

J.S. BACH - DIE KUNST DER FUGE

Weinig werken van Johann Sebastian Bach zijn zozeer de speelbal geworden van tal van speculaties als tevens het onderwerp van diepgaande wetenschappelijke studies als juist die cyclus die ook wel wordt gezien als zijn ‘zwanenzang’: *Die Kunst der Fuge*. In feite begon een deel van de mystificatie rond dit werk al snel na de dood van Bach op 28 juli 1750. Toen schreef zijn zoon Carl Philipp Emanuel Bach immers op het onvoltooide manuscript van de omvangrijke slotfuga, precies daar waar de naam BACH in noten te voorschijn komt (b-a-c-h, waarbij in het Duits de b een klinkende bes is en de h een klinkende b): “Über dieser Fuge, wo der Nahme B.A.C.H. im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.” Daarmee werd aangegeven dat *Die Kunst der Fuge* inderdaad Bachs laatste werk is en daarmee ‘dus’ ook het laatste dat hij geschreven heeft.

Onderzoek heeft inmiddels aangetoond, dat dit niet het geval is, zelfs al blijft overeind dat de laatste fuga van *Die Kunst der Fuge* onvoltooid is gebleven doordat de componist na twee oogoperaties, waarschijnlijk toch sneller dan door hem zelf voorzien, overleden is. In werkelijkheid moet Bach echter al rond 1740 – en misschien wel eerder – aan deze cyclus van fuga’s zijn begonnen. Bovendien is het onwaarschijnlijk dat hij zelfs de laatste grote fuga niet al voordat hij deze geheel achter elkaar uitschreef in zijn totaliteit (dat wil zeggen met alle hoofd- en tegenstemmen tegelijk onder elkaar) als schets opgeschreven had. Tenslotte is het vermeldenswaard dat ook de titel ‘Kunst der Fuge’ niet van Bach zelf is geweest, ja dat hij de fuga’s zelf ook niet als zodanig benoemd heeft, maar stuk voor stuk als ‘contrapunctus’ bestempelde, het spel van noot tegen noot en stem tegen stem.

Bach was uiterlijk in 1742 begonnen delen van *Die Kunst der Fuge* vast te leggen. Hij deed dat in navolging van een lange traditie van complexe contrapuntische werken die van Buxtehude via Froberger tot Frescobaldi is terug te leiden, op vier balken, elk met een eigen sleutel, als gold het een vierstemmig vocaal werk: sopraan, alt, tenor en bas. Zo kon een ieder de afzonderlijke polyfone stemmen het beste volgen; want er is geen twijfel dat het van meet af aan een methode in de techniek en het spel van de fuga moest worden. En daarbij was dat spel, het kunnen spelen van een fuga, hoe complex ook en ondanks de notatie over vier balken, ondubbelzinnig verbonden aan het klavier. Dat Bachs werk overigens niet uit de lucht kwam vallen, blijkt uit een opmerking van Johann Mattheson in 1739 in *Der Vollkommene Capellmeister*, waarin hij over zijn eigen collectie fuga’s schrijft en hoopt dat een zelfde cyclus van de beroemde “Herr Bach in Leipzig, der ein grosser Fugenmeister ist” het licht zal zien.

En inderdaad, in 1746 moet het manuscript reeds zijn afgerond, waarna Bach zich voorbereidde op het gereedmaken van de drukplaten. Tegelijkertijd zal hij zich beraden hebben op de inhoud van zijn ‘leerschool’ en weer opnieuw aan de fuga’s afzonderlijk en de cyclus als geheel zijn gaan veilen. Daardoor ontstonden gaandeweg twee versies van dit opus magnum, één die gereed voor druk was en min of meer de stand van de cyclus in 1746 aangeeft en één met de aanvullingen en correcties van na 1746 tot kort voor zijn dood. De autograaf van *Die Kunst der Fuge* bestaat uit vijftien composities, de eerste druk uit eenentwintig, zeventien fuga’s en vier canons. Doordat Bach zeker vanaf 1749 steeds minder goed kon zien, werd het voorbereidende werk voor een gedrukte uitgave niet verder voortgezet. Toen Bach in de zomer van 1750 was overleden, hebben zijn weduwe en zijn zoon Carl Philipp Emanuel zich ongetwijfeld afgevraagd wat te doen. Besloten werd tot uitgave over te gaan met intekening vooraf.

En zo werd in mei 1751 in de *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* het welwillende lezerspubliek uitgenodigd zich op de *Kunst der Fuge* in te tekenen. In de herfst van hetzelfde jaar verscheen aldus in Leipzig de eerste druk ervan. Een tweede druk volgde in de lente van 1752, ditmaal met een voorwoord van Berlijnse muziektheoreticus Friedrich Wilhelm Marpurg. “Dat alle hier voorkomende onderscheidbare soorten fuga’s en ‘contrapunten’ over juist hetzelfde hoofdthema in d-klein, oftewel D-la-Re in de kleine terts, gezet zijn, en dat alle stemmen daarin bij voortduren zingen, en de ene stem met zo veel kracht als de andere, zal een ieder die verstand van kunst heeft direct opvallen.” Aldus Marpurg. Inderdaad, het kan niemand ontgaan zijn, dat hier niet – zoals in de twee boeken van het *Wohltemperiertes Klavier* – elke fuga een eigen thema heeft, maar dat een enkel centraal gegeven aanleiding is geweest tot een ware ‘Auslese’ van fuga’s, canons en tal van contrapuntische technieken, kortom tot een leerschool van het genre.

Bach was zijn leven lang gefascineerd door de oude en geleerde kunst van de canon en de fuga. We kunnen deze fascinatie misschien nog het beste vergelijken met die voor cijfer- en woordpuzzels. Sedert de vroege veertiende eeuw hebben componisten en theoretici zich over het fenomeen van de letterlijke imitatie van een melodie of thema gebogen. Gaandeweg ontstonden uit deze techniek van ‘imitatio’ twee nauw verbonden richtingen, die van de canon (de tot in het extreme, streng doorgevoerde imitatio) en die van de fuga (waarbij stemmen elkaar op tal van manieren kunnen imiteren, maar waarbij tegelijkertijd ook korte tussenspelen plaatsvinden en de verschillende imitatietechnieken door elkaar gebruikt kunnen worden). Met name de cirkelcanon (die dus tot in het oneindige kan doorlopen) verschaft de bedenker het genoeg een thema te ontwikkelen dat van links naar rechts gelezen kan worden (en dan een volmaakte canon oplevert), maar ook van rechts naar links (dus in de kreet – en eveneens in een volmaakte canon resulteert), en hetzelfde tevens kan in verschillende toonlengteduren of gespiegeld (waarbij alle stijgende intervallen dalend worden en omgekeerd) en combinaties daarvan.

De eerste canonische werken van Bach die we kunnen traceren, dateren van kort na 1713, dus zijn jaren in Weimar. In de meeste gevallen gaat het dan om enigmatische canons, dus waarvan de ontvanger (een vriend of leerling) eerst de sleutel tot het raadsel moet vinden om vervolgens de canon te kunnen ontcijferen en uitvoeren. Rond 1747 componeerde Bach maar liefst veertien verschillende cirkelcanons op basis van de eerste acht basnoten van het thema (de aria) van de Goldberg Variaties, elke canon complexer dan de vorige. In dezelfde tijd componeerde hij een vijftal canonische variaties op het kerstlied ‘Vom Himmel hoch da komm ich her’ en nog eens tien canons als onderdeel van zijn *Musikalisches Opfer*.

Dat juist in dat jaar 1747 Bach zozeer in beslag werd genomen door de complexe theorie van de canon, is zonder twijfel het gevolg van zijn lidmaatschap in de zomer van 1747 van de ‘Correspondirende Societät der Musikalischen Wissenschaften’. Deze ‘Societät’ was opgericht door Lorenz Mizler, die korte tijd bij Bach gestudeerd heeft, en had tot doel dat de leden ervan zich bezig hielden met de oude geleerde theorieën rond het contrapunt, de polyfonie, de canon en andere als wetenschappelijk beschouwde compositietechnieken. De leden van de ‘Societät der Musikalischen Wissenschaften’, waartoe ook Telemann en Graun behoorden, ontvingen de ingezonden canons in afschrift en discussieerden dan over de opzet en technieken ervan.

In dat laatste had Bach weinig belangstelling. Maar hij moet plezier erin hebben gehad de meeste complexe canontechnieken voldoende muzikale substantie te kunnen verlenen, dat deze ook muzikaal te genieten zijn. En juist dat wapenfeit, kenmerkt *Die Kunst der Fuge*. Immers, wie de fuga’s en canons analyseert zal verbaasd staan over de groeiende complexiteit en inventiviteit

waarmee Bach van de ene fuga naar de volgende steeds weer een nieuwe kijk op het thema weet te realiseren, een andere kijk op de meerstemmigheid, op manieren waarop de verschillende varianten van het thema of elkaar imiteren, dan wel elkaar tegenspel verlenen, van contrapunten (polyfone tegenstemmen) zijn voorzien en stap voor stap in steeds ingewikkelder weefsels met elkaar gecombineerd worden. En dat zonder dat ook maar een moment de muzikale gedachtestroom, de melodische, ritmische en vooral ook harmonische zeggingskracht in theoretische of gekunstelde formules ten onder gaat.

De eerste vier fuga's van de *Kunst der Fuge* geven een beknopt overzicht van de mogelijkheden van het thema: in de originele vorm (fuga's 1 en 2), gaandeweg met kleine ritmische wijzigingen en syncopen, en gespiegeld (fuga's 3 en 4). De daarop volgende set van drie fuga's heeft Bach de originele vorm van het thema en de gespiegelde vorm direct tegen elkaar gezet en bovendien de inzetten dichter op elkaar laten volgen (in stretto: dus snel elkaar opvolgend). Bovendien komen de ritmische varianten ruimschoots aan bod, in de zesde fuga zelfs met zoveel versieringen en snelle voorstellen (of snelle loopjes) omspeeld, dat er met recht boven staat "in stylo francese", in de Franse stijl. De zevende fuga laat het thema zowel in kortere notenwaarden horen (per diminut[ionem]) als in langere notenwaarden (per augment[ationem]) en bovendien met zestienden omspeeld, enigszins naar Italiaans voorbeeld.

Met de achtste fuga begint het werkelijke spel met de thema's werkelijk op gang te komen. Deze fuga is driestemmig (evenals fuga 13) en kent drie verschillende thema's, waarvan de eerste twee geheel nieuw zijn en het hoofdthema zozeer is gevarieerd dat het niet direct als zodanig opvalt. Zowel de milde chromatiek als de vele omspelingen met snelle loopjes maken van deze fuga een ingetogen spektakel, met aan het slot een tripelfuga, waarbij de drie thema's tegen elkaar worden geplaatst. De negende fuga biedt daarop wat technische rust; ze is ondanks de snelle zestiende loopjes helder en duidelijk van opzet, de klinkende muziek echter daardoor niet minder stralend.

De tiende fuga, 'contrapunctus 10 a 4, alla Decima' zoals in de eerste druk staat (dus waarbij de stemmen wat hun toonhoogte betreft een oktaaf plus een tert van elkaar afstaan), markeert meer nog dan de vorige fuga's Bach indrukwekkende 'Gradus ad Parnassum'. Hier spelen de regels geen rol meer, maar bedenkt hij ze zelf, combineert de nieuwe thema's in de grondligging en gespiegeld direct tegen elkaar, komt dan met gespiegelde, ritmisch gevarieerde versies van het hoofdthema, om tenslotte alles bijeen te vegen in een combineerde dubbelfuga. In de elfde fuga vervolgt Bach deze weg, maar dan compacter en met snellere loopjes in het uit elkaar gerafelde hoofdthema. Ook hier valt, evenals eerder in de achtste fuga, de milde chromatiek op, die zozeer tot de muzikale verbeelding spreekt.

De twaalfde en dertiende fuga zijn op een bijzondere manier genoteerd, namelijk als spiegelfuga's; dat wil zeggen dat de eerste versie van de fuga (rectus) voor de tweede versie (inversus) gewoon gespiegeld wordt: alle dalende intervallen worden stijgend en omgekeerd. In beide versies is een volwaardige fugacompositie met alle zeggingskracht van dien het resultaat... De twaalfde fuga is wat strakker van stijl, de dertiende echter van een ongekend expressieve en virtuoze uitstraling.

Om de gehele cyclus van de *Kunst der Fuge* met de magistrale veertiende fuga te kunnen afsluiten, worden eerste de vier canons uitgevoerd. De eerste heet in de eerste druk 'Canon in Hypodiapason', dus canon in het oktaaf, waarbij Bach het thema op een enkele balk heeft genoteerd en de tweede stem (een letterlijke versie van de eerste tem, maar dan een oktaaf lager) na vier maten wordt ingezet. De tweede canon heet 'Canon in hypodiatessaron al roversio e per augmentationem,

perpetuus'. Het betreft dus een cirkelcanon ('perpetuus') waarbij de genoteerde partij (want opnieuw heeft Bach slechts een enkele stem genoteerd, de tweede kan er immers van afgeleid worden!) na twee maten gevolgd wordt door diezelfde partij, maar dan een kwart lager en bovendien gespiegeld en met tweemaal zo lange tijdsduren van alle noten. Boven de derde canon staat 'Canon alla Decima – contrapunto alla Terza', dus een canon waarbij de tweede stem naar vier maten een oktaaf plus een terts hoger inzet. Na een brugpassage in het midden wordt een tweede canon ingezet die een oktaaf afstand heeft. De vierde canon, tenslotte, heet 'canon alla Duodecima – contrapunto alla Quinta'; de afstand is hier dus een oktaaf plus een kwint, waarbij de tweede stem pas na acht maten inzet.

Ter afsluiting van *Die Kunst der Fuge* komen we bij de veertiende, onvoltooide fuga. Gelijk de titel van het leerboek van J.J.Fux *Gradus ad Parnassum* (1725) heeft ook Bach zijn gang naar de Parnassus gemaakt, zij het met een aantal bijkans encyclopedische meesterwerken, waarin alle geleerde techniek van zijn tijd op briljante manier klinkend is gemaakt en tot in onze tijd ook levend is gebleven: *Das Wohltemperierte Klavier*, de *Golberg-Variaties*, *Das musikalische Opfer* en tenslotte *Die Kunst der Fuge*. In zijn laatste fuga heeft Bach de tonen van zijn eigen naam verwerkt, B.A.C.H., en deze als laatste thema toegevoegd aan de overige twee thema's, het hoofdthema van de gehele cyclus en een wat sneller lopend thema. Het eerste deel van deze fuga bestaat uit een vierstemmige fuga over het hoofdthema, het tweede deel uit een korte fuga over het tweede thema, waarop de eerste twee thema's in een dubbelfuga gecombineerd worden. Daarna komt het BACH-thema aan bod met een vierstemmige fuga, waarna de drie thema's samenkomen in wat een tripelfuga had moeten worden; verder dan een eerste aanzet daarvan is niet overgeleverd. Onderzoek heeft tenslotte uitgewezen dat het niet ondenkbaar is dat de oorspronkelijke versie van het hoofdthema (zoals in Fuga 1) uiteindelijk weer gecombineerd had moeten worden met de overige drie thema's in een ware quadrupelfuga! Het is er niet meer van gekomen...

Leo Samama, 2006