JOHANN SEBASTIAN BACH

Die Kunst der Fuga

BWV 1080

Spätere Fassung

in rekonstruierter Werkordnung

Partitur

Kritische Edition
nach den Originalquellen
mit
Kommentar

von

Hans-Jörg Rechtsteiner

2024

Inhalt

A. Einleitung . . . . . S. III

B. Verwendete Quellen . . . . . S. IX

C. Verwendete spätere Abschriften und Druckausgaben . . . . . S. XIV

D. Sekundärliteratur . . . . . S. XV

E. Die instrumentale Bestimmung . . . . . S. XVII

F. Editorische Grundsätze . . . . . S. XIX

G. Textkritische Anmerkungen . . . . . S. XX

H. Partitur . . . . . S. LIX

A. Einleitung

Die Hauptquelle für die Spätfassung der *Kunst der Fuge* ist der Originaldruck des Werks, der 1751 in erster Auflage herauskam. Diese neue Edition präsentiert nunmehr die Spätfassung in der Werkordnung, die ich in der Studie *Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge* rekonstruiert habe. Die Studie liegt jetzt in vierter, erneut revidierter Auflage vor und ist auf dem Internet-Musikportal IMSLP frei zugänglich. Zur raschen Orientierung gebe ich in folgender Tabelle zunächst den Werkbestand der Originalausgabe und danach die etwas erweiterte und modifizierte Zusammenfassung der Studie, die natürlich nur die Ergebnisse ihrer sechs Kapitel mitteilt.

Noch eine Bemerkung zum Werktitel: Obwohl der von Bach gewollte Titel nach meinem Dafürhalten *Die Kunst der Fuga* lautet, verwende ich der Einfachheit halber in den erklärenden Texten die gängige Titelformulierung.

BWV 1080/	**Abk.**	**Kopftitel**	**Seite**
1	Cp. 1	Contrapunctus 1	1-2
2	Cp. 2	Contrapunctus 2	3-5
3	Cp. 3	Contrapunctus 3	6-8
4	Cp. 4	Contrapunctus 4	8-12
5	Cp. 5	Contrapunctu[s] 5	13-15
6	Cp. 6	Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese	16-18
7	Cp. 7	Contrapunctus 7 a 4 per Augment. et Diminut.	19-21
8	Cp. 8	Contrapunctus 8 a 3	21-25
9	Cp. 9	Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima	26-28
10	Cp. 10	Contrapunctus 10 a 4 alla Decima	29-31
11	Cp. 11	Contrapunctus 11 a 4	32-36
12_2	Cp. $12_{[2]}$	Contrapunctus inversus 12 a 4	37-38
12_1	Cp. $12_{[1]}$	Contrapunctus inversus a 4	39-40
13_2	Cp. [13_2]	Contrapunctus a 3	41-42
13_1	Cp. [13_1]	Contrapunctus inversus a 3	43-44
10_a	–	Contrap. a 4	45-47
14		Canon per Augmentationem in Contrario Motu	48-50
15		Canon alla Ottava	51-52
16		Canon alla Decima Contrapunto alla Terza	53-54
17		Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	55-56
18_1	–	Fuga a 2 Clav.	57-58
18_2	–	Alio modo. Fuga a 2 Clav.	59-60
19	[Cp. 14]	Fuga a 3 Soggetti	61-65
BWV 668	–	Choral. Wenn wir in hoechsten Noethen. Canto fermo in Canto.	66-67

Werkbestand und Gliederung der Originalausgabe.

1. Kapitel: Forschungsstand und Zielsetzung

Seit langem ist bekannt, daß bei der Fertigstellung des von Bach begonnenen und bei seinem Tod bereits weit gediehenen Druckes der *Kunst der Fuge* gravierende Fehler unterlaufen sind, die die ursprüngliche Werkkonzeption zerstört haben. Die postumen Editoren, deren Haupt wahrscheinlich Carl Philipp Emanuel Bach war, ergänzten zunächst die bereits zu Bachs Lebzeiten für den Druck vorbereiteten Sätze um fünf weitere: Die Frühfassung von Cp. 10 (= *Contrap. a 4*), die beiden Fugen für 2 Claviere, die unvollendete Fuge (= *Fuga a 3 Soggetti*) sowie den Choral. Diese 5 Sätze lassen sich aufgrund spezifischer Merkmale von den übrigen abgrenzen. Allein die *Fuga a 3 Soggetti* gehört zum Idealplan der Spätfassung, nicht aber die anderen 4 Stücke.

Darüber hinaus versahen die postumen Editoren die Originalausgabe mit einer systematischen, wenngleich recht banalen Gliederung, in der Sätze mit gleicher Überschrift jeweils zu einer *Contrapunctus*-, einer *Canon*- und einer *Fuga*-Klasse zusammengefaßt sind. Das hierbei zutage tretende enzyklopädische Ordnungsdenken ist charakteristisch für die im Zeichen der Aufklärung und des Rationalismus stehende Generation der Bach-Söhne, hat indes mit den künstlerischen Absichten des Komponisten wenig zu tun. Eine sinnvolle Interpretation des Werkes – im Hinblick sowohl auf die klangliche Darbietung, als auch die reflektierende Deutung – ist jedoch untrennbar an das Wissen um die authentische Architektur des Ganzen gebunden.

Nun besitzt schon die im *Berliner Autograph* überlieferte frühere Fassung einen artifiziellen, symmetrisch gegliederten Gesamtaufbau, und so liegt die Vermutung nahe, Bach habe für die spätere Druckfassung gleichfalls eine anspruchsvolle und womöglich verbesserte Architektur ersonnen. Die dieser verschollenen Architektur zugrunde liegende Satzdisposition aufzuklären und damit gewissermaßen den Idealplan der Originalausgabe wiederherzustellen, ist eine der wesentlichen Aufgaben der *Kunst der Fuge*-Forschung. Die Studie unternimmt einen neuen Lösungsversuch, indem sie sich gegenüber früheren Arbeiten auf eine methodisch verbreiterte, wiewohl primär philologisch ausgerichtete Basis stützt.

2. Kapitel: Bachs Seitenzählung

Wie die neueren quellenkritischen Untersuchungen des Originaldrucks zeigen, besteht der zu rekonstruierende Idealplan aus 14 Contrapuncten und vier Kanons. Zugleich sprechen gewichtige Gründe für die Echtheit der bis 12 reichenden Zählung der Contrapunctus-Sätze, so daß die Reihenfolge der insgesamt 14 Contrapuncte praktisch feststeht. Die Aufgabe der Studie war deshalb darauf beschränkt, die noch strittige Position der Kanons und die Satzordnung innerhalb der beiden Spiegelfugenpaare zu klären.

Dabei rückte ein bislang vernachlässigtes Dokument von gleichwohl höchstem Quellenrang in den Mittelpunkt: Die autographe Stichvorlage des Augmentationskanons (*Faszikel 1* des *Berliner Autographs*). Die drei einseitig beschriebenen Blätter der Stichvorlage besitzen zwei verschiedene, von Bachs Hand stammende Paginierungen, von denen die Zählung 33-35 die ursprüngliche ist. Erst später wurde die Zählung 26-28 nachgetragen. Beide Paginierungen beziehen sich – das legen unsere Untersuchungen nahe – direkt auf die Seitenzählung des Drucks, wobei die zeitlich spätere Zählung 26-28 Ausdruck einer im Laufe der Drucklegung von Bach revidierten Seitendisposition ist.

Unter Berücksichtigung aller möglichen quellenkritischen und von der Sekundärliteratur ausgehenden Einwände konnten wir schließlich glaubhaft machen, daß in Bachs revidierter Disposition die Seiten 26, 27 und 28 des Originaldrucks dem Augmentationskanon zugedacht waren. Das bedeutet zugleich: der Augmentationskanon sollte als erster der vier Kanons den Platz nach Cp. 8 einnehmen.

3. Kapitel: Symmetrien und Proportionen

Die Frühfassung der *Kunst der Fuge* (Nr. I-XIV im *Berliner Autograph*) läßt einen axialsymmetrischen Bauplan erkennen. Für die gleichfalls axialsymmetrische Anlage des zu suchenden Idealplans der Druckfassung spricht nicht nur dessen Abkunft aus der Frühfassung, sondern mehr noch der Umstand, daß bei aller erkennbaren Tendenz zu einer Systematisierung der Satzanordnung nach Fugengattungen die beiden eng verwandten Tripelfugen Cp. 8 und Cp. 11 voneinander getrennt und damit gerade *nicht* systematisch angeordnet sind.

Mit Hilfe von Taktzahluntersuchungen konnten wir darlegen, daß die sieben gattungsmäßig zusammengehörigen Fugengruppen einer dualen Taktsummengliederung unterliegen, wobei die Kategorie »taktsummengleich« Gruppen von genau 372 Takten Umfang einschließt, während die Kategorie »taktsummenähnlich« Gruppen zwischen 230 und 254 Takten umfaßt. Taktsummengleich sind die Eingangsgruppe (Cpp. 1-4), die Tripelfugengruppe (Cp. 8 und Cp. 11), die vier Kanons und – wegen dieser Eigenschaft hinsichtlich der Taktsumme rekonstruierbar – die Schlußfuge [Cp. 14]. Taktsummenähnlich sind demgegenüber die Gruppen der Gegenfugen (Cpp. 5-7), der Spiegelfugen (Cpp. 12-[13]) und der Doppelfugen (Cpp. 9-10).

Der rekonstruierbare Gesamtumfang der Druckfassung beträgt 2222 Takte, womit nach der Zahl 111 in der Frühfassung nun auch in der Druckfassung eine auffallende Rundzahl auftaucht. Durch graphische Darstellung, die sich zunächst auf die Contrapunctus-Sätze beschränkte, wurde schließlich sichtbar gemacht, daß die duale Taktsummenordnung eng mit einer symmetrischen Werkstruktur verbunden ist: In den »Außenflügeln« des Werkbaus stehen sich Eingangsgruppe und Schlußfuge sowie Gegenfugen und Spiegelfugen als geschlossene Gruppen jeweils axialsymmetrisch gegenüber; der durch die beiden Tripelfugen begrenzte innere *Rahmenkomplex* läßt dagegen aus dem Gruppenverband gelöste Sätze korrespondieren, nämlich Cp. 8 mit Cp. 11 sowie Cp. 9 mit Cp. 10, welch letztere durch die Symmetrieachse getrennt sind.

4. Kapitel: Die Kanons

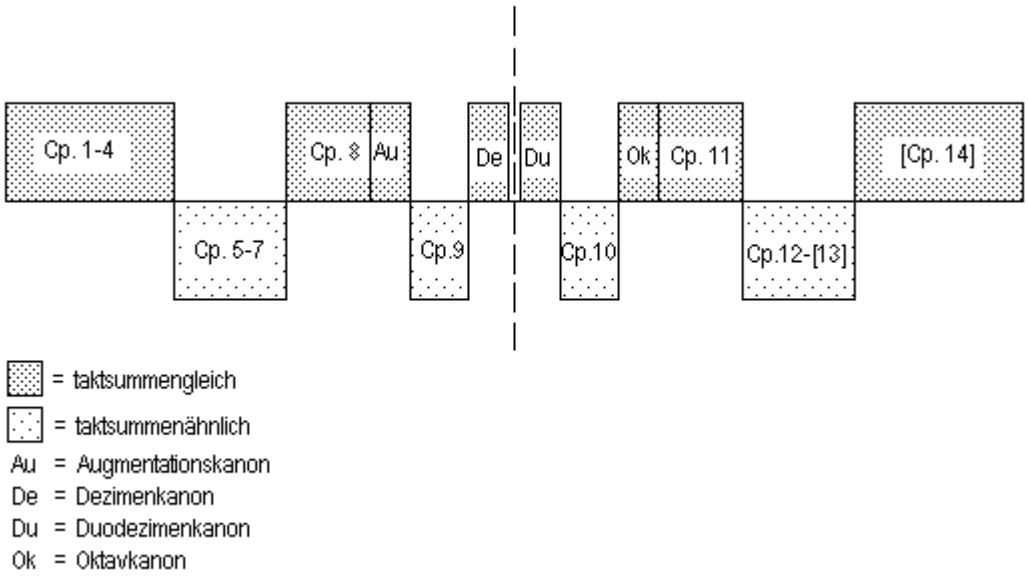
Als taktsummengleiche Gruppe sind die vier Kanons in die Taktsummenordnung des Idealplans einbezogen. Die Vorstellung, sie sollten an der vorgegebenen Symmetriestruktur der Contrapunctus-Sätze gleichfalls mitwirken, liegt nahe, da ja beide Ordnungsphänome, Taktsummenordnung und Symmetriestruktur, eng zusammenhängen. Um aber dem Symmetriepostulat zu genügen, müssen die Kanons zwangsläufig in den *Rahmenkomplex* integriert werden, wo sie unter Auflösung ihres Gruppenzusammenhalts mit sich selbst korrespondieren und so an der axialsymmetrischen Ordnung des Ganzen teilnehmen können.

Tatsächlich entspricht die Plazierung des Augmentationskanons aufgrund der Bachschen Paginierung 26-28 genau dieser Vorstellung. Die Plazierung der drei anderen Kanons läßt sich erschließen: Zunächst kann jedem Kanon ein wesensverwandter Contrapunctus innerhalb des *Rahmenkomplexes* zugeordnet werden, so daß sich eine den Cpp. 8-11 analoge, »normale« Kanonabfolge ergibt: Oktavkanon – Duodezimenkanon – Dezimenkanon – Augmentationskanon.

Diese normale Kanonfolge ist nun aber in Bachs Werkplan offenbar nicht realisiert, da der Augmentationskanon nach Cp. 8 die Reihe der Kanons eröffnet, anstatt sie zu beschließen. Nach Maßgabe des Symmetriepostulats muß also der Oktavkanon – als Pendant des Augmentationskanons – als letzter Kanon direkt vor Cp. 11 plaziert werden, wonach das rückläufige Ordnungsprinzip der Kanons klar zu Tage tritt. In Umkehrung der normalen Folge lassen sich nun auch die beiden verbleibenden Kanons in der Dezime und Duodezime dem Symmetrieplan eingliedern. Nachdem ihnen aufgrund architektonischer Überlegungen der Platz zu beiden Seiten der Werkachse zugewiesen werden konnte, ist der *Rahmenkomplex* vollständig rekonstruiert, der nun einer

konsequenten Kontrastanordnung folgt: Cp. 8 – Augmentationskanon – Cp. 9 – Dezimenkanon – Duodezimenkanon – Cp. 10 – Oktavkanon – Cp. 11.

Die nachfolgende Graphik macht den spiegelsymmetrischen Aufbau des nun vollständig rekonstruierten Idealplans anschaulich. Wie schon gesagt, korrespondieren in den Außenbereichen geschlossene Gruppen miteinander: Die Eingangsgruppe Cp. 1-4 korrespondiert mit der Schlußfugengruppe Cp. 14, die Gruppe der Gegenfugen Cp. 5-7 mit der Gruppe der Spiegelfugen Cp. 12-13. Der innere *Rahmenkomplex* stellt dagegen aus dem Gruppenverband gelöste Sätze einander gegenüber, nämlich Cp. 8 und Cp. 11, Augmentations- und Oktavkanon, Cp. 9 und Cp. 10, Dezimen- und Duodezimenkanon. Zwischen den beiden letzteren liegt die Symmetrieachse.



Vollständig rekonstruierter Idealplan. Darstellung nach Taktsummenkategorien.

Ergänzt wird diese Rekonstruktion durch eine umfangreiche musikalisch-inhaltliche Analyse, die insbesondere belegt, daß die viertaktige Coda des Dezimenkanons als Überleitung auf den nachfolgenden Duodezimenkanon angelegt ist und so die beiden Kanons über die Mittelachse hinweg miteinander verbindet. Beide Hälften des Werkes zählen, wie sich zum Schluß herausstellt, genau dieselbe Summe von 1111 Takten, eine perfekte *Proportio aequalitatis*.

Cp. 1-4	372 Takte
Cp. 5-7	230 Takte
Cp. 8	188 Takte
Augmentationskanon	109 Takte
Cp. 9	130 Takte
Dezimenkanon	82 Takte
Summe	**1111** Takte

[Cp. 14] (rekonstr.)	372 Takte
Cp. 12-[13]	254 Takte
Cp. 11	184 Takte
Oktavkanon	103 Takte
Cp. 10	120 Takte
Duodezimenkanon	78 Takte
Summe	**1111** Takte

5. Kapitel: Die Spiegelfugen

Der rekonstruierte Symmetrieplan läßt die Ordnungsprobleme innerhalb der Spiegelfugengruppe unberührt. Weil für die bisweilen geforderte Umstellung der dreistimmigen vor die vierstimmige Spiegelfuge überzeugende Gründe fehlen, beschränkt sich die Untersuchung auf die Frage: Ist die Abfolge der Teilfugen von Cp. 12 und Cp. [13] im Originaldruck authentisch oder ist sie das Resultat eines korrekturbedürftigen Editionsfehlers? Die Lösung dieses Problems verläuft in fünf Abschnitten. Der erste widmet sich nomenklatorischen Fragen in bezug auf die Klassifizierung der Teilfugen. Hier die Ergebnisse:

- ⇨ Der in drei von vier Satztiteln erscheinende Begriff *Contrapunctus inversus* bedeutet laut einer Definition von Marpurg *Fuge im doppelt verkehrten Contrapunct* und entspricht damit dem heute gängigen Terminus *Spiegelfuge*.
- ⇨ Im Barock werden die verschiedenen Versionen einer Komposition im doppelten Kontrapunkt nach dem Schema *principale/replica* bzw. *Hauptcomposition/Verkehrung* benannt. Diese Terminologie gilt auch für die Spiegelfugen. Ungeeignet ist dagegen das erst im 19. Jahrhundert zur Kennzeichnung der Teilfugen aufgekommene Begriffspaar *rectus/inversus*, weil es nicht nur anachronistisch, sondern auch mißverständlich ist.
- ⇨ Die Teilfugen lassen sich aufgrund der tonalen Charakteristik der Exposition sowie – im Falle von Cp. [13] – anhand der Tonraumgrenzen eindeutig klassifizieren: Cp. $12_{[1]}$ und Cp. $[13_1]$ sind die Hauptkompositionen, Cp. $12_{[2]}$ und Cp. $[13_2]$ die Verkehrungen.

Im zweiten Abschnitt wird die vom Originaldruck befolgte, doch aus systematischer Sicht befremdliche, Voranstellung der Verkehrungen vor die jeweiligen Hauptkompositionen aus quellenkritischem Blickwinkel untersucht. Das Resultat der Erörterungen lautet:

- ⇨ Der Originaldruck gibt die vier Spiegelfugensätze mit großer Wahrscheinlichkeit in der von Bach festgelegten Reihenfolge wieder.
- ⇨ Drei der vier Kopftitel sind authentisch und richtig plaziert; der unvollständige Titel von Cp. $[13_2]$ läßt sich rekonstruieren. Er muß lauten: *Contrapunctus inversus 13 a 3*.
- ⇨ Die absichtliche Vertauschung der konventionellen Satzfolge macht verständlich, warum die Satztitel des Originaldrucks nicht an das Schema *principale/replica* bzw. *Hauptkomposition/Verkehrung* anknüpfen: Weil diese Nomenklatur zugleich die Satzfolge festlegt, waren indifferent formulierte Überschriften unumgänglich.

In den drei letzten Kapitelabschnitten schließlich wird die aufgrund der quellenkritischen Analyse sich ergebende unkonventionelle Satzfolge in verschiedenen interpretatorischen Exkursen ästhetisch begründet und gezeigt, daß sie mit erkennbaren programmatisch-zyklischen Leitgedanken des Werkes übereinstimmt. Wichtigster Gesichtspunkt: Der Weg von der »unvollkommenen« Verkehrung hin zu der »vollkommenen« Hauptkomposition zeichnet eine übergeordnete Entwicklungsidee nach, die von der Exzentrik des Cp. 11 vermittels der kathartischen Wirkung der Spiegelfugen hin zu neugestifteter Regelhaftigkeit in Gestalt der Schlußfuge führt. Freilich harmoniert diese Betrachtungsweise auch mit elementaren, rein musikalischen Gesichtspunkten, denn in der Reihenfolge des Originaldrucks münden beide Spiegelfugenpaare jeweils in einen regelrechten Satzschluß, während die offen wirkenden Satzschlüsse der Verkehrungen ihrem Überleitungscharakter gemäß die Brücke zur nachfolgenden Hauptkomposition schlagen.

6. Kapitel: Der Idealplan

Überträgt man den rekonstruierten Idealplan auf die Dispositionsverhältnisse im Originaldruck, so ergibt sich folgendes Bild:

BWV 1080/	Kopftitel	Seite
1	Contrapunctus 1	1-2
2	Contrapunctus 2	3-5
3	Contrapunctus 3	6-8
4	Contrapunctus 4	8-12
5	Contrapunctu[s] 5	13-15
6	Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese	16-18
7	Contrapunctus 7 a 4 per Augment. et Diminut.	19-21
8	Contrapunctus 8 a 3	21-25
14	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	26-28
9	Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima	29-31
16	Canon alla Decima Contrapunto alla Terza	32-33
17	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	34-35
10	Contrapunctus 10 a 4 alla Decima	36-38
15	Canon alla Ottava	39-40
11	Contrapunctus 11 a 4	41-45
12_2	Contrapunctus inversus 12 a 4	46-47
12_1	Contrapunctus inversus a 4	48-49
13_2	Contrapunctus [inversus 13] a 3	50-51
13_1	Contrapunctus inversus a 3	52-53
19	[Contrapunctus 14 a 4]	54- ?

Verschiedene Indizien unterstützen die Aussage, Bach habe mit der Änderung der Seitenzählung des Augmentationskanons von 33-35 auf 26-28 zugleich eine Änderung der recto-verso-Disposition des gesamten Druckwerks verbunden, indem die ungeraden Seitenzahlen nunmehr die recto-Position, die geraden aber die verso-Position einnehmen sollten.

Durch einen Vergleich mit früheren Druckveröffentlichungen Bachs läßt sich darüber hinaus zeigen, daß Bach mit Ausnahme seines Opus 1 die Seitendisposition in den Symmetrieplan seiner Publikationen einbezog. Für die *Kunst der Fuge* darf man daher annehmen, die Seitenzahl der ersten Werkhälfte (33) hätte derjenigen der zweiten entsprochen. Daraus ergibt sich die Gesamtzahl 66 der von Bach vorgesehenen Druckseiten. Für die Schlußfuge hätten demnach 13 Seiten zur Verfügung gestanden.

Die Frage nach dem von Bach vorgesehenen Gesamttitel ist gleichfalls mittels philologischer Vorgehensweise einleuchtend lösbar. Die Bachsche Version unterscheidet sich von der gängigen Titelversion im letzten Buchstaben und lautet: *Die Kunst der Fuga*.

B. Verwendete Quellen

Das sogenannte ***Berliner Autograph*** umfaßt sämtliche erhaltenen Bachschen Eigenschriften zur *Kunst der Fuge* in einem Hauptband und drei Beilagen. Es wird in der S*taatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* unter der Signatur ***D-B Mus.ms. Bach P 200*** bzw. ***D-B Mus.ms. Bach P 200/1, Faszikel 1-3*** aufbewahrt. Im folgenden wird die Kurzbezeichnung *P 200* (für den Hauptband), *P 200/1, Fasz. 1-3* (für die Beilagen 1-3) oder aber der alles umfassende Name *Berliner Autograph* (Kürzel: **BA**) verwendet. Alle autographen Quellendokumente sind auf dem Internetportal *Bach digital* als hochauflösende Digitalisate verfügbar.

Entstanden sind der 15 Stücke umfassende Hauptband und Beilage 2 (mit den zweiclavierigen Fugen) zwischen 1742 und 1746.[1] Dabei spricht der überwiegende Reinschriftcharakter des Hauptbandes dafür, daß es bereits zuvor eine heute verschollene Quellenschicht von Kompositionsschriften gegeben haben muß, die vermutlich die Sätze der Frühfassung der Kunst der Fuge umfaßten, das sind die Nummern I-XIV im *Berliner Autograph*. Die Nummer XV, die bereits auf die spätere Druckfassung des Werkes verweist, fällt noch in den Zeitraum bis 1746. Beilage 1 (Stichvorlage des Augmentationskanons) ist *um 1747 bis August 1748* entstanden[2], Beilage 3 (unvollendete Fuge) *nach August 1748 bis Februar oder März 1750*.[3]

Die Hauptquelle für die Druckfassung ist der **Originaldruck** der *Kunst der Fuge*, der in zwei Auflagen wahrscheinlich 1751 und 1752 erschien. Die beiden Auflagen unterscheiden sich nicht hinsichtlich des Notentextes oder der Satztitel, sondern nur durch Titelblatt, Vorwort und Papiersorte. Der Notentext wurde im Kupferstichverfahren nach handgeschriebenen Kopiervorlagen (Synonyme: Stichvorlagen, Abklatschvorlagen) hergestellt. Eine genaue Untersuchung des Drucks auf individuelle Spuren hin ergab nicht nur Aufschluß über die Person des Stechers, sondern ließ auch verschiedene Schreiberhände der Stichvorlagen unterscheiden. Danach hat Bach den Stich zum größten Teil selbst überwacht, mehr noch, er hat zu 10 Sätzen – das sind Cp. 1, 3, 4, 11, $12_{[1]}$, $[13_1]$ und die vier Kanons – die Stichvorlagen selbst geschrieben und er hat die Herstellung der Stichvorlagen von 9 weiteren Sätzen – das sind Cp. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, $12_{[2]}$, $[13_2]$ – an drei verschiedene Helfer delegiert, die wir mit Wiemer Kopist A, Kopist B und Kopist C nennen.[4] Einer von diesen Helfern, Kopist B, konnte mit einiger Wahrscheinlichkeit als Johann Christoph Friedrich Bach, 1732 geborener, zweitjüngster Sohn des Komponisten, identifiziert werden,[5] während die beiden anderen bislang anonym geblieben sind.[6] Die besagten insgesamt 19 Sätze sind also mit hoher Wahrscheinlichkeit noch unter der editorischen Leitung des Komponisten für die Druckausgabe vorbereitet worden. Zugleich steht nunmehr fest, daß die gegenüber dem *Berliner Autograph* veränderten und revidierten Textversionen vieler Sätze – einschließlich der metrischen Änderungen von Takteinteilung und Notenwerten – auf den Komponisten selbst zurückgehen.

---

[1] Kobayashi 1988.

[2] Kobayashi 1988.

[3] Für das frühere Datum vgl. Kobayashi 1988 sowie für das spätere Datum Wollny 2011, S. 43-46.

[4] Vgl. Koprowski 1975 sowie Wiemer 1977, S. 11-26. Ich folge generell der Darstellung Wiemers, da er die Resultate Koprowskis in verschiedenen Punkten bessernd korrigiert. Die wichtigste Korrektur betrifft Koprowskis Zuschreibung der Stichvorlage zu Cp. 2 an J. S. Bach: Von diesem stammen jedoch lediglich Akkoladenklammern, Schlüssel und Vorzeichen; den Notenteil hat ein – bislang namentlich nicht identifizierter – Helfer geschrieben, dessen Schriftmerkmale Wiemer (mit Fragezeichen) seinem *Kopisten C* zuweist.

[5] Vgl. Wiemer 1977, S. 19 mit Anm. 47. Im Haupttext nennt ihn Wiemer *Kopist B* und weist ihm die Schreibarbeit für die Cpp. 6, 7, 12_2, 13_2 zu.

[6] Es handelt sich um den *Kopisten C*, zuständig für Cp. 8 und (vielleicht) Cp. 2 sowie um *Kopist A*, Vorlagenschreiber für die Cpp. 5, 9, 10.

Auch die zeitliche Abfolge des Stichhergangs konnte geklärt und gezeigt werden, der gesamte Stich sei von ein und derselben Hand eines zu Beginn noch unerfahrenen und später zunehmend sicherer arbeitenden Stechers ausgeführt worden.[7] Als Stecher des Notentextes, der Satzüberschriften und der Schmuckgraphiken wurde Johann Heinrich Schübler, der 1728 geborene jüngere Bruder des bereits als Stecher Bachscher Werke bekannten Johann Georg Schübler, aus dem thüringischen Zella-Mehlis[8] identifiziert.

Von zentraler Bedeutung war freilich der Nachweis, daß die Numerierung der Cpp. 1-12 höchstwahrscheinlich auf Bach selbst zurückgeht:[9] Damit war die Reihenfolge der als *Contrapunctus* betitelten Stücke untereinander praktisch festgelegt, sieht man von gewissen Unklarheiten bei den beiden Spiegelfugen im Hinblick auf die Titelgebung und die Reihenfolge innerhalb der Satzpaare ab.

Auf der anderen Seite ließen sich die erst postum durch die Bachschen Erben zum Stich beförderten Stücke benennen; die zugehörigen Stichvorlagen waren offenbar sämtlich von einem zuvor nicht an der Druckvorbereitung beteiligten Schreiber hergestellt worden:[10] Neben der Frühfassung von Cp. 10 (BWV 1080/10a) sind dies die beiden zweiclavierigen Fugen (BWV 1080/18$_{1,2}$), die fragmentarische *Fuga a 3 Soggetti* (BWV 1080/19) und der Choral BWV 668. Mit Ausnahme der unvollendeten Fuge, deren eigentliche Bestimmung als den Zyklus beschließende Quadrupelfuge bereits Gustav Nottebohm nachgewiesen hat,[11] wurden die übrigen postum zum Stich gegebenen Sätze mit guten Gründen als nicht zum Originalbestand der Druckfassung gehörend ausgeschieden.[12]

Zurück zum *Berliner Autograph*, denn es enthält auch **fremdschriftliche Eintragungen**, die zu berücksichtigen sind. Darunter befinden sich Mitteilungen von Johann Christoph Friedrich und Carl Philipp Emanuel Bach sowie der Werktitel auf der zuvor leeren recto-Seite von Blatt 1 im Hauptband von der Hand Johann Christoph Altnickols. Dazu gehört auch das **Stichfehlerverzeichnis** Carl Philipp Emanuel Bachs, das sich auf der Rückseite von Blatt 4 des Autographs der unvollendeten Fuge (= *P 200/1*, *Faszikel 3*) befindet und 24 Druckfehler verzeichnet. Entstanden ist das Verzeichnis wohl im Rahmen der Arbeiten an der postumen Fertigstellung des Drucks. Es müssen ihm Fahnenkorrekturen zu Grunde gelegen haben, die noch von des Komponisten Hand stammten. Darauf deuten die Einträge Nr. 20 und 22 des Fehlerverzeichnisses, die den Korrekturbefund nicht klar benennen können.

Das Verzeichnis hat jedenfalls im Originaldruck keine Berücksichtigung gefunden; es dürfte dem Stecher also nicht bekannt geworden sein. Ohnehin befremdet es, daß Philipp Emanuel das Verzeichnis auf die Rückseite eines Blattes des Manuskripts der unvollendeten Fuge schrieb, denn dieses Blatt war keinesfalls als Arbeitspapier geeignet, das man an den Stecher schicken konnte. Vielleicht hatte C. P. E. Bach jedoch die Absicht, das Fehlerverzeichnis für die handschriftliche Korrektur von ausgelieferten Druckexemplaren zu verwenden. Eine solche systematische hand-

[7] Wiemer 1977, S. 11-24.

[8] Zur Identifizierung des Stechers vgl. Wiemer 1977, S. 39-47 und Wiemer 1979.

[9] Wiemer 1977, S. 27-36, 50. Die Echtheit der Numerierung 1-12 hatte zuvor schon Husmann plausibel gemacht.

[10] Die einheitliche Schreiberhand der mit Sicherheit postum zum Stich beförderten Stücke ist ein wichtiges Kriterium zur Aufklärung der Stichchronologie. Wiemer vermutet als Vorlagenschreiber dieser Sätze Johann Friedrich Agricola. Diese Hypothese stimmt mit meinem eigenen Eindruck überein, bedarf aber noch weiterer Abklärung. Ein bemerkenswerter Umstand immerhin könnte sie zusätzlich unterstützen: Das unpassende Erscheinen rein italienischer Satztitel bei den postum gestochenen Sätzen – im Kontrast zu den überwiegend lateinischen Formulierungen des Komponisten – ließe sich jedenfalls mit einer zeitweiligen Vorliebe Agricolas für die italienische Sprache bei Werk- und Satztiteln, Besetzungsangaben etc. in dessen handschriftlichen Partituren einleuchtend erklären (vgl. Dürr 1970).

[11] Nottebohm 1881.

[12] Wiemer 1977, S. 56f.

schriftliche Korrektur ist in den erhaltenen Druckexemplaren allerdings nicht nachweisbar.[13] Natürlich ist nicht auszuschließen, daß die Korrekturliste nur für ausgewählte Exemplare, vielleicht auch nur für das Exemplar Philipp Emanuels gedacht war, da inzwischen der Großteil dieser Exemplare verloren gegangen sein dürfte.

Im folgenden teile ich das Stichfehlerverzeichnis in zwei Tabellen mit. Die erste Tabelle bringt den Originalwortlaut, ergänzt durch eine fortlaufende Numerierung (linke Spalte). Die zweite Tabelle bringt meine Erläuterungen.

Stichfehlerverzeichnis in P200/1, Fasz. 3

[Nr.]	p[agina]	l[inea]	t[actus]	
1	21	2	6	muß die Note vor den letzten fis g heißen
2	–	7	6	fehlt eine halbe tact pause
3	–	6	8	fehlt ein ♮
4	–	9	1	muß das ♮ in ein ♭ verwandelt werden
5	22	2	1	muß das erste a mit dem vorhergehenden gebunden seyn
6	22	11	2	muß die lezte note die folgende binden
7	23	2	9	muß vor der lezten note ein ♮ seyn
8	–	8	9	muß hinter der ersten note ein punkt stehen
9	24	2	1	muß vor dem lezten h ein ♭ stehen
10	–	12	11	fehlt ein punkt
11	25	2	3	muß die lezte note die folgende binden
12	26	8	6	fehlt ein 4tel im Anfange d, welches mit dem vorher gehenden gebunden seyn muß
13	27	10	13	müßen vor die beyden lezten Noten ♯♯ stehen
14	–	–	14	muß vor dem f ein ♮ stehen
15	–	–	16	muß das ♯ vor der ersten note deutlicher gemacht werden
16	28	3	2	muß aus dem ♭ ein ♮ gemacht werden
17	–	5	6	muß aus dem ♮ ein ♭ gemacht werden
18	–	10	2	muß die erste note vor der vorhergehenden gebunden seyn

[13] Entsprechende Korrekturen im ehem. Exemplar von Carl Ferdinand Becker (Signatur: *D-LEm Becker III.6.18*; Musikbibliothek der Stadt Leipzig) stammen augenscheinlich von Becker selbst.

19	31	4	8	muß das ♯ weg
20	–	6	11	ist etwas unrichtig
21	33	10	6	fehlt hinter der ersten note ein punkt
22	34	7	9	ist etwas geändert
23	–	12	1	müßen e d zwey 8tel seyn
24	35	6	6	ist das lezte ♯ unnütz

Stichfehlerverzeichnis in P200/1, Fasz. 3, kommentiert

[Nr.]	Satz	St.	Takt	
[1]	Cp. 7	A	60	vorletzte Note g statt f.
[2]	Cp. 8	B	6	vor der Halbe-Note a fehlt eine Halbe-Pause.
[3]	Cp. 8	A	8	vor der 2. Note fehlt ein ♮.
[4]	Cp. 8	A	14	vor der 3. Note ist das irrige ♮ in ein ♭ zu ändern.
[5]	Cp. 8	A	25	letzte Note: Haltebogen zur 1. Note des Folgetaktes ist zu ergänzen.
[6]	Cp. 8	A	61	letzte Note: Haltebogen zur 1. Note des Folgetaktes ist zu ergänzen.
[7]	Cp. 8	A	81	letzte Note: ein fehlendes ♮ ist zu ergänzen.
[8]	Cp. 8	A	105	erste Note: ein Verlängerungspunkt ist zu ergänzen.
[9]	Cp. 8	A	120	5. Note: ein ♭ ist zu ergänzen.
[10]	Cp. 8	B	165	erste Note: ein Verlängerungspunkt ist zu ergänzen.
[11]	Cp. 8	A	170	letzte Note: fehlender Haltebogen zur 1. Note des Folgetaktes.
[12]	Cp. 9	T	16	am Taktbeginn ist eine Viertelnote d' samt Haltebogen zur letzten Note des Vortakts zu ergänzen.
[13]	Cp. 9	A	79	vor den beiden letzten Noten ist je ein ♯-Vorzeichen zu ergänzen.
[14]	Cp. 9	A	80	2. Note: ein Warnakzidens ♮ ist zu ergänzen.
[15]	Cp. 9	A	82	1. Note: das ♯-Vorzeichen muß deutlicher gemacht werden.
[16]	Cp. 9	T	84	2. Note: das ♭-Vorzeichen ist durch ein ♮-Vorzeichen zu ersetzen.

[17]	Cp. 9	D	104	letzte Note: das ♮- ist durch ein ♭-Vorzeichen zu ersetzen.
[18]	Cp. 9	A	115	Haltebogen zur 1. Note des Folgetaktes ist zu ergänzen.
[19]	Cp. 10	B	88	3. Note: irriges ♯-Vorzeichen ist zu tilgen.
[20]	Cp. 10	A	105	ein irriger Haltebogen zwischen 2. und 3. Note ist (bei dazwischen liegender Achtelpause) zu tilgen.
[21]	Cp. 11	A	67	1. Note: ein Verlängerungspunkt ist zu ergänzen.
[22]	Cp. 11	T	91	die Bemerkung *ist etwas geändert* betrifft wohl das Vorzeichen vor der 7. Note (♭ anstatt ♮ in *P200*).
[23]	Cp. 11	B	94	4. und 5. Note sind als Achtelnoten (anstatt 16tel) zu notieren.
[24]	Cp. 11	A	120	letzte Note: das ♯-Vorzeichen steht hinter statt vor der Note.

Fazit: Im Grunde lassen sich alle verzeichneten Stichfehler aus dem Autograph korrigieren. Nur mit Einschränkung gilt das für Nr. 9: Dort wird das als fehlend bezeichnete Warnakzidens erst im Rahmen einer Lesartenkorrektur, ein 3 Noten zuvor neu gesetztes Auflösungszeichen vor der Note b, erforderlich und fehlt daher im Autograph. Laut der alten Regel, daß ein gesetztes Akzidens nur für die jeweilige Note gilt, handelt es sich bei dem fehlenden b-Vorzeichen nur um ein Warnakzidens, das allerdings Bach in solchen Fällen fast immer setzt.

C. Verwendete spätere Abschriften und Druckausgaben

KF1 = Johann Friedrich Agricola, Clavierumschrift der Druckfassung, Signatur: *D-B. Am.B. 58*.

KF2 = L'Art de la Fugue y jointes du Sacrifice musicale, la Fugue sur un thème de Fréderic II, la Ricercata à 6 voix sur le même thème par Jean Sebastien Bach. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doitée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures des temps (d'apres le Metronome de Maelzel) et accompagnée d'une préface par Charles Czerny. Œuvres complètes, Liv. III, Leipzig [[1]1838], (C. F. Peters Nr. 2690) [Zahlreiche Neuauflagen in kurzen Abständen]

KF3 = Johann Sebastian Bach, Die Kunst der Fuge BWV 1080, nach der Handschrift und dem Erstdruck hg. v. Hermann Diener, Kassel usw. 1956.

KF4 = Johann Sebastian Bach, Die Kunst der Fuge BWV 1080, Autograph, Originaldruck, mit einer Studie und einer Handschriftenbeschreibung hg. v. Hans Gunter Hoke; in: Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hg. v. Bach-Archiv Leipzig, Bd. 14, Leipzig 1979.

KF5 = Johann Sebastian Bach, Die Kunst der Fuge für Cembalo (Klavier) BWV 1080, nach den Quellen hg. v. Davitt Moroney, München 1989.

D. Sekundärliteratur

Apel, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel usw. 1967

Bernhard, Christoph: *Tractatus compositionis augmentatus,* ed. v. J. Müller-Blattau [1]1926 (s. dort)

Breig, Werner: *Bachs »Kunst der Fuge«. Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zykluscharakter,* Bach-Jahrbuch 1982, S. 103-123

Daniel, Thomas: *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“*, Köln, 2010

Dirksen, Pieter: *Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Struktur und Aufführungspraxis*. Wilhelmshaven 1994

Dürr, Alfred: *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, Bach-Jahrbuch 1970, S. 44-65

ders.: *Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken,* in: T. Kohlhase und V. Scherliess (Hg.): *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 73-88

Elste, Martin: *Bachs Kunst der Fuge auf Schallplatten,* Frankfurt am Main 1981

Hoke, Hans Gunter: Studien zur Geschichte der »Kunst der Fuge« von Johann Sebastian Bach, Beiträge zur Musikwissenschaft 1962, S. 81-129

Husmann, Heinrich: *Die »Kunst der Fuge« als Klavierwerk*, Bach-Jahrbuch 1938, S. 1-61

Klotz, Hans: *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik,* Die Musikforschung 3 (1950), S. 189-203

Kobayashi, Yoshitake: *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, Bach-Jahrbuch 1988, S. 7-72

Kolneder, Walter: *Die Kunst der Fuge: Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1977

Leonhardt, Gustav: *The Art of Fugue, Bach's last Harpsichord Work*, Den Haag 1952

ders.: *J. S. Bach, Die Kunst der Fuge*, Harmonia Mundi [Schallplattenbegleitheft [1]1969; nähere diskographische Hinweise bei: Elste 1981, S. 78f.]

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin [2]1765

Moroney, Davitt: Vorwort und Krit. Bericht in: KF5, 1989

Müller-Blattau, Joseph: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig [1]1926

Nottebohm, Gustav: *J. S. Bach's letzte Fuge*, Musik-Welt 1 (1880/81), Nr. 20 v. 5.3.1881, S. 232-236 und Nr. 21 v. 12.3.1881, S. 244-246; als e-Book neu ediert und mit eigenen Endnoten versehen von H. J. Rechtsteiner, 2005, revidiert 2014 (Internet-Publikation: IMSLP, #348435)

Riedel, Friedrich Wilhelm: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente*, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel; Kassel usw. 1960

Rietsch, Heinrich: *Zur »Kunst der Fuge« von J. S. Bach,* Bach-Jahrbuch 1926, S. 1-22

Hans-Joachim Schulze: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Bach-Dokumente Band III*, Leipzig, Kassel 1972

Walther, Johann Gottfried: *Praecepta der Musicalischen Composition*. Manuskript, datiert 1708; hg. v. Peter Benary, Leipzig 1955

Wiemer, Wolfgang: *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Untersuchungen am Originaldruck*. Wiesbaden 1977

ders.: *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*. Bach-Jahrbuch 1979, S. 75-95

ders.: *Eine unbekannte Frühfassung des Contrapunctus 2 im Autograph der Kunst der Fuge – mit einigen Anmerkungen zur Großform des Werks*. Die Musikforschung 34, 1981, S. 413-422

Wilhelmi, Thomas: *Carl Philipp Emanuel Bachs Avertissement über den Druck der »Kunst der Fuge«*. Bach-Jahrbuch 1992, S. 101-105

Wollny, Peter: *Fundstücke zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1744-1750*. Bach-Jahrbuch 2011, S. 35-50

E. Die instrumentale Bestimmung

Der Originaldruck und das Autograph bieten die *Kunst der Fuge* in Partiturnotation, genauer: in Vokalpartiturnotation.[14] Das entspricht der zu Zeiten Bachs bereits altehrwürdigen Tradition, polyphone Tastenmusik zu präsentieren, einer Tradition, die ihre Blüte im 17. Jahrhunder erlebte und Werke namhafter Komponisten wie Frescobaldi, Scheidt, Froberger, Buxtehude und Kerll aufweist. Bach selbst hatte bereits in zwei anderen, der *Kunst der Fuge* benachbarten Druckveröffentlichungen von Tastenmusik die übliche Clavier- bzw. Orgelnotationsweise zugunsten einer partiturmäßigen Wiedergabe verlassen, namentlich in dem sechsstimmigen Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer BWV 1079* und in Variatio 4 der *Canonischen Veränderungen über »Vom Himmel hoch« BWV 769*.

Seit 1992 haben wir nun auch ein Zeugnis aus Bachs Umfeld über den Sinn der Partiturnotation und die Spielbestimmung in der Hand, nämlich einen wiederaufgefundenen Zeitungsartikel vom 7. Mai 1751, der die Druckveröffentlichung der *Kunst der Fuge* ankündigt, das Werk vorstellt und um Subskribenten wirbt. Der wahrscheinliche Verfasser dieses Avertissements ist Carl Philipp Emanuel Bach.[15] Er schreibt:

> *Da darinnen [in der Kunst der Fuge] alle Stimmen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärcke, als die andere ausgearbeitet ist: So ist iede Stimme besonders auf ihr eigenes Systema gebracht, und mit ihrem gehörigen Schlüssel in der Partitur versehen worden. Was man aber für besondere Einsichten in die Setz-Kunst, so wohl in Ansehung der Harmonie, als Melodie, durch Anschauung guter Partituren erlange, bezeigen dieienigen mit ihrem Exempel, die sich darinn hervorzuthun das Glück gehabt haben. Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet.*[16]

Die Partiturnotation wird also auf das kompositionstheoretische Studium bezogen, und durch die anschließende Betonung der clavieristischen Spielbestimmung wird ein zusätzlicher praktischer Vorzug des Werkes erkennbar.[17] Übrigens wäre es ein Trugschluß, bei der Instrumentenangabe *Orgel* an die große Kirchenorgel zu denken: Die Alternativbesetzung *Clavier/Orgel* begegnet verschiedentlich auf Titelblättern von Tastenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, wobei mit Orgel hauptsächlich das Positiv gemeint ist, das damals zum privaten Instrumentarium in vielen Bürgerhäusern zählte.[18] Für eine Gesamtaufführung der *Kunst der Fuge* freilich kommt die Kirchenorgel (und wohl auch das Positiv) wegen des erforderlichen Tonumfangs HH-e^3 von vornherein nicht in Betracht, da er den Ambitus der expliziten Orgelwerke Bachs nach oben und unten überschreitet.[19]

Gleiches gilt nicht für die Cembalowerke. Sie fordern etwa von 1729 an häufig den Umfang GG-d^3; e^3 wird außerhalb der *Kunst der Fuge* noch in dem *Trio A-dur für obligates Cembalo und*

---

[14] Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet das Autograph der unvollendeten Schlußfuge: Dieses Kompositionsmanuskript ist in zweisystemiger Clavierpartitur notiert. Und wir dürfen vermuten, daß auch die anderen drei- bis vierstimmigen Sätze der Kunst der Fuge zuerst in zweisystemiger Clavierpartitur notiert waren. Für die zweistimmigen Kanons sollte die Clavierpartitur eigentlich selbstverständlich sein. Sie ist es aber nur insofern, als man die Notation der Unterstimme des Dezimenkanons im Tenorschlüssel noch als Clavierpartitur ansieht.

[15] Wilhelmi 1992.

[16] Zit. n. Wilhelmi 1992.

[17] Vgl. dazu auch Husmann 1938, S. 24-26 sowie Dürr 1978.

[18] Riedel 1960, S. 13-21.

[19] Vgl. Klotz 1950, S. 196.

Violine BWV 1025 verlangt.[20] Damit ist das Cembalo praktisch das einzige Tasteninstrument, das aus historischer Sicht für eine Gesamtdarstellung der *Kunst der Fuge* infrage kommt.

Im übrigen läßt auch der stilistische Befund keinen vernünftigen Zweifel darüber zu: Die *Kunst der Fuge* ist ihrer satztechnischen Faktur nach manualiter auszuführende Claviermusik.[21] Das Urteil der Experten differiert lediglich hinsichtlich der Ausführung der Spiegelfugen Cp. 12 und Cp. [13]: Während die einen der Meinung sind, diese seien – vornehmlich wegen der gelegentlich erforderlichen Dezimengriffe – für zwei Hände unspielbar,[22] vertreten andere die gegenteilige Ansicht.[23] Die Ansicht der zweihändigen Ausführbarkeit wurde allerdings auch schon von dem Bachschüler Johann Friedrich Agricola und dem Klavierpädagogen Carl Czerny geteilt, denn beide geben die entsprechenden Stücke in der üblichen zweisystemigen Klaviernotation wieder, wobei Czerny in seiner Edition überdies einen Fingersatz für zwei Hände hinzufügt.[24] Die Dezimengriffe wurden mithin bereits in Bachs Schülerkreis für zumutbar gehalten, während man ihre Unausführbarkeit erst im 20. Jahrhundert behauptet hat. Hinzuzufügen wäre noch ein instrumentenbaulicher Umstand: Die Tastenbreite historischer Cembali ist in der Regel geringer als diejenige von modernen Klavieren, so daß die Dezimengriffe auf einem Cembalo meist leichter ausführbar sind.

Für die ursprüngliche Auffassung der zweihändigen Spielbarkeit spricht übrigens auch ein weiteres Argument: Das Nichtüberschreiten der Dezimenspanne in den Spiegelfugen ist durchaus kein Zufall, sondern deutet auf eine bewußt vorgenommene satztechnische Beschränkung, die – ebenso wie andere auf zweihändiges Spiel abzielende Rücksichten – unnötig gewesen wäre, hätte Bach eine, obzwar schwierige, Ausführbarkeit der Spiegelfugen durch zwei Hände nicht im Auge gehabt.[25]

---

[20] Signatur der Hs.: D-B Mus.ms. Bach St. 462,; s. Fantasia, T. 44.

[21] Vgl. Leonhardt 1952 und [^{1}1969]; Hoke 1962, S. 90-93, 98-106; Dirksen 1994, S. 51-71, sowie die zahlreichen Beispiele zur Partiturnotation älterer Tastenmusik bei Apel 1967 und Riedel 1980. Die clavieristische Spielbarkeit der *Kunst der Fuge* hat als erster Heinrich Rietsch (1926, S. 7-10) ausführlich und mit auch heute noch weitgehend gültigen Argumenten begründet.

[22] Vgl. Leonhardt [^{1}1969]; Husmann 1938, S. 14-21; Breig 1982, S. 103-112.

[23] Hoke 1962, S. 101f.; Wiemer 1977, S. 57f.; Moroney 1989, S. VI, 105f.; Dirksen 1994 a.a.O. Der von Husmann (S. 16) im Beweissinn gegen zweihändige Ausführbarkeit hervorgehobene Fermatenakkord G-cis^{1}-b^{2} in Takt 59 von Cp. [13$_1$] bereitet in Wirklichkeit keinerlei Probleme, weil man ihn mit guter Wirkung arpeggieren kann. – Schon Rietsch (1926, S. 8) hatte übrigens die Aufführungsschwierigkeiten der Spiegelfugen problematisiert, ihnen aber nicht grundsätzlich die zweihändige Ausführbarkeit abgesprochen.

[24] Zu Agricola vgl. KF1, zu Czerny vgl. KF2 (spätere Auflagen dieser Edition lassen den Fingersatz weg). Auch für Marpurg (^{2}1765, S. 72) sind Dezimengriffe im übrigen nicht tabu:

Wenn mehrstimmige Sätze den Umfang einer Octave überschreiten, so ist leicht zu erachten, daß, wenn die eine Hand der andern nicht zu Hülfe kommen kann, diese alsdenn nothwendig alles machen, und die Nonen oder Decimen, (denn weiter hinauf kann man den Umfang nicht ausdehnen, und gehören hier schon sehr lange Finger dazu) mit dem kleinen Finger und dem Daumen machen muß.

[25] Vgl. Dirksen 1994, S. 62ff.

F. Editorische Grundsätze

Bei der Erstellung des Notentextes und der Satztitel gilt die Direktive, die Fassung letzter Hand herzustellen. Dieses Ziel freilich ist angesichts nur lückenhaft vorhandener Quellendokumente nicht immer mit Sicherheit erreichbar. Hier ist die Umsicht des Herausgebers gefragt, und diese muß sich in jedem kritischen Fall immer wieder erneut beweisen.

In den nachfolgenden *Textkritischen Anmerkungen* gebe ich zunächst für jeden Satz die Quellenlage an; die jeweilige Hauptquelle wird durch Fettdruck ausgezeichnet. Hauptquelle ist normalerweise der Originaldruck. Das gilt allerdings nicht für den Augmentationskanon und die Schlußfuge. Für den Augmentationskanon ist Beilage 1 des *Berliner Autographs* Hauptquelle, für die Schlußfuge ist es Beilage 3.

Hinzu kommt ein weiterer wichtiger Umstand: Obwohl das *Berliner Autograph* im allgemeinen die Lesartenverbesserungen des Originaldrucks nicht verzeichnet, geschweige denn die dort enthaltenen kompositorischen Erweiterungen, nutzte Bach während des gesamten Arbeitsvorgangs der Drucklegung das alte Autograph immer wieder, um einzelne Verbesserungen von Lesarten festzuhalten, und zwar vermutlich gerade dann, wenn die Abklatschvorlage des betreffende Satzes bereits bei Schübler war, um gestochen zu werden. Das betrifft vor allem Cp. 6, wo das *Berliner Autograph* eine ganze Reihe von bessernden Korrekturen aufweist, die sich im Druck nicht mehr niedergeschlagen haben. Solche Korrekturen habe ich, im Sinne Bachs, aus dem *Berliner Autograph* in vorliegende Edition aufgenommen und mit einem entsprechenden Kommentar versehen.

Nicht kommentiert habe ich dagegen Lesartenabweichungen zwischen Originaldruck und Berliner Autograph, sofern der Originaldruck die erkennbar bessere Lesart aufweist. Weckt der Originaldruck allerdings den Verdacht auf einen unkorrigiert gebliebenen Stichfehler, wird die Stelle kommentiert.

G. Textkritische Anmerkungen

Verwendete Abkürzungen

A	=	Alt	OS	=	Oberstimme
BA	=	Berliner Autograph	r	=	recto
Anm.	=	Anmerkung(en)	s.	=	siehe
B	=	Baß	S.	=	Seite(n)
Cp. / Cpp.	=	Contrapunctus / Contrapuncti	SFV	=	Stichfehlerverzeichnis von C.P.E. Bach
D	=	Diskant	St.	=	Stimme(n)
F.1	=	Faszikel 1	T	=	Tenor
F.2	=	Faszikel 2	T.	=	Takt(e)
F.3	=	Faszikel 3	US	=	Unterstimme
f./ff.	=	folgende(r) *sing./plural*	v	=	verso
Hs.	=	Handschrift/Handschriften	Vgl./vgl.	=	Vergleiche/vergleiche
i.S.	=	im Sinne	Zz.	=	Zählzeit
KF	=	Kunst der Fuge (s. Kapitel C)	4tel	=	Viertel
m.E.	=	meines Erachtens	16tel	=	Sechzehntel
OD	=	Originaldruck			

Contrapunctus 1 (BWV 1080/1)

Quellen: **(1) OD, S. 1-2**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach.
(2) BA, I, S. 2-3.

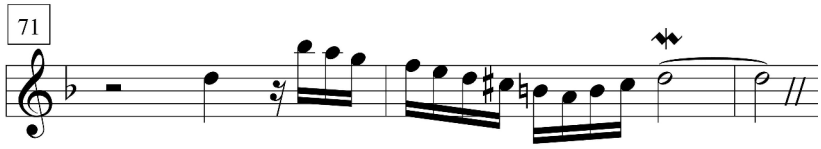
Erläuterungen: Erste Fuge aus der vierteiligen Gruppe der einfachen Fugen.

Die Frühfassung der Fuge im BA umfaßt 37 Großtakte und 10 Themeneinsätze. Im OD erscheinen die Großtakte in 74 Zweihalbetakte unterteilt; die letzten vier Takte mit zusätzlicher Themendarstellung im Tenor sind Neukomposition.

78 Takte; 11 Themeneinsätze.

Thema rectum, 12 Töne.

Takt	St.	Textkritische und Sach- Anmerkungen
48	A	2. Note: Haltebogen zur 1. Note des Folgetakts nach BA ergänzt.
68	D	Letzte Note: Haltebogen zur 1. Note des Folgetakts nach BA ergänzt.
70-72		Diese drei Takte sind bereits Teil der Schlußbildung des Satzes, wobei der Undecimenaccord in T. 71 vom Vorangehenden und Nachfolgenden jeweils durch zwei Generalpausen isoliert wird, die in der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre als *Aposiopesis* bezeichnet werden; ihnen geht auf dem 3. Viertel von T. 70 eine *Abruptio* voran. Die *Aposiopesis* deute ich zahlensymbolisch, denn der dadurch hervorgehobene Undecimenaccord repräsentiert die Zahl 11, die in der *Kunst der Fuge* von prominenter Bedeutung ist. Leonhardt (S. 41) deutet die erste Generalpause vor dem Undecimenaccord als "period of expecting", und die zweite Generalpause danach als "period of waiting" und fügt hinzu: "It is almost certain that the second group of rests was meant to be filled up with a connecting cadenza [...]." In seiner Schallplatten-aufnahme bei Harmonia mundi (Nr. 2920378-6) spielt Leonhardt diese *Cadenza* (Diskant):



Ob man sich dem anschließen möchte, bleibt die Entscheidung des Interpreten. Ich selbst betrachte den Undecimenaccord mit Leonhardt als Einladung zu einer kleinen *Cadenza*.

77	A	Letzte Note: Haltebogen zur 1. Note des Folgetakts ergänzt.

Contrapunctus 2 (BWV 1080/2)

Quellen: **(1) OD, S. 3-5**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach (nur Akkoladenbeschriftung), Kopist C (Notenteil).
(2) BA, III, S. 6-7.

Erläuterungen: Zweite Fuge aus der vierteiligen Gruppe der einfachen Fugen.

Die Frühfassung der Fuge im BA umfaßt 39 Großtakte und 13 Themeneinsätze. Im OD erscheinen die Großtakte in 78 Zweihalbetakte unterteilt; die letzten sechs Takte mit zusätzlicher Themendarstellung im Diskant sind Neukomposition.
84 Takte; 14 Themeneinsätze.

Thema rectum (12 Töne) mit punktierten Achtelnoten im 4. Takt.

13. Themendarstellung (T. 69ff., Tenor) synkopisch verschoben (*imitatio per arsin*).

Takt	St.	Textkritische und Sach- Anmerkungen
4-21	alle	In diesen Takten erscheinen im OD Bindebögen über den Viernotengruppen aus punktierter 8tel + 16tel. Ab T. 14 kommen diese Bögen mit Ausnahme von T. 21 (D) nicht mehr vor. Im BA fehlen sie ganz. Wie schon Wiemer (1981) gezeigt hat, haben diese Bögen die Funktion, eine Ausführung im französischen Ouvertüren-Stil zu verhindern, denn dieser Stil verlangt Pausen zwischen punktierter Note und der möglichst kurz zu spielenden Folgenote. Wiemer rät zu einer Ausführung im Sinne von *notes inégales,* welcher Empfehlung ich mich anschließe. Bereits dieser Fall zeigt, daß Bach stets auch die instrumentale Darbietung des Werks im Auge hatte und daneben auch eine möglichst breite Palette von instrumentalen Spielweisen. Den Stil der französischen Ouvertüren wollte er auf ein einziges Stück beschränken, nämlich auf Cp. 6.
23	T	4. Note: ♯-Vorzeichen nach BA ergänzt.
64	A	3. Note: b-Vorzeichnung im OD wohl Lesefehler des Stechers; deswegen gemäß BA in ein Auflösungszeichen korrigiert. Die Lesart b'-cis" wäre als *Secunda superflua* ein „ungebräuchliches oder ungewöhnliches Intervall“ (Walther, 1708, S. 97), dessen Verwendung als rhetorische Figur zu deuten wäre; dies ist im vorliegenden Fall umso unwahrscheinlicher, als das Zweitaktglied T. 64/65 im Rahmen einer Quintfallimitation in den T. 66/67 (bei geringfügigen Veränderungen der Baßstimme) wiederholt wird und zwar ohne *Secunda superflua* in der jetzt im Diskant liegenden Tonfolge.

Contrapunctus 3 (BWV 1080/3)

Quellen: **(1) OD, S. 8-12**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach.
(2) BA, II, S. 4-5.

Erläuterungen: Dritte Fuge aus der vierteiligen Gruppe der einfachen Fugen.

Im BA umfaßt die Fuge 35 Großtakte und 12 Themeneinsätze.
Im OD erscheinen die Großtakte in 70 Zweihalbetakte unterteilt; die letzten zwei Takte sind Neukomposition.

72 Takte; 12 Themeneinsätze.

Thema inversum; das Stück beginnt mit der Comes-Form des Themas, die von der Dux-Form beantwortet wird. Das Thema erscheint in vielfältigen Abwandlungen, oft synkopisch verschoben und mit zusätzlichen Durchgangs- oder Wechselnoten.

In T. 5 wird ein obligater Kontrapunkt eingeführt, der im Verlauf des Satzes neunmal erscheint. Er prägt durch Chromatik und Synkopierungen maßgeblich den außerordentlich extravaganten Charakter der Fuge.

Takt	**St.**	**Textkritische und Sach- Anmerkungen**
17	T	1. Note: Haltebogen zur 2. Note nach BA ergänzt.

Contrapunctus 4 (BWV 1080/4)

Quelle: **(1) OD, S. 8-12**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach.

Erläuterungen: Vierte und letzte Fuge aus der Gruppe der einfachen Fugen. Sie fehlt im BA, wurde also für die Spätfassung hinzukomponiert.

138 Takte; 18 Themeneinsätze.

Thema inversum (12 Töne); regulärer Wechsel zwischen Dux und Comes in der Exposition.

Takt	St.	Textkritische und Sach- Anmerkungen
4-6	D	Hier wird die kontrapunktisch wichtige Tonfolge a' b' a' gis' a' eingeführt, die als Antwort auf die vorangehende Tonfolge in T. 4 f ' e' f ' g' a' zu verstehen ist, und zwar in Umkehrung und chromatischer Verengung. Die beiden Tonfolgen in T. 4 und 5 könnten nach der musikalischen Figurenlehre als *circoli mezzi* gelten, welche durch Gegenbewegung einen geschlossenen Kreis bilden. In der Tat schließt sich in dieser Fuge der Kreis der einfachen Fugen, denn Cp. 4 ist als Quintessenz der vorangehenden Fugen gedacht. Nun wiederholt sich die Figur aus T. 5 im Folgetakt, was ihr einen insistierenden Charakter verleiht. Die weitere durch Synkopen geprägte melodische Entwicklung im Diskant bis T. 12 legt den Gedanken nahe, es handele sich zugleich auch um eine Anspielung auf den obligaten Kontrapunkt aus der vorangehenden Fuge. Der chromatische *circolo mezzo* erscheint 29mal in dieser Fuge auf verschiedenen Leiterstufen.
85	B	Letzte Note: ein wohl irrtümlich gesetzter Bogen zur 1. Note des Folgetaktes blieb hier unberücksichtigt.
107-110	T/B	Das Thema *per thesin* (T) wird mit dem Thema *per arsin* (B) parallel geführt. Dazu erklingt im D dreimal in Folge der chromatische *circolo mezzo*.
111-114	D/A	Das Thema *per arsin* (D) wird mit dem Thema *per thesin* (A) parallel geführt.
113-118	alle	In T. 114 (B) erklingt der Themenkopf des zweiten Themas der Schlußfuge (vgl. Cp. 14, ebenfalls T. 114, bzw. T. 233). Hier erklingt dieser Themenkopf in sämtlichen Stimmen, insgesamt sechsmal. Angekündigt wird er durch melodische Umkehrung in T. 113 (T).

Contrapunctus 5 (BWV 1080/5)

Quellen: **(1) OD, S. 13-15**; Schreiber der Stichvorlage: Kopist A.
(2) BA, IV, S. 8-10.

Erläuterungen: Erste Fuge aus der dreiteiligen Gruppe der Gegenfugen.

90 Takte; 22 Themeneinsätze, je 11 als Rectus und 11 als Inversus.

Das Thema ist gegenüber seiner Normalgestalt in der Eingangsgruppe mittels Durchgangsnoten von 12 auf 14 Töne erweitert. Es erscheint jeweils elfmal in gerader und umgekehrter Gestalt und erfährt 7 Engführungen, in denen jeweils die gerade mit der umgekehrten Form kombiniert wird.

Ab T. 86 teilt sich der Baß in 2 Stimmen, in T. 88 auch der Diskant, so daß die Fuge sechsstimmig endet. Ab T. 86 Kombination der geraden mit der umgekehrten Themengestalt als *Canon sine pausis.* Auch die nichtthematischen Stimmen von Diskant und Tenor sind (mit einigen Freiheiten) in diesem Sinne aufeinander bezogen: Eine großartige Apotheose auf das Symmetrieprinzip der Gegenfuge, die bereits auf die Spiegelfugen verweist.

Takt St. Textkritische und Sach- Anmerkungen

Der Satztitel lautet im OD – aufgrund eines unkorrigiert gebliebenen Versehens – *Contrapunctur 5.*

1 Die Taktvorschrift **C** im OD als Zeichen für den Viervierteltakt kontrastiert zu derjenigen im BA, wo ein Allabrevetakt vorgezeichnet ist. Hier liegt m.E. eine Nachlässigkeit von Kopist A und nicht eine absichtliche Taktänderung Bachs vor. Dies ist umso wahrscheinlicher, als die fälschliche Taktangabe Viervierteltakt anstatt Allabrevetakt sich in zwei weiteren Sätzen wiederholt, zu denen Kopist A die Stichvorlagen ausgeschrieben hat: in Cp. 9 und Cp. 10. Daher Korrektur.

26 T Letzte Note: Haltebogen zur 1. Note T. 27 nach BA ergänzt.

77 D 6. Note nach BA aus d' zu e' korrigiert.

82 B Letzte Note: Haltebogen zur 1. Note T. 83 nach BA ergänzt.

90 Die Brevis-Notierung des Schlußakkords findet sich nur im OD, nicht im BA. Sie ist kein korrekturbedürftiger Irrtum, sondern knüpft an die Notationsgepflogenheiten der alten Kontrapunktiker an. Sie darf daher als emphatische Reverenz Bachs diesen gegenüber gelten, wobei Contrapunctus 5 diesen Vorbildern offenbar in besonderer Weise nacheifert. Das Beispiel von Frescobaldis *Fiori musicali* (1635) zeigt: Der Notenwert der Schußtöne entspricht dort regelmäßig (bei wenigen Ausnahmen) der doppelten Taktlänge des jeweiligen Stückes. Und obwohl dies zusätzliche Schlußfermaten überflüssig macht, finden sich solche trotzdem bereits in vielen Publikationen der Alten. Wenn also der OD die Schlußnoten von Cp. 5 als Breves mit Fermaten notiert, so entspricht dies einer langen Tradition, die, das sei hinzugefügt, auch von Bachs Zeitgenossen noch gepflegt wird. Denn auch in den 32 Ricercaten des 1690 geborenen Gottlieb Muffat findet sie sich.

Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese (BWV 1080/6)

Quellen: **(1) OD, S. 16-18**; Schreiber der Stichvorlage: Kopist B.
(2) BA, VII, S. 16-19.

Erläuterungen: Zweite Gegenfuge über das 14-tönige Thema und seine Umkehrung in zwei verschiedenen Wertgrößen.

79 Takte; insgesamt 29 Themeneinsätze.

Das Thema erscheint 15mal in gerader und 14mal in umgekehrter Gestalt, 11mal in normaler und 18mal in verkleinerter Form. Es erfährt 10 Engführungen, nur zwei Themeneinsätze erfolgen isoliert, also außerhalb einer Engführung.

Ab T. 76 teilt sich der Diskant in 2 Stimmen, Vorschluß- und Schlußakkord werden durch weitere Erhöhung der Stimmenzahl im Tenor siebenstimmig.

Der Titelzusatz *in Stylo Francese* meint eine Ausführung im Stil der französischen Ouvertüre, wobei die auf eine punktierte Note folgende Note möglichst kurz zu spielen ist. Die punktierte Note selbst wird dabei nicht etwa länger ausgehalten, sondern es ist eine Pause zwischen ihr und der kurzen Note zu machen. Konkret bedeutet dies, daß bereits die letzte Note im 1. Takt im französischen Stil, also sehr kurz zu spielen ist. Ich selbst empfehle, sich an der Spielweise Gustav Leonhardts in seiner Schallplattenaufnahme zu orientieren, nicht zuletzt, weil Leonhardt diese Fuge mit *grandeur* und *majesté* auszustatten versteht wie kaum ein anderer.

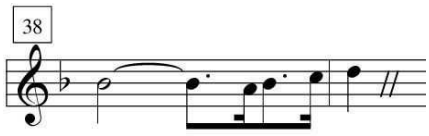
Dieser Satz ist im BA von eigenschriftlichen Korrekturen geradezu übersät. Sie lassen zwei Intentionen erkennen: Zum einen ging es Bach darum, die rhythmische Präzision der Notierung zu verbessern, was letztlich bedeutet, daß er eine inzwischen altmodisch gewordene (ungenaue) Notationsgepflogenheit neueren (genaueren) Tendenzen anpaßte. Zum anderen veränderte er aber auch den Notentext inhaltlich und zwar fast immer im Sinne einer gesteigerten Diminuierung, letztlich also im Sinne ausgeschriebener Verzierungen. Nicht alle der letztgenannten Korrekturlesarten sind in den Druck gelangt. Bach hat also an diesem Stück noch gefeilt, als die entsprechende Vorlage schon beim Stecher war – wohl doch in der Absicht, die jüngsten Änderungen noch anläßlich der Fahnenkorrektur in die Druckausgabe zu integrieren. Zu dieser Fahnenkorrektur allerdings scheint es nicht mehr gekommen zu sein.

Die Feststellung anderer Beschreiber des BA, im Notenteil befänden sich fremdschriftliche Korrekturen, widerspricht meinem eigenen Eindruck. Ich glaube auch nicht, Bach hätte es einem Helfer erlaubt oder diesen sogar angewiesen, Änderungen an seiner Notenniederschrift vorzunehmen. Der Vermerk *Corrig.* am Ende der Fuge von J.C.F. Bach bezieht sich m.E. auf die von diesem Bachsohn herausgeschriebene Stichvorlage und nicht auf das BA.

Takt St. Textkritische und Sach- Anmerkungen

31 D Ornament über der letzten Note aus BA ergänzt.

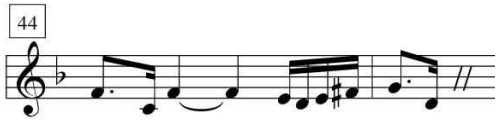
38 D 2.-4. Note sind das Ergebnis einer Revisionskorrektur im BA, die offenbar erst erfolgte, als die Stichvorlage zu Cp. 6 bereits das Bachsche Haus verlassen hatte. Die erste dieser nicht im OD berücksichtigten Korrekturen im BA, die übrigens alle durch eine besonders helle Tintenfarbe auffallen, ist die hier vorliegende. An der früheren Lesart: punktierte Achtelnote b'-16tel a' wurde durch Verkürzung der ersten Note auf ein 16tel und Einfügung zweier 16tel-Noten c"-b' eine Diminution angebracht, die von ausgezeichneter Wirkung und damit eine Verbesserung ist. Moroney (S. 102) bezweifelt die Authentizität der Korrektur, weil sie das Thema ändert, „was Bach sonst nie tut“. Diese Feststellung ist falsch, wie insbesondere das Beispiel des 5. Themeneinsatzes in Cp. 2 (T. 23, A) zeigt, wo bereits der 1. Ton des Themas einer Diminution unterworfen wird. Der Echtheitszweifel ist damit beseitigt, zumal die Korrektur offensichtlich autograph ist.



T. 38, Diskant, frühere Lesart (OD)

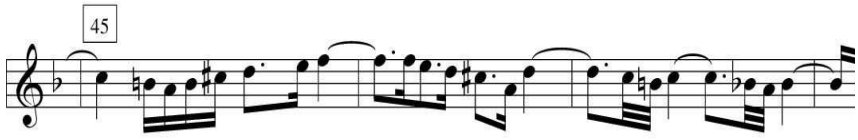
42 D 11. Note: Ornament und Haltebogen zur vorangehenden Note aus BA ergänzt.

44 A 5.-7. Note, Haltebogen zwischen 4.-5. Note sowie Notenbuchstabe *fis* unter der unleserlich gewordenen letzten Note sind das Ergebnis einer Revisionskorrektur im BA; sie ersetzt die vorige Lesart: 2 16tel e'-d'.



T. 44, Alt, frühere Lesart (OD)

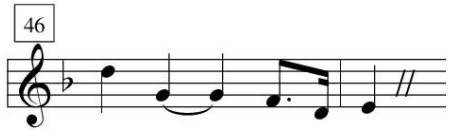
45 D 2.-4. Note sowie Haltebogen zwischen 1.-2. Note sind das Ergebnis einer Revisionskorrektur im BA; sie ersetzen die vorige Lesart: 2 16tel-Noten h'-a'.



T. 45-47, Diskant, frühere Lesart (OD)

46 D 6.-7. Note sind das Ergebnis einer Revisionskorrektur im BA; sie ersetzen die vorige Lesart: 16tel a' (s. Notenbeispiel unter Anm. zu T. 45).

46 A 5.-6. Note sind das Ergebnis einer Revisionskorrektur im BA; sie ersetzen die vorige Lesart: 16tel d'.

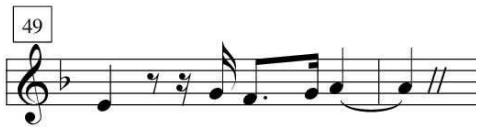


T. 46, Alt, frühere Lesart (OD)

47 D 1.-4. Note sowie Haltebogen zwischen 1.-2. Note sind das Ergebnis einer Revisionskorrektur im BA; sie ersetzen die vorige Lesart: punktierte Achtel d"-32tel c" (s. Notenbeispiel unter Anm. zu T. 45).

47 D 7.-10. Note sowie Haltebogen zwischen 6.-7. Note sind das Ergebnis einer Revisionskorrektur im BA; sie ersetzen die vorige Lesart: punktierte Achtel c"-32tel b' (s. Notenbeispiel unter Anm. zu T. 45).

49 A 1.-4. Note sind das Ergebnis einer Revisionskorrektur im BA; sie ersetzen die vorige Lesart (1.-2. Note samt Pausen) des folgenden Notenbeispiels:



T. 49, Alt, frühere Lesart (OD)

74 D Ornament über der 3. Note aus BA ergänzt.

79 B Fehlende Schlußfermate ergänzt.

Contrapunctus 7 a 4 per Augment*ationem* et Diminut*ionem* (BWV 1080/7)

berücksichtigte Quellen: **(1) OD, S. 19-21**; Schreiber der Stichvorlage: Kopist B
(2) BA, VIII, S. 20-22
(3) SFV

Erläuterungen: Dritte Gegenfuge über das 14-tönige Thema und seine Umkehrung in drei verschiedenen Wertgrößen.

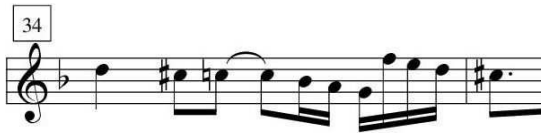
61 Takte; insgesamt 28 Themeneinsätze.

Das Thema erscheint 16mal als Rectus und 12mal als Inversus, 4mal in normaler, 4mal in vergrößerter und 20mal in verkleinerter Form. Es erfährt 7 Engführungen. Alle Themeneinsätze erfolgen im Rahmen von Engführungen.

Ab T. 56 teilt sich der Diskant in 2 Stimmen, die Fuge endet fünfstimmig.

In T. 58 ereignet sich auf der 3. Zz. eine *abruptio* auf dem verminderten Septakkord Gis - f - d' - h', an der lediglich der 1. Diskant nicht teilnimmt. Es ist dies der Ausgangspunkt einer auskomponierten *Cadenza*, die vom 1. Diskant ausgeht und an der sich nach und nach alle Stimmen beteiligen. Diese *Cadenza* korrespondiert mit derjenigen in Cp. 1. Während die vorangehenden Gegenfugen jeweils prachtvoll-pathetische Coda-Schlüsse geboten hatten, beendet Cp. 7 die Reihe der monothematischen Fugen Cp. 1-7 mit einer Coda von introvertierter Emphase.

Takt	**St.**	**Textkritische und Sach- Anmerkungen**
34	D	3. Zz.: Rhythmus im OD: Achtel, zwei 16tel; diese Lesart erscheint im BA nachträglich korrigiert zu 16tel, Achtel, 16tel. Die Änderung ist autograph und sorgt im Verbund mit den anderen Stimmen für eine durchgehende 16tel-Bewegung in diesem Takt, die ab T. 4 des Stücks sonst ausnahmslose Norm ist. Es handelt sich also um die Beseitigung dieser Ausnahme, mithin um eine Verbesserung, die ich übernehme. Zutreffend vermutet Moroney (S. 102), Bach habe die Korrektur erst zu einem Zeitpunkt vorgenommen, als das Stück bereits zum Stich gegeben worden war.



T. 34, Diskant, frühere Lesart (OD)

36	T	1. Note im OD durch Stichkorrektur schwer lesbar. Die darauf folgende Achtelpause fehlt im OD; sie wurde nach BA ergänzt.
54	A	Letzte Note: ein irriger Haltebogen samt irrigem Kustos e' im OD wurden hier nicht berücksichtigt.
60	A	9. Note im OD irrtümlich f statt g; nach BA und SFV (Nr. 1) korrigiert.

Contrapunctus 8 (BWV 1080/8)

Quellen: **(1) OD, S. 21-25**; Schreiber der Stichvorlage: Kopist C
(2) BA, IX, S. 25-28
(3) SFV

Erläuterungen: Dreistimmige Tripelfuge über zwei neue Themen (Thema 1 und 2) und das variierte Hauptthema.

Gegenüber dem BA erscheint die Fuge im OD in verdoppelten Notenwerten. Dementsprechend ändert sich die Taktvorzeichnung von 2/4 zu Allabreve.

Im 1. Abschnitt der Fuge (T. 1-38) wird Thema 1 (Rectus) allein in 5 Einsätzen exponiert. Die Beantwortung ist durchgehend real.

Im 2. Abschnitt (T. 39-92) tritt zu diesem Thema das 2. Thema hinzu; als 2er-Kombination treten sie in diesem Abschnitt sechsmal auf. Bei seinem 2. Eintritt präsentiert das 2. Thema die Tonfolge h c a b: es ist der Krebs der b a c h-Tonfolge, die das Thema 2 erst in Cp. 11 bietet. Außerdem ist Thema 2 ein Reperkussionsthema. Bei seinem ersten Eintritt beginnt es auf dem Ton b und endet auf d, ebenso wie das b a c h-Thema in der Schlußfuge.

Im 3. Abschnitt (T. 93-111) wird das variierte Hauptthema in der Inversusform in in jeder der drei Stimmen exponiert. Dabei spielen die nicht-thematischen Stimmen freie Kontrapunkte, so daß es für einen Hörer schwierig ist, den ersten Themeneinsatz in der Mittelstimme überhaupt wahrzunehmen.

Der 4. Abschnitt (T. 112-123) bringt ein Zwischenspiel.

Der 5. Abschnitt (T. 124-147) beginnt mit einer 3er-Engführung der Themen 1 und 2, wobei Thema 1 in Alt und Baß erscheint, Thema 2 im Diskant. Allerdings sind die Themengestalten in Diskant und Baß unvollständig, so daß es sich eher um eine Scheinengführung handelt. Es folgt eine reguläre Kombination der Themen 1 und 2 in a-moll, welche Tonart bei dieser Kombination bislang noch nicht vorgekommen ist.

Im 6. Abschnitt (T. 148-188) werden alle 3 Themen in insgesamt 5 Engführungen miteinander verbunden, wobei erst die beiden letzten Stretti die Normalform der Themenkombination repräsentieren, nämlich diejenige in der Haupttonart d-moll. Bemerkenswert ist weiterhin: Die Themenkombination vereint den Inversus des Hauptthemas mit dem Rectus von Thema 1 und dem Krebs von Thema 2.

Thema 1 erscheint 18mal, Thema 2 12mal, das Hauptthema 8mal. Insgesamt gibt es 12 Engführungen und 2 Scheinengführungen (letztere in T. 21ff. und 125ff.)

Takt	St.	Textkritische und Sach- Anmerkungen
		Im freigebliebenen rechten Teil der letzten Akkolade des vorangehenden Satzes VIII findet sich eine stark verblaßte autographe Bleistiftnotiz, die offenbar für den Vorlagen-Kopisten von Cp. 8 bestimmt war: *folgendes muß also geschrieben werden:* Im untersten System der Akkolade folgt dann die Notation des eröffnenden Themas (ohne Schlußton), wie es im OD erscheint.
6	B	1. Zz., OD: fehlende Halbepause wurde nach BA und SFV (Nr. 2) ergänzt.
8	A	2. Note, OD: fehlendes Auflösungszeichen wurde nach BA und SFV (Nr. 3) ergänzt.
14	A	3. Note, OD: irrtümliches Auflösungszeichenwurde nach BA und SFV (Nr. 4) durch b-Vorzeichnung ersetzt.
25	A	Letzte Note, OD: fehlender Haltebogen zur 1. Note des Folgetakts im wurde nach BA und SFV (Nr. 5) ergänzt.
51	A	3. Note: Ornament wurde aus BA übernommen.
61	A	Letzte Note, OD: fehlender Haltebogen zur 1. Note des Folgetakts wurde nach BA und SFV (Nr. 6) ergänzt.
81	A	Letzte Note, OD: fehlendes Auflösungszeichen im wurde nach BA und SFV (Nr. 7) ergänzt.
105	A	1. Note, OD: fehlender Verlängerungspunkt wurde nach BA und SFV (Nr. 8) ergänzt.
115	A	1. Note, OD: fehlendes Kreuzvorzeichen wurde nach BA ergänzt.
120	A	5. Note, OD: b-Vorzeichnung wurde gemäß SFV (Nr. 9) ergänzt.
120	B	7.-10. Note, OD: fehlender Bindebogen im wurde nach BA ergänzt.
121	B	2.-5. Note sowie 7.-10.Note, OD: fehlende Bindebögen wurden nach BA ergänzt.
165	B	1. Note, OD: fehlender Verlängerungspunkt wurde nach BA und SFV (Nr. 10) ergänzt.
170	A	Letzte Note, OD: fehlender Haltebogen zur 1. Note des Folgetakts wurde nach BA und SFV (Nr. 11) ergänzt.
187		Vorletzte Note: im OD ein Mordent, wurde in ein Trillerzeichen korrigiert.
188	B	Ein versehentliches Fermatenzeichen unter der 1. Note im OD blieb, der korrekten Notation des BA folgend, unberücksichtigt.

Canon per Augmentationem in Contrario Motu (BWV 1080/14)

Quellen:
(1) OD, S. 48-50
(2) BA, XV, S. 38-39
(3) F.1, Signatur: D-B Mus.ms. Bach P 200/1, Faszikel 1

Erläuterungen zu den Quellen:

F.1 ist das einzig erhalten gebliebene Dokument einer sonst gänzlich verloren gegangenen Quellenschicht, bestehend aus den Stichvorlagen, die von Bach und seinen Helfern hergestellt wurden, um vom Stecher im Pausverfahren auf Kupferplatten übertragen zu werden. Damit nimmt F.1 von allen erhaltenen Quellen den höchsten Rang im Hinblick auf die Druckfassung des Werkes ein. Die drei einseitig beschriebenen Blätter der Stichvorlage besitzen zwei verschiedene, von Bachs Hand stammende Paginierungen, von denen die Zählung 33-35 die ursprüngliche ist. Erst später, und zwar in Bachs letztem Handschriftenstadium, wurde die Zählung 26-28 nachgetragen. Beide Paginierungen beziehen sich direkt auf die Seitenzählung des Drucks, wobei die zeitlich spätere Zählung 26-28 Ausdruck einer im Laufe der Drucklegung von Bach revidierten Seitendisposition ist. Unter Berücksichtigung aller möglichen quellenkritischen und von der Sekundärliteratur ausgehenden Einwände dürfen wir mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Bach die Seiten 26, 27 und 28 des Originaldrucks dem Augmentationskanon zugedacht hat. Das bedeutet zugleich: der Augmentationskanon sollte als erster der vier Kanons den Platz nach Cp. 8 einnehmen. (Vgl. auch A. Einleitung, Kapitel 2).

Zur Herstellung des Notentextes dient F.1 ebenfalls als Hauptquelle, wobei mögliche Lesartenunterschiede gegenüber dem OD daraufhin zu prüfen sind, ob diese auf eine Bachsche Korrektur der Probeabzüge zurückgehen könnten. BA repräsentiert demgegenüber eine von OD und F.1 deutlich abweichende frühere Fassung dieses Stücks: Die Notenwerte sind um eine Wertgröße verkleinert, so daß bei C-Taktvorschrift die Gesamtzahl der Takte nur 55 beträgt. Weiterhin erscheint erwähnenswert, daß die Oberstimme im BA im Diskantschlüssel steht, im OD dagegen im Violinschlüssel. Die Lesartenunterschiede zwischen BA und OD/F.1 bestätigen in aller Regel den Vorgängercharakter von BA.

Von der Hand Johann Christoph Friedrich Bachs stammt der Kopftitel auf Blatt 1 von F.1, *Canon per Augmantationem contrario motu* sowie die Bemerkung *NB: Der seel. Papa hat auf die Platte diesen Titul stechen laßen, Canon per Augment: in Contrapuncto all octava, er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe Platte u. gesetzet wie forn stehet*.

Erläuterungen zur Komposition:

Die Erstfassung des Kanons im BA (Nr. XV) umfaßt 55 **C**-Takte. Demgegenüber erscheinen im OD und in F.1 die Notenwerte um eine Wertgröße verdoppelt, und die Takteinteilung ist halbiert, so daß die Zahl der Takte auf 109 Allabrevetakte angestiegen ist.

Das viertaktige Thema ist i.S. einer stark veränderten Gestaltvariation vom Hauptthema abgleitet. Als Dux erscheint es zunächst gerade. Durch melodische Umkehrung und Verdoppelung seiner Notenwerte im Comes wird daraus ein achttaktiger Inversus. Wie in Cp. 7 wird das Thema aber auch auf 2 Takte verkleinert (OS, T. 13-15) samt Wiederholung auf der V. Stufe (OS, T. 17-19), woraus im Comes wiederum zwei viertaktige Themengestalten in der Umkehrung entstehen (US, T. 30-33 und T. 38-41).

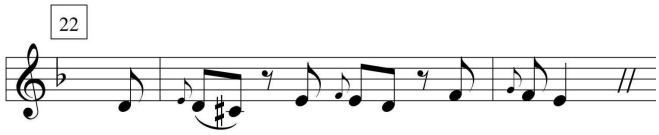
Damit nicht genug: Das verkleinerte Thema in T. 13ff. ist tatsächlich nur der erste Teil eines Doppelthemas, dessen zweiter Teil in T. 15 mit der 4. Note anfängt und zunächst das Anfangsintervall des Themas, die kleine Sexte d"-b", mit chromatischen Halbtonschritten ausfüllt, um dann mit einer kurzen diatonischen Floskel zum d" zurückzukehren (T. 17, 3. Note). Konsequenterweise ist der zweite Teil des Doppelthemas in die Wiederholung auf der V. Stufe mit eingeschlossen (T. 17-21).

Zur Bildung des Comes werden die Takte 1-24 des Dux verwendet; ab T. 25 verläuft der Dux nur noch unter der Bedingung, eine Gegenstimme zum Comes zu sein, die mit diesem im doppelten Kontrapunkt der Oktav steht. Denn genau dies wird ab T. 53 demonstriert, indem die beiden Kanonstimmen gegeneinander vertauscht werden. Der Kanon schließt mit dem eröffnenden Thema, diesmal in der zweigestrichenen Oktav.

Takt	**St.**	**Textkritische und Sach- Anmerkungen**

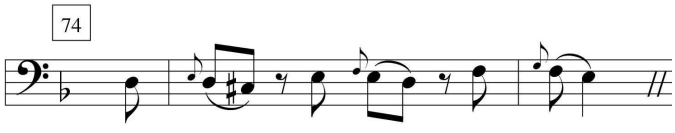
22 OS Der Bindebogen ist in F.1 und OD aufgrund eines Zeilenumbruchs in der Mitte des Taktes geteilt, was aber nicht dazu verleiten darf, keinen durchgehenden Bogen zu setzen.

22-24 OS
74-76 US Die Notation des Viertonmotivs: letzte Note T. 22, 1.-3. Note T. 23, das in aufsteigenden Sekundschritten noch zweimal sequenziert wird, stimmt im Vergleich zwischen OD und F.1 nur im Hinblick auf die erste Viertongruppe überein: Hier ist die Vorschlagsnote als Achtel notiert und der Bindebogen steht zwischen den beiden Hauptnoten. F.1 hat die beiden nachfolgenden Viertongruppen in gleicher Notierung, jedoch ohne Bindebögen, was man aus Bachs Sicht nicht unbedingt als korrekturbedürftig empfinden muß, weil der offenkundige Sequenzcharakter der Stelle die Gleichsinnigkeit der Ausführung nahelegt.



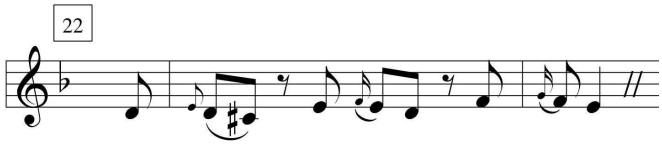
T. 22-24 in F.1

Allerdings bringt die Parallelstelle T. 74-76 (US) die Bindebögen sowohl im OD als auch in F.1 in allen drei Viertongruppen:



T. 74-76 in OD und F.1

OD dagegen liest in T. 22f. die erste Viertongruppe wie F.1, verändert aber die Notierung der beiden folgenden Viertongruppen, indem die Vorschlagsnoten jeweils als 16tel erscheinen und die Bindebögen jeweils zwischen Vorschlags- und Hauptnote stehen:



T. 22-24, OD

Diese Änderung gegenüber den eben erwähnten Lesarten stellt m.E. keinen Stichfehler dar, sondern beruht am ehesten auf einer sinnvollen Korrekturanweisung Bachs an den Stecher. Ein Achtelwert der Vorschlagsnote bei Achtelwert der nachfolgenden Hauptnote bedeutet nämlich üblicherweise einen langen Vorschlag, der aber hier kaum gemeint sein kann. Musikalisch einleuchtend ist dagegen ein kurzer Vorschlag, den die 16tel-Notierung der Vorschlagsnote zum Ausdruck bringt. Die mangelnde Folgerichtigkeit bei der Umsetzung der Korrektur im OD dürfte entweder dadurch zu erklären sein, daß die Korrektur durch Bach selbst bereits inkonsequent und flüchtig war oder sie dem Stecher rein deskriptiv mitgeteilt wurde, etwa im Rahmen einer Corrigenda-Liste. Dies bleibt offen.

Die wahrscheinlich letztwillige Lesart ist jedenfalls 16tel-Vorschlagsnote samt Bindebogen zur Hauptnote; ich übernehme sie daher in den Haupttext und übertrage sie auf sämtliche Parallelstellen.

48 US Ein irrtümlicher Haltebogen zwischen der letzten Note und der ersten Note des Folgetakts im OD blieb unbeachtet.

74 US Der Bindebogen wurde aus der Parallelstelle T. 22, OS, übernommen.

82 US Die fehlerhafte Bogensetzung im OD blieb zugunsten der richtigen Lesart in F.1 unbeachtet.

98 US 1.-2. Note fehlen in F.1 infolge Papierdefekts am Blattrand; sie wurden aus dem Kustos des vorangehenden Notenzeilenendes und aus OD ergänzt.

105 OS 1.-3. Note fehlen in F.1 infolge Papierdefekts am Blattrand; sie wurden aus dem Kustos des vorangehenden Notenzeilenendes und aus OD ergänzt.

Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima (BWV 1080/9)

Quellen: **(1) OD, S. 26-28**; Schreiber der Stichvorlage: Kopist A
(2) BA, V, S. 10-13
(3) SFV

Erläuterungen: Vierstimmige Doppelfuge über ein neues Thema und das 12tönige Hauptthema in vergrößerten Notenwerten.

Gegenüber dem BA erscheint die Fuge im OD in verdoppelten Notenwerten, während die Takte halbiert sind. Dementsprechend ändert sich die Zahl der Takte von 65 auf 130.

Im 1. Abschnitt der Fuge (T. 1-34) wird das neue Thema allein in 4 Einsätzen exponiert. Die Beantwortung ist durchgehend real.

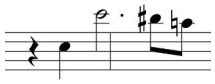
Im 2. Abschnitt (T. 35-130) tritt zu diesem Thema das Hauptthema hinzu. Beide Themen werden in sieben Engführungen miteinander kombiniert. Die Stretti 1, 3 und 7 erfolgen im Kontrapunkt der Oktav, sie stehen alle in d-moll. Die Stretti 2, 4, 5 und 6 erfolgen im Kontrapunkt der Duodezime und stehen in F-dur (Nr. 2), a-moll (Nr. 4), d-moll (Nr. 5) und g-moll (Nr. 6).

Die d-moll-Einsätze des Hauptthemas finden sich im Diskant, Alt (2mal) und Baß, während der Tenor für die drei Einsätze des Hauptthemas reserviert ist, die nicht in der Grundtonart stehen.

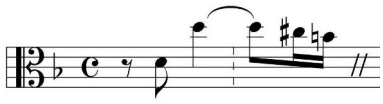
Takt St. Textkritische und Sach- Anmerkungen

1 Die Taktvorschrift **C** als Zeichen für den Viervierteltakt ist nur für die frühere Fassung im BA richtig, nicht aber für die spätere im OD, weil Bach bei der Umarbeitung des Stückes für die Druckfassung nicht nur die Notenwerte verdoppelt, sondern auch die Takte halbiert hat. Die Taktvorschrift wurde daher in das Zeichen für den Allabrevetakt korrigiert. Vgl. dazu auch die dementsprechenden Anmerkungen zur Taktvorschrift von Cp. 5 und Cp. 10. Der Fehler ist typisch für Kopist A.

1f. A BA zeigt zwei, durch hellere Tintenfarbe als nachträglich erkennbare, autographe Eintragungen, die als Hinweise für den Schreiber der Stichvorlage zu werten sind, der beim Ausschreiben die Vergrößerung der Notenwerte um eine Wertgröße sowie die Halbierung der Takte zu beachten hatte: Zum einen steht im vor der Akkoladenklammer freigebliebenen Raum des Notensystems folgender Eintrag (bei vorausgesetztem Altschlüssel samt d-moll-Vorzeichnung):



Im nach der Akkoladenklammer beginnenden Haupttext der Komposition wurde der 1. Takt durch in allen System zusätzlich eingezeichnete Taktstriche halbiert, zugleich aber auch die altertümliche Notationsart, in welcher der Verlängerungspunkt der Note über die Taktgrenze hinweg gilt, durch die neuere Notationsweise ersetzt, denn in diesem Fall wurde der Verlängerungspunkt durch eine übergebundene Achtelnote ersetzt. Der nachträglich eingezeichnete Taktstrich ist im nachfolgenden Notenbeispiel gestrichelt:



Der Kopist hat, wie OD zeigt, diese modernere Notationsart allerdings nur dann beachtet, wenn sie bereits in der Vorlage, also im BA, stand (bei 4 von 11 Themeneinsätzen). Wie auch sonst in neueren Ausgaben wird hier der taktübergreifende Verlängerungspunkt durch die heute übliche Notation ersetzt.

16 B 1. Note: Viertelnote d' fehlt im OD und wurde nach SFV samt Bindebogen zur vorhergehenden Note ergänzt. Da in BA die Verlängerung durch einen Verlängerungspunkt und nicht durch übergebundene Note ausgedrückt ist, enthielt die Stichvorlage wohl nur diesen Verlängerungspunkt, den der Stecher dann vergaß. In einzelnen Exemplaren von OD wurde das Corrigendum handschriftlich berichtigt, teils gemäß der Anweisung von SFV, teils aber auch als Verlängerungspunkt, der sich auf die im Vortakt vorangehende Halbenote bezieht.

26 B 2. Note: fehlendes ♯ wurde ergänzt, desgleichen ein ♮ vor der 6. Note.

35f. T T. 35, letzte Note trägt einen Verlängerungspunkt, der jenseits des Taktstrichs notiert ist. Es handelt sich um die oben in der Anm. zu T. 1-2 angeführte Ausnahme, in der die veraltete Notationsart einer Notenverlängerung durch Punktierung über die Taktgrenze hinweg im Originaldruck erscheint.

53 T Letzte Note: ein fehlendes ♮ wurde nach BA ergänzt.

79 A Vor 7. und 8. Note fehlt jeweils ein ♯-Vorzeichen; Ergänzung nach BA und SFV.

80 A 2. Note: ein (i.S. eines Warnakzidens) fehlendes ♮ wurde nach SFV ergänzt.

84 T 2. Note: versehentliches ♭-Vorzeichen wurde nach BA und SFV zu ♮ korrigiert.

104 D 4. Note: versehentlich mit ♮-Vorzeichen; nach BA und SFV zu ♭ korrigiert.

115 A Fehlender Haltbogen zur nachfolgenden Note wurde nach BA und SFV ergänzt.

129 D 3. Note: Ornament wurde nach BA ergänzt.

Canon alla Decima Contrapunto alla Terza (BWV 1080/16)

Quelle: **(1) OD, S. 53-54**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach

Originale Schlüssel: Oberstimme: Violinschlüssel
Unterstimme: Tenorschlüssel

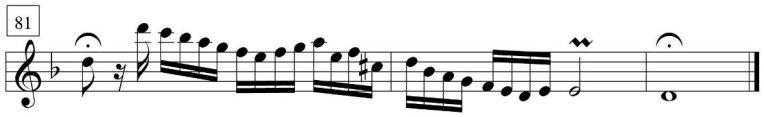
Erläuterungen zur Taktvorzeichnung: Die Kombination von **C**- und 12/8-Taktvorschrift findet sich bei Bach nicht selten, zumeist in Choralbearbeitungen. Ein für diesen Canon aber genaueres Vorbild ist das Präludium D-dur BWV 874/1 aus dem Wohltemperierten Clavier II (die dortige Verwendung des Allabreve- anstelle des C-Takts ist im Hinblick auf die rhythmische Notation unerheblich). Im Canon verstehen sich die Viertelnoten bis einschließlich T. 78 triolisch untergliedert, wobei punktierte Achtel plus 16tel dem Triolenrhythmus anzugleichen sind, desgleichen die punktierten Viertel + 16tel-Pause + 16tel-Note in den Takten 24 (US), 28 (OS), 63 (OS), 67 (US). Die vier Schlußtakte 79-82 der Coda stehen im reinen C-Takt, das heißt die zuvor triolische Achtelbewegung wird zur duolischen verlangsamt.

Erläuterungen zur Komposition: Der Kanon ist zweiteilig und erstreckt sich über 78 Takte. Die restlichen vier Takte 79-82 sind Coda, die am eigentlichen kanonischen Geschehen nicht beteiligt ist.

Das Thema des Kanons ist, im Gegensatz zu den drei anderen Kanons mit ihren stark veränderten Themengestalten, hinsichtlich der Tonfolge das Zitat der 12-tönigen Form des umgekehrten Hauptthemas aus Cp. 4, es erscheint lediglich in einer rhythmisch-synkopierten Variante. Diese erscheint ihrerseits bereits in Cp. 4 vorgeprägt, nämlich als Comesform (T. 111, D), welcher nun in diesem Kanon die Duxform an die Seite gestellt wird (die Punktierung der abschließenden Noten im Kanon ist ein unbedeutender Unterschied zur Version in Cp. 4). Der Dux liegt in der Unterstimme und präsentiert zunächst das viertaktige Thema in d-moll. Der Comes setzt in T. 5 ein und ist gegenüber dem Dux um eine Dezime hochversetzt, so daß das Thema nunmehr in F-dur erklingt. Ab T. 9 erklingt wiederum im Dux das Thema erneut in F-dur, so daß der Comes ab T. 13 daraus einen vierten Themeneinsatz in a-moll macht. Weitere Themeneinsätze im ersten Teil des Canons erfolgen nicht. Dieser erste Teil endet in T. 39. Danach folgt ab T. 40 der zweite Teil, indem der erste Teil durch Stimmtausch und -transposition zu einem Kanon in der Oktav mutiert: Der Dux aus T. 1 wird um eine Oktav hochversetzt, während der Comes aus Teil 1 um eine Dezime nach unten transponiert wird. Die Unterstimme der T. 40-43 ist freier Kontrapunkt. Der zweite Teil endet in T. 78 und mündet in eine Coda, die einen letzten, diminuierten Themeneinsatz in der US präsentiert und mit einer Cadenza schließt.

Der Kanon präsentiert das viertaktige Thema inversum 8mal und dessen auf 2 Takte diminuierte Form einmal.

Takt	St.	Textkritische und Sach- Anmerkungen
35	OS	5.-6. Note: fehlender Haltebogen wurde ergänzt.
37	US	5. Note: fehlender Bindebogen zur vorangehenden Vorschlagsnote wurde ergänzt. Die Vorschlagsnote b' zum Achtel a' sowie die Nachschlagsnote a' zum Achtel g' empfehle ich beim Spiel zusammen mit den Hauptnoten zu vier 16teln b'-a'-g'-a' aufzulösen. In gleicher Weise verfahre man an der Parallelstelle T. 76 (OS).
72	US	3. Note samt vorangehender Sechzehntelpause fehlen im OD zugunsten einer Achtelpause. Die Stelle wurde nach den Parallelstellen T. 29 (US), T. 33 (OS), T. 68 (OS) korrigiert.
79	US	6.-7. Note: fehlender Haltebogen wurde ergänzt.
81		Bach schreibt hier ausdrücklich eine Cadenza vor. Wie schon in Cp. 1, T. 71, nimmt die vom Spieler zu improvierende Kadenz ihren Ausgang vom Undecimenakkord auf der V. Stufe. Eine weitere bemerkenswerte, jedoch auskomponierte Kadenz ereignet sich gegen Ende von Cp. 7 ab T. 58. Bach schreibt Kadenzen also an sehr bedeutsamen Stellen innerhalb des Werkzyklus' vor. Selbst wenn man die Notwendigkeit einer Kadenz in Cp. 1 anzweifelt (da ja eine ausdrückliche Aufforderung und auch ein Fermatenzeichen fehlen), so stehen die Cadenzae in Cp. 7 und im Dezimenkanon an wichtigen Wendepunkten des Zyklus': Mit Cp. 7 endet die Reihe von 7 monothematischen Contrapunctus-Kompositionen, um mit Cp 8 zu mehrthemigen Contrapunctus-Sätzen überzuleiten. Außerdem beschließt Cp. 7 die erste Hälfte des auf 14 Contrapuncti angelegten Werkes. Der Dezimenkanon wiederum bildet das Schlußstück vor der Mittelachse des um die Canon-Kompositionen erweiterten Gesamzyklus', und seine Cadenza markiert diesen wichtigen Einschnitt. Wir dürfen mit einigem Grund vermuten, daß Bach am Ende der Schlußfuge erneut eine Cadenza vorgesehen hatte, ob auskomponiert oder zu improvisieren sei dahingestellt. Zurück zum Dezimenkanon. In seiner Schallplattenaufnahme bei Harmonia mundi spielt Gustav Leonhardt diese schöne, stilsichere Cadenza (Oberstimme), die vor allem Amateurspielern empfohlen sei, die sich hier überfordert fühlen:



Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta (BWV 1080/17)

Quelle: **OD, S. 55-56**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach

Originale Schlüssel: Oberstimme: Diskantschlüssel
Unterstimme: Baßschlüssel

Erläuterungen: Der Kanon ist im Hinblick auf seine kanonische Grundstruktur zweiteilig: Es sind 2mal 33 Takte. Zunächst erklingt das 8taktige Thema rectum (eine stark veränderte Gestaltvariation des Hauptthemas) im Baß, in T. 9 beginnt der Comes in der OS, indem er den Dux um eine Duodezim hochtransponiert nachahmt. Ab T. 34 beginnt der 2. Teil, indem der Dux des 1. Teils um zwei Oktaven hochversetzt und der Comes um eine Duodezim nach unten versetzt wird. Es werden im 2. Teil also die kanonischen Stimmen vertikal gegeneinander vertauscht und im Kontrapunkt der Oktav miteinander kombiniert. Die Gegenstimme in den eigentlich nur einstimmigen Takten 34-41 wird aus kontrapunktischem Material aus dem Bestand des Kanons gebildet (die T. 37-41 übernehmen die T. 12-16, in die Oberquart transponiert). Diese Gegenstimme ist ebenfalls im Kontrapunkt der Duodezim vertauschbar, was in den Takten 68-75 demonstriert wird. (Dabei dient T. 67 als Übergangstakt, in dem die Oberstimme in die Oberquint versetzt wird) Die letzten drei Takte 76-78 sind *Finale* überschrieben und führen nach der vorgeschriebenen Wiederholung der Takte 9-75 den Satzschluß herbei.

Das Thema erscheint 5mal (mit Wiederholung 9mal); es umfaßt 54 Töne.

Takt	**St.**	**Textkritische und Sach- Anmerkungen**
5	US	3.-5. Note: Fehlender Artikulationsbogen wurde gemäß Parallelstellen T. 38 (OS), T. 46 (US) und T. 72 (US) ergänzt.
6-8	US	Die Bezeichnung der 1+3-Artikulation im Thema des Duodezimenkanons beschränkt sich im OD auf Bögen und kommt wegen deren bisweilen ungenauer Plazierung nicht überall klar zum Ausdruck. Man beachte aber die Takte 6, 47, 73, 75, 77, wo die Bögen eindeutig eine 1+3-Artikulation angeben. Mit der ungenauen Bogensetzung spiegelt der Originaldruck – der Kanon beruht ja auf einer autographen Stichvorlage – ein textkritisches Problem wider, das viele Bachsche Eigenschriften in ähnlicher Weise kennzeichnet. Zwar kann in diesem Kanon das Artikulationsproblem aufgrund der vielen Vergleichsstellen eindeutig gelöst werden, doch bedarf die Setzung der Artikulationsbögen stets einer kritischen Entscheidung des Editors, die sich in diesem Fall zusätzlich auf die unmittelbar vorangehende Coda des Dezimenkanons stützt. Dort weisen die 16tel der Oberstimmer in T. 79 eindeutig eine 1+3-Artikulation auf, die dann vom Thema des Duodezimenkanons wieder aufgegriffen wird.
13	OS	3.-5. Note: Fehlender Artikulationsbogen wurde gemäß Parallelstellen T. 38 (OS), T. 46 (US) und T. 72 (US) ergänzt.

15	US	Fehlende Artikulationsbögen wurden gemäß Parallelstelle T. 48 (OS) ergänzt.
23	OS	Fehlende Artikulationsbögen wurden gemäß Parallelstelle T. 48 (OS) ergänzt.
35	OS	3.-5. Note: Fehlender Artikulationsbogen wurde gemäß Parallelstellen T. 2 (US) und T. 10 (OS) ergänzt.
36	US	3.-5. Note: Fehlender Artikulationsbogen wurde gemäß Parallelstellen T. 3 (US) und T. 11 (OS) ergänzt.
40	US	Fehlende Artikulationsbögen wurden gemäß Parallelstelle T. 48 (OS) ergänzt.
43	US	3.-5. Note: Fehlender Artikulationsbogen wurde gemäß Parallelstellen T. 2 (US) und T. 10 (OS) ergänzt.
44	OS	3.-5. Note: Fehlender Artikulationsbogen wurde gemäß Parallelstellen T. 3 (US) und T. 11 (OS) ergänzt.
47	OS	Fehlende Artikulationspunkte wurden gemäß Parallelstellen T. 14 (US), T. 22 (OS), T. 39 (US), T. 55 (US) und T. 73 (OS) ergänzt.
47	US	3. Note: fehlendes Auflösungszeichen wurde gemäß Parallelstelle T. 6 (US) ergänzt.
48	OS	Fehlende Artikulationsbögen wurden gemäß Parallelstelle T. 48 (OS) ergänzt.
56	US	Fehlende Artikulationsbögen wurden gemäß Parallelstelle T. 48 (OS) ergänzt.
74	US	1.-3. Note: Fehlender Artikulationsbogen wurde gemäß Parallelstellen T. 7 (US), T. 15 (OS), T. 40 (OS) und T. 48 (US) ergänzt.
76	OS	Fehlende Artikulationsbögen wurden gemäß Parallelstellen T. 7 (US), T. 15 (OS), T. 40 (OS) und T. 48 (US) ergänzt.

Contrapunctus 10 a 4 alla Decima (BWV 1080/10)

Quellen: **(1) OD1, S. 29-31**; Schreiber der Stichvorlage: Kopist A.
(2) BA, VI, S. 14-16 (nur Takte 23-120 in früherer Fassung = BWV 1080/10a)
(3) OD2, S. 45-47; Titel: "Contrap: a 4." Postume Stichphase. Das Stück wurde aus BA kopiert, allerdings unter Beachtung der auch für OD1 geltenden Verdopplung der Notenwerte samt Halbierung der Takte. Gegenüber OD1 fehlen also die Takte 1-22.
(4) SFV (Nr. 19-20)

Erläuterungen: Vierstimmige Doppelfuge über ein neues Gegenthema und das 14tönige Hauptthema.

Gegenüber dem BA wurde die Fuge für den Druck einschneidend umgearbeitet. Zunächst erscheint sie im OD in verdoppelten Notenwerten, während die Takte halbiert sind. Vor allem aber wurde sie mit einer neu komponierten Einleitung von 22 Takten Umfang versehen. Cp. 10 umfaßt nunmehr 120 Takte, in denen das Gegenthema 16mal, das Hauptthema 12mal erscheint (zzgl. einem unvollständigen 13. Einsatz in T. 24, Alt).

Die neue Einleitung (T. 1-22) exponiert das Gegenthema auf unkonventionelle Weise, nämlich im Rahmen von 3 Zweierstretti: Das erste Stretto bringt den Comes in der Unterquinte bei realer Beantwortung, das zweite Stretto kombiniert das Gegenthema in seiner Umkehrungsform, diesmal regelgerecht in der Oberquint. Allerdings kommt diese Umkehrungsform im Hauptteil der Fuge nicht vor. Das dritte Stretto kombiniert die *Forma recta* mit der *Forma inversa*. Von Stretto zu Stretto nimmt der Einsatzabstand der beteiligten themenführenden Stimmen ab.

Im Hauptteil der Fuge (ab T. 23) wird zunächst das 14-tönige Hauptthema in vier vollständigen Einsätzen und einem unvollständigen Einsatz exponiert (T. 23-41). Die Einsatzfolge ist D – [A] – T – B – A, die Beantwortung erfolgt jeweils tonal.

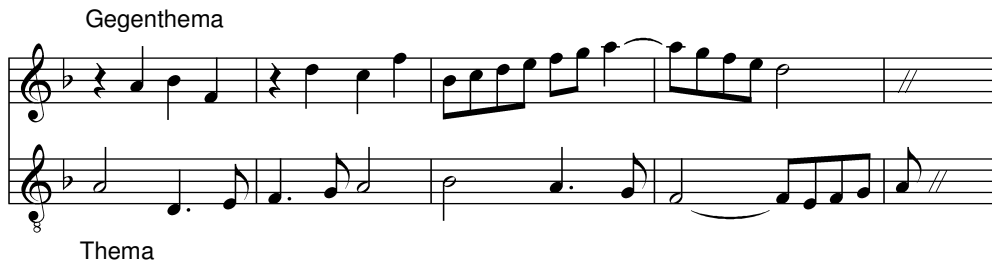
Der unvollständige Einsatz des Hauptthemas in T. 24 hat eine wichtige Funktion, denn er bildet mit dem in T. 23 vorangehenden Einsatz ein (Schein-)Stretto, das als Stretto Nr. 4 zur Strettostruktur dieser Fuge gehört. Diese Strettostruktur nämlich hatte bereits in der kürzeren Frühfassung des Stücks eine symmetrische Anordnung. In der Frühfassung beschränken sich die sieben Stretti auf Kombinationen von Haupt- und Gegenthema. Betrachten wir diese ursprünglichen sieben Engführungen (jetzt Nr.5-11) genauer: Die Stretti 5, 6 und 7 (Takt 44-70,1) bringen zunächst Zweierkombinationen des je einfach erscheinenden Haupt- und Gegenthemas; die übrigen Stretti 8-11 sind Dreierkombinationen, von denen das achte (Takt 75-79,1) eine Verdopplung des Hauptthemas in der Untersexte bringt, während die Stretti 9, 10 und 11 (Takt 85-119,1) jeweils das Gegenthema in der Ober- bzw. der Unterterz verdoppeln.

Die symmetrische Anlage dieser ursprünglichen sieben Engführungen liegt nun darin, daß drei Zweierstretti und drei Dreierstretti das mittlere Stretto flankieren, welches einzig eine Verdopplung des Hauptthemas aufweist. Mutatis mutandis bewahrt Bach diesen Symmetrieaspekt auch in der erweiterten Fassung der Fuge:

Die nunmehr elf Stretti formen unter sich wiederum ein axialsymmetrisches Beziehungsgefüge mit der Grundstruktur [1-3] – [4] – [5-7] – [8] – [9-11]. Dabei stehen die Stretti 1-3, welche das Gegenthema mit sich selbst engführen, den Stretti 9-11 gegenüber, die dasselbe verdoppeln; ferner entsprechen sich das 4. und 8. Stretto, in denen jeweils das Hauptthema enggeführt bzw. verdoppelt wird, während die Stretti 5-7 das Mittelstück bilden.Darüber hinaus sind die Stretti 1 und 11 durch die Gemeinsamkeit der (bis auf die inkonstante Schlußwendung) notengleichen Form des Gegenthemas, vorgetragen von derselben (Alt-)Stimme, besonders eng aufeinander bezogen und dürfen daher als das Ganze umklammernde Rahmenglieder gelten.

Die Termini *Hauptkomposition* und *Verkehrung* gelten im traditionellen Sinn nicht nur für ganze Sätze, sondern auch für isolierbare Satzbestandteile, welche im doppelten Kontrapunkt gearbeitet sind. Vgl. etwa Christoph Bernhard ([1]1926, S. 124): *Der Contrapunct in Decima ist, in welchem der HauptComposition tieffe Stimme eine Octave höher, und die hohe Stimme eine Decima tieffer gesetzet werden kan [= Stretto 5]. [...] Auch könte man es also verwechseln, daß man die tieffe Stimme eine Decima höher und die hohe eine Octave tieffer machte [= Stretto 8, Baß/Alt].*

Eine Analyse der Kombinationen von Hauptthema und Gegenthema in den Stretti 5-7 von Cp. 10 enthüllt nun, daß erst die dritte Verbindung beider Themen die Hauptkomposition (Stretto 7, Notenbeispiel 11) bringt, indem es Thema und Gegenthema in ihrer **Normallage** vorstellt, von der aus die Lagen- und Intervallverhältnisse der zwei vorangehenden und vier nachfolgenden Themenkombinationen zu beurteilen sind. Nur unter dieser Bedingung stellen sich alle Kombinationen von Haupt- und Gegenthema entweder im Kontrapunkt der Oktav, der Terz oder der Sexte dar, wie es die Theorie erfordert (vgl. Kolneder 1977, S. 169f.). Demgemäß begegnet bei der ersten Themenkoppelung in Stretto 5 (T. 44ff.) lediglich eine der beiden von der Theorie stets angeführten Verkehrungsmöglichkeiten in der Dezime, dieweil das 6. Stretto (T. 52ff.) die Themen in der dominantischen Comesform, doch bereits im Intervallverhältnis der nachfolgenden Hauptkomposition bietet.



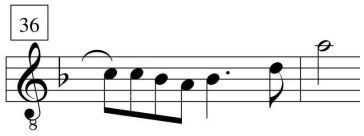
Cp. 10, siebentes Stretto (Takt 66-70,1 Diskant, Tenor), Hauptkomposition.
Thema und Gegenthema in Normallage.

Takt St. **Textkritische und Sach- Anmerkungen**

1 Die Taktvorschrift **C** im OD als Zeichen für den Viervierteltakt ist nur für BA richtig, nicht aber für OD1 und OD2, weil Bach bei der Umarbeitung des Stückes für die Druckfassung nicht nur die Notenwerte verdoppelt, sondern auch die Takte halbiert hat. Die Taktvorschrift wurde daher in den Allabrevetakt korrigiert.

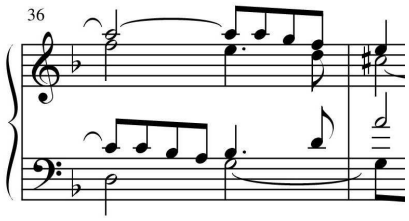
31 T Letzte Note: Haltebogen zur 1. Note des Folgetakts nach BA ergänzt.

36f. T 6.-7. Note T. 36, 1. Note T. 37: die hier im Editionstext vorfindliche Lesart folgt einer nachträglich im BA eingetragenen, m.E. autographen, Korrektur der ursprünglichen, und auch noch in OD1 vorfindlichen Lesart: Achtel d' - Halbe a' (wobei im BA natürlich die entsprechend halbierten Notenwerte 16tel d' - Viertel a' stehen).



T. 36, Tenor, frühere Lesart in OD1

Diese Korrektur, welche die Stimmführung des Tenors gegenüber der früheren Lesart verbessert (zulasten freilich der klanglichen Wirkung beim Zusammenspiel aller Stimmen), wurde wahrscheinlich erst nachträglich zu einem Zeitpunkt vorgenommen, als die Stichvorlage für Cp. 10 schon beim Stecher war, und stellt somit die jüngste Lesart dar. Diese hat zwar Eingang in OD2 gefunden, aber nicht in SFV. Wenn die Korrekturlesart aber bei der Fahnenkorrektur unberücksichtigt blieb, so könnte sie erst hernach enstanden oder aber schlicht vergessen worden sein, weil BA zur Fahnenkorrektur gar nicht mehr als Referenz herangezogen wurde. Letzteres erscheint naheliegend, wenn man davon ausgeht, daß der Komponist selbst die Fahnen durchgesehen und sich dabei auf sein Gedächtnis verlassen hat. Vielleicht war die Korrektur nur halbherzig vorgenommen und die bessere Klangwirkung nur ungern der kompositorischen Korrektheit geopfert worden. Wer weiß? Die Version ante correcturam sei daher auch im Kontext mit den übrigen Stimmen mitgeteilt:



Als Ossia-Variante wird sie sicherlich ihre Freunde finden.

88 B Irrtümliches Kreuzvorzeichen vor der 3. Note wurde gemäß BA, OD2, SFV entfernt.

105 A Irrtümlicher Haltebogen zwischen 2. und 3. Note wurde gemäß BA, OD2, SFV entfernt.

114 D Irrtümlicher Haltebogen zwischen 5. und 6. Note wurde gemäß BA, OD2 entfernt.

Canon alla Ottava (BWV 1080/15)

Quellen: **(1) OD, S. 51-52**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach
(2) BA1, IX, S. 23 (Titel: *Canon in Hypodiapason*; einstimmige verschlüsselte Fassung)
(3) BA2, S. 23-25 (Titel: *Resolutio Canonis*; aufgelöste zweistimmige Fassung)

Originale Schlüssel: Oberstimme: Diskantschlüssel
Unterstimme: Baßschlüssel

Erläuterungen: Der Kanon läßt sich anhand der Themeneintritte im Dux in vier Abschnitte gliedern. (Die Wiederholung ist dabei nicht berücksichtigt). Zunächst erklingt das 4taktige Thema inversum (eine stark veränderte Gestaltvariation des Hauptthemas) in der OS, in T. 5 beginnt der Comes in der US, indem er den Dux eine Oktav tiefer nachahmt. In T. 25 beginnt der 2. Abschnitt mit einem neuen Themenvortrag, wobei sich das Thema nun in der typischen Comesform präsentiert, wie sie in einer Fugenexposition vorkommt. Der 3. Abschnitt setzt in T. 41 mit der Rectusform des Themas ein. Der vierte und letzte Abschnitt beginnt in T. 77 mit der Wiederaufnahme des Thema inversum wie in Takt 1. Die Passage T. 81-99,1 wiederholt die Takte 5-23,1 in beiden Stimmen. Die Coda T. 99-103 schließlich läßt die US kanonisch weiterlaufen, während die OS eine neue melodische Form erhält, die dann zusammen mit dem Comes den Satzschluß bewirkt.

Das Thema erscheint 8mal, 6mal als Inversus, 2mal als Rectus (mit Wiederholung sind es 14 Themeneinsätze); es umfaßt 25 Töne.

Takt	St.	Textkritische und Sach- Anmerkungen
13	OS	Der Triller ist – wie an der Parallelstelle T. 89 – ohne Nachschlag notiert. Ein Nachschlag führte zu unschönen Quintparallelen mit der US, wird er mit 16tel-Geschwindigkeit ausgeführt.
48	US	1. Note: Das Fehlen des Vorschlags h ist m.E. Absicht, um die bei 16tel-Ausführung des Vorschlags entstehende Dissonanzenabfolge Undezime-None zu vermeiden.
63	US	5. Note: Triller-Zeichen aus F.2 übernommen; OD hat ein Trillerzeichen ohne den einen Nachschlag verlangenden Vertikalstrich.
70	US	4. Note: Triller-Zeichen aus F.2 übernommen; OD hat ein Trillerzeichen ohne Vertikalstrich.
87	OS	1. Note: Fehlende Vorhaltnote gemäß Parallelstelle T. 11 (OS) ergänzt.
88	US	6. Note: ♯ fehlt; gemäß Parallelstelle T. 12 (US) sowie BA2 ergänzt.
91	US	1. Note: Fehlende Vorhaltnote gemäß Parallelstelle T. 15 (US) ergänzt.
99	OS	1. Note: trägt in den Quellen OD-BA2 jeweils ein Fermatenzeichen. Wie BA1 und BA2 zeigen, markiert das Fermatenzeichen das Ende der kanonisch geführten Stimme und

meint keine Spielanweisung, was insbesondere in der einstimmig notierten Fassung BA1 zur Verdeutlichung beiträgt. Dementsprechend trägt in der aufgelöst notierten Fassung BA2 nur die entsprechende Note der US, die zugleich Schlußnote ist, eine Fermate, nicht aber der Schlußton der OS. OD wiederum verfährt inkonsequent, indem das Fermatenzeichen nur einmal, nämlich in T. 99, OS, erscheint, sonst aber nirgends. Zur Vermeidung von Mißverständnissen wurde das Fermatenzeichen in T. 99 entfernt.

102 US Letzte Note: in OD ist der Trillernachschlag durch eine das Trillerzeichen abschließende nach oben gekrümmte Kurvenlinie bezeichnet; ich habe die Notierung der sonst in diesem Stück üblichen Form angeglichen.

103 US Die beiden Fermaten über und unter dem Schlußtaktstrich fehlen in OD und BA1. Sie wurden aus BA2 übernommen und bezeichnen eine verlängerte Pause zum nachfolgenden Stück, wobei die Schlußtöne selbst nicht über die notierte Dauer hinaus auszuhalten sind.

Contrapunctus 11 a 4 (BWV 1080/11)

Quellen: **(1) OD, S. 32-36**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach
(2) BA, XI, S. 28-32
(3) SFV

Erläuterungen: Gegenüber dem BA erscheint die Fuge im OD in verdoppelten Notenwerten. Dementsprechend ändert sich die Taktvorzeichnung von 2/4 zu Allabreve.

Vierstimmige Tripelfuge über die drei Themen, die bereits in Cp. 8 eingeführt wurden. Wir nennen sie Hauptthema (weil abgeleitet vom Grundthema des Zyklus) und 1. bzw. 2. Thema. Alle drei Themen werden in Cp. 11 nun in gegenüber Cp. 8 umgekehrter Gestalt exponiert, erscheinen später aber auch in der aus Cp. 8 bekannten Gestalt. Dabei stellt sich die Frage: Welche Gestalt ist die Forma recta, welche die Forma inversa? Für das Hauptthema liegt die Antwort auf der Hand: Die Forma recta ist das in Cp. 11 eröffnend exponierte Thema. Ebenso kann das 2. Thema mit den Tonrepetitionen klassifiziert werden: es war in Cp. 8 mit der Tonfolge h c a b in Erscheinung getreten, also in dem Krebs von b a c h, welch letztere Version man als die Normalform wird bezeichnen dürfen. Beim 1. Thema ist die Klassifikation schwieriger. Doch wird man am ehesten die Themenform, mit der Cp. 8 beginnt, als Rectus betrachten, da sie auf dem Grundton beginnt und endet, während die umgekehrte Form tonal instabil erscheint. Mit anderen Worten: Die Themenengführungen in Cp. 8 kombinieren den Inversus des Hauptthemas mit dem Rectus des eröffnenden 1. Themas sowie dem Krebs des 2. Themas. In Cp. 11 werden demgegenüber die Rectusgestalt des Hauptthemas mit dem Inversus des 1. Themas und mit der Normalform des 2. Themas kombiniert.

Im 1. Abschnitt der Fuge (T. 1-27,1) wird das modifizierte Hauptthema (Rectus) allein in 5 Einsätzen exponiert. Die Beantwortung ist mit Ausnahme des 5. Einsatzes real.

Im 2. Abschnitt (T. 27,2-70) wird das 1. Thema zunächst dreimal in der Inversusform exponiert (in A, T, B) und dabei von chromatisch ansteigenden und fallenden Skalen i.S. eines obligaten Kontrapunkts begleitet. Der 4. Einsatz dieses Themas in T. 57 (D) präsentiert es als Rectus, ebenso der 5. Einsatz (T. 67, B).

Danach beginnt der 3. Abschnitt (T. 71-89,1), in dem nunmehr der Inversus des Hauptthemas exponiert wird (T, D, B, A).

Erst im 4. Abschnitt (T. 89,2) wird das 2. Thema eingeführt, und wie schon in Cp. 8 erscheint es zunächst in Engführungen mit dem 1. Thema. Nun allerdings präsentiert sich Thema 2 in seiner Normalgestalt und verbindet sich mit dem Inversus des 1. Themas, zunächst in B/T, dann in A/D. Bei diesem 2. Stretto (T. 93ff.) ertönt erstmals die Tonfolge b a c h im 2. Thema. Der ganze 4. Abschnitt bis zum Ende der Fuge steht im Zeichen des 2. Themas, das als Sequenzmodell behandelt wird und keine klar definierte Gestalt hat. Es kommt in der Normalform, als Krebs und als Krebsumkehr vor. In T. 101 erscheint der Rectus des Hauptthemas im Alt erstmals nach seiner Exposition im 1. Abschnitt wieder, gekoppelt mit dem Krebs von Thema 2 im Baß.

Direkt danach folgt ein Stretto des Rectus des 1. Themas im Tenor mit dem Krebs des 2. Themas im Alt, wobei auch die chromatischen Skalen aus dem 2. Abschnitt sich wieder einfinden. In T. 113 beginnt schließlich in D/A ein weiteres Stretto des Inversus des 1. Themas mit der Normalgestalt des 2. Themas wie schon in T. 89, allerdings unter Vertauschung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktav. T. 117-131 ist dem 2. Thema vorbehalten, das wiederum als Sequenzmodell behandelt wird, wobei die chromatischen Skalenmotive beibehalten werden. Es kommt zu einer dramatischen Steigerung, die in ein Noema mündet (T. 131), gefolgt vom Rectus des Hauptthemas im Baß. Daran schließt sich das Stretto von 1. und 2. Thema aus T. 89ff., diesmal in A/T und eine Oktav höher, außerdem wird das 2. Thema vom Diskant ab T. 137 in der Oberterz verdoppelt, wobei die Tonfolge b a c h erklingt.

In T. 145 beginnt das 1. Stretto aller 3 Themen auf der ungewöhnlichen 2. Leiterstufe e-moll. In T. 158 kommt es in D/A zu einem Canon sine pausis zwischen Inversus und Rectus des Hauptthemas, in abgewandelter Form sodann auch in T/B (T. 164ff.) Den Schluß der Fuge bilden zwei weitere Stretti der 3 Themen, diesmal beide auf der 1. Leiterstufe.

Das Hauptthema erscheint 18mal, das 1. Thema 13mal. Thema 2 entzieht sich solchen Kategorisierungen aufgrund seiner in dieser Fuge besonders wechselhaften Gestalt.

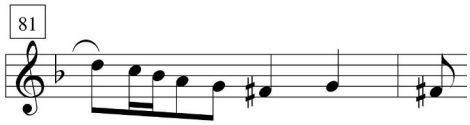
Takt St. Textkritische und Sach- Anmerkungen

47 A Pause nach der 1. Note fehlt in OD; wurde nach BA ergänzt.

67 A 1. Note: fehlender Verlängerungspunkt wurde nach BA und SFV (Nr. 21) ergänzt.

72 D, A Artikulationsbogen wurde aus BA (dort nur im D) übernommen und auch auf den Alt übertragen.

81 A Die Lesart der 2. Takthälfte findet sich als nachträgliche autographe Korrektur nur im BA. OD gibt demgegenüber die Version ante correcturam:



T. 81, Alt, Lesart ante correcturam (OD)

91f. T 7. Note: im OD ist ein ein ♭ vorgezeichnet, im BA dagegen ein ♮. Aus SFV (Nr. 22) geht hervor, daß Bach im Probeabzug diesen Takt korrigiert hat, die Korrektur aber wohl so undeutlich war, dass C.P.E. Bach nur vermerkte „ist etwas geändert“. Da die Parallelstelle T. 138 (Alt) ebenfalls ein Auflösungszeichen bietet, dürfte der zu ändernde Stichfehler am ehesten die ♭-Vorzeichnung sein, die durch ein ♮ ersetzt werden sollte. Wie Parallelstellen in BA und OD (z.B. T 98f., Alt, T. 112f., Baß, T. 118f., Alt, T. 119f., Diskant und Alt) zeigen, gilt ein vorgezeichnetes Akzidens

stets für die gesamte Dreiergruppe der repetierten Noten, auch über den Taktstrich hinweg, so daß im hier vorliegenden Fall die erste Note im Tenor des Folgetakts 92, nach Korrektur des Akzidens in T. 91, ebenfalls h lautet, obwohl nach dem Taktstrich kein erneutes Akzidens vorgezeichnet ist.

94 B Zwischen 4.-5. Note irrtümlich gestochener zweiter (16tel-)Balken wurde gemäß BA und SFV (Nr. 23) ignoriert.

101 D Zwischen 5.-6. Note fehlt ein zweiter (16tel-)Balken. BA hilft hier nicht weiter, da dort eine anderslautende Vorgänger-Lesart steht. Die Lesung einer Triole (zusammen mit der 4. Note Achtel g") ist weniger wahrscheinlich, weil eine Triolen-Ziffer fehlt und andere Triolen in dem gesamten Stück nicht vorkommen. Dagegen fällt ins Auge, daß der Rhythmus Achtel + zwei 16tel bereits in T. 104 auf der 1. Zz. wiederkehrt.

120 A 2. Note: das ♯-Vorzeichen steht hinter statt vor der Note. Vgl. SFV (Nr. 24).

130 B Zwischen 2.-3. Note wurde ein fehlender Haltebogen ergänzt. BA liest anstatt der 2. Note zwei 16tel a (denen in der Druckfassung Achtel entsprechen würden). Am ehesten handelt es sich um eine Lesartenkorrektur, wobei der vom Stecher vergessene Haltebogen auch bei der Fahnenkorrektur unbemerkt blieb.

135 T Die Artikulationsbögen wurden aus BA ergänzt.

162 B Die fehlende Pause zwischen 1. und 2. Note wurde aus BA ergänzt.

167 B 2. Note: ♯ fehlt gegenüber BA wohl absichtsvoll i.S. einer Revisionskorrektur.

180 A Zwischen 3.-4. Note wurde aus BA ein fehlender Haltebogen ergänzt.

Contrapunctus inversus 12 a 4 (BWV 1080/12$_2$)

Quellen: **(1) OD, S. 37-38**; Schreiber der Stichvorlage: Kopist B
(2) BA, XIII, S. 33-35

Erläuterungen: Marpurg kennt die Spiegelfuge unter dem italienischen Begriff *Fuga inversa*. Bei einer solchen *Fuga inversa* unterscheidet er zwischen *Hauptcomposition* und *Verkehrung*. Die vorliegende Version ist die *Verkehrung*. Bach stellt also die *Verkehrung* vor die *Hauptcomposition*, eine Maßnahme, die unter Berücksichtigung der Dramaturgie des Werkzyklus' durchaus sinnvoll ist. Näheres s. Einleitung, 5. Kapitel.

Gegenüber dem BA erscheint die Fuge im OD in verdoppelten Notenwerten. Dementsprechend ändert sich die Taktvorzeichnung von 3/4 zu 3/2.

Die Komposition eröffnet mit dem Inversus der 12-tönigen Grundform des Hauptthemas, allerdings dem 3/2-Takt angepaßt. Diese wird je einmal durch alle 4 Stimmen (D A T B) geführt, wobei die Antwort tonal ist. In T. 21 wird eine stark kolorierte Variation des umgekehrten Grundthemas eingeführt, die 21 Töne umfaßt und ebenfalls in allen vier Stimmen (B T A D) erklingt sowie abschließend in nochmals leicht veränderter Form ein fünftes Mal im Tenor (T 50ff.) Diesmal ist die Antwort real.

Takt	**St.**	**Textkritische und Sach- Anmerkungen**
		Der Titel *Contrapunctus inversus 12 a 4* ist meinen Untersuchungen zufolge echt, inhaltlich stimmig und richtig plaziert. Wie gesagt bedeutet *Contrapunctus inversus* „Spiegelfuge" und steht daher über beiden Versionen der Komposition.
1		Die Altstimme dieser Fuge ist aufgrund ihrer ungewöhnlich tiefen Lage (Ambitus: d-b') in unserer Edition im nach unten oktavierenden Violinschlüssel notiert, wie sonst nur der Tenor.
47	A	3. Note (d) folgt nicht dem Spiegelungsprinzip, sie müßte sonst f lauten, was aber m.E. keine musikalisch befriedigende Version ergibt. Das zu korrigierende Versehen liegt daher am ehesten in der Hauptcomposition (näheres s. dortige Anm.)

Contrapunctus inversus a 4 (BWV 1080/12$_1$)

Quellen : **(1) OD, S. 39-40**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach
(2) BA, XIII, S. 33-35

Erläuterungen: Dies ist die *Hauptcomposition* der vierstimmigen Spiegelfuge. Im Berliner Autograph sind *Hauptcomposition* und *Verkehrung* der Spiegelfugen jeweils synoptisch notiert, was durchaus auch einen Hinweis gibt auf das von Bach angewandte Kompositionsverfahren, denn auch dies kann nicht anders als synoptisch erfolgt sein. Bei beiden Spiegelfugen steht im Autograph die *Hauptcomposition* jeweils oben, die *Verkehrung* darunter.

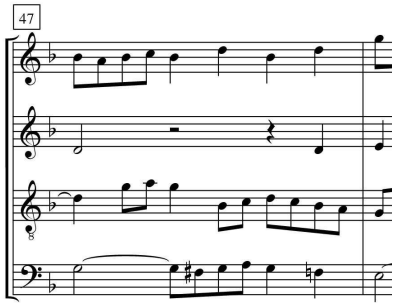
Gegenüber dem BA erscheint die Fuge im OD in verdoppelten Notenwerten. Dementsprechend ändert sich die Taktvorzeichnung von 3/4 zu 3/2.

Die Fuge eröffnet mit dem Rectus der 12-tönigen Grundform des Hauptthemas, allerdings dem 3/2-Takt angepaßt. Diese wird je einmal durch alle 4 Stimmen (B T A D) geführt, wobei die Antwort tonal ist. In T. 21 wird eine stark kolorierte Variation des geraden Grundthemas eingeführt, die 21 Töne umfaßt und ebenfalls in allen vier Stimmen (D A T B) erklingt sowie abschließend in nochmals leicht veränderter Form ein fünftes Mal im Alt (T 50ff.) Diesmal ist die Antwort real.

Takt St. Textkritische und Sach- Anmerkungen

Der Titel *Contrapunctus inversus a 4* ist, wie oben schon gesagt, stimmig, wenn man *Contrapunctus inversus*, Marpurg folgend, mit „Spiegelfuge“ übersetzt.

47 T OD und BA: 3. Note (fis') folgt nicht dem Spiegelungsprinzip, sie müßte sonst a' lauten, was vollkommen unproblematisch ist, weil die Dissonanz zum Diskant fis'-c'' durch eine Terz a'-c'' ersetzt wird. Vgl. die entsprechende Anm. zur *Verkehrung*. Hätte Bach den Lapsus korrigiert, so hätte er m.E. in die Version der *Hauptcomposition* eingegriffen und fis' durch a' ersetzt wie im folgenden Notenbeispiel. Trotzdem lasse ich die Stelle unkorrigiert.



48 T Unsere Lesart ist die jüngste, da sie auf einer Korrektur im BA fußt, die offenbar erst nach Fertigstellung der Stichvorlage vorgenommen wurde. Dort wurde die 4. Note zusätzlich eingefügt und die 5. Note von ursprünglich einem Viertel auf ein Achtel verkürzt (im OD entsprechen dem: Verkürzung von einer Halbe- auf eine Viertelnote). Die analoge Korrektur findet sich auch im Alt der Verkehrungsversion. Doch in diesem Fall hat die Korrektur in den OD Einzug gehalten.

Contrapunctus inversus 13 a 3 (BWV 1080/13_2)

Quellen: **(1) OD2, S. 41-42 (Verkehrung)**; Schreiber der Stichvorlage: Kopist B
(2) BA, XIV, S. 36-38
(3) OD1, S. 43-44 (Hauptcomposition); Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach
(4) F.2, Faszikel 2 (Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Cembali, BWV 1080/18_2)

Erläuterungen: Wie schon im Falle der vorangehenden vierstimmigen Spiegelfuge eröffnet auch das dreistimmige Spiegelfugenpaar mit der *Verkehrung* und stellt die *Hauptcomposition* an die zweite Stelle.

Die Fuge präsentiert das Hauptthema in einer stark variierten, 35 Töne umfassenden, Gestalt. Bei den Themeneinsätze wechseln sich nach Art der Gegenfuge durchgängig gerade und umgekehrte Form des Themas ab. Die vorliegende Verkehrungsversion eröffnet mit der Forma recta des Themas in d-moll, der die Forma inversa ebenfalls in d-moll antwortet. Beide Einsätze präsentieren den Dux. Erst im dritten Einsatz wird das Thema in der Comesgestalt vorgestellt, wobei das den Fugenregeln entsprechende a-moll die *Hauptcomposition* auszeichnet, während die *Verkehrung* mit g-moll dieselbe Irregularität aufweist, wie sie auch die Verkehrung der vierstimmigen Spiegelfuge kennzeichnet.

71 Takte; 10 Themeneinsätze, davon 5mal Rectus-, 5mal Inversusform.

Takt St. Textkritische und Sach- Anmerkungen

Der Titel des Stückes in OD2 *Contrapunctus a 3* ist offensichtlich verdorben, während alle anderen Satzüberschriften der vorangehenden Stücke echt sind, wenn man von einem Stichfehler in der Überschrift von Cp. 5 absieht. Mit gutem Grund darf man daher vermuten, daß Bach den Probeabzug des vorliegenden Stücks nicht mehr redigiert hat. Dies gilt aber nicht für sein Pendant; denn die Abklatschvorlage der *Hauptcomposition* wurde vom Komponisten selbst ausgeschrieben, und der Stich von Cp. 13_1, da einer früheren Stichperiode angehörend, ziemlich sicher auch noch von ihm selbst überwacht. Damit wäre auch der Titel von Cp. 13_1 echt: *Contrapunctus inversus a 3*. Die diesem Satz vorangehende *Verkehrung*, Cp. 13_2, wäre analog zur Satzüberschrift von Cp. 12_2 dann noch um die Ordnungszahl 13 zu ergänzen, woraus sich folgende Satzüberschrift ergibt: *Contrapunctus inversus 13 a 3*.

1 Die fehlerhafte Taktvorschrift C wurde gemäß OD1 in das Zeichen für den Allabrevetakt korrigiert.

Die drei Stimmen nenne ich Diskant, Alt, Baß.

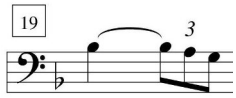
10 B Fehlender Haltebogen zwischen 4.-5. Note wurde ergänzt.

14 A 2. und 4. Note müßten bei korrekter Umkehrung der korrespondierenden Noten der *Hauptcomposition* eigentlich d' lauten und nicht c'. Der kleine „Betrug“ hat offenbar harmonische Ursachen und beruht keineswegs auf einem Versehen.

15 B Bei korrekter Umkehrung des entsprechenden Taktes der Oberstimme der *Hauptkomposition* müßten die ersten beiden Noten eigentlich Viertel-c Viertel-a lauten. Statt dessen hat die Verkehrung nur eine Halbe c, so daß der auf dem ersten Taktviertel erklingende Zweiklang c-e' auf dem zweiten Taktviertel keine – im vorliegenden Kontext wohl unerwünschte – Weiterführung in den a-moll-Grundakkord erfährt.

16 A Ähnlich wie in der vorletzten Anm. müßten 2. und 4. Note bei korrekter Umkehrung der korrespondierenden Noten der *Hauptcomposition* eigentlich e' lauten und nicht d'. Auch hier führt der kleine „Betrug“ zu einer überzeugenderen harmonischen Fortschreitung und ist damit in den Augen des Komponisten offensichtlich gerechtfertigt.

19 B Die Ausführung der Noten 1-3 paßt sich dem Triolenrhythmus an und lautet daher in moderner Notation:



Dies gilt natürlich auch für die korrespondierende Stelle der Hauptcomposition (D).

21 B Die 2. Takthälfte zeigt beim Vergleich mit F.2 einen bemerkenswerten Unterschied der Notation, wobei F.2 die ältere Notationsweise zeigt, die in OD2, BA einer jüngeren und aus der Sicht Bachs moderneren Formulierung Platz macht.
Die Noten 2-3 sind als Achteltriolen zu spielen.

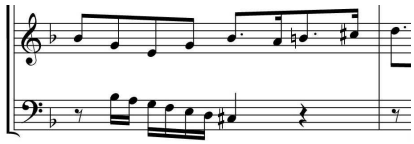
21 B Fehlender Haltebogen zwischen 9.-10. Note wurde ergänzt.

27 B Fehlender Haltebogen zwischen 2.-3. Note wurde ergänzt.

34 B Letzte Note: fehlendes ♭ wurde ergänzt.

38 B 7. Note: fehlendes ♮ wurde ergänzt.

46 A/B Die Notation der ersten Takthälfte wurde derjenigen von Cp. 13_1 im OD angeglichen, die eine korrigierte, konsequentere rhythmische Fomulierung bietet als die Version ante correcturam. Diese Korrektur wurde nicht in die *Verkehrung* übernommen, wo sich in OD2 (und analog im BA) noch die ältere Version findet:



Cp. 13,2 (T. 46, M/U): Lesart ante correcturam

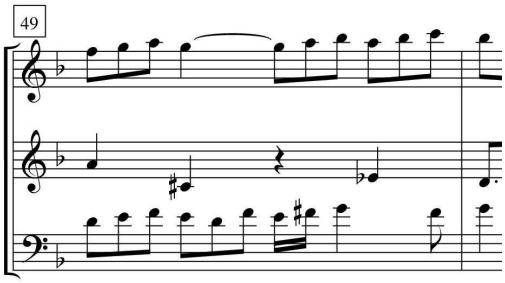
Die Korrektur macht klar, daß die ersten vier Achtel der Mittelstimme in demselben punktierten Rhythmus auszuführen sind wie die vorangehenden und nachfolgenden Vierachtelgruppen.

Die Lesart ante correcturam ist übrigens ein Rudiment aus der frühesten Entwicklungsgeschichte dieser Fuge, deren älteste erhaltene Stufe die zweiclavierige Bearbeitung BWV 1080/18 darstellt. Dort sind die Viersechzehntelgruppen, aus denen in der

Druckfassung aufgrund der Verdoppelung der Notenwerte Vierachtelgruppen werden, ganz überwiegend unpunktiert. Bach hat bei der Erstkomposition dieser Fuge Notationskonventionen verwendet, die bereits zu seiner Zeit zunehmend außer Gebrauch kamen und daher von ihm selbst im Laufe der Überarbeitungsschritte modernisiert wurden. Die chronologische Entwicklung des Satzpaares spiegelt sich also nicht zuletzt in einer zunehmend moderner werdenden rhythmischen Notationsweise wieder.

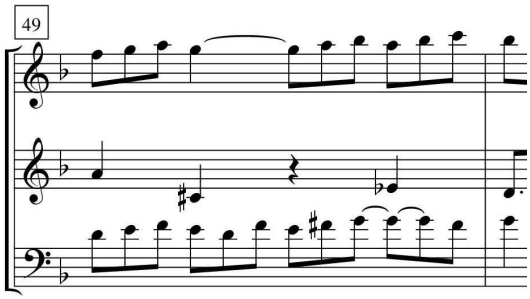
47 B Fehlende Pause zu Taktbeginn wurde ergänzt.

49 B In OD2 bietet der Baß dieses Takts eine gegenüber OD1, dort Diskant, veraltete Lesart, da Bach offenbar erst beim Ausschreiben der Stichvorlage von Cp. 13_1 aus der Oberstimme dieses Takts zwei Noten entfernte. Im Rahmen der Drucklegung wurde es allerdings versäumt, die Korrektur auf die andere Version der Fuge zu übertragen, so daß dort (im Baß) die Lesart ante correcturam stehengeblieben ist. (Vgl. auch die entsprechende Anm. zu T. 49 von Cp. 13_1). Die Korrektur von der *Hauptcomposition* in die *Verkehrung* zu übertragen, habe ich für vorliegende Edition nachgeholt. Die veraltete Lesart des Taktes lautet:



Cp. 13,2 (T. 49): Lesart ante correcturam

Notabene werden die beiden 16tel-Noten wie Achteltriolen ausgeführt, und auch das abschließende Achtel-fis' wird an den Triolenrhythmus angeglichen:



Lesart ante correcturam in moderner Notation

49 A 2. Note fälschlich a anstatt cis'.

59 B Fehlende Fermate über der 1. Note wurde ergänzt.

64 A Fehlender Haltebogen zwischen 4.-5. Note wurde ergänzt.

66f. A Fehlender Haltebogen wurde ergänzt.

67f. A Fehlender Haltebogen wurde ergänzt.

Contrapunctus inversus a 3 (BWV 1080/13$_1$)

Quellen: **(1) OD1, S. 43-44 (Hauptcomposition)**; Schreiber der Stichvorlage: J.S. Bach
(2) BA, S. 36-38
(3) OD2, S. 41-42 (Verkehrung); Schreiber der Stichvorlage: Kopist B
(4) F.2, Faszikel 2 (Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Cembali, BWV 1080/18$_1$)

Erläuterungen: Der vorliegende Satz stellt die *Hauptcomposition* des dreistimmigen Spiegelfugenpaars dar. Es handelt sich bei Cp. 13 um eine Gegenfuge, und erst der dritte Einsatz des Themas präsentiert den in der Fugenexposition regelgerechten Themeneinsatz auf der 5. Stufe a-moll. In der *Verkehrung* wird daraus ein Einsatz auf der 4. Stufe g-moll, womit zugleich ein wichtiges Kriterium für die Unterscheidung zwischen *Hauptcomposition* und *Verkehrung* genannt ist.

Takt St. Textkritische und Sach- Anmerkungen

Der Titel des Stückes in OD1, *Contrapunctus inversus a 3,* ist, wie schon an entsprechender Stelle der vorangehenden *Verkehrung* sowie in der Einleitung unter Kapitel 5 gesagt, m.E. echt und inhaltlich stimmig. Der Stich dieses Satzes erfolgte früher als die *Verkehrung*; die Abklatschvorlage stammt vom Komponisten selbst. Aus dem fast fehlerfreien Befund des Stichs läßt sich schließen, daß Bach den Probeabzug des vorliegenden Stücks wahrscheinlich redigiert hat und die Fehler vom Stecher beseitigt wurden.

21 D Die Noten 2-3 sind als Achteltriolen zu spielen.

49 D Die gegenüber BA, OD2 und F.2 veränderte Lesart von OD1 beruht m.E. auf einer Revisionskorrektur Bachs beim Ausschreiben der Stichvorlage und ist damit als Lesart letzter Hand verbindlich. Das Studium des handschriftlichen Befunds im BA zeigt, daß die ersten 2 Achteltriolen aus Viertel-a' (wegen der dort halbierten Notenwerte tatsächlich nur Achtel-a') korrigiert wurden, wobei F.2 noch die Lesart ante correcturam bewahrt. Beim Ausschreiben der Stichvorlage hat Bach die früher erfolgte Korrektur noch einmal überprüft und den ganzen Takt dabei perfektioniert, indem er die beiden vor der ursprünglich 9. Note e' stehenden Noten g'-f ' strich, wodurch die 9. Note zur 7. Note wurde und einen Verlängerungspunkt bekam.

71 A Fehlende Schlußfermate wurde ergänzt.

Contrapunctus 14 a 4 (BWV 1080/19)

Quellen: **(1) F.3, D-B Mus.ms. Bach P 200/1, Faszikel 3**

Erläuterungen zur Quellenlage:

Die einzig maßgebliche Quelle des unvollendet gebliebenen Satzes ist das in zweisystemiger Klavierpartitur notierte Autograph, das aus fünf einseitig im Querformat beschriebenen Blättern besteht. Erst postum wurde es von Bachs Erben für den Druck vorbereitet und analog zu den anderen Contrapunctus-Kompositionen in Vokalpartitur umgeschrieben. Die zahlreichen Lesart-differenzen zwischen Druck und Autograph gehen allesamt auf Fehllesungen und Stichfehler zurück. Der erste Fehler findet sich im Druck bereits bei der Bezeichnung der Taktart, denn das originale Allebrevetaktzeichen wurde im Druck durch ein C für den Viervierteltakt ersetzt. Einen besonders eklatanten Fehler bietet der Originaldruck in T. 95, wo Diskant und Alt miteinander verwechselt sind. Weitere Fehllesungen erscheinen in den Takten 111-114 des Drucks, da das Autograph hier eine schwer lesbare Korrekturstelle aufweist. Außerdem unterschlägt der Druck das Stretto der drei zuvor exponierten Themen ab T. 233 und endet mit dem auf dem ersten Viertel von T. 233 erscheinenden phrygischen Halbschluß auf der V. Stufe.

Erläuterungen zur Komposition:

Bach hat diese Fuge nach dem Nekrolog von 1754 als Quadrupelfuge geplant, die den Zyklus beschließen sollte. Meiner Analyse zufolge war die Fuge auf einen Umfang von 372 Takten angelegt. Das Bachsche Manuskript bricht in T. 239 ab, und zwar in der dritten von vier geplanten Teilfugen, nachdem zum ersten Mal die Themen 1, 2 und 3 in Engführung gekoppelt worden sind.

Teilfuge 1 (T. 1-115) präsentiert ein gravitätisches Thema von nur 7 Tönen, das eine axial-symmetrische Tonfolge aufweist: d a g f g a d. Das Thema wird zuerst in der Rectusform 4mal exponiert (B T A D), erscheint dann im 5. Einsatz als Inversus, der mit einem weiteren Rectus-Einsatz zusammen die erste Engführung bildet. Die 1. Teilfuge hat insgesamt 7 Engführungen, davon 5 mit zwei Themeneinsätzen und zwei mit drei Themeneinsätzen. Thema 1 kommt in der 1. Teilfuge 24mal vor. Der 22. ist ein Einsatz per arsin (T. 98, D) und wird gelegentlich übersehen. Der 19. Einsatz (T. 90, T) ist ebenfalls ungewöhnlich, denn er mischt die Inversusform (Töne 1-4) mit der Rectusform (Töne 5-7). Der letzte und 24. Einsatz entspricht dem ersten, und dies wiederum darf als ein Symmetriemerkmal verstanden werden.

Teilfuge 2 beginnt bereits in T. 114, da die ersten 8 Töne des nun exponierten „Laufthemas“ (41 Töne) in die endende Schlußkadenz der vorangehenden Teilfuge integriert sind. Das Thema wird zunächst exponiert (A D B T) und dabei real beantwortet. Danach folgen 4 Engführungen von Thema 1 und 2, wobei die 4. dieser Engführungen drei Themeneinsätze miteinander vereint (Thema 1 in A/D, Thema 2 in B).

Die 3. Teilfuge beginnt in T. 80 mit dem b a c h-Thema (10 Töne). Dabei wird es bereits in der Exposition jeweils ab dem 6. Ton mit dem Folgeeinsatz enggeführt, offenbar, um die initiale b a c h-Tonfolge gegenüber den übrigen Tönes des Themas herauszuheben. Nach der Exposition (T A D B) erscheint das Thema im 5. Einsatz wie beim ersten, dann wird seine Umkehrform vorgestellt. Die Normalform des Themas wird noch 2mal enggeführt (D/B ab T. 217 und T/A ab T. 225). In T. 233 erfährt der erste Teil von Teilfuge 3 einen phrygischen Halbschluß, und nun wird die erste Verbindung der Themen 1-3 vorgestellt, wobei alle Themen in ihrer Ausgangsform und -stimme erscheinen. Analog zu T. 153 (D) wird auch nach dem Schlußton der Engführung der 6. Takt des Thema 2 noch einen Takt lang in der Unterquart sequenzierend fortgeführt (T), was auf

eine nachfolgende Engführung der drei Themen in a-moll deuten könnte. Mit dem seinerseits unvollendeten T. 239 bricht das Manuskript ab.

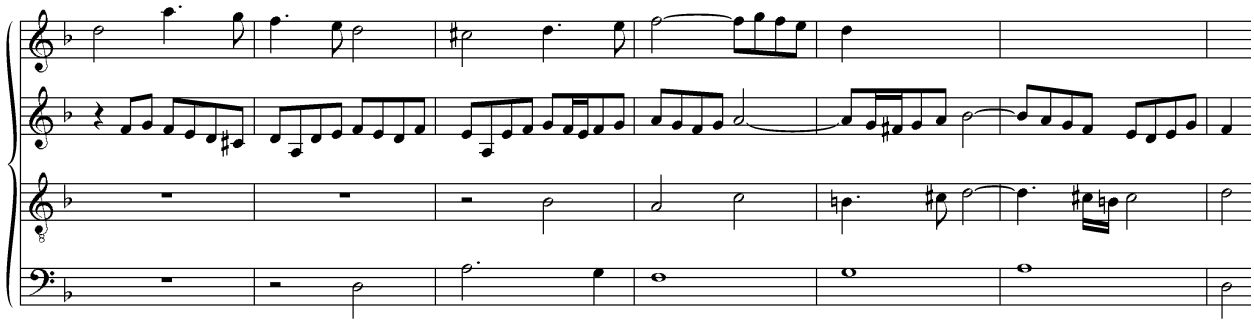
Über den geplanten, aber nicht mehr ausgeführten Rest der Fuge darf man spekulieren. Zuvor allerdings möchte ich die darauf gemünzte Aussage aus dem Nekrolog auf Johann Sebastian Bach zitieren (s. Schulze, Bach-Dokumente III, Nr. 666):

Seine letzte Kranckheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten.

Aus dieser Mitteilung schließe ich, daß Bach Skizzenmaterial, den besagten *Entwurf*, hinterlassen hat, in dem der Ablauf der Schlußfuge als kompositorisches Gerüst, dies sind am ehesten die Themeneinsätze und -engführungen, festgehalten war. Leider ist dieser Entwurf verloren gegangen. Nun zu weiteren Überlegungen. Offensichtlich ist mit „vorletzte Fuge“ die Teilfuge 3 gemeint und mit „letzte“ die 4. Teilfuge. Analog zu Teilfuge 2 dürfen wir vermuten, daß Teilfuge 3 noch 3 weitere Engführungen der 3 Themen gebracht hätte. Den für den 2. Teil von Teilfuge 3 benötigten Raum schätze ich in Analogie zu Teilfuge 2 auf 44 Takte, so daß Teilfuge 4 in Takt 277 begänne und auf 96 Takte käme.

Die Aussage, die letzte Fuge hätte nachgehend in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollen, kann sich nur auf das im Entwurf niedergeschriebene Themenmaterial bezogen haben, nicht aber auf die Gesamtkomposition, die ja noch nicht existierte. Es wäre dann eine Art Permutationsfuge geplant gewesen, wobei die Themen nicht nur in der Rectus-, sondern auch in der Inversus-Gestalt untereinander vertauscht worden wären. Das Stichwort Quadrupelfuge mußte Bach fast zwangsläufig mit der Vorstellung einer Permutationsfuge verbunden haben, hatte diese doch in seinem Vokalwerk eine bedeutende Rolle gespielt.

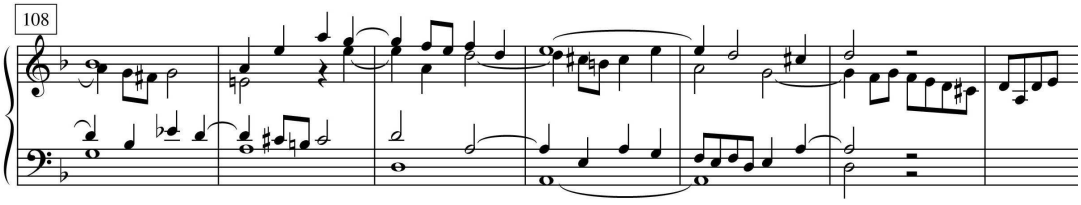
Nach der zutreffenden Analyse Nottebohms (s. Lit.-verz.) sollte das 4. Thema dem Hauptthema in seiner 14-tönigen Gestalt entsprechen und sollte zuerst vom Diskant in der zweigestrichenen Oktav vorgestellt werden. Die Grundform der Kombination aller 4 Themen hätte mithin so ausgesehen:



Damit beschließe ich den spekulativen Ausblick auf den fehlenden Teil der Schlußfuge.

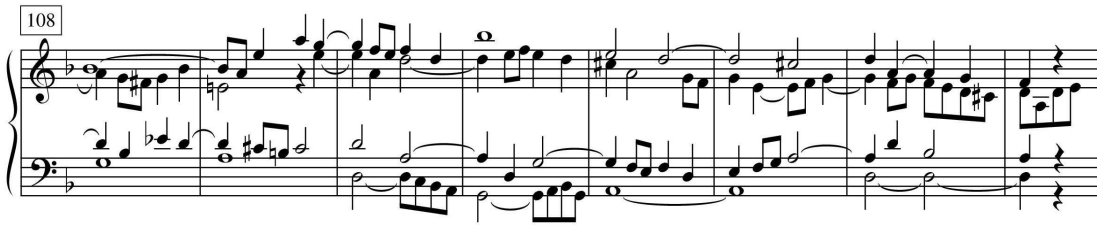
Takt St. **Textkritische und Sach- Anmerkungen**

110-115 Die T. 108-115 sind das Ergebnis einer einschneidenden Umarbeitung im Autograph. Die Version ante correcturam lautet wie folgt:



T. 108ff., frühere Version.

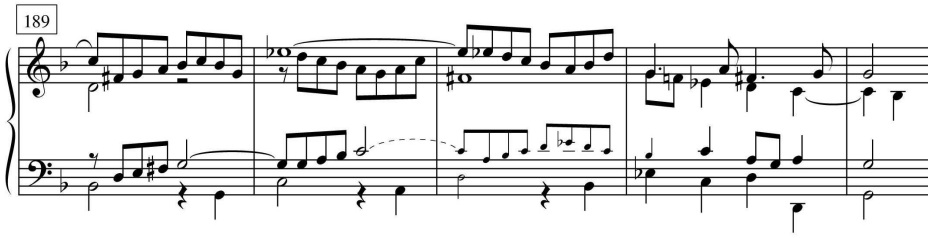
Im Rahmen der Korrektur hat Bach die beiden Takte 111-112 des obigen Notenbeispiels durchgestrichen und durch drei am unteren Blattrand in deutscher Orgeltabulatur notierte Takte ersetzt. Geändert wurden darüber hinaus die Baßstimme von T. 110 sowie die beiden Takte, die auf die Streichungsstelle folgen:



T. 108ff., spätere Version.

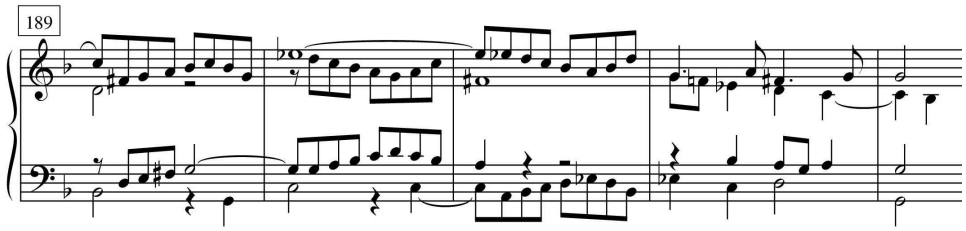
114 D Der Haltebogen zwischen 2.-3. Note wurde im Autograph durch Verlängerung der Halbepause aus der früheren Version gewonnen. Im übrigen ergibt sich seine Notwendigkeit aus dem musikalischen Kontext, da der Tenor die Linie des Diskant in freier Imitation im Abstand einer Viertelnote nachzeichnet. Vgl. daneben auch die Rhythmisierung des Diskant in T. 112 der früheren Version.

190-192 Die T. 190-192 zeigen im Autograph die Spuren einer eingreifenden Korrektur Bachs, die verständlicherweise Aufmerksamkeit erregt. Die ursprüngliche Version war bisher wegen ausgedehnter Rasuren an der entsprechenden Stelle des Autographs nicht bekannt. Unterdessen wurde jedoch eine Rekonstruktion der Urfassung unternommen (Daniel 2010, S. 70ff.) die hier, geringfügig modifiziert, im nachfolgenden Notenbeispiel vorgestellt sei, wobei die vollkommen unleserlichen und daher rekonstruierten Zeichen kleingedruckt bzw. gestrichelt wiedergegeben sind:



T. 189ff.: Rekonstruktionsversuch der Version ante correcturam (mod. nach Daniel).

Vergleicht man nun die Version ante correcturam mit der danach notierten Version im folgenden Notenbeispiel, stellt man überrascht fest, daß die Erstfassung kompositorisch aufwendiger und expressiver ist als die sparsamere Korrekturversion. Über die Gründe kann man wieder einmal nur spekulieren. Meine Erklärung ist: Bach wollte die aufwendigere Schlußgestaltung für einen späteren Zeitpunkt der Fuge aufbewahren und sein Pulver nicht zu früh verschießen.



T. 189ff.: Version post correcturam.

H. Partitur

Gruppe der einfachen Fugen

Contrapunctus 1	1
Contrapunctus 2	5
Contrapunctus 3	9
Contrapunctus 4	13
Contrapunctus 5	20
Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese	25
Contrapunctus 7 a 4 per Augment. et Diminut.	31

Rahmenkomplex mit Gruppe der Tripelfugen, Gruppe der Doppelfugen, Gruppe der Kanons

Gruppe der Gegenfugen

Contrapunctus 8 a 3	36
Canon per Augmentationem in Contrario Motu	43
Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima	47
Canon alla Decima Contrapunto alla Terza	54
Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	58
Contrapunctus 10 a 4 alla Decima	60
Canon alla Ottava	66
Contrapunctus 11 a 4	70

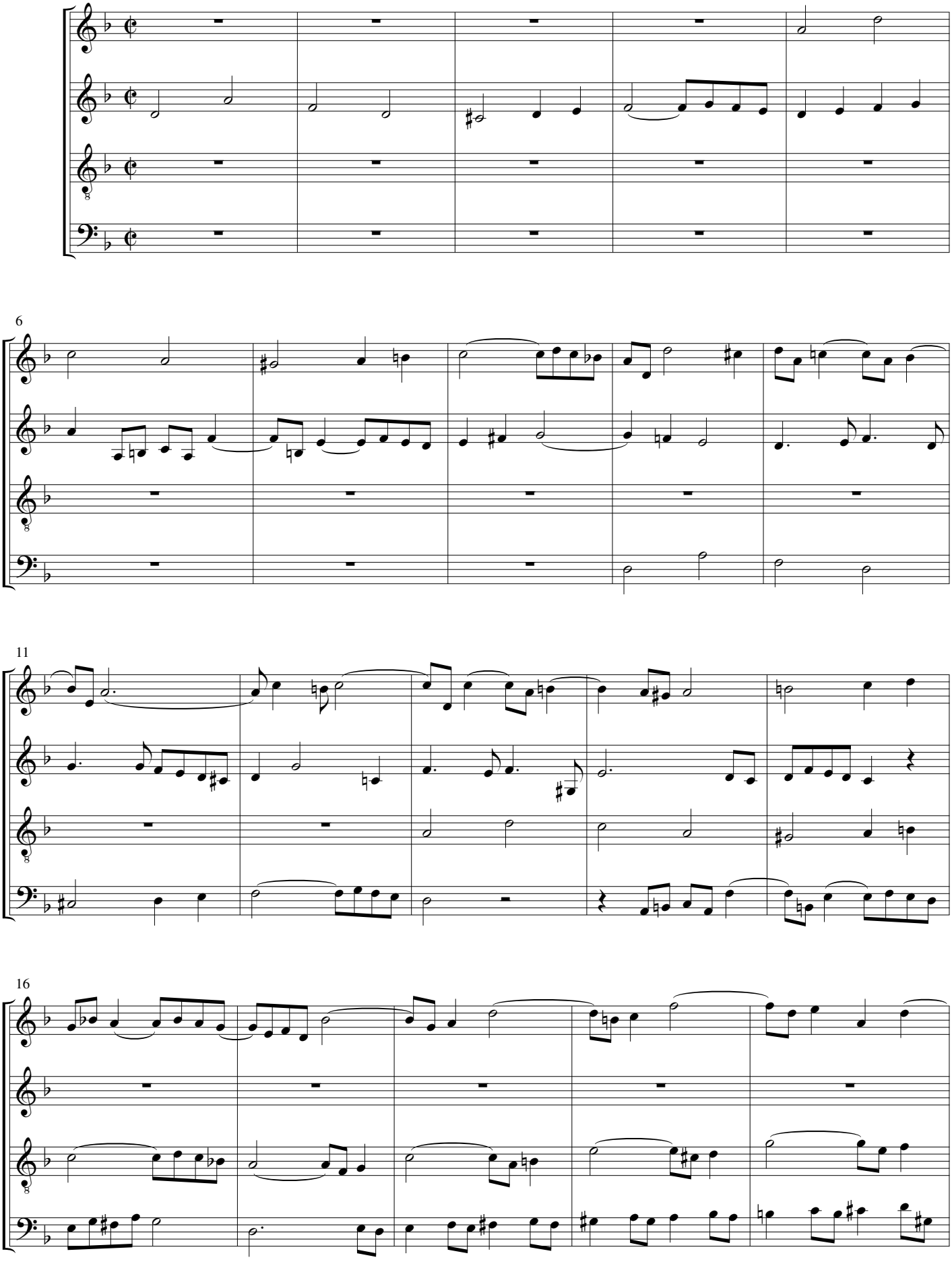
Gruppe der Spiegelfugen

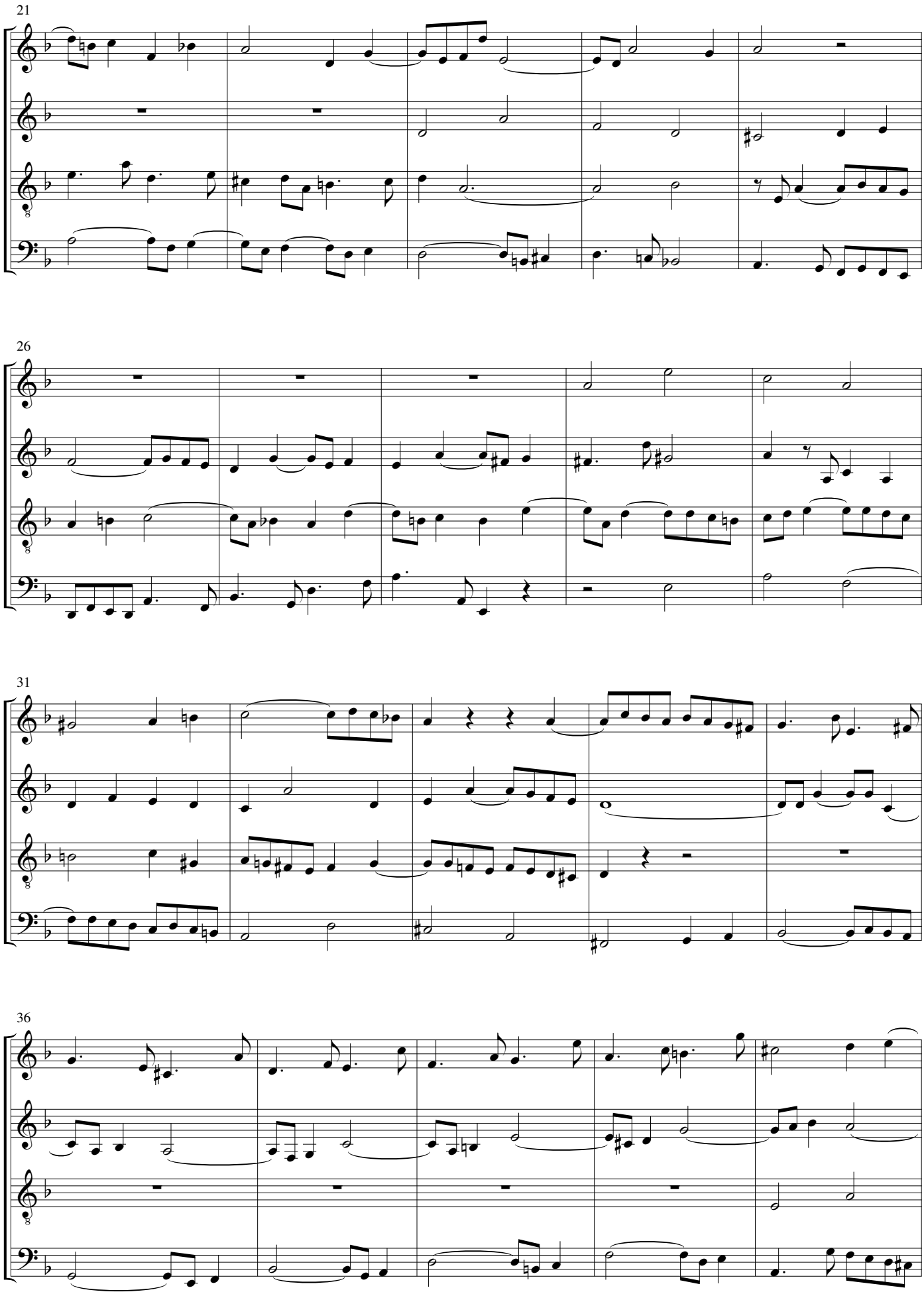
Contrapunctus inversus 12 a 4	79
Contrapunctus inversus a 4	82
Contrapunctus inversus 13 a 3	85
Contrapunctus inversus a 3	89

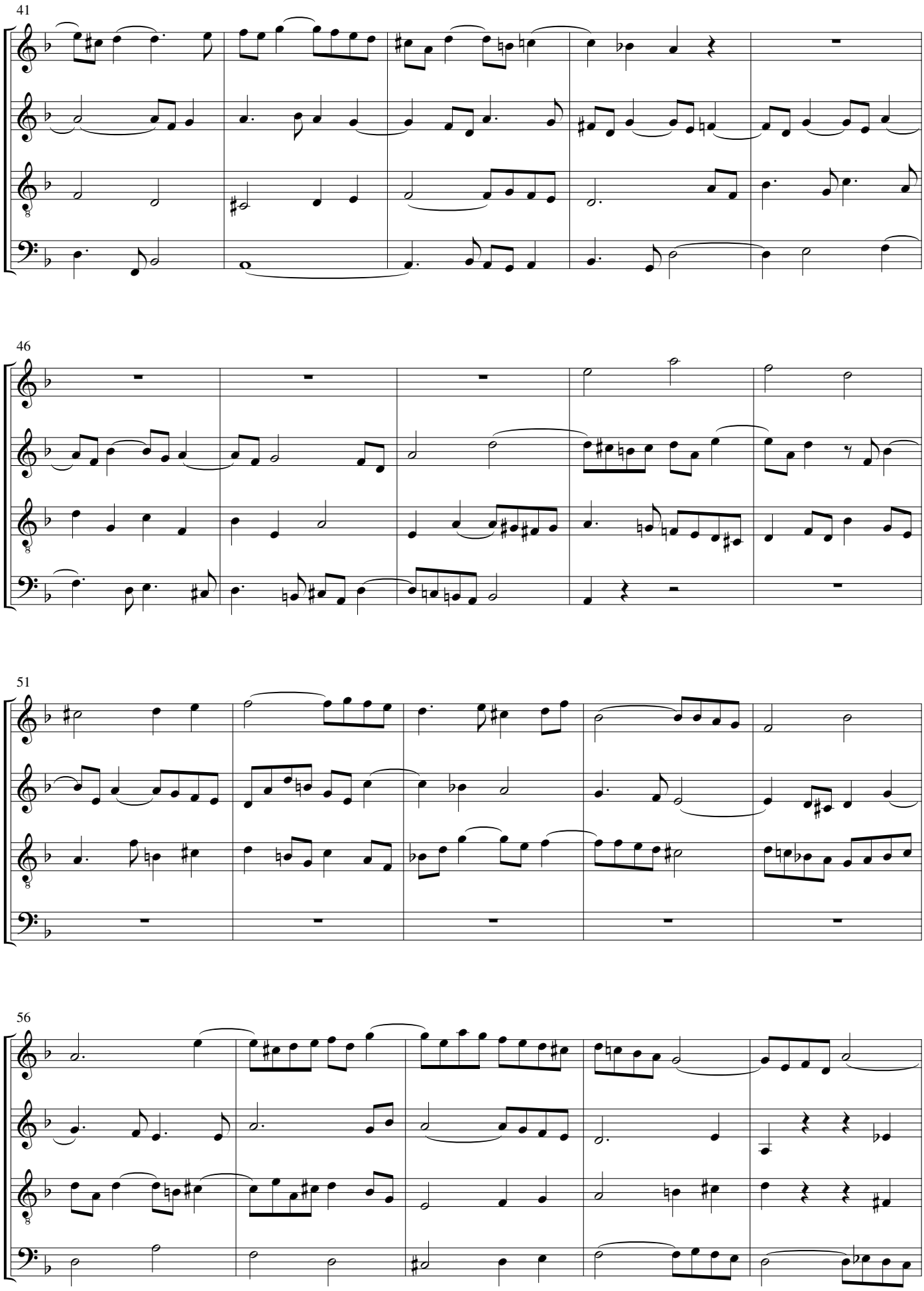
Quadrupelfuge

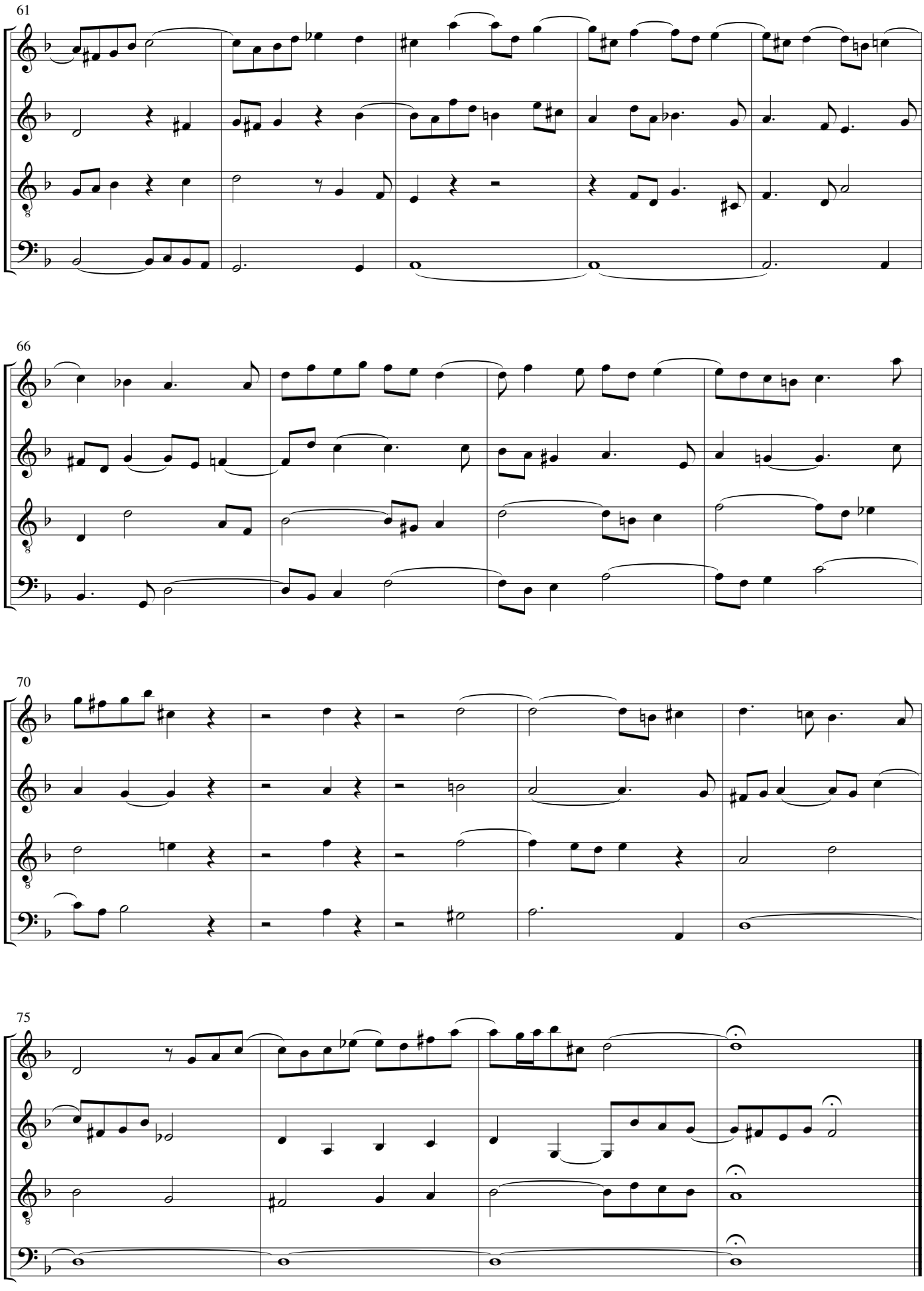
Contrapunctus 14 a 4	93

Contrapunctus 1

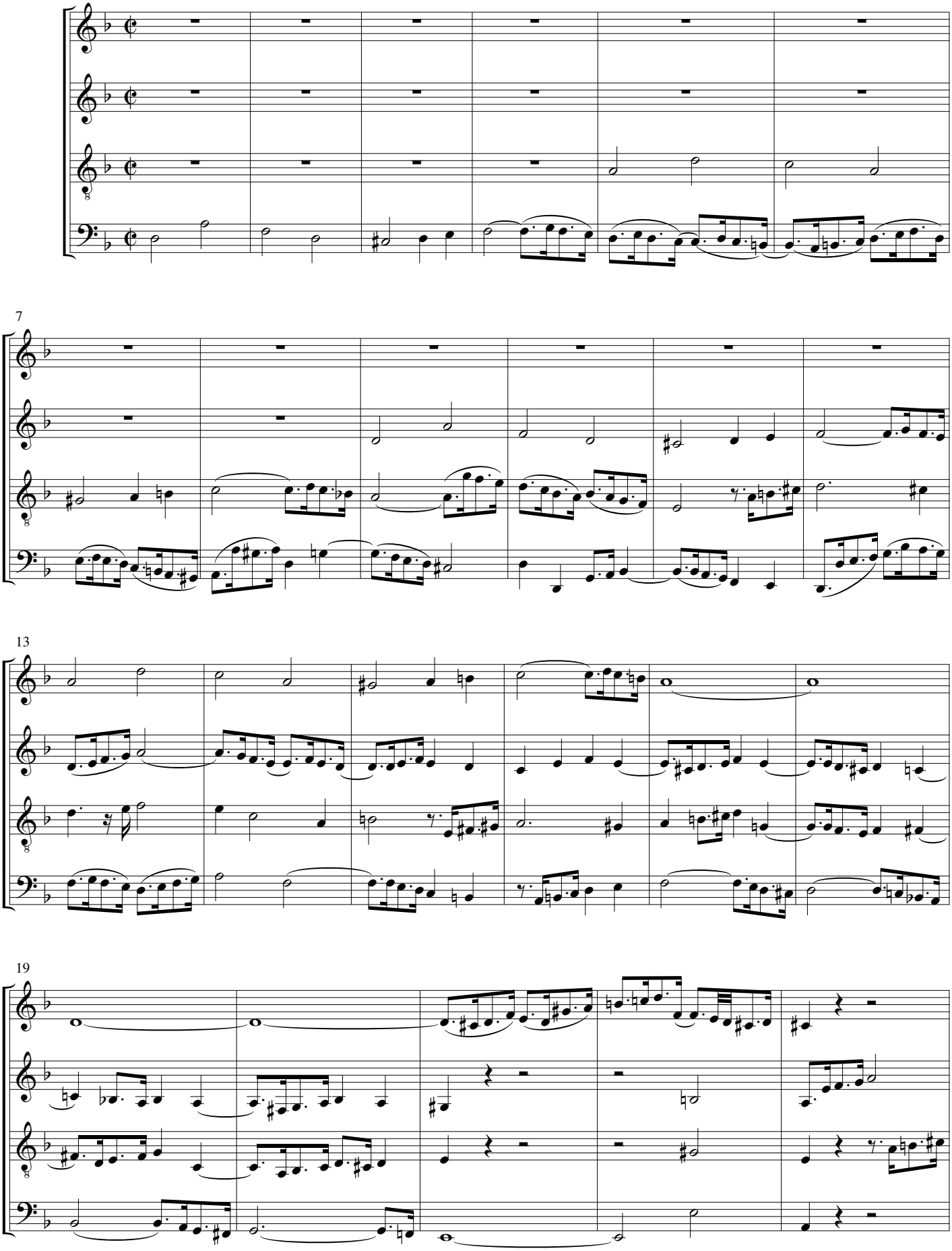


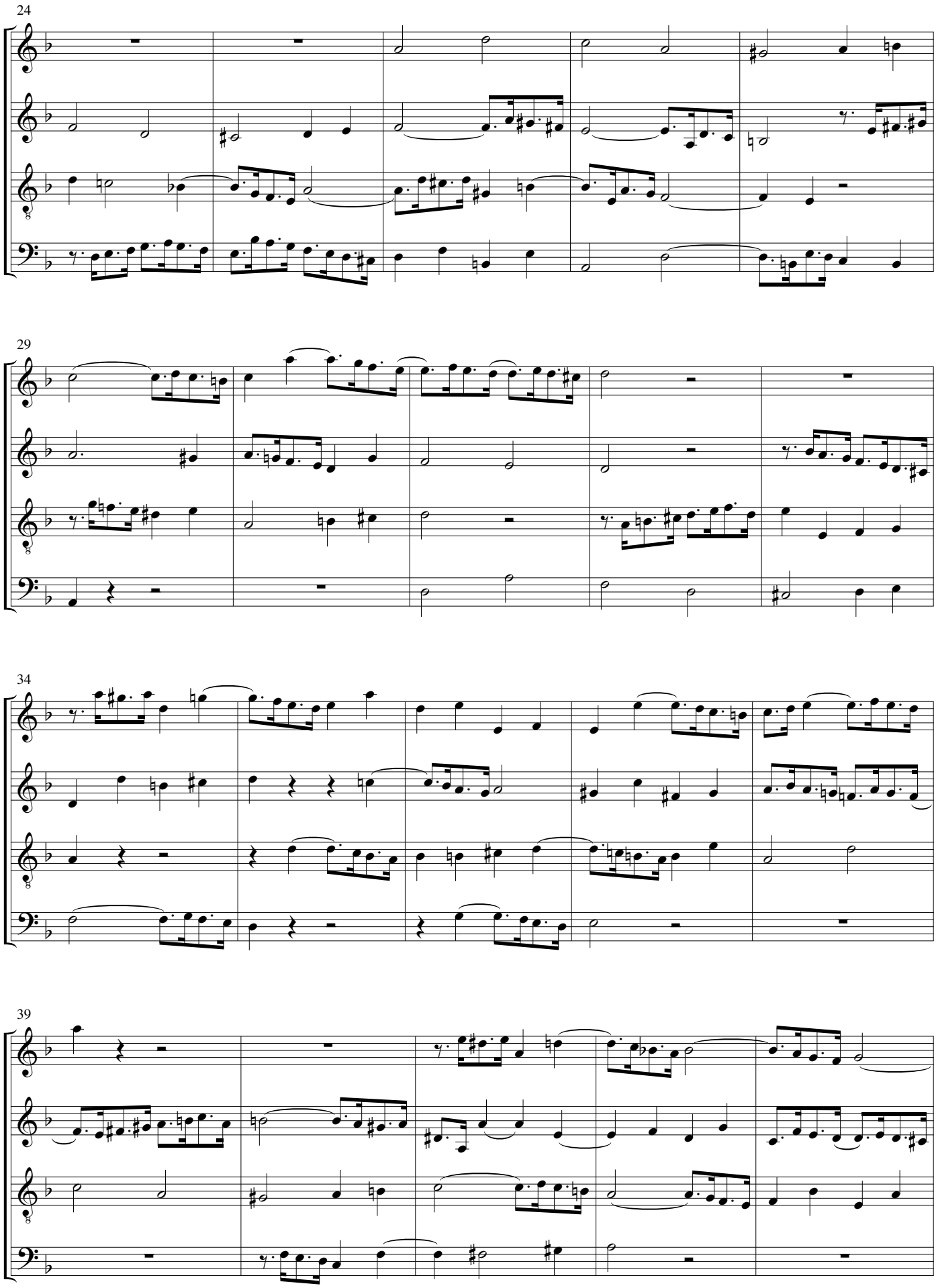

21
26
31
36

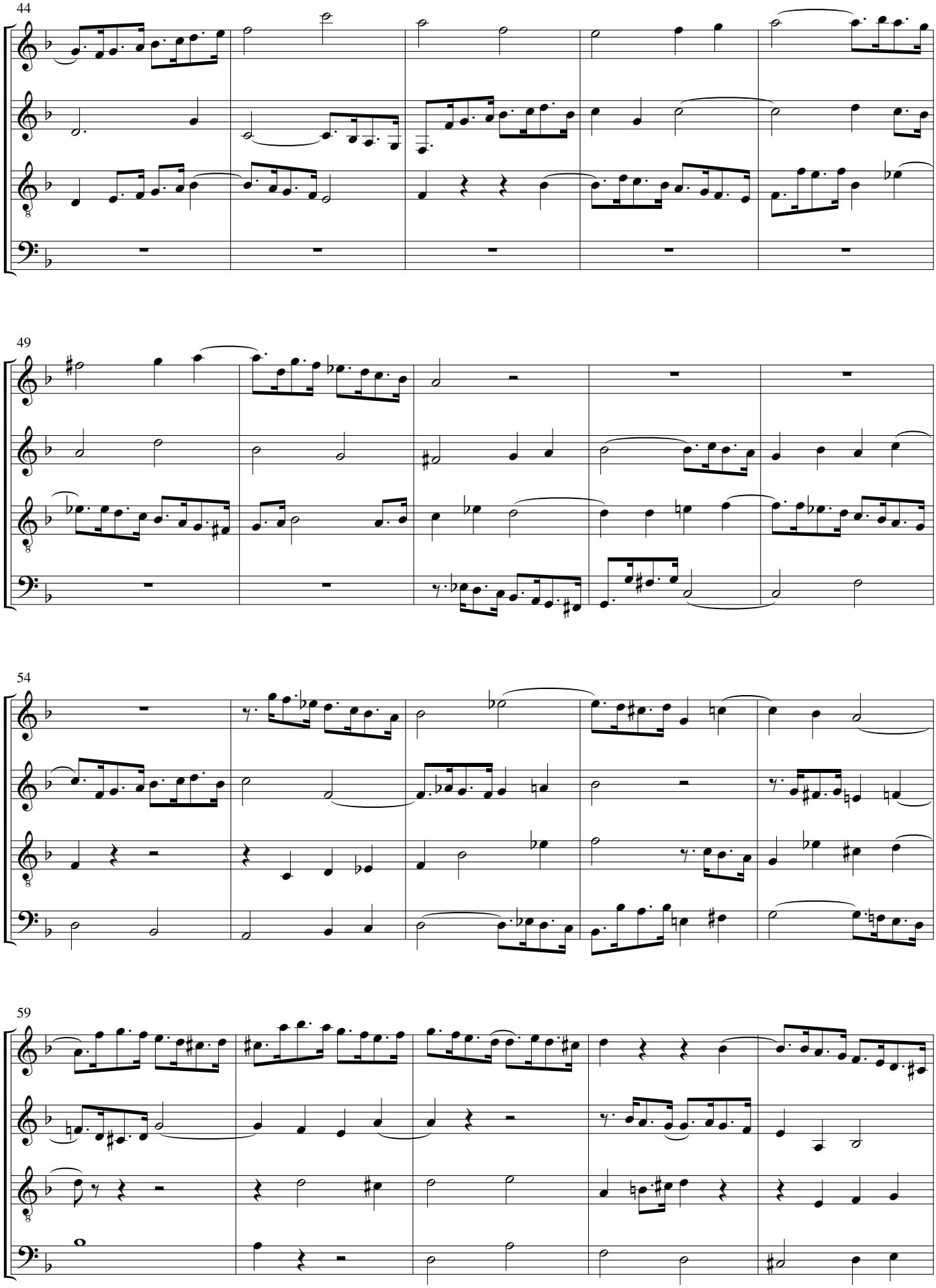

41
46
51
56

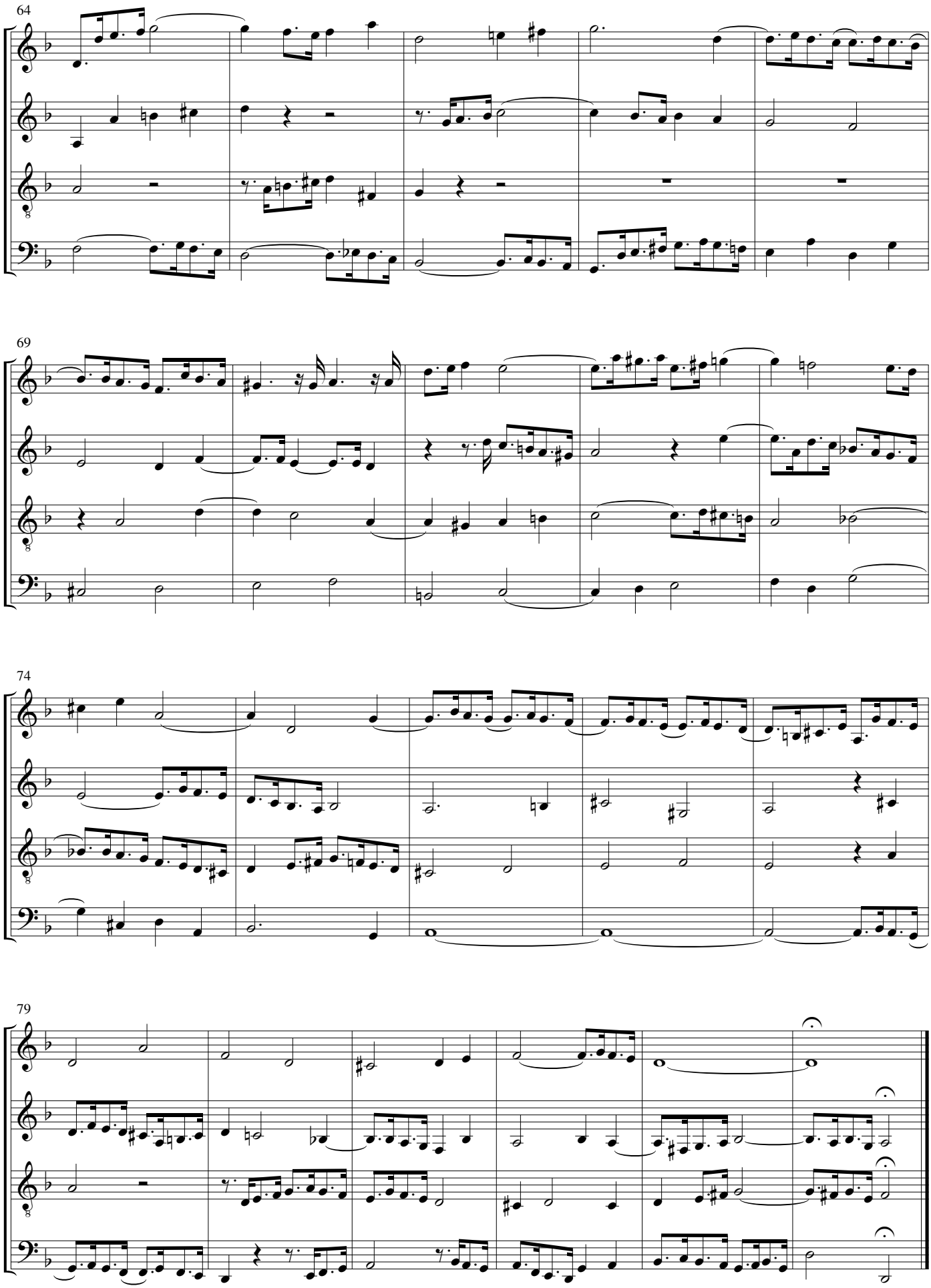

61
66
70
75

Contrapunctus 2

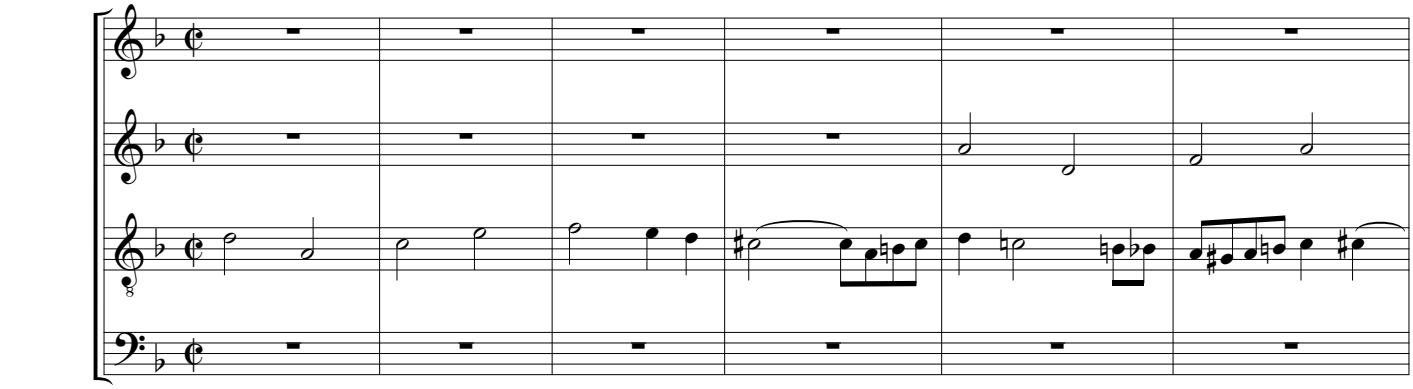


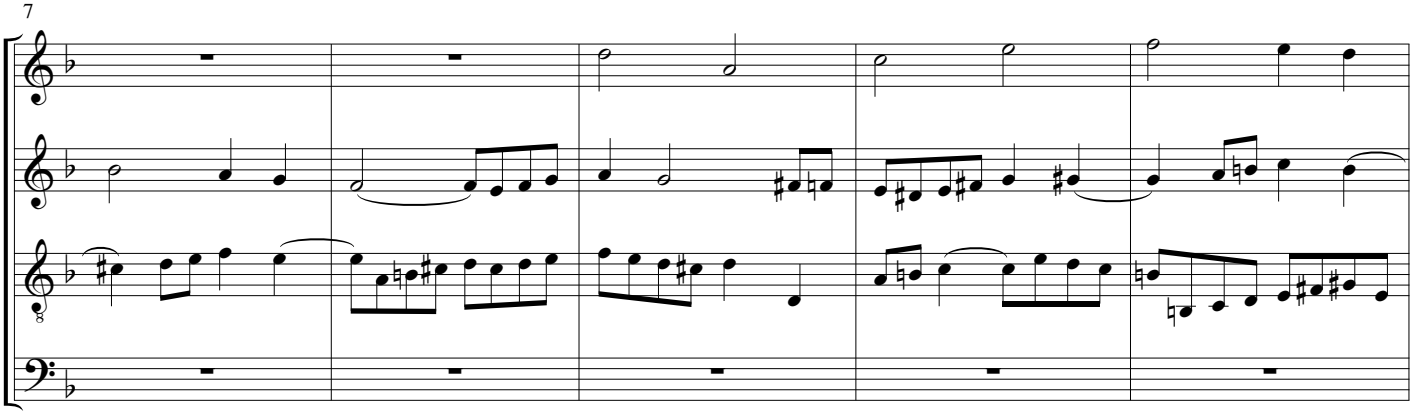

24
29
34
39

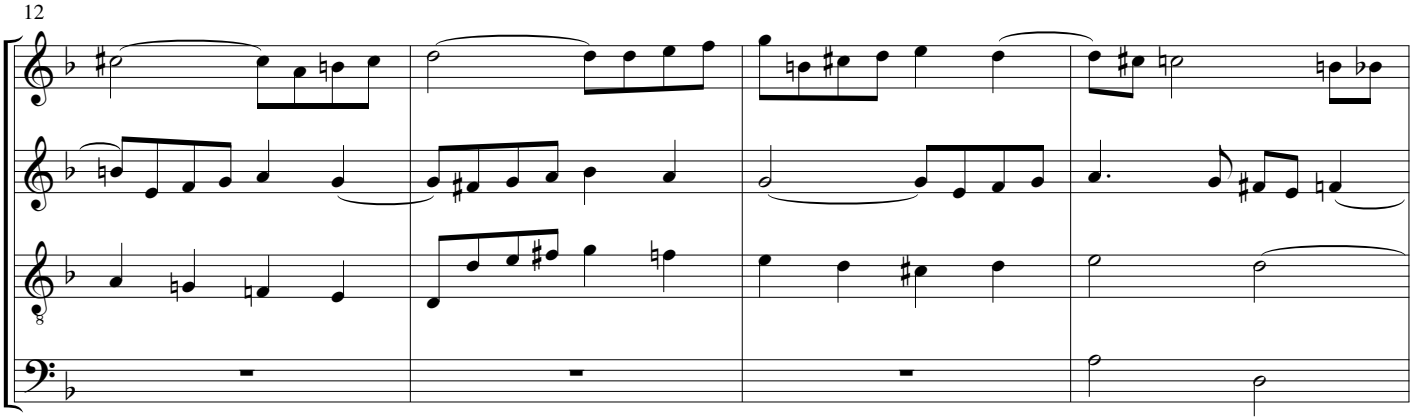

44
49
54
59

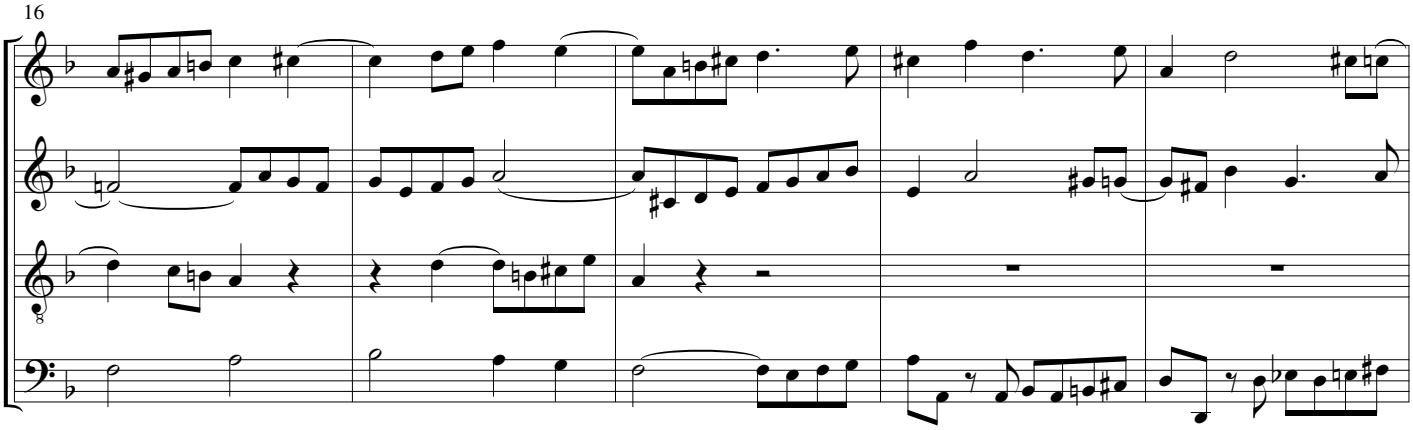

64
69
74
79

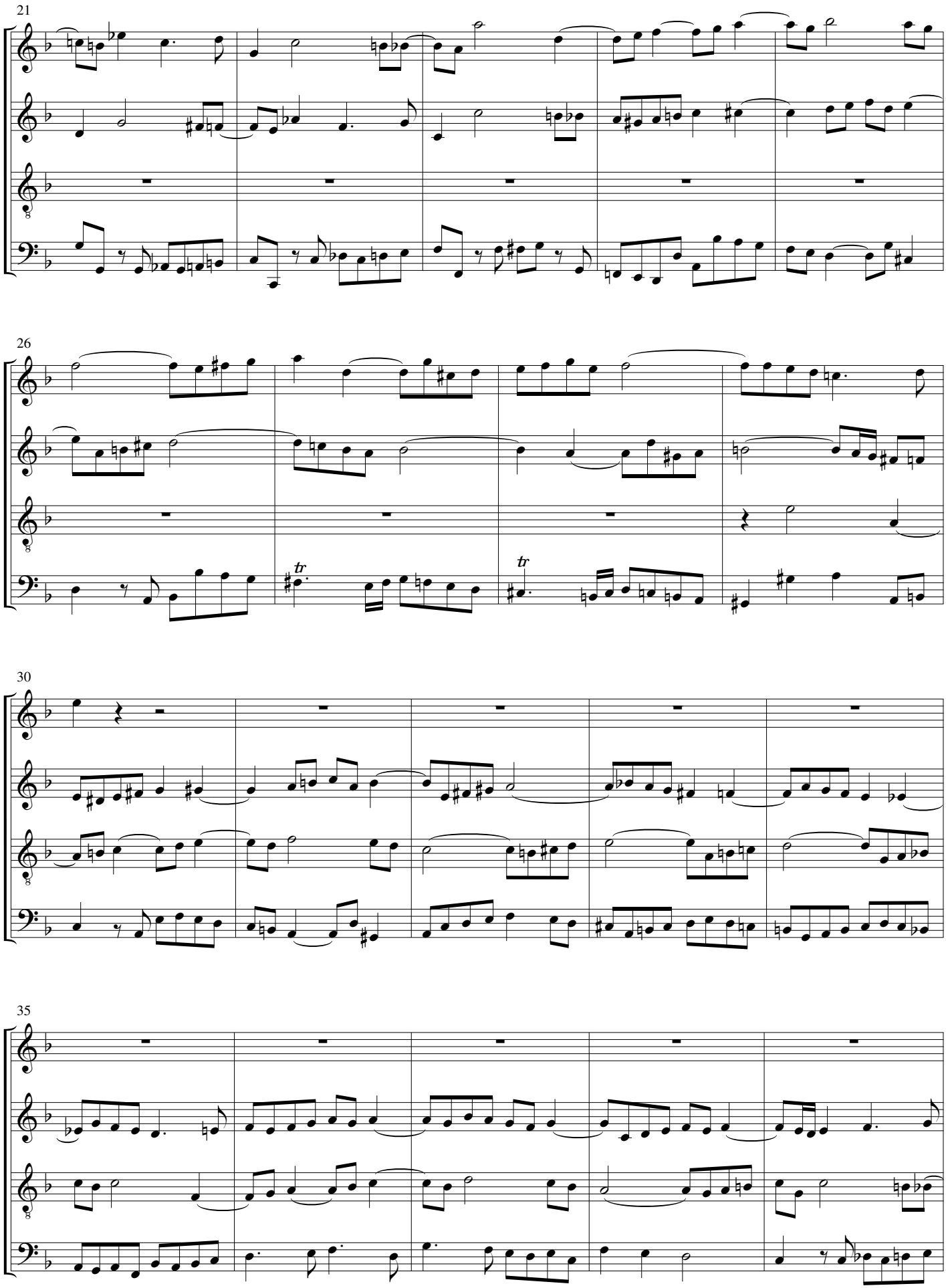
Contrapunctus 3

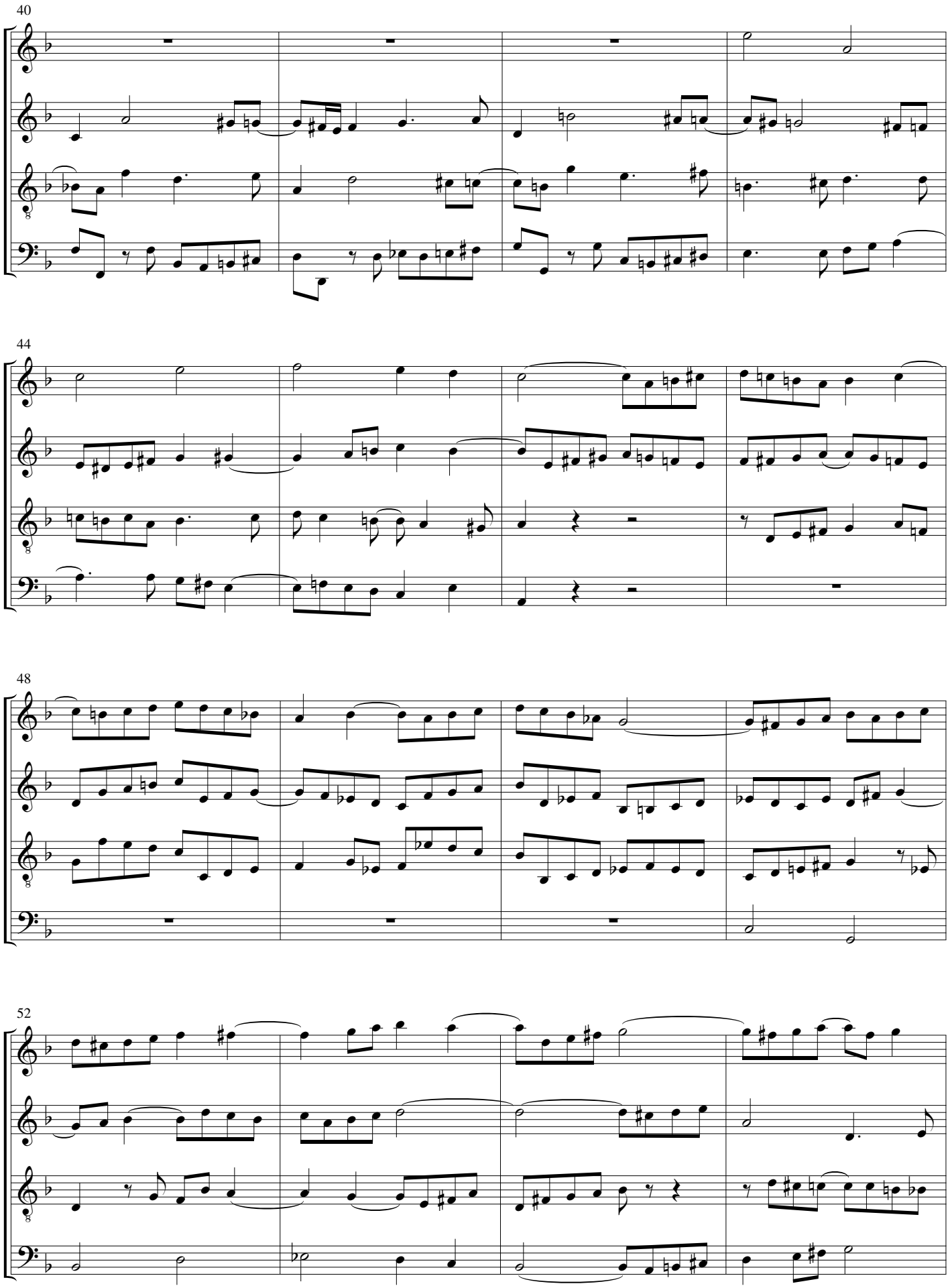


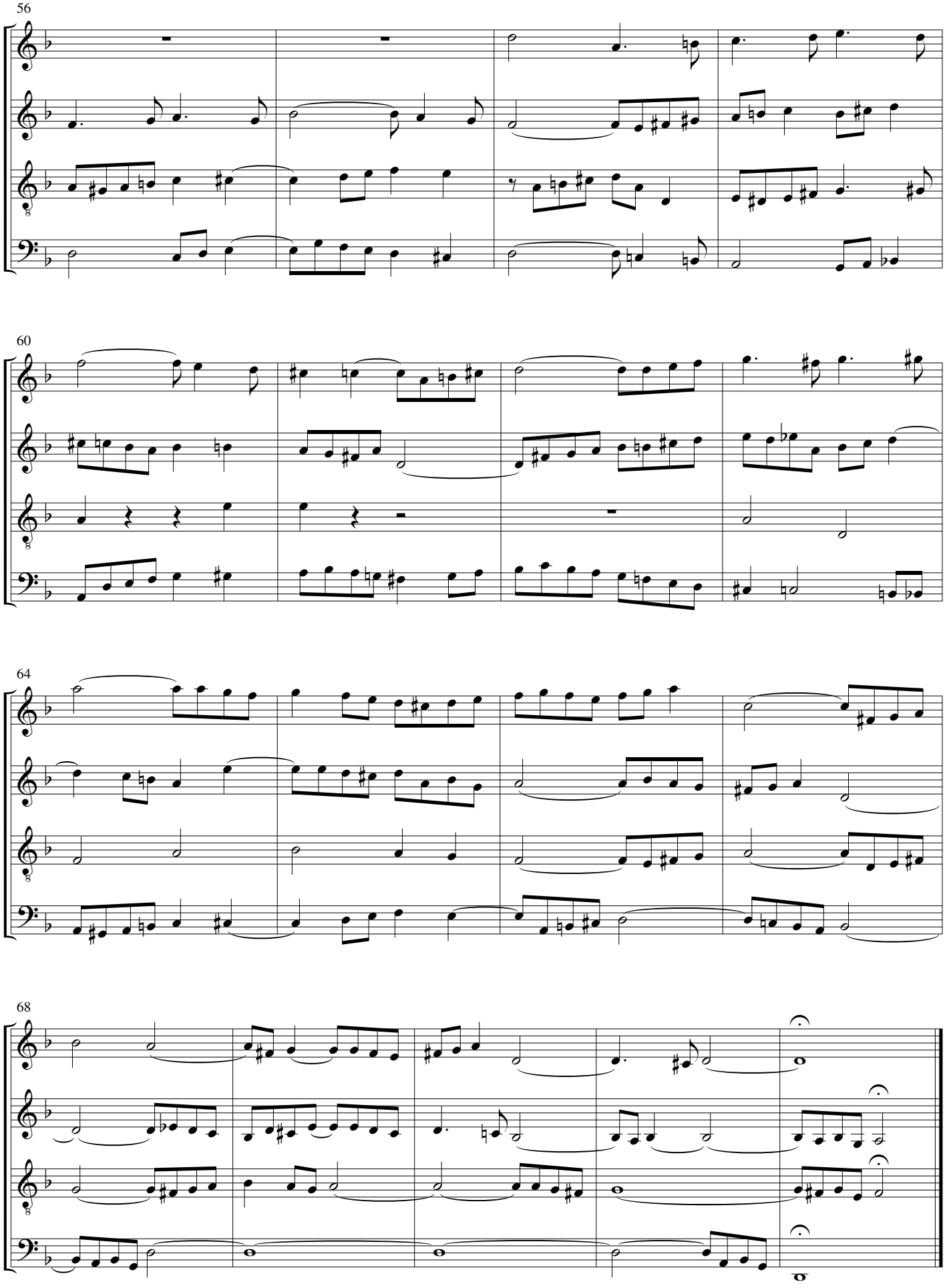




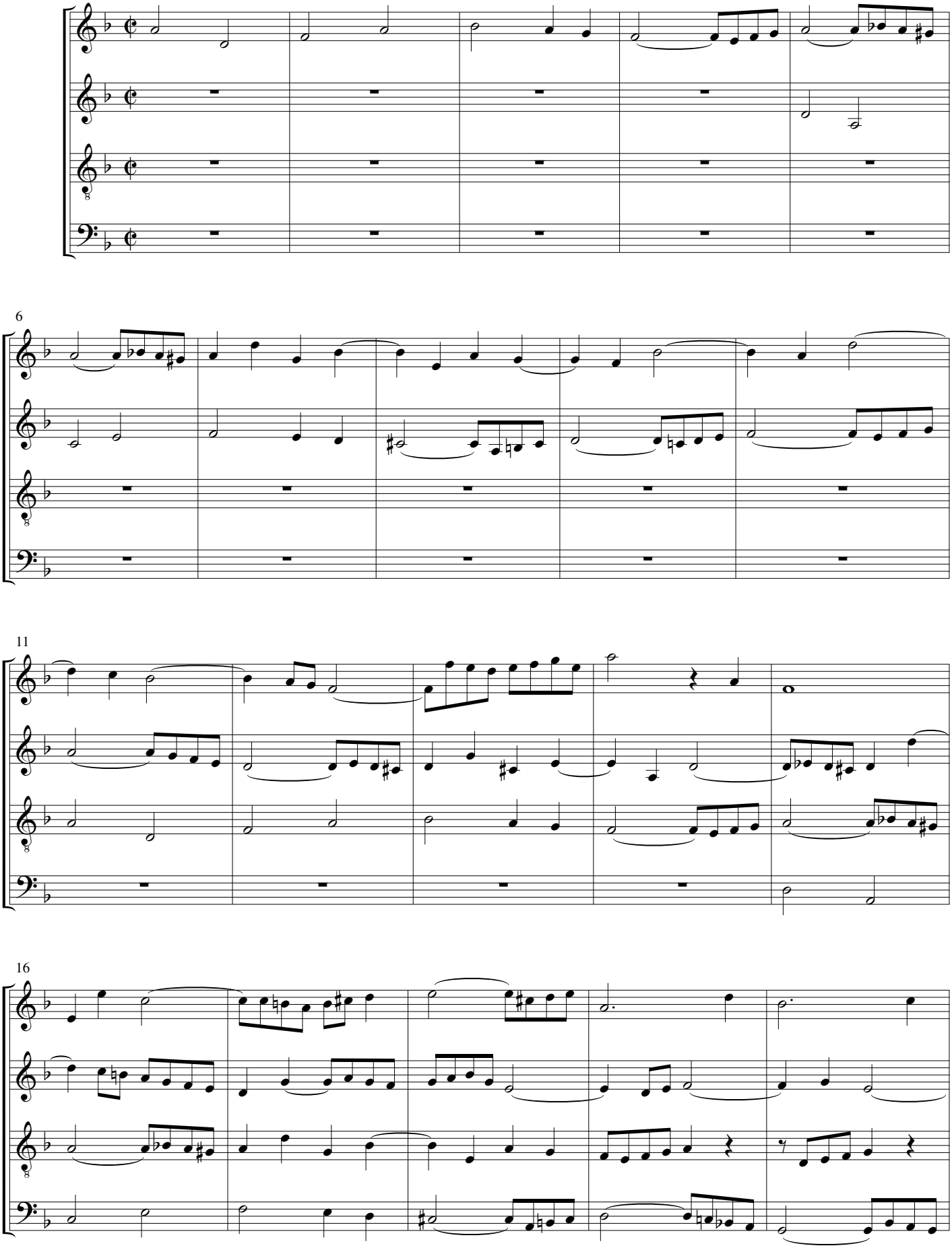


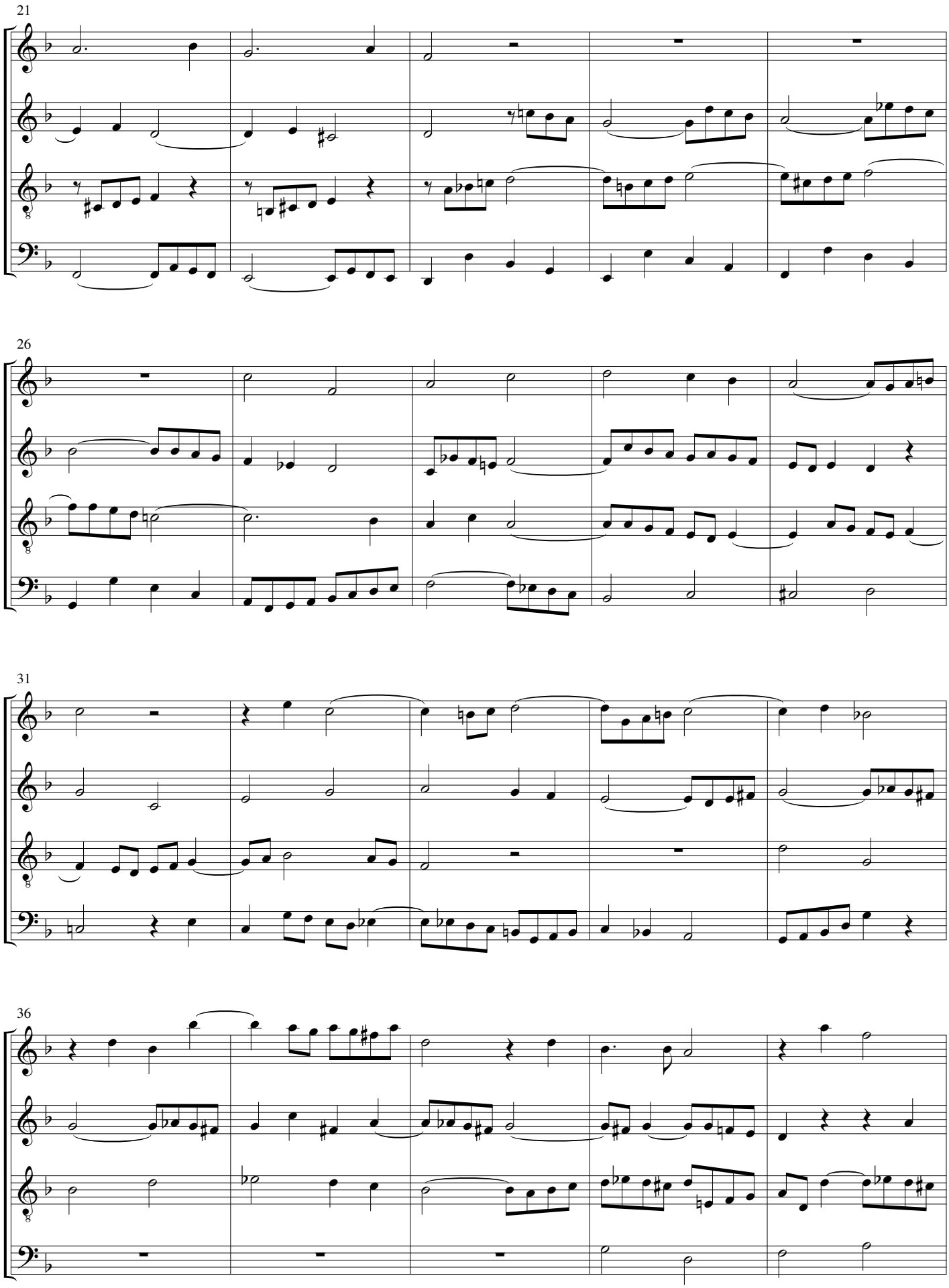

21
26
30
35

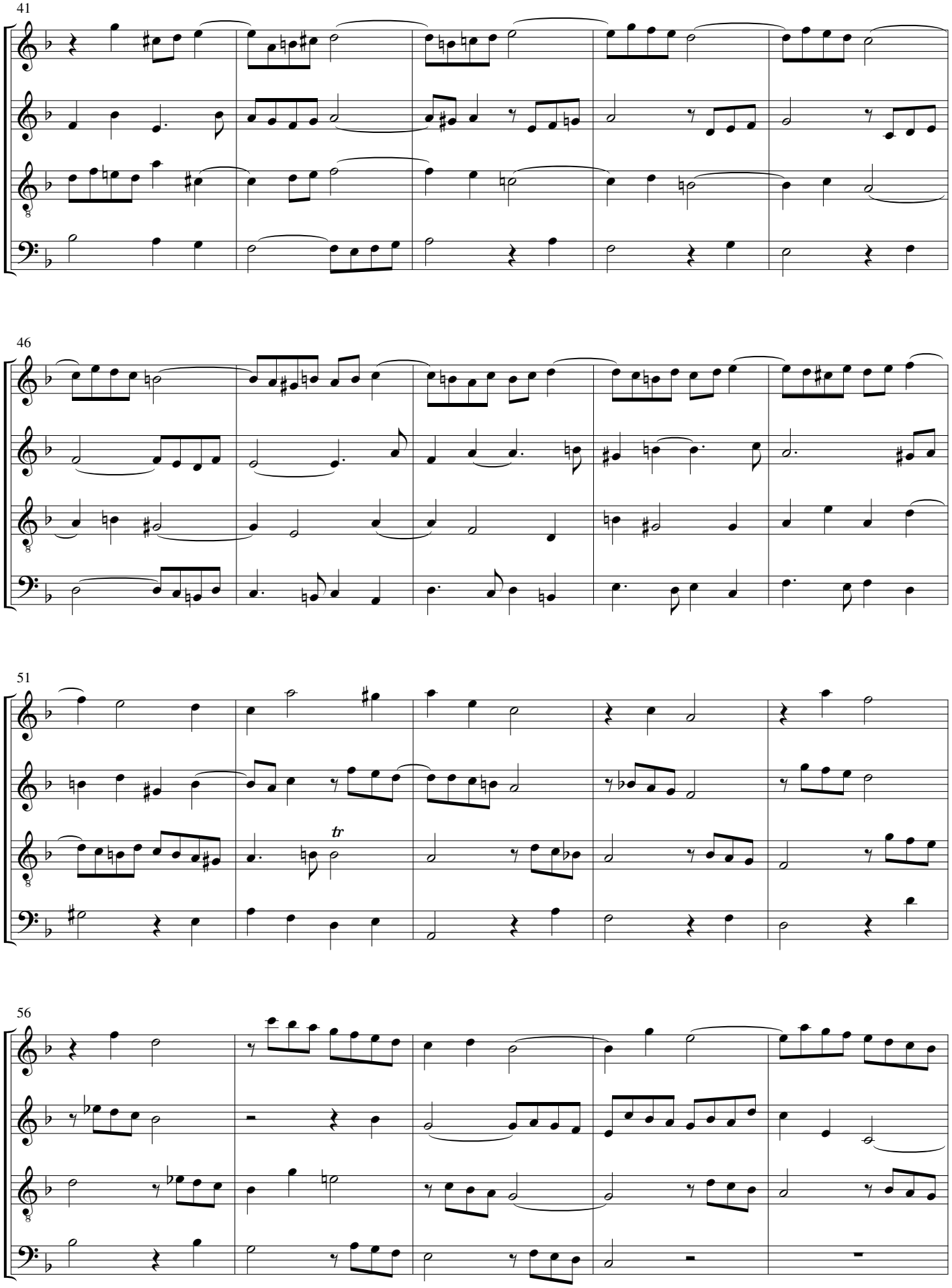

40
44
48
52

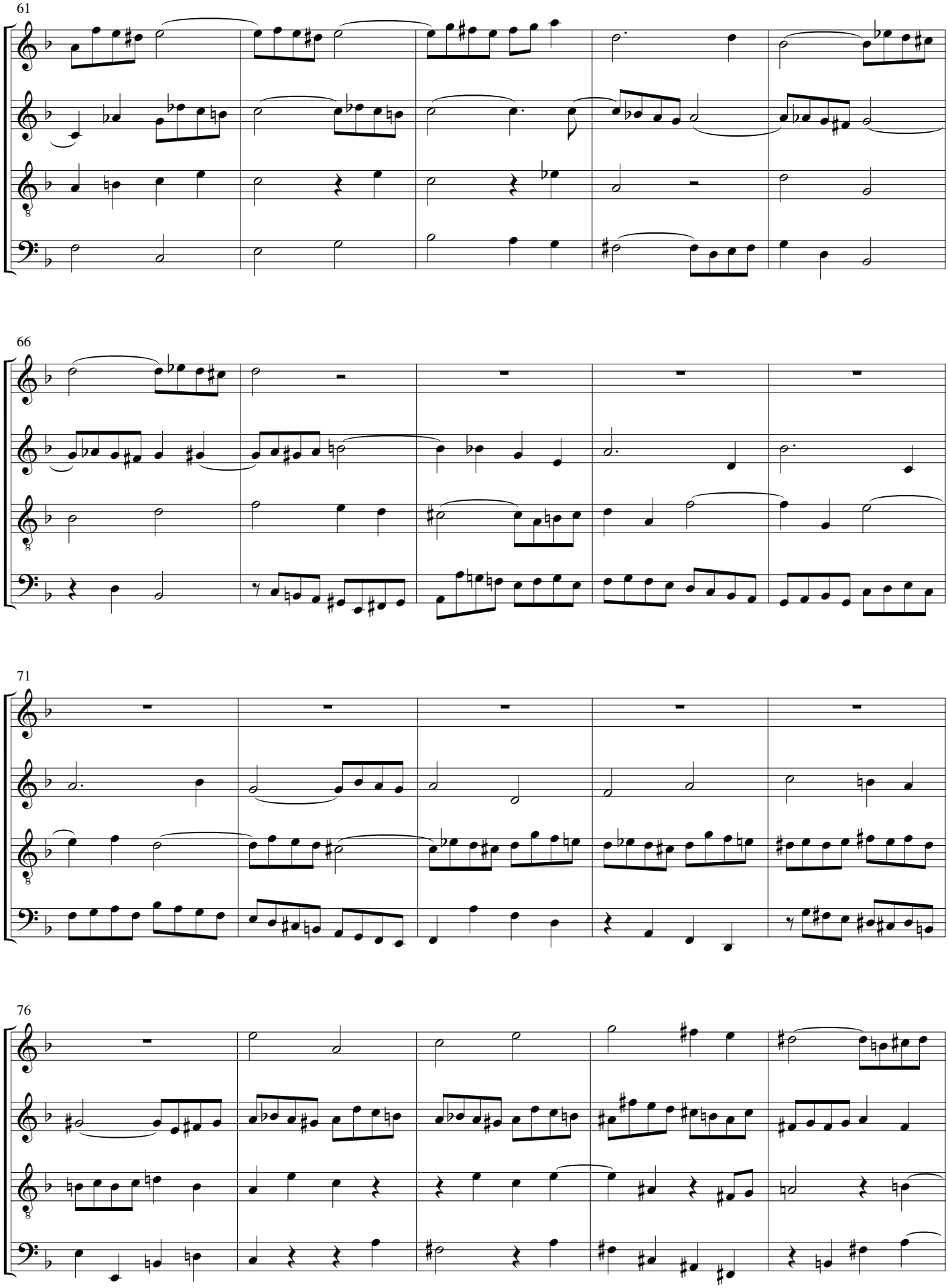

56
60
64
68

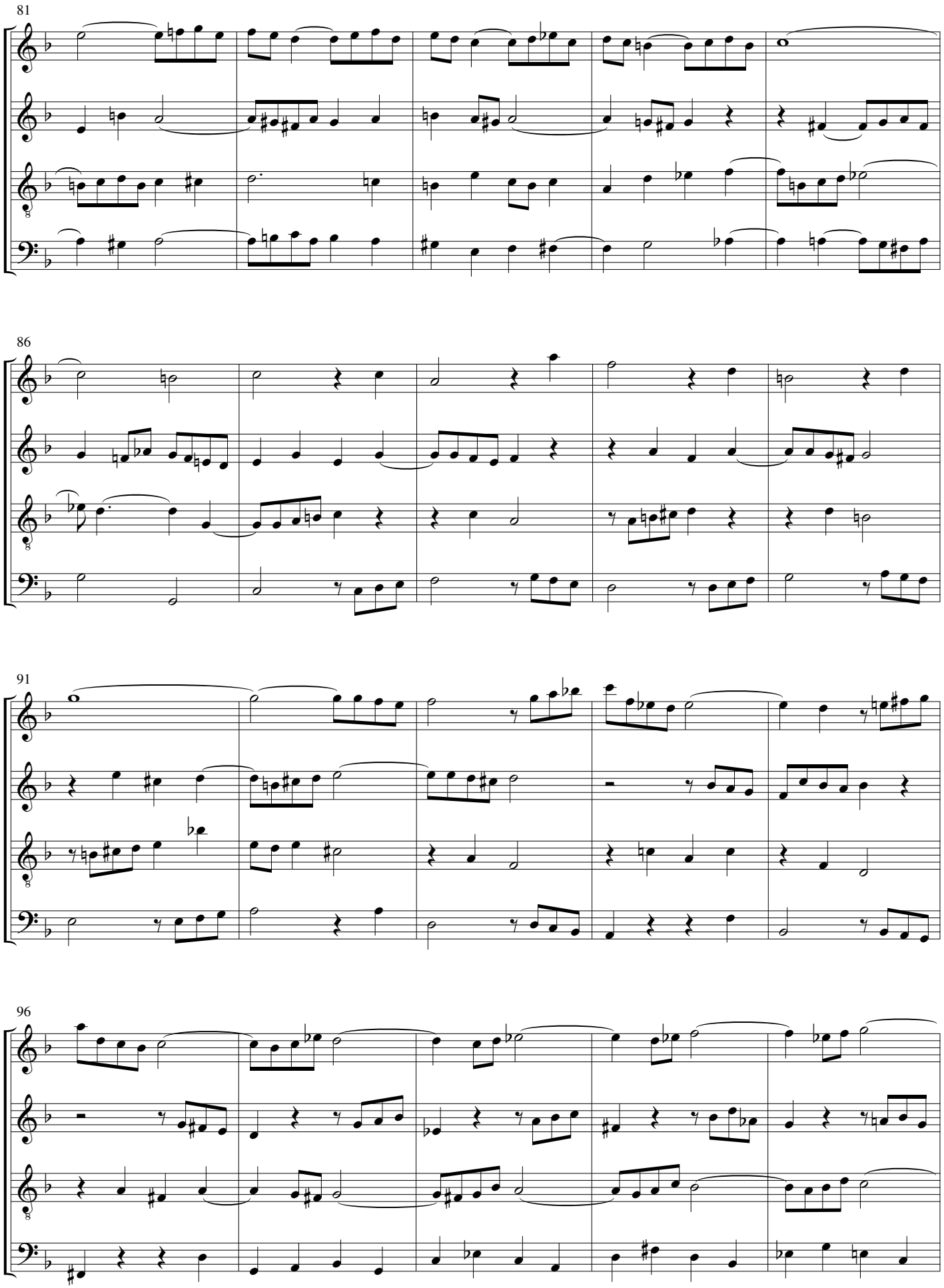
Contrapunctus 4

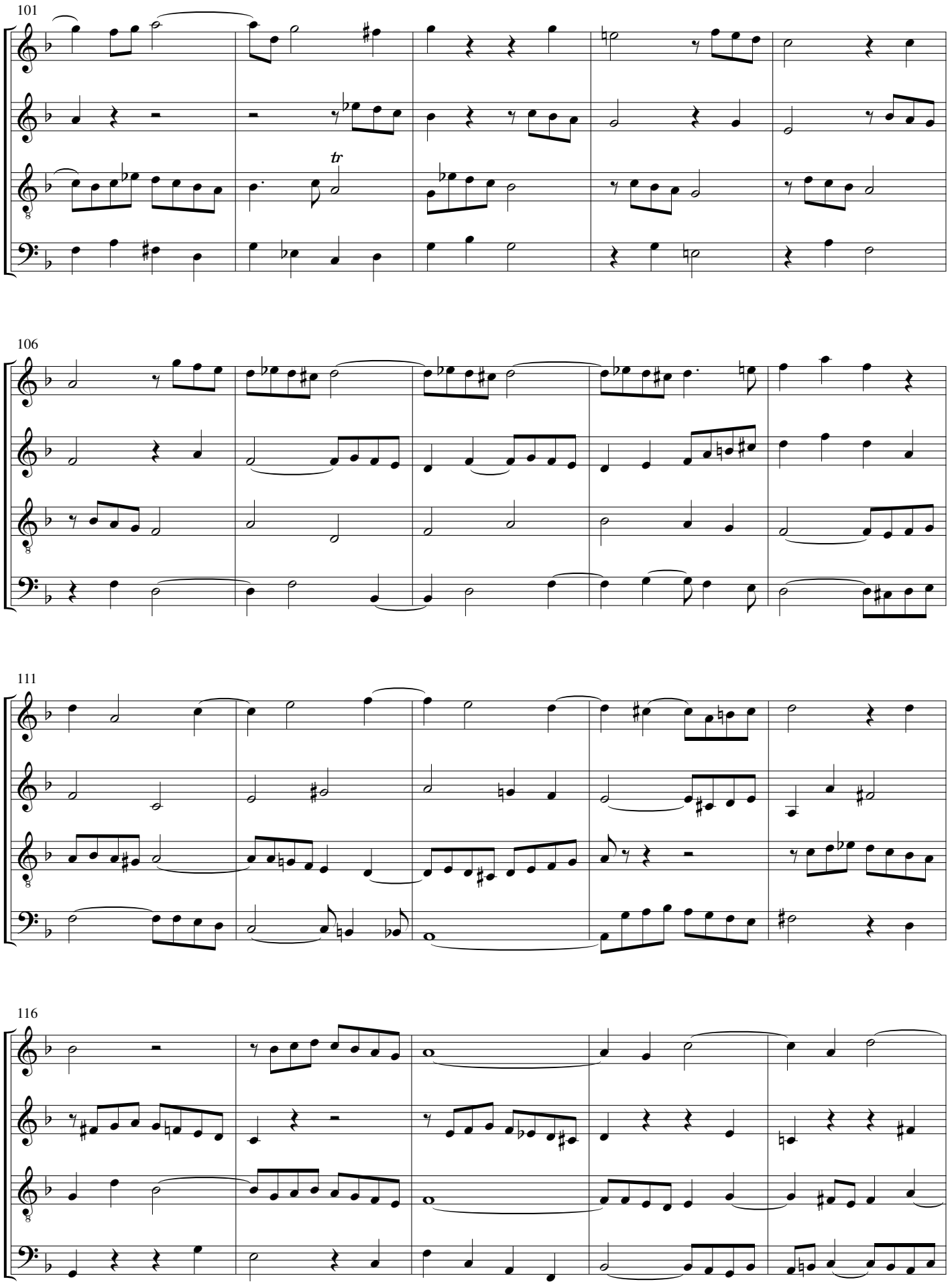


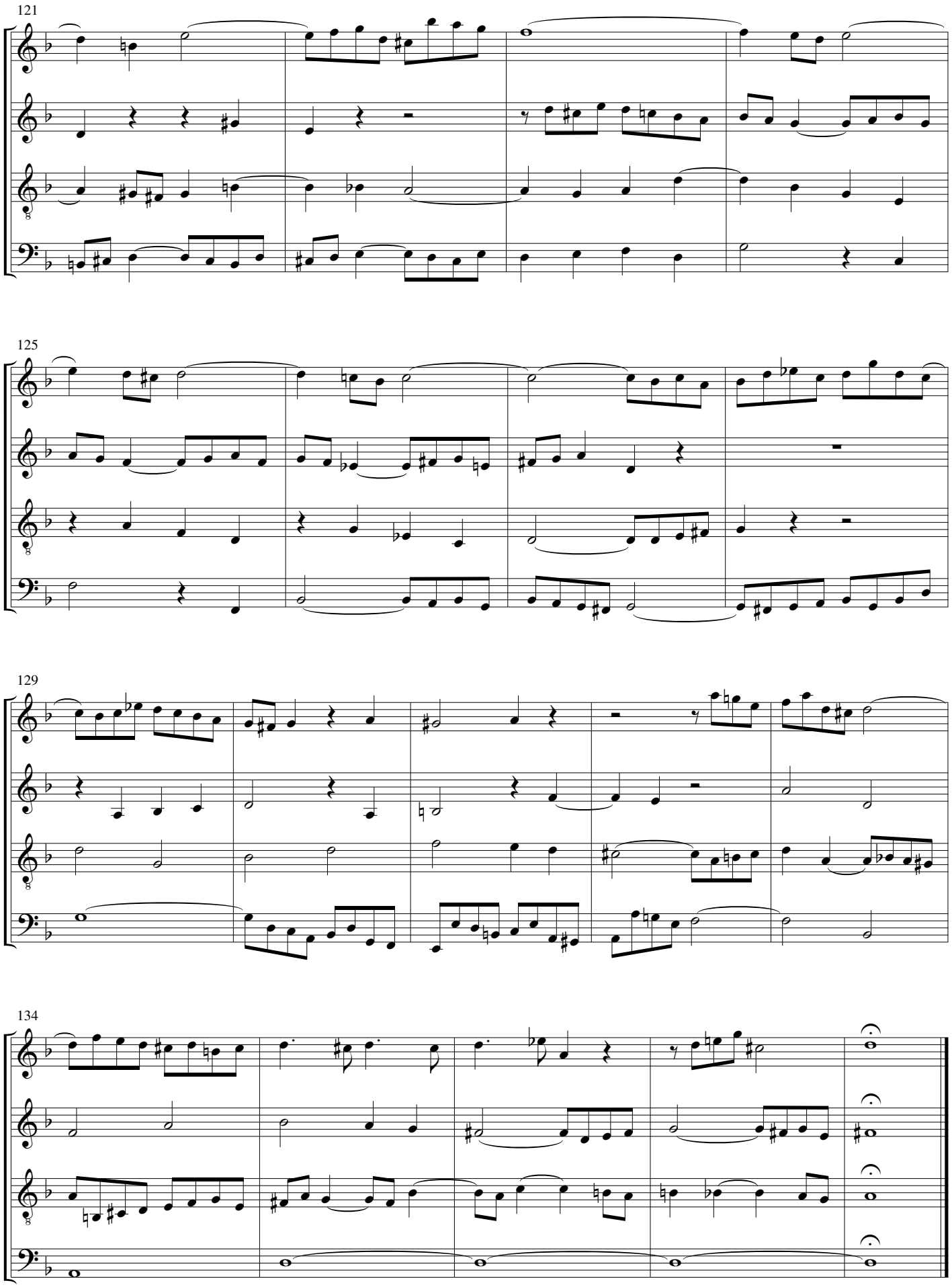

21
26
31
36


41
46
51
tr
56

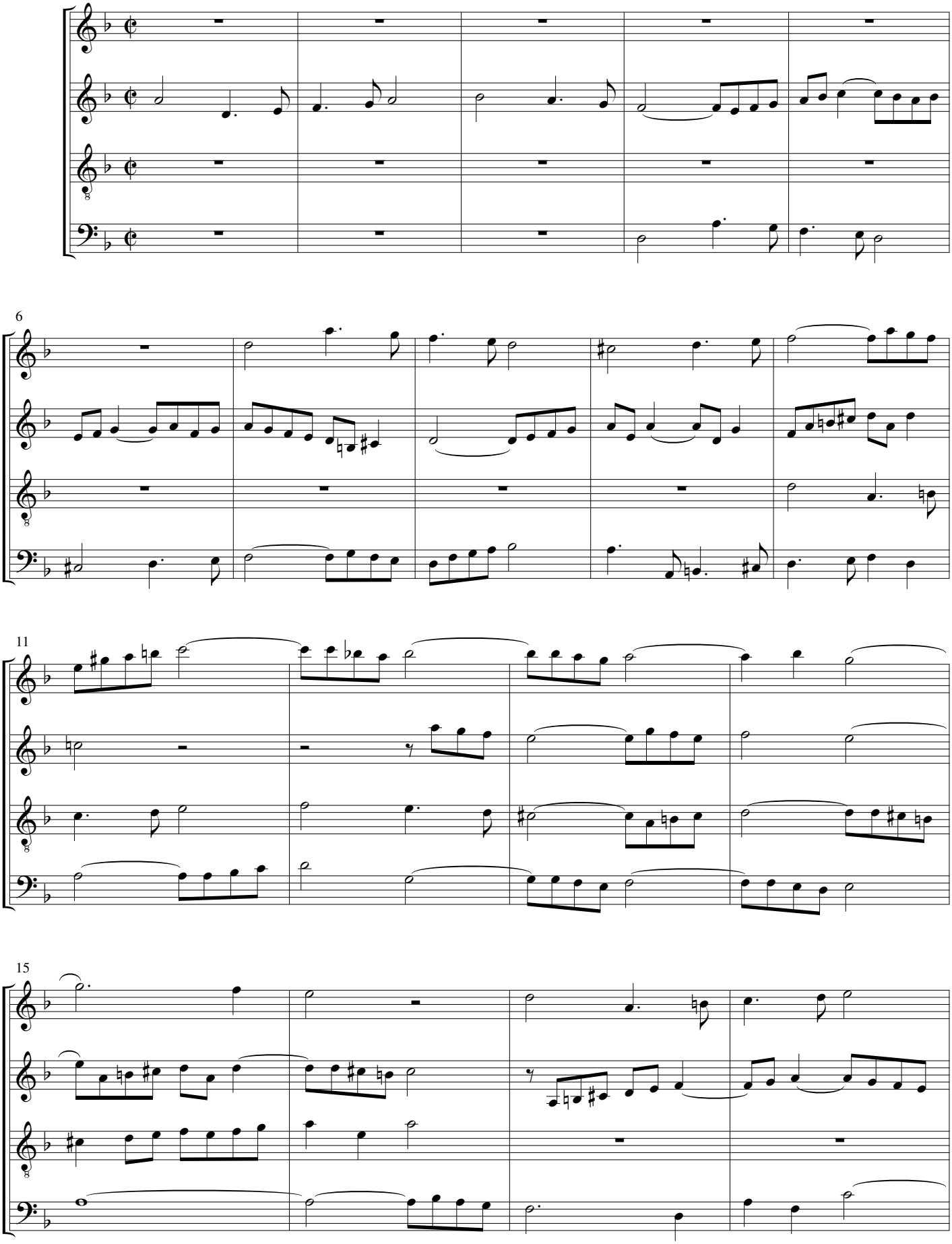

61
66
71
76

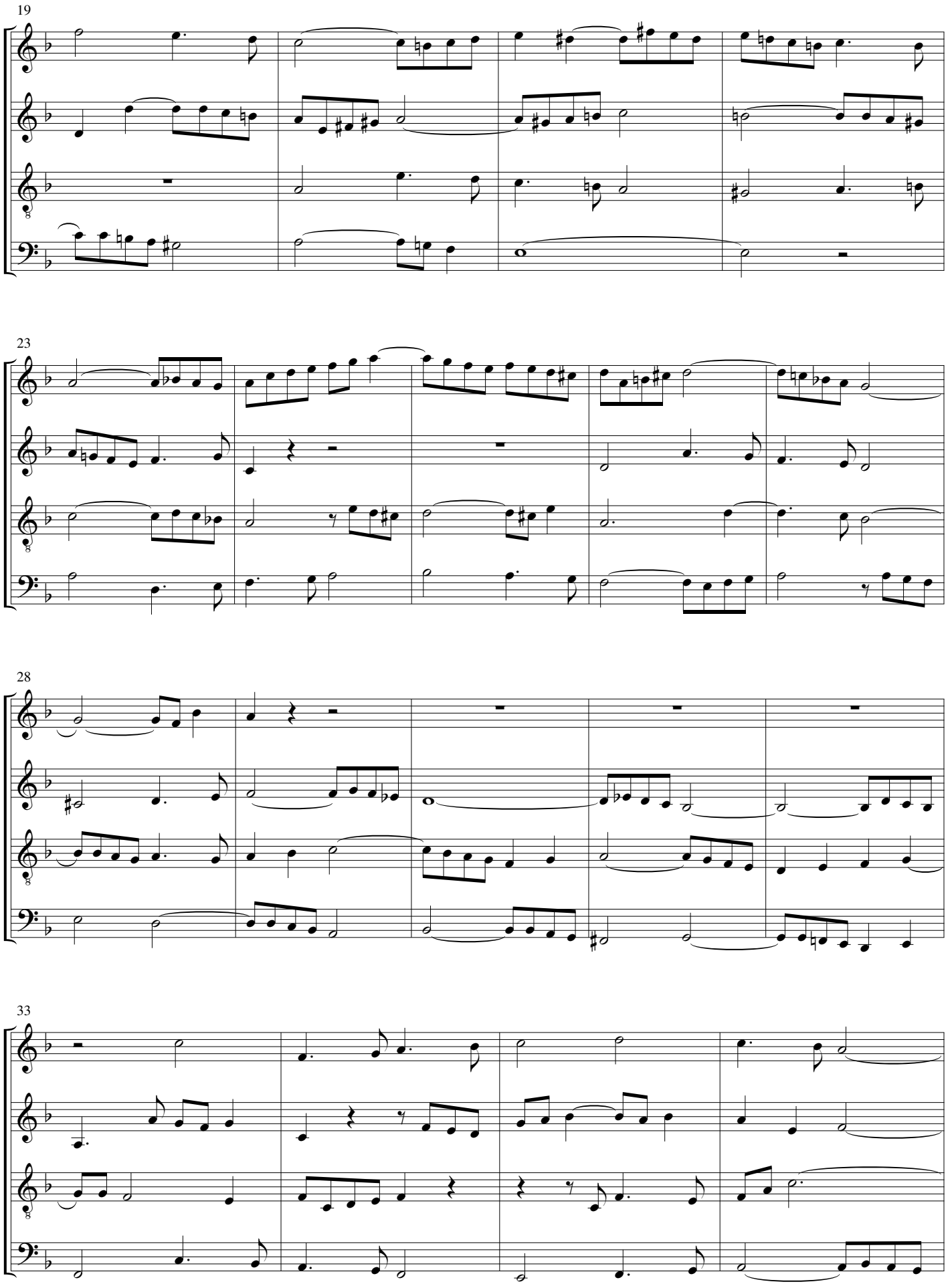

81
86
91
96

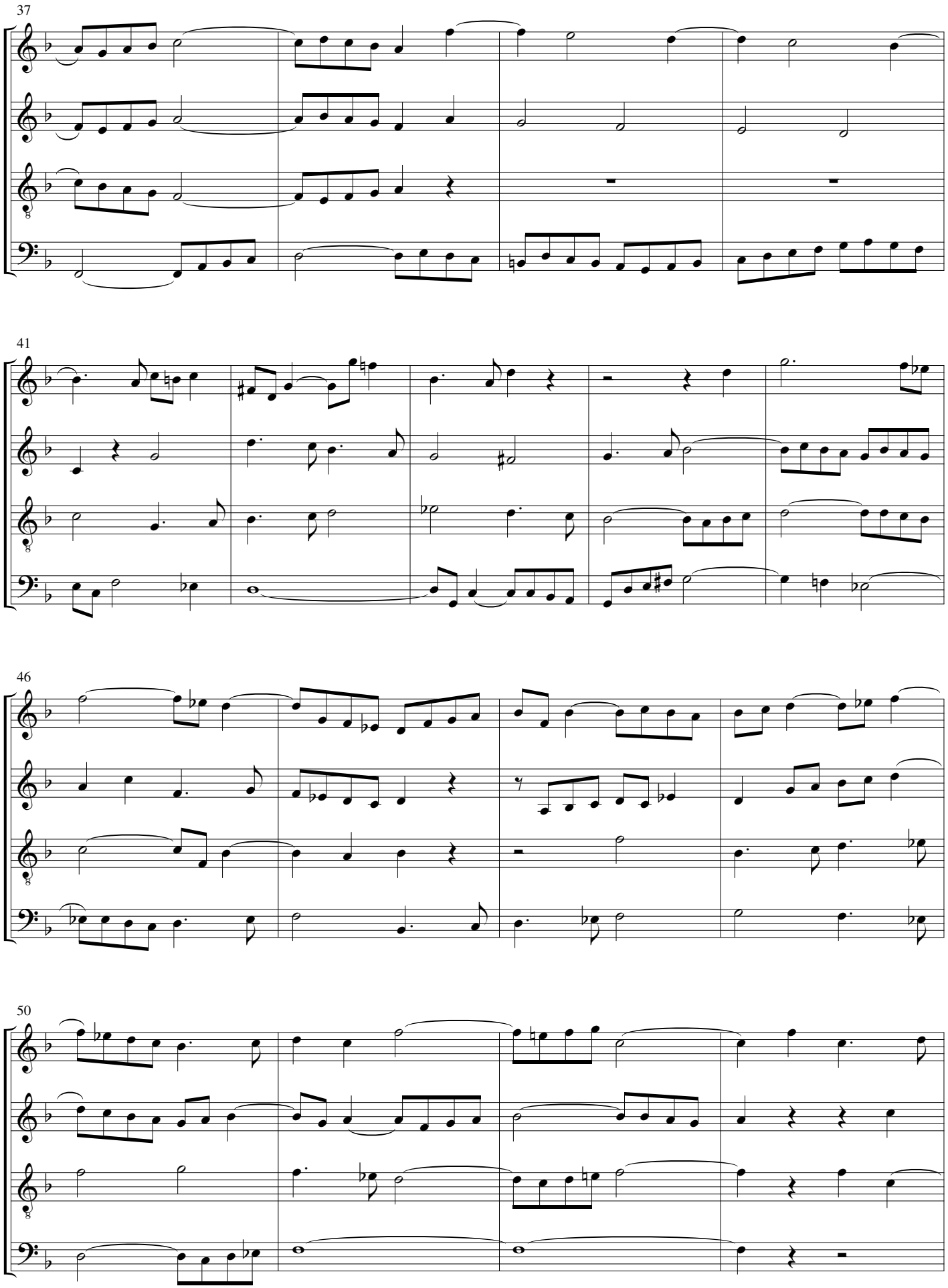

101
tr
106
111
116

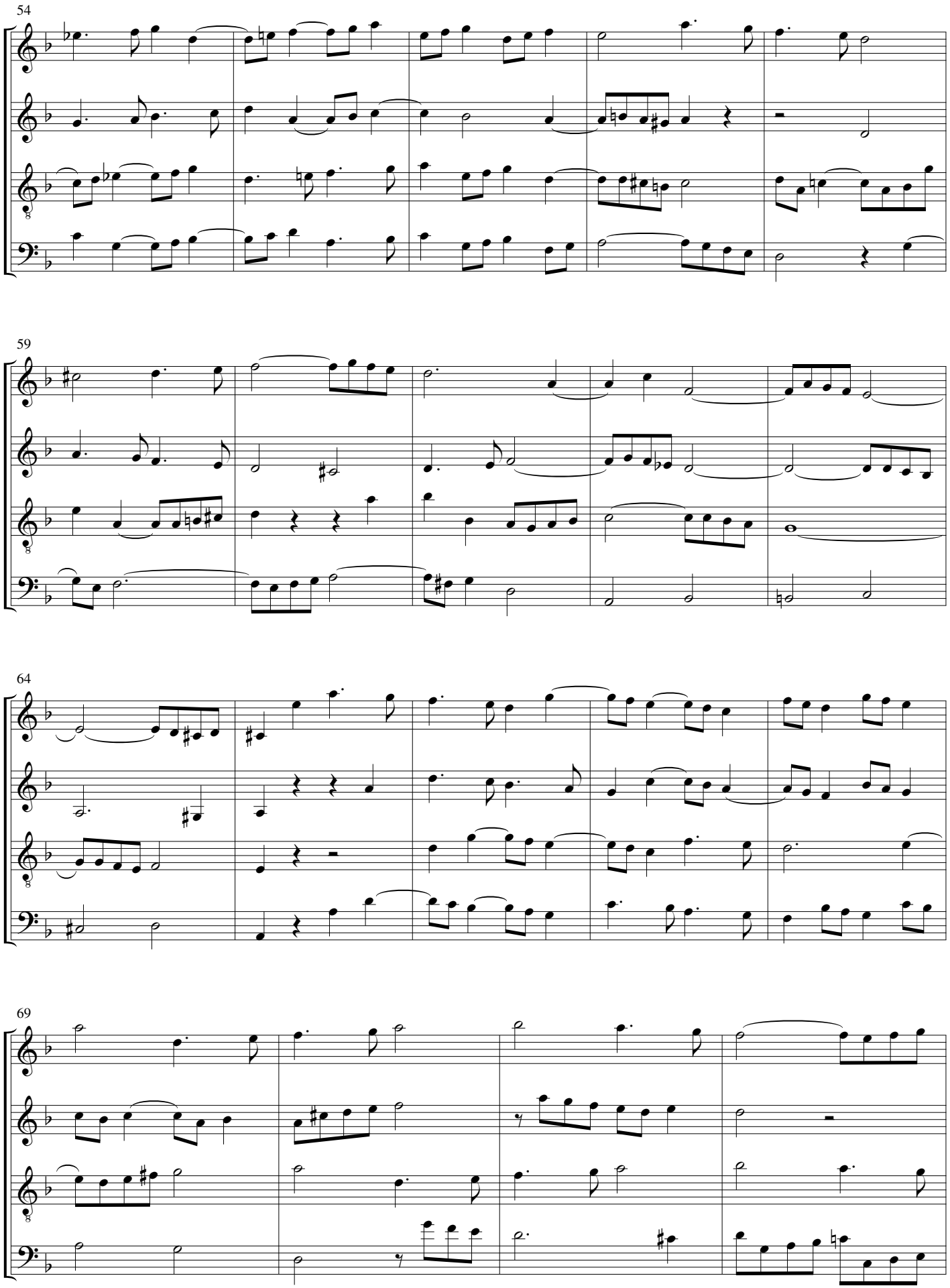

121
125
129
134

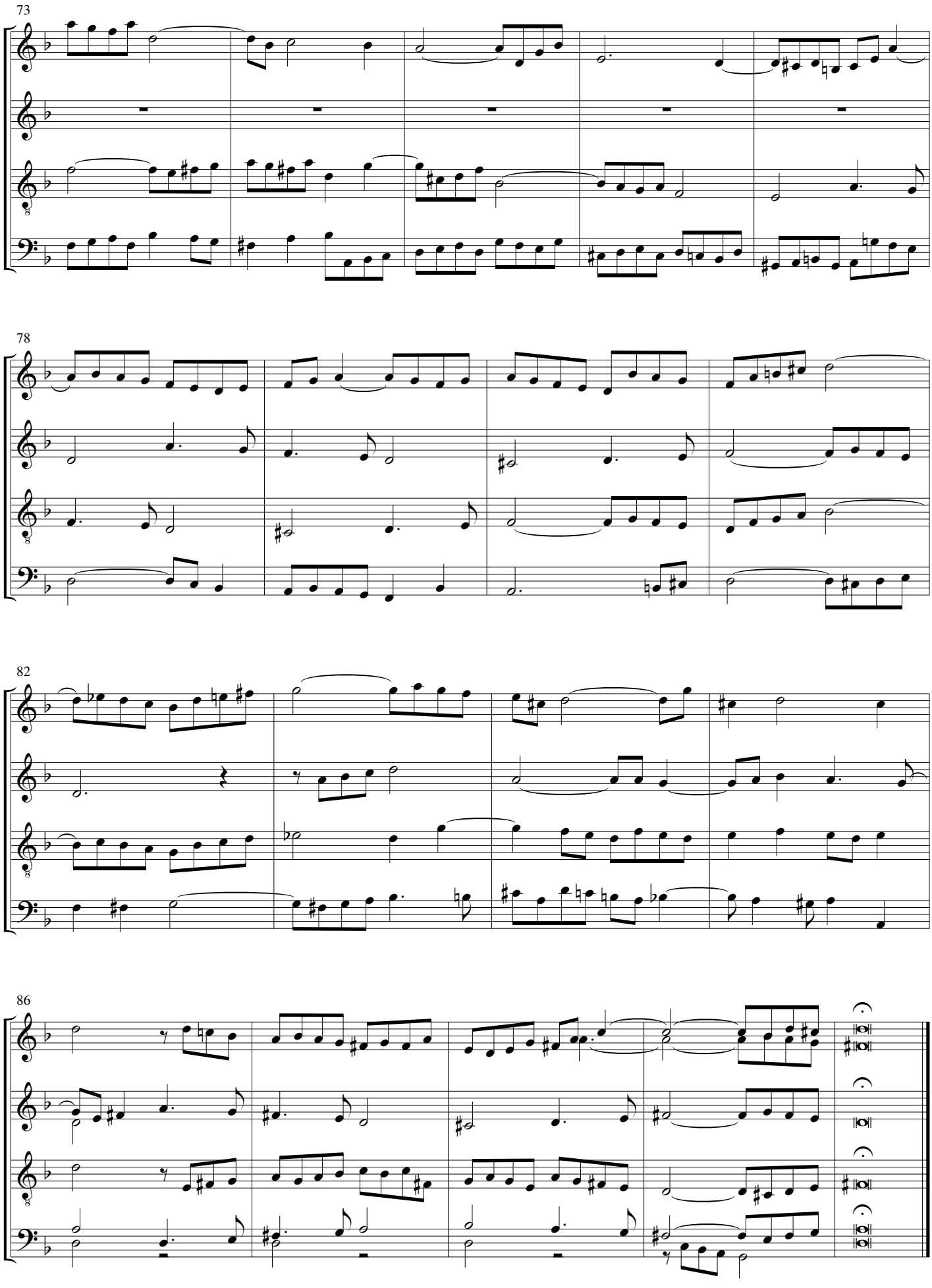
Contrapunctus 5




19
23
28
33

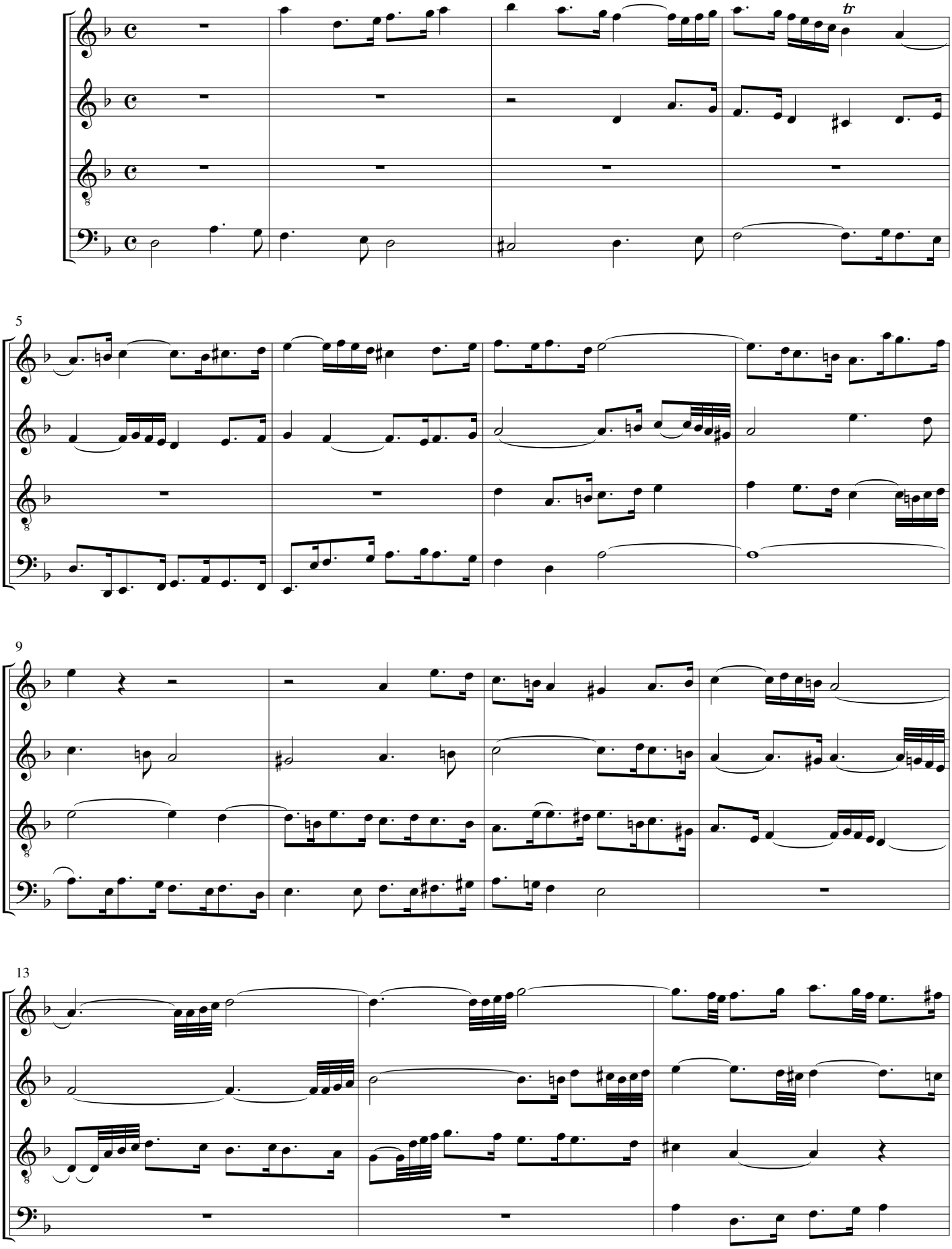

37
41
46
50

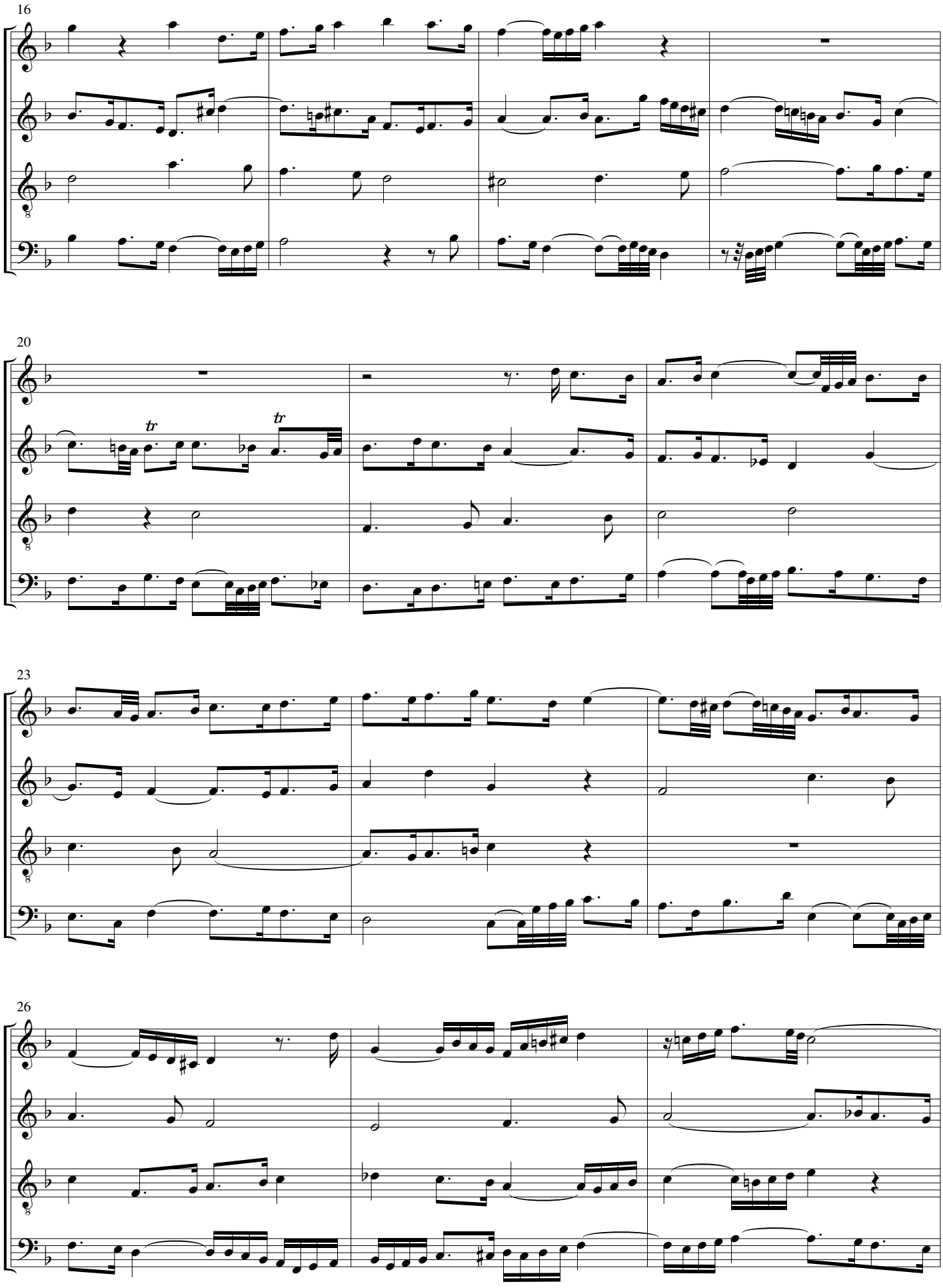

54
59
64
69

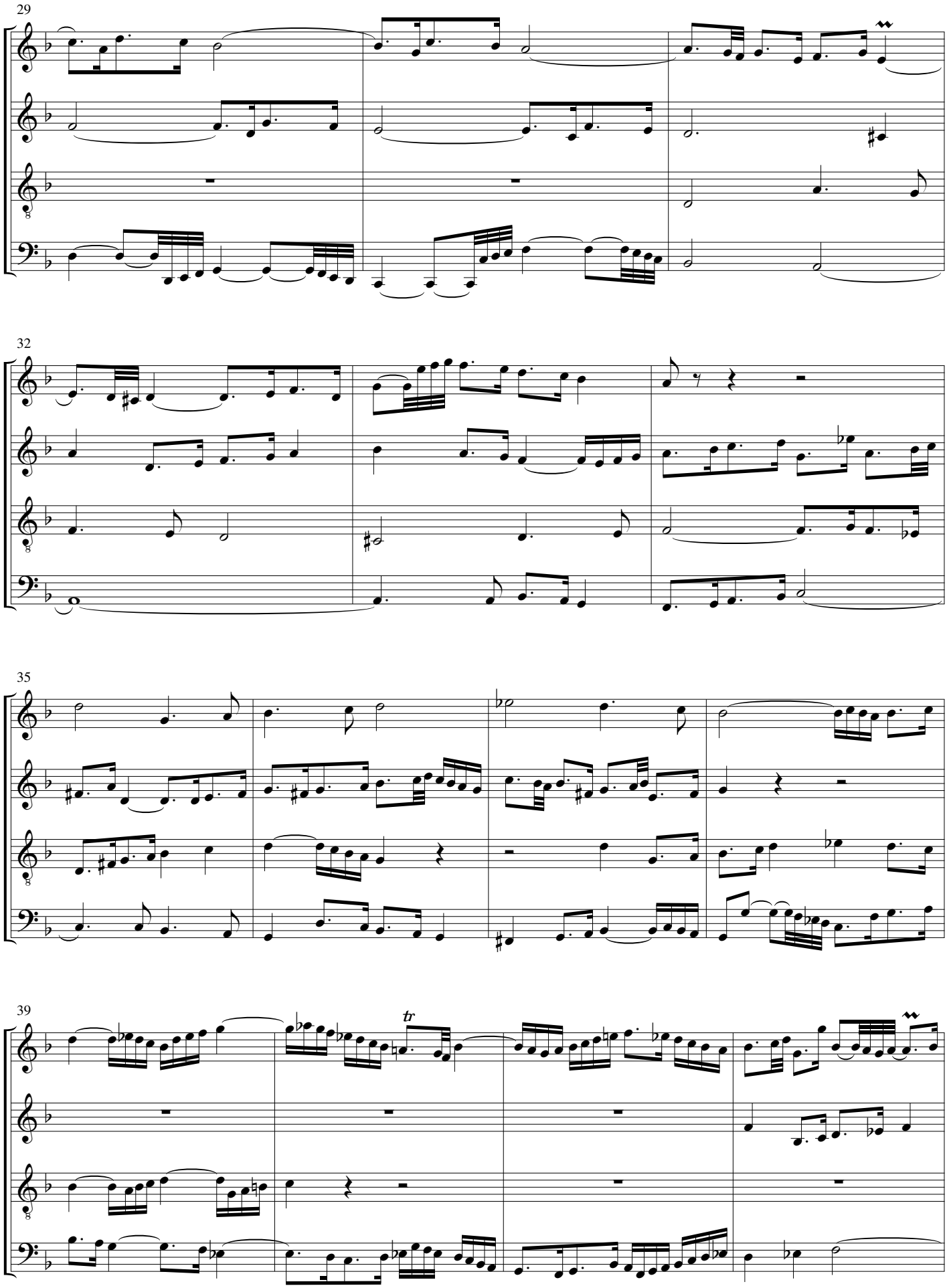

73
78
82
86

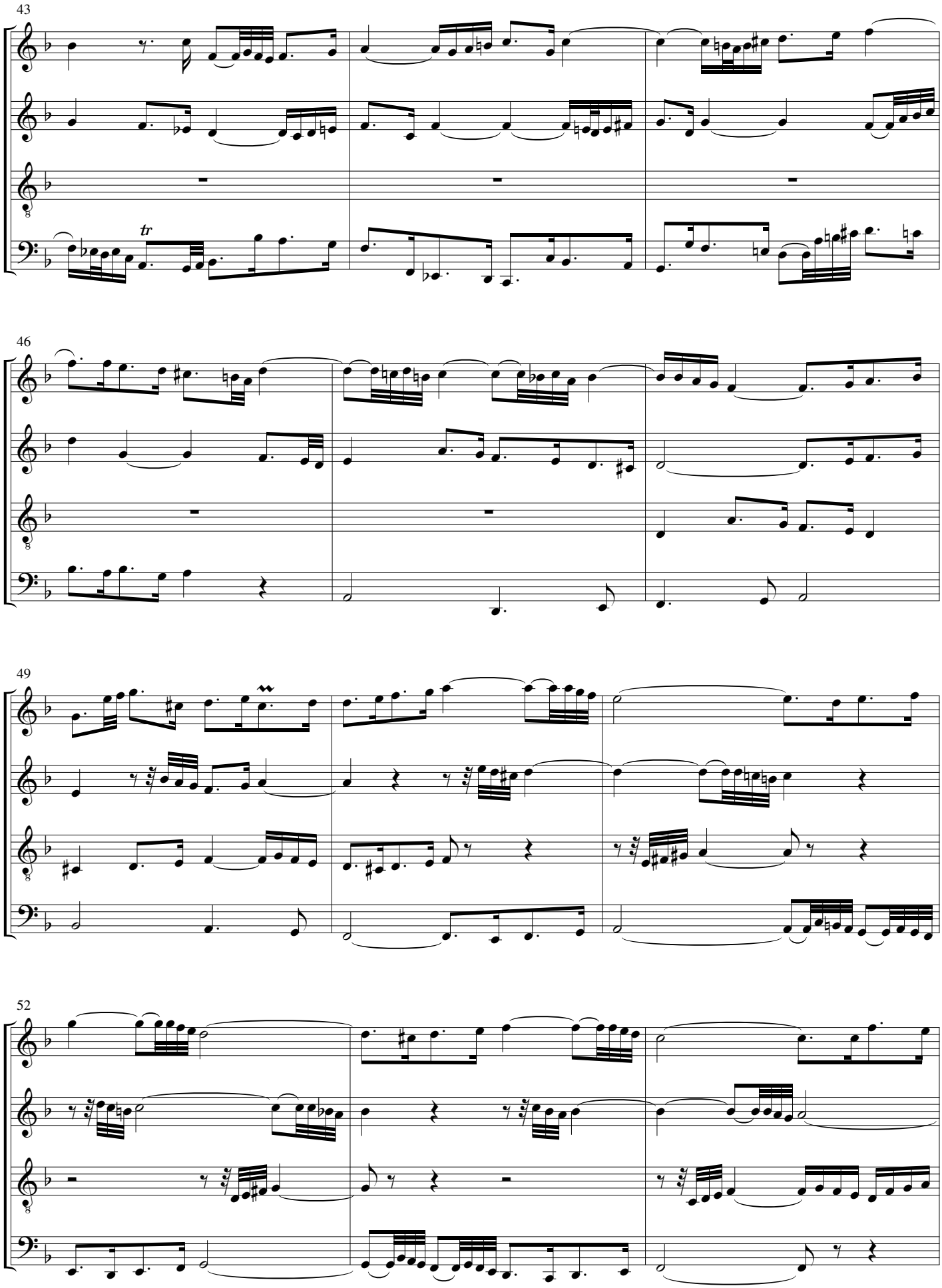
Contrapunctus 6

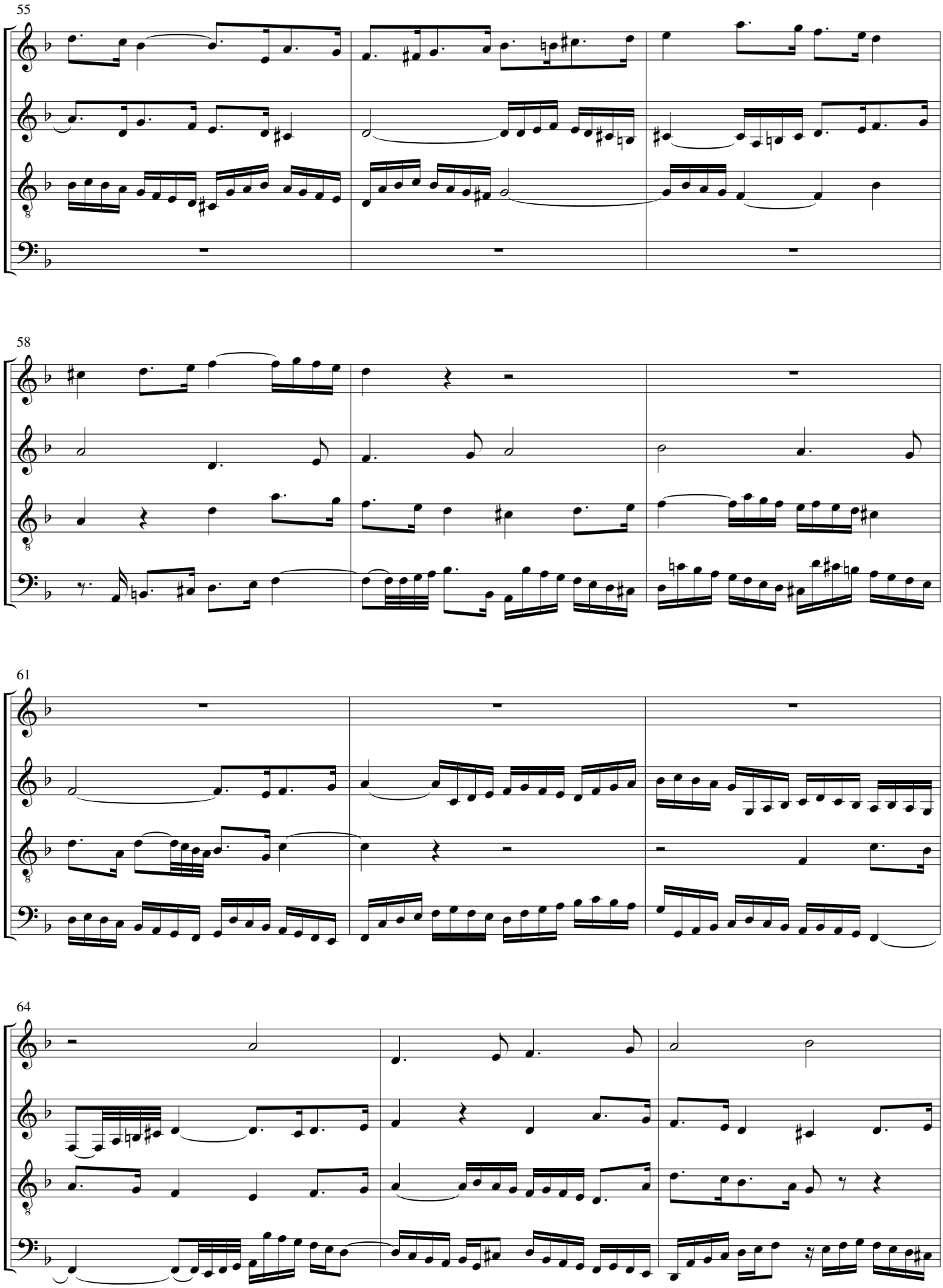
a 4 in Stylo Francese

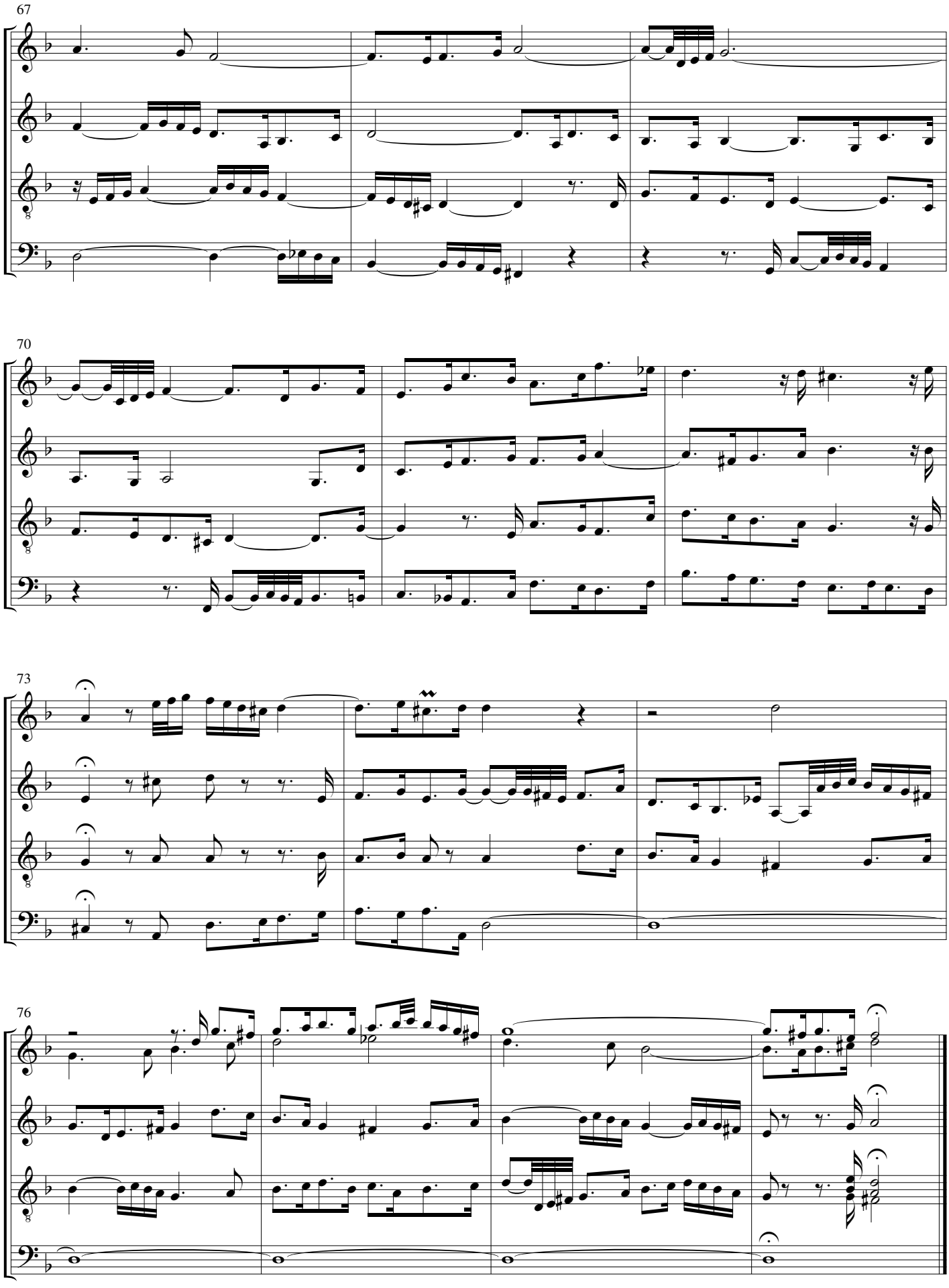



16
20
23
26


29
32
35
39
tr

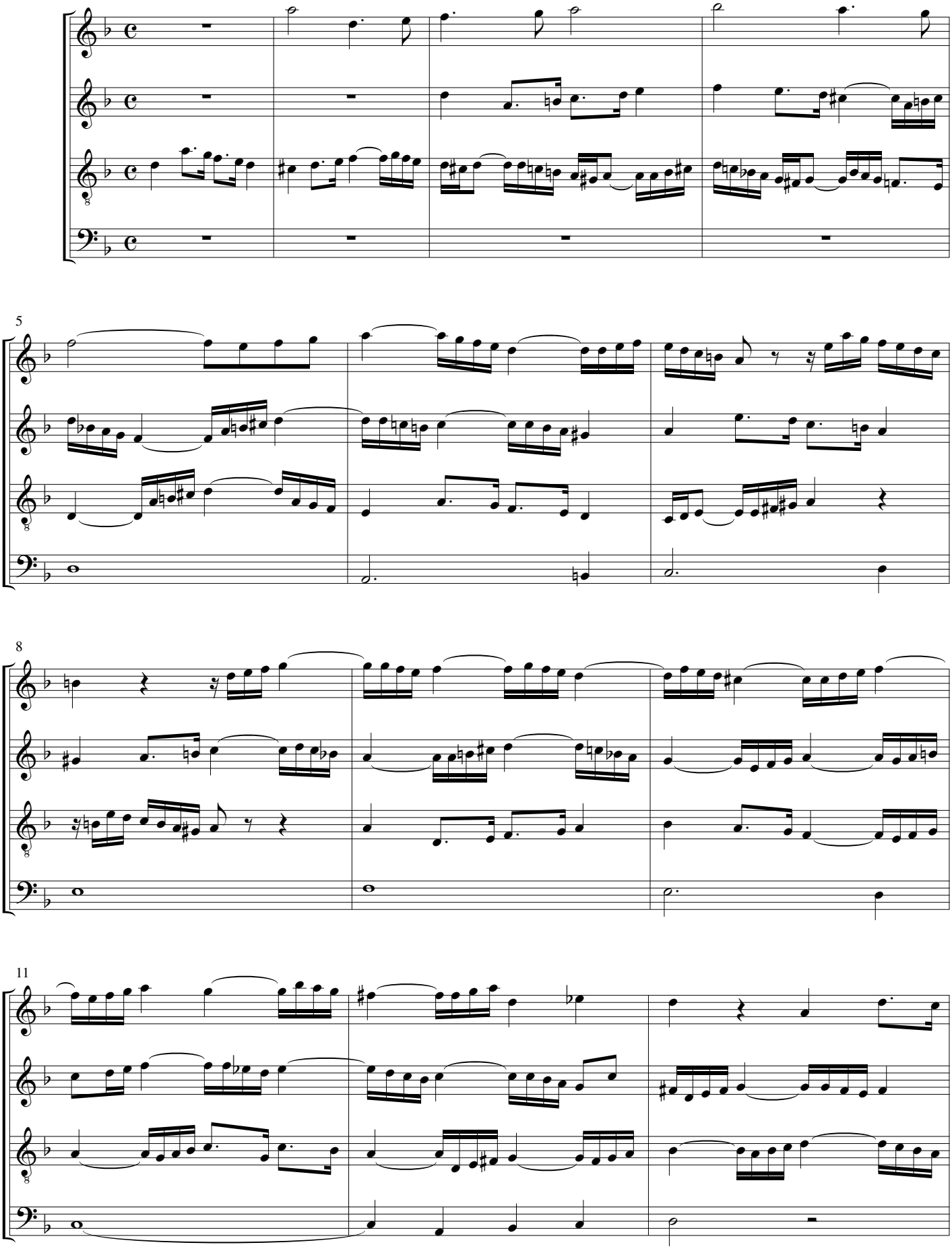

43
tr
46
49
52

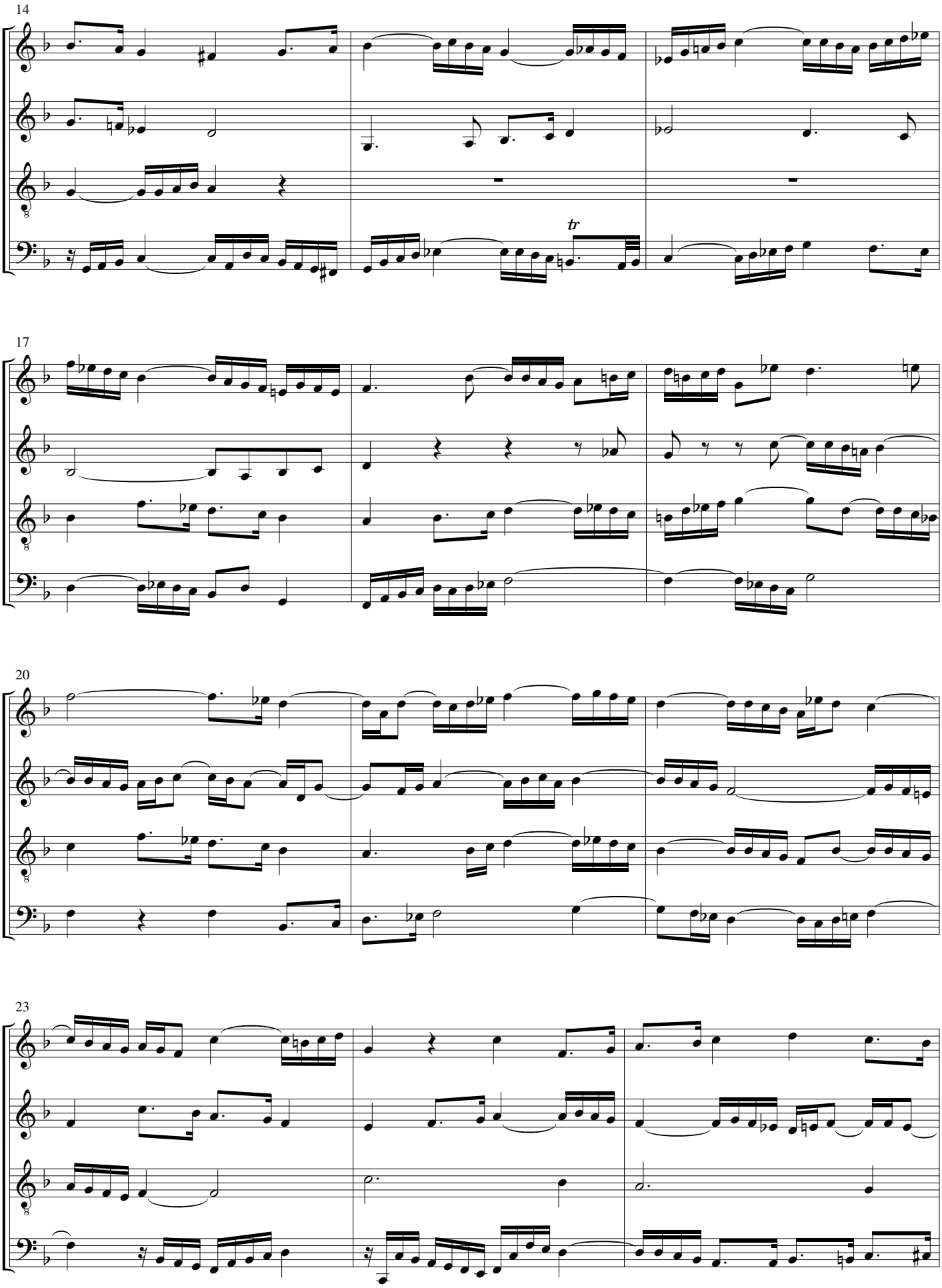

55
58
61
64

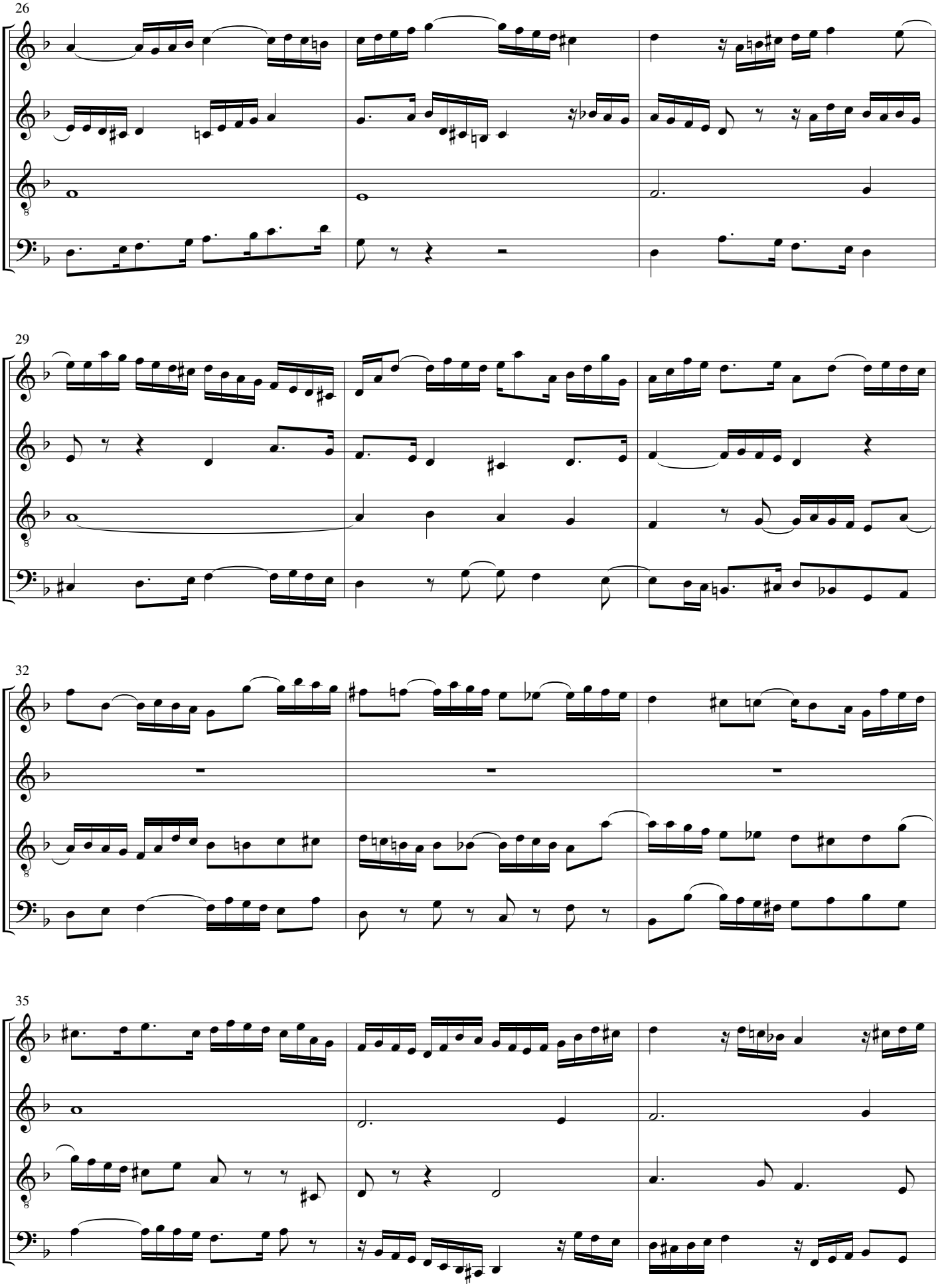

67
70
73
76

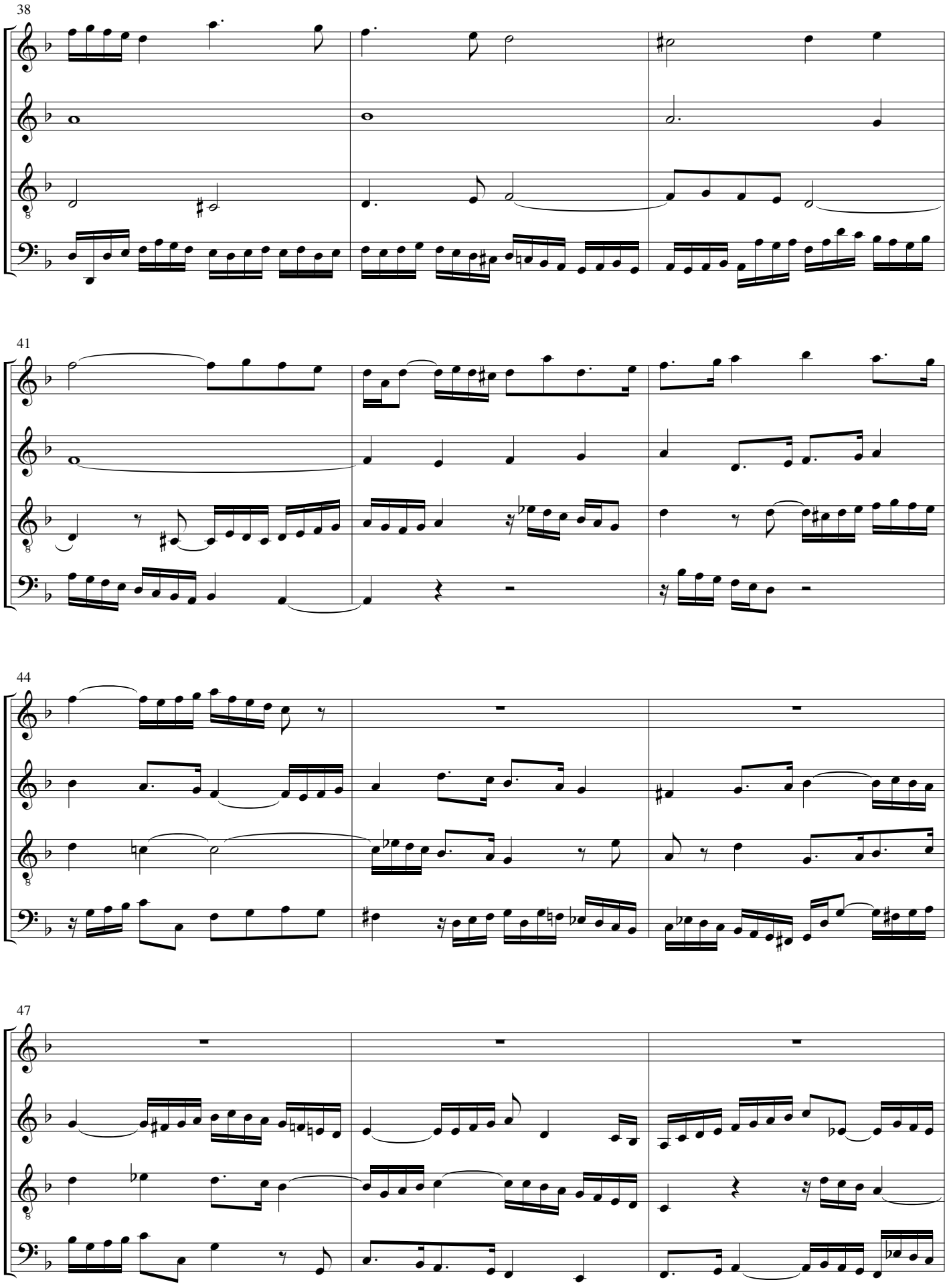
Contrapunctus 7

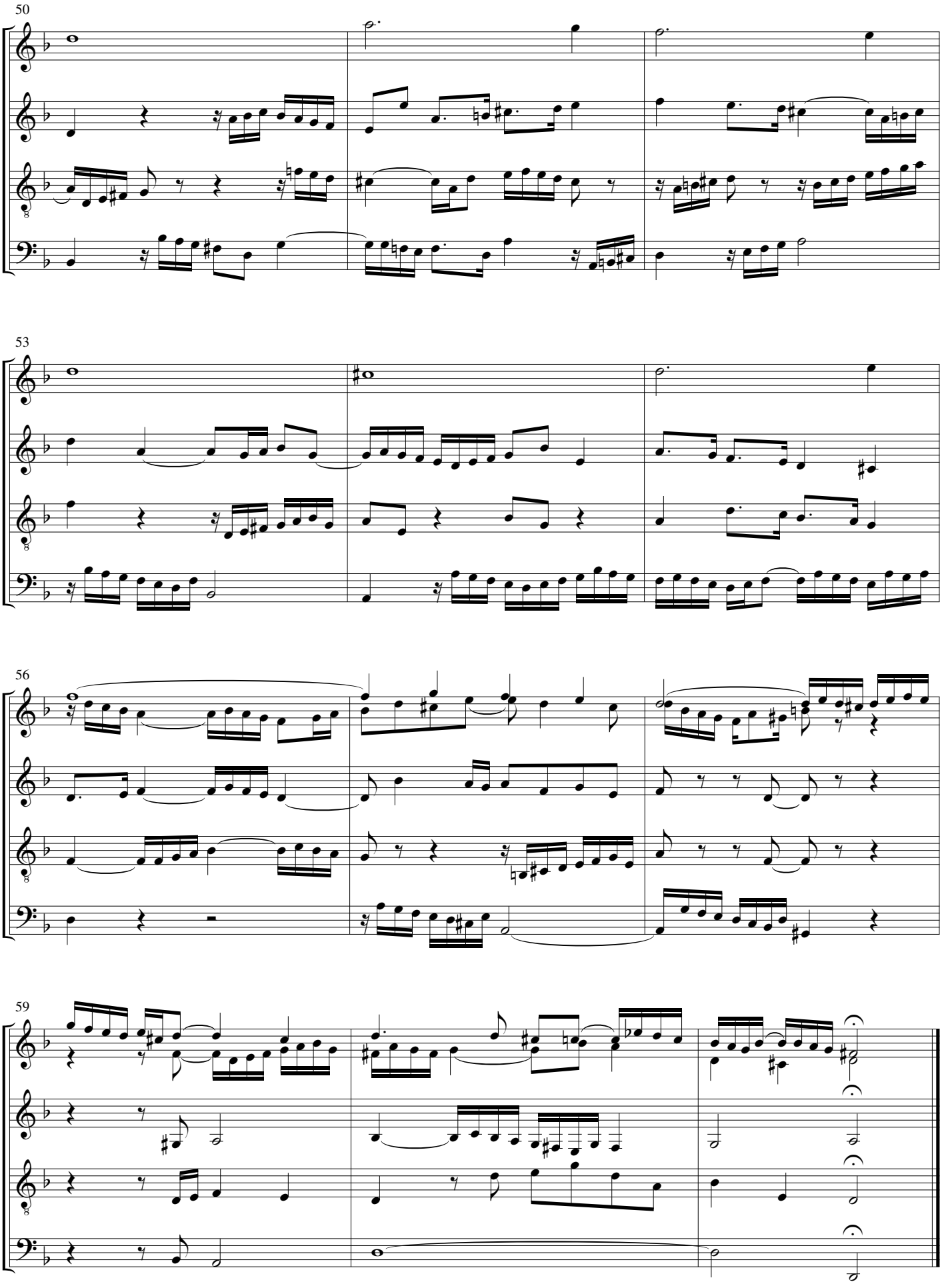
a 4 per Augmentationem et Diminutionem




14
tr
17
20
23

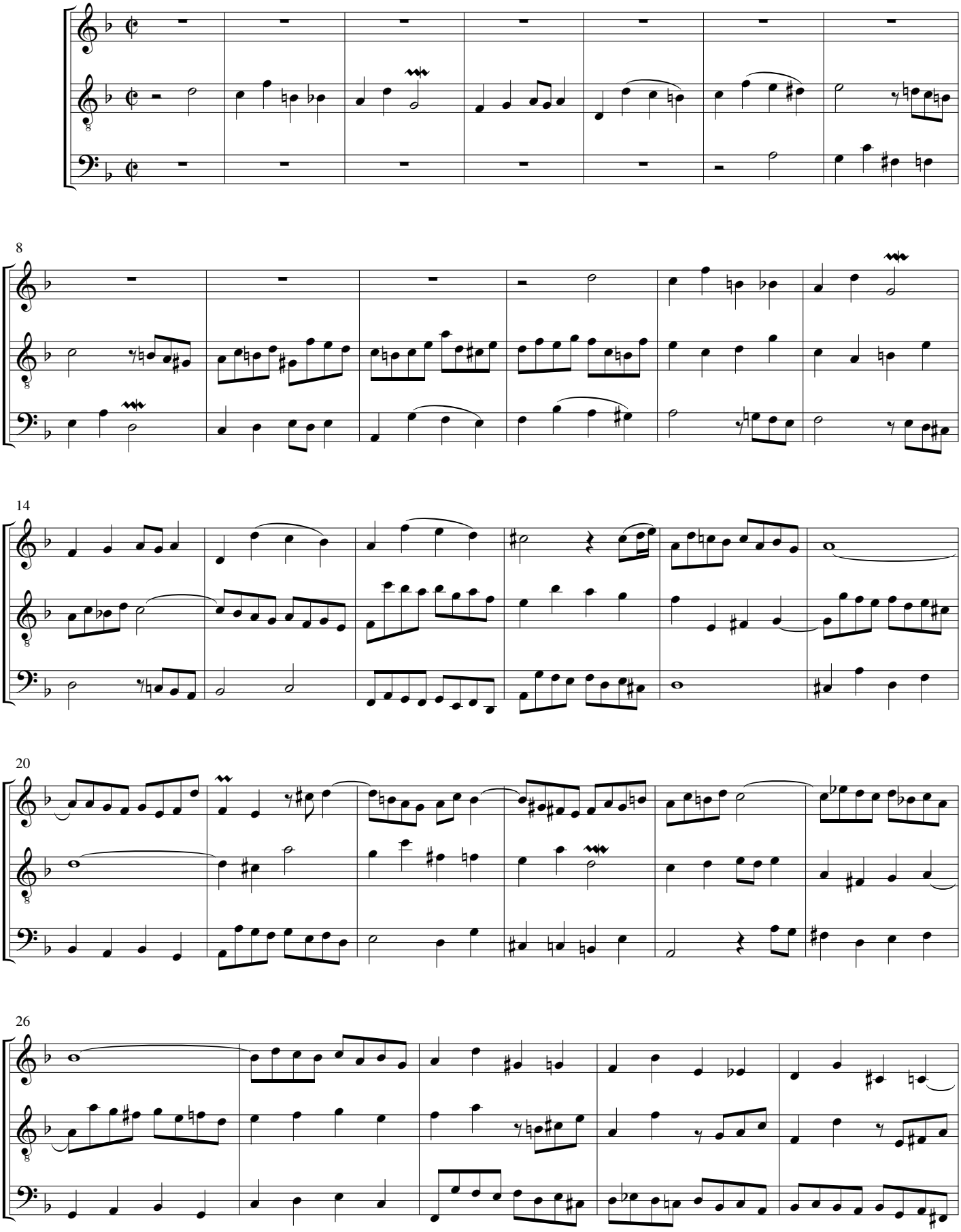

26
29
32
35

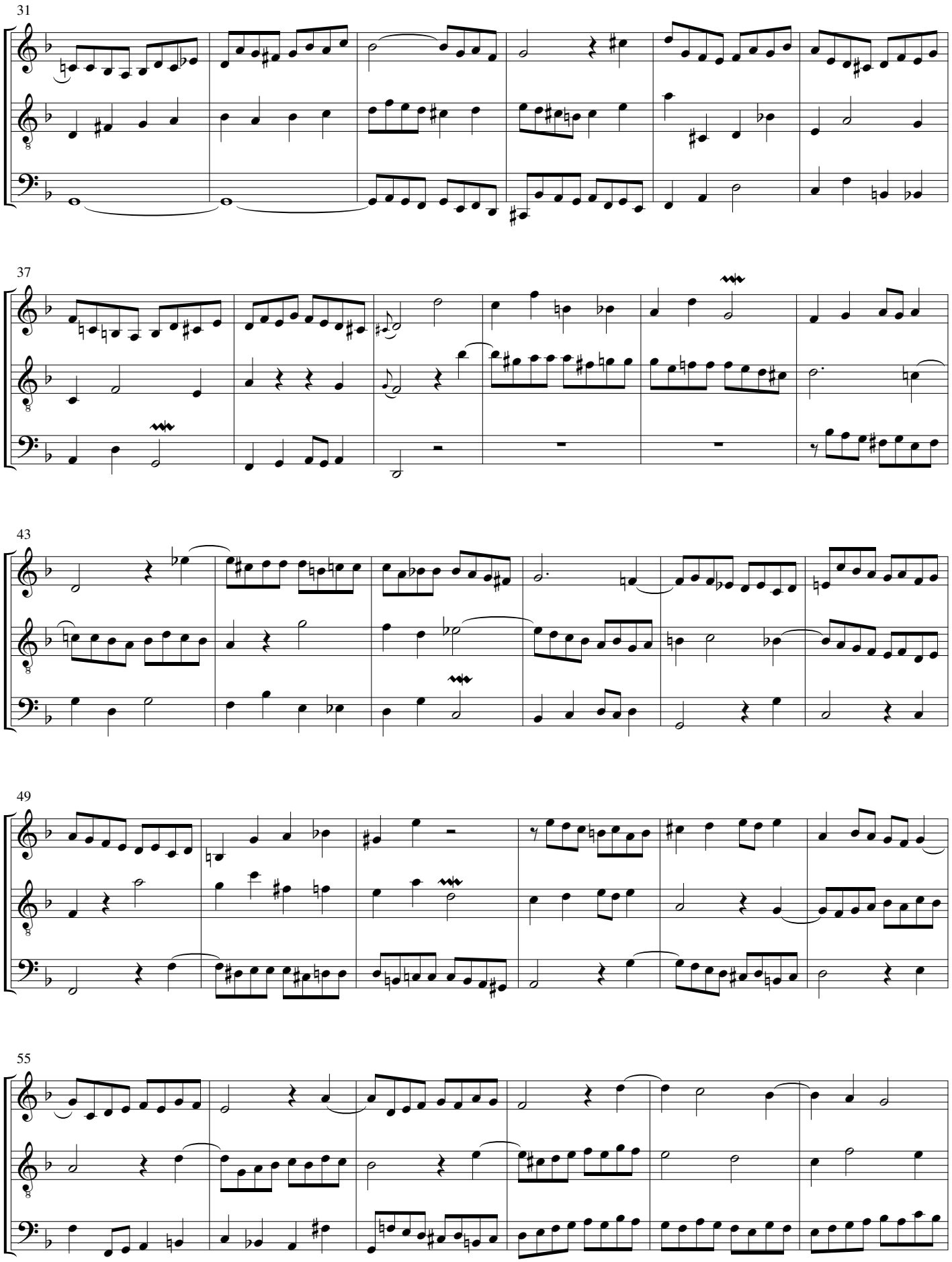

38
41
44
47

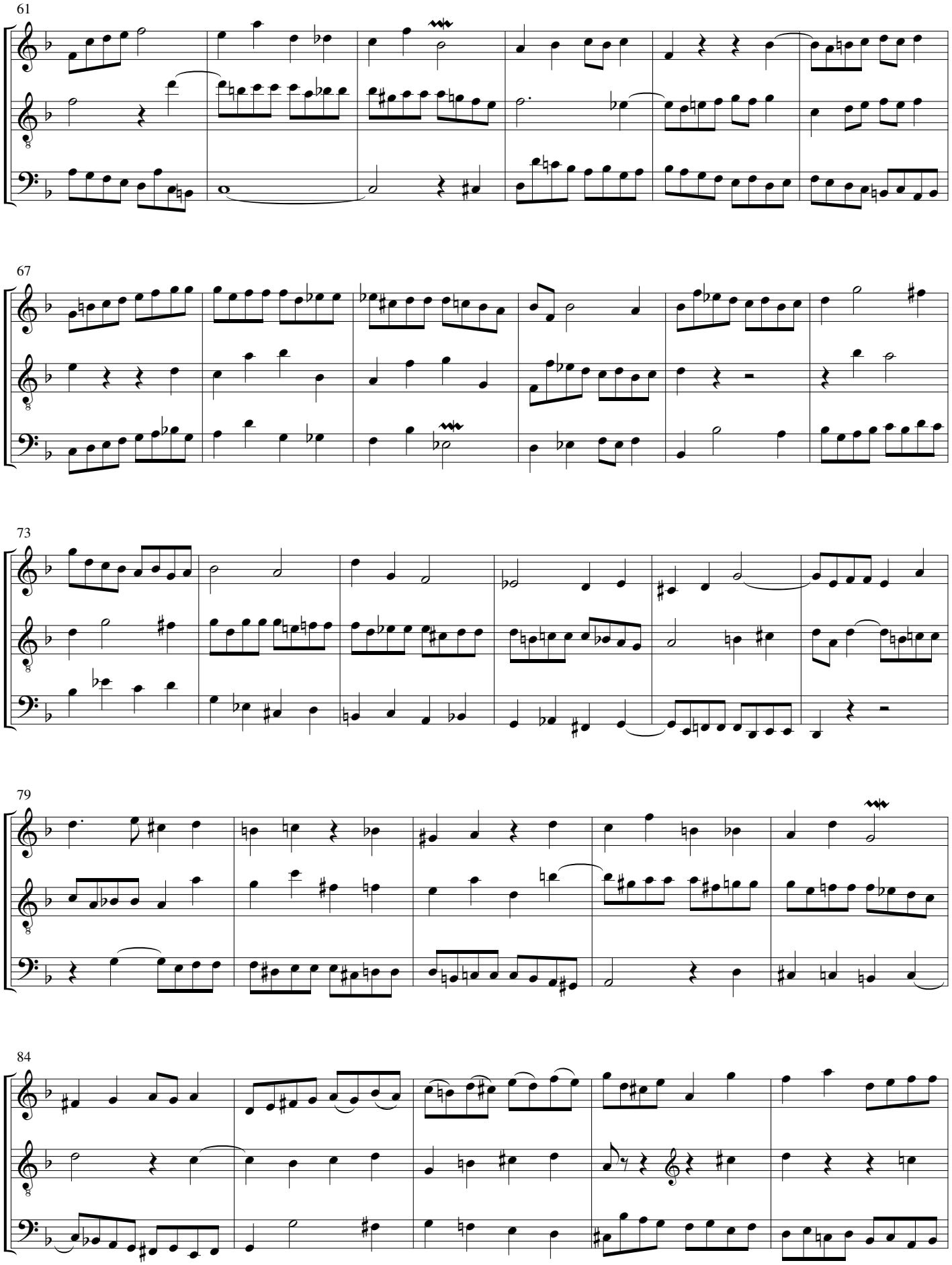

50
53
56
59

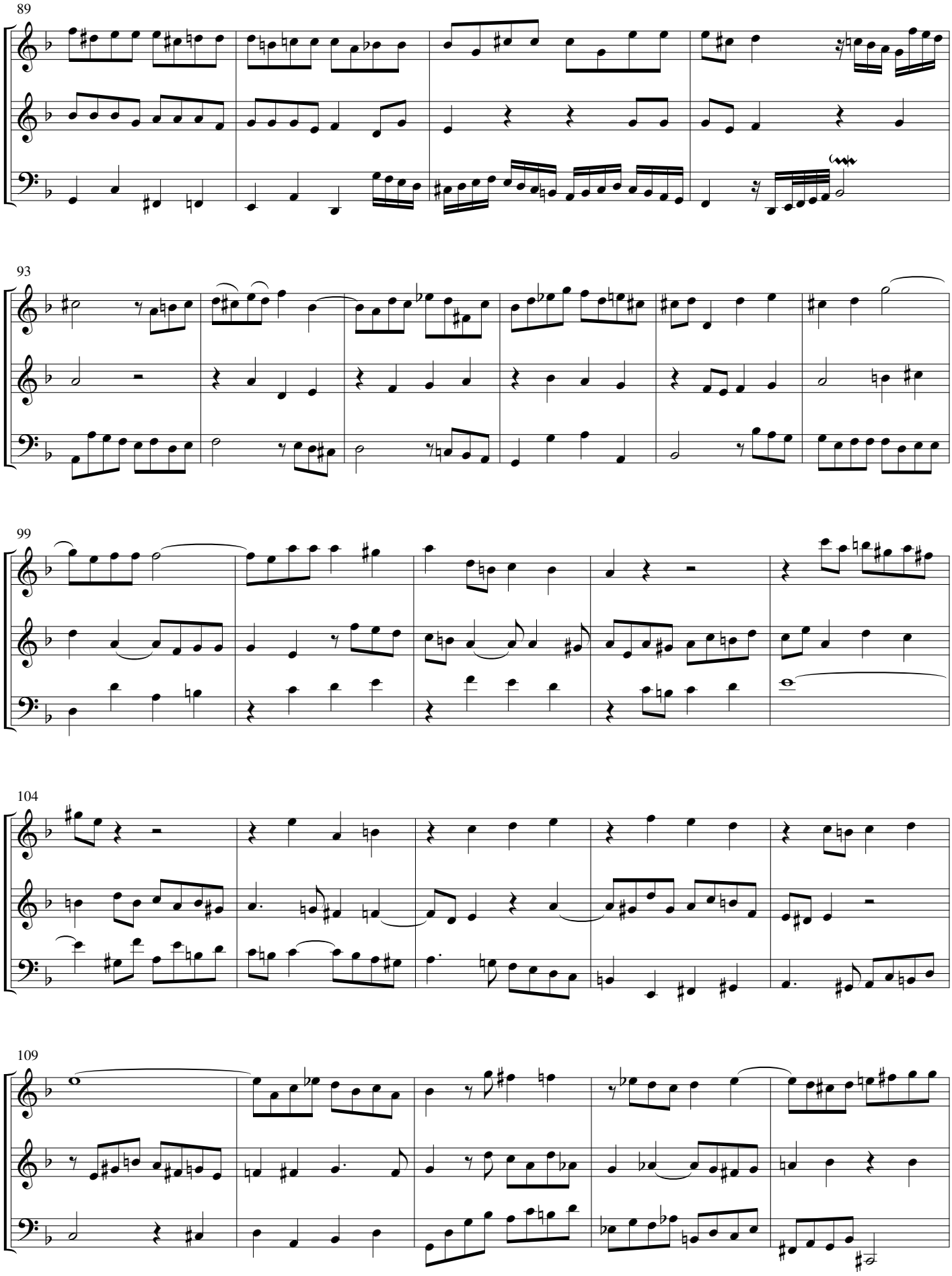
Contrapunctus 8

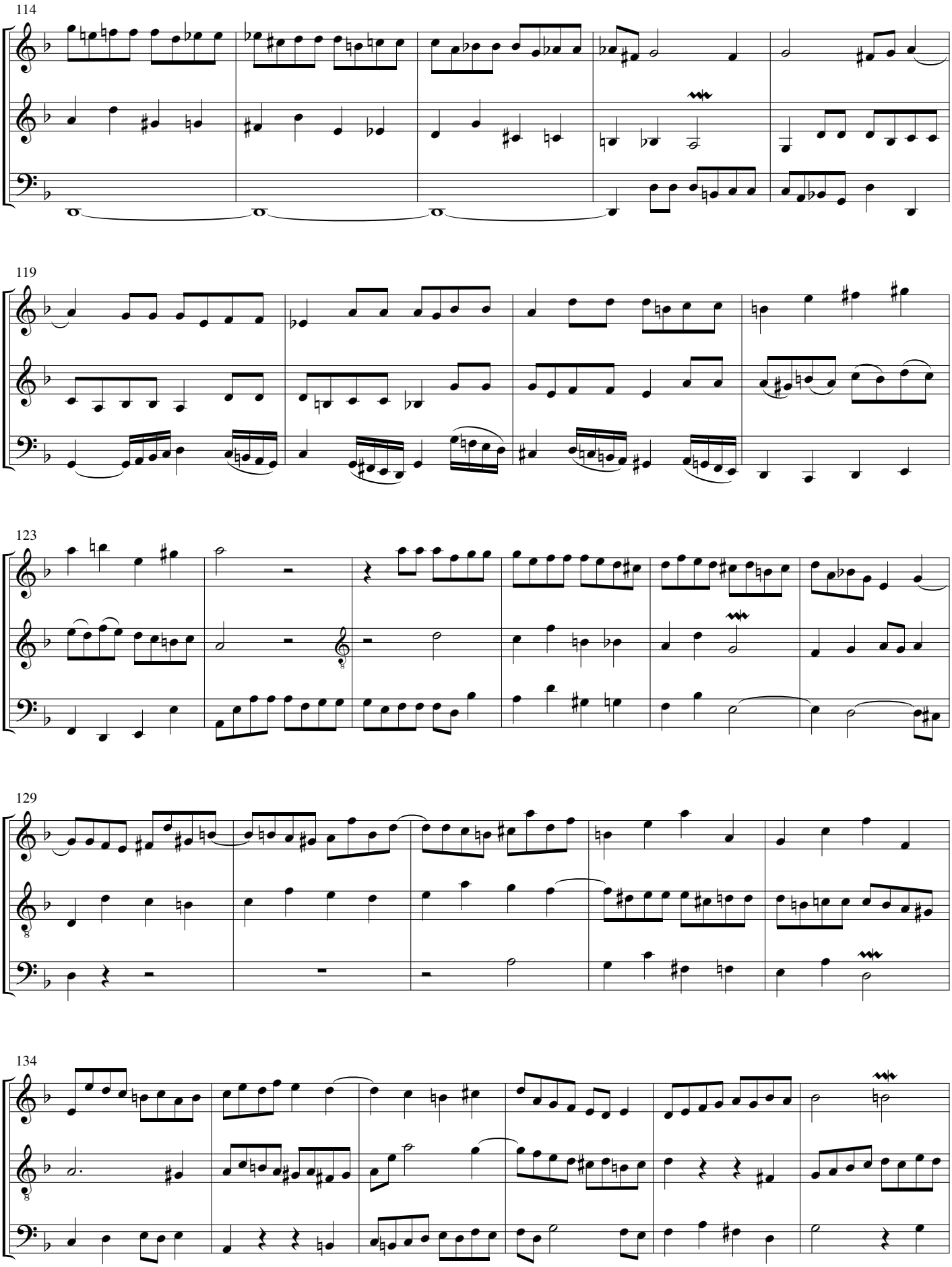
a 3

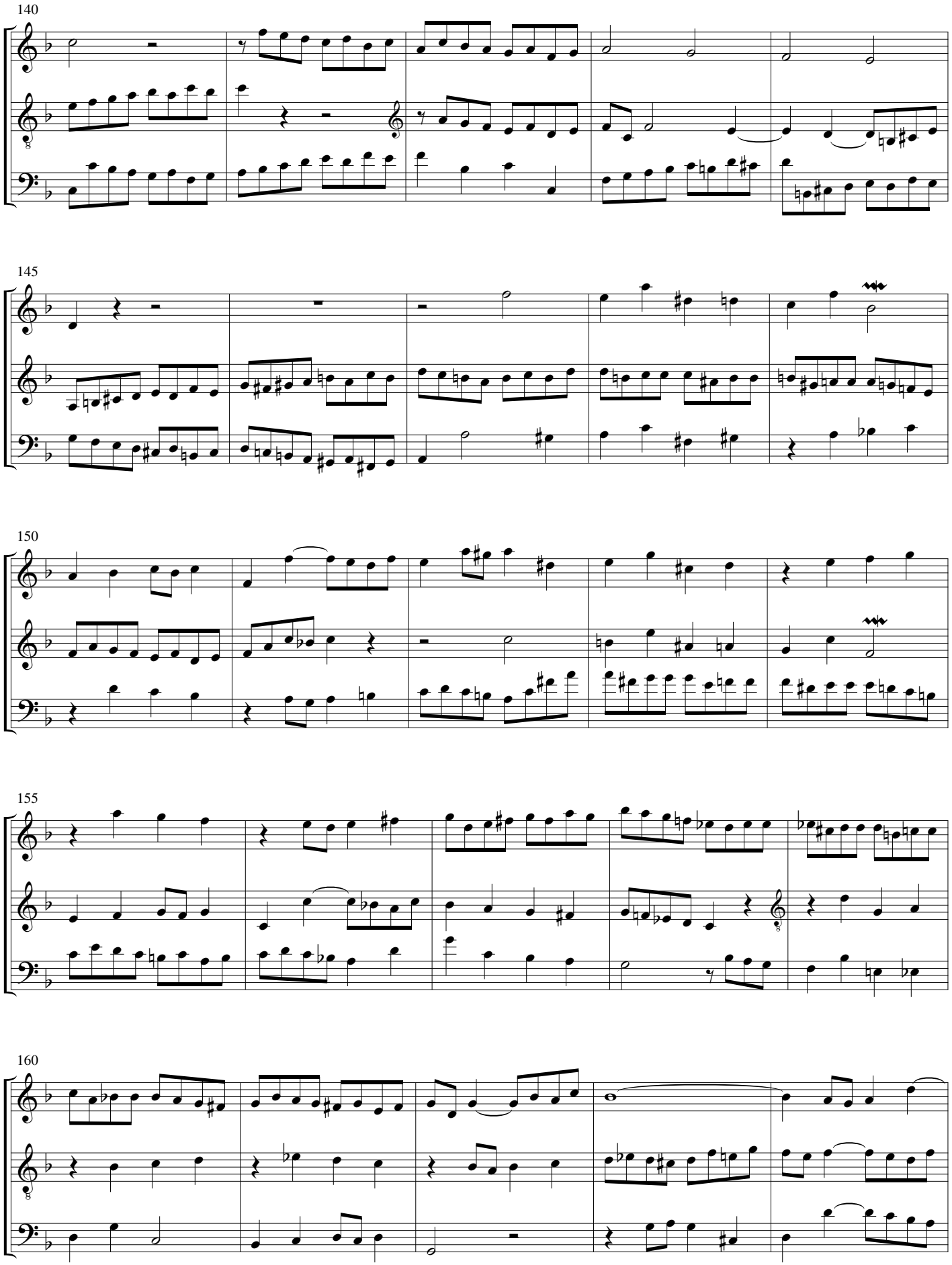


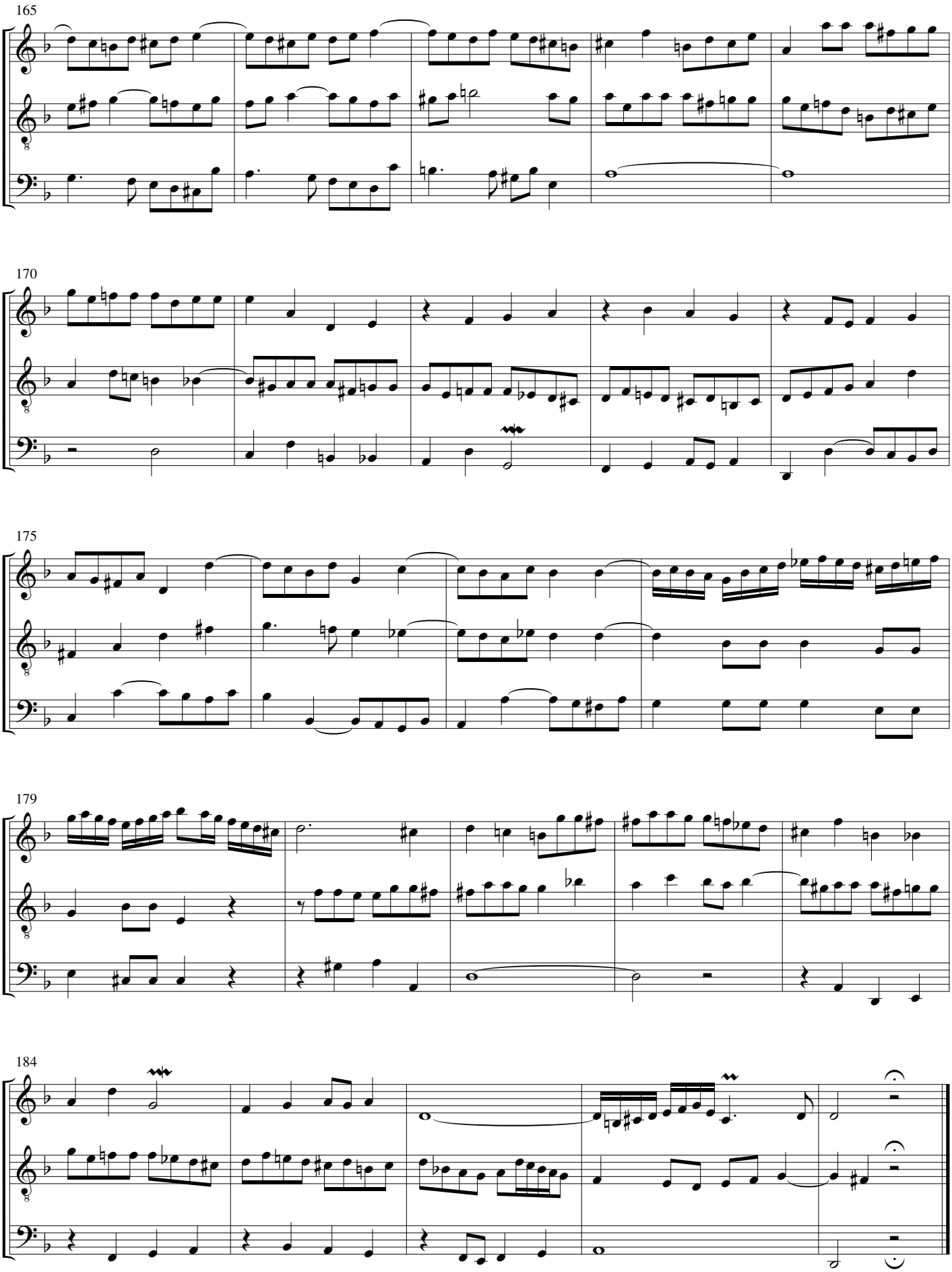

31
37
43
49
55


61
67
73
79
84

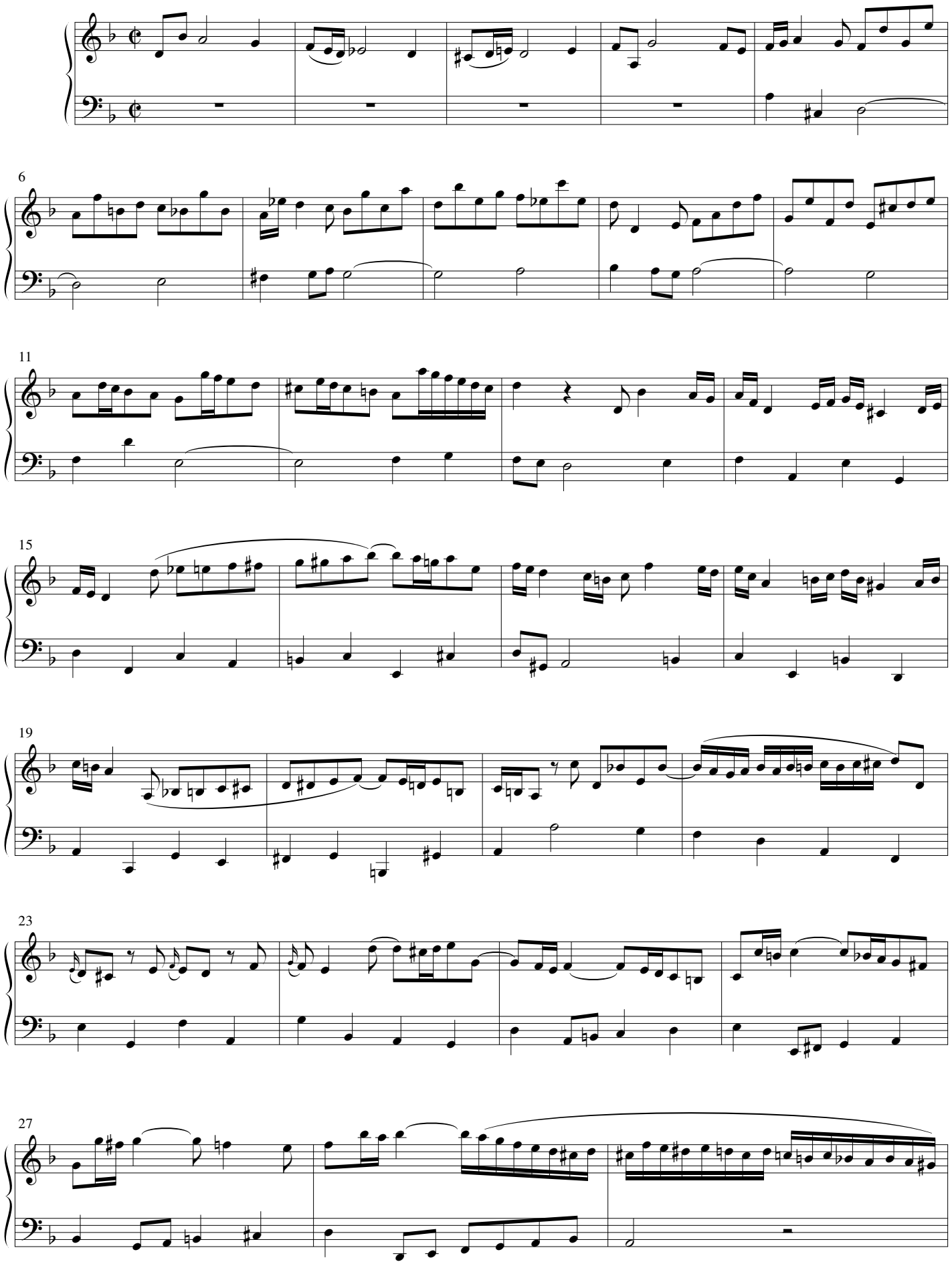

89
93
99
104
109

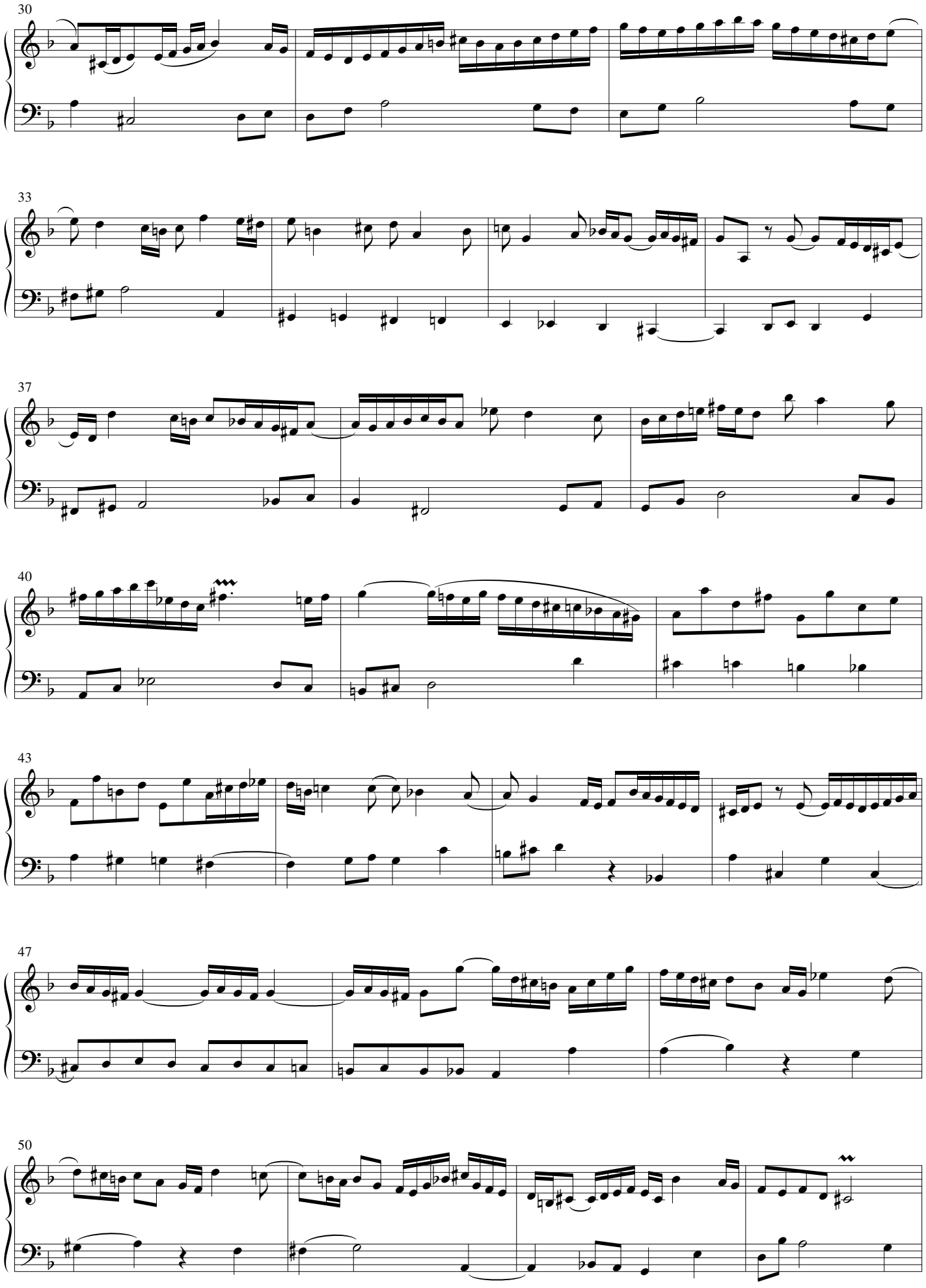

114
119
123
129
134

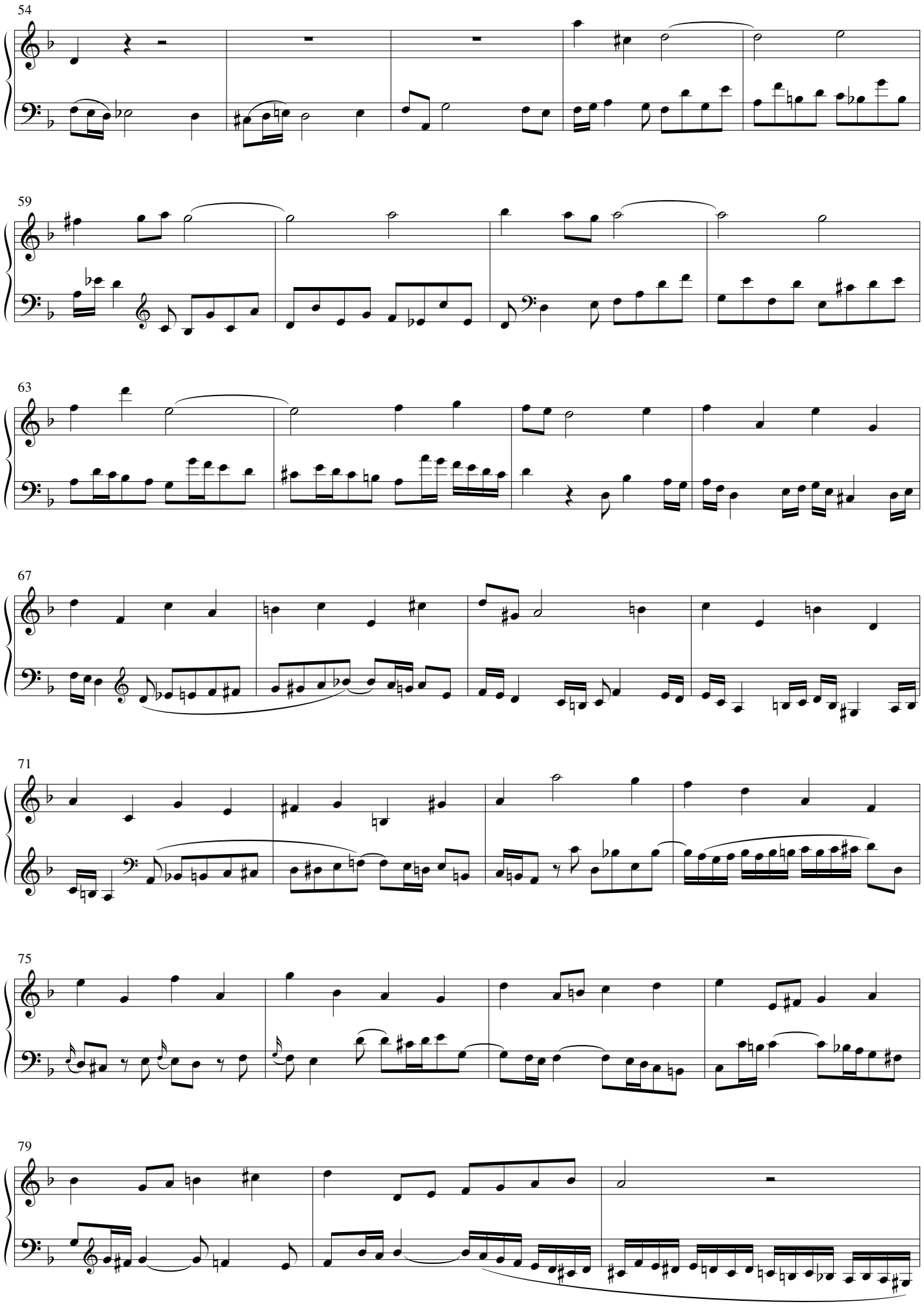

140
145
150
155
160

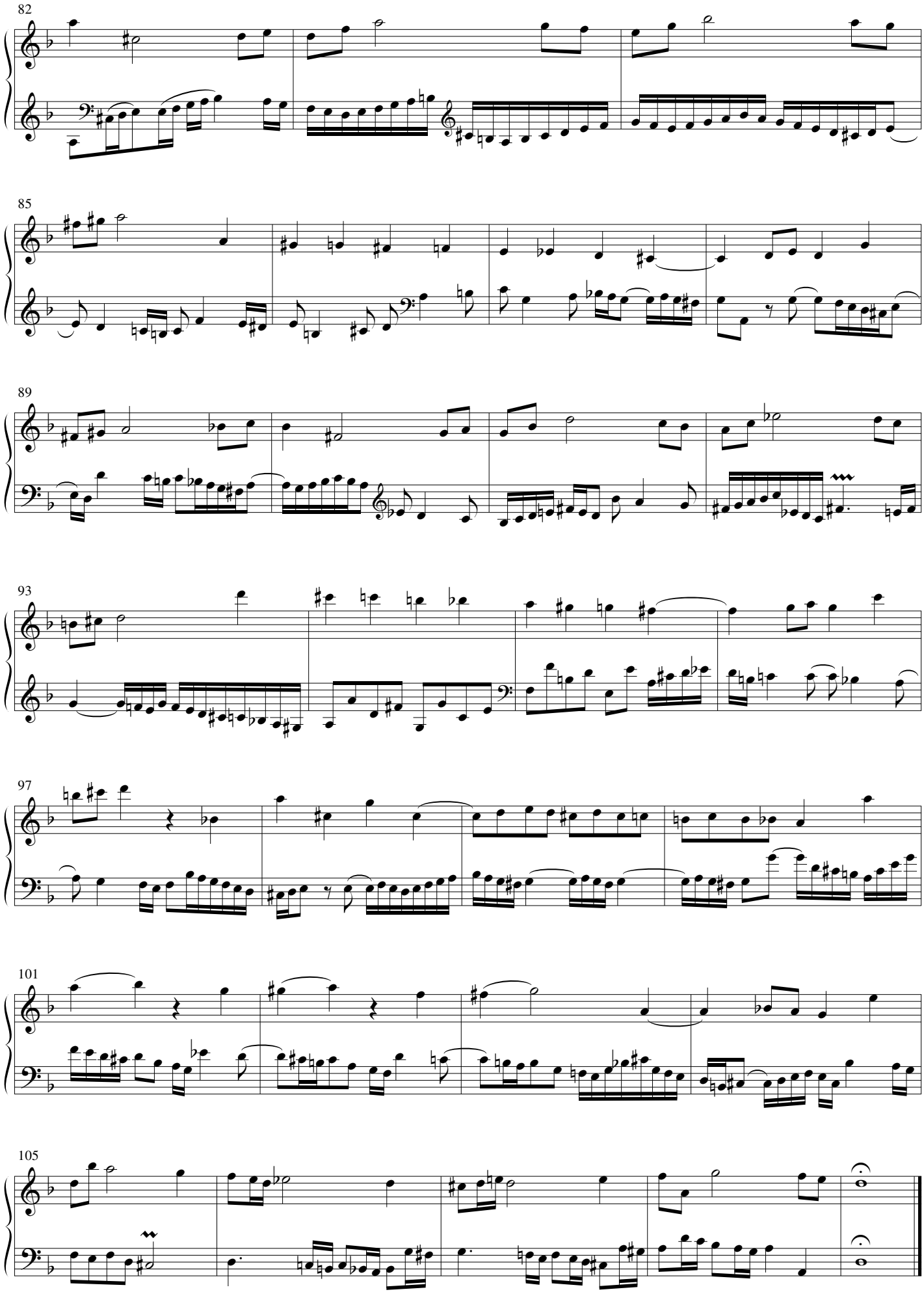

165
170
175
179
184

Canon per Augmentationem in Contrario Motu



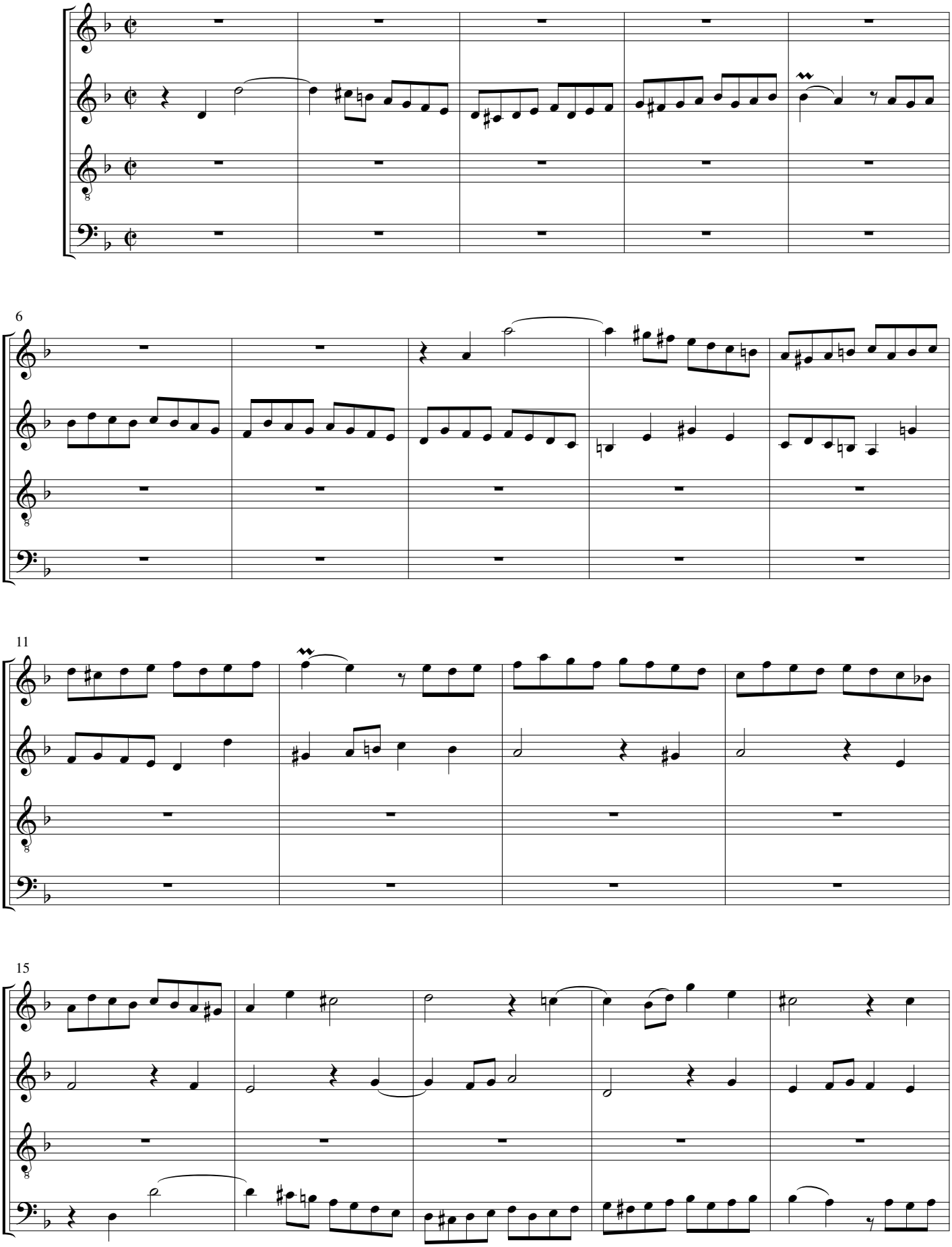

30
33
37
40
43
47
50

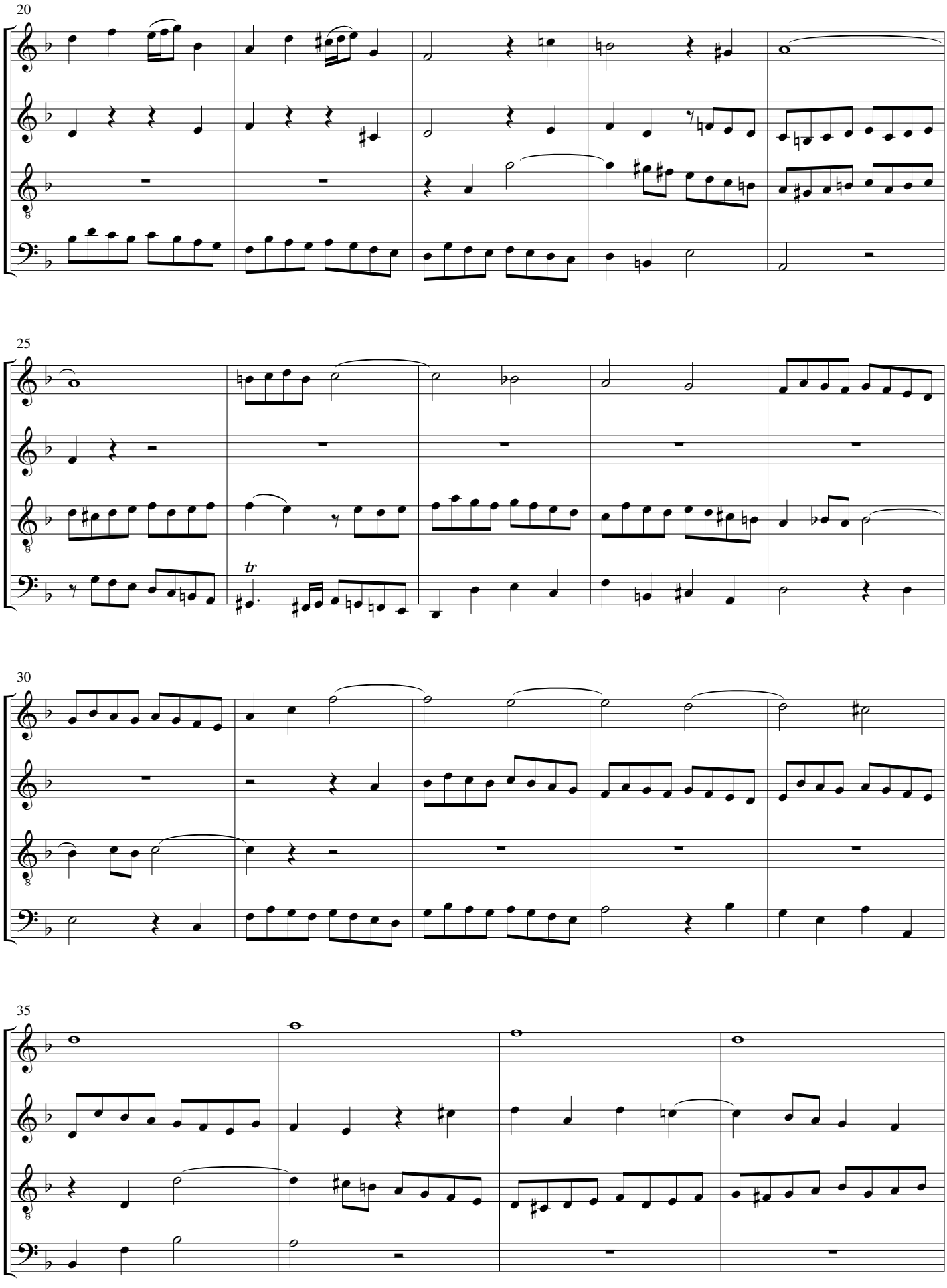

54
59
63
67
71
75
79

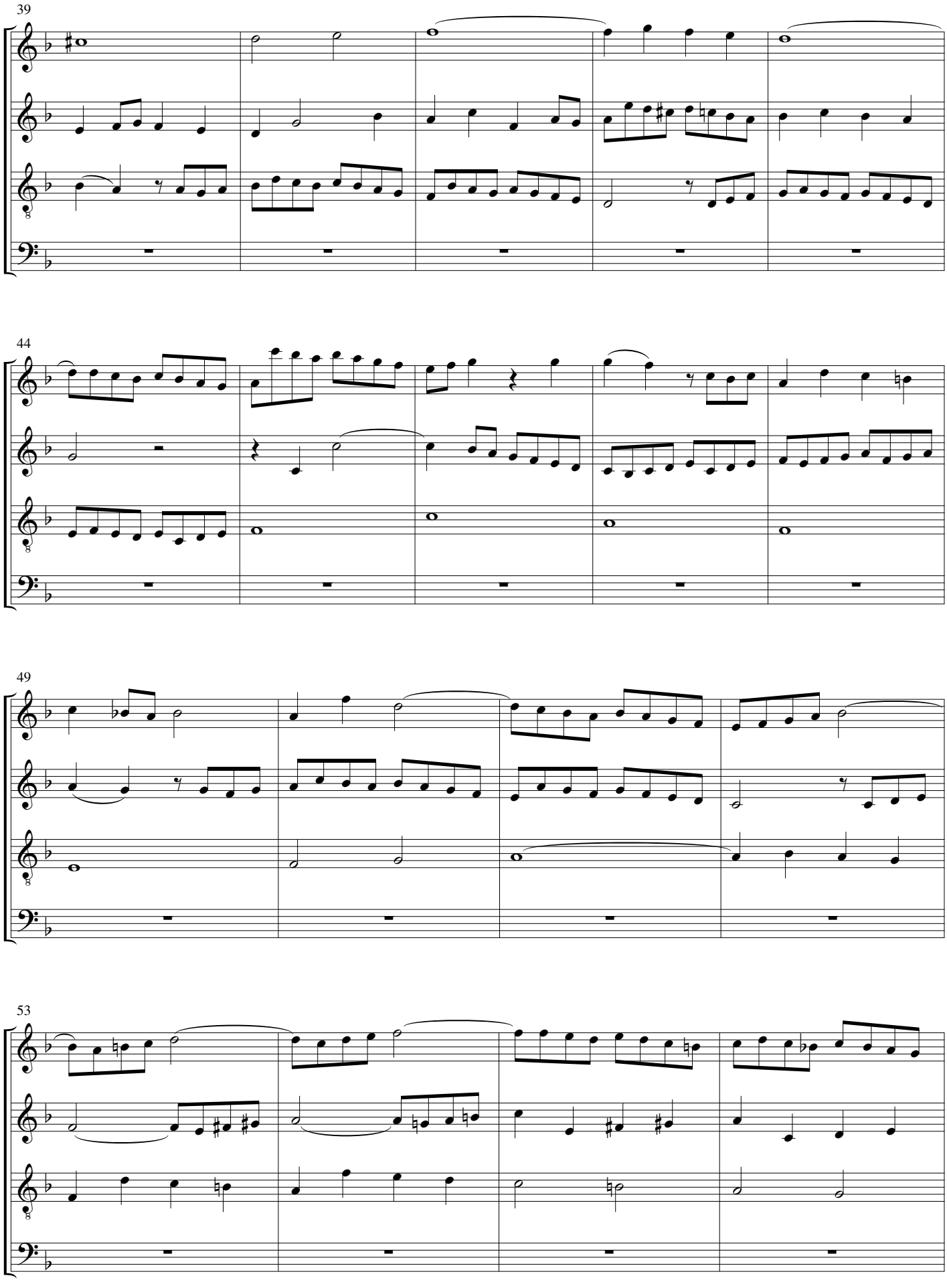

82
85
89
93
97
101
105

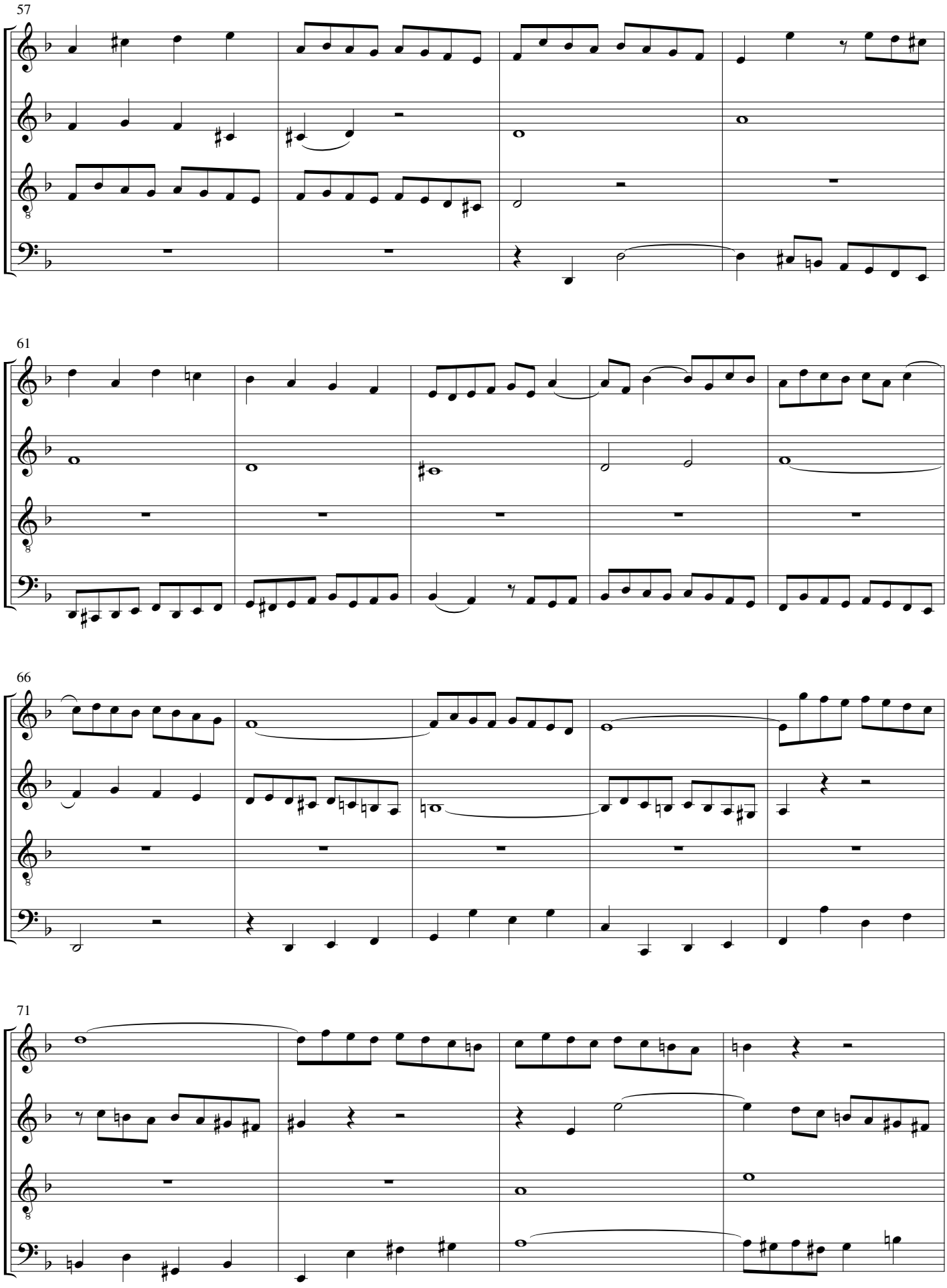
Contrapunctus 9

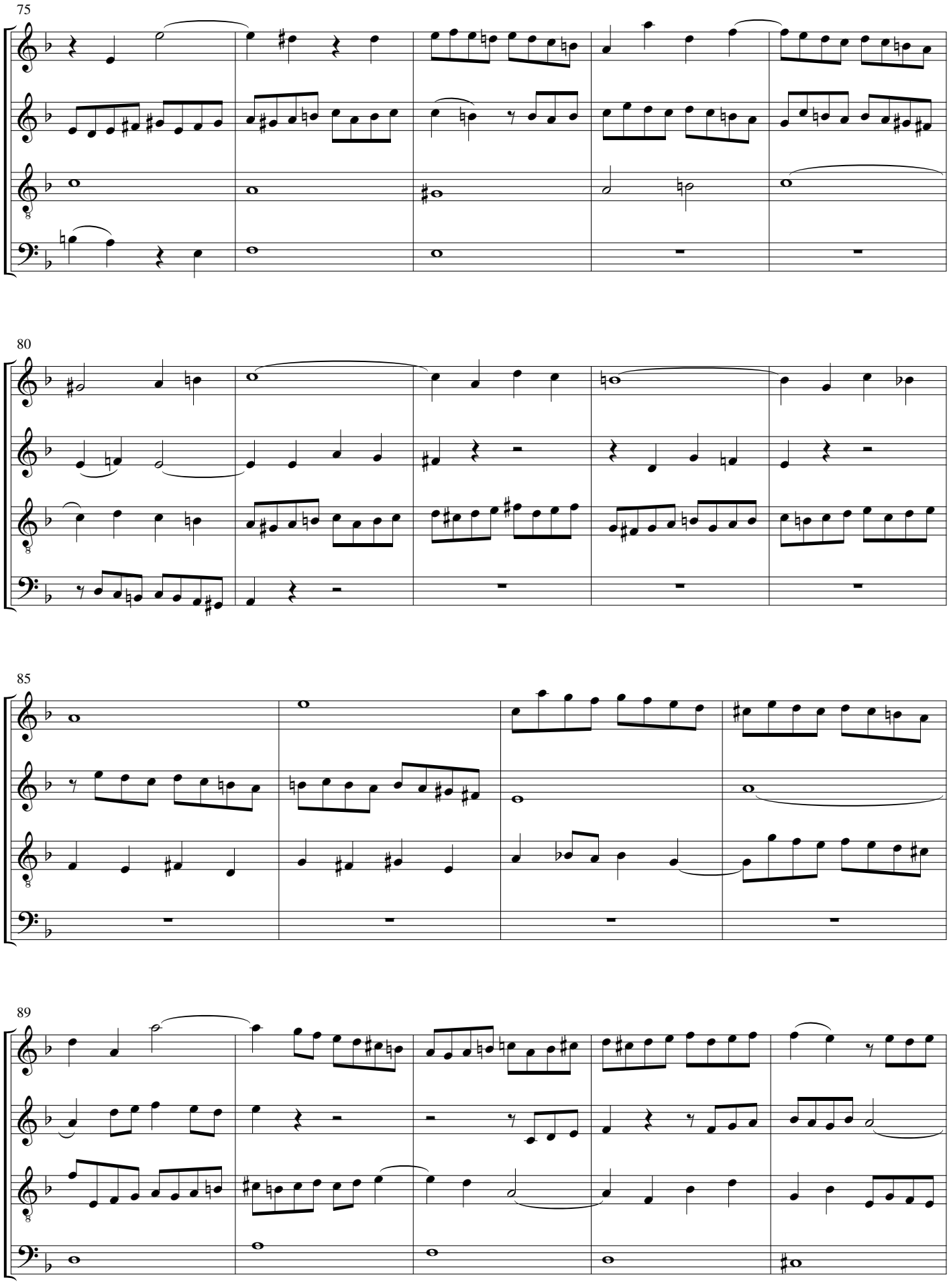
a 4 alla Duodecima



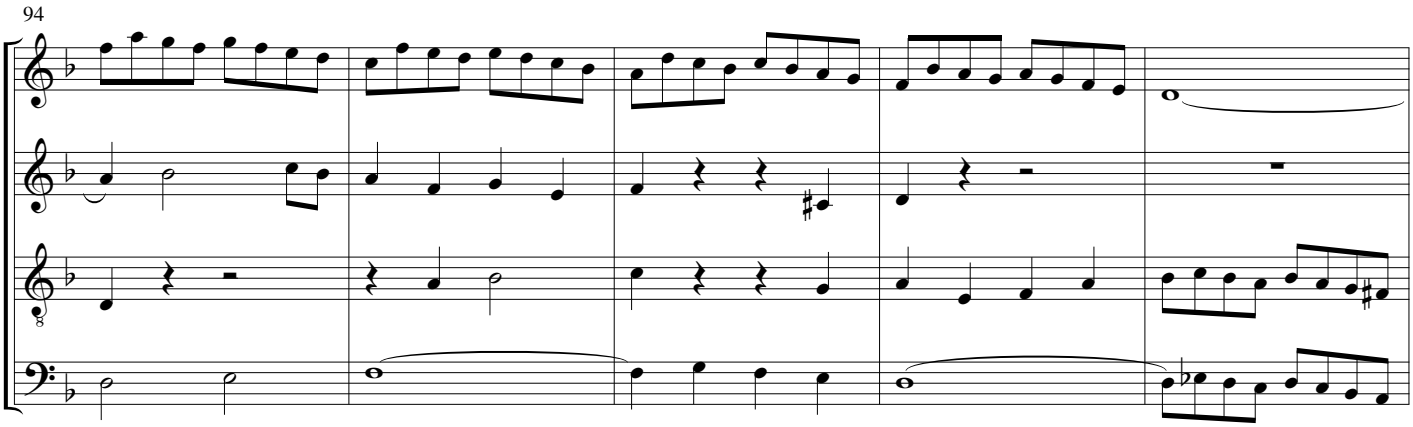

20
25
tr
30
35


39
44
49
53

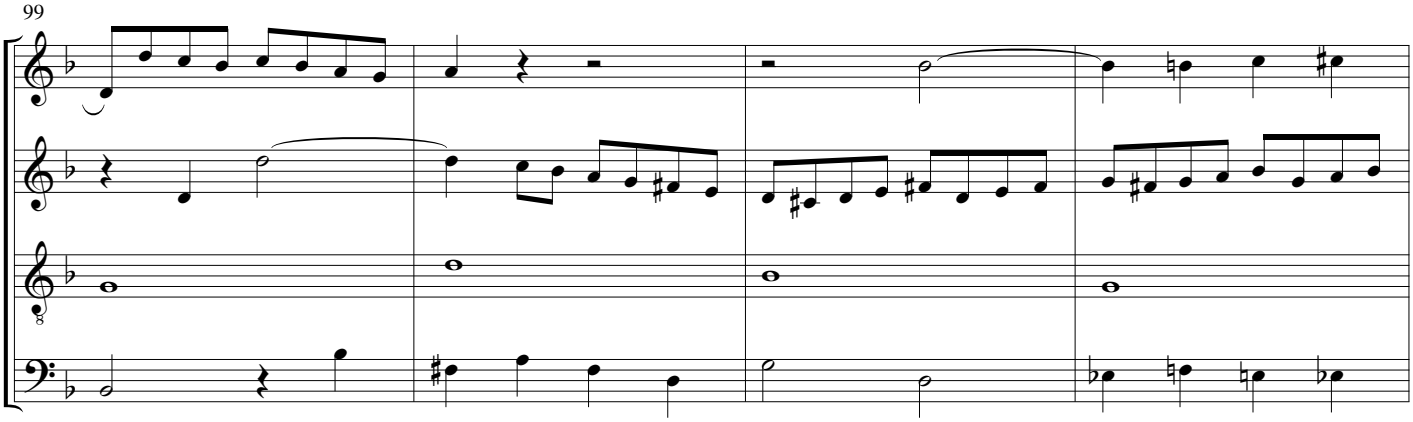

57
61
66
71


75
80
85
89

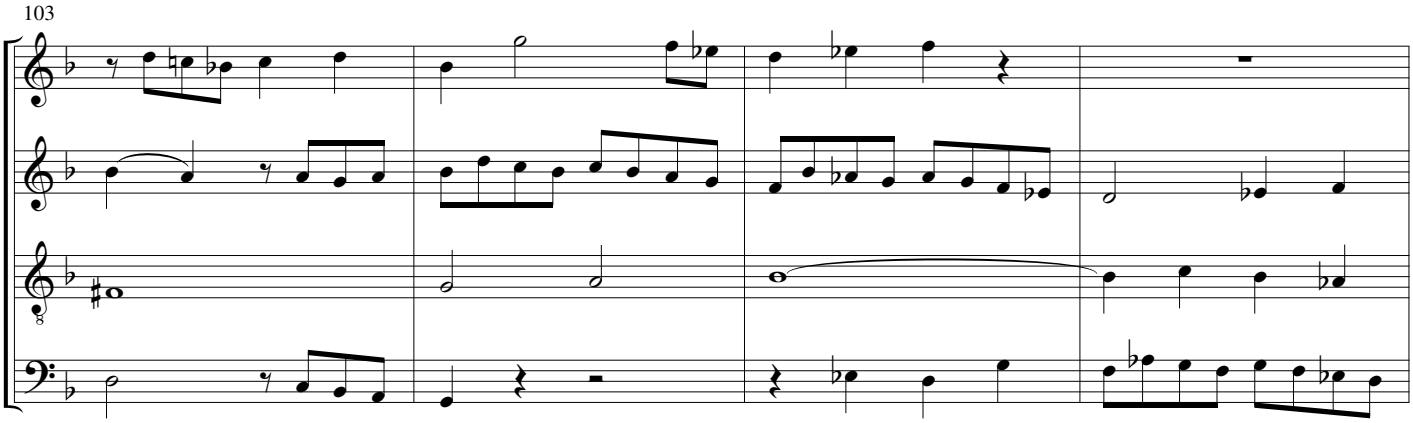
94



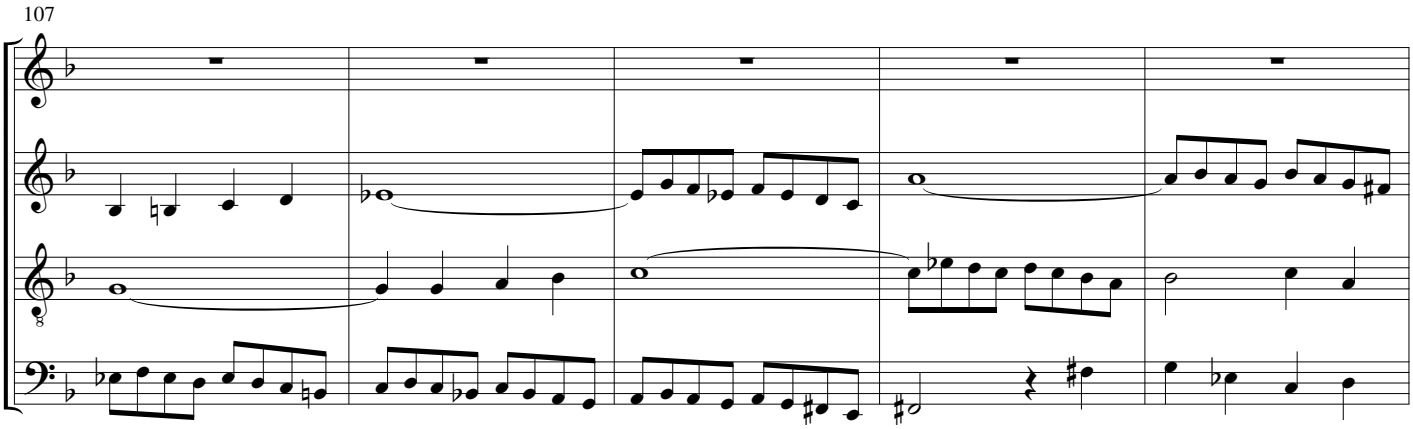
99

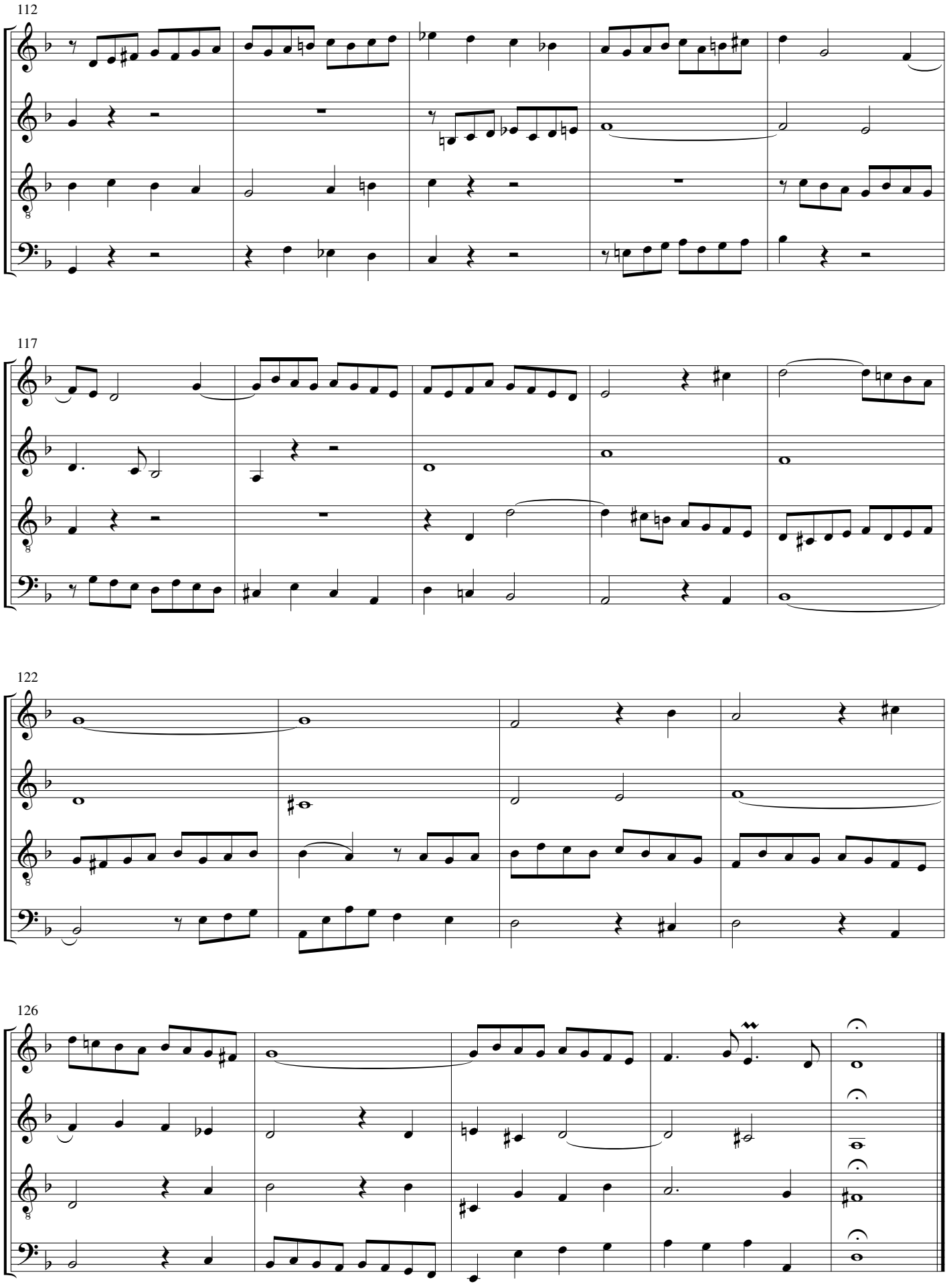


103

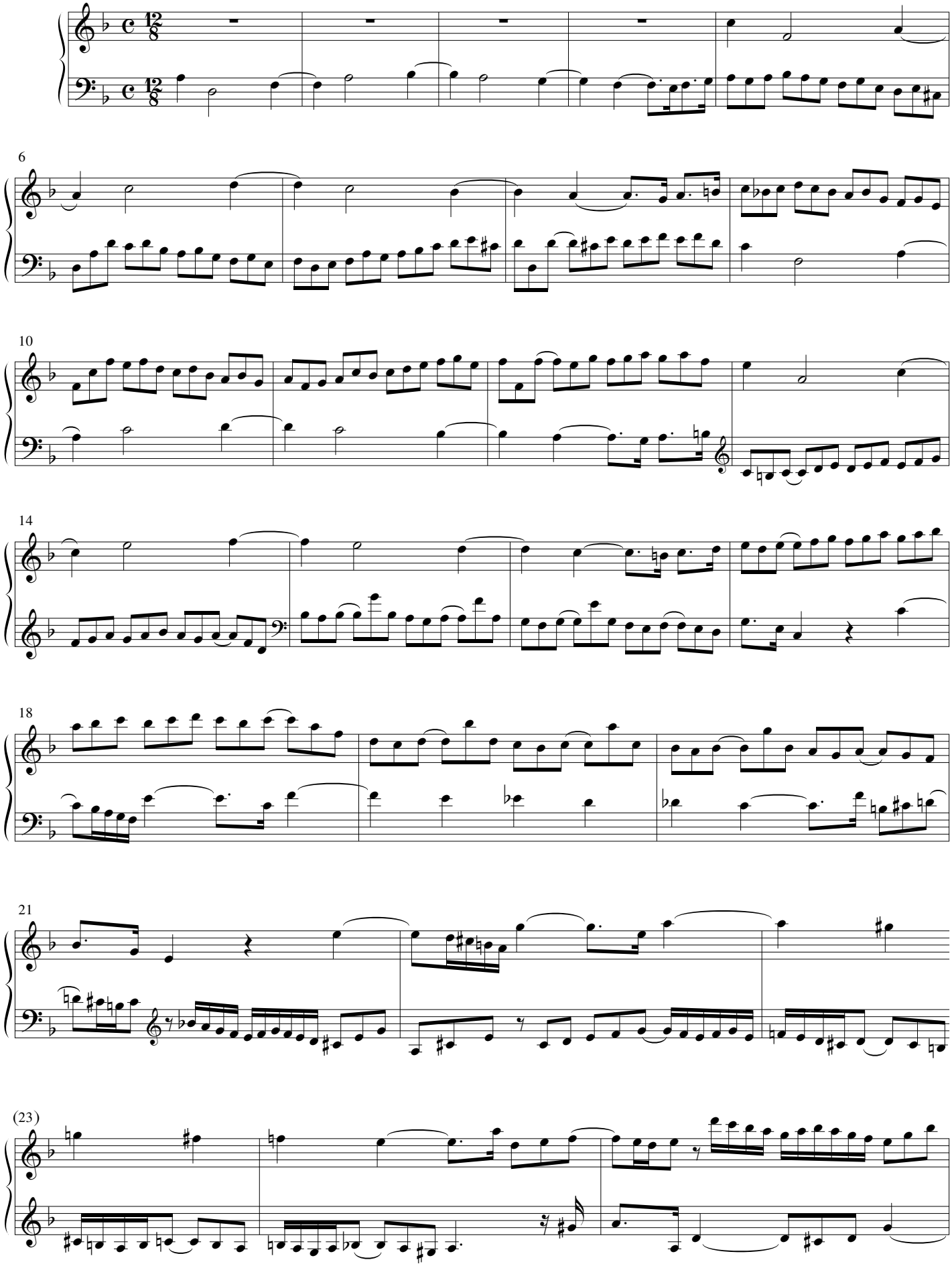


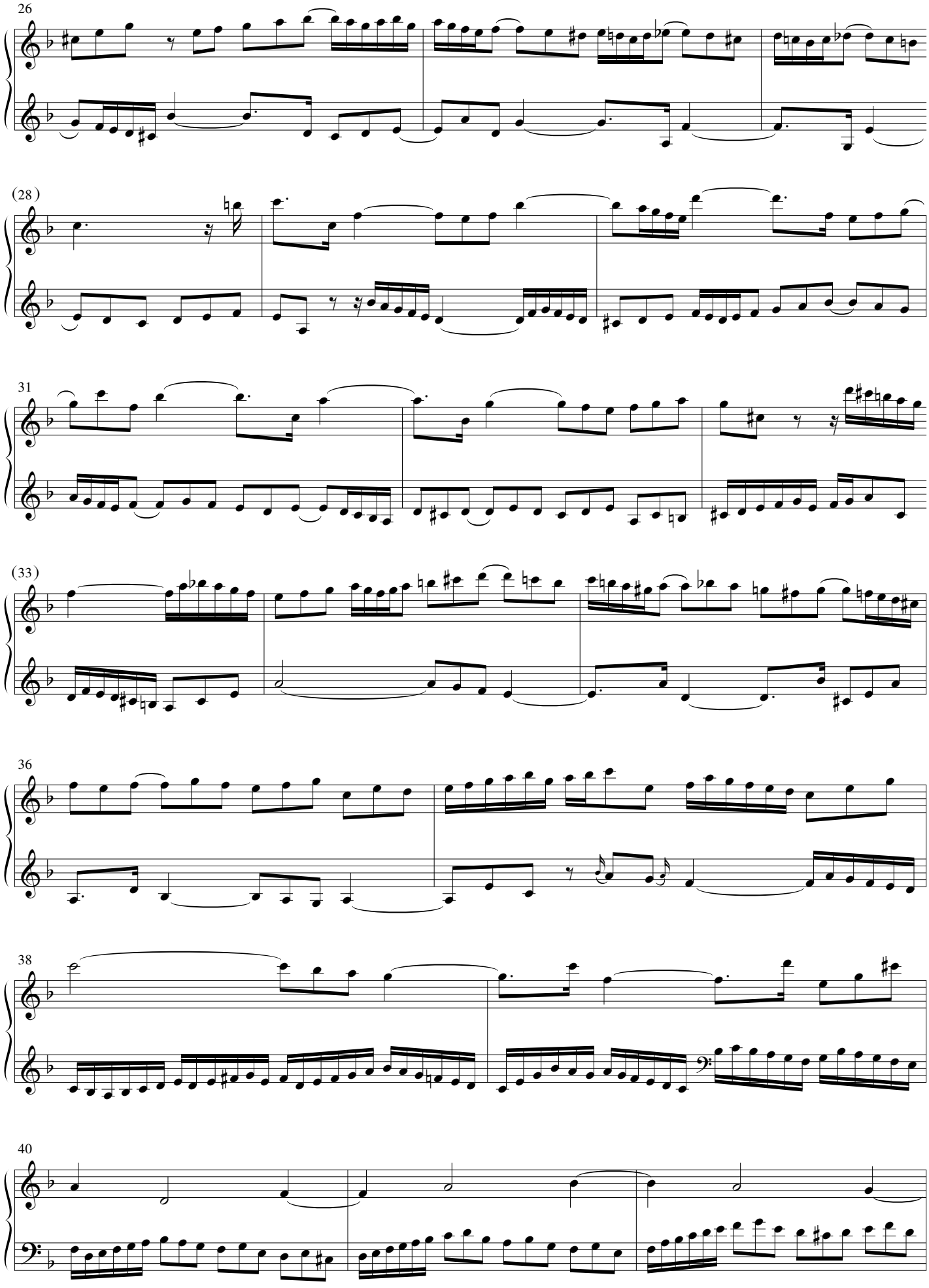
107

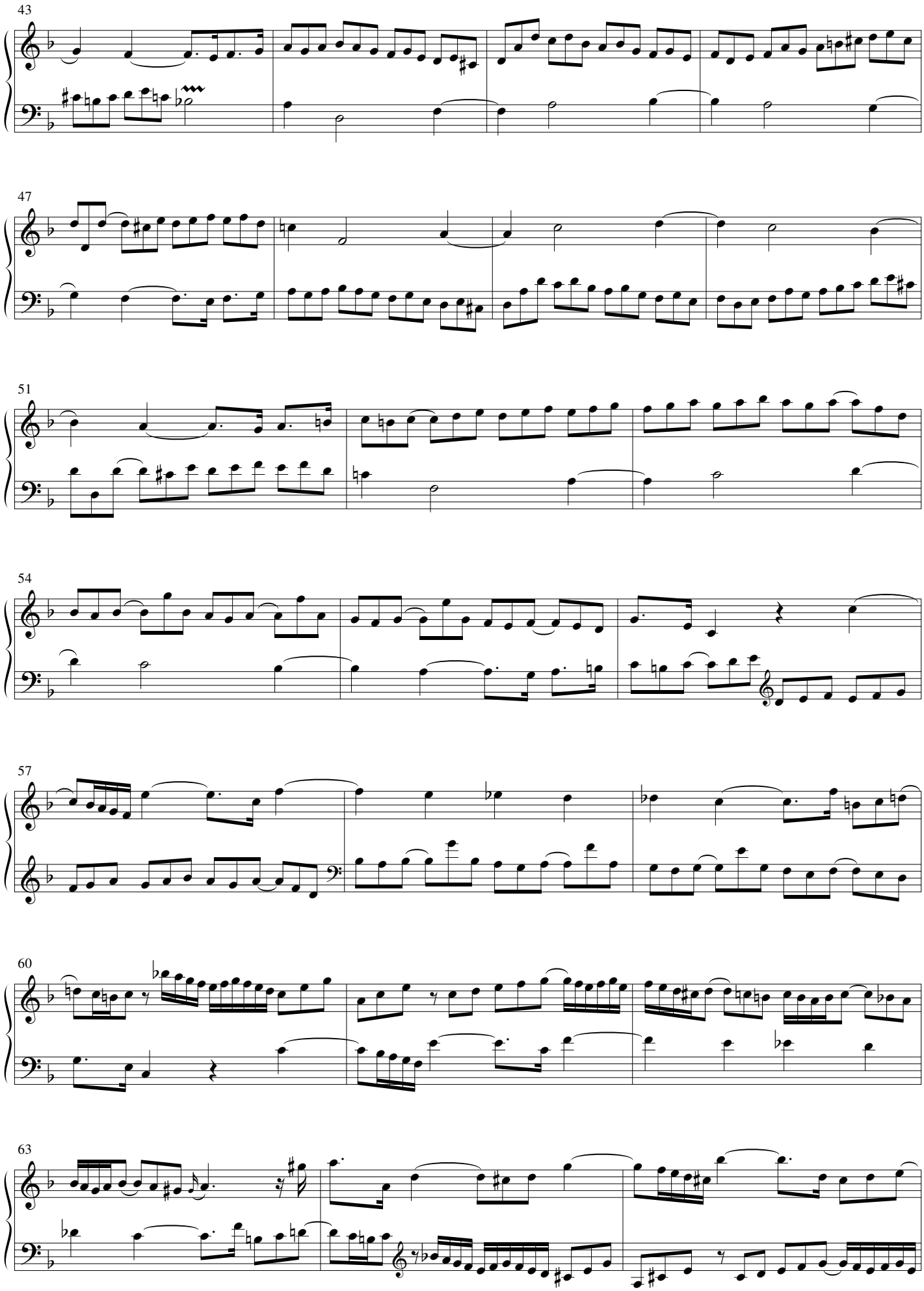


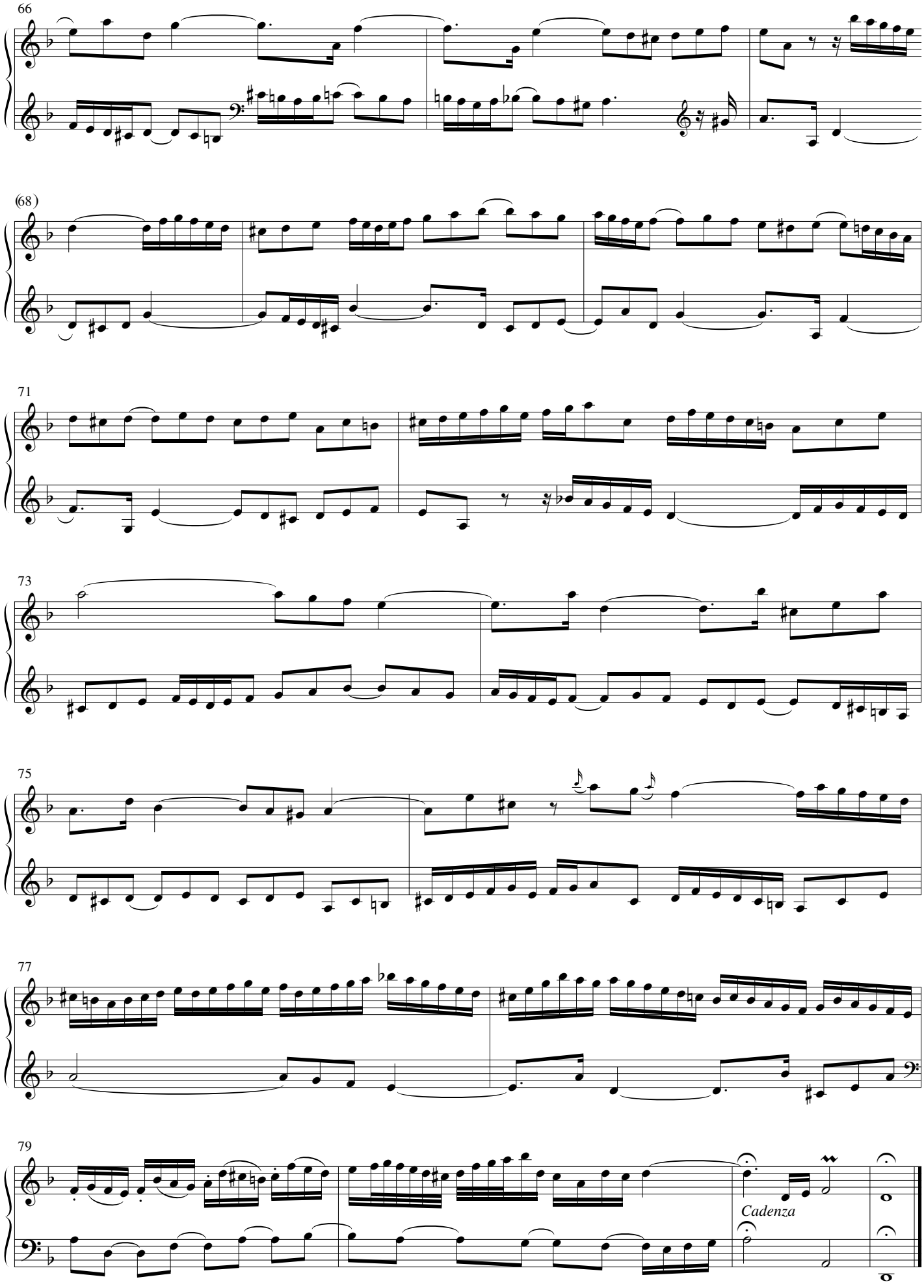

112
117
122
126

Canon alla Decima Contrapunto alla Terza

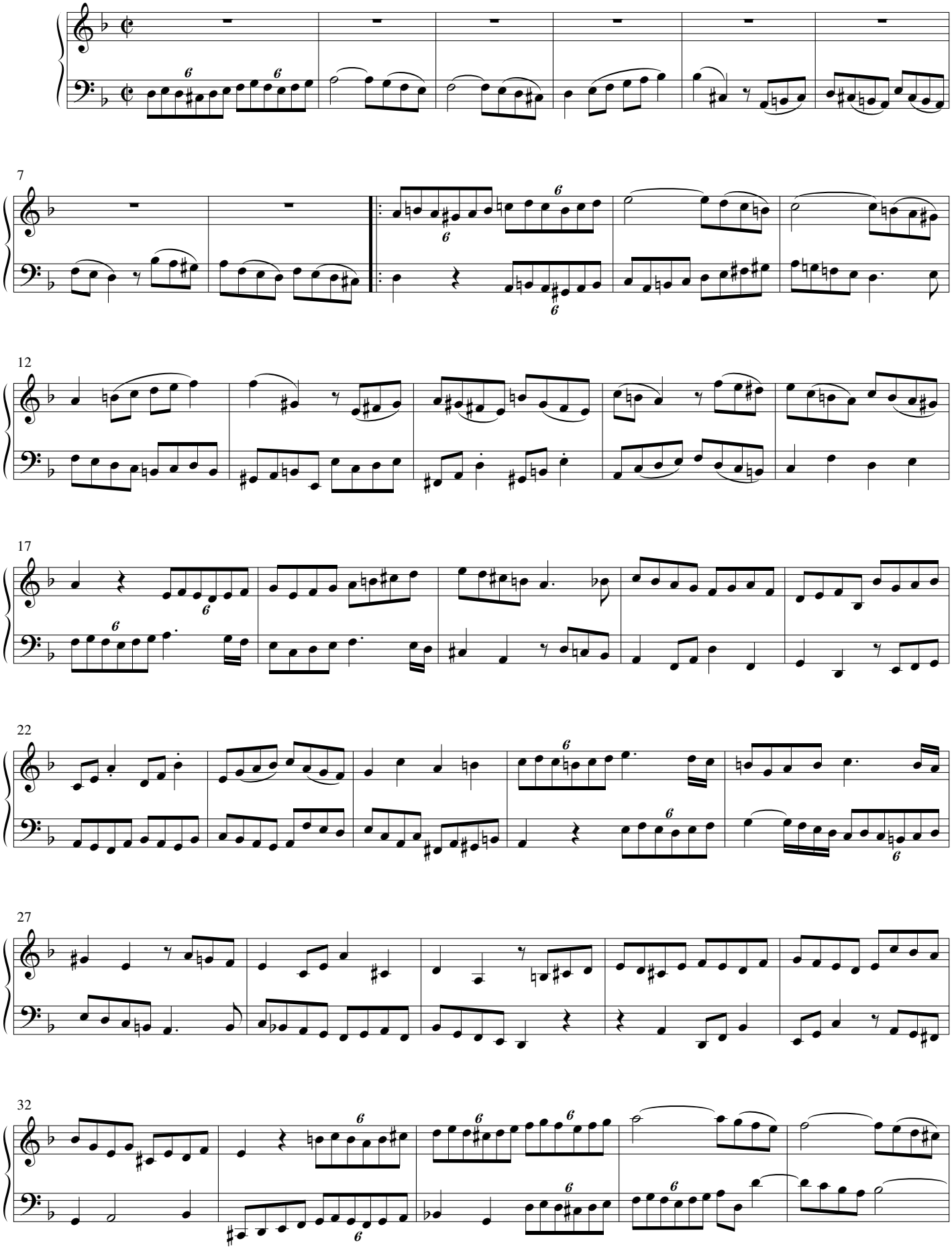


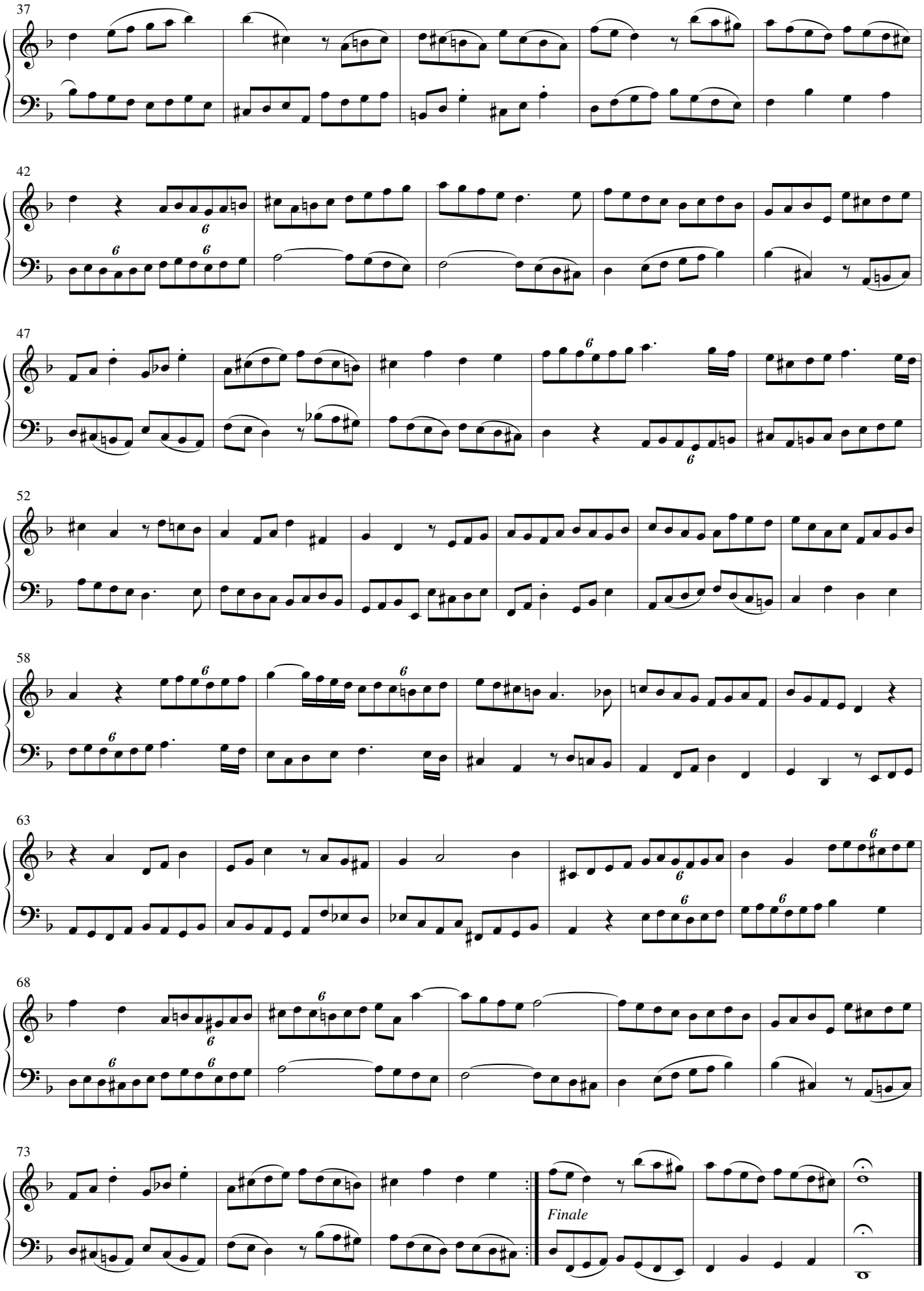

26
(28)
31
(33)
36
38
40


43
47
51
54
57
60
63


66
(68)
71
73
75
77
79
Cadenza

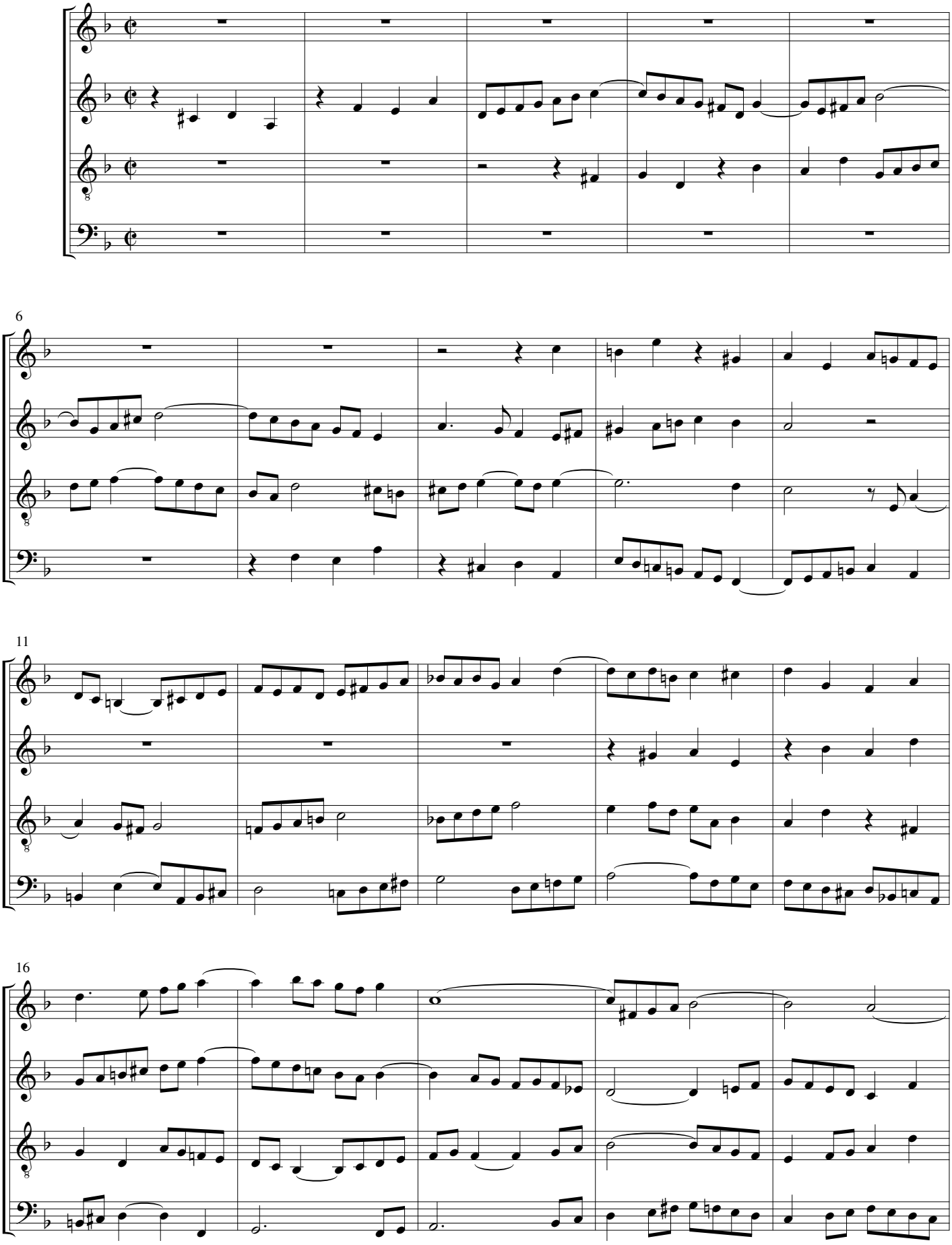
Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta

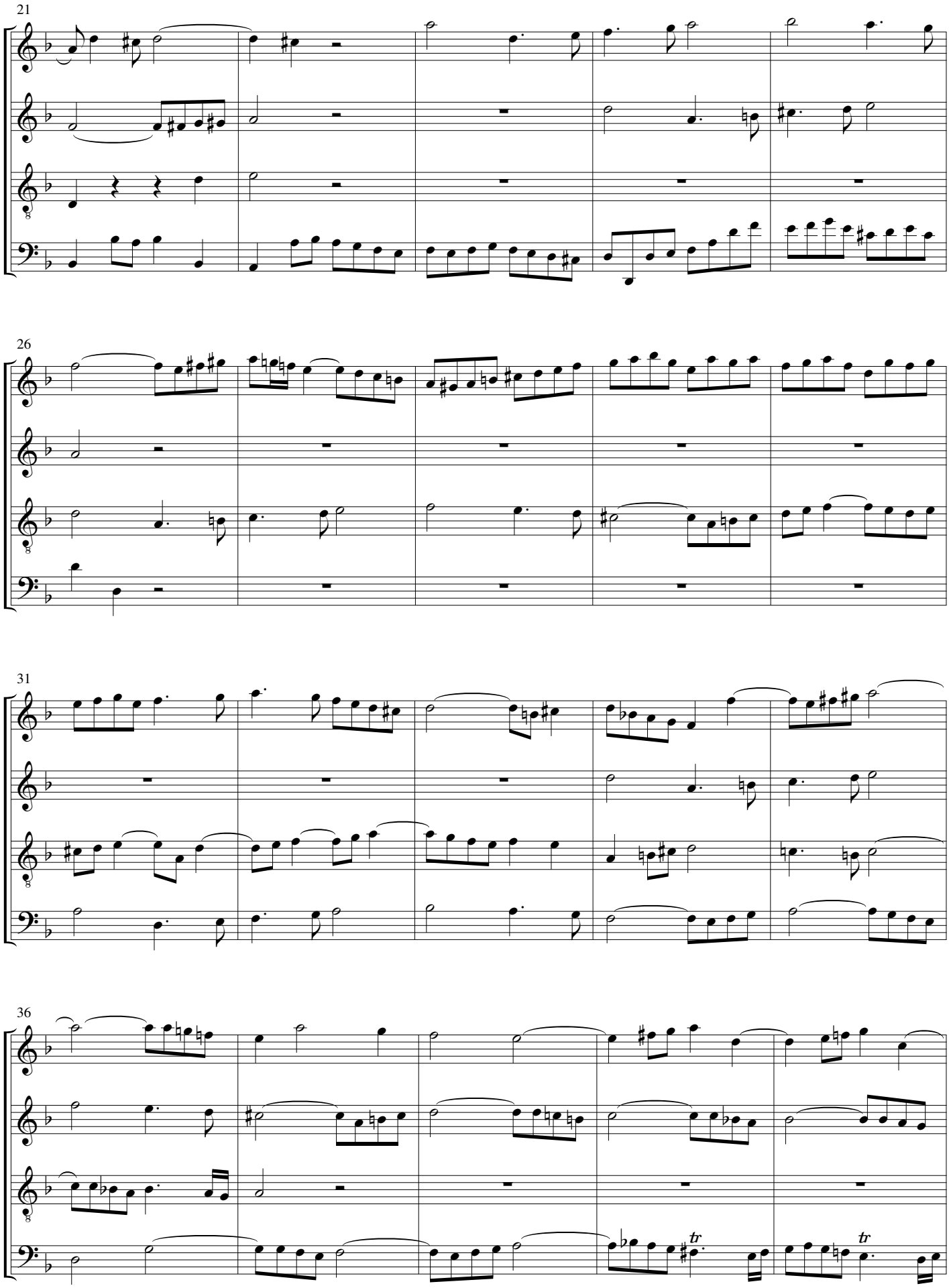


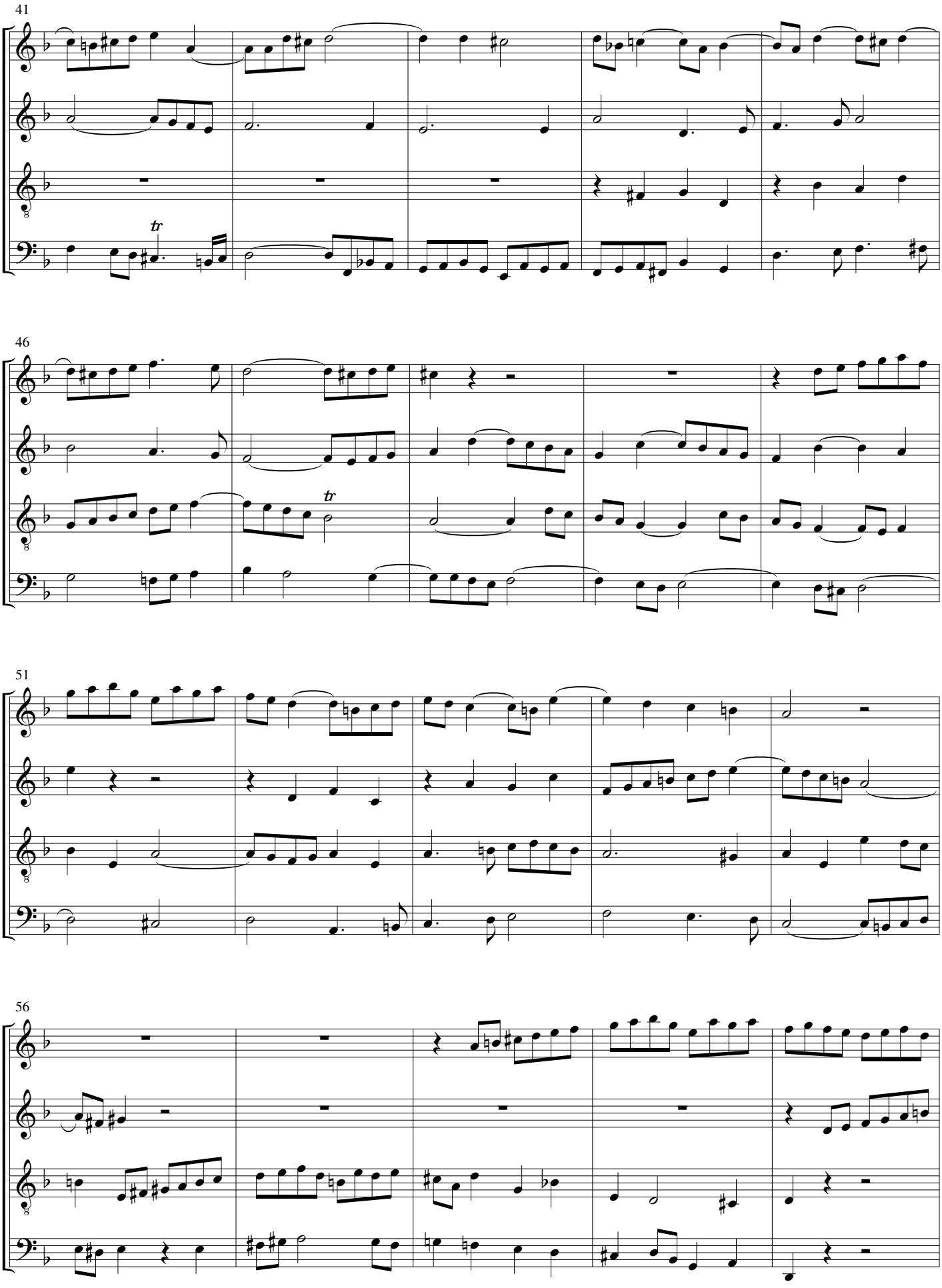

37
42
47
52
58
63
68
73
Finale

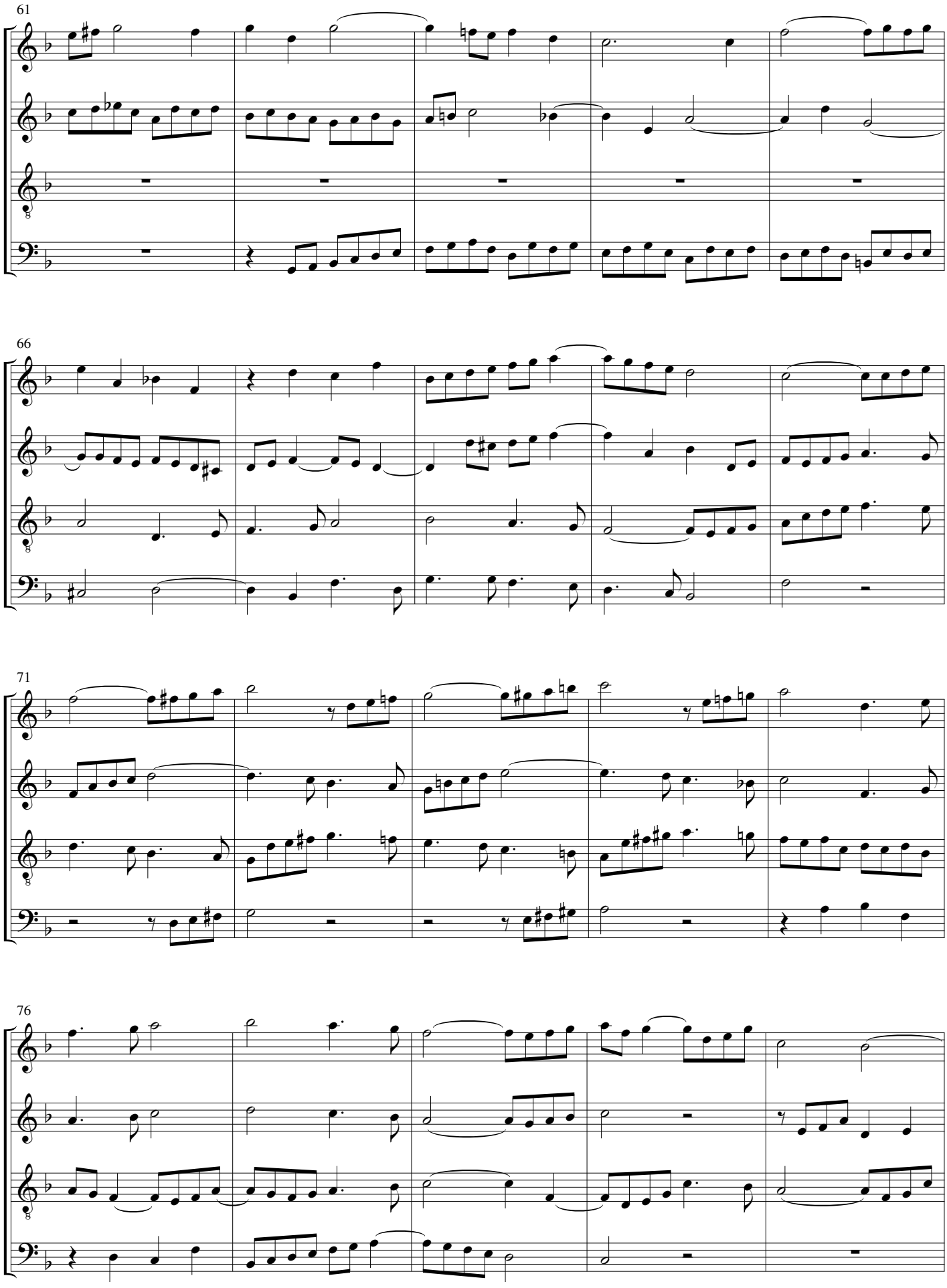
Contrapunctus 10

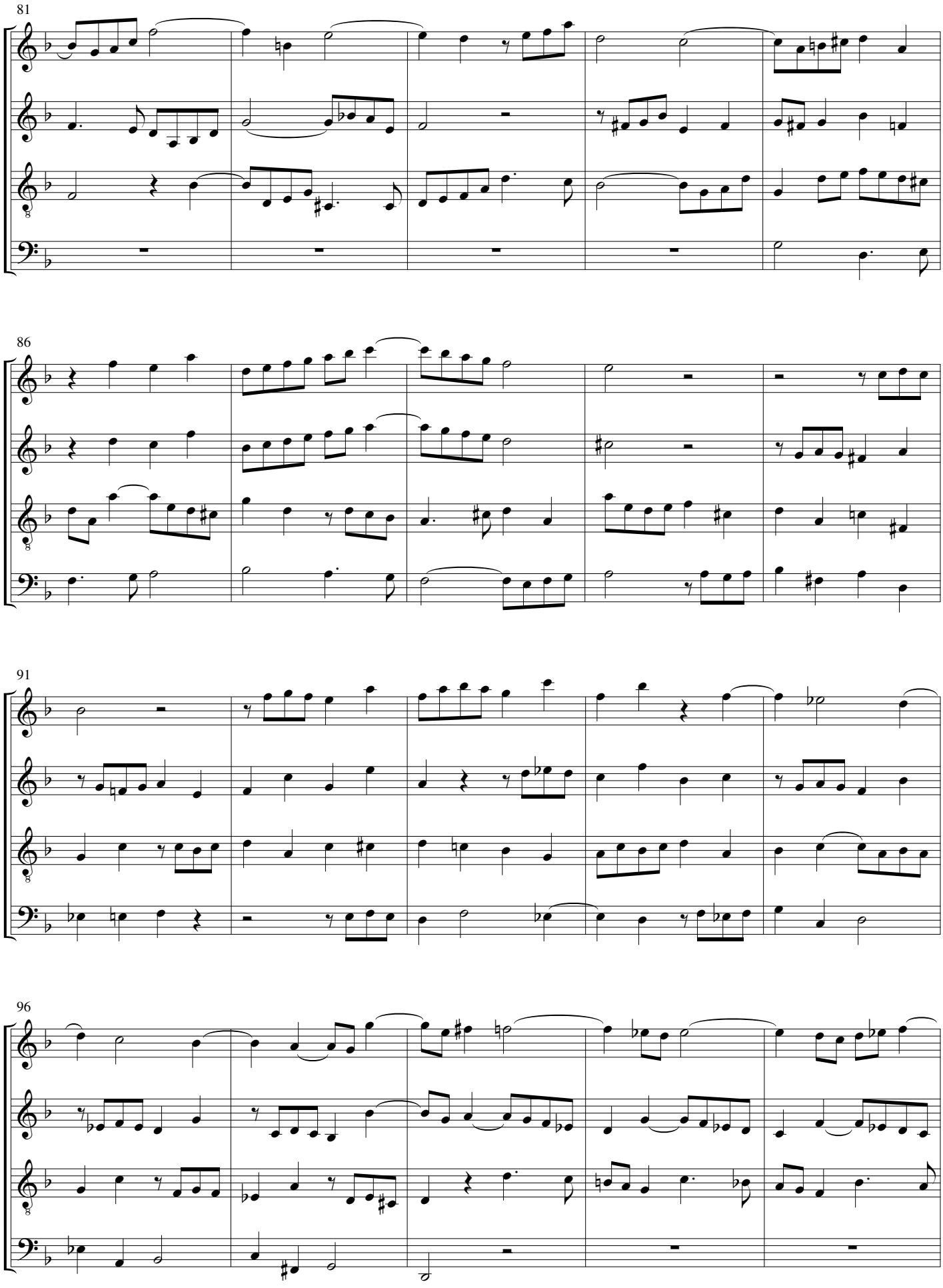
a 4 alla Decima

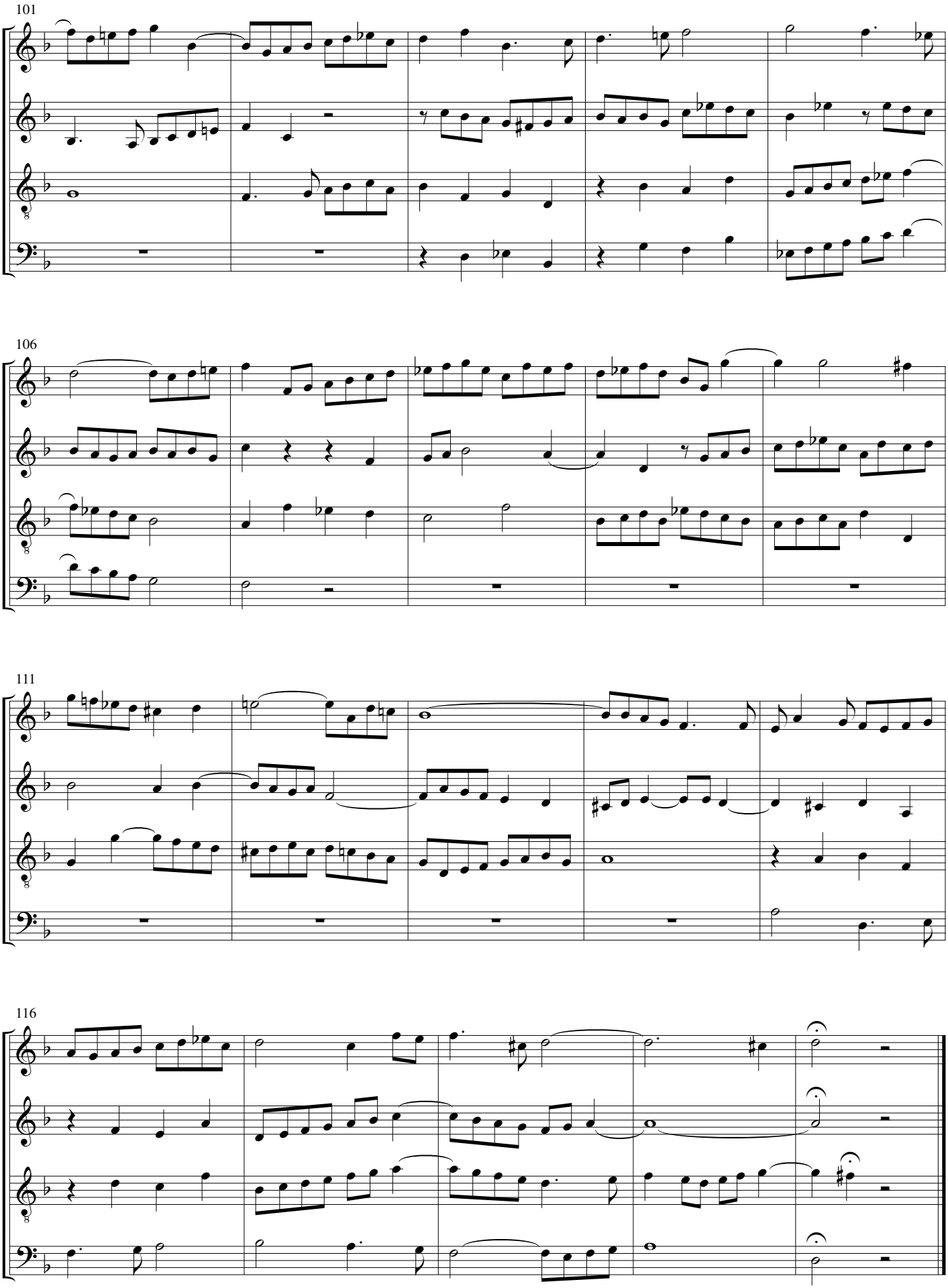



21
26
31
36
tr
tr

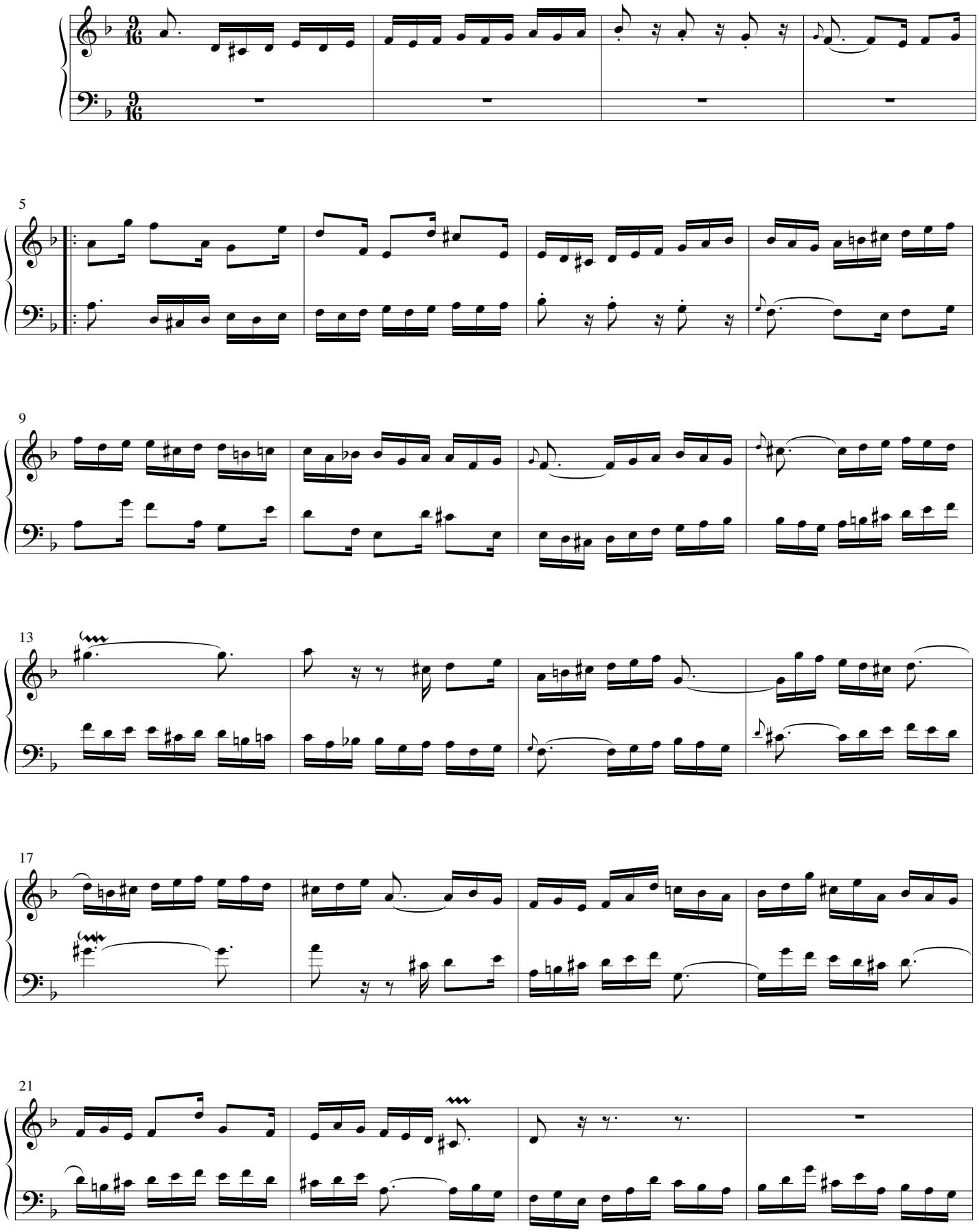

41
tr
46
tr
51
56

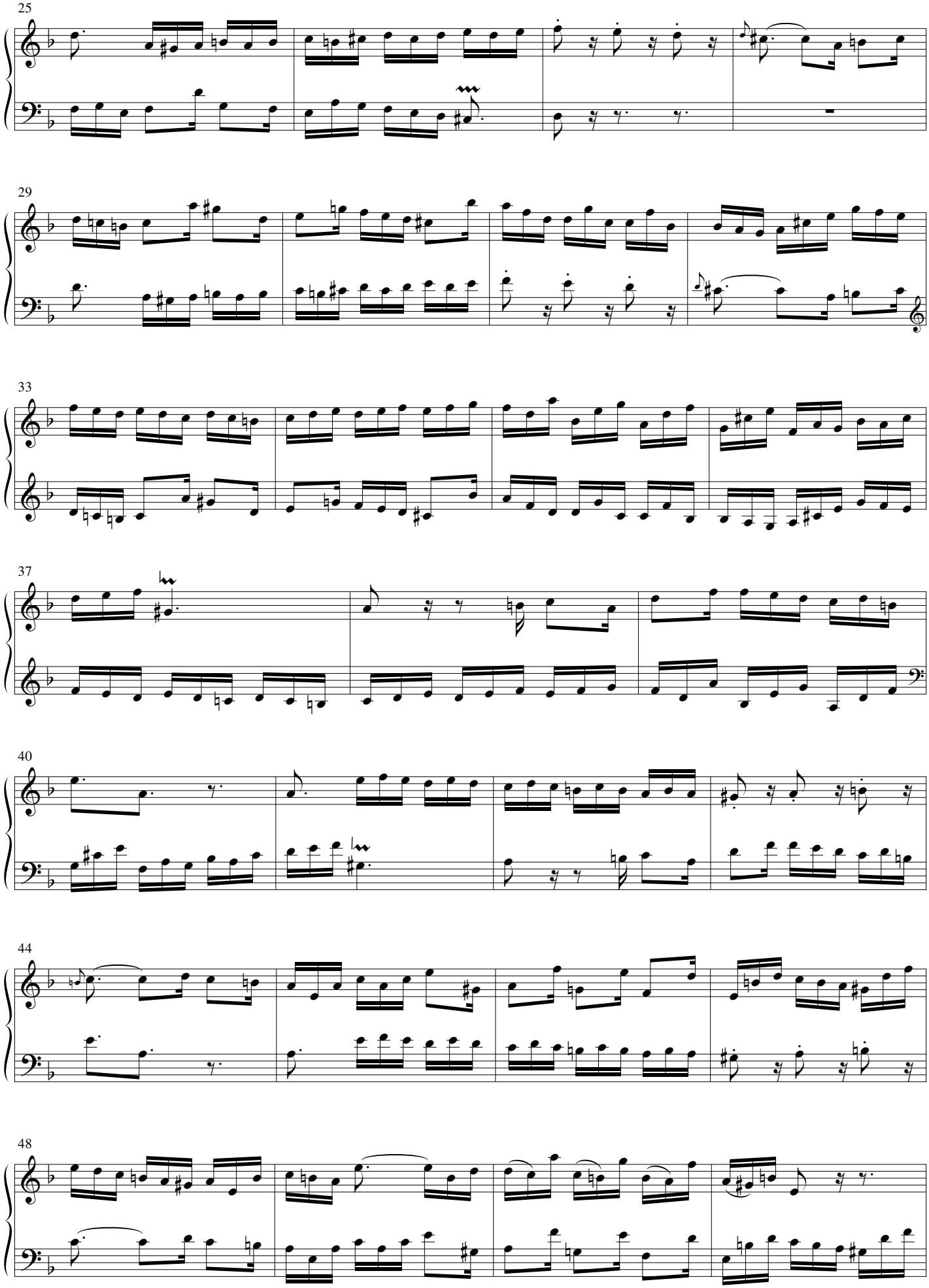

61
66
71
76

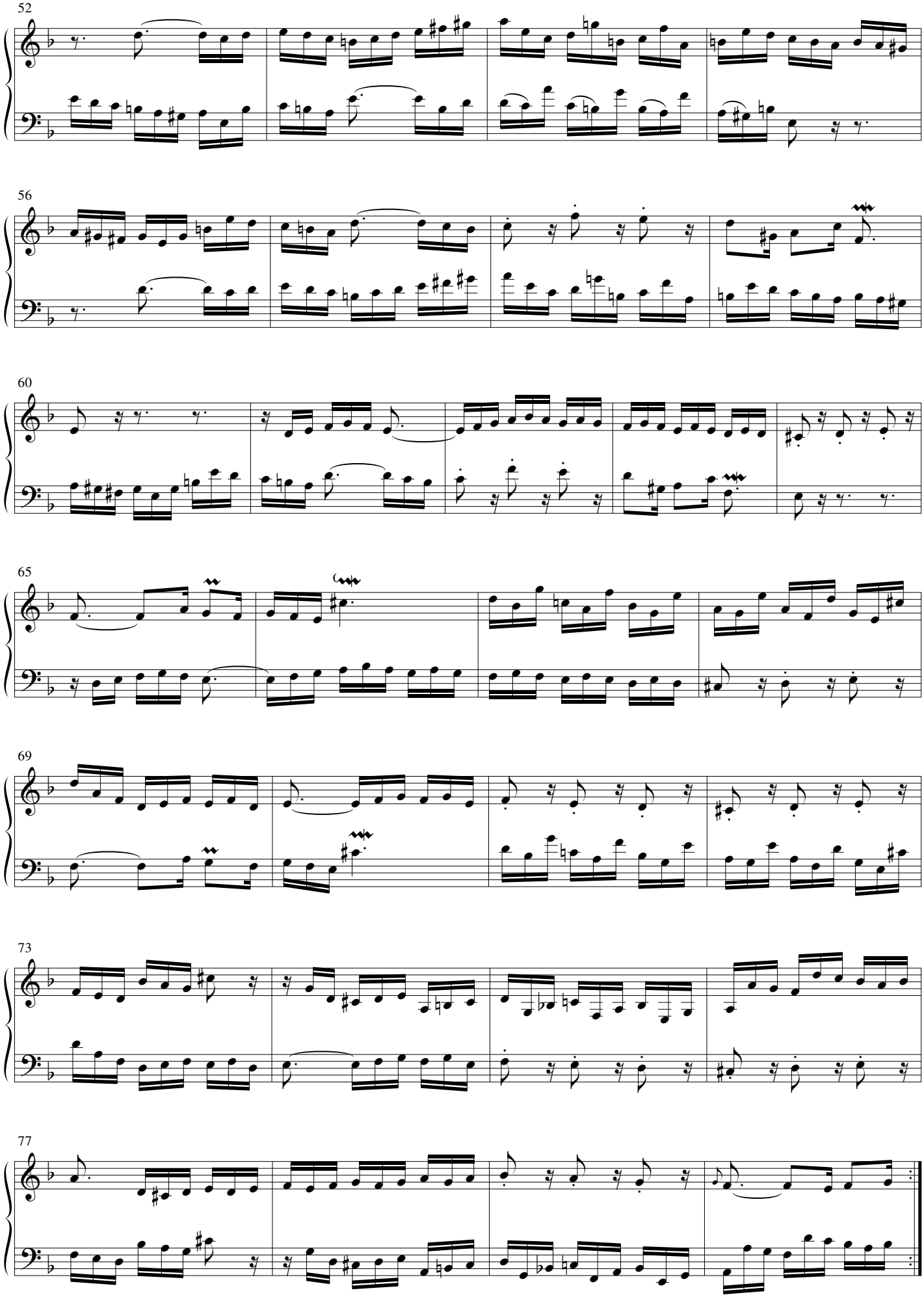

81
86
91
96

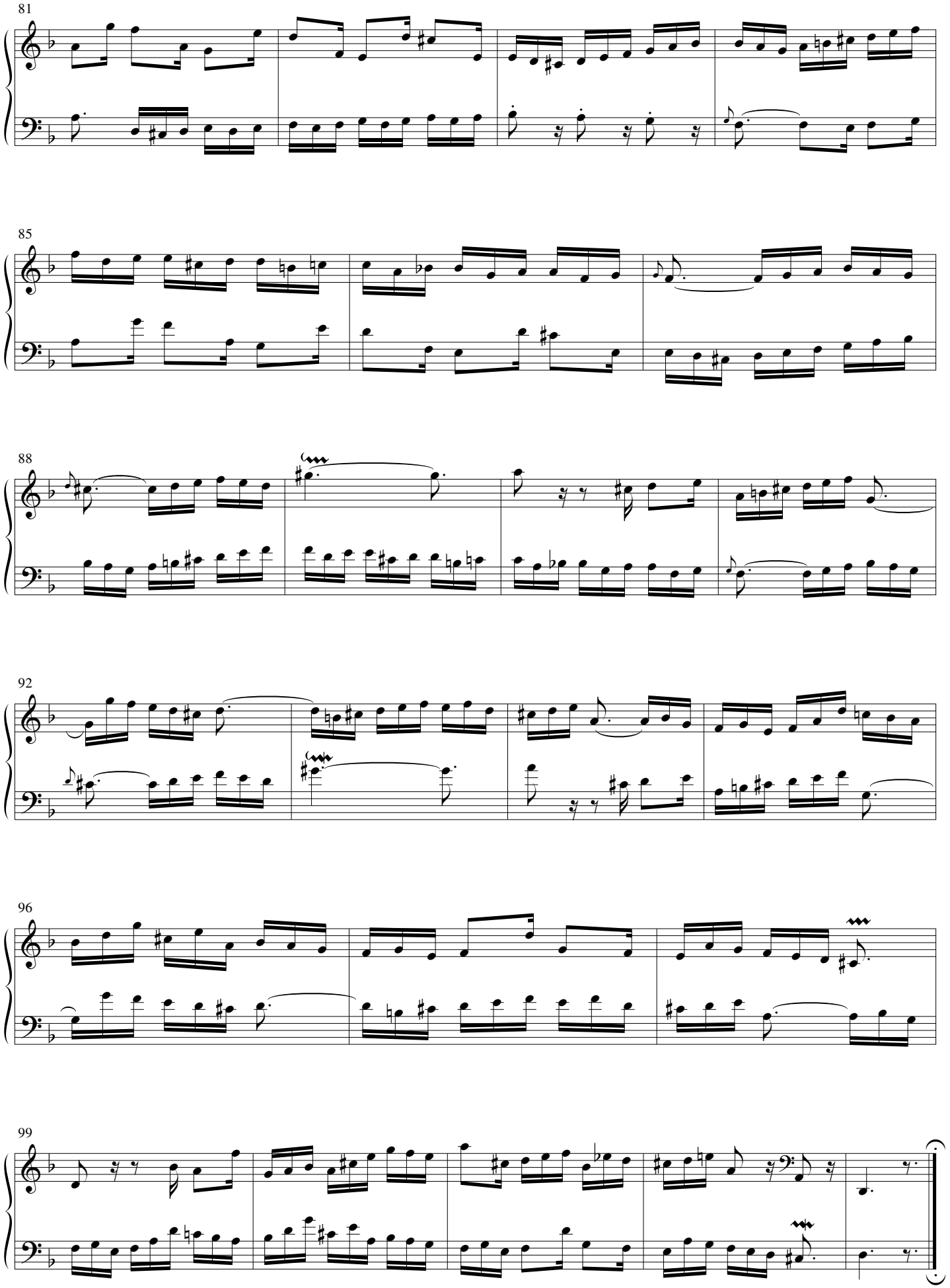

101
106
111
116

Canon alla Ottava



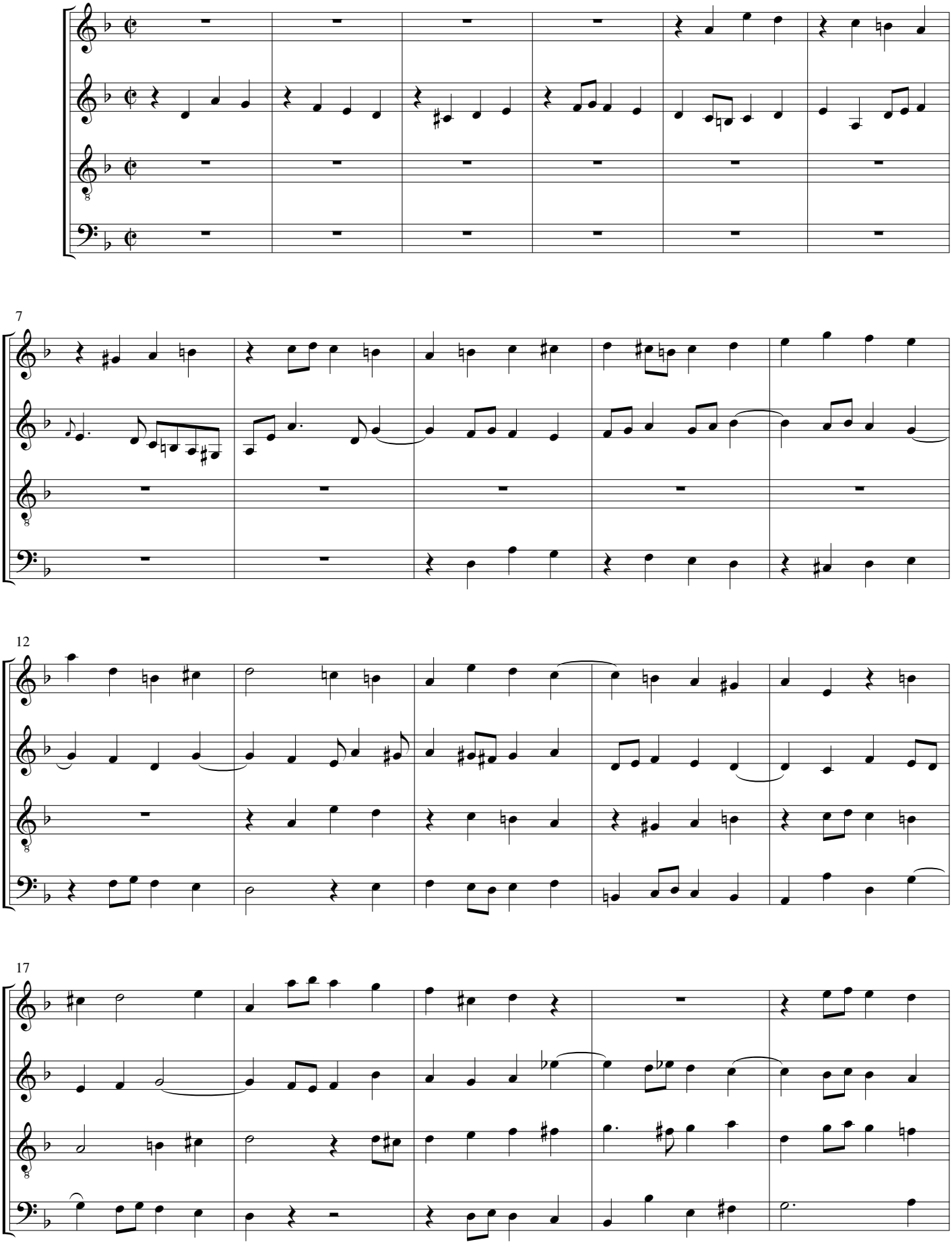

25
29
33
37
40
44
48

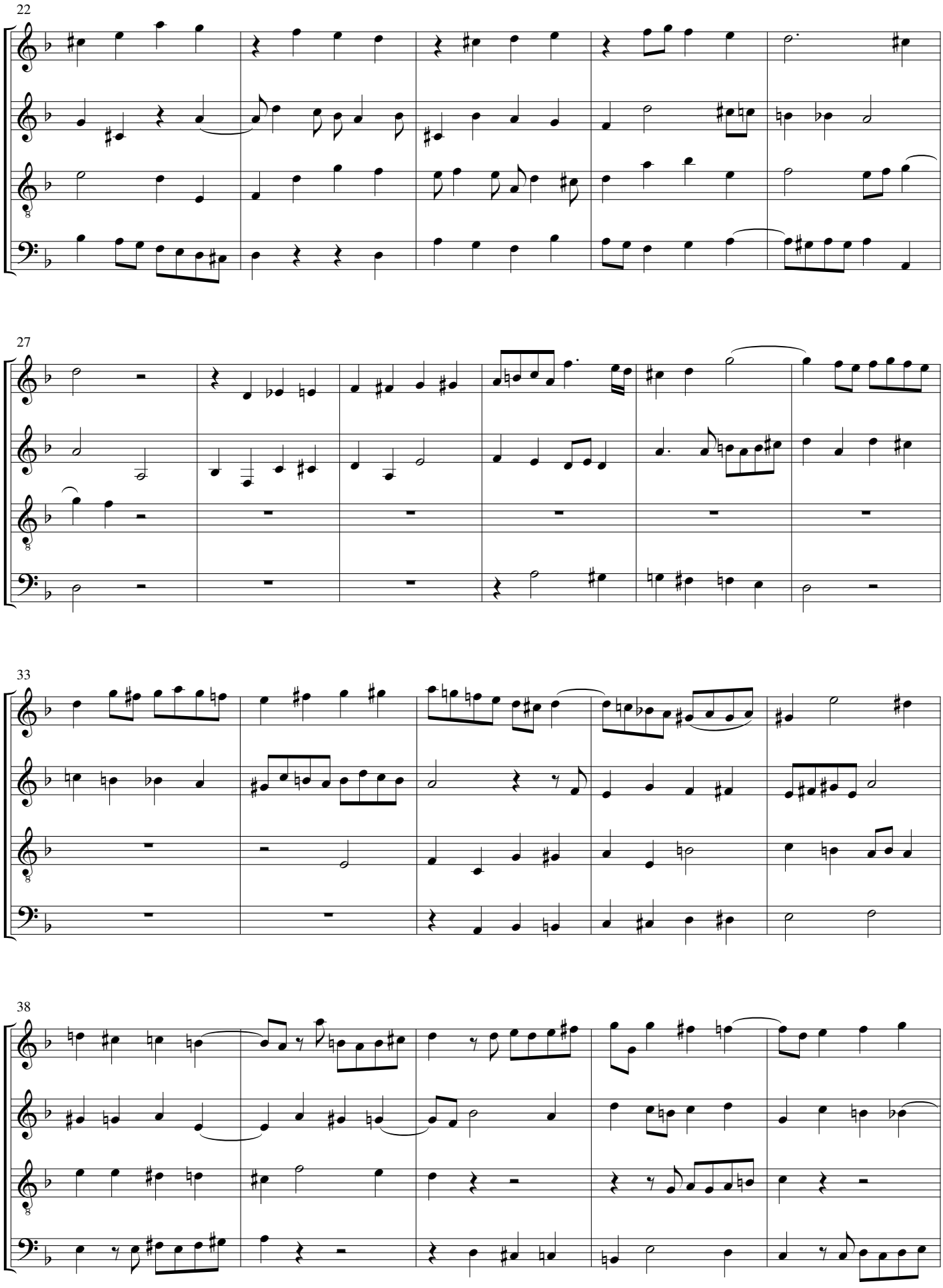

52
56
60
65
69
73
77

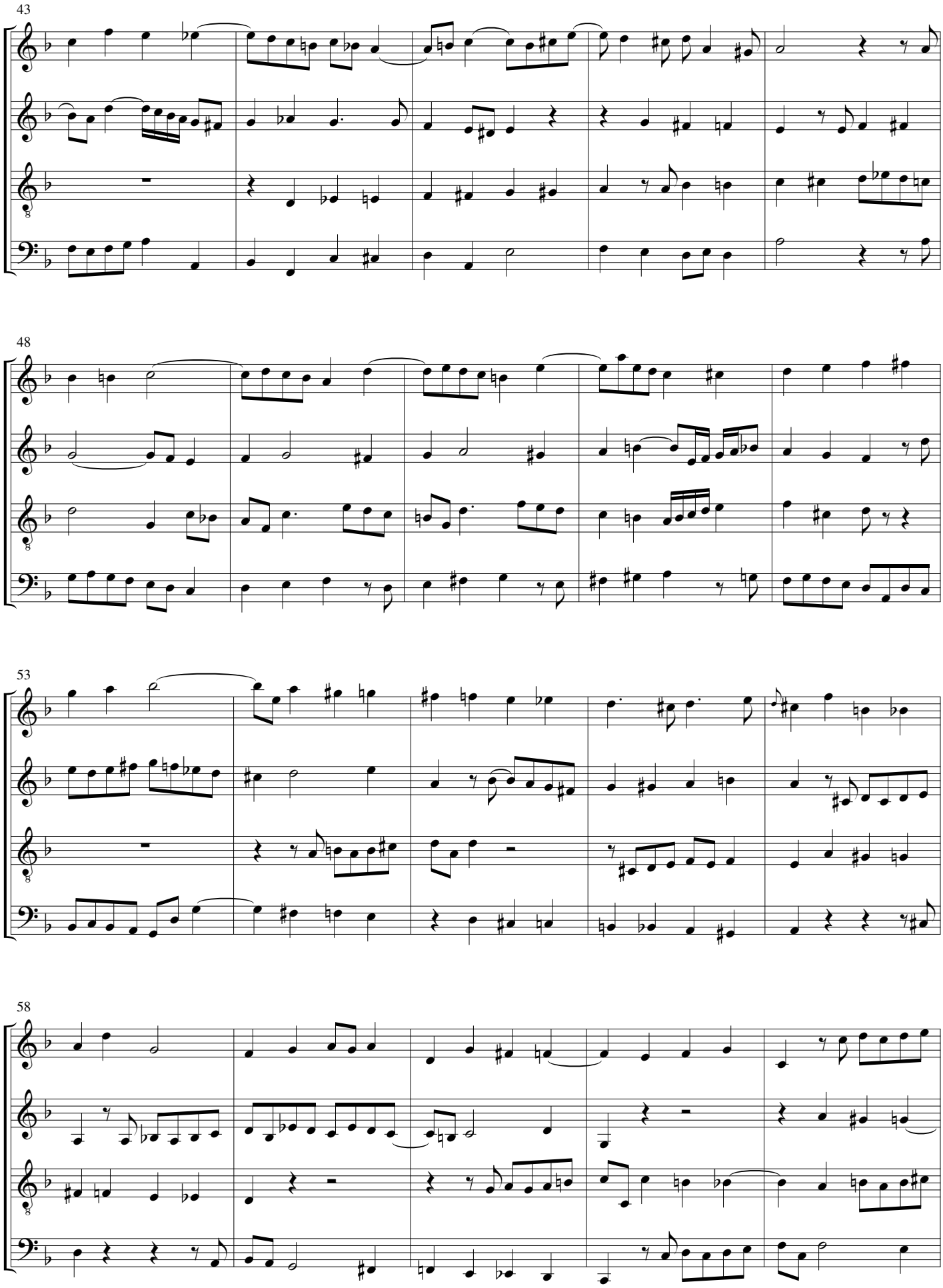

81
85
88
92
96
99

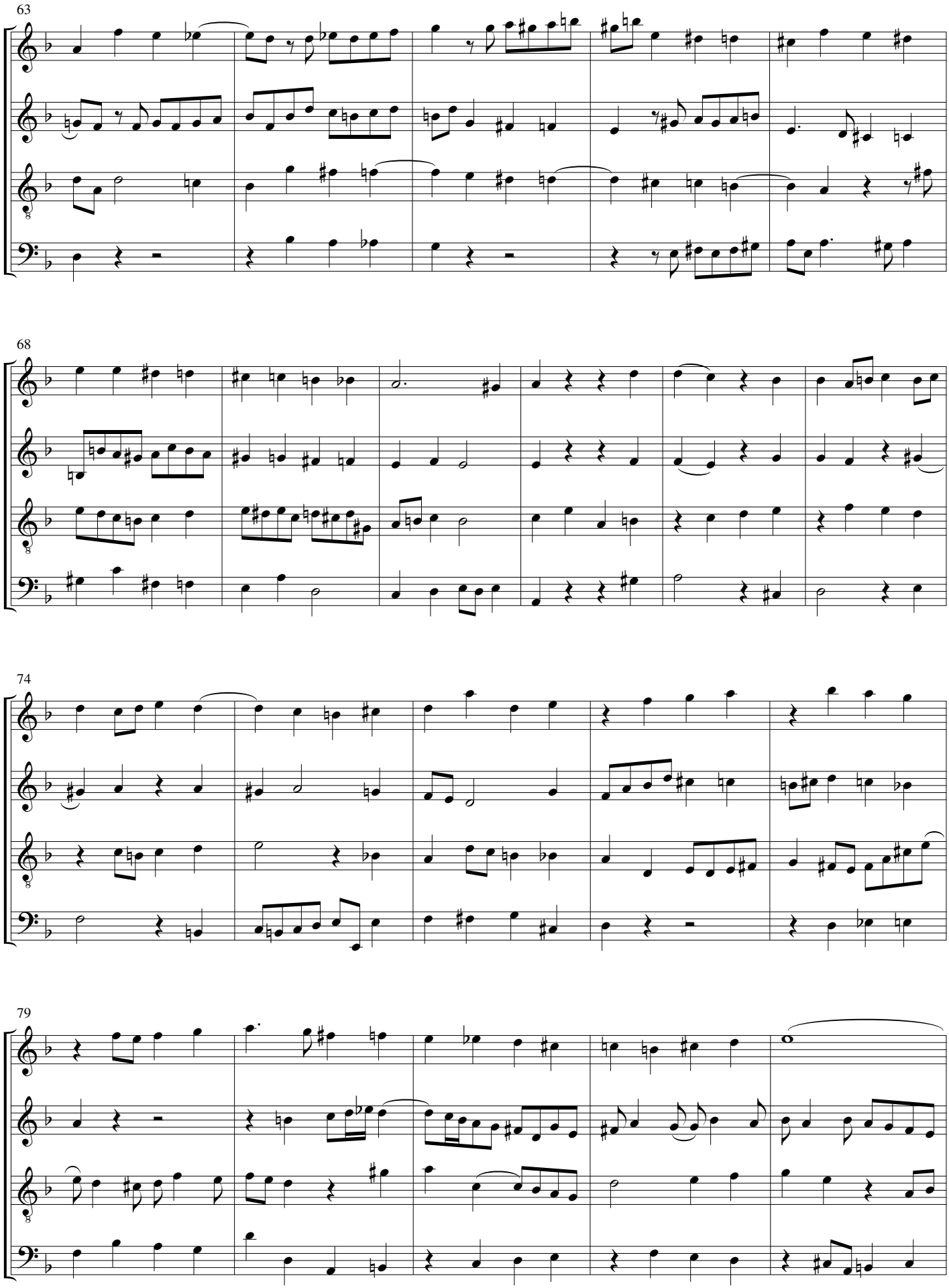
Contrapunctus 11

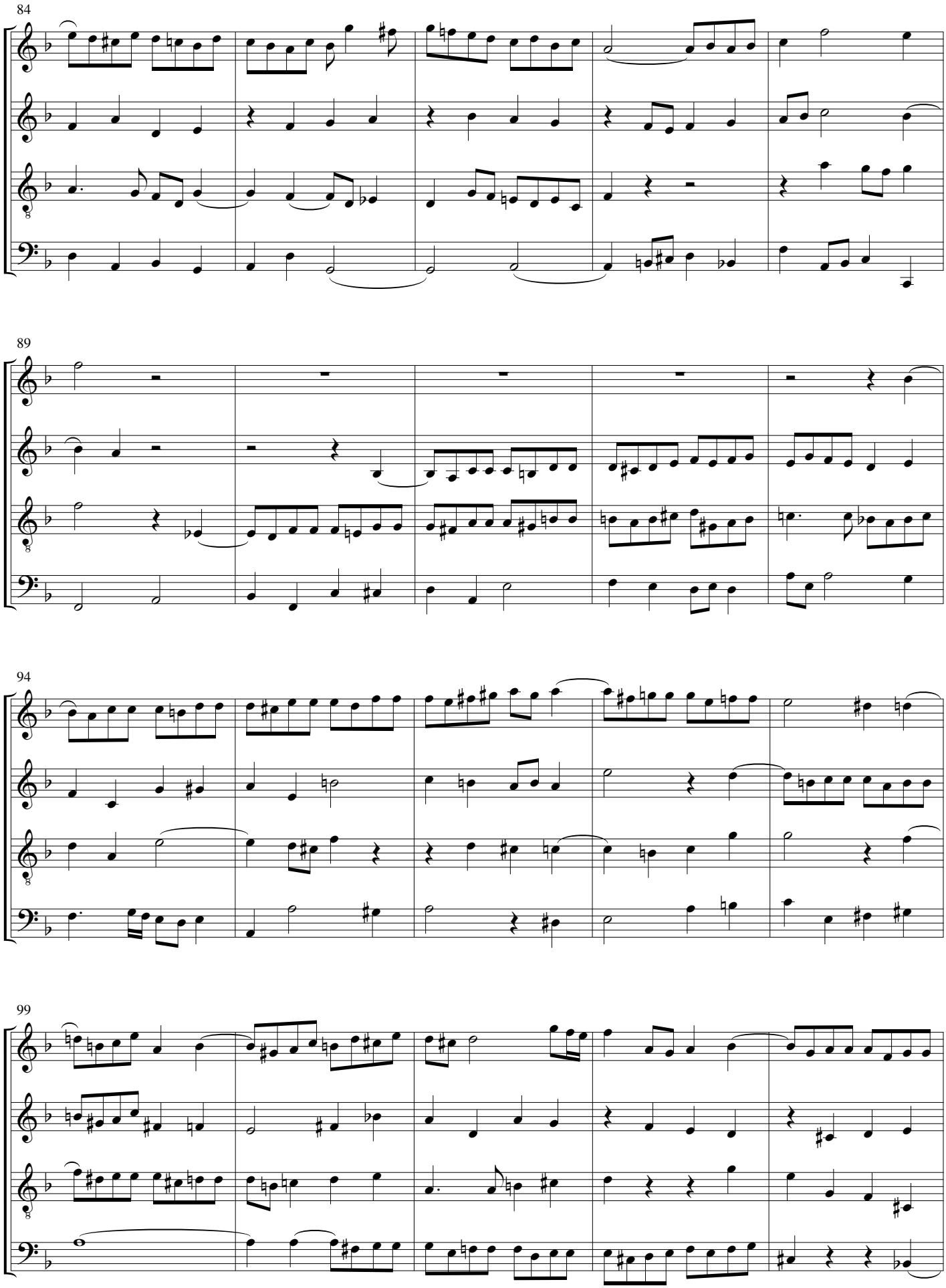
a 4



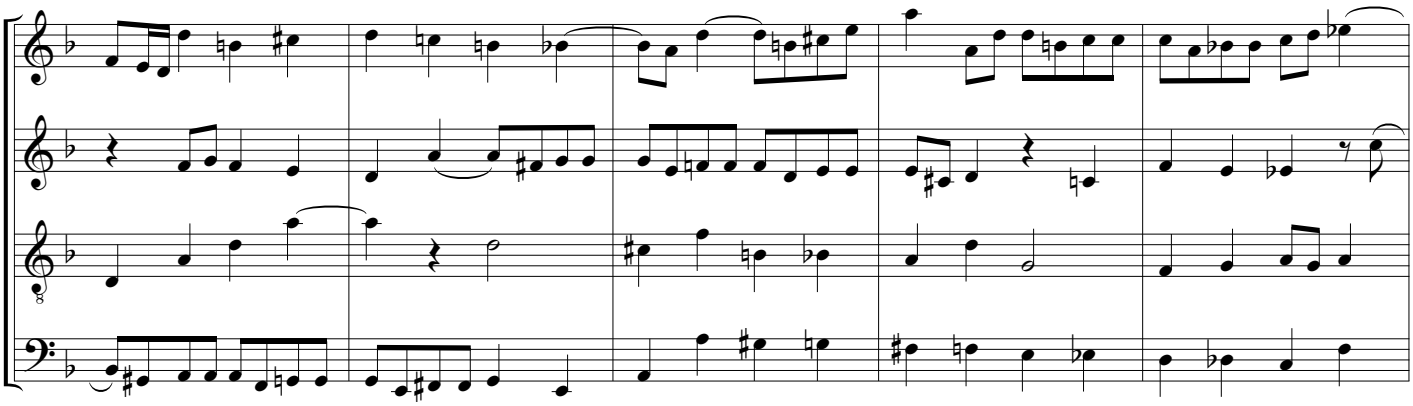

22
27
33
38


43
48
53
58

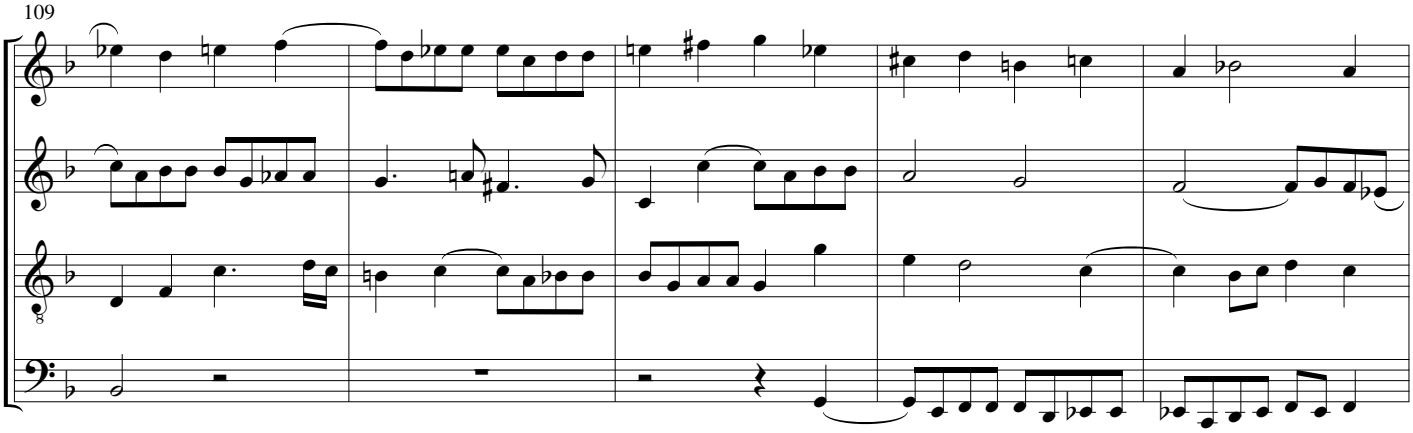

63
68
74
79


84
89
94
99

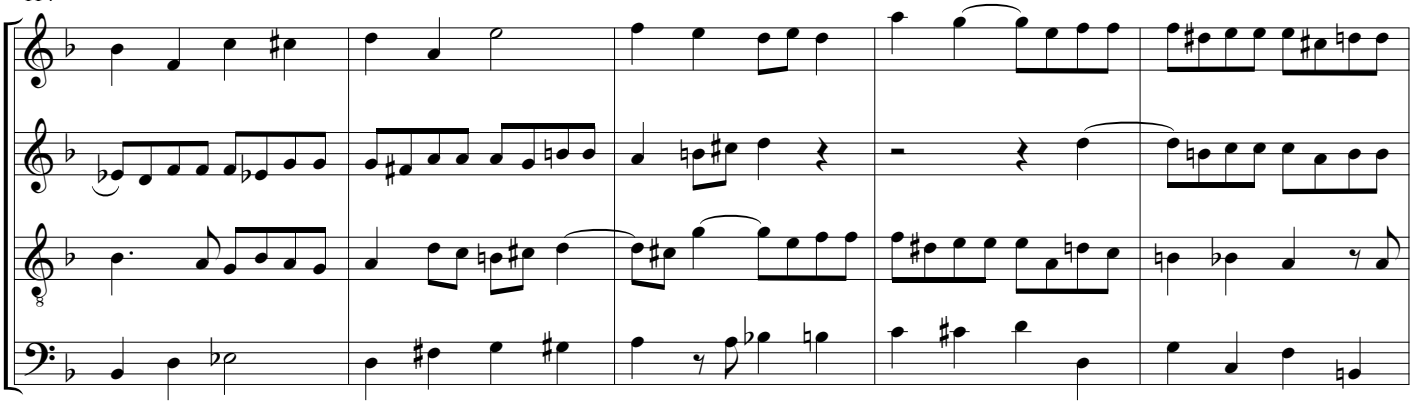
104



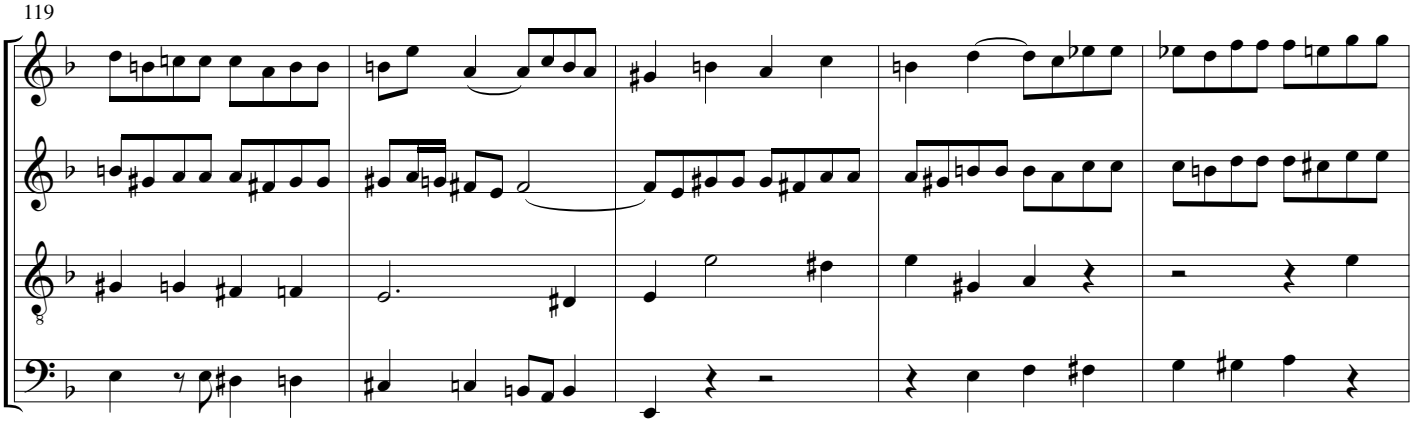
109

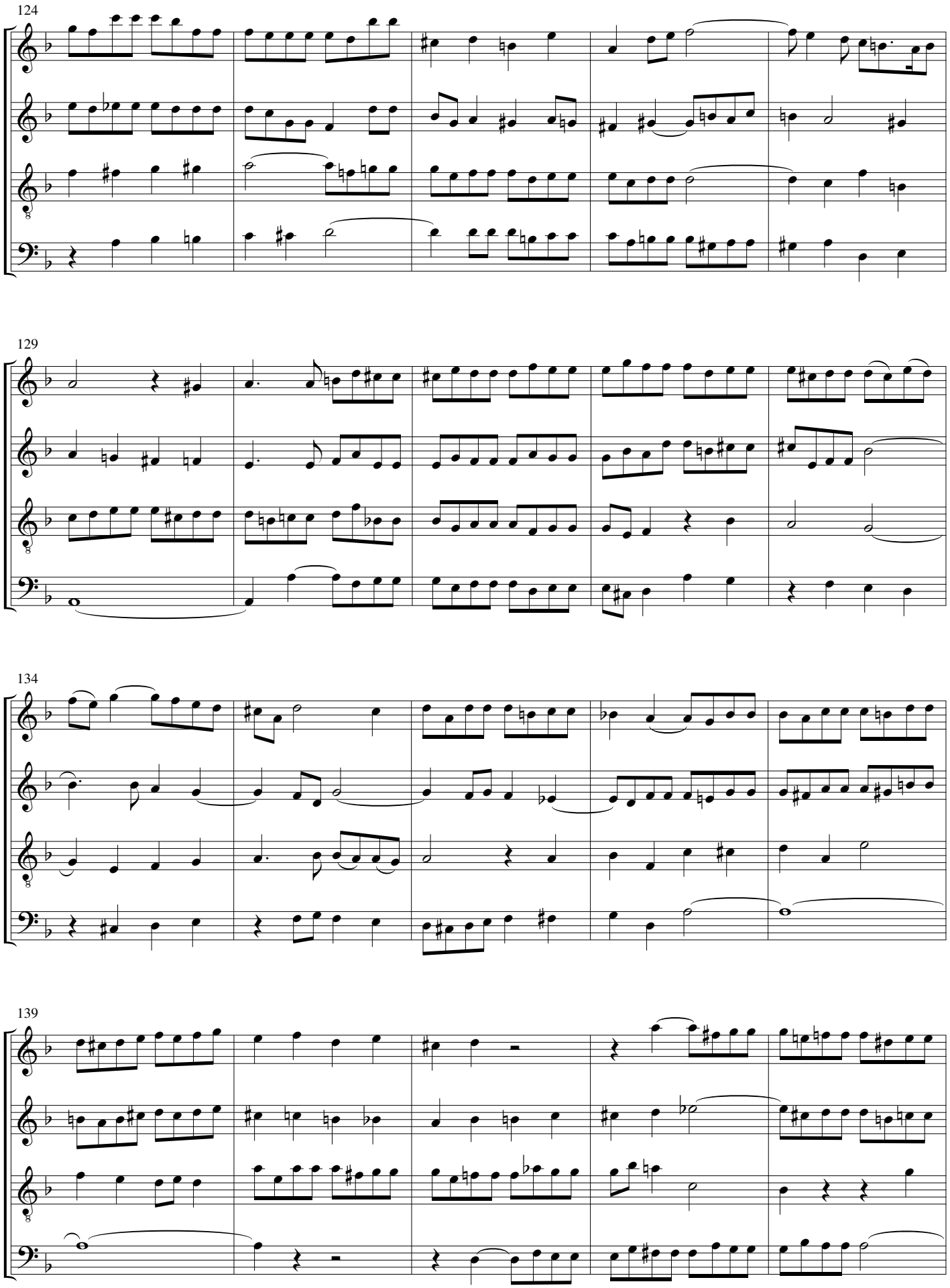


114

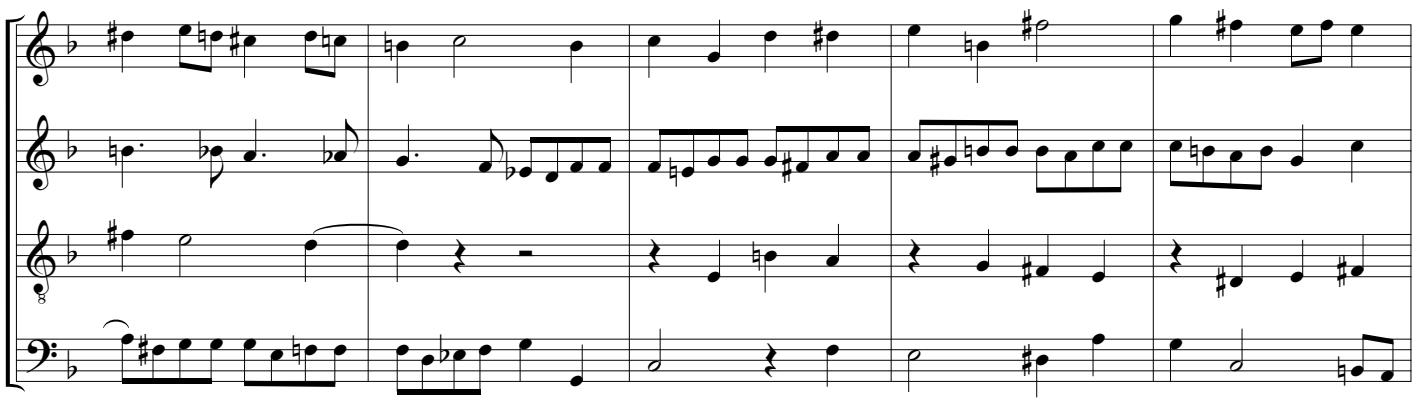


119

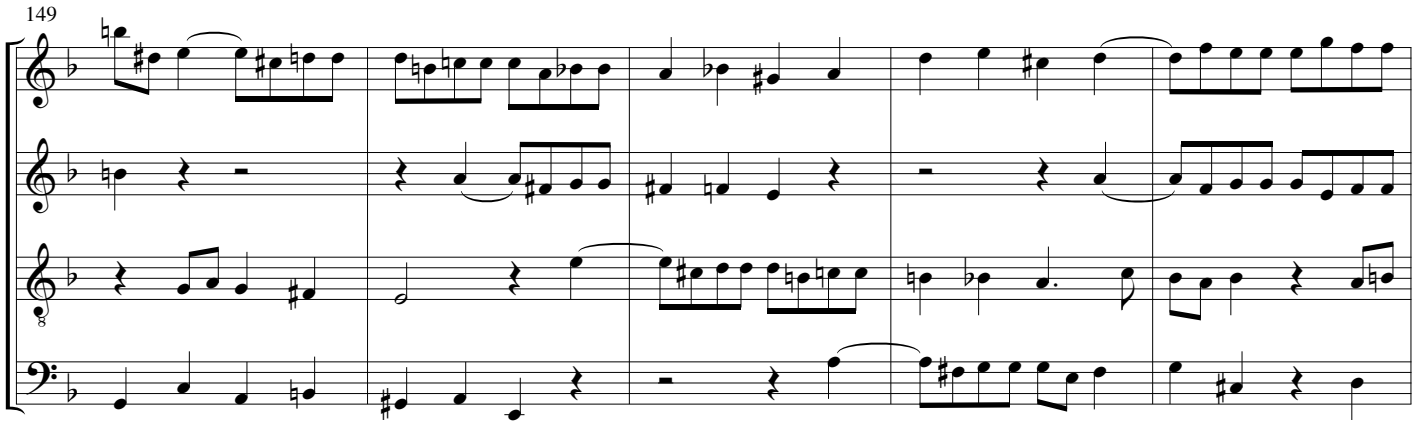



124
129
134
139

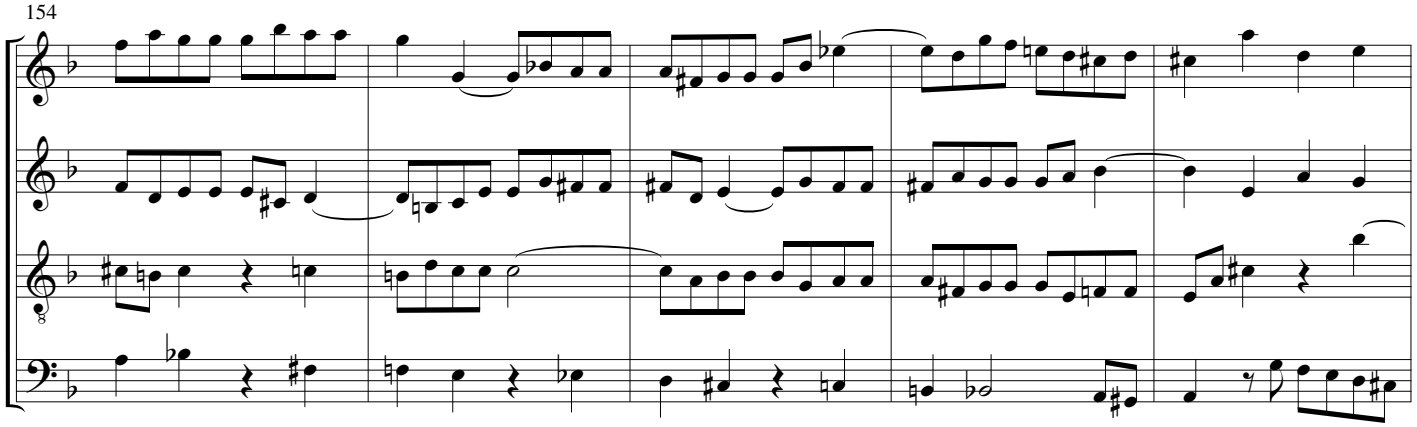
144



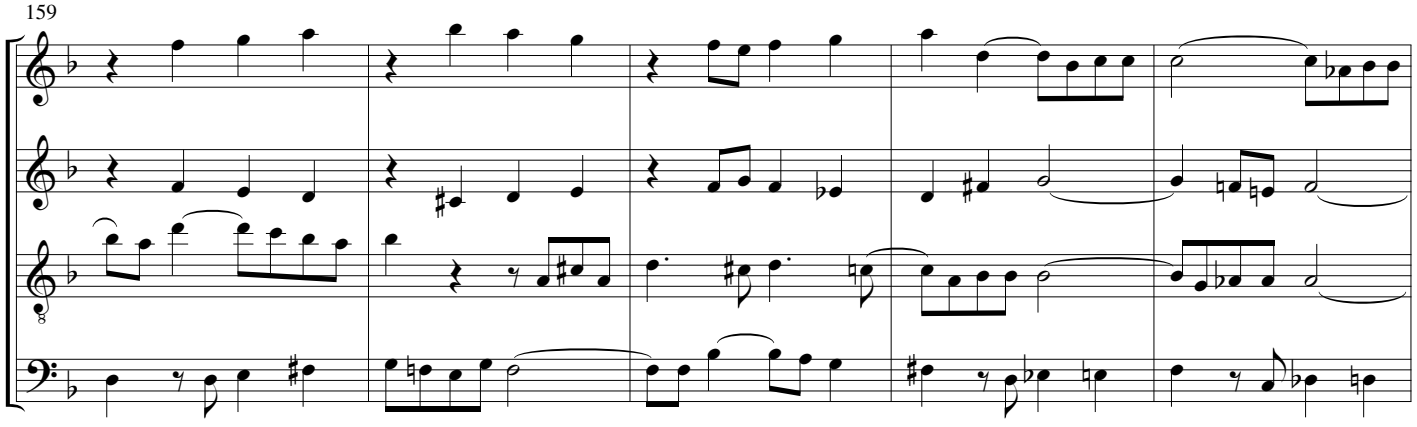
149

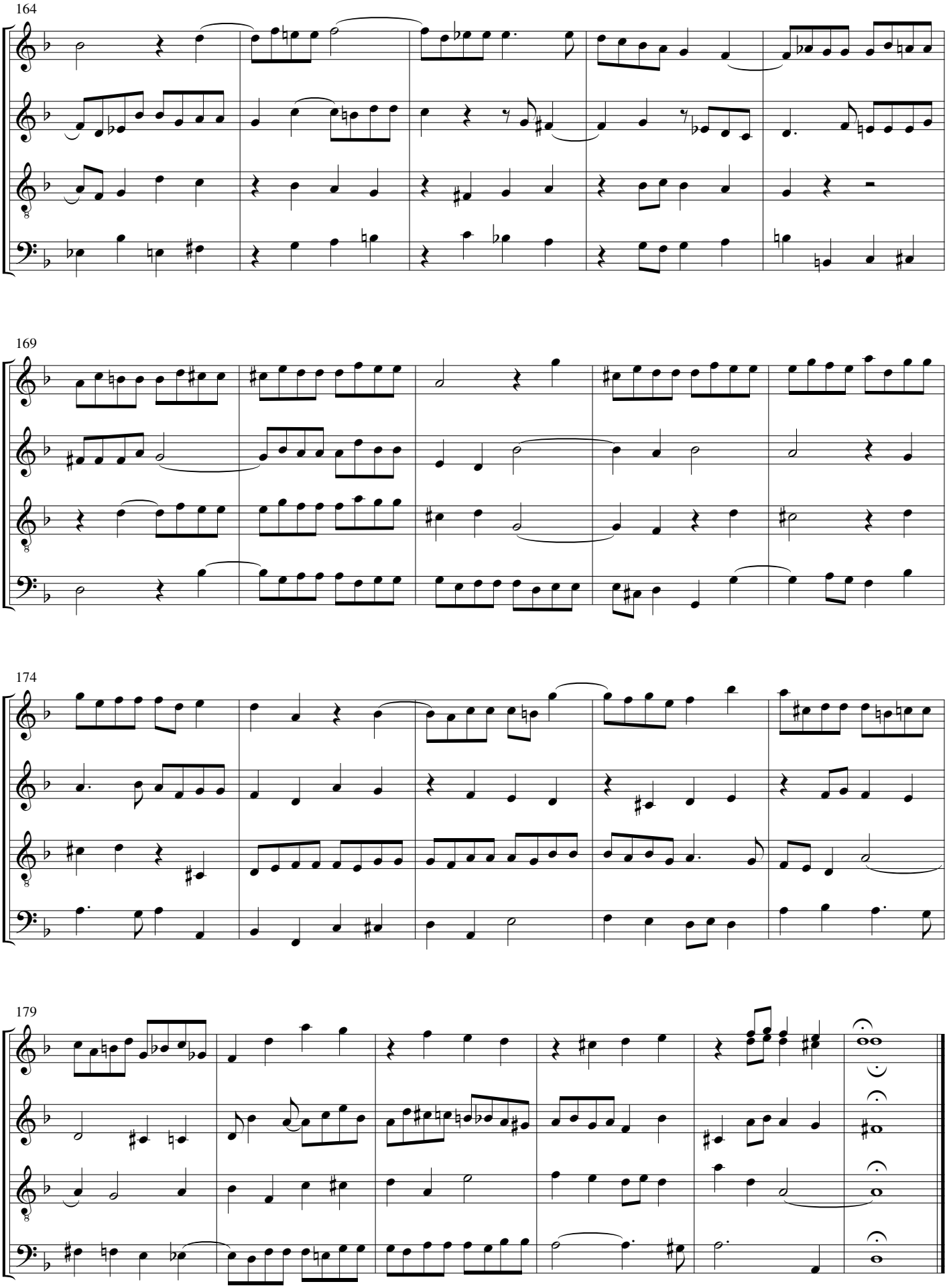


154



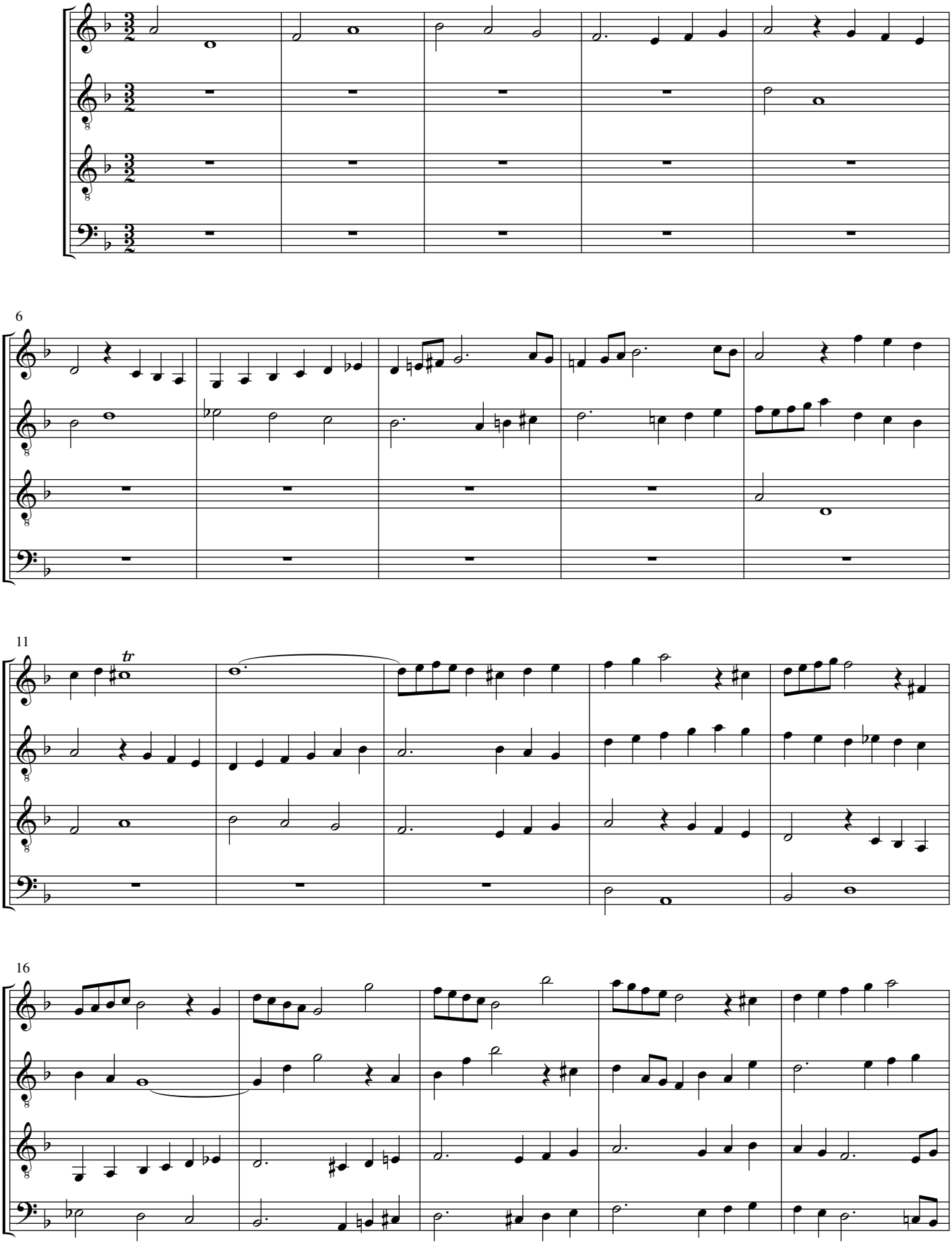
159



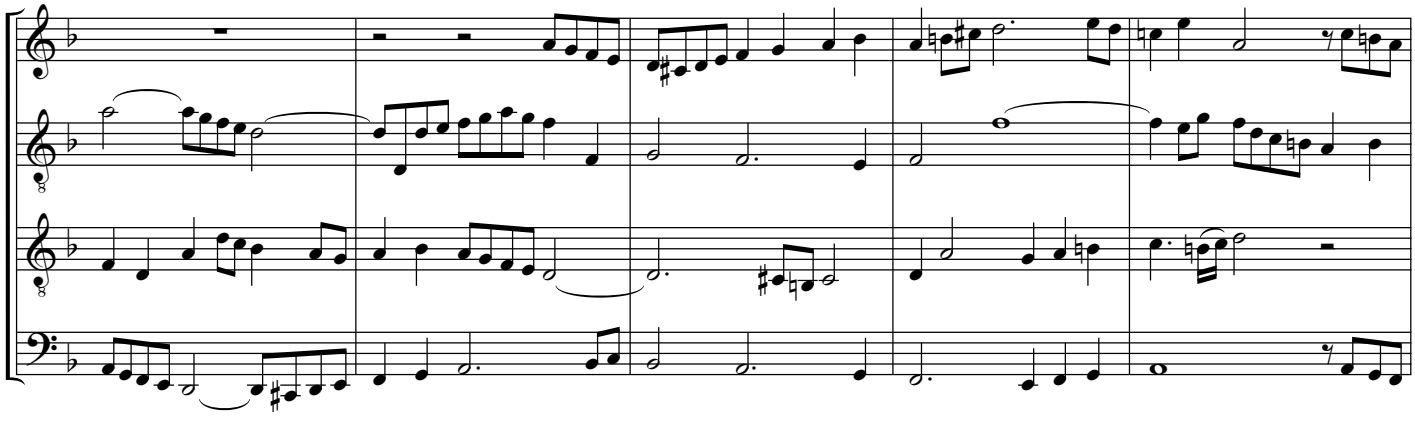

164
169
174
179

Contrapunctus inversus 12

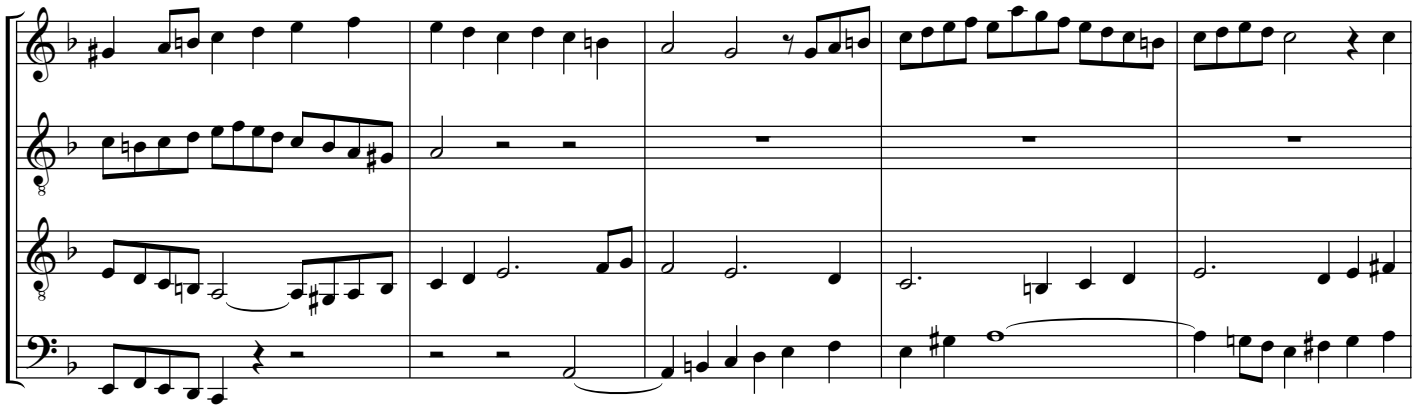
a 4



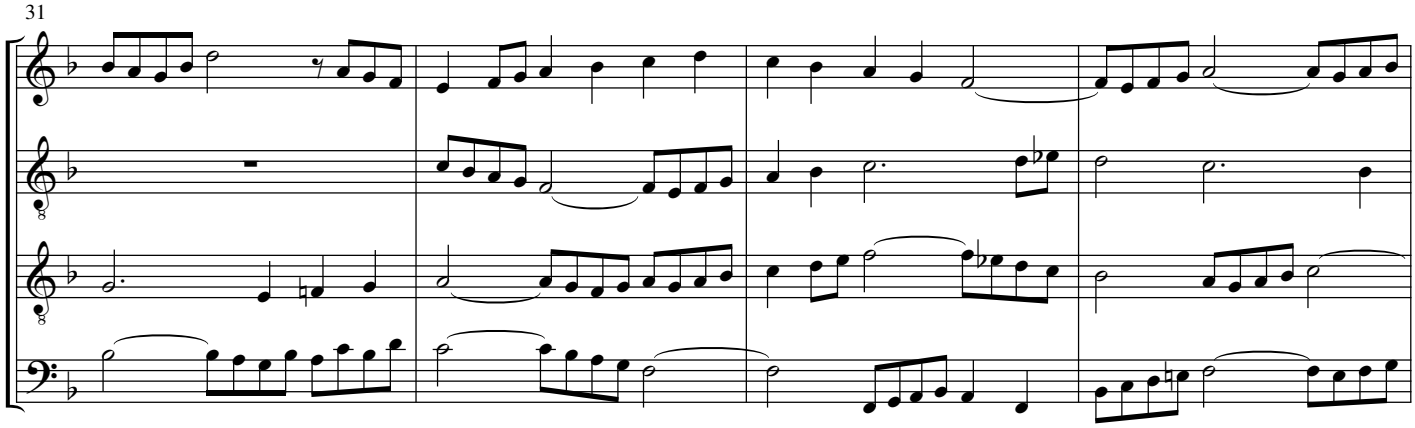
21



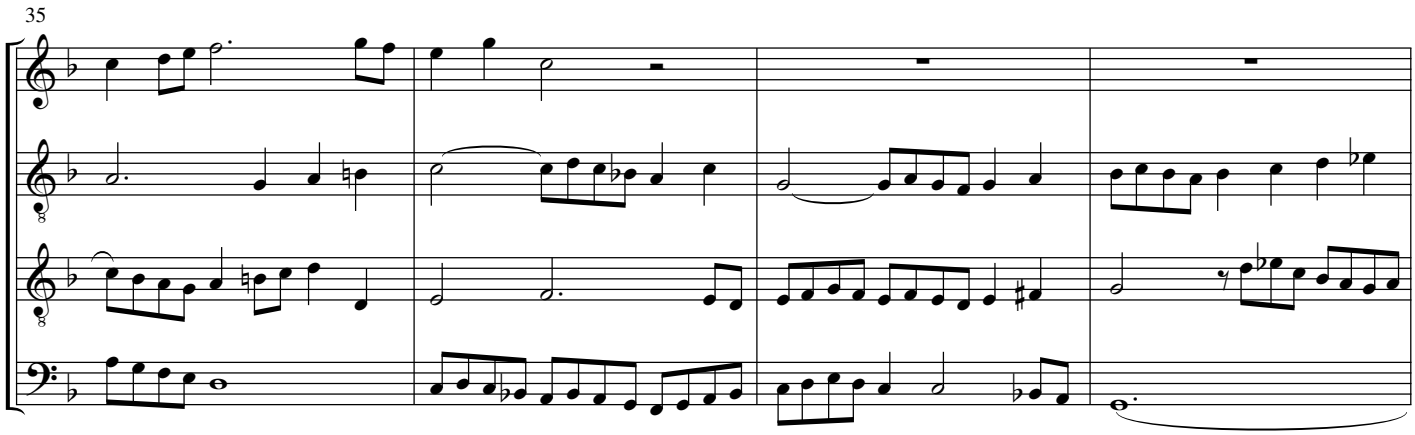
26

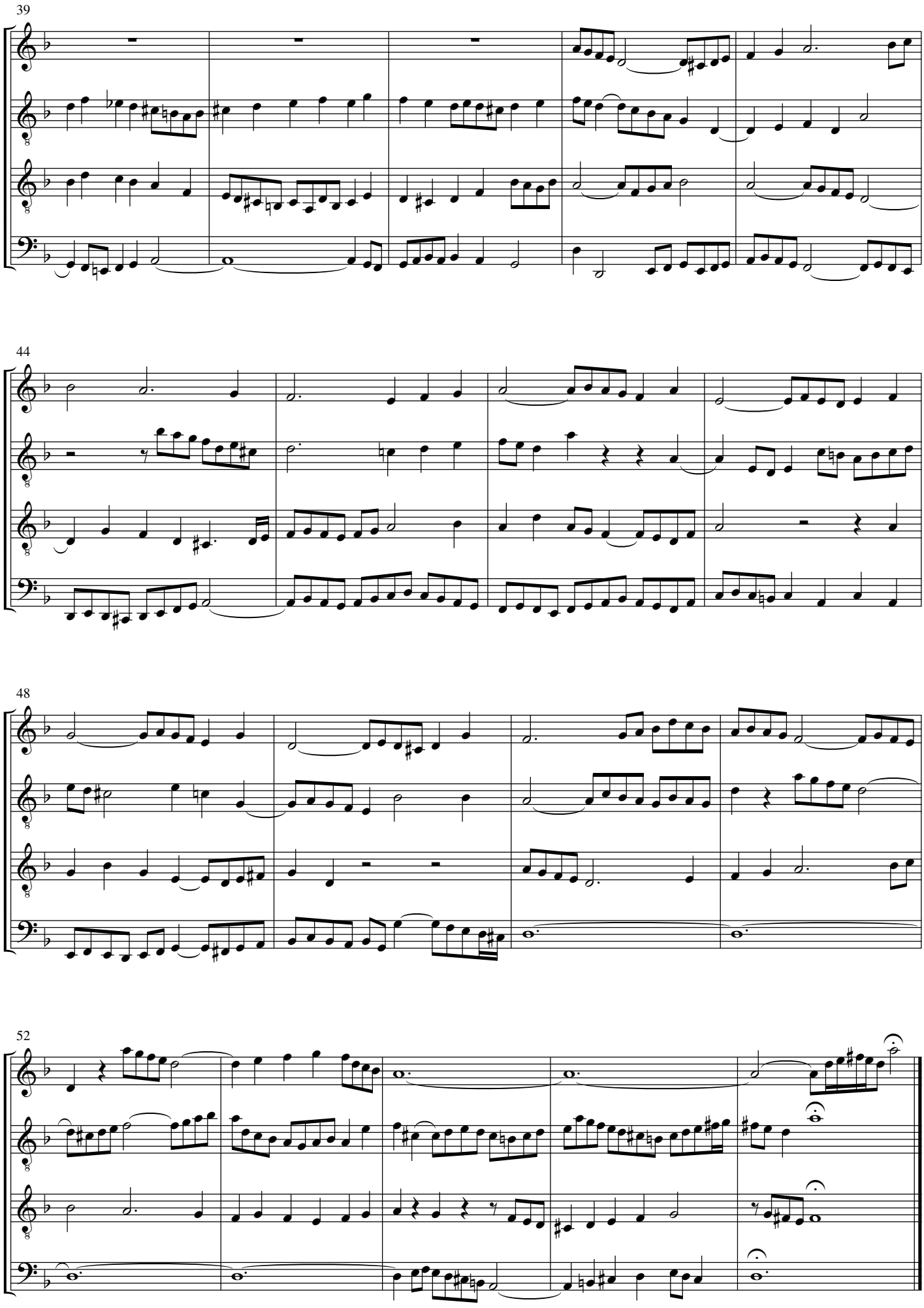


31



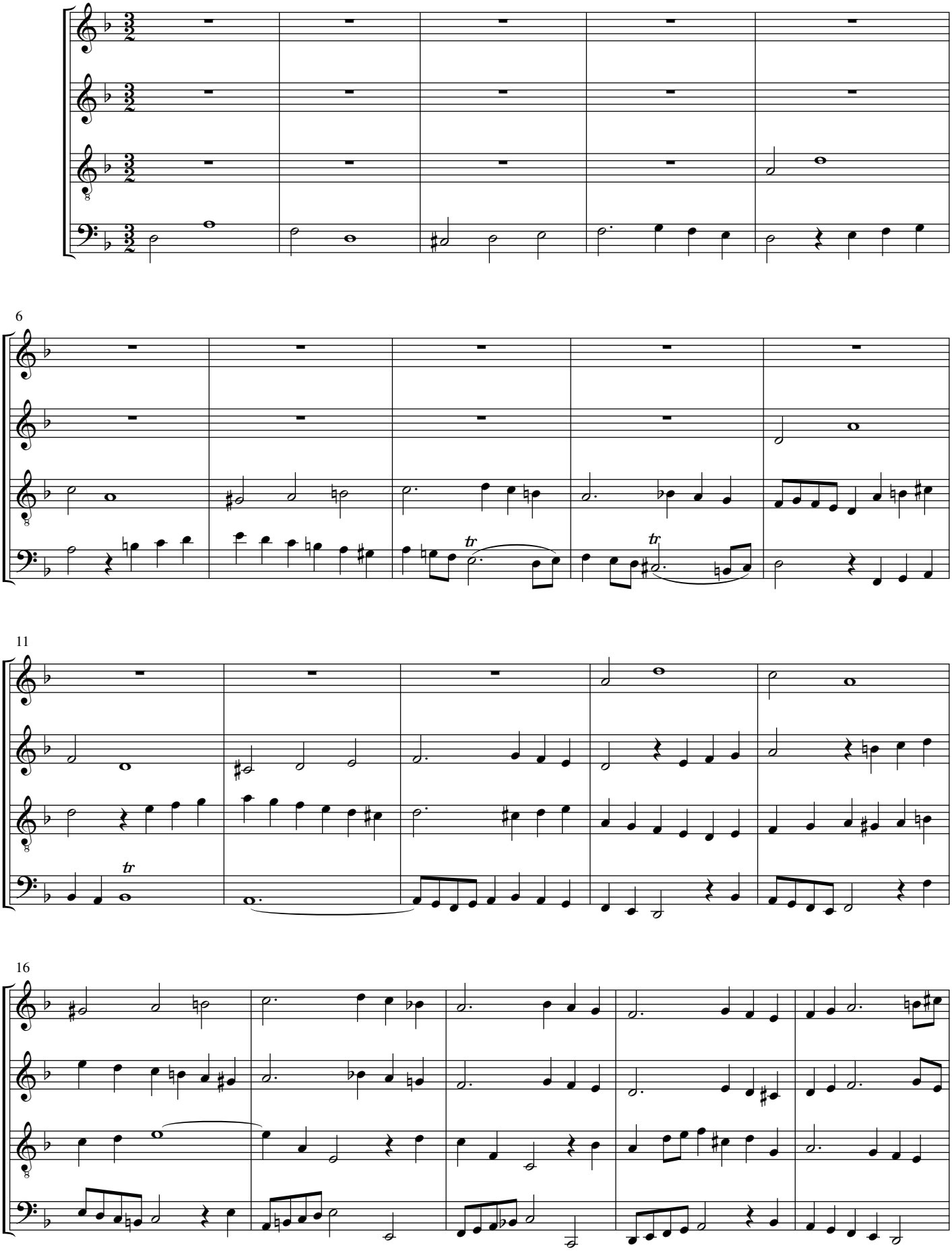
35

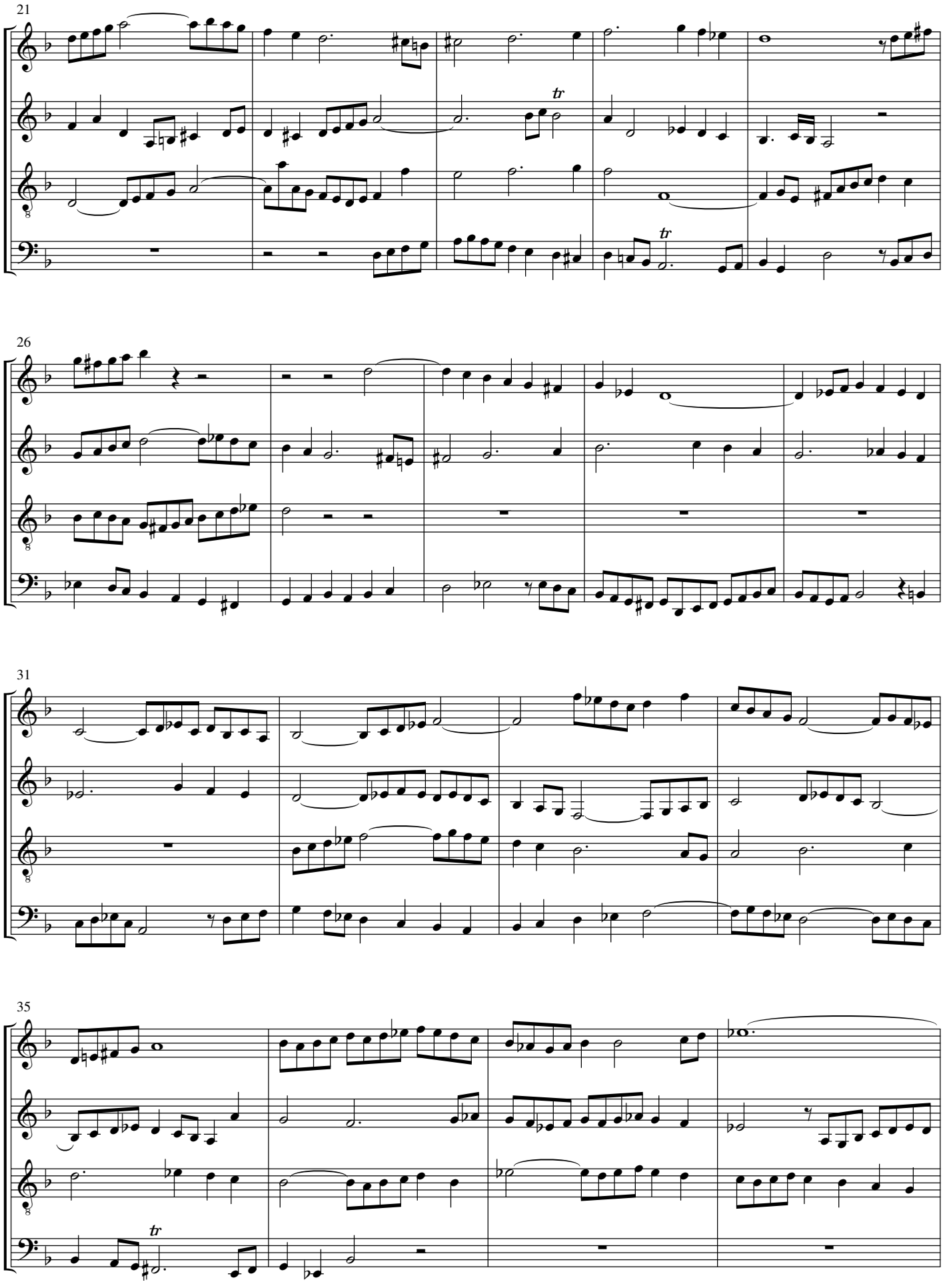


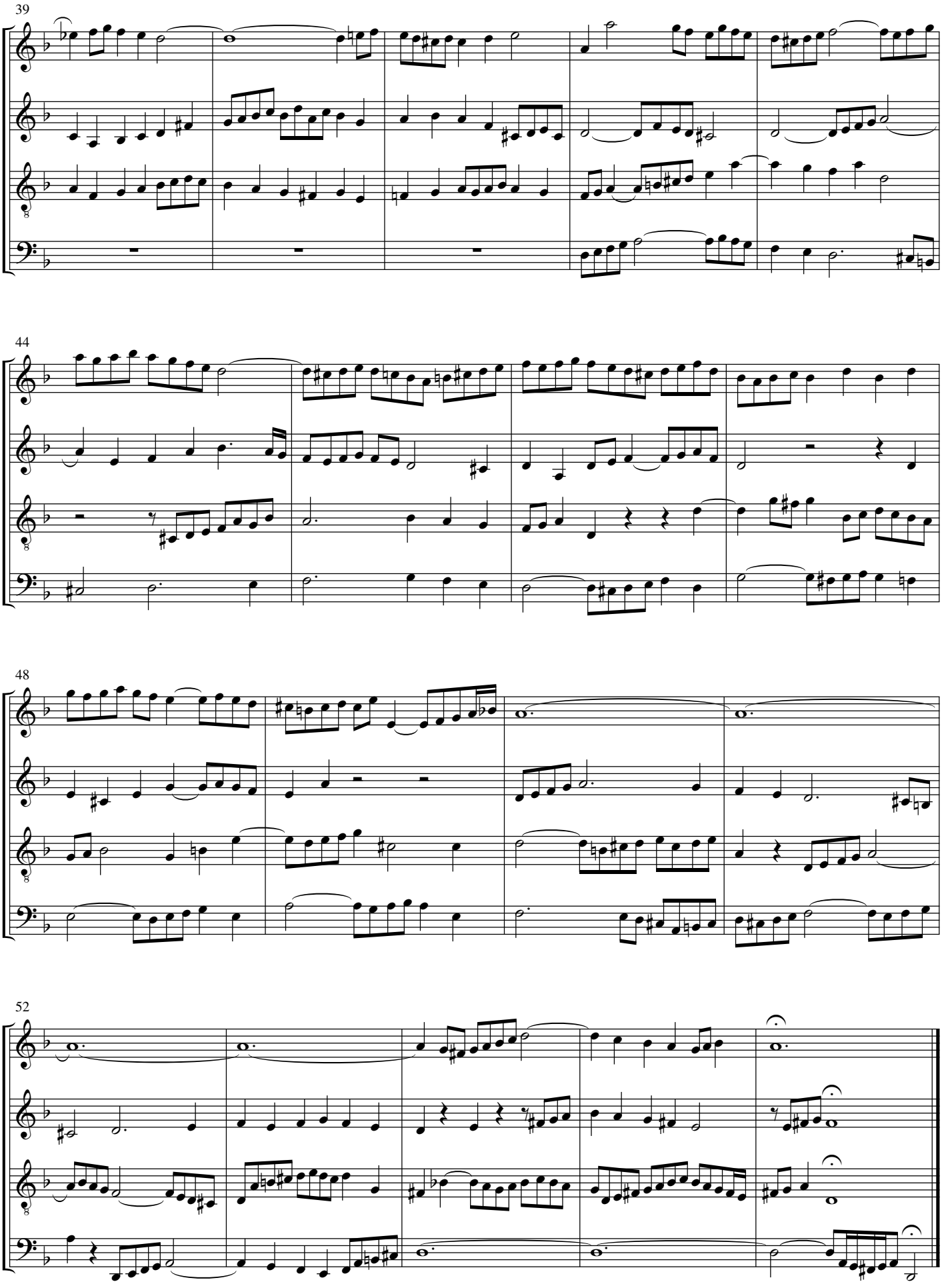

39
44
48
52

Contrapunctus inversus

a 4

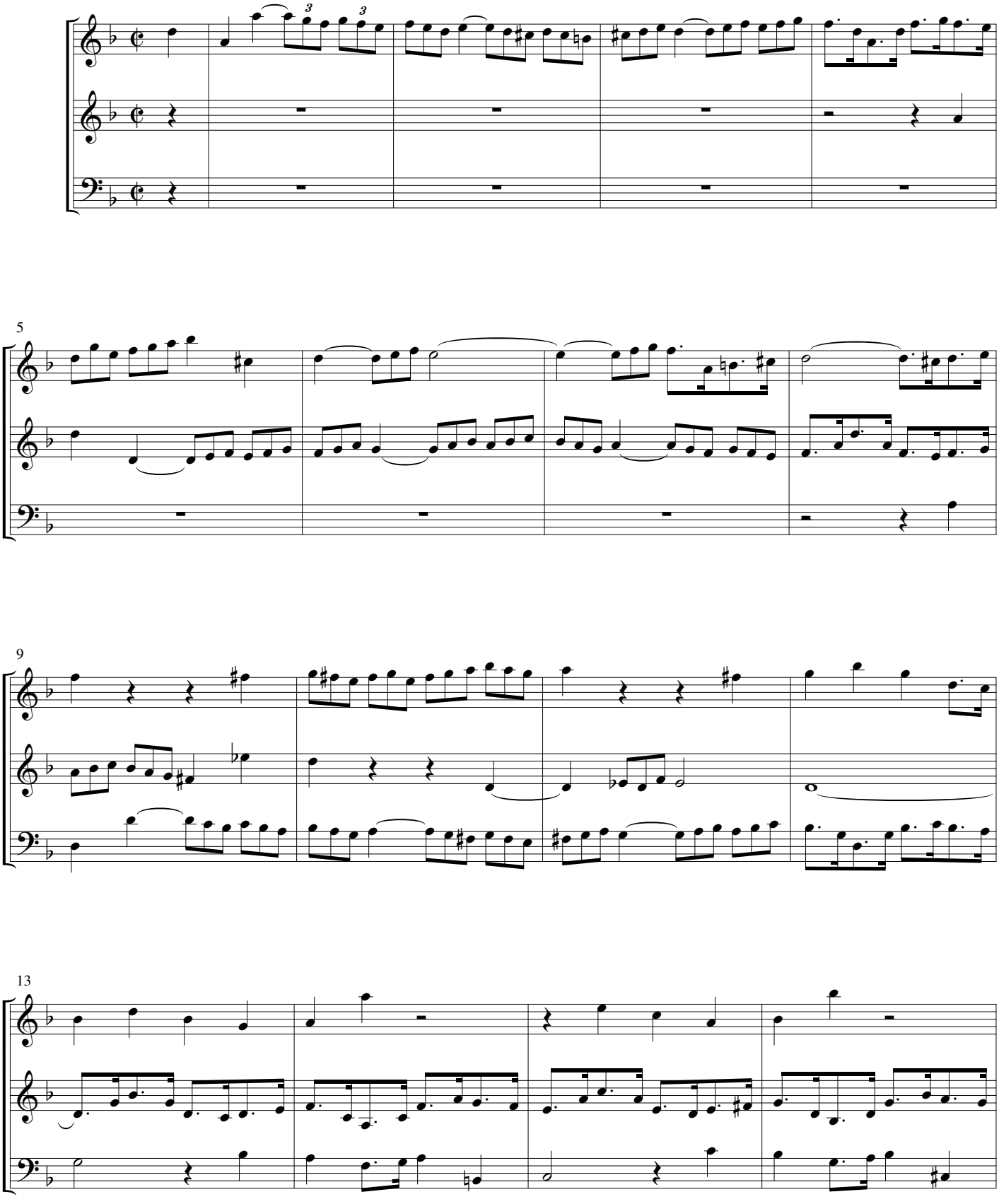


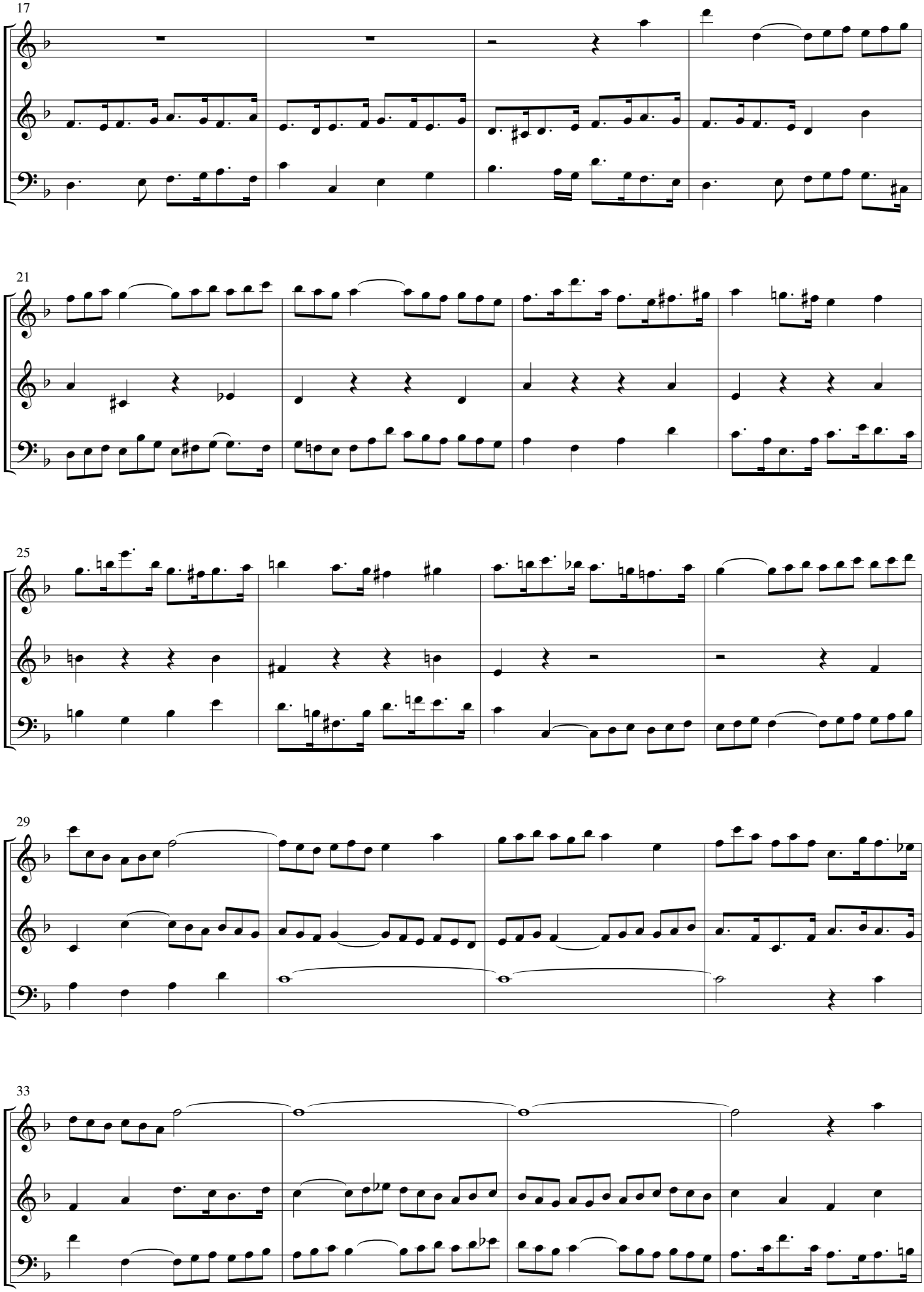

21
26
31
35

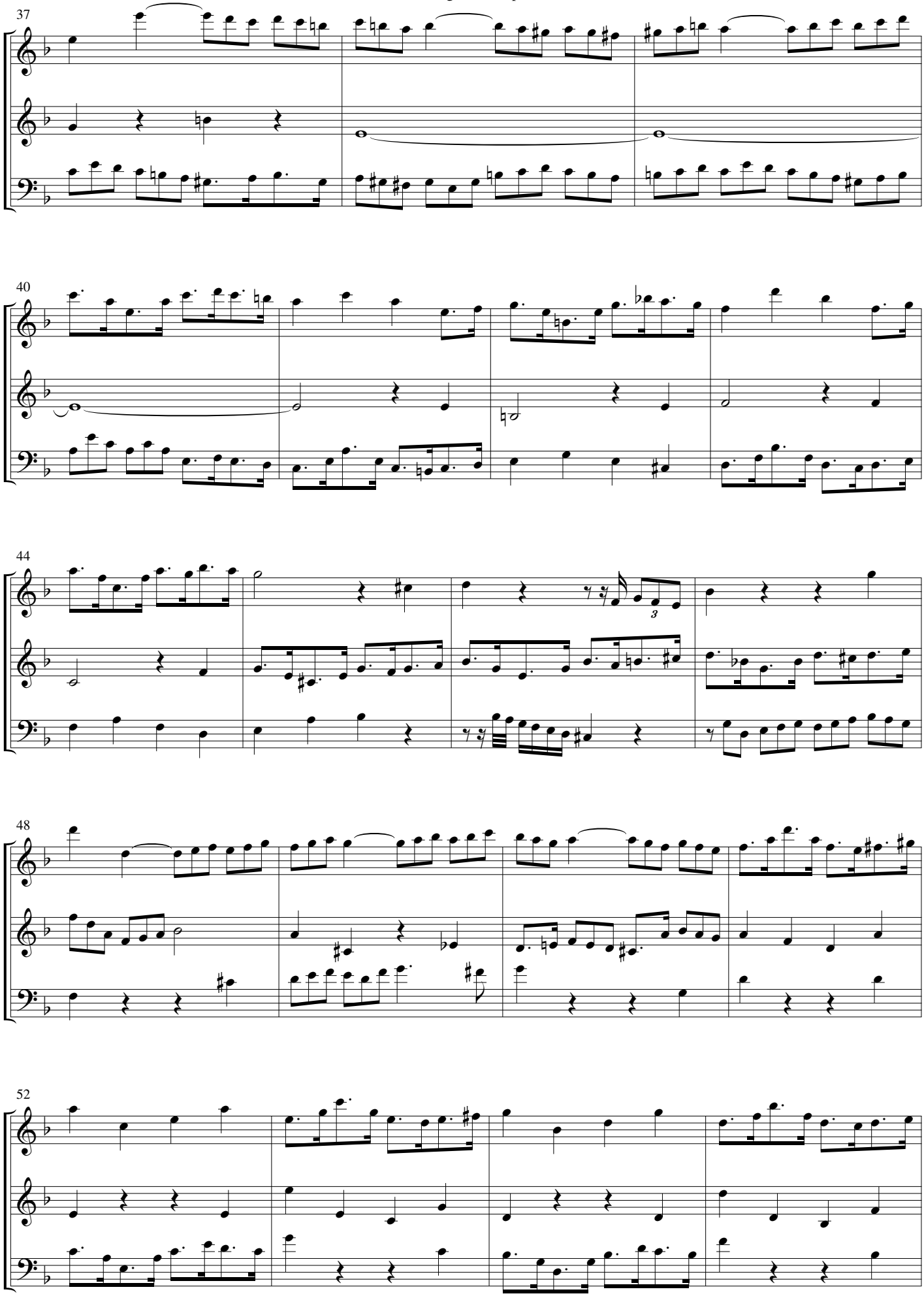

39
44
48
52

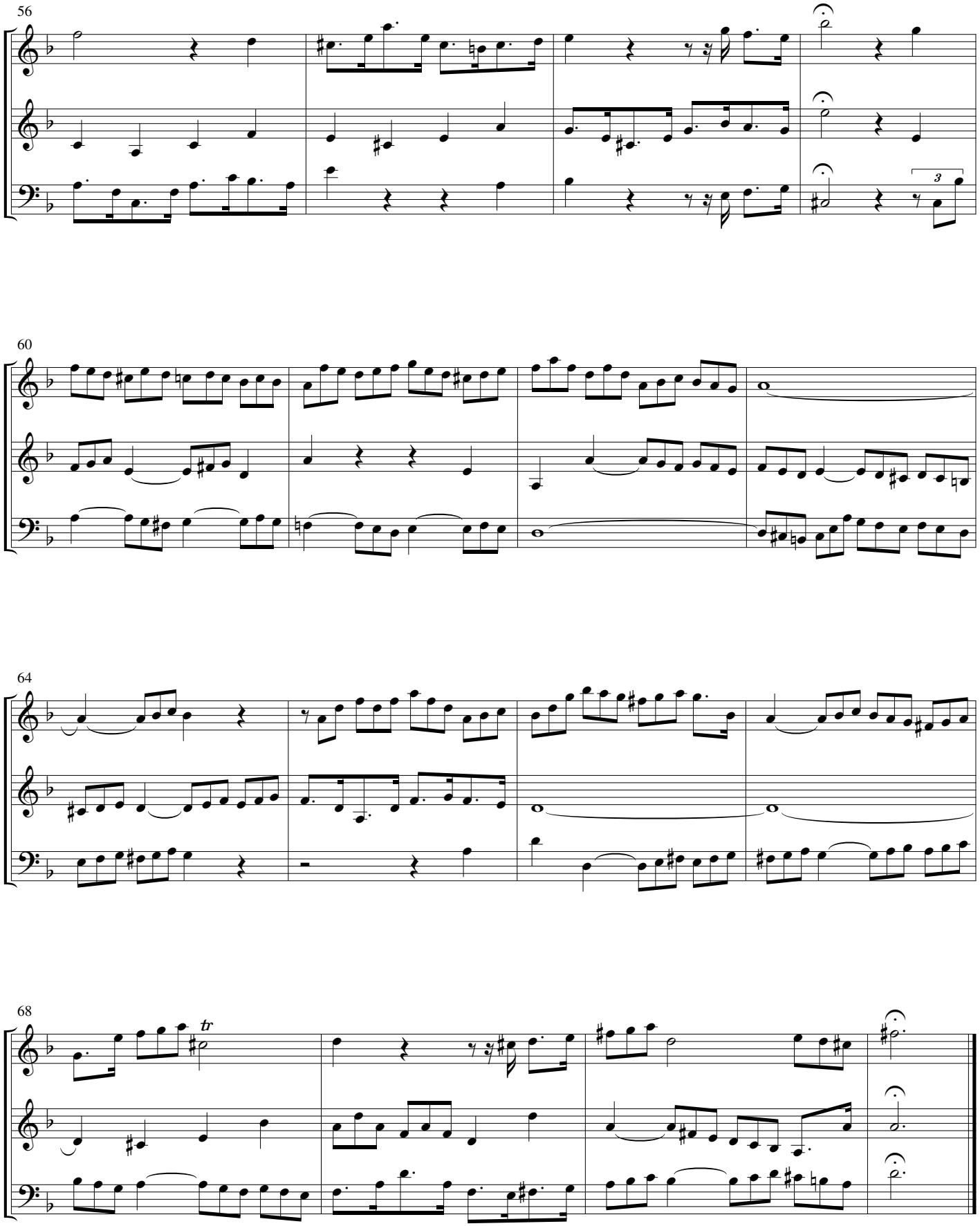
Contrapunctus inversus 13

a 3



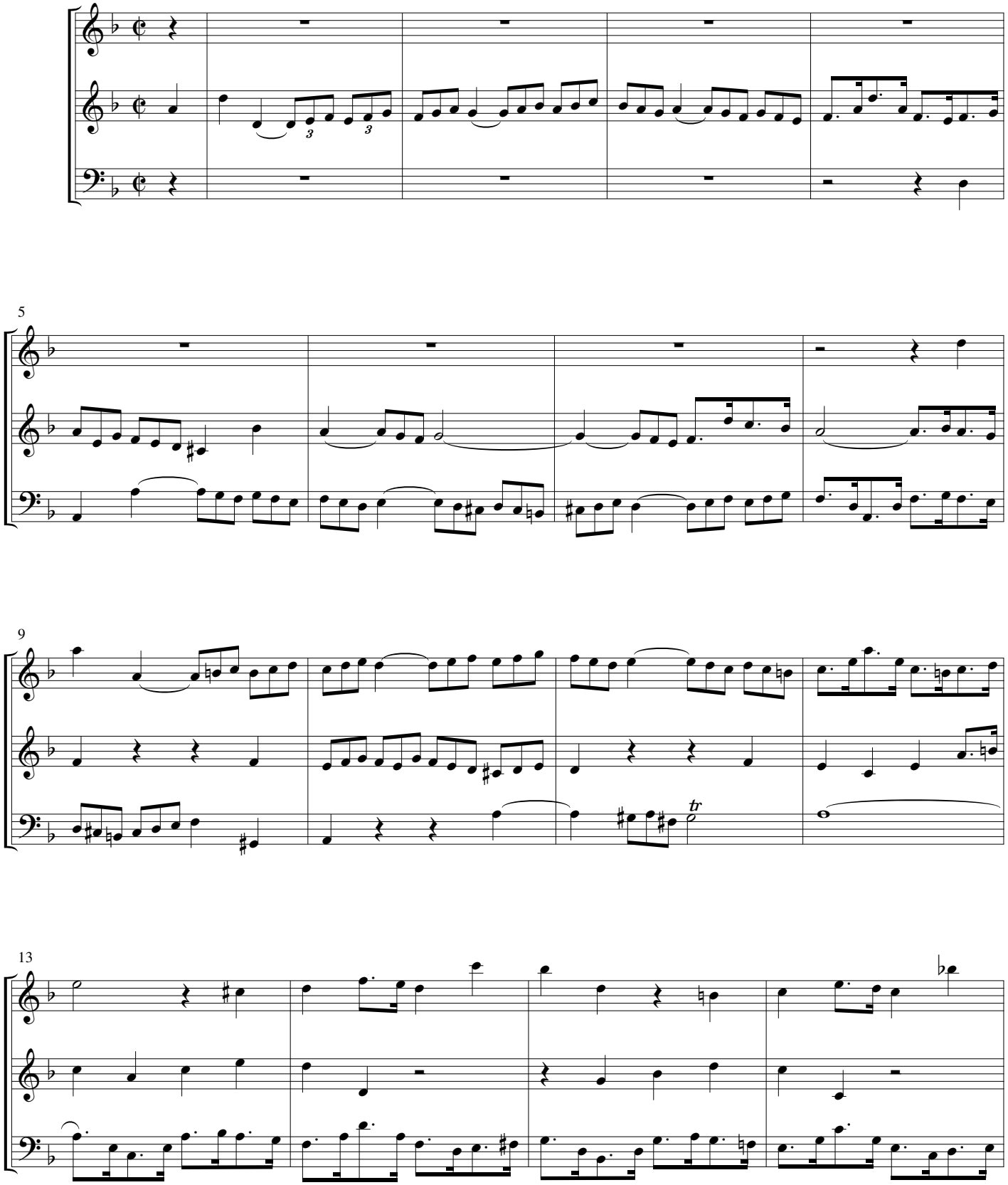

17
21
25
29
33

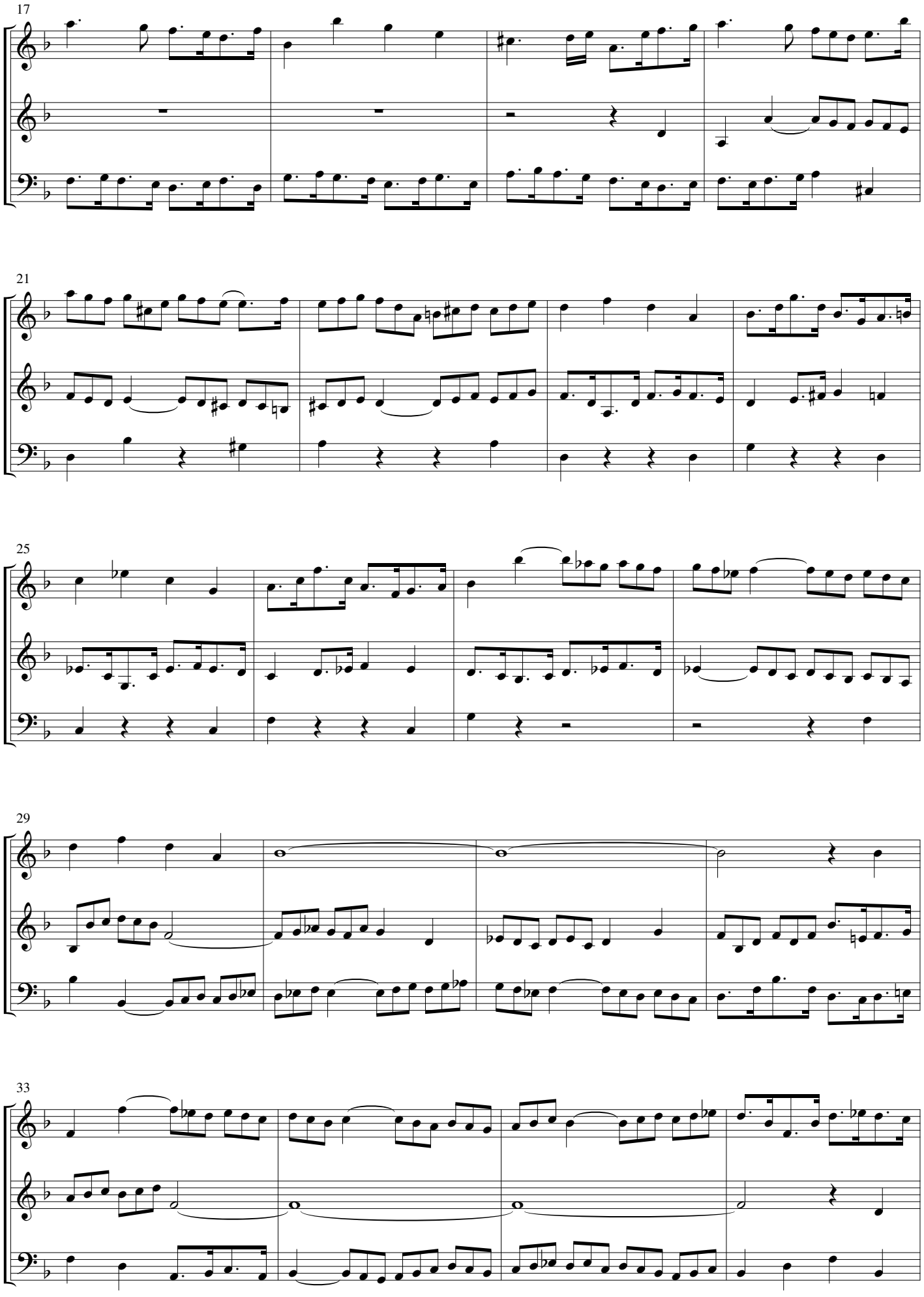

37
40
44
48
52

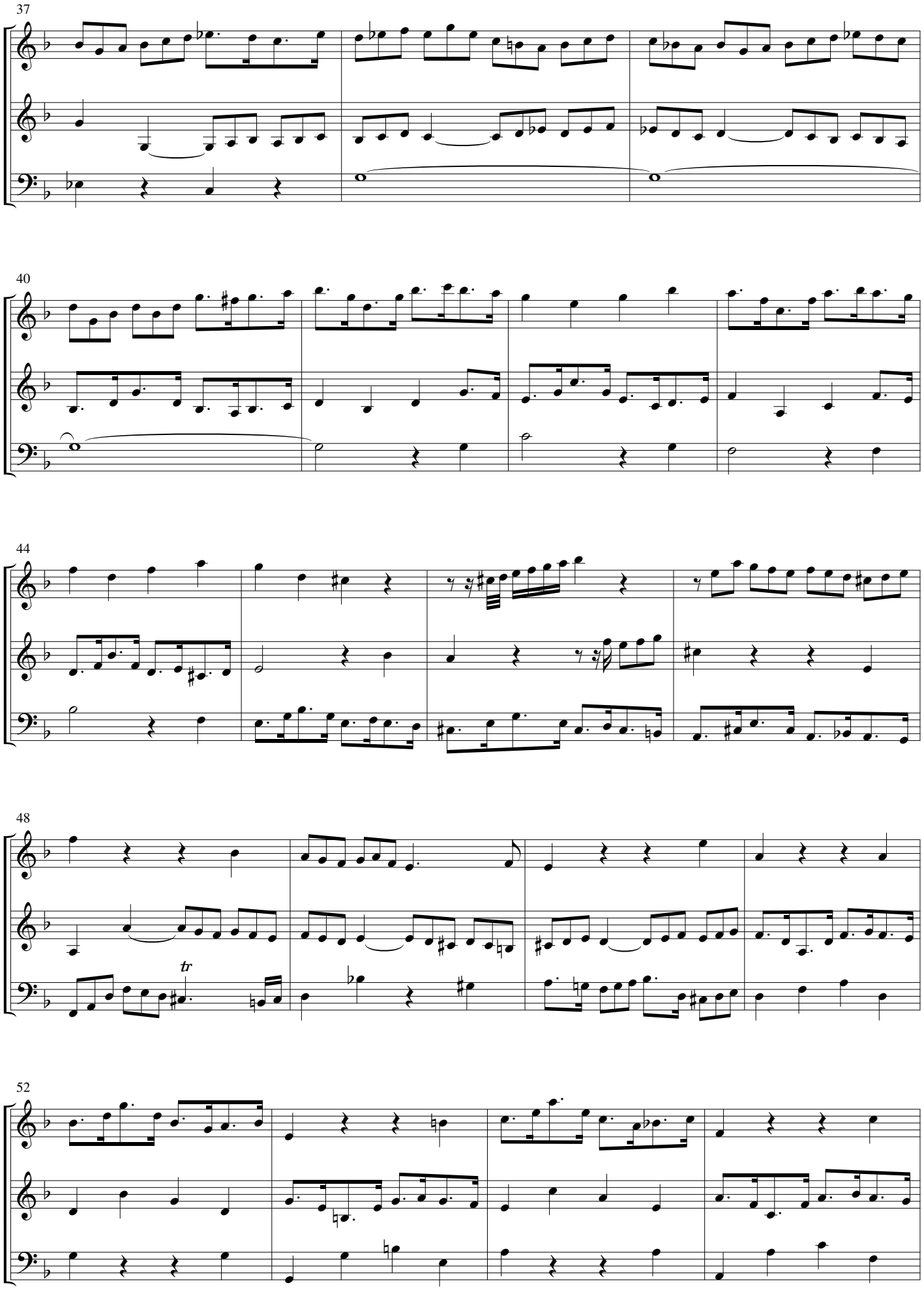

56
60
64
68
tr

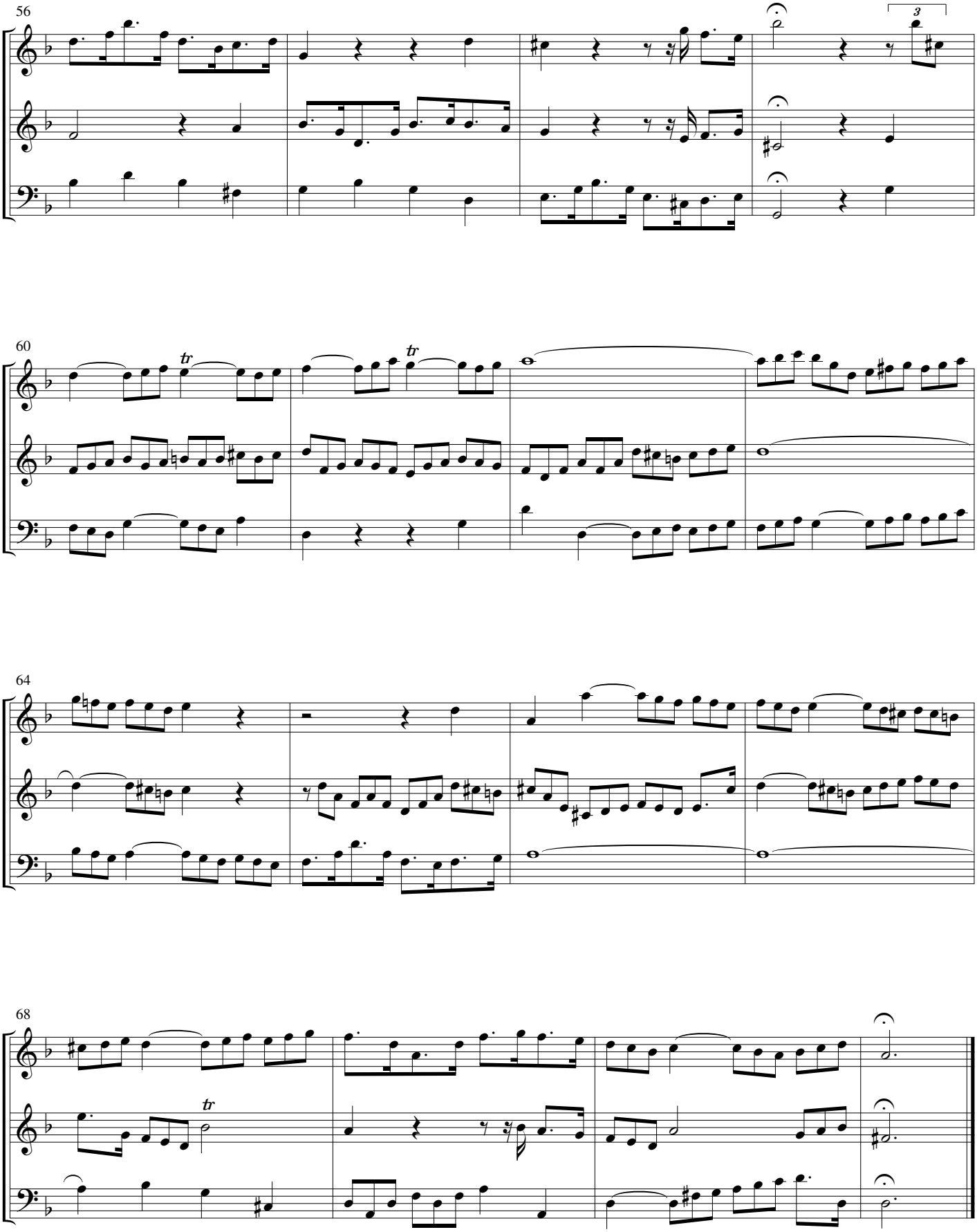
Contrapunctus inversus

a 3



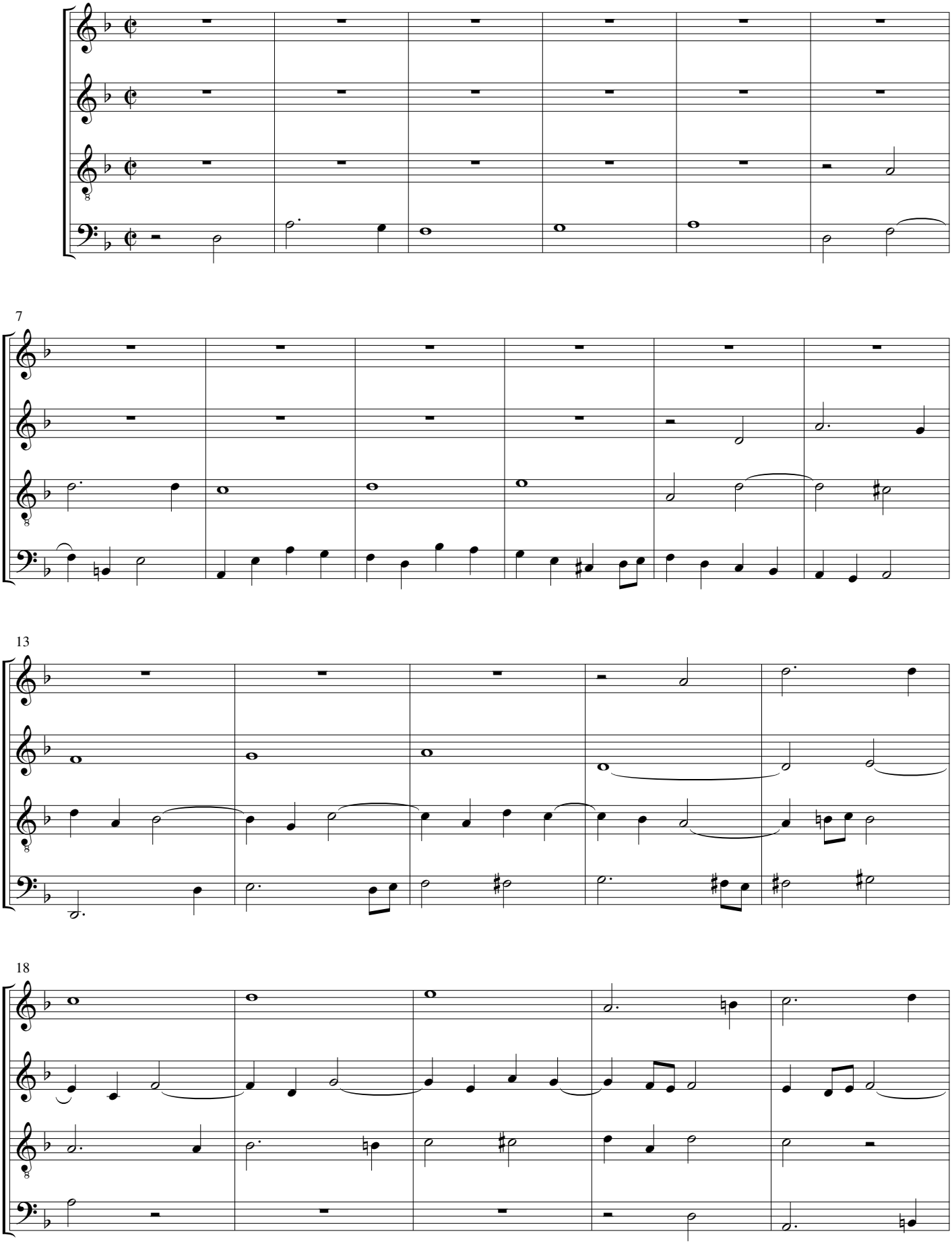

17
21
25
29
33

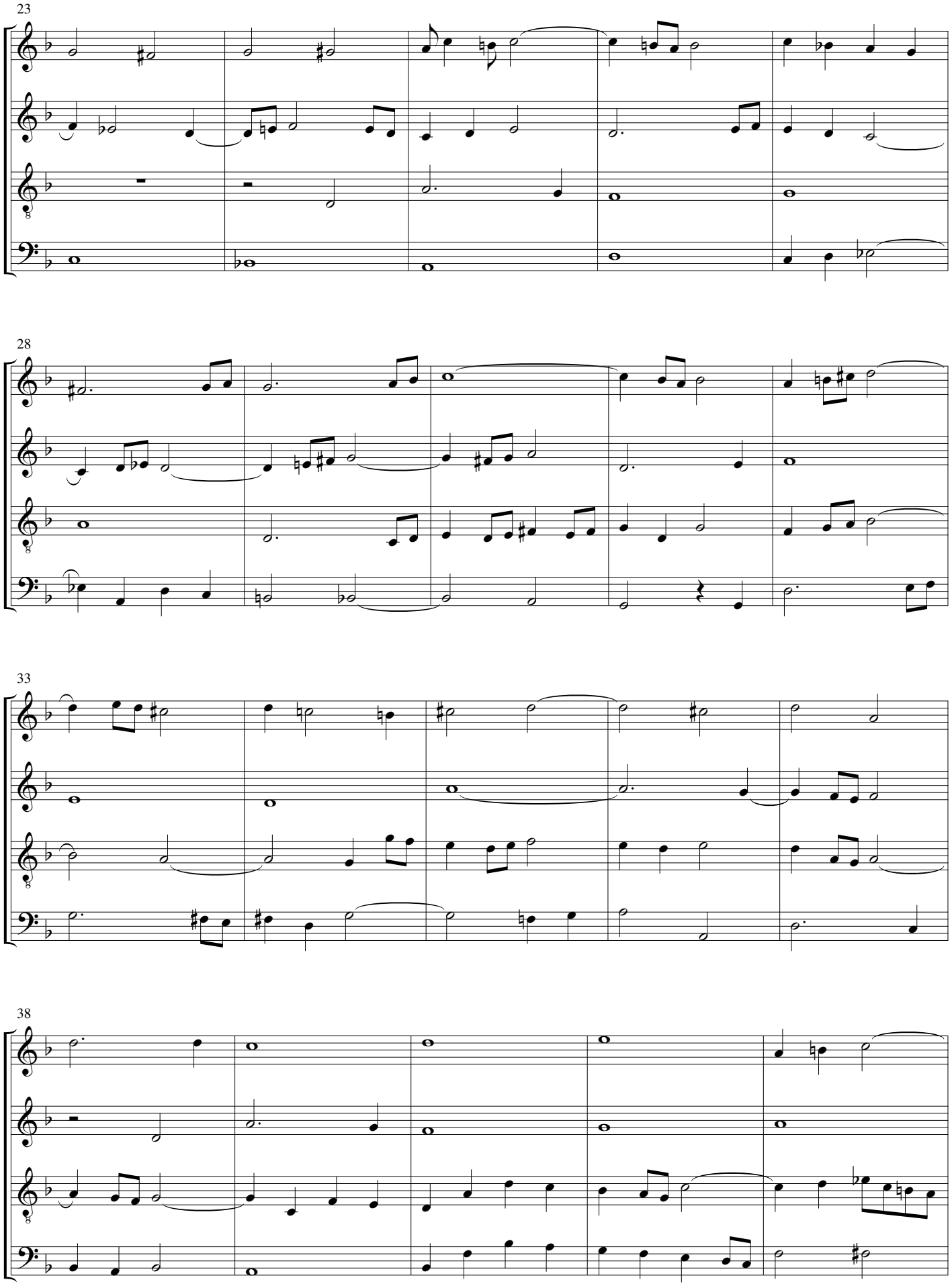

37
40
44
48
tr
52

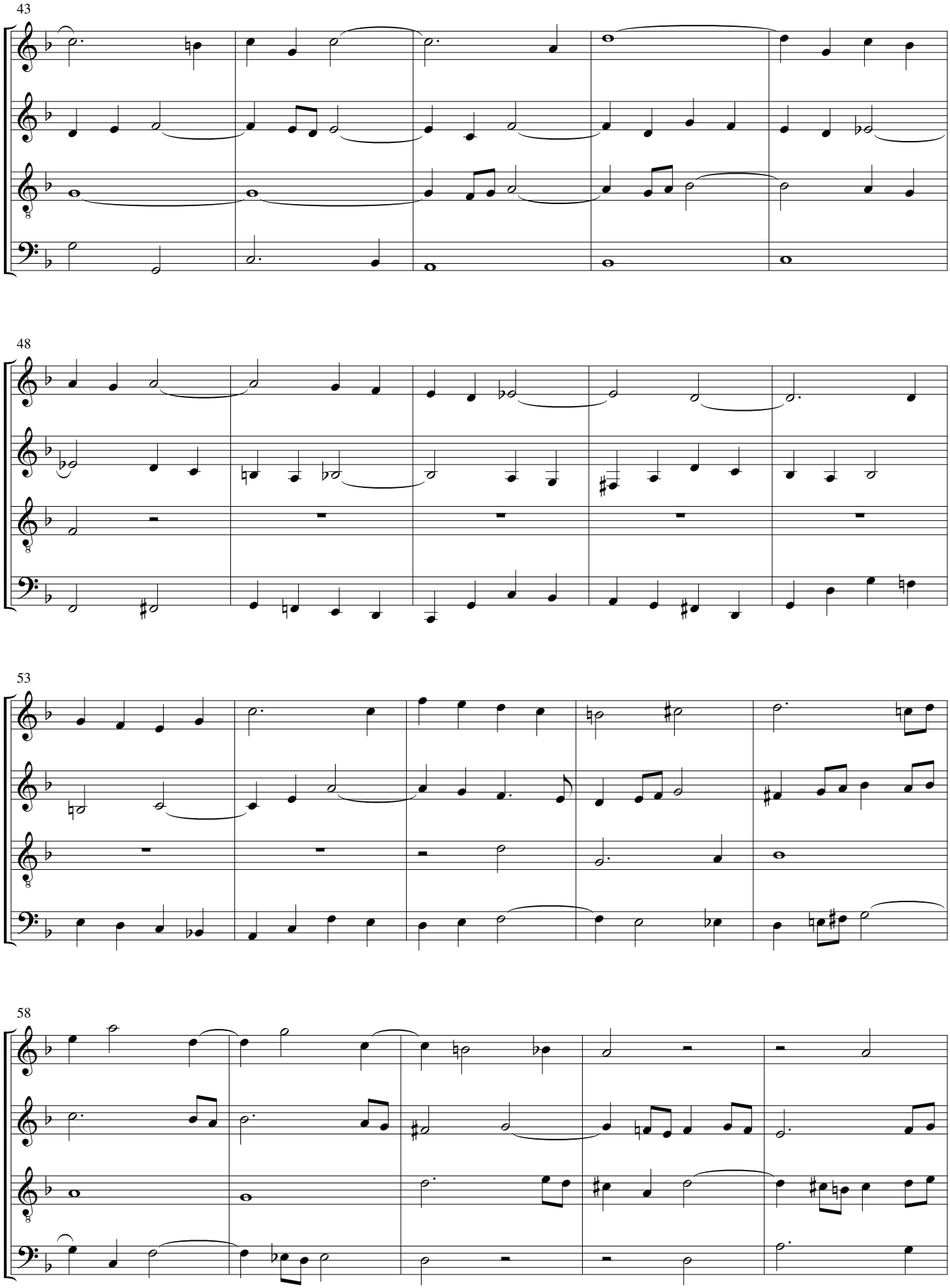

56
3
60
tr
tr
64
68
tr

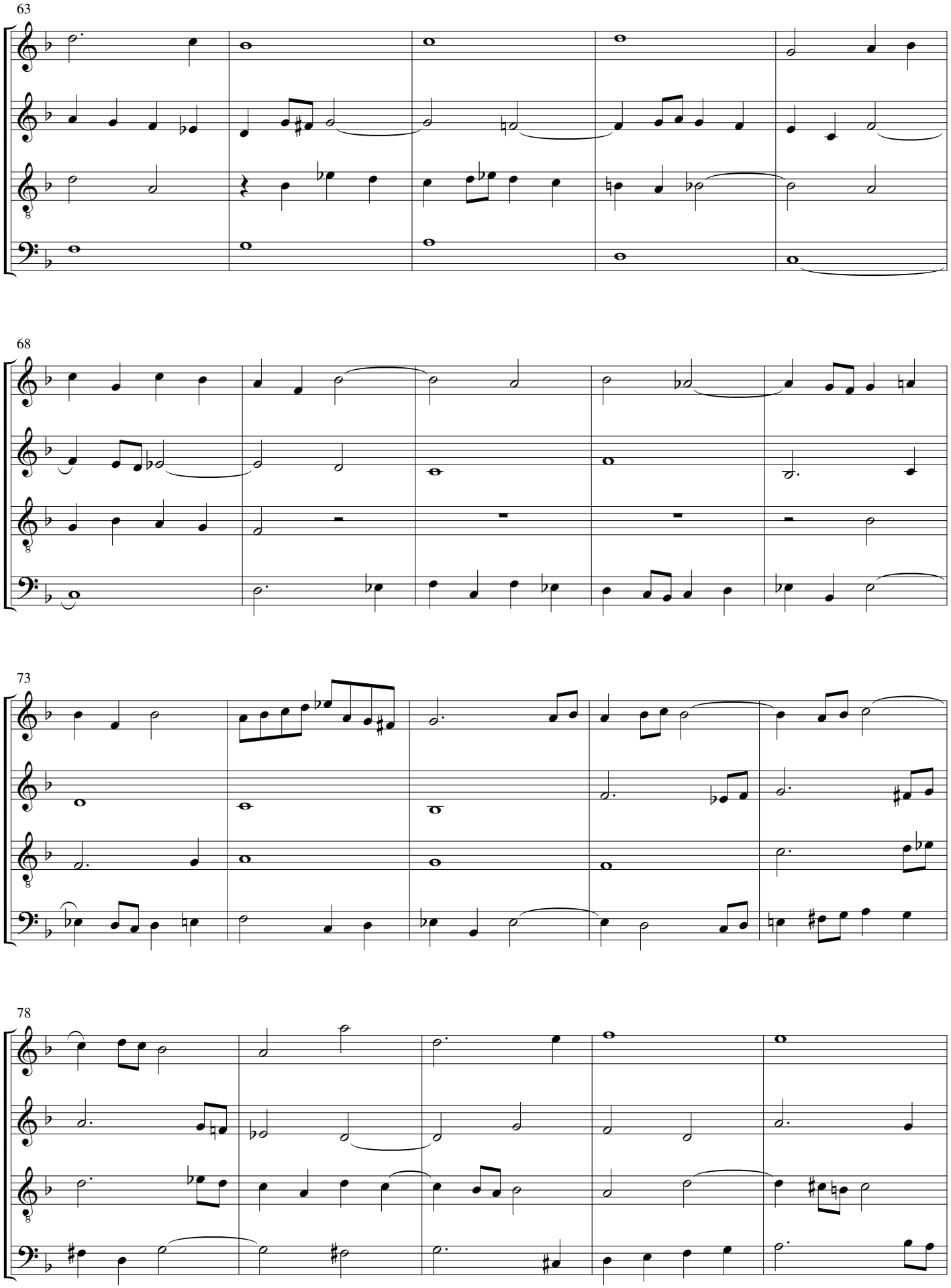
Contrapunctus 14

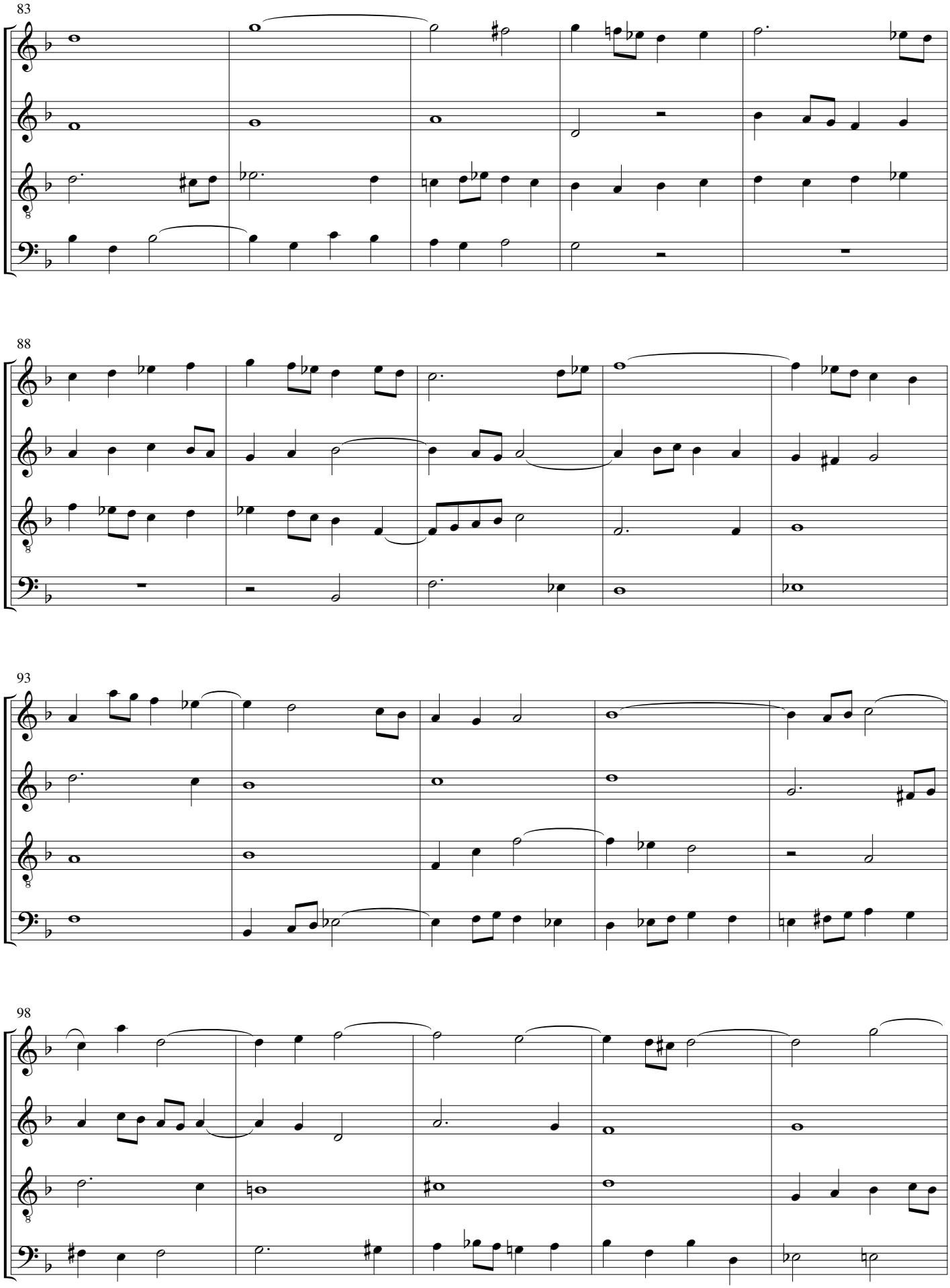
a 4

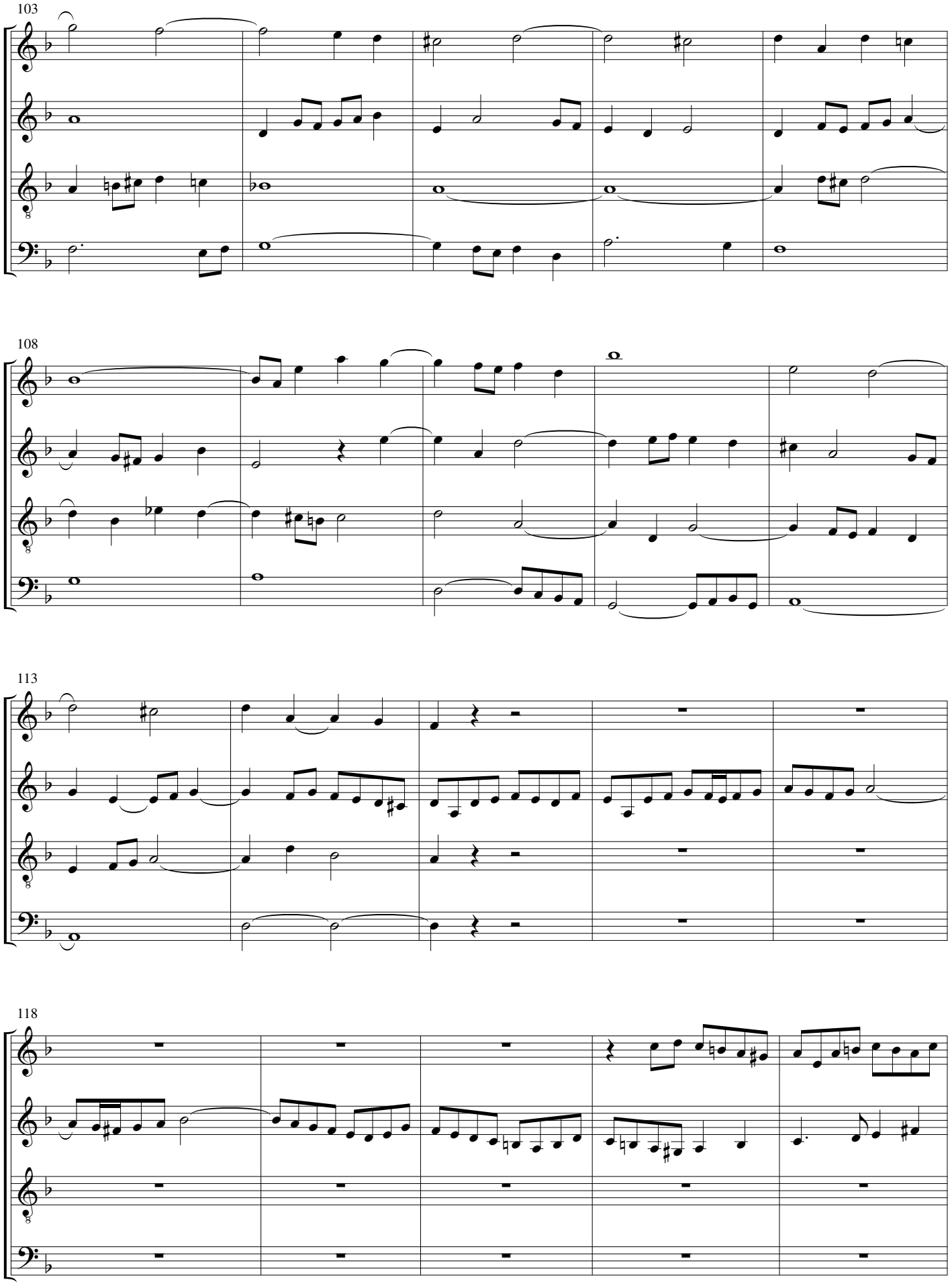



23
28
33
38

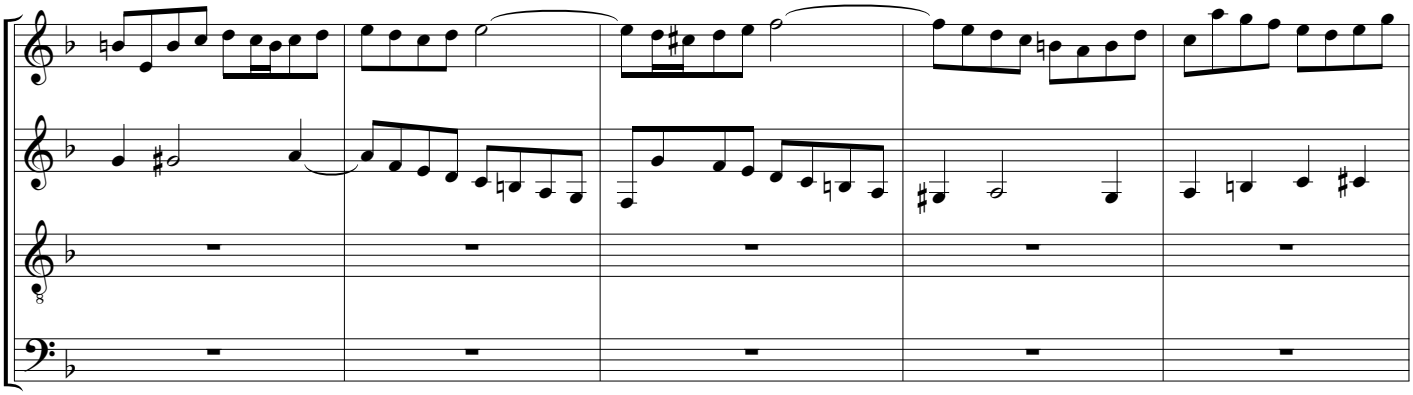

43
48
53
58


63
68
73
78

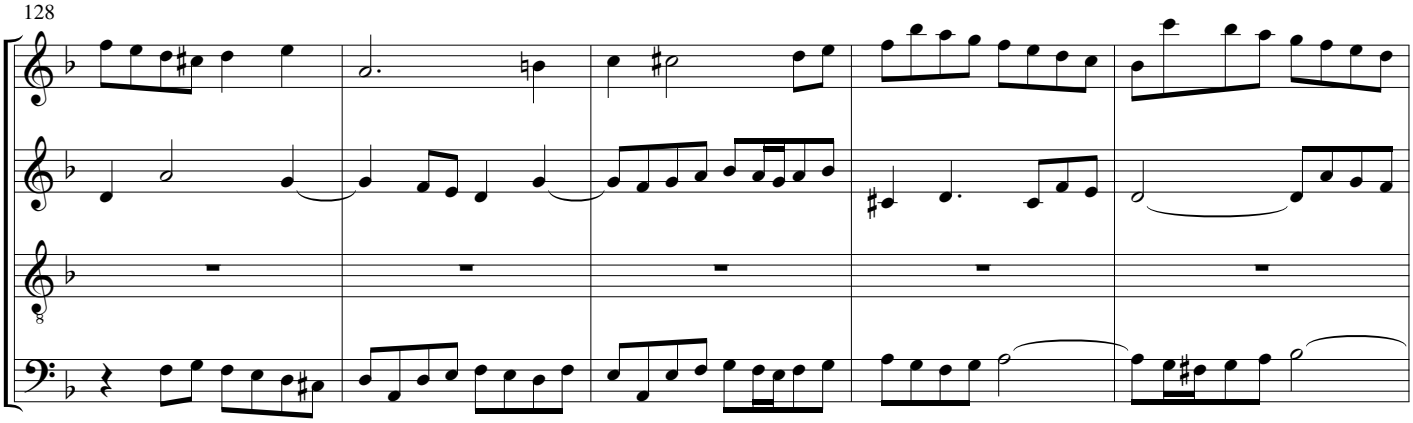

83
88
93
98


103
108
113
118

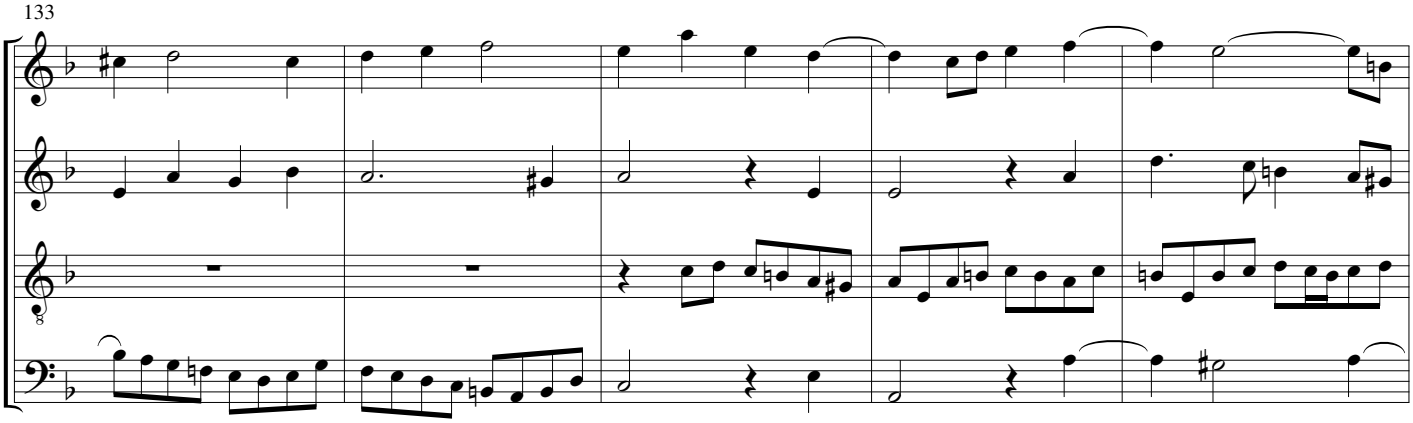
123



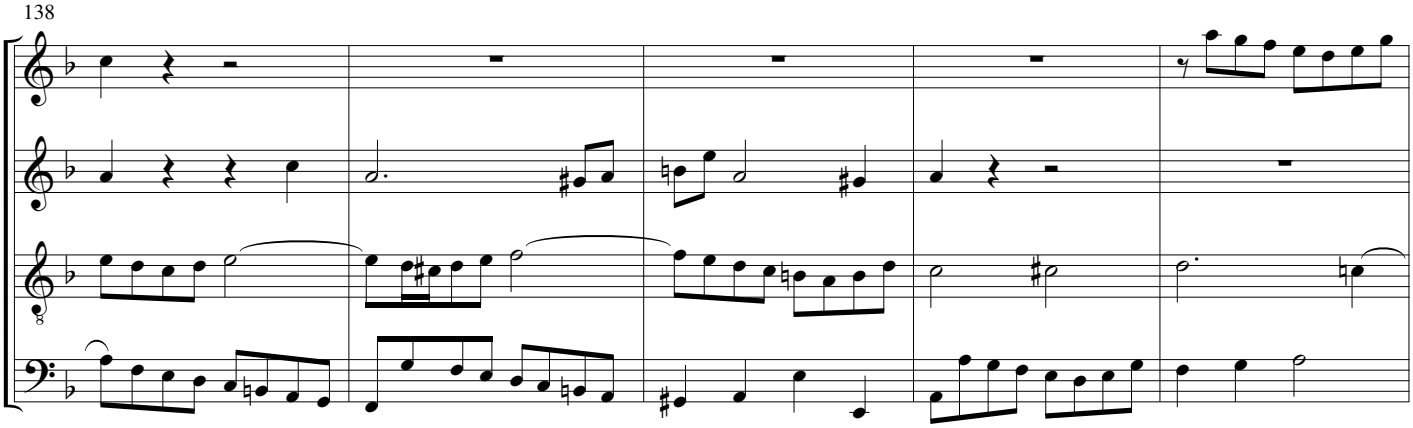
128



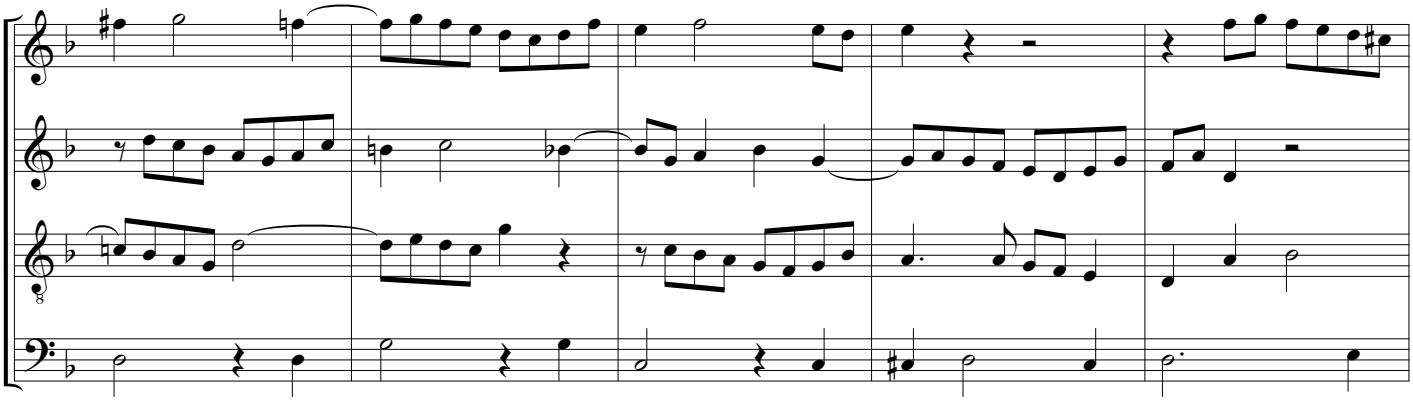
133



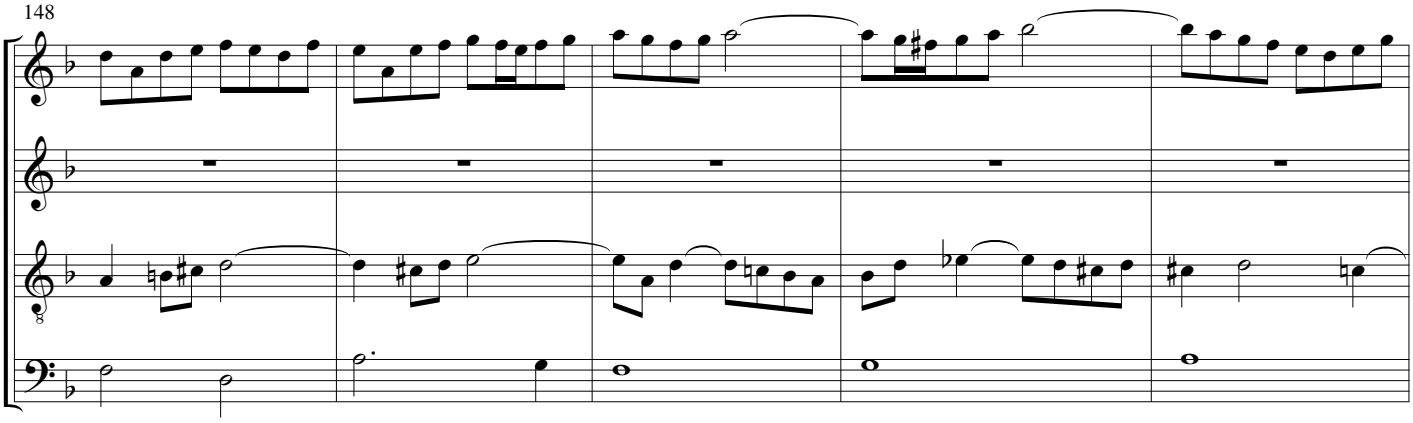
138



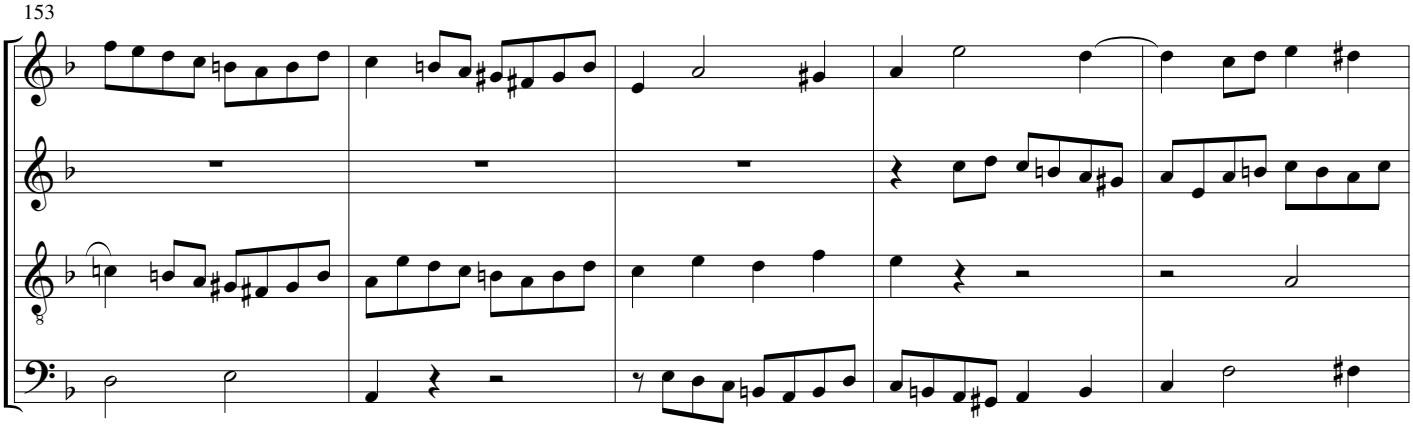
143



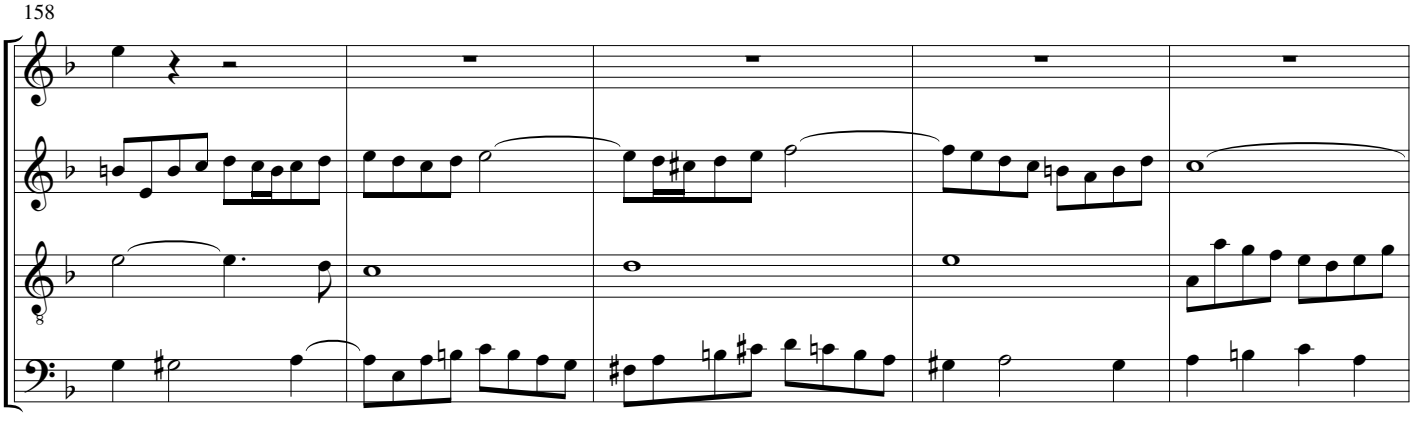
148



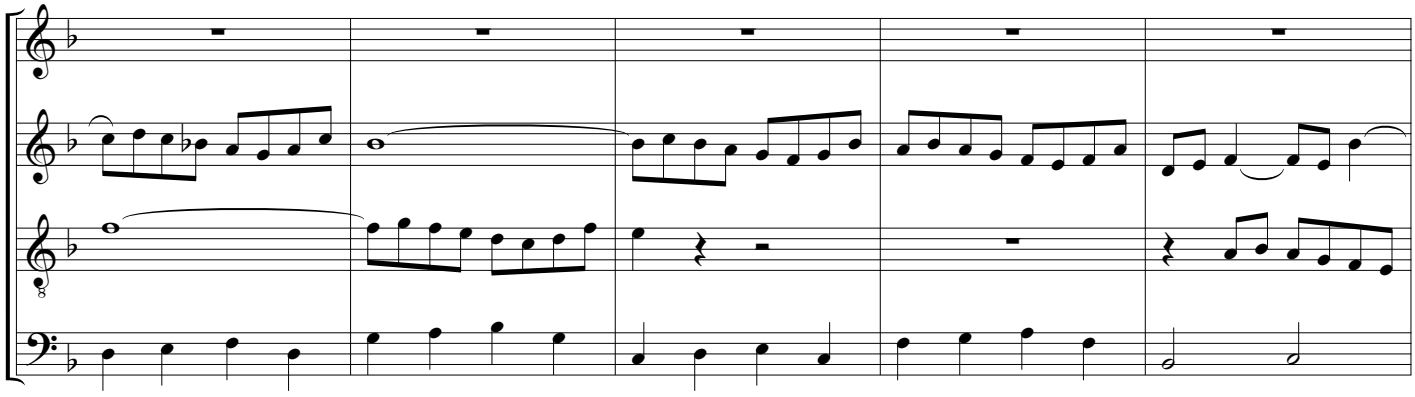
153



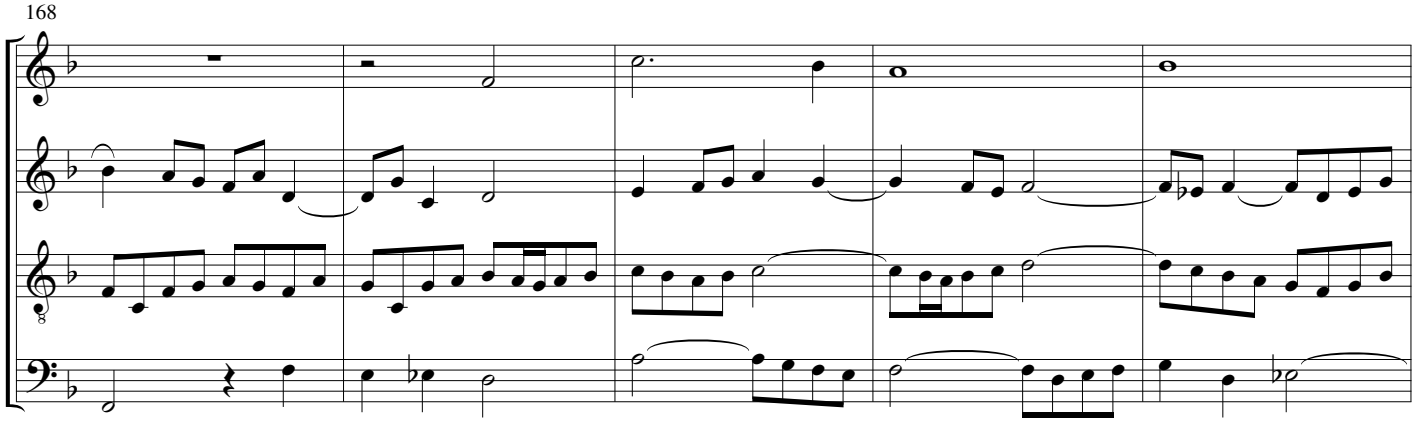
158



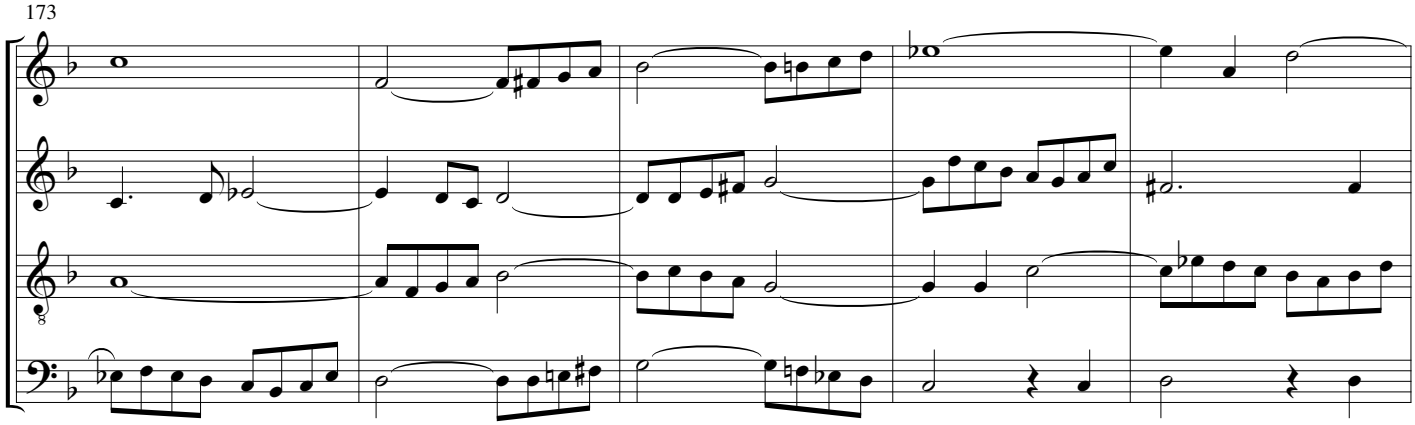
163



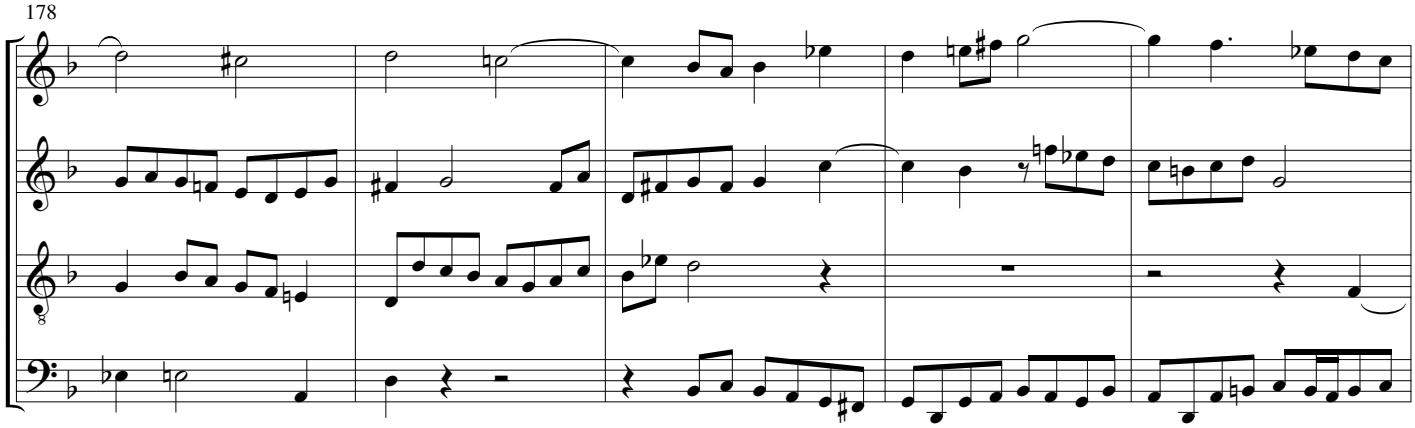
168



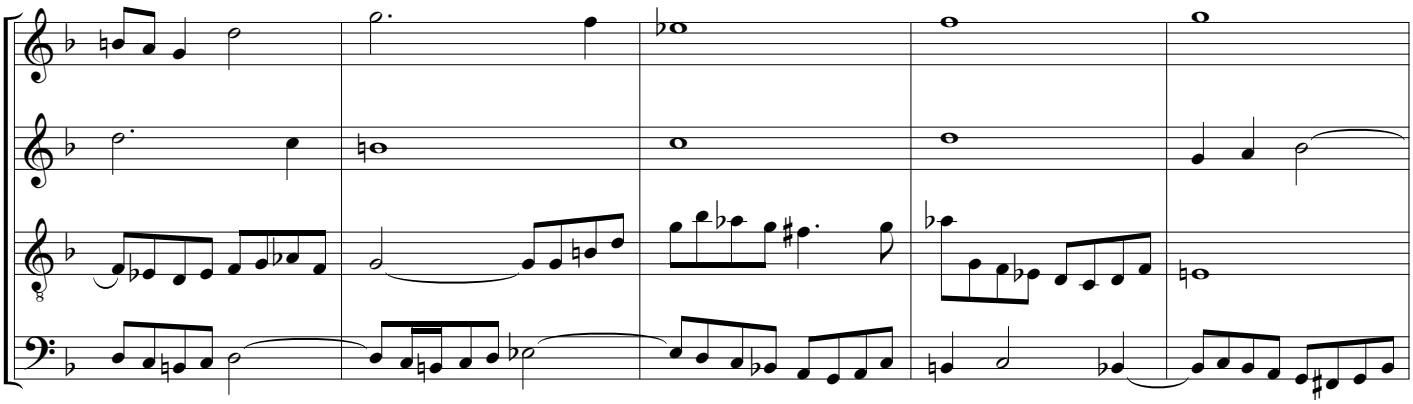
173



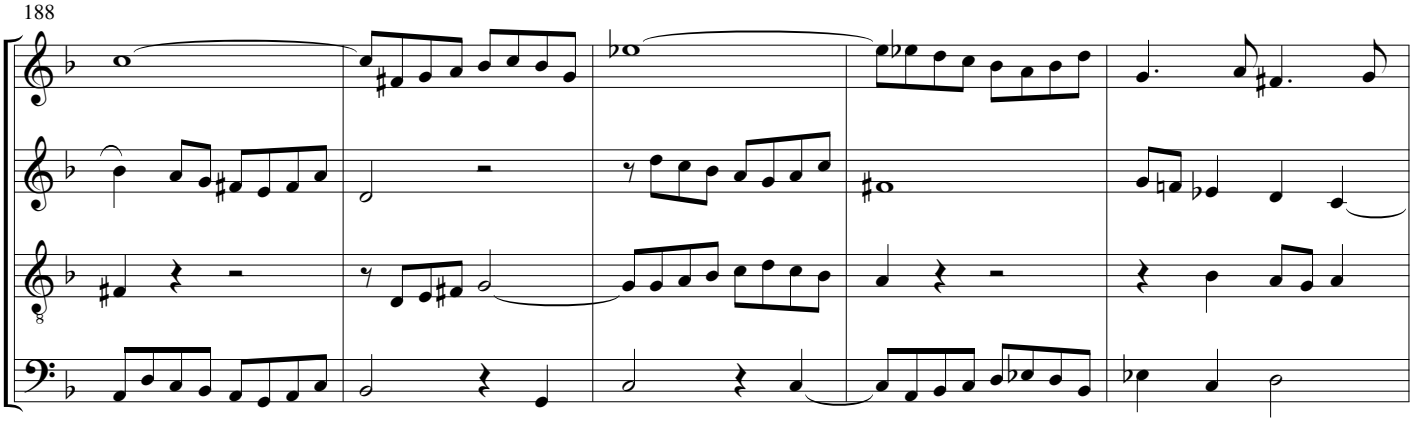
178



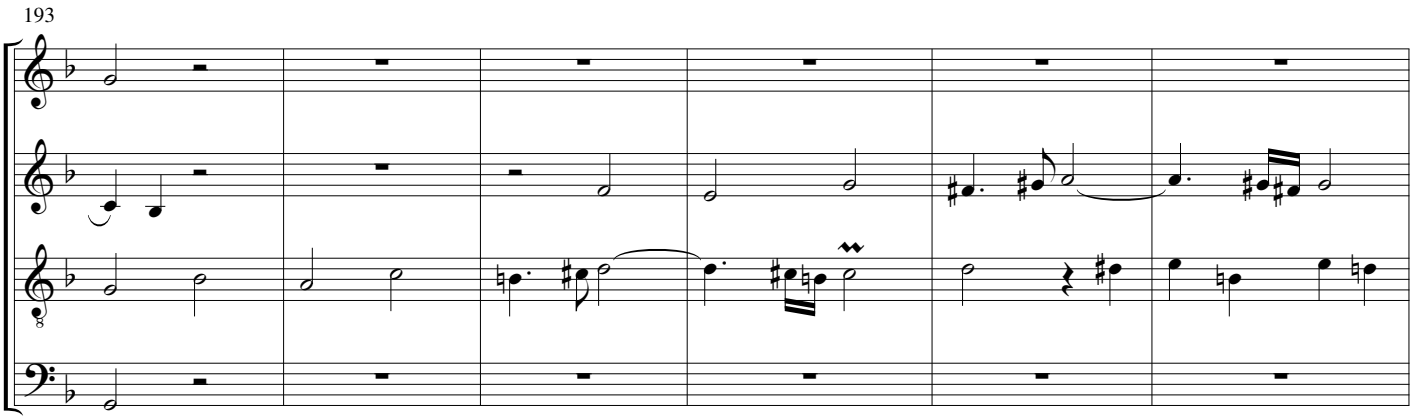
183



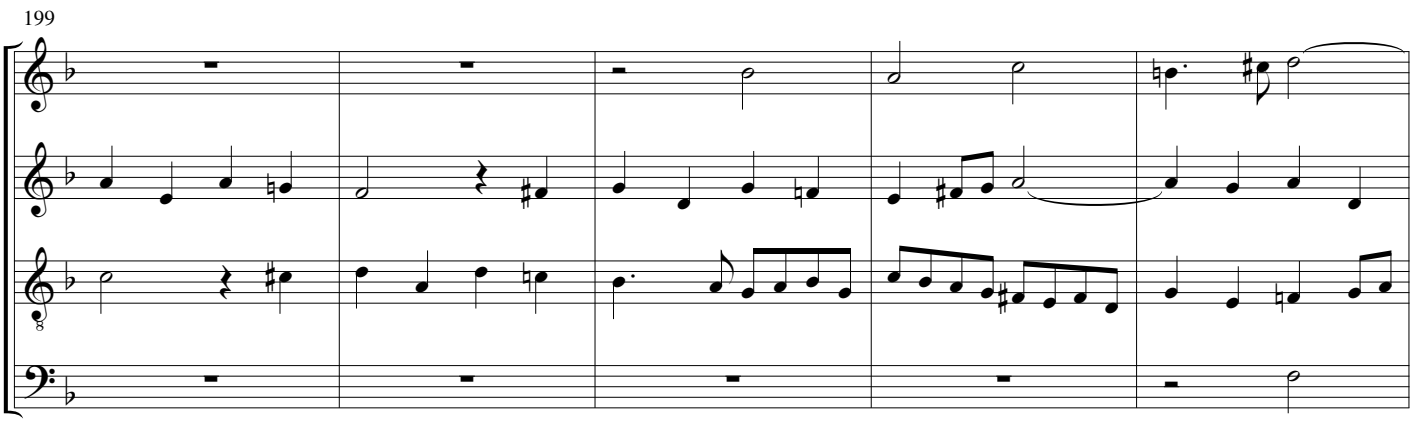
188



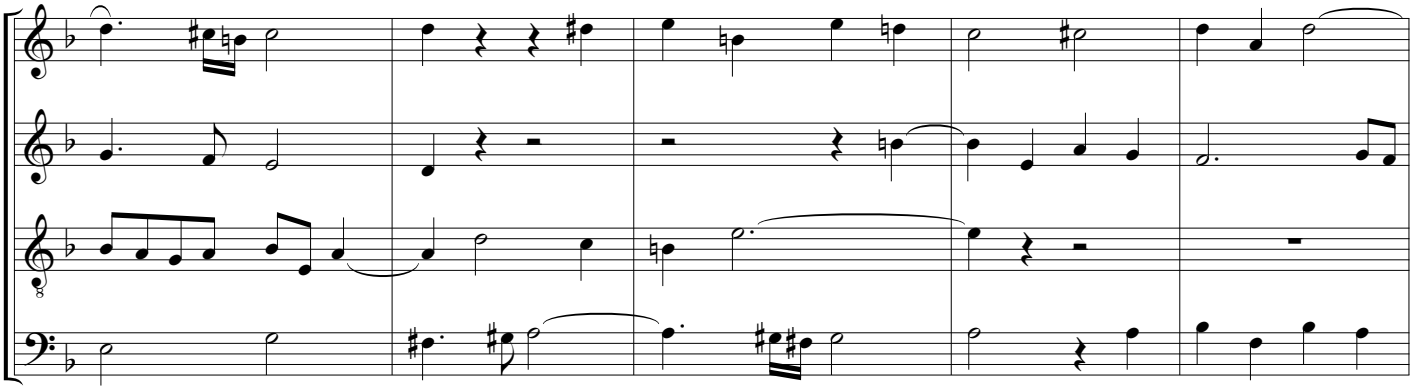
193



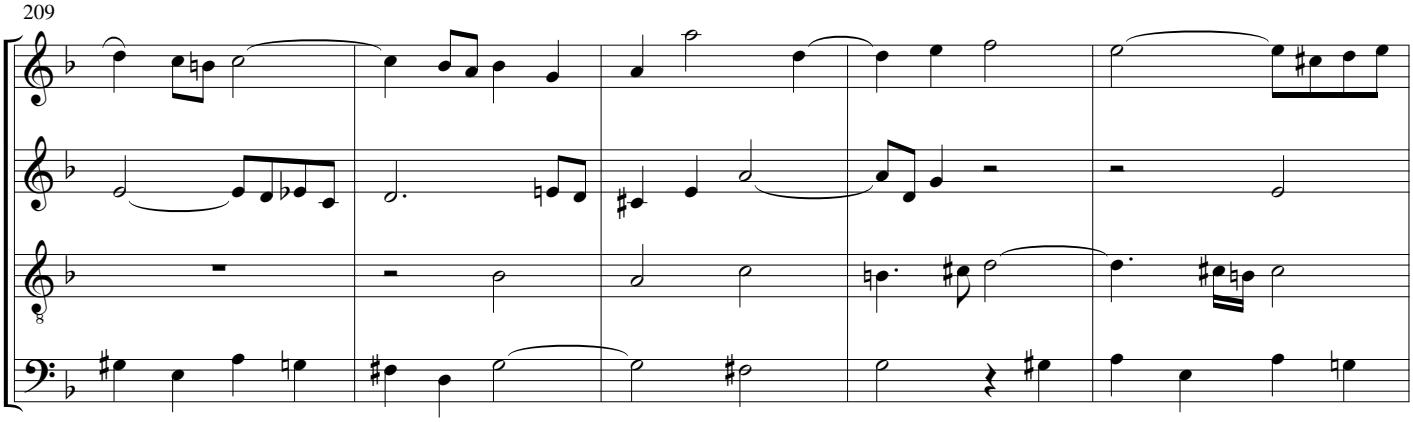
199



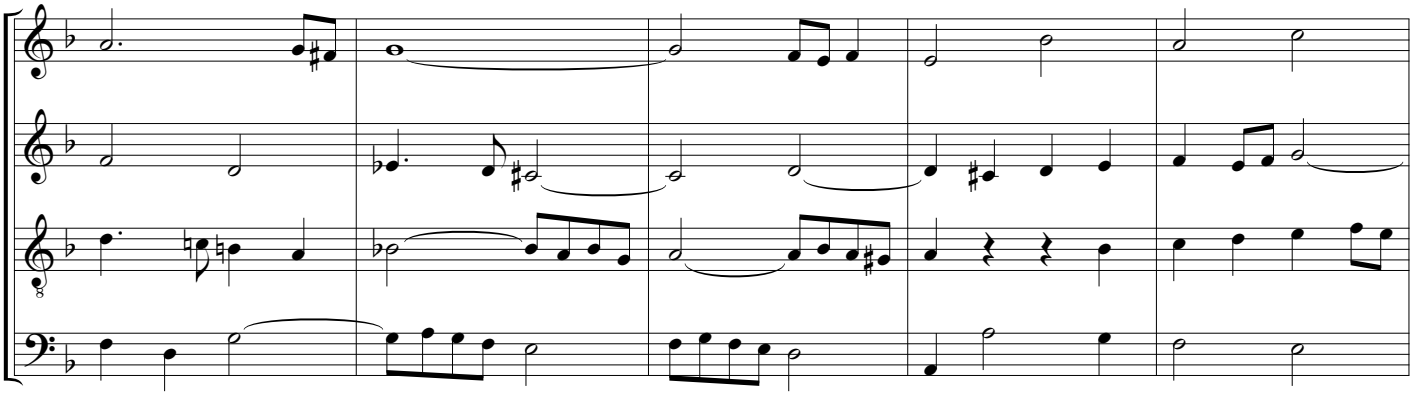
204



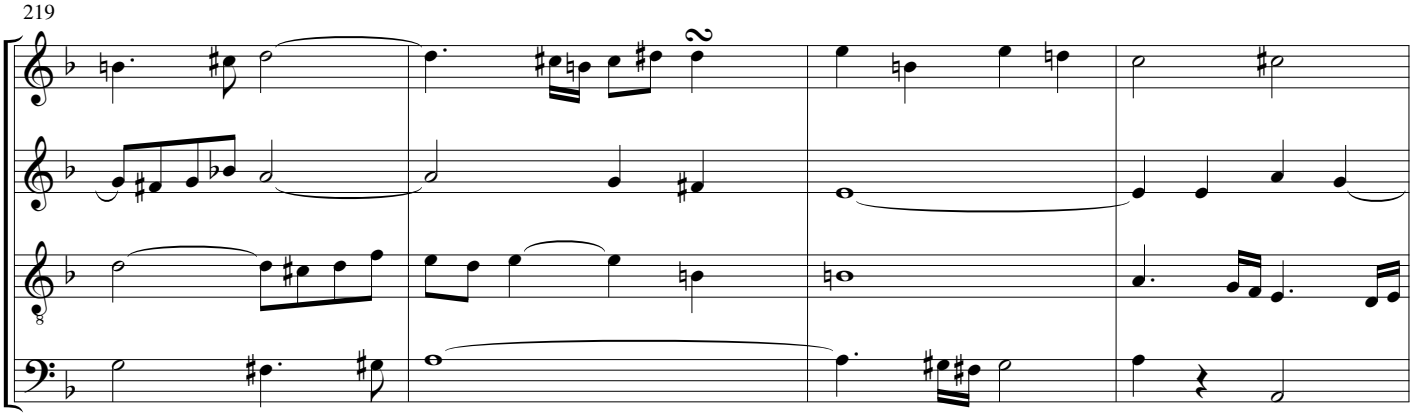
209



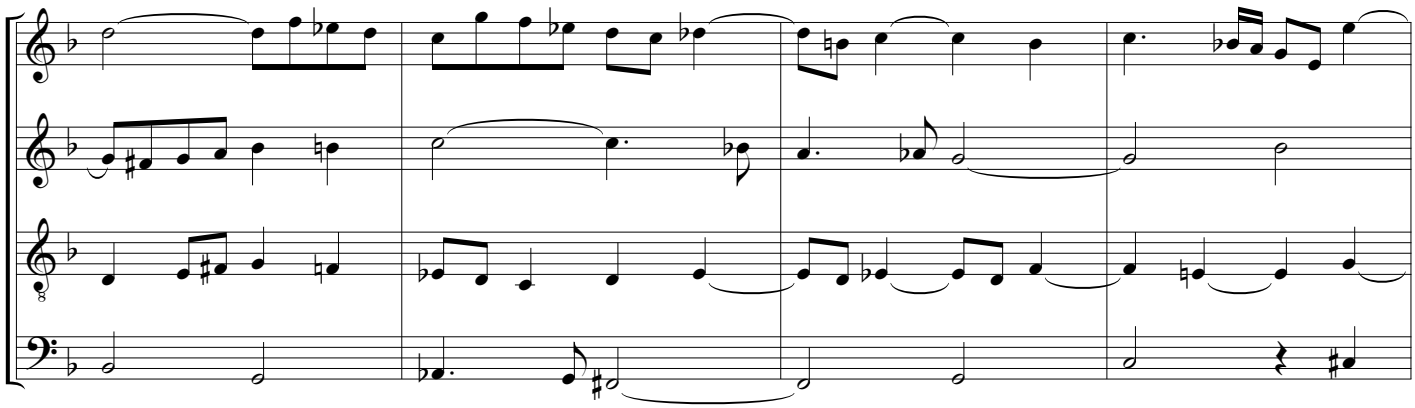
214



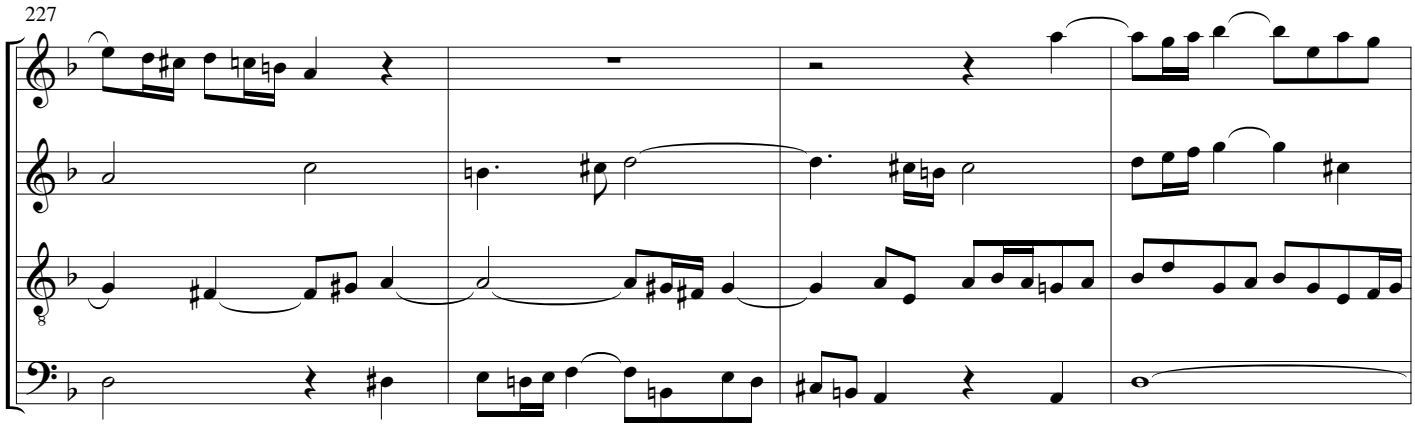
219



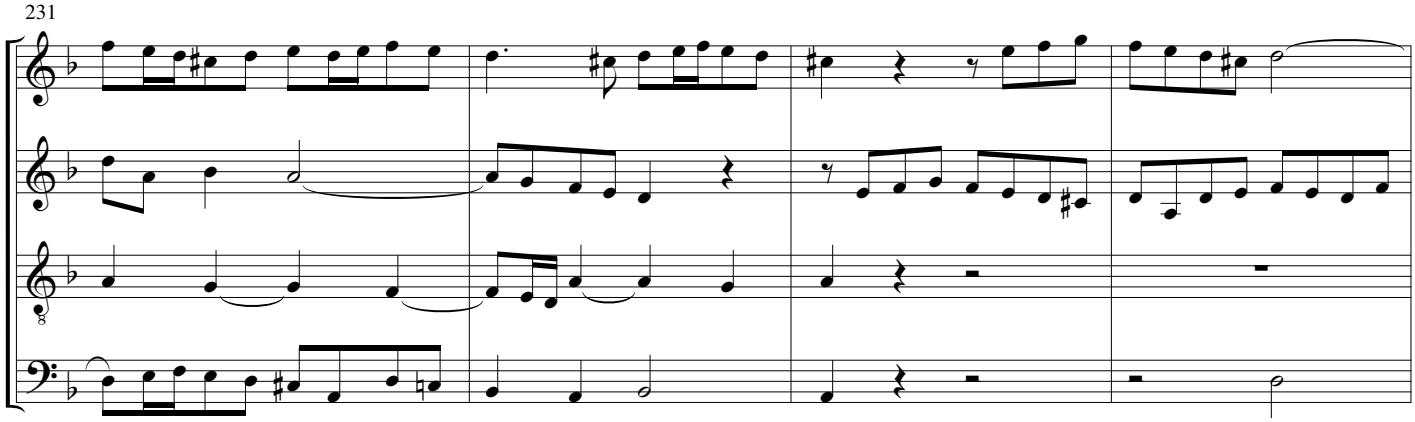
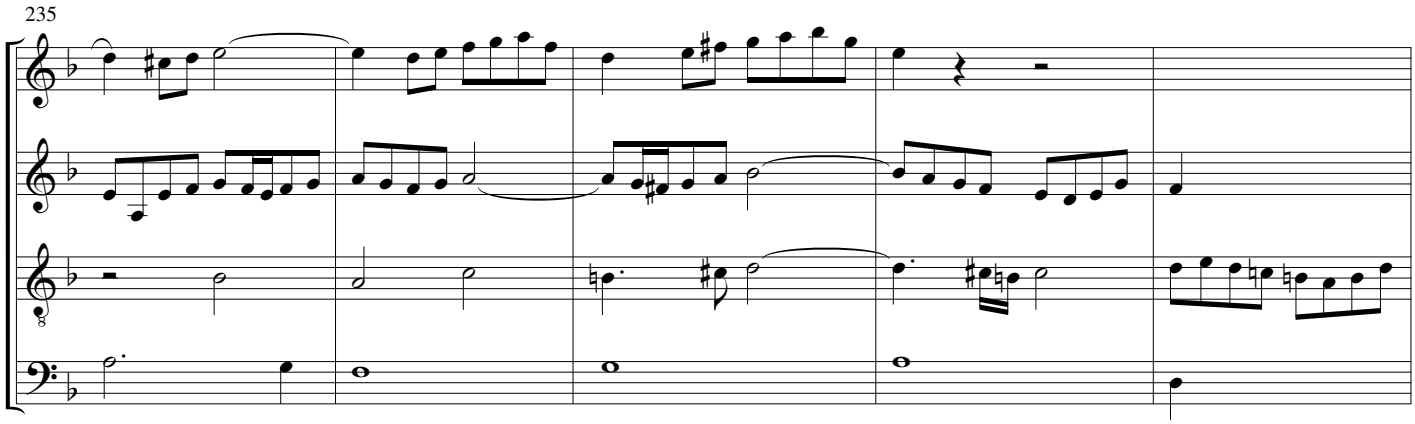
223



227



231



235