

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

5. Jahrgang 2008

Herausgegeben von
Folker Froebe,
Stefan Rohringer und
Oliver Schwab-Felisch

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft
für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat: Jean-Michel Bardez (Paris), Nicholas Cook (London), Thomas Christensen (Chicago), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Stefan Rohringer (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeús (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

5. Jahrgang 2008

Herausgeber:

Folker Froebe, Wilhelm-Brandes-Straße 2, 27570 Bremerhaven, Tel.: +49(0)471-200 290,
Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, 81675 München, Tel.: +49(0)89-28 92 74 81 und
Oliver Schwab-Felisch, Lilienthalstraße 12, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30-693 05 45

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de.

Layout: Poli Quintana, quintana@interlinea.de / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.

Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Satz: Folker Froebe

Notensatz: Folker Froebe / Oliver Schwab-Felisch

Erscheinungsweise: jährlich.

Manuskripte und Rezensionsexemplare senden Sie bitte an die Herausgeber oder an:

ZGMTH, z.Hd. Stefan Rohringer, Hochschule für Musik und Theater München, Arcisstraße 12, 80333 München.

Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim,

Tel.: +49(0)5121-150 10, info@olms.de, www.olms.de.

Preise: Einzelband 44,- €, Abonnement 37,- € (zzgl. Versandkosten).

Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2009



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-14228-9

ISSN 1862-6750

Inhalt

5. JAHRGANG 2008, AUSGABE 1: RAVEL

EDITORIAL	9
-----------------	---

ARTIKEL

GURMINDER KAUR BOGHAL Breaking the Frame: Arabesque and Metric Complexity in the Sunrise Scene from Ravel's <i>Daphnis et Chloé</i> (1912)	11
PETER KAMINSKY Ravel's Programmatic Impulse	31
HARTMUT FLADT Aneignung und Verfremdung. Ravels Volksmusik-Adaptionen	51
VOLKER HELBING Der Papst und die Tänzerinnen. Zur Forlane des Tombeau de Couperin	63
HANS PETER REUTTER Mozart, Ravel, die imperfizierte Kadenz und die perfekte Melodie. Zwei Melodien aus Mozarts Klarinettenquintett KV 581 und Ravels Klavierkonzert G-Dur	89
THEO HIRSBRUNNER Ravel heute	109

MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

VIOLAINE DE LARMINAT Gehörbildung zwischen französischer und deutscher Tradition. Versuch einer Synthese	121
--	-----

REZENSIONEN

HANS AERTS Andreas Bernnat, <i>Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy.</i> <i>Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von ›Pour le piano‹ bis</i> <i>zu den ›Etudes‹</i> , Tutzing: Schneider 2003	163
---	-----

M. J. GRANT	
Und ab in die Postmoderne. Andrew Dell'Antonio (Hg.), <i>Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing</i> , Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2004	167
ULLRICH SCHEIDELER	
Michiel Schuijjer, <i>Pitch-Class Set Theory and The Construction of Musical Competence</i> , Dissertation, Utrecht 2005	181
 5. JAHRGANG 2008, AUSGABE 2–3: FUGE	
EDITORIAL	191
ARTIKEL	
FOLKER FROEBE	
»Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, der verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind.« Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700	195
MICHAEL POLTH	
Satztechnische und strukturelle Stimmführung im frühen 18. Jahrhundert. Zur Bedeutung des Fugensoggettos für den musikalischen Zusammenhang ...	249
HEINRICH DEPERT	
Grundsätze zum Studium der Kompositionstechnik in den Fugen von Johann Sebastian Bach	287
ARIANE JESSULAT	
Nam et expectat et attendit et meminit – Dimensionalität von Zeit und Zeiterfahrung in der Fuge cis-Moll BWV 849	313
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
REINHARD BAHR	
»... immer das Ganze sehen.« Zum musiktheoretischen Ansatz Christoph Hohlfelds	235
MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE	
JAN PHILIPP SPRICK	
Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert	347
QUELLENTXT	
FOLKER FROEBE	
»... so kommt es bloß darauf an, dass er [die Gänge] gehörig verbinden lerne.« Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings <i>Versuch einer Anleitung zum Präludieren</i>	371

JOHANN GOTTFRIED VIERLING	
Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere	375
REZENSIONEN	
MARTIN EYBL	
Ulrich Kaiser, <i>Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767</i> , Kassel: Bärenreiter 2007	395
MARKUS NEUWIRTH	
Robert O. Gjerdingen, <i>Music in the Galant Style</i> , Oxford University Press 2007	401
CHRISTOPH HUST	
Schenker-Traditionen. <i>Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung</i> (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien u. a.: Böhlau 2006	411
AUTOREN	417

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

5. Jahrgang 2008
Ausgabe 2–3
Fuge

Herausgegeben von
Folker Froebe

Editorial

Sucht man in den Abstracts zu den acht vergangenen Jahreskongressen der GMTH nach dem Begriff ›Fuge‹, so erhält man ganze zwei Treffer. Man darf darin wohl ein Symptom für den Bedeutungsverlust der Fuge in Diskurs und Lehre sehen (und zwar unabhängig davon, ob sie als Technik, Gattung oder gar ›Form‹ verstanden wird).

Ein Grund für diese Entwicklung dürfte in dem Bestreben liegen, den aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Kanon musiktheoretischer Lehrgegenstände mit den leitenden Paradigmen Vokalpolyphonie (›Palestrina-Stil‹), Choralatz (›Bach-Choral‹) und Fuge (›Bach-Fuge‹) zu überwinden. Der ideologische Ballast, mit dem die Fuge befrachtet ist wie kaum ein anderer Gegenstand musiktheoretischer Lehre, macht eine unbefangene Annäherung fast unmöglich. Kaum überbrückbar scheint zudem die Diskrepanz zwischen der Fuge als zum Mythos überhöhtem ›Gipfel der Kompositionskunst‹ und der »Banalität« (Dahlhaus) des üblicherweise gelehrten Regelkanons.

Wenn sich nun eine Doppelausgabe der ZGMTH dem Thema ›Fuge‹ widmet, so ist dies gleichwohl weder ein Anachronismus noch wird damit der schlichten Formel gefolgt, einem ›zu Unrecht vernachlässigten Thema‹ solle nunmehr der ihm gebührende Raum gegeben werden. Die themengebundenen Beiträge dieser Ausgabe entfalten vielmehr jeweils eine dezidierte Kritik etablierter Sichtweisen und eröffnen Perspektiven, die geeignet sind, sich dem Gegenstand gewissermaßen von Neuem zuzuwenden und ihn für die gegenwärtige Lehre zurückzugewinnen.

Wer die eingangs aufgeworfenen Fragen weiter verfolgen möchte, mag die Lektüre mit Jan Phillip Spricks Beitrag zu »Fugenlehrbücher[n] seit 1900« beginnen. Sprick bietet nicht allein eine breite Literaturübersicht, sondern arbeitet auch die verschiedenen Lehrtraditionen und ihre ideologischen Implikationen umfassend auf. Damit sondiert er das Feld, in dem sich die vier Hauptbeiträge zum Thema bewegen.

Diese beziehen sich – unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten – auf Instrumentalwerke und Quellen aus einem Zeitraum von weniger als drei Jahrzehnten (die frühesten der von Heinrich Deppert besprochenen Jugendwerke Bachs dürften nicht vor 1697 entstanden sein; die Niederschrift des Wohltemperierten Klaviers, dem die von Ariane Jeßulat analysierte cis-Moll-Fuge entstammt, datiert von 1722). Wer die Texte übereinander legt, wird bemerken, dass sie einander nicht nur ergänzen, sondern auch wechselseitig kritische Anfragen implizieren.

Den Bezugspunkt Folker Froebes bilden Mauritius Vogts Ausführungen zur Themenfindung in seiner *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719), die erstmals in einer ausführlich kommentierten Teilübersetzung vorgelegt werden. Ausgehend von Vogts Modellbegriff wird nach dem Verhältnis von Modell (›phantasia‹), Soggetto und fugaler Satztechnik gefragt.

Dieses Verhältnis ist zentral auch für Michael Polths Überlegungen zur »Bedeutung des Fugensoggettos für den musikalischen Zusammenhang«. Dem Diktum, bei der Fuge handle es sich nicht um eine Form, sondern um ein »Ensemble von Techniken« (Carl

Dahlhaus), setzt er die Leitfrage entgegen: »Wie kann eine Analyse aussehen, die eine Fuge als Form zeigt, ohne das spezifisch Fugenhafte auszublenden?« Die von Polth in diesem Zusammenhang vorgelegte ›funktionale Analyse‹ der C-Dur-Fuge aus Johann Kaspar Ferdinand Fischers *Ariadne Musica* lehnt sich eng an das von Bernhard Haas und Veronika Diederer am Beispiel der Bachschen Inventionen vorgestellte Analyseverfahren an, das damit zugleich für ein breiteres Publikum erschlossen wird.

Mit Heinrich Deppert konnte ein Autor gewonnen werden, der zu den Pionieren einer historisch informierten Musiktheorie zählt und in den frühen 70er Jahren als Mitbegründer der Zeitschrift für Musiktheorie ein ähnliches Anliegen verfolgte wie heute die Herausgeber der *ZGMTH*, nämlich dem musiktheoretischen Diskurs in seiner ganzen Breite ein Medium zu geben. Depperts Beitrag knüpft einerseits an seine 1993 veröffentlichten *Untersuchungen zu Kadenz und Clausel bei J. S. Bach* an und versteht sich zugleich als das kompositionsgeschichtlich bzw. analytisch ausgerichtete Pendant zu seinen kürzlich erschienenen *Studien zum Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, die auf eine Chronologisierung der frühesten Werke des Komponisten zielen. Hier nun geht es Deppert um eine theoriegeschichtlich kontextualisierte Rekonstruktion jener Regeln und Grundsätze, denen der junge Bach gefolgt sei und die er durch »eigenes Nachdenken« weiterentwickelt und in seinen späteren Werken beibehalten habe.

Ariane Jeßulats Beitrag schließlich steht ganz in der Tradition der insbesondere durch die Schriften Heinrich Poos' repräsentierten Schule musikalischer Hermeneutik, die derzeit wohl niemand so pointiert vertritt wie sie. Ihre Analyse der cis-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers geht dezidiert auf die satztechnische Verfasstheit und die formale Gliederung des Werkes ein. Jeßulats eigentliches Interesse aber gilt weder einer mehr oder weniger umfassenden merkmalsbezogenen Analyse (wie Deppert sie durch kompositions- und theoriegeschichtliche Befunde zu fundieren anstrebt) noch dem Nachweis einer funktionalen Totalität (wie Polth sie zu erfassen sucht). Vielmehr möchte sie die Erzählstruktur des Werkes durchsichtig machen, indem sie die Geschichte signalhafter, oftmals mikroskopisch kleiner Motive verfolgt und die Differenz zwischen der Erwartung des Hörers und den Diskontinuitäten, ja Brüchen in der Narration herausarbeitet. Die Form des Werkes, so Jeßulat, ereigne sich letztlich als strukturierte Zeiterfahrung im Medium erlernter rhetorischer Denkmuster.

Die Mehrzahl der Beiträge rekurriert auf Satzmodelle bzw. Topoi. In diesem Zusammenhang ist auch die hier vorgelegte Neuedition von Johann Gottfried Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* zu sehen. Vierlings überwiegend dreistimmige Exempel für die Veränderung »längere[r] Noten in kürzere« – galante Ariosi und nachbarocke Triosätze – offenbaren die kontrapunktischen Wurzeln und imitatorischen Potentiale der präsentierten Generalbassmodelle und spiegeln die ungebrochene kompositionstechnische Bedeutung des Generalbasses im ausgehenden 18. Jahrhundert. Mit zwei Rezensionen schließt sich der Kreis: Martin Eybl und Markus Neuwirth besprechen die einschlägigen Publikationen Ulrich Kaisers (*Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*) und Robert O. Gjerdingens (*Music in the Galant Style*). Die vorsichtige Kritik, die beide Rezensenten vortragen, führt vor Augen, dass die Diskussion zum Thema ›Satzmodelle‹ keineswegs an ein Ende gekommen ist.

In der Sparte »Musiktheorie der Gegenwart« erfährt Christoph Hohlfelds melodiezentrierter Ansatz eine fundierte Würdigung. Reinhard Bahr gelingt es das Anliegen seines ehemaligen Lehrers sichtbar zu machen, ausgehend von stilübergreifenden, elementaren melodischen Prinzipien zu einer »von Grund auf neue[n] Musiktheorie« zu gelangen. Ohne dass Bahr dies anspricht, zeigt sich, dass Hohlfelds Konzept, obgleich methodisch ungleich offener, in einer gewissen Nähe zu Aspekten schenkerianischen Denkens steht.

Christoph Hust schließlich bespricht den von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel herausgegebenen Sammelband *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, der sich unter anderem den verschiedenen Traditionslinien und ›Schulen‹ der Schenker-Nachfolge widmet.

Folker Froebe

»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. Holtmeier (i. V.).

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 böte 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 (Froebe 2007) und überschneidet sich in Teilen mit einem kürzeren Beitrag über ›Satzmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts‹ im *Tagungsbericht des VI. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie* (i. V.).

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, themate, 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 Stellung des Begriffes der ›phantasia‹ im Kontext der Findungslehre Vogts darzustellen 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 Vogtschen 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, Kap. 5, 154f.)

10 Ebd., Kap. 6, 155ff.

11 So schreibt etwa Arnold Schering: »Den Gipfel rationalistischer Verbohrtheit erreicht der Zisterziensermönch Mauritius Vogt in Prag, wenn er [...] empfiehlt, vier verschieden gebogene Hufnägeln zu nehmen. Diese Hufnägeln, heißt es, schüttele 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. Diese Doppelbödigkeit zu verkennen, hieße wohl, Vogt und seine Zeitgenossen unterschätzen.

12 Butler 1974.

13 Preuß 2002.

154 (154)

CAPUT V.

DE AFFECTONE, THEMATE, CAPRICCIO, ET PSYCHOPHONIA.

UT figuræ ideales suum faciant effectum, & affectum, permittunt conducunt particule affectionales. Non ponuntur autem præcisè ad figuras ideales, sed etiam sine figura. Tales sunt complures. *Allegro* lætitiæ, *triste* trilitiæ, *acutè* audaciæ, *largo* tremulo, *priglanse*, timoris; *forte* clamoris, *piano* silentij, & quietis; item acutè altitudinis, & propinquitatis, *piano* echûs, & profunditatis; *punctim* incisionis, crudelitatis, *largo* connexionis: *sardè* moræ, *præ* fugæ tumultus, & properationis: *senendo* immobilitatis; *trillo*, *trimala*, *priglanse* mobilitatis: *largo*, amorosè amoris, *acutè* odij &c.

Thema sive *obiectum* est id cum textu, quod artificiosè deducendum suscipimus. Sunt autem *thematata* pro *passagij* floridè deducendis: & sunt *thematata* pro *faciendis* fugis. Omnia vè hæc *thematata*, sive *subjecta*, quæ sunt pro *fugis*, deducuntur a *phantasijs* simplicibus. Exemplum *fugæ* ex *hac phantasia*:



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



Poco

Abbildung 1: Vogt 1719, 154f.

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.

155 (155)



Porro quò hæc *thematata* cum suis *passagij* deducenda, & quomodo reducenda sint, vidisti supra mox tractatu II. cap. 6.

Capriccio *phantasia* subitanea, non illa *gradivaga*, ex qua *thematata*, & *fugæ* oriuntur, sed vulgo *ein artlicher Gedanke*: maximè locum habente eadentiam. *Compositio* ex *mero capriccio* ad *vitiôsam* *militanciam* accedit, maximam *nauseam* facit, & tollit *svavem* *fluxum* *compositionis*. Pulchra est, sed in suo loco. In *arijs* cum *gratia* locum habet.

Psychoplasma quasi *diceret* *canus animæ*, est *idealis* *quodam* *paricula*, aut etiam *thema*, aut *capriccio*. quæ post *cantum* *memoria* ita *infridet*, & *inheret*, ut sæpe per *noctem* *durantem* *tuncam* *adhuc*; *manè* *crebrò*, etiam *irreflexè* *sive* *mente*, *sive* *voce* *cantet*: *quantò* *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* *Melotheraum*, vel *Componitarum* *labor* est: ut *nimirum* *nova* *thematata*, *nova* *passagia* *inveniant*. Pro *fugis* *eruantur* *thematata* *optimè* *ex* *phantasijs* *simplicibus*; *quales* *sunt*:

Pp2

Ad

[147]
CAPUT III.
DE FIGURIS SIMPLICIBUS.

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

Omnes hæ[c] figuræ ad faciendum passagio conducunt: atque si passagio Italicum est, in ordinam phantasiam resolvi potest. Imò habita his figuris variatur. Vide exemplum:

[147]
Kapitel III.
Über die *figuris simplicibus*.

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

Alle diese Figuren [die *figuræ simplices*] verbinden sich beim Verfertigen des *passagio*; und insbesondere wenn es sich um einen italienischen *passagio* 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. The first staff, labeled 'Phantasia simplex.', is in G-clef and C-clef, showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff, labeled 'Variatio Messanzæ omnes.', is in G-clef and C-clef, showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a series of sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and ends with '&c.'.

Beispiel 1: Vogt 1719, 148

Es handelt sich bei der hier vorgestellten ›phantasia‹ um eine elementare melodische Sequenz aus ›Gegenschritten¹⁶, die sich ihrerseits, ohne dass dies bei Vogt thematisiert würde, als Diminutionen eines einfachen, ein fallendes Hexachord durchlaufenden Sekundanges verstehen lassen. Mit Hilfe derartiger hexachordaler 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) mente¹⁷.

Den ›passagio‹ bestimmt Vogt in seinem Glossar folgendermaßen:

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

Dabei geht der regelmäßige Wechsel der Figuren bzw. Figurengruppen mit dem Alternieren der Bewegungsrichtungen im Gegenschritt einher. Die Beschränkung der jewei-

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

17 Vgl. Froebe 2007.

18 »Passagio, cursus longior ex varijs continuis figuris, groppo vel tiratis, vel simul messanzis constans.« (Vogt 1719, 6)

ligen Diminution auf den Ambitus »eine[r] Terz, Quart, oder sogar Quint«¹⁹, mithin die konstitutiven Intervallschritte der tradierten Gegenschnittmodelle, weist auf diesen Zusammenhang. Den sequenziellen Charakter des ›passagio‹ betont bereits Wolfgang Caspar Printz: »Über dieses ist die ordentliche aneinander-Hangung die allerbeste.«²⁰ Die Weisung Spiess', dessen Figurenlehre an Vogt anknüpft, ein ›passagio‹ solle »über 2. 3. oder höchstens 4. Tact nicht ausmachen«²¹, schließlich lässt sich vor diesem Hintergrund als Warnung vor allzu raumgreifender Sequenzierung verstehen. Ungeachtet solcher Übereinstimmungen bleibt Vogt der einzige Autor, der den Begriff des ›passagio‹ 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 phantasij
simbolicibus. 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 zum Ausarbeiten florider *passagijs* und es gibt Themen für das Machen von Fugen. Alle diese Themen oder Subjekte aber, die für Fugen [geeignet] sind, lassen sich aus einfachen *phantasijs* gewinnen. Ein Beispiel einer Fuge aus einer solchen *phantasia*:



Beispiel 2: Vogt 1719, 154

19 »Passagae (vocabulum Italicum) dicuntur diminutiones seu colloraturae 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 Der folgende Abriss orientiert sich 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 blosse 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 necesario 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 fantaisie*.

40 Dieses und das folgende Zitat ebd., 603. – Betz hingegen meint, die Titelgebung von Sermisys *Missa ad placitum sur fantaisie* 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‹ 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 *fantasias*. 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 würde 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 1960, 204. 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 gleichwohl 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‹ *entstünde* im Geist des Musikers, sondern vielmehr, sie *wohne diesem inne* bzw. *habe dort ihren Sitz* (»animo Musici insidentium«). Auch die Bedingungen für das Gelingen der Improvisation – ›Kunsterfahrung‹ und ›Ordnung des Geistes‹ – lassen annehmen, hier werde die ›spontane‹ Präsentation der ›phantasia‹ (›ex tempore‹ vor Zuhörern) mit ihrer kognitiven Verankerung sowie der Ordnung ihrer Instantiierung (als deren Voraussetzung die Ordnung des Geistes angesprochen wird) zusammengedacht.

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 concurrêre«) 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: »lanovvka, 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 nackten [unbearbeiteten] *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. lizenziöser 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.« (Niedt 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 [auch] ein neues führst du leicht fort mit einem *passagio*. Aber wo wirst du diesen finden? Hierin ist die Arbeit der erfahrenen und kundigen Melodisten oder Komponisten einzigartig, dass sie zweifelsohne [überaus] neue Themen, neue *passagia* finden. Für Fugen werden Themen am besten aus einfachen *phantasijis* eruiert, welche da sind:

The image shows a musical score for six staves. The first staff is a treble clef with a common time signature. The second staff is a bass clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a treble clef. The sixth staff is a bass clef. The music consists of a sequence of notes and rests, with some notes beamed together and some having accidentals. The score is divided into two measures by a double bar line.

Beispiel 4: Vogt 1719, 156

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

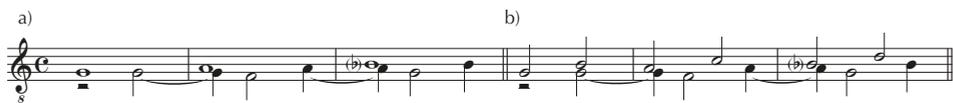
[156]
 Auf diese also und ähnlich regelmäßige Progressionen der *phantasia* werden alle Themen der Fugen und der regelmäßige *passagio* zurückgeführt.

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 bringt 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 sind, seien »ableitbar« aus »phantasijs simblibus«.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 sekundärer Vorgang, sondern als der einstimmigen Gestalt bereits innewohnend gedacht wird. Der Modellbenutzer realisiert einen Ausschnitt aus einem potentiell unendlichen Konnex: »Fugen, die aus einer Fantasia hervorgegangen sind«, so Vogt, seien »der Substanz nach nichts anderes als ein variiertes Teil der Fantasia«.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 ein-stimmiger ›phantasiae‹ dargestellt hatte, auch ›passagij‹ 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) ›passagio‹ bestehe darin, einem (nicht-sequenziellen) Thema zu folgen (in Vogts Beispiel steht der ›passagio‹ als Gelenk zwischen zwei authentisch pendelnden Rahmenteilen auf der I. und der V. Stufe). Vogt spricht auch von »Themen mit ihren passagijs«. ⁵⁴

[154]

Thema, quod sequitur pro passagio, non est ex phantasia; licèt passagio more Italico semper fit ex phantasia:

[154]

Das Thema, das durch einen *passagio* gefolgt wird, ist nicht aus einer *phantasia* [gemacht], während freilich der *passagio* 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 *passagijs* ableiten, und wie sie wieder [auf eine *phantasia*] reduziert werden können, siehst Du gleich in Traktat III, Kap. 6.

Offenkundig realisiert der ›passagio‹ 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 Satz-

⁵⁴ Ebd., 155.

oberfläche 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 ›passagio‹ 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 illud comprehensio, quod non est de phantasia, & cadentia qualicunque.

[161]
Traktat IV.
Von der gegenwärtigen Komposition.
Kapitel I.
Von der *comprehensio*, der *phantasia* und der Ableitung einer, zweier und dreier Stimmen.

Die *comprehensio* ist folgendermaßen definiert: *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[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 passagijs magnopere excelluit Scarlati [sic], qui ijsdem admiscuit comprehensiva. [...] Omnia Recitativa sunt comprehensiva.

[156]

In solchen *passagijs* 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:

The image shows two musical staves. The first staff is a bass clef with a flat sign (b) and six notes. The second staff is a bass clef with a sharp sign (#) and six notes. Above the second staff are numerical figures: 4/2, 6/5, 6/4, 6/3, 6/2, 6/3.

Comprehensio naturalis.
Vel Consonantia.
Soluta.

Comprehensiones arithmeticae.
Dissonantia.
Ligata.

Beispiel 7: Vogt 1719, 114

Ein ›passagio‹ ohne Regelmäßigkeit der Figurenfolge, dessen Kerntöne und Brechungsfiguren (›massanzae‹) 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 *passagij* 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 *passagia* nicht über *phantasias* macht, der befindet sich mit ihnen in der Gattung der *musicae comprehensivae* [der auf Zusammenziehung beruhenden Musik]; sie werden gemacht auf diese Weise:



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 ›passagio‹ sequenziell fortgesponnen werden können, würden aus der ›comprehensio‹ geschöpft⁶², so könnte man mutmaßen, Vogt ginge davon aus, die ›musica comprehensiva‹ bewege sich bevorzugt im Kadenzraum, etwa in Gestalt von ›Pendelmodellen‹⁶³, und vollzöge hauptsächlich Fortschreitungen zwischen den Basstufen der ›Oktavregel‹, die von Vogt freilich nur in ihrer Grundform darstellt wird.⁶⁴

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

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 Vogt 1719, 149.

62 Ebd., 161.

63 Kaiser 2007b, insbes. 166–211.

64 Vogt 1719, Kap. 8, § 14f., 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 insofern 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 Vorhaltskette im Oberstimmensatz und des Terz-Sekund-Gegenschrittes im Bass verstehen). Vogt selbst weist darauf hin, ›comprehensiones‹ könnten, in eine rechte 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 abgeleitet 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 wohlgermerkt 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, 64f.) 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 rekurrieren.« (2008, 396)

Schließlich verwendet Vogt die Termini ›comprehensio‹ (bzw. ›thema‹), ›phantasia‹ (bzw. ›passagio‹) und ›cadentia‹ wenn auch mit einer gewissen Unschärfe, als formale Kategorien, die an den ›Fortspinnungstypus‹ Wilhelm Fischers (›Vordersatz‹, ›Fortspinnung‹, ›Epilog‹)⁶⁶ oder die entsprechenden Formfunktionen William Caplins (›Presentation‹, ›Continuation‹ und ›Cadential‹)⁶⁷ denken lassen. So sei das Thema einer Arie aus der ›comprehensio‹ zu schöpfen, die fortspinnenden ›passagia‹ 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. *Passagia* 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 phantasiati, 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 gratiosa 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* [*themate phantasiati*] oder einer *fuga* oder einem *subjecto comprehensivo* [...] und gehe nach [einigen] Wiederholungen und der Beendigung der Perioden mit einer *cadentia imperfecta*, *perfecta minus* oder auch ohne Kadenz in ein Mittelstück [sinngemäß: einen Fortspinnungsteil] über, der entweder teils aus *phantasijs* oder auch aus *comprehensionibus* 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 fundamentali*, 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 Tonarten-disposition.]

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 Aussage, die musikalische Findung aus der ›phantasia‹ sei in besonderer Weise charakteristisch für den italienischen Stil.

[141]
CAPUT II.
AD ORGANISTAM, COMPONISTAM, VOCALISTAM, ET INSTRUMENTISTAM AD-MONITO.

[...]

[143]

Componista, antequam componista fieri incipiat, debet se resolvere ad aliquem generalem styllum, vel modum, num velit modum sequi Italicum, num Germanicum, num mixtum. Italia sequitur suum, eruitque sua plerumque ex phantasij: Germania sequitur suum, eruitque 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 *comprehensione* ausfindig. Die Themen sind allen unter verschiedener Ableitung gemeinsam.

Teil II: Zur Relevanz des Vogtschen Modellbegriffs für die Fugentechnik um 1700

Die enge Verknüpfung der Begriffe ›phantasia‹ und ›fuga‹ bei Vogt legt es nahe, nach der Relevanz des Vogtschen 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 diapentem 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 einem linearen Fortspinnungsteil), 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 Folgeinsatz mit der fortlaufenden Stimme zusammentrifft. Betrachtet man die gegebenen Beispiele, so wird deutlich, dass Vogts Ausführungen in erster Linie auf ältere Fugentypen ohne syntaktische Strukturierung des Soggettos und wohl auch ohne syntaktische Binnengliederung des jeweiligen Imitationsabschnitts zielen. 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 Vogts 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 Bachschen *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 eines zweistimmigen Quint- oder Quartkanons 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:



Beispiel 13: Vogt 1719, 213

Quartsext-Bildungen. Die Realisierung des Doppelkanons 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 regelrechten 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 einführen.

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.

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 Bassstimme 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 vollkommenster Komponist« gerühmt (»nostrī 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 Muffatts *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 Basstimme.
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 kadenzialen 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

fürte 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, meist leittönig 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 Gegenschritt komplex 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 Alt-klausel 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 variations of a musical passage, labeled a), b), and c).
 Variation a) shows a linear reduction of the passage, consisting of a single treble staff with a few notes and chords. A curved arrow indicates a connection between two notes.
 Variation b) is the original text, presented in a grand staff (treble and bass staves). It features a complex texture with many notes and rests. The label 'kadenzielle Korrektur' is placed above the treble staff.
 Variation c) is a latent model complex, also in a grand staff. It shows a more structured and simplified version of the original text. The label 'Mixtorenumlagerung' is placed above the treble staff.
 The bottom section of the image repeats the three variations (a, b, c) for a different part of the piece. Variation a) shows a few notes with a dashed line and '8th' below it. Variation b) is the original text with 'kadenzielle Korrektur' above it. Variation c) shows a more complex model with many notes and rests.

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 Themen 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 und Rückungen« aber sind nichts anderes als modellhafte, mit hin ›sequenzielle‹ Gänge sowie Synkopen bzw. Vorhalte.⁹² Diese werden nicht sekundär auf das einstimmig gedachte Thema appliziert, vielmehr wird das Fugenthema von vornherein als der melodische Extrakt eines mehrstimmigen kontrapunktischen Satzes vorgestellt:

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

Ogleich 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 öfterm Wiederschlage, 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 genugsam 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 geschuldet, Kunstfertigkeit zu zeigen, sondern zielt wesentlich auf die Realisierung der dem einstimmigen Thema innewohnenden kontrapunktischen ›phantasia‹. Entsprechendes scheint auch für Marpurgs bereits erwähnte Anweisungen zur ›Zergliederung‹ des Themas in den Zwischenspielen und seinen Vorschlag zu gelten, einen Teil des Führers zu entlehnen, um daraus »vermittelt 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 Kadenz und ›phantasia‹: Der Terz-Sekund-Gegenschritt der Oberstimme fungiert als Diminution einer übergeordneten Altklausel (5-4-3) und bildet die Ergänzungsstimme

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 (Dahlhaus 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

zum Klauselgerüst der Unterstimmen (die saltierenden Auftakte des Themas markieren die latente Tenorklausel Ebene). Dies ergibt eine typische Initialformel, die aus einer Sexteinstellung der Oberstimmen eingeführte ›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 Fortspinnungsteilen (Beispiel 21b) und Engführungen (Beispiel 21c)¹⁰⁰, wobei in der F-Dur-Sinfonia Satzbaustein und thematische Diminution eng aneinander gekoppelt bleiben. Dabei zeugt die Abspaltung der initialen Sexteinstellung – Marpurg spricht von der »Zergliederung eines Satzes«¹⁰¹ – eine neue ›phantasia‹, die steigende, thematisch als Unterquartkanon zwischen Synkopen- und Mixturstimme profilierte 5-6-Konsequente (Beispiel 21b).

Es wäre naheliegend gewesen, im weiteren Verlauf des Satzes auch die Klauselbildung 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 Stelle im weiteren Verlauf des Satzes, an der ein Improvisator aus der überspielten Klauselbildung (›sfuggir la cadenza‹) nahezu zwangsläufig in das fallende Synkopenmodell einsteigen würde (Beispiel 22b). Diese Erwartungshaltung wird deutlich konterkariert (Beispiel 22a). Es scheint, als habe Bach zum einen mit der extensiven Zurschaustellung der kanonischen ›phantasia‹ in konsonanten Gegenschritten (Beispiel 21c, S. 229) das Prinzip der fallenden Stufensequenz für ›verbraucht‹ gehalten, zum anderen 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. 76f., sowie Froebe i. V., letzter Abschnitt »Fingerpedal: Gegenschritt und lineare Synkopierung«.

100 Die strukturelle Stufensequenz wird thematisch zunächst als Terzfall segmentiert (siehe Klammern); der Neuanfang 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 *thematic*« 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 †) 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 Cadenz« 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 kadenziiell 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).

Fuga.

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

Fuga. Alla breve.

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

a) Fuga, un poco vivace

b)

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

¹⁰⁹Hohlfeld zieht das Thema als Beispiel für einen »geschlossenen Spannungsbogen« heran, in dem sich das elementare Prinzip der »Atemkurve« spiegele (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. 7 f.), 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 *Toccatà 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 (Preuß 2002, 68 f.).

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) Synkopenkláuseln 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, 100 ff.).

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 Stimmebenen verstehen lässt.¹¹⁶ Walther schneidet den Zug der strukturellen Oberstimme charakteristisch in die Diskantklausulebene. Die finale Themenkombination (Beispiel 28h) weist diese Heterolepsis als Ergebnis eines Stimmtausches zwischen dem Thema und dem aus der Mixturstimme profilierten Kontrastsubjekt 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 (top staff), 7 7 7 7 7 # (second staff), and 7 6 7 6 7 # (third and fourth staves). 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 Stimmebenen 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 67 ff.

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 Binnenzwischenpiel (T. 7f.), 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

kette (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 a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is characterized by its intricate counterpoint, with the right hand often playing a more active, melodic line while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. In both excerpts, there are specific markings above the treble staff, including a dagger symbol (†) and a cross symbol (‡), which likely indicate points of structural or thematic significance. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

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 Patientenebene, 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.

The image displays three systems of musical notation for three voices (vox. 1, 2, 3). Each system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) and a figured bass box below. The first system shows vox. 1 on the top staff, vox. 2 on the middle staff, and vox. 3 on the bottom staff. The second system shows vox. 2 on the top staff, vox. 3 on the middle staff, and vox. 1 on the bottom staff. The third system shows vox. 3 on the top staff, vox. 1 on the middle staff, and vox. 2 on the bottom staff. The figured bass boxes contain the following figures: $\frac{6}{5}$ 6, $\frac{4}{2}$ [6], and 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 »Tocatta 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 (›experimentalis‹). In der ersten Akkolade dagegen wird

¹²¹ Walther 1708, 202.

The image displays two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', from Johann Gottfried Walther's 'Toccata con Fuga in C' (BWV 122). Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Example 'a)' is marked with a box containing '9' and a fraction with '6' over '5'. Example 'b)' is marked with a box containing '6' over '5' and '6' to its right. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the 'phantasia simplex' concept.

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 Fakturen 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. ›passagio‹ 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 Vogtschen 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 dürfte128, 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. Marpurg 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 supra 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. hervorzuführen. 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 kadenziell) 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.« (Marx 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 concentuum 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.

- Spiridionis a Monte Carmelo (1670/71/75), *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, Manuchordiis*, 4 Bde., Bamberg 1670, 1671; Würzburg 1675, Reprint hg. von Edoardo Bellotti, Colledara: Andromeda 2003.
- 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 istitutioni 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.
- 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 Music* 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.
- (i. V.), »Satzmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie und Vermittlung – Tagungsbericht des VI. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)*, hg. von Klaus Heiwolt, Hildesheim u. a.: Olms.
- 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.

- 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.

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 Fuganalyse 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

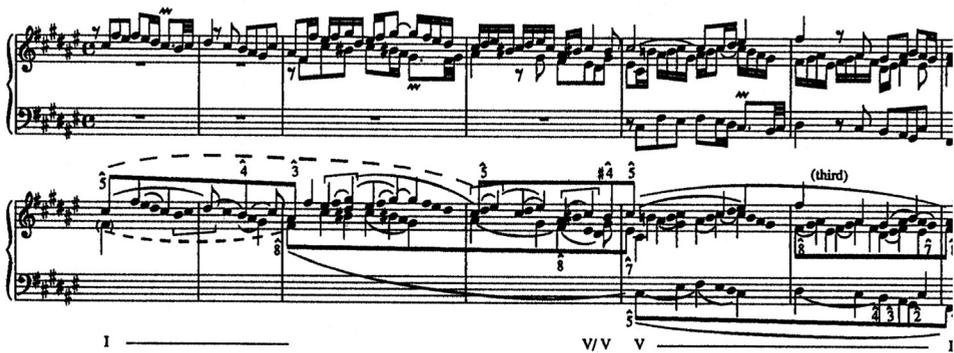


Abbildung 2: Renwick 1995, 118

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.

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 berechtigte 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 8f. 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 Stimm disposition 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 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 Unterquartkanon (f; so Takt 1).

The image displays six musical examples (a-f) illustrating the 'Zickzack' motif (G-A-B-A-G) in various voicings and textures. Examples a, b, c, and d are shown on a single staff, while e and f are on a separate staff. Example a shows the melody in a single voice. Examples b, c, and d show the melody in a two-voice setting with parallel intervals. Examples e and f show the melody in a two-voice setting with alternating intervals (3-6 technique).

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.

The image shows two musical examples, a) and b), on a grand staff (treble and bass clefs). Example a) shows a melody in the treble clef starting on G4, moving stepwise up to D5, and then down. The bass line consists of chords. Example b) shows a similar melody in the treble clef, but the second voice enters later, starting on G4 in the bass clef.

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 auffallenden 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.

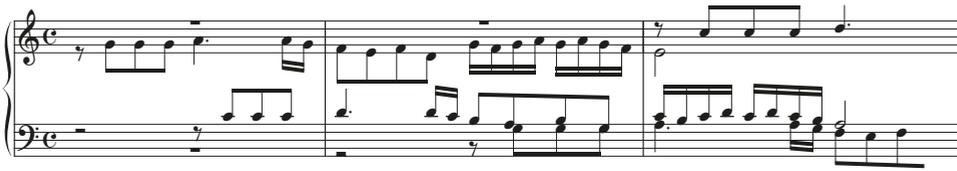
16 Der Basseinsatz am Anfang von Takt 6 und der nachfolgende Alteinsatz geschehen auf Tönen, die sowohl den ersten Kanon fortsetzen als auch den zweiten eröffnen, aber das Zickzack nach vorne verlassen.

The image displays a musical score for 'Beispiel 3' by Michael Polth. It consists of three systems of piano and figured bass staves. The piano staves show a complex rhythmic texture with sixteenth and thirty-second notes. The figured bass staves are annotated with letters A, T, S, and B, and symbols like // and #. The first system has measures 1-4, the second system has measures 5-8, and the third system has measures 9-12. The annotations indicate structural points and voice changes in a double canon.

Beispiel 3

Im Diagramm unterhalb des Notenbeispiels sind vier (strukturelle) Stimmen notiert, die als Doppelkanon geführt werden. Weiße Noten bezeichnen Töne, die in Fischers Fuge tatsächlich erscheinen, schwarze Noten führen den Doppelkanon latent weiter, ohne in der Partitur aufzutreten. Die Buchstaben A, T, S und B bezeichnen Stellen im Verlauf des Kanons, an denen in der tatsächlichen Komposition ein Soggettoeinsatz stattfindet. // meint Brüche im melodischen Zickzack. Linien zwischen verschiedenen Stimmen des Kanons bezeichnen Stellen, an denen eine reale Fugenstimme zwischen zwei strukturellen Kanonstimmen wechselt.

- 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.

a) b)

c) d)

Beispiel 7

In der C-Dur-Fuge treibt Fischer die melodische Identität der Soggetti bis in den vierten Takt hinein. Der Logik der Schichtenanalyse nach wird im Vordergrund zunächst der Terzfall im Gerüstsatz (a) mit einem Durchgang gefüllt (b). In der Schicht zwischen Vordergrund und ausgeführter Komposition wird das zweite Tonpaar vom ersten durch Einfügen einer unteren Wechselnote unterschieden (c). Außerdem wird dem ersten Ton an Anfangston ein charakteristischer Rhythmus gegeben (d). Auf diese Weise entstehen vier verschiedene Rhythmen:

Rhythmus 1: Rhythmus 2: Rhythmus 3: Rhythmus 4:

Liegeton Durchgangston Wechselnote Wechselnote & Durchgang
(rhythmisch zerlegt)

Beispiel 6

In der ausgeführten Komposition werden die Rhythmen 1–4 in eine einfache, fließende und doch prägnante Fassung gebracht:

Beispiel 7

- In Rhythmus 1 wird die erste Note um ein Achtel nach hinten geschoben. Die Achtelpause lässt den Anfang an vielen Stellen dadurch auffälliger wirken, dass er in die bereits angeschlagenen Liegetöne der anderen Stimmen hinein einsetzt.
- Rhythmus 2 passt sich durch die Diminution des Achtels in zwei Sechzehntel Rhythmus 4 an.
- In Rhythmus 3 wird der Stillstand auf dem zweiten Viertel durch ein neues Achtel beseitigt, das diastematisch aus der unteren Stimme des Stimmpaars stammt.
- Die sich wiederholenden Achtel in Rhythmus 4 werden durch die Einführung von Sechzehnteln elegant in einen Bogen transformiert.

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).

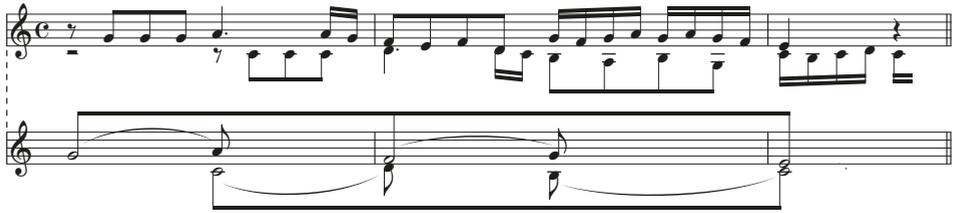
Tonräume und Struktur des Soggettos

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

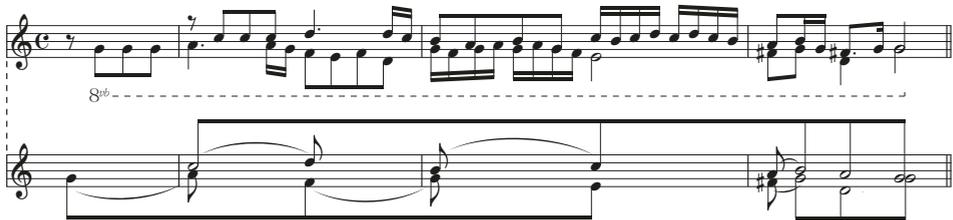
²² Einen gewissen Einschnitt stellt höchstens der folgende Ton *c* dar. Eigentlich jedoch endet der Soggettoeinsatz des Basses, der in Takt 8 beginnt, mit dem letzten Basston der gesamten Fuge.

Zickzackbewegung provisorisch als Wechsel zwischen Haupttönen und Superjectiones auffasst). Je nachdem in welchem 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) Grenztone 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 Grenztone 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 sequence of notes in the treble clef starting at measure 5, with a tenor entry in measure 6 that is half a measure early. Example b) shows a similar sequence but with a different phrasing in measure 6. Example c) shows a sequence with a question mark above a measure in measure 6, indicating a point of uncertainty or a question about the phrasing. Example d) shows another alternative phrasing for the entry in measure 6.

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 Composition stammt als die regelmäßigen Sogettoeinsätze.

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 $C-G-c-g-c^1$ -... usw. kann bei einem Wechsel der Tonart von C-Dur nach G-Dur zwar zu $G-d-g-d^1$ -... usw. verändert werden,²⁸ aber nicht zu $D-A-d-a-d^1$ -... 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.

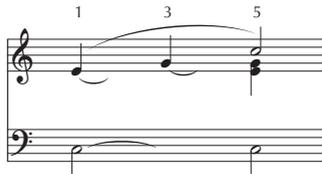
Beispiel 15

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.

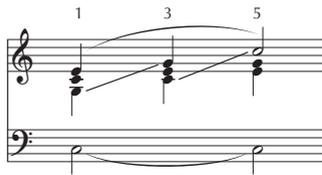
Die Rotation lässt sich in der nächst tieferen Schicht in eine lineare Bewegung umformen, diese wiederum in einen Lagenwechsel. Beim Übergang von Bild c) zu d) wird abermals die Identität der Stimmen neu festgelegt.

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 hinein hören.

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

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 Quintraum.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 Uralinie 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

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

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

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 Kadenz 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 Kadenz gegenüber dem Original. Umgekehrt fällt im Vergleich zwischen Komposition und Umriss auf, dass die Kadenz 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

The image shows a musical score for 'Vordergrund' in two systems. The first system consists of measures 1 to 6, and the second system consists of measures 7 to 13. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Arrows and lines connect notes across measures, indicating melodic or harmonic relationships. The score is presented in a clean, black-and-white format.

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

The image displays four systems of musical notation, labeled a) through d), illustrating a process of simplification or restructuring of a musical passage. Each system consists of a treble and bass staff. System a) shows a complex texture with many notes and rests. System b) shows a simplified version of the first five measures. System c) shows a further simplified version with long horizontal lines indicating sustained notes. System d) shows a final simplified version with even longer horizontal lines.

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 Quartern 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. Each variation is shown in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The measures are numbered 1 through 13 at the top of the first staff. Variation (a) shows the original score, where in measures 11 and 12, the outer voices descend in fourths. Variation (b) shows a modification in measure 6, where the bass line has a different rhythmic pattern. Variation (c) shows a different modification in measure 6. Variation (d) shows a further modification in measure 6, with a different rhythmic pattern in the bass line. The variations illustrate different ways to handle the harmonic and structural issues mentioned in the text.

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 (punktiertes 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 Stimmlösung in Takt 8. Der wenig

⁴⁰ Selbstverständlich wird der Schlusston 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 Urlinie 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.

Grundsätze zum Studium der Kompositionstechnik in den Fugen von Johann Sebastian Bach

1. Teil

Heinrich Deppert

Im Gegensatz zu Fux' *Gradus ad Parnassum* enthält Bachs etwa zur gleichen Zeit entstandenes *Wohltemperiertes Klavier* keine expliziten Regeln für die Komposition von Fugen. Um einer erkennbar dem jeweils eigenen historischen Ort verpflichteten Interpretation der Bachschen Fuge zu entgehen, schlägt der Verfasser zur Beschreibung der Bachschen Kompositionstechnik ein Verfahren vor, das sich soweit wie möglich an die zuordenbaren Quellen hält. Das betrifft zunächst den verhältnismäßig schmalen Bestand von überlieferten Anweisungen aus der Zeit von Bachs Lernen in Mitteldeutschland, danach Bachs erhaltene erste Fugen aus der *Möllerschen Handschrift* und der Sammlung der *Neumeister-Choräle*, die sich auf Grund von Studien des Verfassers verhältnismäßig sicher chronologisch ordnen lassen. Zum Vorschein kommt ein in bestimmtem Rahmen beschreibbarer Begriff von Durchführung. Die Folge solcher Durchführungen ergibt das thematische Gerüst der Fuge. Gegliedert wird sie im Wesentlichen durch die Kadenzen, die analog zur thematischen Anlage oder auch nach Art einer Überformung unabhängig davon gesetzt werden können.

Im zweiten Teil (der in einer der nächsten Ausgaben der *ZGMTH* erscheinen wird) werden zunächst zur Gewinnung allgemeinerer Aussagen zwei zeitgenössische Darstellungen herangezogen (Mattheson, Marpurg). Danach wird die Entwicklung der Kompositionstechnik Bachs in den themafreien Partien beschrieben. In Analysen zweier Fugen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (d-Moll und E-Dur) wird schließlich versucht, die erarbeiteten Grundsätze zur Anwendung zu bringen.

Mit dem auf Latein verfassten Lehrbuch *Gradus ad parnassum* von Johann Joseph Fux (1725)¹ einerseits und der Präludien- und Fugensammlung des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach (1722 und 1740)² andererseits besitzt die Disziplin »Kontrapunkt« des Lehrfachs Musiktheorie in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts gewissermaßen einen doppelten Anfangspunkt. Trotz ihrer unterschiedlichen Form haben diese beiden klassischen Quellen vergleichbare Absichten: Beide wenden sich an die »Lehr-

1 Im Folgenden stets zitiert nach der Übersetzung Lorenz Mizlers (Fux 1742).

2 Die von Bach um 1740 durch einen zweiten Teil auf insgesamt 48 Präludien und Fugen vermehrte Sammlung ist gegen 1800 erstmals gedruckt worden. Sie war im 18. Jahrhundert in überaus zahlreichen Abschriften verbreitet. Vgl. dazu die kritischen Berichte von Alfred Dürr (NBA V/6.1, 14–17 und 123, sowie NBA V/6.2, 17–21).

begierige Musicalische Jugend«, wie Bach sich ausdrückt³, beide widmen sich dem gleichen Ziel, der Kompositionstechnik der Fuge.

Die Ausgangspunkte der beiden Klassiker sind allerdings denkbar verschieden. Während Bach eine bis in die damalige Gegenwart reichende breite Tradition fortschreibt, knüpft Fux an längst vergangene Musik an, an die Musik Palestrinas, offenbar aus Unzufriedenheit mit der Musik seiner Zeit. Im Vorwort seines Buches schreibt er über sein Bemühen: »Denn die Arznei wird vor Krancke und nicht vor Gesunde zubereitet.«⁴ Mit der Wahl dieser Ausgangspunkte sind die Wirkungsmöglichkeiten weitgehend vorbestimmt: Fux' Lehre wird eine Grunddisziplin, eine Art Grammatik des reinen Satzes; die Fugenkomposition bis ins 20. Jahrhundert hinein folgt dagegen mehr und mehr bis hin zur Ausschließlichkeit dem Bachschen Vorbild.⁵

Im Gegensatz zum Fuxschen *Gradus* enthält das *Wohltemperierte Klavier* keinen Lehrgang. Wer die Sammlung als Lehrbuch benutzen wollte, war stets auf die Stücke selbst verwiesen, denen er die Grundsätze, Vorschriften und Regeln direkt zu entnehmen hatte. Anders als bei Fux wurde durch dieses Verfahren der Lehrgegenstand gewissermaßen lebendig erhalten, indem er immer wieder neu angeeignet, immer wieder neu interpretiert werden musste. Und es mag sein, dass sich so in der Geschichte der Beschäftigung mit den Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* ein guter Teil der Geschichte des musikalischen Denkens der nachfolgenden Zeit widerspiegelt.⁶

Andererseits hat dieses nachhaltige Interesse den Blick der Nachgeborenen auf die Fugen Bachs verändert; denn spätere Interpretationen des Notentextes sind in deren Bewusstsein vielfach zu dessen gewissermaßen selbstverständlichen Bestandteil geworden. Man kann sich bisweilen des Eindrucks nicht erwehren, dass dadurch der Zugang zum Text der Stücke (im Sinne ihres Schöpfers) erschwert, in mancher Hinsicht sogar fast ganz unmöglich gemacht worden ist.

Am nachhaltigsten scheint dieser Vorgang im Bereich der Harmonie und der Harmoniebehandlung wirksam zu sein, in dem schon bald nach Bachs Tode stillschweigend unterstellt wurde, dass er in seiner Musik den Prinzipien der von Rameau ausgehenden späteren Harmonielehre gefolgt ist.⁷ Da Bachs Denken erweislich grundsätzlich anders orientiert ist⁸, hat diese langlebige Vermutung die Kenntnis und Erkenntnis der Bachschen Kompositionstechnik eher behindert und Anlass zu mancherlei Fehleinschätzungen gegeben.

3 NBA V/6.1, 1. – Fux schreibt: »Mein Absehen ist, denen jungen Leuten zu Hülffe zu kommen, welche diese Wissenschaft zu erlernen begehren [...].« (1742, »Vorrede an den Leser«)

4 Ebd.

5 Gleichwohl sollte der Bedeutung des Fuxschen Lehre für die Fugen der Wiener Klassik, insbesondere die Fugen Joseph Haydns mehr Beachtung geschenkt werden.

6 Vgl. dazu u. a. Hinrichsen 2002 (zur Editionsgeschichte) und Schmall-Barthel 2002 (zur Interpretationsgeschichte im 20. Jahrhundert). – Zur komplizierten Frage der später so genannten »motivisch-thematischen Arbeit« in den Fugen Bachs und ihrer Rezeption fehlen – so weit wir sehen – entsprechende Studien noch weitgehend.

7 Man vergleiche dazu die Grundbass-Analyse der Fuge in h (WTK I, Nr. 24, BWV 869/2) bei Johann Philipp Kirnberger (1773, 55–103). – Als spätere Belege vgl. Riemann 1903, 158 ff., Zulauf 1927 und Czaczkes 1965 (z. B. Bd. 1, 35: VII. Stufe, g-Moll, in a-Moll = »Variante der Molldominantparallele«).

8 Vgl. dazu Depert 1989 und 1993, auch Daniel 2001.

Ähnliche, wenn auch vielleicht nicht so gravierende Schwierigkeiten gibt es auch in anderen Bereichen, in denen spätere Vorstellungen auf die Fugen Bachs übertragen wurden, insbesondere bei der an der klassischen Instrumentalmusik orientierten Frage nach der ›Form‹ eines Musikstückes, nach der ›Form‹ der Fuge.

Hugo Riemann, der Ende des 19. Jahrhunderts als erster diese Frage umfassend behandelt hat, spricht zwar angesichts der von ihm durchgehend vorgefundenen Dreiteiligkeit der Stücke »nach dem Schema A - B - A« von der »vollständigen Übereinstimmung des Bachschen Fugenbaus mit den Normen aller anderen musikalischen Formgebung«, angesichts der näheren Bestimmung dieses Aufbaus (»grundlegender Teil in der Haupttonart, modulierender Zwischenteil, Schlussteil in der Haupttonart«) wird jedoch alsbald die Analogie zur Anlage des klassischen Sonatenhauptsatzes deutlich (Exposition, Durchführung, Reprise, mit den entsprechenden näheren Bestimmungen).⁹

Etwa 60 Jahre später hat sich das Bild entsprechend der veränderten musikgeschichtlichen Situation gründlich gewandelt. Die im Jahre 1956 erstmals veröffentlichte Darstellung zum ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Ludwig Czaczkes bringt eine Behandlung der Frage nach der Form ausschließlich auf thematischer Grundlage. Teile einer Fuge sind demnach grundsätzlich Durchführungen des Themas (einschließlich aller davor, dazwischen oder danach stehenden themafreien Partien), wobei diese Vorstellung so rigoros durchgehalten wird, dass die von Czaczkes ausdrücklich als wichtig anerkannten Kadenzen¹⁰ gegebenenfalls in ihrer Bedeutung keine Berücksichtigung finden.¹¹

Beiden Interpretationen liegen erkennbar Eigenschaften der Bachschen Fuge und ihrer Anlage zugrunde. Angesichts der Schwierigkeiten (man darf durchaus auch von Unstimmigkeiten reden) kann man allerdings ins Grübeln kommen, ob denn das Problem nicht in der Fragestellung selbst enthalten ist, ob nicht angesichts der offenbar beabsichtigten Vielfalt von Bachs Fugensammlung der aus anderen Zusammenhängen entnommene Begriff von Form überhaupt angemessen sein kann.

Um solchem interpretierenden (darüber hinaus zumeist auch kaum kontrollierbar zeitgebundenen) Blick auf die Bachsche Fuge möglichst zu entgehen, werden wir versuchen, unser Augenmerk auf den technischen Vorgang des Entstehens der Stücke zu richten. Dieser ist sicher einstweilen noch lange nicht im Einzelnen beschreibbar, geschweige denn rekonstruierbar. Wir können jedoch nach den Voraussetzungen, den Bedingungen dieses Vorgangs fragen, nach den Begriffen, die in ihm wirksam werden. Wir schlagen daher ein uns geeignet erscheinendes Verfahren vor, diesen Fragen zum Entstehungsvorgang der Bachschen Fuge so nahe wie möglich zu kommen. Wir werden der Reihe nach die folgenden Themenkomplexe abhandeln:

9 Riemann 1890–91, V. – Riemann war von der Richtigkeit seiner These so weitgehend überzeugt, dass er sogar die eindeutig aus zwei Teilen bestehende Fuge e-Moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers als dreiteilig beschreibt. Das beide Teile trennende Unisono erfährt dabei eine eigentümliche Deutung: »[...] ein Zwischenspiel moduliert über C-dur nach a-moll (dabei ein merkwürdiges unisono der beiden Stimmen).« (1890, 75)

10 Czaczkes 1956, Bd. 1, 19ff.

11 Ebd., 9, Anm. 1; auch 22–32.

1. Die Lehre der Fuge in den musiktheoretischen Quellen am Ende des 17. Jahrhunderts,
2. Bachs früheste Fugenkompositionen (aus der Sammlung der sogenannten *Neumeister-Choräle* und der *Möllerschen Handschrift*),
3. die zeitgenössischen Quellen zur Kompositionstechnik der Fuge (Mattheson, Marpurg),
4. Bachs Satztechnik in den themafreien Partien (den sogenannten Zwischenspielen).

Im Anschluss daran werden wir versuchen, die so gewonnenen Grundsätze an zwei Beispielen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* zu erproben (E-Dur und d-Moll).

* * *

Unter allen musikalischen Gattungen des 17. Jahrhunderts ist die ›Fuge‹ die einzige, die mit einer gewissen Regelmäßigkeit in den musiktheoretischen Quellen der Zeit vorkommt (die ja zumeist als Lehrschriften zur Komposition verfasst wurden). Unter der Überschrift »de Fugis« werden alle Arten der Nachahmung abgehandelt, wobei ausgehend von Unterscheidung zwischen ›Fuga totalis‹ und ›Fuga partialis‹¹² am Ende drei unterscheidbare Arten der ›Fuge‹ sich herauskristallisieren, Kanon, Fuge (im späteren Sinn) und Imitation.¹³

Gleichwohl lassen sich daraus nicht allzu viele Informationen über die spätere Fuge entnehmen. Denn das Hauptgewicht der Lehre richtet sich auf die Frage nach der korrekten Themenform und ihrer korrekten Beantwortung, der später sogenannten ›tonalen Beantwortung‹, und dies verständlicherweise auf dem Boden der traditionellen Lehre von den Modi.¹⁴ In der Bachschen Fuge erscheint diese bereits als ein schulmeisterliches Element, auch wenn beständig daran festgehalten wird; denn das Verhältnis zwischen Dux und Comes wird nicht mehr innerhalb der Stufen eines Modus bestimmt, es richtet sich nunmehr nach dem Transpositionsverhältnis zwischen den beiden dem Dux und dem Comes zugrunde liegenden Tonarten (Tonart der I. Stufe und Tonart der V. Stufe).¹⁵

Interessanter sind für unser Thema daher die eher am Rande überlieferten Aussagen und Anweisungen über Themenform, Themenverarbeitung, Anlage der Fuge und andere technische Details. Wir werden uns aus verschiedenen Gründen an die Bemerkungen in den *Praecepta der musicalischen Composition* aus dem Jahre 1708 von Johann Gottfried Walther halten, deren Herkunft zwar kaum eindeutig zu klären ist¹⁶, die gleichwohl je-

12 Nucius 1613, Kap. 7.

13 Vgl. dazu Walther 1708, 183–195.

14 Vgl. dazu Walker 2004.

15 Vgl. dazu Grandjean 1995.

16 Walker meint zu der Liste Walthers mit 17 Regeln »nearly all of wich were paraphrased from Bertali's treatise« (2004, 266). Vgl. dazu auch Gehrmann, der zu diesen Regeln Walthers zur »Verfertigung einer Fuge« schreibt, darin werde »alles zusammengestellt, was sich bei den wichtigsten Theoretikern seit Zarlino in dieser Beziehung findet.« (Gehrmann 1891, 553) – Braun sagt dagegen zu zwei »wichtigen Hinweisen« Walthers zur Form, dass »deren Herkunft noch nicht feststehe.« (Braun 1994, 290)

doch zeitlich, räumlich und wohl auch inhaltlich der Bachschen Fugenkomposition recht nahestehen.¹⁷ Sie geben vielleicht ein wenig so etwas wie eine ›communis opinio‹ im thüringischen Mitteldeutschland am Beginn des 18. Jahrhunderts wieder.

Walther hält sich, was den Beginn des Themas der Fuge angeht, ans Überkommene, es solle »in dem principal clave [...] oder in derselben Quinte« beginnen. Er verlangt jedoch vom Thema, dass es »ein gewisser Satz« sei, den man »tractiren und abhandeln« will.¹⁸ Damit ist bestimmt, dass das Thema mit einer Kadenz, einer Klausel abgeschlossen sein soll; denn die Kadenzen entsprechen nach damaliger Meinung den Inzisionen innerhalb des Satzbaus der Rede.¹⁹ Für die weiteren Einsätze lässt Walther neben der üblichen Folge (Dux - Comes - Dux - Comes) auch die Möglichkeit zu, das Thema direkt nacheinander »in einem Thone« zu bringen, was dann zu der damals in Mitteldeutschland durchaus gebräuchlichen Folge Dux - Comes - Comes - Dux führen kann.²⁰

Die nächste interessante Regel bezieht sich auf die Anlage eines ganzen Fugenteils, wohl des Anfangsteils einer längeren Fuge. Für den Fall, dass »die Fuge lang seyn soll«, soll man die »Stimmen so lange unter einander verwechseln«, also vertauschen, bis jede Stimme »so wohl den Ducem als Comitem« gehabt hat.²¹ Das ergibt eine Teilfuge mit insgesamt acht Einsätzen, wobei in jeder der vier Stimmen beide Themenformen zu stehen kommen. Auch dafür findet man hinreichend Belege im damaligen Mitteldeutschland. (Bach selbst scheint allerdings kein besonderes Faible für diese doch recht schulmeisterliche Anlage gehabt zu haben.²²) Walther nennt als Erweiterung des ausschließlich durch die beiden Themenformen Dux und Comes bestimmten ziemlich engen Rahmens die Möglichkeit, »das Thema auch in einem anderen Thone« anzubringen. Allerdings müsse »solcher Thon dem Modo nicht zu wieder seyn« und vor dem Ende der Fuge »in den vorigen sich wenden«, also zur Haupttonart zurückkehren.²³ Hier wird eindeutig von Dur- und Moll-Tonarten geredet. ›Thonus‹ ist einer jener Decknamen, die sich in den deutschen Quellen nach 1700 dafür finden; denn ›Modus‹ traute man sich damals

17 Braun schreibt zu Walthers Regeln: »All diese Verfahren kennt man von Bach [...]« (1994, 291) – Wir betonen in diesem Zusammenhang, dass es sich bei der Heranziehung nicht direkt zuordenbarer musiktheoretischer Quellen prinzipiell um ein heuristisches Verfahren handelt. (Das gilt vermutlich zum Teil wohl auch für direkt zuordenbare.)

18 Grandjean weist darauf hin, dass dasselbe wenig später im *Neueröffneten Orchestre* (1713) von Mattheson verlangt wird (1995, 196).

19 »Dasselbe, was in der Rede durch Commata, Colons und Punkten gemacht wird, geschieht im Gesang durch Clauseln und Pausen.« (»Quod in Oratione fit Commatis, Colis et Punctis, id ipsum in cantilena clausulis et Pausis«, Walther 1708, 163 [nach Grimmius], vgl. ebd. 183 f.).

20 Die Frage der Themenbeantwortung wird im vorhergehenden Kapitel »De Repercussione« in herkömmlicher Weise behandelt (1708, 180–183). Hinsichtlich des Einsatzes der zweiten Stimme finden sich unterschiedliche Angaben: Zur Fuga allgemein heißt es, »je eher und geschwinder der Comes seinem Duci folge, ie beßer sey die Fuge zu hören« (ebd., 184, § 6), zur »Fuga partialis oder libera« dagegen, man solle das Thema so lange führen, »bis sich bequeme Gelegenheit erüget, dass die andere Stimme als der Comes eintreten kann« (ebd., 185, § 9).

21 Ebd. 185, § 9(e).

22 Vgl. dazu Deppert 2009, 90 und 131.

23 Walther 1708, 185, § 9(f).

offenbar noch nicht dazu zu sagen.²⁴ Auch die daran anschließenden Bemerkungen haben eine Erweiterung der Fugen-Anlage zum Ziel. Ebenso wie man ein Thema in einem anderen Ton anbringen könne, sei es auch erlaubt »fremde Cadenzen, jedoch mit discretion« zu gebrauchen, über alle »billig und führnehmlich« zu brauchenden »ordinair-Cadenzen« hinaus.²⁵ Die hier in Beziehung gesetzten Begriffe sind hinsichtlich ihres Gebrauchs allerdings insofern nicht ganz deckungsgleich, als der »andere Thon« sich auf das Aussparen der dem Dux und dem Comes zugeordneten I. und V. Stufe der Tonart bezieht, die »fremde Cadenz« dagegen nicht auf den Stufen der »ordinair-Cadenzen«, den Stufen I, III und V, gemacht werden darf. Es könnte also sein, dass ein Einsatz des Themas im »fremden Thon« der III. Stufe zu einer »ordinair-Cadenz« auf der III. Stufe führt.²⁶ Zwar lässt sich nicht genau abschätzen, was hier unter einem »anderen Thon«, der »dem Modo nicht zu wieder« ist, letztlich verstanden wird, im Zusammenhang mit den möglichen Kadenzierungen könnte man schon darauf raten, dass damit – wie später üblich – neben den drei Hauptkadenzen jene drei weiteren Stufen der Dur- oder Molltonleiter gemeint sind, die per se einen Dur- oder Molldreiklang über sich haben.²⁷ Die letzte Bemerkung Walthers zur Anlage einer Fuge bezieht sich auf den Schlussteil, in dem »das thema so viel möglich dichte unter ein ander« zu bringen, eng zu führen sei, wie wir heute sagen würden. (»Finis coronat opus.«)²⁸

Darüber hinaus enthalten Walthers Bemerkungen allerlei Nützliches zur Satztechnik der Fuge: Man solle die zum Thema gesetzten Stimmen variieren, so oft das Thema vorkommt; vor dem neuerlichen Einsatz des Themas solle stets eine Pause gemacht werden, damit der Unterschied zwischen der thematischen und den übrigen Stimmen zu merken sei; wenn in der Mitte der Fuge die Zahl der Stimmen auf zwei oder drei reduziert wird, müsse man – so Walther wörtlich – »die zierlichsten und reinesten Gänge adhibieren«.²⁹ Wenn man auch nicht genau wissen kann, was damit im Einzelnen gemeint ist, geht doch aus dieser und anderen Bemerkungen klar hervor, dass sich Walthers Darstellung immer auf die vierstimmige Fuge bezieht. Wir haben darin wohl durchaus eine Norm in der damaligen Zeit in Mitteldeutschland zu sehen.

* * *

24 Vgl. dazu Depert 1993, 187–192.

25 Walther 1708, 186, § 9(m).

26 Die von Walther in diesem Paragraphen benutzte Terminologie lässt vermuten, er habe hier (ohne mögliche Abänderungen) aus einer von seinen anderen Vorlagen zu unterscheidenden unbekanntem Quelle geschöpft: Die Bezeichnung »Thonus« für die Dur- bzw. Molltonart unterscheidet sich von der vorher von ihm benutzten Bezeichnung »Cantus« (ebd., 15–17, Herkunft unbekannt). In Walthers aus den Johann Kuhnau zugeschriebenen *Fundamenta compositionis* entnommenen Kapitel »Von denen Modis musicis in genere« wird zwischen den »Clausulae essentielles, Affinales und Peregrinae« unterschieden (ebd., 162 f.). Die hier in § 9 vorgenommene Differenzierung zwischen »ordinair-Cadenzen« und »fremden Cadenzen« findet sich später in Walthers *Lexicon* (1732) wieder (»ordentliche Cadenzen« im Artikel »cadence«, 124; »fremde« im Artikel »Clausulae peregrinae«, 170 f.).

27 Vgl. dazu Depert 1993, 211, insbes. Anm. 87.

28 Walther 1708, 186, § 9(p).

29 Ebd., 186, § 9(h–l).

In einem Brief an den Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel hat der Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel – wohl auf eine nicht überlieferte entsprechende Frage hin – über seinen Vater geschrieben: »Blos eigenes Nachdenken hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen und starken Fugisten gemacht.«³⁰ Im Zusammenhang mit der sich anschließenden Ergänzung, Bachs (vorher genannte) Vorbilder seien »alle starcke Fugisten« gewesen, wird hier der Eindruck erweckt, Bach habe sich auf diesem Gebiet ganz ohne Unterweisung gebildet. Selbst wenn man die etwas abfällige Bemerkung in Rechnung stellt, der Unterricht in Ohrdruf bei seinem Bruder möge »wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben u. weiter nichts«³¹, ist das so ganz sicher unrichtig. Aus der erhaltenen Dokumentation dieses Unterrichts in den sogenannten *Neumeister-Chorälen* geht eindeutig hervor, dass zum mindesten die Komposition von Choralfugen zur Ausbildung eines Organisten gehört hat.³² Wenn wir also dem »blos eigenen Nachdenken« des jungen Bachs nachgehen wollen, werden wir uns mit Geduld der erhaltenen Zeugnisse aus dieser Zeit anzunehmen haben.

Die ältesten Fugen Bachs finden sich in zwei Konvoluten, die sich auf Grund ihrer Überlieferung und ihres Inhalts zeitlich recht sicher bestimmen lassen. Es sind dies die sogenannte *Möllersche Handschrift*, die im wesentlichen von Bachs Bruder Johann Christoph in Ohrdruf geschrieben worden ist, und die Sammlung der *Neumeister-Choräle*, bei der es sich um eine Abschrift von Bachs *Ohrdruffer Choralbum* handelt, das Bach sich während des Unterrichtes bei seinem Bruder angelegt und anschließend in Lüneburg noch eine Zeit lang fortgeführt hatte.³³

Praeludium und Fuge in A (BWV 896)

Dank der Aufmerksamkeit von Bachs Bruder sind die frühesten Kompositionen in der *Möllerschen Handschrift* erhalten. Dieser hat die aus Bachs Zeit vor seinem Weggang nach Lüneburg stammenden Stücke – wohl bereits aus einer Art Pietät – neben den aus Arnstadt herübergebrachten in die Handschrift eingetragen und sie damit für die Nachwelt bewahrt. Unter diesen Stücken ist das wohl älteste tatsächlich eine Fuge (mit einem kurzen Präludium), »Praeludium ex A#« (BWV 896).³⁴ Das wie alle frühen Fugen Bachs vierstimmige Stück ist in sich merkwürdig widersprüchlich. Zum einen ist das Stück sehr lang (86 Takte mit 22 Themeneinsätzen), so dass man es kaum für Bachs ersten Versuch halten möchte, zum anderen strotzt es geradezu von einer in ihrer Naivität durchaus anrührenden satztechnischen Unbeholfenheit, so dass es kaum als Produkt einer geordneten Unterweisung anzusehen ist.³⁵ Zum dritten wird in der Anlage des Stücks von den damaligen Möglichkeiten der Fugenkomposition so umfassend Gebrauch gemacht

30 Schulze 1972 (Bach-Dokumente III/803), 255.

31 Ebd.

32 Deppert 2009.

33 Ebd., 67 f.

34 NBA V/9.2, 72–75. Vgl. dazu Deppert 2009.

35 Vgl. beispielsweise die inkorrekte Form des Comes' am Anfang (das e des Dux' wird mit h im Comes beantwortet), die im Verlauf der Fuge stets berichtigt ist (a statt h).

die Umkehrung des Themas gewissermaßen vorschriftsmäßig eingeführt, bevor sie dann – jetzt ohne die Änderung – in den beiden verbleibenden Stimmen im Quintverhältnis durchgeführt wird. Die fünfte Themendurchführung, die nach einer ausgeflohenen Kadenz zur V. Stufe mit dem Einsatz der Umkehrung im Sopran (nach stattgehabter Pause) überaus deutlich und auffällig beginnt, markiert – wohl auch für den jungen Bach – so etwas wie den Höhepunkt der Fuge, denn hier werden der Dux im Tenor und die Umkehrung des Comes im Sopran gleichzeitig gebracht (Beispiel 1). Das Thema muss wohl für diesen Zweck entsprechend entworfen worden sein! Anschließend wird in Alt und Bass die Umkehrung nochmals im Quintverhältnis in Engführung gesetzt, bevor das Stück mit einem Dux-Einsatz im Alt seinen Abschluss findet. Die wenigen Kadenzen tragen zur Gliederung noch kaum etwas bei; sie dienen in erster Linie zur Festlegung und zur Bestätigung der Tonart am Anfang und am Ende des Stücks.

Obleich Bachs erste Fuge noch eindeutig ganz in der transponierten jonischen Tonart auf A steht (ohne Bezug zu anderen Dur- oder Moll-Tonarten)³⁸, hält sich der Komponist darin erkennbar in vielen Punkten an die in Walthers *Praecepta* gegebenen Empfehlungen. In einigen Punkten werden diese allerdings ergänzt und erweitert und wohl auch inhaltlich in ihrer Bedeutung fortgeschrieben.

1. Größere Anzahl und sicherere Abgrenzbarkeit der Themendurchführungen (stets mit durchgehaltener Quintbeziehung der Einsätze),
2. Gebrauch von Engführungen (auch außerhalb des Schlussteils) zur Differenzierung der Durchführungen gegeneinander,
3. Einführung und Gebrauch einer anderen Themenform (Umkehrung).

Dabei erscheint uns die Differenzierung von Durchführungen gegeneinander durch satztechnische Maßnahmen (Engführung, andere Themenform) als ein neues in den Walther'schen Empfehlungen nicht enthaltenes Element.

Da keinerlei Vorlage für das Stück bekannt ist, können wir Bachs eigenen Anteil daran, sozusagen das Produkt des »eigenen Nachdenkens«, hier kaum bestimmen. Am ehesten ließe derartiges sich noch auf den gleichzeitigen Einsatz von Thema und Umkehrung in Takt 56 beziehen, der wohl als Unikum in der damaligen Fugenlandschaft zu gelten hat.³⁹Wir geben die Stelle als Beispiel, gleichsam als eine Art richtungsweisendes Zeichen für Bachs weitere Arbeit. (Er war damals wohl so um die 12 oder 13 Jahre alt.)

daß, wenn jene ihre Noten [...] aufwärts diese ihre unterwärts und demnach verkehrt formieret [...].« (1732, 266)

38 Vgl. dazu Deppert 2009.

39 Der selbe Gedanke eines simultan einsetzenden Umkehrungskanons findet sich am Beginn des Choralvorspiels »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« (BWV 1099) aus den sogenannten *Neumeister-Chorälen* (vgl. Deppert 2009, 99f.; vgl. dazu unten auch Anm. 63).

(»bevorab wenn die Fuga lang seyn soll«): Jede Stimme hat in den beiden Durchführungen zwei Einsätze, abwechselnd einmal den Dux und einmal den Comes (bzw. umgekehrt). Allem Anschein nach hat Johann Christoph diese Anlage seinem Bruder sogar besonders ans Herz gelegt. Unter den von beider Onkel Johann Michael Bach stammenden fünf Musterfugen, die Johann Christoph seinem Bruder zum Abschreiben (und wohl auch zum Nacharbeiten) gegeben hat, sind immerhin noch drei, die exakt dieselbe Anordnung der acht Themeneinsätze aufweisen, sowie eine weitere, die nur geringfügig davon abweicht.⁴¹ Bach selbst hat in den von ihm geschriebenen Choralfugen in diesem Lehrgang kein einziges Mal von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht.

Choralfuge »Wir glauben all an einen Gott« (BWV 1098)

Die erste eigenständige Choralfuge Bachs in den *Neumeister-Chorälen*, »Wir glauben all an einen Gott« (BWV 1098), ist dagegen wohl kaum auf Grund eines planvollen pädagogischen Konzepts zu Stande gekommen. Sie scheint von dem Missverständnis Bachs ihren Ausgang genommen zu haben, es könne eine Art von Choralvorspiel geben, in dem die erste und die zweite Zeile des Chorals nacheinander auf Fugenart durchgeführt werden (BWV 719, Bachs erster Eintrag in die Sammlung). Dem Stück geht nämlich die wohl von Pachelbel stammende Choralfuge »Christ lag in Todesbanden« (BWV 718) voraus, in der die zweite Choralzeile einmal recht deutlich themenartig im Sopran zitiert wird (T. 38–42). Dieses Verfahren des Zitierens der zweiten Choralzeile ist nun das eigentlich Besondere an Bachs Choralfuge »Wir glauben all an einen Gott«.

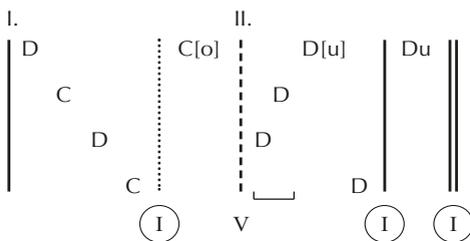


Abbildung 3:
Themendurchführungen in BWV 1098

Du/Co = 1. und 2. Zeile in Dux-/Comesform
[u], [o] = 2. Zeile rhythmisch verändert

Das Stück ist deutlich in zwei Teile gegliedert (mit einem Anhang, der durch die dort in der Begleitung gebrauchte durchgehende Achtelbewegung absichtsvoll vom übrigen getrennt ist). Anders als in der Pachelbel-Fuge, die als Muster gedient haben mag, ist die dort durchaus vorgeprägte Zweiteiligkeit hier eindeutig durch die Mittel der thematischen Anlage erreicht. Auf eine erste Durchführung mit vier regelmäßigen Dux-Comes-Einsätzen und dem zusätzlichen Sopran-Einsatz mit dem Zitat der zweiten Choralzeile folgt eine zweite mit vier Einsätzen, die ausschließlich Themenformen des Dux enthält (mitsamt dem nun auf der ersten Stufe stehenden Choralzitat im Sopran). Dazuhin werden die beiden ersten Einsätze im Tenor und Alt dichter aneinander gebracht, also eingeführt. Die beiden Teile werden getrennt durch eine relativ schwache »plagalisierende« Kadenz zur V. Stufe und die direkt danach stattfindende Reduktion des Satzes auf die

41 Vgl. ebd., 90, Anm. 215.

beiden Mittelstimmen. Zugleich werden sie jedoch dadurch verbunden, dass der Tenor mit dem Dux innerhalb der Kadenz einsetzt (T. 27) und die einschnittverursachende Wirkung der Kadenz (und der Stimmenreduktion) wenigstens teilweise wieder aufhebt oder mindert.⁴²

Wie sich zeigt, sind die beiden Durchführungen durch thematische und satztechnische Mittel gegeneinander differenziert. Gegenüber der ersten Fuge (BWV 896) ist allerdings das starre Festhalten am Prinzip der Quintbeantwortung außerhalb der ersten Durchführung aufgegeben.

Choralfuge »Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort« (BWV 1103)

Mit der nächsten Choralfuge, die nun innerhalb des Lehrgangs zu schreiben war, hat sich Bach weniger Mühe machen müssen. Unter den drei zur Abschrift gegebenen Beispielen, wohl alle von seinem Onkel Johann Michael Bach, hat er sich allerdings dasjenige als Muster herausgesucht, das sich am weitesten von der üblichen Norm entfernt, die Choralfuge »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«⁴³, deren thematische Anlage er in seiner Fuge in allen Einzelheiten übernommen hat.

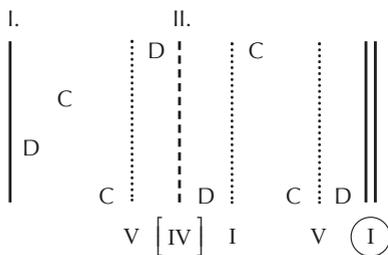


Abbildung 4:
Themendurchführungen in BWV 1103,
»Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort«

Bach mag sich aus zwei Gründen für gerade diese Fugenanlage interessiert haben. Einerseits kommt in der thematischen Disposition der bei Walther genannte Fall vor, dass das Thema »manchmal in einem Thone zweymahl immediate auf einander angebracht« wird, was hier zu der Einsatzfolge Dux - Comes - Comes - Dux führt, die sich in der zweiten Durchführung wiederholt. Zum anderen werden in der zweiten Durchführung die vier Einsätze auf lediglich zwei Stimmen verteilt, und dies auch noch sehr ungleich (Sopran: ein Einsatz, Bass: drei Einsätze), so dass im Bass – aufs Ganze gesehen – die Einsätze Comes - Dux - Comes - Dux zu stehen kommen. Diese werden dazuhin als regelrechte Wiederholungen in der gleichen Lage gebracht, was der zur Erreichung einer möglichst großen Abwechslung von Bachs Bruder empfohlenen Themenanlage deutlich widerspricht. Der Komponist muss sich mithin in anderen Bereichen um die geforderte Varietas bemühen, insbesondere bei der Ausarbeitung der anderen Stimmen, damit die

42 Diese Stelle ist unseres Wissens der früheste Fall eines später von Bach gern benutzten Mittels, über die Kadenz hinweg Zusammenhang in der Fuge zu gewährleisten.

43 Vgl. dazu Depert 2009, 110f.

se – wie es bei Walther heißt – »nicht eben diejenige modulation haben mögen, welche sie vorhero bey tractierung des thematis gehabt«.44

Die Kadenzen des (wie die Vorlage) in g-dorisch stehenden Stücks sind – abgesehen von der Finalkadenz – so gesetzt, dass jeweils am Ende des zweiten von zwei Comes-respektive Dux-Einsätzen eine Kadenz zur V. respektive zur I. Stufe zu stehen kommt. Diese Kadenzen sind zwar in ihrer einschnittverursachenden Wirkung durch die (fast immer) sich unmittelbar anschließende Achtelbewegung im Bass abgeschwächt (das gilt noch mehr für die ausgeflohene Kadenz zur IV. Stufe in der Mitte des Stücks, Takt 15), dennoch legen sie gleichsam eine Art übergeordneter Gliederung über das sonst von seiner thematischen Anlage her streng zweiteilige Stück. Man wird sich daran zu halten haben, wenn man nach einem Beleg für Bachs »eigenes Nachdenken« sucht, da Bach bei seinen Nacharbeiten genau hier von der gegebenen Vorlage abgewichen ist.

Choralfantasie »Nun laßt uns den Leib begraben« (BWV 1111)

Das letzte Beispiel aus der Sammlung der *Neumeister-Choräle*, das für unsere Fragestellung von Belang ist, stammt bereits aus Bachs Lüneburger Zeit. Es ist dies die erste Zeilenfuge der Choralfantasie »Nun laßt uns den Leib begraben« (BWV 1111), in der sich Bach, wie sich auf Grund einer ganzen Anzahl von Hinweisen vermuten lässt, an Georg Böhm's Choralfantasie »Christ lag in Todesbanden« orientiert hat.45 In beiden Stücken ist die erste Zeilenfuge die längste der drei Zeilendurchführungen, bei Bach sogar die einzige, die sich mit seinen anderen Choralfugen vergleichen lässt. Dennoch unterscheiden sie sich ziemlich grundlegend. In Böhm's Fuge herrscht in der Folge der Einsätze eine feine Ordnung in den drei Themendurchführungen. Innerhalb der einzelnen Stimmen ist genau darauf geachtet, dass sich Dux und Comes jeweils abwechseln (vgl. dazu BWV 1096/1), so dass es nur zwei Anordnungen der Themen für je zwei Stimmenpaare gibt; entweder heißt die Folge Dux - Comes - Dux (Alt und Bass) oder Comes - Dux - Comes (Sopran und Tenor).

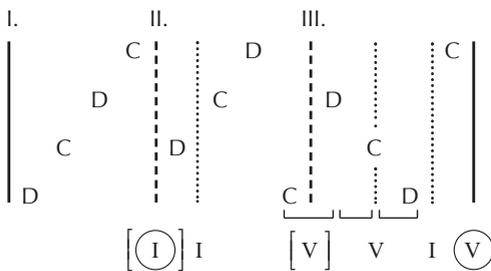


Abbildung 5:
Themendurchführungen in
Georg Böhm, »Christ lag in Todesbanden«,
erste Zeilenfuge

Man beachte die durch die Hauptkadenzen
auf den Stufen I und V bewirkte Gliederung,
die der thematischen Anlage überlagert ist.

Bei Bach dagegen wiederholt sich in den zwei Durchführungen seiner Fuge jeweils genau die Einsatzfolge Tenor/Dux - Alt/Comes - Sopran/Dux - Bass/Comes; auf eine differenzierte Verteilung der Einsätze auf die Stimmen ist also verzichtet.

44 Walther 1708, 186.

45 Vgl. dazu auch Deppert 2009, 122 f.

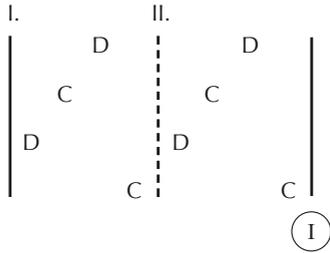


Abbildung 6:
Themendurchführungen in BWV 1111,
»Nun laßt uns den Leib begraben«, erste Zeilenfuge

Die geforderte und zu erreichende Variabilität des Satzes muss also durch andere Mittel bewirkt werden. Und diese absichtsvolle Änderung – weg von einer vielleicht nur auf dem Papier wirksamen Differenzierung, hin zu einer satztechnisch bewirkten – erscheint uns als eine Fortsetzung der in den vorangegangenen Choral-fugen beobachteten Tendenzen, auch wenn das Stück wegen des hier erstmals gebrauchten Kontrasubjekts nur mit Einschränkungen vergleichbar ist.

Im weiteren Verlauf unserer Erhebungen zur Entwicklung der Bachschen Fugentechnik haben wir nun zunächst eine größere Lücke hinzunehmen, da sich die ausschließlich einzeln überlieferte Kompositionen aus Ohrdruf (?), Lüneburg und jener örtlich kaum benennbaren nach Weimar führenden Zwischenzeit vor Beginn der Arnstädter Jahre bisher nicht mit der für unsere Zwecke erforderten Zuverlässigkeit chronologisch ordnen lassen. Diese Situation bessert sich von dem Zeitpunkt an, da Bach von Arnstadt aus seine – man darf wohl annehmen – neuesten Kompositionen in das im weiteren Sinne in der Nachbarschaft liegende Ohrdruf hinträgt, wo sie von seinem Bruder abgeschrieben und später (neben zahlreichen anderen wohl auf eben demselben Weg nach Ohrdruf gelangten Werken) in einer eigenen Handschrift zusammengefasst werden, der sogenannten *Möllerschen Handschrift*.⁴⁶ Diese Kompositionen nun lassen sich vor allem auf Grund von Merkmalen, die den damals für Bach noch verhältnismäßig neuen Gebrauch von Dur- und Moll-Tonarten betreffen, mit einer gewissen Zuverlässigkeit chronologisch ordnen, so dass wir unsere Untersuchungen an dieser Stelle fortsetzen können.⁴⁷ Da es keine eindeutig zuordenbaren Vorlagen für diese Kompositionen des nunmehr etwa 18- bis 20-jährigen mehr gibt, wird man die Ergebnisse seines »eigenen Nachdenkens« direkt in den Zuständlichkeiten und Veränderungen der Werke aufzusuchen haben.

Capriccio sopra il lontananza da il Fratro diletissimo (BWV 992)

Das berühmte »Capriccio sopra il lontananza da il Fratro diletissimo« ist wahrscheinlich die älteste dieser Kompositionen. Das sich wohl auf die Abreise von Bachs Bruder Johann Jacob in schwedische Dienste im Jahre 1704 beziehende Stück⁴⁸ enthält zwei Fugen (Nr. 2 und Nr. 6), von denen die erste auf Grund ihrer programmatischen Bestim-

46 Vgl. dazu Hill 1987.

47 Vgl. Deppert 2009, 25–33.

48 Ebd., 56. – Es gibt keinen vernünftigen Grund, an dem aus der Bachschen Genealogie entnommenen Datum von 1704 zu zweifeln (Bach-Dokumente I, 259). Vielleicht ist das Stück sogar etwas früher entstanden, da die Anwerbungen für den Feldzug des Schwedenkönigs bereits vor März 1704

mung kaum für unsere Fragestellung herangezogen werden kann. Die zweite dagegen, »Fuga all'imitatione di Posta«, schließt sich mit ihren zwei vollständigen Themendurchführungen recht deutlich den von uns bisher beobachteten Anlagen an, auch wenn hier nun (erstmalig in einer ganzen Fuge) ein beibehaltenes Kontrasubjekt zu sehen ist.⁴⁹

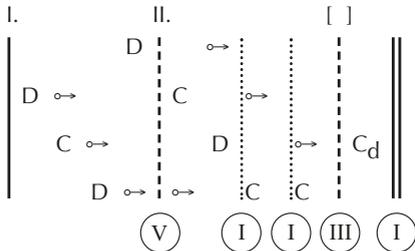


Abbildung 7:
Themendurchführungen in BWV 992/6,
»Fuga all' imitatione di Posta«

↔ = Kontrasubjekt

In der ersten Themendurchführung mit vier regelmäßig auf die Stimmen verteilten Einsätzen nimmt Bach wiederum die bei Walther erwähnte Möglichkeit wahr, das Thema nacheinander »in einem Thone« zu bringen (anders als in der Choralfuge »Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort« BWV 1003 folgen hier in der zweiten Hälfte zwei Dux-Einsätze aufeinander). In der zweiten Themendurchführung mit ebenfalls vier Einsätzen, diesmal in unregelmäßiger Folge (Alt - Tenor - Bass - Bass, verbunden mit einer eher regelmäßig erscheinenden Anordnung der jeweils dazu gesetzten Kontrasubjekte), stellen sich diese Verhältnisse genau umgekehrt dar: Auf einen Comes-Einsatz (im Alt und einen Dux-Einsatz im Tenor folgen die beiden erwähnten Comes-Einsätze (im gleichen Ton) im Bass, die allerdings durch die unterschiedliche Oktavlage voneinander getrennt sind. Angehängt ist noch ein weiterer Teil mit einem unvollständigen, nach *d*, zur dritten Stufe transponierten Comes-Einsatz, der in sich variiert und nicht ordnungsgemäß abgeschlossen ist und dem überdies das sonst stets beibehaltene Kontrasubjekt fehlt. Der Teil, in dem kurz vor Schluss im Bass und Sopran nochmals die Themenköpfe von Comes und Dux in Einführung zitiert werden, hat wohl abschließende Funktion, ist wohl als eine Art Coda zu verstehen.

Die Hauptkadenzen – ganz nach der damaligen Regel zur V., III. und I. Stufe – gliedern die Fuge in die genannten Teile (zwei Durchführungen und Coda). Hinzu kommen zwei Kadenzen zur I. Stufe innerhalb der zweiten Themendurchführung. Diese stehen jeweils innerhalb eines Comes-Einsatzes im Bass und sind dadurch ihrer einschnittverursachenden Wirkung weitgehend beraubt. Das von uns an anderer Stelle bereits beobachtete Verfahren entspricht damit durchaus jenem später so viel verwendeten »sfuggir la cadenza«, dem Ausfliehen der Kadenz, das Bach hier offenkundig so noch nicht zu Gebote stand.⁵⁰

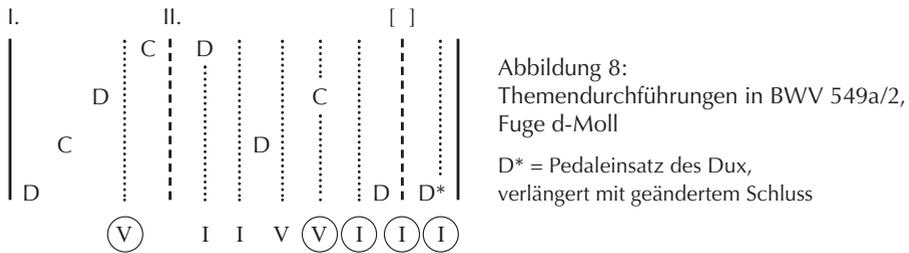
erfolgt sein müssen (Generalmusterung am 18./19. März in Mellsack); vgl. dazu Karle 2002, 80 (Bachs Name wird dort allerdings nicht genannt).

49 Zur Einführung und Erklärung des Kontrasubjekts in Bachs Unterricht in Ohrdruf vgl. Deppert 2009, 106f.

50 Zum Verfahren des »sfuggir la cadenza« vgl. Deppert 1993, 143–186.

Präludium und Fuge d-Moll (BWV 549a)

Unsere nächste Fuge aus der *Möllerschen Handschrift*, der durch einen Doppelstrich abgeteilte zweite Teil von »Praeludium ô Fantasia, Pedaliter. ex Db« (BWV 549a), weist in der Anlage große Ähnlichkeit mit der eben behandelten Fuge auf, so dass eine zeitlich benachbarte Entstehung der beiden Stücke recht wahrscheinlich ist.



Die beiden Themendurchführungen enthalten jeweils vier Einsätze. Wir wollen sie insofern als »vollständig« bezeichnen, als jede Stimme jeweils mit einem Themeneinsatz beteiligt ist.⁵¹ In der zweiten ist wiederum von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, zwei Einsätze »in einem Thon« direkt aufeinander folgen zu lassen (Dux - Dux - Comes - Dux). Dem angehängten letzten Teil der Fuge kommt hier wohl eine doppelte Funktion zu, als Abschluss der Fuge und zugleich des ganzen Stückes. Das wird sogleich mit dem ersten Pedaleinsatz der Fuge deutlich, der sich auf das eröffnende Pedalsolo des Präludiums zurückbezieht. Dieses abschließend einsetzende Fugenthema ist – analog zu unserem vorangehenden Beispiel – erheblich verlängert und mit einem anderen Schluss versehen, was sich hier zwanglos aus den damaligen pedaltechnischen Möglichkeiten Bachs erklären lässt (schnelle Noten waren nur durch den abwechselnden Gebrauch beider Füße spielbar).⁵² Der durch Freistimmigkeit klanglich überhöhte und durch virtuoses Spielwerk ausgeschmückte Abschluss bringt das ganze Stück zu Ende und ist wohl ebenfalls eine Art Coda.

Die Kadenzen zur I. und zur V. Stufe verweisen auf den ausschließlichen Gebrauch dieser beiden Tonarten, deren Bereiche noch durch eine Anzahl (hier nicht abgebildeter) ausgeflohener Kadenzen bezeichnet sind.⁵³ Die Hauptkadenzen lassen sich – abgesehen von den Schlusskadenzen am Ende der zweiten Themendurchführung und im angehängten Coda-Teil – kaum in einen halbwegs eindeutigen Zusammenhang mit der thematischen Anlage bringen.

51 In der ersten Themendurchführung stehen unterhalb von drei Themeneinsätzen wiederholte (respektive transponiert wiederholte) Elemente eines Kontrasubjekts, das allerdings nicht stabil ist und in der zweiten Themendurchführung auch nicht wiederkehrt. Walker bezeichnet es wohl irrtümlich als »Kontrasubjekt nach klassischem Muster« (1995, 67).

52 Vgl. dazu Deppert 2009, 27, Anm. 56.

53 Vgl. dazu ebd., 27.

Präludium und Fuge C-Dur (BWV 531)

Der zweite Teil des ebenfalls als »Präludium pedaliter« bezeichneten Präludium und Fuge C-Dur (BWV 531) ist mit drei Themendurchführungen erheblich länger als die vorhergehenden Fugen mit jeweils zwei Durchführungen.⁵⁴

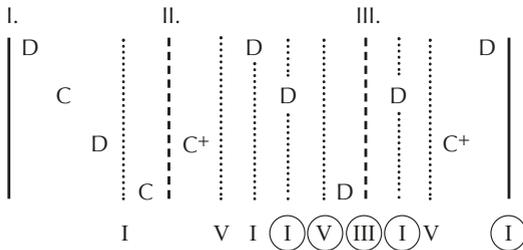


Abbildung 9:
Themendurchführungen in BWV 531/2,
Fuge C-Dur

C = regulärer Comes in der Unterquint
C+ = Comes in der Oberquint

Auf eine erste vollständige und regelmäßige Themendurchführung mit vier Themeneinsätzen in allen Stimmen folgt eine ebenfalls vollständige zweite, in der allem Anschein nach mit den zwei Dux-Einsätzen in der zweiten Hälfte in besonderer Weise von der Möglichkeit zweier Einsätze im gleichen Ton Gebrauch gemacht wird. Diese Durchführung enthält insofern ein bisher nicht beobachtetes neues Element, als mit der Oberquinttransposition des Themas eine zweite Form des Comes eingeführt wird (gegenüber der korrekten Unterquintbeantwortung in der ersten). Die dritte Themendurchführung hat nur drei Einsätze (im Quintverhältnis); sie darf daher wohl als unvollständige angesehen werden.

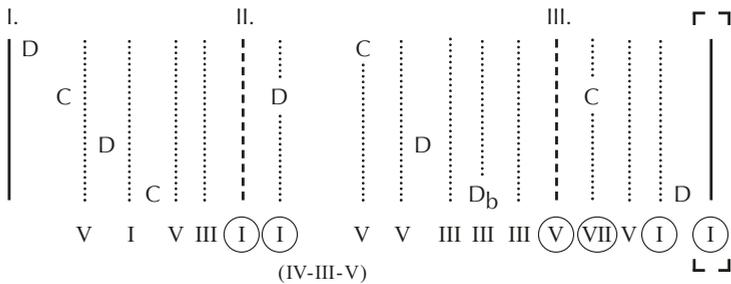
Das Kadenzwesen präsentiert sich in einer gewissermaßen »klassischen« Ausprägung mit Kadenzen zu den »essentiellen« Stufen der Tonart, den Stufen I, V und III. Dabei scheinen allerdings lediglich die Hauptkadenzen zur III. Stufe und die beschließende Kadenz zur I. Stufe in einem eindeutigen funktionalen Verhältnis zur thematischen Anlage zu stehen, jeweils als Abschluss der zweiten und dritten Themendurchführung. Die übrigen Kadenzen – in jedem Falle Kristallisationspunkte der jeweiligen Tonarten – stehen eher in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dieser Anlage, indem sie, insbesondere in den ersten beiden Durchführungen, so etwas wie eine gliedernde Überformung der thematischen Disposition bewirken.

Praeludium und Fuge in g (BWV 535a)

Die nächste Komposition, »Praeludium cum Fuga. ex Gb. Pedaliter.« (BWV 535a), hat Bach eigenhändig in die *Möllersche Handschrift* eingetragen. (Der Schluss von vermutlich 12 Takten stand wahrscheinlich auf einem Einlageblatt und ist verlorengegangen.) Er hat das Stück später einer tiefgreifenden Überarbeitung unterzogen (BWV 535), deren

54 Der Zusatz »pedaliter« bezieht sich hier vor allem auf das in diesem Bereich außerordentlich virtuose Präludium. In der Fuge hat das Pedal, abgesehen von einem recht einfachen Scheineinsatz, ausschließlich Bass-Funktion zu erfüllen. (Der in NBA, Orgelwerke, Bd. 5, in Takt 36 beginnende Themeneinsatz im Pedal ist eine durch keine Quelle gedeckte willkürliche Zuweisung des Herausgebers. Er wäre auch mit damaligen Pedaltechnik Bachs gar nicht ausführbar gewesen.)

Zeitpunkt leider unbekannt ist. Dabei ist jedoch nichts an der Anlage der Fuge und fast nichts an den darin gesetzten Kadenzten geändert worden, so dass wir den Vorgang auch als einen Kommentar Bachs zu den von uns untersuchten begrifflichen Fragen aus seiner Frühzeit verstehen können.⁵⁵ Die Fuge schließt sich trotz des erheblich größeren Reichtums in der Anlage und deren Ausgestaltung ersichtlich dem soeben behandelten Beispiel an.



(IV-III-V) = Kadenzten in sequenzierender themafreier Partie

┌ ┐ = Ergänzung nach BWV 535/2

Abbildung 10: Themendurchführungen in BWV 535a/2, Fuge g-Moll

Das Stück besteht wiederum aus drei Themendurchführungen, zwei vollständigen und einer dritten, die hier nur zwei Themeneinsätze umfasst, und mit der Einsatzfolge Comes - Dux den Abschluss in der Haupttonart auch thematisch bewirkt. Der letzte Einsatz steht im Pedal. Er bezieht sich damit auf die jeweils letzten Themeneinsätze der beiden vorhergehenden Durchführungen, die ebenfalls pedaliter zu spielen sind. Unter diesen ist erstmals seit Bachs erstem Versuch (BWV 896) wieder ein Einsatz in einem »fremden Ton«, der Einsatz in B-Dur, auf der dritten Stufe, der von da an zu den wohl unentbehrlichen Requisiten der Moll-Fuge gehört.

Der Gebrauch der Kadenzten ist seinem Umfang nach erweitert und erscheint uns erheblich differenzierter als in den bisher herangezogenen Beispielen.

Die Hauptkadenzten (Kadenzten mit Quart- bzw. Quintschritt im Bass und dem Grundton in Sopran und Bass) lassen sich recht eindeutig auf die thematische Anlage des Stücks beziehen. I., V. und – von uns ergänzt – nochmals die I. Stufe bilden jeweils den Abschluss der drei Themendurchführungen.

Die übrigen Kadenzten haben mehr oder weniger einschnitt- bzw. abschnittbildende Funktion. Sie dienen vor allem der tonartlichen Vielfalt, der tonartlichen Differenzierung. So finden sich mit Ausnahme der Tonart der VI. Stufe (Es-Dur war in dem g-dorisch konzipierten Stück wohl noch nicht möglich) alle in Moll damals gebräuchlichen Tonarten als Kadenzstufen ausgeprägt (I, V, III, IV, VII).⁵⁶ Und wir haben wohl auch die

⁵⁵ Vgl. dazu Deppert 2009, 14–17 und 44 f.

⁵⁶ Sogar die später in Moll von Bach so geschätzte Moll-Tonart der VII. Stufe (f-Moll) wird in einer (in unserer schematischen Darstellung nicht berücksichtigten) ausgeflohenen Kadenz in Takt 44 f. bereits berührt.

hier erstmals zu belegenden sequenzierenden Kadenzfolgen in einer themafreien Partie (IV, III, V) zunächst durchaus in diesem Rahmen zu verstehen.

Es gibt allerdings immer noch Fälle jener merkwürdigen ›eindeutigen Zweideutigkeit‹, dass eine starke Kadenz, sogar eine Hauptkadenz, innerhalb eines Themeneinsatzes steht, wo sie einen Einschnitt wegen des thematischen Zusammenhangs weder herbeiführen kann noch soll, sondern lediglich die Ausprägung einer Tonart bewirkt. Dies ist etwa bei der in der Mitte des Themas stehenden auffälligen Kadenz zur VII. Stufe (F-Dur) in der dritten Themendurchführung (T. 57f.) der Fall.

Toccatà in D (BWV 912a)

Als vermutlich jüngste Komposition Bachs in der *Möllerschen Handschrift* ziehen wir zu guter Letzt noch die »Toccatà ex Dfis.« (BWV 912a) heran.⁵⁷

Die Fugen in den schnellen Außenteilen schließen sich in ihrer Anlage ziemlich nahtlos an unsere bisherigen Beobachtungen an (wobei wir die ganz anders gearteten Absichten der Stücke – klavieristische Virtuosität statt polyphoner Durcharbeitung – nicht übersehen wollen). Wegen ihrer auffälligen Ähnlichkeit geben wir eine Synopse der beiden Stücke (Abb. 11).

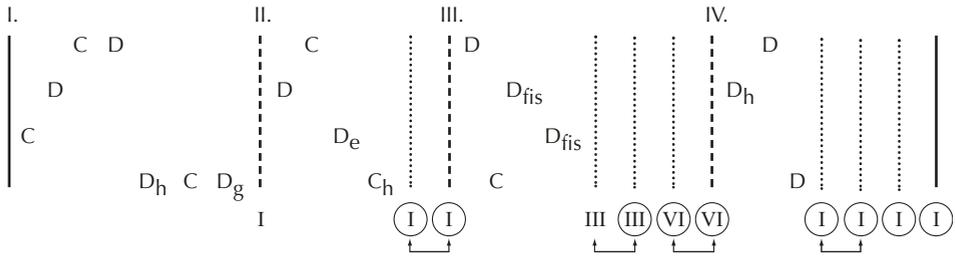
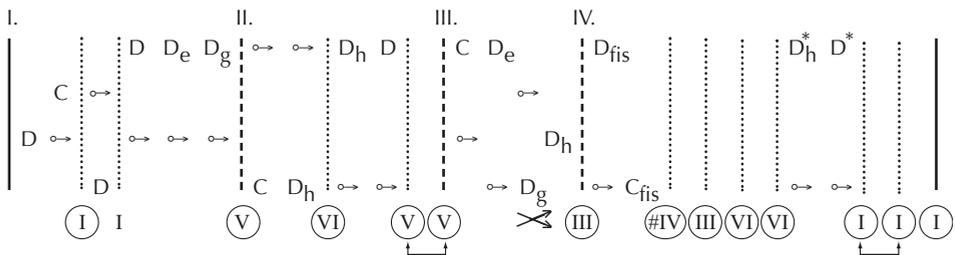
Beide Fugen enthalten vier Themendurchführungen, deren erste unsere bisherigen Erfahrungen insofern erweitert, als in beiden nach einer verhältnismäßig normalen Einsatzfolge (Fuge I: umgekehrte Reihenfolge Comes - Dux, Comes - Dux, zwei Einsätze im Sopran; Fuge III: zweimal Dux in der zweiten Hälfte) jeweils weitere Einsätze mit Thementransposition in einer Stimme folgen, gleichsam als wären damit alle vier Stimmen der Reihe nach (Fuge I: T - A - S - B; Fuge III: T - A - B - S) gewissermaßen ordnungsgemäß an der Durchführung beteiligt. In der ersten Fuge sind von den folgenden drei Durchführungen zunächst die ersten zwei vollständig, während die dritte nur drei Einsätze umfasst; in der zweiten Fuge sind alle drei Durchführungen jeweils mit vier Themeneinsätzen ausgestattet (wobei die Zuordnung der Einsätze wegen der vielfach nur zwei- oder dreistimmigen Setzweise Schwierigkeiten bereitet). Auffällig ist die große Zahl von transponierten Themeneinsätzen (auf den Stufen I, III, IV, VI und sogar VII), was sowohl mit der anderen Art von Musik, auf die hingewiesen wurde, als auch mit den überaus kurzen Themen der beiden Fugen zusammenhängen mag.⁵⁸

Angesichts der (wohl durch die Themenformen und die rhythmisch-metrische Ablaufgestaltung bedingten) überaus zahlreichen Kadenzen ist die schematische Darstellung weitgehend auf die Hauptkadenzen beschränkt. Aus der Übersicht geht immerhin hervor, dass die Kadenzbildungen sich deutlich auf die thematische Anlage beziehen. Die erste Fuge wird durch gedoppelte Kadenzen in drei Teile geteilt: Die erste und die zweite Durchführung bilden den ersten Teil, der mit der I. Stufe schließt, die dritte Durchführung

57 Wir verzichten darauf, die Canzona d-Moll (BWV 588) und die Fantasie g-Moll (BWV 917), beide ebenfalls in der *Möllerschen Handschrift* enthalten, heranzuziehen, da hinsichtlich Gattungszugehörigkeit und Chronologie (bei der Canzona) gewisse Unsicherheiten bestehen.

58 Eine andere Erklärung dieser Besonderheit könnte auch in der Auswahl der in die *Möllersche Handschrift* aufgenommenen Fugen zu suchen sein. Man vgl. dazu etwa BWV 565, 993 und 532, die alle dieser frühen Zeit angehören dürften.

a) Fuge I, allegro, T. 11–67

b) Fuge III, Schlussteil ($6/16$), T. 127–274

↔ = Kontrasubjekt

D* = Dux variiert (quasi Umkehrung)

C als Transposition bezeichnet ein Quintverhältnis zwei aufeinander folgender Einsätze

↔ = Stimmtausch nach Beginn des Einsatzes

└┘ = direkte Wiederholung eines kadenziellen Vorgangs (mit leichten Veränderungen)

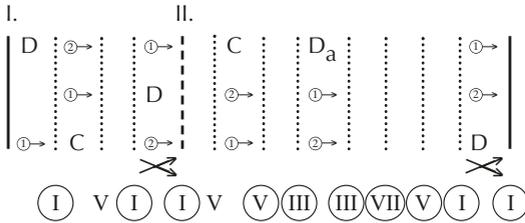
Abbildung 11: Themendurchführungen in den schnellen Teilen von BWV 912a

den zweiten Teil, der mit der III. und der VI. Stufe schließt, und die vierte Durchführung schließlich den dritten Teil mit mehrfachem Schluss auf der I. Stufe. Die zweite Fuge wird dagegen in zwei etwa gleich lange Großteile gegliedert: Die ersten beiden Durchführungen schließen mit einer doppelten Kadenz zur V. Stufe, die dritte und die vierte Durchführung mit einer ebensolchen Kadenz zur I. Stufe (wobei die Durchführungen auch für sich, oder gar hälftig, nochmals durch Hauptkadenzen abgeschlossen sind).

Bemerkenswert ist im letzten Teil dieser zweiten Fuge die Kadenz zur erhöhten IV. Stufe nach *gis* (als Folge des erwähnten Einsatzes auf der VII. Stufe), bei der es sich um eine wirklich fremde, ›peregrine‹ Kadenz handelt, wie sie üblicherweise in Fugen nicht vorkommt. Das weist darauf hin, dass man die Toccata doch wohl eindeutiger dem ›stylus phantasticus‹ zuordnen kann, als man dies mit der ›Fuge‹ allgemein so ohne weiteres gern tun würde.⁵⁹

59 Zur Problematik des Stilbegriffs im 18. Jahrhundert, insbesondere zur Abgrenzung des ›stylus phantasticus‹, vgl. Depert 1993, 48–70.

Die Fuge im Mittelteil der Toccata D-Dur steht in fis-Moll; sie ist Bachs erste relativ sicher datierbare dreistimmige Fuge.



①→, ②→ = Kontrasubjekte
 ✂ = Stimmtausch nach Beginn des Einsatzes

Abbildung 12: Themendurchführungen in der Fuge fis-Moll aus dem Mittelteil von BWV 912a

Die Fuge besteht aus zwei Themendurchführungen, einer ersten regelmäßig vollständigen und einer zweiten mit drei Einsätzen, von denen die zwei ersten im Sopran stehen, einer von ihnen als Thementransposition nach *a*, zur III. Stufe. Dazu sind jeweils zwei Kontrasubjekte gesetzt, die bereits mit einer bemerkenswerten Konsequenz untereinander verwechselt werden.

Die Kadenzen (Hauptkadenzen zur I., V., III. und VII. Stufe) sind nur mit Mühe der thematischen Anlage zuzuordnen. Sie dienen – besonders in der zweiten Durchführung – vor allem der Hervorbringung der tonartlichen Vielfalt (sowie ebenfalls der internen Gliederung der themafreien Partien, z. B. in den Takten 100–104).

* * *

Wir müssen unsere Bemühungen um den Fortgang der Entwicklung von Bachs Fugentechnik leider einstellen, da die dafür notwendige Voraussetzung einer verlässlichen Chronologie der Werke (Klavier- bzw. Orgelfugen) für die Folgezeit einstweilen nicht mehr gegeben ist. (Das nächste sichere Datum in diesem Bereich dürfte Bachs Datierung der Eigenschrift des *Wohltemperierten Klaviers* sein.)

Ohnehin mag man nach unseren bisherigen Erfahrungen durchaus daran zweifeln, ob sich die erwünschten Regeln – im Sinne schulmäßig-akademischer Genauigkeit – auch auf diesem Wege je werden finden lassen. Der seltsame Vorgang in der Geschichte der Lehre von der Fuge, dass immer wieder Regeln formuliert wurden, die dann dazu führten, dass die Bachschen Fugen gar nicht mehr dazu passten, als beispielgebend gar nicht mehr tauglich waren, mag als hinreichendes Indiz für die zu vermutende Vergeblichkeit dieses Wunsches genommen werden.⁶⁰ Wie sich bereits abzeichnet, werden wir mit ausreichender Sicherheit lediglich gewisse Rahmen von Möglichkeiten angeben können, in denen sich die Bachsche Fugenkompotion bewegt. Und wir meinen, dass die

60 Vgl. dazu die bei Heinemann gegebene Übersicht (1997, 105–189).

in dieser eigentümlichen Bedingtheit sichtbar werdende Vielfalt und Variabilität (bis hin zur Mehrdeutigkeit) ein wesentliches Merkmal der Bachschen Schaffensweise in diesem Bereich ist.⁶¹

In unseren Untersuchungen, die von Anfang an auf die vierstimmige Fuge als abschließlicher Norm gerichtet sein mussten, ist als zentraler Begriff der Begriff der thematischen Durchführung zum Vorschein gekommen, der sich als Zusammenhang von in der Regel vier aufeinander folgenden Themeneinsätzen in verschiedenen Stimmen darstellt, die durch bestimmte Intervallverhältnisse (als Transpositionsintervalle) aufeinander bezogen sind. Die Folge solcher Durchführungen gibt das Gerüst der thematischen Anlage der Fuge, deren Gliederung im zeitlichen Ablauf im Wesentlichen durch die eingefügten Kadenzen bewirkt wird.

Wie wir gesehen haben, können in einer Durchführung auch mehr als vier Einsätze stehen (fünf, in Ausnahmefällen wohl auch sechs oder sieben), aber auch weniger, mindestens jedoch wohl zwei. Wenn an den regulären vier Einsätzen alle vier Stimmen beteiligt sind, wollen wir dies eine »vollständige Durchführung« nennen. Es gibt merkwürdigerweise nämlich auch Fälle, in denen diese vier Einsätze nur in drei oder zwei Stimmen gebracht werden, so dass der Eindruck entstehen kann, es gäbe hinter dem Begriff der Durchführung eine thematisch definierte ideelle Vorstellung, die nur mehr oder weniger in der durch die Stimmen hervorgebrachten Realität erscheint.

Die Frage nach der Einsatzfolge stellt sich traditionsgemäß vor allem für die erste Themendurchführung, in der erwartet wird, dass auf den Dux der Comes folgt und dieser Vorgang sich in den anderen Stimmen wiederholt. Obgleich dies auch bei den meisten herangezogenen Fugen der Fall ist, ergeben sich doch durch die Möglichkeit, einen Einsatz auf gleicher Stufe zu wiederholen, zwei weitere mögliche Anordnungen, so dass man für die erste Durchführung insgesamt drei verschiedene reguläre Folgen erhält:

- Dux - Comes, Dux - Comes
- Dux - Comes, Comes - Dux
- Dux - Comes, Dux - Dux.⁶²

Für die nachfolgenden Durchführungen gibt es keine entsprechenden Regelmäßigkeiten in der Einsatzfolge.

Eigentümlicherweise hat die erste erhaltene Fuge Bachs mit fünf Durchführungen die größte Zahl an Themendurchführungen aller von uns untersuchten Fugen. Dazuhin ist sie die einzige, in der themenbezogene Setzweisen zur Differenzierung der Durchführungen als kompositorisches Mittel verwendet werden (Engführungen, transponierte Einsätze, Umkehrungen des Themas, Umkehrungen eingeführt, auch mit dem Thema). Merkwürdigerweise fehlen diese Differenzierungen fast vollständig in den danach ge-

61 Vgl. dazu die Analyse der Fuge in h-Moll BWV 869/2 (WTK I, Nr. 24) in Deppert 1993, 276–298. – Für die Fugenthemen lassen sich recht genaue formale Bedingungen angeben, die offenbar von Beginn an bis in Bachs Spätzeit hinein Gültigkeit besitzen. Vgl. dazu ebd., 74–81.

62 Beim Beginn der ersten Durchführung von BWV 912a/1 mit der Folge Comes - Dux handelt es sich wohl um eine aus der kompositorischen Absicht erklärliche Ausnahme, zumal die Fuge hier ausnahmsweise nicht mit einer vollständigen Durchführung beginnt.

schriebenen Fugen. Bach fängt gewissermaßen nochmals von vorne an, ausgehend von den einfachsten Fugenanlagen.⁶³ Die Ohrdufer Choral fugen zu Beginn dieser Reihe enthalten mit zwei Durchführungen die Mindestzahl, ebenso die ersten beiden Fugen aus Arnstadt, bei denen lediglich ein Anhang mit einem Einsatz angefügt ist, der durch Themengestalt und Setzweise deutlich als eine Art ›Coda‹ kenntlich ist. Die beiden folgende Fugen, in deren zweiter erstmals wieder ein transponierter Einsatz erscheint, sind dagegen bereits mit drei Durchführungen ausgestattet, wobei die letzte allerdings jeweils eine geringere Zahl von Themeneinsätzen aufweist, gleichsam als habe Bach noch eine gewisse Scheu vor einer allzu häufigen Wiederholung des Themas gehabt.⁶⁴ Die nicht uneingeschränkt vergleichbaren Fugen in den Außenteilen der D-Dur-Toccat a haben schließlich beide vier Durchführungen, die einzige dreistimmige Fuge, die ›Doppel‹-Fuge fis-Moll, im Mittelteil nur zwei.

Den Kadenz en kommt zur Zeit Bachs eine doppelte Ordnungsfunktion zu. Von Alters her bestimmen sie durch die von ihnen bewirkten Ruhepunkte die Gliederung der Komposition, zugleich drücken sie durch die Tonstufen, auf denen sie stehen, den zu Grunde liegenden Modus, die Tonart aus. Zum anderen wächst ihnen zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit dem Übergang zum Dur-Moll-Tonleiter-geprägten Komponieren, die Aufgabe zu, für den Gebrauch der verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten zu sorgen, gewissermaßen die Vielfalt in diesem Bereich zu regeln; denn ›Ausweich ung‹ und ›Kadenz‹ – wir würden heute ›Modulation‹ sagen – haben damals die gleiche Bedeutung.⁶⁵

Wie aus unseren schematischen Darstellungen leicht zu entnehmen ist, führt diese Aufgabenveränderung zu einem eklatanten Anwachsen der Zahl der Kadenz en gegenüber den der älteren Tonartbehandlung zugehörigen Choral fugen am Anfang. Das bedeutet nun freilich nicht, dass die späteren Fugen in ihrem Ablauf durch zahlreiche Einschnitte regelrecht zerstückelt wären. Zu diesen Verhältnissen im Bereich der Kadenz en gehören nämlich recht umfangreiche Möglichkeiten, die einschnittverursachende Wirkung der Kadenz zu mindern, ja sie bisweilen ganz aufzuheben. Unter diesen ist das Verfahren des ›sfuggir la cadenza‹, des Ausfliehens der Kadenz, das technisch am sichersten beschreibbare.⁶⁶ Wie wir gesehen haben, verwendet Bach jedoch auch andere Mittel (wie etwa die mehrfach zu beobachtende Kadenz während eines Themeneinsatzes).

Bei unseren Untersuchungen haben wir gesehen, dass auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen thematischer Anlage und kadenzieller Gliederung keine allgemein verbindliche Antwort gegeben werden kann. Wie aus einer Gegenüberstellung der Choral fugen »Wir glauben all an einen Gott (Abb. 3) und »Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort« (Abb. 4) – beide aus dem modalen Bereich – hervorgeht, sind sogar diametral entgegen-

63 Vielleicht hat Bachs Bruder – sein damaliger Lehrer, der ihm dies alles ja wohl zunächst erklärt haben müsste – davon abgeraten, zu viel auf einmal zu wollen. – Die chronologisch leider nicht sicher einordenbare Fuge A-Dur BWV 949 (vgl. Anm. 36) verzichtet auf den Gebrauch von Engführungen, bringt jedoch in etwas verborgener Manier den gleichzeitigen Einsatz von Thema und Umkehrung (T. 76–78, Alt und Tenor, vgl. dazu Beispiel 1).

64 Vgl. dazu auch die gekürzte Fassung (BWV 532a) von »Präludium und Fuge D-Dur« BWV 532, das aus der gleichen Zeit stammen dürfte (Deppert 2009, 59, Anm. 158).

65 Vgl. dazu Mattheson 1713, 147 ff., sowie Deppert 1993, 187–247.

66 Ebd., 143–186.

gesetzte Standpunkte möglich. Im ersten der beiden Beispiele sind die Kadenzanaloge zu der zweiteiligen Anlage gesetzt (beide Durchführungen sind jeweils mit Kadenzanaloge abgeschlossen), im zweiten werden die beiden Durchführungen von einer nicht darauf Bezug nehmenden Teiligkeit überlagert (vier Teile: erster Teil mit drei Einsätzen, zweiter Teil mit zwei Einsätzen, dritter Teil ebenfalls mit zwei Einsätzen und Schlussteil mit einem Einsatz), die kadenzielle Gliederung verhält sich also vollständig divergent zur thematischen Anlage.

Mit einer solchen Gegenüberstellung ist lediglich die Möglichkeit von eindeutigen Zuordnungen dieser Art zu belegen. Über ihren Stellenwert ist damit grundsätzlich nichts ausgesagt und wir meinen, dass zur Behandlung dieser Frage unser Vergleichsmaterial als Basis auch erheblich zu schmal ist. (Bachs spätere Fugenkomposition dürfte nach unserer Kenntnis eher zu Analogiebildungen zwischen thematischer Anlage und kadenzieller Gliederung tendieren, und wir werden später einen ziemlich eindeutigen Fall dieser Art analysieren.) Hier am Anfang gibt es dieses ›Entweder-oder‹ wohl eher als Ausnahmefall. Bei der Überzahl unserer Beispiele haben wir es wohl mehr mit dem ›Sowohl-als-auch‹ zu tun.

* * *

Wir wollen zum vorläufigen Abschluss unserer Untersuchungen noch einen Blick werfen auf die hinsichtlich der thematischen Anlage wohl ebenfalls miteinander vergleichbaren Fugen in C-Dur (BWV 531, Abb. 9) und g-Moll (BWV 535a/2, Abb. 10). Wie wir dargestellt haben, bezieht sich die kadenzielle Gliederung der Fuge C-Dur teilweise eindeutig auf die thematische Anlage (Kadenzanaloge zur III. und I. Stufe am Ende der zweiten und dritten Durchführung). Innerhalb der ersten zwei Durchführungen sind die Kadenzanaloge zwar ebenfalls in Beziehung zu den Themeneinsätzen gesetzt (sie stehen jeweils vor einem Einsatz), sie gliedern das Stück jedoch über die Grenzen der Durchführungen hinweg, ähnlich der gerade herangezogenen Choralfuge wiederum in vier Teile (erster Teil: drei Einsätze, zweiter Teil: zwei Einsätze, dritter Teil: ebenfalls zwei Einsätze – die beiden Kadenzanaloge zur I. Stufe stehen jeweils innerhalb eines Einsatzes – und Schlussteil: ein Einsatz.) Die Gliederung der g-Moll-Fuge ist dagegen ganz eindeutig auf die drei Themendurchführungen bezogen (am Durchführungsende stehen jeweils überaus starke Kadenzanaloge – mit dem Grundton in allen Stimmen – auf den Stufen I, V und I und mit Neueinsatz des Themas jeweils auf der Ultima der Kadenz). Abgesehen von einigen zur Abgrenzung am Ende von Themeneinsätzen stehenden Kadenzanaloge, sind die übrigen – es ist dies die Mehrzahl – nicht auf die thematische Anlage der Fuge bezogen. Sie finden sich innerhalb von Themeneinsätzen und ebenso in themafreien Partien, haben sicher vielfach auch gliedernde Funktion, dienen jedoch vor allem der tonartlichen Vielfalt. Erstmals steht eine Folge von Kadenzanaloge in einer themafreien Partie, die auf die Hervorbringung einer Sequenz zielt (in der Abbildung klein unter der Reihe der übrigen Kadenzanaloge; Grundtöne: *g-c-f-b-es-a-d*). Dieses bunte Gelichter taugt sicher auch irgendwie zur Gliederung; es dient vor allem dazu, die Komposition phantasiereicher und vielfältiger zu machen, und dies zusammen mit der thematischen Anlage, zuweilen neben ihr und – seltener wohl – unabhängig davon und sogar in einem gewissen Gegensatz dazu.

Ausgehend von unseren bisherigen Ergebnissen wird der zweite Teil der vorliegenden Untersuchung unter anderen von der Kompositionstechnik und der möglichen Bedeutung eben jener Zwischenspiele handeln, die soeben noch in unser Blickfeld geraten waren.

Literatur

- Braun, Werner (1994), *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Teil II, von *Calvisius bis Mattheson* (= GMth 8/II), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Czaczkas, Ludwig (1956–60), *Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, 2 Bde., Wien: Kaltschmid.
- Daniel, Thomas (2001), »Bach und die Funktionstheorie«, *Musiktheorie* 16, 325–352.
- Deppert, Heinrich (1993), *Kadenz und Clausel in der Musik von J. S. Bach. Studien zu Harmonie und Tonart*, Tutzing: Hans Schneider.
- (1989), »Über bassbezogene Harmonie. Prinzipien des mehrstimmigen Satzes in der Musik J. S. Bachs«, in: *Musik als Schöpfung und Geschichte, Festschrift Karl Michael Komma*, Laaber: Laaber, 65–78.
- (2009): *Studien zum Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Untersuchungen zur Chronologie auf der Grundlage der Kompositionstechnik in den Werken der Möllerschen Handschrift und den sogenannten Neumeister-Chorälen, Tutzing: Hans Schneider.
- Gehrmann, Hermann (1891), »Johann Gottfried Walther als Theoretiker«, *VfMw* VII, 468–578.
- Grandjean, Wolfgang (1995), »Modale und dur-moll-tonale Fugenbeantwortung in der Theorie der Bach-Zeit«, *Musiktheorie* 10, 195–216.
- Hill, R. (1987), *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Antologies from the circle of the Young Sebastian Bach*, Dissertation (masch.), Cambridge, Mass.
- Kuhnau, Johann (1703): *Fundamenta Compositionis*, Ms., Leipzig.
- Fux, Johann Joseph Fux (1742), *Gradus ad Parnassum*, deutsch von Lorenz Mizler, Leipzig, [lateinische Erstausgabe Wien 1725], Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Heinemann, Michael (1997), »Paradigma Fuge«, in: *Bach und die Nachwelt, 1750–1850*, Laaber: Laaber, 105–189.
- Hinrichsen, Hans Joachim (2002), »Zur Wirkungsgeschichte des wohltemperierten Klaviers«, in: Siegbert Rampe (Hg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I – Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München: Katzschichler, 27–51.
- Karle, Gunhild (2002), *Kungl. Hovmusiken i Stockholm och dess utövare 1697–1771*, Uppsala: o. A.
- Kirnberger, Johann Philipp (1773), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin/Königsberg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.

- Johannes Nucius, *Musices poeticae sive de compositione cantus*, Neisse 1613, Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1976.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint, hg. von Margarete Reimann, 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1991 (= Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles 5).
- Riemann, Hugo (1903): *Große Kompositionslehre. Band II. Der polyphone Satz*, Berlin: Spemann.
- Schmoll-Barthel, Jutta (2002), »Wege eine Fuge Bachs zu verstehen«, in: Siegbert Rampe (Hg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I – Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München: Katzbichler, 235–320.
- Schulze, Hans-Joachim (Hg.) (1972), *Bach-Dokumente. Band III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs. 1750–1800*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Walker, Paul Mark (2004), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, [2000], Rochester: Rochester Press.
- (1995), »Zur Geschichte des Kontrasubjekts und zu seinem Gebrauch in den frühesten Klavier- und Orgelfugen J.S. Bachs«, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs: Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock am 11.–13. September 1990*, Sinzig: Studio, 48–69.
- Walther, Johann Gottfried (1708), *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar, Reprint hg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2).
- (1732), *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Reprint, hg. von Richard Schaal, 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1993 (= Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles 3).
- Zulauf, Max (1927), *Die Harmonik J.S. Bachs*, Dissertation, Bern: Stämpfli et Cie, Reprint Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1978 (= Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 1).

Nam et expectat et attendit et meminit – Dimensionalität von Zeit und Zeiterfahrung in der Fuge cis-Moll BWV 849

Ariane Jeßulat

Die für die antike Rhetorik zentrale Kategorie der ›memoria‹ dient im Folgenden als hermeneutischer Schlüssel für die Interpretation formaler Auffälligkeiten der Fuge cis-Moll BWV 849. Damit stellt der Beitrag einen neuen Bezug zwischen der antiken Rhetorik und dem formalen Aufbau Bachscher Fugen her. Zwischen antiker und neuzeitlicher Rhetorik vermittelt dabei die Zeittheorie des Augustinus aus dem XI. Buch der *Confessiones*, in der ein direktes Kausalverhältnis zwischen rhetorischer Schulung, ›memoria‹ und Zeiterfahrung konstruiert wird. Die musiktheoretische Rezeption antiker rhetorischer Denkmuster im 18. Jahrhundert und die hervorragende Rolle des Gedächtnisses in der für die Formenlehre grundlegenden Vorstellung von Entwicklung bilden ein kategoriales Netzwerk, das an kritischen Punkten der Form sowohl die Gesamtdisposition als auch das satztechnische Detail erfasst.

Vorüberlegungen

In der Bach-Literatur nimmt die Fuge cis-Moll aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* eine Sonderstellung ein. Seit Philipp Spitta¹ ist sie immer wieder mit superlativischen Metaphern beschrieben worden², die eher von Scheu und distanzierterem Staunen als von einem analytischen Zugriff auf Grundlage hermeneutischer Deutungsmuster zeugen.³ Einige Besonderheiten dieser Fuge wie die Fünfstimmigkeit, die Tonart cis-Moll, die auffällige Länge und schließlich das »Kreuzigungsthema«⁴ scheinen in ihrer

1 Spitta 1880, 169.

2 Cecil Greys analytische Paraphrase, in der unter anderem die Metaphern »miracle« und »Gothic cathedral« verwendet werden (1938, 25), bildet sicherlich den Höhepunkt einer ganzen Richtung panegyrischer Bach-Literatur.

3 Eine Ausnahme bildet der Text Theodor W. Adornos (1934), dem die Balance zwischen analytischer Scharfsicht und ästhetischer Rede gelingt.

4 Eine gängige Deutung bietet Hermann Keller: »Verbindet man die erste Note mit der vierten (cis-dis) und die zweite mit der dritten (his-e), so entsteht die Figur eines schrägen, liegenden Kreuzes. Der Zeit vor Bach und noch ihm selbst war die Deutung dieses Symbols wohlbekannt: Es steht im Crucifixus einer Messe von Johann Kaspar Kerll, bei Bach selbst in den Kreuzigungschören der Johannes- und Matthäuspassion.« (1965, 53). Alfred Dürr vermeidet eine theologische Deutung, bewegt sich jedoch im Assoziationshof der Kreuzesmetapher, wenn er von einem »schmerzvoll-lapidaren« Thema spricht (1998, 118).

Aussage unmittelbar zugänglich – ein Umstand, der Hörer und Interpreten leicht glauben macht, bereits genug an der Hand zu haben, wenn es zu einer wirklichen Analyse oder auch nur Deutung des buchstäblich Offenkundigen noch gar nicht gekommen ist.

Hermann Danuser⁵ hat darauf hingewiesen, dass die in der Rezeption dieser Fuge – selbst in vornehmlich ›technischen‹ Analysen⁶ – allgegenwärtige Metaphorik von einer Ästhetik des Erhabenen getragen wird. Diese verengt, so sehr sie dem Gegenstand grundsätzlich angemessen sein mag, die analytische Perspektive. Wird das Unerwartete und Erschütternde als Ausdrucksform erhabener Rede normativ vorausgesetzt, so verlieren die je eigenen – enttäuschten oder erfüllten – Hörerwartungen tendenziell an Bedeutung: Wer das Unerwartete erwartet, nimmt an ihm keinen Anstoß mehr und verliert damit einen wichtigen Ausgangspunkt für analytische Fragen.⁷

Auch jene Analysen, die das Werk innerhalb einer Gesamtschau des *Wohltemperierten Klaviers* behandeln, verraten fast durchwegs eine große Distanz zum Gegenstand. Auch hier scheint vielfach die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts nachzuwirken: Im Zuge der Kanonisierung des Bachschen Werkes wurde das *Wohltemperierte Klavier* in den Rang eines ›Alten Testaments‹⁸ der Klaviermusik erhoben. Die damit verbundene kunstreligiöse Tabuisierung steht bis heute einem unbefangenen analytischen Zugang entgegen. In der Konsequenz verstehen sich die meisten Veröffentlichungen zum *Wohltemperierten Klavier* bis heute eher als exemplarisches Handbuch⁹ denn als Auseinandersetzung mit dem konkreten Gegenstand.¹⁰

Schließlich lässt sich beobachten, dass sich gerade Autoren ambitionierter analytischer Annäherungen an das gesamte *Wohltemperierte Klavier* schon im Ansatz zu grundsätzlichen Entscheidungen gezwungen sehen, die es offenbar unmöglich machen, auf gewisse Erscheinungen der einzelnen Stücke flexibel zu reagieren: Zu schwer wiegt der Ballast eines Regelwerks, das die Autoren als Ergebnis aller ihrer Analysen in zwangsläufig idealisierender Verkürzung zusammengetragen haben. So nehmen die Analysen Ludwig Czaczkes', aber in gewisser Weise auch jene Christoph Hohlfelds¹¹ ihren Ausgangspunkt nicht in der Konzentration auf das jeweilige Einzelwerk, sondern in der Formulierung übergeordneter Kategorien oder Fragestellungen, deren ›Anwendung‹

5 Danuser 2002.

6 Besonders bei Werker 1922, siehe aber auch weitere Quellen und Beispiele bei Danuser 2002.

7 »Man wird sagen müssen, daß es im allgemeinen erst die Erfahrung des Anstoßes ist, den wir an einem Text nehmen – sei es, daß er keinen Sinn ergibt, sei es, daß sein Sinn mit unserer Erwartung unvereinbar ist –, die uns einhalten und auf das mögliche Anderssein des Sprachgebrauchs achten läßt.« (Gadamer 1965, 272)

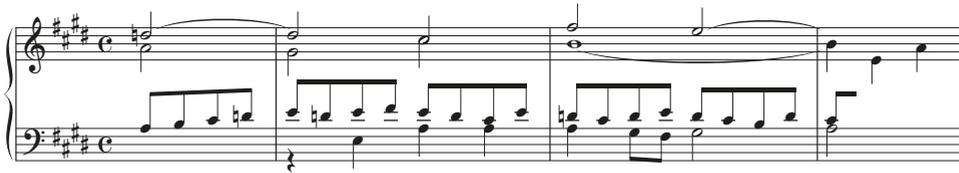
8 Nach einem bekannten Ausspruch von Hans von Bülow (zit. nach Danuser 2002, 127).

9 So heißen Riemanns Analysen des *Wohltemperierten Klaviers* schlicht *Katechismus* (1890) oder *Handbuch der Fugenkomposition* (1921).

10 So ist es unter Umständen schwierig, die Stilhöhe und den wissenschaftlichen Anspruch von Publikationen zu erkennen oder zu beurteilen, deren Funktion und Adressatenkreis nicht eindeutig sind. So ist bei den Arbeiten Kellers (1965) und Dürres (1998) oder in den 2008 erschienenen Bänden des *Bach-Handbuchs* nicht klar, in wieweit sich die Autoren eine didaktische Reduktion zugunsten der Gesamtschau auferlegt haben.

11 Hohlfeld 2000.

bisweilen eine eigentümliche Ziel- und Intentionslosigkeit offenbart. Dies wird deutlich, wenn man z. B. versucht, aus den ausgesprochen ›buchstäblichen‹ Untersuchungen des Notentexts eine Antwort auf die zunächst sehr einfache Frage herauszulesen, wieviele Themeneinsätze im Verlauf der Fuge insgesamt zu hören sind. Riemann ignoriert den enggeführten D-Dur-Einsatz in den Takten 54–56, erkennt aber einen Einsatz in fis-Moll in den Takten 85–87¹², wofür er von Czaczkes scharf getadelt wird¹³, der Riemann vorwirft, er habe Bach eine Oktavparallele zwischen Tenor und Alt zugetraut.



Beispiel 1: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 54–56



Beispiel 2: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 85–88

Czaczkes dagegen erkennt den Einsatz in D-Dur trotz der metrischen Verschiebung und trotz des Fehlens der verminderten Quarte an, klassifiziert ihn aber lediglich als »Einsatzstimme zweiter Ordnung, Quartlage halbtaktig verschoben«¹⁴, ohne auf die Besonderheit dieses Einsatzes hinzuweisen. Das analytische Problem liegt weder in der korrekten Zählung des einen oder anderen Einsatzes, sondern in der irrigen Annahme, es sei möglich, in einer Art neutraler Bestandsaufnahme, »rein objektive, sachliche Feststellungen«¹⁵ über die Zahl der Einsätze zu machen, ohne dabei nach deren Bedeutung für die musikalische Form zu fragen. Eine Form und Detail integrativ behandelnde Frage hingegen würde beinahe zwangsläufig zu der analytischen Arbeitshypothese führen, im Verlauf dieser Fuge änderten sich die Spielregeln hinsichtlich des Umgangs mit dem Thema. Der D-Dur Einsatz ›ad minimam‹ findet zu einem Zeitpunkt statt, an dem das Thema noch nicht eingeführt wurde und wirkt demnach nicht ohne weiteres wie ein Einsatz, sondern eher wie eine Mixturstimme zum A-Dur-Einsatz im Alt. Aus dieser Situation scheinen sich

12 Riemann 1921, 30.

13 Czaczkes 1956, 93.

14 Ebd.

15 Ebd., Vorwort, 5.

die Engführungen der folgenden Abschnitte (T. 64 ff., T. 85 ff.) erst herauszuschälen.¹⁶ Der satztechnisch problematische fis-Moll-Einsatz in Takt 86 dagegen lässt im fünfstimmigen Satz nicht nur das Thema heteroleptisch erklingen, sondern auch eine Variante des zweiten Kontrasubjekts, die in der Engführung ab Takt 94 und auch in den folgenden Takten an Bedeutung gewinnt. Es sollte im mitdenkenden Nachvollzug der Entwicklung des Themas, seiner Kontrapunkte und ihrer Verdichtung im Verlaufe der Fuge möglich sein, beide Motive chiastisch zu hören, ohne dass sich das Phänomen ›Oktavparallele‹ zwingend in den Vordergrund drängt.

Eine weitere Auffälligkeit der Analysetradition ist die großenteils getrennte Behandlung von Thema und Form: Auf die Gestalt und Harmonisierbarkeit des Themas und seiner Kontrasubjekte wird in der Regel detailliert eingegangen. Die Großform jedoch wird wie aus der Vogelperspektive beschrieben, als habe man die thematischen Ausdrucksträger in einem zweiten Schritt in ein vorher konstruiertes Gefäß aus ›Durchführungen‹ und ›Modulationen‹ hineingefüllt, als seien es eben nicht das Thema selbst und seine Optionen, aus denen Form erwächst.¹⁷

Schließlich scheint analytischen Beobachtungen zahlenhafter Natur ein höherer Rang zugesprochen zu werden als solchen stilistischer Natur. So wirkt der Hinweis, dass es sich bei dem Thema um ein dem ›stile antico‹ nachgebildetes Soggetto handelt¹⁸, oft wie eine atmosphärische Dreingabe für den Spieler, während der Umstand, dass das zweite Kontrasubjekt in einem anderen, moderneren Stil komponiert ist, wenig¹⁹ oder keine Beachtung findet. Es ist aber schlicht ein analytischer Mangel, wenn die Tatsache, dass einem Thema des ›stile antico‹ zwei Kontrasubjekte verschiedener Stile entgegengesetzt werden, nicht einmal versuchsweise auf Ihre Konsequenzen für den Verlauf der Komposition hin befragt wird.

Formale und stilistische Funktion des Themas und der Kontrasubjekte

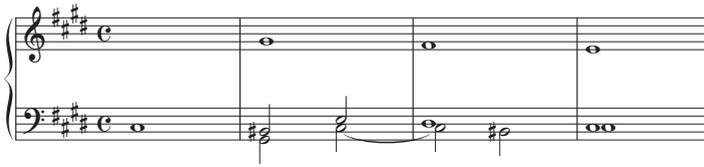
Es gibt verschiedene Herleitungen für die ›inventio‹ des Themas und der Kontrasubjekte. Eine übliche, am Kadenzvorgang orientierte Herleitung versteht die wenigstens dreistimmige Inventio als Verbindung eines Tonleiterausschnitts (Kontrasubjekt I), einer synkopierten Diskantklausel (Kontrasubjekt II) und einer heteroleptischen, tenorisierend schließenden Stimme (Thema).

16 Es handelt sich bei diesem Themeneinsatz eigentlich um die dem Thema angepasste Kontur des zweiten Kontrasubjekts, das in D-Dur anschließen müsste, wenn der Sopran der Sequenz gemäß der Tonleiter im Tenor folgen würde. Sopran und Bass bildeten demnach einen Oberquintkanon wie Tenor und Bass in T. 64f.; das motivische Geschehen ist allerdings an der früheren Stelle weniger eindeutig.

17 Vgl. Dreyfus 1996, 3–6. Im Methodenkapitel des Buches versucht Dreyfus einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Arbeitsschritten der antiken Rhetorik und ihrer musiktheoretischen Umsetzung bei Johann Mattheson herzustellen. In diesem Zusammenhang problematisiert er Matthesons mechanisch anmutendes Verständnis der ›Ausarbeitung‹ als bloßes Einfügen von Formeln in eine vorher getroffene ›Einrichtung‹ sowie seine Trennung von ›Erfindung‹ und ›Ausarbeitung‹.

18 Ausgenommen von dieser Kritik sind grundlegende Arbeiten wie Wolff 1968 oder Einzelstudien wie Ladewig 1991 und Kunze 1969.

19 Siehe Dürr 1998, 118: »ein markantes Klopffthema«.



Beispiel 3: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), Inventio

Diese Reduktion hebt hervor, dass es sich bei den Kontrasubjekten um grammatische Sprachmuster allgemeiner Natur handelt, während das Thema durch die charakteristische Heterolepsis als ›Erfindung‹ ausgewiesen ist.²⁰ Eine Herleitung des Themas aus der Perspektive seiner imitatorischen Optionen zeigt ebenfalls, dass es sich bei dem Thema um die dritte, zu einem Kanonpaar hinzugefügte, und damit weniger um eine obligate als eine ›gefundene‹ oder – wie in der Choralbearbeitung – präexistente Stimme handelt.



Beispiel 4: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), kontrapunktierendes Kanonpaar und ›Cantus firmus‹

Das Thema und die beiden Kontrasubjekte ließen sich zu einem mustergültigen ›Fortspinnungstypus‹ verketten. Das erste Kontrasubjekt, das sowohl die Ausbildung einer typischen Vorhaltskette als auch die sequenzielle Fundamentfortschreitung III-VI-II-V-I impliziert, entspräche dabei der Fortspinnung; das zweite Kontrasubjekt könnte syntaktisch die Funktion eines Schlusssatzes erfüllen. Während das Thema und das erste Kontrasubjekt im Verlauf der Fuge tatsächlich miteinander verknüpft werden, kommt es abgesehen von den Takten 44–51, in denen das zweite Kontrasubjekt jedoch in der Unterquinttonart anschließt, nie zu einer vollständigen Aneinanderkettung aller drei Elemente.

Auch in der Organisation der Großform spiegelt sich die Idee des ›Fortspinnungstypus‹: Das Thema bestimmt den ersten Abschnitt (T. 1–35), das erste Kontrasubjekt den zweiten Abschnitt (T. 36–93) und das zweite Kontrasubjekt den Schluss.²¹ Diese Formenteilung beruht mit einem Verhältnis von 5 : 8 : 3 numerisch auf der Fibonacci-Reihe und erfolgt mit gewissen Lizenzen analog zum Verhältnis von Form und The-

20 Es wäre dies ein weiteres Argument dafür, die cis-Moll-Fuge nicht als Tripelfuge, sondern als Fuge mit zwei Kontrasubjekten zu klassifizieren. Dennoch sind Ansätze, die in der Interpretation als Tripelfuge analog zur fis-Moll-Fuge des zweiten Bandes den Hintergrund einer trinitarischen Deutung suchen, durchaus nicht sinnlos.

21 Vgl. van Bruyck 1889, 99.

meneinsätzen der fis-Moll-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*.²² In dieser Tripelfuge ist die Entsprechung von Thema und Formteil eindeutiger, jedoch erklingt dort das erste Kontrasubjekt (das in der cis-Moll-Fuge als vermittelnde Fortspinnung zu verstehen ist) als Sublimierung der zwei vorangehenden, zwar gegensätzlichen, aber doch auseinander entwickelten Themen. Eine vergleichbare lineare Entwicklung auf motivischer Ebene ist in der cis-Moll-Fuge nicht erkennbar.

Linear ist dagegen die progressive Disposition der historischen Stilebenen: Das Thema ist ein zwar durch die verminderte Quarte alteriertes, aber dennoch in seiner Herkunft unverkennbares Soggetto im Stil eines Cantus firmus des 15. oder frühen 16. Jahrhunderts. Das erste Kontrasubjekt bildet eine Figuration, die einem instrumentalen Ricercar des 17. Jahrhunderts entstammen könnte und als Typus in Johann Josef Fux' ›dritter Gattung‹ ihren theoriegeschichtlichen Niederschlag gefunden hat.²³ Das zweite Kontrasubjekt dagegen scheint wegen der Tonwiederholungen und der Verzierungsfloskel einer galanten Vokalmusik zu entstammen. Es ist damit nicht nur stilistisch der Bachzeit verpflichtet, sondern markiert zusätzlich auch einen Übergang vom chorischen zum solistischen, affektbetonten Gesang.



Beispiel 5: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), zweites Kontrasubjekt

Diese formbildende Chronologie der Stilebenen wird signifikant gestört: Das zweite Kontrasubjekt bricht schlicht zu früh in den zweiten Formteil ein. Auch wäre zu fragen, warum dieses Kontrasubjekt in fis-Moll exponiert wird, und welche Rolle der Einsatz mit seiner plötzlichen Wendung in die Unterquinte für die Motivgeschichte der Fuge spielt.

Die hier vorgelegte Analyse nimmt bei diesen Unregelmäßigkeiten in der Behandlung des zweiten Kontrasubjekts seinen Ausgang und versucht, den Redeaufbau der klassischen Rhetorik als Modell für den Verlauf dieser Fuge derart zu modifizieren, dass der besondere Moment dieses Einsatzes sowie die jeweils verschiedenen Arten motivischer Behandlung von Thema und Kontrasubjekten in den drei Formteilen dadurch näher bestimmt werden können.

22 Es kommt in der Literatur immer wieder vor, dass dieser formal sehr oberflächenorientierten Formenteilung andere Formentwürfe kommentarlos vorgezogen werden. Solange dies allerdings in der Intention geschieht, komplexere, nicht primär analytisch gewonnene, sondern methodisch vorausgesetzte Formschemata wie eine reduzierte Sonatenform (Riemann 1921), einen in gewissen Grenzen feststehenden Normablauf von Durchführungen (Czaczkes 1956–60, Siegele 1986) oder eine modifizierte, ebenfalls für alle Präludien und Fugen anwendbare Form des klassischen Redeaufbaus (Hohlfeld 2000) auf diese Fuge zu übertragen, halte ich es für hermeneutisch problematisch, diese primitive und vor allen Dingen hörbare Formenteilung nicht wenigstens als Folie zu verwenden, die möglicherweise von vertiefenden Schemata überlagert wird.

23 In Bachs Instrumentalwerk, besonders in den Orgelfugen, ist dieser stilisierte Umgang mit älteren Satztechniken gängig.

Die Teile der klassischen Rede bauen in der Regel entwickelnd aufeinander auf: Ein im ›exordium‹ angekündigter Sachverhalt wird in der ›narratio‹ näher bestimmt und in der ›argumentatio‹ erörternd vertieft. Nach diesen auslegenden Abschnitten und ihren möglichen Erweiterungen erfolgt in der ›conclusio‹ oder ›peroratio‹ eine zusammenfassende Rückschau auf das bisher Vorgetragene. Es ist nicht übertrieben, dieses entwickelnde Moment als Voraussetzung für eine erfolgreiche Anwendung rhetorischer Prinzipien auf textlose Musik zu verstehen.²⁴

Umschlösse demnach der zweite Teil der Fuge (T. 36–93) die entwickelnden Redeteile ›narratio‹ und ›argumentatio‹ – wobei man die Analogie zwischen sprachlicher und musikalischer ›oratio‹ in der Analyse wohl zu weit triebe, wollte man hier beide Redeteile mit klar abgrenzbaren Formabschnitten identifizieren –, müssten sich Hinweise darauf finden lassen, dass dieser zweite Teil Elemente des ›exordiums‹ aufgreift.

In der Tat lehnt sich der zweite Teil zunächst dicht an das Vorbild der ersten Takte an: Die Exposition scheint in einer Art figuraler Neuinterpretation eine Oktave höher und um das hohe Register des ersten Kontrasubjekts ergänzt wiederholt zu werden, wobei das Zwischenspiel (T. 10–11) und der dritte Themeneinsatz (T. 7–9) vertauscht werden (Zwischenspiel T. 42–43; Themeneinsatz T. 44–46). Nach dem Einsatz des zweiten Kontrasubjekts in Takt 49 endet die buchstäblich zu verfolgende Analogie, allerdings ist dieser Einsatz selbst durchaus im Exordium (T. 12–14) vorgebildet.²⁵



Beispiel 6: J. S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 12–14

Der als Comes gestaltete Themeneinsatz in fis-Moll ist ebenfalls von einer gewissen Unregelmäßigkeit, da der in den vorangehenden Takten entwickelte Oberquintkanon zwischen Tenor und Alt eigentlich einen regulären Comes-Einsatz in gis-Moll erwarten ließe:



Beispiel 7: J. S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), hypothetische Fortführung ab Takt 9

24 Siehe Matthesons Erläuterung als ›locus classicus‹ (1739, 236).

25 ›Der Viertelgegensatz ist – was bisher nicht erkannt wurde – bereits als fester Gegensatz in Vorformen in den ersten Durchführungen vorhanden.« (Czaczkies 1956, 71) Czaczkies bezeichnet dieses Kontrasubjekt deshalb auch als ›erste[n] Gegensatz‹ (ebd.).

Obwohl der Quartvorhalt in Takt 12 bereits eine Kadenz in cis-Moll einzuleiten scheint, verhält sich der Themeneinsatz in der Oberstimme wie der rückmodulierende Comes eines modulierenden Fugenthemas, so wie Marpurg ihn im dritten Hauptstück der *Abhandlung von der Fuge* beschreibt:

Im andern Fall, wenn sich die Modulation nach der Dominante hinwendet: so muß der Gesang zur Verhütung einer fremden Modulation schlechterdings verändert, und derselbe vermitteltst der Vertauschung eines Intervalls in den Hauptton wieder zurück geführt werden. [...] Es geschieht dieselbe [Vertauschung] aber auf zweyerley Art:
a) Durch Überschlagung einer Stufe. Dieses geschieht in der größern Hälfte der Oktave. [...] ²⁶

Marpurg spricht hier nicht von einer »Modulation nach der Dominante« im modernen Sinne: Mit der »größern Hälfte der Oktave« meint er offensichtlich den Quintraum der Ausgangstonart, also in diesem Falle cis-Moll; ein Wechsel des Bezugssystems wird demnach nicht unterstellt.²⁷ Interessant ist jedoch, dass Marpurg unter der »Einrichtung des Gefährten« eine Themenvariante mit einem vermittelnden melodischen Verhalten versteht. In diesem Sinne wählt Bach für die Wiederherstellung der Ausgangstonart die durchaus nicht unproblematische Figur eines Comes²⁸, anstatt z. B. schlicht den Quartvorhalt in Takt 12 in das dominantische *his* aufzulösen. Die durch den Comes und die Chromatik *dis-d* gewissermaßen als vermittelnder Gefährte personifizierte Rückmodulation ist ein Ausdrucksträger, der mit dem Einsatz des zweiten Kontrasubjekts in Takt 49 wieder aufgegriffen und intensiviert wird. Die Vorprägung des zweiten Kontrasubjekts im Kontrapunkt des zweiten Alts in den Takten 13–14 und das Wiederaufgreifen der Chromatik in Takt 48 (*his-h* im Alt) verdeutlichen den Bezug.²⁹

Die Einführung des zweiten Kontrasubjekts hat tiefgreifende Auswirkungen auf die Form: War es bis zu diesem Zeitpunkt – abgesehen vom Thema selbst – kaum zu irgendeiner Art von Wiederholung gekommen, so folgt nun ein von Wiederholungen bestimmter Abschnitt im Stil einer Permutationsfuge (T. 49–88). Der in den Takten 36–48 noch erkennbare Aufbau einer variierten Wiederholung des ersten Abschnitts wird mit unerwarteter Plötzlichkeit umgestoßen.

26 Marpurg 1753–54, 34.

27 Allerdings scheinen diese Kategorien in Marpurgs Denken zu koexistieren, da er nur wenig später, wenn er »Hauptton« und »Dominante« gegenüberstellt, offenbar von einer Modulation im modernen Sinne spricht.

28 Es ist ein Symptom für die Reduktion der Fugenlehre durch die Generation der Riemann-Schüler, wenn die Bedeutung des »Comes« als Phänomen lediglich in seiner Funktion gesehen wird, die Ausgangstonart in der Exposition wieder herzustellen. Auch die Behauptung der ästhetischen Irrelevanz des Comes bei Czaczkes zeugt, trotz aller Kritik an Riemann im Einzelnen, noch von dieser Prägung.

29 Hohlfeld bemerkt ebenfalls einen Bezug zwischen den Takten 48–49 und 12–13, allerdings in einer allgemeinen Übersicht mehrerer Stellen, die die »Unterquintprofilierung« der Fuge belegen sollen (2000, 62). Damit stellt er wiederum eine übergreifende Verwandtschaft zur vorausgegangenen Cis-Dur-Fuge her. Ulrich Siegele dagegen arbeitet an einem von ihm gesetzten Grundmodell von Durchführungen eine erstaunliche Regelmäßigkeit in der Verteilung der *fis-moll*-Einsätze heraus, freilich ohne diese Beobachtung analytisch weiter auszuwerten: Die Abfolge der Themeneinsätze bleibt in seiner Studie die einzige ausführlicher thematisierte Formkategorie.

Ahnung – Vergegenwärtigung – Erinnerung: Die Zeitlehre des Augustinus in dessen *Confessiones* XI

Auf die zu Beginn seiner *Confessiones* zitierte polemische Frage der Manichäer, was Gott vor der Erschaffung der Welt gemacht habe, reagiert Augustinus mit der Gegenfrage, was denn die Zeit sei. Das darauf folgende, für die *Confessiones* typische »Selbstgespräch mit Gott« erörtert die Möglichkeiten, wie überhaupt Zeit sein kann, wenn das, was im allgemeinen Sprachgebrauch ›Vergangenheit‹ genannt wird, nicht mehr, das, was wir Zukunft nennen, noch nicht ist, die ›Gegenwart‹ dagegen keine Ausdehnung hat. Diese von Aristoteles und Plotin ihren Ausgang nehmenden, dabei aber höchst modern anmutenden Überlegungen haben besonders in der Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts große Beachtung erfahren. Es ist freilich nicht anzunehmen, dass Bach sich mit diesem Kapitel (etwa aus theologischem Interesse) auseinandergesetzt hat, wie es auch höchst unwahrscheinlich ist, dass die Lektüre Augustins ihn in irgendeiner Weise musikalisch beeinflusst hat. Vielmehr kann das von Augustinus präsentierte Modell menschlicher Zeiterfahrung, dessen wesentlicher Bestandteil das durch die klassische Rhetorik geschulte Gedächtnis ist, als metaphorisches Deutungsmuster für die Analyse der cis-Moll-Fuge instrumentalisiert werden.

Augustinus dynamisiert die drei aus der Schulgrammatik bekannten Zeitformen, indem er sie als zeitbildende Tätigkeiten in die Seele verlagert. Seine Erläuterung am Beispiel eines Liedvortrags zeigt, dass er mit ›animus‹ in diesem Fall die individuelle Menschenseele meint.

Ich will ein Lied vortragen, das ich auswendig kann. Bevor ich beginne, richtet sich meine Erwartung auf das Ganze. Habe ich damit begonnen, dann richtet sich mein Gedächtnis auf den Teil, den ich zum Vergangenen hinübergelegt habe. Das Leben dieser meiner Tätigkeit spaltet sich dann auf in die Erinnerung an das bereits von mir Vorgetragene und in die Erwartung dessen, was ich noch vortragen werde. Was in der Gegenwart lebt, ist meine Aufmerksamkeit (*attentio*): Was zukünftig war, wird durch sie hindurch hinübergebracht (*traicitur*), daß es so das Vergangene werde. Je mehr sie tätig ist, umso mehr vermindert sich die Erwartung und verlängert sich die Erinnerung, kommt die ganze Tätigkeit zu Ende, ist die ganze Erwartung verbraucht und in die Erinnerung eingetreten. Was so mit dem ganzen Lied geschieht, das wiederholt sich in seinen einzelnen Abschnitten und in seinen einzelnen Silben. Dasselbe wiederholt sich in einer längeren Tätigkeit, von der dieses Lied vielleicht eine Art Abschnitt ist; es wiederholt sich im ganzen Leben eines Menschen, dessen Teile alle Handlungen dieses Menschen sind. Es wiederholt sich in der ganzen Menschheitsgeschichte (*saeculum*), deren Teile alle Menschenleben bilden.³⁰

Bereits durch die Wahl des Beispiels ist die Form menschlicher Zeiterfahrung sehr spezifisch bestimmt. Augustinus konzentriert sich auf ein Stück Zeit, das nicht nur durch die Erinnerung bereits aufgearbeitet, sondern darüber hinaus durch die Struktur eines Liedes auch rhythmisch gliedert und dadurch in höchstem Maße kontrollierbar ist. Der somit verfügbar gemachte Zeitabschnitt erlaubt es, ›Jetztpunkte‹ zu setzen, in denen die Seele

30 Augustinus, *Confessiones* XI, XXVIII.38 (zit. nach Flasch 2004, 275–276).

selbst den Umschlag von der in diesem Falle ziemlich präzise erwarteten Zukunft in die erinnerte Vergangenheit herbeiführt. Wenn Augustinus dieses Verfahren auf die gesamte Dauer des Menschenlebens und darüber hinaus auf ein nur kollektiv erfahrbares ›saeculum‹ überträgt, lässt sich die metaphysische Tragweite des Gedankens erahnen.

Erwartung

Neben jenen Aspekten der Zeitdarstellung, die sich in der zunehmenden Modernität der thematischen Gestalten niederschlagen, gibt es in der cis-Moll-Fuge noch einen weiteren Hinweis auf einen intentionalen Umgang mit Zeit, der die selbstverständlichen Eröffnungstopoi übersteigt: Das Thema ist nicht allein eine Präsentation von Kreuzesmetaphorik im Gewand eines ›stile-antico‹-Soggettos, sondern scheint ein tatsächliches Leitbild im ›stile antico‹ zu haben. Die Eröffnung der Kantate 61 *Nun komm der Heiden Heiland* verwendet dasselbe Motiv als großartig angelegte Anrufung, die den lutherischen Choral ganz auf das Motto der ersten Zeile konzentriert und im unisono nacheinander in allen vier Chorstimmen präsentiert.

The image shows a musical score for the beginning of J.S. Bach's Cantata 61, 'Nun komm der Heiden Heiland'. The score is in C minor and 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Nun komm, der Heiden Heiland'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Beispiel 8: J.S. Bach, Kantate 61, *Nun komm der Heiden Heiland*, Eröffnung T. 1–7 (reduziert)

Vor diesem Hintergrund erscheint die Beobachtung, dass Motive, die im ersten Teil der cis-Moll-Fuge in noch weniger artikulierter Gestalt erscheinen (wie etwa das synkopierte absteigende Tetrachord), im zweiten Abschnitt zu rhythmisch artikulierten und obligaten Motiven werden, in neuem Licht, denn mit der Nähe zum Choral³¹ konnotativ eng ver-

31 Zur Vorbildrolle des Choral für den Themenkopf vgl. auch Siegele 2002, 346.

bundenen ist der intentionale Aspekt der ›Erwartung‹. Gestützt wird diese Interpretation durch das ›Verschwinden‹ des zukunftsgerichteten Choralzitats im letzten Abschnitt ab Takt 94, in dem überwiegend nur noch die viertönige, chiasmatische Fassung oder unvollständige Themeneinsätze erklingen.

Erinnerung

Der Begriff der ›entwickelnden Variation‹³² wurde vor allem durch den Schönberg-Schüler Erwin Ratz zu einem zentralen Begriff für die Analyse Bachscher Werke entwickelt, doch legt bereits Schönberg selbst nahe, ihn auch auf Bach zu beziehen, indem er den Kanon der zu analysierenden Beispiele chronologisch mit dessen Klavierwerk eröffnet.³³ Es verwundert daher nicht, dass fast alle publizierten detailbezogenen Analysen zur cis-Moll-Fuge Verfahren der entwickelnden Variation voraussetzen, wenn sie einzelne Besonderheiten aus dem vorhergehenden Verlauf des Stückes zu erklären versuchen bzw. aus analogen Stellen Symmetrien oder Teleologien der Gesamtform herleiten. In der Tat kann es erkenntnisführend sein, den linearen Prozess der Veränderungen einzelner Motive zum Leitfaden analytischer und interpretatorischer Arbeit zu machen – vorausgesetzt freilich, auch die Funktion und das Ziel der thematischen Entwicklung werden in der Analyse benannt.

Ein Ergebnis organischer Entwicklung ist beispielsweise der Auftakt zum ersten Kontrasubjekt (T. 35–36), der sich aus den Tonleitermotiven des ersten Abschnitts herauszubilden scheint. In konturierter Form tritt er in Takt 44 zum ersten Male auf. Hier scheint er die Rhythmik der Altstimme des vorausgegangenen Zwischenspiels zu übernehmen, gleichzeitig bereitet er den charakteristischen Rhythmus des zweiten Kontrasubjekts vor.

Ebenso ist die Verwendung von Chromatik – auch über größere Distanzen hinweg – durch entwickelnde Variation vermittelt. Angelegt ist das Motiv der fallenden Chromatik in der dichten Aufeinanderfolge von *ais* und *a* im Tenor der Takte 6–7. Es fungiert in der Folge als rückmodulierender Kontrapunkt des Comes-Einsatzes in den Takten 12–13, wird im zweiten Abschnitt an analoger Stelle in Takt 48 wiederaufgegriffen und rückt am Höhepunkt der Entwicklung als Verlängerung des dominantischen Themeneinsatzes in gis-Moll ab Takt 68 in Sopran und Alt noch stärker in den Vordergrund.

Ähnliche ›Motivgeschichten‹, die den ›Alterungsprozess‹ der Form anzuzeigen scheinen, erzählen die enggeführten Passagen, die formal wichtigen Punkten vorausgehen: so die angedeutete Imitation zwischen Sopran und Alt vor der A-Dur Kadenz in Takt 54 ff., der dann bereits rhythmisch artikuliertere Kanon zwischen Tenor und Bass vor der gis-Moll-Durchführung in Takt 64 ff. und schließlich die imitatorische Verdichtung, die das Ende des zweiten Abschnitts ab Takt 85 anzeigt. Freilich ist ein solches ›Altern der Form‹ weder für die cis-Moll-Fuge noch überhaupt für Bachs Kompositionsstil spezifisch, son-

32 Sackmann kritisiert die Verwendung des Begriffs »entwickelnde Variation« bei der Analyse Bachscher Werke als anachronistisch (2008), was angesichts der Entstehungsgeschichte des Begriffs verwundert. Freilich führt eine Analyse, die ›entwickelnde Variation‹ mehr als Ergebnis denn als Werkzeug versteht, zwangsläufig zu Tautologien.

33 Schönberg 1967.

dem Teil sprachlicher Normalität³⁴: Selbst wenn motivische Rückschlüsse als Form des ›ornatus‹ äußerlicher Natur sind, gliedern sie die Wahrnehmung durch Momente der Erinnerung, die eine zeitlich strukturierte Erlebbarkeit der Form gewährleisten³⁵ und insofern den Silben und Einschnitten des bei Augustinus beispielhaft angeführten Liedes entsprechen. Dieses elementare Verfahren nutzt Bach in der cis-Moll-Fuge, um kritische Punkte der Formbildung durch die sukzessive Überbietung wiedererkennbarer Motive regelrecht zu markieren. Eine andere, nicht organische, sondern synthetische Form von Erinnerung findet statt, wenn die Form umschlägt wie in der Engführung ab Takt 94, die den letzten Abschnitt eröffnet.

Die synthetische Wirkung des Erinnerns ist ein Allgemeinplatz der Gedächtnistheorie seit der Antike. Auch Augustinus nimmt durch die Wahl seiner Metaphern vieles voraus, was für die moderne Medizin aktuell ist:

Dann komme ich in die Felder und Lagerhallen meines Gedächtnisses, wo die Schätze unzähliger Bilder aufbewahrt sind, die meine Sinne von sinnlichen Dingen zusammengetragen haben. Dort ist auch alles aufbewahrt, was wir denken, *indem wir Wahrgenommenes vergrößern, verkleinern oder irgendwie verändern* [...] Wenn ich dort einträte und fordere, es solle hervorgeholt werden, was ich gerade will, so kommen einige Dinge sofort, andere müssen länger gesucht werden [...]. Wieder andere stürzen *gebündelt* hervor [...].³⁶

Das Verschwinden des ersten Kontrasubjekts

Es ist für die Form der cis-Moll-Fuge charakteristisch, dass kontinuierliche Verläufe von unvorhergesehenen Umschlagspunkten durchbrochen werden. Ausschlaggebend für das Erkennen eines dritten großen Formteils ab Takt 94 ist das Verschwinden der Achtelfigur. Diesem Verschwinden geht eine Phase der Angleichung zwischen dem erstem und dem zweiten Kontrasubjekt voraus: Das erste Kontrasubjekt wird mehrfach aus seiner Originallage auf den Tonleiterausschnitt zwischen Terz und Grundton versetzt. In drei Fällen geht die Transposition auf eine Weiterführung des Tonleitermotivs und die damit einhergehende Modulation nach *gis-Moll* (T. 38–41), *A-Dur* (T. 55–59) bzw. *fis-Moll* (T. 84–86) zurück, in einem weiteren Fall auf die Parallelführung des Motivs im *Dezimenabstand* (T. 47–48).

Die Analogie zwischen den jeweils zwei Takten, die der Engführung in Takt 94 und dem ersten Einsatz des zweiten Kontrasubjekts vorausgehen, wird deutlich, wenn man sich auf die Vorstellung einlässt, das Achtelmotiv im Tenor der Takte 92–93 sei nicht das zweite Kontrasubjekt, sondern dessen im doppelten Kontrapunkt der *Dezime* mitlaufende Begleitstimme, während die Originallage von einer charakteristisch verformten

34 Kirnberger stellt den Kontrapunkt der Oktave mit Hilfe einer Schulkomposition, einer zweistimmigen Invention, dar (1776–79, Bd. 2, 22–29). Der Mechanik der Anlage, die in didaktischer Absicht lediglich darin besteht, Formteile mit vertauschten Stimmen zu wiederholen, steuert er dennoch fast automatisch entgegen, indem er die Überleitungen zum jeweils nächsten Formabschnitt signalhaft mit den Mitteln der Imitation verdichtet.

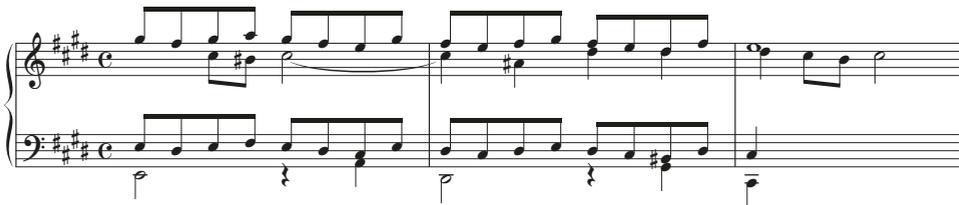
35 Es würde dem entsprechen, was Schönberg als ›Variationsmotiv‹ klassifiziert hat.

36 Augustinus, *Confessiones* X, VIII.12 (zit. nach Flasch 2003, 259).

Variante des zweiten Kontrasubjekts belegt ist. Eine Spur der Überlagerung beider Kontrasubjekte ist die Veränderung der Auftaktquarte in die Quinte *cis-gis*, die konturierend den Auftakt zum ersten Kontrasubjekt in sich zusammenfasst.



Beispiel 9: J. S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 92–94



Beispiel 10: J. S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 92–94 mit parallelgeführtem zweiten Kontrasubjekt

Ein weiteres Anzeichen für einen Rollentausch zwischen dem ersten und dem zweiten Kontrasubjekt ist der Verlauf der Altstimme in Takt 77–78, die in Takt 79 – anders als in der entsprechenden Passage des Basses in Takt 90–91 – nicht in ein e, sondern zum ersten Kontrasubjekt hin abspringt. Das hohe Register der zweiten Oktave, das zur Exposition des ersten Kontrasubjekts gehört, und die Originallage des zweiten Kontrasubjekts werden kurz zuvor (T. 82–83) in Erinnerung gerufen. Es ist eine Konsequenz dieser Synthese von erstem und zweitem Kontrasubjekt, wenn das in der »falschen Spur«³⁷ laufende zweite Kontrasubjekt in einen Themeneinsatz in e-Moll mündet.

Palindrome

In der Plotinischen Seelenlehre findet durch die Arbeit des Gedächtnisses eine »henologische Reduktion«³⁸ statt: Die menschliche Seele als Vermittlerin zwischen der Welt der

37 Die zwar korrekte, aber hybride Vorhaltsbildung, die eine Undezime mit einer Septime vorbereitet, scheint ohne die vermittelnden Stimme, die durch eine Quinte einen Nonenvorhalt vorbereitet, eine Terz zu hoch zu liegen. Die »normalere« Stimme läge eine Terz tiefer und schlosse an ein ebenfalls »normales« Thema in cis-moll an.

38 »Aus der Transzendenz des Einen über das Viele, kraft der es Grund des Vielen ist, ergibt sich die in Plotins Philosophie im Ganzen bestimmende Aufstiegsbewegung. Sie vollzieht sich als henologische Reduktion, d. h. als Zurückführung (Anagoge) der Vielheit in jeder ihrer Gestalten auf die sie jeweils begründende Einheit, bei der die Vielheit auf das Eine hin überstiegen wird.« (Halfwassen, 2004, 40)

Sinneswahrnehmung und dem Intelligiblen führt durch erinnernde Abstraktionsleistung die wahrgenommenen und im Gedächtnis behaltene Erscheinungen in einer Aufwärtsbewegung zum Einen hin. Auch wenn es darum geht, das Wesen der Ewigkeit von ihrem Abbild, der Zeit her zu erklären, ist das Gedächtnis der Seele ein anagogisches Werkzeug:

Will aber jemand, bevor er die Ewigkeit betrachtet, zuvor das Wesen der Zeit ins Auge fassen, so kann er auch von hier aus mittelst der Erinnerung zum Intelligiblen emporsteigen und das Urbild der Zeit betrachten, vorausgesetzt, dass die Zeit überhaupt eine Ähnlichkeit mit der Ewigkeit hat.³⁹

Die mit der Vorstellung der Ewigkeit verbundene Aufhebung des ›Vorher‹ und ›Nachher‹, – das für Plotin maßgebliche Kriterium für die Entstehung und Wahrnehmung von Zeit – klingt auch bei Augustinus an, wenn er sein eigenes Gedächtnis mit dem göttlichen Gedächtnis zu vergleichen sucht:

Gewiß, wenn es einen Geist gibt, der so großen Wissens und Vorwissens mächtig ist, daß er alles Vergangene und Zukünftige so kennt, wie ich das eine, ganz vertraute Lied, dann ist das ein überaus staunenswerter Geist [...] Einem solchen Geist ist nichts verborgen, nichts, was geschehen ist und nichts, was kommenden Jahrhunderten vorbehalten ist, so wie ich, wenn ich dieses Lied singe, genau weiß, was und wieviel seit seinem Anfang vorbei ist und was oder wieviel von ihm noch fehlt. Aber keine Rede davon, daß Du, der Begründer des Universums, der Begründer der Seelen und der Körper, auf diese Weise Zukünftiges und Vergangenes kennst. Weit, weit wunderbarer und bei weitem verborgener weißt Du alles. Wer ein bekanntes Lied singt oder hört, der unterliegt beim Erwarten der kommenden Klänge und bei der Erinnerung an die verklingenen einer Veränderung der Stimmung; sein Sinn spaltet sich auf (distenditur). Aber dir, dem unveränderlich Ewigen, dem wahrhaft ewigen Schöpfer der Geister, geschieht so etwas nicht. Du kanntest am Anfang Himmel und Erde, aber deine Kenntnis hat sich nicht verändert. So hast Du am Anfang Himmel und Erde gemacht, aber deine Handlung spaltete sich nicht auf in Vergangenheit und Zukunft.⁴⁰

Das zweite Kontrasubjekt als Palindrom

Die doppelte Engführung von Thema und zweitem Kontrasubjekt bildet die letzte Konsequenz des im Kontrasubjekt angelegten Oberquintkanons (siehe Beispiel 4). Sie folgt auf den artifiziellen Einbruch der im Tonartenplan irregulären Tonart e-Moll und stellt die Ausgangstonart wieder her. Auffällig ist die Symmetrie der Stimmführung, wenn der Kanon des Thema abwärts, jener des Kontrasubjekts dagegen aufwärts geführt wird.⁴¹

Symmetrisch ist auch die neue Gestalt des zweiten Kontrasubjekts, das melodisch seine Richtung verloren hat und zum Palindrom geworden ist.

39 Plotin, *Enneaden* 3,7 (zit. nach Hansen 2003, 7.040).

40 Augustinus, *Confessiones* XI, XXXI.41. (zit. nach Flasch 2004, 279).

41 Dieser Hinweis geht auf ein Gespräch mit Zsolt Gárdonyi zurück.



Beispiel 11: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), Variante des zweiten Kontrasubjekts, T. 94–95

Das Thema als Palindrom

Eine symmetrische Entsprechung von Vor- und Rückläufigkeit ist in der viertönigen Variante des Themas bereits latent; das Thema entspricht diastematisch dem Krebs seiner Umkehrung:



Beispiel 12: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), Thema in Grundgestalt und als Krebs der Umkehrung

Eine offensichtlichere Symmetrie des Themas wird in den Varianten des letzten Abschnitts herausgearbeitet: Es erklingt ab Takt 100 nicht mehr in vollständiger Gestalt. Der signalhaft von einer Oktavparallele zwischen Tenor und Bass eingeleitete Themeneinsatz des Tenors auf dem Höhepunkt der motivischen Verdichtung enthält nur die ersten drei Töne; eine Fortsetzung findet durch den Krebs der Unterquinte im Bass statt.



Beispiel 13: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 100–104 (reduziert)

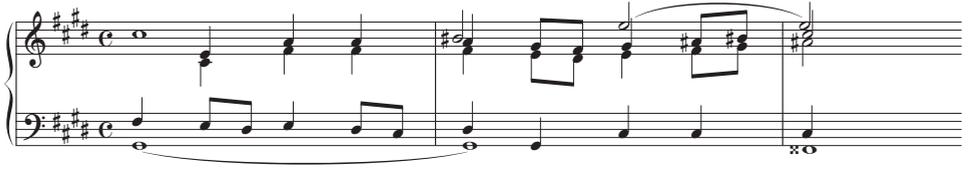
Eine entsprechende, jedoch weniger komplexe symmetrische Bildung erklingt in der Oberstimme der Takte 107–110.



Beispiel 14: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 107–110 (reduziert)

Gleichzeitigkeit

Es gehört zu den schlussbildenden Klischees in der Fuge, vormalig nacheinander präsentierte Motive im ›canon sine pausis‹ gleichzeitig erklingen zu lassen, so wie es in den Takten 107–109 mit dem zweiten Kontrasubjekt in der Unterquinte und seiner Transposition in der Oberterz geschieht.



Beispiel 15: J. S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 107–109

Überdies wird das sonst zur zweiten Hälfte des Themas gesetzte zweite Kontrasubjekt mit dem Themenkopf zusammengeschoben. Diese Verdichtung ist ein Produkt der Einführung⁴² und erscheint zum ersten Mal in Takt 97.

Jetzt

Die frappierende Modernität der Augustinischen Zeittheorie macht leicht vergessen, wie sehr ihre Gedankenführung in den Bahnen klassischer Rhetorik verläuft und insofern antiken Vorbildern verhaftet ist. Das Zusammenziehen von Vergangenheit und Zukunft in einen inneren ›Jetztpunkt‹ scheint fast dem Denken des 20. Jahrhunderts anzugehören – und ist auch mehrfach in diesem Sinne instrumentalisiert worden⁴³ – geht jedoch auf eine unbenannte, aber allgemein gebräuchliche rhetorische Gedankenfigur zurück. Es sei hier auf das Ende des zweiten Artikels des Glaubensbekenntnisses verwiesen: Vor allem im lateinischen Original, in dem die Zeitangaben genauer ausgeführt sind, kaum weniger deutlich aber auch in der Übersetzung Martin Luthers, durch den gleichbleibenden Rhythmus der Partizipien, wird die Erfahrung zeitlicher Dauer im zweiten Artikel konkret: Der Text wird aufzählend, die Zeitangaben, die in der lateinischen Fassung durch die Formulierung ›ante omnia saecula‹ aus einer unbestimmten, Jahrhunderte zusammenfassenden Vergangenheit kommen, werden zunehmend präziser bis zur Einengung auf einen einzigen Tag: ›tertia die‹. Danach kommt es zum Umschlag, wenn das Erzähltempus für nur einen Satz ins Präsens (›sedet ad dextram patris‹) und dann ins Futur wechselt. Die futurische Zeitangabe am Ende des Artikels ist wiederum unbestimmt: ›non erit finis‹.

Hinsichtlich des Setzens eines ›Jetztpunkts‹ soll ein weiteres Mal der Einsatz des zweiten Kontrasubjekts betrachtet werden:

Die Wendung zur Unterquintebene kann in Bachs Musiksprache mit verinnerlichter Konnotation auftreten wie in folgenden Beispielen aus der Vokalmusik, in denen jeweils ein Text oder ein Programm die Intention verdeutlicht.

42 Nimmt man den ›verborgenen‹ Themeneinsatz ernst, so findet dieses Ineinanderschieben das erste Mal in den Takten 85–86 statt.

43 Vgl. Flasch 2004, insbesondere das Kapitel ›Verwendungen. Augustins Zeittheorie in der Philosophie des 20. Jahrhunderts‹, 27–75.

Pe - trus, der nicht denkt zu - rück,

Beispiel 16: ›Erinnerung‹ (J. S. Bach, *Johannes-Passion*, Nr. 14)

a) Sei ge - grü - ßet, Je - su gü - tig, Laß mich dei - ne Lie - be er - ben

b) †

6 9 8 6 6 4 4 # 6 5 6 6 6 5

Beispiel 17: ›Parallelismus von Menschensohn und Mensch‹ (J. S. Bach/Schemelli, *Musicalisches Gesangbuch*, Nr. 22)

Tenor †

Zi - on hört die Wäch - ter sin - gen,

Viola

B.c.

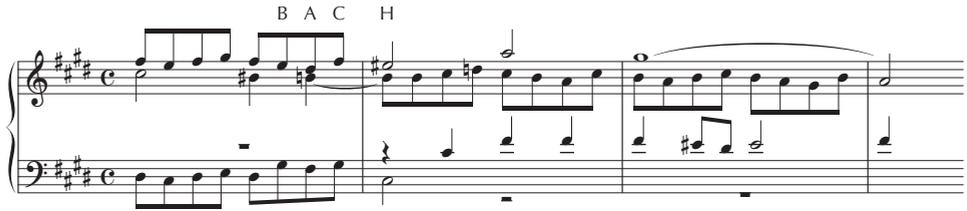
6 5 6 6

Beispiel 18: ›Intimität‹ (J. S. Bach, Kantate 140, Vers 2, T. 13, durch die Unterquintebene fundierter Es-Dur Einsatz des Cantus-firmus im Tenor)

In der cis-Moll-Fuge allerdings scheint Bach die Gestaltung dieses formalen Umschlagspunkts noch einen Schritt weiterzutreiben: Bei der Sopranstimme in Takt 48 f. handelt es sich um den 14. Themeneinsatz⁴⁴, der zudem durch eine in allen Achtelfigurationen der Fuge singuläre B-A-C-H-Formel⁴⁵ eingeleitet wird.

44 Stellvertretend für eine große Anzahl von Literatur zu Bachs Zahlenalphabet sei hier die Arbeit von Prautzsch zitiert: »Schließlich sind es die Summen für die Namen Bachs, die in verschiedener Form und Bedeutung eingesetzt werden: 14 – BACH, der Mensch auf Erden [...]«. (2004, 49)

45 Ein durch die Legatobögen markiertes, diatonisches B-A-C-H erklingt im Alt von T. 36 des Präludiums im Sinne eines ›fecit‹.



Beispiel 19: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 48–51

Vielleicht am faszinierendsten in Augustinus' Text ist jene Passage, die dem ›Menschensohn‹ eine vermittelnde Rolle im Moment des ›Jetzt‹ zuweist:

Aber da deine Barmherzigkeit wertvoller ist als alles Leben, so sieh: Mein Leben ist zerteilendes Ausdehnen (*distentio*). Doch dein Arm fing mich auf, in meinem Herrn, dem Menschensohn. Er vermittelt zwischen deiner Einheit uns unserer Vielheit. [...] So kann ich frei werden vom Vergangenen und dem Einen folgen. Ich kann das Gewesene vergessen. Statt mich im Blick auf das zukünftig Vergängliche zu zerspalten, strecke ich mich aus nach dem, was vor mir ist, so daß ich nicht in Aufspaltung, sondern in einheitlicher Lebensrichtung die Ehre meiner höheren Bestimmung erreiche.⁴⁶

Der ›Jetztpunkt‹ der cis-Moll-Fuge wird im ersten Abschnitt vorbereitet und im Schlußteil erinnert. Beide Male ist diese Bezugnahme mit einem besonderen Klang verbunden.

Neben dem bereits erwähnten Comes in Takt 12–14 ist der Vorhalt der Altstimme in Takt 17 zum fis-Moll-Sextakkord auf der zweiten Takthälfte auffällig. Eine Reminiszenz an diese Stelle – wiederum in Gestalt einer auffälligen Vorhaltsbildung zum fis-Moll-Dreiklang – kennzeichnet das Erreichen des Tonikaorgelpunkts in Takt 112.⁴⁷



Beispiel 20: J.S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 16–18

Das Intervall *a-eis* verweist auf die charakteristische, nunmehr Zusammenklang gewordene Heterolepsis des Themas. In der Altstimme ab Takt 16 kann man gar eine rhythmisch amorphe Form des Krebses in der Unterquinte erkennen, wie er später, in den Takten 102–104, auch unverschleiert im Bass erklingt. In Takt 112 schließlich ist die

⁴⁶ Augustinus, *Confessiones* XI, XXIX.39 (zit. nach Flasch 2004, 277).

⁴⁷ Auf finalen Orgelpunkten ist kommt dieser Vorhaltsklang bei Bach gelegentlich vor wie z.B. im vorletzten Takt des »Contrapunctus 7« der *Kunst der Fuge*.

Gleichzeitigkeit auf die Spitze getrieben, da – die Vorhaltsauflösung nach *fis* im Alt mit eingeschlossen – alle Töne des Themas in einem Akkord erklingen.



Beispiel 21: J. S. Bach, Fuge cis-Moll (BWV 849), T. 112

Im Gegensatz zu Christoph Hohlfeld⁴⁸ hat Hermann Keller in Takt 26 des Präludiums im Alt eine Krebsgestalt des Fugenthemas erkennen wollen. Nicht ganz so abwegig erscheint dieser Gedanke, wenn man bedenkt, dass das Motiv der verminderten Quarte im Alt ebenfalls Bestandteil einer Figuration ist, die als übermäßiger Septakkord ›zusammengehört‹ werden kann und ebenfalls nach *fis*-Moll führt.

* * *

Die in den *Confessiones* entwickelte Zeittheorie ist eine Theorie der progressiven Punktualisierung des ›Jetzt‹.⁴⁹ Die hier vorgelegte, durch das Augustinische Deutungsmuster geprägte Analyse vermag daher vor allem die Umschlagspunkte in der Form zu erfassen und funktional einzuordnen, während sie die eher kontinuierliche Struktur der ersten beiden Formteile unberücksichtigt lässt. Sie führt zu der Erkenntnis, dass neben der traditionellen Pathopoieia, wie sie in der entwickelnden Variation chromatischer Motive erzählt wird, insbesondere jene ›explosiven‹ Momente, die gänzlich unerwartet in den Formverlauf ›einbrechen‹, den Fortgang dieser außergewöhnlich langen und heterogenen Fuge hervortreiben. Eine theologische Interpretation dieser Momente im Sinne der bei Augustinus angesprochenen Gnadenlehre wäre möglich⁵⁰, läge jedoch nicht mehr im Bereich der eigentlichen Werkanalyse.

48 ›Völlig abwegig ›sieht‹ H. Keller in den Seitenstimmen T. 26 (Alt) und 35/36 (Sopran) krebsgängige Antizipationen des Fugenthemas. Das hört kein Mensch heraus.« (Hohlfeld 2000, 74, Anm. 5)

49 Flasch 2004, 123.

50 Danuser verweist auf den Text von Roman Brotbeck im Programmbuch des Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft anlässlich der Aufführung von Heinz Holligers *Dunkle Spiegel* (2002, 132, Anm. 57). Aufgrund der Bezüge zwischen Holligers Werk und der cis-Moll-Fuge setzt sich Brotbeck mit der cis-Moll-Fuge auseinander und arbeitet dabei mit der These, das Thema und die beiden Kontrasubjekte repräsentierten die Trinität: Gott, Jesus Christus und heiliger Geist.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1984), »Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers« [1934], in: *Musikalische Schriften V* (= Gesammelte Schriften 18), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 179–182.
- Augustinus, Aurelius (2003), *Bekenntnisse*, 2. Aufl., hg. von Kurt Flasch u. Burkhard Mojsisch, Stuttgart: Reclam.
- Bruyck, Carl van (1889), *Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Czaczkas, Ludwig (1956–60), *Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, 2 Bde., Wien: Kaltschmid.
- Danuser, Hermann (2002), »Dom und Strom. Bachs cis-Moll-Fuge (BWV 849) und die Ästhetik des Erhabenen«, in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel*, hg. von Michael Märker u. Lothar Schmidt, Laaber: Laaber, 105–134.
- Dreyfus, Laurence (1996), *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, MA u. a.: Harvard University Press.
- Dürr, Alfred (1998), *Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier*, Kassel: Bärenreiter.
- Flasch, Kurt (2004), *Was ist Zeit? – Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones* [1993], 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Gadamer, Hans-Georg (1965), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2. Aufl., Tübingen: Mohr.
- Gárdonyi, Zsolt (2002), *Kontrapunkt – dargestellt an Fugenstrukturen von J. S. Bach*, 2. Aufl., Wolfenbüttel: Möselers.
- Grey, Cecil (1938), *The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*, London: Oxford University Press.
- Halfwassen, Jens (2004), *Plotin und der Neuplatonismus*, München: Beck.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Schule des musikalischen Denkens. Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Keller, Hermann (1965), *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel: Bärenreiter.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776–79), *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1988.
- Kunze, Stefan (1969), »Gattungen der Fuge«, in: *Bach-Interpretationen*, hg. von Martin Geck, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 85–86.
- Ladewig, James Leslie (1991), »Bach and the Prima Prattica«, *Journal of Musicology* 9/3, 358–375.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753–54), *Abhandlung von der Fuge*, Berlin, Reprint Laaber: Laaber 2007.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1991.

- Plotin (2004), »Enneaden«, in: *Philosophie von Platon bis Nietzsche*, CD-Rom, hg. von Frank-Peter Hansen, 3. Aufl., Berlin: Directmedia 2004.
- Prautzsch, Ludwig (2004), *Die verborgene Symbolsprache Johann Sebastian Bachs*, Bd. 1: *Zeichen und Zahlenalphabet auf den Titelseiten der kirchenmusikalischen Werke*, Kassel: Merseburger.
- Riemann, Hugo (1921), *Handbuch der Fugenkomposition* [1890], 5. Aufl., Berlin: Hesse.
- Rampe, Siegbert (Hg.) (2008), *Das Bach-Handbuch 4/2: Bachs Klavier- und Orgelwerke*, Laaber: Laaber.
- Sackmann, Dominik (2008), »Das Wohltemperirte Clavier«, in: Rampe 2008, 672–737.
- Schönberg, Arnold (1967), *Grundlagen der musikalischen Komposition*, hg. von Rudolf Stephan, Wien: Universal 1979.
- Siegele, Ulrich (1986), »Zu Bachs Fugenkomposition«, in: *Bach-Studien* 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (2002), »Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers«, in: Siegbert Rampe (Hg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I – Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München: Katz-bichler, 321–371.
- Spitta, Philipp (1880), *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Werker, Wilhelm (1922), *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach* (= Abhandlungen der Sächsischen Staatlichen Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut für Musikwissenschaft 3), Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Wolff, Christoph (1968), *Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), Wiesbaden: Steiner.

»... immer das Ganze sehen.«

Zum musiktheoretischen Ansatz Christoph Hohlfelds

Reinhard Bahr

In den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts entwickelte Christoph Hohlfeld, ausgehend von Einstimmigkeit und Modalität und in Auseinandersetzung insbesondere mit der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts, einen musiktheoretischen Ansatz, der vorrangig auf melodischen Prinzipien basiert. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen stehen »elementare Tonbeziehungen«, die in verschiedenen stilistischen Kontexten und auf unterschiedlichen musikalischen Ebenen struktur- und formbildend wirken: im melodischen Verlauf einer Chorstimme Palestrinas ebenso wie in der übergreifenden Entwicklung einer Bach-Fuge oder eines Sonatensatzes der Klassik. Unabhängig von Stilentwicklungen wird so in der Kompositionsgeschichte eine Kontinuität des »musikalischen Denkens« erkannt und in den Publikationen zu Palestrina (1994), Bach (2000) und Beethoven (2003) exemplarisch nachgezeichnet. Der Beitrag nähert sich Hohlfelds Ansatz mit Blick auf biographische und theoriegeschichtliche Hintergründe.

Musikalisches Denken

Der große Versuch Christoph Hohlfelds, die Musik verschiedener Epochen unter einheitlichen Gesichtspunkten zu betrachten, mündete in Veröffentlichungen über Palestrina (1994), Bach (2000) und Beethoven (2003), in denen der Musiktheoretiker die Summe einer lebenslangen Beschäftigung insbesondere mit diesen drei Komponisten, aber auch allgemein mit Grundfragen des Verstehens von Musik zieht. Trotz des übergreifenden Reihentitels »Schule musikalischen Denkens« sind die drei Einzelbände in ihrer Zielrichtung sehr unterschiedlich.

Das Buch über Palestrina ist eine Melodie- und Kontrapunktlehre, die – ausgehend von Palestrinas Magnificat-Vertonungen – zu dezidiert stilbezogenen Satzarbeiten anleitet. *Beethovens Weg* dagegen widmet sich der analytischen Rekonstruktion des Kompositionsprozesses in c-Moll- bzw. Es-Dur-Werken des Komponisten, angefangen bei der Klaviersonate op. 10,1 über die *Pathétique* op. 13 und die *Eroica* op. 55 bis hin zu den späten Streichquartetten op. 127 in Es und op. 131 in cis.¹ Zwischen den Publikationen zu Palestrina und Beethoven steht die Arbeit über den ersten Teil von Bachs *Wohltemperiertem Klavier*. Wer hier im Anschluss an das Palestrina-Buch ein weiteres praktisches Unterrichtswerk erwartet, muss enttäuscht werden. Weder handelt es sich um ein Lehrbuch zur Satzlehre im engeren Sinne noch um eine historische Studie zu Stil und Tech-

1 Hohlfeld versteht die Tonart cis-Moll als eine hochchromatische Verschiebung von c-Moll.

nik der Bachschen Fugenkomposition. In einer früheren, unveröffentlichten Fassung der Arbeit stellt Hohlfeld einleitend klar: »Unser Anliegen geht dem In-Beziehung-Setzen der Töne nach, aus dem sich am Ende ihre lückenlose Zusammensetzung zu stimmiger Entsprechung und formbedingter Harmonik ergibt.«² Hohlfelds Interesse gilt den elementaren *Tonbeziehungen*, die sich zunächst in thematischen Bildungen, Bezügen der Stimmen untereinander und schließlich übergreifenden Formverläufen manifestieren. Von elementaren Tonbeziehungen nimmt das ›musikalische Denken‹ seinen Ausgang, denn: »Musikalisches Denken ist ein Denken in Tönen.«³ Dieses musikalische Denken bildet für Hohlfeld ein Kontinuum, das – ungeachtet wechselnder Erscheinungsformen in den Werken großer Komponisten – im Kern unabhängig von historischen Bedingtheiten bleibt. In den Werken der großen Komponisten selbst erkennt Hohlfeld jene ›Schule‹ musikalischen Denkens, deren Nachvollzug er in seinen eigenen Arbeiten anstrebt.

Hohlfelds musikalische Auffassungen entwickelten sich zu einer Zeit, in der die ›postserielle‹ Reflexion des Materials auf vieles gerichtet war, nur nicht auf melodische Verläufe und elementare Tonbeziehungen. Eine umfassende Antwort auf die Frage, wie Hohlfeld zu seinem sehr individuellen, in vieler Hinsicht dem Zeitgeist entgegengesetzten Ansatz gelangte, kann – wie stets in solchen Fällen – wohl kaum gegeben werden. Drei Aspekte aber scheinen mir besonders wichtig zu sein: ein früh ausgeprägtes Interesse an Vokalität, eine intensive Beschäftigung mit den Grundlagenfächern ›Allgemeine Musiklehre‹ und Gehörbildung und ein unbedingter Wille, dem ›Elementaren‹ hinter der Erscheinung nachzuspüren.

Vokalität

Der Schlüssel zu Hohlfelds musiktheoretischem Ansatz ist seine *Melodielehre*. Deren Ausarbeitung erfolgte im wesentlichen schon während der Anfänge seiner Hamburger Lehrtätigkeit in den 60er und 70er Jahren, zu einer Zeit also, in der Musiktheorie im deutschsprachigen Raum noch mehr oder weniger gleichbedeutend mit der herkömmlichen Harmonie-, Kontrapunkt- und Formenlehre war. Bestenfalls tauchte der Begriff ›Melodie‹ in den Niederungen gefälliger Mittagskonzerte des Rundfunks auf, in einer seriösen Hochschulausbildung hingegen suchte man ihn vergebens.⁴ Hohlfeld entwickelte aus dem Studium der einstimmigen Gregorianik und des vorbachschen modalen Kontrapunkts eine stilübergreifende Theorie, die auch dann noch greift, wenn die Einzelstimme in den Sog harmonischer Abläufe gerät.⁵ Bei aller gebotenen Skepsis gegenüber einer vorschnellen Parallelisierung von Leben und Werk dürften doch die Jahre im Leipziger Thomanerchor von 1933 bis 1941 für sein ausgesprochenes Interesse an melodischer Linearität prägend gewesen sein: Hohlfeld hat unter den Thomaskantoren Karl Straube und Günther Ramin nicht nur Bachs gesamtes geistliches Werk unmittelbar künstlerisch

2 Hohlfeld o.J.

3 Hohlfeld 2000, 9.

4 Die ungefähr gleichzeitig entstandene *Melodielehre* von Dahlhaus/Abraham (1972) zeigt, dass Hohlfeld in jener Zeit nicht der einzige war, der diese Lücke zu schließen suchte.

5 Als Ergebnis einer Vorlesung von 1989/90 liegt eine umfassende, bislang unveröffentlichte *Theorie der Melodie* im Typoskript vor.

erfahren, sondern sich auch im Laufe der sieben Jahre als Thomaner ›durch alle Stimmen gesungen‹.⁶

Elementarisierung und musikalisches Verstehen

In seiner Tätigkeit als Hochschullehrer vertrat Hohlfeld zwei Bereiche, die mit Musiktheorie im emphatischen Sinn scheinbar nur wenig gemeinsam haben: Als Wilhelm Maler ihn im Jahr 1960 als Dozenten an die Hamburger Musikhochschule holte, gehörte es in der Folge zu seinen Aufgaben, die Fächer ›Allgemeine Musiklehre‹ und Gehörbildung zu unterrichten. Was für Andere in ähnlicher Situation lästige Pflicht gewesen wäre, erfüllte Hohlfeld mit leidenschaftlichem pädagogischen Engagement: Wiederum war es das Elementare, das ihn fesselte und dessen Vermittlung er für die Entwicklung junger Musiker für unverzichtbar hielt. Dokumentiert ist diese Zeit in dem gemeinsam mit Hermann Rauhe verfassten (und nach wie vor erhältlichen) Lehrbuch *Grundlagen der Musiktheorie*.⁷ Hier zeigen sich schon erste Ansätze der späteren Lehre, insbesondere in der Fokussierung modaler Einstimmigkeit.

Das Fach Gehörbildung schließlich unterrichtete Hohlfeld über lange Jahre für Komponisten und Dirigenten. Gehörbildungsunterricht war für den ›alles hörenden‹ Absoluthörer Hohlfeld nie ein technisch-sportives Training; am Ende stand das ›Verstehen‹ des gegebenen Beispiels. Der Weg dorthin war auf das Erfassen von Strukturen angelegt, die elementaren Tonbeziehungen bildeten dafür den Ausgangspunkt.⁸

Es war sicher nicht zuletzt auch eine Folge dieser musikalisch-pädagogischen Praxis, dass Hohlfelds bestechend genaue Analysen, die er in dichter Folge seinen Studierenden vorgelegte (und die als Typoskripte bis heute an der Hamburger Hochschule kursieren), stets wiedergeben, was *aus* den Noten zu *hören*, nicht was *in* ihnen zu *sehen* ist.

Eine von Grund auf neue Musiktheorie

Wer Christoph Hohlfelds musikalischem Denken erstmals in Gestalt der beiden nach seiner Emeritierung publizierten Analysewerke, insbesondere der Studie zum *Wohltemperierte[n] Klavier von 1722*, begegnet, sieht sich mit einer zunächst fremd erscheinenden und schwer zugänglichen Terminologie konfrontiert. Dies mag angesichts der Tatsache, dass Hohlfeld einen Großteil seiner Erkenntnisse als Lehrer gewonnen hat, zunächst verwundern. Zu bedenken ist aber, dass Hohlfeld in den 60er und 70er Jahren vor einer prekären Situation stand. Ein geeignetes Instrumentarium, um seine Vorstellung

6 Ein Großteil der Bachkantaten wurde in diesen Jahren durch die Thomaner erstmals wieder aufgeführt und in wöchentlichen Rundfunkübertragungen dem Publikum bekannt gemacht.

7 Hohlfeld 1970.

8 Außerhalb der Hochschule entwickelte Hohlfeld mit seiner autistischen Tochter ein eigenes musikalisches Notationssystem: ein einfaches Liniensystem mit wenigen zugeordneten graphischen Zeichen, Kreisen und Keilen, das es erlaubt, symmetrische melodische Bezüge graphisch auch als solche darzustellen. (In unserem relativ abstrakten Fünf-Linien-System mit seinen ›unterschiedlichen‹ Abständen bedarf dies komplizierter Vorzeichen-Setzung, ohne dass sich dabei eine gehörte Symmetrie auch visuell äquivalent mitteilen würde.) Die hier gewonnenen Erfahrungen vermochte Hohlfeld in die Lehre übertragen.

von musikalischer Analyse zu verwirklichen, stand ihm nicht zur Verfügung, nicht in der Harmonielehre, nicht in der Terminologie klassischer Formenlehre und schon gar nicht in der Melodieanalyse. Von seinen in umfassenden Studien gewonnenen Einsichten her mussten ihm die herkömmlichen Methoden und Terminologien unzureichend und erstarrt erscheinen. Ursprünglich von dem Anliegen getragen, diese Verkrustungen aufzubrechen und wieder ›ganz von vorn anzufangen‹, schuf sich Hohlfeld eine eigene Begrifflichkeit, die er über die Jahre zusehends differenzierte und die sich schließlich zu einem weitgehend geschlossenen Begriffssystem verfestigte.

Hohlfelds Einsichten kommen nicht von ungefähr – das von ihm vorgelegte Arbeitspensum war immens: Er studierte die Gregorianik und die Theorie der modalen Mehrstimmigkeit und übertrug Werke der *Ars Antiqua*, Machauts, Dufays und Ockeghems aus dem Faksimile in Partitur. Um zu einem vertieften Verständnis der Musik Palestrinas zu gelangen, die er in ihrer Gesanglichkeit und Vollkommenheit leidenschaftlich liebt, übersetzte er in jahrelanger Arbeit das theoretische Gesamtwerk (!) Zarlino aus dem Italienischen.⁹ Das Staunen über das kontinuierlich hohe Maß an kompositorischer Qualität in der Musik Haydns veranlasste ihn, dessen sämtliche 104 Sinfonien zu analysieren. Woche für Woche stellte Hohlfeld seinen Studierenden umfangreiche, detaillierte und akribisch durchgearbeitete Analysen vor, die er im Laufe der Jahre mehrfach neu fasste und weiterentwickelte. In diesen als Formübersichten, in gleichsam stenographischen Kürzeln und einheitlicher Terminologie verfassten Analysen legte er sich Rechenschaft ab über den eigenen Erkenntnisstand, für seinen Unterricht bildeten sie die Grundlage.

Bedenkt man diesen erheblichen Vorlauf, so ist wird deutlich, dass die späten Publikationen Hohlfelds als Summe einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung zu verstehen sind und sich bei aller Abstraktion auf einschlägige Erfahrung gründen. Dass Hohlfelds Analysen sich primär aufs Formale und Technische beziehen¹⁰ – darin ist er denn doch ein Kind der 60er und 70er Jahre – darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass er seinen Blick nie kühl von außen auf den Gegenstand wirft. Vielmehr agiert hier ein Analytiker mit glühender Empathie, als sei er in der Partitur aufgegangen und ginge aus dieser Perspektive – gleichsam zwischen den Noten sitzend – die Analyse an. Am Ende freilich geht es Hohlfeld darum, gewonnene Erfahrungen von seinem Standpunkt aus summarisch darzustellen. Darin erscheint er letztlich als Systematiker, wenn auch als ›historisch informierter‹. Einen Konflikt zwischen ›Systematik‹ und ›Historie‹ hat Hohlfeld, der Musiktheorie als einen Gegenentwurf zur (Musik-)Wissenschaft versteht, wohl nie gesehen. Vor allem im Palestrina-Buch, das als einzige der drei späten Publikationen explizit Stilfragen und theoriegeschichtliche Bezüge thematisiert, gehen Hohlfelds eigenes musikalisches Denken und dessen theorie- und kompositionsgeschichtliche Grundlagen kongenial ineinander auf: Die historischen Implikationen sind für ihn immanent, ohne dass ihre Herkunft immer konkret nachgewiesen wäre.

9 Das Typoskript ist im Querformat in Form einer Synopse italienisch-deutsch eingerichtet. Ein gebundenes Exemplar befindet sich in der Bibliothek der Hamburger Musikhochschule.

10 Fragen der Semantik, Rhetorik und Ästhetik werden weniger berücksichtigt.

Melodielehre

Es war das Studium der reinen Einstimmigkeit, der Gregorianik, aus dem Hohlfeld die Elementar begriffe seiner Lehre gewann.¹¹ Indes setzt Hohlfeld noch einen Schritt vorher an. Das vormusikalische Urbild melodischer Formung findet Hohlfeld in der *Atemkurve*, die noch nicht in Töne gefasst ist.¹² Auf ihrem Scheitelpunkt, zwischen Ansteigen und Fallen, (*Ascendens* und *Descendenz*) steht der *Gedanke*. Auf diesen ist die Formung gerichtet, eröffnet durch eine *Initiale* und beschlossen in entspannter Lage durch eine *Cadenz*. Der aus *Ascendenz* und *Descendenz* gezogene Spannungsbogen wird als *Initial- und Cadenzteil* zum Urbild zweiteiliger Formbildung. Die Begriffe *Initiale* und *Cadenz* sind bei Hohlfeld zunächst stilneutral und beziehen sich auf die Elementarvorgänge des Öffnens und des Schließens, gleich ob in einer einstimmigen gregorianischen Melodie, einem mehrstimmig gesetzten Abschnitt, in den Positionen innerhalb einer klassischen Periode oder auch im Kontext der formalen Disposition ganzer Sätze, Werke oder sogar Werkgruppen. Eine entsprechende Zweiteiligkeit konstatiert Hohlfeld auch für die Fugen des *Wohltemperierten Klaviers*. Hier gewinnen die Tonbeziehungen harmonische Signifikanz, in der Regel durch eine Oberquintkadenz (in Dur) im *Initialteil* und das Ansteuern einer Unterquintharmonie im *Cadenzteil*.

In Tönen entspricht dem *Gedanken* der *Ténor* bzw. die gehobene *ténorale Spannungsebene* einer Melodie, die durch eine *Ténorcadenz* befestigt werden kann. Dies wird vor allem dann verständlich, wenn man mit Hohlfeld von dem Modell der Psalm- oder Magnificattöne ausgeht, wo zwischen Ansatz- und Schlussebene (*Finalis*) der *Ténor* gespannt ist, auf den sich die melodische und textliche Entfaltung richtet. Es ist die *Ténorcadenz*, die in dieser Kleinform zentral ist und die Strahlkraft des Tones erzeugt, zu dem der Ansatz (*Initiale*) hinführt und aus dem der in die *Finalis* absteigende Arm ansetzt. Aus ihr wird *Form* als ein mehrteiliger Komplex (im einfachsten Fall die schlichte Zweiteiligkeit) generiert.¹³

- 11 Termini, denen im Rahmen der Lehre Hohlfelds eine spezifische Bedeutung zukommt, sind im Folgenden kursiviert.
- 12 Dieser elementare Zugriff ist sicher eine besondere Qualität von Hohlfelds Ansatz. Dieser unterscheidet sich grundlegend von späteren an harmonisch-melodischen ›Modellen‹ orientierten Theorien, auch von Schenkers ›Ursatz‹, dessen Bassbrechung I-V-I von einer harmonischen Quintbeziehung ausgeht und stilistisch im Geltungsbereich dur-molltonaler Harmonik ansetzt.
- 13 Da der *Quintténor* und damit die *Oberquintcadenz* für Dur-Stücke originär ist, sieht Hohlfeld in einer davon abweichenden Mittelkadenz auf der VI. Stufe (WTK: Fugen in C, in Es etc.) eine *Prolongation*, die er als *Steigerung* der *Ténorebene* begreift. Der Begriff *Prolongationcadenz* bedeutet dementsprechend »eine über die *Ténorebene* hinausführende Hauptcadenz zur Peripetie« (2000, 304). Dass die V. Stufe in Dur-Fugen als originäre Spannungsebene anzusehen ist, wird durch die zeitgenössische Theorie des 18. Jahrhunderts tendenziell bestätigt: Nach Joseph Riepel kommt die Quinte G in C-Dur »[...] wohl jederzeit unmittelbar nach dem Hauptton am ersten zu stehen; allein die vier, nämlich A E F D könnten ja 24mal verwechselt werden.« (1752–86, 2. Kap., »Von der Tonordnung«, 94) Die Mittelkadenz in der Fuge kann nach Riepel neben G (der V. Stufe) auch auf den anderen genannten Stufen gebildet werden. Die Reihenfolge der Stufen im Anschluss an die Oberquintkadenz ist variabel. Riepels anschließende Freigabe jedweder Abfolge der fünf infrage kommenden Kadenzstufen (in Dur: V, VI, III, IV und II) mit insgesamt 120 (!) errechneten Kombinationsmöglichkeiten erwächst dann doch einer praxisfernen Lust an der Spekulation (ebd., 94).

The image shows a musical staff in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, Bb4, A4, G4. Above the staff, a large arc labeled 'Ascendenz' spans from the first note to the peak at G5. A second arc labeled 'Descendenz' spans from G5 down to the final note G4. Below the staff, four specific cadences are marked: 'Initiale' at the first note, 'Ténorcadenz' at the C5 note, 'Cadenz' at the G5 note, and 'Finalcadenz' at the final G4 note. The lyrics 'Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri - me - o.' are written below the staff.

Beispiel 1: Magnificat-Modell im 1. Ton in Hohlfelds terminologischer Darstellung

Hier zeigt sich ein entscheidender Unterschied zwischen (im Sinne der Harmonielehre) harmonischem und melodischem Denken: Aus harmonischer Perspektive werden die Töne vom Tonikagrundton angezogen, aus melodischer Perspektive hingegen vom *Ténor*, dem Zentralton in gehobener oder ›gespannter‹ Ebene, erst in zweiter Linie auch von der tiefer gelegenen *Finalis*. Weniger diese Erkenntnis als solche bemerkenswert, als vielmehr die daraus für die Analyse harmonisch gebundener Musik zu ziehenden Rückschlüsse: Es bedeutet sicher eine besondere Qualität von Hohlfelds Werkbetrachtungen, stets auch im harmonischen Kontext des 18. und 19. Jahrhunderts Spuren der Modalität wiederzufinden.

Hohlfeld geht von der Unverwechselbarkeit des Einzeltones aus und unterscheidet daher zwischen dem als melodischen Zentralton (*Ténor* oder *Finalis*) wirkenden *autonomen Ton* und dem in die Harmonik *integrierten Ton*. In der Modalität bilden die Zentraltöne nach beiden Seiten hin Wirkungsfelder, die sich in *engaffinitiven* Kleinterzabständen oder in *weitaffinitiven* Quartabständen (Tetrachordfeldern) ausbreiten. Über diese Begrenzungen hinaus ist die Wirkung eines Zentraltones erschöpft. Gegenebenen können einander gegenüberreten.¹⁴ Die Ebenen stehen als *Ténor* und *Finalis* im authentischen Modus (wie im späteren Dur) primär im Quintabstand, im plagalen (wie auch in Moll) im Terzabstand. Abweichungen ergeben sich daraus, dass sich bei einem *Ténor* auf *h* im unteren Tetrachord eine tritonische Relation *h-f* ergibt. Daher weicht der *Ténor* im 3. Ton (phrygisch) und im 8. Ton (hypomixolydisch) in der Regel von *h* nach *c* aus.

Neben *zentralen* und *affinitiven* Tönen findet Hohlfeld noch eine weitere Kategorie melodischer Tonbeziehungen: *Steigerungs-* und *Basistöne*. Diese bedingen einander insofern, als die Intervalle der Großterz und Quinte je nachdem, ob sie unterhalb oder oberhalb des Zentraltons liegen, ihre Funktion ändern. Die untere Großterz und die Unterquinte (auch die Unteroktave) stabilisieren ein Zentrum und wirken als *Basistöne* fundierend, die obere Großterz und die Oberquinte wirken melodisch steigernd, sie bilden

14 Dass sich im Raum zwischen den Zentraltönen Überschneidungen der Wirkungsfelder ergeben, ist selbstverständlich, besonders dann, wenn in den plagalen Modi *Ténor* und *Finalis* auf einen Terzabstand zusammen rücken. Im 8. Ton, dem Hypomixolydischen, löschen sich gleichsam die identischen Tetrachordfelder oberhalb der *Finalis* und unterhalb des *Ténors* gegenseitig aus, da *Ténor* und *Finalis* von vornherein im Quartabstand (*g-c*) stehen und die Rolle von Affinität und Gegenebene ambivalent ist.

Steigerungstöne einer Ebene. Das *Fundieren* und *Steigern* durch Großterz oder Quinte schließt keimhaft eine harmonische Komponente der Melodie ein.¹⁵

Palestrina: Magnificat im 2. Ton

Die folgende Oberstimme eines dreistimmigen Magnificatverses Palestrinas hat Hohlfeld ausführlich besprochen.¹⁶

Beispiel 2: Pierluigi da Palestrina, *Magnificat* im 2. Ton, Nr. 2, Vers 7, Cantus des Initialteils (1591)

Ungeachtet ihrer Abhängigkeit von Altus und Tenor im dreistimmigen Satz zeigt die Cantusstimme eine überaus eigenständige melodische Formung. Übergeordnet wird hier die Psalmton-Struktur mit einem Ansatz auf f^1 zum Ténor b^1 und einer *Ténorcadenz* auf b melodisch nachgezeichnet (die Finalis auf g^1 des 2. Tones tritt hier im *Initialteil* noch nicht in Erscheinung). Darüber hinaus aber bildet sich in den Mensuren 4–9 ein Zwischenfeld mit einer alternativen Struktur heraus. Der Ton a^1 nimmt in Mensur 4 alternativ zum Ténor b^1 eine zentrale Ebenenqualität ein und wird zum Teiler der Ambitusoktave d^1-d^2 . Das zentrale a^1 wird in Mensur 4 durch die in Semiminimen ausgeschrittene Unterquinte d^1 fundiert und nach oben hin zu den Affinitäten der Kleinterz c^2 (Mensur 5 und 8) und Quarte d^2 (Mensur 9) geweitet. Mit dem an dieser Stelle exponierten Spitzenton d^2 (Mensur 9) schlägt die Melodie vom Zwischenfeld in den Ansatz zur Ténorcadenz um. Der Ton d^2 , zuvor die affinitive Oberquart des zentralen a^1 , ist nun

15 Weiterhin ist der *Großterz-Ténor*, z. B. im 6. Ton von der *Großterzsteigerung* bzw. *-fundierung* unterschieden. Die globale Bezeichnung *Großterz* steht genau genommen für differenzierte Intervallverhältnisse, aus denen Hohlfeld die unterschiedlichen melodischen Funktionen begründet: In der Modalität entsteht das *Ténor-Finalis-Verhältnis a-f* aus einem *aharmonischen* Ditonus, d. h. einer Folge von zwei großen Ganztönen 9 : 8. Dagegen entsprechen *Steigerungs-* oder *Basisgroßterzen* der um eine syntonisches Komma engeren *harmonischen* Naturterz 6 : 5 (1989/90, 34f.).

16 Hohlfeld 1994, 89.

auf den Ténor b^1 gerichtet und wird als dessen Großterz zum klanglichen, *harmonischen* Steigerungsmoment der Kadenz. Verfolgt man die Entwicklung der Spitzentöne über die ganze Kantilene ab Mensur 2, so kommt dem c^2 die Rolle eines *Schwellentones* zwischen dem Ténor b^1 und der Steigerungsebene d^2 zu. Es bedarf dabei in den Mensuren 8–9 eines zweiten Anlaufs, um die empfindliche Schwelle von c^2 nach d^2 zu überschreiten, in Mensur 5 wäre dies verfrüht. Dass in Mensur 6 ein erster Ansatz zur *Ténorkadenz* nach b^1 ausgeflohen und in eine phrygische Kadenz nach a^1 abgebogen wird, gewinnt im mehrstimmigen Kontext an Bedeutung, ist aber für die hier aufgezeigten melodischen Tonbeziehungen zunächst nicht relevant.

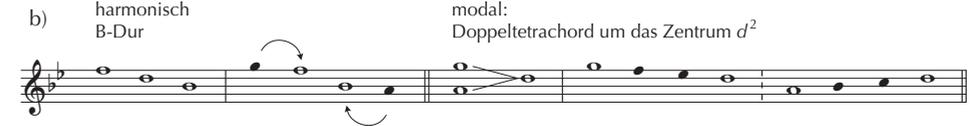
Mozart, Klaviersonate in B, KV 333

Die Übertragung von Hohlfelds melodischem Ansatz auf spätere Stilbereiche sei hier am Beispiel des Anfangs von Mozarts Klaviersonate KV 333 kurz veranschaulicht.¹⁷

a)



b)



harmonisch
B-Dur

modal:
Doppeltrichord um das Zentrum d^2

Beispiel 3: Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate in B, KV 333, 1. Satz, T. 1–4

Die Melodie ist auf die Terz d^2 zentriert, die zwischen Grundton und Quinte von B-Dur gestellt ist. Der Tonraum der Oberstimme ist aber zu beiden Seiten des Quintrahmens b^1 - f^2 signifikant um einen Tonschritt erweitert. Es entsteht ein Doppeltrichord a^1 - d^2 - g^2 mit d^2 als Zentrum, das in diesen vier Takten nicht nur den Ambitus der Melodie zu beiden Seiten hin begrenzt, sondern darüber hinaus melodisch konstitutiv wirkt. Hohlfeld nennt das hier von Beginn an stark exponierte g^2 einen »Fixton«.¹⁸ Zu der sprichwörtlichen »mozartischen Leichtigkeit« trägt die Spannung zwischen harmonischer und melodischer Orientierung – d. h. zwischen einem harmonisch-kadenzialen B-Dur und einer symmetrischen modalen Feldbildung um die Terz d^2 – gewiss entscheidend bei.

¹⁷ Vgl. Hohlfeld 2003, 27 ff.

¹⁸ Hohlfeld 1989/90, 51.

Melodie, Harmonie und Form

Hohlfelds radikale Zielsetzung einer ›lückenlosen‹ Aufschlüsselung des musikalischen Kunstwerks kann sich sinnfällig zuallererst dort erfüllen, wo sich ein organischer Entwicklungsprozess – ausgehend von einer keimhaften Idee hin zum großen formalen Bogen – in der Musik vollzieht. Dies ist bei Beethoven wohl in noch höherem Maße der Fall als etwa bei Bach. Hier lässt sich der Transfer von einem gespannten, zentrierten Ton zur harmonischen Tonebene, von einem zeichenhaft als *Signum* gesetzten Einzelton zur Harmonieverbindung, von der Melodie zur Form überzeugend nachzeichnen. Form ist für Hohlfeld nie die bloße Realisation eines Modells, wie etwa der Sonatenhauptsatzform, sondern die Konsequenz einer im Material angelegten *strukturellen Idee*. Diese aber ist weder ein bloß beigegebenes oder ›hineingeheimnistes‹ satztechnisches Ingredienz, noch ein von vorneherein feststehender Zielpunkt, beispielsweise eine systematische Reduktion der Satzstruktur. Die Parameter, in denen sich die Idee manifestiert, sind zunächst nicht festgelegt. In den Analysen Hohlfelds schwelt etwas im besten Sinn Chaotisches, das sich einem Systemzwang entzieht. Selbst in den publizierten Analysen aus jüngerer Zeit, in denen Hohlfeld dazu neigt seine Denkansätze der eigenen, nunmehr endgültig kodifizierten Begrifflichkeit zu unterwerfen, ist davon noch etwas spürbar.

Beethoven, Klaviersonate op. 13, Pathétique

Die Darstellung der Klaviersonate op. 13, *Pathétique*, jenes Werkes, dem Hohlfeld in *Beethovens Weg* (2003) neben der *Eroica* eine Schlüsselrolle für Beethovens kompositorische Entwicklung zuweist, bietet ein besonders plausibles Beispiel für Hohlfelds Analysemethode.¹⁹ Die strukturelle Idee erkennt Hohlfeld in der melodischen Formel *es-e-f*, die er bis in Mozarts c-Moll-Klavierwerke²⁰ und Beethovens Klaviersonate op. 10,1 zurückverfolgt.²¹

Die Formel *es-e-f* enthält die Problematik eines chromatischen Halbtonschrittes *es-e*, der durch einen diatonischen Halbton *e-f* weiter geführt wird. Der die Sonate überspannende Bogen wird in der *Grave*-Einleitung des Kopfsatzes durch einen ›problematischen‹ Akkord (T. 6) initiiert. Im *Allegro*-Hauptteil löst die Formel einen dynamischen Entwicklungsprozess aus, verdichtet sich im Mittelsatz *Adagio cantabile* zu liedhafter Geschlossenheit und wird im Rondo »zu einfacheren Bildungen verfestigt«. ²² Im dynamischen ersten Satz überwiegt das Element der chromatischen Öffnung *es-e*, im Rondo dominieren kadenzielle Fortschreitungen. Im Mittelsatz ist die Formel *es-e-f* melodisch in die Kantilene eingewoben, geradezu symbolisch mittig gesetzt, als Bindeglied zwischen Vorder- und Nachsatz der Periode.

19 Vgl. Hohlfeld 2003, 74 ff. Auch dieser Text basiert auf Vorformen. Eine frühere Fassung der Analyse wurde 1986 in der Festschrift zur Einweihung des Neubaus der Hamburger Hochschule veröffentlicht.

20 Klaviersonate in c, KV 457 und Fantasie in c, KV 475.

21 Das Aufzeigen der Entwicklung gewinnt dadurch, dass Hohlfeld die einzelnen Formteile der Sonaten KV 457 und op. 10, Nr. 1, synoptisch gegenüberstellt (2003, 31 ff.).

22 Hohlfeld 2003, 88.

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 13, Adagio cantabile, T. 1–8

Der Ton es^1 bildet hier als Quinte die *ténorale Spannungsebene* der As-Dur-Melodie. Von es^1 breiten sich die Tonfelder zu beiden Seiten symmetrisch aus. Es ist der gleiche Ton es^1 , der am Beginn der *Grave*-Einleitung (T. 1) die *Kleinterzaffinität* zu c^1 bildet²³ und nun im *Adagio cantabile* durch die harmonische Basis As-Dur fundiert und somit als Einzelton neu beleuchtet wird. Schon an dieser Stelle eröffnet die melodisch orientierte Analyse neue Perspektiven: Es ist primär die Identität und Unverwechselbarkeit des Einzeltones, die formal übergreifend wirksam ist, erst an zweiter Stelle dessen harmonische Zuordnung. Das übergreifend gespannte Netz von Einzeltonbeziehungen geht einer Konsolidierung der Tonartenplanung voraus. Die in der Formel *es-e-f* enthaltene chromatische Öffnung wird mit der E-Dur-Parenthese des langsamen Satzes (T. 42/45 ff.) noch einmal breit ausformuliert. Hohlfeld versteht dieses E-Dur als eine chromatische Anhebung der originären Es-Ebene. Der *chromatische Schnitt* erfolgt in T. 42, wo der B-Dur-Sekundakkord chromatisch zum H-Dur-Sekundakkord umgefärbt wird. Die *Ebenenchromatik*, das heißt das chromatische Anheben oder Absenken von *Tonebenen*²⁴, stellt Hohlfeld der *diatonischen Folie* gegenüber.²⁵ Die Formel *es-e-f* als Ausgangspunkt bestätigt zudem Hohlfelds generelle Auffassung, dass es sich an Stellen wie dieser, am Schnittpunkt von as-Moll und H-Dur⁷ (T. 41–42) nicht um eine enharmonische Verwechslung Ces^7/H^7 und bei E-Dur (T. 42/45 ff.) nicht um eine »enharmonische Doppeltonart«²⁶ Fes/E handelt, sondern um eine temporäre *hochchromatische* Verschiebung der Es-Ebene. Mit dem Auftakt zur kleinen Coda als einem deutlichen Verweis am Schluss des langsamen Satzes (T. 67 ff.) wird die Formel *es-e-f* noch einmal melodisch geschlossen.

23 Sofern die Kleinterz in Moll als *ténorale* Gegenebene fungiert, nennt Hohlfeld aufgrund der Analogie von Quintténor und Dominanharmonie in Dur die Molltonikaparallele eine *plagale Dominante* (2003, 272).

24 Der Begriff *Tonebene* ist bei Hohlfeld sowohl auf ein melodisches wie harmonisches Zentrum bezogen.

25 Hohlfeld 2003, 89f.

26 Hohlfeld verwendet den Begriff *enharmonische Doppeltonart* nicht, der mehr auf die romantische Harmonik, besonders Schubert anzuwenden ist, sondern geht in der Klassik, allemal bei Haydn und Mozart, von einer temporären Hoch- oder Tiefchromatik vor dem Hintergrund einer diatonischen Konzeption aus.

Was im *Adagio cantabile* in sich gefügt und offen in Erscheinung tritt, steht inmitten einer Entwicklung, die ihren Ausgang in einem ›problematischen‹ Akkord in der *Grave*-Einleitung des ersten Satzes nimmt: in Takt 6 wird der Ton e¹ von einem A-Dur-Akkord umwölbt. In der Verbindung A-Dur - D-Dur (bzw. cis-*verm.* - D-Dur) erkennt Hohlfeld eine *hochchromatische* Fassung der diatonischen Folie As-Dur (bzw. c-*verm.*) - Des-Dur (siehe Beispiel 5). An dem damit gesetzten chromatischen Konflikt entzündet sich die Thematik im ersten Abschnitt des *Allegro di molto con brio* (T. 11 ff.). In den Takten 11–14 und 19–22) durchläuft die Formel *es-e-f* die Stimmen und Lagen der rechten Hand. Die unkonventionelle Tonartendisposition des Satzes nimmt die Formel *es-e-f* großräumig auf, und das Formmodell des Sonatensatzes wird von der individuellen Kompositionsidee überlagert: Von der Grundtonart c-Moll ausgehend steht das 2. Thema in es-Moll (anstelle von Es-Dur), die Durchführung moduliert in den Takten 133 ff. bzw. 137 ff. in die hochchromatische Ebene e-Moll (diatonisch Es-Dur), und das 2. Thema kehrt in der Reprise nicht in die Grundtonart zurück, sondern wird in der Unterquinttonart f-Moll eingestellt (T. 221 ff.) – womit sich der Bogen schließt.

Die sowohl dem Formtypus ›Rondo‹ als auch dem *descendenten* Arm des Spannungsbogens angemessene Glättung der Mittel im letzten Satz der Sonate wäre allein schon an einem Detail nachvollziehbar: Dem ersten Durchlauf des Rondos schließt Beethoven in T. 18 einen ausgehaltenen und dynamisch exponierten C-Dur-Sekundakkord an (mit Auflösung in den Sextakkord von f-Moll). In der Oberstimme tritt mit den Tönen e-f die Formel erneut hervor; der harmonische Gang wird in einem einfachen Quintfall nach Es geschlossen (T. 23). Vergleicht man den hier fast generalbassmäßig gesetzten C-Dur-Sekundakkord (*Rondo*, T. 18) mit dem konflikthafte A-Dur-Akkord der *Grave*-Einleitung (T. 6) – beide umstellen ja harmonisch den Ton e – so ist allein schon daraus die Entwicklung zu erahnen, welche der Spannungsbogen zwischenzeitlich genommen hat.

a) Grave, T. 6
Konfliktakkord

b) Rondo, T. 18
Harmonische Glättung

→ diatonische Folie

Beispiel 5: Den Ton e einschließende Akkorde, 1. Satz, T. 6, und 3. Satz, T. 18

* * *

Zwar vermag die nur knapp skizzierte Analyse von Beethovens op. 13 einen exemplarischen Einblick in Hohlfelds Ansatz zu geben. Doch stellt sich die Frage, ob und inwieweit das dargestellte Verfahren auf andere Werke übertragbar ist. Denn was Hohlfeld in

seiner Publikation über Beethoven vorführt – gleiches gilt auch für das Bach-Buch – ist nur zum Teil zuvor erworbene und dann angewandte Analysetechnik. Hohlfelds analytische Strategie, zunächst von der eigenen ästhetischen Wahrnehmung her einen strukturellen Kern zu identifizieren, diesen der eigentlichen Analyse als Arbeitshypothese voranzustellen, erweist sich im Nachvollzug an Beethovens Werken als überaus schlüssig. Nicht immer und an jedem Gegenstand wird und kann die Analyse in gleicher Dichte gelingen. Allein schon die Konzentration auf Palestrina, Bach und Beethoven zeigt, dass für Hohlfeld nur das in sich fest gefügte ›Meisterwerk‹ einer solchen ›aufs Ganze‹ gerichteten Analyse überhaupt standhält: Sein Ansatz vermag nur zu greifen, wenn er in den Werken einer entsprechenden ›Höhe‹ des Denkens begegnet. Für Hohlfeld dürfte, da die Konsistenz eines Meisterwerkes an die Existenz übergreifender Tonbeziehungen gebunden ist, der strukturellen Idee in einem durchaus idealistischen Sinn – künstlerische Wahrheit innewohnen.

Hohlfeld hat immer den Anspruch vertreten, nicht nur ›das Ganze zu sehen‹, sondern es in einem emphatischen Sinn auch zu ›studieren‹. Seine Bücher fordern dazu auf. Die von ihm vorgelegten Analysen sind in ihrer Komplexität vor allem dem jeweils Besonderen geschuldet: Als schematisch anwendbares Verfahren ist die ›Analyse nach Hohlfeld‹ nicht lehr- oder lernbar. Gleichwohl – oder gerade deshalb? – wird es nie fruchtlos bleiben, sich mit den von Christoph Hohlfeld entwickelten Techniken einer melodisch-strukturellen Analyse auseinanderzusetzen.

Literatur

- Dahlhaus, Carl / Lars U. Abraham (1972), *Melodielehre*, Laaber: Laaber.
- Hohlfeld, Christoph (o.J.), *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperirte Clavier*, Typoskript, Hamburg.
- (1970), *Grundlagen der Musiktheorie*, Wolfenbüttel: Möselers.
- (1986), »Daß der Ring sich schließen möge. Zu Beethovens Klaviersonate Op. 13 Pathétique«, in: *Schnittpunkte/Signale/Perspektiven*, Festschrift zur Eröffnung des Neubaus der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg, Hamburg, 51–59.
- (1989/90), *Theorie der Melodie*, unveröffentlichtes Typoskript, Hamburg.
- / Reinhard Bahr (1994), *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- (2000), *Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier 1722. Schule musikalischen Denkens, Teil 2*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- (2003), *Beethovens Weg. Schule musikalischen Denkens, Teil 3*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Riepel, Joseph (1752–86), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Regensburg und Wien, Reprint in: Joseph Riepel: *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, Bd. 1, Wien u. a.: Böhlau 1996.

Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert

Jan Philipp Sprick

Anhand eines Überblicks über Fugen-Lehrbücher zeichnet der Beitrag die Entwicklung der pädagogischen Aufarbeitung der Fugenkomposition im 20. Jahrhundert nach. Dabei wird deutlich, dass die generelle Bedeutung der Fuge für den Musiktheorieunterricht in dem Maße abgenommen hat, wie die in der ersten Jahrhunderthälfte vorherrschenden Paradigmen – die einseitige Fixierung auf das Vorbild Johann Sebastian Bachs und die Orientierung am didaktischen Modell der ›fugue d'école‹ André Gedalgés – in der jüngeren Vergangenheit zunehmend durch differenziertere, stärker historisch orientierte Ansätze abgelöst wurden. Während die pädagogische Aufarbeitung der Fugenkomposition in der deutschen Musiktheorie heute bestenfalls eine Randstellung einnimmt, stammen neuere Textbücher zu dieser Thematik vor allem aus den USA. Schließlich wird der Frage nachgegangen, inwieweit Ursachen für diese unterschiedliche Gewichtung in der Verfasstheit der jeweiligen Ausbildungssysteme und ihrer didaktischen Ausrichtung zu suchen sind.

Einleitung

Galt die Fuge zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch als ein wichtiger Lehr- und Prüfungsgegenstand an Konservatorien, Musikhochschulen und Universitäten, so scheint ihre Bedeutung für den Musiktheorieunterricht im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer weiter abgenommen zu haben. Als einigermaßen repräsentativ für die Gegenwart dürfte die Position Clemens Kühns gelten: Die Aufgabe, komplette Fugen zu schreiben, wurzelt ihm zufolge in dem »allgemeinen Bewusstsein«, in das sich die Fuge als »Krönung von ›Kontrapunkt‹ eingegraben« habe, dem Lernenden jedoch bringe sie keinen wesentlichen Erkenntnisgewinn. Er plädiert für die Beschränkung der Schreibversuche auf eine »Vertiefung im Einzelnen« und schlägt vor, sich auch anderen kontrapunktischen Satztypen zu widmen.¹ Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden ein Überblick über die pädagogisch-instruktiven ›Fugenlehren‹ des 20. Jahrhunderts gegeben und zugleich auf deren ideologische und methodische Voraussetzungen sowie Traditionen und Entwicklungstendenzen eingegangen werden.

Betrachtet man die Fülle der Fugenlehrbücher im 20. Jahrhundert, so fällt auf, dass diese durch eine Reihe gemeinsamer Prämissen geprägt sind, allem voran die Bezugnahme auf die Fugen Johann Sebastian Bachs. Es ist symptomatisch, wenn Emil Platen in der

1 Kühn 2006, 111 ff. Kühn schlägt weiterhin vor, »Schreibversuche zur Bach'schen Fuge auf bestimmte Situationen zu konzentrieren« wie beispielsweise die Beantwortung, die Rückkehr vom Comes zum Dux oder Zwischenspiele.

MGG schreibt, es erscheine nur deshalb sinnvoll, von einem Prototyp auszugehen, der sich im »wesentlichen am Fugenschaffen J. S. Bachs orientiert«, da »über dessen Vorbildcharakter ein allgemeiner Konsens« bestehe.² Das *Wohltemperierte Klavier* und die *Kunst der Fuge* genießen bis heute den unangefochtenen Status regelrechter »Kompendien der Fugenkomposition«.³ Dass es dennoch schwierig zu bestimmen ist, was eigentlich eine Fuge sei, führt Platen darauf zurück, dass »eine Fuge wohl Form im Sinne eines planvollen musikalischen Zusammenhangs« haben müsse, aber »keine Form im Sinne eines normierten, gegliederten Ablaufs« besitze.⁴ Die Diskussion des Verhältnisses zwischen »Technik und Form«⁵ zieht sich denn auch wie ein Leitmotiv durch fast alle Publikationen zur Fuge. Und obwohl sich die meisten Theoretiker darüber einig zu sein scheinen, dass es sich bei der Fuge eher um eine Kompositionstechnik als um eine Form handelt, steht die Frage nach verbindlichen, lehrbaren Formmodellen beständig im Hintergrund – müssen doch vor allem Lehrbücher dem Anspruch gerecht werden, Komplexität zu reduzieren und das Phänomen übersichtlich zu präsentieren. Vielleicht liegt hier der Grund, warum Riemanns formale Dreigliederung der Fuge eine so breite Rezeption erfahren hat.

Carl Dahlhaus konstatiert sehr treffend, die Fuge sei neben der Sinfonie die einzige musikalische Form oder Struktur, von der man ohne Übertreibung sagen könne, dass sie im »allgemeinen Bewusstsein der Gebildeten zu einer Idee oder sogar zu einem Mythos geworden« sei. Im Gegensatz dazu erscheine die Fugentheorie – von Dahlhaus als »Pedanterie« apostrophiert – häufig als erstaunlich banal. Eine historische Interpretation dieses Widerspruchs müsste in dem Versuch bestehen, die »Möglichkeit des Auseinanderbrechens in extreme Gegensätze der theoretischen und ästhetischen Auffassung zu erklären.«⁶ Als Beispiel für einen mythisch und metaphysisch überhöhten Zugang zur Fuge mag Hans-Heinrich Eggebrechts Studie über die *Kunst der Fuge* gelten, die den Zyklus zu einer »Aussage Bachs über das menschliche Dasein im christlichen Sinne« verklärt – eine Interpretation, die sich – wie Eggebrecht selbst einräumt – in »ihrem Ansatz und ihrem Ergebnis« wissenschaftlich nicht beweisen lasse.⁷ Die große Diskrepanz zwischen analytischen und instruktiven Texten ist offenkundig. Im Verhältnis dieser beiden Textgattungen ist eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten. Während im 20. Jahrhundert eine Vielzahl analytischer Studien zur Fuge entstehen, insbesondere zu den 48 Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* und der *Kunst der Fuge*, nimmt die Zahl der Fugenlehrbücher im Laufe des Jahrhunderts – zumindest in Deutschland – rapide ab: Es scheint, als sei die Fuge für die Analyse eine zentrale Gattung geblieben, während sie zugleich für den Tonsatz- und Kompositionsunterricht zunehmend

2 Platen 1994, Sp. 931.

3 Ebd., Sp. 940. Das Verständnis der Bachschen Fugenzyklen als »Kompendien der Fugenkomposition« unterstellt, die Werke seien Träger einer mehr oder weniger konsistenten und kodifizierbaren impliziten Theorie (im Dahlhausschen Sinne), die es zu explizieren gelte, zumal von Bach selbst keine wortsprachlichen Äußerungen zur Fuge überliefert sind.

4 Ebd., Sp. 931.

5 Vgl. Dahlhaus' Ausführungen zur »Fuge als Technik und Form« (1989, 149–156).

6 Ebd., 149.

7 Eggebrecht 1998, 7.

an Bedeutung verloren habe. Da die Geschichte der Fugenanalyse nicht der eigentliche Gegenstand dieses Artikels ist, sei stellvertretend nur auf einige analytisch ausgerichtete Publikationen eingegangen, die immer wieder zitiert werden.

Hugo Riemanns *Katechismus zur Fugenkomposition*, in späteren Auflagen als *Handbuch der Fugenkomposition* erschienen, liefert keine systematische Fugentheorie, sondern Analysen des *Wohltemperierten Klaviers* und der *Kunst der Fuge*. Seiner Überzeugung folgend, die »A-B-A«-Form sei die Norm aller »musikalischen Formbildung«⁸, konstatiert Riemann »die vollständige Übereinstimmung des Bachschen Fugen-Aufbaues mit den Formen aller andern musikalischen Formgebung«. Für den formalen Aufbau einer Fuge postuliert er einen »grundlegenden Teil« in der Haupttonart, einen »modulierenden Zwischenteil« und einen »Schlußteil in der Haupttonart«. Zugleich betont Riemann, dass abstrakte Regeln und Vorschriften dem Kompositionsschüler weniger nützten als gute Beispiele. Indem er im selben Zusammenhang postuliert, dass Regeln dann untauglich seien, »wenn sie auf die Fugen Bachs nicht passen«, betont er implizit die Validität seines eigenen Regelwerks. Diese Auffassungen sind breit rezipiert worden. Hugo Leichtentritt und Erwin Ratz⁹ folgen Riemann in der Annahme, es handele sich bei der Fuge im Allgemeinen um eine dreiteilige Form.¹⁰ Ludwig Czaczkes hingegen grenzt sich in seiner häufig zitierten Analyse des *Wohltemperierten Klaviers* klar von Riemanns dreiteiliger Formkonzeption ab und reklamiert für sich »rein objektive, sachliche Feststellungen«, an denen »nicht gerüttelt« werden könne.¹¹ Kontrovers diskutiert wurde insbesondere Czaczkes These, dass ein Zwischenspiel kein selbständiger Formabschnitt, sondern grundsätzlich nur Teil einer Durchführung sein könne (Czaczkes spricht von ›Durchführungszwischenspielen‹ und ›Binnenzwischenspielen‹). Eine Bach'sche Fuge bestehe in der Regel »aus einer Folge von Durchführungen mit annähernd, ja oftmals ganz gleichen Längen«.¹² Johann Nepomuk David schließlich bezieht sich auf beide Autoren, wenn er in seinem Buch *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis* einerseits Riemann als »soliden Handweiser für das Wohltemperierte Klavier« bezeichnet, andererseits in Czaczkes Analyse »das sicherste Buch« sieht, »das wir besitzen«.¹³ Aus jüngerer Zeit stammt die eher deskriptive Gesamtbetrachtung des Werkes von Alfred Dürr, der bereits im Vorwort einräumt, dass wissenschaftliche Neuerkenntnisse »allenfalls ab und zu als

8 Dieses und die weiteren Zitate im Vorwort von Riemann 1890. Auch im dem polyphonen Satz gewidmeten zweiten Band seiner später erschienenen *Großen Kompositionslehre* bleibt er beim Postulat einer dreiteiligen Fugenform (1903, 210), gibt er aber im Gegensatz zu den Analysen im *Katechismus* konkrete satztechnische Aufgaben.

9 Vgl. Leichtentritt 1927, 73 f., und Ratz 1973, 79 f.

10 Wilhelm Werker widmet sich in seinem Buch *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen* dem motivischem Zusammenhang von Präludium und Fuge in Bachs *Wohltemperierten Klavier*. Einen ähnlichen Versuch, übergeordnete Strukturprinzipien aus dem Verhältnis von Präludien und Fugen zu deduzieren unternahm später Christoph Hohlfeld in seiner Analyse des ersten Bandes des *Wohltemperierten Klaviers* (2000).

11 Czaczkes 1956, 5.

12 Ebd., 9; vgl. auch Loesch 1996.

13 David 1962, 5.

Nebenprodukte angefallen« sein mögen.¹⁴ Daneben sind auch im anglo-amerikanischen Raum mehrere Gesamtdarstellungen der großen Fugenzyklen Bachs erschienen, zuletzt Joseph Kermans *The Art of Fuge*.¹⁵ Freilich ist Kermans Buch weniger der Analyteliteratur im eigentlichen Sinne zuzurechnen als vielmehr dem Bereich der ›music appreciation‹, der populärwissenschaftlichen Vermittlung klassischer Musik mit einem Schwerpunkt auf Anleitungen zum richtigen »Hören« der Werke. Auf die schier unüberschaubare Vielfalt an Aufsätzen und Spezialuntersuchungen zu Einzelwerken einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Verglichen mit der bisher skizzierten Literatur zur Fugenanalyse treten praktisch ausgerichtete Fugenehrbücher im 20. Jahrhundert an Bedeutung zurück. So verwundert es nicht, dass nahezu alle Lexikon-Artikel zum Thema ›Fuge‹ mit Riemann enden, beziehungsweise für das 20. Jahrhundert nur auf die kompositorische Rezeption der Fuge – etwa bei Reger oder Schostakowitsch – eingehen. So stellt Paul Walker am Ende seines Fugen-Artikels im *New Grove* lakonisch fest, das Interesse an der Fuge in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts habe »beinahe ausschließlich bei Komponisten« gelegen, »die vergangene Kompositionsstile aufzugreifen suchten, und Schülern, die sich mit dem Studium der Geschichte des imitativen Kontrapunkts befassten«.¹⁶ Michael Beiche geht im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* so weit, für das 19. und 20. Jahrhundert von einer »weitgehenden Stagnation der Fugentheorie«¹⁷ zu sprechen, deren Definitionen der Fuge »in ihrer nur unwesentlich variierten Form sich alle cum grano salis von Marpurgs Bestimmung herzuleiten scheinen.«¹⁸

Was aber hat sich auf dem Gebiet der ›Fugen-Didaktik‹ vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart tatsächlich getan? Zunächst werde ich mich mit einer Reihe von Fugenehren aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts befassen, einem Zeitraum, in dem auf diesem Gebiet eine auffallend hohe Publikationsdichte zu verzeichnen ist. Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Situation in Deutschland und den USA jeweils separat dargestellt.

14 Dürr 2000, 17.

15 Kerman 2005.

16 »Accordingly, interest in fugue during the second half of the 20th century came to rest almost exclusively with composers seeking to emulate past compositional styles and scholars engaged in the study of the history of imitative counterpoint.« (Walker 2008, Vorwort). Auch Emil Platen bemerkt am Ende seines Fugen-Artikels in der neuen *MGG*, dass nach einer Fülle von theoretisch-didaktischer Literatur zur Fuge im 19. Jahrhundert die »um die Mitte des 20. Jahrhunderts entstandenen, nicht historisch ausgerichteten kontrapunktischen Lehrwerke« folgerichtig auf ein Kapitel zur Fugenkomposition verzichteten (1994, Sp. 955).

17 Beiche 1990, 2.

18 Ebd., 36.

Fugenlehren zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die zentrale Rolle der Fuge in der Musikausbildung des 19. Jahrhunderts spiegelt sich in einer Fülle von Lehrbüchern so bedeutender Theoretiker wie François-Joseph Fétis (1824), Luigi Cherubini (1837)¹⁹, Theodor Weinling (1845), Johann Christian Lobe (1850–1867), Ernst Friedrich Richter (1859), Heinrich Bellermann (1862), Salomon Jadassohn (1884) und Ebenezer Prout (1891), die teilweise in vielen Auflagen erschienen. Inhaltlich zielen die meisten dieser Autoren auf die Imitation eines historischen Stils, während sie zugleich die Beherrschung der Fuge als eines der höchsten Ziele tonsetzerischer Arbeit proklamieren. Vor diesem Hintergrund lässt sich die große Zahl an Fugenlehrbüchern im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt auch als Gegenreaktion einer konservativen Musiktheorie auf die progressiven Entwicklungen in der zeitgenössischen Komposition verstehen.

Eine der wirkmächtigsten Ausformungen dieser Entwicklung ist die im 19. Jahrhundert wurzelnde französische »fugue d'école«. Das Standardwerk des französischen »Fugenpapstes« André Gedalge erschien 1907 in deutscher Übersetzung.²⁰ Die Gliederung des Buches in drei Teile verdeutlicht Gedalgés methodische Prämissen: Anders als Riemann, der den Schüler sofort am Original lernen lassen möchte, erläutert Gedalge zunächst die Grundsätze der (von ihm so bezeichneten) »Schulfuge«, dann im zweiten Teil »die verschiedenen Formen, welche die Fuge als Kompositions-Art« annehmen kann; erst im dritten Teil werden die »Beziehungen der Fuge zur Kunst der musikalischen Entwicklung« dargestellt.²¹ Gedalge betont, dass er die Schulfuge »von der Fuge als musikalischer Komposition« trenne, da er sie nicht als Kompositionsgattung, sondern als »Übung der musikalischen Rhetorik« betrachte, als eine »willkürliche, hergebrachte Form, die in der Wirklichkeit keine Anwendung« finde.²² Obwohl auch er seine Regeln aus dem Werk Bachs deduziert, bekundet er, seine Methode stehe in »direktem Widerspruch mit althergebrachten Gewohnheiten der jetzigen Lehrweise«. Seinem Ziel, die »grobe Erfahrungsmethode des Unterrichts in der Fuge durch größere Ordnung und Logik zu verbessern«²³ versucht Gedalge durch eine äußerst systematische Gliederung des Buches gerecht zu werden. Unter anderem bringt er eine berühmte Tabelle über den formalen Ablauf einer Schulfuge bis zum Eintritt der Engführung mit einer Länge von 66 bis 100 Takten (siehe Abbildung 1).²⁴ Als »Totalsumme« der Fuge »bei Einrichtung der Engführung in denselben Verhältnissen« geht Gedalge von 100 bis 150 Takten aus.

19 Das Handexemplar Robert Schumanns von Cherubinis Fugenlehre ist 2003 in der Schumann-Gesamtausgabe erschienen. Vgl. Federhofers Ausführungen zur Rezeption des Cherubini-Traktats in Deutschland und Österreich (2002).

20 Gedalge 1907. Das Buch erschien erstmals 1901 unter dem Titel *Traité de la fugue*.

21 Ebd., 1.

22 Ebd.

23 Ebd., 4.

24 Ebd., 139. Als Appendix bietet Gedalge seinen Lesern 231 Fugenthemen zur Bearbeitung (ebd. 355–369).

Bezeichnung der Teile der Fuge	Zahl der Takte, die sich annähernd verändern	
	von	bis
Exposition	16	24
1. Durchführung	8	12
Thema in der 6. Stufe	4	6
Antwort (in der 3. Stufe)	4	6
2. Durchführung	10	16
Thema in der 4. Stufe	4	6
Übergang	2	4
Thema oder Antwort in der 2. Stufe.	4	6
3. Durchführung	14	20
Vom Anfang der Fuge bis zur Engführung .	66	100

348. Vorstehende Ausdehnungen müssen als Endpunkte betrachtet werden, welche die Schüler den verschiedenen Teilen der Fuge geben können. Bei Einrichtung der Engführung in denselben Verhältnissen würde man in der Tat als Totalsumme der ganzen Fuge 100-150 Takte erhalten; diese Zahlen, ohne jede verbindliche Kraft, begrenzen jede nicht zu kurze, aber auch nicht zu lang ausgeführte Fuge.

349. Diese Verhältnisse sind ebenso willkürlich, wie die Reihenfolge, Zahl und Wahl der Modulationen, die man für die Schulfuge festgesetzt hat; in den Fugen von Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn bestätigt nichts die Genauigkeit oder einen bestimmten Wert der Vorschriften; weil sich bei den Meistern kein Beispiel findet, das als Bestätigung der Regel dienen könnte: einzig und allein die Gewohnheit setzte sie ein und verschaffte ihnen Geltung. Von diesem Gesichtspunkte aus mögen wir sie beachten, ihnen aber auch nicht mehr Bedeutung beilegen, als sie für Prüfungen besitzen.

Abbildung 1: Gedalge 1907, 93

Auffällig ist, dass Gedalge neben Beispielen von Bach vor allem Eigenkompositionen und Ausschnitte aus Wettbewerbsfugen des Pariser Conservatoires verwendet.

Das englische Pendant zu Gedalges »fugue d'école« und zur deutschen »Musterfuge« des 19. Jahrhunderts bildet Charles Hubert Kitsons »examination fugue«. Zwar zitiert Kitson kurze Auszüge aus Werken von Meistern des 18. und 19. Jahrhunderts, die einzigen vollständig abgedruckten Werke aber sind im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts

verfasste Fugen von Examenskandidaten der Universität Oxford.²⁵ Etwa zur gleichen Zeit erscheint Felix Draeseke's Buch *Der gebundene Styl*²⁶, dessen Ansatz sich grundsätzlich von jenem Gedalges unterscheidet. Draeseke beginnt mit Übungen im Gattungskontrapunkt auf der Grundlage von Chormelodien. Der zweite Band widmet sich zunächst dem »Figurierten Choral« in der Art der Bachschen Choralvorspiele und kombiniert diese Satzart schließlich mit kanonischen Techniken. Erst nach diesen Vorübungen kommt Draeseke zur Fuge²⁷ und beklagt, dass »die Zahl derer, die in der Fuge etwas Altes und Überlebtes, – oder nur ein trockenes Rechenexempel erblickten [...] bis in unsere Tage herauf, eine ziemlich große« sei.²⁸ Er betont, die Fuge solle uns in erster Linie »Musik bieten«²⁹, und integriert – ähnlich wie später Iwan Knorr – eine Fülle von Analysen.³⁰ Zum Schluss präsentiert Draeseke noch ein Kapitel zur »Fuge in Verbindung mit dem Choral« und schlägt so den Bogen zurück zum Anfang des Buches. Auch Draeseke geht offenbar von einer Dreiteiligkeit der Fuge aus, ohne sich jedoch explizit auf Riemann zu beziehen.³¹ Wie Draeseke beginnt auch der zu Lebzeiten als Komponist und Theoretiker bekannte, heute aber weitgehend vergessene Cyrill Kistler mit der Verwendung von Chormelodien als Cantus-firmi in unterschiedlichen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes. Erst im Anschluss daran begibt er sich zum freien zweistimmigen Satz, den er als »Vorübung zur Fuge«³² betrachtet. Im Kapitel zur einfachen Fuge empfiehlt er als Studienliteratur neben dem *Wohltemperierten Klavier* beispielsweise auch Mozarts *Zauberflöten-Ouvertüre* und die Orgelfugen Rheinbergers.³³

Für Max Loewengaard gehören »Canon und Fuge notwendig« zusammen.³⁴ In seinem *Lehrbuch des Canons und der Fuge* entfaltet er eine teleologische Perspektive: Die Beschränkung des Kanons, die »die Möglichkeit freier künstlerischer Gestaltung fast ausschliesst«, habe durch die »Nachahmung von Sinn und Inhalt eines musikalischen Gedankens« überwunden werden müssen. Erst nachdem sich die Fuge aus dem Kanon entwickelt habe, sei »dem nachahmenden Stil die Möglichkeit freier künstlerischer Gestaltung« zugewachsen. Die Fuge wiederum konnte ihre große Bedeutung erst erlangen, »als sie sich auf [...] die Basis unseres Tonsystems begeben hatte«, eines »System[s] des Zusammenklangs«. Für das Primat der harmonischen Gestaltung böten insbesondere die

25 Vgl. Oldroyd 1948 und Kitson 1929.

26 Draeseke 1902.

27 Draeseke 1902, Bd. 2, 29 ff.

28 Ebd., 29.

29 Ebd., 30.

30 Ebd., 69 ff.

31 Ebd., 31.

32 Kistler 1904, 50. Auf den ersten Band *Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge* folgen noch zwei weitere Bände, *Der doppelte Kontrapunkt und die Doppelfuge* (1905) und *Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt* (1908). Kistlers Kontrapunktlehre ist ihrerseits Teil einer mehrbändigen Abfolge musiktheoretischer Schriften, deren erster Band sich der Harmonielehre widmet.

33 Ebd., 53.

34 Loewengaard 1902, V.

Fugen Bachs und Händels wichtige Beispiele.³⁵ Loewengaard ist der Ansicht, bei der Formulierung von Regeln sei bisher das melodische Element zu sehr betont worden. Daher möchte er die »harmonischen Rücksichten« mit den »Regeln, die sich schon aus melodischen Rücksichten ergeben hatten, in Uebereinstimmung« bringen. Im Zentrum seiner Erläuterungen steht dabei die »Erklärung der tonalen Beantwortung, aus harmonischer Nothwendigkeit heraus.«³⁶ Auch Loewengaard geht von der dreiteiligen Fugenform Riemannscher Provenienz aus. Gleiches gilt für Stephan Krehl in seinem wenig originellen Buch zur *Fuge*.³⁷ Immerhin aber gibt Krehl, der in der Fuge das beste Mittel sieht, um »logisch musikalisch denken zu lernen«³⁸, als einer von Wenigen in dieser Zeit eine Reihe historischer Quellen an. Neben Matthesons *Kern melodischer Wissenschaft* erwähnt er Marpurg und Albrechtsberger, aus jüngerer Zeit Richter und Riemann sowie das Lehrbuch von Felix Draeseke.

Einen interessanten Beitrag liefert der Berliner Musiktheoretiker Rudolf Marquardt mit seinem Buch *Der Lehrer des Kontrapunktes*, das er 1909 im Selbstverlag veröffentlichte und in dem er sich kaum auf andere Literatur bezieht. Sein Ansatz ist, wie er selber betont, eigenständig und unkonventionell.³⁹ So beginnt er mit der Diskussion melodischer Prozesse der Mittelstimmen im vierstimmigen Satz: Eine Komposition sei polyphon, »wenn mehr oder weniger alle Stimmen, also auch die begleitenden, melodisch entwickelt sind.«⁴⁰ Das Besondere an Marquardts Ansatz ist der Versuch, die wechselseitigen satztechnischen Beziehungen und Zusammenhänge von Choralatz, Kanon, freiem kontrapunktischem Satz und Fuge aufzuzeigen. Dies führt gelegentlich zu einer gewissen Unübersichtlichkeit, eröffnet aber interessante Verbindungen. Der Ausgangspunkt eines jeden Kapitels ist der Choralatz.⁴¹ Die am Gattungskontrapunkt orientierten Übungen mit Choralmelodien als Cantus firmi führen schließlich zur Fuge.

Iwan Knorr, ein leidenschaftlicher Lehrer – gelegentlich als der größte Kontrapunktiker seiner Zeit neben Reger bezeichnet – wendet sich im Vorwort seines 1911 erschienenen *Lehrbuchs der Fuge* gegen die »abgestandenen, zum hundertsten Male wieder aufgestellten Schulregeln«, die gerade im Zeitalter des »schrackenlosesten Freiheitsdranges auf dem Gebiete der Komposition« nichts mehr zu suchen hätten.⁴² Er kritisiert die Schulfuge und ihre Verfechter, die oft zu meinen scheinen, dass »ihre armseligen Einfälle noch gerade gut genug für ein »Musterbeispiel« seien. »Kein Wunder«, polemisiert Knorr weiter, dass »solche Unmusik den Lernenden vom Studium abschreckt, anstatt ihn zur Nachahmung zu reizen!«⁴³ Für ihn ist Bachs *Wohltemperiertes Klavier* die »Bibel«.

35 Ebd., V.

36 Ebd., VI.

37 Krehl 1908.

38 Ebd., 126.

39 Marquardt selbst betont, der Lehrgang sei »in einer ganz anderen Reihenfolge gehalten« als sonst in Lehrbüchern dieser Art gebräuchlich.

40 Marquardt 1909, 1.

41 Ebd., Vorwort.

42 Knorr 1911, V.

43 Ebd.

Hemmende Regeln und Verbote, »die in der Praxis dieses Meisters ihre Bestätigung nicht finden, sollen auch für uns nicht dauernd maßgebend sein.«⁴⁴ Für den Komponisten Knorr erschöpft sich das Fugenstudium nicht in dem Zweck, zu erfahren, wie sich eine korrekte Fuge zusammensetzt, vielmehr sieht er in ihm einen Weg »zur Meisterschaft in der modernen freien Polyphonie.«⁴⁵ Allerdings verweist auch Knorr auf die »gründlichen und geistreichen Analysen« Hugo Riemanns⁴⁶ und integriert graphische Analysen Bachscher Fugen.⁴⁷ Darüber hinaus präsentiert er Beispiele von Beethoven, Mendelssohn und Brahms und ermuntert seine Schüler, Fugen im modernen Klaviersatz zu schreiben.⁴⁸

Vor dem Hintergrund der nach 1900 entfalteten Kritik an der traditionellen Harmonielehre, etwa bei Kurth oder Schenker, verwundert die Vielzahl praktisch orientierter Fugenlehren aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht. Auch in der zeitgenössischen Komposition kommt polyphonen Satztechniken eine Schlüsselrolle zu, denkt man beispielsweise an das Frühwerk Arnold Schönbergs sowie die Musik Max Regers und Gustav Mahlers. In der Folgezeit scheint das Interesse (und möglicherweise auch der Bedarf) der Theoretiker an Fugen-Lehrbüchern geschwunden zu sein. Bis zu Hermann Grabners *Anleitung zur Fugenkomposition* erscheint kein wichtiges Fugenlehrwerk mehr.

Fugenlehren in der deutschen ›Tonsatz‹-Tradition

Im Gegensatz zur Situation in den USA finden sich in der deutschsprachigen Musiktheorie der Zwischen- und Nachkriegszeit nur wenige Lehrbücher zum Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts. Aus diesem Grund beziehe ich im Folgenden auch einzelne Kapitel aus umfangreicheren Werken mit ein.

Wie viele seiner Vorgänger betont Hermann Grabner in seiner *Anleitung zur Fugenkomposition* die große Relevanz der Fugentechnik für die musikalische Ausbildung und sieht in der Fuge nach wie vor den »Abschluß des kompositionstechnischen Unterrichts überhaupt.«⁴⁹ Bachs *Wohltemperiertes Klavier* hält er für das »vollkommenste aller Fugenlehrbücher«⁵⁰, doch macht er den Anfang mit einer selbst komponierten zweistimmigen »Kleinen Fuge«, die mit dem nach C-Dur transponierten Thema der E-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* beginnt und sich formal an Riemanns Paradigma der Dreiteiligkeit orientiert. Bei aller Fragwürdigkeit dieses Vorgehens ist bemerkenswert, dass Grabner sein Buch – im Gegensatz zu vielen anderen Lehrwerken – nicht mit Aspekten der Themengestaltung und Regeln zur Themenbeantwortung eröffnet, sondern mit der Darstellung und Erläuterung einer ganzen Fuge: Die Präsentati-

44 Ebd., VI.

45 Ebd.

46 Ebd., VII.

47 Ebd., 68 f.

48 Knorr 1911, 133 f.

49 Grabner 1934, 3.

50 Ebd., 3.

on einer idealtypischen Gesamtgestalt steht vor der Erläuterung der technischen Details. Dennoch geht Grabner davon aus, dass die Dreiteiligkeit der Fuge nicht als feste Norm zu betrachten sei, da es auch »zwei-, vier- und mehrteilige Fugen« gäbe.⁵¹ Nach diesem ersten Gesamtüberblick beginnt auch Grabner den klassischen Durchgang durch die fugentechnischen Einzelaspekte. Dabei beschränkt er sich zunächst auf die zweistimmige Fuge; erst im VI. Kapitel thematisiert er die dreistimmige Exposition.⁵² Nach einigen Bemerkungen zur vierstimmigen Fuge und zu Tripel- und Quadrupelfugen liefert Grabner im Anhang eine Reihe von originalen Fugenthemen verschiedener, auch nachbarocker Komponisten für Kompositionsübungen und zur Improvisation. Insgesamt ist Grabners Anleitung eine ebenso schlichte wie methodisch durchdachte und konzise Anleitung zur Fugenkomposition, deren Offenheit, insbesondere hinsichtlich der formalen Gestaltung, sich positiv von anderen Lehrbüchern abhebt. Freilich ist auch hier – wie in nahezu allen deutschsprachigen Fugenlehrbüchern bis in die Gegenwart – eine komplette Ausblendung der zeitgenössischen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts zu beobachten.

Ein konventionelles Fugen-Lehrbuch hat Wolfgang Jacobi unter dem Titel *Fuge und Choralvorspiel* im Jahr 1950 vorgelegt. Während im ersten Teil das Tonmaterial im Mittelpunkt steht, widmet Jacobi sich im zweiten Teil der Fuge und dem Choralvorspiel sowie ihren unterschiedlichen formalen Ausformungen. Jacobi grenzt die Fuge dezidiert von der Sonate ab und attestiert der Bachschen Fuge ein undramatisch-organisches Wachsen.⁵³ Damit scheint er sich auf den ersten Blick bewusst von Riemann abzusetzen, dessen Postulat einer Dreiteiligkeit der Fuge eng mit dem Paradigma der dreiteiligen Sonatenform verbunden war. Dennoch konstatiert Jacobi, man könne ungeachtet aller »formalen Unregelmäßigkeiten, die die Fugen der verschiedensten Meister der Barockzeit aufweisen«, von einem »dreiteiligen Grundschema« sprechen. Deshalb möge sich der Studierende an dieses Schema halten, bis der »eigentliche Sinn der Fuge zu einem Formerlebnis geworden« sei.⁵⁴

Zolt Gardonyis *Kontrapunkt* ist die jüngste in deutscher Sprache erschienene »Fugenlehre«. In seiner Auffassung, dass die Beschäftigung mit der Fuge »stilübergreifende musikalische Grunderfahrungen in konzentrierter Form vermitteln« könne, unterscheidet er sich nicht von seinen Vorgängern. Weiterhin ist Gardonyi überzeugt, dass »das kontrapunktische Zusammenwirken der Töne sowohl im polyphonen als auch im homophonen Satz verwirklicht« werde.⁵⁵ Mit seinem Buch möchte er einen Beitrag leisten, die Spaltung der Tonsatzlehre in Harmonie- und Kontrapunktlehre zu überwinden. Seine Ausführungen beginnt er konventionell mit der Erläuterung der »ersten Thema-Phase« und der von ihm als »zweite Thema-Phase« bezeichneten Themenbeantwortung. Bereits hier wird Gardonyis Tendenz zu einer eigenständigen Terminologie deutlich. Im vierten Kapitel geht Gardonyi auf weitere Thema-Phasen ein und problematisiert in diesem Zu-

51 Ebd., 4.

52 Ebd., 24.

53 Jacobi 1950, 26.

54 Ebd., 43. Das Grundschema stellt sich für Jacobi dar als Abfolge von I. Durchführung oder Exposition, Überleitung oder Zwischenspiel, II. Durchführung, Überleitung und III. Durchführung.

55 Gardonyi 1991, 8.

sammenhang den Durchführungsbegriff. Dieser eigne sich »wenig zur Bezeichnung der Thema-Phasen einer Fuge«, da die normative Annahme, dass »das Thema nach jedem Zwischenspiel durch alle Stimmen geführt zu werden habe, bei der Vielzahl der typischerweise einzeln auftretenden thematischen Phasen zwangsläufig den Terminus ›unvollständige Durchführung‹ hervorbringe.« Dieser »terminologische Konflikt« suggeriere den »vermeintlichen Regelfall ›vollständiger Durchführungen‹, für die jedoch außerhalb der Exposition kaum Beispiele zu finden« seien.⁵⁶ Außerdem sieht Gardonyi einen für die Studierenden schwer aufzulösenden Widerspruch zur Verwendung des Terminus ›Durchführung‹ in der Sonatensatzform: Während der Begriff im Sonatensatz jenen Abschnitt bezeichne, in dem die eigentliche ›thematische Arbeit‹ stattfindet, seien in der Fuge eher die Zwischenspiele der Ort thematischer Arbeit.⁵⁷ Im weiteren Verlauf des vierten Kapitels liefert Gardonyi eine Fülle von Formanalysen und »Materialschizzen« verschiedener Bach-Fugen. Dabei geht er – ähnlich wie vor ihm bereits Jacobi – von einer »organischen Entwicklung«⁵⁸ der Fugenform aus, weshalb er komplett auf schematische Formvorgaben verzichtet. Bereits eingangs formuliert Gardonyi den Anspruch, das Buch möge sowohl analytische als auch tonsetzerische Ansprüche erfüllen. Die geringe Zahl praktischer Arbeitsaufgaben geht allerdings etwas auf Kosten der didaktischen Stringenz. Leider nimmt auch Gardonyi kaum Bezug auf historische Quellen – lediglich Marpurg wird gelegentlich in Fußnoten erwähnt. Und selbst im Hinblick auf die Harmonisierung des Themas und die sequenzielle Gestaltung der Zwischenspiele fehlen Hinweise auf den Generalbass oder kontrapunktisch-sequenzielle Satzmodelle.

In vielen anderen Publikationen bleibt der barocke Kontrapunkt lediglich ein Thema unter vielen, so beispielsweise in dem Buch *Der musikalische Satz*, das der Fuge ganze drei Seiten widmet.⁵⁹ In Diether de la Mottes *Kontrapunkt* werden dem Bachschen Kontrapunkt zwar 50 Seiten eingeräumt, doch wird die Fuge in diesem Kapitel überhaupt nicht und im Folgenden nur noch zweimal kurz angesprochen: einmal im Hinblick auf die klassische Fuge bei Haydn und Beethoven und ein weiteres Mal im Hinblick auf die Frage, was eigentlich unter einer ›romantischen Fuge‹ zu verstehen sei.⁶⁰ Wie bei de la Motte nicht anders zu erwarten, bleibt sein Kapitel zum harmonischen Kontrapunkt bei Bach innerhalb des funktionstheoretischen Paradigmas. Großes Gewicht legt er auf die Darstellung der Einstimmigkeit (bzw. latenten Mehrstimmigkeit). Dass er auch bei der Behandlung des zweistimmigen Satzes nicht auf die Fuge eingeht, sondern auf andere Satztypen wie Invention oder Suitensatz, spiegelt eine generelle Tendenz, die Fugenkomposition zugunsten anderer kontrapunktischer Gattungen in den Hintergrund treten zu lassen.

56 Ebd., 36.

57 Ebd., 36.

58 Ebd., 9.

59 Salmen/Schneider 1987, 139ff. In diesem kleinen Teilkapitel werden dem Leser am Ende 21 Fugenthemen zur Bearbeitung präsentiert.

60 Das Kapitel zum barocken Kontrapunkt (de la Motte 1981, 221–270) hat den genauen Titel: »Johann Sebastian Bach: Harmonischer Kontrapunkt«.

Fugenlehrbücher in der amerikanischen Musiktheorie

Anders als in Deutschland gibt es in den USA eine Fülle von Fugenlehrbüchern aus jüngerer Zeit. Von ihnen kann hier nur eine Auswahl präsentiert werden. Abschließend werden drei aktuelle, in der gegenwärtigen Lehre etablierte ›Textbooks‹ zum Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts ausführlicher diskutiert, in denen die ›klassische‹ Fugentechnik jeweils nur als Teilaspekt des barocken Kontrapunkts behandelt wird.

Beginnen möchte ich mit dem Buch *The Study of Fugue* des deutschstämmigen Musikwissenschaftlers Alfred Mann, das einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung der Fugentheorie geleistet hat. Im ersten Teil (»The Study of Fugue in Historical Outline«) findet sich eine der wenigen Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Fugentheorie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mann zitiert gleich zu Beginn das Diktum des englischen Theoretikers Ebenezer Prout, es gebe wahrscheinlich keinen Bereich in der Komposition, »in dem die Theorie so weitgehend, um nicht zu sagen hoffnungslos, im Widerspruch zur Praxis steht.«⁶¹ Im historischen Studium sieht Mann den einzigen Weg, diesen Widerspruch zu lösen.⁶² Dem folgt konsequent die Gliederung seines Buches. Nach dem bereits erwähnten historischen Abriss im ersten Teil widmet sich der zweite Teil klassischen Texten zur Fugenlehre.⁶³ Im Mittelpunkt stehen kommentierte und übersetzte Auszüge aus den Lehrwerken von Fux, Marpurg, Albrechtsberger und Martini. Im Kapitel »Textbook versus History«⁶⁴ beschäftigt sich Mann mit der Geschichte der Fugenlehre im 19. Jahrhundert. Er sieht in Fétis' *Traité de la fugue et du contrepoint* (1824) und weiteren Werken der französischen Conservatoire-Tradition (Reicha und Cherubini) den Anfang einer Traditionslinie, in der die Fuge zu einer bloßen theoretischen Übung verkommen sei. Die Leipziger Tradition beurteilt er positiver, da sich ihre Begründer, Richter und Jadassohn, im Gegensatz zu den französischen Theoretikern der Tatsache bewusst gewesen seien, dass die in ihren Lehrbüchern vermittelten Eigenschaften der Fuge Abstraktionen einer vielschichtigen kompositorischen Realität darstellten.⁶⁵ In der mangelnden historischen Orientierung erkennt Mann den eigentlichen Grund für die »Trennung zwischen Theorie und lebendiger Musik« (»separation between theory and living music«).⁶⁶ In dieser Hinsicht kritisiert Mann auch Riemann, bei dem die historische Forschung auf der einen und »höchst willkürliche Hypothesen im Bereich der praktischen Instruktion« (»highly arbitrary hypotheses in practical instruction«) auf der anderen Seite unverbunden nebeneinander stünden.⁶⁷ Für das 20. Jahrhundert konstatiert Mann für didaktische wie analytische Schriften zur Fuge gleichermaßen einen »fetishistic

61 »There is probably no branch of musical composition in which theory is more widely, one might almost say hopelessly, at variance with practice.« (zit. nach Mann 1958, v) Prouts *Fugue* (1891) wird nach im anglo-amerikanischen Kontext nach wie vor häufig zitiert aber auch kritisiert. Vgl. dazu auch Hutchings 1956.

62 Mann 1958, vi.

63 Ebd.

64 Ebd., 63 f.

65 Ebd., 64.

66 Ebd., 66.

67 Ebd., 68.

absolutism for Bach«, wie er etwa in Ernst Kurths These zum Ausdruck komme, das Studium des Kontrapunktes könne nicht von Bachs Stil getrennt werden.⁶⁸

Nach Percy Goetschius' *Counterpoint Applied* aus dem Jahr 1902 ist Kent Kennans 1959 in der ersten Auflage erschienenes Lehrwerk *Counterpoint based on eighteenth century practice*⁶⁹ eines der ersten auf den Bereich der College-Ausbildung zielenden amerikanischen Textbooks zu diesem Thema.⁷⁰ Kennan plädiert im Vorwort dafür, den Unterricht mit dem Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts zu beginnen: Einerseits sei die Musik dieser Zeit für die Studierenden leichter zugänglich als jene des 16. Jahrhunderts. Andererseits sei der Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts von viel weitreichenderer Bedeutung (»far more inclusive«) als gemeinhin angenommen und beeinflusse die kontrapunktischen Satztechniken bis hinein in Wagners Zeit.⁷¹ Kennan baut seinen Kurs auf modifizierten Fux'schen Prinzipien auf⁷² – ein Ansatz, der uns in den USA wohl nicht zuletzt als Folge der Schenker-Tradition häufiger begegnet – und schreitet sukzessive von der Einstimmigkeit bis zur Dreistimmigkeit fort. Erst nachdem Gattungen wie die zwei- und dreistimmige Invention oder der Kanon behandelt worden sind, kommt Kennan im 15. Kapitel mit der Fuge zum »Gipfel kontrapunktischer Techniken« (»apex of contrapuntal technique«).⁷³ Er betont zunächst, nur die Exposition einer Fuge folge einem formalen Plan, der weitere Verlauf hingegen werde »durch die Natur des musikalischen Materials«

68 Ebd., 69. In dieser Tradition einer strikt und affirmativ auf Bach ausgerichteten Fugentheorie sieht Mann beispielsweise auch die Fugenlehre von George Oldroyd.

69 Kennan 1972. Kennan fügt dem Buch noch ein Workbook bei – bis in die heutige Zeit der Standard bei College-Textbooks in den USA. Das Buch erschien 1972 in einer leicht erweiterten und überarbeiteten Neuauflage, blieb aber von der grundsätzlichen Ausrichtung her weitgehend unverändert. Ergänzt wurde beispielsweise ein Kapitel zum Thema Fuge und Choral. Die wesentliche umfangreichere Bibliographie zeigt, dass in den Jahren zwischen beiden Auflagen eine Fülle insbesondere analytischer Literatur erschienen ist. Ich zitiere im Folgenden ausschließlich aus der zweiten Auflage.

70 Aufgrund der Vielzahl an Publikationen in den USA zu diesem Thema kann hier auf die auf Kennan folgenden Bücher nur selektiv eingegangen werden, vgl. hierzu die kommentierte Bibliographie von Robert Gauldin (1988, 313 ff.). Gauldin erwähnt und kommentiert folgende, in Deutschland leider schwer zugängliche Werke in alphabetischer Ordnung und zeigt damit die Vielfalt an Publikationen zu diesem Thema in den USA: Goetschius, Percy (1902), *Counterpoint Applied*, New York: G. Schirmer; Kennan, Kent (1972; 1959), *Counterpoint based on eighteenth century practice*, Englewood Cliffs: Prentice Hall; Krenek, Ernst (1958), *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth-Century*, London: Boosey & Hawkes; Lieberman, Maurice (1966), *Creative Counterpoint*, Boston: Allyn and Bacon; Mason, Neale (1968), *Essentials of Eighteenth-Century Counterpoint*, Dubuque: Wm. C. Brown; Parks, Richard (1984), *Eighteenth-Century Counterpoint and Tonal Structure*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall; Piston, Walter (1947), *Counterpoint*, New York: W.W. Norton; Porter, Quincy (1951), *A Study of Fugue Writing*, Boston: Loomis & Co; Proctor, Leland (1952), *Tonal Counterpoint*, Dubuque: Wm. C. Brown.

71 Kennan 1972, 2.

72 Vgl. ebd., ix: »In this exercises, a modified species approach has been employed - »species« in the sense that basic rhythmic ratios are specified at first, »modified« in that the whole-note cantus firmus is abandoned in favor of melodies that are metrically organized and often carry strong harmonic implications. Also, some of the more rigid restrictions of strict counterpoint [...] are waived. Florid (fifth) species is not undertaken as such, since it resembles the free counterpoint that students will write in later assignments.«

73 Ebd., 199 ff.

diktiert.⁷⁴ Dennoch verzichtet er nicht darauf, mit Bachs g-Moll-Fuge aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* ein Musterbeispiel für die regelmäßige formale Gestaltung einer Fuge zu präsentieren. In diesem Zusammenhang erwähnt Kennan explizit Gedalgés Konzept der »fugue d'école«, empfiehlt jedoch, die von Gedalge vorgeschlagenen Dimensionen zu reduzieren. Hinsichtlich der formalen Gestaltung im Allgemeinen stellt Kennan fest, dass viele Fugen in der Mitte durch eine starke Kadenz in zwei Teile gegliedert seien.⁷⁵

Fugue. History and Practice von Imogen Horsley erschien etwa zur gleichen Zeit wie Manns Monographie und Kennans Textbook. Das Buch spiegelt das wachsende Bewusstsein in den USA für die Notwendigkeit einer historischen Aufarbeitung der Thematik. So entfaltet es eine massive Kritik an der Schulfuge, deren Studium einen Schüler nicht in die Lage versetze, eine Fuge wirklich zu verstehen. Die Schüler bräuchten jedoch gerade auch angesichts der historischen Distanz solide Kenntnisse der Fugenliteratur.⁷⁶ Horsley möchte Material für einen Kurs zur Verfügung stellen, der eine geschichtliche Darstellung der Fuge mit einer Anleitung zum Fugenschreiben verbindet. In jeweils zwei aufeinander folgenden Kapiteln stellt er die Bereiche Analyse und Tonsatz einander gegenüber. So wird etwa im IV. Kapitel unter der Überschrift »The Subject and Answer in Fugue: History« in die Geschichte der Fugenbeantwortung eingeführt, während im V. Kapitel »Writing the Subject, Answer, and Countersubject« zum eigenen Schreiben angeleitet wird. Entsprechend geht es im VII. und VIII. Kapitel zunächst um die Geschichte der formalen Gestaltung der Fuge, im VIII. Kapitel schließlich um »Planning and Writing a Fugue«. Horsley gelingt mit dieser Gegenüberstellung eine interessante Verschränkung musikwissenschaftlicher und -theoretischer Fragestellungen, wobei die Stärke des Buches eher im historischen als im satztechnischen Teil liegt.

* * *

Einen Einblick in die gegenwärtige Unterrichtspraxis in den USA sollen drei Kontrapunktlehrbücher bieten, die ich zum Abschluss vorstellen möchte.

Thomas Benjamins *Counterpoint in the Style of J. S. Bach* erschien erstmals 1986 und wurde 2003 nahezu unverändert neu aufgelegt.⁷⁷ Benjamin, lange Jahre Chair des Musik Theory Departments am *Peabody Conservatory* in Baltimore, versteht sich als Anwalt einer praxisorientierten Musiktheorie, die mit der akademisch-universitären Musiktheorie in den USA nicht viel gemein hat. Vor allem aus dem Vorwort zur zweiten Auflage spricht ein Verständnis von Musiktheorie, das den gegenwärtigen Entwicklungen des Faches

74 Kennan 1959, 167: »Only the exposition of a fugue proceeds according to a formal plan; what happens after that is dictated by the nature of the musical material, and by the taste and imagination of the composer.«

75 Auf diesen Aspekt weist auch Christoph Hohlfeld in seiner Analyse des *Wohltemperierten Klaviers* hin.

76 Vgl. Horsley 1966, 2: »Although the need for learning to write a strict fugue has diminished for the composer, it has increased for those concentrating on other aspects of music, particularly theory and history.«

77 Ich zitiere aus der zweiten Auflage aus dem Jahr 2003.

eher reserviert gegenüber zu stehen scheint. Benjamin konzentriert sich in seinem Buch auf die Musik Johann Sebastian Bachs und legt großen Wert auf das eigene Musizieren und Hören. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, wenn sein Buch mit einer annähernd 100 Seiten umfassenden Anthologie Bachscher Werke abschließt. Praxisnähe und pädagogischer Anspruch spiegeln sich nicht zuletzt in den Aufgabenstellungen, deren Lösungen immer zunächst von den Studierenden gespielt und anschließend in der Gruppe zu diskutiert werden sollen. Ausgangspunkt Benjamins ist eine pragmatische Schenker-Adaption. Gleichzeitig verzichtet Benjamins Buch – wie es Gauldin für alle amerikanischen Textbooks bis in die 1980er Jahre konstatiert⁷⁸ – auf Generalbassziffern und die Einbeziehung historischer Quellen und Kategorien. Wie bereits Kennan schreitet auch Benjamin von der Ein- über die Zwei- zur Dreistimmigkeit fort und thematisiert, bevor er im 10. Kapitel schließlich zur Fuge gelangt, zunächst andere Gattungen wie die Invention sowie »binary dance forms«.

Im ersten seiner beiden Fugenkapitel geht es Benjamin um die Aspekte Thema, Beantwortung und Fugenexposition. Erst im zweiten Fugenkapitel tritt die formale Struktur einer ganzen Fuge in das Blickfeld. Diese sei variabel: »Alles was wir sicher über den Plan einer Bach-Fuge sagen können, ist, dass es eine Exposition geben wird, die von Zwischenspielen und/oder weiteren Themeneinsätzen und/oder Strettos und/oder Veränderungen des thematischen Materials gefolgt wird, und dass durch zwei oder mehr nah verwandte Tonarten moduliert und in die Tonika zurückgekehrt wird.«⁷⁹ Benjamin behandelt die Abschnitte einer Fuge einzeln nacheinander und thematisiert die Komposition einer vollständigen Fuge erst am Ende des Kapitels. Er gibt dazu die Anweisung, zunächst eine graphische Analyse einer bereits existierenden Fuge anzufertigen und auf der Basis dieses Modells eine eigene Fuge zu schreiben. Erst im nächsten Schritt soll der Schüler versuchen, eine komplett eigenständige Fuge zu schreiben.

Benjamins Buch zeugt von umfangreicher pädagogischer Erfahrung, und es ist sicherlich möglich, nach seiner Methode solide Kenntnisse im Bereich der kontrapunktischen Satztechnik zu erwerben. Der vollständige Verzicht auf historische Quellen und Kategorien ist freilich nur schwer nachvollziehbar. Die ausschließliche Konzentration auf den Bachschen Kontrapunkt verhindert zudem die Auseinandersetzung mit anderen Komponisten und damit die – gerade im didaktischen Zusammenhang so wichtige – Verwendung von einfacheren Beispielen als denjenigen Bachs.

Robert Gauldins *Eighteenth-Century Counterpoint* aus dem Jahr 1988 widmet sich in erster Linie dem Kontrapunkt des Spätbarocks. In zwei Kapiteln zum Kontrapunkt der Klassik thematisiert Gauldin darüber hinaus die Komposition klassischer Sätze auf Grundlage des Fux'schen Gattungskontrapunkts. Auch Gauldin verwendet für seine analytischen Überlegungen »voice-leading reductions«, kombiniert diese allerdings mit Generalbass und steht damit zwischen dem an Schenker orientierten Denken Benjamins und dem primär historisch ausgerichteten Ansatz von Neidhöfer/Schubert. Gauldin schreitet

78 Vgl. Gauldin 1988, 313. Für die bei Gauldin diskutierten Lehrbücher vgl. FN 70.

79 »All we can accurately say about the plan of a Bach fugue is that there will be an exposition, followed by episodes and/or middle entries and/or strettos and/or manipulations of the main thematic material, modulating through two or more closely related keys, and returning to the tonic key.« (Benjamin 2003, 211)

sukzessiv vom zwei- bis zum vierstimmigen Kontrapunkt voran. Er beginnt mit dem Satz Note-gegen-Note, der anschließend diminuiert und schließlich zum Choralpräludium ausgebaut wird. Erst danach werden Imitationstechniken und der doppelte Kontrapunkt eingeführt, die schließlich zu Kanon, Invention und Fuge führen. Wesentliche Unterschiede zu Benjamin bestehen darin, dass Gauldin seine Darstellung auf Auszüge aus Quellentexten des 18. Jahrhunderts stützt und die Musikbeispiele zwar überwiegend, aber doch nicht mehr ausschließlich aus der Feder Johann Sebastian Bachs stammen. Ergänzt werden diese Beispiele durch einige Eigenkompositionen des Autors. Besonders hilfreich ist die ausführliche kommentierte Bibliographie, wahrscheinlich die beste und vollständigste zu diesem Thema.⁸⁰

Gauldins umfassender Ansatz wird bereits in der Einleitung deutlich, in der er auf so wichtige Aspekte wie Affektenlehre, Aufführungs- und Editionspraxis, Generalbass sowie wichtige Kadenz- und Sequenzmodelle eingeht. Unter der Überschrift »Aspects of Formal Construction« erwähnt Gauldin einen zentralen Aspekt im Hinblick auf seinen Zugang zu formalen Problemen, indem er darauf hinweist, dass »die Kompositionsstruktur mehr durch die [Abfolge der] tonalen Zentren als durch thematischen Kontrast bestimmt« sei. Die sich daraus ergebende tonale Hierarchie im Verhältnis zur eigentlichen Tonika ist demnach für Gauldin das entscheidende Kriterium »für die Bestimmung des Formschemas einer Komposition«.⁸¹ Durch diese Bindung der formalen Struktur an harmonische Prozesse entgeht Gauldin der Gefahr, allzu schematische Formmodelle aufzustellen, insbesondere im Hinblick auf längere kontrapunktische Gattungen wie Invention oder Fuge. Am Ende jedes Kapitels stehen sogenannte »Assignments« mit sehr unterschiedlichen Aufgabentypen. Das Spektrum reicht hier von dem Aussetzen eines Generalbasses über das Beziffern einer Basslinie und die anschließende Analyse dieser Bezifferung mit Hilfe von Stufenbezeichnungen, bis zum Extrahieren und Notieren von Sequenzmodellen aus der Literatur, der Komposition einstimmiger Melodien auf der Basis eines kurzen Motivs und dem Hinzufügen eines bezifferten Basses zu einer Chormelodie. Dem eigentlichen Fugenkapitel lässt Gauldin Übungen vorausgehen, in denen einzelne »compositional devices«⁸² der Fuge wie etwa Themenbeantwortung sowie Übungen zum doppelten Kontrapunkt isoliert geübt werden. In formaler Hinsicht verweist Gauldin auf die Häufigkeit dreiteiliger Dispositionen. Zugleich kritisiert er die Versuche vieler Theoretiker im 19. und 20. Jahrhundert, dieses Formprinzip festzuschreiben. In den anschließenden Aufgaben verlangt Gauldin sowohl Analysen als auch die Komposition von Expositionen und Zwischenspielen. Nur Studierende, die besonders »abenteuerlustig« (»adventurous«) seien, fordert er zur Komposition einer kompletten Fuge auf, dann allerdings nur mit einem kurzen Thema. Bemerkenswert an Gauldins

80 Gauldin erwähnt im Vorwort die Hilfe, die er im Hinblick auf die historiographischen und bibliographischen Teile des Textes von seinem Lehrer Alfred Mann erfahren hat. In diesem Zusammenhang ist die erschreckende Lückenhaftigkeit der Bibliographien der Fugenartikel sowohl im neuen *MGG* (Platen 1994) als auch im *New Grove* (Walker 2008) zu erwähnen.

81 »[...] compositional structure is determined more by tonal centers than by thematic contrast [...] the resultant tonal hierarchy in relation to the original tonic is crucial in defining the formal scheme of a composition.« (Gauldin 1988, 3)

82 Ebd., 177.

materialreichem Buch ist die geistige Offenheit. Unterschiedliche theoretische Ansätze wie Reduktionsanalyse, Generalbass und ›roman numerals‹ stehen in äußerst instruktiver Weise nebeneinander. Gauldins jahrelange Unterrichtserfahrung spricht zudem aus der Fülle ausgesprochen interessanter Aufgabentypen in den »Assignments«.

Einen Wandel von einem in erster Linie an Schenker orientierten Ansatz hin zu einer stärker historisch fundierten Didaktik markiert das Buch *Baroque Counterpoint* von Christoph Neidhöfer und Peter Schubert aus dem Jahr 2006. Interessanterweise tauchen weder Benjamin noch Gauldin im Literaturverzeichnis auf, auch jeder Hinweis auf Schenker fehlt. Ein weiterer entscheidender Unterschied insbesondere zu Benjamin ist, dass bei Neidhöfer/Schubert nicht die Musik Johann Sebastian Bachs, sondern diejenige Georg Friedrich Händels im Vordergrund steht. Das Buch basiert größtenteils auf Prinzipien, die in zeitgenössischen Traktaten zwischen 1680 und 1780 gelehrt wurden und eröffnet den Studierenden so eine historische Perspektive.⁸³ Obwohl für Neidhöfer/Schubert die Fugenkomposition ein wesentliches Ziel des Lehrgangs darstellt, werden auch andere Gattungen wie Choralpräludien, Tanzsätze, Inventionen und Triosonaten geübt. Gegliedert ist der Lehrgang in zwei Teile, »basic« und »advanced«; Generalbasskenntnisse und klavierpraktische Fähigkeiten werden vorausgesetzt. Im »Basic level« (Kap. 1–13) beschränken die Autoren sich auf einen »strict style« ohne betonte Dissonanzen, der an einem eher vokalen Idiom orientiert ist. Im »Advanced level« fungiert der instrumentale Stil mit wesentlich freierer Dissonanzbehandlung als Vorbild. Neidhöfer/Schubert gehen davon aus, dass die Musik Johann Sebastian Bachs zu kompliziert für Anfänger sei. Ihre Musikbeispiele beziehen sie daher zum großen Teil von »recht unbedeutenden Komponisten« (»fairly minor composers«) bevor sie zu den »wirklich großen« fortschreiten (»before approaching the truly great.«)⁸⁴ Die Autoren beginnen mit dem Kanon und gelangen bereits im dritten Kapitel zur Beantwortung eines Themas im einfachen Kontrapunkt. Ähnlich wie schon bei Gauldin werden diese Übungen im einfachen Kontrapunkt anschließend diminuiert, wodurch sukzessive in die Dissonanzbehandlung eingeführt wird. Nach weiteren Kapiteln zu den Themen Variation, Imitation im Einklang, in der Oktave und in der Quinte kommen Neidhöfer/Schubert im 9. Kapitel schließlich zur Fugensexposition. Die hier verwendeten Fugenthemen sind sehr einfach und ermöglichen es dem Studierenden, schnell zu guten Ergebnissen zu kommen. Im letzten Kapitel des ersten Teils geht es dann um die Disposition eines ganzen Satzes (»Laying Out a Whole Piece«), wobei nicht nur die Fuge, sondern auch andere Gattungen wie Invention oder Triosonate thematisiert werden. Die Methode von Neidhöfer/Schubert besteht also darin, bereits in einem ersten Durchgang alle Aspekte der Fugenkomposition zu bearbeiten. Dieser Ansatz unterscheidet sich fundamental von allen andern bisher besprochenen.

Im zweiten Teil des Buches geht es dann von der Ornamentation bis zum »Overall Design and Layout of a Fugue«. Neidhöfer/Schubert begegnen der immer wieder diskutierten Frage nach dem Verhältnis von Technik und Form mit dem Verweis auf Marpurg. Bevor man eine Fuge schreiben könne, müsse man zunächst alle Einzelteile komponiert haben. Die Kunst bestehe dann darin, diese kleinen ›Juwelen‹ mit großer Flexibilität

83 Neidhöfer/Schubert 2006, 2.

84 Ebd., 4.

zu einem Ganzen zu formen. Um etwas über die Zusammensetzung dieser Teile zu lernen, empfehlen die Autoren – ebenfalls unter Berufung auf Marpurg – sich an einer »geliehenen Form« (»Borrowed Form«) zu orientieren. Bezeichnenderweise wählen sie für eine eingehende Analyse kein Beispiel des »Fugengroßmeisters« Johann Sebastian Bach, sondern eine Fuge des »Kleinmeisters« Johann Kaspar Ferdinand Fischer. Als einziges Lehrbuch integrieren sie in ihr Analysekapitel auch einen Abschnitt, in dem sie verschiedene Analysen einander vergleichend gegenüberstellen (»Competing Analyses of the C Minor Fugue from WTC I«), um zu verdeutlichen, dass es eine einzige »richtige« Analyse nicht geben kann. Die Auswahl der Analysen von Frederick Illiffe, Erwin Ratz, Ludwig Czaczkes, Joel Lester, Ullrich Siegele und Laurence Dreyfus zeigen die Selbstverständlichkeit, mit der Neidhöfer/Schubert neben anglo-amerikanischer auch deutschsprachige Literatur einbeziehen.⁸⁵ Dies gilt auch für die ausführliche Bibliographie, die allerdings, insbesondere in historischer Hinsicht, nicht so umfassend ist wie diejenige von Robert Gauldin.

Vergleicht man die drei hier näher besprochenen Publikationen – Benjamin (1986), Gauldin (1988) und Neidhöfer/Schubert (2006) –, wird offensichtlich, welche Entwicklungen die amerikanische Musiktheorie in den gut zwanzig Jahren seit der Publikation der Lehrbücher Benjamins und Gauldins durchlaufen hat. Umso erstaunlicher ist, dass Thomas Benjamin es bei der Neuauflage im Jahr 2003 nicht für erforderlich gehalten hat, neuere Forschungsergebnisse in sein Buch zu integrieren. Zwar hat auch Gauldins Buch große Stärken, insbesondere im Hinblick auf die Klarheit der Erläuterungen und die Praktikabilität der Aufgabenstellungen, doch scheint mir das Lehrbuch von Neidhöfer/Schubert das derzeit interessanteste zum Thema zu sein.

Ausblick

Das Buch von Neidhöfer/Schubert steht für einen Trend, auch die Didaktik der Fugenkombination stärker an historischen Quellen zu orientieren.⁸⁶ Zwei wichtige Überblickswerke zur Quellenlage sind Paul Walkers *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach* und Randolph Eicherts *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*. Eichert kommt das Verdienst zu – allerdings aus einer sehr deutschen Perspektive⁸⁷ – insbesondere im Hinblick auf die Klassifikation unterschiedlicher Fugentypen

85 Ebd., 363 f.

86 Eine wichtige Publikation in diesem Kontext ist der von Ian Bent herausgegebene *Band Music analysis in the nineteenth century. I: Fugue, form, and style*, in dem eine Reihe wichtiger Quellen des 19. Jahrhunderts übersetzt und kommentiert werden, darunter Fugenanalysen von Momigny, Reicha, Hauptmann, Sechter, Dehn und Riemann. Dass Bent einen von zwei Bänden zur Geschichte der Analyse im 19. Jahrhundert dem Thema »Fuge« widmet, spiegelt die – gemessen an der kompositorischen Wirklichkeit überproportionale – Bedeutung der Fuge für die akademische Musiktheorie im 19. Jahrhundert.

87 So weist Johannes Menke in seiner Rezension (2006, 277–279) zu Recht darauf hin, dass bei Eichert jegliche Bezugnahme auf die italienische Fugentheorie, insbesondere die Partimento-Fuge, fehlt. Menke erwähnt in diesem Zusammenhang beispielsweise die Neuedition des Partimento-Traktats von Francesco Durante (*Bassi e Fughe*, Padua: Armelin Musica 2003).

bei Walther, Mattheson und Marpurg zu zeigen, wie differenziert die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts die musikalische Wirklichkeit erfasst.⁸⁸ Mit seiner Publikation *The Langloz manuscript. Fugal Improvisation through Figured Bass* eröffnet William Renwick einen authentischen Zugang zur barocken Fugen-Improvisationspraxis. Renwick gibt neben einer ausführlichen Darstellung der Quellenlage zunächst eine Einführung in die Partimento-Fuge und die Generalbass-Praxis im Umfeld Bachs; es folgen die Edition des Manuskripts und ein Faksimile. Den Ansatz Renwicks greift Bruno Gingras in seinem kürzlich erschienenen Artikel zur »Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany« auf, der die Rolle der Partimento-Fuge in der deutschen Generalbasspraxis beleuchtet.⁸⁹ In seinem an historischen Quellen orientierten Aufsatz »Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel« argumentiert Volkhardt Preuss in eine ähnliche Richtung und charakterisiert die Fuge generell als Improvisationstechnik – eine zwar überaus pointierte, im Kern jedoch plausible These, die er durch eine Fülle von Beispielen zum engen Zusammenhang von Fugenstrukturen und Satzmodellen stützt.

Dass sich systematische und historische Ansätze nicht ausschließen müssen, beweist William Renwick in seinem Buch *Analyzing Fugue. A Schenkerian Approach*. Renwick verweist gleich im Vorwort auf die fundamentale Fragestellung seiner Untersuchung. Demnach stellt die Fuge Schenkers Schichtenanalyse vor Probleme, die insbesondere Fragen der Hierarchie der einzelnen Stimmen berühren.⁹⁰ Renwick thematisiert zunächst einzelne technische und formale Elemente der Fuge und gelangt schließlich zu drei Analysen vollständiger Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*. Obwohl das Buch in erster Linie der Analyse gewidmet ist, liefert es auch Anregungen für die Fugenkomposition. Insbesondere im Kapitel »Sequence and Episode«⁹¹ präsentiert Renwick nicht nur eine Vielzahl von Überlegungen zur Gestaltung von Zwischenspielen, sondern auch eine der wenigen Diskussionen der Rolle der Sequenz in Schenkers theoretischem Denken. Offenkundig zielt Renwick darauf, die Nähe von Schenkers theoretischem Ansatz zu historischen Denkweisen aufzuzeigen.⁹²

Insbesondere im Vergleich mit der Situation in den USA muss man konstatieren, dass ein Lehrbuch zum Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts, das sich sowohl didaktisch als auch inhaltlich auf dem neuesten Stand befindet, im deutschsprachigen Raum fehlt. Wirft man beispielsweise einen Blick in die Rubrik »Kontrapunkt« in Clemens Kühns kommentierter Literaturliste in *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, so fällt auf, dass sich – mit einer Ausnahme – alle aufgeführten Bücher dem modalen Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts widmen. Das einzige dort erwähnte Lehrbuch für den Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts ist Gardonyis *Kontrapunkt* – ein Buch, das in Bezug auf seine inhaltlich-didaktische Aufbereitung, seine Vielseitigkeit und sein historisches Spektrum nicht mit

88 Eichert 2002, 131 ff.

89 Gingras 2008. Bruno Gingras war als Student und Tutor an der McGill University an der Publikation von *Baroque Counterpoint* von Neidhöfer/Schubert beteiligt. Leider übersieht der Autor in diesem ansonsten sehr gründlichen Artikel sämtliche nicht-englischsprachigen Publikationen zum Thema.

90 Renwick 1994, vii.

91 Ebd., 139 ff.

92 Ebd., viii.

Gauldin oder Neidhöfer/Schubert konkurrieren kann. Die Selbstverständlichkeit, mit der gerade in diesen beiden Lehrbüchern aktuelle musikwissenschaftliche und musiktheoretische Ansätze und historische Quellen in einen pädagogisch durchdachten, kreativen und undogmatischen Ansatz integriert werden, zeigt, dass historische, systematische und pragmatische Zugänge einander in keiner Weise ausschließen müssen. Die Gründe für das Fehlen eines solchen Lehrbuchs sind vielfältig und sicher auch in einer zunehmend am Paradigma der musikalischen Analyse orientierten Musiktheorie zu suchen. Doch spielen in der Ausbildung von Musiktheoretikern, Komponisten, Kirchen- und Schulmusikern die Fuge und andere kontrapunktische Gattungen nach wie vor eine wichtige Rolle. Außerdem gibt es Bestrebungen, in der Unterrichtspraxis den von vielen Studierenden als fremd empfundenen modalen durch barocken Kontrapunkt zu ersetzen. In diesem Sinne wäre auch der deutschsprachigen Musiktheoriellandschaft ein zeitgemäßes Lehrbuch zu wünschen, das seinen Schwerpunkt auf das gesamte Spektrum des kontrapunktischen Komponierens im 18. Jahrhundert legt.

Literatur

- Beiche, Michael (1990), Artikel »Fuga/Fuge«, in: *HMT*.
- Benjamin, Thomas (2003), *The Craft of Tonal Counterpoint*, [1986] 2. Aufl., New York: Routledge.
- Bent, Ian (1994), *Music Analysis in the Nineteenth Century. I: Fugue, Form, and Style*, New York: Cambridge University Press.
- Bussler, Ludwig (1878), *Kontrapunkt und Fuge im freien ›modernen‹ Tonsatz einschließlich Chorkomposition*, Berlin: Habel.
- Cherubini, Luigi (2003), »Theorie des Kontrapunktes und der Fuge«, in: *Studien zur Kontrapunktlehre*, hg. v. Hellmut Federhofer und Gerd Nauhaus (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke von Robert Schumann, Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 5), Mainz: Schott.
- Czaczkes, Ludwig (1956), *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, 2 Bde., Wien: Kaltschmid.
- Dahlhaus, Carl (1989), »Die Fuge als Technik und Form«, in: *Die Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, Zweiter Teil: Deutschland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 149–156.
- David, Johann Nepomuk (1962), *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis*, Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht.
- Draeseke, Felix (1902), *Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge*, 2 Bde., Hannover: Oertel.
- Dürr, Alfred (2000), *Das Wohltemperierte Klavier*, [1998] 2. Aufl., Kassel: Bärenreiter.
- Eggebrecht, Hans-Heinrich (1998), *Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Eichert, Randolph (2002), *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven: Noetzel.

- Gardonyi, Zsolt (1991), *Kontrapunkt. Dargestellt an Fugenstrukturen bei Johann Sebastian Bach*, Wolfenbüttel: Möeseler.
- Federhofer, Hellmuth (2002), »Luigi Cherubini: Cours de Contrepoint et de Fugue in Deutschland und Österreich«, in: *Acta musicologica* 74/2, 129–139.
- Gauldin, Robert (1988), *Eighteenth-Century Counterpoint*, Long Grove: Waveland Press.
- Gedalge, André (1907), Lehrbuch der Fuge. Teil 1: *Die Schulfuge*, dt. Ausgabe mit Vorwort und Anmerkungen von Ernst Stier, Braunschweig: Litolf.
- Gingras, Bruno (2008), »Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Counterpoint«, *Eighteenth-Century Music* 5/1, 51–74.
- Gissel, Siegfried (1987): *Die Chorfuge im strengen Satz: ein Lehrbuch der Chorfugenkomposition*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Goetschius, Percy (1902), *Counterpoint Applied*, New York: G. Schirmer.
- Grabner, Hermann (1934), *Anleitung zur Fugenkomposition*, Leipzig: Kistner & Siegel.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Schule musikalischen Denkens. Johann Sebastian Bach. Das wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Horsley, Imogene (1966), *Fugue. History and Practice*, New York.
- Hutchings, Arthur (1956), »In Defence of Prout«, in: *The Musical Times* 97, Nr. 1358, 204f.
- Jacobi, Wolfgang (1950), *Fuge und Choralvorspiel. Lehrbuch*, Regensburg: Bosse.
- Kennan, Kent (1972), *Counterpoint Based on Eighteenth Century Practice*, [1959] 2. Aufl., Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Kerman, Joseph (2005), *The Art of Fuge. Bach Fugues for Keyboard 1715–1750*, Berkeley: University of California Press.
- Kistler, Cyrill (1904), *Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge nebst dem drei- und zweistimmigen Satz-System*, Heilbronn: Schmidt.
- (1905), *Der doppelte Kontrapunkt und die Doppelfuge*, Heilbronn: Schmidt.
- (1908), *Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt*, Heilbronn: Schmidt.
- Kitson, Charles Hubert (1929), *The Elements of Fugal Construction*, London: o. A.
- Knorr, Iwan (1911), *Lehrbuch der Fugenkomposition*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Krehl, Stephan (1908), *Fuge*, Leipzig: Göschen.
- Krenek, Ernst (1958), *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth-Century*, London: Boosey & Hawkes.
- Kühn, Clemens (2006), *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, Kassel: Bärenreiter.
- La Motte, Diether de (1981), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel: Bärenreiter.
- Leichtentritt, Hugo (1927), *Musikalische Formenlehre*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lieberman, Maurice (1966), *Creative Counterpoint*, Boston: Allyn and Bacon.

- Loesch, Heinz von (1996), »Die Fugendurchführung: Unding oder Tautologie? Die Fugentheorie und Ludwig Czaczkes«, in: *Musik befragt, Musik vermittelt. Peter Rummenhüller zum 60. Geburtstag*, hg. von Thomas Ott und Heinz von Loesch, Augsburg: Wissner, 221–227.
- Loewengaard, Max (1902), *Lehrbuch des Canons und der Fuge*, Berlin: Dreililien.
- Mann, Alfred (1958), *The Study of Fugue*, London: Faber & Faber.
- Marquardt, Rudolf (1909), *Der Lehrer des Kontrapunktes. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für Kontrapunkt, Kanon und Fuge*, Berlin: Selbstverlag.
- Mason, Neale (1968), *Essentials of Eighteenth-Century Counterpoint*, Dubuque: Wm. C. Brown.
- Menke, Johannes, »Unter Deutschen – Randolph G. Eichert, Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert, Wilhemshaven: Noetzel 2002«, in: *ZGMTH* 3/2, 277–279.
- Neidhöfer, Christoph / Peter Schubert (2006), *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.
- Oldroyd, George (1948), *The Technique and Spirit of Fugue: An Historical Study*, London: Oxford University Press.
- Platen, Emil (1994), Artikel »Fuge«, in: *MGG*, 2. Aufl., Bd. 3, Sp. 930–957.
- Parks, Richard (1984), *Eighteenth-Century Counterpoint and Tonal Structure*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Piston, Walter (1947), *Counterpoint*, New York: W.W. Norton.
- Porter, Quincy (1951), *A Study of Fugue Writing*, Boston: Loomis & Co.
- Preuss, Volkhardt (2002), »Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel«, in: *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, hg. von Reinhard Bahr, Berlin: Weidler, 63–84.
- Prout, Ebenezer (1891), *Fugue*, London: Augener.
- Proctor, Leland (1952), *Tonal Counterpoint*, Dubuque: Wm. C. Brown.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3. Aufl., Wien: Universal-Edition.
- Renwick, William (1994), *Analyzing Fugue. A Schenkerian Approach*, Stuyvesant: Pendragon Press.
- (2001), *The Langloz Manuscript. Fugal Improvisation through Figured Bass*, Oxford: Oxford University Press.
- Riemann, Hugo (1890), *Analyse von J.S. Bachs ›Wohltemperiertem Klavier‹ und ›Kunst der Fuge‹* (= Katechismus der Fugen-Komposition, Teile 1–2 in einem Band), Leipzig: Hesse.
- (1903), *Große Kompositionslehre. Bd. 2, Der polyphone Satz (Kontrapunkt, Fuge und Kanon)*, Berlin: Spemann.
- (1914), *Handbuch der Fugen-Komposition: Analyse von J.S. Bachs ›Wohltemperiertem Klavier‹ Bd. I/II und ›Kunst der Fuge‹ Bd. III*, Leipzig: Hesse.

- Salmen, Walter / Norbert J. Schneider (Hg.) (1987), *Der musikalische Satz. Ein Handbuch zum Lernen und Lehren*, Innsbruck: Helbling.
- Schumann, Robert (2003), »Die Lehre vom Contrapunkt / Die Lehre von der Fuge. Für den Unterricht von Karl Ritter 1847/48«, in: *Studien zur Kontrapunktlehre*, hg. von Hellmut Federhofer und Gerd Nauhaus (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke von Robert Schumann, Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 5), Mainz: Schott.
- Walker, Paul (2000), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester: University of Rochester Press.
- Walker, Paul M. (2008), Artikel »Fugue«, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 28 Sept. 2008, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678>.
- Werker, Wilhelm (1922), *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« von Johann Sebastian Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel (Neudruck Wiesbaden: Sändig 1969).

»... so kommt es blos darauf an, dass er [die Gänge] gehörig verbinden lerne.«

Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings
Versuch einer Anleitung zum Präludieren

Folker Froebe

Johann Gottfried Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (Leipzig 1794) gibt unmittelbaren Einblick in die zeitgenössische Improvisationsschulung. Vierlings Beispiele offenbaren die kontrapunktischen Wurzeln und die imitatorischen Potentiale der präsentierten Generalbassmodelle und spiegeln die ungebrochene kompositionstechnische Bedeutung des Generalbasses im ausgehenden 18. Jahrhundert. Auf Fragen der Formbildung geht Vierling explizit nur am Rande ein, doch verfolgt er offenkundig eine der Partimento-Tradition nahestehende Strategie: Die verwendeten Modelle implizieren Kontexte und eröffnen Optionsräume; der Weg führt improvisatorisch-suchend vom Einzelereignis zum größeren Zusammenhang.

Der Schmalkaldener Kantor und Musikpädagoge Johann Gottfried Vierling (1750–1813) entstammt der mitteldeutschen Tradition und unterhielt Kontakt zu Philipp Emanuel Bach und Johann Philipp Kirnberger. Er wird in der Literatur als ausgewiesener ›Praktiker‹ und Komponist stilistisch konservativer Gebrauchsmusik besprochen.¹ Wenig Beachtung gefunden haben bislang seine zwei Lehrschriften, die nur noch in wenigen Exemplaren erhalten sind: der mit 30 Seiten ungemein knapp gefasste *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (Leipzig 1794) und eine umfangreichere Schrift mit dem Titel *Allgemeinfasslicher Unterricht im Generalbass mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Komposition, durch treffende Beispiele erläutert* (Leipzig 1805)².

Der *Versuch einer Anleitung zum Präludieren*, der in dieser Ausgabe der ZGMTH erstmals in einer vollständigen Neuedition vorgelegt wird³, steht in einer langen Reihe praxisorientierter, am Bedarf des kirchenmusikalischen Dienstes ausgerichteter Lehrschriften. Vierlings didaktisch motivierte Dogmatik zielt auf die Ausarbeitung der aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert überkommenen Satzmodelle im Sinne des galanten Stils. Wie nur wenige Quellen bietet sie einen unmittelbaren Einblick in die zeitgenössische Improvisationsschulung.

1 »Vierling composed in a rigorous, somewhat outdated style, primarily to fill the demands of his church post.« (New Grove, Art. »Vierling, Johann Gottfried«, 742)

2 <http://www.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00028147/images/>

3 Auszüge wurden bereits von Egidius Doll im Rahmen einer kommentierten Quellensammlung veröffentlicht (1989, *Anleitung zur Improvisation*, Regensburg: Bosse-Verlag).

Ein ausführlicher Kommentar zu Vierlings Traktat wird im Bericht zum 8. *Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* erscheinen.⁴ An dieser Stelle seien daher nur einige Aspekte herausgegriffen.

Modell

Den eigentlichen Ausgangspunkt des Traktats bildet Vierlings »drittes Stück« (§ 3 bis § 17), das vom »Sitz der Accorde«, also (ohne dass der Begriff *fiele*) von der Oktavregel handelt. Der Partimento-Tradition folgend unterscheidet Vierling drei grundlegende musikalische ›Aggregatzustände‹:

- Lineare und saltierende Fortschreitungen zwischen den Basstufen der ›kadenziellen‹ Oktavregel, also Progressionen, die auf einer festen Koppelung von Basstufe und Bezifferung beruhen (§ 3–6),
- ›Gänge‹, also sequenzielle, auf einer festen Konstellation von Bassgang und Ziffernfolge beruhende Sätze (§ 7–14) und
- ›Schlussfälle‹ (deren Kenntnis Vierling stillschweigend voraussetzen scheint).

Kadenzielle Oktavregel

Dass die Oktavregel in einem um 1800 erschienenen Traktat ohne jeden Hinweis auf einen Fundamentalbass erläutert wird, ist ungewöhnlich. Begründet werden die mitgeteilten Bezifferungsvarianten einzig durch den Hinweis, »daß sie in gewöhnlicher Weise in den meisten Stücken so vorkommen.« (§ 3) Progressionen zwischen den Stufen der Oktavregel exemplifiziert Vierling von Anbeginn anhand kleiner, elementar geformter Sätze (§ 4–6).

Sequenzielle Formen der Oktavregel (Gänge)

Ab § 7 widmet sich Vierling den ›Gängen‹, also sequenziellen Formen der Oktavregel. Obgleich er von »Verwechslungen« des »natürliche[n] Gang[es]« (gemeint ist die ›Quintfallsequenz‹) spricht, bleibt seine Darstellung im Einzelnen stets bassbezogen: Der »Sechstquint-Accord« etwa entstehe, »wenn die Baßnoten eine Terz fallen und eine Secunde steigen« (§ 7).

Bereits hier, im Rahmen einer eigentlich rein bassbezogenen Darstellung, nimmt Vierling die Autonomie des kontrapunktischen Oberstimmensatzes in den Blick: Offensichtlich können alternative Bezifferungsfolgen auf alternativen Kontrapunktierungen einer kontinuierlichen Vorhaltskette der Oberstimmen durch den sekundär hinzutretenden Bass beruhen (§ 10).

4 Folker Froebe (i. V.), »Johann Gottfried Vierlings Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere. Eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (= musik.theorien der gegenwart 4), hg. von Christian Utz, Graz.

Didaktisch nicht ohne Raffinesse ist Vierlings Vorschlag, einzelne Sequenzmodule »zu übergehen« und etwa eine fallende Stufenfolge in eine Terzfallsequenz zu transformieren (§ 9).

Diminution

Das bis § 17 exponierte Repertoire an Modellen und Fortschreitungen bildet die Grundlage des vierten und umfanglichsten Teils mit der lapidaren Überschrift: »Man muß längere Noten in kürzere zu verändern wissen.«

Nach einer knappen Besprechung elementarer Diminutionstechniken wendet Vierling sich in einem zweiten Durchgang erneut den eingangs vorgestellten »Gängen« zu. Was hier, in § 20, geschieht, ist – gerade auch in der Abweichung von der gängigen Lehrpraxis des späten 18. Jahrhunderts – bemerkenswert. Denn Vierling vollzieht nichts anderes als die Dekonstruktion des im Generalbassgriffmuster verfestigten Stimmenkomplexes auf die ihm zugrundeliegenden kontrapunktischen Primärvorgänge.⁵ Die durchwegs zwei- oder dreistimmigen Exempel – an Corelli gemahnende Triosätze und galante Ariosi – offenbaren die imitatorischen Potentiale der präsentierten Generalbassmodelle ebenso wie deren melodiebildende Implikationen und spiegeln zugleich die ungebrochene kompositionstechnische Bedeutung des Generalbasses im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Form

Vielfach weisen Vierlings Beispiele auf tonale und mikrosyntaktische Implikationen der jeweiligen Modelle. So wendet sich etwa der Quintstieg in Dur regelmäßig nach Erreichen der III. Stufe in einem deszendenden Arm zurück zur I. Stufe (§ 14 sowie dessen Ausarbeitung in § 20). Auch läge eine syntaktische Funktionalisierung von Gängen im Sinne etwa eines Riepelschen »Fonte« oder »Monte« nahe (§ 20). Die perspektivische Differenz freilich ist offenkundig: Monte und Fonte sind durch ihren mikrosyntaktischen Status und ihre makrosyntaktische Funktion bestimmt, ohne an eine spezifische satztechnische Realisierung gebunden zu sein (die Rede von »Fonte-« oder »Monte-Sequenzen« verfehlt genaugenommen das bei Riepel Gemeinte). Vierlings »Gänge« hingegen sind durch ihren satztechnischen Status bestimmt und implizieren (abhängig vom gewählten Skalenausschnitt) verschiedene Kontexte, eröffnen Optionsräume. Die Aufgabe des Modellbenutzers besteht darin, die jeweiligen Implikationen zu erkennen und entsprechende Erwartungshaltungen zu umgehen oder einzulösen: Der Weg führt vom Einzelereignis zum größeren Zusammenhang.⁶ So erklärt sich, warum Vierling auf Fra-

5 Hierin treffen sich – über ein knappes Jahrhundert hinweg und von verschiedenen Ausgangspunkten her – Vierling und Mauritius Vogt, dessen Begriff der »phantasia simplex« in der vorliegenden *ZGMTH*-Ausgabe eine ausführliche Besprechung erfährt (Folker Froebe, »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind. [...]«). Man vergleiche etwa das von Vierling in § 7–11 und 14 vorgestellte und in § 20 exemplifizierte Modellrepertoire mit Vogts knapper Auflistung gebräuchlicher »phantasiae« (ebd., 206, Bsp. 4).

6 Vgl. in diesem Zusammenhang Markus Neuwirths Rezension von Robert O. Gjerdingens *Music in the Galant Style* (2007) in der vorliegenden *ZGMTH*-Ausgabe (401–410).

gen der Formbildung explizit nur am Rande eingeht und seine Musterkompositionen als Modellkonfigurationen beschreibt.

In Vierlings ersten Beispielen (§ 4) fallen Mikro- und Makrosyntax noch zusammen: Tenorisierend oder cantisierend auf die V. und die I. Stufe gerichtete Segmente der Oktavregel ergänzen sich zu elementaren ›Bogenformen‹, die, um abgeschlossene Kleinformen darzustellen, der Erweiterung durch einen regelrechten ›Schlussfall‹ bedürften.

Um die elementare Bogenform aufzubrechen und zu erweitern, schlägt Vierling die Interpolation eines sequenziellen Mittelstücks nach dem Muster eines (mit Wilhelm Fischer gesprochen) Fortspinnungstypus' vor (§ 19): »Gänge«, so Vierling, haben ihren Ort »mehrentsils in der Mitte eines Stückes« (§ 24).

Ungeachtet des Umstandes, dass sich beispielsweise die in § 21 vorgestellte Repriseform problemlos auf ein normatives 16-taktiges Suitensatzmodell zurückführen ließe, beruhen – folgt man dem Kommentar Vierlings – improvisatorische Rückschlüsse nicht auf einer im teleogischen Sinne ›planenden‹ Vorausschau. Vielmehr legen Vierlings Formulierungen ein ›lineares‹ Wachstum der Stücke in der realen Verlaufszeit nahe: Der Improvisator agiert wie der an neuralgischen Punkten lenkend eingreifende Moderator eines im Einzelnen ergebnisoffenen Wechselspiels zwischen der Eigendynamik der im Modell enthaltenen tonalen Implikationen und den in der übergeordneten Verlaufskurve sich konkretisierenden metrischen wie syntaktischen Konvention und Tonalitätsstrukturen.

Jeder explizite Hinweis auf die thematische Struktur eines Satzes fehlt; als einheitsstiftendes Moment thematisiert Vierling lediglich die rhythmische Disposition (§ 24). Dem entspricht die überwiegend ›assoziative‹ thematische Struktur der von ihm gegebenen Beispiele. So beruht etwa das Reprisemoment in der dritten Akkolade von § 23 vor allem auf der Wiederkehr einzelner Modellpartikel, rhythmischer und melodischer Figuren; die Kohärenz des Satzes verdankt sich nicht in erster Linie seiner thematischen Profilierung, sondern den bogenförmigen Zusammenschlüssen steigender Initial- und fallender Kadenzphrasen.

* * *

Folgende Aspekte kennzeichnen Vierlings Improvisationstraktat als beachtenswertes Zeugnis der deutschsprachigen ›Partimento-Tradition‹:

- die explizite und systematische Arbeit mit tonal bestimmten Modellen und Modellkonfigurationen,
- die Rückführung des Generalbasssatzes auf seine kontrapunktischen Wurzeln und das damit verbundene Primat des Triosatzes,
- das implizite Konzept einer aus Modellimplikationen ›von unten‹ organisch emporschwachsenden Formbildung und schließlich
- die zentrale Bedeutung des Exempels als eigenwertiger Darstellungsmodus.

Wie nur wenige deutschsprachige Quellen eignet sich Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* für den Gebrauch in der gegenwärtigen Lehre. Ihn möchte die hier vorgelegte Edition befördern.

Versuch einer Anleitung zum Präludieren

für Ungeübtere mit Beispielen erläutert

von Johann Gottfried Vierling | Organist zu Schmalkalden

Leipzig, in der Breitkopfischen Musikhandlung [1794]

Vom Präludieren und vom Spielen aus eignen Gedanken

§. 1.

Um ein Vorspiel selbst zu erfinden, sind folgende vier Stücke erforderlich:

1. Einige Kenntnisse vom Generalbaß.
2. Regelmäßige Ausweichungen von einem Tone in andere Töne.
3. Muß man den Sitz jedes Accordes wissen und,
4. längere Noten in kürzere zu verändern, verstehen.

Ich setze zum Voraus, daß derjenige, welcher sich dieses Versuchs mit Nutzen bedienen will, wenigstens so viel vom Generalbaß verstehe, daß er den Dreiklang und den Septimen-Accord mit ihren Verwechslungen, nebst dem Nonen- und Quartquinten-Accord zu behandeln wisse.

Ich übergehe dieses Stück hier, weil es an guten Lehrbüchern, die vom Generalbaß handeln, nicht mangelt.

§. 2.

Man muß wissen von einem Ton in den anderen auf eine regelmäßige Weise auszuweichen.

Man weiche in einem Stücke ordentlicher Weise nur in die verwandtesten Töne des Haupttones aus, und dieses sind

- a) in der harten Tonart: die Quinte, Sechste, Terz, Quarte und Sekunde.
- b) In der weichen Tonart: die Terz, Quinte, Quarte, Sechste und Septime.

Die Terzen werden so, wie sie in den Tonleitern liegen, genommen.

Die Ausweichung von einen Tone in einen der verwandten geschiehet, wenn man die Quinte des Tones, in welchen man ausweichen will, in den Baß nimmt und den Dreiklang, oder den Septimen-Accord mit der Terz dazu greift; oder man nimmt Verwechslungen dieser beiden Accordes, | wie unten bei 1). Jene Ausweichungen in entferntere Töne gehören nicht hieher. In meiner Anleitung zu Zwischenspielen findet man die Ausweichungen von C dur und A moll in alle übrigen Töne.

Wenn eine Note durch ein # erhöht, oder durch ein b erniedrigt wird; so ist es mehrtheils ein Zeichen, daß in einen anderen Ton ausgewichen werden soll. Es geschieht indessen bisweilen, daß Töne aus anderen Tonarten angebracht werden, ohne daß eine Ausweichung geschieht, weil wieder Töne darauf folgen können, die dem Haupttone zugehören. 2). So viel von dem zweiten Stück.

1) G Dur A Moll E Moll F Dur

2) D Moll

§. 3.

Man muß den Sitz der Accorde wissen.

Ordentlicher Weise haben die Töne einer aufsteigenden Tonleiter folgende Accorde zu ihrer Begleitung:

- Auf dem Haupttone — 5/3
- Auf der Secunde — 6 — 4/3
- Auf der Terz — 6
- Auf der Quarte — 5/3 — 6/5
- Auf der Quinte — 5/3 — 7/5 — 6/4 5/3
- Auf der Sechste — 5/3 — 6
- Auf der Septime — 6 — 6/5

4
5

Im Absteigen bleibt die nämliche Bezifferung der ersten Begleitung, nur wird auf der Quarte der 4/2 Accord genommen.

Ich setze beide Tonleitern hiebei in Noten mit ihren natürlichsten Bezifferungen.

Es ist aber hiemit nicht gesagt, als wenn keine anderen Accorde hierbei statt fänden, sondern nur, daß sie gewöhnlicher Weise in den meisten Stücken so vorkommen.

§. 4.

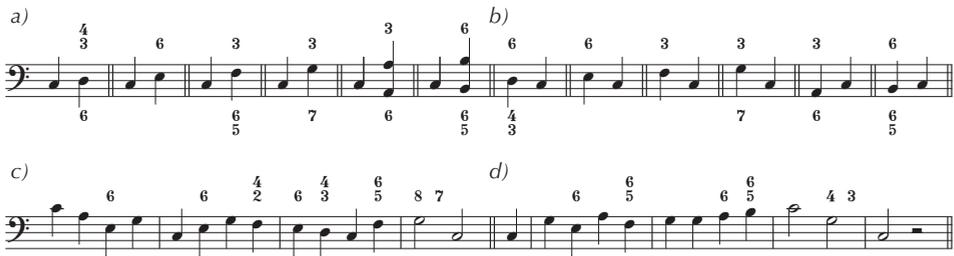
Selten geht der Baß, in langsamen Noten, die ganze Tonleiter hinauf oder herunter. Steigt nun der Baß bis in die Quinte, und geht dann wieder stufenweise herunter; so bleiben die Accorde sowohl im Auf- als Absteigen, wie sie oben angezeigt worden sind. 1). So auch, wenn einige Töne absteigen und dann wieder hinauf gehen. 2).



§. 5.

Es ist nicht nöthig, die Baßnoten immer stufenweise fortschreiten zu lassen, weil es zu einförmig werden würde; sondern man kann vom Haupttone auf alle, in der Tonart liegenden Töne gehen und springen, und die Bezifferung kann immer dieselbe bleiben wie bei a). So kann auch auf jeden Accord der Tonleiter, der Accord des Haupttons folgen b). Wenn man nun verschiedene Accorde auf solche Weise angebracht hat; so kann man alsdann wieder einige Töne stufenweise ab- oder aufwärts, wie bei der gewöhnlichen Begleitung | hinzusetzen und hierauf einen ordentlichen Schluß machen, c) und d).
Dieses giebt nun schon ein kurzes Vorspiel.

$\frac{5}{6}$



§. 6.

Außerordentlicher Weise, und um die Melodie etwas reizender zu machen, kann man bisweilen Töne mit einschalten, welche außer der Tonart liegen. 1). Man kann auch alle Töne der Tonleiter mit Sechsten-Accorden begleiten. 2).

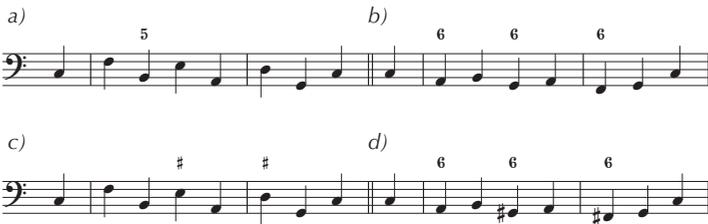




§. 7.

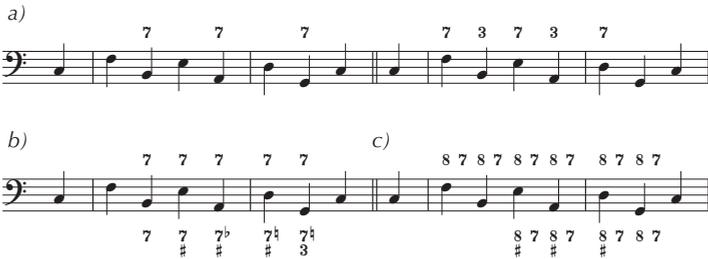
Der natürliche Gang, wobei lauter Dreiklänge der Tonart vorkommen, ist, wenn der Baß eine Quarte steigt und hierauf eine Quinte fällt a) | oder umgekehrt. Durch die Verwechslung des Dreiklangs entsteht der Gang bei b). Um mehrere Mannichfaltigkeit zu erhalten, kann oft die große Terz mit eingemischt werden. c) und d).

$\frac{6}{7}$



§. 8.

Bei der nämlichen Fortschreitung des Basses kann eine Note um die andere den Septimen-Accord haben, wie bei a), auch auf jeder Note b). So kann auch die durchgehende Septime statt haben c).



§. 9.

Aus dem Gange bey §. 8. entstehen durch die Verwechslungen des Septimen-Accords folgende Sätze: 1) der Sechstquint-Accord, wenn die Baßnoten eine Terz fallen und eine Secunde steigen a). 2) mit abwechselnden Sechsten- und Secunden-Accorden b). 3) mit Sechstquinten-Accorden und Dreiklängen mit untermischten halben Tönen c). 4) mit absteigenden halben Tönen, d). 5) mit durchgehenden Quinten und Sekunden e).

Es ist aber nicht nothwendig, diese Gänge immer in der nämlichen Folge zu nehmen; sondern man kann einen oder mehrere davon übergehen, wie bey f) zu sehen.

Durch alle diese Gänge sowohl bei §. 8. und 9. kann man auf eine leichte Art in alle verwandten Töne ausweichen, indem man einen Ton erhöht oder erniedrigt und als denn einen Schluß macht. g). h). i). k).

a) $\frac{6}{5}$ 3 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ b) 6 $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6

c) $\frac{6}{5}$ 3 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ d) $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{2}$ 6

e) 6 5 6 5 6 5 6 $\frac{6}{5}$ 4 $\frac{8}{3}$ 7

f) 6 5 6 5 \flat 6 5 7 $\frac{8}{4}$ - $\frac{7}{3}$ -

g) 7 7 $\frac{7}{\#}$ 3 4 $\#$ h) 7 7 7 7 $\frac{7}{\#}$ 4 $\#$

i) 7 7 7 7 7 $\frac{7}{\flat}$ 7 \flat 3 4 3 k) 7 7 $\frac{7}{5\flat}$ $\frac{7}{\#}$

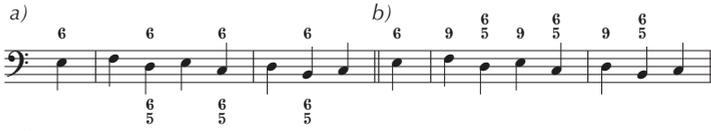
So kann es auch durch die Verwechslungen des Haupt-Accordes geschehen.

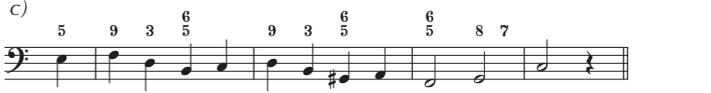
$\frac{6}{5}$ 5 $\frac{6}{5}$ 4 $\#$ $\frac{6}{5}$ 5 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ 4 $\#$

$\frac{6}{5}$ 5 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ 4 3

§. 10.

Geschiehet die Fortschreitung der Baßnoten mit steigenden Secunden und fallenden Terzen; so kann auf der fallenden Terz der Sechsten- oder Sechstquinten-Accord statt haben, wie bei a) über und unter den Noten, oder auf der steigenden Secunde der Nonen-Accord b). Nonen- und Sechstquinten-Accorde kommen vor, wenn die Baßnoten zwey Terzen fallen und dann eine Secunde steigen c).

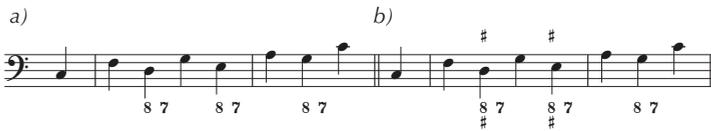
a) 

b) 

c) 

§. 11.

Baßnoten, welche aufwärts in Quarten und unterwärts in Terzen fortschreiten, haben bloße Dreiklänge a); oder die Septime kann nachschlagen, wie bei a) unten in den Noten. Man kann auch große Terzen mit anbringen, wie bei b). Durch die Verwechslungen entstehen jene Gänge bei c).

a) 

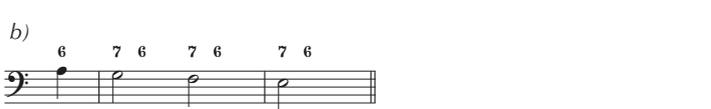
b) 

c) 

§. 12.

Wenn man im Baß von einem Ton zum andern geht, so kann mehrentheils ein Intervall des ersten Accordes, in den obren Stimmen liegen bleiben, | und dadurch entstehen die sogenannten Vorhalte und Bindungen a). So lassen sich bei stufenweise absteigenden Noten lauter Vorhalte vor der Sechste anbringen b). Eben so von allen Tönen der Tonleiter auf den Hauptton c).

a) 

b) 

c) 

§. 13.

Bei fallenden Quarten und steigenden Secunden finden bloße Dreiklänge statt a), oder man nimmt zur ersten Note den Dreiklang, zur zweiten den 4 3 Accord wie bei a), unter den Noten, oder den Dreiklang und den Nonen-Accord abwechselnd b) oder lauter 4 3 Accorde c) oder abwechselnd 4 3 und 9 8 Accorde, unter den Noten c).

a) b)

c)

§. 14.

Bei fallenden Quarten und steigenden Quinten, können bloße Dreiklänge genommen werden a), oder die große Terz kann jedesmal vor der kleinen hergehen, bei a) unter den Noten; oder es kann jeder Ton 4 3 haben, wodurch schöne Nachahmungen entstehen b).

a) b)

$\frac{10}{11}$

§. 15.

Wenn Baßnoten auf einem Ton bleiben, so geschieht dieß mehrentheils auf dem Haupttone oder dessen Quinte. Hier kann nun der $\frac{6}{4}$ Accord angebracht werden, vor oder nach mehrentheils der Dreiklang stehet a), so auch der $\frac{7}{4}$ Accord b).

a) b)

§. 16.

Auf dem Accord des Haupttones können alle Accorde zu den in der Tonleiter enthaltenen Tönen folgen a). So alle Verwechslungen jener Accorde b). Eben so der Hauptton auf jeden andern c). So auch auf alle Subsemitonien der verwandten Töne d).

a) b)

c) d)

§. 17.

Derjenige nun, welcher von diesem Versuche Nutzen erwarten will, wird wohl thun, wenn er sich die Accorde der beiden Tonleitern, §. 3. recht bekannt macht, und dann jene bei §. 7. 8. 9. 10. 11. 13. und 14. angeführten Gänge in mehrere Töne ausschreibt, damit er sie völlig in seiner Gewalt hat.

$\frac{11}{12}$

Viertes Stück.

Man muß längere Noten in kürzere zu verändern wissen.

§. 18.

Hierunter verstehe ich aber

1) wenn die Töne, welche zu einem Accord gehören, nach einander angeschlagen werden, wie die Beispiele bei a) zeigen. Dieses nennt man die Brechung und kann auf unzählige Weise geschehen.

a)

2) können Zwischentöne angebracht werden welche nicht zur Harmonie gehören und dieß heißt, der reguläre Durchgang *b*).

b)

12
13

3) kommen solche vor, da die erste nicht zur Harmonie gehört, dieß ist der irreguläre Durchgang oder Wechsel-Noten *c*).

c)

4) Können alle diese Gattungen vermischt vorkommen, so daß bald diese bald jene Art mit den andern abwechselt *d*).

d)

§. 19.

Es ist nicht nöthig daß man die ganze Tonleiter allezeit auf- oder absteige: eben so wenig braucht man die oben aufgeführten Gänge jedesmal ganz durchzuführen; sondern man kann vier oder fünf Töne auf- oder abwärts steigen mit der gewöhnlichen Begleitung §. 3. Dann einen von den angeführten Gängen halb oder zum Theil durchführen, nun allenfalls wieder einige Töne ab- oder aufwärts folgen lassen und dann einen förmlichen Schluß machen. Man ist auch nicht gebunden auf einem Baßtone so lange wie auf dem andern zu verweilen. 13
14

Ich setze also: man wolle ein kurzes Vorspiel aus der ab- und aufsteigenden Tonleiter machen, so dürfte man alsdann nur den Gang bei §. 10. dazu nehmen und solche ordentlich mit einander verbinden.

15
16

Mit veränderten Noten im Baß.

16
17

Beispiele mit Veränderung nach §. 9. und zwar mit $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{2}$ Accorden.

17
18

The musical score consists of seven systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is in C major, 6/8 time, with chords 6/5 and 7. The second system is in 2/4 time, with chords 5, 6/5, and tr. The third system is in 3/8 time, with chords 4/2, 4+, and 6/5. The fourth system is in 6/8 time, with chords 6/5. The fifth system is in 6/8 time, with chords 3, 6/5, 5, 6/5, 6/5, 6/5, and 3. The sixth system is in 6/8 time, with chords 6/5, 5, 6/5, 6/5, and 3.

Beispiele der Veränderungen nach §. 10. mit Nonen- und $\frac{6}{5}$ Accorden.

The musical score consists of one system of piano music. The system is in C major, 6/8 time, with chords 6, 9, 6/5, 9, 6/5, 9, 6/5, and 3.

18
19

Beispiele nach §. 11. c).

19
20

Three systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords and arpeggios in the bass staff, with fingerings 6 and 6. The second system shows a similar sequence with a 4/2 fingering and a 6. The third system shows a sequence with fingerings 6, 5, 6, 5, 6.

Beispiele nach §. 13.

20
21

Two systems of musical notation for piano. The first system is in 3/4 time and shows a sequence of chords and arpeggios in the bass staff with fingerings 4, 3, 4, 3, 4, 3. The second system is in common time and shows a sequence of chords and arpeggios in the bass staff with fingerings 4, 3, 9, 8, 6, 4, 3, 6, 5^b.

Beispiele nach §. 14.

Two systems of musical notation for piano. The first system is in common time and shows a sequence of chords and arpeggios in the bass staff. The second system is in 3/8 time and shows a sequence of chords and arpeggios in the bass staff with fingerings 6 and 6.

§. 21.

Ich füge nun noch einige Stücke hinzu und verbinde immer einige der angeführten Gänge mit einander. Es lassen sich bei den Sätzen §. 7. 8. 9. 10. 11. 13. und 14. jederzeit Nachahmungen anbringen, es geschehe dreistimmig oder zweistimmig. In diesem Beispiele nehme ich die absteigende Tonleiter und jene Sätze bei 8. und 11. zu Grunde. Zuerst steht der simple Baß mit der gewöhnlichen Bezifferung und dann die Veränderung hierüber.

21
22

Andante.

22
23

23
24

§. 22.

Es ist §. 5. gesagt worden, daß man vom Haupttone auf alle Töne, welche in der Tonleiter enthalten, fortschreiten, und §. 16. siehet man, daß der Hauptton auf jeden andern folgen könne. Um nicht zu einförmig zu werden, bedient man sich auch dieses Mittels. Man geht und springt nämlich auf verschiedene Töne der Tonleiter, nimmt alsdenn einen von den angeführten Gängen, entweder im Haupttone selbst, oder in einem verwandten, nachdem man nach §. 2. regelmäßig dahin ausgewichen ist, hält sich eine Zeitlang in diesem neuen Ton auf, kehrt dann wieder in den Hauptton zurück, oder vorher in einen andern und macht alsdenn einen förmlichen Schluß im Haupttone.

Beispiel nach §. 9. d), e) und f). §. 13. und §. 15.

§. 5. 16. §. 9. f.

§. 9. e. §. 5.

§. 9. e. §. 9. d.

VERSUCH EINER ANLEITUNG ZUM PRÄLUDIERN

6 4 6 6 5 5 6 5 6 7 8 6 5
 5 2 6 4 3 3 4 3 4 4 2 3 5 4 3

§. 15.

Langsam.

25
26

§. 23.

Es folgt noch ein Exempel nach §. 12. und 14. nämlich mit 7 6 und 4 3 wodurch lauter Bindungen entstehen.

27
28

6 6 6 7 7 6 4 6 6 6 7 6 7 6

7 6 7 6 6 6 4 [5/3] 7 6 6

4 - 3 b 4 - b b 4 - 3 4 # 6

7 6 [#] 7 6 7 6 7 6 6 7 # 6 5 # 4 #

§. 24.

Ob es nun gleich noch eine Menge Accorde giebt die hier nicht angebracht worden sind; so sind diese wenigen doch einstweilen für den angehenden Schüler hinlänglich, um sich so lange damit fortzuhelfen, bis er durch fleißige Übung weiter gekommen ist. Er sehe anderer Meister Stücke durch und bemerke, wo und wie? dieser und jener Gang angebracht worden. Die Gänge bei §. 20. muß er sich in allen Tönen recht bekannt machen und dann versuchen ob er noch mehrere Nachahmungen erfinden könne. Da diese Gänge mehrtheils in der Mitte eines Stückes vorkommen, so kommt es blos darauf an, daß er sie gehörig verbinden lerne. Er muß auch darauf sehen, daß er in einem Stücke nicht allerlei Gattungen von Noten anbringe nämlich, nicht bald Triolen, bald 32 Theile, bald 4tel etc., dadurch verliert der Charakter des Stückes seine Einheit. Es ist aber nicht so zu verstehen, als wenn durchgängig nur eine Art von Noten statt fände, sondern man

wechslele nur auf eine vernünftige Weise ab. Regeln hievon zu geben, wäre wohl überflüssig. Man sehe sich in guten Stücken um und ahme nach.

§. 25.

Noch ein Vortheil ein Vorspiel zu einem Choral zu erfinden, besteht darin, daß man die Noten der Melodie auf eine geschickte und angenehme Weise in kleinere verändere. Hier kann nun der gewöhnliche Baß beibehalten | oder auch verändert werden. Es ist 28
29 aber darauf zu sehen, daß jede Note der Melodie, immer die anschlagende sey, damit der Zuhörer in seinen Gedanken mitsingen kann. Ich füge ein Exempel bei und nehme die Melodie dazu: Nun danket all und bringet Ehr. Übrigens verweise ich auf meine vier Theile der Orgelstücke, wo sich verschiedene Choräle finden, die nach dieser Art gesetzt sind. Daß die mehrsten Stücke fast immer die Accorde der bei §. 3. bezeichneten Tonleiter haben, bestätigt sich auch bei den meisten Chormelodien.

Nun danket all' und bringet Ehr etc.

29
33

Ende.

Leipzig, aus der Breitkopfischen Notendruckerey.

30
[31]

Korrekturverzeichnis

Schreibung, Zeichensetzung und Syntax des Originals wurden weitgehend beibehalten. Der Sopranschlüssel wurde in den Violinschlüssel umgesetzt. Weitergehende Änderungen im Notentext sind am Ort gekennzeichnet.

- 3 § 1, Zeile 8, *Quartquinten-Accord*] korr. aus: *Quartquinten Accord*
 § 2, 1. Abs., Zeile 1, *verwandtesten*] korr. aus: *verwandteste*
 § 2, vorletzter Abs., letzte Zeile, *übrigen*] korr. aus: *übrige*
 § 2, vorletzter Abs., Zeile 4, 1.)] korr. aus: 1.
 § 2, letzter Abs., Zeile 1, *b erniedriget*] korr. aus: *b, erniedriget*
 § 2, letzter Abs., Zeile 4, 2.)] korr. aus: 2.
- 4 § 3, vorletzte Zeile, *anderen*] korr. aus: *andere*
- 5 § 4, Zeile 3, *sowohl*] korr. aus: *sowol*
 § 4, Zeile 3, 1.)] korr. aus: 1.
 § 4, Zeile 3, 2.)] korr. aus: 2.
 § 5, Zeile 2, *liegenden*] korr. aus: *liegende*
 § 5, letzte Zeile, *c) und d).*] korr. aus: *c. und d).*
 § 6, Zeile 2, 1.)] korr. aus: 1.
 § 6, Zeile 3, 2.)] korr. aus: 2.
 § 7, Zeile 2, *fällt a)*] korr. aus: *fällt, a.)*
- 6 § 7, letzte Zeile, *c) und d).*] korr. aus: *c. und d).*
 § 8, Zeile 1f., *Septimen-Accord*] korr. aus: *Septimen Accord*
 § 8, Zeile 2, *a), auch*] korr. aus: *a.) auch*
 § 9, Zeile 1, *Septimen-Accords*] korr. aus: *Septimen Accords*
 § 9, Zeile 3, *steigen a.)*] korr. aus: *steigen. a).*
 § 9, Zeile 3, *Sechsten- und Secunden-Accorden*] korr. aus: *Sechsten und Secunden-Accorden*
 § 9, 3. Abs., Zeile 1, 9.)] korr. aus: 9,
 § 9, 3. Abs., Zeile 2, *verwandten*] korr. aus: *verwandte*
 § 9, 3. Abs., *g). h). i). k).*] korr. aus: *g. h. i. k.*
- 7 § 9, letzte Zeile, *Haupt-Accordes*] korr. aus: *Haupt Accordes*
 § 10, Zeile 3f., *Nonen-*] korr. aus: *Nonen*
- 9 § 13, Zeilen 3 & 4, *abwechselnd*] korr. aus: *abwechslend*
 § 13, Zeile 4, *4 3 und*] korr. aus: *4 3, und*
 § 14, Zeile 3, *4 3 haben*] korr. aus: *4 3, haben*
 § 15, Zeile 3, *a), so*] korr. aus: *a) so*
- 10 § 17, Zeile 3, *angeführten*] korr. aus: *angeführte*
 § 18, Zeile 3, *a)*] korr. aus: *a*
- 12 § 20, Zeile 4, *Sept-Accorden*] korr. aus: *Sept. Accorden*
- 14 § 20, vor 4. Notentafel, *Nonen-*] korr. aus: *Nonen*
- 17 § 21, Zeile 4, *bei 8.*] korr. aus: *bei 8*
- 18 § 22, Zeile 2, §. 16.] korr. aus: §. 16,
 § 22, Zeile 6, §. 2.] korr. aus: §. 2,
 § 22, vor Notentafel, *d), e) und f).* §. 13.] korr. aus: *d, e und f. §. 13*
- 20 § 23, Zeile 1, §. 12.] korr. aus: §. 12
 § 24, Zeile 2, *wenigen*] korr. aus: *wenige*
 § 24, Zeile 2, *den angehenden*] korr. aus: *angehende*
 § 24, Zeile 4, *dieser und jener*] korr. aus: *dieser und jeder*
 § 24, Zeile 9, *etc., dadurch*] Abbrev. aufgelöst u. korr. aus: *&c. dadurch*
- 21 § 24, vorletzte Zeile, *man wechsele*] korr. aus: *wechsele*
 § 25, vor Notentafel, *etc.*] Abbrev. aufgelöst

REZENSIONEN

Ulrich Kaiser, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel: Bärenreiter 2007

Will man die lernende Aneignung des kompositorischen Handwerks durch einen Musiker des 18. Jahrhunderts untersuchen, wird sich kaum ein besseres Beispiel als Wolfgang Amadeus Mozart finden. Wir sind über seine ersten Schritte als Musiker und Komponist durch die akribische Dokumentation des stauenden Vaters unvergleichlich genau informiert. In der Frühzeit der Forschung suchte man künstlerische Anregungen und Einflüsse anhand von Reminiszenzen dingfest zu machen: motivische oder thematische Anklänge an Gehörtes oder Gespieltes, die ein Komponist bewusst oder unbewusst in seine Werke integrierte. Darin spiegelt sich das Bild, das man sich von tonaler Musik machte: Komponieren bestünde primär in einem Arrangement von Themen und Motiven. Inzwischen weicht dieses Konzept von tonaler Musik aus dem 19. Jahrhundert immer mehr der Idee, Musik sei aus elementaren Bausteinen zusammengesetzt, die – zunächst ohne besonderes Profil – unterschiedlichste Funktionen erfüllen können. Eine solche neue Konzeption von Musik hat Konsequenzen für unsere Vorstellung von musikalischem Lernen. Ulrich Kaisers jüngstes Buch widmet sich unter diesen geänderten Voraussetzungen neuerlich der Frage, was Mozart als angehender Komponist lernte und woraus er seine Anregungen bezog.

Die Notenbücher der Mozarts – damit sind in erster Linie das von Maria Anna und Wolfgang benutzte sogenannte Nannerl-Notenbuch (1759), Wolfgang's Londoner Skizzenbuch (1764), weiters eine bei Haffner in Nürnberg 1756 bis 1764 erschienene Serie von Klaviersonaten sowie musikalisches Unterrichtsmaterial gemeint, das in verschie-

denen Handschriften erhalten geblieben ist und erst kürzlich als *Salzburger Klaviermusik des 18. Jahrhunderts* (Denkmäler der Musik in Salzburg 16, hg. von Petrus Eder, 2005) einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Doch sind nicht, wie der Titel suggeriert, diese Notenbücher der zentrale Gegenstand von Ulrich Kaisers Buch. »W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767, analysiert auf Grundlage der Notenbücher der Mozarts« käme der Sache schon näher. Den eigentlichen Gegenstand jedoch würde wohl eher ein Titel wie »Die Kompositionsmodelle des jungen Mozart« so recht benennen. Kaiser geht es zum einen um eine ästhetische Neubewertung von Mozarts frühem Werk: Er arbeitet der Geringschätzung dieser Werke entgegen. Zum andern will er – ohne diesen Begriff zu bemühen – den Stil dieser Stücke beschreiben, damit auch ihre Gemeinsamkeiten und den künstlerischen Fortschritt, den »Lernweg« (15) des jungen Komponisten. Der Grund für die Vermeidung des Stilbegriffs lässt sich leicht errahnen: Zu sehr war die Stilforschung bislang mit der statischen Erfassung bloßer Details, melodischer Floskeln, harmonischer Wendungen, formaler Eigenarten beschäftigt und nicht imstande, komplexere Momente des Tonsatzes zu bestimmen. Ausgehend von der These, Komponieren bestehe wesentlich aus »kompilatorischer Arbeit« (130), will er durch die Rekonstruktion der zugrunde liegenden Satzmodelle gleichsam die »Vokabeln« im »Grundwortschatz des Komponisten« (286) aufzeigen. Schließlich bemüht sich der Autor um die Bestimmung der musikalischen Einflüsse und Anregungen, die Mozarts Schaffen in dieser Phase prägen.

Wenn man vordergründige Gemeinsamkeiten in verschiedenen Stücken als Verwendung gemeinsamer Modelle erkennen lernt, statt sie als Zitate fremder Werke oder Huldigungen an andere Komponisten misszuverstehen, schwindet der in der Forschung immer wieder behauptete Einfluss Johann Schoberts auf den jungen Mozart und die Bedeutung des Salzburger Repertoires an Klaviermusik rückt in den Vordergrund. Kaiser gelingt für die in Paris publizierten begleiteten Klavieronaten Mozarts überzeugend der Nachweis, dass »deren Konzeptionen weit mehr Bezüge zu Modellen der Salzburger Klaviermusik im Allgemeinen und der Spielstücke des [Nannerl-] Notenbuchs im Besonderen aufweisen als zu Werken jener Pariser Komponisten, auf die in der Mozartforschung seit 100 Jahren immer wieder verwiesen wird« (296).

Ulrich Kaisers Buch ist reich in vielerlei Hinsicht. Reich an Beispielen von Musik, auch ganz entlegener – wer kennt schon Stücke von Leontzi Honauer, Hermann Friedrich Raupach oder Fulgentino Peroti? Der Autor untersucht eine breite Palette von Kompositionen vor dem Hintergrund einer Vielzahl von musiktheoretischen Texten. Nicht nur die Schriften Matthesons, Marpurgs, Riepels oder Kochs werden herangezogen, sondern auch Lehrschriften von Matthäus Gugl, Marianus Königsberger, Johann Ernst Eberlin, Johann Gottfried Portmann und vielen anderen. Kaisers Buch ist reich an interessanten, bisweilen in den Fußnoten versteckten Details. So erfährt man, dass der sechsjährige Wolfgang bereits Orgelspielen konnte, aber nicht beim Vater, sondern vermutlich beim Salzburger Hoforganisten Adlgasser gelernt hatte, sehr früh also bereits fremden Einflüssen ausgesetzt war (28). Oder man lernt den »bifocal close« als eine genuine Orchestertechnik kennen, die der junge Mozart für Klavierkompositionen adaptierte (281). Kaisers Studie, eine an der UdK Berlin eingereichte Dissertation, ist reich an pädagogischer Erfahrung, die sich etwa in den aufschlussreichen und anschaulichen Tabellen und schematischen Darstellungen niederschlägt sowie im Entgegenkommen an Leser und Leserin, Notenbeispiele zur bes-

seren Vergleichbarkeit in dieselbe Tonart zu transponieren. Reich ist sie schließlich auch an begriffsgeschichtlichen Exkursen, in denen etwa von den Begriffsvarianten des »Schlusssatzes« (89, zur »Schlussgruppe«: 62), vom »Lamentobass« (263) oder vom sprachlich verunglückten und sachlich irreführenden »Parallelismusmodell« (160) die Rede ist (sprachlich verunglückt, weil dieses Modell als einziges ein Abstractum im Namen führt; sachlich irreführend, weil damit der harmonische Konnex gegenüber dem kontrapunktischen Satzgerüst in den Vordergrund gehoben wird, was gerade Dahlhaus, auf den sich der Begriff angeblich bezieht, in seinen *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* im entsprechenden Abschnitt über den »Dur-Moll-Parallelismus« im Diskant-Bass-Gerüst der Folia [92–94] problematisiert – aber das nur nebenbei). Breiten Raum widmet Ulrich Kaiser auch dem historischen Vokabular für die Markierungspunkte im Satzverlauf, insbesondere der Terminologie Kochs, und kommt zur pragmatischen Entscheidung, historische Termini genau dann und nur dann zu verwenden »wenn sie zu einer Klärung von Sachverhalten beitragen bzw. wenn eine durch historische Termini ermöglichte Differenzierung sinnvoll und wünschenswert erscheint« (107). Dass der Begriff »Cadence« im Verständnis von Rameau nicht die »Unschärfe« historischer Fachtermini (102) belegt, sondern als Bezeichnung von Klangverbindungen ohne notwendige Schlusswirkung etwas kategorial anderes meint als »Kadenz«, hätte in Kaisers Darstellung deutlicher zum Ausdruck kommen sollen.

Die Studie ist klar gegliedert. Einem einleitenden Kapitel mit einem Überblick über die Forschungslage und das behandelte Repertoire folgen ausführliche »methodologische Überlegungen« (39 ff.). Hier werden verschiedene Forschungsansätze aus Musikwissenschaft und Musiktheorie referiert, etwa die bei Riemann und Schenker nachzuweisende Idee einer fraktalen Struktur des Tonsatzes, William Caplins Formenlehre oder Robert Gjerdingens *A Classic Turn of Phrase* (1988). Nicht immer ist klar, welche Konsequenzen diese Überlegungen für das Folgende haben. Der Autor

scheint die Beurteilung dessen, in welchem Verhältnis sein eigener Ansatz zu den vorgestellten alternativen Zugangsweisen steht, den Lesern zu überlassen, die allerdings an diesem Punkt der Lektüre Kaisers analytische Perspektive im Detail noch nicht kennengelernt haben. Das dritte Kapitel enthält Analysen der frühesten Kompositionen Mozarts aus den Jahren 1761 und 1762, Menuette und andere kleine Klavierstücke, daneben auch einzelne Tanzsätze aus etwas späterer Zeit. In der Gegenüberstellung dieser Stücke mit Kompositionen aus dem Nannerl-Notenbuch gewinnt Kaiser wertvolle Einsichten sowohl in die Vorlagen des kleinen Tonkünstlers, also in seinen noch begrenzten musikalischen Bildungshorizont, wie auch in den jeweiligen Gestaltungsspielraum, den sich das Wunderkind bereits erarbeiten konnte. Dabei werden stets komplexe Einheiten verglichen, nicht bloß Melodiestücke oder Harmoniefolgen für sich. Mit bewundernswerter Genauigkeit und fernab von der üblichen schulmeisterlichen Überheblichkeit diesen einfachen Stücken gegenüber gelingt es dem Autor, das Erlernen musikalischer Muster zu verfolgen und zugleich die kompilatorische Struktur tonaler Musik anschaulich zu machen.

Das vierte, letzte und umfangreichste Kapitel bietet zunächst eine systematische Zusammenstellung verschiedener Satzmodelle, die in Mozarts frühen Werken aufzufinden sind, reichlich unterfüttert mit kommentierten Beispielen. Kaiser geizt ein wenig mit grundsätzlichen Erklärungen. Gerne hätte man erfahren, warum er gerade an diesem Punkt, mit Kompositionen des Jahres 1763, von der chronologischen Darstellung in die systematische übergeht, und was es mit der Zeitgrenze 1767 auf sich hat, einer Grenze übrigens, die mit etlichen interessanten jüngeren Beispielen auch mehrfach übersprungen wird. Wie auch immer, Kaiser belegt die Präsenz dreier verschiedener Gruppen von Satzmodellen vor allem in den Werken der Jahre 1763 bis 1767: »Kadenzmodelle«, »Pendelmodelle« (mit mehrfacher Wiederkehr der I. Stufe) und »Oberquintmodelle« (die sich zur Modulation in die Oberquint eignen). Im zweiten Abschnitt des

Kapitels schließlich wird die formale Funktion verschiedener Modelle und »Formmodelle« (Modelle von Formverläufen) erörtert.

Es ist Ulrich Kaisers unbestreitbares Verdienst, nicht etwa die Geschichte einzelner Satzmodelle nachzuzeichnen oder an einzelnen Kompositionen Satzmodelle aufzuweisen, sondern die Satzmodelle eines gesamten Repertoires zu rekonstruieren und zusammenzustellen. Ein großartiger Versuch, ein Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen, ein Anfang – niemand wird sich wundern, wenn sich in die verdiente und ehrliche Anerkennung des Projekts im Blick darauf, was in Zukunft zu tun ist, Kritik mischt.

1. Der Begriff »Modell«, mit nicht geringem theoretischen Aufwand eingeführt (75–79), wird in Kaisers Buch nicht konsistent verwendet. Zunächst fällt auf, dass er vielleicht wegen eines gewissen Nimbus häufiger erscheint als nötig. Kadenzen sind als komplexe Elemente des Satzes (mit spezieller harmonischer Struktur, spezieller Oberstimmen- und Bassführung, spezieller formaler Funktion) Satzmodelle. Wozu muss das Wort zum »Kadenzmodell« aufgeblasen werden? »Grundabsatz oder Kadenzmodell (Ganzschluss) in der Haupttonart« (230) – einfacher und klarer wäre: »Grundabsatz oder Ganzschluss in der Haupttonart«. Dementsprechend erscheint der Begriff Modell immer wieder im Sinne einer konkreten Realisierung eines abstrakten Modells (z. B. 158, 170, 182). Kaiser unterscheidet also richtig zwischen Modellen und deren »Ausprägung« (76) in komponierter Musik, nennt aber dann die Ausprägungen selbst wieder Modelle. Möglicherweise bildet diese Unschärfe auch den Hintergrund für die Entscheidung, die Modelle in der Systematik stets im Plural anzuführen, auch dort, wo die Zahl dieser Modelle unklar bleibt, und man es eher mit Varianten ein und desselben Modells zu tun zu haben scheint (z. B. »I-IV-IV-I-Modelle«, 166–179). Erscheint dann, wie unter der Rubrik »Oberquintmodelle« neben dem wichtigsten Oberquintmodell samt seiner Varianten ein neues Modell, das nicht vom ersten ableitbar ist, überrascht es, dass ausgerechnet dieses eigenständige Modell

als »Modellvariante« bezeichnet wird (227). Vom pädagogischen wie vom systematischen Standpunkt aus erscheint es zweckmäßiger, in einer Gruppe ähnlicher Modelle eine Grundform anzunehmen und die übrigen als deren Varianten anzusehen.

2. Zu Recht verabschiedet sich Kaiser von der gängigen Prämisse, Harmonik als fundierendes, Melodik als fundiertes Element des Tonsatzes aufzufassen (286). Doch in der Praxis nimmt er erst recht wieder Harmoniefolgen, um Modelle zu benennen, auch wenn bestimmte melodische Tonfolgen diese Modelle ganz wesentlich prägen. Wie wäre es, den Bass im I-V-I-V-I-Pendel als fundiertes und den Terzen- oder Dezimengang darüber (mit der Nebennote und dem Weg in die melodische 3: 5-6-5-4-3) als das fundierende Element zu begreifen? Wie sonst wäre denn die Präferenz dieser Melodieführung bei der genannten Harmoniefolge überhaupt erklärbar? Und warum muss man ein »Kadenzwiederholungsmodell« etablieren, wo über den entsprechenden Fortschreitungen im Bass eine 7-6-Ligaturenkette Einheit schafft (157–158)? Der lineare Zusammenhang entgeht dem Autor nicht; im Gegenteil, er weist immer wieder dezidiert darauf hin. Aber für die Systematik zieht er daraus keine Konsequenzen.

3. Wo sich die Modelle ohne spezielle Stimmführung nur mehr auf elementare Harmoniefolgen beschränken, wie etwa das Pendeln zwischen der Tonika und einem anderen Klang (»IV-I-Modelle«: 188–193; »V-I-Modelle«: 193–197), verliert die Zusammenstellung an Prägnanz. Das Bestreben, den gesamten Tonsatz auf Modelle zurückzuführen, verrät eine gewisse Systematisierungswut. An einer Stelle erwägt der Autor etwa ernsthaft die Einführung einer »gesonderte[n] Kategorie Orgelpunktmodelle« (294/95). 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.

4. Gegenstand aller Vergleiche zwischen Mozarts Werken und dem Klavierrepertoire der Zeitgenossen sind Satzgerüste. Besonders erhellend wirkt Kaisers Studie, wo der Autor – wie etwa beim Beginn des *Andante grazioso* der B-Dur-Sonate KV 8 (168) – näher nicht nur darauf eingeht, dass Mozart, sondern wie er Modelle einsetzt, mithin auf die die Besonderheiten der Diminution, die Feinheiten melodischer Entsprechungen und die sich daraus ergebende Ausdruckskraft. Man hätte sich diese Perspektive öfter gewünscht, besonders auch bei der Diskussion der frühesten Kompositionen, weil man so – und nur so – wirkungsvoll dem häufigen Einwand gegenüber reduktiven Ansätzen begegnet, es gehe stets bloß um den Nachweis von Modellen und Gerüsten, wo doch deren spezielle Anverwandlung und konkrete Umsetzung zumindest ebenso großes Interesse finden sollten. Beim Versuch, den Stil der frühen Kompositionen zu fassen, und bei der Frage nach künstlerischen Anregungen für den jungen Mozart sollte man nicht vergessen, dass auch die Technik der Diminution erlernt werden muss und dass auch dafür Strategien zur Verfügung stehen, deren Anwendung ebenso den Lernfortschritt des frühreifen Genies dokumentieren.

Ein großes Thema, das in Kaisers Mozart-Buch immer wieder aufblitzt, ist das Verhältnis zwischen Musiktheorie und Musikwissenschaft. Die als musikwissenschaftliche Dissertation approbierte Arbeit, so bekennt der Autor gleich eingangs, »wurde nicht von einem Musikwissenschaftler verfasst, sondern von einem Musiktheoretiker [...]« (10). Eine vogelkundliche Doktorarbeit, von einem verfasst, der kein Ornithologe sein will?! Eine Geringschätzung, die »musiktheoretischen Beiträgen im musikwissenschaftlichen Diskurs des ausgehenden 20. Jahrhunderts nicht selten entgegengebracht« würde, wird konstatiert (57), und der prekäre akademische Status der Musiktheorie in den Vorbemerkungen beklagt. Man merkt gleich, da geht es um mehr als um den jungen Mozart. Die aktuell in Deutschland geführte Auseinandersetzung über die institutionelle Rolle der Musiktheorie gegenüber der Musikwissenschaft sollte frei-

lich ein anderes Forum finden. Der scharfe Ton, den Kaiser angesichts eines Aufsatzes des prominenten Musikwissenschaftlers Manfred Hermann Schmid anschlägt, trübt die Qualität von Kaisers überzeugenden Argumenten (45–53). Seitenlang wird etwa die Zulässigkeit der Folge reine und verminderte Quint verhandelt, um Schmid zurechtzuweisen. Bis Jacobus Vaet zurück werden Nachweise herangeschafft – jedem Kenner der Materie hätte ein Satz darüber genügt. Solche Polemik nützt nicht dem Buch und der Sache auch nicht. Wer, wie der Autor dieser Zeilen, das wissenschaftliche Fach Musiktheorie für ein Teilgebiet der großen Disziplin Musikwissenschaft hält, kann sich die polemische Abgrenzung sparen und Kaisers musiktheoretische Untersuchung rückhaltlos begrüßen: Endlich wieder eine musikwissenschaftliche Arbeit,

die sich fundiert mit Fragen der Kompositionstechnik befasst!

Der Autor bietet eine kleine Errata-Liste im Internet (www.kaiser-ulrich.de/Kaiser/Publikationen/Errata.aspx). Das Buch ist indes außerordentlich sorgfältig gestaltet, man findet kaum Druckfehler und freut sich an der optischen Klarheit der vielen Notenbeispiele, die es dem Leser, der Leserin erlauben, dem Argumentationsgang zu folgen, ohne lästiges Herumblättern in Ausgaben, die man just nicht zuhause hat. Auch wer von Kaisers Modellkatalog nicht restlos zufriedengestellt wird, gewinnt durch den überzeugenden Ansatz der Studie sowie durch die zahlreichen Beispiele, Reflexionen und Verweise mannigfach Einsichten und Anregungen.

Martin Eybl

Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press 2007

Historische ›Satzmodelle‹ rücken in jüngster Zeit zunehmend in den Fokus der deutschsprachigen Musiktheorie. So sind in den vergangenen Jahren zahlreiche Beiträge erschienen, die sich mit der Genese, der historischen Entwicklung und den semantisch-topischen Qualitäten konkreter Satzmodelle befassen¹, Ansätze zu einer allgemeinen Systematik von Satzmodellen aufzeigen² oder Vorschläge zu einer Ausdifferenzierung des zugrundeliegenden Modellbegriffs unterbreiten.³ In der nordamerikanischen Musiktheorie findet die Auseinandersetzung mit historischen Satzmodellen bislang relativ unabhängig von der deutschsprachigen Forschung statt. Vielfach haben ein und dieselben Modelle im deutschsprachigen Raum und in den USA divergierende Beschreibungen und begriffliche Prägungen erfahren. Die englische Übersetzung von Carl Dahlhaus' 1967 publizierter Habilitationsschrift *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* durch Robert O. Gjerdingen (1990) zählt zu den Ausnahmefällen einer Rezeption der deutschsprachigen Forschung durch die amerikanische Musiktheorie.

Vor diesem Hintergrund verdient Robert Gjerdingens kürzlich publizierte Studie *Music in the Galant Style*, die in mancher Hinsicht Dahlhaus' *Untersuchungen* verpflichtet ist und zweifelsohne einen wesentlichen Beitrag zur musiktheoretischen Erforschung von ›Satzmodellen‹ leistet, besondere Beachtung. Bemerkenswert ist die interdisziplinäre Orientierung dieser Studie: Gjerdingens schematheoretischer Entwurf verbindet auf fruchtbare Weise (und mit unterschiedlich starker Akzen-

tuierung) Ansätze aus Musiktheorie, Soziologie (Norbert Elias, Pierre Bourdieu), kognitiver Psychologie, Statistik, Geschichtswissenschaft und historischer Musikwissenschaft. Bereits der Untertitel gibt Aufschluss über die Intention des Buches und verdient daher vollständig zitiert zu werden:

»[...] Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web.«

Dieser Titel, der in seiner manirierten Ausführlichkeit auf Traktate aus der Zeit, über die das Buch handelt, verweist (und zugleich von Gjerdingens Humor zeugt), gibt ganz im Stil des 18. Jahrhunderts Auskunft über Inhalt und Adressaten der Abhandlung. Ebenso wie die durch den Titel suggerierte Authentizität ist auch die Unmittelbarkeit, mit der Gjerdingen auf historische Quellentexte (etwa von Johann Jacob Prinner, Joseph Riepel, Johann Friedrich Daube, Heinrich Christoph Koch, Francesco Galeazzi, Fedele Fenaroli, Vincenzo Manfredini), Termini und Kategorien zurückgreift, in erster Linie ein Stilmittel, das es Gjerdingen erlaubt, die Ergebnisse einer methodisch reflektierten Rekonstruktion historischen Denkens an den Konventionen wissenschaftlichen Schreibens vorbei im Gewande der Historie selbst zu präsentieren. Auf diese Weise gelingt es ihm, einen historisch fundierten, gleichwohl vergegenwärtigenden Zugang zur Musik des ›galanten Stils‹ zu eröffnen, der seiner Ansicht nach durch einen anachronistischen, in der romantischen Ideologie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verwurzelten Ansatz

1 Eine ausführliche Bibliographie findet sich in Aerts 2007.

2 Fladt 2005.

3 Kaiser 2007b, Schwab-Felisch 2007.

versperrt wurde. Bewusst wählt Gjerdingen den auf die höfische Kultur des 18. Jahrhunderts verweisenden Ausdruck ›galanter Stil‹ anstelle der problematischen Epochenbegriffe ›Vorklassik‹, ›Rokoko‹ oder ›empfindsamer Stil‹.⁴ Besondere Berücksichtigung erfahren in Gjerdingens Studie Theoretiker und Komponisten, die ihre Ausbildung an italienischen Konservatorien genossen haben. Ausgiebige Informationen über die jeweiligen Biografien und Lehrer-Schüler-Verhältnisse offenbaren Traditionszusammenhänge, Abhängigkeiten und Einflüsse.

Der Kerngedanke des Buches beruht auf der Analogie zwischen galanter Musik und höfischem Verhalten: ›Galante Musik‹ wird bei Gjerdingen durch das Kriterium definiert, im höfischen Kontext für ein aristokratisches Publikum bestimmt und als Teil der höfischen Kultur einem strengen Verhaltenskodex unterworfen gewesen zu sein. Der aus der Psychologie entlehnte Schema-Begriff dient dabei der Deskription der galanten ›musikalischen Verhaltensweisen‹. ›Schema‹ als kognitionspsychologischer Begriff bezeichnet ein mentales Modell, das die Identifizierung und Verarbeitung, Speicherung und Aktualisierung von Informationen beeinflusst sowie die Generierung von Erwartungen gewährleistet. Jeder Mensch bildet – so die Grundannahme – im Laufe seines Lebens eine Vielzahl derartiger allgemeiner Wissensstrukturen (Schemata) aus. Eine unabdingbare Voraussetzung dafür, dass Individuen Schemata erwerben können, ist die geordnete Struktur der Welt, die auf dem Prinzip der Wiederholung beruht: Erst die Rekurrenz bestimmter Eigenschaften garantiert die Abstraktion von Invarianten und ermöglicht die Internalisierung kognitiver Modelle.

Die Annahme, Schemata besäßen nicht nur psychologische Realität, sondern korrelierten mit einer geordneten Struktur der Wirklichkeit, erlaubt die fruchtbare Anwendung der Schematheorie auf den Bereich der Musiktheorie und -analyse. Bereits Gjerdingens Dissertation *A Classical Turn of Phrase* (1984/1988)

4 Vgl. Gjerdingen 2007, 5.

lieferte – im Anschluss an die Arbeiten seiner Lehrer Leonard B. Meyer und Eugene Narmour⁵ – die ausführliche Darstellung eines spezifischen Wechselnoten-Schemas (1-7-4-3 als Oberstimmenstrukturtöne mit variablem Bass, z. B. 1-5-5-1 oder 1-2-7-1) sowie seiner ›Lebensgeschichte‹.⁶

Unter einem musikalischen Schema versteht Gjerdingen eine netzwerkartige Struktur, die sich aus zentralen und peripheren Elementen zusammensetzt. Ein grundlegendes Kennzeichen der Schematheorie ist ihr Anti-Essenzialismus: Um ein Phänomen als Exemplar (›Instantiierung‹) eines spezifischen Schemas ausweisen zu können, müssen nicht zwingend bestimmte definitorische Kriterien (d. h. starre Merkmale oder Merkmalskombinationen) erfüllt sein. Vielmehr wird das besagte Phänomen als mehr oder weniger typische Instanz eines abstrakten Schemas beurteilt. Man denke etwa an Ludwig Wittgensteins Konzept der ›Familienähnlichkeit‹, dessen Tragweite in den *Philosophischen Untersuchungen* am Beispiel des Begriffs ›Spiel‹ illustriert wird: Der Versuch, die Gesamtheit der für eine Begriffsdefinition notwendigen und hinreichenden Merkmale aufzulisten (Begriffsintension), die allen Exemplaren der Kategorie (Begriffsextension) gemeinsam sind, scheitert aufgrund der Diversität der gewöhnlich unter den Begriff subsumierten Fälle (Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele, Reigenspiele etc.). Die Metapher der ›Familienähnlichkeit‹ bietet eine Lösung dieses Problems: Anstatt ein Merkmal oder Merkmalsbündel zu benennen, das alle Spiele teilen, orientiert sich der alltägliche Sprachgebrauch und das darin sich manifestierende Klassifizierungsverhalten an sukzessiven Merkmalsüberlappungen, wobei die Exemplare an den Polen überhaupt keine Gemeinsamkeiten mehr aufweisen müssen.⁷

Gjerdingens *Music in the Galant Style*, publiziert knapp 20 Jahre nach seiner Disserta-

5 Meyer 1973, Narmour 1977.

6 Dieses Schema firmiert in der jüngeren Veröffentlichung unter dem Begriff ›The Meyer‹ (Gjerdingen 2007, Kap. 9).

7 Wittgenstein 1984, 277 ff.

tion, greift den schematheoretischen Ansatz wieder auf.⁸ Die Bezeichnungen, die Gjerdingen für die in seinem Buch besprochenen Schemata verwendet, mögen einen historisch informierten Leser zunächst befremden. Teilweise greift Gjerdingen auf historische Termini wie ›Fonte‹ (Kap. 4), ›Monte‹ (Kap. 7) und ›Ponte‹ (Kap. 14) zurück, die durch Joseph Riepel während der 1750er Jahre in den musiktheoretischen Diskurs eingeführt wurden.⁹ Diese Termini geben Aufschluss über bestimmte Eigenschaften oder Funktionen der durch sie bezeichneten Schemata. Anknüpfend an Riepel kreiert Gjerdingen neue (italienische) Begriffe wie etwa ›Indugio‹ (Kap. 20), ›Quiescenza‹ (Kap. 13), oder ›Passo Indietro‹ (Kap. 11, 167). In anderen Fällen ist die Auswahl der Termini durch die Absicht motiviert, einen bedeutenden Forscher (z. B. ›Meyer‹ in Kap. 9, ›Cudworth Cadence‹ in Kap. 11, 146ff.) oder Theoretiker und Pädagogen (z. B. ›Prinner‹ in Kap. 2 und ›Fenaroli‹ in Kap. 16) zu ehren. Dabei handelt es sich jeweils um mehr oder weniger arbiträre Bezeichnungen, die keine Informationen über spezifische Merkmale oder Funktionen der einzelnen Schemata vermitteln. Die daraus resultierende Heterogenität und Eklektizität der in Gjerdingens Studie verwendeten Termini wurde bereits kritisiert.¹⁰ Doch es scheint, Gjerdingen verzichte mit der Wahl arbiträrer Bezeichnungen ganz im Geiste der Schematheorie (und im Sinne einer Offenheit für die Ergebnisse zukünftiger Forschung) darauf, die einzelnen Schemata voreilig auf eine sich in der Namensgebung manifestierende Essenz festzulegen.¹¹ Freilich, so ließe sich kritisch einwenden, herrscht in der Musiktheorie seit jeher eine ausgesprochene ›linguistische Träg-

heit‹: Theoretiker halten an einmal etablierten Begriffen beharrlich fest und übernehmen nur zögerlich neue Begriffe, selbst wenn diese der Sache angemessener erscheinen. Insbesondere Bezeichnungen, für die bislang kein Äquivalent in der Literatur existiert (wie etwa ›Indugio‹), werden sich kaum wieder verdrängen lassen. Andere Prägungen Gjerdingens konkurrieren mit teilweise bereits etablierten Termini, auch wenn sie mit diesen semantisch nicht vollkommen deckungsgleich sind (z. B. ›Prinner‹ mit Ulrich Kaisers ›IV-I-V-I-Pendelmodell¹² oder ›Quiescenza‹ mit William Caplins form-funktionalem Begriff des ›post-cadential appendix‹). Ob und in welchem Umfang sich Gjerdingens Begriffe in der musiktheoretischen Forschergemeinschaft durchsetzen werden, bleibt abzuwarten.

Gjerdingens musiktheoretisches Denken ist dem kontrapunktischen Paradigma des 16. und 17. Jahrhunderts verpflichtet. Besonders deutlich zeigt sich dies im 11. Kapitel zu den ›Clausulae‹: Als Alternative zu einer akkordzentrierten Auffassung der Kadenz schlägt Gjerdingen eine an der Klausellehre orientierte, melodische Sichtweise musikalischer Artikulation vor. Dementsprechend beschreibt Gjerdingen auch die von ihm dargestellten musikalischen Schemata als kontrapunktische Fügungen melodischer Gestalten im Rahmen eines in der Solfège-Tradition verwurzelten Konzeptes melodischer Tonalität.

Seine Präsentation musikalischer Schemata eröffnet Gjerdingen mit dem ›Romanesca-Modell. Der historische Terminus weckt beim kundigen Leser spezifische Erwartungen. Schlägt man etwa in Ulrich Kaisers Gehörbildungsbuch nach, so erfährt man, dass es sich um einen Tanz des 16. Jahrhunderts mit einer

8 Die nicht-musikalischen Beispiele, anhand derer Gjerdingen im einleitenden Kapitel die Aspekte und Vorzüge der Schematheorie illustriert, entstammen dem Bereich des Märchens und der Commedia Dell'Arte. Eine ausführliche Erörterung der Schematheorie findet sich in Gjerdingens Dissertation (1988, 3–10).

9 Riepel 1996.

10 Froebe 2007, 189.

11 Mündliche Mitteilung Gjerdingens im Rahmen der »Workshops on the Partimento« am Konservatorium von Amsterdam (28.11. bis 30.11.2007). Im »Appendix A« ist er aus theoriendidaktischen Gründen schließlich doch dazu gezwungen, die Schemata auf ihre prototypische Essenz (d. h. die Merkmale, die statistisch am häufigsten auftreten) zu fixieren.

12 Kaiser 2007a, 166f.

spezifischen Harmoniefolge handelt, die der Autor im Kapitel »Mehrstimmige Satzmodelle« unter die »Parallelismen« subsumiert.¹³ Pikanterweise kommt ausgerechnet der von Kaiser dargestellte, historisch unter diesem Namen firmierende »Romanesca«-Typus (1-5-6-3 im Bass mit einem Dur-Akkord auf der dritten Tonstufe) bei Gjerdingen nicht vor, was auf einen anachronistischen (freilich entwicklungsgeschichtlich leicht zu begründenden) Gebrauch des Terminus hinweist.

Dem Kerngedanken der Schematheorie entsprechend erläutert Gjerdingen eine Vielzahl von Realisierungsmöglichkeiten (Instanzen) des »Romanesca«-Schemas, die in satztechnischer Hinsicht keine allen Varianten gleichermaßen zugrundeliegenden essenziellen Eigenschaften aufweisen. Sowohl die Bass-Stimme als auch die Oberstimme (und dementsprechend die harmonische Progression und der kontrapunktische Gerüstsatz) sind variabel, ohne dass diese Variabilität der Rückbindung an einen an sich invarianten, multipel diminuierbaren Gerüstsatz bedürfte. So kann die Bassbewegung 1-5-6-3-4-1 (»leaping variant«)¹⁴ auch durch einen stufenweise absteigenden Sextzug 1-7-6-5-4-3 (»stepwise variant«) ersetzt werden, woraus bei identischer Oberstimmenstruktur (3-2-1-7-6-5) ein regelmäßiges, metrisch abgestuftes Alternieren zwischen Akkorden in 5/3- und 6/3-Position (anstelle durchgehender Grundstellungsakkorde in der »leaping variant«) resultiert (Abb. 1 und 2).

Als Ergebnis einer Art Synthese der beiden Bass-Varianten – Gjerdingen spricht von einer Hybridform (33) – ergibt sich schließlich jenes Schema, das Gjerdingen als die »galante Norm« bezeichnet: 1-7-6-3-4 (Abb. 3).

Während die beiden erstgenannten Bässe in der Regel durch eine vom dritten Skalenton absteigende Tonleiter (3-2-1-7-6-5)

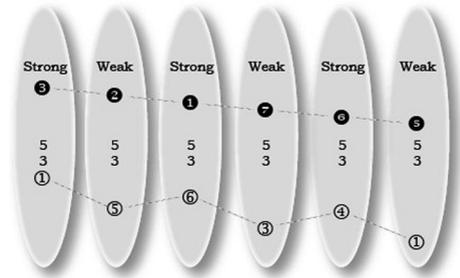


Abbildung 1: Gjerdingen 2007, 29, »A schema of the Romanesca with a leaping bass«

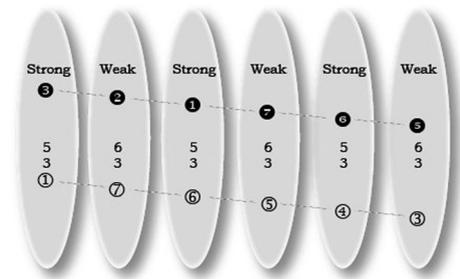


Abbildung 2: Gjerdingen 2007, 32, »A schema of the Romanesca with a stepwise bass«

kontrapunktiert werden¹⁵, wird der Bass der galanten Variante bevorzugt mit der Oberstimmenformel 1-5-1-1 oder 5-5-1-1 (jeweils mit steigender Bewegungsrichtung) kombiniert (Abb. 4).

Die Auffassung der »galanten Version« als Synthese der beiden erstgenannten Formen erscheint auf den ersten Blick problematisch, da die dritte Tonstufe (die vierte Station des Schemas) in der »galanten Version« einen Sextakkord trägt, anstelle des 5/3-Akkords in der »leaping variant«. Hier setzt Gjerdingens Kritik an der anachronistischen »akkordzentrierten Zugangsweise« des 19. und frühen 20. Jahr-

13 Kaiser 1998, Bd. 1, 178.

14 Der von Carl Dahlhaus in seiner Habilitationsschrift *Untersuchungen über die Entstehung der Harmonischen Tonalität* eingeführte Terminus des »Dur-Moll-Parallelismus« wurde inzwischen vielfach kritisiert.

15 Alternativ kann der stufenweise absteigende Bass auch mit einer in Terzintervallen fallenden Oberstimme (5-5-3-3-1-1) kombiniert werden (regelmäßiges Alternieren zwischen Akkorden in 5/3- und 6/3-Position).

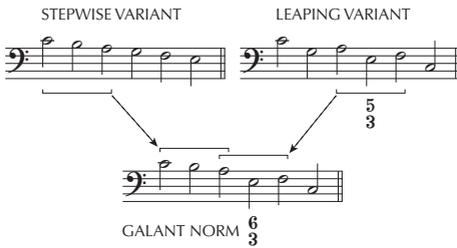


Abbildung 3: Gjerdingen 2007, 33, »The galant Romanesca bass as a hybrid«

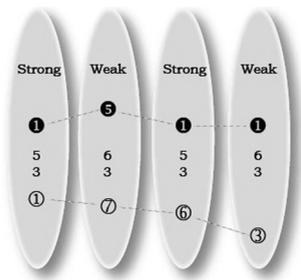


Abbildung 4: Gjerdingen 2007, 39, »A schema of the preferred galant Romanesca«

hundreds an, die seiner Ansicht nach bis heute unser Verständnis des ›galanten Stils‹ prägt:

»When I have posed this question to students and colleagues, they generally answer in ways that would have puzzled the musicians who conceived this music. My beginning students training in ›chord grammar‹ does not help them explain why, in the key of G major, Wodiczka would follow an E-minor chord with a G-major chord in first inversion. Even the advanced student who invokes the post-World War I ›theories and fantasies‹ of Heinrich Schenker (1868–1935), with that heavy-handed discourse of ›the Will of Tones‹ and ›the Spirit of Voice-Leading,‹ is typically unsure whether training rusty artillery on a gallant butterfly does justice to either the butterfly or the artillery. The particular musical choice described above was not based on ›chord grammar‹, the

›rise of tonality‹, the ›spirit of voice leading‹, or other grand abstractions. The proximate cause of that 6/3 sonority was a low-level nexus between the once common, concrete skills of solfège and the realization of unfigured basses (the more advanced type of partimenti), skills that were themselves merely codifications of a living musical praxis.«¹⁶

Demnach lautet Gjerdingens in der Solfège-Tradition stehende ›Erklärung‹ des 6/3-Akkords über der dritten Tonstufe, dass es sich bei diesem Ton um ein ›mi‹ innerhalb der Skala handelt, an den sich ein oberer Halbton (fa) anschließt, und über dem – der Regel folgend, dass stabilere Ereignisse mit einem 5/3-Akkord und instabilere Ereignisse mit einem 6/3-Akkord versehen werden sollen – ein Sextakkord stehen müsse. Als historische Quelle für diese ›mi-Regel‹ verweist Gjerdingen auf Francesco Durantes *Regole*.¹⁷

Weitere Aspekte von Gjerdingens Schemabegriff offenbart seine Darstellung des ›Prinner‹. Das nach dem Musikpädagogen Johann Jacob Prinner (1624–1694) benannte Schema stellte Gjerdingen zufolge eine der beliebtesten Optionen für eine ›Riposta‹ dar, die der höfische Verhaltenskodex auf eine Eröffnungsformel wie das ›Romanesca‹-Modell erwarten ließ. Der Prototyp des ›Prinner‹, wie er im Anhang (»Appendix A«, 455) präsentiert wird, besteht aus vier ›Ereignissen‹: 6-5-4-3 in der Oberstimme und 4-3-2-1 im Bass, die sich zu einem fallenden Quartzug in parallelen Terzen (bzw. Dezimen) verbinden (Abb. 5).

Um einen kadenzialen Abschluss des ›Prinner‹ herbeiführen zu können, wird zwi-

16 Gjerdingen 2007, 33f. Dabei verkennt Gjerdingen allerdings, dass ›Tonalität‹ (etwa im Sinne Schenkers, dessen Theorie er skeptisch gegenüber steht) als ein der Praxis vorgeordnetes, regulierendes Prinzip bzw. deren ›Medium‹ (Polth 2001) fungiert haben könnte.

17 Gjerdingens Erklärung greift allerdings nicht für die durchaus verbreitete Mollvariante dieses Schemas. Naheliegender wäre es, in der Sexte über der 3. Tonstufe das initiale Ereignis der üblicherweise in der Oberstimme folgenden Diskantklausele zu erkennen.

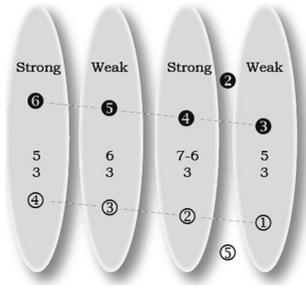


Abbildung 5: Gjerdingen 2007, 455

schen dem 2. und 1. Ton im Bass optional die 5. Tonstufe interpoliert. Auch den Sprung zum 2. Skalenton zwischen 4 und 3 in der Oberstimme, den man als Ornament zu verstehen geneigt ist, zählt Gjerdingen aufgrund seines häufigen Gebrauchs zu den Eigenschaften des ›Prinner‹-Schemas: Selbst die Optionen zur Diminution eines Modells sind also im Schemabegriff enthalten. Zu zentralen Elementen eines Schemas werden demnach solche, auf die in der kompositorischen Praxis eines bestimmten Stils häufig zurückgegriffen wurde.

Inbesondere Gjerdingens Darstellung des ›Prinner‹ erweist sich als geeignet, einige blinde Flecken, Systemzwänge und methodische Probleme seines schematheoretischen Ansatzes zu illustrieren: Erstens erscheint die Subsumption eines Exemplars unter den Begriff eines Schemas zum Teil beliebig. Zuweilen werden lediglich diejenigen Töne herausgefiltert, die einem bekannten Schema entsprechen, andere hingegen, die ebenso gut Anspruch auf strukturelle Bedeutung erheben könnten, als Ornament ausgewiesen. Wie so oft bei reduktionistischen Analysen, die zwischen Substanz und Akzidenz zu differenzieren gezwungen sind, fehlt es auch hier an einer Methodologie, die die analytischen Entscheidungen zu regulieren und rechtfertigen vermöchte. Allzu häufig identifiziert Gjerdingen ein ›Prinner‹-Schema, wo lediglich eine 6-5-4-3-Oberstimmenbewegung erkennbar ist. Dadurch erhält die Oberstimmenstruktur entgegen dem Kerngedanken der Schematheorie den Status eines für den ›Prinner‹ es-

senziellen Merkmals. Diese Partikularisierung einzelner Merkmale, die nun metonymisch für ein ganzes Schema stehen, erlaubt es Gjerdingen, bestimmte Exemplare als Instanzen verschiedener, sich überlagernder Schemata zu betrachten (z. B. ›Quiescenza Prinner‹, 345; ›Monte Romanesca, 98; ›circle of fifth prinner‹). Die multiple Klassifizierbarkeit von Exemplaren sieht Gjerdingen jedoch nicht als Systemchwäche, sondern im Gegenteil als Zeichen für Objektkomplexität. Wiederum liegt das Problem in der fehlenden methodischen Fundierung, die – bei aller Plausibilität im Einzelnen – Analyseergebnisse und Terminologie bisweilen beliebig erscheinen lässt. Besonders zweifelhaft wird die Analyse, wenn bereits ein einziges Schema-Ereignis (z. B. der 6. und 4. Skalenton in den Aussenstimmen) genügen soll, um darin die partielle Realisierung eines vollständigen Schemas zu sehen: Indem Gjerdingen bestimmte Schemata in den reich annotierten Notenbeispielen mit Fragezeichen versieht (z. B. ›Prinner?‹, 290, 313), beabsichtigt er vermutlich, den Erwartungshaltungen historisch informierter Hörer Rechnung zu tragen.

Zweitens stellt sich für bestimmte Schemata das Problem der Abgrenzbarkeit. So ergeben sich beispielsweise Überschneidungen zwischen dem modulierenden ›Prinner‹ (3-2-1-7 als strukturtragende Töne der Oberstimme, die im Kontext der Dominanttonart zu 6-5-4-3 reinterpretiert werden) und der linearen ›Romanesca‹-Variante (3-2-1-7-6-5 in der Oberstimme). Eine Differenzierung zwischen diesen beiden materialiter identischen Modellen ließe sich allenfalls durch den Rekurs auf die jeweils unterschiedlichen Formfunktionen, die sie erfüllen, rechtfertigen.

Nachdem er die einzelnen Schemata und ihre Ausprägungen im Detail dargestellt hat (Teil 1, Kap. 1–18), widmet sich Gjerdingen der Frage, wie die Schemata in konkreten Kompositionen aufeinanderfolgen und dabei Zusammenhang ausbilden (Teil 2, Kap. 19–30). Auch hier parallelisiert Gjerdingen höfisches und musikalisches Verhalten: Der Verhaltenskodex der höfischen Gesellschaft erforderte es beispielsweise, in der galanten Konversa-

tion einer Eröffnungsgeste auf angemessene Weise zu entgegnen. Ebenso konnte man auf eine musikalische Initiationsformel wie das ›Romanesca‹-Schema eine elegante ›Riposta‹ (etwa in Form einer ›Instantiierung‹ des ›Prinner‹-Schemas) erwarten. Offenkundig versteht Gjerdingen, der in diesem Kontext an Leopold Mozarts Metapher des fortlaufenden ›Fadens‹ (›il filo‹)¹⁸ anknüpft, Zusammenhang als ›unmittelbaren Konnex‹ – eine Sichtweise, die er mit Hilfe der Schematheorie kognitionspsychologisch untermauert und deren Tragfähigkeit er am Beispiel des dritten Satzes von Haydns Streichquartett op. 20 Nr. 3 (unter Zuhilfenahme von Haydns eigenen Skizzen) zu demonstrieren versucht (Kap. 27). Erstaunlicherweise unternimmt Gjerdingen nicht einmal ansatzweise den Versuch zu erklären, weshalb Haydn sich letztendlich gegen die von ihm ursprünglich skizzierte Abfolge von Schemata entschieden haben mag. Die Aussparung etwa eines viertaktigen ›Monte Principale‹ (T. 19–22 in der Skizzenfassung) in der endgültigen Version wird lediglich konstatiert, ohne nach möglichen Gründen für diese kompositorische Entscheidung auch nur zu fragen.¹⁹ Ein möglicher Erklärungsansatz könnte auf die tonalen Funktionen, die die Schemata in einem jeweils individuellen Kontext erfüllen, rekurrieren. Ein Beispiel: Dass sich an den Beginn der Reprise (T. 66) in der Subdominanttonart C-Dur (mediantisch durch einen Halbschluss in der parallelen Tonart a-Moll vorbereitet) ein extensives ›Monte‹-Modell (T. 70–77) sowie ein ›Fonte‹-Schema (T. 80–83) anschließen, dient der tonalen Adjustierung in Form der Rückmodulation in die Grundtonart; die genannten Modelle stellen ein probates Mittel zum Erreichen dieses Ziels dar. Sobald der Halbschluss in der Grundtonart (T. 84) erfolgt ist, greift Haydn auf verschiedene Varianten des ›Fenaroli‹-Schemas

zurück (T. 85–92), eine Wahl, die an dieser Stelle offenkundig auf die Stabilisierung der erreichten Grundtonart G-Dur abzielt.

Das Postulat eines globalen (z. B. tonalen) Zusammenhanges, wie er in dieser ›Erklärung‹ der kompositorischen Entscheidungen Haydns ansatzweise zur Geltung kommt, lehnt Gjerdingen allerdings entschieden ab. Hinsichtlich der Verbindung der Schemata vermöge die Schematheorie keine generalisierenden Aussagen zu treffen, sie müsse sich vielmehr auf die Deskription von Auftretenshäufigkeiten innerhalb eines definierten Repertoires beschränken. Die statistischen Übergangswahrscheinlichkeiten zwischen den einzelnen Schemata zeigt Gjerdingen anhand einer Tabelle (372) auf. Gerade der probabilistische Aspekt der Schematheorie ermöglicht ihm eine innovative Fundierung des musikalischen Implikationsbegriffs, den Eugene Narmour (inspiriert durch die Arbeiten Meyers) zur Beschreibung melodischer Prozesse entwickelt hatte (›Implication-Realization‹-Modell).²⁰

In der Besprechung vollständiger Kompositionen offenbart sich eine wesentliche Schwäche von Gjerdingens analytischem Ansatz: Allzu häufig beschränkt sich der Autor auf die bloße Etikettierung von Taktgruppen mit den Begriffen seiner Schemata, ohne dass dadurch etwas über den in einer individuellen Komposition verwirklichten Zusammenhang oder die Funktion der einzelnen Schemata im globalen Kontext ausgesagt würde. Hier würde der von Ulrich Kaiser in seiner Monografie *Die Notenbücher der Mozarts* (2006) entwickelte Modellbegriff eine gewinnbringende Ergänzung liefern, da Kaiser das ›Verhalten‹ eines Satzmodells, das sich in seiner spezifischen Funktion innerhalb einer bestimmten Komposition manifestiert, als einen wesentlichen Aspekt seines Modellbegriffs auffasst.²¹ Komplementiert wird das ›Verhalten‹ eines Satzmodells durch dessen ›Inszenierungsweise‹ und ›Ausdehnung‹. Aufgrund seines differenzierten

18 Vgl. Gjerdingen 2007, 369.

19 Gjerdingen verweist an dieser Stelle lediglich auf die allgemeine Tendenz, dass das ›Monte‹-Schema im Verlauf des 18. Jahrhunderts im ersten Teil eines Satzes zunehmend aus der Mode kam (2007, 384).

20 Erstmals entwickelt in Narmour 1977.

21 Eine Besprechung von Kaisers Dissertation *Die Notenbücher der Mozarts* findet sich in dieser Ausgabe der *ZGMTH*.

Modellbegriffs gelangt Kaiser zu einem von Gjerdingen wesentlich verschiedenen Klassifikationssystem: Er unterscheidet ›Kadenzmodelle‹, ›Pendelmodelle‹ und ›Oberquintmodelle‹, die innerhalb des formalen Verlaufs etwa einer Sonatenform unterschiedliche Funktionen im tonalen Prozess übernehmen.²² Gjerdingens Schemata dagegen sind nicht taxonomisch geordnet. Um dem Problem der losen Reihung von Schemata zu begegnen, hätte es sich angeboten, ausgehend von der ›Oktavregel‹ eine Systematik satztechnischer Modelle zu entwickeln, die anhand des Gebrauchs dieser Modelle im formfunktionalen und tonalen Kontext eines bestimmten Stils weiter differenziert hätte werden können. Stattdessen wird die Erläuterung der ›Oktavregel‹ in den Anhang (»Appendix B«, 467 ff.) abgeschoben.

Die partielle Vernachlässigung des formalen Kontextes, in dem bestimmte Schemata häufig auftreten, kann etwa am Beispiel des ›Fonte‹-Schemas aufgezeigt werden: Zwar weist Gjerdingen darauf hin, dass es oftmals in Menuett-Sätzen unmittelbar nach dem Doppelstrich vorkommt.²³ Die wichtige Rolle, die das ›Fonte‹-Schema in Sonatenformen im formalen Kontext der Überleitung²⁴ oder am Ende der Reprisenrückleitung (zumeist in Gestalt eines nicht vollständig realisierten Sche-

mas, dessen Ende mit dem Beginn der Reprise verschränkt ist)²⁵ spielt, wird allerdings verschwiegen.²⁶

Zweifelsohne gebührt Gjerdingen das Verdienst, in einem klar aufgebauten, gut lesbaren und bisweilen unterhaltsamen Buch reichhaltiges Material zur Musik des ›galanten Stils‹ versammelt und mit Hilfe der Schematheorie erschlossen zu haben. Er berücksichtigt viele im heutigen Diskurs unbeachtete Komponisten und vermittelt einen Eindruck von der Vielfältigkeit des oftmals abgewerteten ›galanten Stils‹. Gjerdingen zeigt darüber hinaus, in welchem Maß Komponisten wie etwa Haydn und Mozart in der Tradition des ›galanten Stils‹ verwurzelt waren, auch wenn sie die galanten Schemata nicht immer konventionell verwendeten. Daneben beweisen Analysen von Kompositionen Beethovens und Chopins, dass die galanten Schemata mit dem Ende des 18. Jahrhunderts keineswegs verschwanden, sondern – in transformierter Form – weiter tradiert wurden. Die von Gjerdingen aufgezeigten Vorzüge der Schematheorie könnten darüber hinaus dazu anregen, diesen Ansatz auch auf andere Bereiche wie z. B. die musikalische ›Form‹ anzuwenden. Demnach wäre die Sonatenform als komplexes System netzwerkartig miteinander verknüpfter formaler Optionen zu verstehen, wobei binäre Erscheinungsformen ebenso denkbar sind wie eine ›Sonatenform ohne Durchführung‹. Eine allen Sonatenformen zugrunde liegende Essenz – das denkbar unspezifische ›sonata principle‹ (Edward T. Cone) scheitert an der Diversität der Sonatenformen – ist dabei ebenso wenig vonnöten wie die Annahme eines es-

22 Kaisers Differenzierung des Modellbegriffs kommt auch seinem analytischen Ansatz zugute, da dieser dem kontextuellen Gebrauch von Satzmodellen in individuellen Kompositionen adäquater Rechnung trägt als die Analysen Gjerdingens, die auf den Nachweis der Rolle, die die Schemata im globalen Kontext spielen, größtenteils verzichten. Insofern kann Kaisers Studie, obwohl sie in vielerlei Hinsicht mit den Befunden in Gjerdingens Studie konvergiert, als Komplement zu dieser betrachtet werden.

23 Diese Formfunktion macht bekanntermaßen auch einen Teil seiner Definition bei Riepel aus.

24 Etwa in den Kopfsätzen von Mozarts Klaviersonate C-Dur, KV 279, T. 16–20, und Haydns Klaviersonaten Hob. XVI:28, T. 17–20, Hob: XVI:29, T. 7–10, sowie Hob. XVI:31, T. 9–12.

25 Bei Haydn etwa in den Kopfsätzen der Klaviersonate D-Dur, Hob. XVI:37, T. 59f., des Streichquartetts B-Dur, op. 33 Nr. 4, T. 176–178 und der Symphonie Nr. 89 F-Dur, T. 108–110.

26 Selbst zu Beginn eines Satzes wird zuweilen auf das Fonte-Schema zurückgegriffen, wie etwa im 3. Satz (›Rondeau‹) von Mozarts B-Dur-Klaviersonate KV 281. Hier wird mit Hilfe des Fonte-Schemas die Präsentationsphrase eines ›satzartig‹ gestalteten Vorderatzes (einer übergeordneten Periodenstruktur) bestritten.

senziellen, invarianten Gerüstsatzes im Falle von Satzmodellen.

Summa summarum: Robert Gjerdingens ›Music in the Galant Style‹ ist ein beeindruckendes Lehrbuch, dessen Lektüre ein

Muss für alle ist, die an der Geschichte, Theorie und Praxis (vor allem der Improvisation) der Musik des ›galanten Stils‹ interessiert sind.

Markus Neuwirth

Literatur

- Aerts, Hans (2007), »›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, *ZGMTH* 4/1–2, 143–158.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Froebe, Folker (2007), »Historisches Panoptikum der Satzmodelle«, *ZGMTH* 4/1–2, 185–196.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10–11), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2007a), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2007b), »Was ist ein musikalisches Modell?«, *ZGMTH* 4/3, 275–290.
- Meyer, Leonard B. (1973), *Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago: University of Chicago Press.
- Narmour, Eugene (1977), *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago: University of Chicago Press.
- Polth, Michael (2001), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, *Musik & Ästhetik* 5/18, 12–36.
- Riepel, Joseph (1996), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (Sämtliche Schriften zur Musiktheorie), hg. von Thomas Emerich, 2 Bde., Wien: Böhlau.
- Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Modells«, *ZGMTH* 4/3, 291–304.
- Wittgenstein, Ludwig (1984), *Philosophische Untersuchungen*, in: Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt: Suhrkamp, 225–580.

Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / A Viennese School of Music Theory and Its International Dissemination (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien u. a.: Böhlau 2006

Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel haben bei Böhlau die Vorträge des Wiener Symposiums *Schenker-Traditionen* aus dem Jahre 2003 im Druck vorgelegt. Der Band wird von einer CD-ROM begleitet, die die Ausstellung *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien* dokumentiert. Dazu war schon 2003 ein kleiner Katalog gleichen Titels erschienen, der sich inhaltlich mit dem neuen Buch in Teilen überschneidet. Die 16 Beiträge widmen sich der vornehmlich US-amerikanischen Rezeption von Schenkers Schichtenlehre bis zur zweiten Schülergeneration. So disparat diese im Spannungsfeld der zwei einander in herzlicher Abneigung verbundenen Deutungsschulen Salzer und Jonas/Osterverlief, so unterschiedlich sind (thematisch wie auch methodisch) die Artikel angelegt. Martin Eybls konzise Einleitung unternimmt es, den roten Faden zu spannen und diverse Lesarten der schenkerschen Theorie, ihre Anpassung an neue gedankliche Kontexte, als stetige Interpretation und Neudeutung zu verstehen. Dieser Ton ist (entgegen Robert Snarrenbergs kontrovers diskutiertem »theorie-konservativem« »Competing Myths«-Artikel von 1994) auch den meisten anderen Texten gemeinsam. Eybl und Fink-Mennel haben das Buch in drei inhaltliche Sektionen gegliedert: »Schenker und Schönberg« – »Proponenten und Schulen« – »Schenker-Lektüre in den USA: Editionen und Übersetzungen«. Bei aller Verschiedenartigkeit schälen sich bei der Lektüre zwei Kernprobleme heraus: der Umgang mit dem weltanschaulichen Kontext von Schenkers Theorie und die Frage ihrer Übertragbarkeit auf prä- und vor allem post-tonale Musik.

I. »Schenker und Schönberg«

Nicht weniger als sechs Autoren beleuchten das schwierige Verhältnis von Schenkers und Schönbergs Konzeptionen der Musiktheorie, und auf ihre Beiträge möchte ich hier etwas ausführlicher eingehen. Zunächst untersucht Bryan R. Simms »Schoenberg, Schenker, and the Metier of Music Theory«. An den Beispielen Hugo Riemanns, Arnold Schönbergs und Heinrich Schenkers diskutiert er die institutionelle Verankerung der Musiktheorie um 1900 insbesondere als Antwort auf Wilhelm Diltheys Entwurf der Geisteswissenschaften mit ihrer von Guido Adler für die Musikwissenschaft adaptierten Teilung in einen historischen und einen systematischen Zweig (die durch die neuere Musikwissenschaft in letzter Zeit immer mehr in Frage gestellt wird). Simms zeigt auf, wie Riemanns, Schönbergs und Schenkers Schriften in diese institutionellen Voraussetzungen mehr oder minder präzise eingepasst und mit Blick auf die eigene Karriere zielgerichtet für genau definierte Zwecke geschrieben sind. Schönbergs *Harmonielehre* von 1911 mit ihrem stufentheoretisch traditionell fundierten, dabei der Moderne zugewandten Tenor sieht Simms methodisch und inhaltlich als exakt kalkuliertes Bewerbungsschreiben bzw. als Ersatz einer Habilitationsschrift für die Wiener Akademie, wohingegen er Schenkers analytische Schriften als mit den Anforderungen der Akademie, nämlich der Möglichkeit einer Nutzung als Kompositionspropädeutika, eher inkompatibel einschätzt. Bis heute erkennt er Nachwirkungen dieser verschiedenen Ausrichtungen, die Allen Forte

in seinem Artikel sinngemäß bestätigt (allerdings vermutet Forte dort eine etwas andere Motivation für Schönbergs Buch, das er als Antwort auf Schenkers fünf Jahre ältere *Harmonielehre* interpretiert, 86).

Severine Neff sucht ein oft diskutiertes gemeinsames Modell beider Theoretiker auf und führt in »Schenker, Schoenberg, and Goethe: Visions of the Organic Artwork« Schenkers und Schönbergs Zugriffe auf tonale Musik auf verschiedene Konzeptionen des Organischen bei Johann Wolfgang von Goethe zurück. Schenker wie Schönberg siedelten den Kern des Kunstwerks außerhalb der Alltagswelt an. Während Schenker jedoch den Dreiklang über dem Grundton als Archetyp setze, stelle Schönberg dem die Verhältnisse der gesamten Partialtonreihe entgegen; während Schenker im Ursatz ein universales Modell suche, sei Schönberg auf das singulare Ereignis der entwickelnd variierenden Verarbeitung eines initial vorgestellten Gedankens aus. Diese epistemologischen Fundamente verfolgt Neff in zwei Analysen von Johannes Brahms' c-Moll-Quartett op. 51,1, wobei sie Schönbergs Bemerkungen eine schenkerianisch gegründete Sicht in Form einer Analyse von David Gagné gegenüber stellt. Obwohl nicht direkt Schenker und Schönberg verglichen sind, ergibt sich doch eine schlüssige, methodisch tragfähige Ergänzung zu Beth Greenbergs Artikel über Schönbergs, Schenkers und Oswald Jonas' Analysen der g-Moll-Rhapsodie op. 79,2 in *In Theory Only* von 1975.

Martin Eybl bringt in »Schopenhauer, Freud, and the Concept of Deep Structure in Music« eine weitere Dichotomie von Welt und Gegenwelt ins Spiel. Dass sowohl Schenker als auch Schönberg die Idee einer Tiefenstruktur der Musik verfolgten, dass solche Gedanken auch Sigmund Freuds zeitgleichem Modell der menschlichen Psyche zugrunde lagen (von dem Eybl bislang unbeachtete Verbindungen zum Schönberg-Kreis ziehen kann), führt Eybl in erster Linie auf die Lektüre von Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* zurück, dies freilich unter der Prämisse einer neuen, »analytischen« Rationalität. Begründungen für Parallelen der Ge-

dankengebäude sieht er weniger in direkten Einflüssen, sondern in der gemeinsamen, dem Kommunikationsnetzwerk Wien am Beginn des 20. Jahrhunderts gewissermaßen universal eingespeisten Schopenhauer-Kenntnis (wobei im Falle Schenkers wohl auch der Einfluss von Hugo Riemanns nachhegelianischer *Musikalische[r] Syntax* von 1877 zu beleuchten wäre; dass es im 19. Jahrhundert gar keine Vorstellung von musikalischer Tiefenstruktur gegeben hätte, würde ich nicht ganz so radikal sehen wie Eybl auf S. 58).

Wie es dazu kam, dass die Wiener Universal Edition unter Emil Hertzka zum gemeinsamen Verlag der Antipoden Schenker und Schönberg wurde, untersucht Christopher Hailey (»Anbruch and Tonwille: The Verlagspolitik of Universal Edition«), und schon die dort zitierte, herrlich treffende Schenker-Parodie aus der Karnevalsausgabe 1925 der *Musikblätter des Anbruch* (in der speziellen Ausgabe: *Abbruch*, 64) lohnt die Lektüre. Aber Hailey zeigt vor allem auf, wie die Universal Edition eine ästhetisch widersprüchliche Verlagspolitik »[b]etween popular and rigorous scholarly editions, between hallowed classics and radical modernists, between *Anbruch and Tonwille*« betrieb (wobei die erstgenannten Punkte als Fortsetzung der Mischkalkulation nichts Einzigartiges waren; das Nebeneinander sich widersprechender musiktheoretischer Ansätze im gleichen Verlag kennt man von der Veröffentlichung der Schriften Moritz Hauptmanns und Simon Sechters 1853/54 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) »that went far beyond the cultivation of one city's claims to a musical past to demonstrate how creative thinking about that past might stimulate its legacy to the future« (67).

Unter der Leitfrage »Atonal Prolongation – eine Chimäre?« stellt Gerold W. Gruber Diskussionsbeiträge von Autoren der Salzer-Nachfolge und ihren Opponenten zu dem Problem zusammen, ob eine modifizierte Schenker-Theorie insbesondere in der Musik Schönbergs Klangprolongationen erfassen könne. Auf diese Frage (und die Diskussionen um Felix Salzer und Roy Travis) kommen auch andere Autoren des Bandes mehrmals zu

sprechen. Neben Salzer und Travis nennt Gruber Allen Forte als einflussreichen Vertreter dieses Ansatzes. Dessen eigene, oben schon kurz gestreifte Darstellung »Schenkerians and Schoenbergians in America« schließt die Schönberg-Sektion des Buchs ab und leitet bereits zur zweiten über, wo Forte aus eigener Erinnerung über das Wirken von Protagonisten beider Denkrichtungen (und über die Mödlinger Müllabfuhr) berichtet. Seine Ausführungen erhellen die Trennung beider Schulen und ihre inhaltliche Affinität zu verschiedenen Subdisziplinen (die der Schenkerianer zu Analyse und Aufführung, die der Schönbergianer zur Komposition), aber auch seine eigenen, von ihm nur sehr bescheiden angedeuteten Ansätze zur Versöhnung der Gegensätze.

II. »Proponenten und Schulen«

Die sieben Studien zu »Proponenten und Schulen« (deren mitunter anekdotischer Tonfall in einer musiktheoretischen Publikation zunächst verwundern mag, aber durch die umso direktere Darstellungsweise auch zum Reiz der Darstellungen beiträgt) beginnen mit David Carson Berrys Gedanken zu Hans Weisse, der bereits im Herbst 1931, also noch zu Schenkers Lebzeiten, an der David Mannes Music School, ab 1932 schließlich an der Columbia University unterrichtete und dadurch den Anfang der US-amerikanischen Schenker-Rezeption der 1930er-Jahre bestimmte. Sein Einfluss auf die Publikation der *Fünf Urlinie-Tafeln* wird im gleichen Band auch von Hedi Siegel hervorgehoben. Obwohl im Rückblick Weise von seinem ehemaligen Schüler und späteren Nachfolger Salzer weitgehend überschattet wird, ist doch in der Liste seiner Schülerinnen und Schüler (darunter neben Salzer Adele Katz, Autorin des ersten englischsprachigen Schenker-Lehrbuchs *Challenge to Musical Tradition. A New Concept of Tonality*, das Oswald Jonas scharf ablehnte) der Einfluss seines Unterrichts deutlich zu greifen.

Felix Salzers eminent folgenreiches pädagogisches Wirken in New York untersucht kein Geringerer als Carl Schachter. Salzer

konzipierte an der Mannes School einen musiktheoretischen Lehrgang nach Schenker, aus dem 1952 schließlich das im Einfluss kaum zu überschätzende Buch *Structural Hearing* erwuchs. Trotz scharfen Gegenwinds (insbesondere von Oswald Jonas und Ernst Oster, die Salzers gravierende Änderungen an Schenkers Theorie nicht hinnehmen wollten) bereitete diese Publikation den Boden für die intensive amerikanische Schenker-Rezeption ab den 1970er-Jahren.

John Rothgeb rekapituliert das Schaffen von Oswald Jonas, der mit *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks* bereits 1934 eine Einführung in das Denken Schenkers vorlegte. Jonas' Rolle bei der Editions-geschichte der Übersetzung von Schenkers *Harmonielehre* wird in der dritten Sektion des Bandes von Robert W. Wason untersucht. Vehement hebt Rothgeb zunächst auf Jonas' ablehnende Haltung gegenüber Schenkers politischer Ideologie ab, schön zusammengefasst in einer Glosse seines *Der Tonwille*-Handexemplars zu Schenkers Artikel »Von der Sendung des deutschen Genies«: »heillosen Unsinn«, schrieb Jonas dazu kurz, bündig und treffend. Schwerpunkte seiner Arbeit waren die Verbindung von Analyse und Aufführung sowie die Liedanalyse, wobei Rothgeb Jonas' Unterrichtsweise, in der das Klavier eine größere Rolle spielte als Stimmführungsdiagramme, als Charakteristikum hervorhebt.

Letzteres unterscheidet Jonas von seinem Schüler Ernst Oster, über dessen Tätigkeit William Rothstein berichtet. Oster sieht er als Leitfigur der Weitergabe von Schenkers Lehre im originalen Zuschnitt (in technischer, nicht in kontextueller Hinsicht, wie Robert P. Morgan später ergänzt – da habe Oster, ähnlich wie Jonas, eine rigorose ideologische Zensur vorgeschaltet): Nicht nur bewahrte er den größten Teil von Schenkers Nachlass (die Ernst Oster Collection ist neben den Sammlungen von Oswald Jonas und Felix Salzer heute einer der Grundpfeiler der historischen Schenker-Forschung), er übersetzte auch *Der freie Satz* ins Englische und beteiligte sich maßgeblich an der Diskussion um Salzers und Travis' Ausweitung der Schenker-Analyse auf Musik des

frühen 20. Jahrhunderts. Versuchen einer Popularisierung und Vereinfachung der Theorie stand Oster, der Analysen schwieriger Passagen jahrzehntelang immer wieder überdenken und verfeinern konnte, abwehrend gegenüber. Als unvermutete, aber faszinierende Zugabe teilt Rothstein im Anhang Osters Analyse der Takte 35 bis 42 aus Ludwig van Beethovens Klaviersonate C-Dur op. 53 (der »Waldstein«-Sonate) mit: ein spannender Einblick in Osters analytische Werkstatt und sein kompromissloses Streben nach einer möglichst perfekten, dabei erstaunlich komplexen Erklärung dieser wenigen (aber problematischen) Takte.

Wolfgang Suppans engagiert geschriebenes Porträt von Viktor Zuckermandl geht über die Themenstellung hinaus und nimmt auch die skeptische Schenker-Sicht großer Teile der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach dem Krieg kurz in den Blick. Zudem ermöglicht es einen exemplarischen Einblick in Schenkers Wirkung über den engeren Kreis der Musiktheorie hinaus auf Philosophie und Ästhetik; schade, dass nicht auch Gerhard Albersheims grundsätzlich ähnliche Ansätze einer Übertragung auf die Musikpsychologie vorgestellt werden.

Es folgen zwei Überblicksdarstellungen. Zunächst skizziert Patrick Boenke in seinem Beitrag »Zur österreichischen und deutschen Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers« Stationen der deutschsprachigen Schenkertradition. Boenke verweist auf Moritz Violin und Felix-Eberhard von Cube von 1935 bis 1938 und ab 1947 in Hamburg, auf Franz Eibner im Wien der 1950er-Jahre und auf Hellmut Federhofer in Graz und Mainz. Leider werden diese Sachverhalte alle nur beiläufig gestreift. Es fehlt der Name Reinhard Oppels, der ab 1927 am Konservatorium Leipzig lehrte. Auch Wilhelm Furtwänglers Eintreten für Schenker wäre erwähnenswert gewesen, und die Begründungen der weiterhin negativen deutschsprachigen Schenker-Rezeption der Nachkriegszeit scheinen mir, so weit sie über dumpf weiter schwelenden Antisemitismus hinausgingen, gleichfalls einer Untersuchung wert: etwa in Form einer Aufbereitung der Schenker-Skepsis von Theodor

W. Adorno und Carl Dahlhaus, wie sie sich in der Kontroverse von Dahlhaus mit Federhofer und Karl-Otto Plum darstellte. Evelyn Fink-Mennel schreibt kundig über »Das Schenker-Institut und der Lehrgang für Tonsatz nach Heinrich Schenker. Zur Wiener Schenker-Tradition« und geht auch auf das 1935 gegründete Schenker-Institut am Neuen Wiener Konservatorium ein. Insbesondere widmet sie sich Franz Eibner, der nach dem Krieg Schenkers Theorie in Wien institutionell verankern konnte. Eine erweiterte Fassung ihres Textes war schon 2003 im eingangs erwähnten Ausstellungskatalog erschienen.

III. »Schenker-Lektüre in den USA: Editionen und Übersetzungen«

Die letzten Artikel des Bandes sind als »Schenker-Lektüre in den USA: Editionen und Übersetzungen« rubriziert. Robert W. Wason dokumentiert in »From Harmonielehre to Harmony: Schenker's Theory of Harmony and Its Americanization« nicht nur einen frühen Entwurf Schenkers zu diesem Buch, sondern auch die Veröffentlichungs- und Übersetzungs- (und damit eine Voraussetzung für die Rezeptions-) Geschichte. Wason gelingt eine fulminante Studie zu Genese und Wirkung des Textes, die wichtige handschriftliche Quellen (Schenkers durchschossenes Handexemplar und Otto Vrieslanders Ergänzungen) zu einem faszinierenden Bild zusammenfügt.

Hedi Siegel kehrt nochmals zurück zum Beginn der amerikanischen Wirkungsgeschichte. »The Pictures and Words of an Artist (von einem Künstler): Heinrich Schenker's Fünf Umlinie-Tafeln« erkennt sie als Kristallisationspunkt der frühen Schenker-Rezeption. Das den *Umlinie-Tafeln* beigelegte Glossar habe die Formierung der englischsprachigen Analyseterminologie bis heute geprägt. Aber vor allem hebt sie hervor, dass gerade diese Veröffentlichung (gemeinsam mit dem Beispielband zu *Der freie Satz*) eine »grafische« Wirkungsweise erlaubte, die die erste Fühlungnahme mit Schenkers Theorie von Übersetzungen und deutschen Sprachkenntnissen unabhän-

gig machte: »The ›pictures‹ came first, and the words came later« (218).

Zuletzt untersucht Robert P. Morgan »Schenker's Der freie Satz: History, Significance, Reception«. Auch wenn er den Einfluss von Osters posthum erschienener Übersetzung auf die amerikanische Musiktheorie der 1980er-Jahre eingangs etwas relativiert, sieht er das Buch als Grundlage eines zeitgemäßen Verständnisses der Schichtenlehre und plädiert dafür, auch die ideologisch belasteten Partien historisch offensiv als »part and parcel of the theory's gestation« (230) zu verstehen (und dann im Wissen darum gegebenenfalls zu verwerfen), statt sie im Vorhinein in Neuausgaben stillschweigend zu unterdrücken: Osters analysetechnische Brillanz sei mit einer in bester Absicht vorgenommenen verfälschenden Bereinigung der geistesgeschichtlichen Kontexte einhergegangen.

* * *

Eine Zusammenstellung der Lebensläufe von 15 Schülerinnen und Schülern Schenkers, ein Verzeichnis der Autorinnen und Autoren des Bandes sowie ein Namens- und Ortsregister runden das Buch ab. Die CD-ROM bringt eine Fülle von Informationen aus der Wiener Ausstellung, sogar Schenkers eigene Klavierstücke op. 1 komplett mit Noten und Toneinspielung, und provoziert geradezu, dass man längere Zeit in ihr versinkt (allerdings auch, weil die Menüführung anfangs ein bisschen verwir-

rend ist; Linux-Nutzer sind leider außen vor gelassen).

Insgesamt ist Eybl und Fink-Mennel ein so informatives wie kurzweiliges Buch gelungen. Dass nicht alle Wünsche erfüllt werden können, liegt bei einer Aufsatzsammlung in der Natur der Sache – es hätten sicher noch weitere für die Wirkungsgeschichte Schenkers relevante Personen gesondert vorgestellt werden können (Albersheim, von Cube, Federhofer, Oppel, Roth), die ohnehin spärliche Rezeption im deutschsprachigen Raum erscheint mir dadurch etwas unterbelichtet und der Grundton des Buchs gerät bisweilen allzu apologetisch (auch negative Rezeption ist Rezeption). Mittlerweile bieten sich die rezeptionsgeschichtlichen Artikel der ersten zwei Bände der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* sowie Nicholas Cooks jüngst erschienenes Buch *The Schenker Project* als vertiefende Lektüre zur rezeptionsgeschichtlichen Kontextualisierung und geistesgeschichtlichen Verortung ebenso an wie Ian Bents *Schenker Correspondence Project* im Internet in letzter Zeit neue Quellen bereitgestellt hat. Nichts desto trotz handelt es sich um einen lehrreichen und schön ausgestatteten Sammelband, der als exemplarische Wissenschafts- und Rezeptionsgeschichte mit Schwerpunkt Exilforschung sowie als Zeichen der inhaltlichen Bandbreite und Vitalität von Ansätzen zur Schichtenanalyse unbedingt (beileibe nicht nur für Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler mit musiktheoretischem Schwerpunkt) lesenswert ist.

Christoph Hust

Autoren

HANS AERTS studierte Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Leuven (Belgien) und an der Technischen Universität Berlin sowie Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Er unterrichtet Musiktheorie an zwei Berliner Musikschulen und ist seit 2003 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

REINHARD BAHR studierte zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie und Komposition bei Christoph Hohlfeld in Hamburg und Friedrich Cerha in Wien. 1985 erhielt er einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Lübeck und wurde 1992 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Von 1996 bis 2004 war er Dekan im Fachbereich Komposition/Theorie, Musikwissenschaft und Dirigieren. Mitarbeit an Christoph Hohlfelds 1994 erschienener Kontrapunktlehre *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*. Veröffentlichungen zur Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Ornamentik und zur populären Musik.

GURMINDER KAUR BHOGAL studierte Klavier und historische Musikwissenschaft am Royal College of Music und am King's College und promovierte 1904 mit einer Arbeit über *Arabesque and Metric Dissonance in the Music of Maurice Ravel, 1905–1914* an der University of Chicago. Seit 2006 lehrt sie als Assistant Professor am Wellesley College. Publikationen und Vorträge zu Ravel, Debussy und Delibes.

HEINRICH DEPPERT studierte in Kiel, Stuttgart und Tübingen (Promotion 1970). Er war Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule Stuttgart (pensioniert seit 1999), Autor am Süddeutschen Rundfunk (bis 1983) und Stadtkapellmeister in Marbach (bis 2002). Zu seinen Veröffentlichungen zählen Bücher über Bach und Webern.

MARTIN EYBL ist Professor für Musikgeschichte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Schwerpunkte seiner Forschungen liegen in den Bereichen Ästhetik und Musiktheorie des frühen 20. Jahrhunderts, österreichische Musik des 18. Jahrhunderts sowie Editionen Alter Musik. Zu seinen Publikationen zählen *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (1995), *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte von 1907 und 1908. Eine Dokumentation* (2004), *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung* (2006), Werkausgaben von Pieter Maessins (1995) und Johann Joseph Fux (2000) sowie Aufsätze zur Wiener Musikgeschichte 1740 bis 1800.

HARTMUT FLADT studierte Komposition (Rudolf Kelterborn) und Musikwissenschaft; Promotion 1973 (Carl Dahlhaus). Editor (Richard-Wagner-Gesamtausgabe); seit 1981 Professor an der UdK Berlin, 1996–2000 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; an beiden Institutionen Ausbau des Hauptfachs Musiktheorie. Editionsbeirat der Hanns-Eisler-GA. Veröffentlichungen über Musik des 15.–21. Jahrhunderts. Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, »angewandte Musik« (Film, Kabarett, Politische Musik). Hofer-Preis Berlin 1985, Orff-Preis 1995 europäischer Opernwettbewerb München (SALOMO).

FOLKER FROEBE studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie, derzeit an den Musikhochschulen in Mannheim und Hannover. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie.

M. J. GRANT, geboren in Lanarkshire (Schottland) lebt seit 1999 in Berlin. Studium der Musikwissenschaft in Glasgow, London und Berlin. Promotion 1999 mit einer Dissertation zur Theorie und Ästhetik serieller Musik, die 2001 bei Cambridge University Press unter dem Titel *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Postwar Europe* erschien. Ihr zweites Buch »Auld Lang Syne«. *A Song and its Culture* steht kurz vor der Fertigstellung. Seit April 2008 Juniorprofessorin an der Georg-August-Universität Göttingen, wo sie die Nachwuchsgruppe »Musik, Konflikt und der Staat« leitet.

VOLKER HELBING studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Er unterrichtet Musiktheorie an der UdK Berlin, an der HfK Bremen sowie an der HfMDK Frankfurt; 2005/06 Lehrstuhlvertretung in Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Veröffentlichungen und Vorträge zu Mozart, Ravel, Eisler, Ligeti, Kurtág sowie zur französischen Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts. Promotion 2005 mit der Arbeit *Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*.

THEO HIRSBRUNNER studierte Violine, Komposition und Musiktheorie in Bern und Paris (u. a. bei S. Veress, W. Vogel und P. Boulez) und unterrichtete am Konservatorium Bern (heute Hochschule für Musik und Theater Bern) Violine, Musiktheorie, Werkanalyse und neuere Musikgeschichte (bis 1987). Wichtigstes Forschungsgebiet ist neben tschechischer und deutscher Musik die französische Kultur von 1871 bis in die jüngste Gegenwart. Kurse am IRCAM, Vortragsreisen in Europa und Uebersee, Rundfunkinterviews und -vorträge u. a. über Messiaen, Boulez und Ravel. Zahlreiche Auszeichnungen und Medaillen, u. a. die Janáček-Medaille der Tschechoslowakei (1978), die Ehrendoktorwürde der Universität Bern (1996), Musikpreis des Kantons Bern (2006). 1998 wurde er vom französischen Kultusministerium zum »Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres« ernannt.

CHRISTOPH HUST studierte Schulmusik, Musiktheorie und Musikwissenschaft; Promotion über August Bungert, Habilitation zur Sinfonie in Norddeutschland um 1800. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie, Athanasius Kircher, Methoden der Musikalischen Analyse, insbesondere *Schenkerian Analysis*, die Verbindung von Analyse und Aufführung sowie Filmmusik. Er lehrt am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz.

ARIANE JESSULAT studierte an der Universität der Künste Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. 1996–2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema *Die Frage als musikalischer Topos*. Von 2000–2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg.

PETER KAMINSKY studierte an der Eastman School of Music (University of Rochester), promovierte 1989 mit einer Arbeit über *Principles of Formal Structure in the Piano Cycles of Robert Schumann: Papillons, Carnival and Davidsbündlertänze* und ist seit 1996 Associate Professor (tenured) für Musiktheorie am Department of Music der University of Connecticut. Veröffentlichungen zu Ravel, Schumann, Mozart und Paul Simon.

VIOLAINE DE LARMINAT erhielt ihre musikalische Grundausbildung am Konservatorium Orléans (Orgel, Klavier, Gehörbildung und Kammermusik). Nach dem Abitur studierte sie am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (Harmonie, Kontrapunkt, Fuge und Analyse) sowie an der Universität Sorbonne (Musikwissenschaft) und schloss mit dem Lehrdiplom für Musiktheorie und Gehörbildung ab (1992). 1992–97 studierte sie an der Musikuniversität Wien Katholische Kirchenmusik und Orgelkonzertfach bei Alfred Mitterhofer. Seit 1995 unterrichtet sie dort Gehörbildung am Institut für Komposition und Elektroakustik. Orgelkonzerte in Deutschland, Österreich und Frankreich.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

MARKUS NEUWIRTH studierte von 2001 bis 2006 Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie (Magister) an der Universität Würzburg. Seit Januar 2007 ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der belgischen Universität Leuven tätig. Gegenwärtig arbeitet er an seinem Dissertationsprojekt (*Rekomponierte Hauptthemen in den Reprisen klassischer Sonatenformen: Ein analytischer, typologischer und explanatorischer Ansatz*), das durch den »Fonds für Wissenschaftliche Forschung – Flandern« (FWO) gefördert wird. Neuwirths Forschungsarbeit befasst sich unter anderem mit theoretischen Aspekten der Sonatenform des 18. Jahrhunderts. Daneben gilt sein Interesse den Möglichkeiten einer kognitiven Ausrichtung sowie wissenschaftstheoretischen Fundierung der musikalischen Analyse.

HANS PETER REUTTER studierte Komposition bei György Ligeti sowie Theorie u. a. bei Wolfgang-Andreas Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Aufführungen u. a. auf Festivals in Amsterdam, Donaueschingen und Graz. Hans Peter Reutter ist Mitbegründer des Hamburger Ensembles Chaosma, das sich zum Ziel gesetzt hat, einerseits mit neuen Techniken wie Mikrotonalität und Polyrythmik zu arbeiten, andererseits aber durch Einbeziehung von Pop, Jazz, mittelalterlicher, afrikanischer und anderer außereuropäischer Musik ein Publikum wieder direkt anzusprechen. Nach Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und dem Hamburger Konservatorium wurde er 2005 als Professor für Musiktheorie an die Robert Schumann Hochschule Düsseldorf berufen. Außerdem Kabarettist mit bundesweiter Aufführungstätigkeit (Emmi & Bertie, Monty Arnold, Poppschutz mit Thorsten Saleina, Käthe Lachmann).

ULLRICH SCHEIDELER Studium u. a. der Musikwissenschaft und Musiktheorie in Berlin (Technische Universität, Hochschule der Künste) und London (Royal Holloway College). Magister 1993 mit einer Arbeit über Alban Bergs Streichquartett op. 3, Promotion 2006 mit einer Arbeit über kompositorischen Historismus in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1995–2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Arnold Schönberg Gesamtausgabe, seit 2005 Dozent für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt Universität zu Berlin.

JAN-PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und promoviert derzeit bei Hermann Danuser an der Humboldt-Universität

zu Berlin. Er ist Promotionsstipendiat des Evangelischen Studienwerks Villigst und war im Wintersemester 2005/06 Visiting Fellow am Music Department der Harvard University. Jan Philipp Sprick ist seit 2006 Dozent für Musiktheorie an der HMT Rostock und unterrichtet als Lehrbeauftragter Gehörbildung/Höranalyse an der HU Berlin und Musiktheorie der UDK Berlin.

JOHANN GOTTFRIED VIERLING (* 25. Januar 1750 in Metzels, † 22. November 1813 in Schmalkalden) wirkte als Kantor und Musikpädagoge in Schmalkalden. Veröffentlichungen: *Choralbuch* für Organisten (1790), *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* (1794), *Allgemein faßlicher Unterricht im Generalbaß* (1805).