

Johann Sebastian Bach (1685-1750):

Fantasie und Fuge g-moll / BWV 542

Entstehungszeit: Köthen

Über 250 Jahre nach seiner Entstehung hat dies außergewöhnliche Stück musikalischer Weltliteratur nichts von seiner Erstaunlichkeit, nichts von seiner beeindruckenden Kraft eingebüßt. Seine Komposition wird auf das Jahr 1720 (die Fantasie etwas früher) datiert. Kurz nach dem überraschenden Tod seiner ersten Frau war der 35jährige Bach im Herbst nach Hamburg gereist und hatte sich (u.a. im Zusammenhang mit seiner erfolglosen Bewerbung um die plötzlich freigewordene Organistenstelle an St.Jacobi) an allen bedeutenden Orgeln der Stadt hören lassen. Auch an der von ihm besonders hoch geschätzten Schnitger-Orgel der Katharinenkirche gab Bach ein über zweistündiges Konzert; an der Kirche wirkte als Organist der berühmte, uralt gewordene Jan Adam Reinken (1623/43 - 1722). War die Wahl des Themas der g-moll-Fuge, ein nur wenig umgeformtes niederländisches Volkslied, eine Reverenz vor ihm, dem Niederländer? Der bekannte Hamburger Musikologe und Komponist Johann Mattheson (1681-1764) stellte daßelbe Thema unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Bach fünf Jahre später bei einer Organistenprobe als Examensaufgabe.

Der Zusammenhang zwischen der (in modernem g-moll notierten) Fantasie und der (in g-dorisch notierten) Fuge darf nicht zu eng gesehen werden. Die ganz selbständig denkbaren Stücke sind in den meisten Fällen einzeln überliefert.

Die *Fantasie* setzt sich aus drei sehr leidenschaftlichen rezitativen Hauptteilen und zwei elegisch-expressiven Zwischensätzen zusammen. Gedankliche Grundlage ist dort das Motiv



im Pedalbaß vergrößert zu



Der erste Rezitativteil (Takte 1-9) bringt eine imposante, akkord bzw, baßgestützte Riesenlinie in 32tel-Werten, deren Gestus fast die gesamte Klaviatur vom hohen c''' bis zum tiefen D umspannt. Nach dem ersten Zwischensatz (seine Klage wirkt nach der Eruption des Beginns kontrastreich introvertiert) nimmt in Takt 14 der zweite Rezitativteil die 32tel-Bewegung wieder auf, wandelt sie aber zu kürzeren Auf- und Abschwüngen um, zwischen denen sich, von Mal zu Mal verwickelter und kühner, harmonische Satzgeflechte bis zur Sechsstimmigkeit entfalten. Besonders dramatisch wirkt hier die erschütternd-unerwartete Wendung nach es-moll (!) in Takt 20/21. Modulationstechnisch virtuos die anschließende Rückführung über f-moll (mehrstimmig) nach g-moll (einstimmig), in dem dann der zweite Zwischensatz (25-31) anhebt. Der dritte Rezitativabschnitt ist in seiner ersten Hälfte ausschließlich von harmonischem Geschehen bestimmt. Was Bach hier an Harmonik (Modulationen, chromatischen Rückungen, Trugschlüssen und enharmonischen Verwechslungen) niedergelegt hat, ist an origineller, weit in die musikgeschichtliche Zukunft weisender Erfindungskraft für seine Zeit einmalig. Nur Bachs Chromatische Fantasie und Fuge für Cembalo (BWV 903) bietet Vergleichbares; unter den Zeitgenossen wäre in diesem Zusammenhang höchstens der gleichaltrige Domenico Scarlatti nennenswert.

In der zweiten Hälfte dieses letzten Rezitativteils gewinnt dann die ursprüngliche 32tel-Bewegung wieder Raum, läßt die im harmonischen und (31-35) durch allmähliches Aufstocken der Stimmen auch dynamischen Crescendo aufgestauten Energien abfließen und führt zu einem letzten Trugschluß von bedrohlicher Wucht, aus dem dann das Pedal mit einem solistischen, chromatischen Aufwärtsgang machtvoll zu endgültigem Abschluß herausführt.

Bei der Bearbeitung des prachtvollen, ebenso melodischen wie prägnanten Themas der *Fuge*



hat Bach andere Wege beschritten als in der kleinen g-moll-Fuge BWV 578. Während die Kontrapunktik dort dem gleichfalls ausgeprägt melodischen Thema zuliebe meist figurativ-begleitenden Charakter erhält, formt Bach hier ein Satzgefüge, in dem sich alle vier Stimmen mit absolut gleich hervortretender Leuchtkraft bewegen (gleichmäßig obligate Stimmführung).

Dies gilt insbesondere für die brillanten und weit ausgreifenden Formulierungen des Pedalparts, der in der Geschichte des Orgelspiels bis dahin seinesgleichen sucht. Resultat solch kompositorischen Verfahrens -und damit verbunden- solcher spieltechnischer Ansprüche ist eine überaus plastische und kraftvolle Schönheit der Tonsprache und eine spannungsvolle, unablässig vorwärtsdrängende Vitalität, die dieser Fuge höchsten Rang in ihrem Genre und nie verblässende Anziehungskraft auf Spieler und Hörer gesichert hat.

Die Fuge gliedert sich im großen in vier, zueinander wohlproportionierte Teile, an die noch ein abschließender Abschnitt mit letztem Pedaleinsatz des Themas und strettahaften Kadenzen angefügt ist (Takte 110-115). Die ersten 36 Takte bringen die Exposition des Themas durch alle vier Stimmen und, nach kurzem Zwischenspiel, seine zweite Durchführung mit drei Einsätzen nacheinander in Sopran, Alt und Baß. Im nun erreichten B-Dur, der Durparalleltonart, folgt eine auflockernde, manualiter gehaltene Partie von 18 Takten; sie leitet ins Zentrum des Geschehens über, zum spannungs- und effektvollen dramatischen Mittel- und eigentlichem Hauptteil des Stücks. Er umfaßt 39 Takte (54-93) und führt, von F-Dur ausgehend in die subdominantisch (c-moll, Es-Dur) betonte Haupttonart g-moll zurück, auf deren Dominante D-Dur er endet. Es schließt sich die jetzt um einen Takt kürzere und nach g-moll versetzte manualiter-Partie an, die schon einmal, in den Takten 36-54 erklang, dann folgen die bereits erwähnten Schlußtakte.

Nun zu einigen Details: formend und ordnend wirken hier zwei dem Thema beigegebene und ständig beibehaltene Kontrapunkte



und



Sie können bei gleichzeitigem Erklängen beliebig in der Vertikale gegeneinander ausgetauscht werden (sogen. dreifacher Kontrapunkt). Folgende Stimmenkombinationen sind demnach möglich:

Thema	Thema	Kp 1	Kp 2	Kp 1	Kp 2
Kp 1	Kp 2	Thema	Thema	Kp 2	Kp 1
Kp 2	Kp 1	Kp 2	Kp 1	Thema	Thema

Sie ergeben stets ein anderes Hörbild. Die vierte Stimme ist gegebenenfalls frei hinzugefügt.

Im Mittelteil meldet sich ein neues Motiv zu Wort:



Im Zwischensatz taucht in Takt 39 bereits folgende Vorform auf:



Es ist allein schon faszinierend zu sehen, welche Kräfte und Wirkungen Bach im Mittelteil mit diesem lapidaren Gedanken freizusetzen vermag (Takte 54-92)!

Soviel als nötigste Hinweise zum Verständnis der Fuge – eine weitergehende analytische Schilderung dieses meisterhaften Tongebildes ist auf einem Raum, der nur einigermaßen begrenzt bleiben soll, nicht möglich!

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