

Gustav Nottebohm  
**J. S. Bach's letzte Fuge.**

Auch in Ph. Spitta's biographischem Werke über J. S. Bach begegnet man (Bd. 2, S. 677, 684) der Behauptung, dass das am Schluss der Ausgaben von Bach's „Kunst der Fuge“ stehende Fugen-Fragment nicht zu genanntem Werke gehöre. Diese Behauptung stützt sich zunächst darauf, dass in dem Stück, wie es vorliegt, das durch das ganze Werk sich hindurchziehende und in jedem Stück in irgend einer Form zur Verwendung kommende Hauptthema nicht angebracht ist.<sup>1</sup> Ein Anderes ist aber ein Fragment, und ein Anderes ist ein abgeschlossenes Werk. Es ist richtig, dass von jenem Hauptthema keine Spur in dem Fragment zu finden ist. Aber eben so richtig und gewiss ist, dass ein Fragment, und am allerwenigsten das Fragment einer Fuge mit einigen oder mehreren Subjecten keine Vorstellung von Dem geben kann, was zunächst und weiterhin folgen sollte, dass sich, wenn nur das Fragment in Betracht gezogen wird, daraus der Plan, den der Componist in sich trug, weder erkennen noch errathen lässt. Dass in dem Fragment nur drei Themen vorkommen, beweist also nicht, dass in dem fertigen Werke nur drei Themen vorkommen sollten.

Weiterhin wird geltend gemacht, dass das Fragment deswegen nicht zur Aufnahme in die „Kunst der Fuge“ bestimmt sein könne, weil es der Componist nicht, wie die andern vierstimmigen Sätze des Werkes, auf vier, sondern auf zwei Systeme geschrieben habe.<sup>2</sup> Dieser Unterschied in der Notation ist als nebensächlich zu wenig entscheidend und bietet keine Sicherheit. Ein kleiner, ausser der Sache liegender Umstand kann Anlass der Raumersparniss gewesen sein. Es kann an nöthigem Papier gefehlt haben u. dgl. Wo aber der Zufall seine Hand im Spiele haben kann, da sind schwerlich Beweise zu holen, die ohne Prüfung als sicher hingenommen werden können. In dem „wunderschönen“ Autograph des „Orgelbüchleins“ erscheinen zwei Choralbearbeitungen auf drei und alle übrigen, die wie jene zwei auch eine Pedalstimme haben und demnach ebenfalls drei Systeme haben sollten, auf zwei Systemen.<sup>3</sup> Hier ist aus der Verschiedenheit der Notation nicht zu folgern, dass die Stücke nicht zusammengehören. Eine solche Folgerung würde vom Orgelbüchlein selbst zurückgewiesen werden. Die Anwendung auf jene Fuge und ihre Notation ist leicht zu machen. Noch andere Unterschiede zwischen dem Autograph jenes Fragments und den übrigen Handschriften sind in's Auge zu fassen. Bach hat, im Gegensatz zu den meisten Nummern der „Kunst der Fuge“, welche in einer gewissen Reihenfolge auf zusammengehörenden Bogen geschrieben sind, zur Niederschrift des Fragments lose, zum Theil schon auf einer Seite beschriebene Blätter benutzt.<sup>4</sup> Ferner hat Bach ungefähr zwei Drittel der ganzen „Kunst der Fuge“ zweimal, darunter einige Stücke mehr als zweimal geschrieben und bei dieser Umschrift mit den Stücken eine mehr oder weniger eingreifende Umarbeitung vorgenommen.<sup>5</sup> Fasst man alle diese Erscheinungen, welche das Autograph der unvollendeten Fuge bietet, zusammen und erwägt man

---

<sup>1</sup> Vgl. M. Hauptmann's „Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bach's Kunst der Fuge“ (Leipzig bei C. F. Peters) Seite 13. Es ist vielleicht nöthig zu bemerken, dass Hauptmann bei Abfassung seiner Schrift von dem Vorhandensein des Autographs der Fuge keine Kenntniss hatte und dass er, ausser den Peters'schen Ausgaben, höchstens noch die Nägeli'sche und die Marpurg'sche Ausgabe der „Kunst der Fuge“ kennen konnte.

<sup>2</sup> S. „Kunst der Fuge“ in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft S. 116, Vorwort S. XXI.

<sup>3</sup> S. „Orgelbüchlein“ in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Vorwort S. V.

<sup>4</sup> S. „Kunst der Fuge“ in derselben Ausgabe, S. 105 ff.

<sup>5</sup> S. ebenda S. 105 ff.

die Künstlichkeit der Arbeit und den Umfang der ihr zugeordnet war, so wird man in der Ansicht oder Vermuthung, dass wir in dem Stück, wie es geschrieben und gedruckt ist, nur eine Vorarbeit besitzen, die Bach einer Umschrift und Umarbeitung unterzogen haben würde, so bestärkt, dass man ansteht, aus der Notation des Fragments einen Schluss zu ziehen auf diejenige, die Bach dem fertigen Werke letztwillig gegeben haben würde.

Wir sind mit dem Autograph noch nicht fertig. Das Autograph hat keine Ueberschrift. Die Ueberschrift „Fuga a 3 Soggetti“, welche das Stück in der ältesten Ausgabe hat und welche von dieser in alle späteren Ausgaben übergegangen ist, hat das Autograph nicht. Da nun die Fuge erst nach Bach's Tode gestochen und gedruckt wurde und das Autograph die einzige Vorlage war, so ist klar, dass die Ueberschrift nicht von Bach herrühren kann und von fremder Hand beigefügt worden sein muss. Die Ueberschrift „Fuga a 3 Soggetti“ ist also nicht authentisch; sie ist nicht gültig.

Ich trete nun der Behauptung, dass die Fuge nur drei Subjecte erhalten sollte, entgegen und behaupte, dass vier Subjecte in ihr vorkommen sollten und dass das vierte Subject kein anderes sein sollte, als das dem ganzen Werke zu Grunde liegende Thema. Diese Behauptung ist als begründet zu betrachten, wenn bewiesen wird, dass das hinzutretende 4. Thema mit den anderen Themen Verbindungen verschiedener Art, wie sie bei einer Fuge mit vier Subjecten üblich und gesetzlich sind, eingehen kann. Sind die nöthigen Verbindungen möglich, so hat sie der Componist möglich gemacht, daher gewollt. Eine andere Auslegung giebt es nicht. Jener Beweis kann geliefert werden. Beweiskräftige Stellen, mehr als nöthig sind, können vorgebracht werden. Bevor dieses geschieht, muss eine Bemerkung Platz finden.

In alle vorzulegenden Verbindungen wird das vierte Thema in der Fassung aufgestellt, in der es in den ersten Fugen des Werkes erscheint. Es war am rathsamsten, sich an diese gleichsam neutrale Fassung zu halten. Damit kann nicht die Ansicht verbunden sein, dass Bach es eben so gebracht haben würde. Im Gegentheil, es ist möglich, dass er dem Thema eine etwas andere Gestalt gegeben haben würde. Will man einer Vermuthung folgen, so könnte er, um die Gleichheit des überwiegend aus Halbnoten bestehenden vierten Themas mit dem mit Noten derselben Währung beginnenden dritten Thema zu vermeiden, für ersteres eine Fassung gewählt haben, in der einige oder mehrere Halbnoten, wie es z. B. im 5. Contrapunkt geschehen ist, in Noten kleinerer Währung aufgelöst sind.<sup>a</sup> Wird das vierte Thema, wie in den folgenden Combinationen, in seiner anfänglichen Gestalt beibehalten, so kommen bei gewissen Combinationen und Versetzungen bisweilen, und dann fast immer nur im 3. Tact, kleine Reibungen und Härten zwischen dem vierten Thema und einem andern zum Vorschein. Ob diese Feinde des Wohlklangs bei einer variirten Fassung des vierten Themas von der vorhin angedeuteten Art von selbst verschwinden würden, oder ob sie, wenn Bach die anfängliche Gestalt des vierten Themas beibehielt, durch eine kleine, die Gestalt des Themas im Wesentlichen nicht beeinträchtigende Aenderung beseitigt worden wären, muss dahingestellt bleiben. Dies mag genügen, um darauf aufmerksam zu machen, dass ein kleiner Theil der folgenden Combinationen und der daraus hervorgehenden Versetzungen mit Vorbehalt zu betrachten ist.

Wir beginnen mit Zusammenstellungen, in denen alle vier Themen vorkommen. Dieser Combination

The image shows a musical score for a fugue combination, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The score shows the first few measures of the piece, with various rhythmic patterns and rests. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some slurs and accidentals.

liegt die Stelle kurz vor Ende des Fragments zu Grunde (Bach-Ausgabe S. 102, T. 7-13), wo die ersten drei Themen der Fuge zum ersten Mal zusammengestellt sind<sup>b</sup>. Nur ist oben der ersten Stimme, welche bei Bach nur begleitend ist, das zweite Thema, und der zweiten Stimme, welche bei Bach das zweite Thema hat, das vierte übergeben.<sup>c</sup> Dasselbe Verhältniss, welches hier zwischen dem 1. und 2. Thema besteht, lässt sich bei der ersten Zusammenstellung dieser zwei Themen (S. 98, T. 6-12) beobachten<sup>d</sup>. Das Uebereinstimmende dieser Verbindungen berechtigt zu der Annahme, dass Bach bei der ersten Zusammenstellung aller vier Themen von der obigen Combination oder, was noch wahrscheinlicher ist, von einer Nebenversetzung<sup>e</sup> derselben Gebrauch gemacht haben würde.<sup>1</sup>

Doppel-contrapunktische Stimmenverwechslungen, mehr als Bach gebraucht haben würde, können gemacht werden. Die meisten Stimmen stehen miteinander im Wechselverhältniss des doppelten Contrapunktes in der Octave. Nur einige Versetzungen sind bedenklich. Bei einer Octavenverwechslung der ersten mit der vierten Stimme entstehen umgekehrte Nonen, die wohl Bach vermieden haben würde.<sup>f</sup> Einer tadellosen Verwechslung der ersten mit der zweiten Stimme stellt sich ein anderes Hinderniss entgegen. Im 3. Tact entstehen Quinten-Parallelen, die Bach, wenn sie ähnlich auch sonst hin und wieder bei ihm zu finden sind, doch hier, wie wir annehmen, vermieden haben würde. Durch eine unbedeutende Aenderung des 3. Tactes des 4. Themas, etwa in



dieser Weise , kann dieses Hindernis beseitigt werden.<sup>g</sup> Im Verhältniss des doppelten Contrapunktes in der Duodecime steht die dritte mit der vierten Stimme, und im Verhältniss des doppelten Contrapunktes der Decime und der Duodecime steht die erste Stimme mit der vierten und die zweite mit der vierten. In Folge dieses Verhältnisses lassen sich dreistimmige Sätze (mit oder ohne freie Stimme) bilden, denen der gemischte dreidoppelte Contrapunkt zu Grunde liegt. Es kann z. B. die vierte Stimme, eine Duodecime höher gesetzt, über die zweite und dritte treten usw. Selbstverständlich kann bei solchen Versetzungen eine Aenderung der Versetzungszeichen nöthig sein. Versetzungen aller vier Stimmen sind theils unbedingt (1 3 2 4, 3 1 2 4, 1 2 4 3, 1 4 2 3 usw.), theils bedingt (4 1 2 3, 3 4 1 2, 2 3 4 1 usw.) möglich.<sup>h</sup> Bei einigen von diesen Versetzungen, in denen das 1. Thema in einer Mittelstimme und darüber das 2. Thema vorkommt (z. B. 1 2 4 3), entstehen Nonen gegen eine Mittelstimme, die aber unbedenklich sind, weil sie Bach an anderen Orten (z.B. S. 98, T. 19 f.)<sup>i</sup> selbst macht. Man wird aus dem hier Vorgebrachten ersehen, dass das vierte Thema durchschnittlich den anderen Themen an Verkehrungsfähigkeit nicht nachsteht.

<sup>1</sup> Ich sage, Bach würde wahrscheinlich zuerst von einer Nebenversetzung der obigen Verbindung Gebrauch gemacht haben. Ich will mich deutlicher erklären. Der erste Eintritt des ersten Themas geschieht in der Fuge (S. 93, T. 1 [Cp. 14, T. 1] ) im Bass auf der Tonika, und zwar auf dem kleinen D, der des zweiten Themas (S. 96, T. 19 [Cp. 14, T. 114] ) im Alt auf der Terz der Tonart und zwar auf dem eingestrichenen F. Bei der ersten Zusammenstellung dieser Themen (S. 98, T. 6 f. [Cp. 14, T. 147 f] ) erscheint das erste in derselben Stimme und auf derselben Stufe, wie anfangs; das zweite jedoch liegt (ausnahmsweise) in einer andern Stimme und eine Octave höher. Das dritte Thema tritt zuerst (S. 100, T. 12 [Cp. 14, T. 193] ) im Tenor auf der sechsten Stufe der Haupttonart, auf dem kleinen B ein. Bei der ersten Zusammenstellung dieser drei Themen (S. 102, T. 7 f. [Cp. 14, T. 233 f] ) ist jedes Thema derselben Stimme übergeben und hat es dieselbe Tonartstufe inne, die es bei seinem ersten Eintritt hatte. Das erste Thema liegt wieder im Bass und tritt auf dem kleinen D ein usw. Bis hierhin ist Bach einem festen Plane und einer alten Regel gefolgt. Die Frage ist nun: wie würde Bach weiter vorgegangen sein? Welcher Stimme würde Bach das vierte Thema bei seinem ersten Eintritt übergeben haben? In welcher Ordnung würden die vier Themen bei ihrer ersten Zusammenstellung erscheinen? Die Antwort liegt nahe. Bach wäre consequent vorgegangen. Er würde, seinem Plane folgend, von der Regel keine wesentliche Ausnahme gemacht haben. Das vierte Thema würde dem bis jetzt noch nicht bedachten Sopran zur ersten Einführung übergeben worden sein, und bei der ersten Zusammenstellung aller vier Themen würde wahrscheinlich jedes Thema in derselben Stimme und auf derselben Stufe erschienen sein, auf der es bei seinem ersten Eintritt erschien. Wahrscheinlich hätte also der Sopran das vierte, der Alt das zweite, der Tenor das dritte, und der Bass das erste Thema bekommen [vgl. Endnote e]. Und das ist die oben als eine Nebenversetzung bezeichnete Combination.

### Diese Zusammenstellung

ist mit Hilfe des Contrapunkts in der Duodecime geschrieben. Eine Anführung der möglichen Octavversetzungen kann hier und fortan unterbleiben.

### In dieser Zusammenstellung

erscheint das 3. Thema einen Tact später, als bisher.

### Hier

tritt das 1. Thema einen Tact später und das 3. Thema erst im fünften Tact ein.

### In dieser Verbindung

erfolgt der Eintritt des 1. Themas erst nach dem des 3. Themas. Durch Versetzung des ersten Themas in die Oberduodecime lässt sich eine neue Verbindung gewinnen.

### In dieser Zusammenstellung

wird das erste Thema in Gegenbewegung aufgestellt. Durch Versetzung desselben in die Unterduodecime kann eine neue Verbindung gewonnen werden.

Alle vier Themen lassen sich etwa auf diese Art

A musical score in G major, 3/4 time, showing four themes in a single system. The first theme is in the right hand, and the second, third, and fourth themes are in the left hand. The third theme is treated more freely, with some interval changes. The score ends with 'usw.' (etc.).

in entgegengesetzter Bewegung zusammenstellen. Das 3. Thema ist frei behandelt; Intervalle desselben sind geändert worden. Diese Veränderung ist nicht gut, weil dadurch ein scharfer Zug, der dem Thema vom Componisten von Haus aus gegeben ist, verloren geht und es an Eigenthümlichkeit und Kenntlichkeit einbüsst. Streng behandelt erscheint das Thema in dieser Zusammenstellung:

A musical score in G major, 3/4 time, showing the same four themes as the previous score. In this version, the third theme is strictly treated, maintaining its original intervals. The score ends with 'usw.' (etc.).

Das 1. Thema behält hier seine anfängliche Bewegung.<sup>j</sup>

Auch Engführungen lassen sich anbringen. Das zweimal enggeführte erste Thema kann sich mit dem vierten vereinigen.

A musical score in G major, 3/4 time, showing the first and fourth themes combined. The first theme is in the right hand, and the fourth theme is in the left hand. The score ends with 'usw.' (etc.).

Hier

A musical score in G major, 3/4 time, showing the first, third, and fourth themes combined. The first theme is in the right hand, and the third and fourth themes are in the left hand. The score ends with 'usw.' (etc.).

erscheint das enggeführte 1. Thema in beiden Bewegungen und combinirt mit dem 3. und 4. Thema.

Die letzten zwei Combinationen würden sich für die Fuge als wenig brauchbar erweisen, da ihnen die Bewegung in Achtel- und anderen kleinen Noten abgeht, die doch Bach, wie wir annehmen, nicht aufgegeben haben würde. Bewegung bringt das 2. Thema.

In dieser Combination

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some rests. The second staff contains a bass line with chords and moving lines. The score ends with "usw." (etc.).

wird das eingeführte 1. Thema mit dem 2. und 4. Thema in Verbindung gebracht.

Aehnlich ist diese Verbindung

A musical score for piano, similar to the first system. It features a more active bass line with continuous eighth-note patterns. The treble staff has rests in the first few measures, followed by a melodic line. The score ends with "usw." (etc.).

Hier

A musical score for piano, showing a different combination of themes. The bass line is more active, while the treble staff has rests in the first few measures. The score ends with "usw." (etc.).

vereinigt sich das eingeführte 1. Thema mit dem 2. und mit dem in Gegenbewegung auftretenden 4. Thema. Bei dieser Zusammenstellung ist eine Stelle von Bach (S. 99, T. 19 bis S. 100, T. 7)<sup>k</sup> benutzt worden.

Hier

A musical score for piano, showing a combination of themes. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a supporting line. The score ends with "usw." (etc.).

combinirt sich das 4. Thema mit sich selbst und mit dem 1. Thema. Bei dieser und bei den noch folgenden drei- und zweistimmigen Combinationen hat man sich meistens eine oder zwei Stimmen, mögen diese nun frei sein oder nicht, hinzuzudenken.

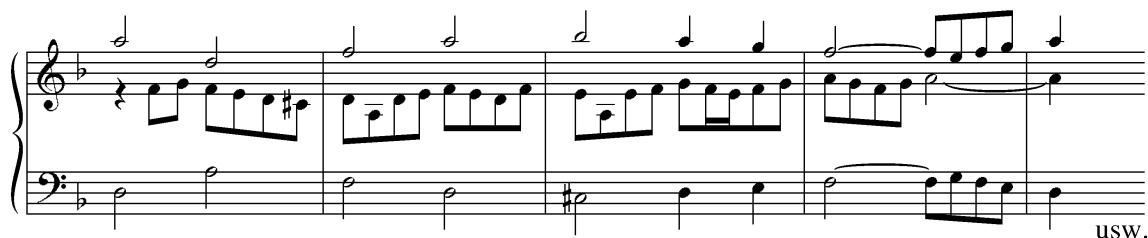
In dieser Zusammenstellung

A musical score for piano, showing a combination of themes. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a supporting line. The score ends with "usw." (etc.).

wird das in die Enge geführte, in Gegenbewegung auftretende 4. Thema mit dem zweiten verbunden. Bach wendet mit etwas andern Noten dieselbe Engführung im 10. Contrapunkt

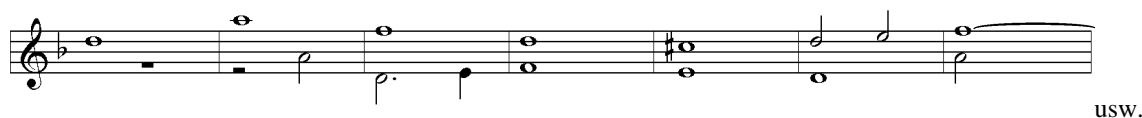
(S. 43, T. 23 f.)<sup>l</sup> an, bricht jedoch das zuletzt eingetretene Thema in der Mitte ab. Der Consequenz wegen ist oben das Thema zu Ende geführt worden. Diese Weiterführung ist aber nicht zu loben. Eine Vergleichung der in der angeführten Stelle vorkommenden freien Basstimme mit den ersten Takten des zweiten Themas kann zu einer Conjectur Anlass geben.

Das gleichzeitig in beiden Bewegungen auftretende 4. Thema lässt sich auf diese Weise

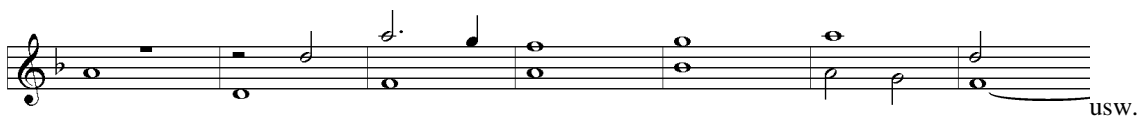


mit dem 2. Thema vereinigen. Eine ähnliche Zusammenstellung, was das 4. Thema betrifft, findet sich am Schluss des 5. Contrapunkts (S. 21, T. 22 f.)<sup>m</sup>.

Wahrscheinlich würde Bach von einer Vergrößerung des 4. Themas Gebrauch gemacht haben. Hier



gesellt sich das in entgegengesetzter Bewegung auftretende 1. Thema zum vergrößerten vierten. Das Beispiel lässt sich umkehren:



Bei einer Verbindung der Themen in ihrer geraden Bewegung



ist eine Unterstimme nöthig.

Mit dem 3. Thema lässt sich das vergrößerte vierte so verbinden, dass beide Themen oder eins allein sowohl in der geraden als in der entgegengesetzten Bewegung auftreten können:



Hier

verbindet sich das 2. und 3. Thema mit dem vergrößerten vierten. Das Beispiel lässt sich umkehren:

Das vergrößerte 3. Thema kann zum unvergrößerten vierten treten:

Das 3. Thema kann auch einen halben Takt später eintreten. Wir haben genug. Andere Gestaltungen, Verkleinerungen u. dgl., können übergangen werden.

Bedarf es nach dieser Darlegung noch anderer Beweise, dass von vornherein auf die Heranziehung des 4. Themas abgesehen war? Die Fähigkeit dieses Themas, sich mit den andern Themen auf so verschiedene Weise zu verbinden, kann kein Werk des Zufalls sein. Die Herstellbarkeit der bei einer Fuge dieser Art nöthigen und wichtigsten Combinationen (darunter z. B. diejenige, wo alle vier Themen in ihren anfänglichen Fassungen zusammentreten; diejenige, wo das vergrößerte 4. Thema sich mit dem zweiten oder einem andern Thema verbindet; einige Engführungen usw.) deutet auf vorhergegangene Entwürfe und duldet keine andere Erklärung, als die, dass bei Erfindung der drei ersten Themen das Hauptthema der „Kunst der Fuge“ als Cantus firmus zu Grunde gelegt war.

Wenn die Fuge nur drei Subjecte enthalten und also nicht zur „Kunst der Fuge“ gehören sollte, so ist nicht einzusehen, welche Absicht Bach mit der Anbringung des seinen Namen führenden Themas verbinden konnte. Eine Zusammenstellung jenes Themas mit zwei andern fremden, in keiner Beziehung zu etwas Anderm stehenden Themen und die Verwebung dieser drei Themen zu einer für sich bestehenden Composition hätte keinen Sinn gehabt. Erst durch den Hinzutritt des 4. Themas gewinnt die Zusammenstellung eine Beziehung und dadurch eine Bedeutung. Die Themen vereinen sich nun zur Bildung eines Ganzen, das wiederum einem grösseren Ganzen, einem aus einer Anzahl zusammengehörender, aus jenem Grundthema hervorgegangener Fugen und anderer kunstreichen Sätze bestehenden Werke eingeordnet ist, und das 3. Thema übernimmt, als das letzte aller Neben- und Gegenthemen, die Aufgabe, den Verfasser des Werkes namhaft zu machen. Eine Frage nach Herkunft und Zweck des 3. Themas ist hier nicht nöthig. Sein Vorhandensein wird durch seine Stellung und Umgebung genugsam erklärt.

Dass die Fuge die letzte und nicht, wie Mizler's Bericht<sup>n</sup> zu entnehmen ist, die vorletzte Fuge des Werkes sein sollte, scheint mir gewiss zu sein. Wäre die vorliegende Fuge die vorletzte, so erschiene die Einwebung des den Namen des Componisten andeutenden Themas verfrüht. Ueberdies erscheint die Angabe in der ersten Ausgabe des Werkes, nach welcher die Fuge den Schluss des Werkes bilden sollte, glaubhafter, als die widersprechende Angabe Mizler's, weil sie, wie man doch nicht anders annehmen kann, aus Bach's nächster Umgebung und Nachkommen-



schaft stammt, also hierin eine Gewähr liegt, dass das darin Gesagte auf einer mündlichen Aeusserung Bach's beruht, eine Gewähr, welche die Angabe Mizler's nicht leistet.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Auch Marpurg bezeichnet die Fuge als die letzte. In seinem Vorbericht beruft er sich auf „die Erben des seeligen Herrn Capellmeisters Bach“, gegen die er sich verbindlich gemacht, das Werk mit einer Vorrede zu begleiten. Die in der ersten Ausgabe des Werkes stehende „Nachricht“, auf welche ich mich oben berufe, ist in der Bach-Ausgabe (Vorwort S. XIV) abgedruckt. Da sie zur Bestätigung des in dieser Abhandlung erstrittenen Ergebnisses dienen kann, mag sie hier eingerückt werden. Sie lautet: „Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügteten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.“

## Anmerkungen des Herausgebers:

Gegenüber der Originalquelle erscheint der Text in unveränderter Orthographie und Interpunktion, die Notenbeispiele sind jedoch mit modernen Schlüsseln versehen. Offensichtliche Druckversehen des Originals in Text- und Notenteil wurden stillschweigend berichtigt. Editorische Hinweise im Bereich des Haupttextes erscheinen jeweils in eckigen Klammern. Das kursiv gesetzte Kürzel *Cp. 14* steht für den rekonstruierten Titel der Schlußfuge: „*Contrapunctus 14 a 4*“ (vgl. dazu: Rechtsteiner, Hans-Jörg: *Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*. Offenbach, <sup>3</sup>2008, S. 86. E-Book, gemeinfrei, bei [http://imslp.org, #348434](http://imslp.org/#348434).)

<sup>a</sup> Vgl. die Form des 4. Themas in Endnote *e*.

<sup>b</sup> Siehe *Cp. 14*, T. 233 ff.

<sup>c</sup> Gemeint sind die Stimmen des 1. Notenbeispiels wie folgt:

1. Stimme = **D**iskant = Thema 2
2. Stimme = **A**lt = Thema 4
3. Stimme = **T**enor = Thema 3
4. Stimme = **B**aß = Thema 1

<sup>d</sup> Siehe *Cp. 14*, T. 147 ff.

<sup>e</sup> Nach Nottebohm hätte also Bach wahrscheinlich das 4. Thema (in seiner 14-tönigen Gestalt) folgendermaßen zum ersten Mal mit den 3 anderen Themen verbunden:

The image shows a musical score for the first four voices of the Contrapunctus 14 a 4. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: Soprano (Diskant), Alto (Thema 4), Tenor (Thema 3), and Bass (Thema 1). The Soprano staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The Tenor staff begins with a whole rest, followed by a half note G3. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G2. The notation continues for several measures, showing the interaction of these four themes.

NB: Zur Quintenparallele in T. 3 zwischen D/A vgl. die übernächste Endnote.

<sup>f</sup> Vgl. dazu die Analyse von Erich Bergel, der dies für unproblematisch hält (in: *Bachs letzte Fuge: die „Kunst der Fuge“ – ein zyklisches Werk; Entstehungsgeschichte, Erstausgabe, Ordnungsprinzipien*. Bonn 1985, S. 172f.).

<sup>g</sup> Vgl. dazu wiederum Bergel (a.a.O. S. 173f.), der die Quintenparallele (genauer: Parallele zwischen übermäßiger und reiner Quint) als unproblematisch betrachtet, gleichwohl neben der von Nottebohm vorgeschlagenen Änderungsmöglichkeit (des 4. Themas) noch eine weitere (des 2. Themas) aufzeigt. Solche Textänderungen hält Zoltán Göncz (in: *Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of Fugue*. Intern. Journal of Musicol. 5, 1996, S. 59, Anm. 41) mit dem Hinweis auf Bachs kompositorische Praxis, die Parallelen zwischen verminderter/übermäßiger und reiner Quint nicht vermeidet, für überflüssig.

<sup>h</sup> Die Ziffern beziehen sich bei Nottebohm auf die jeweilige Stimme des 1. Notenbeispiels (vgl. oben S. 2 sowie Endnote *c*), wobei er vom Diskant (= 1) bis zum Baß (= 4) durchzählt. Übertragen auf die sonst übliche Numerierung der Themen, die der Reihenfolge ihres erstmaligen Eintritts in der Fuge folgt, sind also folgende Kombinationen gemeint:

	unbedingt möglich:				bedingt möglich:			Nonen:
<b>D</b>	2	3	2	2	1	3	4	2
<b>A</b>	3	2	4	1	2	1	3	4
<b>T</b>	4	4	1	4	4	2	1	1
<b>B</b>	1	1	3	3	3	4	2	3

<sup>i</sup> Siehe *Cp. 14*, T. 160 f.

<sup>j</sup> Ende des ersten Teils des Aufsatzes.

<sup>k</sup> Siehe *Cp. 14*, T. 180 ff.

<sup>l</sup> Siehe *Cp. 10*, T. 23 ff.

<sup>m</sup> Siehe *Cp. 5*, T. 86 ff.

<sup>n</sup> Gemeint ist folgende Passage aus dem von Mizler publizierten Nekrolog (vgl. Schulze, Hans-Joachim: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*. Leipzig, Kassel 1972, 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.“ – Zurecht weist z.B. Bergel (a.a.O. S. 40, 160f.) in diesem Zusammenhang auf ein Mißverständnis Nottebohms hin, das bis heute Verwirrung stiftet: Tatsächlich ist die Nekrolog-Passage unproblematisch, wenn man „vorletzte Fuge“ als „vorletzte **Teil-Fuge**“ versteht, d.h. als dritten der vier Teile, die *Cp. 14* enthalten sollte. Es ist daher ganz unnötig, die Glaubwürdigkeit des Nekrologs diesbezüglich in Frage zu stellen.