

# JOHANN SEBASTIAN BACH

## DIE KUNST DER FUGE ∞ THE ART OF FUGUE

---

AUTOGRAPH VERSION · BWV 1080



MATTHIAS MAIERHOFER  
SILBERMANN-ORGEL DER HOFKIRCHE DRESDEN

Joh: Sebast: Bach  
Direct: Musice,  
& Cantor z. d. -  
Thoma.

## Bachs vollendete Kunst der Fuge: Die frühere Version

*Die Kunst der Fuge*, eines der bedeutendsten Werke der Musikgeschichte, ist von einer Aura des Geheimnisvollen umgeben. Während die historischen Gegebenheiten einfach und klar erscheinen, besonders die Tatsache, dass die *Kunst der Fuge* als letztes Instrumentalwerk Bachs unvollendet blieb, beschäftigt sich die Bachforschung mit vielen weiteren faszinierenden Aspekten dieses Werkes.

Am Ende des fragmentarischen Autographen der letzten unvollendeten Fuge schrieb Bachs Sohn, Carl Philipp Emanuel: „NB: ueber dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist Der Verfaßer gestorben.“ Der Druck des Werkes, den Bach zu einem großen Teil noch selbst kontrolliert hatte, wurde nach seinem Tod am 28. Juli 1750 eilig durchgeführt, so dass die erste Auflage im Frühjahr 1751 erscheinen konnte. Im Bewusstsein der Unvollständigkeit des Werkes und um den Torso-Charakter zu lindern, fügten die Herausgeber (vor allem Emanuel Bach und andere Familienmitglieder) dem Ende des Werkes den Orgelchoral „Wenn wir in Höchsten Nöten sein“ aus einer Sammlung von Choral-Präludien an, mit denen Bach offenbar

während des letzten Jahrzehnts seines Lebens beschäftigt war. Die Vorbemerkung zur Originalausgabe erklärt diese nicht-fugale Hinzufügung durch die folgenden Worte: „... man hat dahero die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügeten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.“ Der allgemeine Trend zur strengen polyphonen Ausarbeitung in Bachs späten Instrumentalkompositionen wurde früh erkannt. So gilt die *Kunst der Fuge* als das krönende Finale einer außergewöhnlichen Reihe monothematischer Werke, die mit den *Goldberg-Variationen* von 1741 begann und ihre Fortsetzung im *Musikalischen Opfer* von 1747 und in den *Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“* desselben Jahres fand. Besonders das *Musikalische Opfer* wurde als unmittelbarer Vorläufer der *Kunst der Fuge* angesehen, und daher konnte die *Kunst der Fuge* nur in den letzten Jahren des Bachschen Lebens – so die allgemeine Ansicht der Bach-Forschung bis in die 1970er Jahre – entstanden sein.

Wir haben keine andere Wahl, als diese vertraute Idee aufzugeben. Neuere Forschungen zu den Quellen und der Chronologie von Bachs Werken aus den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens haben gezeigt, dass die beiden Hauptquellen der *Kunst der Fuge*, der Autograph des Komponisten und die posthum gedruckte Ausgabe, nicht nur zwei deutlich unterschiedliche Versionen des Werkes sind, sondern auch aus verschiedenen Perioden stammen. Die frühere Version des autographen Manuskripts, eine Reinschrift, die etwa aus dem Jahre 1742 stammt, präsentiert ein fertiges Werk von 14 Sätzen. Die spätere Version stellt Bachs Plan dar, die Arbeit in erweiterter Form, nun aus 16 Sätzen bestehend, zu veröffentlichen. Doch obwohl der Komponist in den frühen Phasen des Druckprozesses involviert war und sich mit einem Teil des Korrektur-Lesens beschäftigt hatte, war er nicht in der Lage das Projekt abzuschließen, so dass die Arbeit unvollendet und die endgültige Reihenfolge unklar blieb.

Die frühere Version, die aus zwölf Fugen und zwei Kanons besteht, zeigt eine bestimmte Reihenfolge der Sätze. Das Werk beginnt mit drei einfachen Fugen und endet mit dem ehrgeizigsten Fugen-Typ, zwei Spiegel-Fugen, d. h. Fugen, die die komplizierteste Fugen-Technik enthalten, die erste im einfachen und die zweite im doppelten Kontrapunkt. Diese Version

wurde spätestens 1742 fertiggestellt, aber wir wissen nicht genau, wann Bach damit begonnen hatte. Die frühesten Spuren von Bachs Arbeit an einem monothematischen Fugen-Zyklus finden sich in einem Manuskript mit kontrapunktischen Studien, die Bach zusammen mit seinem Sohn Wilhelm Friedemann in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre unternehmen hatte. So begann die Arbeit an der *Kunst der Fuge* vor 1740 und suggeriert eine enge Beziehung zu drei verwandten Tastenwerken: Teil III der *Clavier-Übung* (1739), die *Goldberg-Variationen* (1741) und Teil II des *Wohltemperierten Klaviers* (ca. 1740).

Über die Frage der Datierung hinaus führt eine genauere Betrachtung der frühen Version zu Beobachtungen über die ästhetische Evolution der Kunst der Fuge. Interpretiert man den Hauptteil des Autographen als eine Einheit, so unterscheidet sich die frühe Version mit ihren Stücken ohne Titel, die von I bis XIV (römische Zahlen in Bachs Handschrift) nummeriert sind, konzeptionell von der erweiterten späteren Version des Druckes. Wie die gedruckte Version zeigt auch die frühere Reinschrift einen rationalen und durchdachten Plan für eine mehrsätzigige Struktur, die auf der fugalen Behandlung eines einzigen Hauptthemas basiert.

Bach beginnt mit drei Fugen im einfachen Kontrapunkt und erhöht allmählich die

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The handwriting is in a historical style, likely from the 17th or 18th century. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The overall appearance is that of an antique manuscript page.

Schwierigkeit und Komplexität der kontrapunktischen Satztechnik. Dazu gehören die Umkehrung des Themas, die Verwendung des Themas im doppelten und im halben Tempo, die Kombination des Hauptthemas mit neuen Themen und schließlich die Umkehrung eines ganzen Satzes, d. h. das Lesen des Spiegelbildes der Partitur. Ein weiteres Prinzip der Satztechnik zeigt sich in der allmählich zunehmenden rhythmischen Bewegtheit des Themas im Laufe des Werkes. Die rhythmischen und melodischen Konturen des Hauptthemas sind außerdem systematischer Variation ausgesetzt, vom direkten Originalthema (mit dessen ersten vier Tönen, die einen d-Moll Dreiklang bilden) bis zu den besonders überladenen Versionen der beiden Kanons. Die Idee eines Variationszyklus wird ebenfalls deutlich, zumal Fuge III auf der Dominante endet, sodass Fuge IV als Auflösung zur Haupttonart folgen muss. Die spätere Version verzichtet auf diese obligatorische Verknüpfung von Sätzen, doch ist es wichtig, die Idee der zyklischen Variation im frühen Stadium der Evolution des Werkes zur Kenntnis zu nehmen.

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Struktur der frühen Version:

- |      |   |
|------|---|
| I    | 4-stimmige Fuge auf das Hauptthema; reguläres Thema, diatonischer Kontrapunkt   |
| II   | 4-stimmige Fuge auf das Hauptthema; Umkehrung des Themas, chromatischer Kontrapunkt   |
| III  | 4-stimmige Fuge auf das Hauptthema; reguläres Thema, Kontrapunkt in punktiertem Rhythmus  |
| IV   | 4-stimmige Fuge auf das Hauptthema; punktiertes Thema, Umkehrung des Themas als Kontrapunkt   |
| V    | 4-stimmige Doppel-Fuge, Vorstellung eines neuen Themas (A), bevor es mit dem Hauptthema kombiniert wird, regulär, im doppelten Tempo und im Intervall der Duodezime |
| VI   | 4-stimmige Doppel-Fuge, Vorstellung eines neuen Themas (B), bevor es mit dem Hauptthema kombiniert wird, Umkehrung und punktiert und im Intervall der Dezime        |
| VII  | 4-stimmige Fuge auf das Hauptthema; punktiertes Thema, Umkehrung des Themas als Kontrapunkt, abwechselnd im regulären und im doppelten Tempo                        |
| VIII | 4-stimmige Fuge auf das Hauptthema; punktiertes Thema, Umkehrung des  |

Themas als Kontrapunkt, abwechselnd im normalen, doppelten und halben Tempo

- IX 2-stimmiger Kanon auf das Hauptthema, variiert, regulär und als Umkehrung, im Intervall der Oktave
- X 3-stimmige Tripelfuge, Vorstellung zwei neuer Themen (C, D), bevor sie mit dem Hauptthema kombiniert werden, in der Umkehrung und variiert
- XI 4-stimmige Quadrupelfuge auf das Hauptthema und kombiniert mit Themen C, D und dem neuen Thema (E)
- XII 2-stimmiger Kanon auf das Hauptthema, variiert, regulär, in der Umkehrung und im regulären und im doppelten Tempo
- XIII (a) 4-stimmige Fuge auf das Hauptthema, variiert und im einfachen Kontrapunkt, (b) dieselbe in Umkehrung
- XIV (a) 4-stimmige Fuge auf das Hauptthema, variiert, regulär, in der Umkehrung und mit doppeltem Kontrapunkt, (b) dieselbe in Umkehrung

Nach der Ordnung Bachs bilden die Sätze vier Gruppen. Nachdem drei einfache 4-stimmige Fugen das Hauptthema einführen, stellt die nächste Gruppe von fünf 4-stimmigen Fugen im einfachen und doppelten Kontrapunkt komplexere Satztechniken vor. Die dritte Gruppe umfasst eine Tripel- und eine Quadrupel-Fuge, umrahmt von zwei Kanons. Der Schluss durch zwei Spiegelfugen repräsentiert das Ultimative in der anspruchsvollen Konfiguration kontrapunktischer Kunstfertigkeiten. Dennoch zeigt sich am Ende des anspruchsvollen Zyklus, wie erfindungsreich es Bach versteht, das Kunstvolle mit dem Schönen zu kombinieren, denn die vielen Kunstfertigkeiten im ganzen Werk sind von faszinierender und ergreifender musikalischer Eleganz.

*(Aus dem Englischen übersetzt von Nico Schüler)*

## Zur Silbermannorgel der Dresdner Hofkirche

Die Orgeln Gottfried Silbermanns zeichnen sich durch ihre starken Principale aus. Sie bestimmen den Grundklang aller Orgeln von Gottfried Silbermann. Die Labienbreite der Pfeifen, also das breite „Pfeifenmaul“ (bei Gottfried Silbermann-Organen in der Regel  $\frac{3}{11}$  des Pfeifenumfangs, allgemein üblich nur  $\frac{1}{4}$ ), der hohe Winddruck und die etwas vorstehenden Oberlabien der Pfeifen (man sagt oft dazu „Überbiss“) bilden die Grundlage für den starken, durchdringenden Principalklang seiner Orgeln. Alle Principalpfeifen klingen nicht nur in ihrem Grundton sehr stark, sondern auch in ihrem ersten Oberton, der Oktave, die bei den meisten Silbermannorgeln, trotz der langen Geschichte dieser Orgeln, die nun alle Stück für Stück in den nächsten Jahren ihren 300. Geburtstag feiern werden, fast genauso stark ist, wie der Grundton.

Spielt man Principal 8' und Octave 4' zusammen, so glaubt man nur einen einzigen großen farbigen Ton zu hören, der auch den Klang des Registers Superoctave 2' schon enthält.

Anders als die norddeutschen Orgeln werden die Mixturen und die Cimbeln bei den Gottfried Silbermannorgeln in diesen Klang mit eingebunden. Die gemischten Stimmen mit gleicher

Mensur, evtl. 2 Halbtöne enger, verstärken nur den klaren kräftigen Grundklang der Principale. Ebenfalls im Gegensatz zu den Norddeutschen Organen haben wir im Klang der Silbermann-Principale einen hohen konsonanten Anteil an diesem Klang bei jeder Pfeife. Das hängt auch mit der sächsischen Sprache, dem Dialekt, zusammen, der auch diesen großen konsonanten Anteil hat. Man muss nur einen sächsischen und einen norddeutschen Chor das gleiche Lied singen lassen, dann bekommt man schnell die Antwort auf die Frage nach dem speziellen Orgelklang; norddeutsch – mitteldeutsch.

In großen Räumen mit sehr viel Nachhall, wie bei dem Silbermann-Instrument der katholischen Hofkirche, ist es besonders wichtig, dass die Pfeifen diesen hohen konsonanten Anteil haben, damit die notwendige Durchsichtigkeit der Stimmführung, insbesondere bei Fugen, im Kirchenraum noch gut wahrnehmbar ist.

Gottfried Silbermann hat dazu für die Orgel der katholischen Hofkirche eine noch breitere Labierung gewählt ( $\frac{2}{7}$  des Pfeifenumfangs). Dadurch „zeichnen“ die Klänge gut. Wenn man beim Spielen der Orgel direkt neben den Pfeifen steht, ist man erschrocken, wie grob diese Pfeifen



klingen, wieviel Geräusche sie bei der Ansprache aber auch im stationären Ton haben. Vergleichen lässt sich dies optisch mit einem Kirchendeckengemälde, das unten aus dem Kirchenschiff lieblich und fein gemalt aussieht. Klettert man aber einmal auf einem Gerüst bis zur Decke rauf und sieht das Gemälde von Nahem, dann ist man ebenfalls erschrocken, wie groß dieses so feine Bild in Wirklichkeit gemalt ist. Es muss so sein, damit es unten lieblich und klar aussieht. So ist es auch mit den Klängen in halligen Räumen.

Während Gottfried Silbermann seine starken Principalpfeifen klanglich und handwerklich perfektioniert hat, was man in der Orgel der Hofkirche noch heute wunderbar erkennen kann, beschränkt er sich bei den weicheren Flötenstimmen auf wenige Bauformen. Neben Gedackten sind dies die Rohrflöten in 8'- und 4'-Lage, die Spitzflöten 8', 4', 2' und das Quintadena-Register in 16'- und 8'-Lage. Eine echte Gambenstimme, eine Viola, einen Violon, eine Holzflöte, eine Flaut duce, oder eine Flöte amabile, um nur einige andere damals üblichen Orgelstimmen zu nennen zu nennen, mochte der Meister offenbar nicht. Diese lieblichen, vielleicht auch süßlichen Stimmen finden wir nicht in seinen Orgeln.

Das „Moderegister“, das auch schon im 18. Jahrhundert in keiner größeren Orgel fehlen durfte, war die Viola di Gamba 8' oder ihre Oktave Fugara 4', eine Stimme, deren streichen-

den Klang Gottfried Silbermann ganz offenbar überhaupt nicht liebte. Da seine großen Orgeln aber diese Stimme auch haben sollten, baute er einfach an dieser Stelle eine Spitzflöte 8' und schrieb auf das Registerschild Viola di Gamba 8'. Der flötige, nur ganz wenig streichende Klang ist charmant, lässt sich musikalisch gut verwenden, hat aber mit einer echten Gambenstimme herzlich wenig zu tun. Die Pfeifen dieser Viola di Gamba der Orgel der katholischen Hofkirche sprechen prompt an und lassen sich gut mit anderen Stimmen mischen. Sie entwickeln eine ganz eigene Poesie, eine relativ neutrale Klangfarbe, die sich insbesondere bei den vielfältigen lyrischen Fugen sehr gut verwenden lässt.

Eine weitere Besonderheit seiner großen Orgeln sind die französischen Zungenstimmen, die er auf seiner Rückkehr aus Frankreich mit nach Sachsen brachte. Mit den starken, in Frankreich und auch im Elsaß so nicht vorkommenden Principalklängen bilden sie eine ganz eigene Mischung, deren besonderer Klang nur in den Gottfried Silbermann-Orgeln zu hören ist. Aber auch hier gibt es wieder eine Registerausnahme, die Posanne 16' mit Bleikehlen und Zinn – oder Holzbechern, die Gottfried Silbermann sehr wahrscheinlich durch seinen schlesischen Schüler Zacharias Hildebrandt kennenlernte und dann perfekt nachbaute. Diese weichen warmen aber zugleich lautstarken Basstöne bilden den

charakteristischen Bassklang der Silbermannorgeln, was auch in der Orgel der Hofkirche besonders deutlich wahrnehmbar ist.

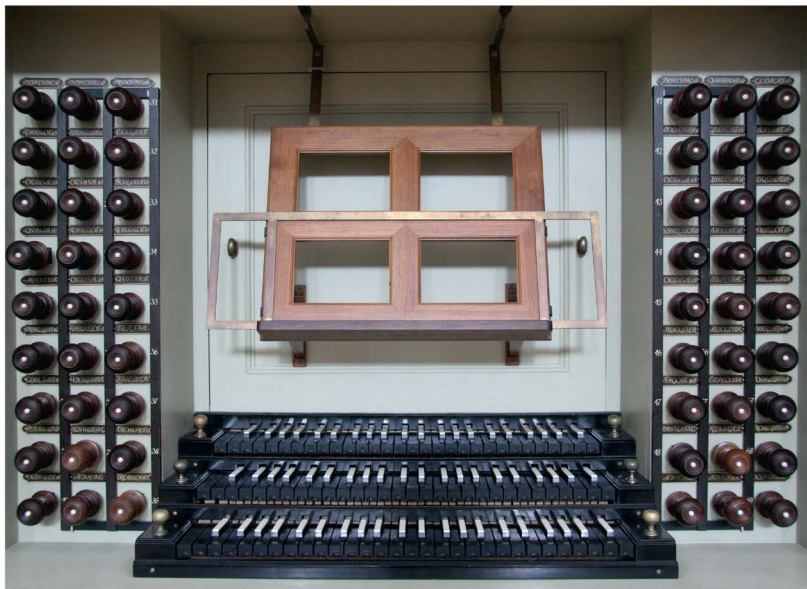
Der hohe Winddruck der Silbermannorgeln, in der Hofkirche in den Manualen 94 mm Wassersäule und im Pedal 104 mm Wassersäule, ist zwar deutlich höher als bei vielen anderen Orgeln der Barockzeit (oft nur 60–70mm), aber gar nicht so hoch, wie man dem Klang nach vermuten würde. Um den Winddruck in den Orgeln zu messen verwenden die Orgelbauer ein sehr altmodisches Maßsystem: Millimeter Wassersäule, abgekürzt mm WS. Füllt man in ein zum „U“ gebogenes Gasröhrchen Wasser und bläst auf einer Seite herein, wird der Wasserstand in einem Röhrchenende herunter gedrückt, steigt aber im anderen Röhrchenende herauf. Der Unterschied der beiden Wasserstände in Millimeter gemessen, das ist der Winddruck, wie ihn die Orgelbauer seit Jahrhunderten angeben.

In der modernen Maßeinheit ausgedrückt, beträgt der Winddruck der Hofkirchenorgel in den Manualen 921,8 Pascal. Ein Pascal ist der Druck, den eine Kraft von einem Newton auf eine Fläche von einem Quadratmeter ausübt. Und ein Newton ist die Gewichtskraft, die auf einen Körper mit der Masse von 102 Gramm wirkt. Somit beträgt 1 mm WS genau 9,80655 Pascal. Für die gewaltige klangliche Kraft einer Orgel reicht aber dieser niedrige Druck

vollkommen aus, wie sich jeder Hörer in der Kirche beim Lauschen der Orgelklänge überzeugen kann.

## **Baugeschichte der Orgel**

Der Bau der Orgel der ehemaligen Hofkirche Dresden wurde 1750 durch Gottfried Silbermann begonnen und nach dessen Tod 1753 von seinem Schüler und Mitarbeiter Zacharias Hildebrandt und dessen Sohn Johann Gottfried Hildebrandt fertiggestellt. Das Instrument wurde am 2. Februar 1755 geweiht. Im Zweiten Weltkrieg war das Pfeifenwerk ins Kloster St. Marienstern ausgelagert und entging somit der Zerstörung. Der Prospekt von Johann Joseph Hackel sowie Teile der Windkanäle wurden jedoch zerstört und mussten teils nach Fotovorlagen rekonstruiert werden. 1971 erklang die Orgel erstmals wieder im Gottesdienst, 1980 wurden umfassende Rekonstruktionsarbeiten an Prospekt und Gehäuse vorgenommen um schließlich 2001/2002 in einer Restaurierung durch die Dresdner Orgelbaufirmen Jehlich und Wegscheider sich wieder dem ursprünglichen historischen Zustand anzunähern. Dabei wurde die Stimmtonhöhe von 415 Hz sowie auch eine Balganlage nach historischem Vorbild rekonstruiert. Im November 2002 wurde die Orgel wieder eingeweiht.



Matthias Vilbarrum  
Orgel Marburg

## Disposition der Silbermann-Orgel in der Hofkirche Dresden

### I Brustwerk CD–d<sup>3</sup>

Gedackt 8'  
Principal 4'  
Rohrflöt 4'  
Nassat 3'  
Octava 2'  
Sesquialtera ( $\frac{4}{5}$ ' rep.)  
Quinta 1  $\frac{1}{2}$ '  
Sufflöt 1'  
Mixtur III  
Chalumeau (ab g<sup>0</sup>) 8'

### II Hauptwerk CD–d<sup>3</sup>

Principal 16'  
Bordun 16'  
Principal 8'  
Viol di Gamba 8'  
Rohrflöt 8'  
Octava 4'  
Spitzflöt 4'  
Quinta 3'  
Octava 2'  
Tertia (1  $\frac{3}{5}$ )  
Mixtur IV  
Zimbel III  
Cornet (ab c<sup>1</sup>) V  
Fagott 16'  
Trompet 8'

### III Oberwerk CD–d<sup>3</sup>

Quintadehn 16'  
Principal 8'  
Unda maris 8'  
Gedackt 8'  
Quintadehn 8'  
Octava 4'  
Rohrflöt 4'  
Nassat 3'  
Octava 2'  
Tertia (1  $\frac{3}{5}$ )  
Flaschflöt 1'  
Echo (ab c<sup>1</sup>) V  
Mixtur IV  
Vox humana 8'

### Pedal CD–d<sup>1</sup>

Untersatz 32'  
Principalbass 16'  
Octavbass 8'  
Octavbass 4'  
Pedalmixtur VI  
Posaunenbass 16'  
Trompetenbass 8'  
Clarinbass 4'

Manuelschiebekoppeln I/II, III/II

Bassventil (Koppel II/P)

Sperrventile, Tremulant, Schwebung für OW, Kalkantenzug

Stimmtonhöhe: 415 Hz bei 15°C, gleichstufige Stimmung



### **MATTHIAS MAIERHOFER**

erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei Karl Schmelzer-Ziringer und studierte danach Orgel- und Kirchenmusik an den Hochschulen von Graz, Freiburg, Leipzig und an der Schola Cantorum in Basel. Zu seinen Lehrern gehörten u. a. Arvid Gast, Andrea Marcon, Kurt Neuhauser und Martin Schmeding. Seine Studien schloss er mit einem Solistenexamen mit Auszeichnung an der Musikhochschule Freiburg ab.

2007 konnte Matthias Maierhofer mit dem Pachelbel-Wettbewerb von Nürnberg einen der renommiertesten internationalen Orgelwettbewerbe gewinnen. Außerdem war er Preisträger beim Internationalen „Franz Schmidt-Orgelwettbewerb“ von Kitzbühel 2008, beim Internationalen Bachwettbewerb Arnstadt 2007, beim Internationalen Orgelconcours von Nijmegen 2006 sowie beim Internationalen Orgelwettbewerb „M. K. Ciurlionis“ in Vilnius 2003.

Eine rege Konzerttätigkeit führte ihn zu bedeutenden Festivals in Europa, den USA, Russland, Japan und Südkorea.

Als Solist und auch als Continuospieler trat Matthias Maierhofer mit Ensembles wie dem Dresdner Kreuzchor, dem Thomanerchor Leipzig, der Staatskapelle Dresden, der Staatskapelle Halle und dem Pauliner Barockorchester auf. Am Freiburger Münster musiziert er regelmäßig mit den Domsingknaben, der Mädchenkantorei, dem Domchor und der Domkapelle.

Er wirkte bei CD-Produktionen und Publikationen der Edition Helbling mit, es liegen Aufnahmen von seinen Konzerten bei diversen Rundfunkanstalten und bei den Labels Ambiente, Ambitus und Spektral vor.

Von 2009 bis 2013 leitete er eine Orgelklasse an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig. 2013 wurde Matthias Maierhofer als Nachfolger von Prof. Dr. Gerre Hancock auf die Professur für Orgel und Kirchenmusik an der University of Texas in Austin (USA) berufen, dort wurde er 2015 aufgrund seiner pädagogischen Leistungen zum *Dean's Fellow* ernannt und mit dem *Ducloux Fellowship* des *College of Fine Arts* ausgezeichnet. Zum Sommersemester 2016 folgte er einem Ruf als Orgelprofessor an die Musikhochschule Freiburg und wurde zudem zum Domorganisten des Freiburger Münsters ernannt.

## Bach's Completed Art of Fugue: The Early Version

Most listeners to Johann Sebastian Bach's "*Die Kunst der Fuge*" take note of what appears to be an aura of secrecy that has surrounded the piece for a very long time and, to be sure, continues to play a role until the present day. While the historical facts seem straight forward and rather plain – namely, that the *Art of Fugue* as Bach's last multi-movement instrumental work remained unfinished – there remain quite a few of intriguing aspects worthy of closer consideration. At the end of the fragmentary autograph manuscript of the last unfinished fugue Bach's son, Carl Philipp Emanuel, wrote: "*The composer died while writing this fugue, where the name BACH occurs in the counter subject.*" The printing of the work, which to a large extent Bach himself still had been able to supervise, was hastily carried out following his death on 28 July 1750, so that the first edition could appear in the spring of 1751. Conscious of the work's incompleteness, and in order to mitigate its torso character, the editors (primarily Emanuel Bach and other family members) placed at the end of the work the organ chorale "*Wenn wir in höchsten Nöten sein*" from a collection of chorale preludes with which Bach had evidently

been preoccupied during the last decade of his life. The prefatory note to the original edition explains this non-fugal addition by the following words, "... *the intention was to compensate the friends of his muse by including the four-part church chorale added at the end, which the late composer, due to his blindness, dictated to one of his friends.*" The general trend of strictly polyphonic orientation and design in Bach's late instrumental compositions was recognized early. Hence, the *Art of Fugue* was readily accepted as the crowning finale of a unique series of monothematic works which began with the *Goldberg Variations* of 1741 and found its continuation in the *Musical Offering* of 1747 and the *Canonic Variations on "Vom Himmel hoch"* of the same year. The *Musical Offering* in particular was understood as an immediate forerunner of the *Art of Fugue* and, therefore, the *Art of Fugue* could only have originated – according to the general view in Bach scholarship through the 1970s – in the very last years of Bach's life.

We have no choice but to give up this familiar idea. Recent research into the sources and chronology of Bach's works from the two last decades of his life has demonstrated that the two princi-

pal sources of the *Art of Fugue*, the composer's autograph manuscript and the posthumous printed edition, not only transmit two clearly distinct versions of the work but also stem from different periods. The earlier version of the autograph manuscript, a fair copy that dates from around 1742, presents a finished work of fourteen movements. The later version represents Bach's plan to publish the work in expanded form, consisting of sixteen movements. However, even though the composer was involved in the early stages of the printing process and engaged in some proof-reading, he was unable to see the project through so that the work remained unfinished and the final order of its movements unclear.

The earlier version, which comprises twelve fugues and two canons, displays a specific order of movements. The work begins with three simple fugues and ends with the most ambitious fugal type, two mirror fugues, i. e., fugues that display the most complicated fugal technique in that they can be read regularly as well as upside-down, mirror-like. This version was completed by 1742 at the very latest, but we do not know when exactly Bach started it. The earliest traces of Bach's work on the monothematic fugal cycle are found in a manuscript with contrapuntal studies undertaken by Bach jointly with his son Wil-

helm Friedemann during the second half of the 1730s. Hence, work on the *Art of Fugue* began before 1740 and suggests close connections with three related keyboard works: *part III of the Clavier-Übung* (1739), the *Goldberg Variations* (1741), and *part II of the Well-Tempered Clavier* (ca. 1740).

Beyond the matter of dating, a closer examination of the early version leads to observations concerning the aesthetic evolution of the *Art of Fugue*. Viewing the main body of the autograph score as an entity, the early version with its untitled pieces, numbered I through XIV (Roman numerals in Bach's hand) differs conceptually from the expanded later version of the print. Like the printed version, the earlier fair copy also displays a rational and well-rounded plan for a multi-movement structure based on the fugal treatment of a single principal theme.

Bach begins with three fugues in simple counterpoint and gradually increases the difficulty and complexity of the contrapuntal techniques. These include inversion of the theme, using the theme at double and half speeds, combining the principal theme with new themes, and finally inverting a whole movement, i. e., reading the mirror image of the score. Another construction principle can be seen in the gradually increasing rhythmic animation of the theme in the course of the work. The rhythmic and me-

lodic contours of the main theme undergo rather systematic variations, from the straightforward original theme (with its first four notes forming a d-Minor triad) up to the particularly florid versions of the two canons. The idea of a real variation cycle is involved as well and suggested by the fact that Fugue III ends on the dominant, so that Fugue IV must immediately follow to resolve it and return to the home key. The later version abandons this obligatory linking of movements, but it is important to take note of the idea of cyclic variation at the early stage of the work's evolution.

The following table provides an overview of the structure of the early version:

- |     |   |      |  |
|-----|---|------|--|
| I   | 4-part fugue on principal theme; regular theme, diatonic counterpoint             |      |  |
| II  | 4-part fugue on principal theme; inverted theme, chromatic counterpoint           |      |  |
| III | 4-part fugue on principal theme; regular theme, counterpoint in dotted rhythm     |      |  |
| IV  | 4-part fugue on principal theme; dotted theme, inverted theme as counterpoint     |      |  |
| V   | 4-part double fugue, introducing new theme (A) before combining it with principal | VI   | 4-part double fugue, introducing new theme (B) before combining it with principal theme, inverted and dotted, and at the interval of the tenth |
|     |   | VII  | 4-part fugue on principal theme; dotted theme, inverted theme as counterpoint, alternating at regular and double speeds                        |
|     |   | VIII | 4-part fugue on principal theme; dotted theme, inverted theme as counterpoint, alternating at normal, double, and half speeds                  |
|     |   | IX   | 2-part canon on the principal theme, varied, regular and inverted, at the interval of the octave   |
|     |   | X    | 3-part triple fugue, introducing two new themes (C, D) before combining them with principal theme, inverted and varied                         |
|     |   | XI   | 4-part quadruple fugue on principal theme and combining it with themes C, D and new theme (E)  |
|     |   | XII  | 2-part canon on the principal theme,   |



varied, regular, inverted, and at regular and double speeds

XIII (a) 4-part fugue on principal theme, varied, and with simple counterpoint (b) inversion of the same

XIV (a) 4-part fugue on principal theme, varied, regular, inverted, and with double counterpoint (b) inversion of the same

According to Bach's order, the movements establish four groups. After three simple 4-part fugues

introduce the principal theme, the next group of five 4-part simple and double fugues introduce ever more complex contrapuntal devices. The third group comprises a triple and a quadruple fugue, framed by two canons. The conclusion by two mirror fugues represents the ultimate in the demanding configuration of contrapuntal artifices. However, they demonstrate at the end of the demanding cycle how ingeniously Bach understands combining the artificial with the beautiful, for the many artifices throughout the work are eclipsed and outweighed by a fascinating and gripping musical elegance.



## The Silbermann Organ in the Hofkirche Dresden

The organs of Gottfried Silbermann are characterized by their strong principals. They determine the basic sound of all organs by Gottfried Silbermann. The labium width of the pipes, i. e., the wide “whistle-mouth” (in Gottfried Silbermann organs usually  $\frac{3}{11}$  of the pipe circumference, commonly only  $\frac{1}{4}$ ), the high wind pressure and the somewhat protruding upper labium of the pipes (which is often called “overbite”) form the basis for the strong, penetrating principal sound of his organs. All principal pipes sound very strong not only in their fundamental tone, but also in their first overtone, the octave, which in the case of most Silbermann organs – despite the long history of these organs, which will all now, one by one, celebrate their 300<sup>th</sup> birthday in the next few years – is almost as strong as the fundamental tone.

If one plays Principal 8' and Octave 4' together, one will believe to only hear one single large, colored sound that also contains the sound of the register Superoctave 2'.

Unlike the North German organs, the mixtures and the cymbals are integrated into the principal sound of the Gottfried Silbermann organs. The mixed voices with the same scaling, perhaps

two halftones tighter, only reinforce the clear, powerful fundamental sound of the principal. Also in contrast to the North German organs, we have in the sound of the Silbermann principals a high consonant portion of this sound with every pipe. This has also something to do with the Saxon language, the dialect, which also has this high consonant portion. One only needs to have a Saxon choir and a North German choir sing the same song, then one quickly gets the answer to the question about the special organ sound: North German vs. Middle German.

In large rooms with a lot of resonance, as in the case with the Silbermann instrument of the Catholic Hofkirche, it is particularly important that the pipes have this high consonant portion, so that the necessary transparency of the voice leading, especially in the case of fugues, is still perceptible in the sanctuary. To achieve that, Gottfried Silbermann chose an even wider labium ( $\frac{2}{7}$  of the pipe circumference) for the organ of the Catholic Hofkirche. This sound can thus be ‘traced’ well. When one stands next to the pipes when the organ is being played, one is surprised how ‘rough’ these pipes sound and how much noise they have in the tone onset as

well as in the stationary tone. This can be compared visually with a church ceiling painting, which looks lovely and delicately painted from the church nave. If one climbs up on a scaffold to the ceiling, however, to see the painting close-by, one is also surprised how rough this fine picture is actually painted. It has to be like that, so that it looks lovely and clear from the bottom. This is how it is also with the sounds in resonant rooms.

While Gottfried Silbermann had perfected his strong principal pipes in sound and craftsmanship, which can still be admirably seen today in the organ of the Hofkirche, he limited himself to a few structural shapes for the softer flute voices. In addition to the Gedackt pipes, these are the 8' and 4' Rohrflöten, the 8', 4', and 2' Spitzflöten and the Quintadena register in 16' and 8'. The master apparently did not like a true gamba voice, a viola, a violon, a Holzflöte, a Flaut duce, or a Flöte amabile, to mention only a few other organ voices that were common at the time. These dulcet, perhaps even sweet voices are not found in his organs.

The 'fashion register', which even in the 18<sup>th</sup> century could not be absent in any major organ, was the Viola di Gamba 8' or its octave Fugara 4' – a voice whose string sound Gottfried Silbermann obviously did not like at all. But since his large organs should also have this

voice, he simply built a Spitzflöte 8' in its place and wrote on the register label Viola di Gamba 8'. The flutey, very lightly stringing sound is charming, can be used well musically, but has very little to do with a real gamba voice. The pipes of this viola di gamba of the organ of the Catholic Hofkirche react promptly and can be mixed well with other voices. They develop their own poetry, a relatively neutral sound color, which can especially be used very well for the manifold lyrical fugues.

Another distinctive feature of his large organs is the French reed pipes, which he brought back to Saxonia on his return from France. With the strong principal sounds, which do not occur in France and Alsace, they form a very special mixture, the special sound of which can only be heard in the Gottfried Silbermann organs. Here, too, is a register exception: the trombone 16' with lead fillet and tin or wood cups, which Gottfried Silbermann very likely got to know from his Silesian pupil Zacharias Hildebrandt and then reproduced perfectly. These soft, warm, but at the same time powerful bass tones form the characteristic bass sound of the Silbermann organs, which can also be clearly heard in the organ of the Hofkirche.

The high wind pressure of the Silbermann organs, in the Hofkirche in the manuals 94 mm water column and in the pedal 104 mm water

column, is clearly higher than many other organs of the Baroque time (often only 60–70mm), but not as high as a layperson often thinks. To measure the wind pressure in the organs, organ builders use a very old-fashioned measuring system: the millimeter water column, abbreviated mmWC. If one pours water into a U-shape water tube and blows into one of the sides, the water level is pushed down on one tube end, but rises on the other tube end. The difference between the two water levels measured in millimeters is the wind pressure that organ builders have used for centuries.

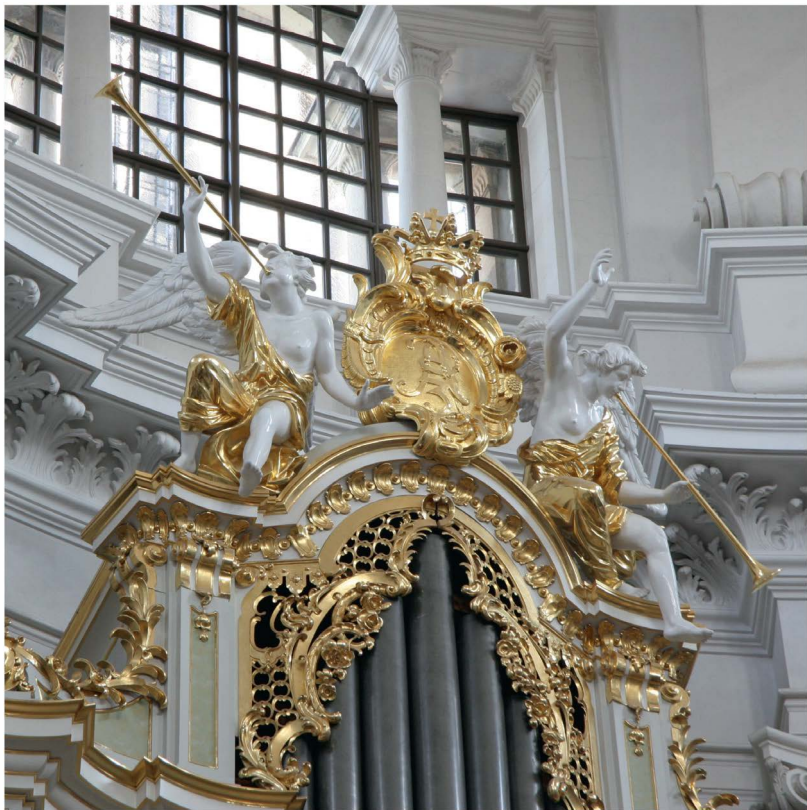
In the modern measurement, the wind pressure of the Hofkirchen organ is in the manuals 921.8 Pascal. A Pascal is the pressure applied by a force of one Newton on an area of one square meter. And one Newton is the weight force that acts on a matter with the mass of 102 grams. Thus, 1 mmWC is exactly 9.80655 Pascal. However, for the tremendous sonic power of an organ, this low pressure is perfectly sufficient, as all listeners in the church can persuade themselves by listening to the organ sound.

*(Translated from the German by Nico Schüler)*

## **Construction of the Silbermann-Organ**

The construction of the organ at the Catholic Hofkirche in Dresden was begun in 1750 by Gottfried Silbermann and completed by his student and colleague Zacharias Hildebrandt and his son Johann Gottfried Hildebrandt. The organ was consecrated on February 2, 1755. It consists of 47 stops on 3 manuals and pedal and contains about 3,000 pipes. The pipes were safely stowed away in the Kloster St. Marienstern during the 2<sup>nd</sup> World War, so they were not destroyed. The Façade from Johann Joseph Hackel and parts of the wind channel, however, were destroyed and had to be reconstructed, partially from photo documentation. In 1971 the organ was once again played in a Mass. In 1980 there was a thorough reconstruction of the Façade and case work. In 2001/2002 Jehmlich and Wegscheider (organ construction firm in Dresden) completely restored the instrument to as close as possible to its original state. At this time it was pitched at A-415 and the bellows were restored back to their historical specifications. In November 2002 the organ was consecrated and returned to regular use.

*(Translated from the German by Carolyn Ahrens)*



## MATTHIAS MAIERHOFER

received his primary music education from Karl Schmelzer-Ziringer. Later on, he studied organ and church music at the universities of Graz (Austria), Leipzig (Germany), Freiburg (Germany) and at the Schola Cantorum in Basel (Switzerland). His teachers include Arvid Gast, Andrea Marcon, Kurt Neuhauser and Martin Schmeding. He completed his studies with a soloist's diploma and graduated with honors from the University of Music, Freiburg.

In 2007, Matthias Maierhofer won the international organ competition Pachelbel-Wettbewerb in Nuremberg, Germany. He received awards at the international Franz Schmidt-Orgelwettbewerb in Kitzbühel, Austria, in 2008, the international Bachwettbewerb in Arnstadt, Germany, in 2007, the international Orgelconcours in Nijmegen, Netherlands, in 2006, and the international organ competition M. K. Ciurlionis in Vilnius, Lithuania, in 2003.

His successful concert career has taken him to important music festivals all over Europe, the US, Russia as well as Japan and South Korea. As a soloist as well as an accompanying continuo organist, Matthias Maierhofer has appeared on stage with various ensembles including the Dresdner Kreuzchor, the Thomanerchor Leipzig, the Staatskapelle Halle and the Staats-

kapelle Dresden. He regularly performs with the various ensembles of the Freiburg Cathedral (Domchor, Domkapelle, Domsingknaben, Mädchenkantorei).

He has performed for CD productions and publications of Edition Helbling, and recordings of his concerts can be found in several broadcasting corporations and under the labels Ambiente, Ambitus and Spektral.

In 2009 he was appointed to a full-time position as artistic colleague at the University of Music and Theatre „Felix Mendelssohn Bartholdy“ at Leipzig, Germany. There, he taught organ performance and liturgical organ and improvisation. In 2013, Matthias Maierhofer was appointed as successor of Prof. Dr. Gerre Hancock to the chair of organ and church music at the University of Texas at Austin. He was appointed *Dean's Fellow* in 2015 for his pedagogical achievements and received the *Ducloux Fellowship* of the College of Fine Arts.

In 2016 he moved back to Freiburg, Germany, where he accepted the chair of organ music at the University of Music, Freiburg. He was also appointed cathedral organist at the Freiburg Minster.

## Impressum

Aufgenommen / Recorded: 28. & 29. Oktober 2015,  
Katholische Hofkirche Dresden (Kathedrale)

Tonmeister / Audio engineer:  
Benjamin Dressler, Weimar

Texte / Texts:  
Prof. Dr. Christoph Wolff, Harvard University, USA  
Orgelbaumeister Kristian Wegscheider, Dresden

Übersetzungen / Translations:  
Prof. Dr. Nico Schüler, Texas State University, San Marcus, USA  
Carolyn Ahrens, Austin, USA

Fotos / Images:  
Fotos der Orgel: © Martin Döring, [www.die-orgelseite.de](http://www.die-orgelseite.de)  
Abb. S. 5: Anfang Fuga I. im Autograph (*Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Bach P 200*)  
Abb. Rückseite Inlaycard: Ausschnitt Fuga XI. im Autograph

© 2018 Ambiente-Audio  
Bestellnummer: ACD-2037

Ambiente-Audio  
Postfach 22 · Clauener Weg 20 A  
31189 Algermissen · Germany  
[info@ambiente-audio.de](mailto:info@ambiente-audio.de)  
[www.ambiente-audio.de](http://www.ambiente-audio.de)



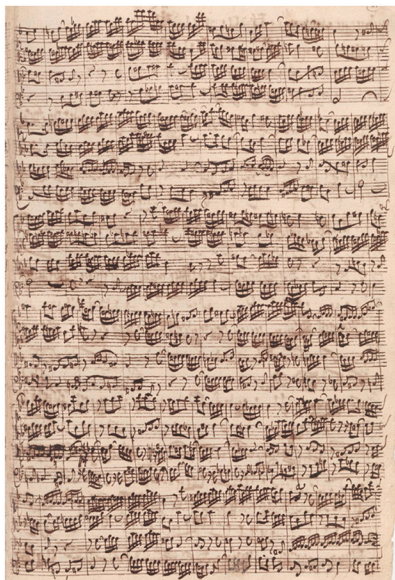




# JOHANN SEBASTIAN BACH

## DIE KUNST DER FUGE • THE ART OF FUGUE

AUTOGRAPH VERSION • BWV 1080



1	I. Fuga	3:58
2	II. Fuga	3:42
3	III. Fuga	2:56
4	IV. Fuga	4:34
5	V. Fuga	3:24
6	VI. Fuga	5:33
7	VII. Fuga	4:24
8	VIII. Fuga	5:24
9	IX. Canon in Hypodiapason perpetuus	5:11
10	X. Fuga	8:33
11	XI. Fuga	8:38
12	XII. Canon in Hypodiatæßeron al reversio per augmentationem, perpetuus	7:40
13	XIII.a Fuga	4:00
14	XIII.b Fuga	4:06
15	XIV.a Fuga	2:53
16	XIV.b Fuga	2:53

MATTHIAS MAIERHOFER

SILBERMANN-ORGEL DER HOFKIRCHE DRESDEN