

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Fantasie und Fuge c-moll / BWV 537

Entstehungszeit: Weimar (Leipzig?)

Von welcher Warte auch immer man dies bewegende, so überaus gehaltvolle Werk hört und betrachtet, man begegnet stets der reinen Vollkommenheit: Vollkommenheit des Ausdrucks, der Formgebung, der tonsprachlichen Durchgestaltung, Vollkommenheit in der Disposition von Fantasie und Fuge zueinander. Die Hochreife der Komposition lenkt Datierungsversuche in die letzten Weimarer Jahre (ca.1716); ebenso ist aber auch eine Entstehung in Leipzig denkbar, zumal das Stück die spezifisch Leipziger Orgelklaviaturnumfänge berücksichtigt.

Berühmt ist die Anekdote von der Rettung der einzigen erhalten gebliebenen, maßgeblichen Handschrift des Werkes, wie sie uns Griepenkerl im Vorwort des III.Bandes seiner epochalen Ausgabe der Orgelwerke Bachs (Peters 1845) überliefert hat. Es handelt sich um eine Anfang 1751 entstandene Abschrift, die die Bachschüler Johann Tobias Krebs (Vater) und Johann Ludwig Krebs (Sohn; Bachs Lieblingsschüler) wahrscheinlich direkt vom Autograph genommen hatten. Sie wurde Teil eines bedeutenden und umfangreichen Manuskriptkonvoluts, das J.L. Krebs bei seinem Tod im Jahre 1780 in Altenburg hinterließ, wo er seit 1756 Schloßorganist an der großen Trostorgel gewesen war. Dem Einschreiten eines seiner Nachfolger, Hoforganist Carl August Reichardt (1802-1859), ist es zu verdanken, daß das Konvolut aus dem Nachlaß nicht als Makulatur in die Hände eines Krämers geriet. Heute weiß man allerdings auch wieder von einem Frühdruck (Körner 1840/45), in dem das Werk – auf anderer, nicht mehr erhaltener Handschrift basierend – veröffentlicht war. In Bezug auf die kompositionsgeschichtliche Entwicklung des 18. Jahrhunderts weisen Fantasie wie Fuge ein sehr modernes konzeptionelles Gepräge auf: beide behandeln, in unverbundenem, gegensätzlich-ergänzendem Nebeneinander zwei verschiedene Themen; die Fuge ist darüber hinaus – bisheriger Formauffassung entgegen – fast sonatenartig mit einer Da-capo-Reprise gestaltet.

Der expressive Gestus der Fantasia steht in der Tradition der “Lamentomusiken”. Ihr erstes Thema tritt uns -mit ausdrucksvollem Sextsprung zu Beginn- in händeaufhebender, flehender Gebärde entgegen:

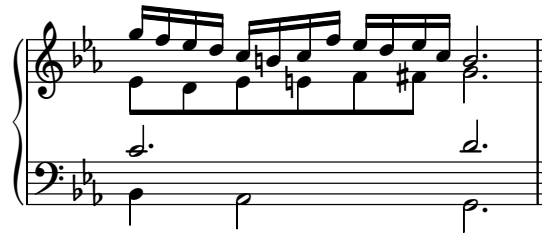


Über tiefem C-Orgelpunkt des Pedals setzen die einzelnen Stimmen der Reihe nach von oben nach unten imitierend ein, Sopran und Alt sogleich in Engführung; als letzte Stimme nimmt der Pedalbass das Thema auf und führt in den Takten 10/11 einen Halbschluss auf der Dominante herbei. Nun lernen wir – zuerst im Pedal – das zweite Thema kennen. Es hebt, den Ausdruck gegenüber dem ersten Thema noch steigernd, mit einem Oktavsprung an, um dann (im Gegensatz zur mehr emporkämpfenden Bewegung der ersten Partie) in depressiven Seufzerfiguren abwärts zu sinken:



Die imitatorisch entfaltende Darstellung des zweiten Themas dauert, genau wie jene des ersten, zehn Takte (plus Schlußakkord im 11.), dann ist diesmal die Moll-Dominante erreicht.

Das Spiel beginnt von vorn: versetzt ins eben gewonnene g-moll hören wir nochmals, jetzt über dem Orgelpunkt G, die Durchimitation des ersten Themas. Die Manualstimmen sind gegeneinander vertauscht (neue Einsatzfolge: Tenor-Sopran-Alt), aber kaum, z.T. gar nicht verändert. Diese meisterhafte kontrapunktische Disposition verleiht dem Gefüge im Verein mit der anderen Tonart ein neues Gesicht. In Takt 31 begegnen wir, beginnend im Tenor, wieder dem zweiten Thema, das diesmal zu einem fast doppelt so langen, modulatorisch weiter ausholenden Satz ausgesponnen wird und das letzte Wort in der Fantasie behält. Mehr noch als in der ersten Durchführung gewinnt hier zum Schluß eine ausdrucksvoll fließende Sechzehntelbewegung die Oberhand. Das Stück mündet in einen Halbschluß; mit diesem Kunstgriff schafft Bach eine enge Verbindung zwischen Fantasie und Fuge: auf der Dominante stehen gelassen, sieht der Hörer dem Kommenden mit größerer Erwartung entgegen. Eine weitere gedankliche Verknüpfung zur Fuge (beim allerersten Hören natürlich kaum wahrnehmbar) stellt Bach dadurch her, daß er im Alt des Schlußtaktes das zweite Thema der Fuge auf Achtel verkürzt bringt:

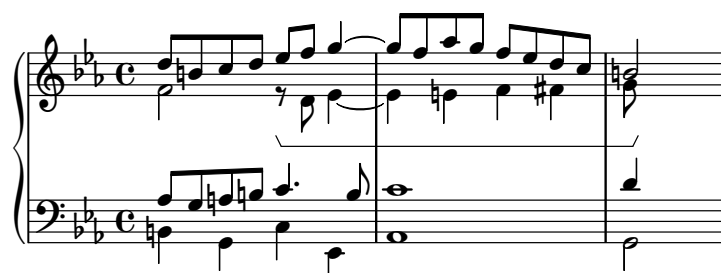


Der beredten, durch vollendet schönen Ausdruck bewältigten Klage der Fantasie setzt Bach mit dem Thema der Fuge neugewonnene Energie entgegen.

“Aufladende” Wirkung hat hier der als doppelter Auftakt gestaltete Aufstieg zum Spitzenton as’ des Themas in Takt 2: energisch wirkt der Quintsprung c’-g’, energischer noch die Fortschreitung



vom g’ zum as’, weil das g’ durch die Tonrepetitionen zu einem verlängerten Auftakt intensiviert ist. Der aus dem as’ hervorgehende verminderte Septakkord as’-f’-d’-h strahlt nach solcher Vorbereitung Ernst und Kraft aus. Dem Thema entspricht die Durchführung: eine Linienführung, die weiträumigeren Intervallen wie Terz, Quart und Quint den Vorzug gegenüber der Fortschreitung in Sekunden gibt, dazu Gesamtsatz in weiter Lage - das ergibt ein Satzgefüge von ganz anderer Atmosphäre als jenes der Fantasie. Am Ende der ersten Durchführung (Takt 24/25) verstummt das Pedal, um einer längeren Manualpartie Raum zu geben, die von etwas weicher fließender Bewegung geprägt ist (26-49); dann ergreift das Pedal mit letztem Themeneinsatz das Wort und führt einen Halbschluß auf der Dominante G herbei. Wie schon am Ende der Fantasie fügt Bach auch hier wieder einen Hinweis auf das ein, was nun folgen soll: abermals läßt er – diesmal in Vierteln – im Alt der abschließenden Wendung das zweite Fugenthema im voraus anklingen.



In Takt 57 erscheint es dann in seiner eigentlichen Gestalt – als Doppelthema:



zu den fünf Halbtonschritten tritt eine sich hochwindende Achtelbewegung. Was sich nun hier in der zweiten Fuge entwickelt, steht in wirkungsvollem, weiterführendem Kontrast zur ersten. Mag sich ihre Chromatik und kleinräumigere Fortbewegungsweise partiell auf die Stimmung der Fantasie rückbeziehen: die konsequente Aufwärtsbewegung des thematischen Materials wirkt zwar expressiv, erzeugt aber eher die Stimmungslage “überwindender Arbeit” als hingeebener Klage. Wie schon eingangs erwähnt, geht auch das zweite Thema der Fuge nach “Sonatenart” keine Verbindung mit dem ersten ein. Stattdessen schließt sich an die zweite Fuge, die fast genauso lang wie die erste ist, eine beinahe wörtliche Reprise des ersten Teiles der ersten Fuge plus achttaktiger Schlußbildung mit letztem Themaesatz an (104-130). Ihr Beginn ist etwas umgestaltet. Bach lässt den ersten Einsatz im Alt weg und beginnt gleich mit dem Sopran, den der Alt entsprechend kontrapunktiert; die Pedalstimme läuft bis zu ihrem ersten Themaesatz als überbrückende Hinzufügung weiter. Mächtige, zur Fünfstimmigkeit erweiterte Akkorde und ein den vorangegangenen musikalischen Ereignissen stilsicher entsprechender (sogenannter “weiblicher”) Schluß mit langem, dreifachem Vorhalt beenden eindrucksvoll ein Werk, “das zu den vortrefflichsten gehört, die sich von J.S.Bach noch vorfinden”, wie schon Griepenkerl 1845 feststellte (ebenso Körner in seinem Frühdruck: “dieses... vortreffliche Tonstück!”).

Hingewiesen sei abschließend auf die große e-moll-Fuge BWV 548/2, in der das Prinzip der da capo-Fuge zu letzter Größe entfaltet wird.

Fassung: 25. September 2015



Diese Analyse steht unter einer “Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz” und entstammt der Textsammlung “Bachs freie Orgelwerke – Eine Einführung in die nicht choralgebundenen Orgelwerke Johann Sebastian Bachs” von Joachim Winkler, abrufbar unter: www.bachs-orgelwerke.de