

Froebe, Folker (2008): »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind«. Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700. ZGMTH 5/2–3, 195–247. <https://doi.org/10.31751/301>

© 2008 Folker Froebe



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 01/12/2008
zuletzt geändert / last updated: 03/08/2009

»Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind«

Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700

Folker Froebe

Die wenigen historischen Versuche, Modelle als solche zu explizieren oder gar einen regelrechten Modellbegriff zu entwickeln, bieten einen Schlüssel zur ›impliziten Theorie‹ des modellbasierten Kontrapunkts. Einen elementaren, eng gefassten und systematisch klaren Begriff des Satzmodells entfaltet der Zisterziensermönch Mauritius Vogt in seiner *Conclave thesauri magnae artis musicae* (Prag 1719). Die entsprechenden, hier erstmals aus dem Neulateinischen übersetzten Textabschnitte werden kommentiert, auf ihre Implikationen hin befragt und schließlich auf die Instrumentalfuge um 1700 bezogen.

Es erstaunt, dass sich in der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts kein expliziter und konsistenter Modellbegriff etablieren konnte. Nicht zuletzt drei Faktoren dürften dafür bestimmend gewesen sein: eine historisch gewachsene Diversifizierung der Lehre¹ (mithin auch der Kategorisierung jener Phänomene, die für gewöhnlich unter den Begriff des Satzmodells gefasst werden), eine Tendenz zum Darstellungsmodus des Exemplifizierens und nicht zuletzt die Auslagerung von Aspekten der musikalischen Pragmatik in mündliche Vermittlungszusammenhänge. Wirft man einen Blick in Quellen wie die *Nova instructio* von Spiridionis (1670) oder den Generalbasstraktat von Georg Muffat (1699) – um nur zwei Extremfälle zu nennen –, so scheint es, als habe man die Phänomene selbst (und ihre geordnete, auf das Wesentliche konzentrierte Präsentation) als so sprechend empfunden, dass sie der wortsprachlichen Explikation nicht bedurften.² Selbst in Schriften mit explizit theoretischem Anspruch entsteht vielfach der Eindruck, Text und Exempel repräsentierten zwei verschiedene, nur partiell verbundene Aussageebenen.

Es ist keineswegs zwingend, in der Diversifizierung der Lehre und ihrem hohen Anteil gegenständlicher Darstellungsformen einen Mangel zu erkennen. Vielmehr scheint die Behandlung von Intervallkonsekutiven, kanonischen Gerüstsätzen, Klauseln, Bassformeln, Generalbassmodellen, Figuren etc. in verschiedenen Lehrkontexten und Teil-

1 Vgl. Hirschmann 2005.

2 Zum didaktischen Konzept der ›Partimento-Tradition‹ vgl. Sanguinetti 2012.

disziplinen der Komplexität und strukturellen Vernetzung der Phänomene in mancher Hinsicht eher gerecht zu werden als eine generalisierende Rede von Modellen oder ›Topoi‹, die heterogene Aspekte – Satztechnik, Tonalität, Formfunktion und Kontextualisierung, Stil und Semantik – subsumiert oder in eins zu setzen sucht. Gegenwärtigen Bestrebungen zur Differenzierung des Modellbegriffs bietet die historische Theoriebildung wertvolle Anknüpfungspunkte.³ Die partielle Sprachlosigkeit der modellbasierten Lehre ist die Kehrseite des Verfahrens, musikalische Strukturen und systematische Zusammenhänge im Medium des musikalischen Notats durchsichtig zu machen. Das Exempel entfaltet als Darstellungsform eigenen Rechts seinen Mehrwert in einem wortsprachlich kaum zu fassenden Beziehungsreichtum, nicht zuletzt auch in der Korrelation mit wortsprachlichen Aussagen, und unterläuft damit die Scheidung von Systematik, Pragmatik und Instruktion, von Vernunft und Erfahrung. (Pointiert gesprochen ließ erst Rameaus ingeniose, im Kern deduktive Theorie das Verhältnis zwischen ›raison‹ und ›expérience‹ überhaupt zu jenem Grundsatzproblem der Musiktheorie werden, dessen Lösung sie zu sein beanspruchte.⁴) Der Begriff einer ›impliziten Theorie‹, den Carl Dahlhaus ursprünglich auf die »Theorie, die in der Kompositionsgeschichte enthalten« sei, bezogen wissen wollte⁵, ließe sich hier zur Geltung bringen, bedürfte jedoch einer Neujustierung, insofern er die Gefahr birgt, dem Exempel wenn nicht die Aussagekraft, so doch tendenziell die Intentionalität und Bestimmtheit der Aussage abzusprechen.

Viele Denkweisen und Zusammenhänge, die einem zeitgenössischen Leser evident erschienen sein mögen, erschließen sich uns – dem historischen Abstand geschuldet – nur noch mittelbar. Sie zu rekonstruieren, zählt zu den wichtigsten Aufgaben einer historisch informierten Musiktheorie.⁶ Die wenigen historischen Versuche, Modelle als solche wortsprachlich zu explizieren oder gar einen regelrechten Modellbegriff zu entwickeln, stellen hierfür einen Schlüssel zur Verfügung.

Einen elementaren, eng gefassten und systematisch klaren Begriff des Satzmodells entfaltet der Zisterziensermönch Mauritius Vogt (1669–1730) in seiner *Conclave thesauri magnae artis musicae* (Prag 1719). Die entsprechenden Textabschnitte sind hier erstmals aus dem Neulateinischen übersetzt und im Zusammenhang wiedergegeben.⁷ Über das Vorbild des *Clavis Ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* (Prag 1701) von Thomas Balthasar Janowka, das als das früheste musiklexigraphische Werk im engeren Sinne gilt, weist Vogts *Conclave* weit hinaus. Sein Kompendium gibt einen breiten, sich unter anderem auf die Schriften Athanasius Kirchers, Wolfgang Caspar Printz' und Balthasar Janowkas stützenden, gleichwohl (insbesondere in terminologischer Hinsicht) sehr selbständigen Überblick über die zeitgenössische Kompositionslehre. Zwar teilt er eine große Zahl von

3 Vgl. Kaiser 2007a und Schwab-Felisch 2007.

4 Vgl. Waldura 2002, insbes. 201.

5 Dahlhaus 1984, 1; vgl. auch ebd., 131–146.

6 Vgl. Christensen 1993.

7 Der vorliegende Beitrag schließt unmittelbar an den ebenfalls in dieser Zeitschrift erschienenen Artikel über »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ an (Froebé 2007) und überschneidet sich in Teilen mit einem kürzeren Beitrag über »Satzmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts« (Froebé 2014).

Kompositionsregeln mit und gibt wertvolle praktische Hinweise, doch zielt seine Darstellung nicht eigentlich auf die Instruktion des Lesers.

Breiter rezipiert wurde bislang vor allem die Figurenlehre Vogts.⁸ Seine unmittelbar anschließenden Ausführungen zur musikalischen Findungslehre »De affectione, thematicae, capriccio, et psychophonia«⁹ sowie »De phantasia, et inventibus«¹⁰ fanden bisher eher beiläufige Erwähnung. Im Zuge der in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts neu einsetzenden Rezeption musikalischer Rhetorik und Figurenlehre wurde vor allem die Kuriosität der Vorschläge Vogts zur Beförderung der musikalischen Erfindung, darunter Würfeln, Hufnägeln werfen und Alkoholgenuss, betont.¹¹ Auf die theoriegeschichtliche Bedeutung und das systematische Potential insbesondere des Begriffes der ›phantasia simplex‹ verweisen, ohne im Detail auf den Quellentext einzugehen, zwei jüngere Publikationen. So erkennt Gregory Butler in seinem Aufsatz »The Fantasia as Musical Image« in Vogts Terminus den Endpunkt einer begriffsgeschichtlichen Tradition, in der mit ›fantasia‹ »eine kurze kontrapunktische Formel« (»a short contrapuntal formula«) bezeichnet werden konnte.¹² Volkhardt Preuß schließlich sieht in Vogt den historischen Kronzeugen für ein Verständnis der Fuge als modellbasierte Improvisationstechnik.¹³

Im ersten Teil soll es darum gehen, die Bedeutung des Begriffes der ›phantasia‹ im Kontext der Findungslehre Vogts herauszuarbeiten und den Begriff wie die durch ihn bezeichneten Phänomene traditionsgeschichtlich zu verorten. Im zweiten Teil werden zunächst Vogts Ausführungen zur Fuge wiedergegeben und kommentiert. Anschließend wird anhand einer Reihe von Literaturbeispielen nach der Relevanz der Vogt'schen Kategorien für die Fugentechnik um 1700 gefragt.

8 Unger 1941, Kap. 4, »Die musikalische Decoratio«; Dammann 1967, 136 und 139f., sowie Bartel 1997, insbes. 54f.

9 »Über den Affekt, das Thema, den außergewöhnlichen Einfall [capriccio] und den Gesang der Seele [psychophonia].« (Vogt 1719, 154f.)

10 Ebd., 155 ff.

11 So schreibt etwa Arnold Schering: »Den Gipfel rationalistischer Verböhrtheit erreicht der Zisterziensermönch Mauritius Vogt in Prag, wenn er [...] empfiehlt, vier verschieden gebogene Hufnägeln zu nehmen. Diese Hufnägeln, heißt es, schüttle man in der Hand, werfe sie flach auf den Tisch und sehe zu, in welcher Reihenfolge sie zu liegen kommen. Was der von allen Musen verlassene Prager Mönch hier vorschlägt, ist der Auswuchs einer Methode, die unter dem Namen Ars combinatoria die Musiker schon lange beschäftigt hatte.« (1926, 28) Das Ineinandergreifen von präfigurierter Ordnung (›phantasia‹ und Figur), mechanistischer Kombinatorik und aleatorischer Willkür, entsubjektiviertem Verfahren, ›naiver‹ Naturnachahmung und Affektgehalt bei Vogt ist in der Tat ebenso zeittypisch wie hinsichtlich der Pronounciertheit der Darstellung einzigartig. Freilich lassen sich Vogts Ausführungen auch schlicht als humoristisch überzeichnete Anleitung zum freien Spiel mit präfiguriertem Material lesen.

12 Butler 1974.

13 Preuß 2002.

(154)

CAPUT V.

DE AFFECTIONE, THEMATE, CAPRICCIO, ET
PSYCHOPHONIA.

UT figuræ ideales suam faciant effectum, & affectum, permittunt conducunt particulas affectionales. Non ponuntur autem præcisè ad figuras ideales, sed etiam finè figura. Tales sunt complures. *Allegro* lætitiæ, *triste* trilitiæ, *acutè* audaciæ, *largo*, *insensibile*, *priglonse*, timoris; *fortè* clamoris, *piano* silentij, & quietis: item acutè altitudinis, & propinquitatis, *piano* echûs, & profunditatis; *punctum* incisionis, crudelitatis, *largo* connexionis: *sardè* moræ, *præsa* fugæ tumultus, & propretationis: *senendo* immobilitatis; *trilla*, *insensibile*, *priglonse* mobilitatis: *largo*, *amorousè* amoris, *acutè* odij &c.

Thema sive *objectum* est id cum textu, quod artificiosè deducendum suscepimus. Sunt autem *themata* pro *passagijs* floridè deducendis: & sunt *themata* pro faciendis fugis. Omnia vèrò hæc *themata*, sive *subjecta*, quæ sunt pro fugis, deducuntur ex *phantasijs* simplicibus. Exemplum fugæ ex hac *phantasia*:



Thema, quod sequitur pro *passagio*, non est ex *phantasijs*; licet *passagio* more *italico* semper sit ex *phantasia*:



Pord

(155)



Porro quò hæc *themata* cum suis *passagijs* deducenda, & quomodò reducenda sint, vidisti supra mox tractatu II. cap. 6.

Capriccio *phantasia* subitanea, non illa *gradivaga*, ex qua *themata*, & fugæ oriuntur, sed vulgè: *ein artlicher Gedanken*: maxime locum habente cadentiam. *Compositio* ex mero *capriccio* ad vitiosam *multichanz* am accedit, maximam *nauseam* facit, & tollit *svavem* *fluxum* *compositionis*. Pulchra est, sed in suo loco. In *arijs* cum *gratia* locum habet.

Psychoponia quasi diceret *canus animæ*, est *idealis* quadam *paricula*, aut etiam *thema*, aut *capriccio*. quæ post cantum *memoria* ita *infidet*, & *inhæret*, ut sæpe per *noctem* *durantem* *tuncam* *adhuc*; *manè* *crebrò*, etiam *irreflexè* *sive* *mente*, *sive* *voce* *caetè*: quanto *plures* *ejusmodi* *particulas* *posueris*, eò *melio*rem *reddes* *compositionem*.

CAPUT VI.

DE PHANTASIA, ET INVENTIONIBUS.

Semel *inventum* *thema*, aut *novum* *passagio* *facilè* *deducit*. Verùm ubi hoc *invenies*? Hic *perfecto* *unicus* *expertorum*, & *peritorum* *Melothetarum*, vel *Componitarum* *labor* est: ut *nititur* *nova* *themata*, *nova* *passagia* *inveniant*. Pro fugis *eruntur* *themata* *optimè* *ex* *phantasijs* *simplicibus*; *quales* *sunt*:

Pp2

Ad

Abbildung 1: Vogt 1719, 154 f.

Teil I: Der Modellbegriff Mauritius Vogts

Phantasia simplex

In Vogts Glossar ist die ›phantasia‹ knapp definiert als ein »einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind.«¹⁴ Ein erstes Beispiel für eine ›phantasia simplex‹ gibt Vogt im Rahmen seiner Darstellung der ›figuræ simplices‹.¹⁵

14 »Phantasia, simplex & ordinatus processus sonorum, ex quibus variae fugae, themata, & passagio eliciuntur.« (Vogt 1719, 6) Das Adjektiv ›simplex‹ steht hier im Sinne von ›irreduzibel‹ und ›unbearbeitet‹; das Verb ›elicere‹ (hervorbringen, entlocken, zu Tage fördern) besagt, dass das Elaborat in der ›phantasia‹ substantiell bereits enthalten ist.

15 Die zweispaltige Darstellung (neulateinischer Originaltext und Übersetzung) und die Dokumentation der originalen Schlüsselung in den Notenbeispielen sind im Folgenden dem Quellentext Vogts vorbehalten.

[147]
CAPUT III.
DE FIGURIS SIMPLICIBUS.

[...]
[148]
[...]

Omnes hae[c] figurae ad faciendum passagio conducunt: atque si passagio Italicum est, in ordinam phantasia[m] resolvi potest. Imò habita his figuris variatur. Vide exemplum:

[147]
Kapitel III.
Über die einfachen Figuren.

[...]
[148]
[...]

Alle diese Figuren verbinden sich beim Verfertigen des *passaggio*; und insbesondere wenn es sich um einen italienischen *passaggio* handelt, kann er in eine geordnete *phantasia* aufgelöst werden. Freilich wird die Gestalt [der *phantasia*] durch diese Figuren variiert. Siehe ein Beispiel:

The image shows two musical staves in G-clef and 6/8 time. The first staff, labeled 'Phantasia simplex', contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. The second staff, labeled 'Variatio Messanzæ omnes', shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, ending with '&c.'.

Beispiel 1: Vogt 1719, 148

Es handelt sich bei der hier vorgestellten ›phantasia‹ um eine elementare melodische Sequenz aus ›Gegenschritten‹¹⁶, die sich ihrerseits, ohne dass dies bei Vogt thematisiert würde, als Diminutionen eines einfachen, ein fallendes Hexachord durchlaufenden Sekundganges verstehen lassen. Mit Hilfe derartiger Melodiemodelle übten Sänger und Choristen seit dem 15. Jahrhundert das Solfeggieren und Diminuieren von Intervallschritten; entsprechende Cantus firmi bildeten vom 15. bis 17. Jahrhundert die didaktische Basis des vokalen ›contrap(p)unto a(lla) mente‹.¹⁷

Den ›passag[i]o‹ bestimmt Vogt in seinem Glossar folgendermaßen:

Passaggio, ein langer Lauf, der aus verschiedenen fortgesetzten Figuren, groppi oder Tiraten oder ebenso Messanzzen besteht.¹⁸

Dabei geht der regelmäßige Wechsel der Figuren bzw. Figurengruppen mit dem Alternieren der Bewegungsrichtungen im Gegenschritt einher. Die Beschränkung der jeweiligen Diminution auf den Ambitus »eine[r] Terz, Quart, oder sogar Quint«¹⁹, mithin

16 Christian Möllers spricht von ›Zickzack‹-Modellen (1989, 75).

17 Vgl. Froebe 2007.

18 »Passaggio, cursus longior ex varijs continuis figuris, groppo vel tiratis, vel simul messanzis constans.« (Vogt 1719, 6) Als ›messanza‹ bezeichnet Vogt eine Figur, die sprung- und sekundweise Fortschreitungen vermischt, allgemeiner auch eine vermischte, unregelmäßige Abfolge verschiedener Figuren.

die konstitutiven Intervallschritte der tradierten Gegenschrittmodelle, weist auf diesen Zusammenhang. Den sequenziellen Charakter des ›passaggio‹ betont bereits Wolfgang Caspar Printz: »Über dieses ist die ordentliche aneinander-Hangung die allerbeste.«²⁰ Die Weisung Spiess', dessen Figurenlehre an Vogt anknüpft, ein »Passaggio« solle »über 2. 3. oder mehrstens 4. Tact nicht ausmachen«²¹, lässt sich vor diesem Hintergrund als Warnung vor allzu raumgreifender Sequenzierung verstehen. Ungeachtet solcher Übereinstimmungen bleibt Vogt der einzige Autor, der den Begriff des ›passaggio‹ explizit mit jenem der ›phantasia‹ verknüpft.

Kontrapunktische Implikationen

Obwohl Vogt den Terminus der ›phantasia‹ anhand einstimmiger Beispiele einführt, scheint er die kontrapunktischen Implikationen der Melodiemodelle von vornherein mitzudenken. Im Zuge seiner Ausführungen zum Begriff des Themas demonstriert Vogt anschaulich, wie sich aus einer gesichtslosen »phantasia simplex« eine »fuga« gleichsam herauschälen kann.

[154]
CAPUT V.
DE AFFECTIONE, THEMATE, CAPRICCIO,
ET PSYCHOPHONIA

[...]

Thema sive objectum est id cum textu, quod artificiosè deducendum suscepimus. Sunt autem themata passagijs floridè deducendis: & sunt themata pro faciendis fugis. Omnia vero haec themata, sive subjecta, quae sunt pro fugis, deducuntur ex phantasijis simblicibus. Exemplum fugae ex hac phantasia:

[154]

Kapitel V.

Über den Affekt, das Thema, den außergewöhnlichen Einfall und den Gesang der Seele

[...]

Das Thema oder Objekt ist das, was wir uns vornehmen, zusammen mit dem Text kunstvoll auszuarbeiten. Es gibt aber Themen, um reich gestaltete [blühende] *passaggi* zu entwickeln, und es gibt Themen dafür, Fugen zu machen. Alle diejenigen Themen oder Subjekte aber, die für Fugen [geeignet] sind, werden aus einfachen *phantasiae* gewonnen. Ein Beispiel einer Fuge aus einer solchen *phantasia*:

Beispiel 2: Vogt 1719, 154

19 »Passagae (vocabulum Italicum) dicuntur diminutiones seu collaraturae aut puchi celeres à tertia, quarta, aut quandoque etiam quinta clavi sursum celerrimè facti aliqui cursus.« (Janowka 1701, 96)

20 Printz 1696, 66.

21 Spiess, Anhang, 6.

Traditionen

Vogts Gebrauch des Terminus ›phantasia‹ ist im 18. Jahrhundert singulär. Gleichwohl reiht sich seine Darstellung bruchlos in eine Reihe zeitgenössischer Quellen ein, die eine dem 16. Jahrhundert entstammende Tradition des improvisierten Kontrapunkts fortschreiben.²² Ein Entwicklungsstrang führt von der vokalen Improvisationslehre direkt in die italienische Partimento-Tradition. Im deutschsprachigen Raum dürfte den Abschnitten zur Vokalimprovisation in Athanasius Kirchers breit rezipierter *Musurgia universalis* (1650) eine wichtige Mittlerrolle zugekommen sein.²³ Die dort gegebenen Beispiele lassen sich über Kirchers Sekundärquelle, den *Specchio seconda di musica* Silverio Picerlis (1630) bis Vincenzo Lusitanos *Introduttione facilissima* (1553) zurückverfolgen.²⁴

Ein entsprechender Traditionszusammenhang lässt sich für den Begriff der ›phantasia‹ bzw. ›fantasia‹ (lat. bzw. ital.: ›Idee‹, Einfall‹, ›Gedanke‹ oder ›Vorstellung‹) nicht mit gleicher Eindeutigkeit konstatieren.²⁵ In den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts wird der Begriff ohne klare Abgrenzung auf die innere Vorstellung oder die Erfindungsgabe des Musikers, den Akt des Improvisierens und die konkrete musikalische Substanz bezogen. In letzterem Sinne meint ›fantasia‹ zunächst den ›thematischen‹ Einfall, der einem größeren musikalischen Zusammenhang zugrunde liegt²⁶, später auch das Resultat der Komposition oder Improvisation.

Bereits im 16. Jahrhundert wohnt dem Begriff eine eigentümliche Mehrdeutigkeit inne. Er kennzeichnet einerseits die ›freie‹ Komposition im Gegensatz zur Bindung an einen ›Cantus prius factus‹ (so bei Vicentino²⁷ und Zarlino, der von »Comporre di fantasia« spricht²⁸) oder die Improvisation (so bei Ortiz²⁹, Santa Maria³⁰ und Diruta³¹); auch wird er

22 Man denke etwa an Georg Muffats »Exempla der vornehmsten Grieffen der Partitur« (1699, 56–78, Seitenzahlen des Manuskripts) oder die »Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis« in Andreas Werckmeisters *Harmonologia musica* (1702, 95–142). Friedrich Wilhelm Marburg zieht 1753 in seiner *Abhandlung von der Fuge* eine späte Summe dieser Tradition.

23 Kircher 1650, Bd. 1, V, Kap. 19, 368–383 sowie 389–393.

24 Weitere zentrale Quellen sind Scipione Cerretos *Della prattica musica vocale et strumentale* (1601), IV, Kap. 4, insbes. 271–289 und – von ihm abhängig – Ludovico Zacconis *Prattica di musica* (1622), III, Kap. 47–49, 180–196. Vgl. für den gesamten Zusammenhang Froebe 2007.

25 Die folgende Darstellung orientiert sich teilweise an Betz 2001, insbes. 2 ff.

26 »Ein Komponist, der eine Messe machen will, verfertigt diese über einen Cantus firmus oder über eine Motette oder eine andere Fantasie« (»Volendo il compositore [...] fare una messa, fabricarà quella sopra il canto fermo, ò sopra Motetti, ò sopra altre fantaise«, Vicentino 1555, IV, Kap. 14, f. 78'). Mit einer »andere[n] Fantasie« meint Vicentino hier vermutlich ein frei erfundenes Soggetto. Knapp 150 Jahre schreibt Johann Beer: »Ist demnach die Fuga in seiner Natur eine blosser *imitatio Prioris*, ein Nachahmung, der einmahl formirten *Phantasie*.« Gleich darauf spricht er von der »*Formation* [...] dieser *Phantasie*, so da in einer Stimme den gantzen Krieg anhebt.« (o.J., Kap. 18, f. 77' f.).

27 Vicentino 1555, II, Kap. 31, f. 42.

28 Zarlino 1558, III, Kap. 26, 172, Kap. 43, 200, und Kap. 56, 232.

29 Ortiz 1553, II, f. 26. Hier findet sich wohl erstmals die spanische Wendung »tañer Fantasia«.

30 So bereits im Titel seiner instrumentalen Improvisationslehre *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (1565).

verwendet, um auf die Originalität einer Komposition hinzuweisen (so bei Vicentino³²). In dieser Akzentuierung führt der Terminus zu Begriffsbildungen wie ›fantasieren‹ (synonym für ›improvisieren‹ im 18. Jahrhundert) oder ›stylus phantasticus‹ (bei Athanasius Kircher³³ und Johann Mattheson³⁴). Andererseits wird bereits im 16. Jahrhundert nicht allein die ›Freiheit‹ der ›fantasia‹ betont, sondern auch die Notwendigkeit, sie durch die Nachahmung älterer Vorbilder (›imitando gli Antichi‹³⁵) und die Beherrschung der musikalischen Kunstregeln zu stützen und regulieren (so bei Zarlino³⁶). Das Memorieren von Musterkompositionen spielte in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle (etwa bei Diruta³⁷). Santa Maria schließlich lehrt im *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (1565) die Instrumentalimprovisation auf Grundlage einer großen Zahl systematisch ausgebreiteter Satzmodelle (Klauseln und skalare Sequenzen im Hexachord- oder Oktavraum), die ursprünglich der vokalen Tradition entstammen. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wird der Begriff verstärkt auf den Aspekt der Improvisation bezogen, während er sich zugleich als Satzbezeichnung etabliert.

Folgt man Gregory Butler, so lässt sich darüber hinaus eine (wenn auch eher subkutane) begriffsgeschichtliche Tradition für den dezidierten Gebrauch des Terminus ›fantasia‹ im Sinne von »kontrapunktischer Formel« (»contrapuntal formula«) herausarbeiten.³⁸ Butler verweist in diesem Zusammenhang zunächst auf Werke Josquin des Prez' und Claudin de Sermisy.³⁹ In deren jeweiliger Überschrift bezöge sich der Terminus ›fantasia‹ nicht auf eine cantus-firmus-freie Satzart, sondern in einem ganz konkreten Sinne auf eine der vokalen Improvisationskunst entstammende »streng mechanische Weise der sequenziellen Imitation« (»rigidly mechanical sort of sequential imitation«).⁴⁰ Die *Fantasies de Josquin* seien mithin genau das, was der Plural des Titels nahe lege: eine Anzahl von ›Fantasien‹ Josquins, die in einem Werk aneinandergereiht worden seien. Die erste dieser Fantasien wird hier in der Darstellung Butlers wiedergegeben.

31 Diruta zählt die Improvisation am Tasteninstrument (›far la fantasia‹) zu den Grundfertigkeiten eines Musikers, insbesondere eines Organisten (1593, f. 36).

32 Zum Zwecke des »imitare le parole« müsse der Komponist über »tausend verschiedene und schöne Fantasien« (»mille belle altre fantasie«) verfügen (ebd., Kap. 29, f. 86'). Betz kommentiert: »[...] fantasia bedeutet für Vicentino eine von mus. Vorbildern und Gewohnheiten der Benennung noch unbeeinflusste Idee.« (2001, 3)

33 Kircher 1650, VII, 5.

34 Mattheson 1739, 38.

35 Zarlino 1558, III, Kap. 65, 267.

36 Ebd.

37 »[...] es ist nötig viele Stücke zu studieren und sie gut im Geiste zu haben« (»[...] mà vi è necessario di studiare molte cose, & possederle bene alla mente«). Geeignete Muster seien Ricercari, Motteten und Messen, die auf einer »guten ›fantasia‹« beruhen (»Li Ricercari, Motetto, & Mese, vi fanno fare buona fantasia«, Diruta 1609, IV, 16).

38 Butler 1974, 602.

39 Josquin des Prez, *Fantasies de Josquin* und Claude Sermisy, *Missa ad placitum sur fantasiaie*.

40 Dieses und das folgende Zitat ebd., 603. – Betz hingegen meint, die Titelgebung von Sermisys *Missa ad placitum sur fantasiaie* indiziere lediglich den Verzicht auf eine im Werk verarbeitete vokale Vorlage (2001, 3).



Beispiel 3: Butler 1974, 603, Ex. 1, *Fantasies de Joskin*, Mensur 1–6 und Reduktion

Claudio Sebastiani thematisiert im *Bellum musicale* von 1563 den Zusammenhang von ›fuga‹, ›fantasia‹ und ›locus communis‹ (›Gemeinplatz‹) auch explizit.

Überdies ist es von größter Bedeutung, dass sie [die Anfänger in der Instrumentalmusik] soviel sie nur können ihrem Gedächtnis anvertrauen, zumindest die *loci*, seien es die Fugen oder noch geeignetere *fantasiae*. Auf diese Weise wird es ihnen vielleicht gelingen, zu Männern [künstlerisch erwachsen] zu werden.⁴¹

Auf diese Stelle, die von Butler ausführlich besprochen wird, bezieht sich auch Carl Dahlhaus: Nur scheinbar bestehe ein Widerspruch zwischen »der Verknüpfung des Begriffs ›Fantasia‹ mit der ›strengen‹ Imitationstechnik einerseits und der ›freien‹ Improvisation und ›Erfindungsgabe des Autors‹ andererseits«. Dieser verschwinde, »wenn man bedenkt, daß sowohl die Improvisation als auch die Imitation in Engführung an ein begrenztes Repertoire melodischer und satztechnischer Formeln gebunden war und daß ›Erfindung‹ (Invention) nichts anderes als das Verfügen über solche Topoi bedeutete.«⁴²

Ein weiterer Zeuge ist Johannes Lippius, der 1609 ausführt, textlose Musik werde ebenso wie improvisierte oftmals »aus allgemein gebräuchlichen Fantasien, wie sie genannt werden«, zusammengestellt (»consuevit in vulgaribus Phantasijs uti nominant«).⁴³

Wer diese über zwei Jahrhunderte sich ausspannende Tradition verfolge, so Butler, gelange schließlich zu Vogts Findungslehre, die »zugleich die erste und letzte ebenso explizite wie unzweideutige Verknüpfung der sequenziellen Imitation und der Fantasia« darstelle.⁴⁴ Paul Walker hält dem entgegen, Vogt habe »wie Beer und Janowka vor ihm, schlicht das lateinische Wort für ›Idee‹ in einen entsprechenden musikalischen Zusam-

41 »Item illud maxime praecipuum est, ut quantum potuerint memoriae commendent, ad minus locus sive Fugas aut Fantasias magis idoneas: sic tandem efficiunt ut in viros evadant.« (Sebastiani 1565, Kap. 30, 22)

42 Dahlhaus 2006, 186. Vgl. auch Butler 1974, 609.

43 Lippius, *Disputatio musica secunda* (1609), zit. nach Butler 1974, 611. Das Verb ›consuere‹ bedeutet wörtlich ›zusammennähen‹.

44 »[...] one finally arrives at what is at the same time the first and last explicit and unambiguous linking of the sequential imitation with the fantasia.« (Butler 1974, 612)

menhang übertragen, in seinem Fall nicht eine melodische Passage (oder ein ›Thema‹), sondern eine harmonische Passage [sic], die durch motivische Imitation [...] ausgearbeitet werden konnte.«⁴⁵ Vogts Begrifflichkeit lasse sich mithin nicht auf eine konkrete Tradition zurückverfolgen. Möglicherweise stellt sich die Frage, ob Vogts Begriffsbestimmung unmittelbar an einen Gebrauch in Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts anknüpft oder bloß aus in der Sache liegenden Gründen mit ihm konvergiert, aber auch gar nicht in dieser Schärfe. Denn selbst wenn es sich bei der dezidierten Bestimmung des Terminus' um eine Eigenleistung Vogts handelt, bewegt sie sich nicht in einem geschichts- und begriffslosen Raum.⁴⁶ Gerade die von Walker erwähnte Definition der ›phantasia‹ in Janowkas *Clavis Ad Thesaurum*, die Vogt gekannt haben muss⁴⁷, ist geeignet, dies vor Augen zu führen. Sie vereint zentrale Topoi, die sich sinngemäß in den meisten Quellentexten zur Improvisation seit dem 16. Jahrhundert finden, und dürfte einen ›common sense‹ repräsentieren, vor dessen Folie Vogts Begriffsgebrauch zu sehen ist.

Die musikalische *phantasia* ist Vorstellung, Idee, Repräsentation, Gestalt oder Abbild eines musikalischen Gegenstandes, der dem Geist des Musikers innewohnt. Diese [phantasia] stellt er *ex tempore* oder unvorbereitet seinen Zuhörern auf einem beliebigen Instrument gleichsam vor Augen und führt sie fort; zu dieser [phantasia] muss, damit sie gut wird, außer der Kunsterfahrenheit auch eine große Geistesordnung und Ruhe von Sorgen hinzukommen.⁴⁸

Bemerkenswert ist, dass hier nicht gesagt wird, die ›phantasia‹ *entstehe* im Geist des Musikers, sondern vielmehr, sie *wohne diesem inne* bzw. *habe dort ihren Sitz* (»animo Musici insidentium«). Dem entsprechen die Bedingungen, die für das Gelingen der Improvisation genannt werden: Die kognitive Verankerung der ›phantasia‹ (und der mit ihr verbundenen Möglichkeiten und Konventionen) gründet in der ›Kunsterfahrenheit‹; der geordnete und sinnfällige Gebrauch der ›phantasia‹ wiederum bedarf der ›Ordnung des Geistes‹. Erst das souveräne Verfügen über praefiguriertes Material ermöglicht die Spontanität der Improvisation ›*ex tempore*‹.

45 »Vogt's use of the term cannot be traced to either sixteenth-century usage or any identifiable seventeenth-century tradition, however. Like Beer and Janowka before him, Vogt simply adapted the Latin word for ›idea‹ to an appropriate musical context, in his case not a melodic passage (or ›theme‹) but a harmonic passage that could be fleshed out with motivic imitation passed back and forth between voices.« (Walker 2000, »Notes to pages 288–295«, Anm. 50 zu Kap. 9, 404) – Walker irrt, insofern Vogt die ›phantasia‹ sehr wohl zunächst als ›melodische Passage‹ einführt; die Interpretation der ›phantasia‹ als ›harmonic passage‹ schließlich verfehlt das bei Vogt Gemeinte grundsätzlich.

46 Vogt scheint die Schriften seiner Vorgänger gekannt zu haben. Die im Anschluss an den Widmungsteil mitgeteilte, recht umfängliche Liste der in Vogts Werk rezipierten Autoren (»Authores, qui ad hoc Opus concurrere«) umfasst neben Zarlino (»Zerlingus«) und zahlreichen anderen Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts auch Lippius, dessen »vorzügliche Theorie der Musik« gerühmt wird (»Lippius theoriâ musicae praecipuus«).

47 Vogt, der mehrfach Anleihen bei Janowka nimmt, führt dessen Lexikon in der erwähnten Autorenliste mit Titel: »Janovvka, cujus Clavis ad magnam artem musicae.« (Ebd.)

48 »Phantasia musica est imago, idea, repraesentatione, habitus, & copia rerum musicalium, animo Musici insidentium; quam ex tempore, seu imparatus quis in quopiam instrumento Auditoribus suis tanquam ab oculos proponit, deducitque; ad quam ut bona fit, praeter Artis peritiam magna etiam animi dispositio, & à curis requies adesse debet.« (Janowka 1701, 97)

Den hier (wie auch bei Diruta, Sebastiani und Lippius) angesprochenen Aspekt der kognitiven Verankerung fokussiert Vogt, wenn er die ›phantasia‹ als Melodie- oder Satzmodell bestimmt. Dass der Begriff auch die polare Bedeutung entfalten kann, wird deutlich, wenn Vogt der gängigen bzw. allgemein *umherwandernden* ›phantasia‹, »aus der Themen und Fugen entstehen«, eine normabweichende *plötzliche* ›phantasia‹ entgegensetzt, die er (wohl auch um begriffliche Widersprüche zu vermeiden) sogleich mit einem eigenen Terminus als ›capriccio‹ bezeichnet.⁴⁹

[S. 155]

Capriccio phantasia subitanea, non illa gradivaga, ex qua themata, & fugae oriuntur, sed vulgo ein artlicher Gedancken: maximè locum habet ante cadentiam. Compositio ex mero capriccio ad vitiosam mistichanzam accedit, maximam nauseam facit, & tollit suavem fluxum compositionis. Pulchra est, sed in suo loco. In arijs cum gratia locum habet.

[S. 155]

Das *capriccio*, eine plötzliche *phantasia* – nicht eine solche, die gängig ist [umherwandert] und aus der Themen und Fugen entstehen –, umgangssprachlich indessen *ein artlicher* [künstlicher] *Gedancken*, hat seinen Ort hauptsächlich vor der Kadenz. Wenn eine Komposition aus einem bloßen [d.h. nicht einer ›phantasia‹ abgewonnenen] *capriccio* sich einer fehlerhaften *messanza* [Vermischung von Figuren] annähert, so bewirkt dies größte Übelkeit und hebt den süßen Fluss der Komposition auf. Es [das *capriccio*] ist schön, aber nur an seinem Ort. In Arien hat es mit Liebreiz seinen Ort.

Der Begriff der ›phantasia‹ war also keineswegs ein klar umrissener Terminus technicus. Zweifelsohne aber barg er das Potential, den individuellen musikalischen ›Einfall‹ als etwas zugleich Überindividuelles, mithin als ›Modell‹ bzw. Instantiierung eines Modells zu kennzeichnen. Daran konnte Vogt anknüpfen. Mag auch darüber hinaus der Nachweis einer direkten Abhängigkeit von benennbaren Vorbildern kaum zu erbringen sein, so expliziert Vogts Rede von der ›phantasia‹ gleichwohl wesentliche Aspekte einer vom 15. bis ins 18. Jahrhundert reichenden theoriegeschichtlichen Tradition des modellbasierten Kontrapunkts mit Blick auf die zeitgenössische Praxis.

Modellrepertoire

Vogts Darstellung grundlegender Modelle umfasst lediglich eine halbseitige, inhaltlich nicht weiter kommentierte Tafel. Diese Aufstellung ist in ihrer Beschränkung auf das Wesentliche höchst aussagekräftig.

49 Wie bereits im Falle der ›phantasia‹ verengt Vogt auch hier einen zunächst recht allgemeinen Begriff, den des ›capriccio‹ (ital.: Lust, Laune, Grille, außergewöhnlicher Einfall), auf eine sehr spezifische Bedeutung, nämlich ein Kadenzvorfeld mit heteroleptischer und unregelmäßiger bzw. lizenzioser Melodieführung. – Friedrich Erhard Niedts Definition der »Fantaisie« bzw. »Fantasia« spiegelt einen wohl konventionelleren Gebrauch der von Vogt verwendeten Termini im Sinne mehr oder minder austauschbarer Satzbezeichnungen: »Es ist sonst eben das / was *Boutade* und *Caprice* sind.« (1710–17, II, § 16, 97)

[155]
CAPUT VI.
DE PHANTASIA, ET INVENTIBUS.

Semel invent[i]um thema, aut novum passagio facilè deducis. Verum ubi hoc invenies? Hic profecto unicus expertorum, & peritorum Melothetarum, vel Componistarum labor est; ut nimirum [nimium] nova themata, nova passagia inveniant. Pro fugis eruuntur themata optime ex phantasijis simplicibus; quales sunt:

[155]
Kapitel VI.
Über die *phantasia* und die Erfindungen.

Ein einmal gefundenes Thema oder einen neuen *passaggio* führst du leicht fort. Aber wo wirst du dieses finden? Hierin ist die Arbeit der erfahrenen und kundigen Melodisten oder Komponisten einzigartig, nämlich dass sie neue Themen, neue *passaggi* finden. Für Fugen werden Themen am besten aus einfachen *phantasiae* eruiert, welche da sind:

Beispiel 4: Vogt 1719, 156

[156]
Ad has ergo, & similes regulatas phantasiae progressionones reducuntur omnia themata fugarum, & regulata passagio.

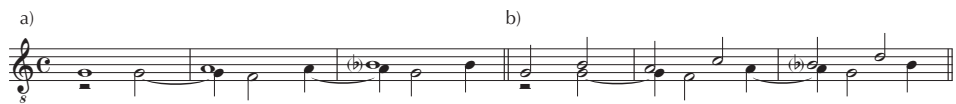
[156]
Auf diese also und ähnliche, regelmäßige Progressionen der *phantasia* werden alle Themen der Fugen und der regelmäßige *passaggio* zurückgeführt.

Bei den von Vogt mitgeteilten ›phantasiae‹ handelt es sich durchweg um sequenzielle Imitations- oder Synkopenmodelle. Die Systematik seiner knappen Liste lässt sich bis zu den Quellen des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen.

In den oberen beiden Akkoladen stehen Gegenschrittmodelle. Vogt zeigt zunächst den Terz-Sekund-Gegenschritt (steigend und fallend) und den steigenden Quart-Terz-

Gegenschritt, Modelle also, deren Progressionen sich im Sinne authentischer Klauselprogressionen bzw. harmonischer Quintschritte interpretieren lassen. Der um 1700 tendenziell bereits altertümliche fallende Quart-Terz-Gegenschritt (jenes Lieblingsmodell des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, das den bei Butler zitierten Satz Josquins eröffnet) fehlt. Den Quintfall (bzw. Quint-Quart-Gegenschritt) bringt Vogt in der dritten Akkolade, jedoch nicht in Gestalt komplementärer Gegenschritte (3-10), sondern zeittypisch als Diminution der Agensebene einer Vorhaltskette (7-3 bzw. 2-6).

Anschließend, in den unteren drei Akkoladen seiner Tafel, listet Vogt ein im Kern seit dem 16. Jahrhundert etabliertes Standardrepertoire an Synkopen- und Vorhaltskettenmodellen (5-6 steigend, 7-6 und 2-3 fallend, 7-3/2-6-Verschränkung fallend). Einzig die steigende Vorhaltskette, deren Agensebene in Vogts Exempel fehlt, ist kompositionsgeschichtlich jünger.⁵⁰



Beispiel 5: Rekonstruktionen der fehlenden Oberstimme in Vogt 1719, 156, 4. Akk. rechts

Abgesehen von Vogts letztem Beispiel (7-3/2-6) beruhen alle angeführten Modelle auf den Cantus firmi der vokalen Improvisationslehre.

Modi der Instantiierung

Das Verhältnis von Sequenz und Imitation stellt sich für Vogt als ein Strukturzusammenhang dar: »Alle [...] Themen oder Subjekte«, die »für Fugen« geeignet seien, würden »aus *phantasiae simplices* gewonnen«. ⁵¹ Vogt versteht die Sequenz also nicht im Sinne des ›modernen‹ Sequenzbegriffes als die additive ›Versetzung‹ oder ›Transposition‹⁵² eines harmonischen oder melodischen Motivs, sondern als eine fortlaufende Kette ineinander greifender melodischer Progressionen, deren kontrapunktische Verschränkung durch Imitation oder Synkopation (die sich ihrerseits als ›fuga syncopata‹ verstehen lässt) nicht als ein akzidentieller Vorgang, sondern als der einstimmigen Gestalt bereits innewohnend gedacht wird. Der Modellbenutzer realisiert einen Ausschnitt aus einem potentiell unendlichen Konnex: »Fugen, die aus einer *phantasia* hervorgegangen sind«, so Vogt, seien »der Substanz nach nichts anderes als ein variiertes Teil der *phantasia*«. ⁵³

50 Kompositionsgeschichtlich ist das Modell seit dem späten 16. Jahrhundert bezeugt. In einem musiktheoretischen Quellentext findet es sich erstmals wohl bei Berardi (1687, 143). Die zweite der von Berardi vorgestellten Vorhaltsketten bringt Vogt an späterer Stelle im Zuge der Demonstration verschiedener Fugentypen (1719, 213).

51 Vogt 1710, 154. Gemeint ist hier nicht das formal gerundete Fugenthema, sondern der Soggetto eines eng imitierenden Satzes.

52 Vgl. die entsprechenden Stichwörter in Koch 1802.

53 »Fugae, quae nascuntur ex phantasia, nihil sunt aliud in substantia, quam pars phantasiae variata.« (Vogt 1719, 213)

Andererseits können, wie Vogt im Rahmen seiner Figurenlehre bereits anhand einstimmiger ›phantasiae‹ dargestellt hatte, auch ›passaggi‹ im modernen italienischen Stil aus einer ›phantasia simplex‹ hervorgehen. Hier nun, im Rahmen der Findungslehre, führt Vogt den Zusammenhang weiter aus und bringt gewissermaßen am Rande die vielleicht früheste Beschreibung der konzertanten ›Fortspinnungstechnik‹ im deutschsprachigen Raum: Die formale Funktion des (sequenziellen) ›passaggio‹ bestehe darin, einem (nicht-sequenziellen) Thema zu folgen (in Vogts Beispiel steht der ›passaggio‹ als Gelenk zwischen zwei authentisch pendelnden Rahmenteilern auf der I. und der V. Stufe). Vogt spricht auch von »Themen mit ihren passaggi«.⁵⁴

[154]

Thema, quod sequitur pro passaggio, non est ex phantasia; licet passaggio more Italico semper fit ex phantasia:

[154]

Das Thema, das durch einen *passaggio* gefolgt wird, ist nicht aus einer *phantasia* [gemacht], während freilich der *passaggio* nach italienischer Sitte stets aus einer *phantasia* gemacht wird:

Beispiel 6: Vogt 1719, 154f.

[155]

Porro quo haec themata cum suis passagijs deducenda, & quomodo reducenda sint, vidisti suprà mox tractatu II. [corr.: III] cap. 6.

[155]

Sodann lassen sich hieraus diese Themen mit ihren *passaggi* ableiten, und wie sie wieder [auf eine ›phantasia‹] reduziert werden können, siehst Du gleich in Traktat III, Kap. 6.

Offenkundig realisiert der ›passaggio‹ ab Takt 2 die imitatorische Struktur des ihm zugrunde liegenden Kanonmodells (Beispiel 4, zweite Zeile rechts) nicht im Vordergrund. Vogts Darstellung impliziert einen Begriff von Imitation, der nicht primär thematisch, sondern strukturell ist: Der Komponist steht vor der Wahl, die imitatorische Struktur der ›phantasia‹ entweder in der Latenz zu belassen (Beispiel 6) oder sie als ›fuga‹ auf der

⁵⁴ Ebd., 155.

Satzoberfläche zu elaborieren (Beispiel 2).⁵⁵ Vogt kennt demnach zwei verschiedene Begriffe von Sequenz und Imitation, die jeweils verschiedenen Schichten des Satzes angehören: Vorgeordnet bilden sequenzielle Verkettung und Imitation Strukturprinzipien der ›phantasia simplex‹, die dem Satz auf der Ebene des ›Mittelgrundes‹ Kohärenz verleihen können, ohne sich zwangsläufig in den diminutiven Strukturen des Vordergrundes spiegeln zu müssen. Bei ›passaggio‹ und ›fuga‹ hingegen handelt es sich jeweils um ästhetische Inszenierungen der ›phantasia‹ bis in den Vordergrund hinein.

›Comprehensio‹, ›phantasia‹ und ›cadentia‹

Der Begriff der ›phantasia‹ steht bei Vogt nicht isoliert. Vielmehr ist die ›phantasia‹ eine von drei Kategorien, die sowohl Quellen der musikalischen Erfindung als auch verschiedenen musikalischen ›Zuständen‹ entsprechen: ›comprehensio‹, ›phantasia‹ und ›cadentia‹.

[161]
TRACTATUS IV.
DE ACTUALI COMPOSITIONE.
CAPUT I.
DE COMPREHENSIONE, PHANTASIA, ET
DEDUCTIONE UNIUS, DUARUM, ET TRI-
UM VOCUM.
Comprehensionem indico sic: est totum il-
lud comprehensio, quod non est de phan-
tasia, & cadentia qualicunque.

[161]
Traktat IV.
Von der gegenwärtigen Komposition.
Kapitel I.
Von der *comprehensio*, der *phantasia* und
der Ableitung einer, zweier und dreier Stim-
men.
Die *comprehensio* ist folgendermaßen defi-
niert: *Comprehensio* ist alles das, was nicht
von der *phantasia* und der Kadenz ist, wie
auch immer es beschaffen sei.

Den Begriff der ›phantasia‹ haben wir bereits näher bestimmt. Hinsichtlich der ›cadentia‹ hält Vogt sich an einen eng syntaktischen Kadenzbegriff, der an Wolfgang Caspar Printz anknüpft und sich ganz im Rahmen der Klausellehre bewegt.⁵⁶ Auf die in der zeitgenössischen Theorie thematisierten Zusammenhänge zwischen Klausel und Sequenz geht Vogt nicht ein.⁵⁷ Vogts Gebrauch des Terminus ›comprehensio‹ (Zusammenziehung) schließlich ist ebenso singular wie seine dezidierte Bestimmung der ›phantasia‹. Gehen wir den Implikationen des Begriffs im Einzelnen nach.

55 Gerade den für Vogt zentralen Gedanken, man könne jede Fuge »auf eine Phantasia simplex zurückführen und daher auch umgekehrt aus einer solchen fast mechanisch eine Fuge konstruieren«, zählt Unger zu den »absonderlichsten Vorschläge[n] und Anweisung[e]n« (1941, 39).

56 Vgl. Braun 1994, Kap. 16, 234–255, insbes. 242.

57 Vgl. dazu Deppert 1993, 152–169, »Exkurs über Sequenzen«. – Der Umstand, dass lineare bzw. sequenzielle Gänge stimmführungstechnisch vielfach Klauselprogressionen analog gebildet sind, aus Klauseln durch Kadenzflucht (›sfuggir la cadenza‹) hervorgehen können und sich durch Klauseln bruchlos finalisieren lassen, wird unter anderem bei Berardi, Werckmeister, Murschhauser und Marpurg angesprochen und exemplifiziert. (Rameau konnte diese in der zeitgenössischen Theorie eher beiläufig reflektierten Zusammenhänge aufgreifen, um ein über die syntaktische Funktion der Klausel hinausreichendes kadenzielles Paradigma des musikalischen Satzes zu formulieren.) Auch wurde seit dem 16. Jahrhundert das Potential der (bis ins Vorfeld elaborierten) Klausel, einen vierstimmigen, im Zuge des Klauseltausches vielfältig transformierbaren Stimmenkomplex zur Verfügung zu stellen, erkannt und genutzt.

In seinem Glossar definiert Vogt lapidar: »Comprehensio. Ein Griff voller Stimmen.«⁵⁸ Damit ist zunächst auf ein Bedeutungsfeld von ›Zusammenklang‹, ›Generalbassgriff‹ bzw. ›zum Akkordgriff verfestigter Stimmenkomplex‹ verwiesen.⁵⁹ Vogt gebraucht den Terminus wiederholt in dieser einfachen Bedeutung.

[156]

In ejusmodi passagjis magnopere excelluit Scarlati [sic], qui ijsdem admiscuit comprehensiva. [...] Omnia Recitativa sunt comprehensiva.

[156]

In solchen *passaggi* trat besonders Scarlatti verdienstvoll hervor, der denselben *comprehensiva* beifügte. [...] Alle Rezitative sind *comprehensiva*.

Im Zusammenhang mit den Regularien der Dissonanzbehandlung verwendet Vogt den Terminus ausdrücklich im Sinne eines bassbezogenen Akkordbegriffs.

[114]

Post dissonantiam sequitur consonantia. Vel post ligatam sequitur soluta. Soluta comprehensio ponitur sine cifra, ligatur ponitur cifris soni dissonantis. Illa etiam naturalis dicitur, haec arithmetica. Ut in exemplo:

[114]

Auf eine Dissonanz folgt eine Konsonanz. Oder auf eine Ligatur folgt eine Auflösung. Die aufgelöste *comprehensio* wird ohne Bezifferung gesetzt, die Ligatur wird mit Bezifferungen der dissonierenden Töne gesetzt. Jene wird auch *naturalis* genannt, diese *arithmetica*. Wie im Beispiel:

Comprehensio naturalis.
Vel Consonantia.
Soluta.

Comprehensiones arithmeticae.
Dissonantia.
Ligata.

Beispiel 7: Vogt 1719, 114

Ein ›passaggio‹ ohne Regelmäßigkeit der Figurenfolge, dessen Kerntöne und Brechungsfiguren (›messanzae‹) Kadenzharmonik implizieren, wird von Vogt ebenfalls dem Bereich der ›comprehensio‹ zugeschrieben.⁶⁰

58 Vogt 1719, 2.

59 Butler verkennt die naheliegende, primäre Wortbedeutung, zieht für ›Griff‹ die Wortbedeutungen ›pattern‹ und ›comprehend‹ (Begriff im Sinne von ›begreifen‹) in Erwägung und entscheidet sich schließlich für die etwas abseitige Deutung als »a long span of elaborated voices« (1974, 614, Anm. 35). Vogts Darstellung, in der isolierte Generalbassakkorde als ›comprehensiones‹ bezeichnet werden, widerspricht dieser Interpretation.

60 In diesem Sinne kommentiert Vogt auch seine Auflistung der wichtigsten ›phantasiae‹ (Beispiel 4): »Jene *passaggi* aber, die nicht von hier sind, oder nicht oben hinzugefügt und in eine derartige *phantasia* aufgelöst werden können, können keine andere Quelle haben als die *comprehensio*.« (»Illa verò passagio, quae hinc non sunt, aut supra applicari, & in eas phantasia resolvi non possunt, alium fontem non possunt habere, quam comprehensionem.« [Vogt 1719, 156])

[149]

Qui passagia faciunt non super phantasias, versantur cum ijs in genere musicae comprehensivae; fiuntque hōc modō:

[149]

Wer *passaggi* nicht über *phantasiae* macht, der befindet sich mit ihnen in der Gattung der *musica comprehensiva* [der auf Zusammenziehung beruhenden Musik]; sie werden folgendermaßen gemacht:



Beispiel 8: Vogt 1719, 149

Vogt spricht hier von einer Gattung ›comprehensiver‹ Musik (›genere musicae comprehensivae‹).⁶¹ Betrachtet man die bisher gegebenen Beispiele und stellt Vogts Aussage in Rechnung, Themen, die ihrerseits durch einen ›passaggio‹ sequenziell fortgesponnen werden können, würden aus der ›comprehensio‹ geschöpft⁶², so scheint die ›musica comprehensiva‹ sich bevorzugt im Kadenzraum zu bewegen, etwa in Gestalt von ›Pendelmodellen‹⁶³ und Fortschreitungen zwischen den Basisstufen der ›Oktavregel‹. Letztere wird von Vogt freilich nur in ihrer einfachsten, konsonanten Grundform dargestellt.⁶⁴

		6	6			6	6	
Lydicè								
		Ut	re	mi	fa	sol vel ut	re	mi
								fa
		6	6			[6]	[6]	
Doricè								

Beispiel 9: Vogt 1719, 118

Unabhängig von Fragen materialer Beschaffenheit entsprechen ›phantasia‹ und ›comprehensio‹ verschiedenen Modi musikalischen Denkens. Kennzeichnenderweise setzt Vogt die dissonanten Akkorde in Beispiel 7 isoliert: Sie werden von ihm, zumindest in diesem Zusammenhang, nicht als sekundäre Ergebnisse bzw. Abstraktionen zugrunde liegender kontrapunktischer Progressionen angesprochen, sondern als primäre Entitäten, die sekundär einer regelgerechten Kontextualisierung bedürfen.

61 Ebd., 149.

62 Ebd., 161.

63 Kaiser 2007b, insbes. 166–211.

64 Vogt 1719, 118. Nicht-sequenzielle Modelle und die Frage nach deren etwaiger Schnittmenge mit Klauseln und sequenziellen ›phantasiae‹ liegen außerhalb der Perspektive Vogts.

Pointiert gesprochen repräsentiert die ›phantasia‹ ein elementares, im Kern zweistimmiges und für weitreichende Transformationen und Kombinationen offenes kontrapunktisches Modell, die ›comprehensio‹ hingegen einen regelgesteuerten Stimmenkomplex. Preuß unterscheidet in einem ganz ähnlichen Sinn zwischen »additiver« und »ornamentaler« Konzeption des Kontrapunkts.⁶⁵

Dabei liegt die Differenz zwischen ›phantasia‹ und ›comprehensio‹, wie bereits der Blick auf Vogts Beispiel für die konsonante ›comprehensio‹ (Beispiel 7, S. 210) deutlich macht, nicht zwangsläufig in den durch sie gezeugten bzw. bezeichneten Phänomenen, sondern vielmehr in deren Perspektivierung. So folgt die im Exempel realisierte Verbindung der konsonanten Grundakkorde dem Muster des von Vogt anderorts als ›phantasia‹ präsentierten Quart-Terz-Gegenschrittes, und es läge durchaus nahe, den akkordischen Oberstimmensatz durch saltierende Gegenschritte (Altklauselprogressionen) im Sinne des latenten Kanonmodells zu profilieren. Entsprechendes gilt auch für dissonante ›comprehensiones‹, etwa den Quintsextakkord, aus dem, folgte die im Textteil geforderte Auflösung, eine Quintsextakkordkette (also, anachronistisch gesprochen, eine Form der ›Quintfallsequenz‹) hervorgehen könnte. (Diese ließe sich ihrerseits als Kombination zweier ›phantasiae‹, der Vorhaltkette im Oberstimmensatz und des Terz-Sekund-Gegenschrittes im Bass verstehen). Vogt selbst weist darauf hin, ›comprehensiones‹ könnten, in eine regelmäßige, d. h. sequenzielle Ordnung gebracht, zur ›phantasia‹ werden:

[161]

Quidquid igitur deducitionis est in universitate periodorum musicalium, aut est comprehensio, aut phantasia, aut cadentia. Comprehensio, phantasia, imò & cadentia varijs variationibus subjecta sunt. Quando cunque comprehensiones in ordinem rediguntur, fiunt phantasia, sed nota bene intra periodum. Possunt enim comprehensivae plures periodi ordinatè disponi, una post alteram, & non erunt de phantasia. Quid fit phantasia suprà sufficienter demonstratum est.

[161]

Alles was daher darzulegen ist in der Gesamtheit musikalischer Perioden ist entweder *comprehensio* oder *phantasia* oder Kadenz. *Comprehensio*, *phantasia* und Kadenz sind freilich Gegenstand verschiedener Veränderungen. Wann nur immer *comprehensiones* in eine Ordnung [Reihe] gebracht werden, werden sie zur *phantasia*, aber wohlgemerkt nur innerhalb einer Periode. Es können nämlich die *comprehensivae* in mehreren Perioden regelmäßig [in einer Reihe] angeordnet werden, eine nach der anderen, und sie sind [in diesem Fall] nicht aus der *phantasia*. Wie eine *phantasia* gemacht wird, ist oben hinlänglich demonstriert worden.

65 »Ersteres [die additive Konzeption des Kontrapunkts] bedeutet, daß zu einer gegebenen Melodie eine oder mehrere Gegenstimmen konzipiert werden. Letzteres [die ornamentale Konzeption des Kontrapunkts] setzt voraus, daß die Stimmen im unornamentierten Gerüstsatz, der ›phantasia simplex‹, untrennbar miteinander verknüpft sind.« (Preuß 2002, 64 f.) Vgl. dazu Martin Eybl: »Vielleicht kommen wir dem Gegenstand aber näher, wenn wir uns tonale Musik als ein Gefüge profilierter Satzmodelle in Kombination mit Abschnitten vorstellen, die einfach bestimmten Regeln gehorchen, ohne auf tradierte komplexe Einheiten (›Modelle‹) zurückzugreifen. Man müsste dann nicht notwendig bei jeder Note auf Satzmodelle rekurren.« (2008, 396)

Schließlich verwendet Vogt die Termini ›comprehensio‹ (bzw. ›thema‹), ›phantasia‹ (bzw. ›passaggio‹) und ›cadentia‹, wenn auch mit einer gewissen Unschärfe, als formale Kategorien, die an den ›Fortspinnungstypus‹ Wilhelm Fischers (›Vordersatz‹ und ›Fortspinnung‹ mitsamt Kadenz und ggf. nachgestelltem ›Epilog‹)⁶⁶ oder die entsprechenden Formfunktionen William Caplins (›Presentation‹ und ›Continuation‹ mitsamt ›Cadential‹)⁶⁷ denken lassen. So sei das Thema einer Arie aus der ›comprehensio‹ zu schöpfen, die fortspinnenden ›passaggi‹ hingegen aus den ›phantasiae‹.

[156]

Componista Comicus, aut Ariosus thema pro Aria à comprehensione petit; cui textus dat occasionem: passagia vero haurit de fonte phantasiae.

[156]

Ein Komponist von komischen Stücken oder Arien sucht sein Thema für eine Arie bei einer *comprehensio* zu erlangen; diesem gibt der Text die Gelegenheit. *Passaggi* aber schöpft er aus der Quelle der *phantasiae*.

Auch die Disposition einer ganzen Arie erläutert Vogt:

[161]

Inchoas ergo ex certa clavi, & certo tono themate phantasiâ, vel fuga, vel subjecto comprehensivo, [...] & transis per repercussiones finiendo periodos cadentia imperfectâ, perfectâ minùs, vel etiam sine cadentia, mediantibus, vel partim deductis phantasijs, vel etiam comprehensionibus, & decurris cum cadentia perfecta ad finale.

[...]

omnis tamen Aria tres habent partes. Ariae prima pars definit in toni sui proprij cadentia fundamentali, secunda pars definit aliter, pars tertia nihil est nisi partis, primae gratio-sa repetitio cum nova quandam emphasi.

[...]

Fac igitur thema, adde passagio, resolve progressum ad praedictas cadentias, & Ariam fecisti.

[161]

Beginne also mit bestimmten Stimmen und aus einem bestimmten Ton mit einem Thema aus einer *phantasia* oder einer *fuga* oder einem *subjectum comprehensivum* [...] und gehe nach [einigen] Wiederholungen und der Beendigung der Perioden mit einer *cadentia imperfecta*, *perfecta minus* oder auch ohne Kadenz in ein Mittelstück [singgemäß: eine Fortspinnung] über, das entweder teils aus *phantasiae* oder auch aus *comprehensiones* gewonnen ist, und laufe mit einer *cadentia perfecta* zum Ende.

[...]

Alle Arien jedoch haben drei Teile. Der erste Teil der Arie endet in der ihm eigenen *cadentia fundamentalis*, der zweite Teil endet anders, der dritte Teil ist nichts anderes als eine graziöse Wiederholung des ersten Teils mit einer gewissen neuen Emphase.

[Es folgen Ausführungen zur Tonartendisposition.]

Mache also das Thema, füge einen *passagio* hinzu; löse den Fortgang in die vorher genannten Kadenzen auf, und du hast eine Arie gestaltet.

66 Fischer 1915.

67 Caplin 1998, 35–48.

Offenkundig referiert Vogt hier einen um 1700 ›modernen‹ italienischen Formtypus.⁶⁸ Vor diesem Hintergrund versteht sich seine Behauptung, die musikalische Findung aus der ›phantasia‹ sei in besonderer Weise charakteristisch für den italienischen Stil.

[141]
CAPUT II.
AD ORGANISTAM, COMPOSITAM, VO-
CALISTAM, ET INSTRUMENTISTAM AD-
MONITO.

[...]

[143]

Componista, antequam componista fieri incipiat, debet se resolvere ad aliquem generalem stylum, vel modum, num velit modum sequi Italicum, num Germanicum, num mixtum. Italia sequitur suum, eruitque sua plerumque ex phantasij: Germania sequitur suum, erutique sua plerumque ex comprehensione. Themata omnibus sub varia deductione sunt communia.

[141]

Kapitel II.

Vom Organisten, Komponisten, Vokalisten und Instrumentalisten [...]

[...]

[143]

Ein Komponist muss, bevor er beginnt, ein Komponist zu werden, sich für irgendeinen generellen Stil oder Modus entscheiden, ob er dem italienischen, deutschen oder einem gemischten Modus folgen will. Italien folgt seinem und macht das Seine meist aus der *phantasia* ausfindig; Deutschland folgt seinem und macht das Seine meist aus einer *comprehensio* ausfindig. Die Themen sind allen unter verschiedener Ableitung gemeinsam.

Teil II: Zur Relevanz des Vogt'schen Modellbegriffs für die Fugentechnik um 1700

Die enge Verknüpfung der Begriffe ›phantasia‹ und ›fuga‹ bei Vogt legt es nahe, nach der Relevanz des Vogt'schen Modellbegriffs für die zeitgenössische Fugentechnik zu fragen. Dabei können wir uns zunächst auf Vogts eigene Ausführungen zur Fuge beziehen, die im Folgenden, soweit für unsere Fragestellung von Interesse, wiedergegeben und kommentiert werden.

»De varijs fugis« – Vogts Ausführungen zur Fuge

[211]
CAPUT II.
DE VARIIS FUGIS, ET SUBJECTIS

Fuga fit, cùm una vox alteram aequali vel quasi aequali themate insequitur, & persequitur.

[211]

Kapitel II.

Über verschiedene Fugen und Subjekte

Eine Fuge entsteht, wenn eine Stimme der anderen mit gleichem oder in etwa gleichem Thema nachfolgt und sie nachahmt.

68 Dass sich sowohl die Themen als auch größere formale Einheiten ›hochbarocker‹ Fugen häufig mit Hilfe der von Vogt am Beispiel der Arienkomposition dargelegten Formkategorien (also sinngemäß als ›Fortspinnungstypen‹) beschreiben lassen, wird im zweiten Teil zur Sprache kommen. Vogt selbst thematisiert diesen Umstand nicht, und er liegt, wie wir sehen werden, wohl auch außerhalb seiner Perspektive.

Gleich im zweiten Absatz verweist Vogt, wie bereits im Rahmen seiner Findungslehre, auf die Hervorbringung von Fugen aus der ›phantasia‹.

Fugae in natura sua duplices sunt: aut enim ex comprehensione, aut phantasia deducuntur. Rariores sunt ex comprehensione extractae, communiorem fontem habent elicitalae, & variatae ex phantasia. Fiunt fugae quaque duplicis, triplicis, & quadruplicis subjecti; duplicis subjecti meliores sunt, & clariores, praefertim, si schemathoides interveniant. Initia fugarum de phantasia sumptarum ordinatè diatessaron, vel diapenten suo themate non excedunt.

Fugen sind in ihrer Natur zweifach: Entweder nämlich werden sie aus einer *comprehensio* oder einer *phantasia* hergeleitet. Seltener sind sie aus einer *comprehensio* entnommen [extrahiert]; im Allgemeinen haben sie ihre Quelle darin, aus der *phantasia* hervorgebracht und variiert worden zu sein. Fugen werden bald so bald so, mit doppelten, dreifachen und vierfachen Subjekten gemacht; die mit doppelten Subjekten sind besser und ruhmvoller, wenn sich in ihnen *schemathoides* finden.^[69] Die Anfänge von Fugen, die einer *phantasia* entnommen wurden, übersteigen in der Regel mit ihrem Thema keine Quarte oder Quinte.

Letzteres versteht sich vor dem Hintergrund, dass auch die Progressionen der tradierten Gegenschrittmodelle eine Quinte nicht überschreiten (in der Vokaldidaktik des 17. Jahrhunderts wurden allerdings auch Sext- und Septimensprünge in die überkommene Systematik integriert). Offenbar spricht Vogt hier über Themen bzw. Soggetti, die nicht bloß teilweise (etwa in einer linearen Fortspinnung), sondern in Gänze aus einer ›phantasia‹ gewonnen sind.

Es folgen allgemein gehaltene Ausführungen zur Disposition einer Einsatzfolge, zu Gegen- und Krebsfugen sowie zur ›Eleganz‹ chromatischer Fugenthemen. Abschließend exemplifiziert Vogt verschiedene Fugentypen unter dem Gesichtspunkt des ›Koinzidenzintervalls‹ (Christoph Hohlfeld), also des jeweils ersten Intervalls, in dem der Folgeeinsatz mit der fortlaufenden Stimme zusammentrifft. Offenkundig zielen Vogts Ausführungen in erster Linie auf auf einen älteren, eng imitierenden Fugentypus ohne syntaktische Strukturierung des Soggettos und wohl auch ohne syntaktische Binnengliederung des jeweiligen Imitationsabschnitts. Allen Exempeln gemeinsam ist die Bildung aus einer sequenziellen ›phantasia‹.

Vogts erstes Beispiel beginnt mit einem Kanon in Mixturentechnik auf Grundlage steigender Terz-Sekund-Gegenschritte, der, wie Vogt andeutet, in vier paarigen Einsätzen bis zu einer flächigen Achtstimmigkeit im römischen Kolossalstil ausgearbeitet werden könnte.

69 »Schematoides ist eine [...] Figur, die entsteht, wenn ein bestimmter *modulus* in einer Stimme mit langen Notenwerten gesetzt, kurz danach aber in einer anderen Stimme durch kürzere Notenwerte wiedergegeben wird.« (Vogt 1719, 151, Übersetzung nach Bartel 1997, 241) Sinngemäß geht es hier also darum, das zweite Subjekt vom ersten durch Verkleinerung abzuleiten.

Varius introitus, & progressus fugarum est. Unisonarum & aequisonarum eadem est ratio, ut videre est exemplo, & themate hoc, quod octo vocibus deduci potest:

Es gibt einen verschiedenartigen Anfang und Fortgang der Fugen. Die Beschaffenheit derer im Einklang und im Gleichklang [Oktavabstand] ist dieselbe, wie an dem Beispiel und dem hier vorliegenden Thema zu sehen ist, das mit acht Stimmen ausgearbeitet werden kann.



Beispiel 10: Vogt 1719, 212

Mit dem zweiten Beispiel ergänzt Vogt seine Auflistung gängiger ›phantasiae‹ um eine steigende Vorhaltskette, deren Stimmen »sich einander beständig übersteigen«.70 Man denke hier etwa an den Sekundkanon in der 6. Variation der Bach'schen *Goldbergvariationen* (Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav., T. 25 ff.).

[213]
Fugae aliae inchoant secunda. Nonarum eadem est ratio: ut

[213]
Andere Fugen setzen auf einer Sekunde an. Die Beschaffenheit derer auf der None ist dieselbe, wie:



Beispiel 11: Vogt 1719, 213

Mit Blick auf die Instrumentalfuge um 1700 von besonderem Interesse sind die nun folgenden Beispiele. Im seinem dritten Beispiel deutet Vogt an, wie er sich die Ausarbeitung einer zweistimmigen ›phantasia‹ zur fugierten Vierstimmigkeit vorstellt. Im Kern folgt die dichte paarige Einsatzfolge dem Muster eines doppelten Unterquartkanons.⁷¹

70 Marpurg 1755–60, II, 137

71 Die Realisierung des in der paarigen Einsatzfolge latenten Doppelkanons ist im Rahmen der von Vogt gewählten Disposition allerdings unmöglich. Die thematische Diminution resultierte unweigerlich in Quint- und Oktavparallelen, der Einsatz des zweiten Stimmenpaares im Unterchor in

Aliae fugae einchonant te[rtia]. Decimarum eadem est ratio, ùt:

Andere Fugen setzen auf einer Terz an. Die Beschaffenheit derer auf der Dezime ist dieselbe, wie:



Beispiel 12: Vogt 1719, 213

Aliae fugae inchoant quarta, aliae quinta, aliae sexta. Fugae, quae in themate saltum faciunt ultra quintam, altera voce accedente excedunt diapason, & pulchrae sunt. [...] In omnibus autem maximè attendendum est, nè peccentur contra arsin, & thesin, nisi accedant schemathoides.

Andere Fugen lassen die Quarte beginnen, andere die Quinte, andere die Sexte. Fugen, die im Thema einen Sprung über eine Quinte machen, bringen, wenn eine weitere Stimme dazukommt, ein *diapason* [eine Oktave] hervor und sind schön. [...]. In allen [Fugen] ist besonders Acht zu geben, dass nicht gegen Aufschlag und Niederschlag verstoßen wird, außer wenn *schemathoides* hinzukommen.

Der diminuierte Unterquintkanon aus fallenden Terz-Sekund-Gegenschritten in Vogts letztem Beispiel schließlich entspricht im Wesentlichen dem von Vogt bereits im Kontext seiner Findungslehre gegebenen Exempel für die fugierte Ausarbeitung einer ›phantasia‹ (vgl. Beispiel 2, S. 200).

Fugae, quae nascuntur ex phantasia, nihil sunt aliud in substantia, quàm pars phantasiae variata. Ut in exemplo:

Fugen, die aus einer *phantasia* hervorgegangen sind, sind der Substanz nach nichts anderes als ein variiertes Teil der *phantasia*. Wie im Beispiel:

Phantasia:

Fuga:

Beispiel 13: Vogt 1719, 213

Quartsext-Bildungen. Eine kontinuierliche Fortführung erforderte die Umlegung des zweiten Einsatzpaares in die Oberstimmen und den Verzicht auf die charakteristische Diminution zumindest in den Kontrapunktstimmen.

Für die Disposition eines vollständigen Themendurchgangs, geschweige denn einer ganzen Fuge gibt Vogt kein Beispiel. Es soll daher die Bedeutung kanonischer ›phantasiae‹ für die Fugentechnik um 1700 an einigen Literaturbeispielen dargestellt werden, ohne dass damit der Anspruch verbunden wäre, diese einer umfassenden Analyse zu unterziehen.

Die Phantasia als Makrostruktur

Wir beginnen mit der Betrachtung einiger Fugen, die dem in der Instrumentalmusik um 1700 bereits selten anzutreffenden eng imitierenden Typus angehören⁷² und deren Einsatzfolge und Satztechnik sich vor der Folie eines doppelten Quintkanons verstehen lässt.

Den Ausgangspunkt bilden zweistimmige Gegenschrittmodelle, die durch das zeitversetzte Hinzutreten von Terz- bzw. Dezimenmixturen zur imitatorischen Vierstimmigkeit ausgebaut werden. Dieses Verfahren, das in allen Einzelheiten erstmals bei Andreas Werckmeister beschrieben wird⁷³, lässt sich bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen und zählt zu den grundlegenden Satztechniken des konzertierenden Kontrapunkts nach 1600:⁷⁴ »Durch die Tertien kan[n] man mehr Stimmen haben.«⁷⁵ In der zeitgenössischen Theorie wurde die Praxis der Mixturenanlagerung in der Regel unter dem Gesichtspunkt des doppelten Dezimenkontrapunkts thematisiert.⁷⁶

Für eine regelrecht fugierte Bearbeitung im engen Einsatzabstand (d. h. im Abstand einer Progression) kommen nur der Terz-Sekund-Gegenschritt und der Quart-Terz-Gegenschritt in Frage.⁷⁷ Beispiel 14 bietet eine Synopse aller möglichen paarigen Einsatzfolgen.⁷⁸ Werckmeister bringt hiervon Variante a) und fasst beide Konstellationen (zweites Einsatzpaar im Ober- oder Unterchor) in ein Exempel.⁷⁹ Wird die strenge Paarigkeit der Einsätze aufgelöst, so ergeben sich weitere Kombinationsmöglichkeiten.⁸⁰

Im Falle des Quart-Terz-Gegenschrittes (Beispiel 15) ist ein regulär paariger Kanoneinsatz im steigenden Modell nicht in den Oberstimmen, im fallenden nicht in den

72 Zur Entwicklungsgeschichte der Fuge vgl. Braun 1994, Kap. 19, 282–293, insbesondere »Vom Soggetto zum Thema«, 284–287, sowie Walker 2000, insbes. Teil 2, Kap. 6, und Teil 3, Kap. 8–10.

73 Werckmeister 1702, 95 ff., »Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis«.

74 Vgl. Braun 1994, Kap. 18, insbes. 273 f., Dodds 2006 sowie Froebe 2007.

75 Werckmeister 1702, § 172, 98.

76 Vgl. Braun 1994, Kap. 17, »Doppelter Kontrapunkt«, insbes. 262, sowie Froebe i. V.

77 Der Quintfall (bzw. Quint-Quart-Gegenschritt) lässt sich ›Note gegen Note‹ nicht im Quint- oder Quartabstand engführen.

78 Das bei schematischer Durchführung unvermeidliche ›mi contra fa‹ bedarf der Korrektur, sei es durch Akzidentiensetzung, Diminution oder melodische Veränderungen: »Diese Fugen kön[n]ten noch auff unterschiedliche Arth [...] eingerichtet werden [...], so werden auch die gar zu blossen Consonantien und Tritoni [...] verbessert: [...]« (Werckmeister 1702, § 193, 118).

79 Ebd., § 172, 98.

80 Einsätze bzw. Stimmen können entfallen, die Tenorstimme kann als Bass fungieren. Die Stimmen innerhalb der Paare lassen sich in der Oktave vertauschen, d. h. jeweils benachbarte Stimmenpaare aus den Varianten a) und b) sind beliebig kombinierbar. Über der tiefsten Stimme sind alle drei Oberstimmen beliebig in der Oktave versetzbar. Schließlich können Stimmenumlagerungen und Oktavlagenwechsel in der fortlaufenden Faktur vorgenommen werden.

a)

b)

Beispiel 14: Doppelkanons auf Grundlage von Terz-Sekund-Gegenschritten;
a) Oberquintkanon, b) Unterquartkanon

Beispiel 15: Doppelte Quintkanons auf Grundlage von Quart-Terz-Gegenschritten

Unterstimmen möglich (Oktavparallelen bei †). Auch hier können Umlagerungen und Rekombinationen der beteiligten Stimmen vorgenommen werden.⁸¹ Werkmeister bringt hiervon das steigende Modell mit ›korrigiertem‹ Oberstimmenpaar und demonstriert dessen thematische Diminution.⁸²

* * *

81 Der Stimmentausch innerhalb der Einsatzpaare (Quartkanon) ist wegen der aus ihm resultierenden Intervallfolge (1-6) im geringstimmigen Satz ungebräuchlich.

Grave.

The image displays a musical score for a piece in 3/4 time, marked 'Grave'. It consists of two systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of C4-E4-G4. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and a final cadence on a whole note chord of C4-E4-G4.

Beispiel 16: Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, Toccata V in C, T. 20–30

82 Werckmeister 1702, § 210, 131. – Um Missverständnissen vorzubeugen, soll auf einige Fragestellungen und Probleme, die hier nicht weiter verfolgt werden, hingewiesen werden. Betrachtet man etwa in den Beispielen 15 und 16 zunächst nur das erste Einsatzpaar, so ließe sich als lineare Folie ein Terzenparallellismus annehmen, in dem die komplementären Gegenschritte in jeder zweiten Progression zusammentreffen. Denkbar wäre weiterhin, die Oberstimme als latent zweistimmig aufzufassen, so dass als dreistimmige Folie eine 5-6-Konsequente im Raum stünde. Da beide Stimmen in der engen Imitation um eine Progression zueinander verschoben sind, muss im Rahmen einer solchen Reduktion der Ansatzton einer der beiden Stimmen (hier der Unterstimme) unterschlagen werden: Die satztechnische Linearität und die fugale Struktur, die auf dem ›Transpositionsverhältnis‹ zwischen authentischen und plagalen Stimmen und deren Einbettung in die (modalen) Quint- und Quarträume der Tonart beruht, stehen zunächst unverbunden nebeneinander. In einer Analyse nach Schenker schließlich würde weder die satztechnische Linearität noch die fugale Struktur nachgezeichnet, sondern zwischen linearer Oberstimme und fundierender Unterstimme funktional differenziert. Dafür vermöchte sie zu erklären, warum in Beispiel 16 die Oberstimme bis zum Erreichen der V. Stufe strukturell lediglich eine steigende Terz, die Unterstimme hingegen in kürzerer Zeit eine steigende Quinte durchlaufen hat. Eine Reduktion, die darauf zielt, die satztechnische Struktur unter dem Gesichtspunkt des Modellgebrauchs durchsichtig zu machen, ist trotz methodischer Schnittmengen von einer Reduktion, die darauf zielt, die tonale Struktur im Sinne Schenkers offen zu legen, kategorial verschieden. Nur dem ersten Aspekt, dem Verhältnis von ›phantasia‹ und Fugentechnik, widmet sich die vorliegende Darstellung.



Beispiel 17: Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, Toccata V in C, T. 37–47

Im zweiten Abschnitt der Toccata V aus dem *Apparatus musico-organisticus* (Beispiel 16) realisiert Georg Muffat das soeben vorgestellte Kanonmodell (Beispiel 15, S. 219) regelmäßig bis ins unmittelbare Kadenzvorfeld hinein. Eine Abweichung im diminutiven Detail (Bass in Takt 7) ist satztechnischer Rücksicht geschuldet. Die Komposition erweist die Relevanz der von Muffat in seinen »Regulae concentuum partiturae« systematisch behandelten Gegenschrittmodelle und gibt zugleich ein Beispiel für die Übereinstimmung zwischen Kompositionspraxis und Lehre eines Komponisten.

Als das eigentliche ›Thema‹ des Satzes erweist sich im weiteren Verlauf die in der Fuge elaborierte melodische ›phantasia‹, der steigende Quart-Terz-Gegenschritt. Dieser wird ab Takt 37 zum ›ground‹ einer diminuierten, latent zwischen zwei Stimmebenen alternierenden Oberstimme (Beispiel 17), eine Faktur, die sich bis ins *Fitzwilliam Virginal Book* zurückverfolgen lässt.⁸³ Die ›phantasia‹ wird, um mit Vogt zu reden, in die ›Gattung der musicae comprehensivae‹ überführt.

* * *

Die C-Dur-Fuge Johann Kaspar Ferdinand Fischers aus der Sammlung *Ariadne Musica* von 1715 (Beispiel 18, S. 222) weist bis in diminutive Details hinein eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu den bei Vogt für die fugierte Ausarbeitung einer ›phantasia‹ gegebenen Exempeln auf (vgl. Beispiele 2, S. 200, und 13, S. 217).⁸⁴ Die Abweichungen vom Kanonmodell sind signifikant:

83 Die Diminutionen wandern bald darauf in den Bass und verselbständigen sich schließlich in einem toccatenhaft zweistimmigen Satz.

Beispiel 18: Johann Kaspar Ferdinand Fischer, *Ariadne Musica* (1715), Fuga I, erster Teil, T. 1–6

1. Da die Stimmen des Unterstimmenpaares gegenüber jenen des Oberstimmenpaares in der Oktave vertauscht sind, steht die originäre Basstimme für eine Umlagerung in den Sopran zur Verfügung. Ein Gutteil der Wirkung des Satzes beruht auf dessen Ausfächerung aus der Mittellage. Insofern nunmehr die in gleicher metrischer Position stehenden Oberstimmeneinsätze (authentischer Einsatz in Takt 1 und plagaler Einsatz in Takt 4) aufeinander bezogen werden können, dienen Stimmentausch und Umlagerung überdies einer Korrektur der metrischen Verschiebung, die aus dem Einsatz des unteren Stimmenpaares nach drei Progressionen resultiert.
2. Der dritte, in den latenten Doppelkanon interpolierte (und damit dessen Mechanik aufbrechende) Takt wirkt retardierend, gliedernd und dient zugleich der Konsolidierung der eröffnenden, nunmehr als lokales Kadenzziel bestätigten Tonika, die bei der Realisierung einer regelrecht kanonischen Einsatzfolge (Basseinsatz im zweiten Takt) ›trugschlüssig‹ ausgeflohen würde. Obwohl sich Johann Matthesons folgende

84 Vogt 1719, 154 und 213. In Vogts bereits erwähnter Autorenliste (ebd., o. S.) wird »Casparus Fischer« als »unserer Zeiten vollkommener Komponist« gerühmt (»nostri aevi Componista absolutissimus.«). Fischers *Ariadne* erschien 1715 im Druck, Vogts *Conclave* 1719. – Vgl. den Beitrag von Michael Polth in dieser Ausgabe, in dem das Stück einer umfassenden Analyse unterzogen wird.

Ausführungen auf einen moderneren Fugentyp beziehen, beschreiben sie die dramaturgische Funktion dieses ›Binnenzwischenstücks‹ recht genau:

[...] ehe der Dux mit der dritten Stimme eintritt, [wird] ein kurzes Zwischenstück eingeführt, damit Gelegenheit gegeben werde, den vertieften Haupt-Satz mit guter Art, *und als obs von ungefehr geschehe* [Hervorhebung des Verfassers], einzuführen.⁸⁵

3. Das Zurücktreten der realen Mittelstimmen in die Latenz (T. 4 ff.) löst einerseits satztechnische Probleme, die durch das Zusammentreffen von thematisch diminuierten Gerüststimmen und Mixturstimmen in Oktaven bedingt wären, und schafft andererseits Raum für den modellfremden Neueinsatz des Tenors in Takt 5. Bis auf die geraffte Kadenz zur V. Stufe in Takt 6 lässt sich der gesamte Satz vor der Folie des Kanonmodells verstehen.

* * *

Im Fugenteil der Toccata II aus Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus* besteht das zentrale Mittel der Inszenierung in einer wechselnden Zuordnung der realen Stimmen zu den strukturellen Stimmen des Kanonmodells (Beispiel 19, S. 224).

1. Die Stimmen des unteren Einsatzpaares sind miteinander in der Oktave vertauscht, der Tenor wird zur Bassstimme.
2. Bei den Oberstimmen des ausgearbeiteten Satzes scheint es sich zunächst um Sopran und Alt sowohl des realen Satzes als auch des Modells zu handeln. Das Stimmenpaar wechselt, kurz nachdem der emphatische Aufstieg zur ersten Binnenkadenz in Takt 3 sein Ziel erreicht hat, in den Alt und den Tenor des Gerüstsatzes. Der strukturelle Tenoreinsatz bleibt ohne jede Kontur. Geht der Einsatz des zweiten Stimmenpaares üblicherweise mit einer Weitung des Klangraumes und einer dynamischen Steigerung einher (wie in der Inszenierung Fischers), so ist hier ganz im Gegenteil eine dynamische Rücknahme komponiert. Die Stimmen ziehen sich in den unteren Bereich des mittleren Registers zurück.
3. Damit ist Raum geschaffen für den exponierten, dynamisch gesteigerten Wiedereintritt des strukturellen Soprans in den Satz, der als Einsatz des realen Soprans inszeniert wird. Markiert wird der dynamische Höhepunkt zum einen durch den im Modell nicht enthaltenen kadenziellen Quintfall des Basses (aus dem die Koinzidenz von Kadenz und Neuansatz und das Pathos der ›plagalen‹ Wendung zur Taktmitte resultieren), zum anderen durch das Eintreten des Sopraneinsatzes als Klangkrone (vertikal als Quinte des g-Moll-Klanges, horizontal als Mixturstimme). Von hier ab erfolgt die Reduktion auf den lichten Oberstimmensatz.

Ein Ziel der zuvor beschriebenen Operationen liegt in der Gegenüberstellung von Unter- und Oberchor. Zugleich ist diese Inszenierung durch die Vermeidung technischer Probleme motiviert. So ließe sich eine im Dezimensatz zum Bass kontinuierlich fortge-

85 Mattheson 1739, Kap. 20, »Von einfachen Fugen«, § 101, 388.

Allegro.

Beispiel 19: Georg Muffat, Apparatus musico-organisticus, Toccata II in g, T. 18–24

führte Oberstimme weder mit den Diminutionen des Basses exakt parallel führen noch selbst sinnfölig diminuierten. Zum anderen kollidierte in Takt 4 das Supersemitonium es in der Oberstimme unausweichlich mit der Antepenultima e der linearen Diskantklausel im Tenor.

Bemerkenswert ist überdies die kadenzuelle Formulierung der einzelnen Sequenzmodule:⁸⁶ Die ursprünglich rein diminutive Vermittlung des ›plagalen‹ Terzstieges zur linearen Diskantklausel (6-7-8 bzw. 3-4-5) ist um 1700 bereits zu einem integralen Bestandteil des Modells geworden. Die jeweils kontrapunktierende Stimme setzt dem eine

86 Die Tendenz zu Dissonanzverketzung und Kadenzintegration, die den kontrapunktischen Stil im 18. Jahrhundert kennzeichnet, führt zu einer Bevorzugung jener Gegenschrittmodelle, denen bereits ein ›cantizierender‹ Sekundanschluss oder ein ›bassierender‹ Quintschritt immanent ist: Ein fallendes Kanonmodell aus Terz-Sekund-Gegenschritten etwa lässt sich als fortlaufende Verschränkung von Diskant- und Altklauselprogressionen interpretieren und gegebenenfalls durch einen Quintfallbass fundieren. Das analoge Kanonmodell aus steigenden Terz-Sekund-Gegenschritten hingegen ist nicht nur ungebräuchlicher, es erscheint auch nahezu ausschließlich in einer charakteristischen, leittonig diminuierten Form.

latent zweistimmige, Alt- und Tenorklausel integrierende Fortschreitung entgegen.⁸⁷ Dem fortgesetzten Klauseltausch im Unterquart- bzw. Oberquintkanon entspricht der harmonische Stufengang des Quintstiegs.

* * *

Für das »ältere Verfahren einer Imitation im engen Zeitabstand, bei der das ›Thema‹ ein beim Eintritt des Comes keineswegs abgeschlossener Teil einer kontinuierlichen Melodie war«, konnte, um mit Dahlhaus zu reden, »zwar die Präsenz des ›Themas‹, niemals jedoch die Bruchlosigkeit der Fortsetzung zum kompositorischen Problem werden«.⁸⁸ Der Grund dafür liegt nicht allein in der imitatorischen Phrasenverschränkung, sondern auch in der Kontinuität der jeweiligen ›phantasia‹ über thematische Schnittstellen und Neueinsätze hinweg.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt eine Fantasia Johann Kriegers, deren Soggetto einen höheren Grad von Abgeschlossenheit aufweist als die Soggetti der bisher betrachteten eng imitierenden Fugen (Beispiel 20, S. 226).⁸⁹

Der Comes ergänzt in ganztaktigem Abstand die Terzmixtur zum Linienzug der Unterstimme. Statt jedoch die Diminution des Soggettos fortzuführen, setzt der Kontrapunkt dem Comes komplementäre Gegenschritte entgegen. Nehmen wir nun an, die ersten beiden Einsätze schälten sich aus einem vierstimmigen Mixturensatz heraus (Beispiel 20c), so treten mit dem Duo aus Comes und Kontrapunkt zwei zuvor latente Mixturstimmen in den Satz ein (und übernehmen lokal die Funktion von Gerüststimmen, die ihrerseits Mixturen über sich tragen könnten). Die Diskontinuität zwischen Dux und Kontrapunkt wird durch die lineare Kontinuität des halbtaktigen, bis Takt 8 fortlaufenden Terzen- bzw. Dezimenparallelismus vermittelt (Beispiel 20a). (Es bedürfte nur weniger Operationen, um anstelle von Quart-Terz-Gegenschritten Terz-Sekund-Gegenschritte in das lineare Gerüst ›einzuhängen‹.)

Die Synopse des Originaltextes mit der linearen Mittelgrundstruktur und dem latenten Gegenschrittmodell offenbart sowohl die kontinuierlichen Momente in der Behandlung der ›phantasia‹ (insbesondere das bis Takt 8 fortlaufende Gegenschrittmodell im mittleren System von Beispiel 20c) als auch das gliedernde Prinzip, jeweils an tonalen Knotenpunkten fortlaufende latente oder manifeste Stimmebenen kombinatorisch umzufunktionieren und dadurch neu zu ›färben‹ (siehe insbesondere die Umdeutung des Unterstimmenpaares zum Oberstimmenpaar in Takt 3).

87 Eine bis in Details der Diminution hinein identische Formulierung des Modells findet sich im zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* in der Fuge a-Moll (T. 11 ff.), hier nun im Rahmen eines aus der Themenkadenz gewonnenen Zwischenspiels.

88 Dahlhaus 1989, 151.

89 Zwei Segmente des steigenden Quart-Terz-Gegenschrittes ergänzen sich zu einem übergeordneten Sekundgang *g-a-h*. Zugleich legt die latente Zweistimmigkeit der Sprungmelodik eine kadenzuelle Interpretation des Soggettos als latent zweistimmige Verschränkung von Tenor- und Altklausel nach G nahe (dies gilt von der Stimmführungsfolie her auch dann, wenn man die Wendung nach G, anachronistisch gesprochen, als ›Halbschluss‹ versteht).

The image displays three musical examples (a, b, c) for Johann Krieger's Fantasia in C, T. 1-8. Example (a) is a linear reduction of the first staff. Example (b) shows the original text with a 'kadenzielle Korrektur' (cadenzial correction) in the right hand. Example (c) illustrates a 'latenter Modellkomplex' (latent model complex) with 'Mixtureumlagerung' (mixture transposition) indicated by a bracket over the second system.

Beispiel 20: Johann Krieger, Fantasia in C, T. 1–8; a) lineare Reduktion, b) Originaltext, c) latenter Modellkomplex

Die Phantasia als Mikrostruktur

Die Fantasia von Krieger steht beispielhaft für die Vermittlung syntaktischer und thematischer Schnittstellen durch eine lineare Mittelgrundstruktur und einen aus der Latenz regulierend wirkenden Modellkomplex. Freilich gehen die wenigsten hochbarocken Fugenthemen so weitgehend in der Realisierung einer sequenziellen ›phantasia‹ auf. Vielmehr macht die Formulierung des Themas als mehrgliedriger ›Satz‹⁹⁰ es in aller Regel unmöglich, die thematische Einsatzfolge aus einer fortlaufenden ›phantasia‹ zu gewinnen. Letztere verlagert ihren Sitz nunmehr in den Binnenraum des Themas, in Engführungen und Fortspinnungsteile.

Werfen wir vor diesem Hintergrund einen Blick in Friedrich Wilhelm Marpurgs Ausführungen zur Themenfindung. Marpurg schreibt:

Der Gesang des Führers muß ferner so beschaffen seyn, daß allerhand harmonische Figuren und Rückungen dagegen angebracht werden können.⁹¹

»Harmonische Figuren« aber sind nichts anderes als mehrstimmige, modellbasierte Fortschreitungen bzw. ›phantasiae‹, während der Terminus »Rückungen« sich konkret auf (ggf. sequenziell verkettete) Synkopen bzw. Vorhalte bezieht.⁹² Diese ›Satzfiguren‹ werden nicht sekundär auf das einstimmig gedachte Thema appliziert, sondern sind Elemente eines mehrstimmigen Satzes, aus dem das Fugenthema als Teilstimme bzw. melodischer Extrakt überhaupt erst hervorgeht:

Um hierinnen es desto eher zu treffen, ist es gut, daß man sich bey Erfindung desselben sogleich den Baß und die übrigen Gegenstimmen vorstellt.

Obgleich Marpurg die syntaktisch modellierte Themenbildung der »periodische[n] Fuge«⁹³ vor Augen hat, verweist auch er auf jenes Repertoire kanonischer Gerüstsätze, auf das Vogt die meisten Fugen zurückgeführt wissen möchte:

Auf was für eine Art wird ein solcher Satz erfunden? Man erfinde einen schönen Canon; so ist der Fugensatz erfunden.⁹⁴

Daraus resultiert für den Lernenden:

90 Die Bezeichnung des syntaktisch begrenzten Fugenthemas als ›Satz‹ findet sich u. a. bei Walther 1708, 183, Mattheson 1713, 142, und 1739, 122.

91 Marpurg 1753/54, I, 2. Hauptstück, »Von dem Führer«, § 5, 29.

92 Marpurg scheint diese Formulierung von Johann Mattheson entlehnt zu haben. Mattheson schreibt: »Weil ein Fugensatz sehr oft wiederholet wird, soll derselbe nicht nur feine, liebliche Gänge und Führungen der Melodie, sondern auch, so viel möglich unterschiedliche harmonische Figuren und Rückungen haben oder zulassen, damit er, bey öffterm Widerschlage, dem Gehör nicht verdrießlich falle.« (1739, Kap. 20, »Von einfachen Fugen, § 94, 387) An anderer Stelle betont Mattheson, »gute Bindungen und Rückungen« seien »die Seele der Fugen« (ebd., § 87, 385).

93 »Es giebt also zwei Hauptarten der Fuge, die canonische und periodische Fuge.« (Marpurg 1753/54, I, § 12, 16)

94 Marpurg 1755–60, Kap. 6, »Von der Verfertigung einer Fuge«, »Erstlich. Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer«, § 7, 305.

Wer sich in der canonischen Nachahmung genungsam geübet hat, und gut Fugenmuster studiret, wird keine Mühe haben, diejenige Art des Gesanges, die der Fuge zukömmt, gehörig einsehen zu lernen.⁹⁵

Implizit verknüpft Marpurg zudem das Konzept des Gattungskontrapunkts mit dem Modellbegriff:

Es ist gut, bey der Verfertigung der Gegenharmonie die eine oder andere Art des einfachen Contrapuncts zum Augenmerke zu haben. Man läuft weniger Gefahr, ausschweifend zu werden, als wenn man dieselbe, ohne Verbindlichkeit, nach dem freyen einfachen Contrapunct entwirft. Bey diesem kann es geschehen, daß man auf Einfälle geräth, die mit der Natur des Hauptsatzes keine gehörige Verbindung haben.⁹⁶

»Die eine oder andere Art des einfachen Contrapuncts« kann in diesem Zusammenhang nichts anderes meinen als eine feste rhythmische Konstellation, wie Sie für einen – wenigstens partiell – aus einer ›phantasia‹ hervorgehenden »Hauptsatz« charakteristisch ist. Im Zusammendenken von Modell und Gattung liegt ein nur selten realisiertes didaktisches Potential des (oftmals in punktueller Regelanwendung sich erschöpfenden) Gattungskontrapunkts.⁹⁷

Das Fugenthema ist demnach von vornherein Teil eines mehrstimmigen Satzes, der aus einer ›phantasia‹ hervorgehen oder Elemente einer solchen integrieren kann; die ältere ›fuga‹, also das Prinzip der modellbasierten engen Imitation, konstituiert die Mikrostruktur der hochbarocken Fuge. Die von Walther, Mattheson, Marpurg und später Albrechtsberger unisono vorgetragene Forderung, eine Fuge habe in der Regel Engführungen aufzuweisen, ist nicht allein einer auf Steigerung hin angelegten Dramaturgie oder dem ästhetischen Ideal, Kunstfertigkeit zu zeigen, geschuldet, sondern zielt zuvörderst auf die Realisierung der dem einstimmigen Thema innewohnenden kontrapunktischen ›phantasia‹. Entsprechendes gilt auch für Marpurgs bereits erwähnte Anweisungen zur ›Zergliederung‹ des Themas in den Zwischenspielen und seinen Vorschlag, einen Teil des Führers zu entlehnen, um daraus »vermitteltst der Nachahmung und Versetzung [...] eine Gegenharmonie [zu] formiren«.⁹⁸ Dies sei zunächst anhand der Sinfonia in F-Dur von Johann Sebastian Bach dargestellt (Beispiel 21).

Das Thema der Sinfonia entspricht im Kern jenem der vorhin betrachteten C-Dur-Fuge Johann Kaspar Ferdinand Fischers (Beispiel 18, S. 222). Die eröffnende Kombination von Thema und Kontrapunkt (Beispiel 21a) gibt ein Musterbeispiel für die Durchdringung von ›phantasia‹ und Kadenz: Die Terz-Sekund-Gegenschritte der Oberstimme diminuieren eine übergeordnete Altklausel (5-4-3) und bilden die Ergänzungsstimme zum

95 Ebd.

96 Ebd., »Viertens. Von der Gegenharmonie«, § 7, 305.

97 Eine schenkerianischem Einfluss sich verdankende Ausnahme bilden Salzer/Schachter 1969.

98 Marpurg 1753/54, I, 115. – Carl Dahlhaus erkennt, wenn er diese Anweisungen Marpurgs allein dem ästhetischen Ideal »einer über die Grenzen des eigentlichen Themas und seiner Wiederkehr hinausreichenden thematisch-motivischen Einheit« geschuldet sieht, in der imitatorischen Sequenz lediglich ein *Mittel*, thematische Einheit auf der Satzoberfläche herzustellen, nicht aber ihren *Zweck*, Entfaltung der satztechnischen Idee, der ›phantasia‹ des Satzes zu sein (1989, 149f.).

a)

aa)

b)

bb)

c)

cc)

Beispiel 21: Johann Sebastian Bach, Sinfonia F-Dur (BWV 794); a) T. 1 f., b) T. 4 ff., c) T. 7–10

Klauselgerüst der Unterstimmen. Sprungweise Auftakte markieren die Tenorklausel der strukturellen Mittelstimme; der Bass führt die synkopierte Diskantklausel. Dies ergibt eine typische Initialkadenz, die ›clausula cantizans‹ mit dem Sekundakkord als charakteristischer Antepenultima. Anachronistisch gesprochen impliziert das kontrapunktische Gerüst den quintfälligen Stufengang IV-II-V-I. Wie aus der Reduktion (Beispiel 21aa) hervorgeht, ist dem Generalbassgerüst die kanonische ›phantasia‹ inhärent.⁹⁹

Kanonische ›phantasiae‹ entfalten sich in Fortspinnungen (Beispiel 21b) und Engführungen (Beispiel 21c)¹⁰⁰, wobei die einzelnen Satzbausteine und ihre thematische Diminution eng aneinander gekoppelt bleiben. Im ersten fortspinnenden ›Zwischensatz‹ zeugt die Abspaltung der initialen Sexteinstellung – Marpurg spricht von der »Zergliederung eines Satzes«¹⁰¹ – eine steigende 5-6-Konsequente (Beispiel 21b). Thematisch ist diese neue ›phantasia‹ als Unterquartkanon zwischen der synkopierten Oberstimme (5-6) und der in Dezimen zum Bass geführten Mittelstimme profiliert.

Es wäre naheliegend gewesen, im weiteren Verlauf des Satzes auch die Synkopenklausel des Kontrapunkts sequenziell auszuspinnen, etwa in Gestalt einer Quintsext- oder Sekundakkordkette, wie dies in zahllosen Fugen mit entsprechender ›phantasia‹ geschieht.¹⁰² In der Tat gibt es eine im weiteren Verlauf des Satzes eine ausgeflohenen Klauselbildung (›cadenza sfuggita‹), die ein Improvisator üblicherweise zum Anlass nähme, in eine regelmäßig fallende Septimen-Vorhaltskette einzusteigen (Beispiel 22b). Diese Erwartungshaltung wird deutlich konterkariert (Beispiel 22a). Es scheint, als habe Bach mit der extensiven Zurschaustellung der kanonischen ›phantasia‹ in konsonanten Gegenschritten (Beispiel 21c, S. 229) das Prinzip der fallenden Stufensequenz für ›verbraucht‹ gehalten und das Prinzip der Synkopenkette auf die steigende 5-6-Konsequente (Beispiel 21b) beschränken wollen.

Beispiel 22: Johann Sebastian Bach, Sinfonia F-Dur; a) T. 11–13, b) Rekomposition

99 Vgl. Möllers 1989, insbes. 76 f., sowie Froebe i. V., letzter Abschnitt »Fingerpedal‹: Gegenschritt und lineare Synkopierung.

100 Die strukturelle Stufensequenz wird thematisch zunächst als Terzfall segmentiert (siehe Klammern); der Neuansatz des Modells auf der Unterterz in Takt 9 wiederum präsentiert sich als übergeordneter Sekundstieg der vorangehenden Takte 7–9.

101 »Die Zergliederung eines Satzes besteht darin, dass man denselben in gewisse Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiedenen Stimmen vertheilt, wo man sie vermittelst der Nachahmung und Versetzung [...] durcharbeitet [...].« (Marpurg 1753/55, I, 115)

102 Vgl. z. B. die Fuge Nr. 23 in F-Dur aus dem *Langloz-Manuskript* (Renwick 2001), deren Thema demselben Typus angehört, oder, um ein extrem sequenzlastiges Beispiel zu nennen, die Fuge in D-Dur von Johann Pachelbel (P 153).

Kontinuitätsprobleme: Phantasia und Fortspinnung

Volkhardt Preuß erkennt die Aufgabe des Improvisators oder Komponisten zuvörderst darin, das Thema einer Fuge »als Bestandteil eines bestimmten Modells zu identifizieren«. Damit sei »der Fortgang der Contrasubjecte in handhabbarer Weise vorgegeben«. ¹⁰³ Allerdings kann hieraus – insbesondere bei Themen, die ohne Initialfigur oder kadenzialen Kopf direkt mit einer auf Quint- oder Quartimitation beruhenden ›phantasia‹ beginnen – das Problem resultieren, dass das modellinhärente Kontrasubjekt einem mehr oder weniger offenen Redictum des Dux gleichkommt. Wie also verhält sich der Gedanke, der Kontrapunkt realisiere die themenimmanente ›phantasia‹, zu »Bachs Methode, das Thema als Vordersatz und den obligaten Kontrapunkt als Fortspinnung des syntaktischen Modells zu konstruieren«? ¹⁰⁴ Johann Gottfried Walther spricht das Problem sehr deutlich an:

Auch muß man dahin bedacht seyn, dass, so oft das Thema vorkommt, die andern dabey befindl. Stimmen nicht eben diejenige *modulation* haben mögen, welche sie vorher bey *tractierung* des *thematis* gehabt. Und diese zur Ausfüllung der *harmonie* angebrachte *modulationes* können wiederum zu einem andern *themate* Gelegenheit geben, *ita ut fuga fugam pariat*. ¹⁰⁵

Was Walther meint, lässt sich gut anhand zweier Exempel aus Matthesons *Der vollkommene Capellmeister* zeigen.

a) »mit der förmlichen Cadenz«

b) »näher an einander« gebracht

Beispiel 23: nach Mattheson 1739, Kap. 20, »Von einfachen Fugen«; a) § 108, 389; b) § 111, 390 (kleingedruckte Noten ergänzt)

¹⁰³ Preuß 2002, 65.

¹⁰⁴ Dahlhaus 1989, 151.

¹⁰⁵ Walther 1708, 186.

Mattheson leitet hier zur Komposition einer vollständigen Fuge an, deren Einsätze im Verlauf des Stückes »näher an einander« zu bringen seien.¹⁰⁶ Die auch in Vogts knapper Übersicht gelistete Vorhaltsverschränkung (7-3 / 2-6) mit dem charakteristischen Wechsel der Agens-Patiens-Beziehungen erfährt im Thema eine kadenzielle Formulierung als ›cadenza doppia‹.¹⁰⁷ Die Synopse zeigt, wie weitgehend der Kontrapunkt (Beispiel 23a, S. 231) der in der Engführung realisierten ›idealen‹ Konstellation (Beispiel 23b) folgt und welche Operationen erforderlich sind, um zu vermeiden, dass die Oberstimme, sobald sie den Comes kontrapunktiert, »eben diejenige modulation« repetiert, »welche sie vorher bei *tractierung des thematis*« hatte. In erster Linie wird das im Gerüstsatz latente Redictum melodisch-sequenziell überformt (*f-b, g-c*). In der Konsequenz muss vermieden werden, den Kontrapunkt aus dem zweiten Segment (2a) wiederum abwärts ins *g* zu führen; die Einführung des Diskantklauselsignums *h* (bei \ddot{z}) dient mithin der Bewahrung des Fortspinnungscharakters der Kontrapunktstimme.

Die Vermittlung zwischen den Geboten, einerseits die kontrapunktische ›phantasia‹ zu realisieren, andererseits den Dux sinnfällig fortzuspinnen, dürfte um 1700 ein allgemeines, mit der Entwicklungsgeschichte der Fuge eng verbundenes Problem dargestellt haben, das insbesondere dann akut wurde, wenn Soggetti mit einer eng imitierenden bzw. vokalen Vorgeschichte (es scheint in Matthesons Thema die Initiale des 2. Psalmtons noch durch) vor dem Eintreten des Comes »mit der förmlichen Cadentz« geschlossen werden sollten. Dass Mattheson hier auf einen geprägten, die enge Imitation regelrecht einfordernden Typus zurückgreift, zeigt der Vergleich mit zwei aus Fischers *Ariadne* entnommenen Fugenanfängen (Beispiel 24).¹⁰⁸

* * *

In der folgenden Fuge Johann Gottfried Walthers (Beispiel 25) ist die ›phantasia‹ des Themas, der steigende Terz-Sekund-Gegenschritt (vgl. Beispiel 14, S. 219), wiederum erst in der Engführung (Beispiel 25b) ganz realisiert. Gemessen an dieser Folie unterbrechen in der Exposition die Takte 3–4 den regelmäßigen Verlauf der Unterstimme (Beispiel 25a); erst in Takt 5 wird (im Rückschluss auf Takt 3) das dritte, in die V. Stufe führende Sequenzmodul ergänzt. Anders als bei Mattheson (Beispiel 23, S. 231) vermag hier der Themenkopf des Comes als ›Abstandshalter‹ zu dienen, so dass die partielle, das letzte Segment des Dux' nachzitierende Kanonrealisierung nicht zum Problem wird.

106 Mattheson 1739, Kap. 20, »Von einfachen Fugen«, 389 ff.

107 Vgl. etwa Durante 2003, 5. Walther bezeichnet die entsprechende Formel als »Cadenza composta maggiore« (1732, 124). – Sequenzielle ›phantasia‹ und kadenzielle Instantierung (synkopisch ansetzendes Finaltetrachord) bilden keinen Widerspruch: Das Modell lässt sich im Falle einer regelrecht sequenziellen Formulierung als Verkettung ausgeflohener Synkopenklauseln verstehen und wird in dieser Gestalt von Berardi unter die »Cadenze irreg.« gezählt (1698, 153). Man betrachte unter diesem Gesichtspunkt auch die ausgeflohene, zunächst auf *f* gerichtete Klauselbildung des Comes.

108 Auch Johann Joseph Fux macht von der mollaren Variante dieses Soggettos Gebrauch, mit wie bei Mattheson kadenzuell geschlossenem Dux (1742, Tab. XXVIII, Fig. 2), ebenso Gottfried Heinrich Stölzel, der sich ausdrücklich auf Fux bezieht (o. J., 158). Ein weiteres Beispiel, wiederum in enger Imitation, findet sich bei Meinrad Spiess (1745, 57).



Beispiel 24a): Johann Kaspar Ferdinand Fischer, *Ariadne Musica* (1715), Fuga IX



Beispiel 24b): Johann Kaspar Ferdinand Fischer, *Ariadne Musica* (1715), Fuga II



Beispiel 25: Johann Gottfried Walther, *Preludio con Fuga in G* (LV 119); a) Fuge T. 1–6, b) T. 16–20

* * *

Das Thema der fis-Moll-Fuge aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* schließlich wurzelt, ungeachtet seiner ganz anderen affektiven Wirkung, in derselben ›phantasia‹ (steigender Terz-Sekund-Gegenschritt) wie jenes der eben betrachteten Fuge Walthers, ist aber um einen fallenden, den melodischen Bogen kadenzial schließenden Arm erweitert (Beispiel 26, S. 234).¹⁰⁹

109 Hohlfeld zieht das Thema als Beispiel für einen »geschlossenen Spannungsbogen« heran, in dem sich das elementare Prinzip der »Atemkurve« spiegle (2000, 9 ff.). Zur mensuralen Metrik des Themas, der sich ein Gutteil seiner Wirkung verdankt, vgl. ebd., 171 f.

a)

b)

Beispiel 26: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier I*, Fuge fis-Moll (BWV 859), T. 1–8; a) Originalfassung, b) Rekonstruktion der kanonischen ›phantasia‹

a) Kanonmodelle

b)

c)

d) Modellkonfiguration

e) melodische Überformung

Beispiel 27: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier I*, Fuge fis-Moll (BWV 859), T. 4ff., Modellintegration

Hier nun tritt die kanonische ›phantasia‹ der Fuge erstmals in dem ›Binnenzwischen-spiel‹, das dem Comes folgt (T. 7f.), offen in Erscheinung.¹¹⁰ Der Versuch, die ›phantasia‹ bereits im Kontrapunkt zu realisieren (Beispiel 26b), führt, wie von Walther vorhergesagt, zwangsläufig zu einem mehr oder minder offenen Redictum des Dux'. Obwohl Bachs Kontrapunkt einer ganz anderen melodischen Konzeption folgt und auf lineare Gegenbewegung zum Comes hin ausgelegt ist – Hohlfeld erkennt in ihm eine rückschlüssige Variante der Themenkadenz und zugleich, wie vor ihm bereits Johann Nepomuk David, eine figurative Vorausnahme des »Thema[s] al inverso«¹¹¹ – lässt er sich hinsichtlich einzelner Signen (*ais*) und der Agens-Patiens-Verhältnisse vor der Folie der kanonischen Faktur verstehen.¹¹² Augenfällig wird überdies die Kontinuität des steigenden Modells über die (im Beispiel eingeklammerte) Kadenz hinweg.

Wenn wir nun mit Vogt davon ausgehen, das einzelne kontrapunktische Segment sei kognitiv als ›phantasia‹, mithin in Gestalt einer syntagmatischen Fügung verankert, so lässt sich, selbst wenn das primäre Moment hier in der autonomen Melodiekonzeption der Kontrapunktstimme liegt, deren kontrapunktische Struktur als syntagmatische Fügung von Segmenten verwandter, kognitiv vernetzter Modelle verstehen. In diesem Sinne kann die Konstellation von Comes und Kontrapunkt als Ergebnis einer Integration dreier verwandter Kanonmodelle dargestellt werden (Beispiel 27). Eine Aussage über konkrete, im Kompositionsvorgang sukzessiv vollzogene Operationen ist damit nicht beabsichtigt.

Phantasia und thematische Diminution

Wie wir gesehen haben, kann die ›phantasia‹ in die Latenz zurücktreten oder bis zu einem gewissen Grade ›subthematisch‹¹¹³ wirken. Andererseits erweist sich vor allem in Fugen mit wechselnden oder mehreren sukzessiv eingeführten Kontrasubjekten der aus der ›phantasia‹ hervorgegangene thematische Gerüstsatz häufig als das eigentlich thematische Konstituens der Fuge.¹¹⁴

Die Fuge aus Johann Gottfried Walthers *Toccata con Fuga in C* ist, wie aus der folgenden Synopse (Beispiel 28, S. 236) hervorgeht, durch die konstante Beibehaltung eines dreistimmigen Modellkomplexes und eine weitreichende Varianz der diminutiven Gestaltung gekennzeichnet.

110 Auch Preuß gibt die ersten beiden Einsätze dieser Fuge als Beispiel für den hier angesprochenen »aszendente[n] Gerüstsatz«, allerdings ohne auf die Diskrepanz zwischen faktischem Kontrapunkt und Modellgestalt hinzuweisen (2002, 68f.).

111 Hohlfeld 2000, 172.

112 Die Quart- bzw. Septimen-Vorhalte des Themas im zweistimmigen Gerüstsatz lassen sich als Fragmente jeweils »ausgeflohener« (d. h. ihrer Ultima beraubter) Synkopenklauseln verstehen.

113 Zur Übertragung des von Carl Dahlhaus stammenden Begriffes der Subthematik auf die kohärenzbildende Rolle einer von der Bindung an feststehende motivisch-thematische Gestalten sich lösende Modellbehandlung vgl. Fuß 2007.

114 In den deutschsprachigen Quellen des 18. Jahrhunderts wurde generell keine Unterscheidung zwischen Doppel- bzw. Tripelfugen und Fugen mit beibehaltenen bzw. obligaten Kontrapunkten vorgenommen (vgl. Eichert 2002, 100ff.).

Gerüstsatz

a)



b)



Diminution (Thema und wechselnde Kontrapunkte)

c)



d)



e)



f)



thematische Profilierung der Mixturebene (Kontrasubjekt)

g)



h)



Beispiel 28: Johann Gottfried Walther, Toccata con Fuga in C (LV 122); c) T. 71–74, d) T. 44–47, e) T. 57–60, f) T. 83–86, g) T. 93–95 (halbaktig verschoben), h) T. 101–104

Als ›phantasia‹ der Fuge erweist sich die einfache Vorhaltskette (7-6 bzw. 2-3), deren elementare Instantiierung als fallender Quintzug¹¹⁵ mit Ansatz der Synkopierung aus der oberen Nebennote und abschließender ›cadenza doppia‹ ein Standardmodell barocker Themenbildung darstellt (Beispiel 28a). Das Bicinium wird durch eine Mixturstimme zu einer fauxbourdonartigen Dreistimmigkeit ergänzt (Beispiel 28b). Dabei zeigt sich, dass die finale Diskantklausel aus der Mixturstimme hervorgeht, der saltierende Kadenzansatz in Beispiel a) sich also als Wechsel der Stimmeebenen verstehen lässt.¹¹⁶ Walther schneidet den Zug der strukturellen Oberstimme charakteristisch in die Diskantklausel ebene. Die finale Themenkombination (Beispiel 28h) weist diese Heterolepsis als Ergebnis eines Stimmtausches zwischen dem Thema und dem aus der Mixturstimme profilierten Kontrasubjekt aus. Bemerkenswerterweise realisiert Walther an einer einzigen Stelle im Satz (Beispiel 28c) auch den im Gerüstsatz präfigurierten kontinuierlichen Zug.¹¹⁷

Die Varianten der Agens-Ebene (Unterstimme) in den Beispielen c) bis h) entsprechen den in zeitgenössischen Quellen üblicherweise aufgeführten (Beispiel 29).¹¹⁸

The image shows four staves of musical notation. The top staff is in treble clef, and the three staves below are in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with figured bass notation underneath. The figures are: 7 6 7 6 7 6, 7 7 7 7 7 #, and 7 6 7 6 7 #. A vertical dashed line is on the left side of the first two staves.

Beispiel 29: Neidhardt, *Harmonische Setzkunst* (o.J.), 10

Die Entkopplung von kontrapunktischer Funktion und thematischer Figur zeigt sich deutlich in der Behandlung der Mixturstimme des dreistimmigen Komplexes. Man vergleiche dazu in Beispiel 28 die Varianten

- d) linear,
- e) Terz-Sekund-Gegenschritt (Superiectio),
- f) linear mit quintfällig saltierendem ›Auftakt‹ (Contrapunctus punctatus),
- g) und h) Terz-Sekund-Gegenschritt (Subsumtio).

Diese Diminutionsformen kommen auf allen drei Stimmeebenen vor. Erst in der Kombination der drei Subjekte kurz vor Schluss (Beispiel 28h) nehmen die Stimmen ihre jeweils definitive Gestalt an.

115 Aus der charakteristischen Integration von Tenor und Altklausel in der ausgeführten Themengestalt resultiert die Wendung zur 3. Melodiestufe, die den Satz offenhält und nach Finalisierung strebt.

116 Vgl. hierzu auch die Themenbildung in den Beispielen 23 und 24 sowie deren Erläuterung in Anm. 106.

117 Vgl. auch die aus kaum verschleierte Oktavparallelen zum Thema hervorgehende Fortsetzung des Zuges in der Tenorpartie Takt 67ff.

118 In seiner Aufstellung der »für Fugen geeigneten« Phantasien listet Vogt auch zwei nicht-kanonische Fakturen: Vorhaltsketten mit quintfälliger Agensebene (7-3 und 2-6) sowie eine steigende Vorhalts-

Beispiel 30a): Johann Gottfried Walther, *Toccata con Fuga in C* (LV 122), Fuge

Beispiel 30b): Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier II*, Fuge fis-Moll (BWV 883)

Von hier aus bietet sich ein Seitenblick auf die fis-Moll-Tripelfuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* an (Beispiel 30b), deren erstes Subjekt demselben Typus angehört wie dasjenige Walthers (Beispiel 30a).

Während Walther den Themensynkopen sogleich die obligatorische Agensebene entgegengesetzt und sowohl die diminutiven Quintfälle als auch die kadenzeinleitende Formel imitiert, meidet Bach zunächst die Offenlegung der ›phantasia‹. Stattdessen wird das lineare Mittelstück des Comes durch den Kontrapunkt terzweise segmentiert, eine Variante, auf die Bach im Verlauf der Fuge kein weiteres Mal in unverschleierte Form zurückkommt.¹¹⁹ Im Binnenzwischenspiel (T. 7 f.), das nach einem kurzen Rückschluss auf den vorangehenden Kadenzansatz (mit verschobenen Agens-Patiens-Verhältnissen) den Linienzug des Comes in geraffter Form rekapituliert und in die I. Stufe umlenkt, wird die Vorhaltkette erstmals manifest. Im Oberstimmensatz der Sekundakkordkette über dem Basseinsatz des Dux (T. 9) ist wiederum die Realisierung der Agensebene als lineares

ette (2-3). Wie aus der Tafel Neidhardts ersichtlich (Beispiel 29), lässt sich der Quintfall der Agensebene als Diminutionsform verstehen, die im punktierten Kontrapunkt auf der Patiensebene der ›fuga syncopata‹ imitiert werden kann (Beispiel 31e und f).

¹¹⁹ Aus der Sequenzierung der linearen Diskantklausel resultiert die Intervallfolge 7-5 / 4-3, die ein charakteristisches Generalbassmodell repräsentiert. Die lineare Diskantklausel verselbständigt sich im weiteren Verlauf zu einem wichtigen kadenziellen Motiv, erstmals in den Takten 12–14, in den formbildenden Kadenzen der Takte 20 und 50f. schließlich mit Signalwirkung jeweils im Sopran.

The image displays two musical excerpts, labeled 'a)' and 'b)', from Johann Sebastian Bach's Fugue in F minor, BWV 883. Excerpt 'a)' covers measures 44-47, and excerpt 'b)' covers measures 55-57. Both excerpts are written for piano and feature a complex interplay of three voices (treble and bass clefs). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals (sharps, naturals, and flats). The key signature is F minor (three flats). The notation includes dynamic markings and articulation symbols such as accents and slurs.

Beispiel 31: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier II*, Fuge fis-Moll (BWV 883); a) T. 44–47, b) T. 55–57

Ereignis im Vordergrund vermieden, und selbst in den einfacher gefassten Takten 16–19, die den Dux im Vorfeld der ersten Hauptkadenz als Oberstimme eines an Corelli erinnernden Triosatzes inszenieren, schneidet die Altstimme die regelmäßige Bassequenz. Regelmäßige und ungetrübte Formulierungen der ›phantasia‹ finden sich im weiteren Verlauf vor allem in locker gefügten Parteien, die nicht im Rahmen der thematischen Einsatzfolge zu verstehen sind. Kristallisationspunkte sind in dieser Hinsicht die Takte 39–41 und 44–47, die jeweils das dritte Subjekt der Fuge (das sowohl die Mixtur- bzw. Altklauselebene als auch die Agensebene des dreistimmigen Gerüstsatzes repräsentieren kann) sequenziell ausspinnen und die thematische Profilierung der anonymisierten Patienceebene, mithin den Wiedereintritt des ersten Subjekts regelrecht einfordern (Beispiel 31a). Bereits die quintfällige Diminution der Unterstimmen in Takt 46 ruft das erste Subjekt ins Gedächtnis; die erste Kombination aller drei Subjekte in den Takten 55–57 löst die im Raum stehende Erwartung ein (Beispiel 31b).

Erst im vierten übergeordneten Fugenteil (T. 51–70), am Zielpunkt des formalen Prozesses, heftet sich die ›phantasia‹ fest an die thematischen Gestalten. Mit der Komplexität der thematischen Fügungen vereinfacht und klärt sich die satztechnische Struktur ebenso in den thematischen Parteien – man vergleiche nur die Sekundakkordketten jeweils in den Takten 9–11 und 60–63 – wie in den flächigen, nunmehr deutlich von den thematischen Parteien abgehobenen Zwischenspielen (T. 57–60 und 63–66). Auch treten die Einsätze der drei Subjekte von Mal zu Mal deutlicher aus der fortlaufenden Faktur heraus. In den Takten 67–70 schließlich findet die Themenkombination zu ihrer gewissermaßen ›idealen‹ Formulierung. Das zweite Subjekt im Bass ist hier in eine Fassung gebracht, die reprisenhaft auf den Kontrapunkt der Takte 4–7 rückschließt.¹²⁰ Latenz, Vermeidung, Überformung, Realisierung und plakative Zurschaustellung der ›phantasia‹ bilden, wie hier nur angedeutet werden konnte, Elemente einer narrativen Strategie.

¹²⁰ Die lineare Diskantklausele im Bass ist gegenüber dem Urbild um einen halben Takt verschoben und richtet sich nunmehr auf die kadenzeinleitende IV. Stufe.

vox. 1

vox. 2

vox. 3

6/5 6

vox. 2

vox. 3

vox. 1

4/2 [6]

vox. 3

vox. 1

vox. 2

7 6

Beispiel 32: Walther 1708, 202

Phantasia und Modellkomplex

Wir sind im Falle der zuletzt betrachteten Fugen Walthers und Bachs jeweils von einer zweistimmigen ›phantasia‹ und einem dreistimmigen thematischen Gerüstsatz ausgegangen. Dies bedarf der Erläuterung. Wir können uns dabei wiederum auf die Fuge aus Walthers »Toccata con Fuga in C« beziehen, auf die jener in seinen *Praecepta* zurückgreift, um zu demonstrieren, wie »drei Subjecta zuverfertigen« seien, »deren jedes pro fundamento soll gebraucht werden« (Beispiel 32).¹²¹

Die dritte Akkolade zeigt die idealtypische Konstellation der drei Stimmen. Hier bildet (ebenso wie in der Sekundakkordkette der zweiten Akkolade) das dritte Subjekt eine Mixtur- bzw. Füllstimme (›explementalis‹). In der ersten Akkolade dagegen wird

121 Walther 1708, 202.

Beispiel 33: Johann Gottfried Walther, Toccata con Fuga in C (LV 122), Fuge, a) T. 50ff., b) T. 59ff.

die ›subsumtio‹ (der Terz-Sekund-Gegenschritt) des dritten Subjekts zur satztechnisch konstitutiven Bassformel. Dieser Bass erweist sich hinsichtlich seiner kombinatorischen Behandlung in der ausgeführten Komposition (doppelter Kontrapunkt in der Quinte) wiederum als Ergänzungsstimme (Beispiel 33).¹²² Es erscheint in der Tat zweckmäßig, die eigentliche ›phantasia‹ im Anschluss an Vogt als zweistimmiges Ereignis zu bestimmen (Beispiel 28a, S. 236), die aus ihr hervorgehenden Triosätze (Beispiele 32 und 33) dagegen als Modelle höherer Ordnung (›Modellkomplexe‹).

An dieser Stelle wird Vogts Unterscheidung von ›phantasia‹ und ›comprehensio‹ relevant. Denn die mit beiden musikalischen ›Zuständen‹ verbundene perspektivische Differenz zeigt sich besonders dort, wo die in den Blick genommenen Phänomene – Generalbassatz und elaborierte ›phantasia‹ – sich überschneiden. Der Umstand etwa, dass sich eine als ›phantasia‹ verstandene Vorhaltskette durch unterschiedliche Gänge des Basses kontrapunktieren lässt und dass die an der Vorhaltskette beteiligten Stimmen ihrerseits zur Bassstimme werden können, ist für die Fugentechnik und die »›Explikation‹ des Themas durch den Wechsel der [satztechnischen] Zusammenhänge, in denen es erscheint«¹²³, entscheidend. Doppelter Kontrapunkt und kontrapunktische Kombinatorik aber sind dem Generalbassdenken nicht per se inhärent.¹²⁴ Um etwa eine Partimento-fuge realisieren zu können, muss der Spieler die Generalbassprogression aufschlüsseln,

122 Überführte man die Zweistimmigkeit der Oberstimmen – im Sinne eines ›Anschlagsprotokolls‹ – in eine einstimmige Linie, so entsprächen die beiden hier vorgestellten Faktoren der Parallelführung von Terz-Sekund-Gegenschritten entweder in Terzen- bzw. Dezimenparallelen (Beispiel 33a) oder Sextparallelen (Beispiel 33b).

123 Dahlhaus 1989, 153.

124 So erkennt Markus Schwenkreis eine von Santa Maria bis in die Organistenausbildung des 19. Jahrhunderts zu verfolgende Lehrtradition, in der Satzformeln von ihrer »grifftechnischen Realisation her erklärt« würden, ohne dabei »auf ihren kontrapunktischen ›Kern‹« einzugehen: »So lernt der

die zum bassbezogenen Stimmenkomplex geronnene ›phantasia‹ vergegenwärtigen. Die historische Partimento-Schulung zielte auf ein solches Ineinanderdenken von Bassbezug und kontrapunktischer Kombinatorik. In diesem Sinne bildete die Partimento-Fuge, um den Untertitel eines jüngst erschienenen Artikels von Bruno Gingras zu zitieren, eine »Brücke zwischen Generalbasslehre und fugiertem Kontrapunkt«. ¹²⁵ Zu den improvisatorischen ›patterns‹, von denen »das Partimento-Repertoire reichen Gebrauch« mache, zählt Gingras auch Vogts ›phantasia‹. ¹²⁶

Resumee

Aus Vogts Findungslehre lässt sich eine tragfähige Definition des linear-konsekutiven ›Satzmodells‹ herauslesen: Die syntagmatische Fügung kontrapunktischer Elementarbausteine konstituiert Modelle, die gleichermaßen basal (und insofern in hohem Maße transformations- und kontextualisierungsfähig) wie charakteristisch (und insofern reproduzierbar und wiedererkennbar) sind. Auch die dem Modellbegriff inhärente umkehrbare ›Urbild-Abbild-Relation‹ wird von Vogt angesprochen: Der jeweils auskomponierte Satz, so Vogt, ließe sich aus einer ›phantasia‹ sowohl »deduzieren« als auch auf eine solche »reduzieren«. ¹²⁷ Überdies gelingt Vogt, ausgehend von den Kategorien ›comprehensio‹ (bzw. ›thema‹), ›phantasia‹ (bzw. ›passaggio‹ und ›fuga‹) und ›cadentia‹ eine (wenn auch in systematischer Hinsicht schlichte) Verknüpfung von satztechnischem Status, Modus des musikalischen Denkens und Formfunktion. Damit bieten Vogts Kategorien einen Schlüssel zur ›impliziten Theorie‹ modellbasierten Improvisierens und Komponierens. Fragt man schließlich – ausgehend von dem bei Vogt mehrfach angesprochenen Zusammenhang von ›phantasia‹ und ›fuga‹ – nach der Relevanz des Vogt’schen Modellbegriffes für die Fugentechnik um 1700, so zeigt sich, dass die barocke Fuge sich in vieler Hinsicht als Technik der Modellexplikation verstehen lässt.

Obwohl das Wissen darum nie ganz verloren gegangen sein dürfte ¹²⁸, erscheinen in den meisten Lehrbüchern seit Beginn des 19. Jahrhunderts Themenfindung und

Schüler die Harmonien zunächst nur ›begreifen‹, das satztechnische Verstehen wird bei Sancta Maria wie bei Adlung für einen späteren Zeitpunkt aufgespart.« (2008, 101)

125 »A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Counterpoint« (Gingras 2008, Untertitel).

126 »These patterns may consist of melodic figures [...], harmonic progressions such as the règle de l’octave, basic contrapuntal formulas such as Vogt’s phantasia simplex [...], or even learned contrapuntal devices such as stretto. Not unexpectedly, the partimento repertory makes frequent use of these and similar formulas.« (Ebd. 66) – Die Opposition Marpurgs gegen ›Generalbassmäßiges‹ in der Fuge, zumal im Rahmen einer Generalbassschule (vgl. 1755–60, § 2, 340), mag vor diesem Hintergrund überraschen, ist aber theoriegeschichtlich leicht erklärbar: Ähnlich wie Mattheson opponierte Marpurg als Vertreter der ›elitären‹, in der Tradition des Vokalkontrapunkts verwurzelten Kantorentradition gegen den Anspruch des ›organistischen‹ Generalbasses, vollwertige Kompositionslehre zu sein.

127 »Porro quo haec themata cum suis passagijs *deducenda*, & quomodi *reducenda* [Hervorhebung des Verfassers] sint, vidisti suprà mox tractatus II, cap. 6.« (Vogt 1719, 155)

128 Noch Adolph Bernhard Marx verweist – wenngleich warnend – auf Themenbildungen auf Grundlage des ›Quartquintenganges‹: »Zweitens hat man längst ausfindig gemacht, dass eine gewisse Tonfolge besonders geeignet sei, fließende Harmonie, Vorhalte mit Bindungen u. s. w. hervorzurufen. Es

Satztechnik entkoppelt. Das spiegelt sich nicht zuletzt in einer bisweilen eigentümlich ›fremdsprachlichen‹ Anmutung der zu Lehr- oder Demonstrationzwecken gebildeten Fugenthemen. In Ernst Friedrich Richters einschlägigem *Lehrbuch der Fuge*, das immerhin beansprucht, auf die »Beherrschung der Mittel« zu zielen, wird das Verhältnis zwischen Thema und kontrapunktisch-fugaler Satztechnik erst gar nicht thematisiert; die Themenfindung bleibt als »Sache des Talents und der Inspiration« dem »rechten und feinen Gefühl« überlassen.¹²⁹ Richters Buch repräsentiert damit eine Lehrtradition, die das Thema einer Fuge als einstimmige, motivisch profilierte und harmonisch (in der Regel kadenzuell) fundierte Gestalt versteht, die der fugalen Behandlung gewissermaßen ›von außen‹ unterzogen wird. Dem entspricht eine weitgehend isolierte Behandlung von Thema, Technik und Form sowohl in der Analyse als auch in ›Schulfugen‹, die ihr Reglement einer entsprechenden Perspektive verdanken.¹³⁰

Der Bedeutungsverlust der Fuge in der gegenwärtigen Lehre dürfte nicht zuletzt Ausdruck mangelnden Verständnisses für die improvisatorischen Wurzeln der Fuge und ihre Bedeutung als Technik der Modellexplikation sein. Das Potential der Fuge, ein zentrales Paradigma kombinatorischen Modellgebrauchs zu bieten, würde ihre ›Rehabilitation‹ als Lehrgegenstand mehr als rechtfertigen. Mauritius Vogts Begriff der ›phantasia‹ könnte hierbei, eine entsprechende theoriegeschichtliche und systematische Kontextualisierung vorausgesetzt, eine Schlüsselrolle zukommen.

Literatur

Quellen

- Beer, Johann (o.J.), *Schola-Phonologica*, Ms. vor 1700, hg. von Michael Heinemann, Berne: Peter Lang, 2005 (= Sämtliche Werke 12/II)
- Berardi, Angelo (1687), *Documenti armonici*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40a).
- (1698), *Miscellanea musicale*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40b).
- Cerreto, Scipione (1601), *Della prattica musica vocale et strumentale*, Neapel, Reprint Bologna: Forni 1969 (= BMB II/30).
- Diruta, Girolamo (1593), *Il Transilvano*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1997 (= BMB II/132).

sind dies jene Quartquintengänge, die wir schon im ersten Theile, No. 272 bis 276 als Grundbässe von Septimen- und Nonensequenzen in Bewegung gesetzt haben. Allein eben deshalb sind dergleichen Gänge bald nackt, bald verkleidet so oft schon zu Fugenthemen gebraucht worden, dass man förmlich vor dem damit eingerissenen Schlendrian warnen muss.« (1842, 217 ff.)

129 Richter 1886, 54. Weiter schreibt Richter: »Diejenige Melodie [des Themas], deren innerste natürliche Harmonie am leichtesten hervortritt, wird am fasslichsten sein; ebenso kann die Bedeutung der Harmonie erst durch die melodische Folge erkannt werden.« (Ebd., 55 f.)

130 Vgl. Sprick 2008.

- Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe*, Ms. Neapel, Padua: Armelin Musica.
- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum*, deutsch von Lorenz Mizler, Leipzig, [lateinische Erstausgabe Wien 1725], Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Janowka, Thomas Balthasar (1701), *Clavis Ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prag, Reprint Amsterdam: Frits Knuf 1973.
- Kircher, Athanasius (1650), *Musurgia universalis*, 2 Bde., Rom, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M., Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Lusitano, Vincenzo (1553), *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto*, Rom, Reprint d. Ausg. Venedig 1561, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1989 (= Musurgiana 7).
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753/54), *Abhandlung von der Fuge [...]*, 2 Bde., Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
- (1755–60), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Marx, Adolf Bernhard (1842), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mattheson, Johann (1713), *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1993.
- (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint, 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1991 (= Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles 5).
- Muffat, Georg (1699), »Regulae concertuum partiturae«, Ms., hg. von Hellmut Federhofer als: *An Essay on Thoroughbass* (= Musicological Studies and Documents 4), American Institut of Musicology 1961.
- Neidhardt, Johann Georg (o. J.), *Harmonische Setzkunst*, Ms., Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Mus.ms.theor. 625.
- Niedt, Friedrich Erhardt: *Musicalische Handleitung [...]*, 3 Teile, Hamburg 1710–1721, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2003.
- Ortiz, Diego (1653), *Tratado de Glosas sobre cláusulas y Otros Géneros de Puntos [...]*, Rom, Neuausgabe Kassel: Bärenreiter 2003.
- Picerli, Silverio (1630), *Specchio seconda di musica*, Neapel (Bibliothèque nationale de France).
- Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynidis Mytilinæi oder des Satyrischen Componisten ander Teil [...]*, Dresden und Leipzig.
- Renwick, William (Hg.) (2001), *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Richter, Ernst Friedrich (1886), *Lehrbuch der Fuge*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Sebastiani, Claudius (1565), *Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges*, Strassburg, deutsch von Raymund Schlecht: *Bellum musicale des Claudius Sebastiani Metensis*, Trier 1876.

- Spieß, Meinrad (1745), *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg (Bayerische Staatsbibliothek).
- Spiridionis a Monte Carmelo (1670/71/75), *Nova instructio pro pulsandis organis, spinetis*, Manuchordiis, 4 Bde., Bamberg 1670, 1671; Würzburg 1675, Neudruck der Bde. 1–2 hg. von Edoardo Bellotti, Colledara: Andromeda 2003; Neudruck der Bde. 3–4 hg. von dems.; Latina: Levante 2008.
- Stoelzel, Gottfried Heinrich (o.J.): *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, Ms., Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Mus.ms.theor. 830.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom (Bibliothèque nationale de France).
- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave thesauri magnae artis musicae [...]*, Prag, Mikrofiche, Rochester, NY: Sibley Music Library.
- Walther, Johann Gottfried (1708), *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar, Reprint (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2) hg. von Peter Benary, Leipzig 1955.
- (1732), *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Reprint, hg. von Richard Schaal, 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1993.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt und Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1994.
- Zacconi, Lodovico (1622), *Prattica di musica*, Bd. 2, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1967 (= BMB II/2).
- Zarlino, Gioseffo (1561), *Le istituzioni harmoniche*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1999 (= BMB II/39).

Literatur

- Betz, Marinane (2001), Artikel »Fantasia«, in *HmT* 31, Stuttgart: Steiner.
- Butler, Gregory G. (1974), »The Fantasia as Musical Image«, *The Musical Quarterly*, 60/4, 602–615.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form*, New York: Oxford University Press.
- Christensen, Thomas (1993), »Music Theory and its Histories«, in: *Music Theory and the Exploration of the Past*, hg. von David Bernstein u. Christopher Hatch, Chicago: University of Chicago Press, 9–39.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil I: *Grundzüge einer Systematik* (= Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil II: *Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2006), Rezension von »Alfred Mann, *The Study of Fugue*, New Brunswick und New Jersey 1958«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 9, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber: Laaber, 183–186 [Erstdruck in *Mf* 13 (1960), 224–244].
- Dammann, Rolf (1967), *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln: Arno Volk.

- Deppert, Heinrich (1993), *Kadenz und Clausel in der Musik von J. S. Bach. Studien zu Harmonie und Tonart*, Tutzing: Hans Schneider.
- Dodds, Michael R. (2006), »Columbus's Egg: Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in ›Harmonologia musica‹ (1702)«, *Journal of Seventeenth-Century Musik* 12/1. <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v12/no1/dodds.html>
- Eichert, Randolph (2002), *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Eybl, Martin (2008), Rezension von »Ulrich Kaiser, Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767 [...]«, *ZGMTH* 5/2, 395–400.
- Fischer, Wilhelm (1915), »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 24–84.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, 13–56.
- (2014), »Kanonmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie und Vermittlung* (= Paraphrasen – Weimarer Beiträge zur Musiktheorie 2), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim u. a.: Olms, 115–136.
- Fuß, Hans Ulrich (2007) »Subthematische Arbeit«. Komponieren mit mehrstimmigen Satzmodellen bei Mozart«, *ZGMTH* 4/1–2, 87–106.
- Gingras, Bruno (2008), »Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Counterpoint«, *Eighteenth-Century Music* 5/1, 51–74.
- Hirschmann, Wolfgang (2005), »Das 17. Jahrhundert: Desintegration und Diversifizierung«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber u. Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 93–126.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier 1722. Schule musikalischen Denkens*, Teil 2, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Holtmeier, Ludwig (2007), »Heinichen, Rameau and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave«, *Journal of Music Theory* 51, 5–49.
- Kaiser, Ulrich (2007a), »Was ist ein musikalisches Modell?«, *ZGMTH* 4/3, 275–290.
- (2007b), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Möllers, Christian (1989), »Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit als Improvisationsmodelle«, *Üben und Musizieren* 6, 73–86.
- Polth, Michael (2008), »Satztechnische und strukturelle Stimmführung im frühen 18. Jahrhundert. Zur Bedeutung des Fugensoggettos für den musikalischen Zusammenhang«, *ZGMTH* 5/1–2, 249–286.
- Preuß, Volkhardt (2002), »Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel«, in: *Melodie und Harmonie, Festschrift für Christoph Hohlfeld* (= Musik und, Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Neue Folge 3), hg. von Reinhard Bahr. Berlin: Weidler, 63–84.

- Renwick, William (1995), *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*, New York: Pendragon Press.
- Salzer, Felix / Carl Schachter (1969), *Counterpoint in Composition*, New York, Reprint Chichester (West Sussex): Columbia Press 1989.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press.
- Schering, Arnold (1926), »Geschichtliches zur ›ars inveniendi‹ in der Musik«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1926*, Peters, 25–34.
- Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells«, *ZGMTH* 4/3, 291–304.
- Sprick, Jan Philipp (2008), »Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert«, *ZGMTH* 5/2–3, 347–370.
- Unger, Hans-Heinrich (1941): *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1992.
- Waldura, Markus (2002), *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Walker, Paul Mark (2000), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester, NY: University of Rochester Press.

