

ALBERT CLEMENT

„Gradus ad Lipsias“. Zum Fux-Verständnis in Bachs Kreisen

Die Geschichte der Fux-Überlieferung ist mit der Geschichte der Bach-Überlieferung eng verbunden. Darauf hat Friedrich Wilhelm Riedel schon 1963 aufmerksam gemacht, wobei er u.a. auf die Tätigkeit von Georg Johann Daniel Poelchau (1773–1836) hinwies.¹ Dieser Schüler von Georg Michael Telemann,² der eine mehr als 2.600 Titel umfassende Sammlung von Musikerhandschriften zusammentrug, besaß sowohl die bedeutendste Bachsammlung, die sich jemals in Privathand befand (womit er zugleich als *primus inter pares* der Privatsammler von Musikerautographen gilt),³ als auch 18 Fux-Quellen. Mehrere von ihnen erhielt er durch seinen Wiener Freund und Autographensammler Aloys Fuchs (1799–1853), der nicht nur den ersten thematischen Katalog der Werke Fux' verfasste, sondern auch sehr an die Kunst „des größten Harmonikers und Contrapunktisten der Welt Joh. Seb. Bach“ interessiert war.⁴ Ähnliches lässt sich auch von dem Wiener Pianisten Joseph Fischhof und von dem Preußischen Minister Otto von Voß sagen.⁵ Die gemeinsame Bach- und Fux-Überlieferung reicht also bis ins 18. Jahrhundert zurück.

Von ihren Zeitgenossen wurden Bach und Fux sehr geschätzt und mehrmals in einem Zuge erwähnt; auf der anderen Seite sind beide Männer nicht mit einem Beitrag in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren=Pforte* (Hamburg, 1740) vertreten. Offenbar hatten die zwei Komponisten es nicht für nötig gehalten, eine Selbstbiografie zu verfassen.

¹ Friedrich Wilhelm Riedel, 'Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach', in Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch (Hg.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag* (Kassel usw., 1963), 290–304.

² Georg Michael Telemann (1748–1831) war ein Enkel von Georg Philipp Telemann und dessen einziger Nachkomme, der den Beruf als Musiker ergriff; 1829 übergab er Poelchau etwa 200 Stimmen-Manuskripte seines Großvaters. Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, 'Telemann, Georg Philipp', *MGG*2.

³ So Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (Kassel usw., 1992), 30.

⁴ Beißwenger, *Notenbibliothek*, 31. Zitat nach seinem Vermerk auf dem Titelblatt der Handschrift *Premier Livre D'Orgue* von Nicolaus de Grigny, eine Kopie Bachs, die Fuchs 1852 erwarb.

⁵ Auch diesen Hinweis findet man bei Riedel, 'Musikgeschichtliche Beziehungen', 291.

Wenn wir uns mit dem Thema ‚Gradus ad Lipsias‘ befassen und nach der Fux-Rezeption in den Kreisen um Bach fragen, so muss zuerst auf eine bekannte, von Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie veröffentlichte Mitteilung hingewiesen werden, die wieder auf Informationen von Carl Philipp Emanuel Bach basiert. Es handelt sich hier bekanntlich um die erste ausführliche Bach-Biographie. Sie erschien im Jahre 1802 und wurde „Seiner Excellenz dem Freyherrn van Swieten ehrerbietigst gewidmet von dem Verfasser“.⁶ Gottfried Baron van Swieten (1733–1803), geboren in Leiden (Niederlande), kam 1745 nach Wien mit seinem Vater, der als Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia berufen worden war. Zehn Jahre später trat er selbst in den diplomatischen Dienst. In Berlin (1770 bis 1777) lernte er die Musik von Bach und Händel kennen, für die er sich später in Wien bekanntlich sehr einsetzte.

Forkel hatte C.Ph.E. Bach einen Fragenkatalog zugesandt, der schon am 13. Januar 1775 Punkt für Punkt beantwortet wurde. In Carl Philipp Emanuels Brief lesen wir:

ad 11mum: in der letzten Zeit schätzte er hoch: Fux, Caldara, Händeln, Kaysern, Haßen, beyde Graun, Telemann, Zelenka, Benda u. überhaupt alles, was in Berlin u. Dreßden besonders zu schätzen war. Die erstgenannten 4 ausgenommen, kannte er die übrigen persönlich.⁷

Von Johann Sebastian Bach selbst sind uns keine Äußerungen über Fux bekannt. Es erweist sich aber als lehrreich, die Mitteilungen aus seiner unmittelbaren Umgebung näher zu studieren und zu analysieren wenn es unsere Zielsetzung ist, die Frage nach dem Fux-Verständnis in Bachs Kreisen nachzugehen.

Es sollte nicht unbemerkt bleiben, dass Carl Philipp Emanuel Bach – und in seiner Nachfolge später auch Forkel⁸ – Fux ausdrücklich an erster Stelle unter den Komponisten nennt, die Bach „in seinem spätern, völlig reifen Alter“ (so Forkel) besonders schätzte. In diesem Licht ist es interessant festzustellen, dass Bachs Nachfolger in Leipzig, der Dresdner Musiker Gottlob Harrer (1703–1755), bereits ein halbes Jahr nach seinem Amtsantritt in Leipzig

⁶ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802). Vor kurzem auch erschienen als: *Johann Nikolaus Forkel. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802). Edition – *Quellen – Materialien*. Vorgelegt und erläutert von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul [*Bach-Dokumente*, vii] (Kassel usw., 2008). Ein Faksimile der Widmung findet man in *Bach-Dokumente*, vii, 8.

⁷ *Bach-Dokumente*, vii, 109.

⁸ Forkel, *Bachs Leben*, 47: „Hingegen hielt er nun viel auf den ehemahligen Kaiserlichen Ober-Capellmeister Fux, auf Händel, auf Caldara [...]“ (*Bach-Dokumente*, vii, 59).

die *Missa Canonica* von Fux an zwei aufeinander folgenden Sonntagen – den Sonntagen *Quasimodogeniti* und *Misericordias* im Jahre 1751 – in den beiden Leipziger Hauptkirchen (St. Thomae und St. Nikolai) aufführte; außerdem scheint er auch in seiner Einrichtung dieser Messe (und anderer lateinischen Kirchenmusik) mit hinzugefügten Instrumentalstimmen dem Bachschen Vorbild gefolgt zu sein, wie wir es aus Bachs Bearbeitung von Palestrinas sechsstimmiger *Missa sine nomine* und anderen Kompositionen kennen.⁹

Wie Harrer auf derselben Basis weitergearbeitet hat und auch fortfuhr, Bachsche Kantaten zu musizieren, so hat Bach selbst in seinen späteren Jahren in Leipzig ein ähnlich vielseitiges Repertoire wie Harrer dargeboten.¹⁰ Zu diesem Repertoire dürfte eine Ouvertüre von Johann Joseph Fux gehört haben.¹¹ An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass sich an Abschriften katholischer Kirchenstücke aus Bachs Besitz außer der erwähnten Palestrina-Messe noch Messen, Motetten, usw. von vielen anderen Komponisten nachweisen lassen. Dazu zählen:

- eine Messe A-Dur von Johann (Pater Marianus) Baal
- sechs Messen (G-Dur-, C-Dur, g-Moll, D-Dur, F-Dur, A-Dur) von Giovanni Battista Bassani
- ein Magnificat C-Dur von Antonio Caldara
- eine Messe c-Moll (Kyrie und Gloria) von Francesco Durante
- Sanctus aus der *Missa Superba* D-Dur von Johann Caspar Kerll
- eine Messe (Kyrie und Gloria) g-Moll von Antonio Lotti
- ein Kyrie C-Dur von Giuseppe Peranda
- Kyrie und Gloria aus der *Missa S. Lamberti* a-Moll von Johann Christoph Pez
- eine Reihe von anonymen Messen (oftmals nur Teile daraus), Magnificat-Vertonungen und vieles anderes mehr.¹²

Wenn wir uns Bachs eigenen Werken zuwenden, so stehen im Mittelpunkt seiner letzten Schaffensperiode zwei Kompositionen: Der dritte Teil seiner

⁹ Die Bachiana aus den 1999 in Kiew wiederentdeckten Beständen der Sing-Akademie zu Berlin haben unsere Kenntnisse erheblich vermehrt. Siehe Wolfram Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin* (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 8.1, 8.2, Hildesheim, Zürich, New York, 2006). Vgl. zu Palestrina auch Beißwenger, *Notenbibliothek*, 305f., 366.

¹⁰ Diese von Riedel, ‘Musikgeschichtliche Beziehungen’, 298, geäußerte Vermutung hat sich durch spätere Forschung bestätigt.

¹¹ Die von Hugo Riemann 1899 (*Musikalisches Wochenblatt* 30, 65f.) erwähnte Ouvertüre von Fux in der Bibliothek der Thomasschule wurde in der späteren Forschung bislang nicht identifiziert.

¹² Vgl. Beißwenger, *Notenbibliothek*, passim, und Enßlin, *Bach-Quellen*, passim.

Clavierübung und die h-Moll-Messe. Beide Werke zeugen von seiner Beziehung zur Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts und deren Nachahmungsstil im 18. Jahrhundert. Diese Beziehung ist auch durch die Datierung der Abschriften von mehreren oben erwähnten Werken – oder ihre Wiederaufführung, wie etwa die Messen Bassanis 1747/1748 – für die späteren Leipziger Jahren belegt.¹³ Clavierübung III soll weiter unten ausführlicher zur Sprache kommen.

Von Fux hat Bach nicht nur möglicherweise eine Ouvertüre besessen (s.o.), sondern über das theoretische Fundament der Vokalpolyphonie, wie man sie zu Bachs Zeiten verstand, war er mit Sicherheit durch Fux informiert: Von dessen *Gradus ad Parnassum*, der in erster Linie hierfür maßgeblich war, hat er die lateinische Originalausgabe besessen. Vermutlich hat er das Fuxsche Werk sogar sehr bald nach dem Erscheinen gekauft, da die Auflage schnell vergriffen war.¹⁴ Und wie durch ein Wunder ist Bachs eigenes Handexemplar von gerade diesem Buch erhalten. Es zählt zu den seltensten Fällen von Drucken mit autographem Besitzvermerk die wir überhaupt von Bach haben.¹⁵ Die anderen Ausgaben sind die dreibändige Ausgabe mit dem Titel *Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung / und Erklärung* von Abraham Calov (Abb. 1a), wie auch einige Exemplare von Elias Nicolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulatur*.

Der Bibelkommentar von Abraham Calov steht an der Spitze der Liste der theologischen Bücher im Nachlassverzeichnis von Bachs Vermögen, das nach seinem Tod abgefasst wurde. Die drei Bände sind die einzigen noch vorhandenen Exemplare der Bücherliste von 1750 und befinden sich heute in den Vereinigten Staaten.¹⁶ Ihre Bedeutung für die Bachforschung kann kaum hoch genug eingeschätzt werden, denn sie enthalten nicht nur das Monogramm des Komponisten auf jedem der drei Titelblätter, sondern außerdem noch Randbemerkungen und Unterstreichungen.¹⁷ Unter den Marginalien befinden sich folgende:

¹³ Über die Kopierdaten gibt jeweils Beißwenger, *Notenbibliothek*, Aufschluss. Palestrinas *Missa sine nomine* wurde von Bach um 1742 abgeschrieben (ebd. 305).

¹⁴ Darauf hat schon Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (Wiesbaden, 1968), 27 Fn. 29, hingewiesen. Übrigens gab es im Notenteil mehrere Beispiele von Fuxschen Kompositionen.

¹⁵ Siehe für weitere Notizen und Besitzvermerke *Bach-Dokumente*, i: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Leipzig, 1963), 268–270.

¹⁶ Concordia Seminary Library, St. Louis, Missouri. Als Band I aus der Reihe *Bach-Dokumente* erschien (1963), war noch nicht bekannt, wo genau die Bände sich befanden.

¹⁷ Dies ist auch der Grund dafür, dass Wever Van Wijnen, Franeker, die Veröffentlichung einer Faksimile-Ausgabe mit Kommentarband vorbereitet, hg. von Albert Clement und

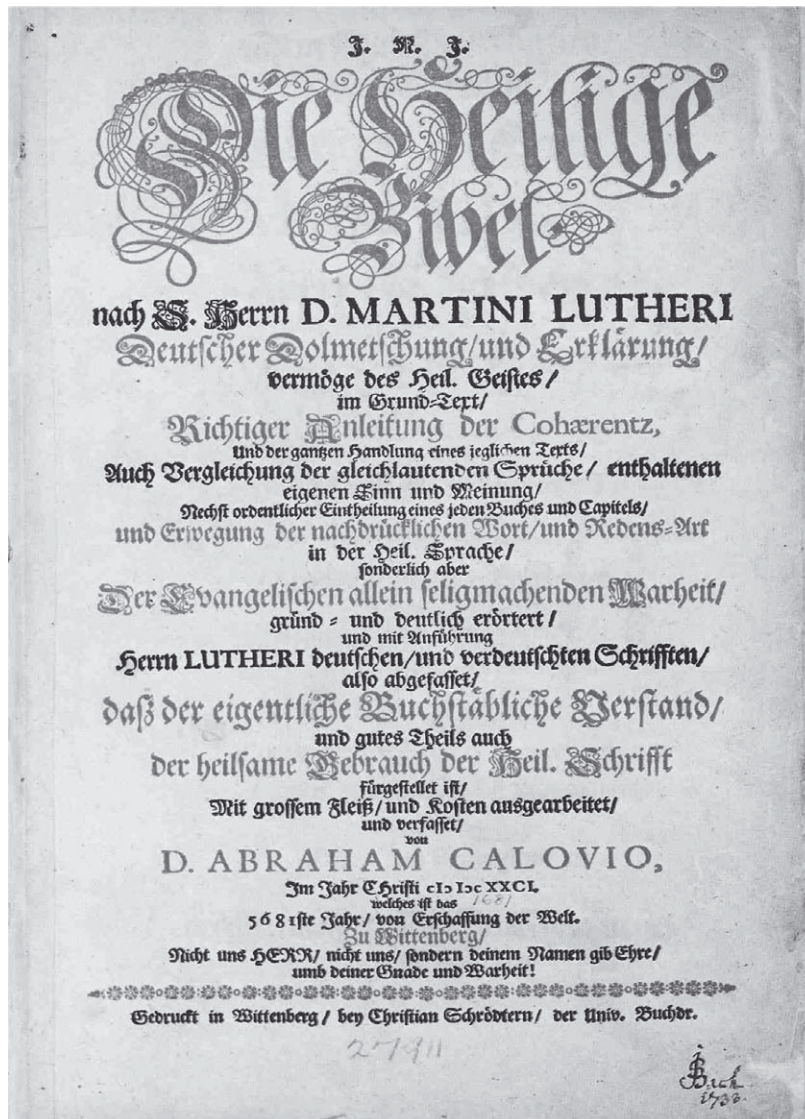


ABBILDUNG 1a. Abraham Calov, *Die Heilige Bibel* [...], Titelseite mit Bachs Besitzvermerk. Mit freundlicher Genehmigung der Concordia Seminary Library, St. Louis, Missouri.

Robin A. Leaver. Mit dem Jahreszahl 1733 mag das Jahr angezeigt sein, in dem Bach seine Bibliothek einer Revision unterzog, da wenigstens ein anderer Band sowohl ein ähnliches Monogramm als auch die Jahreszahl 1733 aufweist.

Gottgewolltheit der Musik im Gottesdienst versteht: „NB. Ein herrlicher Beweis, daß neben anderen Anstalten des Gottesdienstes, besonders auch die Musica von Gottes Geist durch David mit angeordnet worden.“

Bach hat diese Bücher also nicht nur besessen, sondern nachweislich auch sehr gut gelesen.¹⁸

Auch Elias Nicolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulatur* aus dem Jahre 1571 war im Besitz Bachs; er verfügte sogar über mehrere Exemplare.

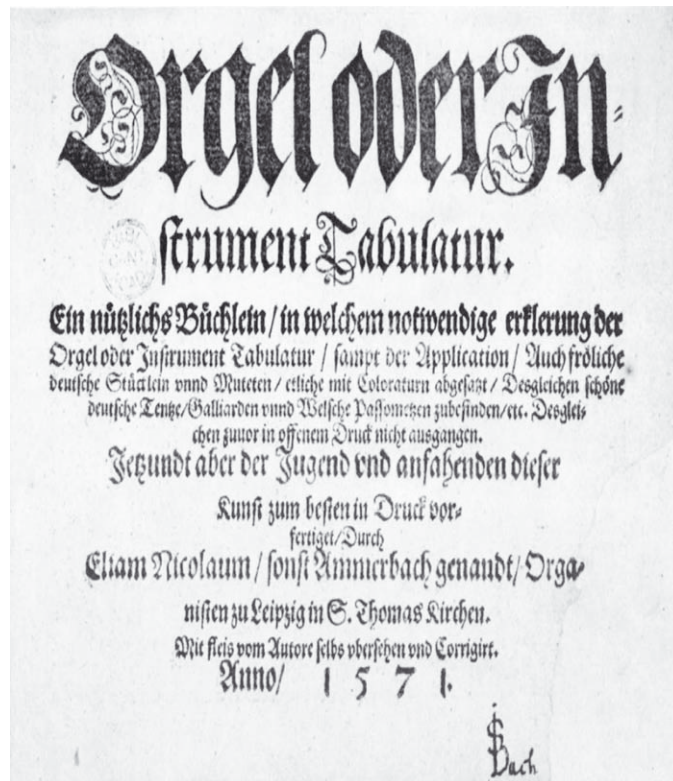


ABBILDUNG 2. Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Titelseite mit Bachs Besitzvermerk. Mit freundlicher Genehmigung der Cambridge University Library.

¹⁸ Cf. etwa Robin A. Leaver, *J. S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov Bible Commentary* (St. Louis, 1985); Thomas Donald Rossing, *The Calov Bible of Johann Sebastian Bach. An Analysis of the Composer's Markings* (Diss., Univ. Minnesota, 1992).

Ammerbach, der im 16. Jahrhundert Organist an der Thomaskirche in Leipzig war und das erste gedruckte Buch mit Orgelmusik in Deutschland publizierte, entwickelte die heute als „Deutsche Orgeltabulatur“ bekannte Notation, die speziell für die Orgel geeignet ist. Es ist erwähnenswert, dass Bach selbst ebenfalls die Tabulaturenschrift verwendet hat, und zwar in seinem *Orgel=Büchlein*. Außerdem ist ein Vergleich der Titelseiten aufschlussreich. Bei Ammerbach heißt es:

Ein nützlichs Büchlein / in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur [...] Jugend und anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertigt [...].¹⁹

Bei Bach heißt es:

Orgel=Büchlein, Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen [...].²⁰

Auch die Tatsache, dass der Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sind* bei beiden Organisten vorhanden ist, weist auf Bachs Studium von Ammerbachs *Büchlein* hin.²¹

In Bachs erhaltenem Handexemplar von Fux' *Gradus ad Parnassum* findet man seinen Besitzvermerk *JSBach* mit als Preisangaben vier Reichsthaler, zwölf Groschen, bzw. zwölf Groschen, die sich auf Buch (*mater*.) und Einband (*ligat.*) beziehen.²² Hochinteressant ist nun, dass in der unmittelbaren Nähe Bachs die erste Deutsche Übersetzung des Fuxschen Werks zustande kam, weil Lorenz Christoph Mizler, der 1738 die *Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften in Deutschland* gegründet hatte, im Frühjahr 1742 die deutsche Ausgabe des *Gradus* mit selbstverfassten Anmerkungen erscheinen ließ, wie aus der Titelseite hervorgeht:

Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Mizlern, Der freyen Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig.²³

¹⁹ Eine Faksimile gibt es in Stanley Godman, 'Bach's copies of Ammerbach's „Orgel oder Instrument Tabulatur“ (1571)', *Music & Letters* 38/1 (1957), 21–27.

²⁰ Siehe *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein BWV 599–644. Faksimile der autographen Partitur*, hg. von Heinz-Harald Löhlein (Kassel, usw., 1981).

²¹ Besonders interessant ist es, dass diese Psalmmelodie hier schon 1571 mit dem Inzipit des erwähnten Chorals erscheint. Vgl. Godman, 'Bach's copies', 26.

²² Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg, Ms 202/2b. Faksimile in Wolff, *Der stile antico*, 227.

²³ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition* [...], 2. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1742 (Hildesheim, Zürich, New York, 1999).

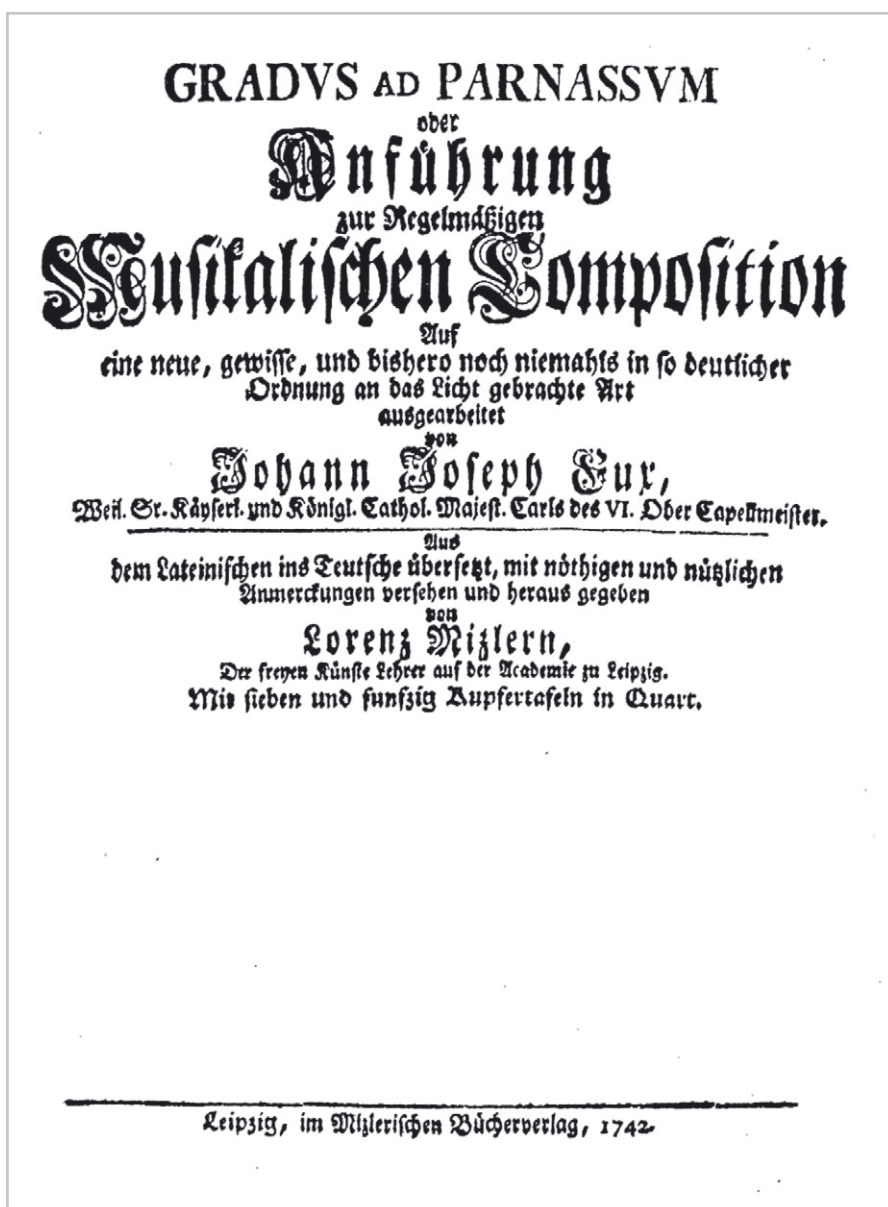


ABBILDUNG 3. Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*.
Titelseite der deutschen Ausgabe von 1742.

Da die deutsche Ausgabe eigentlich schon 1740 erscheinen sollte, dürfen wir annehmen, dass Mizler um 1736 mit der Übersetzung begonnen hat; die Hauptarbeit an dem Werk fiel dann vor allem in die Jahre 1739 bis 1742. Mizler war bis 1733 Schüler Bachs gewesen und hatte nach Abwesenheit von Leipzig den engeren Kontakt zu seinem Lehrer ab 1736 wieder aufgenommen. In der Einleitung seiner Dissertation, welche 1734 erstmals gedruckt war und 1736 in zweiter Auflage erschien, schrieb er über Bach: „Magno quoque cum fructu usus sum Tua celeberrime Bachi informatione in musica practica“.²⁴

Es erscheint sehr gut möglich, dass Bach zu den Anregern der Fux-Übersetzung gehörte. Zwar entsprach Bachs Unterrichtsmethode nicht derjenigen des *Gradus ad Parnassum*, wie uns Carl Philipp Emanuel bezeugt,²⁵ doch steht fest, dass Bach sich mit den Problemen des vokalpolyphonen Satzes ausführlich auseinandergesetzt hat. Zu den ‚Kronzeugen‘ von diesem Interesse Bachs zählt seine Sammlung mit dem Titel *Dritter Theil der Clavier Übung*, der im Jahre 1739 veröffentlicht wurde – einem Jahr, in dem das Reformationsjubiläum im albertinischen Sachsen nachweislich mit drei Festtagen begangen wurde.²⁶ Um ein systematisches Aufgreifen der Modi scheint sich Bach vor allem in den späteren Leipziger Jahren bemüht zu haben, und zwar offensichtlich zusammenfallend mit seinen Studien im *stile antico*, wahrscheinlich sogar speziell auf Fuxsche Anregung hin (Fux stützt sich ja in seiner Kontrapunktlehre ausschließlich auf die Bearbeitung modalen Cantus firmi). In Bachs Sammlung findet man insgesamt 21 Orgelchoralbearbeitungen, denen kirchentonale Melodien zugrunde liegen. Es handelt sich um neun Bearbeitungen, die zusammen eine lutherische Messe (Kyrie und Gloria) bilden, sowie zwölf Bearbeitungen von sechs Katechismusedeln (jeweils *pedaliter* und *manualiter*), die als ‚Catechismus Sonorus‘ das Herzstück der Sammlung bilden.²⁷ Johann Philipp Kirnberger (1721–1758) weist in seinem theoretischen Hauptwerk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin 1771–1779) sowie in einer als Manuskript überlieferten Analyse auf die Katechismuschoräle aus Clavierübung III hin und erläutert die kirchentonale Zusammenhänge. Der Anordnung des Originalstichs von

²⁴ Wolff, *Der stile antico*, 28f.

²⁵ *Bach-Dokumente*, vii, 109 (Brief an Forkel vom 13. Januar 1775): „In der Composition gieng er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller der trockenen Arten von Contrapunten, wie sie in Fuxen u. anderen stehen.“

²⁶ Albert Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach. Musik – Text – Theologie* (Middelburg, 1999), 4.

²⁷ Ebd. 13.

Bachs Sammlung folgend bespricht er sie unter dem Titel „Entwicklung einiger in des Herrn Joh. Seb. Bachs Liedern vorkommenden Ausweichungen und Transpositionen“.²⁸

Kirnbergers Vertrautsein mit Bachs Intentionen hat einen Grund: Er wurde nämlich im Jahr 1739, dem Erscheinungsjahr von *Clavierübung III*, Schüler Bachs und blieb es wahrscheinlich bis zum Jahr 1741. Wie sich herausstellt, hat sich Bach bei seiner Beschäftigung mit dem *stile antico* auch mit modalen Problemen befasst, und es leuchtet ein, dass *Clavierübung III* dabei im Unterricht eine Rolle gespielt hat.²⁹ Christoph Wolff hat darauf hingewiesen, dass sich in der kirchentonale bestimmten harmonischen Struktur der drei im *stile antico* komponierten *pedaliter* Kyrie-Bearbeitungen dieser Sammlung die voll ausgenutzte modale Erweiterungsmöglichkeit des begrenzten Dur-Moll-Systems erweist.³⁰ Dass Bach gerade diese drei ersten Sätze seiner „Missa“ aus *Clavierübung III* im *stylus ecclesiasticus* komponiert, hat zugleich theologische Bedeutung, wie ich meiner Monographie über diese Sammlung gezeigt habe.³¹ Das Bild der Zurückhaltung in expressiver Gestaltung, dass sich für diese instrumentale *Stile antico*-Kompositionen ergibt, entspricht folgender Auskunft, die Fux in seiner lateinischen, sich im Besitz Bachs befindlichen Ausgabe gibt:

Et quia Deus summa perfectio est, decet Concentum in ejus laudem tendentem, omni legum rigore, perfectioneque, quantum humana quidem imperfectio patitur, absolutum, omnibusque mediis ad devotionem excitandam aptis instructum esse. Et si textus expressio quandam exigit hilaritatem, cavendum est, ne Concentus Ecclesiastica gravitate, modestia, decoreque destituatur; quo Auditores in alios, quam devotionis affectus distraherentur.³²

(Weil nun Gott die allerhöchste Vollkommenheit ist, so soll auch die Musik, die zu seinem Lob abgefaßt, so genau nach den Regeln und so vollkommen, als es die menschliche Unvollkommenheit leidet, eingerichtet seyn, und alle Mittel, die zur Erweckung der Andacht dienen, in sich halten. Und wenn manchmal der Ausdruck des Textes einige Freude erheischt, hat man sich in Obacht zu nehmen, daß die Musik nicht dabey an der Bedachtsamkeit, die in der Kirche nöthig ist, und an der Bescheidenheit und Zierde einigen Mangel leide, wodurch man die Zuhörer zu andern, als andächtigen Leidenschafften bewegen würde.³³)

²⁸ *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze (Leipzig, 1972) [*Bach-Dokumente*, iii], Nr. 12: ‘Kirnberger: Kirchentonarten in Choralvorspielen der Klavierübung III’, 301–303.

²⁹ Vgl. Wolff, *Der stile antico*, 86.

³⁰ Ebd. 87.

³¹ Clement, *Clavierübung*, 48.

³² Fux, *Gradus ad Parnassum*, Exercitii V. Lectio VII. De Stylo à Capella, 242f.

³³ Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung*, 182.

Am Anfang seiner Besprechung „Vom Kirchenstyl“ stellt Fux fest, dass Gott gewidmete Musik „ewig dauern soll“.³⁴ In diesem Zusammenhang ist auch folgende Bemerkung Mizlers in seiner Vorrede zu verstehen:

Fux hat die ersten Gründe der Harmonie und Setzkunst vorgetragen, die allezeit gewesen sind, die noch sind, und die auch allezeit seyn und bleiben werden, so lange dieses Weltgebäude in ihrem Zusammenhang und die Regeln, nach welchen solches da ist, nicht verändern.³⁵

Es gibt keinen Zweifel darüber, dass Mizler hier genau die Auffassungen seines Lehrmeisters reflektiert, hatte es die Musik doch für Bach mit ewigen Gesetzen der Natur, also mit göttlicher Ordnung, d.h. mit Schöpfungsgegebenheiten zu tun.³⁶ Das Respektieren der vorgegebenen musikalischen Gesetze heißt für Bach also Musizieren zur Ehre Gottes und zugleich zur menschlichen Freude, da die göttliche Ordnung den Menschen erfreut.³⁷ Und genau darauf zielt Mizler hin, wenn er in seiner Vorrede schreibt:

Es ist eine ausgemachte Sache, daß wo Ordnung und eine gute Proportion vorhanden ist, solches wohl in die Sinnen fällt, und solche vergnüget. Wo ist aber wohl mehr Ordnung und gute Proportion vorhanden, als in einer Regelmäßigen und wohl ausgearbeiteten Fuge?³⁸

Die Worte „wohl in die Sinnen fällt, und solche vergnüget“ erinnern an die Worte „zur Gemüths Ergezung“ aus dem Titel von Clavierübung III.³⁹ Aber auch Begriffe wie ‚Zusammenhang‘, ‚Regel‘, ‚Ordnung‘ und ‚Proportion‘ haben alles mit dieser Sammlung zu tun.

Eine ‚wohlausgearbeitete Fuge‘ gibt es als großangelegte Rahmenkomposition am Ende der Sammlung.⁴⁰ Diese dreiteilige Fuge in Es-Dur (BWV 552,2), in der die Zahl Drei – wie im ganzen dritten (!) Teil der Clavierübung

³⁴ Ebd., 181f.

³⁵ Ebd., ‘Vorrede des Uebersetzers’, [2].

³⁶ Sehr richtig weist Walter Blankenburg in diesem Kontext auf die – Bachs Anschauung nachweisbar wiedergebende – Definition des Generalbasses als „das vollkommenste Fundament der Musik“ hin, die als *ars aeternis naturae legibus adstricta* (Werckmeister) theologisch zu verstehen ist. Siehe Walter Blankenburg, ‘Johann Sebastian Bach’, in Martin Greschat (Hg.), *Orthodoxie und Pietismus* [Gestalten der Kirchengeschichte, 7] (Stuttgart usw., 1982), 301–315, hier 311.

³⁷ Vgl. Albert Clement, *Over Bach, boeken en barbaren. Muziek in het wereldbeeld van de Duitse barok* [Antrittsrede Universität Utrecht, 21. März 2005] (Amsterdam, 2005).

³⁸ Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung*, ‘Vorrede des Uebersetzers’, [3].

³⁹ Eine Faksimile der Titelseite gibt es in Clement, *Der dritte Teil der Clavierübung*, S. ii.

⁴⁰ Die Rahmenkomposition am Anfang ist das Präludium Es-Dur BWV 552,1. Siehe für eine eingehende Besprechung dieser Rahmenkompositionen Clement, *Clavierübung*, 20–34.

überhaupt – eine sehr wichtige Rolle spielt, ist in ihrer Form in höchstem Maße organisiert. Einiges davon lässt sich in Tabelle 1 sichtbar machen:⁴¹

	<i>Taktanzahl</i>	<i>Stimmenzahl</i>	<i>Einsätze des Hauptthemas</i>
<i>Teil 1</i>	36 (3 × 3 × 4)	5	12 (4 × 3)
<i>Teil 2</i>	45 (3 × 3 × 5)	4	6 (2 × 3)
<i>Teil 3</i>	36 (3 × 3 × 4)	5	9 (3 × 3)
	Summe: 27 (3 × 3 × 3)		

TABELLE 1. Organisation von J. S. Bachs Fuge in Es-Dur BWV 552,2

Die Proportionsverhältnisse der Fuge sind bemerkenswert, zudem da das Verhältnis der thematischen Takte zu den nicht-thematischen mit 45 zu 72, d.h. mit 5 : 8 dem Verhältnis vom kleineren zum größeren Glied des Goldenen Schnittes entspricht, während das exakt gleiche Verhältnis sich in konkreten Zahlen auch in der Länge der Teile zueinander wiederfindet. Es ist höchstwahrscheinlich, dass Bach in der als Drei-Einheit konzipierten Fuge auf die Dreifaltigkeit anspielen wollte, wobei das ruhige Strömen des musikalischen Verlaufs des im *stile antico* komponierten ersten Teils als Abbild für Gott Vater – in der bildenden Kunst der Bachzeit oftmals als ein mächtiger *antiquus dierum* vorgestellt – verstanden werden kann. Eingehende Studien führen zur Feststellung, dass Bachs Verwendung und Summierung von Proportionen und tektonischen Ordnungsprinzipien eben im dritten Teil seiner Clavierübung geradezu verblüffend ist.⁴² Tonart, Zahl, Stil, Taktart, Taktproportion, Kreisstruktur und vieles anderes mehr sind verwendet worden. Nur ein weiteres Beispiel dürfte hier genügen, um etwas von Bachs Tätigkeit als Baumeister in dieser Sammlung zu zeigen. Die Taktsummen der 21 Choralbearbeitungen lassen sich in einer Figur vorstellen, wie Tabelle 2 zeigt:

<i>„Missa“</i>			<i>„Catechismus Sonorus“</i>				
20	42	32	75	100	118	35	Summe: 422
60	61	34	60	81	24	102	Summe: 422
66	126	30	91	15	27	67	Summe: 422

TABELLE 2. Organisation der Taktsummen in den 21 Choralbearbeitungen aus J. S. Bachs Clavierübung III

⁴¹ Hier und im Folgenden nach Clement, *Clavierübung*, 27ff.

⁴² Siehe Clement, *Clavierübung*, 10ff.

Die kursiven Zahlen im Quadrat sind die Taktsummen der Manualiter-Kyrie-Bearbeitungen; die fettgedruckten Zahlen im Rechteck sind die Taktsummen der Pedaliter-Bearbeitungen des Katechismus. Die Anordnung entspricht also den vier Gruppen, in die man die Choralbearbeitungen einteilen kann:

1. *Kyrie pedaliter* und Gloria bilden ein Rechteck
2. *Kyrie manualiter* bildet eine Linie
Gesamt: Die ‚*Missa*‘ bildet ein Quadrat
3. ‚Catechismus Sonorus‘ *pedaliter* bildet ein Dreieck
4. ‚Catechismus Sonorus‘ *manualiter* bildet ein Dreieck
Gesamt: Der ‚*Catechismus Sonorus*‘ bildet ein Rechteck

Es war gewiss eine Absicht Bachs, mit Clavierübung III eine kompendienartige Sammlung vorzulegen, die ihm die Möglichkeit bot, die formale Vielfalt des Orgelsatzes beispielhaft darzustellen.⁴³ Eine Besprechung durch Mizler, die 1740 im Druck erschien, macht aber klar, dass man die Veröffentlichung von 1739 zugleich als eine ‚Antwort‘ Bachs aufgefasst hat:

[...] Der Herr Verfasser hat hier ein neues Exempel gegeben, dass er in dieser Gattung der Composition vor vielen anderen vortrefflich geübt und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Composition zu kritisiren.⁴⁴

Ziel des Seitenhiebes auf Bachs Kritiker war vor allem Johann Adolph Scheibe mit seinen 1737/1738 anonym veröffentlichten Angriffen.⁴⁵ Es folgte ein polemischer Streit, der bis 1745 dauerte, und wobei bekanntlich vor allem Johann Abraham Birnbaum als Bachs ‚Sprecher‘ auftrat. In Bachs Sammlung findet man nicht nur freie und choralgebundene Werke, Compositionen für Kirchenorgel und für häuslichen Pfeifen- und Saitenklaviere, *manualiter* und *pedaliter* konzipierte Stücke sowie Einflüsse aus benachbarten Ländern, sondern auch Stile die vom *stile antico* bis zum galanten Stil der neueren Generation reichen. Und gerade das Vorhandensein mehrerer Stile in Clavierübung III dürfte einmal mehr unterstreichen, was Mizler

⁴³ Ebd. 34ff.

⁴⁴ Mizler, *Musikalische Bibliothek* ii, Teil 1 (Leipzig, 1740), ‚Merkwürdige musikalische Neuigkeiten‘, 156f.

⁴⁵ Siehe *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze [*Bach-Dokumente*, ii] (Leipzig und Kassel, 1969), 286ff.

bereits vor dem Erscheinen der Sammlung schon feststellte, als er sich Anfang 1739 gegen die kritischen Bemerkungen Scheibes richtete:

[...] Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelstimmen vollstimmiger setzt als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik von 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. [...] So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.⁴⁶

Weiter oben wurde die Vermutung geäußert, dass Bach zu den Anregern der Übersetzung des *Gradus* zählte. Auch wurde klar, dass der Bach-Schüler Mizler in seiner Vorrede der deutschen Ausgabe des Fuxschen Werkes Auffassungen seines Lehrmeisters reflektiert hat. Weiter steht fest, dass auch Mizler – wie Birnbaum – mehrmals Bach in der von 1737 bis 1745 dauernden Polemik verteidigt hat. Vor diesem Hintergrund halte ich es für wahrscheinlich, dass man auch folgende Äußerungen aus Mizlers Vorrede nicht nur als Verteidigung von Fux, sondern zugleich als Verteidigung Bachs zu verstehen hat:

[...] Wer aber vorgibt, daß die ersten Gründe der Composition, die Fux vorgetragen, nicht mehr Mode sind, der bekennet deutlich, daß er noch nicht den geringsten Verstand von der Composition habe.⁴⁷

Die Barbarn lachen über unsere Musik, und die beste von derselben gefällt ihnen nicht [...] Wird wohl unser Musik nicht mehr ordentlich und schön seyn, weil sie die Barbarn nicht begreifen?⁴⁸

Hatte doch Scheibe Bach den Vorwurf gemacht, dass er seinen Stücken „durch sein schwülstiges und verworrenes Wesen“ das Natürliche entzog, und „ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte.“⁴⁹ Scheibe zieht zu Felde gegen die polyphone Kunst („Alle Stimmen sollen mit einander, und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennet darunter keine Hauptstimme“),⁵⁰ während Mizler diese am Ende seiner Vorrede gerade verteidigt:

[...] und wiewohl die Composition der Fugen, Contrapuncten, fugirenden Choräle, als das ordentliche, schönste und künstlichste in unserer Musik wohl was von seiner Ordnung und Schönheit verliehren, weil derselben Ordnung und Zusammenfügung nur wenige, und mehrenteils Musikverständige beurtheilen können?⁵¹

⁴⁶ *Bach-Dokumente*, ii, 336.

⁴⁷ Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung*, ‘Vorrede des Uebersetzers’, [2–3].

⁴⁸ Ebd., [3–4].

⁴⁹ *Bach-Dokumente*, ii, 286.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung*, ‘Vorrede des Uebersetzers’, [4].

Die Bachforschung hat seit den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts manches Dokument zutage gefördert. Die Summe ihrer Bemühungen liegt mittlerweile in der zurzeit siebenbändigen Ausgabe der Bach-Dokumente vor. Die Erforschung der stilgeschichtlichen und anderen Zusammenhänge hat noch viele Aufgaben zu erfüllen. Ein Beispiel ist die Frage nach der Bedeutung von Calovs Bibelkommentar aus Bachs Bibliothek. Die Frage nach der Bedeutung von Fux gehört auch dazu. Gesichert ist, dass es deutliche Zusammenhänge zwischen Fux' theoretischem Fundament der Vokalpolyphonie und Bachs späteren Leipziger Kompositionen gibt. Fest steht auch, dass Bach Fux sehr geschätzt und davon in seinem Unterricht gezeugt hat, wie die Schriften Kirnbergers und Mizlers deutlich machen.⁵² Dass von einem ‚Gradus ad Lipsias‘ die Rede war, dürfte also klar sein, und von Leipzig aus ging es in deutscher Übersetzung weiter. Der ‚Gradus ad Lipsias‘ erhielt nach Bachs Tod in anderem Sinne noch eine Fortsetzung, als seine einzige, dann noch lebendige jüngste Tochter Regina Susanna Bach im Mai 1801 durch eine von Andreas Streicher und Grafen Fries in Wien durchgeführte Sammlung die Summe von 307 Gulden Wiener Courant erhielt; zu denjenigen, die Unterstützung verliehen zählten bekannte Namen wie Van Swieten, Wrba und Lobkowitz.⁵³ Ob es schließlich auch vom Leipziger Bach eine wichtige Arbeit gab, die eine Reise nach Wien machte, ist noch eine offene Frage.⁵⁴

⁵² Übrigens lässt sich auch bei anderen Mitgliedern der *Correspondirenden Societät* ein Interesse für Fux nachweisen. Heinrich Bokemeyer, Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel hatten kompositorische Arbeit vom ihm im Besitz: Siehe Riedel, ‚Musikgeschichtliche Beziehungen‘, 291. Weitere von ihm erwähnte Beziehungen erscheinen allerdings spekulativ, bzw. zu stark angesetzt (so verstarb Graf Giacomo de Lucchesini, Nummer 1 auf der Liste der Mitglieder, bereits 1739). Der *Societät* nicht angehörig war Bachs Freund und Verwandter Johann Gottfried Walther. Sein *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig, 1732), 269, enthält ein Lemma ‚Fux‘, in dem u. a. dessen *Gradus ad Parnassum* und mehrere Kompositionen – darunter eine „auf den Geburts=Tag der regierenden Römischen Kayserin, Elisabethae Christianae, aufgeführte Oper“, Elisa – erwähnt werden.

⁵³ Siehe *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850*, hg. von Andreas Glöckner, Anselm Hartinger und Karen Lehmann [*Bach-Dokumente*, vi] (Kassel usw., 2007), 136f.

⁵⁴ Kurz vor dem Abschluss dieses Beitrages erschien Michael Mauls anregender Aufsatz ‚Die große catholische Messe“. Bach, Graf Questenberg und die Musicalische Congregation‘, *Bach-Jahrbuch*, 95 (2009), 153–175.