

Die Vervollständigung der unvollendet überlieferten Fuga BMV 1080/19 aus Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge : ein Werkstattbericht

Autor(en): **Ghielmi, Lorenzo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **34 (2010)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868905>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE VERVOLLSTÄNDIGUNG DER UNVOLLENDET ÜBERLIEFERTEN
FUGA BWV 1080/19 AUS JOHANN SEBASTIAN BACHS
KUNST DER FUGE. EIN WERKSTATTBERICHT

LORENZO GHIELMI

Bis ins 18. Jahrhundert war es üblich, dass ein unvollendet gebliebenes Werk nach dem Tod des Künstlers zumeist von einem Schüler oder Nachfolger fertiggestellt wurde. Bei großen Werken, vor allem der Baukunst, an denen mehrere Generationen arbeiteten, kam es häufig sogar vor, dass der Originalentwurf dabei Veränderungen erfuhr. Folglich gab es in der Kunst die Kategorie der ‚unvollendeten Werke‘ bis dahin nicht, ganz im Gegenteil implizierte das ‚Werk‘ gleichzeitig seine Vollendung und integrale Gestalt. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich eine Ästhetik des Fragmentarischen und Unvollendeten, obwohl dies in der Musik weitaus weniger Bedeutung erlangte als in den bildenden Künsten, welche die architektonischen Relikte und beschädigten Skulpturen als unmittelbare Zeugen der antiken Vergangenheit direkt vor Augen hatten und seit der Renaissance darüber reflektierten. Die Musik erschuf sich von Beginn an die alten Vorbilder nach eigenen Vorstellungen und konnte somit die Integrität eines vollständigen Werkes stets wahren.

Aus dem Werkbestand des früheren 18. Jahrhunderts war es vor allem eine Komposition, die die Vorstellung höchster Vollendung geradezu emblematisch mit einem fragmentarischen Werk-Ganzen verband: Johann Sebastian Bachs *Die Kunst der Fuge*. Das Bild eines Komponisten, der über dem Versuch stirbt, die Summa seiner Kontrapunktlehre zu vollenden, trifft sich mit der romantischen Vorstellung des ‚Kunst-Heroen‘, des freien Geistes, dessen Schöpfung gewissermaßen ein Eigenleben entwickelt, sich von ihm abspaltet und zum Stellvertreter ihres Schöpfers wird. Auch heute noch ist bei vielen Interpreten des Opus ultimum aus der Hand des Leipziger Thomaskantors genau diese Betrachtungsweise festzustellen, wenn sie die Aufführung an jener Stelle abbrechen, an der auch das Autograph endet, so als müsse nun eine Schweigeminute eingelegt werden.

Die musikwissenschaftlichen Untersuchungen der letzten dreißig Jahre haben unseren Kenntnisstand über die *Kunst der Fuge* aber von Grund auf verändert. Dies ermöglicht uns, einen neuen Zugang zum fragmentarischen Ende des Zyklus zu finden, der sich von der Rezeptionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts löst und gleichsam am Zeitpunkt der Komposition und Drucklegung neu ansetzt. Die Fertigstellung des letzten Kontrapunkts ist sicherlich ein schwieriges und auf den ersten Blick vielleicht allzu ambitiöses Unterfangen, doch ist der Geist des Komponisten so weit von einer Idee des ‚Unvollendeten‘ entfernt, dass ein Versuch geboten erscheint.

Im folgenden Abschnitt nenne ich zunächst die Voraussetzungen für eine solche Rekonstruktion, um mich danach selbst an die schwierige Aufgabe zu wagen, wobei ich beim Komponieren des ‚fehlenden‘ Teils eher den Strategien eines Handwerkers als denen eines Künstler gefolgt bin, oder, um es in einem

anderen Bild auszudrücken: ich bin wie ein akribischer Kriminalkommissar den zahlreichen Indizien gefolgt und habe es vermieden, wie ein Science-Fiction-Autor diese Indizien erst zu erschaffen.

Johann Sebastian Bach begann wahrscheinlich gegen 1740 an einem ersten Entwurf der *Kunst der Fuge*, einer Reihe von Kontrapunkten über das gleiche Thema, zu arbeiten. Dazu angeregt wurde der Leipziger Thomaskantor wahrscheinlich durch Johann Matthesons Schrift *Der Vollkommene Kappellmeister* (1739), in der die verschiedenen Fugengattungen in einer ganz ähnlichen Reihenfolge angeordnet sind wie später in Bachs Sammlung.

Anhand eines autographen Manuskripts, das in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz unter der Signatur P200 aufbewahrt wird, ist die Frühfassung der *Kunst der Fuge* gut dokumentiert.¹ Sie ist kürzer als die postum erschienene Druckausgabe, weist eine leicht unterschiedliche Reihenfolge der Stücke auf und – das ist eine wichtige Feststellung – sie ist vollständig. Eine Untersuchung der Handschrift ergibt, dass diese Fassung nicht innerhalb kurzer Zeit, sondern über mehrere Jahre entstanden ist. Auf den Gedanken, das Werk drucken zu lassen, kam Bach höchstwahrscheinlich nach seinem Beitritt zu Lorenz Mizlers *Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften*, eine Musikervereinigung, die sich mit Musiktheorie und Kontrapunkt beschäftigte, und für die der Komponist schon 1748 *Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her* veröffentlicht hatte. Für den erwähnten Druck der *Kunst der Fuge* wollte Bach eine etwas größere Fassung anbieten und er komponierte hierfür einige neue Kontrapunkte. Ein großer Teil der Kupferplatten wurde unter Bachs Kontrolle angefertigt, aber seine Augenkrankheit, die Operation und schließlich der Tod hinderten ihn an ihrer Fertigstellung. Seine Erben, allen voran sein Sohn Carl Philipp Emanuel sowie Johann Friederich Agricola, führten die Arbeit zu Ende, ordneten das bereits druckfertige Material neu und gaben die erste Auflage 1751 heraus.

Folgte Carl Philipp Emanuel Bach nun einem echten Interesse für diese Musik oder ging es ihm um eine Hommage an die überragende Vaterfigur, zu der er sich verpflichtet fühlte? Vielleicht lag der Publikation auch eine wirtschaftliche Überlegung zugrunde, denn die meisten der teuren Kupferplatten waren bereits graviert und druckfertig. Charles Burney, der Carl Philipp Emanuel Bach 1772 in Hamburg besuchte, überliefert eine aufschlussreiche Stellungnahme des Bach-Sohnes:

Nach diesem lenkte sich unser Gespräch auf die gelehrte Musik. Er sprach mit wenig Ehrerbietung von Canons, und sagte, es wäre trocknes, elendes, pedantisches Zeug, das ein jeder machen könnte, der seine Zeit damit verderben wollte. Ihm wäre es aber allemal ein sichrer Beweis, daß es demjenigen ganz und gar

¹ Pieter Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Untersuchungen zur Geschichte, Struktur und Aufführungspraxis*, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen, 1994 (Veröffentlichungen zur Musikforschung 12).

am Genie fehle, der sich mit einem so knechtischen Studiren abgeben, und in so unbedeutende Arbeiten, verliebt seyn könnte.²

Aus diesem Dokument spricht eine fast völlige Interesselosigkeit des Bach-Sohnes für Kanons und kontrapunktische Arbeit. Vielleicht lassen sich dadurch einige Anomalien in der Druckausgabe der *Kunst der Fuge* erklären: Beispielsweise hat er nicht bemerkt, dass der Contrapunctus X, eine Doppelfuge, die das Grundthema mit einem neuen Gegenthema kombiniert, gleich zweimal in die Publikation aufgenommen wurde.³

1983 untersuchte Gregory Butler einige Exemplare des Originaldrucks.⁴ Es stellte sich heraus, dass einige Seitenzahlen der Original-Nummerierung auf den Kupferplatten später korrigiert worden waren. Bei manchen Druckexemplaren sind die ursprünglichen Zahlen aber noch erkennbar und erlauben so die Rekonstruktion der von Bach ursprünglich vorgesehenen Reihenfolge. Danach hätte insbesondere der Contrapunctus XIV, die berühmte unvollendete Fuge, Bachs Absicht zufolge nicht das Werk beschließen, sondern an vorletzter Stelle stehen sollen, gefolgt von den vier Kanons in folgender Reihenfolge: Canon alla Ottava, Canon alla Decima, Canon alla Duodecima, Canon per Augmentationem. Wie ist diese Diskrepanz zu erklären?

Die Nachlassverwalter seines Werks waren mit einem schwierigen Problem konfrontiert: Unter den autographen Manuskripten und druckfertigen Kupferplatten fehlte – so müssen wir annehmen – der letzte Teil des Contrapunctus XIV. Sie entschieden sich daher, das Fragment an den Schluss zu stellen und es mit dem Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* gleichsam zu vervollständigen. Von der kontrapunktischen Faktur abgesehen, hat diese Komposition mit der *Kunst der Fuge* allerdings nicht viel gemeinsam. Durch die Verschiebung ans Ende des Contrapunctus XIV entstand in der ursprünglichen Seitennummerierung eine Lücke. Diese wurde durch Vorrücken des letzten Kanons geschlossen, und an dessen Stelle wurde die Frühfassung des oben erwähnten Contrapunctus X sowie die Bearbeitung *a due Clav.* der zweiten Spiegelfuge eingeschoben, die Bachs Werkkonzeption zufolge gar nicht in diese Druckausgabe aufgenommen hätte werden sollen. Friedrich Wilhelm Marpurg erwähnt in seinem „Vorbericht“ nichts von den vorgenommenen Änderungen in der Satzfolge:

² Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, London: T. Becket and Co., 1773; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung (von J. J. C. Bode), Hamburg: Bode, 1773, erschienen als Bd. 3 von *Carl Burney's [...] Tagebuch seiner Musikalischen Reisen* (Faksimile Kassel etc.: Bärenreiter, 1959), 192.

³ Johann Sebastian Bach hatte zunächst eine Fuge komponiert, in der die beiden Themen sogleich kombiniert werden, später aber einen weiteren Teil vorangestellt, in dem das Gegenthema allein exponiert wird. Unter den Manuskripten, die der Komponist auf seinem Schreibtisch zurückgelassen hat, befanden sich wahrscheinlich sowohl die druckreife Endfassung der Fuge als auch ihre vorherige Fassung, die sofort mit dem Teil der kombinierten Subjekte begann. Diese Frühfassung wurde dann irrtümlicherweise für eine eigenständige Komposition gehalten und in die Druckausgabe mit aufgenommen.

⁴ Gregory Butler, „Ordering Problems in J. S. Bach's ‚Art of Fugue‘ Resolved“, *MQ* 69 (Winter 1983), 44–61

Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger [J. S. Bach] durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird.⁵

Von dieser unvollendeten Fuge, die ich jetzt Contrapunctus XIV nennen werde, besitzen wir ebenfalls das Autograph, in dem gegenüber der Druckfassung noch sieben zusätzliche Takte geschrieben sind. An der Stelle, an welcher Bachs Handschrift im Autograph abbricht, setzte Carl Philipp Emanuel Bach einige Jahre später folgende Anmerkung hinzu: *NB Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben.*

Das letzte uns überlieferte Blatt des Autographs, auf dem die Handschrift Bachs abbricht, sollte entsprechend der Absicht des Komponisten nicht vollgeschrieben werden. Darauf hat bereits Christoph Wolff scharfsinnig hingewiesen.⁶ Die darunter gezeichneten Notenlinien sind in der Tat nur notdürftig ausgeführt.

Im unvollendeten Contrapunctus XIV werden drei neue Themen eingeführt, das letzte davon über die Noten *b-a-c-h*: Das Grundthema der *Kunst der Fuge* ist hier nicht dagegen gesetzt, weshalb manche Musikwissenschaftler sogar die These aufstellten, dass das Fragment ursprünglich nichts mit der Sammlung zu tun hätte. Schon 1880 hat aber Gustav Nottebohm gezeigt, dass die drei Themen des Contrapunctus XIV mit dem Grundthema der *Kunst der Fuge* kombinierbar sind (s. Bsp. 1).

Meines Erachtens eignet sich eine Variante des Hauptthemas (siehe z. B. Contrapunctus V) weitaus besser zur Kombination mit den drei Themen des Contrapunctus XIV (s. Bsp. 2).⁷

⁵ *Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach, ehemaliger Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig* [1752], Faks. New York: Performers' Facsimiles, o. J., Vorbericht [von F. W. Marburg], o. S.

⁶ Christoph Wolff, „The Last Fugue. Unfinished?“, *Current Musicology* 29 (1975), 47–77; Ders., „Zur Entstehungsgeschichte von Bachs Kunst der Fuge“, *Almanach der Bachwoche Ansbach* 1981, 77–88.

⁷ Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf einen Internet-Artikel von Glenn Wilson, „The Art of the Fugue. A Revisionist View“ (<http://www.glenwilson.eu/musician.html> [03.08.2014]), in dem er die Meinung vertritt, die Fuge wäre mit drei Themen konzipiert gewesen und nicht mit vier. Neben seiner etwas gewagten These, Bach hätte den Contrapunctus XIV an seinem Todestag, in den wenigen Stunden niedergeschrieben, in denen er das Augenlicht wiedergewann, scheint es mir überdies zweifelhaft, das zweite Thema des Contrapunctus XIV auf das Grundthema der *Kunst der Fuge* zurückführen zu wollen. Auch wenn Wilsons Artikel zu mancherlei Zweifeln Anlass gibt, erscheinen mir letztendlich Nottebohms Ausführungen über die Kombinierbarkeit aller Themen mit dem Grundthema viel überzeugender. Außerdem sei darauf hingewiesen, dass die in meiner Vervollständigung verwendete Variante des Subjekts eine weitaus flüssigere Kombination erzeugt als die Nottebohms.

Bsp. 1: Grundthema der *Kunst der Fuge* und die drei Themen des Contrapunctus XIV

The first system of Example 1 shows measures 1 through 3. It consists of four staves. The top staff is the main theme in G major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second staff contains a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The third and fourth staves are mostly empty, with a few notes in the third measure.

The second system of Example 1 shows measures 4 through 7. The top staff continues the main theme with a slur over measures 4 and 5, then rests in 6 and 7. The second staff continues the eighth-note pattern with a slur over measures 4 and 5, then rests in 6 and 7. The third staff has a few notes in measures 4 and 5. The fourth staff has whole notes in measures 4 and 5, and rests in 6 and 7.

Bsp. 2: Variante des Grundthemas und die drei Themen des Contrapunctus XIV

The first system of Example 2 shows measures 1 through 3. It consists of four staves. The top staff is a variation of the main theme, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second staff contains the same eighth-note pattern as in Example 1. The third and fourth staves are mostly empty, with a few notes in the third measure.

The second system of Example 2 shows measures 4 through 7. The top staff continues the variation of the main theme with a slur over measures 4 and 5, then rests in 6 and 7. The second staff continues the eighth-note pattern with a slur over measures 4 and 5, then rests in 6 and 7. The third staff has a few notes in measures 4 and 5. The fourth staff has whole notes in measures 4 and 5, and rests in 6 and 7.

Wer sich schon einmal dem Problem einer Fuge mit mehreren Themen gestellt hat, dem ist bewusst, dass Bach zuerst die Kombination der Themen disponieren musste, bevor er die drei Sätze über die einzelnen Themen komponierte. Es ist daher wahrscheinlich, dass unter den nach Bachs Tod vorliegenden Materialien zumindest ein Blatt mit den kombinierten Themen vorlag.

Im Nekrolog (1754) ist zu lesen:

Die Kunst der Fuge

Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. 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.⁸

Auf den ersten Blick macht es den Anschein, Bach hätte hier eine weitere Spiegelfuge anfügen wollen. Aber es ist auch denkbar, dass nur die vorhandenen Themen des Contrapunctus XIV in rectus und inversus gebracht werden sollen: auf dem oben erwähnten hypothetischen Blatt mit den kombinierten Themen wäre auch diese inversus-Fassung notiert gewesen.

Bachs Erben hielten eine verwirrende Menge an Werkstattmaterialien in den Händen, etliche Kontrapunkte waren bereits druckfertig auf Kupferplatten graviert, andere lagen als Manuskripte und wieder andere in Form von Entwürfen vor. Hätten die Söhne die gleiche Liebe zum Kanon und Kontrapunkt gehegt wie ihr Vater, wäre es ihnen sicher leichter gefallen zu entdecken, dass das genannte Entwurfsblatt zum Contrapunctus XIV gehört und nicht eine Skizze für eine weitere Fuge darstellt. Im Autograph brach Bach an dieser Stelle ab, weil hierauf ein weiteres Blatt mit den kombinierten Themen in Normal- und Umkehrungsform folgen sollte, die er schon im Voraus komponiert hatte. Genau dieses Blatt – so muss angenommen werden – ist leider verloren gegangen.

Ich nenne nun zusammenfassend alle Voraussetzungen, die benötigt werden, um sich an die schwierige Aufgabe zu wagen, den Finalteil des Contrapunctus XIV zu rekonstruieren:

1. Der Contrapunctus XIV war schon fertig komponiert, wenn nicht de facto, so zumindest im Konzept.
2. Zu den interessantesten Ergebnissen der oben zitierten Untersuchung Butlers gehört, dass der fehlende Teil in der Druckausgabe auf eine einzige Seite festgelegt werden kann, genauer gesagt – wenn man die Taktzahlen der vorherigen Seiten zum Vergleich heranzieht – auf ca. 40 Takte. Sieben davon, die nicht in der Druckfassung enthalten sind, können, wie beschrieben, dem Manuskript entnommen werden.

⁸ Lorenz Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Bd. IV/1, Leipzig: Mizlerischer Bücher- verlag, 1754 (Faks. Hilversum 1966), 168.

3. Das gesamte Werk berücksichtigt die Spielbarkeit für zwei Hände, daher ist es auch bei der Komposition dieses letzten Teiles trotz der kontrapunktischen Komplexität notwendig, innerhalb der Faktur für ein Tasteninstrument zu bleiben.⁹
4. Die vier Themen müssen in Normal- und Umkehrungsform erscheinen.
5. Der erhaltene Teil endet an der Stelle, an welcher die Kombination der vier Themen beginnt.
6. Nach der intensiven Durchführung des *b-a-c-h*-Themas (ab Takt 93), die äußerst kühne Zusammenklänge bringt, ist es angebracht – wie in vielen anderen Fugen Bachs – im Schlussteil die Grundtonart wieder ins Zentrum zu stellen.
7. Jede Stimme muss, soweit möglich, die vier Themen durchführen.

Hier folgt nun das Ergebnis der vorangegangenen Überlegungen:

Bsp. 3: *Kunst der Fuge*, Schluss des Contrapunctus XIV: T. 233–238 nach Bachs Autograph, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 200; T. 238–268 Rekonstruktion von Lorenzo Ghielmi (in T. 238 gehen Alt, Tenor sowie die erste Note im Bass auf Bach zurück, ab der Fortsetzung des Basses setzt die Rekonstruktion von L. Ghielmi ein).

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 233. The top staff (Treble clef) begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a series of eighth notes. The second staff (Alto clef) starts with a quarter note G4. The third staff (Tenor clef) has a quarter rest. The bottom staff (Bass clef) starts with a quarter note G2. The second system starts at measure 237. The top staff continues with eighth notes. The second staff has a quarter rest. The third staff continues with eighth notes. The bottom staff continues with eighth notes. The score concludes with a final cadence in G major.

⁹ Gustav Leonhardt, *The Art of Fugue. Bach's Last Harpsichord Work*, The Hague: Nijhoff, 1952.

241

Musical score for measures 241-244. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and a final half-note chord. The second staff (treble clef) has a more sparse accompaniment with some rests. The third staff (treble clef) provides harmonic support with sustained notes. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth-note figures.

245

Musical score for measures 245-248. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) continues the melodic development with some chromaticism. The second staff (treble clef) has a more active accompaniment. The third staff (treble clef) maintains harmonic support. The bottom staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

249

Musical score for measures 249-252. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with some chromaticism and rests. The second staff (treble clef) has a sparse accompaniment. The third staff (treble clef) provides harmonic support. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth-note figures.

253

Musical score for measures 253-256. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a long note at the beginning. The second staff (treble clef) has a more active accompaniment. The third staff (treble clef) maintains harmonic support. The bottom staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

The image displays three systems of musical notation for the Fuga BWV 1080/19. Each system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The first system, starting at measure 257, shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system, starting at measure 261, features more complex contrapuntal textures with overlapping lines. The third system, starting at measure 265, continues the intricate interplay between the hands, with the left hand playing a more active role in the texture.

Abschließend noch einige Anmerkungen zum Aufbau des ‚vollendeten‘ Stücks.

Der erste Teil besteht aus 114, der zweite aus 80, der dritte aus 40 und der letzte aus 37 Takten. Die zunehmende kontrapunktische Intensität entspricht der progressiven Verkürzung der einzelnen Teile, die jeweils auf einem Tonika- (Takte 112–114), Subdominant- (Takte 192–193) bzw. Dominant-Akkord (Takte 232–233) enden, um mit einem Tonika-Schlussakkord abzuschließen.

Die Komposition reiht sich an 14. Stelle neben die beiden Spiegelfugen in den Zyklus ein.¹⁰ Einige Besonderheiten scheinen die Beziehung mit der letzteren

¹⁰ Eine graphische Darstellung der Struktur der *Kunst der Fuge* findet sich im Anhang.

zu unterstreichen: Das erste Thema des Contrapunctus XIV ist ein Palindrom, das heißt es kann von vorne und vom Ende her gespielt werden, ohne dass sich die Melodie verändert. Damit bildet diese eine Spiegelfigur. Im Schlussteil erscheinen die vier Themen in Normal- und Umkehrungsform auf ähnliche Weise wie bei den Spiegelfugen. Wenn das dritte Thema auf den Buchstaben von Bachs Namen beruht, so beruhen das zweite und vierte Thema auf deren Zahlenwerten: Das zweite Thema besteht aus 41 (Summe der Zahlenwerte der Buchstaben J-S-B-A-C-H) und das vierte aus 14 Noten (Summe der Zahlenwerte der Buchstaben B-A-C-H), wobei 41 und 14 wiederum zwei spiegelbildliche Zahlen sind.

Bei der Rekonstruktion des fehlenden Teils habe ich – wie erwähnt – versucht, Phantasie und Kreativität aus dem Spiel zu lassen und einfach nur den ‚Indizien‘ zu folgen, und dies mehr mit der Haltung eines Restaurators als mit der eines Komponisten. Die Elemente der ‚Phantasie‘ beschränken sich auf eine Sechzehntelbewegung über dem letzten Orgelpunkt als einzige Geste der ‚Virtuosität‘ (ähnlich der Sechzehntelbewegung im Finale des Contrapunctus VIII) sowie auf ein weiteres Zitat des *b-a-c-h*-Themas als abschließende ‚Unterschrift‘, in Anlehnung an die kanonischen Variationen BWV 768.¹¹

1 2 3 4	5 6 7	8 9 10 11	12 13 14	I II III IV
4 einfache Fugen (rectus 1 und 3, inversus 2 und 4)	3 Fugen mit Kombination von rectus und inversus	4 Doppel- und Tripelfugen unter Einführung von neuen Themen	3 Fugen (2 Spiegelfugen) + Contrapunctus XIV	4 Kanons

Abb. 1: Struktur der *Kunst der Fuge*

¹¹ Besonderen Dank schulde ich Christoph Wolff und Jean-Claude Zehnder für den Austausch von Ideen und für ihre Ratschläge beim Verfassen dieses Artikels.