

Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel

Prof. Volkhardt Preuß, Hamburg

1. Die Fuge als Ornamentationskategorie

Das 17. und 18. Jahrhundert kennt eine Vielfalt von Begriffen, die kontrapunktische Techniken abbilden, z.B.: Fuge, Kanon, Imitation, Ricercare und Fantasie. Diese sind nicht definitorisch abzugrenzen, sondern hängen eng miteinander zusammen. Die beiden Hauptformen bestehen in der „fuga legata“ (der „gebundenen Fuge“) und der „fuga sciolta“ (der „lockeren Fuge“). Ersterer Begriff ist synonym mit dem Kanon, letzterer meint freiere Imitationsformen, bei denen die Intervallkonstellationen zwischen Dux und Comes modifiziert werden können. Bei der fuga sciolta im engeren Sinne sind als Einsatzintervalle des Comes Oktave, Quarte und Quinte lizenziert. Bei allen übrigen „peregrinen“ Intervallen sprach man von „Imitazione“.

Die Fuge ist weniger eine gattungsgeschichtliche Kategorie (wie etwa der Sonatenhauptsatz) als eine kontrapunktische Improvisations- und Ornamentationstechnik. So schwer es auch sein mag, allgemeingültige Aussagen über den Planungssatz und die Formdisposition der Fuge per se zu treffen, so frappierend genau können wir Aussagen darüber machen, wie ein Fugenthema beschaffen sein muß und welche formale Rolle es im Kontext einer Fuge spielt.

Die Fuge genuin als Improvisationstechnik zu begreifen, die im Werke Bachs ihren Höhepunkt kompositorischer Verfeinerung erfährt, heißt, hinter aller Komplexität den elementaren Kern zu diagnostizieren. Angelpunkt ist dabei die Erkenntnis, daß sich unsere tradierte Musik weitgehend aus einer Art Vokabular zusammensetzt: aus modellhaften Strukturen, die metahistorisch und überindividuell sind. Metahistorisch heißt, daß wir in der Lage sind, die kontinuierliche Entwicklung dieses Vokabulars über große Zeiträume hinweg zu beschreiben, im Spannungsfeld zwischen individueller Modifikation, epochentypischer Ausprägung und, das ist vielleicht das wichtigste, Bewahrung einer gemeinsamen Substanz. So stellen sich reichhaltige Bezüge zwischen verschiedenen Zeiten und Komponisten gleichsam von selbst her, immer im Lichte der Erkenntnis, daß die modellhafte Situation nicht vom einzelnen Komponisten erfunden wurde (dieser Anspruch bestand auch gar nicht), sondern seine persönliche und womöglich einzigartige Anwendung fand.

Die Generalbaß- und Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts erhärten diese Sichtweise, ohne eine pädagogische Systematisierung mit heutigem Anspruch anzustreben. Heinichen bezeichnet Satzmodelle als „Locos Topicos“ und stellt dabei deren „oratorischen“ Charakter heraus.¹

In diesen Kontext ist nun auch die Fuge zu stellen. Die Sonaten für Generalbaß von Pasquini² fordern eine fugierte Textur manchemteils geradezu heraus:



Beispiel 1:
Bernardo Pasquini, Sonate IV g-moll für bezifferten Baß

Mauritius Voght beschreibt anschaulich, wie aus einem einfachen Modell, einem unornamentierten sequenziellen Gerüstsatz, durch Ornamentation eine fugierte Textur gewonnen werden kann.



Beispiel 2:
Mauritius Voght, *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae*, Prag 1719,
V. Cap., „De affectione, themate, capriccio et psychophonia“, S. 154

Voght nennt die res facta auch „phantasia simplex“, die „einfache Erfindung“. Die Ornamentation hat hier eine hinweisende, verdeutlichende Funktion: sie zeigt dem Ohr einen Kanon in der Unterquinte. Dieser ist bereits im Gerüstsatz vorhanden. Die einfache melodische und rhythmische Struktur (Terz-Sekund-Zug in beiden Stimmen) saugt gewissermaßen dessen inhärente kanonische Potenz auf, welche wiederum durch die Ornamentation „herausgemeißelt“ wird. So besteht in unserem Fall der barocke Gedanke der „Elaboratio“ in einer Verzierung der „Inventio“; einer Verzierung, die - ihrer „Willkürlichkeit“ beraubt - mit imitatorischen Intentionen und Konsequenzen geschieht. Wir können also unterscheiden zwischen „additiver“ und „ornamentaler“ Konzeption des Kontrapunkts. Ersteres bedeutet, daß zu einer gegebenen Melodie eine oder mehrere Gegenstimmen konzipiert werden. Letzteres setzt voraus, daß die Stimmen im unornamentierten modellhaften Gerüstsatz, der „phantasia simplex“, untrennbar miteinander verknüpft sind. Die Aufgabe des Komponisten bleibt, durch Ornamentation die kanonisch fugierten Bezüge herauszuarbeiten. Eine dieser Stimmen wird nun das Soggetto der

-
1. Johann David Heinichen: *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728. Faksimile Georg Olms Verlag, Hildesheim 1994, S. 30
 2. Bernardo Pasquini: *Vierzehn Sonaten für bezifferten Baß*, Edition Kunzelmann, Lottstetten 1987

Bartel führt aus, daß die Fuge im 16. und 17. Jahrhundert als „ornamentum ornamentorum“ bezeichnet wurde,³ ein Pleonasmus, der auf die Fuge als höchste Form der Verzierungskunst verweist. Betrachten wir in diesem Zusammenhang einige Beispiele aus dem Werk Bachs.

The image shows a musical score for a piece titled "The Rose Tree". The score is written for a treble and bass staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music is presented in three systems, each with a corresponding letter (a, b, c) below the bass staff. The first system (a) has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The second system (b) has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The third system (c) has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The final measure of the third system is marked with a double bar line. The bass staff in the third system has two circled notes, indicating a specific fingering or technique.

Die beiden oberen Systeme zeigen die res facta: einfacher Fauxbourdonsatz, Terzmixtur in der Mittelstimme, 7-6-Patiens in der Oberstimme. Die Systeme darunter zeigen verschiedene Baßornamentationen zu gleichbleibender rechter Hand. Beispiel 3a: Fauxbourdon/Quintfall; der Baß bewegt sich austerzend sowohl zur Mittel- als auch zur Oberstimme. Beispiel 3b: der Baß wird mit Chromatik belegt. Beispiel 3c faßt beide Ornamentationsformen zusammen: auf die Weise wird über die halbtaktige Stufensequenz eine ganztaktige Terzfallsequenz eingeblen-det (die steigende Quarte im Baß $T2_1$ wiederholt sich im ganztaktigen Abstand eine Terz tiefer). Ich spreche von einer integrierenden Fortschreitung. Die auf diese Weise gewonnene Baßlinie entspricht dem 1. Soggetto aus dem Cp VIII der „Kunst der Fuge“.

3. Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber-Verlag 1985, S. 182

Das Contrasubject, das den Charakter eines zweiten Themas hat (Cp VIII, T 40ff.), wird nun aus der Ornamentation der Oberstimme gewonnen:



Beispiel 4: Ornamentation der Fauxbourdon-Oberstimme

Schließlich gewinnt Bach aus der Terzmixtur der Mittelstimme ein drittes Thema, das sich als Diminution des Hauptthemas *al inverso* erweist.



Beispiel 5: Mittelstimmenornamentation

Die Mittelstimme ist als Heterolepsis aufzufassen (latent mehrstimmige Linie, Begriff nach Christoph Bernhard, *Tractatus augmentatus*⁴): Sie „emanzipiert“ sich von ihrer Mixturstimmenfunktion und „nimmt“ die Töne der beiden anderen Rahmenstimmen.⁵ Das *a* T₂₁ gehört der Oberstimme zu, das *d* auf zweiter Zeit ist Mittelstimmenmixtur, ebenso das *f* T₃₂; das folgende *g* ist der Unterstimme entnommen, usw..

4. Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*, erschienen in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, 2. Ausg. Kassel 1963, Cap. 41, S. 87-89

5. Dieses entspricht der wörtlichen Übersetzung des Begriffs: „Heterolepsis“, griech. „das andere nehmen“, von *ετεροξ*: „der andere“ und *ληψιξ*: „nehmen“.

Ein chromatischer Fauxbourdonsatz ist auch die Phantasia simplex des Septimkanons der „Goldbergvariationen“.

Beispiel 6: Bach, Goldbergvariationen, Variatio 21 (Septimkanon), Takt 1-3

Beispiel 6a: Die Ober- und Mittelstimme des Gerüstsatzes werden heteroleptisch in einer Linie zusammengefaßt (umgekehrt können wir die rechte Hand des Beispiels 2 als fingerpedalisierte Einstimmigkeit auffassen). Das Quartsegment wird halbtaktig sekundweise abwärts sequenziert. Beispiel 6b: Transponieren wir jedes zweite Segment eine Oktave tiefer, so erhalten wir das Komplementärintervall der Septime aufwärts. Hierdurch konstituieren sich zwei Stimmenebenen, eine Tenor- und eine Diskantebene, die im Abstand einer Septime stehen. Beispiel 6c: Die Ornamentation füllt die Lücken und profiliert die melodische Substanz.

Diese Form der Themenbildung wirkt bis in das 19. Jahrhundert hinein nach. Dazu zwei Beispiele von Max Reger. Die Fuge c-moll aus op. 29 ist eine Fauxbourdon-Fuge:

Beispiel 7: Reger, Fuge c-moll, op.29, mit „phantasia simplex“

Der folgende ascendente Gerüstsatz...



Beispiel 8

...liegt dem Thema der G-Dur-Fuge aus op. 56 von Reger zugrunde:



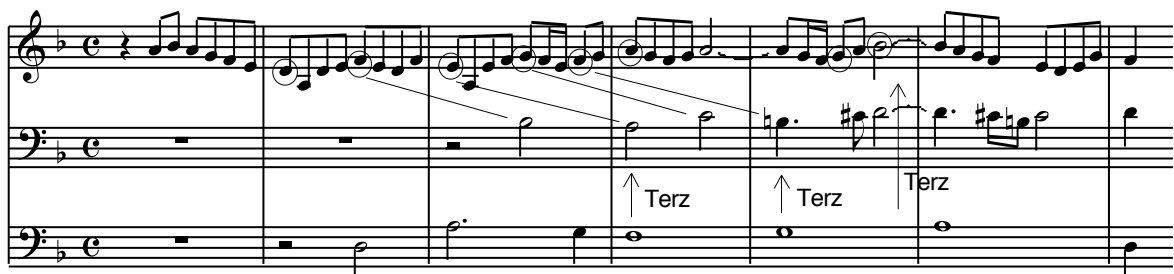
Beispiel 9: Reger, Fuge G-Dur, op. 56, Beginn der Exposition

Ein Korrespondenzbeispiel ist die Fuge in fis aus dem Wohltemperierten Clavier I:



Beispiel 10: Bach, Fuge fis-moll, WKI, Beginn der Exposition

Im Cp XIX der „Kunst der Fuge“ besteht die phantasia simplex aus einer einfachen terzparallelen Ascendenz, wobei den beiden Oberstimmen auch der Gerüstsatz von Beispiel 8 zugrunde liegt. Die Mittelstimmensequenz entspricht dem „B-A-C-H“ - Motiv.



Beispiel 11: Bach, Kunst der Fuge, Cp XIX, Kombination der 3 Soggetti

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß das Thema im Baß ein charakteristisches Cadenzmodell ist, die „Ruggiero-Clausel“. Diese begriffliche Eigenprägung verweist auf die ca-

denzielle Charakteristik des historischen „Ruggiero“-Basses. Sie ist gekennzeichnet durch das „lineare“ Vorfeld zur V. oder I. Stufe, weshalb ich sie auch „lineare Cadenz“ nenne. Die Gerüsttöne der Clausula Perfecta also werden stufenweise von unten erreicht, in der Regel durch zwei Sekundschritte. Im „Basso“ der Goldbergvariationen etwa werden alle vier Cadenzebenen mit diesem Modell erreicht.

2. Die metrische Funktion eines Fugenthemas

Giovanni Maria Bononcini fordert in seinem Tractat „Musico Prattico“ (1673), daß ein Fugenthema jene Töne bringen sollte, die einen Modus charakterisieren, „weil sie alle Haupttöne der Oktave umfassen, die einen Modus bildet“ („*perché abbracciano tutte le corde principali dell'ottava, che forma il tuono.*“⁶). Dieses entspricht den von Hohlfeld so genannten Stütz- oder Fundierungstönen,⁷ Grundton und Quinte.



Beispiel 12

Gemeinsam mit dem leittonigen Rahmen („Sub- und Supersemitonium modi“, unterer und oberer Leitton) erhalten wir ein fugenthematisches Topos, ein Paradigma, wie es im 18. Jahrhundert häufig anzutreffen ist, so etwa im Thema aus dem „Musikalischen Opfer“:





Beispiel 15: Reger, *Fuge d-moll*, aus op. 135b
(Rudimenttöne mit Sub- und Supersemitonium sind im System darunter reduzierend gekennzeichnet)

Solch sequenzielle Häufung ist im 18. Jahrhundert relativ selten, wie z.B. die Pedalpartie in Bachs Choralbearbeitung „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ aus dem „Orgelbüchlein“. Die Aufeinanderfolge von Sub- und Supersemitonium wird im „Tractatus“ Christoph Bernhards als rhetorische Figur klassifiziert, die nur im theatralischen Stil, dem „stylus luxurians“ lizenziert ist („saltus septimae irregularis“⁸). Bei Bach können wir nicht von dem nämlichen rhetorischen Gehalt ausgehen: eine „Figur“ bedarf der auffälligen Abweichung von einem Normsatz, ein Vorgang, den Werner Krützfeldt in seinen Vorlesungen zur musikalischen Rhetorik als „vitium artificale“ bezeichnete, als einen „mit Kunst angebrachten Fehler“. Da diese Wendung zur Bachzeit nunmehr in das Vokabular des Normsatzes integriert worden ist, bedarf es der Häufung, um sie mit rhetorischem Gehalt zu füllen. Wiewohl dieses Modell im 19. Jahrhundert in Gestalt sequenzieller Häufung rezipiert wurde, so müssen wir doch davon ausgehen, daß es eine Auffälligkeit und somit eine präzis determinierte „Rhetorik“ nunmehr nicht mehr gibt.

Mit den Rudimenttönen Grundton und Quinte umfaßt ein Fugenthema automatisch auch die Baßelausel einer Clausula perfecta (V-I) oder Acquiescens (IV-I) (Terminologie nach Printz⁹). Im Satzkontext bedeutet dies, daß das Thema cadenzielle Funktion haben muß. Hohlfeld weist darauf hin, daß eine elementare melodische und formale Kategorie im Antagonismus zwischen Initiale und Cadenz besteht, im Gegenüber von Aus- und Einatmen, von

8. Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*, erschienen in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, 2. Ausg. Kassel 1963, 30. Cap., S. 79

9. Wolfgang Caspar Printz von Waldthurn: *Phrynus Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, Dresden und Leipzig 1696, 1. Teil, Capitel VIII (S. 26ff.)

Öffnung und Schließung. Dieses Grundphänomen weist über den harmonischen Kadenzvorgang im engeren Sinne hinaus. Vielmehr geht es um ein elementares Melodieprinzip, das der entspannten Sprechmelodie entlehnt ist und etwa in den Psalmtönen reflektiert wird. Ordnen wir eine musikalische Situation in diese „Kurve“ ein, so folgen wir Hohlfeld, indem wir von der „Metrik“ dieser Situation reden.¹⁰

Ein Fugenthema ist demgemäß metrisch cadenziell - es bringt eine vorangegangene Initialstrecke zum Abschluß. Die begriffliche Trennung von „Zwischenspiel“ und „Durchführung“, wie sie Grabner in seiner „Anleitung zur Fugenkomposition“ postuliert, ist m.E. nicht glücklich. Themenfreie Passagen und Themeneinsätze stehen nicht nebeneinander, sondern in Beziehung zueinander, im Sinne von Initiale und Cadenz. Dieses geht einher mit Phrasenverschränkungen, was besonders deutlich wird bei vorher pausierendem Baß; dessen Themeneinsatz schiebt sich unter die vorbereitete Cadenz der Oberstimmen, um dann auf der Ultima trugschlüssig zu imperfizieren („fuggire la Cadenza“, die Cadenz fliehen). Dieser Vorgang wird bereits in der „Arte de tañer fantasia“ von 1565 des Fray Tomás de Santa Maria beschrieben und durch folgendes Beispiel verdeutlicht:



Beispiel 16: Santa María, Fantasia

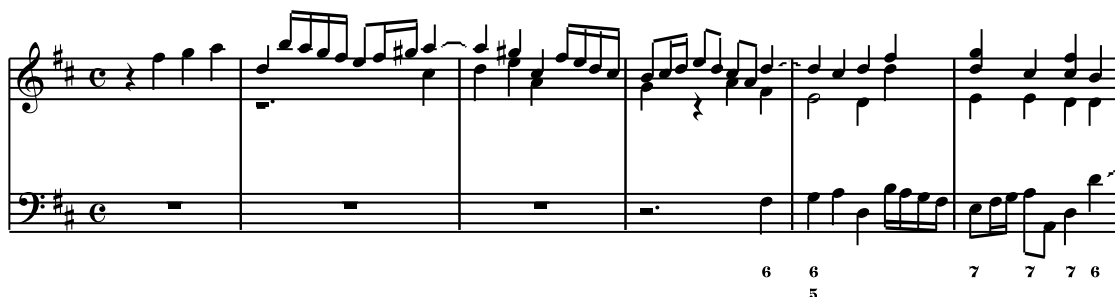


Beispiel 17: Bach, WK II, Fuga in E, Schluß

10. Christoph Hohlfeld: *Schule musikalischen Denkens, Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier 1722*, Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2000, S.302
Christoph Hohlfeld: *Theorie der Melodie II*, Manuskript, S. 88 ff.

In Beispiel 17 wird die cadenzielle Wirkung des fugenthematischen Baßeinsatzes durch die 6/4-Konstellation zu den Oberstimmen besonders deutlich (T2₃ des Beispiels). Der themenimmanente Sekundschrift (z.B. h/cis im viertletzten Takt) wird auch hier als Occulta, als trugschlüssig weitergeführte Baßclausel, genutzt.

Häufig kommt es vor, daß das Thema in einer „Ruggiero“-Clausel besteht, wie wir bereits am recht komplexen Cp XIX gesehen haben (siehe Beispiel 10). Als cadenzielles Fugenthema finden wir die Ruggiero-Clausel sehr viel schlichter und ostentativer bei Corelli...



Beispiel 18: Corelli, Sonata D aus op. 5, 2. Satz Anfang

...wie bei William Byrd:



Beispiel 19: Byrd, Fantasia G, 2. Abschnitt

Ein weiteres Beispiel von Bach:



Beispiel 20: Bach, „Orgelmesse“, Kyrie Gott heiliger Geist, Anfang

In Beispiel 20 führt Bach die Cadenzanspielung sogleich in eine ascendente Fortspinnung: das Thema hat neben seinem cadenziellen Ruggiero-Charakter auch sequenzielles Potenzial. Die zweistimmige Passage etabliert so einen ausgedehnten Initialteil. Die Cadenzenerwartung des Tenoreinsatzes T5 ist daher besonders groß (wird jedoch abermals getäuscht).

Wenn ein Fugenthema vollständig cadenziell ist, wie am Beispiel Corelli, so heißt das, daß die Exposition metrisch „partiell“ beginnt¹¹, mit einem „Schluß“. Die fugenthematische Metrik harrt also einer Ergänzung durch eine Initialpartie. Diese kann in themenfreier Sequenzbildung bestehen oder in einer Themenmodifikation, welche das Thema zu einer Initiale macht.



Beispiel 21: Bach, WKI, Fuga Es, Einsatzpaar Dux/Comes

Hier hat das Thema von Beginn an zwei Erscheinungsformen: der Dux ist die Initiale, der Comes die Cadenz. Beide sind metrisch aneinander gebunden und bilden eine Art „Periode“.¹² Dieses setzt voraus, daß das Thema nicht real, sondern tonal beantwortet wird. Das Thema erfährt eine intervallische Abwandlung. Dieses geht dann besonders gut, wenn es aus großen Sprüngen besteht, die kontrahiert oder gedehnt werden können.



Beispiel 22: Bach, Goldbergvariationen, Variatio 10 (Fughetta), Einsatzpaar Dux/Comes

11. Der Begriff „partielle Melodiebildung“ ist nach Erinnerung des Verfassers von Hohlfeld in seinen Hamburger Analyseseminaren entwickelt worden.

12. vgl.: Christoph Hohlfeld: *Schule musikalischen Denkens, Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier 1722*, Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2000, S. 89/90

In der Fuga in c (Wohltemperiertes Clavier I) wird das cadenzielle Fugenthema erst im Laufe der Entwicklung durch eine Initialfassung metrisch vervollständigt, nicht jedoch gleich zu Beginn der Exposition:



Beispiel 23: Bach, WKI, Fuga c, T 7-10, Rahmenstimmen

Interessant auch hier, daß das Thema nicht nur sequenzielles, sondern auch cadenzielles Potenzial hat. Der cadenzielle Quintfall nach c T8/9 wird sequenziell geweitet, wobei durch die Artikulation der Sequenz eine integrierende Fortschreitung entsteht, eine übergeordnete halbtaktige Terzfallsequenz (Cadenz nach c T9₁; nach As T9₃; nach f T10₁) (Vgl. Beispiel 3).

Angesichts der metrischen Geschlossenheit zwischen Dux und Comes nennt Bononcini eine tonale Beantwortung auch „fuga regolare e perfetta“. Keineswegs also ist die reale Beantwortung der Regelfall, von dem die tonale abweicht, sondern umgekehrt.

3. Archaisierende Harmonik

Folgende ascendente Sequenz ist bei Friedrich Wilhelm Marpurg als Phantasia simplex beschrieben¹³



Beispiel 24: aus: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* (1753), Teil I, Tab.III, Fig. 7.

Wir finden dieses Modell unornamentiert als Fugenthema recte im Schlußsatz der Sonate op. 110 von Beethoven. Die Oberstimme ist das Thema, das mittlere System zeigt die unornamentierte Gegenstimme, die dem Thema austerzend folgt. Darunter sehen wir deren Ornamen-

13. Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Berlin 1753

tation, was dem Originaltext Beethovens entspricht.



Beispiel 25: Beethoven, Sonate op. 110, Fugenthema Takt 30 ff.

Beethoven bringt im zweiten Abschnitt der Schlußfuge die Umkehrung des Themas (Takt 137 ff). Sie besteht in einem Melodiemuster, welches Fauxbourdon-immanent ist, wie auch schon die Fassung recte. Eine Gegenüberstellung:

Thema recte: Fauxbourdon (ascendent)



Beispiel 26



Beispiel 27

Die Oberstimme verläuft nicht heteroleptisch zwischen der Terzmixtur und der Rahmensexta, wie in Beispiel 26a gezeigt, sondern analog Beispiel 26b: Nicht die Terz ist die Stütznote und damit die „Kernlinie“ des Modells, sondern die Sexte.



Beispiel 28: Beethoven, Sonate op. 110, L'Inversione, Takt 140 ff.

Der so entstandene deszendente Quart-Terz-Zug ist ein Modell, das charakteristisch ist für die Musik der Renaissance und des Frühbarock. Aus dem Vokabularkanon des Hochbarock ist diese Sequenz jedoch weitestgehend verschwunden. Statt der fallenden Quinte (die der Clausula Perfecta entspricht) ist hier die fallende Quart (die der Acquiescens entspricht) Baustein der Stufensequenz. (In allen Zeiten gebräuchlich ist deren terzweise Sequenzierung im Romanes-

ca- oder Pachelbelbaß).

Hier nun einige Beispiele:

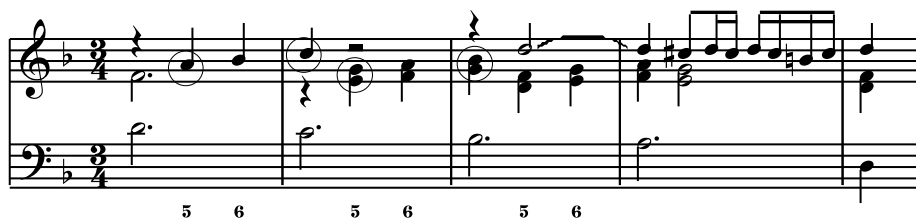


Beispiel 29: Monteverdi, „L'Orfeo“, 1. Akt, Ritornello



Beispiel 30: Johann Pieterzoon Sweelinck, „Mein junges Leben hat ein End“, 6. Variation, Takt 4-6

Fauxbourdon mit Capacitas Quintae zu Sextae:



Beispiel 31: Johann Kaspar Kerll, Passacaglia d-moll (Passacaglia Variata), Takt 5 ff.

Dieselbe Fortschreitung im Baß, allerdings vermittelt als stufenweise fallende Ruggiero-Sequenz:



Beispiel 32: Georg Muffat, Sonate D-Dur für Violine und B.C., T 54 ff.

die - weil mein Heil und Teil an - itzt ver - liert

6 6 6 6 6 6

5 b

Beispiel 33: Bach, Schemelli-Choral Nr. 17, 6. Vers

Das Beispiel Beethovens ist stellvertretend dafür, daß dieses im Hochbarock „verlorengegangene“ Modell im 19. Jahrhundert wiederentdeckt wird. Wir können nur mutmaßen, warum die Romantik auf eine charakteristische harmonische Wendung des 16. und 17. Jahrhunderts so häufig und komponistenübergreifend zurückgreift. (Siehe z.B.: Schubert, Sonate B DV 960, letzter Satz, T 122 ff.; Brahms, 3. Intermezzo aus op. 117, T 11 ff.; Wagner, Parsifal, Vorspiel zum 1. Akt, T 51 ff.) Ein wichtiges Kriterium ist der Nimbus des „Alten“, den dieses Modell umgibt. Neben dessen „Revitalisierung“ im 19. Jahrhundert gibt noch weitere satztechnische Phänomene vergleichbarer Art, die hier nicht erörtert werden können, die es aber in ihrer Gesamtheit nahelegen, von einer „Archaisierung“ der Harmonik zu sprechen. Plausibel scheint dieser Begriff vor dem Hintergrund historisierender Strömungen, die für das 19. Jahrhundert bedeutsam sind: rückgewandter Ideale, wie sie der Historismus und kirchenmusikalische Cäcilianismus verkörpert.

4. Zusammenfassung: Rezeption und Wandel

Die Entwicklung der Fuge vom 16. bis zum 18. Jahrhundert ist durch Kontinuität gekennzeichnet. Trotz der zweifellos voneinander abweichenden Individualstile bis hin zur singulären Erscheinung Bachs sind die Paradigmen relativ konstant geblieben. Fuge, Imitation und Kanon wurden vordringlich als Improvisationsgattungen begriffen. Auf der Grundlage eines durchaus demutsvollen Handwerksverständnisses setzt das elementare, erlernbare Techniken voraus, die wir erstaunlich genau aus den tradierten Kompositionen und aus den kontemporären Quellen ableiten können: die Fuge wurde als Ornamentationskunst verstanden, als „ornamentum ornamentorum“. Die Gerüstsätze sind sequenzielle oder cadenzielle Modelle, die als überindividuelle und metahistorische Vokabeln funktionieren. So vermögen wir es, bei aller Komplexität mancher Fugenkompositionen deren elementaren Kern freizulegen. Die substantielle Einfachheit des Vokabulars ist Voraussetzung für dessen meisterliche Handhabung - nur in der Muttersprache mag es gelingen, ein großes Stück Literatur zu schaffen. Das verringert keineswegs unser Staunen über die großen Werke Bachs, sondern ist um die Erkenntnis vermehrt, daß es

nicht darum geht, ein Modell immer wieder neu zu erfinden oder als alten Hut zu verwerfen, sondern stets aufs Neue seine Phantasie daran zu entzünden und dessen kontrapunktische Grenzen zu weiten. Hierin legen die großen Studienwerke Bachs beredtes Zeugnis ab. Cristoforo Landino, ein zu seiner Zeit namhafter Kunsttheoretiker des Quattrocento, forderte, ein Bild müsse „facilità“ und „difficoltà“ besitzen¹⁴. Ein nur scheinbarer innerer Widerspruch: das Schwere muß mit Leichtigkeit bewältigt werden - aus dem Einfachen wird das Komplexere geboren. Im selben Zusammenhang fällt auch der Begriff „ornato“ (Ausschmückung) ([Baxandall], S. 173 ff.).

Die Frage, inwieweit dieses Denken im 19. Jahrhundert rezipiert wurde, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Hier geben die Kompositionen eine andere Auskunft als die Kompositionslehren. Die Physiognomie eines Fugenthemas bei Beethoven, Brahms oder Reger kann durchaus mit den oben dargestellten Kriterien beschrieben werden. Jeder von ihnen steht auf seine Weise in der Tradition Bachs, wobei dessen Schatten stärker auf Reger fällt als etwa auf Beethoven, der die Fuge in seinem Spätwerk zu völlig eigenständigen Formlösungen geführt hat.

Die musiktheoretischen Quellen gehen indessen andere Wege. Sowohl Sechter¹⁵, als auch Richter¹⁶, als auch Beller mann¹⁷ rezipieren das Gattungsdenken von Fux¹⁸ und bevorzugen demgemäß den rein diatonischen, „modalen“ Satz. Das Vorwort Bellermanns spiegelt ein Geschichtsbild wieder, das durchaus vor dem Hintergrund des Idealismus zu verstehen ist. Dahinter steht die Auffassung, daß sich die Dinge stets zu einem Besseren hin entwickeln. So betrachtet er Palestrina als Gipfelpunkt der strengen Satzkunst. Hohlfeld stellte in diesem Zusammenhang fest, daß das Werk von Fux kein Lehrbuch über den Palestrina-Stil ist, sondern mit dem Ziel verfaßt wurde, kompositorisches Rüstzeug für zeitgenössische Stile zu erwerben. Daß Fux den Lehrer „Aloysius“ nennt¹⁹, als Anspielung auf den latinisierten Namen Palestrinas (Petroloisius Praestinus), steht in der Tradition des italienischen „Discorso“: Es tritt eine

14. Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder - Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Suhrkamp 1984, S. 185 ff.

15. Simon Sechter: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 3. Abteilung, Leipzig 1854

16. Ernst Friedrich Richter: *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*, 7. Aufl. Leipzig 1888

17. Heinrich Beller mann: *Contrapunkt*, 1. Aufl. Berlin 1861

18. Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Christoph Mizler, Faksimile Georg Olms Verlag, Hildesheim 1974

19. a.a.O., S. 74 ff.

historische Größe auf, die als fiktive Autorität letztlich dem Autor selbst Respekt und Glaubwürdigkeit verschaffen soll.

Der zweite Band der „Großen Kompositionslehre“ Hugo Riemanns trägt den Titel „Der polyphone Satz - Kontrapunkt, Fuge und Kanon“. Hier werden sequenzielle Situationen unter dem Begriff „Ligaturketten“ systematisiert²⁰. Riemann bringt zahlreiche Beispiele aus der musikalischen Literatur (z.B. Corelli, Schein, Merula, Abaco, aber auch Mozart und Beethoven) und verweist auf historische Quellen, vornehmlich auf die von Meinrad Spieß (*Tractatus Musicus*). Im Vorwort spricht er von der „praktischen Nutzbarmachung dieser Requisiten der altüberkommenen Praxis“, an anderer Stelle davon, daß er wie ein „Theoretiker alter Schule“ vorgehe.²¹ Trotz seiner Neuerungen auf dem Gebiet funktionaler Harmonik war sich Riemann der historischen Ausgangssituation durchaus bewußt. Auch weist er darauf hin, daß die Stimmen eine „kanonische Führung annehmen müssen“²². Allerdings bewertet er diesen Umstand als zwangsläufig systemimmanent, jedoch keineswegs als vom Komponisten intendiert. So unterscheidet er denn auch „absichtlich imitierende Kontrapunktierungen“ (a.a.O.). So verwundert es nicht, daß sein „Katechismus der Fugenkomposition“ (1890-94) keine Auskunft gibt über das ornamentale Wesen eines Fugenthemas *sui generis*.

Eine heute noch verbreitete Anleitung zur Fugenkomposition ist das gleichnamige Büchlein Grabners.²³ Dieses hat insofern eine hohe Authentizität, was das 19. Jahrhundert und dessen Bachrezeption angeht, als Grabner 1910 Schüler von Reger am Leipziger Konservatorium war, der wiederum 1890 bei Hugo Riemann studierte. Grabner geht von einer Reihenform aus, die die Abwechselung zwischen Thema und Zwischenspiel zum alleinigen Prinzip macht und deren Gemeinsamkeit lediglich auf motivischen Abspaltungen beruht. In diesem Zusammenhang bleibt festzustellen, daß allein bei Bach jede Fuge eine andere großformale Disposition aufweist. So findet man einerseits ausgeprägte Reprisesformen etwa in den *Ricercare*-Fugen des Wohltemperierten Claviers und der *Kunst der Fuge*, andererseits Formlösungen, die am italienischen Konzertsatz orientiert sind, wie etwa in einigen der großangelegten Orgelfugen.

Im 19. Jahrhundert spielt eine Unterweisung im sog. „strengen Satz“ eine ungleich größere Rolle als eine ebenso systematische Schulung im „Bach-Stil“. Somit tritt in den Lehrwerken

20. Hugo Riemann: *Große Kompositionslehre*, 2. Band, *Der polyphone Satz*, Verlag W. Spemann, Berlin/Stuttgart 1903, §3. (S.30ff.)

21. Riemann, a.a.O., S. VII

22. Riemann, a.a.O., S. 56

23. Hermann Grabner: *Anleitung zur Fugenkomposition*, Leipzig 1934

das additive kontrapunktische Prinzip an die Stelle des ornamental-modellhaften. Wie bereits erwähnt, steht dies durchaus im Gegensatz zu den überlieferten Kompositionen. Hier liegt die Vermutung nahe, daß die Einbindung in die Tradition, genährt durch die Kenntnis und den Respekt vor der alten Musik, nicht unbedingt kohärent ist mit den kompositionsdidaktischen und musiktheoretischen Methoden.

Der Rückbezug zu Palestrina mag auch mit geschichtsverklärenden Strömungen im Zuge des romantischen Dualismus zu tun haben, die sich vornehmlich im Historismus und Cäcilianismus kristallisierten und ihren Ausgangspunkt bereits Ende des 18. Jahrhunderts hatten. Chorstücke, die dem Palestrinastil nachempfunden sind, finden wir in dieser Zeit häufig.²⁴ In diesen Zusammenhang ist die Tendenz zu „archaisierender“ Harmonik zu stellen, die auch auf die Fuge nicht ohne Auswirkung bleibt.

Literaturhinweise

Quellen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts

Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*, erschienen in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, 2. Ausg. Kassel 1963

Giovanni Maria Bononcini: *Musico Prattico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione...*, Bologna 1673

Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition, Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt, mit Anmerckungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Christoph Mizler*, Faksimile Georg Olms Verlag, Hildesheim 1974

Johann David Heinichen: *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728. Faksimile Georg Olms Verlag, Hildesheim 1994

Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Berlin 1753, Faksimile Georg Olms Verlag, Hildesheim 1970

Wolfgang Caspar Printz von Waldthurn: *Phrynus Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, Dresden und Leipzig 1696 [Printz]

24. Die Schriften „Cäcilia“ von Herder (1793) und die „Phantasien über die Kunst“ von Wackenroder (1799) künden davon ebenso wie die „Canzoni per 4 voci“ von E.T.A. Hoffmann aus dem Jahre 1808.

Fray Tomás de Santa María: *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565

Mauritius Voght: *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae*, Prag 1719

Quellen des 19. und 20. Jahrhunderts

Heinrich Bellermann: *Contrapunkt*, 1. Aufl. Berlin 1861

Hermann Grabner: *Anleitung zur Fugenkomposition*, Leipzig 1934

Ernst Friedrich Richter: *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*, 7. Aufl. Leipzig 1888

Hugo Riemann: *Katechismus der Fugenkomposition*, 3 Bände, 1890-94

Hugo Riemann: *Große Kompositionslehre*, 2. Band, *Der polyphone Satz*, Verlag W. Spemann, Berlin/Stuttgart 1903 [Riemann]

Simon Sechter: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 3. Abteilung, Leipzig 1854

Weiterführende Literatur:

Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber-Verlag 1985

Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder - Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Suhrkamp 1984

Christoph Hohlfeld: *Theorie der Melodie II*, Manuskript, Hamburg

Christoph Hohlfeld: Textteil aus: Hohlfeld/Bahr, *Schule musikalischen Denkens*, Noetzel Verlag Wilhelmshaven 1994

Christoph Hohlfeld: *Schule musikalischen Denkens, Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier 1722*, Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2000