

Ehe die einzelnen Paare ins analytische Licht gerückt werden, hier ein kleiner Überblick über deren Anordnung:

In der Regel wird die Reihenfolge durch die Chronologie der Fugentstehung bestimmt, dies jedoch mit einer Ausnahme: Die Fuge des Prinzen von Preußen, die den Reigen der Fugen auf dieser CD einleitet, ist später entstanden als die von W.F. Bach und wahrscheinlich auch als die von Hummel.

Dieser Platztausch ist durch den Wunsch begründet, die Tonalitäten der Paare in Bezug zu setzen: Zwar nicht so wie Bach es im WTK gemacht hat, sondern oft in Quinten-Relation.

Es entstand folgende Reihe:

g-Moll - c-Moll - fis-Moll – e-Moll – a-Moll - d-Moll - g-Moll – d-Moll - es-Moll - d-Moll.

Die Quint-Bezüge werden Zweimal unterbrochen: Einmal durch das 3. Paar in fis-Moll (Fuge von Hummel), und dann durch das vorletzte in es-Moll (Fuge von Feininger). Betrachtet man diese etwas abseits stehenden Tonarten genauer, sieht ja man, dass diese so fremd nicht sind: *fis* ist der Leitton zu *g* (also eine kleine Sekunde tiefer gelegen) und damit im Kontext von *g*- und *c*-Moll nicht so weit entfernt, und *es* liegt eine kleine Sekunde höher als *d*, und ist damit quasi der obere Leitton.

Es war keine innere Vorgabe meinerseits, eine Fugensammlung lediglich in Moll-Tonarten herzustellen. Es hat sich einfach so ergeben: Die Fugen, die ich besonders „schön“ fand, waren in Moll. Ich glaube, dass die Moll-Tonalität einem Komponisten mehr Möglichkeiten bietet ein Thema zur Entfaltung zu bringen. Nicht zuletzt ist auch die Wendung zum Dur im Schlussakkord immer wieder ein Ereignis!

1. J.S.BACH Präludium in g-Moll BWV 885 (WTK II)

Louis Ferdinand von PREUSSEN (1772-1806): Fugue à quatre voix op 7 in g-Moll

Das Präludium schreitet würdevoll majestätisch, gleichwohl kippt der Ausdruck bisweilen ins Grüblerische. Eine Stimmung und ein Weltbild, in die die Fuge des „Preußischen Apoll“, des jungverstorbenen Prinzen Louis Ferdinand, sich wie selbstverständlich einfügen lässt. Das Thema jener Fuge ist so gesetzt, dass der Hörer weder melodisch noch rhythmisch einen stabilen Tritt fassen kann.

Erst wenn im 5. Takt das Thema in der Altstimme einsetzt und die Oberstimme ihren Kontrapunkt serviert, klingt das Gefüge geerdet.

Beispiel 1a



Wenden wir uns nun dem Präludium zu: Die Analyse von dessen Thema ergibt eine abfallende Quart, gefolgt von einer aufsteigenden Terz:

Beispiel 1b



Wenn beide Intervalle im Krebsgang (also rückwärts gespielt) gesetzt werden, erklingen eine absteigende Terz und darauf eine aufsteigende Quart, was damit genau das Thema der Fuge ergibt:

Beispiel 1c



Ob Louis Ferdinand damit einen Bezug nicht nur zum Präludium hat aufnehmen wollen, sondern auch zur Bachschen Fuge, der dieses Präludium vorausgeht, ist eine berechtigte Frage, denn die Themen der beiden Fugen sind identisch, ihr Charakter ist jedoch diametral entgegengesetzt:

Beispiel 1d



2. J.S.BACH Präludium in c-Moll BWV 871 (WTK II)

Wilhelm Friedemann BACH (1710 -1784) Fuge F.32 in c-Moll (1778?)

W.F.Bach war der älteste Sohn von J.S.Bach und schon als Kind kam er in den Genuss des Musikunterrichts aus der Hand und dem Mund des Vaters. Bekannt ist das *Clavier-Büchlein*, mit dem der Papa den 10-jährigen Sohn bedachte. Dieses enthält auch elf Präludien, die später (in der Regel in erweiterter Fassung) ihren Weg in das WTK I gefunden haben (siehe dazu Absatz 4).

Auch wenn das Präludium in c-Moll aus dem 2. Band nicht darunter war, kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Friedemann alle Werke des Vaters gekannt hat.

Hier nun der Beginn des Präludiums:

Beispiel 2a



Das Thema hat als Melodiespitzen eine Reihe von absteigenden Sekunden.

Beispiel 2b



Und das Thema der Fuge von Wilhelm Friedemann?

Beispiel 2c



Betrachtet man den kraftvollen Schluss des Präludiums auf dem mittleren „c“ der Tastatur und den Beginn der stark rhythmisierten Fuge Friedemanns aus dem gleichen Ton heraus, klingen sie, als wären sie aus einem Guss.

Beispiel 2d



Kurz vor dem Schluss, nach einer gloriosen Vorstellung des Themas, verliert die Fuge diesen strahlenden Ton und taucht in eine Farbskala, die dunkler und fragender ist, dabei in eine Fermate mündend, also in eine Art Einladung eine Kadenz zu improvisieren.

An dieser Stelle erlaube ich mir ein kurzes Zitat aus dem Beginn des Präludiums, wie eine Erinnerung an die Worte des Übervaters, eventuell als eine Bestätigung aus dem Jenseits, dass der Sohn seine Aufgabe gut gemacht hat!

Beispiel 2e

Musical score for Example 2e, showing measures 74-80. The score is in G minor, 3/4 time. Measures 74-77 are marked 'Kadenz'. The notation shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

3. J.S.BACH Präludium in fis-Moll BWV 883 (WTK II)

Johann Nepomuk HUMMEL (1778 – 1837) Fuge in fis-Moll op. 7 Nr. 3 (nach 1794)

Wenn die Annahme, dass Gegensätze sich anziehen, stimmt, dann darf dieses Paar Modell stehen für die Richtigkeit dieser Beobachtung: Das Präludium hat einen im Gesamtzyklus einzigartig dastehenden lyrischen Charakter – die im Dreivierteltakt tänzelnde Fuge aus der Feder des Klaviervirtuosen J.N.Hummel scheint sein Gegenpol zu sein.

Schon der Übergang vom Präludium zur Fuge ist so komponiert, als hätte Hummel sie aufeinander abgestimmt; man beachte etwa den Wechsel von Dur nach Moll in der identischen Lage:

Beispiel 3b

Musical score for Example 3b, showing the transition from the Präludium (measures 42-43) to the Fuge (measures 1-4). The Präludium is in D major, and the Fuge is in D minor. The notation shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Eine enge Verbindung entsteht außerdem durch das Aufgreifen von Tönen, die bei Bachs Schluss quasi in der Luft hängen geblieben sind:

Beispiel 3c

Musical score for Example 3c, showing the transition from the Präludium (measures 41-43) to the Fuge (measures 1-4). The Präludium is in D major, and the Fuge is in D minor. The notation shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Man könnte sich auch fragen, warum Hummel überhaupt diesen Akkord an den Beginn des Stückes gesetzt hat, denn das Thema fängt eigentlich erst auf dem 2. Viertel des Taktes an.

Beispiel 3d



Im weiteren Verlauf der Fuge, z.B. in den Takten 9 und 18 greift Hummel zu dieser „richtigen“ Art der Präsentation:

Beispiel 3e



Also wäre es eigentlich auch im 1. Takt genauso möglich gewesen! (Selbst Bach hat, wie im Beispiel 1d eben demonstriert, gezeigt, dass es durchaus im stilistischen Rahmen wäre). Aber wenn diese Fuge nach dem Präludium ertönt, ist sie gerade durch diesen Akkord mit jenem zapackend verbunden und „chic“. Das Gefühl dabei ist: „Es sitzt!“

Zum Thema der Fuge selber:

Charakteristisch ist der Schleifer zum höchsten Ton, bestehend aus aufsteigenden Sekunden, gefolgt von einer Reihe sich abwärts bewogender Sekunden.

Beispiel 3f



Und bei Bachs Präludium? Die gleichen Bausteine, allerdings in einer komprimierten Fassung:

Beispiel 3g



Interessant ist die Tatsache, dass das so prominente *d* im Thema der Fuge

Beispiel 3h



im Präludium bis zum 5. Takt fehlt! Es wird umspielt, aber nicht serviert. Ob Hummel diesen „Misstand“ beheben wollte? (und zwar in der gleichen Tonkombination!).

Beispiel 3i

Im CD-Booklet-Text hat Norbert Müllemann eine lustige Anekdote untergebracht: „Hummel selbst stellt viele Jahre später seine Fuge – nicht ganz unbescheiden – in den Kontext der alten Meister. In seiner 1828 erschienenen Klavierschule krönt er das Kapitel über den Fingersatz mit drei Lehrbeispielen aus dem kontrapunktischen Stil: mit einer Fuge von Bach, einer von und Händel, und als Abschluss seiner eigenen Fuge fis-Moll!“

4. J.S.BACH Präludium in e-Moll BWV 855 (WTK I)

Charles Valentin ALKAN (1813 – 1888) Jean qui pleure. Fuge in e-Moll (1840)

Eigentlich lieferte die Fuge von Charles Valentin Alkan den ersten Impuls zu diesem Projekt, ist sie doch so dicht und stringent komponiert. Und dazu noch der spektakuläre Titel! Es war eine reizvolle, verführerische Mischung. Übrigens, im gleichen Opus Alkans befindet sich eine weitere Fuge, eine virtuose Paraphrase über ein Thema aus Mozarts Don Giovanni mit dem Titel *Jean qui rit*. Diese wiederum erfüllt eher die Erwartungen an ein Stück von Alkan, der als gnadenloser Pianisten-Herausforderer gilt.

Auch das Bach-Präludium hat seine Geschichte, war es doch in seiner ursprünglichen Fassung ein Bestandteil des *Clavier-Büchleins* für Wilhelm Friedemann Bach, allerdings in einer einfacheren und kürzeren (ca. 20 Takte) Version.

Beispiel 4a

Erst später hat Bach on top dieser Harmonien-Folge eine zauberhafte Melodie gesetzt,

Beispiel 4b

im Anschluss an diese 20 Takte und auf dem Thema der Unterstimme basierend hat J.S.Bach noch 22 Takte mit der Tempoangabe *Presto* dazu komponiert.

Beispiel 4c

Das ständig um sich rotierende Motiv des Präludiums ist also:

Beispiel 4d

Alkans Fuge hat als Thema die Umkehrung (Inversion) dieses Motivs. Man könnte sich es so vorstellen, als läge unterhalb der Linie dieser Töne ein Spiegel, und im Spiegelbild würden die Töne in umgekehrter Lage abgebildet:

Beispiel 4e

Beispiel 4f



Wie bereits bei einigen der Paar-Konstellationen oben schmiegt sich der Beginn der Fuge auch hier sehr eng an den Schluss des Präludiums an - ja noch mehr, sie kriecht regelrecht aus dem Final-Takt Bachs heraus. Ich habe beschlossen, aus dieser mystischen Fügung „Profit zu schlagen“, und habe mit Hilfe des Pedals eine kurze Überlappung der beiden Werke realisiert.

Erst viel später bemerkte ich, dass der E-Dur-Schlussakkord der Fuge und die e-Moll Harmonie, die das Präludium eröffnet, absolut in gleicher Tonlage stehen. Dieser Tatsache wollte ich Tribut zollen, und so wiederhole ich am Ende der Fuge das Präludium allerdings in einem leicht veränderten Interpretationsansatz. Dadurch entstand eine kleine dreiteilige Suite.

Lang gab mir der Titel der Fuge Rätsel auf, denn ich wollte natürlich wissen, um welchen Jean (der einmal weint und dann lacht) es sich dabei handelt, und spekulierte auf einen Sohn des Autors, dem damit ein musikalisches Denkmal gesetzt werden sollte.

Indes war die Überraschung recht groß, als die Suchmaschine ein Gedicht des großen Voltaire ausspuckte: *Jean qui pleure e qui rit*. Der scharfzüngige Text beschreibt die wechselhaften Stimmungen der menschlichen Seele in Anbetracht der Weltenlage und der eigenen damit verknüpften Existenz. (Das Gedicht in der Übersetzung von Alain Claude Sulzer ist im Anschluss an diese Bemerkungen unten zu finden).

In unserem Zusammenhang könnte man sogar einer weiteren Assoziation Raum geben: Auf Französisch heißt Johann (S. Bach) *Jean*...

Norbert Müllemann hat mich darauf hingewiesen, dass es eine Operette von Jacques Offenbach aus dem Jahre 1864 gibt, die „Jeanne qui pleure et Jean qui rit“ heißt, und wo gleich zu Beginn ein Zitat des Fugen-Themas Alkans zu hören ist. Eine schöne Geschichte!

5. J.S.BACH Präludium in a-Moll BWV 865 (WTK I).

Frederic CHOPIN (1810 -1849) Fuga B.144 in a-Moll (1840/41/42?)

In diesem Fall liegt die „Sensation“ in der Tatsache, dass es sich hier um eine Fuge von Chopin handelt, denn man verbindet sein Oeuvre nicht unbedingt mit dieser Gattung (obgleich sein Werk insgesamt durchaus polyphon konzipiert und konsequent durchgeführt ist). Ein kleiner Rest Unsicherheit begleitet noch die Meinung der Chopin-Forschung, ob es tatsächlich ein Originalwerk des Meisters ist, wobei über die Autorschaft des Autographs kein Zweifel zu herrschen scheint.

Die Fuge ist aber auch insofern bemerkenswert, als sie nur zweistimmig ist, und Chopin als Kompositionsprinzip ein eher ungewöhnliches Stilmittel anwendet: In der Regel werden in

Fugen Einsätze und Themen-Fortführungen so angeordnet, dass mindestens eine Stimme weitergesponnen wird, sodass der Fluss nicht stockt. Hier aber kommen die Aussagen zum Versiegen, als ob sie den Ausweg nicht finden würden, und die nächste Stimme muss quasi ganz neu einsetzen.

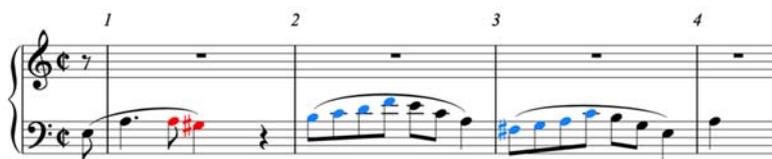
Da keinerlei Dynamik- oder Artikulationszeichen vorzufinden sind (was bei Fugen aus der Barockzeit ganz normal wäre, jedoch in der Romantik eher ungewöhnlich ist), obliegt es dem Interpreten sich einiges einfallen zu lassen, was sich just in diesem Stück als besonders anspruchsvoll darstellt.

Die Korrelation zwischen den Themen des Präludiums und der Fuge ist unüberseh- und unüberhörbar:

Beispiel 5a



Beispiel 5b



6. J.S.BACH Präludium in d-Moll BWV 875 (WTK II).

Robert SCHUMANN (1810 – 1856) Fuge op. 72 Nr.1 in d-Moll (1845)

Betrachtet man den Kreis der Fugen dieser Auswahl, erweist sich die Fuge von R.Schumann als das bekannteste Werk. Schumann hat sich mit Kanons und Fugen intensiv befasst, aber anders als viele seiner Kollegen, die sich besonders am Ende ihres Lebens mit dieser Kompositions-Technik auseinandergesetzt haben, hat er in mehreren Opera bereits 1845 die Möglichkeiten (und Unmöglichkeiten) dieser Gattung erforscht und entdeckt (z.B. in den wunderbaren *Kanonischen Studien* für Pedalflügel op. 56!).

Diese Fuge ist eine Doppelfuge (hat also zwei Themen) und bedient sich u.a. des Mittels der Augmentation: Das Thema wird in dreifacher Verlangsamung präsentiert, was an den jeweiligen Stellen einen Choral-Charakter entstehen lässt.

Der Abgleich der ersten Takte von Präludium und Fuge spricht für sich selbst:

Beispiel 6a



Beispiel 6b



7. Napoléon ALKAN (1826 – 1906) Étude Fugée sur deux motifs du Prophète de Meyerbeer in g-Moll (ab 1850)

Napoléon Alkan war für mich völlig unbekannt, und erst im Zuge der Recherchen für dieses Projekt hat er sich „gezeigt“. Am meisten faszinierte mich zunächst sein Name, und als mir seine Komposition ebenso reizvoll erschien, war ich von diesem Beitrag sehr angetan. Dieser Alkan war ein jüngerer Bruder des berühmteren Ch.V.Alkan, (siehe dazu Absatz 4) und beide entstammten einer höchst musikalischen Pariser Familie.

In einer eher düsteren Introduction werden beide Themen kurz vorgestellt. Die fugierende Etüde, der ein ordentlicher Schuss Opernstimmung beigemischt ist, entwickelt sich am Ende zu einem pianistischen Feuerwerk.

Da das Werk mit dieser Introduction seinen eigenen Vorspann hat, habe ich auf ein einleitendes Bach-Präludium verzichtet.

Eine verblüffende Eigenheit des ersten Themas kam zum Vorschein, als ich dieser Komposition ihren Platz nach der Fuge von Schumann (aufgrund der Chronologie) zuwies: Der Abschluss der Schumannschen Fuge und der Beginn der Alkan-Introduction schöpfen aus dem identischen Tonmaterial in der gleichen Lage: Die prominent ausgeleuchtete aufsteigende Quart *D-G*, die Sext zum *B*, die Entspannung hin zum *A* etc:

Und auch das dreizeitige Metrum trägt zu einem höchst homogenen Eindruck bei:

Beispiel 7a

Natürlich haben beide Werke gar nichts miteinander zu tun, jedoch ist es immer wieder spannend zu sehen, faszinierend zu hören und zu ahnen, dass es irgendwo einen kollektiven „Sack“ gibt, der Stoff für Ideen und Inspiration bereithält. Aus den Untiefen dieses Schatzes bergen Komponisten das kreative Material und transportieren es an die Oberfläche, dorthin, wo die Kompositionen ihre Form und Gestalt annehmen.

8. J.S.BACH Präludium in d-Moll BWV 851 (WTK I).

Anton ARENSKY (1861 – 1910) Fughetta in d-Moll 1897 (?)

Beide Werke sind eine Art Perpetuum Mobile mit Triolen-Ketten. Zwar sind diese bei Bach als Sechzehntel notiert und als Achtel bei Arensky, jedoch ist das lediglich ein Notations-Merkmal – im Endeffekt sind die Töne in gleicher Weise zügig zu spielen. Sowohl Präludium wie auch Fuge bedienen sich reichlich an gebrochenen Dreiklängen und Akkorden, wobei Sekund-Schritte als übergeordnete Linien wahrnehmbar werden und zum größeren Bogen der Kompositionen beitragen.

Mit dem bescheidenen Titel *Fughetta* will Arensky womöglich signalisieren, dass das Ganze nicht so ernst gemeint ist. Sowohl Präludium wie auch Fughetta haben ein „dickes“ Ende mit einem kadenzierenden Ausklang, beinahe pompös...

Mir scheinen diese Stücke wie zwei Kleinode. Edelsteine der Schönheit und „Wohlform“.

9. J.S.BACH Präludium in es-Moll BWV 853 (WTK I).

Lyonel FEININGER (1873 – 1956) Fuge Nr. 1 in es-Moll (1921)

Dieses Paar ist für mich das Herzstück dieser kleinen Sammlung: Das Präludium ist von einer betörenden Schönheit, und dass ein Maler von Weltruf wie Feininger auch komponiert hat, und *so gut* komponiert hat, war mir total neu. Gerne möchte ich zu diesem Phänomen einiges ausführen: In einer edlen Mappe, die 1971 bei Schneider in Tutzing verlegt wurde, berichtet der Sohn des Malers, Laurence Feininger (selber ein Musiker), über die Affinität seines Vaters zur Musik allgemein und zu Fugen im Besonderen. In eine Musikerfamilie geboren, wurde Feininger von frühester Jugend an für die Laufbahn als Geiger ausgebildet. Mit 14 Jahren beschloss er jedoch Maler zu werden. „Die musikalische Ausbildung meines Vaters war gänzlich auf die Violine beschränkt geblieben, ich weiß von ihm selbst, dass er nie weder Klavier noch Kontrapunkt oder Harmonie studiert hatte... lernte er nun, einem inneren Drang folgend, als Autodidakt ohne irgendwelche technische Grundlage oder Anleitung, Note für Note sich mit unendlicher Mühe und Geduld zusammensuchend in jenen Jahren Bachs Wohltemperiertes Klavier auswendig spielen – es fiel ihm leichter auswendig zu lernen als vom Blatt zu spielen... Es war reinster Selbstzweck, die Fugen für sich selbst immer wieder neu zu erleben und sich durch sie zutiefst bewegen, „erschüttern“ ist sein eigener, oft wiederholter Ausdruck, und durch diese innerste Erschütterung zu malerischer Vision anregen zu lassen.“ Da fügt jedoch der erklärende Sohn hinzu: „Ich warne aber davor, dies nicht dahingehend misszuverstehen, als hätte er auch nur im Entferntesten daran gedacht, jemals irgend eine Fuge in irgend einem Bild graphisch darstellen oder übersetzen zu wollen“. Soweit Laurence Feininger.

Die vierstimmige Fuge ist das längste Stück in diesem Programm und von orgelhaftem Charakter. Es ist eine Meditation über ein kurzes Thema, das von komplexesten, kontrapunktischen Linien begleitet und des Öfteren enggeführt wird. Die Strette entwickeln einen unerbittlichen, beharrlich-insistierenden Ausdruck. Der Hörer sollte sich Zeit lassen, um sich auf Umfang und Tiefe dieser Fuge einstellen zu können.

Charakteristisch für die Fuge ist das Metrum (drei Halbe) und das Thema, das von zwei Intervallen bestimmt wird: Einer absteigenden Quint und einer aufsteigenden Sext:

Beispiel 9a

Ein Blick zurück zum Präludium: Dort ebenfalls das rare Metrum von drei Halben und ein Thema, das auf einer aufsteigenden Sexte und einer fallenden Quinte beruht:

Beispiel 9b

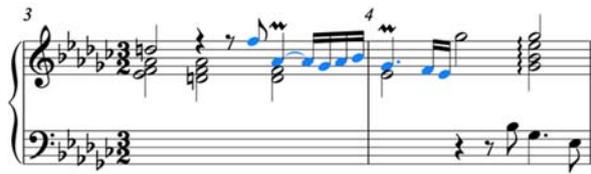
Das Präludium wird durchzogen von Akkorden, die oft arpeggiert werden, wie auf einem Zupfinstrument, und diese stete Basis wird umrankt und umspielt von zwei Stimmen, die wie Girlanden durch das Werk mäandern. Ich finde, dass der Charakter etwas Spanisches an sich hat, was im Zusammenhang mit dem Metrum von drei Halben ein Hinweis auf eine Sarabande sein könnte. Nur, eine Sarabande ist eher durch eine besondere Hervorhebung der 2. Zählzeit im Takt gekennzeichnet, was hier jedoch nicht der Fall ist: Eher umgekehrt, dieser Taktteil ist oft der unscheinbarste in der Struktur des Stücks.

Auf einen bestimmten interpretatorischen Aspekt möchte ich noch eingehen, denn die Lesart, die ich versuche klanglich umzusetzen, ist nicht die allgemein übliche. Dies betrifft z.B. den 4. Takt, wobei es um die Kantilene der Sopranstimme geht: Wie wird diese geführt? Gehört das *Ges* in der 2. Zählzeit dazu? Also mit einem Dezimensprung nach oben? (So ist es oft zu hören).

Beispiel 9c

Oder endet diese Melodie mit den zwei Sechzehnteln in einer sich neigenden Gebärde, die etwas melancholisch anmutet?

Beispiel 9d



Und wenn dem so wäre, dann wären die Takte 8, 10 und 12 ebenso zu gestalten. Besonders Takt 8 deutet darauf hin, dass diese Art der Stimmführung mehr als wahrscheinlich ist.

Beispiel 9e



Prof. Christoph Wolff, dem Doyen der Bachforscher unserer Zeit, mit dem ich über das Thema korrespondierte, unterstütze diese Lesart mit folgender Aussage:

„Ich stimme Ihnen zu, dass die Note ges“ in T. 4 (und Parallelstellen) nicht zum melodischen Hauptmotiv gehört. Ich halte den konstanten „Pulsschlag“ der Halbenoten in T. 1-16 für den harmonischen Hintergrund, vor dem sich das rhythmisch selbständige melodische Motiv mitsamt seinen Varianten entfaltet. Danach wird's dann komplizierter und zugleich freier, doch gleich die allerersten Takte bis einschl. T. 4 bestimmen den Ausdruckscharakter des gesamten Präludiums.“

10. J.S.BACH: Gavotte I und Gavotte II aus der Englischen Suite in d-Moll BWV 811
Reinhard FEBEL: (1952*) Tempus fugit in d-Moll (2020 Y.T. gewidmet)

So wie Lyonel Feininger hat auch Reinhard Febel mindestens zwei Schwerpunkte in seiner künstlerischen Arbeit: Neben dem Komponieren ist er auch schriftstellerisch tätig, so empfehle ich der geneigten Leserschaft seinen Erzählband *Giftiger Fisch* oder seinen Scarlatti-Roman *Klang des Verbotenen*.

Im Sprichwort *Tempus fugit* (auf Deutsch „Die Zeit flieht“) hat das Verbum fugere (Latein für fliehen) die identische Bedeutung wie in der musikalischen Fuge. Das Prinzip der Fuge ist die Imitation: Ein Thema wird zeitlich versetzt mehrfach vorgestellt, als ob die Stimmen sich jagen würden, der gejagte ist sozusagen „auf der Flucht“.

Gleichwohl ist *Tempus fugit* auch der Titel einer Jazz-Komposition des amerikanischen Pianisten Bud Powell. Febel hat sich eingehend mit Powell (wie auch mit anderen Jazz-Musikern) befasst, und in gewisser Weise kann man diese Fuge auch als seine Verneigung vor der tragischen Figur dieses genialen Pianisten verstehen, der von der Polizei 1945 brutal geschlagen wurde.

Die Fuge ist eine musikalische Form, die qua definitionem nie ruht. Febel verstärkt diesen Aspekt, indem er seine Fuge einem stetigen Accelerando unterwirft, also einem Beschleunigungsmodus. Das Grundtempo sieht er bei ca. 112 Schlägen pro Minute, nach 33 Takten sollte die erreichte Geschwindigkeit den doppelten Puls haben, also in etwa M.M.= 224, um sich dann abrupt ins ursprüngliche Tempo zu halbieren. Dieser Prozess wird erneut in Gang gesetzt, bis das Tempo verdoppelt, abrupt halbiert wird, und so weiter, insgesamt viermal.

Die dreistimmige Fuge greift - ähnlich wie die von Feininger - oft zum Mittel der Engführung. Hier kann man den Bezug zum Begriff „Fuge“ beinah wörtlich nehmen: Es wirkt, als sei eine Person auf der Flucht und werde in die „Enge geführt“. Die Mischung aus diesem Gefühl des Gehetztseins und dabei in die Enge getrieben zu werden ist pianistisch eine echte Herausforderung.

Febel hat das Thema der Fuge in enge Beziehung zu meinem Namen *Yaara Tal* gesetzt: Alle *a*'s im Namen haben ihre musikalische Entsprechung im Ton *a* gefunden:

Beispiel 10a



Gleichwohl könnte man meinen, dass die Bezugnahme auch in eine viel existenziellere Richtung weist, denn die Ähnlichkeit zu Bachs Urthema der Kunst der Fuge, mit der sich Febel intensivst befasst hat (seine 18 Studien für 2 Klaviere nach den Bach-Contrapuncti sind eine kompositorische Meisterleistung) ist frappierend:

Beispiel 10b + 10c



Die Gavotte von Bach liefert den (beinah) humoristischen Gegenpol: Charmant, höflich und heiter. Der Mittelteil (Gavotte II) ist eine Musette in Dur. Die Gavotte fungiert hier als Präludium in idealer Weise, verfügt sie doch, wie die Fuge, über einen Fluss von bewegten Achteln als Grundrhythmus.

JEAN LACHT UND WEINT

Voltaire / dt. Alain Claude Sulzer

Manchmal am Morgen, wenn ich schlecht verdaut habe
Betrachtet mein niedergeschlagener, traurig erleuchteter
Geist mit Entsetzen das unselige Bild
Der Plagen, unter denen die Natur ächzt und stöhnt:
Den Irrungen, Wirrungen ist das menschliche Wesen preisgegeben; Den Verbrechen, den
Plagen dieser unreinen Rasse,

Die der Teufel fest im Griff hat.

Ich sage zum Berg Ätna: «Warum diese Verwüstungen
und Feuerquellen, die deinen Flanken entspringen?»

Ich bitte die Meere, uns die traurigen Gestade zurückzugeben,
Die einst die schäumende Gischt verschlang;

Und den Tyrannen rufe ich noch einmal entgegen:

«Mehr als der Furor der Wogen und die Flammen der Vulkane,
Habt Ihr die Welt in Unordnung gestürzt.»

Wenn ich während des unglückseligen Aufenthaltes sodann bedenke

Wie ungerecht verteilt wird, was das Licht der Welt erblickt,

Und dass das oberste Gesetz besagt, man müsse leiden, müsse sterben: So weine ich.

Wenn ich jedoch am Abend mit freien Geistern

Und mehr als einer angenehmen Frau,

Meine Rebhühner esse und den guten Wein trinke,

Mit dem Monsieur d'Aranda soeben den Tisch geschmückt hat; Wenn, in gebührender
Entfernung von Spitzbuben und Idioten, Die Freude, die Lieder, die Anmutigkeiten und
gescheiterte Worte Die Leckerbissen des behaglichen Soupers würzen;

Wenn ich der neuen Liebe Cléons zu seiner Herrin Beifall spende, Ohne den schönen Tagen,
die sie mir schenkte, nachzutruern,

und die zauberhafte Freundschaft –

Der einzige Knoten, an den mein Herz gefesselt ist – Mich das Alter vergessen lässt,

Erwärmen hundert aufkeimende Freuden meine Geister: Und ich lache.

Ich sehe, wenngleich nur von Weitem,

Parteien und Katalen, die das leicht erregbare Paris

Mit teuflischen Feindschaften beleben

Und ihr Gift über die Gesellschaft ausgießen;

Die niederträchtige Verleumdung streut unanständig

Dunkle Skandale unters Volk;

Oft erzählt man mir vom blutbefleckten Norden,

Von einem weisen, gnädigen, im eigenen Reich verfolgten König, Der in seinen königlichen
Gemächern

Nicht sicher war,

Da seine eigenen Untertanen ihn immerzu verfolgten:

Ich weine.

Doch wenn Monsieur Terray mich freundlicherweise entschädigt; Wenn meine Felder,
Gärten, Wälder erblühen;
Wenn meine Lehnsleute sich freuen und
unter meiner Ulme tanzen;

Wenn ich hin und wieder, mich zu zerstreuen,
Den Ariost wiederlese oder Die Jungfrau Jean Chapelains, Stets Hure und stets treu,
Oder andere Schamlose, deren Schriften ich liebe:
Dann lache ich.

Ich gebe zu, so ist das menschliche Leben:
Jeder hat seinen Hausgeist, der ihn unentwegt
Von den Kümernissen zu den Vergnügungen spazieren führt. Mehr oder weniger fünf
Sinnen bin ich untertan:
Der Mensch ist geschaffen, ich weiß es, aus einem göttlichen Teig;

Eines Tages werden wir glorreiche Geister sein;
Doch in dieser Welt ist der Geist ein wenig Maschine; Die Natur verändert sich vor unseren
Augen;
Und der traurigste Heraklit
Wird wieder Demokrit
Sobald seine Geschäfte besser gehen.