

## Die Fuge

Orgel: Paul Wißkirchen

Erläuterungen: Hubert Wißkirchen

In einer Rezension über Mendelssohns Präludien und Fugen op. 35 berichtet Robert Schumann von einem Mann, der die Fuge folgendermaßen definierte: "Sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der andren ausreißt - (fuga a fugere) - und der Zuhörer vor allen." Daß der zweite Teil der Aussage nicht ganz stimmt, davon zeugt die Tatsache, daß Sie heute freiwillig hier erschienen sind. Der erste Teil der Definition ist allerdings in jedem Falle richtig. Fuge kommt vom lateinischen fuga und heißt Flucht. Die Stimmen einer Fuge spielen sozusagen Nachlaufen: Die erste Stimme fängt an, dann folgen in einem bestimmten Abstand die zweite Stimme, dann die dritte usw., je nach der Zahl der Stimmen, die ein Stück hat. Alle Stimmen spielen dabei die gleiche Melodie, besser gesagt, das gleiche Thema. Am besten können Sie sich das vorstellen, wenn Sie an einen Kanon denken. Der Unterschied ist allerdings der, daß die Stimmen eines Kanons von Anfang bis Schluß identisch sind, während bei einer Fuge nur das Thema durch alle Stimmen geführt wird, die Fortführungen der einzelnen Themauftritte aber nicht mehr gleich sein müssen. Man bezeichnet diese Satztechnik, bei der eine Stimme eine andere nachahmt, in der Musik als Imitation, das heißt ja Nachahmung. Kanon und Fuge wurden in der Musikgeschichte erst möglich, als die Kunst des mehrstimmigen Komponierens im 15. und 16. Jahrhundert einen hohen Standard erreicht hatte. Die Wurzeln dieser artifiziellen Technik liegen gleichwohl in einem ganz elementaren Bereich, sonst hätte die Fuge nicht eine so lange Lebensdauer gehabt.

Es sind drei Urprinzipien des Musizierens, die in der Fuge wirksam sind:

1. *das Frage-Antwort-Spiel.*

Eine Stimme singt vor, die andere antwortet. Dieses call & response-Prinzip findet man in fast allen Musikformen und Musikkulturen.:

2. *die Wiederholung.*

Die Musik schwelgt geradezu in Wiederholungen. So wie ein Mensch in emotional extremen Situationen der Freude oder Trauer dazu neigt, ein Wort oder einen Satz dauernd zu wiederholen, so benutzt auch der Musiker die wörtliche oder veränderte Wiederholung als ein Mittel der starken gefühlsmäßigen Einstimmung.

3. *die Nachahmung.*

Wie stark der Imitationsdrang der Menschen ist, kann man am besten bei Kindern beobachten. Da gibt es z. B. ein Frage-Antwort-Spiel, bei dem der eine alles, was der andere sagt und tut, nachmacht, natürlich um ihn zu ärgern. Dieses Spiel entspricht genau einem musikalischen Kanon. Der zweite ist sozusagen das *Echo* des ersten. Damit sind wir bei dem Naturphänomen, das den Menschen als Vorbild gedient haben könnte.

Das älteste erhaltene Beispiel eines Kanons ist der **Sommerkanon**, der im 13. Jahrhundert in England aufgezeichnet wurde. Er stammt aus der Spielmannspraxis und ist keine komponierte, sondern eine aus der volkstümlichen Improvisationspraxis heraus entstandene Musik: 4 Stimmen imitieren sich. Das Ganze ist unterlegt mit einem "ground", wie die Engländer sagen, einem Baßfundament, dessen einfachste Form wir aus den brummenden Liegetönen des Dudelsacks kennen. Im Sommerkanon besteht der Ground aus zwei Tönen, die wie ein Glockengeläut gleichmäßig hin- und herpendeln.

Der älteste erhaltene komponierte Kanon stammt aus dem 14. Jahrhundert. Der Komponist ist Magister Piero, ein Italiener. Zwei gleichwertige Oberstimmen imitieren sich, die dritte Stimme ist ein grundierendes Baßfundament.

### CACCIA

Maestro Piero, Ritornell der dreistimmigen Caccia, „Con bracchi assai e con molti sparveri“ (nach J. Wolf)

Interessanterweise heißt das Stück, aus dem unser Beispiel einen Ausschnitt darstellt, Caccia. Die Caccia war eine Sonderform des Madrigals, eines weltlichen gesungenen Stückes. Caccia heißt Jagd. Damit sind wir wieder beim Prinzip der Verfolgung, der Nachahmung, der Imitation. Die Jagd spielte in früheren Zeiten eine wichtige, weil existentielle Rolle im Leben der Menschen. Kein Wunder, daß man dieses Phänomen auch in der Musik nachmachte. Begriff und Form der Fuge sind auch in späterer Zeit noch in dieser tonmalerischen Grundbedeutung verstanden

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled '(Primus)' and the middle staff is labeled '(Secundus)'. The bottom staff is labeled 'Tenor'. The lyrics are written below the staves. The music is in a 3/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Perch' e - ra sola, in - fra me di - co e ri - do. „Ec-co la pioggia, il bosco, E-ne-a e Di - do!“'.

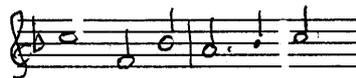
worden: Wenn Bach z. B. in der Kantate 12 den Text "Ich folge Christo nach" vertont, dann tut er das wie selbstverständlich in einem fugenähnlichen Satz, der von lauter musikalischen Imitationen durchzogen ist. Hören wir noch einmal den Ausschnitt aus der Caccia und achten wir dabei einmal besonders auf den Mittelteil. Da ist das Grundprinzip des Frage-Antwort-Spiels oder des Echos besonders deutlich erkennbar.

## CACCIA

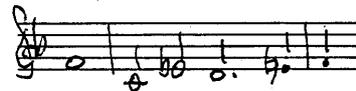
Was ist an dem Prinzip der Imitation nun eigentlich so interessant, daß es wie kein anderes die Entwicklung der mehrstimmigen Musik während ihrer ersten Hochphase im 15. und 16. Jahrhundert bestimmte? Die Imitationstechnik bot die Möglichkeit ein bis dahin ungelöstes kompositorisches Problem zu lösen. Die seit dem 11. Jahrhundert entwickelten Formen des mehrstimmigen Komponierens sahen entweder so aus, daß die Stimmen überwiegend parallel nebeneinander herliefen, also unselbständig und an die Hauptmelodie gekoppelt waren, oder so, daß, umgekehrt, die einzelnen Stimmen allzu individuell ausgestaltet waren und damit beziehungslos nebeneinander herliefen. Das Ziel war: alle Stimmen sollten gleichberechtigt sein, sich voll artikulieren, dabei aber so integriert sein, daß ein einheitlicher Ablauf entsteht. Die Lösung des Problems fand man in der imitatorischen Durchformung aller Stimmen. Ein abgehobenes Baßfundament wie in der Caccia hatte in einem solchen ästhetischen Konzept natürlich keinen Platz mehr. Das thematische Material durchzog nun unablässig alle Stimmen. Diese Entwicklung vollzog sich im Bereich der Kirchenmusik, weil nur hier durch die Einrichtung professioneller Sängerschöre die Voraussetzung zur Realisierung solch komplizierter Werke gegeben war. Und noch etwas ist wichtig: sie vollzog sich im Bereich der Vokalmusik, denn das Lob Gottes sollte auf dem intimsten Instrument des Menschen, der Stimme, ertönen. Instrumentalmusik galt als minderrangig, sie überließ man den Spielleuten.

Die erste und wichtigste Vorform der Fuge, die damals entstand, war die **Motette**: Sie war so angelegt, daß jeder Satz eines zu vertonenden Textes ein eigenes Thema erhielt, das durch alle Stimmen geführt wird. Schauen wir uns eine solche Durchführung eines 4stimmigen Stückes einmal an<sup>1</sup>:

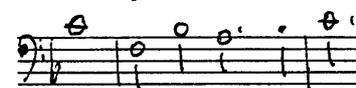
Das Thema tritt zunächst im Sopran auf:



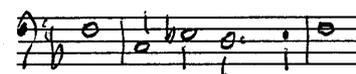
dann im Alt,



dann im Tenor,

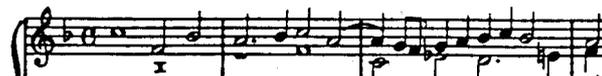


schließlich im Baß



Im Unterschied zum Kanon wird das Thema nicht wörtlich wiederholt, sondern in Anpassung an die verschiedenen Stimmlagen auf verschiedenen Tonstufen. So ist es auch später noch in der Fuge. Bei der ersten Durchführung, die man in der Fuge auch Exposition (Herausstellung der Themen) nennt, ist die Reihenfolge der Stufen genauso festgelegt wie in unserem Stück, nämlich: 1. Stufe - 5. Stufe - 1. Stufe - 5. Stufe. In den weiteren Durchführungen ist sie nicht festgelegt.

Was machen nun die Stimmen, wenn sie das Thema zu Ende gespielt haben und die nächste Stimme des Thema übernimmt? Sie spielen sogenannte Kontrapunkte, Gegenstimmen. Hören wir nochmals den 1. und 2. Themaauftritt und achten wir besonders auf die Fortführung des Soprans beim Einsatz des Alts.



Der Kontrapunkt ist fließender als das Thema, füllt sozusagen die zeitlichen Lücken aus, die die langen Notenwerte des Themas lassen. Hören wir nun die ganze Durchführung des Themas mit allen Kontrapunkten. Die Kontrapunkte werden nicht streng in allen Stimmen wiederholt, sondern sind in diesem Stück ziemlich frei gehandhabt.



<sup>1</sup> Fabrizio Fontana: Ricercare aus "Tre Ricercari per Organo, Rom 1677

Nun folgt, eng verzahnt mit dem 1. Abschnitt, der 2. Abschnitt mit einem neuen Thema, dessen Auftritte wir wieder ohne die Kontrapunkte hören. Die Reihenfolge der Auftritte ist jetzt.. Alt - Tenor - Sopran - Baß.

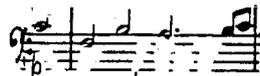


Es ist Ihnen vielleicht aufgefallen, daß der Baß den Sopran gar nicht ausreden läßt, sondern ihm ins Wort fällt. Diese "unhöfliche" musikalische Technik nennt man Engführung: Die folgende Stimme setzt - wie ein Echo - ein, bevor die vorausgehende mit dem Thema zu Ende ist, die beiden Themauftritte werden ineinandergeschoben. Das setzt natürlich kompositorisch einiges voraus. Das Thema muß auf solche Kunststücke hin von Anfang an ausgetüftelt sein.

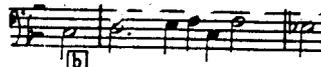
Handelte es sich um eine wirkliche Motette, so müßte nun der dritte Abschnitt mit einem neuen Thema folgen. So kennen manche von ihnen das vielleicht aus den Motetten oder Meßkompositionen Palestrinas oder anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts. Unser Stück ist ungefähr hundert Jahre jünger, es entstand 1677, der Komponist ist Fabrizio Fontana, der wie Palestrina in Rom wirkte. Es ist überschrieben mit **Ricercar**. Ein Ricercar ist eine instrumentale Nachahmung einer Motette.

Bei der Übertragung der Motette auf die Orgel ergibt sich ein Problem. Während bei der Motette der Zusammenhang des Ganzen durch den Text gewährleistet ist - die unterschiedliche Gestaltung der einzelnen Teile soll ja die Strukturierung des Textes nach Satz- und Sinneinheiten verdeutlichen - , entsteht beim Wegfall des Textes ein ästhetisches Unding ohne formale Einheit. Fontana löst dieses Formproblem, indem er in den folgenden Abschnitten nur noch ein neues Thema einführt, ansonsten die vorhandenen Themen auf immer neue Weise durchführt. Damit ist ein weiterer entscheidender Schritt auf dem Wege zur Fuge getan, die ja in der Regel nur noch ein Thema haben wird. Von den vielfältigen Verarbeitungsmöglichkeiten, die Fontana anwendet, können wir uns nur einige kurz ins Bewußtsein heben: Er kombiniert verschiedene Themen:

z. B. Thema 1



mit Thema 2.

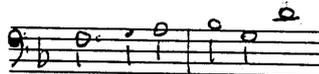


Zusammen klingt das so:

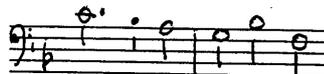


Er kehrt die Themen um, d. h. er ändert ihre Bewegungsrichtung, z.B.:

Thema 3



Umkehrung:



Wenn Sie nun bedenken, daß alle diese Modifikationen wieder aufs vielfältigste miteinander kombiniert werden, bekommen Sie vielleicht eine Vorstellung von den hohen kombinatorischen und konstruktiven Fähigkeiten, die zur Herstellung einer solchen Komposition notwendig sind. Dabei sind die aufgezählten Verfahren beileibe noch nicht alle: Man kann das Thema auch im doppelten oder halbierten Tempo oder rückwärts ablaufen lassen. Noch bei Bach gibt es, vor allem in seinem "Musikalischen Opfer" und seiner "Kunst der Fuge", zahlreiche Beispiele einer solch hochgezüchteten Satztechnik. Am häufigsten findet man solche Kunststücke bei den niederländischen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts. Das sind allerdings Extreme, bei denen die Lust des Menschen an technischer Beherrschung in die Gefahr gerät, sich zu verselbständigen. Man spricht deshalb halb mit Bewunderung, halb mit Verachtung von den "Künsten" oder "Künsteleien" der Niederländer.

Hören wir das Ricercar von Fontana:

### FONTANA

Wenn Sie nun nicht alle Themaetritte, Themaveränderungen und Themenkombinationen mitbekommen haben, brauchen Sie nicht traurig zu sein. Das fällt auch einem Musiker schwer. Diese Musik ist ja nicht in erster Linie für den Komponistenkollegen geschrieben, der mit Expertenohren den Werkgeheimnissen der Konkurrenz auf die Schliche kommen will. Zweifellos ist das auch ein interessanter und ergiebiger Höraspekt, aber es ist nicht der entscheidende. Ein Musikstück war damals noch kein autonomes Kunstwerk, das um seiner selbst willen geschaffen und gehört

wurde, sondern es hatte eine ganz spezifische Funktion. Bei der Motette, die ja das Vorbild für unser Ricercar ist, war es die liturgische. Die Musik soll den heiligen Texten ein angemessenes Gewand geben, sollte den Hörer beim Nachdenken über die Texte unterstützen, sein Gemüt färben - wie etwa auch der Weihrauch, die feierlichen Gewänder und die rituellen Gesten -, seine Gedanken von der Alltäglichkeit abziehen und konzentrieren auf die überirdische Wirklichkeit. Das bewirkt die Musik durch die undurchsichtige, komplizierte Struktur, den ruhig fließenden, von keinem grellen Effekt, Kontrast oder markanten Einschnitt gestörten Ablauf. Auch die Themen selbst sind eigentümlich konturlos, ohne individuelle Physiognomie. Sie sehen sich zum Verwechseln ähnlich. Das hat sicherlich auch seinen Grund darin, daß sie mit Blick auf vielfältige satztechnische Feinheiten ausgetüfelt sind, mehr aber noch in dem allem Menschlich-Subjektiven abholden Stil insgesamt. In dieser Musik spricht nicht ein Komponist seine Gefühle aus, wie Mozart und Beethoven das eventuell tun. Die Musik soll auch nicht gefallen in einem äußeren Sinne. Sie soll nicht unsere Körperlichkeit und Sinnlichkeit ansprechen; wie das z. B. in der Jazz- und Rockmusik, aber auch in der barocken und klassischen Musik geschieht. Alles rhythmisch oder dynamisch Markante bleibt außen vor. Letztlich ist diese Musik Spiegel einer überweltlichen Wirklichkeit im Sinne des Satzes: Alles Irdische ist nur ein Gleichnis.

Worin besteht dieses Gleichnis? Das wird schlagartig klar, wenn man den beschriebenen musikalischen Tatbestand in Analogie zur Philosophie der Zeit sieht. Nach Giordano Bruno, der von 1548 - 1600 lebte, entsteht aus dem Einen, der Urmonade, der Ursubstanz, alles in einer allumfassenden Emanation. Genauso entsteht das Musikstück in der Mannigfaltigkeit seiner Glieder in einer dauernden Verwandlung und Vergegenwärtigung des Gleichen. Das Thema ist gleichsam die Urmonade, die Ursubstanz. Die einheitliche, von einem Thema durchzogene komplizierte Struktur ist ein Spiegel, ein Symbol der göttlichen Ordnung der Welt. Eine solche Musik entsprach überdies den Vorschriften der Konzilien, die von der Kirchenmusik vor allem zwei Eigenschaften forderten: pietas (Frömmigkeit) und gravitas (ernste Würde), beides als Gegenpol zum profanum, dem Weltlichen, gedacht. In der Musik Palestrinas sah man dieses Ideal vollkommen verwirklicht. Deshalb wurde sie als *stile antico e grave*, als alter würdiger Stil, auch in späterer Zeit weitergepflegt, unser Ricercar von Fontana ist ein Beispiel dafür. Auch Bach hat noch Fugen in diesem Ricercarstil geschrieben. Und bis ins 20. Jahrhundert müssen die Musiker im Fach Musiktheorie diese Kunst des reinen und strengen Satzes zumindest in seinen Anfangsgründen lernen.

Palestrinas Todesjahr (1594) ist das Geburtsjahr der Oper. Die entscheidenden Entwicklungen der Musik vollzogen sich nun im weltlichen Bereich. Es ging darum, menschliche Gefühle und Leidenschaften musikalisch zu erfassen. Dazu war aber die komplizierte Polyphonie, eine Musik mit mehreren selbständig geführten Stimmen, nicht flexibel genug. Sie war nicht spontan genug handhabbar. Neben oder an die Stelle der alten Imitationskünste traten jetzt Techniken des homophonen Satzes, bei dem es nur eine Hauptstimme gibt, der die anderen sich als Begleitung zuordnen. Aus dem Neben- und Ineinander alter und neuer Techniken entwickelten sich die vielfältigen Formen barocker Musik.

Mit einem Beispiel barocker Orgelmusik wollen wir uns jetzt beschäftigen. Es stammt von Dietrich **Buxtehude**, der von 1637 - 1707 lebte und Organist an der Marienkirche in Lübeck war. Das Stück trägt den Titel Präludium (Vorspiel). Dabei handelt es sich nicht um ein wirkliches Vorspiel, sondern um ein ausgedehntes selbständiges Werk. Dietrich Buxtehude verfügt souverän über die verschiedenen Stile seiner Zeit. Sehr schön läßt sich an unserem Präludium in g-Moll die Verbindung von Elementen, die aus der weltlichen Entwicklung der Instrumentalmusik herrühren, mit Elementen aus der alten kirchlichen Vokalmusik zeigen. Am Anfang steht ein spielfreudiger Präludienteil. Leicht hingeworfen, wie improvisiert, erscheint der Satz, in dem ein schnelles Motiv hektisch auf- und abwärts geführt wird.



Das Ganze wird grundiert von einer zweitaktigen Baßfigur.



Diese Figur wird sechsmal wiederholt. Es handelt sich also um eine Art Passacaglia oder Chaconne, um ein Stück, das auf die alte Spielmannspraxis des Improvisierens über festgelegten Baßmustern zurückgeht, der wir schon am Anfang beim Sommerkanon begegneten. Wie unverwundlich diese Art des Musizierens ist, weiß jeder Bluesfan. Der zweite Teil ist eine Fuge. Ricercarmäßig im Sinne des *stile antico e grave* sind die ruhige Bewegung des Themas und der gleichmäßige Gesamtverlauf.



Die Fuge ist allerdings nicht geschlossen, sondern offen: sie geht überraschend über in pathetische Akkordballungen mit interessanten harmonischen Effekten, die die Brücke zum dritten Teil bilden. Dieser ist der "modernste". Es ist ein taktmäßig klar gegliederter konzertanter Satz mit durchlaufenden Baßfiguren, ein Stück, das leicht und tänzerisch wirkt.



Auch dieses Stück ist nicht geschlossen, es endet mit präludienhaften, unablässig wiederholten Spielfiguren. Der 4. Teil ist wieder eine Fuge. Deren Thema ist aber nicht mehr ricercarmäßig weich konturiert und fließend, sondern im Sinne der Barockmusik rhythmisch klar strukturiert.

Der markante Rhythmus  wird viermal wiederholt:

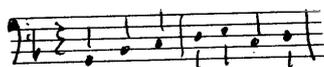


Die Themaesätze folgen so regelmäßig aufeinander, daß diese rhythmische Figur fast das ganze Stück über gleichmäßig durchläuft. Stünde das Stück nicht im 3/4-Takt, man könnte sozusagen mitmarschieren. In den alten Schlauch des vergeistigten, abgehobenen Ricercars ist also der neue Wein einer auch körperlich stimulierenden Musik gegossen worden. So spricht das Stück uns geistig und körperlich an. Denken wir nur an eine Barockkirche - und wir verstehen besser dieses zeittypische Übersetzen abstrakt-geistiger Wirklichkeiten in eine sinnennahe Bilder- und Affektsprache.

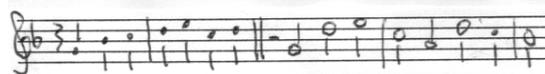
Sie ahnen es schon: auch dieses Stück ist nicht geschlossen, sondern verliert sich am Schluß in wucherndes Figurenwerk und geht in den 5. Teil über. Hier wechseln am Schluß des ganzen Stückes einstimmige schnelle Passagen und Akkordballungen miteinander ab. Das ist typisch für eine Toccata. Dieser Wechsel von Passagenwerk und Akkorden kommt von der Laute her, bei der sich eine solche Musizierweise spieltechnisch anbietet.

In der Musikwissenschaft subsumiert man Werke wie das vorliegende unter den Begriff Tokkaten-Fuge. In dieser Gattung werden zwei gegensätzliche Prinzipien vermischt: das lockere, ungebundene, quasi improvisatorische, auf virtuose und harmonische Extravaganzen ausgehende, von Spielfreude, Spontaneität, Phantasie und überraschend wechselndem Ausdruck gekennzeichnete Tokkaten-Prinzip und das strenge, ernste, einheitliche, konstruktive, von Rationalität gesteuerte Fugenprinzip. Eine solche Vermischung ist gar nicht so verwunderlich, wie es scheint. Zur Kreativität gehören ja beide Elemente, das spielerische brain storming, der assoziativ-freie Gedankenfluß, und das systematisierende, Ordnung schaffende Denken und Arbeiten. Paul Claudel hat das einmal auf die schöne Formel gebracht: "Ordnung ist die Lust der Vernunft, Unordnung die Wonne der Phantasie." Reine, übertriebene Ordnung ist steril und langweilig. Jedes Kunstwerk enthält Elemente der Unordnung, der Überraschung, ist keine bloße Regelerfüllung.

Aber: Enthält unser Stück nicht zuviel Unordnung? Ist es nicht allzu heterogen zusammengesetzt? Ist das manieristische Aufbrechen der Form - Erinnern wir uns: keiner der einzelnen Teile ist in sich geschlossen! - nicht zu weit getrieben? Sind die Ausdrucksgegensätze nicht zu groß? Eigentlich ja, und trotzdem nein! Nach barocker Theorie gehören solche Toccaten zum "stylus phantasticus", und da gehört sich das so. Dennoch: zu der kühnen formalen Anlage, zur naiven Spielfreude und Phantasie treten auch in diesem Stück das solide Handwerk und das ordnende, zusammenhangstiftende kompositorische Denken, nur so wird ja auch die fantastische Form erst zur Form im eigentlichen Sinne: zu einer nicht beliebigen und willkürlichen, sondern gültigen Aussage. Suchen wir also nach dem geheimen Zusammenhang zwischen den heterogenen Teilen! Den Schlüssel bildet die Baßfigur im 1. Teil:



Sie ist die Bezugsgestalt, aus der alle anderen abgeleitet sind. Vergleichen wir unsere Grundgestalt mit dem 1. Fugenthema (transponiert in die gleiche Tonlage):



Im 3. Teil versteckt sich die Grundgestalt mehrfach im Baß. Das 2. Fugenthema ist eine Variante des 1. Themas und über diese Brücke auf die Grundgestalt bezogen: Faszinierend ist der Übergang von der Fuge zum 5. Teil gestaltet: Hier wird der Zusammenhang zwischen 2. Fugenthema und Grundgestalt kompositorisch aufgedeckt. Hören wir den letzten Themauftritt (das Thema liegt im Baß): .



In den Oberstimmen haben Sie eine nicht mehr zur Fuge passende Achtelfiguration gehört. Es handelt sich um eine Art Überblendtechnik, denn die Achtelfiguration wird nun in den Baß verlegt und entpuppt sich als umspielte Form der Grundgestalt:



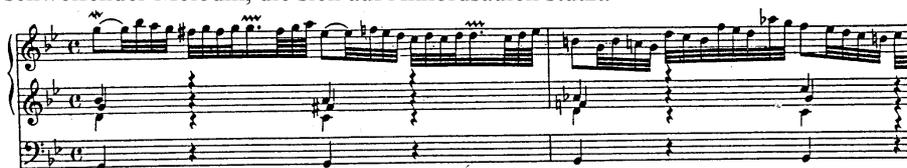
Diese Baßfigur wird nun, allerdings variiert, dreimal wiederholt und greift damit den Chaconnegedanken des 1. Teils auf. Der Schluß löst die starre Wiederholung wieder in ein lockeres tokcatenhaftes Spiel auf und bestätigt damit die Gattung, der dieses Stück angehört.

Hinter einer solch bunten formalen Disposition steckt ein ähnlicher Gestaltungswille wie hinter den zeitgenössischen Romanen (z. B. "Simplizissimus" oder "Don Quichote"), deren Gliederung episodisch ist. Wie in diesen Romanen die Hauptfigur in verschiedenen, relativ selbständig nebeneinanderstehenden Geschichten agiert, so wird bei Buxtehude ein thematischer Grundgedanke vor verschiedene stilistische Hintergründe gestellt.

### BUXTEHUDE

Den Feuergeist Buxtehudes spüren wir noch in Bachs Jugendwerken, besonders in der berühmten Toccata in d-Moll. Allerdings findet hier schon eine formale Konzentration statt, insofern als die alte 5teilige Form der Toccata mit 2 eingelagerten Fugen nun dreiteilig geworden ist. Es gibt nur noch eine Fuge, die von 2 Toccata-Teilen umschlossen ist. Noch konzentrierter ist dann die in den späteren Werken Bachs normale Form "Präludium und Fuge". Hier ist die Verbindung der beiden gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien auf die kürzeste Formel gebracht. Mit der formalen Abseckung geht die wachsende Ausdehnung der einzelnen Stücke einher. Während bei Buxtehude die Länge des Stückes aus der Aneinanderreihung vieler kurzer Stücke entsteht, wächst sie bei Bach von innen aus der vielfältigen Verarbeitung des thematischen Materials.

Eine Sonderform dieser Zweiteilung Präludium und Fuge ist die **Fantasie und Fuge in g-Moll von Bach**, mit der wir uns jetzt beschäftigen wollen. Der Begriff Fantasie ist in etwa gleichbedeutend mit Toccata. Und tatsächlich zeigt diese Bachsche Fantasie eine große Ähnlichkeit mit dem Buxtehude-Stück. Am Anfang steht ein toccatenhaft freier Teil mit schweifender Melodik, die sich auf Akkordsäulen stützt.



Darauf folgt ein weich fließender Teil, der in den Oberstimmen fugenähnlich abläuft und im Pedal von einer gleichmäßigen Achtelbewegung grundiert wird.



Es folgen ein toccatenartiger Teil mit schnellen Passagen und Akkordballungen und teilweise ausgefallenen harmonischen Wendungen, ein fugenähnlicher Teil und nochmals ein toccatenhafter Teil. Das ist die gleiche Fünfteiligkeit wie bei Buxtehude. Die Unterschiede sind allerdings bei näherem Hinschauen erheblich. Die Teile sind stärker integriert und vereinheitlicht: Die Toccateile und die Fugenteile sind sich untereinander sehr ähnlich. Gegen Ende finden sogar vorsichtige Vermischungen zwischen Fugen- und Toccatenprinzip statt, z. B. im drittletzten Takt:

Aus dem Toccatenteil stammt das Motiv der Oberstimme, aus dem Fugenteil kommen die imitatorische Verarbeitung dieses Toccatenmotivs und das Achtelmotiv im Baß.



Umgekehrt wie bei Buxtehude könnte man nun fragen: Ist das nicht ein bißchen viel Ordnung für eine Fantasie? Der Meinung war auch Bach, deshalb fügt er überraschend vor dem letzten Toccatenteil noch eine völlig neue Passage ein.



Die Kühnheit der Harmonik, ihre gewaltige, fast schmerzliche Wirkung, stehen ohne Parallele in der Musikgeschichte bis dahin da. Erst im 19. Jahrhundert bei Wagner wird das wieder erreicht. Aber auch diese extravagante Stelle ist in das Ganze integriert, indem sie Elemente beider Teile verbindet: Im Baß hört man die schreitenden Achtel des fugenähnlichen Teils, und die Harmonik setzt die harmonische Schärfung des vorhergehenden Toccatenteils fort. Das Allerverblüffendste ist die Stelle, wo am Schluß dieses Teils, auf dem Höhepunkt des melodischen Anstiegs und der dissonanten Harmonik, das Stück hinübergleitet in eine in gleichmäßigen Sechzehnteln fließende Variation des fugenähnlichen Teils. Bemerkenswert ist die quasi logische Verknüpfung der heterogenen Elemente: Die in der Steigerung aufgestaute Spannung entlädt sich in abfließende Bewegung, das eine ist die Ursache des anderen, die Teile stehen nicht mehr nebeneinander, sondern folgen auseinander wie in einem zwingenden Gedankengang.



Das Thema der g-Moll-Fuge ist nicht vergleichbar mit den Fugenthemen, die wir bisher kennengelernt haben. Es ist länger und hat ein "Gesicht", eine charakteristische, lebendige Physiognomie:



Es ist sehr plastisch gegliedert: Motiv a, eine Abwärtswelle:



Motiv a auf einer höheren Tonstufe:



Motiv b, eine ausgreifende sprunghafte Geste:



Motiv a:

Motiv b auf einer tieferen Tonstufe:



Motiv a:



Wenn man das Thema ein- oder zweimal gehört hat, kann man es nachpfeifen. Das kommt nicht von ungefähr, stellt es doch eine Variation eines niederländischen Volkslieds dar.



Wahrscheinlich ist das Fugenthema eine Verbeugung vor dem greisen Meister Jan Adam Reinken, der ein Niederländer war. Bei Bachs Probespiel anlässlich seiner Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg im Jahre 1720 war auch Reinken anwesend. Vieles spricht dafür, daß Bach die g-Moll-Fuge dort gespielt hat, vor allem die Tatsache, daß der Hamburger Mattheson einige Jahre später berichtet, daß er bei einer Organistenprüfung dieses Thema als Improvisationsaufgabe gestellt habe, da es so bekannt sei. Reinken drückte übrigens seine Begeisterung über Bachs Fugenkunst in den Worten aus: "Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt."

Ebenso plastisch wie das Thema der Fuge sind die Kontrapunkte. Sie sind such nicht beliebig, sondern werden das ganze Stück über beibehalten, die Musiker sagen, sie sind obligat. Der 1. Kontrapunkt fängt die vitale Bewegtheit des Themas in einem ruhigen Abwärtsgang auf.



Zwischen diesen Gegensätzen vermitteln Elemente aus dem Thema: Der Kp 1 beginnt mit einer Art Umkehrung des Motivs a. dann folgt eine charakteristische Quart-Sprung-Figur, schließlich der ruhige Abwärtsgang.



Die charakteristische Quartsprung-Figur wollen wir uns genauer ansehen. Sie stammt aus

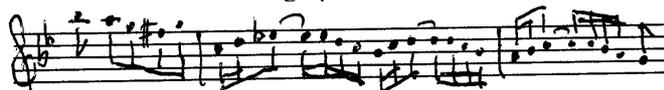
Motiv b



und erscheint hier in verlangsamer Form:



Der 2. Kontrapunkt ist eine Variante des 1.: der Abwärtsgang des 1. Kontrapunkts wird im dreifachen Tempo und dann in einer verzierten Version gespielt:



Bei Bach ist das Ziel der gleichmäßigen Durchformung der Stimmen, ihrer individuellen Gestaltung und gleichzeitigen Integration, vollkommen erreicht. Er ist der eigentliche Klassiker und Vollender der Fugenkunst. Seinen Schülern riet er, sich beim Komponieren von Fugen "Personen vorzustellen, die sich unterhalten. Jede Stimme müsse eine unabhängige, logische Persönlichkeit sein, die Konversation sich aber trotzdem auf ein gemeinsames Thema beziehen." (Marcel S. 65) Das ist ein schönes Bild für seinen Gestaltungswillen und für die Idee der Fuge überhaupt.

Der Ablauf der g-Moll-Fuge ist wesentlich vom Prinzip der Permutation geprägt. Am besten machen wir uns das an einem Beispiel klar. Wir hören drei dreistimmige Stellen des Stückes, die bis auf die Tonart fast identisch sind. Alle drei Stellen kombinieren Thema, Kontrapunkt 1 und Kontrapunkt 2, es wechselt jeweils nur deren Anordnung. An der ersten Stelle ist oben der Kp 2, in der Mitte Kp 1, im Baß das Thema:



An der zweiten Stelle: oben Kp 1, in der Mitte das Thema, im Baß Kp 2:



An der dritten Stelle: oben Kp 2, in der Mitte Kp. 1, im Baß das Thema:



Nun wäre ein Stück, das streng nach der Regel der Permutation, also des Stimmtausches, gebaut ist, steril, weil die Ordnung zu rigide und durchsichtig wäre. Deshalb bringt Bach auf vielfältige Weise Veränderungen am Prinzip an, die wir hier nicht alle untersuchen können. Eine ist aber ganz wesentlich: Neben den thematisch gebundenen Durchführungen bekommen die Zwischenspiele eine große Bedeutung. Im Verlauf der Fuge werden sie immer ausgedehnter. In den Zwischenspielen geht Bach mit dem thematischen Material sehr frei um. Im 1. Zwischenspiel spinnt er in der Oberstimme aus Motiv a eine Sechzehntelkette und setzt die Achtel aus Motiv b als Begleitung darunter.



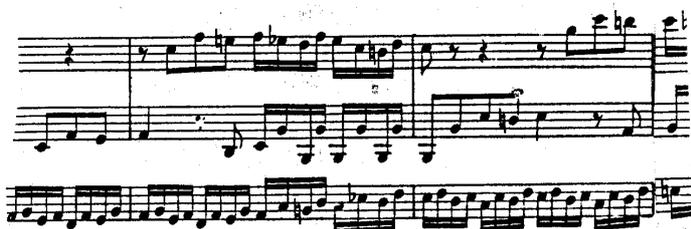
Im 2. Zwischenspiel erscheinen in der Unterstimme eine Variante der Sechzehntelkette, in der Oberstimme die charakteristische Quart, jetzt umgekehrt, nach oben gerichtet:



Die größte Freiheit, die sich Bach gegenüber dem starren Gesetz der Fuge, wie es in unseren Lexika dargestellt ist, nimmt, ist, daß er aus der umgekehrten Form des charakteristischen Quartmotivs



im Verlauf des Stückes mehr und mehr eine Art Nebenthema macht. Hören wir eine Stelle, wo es im Dialog zwischen 2. und 1. Stimme auftritt:



Bachs Fuge wächst also, wie alle große Musik, aus dem produktiven Zwiespalt von Ordnung und Unordnung, mit dem Musikmeister aus Hermann Hesses "Glasperlenspiel" zu reden: aus der "beglückenden Harmonie von Gesetz und Freiheit, von Dienen und Herrschen."

Ein letzter Blick auf das Verhältnis von Fantasie und Fuge! Es wäre doch verwunderlich, wenn die Integrationstendenz sich nicht auch auf die Gesamtkonzeption auswirkte. Bei genauerem Hinschauen kommt man aus dem Staunen nicht mehr heraus: Alle Einzelgestalten beziehen sich auf e i n e n Kern. Eine absteigende Terzenfolge ist der Grundriß, über dem alle wesentlichen Motive des Stückes gezeichnet sind. Wir hören im folgenden immer zuerst das zugrundliegende Terzengerüst, dann die daraus abgeleiteten Motive:

Das 1. Motiv des Fugenthemas umspielt diese absteigende Terzenfolge:



Das 2. Motiv rankt sich um eine vierfach absteigende Terzenfolge:



Der Beginn der Fantasie umgibt die gleiche Terzenfolge mit weitläufigen Girlanden:



Dasselbe Prinzip herrscht im fugenähnlichen Teil:

Oberstimme:



Baßstimme:



In dem eingeschobenen vorletzten Teil ist die Baßlinie eine tonleitermäßige Ausfüllung des Terzengerüsts:



Diese mit unerbittlicher Gewalt endlos abwärts gezogene Linie bringt es auf den Punkt: das gesamte Grundmaterial des Stückes unterliegt einem Abwärtssog, An dieser spektakulärsten Stelle des Stückes formieren sich aber auch die Gegenkräfte: Die Oberstimmen schrauben sich in verbissener Chromatik aufwärts. In dieser Scherenbewegung zwischen Ober- und Unterstimme liegt der Grund für die gewaltige Steigerungswirkung dieser Stelle. Diese Gegenkräfte treten schon am Anfang des Stückes auf, wo den abwärtslaufenden Girlanden eine Aufwärtsgirlande folgt, die sich um den umgekehrten Terzengang rankt:



Wir wollen dieser Entwicklung nicht im einzelnen nachgehen. Vielleicht achten Sie einmal beim Hören auf diese Spannung zwischen Ab und Auf.

Fantasie und Fuge stehen, wie gesehen, in einer inneren Beziehung zueinander, obwohl sie eine unterschiedliche Funktion haben. Die Fantasie steht für die Sphäre der menschlichen Affekte, der ungelösten Probleme, der drängenden Wünsche. Die Fuge befreit von diesem Hin und Her. Sie verkörpert die Idee der in sich ruhenden Form, der sinnvollen Weltordnung, wenn man so will, der Erlösung. Von hier aus erklärt sich auch die wichtige Rolle der umgekehrten Quarte in der Fuge. Ihre signalhafte Aufwärtsbewegung klingt wie ein freudiges "Ja" und gleicht die Abwärtstendenz aus. Eine solche fast schon theologische Deutung ist bei Bach nicht einmal so weit hergeholt, betrachtete er doch seine Kirchenmusik als eine musikalische Predigt. Die späte Fugenkunst Bachs berührt sich in dieser Sinnbildhaftigkeit mit ihrer Urahnin, der Motette des 16. Jahrhunderts. Schöner als Goethe kann man diesen Gedanken nicht formulieren. Ihm kam es beim ersten Hören Bachscher Orgelmusik vor, "als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben, so bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte."

## BACH

Nach Bachs Tod war es mit der Fuge so gut wie aus. Sie überwinterte in einigen Nischen der Kirchenmusik und in der Musiktheorie, wo sie als Übungsfeld zur Erlernung des Kompositionshandwerks benutzt wurde. Die aktuelle Ästhetik

hatte ganz anderes im Sinne. Unter dem Schlagwort "Zurück zur Natur!" wurde der Mensch, und zwar der einfache, ungebildete Mensch zum Maß aller Dinge. Die bisherigen Privilegien der höheren Stände, Wissenschaft, Kunst, Philosophie und Musik, sollten in der aufkommenden bürgerlichen Werk für alle da sein und popularisiert werden. Schon zu seinen Lebzeiten wurde Bach heftig angegriffen wegen der Künstlichkeit und Schwierigkeit seiner Musik. Sie sei unnatürlich, biete zu wenig Annehmlichkeit, hieß es. Die Musik sollte nun gefallen und unterhalten und sonst nichts.

Die heute weit verbreitete Vorstellung, Musik solle schön sein in dem Sinne, daß sie von jedermann ohne Anstrengung und geistigen Aufwand als bloße Unterhaltung gehört werden kann, hat in der damaligen Zeit ihren Ursprung. Die Entwicklung ging aber weiter, und bald schon hatte die Musik bei Haydn und Mozart wieder einen solchen Komplexitätsgrad erreicht, daß auch die Fuge wieder interessant wurde.

Wir hören von **Mozart** die **Fantasie in f-Moll**. Sie werden Parallelen zu Bach und Buxtehude feststellen. Das Stück ist wieder eine Art Toccata mit eingelagerten Fugen. Die Gliederung sieht so aus:

1. Fantasie, 2. Fuge, 3. Fantasie, 4. eingeschobener langsamer Satz mit Variationen, 5. Fantasie, 6. Fuge, 7. Coda ( zu deutsch: Schlußteil). Sie besteht aus einer verkürzten Fantasie, einer verkürzten Fuge und einem freien Schluß. Die Teile gehen, wie bei Buxtehude, ineinander über. Nur der Mittelteil ist in der Art des langsamen Satzes einer klassischen Symphonie oder Sonate abgesetzt. Mit Bach teilt Mozart die extremen Gegensätze und Spannungen und das Bemühen, intensive Beziehungen zwischen ihnen herzustellen. Wie bei Bach sind die Fantasie- und die Fugenteile im Material identisch.

Die Fantasie beginnt mit einer wilden, aufbegehrenden Geste.

The image shows the beginning of the Fantasy in f-Moll by Mozart. It consists of three staves: two for the right hand and one for the left hand. The music is in common time (C) and f-Moll. The first measure is marked with a forte dynamic (ff) and staccato. The right hand has a series of chords and eighth notes, while the left hand has a simple bass line. There are some fingerings and articulation marks above the notes.

Die schneidenden Dissonanzen unterstreichen die fast schmerzhaft Ausdrucksintensität. Die aufbegehrende Geste wird immer wiederholt, aber am Schluß sinkt das Ganze wie ein angestochener Ballon in sich zusammen. Das folgende Fugenthema klingt fest und energisch, so als ob sich jemand wieder zusammenreißt.

The image shows a single line of musical notation for the 'aufbegehrende Geste'. It is a short melodic phrase in f-Moll, starting with a forte dynamic (f). The melody consists of several eighth and sixteenth notes, with some accidentals.

Die aufbegehrende Geste der Fantasie

The image shows the 'aufbegehrende Geste' of the Fantasy, now smoothed out. It is a short melodic phrase in f-Moll, starting with a forte dynamic (f). The melody is more rhythmic and smoother than the original 'aufbegehrende Geste'.

ist nun rhythmisch geglättet und in die Ordnung der Fuge integriert. Durch die Wiederholung bekommt sie etwas Insistierendes, zielgerichtet Drängendes:

The image shows the 'aufbegehrende Geste' of the Fantasy, now smoothed out and integrated into the fugue. It is a short melodic phrase in f-Moll, starting with a forte dynamic (f). The melody is more rhythmic and smoother than the original 'aufbegehrende Geste'.

Die kurz angerissene Figur des Kontrapunkts, die auch zweimal gespielt wird, verstärkt den trotzigen Gesamtcharakter der Fuge.

The image shows the 'kurz angerissene Figur des Kontrapunkts' (shortly sketched counterpoint figure). It is a short melodic phrase in f-Moll, starting with a forte dynamic (f). The melody is more rhythmic and smoother than the original 'aufbegehrende Geste'.

Der 2. Kontrapunkt ist dagegen eine klagende Figur, die aus dem kläglichen Schluß des 1. Teils abgeleitet ist.

The image shows the '2. Kontrapunkt' (2nd counterpoint), which is a lamenting figure. It is a short melodic phrase in f-Moll, starting with a forte dynamic (f). The melody is more rhythmic and smoother than the original 'aufbegehrende Geste'.

Der Mittelsatz ist lyrisch und hebt sich stark von seiner dramatischen Umgebung ab. Das aufbegehrende Motiv der Fantasie



verwandelt sich in eine sehnsüchtige, leicht klagende Melodie:



Die Melodie wird anschließend variiert. Sie wird mit einer Sechzehntelkette umspielt.



In den folgenden Variationen wird diese spielerische Sechzehntelkette wie das Thema einer Fuge durch die anderen Stimmen geführt. Bei der 2. Fuge erscheint sie gleich zu Anfang als obligater, also durchgeführter Kontrapunkt zu dem Thema.

Die Fuge ist nicht mehr, wie bei Bach, Ziel und Höhepunkt der Entwicklung, nicht Symbol des Heils, sie ist vielmehr in die bizarre Welt der Fantasie integriert. Die Gegenwelt, besser die Sehnsucht nach einer besseren Welt, artikuliert sich in dem einfachen Liedcharakter des Mittelteils. Es gibt nicht mehr das Schema: Problem - Lösung. Die im Mittelteil sich artikulierende Sehnsucht wird nirgends erfüllt. Die Verbindung von Fugenthema und Sechzehntelkette verdeutlicht eher die Spannung, als daß sie sie löst. Der Mensch ist nicht mehr, wie bei Bach, voll aufgehoben in einer sinnvollen Weltordnung, sondern auf sich selbst, auf seine eigene Tatkraft, zurückgeworfen, dem entspricht der Schluß.

## MOZART

Im 19. Jahrhundert ist es vor allem das nun voll erwachte historische Bewußtsein, das zu einer Wiederentdeckung der alten Fuge führt. 1829 hat **Mendelssohn** die bis dahin völlig vergessene Matthäus-Passion von Bach wiederaufgeführt. Mendelssohn hat auch Orgelwerke von Bach gekannt und selbst gespielt, und er hat Fugen nach Bachschem Vorbild komponiert. Nun paßt aber die Fuge eigentlich gar nicht zur romantischen Stimmungsmusik, aber sie ist anpassungsfähig und hat deshalb immer wieder überlebt. Schon Beethoven hatte gesagt, in die Fugen müsse nun ein neues, poetisches Element hineinkommen.

Wie sieht das bei Mendelssohn aus? Das Thema seiner **c-Moll-Fuge** ist, wie ein romantisches Charakterstück, von einem durchgehenden rhythmischen Impuls und einer gleichbleibenden Spielfigur geprägt.

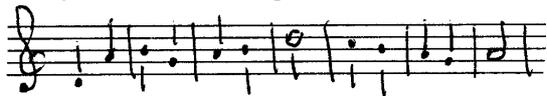


Die Konturen sind also weniger plastisch als bei Bach oder Mozart. Das gilt auch für das ganze Stück, das völlig gleichmäßig abläuft. Man kann sein Wesen und die dahinter stehende romantische Ästhetik nicht besser beschreiben, als Schumann es in der schon erwähnten Rezension über Mendelssohns Fugen getan hat. Er schreibt: "Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastianisches und könnten den scharfsinnigsten Redakteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woraus man die moderne Zeit erkennt..., indem er alle jene unglücklichen, nichts-nützigen Satzkünsteleien... mied und mehr das Melodische der Kantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bachschen Form... Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum etwa für einen Straußchen Walzer hält, mit andren Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen."

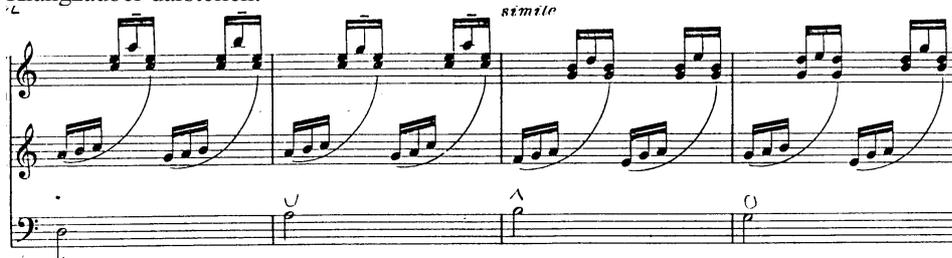
## MENDELSSOHN

Unser letztes Beispiel stammt aus unserem Jahrhundert. Der belgische Komponist **Flor Peters** schrieb es 1931. Es trägt den Titel: **Tokkata, Fuge und Hymne über „Ave Maris Stella“**.

Im Mittelpunkt steht der Mutter-Gottes-Hymnus Ave Maris Stella, zu deutsch: Sei begrüßt, Meeresstern. Toccata und Fuge werden hier - der Intention, nicht der Ausdehnung nach - in ihre ursprüngliche Funktion zurückversetzt, nämlich: Vorspiel zu sein zu einem cantus firmus, d.h. einem gregorianischen Choral oder einem Gemeindechoral. Der Anfang des Hymnus, der das Hauptthema für alle Teile des Stückes bildet, lautet:



In der Toccata tritt diese Melodie in cantus firmus-artig gedehnter Form, zunächst im Baß, auf. Die Begleitung bilden, sonst wäre es ja keine Toccata, Spielfiguren, die hier zeitgemäß einen der impressionistischen Musik nachempfundenen Klangzauber darstellen:



Das Fugenthema besteht aus der rhythmisierten Form dieses cantus firmus und dessen Fortspinnung:



Der aktuelle Stil, auf den sich Flor Peeters hier bezieht, ist der Hindemiths. Er ist gekennzeichnet durch die Abwendung von der impressionistischen Klangkunst und die Hinwendung zur alten soliden Handwerklichkeit des Komponierens in Stimmen. Hindemith hat ja auch mit seinem Fugenwerk "Ludus tonalis" ein modernes Pendant zu Bachs Wohltemperiertem Klavier geschrieben.

Die Hymne am Schluß verrät einen Hang zum Triumphalismus. Ähnlich wie in den Orgelwerken Max Regers bildet die Fuge eine überdimensionale, kunstvolle Umrahmung des pathetisch herausgestellten Choral. Die untergeordnete Funktion der Fuge manifestiert sich auch in der dem Hymnus unterlegten Baßstimme, in der die Achtelbewegung der Fuge weiterläuft, sozusagen als Teppich unter dem feierlich schreitenden Hymnus ausgebreitet ist.

**FLOR PETERS**