Johann Sebastian

BACH

Die Kunst der Fuge

BWV 1080

eingerichtet für 2 Claviere
von Siegfried Petrenz
mit einem Vorwort von Irene Matz

in a version for 2 keyboards
by Siegfried Petrenz
with a foreword by Irene Matz

Clavier 1 / Keyboard 1

Carus 18.523/10

Inhalt – BWV 1080

Vorwort / Foreword			2
Nr.	**Titel des Erstdrucks**	**Fugentypus**	**Seite**
BWV 1080		**Einfache Fugen**	
1	Contrapunctus 1	Thema rectus	6
2	Contrapunctus 2		8
3	Contrapunctus 3	Thema inversus	11
4	Contrapunctus 4		13
		Gegen- und Engführungsfugen	
5	Contrapunctus 5.	Thema rectus und inversus	17
6	Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese	Thema in 2 Wertgrößen	20
7	Contrapunctus 7. a 4. per Augment et Diminut:	Thema in 3 Wertgrößen	24
		Mehrthemige Fugen	
8	Contrapunctus 8. a 3.	Tripelfuge, dreistimmig	28
9	Contrapunctus 9. a 4. alla Duodecima	Doppelfuge	34
10	Contrapunctus 10. a. 4. alla Decima	Doppelfuge	38
11	Contrapunctus. 11. a 4.	Tripelfuge, vierstimmig	42
		Spiegelfugen	
12_1	Contrapunctus inversus a 4	Vierstimmige Spiegelfuge	48
12_2	Contrapunctus inversus. 12 á 4.	Gespiegelte Version	50
13_1	Contrapunctus inversus a 3	Dreistimmige Spiegelfuge	52
13_2	Contrapunctus a. 3	Gespiegelte Version	55
18_1	Fuga a 2. Clav:	Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für 2 Cembali	58
18_2	Alio modo Fuga a 2. Clav.	Gespiegelte Version	61
		Kanons	
15	Canon alla Ottava	Kanon im doppelten Kontrapunkt der Oktave	64
17	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	Kanon im doppelten Kontrapunkt der Duodezime	69
16	Canon alla Decima Contrapunto alla Terza	Kanon im doppelten Kontrapunkt der Dezime	72
14	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	Kanon im doppelten Kontrapunkt der Oktave in der Vergrößerung und Gegenbewegung	77
		Schlussfuge	
19	Fuga a 3 Soggetti	„Contrapunctus 14“ Quadrupelfuge, Fragment	82

Der Herausgeber dieser Einrichtung, Siegfried Petrenz, bedankt sich an dieser Stelle sehr bei Frau Irene Matz für ihre musikwissenschaftliche Unterstützung und bei Herrn Horst Birkle für den Computernotensatz.

Vorwort

Die Kunst der Fuge, eine „summa ars contrapuncti", umgibt eine Aura des Hohen und Endgültigen. Sie ist eines der bedeutendsten Werke abendländischer Musik und zugleich im doppelten Wortsinn unerhört, denn den ihr gebührenden Platz hat sie weder bei den Klavierstudenten noch im Konzertleben gefunden. Die Gründe dafür mögen vielfältig sein, doch sicher sind es hauptsächlich die spieltechnischen Schwierigkeiten des vierstimmigen kontrapunktischen Satzes, die selbst geübten Spielern den Zugang nicht eben leicht machen.

Diese Ausgabe eröffnet einen Weg zum Werk, indem sie eine Idee aufgreift, zu der Bach in der *Kunst der Fuge* selbst ein Beispiel gegeben hat. Wohl als Zeichen besonderer eigener Wertschätzung hat er die dreistimmigen Spiegelfugen mit einer freien vierten Stimme versehen und für zwei Cembali gesetzt. In dieser Form sind diese Spiegelfugen mit Sicherheit in der Familie Bach erklungen.

Analog sind in der vorliegenden Ausgabe die vierstimmigen Contrapuncti auf zwei Spieler verteilt worden: Jeder spielt mit zwei Stimmen gewissermaßen eine Hälfte der ursprünglichen Partitur, von Fuge zu Fuge im Wechsel Sopran – Tenor und Alt – Bass. Bei diesem Vierhändigspiel ist die kontrapunktische Liniengestaltung in allen Stimmen in einer Deutlichkeit möglich, die einem Einzelspieler nicht erreichbar ist. Man kann „mit 2 Stimmen reine Spielen"[1], hört und denkt aber vierstimmig kontrapunktisch mit der überwältigenden Erfahrung, „daß alle Stimmen darinnen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die anderen, ausgearbeitet ist".[2]

Die *Kunst der Fuge* ist ein monothematisches Variationenwerk.[3] Ein zwölftöniges Grundthema wird in 14 Fugen und 4 Kanons in immer neuen Varianten – melodisch, rhythmisch, metrisch, stilistisch – durchgeführt. Die Schlussfuge beginnt mit einer Themenvariante besonderer Art, mit der Reduzierung des Grundthemas auf eine siebentönige „Urgestalt". Ein weiteres wesentliches variatives Prinzip ist die konsequente Verwendung des melodischen Materials in der Umkehrung, der Inversion. Das betrifft alle Themen, Nebenthemen, freie und beibehaltene Kontrapunkte, bis hin zur Umkehrung ganzer Fugen. Zu dieser horizontalen Spiegelung treten auch kürzere melodische Krebsgestalten, also Spiegelungen an einer vertikalen Achse.

Innerhalb dieser thematischen Ebene entfaltet sich zwischen den Fugen und Kanons ein subtiles Beziehungsgeflecht aufgrund feinster motivischer Andeutungen, Vorausnahmen von Späterem und Rückverweisen im Spannungsfeld zwischen Diatonik und Chromatik. Eine besondere Rolle spielen Tonbeziehungen mit den Tönen *B–A–C–H*, die sich in Contrapunctus 8 und 11 verdichten. In der Schlussfuge wird mit dem dritten Thema das *B–A–C–H* gewissermaßen offengelegt.

Die *Kunst der Fuge* ist in zwei Fassungen überliefert, einem Autograph aus der Zeit zwischen 1740 und 1746[4], sowie dem Erstdruck von 1751 (2. Auflage 1752), beide Fassungen in Partiturnotation. Gegenüber dem Autograph enthält die Druckfassung Erweiterungen und Neukompositionen, Umstellungen in der Anordnung der Fugen und Kanons, veränderte Taktvorzeichnungen und Fehlerkorrekturen. Die vorliegende Ausgabe folgt im Wesentlichen dem Erstdruck von 1751. Alle Überschriften der Fugen wie „Contrapunctus" oder „Alio modo Fuga a 2. Clav." sind in ihrer originalen Form übernommen.

Die Anordnung der Fugen

Die Fugen 1 bis 4 bilden die Gruppe der einfachen Fugen. Die beiden ersten basieren auf dem Grundthema in der rectus-Form, Fugen 3 und 4 auf dem Thema in Umkehrung, dem Thema inversus.

Die Fugen 5 bis 7 sind die Gegen- oder Umkehrungsfugen. Sie enthalten bereits in der Fugenexposition sowohl das Thema rectus wie inversus, auch in Engführungen. Contrapunctus 6 bringt das Thema in zwei Wertgrößen und trägt die besondere Überschrift „in Stylo Francese", weist also auf den Typus einer französischen Ouverture hin. Contrapunctus 7 enthält das Thema in drei Wertgrößen, neben dem „Normalwert" auch „per augmentationem et diminutionem".

Mit den Nummern 8 bis 11 schließt die Gruppe der mehrthemigen Fugen an. Der dreistimmige Contrapunctus 8 bringt zum variierten Grundthema zwei neue Themen, ist also eine Tripelfuge. Contrapunctus 9 und 10 sind Doppelfugen mit je einem neuen Nebenthema und den Bezeichnungen „alla Duodezima" und „alla Dezima".[5] Das bedeutet, dass die beiden Themen bei ihrer Kombination in den genannten Intervallabständen vertauschbar sind. Contrapunctus 11 ist wiederum eine Tripelfuge. Die Themen des Contrapunctus 8 werden in umgekehrter Form aufgegriffen und mit einer kürzeren chromatischen Figur verbunden, sodass der Eindruck von vier Themen und höchster Verdichtung entsteht.

Als Nummer $12_{1,2}$ und $13_{1,2}$ folgen zwei Spiegelfugen, einmal vier- und einmal dreistimmig. Spiegelfugen erklingen in zwei Versionen, einer rectus-Version und einer inversus-Version. Hier meint „inversus" nicht die Gestalt des Themas; der Begriff ist vielmehr auf die vollständigen Stimmverläufe bezogen, das heißt, dass jede Stimme vom ersten bis zum letzten Ton intervallisch umgekehrt, also in die Gegenrichtung gesetzt wird und in neuer Stimmanord-

---

1 J. S. Bach in der „Auffrichtige(n) Anleitung" zu den *Inventionen*.

2 F. W. Marpurg, Vorwort zum Neudruck der *Kunst der Fuge*, Berlin 1752. Zitiert nach Wiemer 1977, S. 4.

3 Variationszyklen sind eine wesentliche Werkgruppe der späteren Schaffensjahre: *Aria mit verschiedenen Aenderungen* 1741 (*Goldbergvariationen*), eine Sammlung von 14 Kanons, ca. 1741–46 (Schleuning 1993, S. 35), das *Musicalische Opfer* 1747, *Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her"* 1746/47.

4 Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge* BWV 1080. Autograph. Originaldruck. Facsimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 14 (mit Beilage: Hoke, Hans Gunter, *Zu Johann Sebastian Bachs „Die Kunst der Fuge"*). Zur Datierung des Autographs s. Schleuning 1993, S. 42f.

5 Die Themenkombination der Duodezime findet sich im Contrapunctus 9 z. B. ab Takt 45, die der Dezime in Contrapunctus 10 z.B. ab Takt 44.

nung eine zweite Klanggestalt der Fuge ergibt.[6] Die Überschriften der Spiegelfugen enthalten mehrmals die Bezeichnung „inversus"[7], sodass sich die Frage aufdrängt, welche der Fugen denn als die erste, die rectus- oder Ausgangsform anzusehen sei. Offensichtlich sind hier bei der Vorbereitung des Erstdrucks Fehler unterlaufen. In diesem Zusammenhang bezieht sich „inversus" in der Überschrift eindeutig auf den Fugentypus der Spiegelfuge und nicht auf die Form, in der das Thema in der Fugenexposition das erste Mal erscheint. Der Herausgeber folgt bei den Spiegelfugen der Anordnung des Bach-Werke-Verzeichnisses (BWV).

Bachs Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Cembali trägt für die beiden Versionen die Überschriften „Fuga a 2. Clav:" und „Alio modo Fuga a 2. Clav." Obwohl anzunehmen ist, dass Bach, hätte er den Druck noch vollständig überwachen können, diese Bearbeitung nicht in die endgültige Fassung aufgenommen hätte, bekommt sie in dieser Ausgabe gewissermaßen einen Ehrenplatz im unmittelbaren Anschluss an die dreistimmige Spiegelfuge $13_{1,2}$.[8]

Den Spiegelfugen folgt im Erstdruck eine einzelne, keiner Gruppe zugehörige Fuge mit der Überschrift „Contrap: a 4" (BWV 1080, 10a). Das ist ein offensichtliches Versehen der Herausgeber, die nicht erkannten, dass diese Fuge die zweite der Doppelfugen ist, die Bach für die Druckausgabe um einen Anfangsteil von 22 Takten mit der Durchführung des zweiten Themas erweitert hatte. Contrapunctus 10a wurde daher in die vorliegende Ausgabe nicht aufgenommen.

Im Erstdruck schließt an Contrapunctus 10a die Gruppe der vier Kanons an (BWV 1080, 14–17) mit Überschriften, die sich auf die jeweilige kontrapunktische Faktur beziehen: „Canon per Augmentationem in Contrario Motu", „Canon alla Ottava", „Canon alla Decima Contrapunto alla Terza", „Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta". Auch hier gab es im Erstdruck offensichtlich Schwierigkeiten bei der Anordnung. In der vorliegenden Ausgabe sind die Kanons folgendermaßen angeordnet: Oktavkanon, Duodezimenkanon, Dezimenkanon und Augmentationskanon.

Die Schlussfuge ist im Erstdruck überschrieben mit „Fuga a 3 Soggetti"; eine treffende Bezeichnung wäre auch: „Contrapunctus 14, Quadrupelfuge Fragment". Sie exponiert nacheinander drei neue Themen, wobei das dritte Thema mit den Tönen *B–A–C–H* beginnt. Nach der Kombination dieser Themen bricht die Fuge im Takt 233 auf einem A-Dur-Akkord ab, im Autograph ist sie um sechs Takte länger und läuft im Tenor aus. Darunter steht von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs „NB. Über dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben". Inzwischen ist erwiesen, dass dies eine Legende ist, möglicherweise vom Sohn und Herausgeber Carl Philipp Emanuel bewusst inszeniert.[9] Da diese Fuge dem Autograph auf drei losen Blättern beigelegt ist, wird sie Jahre zuvor entstanden sein. Darauf beruht die Annahme, dass Bach diese Fuge sehr wohl beendet habe, das Blatt oder die Blätter aber verloren gingen.[10] Diese Fuge hat sehr wechselvolle Beurteilungen erfahren, und da sie das Hauptthema nicht enthält, ist sie immer wieder als dem Werk nicht zugehörig angesehen worden. Im Erstdruck folgt als Letztes der Orgelchoral *Wenn wir in höchsten Nöten sein*; er wurde von C. Ph. E. Bach hinzugefügt[11], gehört aber mit Sicherheit nicht dem Werk an. Er wurde hier nicht aufgenommen.

Für die Zeitgenossen war die *Kunst der Fuge* ganz selbstverständlich und eindeutig ein Klavierwerk. Mit der Neuausgabe von Wolfgang Graeser für die Neue Bachgesellschaft (1923)[12] und den nachfolgenden Aufführungen in dessen Bearbeitung für Orchester (ab 1927) wurde die Partiturnotation zum Anlass genommen, das Werk in allen nur denkbaren Fassungen zu instrumentieren. Die Klavierbestimmung der *Kunst der Fuge* ist eindeutig, alle anderen Ausgaben müssen als Bearbeitung angesehen werden.

Tatsächlich gibt es grifftechnische Schwierigkeiten, besonders bei den Spiegelfugen, sind da aber durch die immensen satztechnischen Zwänge der Inversion und Stimmversetzung bedingt. Das war hier der Anlass, die dreistimmigen Spiegelfugen für zwei Spieler einzurichten. Anders ist die Situation bei der dreistimmigen Tripelfuge Contrapunctus 8. Diese sollte in jedem Fall von einem Spieler vorgetragen werden. Die Kanons können ganz nach Wunsch auch zu zweit gespielt werden. Bei den schnellen Kanons, dem Oktav- und Duodezimkanon, hat sich die Aufteilung auf zwei Spieler bewährt.

Sucht man für Aufführungen nach einer möglichst authentischen und sinnvollen Anordnung, kommt man nicht umhin, sich mit den umfangreichen Forschungsergebnissen zu beschäftigen. Doch alle Erwägungen, die z. B. Besonderheiten der Paginierung (Seitenzahlen innen statt am Außenrand)[13] einbeziehen, oder die sich an kontrapunktisch-satztechnischen Schwierigkeitsgraden oder Symmetrien der Fugengruppen orientieren, müssen sich letztlich beim Erklingen bewähren. Alle Entscheidungen werden danach getroffen und sind aufgehoben in den Gedanken, die auf den geistigen Hintergrund des Werkes, seine „Erscheinung und Deutung" (H. H. Eggebrecht) weisen.

Stuttgart, Juli 2005 Irene Matz

---

6 In Contrapunctus $12_{1,2}$ tauschen Bass mit Sopran und Alt mit Tenor die Plätze, in Contrapunctus $13_{1,2}$ wird Mittelstimme zur Oberstimme, Unterstimme zur Mittelstimme und Oberstimme zur Unterstimme.

7 Siehe hierzu die Untersuchungen am Originaldruck von Wiemer 1977.

8 Damit soll selbstverständlich nicht festgelegt werden, dass beide Fassungen hintereinander aufgeführt werden sollten. Im Erstdruck hat die Fassung für zwei Cembali ihren Platz an vorletzter Stelle, nach den Kanons und vor der Schlussfuge.

9 Schleuning, S. 184ff.

10 Christoph Wolff (Hg.), „Bach s ‚Art of Fugue': An Examination of the Sources. Seminar Report", in: *Current Musicology* 19, New York 1975, darin: „The Last Fugue: Unfinished?", S. 71–77.

11 *Bachdokumente III*, hg. von W. Neumann und H.-J.Schulze 1972, aus dem Vorwort zum Erstdruck der *Kunst der Fuge*, Leipzig 1751: „… man hat dahero die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügten … Kirchenchorals … schadlos halten wollen".

12 Wiemer 1977, S. 8: „Dadurch ging das Wissen um seine wahre Bestimmung als Klavierwerk … verloren und wurde der Einzug ins Repertoire der Klavierspieler in Konzert, Haus und Studierstube geradezu verhindert."

13 Wiemer 1977, S. 25f.

Foreword (abridged)

The *Kunst der Fuge*, a "summa ars contrapuncti," has about it an aura of the sublime and definitive. It is one of the most significant works of western music, but it may be said to be virtually unheard, because it has not found its true place in either the repertoire of piano pupils or in concerts. There may be many reasons for this, but among the principal difficulties are the technical challenges of the four-part contrapuntal writing, which makes access to this work difficult even for accomplished players.

This edition opens a way to the work, taking up an idea which Bach himself put forward in the *Kunst der Fuge*. Probably as a sign of the especial value which he placed on this work, he added to each of the three-part mirror fugues a free fourth part, setting them for two harpsichords.

Analogously, in the present edition the four-part contrapuncti are divided between two players: each one plays two voices, half of the original score, so to speak, alternating from fugue to fugue in the order soprano – tenor and alto – bass. This four-handed playing enables the contrapuntal lines to be clear in all voices, which would not be possible with a single performer. It is possible to "play two voices clearly" while hearing and thinking contrapuntally in four voices, with the overwhelming experience "that all the parts sing continuously, and the one is worked out with as much power as the others."[2]

The *Kunst der Fuge* is a mono-thematic variation work.[3] A twelve-note basic theme is elaborated in 14 fugues and 4 canons in ever new variants – melodic, rhythmic, metrical and stylistic. The concluding fugue begins with a unique variant of the subject, a reduction of the basic theme to a seven-note "primeval" form. Another significant variation principle is the consistent use of the melodic material in inversion. This relates to all subjects, countersubjects, free and sustained counterpoints, and indeed the inversion of entire fugues. In addition to this horizontal mirror imagery there are also shorter melodic retrograde figures, that is, reflections on a vertical axis.

The *Kunst der Fuge* has come down to us in two versions: in an autograph, which dates from the period between 1740 and 1746,[4] as well as in the first print of 1751 (2nd edition 1752); both versions are written in open score. By comparison with the autograph, the published version contains amplifications and new compositions, alterations in the order of the fugues and canons, changes in time signatures, and the correction of errors. The present edition follows essentially the first publication of 1751. All headings of the fugues such as "Contrapunctus" or "Alio modo Fuga a 2. Clav." have been retained in their original form.

The order of the fugues

Fugues 1 through 4 comprise the group of simple fugues. The first two are based on the subject in its rectus form, fugues 3 and 4 are based on its inverted form, the thema inversus.

Fugues 5 through 7 are inversion fugues. Their fugal expositions contain the theme in both rectus and inversus, as well as in stretto. Contrapunctus 6 presents the subject in two note values, and bears the special heading "in Stylo Francese," indicating the style of a French overture. Contrapunctus 7 contains the subject in three different rhythmic values.

Fugue 8 through 11 conclude the group of the multi-thematic fugues. The three-part Contrapunctus 8 presents the varied basic theme with two new themes, so it is a triple fugue. Contrapunctus 9 and 10 are double fugues, each with a new countersubject, and the descriptions "alla Doudezim" and "alla Dezima."[5] Contrapunctus 11 is another triple fugue. The themes of Contrapunctus 8 are used in inversion and combined with a shorter chromatic figure, creating the impression of four themes and great textural density.

As numbers $12_{1,2}$ and $13_{1,2}$ there follow two mirror fugues, one in four voices and the other in three. Mirror fugues exist in two versions, one rectus and the other inversus. Here "inversus" does not refer to the form of the theme; rather the term relates more to the entire texture, each part being inverted by intervals form the first note to the last, so that it moves in the opposite direction, the new order of voices giving the fugue a second character of sound.[6] The headings of the mirror fugues often include the term "inversus,"[7] so the question arises which of the fugues is to be regarded as the first, the rectus or the initial form. Evidently errors occurred in the preparation of the first publication. In this connection the word "inversus" in a title clearly pointed to the fugue type of the mirror fugue, not to the form in which the subject appears for the first time in the fugal exposition. In the ordering of the mirror fugues the editor has followed that of the Bach-Werke-Verzeichnis (BWV).

Bach's settings of the three-part mirror fugue for two harpsichords bear in both versions the titles "Fuga a 2. Clav." and "Alio modo Fuga a 2. Clav."

The mirror fugues are followed in the first publication by a single fugue belonging to no group, marked "Contrap: a 4" (BWV 1080 10a). This is an obvious mistake by the editor, who did not realize that this fugue is the second of the double fugues, to which for the printed edition Bach added an opening section of 22 bars with development of the second subject. Contrapunctus 10a has therefore been omitted from the present edition.

In the first edition Contrapunctus 10a was followed by the group of four canons (BWV 1080, 14–17), with headings relating to the canonic form of each: "Canon per Augmentationem in Contrario Motu," "Canon alla Ottava," "Canon alla Decima Contrapunto alla Terza" and "Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta." In the present edition the canons are presented as follows: canon at the octave, canon at the twelfth, canon at the tenth and canon in augmentation.

The concluding fugue is headed in the first edition: "Fuga a 3 Soggetti"; another appropriate heading would be: "Contrapunctus 14, Quadrupelfuge Fragment." It presents three new

themes in succession, the third of which begins with the notes *B–A–C–H* (*B flat–A–C–B*). After the combination of these themes the fugue breaks off in bar 233 on an A major chord; in the autograph it continues for six more bars, ending in the tenor. Below this is written in the hand of Carl Philipp Emanuel Bach "NB. Over this fugue, where the name B A C H appears in the countersubject, the composer died." It has since been discovered that this story was a fabrication, possibly concocted deliberately by the son and editor Carl Philipp Emanuel Bach.[9] As this fugue was added to the autograph on three separate sheets, it may have been written years earlier. It is therefore accepted that Bach probably completed this fugue, but that the last sheet or sheets of paper were lost.[10] This fugue has been judged in many different lights, and as it does not contain the principal subject, it has always been doubted whether it belongs to the work at all. In the first edition the work concludes with the organ chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. This was added by C. P. E. Bach[11]; it certainly does not belong to the work, and it has not been included here.

Contemporaries regarded the *Kunst der Fuge* obviously and unambiguously as a keyboard work. It was not until the new edition which Wolfgang Graeser made for the Neue Bachgesellschaft (1923)[12] and succeeding performances in his version for full orchestra (beginning in 1927) that the notation in open score was used as a reason to orchestrate the work for all imaginable scorings. The character of the *Kunst der Fuge* as a keyboard work is unequivocal; all other editions must be regarded as arrangements.

There are, indeed, performance difficulties, particularly in the mirror fugues, resulting from the immense demands of the inversion and displacement of voices. This is the reason why the three-part mirror fugues have here been set for two players. The situation of the three-part triple fugue, Contrapuctus 8, is different. This should undoubtedly be performed by a single player. The canons can be played either by one person or by two as desired. The rapid canons, at the octave and at the twelfth, suggest a division between two players.

If one seeks the most authentic and meaningful order of pieces in performance, one can not avoid the vast amount of musicological research which this work has produced. All considerations concerning, e. g., peculiarities of the pagination (page numbers in the center instead of in the outside margin),[13] or concerning the degrees of contrapuntal difficulty or the symmetry of the groups of fugues must, in the end, yield to the actual sound. All decisions must be made in reference to this and to the intellectual background of the work, its "appearance and significance" (H. H. Eggebrecht).

For footnotes, see the German Foreword.

Stuttgart, July 2005 Irene Matz
Translation: John Coombs

Literaturhinweise/Bibliography

Eggebrecht, Hans Heinrich, *Bachs „Kunst der Fuge". Erscheinung und Deutung*, München 1984.

Bergel, Erich, *Johann Sebastian Bach und die „Kunst der Fuge". Ihre geistige Grundlage im Zeichen der thematischen Bipolarität*, Bonn 1980.

ders., *Bachs letzte Fuge. Die „Kunst der Fuge" – ein zyklisches Werk. Entstehungsgeschichte – Erstausgabe – Ordnungsprinzipien*, o.O. 1985.

Hoke, Hans Gunter, *Zu Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge",* Beilage zu: Johann Sebastian Bach. *Die Kunst der Fuge*. Autograph. Originaldruck. Facsimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 14.

Leonhardt, Gustav, *„The Art of Fugue" – Bachs last Harpsichord Work. An Argument*, Den Haag 1952.

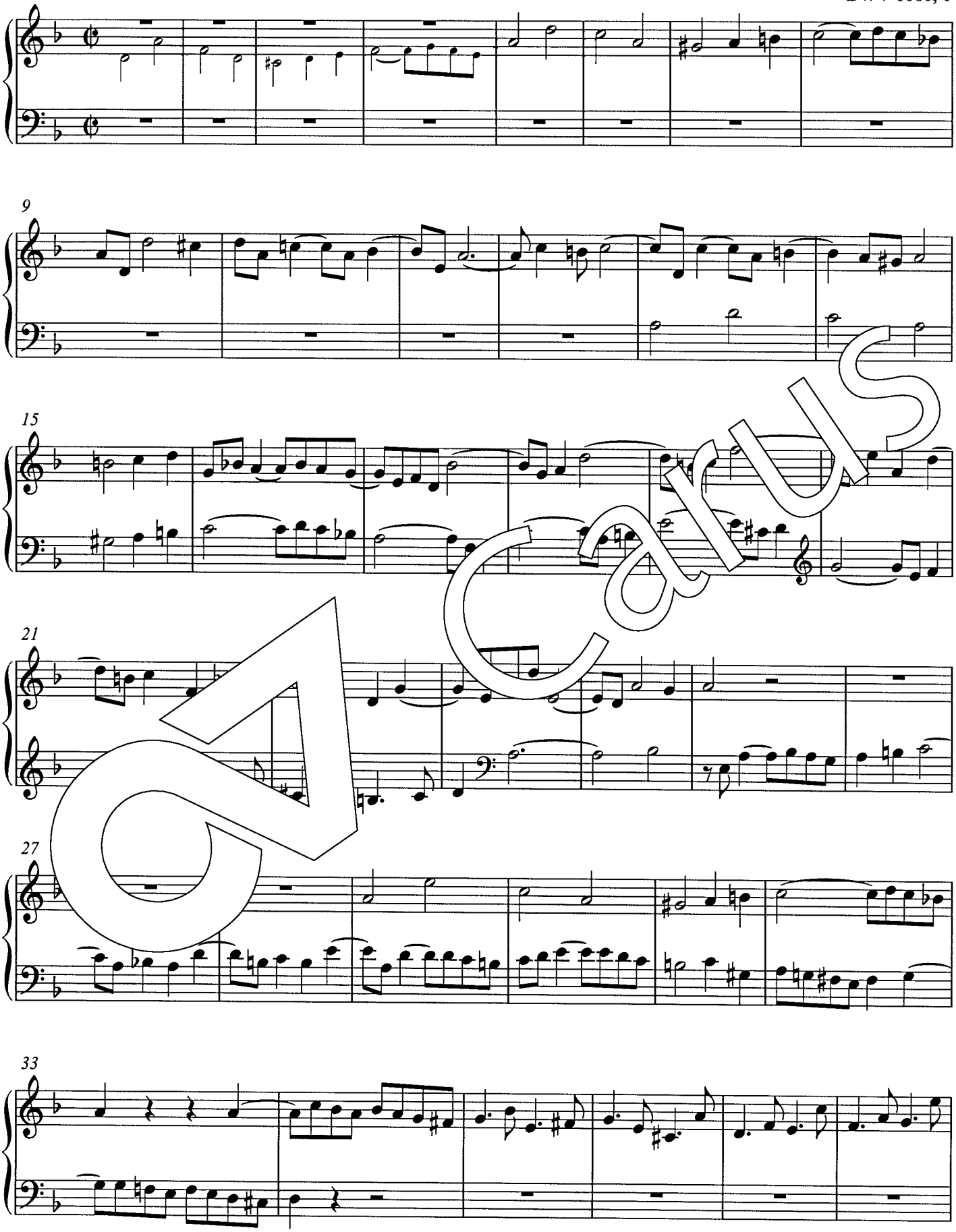
Schleuning, Peter, *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge". Ideologien, Entstehung, Analyse,* München und Kassel 1993.

Wiemer, Wolfgang, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge",* Wiesbaden 1977.

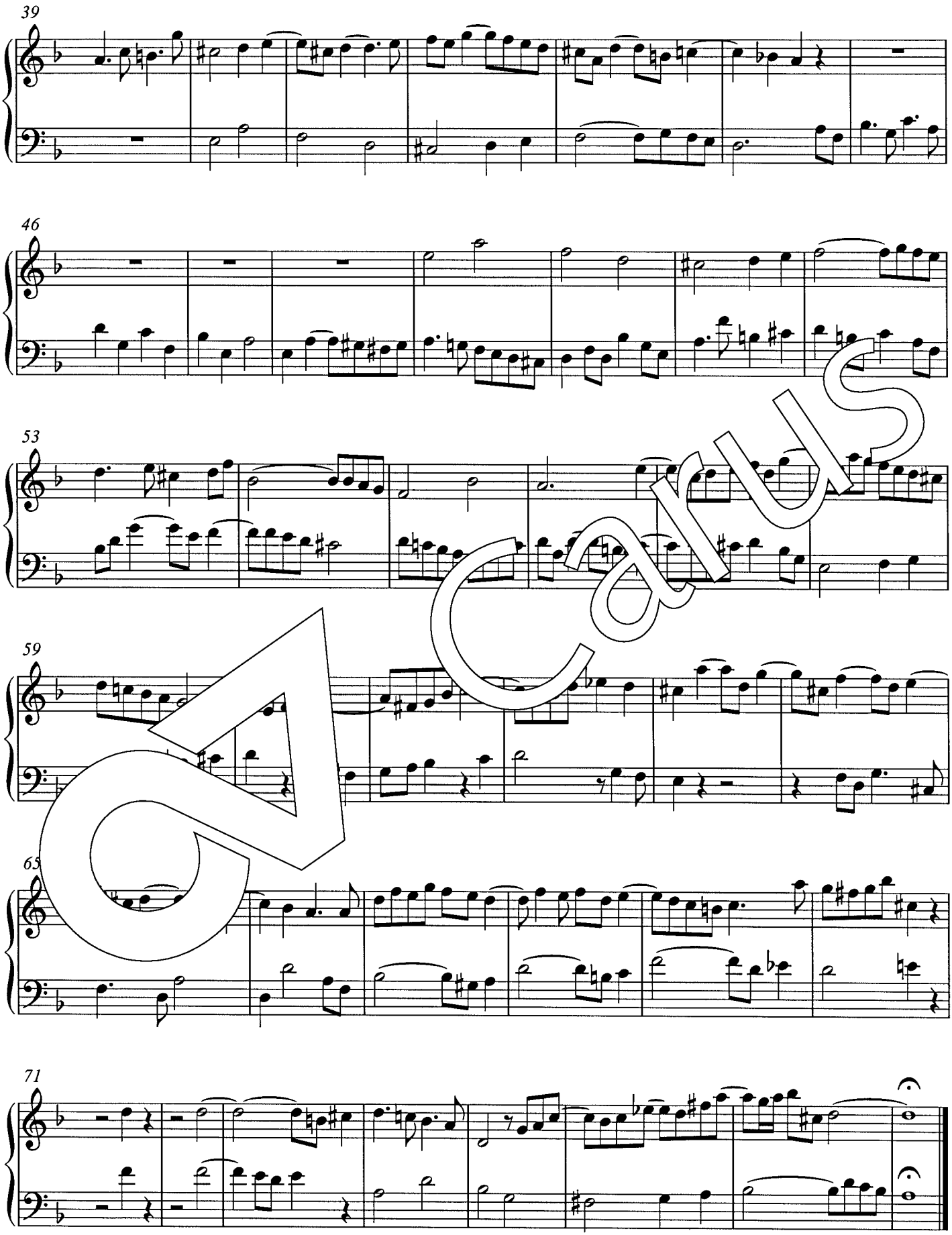
Wolff, Christoph (Hg.), „Bach s ‚Art of Fugue': An Examination of the Sources. Seminar Report," in: *Current Musicology* 19, New York 1975.

Contrapunctus 1

BWV 1080, 1

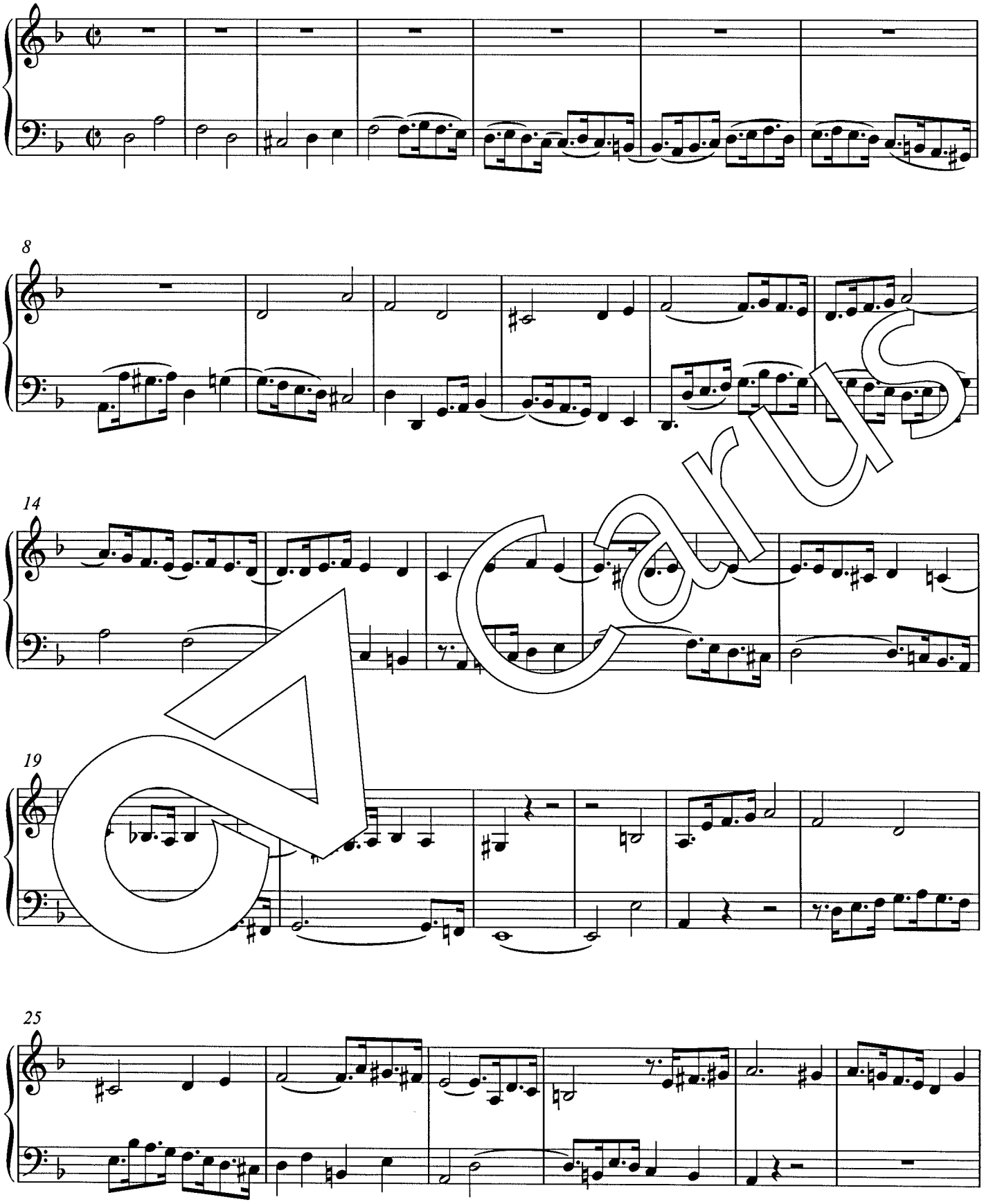


© 2005 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 18.523/10
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

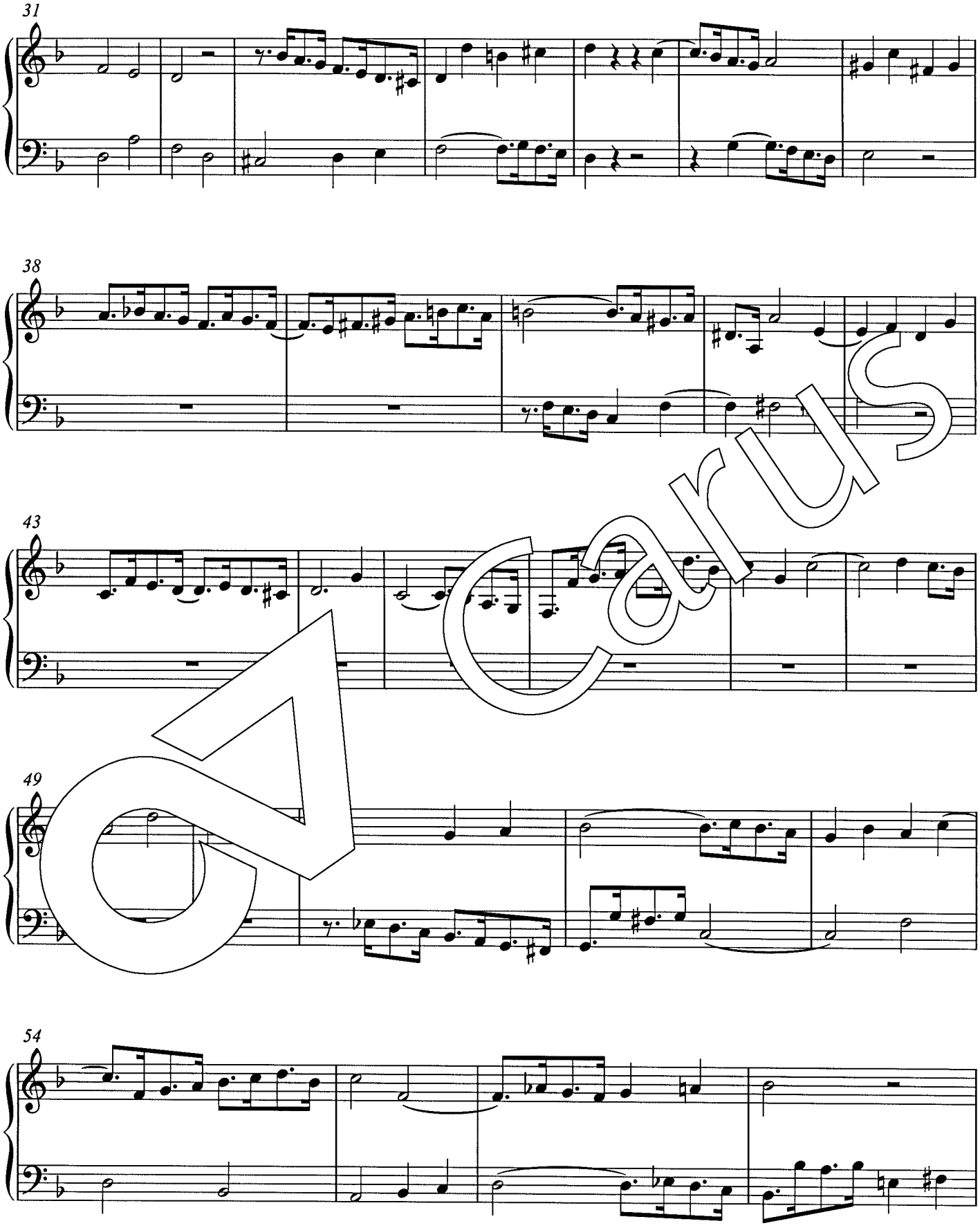


Carus

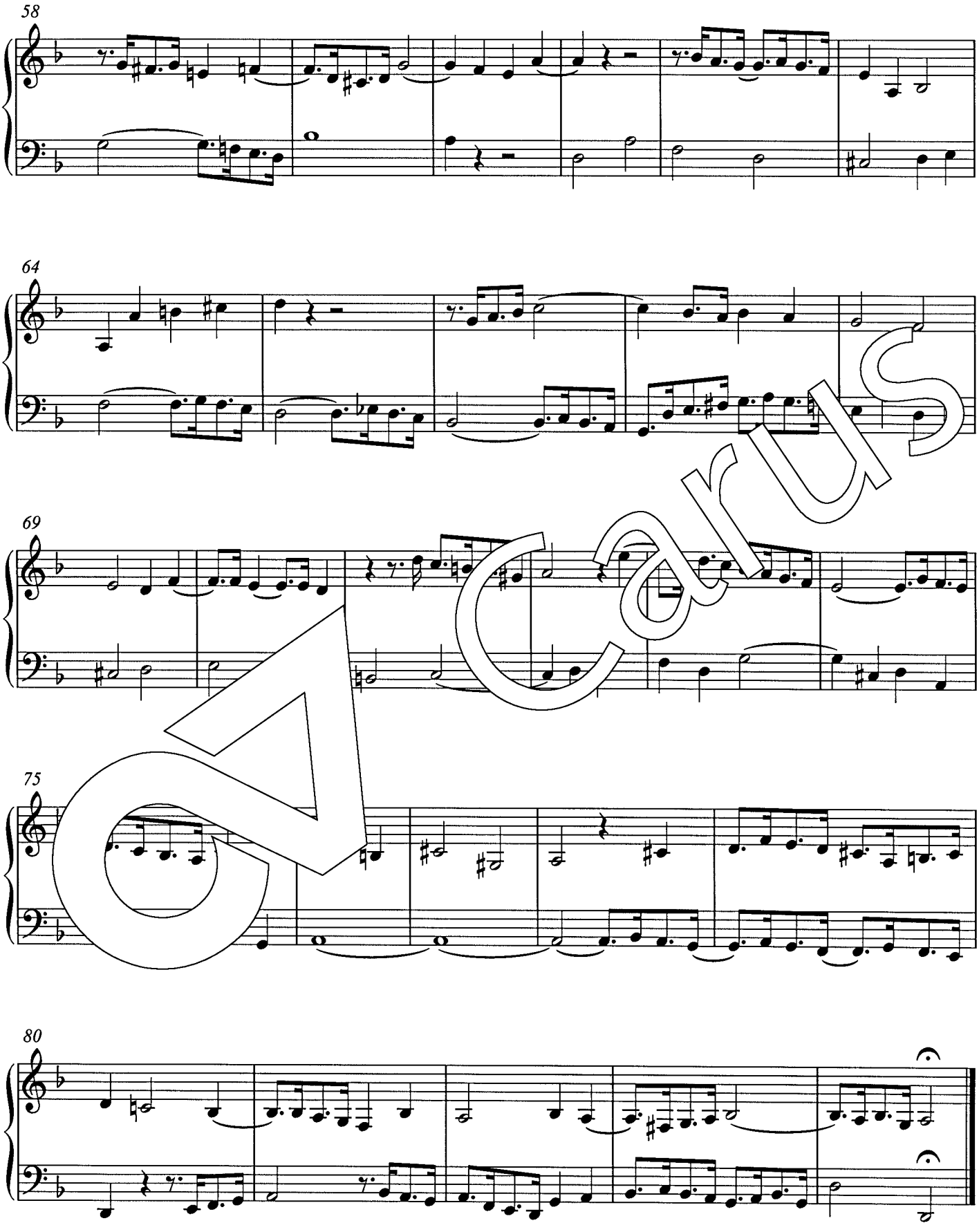
Contrapunctus 2



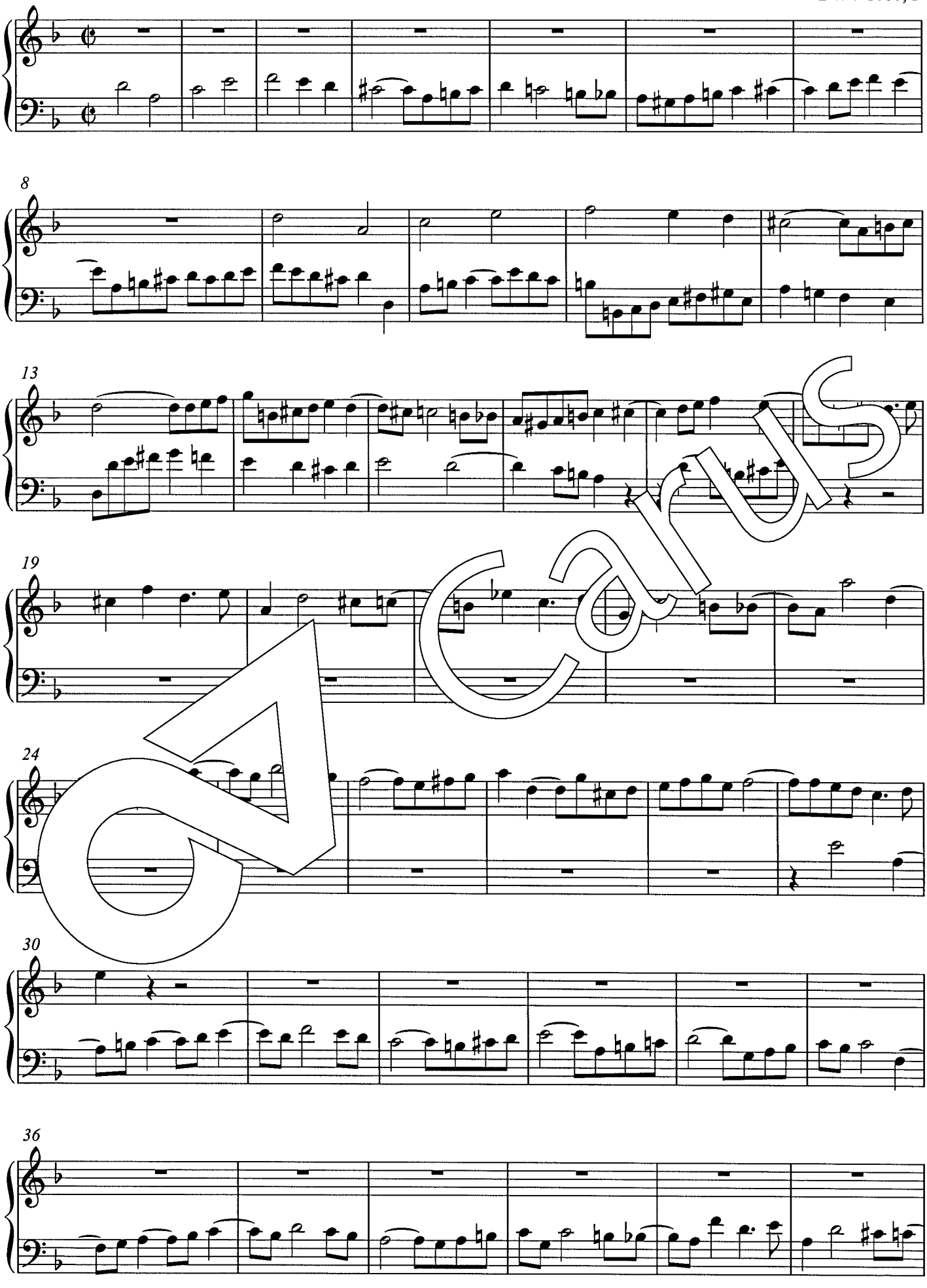
Carus



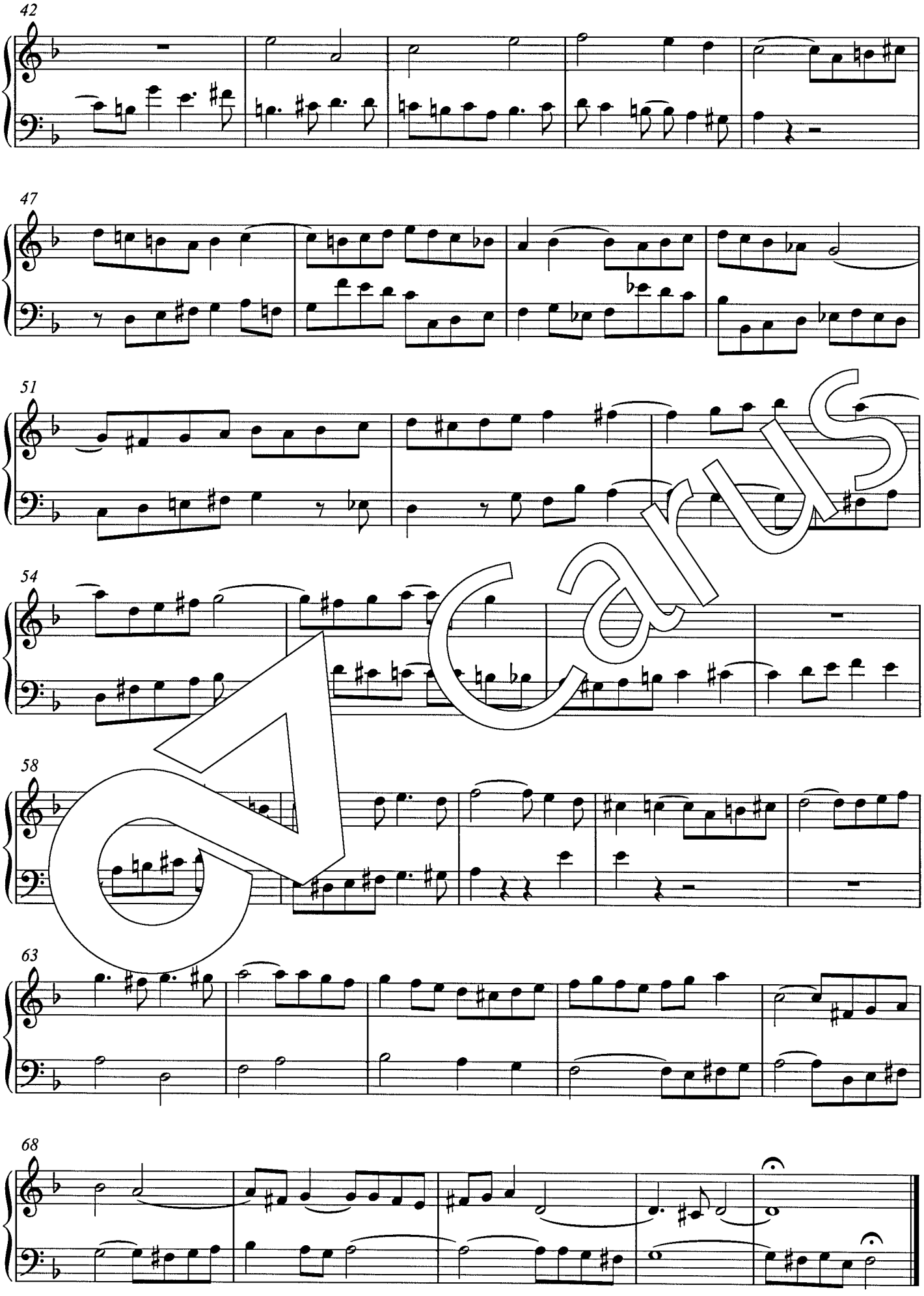
Carus



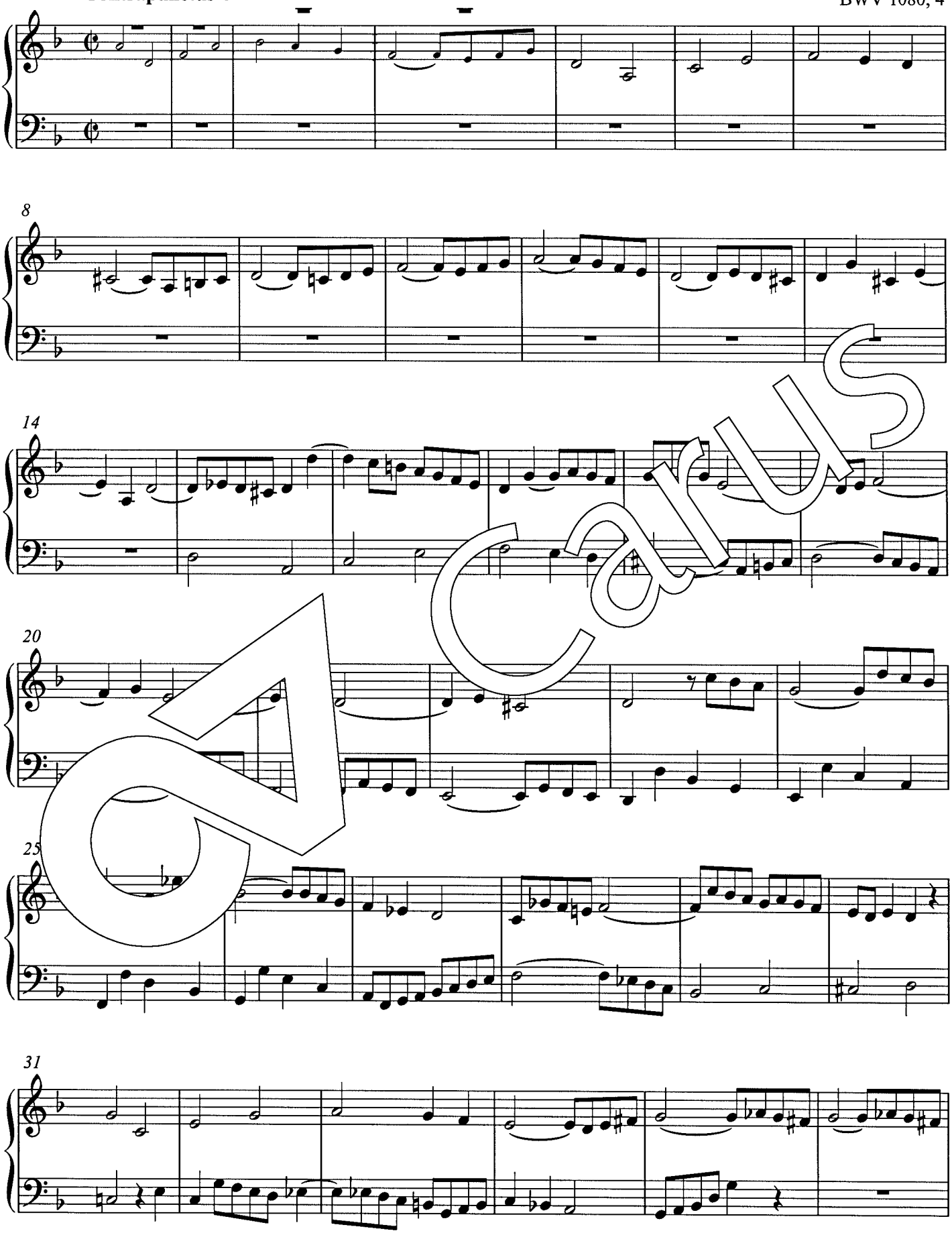
Carus



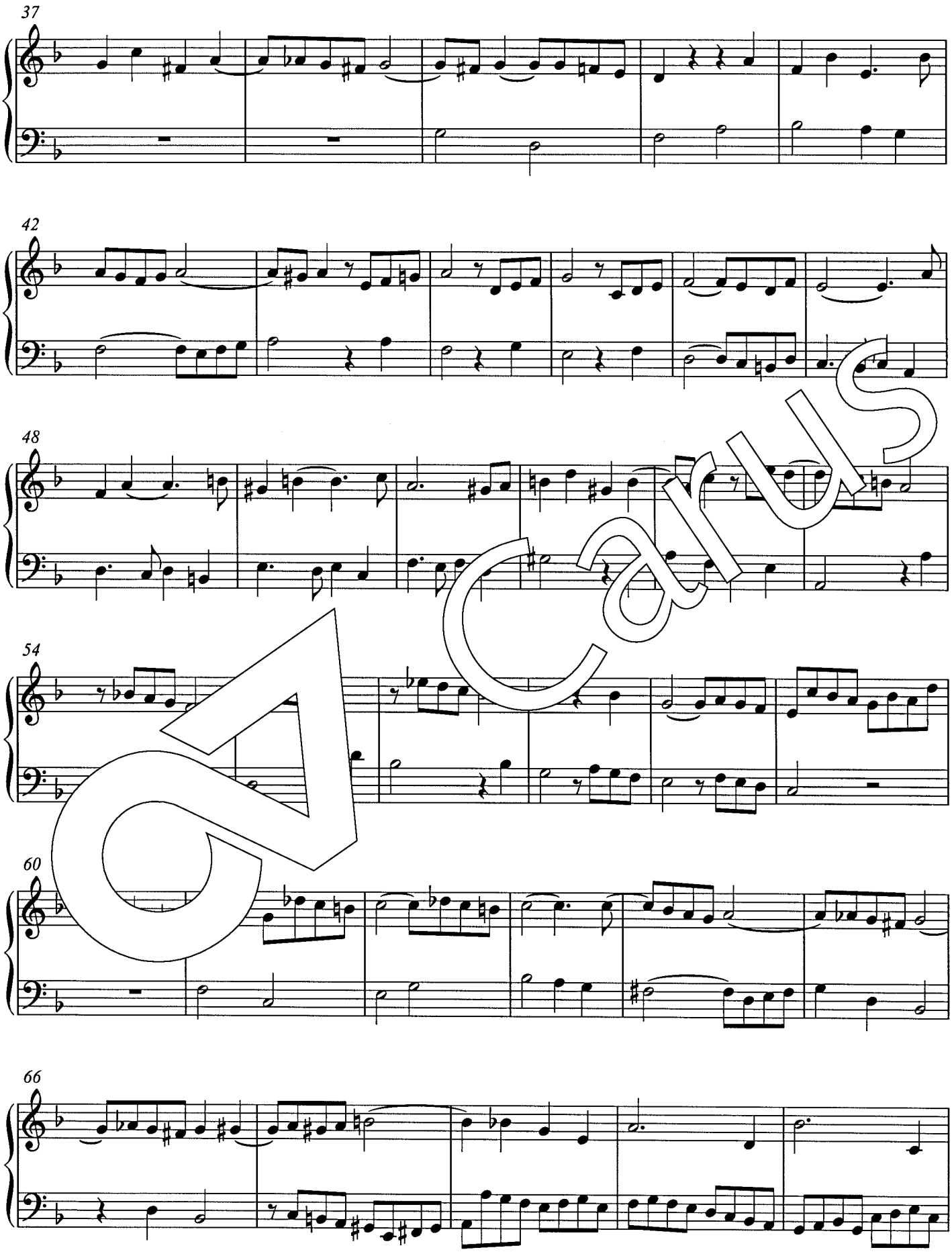
Carus



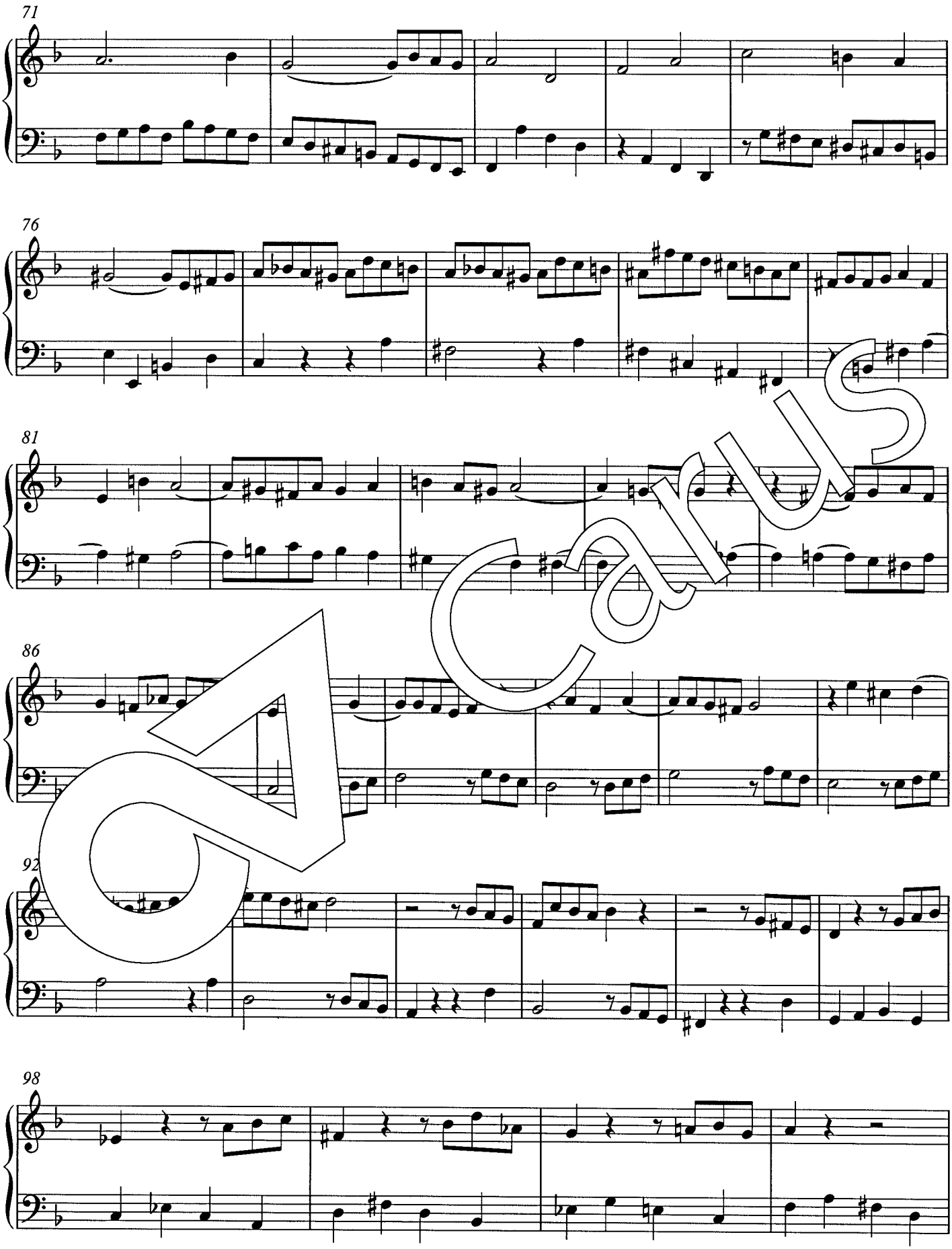
Carus



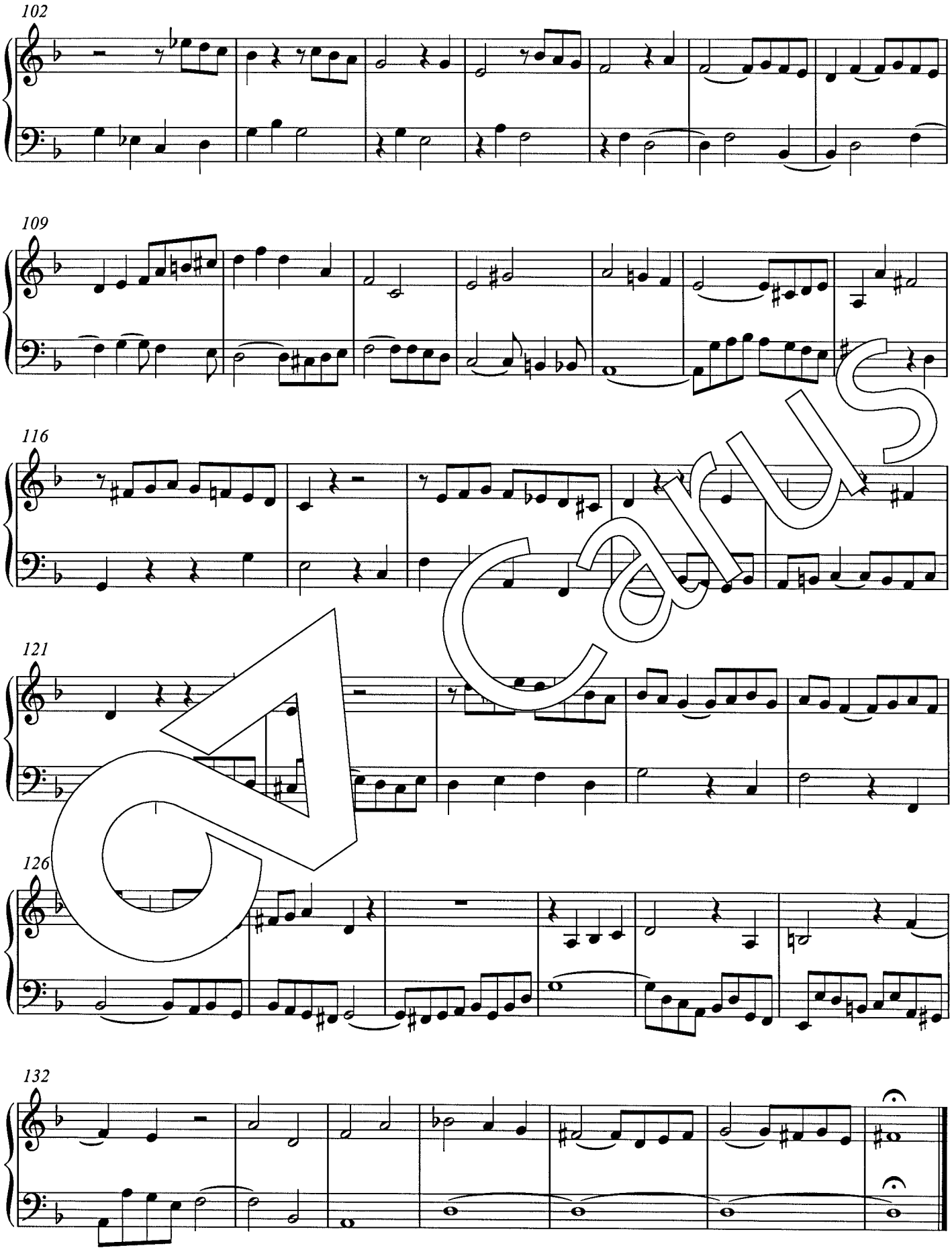
Carus



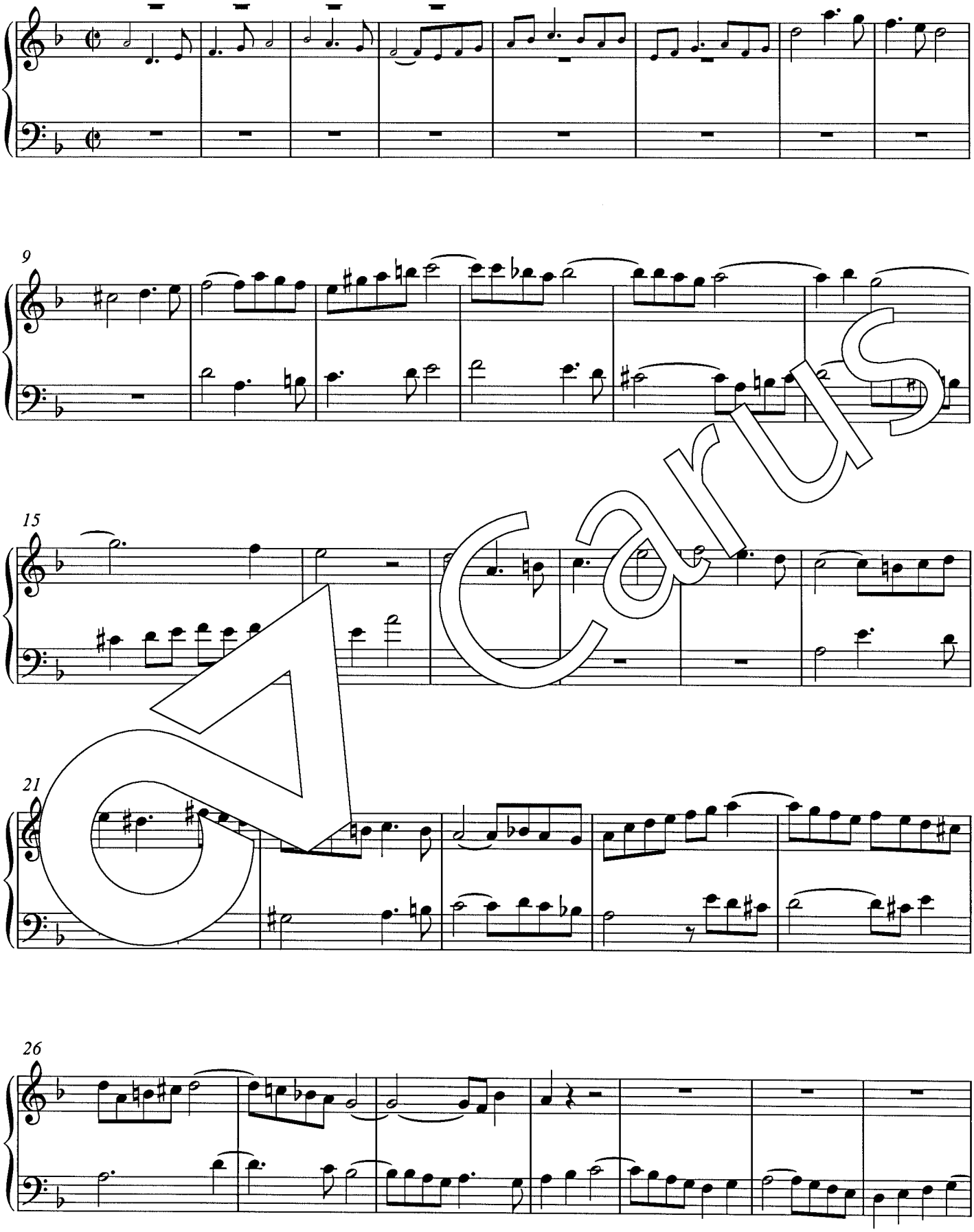
Carus



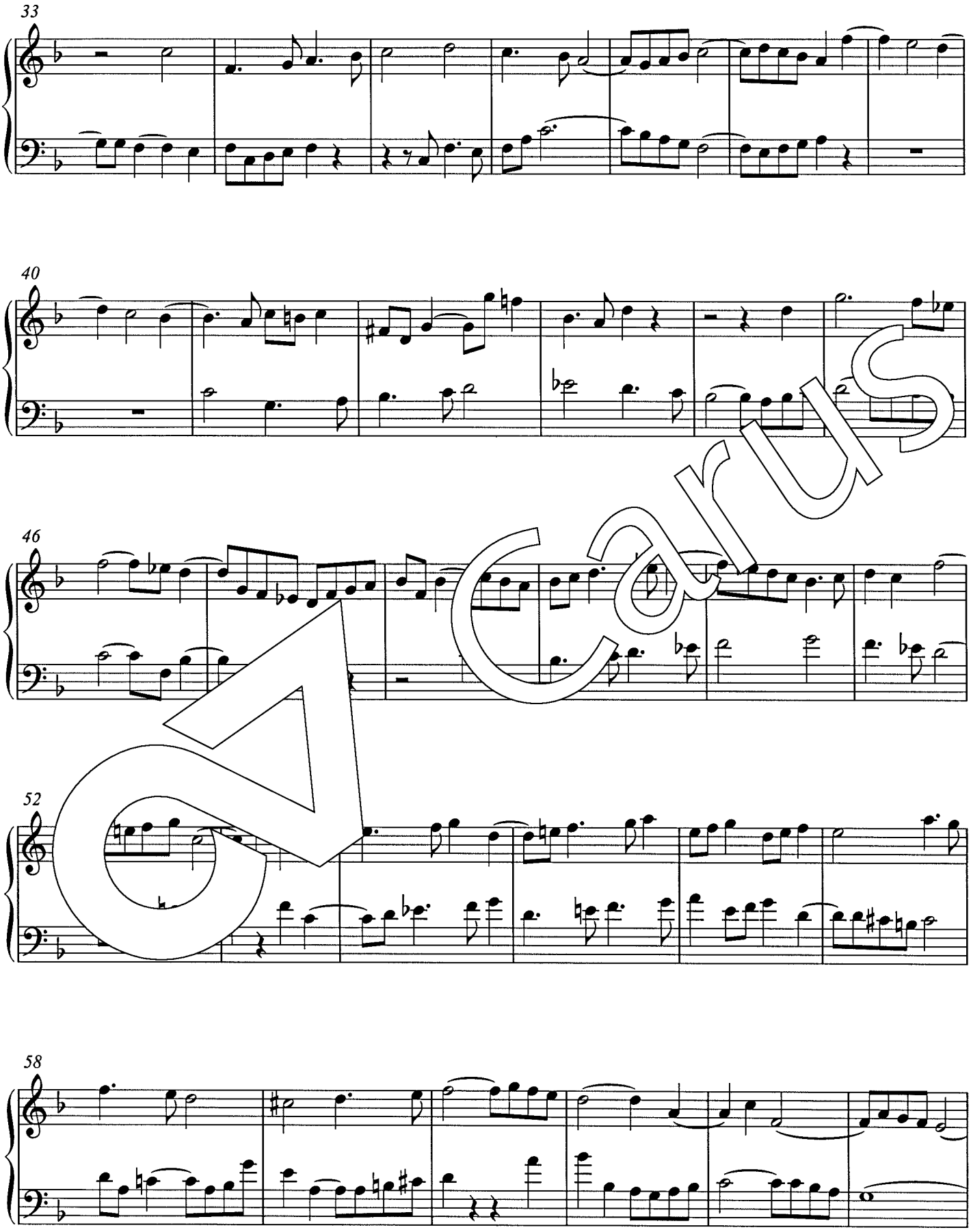
Carus



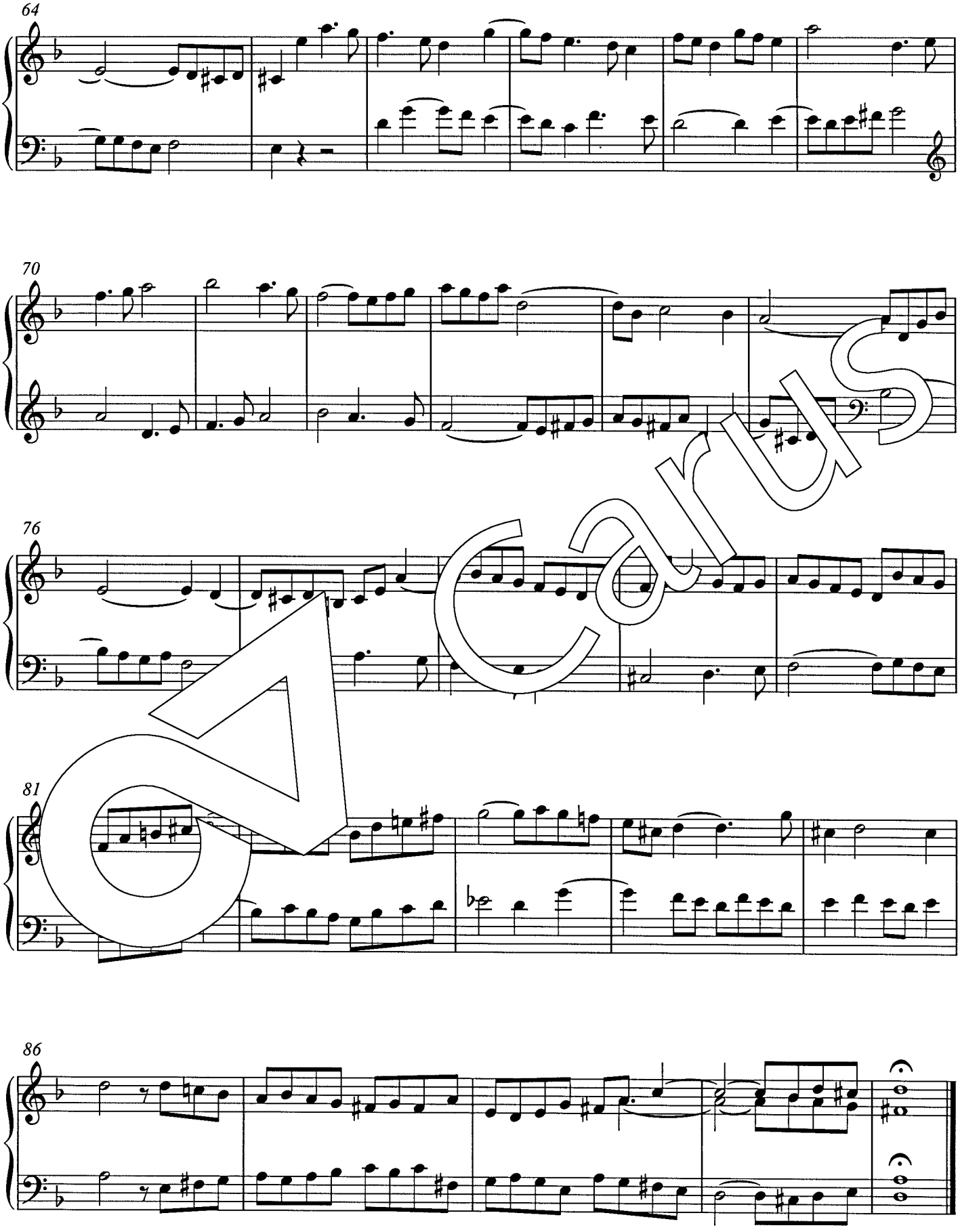
Carus



Carus

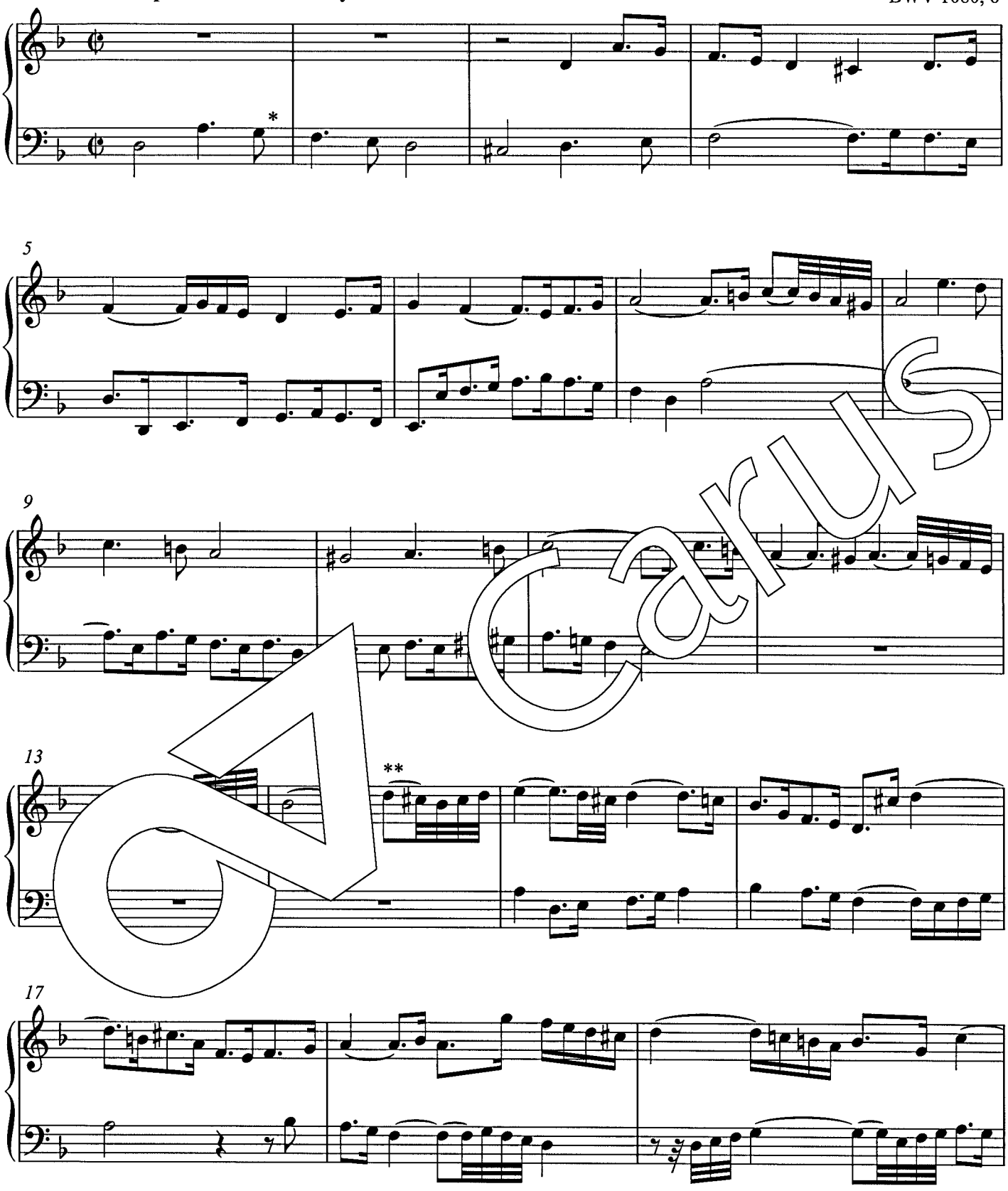


Carus



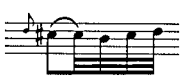
Carus

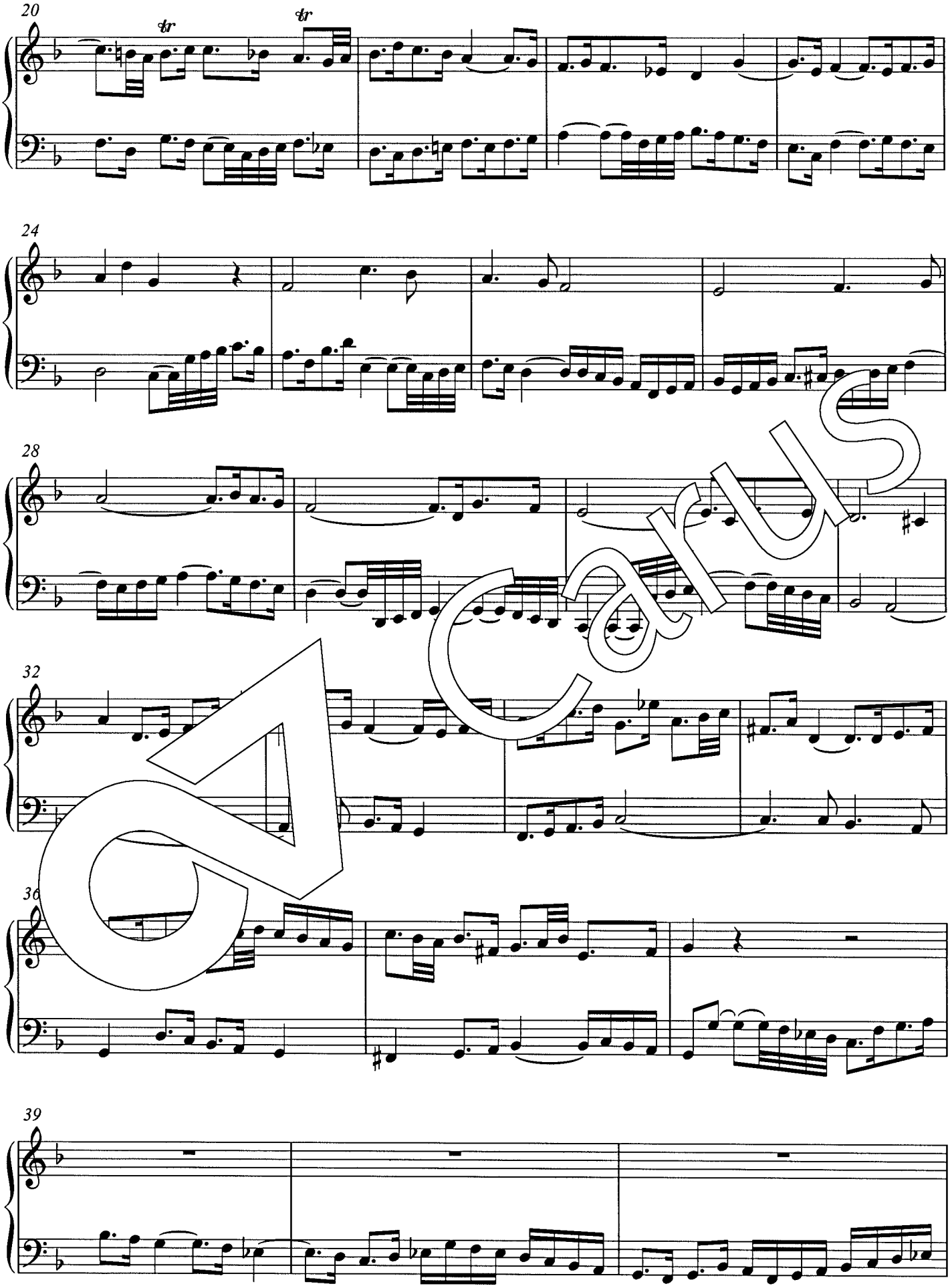
Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese BWV 1080, 6



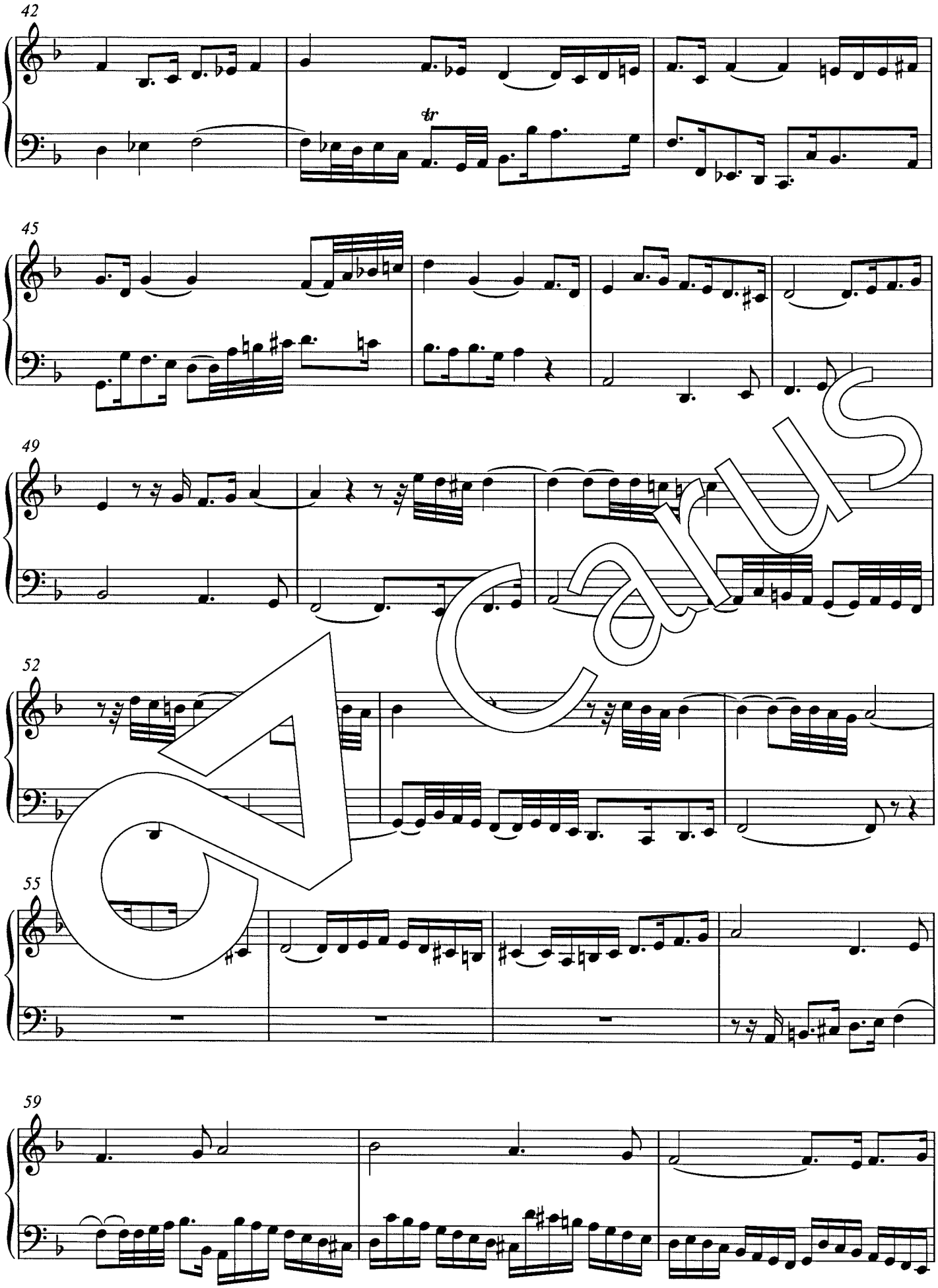
Carus

* Alle Achtel nach punktierten Vierteln sind als Sechzehntel auszuführen. ♩. ♪ = ♩.. 𝅘𝅥𝅯

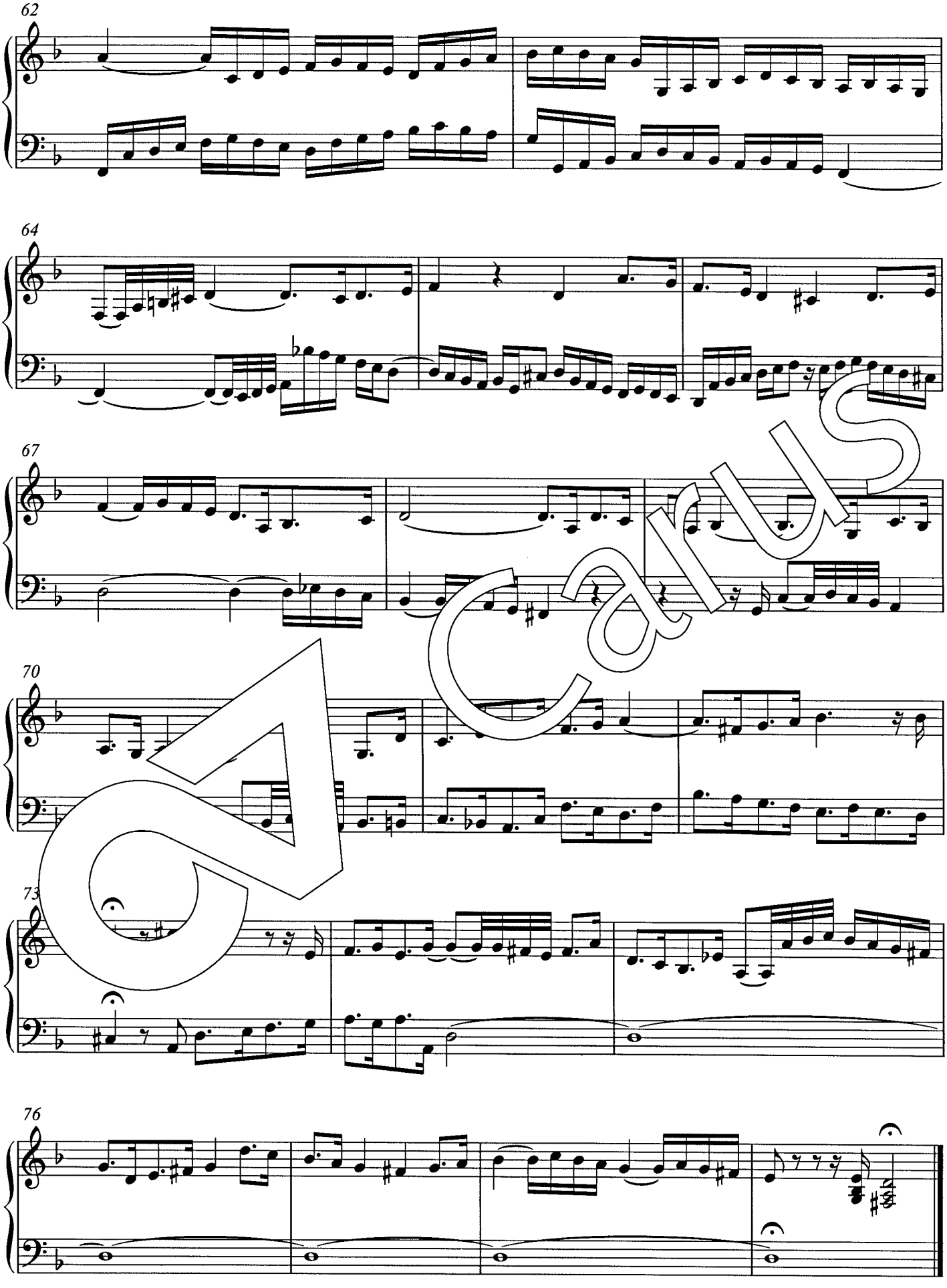
** Autograph unleserlich. Vorschlag des Herausgebers: 



Carus

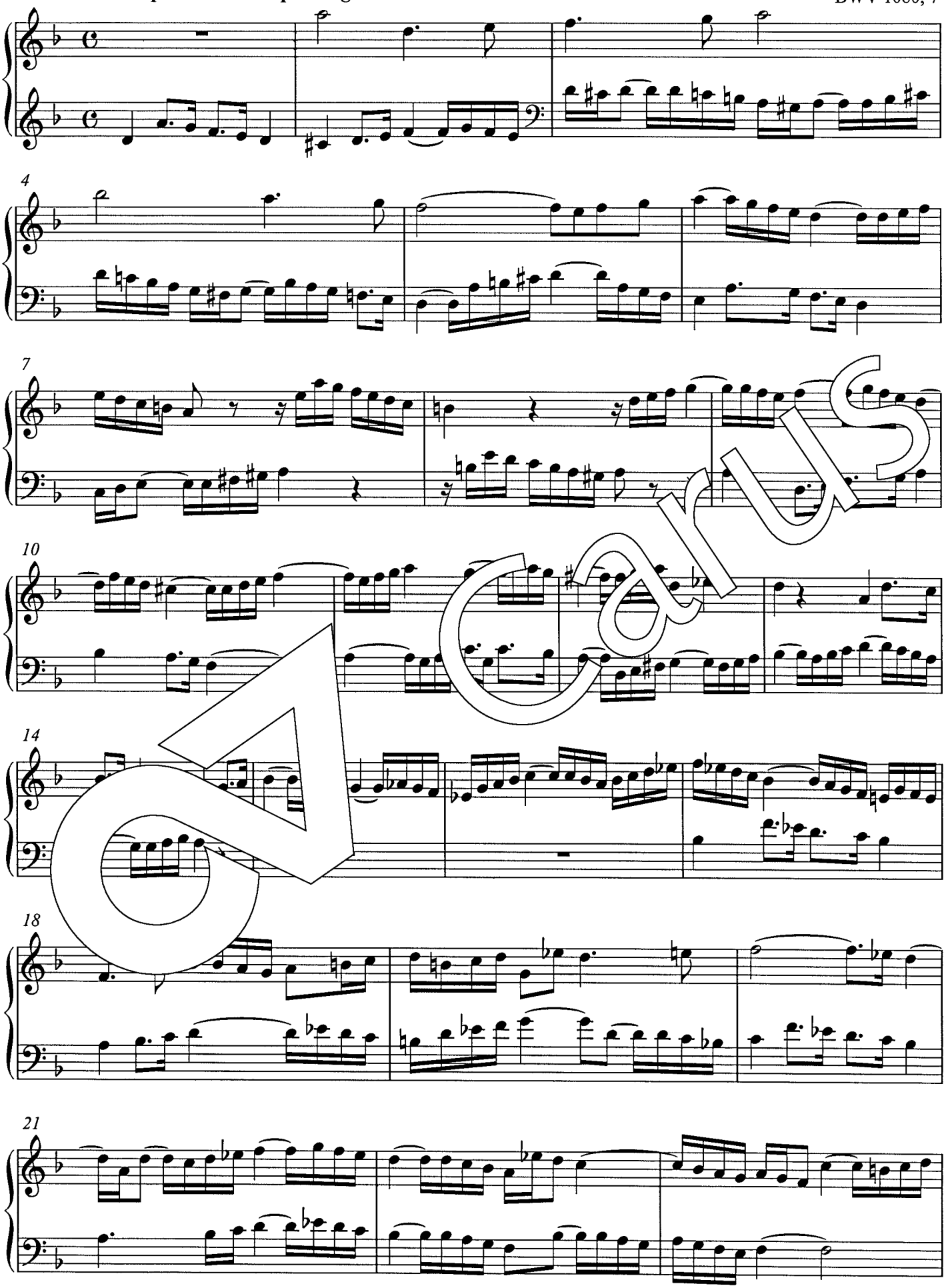


Carus

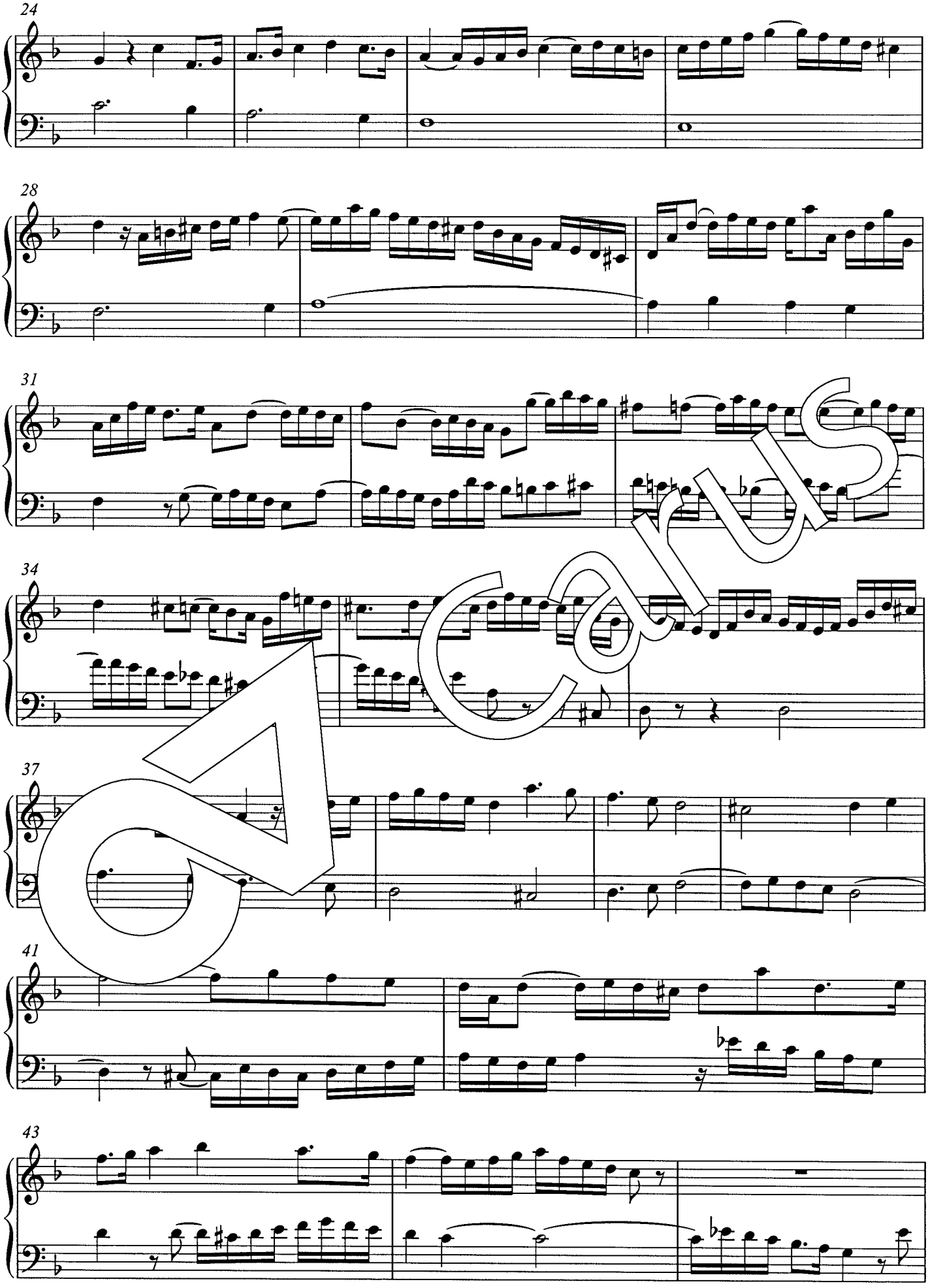


Carus

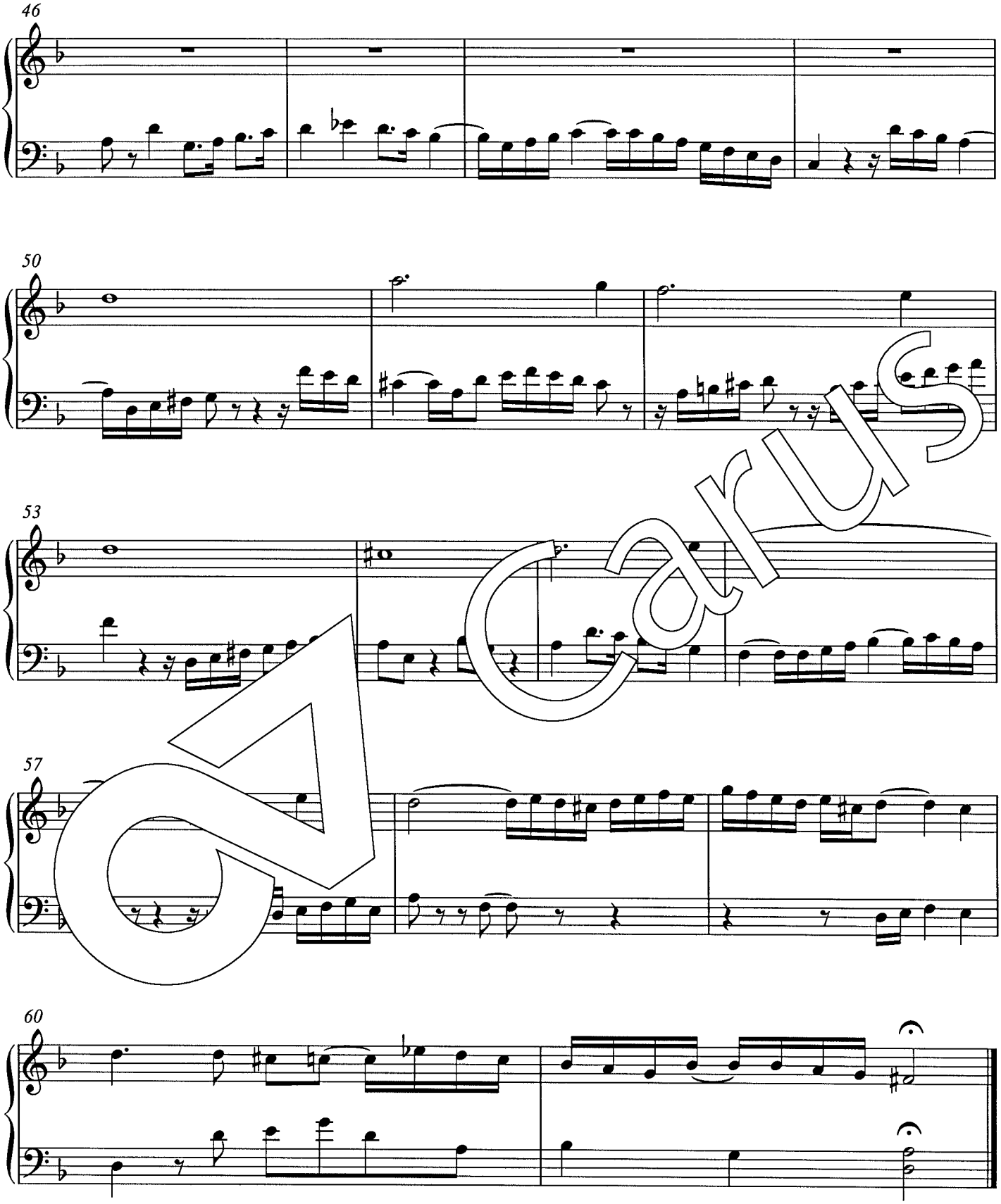
Contrapunctus 7. a 4. per Augment et Diminut:



Carus



Carus

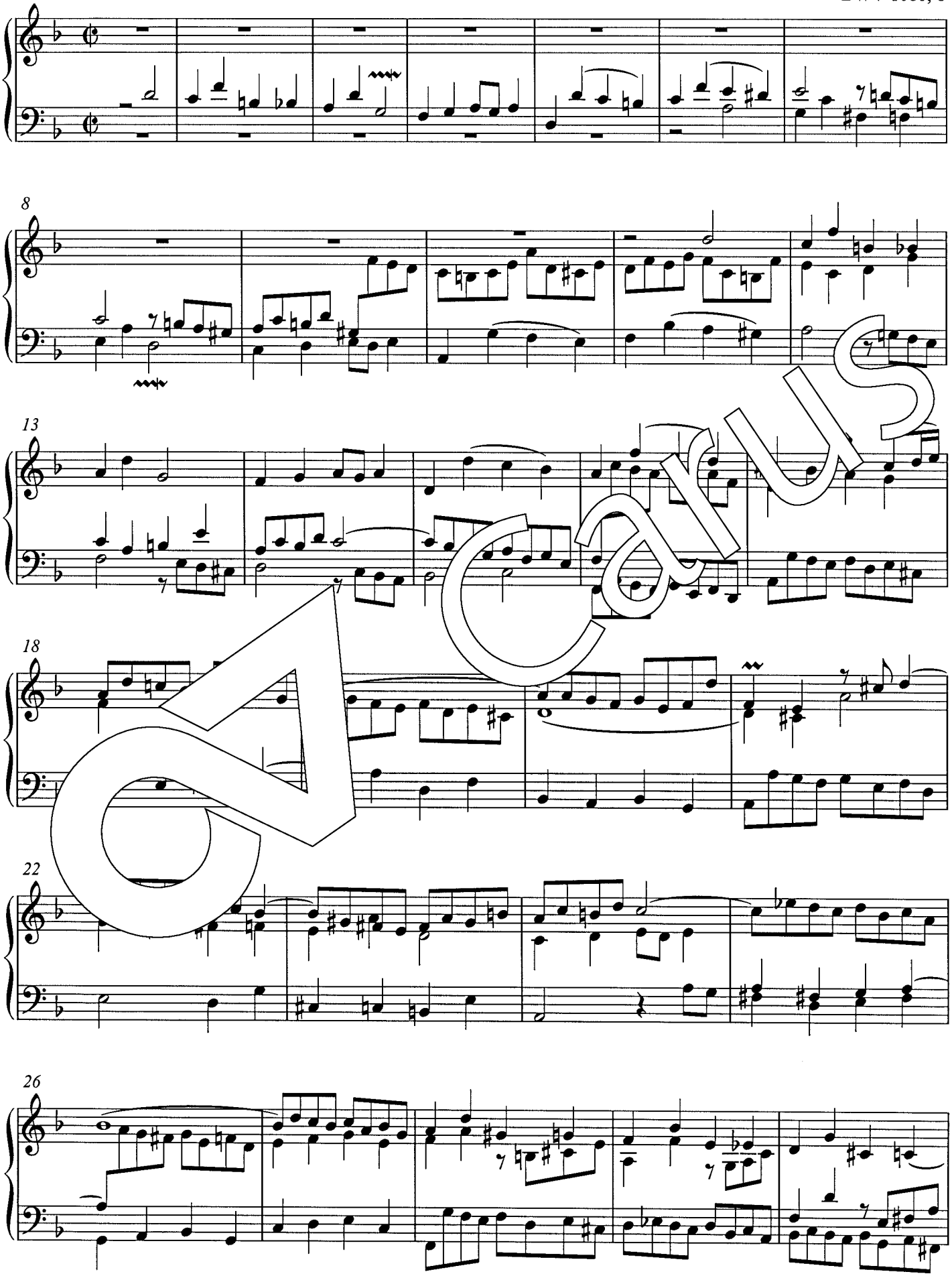


Carus

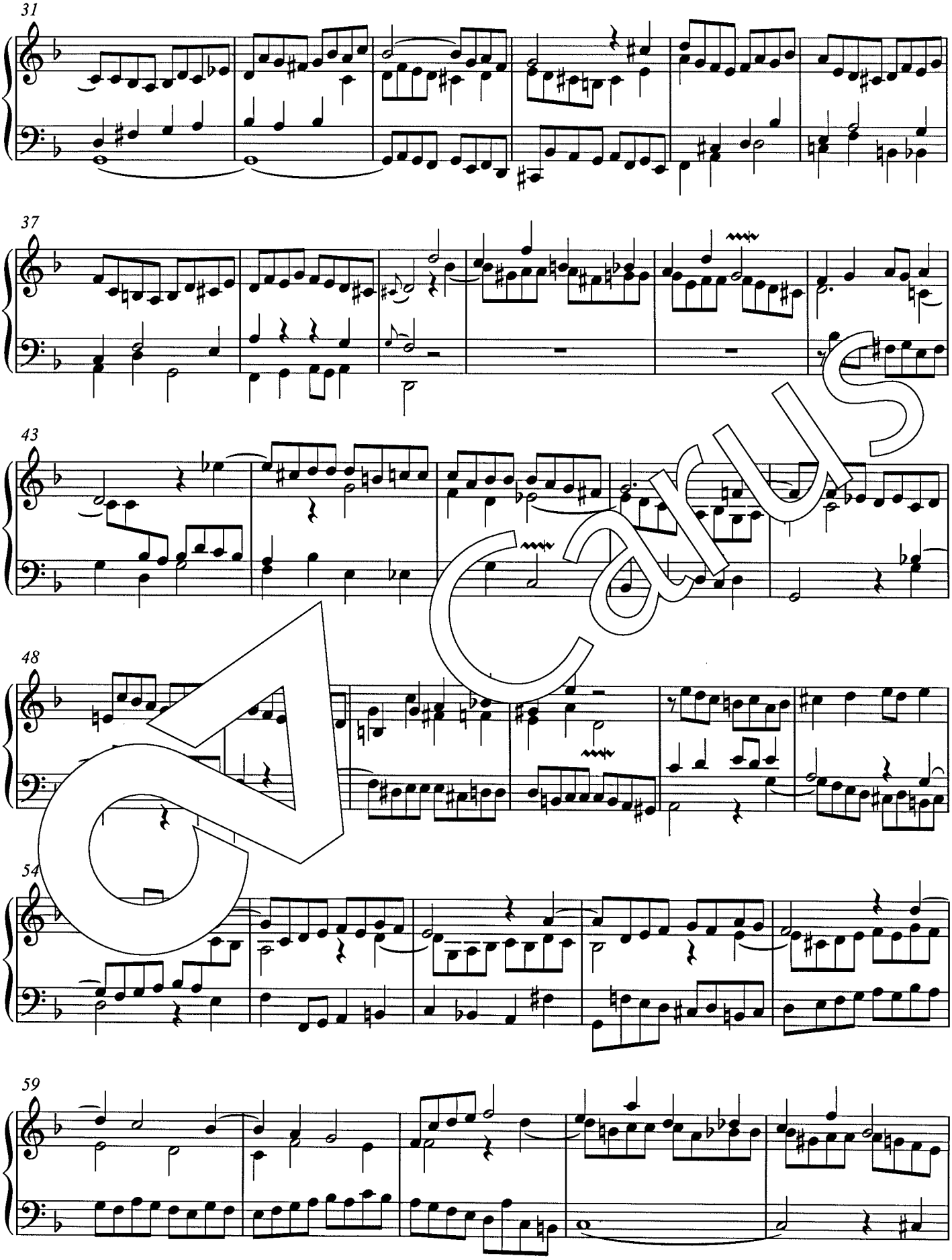
carus

Contrapunctus 8. a 3.

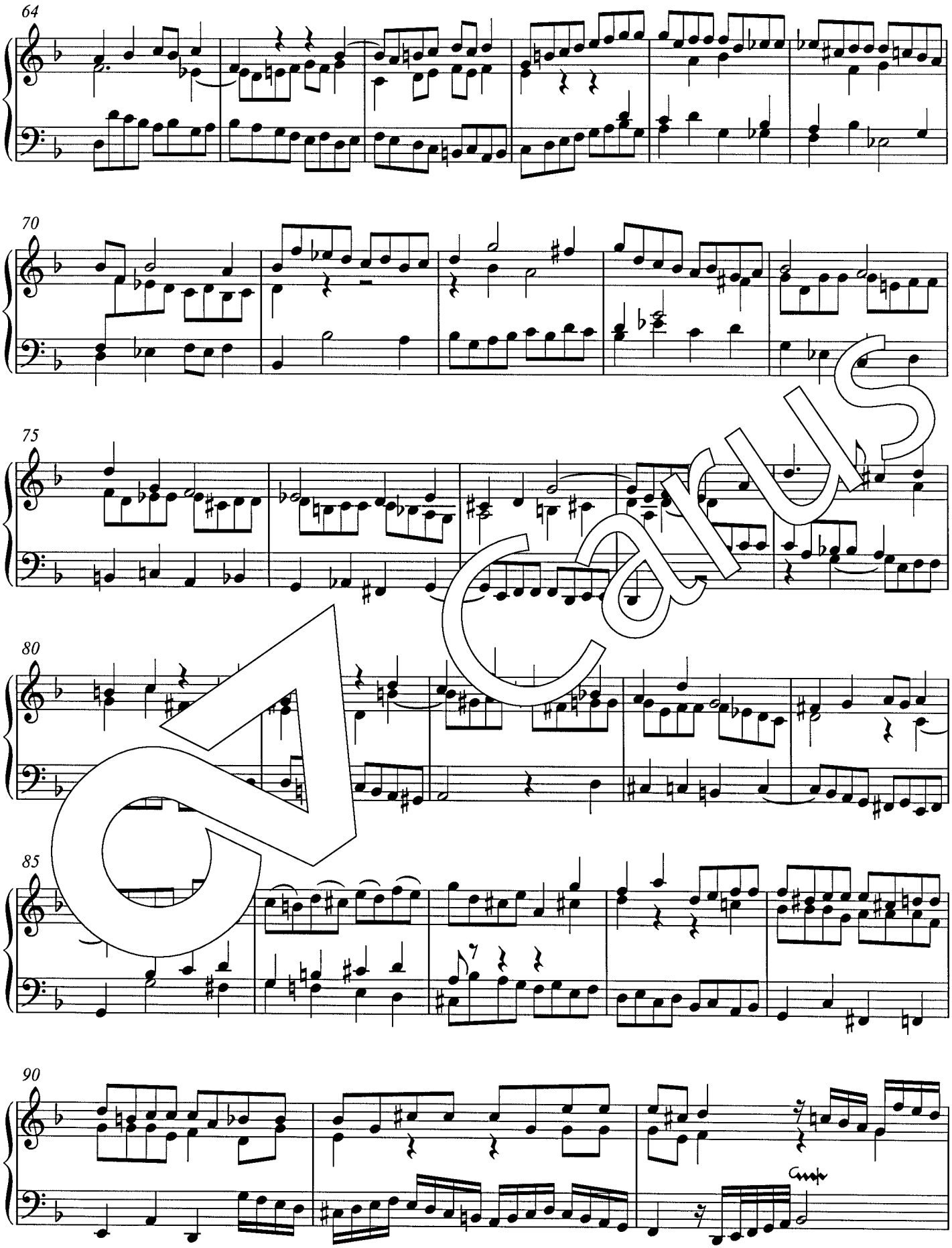
BWV 1080, 8



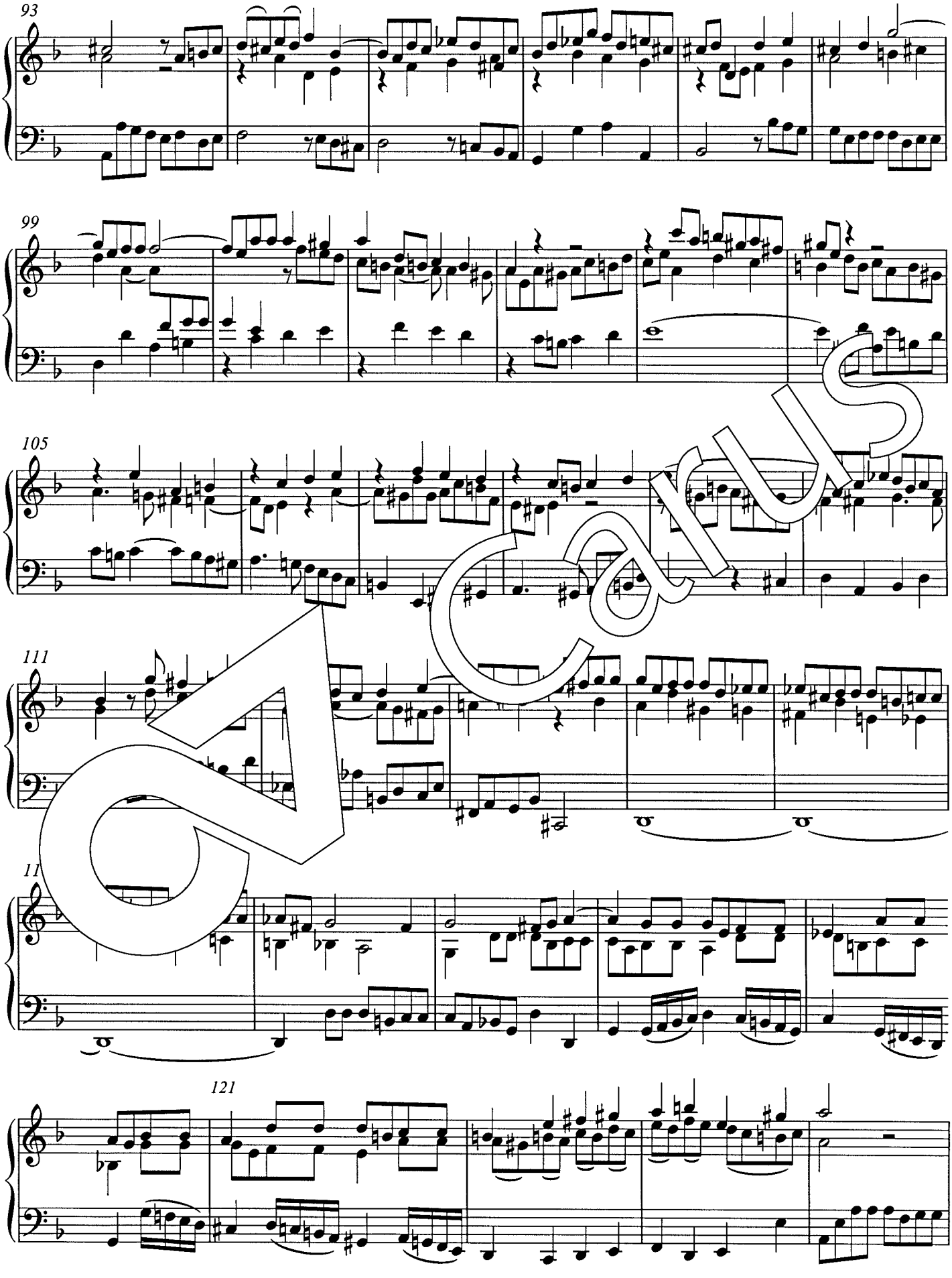
Carus



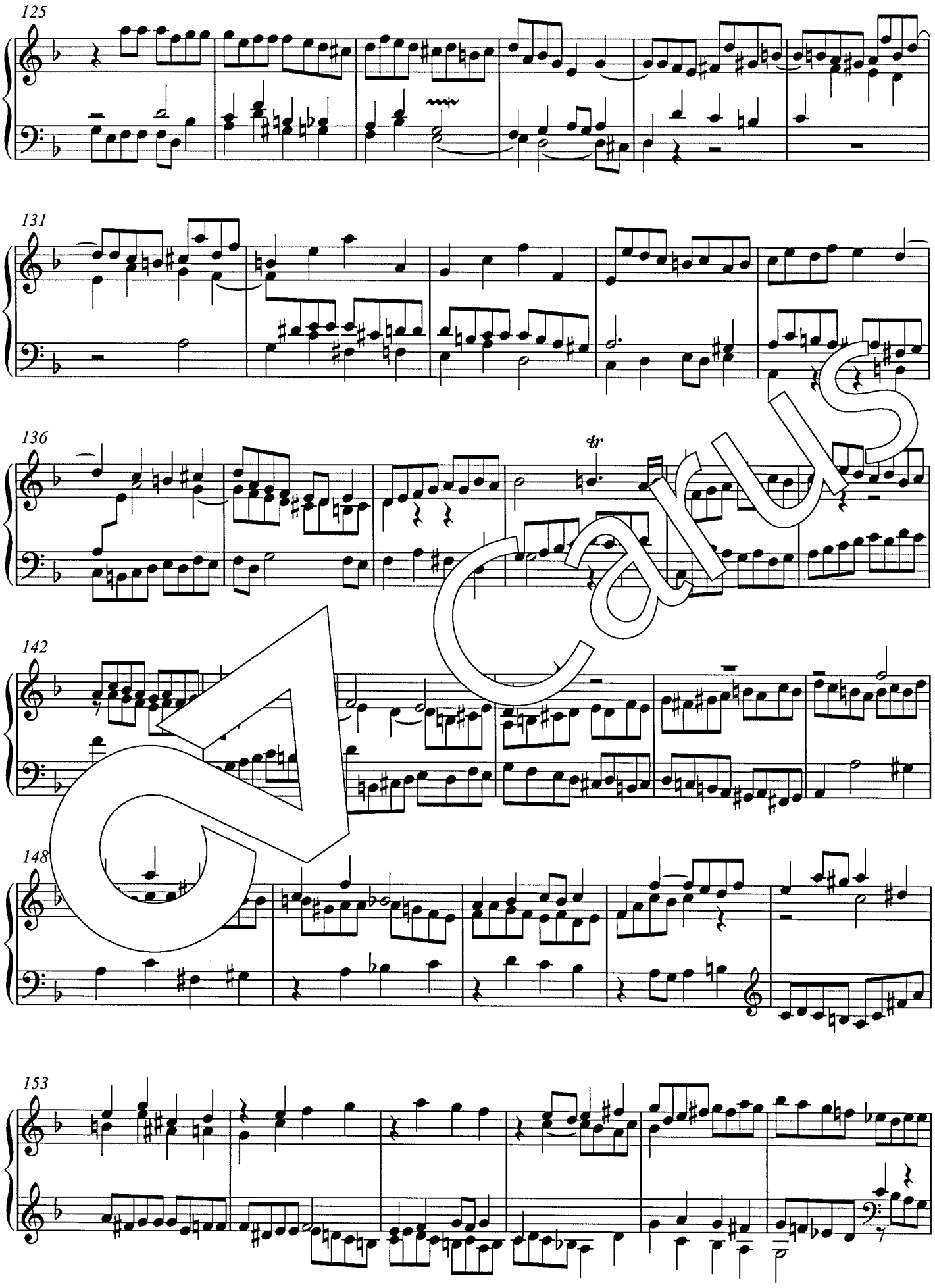
Carus



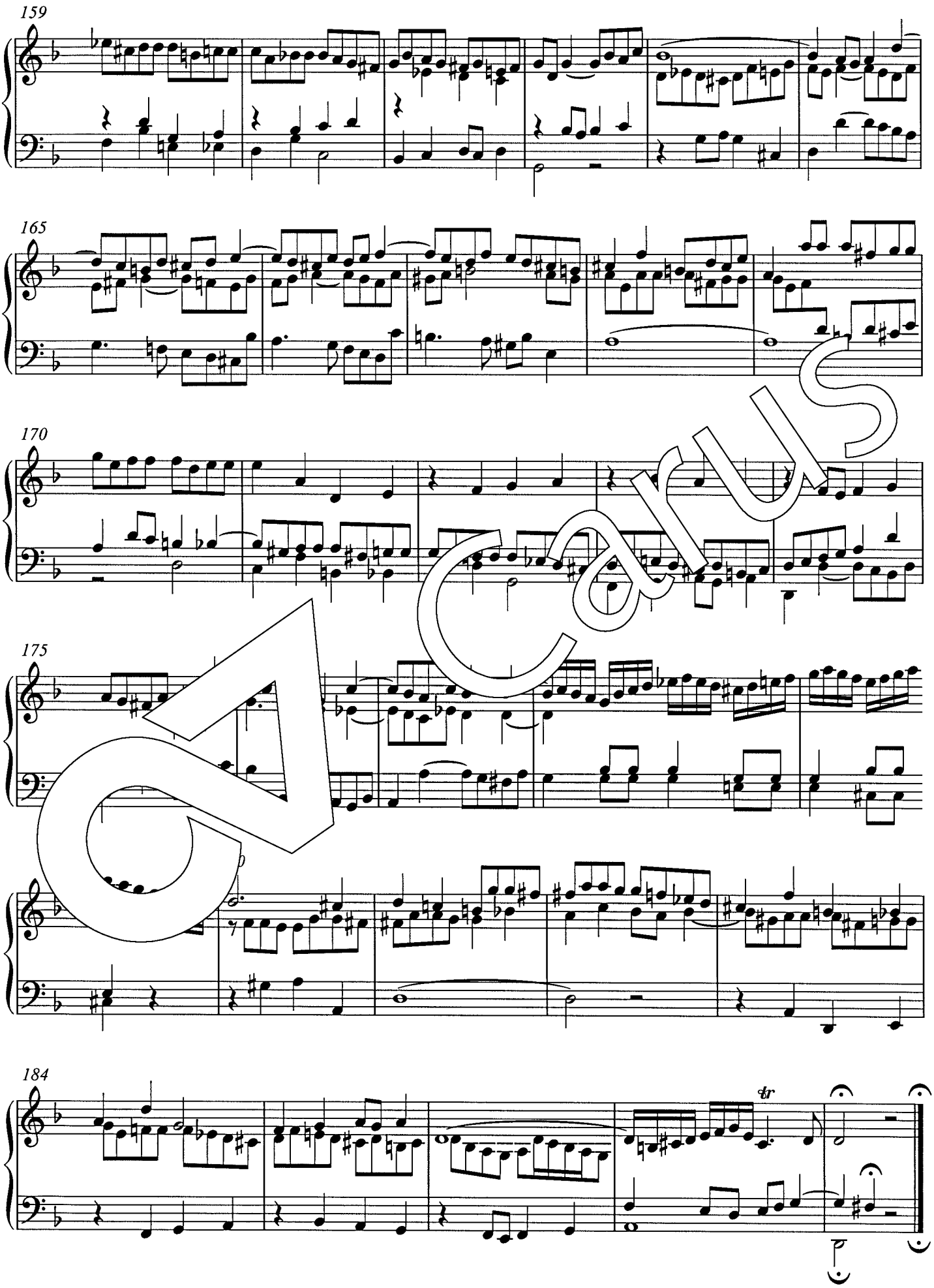
Carus



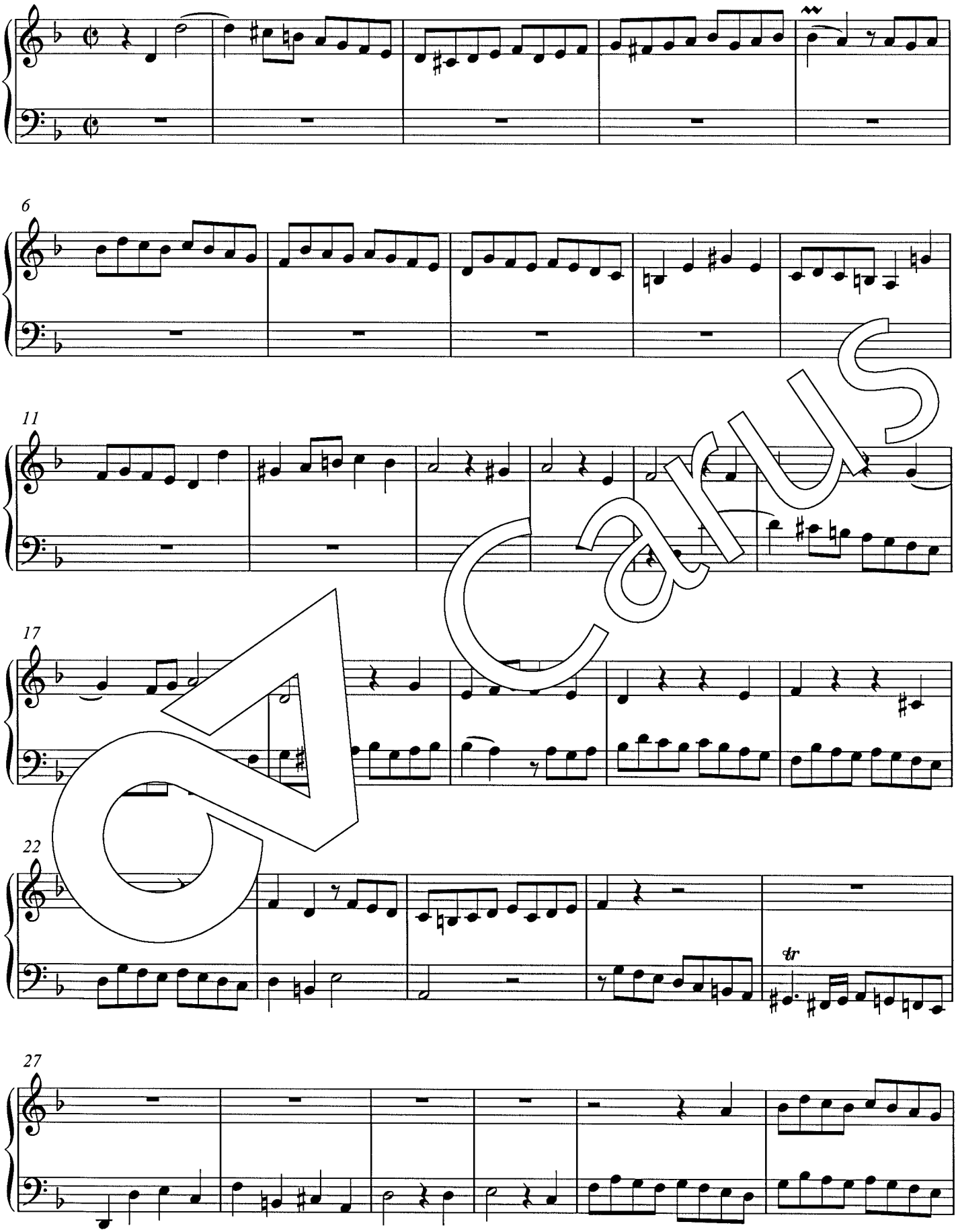
Carus



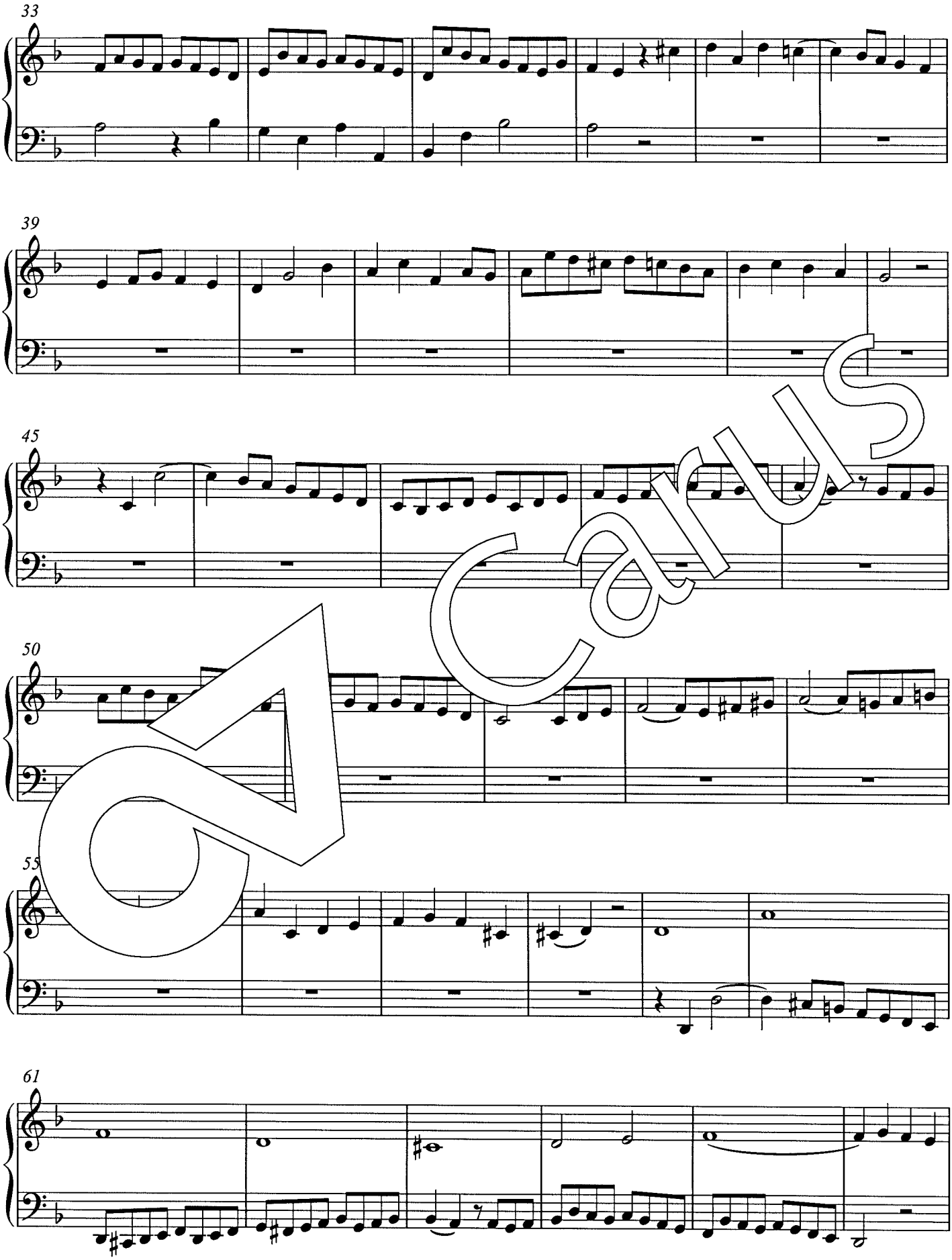
Carus



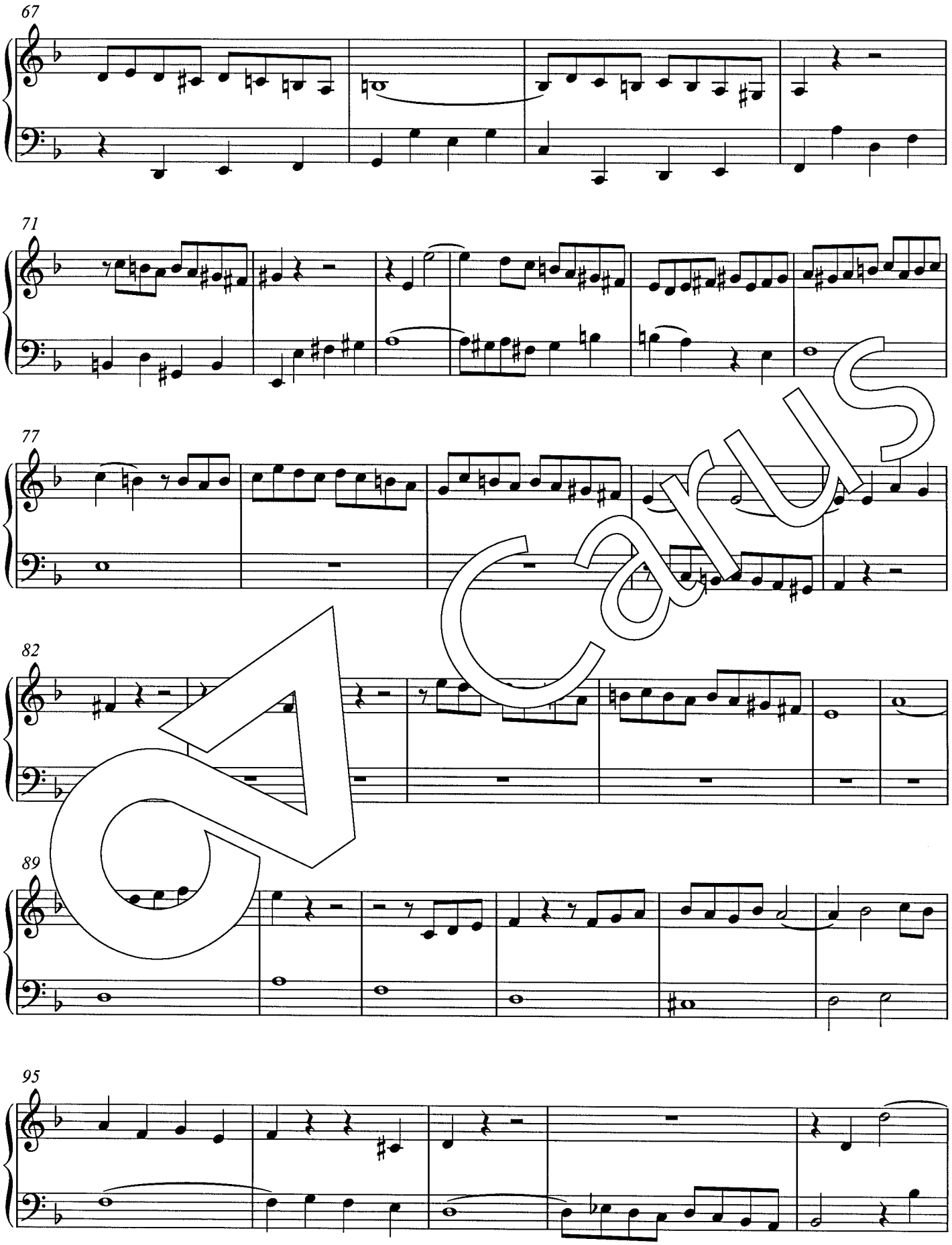
Carus



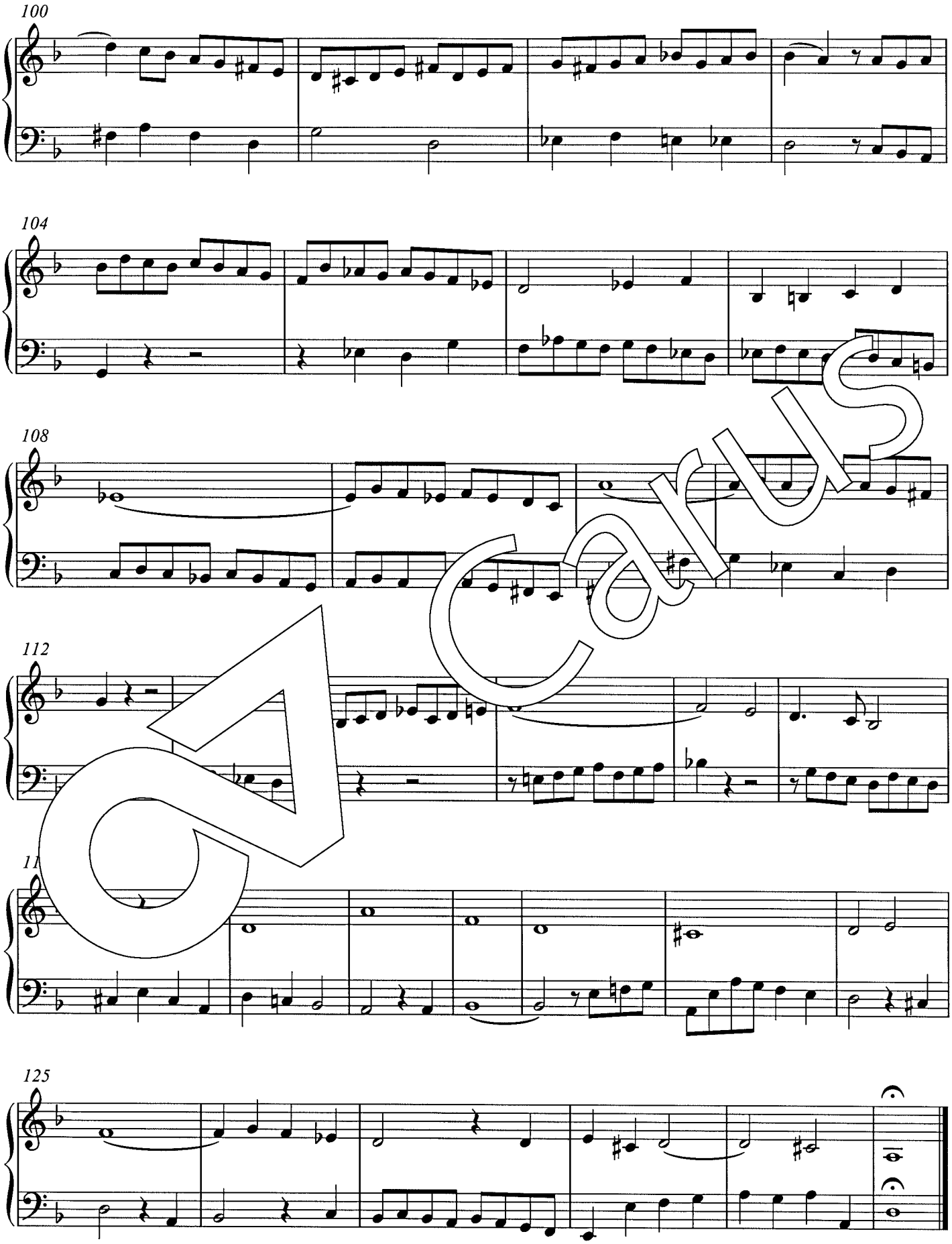
Carus



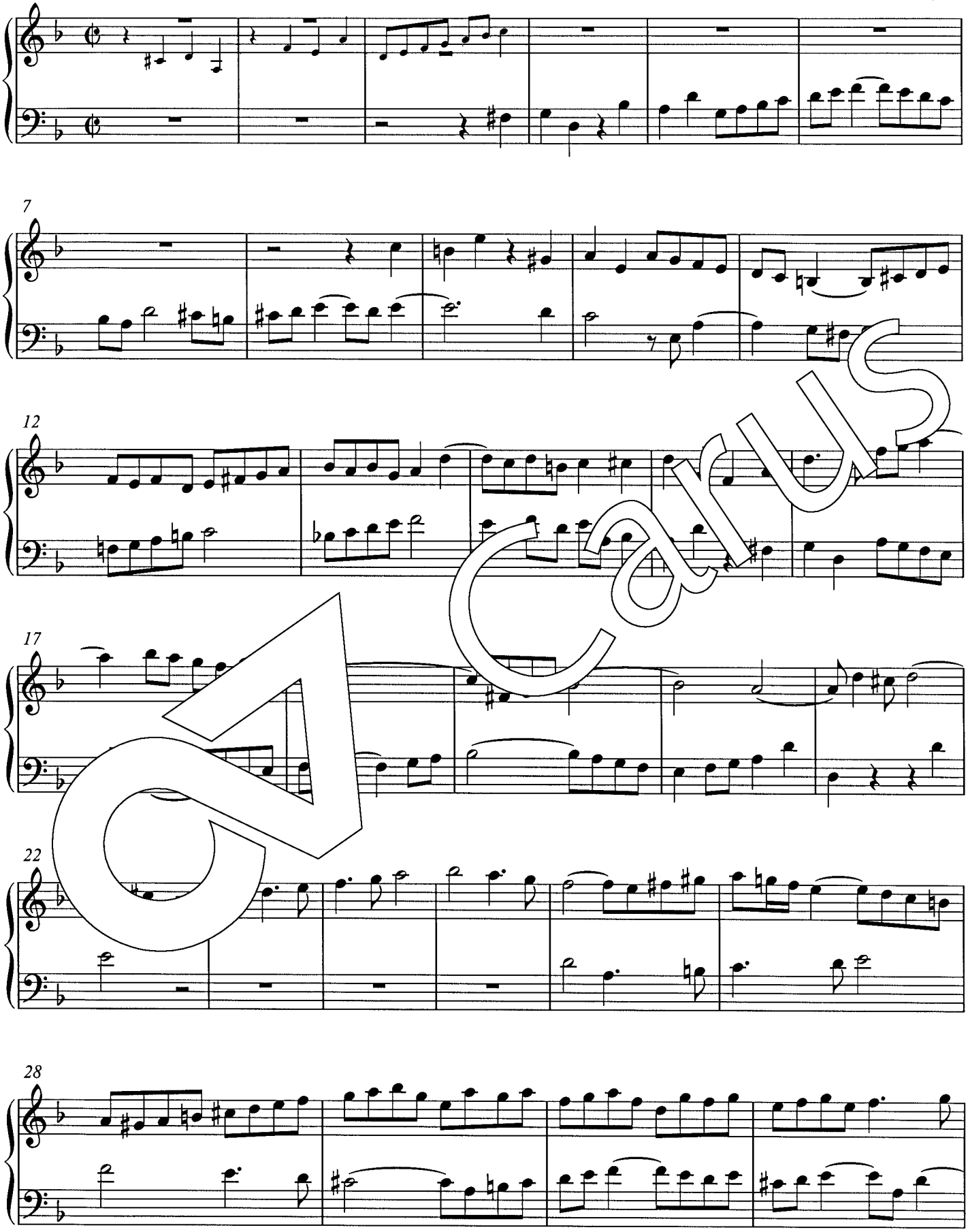
Carus



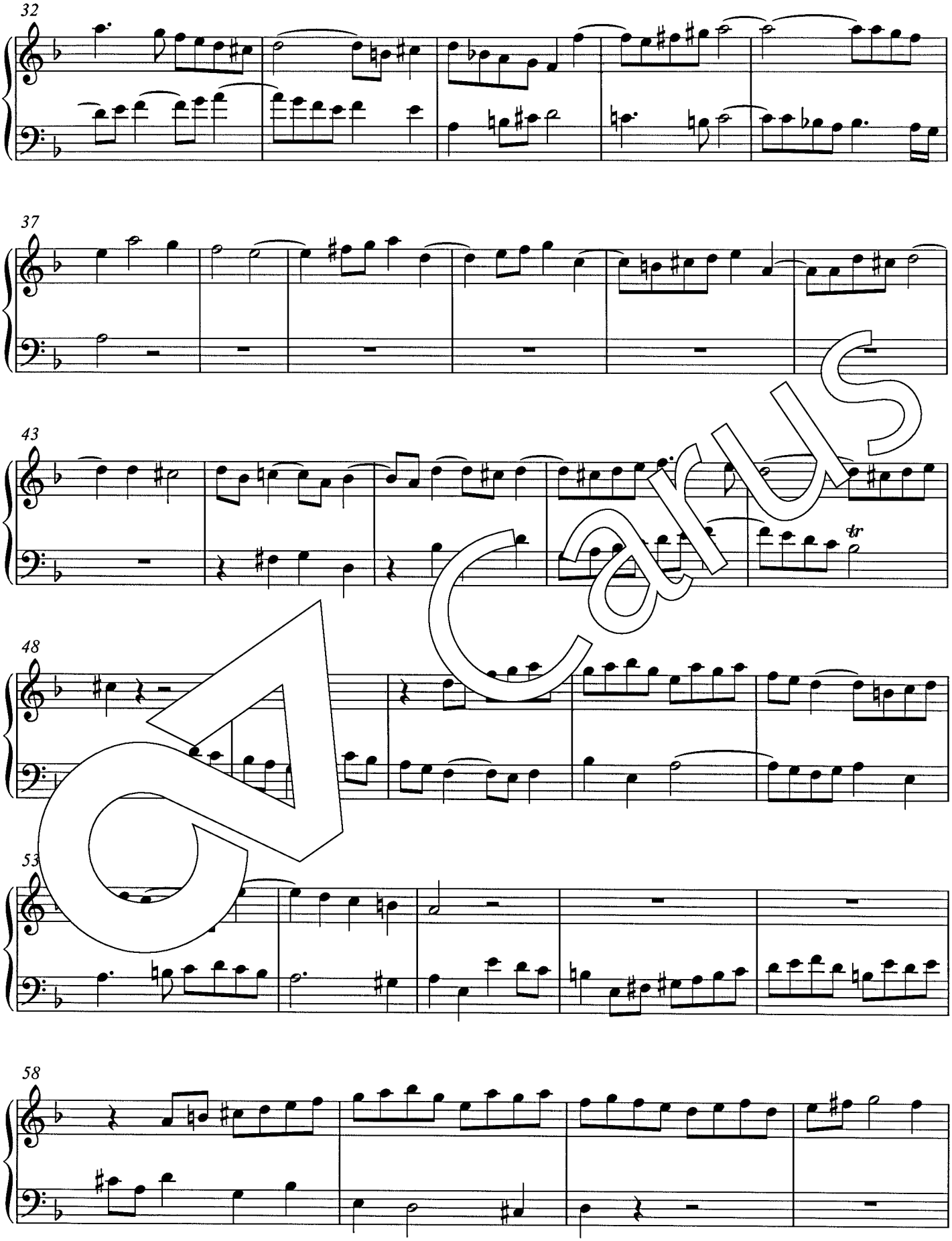
Carus



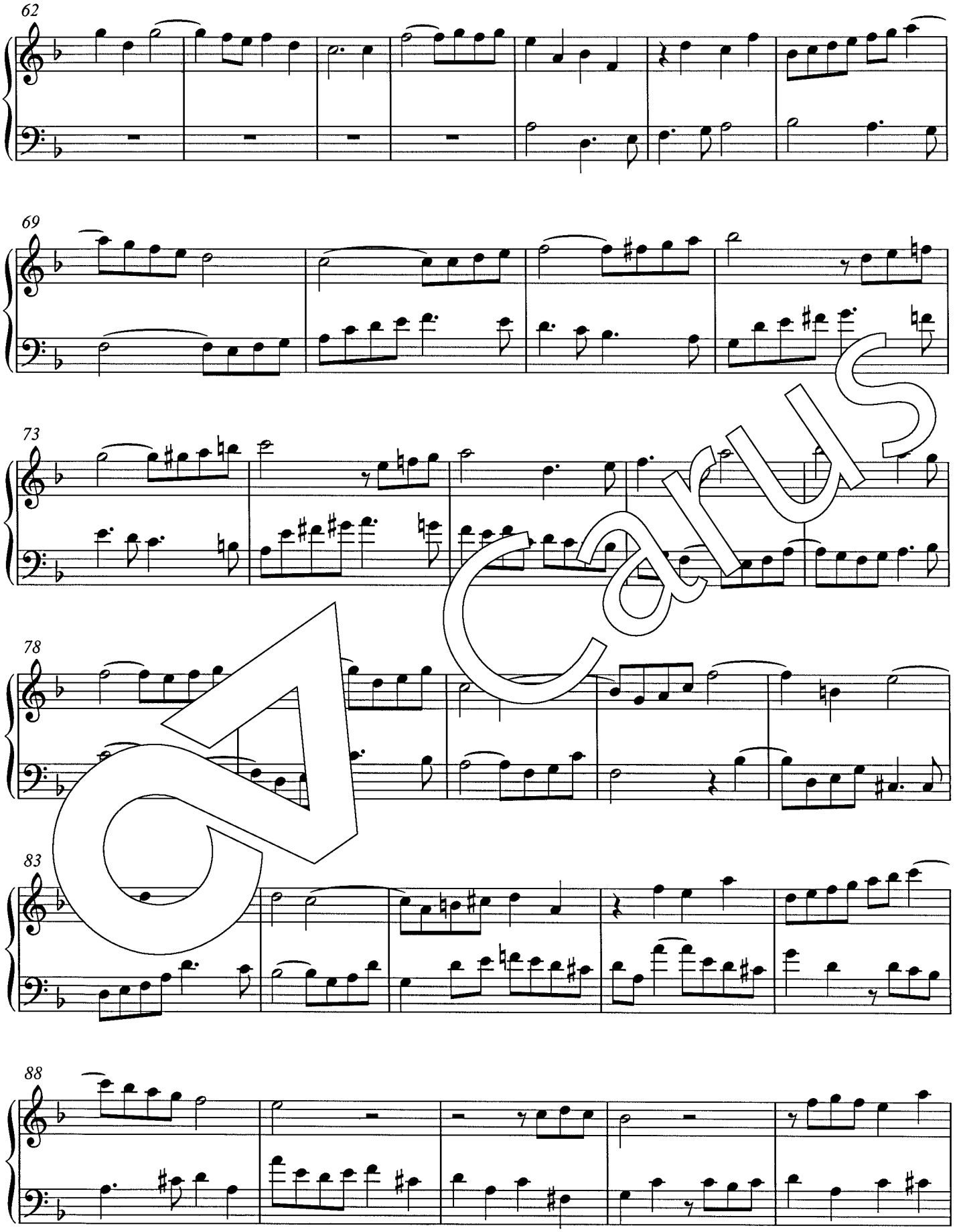
Carus



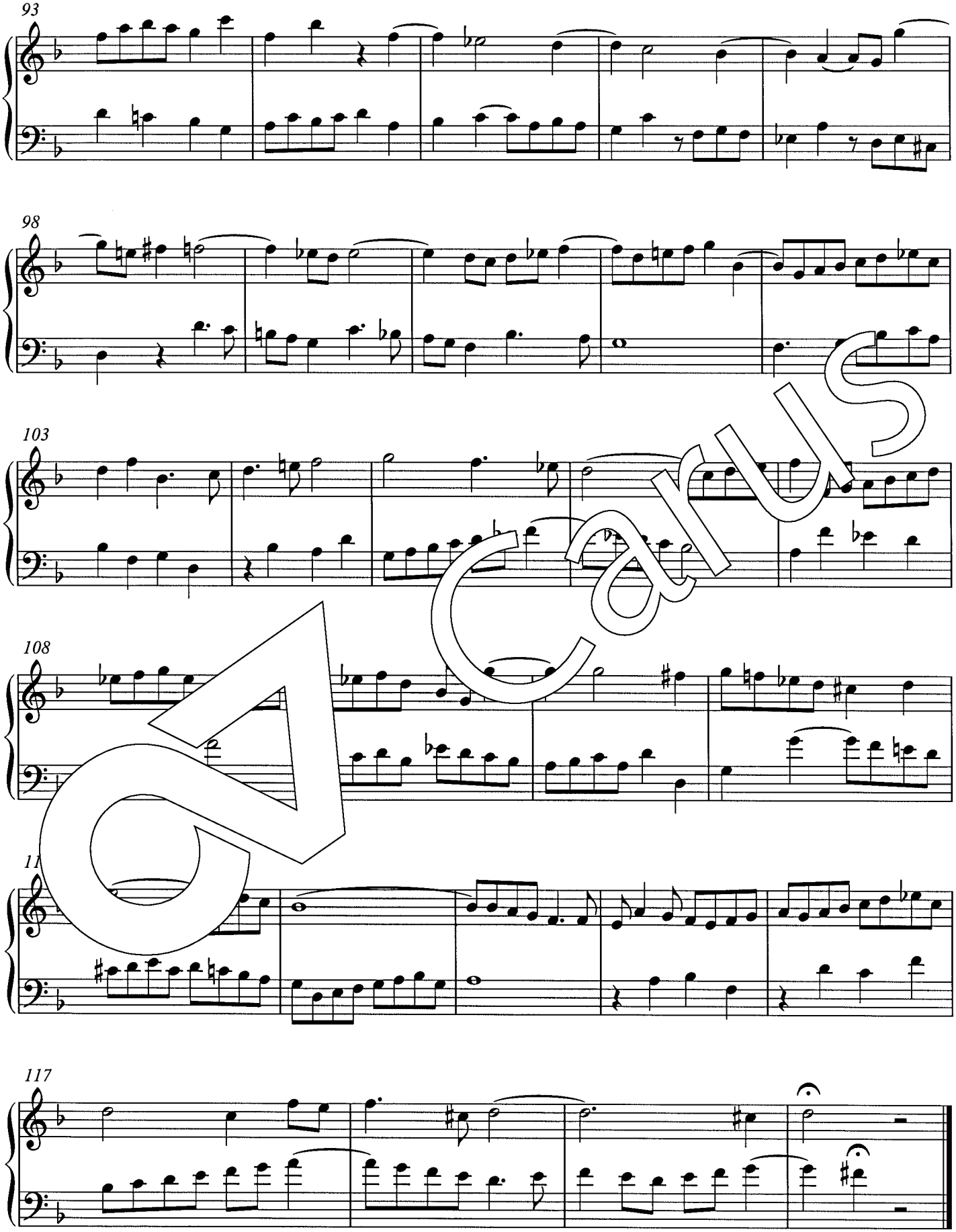
Carus



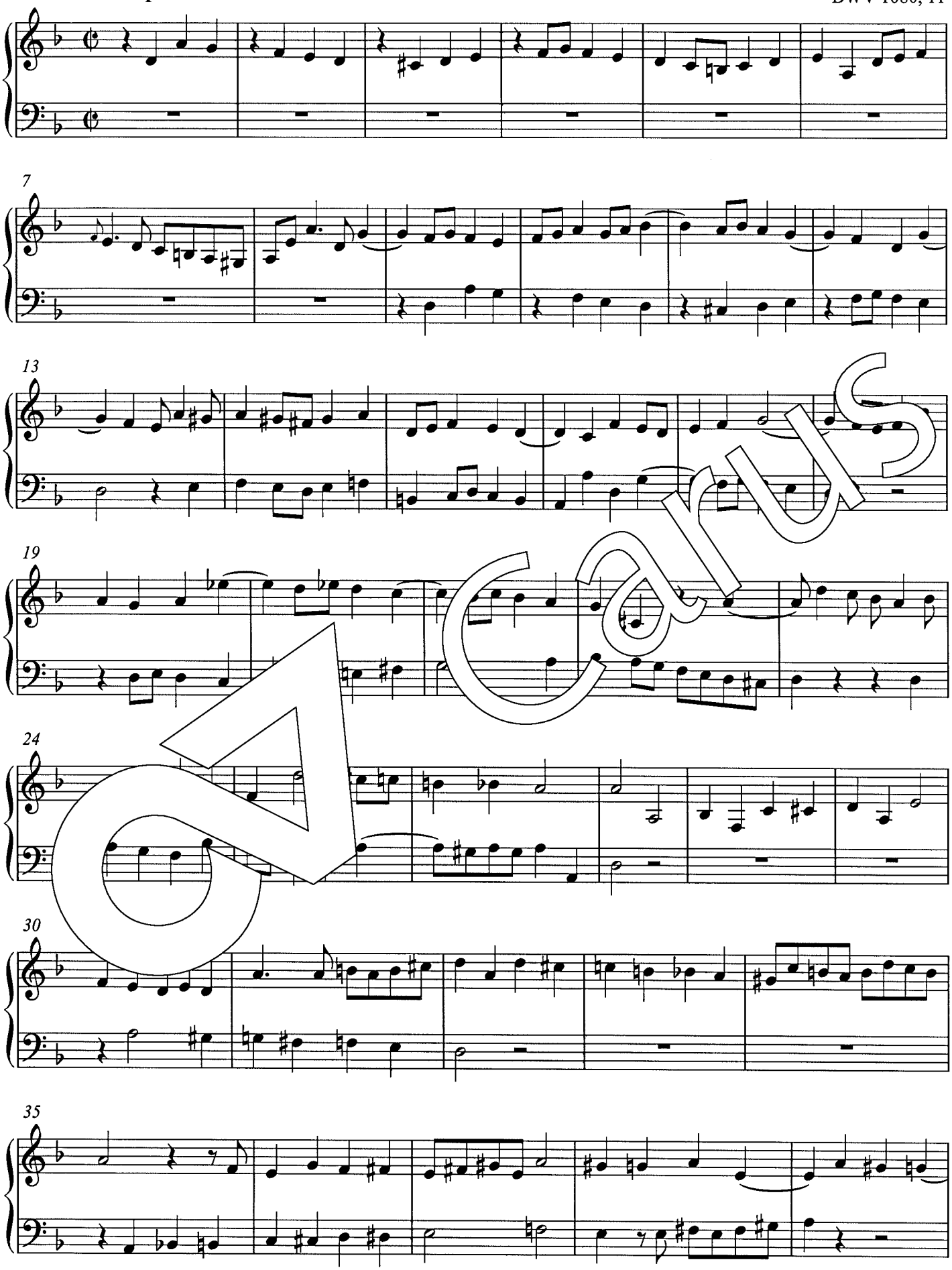
Carus



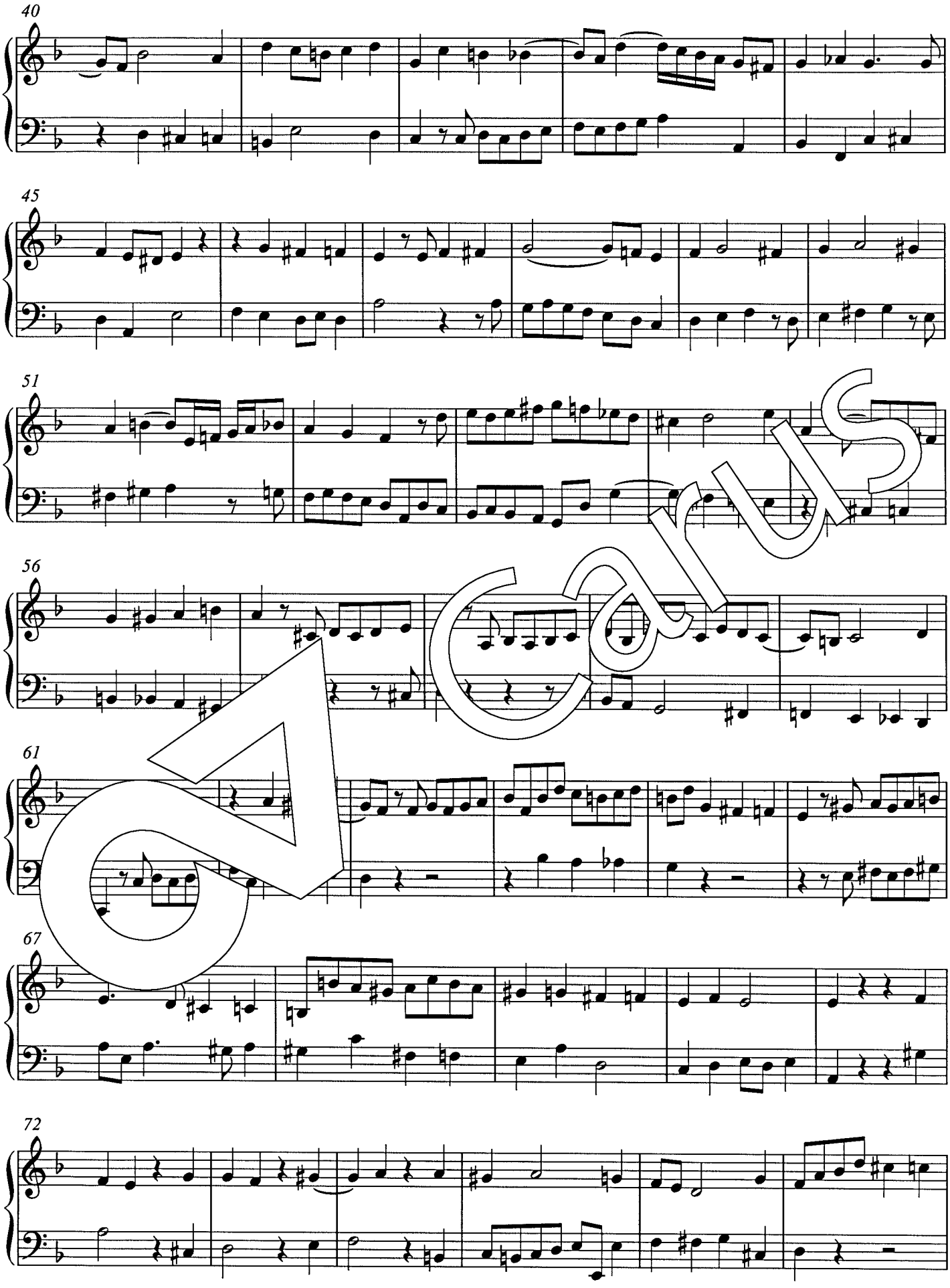
Carus



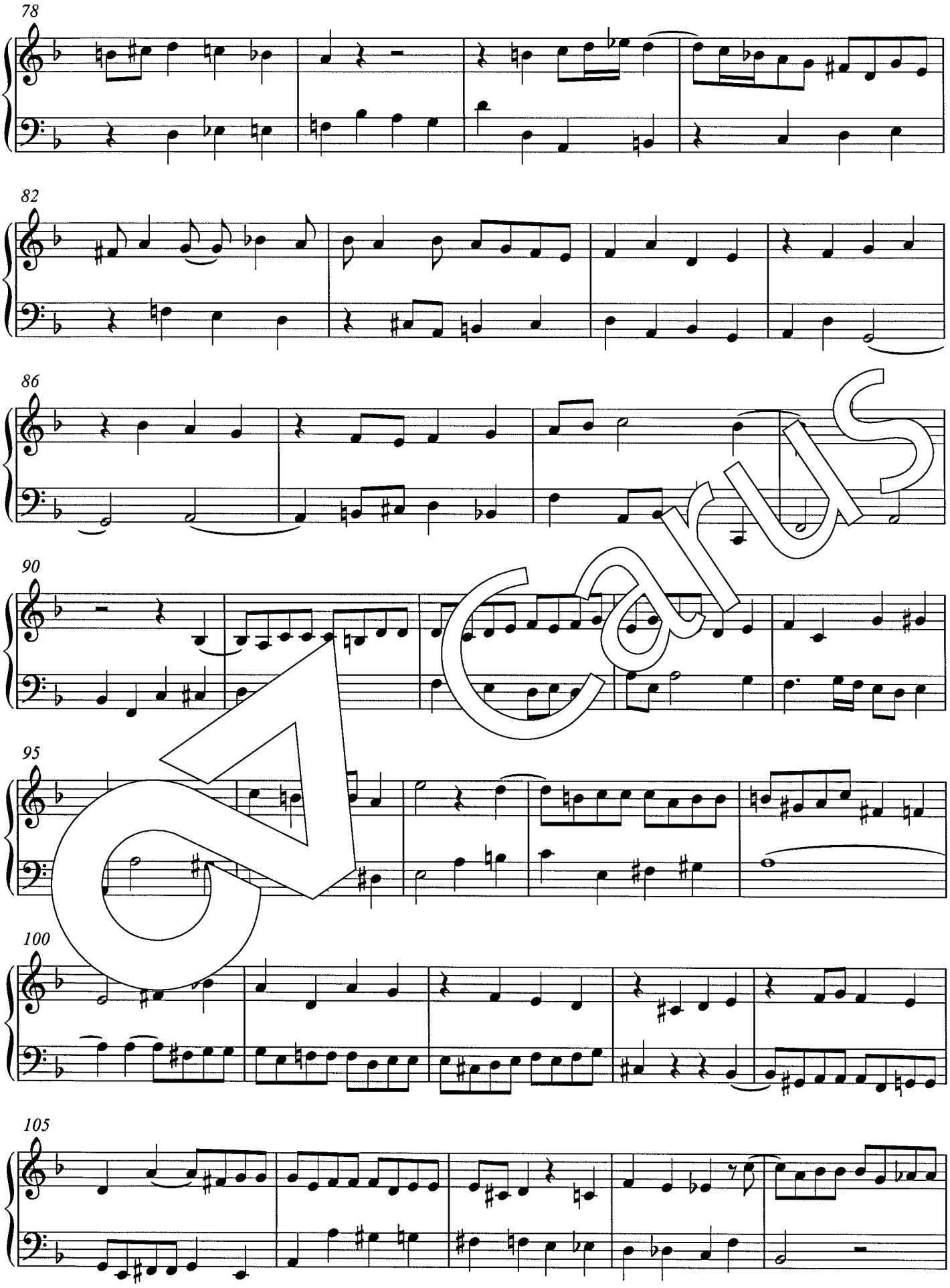
Carus



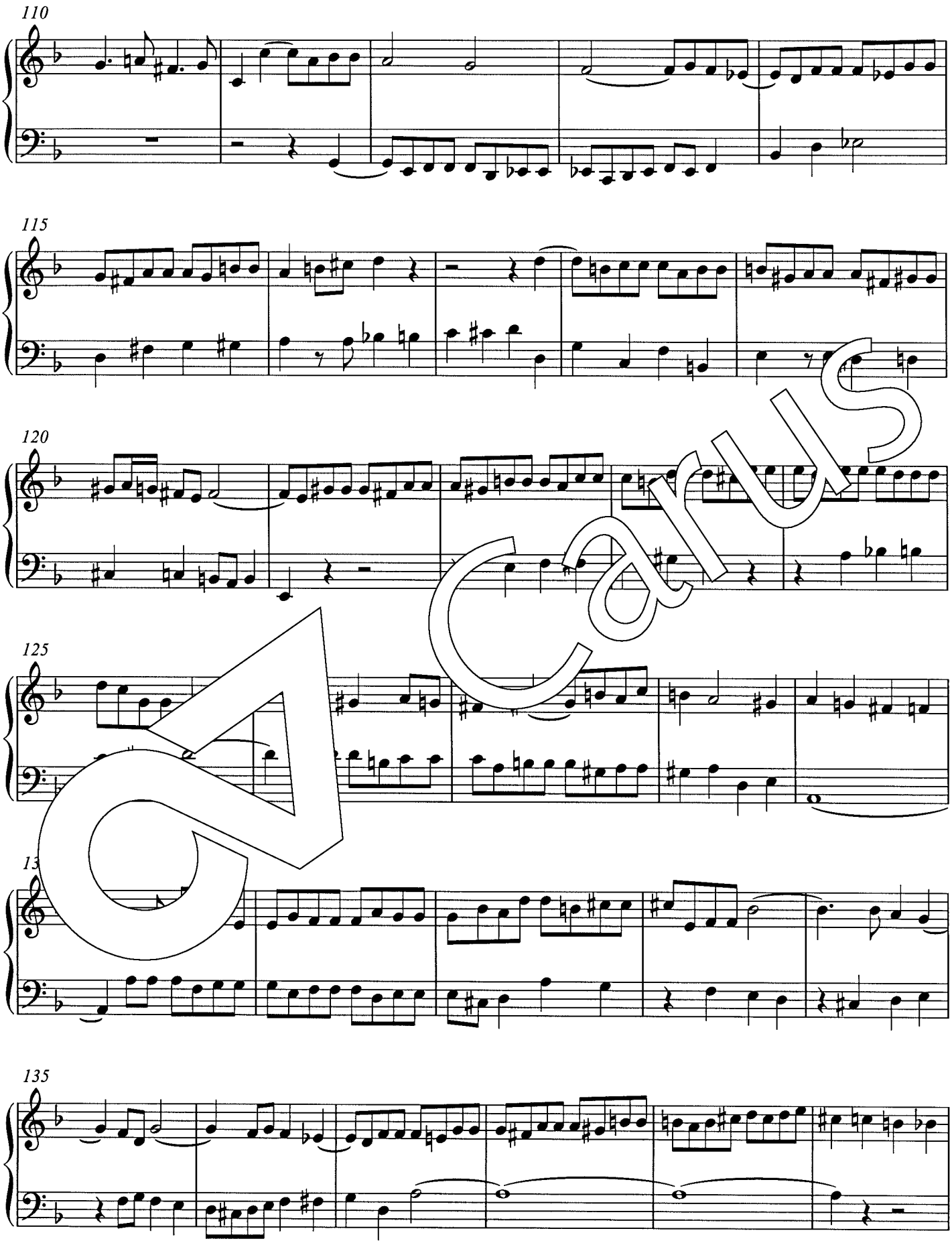
Carus



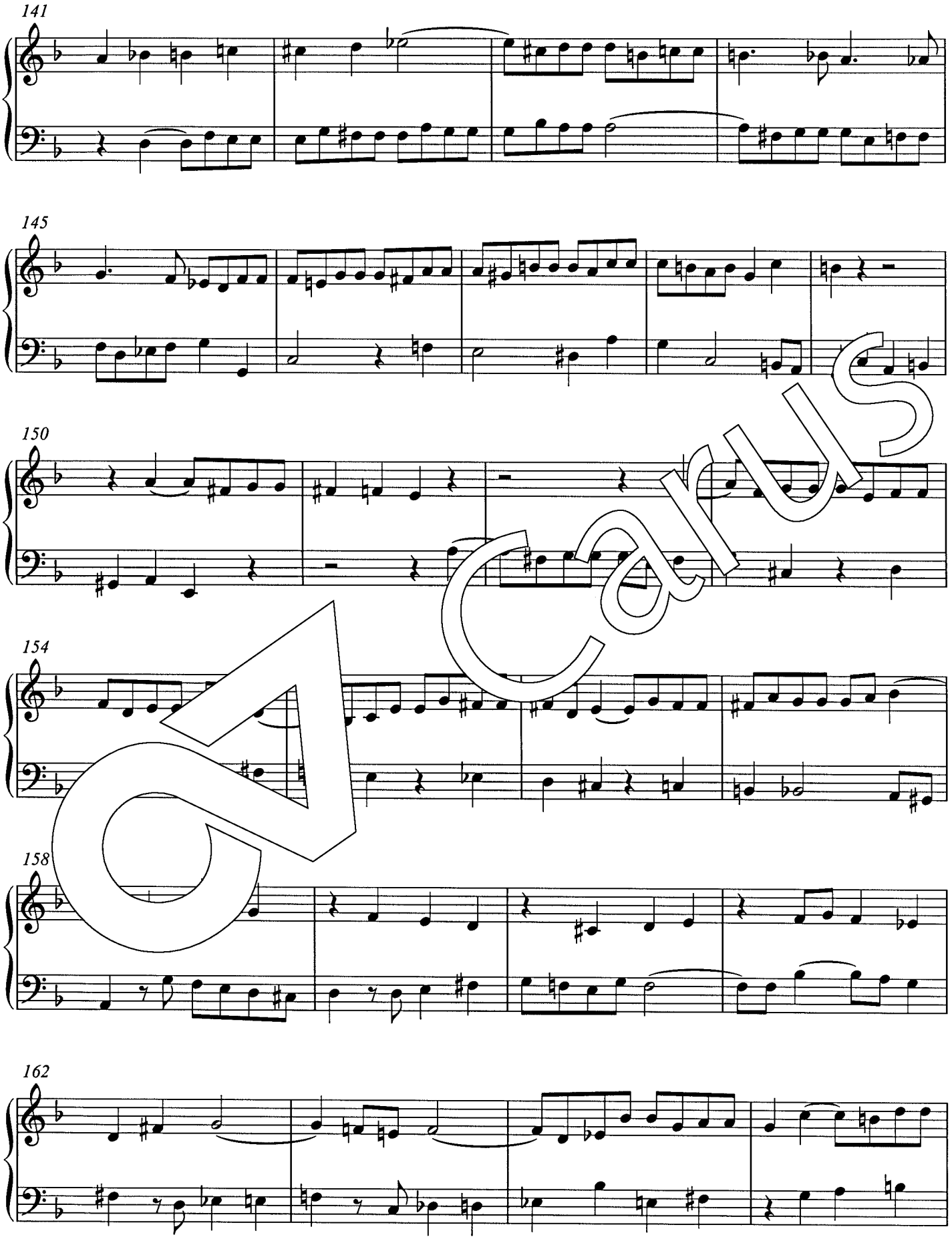
Carus



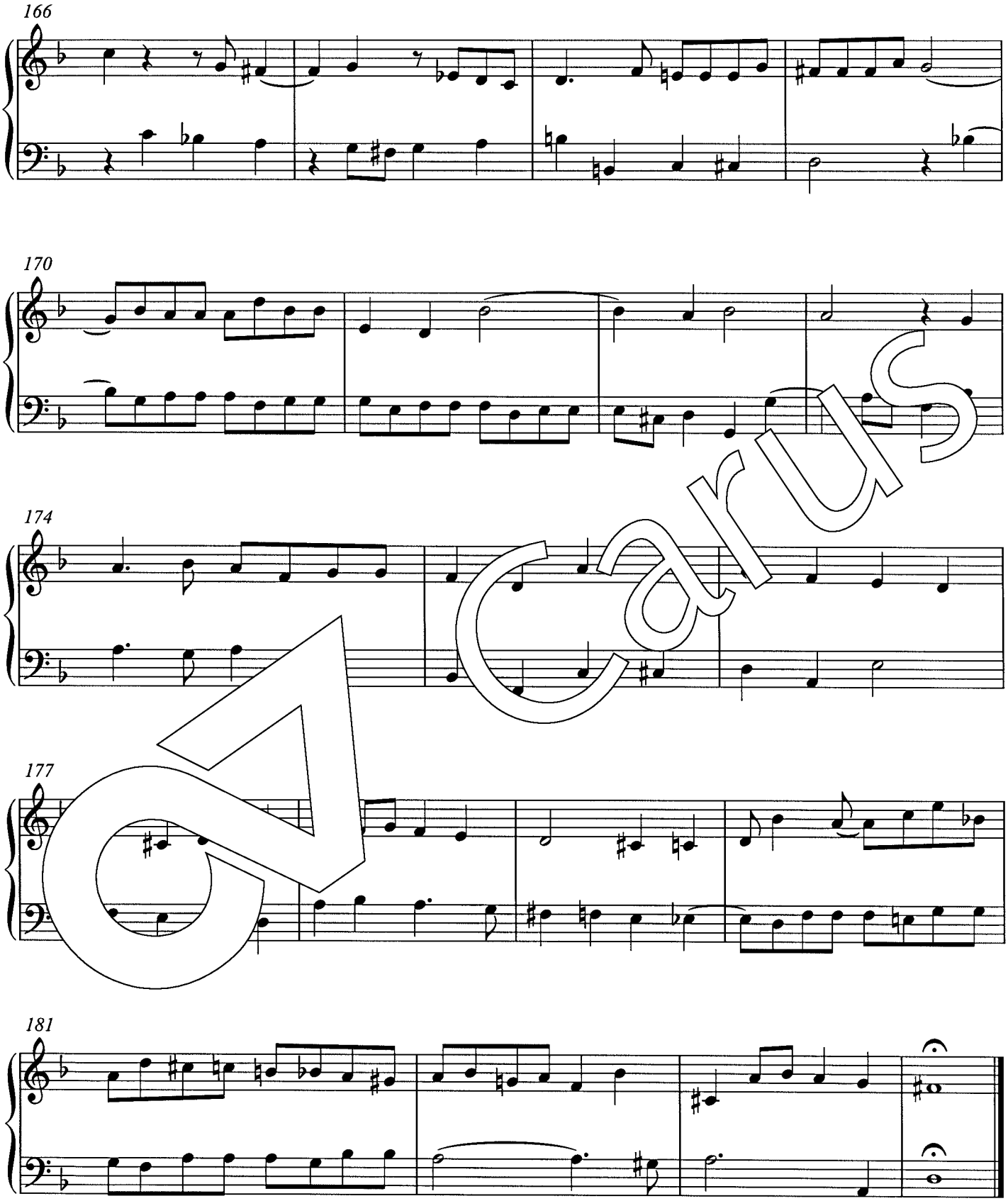
Carus



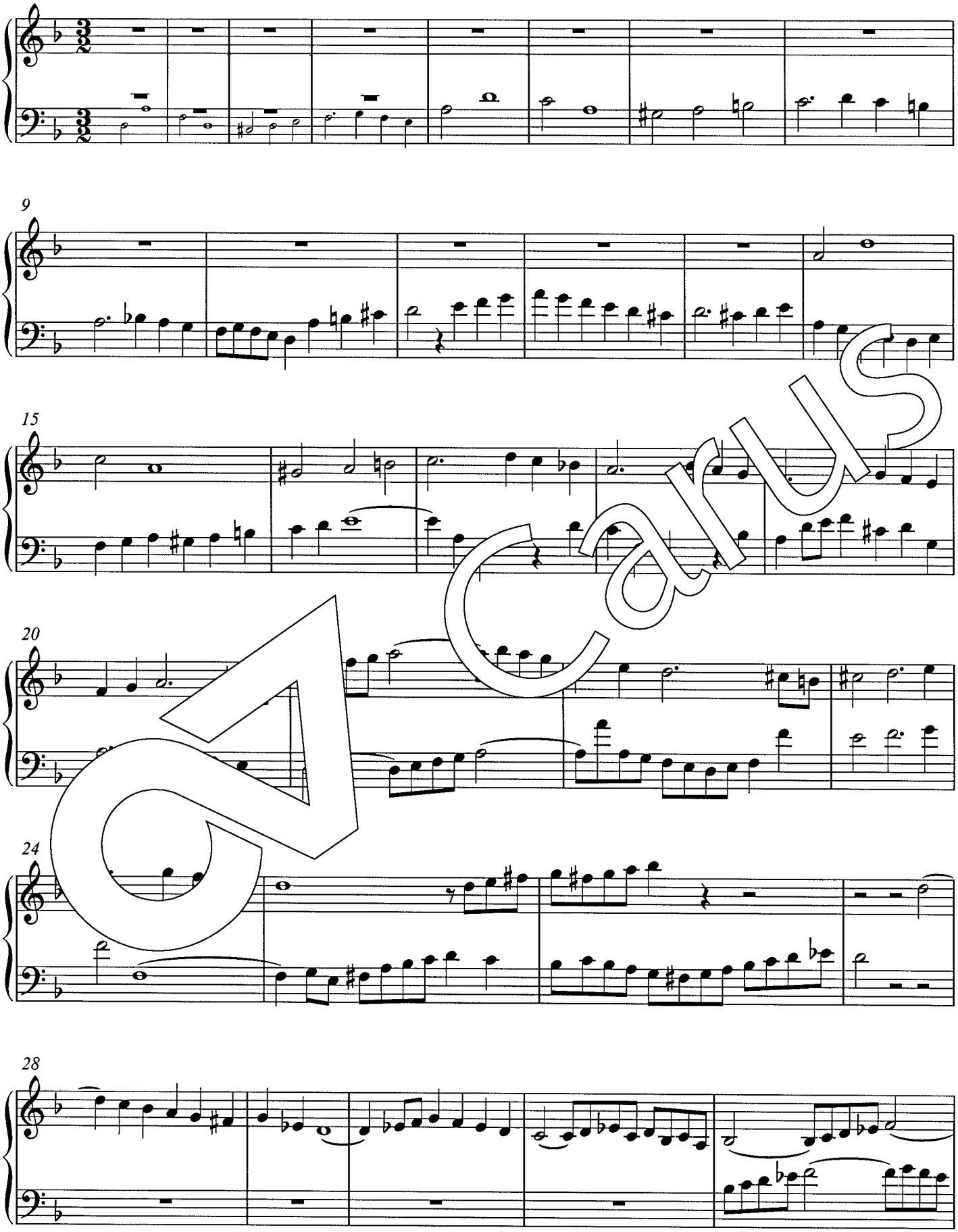
Carus



Carus



Carus



Carus

Johann Sebastian

BACH

Die Kunst der Fuge

BWV 1080

eingerichtet für 2 Claviere
von Siegfried Petrenz
mit einem Vorwort von Irene Matz

in a version for 2 keyboards
by Siegfried Petrenz
with a foreword by Irene Matz

Clavier 2 / Keyboard 2

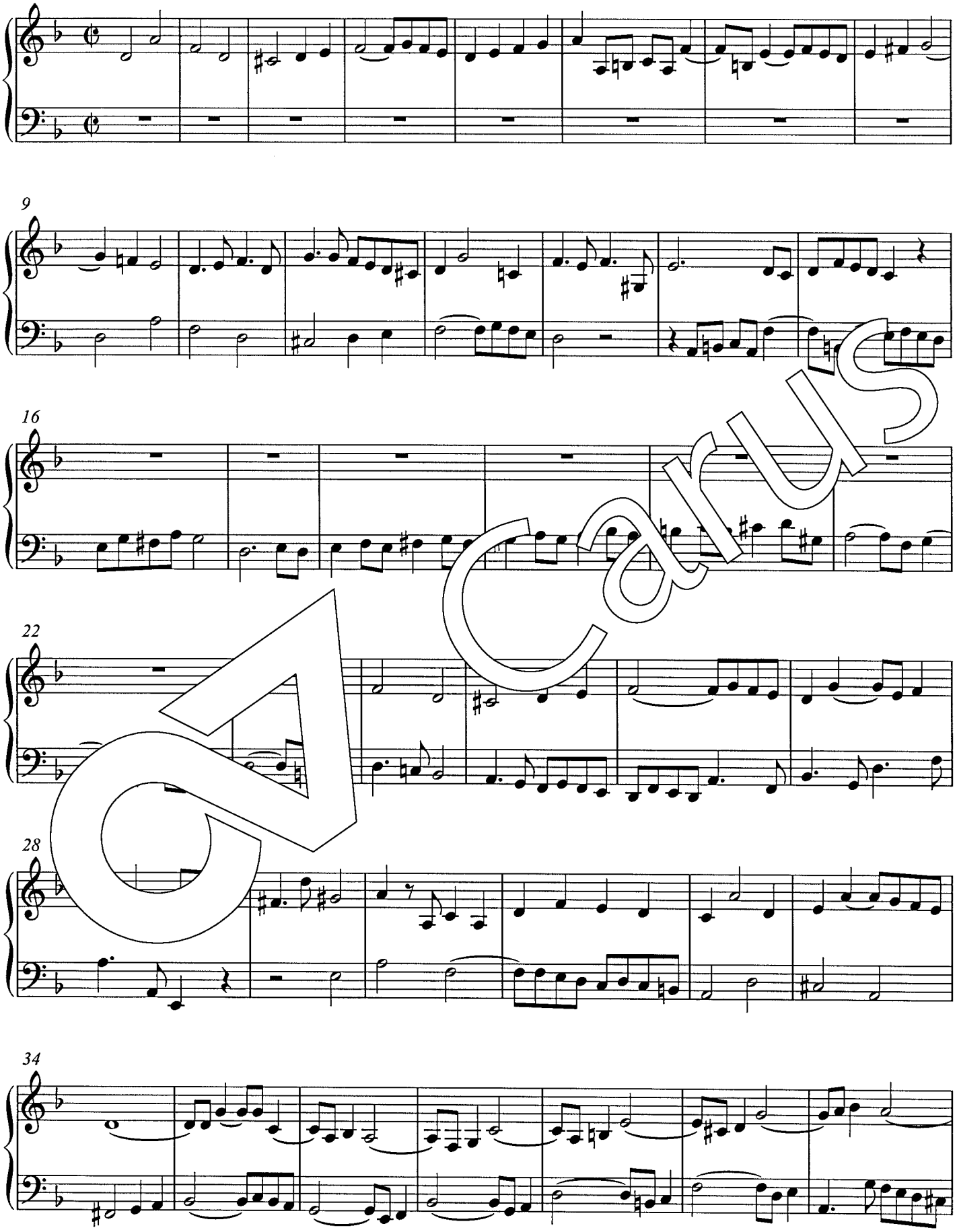
Carus 18.523/20

Inhalt – BWV 1080

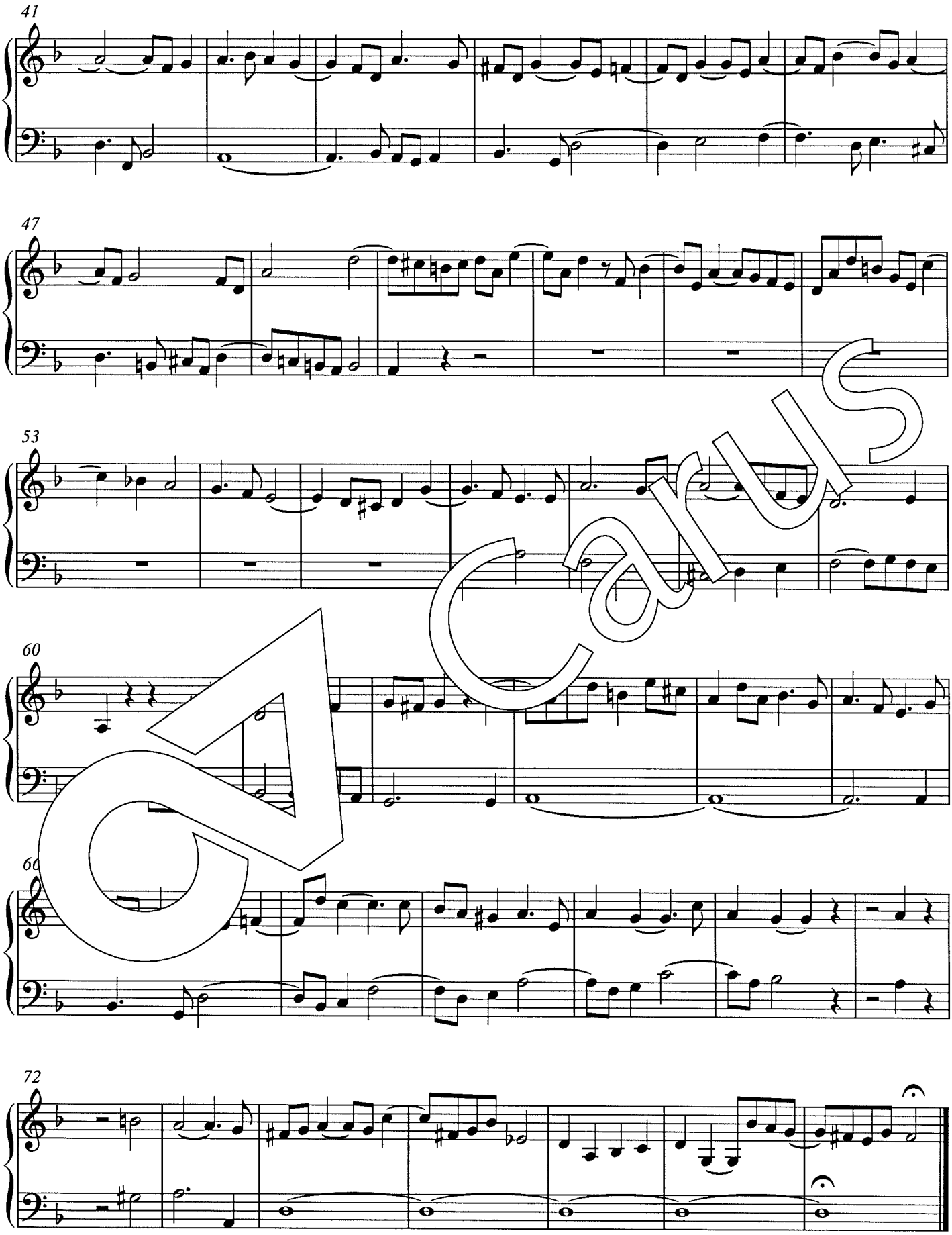
Vorwort / Foreword			2
Nr.	**Titel des Erstdrucks**	**Fugentypus**	**Seite**
BWV 1080		**Einfache Fugen**	
1	Contrapunctus 1	Thema rectus	6
2	Contrapunctus 2		8
3	Contrapunctus 3	Thema inversus	10
4	Contrapunctus 4		13
		Gegen- und Engführungsfugen	
5	Contrapunctus 5.	Thema rectus und inversus	17
6	Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese	Thema in 2 Wertgrößen	20
7	Contrapunctus 7. a 4. per Augment et Diminut:	Thema in 3 Wertgrößen	24
		Mehrthemige Fugen	
8	Contrapunctus 8. a 3.	Tripelfuge, dreistimmig	28
9	Contrapunctus 9. a 4. alla Duodecima	Doppelfuge	34
10	Contrapunctus 10. a. 4. alla Decima	Doppelfuge	38
11	Contrapunctus. 11. a 4.	Tripelfuge, vierstimmig	42
		Spiegelfugen	
12_1	Contrapunctus inversus a 4	Vierstimmige Spiegelfuge	48
12_2	Contrapunctus inversus. 12 á 4.	Gespiegelte Version	50
13_1	Contrapunctus inversus a 3	Dreistimmige Spiegelfuge	52
13_2	Contrapunctus a. 3	Gespiegelte Version	55
18_1	Fuga a 2. Clav:	Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für 2 Cembali	57
18_2	Alio modo Fuga a 2. Clav.	Gespiegelte Version	60
		Kanons	
15	Canon alla Ottava	Kanon im doppelten Kontrapunkt der Oktave	64
17	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	Kanon im doppelten Kontrapunkt der Duodezime	69
16	Canon alla Decima Contrapunto alla Terza	Kanon im doppelten Kontrapunkt der Dezime	72
14	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	Kanon im doppelten Kontrapunkt der Oktave in der Vergrößerung und Gegenbewegung	77
		Schlussfuge	
19	Fuga a 3 Soggetti	„Contrapunctus 14“ Quadrupelfuge, Fragment	82

Der Herausgeber dieser Einrichtung, Siegfried Petrenz, bedankt sich an dieser Stelle sehr bei Frau Irene Matz für ihre musikwissenschaftliche Unterstützung und bei Herrn Horst Birkle für den Computernotensatz.

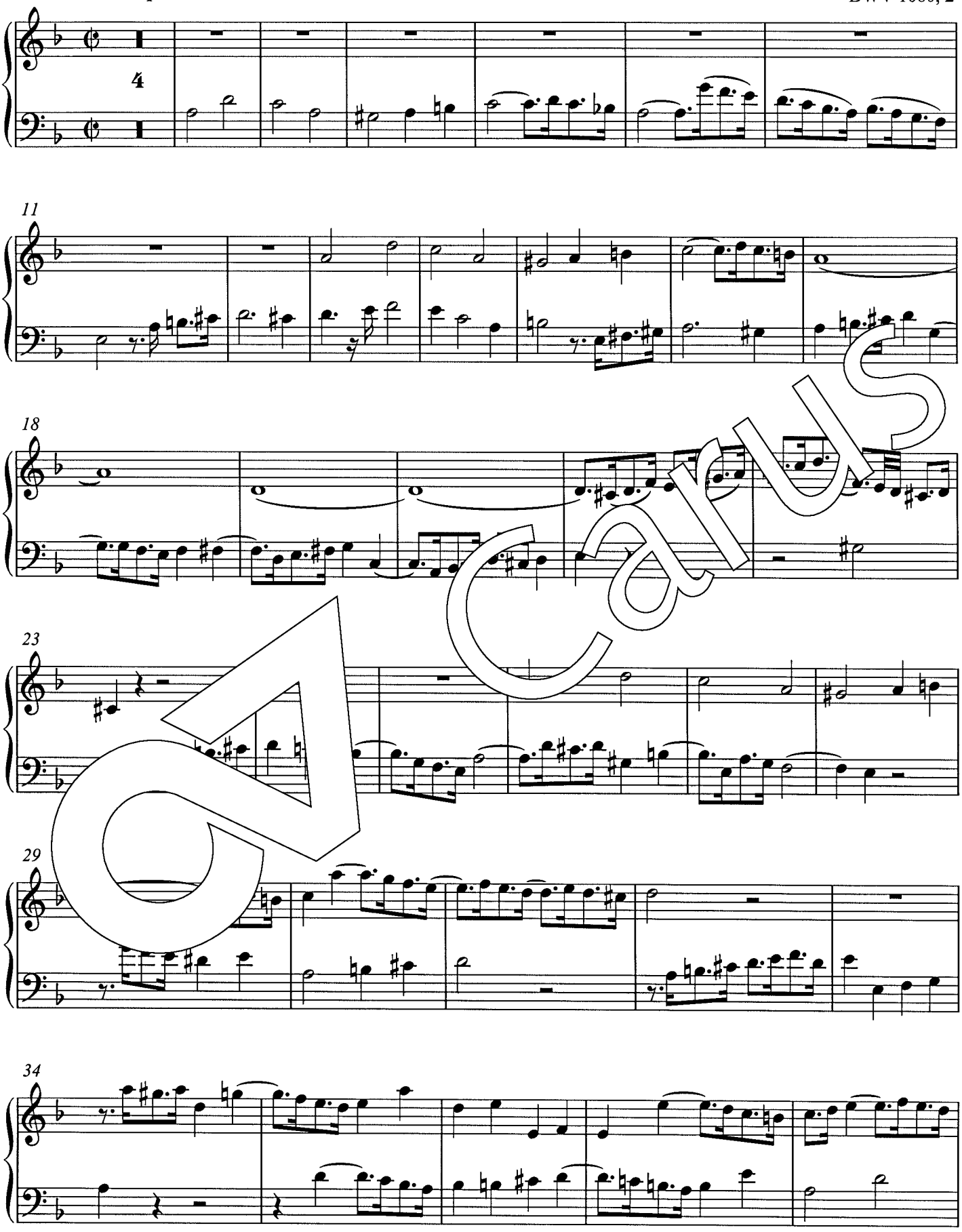
Contrapunctus 1



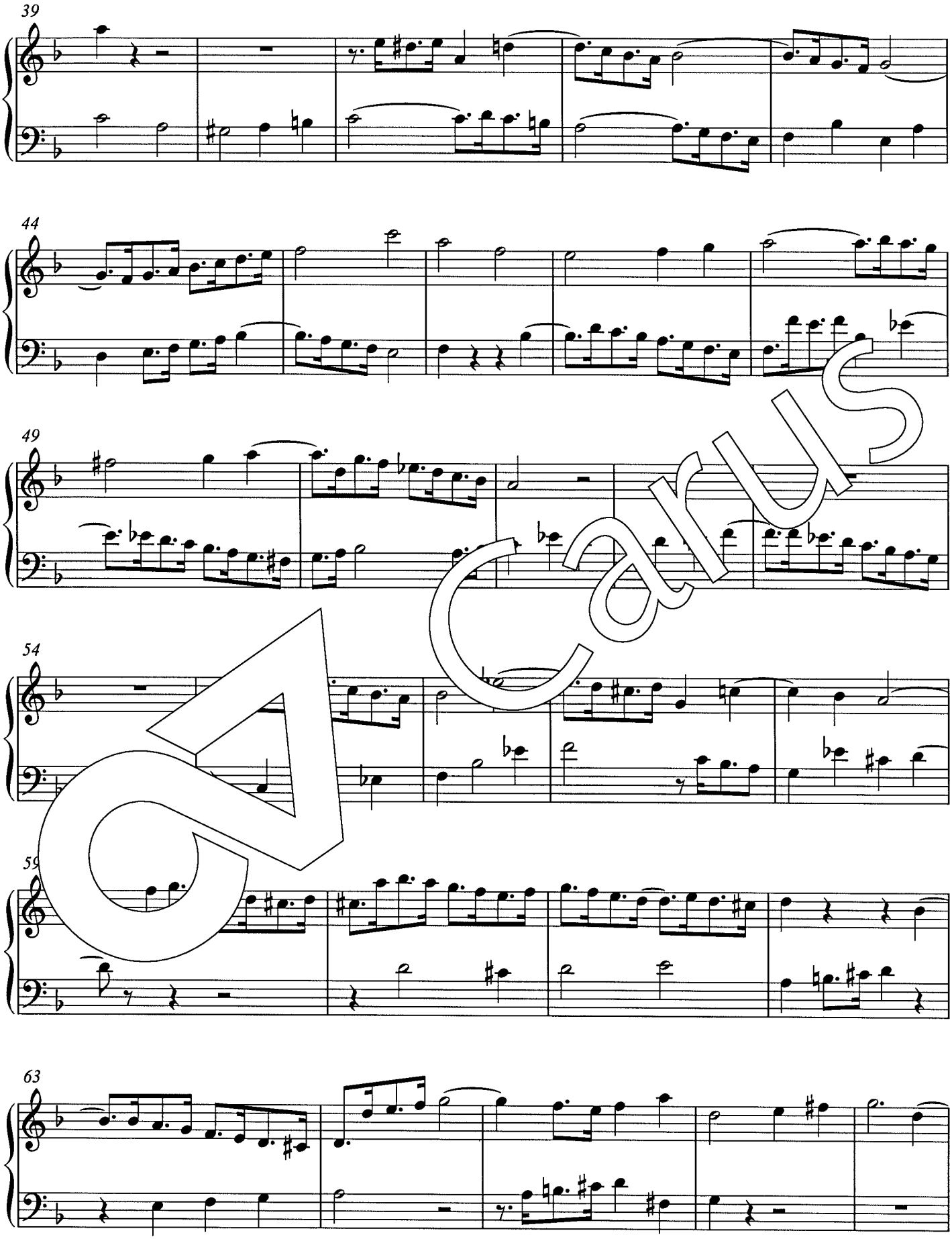
© 2005 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 18.523/20
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com



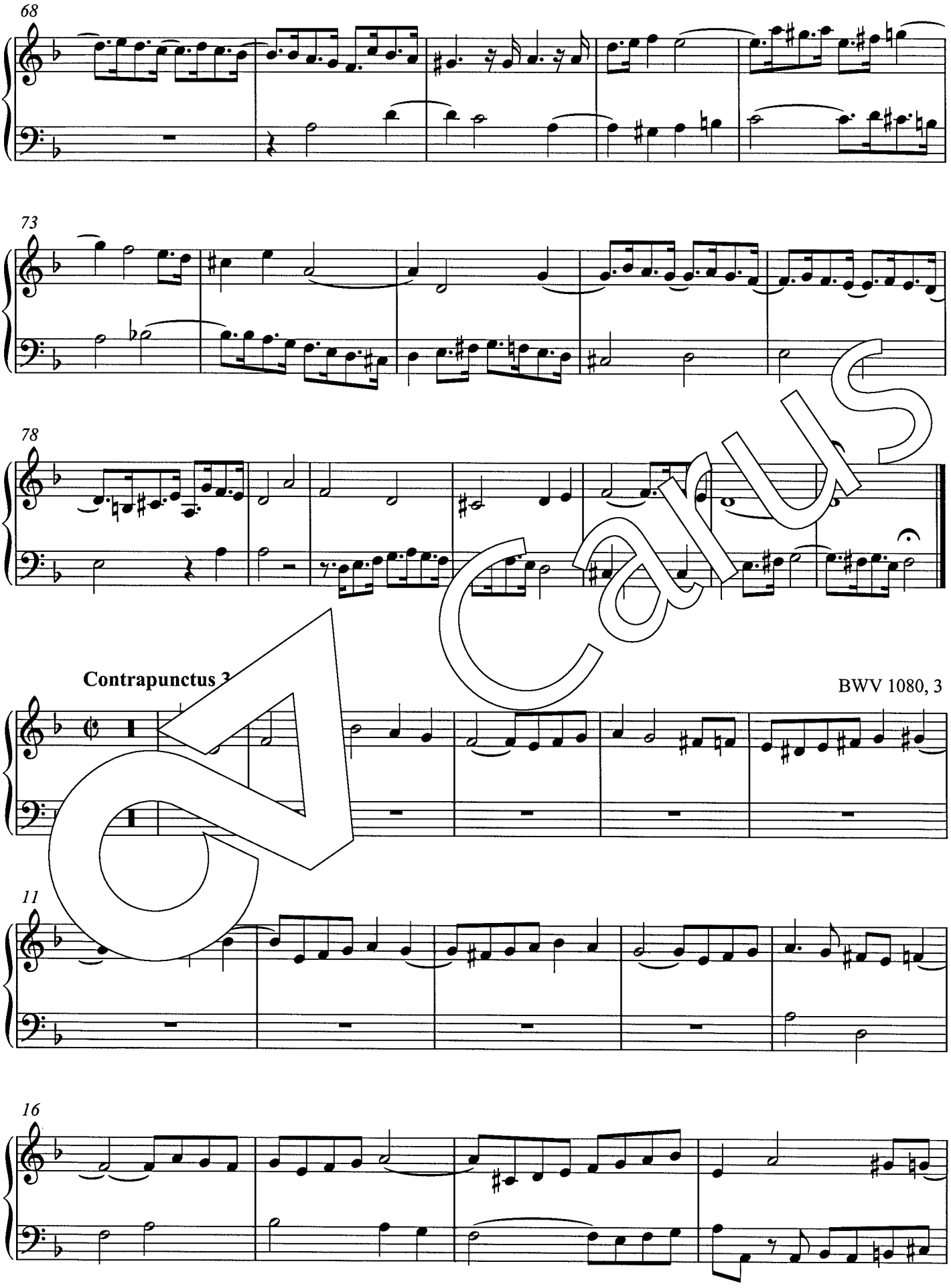
Carus



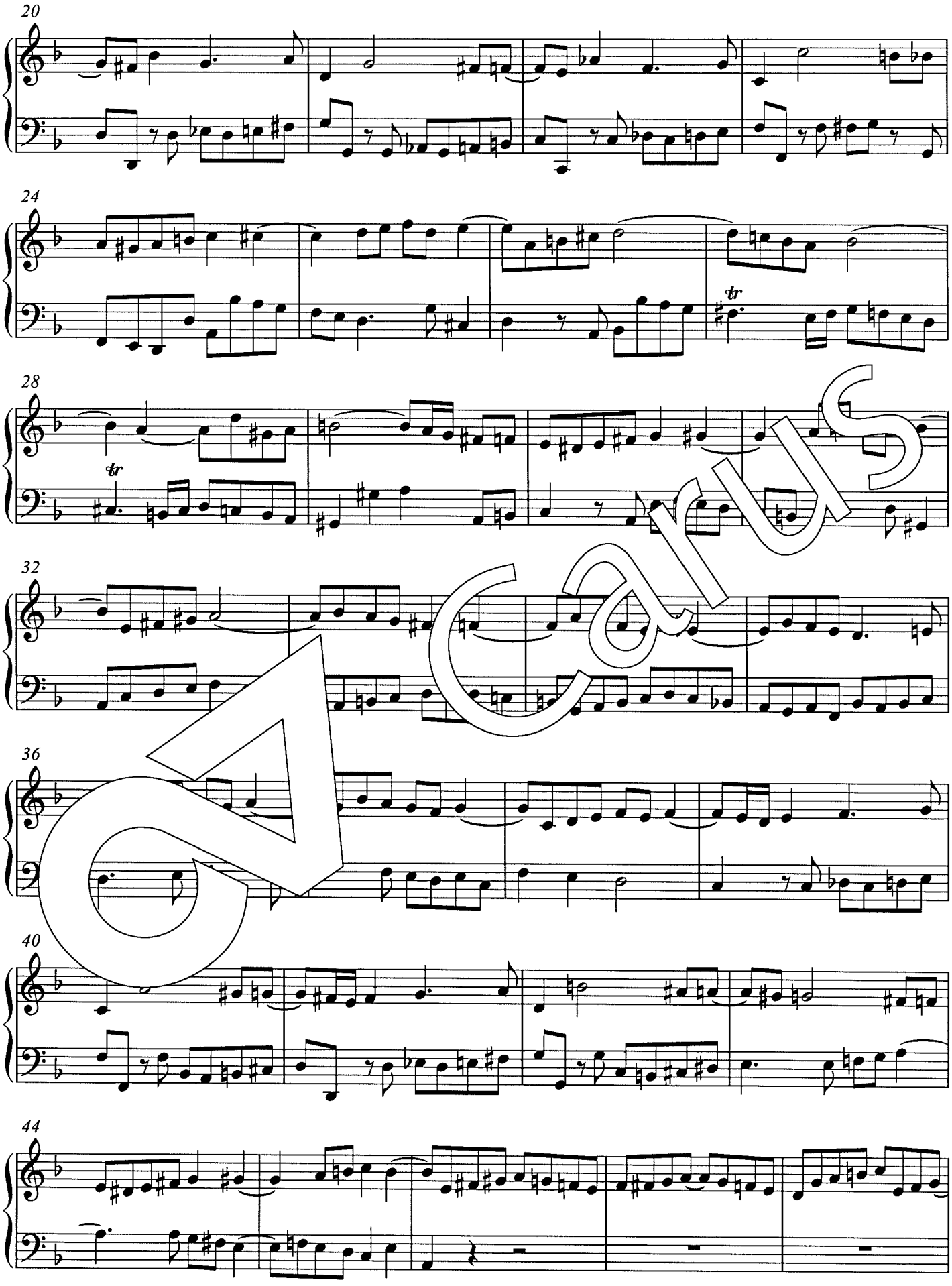
Carus



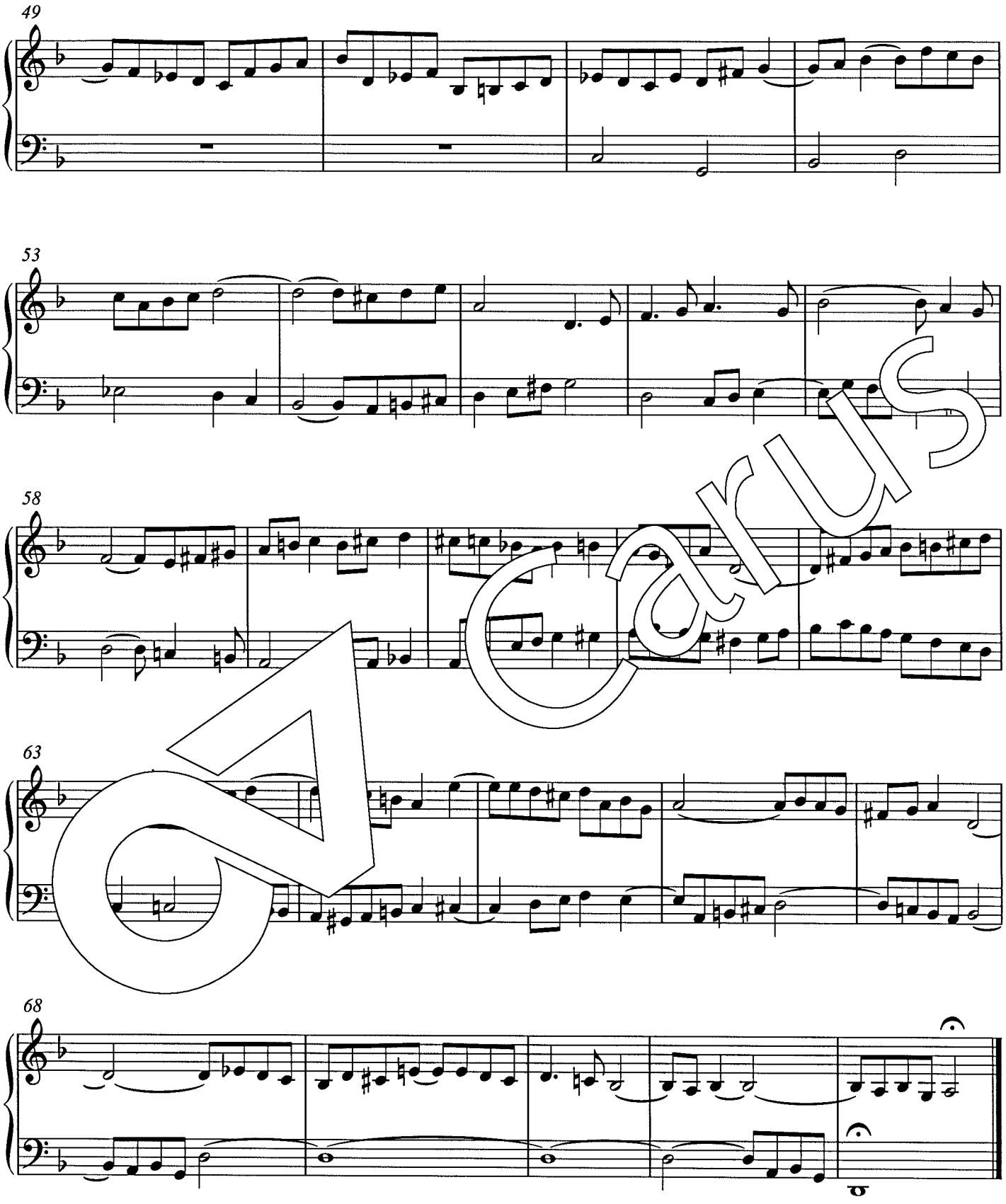
Carus



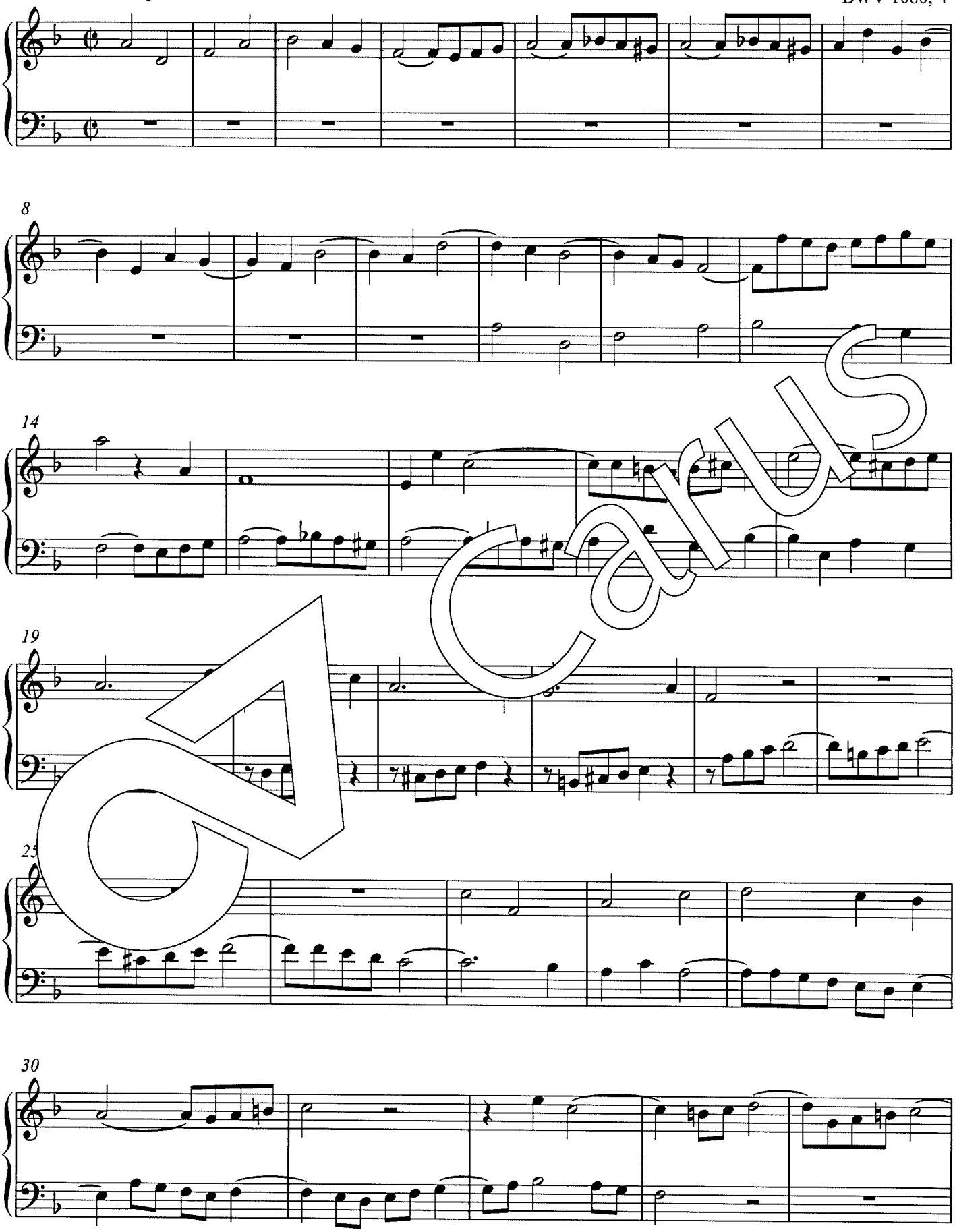
Carus



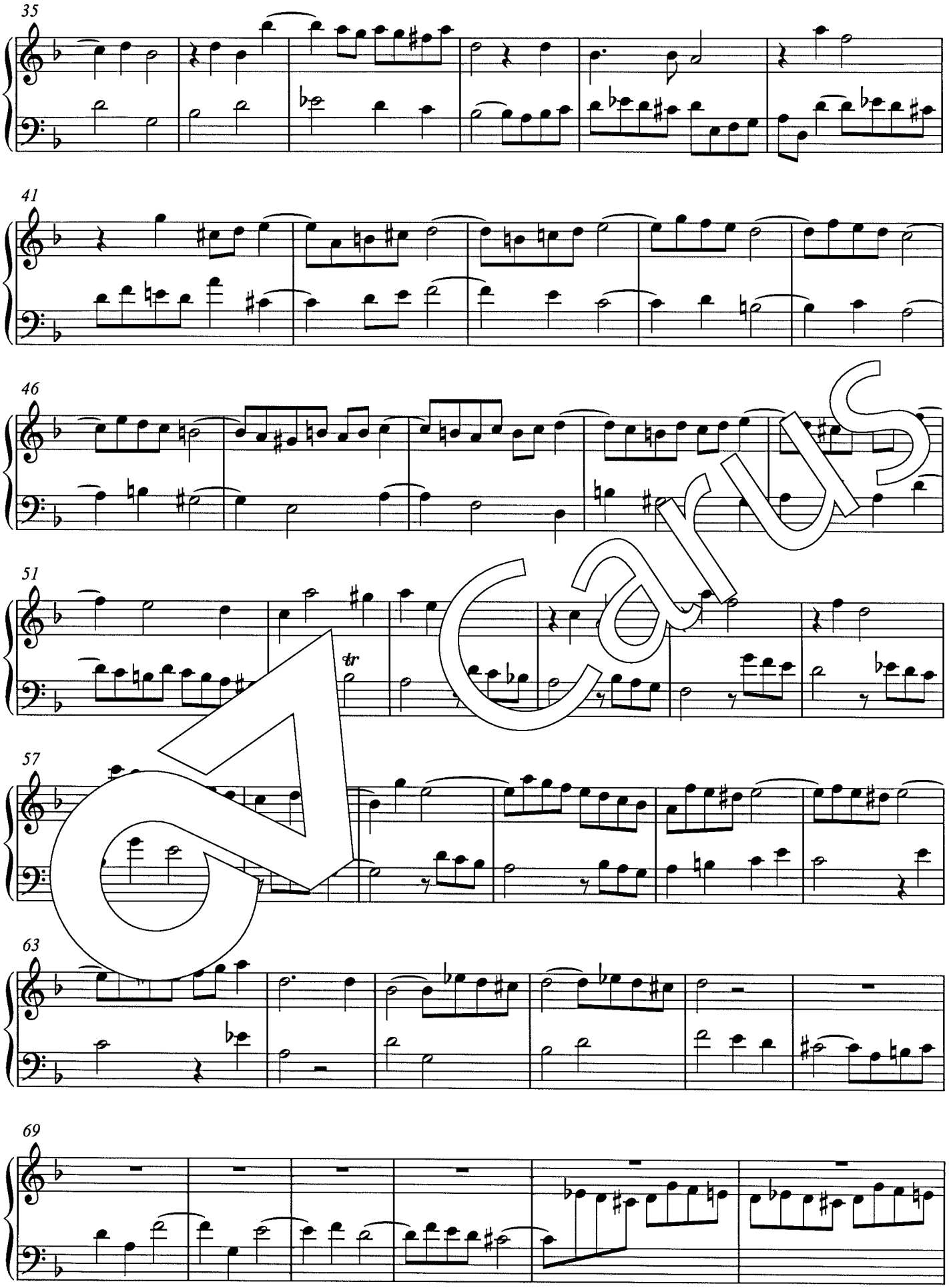
Carus



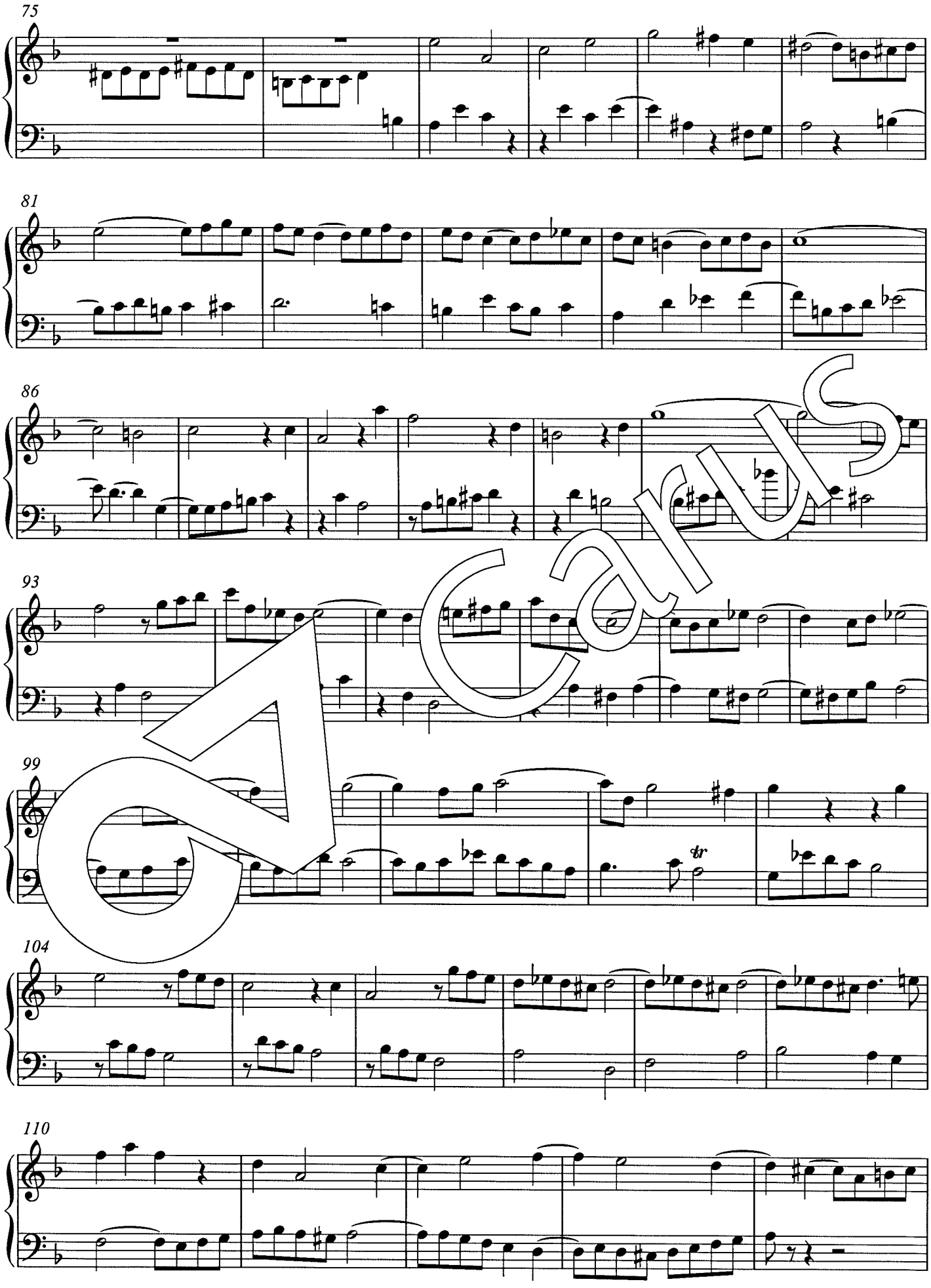
Carus



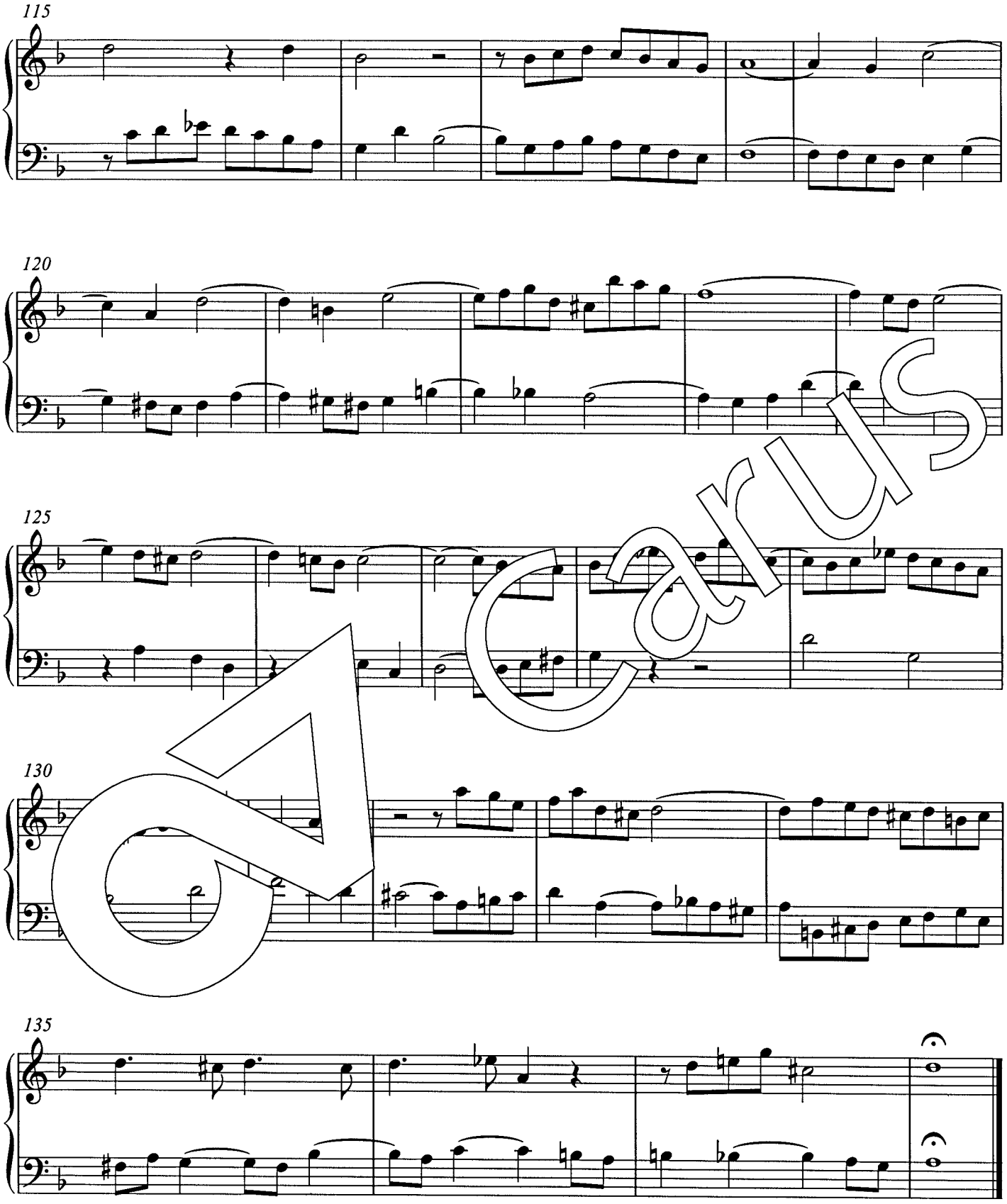
Carus



Carus



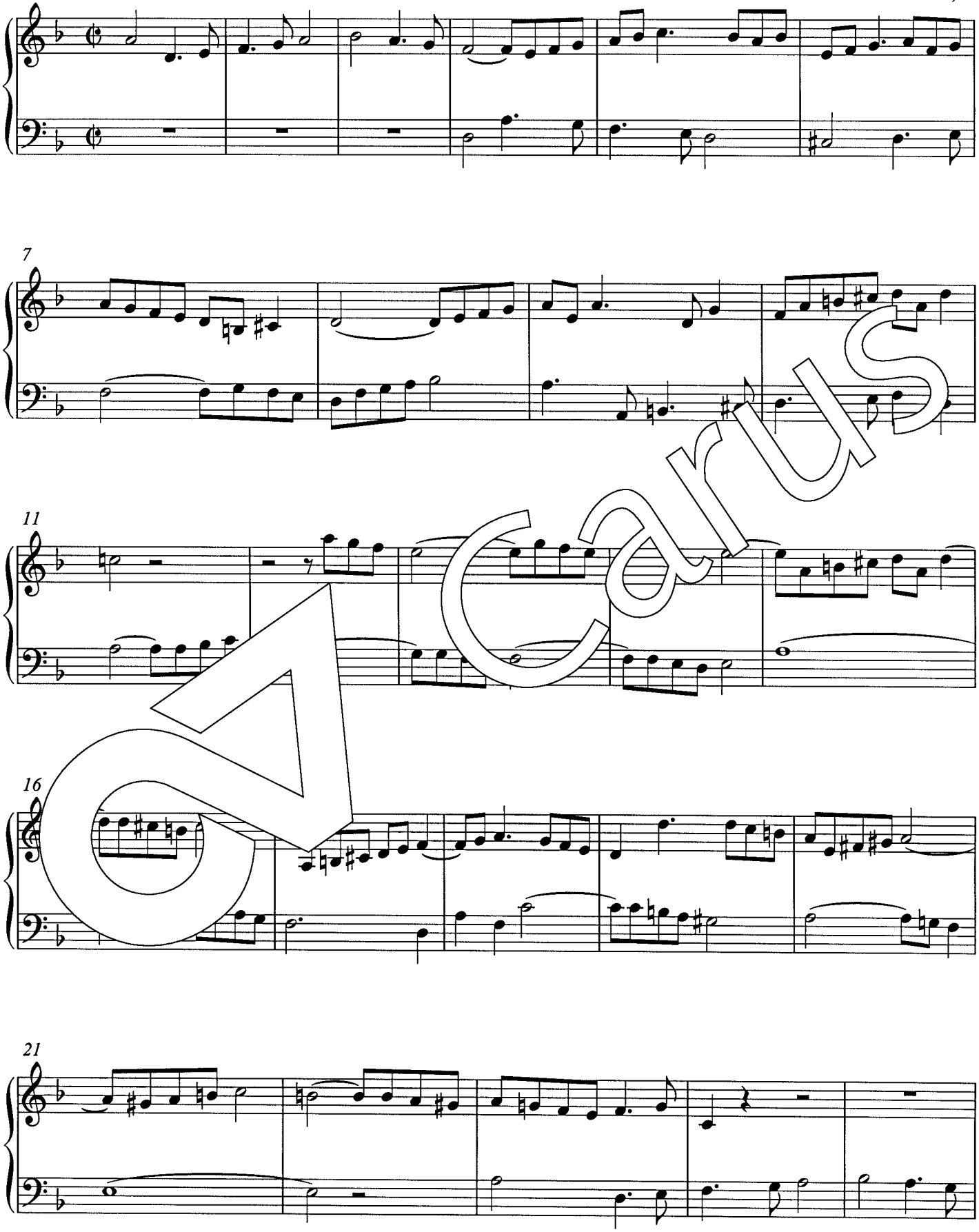
Carus



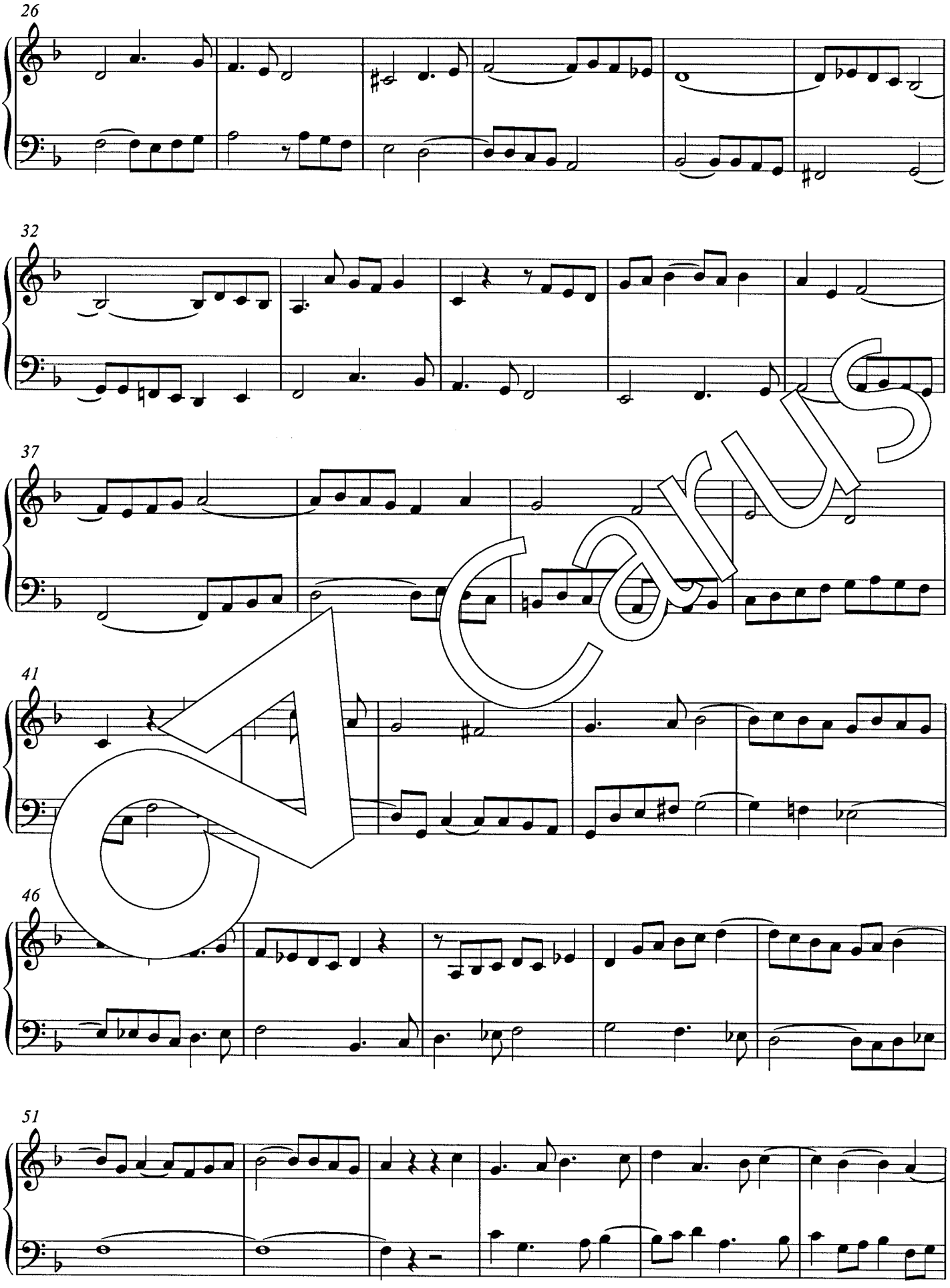
Carus

Contrapunctus 5.

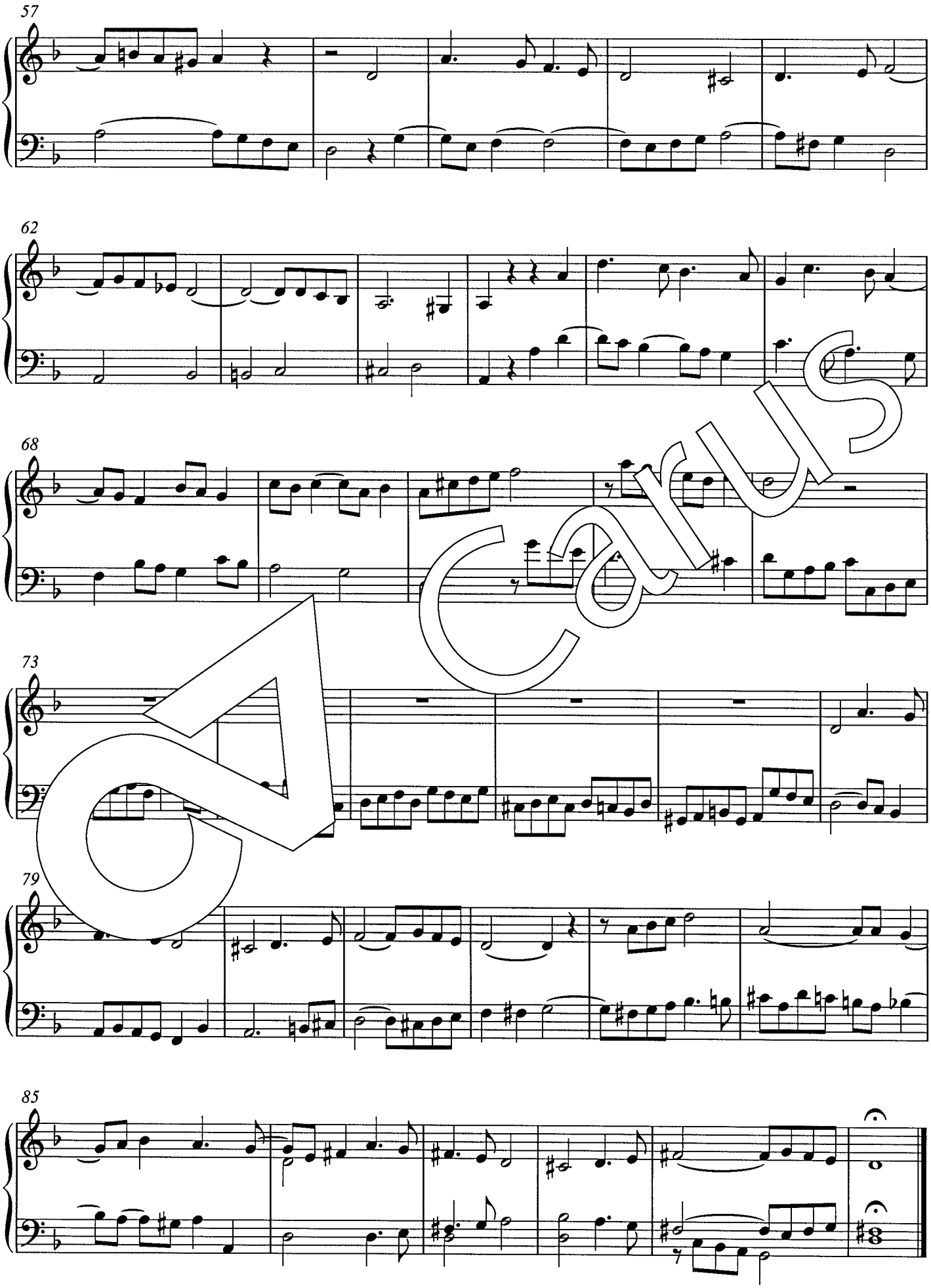
BWV 1080, 5



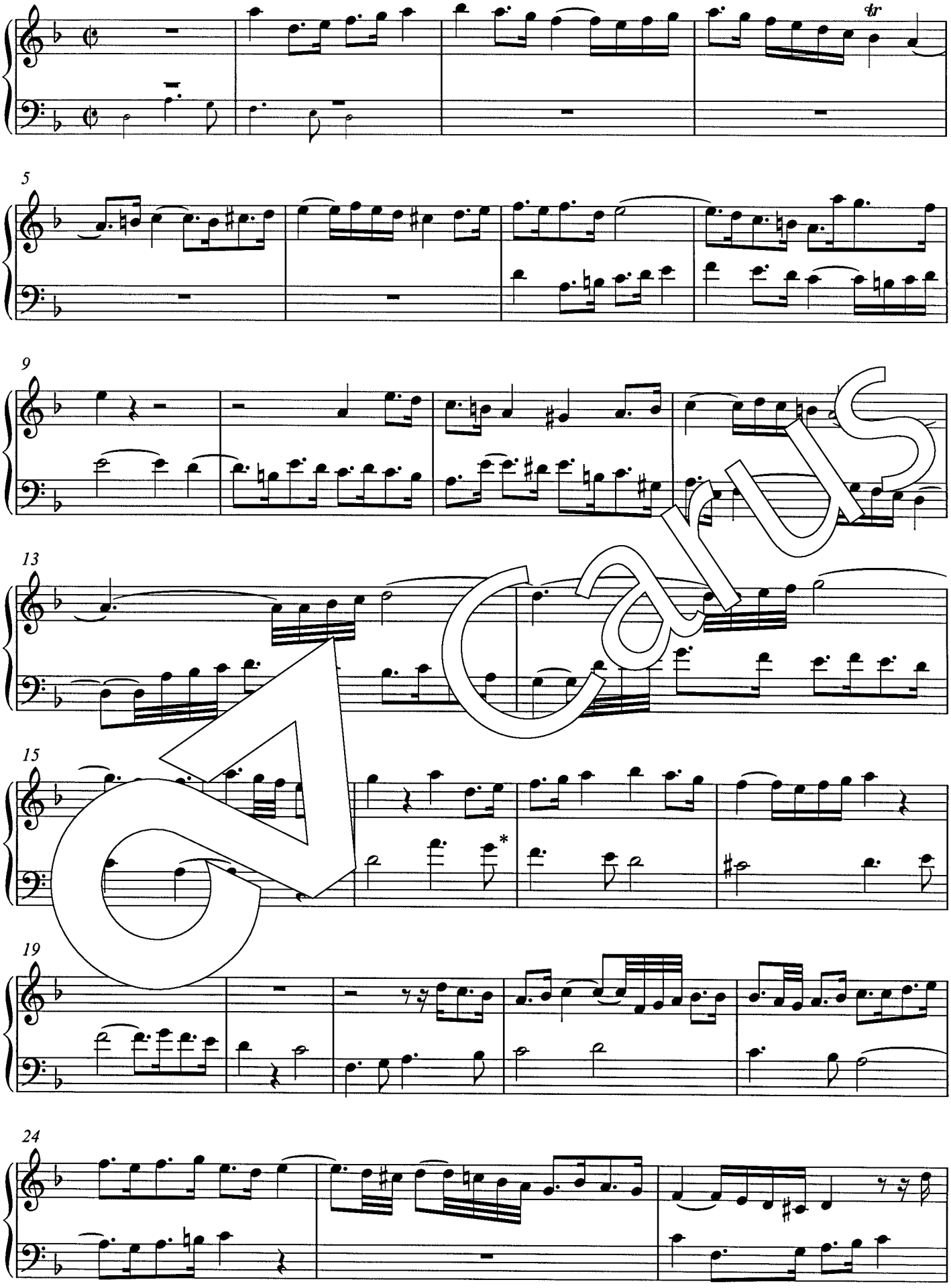
Carus



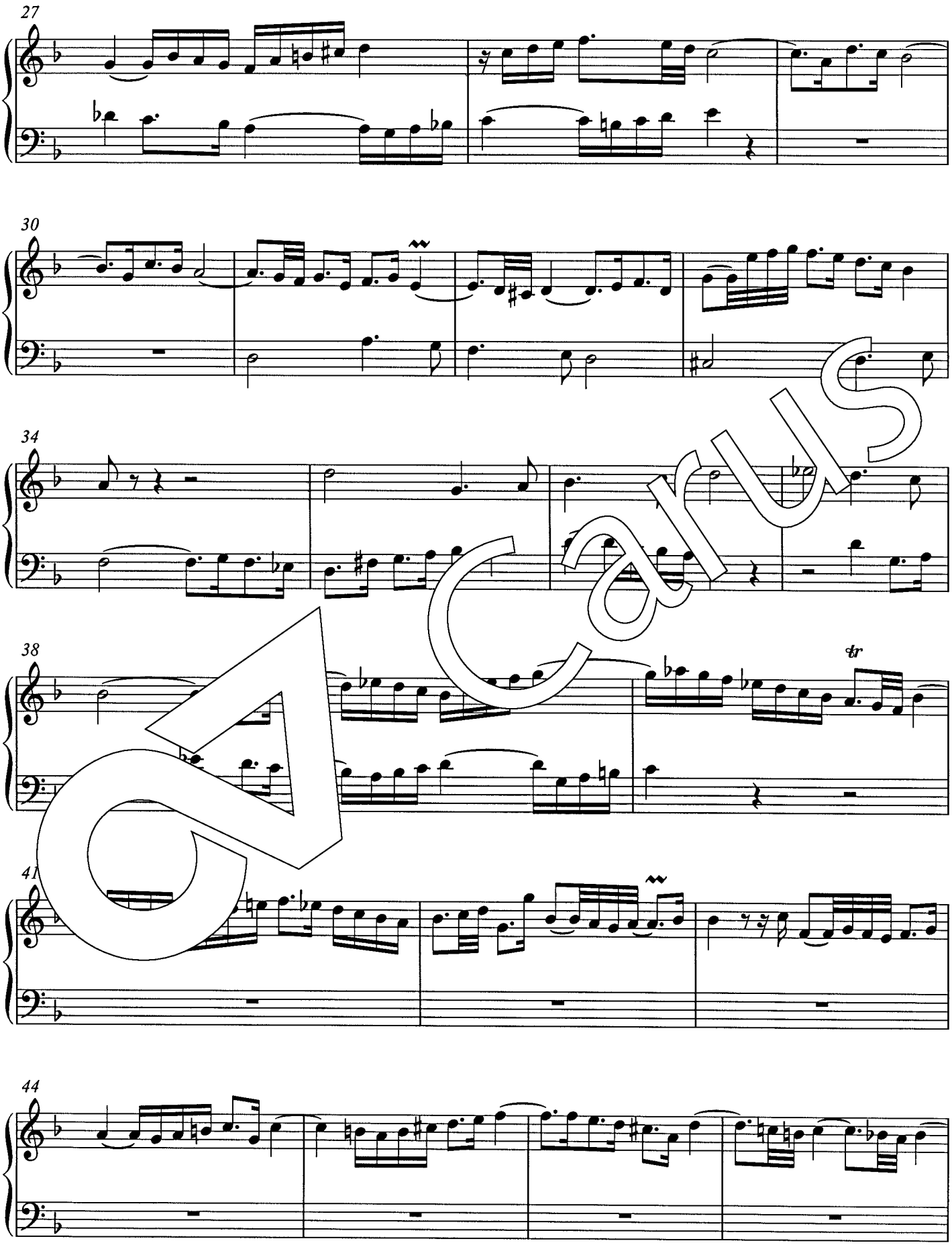
Carus



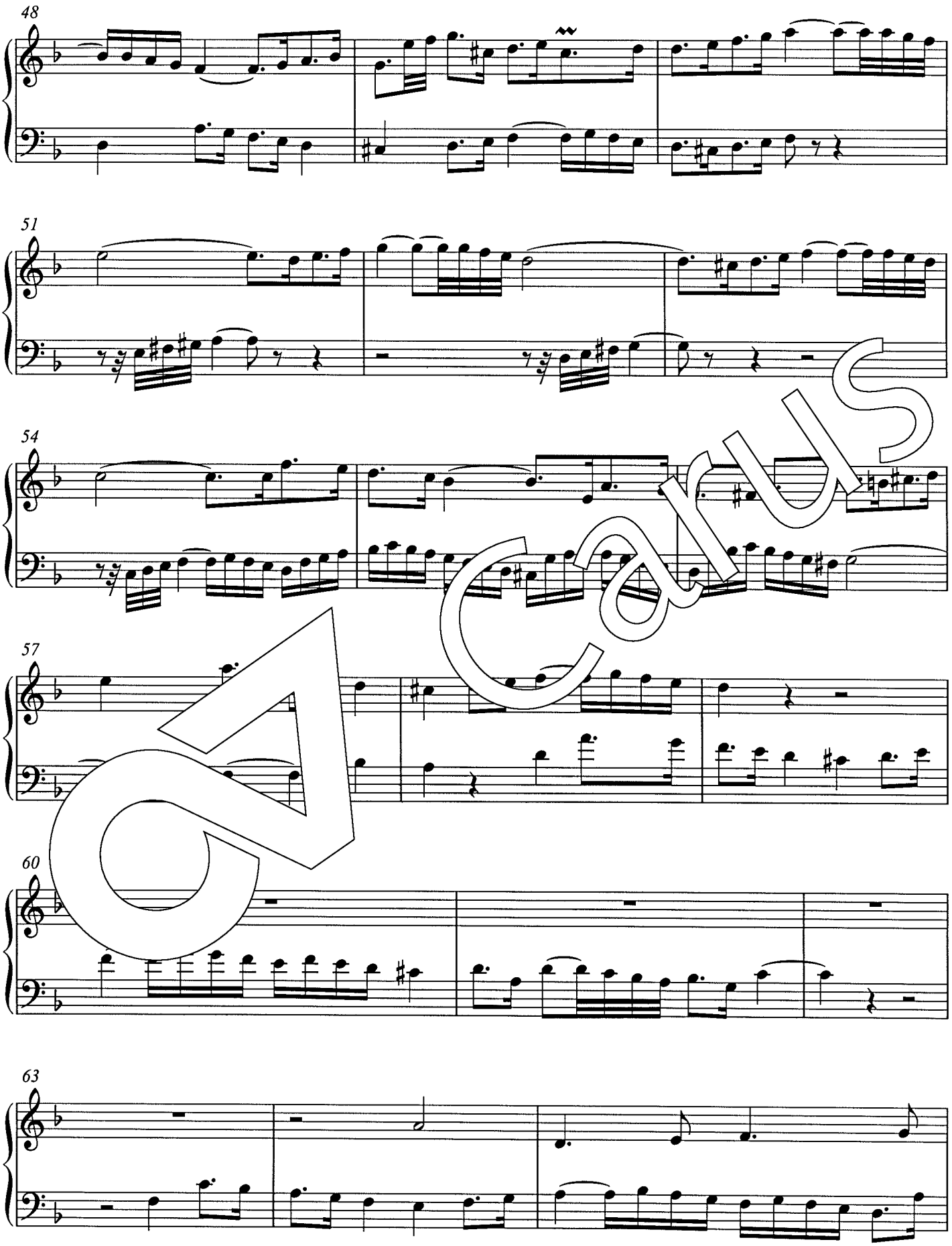
Carus



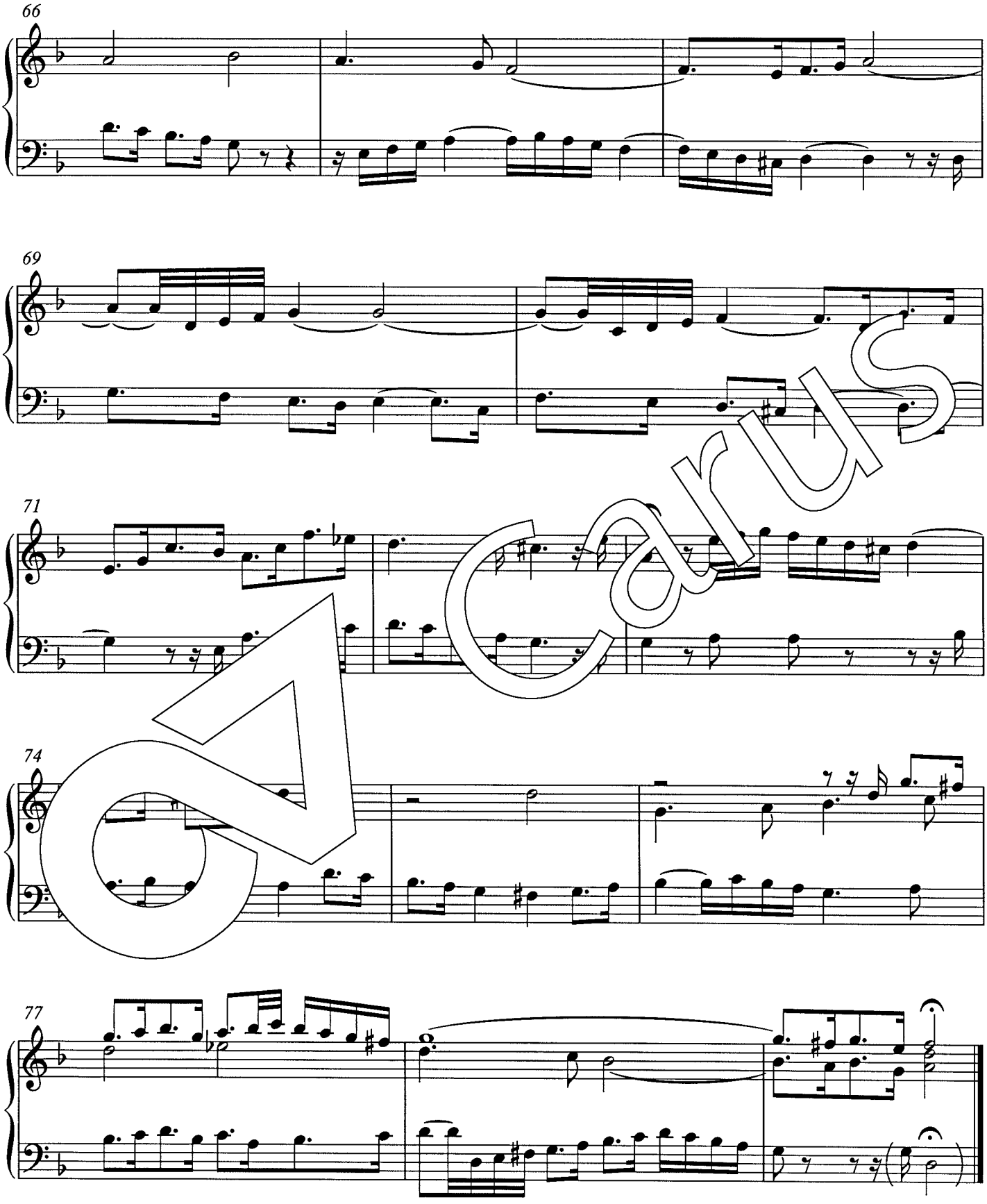
* Alle Achtel nach punktierten Vierteln sind als Sechzehntel auszuführen. ♩. ♪ = ♩.. 𝅘𝅥𝅯



Carus

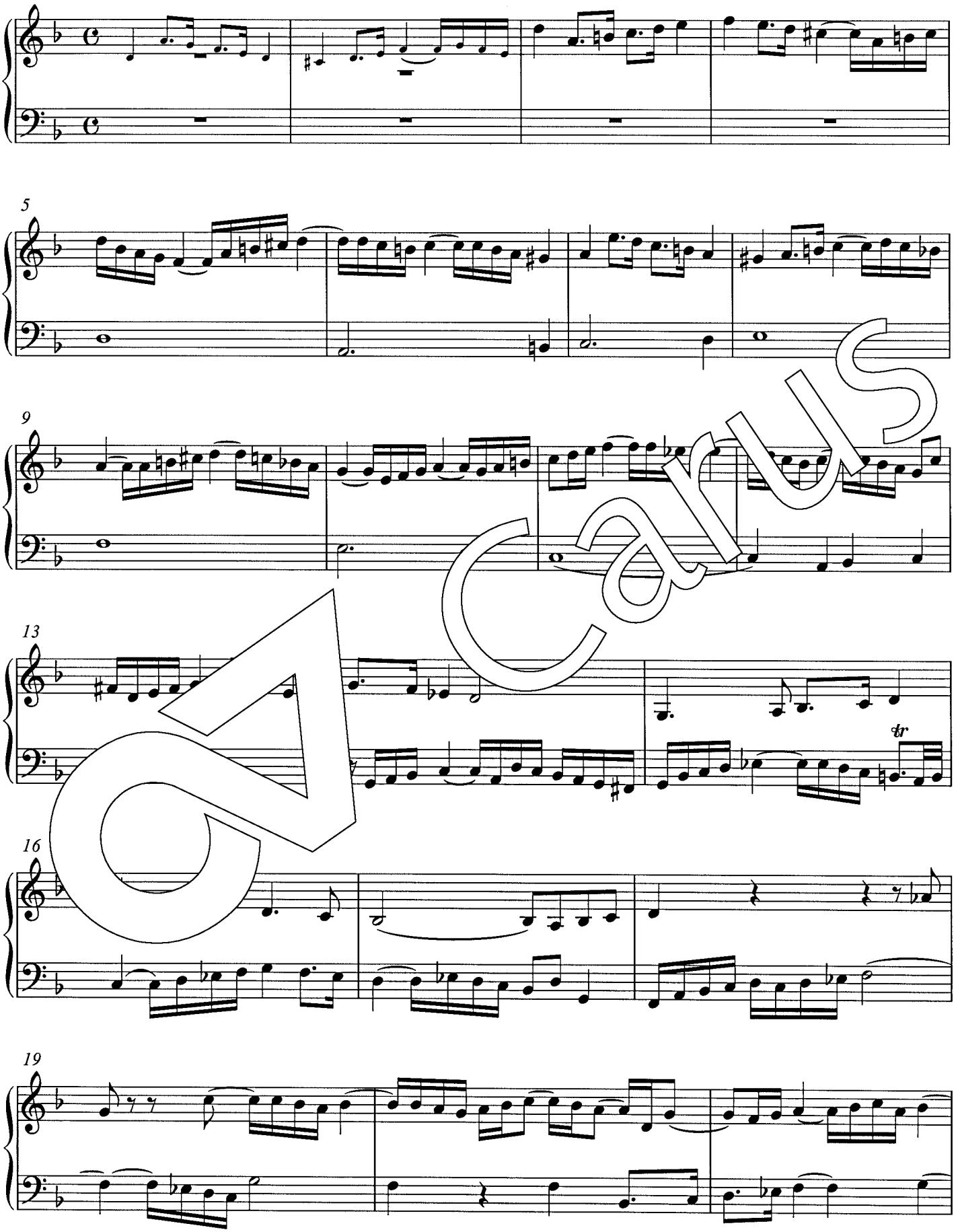


Carus

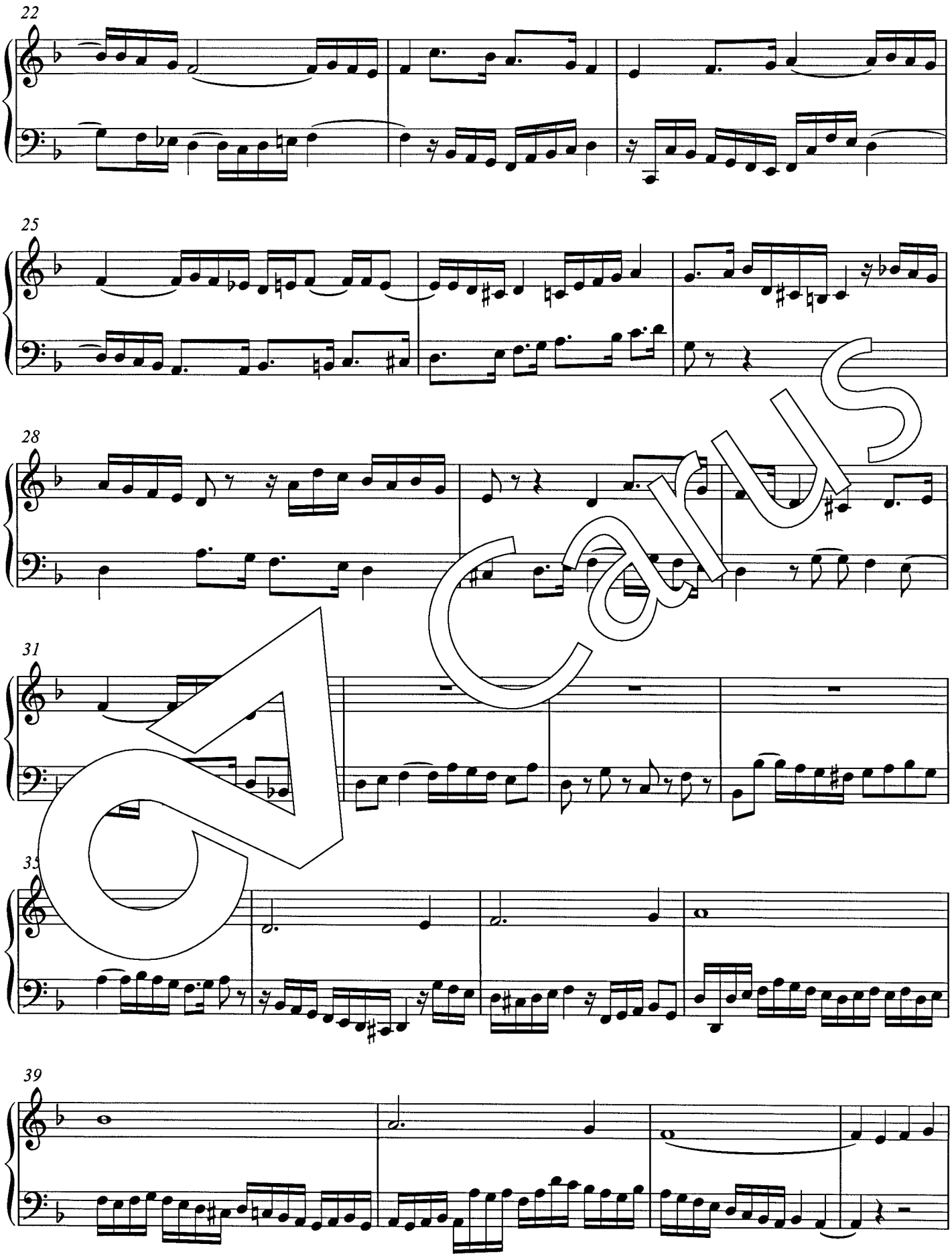


Carus

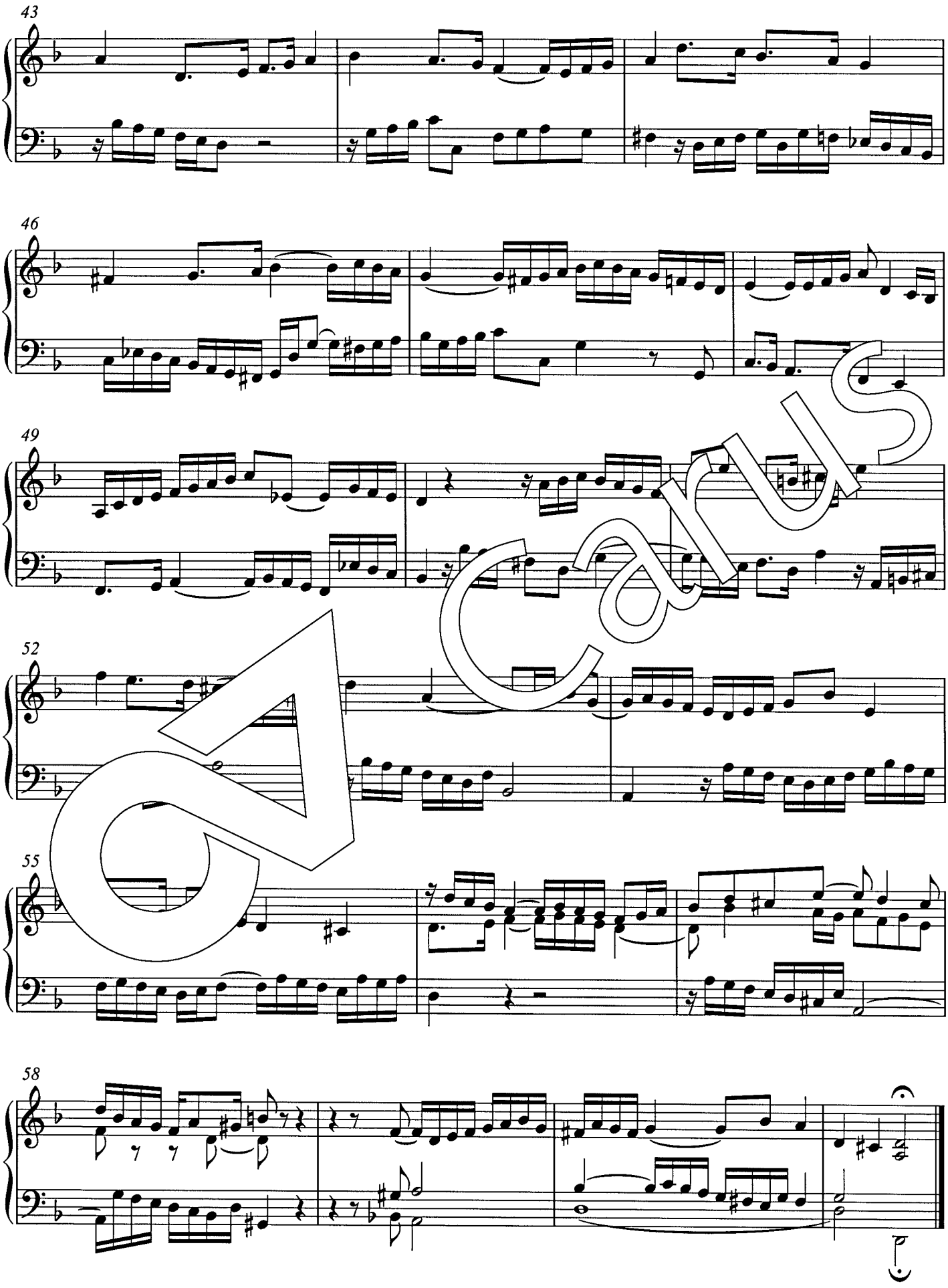
Contrapunctus 7. a 4. per Augment et Diminut:



Carus



Carus

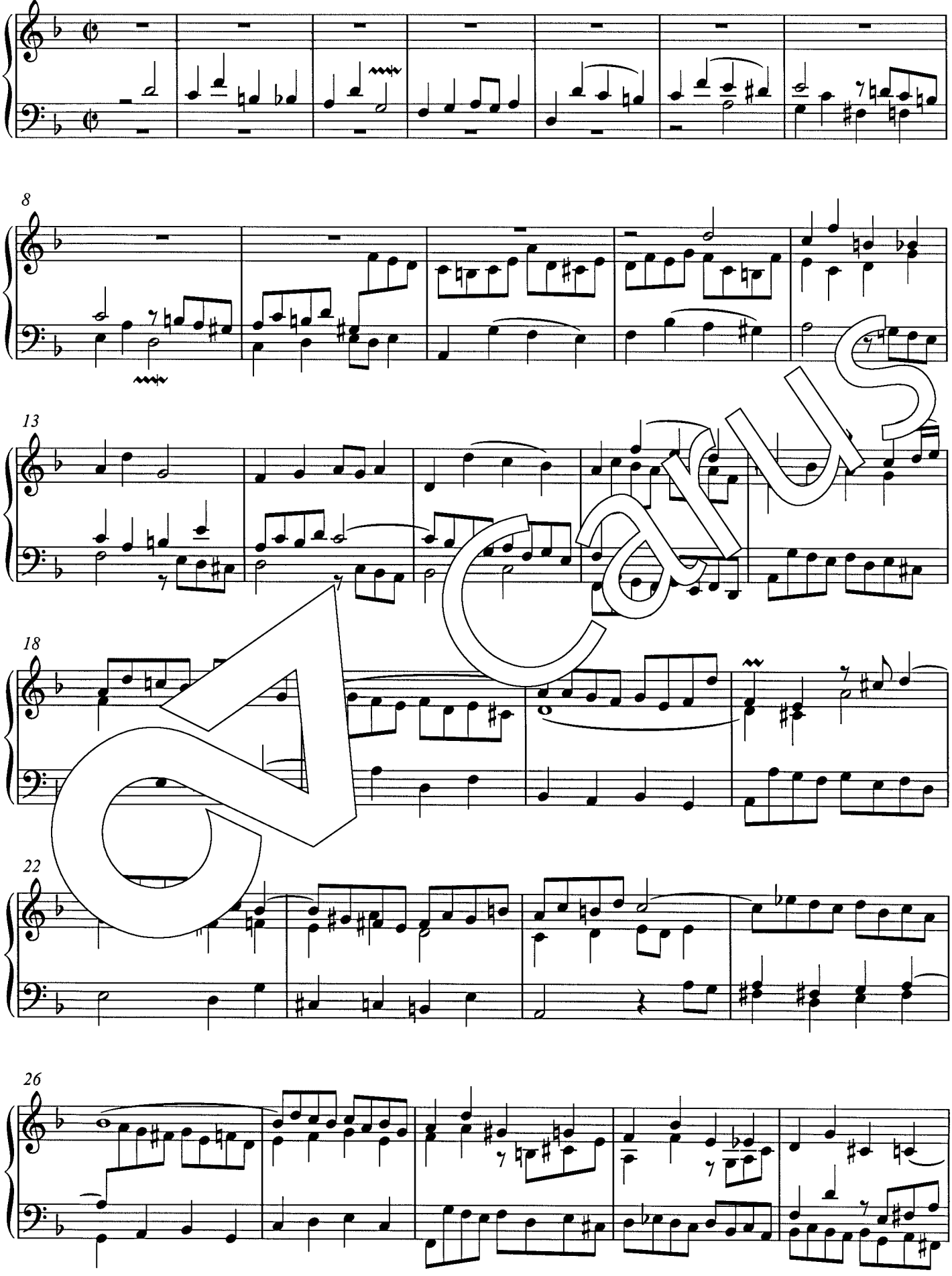


Carus

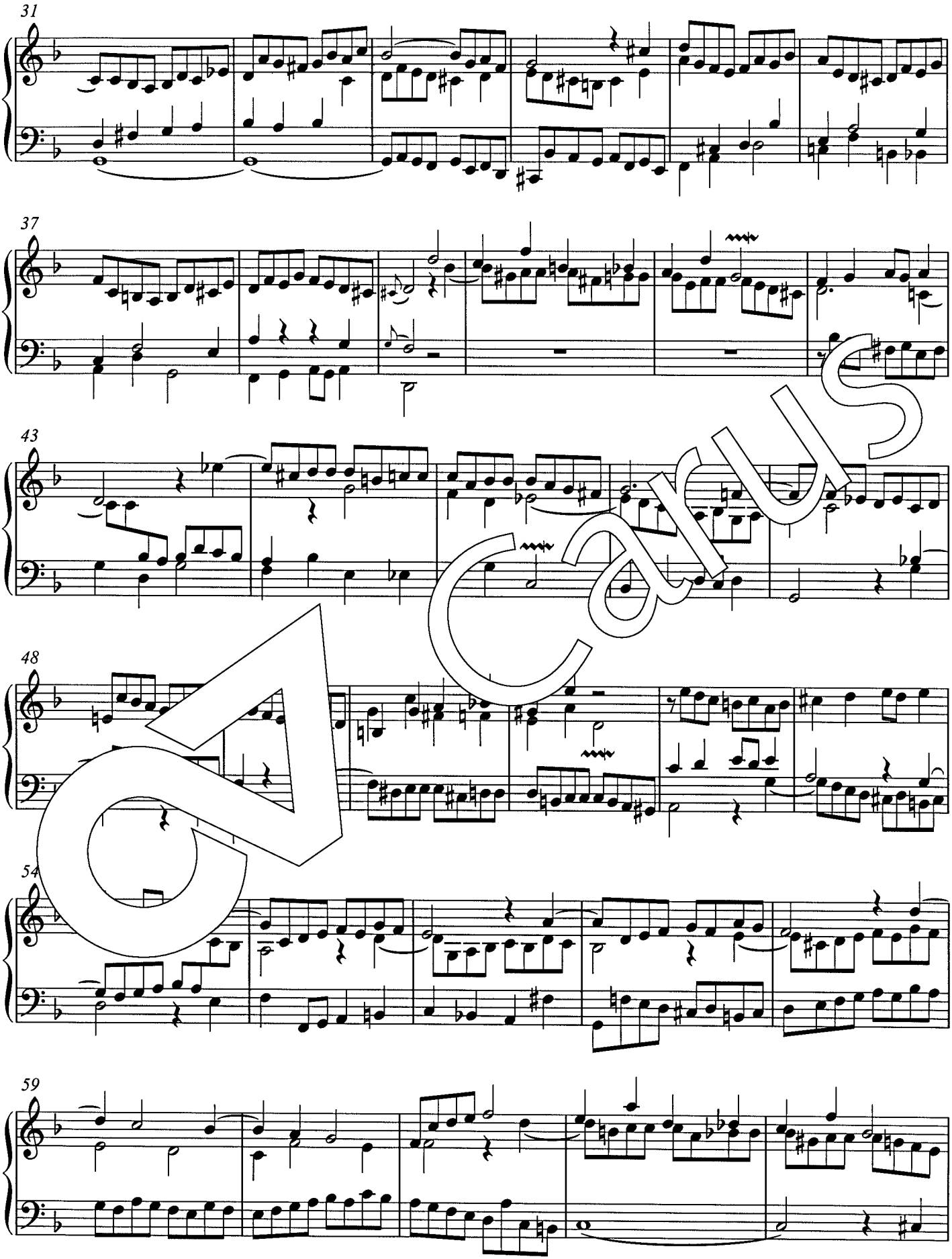
carus

Contrapunctus 8. a 3.

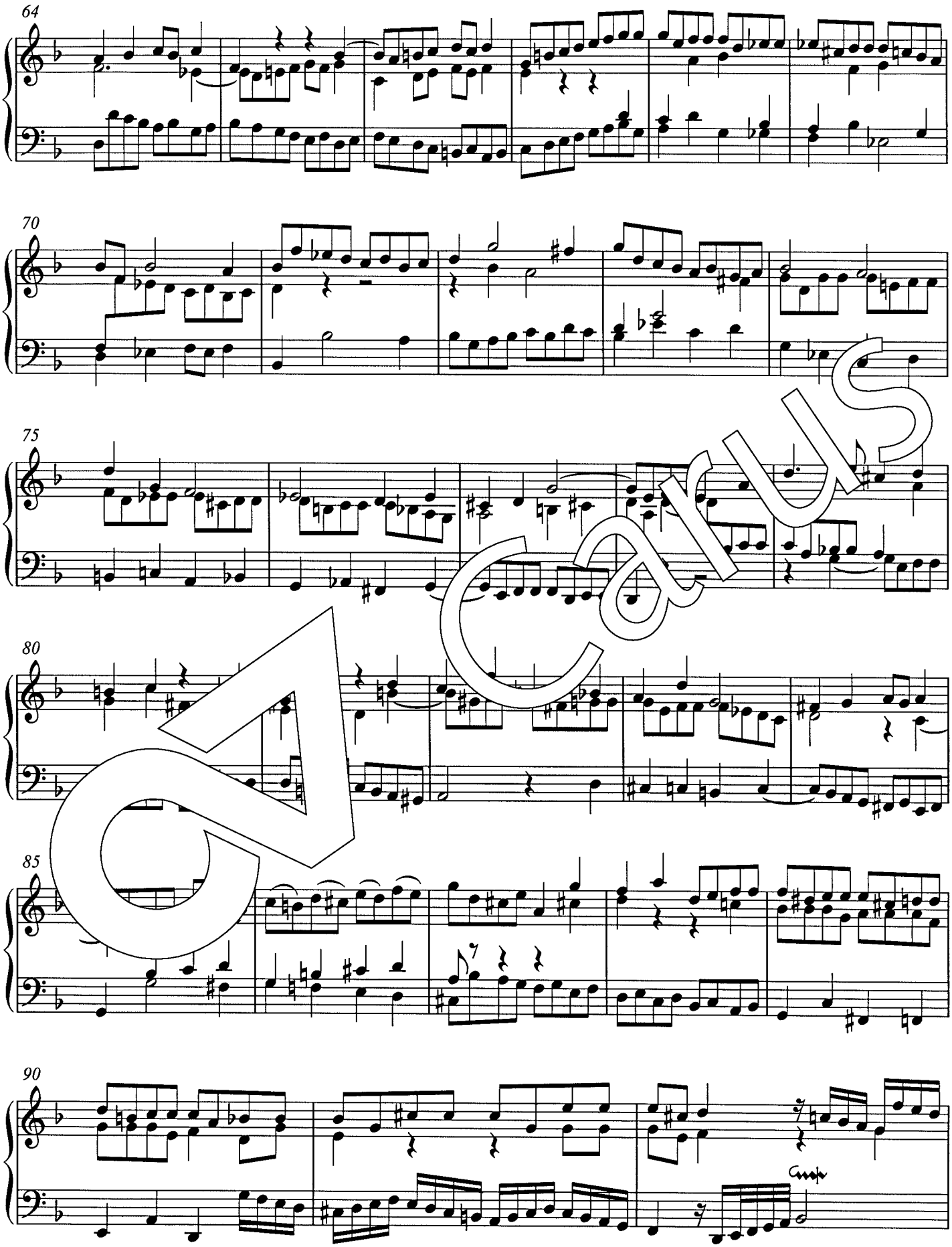
BWV 1080, 8



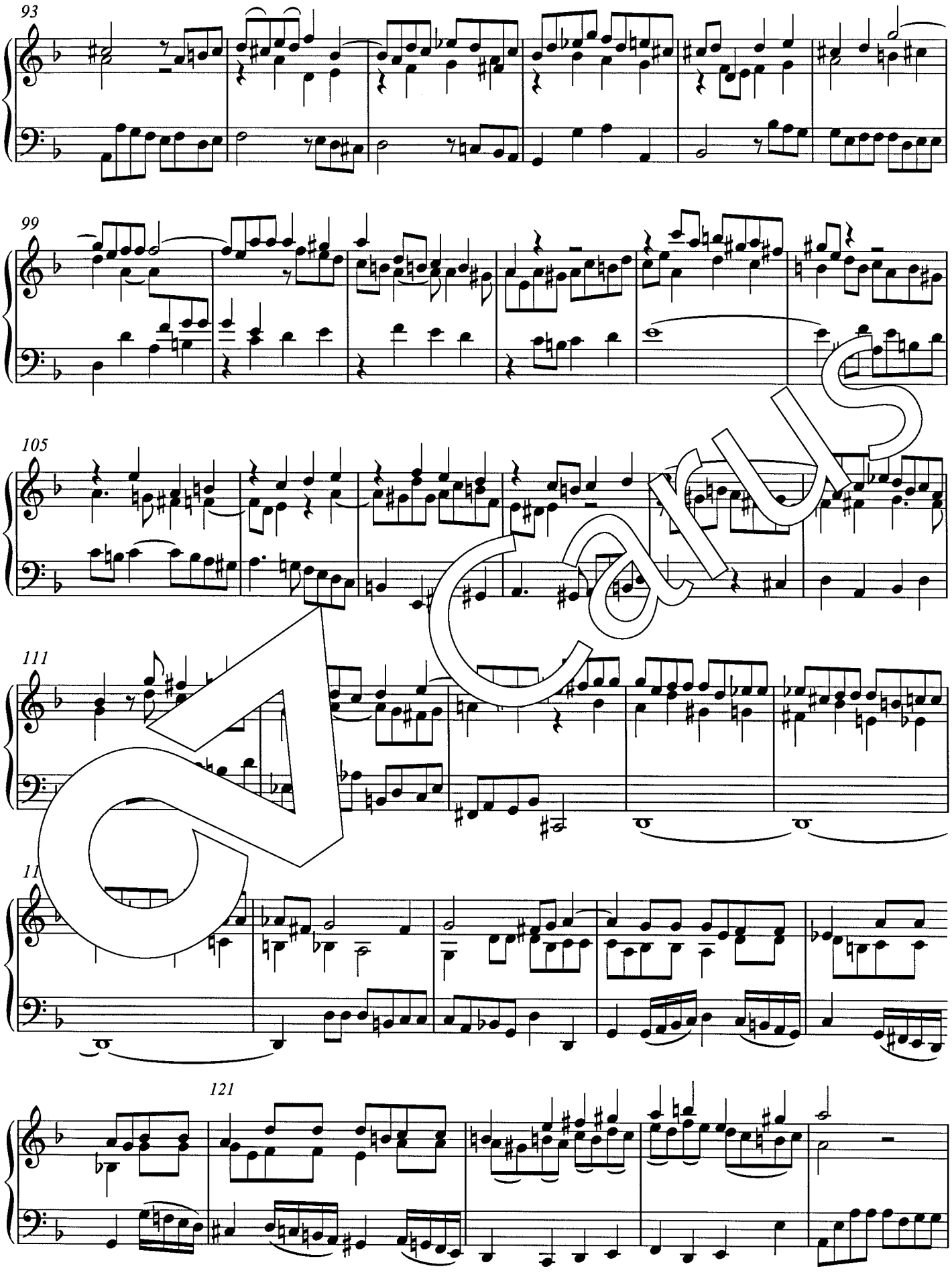
Carus



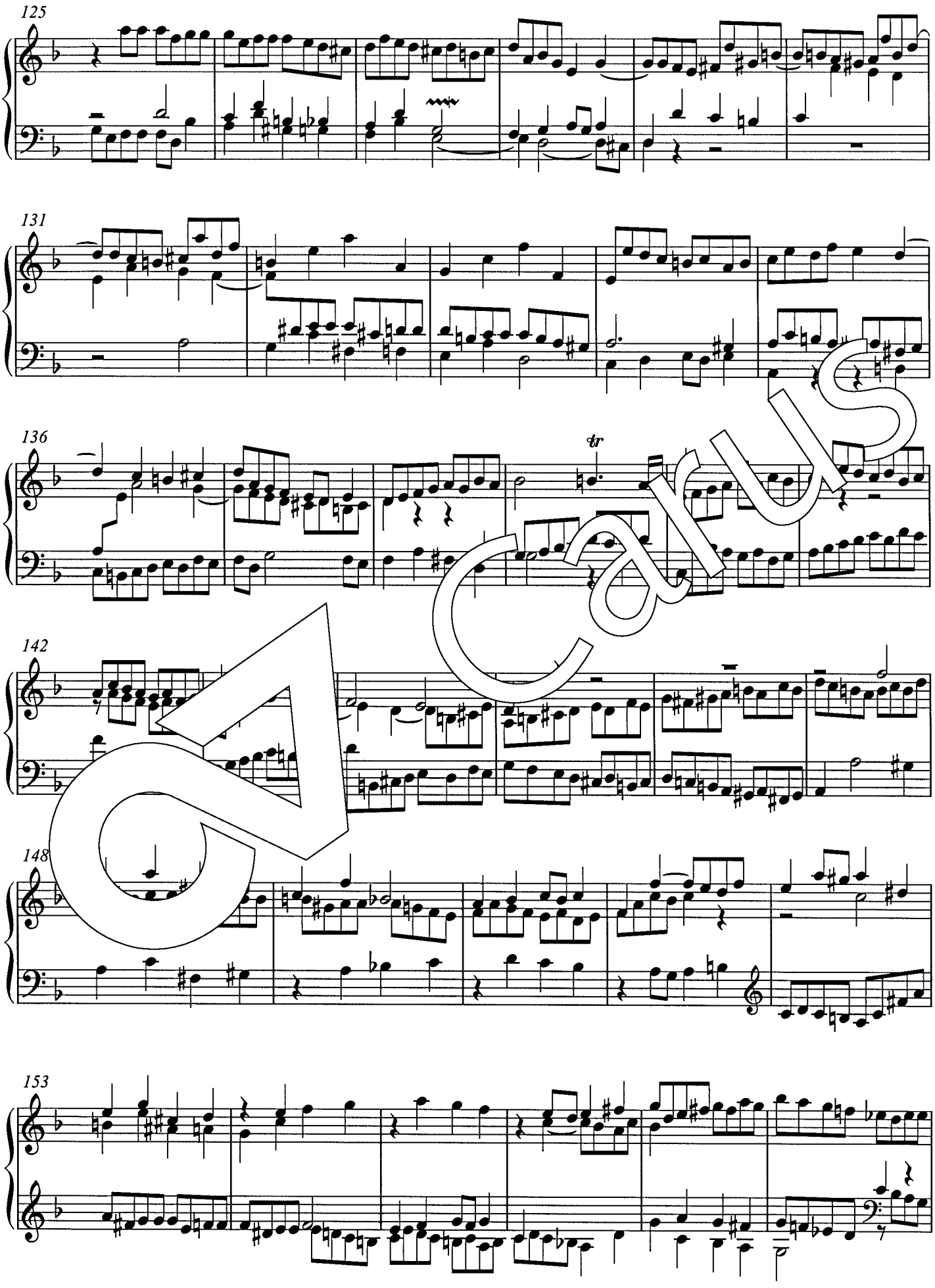
Carus



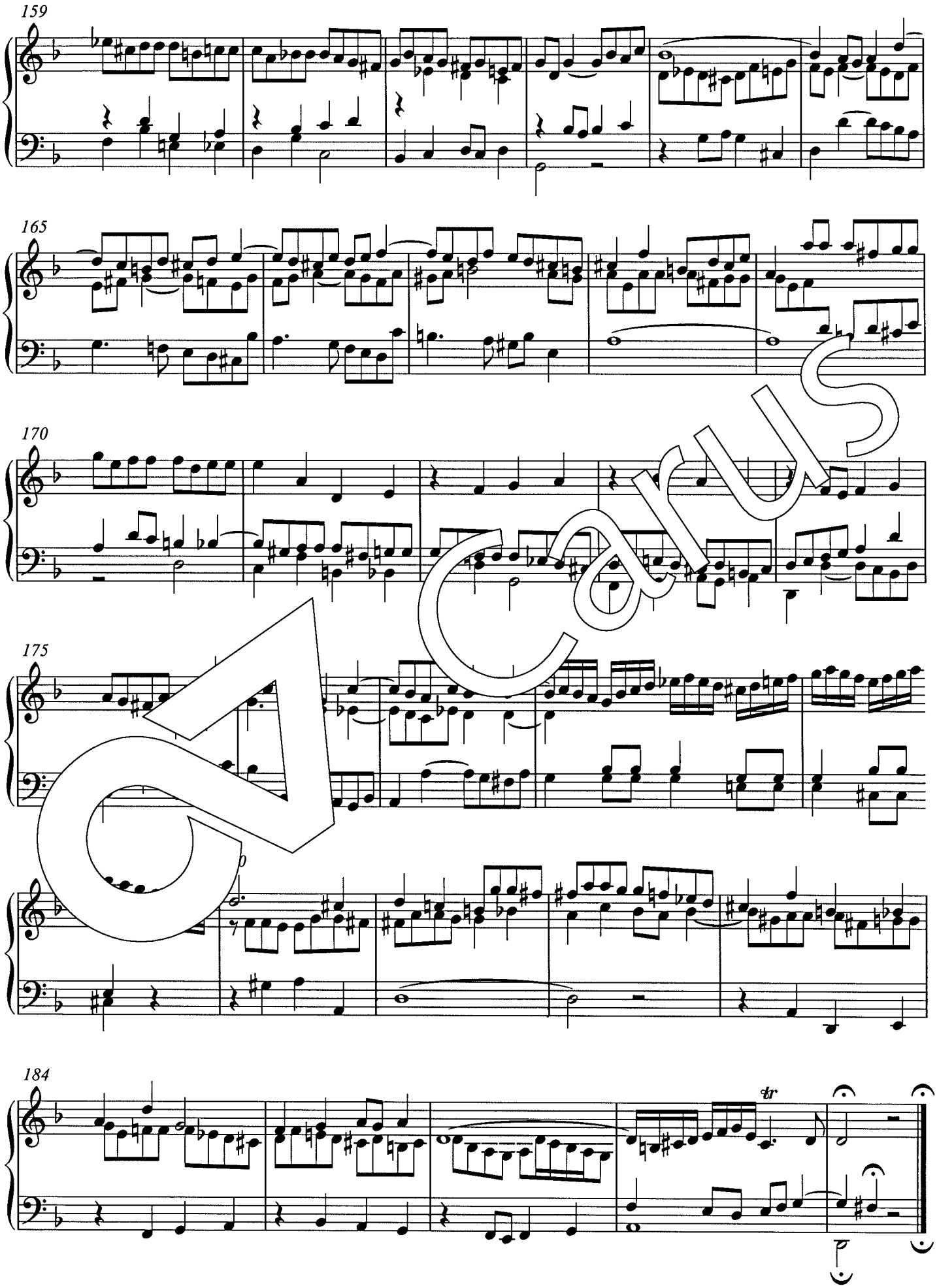
Carus



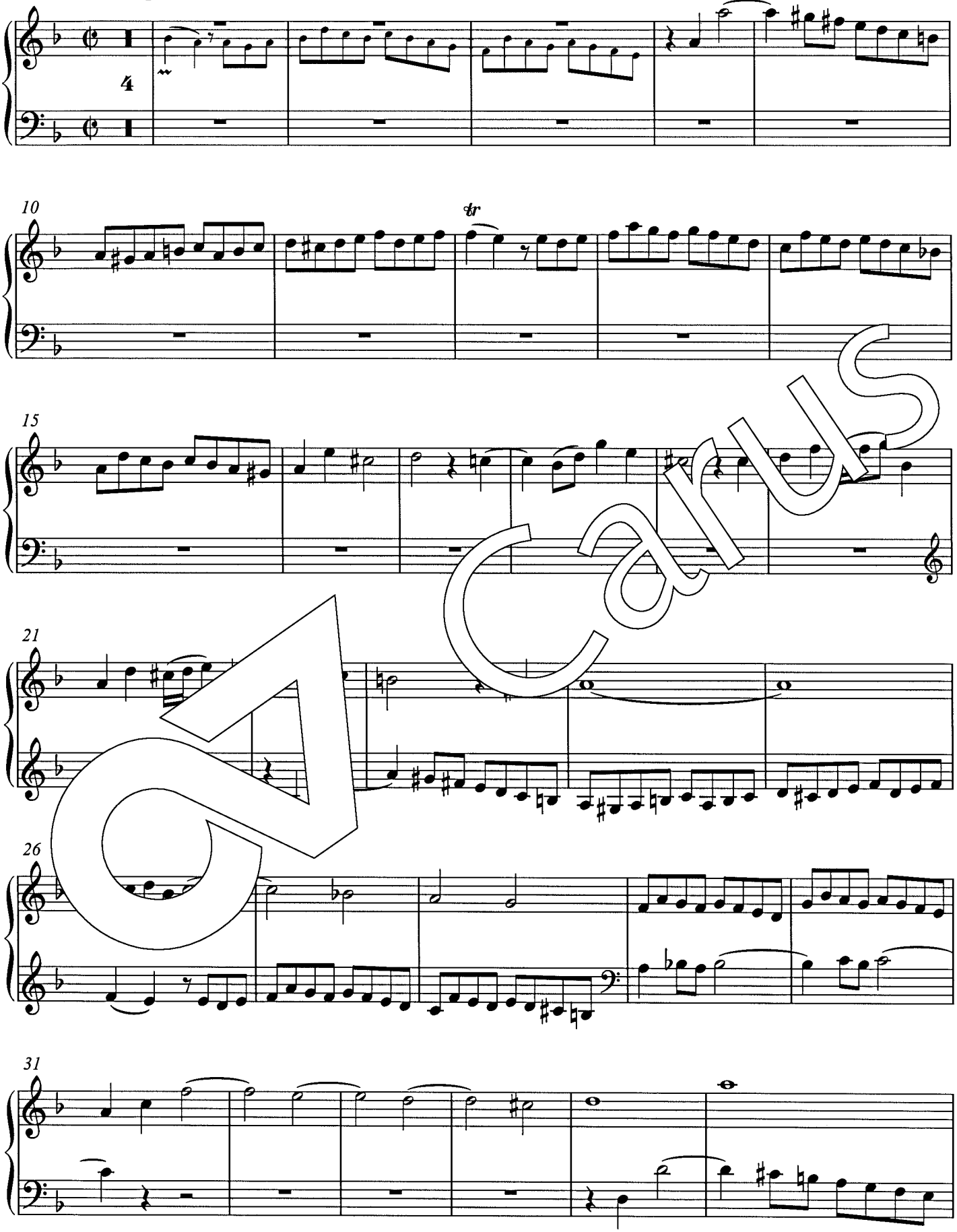
Carus



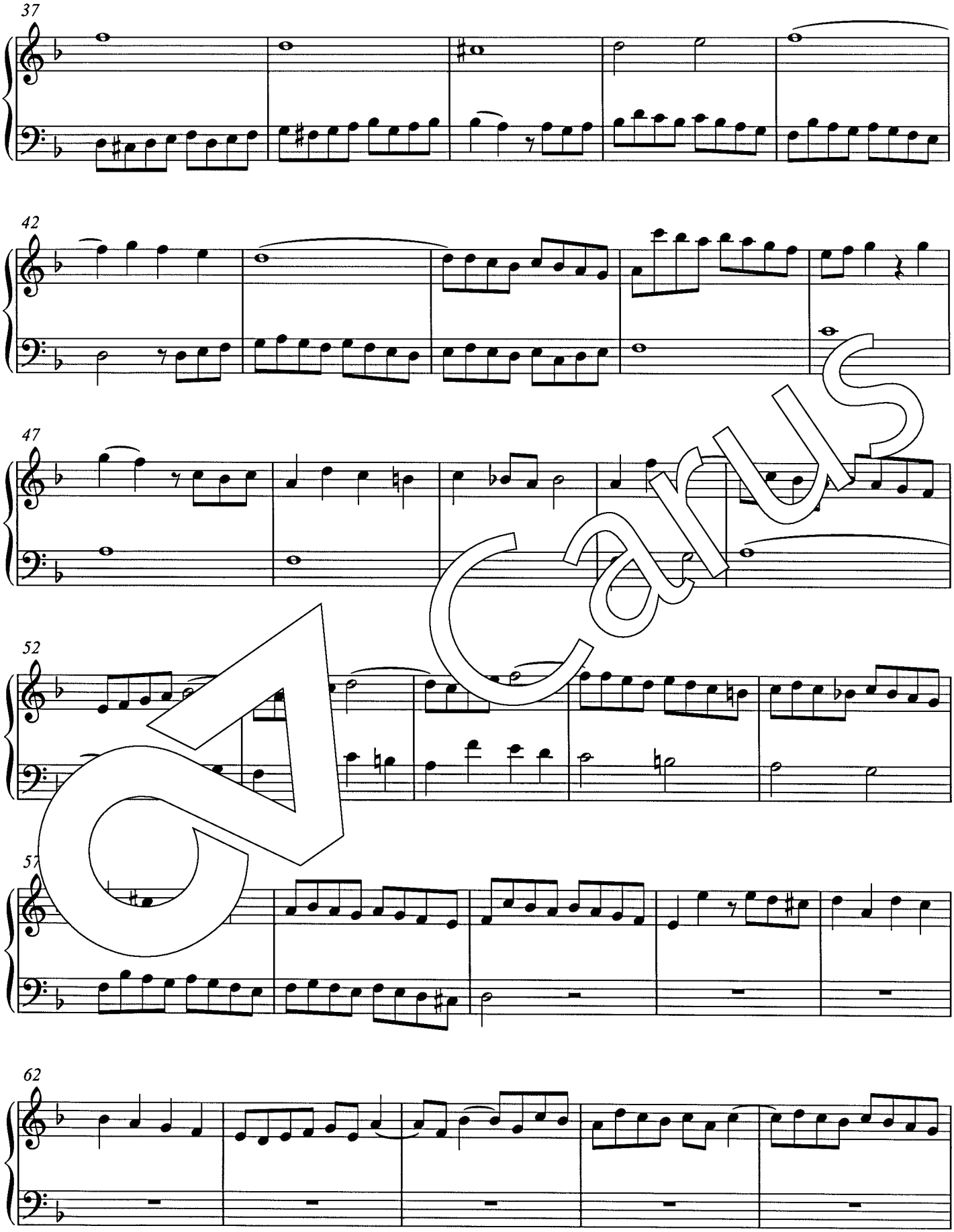
Carus



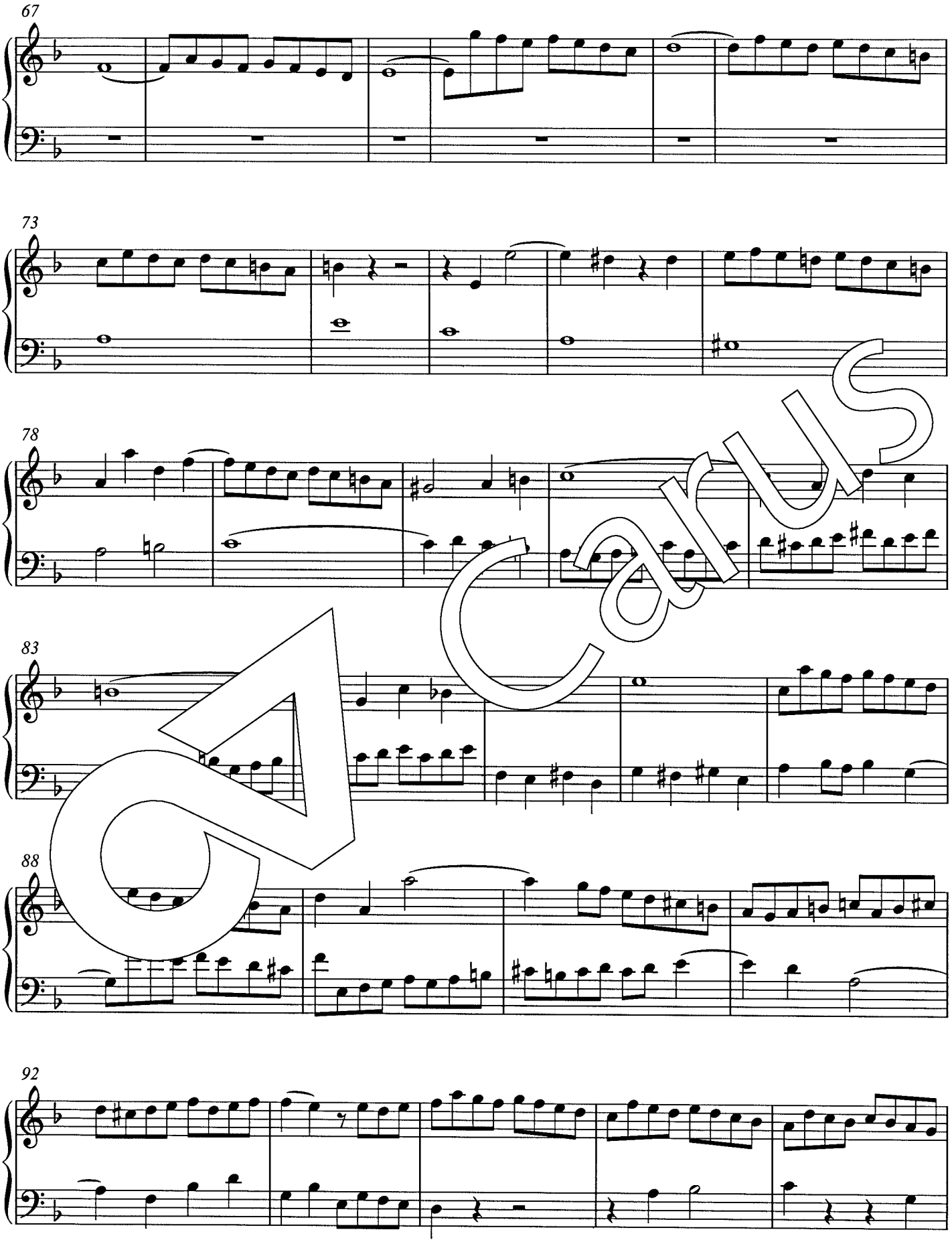
Carus



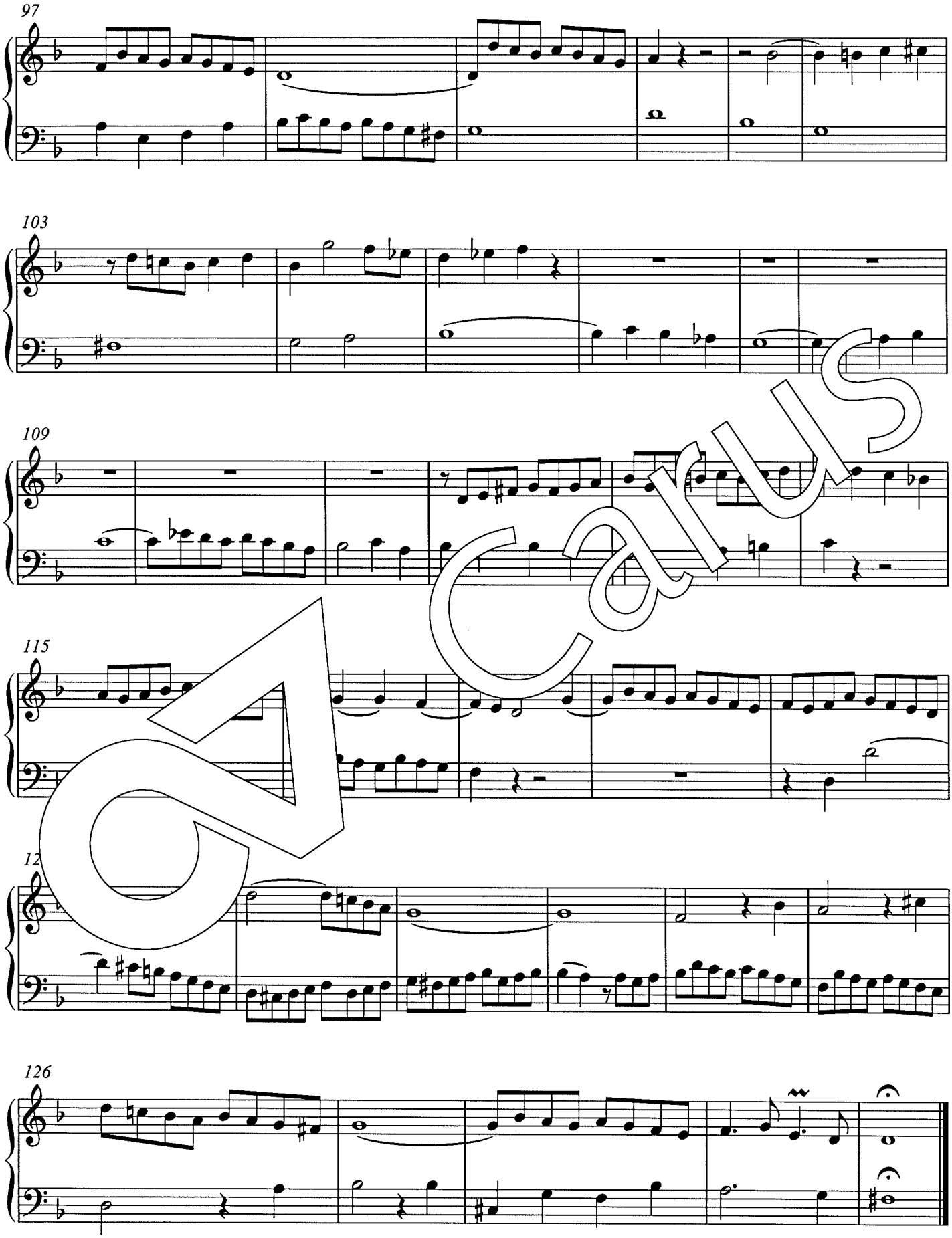
Carus



Carus



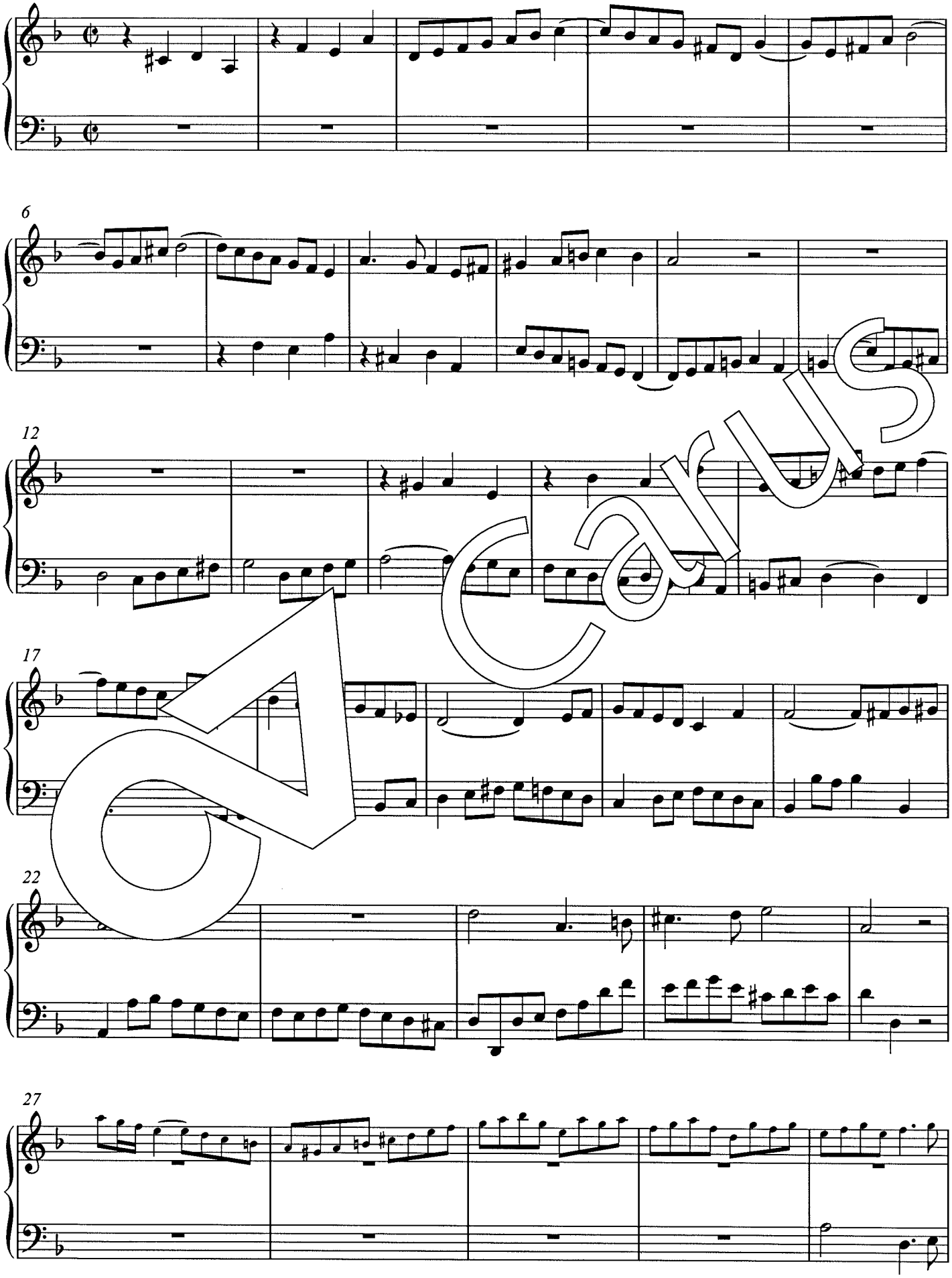
Carus



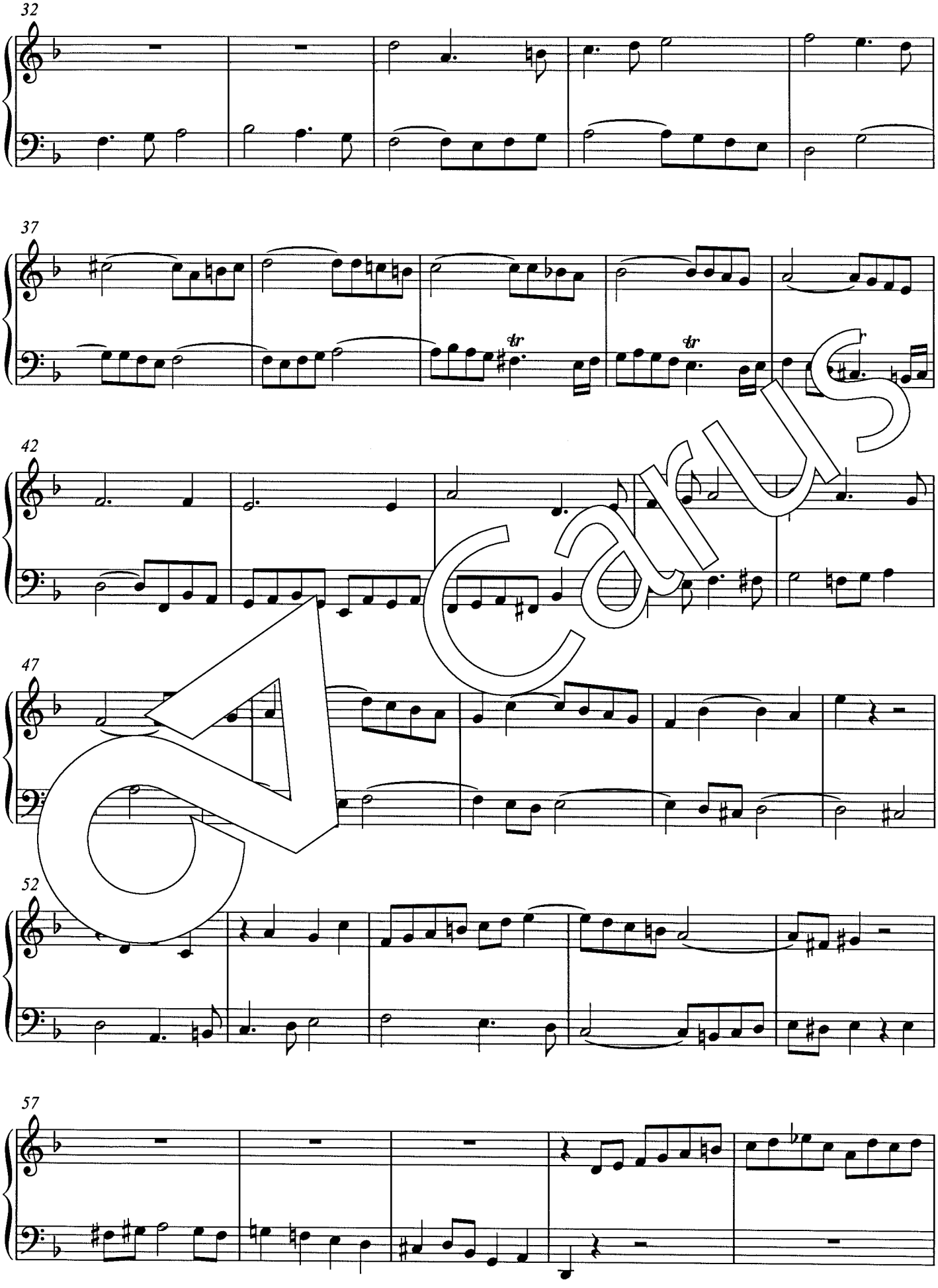
Carus

Contrapunctus 10. a. 4 alla Decima

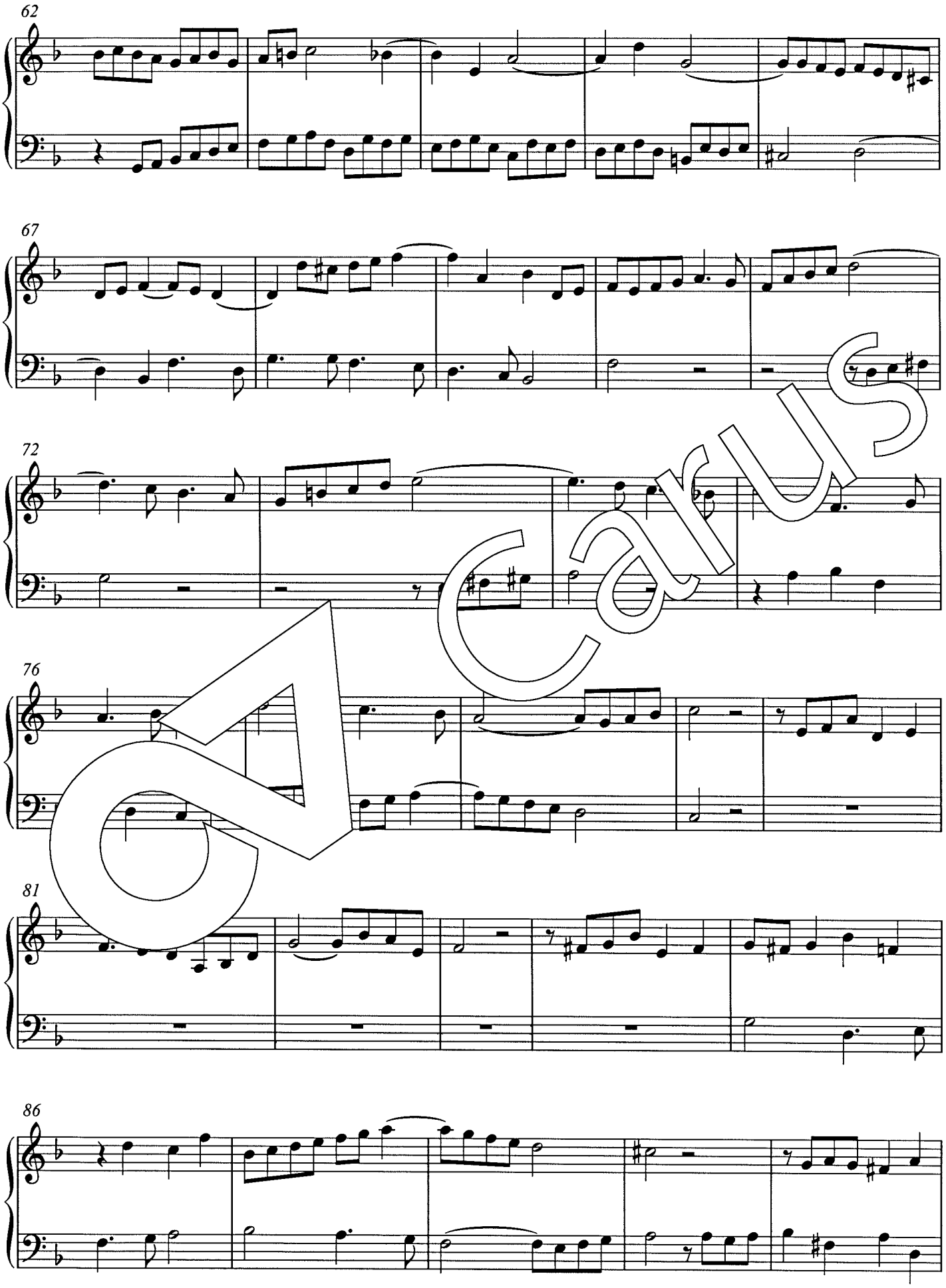
BWV 1080, 10



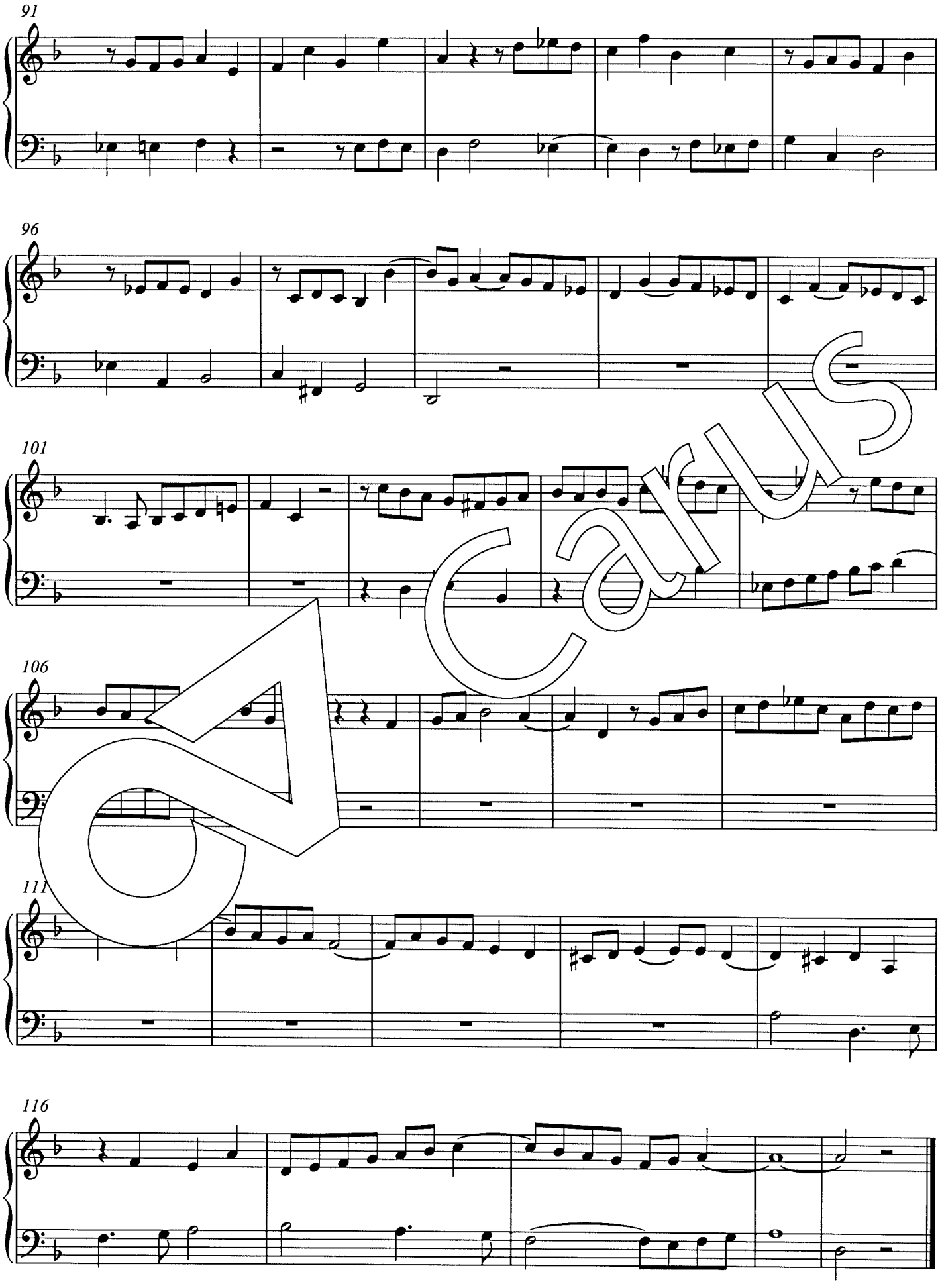
Carus



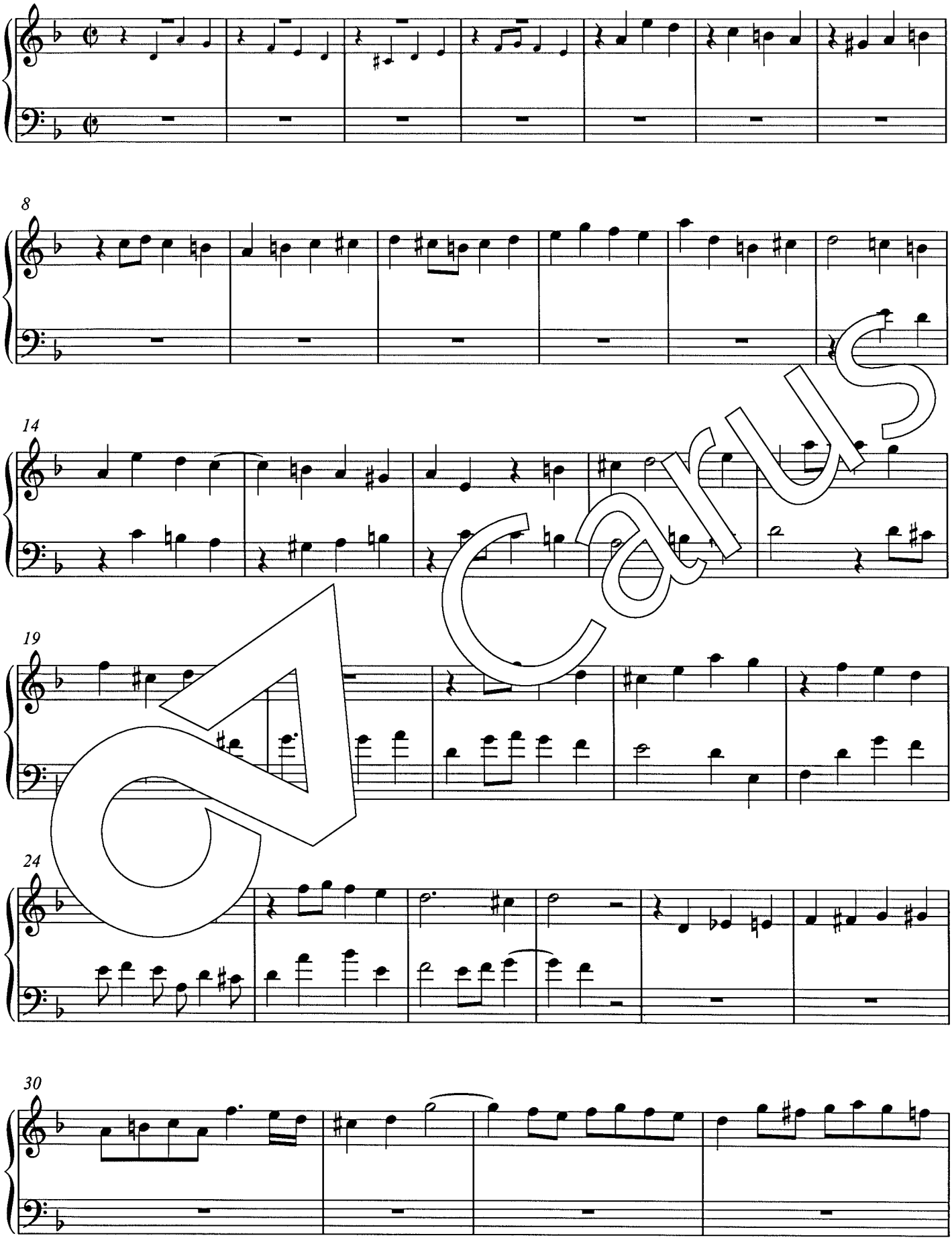
Carus



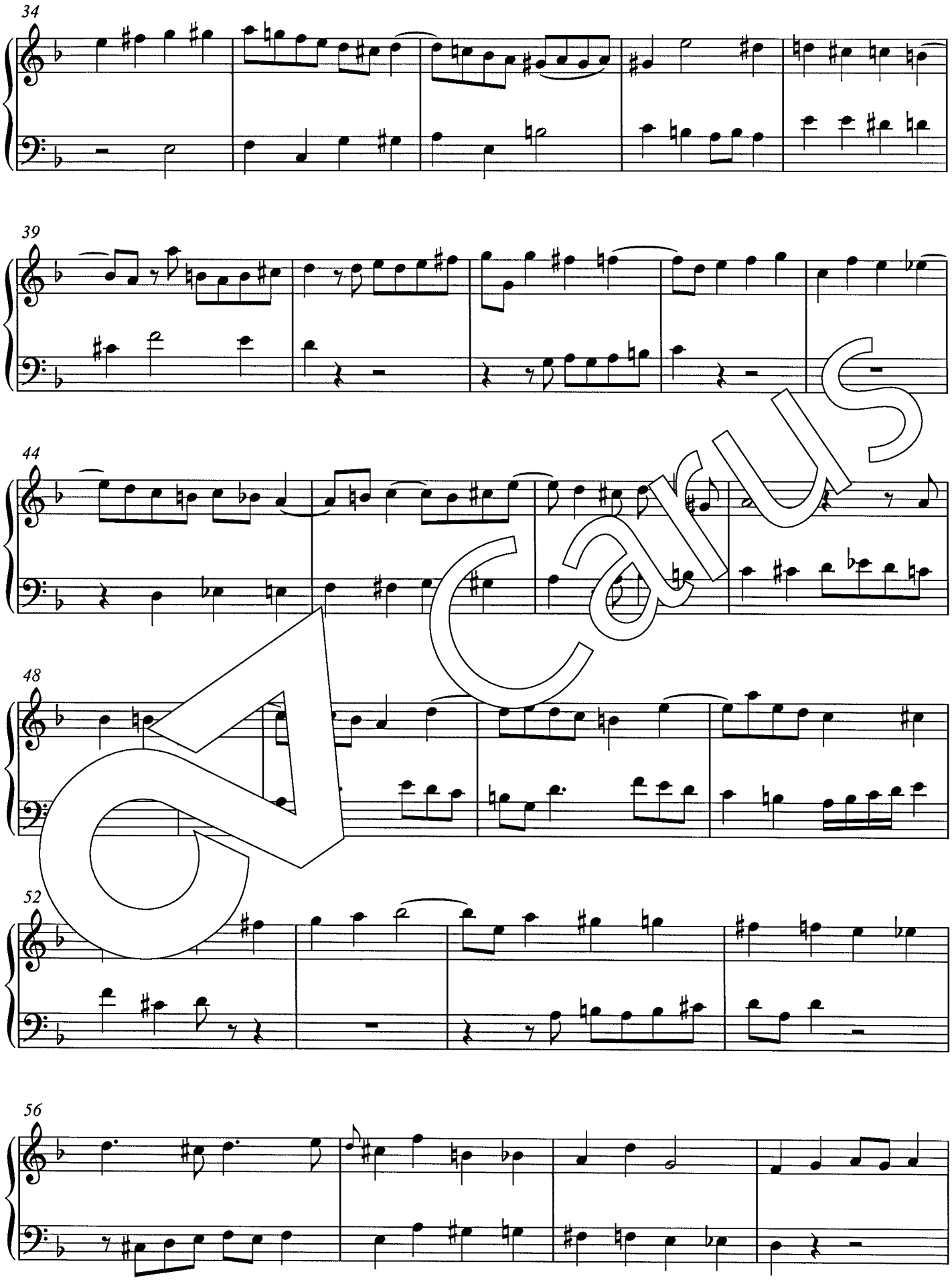
Carus



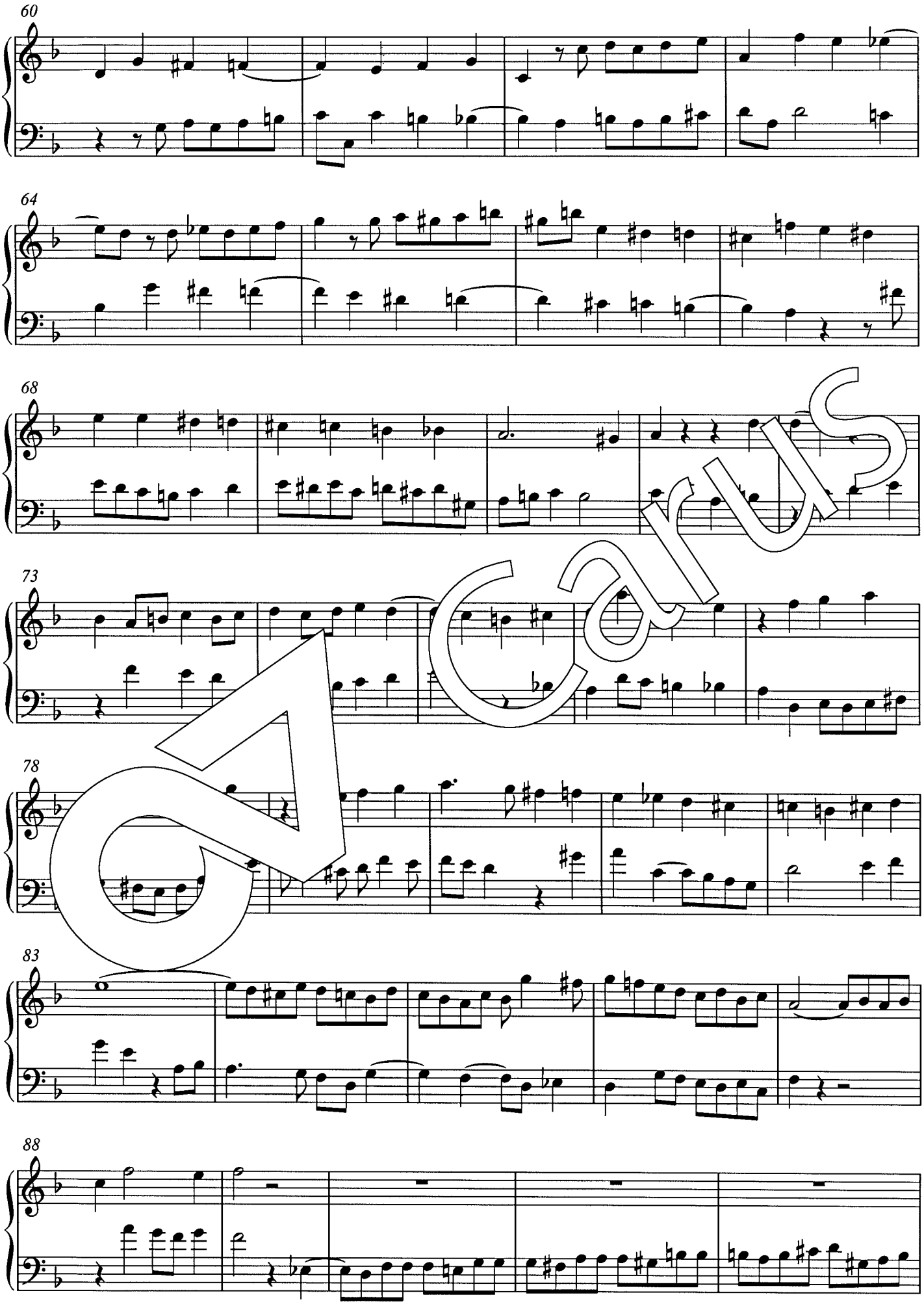
Carus



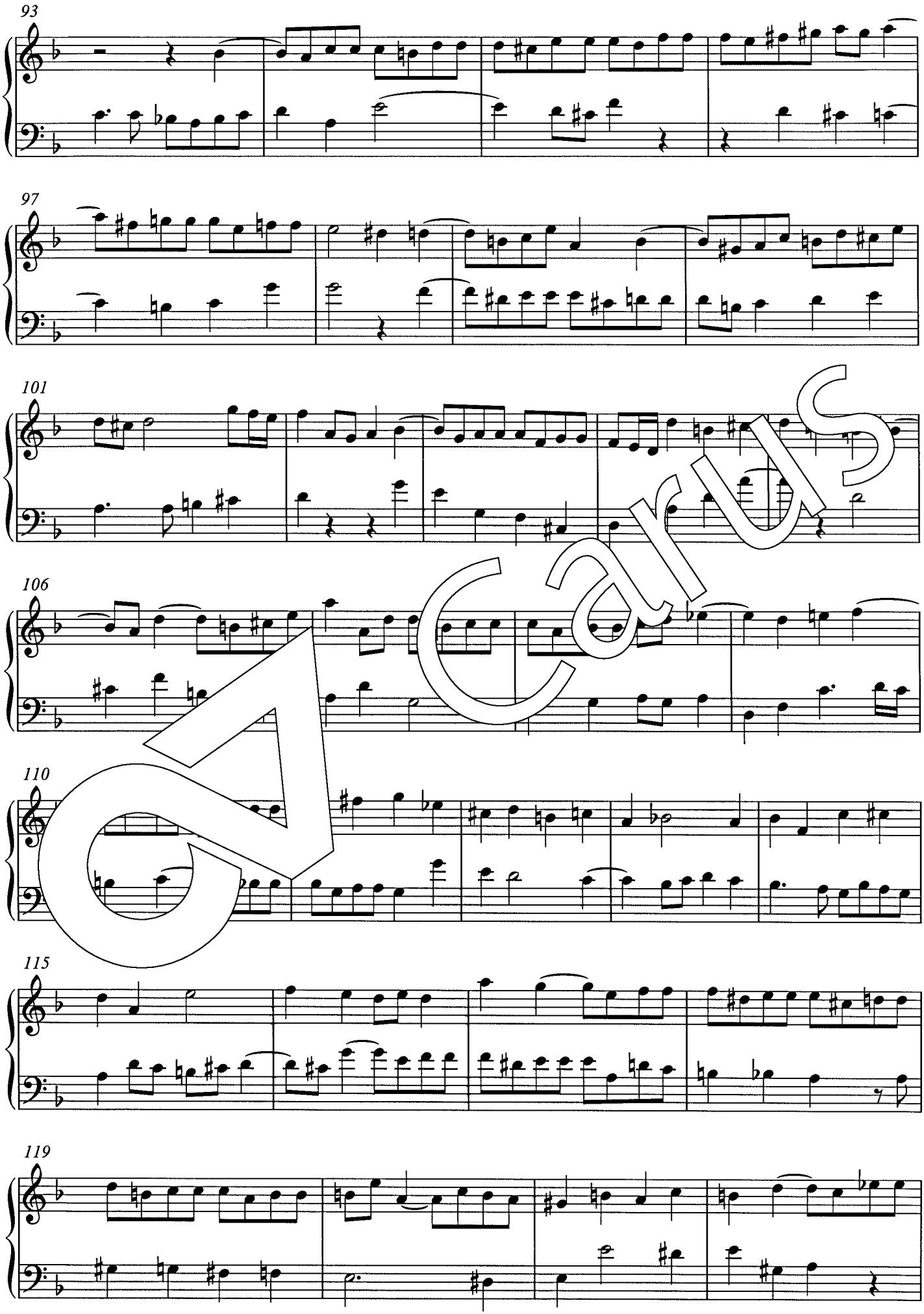
Carus



Carus



Carus



Carus

123

127

132

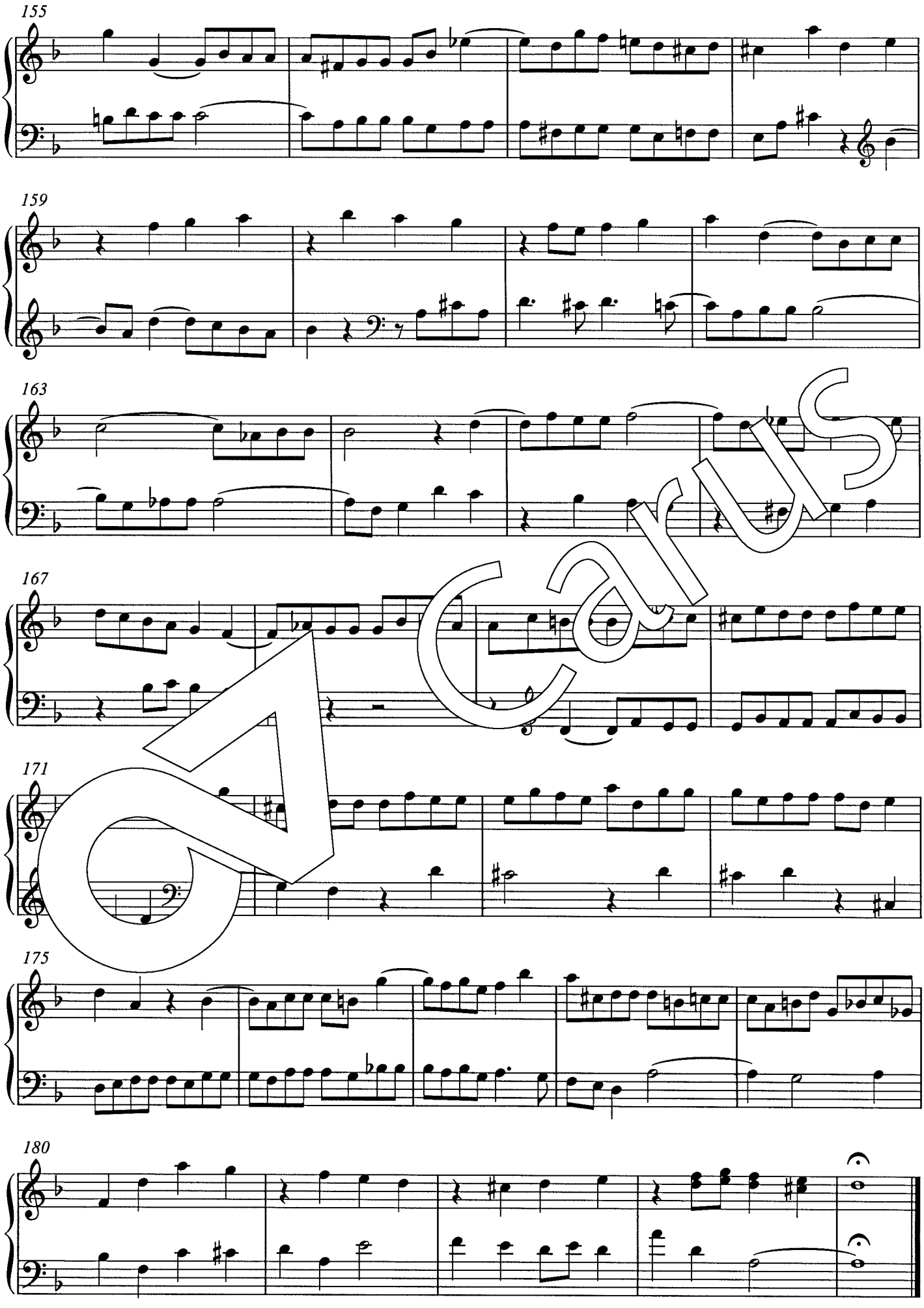
137

142

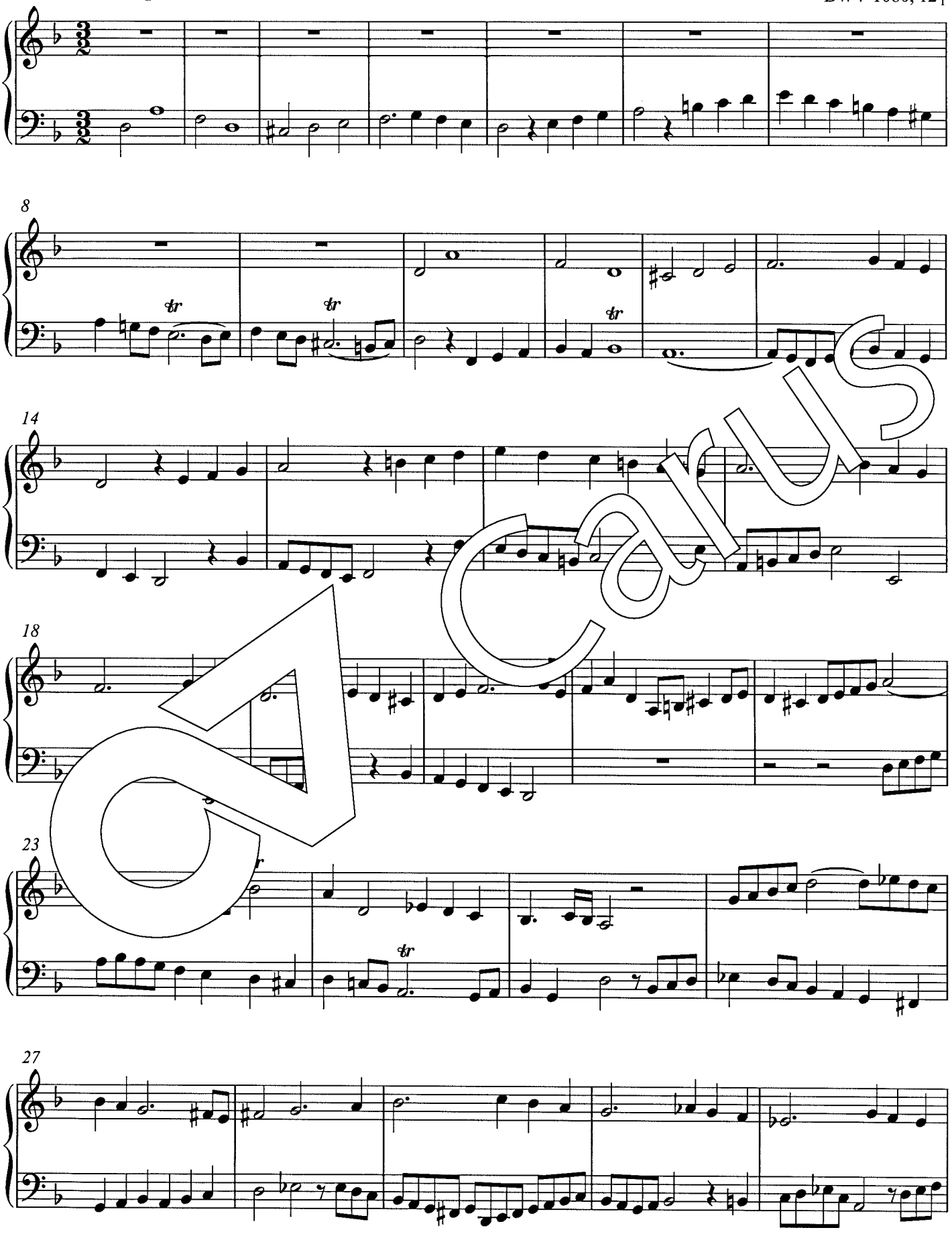
146

151

Carus



Carus



Carus