

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

Michael Polth

»Satztechnische und strukturelle Stimmführung im frühen 18. Jahrhundert.
Zur Bedeutung des Fugensoggettos für den musikalischen Zusammenhang«
ZGMTH 5/2–3 (2008)

Hildesheim u. a.: Olms

S. 249–286

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/305.aspx>

Satztechnische und strukturelle Stimmführung im frühen 18. Jahrhundert

Zur Bedeutung des Fugensoggettos für den musikalischen Zusammenhang

Michael Polth

Zur Fuge wird eine Komposition des frühen 18. Jahrhunderts durch bestimmte satztechnische Verfahren, zur Form wird sie durch die funktionale Einheit, zu der sich die Teilmomente des Werks zusammenschließen. Das Medium der Funktionalität in dieser Zeit ist die Tonalität. Wer eine Fuge des frühen 18. Jahrhunderts umfassend analysieren möchte, muss also zeigen, wie beide Momente – das Fugen-Spezifische und die Form, die polyphonen Satztechniken und die tonalen Beziehungen – miteinander vermittelt werden. Die Vermittlung wiederum, der Weg zwischen Funktionalität und Satztechnik, wird in einer detaillierten Schichtenanalyse am Beispiel einer Fuge von Johann Caspar Ferdinand Fischer demonstriert.

METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

I.

Aus den verstreuten Äußerungen von Carl Dahlhaus zur barocken Fuge lassen sich zwei Vorstellungen über die Funktion des Soggettos herauslesen: Der Soggetto konstituiert die Einheit der Komposition, und seine Durchführung in allen Stimmen lasse diese gleichberechtigt erscheinen.

Die Einheit der Komposition (Dahlhaus: »in sich geschlossene Form«) rühre von der Beschränkung auf nur einen Soggetto her, durch die sich die Fuge vom Ricercar unterscheide.¹ Dahlhaus folgt hier Vorstellungen, die sich in Deutschland unter anderem durch die Autorität Arnold Schönbergs verbreitet haben (nach Schönberg ist die Einheit einer Komposition immer dann gegeben, wenn sich alle Ereignisse als aus einem Gedanken hergeleitet auffassen lassen, und diese Auffassung wiederum ist möglich, wenn alle oder viele Ereignisse einander ähneln). Überdies sieht Dahlhaus diesen Begriff von Einheit bereits in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1753) formuliert.

1 Vgl. Dahlhaus 1989, 150: »Erst die Monothematik, durch die sich die Fuge des 17. Jahrhunderts vom Ricercar, aus dem sie hervorgegangen war, prinzipiell unterschied, bildete dadurch, daß sie die Abschnitte miteinander verklammerte, eine Rechtfertigung der Instrumentalfuge als selbständiger, in sich geschlossener Form.«

Die Vorstellung von der Gleichberechtigung der Stimmen besagt zunächst nichts anderes, als dass alle komponierten Stimmen an der Darstellung des Soggettos beteiligt sind.² Bei genauerem Hinschauen, so Dahlhaus, zeige sich jedoch, dass in einer Fuge nicht Gleichberechtigung, sondern ständige Hierarchie herrsche – nämlich zwischen der Stimme, die momentan den Soggetto spielt, und den übrigen, die ihn begleiten. Dahlhaus schlägt daher vor, die Gleichberechtigung als ein Resultat des Formprozesses zu verstehen: Da der Soggetto im Verlauf der Fuge alle Stimmen durchlaufe, wechsele mit seiner Wanderung auch das hierarchische Verhältnis zwischen den Stimmen. Auf's Ganze gesehen, ist jede Stimme in gleichem Maße an der Darstellung des Soggettos beteiligt und damit in gleichem Maße führend. Die Gleichberechtigung sei »in der nach und nach sich manifestierenden Teilhabe am Thema begründet«, sie sei deswegen nicht »unmittelbar präsent«, sondern trete »erst in einem Formprozeß zutage, dessen Einheit sich in der Imagination des Hörers konstituiert.«³

Dahlhaus geht von der Prämisse aus, dass sowohl Einheit als auch Hierarchie in der Substanz des melodischen Materials gründen. Ein Melodieausschnitt, der wegen seiner physiognomischen Merkmale (Rhythmus, Diastematik) als Soggetto fungiert, gilt als hierarchisch führend, wo immer er auftaucht und gleichgültig darum, wie er satztechnisch und formal eingesetzt wird.⁴ Zur Bildung einer Subordination der Stimmen genügt mithin die schiere Anwesenheit des Soggettos, und seine Allgegenwart konstituiert die Einheit der Komposition.

II.

Aus dem Blickwinkel der amerikanischen Musiktheorie (deren analytische Praxis durch die Schenkerian Analysis geprägt wurde) wäre in den Texten von Dahlhaus überhaupt nicht von Hierarchie und Einheit die Rede, jedenfalls nicht in einem Sinne, der den Namen verdient. Hierarchie und Einheit werden hier funktional begriffen, und die Schenkerian Analysis ist (in all ihren Spielarten und Differenzierungen) bis heute die führende Methode, die Funktionalität des Tonsatzes an Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts aufzuzeigen.

- 2 Vgl. ebd., 149: »[...] Nachahmung durch sämtliche Stimmen, die dadurch gleichberechtigt erscheinen [...]«; ebenso Breig 1995, 19: »Die Stimmen des Satzes haben gleiche satztechnische Funktion und beteiligen sich in gleicher Weise an der Durchführung des Fugenthemas.« Die unmittelbare Folge der beiden Aussagen legt nahe, sie sachlich aufeinander zu beziehen und anzunehmen, dass – nach Breig – die Gleichheit der satztechnischen Funktion und die Gleichheit der Beteiligung an der Durchführung des Soggettos einander wechselseitig bedingen.
- 3 Dahlhaus 1985, 350.
- 4 Das folgende Zitat scheint dieser Interpretation der Dahlhausschen Aussagen zu widersprechen: »Die Stimmen einer Fuge sind in der Hierarchie, die sie im einzelnen Moment oder in der ästhetischen Präsenzzeit bilden, nicht nur substanziell, durch die melodischen Unterschiede zwischen dem Thema und den Kontrapunkten, sondern auch funktional differenziert.« (1985, 350) Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass Dahlhaus unter einer funktionalen Differenzierung der Stimmen einen Unterschied wie denjenigen zwischen Thema und obligatem Kontrapunkt versteht. Die Pointe seiner Ausführungen besteht lediglich darin, dass er der »funktionalen Differenzierung« dadurch einen neuen Aspekt abgewinnt, dass er den obligaten Kontrapunkt als komplementäre Fortsetzung des Dux begreift.

Bei William Renwick⁵ konstituiert sich die Einheit einer Fuge des frühen 18. Jahrhunderts nicht anders als diejenige irgendeiner anderen (tonalen) Komposition dieser Zeit, nämlich durch die Artikulation bzw. strukturelle Ausdifferenzierung einer Tonart. Dabei folgen vor allem die Außenstimmen der Fuge – die funktionale ›Oberstimme‹ und die funktionale ›Bassstimme‹, die mit der realen Ober- bzw. Bassstimme nicht identisch sein müssen – jenen Strukturen, die Heinrich Schenker im Freie[n] Satz beschrieben hat. Seine Funktion für die Form erhält jedes einzelne Ereignis durch seine Stellung innerhalb des strukturellen Gefüges, als das sich die Tonart darstellt. Die Tonart selbst wird als ein strukturierter Prozess begriffen, der mit der Tonika (des Anfangs) beginnt und über die Dominante (der Mitte) zur Schluss-tonika (am Ende) führt und so die Komposition zur Gänze umspannt.

Im Hinblick auf den Soggetto muss zwischen dem physiognomischen und dem funktionalen Aspekt unterschieden werden. Die (physiognomische) Ähnlichkeit, die zwischen den Soggettoeinsätzen besteht, deutet nicht auf ein Herleitungsverhältnis, sondern auf eine Analogisierung: Ereignisse, die sich in hinter- und mittelgründigen Schichten voneinander unterscheiden, werden im Vordergrund (oder sogar erst in der ausgeführten Komposition) der Gestalt nach einander angeglichen.⁶ Von daher begründet die Gestalt des Soggettos nicht dessen funktionale Bedeutung – auch dann nicht, wenn der Soggetto im Verlaufe einer Komposition beständig wiederkehrt. Die funktionale Bedeutung hängt vielmehr davon ab, in welcher Weise der Soggetto Teil des musikalischen Zusammenhangs ist, und sie wechselt, wenn der Soggetto auf andere Weise in den Tonsatz eingebunden wird.

In der Fis-Dur-Fuge (WTK I) wird der Dux von der Sopranstimme (T. 1–3) in den Bass (T. 5–7) versetzt. Die Beantwortung ist physiognomisch bis auf ein Detail identisch: Sie schließt nicht auf der Terz, sondern auf dem Grundton. Diese beiden Momente – die Versetzung in die tiefste Stimme und der veränderte Schluss-ton – genügen Renwick, um die beiden Soggettoeinsätze strukturell verschieden zu interpretieren.⁷

5 Renwick 1995.

6 Vgl. die folgenden Diagramme zu einer Fuge von Fischer: Noch im Vordergrund der Fugenanalyse sind die strukturellen Ereignisse, aus denen die Soggetti hervorgehen werden, nicht identisch. Nebenbei: Der Unterschied zwischen hinter-, mittel- und vordergründigen Schichten oder Ereignissen meint eine funktionale Differenzierung, nicht eine ästhetische Stellungnahme.

7 Ebd., 196 u. 212.

Example 7-3. Bach, Fugue 13 in F-sharp major (WTC I), foreground

Example 7-4. Bach, Fugue 13 in F-sharp major (WTC I), middleground and background

Abbildung 1: Renwick 1995, 196

- Im Hintergrund (T. 1–7) bleibt im Sopran der Quintton der Tonart *cis*² liegen, während der Bass an der Brechung *fis*¹-*cis*-*Fis* beteiligt ist (*fis*¹ wird als impliziter Basston ergänzt).
- Mittelgründig beschreibt der Sopran einen halben Quintzug *cis*²-*h*¹-*ais*², während der Bass bei der Brechung bleibt.
- Im Vordergrund wird derselbe Soggetto, der im Sopran einen halben Quintzug beschreibt, in der Bassstimme als ein ausgefüllter Quintfall *cis*-*Fis* gedeutet.
- Zahlreiche Details im ›foreground‹ reihen sich um diese prinzipielle Differenz:
- Die Rückwendung des Soggettos auf den Ton *cis* wird im Bass (am Ende von Takt 5) als Rückkehr auf den Anfangston *cis* interpretiert, während sie im Sopran (am Ende von Takt 1) überhaupt nicht dargestellt wird.
- Der Ton *dis* erscheint in der Oberstimme als obere Nebennote (notiert als Achtelnote), in der Bassstimme hingegen als Beginn eines Terzzugs *dis*-*cis*-*h*, wobei *h* als Fortsetzung von *cis* (T. 5, 4. Viertel) gedacht wird (vgl. das folgende Diagramm).
- Die Bewegung *H*-*Ais*-*Gis* wird ebenso wie der vorletzte Ton *cis* nur im Bass notiert, weil die Töne nur dort Bestandteil des ausgefüllten und abschließend zusammengefassten Quintfalls sind.

Example 4-5. Bach, Fugue 13 in F-sharp Major (WTC I), mm. 1–7



Abbildung 2: Renwick 1995, 118

In einem weiteren Diagramm, das wohl zwischen Vordergrund und Komposition angesiedelt ist, sehen die Soggettoeinsätze zwar einander ähnlicher, weil zahlreichere Noten in das Diagramm integriert werden, die funktionalen Unterschiede aber bleiben. So wird der Soggettoeinsatz im Sopran nach wie vor als halber Quintzug interpretiert, derjenige im Bass jedoch als vollständiger Quintzug. Deswegen erscheint der Ton *cis* zwar in der Oberstimme (Ende T. 2), nicht aber im Bass als ›incomplete neighbour note‹ zu *h* (in der Bassstimme ist er möglicherweise als ›ausgeworfener Grundton‹ gemeint).

Example 4-19. a, Bach, Fugue 1 in C major (*WTC I*), mm. 1–10; b, Fugue 1 in C major (*WTC II*), mm. 1–22; c, comparative structural analysis

Abbildung 3: Renwick 1995, 136f.

Nichts zeigt den Unterschied zwischen dem physiognomischen und dem strukturellen Aspekt der Fugensoggetti instruktiver als Renwicks vergleichendes Diagramm der C-Dur-Fugen aus den beiden Teilen des Wohltemperierten Klaviers (Abbildung 3). Die Kompositionen haben offensichtlich verschiedene Soggetti, folgen aber zumindest mittelgründig identischen Strukturen.⁸

⁸ Ebd., 136f.

The image displays a musical score for a fugue, organized into six systems. Each system consists of two staves, one in the treble clef and one in the bass clef. The first system begins at measure 6, the second at measure 11, and the third at measure 16. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). Vertical dashed lines indicate the beginning of new entries or significant structural points within the piece.

III.

Pointiert ausgedrückt, erscheint eine Fugenkomposition bei Dahlhaus als »Ensemble von Satztechniken«, aber nicht als Form.⁹ In Renwicks Analysen hingegen geht es um Form und Einheit, aber nicht um fugenspezifische Techniken. Aus Renwicks Sicht heraus beschränkt sich Dahlhaus' Betrachtung auf den Vordergrund. Von Dahlhaus her gesehen, wäre in Renwicks Diagrammen gar nicht zu erkennen, dass es um Fugen geht. Das muss genauer ausgeführt werden.

9 Das hier Gesagte gilt im Wesentlichen auch für den erwähnten Text von Breig.

Von den Äußerungen bei Dahlhaus lässt sich die berechnete Vorstellung ablesen, dass die Definitionsmerkmale einer Fuge nicht mit den Merkmalen der Formbildung übereinstimmen. Denn die Fuge ist nicht als Form, sondern als Anwendung von Fugentechniken definiert, umgekehrt bilden die Fugentechniken zwar das wesentliche Merkmal, aber konstituieren nicht die Form.¹⁰ Nun versteht Dahlhaus – in einer für den deutschen Diskurs typischen Weise – Formbildung nicht funktional, sondern merkmalsbezogen. Nicht die Art des Ineinandergreifens von Teilmomenten, sondern die Anwesenheit bestimmter Sachverhalte erzeuge Form (oder lasse Form erkennen). Um dem Verdacht des unberechtigten Vorwurfs zu begegnen, sei angemerkt, dass Dahlhaus die Systeme des musikalischen Zusammenhangs (allen voran die Tonalität), die eine Voraussetzung für das funktionale Ineinandergreifen darstellen, selbstverständlich nicht ausblendet. Aber er reduziert sie auf Merkmale, d. h. auf Sachverhalte, die sich von der Partitur ablesen lassen: Aus der Tonalität wird auf diese Weise die Tonartendisposition, aus der strukturellen Artikulation der Tonart die Gliederung durch Kadenzen, statt der Funktionalisierung der Soggettoeinsätze wird deren Disposition samt Einbindung in den Tonraum festgestellt, statt einer formalen Entwicklung, die den Namen verdient, werden Verarbeitungstechniken wie ›Zergliederung‹, Augmentation und Engführung beobachtet.¹¹ Es besteht kein Zweifel daran, dass Dahlhaus Formbildung ›meint‹, wenn er merkmalsbezogen analysiert. Aber im Vergleich mit Renwick wird deutlich, dass nur eine funktionale Analyse Formbildung in befriedigender Weise zeigen kann und dass dafür jegliche Reduzierung vermieden werden muss.

Das Problem in Renwicks Abhandlung ist diffiziler: Auch seine Überlegungen gehen zunächst vom Soggetto aus. Doch sein Anliegen besteht von Beginn an darin zu zeigen, in welcher Weise an einzelnen Thementypen Strukturen deutlich werden können. Von dort aus erweitert Renwick seinen Blick für die Technik des doppelten Kontrapunkts, die Exposition, die Zwischenspiele und Engführungen und gelangt schließlich zu vollständigen Fugen. Dass in Renwicks Analysen zwischen den allgemeinen tonalen Strukturen und der singulären Physiognomie eines Soggettos vermittelt wird, ist offensichtlich. Dennoch lässt sich einwenden, dass der Fokus der Analysen nicht auf dem jeweils Spezifischen einer Fuge liegt, sondern auf der allgemeinen Art und Weise, wie die Soggetti überhaupt ihre Strukturen hervorbringen. Es fehlt die Umkehrung der Frage: Was bedeutet es für das tonale Gefüge, wenn es an einem Tonsatz aufscheint, der sich durch die Inanspruchnahme von Fugentechniken definiert?

Für den Zusammenhang einer Komposition kann es nicht gleichgültig sein, an welcher ›Außenseite‹ sich die tonalen Strukturen zeigen, ob an dem Tonsatz eines Konzertes

10 »[...] die Definitionsmerkmale – von der polyphonen Satzstruktur über die Quintbeantwortung des Themas und deren Modifikationen bis zur Nachahmung durch sämtliche Stimmen, die dadurch gleichberechtigt erscheinen – [umschreiben] lediglich eine Satztechnik [...], die akzidentellen Eigenschaften dagegen – die Tonartendisposition der Durchführungen und Zwischenspiele sowie die Techniken der ›Zergliederung‹, der Augmentation, der Engführung und des Orgelpunktes [...] – [sind] formbildend im Sinne des im 18. Jahrhundert sich etablierenden Formbegriffs [...]« (Dahlhaus 1989, 149).

11 Nur wegen der Reduzierung der Formbildung auf Merkmale gelingt Dahlhaus die Engführung zwischen der Präsenz des Soggettos und der Einheit der Komposition.

oder einer Fuge. Daher müsste eine angemessene Fugenanalyse nicht die strukturellen oder physiognomischen Aspekte für sich genommen, sondern deren wechselseitige Beleuchtung zeigen.

IV.

In Werken des frühen 18. Jahrhunderts muss zwischen einer realen und einer funktionalen Stimmführung unterschieden werden. Darüber hinaus müssen in Fugen die ›modalen‹ Relikte der Stimmführung berücksichtigt werden.

Bei der realen Stimmführung handelt es sich um die ausnotierten Stimmen. Die Disposition dieser Stimmen kann in sich konsequent angelegt sein (wie im Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach) oder Freiheiten enthalten (wie beispielsweise in den Magnificat-Fugen von Johann Pachelbel).¹² Dagegen handelt es sich bei der strukturellen Stimmführung um eine Interpretation der realen Stimmen im Hinblick auf die Bedeutung der melodischen Vorgänge für die Darstellung der Tonart. Die reale Stimmführung steht in der Partitur, die strukturelle im Diagramm.

Die strukturellen Stimmen weichen im Hinblick auf Anzahl und Physiognomie fast immer von den realen Stimmen ab. So stimmt die strukturelle Bassstimme in der Regel nicht oder nicht vollständig mit der realen überein. Ein Diagramm kann durchgehend vier Stimmen enthalten, auch wenn im realen Tonsatz zeitweise weniger oder mehr als vier Stimmen erklingen. Außerdem kann es – je nach Ausführlichkeit der Analyse – Diagramme für verschiedene Schichten des musikalischen Zusammenhangs geben. Die Stimmführungen dieser einzelnen Schichten können erheblich voneinander abweichen, sodass neben der realen Stimmführung mehrere strukturelle existieren können.

Die modalen Relikte, die in den Fugen des frühen 18. Jahrhunderts wirksam sind, betreffen die Quint- und Quarträume, in die sich die Soggetti einfügen. Das Tonraummodell stammt von der Vokalmusik vor dem 17. Jahrhundert her. Im Idealfall ergänzen sich jeweils ein Quint- und ein Quartraum zu einer Oktave und damit zum vollständigen Ambitus einer authentischen oder plagalen Stimme. In der Instrumentalfuge kann es sich ebenso verhalten, aber auch zu Abweichungen kommen. In jedem Fall wird zu klären sein, wie sich dieses modale Relikt sowohl zur realen als auch zur strukturellen Stimmführung verhält.

12 Von den Magnificat-Fugen im VIII. Ton ist Nr. 10 dreistimmig angelegt. Nur an drei kurzen Stellen, an denen sich Soggettoeinsätze ablösen, kommt es zu einer Vierstimmigkeit. Fasst man die Stimmführung (wie bei Bach) als in sich konsequent auf und versucht, die beteiligten Stimmen anhand des Aussetzens und der Neueinsätze zu identifizieren, so ist man in Takt 8 f. zu einer unliebsamen Alternative gezwungen. Zu Beginn von Takt 8 erklingen eindeutig S, A, T und B. Der Tenor setzt aus, es bleiben S, A und B. Am Anfang von Takt 9 setzt die vierte Stimme wieder ein, aber über dem Sopran. Soll man nun eine neue fünfte Stimme (einen 1. Sopran oder einen Quintus) annehmen oder davon ausgehen, der Tenor sei über den Sopran gelegt worden? Beide Annahmen sind misslich. Gegen die erste spricht, dass es absurd wirkt, von fünf Stimmen auszugehen, wenn die gesamte Einrichtung der Fuge auf Dreistimmigkeit angelegt ist. Gegen beide Annahmen spricht, dass sich die Stimmdisposition nach der Ablösung in Takt 9 nicht ändert: Der ›Quintus‹ verhält sich wie der bisherige Sopran. In gleicher Weise wird in Takt 18 (theoretisch) der Tenor von der Bassstimme abgelöst. Tatsächlich aber ändert sich an der vorherrschenden Triostruktur nicht das Geringste: Sowohl vor als auch nach dem Wechsel stehen zwei Oberstimmen einer tiefen Stimme gegenüber.

Wie kann eine Analyse aussehen, die eine Fuge als Form zeigt, ohne das spezifisch Fugenhafte auszublenden? Wenn es nicht auf die Strukturen oder auf die Disposition der Soggettoeinsätze alleine ankommt, sondern auf deren Vermittlung, dann wird die Analyse einen Weg zeigen müssen von der strukturellen zur realen Stimmführung, von den tonalen Bedeutungen im Diagramm zu den konkreten melodischen Physiognomien in der Partitur.¹³ Diesen Weg vollzieht eine differenzierte Schichtenanalyse nach, die – was das Maß an Präzision und Detailliertheit angeht – über Renwick wird hinausgehen müssen. Daher orientiert sich die im Folgenden vorgestellte Analyse an einer neuen Publikation von Bernhard Haas und Veronika Diederer, die von sechs Schichten zwischen Ursatz und Komposition ausgeht.¹⁴ Diese sechs Schichten werden wiederum an konkreten Ereignissen festgemacht, die Veränderungen von Schicht zu Schicht sind in Grundzügen klar umrissen.

V.

Die Schichtenanalyse wird in Deutschland noch nicht mit der Gelassenheit gesehen, die amerikanische Musiktheoretiker nach fünfzig Jahren der Auseinandersetzung mit Schenker erworben haben. Grundsätzliche Klärungen sind also notwendig.

- Die Schichtenanalyse hat keinen anderen Zweck, als die komplexen musikalischen Beziehungen einer Komposition durchsichtig zu machen, indem Beziehungen von vergleichbarem Umfang in einem Diagramm zusammengefasst und von anderen unterschieden werden. Nicht die Reduzierung auf bestimmte einfache Schichten ist das Ziel, sondern die Klarheit, mit der man nach einer Analyse das Miteinander von Beziehungen verschiedener Größenordnung an der erklingenden Komposition erleben kann.
- Die hinteren Schichten enthalten diejenigen tonalen Vorgänge, die für die Artikulation des Werks im Großen zuständig sind. Je weiter man zu vorderen Schichten gelangt, desto mehr geht es um die Artikulation von mittelfristigen oder lokalen Vorgängen und desto mehr ähneln die Diagramme den Ereignissen in der Partitur. Während also die Tonart C-Dur in ihrer allgemeinsten Formulierung im Hintergrund steht, gehören etwa die Soggettoeinsätze – je nach Ausführlichkeit der Darstellung – in die vorderen Schichten.

Wenn es nun um die Vermittlung zwischen Tonart und Fugentechnik geht, also um den Weg, auf dem die allgemeine Tonart zur singulären Fuge wird, dann kommt es in der Hauptsache auf die Umbildungsprozesse von Schicht zu Schicht an. Zwei Kriterien sind entscheidend:

- Erstens müssen die Veränderungen von Schicht zu Schicht klaren Prinzipien folgen. Sie müssen lückenlos und in sich konsequent sein. Nur dann lässt sich mit Berechti-

13 Vorab sei bemerkt, dass das Ergebnis einer solchen Analyse aus eben diesem Weg besteht, der nachvollzogen werden will. Es ist unmöglich, ihn in kurzen Worten zusammenzufassen. Das Ergebnis ist logisch irreduzibel.

14 Haas/Diederer 2008.

gung behaupten, dass die Soggetti aus dem Ursatz *hergeleitet* wurden. Die Bürde der Präzision wird dem Analysierenden nicht allein auferlegt, um seinen Diagrammen wissenschaftliche Dignität zu verleihen. Darüber hinaus und in höherem Maße geht es darum, das Wirken von tieferen Schichten in der Partitur konkret festzumachen. Ist die Herleitung exakt durchgeführt, dann lässt sich klar sagen, dass beispielsweise (so in der folgenden Analyse einer Fuge von Johann Caspar Ferdinand Fischer) der Ton g^1 aus dem Hintergrund (in der Altstimme unterhalb des zweiten Urlinientons h^1) in der Partitur in Takt 6 auf dem 2. Achtel der Bassstimme zum Vorschein kommt.

- Zweitens: Aus den Prinzipien zur Umbildung der Schichten lässt sich nicht herleiten, welche Inhalte in die Schichten aufgenommen werden. Wer argwöhnisch ist, könnte unterstellen, dass einzelne Vorgänge deswegen im Hintergrund notiert werden, weil sie sich stringent in den Vordergrund umformulieren lassen, aber nicht, weil sie mit der Komposition zu tun haben. Aber wann hat der Inhalt einer Schicht etwas mit der Komposition zu tun? Grundsätzlich soll in eine Schicht ein solches Ereignis aufgenommen werden, dessen enthaltene Beziehungen oder dessen musikalische Wirkungen sich auch noch in der ausgeführten Komposition hören lassen. Das ist sozusagen das ›hinreichende‹ Kriterium für die Bestimmung von Schichten. Dabei ist zu bedenken, dass sich Ereignisse in vorderen Schichten unmittelbarer in der Komposition wieder finden lassen (sie stehen auch dem Partiturbild näher), während sich Ereignisse, die tieferen Schichten angehören, eher atmosphärisch zeigen. Ihre Niederschrift ähnelt unter Umständen kaum noch dem Notentext, sie werden jedoch den singulären Ereignissen der Partitur als deren Dynamik, deren Formwirkung oder deren Charakter angehört. Umgekehrt: Als Analysierender wird man Klangwirkungen eher tieferen oder vorderen Schichten zuordnen, je nachdem ob sie die konkreten Ereignisse eher atmosphärisch grundieren oder sich an die konkreten Noten heften. So wird die folgende Analyse einer Fuge von Fischer zeigen, dass sich die kaum kaschierten und klanglich wirksamen Oktavparallelen zwischen Tenor und Bass (T. 11 f.) in der ersten Schicht hinter der ausgeführten Komposition finden; schon in der Schicht danach sind sie verschwunden. Die starke Kadenz nach G-Dur in Takt 6, die die Fuge in zwei Teile gliedert und daher für eine Artikulation im Großen sorgt, ist bereits im Hintergrund angelegt und zieht sich durch alle Schichten (sie verwandelt sich allein rhythmisch).

Aus den genannten Gründen wird einsichtig, dass sich die Schichten nicht willkürlich konstruieren lassen, dass es mithin – wegen der Auswirkungen, die hintergründige Strukturen auf die klangliche Erscheinung einer Komposition haben sollen – eine Sachhaltigkeit gibt.¹⁵ In der folgenden Analyse sollen die bisher skizzierten Aspekte zunächst an

15 Gegen den grundsätzlichen Einwand, eine solche Analyse beruhe allein auf subjektiven Eindrücken, lässt sich provisorisch mit dem Hinweis antworten, dass alle unsere Systeme des musikalischen Zusammenhangs (Tonalität, Metrik, Rhythmik) weder als Gegebenheiten an sich noch als Formen der Rezeption existieren, sondern als Formen der Kommunikation zwischen Hörer und Komposition. Tonalität ist nicht in der Komposition und nicht im Hörer, sondern strukturiert die Begegnung des Hörers mit der Komposition. Analysen, die auf tonale oder metrische Zusammenhänge zielen, beschreiben daher nicht, was der Fall ist, und sagen nicht, was ›der‹ Hörer oder die Mehrzahl der Hörer wahrnimmt, sondern sollen die Begegnung mit der Komposition durch ein ›strukturelles Angebot‹ beeinflussen. Sie sinnen ihrem Leser eine bestimmte Wahrnehmung der Zusammenhänge an.

der Herleitung des Soggettos gezeigt werden. Als Beispiel dient die erste Fuge aus der Sammlung *Ariadne Musica* (Druckfassung 1715) von Johann Kaspar Ferdinand Fischer. Sie wurde ihrer Kürze und strukturellen Einfachheit wegen gewählt. Interpretationsprobleme im Detail, die sich bei einer komplexen Fuge fast zwangsläufig ergeben, können hier weitgehend vermieden werden.

ANALYSE

Analyse des Soggettos

Stellvertretend für die gesamte Fuge lassen sich an deren Soggetto die Aspekte Satztechnik, melodische Gestaltung, Tonräume (Quint-/Quartausschnitte) und strukturelle Bedeutung unterscheiden. Sie wirken auf verschiedene Weise und sind auf verschiedenen Schichten der Komposition zu verankern. Durch die Zuweisung zu bestimmten Schichten werden die unterschiedlichen Aspekte in ein Verhältnis zueinander gesetzt.

Satztechnik

Die Satztechnik gehört in die vorderen Schichten, weil sie die realen Stimmen und deren Verhältnisse zueinander betrifft. Von satztechnischem Interesse ist, dass der Soggetto ein Zickzack aus aufsteigender Sekunde und fallender Terz beschreibt (a). Schon Jahrhunderte vor Fischer haben Komponisten wie Josquin gewusst, dass diese Tonfolge – rhythmisch und/oder intervallisch versetzt – mit sich selbst begleitet werden kann. Im Zusammenklang entsteht entweder eine Folge von alternierenden Terzen und Sexten (sie soll hier kurz 3-6-Technik heißen) oder von parallelen Terzen bzw. Sexten (b-d). Beginnt in der 3-6-Technik die untere Stimme, ergibt sich ein Oberquartkanon (e; so Takt 8 zwischen Sopran und Bass sowie transponiert in Takt 3 ebenfalls zwischen den Außenstimmen), fängt die obere Stimme an, entsteht ein Unterquintkanon (f; so Takt 1).

The image displays six musical examples, labeled a) through f), illustrating the 'Zickzack' motif (G-A-B-A-G) in various voice-leading contexts. Examples a) and b) show the motif in a single voice. Examples c) and d) show the motif in two voices, illustrating parallel motion. Examples e) and f) show the motif in two voices, illustrating canon formation (Oberquartkanon and Unterquintkanon respectively).

Beispiel 1

Doppelkanon

Die Zickzack-Bewegung des Soggettos ermöglicht verschiedene Arten des Doppelkanons, d. h. die kanonischen Stimmpaare können ihrerseits paarweise kanonisch geführt

werden. Beispielsweise kann das zweite Stimmpaar eine Halbenote später einsetzen (Beispiel 2a) oder eine Viertelnote (b). Das erste Beispiel entspricht dem ersten Teil der Fuge, das zweite dem zweiten Teil von Takt 5 an.

Beispiel 2

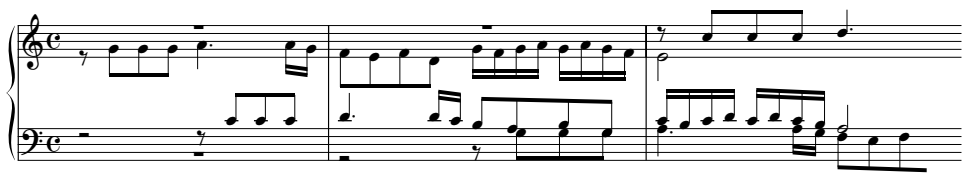
Aufschlussreich ist der Versuch, die Fuge konsequent mit einer Doppelkanonstruktur zu unterlegen – aufschlussreich deswegen, weil die Zuordnung größtenteils gelingt, aber doch an charakteristischen Stellen auf charakteristische Weise scheitert (Beispiel 3).

Der Versuch zeigt:

- Vom Standpunkt der Kanonstruktur aus betrachtet, ist die Fuge zweiteilig. Ein erster Doppelkanon (von Takt 1 an) wird von einem zweiten (ab Takt 5) allmählich abgelöst. Nacheinander schließen sich die einzelnen Stimmen der zweiten Kanonstruktur an, erkennbar an der Folge von Brüchen (//) im melodischen Zickzack. Der Tenor verlässt den alten Kanon in Takt 5 (Mitte) als erster, Bass und Alt folgen in Takt 6.¹⁶ Allein der Sopran wird ohne Bruch im Zickzack weitergeführt. Die satztechnische Kollision zwischen Tenor und Alt in Takt 6 (siehe Fragezeichen) entsteht lediglich unter den Bedingungen dieses Versuchs.
- Der zweite Doppelkanon führt prinzipiell ohne Bruch bis in den Schluss der Fuge hinein.
- Die tiefste strukturelle Stimme ist die einzige, die auch in der Partitur von einer einzigen Stimme, nämlich der realen tiefsten Stimme, übernommen wird. Die drei realen Oberstimmen hingegen vollziehen – gemessen an den drei strukturellen Oberstimmen – eine Rotation: Die strukturelle Sopranstimme wechselt vom realen Sopran in den Takten 4 bis 6 zum realen Alt in den Takten 11 und 12 (zwischendurch kommt es in Takt 8 zu einer auffälligen Übernahme durch den unregelmäßigen Tenoreinsatz in Takt 5, von dem noch die Rede sein wird); die strukturelle Altstimme wird in Takt 10 vom Tenor übernommen, die Tenorstimme in Takt 8 vom Sopran.

16 Der Basseinsatz am Anfang von Takt 6 und der nachfolgende Alteinsatz geschehen auf Tönen, die sowohl den ersten Kanon fortsetzen als auch den zweiten eröffnen, aber das Zickzack nach vorne verlassen.

- Die Fuge besitzt zwei Durchführungen (T. 1–5 und 6–12), die jeweils durch eine Kadenz beendet werden. Im Bereich der Durchführungen erscheint die Doppelkanonstruktur regelmäßig, im Bereich der Kadenzen tauchen Abweichungen auf. So ereignet sich während der ersten Kadenz der bereits erwähnte Wechsel vom ersten auf den zweiten Kanon. Während der Finalkadenz hält der strukturelle Tenor den Ton e länger aus, als es der Kanon technisch verträgt (der Tonsatz danach ist im abgebildeten Versuch fehlerhaft). Auch in Takt 3 gibt es eine Verzögerung. Technisch wäre es möglich, den Bass bereits in der Mitte von Takt 2 einsetzen zu lassen. Tatsächlich werden die Stimmen von Alt und Tenor durch Sechzehntelfiguren um einen Takt gestreckt, so dass der Basseinsatz erst in Takt 3 erfolgt.¹⁷



Beispiel 4

Die Abweichungen vom Doppelkanon können auf einer satztechnischen Ebene zwar benannt, aber nicht erklärt werden, weil die Erklärung einen Grund für die Abweichung benennen muss. Dieser Grund liegt nicht in der Satztechnik selbst, sondern in einem Zweck, dem sie untersteht. Von diesem Zweck wiederum wird die strukturelle Analyse berichten.

Melodische Gestaltung

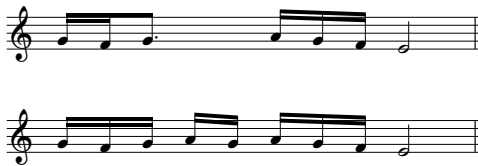
Ein Fugensoggetto ist der auf stets gleiche oder ähnliche melodische Weise gestaltete Einsatz oder Neueinsatz einer Stimme. Steht die diastematische Kontur wegen der Brauchbarkeit für die 3-6-Technik fest, dann ist es vor allem die charakteristische Ornamentierung oder Diminution, die den Soggetto von einem beliebigen anderen Melodieausschnitt hörbar unterscheidet. Da der Soggetto in erster Linie als Anfang wirkt, führt der Weg der Ornamentierung fast immer von auffälligen rhythmischen Erscheinungen zu neutralen.¹⁸ Der Soggetto, der keinen Abschluss haben muss, kann – wie Dahlhaus bemerkte – ohne Zäsur in eine Fortspinnung übergehen.

- 17 Der Eindruck der Streckung drängt sich wegen des Wiederholungscharakters von Takt 3 (in Bezug auf Takt 2) auf.
- 18 Hier ist die Konstellation des ersten Taktes (aus Pause zu Beginn, repetierten Achteln und punktierter Viertel als längster Note des Soggettos) markant abgehoben von den fließenden Achteln und Sechzehnteln im zweiten Takt.



Beispiel 8

Man kann sich vorstellen, dass die Sechzehntel zwei Achtelbewegungen miteinander verbinden: die bereits bekannte Wiederholung und einen Bogen mit einer oberen Wechselnote (a). Die Synthese führt zunächst entweder zu einem unregelmäßigen Rhythmus (beispielsweise wie in b oben; auch andere Möglichkeiten sind denkbar)¹⁹ oder, verteilt man die Töne gleichmäßig, zu Triolen (c). Beides ist unerwünscht. Durch Einfügen von zwei weiteren Sechzehnteln wird auch ohne Triolen ein gleichmäßiger Fluss erzeugt, der das beschriebene Ineinander der Bewegungen hören lässt (d).



Beispiel 9

Freie Abstimmung zwischen Satztechnik und melodischer Gestaltung

Satztechnik und Ornamentierung sind voneinander unabhängige Größen. Die 3-6-Technik kann als generelles Gestaltungsprinzip des Tonsatzes an einer beliebigen Stelle der Fuge erscheinen, ohne mit einem ›Themeneinsatz‹ zusammenzufallen.²⁰ Ebenso können Tonfolgen durch Anpassung an die rhythmischen Muster zu Soggettoeinsätzen gemacht werden, obwohl sie satztechnisch nicht in eine 3-6-Technik eingebunden sind.²¹

Weder die 3-6-Technik noch die rhythmische Differenzierung der diastematischen Kontur kann einen Zeitpunkt konstituieren, an dem der Soggetto qualitativ endet. Der Kanon könnte unendlich fortlaufen, der Rhythmus verliert sich in neutrale Diminutionen. Aus der Tatsache, dass Fischer die Identität der Soggettoeinsätze nach dem vierten rhythmischen Muster aufgibt, lässt sich keineswegs folgern, dass der darauf folgende Ton als

- 19 Im Diagramm (Beispiel 8b unten) wird die Melodie nach der Beteiligung der in a) angegebenen Achtelbewegungen analysiert.
- 20 In den letzten drei Takten der Fuge wird die 3-6-Technik auf verschiedene Stimmepaare ausgedehnt. Die zugehörigen Stimmen aber sind nur teilweise und nie konsequent in der Rhythmusfolge des Soggettos gestaltet (so hat beispielsweise der Tenor ab Takt 10 die Folge 1-?-1-2).
- 21 Theoretisch wäre es sogar möglich, eine vom Vorbild diastematisch abweichende Tonfolge durch rhythmische Profilierung zu einem Soggettoeinsatz zu machen.

Schlussston fungiert. Dies wäre mechanisch und überdies blind für die Tatsache, dass die Verhältnisse in jedem Einsatz wechseln können. Der Ton *h* im Alt (T. 8) ist eindeutig ein letzter Ton, der Ton *H* zu Beginn von Takt 10 im Bass jedoch nicht – obwohl es sich in beiden Fällen um den fünften Gerüstton handelt.²² Wenn der Eindruck entsteht, der vierte, fünfte oder sechste Ton nach Soggettobeginn bilde einen Abschluss oder Einschnitt, dann hat dies immer etwas mit der Einbindung der Stimme in einen tonalen Ablauf zu tun. Die Schlusswirkung geht nicht von der Stimme an sich aus, sondern vom Tonsatz im Ganzen.

Quint-/Quarträume

Die Fugen des frühen 18. Jahrhunderts bewahren die modale Gliederung der Diatonik in Quint- (1–5) und Quarträume (5–8 = 1), insofern die Soggetti auf einem der beiden Grenztöne (1 oder 5) beginnen. Des Weiteren können auch der Oktavambitus jeder einzelnen Stimme sowie die Verschränkung der Oktavräume zwischen benachbarten Stimmen an die vokale Tradition anschließen. Im vorliegenden Fall zeigt die Disposition der Soggettoeinsätze, dass Sopran, Alt und Bass mit ihren jeweils zwei Einsätzen zunächst den hohen und hernach den benachbarten tiefen Oktavausschnitt (Quint-/Quartraum) benutzen. Bis zur Kadenz auf G in Takt 6 setzen die Soggetti aller drei Stimmen im jeweils höheren Tonraum ein, im zweiten Teil werden alle Stimmen in den tieferen Tonraum versetzt. Der Tenor verhält sich unregelmäßig: Seinen ersten Einsatz im Quartraum *c*¹-*g* müsste in Analogie zu den übrigen Stimmen ein zweiter im Quintraum *g*-*c* ergänzen. Doch der Einsatz in Takt 5 beginnt wie der erste auf *c*¹, und ein dritter auf *g* in Takt 10 bleibt rudimentär (davon später mehr).

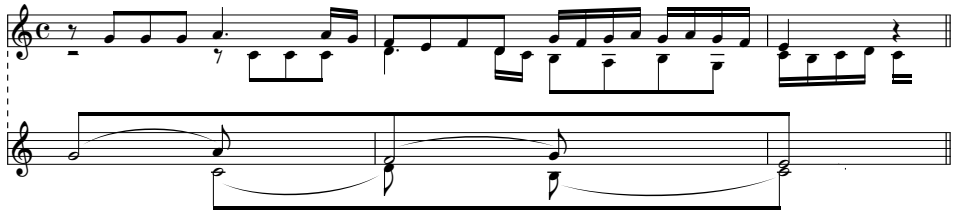
Tonräume und Struktur des Soggettos

Historisch bildet die Strukturierung der Diatonik das Bindeglied zwischen der alten und der neuen Tonalität, die im 17. Jahrhundert entstand und mit den Methoden der Schenkerian Analysis beschrieben werden kann. Einerseits wurden die Modi als Zusammensetzung aus Quint- und Quartgattungen beschrieben, andererseits bewegen sich zwei der drei fundamentalen Strukturen der neuen Tonalität (die Quint- und Oktavzüge) durch die alten Tonräume hindurch – vom oberen zum unteren Grenztone (zudem ist ein Oktavzug häufig beim 5. Ton in einen untergeordneten Quart- und einen Quintzug gegliedert). Die Koinzidenz zeigt sich in der Sopranstimme, die im Sinne der alten Tonarten zunächst den oberen Quartraum *c*²-*g*, danach den unteren Quintraum *g*¹-*c*¹ jeweils abwärts durchmisst und im Sinne der modernen Tonalität den Oktavzug der Komposition beschreibt (übrigens ist der Sopran die einzige der vier Stimmen, die Quart- und Quintraum vollständig durchschreitet).

Die Möglichkeit der doppelten Betrachtung nach Tonräumen und linearen Strukturen ist bereits im Soggetto angelegt. Der Soggetto setzt auf dem jeweiligen oberen Grenztone ein und führt stufenweise abwärts in den Quint- oder Quartraum hinein (wenn man die

22 Einen gewissen Einschnitt stellt höchstens der folgende Ton *c* dar. Eigentlich jedoch endet der Soggettoeinsatz des Basses, der in Takt 8 beginnt, mit dem letzten Basston der gesamten Fuge.

Zickzackbewegung provisorisch als Wechsel zwischen Haupttönen und Superjectiones auffasst). Je nachdem in welchen Zusammenhang der Soggetto eingebunden wird, ergeben sich völlig verschiedene Eindrücke von dessen Strukturierung. Beispielsweise hat die Lage innerhalb des Stimmpaars Einfluss auf die strukturelle Bedeutung einer Stimme – dann nämlich, wenn die obere Stimme führt (was die Regel ist). So verbindet sich mit dem Einsatz des Soprans in Takt 4 der Beginn eines neuen Proportionsteils. Der Einsatz ton des Basses in Takt 3 hingegen wirkt wie ein Auftakt (siehe übernächstes Beispiel).



Beispiel 10

Beginnt die Oberstimme auf dem (oberen) Grenzton eines *Quintraums*, so wirkt das Erreichen des Terztons (hier e^1) in der Regel als Einschnitt, weil sich beide beteiligten Stimmen – sowohl bei einem Unterquintkanon $g-c$ als auch bei einem Oberquartkanon $d-g$ – auf einem Ton der Tonika treffen (T. 1–3 und T. 8–10, T. 6–8 im Alt auch ohne Gegenstimme in konsequenter 3-6-Technik). Weil jedoch die Oberstimme führt, gilt der Einschnitt auch für die Unterstimme, obwohl diese – wenn sie später beginnt – bis dahin noch gar nicht vom Fleck gekommen ist. Mithin kann die Bewegung der Oberstimme als halber Quintzug interpretiert werden, diejenige der Unterstimme hingegen als Umspielung des Grundtons.

Beispiel 11

Beginnt die obere Stimme auf dem Grenzton eines *Quartraums*, so ergibt sich – satztechnisch betrachtet – nur ein Stimmtausch. Funktional jedoch prägt die Umspielung des Grundtons – eben weil sie jetzt in der Oberstimme liegt – die Struktur des Gesamtgeschehens: Man erlebt die ersten zweieinhalb Takte insgesamt als einen in sich bewegten Stillstand auf einem Tonikaakkord in Oktavlage. Erst nach Vollendung der Umspielung tritt die Oberstimme ihren Weg in den Quartraum hinein an.

Übersicht über die Gliederung und die Soggettoeinsätze

Die Disposition der Soggettoeinsätze zeigt wiederum die zweiteilige Anlage der Fuge. Der zweite Teil beginnt mit Takt 6 (!)²³, in dem die G-Dur-Kadenz erscheint, und ist dem ersten analog gebildet.²⁴

Beispiel 12: Disposition der Soggettoeinsätze

In beiden Teilen folgen einander eine Paarung der Mittelstimmen und eine der Außenstimmen. Diese zwei mal zwei Stimmpaare bilden das Kernstück der beiden Fugendurchführungen. Hingegen wirkt der letzte Einsatz der Mittelstimmen (an den sich ein angedeuteter Einsatz des Sopran in ›Überterzung‹ anschließt) nicht wie der Beginn einer weiteren Durchführung, sondern wie ein Mittel der Schlusssteigerung. Beide Soggetti sind den Vorbildern nur im Hinblick auf die 3-6-Technik, aber nicht rhythmisch konsequent nachgebildet. Darüber hinaus erklingen sie nicht – wie die Mittelstimmeneinsätze von den Takten 1 und 5 an – zeitweise für sich, sondern zusätzlich zu den Außenstimmen, sie erweitern die Zweistimmigkeit durch ihr Hinzutreten sukzessive zur Vierstimmigkeit.

Von der Verteilung der Soggetti auf die Quint- und Quarträume war bereits die Rede, aber nicht von der Tatsache, dass die Stimmenpaare bei jeder Ablösung einander überschneiden (T. 3 f., 5 f. und 8). Dadurch kommt es an den betreffenden Stellen zu einer Erweiterung der erklingenden Stimmenzahl auf drei bzw. vier.²⁵ Die Ablösung in Takt 8 geschieht zwanglos, sie ist quasi in den Möglichkeiten der 3-6-Technik zu einem Doppelkanon angelegt. In Takt 2 f. erfolgt die Ablösung einen ganzen Takt später.

Der Wunsch nach Überschneidung dürfte auch der Grund für die Unregelmäßigkeit des Tenoreinsatzes in Takt 5 gewesen sein. Unregelmäßig ist er erstens wegen des Einsatztons c^1 , zweitens wegen seines Einsatzzeitpunktes: Gemessen an den analogen

23 Die Proportion der Fuge lautet: 3+2 + 4+3. Dass der Beginn von Takt 6 als Anfang einer Proportionszahl (und überdies als Beginn der zweiten Hälfte der Fuge) interpretiert wird, obwohl die gliedernde Kadenz noch folgt, hängt damit zusammen, dass die Mittelkadenz nach G-Dur der Schlusskadenz nach C-Dur analog gebildet ist. Die vorgreifende Nachahmung des Endes auf einer anderen Stufe gilt jedoch als zentrales Ereignis des Hintergrundes und begründet die stärkste Zäsur einer barocken Komposition. Vgl. dazu die Kapitel bei Haas/Diederer jeweils ab S. 46 und 187.

24 Die weißen Noten zeigen Gerüsttöne an, die in 3-6-Technik oder parallelen Terzen bzw. Sexten zu einer Bezugsstimme geführt werden. Die schwarzen Noten stellen die Fortsetzung der jeweiligen Stimme bis zu einem sinnvollen Ende dar oder eingeschobene Noten, die zum Verständnis notwendig sind. Die Klammern zeigen den Beginn eines Soggettos an.

25 Zuerst für einen halben Takt zu einer Dreistimmigkeit (in Takt 5 f. abweichend für einen ganzen Takt) und danach für mindestens einen halben Takt zu einer Vierstimmigkeit.

Stellen kommt der Tenor einen halben Takt »zu früh« (eben darum und wegen des ungewöhnlichen intervallischen Einsatzabstandes von einer Sekunde verbindet sich der Tenor- mit dem Alteinsatz nicht in 3-6-Technik, sondern in parallelen Terzen).²⁶ Die Suche nach einer Alternative, die den beiden analogen Stellen näher stünde, zeigt schnell, dass die Lösung von Fischer die einzig sinnvolle ist.

The image displays four musical examples, labeled a) through d), each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a common time signature. Example a) shows a piano accompaniment with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The Tenor voice enters in measure 7, half a measure before the other voices. Example b) shows a similar piano accompaniment but with a different rhythmic pattern in the bass staff. Example c) shows the same piano accompaniment as in a), but with a question mark above the Tenor line in measure 6, indicating a point of uncertainty or a question about the entry. Example d) shows the same piano accompaniment as in a), but with a different rhythmic pattern in the bass staff.

Beispiel 13

Möglich wären Konstellationen, die erst mit dem Schlussklang der G-Dur-Kadenz beginnen, etwa: Alt auf d^1 , danach Tenor auf g in Takt 7 (a). Bei allen diesen Lösungen käme es jedoch nicht zu derselben Dichte der Überschneidung wie bei den anderen Stellen. Analog ist die Dichte, wenn die erste Stimme des neuen Stimmpaars am Anfang von Takt 6 einsetzt und die zweite einen halben Takt später folgt. Rein technisch wären folgende Konstellationen, die auf der Eins von Takt 6 beginnen, möglich:

26 Die strukturelle Analyse wird zeigen, dass der unregelmäßige Tenoreinsatz aus einer anderen Schicht der Komposition stammt als die regelmäßigen Soggettoeinsätze.

1. Tenor d^1 – Alt g^1
2. Tenor a – Alt d^1
3. Alt d^1 – Tenor g

Möglichkeit 1 (Beispiel 13b) ignoriert, dass Fischer die Eigenarten von Tasteninstrumenten kompositorisch berücksichtigt. Wegen der Stimmbührung²⁷ zwischen Sopran und Alt auf dem Ton g^1 könnte nämlich der Alteinsatz vom Sopran nicht als Einsatz einer anderen Stimme unterschieden werden. Auch bliebe der Effekt aus, dass sich das Geschehen nach der Kadenz zunächst auf die Mittelstimmen zurückzieht. Schließlich entstehen durch den Einsatz des Tenors klangliche Mängel, von denen mit Blick auf Möglichkeit 3 die Rede sein wird.

Möglichkeit 2 (Beispiel 13c), die eine Änderung der Kadenz erfordert (siehe Fragezeichen), scheidet wegen des Einsatztones a im Tenor aus. Das Quintquartgerüst $C-G-c-g-c^1-\dots$ usw. kann bei einem Wechsel der Tonart von C-Dur nach G-Dur zwar zu $G-d-g-d^1-\dots$ usw. verändert werden,²⁸ aber nicht zu $D-A-d-a-d^1-\dots$ usw. (dies wäre entweder innerhalb einer längeren Fuge oder innerhalb einer Fuge in G-Dur bei einer Ausweichung nach D-Dur möglich).

Möglichkeit 3 (Beispiel 13d) erzeugt klangliche Mängel: Erstens entsteht als Schlussklang der Kadenz ein labiler Sextakkord mit dreifacher Terz und einfachem Grundton (an den Parallelstellen erscheinen stets Akkorde in Grundstellung). Zweitens treffen Bass und Tenor auf g zusammen. Legt man den Bass stattdessen eine Oktave tiefer, würde der Ton G antizipiert, den Fischer offenbar für die Schlusskadenz aufheben wollte.

Strukturelle Bedeutung

Weder die Satztechnik, noch die rhythmische Differenzierung der Gerüstsätze, noch die Quint-/Quarträume, noch die Disposition der Soggettoeinsätze erklären die Funktion der einzelnen Themeneinsätze für das Ganze der Fuge. Von dieser Funktion aber hängt es ab, welchen Klangcharakter die Soggettoeinsätze und welches dynamische Verhältnis sie zueinander entwickeln. Hier kommt die strukturelle Analyse ins Spiel.

Folgende Beobachtungen können erste Hinweise geben: Bislang wurde der Soggetto provisorisch als absteigende Linie interpretiert, als Wechsel zwischen Haupttönen und Superjectiones (zumindest wenn er in der Oberstimme eines Stimmpaars erscheint). Allerdings könnte man den Eindruck gewinnen, dass die vermeintlichen oberen Nebennoten nicht oder nicht vollständig in der Funktion ›Ornamenttöne‹ aufgehen, weil sie eigene Harmonien tragen und rhythmisch nicht kürzer sind als die zugehörigen Haupttöne. Zudem überstehen alle Töne von Takt 8 an reibungslos die Verschiebung um einen halben Takt. Das heißt: Der funktionale Unterschied zwischen Haupttönen und Super-

27 Werner Breig schreibt über die Stimmkreuzung: »Die Stimmen des Satzes sind [auf Tasteninstrumenten] [...] von einheitlicher Klangfarbe, so daß Stimmkreuzungen im Interesse der Deutlichkeit nur mit Vorsicht gebraucht werden können.« (Ebd., 19)

28 Fischers Tenoreinsatz fällt noch in den Bereich von C-Dur und kann deswegen auf c^1 erfolgen.

jectiones, der sich vordergründig durchaus mitteilt, könnte im Mittel- und/oder Hintergrund gar nicht bestehen.²⁹

Zum andern zeigt der Quintton g^1 sowohl in den Takten 1 bis 3 als auch bei der Wiederaufnahme des Soggettos in den Takten 8 bis 10 eine auffallende Präsenz.³⁰ Obwohl sich die Melodie des Soggettos im Ganzen abwärts bewegt, scheint der Quintton weiterzuwirken. Man könnte ihn sich geradezu als einen Liegeton oberhalb der absteigenden Linie vorstellen (Beispiel 14a).

Beispiel 14

Treffender jedoch als Bild a) dürfte die Darstellung des Vorgangs als eine dreistimmige Rotation sein (Bild b). Erstens erscheinen auch hier die Gerüsttöne der beiden Stimmen in originaler Reihenfolge. Zweitens drücken die Linien (hier mehr noch als in a) eine zielgerichtete Bewegung der Stimmen aus, die dem Eindruck entspricht, die Musik steuere auf den Anfang von Takt 3 zu. Drittens steht die Rotation für den Eindruck des In-sich-Kreisens (des C-Dur-Dreiklangs in Quintlage): Einerseits bleibt der Ton g im Diagramm liegen, andererseits wird er ausgetauscht. Am Ende ist er derselbe und doch nicht derselbe. Die Wirkung des Tones g^1 in den drei ersten Takten der Fuge aber könnte in eben dieser Weise als Synthese aus zielgerichteter Bewegung und Stillstand beschrieben werden: Man hört ihn zu Beginn und am Ende – insofern bleibt er liegen. Andererseits wirkt er am Anfang wenig bestimmt, während er in Takt 3 eine gewisse Kraft entfaltet – insofern ändert er seine Funktion. Auf diese Weise trifft Bild b) zahlreiche Wirkungen des Originals, obwohl keine einzige der drei strukturellen Stimmen mit einer der beiden realen Stimmen identisch ist.

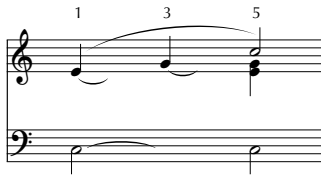
Beispiel 15

29 Umgekehrt könnte man argumentieren: Wenn die Differenzierung zwischen Haupttönen und Superjectiones bereits im Hinter- oder Mittelgrund bestünde, würde sie im Vordergrund bzw. in der ausgeführten Komposition stärker wirken.

30 In Takt 3 geschieht dies durch die Sechzehntelfiguren, die auf den Ton g^1 als ihren Spitzenton mehrfach zurückkommen.

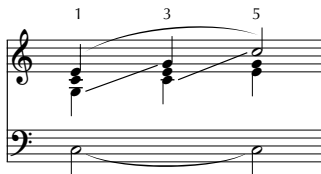
Die Rotation lässt sich in der nächst tieferen Schicht in eine lineare Bewegung umformen, diese wiederum in einen Lagenwechsel. Beim Übergang von Bild c) zu d) wird abermals die Identität der Stimmen neu festgelegt.

In einem zweiten Durchgang – diesmal ausführlich (in insgesamt sechs Schichten)³¹ vom Hintergrund zur ausgeführten Komposition und mit Blick auf die Takte 1 bis 5 (einschließlich der strukturellen Bassstimme) – soll gezeigt werden, wie sich Klangwirkungen, die auf einer tieferen Schicht unmittelbar an den Noten aufscheinen, allmählich in hintergründige Wirkungen umwandeln, die sich atmosphärisch mitteilen.



Beispiel 16

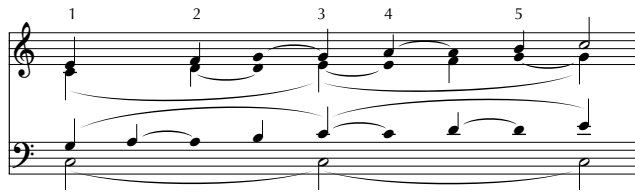
1. Im Hintergrund wird ein C-Dur-Akkord in Oktavlage durch eine Aufwärtsbrechung sukzessive aufgebaut. Mit der Brechung ist zwar ein erstes Moment von Bewegung gegeben, eine *Tonart* C-Dur als Prozess hört man jedoch noch nicht. Vielmehr nimmt man die unmittelbare Einheit eines einzigen Dreiklangs wahr.



Beispiel 17

2. Auf der nächsten Schicht, der ›Entscheidung‹, erscheinen statt eines einzigen Akkordes drei C-Dur-Dreiklänge, die durch Umschichtung auseinander hervorgehen. Dass diese drei (auf dieser Schicht) realen Akkorde einen einzigen Akkord (nämlich den Zielakkord in Oktavlage – es *gibt* jetzt einen Zielakkord!) ausdrücken, dass sie also zu dritt eigentlich nur einen von ihnen ›meinen‹, ist bereits ihre Funktion geworden. Der Zielakkord selbst enthält die Doppelung der Bestimmung: Er ist einer der drei, die sich zusammenschließen, und zugleich ist er der Akkord, *zu dem* sich die drei zusammenschließen, also an dem man die Einheit des gesamten Vorgangs funktional erfährt. Was man im Hintergrund an ihm unmittelbar hören konnte, muss man nun bereits in ihn hineinhören.

31 Die hier vorgestellte Analyse folgt mit insgesamt sechs Schichten zwischen Ursatz und ausgeführter Komposition dem Vorschlag von Haas/Diederer 2008. Die Schichten heißen: Hintergrund – Entscheidung – Mittelgrund – Umriss – Vordergrund – Ausstreuung.



Beispiel 18

3. Was auf der (Schicht der) Entscheidung unmittelbar ausgedrückt wurde, die Folge von drei C-Dur-Akkorden, ist im Mittelgrund zum Prinzip einer dreistimmigen linearen Bewegung geworden. Das Prinzip ist atmosphärisch wahrzunehmen, insofern die unmittelbar gegebenen linearen Ereignisse wie Durchgangsbewegungen zwischen den C-Dur-Akkorden wirken. Statt eines einzigen gibt es nun zwei Zielakkorde von C-Dur: die Quint- und die Oktavlage. Dabei ist die Oktavlage das übergeordnete Ziel. Durch die Kombination von Durchgangsbewegungen erscheinen zum ersten Mal andere als nur C-Dur-Akkorde. Obwohl die Dreiklänge wegen des Durchgangscharakters der beteiligten Töne ihrerseits transitorisch wirken, beginnt in dieser Schicht doch so etwas wie die Tonart C-Dur als Prozess. Wo im Hintergrund nur dadurch Einheit bestand, dass es nichts anderes gab als einen C-Dur-Akkord, da erscheint nun funktionale Einheit: Zusammenschluss von Verschiedenem.³²



Beispiel 19

4. Die Umformungen der beiden linearen Bewegungen in Rotationen lässt vordergründig ein in sich bewegtes Kreisen hören. Quint- und Oktavlage sind auf der Schicht des ›Umrisses‹ nicht mehr Ziele einer linearen Bewegung, sondern Stationen des In-sich-Kreisens. Damit ist die Wirkung der linearen Bewegung aus der Schicht zuvor jedoch nicht ausgelöscht. Sie teilt sich vielmehr als ein dynamischer Effekt mit, insofern nämlich nicht die Quintlage zu Beginn, sondern jene am Ende der Rotation (T. 3) als das Ziel erscheint. Ebenso kommt die Anfangstonika C-Dur nicht bei der Oktavlage in Takt 4 (wenn man das c^2 trotz des a-Moll-Akkordes als Repräsentant von C-Dur gelten lassen will), sondern bei derjenigen in Takt 5 zu sich selbst. Inzwischen werden die (ehemals transitorischen) Zusammenklänge (zwischen den C-Dur-Akkorden) stärker als Akkorde wahrgenommen. Im gleichen Maße hat sich das hintergründige C-Dur von einem Dreiklang in ein Prinzip der Einheit verwandelt.

32 Allerdings lässt der Orgelpunkt c deutlich spüren, dass das gesamte Geschehen ein Ausbreiten der Anfangstonika darstellt.

Beispiel 20

5. Die Töne der dreistimmigen Rotationen aus der letzten Schicht werden hinsichtlich der Stimmführung neu zusammengefasst. Dabei entstehen zwei Stimmen, aus denen die paarweise geführten Soggetti hervorgehen werden (eine dritte Stimme – hier noch eine Füllstimme – wird in der nächsten Schicht fast vollkommen verschwinden). Die neuen Stimmen stehen quer zu denen der letzten Schicht. Im Vordergrund erlebt man nunmehr Zickzackbewegungen abwärts, in denen sich Haupttöne mit Superjectiones abwechseln. Von der Rotation des Umrisses aber bleibt, dass die Soggettopaare in sich zu kreisen scheinen, dass also die Töne g^1 und c^2 von Anfang an liegen zu bleiben scheinen und über ihr letztes Erscheinen hinaus weiterwirken. Von der linearen Bewegung des Mittelgrundes bleibt die Dynamik der Soggettoeinsätze: dass das Geschehen bei den abschließenden Tönen g^1 und c^2 an sein Ziel kommt und dass die oberen Nebennoten ein gewisses Gewicht besitzen (und eben nur vordergründig Superjectiones sind).

Beispiel 21

6. Die ›Ausstreuung‹³³ bringt zahlreiche Veränderungen, von denen später noch die Rede sein wird. Hier soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass die strukturelle Bassstimme von keiner realen Stimme mehr dargestellt wird, dass andererseits aber eine reale Bassstimme durch Tieferlegung der ehemaligen Altstimme von Takt 4 an gewonnen wurde. Atmosphärisch ist dieser Umstand daran zu spüren, dass während der ganzen Fuge die wenigsten Töne der tiefsten realen Stimme die fundierende Kraft von Basstönen besitzen. Man vergleiche die abgebildeten Takte mit dem Eintritt des starken Tones d in Takt 6, der den ersten Basston darstellt, der aus dem Hintergrund kommt.

33 Der Name ›Ausstreuung‹ hängt mit den strukturellen Umbildungen zusammen, die in dieser letzten Schicht vor der ausgeführten Komposition stattfinden. Vor allem entstehen die realen Stimmen des Tonsatzes. Metaphorisch gesprochen, werden die Töne des Vordergrundes auf die neuen realen Stimmen ›ausgestreut‹.

Analyse der Fuge im Ganzen

Was am Soggetto im Besonderen gezeigt wurde, soll jetzt an der Fuge im Ganzen demonstriert werden.

Hintergrund

The image shows a musical score for a fugue background. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a sequence of notes and chords, with measures 1, 3, 5, 6, 7, 11, 12, and 13 marked above. The bass staff contains a sequence of notes and chords, with measures 1, 3, 5, 6, 7, 11, 12, and 13 marked below. The music is in C major and features a sequence of chords and intervals that establish the tonal framework.

Beispiel 22

Der Hintergrund zeigt allein die Bewegung der Tonart C-Dur (als Oktavzug). Alles, was Fugentechnik (und überhaupt die Identität des Stücks) ausmacht, existiert hier noch nicht und wird erst in den vorderen Schichten erscheinen. Das ist insofern plausibel, als die Einheit, die durch eine Tonart konstituiert wird, beim Hören als Dynamik, Zielgerichtetheit, funktionale Differenzierung, Zusammenpassen der Einzelereignisse und/oder als Formwirkung erfahren werden kann – also in jedem Falle als etwas, das nicht mit konkreten satztechnischen Ereignissen der Partitur identisch ist, sondern sich an diesen Ereignissen atmosphärisch zeigt.³⁴

Einige Details zeichnen sich bereits im Hintergrund ab.

1. Der Oktavzug wird beim Quintton geteilt. Die Zweiteiligkeit der Fuge ist bereits im Hintergrund verankert.
2. Der Zweiteiligkeit entspricht zum einen eine harmonische Gesamtbewegung von der Tonika zur Dominante und zurück, zum anderen die ›modale‹ Gliederung des Tonraums in einen Quart- und einen Quintaum.³⁵
3. Die Kraft, mit der die G-Dur-Kadenz in Takt 6 den ersten Teil der Fuge abschließt, gründet nach der Logik der Schichtenanalyse darin, dass sie bereits im Hintergrund angelegt ist. Oder umgekehrt: Man notiert diese Kadenz bereits im Hintergrund, um ihre gliedernde Kraft zu zeigen. Alle anderen internen Abschlüsse (die Trugschlüsse in den Takten 4 und 8) tauchen im Hintergrund noch nicht auf.

34 Interessant in diesem Zusammenhang ist die Bestimmung von ›Ereignis‹ bei Haas/Diederer 2008. Dass jede Schicht ihr ›Ereignis‹ habe, besagt, dass es in der ausgeführten Komposition Stellen gibt, an denen jeweils eine Schicht unmittelbar zu hören ist, d. h. dort wirkt eine bestimmte tiefere Schicht nicht nur atmosphärisch, sondern in der konkreten Ausführung der Satztechnik.

35 Die Bewegung nach G-Dur ist kürzer als diejenige nach C-Dur, dort wird ein ganzer Quintzug zurückgelegt.

Die zentrale G-Dur-Kadenz ist auch von ihrer Gestaltung her von den übrigen internen Abschlüssen unterschieden. Sie kommt – neben der Schlusskadenz – als einzige ohne ›Sfuggita-Techniken‹ aus und führt geradewegs in den Zielklang. Der hierarchische Rang der Kadenz lässt sich in dieser Fuge bereits am Erscheinungsbild in der Partitur ablesen. Das ist allerdings nicht immer so. In langen und komplexen Fugen können Kadenzen einander äußerlich gleichen und sich doch von ihrer gliedernden Wirkung her unterscheiden. In solchen Fällen kommt die Fähigkeit der Schichtenanalyse, Unterschiede zu benennen, die sich nicht unmittelbar von der Partitur ablesen lassen, deutlicher zum Tragen.

4. Die Bewegungen der Urlinie finden sich in der realen Oberstimme der ausgeführten Komposition. Die Bewegung im Ganzen ist fallend. Hierin ist bereits angelegt, dass die Stimmen Sopran, Alt und Bass im ersten Teil den oberen Tonraum ausfüllen, im zweiten den unteren.
5. In der Aufwärtsbrechung des Anfangs, im Entstehen des C-Dur-Akkordes ist die Stelle angelegt, an der die erste Fugendurchführung erscheinen wird. Die zweite – innerhalb des G-Dur-Akkordes – wird in der nächsten Schicht auftauchen.
6. Die zeitliche Abstimmung zwischen Durchführungen und strukturellen Bewegungen im Hintergrund ist in dieser Fuge eine komplementäre: Die Fugendurchführungen (die sukzessiven und versetzt simultanen Einsätze der Soggetti in allen vier Stimmen)³⁶ sind in Stellen des Hintergrundes eingebettet, in denen es lediglich um die Entfaltung eines einzigen Akkordes geht (des jeweils vorherrschenden Tonika-Akkordes), die Urlinienbewegungen hingegen setzen ein, wenn diese Entfaltung zu Ende gegangen ist.

Man mache sich die Behauptung am Verlauf der Fuge klar. Von Takt 1 bis 5 entfalten sich ihre Stimmen von der Mitte nach außen. Die Soggetti der Mittelstimmen erreichen das g^1 in Takt 3, diejenigen der Außenstimmen zielen auf den C-Dur-Akkord in Takt 5. Bis dahin setzt die Musik auf Expansion des Tonraums, auf harmonische Bewegungen innerhalb der Tonart C-Dur, auf satztechnische Bewegungen, die linear oder umspielend von C-Dur-Akkord zu C-Dur-Akkord führen. Von Takt 6 an aber ändert sich das Geschehen rapide. Rasch fällt die Bewegung vom c^2 zu g^1 , die Tonart wechselt zur V. Stufe, der harmonische Rhythmus ist schnell. Strukturell gesehen war diese Abwärtsbewegung bereits im Hintergrund angelegt (während die Soggettoeinsätze erst vom Vordergrund an abwärts führen). Deswegen ist sie stark, und ihre Stärke suggeriert wiederum ihre Bedeutung für die Form: den Abschluss des ersten Teils.

Nach diesem bedeutenden Einschnitt beginnt das Geschehen wiederum in den Mittelstimmen. Der G-Dur-Akkord – und mit ihm die lokale Tonart G-Dur – wird auskomponiert. Der Wiedereinsatz des Soprans bereitet die zweite große Bewegung vor. Zunächst aber führt der Soggettoeinsatz zurück nach C-Dur. Signifikant in diesem Zusammenhang ist der Ton f^1 in Takt 9, der das bis dahin vorherrschende G-Dur rückgängig macht (er wird erst im Mittelgrund auftauchen). In der Mitte von Takt 10 ist C-Dur wieder erreicht,

36 Der unregelmäßige Tenoreinsatz und die angedeuteten Einsätze am Ende sind hier nicht mitgezählt.

der Ton g^1 wirkt als struktureller Oberstimmton weiter. Seit der Kadenz in Takt 6 ist dieser C-Dur-Akkord das erste Ereignis, das für die Artikulation der Form im Ganzen von Bedeutung ist. Bis dahin diente die Fugentechnik der Expansion des Tonraums, der Auskomponierung der Tonart G-Dur und der Rückkehr zu C-Dur. Jetzt, nachdem dies geschehen ist, schickt sich die Musik an, den Schluss zu erreichen. Die Urlinie ist wirksam. Eben dies erfährt der Hörer als ein neues Aufflammen der Dynamik. Unterstützt wird dieser Eindruck von den neu einsetzenden Sechzehnteln im Bass.

Entscheidung

The musical score for Example 23 consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various intervals and a chromatic descent from G4 to C4. The bass staff provides harmonic support with chords and a rhythmic pattern of sixteenth notes starting in measure 5. Measure numbers 1, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, and 13 are indicated above the treble staff. A large slur covers measures 1 through 13, indicating a single phrase or section.

Beispiel 23

Mit der Umschichtung des G-Dur-Akkordes zu Beginn des zweiten Teils, die dem Anfang nachgebildet ist, sind die beiden Stellen angelegt, an denen die Durchführungen stattfinden werden. Vorgegeben ist damit auch schon, dass diese Durchführungen aus der Mitte des Tonraums erwachsen, d. h. von einer Mittelstimme aus ansteigen werden. Vom Tenoreinsatz Takt 5 und von den unvollständigen Einsätzen innerhalb der Schlusskadenz ist noch nichts zu sehen.

Im Fortgang vom Hintergrund zu den vorderen Schichten wird sich bei den umgeschichteten Akkorden viel, bei den Ursatzstellen hingegen wenig tun. Das ist plausibel, insofern der Weg von einem Akkord zu einer Fugendurchführung – die strukturell diesen Akkord auskomponiert – ein langer und ereignisreicher ist. Die Teile des Hintergrundes hingegen beschließen lediglich die beiden Durchführungen, und das recht knapp, indem sie zu Kadenz gestaltet werden. Ihre Bedeutung für die Form ist dadurch zwar hoch, ihre Gestalt aber bedarf keiner großen Umbildung mehr.

Mittelgrund

The musical score for 'Mittelgrund' consists of two systems. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 13. The notation is written in treble and bass clefs. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes connected by slurs. The bass line is particularly active, with many notes and slurs. The treble line is more sparse, with fewer notes and slurs.

Beispiel 24

Im Mittelgrund werden die Akkordbrechungen in lineare Bewegungen umgewandelt. Wahrscheinlich ist dies die bedeutendste Umbildung in der Folge der Schichten; denn durch wenige Operationen entstehen beinahe sämtliche Akkorde, die in der Fuge überhaupt vorkommen, das Umfungsverhältnis zwischen fugentechnischen Durchführungen und Ursatzbewegungen hat sich deutlich zugunsten der Fugenteile verschoben, und auch einige Details der ausgeführten Komposition lassen sich bereits erkennen: So tauchen etwa bestimmte satztechnische Verschiebungen auf (der Ton g^1 in Takt 2 erscheint zunächst über einer V. Stufe, dann erst über der I. Stufe). Weiterhin hört man die charakteristische Wirkung des Tones f^1 in Takt 9 (Mitte), und die stufenweisen Aufwärtsbewegungen in den einzelnen Stimmen deuten klanglich die 3-6-Technik an.

Umriss

The musical score for 'Umriss' consists of two systems. The first system contains measures 1 through 11, and the second system contains measures 12 through 13. The notation is written in treble and bass clefs. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes connected by slurs. The bass line is particularly active, with many notes and slurs. The treble line is more sparse, with fewer notes and slurs.

Beispiel 25

Im Umriss sind alle linearen Bewegungen der letzten Schicht in Rotationen umgewandelt worden. Jetzt werden innerhalb der Durchführungen die Quint- und Quarträume

der Tonart sichtbar. Die charakteristische Zickzack-Bewegung des Soggettos taucht auf: Dabei erscheinen vorerst nur die steigenden Sekunden direkt als melodische Ereignisse, die fallenden Terzen hingegen noch indirekt als Intervalle zwischen zwei verschiedenen Stimmen.

Im Umriss kommt der Rhythmus ins Spiel, zunächst – wie es der Name Umriss suggeriert – in einfachen und gleichmäßigen Notenwerten (rhythmische Charakteristika gehören in die vorderen Schichten). Zwei Besonderheiten fallen auf:

1. Die Grundwerte des Umrisses sind die Halben. Allein in Takt 3 erscheinen in allen Stimmen Ganzenoten;³⁷ das Geschehen bleibt in seltsamer Weise stehen. Ein solches Anhalten auf der Schicht des Umrisses sollte – nach der Logik der Schichtenanalyse – auch noch in der ausgeführten Komposition zu hören sein. Und tatsächlich – obwohl in den nächsten Schichten in Takt 3 einige Ereignisse hinzukommen werden – bleibt ein atmosphärisches Moment von Stillstand auch noch in der ausgeführten Komposition zurück. Trotz der virtuoson Sechzehntel lässt sich – wie bereits erwähnt – nicht unterdrücken, dass der Inhalt dieser Bewegungen eine reine Wiederholung darstellt, und zwar von Takt 3 (2. Viertel) bis Takt 4 (1. Viertel). Insbesondere die fast wörtliche Übereinstimmung der vierten Zählzeiten von Takt 2 und 3 lassen Takt 3 als Verlängerung oder Wiederholungsschleife ohne Fortschritt erscheinen. Eben diese Wirkung wird durch das Anhalten im Umriss ausgedrückt.
2. Bedeutsam in dieser Schicht ist die metrische Verschiebung der Geschehnisse (von Takt 6 Mitte an), die gegenüber dem Original zu einer Verlängerung des Umrisses um einen Takt führt. Der Grund für diese Abweichung liegt im einfachen und gleichmäßigen Rhythmus. Die Kadenzen der ausgeführten Komposition in den Takten 6 und 12 wären auch in reduzierter Fassung nur unter Verwendung von Vierteln darstellbar. Da der Einsatz von Vierteln auf dem Umriss (dieser Fuge) noch nicht stattfinden soll, verlängern sich die Kadenzen gegenüber dem Original. Umgekehrt fällt im Vergleich zwischen Komposition und Umriss auf, dass die Kadenzen bei Fischer tatsächlich äußerst gerafft wirken. Eben diese Wirkung veranlasst, eine rhythmische Diskrepanz zwischen Umriss und Komposition zu notieren. Funktional gesehen, gibt der Umriss dabei das Maß an, an dem gemessen der Rhythmus der Komposition an zwei Stellen als »zu schnell« erscheint.³⁸ Im Umriss fallen die Schlüsse in »Takt 7« und »Takt 13« auf

37 Haas/Diederer sprechen hier vom »Anhalten« als dem Ereignis des Umrisses (2008, 161).

38 Um es noch einmal zu betonen: In die Schichten der Schenkerian Analysis werden Ereignisse notiert, deren Wirkung sich noch in der ausgeführten Komposition mitteilt. Wenn der Hörer an einer bestimmten Stelle einer Komposition ein »Zu-schnell« des Ereignisses wahrnimmt, dann wird das konkrete Ereignis als Teil eines funktionalen Gefüges verstanden – und zwar in der Weise, dass das funktionale Gefüge einen Grundrhythmus der Ereignisse deutlich werden lässt, von dem das konkrete Ereignis durch seine Kürze abweicht. Durch die Komposition muss also beides artikuliert werden: die langsame Normalität und die schnelle Abweichung. Beides sind funktionale Phänomene: Das »Zu-schnell« entsteht nicht durch reale kurze Notenwerte, sondern durch deren Bedeutung für den musikalischen Zusammenhang. Dennoch haftet die abweichende Kürze eines Ereignisses eher an den Noten der Partitur, während sich eine rhythmisch-metrische Normalität der Ereignisse nie anders als atmosphärisch mitteilen kann. Eben darum wird dieses einfache Maß der Bewegung in den Umriss geschrieben.

eine schwere Zeit. Wenn es demnächst auf dem Weg zur ausgeführten Komposition zu einer metrischen Verschiebung der Ereignisse kommt, dann muss es dafür einen guten Grund geben, der in den folgenden Schichten zu finden sein wird.

Vordergrund

Beispiel 26

Im Vordergrund werden die Stimmen neu zugeschnitten. Durch das Zickzack und den Rhythmus der Durchgangsnote entsteht die Kontur des Soggettos. Vorerst wird die Vierstimmigkeit beibehalten (die Einrichtung der realen Stimmen ist Sache der Ausstreuung). Die 3-6-Technik wird auf alle möglichen Takte ausgedehnt, auch auf solche, die nicht für einen Soggettoeinsatz vorgesehen waren. So geht die 3-6-Technik in den beiden oberen Stimmen in den Takt 6 hinein und verändert dadurch den Rhythmus der ersten Kadenz. In den Takten 11 und 12 werden auch Teile der Urlinie von der Ausdehnung der 3-6-Technik erfasst. Auch hier kommt es zu einer rhythmischen Umgestaltung der Kadenz, die zur ersten analog ist. Außerdem entstehen an beiden Stellen Parallelen, die auf der nächsten Schicht oder spätestens in der ausgeführten Komposition beseitigt oder kaschiert werden müssen.

Bezeichnend ist nun, was sich in den Takten 5 bis 8 in der Tenorstimme abspielt. Bereits im Umriss (Beispiel 27d) hatte sich durch Umschichtung der Akkorde die Tonfolge d^1-h-c^1 (T. 6–8) ergeben (siehe Pfeile), die einen kleinen Ausschnitt aus der Zickzackbewegung des Soggettos darstellt. Der Neuzuschnitt der Stimmen im Vordergrund (c) erweitert diese Tonfolge um das c^1 vorab und das a danach. Die Einfügung von Durchgangstönen und die Anpassung an den Rhythmus des künftigen Soggettos lassen nun einen neuen – in der Entscheidung und im Mittelgrund noch nicht intendierten – Soggettoeinsatz auf c^1 erkennen. Rhythmisch allerdings war der Wert des h im Umriss noch zu lang, der Wert der Töne d^1 und c^1 ist es im Vordergrund immer noch. Durch eine kleine

Beispiel 27

Veränderung in Takt 7 wurde das *h* bereits auf eine Halbenote verkürzt.³⁹ Soll zudem das *d*¹ (und mit ihm der Durchgangston *c*¹) schrumpfen, so muss die gesamte Kadenz beschleunigt werden. Eben dies wird in Takt 6 auf der nächsten Schicht (b) geschehen, und mit diesem Umbau hängen verschiedene andere metrische Veränderungen zusammen.

39 Diese Veränderung ist aufgrund der Struktur des Doppelkanons möglich. Die reale Tenorstimme wechselt während ihres Einsatzes in die Kanonstimme des strukturellen Soprans.

Ausstreuung

Beispiel 28

Zwischen Vordergrund und Komposition werden die realen Stimmen und deren Lagen (Register) eingerichtet. Bedeutsame Veränderungen:

1. Aus dem bislang vierstimmigen (an komplexeren Stellen fünfstimmigen) Tonsatz wird eine Fuge gemacht. Dazu werden vier reale Stimmen gebildet, die sich den vierstimmigen Tonsatz des Vordergrundes in neuer, aber nicht völlig abweichender Weise aufteilen. Unter anderem wird die ursprüngliche Altstimme in die Tiefe gelegt, um einen realen Bass zu erzeugen. Durch Weglassen sowohl von einzelnen Tönen als auch von ganzen harmonischen Füllstimmen werden kanonische Partien erzeugt. Durch rhythmische Profilierung erscheinen die Anfänge der Kanonstimmen als Soggetti.
2. Durch das Aus- und Einsetzen von Stimmen können problematische Stellen wie die Oktavparallelen in Takt 5 f. (Tenor und Bass) beseitigt oder wie der Anfang von Takt 9 (vormals in der Ausstreuung Takt 8 Mitte), der Fünfstimmigkeit erforderte, elegant vereinfacht werden.
3. Die strukturelle Bassstimme ist nur noch an den Stellen vorhanden, an denen sich die Urlinie bewegt.
4. Umgekehrt besteht der reale Bass überwiegend aus der nach unten gelegten Altstimme. In den Takten 6 und 10 müssen der reale (aus der Altstimme stammende) und der strukturelle Bass aufeinander abgestimmt werden bzw. einander elegant ablösen. In Takt 10 ist das kein Problem, da sich beide Stimmen auf dem Ton *c* treffen. In Takt 6 hingegen ist ein komplizierter Kompromiss notwendig. Die reale Bassstimme kann ihre Wechselnote *fis-g-fis* nicht zu Ende führen. Sie wechselt vom *g* aus gleich auf den strukturellen Basston *d*. Das gelingt wiederum, weil das *g* – inzwischen in der tiefsten Stimme gelegen – vordergründig als Grundton einer kurzen I. Stufe aufgefasst werden kann (von einer dissonierenden Wechselnote abzuspringen wäre problematischer). Den Leitton *fis* muss anstelle des Basses die Oberstimme übernehmen (der Urlinien-

ton a^1 fällt aus). Dadurch jedoch springen die Außenstimmen gemeinsam in Quartan abwärts – ein Mangel, der in der ausgeführten Komposition durch ein zusätzliches g kaschiert wird.

5. Die Verlegung der ehemaligen Altstimme in das Bassregister erzeugt in Takt 3 ein satztechnisches Problem. Liegt das g nicht als g^1 über, sondern als g^0 unter der Terz c^1 - e^1 , dann entsteht ein Quartsextakkord, der im frühen 18. Jahrhundert nicht selbstständig verwendet werden konnte. In der Ausstreuung wird dieser Fehler durch eine doppelte Wechselnote, also durch einen harmonischen Schlenker zur V. Stufe beseitigt. Auf dem Rückweg entsteht allerdings eine Quintparallele, die ihrerseits in der letzten Schicht, der ausgeführten Komposition, beseitigt oder kaschiert werden muss.
6. Um den unregelmäßigen Tenoreinsatz in Takt 5 durchsetzen zu können, muss die Kadenz in Takt 6 auf die Hälfte verkürzt werden. Die Verkürzung der Kadenz wiederum hat erhebliche Auswirkungen auf sämtliche Takte bis zum Ende der Fuge. Die Schritte des Übergangs vom Vordergrund zur Ausstreuung sind im folgenden Diagramm detailliert aufgeführt.

The image displays four variations (a, b, c, d) of a musical passage, likely a fugue, spanning 13 measures. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. Each variation shows the interaction between the treble and bass staves. Variation (a) shows the original passage. Variation (b) shows a modification in measure 6, where the bass line is altered to avoid a problematic chord. Variation (c) shows a different modification in measure 6. Variation (d) shows a further modification in measure 6, involving a double change of notes (a harmonic Schlenker) to resolve the issue. The measures are numbered 1 through 13 at the top of the first staff.

Beispiel 29

- a) Vordergrund
- b) Die rhythmische Halbierung der Kadenz in Takt 6 (d. h. der ehemalige Takt 6 schrumpft zur ersten Hälfte von Takt 6) zieht alle nachfolgenden Takte um eine Halbenote nach vorne.⁴⁰ Problem: Die Kadenzen auf G und C sind nicht mehr analog, insofern die vorbereitenden Rhythmen vor dem Schlussklang nicht mehr übereinstimmen. Die Analogie ist aber vom Hintergrund vorgegeben.
- c) Die Rhythmen vor dem Schlussklang werden einander angeglichen. *Problem:* Die Schlussakkorde stehen nicht mehr auf derselben Taktzeit.
- d) Um auch diesen Mangel auszugleichen, wird – strukturell gesehen – der C-Dur-Akkord (T. 10 Mitte) auf eine Ganzenote verlängert (diese Interpretation wird durch das Liegenbleiben von Sopran und Alt nahegelegt). Um den harmonischen Rhythmus in Bewegung zu halten, wird die zweite Hälfte des C-Dur-Akkordes ›als a-Moll-Akkord‹ dargestellt. Der Quintfall *c-F* im Bass wird in zwei Terzfälle zerlegt und die harmonische Bewegung I-II dadurch zu I-VI-II erweitert.

In der Ausstreuung gibt diese Veränderung überdies Gelegenheit, den Tenor als melodisches Zickzack zu gestalten (durch Zerlegen von *a* in *f-a*). Die Umgestaltung des Tenors erzeugt allerdings zwei Oktavparallelen zum Bass, die in der ausgeführten Komposition beseitigt werden müssen. In Kombination mit dem Alt entsteht 3-6-Technik und somit ein letztes unvollendetes kanonisches Stimmpaar. Auch diese Einsätze waren in den hinteren Schichten nicht vorgesehen.

Der Weg zur ausgeführten Komposition

Ausstreuung und ausgeführte Komposition unterscheiden sich in erster Linie rhythmisch. Über die Neufassungen der Rhythmen 1–4 wurde bereits berichtet. Setzt man diese neuen vier Muster in die Soggetti ein und überdies an jene Stellen, die als Fortspinnung eines Soggettoeinsatzes gelten dürfen (Alt und Tenor: Takt 3 erste Hälfte; Tenor: Takt 7 Mitte und Bass von Takt 10 an), so ist das Original beinahe fertig. Es bleiben nur folgende Stellen zu klären:

1. Um die Quintparallele Takt 3 (Mitte) zu vermeiden, beschreibt der Alt eine ausholende Sechzehntelbewegung, die – wie bereits gesagt – wie eine Wiederholung des Endes von Takt 2 wirkt.
2. Wie bereits erwähnt, wird in Takt 6 ein Sechzehntel g^1 eingeschoben, um den Wechsel vom h^1 in den Leitton fis^1 abzufedern. Die starke Diminution des ersten Viertels (Achtel + zwei Sechzehntel) zieht aus Gründen der Ausgewogenheit eine weitere des zweiten Viertels nach sich (punktirtes Achtel + Sechzehntel).
3. Um den weiten Abstand der oktavierten großen Sexte $c-a^1$ in den Außenstimmen zu füllen, erscheinen zu Beginn von Takt 9 die Töne c^1 und e^1 in den Mittelstimmen. Sie verlängern ihrerseits die Vierstimmigkeit bei der Stimmablösung in Takt 8. Der wenig

⁴⁰ Selbstverständlich wird der Schlussston immer nur bis zum Ende des Taktes ausgehalten, in dem er einsetzt. Auf diese Weise dauert das c^1 entweder eine Halbe- oder eine Ganzenote.

elegante gemeinsame Quartsprung aufwärts zeigt den vordergründigen Zweck dieser Töne (die Tonhöhen sind allerdings in der Doppelkanonstruktur angelegt).

4. Die Oktavparallelen zwischen Tenor und Bass in Takt 11 f. werden zum einen durch eine Pause, zum andern durch ein eingeschobenes Achtel kaschiert. Um dem Terzsprung von *F* aus abwärts eine gewisse Notwendigkeit zu geben, wird dieser in Takt 12 von *G* aus wiederholt. In eleganter Weise passt diese Veränderung zu den Achtelbewegungen in den beiden oberen Stimmen. Außerdem lässt sich die Andeutung einer 3-6-Technik zwischen Alt und Bass erkennen.

SCHLUSS

Historisch fällt die Entstehung der doppelten Stimmführung in die Zeit um 1620, also in die Zeit der Entstehung der Schenkerschen Ursatz-Tonalität. Von diesem Zeitpunkt an greift eine Analyse, die auf die Vermittlung zwischen Tonart und Fugentechnik zielt, die den Weg von der strukturellen zur realen Stimmführung zeigt. Ausgehend von der hier vorgelegten Analyse lassen sich einige weitere kritische Punkte zu den Aussagen von Dahlhaus anführen:

1. Dass die Einheit einer Fuge und die Hierarchie der Stimmen nicht aus der Anwesenheit der Soggetti, sondern aus deren Einbindung in tonale Strukturen hervorgehen, ist im Grunde bereits durch die Ausführungen zu Renwick deutlich geworden. Darüber hinaus aber lässt sich jetzt anhand von konkreten Beispielen sehr viel plastischer darlegen, was es heißt, dass Einheit und Hierarchie funktional begründet sind. Bei Fischer etwa ist die reale Oberstimme, weil sie die Umlinie darstellt, auch dann die führende Stimme, wenn zeitgleich in einer anderen Stimme ein Soggetto erklingt (beispielsweise in Takt 5 f. im Tenor). Zudem ist die Hierarchie komplex; denn in die realen Stimmen fließen Bestimmungen aus allen Schichten ein, auch solche, die erst in der ausgeführten Komposition entstehen. Im Falle des realen Basses etwa stammt die kraftvolle Wirkung des Tones *d* in Takt 6 aus dem Hintergrund. Verglichen mit diesem Ton (und dem nachfolgenden *g* sowie den Tönen von Takt 10 an) lassen alle anderen Töne klanglich erkennen, dass sie nicht als Bass-, sondern als Mittelstimmentöne ›angefangen‹ haben. Allerdings bleibt die Verlegung der ehemaligen Altstimme in die tiefste Lage funktional nicht folgenlos. Einige Eigenschaften des realen Basses entstehen erst durch die Verlegung in die Tiefe. Erwähnt wurde bereits das zweite Achtel von Takt 6, das allein durch seine Stellung im realen Bass eine lokale harmonische Progression V-I auslösen kann. Auch die beiden Trugschlüsse (T. 4 und 8) lassen die tiefste Stimme in typischer Bassmanier hervortreten. Diese Wirkung hat es nicht gegeben, als die Bassstimme noch Altstimme war.
2. Was die Vorstellung von der ›Gleichberechtigung der Stimmen‹ angeht, so wäre man auf den ersten Blick vielleicht geneigt, Dahlhaus beizupflichten: In der Tat handelt es sich bei der Gleichberechtigung der Stimmen um einen assoziativen Eindruck, der sich mit der Anwesenheit des Soggettos in allen realen Stimmen verbindet. Doch der Grund dafür ist ein anderer als der von Dahlhaus angegebene. Dazu zwei Bemerkungen:

- a) Der Begriff ›Gleichberechtigung‹ ist bei Dahlhaus eindeutig positiv besetzt. Er soll die funktionale Gleichheit der Stimmen nicht bloß feststellen, sondern herauskehren, dass diese einen ästhetischen Reiz ausübt. Nun hat – sachlich gesehen – der Soggetto von sich aus keinen Einfluss auf die Hierarchie des Tonsatzes, die selbst wiederum durch keinen noch so gleichmäßigen Anteil aller Stimmen an der Durchführung des Soggettos aufgehoben werden kann. Mit anderen Worten: Gleichberechtigung in einem funktionalen Sinne gibt es in barocken Fugen nicht. Die beteiligten Stimmen bleiben hierarchisch abgestuft, so lange der Fugensatz tonal ist (im Sinne der Schenkerschen Ursatz-Tonalität).⁴¹ Allerdings beeinflusst die Beteiligung aller Stimmen am Soggetto die Wahrnehmung dieser Hierarchie. Sie bewirkt, dass sich funktionale Unterschiede beinahe ausschließlich atmosphärisch mitteilen. Im Gegensatz etwa zu einem einfachen Choral, der die hintergründige Hierarchie der Außenstimmen und Mittelstimmen auch in der Physiognomie der Stimmen abbildet und dadurch unmittelbar hören lässt, besteht der Reiz der Fuge gerade darin, dass sich die strukturellen Bedeutungsunterschiede lediglich als unterschiedliche Klangwirkungen an den äußerlich gleichen Soggettoeinsätzen mitteilen. Man könnte also unterstellen, dass die Rede von der ›Gleichberechtigung der Stimmen‹ eben diesen ästhetischen Reiz meint.
- b) Dass man diesen Reiz – entgegen allen Sachumständen – als ›Gleichberechtigung der Stimmen‹ bezeichnet, dürfte mit einer Assoziation zu tun haben, die sich beim Blick in die Partitur einer Fuge aufdrängt. Die Partitur lässt nur die physiognomische Gleichheit der Soggetti, aber nicht deren funktionale Verschiedenheit erkennen. Nun nimmt man die gleichmäßige Beteiligung aller Stimmen an der Darstellung des Soggettos als einen ästhetischen Reiz wahr. Nichts liegt also näher, als die analoge Gestaltung der Stimmen unmittelbar für die Ursache des besonderen Reizes einer Fuge zu halten und diesem Eindruck durch eine begriffliche Aufwertung Rechnung zu tragen: Aus der ›gleichen Beteiligung‹ wird die ›gleiche Berechtigung‹. Tatsächlich erschließt sich der ästhetische Reiz einer Fuge nur einem dialektischen Umweg: Er besteht in der Einsicht, dass sich die funktionale Ungleichheit der strukturellen Stimmen an der physiognomischen Gleichheit der realen Stimmen bricht.

Literatur

- Breig, Werner (1995), »Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge«, *Mf* 48/1, 14–52.
- Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1985), »Bach und die Idee des Kontrapunkts«, *Musica* (1985) Heft 4, 350–352.
- Haas, Bernard / Veronika Diederer (2008), *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Renwick, William (1995), *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*, New York: Pendragon Press.

41 Durch vorübergehend unklare oder auf keine konkrete Tonika bezogene Stellen wird Tonalität noch nicht aufgehoben.