

Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert

Dissertation

zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Randolph Eichert

aus Bremen

Hamburg 1997

1. Gutachter: Prof. Dr. Hans Joachim Marx

2. Gutachterin: Priv. Doz. Dr. Dorothea Schröder

Tag des Vollzugs der Dissertation: 21. Januar 1998

Mann hat nur praxin getrieben, und ein bisgen Gegeigtes, gespieltes, gesungenes, gepiffnes pp. gelehret, man hat sich aber um die wahre und solide Theorie nicht recht viel bekümmert, noch sich sonderl: bemühet, solche in eine gehörige und gelehrte Ordnunge zu bringen.

(Christian Gottlieb Ziegler)

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	v
Vorbemerkung	vii
Einleitung	1
§ 1 Begründung einer quellenkritischen Rekonstruktion	1
§ 2 Methodologische Prinzipien	2
§ 3 Die Unterscheidung von präskriptiven und deskriptiven Aussagen	6
§ 4 Ein Relevanzkriterium für Aussagen	6
§ 5 Evaluation von Quellentexten	7
Der Kadenzbegriff im 18. Jahrhundert	11
§ 1 Terminologische Aspekte des Kadenzbegriffs	11
§ 2 Satztechnische Grundlagen der Kadenz	12
§ 3 Die Klassifikation der Kadenzen zwischen 1700 und 1750	16
§ 4 Marpurgs stilbezogene Klassifikation der Kadenzen nach 1750	21
§ 5 Die Technik des <i>fuggire la cadenza</i>	25
§ 6 Satztechnische Bedingungen für Kadenzen	29
§ 7 Die Rangordnung der Kadenzen	30
§ 8 Zusammenfassung	32
Die Ausweichungsordnung im 18. Jahrhundert	33
§ 1 Terminologische Vorbemerkung zum Ausweichungsbegriff	33
§ 2 Vergleich der Ausweichungsordnungen in den verwendeten Quellen	33
§ 3 <i>Chordae essentiales, naturales, necessariae und elegantes</i>	42
§ 4 Die Ausweichungsordnung der Kirchentönen	43
§ 5 Ein Algorithmus zur Ausweichungsbestimmung nach David Kellner	44
§ 6 Ausweichung und Kadenz	47
§ 7 Terminologische Vereinbarung	49
Die Klassifikation kontrapunktischer Satztechniken	50
§ 1 Kontrapunkt als Satztechnik	50
§ 2 Die Bedeutung der <i>imitatio</i> für die Satztechnik des 18. Jahrhunderts	51
§ 3 Die Klassifikation der <i>imitatio</i> als Satztyp	53
Die Arten der <i>imitatio</i>	57
§ 1 Die Einteilung der satztechnischen <i>imitatio</i>	57
§ 2 Die <i>imitatio aequalis</i> und <i>inaequalis motus</i>	58
§ 3 Die <i>imitatio cancrizans</i> und <i>cancrizans motu contrario</i>	60
§ 4 Die <i>imitatio in contrario</i> und <i>ordinario tempore</i>	61
§ 5 Die <i>imitatio per augmentationem</i> und <i>per diminutionem</i>	62
§ 6 Die <i>imitatio interrupta</i> , <i>invertibilis</i> und die <i>imitazione stretta</i>	64
§ 7 Die <i>imitatio canonica</i> oder <i>imitatio totalis</i>	65
§ 8 Die Vagheit des <i>imitatio</i> -Begriffs	70
Kontrapunkte	72
§ 1 Der Kontrapunkt	72
§ 2 Die Klassifikation des Kontrapunkts	72
§ 3 Der doppelte Kontrapunkt	75
§ 4 Spezielle Kontrapunktformen	77

Fugen	91
§ 1 Die Fuge	91
§ 2 Die Klassifikation der Fugen	91
§ 3 Einteilung und Formen von Doppelfugen	95
§ 4 Die Themen einer Doppelfuge	100
§ 5 Doppelfugen im Werk Bachs	102
Kanons	106
§ 1 Der Kanon	106
§ 2 Die Klassifikation des Kanons	107
Die imitatio als satztechnisches Mittel	111
§ 1 Die imitatio als Mittel der Durcharbeitung	111
§ 2 De artificio variandi	115
§ 3 Das Thema als Ausgangspunkt der imitatio	119
§ 4 Die freie Imitation	121
Die fuga regularis und irregularis	133
§ 1 Kennmerkmale von Fugen	133
§ 2 Das Thema	133
§ 3 Die repercussio als Themendisposition	136
§ 4 Die Themenbeantwortung	139
§ 5 Kadenzen und Ausweichungsordnung	145
§ 6 Die Kennmerkmale der fuga irregularis	146
§ 7 Die fuga irregularis im Werk J. S. Bachs	149
§ 8 Fuga irregularis und freie Imitation	163
Schlussbemerkung	181
Anhang	189
<i>Anhang A</i>	187
Themendisposition in Fugen von Bach	187
Themendisposition in Fugen von Händel und Mattheson	191
<i>Anhang B</i>	191
Edition aus unveröffentlichten Quellentexten	191
1. Gottfried Heinrich Stölzel: Anleitung zur musikalischen Setzkunst	191
2. Christian Gottlieb Ziegler: Anleitung zur musikalischen Composition	195
Glossar	315
Verzeichnis der Notenbeispiele	323
Verzeichnis der Tabellen	325
Verzeichnis der Abbildungen	326
Literaturverzeichnis	327
<i>Quellenliteratur</i>	327
<i>Sekundärliteratur</i>	329

Vorbemerkung

Der Anlass für die vorliegende Arbeit geht auf Erfahrungen während des musikwissenschaftlichen Studiums an der Universität Hamburg zurück. Bei der Lektüre von Quellentexten des 18. Jahrhunderts war mir wiederholt aufgefallen, dass die in diesen Schriften vertretenen Auffassungen gelegentlich erheblich mit gängigen Auffassungen der heutigen musikalischen Formenlehre, Satztechnik und Harmonielehre kollidieren. Bei der Konsultation der Schriften Johann Matthesons, Johann Adolph Scheibes oder anderer Autoren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwiesen sich musiktheoretische Konzepte unserer Zeit nur als bedingt brauchbar. Was eine Fuge, eine Doppelfuge oder ein Kontrapunkt ist, schien plötzlich alles andere als klar zu sein. Diese empfundene Befremdung reichte bis zu elementaren Grundbegriffen der musikalischen Satztechnik. Andererseits hielt ich die genaue Kenntnis dieser Konzepte für eine unverzichtbare Voraussetzung für das Verständnis der Musik jener Zeit. Denn die kompositorische Praxis des 18. Jahrhunderts dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit zu einem guten Teil auf diesen musiktheoretischen Konzepten beruhen.

Zu vielen satztechnischen Aspekten bot die moderne Sekundärliteratur eine Hilfe. Allerdings vermisste ich zwei Dinge: Erstens einen möglichst umfassenden und zusammenhängenden Überblick über die Grundbegriffe kontrapunktischer Satztechniken im 18. Jahrhundert und zweitens fehlte mir die konsequente Einbettung der satztechnischen Aspekte in die Musiktheorie jener Zeit. Anders ausgedrückt störte mich an der Sekundärliteratur oft ihr hybrider Charakter, der dadurch zustande kam, dass sich viele Verfasser einerseits auf die Quellentexte stützten, aber andererseits nicht auf die Anwendung moderner musiktheoretischer Konzepte verzichten wollten. Allerdings gab es auch einige Ausnahmen von dieser „Regel“.

Da die Theorie kontrapunktischer Satztechniken im 18. Jahrhundert andere Begriffe benutzte oder uns noch heute bekannte Begriffe mit anderen Bedeutungen verbunden hat, muss man mit der Möglichkeit rechnen, dass sie auch über ein anderes Paradigma verfügte. Der Frage nach diesem Paradigma und ihrer Darstellung ist die vorliegende Arbeit gewidmet.

Der Gang der Arbeit gliedert sich in neun Kapitel. Nach einer Einleitung, die sich mit methodologischen Aspekten beschäftigt, folgen zwei Kapitel über den Kadenz- und Ausweichungsbegriff im 18. Jahrhundert. Diese Begriffe sind grundlegende Voraussetzungen für die Beurteilung von und die Unterscheidung zwischen einzelnen Satztypen, wie beispielsweise der freien Imitation oder verschiedenen Fugenarten. Im IV. Kapitel wird ein Überblick über die Klassifikation der Imitation bei verschiedenen Autoren zwischen 1700 und ca. 1760 gegeben. Der Darstellung einzelner Imitationstechniken ist das Kapitel V vorbehalten. Es schließen sich drei Kapitel an, die den Kontrapunkt-, Fugen- und Kanonbegriff sowie deren Klassifikation untersuchen. Im Kapitel IX wird auf der Grundlage der Schriften von Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe und unter Berücksichtigung einer bislang wenig beachteten Quelle von Christian Gottlieb Ziegler die Imitation als satztechnisches Mittel im Dienste der Durcharbeitung eines musikalischen Themas erläutert. Das X. Kapitel greift im Anschluss an Johann Adolph Scheibe die Unterscheidung zwischen regulären und irregulären Fugen auf und versucht deren Relevanz anhand von Kompositionen J. S. Bachs nachzuweisen.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Hans Joachim Marx (Hamburg), der mir während der Arbeit stets hilfreich zur Seite stand sowie Herrn Michael J. Spudis (New York), der bei der Überprüfung der Transkription der Zieglerschen Handschrift anhand des Originals meine Sache zu seiner eigenen machte.

Und schließlich meiner Tochter, die sich in den letzten Wochen große Mühe gab nachzuvollziehen, warum Erwachsene manchmal lieber mit einem Rechner anstatt mit LEGO-Steinen „spielen“.

Der Text folgt den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung.

Kapitel I

Einleitung

§ 1 Begründung einer quellenkritischen Rekonstruktion

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch einer rationalen Rekonstruktion der kontrapunktischen Satztechniken des 18. Jahrhunderts dar. Unter einer rationalen Rekonstruktion ist die „Methode wie das Resultat einer begrifflich präzisierten und logisch einwandfreien, ggf. verändernden Darstellung eines vorgegebenen unscharfen Aussagensammenhangs“ (Poser 1980, 555) zu verstehen.

Anhand von maßgeblichen Quellentexten des 18. Jahrhunderts soll zum einen eine möglichst vollständige und genaue Darstellung der kontrapunktischen Satztechniken dieses Zeitraums gegeben werden. Zum anderen soll untersucht werden, ob die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts schon als Theorie im engeren Sinne aufgefasst werden kann. Mit anderen Worten wird erst einmal völlig „naiv“ davon ausgegangen, dass auch die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts mit ihren Abhandlungen eine *Zusammenfassung*, *Klassifikation* und *Erklärung* von satztechnischen Phänomenen beabsichtigten. Wenn auch nicht zur Gänze, so doch mindestens zum Teil. Schließlich soll geprüft werden, ob die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts über so etwas wie ein Paradigma oder eine disziplinäre Matrix (Kuhn 1976, 1974) verfügten.

Es gibt wenigstens vier verschiedene Gründe, die für eine systematische und möglichst umfassende Untersuchung der mehrstimmigen Satztechnik des 18. Jahrhunderts sprechen.

Erstens ein allgemeines historisches Interesse. Nach wie vor werden kontrapunktische Satztechniken des 18. Jahrhunderts verhältnismäßig selektiv behandelt. Im Vordergrund stehen entweder nur bestimmte satztechnische Aspekte oder die Darstellung wird von vorn herein auf einen einzigen Komponisten oder eine kleinere Gruppe von Komponisten bezogen und lässt deshalb die Frage offen, wie repräsentativ ihre Ergebnisse für die Musiktheorie und -praxis des 18. Jahrhunderts sind. Wer sich einen Überblick über die Theorie und (mutmaßliche) Praxis kontrapunktischer Satztechniken im 18. Jahrhundert verschaffen möchte, ist entweder auf ältere Literatur angewiesen oder gezwungen, sich auf die Problematik der jüngeren Literatur einzulassen.

In der älteren Literatur, wie beispielsweise Riemanns *Geschichte der Musiktheorie im 9.-19. Jahrhundert* oder Benarys *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, werden meist nur generelle Zusammenfassungen der Kompositionspraxis des 18. Jahrhunderts angeboten. Zudem enthalten diese Darstellungen, wie auch verschiedene Einzelpublikationen aus der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts teilweise äußerst prekäre methodologische Voraussetzungen, die heutigentags nicht mehr ohne weiteres akzeptabel sind.

Mit der „Problematik“ der jüngeren Literatur ist auf der anderen Seite ein Aspekt gemeint, auf den Hellmut Federhofer (1991) anlässlich seiner Besprechung des zweiten Bandes über die *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* von Carl Dahlhaus hingewiesen hat. Statt einer möglichst vollständigen Darstellung der Materie und dem Versuch einer Erklärung, werden in zunehmendem Maße in Fachbüchern und Fachartikeln *methodologische Fragen* in den Vordergrund gerückt. Aufgrund dieser Situation ist der Versuch, einen möglichst umfassenden und genauen Überblick über ein Teilgebiet der Kompositionstheorie des 18. Jahrhunderts zu geben, gerechtfertigt.

Zweitens gibt es ein engeres musiktheoretisches Interesse. Es ist denkbar, dass die Rekonstruktion zentraler Begriffe der Satztechnik brauchbare Werkzeuge zur Beschreibung von Kompositionen des 18. Jahrhunderts liefern kann. Ähnlich wie im Fall der Figuren- oder Affektenlehre des 18. Jahrhunderts darf man die berechtigte Hoffnung hegen, dass unser Verständnis für die wesentlichen Eigenschaften des musikalischen Satzes aus der Sicht der historischen Quellen vielleicht verbessert wird und dass dadurch im Einzelfall auch genauere Beschreibungen und Erklärungen satztechnischer Aspekte möglich werden.

Leider sind nahezu alle bislang bekannten musiktheoretischen Ansätze der Gegenwart nur begrenzt auf die Kompositionen des 18. Jahrhunderts anwendbar. So sind beispielsweise nur relativ wenige Kompositionen jener Zeit echte Modelle der Riemannschen Funktionsharmonik. Diese Beobachtung trifft auch auf die meisten anderen (modernen) Theorien der Harmonik, der musikalischen Formenlehre und mehrstimmigen Satztechnik zu. Wir verfügen demnach im Augenblick über keine (gänzlich) plausible

Theorie, von der wir sicher sein können, dass sie uns eine adäquate Beschreibung und Erklärung satztechnischer Phänomene des 18. Jahrhunderts gestattet.

Will man nicht dazu verurteilt sein, auf die Entwicklung einer neuen, angemessenen Theorie zu warten, dann bietet sich aber vielleicht ein Ausweg aus dieser unbefriedigenden Situation an: Man versucht eine (rationale) Rekonstruktion der jeweiligen zeitgenössischen Theorien und testet ihre Leistungsfähigkeit relativ zu modernen Theorien. Diesen Ansatz könnte man durchaus als eine „Historisierung der musikalischen Satztechnik“ bezeichnen. Wie fruchtbar solch ein Ansatz unter Umständen ist, haben für die Musiktheorie des 15. und 16. Jahrhunderts die Arbeiten von Bernhard Meier (1974, 1992) gezeigt.

Drittens ist die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts in einigen Punkten erheblich differenzierter als die Musiktheorie unserer Zeit. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Musiktheoretiker jener Zeit über ein reicheres Vokabular für die Beschreibung satztechnischer Phänomene verfügten. Insbesondere stellt die Klassifikation der Imitation im 18. Jahrhundert ein verhältnismäßig übersichtlich geordnetes Begriffssystem bereit, das präzise Beschreibungen satztechnischer Nuancen gestattet. Im Gegensatz zur heutigen Musiktheorie wird beispielsweise eine scharfe Unterscheidung zwischen dem Kanon und sogenannten „kanonartigen Nachahmungen“ getroffen oder es werden verschiedene satztechnische Gattungen, wie die freie Imitation und ihre verwandten Fugenarten ungleich genauer bestimmt. Einem Leser der Quellentexte stellt sich leicht der Eindruck ein, dass die Musiktheorie im 18. Jahrhundert hinsichtlich der Begriffsbildung sehr viel strengere wissenschaftliche Kriterien erfüllt als es in gegenwärtigen Musiktheorien der Fall ist. Da ein präzises und differenziertes (reicheres) Vokabular zur Werkbeschreibung einer vagen und ärmeren Sprache vorzuziehen ist, gibt es also auch ein wissenschaftstheoretisch begründetes Interesse an der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.

Viertens soll mit dieser Arbeit ein quellengestützter Beitrag zur Satztechnik Johann Sebastian Bachs geliefert werden. Einerseits liegt es auf der Hand, dass sich die Berücksichtigung des kompositorischen Werkes von Bach wegen ihres hohen Anteils an kontrapunktisch geprägten Kompositionen bei einer Untersuchung über kontrapunktische Satztechniken geradezu anbietet. Andererseits gibt es überraschenderweise ziemlich wenig Literatur, die die Bachsche Satztechnik im Rekurs auf die Quellentexte seiner Zeit genauer untersucht. Dennoch muss man kaum weitschweifig begründen, wie wichtig ein umfassender Überblick über das kontrapunktische Inventar Johann Sebastian Bachs für die heutige Bachforschung wäre. Die vorliegende Arbeit stellt demnach unter anderem auch einen bescheidenen Versuch dar, die Grundlagen der Bachschen Satztechnik genauer zu bestimmen.

§ 2 Methodologische Prinzipien

Einer musikwissenschaftlichen Arbeit die verwendeten methodologischen Prinzipien explizit voranzustellen ist nicht unbedingt üblich. In der Regel werden für jede musikwissenschaftliche Arbeit stillschweigende Annahmen gemacht, ohne diese erst umständlich zu rechtfertigen. Gegen stillschweigende methodologische Annahmen ist an sich auch gar nichts einzuwenden, solange über die verwendeten Methoden und ihre Regeln Klarheit besteht, das heißt solange die methodologischen Prinzipien bei Bedarf expliziert werden können. Leider ist das in der historischen Musikwissenschaft nicht immer der Fall.

Das Defizit hinsichtlich einer regulären musikwissenschaftlichen Methodenlehre, oder um es weniger stark auszudrücken, der Mangel einer kritischen Diskussion um die Methoden in der historischen Musikwissenschaft, hat Mitte der siebziger Jahre in der überraschend scharfen Kontroverse zwischen Bernhard Meier (1974) und Carl Dahlhaus (1976) über die Modusfrage im 16. und 17. Jahrhundert seinen Ausdruck gefunden. Diese Kontroverse wurde jedoch nicht zum Anlass einer methodologischen „Grundlagenforschung“ der historischen Musikwissenschaft genommen. In neuerer Literatur, in der man die gründliche Behandlung der Methoden der historischen Musikwissenschaft eigentlich erwarten sollte, wird der interessierte Leser meist enttäuscht. Die Problematik wird zwar von vielen Autoren gesehen, aber die Behandlung des Gegenstands ist nach wie vor noch unzulänglich. Entweder werden Behauptungen über angeblich unüberbrückbare Gegensätze zwischen den Naturwissenschaften und Human- oder Kulturwissenschaften kolportiert (vergleiche zum Beispiel Schwindt-Gross 1992), die sich in dieser Form schon längst als überholt oder falsch herausgestellt haben (vergleiche Stegmüller 1979, 27 ff., 1983, 389 ff.; Patzig 1980, 45 ff.; Kutschera 1982, 132 ff.; Føllesdal et al. 1988, 102 ff.; Schurz 1990). Oder es wird befürchtet, dass Methodendiskussionen zu weiteren Spaltungen des Faches, wie derjenigen zwischen einer systematischen und historischen Musikwissenschaft führen könnten und eine eingehendere Diskussion bewusst vermieden (vergleiche Knepler 1997). Bis heute sind selbst gängige und in vielen anderen Wissenschaften längst etablierte Standardtechniken der allgemeinen Methodologie (vergleiche etwa

Menne 1980) immer noch kein Bestandteil der musikwissenschaftlichen Ausbildung und einführenden Fachliteratur.

Gerade die Kontroverse zwischen B. Meier und C. Dahlhaus hat aber gezeigt, dass unterschiedliche Methoden nicht nur zu unterschiedlichen Resultaten, sondern sogar zu einander widersprechenden Ergebnissen führen können. Welche Relevanz methodologische Voraussetzungen haben können und wie problematisch stillschweigende Annahmen mitunter gerade in Bezug auf quellengestützte Arbeiten zur Satztechnik sind, möchte ich an einem Beispiel kurz veranschaulichen.

Bei seiner Darstellung des Kadenz- und Klauselgebrauchs in den Chorälen J. S. Bachs geht Heinrich Deppert (1993, 72) ganz selbstverständlich davon aus, dass nur solche musiktheoretischen Quellen heranzuziehen sind, „die zeitlich und örtlich der Ausbildung Bachs nahe stehen“. Als „verlässlichste Quelle“ für Bachs Tonartenbegriff bezeichnet Deppert (1993, 202) Johann Gottfried Walthers *Praecepta der musicalischen Composition* (1708), wegen der „persönlichen, zeitlichen und räumlichen Nähe zu Bach“. Obwohl schon die erste Einschränkung auf musiktheoretische Quellen aus Bachs Lehrzeit nicht sehr plausibel ist (denn es ist kaum anzunehmen, dass ein Komponist sein einmal erworbenes satztechnisches Wissen für den Rest seines Lebens unverändert beibehält), wollen wir uns etwas genauer mit Depperts zweiter Einschränkung beschäftigen. Wir fassen sie am günstigsten als einen Vorschlag auf, der Kriterien für die Verlässlichkeit einer Quelle angeben soll.

Drei Bedingungen hat eine Quelle demnach zu erfüllen, um als verlässlich gelten zu können: Der Verfasser einer Quelle muss zum Forschungsgegenstand (in diesem Fall also zu J. S. Bach)

- (i) in persönlicher Nähe gestanden haben,
- (ii) muss er zum Forschungsgegenstand in zeitlicher Nähe gestanden haben,
- (iii) muss er zum Forschungsgegenstand in räumlicher Nähe gestanden haben.

„Nähe“ ist ganz offensichtlich ein sehr vager Ausdruck mit einem weiten Interpretationsspielraum. Er liefert deshalb auch kein brauchbares Kriterium für die Verlässlichkeit von Quellen. Ähnlich steht es mit einigen anderen Ausdrücken: Was bedeutet beispielsweise „persönlich“? Steht eine Person einer anderen persönlich nahe, wenn sie miteinander bekannt sind? Oder ist es erforderlich, dass sie befreundet oder gar verwandt sind? In den ersten beiden Fällen würden wir einen vagen Begriff („persönlich“) lediglich durch neue, ebenso vage Begriffe („bekannt“, „befreundet“) ersetzen. Nur im Fall der Verwandtschaft könnte man ein exaktes biologisches Kriterium für persönliche Nähe angeben. Man macht sich leicht klar, dass „räumliche“ oder „zeitliche Nähe“ in puncto Vagheit der „persönlichen Nähe“ kaum nachstehen.

Selbst wenn die Bedingungen (i)-(iii) eine präzise Formulierung besäßen, wären sie weder notwendige noch hinreichende Bedingungen für die Verlässlichkeit einer historischen Quelle. Eine Quelle kann sogar dann zur Begründung der Bachschen Satztechnik herangezogen werden, wenn der Verfasser nicht in (enger) persönlicher Bekanntschaft zu Bach stand. Die Forderung, nur solche Quellen heranzuziehen, die aus der Hand von Bach nahestehenden Personen stammen, ist in jedem Fall zu eng. Vermutlich beruht sie auf einer psychologischen Voraussetzung, die man wie folgt wiedergeben könnte: „Wenn zwei Menschen Musiker und miteinander befreundet sind, dann haben sie dieselben Ansichten bezüglich der Musik“. Diese Annahme ist mit Sicherheit nicht allgemein gültig. Es kommt oft vor, dass man mit anderen Menschen befreundet ist und trotzdem nicht alle ihre Überzeugungen teilt. Andererseits ist es natürlich nicht ausgeschlossen, dass Bach und Walther in allen Fragen bezüglich der musikalischen Theorie und Praxis einer Meinung waren und dass Walthers Schriften deshalb tatsächlich als Repräsentation der musikalischen Überzeugungen Bachs aufgefasst werden können. Allerdings müsste diese Annahme begründet werden, zum Beispiel durch historische Daten. Falls dies jedoch nicht erfolgt, handelt es sich bei der oben genannten psychologischen Annahme um ein unbegründetes methodologisches Vorurteil.

Um der Gefahr intuitiv plausibler, aber bei rationaler Betrachtung nicht haltbarer, methodologischer Annahmen vorzubeugen, möchte ich im Folgenden meine methodologischen Prinzipien für die Rekonstruktion kontrapunktischer Satztechniken im 18. Jahrhundert skizzieren. Ganz allgemein beziehe ich mich dabei auf das Verfahren der deduktiv-hypothetischen Methode, wie es von Følledal et al. (1988) dargestellt wurde. Die Hermeneutik ist diesem Verständnis nach übrigens ein Spezialfall der hypothetisch-deduktiven Methode in den Kulturwissenschaften. Hinsichtlich der im letzten Absatz angesprochenen Probleme werde ich mich insbesondere an einer Arbeit von Tadeusz Buksinski (1980) orientieren. Buksinski beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit der Struktur von Begründungen historischen Wissens und gibt in diesem Zusammenhang einige objektive Kriterien für die Bewertung von Begründungen historischer Hypothesen an. Diese Prinzipien dienen unter anderem dazu, die Möglichkeit willkürlicher Interpretationen zu beschränken. Sie können aber auch als methodologische Prinzipien dienen. Buksinskis Überlegungen fasse ich nun kurz informell zusammenfassen, so weit sie für die vorliegende Arbeit von Interesse sind.

Zunächst einmal schlägt Buksinski (1980, 7) im Falle historischer Begründungen vor, statt des Ausdrucks „Quelle“ lieber von „Indikatoren“ zu sprechen: „Als Indikatoren bezeichne ich jedes Ereignis, das empirisch ist und das in einem allgemeinen Regelzusammenhang oder einer Gesetzmäßigkeit mit einem anderen Ereignis steht“. Anhand der Gesetzes- oder Regelmäßigkeiten ist es möglich, aufgrund der Indikatoren auf ein anderes hypothetisches Ereignis zu schließen, das sogenannte „Indikatum“. Indikatoren sind im Großen und Ganzen das, was der Musikwissenschaftler üblicherweise als „Beleg“ oder „Beweis“ oder „Bestätigung“ für eine Hypothese bezeichnet.

Die Einführung des (weiteren) Indikatorbegriffs gegenüber dem (engeren) Begriff der Quelle ist insofern plausibel, als historische Hypothesen nicht nur durch direkt beobachtbare historische Quellen begründet werden, sondern auch „mit Hilfe schon früher bestätigter Thesen über vergangene Tatsachen und Zusammenhänge und mit Hilfe des gegenwärtigen Wissens, das nicht aus den historischen Quellen stammt“ (Buksinski 1985, 8). Der Indikatorbegriff trägt dieser Tatsache Rechnung.

Schwierig ist hingegen Buksinskis Identifizierung von Indikatoren mit Ereignissen. Diese Annahme kann hinsichtlich der ontologischen Interpretation des Gegenstands von Begründungen eine Reihe äußerst problematischer Konsequenzen nach sich ziehen. Allerdings soll diese Problematik hier nicht diskutiert werden (für einen ähnlich gelagerten Fall sei der interessierte Leser auf die Diskussion der ontologischen Interpretation des Erklärungsbegriffs bei Stegmüller (1983, 294-318) hingewiesen). Deshalb ziehe ich abweichend von Buksinski die in der Wissenschaftstheorie allgemein akzeptierte nominalistische Position vor und fasse sowohl den Indikator als auch das Indikatum als Sätze beziehungsweise Satzmengen auf. Der Begriff der Begründung ist demnach eine Relation zwischen Sätzen und keine zwischen Ereignissen oder anderen abstrakten Entitäten wie Sachverhalten oder Tatsachen.

Zwischen dem Indikator und seinem Indikatum bestehen verschiedene logische Beziehungen. Diese Beziehungen sind entweder deduktiver oder probabilistischer Natur. Im deduktiven Fall können das beispielsweise allgeneralisierte Konditionalsätze sein, die hinreichende Bedingungen für das Vorliegen eines Indikatums feststellen. In der historischen Musikwissenschaft sind jedoch probabilistische oder induktive Begründungen der weitaus häufigere Fall. Buksinski geht bei seiner Rekonstruktion des Begründungsbegriffs davon aus, dass der gesetzmäßige probabilistische Zusammenhang zwischen dem Indikator und dem Indikatum in Form einer Aussage über die relative Häufigkeit gegeben ist. Ausgedrückt werden diese Zusammenhänge in der historischen Musikwissenschaft meist in Form qualitativer Begriffe und nur äußerst selten durch quantitative Begriffe. Dabei werden starke probabilistische Korrelationen mit Worten wie „meistens“, „gewöhnlich“, „überwiegend“, „fast immer“ etc. bekundet, das heißt die Wahrscheinlichkeit liegt nahe bei 1. Wahrscheinlichkeiten, die größer als $\frac{1}{2}$ sind, werden demgegenüber durch Ausdrücke wie „oft“ oder „häufig“ angezeigt. Bevor wir nun zu Buksinskis Bewertungskriterien für Begründungen übergehen, sei noch darauf hingewiesen, dass von einigen Philosophen und Logikern induktive Begründungen auch mittels subjektiver Wahrscheinlichkeitsbewertungen rekonstruiert werden. Die damit verbundene Kontroverse zwischen der ontologischen und epistemischen Interpretation des Wahrscheinlichkeitsbegriffs soll hier jedoch ganz außen vor bleiben.

Buksinski schlägt insgesamt acht objektive Kriterien vor, die eine Einschätzung des Begründungsgrades historischer Hypothesen und damit der zur Begründung herangezogenen Indikatoren (Quellen) gestatten:

- (P1) Je größer die probabilistische Verbindung zwischen dem Indikator (Quelle) und dem Indikatum ist, desto besser ist die Indikatum-Hypothese begründet.
- (P2) Je mehr Indikatoren (Quellen) eine Hypothese bestätigen, desto größer ist der Konfirmationsgrad der Hypothese.
- (P3) Je größer die Unabhängigkeit der Indikatoren (Quellen) für eine Hypothese ist, umso stärker bestätigen sie die Hypothese.
- (P4) Je größer die Unterschiedlichkeit verschiedener Indikatoren (Quellen) für eine Hypothese ist, desto größer ist der Konfirmationsgrad der Hypothese.
- (P5) Neue Indikatoren (Quellen) bestätigen eine Hypothese in größerem Maße als bereits bekannte (alte) Indikatoren.
- (P6) Je größer die Nichtübereinstimmung der Indikatoren (Quellen) für eine Hypothese mit konkurrierenden Hypothesen ist, desto größer ist ihr Konfirmationsgrad.
- (P7) Je genauer die Bestimmtheit von Indikatoren (Quellen) ist, desto besser wird eine Hypothese bestätigt.

- (P8) Je höher der Sicherheitsgrad für die Indikatortatsachen, desto höher ist der Konfirmationsgrad für eine Hypothese.

Das Prinzip (P1) betrifft die Art der probabilistischen Verbindung zwischen dem Indikator und dem Indikatum und muss nicht weiter kommentiert werden, da es auf der Hand liegt, dass eine Hypothese dann besser begründet ist, je wahrscheinlicher sie durch den Indikator wird.

Auch (P2) ist selbsterklärend: Je größer die Anzahl der Quellen ist, die eine Hypothese belegen, umso besser.

Nach (P3) sollten die Indikatoren möglichst unabhängig sein, das heißt je mehr von einander unabhängige Quellen für eine Hypothese sprechen, desto besser ist sie belegt. Hat man beispielsweise verschiedene Quellen, die eine Einschätzung eines Zeitgenossen überliefern, so besitzen die Quellen mehr Gewicht für die Begründung, wenn sie nicht nur aus der Hand von unmittelbaren Freunden der Person stammen.

Ähnliches gilt auch für die Herkunft der Quellen. Je unterschiedlicher die Indikatoren sind, desto wahrscheinlicher machen sie eine Hypothese. Dies besagt das Kriterium (P4). Eine Hypothese über die Aufführung irgendeines musikalischen Kunstwerkes wird beispielsweise besser begründet, wenn nicht nur ein Briefwechsel zwischen dem Komponisten und seinem Auftraggeber überliefert ist, der das nahelegt sondern auch Rechnungsbücher über die Bezahlung der Musiker oder Berichte von zufällig anwesenden anderen Personen.

Nach (P5) führt die Originalität eines Indikators zu einer besseren Begründung einer Hypothese. Wurde eine Hypothese bereits vorher durch (alte) Indikatoren belegt, so wird sie durch einen neuen, zusätzlichen Indikator besser begründet. So konnte Yoshitake Kobayashi (1988) zum Beispiel eine ältere Hypothese von Christoph Wolff betreffs der Entstehungszeit der *Kunst der Fuge* von Bach aufgrund von Papieruntersuchungen besser begründen, als es vorher der Fall war.

Wenn ein Indikator lediglich eine bestimmte Hypothese belegt, so liefert er nach (P6) eine bessere Begründung, als wenn er mit vielen anderen verschiedenen möglichen Hypothesen verträglich ist. Im günstigsten Fall kann es geschehen, dass der Indikator mit keiner konkurrierenden Hypothese vereinbar ist. Wiederum könnte man als Beispiel auf Kobayashis Untersuchungen der *Kunst der Fuge* anhand der Wasserzeichen hinweisen. Die verwendeten Papiersorten sind ein starker Indikator für einen relativ engen Entstehungszeitraums des Werkes und schließen damit eine große Anzahl verschiedener anderer Hypothesen zur möglichen Entstehungszeit des Werkes aus.

Mit der Bestimmtheit eines Indikators laut (P7) ist die Präzision, Klarheit oder Deutlichkeit einer Quelle gemeint. Je vager die Angaben einer Quelle nämlich sind, um so größer ist auch ihr Interpretationsspielraum. Das wird in vielen Fällen übrigens dazu führen, dass der Indikator mit einer Reihe verschiedener Hypothesen verträglich ist.

Das Kriterium (P8) fordert schließlich, dass eine möglichst hohe Gewissheit über die in den Quellen beschriebenen Sachverhalte oder Tatsachen bestehen sollte. Buksinski (1985, 16) verweist in diesem Zusammenhang als Gegenbeispiel auf mittelalterliche Quellen, bei denen die beschriebenen Tatsachen in der Regel nicht sehr sicher sind.

Neben diesen „universellen Kriterien“ zur Einschätzung des Begründungsgrads einer Quelle gibt es noch „spezifische Kriterien“ (Buksinski 1985, 16), die der Beurteilung der Glaubwürdigkeit einer historischen Quelle dienen. Da diese Kriterien sich mit der Frage nach der Zuverlässigkeit eine Quelle beschäftigen und sie keinen direkten Einfluss auf den Begründungsgrad von Indikatoren haben, möchte ich vorschlagen, in diesem Zusammenhang lieber von „Adäquatheitsbedingungen für historische Quellen“ zu sprechen. Adäquatheitsbedingungen stellen eine notwendige Voraussetzung dafür dar, dass eine Quelle überhaupt als ernst zu nehmender Kandidat für eine historische Begründung infrage kommt. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit kann man die folgenden Bedingungen dazu zählen:

- (B1) Die Quelle muss echt sein.
- (B2) Der Verfasser der Quelle wollte die Wahrheit schreiben und hatte keinen Grund zu lügen.
- (B3) Dem Verfasser war es möglich, die Wahrheit zu schreiben.
- (B4) Der Verfasser war gut informiert.
- (B5) Der Verfasser hat sich nicht geirrt.

Die meisten Bedingungen bedürfen wohl keiner weiteren Erläuterung. Bei der Bedingung (B3) ist vor allem an solche Fälle zu denken, wo Veröffentlichungen beispielsweise einer Zensur unterlagen. Die Feststellung, ob eine Quelle diese Adäquatheitsbedingungen erfüllt, geschieht in erster Linie durch hilfswissenschaftliche, philologische, aber auch hermeneutische Untersuchungen (vergleiche zum Beispiel Brandt 1992; Seiffert 1992).

§ 3 Die Unterscheidung von präskriptiven und deskriptiven Aussagen

Im Rahmen der Interpretation historischer Traktate zur Musiktheorie des 18. Jahrhunderts ist die Entscheidung, ob die Aussagen einer Quelle präskriptiv oder deskriptiv gemeint sind, eines der schwierigsten Probleme, vor das der historische Musikwissenschaftler mitunter gestellt ist. Folgerungen aus einer Quelle können sich nämlich nur dann ergeben, wenn die zugrunde liegende Satzmenge tatsächlich deskriptiv ist. Die Unterscheidung zwischen deskriptiven und präskriptiven Aussagen geht auf die Theorie der Sprechakte zurück, die einen bedeutenden Zweig innerhalb der sprachanalytischen Philosophie darstellt (vergleiche zum Beispiel Searle 1973; Austin 1989). Zu den deskriptiven Äußerungen zählt man *konstitutive* Sprechhandlungen, die sich im Wesentlichen als Formen des Behauptens verstehen lassen: beschreiben, voraussagen, bestreiten etc. Präskriptive Äußerungen gehören andererseits zu den *regulativen* Sprechhandlungen, wie beispielsweise erlauben, verbieten, vorschreiben, empfehlen etc.

Warum die Unterscheidung zwischen deskriptiven und präskriptiven Aussagen so wichtig ist und welch gravierende Konsequenzen eine mangelnde Differenzierung im Rahmen historischer Forschungen haben kann, sollen die nachfolgenden Überlegungen zeigen. Angenommen wir haben eine Menge von deskriptiven Aussagen a_1, \dots, a_n , die innerhalb irgendeines bestimmten Zeitintervalls t das Vorkommen eines beliebigen Ereignisses e beschreiben, dann können wir davon ausgehen, dass e während t tatsächlich der Fall war. Dabei muss natürlich so weit wie möglich sichergestellt sein, dass die Quelle den im letzten Paragraphen dargelegten Adäquatheitsbedingungen genügt. Zusammen mit den oben erwähnten gesetzmäßigen Regeln (und eventuellen weiteren Aussagen a'_1, \dots, a'_n) können diese Aussagen dann unter Umständen eine deduktive oder induktive Begründung für eine bestimmte Hypothese H abgeben.

Was wäre nun andererseits, wenn es sich bei a_1, \dots, a_n um präskriptive Aussagen handeln würde? Der Sprecher oder Verfasser, falls es sich um schriftlich festgehaltene Aussagen handelt, könnte irgend jemand anderem e erlauben oder empfehlen. Vielleicht soll e sogar verboten werden. Der Historiker kann bei dieser Situation keineswegs davon ausgehen, dass e tatsächlich während t der Fall war. Damit können a_1, \dots, a_n aber auch keine Indikatoren für irgendwelche anderen Hypothesen sein. Denn eine Empfehlung oder Erlaubnis von e impliziert nicht, dass es sich bei e um eine Tatsache handelt. Sogar ein Verbot von e setzt nicht voraus, dass e schon einmal vorkam, denn Verbote können auch rein präventiv sein. Kurzum, präskriptive Aussagen teilen uns lediglich mit, was sein soll aber nicht was ist oder tatsächlich war.

Leider lassen sich beide Aussagetypen nicht zwangsläufig an grammatikalischen Kriterien erkennen. Oft ist eine Entscheidung darüber, ob eine Aussage deskriptiv oder präskriptiv ist, außerordentlich schwierig zu entscheiden, da sie in der Regel nicht eindeutig formuliert ist. Zudem kommt das Problem hinzu, dass deskriptive und präskriptive Aussagen in musiktheoretischen Quellentexten des 18. Jahrhunderts meist gemischt vorkommen. Im schlimmsten Fall kann ein Text seinen Charakter von Aussage zu Aussage wechseln. Deshalb muss im Einzelfall immer genauestens geprüft werden, wie eine bestimmte Aussage gemeint ist.

§ 4 Ein Relevanzkriterium für Aussagen

Im Zusammenhang mit induktiven Begründungen hat sich verhältnismäßig früh gezeigt, dass die für eine Begründung herangezogenen Annahmen, anders als im deduktiven Fall, nicht invariant gegenüber Prämissenverstärkung sind (vergleiche Stegmüller 1983, 807 ff.). Das bedeutet, dass eine Menge von Annahmen A , die eine Hypothese H begründen, bei Hinzunahme weiterer Annahmen A' den Bestätigungsgrad von H verändern können. Der Bestätigungsgrad kann sich sowohl erhöhen als auch verringern. Rudolf Carnap (1959) hat deshalb als methodologische Regel bei induktiven Begründungen die sogenannte „Forderung des Gesamtdatums“ erhoben, derzufolge das gesamte verfügbare Erfahrungswissen als Beurteilungsgrundlage herangezogen werden muss. Verfügbare Informationen beziehungsweise verfügbares Wissen sollte nur dann unberücksichtigt bleiben, falls dieses Wissen für die Hypothese irrelevant ist. Später versuchte Carl G. Hempel (1977, 76 ff.) die Unzulänglichkeiten der Carnapschen Regel durch sein „Prinzip der maximalen Spezifizierung“ zu verbessern. Die präzise Fassung des Prinzips der maximalen Spezifizierung zur Vermeidung von Mehrdeutigkeiten im Rahmen induktiv-statistischer Systematisierungen ist bis heute ein Gegenstand der philosophischen Auseinandersetzung geblieben (vergleiche Schurz 1990).

Tatsächlich ist von diesem Problem auch die historische Musikwissenschaft in einem nicht zu unterschätzenden Ausmaß betroffen. Da der Musikwissenschaftler in der Regel induktive Begründungen für seine Hypothesen gibt, sollte er nach Möglichkeit dem methodologischen Prinzip Carnaps oder Hempels Rechnung tragen und alle für die Begründung relevanten Informationen berücksichtigen, um so die wissenschaftliche Seriosität seiner Hypothesen zu gewährleisten. Leider ist das in der Musikwissenschaft oft aber nicht Fall. Auf einen besonders eklatanten Verstoß gegen diese

methodologische Regel hat Günther Wagner (1982) schon vor vielen Jahren am Beispiel der berühmten Kritik Johann Adolph Scheibes an Bachs Vokalkompositionen und ihrer Rezeption in der musikwissenschaftlichen Forschung aufmerksam gemacht. Wagner weist darauf hin, dass der berühmten „bedenklichen Stelle“ im 6. Stück von Scheibes *Critischem Musicus* eine erhebliche Anzahl lobender Passagen über J. S. Bach in der gleichen Schrift gegenüberstehen. Er belegt darüber hinaus, dass die angebliche Ablehnung der Bachschen Vokalmusik durch Scheibe bei genauer Untersuchung der Quellen haltlos ist. „Die Bewertung Scheibes“, so folgert Wagner (1988, 44), „ist grundsätzlich falsch“ und zeige, „wie ein einmal entstandenes und dann zunehmend sich verfestigendes Geschichtsbild sich verselbstständigt und zu Fehldeutungen der Quellen führt“. Das hinter dieser Fehldeutung stehende methodologische Problem bezeichnet Wagner (1988, 33) als „Vernachlässigung des Kontextes“, offenbar ohne Kenntnis der ähnlichen Diskussion in der analytischen Wissenschaftstheorie.

Akzeptiert man die Tatsache, dass bei einer induktiven Begründung einer Hypothese alle relevanten Annahmen mit berücksichtigt werden müssen, so drängt sich natürlich die Frage auf, welche Informationen bei induktiven Begründungen im Rahmen historischer Untersuchungen eigentlich als relevant anzusehen sind? Føllesdal et al. (1988, 105 f.) haben in Bezug auf geschichtswissenschaftliche Untersuchungen ein Relevanzkriterium für Annahmen vorgeschlagen, das die Entscheidung darüber erleichtern soll, welche Informationen als relevant anzusehen sind und welche nicht. Ich gebe das Kriterium hier in einer etwas modifizierten Form wieder:

Eine nicht leere Menge von Aussagen A ist relevant für eine wissenschaftliche Hypothese H, wenn

- (i) die Aussagenmenge A gemeinsam mit einem vorausgesetzten Wissenskörper eine induktive oder deduktive Begründung für H liefert
- oder
- (ii) die Aussagenmenge A Aussagen enthält, die die Hypothese H entkräften können.

Zu beachten ist, dass diese Formulierung keine Definition der Relevanz von Annahmen darstellt, sondern sie liefert ein heuristisches Prinzip beziehungsweise eine methodologische Regel, die im Fall der Begründung von Hypothesen befolgt werden sollte. Der in (i) erwähnte Wissenskörper besteht aus benötigten Annahmen über psychologische, soziologische oder naturwissenschaftliche Voraussetzungen, die jeder Historiker bei seiner Arbeit macht. Dazu gehört unter anderem auch ein allgemeines Hintergrundwissen über alltägliche Dinge.

Nach Möglichkeit sollte es außerdem keine Aussagenmenge A' geben, die eine wesentlich bessere Begründung für H liefert. Der Historiker ist also aufgefordert, die dem derzeitigen Stand seines Faches nach beste Begründung für H zu geben. Das impliziert, dass der Historiker auch optimal über seinen Forschungsgegenstand informiert sein sollte.

Mit der Forderung (ii) wird verlangt, dass ein zu erforschendes Wissensgebiet gründlich auf alle Informationen hin untersucht werden muss. Insbesondere darf der Historiker keine Informationen unberücksichtigt lassen oder absichtlich unterdrücken, die die Wahrscheinlichkeit der Hypothese verringern. Es ist genau die Nichtbeachtung dieser Forderung (ii), die Wagner im Fall der Sekundärliteratur zur Bachkritik Scheibes als Vernachlässigung des Kontextes scharf kritisiert hat.

§ 5 Evaluation von Quellentexten

Im Hinblick auf die vor uns liegende Untersuchung ist es sinnvoll, sich erst einmal einen Überblick über die herangezogenen Quellentexte zu verschaffen und zu klären, inwiefern die Quellen überhaupt einen Beitrag zur Darstellung der kontrapunktischen Satztechniken im 18. Jahrhundert liefern können. Das gilt insbesondere für relativ weit ausgreifende musiktheoretische Traktate, die „gerade wegen ihres umfassenden Anspruchs immer wieder auch in ihren jeweiligen Voraussetzungen zu erkunden sind“ (Sachs 1997, 1731). Vor allem sollte aber der Frage nachgegangen werden, wie repräsentativ bestimmte Quellen für die Anschauungen der Theoretiker und Praktiker im 18. Jahrhundert sind.

Alle von uns heranzuziehenden Quellentexte des 18. Jahrhunderts können bezüglich ihres Stils, ihres Zwecks und ihrer Funktion nach sehr unterschiedliche Eigenschaften besitzen. Mit Stil ist hier die Art und Weise gemeint, wie ein Gegenstandsbereich in der Quelle behandelt wird. Die Darstellung des Generalbasses kann beispielsweise unter dem Einfluss der *Elemente* Euklids „more geometrico“ erfolgen, wie es in Mizlers *Anfangsgründen des General Basses nach Mathematischer Lehr=Art abgehandelt* der Fall ist. Der Inhalt wird darin zu wesentlichen Teilen in Form von „Lehr=Sätzen“ und unmittelbar daran anschließenden „Beweisen“ vorgetragen. Verglichen mit diesem Traktat ist die Darstellung in Matthesons

Kleiner General-Bass-Schule weniger streng gehalten. Allerdings geht der etwas lockere Ton der Darstellung nicht auf Kosten des Inhalts, deren Aufbau ganz im Zeichen didaktischer Überlegungen steht.

Im Gegensatz zu diesen beiden Traktaten scheint nun wiederum Kellners *Treulicher Unterricht im General=Baß* von der Darstellungsweise her gesehen um einiges unstrukturierter zu sein. Obwohl seine Schrift sich an den Anfänger wendet, ist ihr Aufbau weniger didaktisch durchdacht als derjenige der anderen beiden Quellen.

Welche Rolle spielt nun der Stil einer Quelle für ihre Bewertung im Rahmen der Begründung historischen Wissens? Die Antwort auf diese Frage ist recht einfach: Die Art der Darstellung kann Hinweise darauf enthalten, dass die Aussagen innerhalb der Quelle normativ und nicht deskriptiv sind. Wohlgemerkt: Sie kann aber sie muss nicht. Im oben angesprochenen Fall der drei Traktate über den Generalbass ist es beispielsweise denkbar, dass Mizler auf eine Darstellung *more geometrico* zurückgreift, um dadurch seinen (vielleicht neuen) Vorschlägen mehr Autorität zu verleihen. Wie wir später sehen werden, vertritt er tatsächlich Auffassungen, die verglichen mit anderen zeitgleichen Quellen neu sind. Den Stil der Quelle kann man somit, bei aller Vorsicht, als ein (zusätzliches) Indiz für den normativen Charakter der Aussagen werten.

Der Stil der Quelle kann außerdem ein Anhaltspunkt dafür sein, dass der Autor gar nicht beabsichtigte in seiner Schrift alle Aspekte des Themas zu behandeln. Die lockere Art wie Kellner sein Thema angeht, lässt von Anfang an kaum darauf hoffen, dass der Generalbass in seiner Schrift auch nur annähernd erschöpfend behandelt wird. Vermutlich war das vom Autor auch gar nicht beabsichtigt.

Der Zweck eines Quellentextes spielt eine eminente Rolle im Zusammenhang mit Frage, für welche Zielgruppe eine Quelle bestimmt war. Abhängig davon, ob sich eine Quelle an den Anfänger, ein gebildetes Publikum oder den professionellen Musiker wendet, besitzen die in der Quelle enthaltenen Informationen ein unterschiedliches Gewicht. Von einer Quelle, die lediglich als kurze Einführung oder kurzgefasste Abhandlung für Anfänger gedacht ist, kann man mit Sicherheit nicht die gleiche Ausführlichkeit oder eingehende Behandlung eines Themas erwarten, wie es in Lehrschriften für professionelle Musiker der Fall ist. Die Repräsentativität des Wissens, das ein Traktat enthält, ist demnach immer relativ zum Zweck des Traktats zu bewerten. Aus eben diesem Grund muss sehr sorgfältig abgewogen werden, welchen Zweck der Autor mit seiner Schrift verfolgte und ob sich beispielsweise aus dem Fehlen von irgendwelchen Informationen mögliche Folgerungen ergeben oder nicht.

Obwohl in Einzelfällen die Zielgruppe eines Traktats genauer eingegrenzt werden kann, wird sich in den meisten anderen Fällen die genaue Unterscheidung zwischen verschiedenen Zielgruppen als unüberwindbares Problem herausstellen. Das liegt zum einen daran, weil zwischen den Zielgruppen oft keine hinreichende Abgrenzung durchführbar ist, und andererseits daran, dass sich einige Traktate an mehrere Zielgruppen zugleich wenden. Bei der Bewertung eines Traktats sollte der Zweck der Schrift dennoch nach Möglichkeit mit berücksichtigt werden.

Vom Zweck eines Traktats ist seine Funktion unabhängig. Selbst wenn ein Quellentext möglicherweise nur bestimmten Zielgruppen und Zwecken dienen sollte, kann er nach seiner Publikation oder Verbreitung in Form von Abschriften durchaus anders verwandt worden sein. So kann ein zu didaktischen Zwecken veröffentlichter Traktat, also eine Lehrschrift, später durchaus im Rahmen eher theoretischer oder ästhetischer Erörterungen bei anderen Autoren zitiert werden. Umgekehrt ist es genauso gut möglich, dass eher theoretisch orientierte Abhandlungen (der Unterschied zwischen theoretisch und praktisch orientierten Abhandlungen im 18. Jahrhundert ist mit Sicherheit nur graduell und nicht absolut) nach ihrer Verbreitung vornehmlich eine Funktion im Rahmen der praktischen Ausbildung hatten. Hinweise auf die Funktion eines Traktats findet man in der Regel in anderen, etwa zeitgleichen oder zeitlich späteren Quellentexten.

Ein sehr schwieriges Problem ist die Frage, welche Rolle unveröffentlichte Quellen für die Begründung historischen Wissens haben. Gemeint sind solche Quellen, bei denen man nach dem derzeitigen Kenntnisstand annehmen muss, dass sie keine Verbreitung gefunden haben und tatsächlich „in der Schublade“ des Autors lagen. Welches Vertrauen genießen solche Quellen? Können sie vom Historiker ebenso unbefangen behandelt werden, wie publizierte oder handschriftlich weit verbreitete Quellen? Und welche Bedeutung hat es in diesem Zusammenhang möglicherweise, wenn eine unveröffentlichte Quelle unvollständig geblieben ist?

Auf keine der genannten Fragen lässt sich vermutlich eine pauschale Antwort geben. Man kann jedoch davon ausgehen, dass veröffentlichte oder handschriftlich verbreitete Quellen im Gegensatz zu unveröffentlichten Quellen einer Kontrolle innerhalb ihrer Disziplin ausgesetzt waren. Bis zu einem gewissen Grad können die Reaktionen der am wissenschaftlichen Diskurs beteiligten Autoren als ein Indikator für die Repräsentativität der Quelle angesehen werden. Wird ein Autor von späteren Autoren beispielsweise häufig zitiert oder als Beleg angeführt, so ist das für den Historiker ein Hinweis darauf, dass die Auffassungen dieses Autors von seinen Zeitgenossen mit großer Wahrscheinlichkeit überwiegend akzeptiert oder wenigstens ernst genommen wurden. Umgekehrt zeigt der Widerspruch auf eine

öffentliche Meinung, dass die geäußerte Ansicht entweder gar nicht oder nur teilweise repräsentativ für die Anschauungen jener Zeit war.

Einer ähnlichen Kontrolle unterliegen unveröffentlichte und wenig verbreitete Quellen offensichtlich nicht. Aus diesem Grund ist es ratsam, bei der Berücksichtigung unveröffentlichter Quellen im Rahmen historischer Begründungen äußerst umsichtig zu verfahren. Dabei ist es hilfreich, den (mutmaßlichen) Grund dafür zu kennen, dass eine Quelle unveröffentlicht geblieben ist. Oft wird auch eine plausible Hypothese hierzu ausreichen. In jedem Fall sollte die Tatsache, dass die Quelle unveröffentlicht blieb, nicht auf die Inkompetenz des Verfassers zurückführbar sein, da sie dann gegen die oben formulierte Adäquatheitsbedingung (B4) verstieße.

Ich möchte es bei diesen Bemerkungen bewenden lassen. Eine eingehendere wissenschaftstheoretische Behandlung der methodologischen Grundlagen würde weit über die Grenzen dieser Arbeit hinausführen. Ihre Darstellung bleibt deshalb einem späteren Zeitpunkt vorbehalten. Einige der angesprochenen Probleme werden in Verbindung mit bestimmten Quellentexten später erneut zur Sprache kommen, während andere eine implizite Rolle spielen und nicht erneut diskutiert werden. Das Ziel der letzten Paragraphen bestand vor allem darin, den Leser für stillschweigende Annahmen und ihre Schwierigkeiten zu sensibilisieren, um so den Fortgang der Arbeit kritischer begleiten zu können.

Das vorliegende Kapitel beschließen wir nun mit ein paar kursorischen Bemerkungen zu einigen der herangezogenen Quellentexte. Sie werden in groben Zügen verdeutlichen, welcher Status und Charakter ihnen im Hinblick auf das zu behandelnde Thema von mir zugebilligt wird.

Wolfgang Horn (1992, 190) hat darauf aufmerksam gemacht, „daß Mizlers Übersetzung [des *Gradus ad Parnassum* von Fux; R.E.] von ‘modernisierenden’ Umdeutungen nicht frei ist“. Aus diesem Grund rät Horn, die Übersetzung zwar als Ergänzung, nicht aber als Ersatz für das Original zu nehmen. Da bis heute die Vermutung Philipp Spittas (1880, 605) nicht widerlegt werden konnte, dass Mizlers Übersetzung des *Gradus* ins Deutsche „gleichsam unter Bachs Augen“ vor sich ging, ist dieser Aspekt im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchaus willkommen, und zwar in zweifacher Hinsicht: *Erstens* werfen die Bearbeitungen und Zusätze durch Mizler vielleicht ein Schlaglicht auf das kompositionstheoretische Denken J. S. Bachs, das heißt möglicherweise spiegeln sich in Mizlers Bearbeitungen auch Überzeugungen aus dem Kreise Bachs. Selbst wenn das nicht der Fall sein sollte, kann *zweitens* der bearbeitete Text zum Teil als eine Quelle für die Ansichten Mizlers genommen werden, die durch seine Ergänzungen, Auslassungen und Zusätze bei der Übersetzung repräsentiert werden. Im letztgenannten Sinne dient uns Mizlers Übersetzung also als Quelle für die unabsichtliche Überlieferung (vergleiche Brandt 1992, 52; Seiffert 1992, 153 ff.) bestimmter musiktheoretischer Überzeugungen seiner Zeit. Aus diesen beiden Gründen greife ich absichtlich auf die Mizlersche Übersetzung des *Gradus* zurück und nicht auf den originalen Text von Fux, ungeachtet der Warnungen von Wolfgang Horn.

Scheibes *Compendium Musices Theoretico-practicum* war dem Untertitel nach zu urteilen, wohl lediglich als eine knappe, grundlegende Einführung in die musikalische Komposition gedacht: „Kürzer Begriff derer nöthigsten Compositions-Regeln“. Diese Einschätzung des Textes wird auch dadurch unterstützt, dass Scheibe sich an mehreren Stellen ausdrücklich an den „Anfänger“ wendet (vergleiche zum Beispiel Seite 56 oder 58). Aufgrund dieser Zielgruppe darf man den Text keinesfalls mit den stärker theoretisch orientierten Abhandlungen Matthesons oder Marpurgs vergleichen. So weit Scheibes *Compendium* überhaupt repräsentativ für die Theorie und Praxis der Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts sein kann, ist es das in erster Linie für die musikalischen und satztechnischen Grundlagen seiner Zeit. Fundierte theoretische Erörterungen oder die Diskussion satztechnischer Raffinessen waren aller Wahrscheinlichkeit nach in diesem Text von Anfang an gar nicht beabsichtigt. Darin nun aber eine Schwäche des Manuskripts für die heutige Forschung zu sehen wäre falsch. Ganz im Gegenteil besteht die Stärke des Textes gerade darin, dass er vermutlich etwas über das fundamentale satztechnische Know-how eines angehenden Komponisten im 18. Jahrhunderts aussagt.

Einen ganz ähnlichen Status wie Scheibes *Compendium* besitzt auch Kellners *Treulicher Unterricht vom General=Baß*. Zum einen richtet sich die Schrift vornehmlich an den Anfänger und zum anderen wird in ihr „alle Weitläufigkeit vermieden“. Die bei Scheibe getroffenen Feststellungen gelten demnach auch hier.

Walthers *Lexicon* ist ein enzyklopädisches Werk, das auf eine möglichst umfassende Darstellung des musikalischen Wissens seiner Zeit abzielte. Damit stellt der Text aller Wahrscheinlichkeit nach eine verhältnismäßig „reine“ deskriptive Quelle dar. Dafür besitzt er aber auch zwei bedeutende Schwächen: *Erstens* hat das *Lexicon* keinerlei systematischen Charakter. Es steht damit den Schriften anderer Autoren um einiges nach, deren Stärken vor allem in der Darstellung von Zusammenhängen bestehen. *Zweitens* enthält das *Lexicon* auch solches Wissen, das zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung nicht mehr aktuell war, wie die Einträge zu Begriffen der griechischen und mittelalterlichen Musiktheorie oder der Moduslehre zeigen. Insofern ist mit Sicherheit nicht alles was in Walthers *Lexicon* steht, repräsentativ für das musiktheoretische Denken und die musikalische Praxis des 18. Jahrhunderts. Das Problem besteht nun

darin, zwischen dem aktuellen und dem nicht mehr aktuellen Wissen zu unterscheiden. Zudem hat Walther für das *Lexicon* Autoren aus verschiedenen Sprachräumen herangezogen. Damit stellt sich mindestens für das Erscheinungsjahr und den unmittelbaren Zeitraum danach die Frage, wie repräsentativ sein *Lexicon* für den deutschsprachigen Raum ist. Aus diesen Gründen werde ich Walthers *Lexicon* in erster Linie als Hilfsquelle betrachten und vor allem als zusätzlichen Indikator oder in Zweifelsfällen heranziehen. Diese Haltung mag den einen oder anderen Leser vielleicht überraschen, da Walthers Enzyklopädie in der Sekundärliteratur für gewöhnlich als erstrangige Quelle für die Musikanschauungen des 18. Jahrhunderts betrachtet wird. Sie ist aber verständlich, wenn man sich vor Augen hält, dass es in der vorliegenden Arbeit vor allem um den systematischen Zusammenhang der kontrapunktischen Satztechniken jener Zeit geht.

Verglichen mit allen anderen Quellen hinterlässt Johann Gottfried Zieglers *Kurtzer Unterricht von der Musicalischen Composition* in der einen Hinsicht einen pedantischen Eindruck und scheint in der anderen Hinsicht doch relativ oberflächlich gehalten zu sein. Pedantisch wirken Zieglers stereotype Darstellungen von Kadenzen in allen möglichen Tonarten auf allen zulässigen Stufen. Andererseits begnügt er sich bei der Behandlung der Fugen mit sehr knappen Bemerkungen, in denen, so scheint es wenigstens, recht willkürlich nur einige wenige satztechnische Details herausgehoben werden. Aufgrund des „dürftigen“ Charakters des Manuskripts ist anzunehmen, dass Ziegler seine Schrift ausschließlich in seinem Unterricht benutzt und vermutlich niemals an eine Veröffentlichung gedacht hat. Trotz dieser (wohlwollenden) Annahme könnte man angesichts des Manuskripts jedoch durchaus auch an Zieglers Kompetenz bezüglich kontrapunktischer Satztechniken zweifeln.

Einen gänzlich anderen Charakter weist Christian Gottlieb Zieglers *Anleitung zur musikalischen Composition* auf. Ziegler wendet sich in dem umfangreichen Manuskript mehrfach an den Leser in der dritten Person, sodass man davon ausgehen darf, dass das Manuskript bei seiner Abfassung ursprünglich für eine Publikation gedacht war. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die einzig überlieferte Fassung der Abhandlung sich in einer Abschrift erhalten hat. Dem Charakter und Zweck nach urteilen, ist Zieglers Abhandlung als eine Lehrschrift für den angehenden Komponisten konzipiert, die sich durch ihre Genauigkeit bei der Darstellung satztechnischer Details und ihre gelegentlichen sorgfältigen Begründungen satztechnischer Regeln auszeichnet. Darüber hinaus zeigt Zieglers Kenntnis maßgeblicher Schriften seiner Zeit, dass er mit großer Wahrscheinlichkeit als ein gut informierter Autor im Sinne von (B4) gelten kann.

Für die restlichen von mir herangezogenen Quellen sollen die oben gemachten allgemeinen Bemerkungen zur Evaluation von Quellen und die Ausführungen des § 2 genügen.

Verschiedentlich wird im Folgenden von *Klassifikationen* oder *Einteilungen* gesprochen, die mitunter „scharf“ oder „unscharf“, „vollständig“ oder „unvollständig“ genannt werden. Auf eine Darstellung der Eigenschaften und Adäquatheitsbedingungen von Klassifikationen wird an dieser Stelle verzichtet, da sie in der Regel schon Gegenstand methodologischer Präliminarien sind (oder es wenigstens sein sollten). Derjenige Leser, der mit diesen Begriffen nicht so vertraut ist, findet eine informelle Beschreibung bei Stegmüller (1970, 19 ff.) oder Dorn (1980, 334 ff.).

Kapitel II

Der Kadenzbegriff im 18. Jahrhundert

§ 1 Terminologische Aspekte des Kadenzbegriffs

Bei der Beschäftigung mit dem Kadenzbegriff des 18. Jahrhunderts stößt man unweigerlich auf eine Vielzahl von gebräuchlichen Ausdrücken, mit denen der Kadenzvorgang in den Quellen des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird. Die nachstehende Liste gibt eine repräsentative, aber nicht vollständige Übersicht über einige der häufigsten Termini:

- „Clausula“
(Mattheson 1722, 27; Stölzel *Anleitung*, 41)
- „Clausula finalis“
(Scheibe 1730, 32; Ziegler *Anleitung*, 181)
- „Haupt=Formal=Clausul“
(Werckmeister 1702, 47)
- „Cadenz oder Formal=Clausul“
(Kellner 1743, 22)
- „Tonschluß“, „Schlußclausel“, „Schlußformel“, „Schlußsatz“
(Marpurg 1753, 105)
- „Hauptabsatz“
(Marpurg 1753, 17)
- „Cadence“, „Cadenza“, „Cadentia“
(Walther 1732, 124; Ziegler *Unterricht*, 8v)

Außer diesen Bezeichnungen werden in selteneren Fällen auch Ausdrücke wie „Stimm=Fall“ oder „Harmonie=Schluß“ verwendet, die Walther im Definiens seines Lexikonartikels *Cadence* anführt.

Für gewöhnlich kann der Leser von Quellentexten des 18. Jahrhunderts ohne Probleme erkennen, wann ein Autor mit einem der oben angegebenen Ausdrücke eine Kadenz bezeichnet. Es gibt jedoch eine Ausnahme, auf die ich näher eingehen möchte. Der Ausdruck „clausula“ oder „Clausul“ ist mehrdeutig und hat zwischen 1700 und 1750 mindestens drei verschiedene Bedeutungen:

- (1) wird damit eine Kadenz bezeichnet,
- (2) werden damit bestimmte Schlussformeln (Tonfolgen) in einer Stimme bezeichnet,
- (3) wird damit das Thema eines Kanons, einer Fuge oder ganz allgemein eines imitatorisch durchgearbeiteten Satzes bezeichnet.

Diese Mehrdeutigkeit des Ausdrucks „clausula“ kann in bestimmten Kontexten zu Begriffsverwirrungen führen. Deshalb wurde der Leser zur Vorsicht darauf hingewiesen. Eine vorläufige Begriffsbestimmung von (1) und (2) findet im nächsten Abschnitt statt; mit (3) beschäftigt sich § 3 in Kapitel IX. Die genaue, von mir auch in der vorliegenden Arbeit verwendete Terminologie zur Bezeichnung von Kadenzen wird in den folgenden Paragraphen des vorliegenden Kapitels anhand von Quellentexten erläutert und so weit wie möglich rekonstruiert.

Zum besseren Verständnis wurde im Ex. 2 jede Klausel genau bezeichnet. Wie man sieht, liegen im 1. Abschnitt alle Klauseln in ihren gleichnamigen Stimmen. Der 2. Abschnitt zeigt dagegen eine Vertauschung der drei oberen Klauseln: die Altklausel liegt nun im Diskant, die Tenorklausel im Alt und die Diskantklausel im Tenor. Eine ähnlich vollständige oder teilweise Vertauschung der Klauseln weisen auch die Abschnitte 3 bis 5 auf.

Dem aufmerksamen Leser ist wohl kaum entgangen, dass die in den Abschnitten 4 und 5 auftretenden Alt- und Tenorklauseln nicht im Ex. 1 aufgeführt wurden. Tatsächlich ist Werckmeisters Darstellung der Klauseltypen in dieser Hinsicht unvollständig. Eine Ergänzung der fehlenden Varianten einiger Klauseln bietet diesbezüglich Stölzel (*Anleitung*, 37 ff.). Bei der Tenorklausel sind demnach mindestens noch die folgenden drei Formen gebräuchlich:

Ex. 3: Varianten der Tenorklausel



Neben der im Ex. 1 gezeigten Form der Altklausel mit herabspringender Terz, existiert außerdem eine Variante der Altklausel mit gleichbleibendem Ton.

Ex. 4: Variante der Altklausel



Die Vertauschung der Klauseln im mehrstimmigen Satz, wie sie Werckmeisters Abschnitte 2-5 des Ex. 2 zeigen, sind im 18. Jahrhunderts durchaus üblich. An der Bezeichnung der Klauseln ändert ihre Versetzung in andere Stimmlagen im Übrigen jedoch nichts.

Bei den fünf Beispielen im Ex. 2 handelt es sich nur um eine mögliche Form der Kadenz, nämlich derjenigen, bei der sich die Bassklausel im Fundament befindet. Darüber hinaus liegt im 18. Jahrhundert auch dann eine Kadenz vor, wenn die diskantierende, altisierende oder tenorisierende Klausel „loco fundamenti“ gesetzt wird (Werckmeister 1702, 49). Zur Illustration von Kadenzformen ohne Bassklausel im Fundament wollen wir an dieser Stelle einige Beispiele geben (Der Leser beachte, dass der Ausdruck „clausula“ in den Notenbeispielen jetzt im Sinne von „Kadenz“ gebraucht wird und nicht mehr eine einzelne Klausel bezeichnet!). Zunächst nach Walther (1708, 169):

Ex. 5: Kadenzformen ohne Bassklausel im Fundament

clausula cantizans

clausula tenorizans clausula altizans

Kadenzformen müssen nicht zwangsläufig vierstimmig sein; das geht aus den nachfolgenden Beispielen von J. G. Ziegler (*Unterricht*, 8v) hervor (für ein Beispiel ohne Generalbaßnotation vergleiche Ex. 8):

Ex. 6: Zweistimmige Kadenzen mit Tenor- und Diskantklausel im Fundament

Weitere Beispiele für Kadenzen mit Tenor- oder Diskantklausel loco fundamenti finden sich bei Mattheson (1722, 27 f.), Scheibe (1730, 32 f.), Walther (1732, 124), Stölzel (*Anleitung*, 40 f.), C. G. Ziegler (*Anleitung*, 193 ff.) und Marpurg (1753, 107).

Wir wollen nun die wichtigsten Charakteristika von Kadenzen hinsichtlich der Stimmfortschreitung zusammenfassen.

- Die *Tenorklausel* und die *Diskantklausel* erreichen auf der Ultima jeweils den Grundton des Zielakkordes; und zwar unabhängig davon, ob sie in den Oberstimmen oder in der Fundamentstimme liegen. Im Fall der Tenorklausel geschieht dies in der Regel durch einen Ganztonschritt abwärts oder aber durch eine geeignete Variante (vergleiche Ex. 3), während die Diskantklausel einen Halbtonschritt aufwärts schreitet. Findet sich eine dieser beiden Klauseln bei einer Kadenz loco fundamenti, dann steht der Zielakkord in „Grundstellung“, um mit heutigen Worten auszudrücken.
- Ist eine *Bassklausel* (im Fundament) an der Kadenz beteiligt, so hat sie auf der Ultima den Grundton des Akkordes, während der Intervallschritt von der Penultima zur Ultima verschieden, als Quinte abwärts oder Quarte aufwärts, ausfallen kann. In beiden Fällen steht der Zielakkord immer in Grundstellung. Auf andere Formen der Bassklausel und die damit verbundenen Kadenzformen gehen wir im nächsten Abschnitt ein.
- Liegt die *Altklausel* bei einer Kadenz in einer der beteiligten Oberstimmen, dann geht sie per Terzfall zur Ultima des Zielakkordes, oder von der Penultima zur Ultima tritt keine Änderung ein, das heißt beide haben denselben Ton. Im einen Fall besteht die Ultima aus der Terz des Zielakkordes und im anderen Fall aus der Quinte des Zielakkordes. Liegt die *Altklausel* jedoch in der Fundamentstimme, so springt sie immer terzweise zur Terz des Zielakkordes ab. Das Resultat ist ein Sextakkord.

Außer den genannten Klauseln können gelegentlich noch Stimmfortschreitungen auftreten, die durch die vier Klauseltypen nicht erfasst werden. Das gilt insbesondere für die Mittelstimmen eines mehrstimmigen Satzes. Hinsichtlich der Kadenzbestimmung sind sie jedoch bedeutungslos und werden in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts auch nicht speziell behandelt.

Anmerkung. Einige weitere Unterscheidungen von Diskantklauseln finden sich in einer Arbeit von Heinrich Deppert (1989). Da Deppert für diese Unterscheidungen allerdings keine Indikatoren angibt, werde ich seinen Vorschlag hier nicht aufgreifen.

In einer jüngst publizierten Monographie, führt Deppert (1993, 79 f.) außerdem sogenannte „Doppelklauseln“ ein, im Gegensatz zu den gewöhnlichen Klauseln. Dabei stützt er sich auf Ausführungen Matthesons (1739, 352 f.) über die Behandlung gebrochener Akkorde, insbesondere die Möglichkeit, einen zweistimmigen Satz durch einen einstimmigen Satz zu repräsentieren. Aus zwei verschiedenen Gründen halte ich diese von Deppert eingeführten „Doppelklauseln“ für ein interpretatorisches Artefakt. Der erste Grund ist inhaltlicher Natur: Die in Rede stehende Passage Matthesons, auf die sich Deppert bezieht, steht in keinerlei Zusammenhang mit der Behandlung von Klauseln oder Kadenzen, sodass es äußerst zweifelhaft ist, ob man aus dem zufälligen Vorkommen einer Kadenz in dem zweistimmigen Notenbeispiel einen so gewagten Schluss ziehen darf. Ganz im Gegenteil möchte ich darauf hinweisen, dass in keiner mir bekannten Quelle des 18. Jahrhunderts „Doppelklauseln“ oder vergleichbare satztechnische Sachverhalte im Zusammenhang mit Kadenzen erwähnt werden. Genau genommen gibt es somit keinen historischen Beleg beziehungsweise Indikator, der die theoretisch und praktisch weitreichende Einführung von sogenannten „Doppelklauseln“ legitimiert.

Leider präsentiert Deppert (1993, 79 f.) auch keine eindeutigen Beispiele aus dem Werk Bachs, die seine Hypothese induktiv stützen könnten. Seine Beispiele für Doppelklauseln am Ende von Fugenthemen aus den beiden Sammlungen des *Wohltemperierten Klaviers* sind bloß „ziemlich

vollständig“, wie er selbst eingesteht. Mit anderen Worten zeigt keines der angegebenen Beispiele eine vollständige Übereinstimmung mit den sogenannten „Doppelklauseln“ nach Mattheson.

Mein zweiter Einwand ist logischer Natur und damit unabhängig von dem ersten: Aus dem Umstand, dass ein zweistimmiger Satz mit Kadenz durch einen einstimmigen Satz repräsentiert werden *kann*, folgt nicht, dass jeder einstimmige Satz zugleich eine Repräsentation eines zwei- oder mehrstimmigen Satzes ist. Somit ist die generelle Einführung von sogenannten „Doppelklauseln“ meines Erachtens logisch nicht gerechtfertigt.

Nach unserer bisherigen Darstellung haben wir gesehen, dass jede in einer Oberstimme vorkommende Klausel bei einer Kadenz im Fundament liegen kann. Wie verhält es sich nun mit der Bassklausel? In allen oben aufgeführten Beispielen des Ex. 2 lag sie im Fundament. Kann eine Bassklausel auch in einer an einer Kadenz beteiligten Oberstimme liegen? Über diese Frage herrscht in den Quellentexten keine einhellige Auffassung. Zuerst sollten wir uns jedoch einen Überblick über das Problem verschaffen. Zur Illustration zeigt das folgende Notenbeispiel nach Scheibe (1730, 32 f.) zwei Kadenzen, in denen prima facie jeweils eine Bassklausel vorzukommen scheint.

Ex. 7: Kadenzen mit regulärer Bassklausel und Pseudo-Bassklausel

The musical notation shows two cadences in G major. The first cadence (left) features a regular bass clause (G) in the bass staff, moving from G4 to G3. The second cadence (right) features a pseudo-bass clause (D) in the tenor staff, moving from D4 to D3. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a bass clef. Fingerings are indicated with numbers 6, 4, 3, 6, 7, 6.

Im ersten Kadenzbeispiel liegt die Bassklausel in der Fundamentstimme und bewegt sich vom Grundton des G-Durakkordes (Penultima) zum Grundton des C-Durakkordes (Ultima). Im zweiten Kadenzbeispiel mit Tenorklausel *loco fundamenti* befindet sich eine (mutmaßliche) Bassklausel in der Tenorstimme. Sie springt von der Terz des verminderten Akkordes (Penultima) zur Quinte des C-Durakkordes (Ultima). Obwohl die mutmaßliche Bassklausel der zweiten Kadenz alle formalen Voraussetzungen erfüllt, nämlich den Quintsprung (d'-g) abwärts, muss man streng genommen davon ausgehen, dass in diesem Fall keine Bassklausel vorliegt. Der Grund ist recht einfach: Die Ultima der angeblichen Bassklausel wird mit der Quinte und nicht der Grundton des Zielakkordes belegt.

Allerdings weist Mattheson (1722, 28) darauf hin, dass es unter bestimmten Umständen auch Ausnahmen geben kann und er gibt sogar ein Notenbeispiel dazu an: „Bassierende *Cadenzen* gehören zwar eigentl. ins *fundament*, allein man braucht sie auch gar öfters in oberstimmen, jedoch so, daß eben nicht damit geschlossen wird, es wäre dann, daß man *expresse* ein *Bassetgen* einführen wollte“.

Ex. 8: Bassklausel in der Oberstimme

The musical notation shows a cadence in G major with a bass clause in the upper voice. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a bass clef. The upper voice has a melodic line that moves from G4 to G3, while the bass staff has a harmonic line that moves from G3 to G2.

Ein weiterer Hinweis darauf, dass es bezüglich von Bassklauseln nicht nur Ausnahmen im Sinne Matthesons gab, sondern dass über den Status von Bassklauseln bei Klauselvertauschungen generell keine Einigkeit im 18. Jahrhundert bestand, findet sich (indirekt) bei Stölzel (*Anleitung*, 40), der einen im Diskant befindlichen Quintsprung in der Art des Ex. 7 mit „Bass. Cl.“ bezeichnet. Marpurg (1753, 107) ist

der erste Theoretiker, der die Bassklausel als Stimmführungsmöglichkeit in den Oberstimmen ohne Umschweife anerkennt und entsprechend bezeichnet.

Die meisten Beispiele für Kadenzen haben wir im Rahmen vierstimmiger Modelle vorgestellt, wie es in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts gemeinhin üblich war. Ich möchte jedoch noch einmal betonen, dass Vierstimmigkeit keine notwendige Bedingung für das Vorliegen einer Kadenz im 18. Jahrhundert ist. Auch im zwei- oder dreistimmigen Satz liegen Kadenzen dann vor, wenn die geeigneten Klauseln vorhanden sind.

Handelt es sich um einen Satz mit mehr als vier Stimmen, so sind in der Regel drei Fälle möglich. *Erstens* können einzelne Klauseln der Kadenz vervielfacht sein und in mehreren an einer Kadenz beteiligten Stimmen auftreten. *Zweitens* können gleichzeitig verschiedene Varianten eines Klauseltyps an einer Kadenz beteiligt sein. Und *drittens* können Wendungen vorkommen, die keinem der vier bekannten Klauseltypen zugehören und die von der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts nicht systematisch erfasst oder als „Klausel“ bezeichnet wurden.

§ 3 Die Klassifikation der Kadenzen zwischen 1700 und 1750

Eine umfassende Darstellung der Kadenzformen bis 1700 auf der Grundlage von Werckmeisters Schriften und Walthers *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) findet sich bei Deppert (1993), sodass ich mich hier voll und ganz auf den Kadenzbegriff nach 1700 konzentrieren kann. Insgesamt sollen fünf verschiedene Quellen zu seiner Behandlung herangezogen werden. Vier dieser Quellen sind bislang unveröffentlicht: Johann Matthesons *Melotheta*, Johann Gotthilf Zieglers *Unterricht von der Composition*, Christian Gottlieb Zieglers *Anleitung zur musikalischen Composition*, und Gottfried Heinrich Stölzels *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*. Bei der fünften Quelle handelt es sich um Johann Adolph Scheibes *Compendium Musices Theoretico-Practicum* in der Übertragung durch Peter Benary (1960).

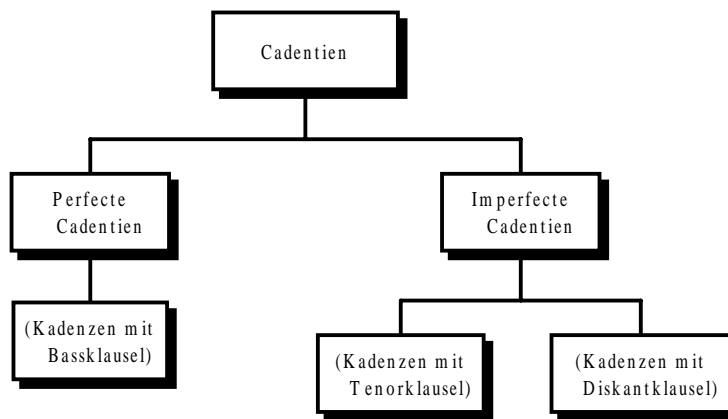
Johann Mattheson (1722, 26 ff.) überliefert insgesamt sechs Formen der Kadenz, die alle anhand der im Fundament befindlichen Klausel unterschieden werden:

- (1) *clausula formalis perfectissima*. Sie zeichnet sich durch eine (perfekte) Bassklausel loco fundamenti aus, das heißt die Fundamentstimme springt entweder eine Quarte hinauf oder fällt eine Quinte herunter.
- (2) *clausula perfecta*. Sie zeigt im Fundament eine (imperfekte) Bassklausel, die entweder eine Quinte aufwärts oder eine Quarte abwärts springt. Harmonisch gesehen kann man diese Kadenzform mit dem sogenannten „Plagalschluss“ einiger gegenwärtiger Theorien der Harmonie vergleichen.
- (3) *clausula formalis minus perfecta* oder *clausula altizans*. Bei dieser Kadenz liegt eine Altklausel im Fundament, das heißt die tiefste Stimme springt eine Terz abwärts. Interessanterweise erwähnt Mattheson (1722, 27) in diesem Zusammenhang noch eine weitere Form der altisierenden Kadenz, bei der die Fundamentstimme eine Sekunde aufwärts steigt. Harmonisch gesehen entspricht diese Form mit aufwärts gehender Sekunde dem sogenannten „Trugschluss“ gegenwärtiger Theorien der Harmonie.
- (4) *clausula cantizans*. Sie zeigt die oben beschriebene (reguläre) Diskantklausel loco fundamenti.
- (5) *clausula tenorizans*. Sie enthält im Fundament eine (reguläre) Tenorklausel.

Nähere Anmerkungen macht Mattheson (1722, 27) nur zur *clausula formalis minus perfecta*: Sie könne „zwar niemals zum Schluß[,] wohl aber zum Absatz u. Auffenthalt bey einigen Gelegenheiten, insonderheit im Recit: u. an solchen Orten, wo was weiteres gleich da rauf folget, adhibiret werden“.

Im Gegensatz zu Mattheson, der keine weitere Unterscheidung bezüglich seiner fünf verschiedenen Kadenzformen trifft, teilt Johann Gotthilf Ziegler (*Unterricht*, 8r) alle Kadenzen in zwei Klassen ein: perfekte und imperfekte Kadenzen. Zu den perfekten Kadenzen zählt Ziegler ausschließlich solche Formen mit Bassklausel loco fundamenti, während die Kadenzen mit Tenor- und Diskantklausel im Fundament in die Klasse der imperfekten Kadenzen fallen. Das unten stehende Diagramm gibt seine Einteilung zur besseren Übersicht in graphischer Form wieder.

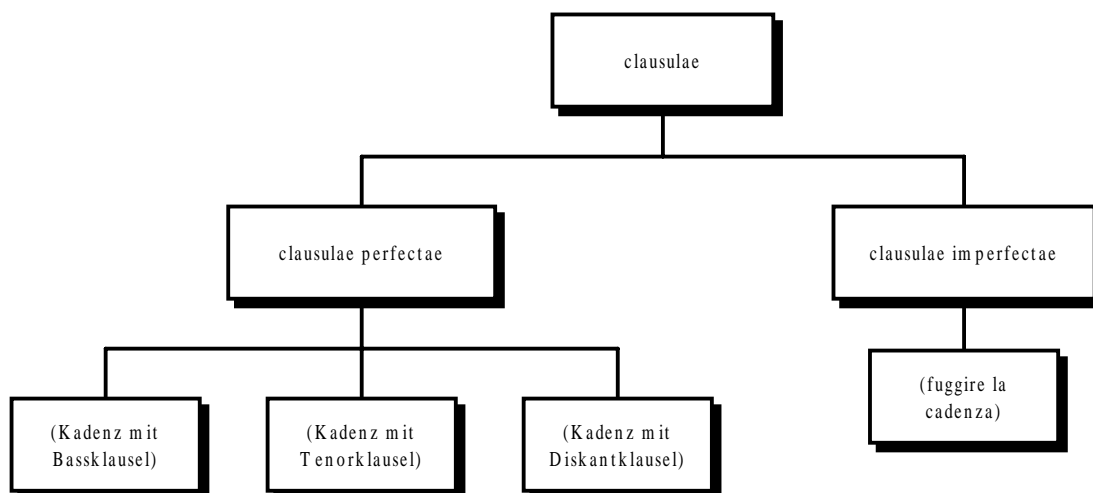
Abbildung 1: Kadenzklassifikation nach J. G. Ziegler



Während es für die perfekten Kadenz keine Einschränkungen gibt, werden imperfekte Kadenz laut Ziegler (*Unterricht*, 8v) ausschließlich „in der Mitten eines Stückes oder Gesanges gebraucht“.

Gottfried Heinrich Stölzel nimmt eine Zweiteilung aller Kadenz in *clausulae perfectae* und *imperfectae* vor. Zu den perfekten Kadenz gehören alle Kadenz mit Bass-, Tenor- oder Diskantklausel im Fundament. Die *clausulae imperfectae* andererseits „bleiben entweder in penultimam stehen, oder führen ihre Ultimam anders wohin als die *Clausulae perfectae*“ (Stölzel *Anleitung*, 41). In diese Klasse gehört beispielsweise die bei Mattheson vorkommende Kadenz mit sekundweise aufwärts schreitender Altklausel. Wie Stölzels (*Anleitung*, 8) abschließende Bemerkung hinsichtlich der *clausulae imperfectae* jedoch zeigt, handelt es sich bei diesen Kadenzformen hauptsächlich um das sogenannte Ausfließen einer Kadenz (*fuggire la cadenza*), auf das ich weiter unten ausführlich zu sprechen kommen werde.

Abbildung 2: Kadenzklassifikation nach G. H. Stölzel



Die Aufgabe der Altklausel besteht nach Stölzel (*Anleitung*, 5) lediglich darin, die Harmonie aufzufüllen. Vermutlich ist das der Grund dafür, dass er eine Kadenz mit Altklausel *loco fundamenti* überhaupt nicht aufführt.

Ebenso wie die beiden letztgenannten Theoretiker unterteilt auch Christian Gottlieb Ziegler (*Anleitung*, 191 ff.) die Kadenz in zwei verschiedene Klassen: „*Clausulas finales perfectae*“ und „*Clausulas finales imperfectae*“. Die Klasse der perfekten Kadenz enthält selbst wiederum zwei Einteilungsklassen: die Klasse der gewöhnlichen (*ordinären*) und die Klasse der außergewöhnlichen (*extraordinären*) Kadenz. Die gewöhnlichen *clausulae finales perfectae* umfassen alle Kadenz mit regulärer Bassklausel und eventuellen Vorhaltsbildungen. Ziegler unterteilt diese Kadenz nach ihrer

Signatur, das heißt nach der Art des Vorhalts vor der Ultima: (i) Kadenzen ohne Vorhalt, (ii) Kadenzen mit Quart-Vorhalt, (iii) Kadenzen mit Quartsext-Vorhalt und (iv) Kadenzen, die den Dreiklang mit hinzugefügter Sexte über dem Quartton der Ultima enthalten (Ziegler *Anleitung*, 194-195). Außergewöhnliche *clausulae finales perfectae* können in drei verschiedenen Formen auftreten: mit imperfekter Bassklausel im Fundament, mit liegendem Basston oder als Kadenz des „modo Phrygio“. Mit der letztgenannten Form ist die *clausula in mi* gemeint, die eine aus einer kleinen Sekunde bestehenden Variante der Tenorklausel im Fundament zeigt.

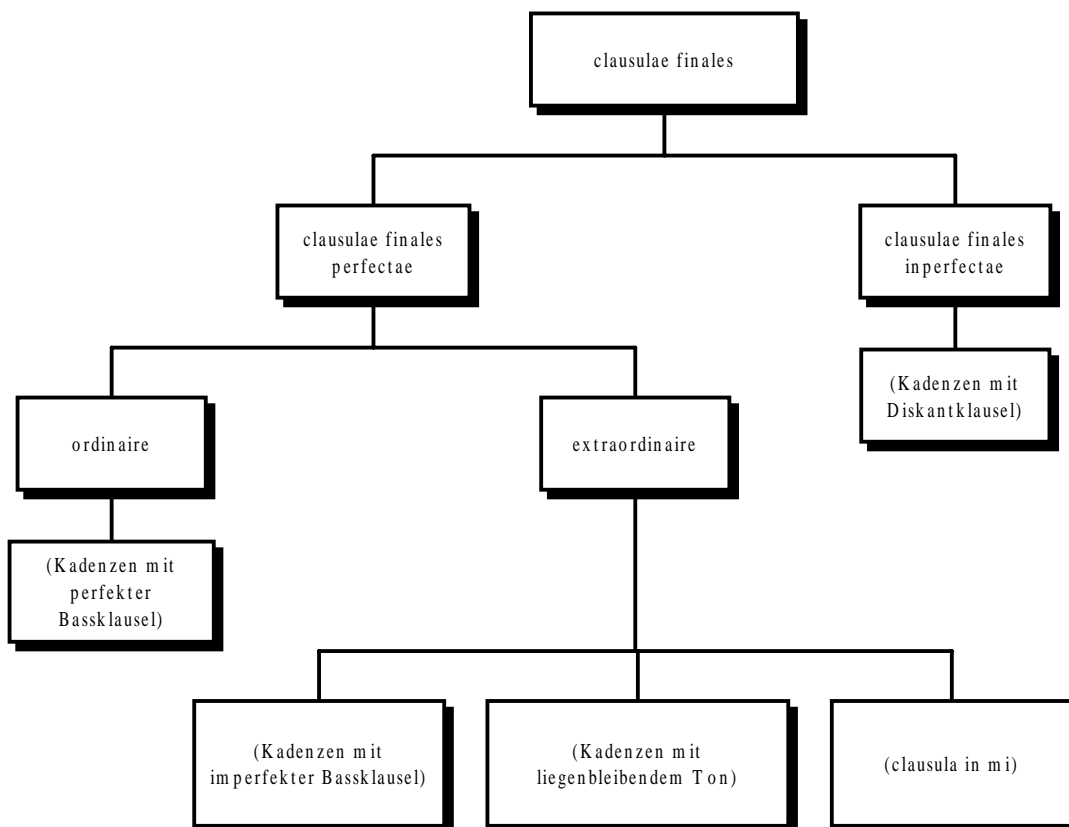
Ex. 9: Außergewöhnliche Kadenzen nach C. G. Ziegler

6 7
5 4
2
3
6 7 6 #

Kadenz mit imperfekter Baßklausel
Kadenz mit liegendem Baßton
clausula in mi

Gegenüber dieser zweifachen Unterteilung der perfekten Kadenzen umfassen die *clausulae finales imperfectae* nach Ziegler nur eine einzige Form, nämlich solche Kadenzen mit Diskantklausel im Fundament. Damit erhalten wir das nachstehende Diagramm.

Abbildung 3: Kadenzklassifikation nach C. G. Ziegler



Nur in zwei Fällen gibt Ziegler Hinweise über die Verwendung von Kadenzen. So schreibt er über den Gebrauch der *clausula in mi*: „Diese Arth der Schluß Clausuln ist den modo Phrygio eigen, ist aber bey unß in heutiger music gar gebräuchl: und thut besondre Wirkung. Sie wird sonderlich von denen Componisten am Ende eines Adagio gebrauchet, und zwar meistens, wenn das Adagio aus einen moll Tone gegangen. Sie wird auch absonderlich gebrauchet, wenn man Text Worte hat, welche eine Frage in sich halten [...]“ (Ziegler *Anleitung*, 196). Hinsichtlich der imperfekten Kadenzen stellt er einschränkend fest, „daß diese Imperfecten Schluß Clausuln gantz am Ende eines Stückes nicht gebrauchet werden

können, sondern nur in der Mitte, und um des Willen könnte man sie Clausulas intermedias benennen“ (Ziegler *Anleitung*, 196).

Im Gegensatz zu den meisten Autoren seiner Zeit ist Ziegler (*Anleitung*, 192) übrigens nicht mit der üblichen Bezeichnung der Kadenz einverstanden, die sich nach der im Fundament befindlichen Klausel richtet. Mit Blick auf Kellners *Treulichen Unterricht im General-Baß* schlägt Ziegler stattdessen vor, Kadenz nach derjenigen Stimme zu benennen, die den Leitton innehat. Für seine Kadenzklassifikation ist dieser Aspekt jedoch nicht von Bedeutung, da er selbst die Differenzen herunterspielt: „In der That liegt auch so viel nicht daran, ob man sie so oder anders nennt, wenn man nur die Sache selbst recht weis, und versteht“ (Ziegler *Anleitung*, 193).

Scheibe (1730, 32) nimmt eine Unterscheidung der Kadenz in dreierlei Hinsicht vor. Zunächst ist die Kadenz „in Ansehung des Concentus zu unterscheiden“, das heißt im Hinblick auf ihre Harmonie. Dabei kommen zwei denkbare Fälle infrage: Entweder liegt die Kadenz als *clausula finalis pura* oder als *clausula finalis ornata* vor. *Pura* ist eine Kadenz genau dann, wenn keine Dissonanzen (Secunda major et minor, Quarta major et minor, Quinta falsa, Septima major et minor und Nona major et minor (Scheibe 1730, 23)) oder „Zierath“, wie Scheibe es nennt, in ihrem Verlauf auftreten. In allen anderen Fällen ist sie *ornata*, das heißt „wenn ich mit Hülfe der *Syncopation* und des *Transitus cadenziere*“ (Scheibe 1730, 32). Die Unterscheidung zwischen einfachen und verzierten Kadenz kann im Rahmen der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts übrigens als Standard angesehen werden, auch wenn sie nur in einigen Fällen explizit eingeführt wird (vergleiche zum Beispiel die J. S. Bach zugeschriebene und von Johann Peter Kellners Hand überlieferte Generalbasslehre in Spitta 1880, 922).

Ex. 10: Clausula pura und clausula ornata nach J. A. Scheibe

Eine weitere Unterscheidung wird von Scheibe (1730, 32) „in Ansehung der Modulation der Unterstimme“ vorgenommen. Die Bewegung der Unterstimme kann (i) per gradum abwärts oder per gradum aufwärts geschehen oder sie verläuft (ii) sprungweise, indem sich die Bassstimme eine Quart beziehungsweise eine Quint aufwärts oder abwärts bewegt. Eine Kadenz nach (i) bezeichnet Scheibe als „clausula tenorizans“, das heißt als Kadenz mit einer Tenorklausel im Fundament. Entsprechend wird eine Kadenz nach (ii) als „clausula bassizans“ bezeichnet, wegen ihrer im Fundament liegenden Bassklausel.

Die clausula tenorizans kann zwei verschiedene Formen der Tenorklausel im Fundament aufweisen: Bewegt sich die Fundamentstimme schrittweise durch einen Sekundschritt abwärts, so handelt es sich um die *gewöhnliche* clausula tenorizans. Unter diese Form fällt auch die clausula in mi.

Ex. 11: Gewöhnliche und ungewöhnliche clausula tenorizans nach J. A. Scheibe

gewöhnliche clausula tenorizans ungewöhnliche clausula tenorizans

(clausula in mi)

Bewegt sich die Tenorklausel schrittweise aufwärts, so handelt es sich um eine *ungewöhnliche* clausula tenorizans. Wie man an dem ersten Beispiel erkennt, zählt Scheibe offensichtlich auch solche Kadenzen zu den ungewöhnlichen clausulae tenorizantes, die tatsächlich eine Diskantklausel im Fundament aufweisen. Diese Auffassung ist nicht neu, denn schon Muffat (1699, 124) hat wenige Jahrzehnte zuvor in seiner Schrift *Regulae concertuum partiturae* eine Kadenz mit Diskantklausel loco fundamenti als „Cadentia minima tenorizans oder ascendens“ bezeichnet. Wir werden auf diese Eigenart in Zusammenhang mit Friedrich Wilhelm Marpurgs Kadenzklassifikation noch einmal zu sprechen kommen. Die zweite Form der ungewöhnlichen clausula tenorizans zeigt eine Tenorklausel, die uns als Variante bereits aus Stölzels Überlieferungen bekannt ist (vergleiche Ex. 3).

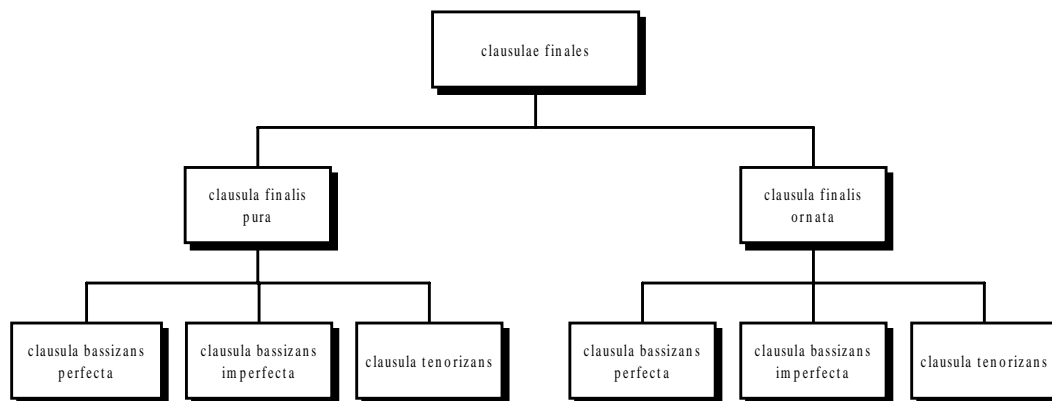
Wie bei der clausula tenorizans, so sind auch bei der clausula bassizans zwei verschiedene Formen möglich: Springt die Fundamentstimme eine Quart aufwärts oder fällt sie eine Quinte abwärts, so handelt es sich um eine clausula bassizans *perfecta*.

Ex. 12: Perfekte und imperfekte clausula bassizans nach J. A. Scheibe

clausula bassizans perfecta clausula bassizans imperfecta

Springt die Fundamentstimme hingegen eine Quinte aufwärts oder fällt um eine Quarte, so liegt eine clausula bassizans *imperfecta* vor. In beiden Fällen wird eine korrekte Führung der Oberstimmen als selbstverständlich vorausgesetzt.

Abbildung 4: Kadenzklassifikation nach J. A. Scheibe



Eine ähnliche Einteilung findet sich bereits vor der Jahrhundertwende bei Muffat (1699). Abgesehen nur von geringfügigen Unterschieden zeigt die Kadenzklassifikation von Scheibe eine recht genaue Übereinstimmung mit derjenigen von Muffat, wie man der nachfolgenden Gegenüberstellung entnehmen kann:

Muffat 1699		Scheibe 1730
cadentia simplex	entspricht	clausula finalis pura
cadentia ligata	entspricht	clausula finalis ornata
cadentia major	entspricht	clausula bassizans perfecta
cadentia minor	entspricht	clausula bassizans imperfecta
cadentia minima	entspricht	clausula tenorizans

Nur eine Kadenzform taucht bei Scheibe nicht auf: die „Cadentia minima stabilis“ (Muffat 1699, 125). Bei ihr handelt es sich der Sache nach um den *point d'orgue* oder die sogenannte „anhaltende Cadenz“, wie sie später von Marpurg (1753, 110) genannt wird.

Im Übrigen erwähnt Scheibe (1730, 33) eine Sonderform der *clausula bassizans imperfecta*, die hin und wieder in „Fugen und Kirchen Chören“ zu finden sei. Bei dieser Sonderform wird die *clausula bassizans imperfecta* an eine *clausula bassizans perfecta* angehängt, sodass sich harmonisch gesehen eine Stufenverbindung V-I-IV-I ergibt. Noch Jahrzehnte später führt Kirnberger (1771, 95) diese Sonderform unter der Bezeichnung „doppelter Schluß“ auf.

Scheibes letzte Unterscheidung der Kadenz „in Ansehung des Modi, woraus das Stück gesetzt ist“, betrifft die Frage nach der Ordnung der Ausweichung innerhalb eines Werkes und wird deshalb im nächsten Kapitel besprochen.

§ 4 Marpurgs stilbezogene Klassifikation der Kadenzen nach 1750

Neben Scheibes Klassifikation der Kadenzen ist vor allem Marpurgs Einteilung der Kadenzformen von besonderem Interesse, weil Marpurg über die bisher gezeigten Unterscheidungen weit hinausgeht und die Kadenzen vorab im Hinblick auf die „Schreibart“, das heißt den Stil, gliedert. Die Einteilung der Kadenzen erfolgt demnach zu allererst in Abhängigkeit davon, ob es sich um die „ariöse“ oder „recitativische“ Schreibart handelt (Marpurg 1763, 349). In beiden Stilen ergänzt Marpurg die Klassifikation der Kadenzen noch um eine Lehre von den „Absätzen“. Beide, Kadenzen und Absätze, umfassen zusammen die „musikalischen Unterscheidungszeichen überhaupt“ (Marpurg 1763, 349).

In Anlehnung an die Unterscheidung zwischen den Kadenzen in der ariösen und der recitativischen Schreibart, kann man außerdem noch die Kadenzen im Hinblick auf die „contrapunctische“ Schreibart klassifizieren, so wie sie von Marpurg in der *Abhandlung von der Fuge I.* ausführlich dargestellt werden. Die Einführung einer dritten Klasse von (kontrapunktischen) Kadenzen lässt sich durch Marpurgs (1763, 9, 11, 13, 29, 30) eigene Hinweise begründen, dass neben der ariösen und der recitativischen Schreibart mindestens noch eine „contrapunctische“ Schreibart existiert, die ihre eigenen Kadenzregeln besitzt. Seine Ausführungen in der *Abhandlung von der Fuge I.* können deshalb als Darstellung der möglichen Kadenzformen im kontrapunktischen Stil aufgefasst werden. Da für die vorliegende Untersuchung hauptsächlich kontrapunktische Satztechniken von Interesse sind, beginnen wir zuerst mit der Darstellung der Kadenzlehre im kontrapunktischen Stil und fassen uns beim ariösen und recitativischen Stil etwas kürzer.

In der *Abhandlung von der Fuge I.* bezeichnet Marpurg (1753, 105 ff.) jede Kadenz in der kontrapunktischen Schreibart als entweder „vollkommen“ oder „unvollkommen“. Als *clausula perfecta* gilt ihm eine Kadenz nur dann, wenn sie eine Bassklausel im Fundament und gleichzeitig in der Oberstimme eine Diskantklausel aufweist. Zwei Formen der Diskantklausel müssen dabei unterschieden werden, nämlich wenn „die Oberstimme entweder von der siebenten Saite der Octave in den Hauptton hinauf, oder von der zweyten Saite derselben auf den Hauptton herunter geht“. Damit die *clausula perfecta* auch bei ihrer „Umkehrung“ (Marpurg 1753, 107), das heißt der Versetzung der Klauseln, noch vollkommen bleibt, ist eine der beiden Diskantklauseln *loco fundamenti* erforderlich.

Ex. 13: Diskantklauseln nach F. W. Marpurg

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in common time (C). The first two measures show an ascending diskant clause, and the next two show a descending diskant clause. Below the staves, the text reads: 'aufwärtsgehende Diskantklausel' and 'abwärtsgehende Diskantklausel'.

Wie das Notenbeispiel zeigt, wird der Sekundschritt abwärts von der Penultima zur Ultima als Diskantklausel aufgefasst, der von allen anderen Autoren des vorhergehenden Paragraphen immer als Tenorklausel angesehen wurde. Da Marpurg neben den beiden Diskantklauseln auch zwei Formen der Tenorklausel kennt, müssen wir auf den Unterschied zwischen ihnen eingehen. Die Tenorklausel „geht von der vierten Saite auf die medianten herunter [...] oder von der zweyten Saite auf die medianten herauf“ (Marpurg 1753, 106). Mit anderen Worten unterscheiden sich die beiden Formen der Diskant- und Tenorklausel durch die Belegung der Penultima und Ultima. Bei der Diskantklausel wird die Ultima mit dem Grundton des Zielakkordes belegt, während sie bei der Tenorklausel die Terz des Zielakkordes innehat. Allerdings erwähnt Marpurg keine Kadenzform mit dieser Art der Tenorklausel *loco fundamenti*.

Ogleich Marpurgs Darstellung der beiden Diskantklauseln *prima facie* etwas verwirrend erscheint, entspricht sie der Sache nach den zwei Formen der Tenorklausel bei Scheibe (1730) oder Muffat (1699). Mit dem Unterschied allerdings, dass Scheibe und Muffat diese beiden Klauseln als Tenorklauseln (*clausulae tenorizantes*) bezeichnen während Marpurg sie unter dem Begriff der Diskantklausel (*clausula cantizans*) zusammenfasst.

Ebenso wie Scheibe unterscheidet Marpurg (1753, 109) übrigens auch zwischen einer mit „Zusatz gewisser melodischer oder harmonischer Figuren“ verzierten *clausula perfecta ornata* und einer schlichten *clausula perfecta pura* ohne entsprechende Zusätze.

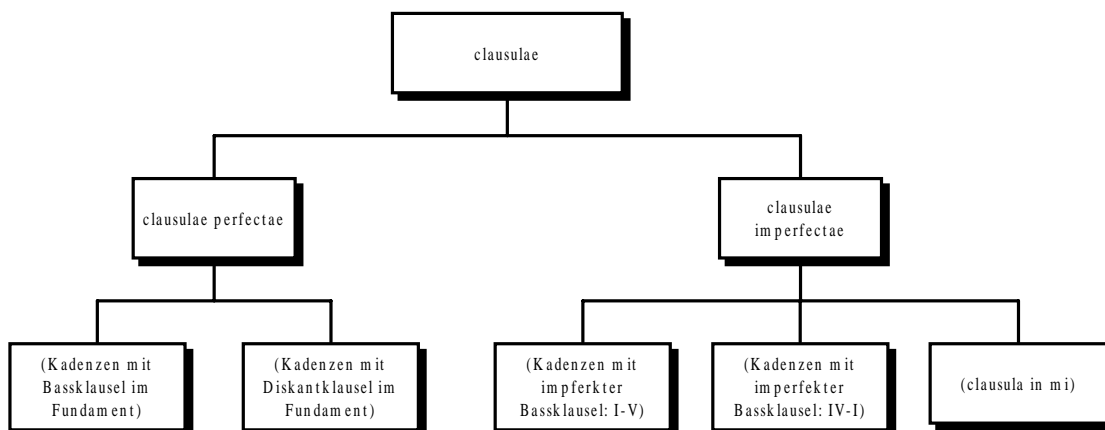
Die *clausula imperfecta* zerfällt in „dreyerley Gattungen“ (Marpurg 1753, 110 ff.). Die ersten beiden Formen enthalten eine imperfekte Bassklausel *loco fundamenti* und können sowohl in Moll- als auch in Durtonarten eingesetzt werden (vergleiche Ex. 14). Bei den Formen (α) und (β) geschieht die Kadenz „in Ansehung der Grundstimme von der Haupttonsnote in die Quinte“ und bei (γ) und (δ) „in Ansehung der Grundstimme von der Quarte in die Hauptnote“. (ϵ) und (ζ) stellen eine Variante von (γ) und (δ) mit „Sextquintenharmonie auf der vorletzten Note“ (Marpurg 1753, 111) dar.

Ex. 14: Clausulae imperfectae nach F. W. Marpurg

The musical score displays seven cadence forms, labeled (α) through (η), across four staves. Each form is separated by a vertical bar line. The notation includes treble and bass clefs, and various note values and rests.

Die vierte Kadenzform (η) vollzieht sich „in Ansehung der Grundstimme von der Sexte in die Dominante, und findet nur in einer weichen Tonart statt“ (Marpurg 1753, 111). Den Ursprung dieser Kadenz sieht Marpurg in der phrygischen Tonart gegeben, allerdings mit dem Unterschied, dass dort die Ultima der Fundamentklausel immer mit dem Grundton der Tonart belegt wird. Der Form nach handelt es sich bei dieser Kadenz unverkennbar um eine clausula in Mi. In diesem Zusammenhang erwähnt Marpurg noch einige mögliche Klauselvertauschungen, auf die wir hier jedoch nicht näher einzugehen brauchen.

Abbildung 5: Kadenzten im kontrapunktischen Stil nach F. W. Marpurg



Die clausula perfecta eignet sich sowohl zum Abschluss eines ganzen Stückes als auch für einzelne Teile innerhalb eines Stückes. Demgegenüber wird die clausula imperfecta ausschließlich für Zäsuren innerhalb eines Werkes verwendet (Marpurg 1753, 105). Einer zusätzlichen Beschränkung scheint die clausula in mi noch unterworfen zu sein: „Dieser unvollkommene Schlußgang wird heutiges Tages nur meistens im Kirchenstyl, wo er von besonderm Wehrte ist, in seiner eigentlichen Form [...] ausgeübet“ (Marpurg 1753, 112).

In der „ariösen Schreibart“ ist die Einteilung der Kadenzten mit derjenigen der kontrapunktischen Schreibart im Wesentlichen identisch, nur die Bezeichnungen haben sich geändert und Marpurgs (1763, 6 ff.) Ausführungen zu Art und möglicher Hierarchie der Kadenzten sind noch genauer. Eine „ganze Cadenz“ (= clausula perfecta) besteht aus einer „baßierenden Schlußclausel“ in der Fundamentstimme und einer „diskantierenden Schlußclausel“ in der Oberstimme. Die Ultimen beider Klauseln werden mit demselben Ton belegt und müssen „in Thesin fallen“, das heißt auf betonter Zählzeit des Taktes liegen. Die restlichen beiden „Mittelklauseln“ (altisierende und tenorisierende) haben für das Vorliegen einer clausula perfecta keine entscheidende Bedeutung; sie sind nach wie vor „clausulae explementalis“, wie es in der *Abhandlung von der Fuge I*. (Marpurg 1753, 107) heißt.

Drei besondere Fälle von „Verwechselungen der Schlußclauseln einer Cadenz“ führt Marpurg speziell auf. Genau genommen handelt es sich bei diesen Fällen um bestimmte Modifikationen der clausula perfecta:

1. *Fall.* Die Fundamentstimme erreicht den Grundton des Akkordes per Bassklausel, während die Ultima der Oberstimme mit einem anderen Ton des Akkordes (Terz oder Quinte) belegt wird. Dieser Fall hat oft in „vier- und mehrstimmigen Singstücken, doch nur besonders in contrapunctischen, Platz“ (Marpurg 1763, 11). Ausgenommen von dieser Kadenzform bleiben alle Fälle von „einfachen Singstücken“ für Diskant, Alt, Tenor oder Bass: Hier setzt eine *clausula perfecta* voraus, dass die Singstimme immer eine Diskantklausel ausführt oder sich mittels einer Bassklausel parallel zur Fundamentstimme bewegt.

2. *Fall.* Die Fundamentstimme erreicht den Grundton des Akkordes per Diskantklausel aufwärts oder abwärts, während die Oberstimme ihre Ultima ebenfalls schrittweise auf- oder abwärts oder durch Quintsprung abwärts erreicht. Kadenzen dieser Form sind nur in der Mitte eines Werkes, „zur Noth bey gewissen Umständen“ erlaubt (Marpurg 1763, 12).

3. *Fall.* Erreicht die Fundamentstimme den Grundton des Akkordes per Diskantklausel und nimmt die Oberstimme dazu auf der Ultima bloß die Terz oder die Quinte des Akkordes, so liegt ein „Absatz“ vor. Sie dürfen „nicht einmahl in der Mitte des Stückes, zum Schluß eines Paragraphs, geschweige am Ende, gebraucht werden“ (Marpurg 1763, 12). Absätze haben nicht den gleichen Status wie Kadenzen und sollen nur „an solchen Oertern des Textes“ eingesetzt werden „wo, wegen der Ungleichheit der Interpunction, in einem Verse zu einer Cadenz Gelegenheit ist, in dem andern aber nicht“ (Marpurg 1763, 12).

Die drei dargestellten Fälle stellen hierarchisch gesehen eine fortschreitende Abschwächung der *clausula perfecta* dar. Eine weitere Art der Abschwächung einer *clausula perfecta* bildet die Veränderung des „männlichen rhythmischen Ausgangs“ in einen „weiblichen Ausgang“. Sie ist nach Marpurg (1763, 14 ff.) nur in wenigen Fällen erlaubt, wie in der choraischen, rezitativischen und burlesken Schreibart oder vor Pausen in der Mitte vielstimmiger Stücke.

Wie im kontrapunktischen Stil ist auch im ariösen Stil die *clausula perfecta* entweder förmlich (= ornata), das heißt mit Quartsext- oder Quartvorhalt auf der Harmonie der Antepenultima, oder nicht förmlich (= pura), das heißt ohne jeden Vorhalt auf der Harmonie der Antepenultima.

Eine „halbe Cadenz“ (= *clausula imperfecta*) sollte in der ariösen Schreibart „in Thesin fallen“. Ihre Ultima muss demnach auf betonter Zählzeit liegen und darf keine weibliche Endung aufweisen (Marpurg 1763, 28 ff.). Sie kann in drei verschiedenen Formen vorkommen, von denen nur die erste und dritte Art mit der entsprechenden Kadenz im kontrapunktischen Stil (vgl. Abbildung 5) übereinkommt. Die zweite Art der *clausula imperfecta* (vergleiche Ex. 15) weicht insofern ab, als die Penultima und Ultima im Fundament mit dem vierten und fünften Stufenton belegt werden. Im Hinblick auf die Harmonie resultiert daraus eine IV-V Verbindung. Darüber hinaus zeigen Marpurgs Kadenzbeispiele, dass auch der chromatisch erhöhte vierte Stufenton als Penultimakandidat infrage kommt.

Ex. 15: Clausulae imperfectae im ariösen Stil nach F. W. Marpurg

The image shows musical notation for Example 15. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation shows a sequence of chords and notes. A double bar line with the word "oder" written below it is placed between the second and third measures. The bass line features a chromatically raised fourth degree (E#) in the final measure, which is the penultimate note of the phrase. The treble line shows a penultimate note on the fifth line (G#) in the final measure.

Ergänzt wird diese Einteilung um die Lehre von den „Absätzen und Einschnitten“ (Marpurg 1763, 33 ff.). Unter einem Absatz „versteht man jede Tonführung, die einen kleinen Ruhepunkt bemerkt, und die weder eine ganze noch eine halbe Cadenz ist, sie mag sonst einen jambischen oder trochäischen Einschnitt haben“. Bei dem jambischen Einschnitt handelt es sich um eine männliche Endung und bei dem trochäischen Einschnitt um eine weibliche Endung. Absätze können in zwei Formen vorkommen: Als *rhythmische Absätze* am Ende einer Sectionalzeile oder als *schwebende Absätze* innerhalb einer Sectionalzeile beziehungsweise zwischen zwei zusammenhängenden Sectionalzeilen.

Marpurg versteht unter einer Sectionalzeile „eine Anzahl von Noten, die bequem in einem Othem kann gesungen werden“. Sie umfasst wenigstens einen und selten mehr als vier Takte. Jeder Absatz kann rücksichtlich der Harmonie auf der Ultima zudem entweder dissonierend oder konsonierend sein. Für die melodische Bildung eines Absatzes gibt es keine genauen Regeln: die Bewegung von der Penultima zur Ultima kann sowohl schritt- oder stufenweise, als auch auf- oder abwärts erfolgen.

Zur Bestimmung einer Absatzform können die folgenden Angaben dienen: Ein Absatz ist schwebend, wenn *erstens* der Absatz in einer Vokalkomposition in der Mitte eines Satzes (Sectionalzeile) liegt, oder

wenn *zweitens* der Absatz von einer unmittelbar anschließenden Pause begleitet wird, oder *drittens* der Absatz dissonierend ist. In allen anderen Fällen ist ein Absatz rhythmisch.

Der Sache nach ist die Lehre von den Absätzen übrigens keine Erfindung Marpurgs. Sie ist eine mehr oder weniger systematische Darstellung und Ergänzung dessen, was Mattheson (1713, 88) als „cadenzen à vocis casu“ bezeichnet und die er im *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) in Zusammenhang mit den Einschnitten in der Klangrede abhandelt. Die „chutes de voix“, sogenannte „gewisse natürliche Fälle der Stimme“, entsprechen dabei den „commata“ des Textes, welche vollkommen oder schwebend sein können (Mattheson 1737, 77 ff.). Ein weiterer Hinweis findet sich bei Majer (1732, 88), der nicht nur einen „Gesang- oder Harmonieschluß“ zur Kadenz zählt, sondern auch einen sogenannten „Stimm=Fall“. Einen systematischen Überblick über die rhetorische Herkunft der Incisionenlehre und ihre kompositorischen Konsequenzen bis zu Mattheson gibt Konrad Fees (1991). Im Gegensatz zu seinen Vorgängern verlegt Marpurg bei seiner Darstellung allerdings den Schwerpunkt mehr von den rhetorischen auf die satztechnischen Aspekte.

Da die Kadenz- und Absatzlehre der „recitativischen Schreibart“ für die vorliegende Arbeit nicht von Belang ist, sei sie nur am Rande erwähnt. An die Stelle der halben Kadenzen (*clausulae imperfectae*) treten die „elliptischen Cadenzen“, die als um bestimmte Harmonien verkürzte, ganze Kadenzen aufgefasst werden. Außerdem verkehrt sich im recitativischen Stil das Verhältnis der Endungen: die Regel sind nun nicht mehr die männlichen Endungen sondern die weiblichen Endungen (Marpurg 1763, 349 ff.). Die Absätze werden in ordentliche Absätze („Quasischlüsse“) und schwebende Absätze unterschieden und der Natur des Stils gemäß ausführlicher als anlässlich der „ariösen Schreibart“ behandelt (Marpurg 1763, 357 ff.).

Werfen wir zum Schluss dieses Paragraphen noch einen kurzen Blick auf die Kadenzklassifikation, die uns von Johann Philipp Kirnberger (1771, 94 ff.) überliefert ist. Auch ihm gilt eine Stufenverbindung V-I mit regulärer Bassklausel als „vollkommener Schluß“. Geht eine solche „Finalkadenz“ jedoch von der IV. Stufe zur I. Stufe, so ist dieser Schluß „etwas unvollkommener“. Beide Schlussformen sollten innerhalb eines Werkes nach Möglichkeit nur auf anderen Stufen als der ersten gebraucht werden.

Neben diesen beiden Schlussformen erwähnt Kirnberger noch die „halbe Cadenz“, die der Scheibeschen und Marpurgschen *clausula imperfecta* entspricht, sowie „durch Verwechslung der Accorde veränderte Cadenzen“. Die „veränderten“ Kadenzen entsprechen den oben angesprochenen Kadenzformen mit Tenor- oder Diskantklausel *loco fundamenti*. Sie können jedoch nach Kirnberger nicht mehr als ganz gültige, vollkommene oder halbe Kadenzen fungieren, da ihre Schlusswirkung durch die Klauselvertauschung abgeschwächt wird. Diese Auffassung deckt sich weitgehend mit den Hinweisen in den Quellentexten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

§ 5 Die Technik des *fuggire la cadenza*

Nahezu alle Quellen, die sich mit dem Kadenzbegriff beschäftigen, erwähnen die Technik des sogenannten „*fuggire la Cadenza*“ (Scheibe 1730, 34). Bei diesem „Ausfliehen der Cadenz“ (Scheibe 1745, 478) handelt es sich *nicht* um eine bestimmte harmonische Wendung, wie beispielsweise dem modernen Trugschluss, sondern um verschiedene Möglichkeiten, einer ordentlichen Kadenz im letzten Moment, das heißt auf der *Ultima*, auszuweichen. Dabei darf die Rede vom „Ausfliehen eine Cadenz“ nicht allzu wörtlich genommen werden. Beim *fuggire la cadenza* geht es nicht darum, eine Kadenz völlig zu vermeiden sondern eher darum, dass eine Kadenz in ihrer Schlusswirkung mehr oder weniger stark abgeschwächt wird. Die durch eine reguläre Kadenz bewirkte Zäsurwirkung im satztechnischen Verlauf wird durch diese Technik vermindert zugunsten des fließenden Fortgangs anderer beteiligter Stimmen.

Die Bezeichnung dieser Technik ist im 18. Jahrhundert nicht einheitlich und reicht von der „betrieglischen“ Kadenz (Muffat 1699, 103) über die „*cadenza sfuggita*“ (Mattheson 1739, 450), den „Scheinschluß“ (Marpurg 1753, 112) und die „*clausula ficta*“ (Fux 1742, Tab. XXIV) bis zur „*Cadence rompue*“ (Kirnberger 1771, 98). Einen Überblick über die Begriffsvielfalt findet man in Walthers Lexikonartikel *cadence evitèe* (1732, 125) und bei Marpurg (1753, 112).

Eine Darstellung der *clausula ficta* im Hinblick auf J. S. Bachs Choräle und unter Beschränkung auf Quellen aus Bachs mutmaßlicher Lehrzeit findet man bei Heinrich Deppert (1993, 143 ff.). Deppert (1993, 152 ff.) widmet sich in seiner Abhandlung außerdem ausführlich dem Zusammenhang zwischen der *clausula ficta* und der als „*Motivo di Cadenza*“ bezeichneten Sequenztechnik, auf deren Bedeutung für die Werkbeschreibung der Musik des 18. Jahrhunderts vorher bereits von Elmar Seidel (1986, 141 f.) hingewiesen wurde.

Um die Darstellung der *clausula ficta* nicht durch eine erneute detaillierte Interpretation jeder einzelnen Quelle zu komplizieren, fasse ich der Einfachheit halber die in den Quellen angegebenen

verschiedenen Bedingungen für das Vorliegen einer *clausula ficta* nun cursorisch zusammen und gebe zu jeder Variante der *clausula ficta* mindestens ein Notenbeispiel an.

(1) Eine erste Variante der *clausula ficta* besteht dann, wenn durch das geeignete Zusammentreffen verschiedener Klauseln eine Kadenz zwar eingeleitet wird, jedoch die *Ultima* einer oder mehrerer Klauseln schließlich fehlt (Walther 1732, 125; Marpurg 1753, 112). In den meisten Fällen findet sich statt der erwarteten *Ultima* eine Pause, die der besseren Übersicht halber in den nachfolgenden Notenbeispielen durch eine Kreismarkierung hervorgehoben wurde.

Ex. 16: Clausula ficta mit fehlender Ultima der Diskantklausel

BWV 903, 2: T. 96-97

Ex. 17: Clausula ficta mit fehlender Ultima der Bassklausel

BWV 791: T. 16-17

Ex. 18: Clausula ficta mit fehlender Ultima der Diskantklausel im Fundament

BWV 187, 4: T. 15-17

Man kann anhand der drei Beispiele sehen, dass die Ausprägung dieser Art der *clausula ficta* verschiedene Stärken zulässt. Während die fehlende *Ultima* in den im Fundament befindlichen Klauseln gut wahrzunehmen ist, dürfte die fehlende *Ultima* in der Mittelstimme des Ex. 16 weniger deutlich hervortreten. Am Rande sei noch darauf hingewiesen, dass diese Form der *clausula ficta* mit fehlender *Ultima* bereits im 16. Jahrhundert nachweisbar ist (vergleiche Meier 1974, 84).

(2) Bei einer der häufigsten Varianten der *clausula ficta* wird die *Ultima* der Bassklausel in der Fundamentstimme mit einem unerwarteten Ton belegt. Als Intervall zwischen der *Penultima* und der *Ultima* ergibt sich dann keine aufwärts springende Quarte oder eine abwärts springende Quinte, sondern oft ein Sekundschritt oder seltener ein anderes Intervall (Walther 1732, 125; Fux 1742, 131 ff.; Marpurg 1753, 112).

Ex. 19: Clausula ficta mit veränderter Ultima der Bassklausel im Fundament

Kunst der Fuge 5: T. 8-9

(3) Die Ultimen von Oberstimmenklauseln können bei korrekter Führung der Fundamentstimme mit unerwarteten Tönen belegt werden (Walther 1732, 125; Fux 1742, 131; Marpurg 1753, 112).

Ex. 20: Veränderte Altklausel im Tenor

Kunst der Fuge 5: T. 71-72

(4) Als weitere Variante kann eine Kombination von (2) und (3) auftreten, bei der sowohl die Ultimen der Klauseln in den Oberstimmen als auch die der Fundamentstimme irregulär belegt werden (Stölzel *Anleitung*, 43). Scheibe (1745, 687) spricht in diesem Zusammenhang davon, dass man „in einen ganz fremden und unerwarteten Accord fällt“.

Ex. 21: Clausula ficta mit irregulärer Ultima in mehreren Klauseln

BWV 21, 3: T. 21-22

BWV 532, 1: T. 96

5 6 6# 6 5 6 4 6 4 2#

5 5 4# 6 5b 4 #

Eine verhältnismäßig umfangreiche Sammlung von detaillierten Beispielen des fuggire la cadenza überliefert Gottfried Heinrich Stölzel (*Anleitung*, 161 ff.). Die Übertragung der betreffenden Seiten aus Stölzels Manuskript bietet der Anhang B. Der interessierte Leser findet außerdem bei Deppert (1993) eine Fülle von Notenbeispielen im Rahmen des Bachschen Kantionalatzes.

Über die genannten vier Formen der *clausula ficta* hinaus existieren noch zwei Möglichkeiten, im kontrapunktischen Satz eine reguläre Kadenz abzuschwächen. Leider geben die Quellen nicht in jedem der Fälle eine eindeutige Auskunft darüber, ob diese Möglichkeiten zur Kadenzabschwächung als *fuggire la cadenza* im engeren Sinne aufzufassen sind oder ob sie eine zusätzliche Option neben dem *fuggire la cadenza* darstellen. Ungeachtet dieser Unsicherheit führe ich sie hier mit auf, da ähnliche Formen des *fuggire la cadenza* bereits im 16. Jahrhundert nachweisbar sind (vergleiche Meier 1974, 85) und vermutlich tradiert wurden. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit werde ich diese Varianten auch als „*clausula ficta*“ bezeichnen.

(5) Eine Kadenz im kontrapunktischen Satz kann dadurch abgeschwächt werden, dass der Anfangston eines (neu) einsetzenden Themas mit der Ultima einer an der Kadenz beteiligten Klausel zusammenfällt (Fux 1742, 133; Marpurg 1753, 122).

Ex. 22: Koinzidenz von Themenbeginn und Ultima der Diskantklausel

BWV 538, 2: T. 114-115

The musical score for Ex. 22 shows two systems of music. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a bass line. A circled note in the bass line is labeled 'Thema ...'. The second system shows a single bass clef staff with a single note, which is the final note of the cadence.

Zu dieser Form darf man vielleicht auch solche Kadenzen rechnen, bei denen ein Thema in einer zuvor am Satz unbeteiligten Stimme gleichzeitig mit dem Abschluss einer Kadenz einsetzt.

Ex. 23: Neuer Themeneinsatz im Bass bei zeitgleichem Kadenzabschluss

BWV 538, 2: T. 166-167

The musical score for Ex. 23 shows two systems of music. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a bass line. A circled note in the bass line is labeled 'Thema'. The second system shows a single bass clef staff with a single note, which is the final note of the cadence.

Bei einer weiteren Variante wird die Kadenz von einem Thema „überlagert“, das kurz vor der Ultima einer Kadenz einsetzt und durch das die Zäsurwirkung einer Kadenz erheblich eingeschränkt wird. Stölzel (*Anleitung*, 161) weist explizit darauf hin, dass man mit dieser Technik „auch die Cadenzen zierlich ausfliehen“ kann und gibt in seiner Abhandlung ein Beispiel, das dem nachfolgenden Notenbeispiel Bachs strukturell entspricht.

Ex. 24: Neuer Themeneinsatz vor Abschluss der Kadenz

BWV 106, 2d: T. 156

Flauto dolce I, II

Viola da gamba I, II

Thema

Tenore

8 Es ist der al - te

Continuo

(6) Eine Kadenz im kontrapunktischen Satz wird auch dadurch abgeschwächt, dass eine an der Kadenz beteiligte Stimme ihre Ultima sofort wieder verlässt und mit einem Fugenthema oder einem anderen Thema unmittelbar fortfährt (Marpurg 1753, 122).

Ex. 25: Sofortiger Absprung der Fundamentstimme von der Ultima der Diskantklausel

BWV 536, 2: T. 63-65

Grundsätzlich gilt, dass vom *fuggiere la cadenza* nicht nur Kadenzen mit Bassklausel im Fundament, sondern alle Formen von Kadenzen mit vertauschten Klauseln betroffen sein können (Fux 1742, 132; Marpurg 1763, 32).

§ 6 Satztechnische Bedingungen für Kadenzen

Neben den bislang angesprochenen satztechnischen Aspekten, die sich in den Quellen zum Kadenzbegriff des 18. Jahrhunderts finden, gibt es noch einige weitere Kriterien, die zur zweifelsfreien Bestimmung einer Kadenz dienen können. Sie sollen im Folgenden kurz dargelegt werden.

- (1) Die Ultimen von Kadenzklauseln stehen grundsätzlich im Einklang mit der *quantitas intrinseca* der betreffenden Taktart, das heißt sie fallen auf betonte Takteile. Für geradzahlige Taktarten kann die Faustregel gelten, dass alle ungeraden Zählzeiten betont sind. Zwischen ihnen wird bezüglich von Kadenzen qualitativ nicht mehr weiter differenziert. Handelt es sich beispielsweise um eine vier Takteile umfassende geradzahlige Taktart, so kann die Ultima einer Kadenz sowohl auf der ersten als auch auf der dritten Zählzeit liegen. Diese Regel gilt auch für die Schlusskadenz. Bei ungeraden Taktarten fallen die Ultimen der Klauseln einer regulären Kadenz immer auf die erste Zählzeit. Für zusammengezogene Taktarten, zu denen der Viervierteltakt eigentlich auch schon gehört, gelten *mutatis mutandis* dieselben Regeln: ein Sechsstücktakt hat also beispielsweise zwei Betonungen auf dem ersten und vierten Achtel. Eine sehr detaillierte Diskussion der *quantitas intrinseca* und ihrer Bedeutung für Kadenzen findet man bei C. G. Ziegler (*Anleitung*, 199 ff.) und Marpurg (1763, 18 ff.).

- (2) In einem zwei- und mehrstimmigen Satz sollte eine *clausula bassizans perfecta* in der Oberstimme oder Hauptstimme eine Diskantklausel zeigen. Marpurgs oben zitierte Bemerkung, dass dies in „einfachen Singstücken“ immer der Fall sein müsse, lässt sich buchstäblich an nahezu allen Arien Bachs überprüfen.
In diesem Zusammenhang sei nochmals daran erinnert, dass Marpurg zwei Formen der Diskantklauseln kennt, bei der die eine Form der Tenorklausel (Sekundschrift abwärts von der Penultima zur Ultima) entspricht. Unabhängig von Marpurg wird die Auffassung, dass eine *clausula bassizans perfecta* immer eine Diskantklausel in der Haupt- oder einer Oberstimme erfordert, durch eine zeitlich frühere Quelle (indirekt) bestätigt: „Von diesen Clauseln aber sind die beyde, als die Discantisierende und die Tenorisierende die principalsten, indem dieselbe die rechte Haupt=Melodie führen“ (Kellner 1743, 24).
- (3) Viele Notenbeispiele in den herangezogenen Quellen zeigen, dass im Falle einer *clausula tenorizans perfecta* in der Oberstimme eine Diskantklausel liegen sollte (Muffat 1699, 121 ff.; Werckmeister 1702, 49; Fux 1742, (Anhang: Tab. XXV, Fig. 8); Scheibe 1730, 32; Ziegler *Unterricht*, 8v). Vermutlich geht diese Praxis auf die im älteren Tenor-Diskant-Gerüstsatz verbreitete Fortschreitung von der Sexte zur Oktave zurück (vergleiche dazu Bernhard 1648, 137).
Umgekehrt liegt im Falle einer *clausula cantizans perfecta* oft in der Oberstimme eine Tenorklausel (Werckmeister 1702, 49; Fux 1742, (Anhang: Tab. XXV, Fig. 9); Scheibe 1730, 33; Walther 1732, (Anhang: Tab. IV, Fig. 3), Ziegler *Unterricht*, 8v).
Wenn die kompositorische Praxis der Bachzeit auch dafür spricht, dass bei einer *clausula cantizans perfecta* die Ultima der Tenorklausel den gleichen Ton wie die Ultima der Diskantklausel innehaben muss, so sprechen mindestens die Quellen von Muffat (1699, 124) und Marpurg (1753, Anhang: Tab. XXX, Fig. 7, 8, 10) gegen eine Generalisierung dieser Beobachtung: In beiden Fällen führt die Tenorklausel entweder auf die Terz des Zielakkordes oder fehlt sogar.
- (4) Oft kann eine Kadenz daran erkannt werden, dass nach der Ultima in einer der Hauptstimmen eine Pause folgt (Marpurg 1763, 14).
- (5) In Vokalkompositionen richten sich die *clausulae perfectae* für gewöhnlich nach der Interpunktion des Textes. Daraus folgt jedoch nicht, dass bei jedem Satzzeichen des Textes auch immer eine Kadenz zu finden ist (Marpurg 1763, 10). Von allen Regeln, die hinsichtlich der Anwendung von Kadenz gegeben werden, kann die Regel von der Interpunktionsabhängigkeit einer Kadenz noch am ehesten verletzt werden, das heißt eine Kadenz ist nicht in jedem Fall an die Interpunktion des Textes gebunden (Marpurg 1763, 13).

§ 7 Die Rangordnung der Kadenzen

Es liegt auf der Hand, dass zwischen der *clausula perfecta* und der *clausula imperfecta* sowie zwischen diesen Kadenzformen auf der einen Seite und den Absätzen auf der anderen Seite eine Hierarchie besteht. Wie verhält es sich jedoch hinsichtlich der Klauselvertauschungen, die bei der *clausula perfecta* möglich sind? Gibt es zwischen den Kadenzformen, die durch Klauselvertauschungen entstehen eine ähnliche Rangordnung? Beobachtungen an Kompositionen des 18. Jahrhunderts legen nahe, dass die *clausula bassizans perfecta* einen Vorrang vor der *clausula tenorizans perfecta* und der *clausula cantizans perfecta* hat (vergleiche auch Seidel (1985, 30), der zu einem ähnlichen Ergebnis kommt). Und zwar aufgrund ihrer Häufigkeit und ihrer Stellung innerhalb von Vokalkompositionen hinsichtlich der Interpunktion beziehungsweise Gliederung des Textes.

Als Indikatoren für eine unterschiedliche Gewichtung zwischen klauselvertauschten Kadenzformen können zudem Matthesons und Stölzels Ausführungen über die *clausula altizans* gelten. Stölzel (*Anleitung*, 39) weist im Zusammenhang mit der *clausula altizans* lediglich darauf hin, dass die Altklausel nur der Auffüllung der Harmonie dient („*clausula explementalis*“) und er erwähnt auch kein Beispiel einer Kadenz mit Altklausel *loco fundamenti*. Mattheson (1722, 27) spricht der Altklausel die schlussbildende Wirkung sogar rundweg ab und führt sie nur wegen ihres Gebrauchs in früheren Zeiten auf. Als weiteren Hinweis auf die relative Schwäche der *clausula altizans* muss die Tatsache gelten, dass diese Kadenzform bei J. G. Ziegler (*Unterricht*), C. G. Ziegler (*Anleitung*), Stölzel (*Anleitung*), Scheibe (1730) und Marpurg (1753, 1763) überhaupt nicht auftaucht. Schließlich wäre noch zu berücksichtigen, dass die *clausula altizans* gegenüber der tenorisierenden und diskantisierenden Kadenz in Kompositionen des 18.

Jahrhunderts deutlich seltener vorkommt. Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man deshalb davon ausgehen, dass der *clausula altizans* rangmäßig der letzte Platz innerhalb der klauselvertauschten Kadenzformen zukommt.

Wie verhält es sich nun mit der *clausula tenorizans* und *clausula cantizans perfecta*? Die Zusammenfassung der Tenor- und Diskantklausel unter der summarischen Bezeichnung „*clausula tenorizans*“ bei Scheibe (1730, 32) und seine spätere Zusammenfassung der beiden Klauseln unter dem Begriff der diskantisierenden Klausel (1745, 474) sowie die gleiche Subsumption durch Marpurg (1753, 106) unter der Bezeichnung „Diskantklausel“, scheint darauf hinzudeuten, dass diese Theoretiker zwischen beiden Formen nicht weiter differenziert haben. Sollte diese Annahme zutreffend sein, dann könnte man vermuten, dass zwischen einer *clausula tenorizans perfecta* und einer *clausula cantizans perfecta* keine wesentlichen Unterschiede bestehen. Da die beiden Fundamentklauseln bei Scheibe und Marpurg nur zwei verschiedene Varianten einer bestimmten Klausel sind, würden sich zwei Kadenzformen mit diesen Klauseln *loco fundamenti* praktisch kaum unterscheiden. Sie könnten demnach auch hinsichtlich ihrer Gewichtung, das heißt ihres Einschnitts im musikalischen Verlauf, nicht signifikant voneinander abweichen.

Andererseits unterscheidet Scheibe immerhin zwischen einer „gewöhnlichen“ Tenorklausel und einer „ungewöhnlichen“ Tenorklausel (= Diskantklausel). Mit ersterer, so Scheibe (1730, 32), „kan man gar wohl eine Piece sonderlich in Adagio schlüßen“; letztere hingegen „kömmt auch nur in der Mitten vor“. Diese Äußerung legt eine Gewichtung der beiden Kadenzformen zugunsten der *clausula tenorizans* nahe. Eine ähnliche Auffassung wird auch von C. G. Ziegler (*Anleitung*, 194) vertreten, wenn er darauf hinweist, dass eine „Claus: finalis imperfecta [i.e. mit Diskantklausel *loco fundamenti*; R.E.] niemahls gantz am Ende des Stückes könne gebraucht werden, sondern nur dann und wann in der Mitten“. Kadenzformen mit Tenorklausel im Fundament werden, mit Ausnahme der *clausula in mi*, von C. G. Ziegler als mögliche Kadenzform allerdings nicht erwähnt.

Daneben gibt es weitere Indikatoren, die nicht ausdrücklich gegen einen möglichen Vorrang der *clausula tenorizans* sprechen: J. G. Ziegler (*Unterricht*, 8v) weist ausdrücklich darauf hin, dass die imperfekten Kadenzformen (*clausula tenorizans* und *clausula cantizans*) „nur in der Mitten eines Stückes oder Gesanges gebraucht“ werden und trifft keine weitere Unterscheidung bezüglich ihres Gewichts. Auch Mattheson (1722) und Stölzel (*Anleitung*) erwähnen nirgends rangmäßige Unterschiede zwischen der *clausula tenorizans* und der *clausula cantizans*. Falls es eine Rangordnung zwischen diesen beiden Kadenzformen gibt, bleibt jedoch nichts anderes übrig, als sie anhand ihrer beobachtbaren Häufigkeit in musikalischen Kunstwerken des 18. Jahrhunderts zu bestimmen.

Die *clausula tenorizans perfecta* oder *clausula in mi*, die ja einen Sonderfall der *clausula tenorizans* darstellt, findet sich verhältnismäßig oft als Schluss langsamer Sätze, so wie Scheibe es behauptet (zum Beispiel BWV 1046, 2; 1048, 2; 1049, 2; 1051, 2). Obwohl diese Beobachtung mit Sicherheit nicht repräsentativ ist, kann man ähnliches für die *clausula cantizans perfecta* nicht feststellen. Als weiteres Beispiel sei hier noch auf den Sachverhalt in Bachs Passionen hingewiesen. Die *clausula tenorizans perfecta* bzw. die *clausula in mi* kommen relativ häufig am Ende der Turbachöre der *Matthäus-Passion* (Nr. 4^b, 45^b, 50^b, 58^b) vor, während Bach die *clausula cantizans perfecta* als Finalkadenz lediglich ein einziges Mal in der *Matthäus-Passion* (Nr. 53^b) verwendet. In den Turbachören der *Johannes-Passion* (Nr. 2^b, 2^d, 16^d, 18^b, 21^f, 23^b, 23^f) steht am Schluss wiederum mehrmals die *clausula in mi*, aber nirgends eine *clausula cantizans*.

Ob sich die Waage innerhalb der Kompositionen des 18. Jahrhunderts generell eher zugunsten der *clausula tenorizans perfecta* neigt, ist eine statistische Frage und kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Eine verbindliche Antwort ist auch deshalb nicht leicht, weil der Kadenzgebrauch stilabhängig ist und zudem von der Beschaffenheit des verwendeten Themas abhängen kann. Letzteres ist dann der Fall, wenn das imitatorisch durchgearbeitete Thema bereits Klauseln enthält. So weist beispielsweise die Aria *Mein Heiland läßt sich merken* (BWV 186, 5) aus der Kantate *Ärgre dich, o Seele, nicht* neben *clausulae bassizantes perfectae* nur *clausulae cantizantes perfectae* auf, da die Diskantklausel motivische Bedeutung in dieser Arie hat (vergleiche auch den ähnlichen Fall in BWV 187, 4). Handelt es sich um ein Werk im kontrapunktischen Stil, dann können aufgrund bestimmter Satztechniken des mehrfachen Kontrapunkts einige Kadenzformen durch diese Satztechniken determiniert werden und deshalb sehr viel häufiger vorkommen als andere. Schließlich ist es auch nicht ungewöhnlich, dass das Thema einer Fuge mit einer förmlichen Klausel schließt und so den Spielraum an Kadenzformen von vornherein einschränkt (wir werden weiter unten auf dieses Thema zurückkommen).

Angesichts all der in diesem Paragraphen angesprochenen Unsicherheiten ist es am günstigsten, wenn man die relative Gewichtung zwischen der *clausula tenorizans* und *clausula cantizans* als Arbeitshypothese auffasst.

§ 8 Zusammenfassung

Kadenzen setzten sich im 18. Jahrhundert aus mehreren verschiedenen Klauseln mit jeweils höchstens drei Tönen zusammen. Man unterscheidet zwischen Bassklauseln (*clausulae bassizantes*), Tenorklauseln (*clausulae tenorizantes*), Diskantklauseln (*clausulae cantizantes*) und Altklauseln (*clausulae altizantes*). Die Töne einer Klausel werden in ihrer zeitlichen Ordnung als „Antepenultima“, „Penultima“ und „Ultima“ bezeichnet. Bassklauseln können bezüglich ihrer Schrittfolge von der Penultima zur Ultima entweder perfekt (Quartsprung aufwärts, Quintfall abwärts) oder imperfekt (Quintsprung aufwärts, Quartfall abwärts) sein.

Im mehrstimmigen Satz müssen die Klauseln nicht in den gleichnamigen Stimmen liegen. Alle Klauseln können sowohl in der Fundamentstimme als auch in irgendeiner der beteiligten Oberstimmen liegen. Treten mehrere Klauseln im musikalischen Satzverlauf zu einer Kadenz zusammen, so wird die Kadenz nach der Klausel in der Fundamentstimme bezeichnet:

- *clausula bassizans perfecta* (Kadenz mit perfekter Bassklausel loco fundamenti)
- *clausula bassizans imperfecta* (Kadenz mit imperfekter Bassklausel loco fund.)
- *clausula tenorizans perfecta* (Kadenz mit Tenorklausel loco fund.)
- *clausula cantizans perfecta* (Kadenz mit Diskantklausel loco fund.)
- *clausula altizans perfecta* (Kadenz mit Altklausel loco fund.)
- *clausula in mi* (Kadenz mit *clausula tenorizans semitono* loco fund.)

Eine Kadenz erfordert nicht, dass auch alle vier Klauseln vorhanden sein müssen. Um eine Kadenz im zwei- oder dreistimmigen Satz zu bilden, genügen beispielsweise zwei beziehungsweise drei verschiedene Klauseln.

Bei den meisten Theoretikern des 18. Jahrhunderts werden die Kadenzen in zwei verschiedene Klassen aufgeteilt: Erstens perfekte Kadenzen, die überall im Verlauf eines musikalischen Satzes stehen können, jedoch insbesondere als Finalkadenz am Ende. Zweitens imperfekte Kadenzen, die vor allem innerhalb eines Satzes Verwendung finden und nur in wenigen Fällen am Ende eines Werkes auftreten. Die Einschätzung, welche Kadenzen als imperfekt und welche als perfekt gelten, ist trotz grober Übereinstimmungen in den Quellen nicht vollkommen einheitlich. Außerdem gibt es etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts theoriendynamische Entwicklungen, wie die Einbeziehung von stilistischen Aspekten bei der Klassifikation der Kadenzen oder die Ergänzung um eine Lehre von den satztechnischen Absätzen (Marpurg).

Die Uneinheitlichkeit erschwert die Beurteilung nach möglichen Hierarchien zwischen den jeweiligen Kadenzformen. Vorbehaltlich der unsicheren Quellensituation gibt es vielleicht eine Hierarchie zwischen den Kadenzformen, die mit einer abnehmenden Schlusswirkung der Kadenzen korrespondiert; abgesehen von der *clausula altizans perfecta*, der in ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Kadenz keine Bedeutung mehr zugemessen wird.

Neben die Einteilung in perfekte und imperfekte Kadenzen tritt ein Arsenal satztechnischer Kunstgriffe, um die zäsurbildende Wirkung von Kadenzen im satztechnischen Verlauf abzuschwächen (*fuggire la cadenza*, *clausula ficta*). Das Ausfliehen einer Kadenz ist in der Regel nicht identisch mit modernen Konzepten des Trugschlusses und kann nur dann erkannt werden, wenn man mit den Eigentümlichkeiten der Kadenzbildung im 18. Jahrhunderts vertraut ist.

Kapitel III

Die Ausweichungsordnung im 18. Jahrhundert

Die Tonartenlehre des 18. Jahrhunderts weicht bekanntlich in wichtigen Aspekten von harmonietheoretischen Entwürfen der späteren Zeit ab. Auf diesen Umstand und die damit verbundenen Konsequenzen für die Werkbeschreibung von Kompositionen hat Elmar Seidel (1985; 1986) nachdrücklich hingewiesen. Für die vorliegende Darstellung der Tonarten- und Ausweichungslehre des 18. Jahrhunderts wurde gegenüber Seidel eine Reihe zusätzlicher Quellen zwischen 1700 und ca. 1763 herangezogen und kritisch ausgewertet. Dies führt in einigen Fällen zu Modifikationen der Seidelschen Rekonstruktion.

Da Heinrich Deppert (1993) in seiner Monographie eine Darstellung der Kadenz- und Tonartenlehre der Lehrjahre J. S. Bachs unternommen hat, werde ich mich in der vorliegenden Arbeit mit dem Tonartenbegriff bis 1700 nicht weiter beschäftigen, sondern die Kenntnis von Depperts Buch an dieser Stelle voraussetzen.

§ 1 Terminologische Vorbemerkung zum Ausweichungsbegriff

Mit den Ausdrücken „Ausweichung“ und „Modulation“ verbinden sich im 18. Jahrhundert unterschiedliche Bedeutungen (Blumenröder 1983, 11 ff.). Schon Mattheson (1739, 293) erwähnt nicht weniger als vier verschiedene Bedeutungen für das Wort „Modulation“. Unter anderem wurden beide Ausdrücke dazu verwandt, um den zeitweiligen Übergang von der Haupttonart zu einer anderen, von dieser verschiedenen Tonart innerhalb einer Komposition zu bezeichnen. Bis zur Mitte des Jahrhunderts war der Ausdruck „Ausweichung“ von beiden jedoch der weitaus gebräuchlichere (vergleiche Mattheson 1713, 148; Heinichen 1728, 761 f.; Scheibe 1730, 34; 1745, 472 f.; Kellner 1743, 44 ff.; Marpurg 1753, 99 ff.).

Neben dem Wort „Ausweichung“ kommen andere Synonyma, wie „Austretung“ (Mattheson 1717, 433), „Gänge“ (Scheibe 1745, 183) oder „Tonverwechslung“ (Marpurg 1753, 99) sehr viel seltener vor. Ohne weiter auf terminologische Aspekte einzugehen, werde ich mich im Folgenden nach Möglichkeit des Ausdrucks „Ausweichung“ zur Bezeichnung eines zeitweiligen Tonartenwechsels bedienen.

§ 2 Vergleich der Ausweichungsordnungen in den verwendeten Quellen

Insgesamt sechzehn der von mir herangezogenen Quellen gehen näher auf die Tonartenlehre und die Rangordnung bei einer Ausweichung ein. Um eine umständliche Besprechung jeder einzelnen Quelle zu vermeiden, habe ich alle relevanten Daten aus den Quellen in der Tabelle 1 zusammengefasst.

Angesichts dieser Tabelle können zunächst grundsätzlich zwei verschiedene Arten von Ausweichungsordnungen unterschieden werden. Drei Quellen, Walther (1708, 1732) und J. G. Ziegler (*Unterricht*), verstehen bereits unter einer Kadenz auf der I. Stufe eine Ausweichung. Die restlichen Quellen sprechen hingegen erst dann von einer „Ausweichung“, wenn der Tonartenverlauf die Grund- oder Haupttonart verlässt.

Tabelle 1: Ausweichungsordnungen im 18. Jahrhundert

Quelle	Klassifikation	Ordnung	Dur	Moll
Walther (1708, 162 f.)	cl. essentiales	<i>cl. primaria</i>	I	-
		<i>cl. secundaria</i>	V	-
		<i>cl. tertiaria</i>	III	-
	cl. affinales		VI & IV	VI & IV
	cl. peregrinae		andere	andere
Mattheson (1713, 148)		<i>cl. primaria</i>	V	V
		<i>cl. secundaria</i>	VI	III
		<i>cl. tertiaria</i>	III	VI
Mattheson (1722, 31 f.)	cl. propriae	<i>cl. primaria</i>	V	V
		<i>cl. secundaria</i>	VI	III
		<i>cl. tertiaria</i>	III	VI
	cl. affinales		IV & II	IV & VII
	cl. peregrinae		VII	II
Heinichen (1728, 761)	ordentlich		V	III
			III	V
			VI	VII
	außerordentlich		II	IV
			IV	VI
Scheibe (1730, 34)	cl. propriae	<i>cl. primaria</i>	V	V
		<i>cl. secundaria</i>	VI	III
		<i>cl. tertiaria</i>	III	VI
	cl. impropriae		IV & II	IV & VII
	cl. peregrinae		andere	andere
Mattheson (1731, 233)		<i>cl. primaria</i>	V	V
		<i>cl. secundaria</i>	VI	III
		<i>cl. tertiaria</i>	III	VI
Walther (1732, 170 f.)	cl. propriae	<i>cl. primaria</i>	I	-
		<i>cl. secundaria</i>	V	-
		<i>cl. tertiaria</i>	III	-
	cl. affinales		VI & IV	-
	cl. peregrinae		II & VII	-
Kellner (1732, 62)			VI	III
			V & III	V & VII
			IV & II	IV & VI
Mizler (1739, 103 ff.)			V	V
			IV	IV
			VI	VI
			III	III
			II	VII
			VII	II

Quelle	Klassifikation	Ordnung	Dur	Moll
Scheibe (1745, 473)	cl. propriae		V	V
			III	III
			VI	VI
	cl. impropriae		IV	IV
			II	VII
	cl. peregrinae		andere	andere
J. G. Ziegler (Unterricht, 8v f.)			I	I
			V	V
			III	III
	cl. peregrinae		II & IV & VI	II & IV & VI
Stölzel (Anleitung, 36 f.)	ordentlich		V	III
			III	V
			VI	VII
	außerordentlich		II & IV	IV & VI
C. G. Ziegler (Anleitung, 150 f.)		<i>cl. principalis vel finalis</i>	I	I
	ordentlich	<i>cl. cognata primaria</i>	V	V
		<i>cl. cognata secundaria</i>	VI	III
		<i>cl. cognata tertiaria</i>	III	VII
	außerordentlich	<i>cl. peregrina prima</i>	IV	IV
		<i>cl. peregrina secundaria</i>	II	VI
Marpurg (1753, 99 ff.)	eigentlich	<i>ordentlich</i>	V	V
			VI	III
			III	VI
		<i>außerordentlich</i>	IV	IV
			II	VII
	uneigentlich		VII	II
		<i>nähere Ausweichung</i>	bVII	bII
<i>entferntere Ausweichung</i>		enharm.	enharm.	
C. P. E. Bach (1762, 331)	nächste Ausw.		V & VI	III & V
	entlegene Ausw.		II & III & IV	IV & VI & VII
Kirnberger (1771, 106)			V	V
			VI	III
			III	VI
			IV	IV
			II	VII

Erläuterung der Tabelle. In der linken Spalte steht die Quellenangabe zusammen mit dem Seitennachweis. Die zweite und dritte Spalte von links verzeichnet die in der Quelle angegebene Klassifikation und Ordnung der Ausweichungen. Findet sich dort kein Eintrag, dann fehlt auch in der Quelle eine entsprechende Information. Den mit „Dur“ und „Moll“ überschriebenen Spalten kann die Rangordnung der Ausweichungen entnommen werden. Die Hierarchie wird zeilenweise wiedergegeben, das heißt dass die Reihenfolge der Ausweichungen mit der Ordnung von oben nach unten korrespondiert. Wenn in einzelnen Fällen nicht entschieden werden konnte, welche Reihenfolge gemeint ist, so wurde dies dadurch kenntlich gemacht, dass die zu einem Rangplatz gehörenden Stufen in einer Zeile stehen und durch ein „&“ verbunden sind.

In Walthers Fall gründet die Diskrepanz zwischen den Ausweichungsordnungen wohl darin, dass er in seinen 1708 verfassten *Praecepta der musicalischen Composition* noch die an den Kirchentönen orientierte, alte Tonartenordnung in der Nachfolge Zarlinos vertritt (Seidel 1985, 27). In diesem Zusammenhang sind Stölzels (*Anleitung*, 44) Hinweise von Bedeutung, die deutlich machen, dass die Einteilung der Kadenzten mit der *clausula primaria* auf der I. Stufe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits als überholt angesehen wurden: „In Ansehung des Modi sind die *Clausulae* entweder *propriae* oder *affinales* oder *peregrinae*, also hat man sie ehemals eingetheilet. Die *Clausula propria* war entweder *primaria*, *secundaria* u. *tertiaria*. *Primaria* stunde in dem untersten *Sono triadis fundamentalis*, und diese muß zu Anfang und zu Ende des Stücks gehört werden. *Secundaria* aber in der obersten *Sono triadis*[.] *Tertiaria* in den mittelsten“ (die unterstrichene Hervorhebung ist nicht original).

Schon Peter Benary (1960, 30) hatte bei seiner Untersuchung der deutschen Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts betont, dass Walthers *Praecepta* „einen entschieden in das 17. Jahrhundert verweisenden Akzent“ besitzen und bescheinigt der Schrift eine enge Anlehnung an das musiktheoretische Denken vorausgegangener Zeiten. Unter der Annahme dieser Voraussetzungen ist es also nicht weiter verwunderlich, wenn Walther in der Frage der Ausweichungsordnung eine eher retrospektive Position einnimmt.

In seinem später veröffentlichten *Lexicon* gibt Walther ebenfalls keine neuere Darstellung der Ausweichungsordnung (vergleiche Walther 1732, 170). Ganz im Gegenteil enthält das *Lexicon* nicht einmal einen eigenen Artikel zum Thema Ausweichung oder Modulation (in unserem Sinne). Lediglich im Artikel *clausulae peregrinae* wird kurz darauf hingewiesen, dass „andere“ (Walther 1732, 170) einen Unterschied bei der Bezeichnung bestimmter Kadenzten machen. Wer diese „anderen“ sind und welche Unterschiede sie genau machen, erwähnt Walther leider nicht.

J. G. Zieglers (*Unterricht*) Rangordnung stimmt im Hinblick auf die ersten drei Ausweichungen mit derjenigen von Walther überein. Alle weiteren Ausweichungen stuft er hingegen unterschiedslos als *peregrin* in Bezug auf die Haupttonart ein.

Auf eine weitere Quelle muss an dieser Stelle hingewiesen werden: Matthesons *Beschütztes Orchestre* von 1717. Sie kommt zwar in der Tabelle 1 nicht vor, doch soll sie hier kurz angesprochen werden, weil Elmar Seidel (1985, 26) die Ansicht vertreten hat, dass Mattheson (1717, 233) darin die ältere Ausweichungsordnung im Sinne Walthers vertreten hat: „Bey solchen Ausweichungen aber muß man nicht unordentlich werden/ und ins grosse Weise was hineinsetzen; sondern wenn aus einem/ und dem Haupt=Modo, gewichen wird/ muß in einen andern/ und zwar Verwandten Modum eingetreten werden; von diesem hernach in den dritten/ usf. Wiewohl man so ausweiche kann/ dass es sich gantz natürlich wieder zum Haupt=Thon nähere/ und/ wie angefangen/ also auch geschlossen werde. So lange als man nun behutsam hierinne gehen und sich nicht verlihren will/ müssen keine andere Cadencen, als auf die 3 Claves essentielles Modi gemacht werden; denn/ obgleich eine jede solcher Clavium auch vor sich einen eigenen Modum hat/ so überwindet doch die erste Impression des Haupt=Thons alles übrige dergestalt/ dass es scheint/ als wäre es nur ein Modus; insonderheit in minoribus. Macht einer aber Cadences oder Schlüsse auf andere Claves, die nicht ad essentiam Modi gehören/ so erkläret er gleichsam damit/ dass er aus dem Modo herausgehen und einen andern ergreifen wolle/ welches ein jeder gute Macht hat. Wie denn so gar bey den majoribus einen Schluß auf die Mediantem, oder Tertiam majorem, zu machen/ sehr fremde klinget und das Ansehen hat/ als bleibe man nicht mehr im Modo“.

Sowohl die Unterscheidung zwischen einem „Haupt=Modo“ und anderen, „verwandten“ Modi in dem zitierten Text als auch Matthesons Rede von Ausweichungen *in Bezug auf* den Hauptmodus, lassen es keineswegs ohne weiteres plausibel erscheinen, dass Mattheson hier von einer Ausweichungsordnung im Sinne Walthers ausgeht, das heißt dass bereits Kadenzten auf der I. Stufe als Ausweichungen zu verstehen sind. Eher scheint es Mattheson darum zu gehen, etwas über die relative Nähe oder Entfernung von Ausweichungen zur Haupttonart in dieser Passage zu sagen (allerdings ist nicht recht klar, worauf er eigentlich hinaus will). Da die wiedergegebene Passage meiner Einschätzung nach also nichts über die Rangordnung von Ausweichungen aussagt, bleibt sie bei meinen Betrachtungen außer Betracht.

Im Folgenden wollen wir uns den übrigen Quellen zuwenden und sehen, ob sich so etwas wie ein gemeinsamer Kern zwischen den verschiedenen Autoren herauschälen lässt. Bei dieser Betrachtung werden wir Mizlers *Anfangsgründe des General Basses* (1739) und Kellners *Unterricht im General=Baß* (1743) allerdings ausklammern und uns erst im Anschluss mit diesen Schriften genauer auseinandersetzen.

Obwohl es Differenzen zwischen den Ausweichungsordnungen in der Tabelle 1 gibt, sind einige Gemeinsamkeiten unübersehbar. Bei nahezu allen Theoretikern gehören Kadenzten auf der V., III. und VI. Stufe zur Klasse der ordentlichen oder eigentlichen Ausweichungen, das heißt zu den *clausulae propriae*.

Weiter sind sich fast alle Theoretiker darin einig, dass die Tonart der IV. Stufe zu den außerordentlichen oder uneigentlichen Ausweichungen, den *clausulae impropriae* gehört. Diese Feststellung gilt sogar für Walther (1708; 1732). Ausnahmen bilden einerseits zwei Schriften von Mattheson (1713; 1731), in denen er nur Angaben zu den *clausulae propriae* macht und sich zu den

clausulae impropriae nicht weiter äußert, und C. P. E. Bach, der von „entlegeneren“ Ausweichungen im Gegensatz zu „nächsten“ Ausweichungen spricht. Ob C. P. E. Bach mit dieser Terminologie eine ähnliche Unterscheidung wie die zwischen „eigentlichen“ und „uneigentlichen“ Ausweichungen meint, muss an dieser Stelle leider offen bleiben. Wir können festhalten, dass die Quellen Matthesons und C. P. E. Bachs über die Klassifikation der IV. Stufe zwar keine definitive Auskunft geben, dass sie aber auch kein falsifizierendes Datum darstellen.

Die Mehrheit der Autoren, Mattheson (1722), Scheibe (1730; 1745), Stölzel (*Anleitung*), Marburg (1753), C. P. E. Bach (1762), rechnet zur Klasse der clausulae impropriae zudem in einer Durtonart die II. Stufe und in einer Molltonart die VII. Stufe. Zwei Quellen sprechen aber gegen eine Generalisierung dieser Behauptung. Sowohl Heinichen (1728) als auch C. G. Ziegler (*Anleitung*) zählen Kadenzen auf der VII. Stufe in einer Molltonart noch zu den ordentlichen Ausweichungen. Da C. G. Ziegler (*Anleitung*, 146) unter anderem die Schriften Heinichens und Kellners in Zusammenhang mit seiner Behandlung der Ausweichungsordnung erwähnt, ist es nicht unwahrscheinlich, dass Ziegler diesen Aspekt von Heinichen und Kellner übernommen hat. Abgesehen von diesem Detail, sind die Ausweichungsordnungen von Heinichen und C. G. Ziegler jedoch keineswegs identisch.

Eine Ausweichung zur VII. Stufe in Dur und zur II. Stufe in Moll wird als fremd, das heißt als clausula peregrina angesehen. Diese Auffassung bestätigen ausdrücklich die Quellen von Walther (1708), Mattheson (1722), Scheibe (1730; 1745) und Marburg (1753). Darüber hinaus können die Quellen von Heinichen (1728), Stölzel (*Anleitung*), C. G. Ziegler (*Anleitung*) und C. P. E. Bach (1762) als zusätzliche Indikatoren für diese Klassifikation angesehen werden. Sie nehmen in allen vier Fällen eine Einteilung in eigentliche oder uneigentliche beziehungsweise ordentliche oder außerordentliche Kadenz vor und umfassen in Dur die Stufen II, III, IV, V, VI und in Moll die Stufen III, IV, V, VI, VII. Es fehlt in Dur nur die Kadenz der VII. sowie in Moll die Kadenz der II. Stufe. Diese Kadenz können demnach nur außerhalb der beiden anderen Klassen liegen und sind von den zuletzt genannten Theoretikern vermutlich als *fremde* Kadenz relativ zur Haupttonart angesehen worden. Allerdings sei in diesem Zusammenhang noch auf die Besonderheit aufmerksam gemacht, dass C. G. Ziegler (*Anleitung*) bereits die Kadenz im Rahmen einer außerordentlichen Ausweichung als „clausulae peregrina“ bezeichnet. Das ist jedoch ein terminologischer Umstand und ändert nichts an der Tatsache, dass die VII. Stufe in Dur und II. Stufe in Moll in seiner Einteilung in ordentliche und außerordentliche Ausweichungen nicht vorkommen.

Anmerkung. Heinichen (1728) gibt insgesamt drei Darstellungen der Ausweichungsordnung in einer Molltonart, die sich alle widersprechen. Seine tabellarische Angabe (ordentlich: III, V, VII; außerordentlich: IV, VI), die ich in die Tabelle 1 übernommen habe, weicht von seiner Darstellung im Text ab. Dort gehören in einer Molltonart die Stufen III und V zu den ordentlichen und die Stufen IV, VI und VII zu den außerordentlichen (1728, 761). Das von Heinichen zur Illustration herangezogene Beispiel in der Tonart a-Moll ergibt dann nochmals eine neue, von den anderen beiden abweichende Reihenfolge. Allerdings kann man in diesem Fall nicht sicher sein, dass die Reihenfolge, in der die Stufen angegeben werden auch der Reihenfolge der Ausweichungsordnung entspricht. Die von Heinichen parallel dazu aufgeführten drei Ausweichungsordnungen der Durtonarten sind demgegenüber in allen drei Fällen identisch.

Kommen wir nun zur näheren Bestimmung der Kadenz innerhalb der propria-Klasse. Gibt es zwischen den drei Kadenz dieser Klasse eine ähnliche Rangordnung, wie sie zwischen der propria- und impropria-Klasse besteht? Fünf Quellen, Mattheson (1713; 1722), Scheibe (1745), Marburg (1753) und Kirnberger (1771), präsentieren in dieser Frage übereinstimmende Daten. Laut diesen Informationen gibt es eine Rangordnung zwischen den Kadenz, die abhängig vom jeweiligen Tongeschlecht ist.

Tabelle 2: Rangordnung der Kadenz innerhalb der Klasse der clausulae propriae

	Dur	Moll
clausula primaria	V	V
clausula secundaria	VI	III
clausula tertiaria	III	VI

Eine größere Anzahl von Quellen spricht jedoch gegen die Gültigkeit dieser Rangordnung. Heinichen (1728), Scheibe (1745), Kellner (1743), Stölzel (*Anleitung*), C. G. Ziegler (*Anleitung*) und C. P. E. Bach (1762) geben in ihren Schriften Rangordnungen an, die insbesondere in den Molltonarten von der in der

Tabelle 2 gegebenen Rangordnung abweichen. Außerdem sollten wir uns an dieser Stelle daran erinnern, dass Walthers (1708; 1732) und J. G. Zieglers (*Unterricht*) Rangordnung auch nicht mit derjenigen der Tabelle 2 übereinstimmt, weil diese Autoren bereits Kadenzten auf der I. Stufe als Ausweichungen betrachten.

Anmerkung. Auch Scheibes Angaben zur Rangordnung der Ausweichungen im *Critischen Musicus* sind widersprüchlich. Während er einerseits die in der Tabelle 1 wiedergegebene Rangordnung proklamiert, gibt er an einer anderen Stelle eine Rangordnung an, die mit derjenigen der fünf oben genannten Autoren zusammenfällt (Scheibe 1745, 183). Ein weiteres Problem entsteht an dieser Stelle dadurch, dass Scheibe die Rangordnung nicht nur für Durtonarten, sondern auch für Molltonarten als verbindlich erklärt.

Gemäß den im I. Kapitel dargelegten methodologischen Prinzipien, wählen wir die für uns ungünstigere Interpretationsvariante und rechnen Scheibe demnach zu den Gegnern der in Tabelle 2 angegebenen Rangordnung.

Für die Differenzen betreffs der exakten Reihenfolge der Ausweichungen im Rahmen der *clausulae propriae* gibt es zwei mögliche Erklärungen. Zum einen sind die Differenzen zwischen Walther sowie J. G. Ziegler und den restlichen Theoretikern recht einfach zu erklären, wenn man Seidels Hypothese akzeptiert, dass zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine neue Tonartenordnung die älteren Ausweichungskonzepte abzulösen beginnt (Seidel 1985, 26; 1986, 139 f.). Zu Bachs Zeit haben beide Ausweichungsordnungen noch nebeneinander bestanden. Walther und J. G. Ziegler wären folglich Vertreter der zeitlich älteren Ausweichungsordnung, die auf der I. Stufe beginnt.

Zum anderen weist Scheibe (1745, 473) ausdrücklich darauf hin, dass Streitigkeiten über die genaue Reihenfolge bei Ausweichungen zu seiner Zeit nicht ungewöhnlich sind: „Ich weis zwar wohl, daß einige diese ordentlichen und außerordentlichen Ausweichungen anders zu ordnen pflegen. Wenn sie aber der natürlichen Beschaffenheit derselben, und der Art, aus einer Tonart in die andere, auf das bequemste zu gehen, nachdenken wollen: so glaube ich, daß keine Ordnung besser seyn kann, als die angemerkte. Doch ich will mich allhier nicht in Streitigkeiten verwickeln“.

Ein weiterer Indikator dafür, dass über die *clausulae propriae* nicht in jedem Fall Einigung bestand, ergibt sich aus einer Bemerkung Matthesons, der man entnehmen kann, dass die Ausweichungsordnung bis zu einem gewissen Grade nicht nur Moden unterworfen sondern wahrscheinlich auch von geographischen Faktoren abhängig war. Nachdem Mattheson (1731, 233) die in der Tabelle 1 angegebenen Kadenzten als den natürlichen Rahmen einer Tonart bestimmt hat, fährt er folgendermaßen fort: „Bey den weichen Tönen in die Septime/ bey harten in die Secunde zu schliessen/ oder abzusetzen/ ist zwar sehr in Mode; allein es klingt hin und wieder/ absonderlich wo das da Capo angehen soll/ ein wenig gar zu fremd und alamodisch. Jeder bediene sich seines Geschmacks/ ich folge dem/ der am meisten angenommen wird. Die Quart=Cadentzen (da nemlich in der Quart des Haupt=Tons ein Schluß vorkömmt) wollen ein grosses Recht im Ambitu fordern/ sind auch in kleinen Ton=Arten ehender/ als in grossen/ zu dulden; jedennoch kann ich wohl gestehen/ dass sie ihr Recht bey mir durchgehends noch schlecht behauptet haben. Ihr bester Gebrauch findet sich bey den Italiänern/ in dem abgenutzten Gange/ wo gleich zwo Cadentzen einander auf dem Fusse folgen/ die erste nemlich in die Quart/ und die andere augenblicklich darauf in die Quint. Das geht nun bey weichen Tönen an: keineswegs aber bey harten: und darum habe eben diese Unterscheid gemacht“.

Doch nicht nur Moden können für abweichende Ausweichungsordnungen verantwortlich sein, sondern auch die Begründung einer Ausweichungsordnung kann eine große Rolle für die Akzeptanz einer bestimmten Rangfolge haben. So schlägt beispielsweise C. G. Ziegler (*Anleitung*, 145) eine ganz neue Begründung zur Rechtfertigung der Rangordnung vor, obwohl er sonst in etwa die übliche Rangfolge der Ausweichungen vertritt. Ausgangspunkt ist seine Beobachtung, dass die Praxis von den Normen oft abweicht, „indem die Neuesten Componisten fast offerter in *clausulam peregrinam primam* [i.e. die IV. Stufe; R.E.], als in *clausulam cognatam tertiarium* [i.e. die III. Stufe; R.E.] aus zu weichen pflegen“. Ziegler (*Anleitung*, 146) versucht diese Praxis durch die Aufstellung des folgenden Grundsatzes zu legitimieren: „Je weniger die *Scala* des Haupt *Modi* durch zufällige *Semitonia* verändert werden muß; und je natürl: die zufälligen *Semitonia* der Haupt *Scalae* sind, je näher sind diejenigen *Clausulae cognatae* der *Clausulae* verwant, welche solche *Semitonia* nöthig haben, und um darin zu moduliren erfodert werden“. Was das genau bedeutet, versucht er an einem kleinen Beispiel zu verdeutlichen: „Wir haben oben §. 7. der Anmerckung gesagt, daß die Neuesten Componisten fast mehr und lieber in *Clausulam peregrinam*, als in *Clausulam cognatam tertiam* aus zuweichen pflegen. Wir haben auch eben daselbst gesagt, daß es seinen Grund habe, und solches wollen wir mit wenigen zeigen. Wenn einer in *clausulam cognatam tertiarium* ausweichen will, so muß man zwey Töne von der *Scala* verändern[.] Z: E: wenn wir aus den C setzen, und wollen ins E aus weichen, müßen wir erstl: d ins dis und dann f ins fis verwandeln; hingegen wenn wir in *clausulam peregrinam primam* ausweichen, dürffen wir nur einen Ton von der *Scala* ändern[.]

Z: E: wenn wir aus dem C ins F aus weichen, dürfen wir nur das Semitonium antecedens, nehml: das h ins b verwandeln, und dieses scheint der Grund zu seyn, warum die meisten Componisten lieber in peregrinam primam als in cognatam tertiarium aus zuweichen pflegen“. Zusammenfassend gesagt, führt Ziegler die beobachtete Veränderung in der Ausweichungspraxis auf die Bedeutung der chordae essentiales zurück. Da ihre Modifikation einen wesentlichen Eingriff in die Struktur der Haupttonart darstellt, sollte sie im Verlauf eines musikalischen Kunstwerkes im Normalfall erst möglichst spät erfolgen.

Von Ziegler (*Anleitung*, 155 f.) wird im Übrigen noch ein zusätzlicher Faktor ins Spiel gebracht, der die allgemeine Verbindlichkeit einer Ausweichungsordnung im 18. Jahrhundert infrage stellt. Er macht darauf aufmerksam, dass die Ordnung der Ausweichungen vor allem Modellcharakter hat. Sie ist als Schema zu verstehen, an das man sich halten kann, aber nicht unbedingt muss: „Nun fragt sich hier, bey welcher Ordnung man in Anbringung der verwanten Tone zu folgen habe? und ob man eben so genau an die in denen beygefügteten Tabellen gezeigte Folge gebunden sey, also das man erst in primarium, dann in secundarium, ferner in tertiarium, und endlich in die peregrinas ausweichen müsse? Hierrauf dienet nun zur Antwort, dass es in eines jeden Belieben stehe, bald in diese, bald in jene Clausulam cognatam auszuweichen, so wie es der gute Zusammenhang, und die natürl: Einrichtung der Melodie mit sich bringt“.

Dass die Praxis vieler Komponisten von den theoretischen Kompositionsrichtlinien abweicht, ist keine neue Beobachtung Zieglers, sondern eine Feststellung, die Mattheson schon im *Melotheta* getroffen hatte. Mattheson (1722, 32) sieht diese Praxis in den Meinungsverschiedenheiten über die genaue Rangordnung begründet: „Weil nun fast ein jeder Componiste wegen der Verwandtschaft, die ein Ton mit den anderen hat, in gewissen Stücken seine besondere Gedancken heget, ob sie gleich von vielen in den Haupt=Articuln zusammentreten müßen: da auch insonderheit von vielen die Clausulae peregrinae fast ohne Unterscheid angebracht werden wollen /:obgleich die neuesten Italiener hierinnen so leichte niemand den Rücken halten werden:/ so laßen sich auch dießfallß in allen minutitissimis keine unumstößliche praecepta vorschreiben: wiewohl es doch dabey bleibt, das Clausula principalis zu Anfang u. zu Ende herfür ragen müße“.

Neben der Quelle von Mattheson und derjenigen von C. G. Ziegler gibt es noch einen weiteren Indikator, der die allenfalls bedingte Verbindlichkeit von Ausweichungsordnungen in der kompositorischen Praxis wahrscheinlich macht: „Damit wir nun wieder auf die Bahne der Ausweichungen kommen, so muß man wissen, daß die Componisten darinne sich grosser Freyheit bedienen, und nicht allemahl sich an die gewöhnliche und bisher gezeigte Digressiones kehren, sondern zuweilen einen so fremden Thon erwischen, welchen man nicht vermuthen gewesen [...]“ (Kellner 1743, 53).

Insgesamt ist von den Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich der Ausweichungen am stärksten die Ordnung innerhalb der Klasse der clausulae propriae betroffen. Die strenge Unterscheidung zwischen clausula primaria, clausula secundaria und clausula tertiaria ist demnach nur mit äußerster Vorsicht zu genießen; falls überhaupt. Angesichts der widersprechenden Quellen scheint es mir jedoch plausibler, wenn man die Rangordnung innerhalb der clausulae propriae nicht als uneingeschränkte Tatsache akzeptiert.

Sehen wir also von Walther (1708, 1732) und Ziegler (*Unterricht*) ab, weil beide Autoren die ältere Ausweichungsordnung vertreten, dann bleiben noch 13 Quellen übrig. Da wir Kellner und Mizler aus ähnlichen Gründen erst im Anschluss besprechen wollen, bleiben noch 11 Quellen, die uns zur Rekonstruktion der Ausweichungsordnung im 18. Jahrhundert dienen können.

Aus diesen 11 Quellen ergibt sich mit Ausnahme von Heinichen (1728), Scheibe (1745) und C. G. Ziegler (*Anleitung*) die folgende Hierarchie zwischen den clausulae propriae, clausulae impropriae und clausulae peregrinae:

Tabelle 3: Ausweichungsordnung im 18. Jahrhundert

		Dur	Moll
<i>clausulae propriae</i>	clausula primaria (?)	V	V
	clausula secundaria (?)	VI	III
	clausula tertiaria (?)	III	VI
<i>clausulae impropriae</i>		IV & II	IV & VII
<i>clausulae peregrinae</i>		VII	II

Um die Zweifelhafteigkeit der primaria-, secundaria- und tertiaria-Unterscheidung hervorzuheben, habe ich in Klammern Fragezeichen hinzugefügt. Verzichtet man auf diese umstrittene Unterscheidung, wie ich

es übrigens in der Folge tun werde, so bedeutet die Rangordnung, dass bei einem regulären Ausweichungsverlauf in der Regel zuerst die clausulae propriae, danach die clausulae impropriae und schließlich die clausulae peregrinae auftreten sollten.

Die clausulae peregrinae sind fakultativ und müssen nicht zwangsläufig vorkommen. C. G. Ziegler (*Anleitung*, 161) vertritt ferner die Auffassung, dass bei Ausweichungen „eben nicht nöthig [sei] in alle Clausulas cognatas zu gehen, sondern man wehlet sich nur einige davon“. Diese Feststellung deckt sich recht gut mit Beobachtungen an musikalischen Kunstwerken des 18. Jahrhunderts.

Zuletzt müssen wir noch zur Kenntnis nehmen, dass Scheibe (1730, 34) und Marpurg (1753, 123) auf den normativen Charakter von Ausweichungsordnungen ausdrücklich hinweisen. Mit anderen Worten werden sie von diesen Autoren als verbindlich angesehen. Wir werden später allerdings noch sehen, dass unter bestimmten Umständen auch textbedingte Verstöße gegen diese Ordnung legitim sind.

Anmerkung. Bis zu diesem Zeitpunkt hat sich der Leser oder die Leserin vermutlich keine weiteren Gedanken darüber gemacht, worauf sich eigentlich die Rede von einer „Ordnung“ der Ausweichungen in den Quellentexten des 18. Jahrhunderts genau bezieht. Wahrscheinlich ist er ganz selbstverständlich davon ausgegangen, dass mit dem Ausdruck „Ausweichungsordnung“ die *zeitliche Ordnung* der Tonarten im Verlauf einer musikalischen Komposition bezeichnet wird. Eine Komposition muss demnach in der Haupttonart beginnen. Sie kann danach eine oder mehrere clausulae propriae durchlaufen und von hier aus weiter zu den clausulae impropriae gehen. Nachdem diese Tonartenstationen durchlaufen wurden, können des Weiteren auch peregrine Ausweichungen vorkommen.

Diese Annahme ist natürlich völlig zutreffend und es ist nicht meine Absicht, den Leser an dieser Stelle zu irritieren. Dennoch gibt es einen Grund, weshalb wir auf das Thema kurz näher eingehen müssen. Heinrich Deppert (1993, 215 ff.) geht in seinem Buch über *Kadenz und Klausel in der Musik von J. S. Bach* davon aus, dass die in den Quellentexten des 18. Jahrhunderts gegebene Rangordnung der Kadenzen sich auf die Häufigkeiten bezieht, mit der Kadenzen innerhalb einer musikalischen Komposition auftauchen. Die Rangordnung der Kadenzen (oder Ausweichungen) soll sich demnach „aus der Häufigkeit der Kadenzierungen nach bestimmten Stufen [...] ablesen“ lassen. Den ersten Rang nimmt dann die Kadenz ein, die am häufigsten vorkommt, den zweiten Rang diejenige, die am zweithäufigsten vorkommt und so weiter.

Offen gestanden ist mir völlig schleierhaft, wie Deppert anhand der von ihm herangezogenen Quellen zu dieser irrigen Ansicht gelangt ist. Selbst wenn man rein hypothetisch die Möglichkeit in Betracht zieht, dass sich die Rangordnung der Kadenzen auf die Häufigkeiten der Kadenzvorkommnisse beziehen könnte, so geht doch aus der Verwendung temporaler Adverbien in Zusammenhang mit der Beschreibung von Ausweichungsordnungen eindeutig hervor, dass die Ränge sich auf die zeitliche Ordnung beziehen. Einige Beispiele aus den Quellentexten mögen das illustrieren (die unterstrichenen Hervorhebungen sind nicht original):

- „[...] wenn aus einem / und dem Haupt=Modo, gewichen wird / muß in einen andern / und zwar Verwandten Modum, eingetreten werden; von diesem hernach in den dritten usw.“ (Mattheson 1717, 434).
- „In diesen drey Sorten Clausulae propriae [i.e. primaria, secundaria und tertiaria; R.E.] soll man nach der Reihe, wie sie hier stehen allezeit erst gehen, hevor man in andere Thone aus weichet“ (Scheibe 1730, 34).
- „Man hat auch nicht nöthig allzeit die Ordnung im ausweichen zu beobachten, dass man nemlich iederzeit von einer nächst verwandten Leiter zur andern aus der Haupt=Leiter gienge“ (Mizler 1739, 107).
- „Man soll allemahl zuerst in die Clausulas proprias gehen, hevor man sich in einige andere Ausweichungen waget. [...] Nach diesen geht man in die Clausula improprias, in ihrer Ordnung“ Scheibe 1745, 473).
- „dass man erst in primariam, dann in secundariam, ferner in tertiariam, und endlich in die peregrinas ausweichen müße“ (Ziegler *Anleitung*, 155).
- „hier ist erstlich in A moll. Verwandelt man diese Intervallen in as-h-d-f: so kommt man ins C moll hinein [...] und verwandelt man diese endlich in gis-h-d-eis: so kommt man in Fis moll zu stehen“ (Marpurg 1753, 103).
- „wobey die Regel ist: daß man in die ordentlichen Tonarten ausweichen muß, ehe man in die ausserordentlichen geht“ (Marpurg 1753, 123).
- „Aus den Molltönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyklange, und in die Quinte mit dem weichen“. (C. P. E. Bach 1762, 331).

Würde sich die Rangordnung tatsächlich auf die Häufigkeit von Kadenzvorkommnissen beziehen, so wären in diesem Zusammenhang keine temporalen Adverbien zu erwarten, sondern adjektivische Komparationsformen wie beispielsweise „häufiger“ oder „öfter“. Schließlich sei noch auf ein graphisches Schema zur Ausweichungsordnung bei C. G. Ziegler (*Anleitung*, 156) hingewiesen, aus

dem eindeutig hervorgeht, dass mit der Rangordnung die zeitliche Ordnung gemeint ist und nichts anderes.

Zwei Quellen hatten wir bislang von unseren Betrachtungen ausgeschlossen: Kellners *Treulichere Unterricht im General=Baß*, der erstmals 1732 in Hamburg erschienen ist und 1743 zum dritten Mal neu aufgelegt wurde, sowie Mizlers *Anfangsgründe des General Basses* (1739). In beiden Fällen sprechen verschiedene Gründe dafür, dass es sich bei diesen Quellen um Texte mit vorwiegend präskriptiven Aussagen handelt. Die in der Tabelle 1 dargestellte Ausweichungsordnung von David Kellner (1743) beruht auf einem Quintenzirkel der zwölf Dur- und Molltonarten. Dieser Zirkel ist nicht bloß ein geometrisches Modell für die Verwandtschaft zwischen verschiedenen Tonarten, wie man sie aus einer Reihe von Traktaten jener Zeit her kennt. Laut Kellner (1743, 62) soll sein Zirkel auch zeigen, „wie eines jeden Thones Ausweichungen von Natur in drey Classen sich abtheilen“. In der ersten Klasse findet sich die relativ zur Haupttonart stehende parallele Tonart, um es mit unserer heutigen, auf Hugo Riemann zurückgehenden Terminologie auszudrücken. Danach folgen in der zweiten Klasse die Tonarten der oberen Quinte und in der dritten Klasse die Tonarten der unteren Quinte. Kellner (1743, 63) macht hierzu keine weiteren Angaben, sondern weist nur darauf hin, dass „die gewöhnliche Digressiones sich nicht weiter als in die drey Classen erstrecken“. Jeder Komponist, der über diese Grenzen hinaus geht, nehme sich hingegen eine „Freyheit“ heraus.

Obwohl diese, am Quintenzirkel orientierte Klassifikation im Vergleich mit den anderen ungewöhnlich ist, zeigt sie doch eine Ähnlichkeit mit der von Heinichen (1728), Stölzel (*Anleitung*) und C. G. Ziegler (*Anleitung*). Würde man die erste und zweite Klasse Kellners zu einer gemeinsamen Klasse zusammenfassen, so erhielte man exakt die gleiche Unterscheidung in ordentliche und außerordentliche Ausweichungen, wie bei den anderen drei Autoren.

Unter den für diese Untersuchung verwendeten Quellentexten stellt Mizlers Abhandlung *Anfangsgründe des General Basses* (1739) hinsichtlich der Ausweichungsordnung eine Ausnahme dar. Zuerst einmal rückt Mizler (1739, 104) bei der Erläuterung der Verwandtschaftsordnung zwischen den Tonarten, sowohl in Moll als auch in Dur die Tonart der IV. Stufe an die dritte Stelle: „So ist von C Dur die nach G Dur am nächsten verwandte Leiter F, G, A, B, c, d, e, f“. Angesichts der Tatsache, dass Rameau 1726 in seinem *Nouveau système* die Bedeutung der IV. Stufe hervorgehoben hatte, mag Mizlers Auffassung für uns heutzutage nicht so überraschend sein. Für die deutschsprachige Musiktheorie um 1740 ist sie es aber noch allemal. Insbesondere auch deshalb, weil Rameaus neue Gewichtung der „Sousdominante“ sich auf die Relation zwischen Akkorden und nicht auf die Relation zwischen Tonarten bezog (Seidel 1986, 140).

Doch Mizler (1739, 102) lässt es dabei noch nicht bewenden, sondern er stellt im 6. Lehrsatz eine sehr viel weiter reichende Behauptung auf: „Man kann von einem ieden harmonischen Satz eines Tones einer harten und weichen Leiter zu einem ieden andern Ton in selbigen Leitern im Auf= und Absteigen gehen“. Aus der zweiten Anmerkung zu diesem Paragraphen geht hervor, dass Mizler (1739, 106) die sonst gemeinhin übliche Klassifikation für unbegründet hält: „Das Gesetz, aber so einige Componisten und General=Baßisten gegeben, ob könne man aus einer harten Leiter nicht in die Septime, z. E. aus C Dur nicht in H moll, und aus einer weichen Leiter nicht in die Secunde, nemlich aus C moll nicht in D moll ausweichen, hat keinen Grund, [...] Denn wenn man in einem musikalischen Stück aus C Dur, in g dur ausgewichen, was soll hinderlich seyn, nach Gelegenheit nicht auch in H moll auszuweichen? da solches die Ohren billigen, hat die Vernunft auch nichts einzuwenden“. Die Klassifikation in *clausulae propriae* und *clausulae impropriae* auf der einen Seite und den selten benutzten *clausulae peregrinae* auf der anderen Seite wird damit infrage gestellt. Und Mizler (1739, 107) geht sogar noch einen Schritt weiter: „Man hat auch nicht nöthig allzeit die Ordnung im ausweichen zu beobachten, daß man nemlich iederzeit von einer nächst verwandten Leiter zur andern aus der Haupt=Leiter gienge. Denn die Natur hat mehr denn einen Weg“.

Im Gegensatz zu Scheibe (1745), Mattheson (1722; 1731) und C. G. Ziegler (*Anleitung*) stellt Mizler nicht nur fest, dass die kompositorische Praxis sich oft von den gegebenen Regeln entfernt, sondern er stellt die Begründung für diese Regeln infrage. Damit ist Mizler auf dem besten Weg die Tonartenlehre der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hinter sich zu lassen.

Aus pädagogischen Gründen hält Mizler (1739, 107) es dennoch im Falle der außerordentlichen Ausweichungen für sinnvoller, „daß man iederzeit den ordentlichen Weg gehet, und nicht ohne Noth eine Ausnahme machet“. Dabei ist zu bedenken, dass Mizlers Schrift sich an den Anfänger richtet und zu einer außerordentlichen Ausweichung „schon eine große Erfahrung und Verstand gehöret, und [sie] eigentlich nur eine Sache vor Meister ist“ (Mizler 1739, 108)

Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Hypothese von Elmar Seidel (1986), dass es „eine besondere Art Bachs [gäbe], die Tonart der IV. Stufe zu verwenden“. Bedenkt man die nachweisbaren Beziehungen zwischen Bach und Mizler, der vermutlich sogar Schüler des zuerst genannten war, dann

werfen die Ausführungen in Mizlers Abhandlung vielleicht ein neues, bekräftigendes Licht auf Seidels Hypothese (vergleiche zu diesem Thema auch Christensen 1996).

Allerdings sollten zwei Aspekte dabei berücksichtigt werden. *Erstens* könnte es natürlich sein, dass Bach Einfluss auf Mizlers Ansichten zur Ausweichung gehabt hat. Über die Reichweite dieses Einflusses müsste jedoch spekuliert werden. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Mizlers Ansichten einfach Bachs Auffassungen wiedergeben, denn in diesem Fall würde man Mizlers Eigenständigkeit sicher stark unterschätzen. Falls man diese Einschränkung aber akzeptiert, dann kann Mizlers Schrift keineswegs ohne weiteres als repräsentativ für Bachs Anschauungen gelten.

Zweitens hat Seidel (1986) in seinem Aufsatz nur sehr wenige Beobachtungen aus Werken von Bach mitgeteilt. Um seine induktive Hypothese angemessen zu begründen, sind wesentlich mehr Daten erforderlich. Außerdem müssten vergleichende Daten anderer Komponisten vorliegen: Denn nur dann, wenn andere Komponisten des 18. Jahrhunderts die IV. Stufe nicht so freizügig gebraucht haben, kann man von einer „besonderen Art Bachs“ sprechen.

Da in vielen Quellen jedoch auf bestehende Meinungsverschiedenheiten zur Ausweichungsordnung im 18. Jahrhundert hingewiesen wird, sollte man also mit der Möglichkeit rechnen, dass Freizügigkeiten betreffs der Ausweichungsordnung in gewissem Rahmen durchaus üblich waren und nicht unbedingt etwas Besonderes darstellten.

§ 3 Chordae essentiales, naturales, necessariae und elegantes

Die Ausweichungsordnung ist nicht mit der Klassifikation der Skalentöne des 18. Jahrhunderts zu verwechseln. Dieser Lehre zufolge werden die „Chordas, Sayten, Thöne oder Klänge“ (Mattheson 1717, 420) einer gegebenen Tonleiter in drei verschiedene Klassen zerlegt. Zu den chordae essentiales gehören die Töne der I., III. und V. Stufe. Sie sind „wesentlich“, weil durch sie „die drey Saiten oder Klänge einer jeden triadis harmonicae“ eines Modus bezeichnet werden (Walther 1732, 160).

Jeder dieser drei Töne besitzt eine eigene Bezeichnung. Der Ton der I. Stufe wird „chorda finalis“ genannt, da er laut C. G. Ziegler (*Anleitung*, 166) derjenige Ton ist, mit dem die Skala nicht nur beginnt, sondern auch schließt. Als „chorda dominans“ oder herrschender Ton wird der Ton der V. Stufe bezeichnet, da er der oberste Ton der Triadis harmonicae ist (Walther 1732, 160). Von seiner mittleren Stellung zwischen den beiden anderen Tönen her, hat die III. Stufe ihren Namen „chorda dominans“.

Zu den drei chordae essentiales kommen die chordae naturales, die die Töne der VI. und VII. Stufe umfassen und schließlich die Töne der II. und IV. Stufe, „die man gleichwohl mit Recht necessariae oder nothwendige Claves nennen mag“ (Mattheson 1717, 429).

(Von Kellner (1743, 30) wird diese Einteilung übrigens auch erwähnt, allerdings spielt er ihre Bedeutung herunter: „Doch hat dieses nicht viel zu sagen, ausser daß der Terminus der Essentialium zuweilen vorkommt“).

Diese 1717 von Mattheson gegebene Einteilung nach Brossard wird später von ihm noch um die chordae elegantes („zierliche Saiten“) erweitert, sodass „die drey wesentliche/ die zwei natürliche/ die zwei nothwendige/ und diese vier zierlichere Saiten unsre elf Grade der erfüllten chromatischen Octave richtig aus[machen]“ (Mattheson 1731, 52). Walther (1732, 160) erwähnt diese Töne unter dem Stichwort „Chordes chromatiques“. Tabelle 4 gibt eine Übersicht über die gesamte Einteilung.

Tabelle 4: Klassifikation der Skalentöne

Klassifikation		Dur und Moll
chordae essentiales	chorda finalis	I.
	chorda dominans	V.
	chorda medians	III.
chordae naturales		VI. & VII.
chordae necessariae		II. & IV.
chordae elegantes		^b II. & [#] IV. & ^b VI. & ^b VII.

Mattheson und Walther begründen die „Natürlichkeit“ der chordae naturales auf ähnliche Weise. Mattheson (1717, 429) hält sie für natürlich, „weil/ ohne ihren Beystand/ kein schöner Gesang/ auch nicht einmahl eine liebliche Zusammenstimmung gemacht werden kan“. Während Walther (1732, 160) die Bezeichnung „naturales“ deshalb für gerechtfertigt hält, „weil sie der natürliche progress verlanget und erfordert“. Die Stufen der II. und IV. Stufe gelten für die chordae essentiales insofern als „notwendig“,

weil „man ohne ihr Zuthun nirgend ausweichen/ noch von einem Ort zum anderen kommen kann“ und „damit alles fließend zugehe“ (Mattheson 1731, 52).

Wie wir später sehen werden, kommt dieser Unterscheidung teilweise einige Bedeutung bei der Invention beziehungsweise Einrichtung von Themen für die Imitation zu.

§ 4 Die Ausweichungsordnung der Kirchentonarten

Neben der Tonartenlehre der Dur- und Molltonarten besteht im 18. Jahrhundert weiterhin eine Lehre von den Ausweichungen in den Kirchentonarten. Obwohl Letzterer nicht annähernd das gleiche Gewicht zukommt wie der Ersteren, wird in einigen Quellen des 18. Jahrhunderts besonders auf sie hingewiesen. Da beide Ordnungen nicht identisch sind, muss die Ausweichungsordnung in den Kirchentonarten eine unabhängige Behandlung erfahren.

Die ausführlichsten Informationen zur Rangordnung der Ausweichungen in den einzelnen Kirchentonarten gibt Marpurg (1753, 104) im ersten Teil der *Abhandlung von der Fuge*. Zur besseren Übersicht habe ich die Ausweichungsordnungen der sechs authentischen Modi tabellarisch zusammengefasst.

Tabelle 5: Die Ausweichungsordnung in den Kirchentonarten nach F. W. Marpurg (1753)

Modus	II	III	IV	V	VI	VII
Dorisch		(2) <i>lydisch</i>	(4) <i>dorisch</i>	(1) <i>aeolisch</i>	(3) ^b VI <i>lydisch</i>	(5) <i>ionisch</i>
Phryg.		(2) <i>mixolydisch</i>	(1) <i>aeolisch</i>	(5) <i>phrygisch</i>	(3) <i>ionisch</i>	(4) <i>dorisch</i>
Lydisch		(2) <i>aeolisch</i>	(4) ^b IV <i>ionisch</i>	(1) <i>ionisch</i>	(3) <i>dorisch</i>	
Mixolyd.	(4) <i>aeolisch</i>	(5) <i>phrygisch</i>	(3) <i>ionisch</i>	(1) <i>mixolydisch</i>	(2) <i>phrygisch</i>	
Aeolisch		(2) <i>ionisch</i>	(4) <i>dorisch</i>	(1) <i>phrygisch</i>	(3) <i>lydisch</i>	(5) <i>mixolydisch</i>
Ionisch	(5) <i>dorisch</i>	(2) <i>phrygisch</i>	(4) <i>lydisch</i>	(1) <i>mixolydisch</i>	(3) <i>aeolisch</i>	

Die erste Zeile bezeichnet die Stufen der Modi. Die restlichen Zeilen enthalten für jeden Modus zwei Informationen: Erstens die Rangordnung der Ausweichungen, die durch die geklammerten Ordnungszahlen angegeben wird und zweitens, unmittelbar darunter, um welche Form der Tonleiter es sich laut Marpurg dabei handeln sollte. Für die Ausweichung zur IV. Stufe in der dorischen Tonart vermerkt Marpurg, dass diese Stufe auch erniedrigt sein kann. Hinsichtlich der plagalen Modi macht er keine genauen Angaben über die Rangordnung der Ausweichungen. Sie ist aber mit großer Wahrscheinlichkeit die gleiche, wie bei den authentischen Modi, da Marpurg (1753, 61) zwischen den authentischen und plagalen Formen der Modi keinen wesentlichen Unterschied sieht: „Es ist aber nicht nöthig, bey diesen alten Tonarten auf den Unterscheid derselben in die authentischen und plagalischen Acht zu haben. Der Gesang ist öfters dergestalt beschaffen, daß man nicht entscheiden kann, ob er zur Haupt= oder Nebengattung gehört, indem er in alle beyde gleich viel ausschweifet. [...] Es beziehen sich ferner alle beyde Gattungen als modi correlatiui oder verwandte Tonarten, auf einen und eben denselben Hauptton, und haben sie eben diejenigen halben Töne, eben diejenigen Widerschläge, Ausweichungen und Schlußclauseln“.

Eine andere Ausweichungsordnung der Kirchentonarten ist von Walther überliefert. Zu Beginn seiner Darstellung weist Walther (1708, 164) darauf hin, dass „bey denen heütigen Musicis nicht mehr als Dorius, Aeolius und Jonicus im Gebrauch sind“. Ebenso wie Marpurg fasst auch Walther authentische und plagale Formen der Modi zusammen, wenn es um die Rangordnung der Kadenzen geht. Seine Angaben bezüglich der Rangordnung der clausulae essentielles und affinales in der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen Kirchentonart sind im Wesentlichen identisch mit der Rangordnung der ionischen und aeolischen Tonart, die wir bereits in der Tabelle 1 als Dur und Moll kennengelernt haben. Weitere Angaben finden sich vor allem in der Klasse der clausulae peregrinae und bei der clausula secundaria und tertiaria der phrygischen und mixolydischen Kirchentonart. Bezieht man nochmals die

ionische und aeolische Kirchentonart mit ein, dann ergibt sich nach Walther für die Kirchentonarten die unten stehende Rangordnung.

Tabelle 6: Die Ausweichungsordnung in den Kirchentonarten nach J. G. Walther (1708)

Modus	cl. primaria	cl. secundaria	cl. tertiaria	cl. affinales	cl. peregrinae
M. ionicus	I.	V.	III.	VI. & IV.	II.
M. dorius	I.	V.	III.	VI. & IV.	-
M. phrygius	I.	-	III.	VI. & IV.	V. & VII.
M. lydianus	I.	V.	III.	VI. & IV.	-
M. mixolydianus	I.	V.	-	VI. & IV.	II.
M. aeolianus	I.	V.	III.	VI. & IV.	VII.

Auf die Besprechung von Werkbeispielen zur Rangordnung der Ausweichungen in den Kirchentonarten möchte ich an dieser Stelle verzichten. Statt dessen sei auf die sehr detaillierten Beschreibungen des Tonartenverlaufs in einigen Choralsätzen Bachs bei Deppert (1993, 248-266) verwiesen. Seine Werkbeschreibungen zeigen deutlich, dass die Rangordnung der Ausweichungen mit derjenigen der Dur- Molltonarten nicht identisch ist.

Ebenso deutlich zeigt der Tonartenverlauf der Choräle aber auch, dass Marpurgs Reihenfolge der Ausweichungen nicht allgemein gültig für die Zeit ist. Allenfalls zeigen die Tonartenverläufe der von Deppert besprochenen Choräle *grobe Übereinstimmungen* mit der von Marpurg vorgeschlagenen Rangordnung.

Diese Beobachtung korrespondiert mit Bemerkungen Kirnbergers, die unter bestimmten Voraussetzungen darauf schließen lassen, dass Marpurgs Klassifikation nicht vollständig (oder nicht repräsentativ) ist. Zu solchen Voraussetzungen gehört beispielsweise die Annahme, dass es in dem Zeitraum zwischen Marpurgs Angaben von 1753 und Kirnbergers Äußerungen aus den siebziger Jahren 1776 keine wesentlichen Entwicklungen im Hinblick auf die Rangordnung der Ausweichungen in den Kirchentonarten gegeben hat. Obwohl ich selber nicht von der Plausibilität dieser Annahme überzeugt bin, möchte ich die Differenzen zwischen Marpurg und Kirnberger an zwei Beispielen kurz darstellen.

Anlässlich der Besprechung der Choralvorspiele der *Klavierübung III* von J. S. Bach weist Kirnberger daraufhin, „daß man von der dorischen Tonart ins E moll ausweichen kann, weil dieses E eine zum weichen Dreiklang gehörige kleine Terz und perfekte Quinte von E G H hat“ (zitiert nach Neumann 1972, 302). Eine solche Ausweichung zur II. Stufe der dorischen Kirchentonart wird von Marpurg jedoch gar nicht zu den regulären Ausweichungen gezählt (vergleiche Tabelle 5).

Eine weiterer Widerspruch zwischen Marpurg und Kirnberger besteht im Hinblick auf die mixolydische Tonart. Kirnberger ist der Ansicht, dass man in der mixolydischen Tonart durchaus zur Tonart der VII. Stufe ausweichen dürfe, und bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Bachs Choralbearbeitung *Dies sind die heiligen zehen Gebot* (BWV 678) (vergleiche Neumann 1972, 301). Marpurgs Ausweichungsordnung sieht jedoch in der mixolydischen Tonart keine Ausweichung zur Tonart der VII. Stufe vor.

Halten wir an dieser Stelle also fest, dass die von Marpurg gegebene Rangordnung der Ausweichungen in den Kirchentonarten mit großer Vorsicht zu genießen ist. Die Rangordnung ist noch weniger verbindlich als die Ausweichungsordnung der Dur- und Molltonarten (das heißt unsere oben gegebene Rekonstruktion) und die in den Quellen überlieferte Klassifikation der Ausweichungen ist mit großer Wahrscheinlichkeit unvollständig. Abgesehen davon können Marpurgs Vorschläge aber für die Werkbeschreibung einen gewissen heuristischen Wert besitzen.

§ 5 Ein Algorithmus zur Ausweichungsbestimmung nach David Kellner

Um den Tonartenverlauf einer Komposition zu bestimmen wird nicht selten jeder Akkordwechsel innerhalb eines Werkes protokolliert. Diese Technik ist nicht nur sehr zeitraubend, sondern oft gar nicht erforderlich. Zudem haben gerade Anfänger angesichts einer mit harmonietheoretischen Symbolen übersäten Partitur große Schwierigkeiten den Wald noch vor lauter Bäumen zu sehen und die wesentlichen Stationen eines harmonischen Tonartenverlaufes zu erkennen. Aus diesem Grund soll hier auf ein Verfahren zur Tonartenbestimmung aufmerksam gemacht werden, das David Kellner in seiner Schrift *Treulicher Unterricht im General-Baß* angegeben hat. Im Zusammenhang mit der „Ausweichung der Thone“ beschäftigt sich Kellner (1743, 46) mit der (praktischen) „Frage, woran man merken könne,

wenn ein Thon changiret und ein neuer sich angeibt“. Da das Kellnersche Verfahren sehr effektiv und darüber hinaus auch leicht zu erlernen ist, soll die Methode in diesem Paragrafen referiert werden. Gemeinsam mit der Kenntnis der verschiedenen Kadenzformen des letzten Kapitels gibt sie dem Leser eine schnelle und zuverlässige Technik an die Hand, die wesentlichen harmonischen Stationen einer Kompositionen des 18. Jahrhunderts zu erkennen.

Das Verfahren Kellners, nach dem man die Tonartenfolge einer Komposition bestimmen kann, orientiert sich an den in der Partitur vorkommenden Akzidentien. C. G. Ziegler (*Anleitung*, 190), der mit Kellners Abhandlung vertraut war, bezeichnet insbesondere die Leittöne als das „eigentliche Kennzeichen eines modi“ und gibt ebenfalls Hinweise dazu, wie anhand von Akzidentien beziehungsweise Leittönen die Tonart identifiziert werden kann.

Keine andere Quelle gibt so präzise und vollständige Hinweise zur Tonartenbestimmung mithilfe der Akzidentien, wie das von Kellner in seiner Schrift vorgeschlagene Verfahren. Bei diesem Verfahren gelten zwei allgemeine Grundregeln. Wirkt sich ein Kreuz (#) oder ein Auflösungszeichen (♯) vor einer Note als eine Halbtonerhöhung aus, so repräsentiert diejenige Note, auf die sich das Akzidents bezieht, die VII. Stufe der aktuellen Tonart. Mit anderen Worten wird der betreffende Ton als Leitton der augenblicklich wirksamen Tonart aufgefasst. Falls andererseits ein Erniedrigungszeichen (♭) oder ein Auflösungszeichen (♮) eine Erniedrigung einer Note bewirkt, so repräsentiert die betreffende Note die IV. Stufe der aktuellen Tonart.

Handelt es sich bei der Ausgangstonart um eine Durtonart, so können Ausweichungen zur Tonart der II., III., V. und VI. Stufe demnach an einem (erhöhenden) Auflösungszeichen oder einem Kreuz erkannt werden. Die Ausweichung zur Tonart der IV. Stufe ist hingegen an einem entsprechenden Erniedrigungsvorzeichen abzulesen. Ein Beispiel soll das Prinzip verdeutlichen: Befinden wir uns in der Tonart C-Dur, so lässt sich die Ausweichung nach G-Dur an der Erhöhung der Note *f* zum *fis* ablesen. Bei der Ausweichung nach a-Moll wird *g* zu *gis*, bei e-Moll *d* zu *dis*, bei d-Moll *c* zu *cis* erhöht und bei F-Dur das *h* zum *b* erniedrigt. Die Tabelle zeigt den Zusammenhang noch einmal in der Übersicht:

Tabelle 7: Akzidentien bei Ausweichungen in C-Dur

Ausgangstonart C-Dur	Ausweichung nach	Kriterium	mögliche Akzidentien
	G-Dur	fis	
	a-Moll	gis	(fis)
	e-Moll	dis	(fis), (cis)
	d-Moll	cis	(b)
	F-Dur	b	

Neben den Leittonerhöhungen sind häufig noch weitere Erhöhungen vorhanden. So zieht ein neuer Leitton in einer Molltonart meist auch eine Erhöhung der VI. Stufe nach sich. Rein theoretisch besteht dadurch die Gefahr, einzelne Ausweichungen miteinander zu verwechseln. In der Praxis dürften solche Verwechslungen allerdings kaum vorkommen, wenn man die folgenden Unterschiede zur Kenntnis nimmt.

Die Ausweichung nach G-Dur enthält eine einzige Erhöhung, nämlich den Ton *fis*. Dieser Ton kann zwar als erhöhte Sexte auch in a-Moll vorkommen, aber durch den Leitton *gis* ist es unmöglich, G-Dur und a-Moll mit einander zu verwechseln. Eine Ausweichung nach d-Moll wird am Leitton *cis* erkannt. Als erhöhte VI. Stufe kommt dieser Ton auch in e-Moll vor. Wegen des Leittons *dis* ist in diesem Fall jedoch eine Verwechslung von e-Moll mit d-Moll ausgeschlossen. Schließlich bleibt noch die Tonart F-Dur, bei der keine Verwechslungsgefahr droht, da sie neben der Erniedrigung ihrer IV. Stufe keine weiteren Akzidentien enthält.

Eine Ausweichung zur VII. Stufe oder andere peregrine Ausweichungen werden von Kellner überhaupt nicht besprochen. Sie können aber nach dem Muster der obigen Ausweichungen erkannt werden, das heißt durch eine Leittonerhöhung oder eine Erniedrigung der IV. Stufe. So wäre eine Ausweichung in die Tonart H-Dur beispielsweise am Ton *ais* zu erkennen, während die Tonart B-Dur sich durch den Ton *es* zu erkennen gibt etc.

Bevor wir uns dem Kellner-Verfahren für Molltonarten zuwenden, soll noch ein weiteres Beispiel zur Erkennung der Ausweichungen von Es-Dur anhand der Akzidentien in tabellarischer Form gegeben werden:

Tabelle 8: Akzidentien bei Ausweichungen in Es-Dur

Ausgangstonart Es-Dur	Ausweichung nach	Kriterium	mögliche Akzidentien
	B-Dur	a	
	c-Moll	♭h	(♭a)
	g-Moll	fis	(♭a), (e)
	f-Moll	♭e	(des)
	As-Dur	des	

Ausweichungen in einer Molltonart werden in genau der gleichen Weise anhand der Akzidentien bestimmt. Dabei erkennt man die Ausweichungen zur V., IV. und VII. Stufe am erhöhten Leitton, während eine Ausweichung zur VI. Stufe durch eine Erniedrigung der Quarte gekennzeichnet ist. Handelt es sich bei der Grundtonart theoretisch um reines Moll, so ist eine Ausweichung zur Tonart der III. Stufe nicht allein durch die Beobachtung der Akzidentien zu erkennen. Glücklicherweise kommt dieser Fall praktisch sehr selten vor. Meist zeichnet sich die Grundtonart immer anhand der erhöhten Septime, also des Leittons, gegenüber der III. Stufe aus. Auch hierzu betrachten wir nun zwei Beispiele:

Tabelle 9: Akzidentien bei Ausweichungen in h-Moll

Ausgangstonart h-Moll	Ausweichung nach	Kriterium	mögliche Akzidentien
	fis-Moll	eis	(gis), (dis)
	D-Dur	♭a	
	G-Dur	♭c	
	A-Dur	gis	
	e-Moll	dis	(c)

Abgesehen vom Leitton *eis* sind in der Tonart fis-Moll meist auch die II. Stufe zum *gis* und die VI. Stufe zum *dis* erhöht. Der Ton *dis* kommt ebenfalls bei einer Ausweichung nach e-Moll vor. Doch in e-Moll steht weder ein *gis* noch *eis*, sodass fis-Moll und e-Moll keinesfalls verwechselt werden können. Eine Ausweichung nach A-Dur zeigt zwar das *gis* als Leitton und besitzt damit eine gewisse Ähnlichkeit mit fis-Moll, aber das Fehlen des Tones *dis* und des Tones *eis* ist zur Unterscheidung beider Ausweichungen hinreichend. Die Ausweichung nach G-Dur gibt sich nur an der Erniedrigung ihrer IV. Stufe zu erkennen, bei der keine Verwechslung mit einer anderen Tonart möglich ist.

Wie bei den Durtonarten sind peregrine Ausweichungen in entfernter liegende Tonarten nach dem gleichen Prinzip zu erkennen, entweder anhand von Leittonerhöhungen oder durch die Erniedrigung der IV. Stufe der aktuellen Tonart. Wir wollen noch ein weiteres Beispiel geben.

Tabelle 10: Akzidentien bei Ausweichungen in c-Moll

Ausgangstonart c-Moll	Ausweichung nach	Kriterium	mögliche Akzidentien
	g-Moll	fis	(a), (♭e)
	Es-Dur	b	
	As-Dur	des	
	B-Dur	♭a	
	f-Moll	♭e	(des)

Weil sich in einer Molltonart die Ausweichung zur III. Stufe in Regel durch das Fehlen des Leittones bemerkbar macht, sind praktisch keine Zweideutigkeiten bei der Bestimmung der Tonart möglich. Man kann Kellners Verfahren aus diesem Grund durchaus als einen Algorithmus zur Bestimmung des Tonartenverlaufs betrachten. Bei diesem Algorithmus handelt es sich um eine rein mechanische Prozedur, die aus drei Schritten besteht:

- (1) Anhand des Notentextes wird die Akzidentiensetzung vom Beginn bis zum Ende der Komposition beobachtet.
- (2) Jedem Akzidentienwechsel innerhalb des Werkes wird gemäß den Kellnerschen Regeln eine Ausweichungstonart oder die Grundtonart zugeordnet.
- (3) schreibt man die den Akzidentien entsprechende Tonarten solange hintereinander auf, bis das Stück an sein Ende gelangt ist. Die Folge von Tonartenbezeichnungen repräsentiert schließlich den Ausweichungs- oder Tonartenverlauf der gesamten Komposition.

In den meisten Fällen ist dieses Verfahren zur Beurteilung des Ausweichungsverlaufs vollkommen ausreichend. Oft liefert es sogar mehr Informationen als man tatsächlich benötigt, denn manchmal wird eine Ausweichungstonart lediglich kurz „berührt“ statt „etabliert“, um es etwas metaphorisch zu sagen (Genauer könnte man die Unterscheidung, die sich nicht in den Quellen des 18. Jahrhunderts findet, wie folgt formulieren: Eine Tonart wird berührt, wenn sie im Tonartenverlauf höchstens für die Dauer von ein bis zwei Takten auftritt und während dieser Dauer weder durch eine Kadenz noch durch einen Absatz bestätigt wird.). Berücksichtigt man über diese Informationen hinaus nun noch die Kadenzen und deren Hierarchie, so kann man verhältnismäßig genaue Aussagen über das Gewicht der jeweiligen Ausweichungen treffen. Mit den Beziehungen zwischen Ausweichungen und Kadenzen wird sich der nächste Paragraf beschäftigen.

Um Missverständnissen vorzubeugen, sei zum Abschluss noch darauf hingewiesen, dass es auch Fälle geben kann, bei denen der Kellner-Algorithmus nicht ausreicht und eine detailliertere Analyse des Tonartenverlaufs erforderlich ist.

§ 6 Ausweichung und Kadenz

Kadenzen können als Maß für das relative Gewicht einer Ausweichung aufgefasst werden. Für diese Behauptung gibt es keinen Indikator in den herangezogenen Quellentexten, sondern es handelt sich um eine logische Folgerung aus den bisherigen Betrachtungen. Jede Kadenz, inklusive der *clausulae fictae*, stellt eine satztechnische Bekräftigung einer bestimmten Tonart dar. Entsprechend der oben rekonstruierten Hierarchie der verschiedenen Kadenzformen kann diese Bekräftigung oder Bestätigung einer Tonart mehr oder weniger deutlich sein. Eine *clausula bassizans perfecta* bekräftigt beispielsweise eine Tonart stärker als eine *clausula tenorizans perfecta*. Diese wiederum festigt eine Tonart stärker als eine *clausula cantizans perfecta* oder eine *clausula ficta* (diese Behauptungen sind vorbehaltlich all jener Unsicherheiten, die wir im § 7 des II. Kapitels besprochen haben!).

Wird eine Ausweichung mit einer Kadenz bekräftigt, so lässt sich anhand der satztechnischen Bestimmung der Kadenz das Gewicht der Ausweichung im Verhältnis zu den anderen Ausweichungen bestimmen. Zur Illustration soll an dieser Stelle wenigstens ein einfaches Beispiel betrachtet werden: die *Aria Blute nur, du liebes Herz* (BWV 244, 8) aus Bachs *Matthäus-Passion*.

Tabelle 11: Ausweichungsverlauf der *Aria Blute nur, du liebes Herz*

Takt	Tonart	Stufe	Kadenz	Text
1-2	h	I		
3	D	III	cl. bass. perf.	
4	D	III		
5	A, e	VII, IV		
6	h, fis	I, V		
7-9	h	I	cl. bass. perf.	
9-10	h	I		Blute nur,
11	D	III	cl. bass. perf.	du liebes Herz
12-13	D	III	cl. bass. perf.	
13-14	A, e	VII, IV	cl. bass. perf.	
14-15	h, fis	I, V	cl. bass. perf.	
15	fis, e	V, IV		
16	fis, e	V, IV		
17	G	VI		
18-21	h	I	cl. bass. perf.	

Takt	Tonart	Stufe	Kadenz	Text
21-22	h	I		
23	D	III	cl. bass. perf.	
24	D	III		
25	A, e	VII, IV		
26	h, fis	I, V		
27-29	h	I	cl. bass. perf.	
29	h, A	I, VII		Ach ein Kind, das
30	A	VII		du erzogen,
31	e, h	IV, I		das an deiner
32	h	I		Brust gesogen
33-34	fis	V		droht den Pfleger zu ermorden, denn es ist
35-36	cis	II	cl. bass. perf.	zur Schlange worden;
37-38	A	VII	cl. ficta	Ach! ein Kind, das du erzogen,
39	A, fis	VII, V		das an deiner Brust gesogen,
40	fis	V	cl. ficta	
41	e, h	IV, I		droht den Pfleger zu
42	h, fis	I, V		ermorden,
42-45	e	IV	cl. bass. perf.	denn es ist zur Schlange worden

Erläuterung. Sind in einer Zeile mehrere Tonarten angegeben, so bezieht sich die eventuell vorhandene Kadenzangabe auf die durch Fettdruck hervorgehobene Tonart.

Der erste Abschnitt der Aria, das von T. 1-9 reichende Ritornell wird von zwei Tonarten bestimmt: der III. Stufe und der I. Stufe. Beide Tonarten werden durch eine clausula bassizans perfecta bestätigt. In der Tabelle nicht verzeichnet ist eine außerordentliche Kadenzform gleich im ersten Takt auf der I. Stufe, die nur von C. G. Ziegler (*Anleitung*, 195) erwähnt wird. Sie ist rangmäßig den clausulae bassizantes nachgeordnet. Bereits im Ritornell werden die außerordentlichen Tonarten der VII. und IV. Stufe kurz „berührt“. Doch kommt ihnen kein größeres Gewicht zu, da sie nicht kadentiell bestätigt werden.

Die T. 9-15 entsprechen harmonisch den T. 1-6. Während die T. 9-12 vor allem aus einer Wiederholung des Ritornells bestehen, werden die Tonarten der III., IV. und V. Stufe nun jedoch durch Kadenz bekräftigt. Ein genaueres Studium der Kadenz auf der außerordentlichen Tonart der IV. Stufe in T. 14a zeigt, dass die Kadenz abgeschwächt ist. *Erstens* findet sich zur Bassklausel keine Tenorklausel in den Oberstimmen. *Zweitens* ist zwar eine Diskantklausel in den ersten Violinen vorhanden, doch verstößt sie gegen die *quantitas intrinseca*, da ihre Ultima auf die unbetonte Zählzeit des T. 13d vorgezogen ist. *Drittens* wird die Kadenz von der Singstimme weitgehend übergangen; sie enthält keine wesentliche Klausel (Tenor- oder Diskantklausel), sondern allenfalls eine variierte Form einer Altklausel (h¹-g¹), das heißt der schwächsten Klausel, die überhaupt an einer Kadenz beteiligt sein kann.

Auch die Kadenz auf der V. Stufe in T. 15a bildet keinen viel stärkeren Einschnitt im musikalischen Verlauf. Allenfalls die Diskantklausel in den ersten Violinen weist darauf hin. Beide Kadenz dienen vermutlich in erster Linie der musikalischen Interpunktion, das heißt der Darstellung der ersten Textzeile.

In den folgenden Takten bis zum erneuten Eintritt des Ritornells in T. 21, wird die außerordentliche Tonart der IV. Stufe wiederum berührt, eine kadentielle Bestätigung erfährt jedoch nur noch einmal die Haupttonart durch die Kadenz in T. 21a. Die vollständige Wiederholung des Ritornells bekräftigt erneut die Tonarten der I. und III. Stufe. Damit ist der erste Teil der Arie in T. 29 abgeschlossen. Fasst man das Ergebnis zusammen, so werden in diesem Teil die Haupttonart und die Tonart der III. Stufe exponiert, während die Tonart der IV. Stufe nach den satztechnischen Mitteln zu urteilen deutlich schwächer dargestellt wird.

Der zweite Teil der Arie bestätigt kadentiell vorerst keine neue Tonart, sondern wendet sich über die außerordentlichen Tonarten der VII. und IV. Stufe der V. Stufe zu. Tatsächlich würde man an dieser Stelle mit einer Kadenz auf der V. Stufe rechnen, umso überraschender ist die peregrine clausula bassizans perfecta auf der II. Stufe. Sie besitzt satztechnisch gesehen wegen der Tenorklausel in der Singstimme ungleich viel größeres Gewicht als die außerordentliche Kadenz in T. 14a. Diese Ausweichung ist übrigens mit großer Wahrscheinlichkeit durch den Text motiviert und illustriert die Verwandlung zur Schlange.

Die restlichen Takte des Mittelteils bieten harmonisch gesehen einen ähnlichen Ablauf wie der Beginn des Mittelteils. Zunächst werden die Tonarten der VII. und V. ausgeflohen, danach werden die Tonarten der IV., I. und V. Stufe kurz berührt, um schließlich mit einer clausula bassizans perfecta auf der IV. Stufe vor dem Dacapo zu schließen. Auch diese Kadenz besitzt satztechnisch gesehen wegen der Tenorklausel

in der Singstimme großes Gewicht. Damit bestimmen die außerordentlichen und peregrinen Tonarten der IV. und II. Stufe maßgeblich den Mittelteil der Arie.

Anhand beider Teile der Arie lässt sich deutlich feststellen, dass die außerordentliche Ausweichung zur IV. Stufe sowohl satztechnisch als auch relativ zu den anderen Ausweichungen sehr viel weniger bedeutsam ist für den ersten Teil der Arie als es die Ausweichungen zur II. und IV. Stufe für den zweiten Teil der Arie sind.

§ 7 Terminologische Vereinbarung

Für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit ist es notwendig, eine Vereinbarung über die von mir verwendeten Begriffe zu treffen, mit denen ich eine Kadenz oder eine Ausweichung bezeichne. Dabei werde ich mich im Wesentlichen des Kadenz- und Ausweichungsbegriffs bedienen, wie er in den (meisten) Quellen des 18. Jahrhunderts vorliegt.

Grundsätzlich ist hinsichtlich der Frage, ob zur Beschreibung der Musik der Bachzeit die weit verbreitete Funktionsharmonik herangezogen werden soll, Elmar Seidel (1985, 31) zuzustimmen, wenn er meint, dass überhaupt kein Anlaß besteht „die Tonleiterstufen, die [...] in der I. Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre festen Rangordnungen hatten, in ein Kadenzschema zu pressen“. In Anlehnung an die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts verwende ich deshalb ab jetzt zur Unterscheidung verschiedener Kadenzformen die Terminologie, wie sie im II. und III. Kapitel anhand der Quellentexte dargelegt wurde: *clausula bassizans perfecta*, *clausula tenorizans perfecta*, *clausula cantizans perfecta* und *clausula bassizans imperfecta*. Die Technik des *fuggire la cadenza* bezeichne ich ab jetzt einheitlich als „*clausula ficta*“. Obwohl sich die Bezeichnung von Kadenz durch die Epitheta „perfecta“ und „imperfecta“ von den vier verschiedenen an einer Kadenz beteiligten Klauseln unterscheidet, werde ich die bisher stillschweigend verwendete Praxis beibehalten und immer deutsche Ausdrücke benutzen: „Diskantklausel“ oder „diskantisierende Klausel“ statt „*clausula cantizans*“, „Altklausel“ oder „altisierende Klausel“ statt „*clausula altizans*“, „Tenorklausel“ oder „tenorisierende Klausel“ statt „*clausula tenorizans*“ und „Bassklausel“ oder „bassierende Klausel“ statt „*clausula bassizans*“. Falls erforderlich, greife ich bei musikalischen Absätzen auf Marpurgs Unterscheidung zwischen *schwebenden* und *rhythmischen* Absätzen zurück.

Hinsichtlich der Ausweichungsordnung orientiere ich mich an der oben rekonstruierten Rangordnung. Steht bei einer Werkbeschreibung die Ausweichungsordnung und nicht der Typ einer Kadenz im Vordergrund, dann bezeichne ich demnach die Kadenzen wie folgt:

Tabelle 12: Terminologie zur Ausweichungsordnung

Bezeichnung	Bedeutung	
	Dur	Moll
<i>clausulae principales</i>	I	I
<i>clausulae propriae</i>	III & V & VI	III & V & VI
<i>clausulae impropriae</i>	II & IV	IV & VII
<i>clausulae peregrinae</i>	VII	II

Dabei übernehme ich von C. G. Ziegler (*Anleitung*) die Bezeichnungsweise „*clausula principalis*“ für eine Kadenz auf der I. Stufe. Die Bezeichnungen „*clausula primaria*“, „*clausula secundaria*“ und „*clausula tertiaria*“ werde ich aus den bereits genannten Gründen nicht verwenden.

Kapitel IV

Die Klassifikation kontrapunktischer Satztechniken

§ 1 Kontrapunkt als Satztechnik

Die Auseinandersetzung mit der mehrstimmigen Satztechnik des 18. Jahrhundert und insbesondere mit der Fuge ist vielleicht wie keine andere Frage zur Satztechnik, mit Vorurteilen belastet. Dabei geht es immer wieder darum, ob und inwiefern die Fuge als Form aufgefasst und dargestellt werden kann. Um Missverständnisse zu vermeiden scheint es mir unumgänglich, am Anfang dieses Kapitels auf ein paar Aspekte dieser Auseinandersetzung am Beispiel der Fuge kurz einzugehen, bevor wir weiter fortfahren.

Zu den angeblich unüberwindbaren Schwierigkeiten bei der Behandlung und Darstellung kontrapunktischer Satztechniken und insbesondere der Fuge, gehören sogenannte „Methodenprobleme“. Nach der Ansicht von Braun (1994, 282) machen sie einen adäquaten Umgang mit der Materie unmöglich: „Spätestens beim Reizwort „Fuge“ sieht sich der Historiker zu einer Art Offenbarungseid gezwungen: Er muß seine auf eine bestimmte Form gerichteten Erwartungen immer wieder von neuem an den auf Technik zielenden Aussagen der Theoretiker korrigieren. Andererseits kann und darf er sein historisches Wissen, das ihn von den alten Zeitzeugen kategorial unterscheidet, nicht vergessen. Er weiß um die große einthematische Instrumentalfuge der Renaissance, an die ein Lehrer der *Musica poetica* kaum gedacht hat, und er kennt die Fuge der Bach-Zeit, die um 1650 noch in weiter Ferne lag. Von diesem Bewußtsein aus tritt er an die Traktate heran und bewertet sie nach Maßgabe einer so verstandenen Fortschrittlichkeit. Jede Geschichte ‚der‘ Fuge verfällt so zwangsläufig der Teleologie. Auch bei vorsichtigem Umgang mit den Quellen ist ihr kaum zu entgehen“.

Es ist nicht ganz leicht nachzuvollziehen, worin die Methodenprobleme genau bestehen und warum sie zu einem „Offenbarungseid“ führen müssen. Eine simple Lösung des Problems bestünde darin, dass der Historiker seine Erwartungen einfach aufgibt, die er an die musikalische Form der Fuge (angeblich) stellt. Doch wir wollen annehmen, dass diese Forderung von einem Musikhistoriker zu viel verlangt und er zu Beginn seiner Forschungen davon ausgeht, dass es sich bei der Fuge um eine Form im Sinne der musikalischen Formenlehre handelt. Spätestens beim sorgfältigen Studium der Quellentexte würde er dann merken, dass die Indikatoren in diesen Quellen seiner Arbeitshypothese widersprechen. Sofern unser fiktiver Musikwissenschaftler kein Dogmatiker ist, wird er also seine Hypothese aufgeben und nach einer anderen Hypothese suchen, die mit den verfügbaren Daten aus den Quellen besser verträglich ist.

Dass die auf eine bestimmte Form gerichteten Erwartungen nicht aufgegeben werden, deutet nicht zwangsläufig auf irgendwelche Methodenprobleme hin. Eher lässt dies den Schluss auf bestimmte Vorurteile des Forschers zu oder aber Brauns Beschreibung der Forschungsaktivität des Musikwissenschaftlers ist nicht zutreffend. In der Regel sind Forscher geneigt, ihre Erwartungen (Hypothesen) über einen Forschungsgegenstand dann aufzugeben, wenn die Beobachtungen nicht mit ihren Hypothesen übereinstimmen. Dies gilt meines Erachtens auch für die Musikwissenschaft.

Ebenso wenig plausibel scheint mir Brauns Behauptung, dass der Musikhistoriker die Quellen „nach Maßgabe einer so verstandenen Fortschrittlichkeit“ beurteilen muss. Was hindert den Wissenschaftler daran, teleologische Erklärungen von vornherein auszuschließen? Möglicherweise ist er dazu sogar gezwungen, weil materiale Teleologien entweder auf kausalen Mechanismen fußen und darauf reduziert werden können oder aber die Form bloßer Analogieargumente haben (vergleiche Stegmüller 1983, 639 ff.).

In den meisten Fällen verbirgt sich hinter solchen und ähnlichen Behauptungen allenfalls der Wunsch, die Fuge als festen Bestandteil in die musikalische Formenlehre integrieren zu können. Gegen diese Idee ist im Prinzip auch gar nichts einzuwenden. Allerdings ist es notwendig dabei zwei verschiedene Aspekte streng auseinanderzuhalten, wenn nicht methodologische Scheinprobleme entstehen sollen, wie es bei Braun der Fall ist: Zum einen *die Tatsache*, dass eine Fuge im 18. Jahrhundert immer nur aus der jeweiligen Konfiguration bestimmter satztechnischer Verfahren resultiert. Diese Erkenntnis wird nicht nur durch die Quellen gut bestätigt, sondern auch von vielen Forschern anerkannt. Insofern ist Brauns Annahme, dass „der“ Historiker als Klasse, also alle Historiker, mit diesem Problem konfrontiert sei, durchaus irreführend. Neben Dahlhaus (1984, 171) und Schleuning (1993, 46) wäre in diesem Zusammenhang an Clemens Kühn (1995, 632 f.) zu erinnern, der jüngst vor dogmatischen Lehrsätzen hinsichtlich der Fuge eindringlich gewarnt hat: „Eine abstrahierbare Fugenform, die Modellcharakter

hätte, gibt es nicht. Die Fuge ist nicht, wie die halbwegs faßbare Sonatensatzform, eine »Form«, sondern - im Dienste wechselnder formaler Ideen - eine jeweils gänzlich individuelle Umsetzung kontrapunktischer Satztechniken“.

Von dieser Tatsache ist auf der anderen Seite das Bedürfnis des Musikwissenschaftlers nach einer formalen Bestimmung der Fuge oder gar einer Theorie der Fuge zu unterscheiden. Obwohl die Fuge im 18. Jahrhundert keine Form repräsentiert, ist es nicht ausgeschlossen, nach Regeln oder Gesetzen zu suchen, die die jeweilige Ausprägung einer Fuge, das heißt ihre Form, erklären könnten. In diese Richtung zielt meines Erachtens ein Vorschlag von Carl Dahlhaus (1989, 149): „Eine Theorie der Fuge, die sich nicht darin erschöpfen möchte, ein Arsenal von Kunstgriffen auszubreiten, muß fähig sein, ein regulatives Prinzip zu bestimmen, das die kompositorischen Mittel einer Strukturidee unterwirft und dadurch eine Fuge von innen heraus zusammenhält, so daß sie von einer Satztechnik zu einer Form zu werden vermag. (Die Kontroverse, ob sie das eine oder das andere sei, läßt sich schlichten, wenn man anerkennt, daß zwar die Definitionsmerkmale - von der polyphonen Satzstruktur über die Quintbeantwortung des Themas und deren Modifikationen bis zur Nachahmung durch sämtliche Stimmen, die dadurch gleichberechtigt erscheinen - lediglich eine Satztechnik umschreiben, die akzidentiellen Eigenschaften dagegen - die Tonartendisposition der Durchführungen und Zwischenspiele sowie die Techniken der „Zergliederung“, der Augmentation, der Engführung und des Orgelpunkts, die gewissermaßen „Zeiten der Form“ (August Halm) markieren - formbildend im Sinne des im 18. Jahrhundert sich etablierenden Formbegriffs sind“.

Die Suche nach einer Theorie der Fuge muss sich zwar mit den historischen Tatsachen abfinden, aber sie ist nicht gezwungen, die Anschauungen des 18. Jahrhunderts zu übernehmen. Selbst wenn es der Fall ist, dass für die Theoretiker und Praktiker des 18. Jahrhunderts Fugen nur aus der spezifischen Konfiguration satztechnischer Mittel resultierten, ist es dennoch nicht ausgeschlossen, dass es gleichwohl Regeln (Gesetze) gibt, die die individuelle Form von Fugen auf einer einheitlichen Grundlage erklären könnten. Die logische Struktur einer Theorie der Fugenform kann von der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts gänzlich unabhängig sein. Sie muss nur, wie jede andere wissenschaftliche Theorie, mit den Beobachtungstatsachen, die aus der Untersuchung der Quellen gewonnen werden, konsistent sein. Bei den formbildenden Regeln, Gesetzen oder „regulativen Prinzipien“, wie Dahlhaus sie nennt, kann es sich um formbildende Prinzipien im Sinne traditioneller Musiktheorien, aber auch durchaus um exakt formulierte Gesetze im Rahmen mathematischer Musiktheorien, um Regelbasen im Rahmen von Grammatiken oder um empirische Gesetze der perzeptuellen Organisation im Rahmen psychologischer Theorien etc. handeln.

Dahlhaus ist mit seiner Auffassung übrigens weniger pessimistisch als Kühn (1995, 633), der anscheinend nicht an die Existenz von formbildenden Regeln oder Gesetzen glaubt: „»Fuge« widersetzt sich jeder Normierung. Als Möglichkeit bleibt im Grunde einzig, ihre denkbaren, aber nicht obligatorischen kontrapunktischen Techniken zu beschreiben. Aber derart karge Technik sagt über einen konkreten Satz selbst noch gar nichts aus“.

Für die vorliegende Untersuchung werde ich hinsichtlich der Frage nach einer Theorie der Fuge oder einer Theorie irgendeiner anderen Satztechnik des 18. Jahrhunderts völlige Enthaltung üben. Es wird in den kommenden Kapiteln lediglich darum gehen, das „Arsenal von Kunstgriffen“ möglichst genau darzustellen. Eine Darstellung der „kargen Technik“ scheint mir keineswegs überflüssig zu sein, wie die pejorative Redewendung von Kühn es vielleicht nahelegt. Die Gründe dafür hatte ich bereits im I. Kapitel genannt.

§ 2 Die Bedeutung der imitatio für die Satztechnik des 18. Jahrhunderts

Für die kompositorische Praxis des 18. Jahrhunderts besitzt die imitatio oder Nachahmung grundlegende Bedeutung. Alle Quellen, die sich eingehend mit kontrapunktischen Satztechniken beschäftigen, stellen der Erörterung von Fugen, Kanons und mehrfachen Kontrapunkten einen Abschnitt über die imitatio voran (Scheibe 1730, 40 ff.; Mattheson 1739, 331 ff.; Scheibe 1745, 448 f.; Fux 1742, 121 f.; Marpurg 1753, 1 ff.; Stölzel *Anleitung*, 140 f.).

Der Ausdruck „imitatio“ ist mehrdeutig und wird nicht immer im gleichen Sinne von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts gebraucht. Mattheson (1739, 331) weist im 4. Paragraphen des Kapitels *Von der Nachahmung* seines *Capellmeisters* ausdrücklich auf diesen Umstand hin. Demnach müssen mindestens drei verschiedene Bedeutungen des Wortes „imitatio“ oder „Nachahmung“ unterschieden werden (für den mutmaßlichen Entstehungszusammenhang dieser Bedeutungen vergleiche im Überblick Sachs 1996):

- (1) wird damit die Nachahmung von „allerhand natürlichen Dingen und Gemüths=Neigungen“ bezeichnet. Ihren Platz innerhalb der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts hat der in diesem Sinne gebrauchte imitatio-Begriff in der *Invention*. Kodifiziert ist diese Art der imitatio durch die Lehre von den *loci topici*, die dem

Komponisten bei der melodischen Erfindung helfen sollen (vergleiche auch Mattheson 1739, 123 ff.; Heinichen 1728, 30 ff.).

- (2) versteht man unter Nachahmung das Bemühen, „dieses oder jenen Meisters und Ton=Künstlers Arbeit nachzumachen“. Sie dient vornehmlich pädagogischen Zwecken, zum Beispiel im Rahmen eines autodidaktischen Studiums.
- (3) bedeutet Nachahmung „denjenigen angenehmen Wettstreit (Imitationem moduli vel subjecti cujusdam), welchen verschiedene Stimmen über gewisse Förmelgen, Gänge oder kurze Sätze mit aller Freiheit unter einander führen“. Nur in diesem letztgenannten Sinne bezieht sich der Ausdruck „imitatio“ auf die Satztechnik.

Die folgenden Unterscheidungen sind in Zusammenhang mit der satztechnischen imitatio wichtig: imitatio ist bei einigen Autoren nicht das gleiche wie *Wiederholung*. Laut Mattheson (1739, 333) erfordert die imitatio mindestens zwei Stimmen, während für die Wiederholung im Prinzip nur eine einzige Stimme benötigt wird. Unabhängig von Mattheson setzen auch Fux (1742, 121) und Scheibe (1745, 448) bei ihrer Definition der „Nachahmung“ mindestens zwei nicht identische Stimmen voraus.

Zudem muss die Wiederholung vom sogenannten *Wiederschlag* unterschieden werden (Mattheson 1739, 125). Eine Wiederholung liegt dann vor, wenn in einer Instrumental- oder Vokalstimme mindestens zweimal dieselbe Tonfolge erklingt. Wobei geringfügige Abweichungen aus verschiedenen Gründen durchaus legitim sind, wie Mattheson (1739, 157) an einem Beispiel erläutert. Erklingt die Wiederholung einer Tonfolge dagegen auf anderen Stufen, was unserer heutigen Sequenz gleichkommt, so spricht man von einem Wiederschlag, der von Mattheson (1739, 334) auch als „versetzte Wiederholung“ bezeichnet wird.

Verteilt sich der Wiederschlag auf mehr als eine Stimme, dann liegt eine Nachahmung oder imitatio vor. Logisch gesehen ist die imitatio oder Nachahmung also ein Sonderfall des Wiederschlags (Mattheson 1739, 125, 157, 333).

Eine andere Ansicht wird von Stölzel (*Anleitung*, 140) vertreten, der Nachahmungen in ein und derselben Stimme bereits als Anwendung der imitatio ansieht: „Weil immer eine modulation dem Gehöre anständiger gewesen als die andere; so ist man ohne Zweifel deßwegen am ersten darauf gefallen, solche anständige Modulationes mehr als einmal entweder höher oder tiefer, hören zu lassen, und imitation einzuführen, welche theils in einen, theils in mehr Stimmen statt hat, und an die Grenzen der Fugen, als welche schon eine feinere Sorte von Imitationibus, nicht gebunden ist“.

Zur näheren satztechnischen Bestimmung der imitatio gibt Scheibe (1730, 40) die folgende Definition an: „Die *Imitation* überhaupt ist eine besonders theils natürliches theils künstliches Verfahren, ein gewisses erwehltes Thema oder eine kurz gefaßte Melodie in verschiedenen Stimmen höher oder tieffer nach zumachen, und mit einer zierlichen Veränderung durch zu arbeiten“.

Gleichlautend äußert sich auch Mattheson (1739, 124) im zweiten Teil des *Capellmeisters* über die Wiederholungen („clausulae synonymae“) beziehungsweise die Wiederschläge: „Durch dieses Hülffs=Mittel werden sehr viele hübsche Themata oder Haupt=Sätze, nicht nur zu Fugen, sondern vornehmlich zu anderen Sachen erfunden, und sehr geschickt durch= oder ausgeführt: zumahl wenn die eine Modulation durch etliche zwischenkommende abgelöset, und hernach wiederum so geschickt angebracht wird, daß es läßt, als ob sie gerufen käme“.

Worin besteht nun die *Funktion* der imitatio? Sie garantiert die musikalische Einheit des Werkes: „Man *extendiret* ferner die *Imitation* auf alle Arten *musicalischer* Stücke; wenn man auf den Zusammenhang siehet. Jedwedem *musicalisches* Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kann nun niemals anders geschehen, als wenn die *Melodien* richtig eine aus der anderen fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der *Piece* gebrauchten Satze. Diesen Satz nun der vorangehet, suchet man also mit neuen diesen Satze gleich förmigen *Melodien* durch das ganze Stück, es sei nun was es wolle, gleichsam durchzuführen und zu *imitiren*. Wodurch denn die Ähnlichkeit und Ordnung entsteht und folglich die ganze Sache der freien *Imitation* gleichkommt“ (Scheibe 1730, 42 f.).

Wie die Passage zeigt, ist der *Anwendungsbereich* der imitatio offenbar prinzipiell unbeschränkt, das heißt jede Art von Komposition ist ein potentieller Kandidat für die satztechnische imitatio. Diese Auffassung Scheibes hinsichtlich der Bedeutung der imitatio wird auch von Mattheson (1739, 333) geteilt: „Niemand kan einen artigen, auch nur zwostimmigen Satz machen, der nicht vorher einen gründlichen Unterricht, und einen deutlichen Begriff davon hat, damit er die Imitation wol anzuwenden wisse“. Da nahezu alle musikalischen Werke des Barock mindestens zweistimmig sind, liegt die Konsequenz dieser Ansicht natürlich auf der Hand. Und Mattheson (1739, 338) konstatiert nur wenige Seiten später im *Capellmeister*: „Man sehe die *musicalischen* Wercke heutiger Welt, sie mögen seyn, welcher Gattung sie wollen, die Tanz-Music gar nicht ausgenommen, nur mit rechten Augen an, es wird sich derer keines finden lassen, darin die Nachahmung nicht mehr, oder weniger herrsche“.

Während Scheibe (1730, 43) nur summarisch erwähnt, dass die imitatio satztechnisch gesehen sowohl für Arien als auch Instrumentalwerke, wie Concerti von Bedeutung ist, behauptet Mattheson (1739, 334), dass ihr Anwendungsbereich sich auf alle repräsentativen musikalischen Gattungen des 18. Jahrhunderts erstreckt. Neben Arien, Ouvertüren, Sonaten, Kantaten, Duetten, Symphonien, Konzerten und Serenaten (1739, 336 f.) sind seiner Ansicht nach sogar oft Rezitative (genauer: rezitativische Dialoge) erfolgreiche Anwendungsfälle der satztechnischen imitatio.

Es gilt nun zu klären, welche Formen der imitatio es gibt und wie sie unterschieden werden können.

§ 3 Die Klassifikation der imitatio als Satztyp

Wenden wir uns zunächst der Klassifikation der imitatio zu, wie sie von Scheibe (1730, 40 f.) in seinem *Compendium* vorgenommen wird: „§ 4. Hier wird nun die *Imitation* in weitläufigen Verstande genommen; und hier theilen wir sie zugleich in drey Sorten:

1). Die freye *Imitation*, wodurch ich, ohne mich an gewisse Gränzen zubinden, mit dem *Themate* oder *Melodie* verfahren kan, wie ich will.

2). Die *Fuga*, da ich nach gewissen Gränzen und verschiedenen Regeln, die aus denen *Intervallen* und *Modis* entstehen, und mich verbinden, mein *Thema* auf besondere eingeschränkte Arth zu tractiren, genöthiget bin, meiner Erfindung einen Klappzaum anzulegen.

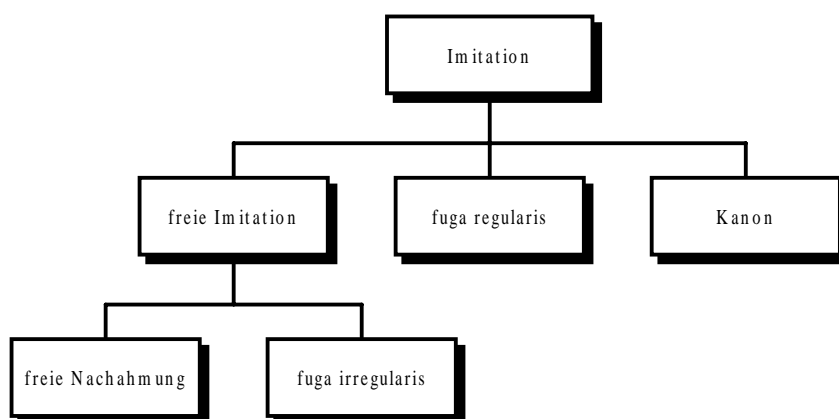
3). Der *Canon*, welcher die *Imitation* aufs höchste treibet, indem die eine Stimme allen übrigen gleichsam zum *Canone* oder Richtschnur vorgesezt ist, und sie alle in sich begreiff“.

Im unmittelbar anschließenden Paragraphen bespricht Scheibe die erste Klasse der Imitation und trifft in diesem Zusammenhang eine weitere Unterscheidung, die so interessant ist, dass hier noch der ganze nächste Paragraph zitiert werden soll: „§ 5. Bevor wir nun von denen beyden letzten Claßen der *Imitation* handeln, wollen wir erstlich in diesen Abschnitt die freye *Imitation* betrachten; Aus dem Nahmen ist leicht zuschließen, daß nichts gezwungenes, sondern durchaus was natürliches und freyes darinnen anzutreffen seyn müße. Da aber doch eine Arth der freyen *Imitation* vorhanden ist, welche sich etwas nach der *Fuge* richten soll, auch deßwegen *Fuga irregularis* genennet wird, so wollen wir insonderheit die Regeln ansehen, wie sie gemacht werden müße“.

Wie aus dem Zusatz hervorgeht, scheint Scheibe der Auffassung zu sein, dass die Klasse der freien Imitation ihrerseits in verschiedene Arten zerfällt. Oder vorsichtiger formuliert: Die Rede von der „einen“ Art der freien Imitation, der sogenannten fuga irregularis, legt die Vermutung nahe, dass daneben noch weitere, andere Arten der freien Imitation existieren. Diese Hypothese wird durch eine andere Quelle bestätigt. In seiner *Freyen Abhandlung von der Fuge*, die das 49.-51. Stück des *Critischen Musicus* umfasst, stellt Scheibe (1745, 449 f.) den gleichen Sachverhalt sehr viel unmissverständlicher dar: „Es ist nun also erstlich, die freye Nachahmung, bey der ich mich aufhalten muß. Diese wird nun bald Imitatio, bald Fuga irregularis, oder die uneigentliche Fuge genennet. Wenn man aber genau betrachtet, wie weit sich eigentlich die freye Nachahmung erstrecket: so wird man gar bald finden, daß sie keineswegs allemal mit dem Nahmen der uneigentlichen Fuge zu belegen ist. Es ist vielmehr ein merklicher Unterschied unter beyden; obschon diese letztere eine Art der freyen Nachahmung wirklich ist. Wenn wir nun die freye Nachahmung deutlicher ansehen wollen: so finden wir, daß sie zweierley ist: nämlich, die freye Nachahmung an sich selbst, und dann die uneigentliche Fuge, oder Fuga irregularis“.

Damit ergibt sich nach Scheibe also eine dichotome Unterscheidung der freien Nachahmung, sodass die Einteilung der imitatio wie folgt dargestellt werden könnte:

Abbildung 6: Klassifikation der Imitation nach J. A. Scheibe



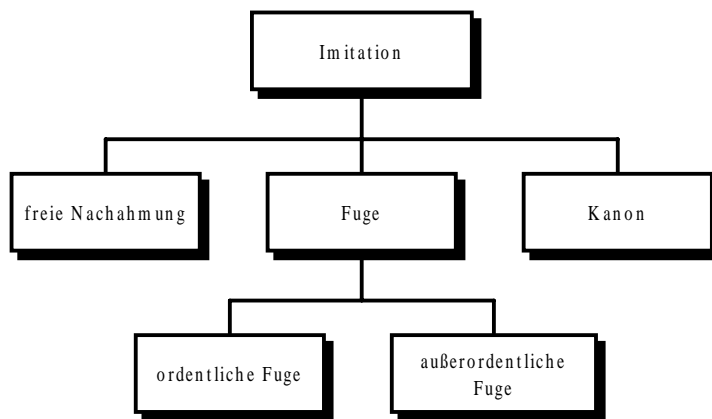
Interessant ist an den Äußerungen Scheibes vor allem die Unterscheidung zwischen der *fuga regularis* und *fuga irregularis*. Wie sind die Ausführungen Scheibes zu interpretieren? Besitzen sie deskriptiven oder präskriptiven Charakter? Im präskriptiven Fall würde Scheibe einen Vorschlag zu einer neuartigen Einteilung der freien Imitation unterbreiten, der *vielleicht* durch die ihm bekannte kompositorische Praxis motiviert ist. Allerdings kann dieser Umstand nicht aus einer normativen Äußerung gefolgert werden. Im deskriptiven Fall würde es sich jedoch um eine Beschreibung faktischer Gegebenheiten handeln. Dies hieße insbesondere, dass die Unterscheidung zwischen der *fuga regularis* und der *fuga irregularis* in der Musiktheorie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und vermutlich auch in der kompositorischen Praxis dieser Zeit üblich war. Tatsächlich bestätigen andere Quellen, dass die von Scheibe vorgenommene Trennung zwischen der freien Nachahmung einerseits und zwei verschiedenen Fugenarten andererseits (*fuga regularis* und *irregularis*) sowie dem Kanon wahrscheinlich deskriptiv und nicht präskriptiv zu verstehen ist.

Mattheson (1737, 144; 1739, 331 ff.) unterscheidet zunächst wie Scheibe zwischen „freien Nachahmungen“ beziehungsweise „blossen Nachahmungen oder imitationes“, den „gebundenen Fugen“ (Kanons) und den „ungebundenen Fugen“. Im Zusammenhang mit den ungebundenen Fugen trifft er indes eine weitere Unterscheidung. Neben den „ordentlichen Fugen“, das heißt Fugen, deren Thema mit dem Ton der I. oder V. Stufe beginnt, erwähnt Mattheson (1739, 368 f.) sogenannte „ausserordentliche Fugen“, bei denen die Themenbeantwortung auf ungewöhnlichen Stufen erfolgt: „In den ordentlichen und gewöhnlichen Fugen heben demnach, erwehnter maassen die Führer und Gefährten das Thema, einer in der Quint, der andere in der Octav an; oder umgekehrt. [...] Es gibt auch Fugen, darin der Gefährte dem Führer in einem dissonirenden Klange nachfolget, nemlich, in der Secund, Sept oder Quart. Es sind dieses jedoch lauter ausserordentliche Vorfälle; welche man aber unangezeigt nicht lassen muß, indem sie von sonderbarem Nutzen seyn können“.

Obwohl Mattheson die außerordentlichen Fugen nicht genauer bespricht, ist ihm die Unterscheidung zwischen ordentlichen und außerordentlichen Fugen immerhin so wichtig, dass sie Eingang in seine abschließende Zusammenfassung der Fugen über freie Themen findet, bevor er sich den Choralfugen zuwendet. Mit anderen Worten scheint für Mattheson die Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Fugenarten durchaus normal zu sein. Zur Illustration sei diese Passage hier wiedergegeben: „Die allgemeine und in dreien Gliedern bestehende Fugen=Regel ist diese: man soll die Grenzen der Ton=Art nicht überschreiten, weder unten noch oben; mit dem Gefährten nicht in einem dem Modo zuwiederlauffenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle bey der Versetzung so gleich und ähnlich machen, als nur mit guter Art geschehen kan. Das erste Glied ist das wichtigste, doch leidet es seine Ausnahm. Das zweite ist das nothwendigste bey ordentlichen Fugen, nicht bey ausserordentlichen; und das dritte muß am meisten nachgeben“ (Mattheson 1739, 375).

Berücksichtigt man die Unterscheidung zwischen ordentlichen und außerordentlichen Fugen, so zeigt Matthesons Klassifikation der *imitatio* eine ähnliche Struktur wie diejenige Scheibes. Mit dem Unterschied jedoch, dass die außerordentliche Fuge, die mit der *fuga irregularis* identisch ist, nicht durch eine Teilung der Klasse der freien Imitation, sondern durch eine Unterteilung der Fugenklasse hervorgeht.

Abbildung 7: Klassifikation der Imitation nach J. Mattheson

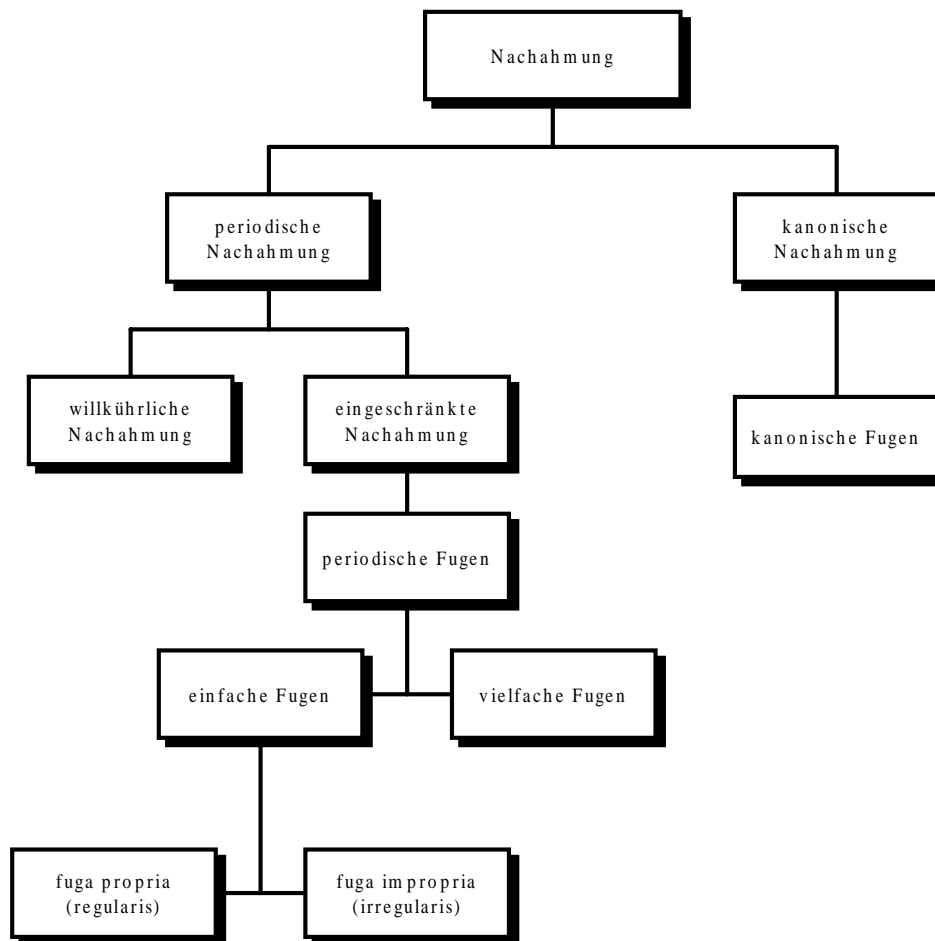


Einige Jahrzehnte zuvor, im *Neu=Eröffneten Orchestre*, hatte Mattheson übrigens die *fuga irregularis* noch ebenso wie Scheibe eher im Bereich der (freien) Imitation angesiedelt. Die „regulaire Fuge“, so schreibt er, „ist eigentlich / die eine Quinte höher oder Quarte niedriger transponierte Wiederholung eines gewissen Thematis“ (Mattheson 1713, 142). Doch „nechst dieser vornehmsten Sorte von Fugen, hat man Fugas ad Octavam, ad Quartam, ad Secundam, ad Tertiam, ad Decimam, und ad Duodecimam, welche Benennungen alle von der Proportion herrühren / in welcher der Duci dem Comes folgt / unter denen aber die meisten mehr Imitationes oder irreguliere als reguliere Fugen zu nennen sind“ (Mattheson 1713, 147). Allerdings gesteht Mattheson (1713, 154) am Ende des Abschnitts ein, „daß sich von dem 4. §. dieses Capituls an biß hierher / da von den Fugen eigentlich ist geredet worden / die Materien ziemlich cumuliret haben / und wol eine bessere Ordnung verdienet hätten“. Diese verbesserte Ordnung liefert er ein Viertel Jahrhundert später im *Kern melodischer Wissenschaft* und im *Capellmeister* nach. Wir werden auf diesen Aspekt weiter unten zurückkommen.

Die Gleichsetzung von freier Imitation und *fuga irregularis* oder *fuga impropria*, wie sie in Matthesons *Neu=Eröffnetem Orchestre* zum Ausdruck kommt, ist eine Besonderheit innerhalb des deutschen und italienischen Sprachraums (Beiche 1988, Groth 1989). Wegen der Mehrdeutigkeiten der Ausdrücke „imitatio“ beziehungsweise „freier Imitation“ und „*fuga irregularis*“ oder „*fuga impropria*“ ist es sehr schwierig, den genauen Zeitpunkt der Trennung zwischen der freien Imitation und der *fuga irregularis* als eigene Klassen auszumachen. Sicher ist nur, dass diese Trennung irgendwann zwischen 1713, dem Publikationsjahr von Matthesons *Neu=Eröffnetem Orchestre*, und 1730 beziehungsweise 1739, der mutmaßlichen Niederschrift und dem Erscheinungsjahr der Abhandlungen Scheibes, stattgefunden haben muss. Danach ist die Unterscheidung zwischen einer *fuga regularis* und *irregularis* ein fester Bestandteil der Musiktheorie, wie wir nun anhand der Klassifikation von Marpurg (1753) sehen werden.

Marpurg (1753, 10) unterscheidet gleich zu Beginn des ersten Bandes seiner Abhandlung von der Fuge zwischen periodischer Nachahmung (*imitatio partialis*) und kanonischer Nachahmung (*imitatio canonica* oder *totalis*). Auf diese Unterscheidung und ihre einzelnen Arten werden wir im folgenden Kapitel ausführlich zu sprechen kommen. Die periodische Nachahmung, bei der lediglich ein Teil der Initialstimme durch die Folgestimme nachgeahmt wird, lässt sich in zwei Arten einteilen. Zum einen kann sie *willkürlich* sein. Das bedeutet, dass sie „an diesem oder jenem Orte eines Stückes, nach Beschaffenheit des Geschmacks des Componisten, in allerley Arten musikalischer Compositionen, als in Solos, Duetten, Trios, Quatuors, Concerten, Sinfonien, Cantaten, Arien u.s.w. in Stimmen und auf Instrumenten“ (Marpurg 1753, 10) zur satztechnischen Gestaltung eingesetzt wird. Zum anderen kann die periodische Nachahmung *ingeschränkt* sein. Dies ist zum Beispiel dann der Fall, wenn die periodische Nachahmung bevorzugt ein bestimmtes musikalisches Thema verwendet. Kompositionen dieser Art werden als „periodische Fugen“ (Marpurg 1753, 11) bezeichnet. Von ihnen sind die kanonische Fugen dadurch unterschieden, dass sie sich auf die *imitatio canonica* als satztechnisches Verfahren gründen.

Abbildung 8: Klassifikation nach F. W. Marpurg



Die periodische Fuge wird von Marpurg (1753, 18) ihrerseits in zwei Arten untergliedert: einerseits in die „eigentliche Fuge, fuga propria oder regularis“ und andererseits in die „uneigentliche Fuge, fuga impropria oder irregularis“. Die in der Abbildung 8 angegebene Unterteilung in „einfache Fugen“ und „vielfache Fugen“ (Doppelfugen), die auf einen Vorschlag Matthesons zurückgeht, wird von Marpurg (1753, 20 f.) erst an späterer Stelle eingeführt.

Marpurgs (1753, 16) *Abhandlung von der Fuge* ist ausschließlich der kanonischen und periodischen Fuge gewidmet, sodass die freie Imitation in seinem Traktat nicht weiter zur Sprache kommt. Aus seinen einführenden Bemerkungen geht jedoch hervor, dass es neben zwei verschiedenen Formen der periodischen Fuge und der kanonischen Fuge noch eine weitere Klasse von Imitationen gibt, die der willkürlichen Nachahmung zuzurechnen sind. Mit großer Wahrscheinlichkeit werden in dieser Klasse die gleichen Kompositionen zusammengefasst, wie in Scheibes Klasse der freien Imitation. Auch im Falle Marpurgs ist demnach die freie Imitation nicht mehr identisch mit der fuga irregularis.

Kapitel V

Die Arten der imitatio

§ 1 Die Einteilung der satztechnischen imitatio

Die zweifellos umfassendste und bedeutendste Darstellung der verschiedenen Arten der imitatio als satztechnisches Mittel enthält Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1753, 1 ff.). Im ersten Hauptstück dieses Werkes, das „von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und Fuge überhaupt“ handelt, liefert der Autor eine systematische Zusammenfassung und Klassifikation von Imitationsformen, wie sie auch in Kompositionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisbar sind.

Marpurg zufolge existieren insgesamt acht „Hauptgattungen der Nachahmung“, die sich hinsichtlich des Nachahmungsintervalls zwischen Initialstimme und Folgestimme unterscheiden. Mit einer Ausnahme, der imitatio homophona setzt die Folgestimme entweder höher oder tiefer als die Initialstimme ein:

● imitatio homophona	Nachahmung in der	Prime
● imitatio in secunda superiori	”	Obersekunde
● imitatio in secunda inferiori	”	Untersekunde
● imitatio in hyperditono	”	Oberterz
● imitatio in hypoditono	”	Unterterz
● imitatio in hyperdiatessaron	”	Oberquarte
● imitatio in hypodiatessaron	”	Unterquarte
● imitatio in hyperdiapente	”	Oberquinte
● imitatio in hypodiapente	”	Unterquinte
● imitatio in hexachordo superiori	”	Obersext
● imitatio in hexachordo inferiori	”	Untersext
● imitatio in heptachordo superiori	”	Obersept
● imitatio in heptachordo inferiori	”	Untersept
● imitatio in hyperdiapason	”	Oberoktave
● imitatio in hypodiapason	”	Unteroktave

Obwohl eine Einteilung der imitatio nach ihren Einsatzintervallen vor Marpurg von keinem deutschen Theoretiker des 18. Jahrhunderts explizit vorgenommen wurde, sind entsprechende Unterscheidungen oder wenigstens Ansätze dazu in allen wichtigen Quellen zu finden. Walther (1708, 184) erwähnt die nach Einsatzintervallen unterschiedene Nachahmung einer Initialstimme vor allem im Zusammenhang mit seiner Klassifikation der Fugen. Während die „fuga impropria“ unterschiedslos aus Nachahmungen in der Sekunde, Terz, Sexte oder Septime besteht, wird die „fuga propria“ noch zusätzlich danach differenziert, ob die Imitation in einem auf- oder absteigenden Intervall erfolgt. Ähnlich verfährt er auch hinsichtlich des Kanons (Walther 1708, 191 ff.). Walthers mehrere Jahre später erschienenes *Lexicon* bringt dieser Einteilung gegenüber nichts grundsätzlich Neues.

Mattheson kommt im *Capellmeister* nur am Rande auf eine Einteilung der imitatio nach Einsatzintervallen zu sprechen. Genauer gesagt geht sie lediglich implizit aus einer Diskussion der imitatio canonica hervor (Mattheson 1739, 332). Als Vorlage für seine Klassifikation des Kanons im *Capellmeister* dient Mattheson (1739, 395) die Einteilung aus Angelo Berardis Abhandlung *Documenti armonici* (Bologna, 1689), in der die Arten des Kanons bereits nach auf- und absteigenden Einsatzintervallen differenziert wurden. Das gleiche Klassifikationsmerkmal verwendet Mattheson (1739, 427 ff.) dann noch einmal zur Einteilung der Doppelfugen.

Die beiden Beispiele belegen, dass die Klassifikation kontrapunktischer Satztechniken anhand des Einsatzintervalls schon vor 1753, dem Erscheinungsjahr des ersten Bandes der *Abhandlung von der Fuge*, durchaus gebräuchlich war. Jedoch stellt die Genauigkeit und systematische Darstellung durch Marpurg eine neue Qualität in der theoretischen Behandlung des Stoffes im deutschsprachigen Raum dar.

Vor der genaueren Diskussion der verschiedenen Arten der imitatio soll der besseren Übersicht halber Marpurgs Darstellung als hierarchisch geordnetes Klassifikationssystem wiedergegeben werden. Die folgende Seite zeigt Marpurgs Einteilung in der graphischen Übersicht.

Die Einteilung anhand der Einsatzintervalle entspricht der 2. Stufe des Klassifikationssystems. Ihr voran (1. Stufe) stellt Marpurg (1753, 10) die Unterscheidung zwischen der imitatio partialis und der imitatio canonica: „Alle [...] erklärten Arten der Nachahmung sind entweder periodisch oder canonisch“. Da diese Einteilung mit bestimmten Problemen verbunden ist, soll sie erst weiter unten zur Sprache kommen.

§ 2 Die imitatio aequalis und inaequalis motus

Jede Gattung der 2. Stufe kann nach ihrer „melodischen Bewegung“ (Marpurg 1753, 5) eingeteilt werden, sodass sich insgesamt vier „Arten“ pro Gattung ergeben:

- | | |
|--------------------------------------|---|
| • imitatio aequalis motus | Nachahmung in der ähnlichen Bewegung |
| • imitatio inaequalis motus | Nachahmung in der unähnlichen Bewegung |
| • imitatio cancrizans | rückgängige Nachahmung |
| • imitatio cancrizans motu contrario | rückgängige Nachahmung in der Gegenbewegung |

Von einer imitatio aequalis motus wird dann gesprochen, wenn die Folgestimme der Initialstimme „mit eben derjenigen Bewegung der Intervallen in die Höhe oder Tiefe antwortet“. Im Gegensatz dazu bezeichnet Marpurg (1753, 5) eine imitatio inaequalis motus als „solche Nachahmung, wo die Antwort dergestalt geschieht, daß die steigenden Noten der ersten Stimme in der anderen zu fallenden, und die fallenden Noten der ersten Stimme in der andern zu steigenden werden“. Anders ausgedrückt erfolgt die Nachahmung bei einer imitatio inaequalis motus in der Umkehrung.

Die imitatio inaequalis motus kann entweder frei oder streng sein, je nachdem ob die Folgestimme stufengenau oder intervallgenau nachahmt. Für die Einrichtung einer strengen (intervallgenauen) imitatio inaequalis motus gibt Marpurg zwei tongeschlechtsabhängige Schemata an, die hier in verallgemeinerter Form wiedergegeben werden:

Tabelle 13: Stufenzuordnung bei einer intervallgenauen imitatio inaequalis motus in einer Durtonart

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕
III.	II.	I.	VII.	VI.	V.	IV.	III.

Abbildung 9: Die Arten der imitatio

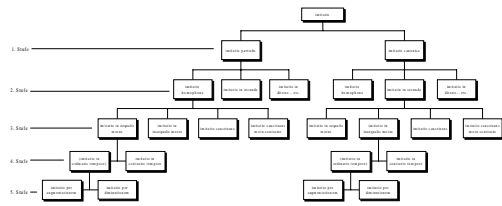


Tabelle 14: Stufenzuordnung bei einer intervallgenauen imitatio inaequalis motus in einer Molltonart

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕
VII.	VI.	V.	IV.	III.	II.	I.	VII.

Ordnet man einer aufsteigenden Durtonleiter die auf der III. Stufe beginnende Skala in *absteigender* Reihenfolge zu, so erhält man die sich paarweise entsprechenden Imitationstöne. Zu einem ähnlichen Ergebnis führt die versetzte Zuordnung bei einer Molltonleiter, die das zweite Schema zeigt.

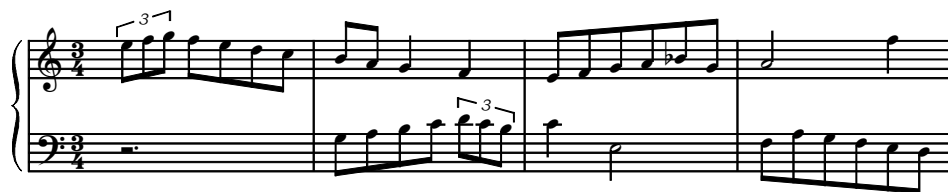
Für die imitatio inaequalis motus ergeben sich damit zwei Möglichkeiten der Nachahmung, entweder auf dem jeweiligen Stufenton *über* oder dem Stufenton *unter* der Initialstimme. Ein Beispiel für diese Imitationstechnik bieten die ersten beiden Imitationsabschnitte (*alla sesta*, *alla terza*) der *Variatio 5* in Bachs *Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch, da komm ich her* (BWV 769). Dass darüber hinaus Marpurgs Schema nicht die einzige Möglichkeit einer strengen imitatio inaequalis motus darstellt, zeigen übrigens die anschließenden Variationen *alla seconda* und *alla nona*.

Ogleich Marpurg nicht ausdrücklich darauf zu sprechen kommt, liegt es natürlich auf der Hand, dass die Unterscheidung zwischen einer stufengenauen (freien) und einer intervallgenauen (strengen) Imitation auch im Rahmen einer imitatio aequalis motus vorkommen kann.

§ 3 Die imitatio cancrizans und cancrizans motu contrario

Die beiden letzten Arten der 2. Stufe, imitatio cancrizans und imitatio cancrizans motu contrario, ordnet Marpurg sowohl der Fuge, als auch der „canonischen Schreibart“ zu, denn dort sei „der eigentliche Sitz dieser beyden Arten der Nachahmung“ (1753, 7). Während Werkmeister (1702, 119), der die „cancrisirende harmoniam“ sowieso von vornherein als „spielende Dinge“ abtut, Walther (1708, 202 ff.), Scheibe (1730, 55 f.) und Mattheson (1739, 413 f.) die krebsgängige Nachahmung immer in Verbindung mit dem Kanon behandeln, erwähnt Marpurg ausdrücklich eine entsprechende *Imitationsart*. Der Kanon ist allerdings nicht die einzige Möglichkeit, eine imitatio cancrizans zu realisieren, weil die krebsgängige Nachahmung vom Umfang der Nachahmung der Folgestimme unabhängig ist. Die Folgestimme muss also nicht alle Noten der Initialstimme in der krebsgängigen Bewegung nachahmen, sondern sie kann aus dem Tonbestand der Initialstimme einige Töne auswählen. Betrachten wir dazu Marpurgs Notenbeispiel:

Ex. 26: Beispiel einer imitatio cancrizans



Die Folgestimme im Fundament imitiert lediglich den ersten und dritten Takt der Initialstimme krebsgängig. Sie bezieht sich demnach nur auf Teile der vorausgehenden Stimme und unterscheidet sich dadurch vom Kanon, mit dem sie andernfalls zusammenfallen müsste.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der imitatio cancrizans motu contrario. Die Folgestimme im Ex. 27 imitiert wie im Fall der imitatio cancrizans nur den ersten und dritten Takt der Initialstimme. Außerdem erstreckt sich die Nachahmung des ersten Taktes allein auf die ersten vier Achtelnoten.

Ex. 27: Beispiel einer imitatio cancrizans in motu contrario



Beide Notenbeispiele belegen, dass die imitatio cancrizans und imitatio cancrizans motu contrario Sonderfälle der imitatio partialis sein können. Im Rahmen der imitatio totalis müsste sich die Folgestimme natürlich auf eine kontinuierliche Tonfolge der Initialstimme erstrecken.

Zwei frühere Quellen lassen vermuten, dass Marpurgs Unterscheidung deskriptiv und nicht normativ ist. Zum einen finden sich in Walthers *Lexicon* zwei verschiedene Artikel zu diesem Thema. Einer zur *imitatione concherizante* (Walther 1732, 327) und ein weiterer, der den *canone cancherizante* (Walther 1732, 133) beschreibt. Abgesehen davon, dass gerade die Artikel zur Nachahmung in Walthers Lexikon gelegentlich wegen ihrer vagen Formulierung wenig informativ sind, könnte man in dieser Trennung die Marpurgsche Unterscheidung wiedererkennen.

Zum anderen erwähnt Mattheson (1713, 152 f.) bereits im *Neu=Eröffneten Orchestre* die krebsgängige Versetzung eines Themas im Rahmen des doppelten Kontrapunkts: „Die elffte Art des Contrapuncti duplicis und zwar alla Octava ist: Wenn man nicht allein per motum contrarium, sondern auch rück= und vorwärts das Subjectum ohne Verletzung umkehren kann“.

§ 4 Die imitatio in contrario und ordinario tempore

Unter einer imitatio in contrario tempore oder einer imitatio per arsin & thesin versteht Marpurg (1753, 8) eine „Nachahmung im widrigen oder vermischten Tacttheile“. Dabei wird die für das 18. Jahrhundert übliche Unterteilung aller Zählzeiten eines Taktes in „gute“ und „schlechte“ Zählzeiten (quantitas intrinseca) vorausgesetzt. Beginnt die Initialstimme auf einem guten Taktteil, so setzt die Folgestimme auf einem schlechten Taktteil ein und umgekehrt, wenn die Initialstimme auf einem schlechten Taktteil beginnt, so folgt die nachahmende Stimme auf einem guten Taktteil.

Die imitatio in contrario tempore wird der Sache nach vor Marpurg bereits von zwei anderen Theoretikern erwähnt. Zum einen von Walther (1708, 186): „Es ist auch eine große Zierde, wenn eine Stimme, nach vorhergegangenen pausiren, in der Syncopation anfänget, es geschehe gleich solche Rückung gegen welche Stimme sie wolle“. Zum anderen von Mattheson (1737, 171) anlässlich der Diskussion von Fugen im *Kern melodischer Wissenschaft*: „Wenn nun, bey dem Eintritt der vierten Stimme, kein abermaliger leerer Raum bleiben soll, welches wircklich zu viel wäre, so muß er nicht, wie die vorigen, in thesi, oder im Niederschlage des Tactes, sondern in arsi, im Aufschlage desselben geschehen“.

Die besondere Wirkung einer imitatio in contrario tempore besteht wohl in erster Linie in der Überraschung für den Hörer, wenn die Folgestimme unvermutet einsetzt. Damit eignet sich die imitatio in contrario tempore unter anderem als ein Mittel musikdramaturgischer Steigerung. J. S. Bach verwendet beispielsweise gegen Ende des *Credos* der *h-Moll-Messe* zweimal eine imitatio in contrario tempore in den Oberstimmen über dem augmentierten Thema im Fundament, die einen satztechnischen Höhepunkt der Komposition markiert. In T. 34, des im sogenannten Brevistakt notierten Werkes, folgt der Sopran I mit dem Fugenthema auf einer schlechten Zählzeit der Initialstimme des Soprans II und des Alts, die im selben Takt auf einer guten Zählzeit mit dem Thema begannen. Eine weitere imitatio in contrario tempore findet sich nur einige Takte später (T. 38) zwischen der ersten Violine (Initialstimme) und der zweiten Violine (Folgestimme). Beide Einsätze liegen über dem augmentierten Fugenthema, das zur gleichen Zeit der Bass in T. 33-41 führt.

Eine vergleichbare Struktur, imitatio in contrario tempore über dem augmentierten Thema im Bass, zeigt auch die Orgelfuge in C-Dur (BWV 547) in T. 50 (Alt, Sopran). Zwei weitere bekannte Beispiele seien in aller Kürze genannt: In der E-Dur-Fuge (BWV 878) des *Wohltemperierten Klaviers* II findet sich zweimal eine imitatio in contrario tempore einer Variante des Fugenthemas in T. 23 (Sopran, Alt) und T. 25 (Bass, Tenor) sowie des diminuierten Themas in T. 26 f. (Sopran, Alt) und dem diminuierten und dem originalen Thema in T. 30 (Bass, Alt).

In der b-Moll-Fuge (BWV 891) des *Wohltemperierten Klaviers* II zeigen die T. 27 (Tenor, Alt), T. 33 (Sopran, Bass), T. 67 (Tenor, Sopran), T. 73 (Alt, Bass), T. 80 (Sopran, Tenor), T. 89 (Bass, Alt) und der T. 96 (Sopran und Alt, Tenor und Bass) jeweils Nachahmungen in *contrario tempore* zwischen dem Thema und seiner Umkehrung.

Bei dem in Abbildung 9 aufgeführten Ausdruck „*imitatio in ordinario tempore*“ handelt es sich übrigens um einen Neologismus, der nicht in den Quellentexten des 18. Jahrhunderts nachzuweisen ist. Er wurde in Analogie zum Begriff der *imitatio in contrario tempore* gewählt, um die Klassifikationsstruktur zu verdeutlichen. Unter einer *imitatio in ordinario tempore* ist demnach eine *imitatio* zu verstehen, bei der die Folgestimme die innere Geltung der Töne der Initialstimme (*quantitas intrinseca*) bewahrt. Diese Form der Nachahmung ist der Regelfall in musikalischen Kunstwerken des 18. Jahrhunderts und wurde vermutlich deshalb von Marpurg auch nicht explizit eingeführt.

§ 5 Die *imitatio per augmentationem* und *per diminutionem*

Ähnlich der *imitatio cancrizans* und der *imitatio cancrizans motu contrario* sind auch die *imitatio per augmentationem* und die *imitatio per diminutionem* in erster Linie in der Fuge und im Kanon zu finden (Marpurg 1753, 7). Bei dieser Nachahmung imitiert die Folgestimme die Töne der Initialstimme in *n*-facher Vergrößerung oder Verkleinerung ihrer Tondauern, wobei *n* eine natürliche Zahl größer als 1 ($n > 1$) ist. Abhängig vom Vergrößerungsverhältnis kann in bestimmten Fällen zwischen einer einfach (*simplicem*), zweifach (*duplicem*), dreifach (*triplicem*) vergrößerten beziehungsweise verkleinerten Nachahmung unterschieden werden.

Im bereits zitierten *Credo* der *h-Moll-Messe* (BWV 232) liegt eine einfache *imitatio per diminutionem* ab T. 34 zwischen dem Bass (Initialstimme) und dem Sopran II und Alt vor, die gemeinsam in ihrer Parallelbewegung als Folgestimme fungieren. Da Initial- und Folgestimme auf der zweiten Zählzeit des Brevistakts einsetzen, handelt es sich um eine diminuierte Nachahmung im Rahmen einer *imitatio in ordinario tempore*. Ein Beispiel für eine *imitatio per diminutionem in contrario tempore* bietet hingegen der T. 17 der Choralbearbeitung *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (BWV 686) aus Bachs *Klavierübung* III. Die Initialstimme mit dem *cantus firmus* liegt in der oberen Pedalstimme, die diminuierte Nachahmung erfolgt in der manualiter gespielten Bassstimme.

Eine *imitatio per augmentationem* findet man in der dis-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* I. Jeweils im T. 61 (Alt, Bass), T. 67 (Bass, Alt) und T. 77 (Bass, Sopran) wird das Thema der Fuge in einfach vergrößerten Notenwerten nachgeahmt. Alle drei Einsätze sind Sonderfälle der *imitatio in ordinario tempore*.

Zwei weitere Beispiele für *imitationes per augmentationem* bietet die c-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* II in T. 14 (Sopran, Alt) sowie die Choralbearbeitung *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (BWV 686) der *Klavierübung* III in T. 9 (Manualbass, obere Pedalstimme). Beide Beispiele sind Sonderfälle von *imitationes in contrario tempore*.

Bei allen bisher genannten Beispielen aus dem Werk Bachs liegen vergrößerte oder verkleinerte Nachahmungen innerhalb der *imitatio aequalis motus* vor. Anhand der Abbildung 9 ist zu ersehen, dass die vergrößerte oder verkleinerte Nachahmung aber nicht auf die *imitatio aequalis motus* beschränkt ist, sondern natürlich auch im Rahmen der *imitatio inaequalis motus* stattfinden kann.

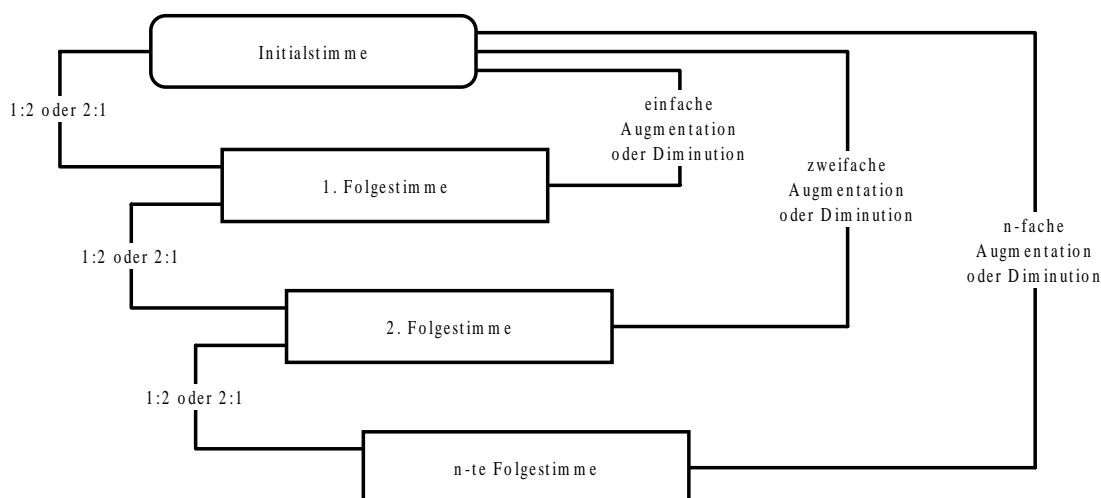
Ein Beispiel für eine *imitatio inaequalis motus per diminutionem* zeigt der *Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese* in der *Kunst der Fuge*. Die Beantwortung des Themas erfolgt bei dieser Gegenfuge in der Gegenbewegung und in einfacher Verkleinerung der Notenwerte. Das Pendant einer satztechnischen *imitatio inaequalis motus per augmentationem* bildet dazu der *Canon per Augmentationem in Contrario Motu* (Nr. 14a nach der Zählung der Erstausgabe).

Die Verwendung von mehrfachen Vergrößerungen oder Verkleinerungen lassen sich im Werk Bachs exemplarisch am *Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminuit* in der *Kunst der Fuge* nachweisen. Gleich in der ersten Durcharbeitung des Themas ahmt der Bass (Folgestimme, T. 5 f.) das Thema des Alts (Initialstimme, T. 3 f.) mittels einer zweifachen *imitatio aequalis motus per augmentationem* nach. Der umgekehrte Fall, eine *imitatio inaequalis motus per diminutionem*, die die Initialstimme in zweifacher Verkleinerung nachahmt, ist in T. 23 (Tenor, Sopran) zu beobachten.

Gelegentlich wird, „wenn die Nachahmung zwischen drey oder vier Stimmen geschieht, und die letzte der vorhergehenden, mit allezeit nach Proportion vergrösserten oder verkleinerten Noten nachfolget“, eine zusätzliche Unterscheidung getroffen: „so heisset solches eine zweyfach, dreyfach u.s.w. vergrösserte Nachahmung, *imitatio per augmentationem* oder *diminutionem duplicem, triplicem*“ (Marpurg 1753, 8). Das Proportionsepitheton scheint jedoch nur dann verwandt zu werden, wenn *alle beteiligten Stimmen* jeweils im Proportionsverhältnis 1:2 beziehungsweise 2:1 nacheinander einsetzen. Das Prädikat „*n*-fache“

Diminution bzw. Augmentation ergibt sich demnach aus der proportionalen Relation zwischen der letzten Folgestimme zur ersten Initialstimme.

Abbildung 10: Schema einer mehrfachen Diminution bzw. Augmentation



Diese Interpretation legen zum einen Marpurgs Notenbeispiele nahe und zum anderen ist sie einem Lexikonartikel Walthers (1732, 133) implizit zu entnehmen, der zwar nicht die Nachahmung allgemein, sondern nur eine ganz bestimmte Imitationsform zum Gegenstand hat: „Canon per augmentationem duplex (lat.) ist: wenn in einem dreistimmigen Canone die erste Folge=Stimme der vorangehenden ihre Noten und Pausen um die Helffte verlängert, und die zweyte Folge=Stimme der ersten Folge=Stimme ihre Noten und Pausen wieder um die Helffte länger machet“.

Obwohl es prima facie etwas ungewöhnlich erscheint, dass ein Proportionsepitheton nur dann einer Imitation zukommt, wenn sie in der von Walther geschilderten Art geschieht, so deckt sich diese Regel doch mit zwei Beobachtungen an Bachschen Kanons.

Im *Canon à 4 per Augmentationem et Diminutionem* (BWV 1087, 14) treten die imitationes im Alt in einfacher Vergrößerung, im Tenor in zweifacher Vergrößerung und im Bass in dreifacher Vergrößerung relativ zur Initialstimme auf. Würden die Stimmen in der Reihenfolge Sopran = ♪, Alt = ♪, Tenor = ♪, und Bass = ♪ einsetzen, dann läge nach Marpurg und Walther satztechnisch gesehen eine imitatio per augmentationem triplicem beziehungsweise ein canon per augmentationem triplex vor.

In der Auflösung von Walter Emery et al. (1981, 128) erfolgen die Stimmeinsätze bekanntlich nicht in dieser Reihenfolge, sondern in der Folge Sopran = ♪, Bass = ♪, Alt = ♪, und Tenor = ♪. Damit ist die Bedingung, dass die Nachfolgestimme zur vorhergehenden Stimme immer im Proportionsverhältnis 1:2 stehen muss, nicht erfüllt.

Diese strenge Auslegung, nach der Bachs Kanon kein vierfacher Augmentationskanon ist, steht mit dem Titel des Werkes in guter Übereinstimmung. Demnach handelt es sich um einen Kanon, der sowohl per augmentationem (Sopran-Bass, Alt-Tenor) als auch per diminutionem (Bass-Alt) imitiert.

Einen ähnlichen Fall dieser Art stellt der *Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminut* der *Kunst der Fuge* dar. Auch hier erfolgt der Einsatz der Stimmen nicht in der von Marpurg und Walther angegebenen Reihenfolge. Um als imitatio per augmentationem duplicem zu gelten, müsste die Einsatzfolge eigentlich Tenor = ♪, Sopran = ♪, Bass = ♪ lauten. Tatsächlich beginnt die Nachahmung jedoch in folgender Ordnung: Tenor = ♪, Sopran = ♪, Alt = ♪ und Bass = ♪. Wie beim oben genannten *Canon à 4 per Augmentationem et Diminutionem* erfolgt die Nachahmung wiederum per augmentationem (Tenor-Sopran, Alt-Bass), und per diminutionem (Sopran-Alt). Diese Interpretation deckt sich abermals mit dem Titel des Werkes.

Ob man darüber hinaus auch dann von einer imitatio per augmentationem oder diminutionem duplicem, triplicem etc. sprechen kann, wenn die 2:1- oder 1:2-Ordnung der Stimmfolge nicht eingehalten wird, lässt sich aufgrund der von mir herangezogenen Quellen nicht definitiv entscheiden. Meiner Ansicht nach sprechen die eben vorgetragenen Indikatoren gegen solch eine Annahme.

Am Rande sei noch angemerkt, dass nicht jede Augmentation oder Diminution des Themas auch schon eine imitatio per augmentationem beziehungsweise per diminutionem ist. Weil eine imitatio eine Relation zwischen *zwei* aufeinander folgenden Stimmen ist, kann auch eine imitatio per augmentationem oder diminutionem nur dann vorliegen, wenn es sich um eine vergrößerte oder verkleinerte Nachahmung zwischen zwei Stimmen handelt. Anders gesagt ist die Relation zwischen einer Initial- und Folgestimme eine notwendige Bedingung für imitationes per augmentationem oder diminutionem. Von der Augmentation oder Diminution eines musikalischen Themas ist eine imitatio per augmentationem oder diminutionem demnach streng zu unterscheiden (vergleiche dazu jedoch die Ausführungen in § 8 weiter unten).

§ 6 Die imitatio interrupta, invertibilis und die imitazione stretta

Zu erwähnen sind drei weitere Arten von imitationes, die der Abbildung 9 nicht zu entnehmen sind. Zum einen handelt es sich um die imitatio interrupta. Marpurg (1753, 8) bestimmt sie als eine Nachahmung, die „vermittelst einiger Pausen unterbrochen und der Fortgang des Gesanges dadurch aufgehoben werden“ kann. Die Folgestimme imitiert die Initialstimme zwar korrekt, aber so, dass sie von regelmäßigen „Lücken“ durchsetzt ist. Da mir kein Beispiel für diese Technik aus der kompositorischen Praxis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt ist, gebe ich Marpurgs Notenbeispiel hier wieder, das sich übrigens wörtlich in Walthers *Praecepta* (1708, 198) findet und von dort wahrscheinlich übernommen wurde:

Ex. 28: Beispiel einer imitatio interrupta in der Altstimme

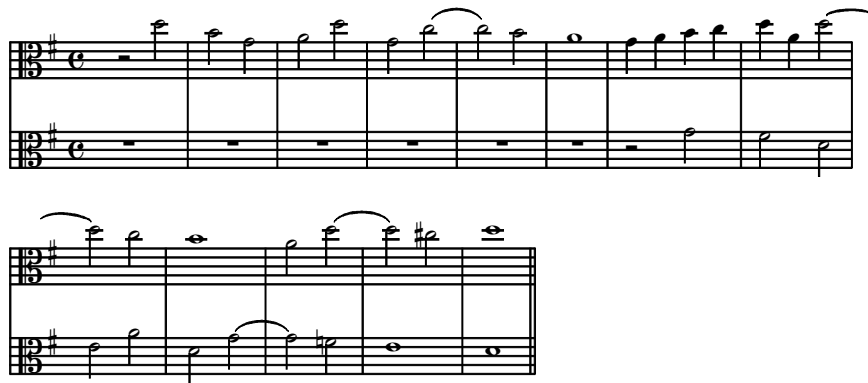


Ob die Pausen in der Folgestimme auch unregelmäßig auftreten können, teilt Marpurg nicht mit. Weitere Notenbeispiele für imitationes interruptae bietet Walther (1708, 199 f.).

Die imitatio invertibilis ist „eine contrapunctische oder verkehrungsfähige Nachahmung“ (Marpurg 1753, 9) und umfasst sämtliche Verfahren des doppelten Kontrapunkts. Marpurg erwähnt sie im Zusammenhang mit der Einteilung der Nachahmung wohl vor allem der Vollständigkeit halber, denn ihre eingehende Behandlung erfolgt bei ihm erst an späterer Stelle in einem gesonderten Kapitel.

Eine weitere Form bildet die „enge Nachahmung“ oder „imitazione stretta“ (Marpurg 1753, 15), beziehungsweise „alla stretta“ (Marpurg 1760a, 266). Sie bezeichnet „eine solche Art der Nachahmung, wo ein Satz [i.e. Thema; R.E.] [...] kurz hintereinander und so zu sagen, Satz auf Satz, nachgeahmet und versetzt wird, es mag nun der Satz ganz bleiben, oder verkürzt werden, es geschehe in der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung, mit veränderter oder eben derselben Geltung der Noten“ (Marpurg 1753, 15).

Die stretto-Technik verlangt vom Komponisten eine sorgfältige Disposition seiner musikalischen Themen, die bereits vor Beginn der eigentlichen Ausarbeitung des Satzes getroffen werden muss: „Es wird für eine besondere Schönheit der Fugae gehalten, wenn die Subjecta stringirt werden, d.i. wenn Dux und Comes in dem Verfolg der Fugae näher als im Anfange zusammen treten, und also müssen sie im Anfange dazu bequem gemacht werden. Folgendes Subjectum, welches im Anfang also stehet:



kann hernach folgender Gestalt stringirt werden:



(Stölzel *Anleitung*, 146 f.).

Bei der stretto-Technik wird übrigens keineswegs vorausgesetzt, dass es sich nur um ein Thema handelt. Ebenso gut können auch mehrere verschiedene Themen eng nachgeahmt werden, wie Walthers (1732, 582) Erläuterung des italienischen Ausdrucks „stretto“ zeigt: „Man findet es aber auch gesetzt, anzuzeigen: daß ein, oder etliche themata ganz kurz zusammen gezogen sind, und behende auf einander folgen“.

Michael Beiche (1987, 3 f.) geht in seinem Artikel im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* davon aus, dass „der Ausdruck stretto die dichte(re) Aufeinanderfolge verschiedener Stimmen mit ein und demselben Thema“ bezeichnet (die Hervorhebung ist nicht original). Diese Annahme ist angesichts von Walthers Erläuterung nicht plausibel. Walthers Rede von „einem oder etlichen“ Themen kann nur „qualitativ“, das heißt im Hinblick auf unterschiedliche Themengestalten, gemeint sein. Wäre sie nämlich „quantitativ“ gemeint, also hinsichtlich der *Anzahl* der Themen, dann wäre die Aussage offenbar falsch: Weil eine Engführung ein Spezialfall der Nachahmung ist, setzt sie immer mindestens *zwei* Themen voraus und kann mit *einem* Thema gar nicht bewerkstelligt werden.

Neben den Fugen in cis-Moll (T. 48, 55, 61, 66, 67), fis-Moll (T. 28, 34, 51, 54, 60, 66) und gis-Moll (T. 97, 103, 111, 125, 135) des *Wohltemperierten Klaviers* II, die eine einheitliche Themengestalt alla stretta führen, wäre in diesem Zusammenhang erneut an Bachs Variatio 5 der Canonischen Veränderungen (BWV 769) zu erinnern. Die dort in T. 54 mit „alla stretta“ überschriebene enge Nachahmung bezieht sich auf die vier verschiedenen Melodieabschnitte des Chorals.

§ 7 Die imitatio canonica oder imitatio totalis

Alle Beispiele, die wir bisher betrachtet haben, gehörten zur imitatio partialis. Die Reihenfolge, in der wir die verschiedenen Formen der imitatio partialis in den zurückliegenden Paragrafen durchgegangen sind, entsprach den Stufen 2 bis 5 des Klassifikationssystems der Abbildung 9. Wie eingangs erwähnt, wurde die Betrachtung der 1. Stufe aufgeschoben, da sie mit einigen Problemen verbunden ist. Zu diesen Problemen gehört die Frage, wie präzise die Nachahmung einer imitatio canonica sein muss. Muss sie intervallgenau nachahmen oder genügt es, wenn die Nachahmung bloß stufengenau ist? Weiter gehört dazu die Frage nach der Länge einer imitatio canonica.

Die Klärung dieser und ähnlicher, mit der imitatio canonica verbundener Fragen soll in zwei Schritten erfolgen: Zuerst wollen wir untersuchen, welche satztechnische Bestimmung die Autoren des 18. Jahrhunderts der imitatio canonica geben. In diesem Zusammenhang müssen wir insbesondere der Frage nachgehen, wie eine imitatio canonica sich von der alla-stretta-Führung von genau einem Thema abgrenzen lässt. Diese Frage soll im Folgenden als „das Problem der themengebundenen imitatio canonica“ bezeichnet werden. Im Anschluss daran werden wir dann die nicht-themengebundene imitatio canonica besprechen. Sie bereitet im Gegensatz zur themengebundenen imitatio canonica keine Schwierigkeiten.

Marpurg (1753, 10) bezeichnet die imitatio canonica als „die nachfolgende Stimme [die] den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfange bis zum Ende nachmachtet“. Zur Erläuterung verweist er auf ein Notenbeispiel im Anhang seiner Abhandlung, das einen zweistimmigen Kanon in hypodiapason zeigt. Die imitatio canonica ist jedoch nicht mit dem Kanon identisch, wie aus einem Zusatz Marpurgs hervorgeht, in dem er klarstellt, dass erst „ein auf diese canonische Nachahmung sich gründendes Stück“ als canonische Fuge (= Kanon) bezeichnet werde.

Auch Mattheson ist diese Satztechnik unter dem Begriff „imitatio canonica“ bekannt. Er erklärt im *Kern melodischer Wissenschaft*, „daß auch wol zwo bis drey Stimmen, auf canonische Art, nach einander, ohne Widerschlag, alle in finali, oder alle in dominante chorda anheben mögen: weil man sich, obwol im Anfange, doch bey der Fortsetzung der Arbeit, nicht immer an die repercussion, und ihre Ordnung, binden darff“ (Mattheson 1737, 155).

Zwei Jahre später geht Mattheson (1739, 332) auf die Frage nach dem Imitationsintervall zwischen Initial- und Folgestimme ein: „Oftt folget die eine nachgehende Stimme der andern als im Circul= oder Kreis=Gesange, durch eben dieselbigen Klänge, oder durch Octaven nach: oft gantz; oft halb; oft weniger; oft nur in einer; oft in mehr Stimmen. Und ist doch kein rechter Widerschlag: denn das canonische Wesen in der Octav und im Unison hat keine eigentliche Repercussion; es ist keine Risposta, keine Beantwortung, sondern eine solche gezwungene Nachfolge dabey zu finden, da die andre Stimme eben dasselbe, in eben demjenigen Klange, oder in einem gleichmäßigen nachklinget, was die erste vorher gesungen hat. Jedermann wird begreifen, dass hierin kein Widerschlag seyn könne. Ein anders ist, wenn man im Kreis=Gesange Nachfolgungen in der Quint oder Quart antrifft: alsdenn kann es eine Beantwortung heissen“. Ähnlich wie später Marpurg, gibt Mattheson in diesem Zusammenhang als „Probe einer genauen Canonischen Nachahmung“ einen zweistimmigen Kanon in hypodiapason an.

Die oben zitierte Bestimmung der imitatio canonica durch Mattheson liest sich so, als sollten die Stimmen einer imitatio canonica immer auf dem Ton der I. Stufe (finalis) oder V. Stufe (dominante chorda) beginnen. Angenommen diese Lesart ist korrekt, so müsste sich die Forderung natürlich auch auf die Initialstimme einer imitatio canonica beziehen. Das folgt aus dem Umstand, dass die Initialstimme ein Bestandteil einer imitatio canonica ist.

Wir hätten es demnach mit *zwei ganz verschiedenen Aspekten* der imitatio canonica zu tun, die Mattheson in seinen zwei Abhandlungen zum Ausdruck bringt. Da wir uns in der Folge wiederholt auf diese beiden Aspekte beziehen müssen, wollen wir sie zur besseren Unterscheidung als (1) und (2) Bedingung einer imitatio canonica bezeichnen:

- (1) Alle Stimmen einer imitatio canonica müssen entweder mit einem Ton der Tonhöhenklasse der I. oder V. Stufe einsetzen.
- (2) Jede Nachahmung im Rahmen einer imitatio canonica erfolgt entweder in der Prime, Oktave, Quinte oder Quarte.

Wenn man davon ausgeht, dass die Wahl der Folgestimme abhängig vom Einsatzton der Initialstimme ist, dann sind die beiden Grundsätze in der Tat konsistent. Wir wollen das an einem Beispiel verdeutlichen. Angenommen wir befinden uns in der Tonart C-Dur, so kommen nach dem ersten Grundsatz die Einsatztöne der Tonhöhenklasse c oder der Tonhöhenklasse g infrage, weil sie zur I. beziehungsweise V. Stufe der Tonart gehören. Für das Beispiel wählen wir die beiden möglichen Einsatztöne c¹ und g¹.

Tabelle 15: Beantwortungsschema einer imitatio canonica

	Einsatzton	I. Stufe	V. Stufe
		imitatio homophona	c ¹
imitatio in hyper- oder hypodiapason		c ¹	g ¹
imitatio in hyper- oder hypodiapente		c oder c ²	g oder g ²
imitatio in hypo- oder hyperdiatessaron		g ¹	c ¹
		g	c ²

Ausgehend von diesen beiden Einsatztönen der Initialstimme geben die letzten vier Zeilen an, mit welchen Tönen die Folgestimmen bei einer Nachahmung in Prime, Oktave, Quinte oder Quarte beginnen würden. Matthesons Bedingungen lassen sich nun direkt an den Spaltenabschnitten unter der horizontalen fett formatierten Markierungslinie ablesen. Die beiden rechten Spalten weisen als Einsatztöne der Folgestimmen lediglich Töne der I. und V. Stufe auf. Dies entspricht dem (1) Grundsatz Matthesons, wonach alle Stimmen bei einer imitatio canonica auf der I. oder V. Stufe einsetzen müssen. Die linke Spalte zeigt, dass die Nachahmung in allen diesen Fällen entweder in der Prime, Oktave, Quinte oder

Quarte stattfindet. Das entspricht dem (2) Grundsatz Matthesons. Beide Bedingungen sind demnach mit einander verträglich.

Zu Beginn dieses Paragraphen hatte ich darauf hingewiesen, dass die Darstellung der imitatio canonica in den Quellentexten des 18. Jahrhunderts mit Problemen verbunden ist. Zu einem ersten Problem dieser Art wollen wir nun kommen. Nach Matthesons (2) Grundsatz ist die Nachahmung im Rahmen einer imitatio canonica auf einige wenige Intervalle beschränkt. Da Mattheson (1739, 395) andererseits jedoch bei seiner Diskussion der sogenannten „Kreis=Fugen“, das heißt des Kanons, umstandslos auf Angelo Berardis Klassifikation des Kanons nach den verschiedenen diatonischen Nachahmungsintervallen innerhalb der Oktave zurückgreift und die imitatio canonica satztechnisch gesehen eine Voraussetzung des Kanons ist, erhielten wir einen Widerspruch: Auf der einen Seite kann eine imitatio canonica nur in der Prime, Oktave, Quinte oder Quarte erfolgen, aber auf der anderen Seite muss sie auch in allen anderen Nachahmungsintervallen möglich sein, denn die Kanons in der Sekunde, Terz, Sexte und Septime (Mattheson 1739, 395) fußen schließlich auf dieser Technik.

Ein zweites Problem besteht darin, dass Matthesons (2) Grundsatz sich mit den Schilderungen anderer Autoren nicht verträgt. Folgt man der Marpurgschen Klassifikation, so sind alle imitatio-Arten der Stufen 2-4 (vergleiche Abbildung 9) entweder *partialis* oder *totalis* (= canonisch). Insbesondere hinsichtlich der Stufe 2 bedeutet dies natürlich, dass die imitatio canonica oder totalis in allen möglichen Intervallen vorkommen kann. Diese Ansicht wird auch durch einige Notenbeispiele bei Marpurg (1753, 12-16) gestützt, die kanonische Nachahmungen in der Sekunde oder Terz zeigen.

Es gibt sogar eine Quelle von Marpurg (1760b, 295), die eindeutig besagt, dass eine imitatio canonica in jedem Intervall stattfinden kann: „Da jede Nachahmung nicht allein im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen, als in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, geschehen kann: so ist die canonische Nachahmung folglich ebenfalls nicht allein im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen möglich“. Da diese Quelle allerdings aus dem Jahre 1760 stammt, also gut zwanzig Jahre später als Matthesons *Capellmeister* erschienen ist, ist sie meines Erachtens nur unter großem Vorbehalt als Indikator zu akzeptieren.

Gemäß den Prinzipien der wohlwollenden Interpretation sollten wir Mattheson jedoch nach Möglichkeit keine widersprüchlichen Ansichten zuschreiben, sondern versuchen, hermeneutische charitas bei unserer Interpretation walten lassen. Im vorliegenden Fall gilt dies insbesondere für das Prinzip der Konsistenzunterstellung, das voraussetzt, „daß die Sätze, die jemand für wahr hält, im allgemeinen in sich widerspruchsfrei und miteinander verträglich sind“ (Künne 1990, 217). Tatsächlich ist es möglich, Matthesons oben schon einmal zitierte Darstellung aus dem *Capellmeister* anders zu verstehen: „Offt folget die eine nachgehende Stimme der andern als im Circul= oder Kreis=Gesange, durch eben dieselbigen Klänge, oder durch Octaven nach [...]“ (die unterstrichene Hervorhebung ist nicht original). Bisher waren wir davon ausgegangen, dass der unterstrichene Nebensatz eine nähere Erklärung des Kreis-Gesangs, das heißt der imitatio canonica, liefert. Man kann den Satz aber auch so interpretieren, dass er eine Aussage über die *Häufigkeit* einer bestimmten Art der imitatio canonica macht. Zur Verdeutlichung könnte man den Satz wie folgt paraphrasieren: „In den meisten Fällen eines Kreis-Gesangs geschieht die Nachahmung in der Prime oder Oktave“. Bei dieser Interpretation würden sich Matthesons Bemerkungen im *Capellmeister* nur auf zwei einzelne Arten der imitatio canonica beziehen. Zu anderen Arten der imitatio canonica, das heißt kanonischen Nachahmungen in anderen Intervallen, nimmt Mattheson hingegen an dieser Stelle gar nicht Stellung.

Diese Interpretation wäre auch plausibel, wenn man Matthesons (1739, 332) Notenbeispiel eines zweistimmigen Kanons mit berücksichtigt. Aus dessen Überschrift geht hervor, dass Mattheson in diesem Fall ein Beispiel für eine „genaue“ imitatio canonica geben möchte. Diese zeichnet sich offenbar dadurch aus, dass sie eine exakte, das heißt intervallgenaue Imitation der Initialstimme erlaubt. Und zwar im Gegensatz zu der „canonischen Nachahmung, da eine Stimme der andern, in dem was sowol die Geltung der Noten, als die Intervalle betrifft, zwar richtig, doch mit solcher Freiheit auf dem Fusse folget, daß sie sich eben allemahl an den Ton nicht bindet“ (Mattheson 1739, 125). Eine solche stufengenaue kanonische Nachahmung ist mit Ausnahme der imitatio canonica in der Prime beziehungsweise Oktave bei allen anderen Intervallen oft schon allein aus harmonischen Gründen erforderlich.

Geht man nun aber davon aus, dass Mattheson nur einen bestimmten Fall der imitatio canonica meint und darüber hinaus imitationes canonicae prinzipiell in allen Nachahmungsintervallen möglich sind, dann kommt man in Konflikt mit dem (1) Grundsatz. Denn bei einer imitatio canonica in ditono könnte der Einsatzton der Folgestimme weder zur Tonhöhenklasse der I. Stufe noch zu der der V. Stufe gehören. Wir hätten demnach erneut einen Widerspruch in Matthesons Aussagen entdeckt.

Das Problem lässt sich allerdings lösen, wenn man voraussetzt, dass Mattheson sich an dieser Stelle auf die häufigste Form der kanonischen Nachahmung, das heißt der imitatio canonica homophona beziehungsweise in diapente, als paradigmatischen Fall bezieht. Darüber hinaus findet sich der (1) Grundsatz in Zusammenhang mit der Fuge, sodass nicht völlig auszuschließen ist, dass die Bedingung nur

für diesen Sonderfall der Nachahmung Gültigkeit besitzt. Ich werde also im Folgenden davon ausgehen, dass eine imitatio canonica in verschiedenen Nachahmungsintervallen möglich ist.

Das nächste Problem bei der Explikation der imitatio canonica ergibt sich aus Marpurgs (1753, 10) Erläuterung, dass bei dieser Imitationstechnik die Folgestimme die Initialstimme „vom Anfange bis zum Ende“ nachahmt. Dass eine imitatio canonica nur dann vorliegt, wenn die Folgestimme alle Noten der Initialstimme wiederholt, kann aus mehreren Gründen von Marpurg aber nicht gemeint sein.

Erstens würde eine imitatio canonica damit faktisch von einem Kanon nicht mehr zu unterscheiden sein. Dies ist zugegebenermaßen kein zwingender Einwand gegen eine solche Interpretation, wenn man Marpurg Unzulänglichkeiten bei der Klassifikation unterstellt.

Zweitens betont Marpurg (1753, 10), dass nur ein auf die imitatio canonica „sich gründendes Stück“ als „canonische Fuge“ bezeichnet werde. Die imitatio canonica ist demnach also eine vom Kanon unabhängige Satztechnik.

Drittens zeigen einige von Marpurgs (1753, 12, 138, 141) Notenbeispielen eindeutig, dass eine kanonische Nachahmung sich nicht auf alle Töne der Initialstimme erstrecken muss. Auch aus diesem Grund kann sie nicht mit dem Kanon zusammenfallen.

Viertens ist Mattheson zufolge die vollständige Nachahmung aller Noten der Initialstimme höchstens ein Sonderfall der imitatio canonica, keinesfalls aber ist sie mit ihr identisch. Dies geht einerseits daraus hervor, dass die kanonische Nachahmung „oftt gantz; oft halb“ (Mattheson 1739, 332) sein kann, und andererseits wird der Unterschied von Mattheson (1739, 125) auch explizit festgestellt: „Hier, bey der Erfindungs=Lehre, haben wir eben nicht mit einem förmlichen Canon zu thun; sondern nur mit einer gewissen canonischen Nachahmung [...]“.

Wir wissen nun einerseits, dass zwischen der imitatio canonica und dem Kanon unterschieden werden muss. Während beim Kanon die Folgestimmen alle Noten der Initialstimme nachahmen, gilt dies für eine imitatio canonica nicht. Auf der anderen Seite ist die imitatio canonica unterschieden von der imitatio partialis. Die imitatio partialis ist nur eine teilweise Nachahmung der Initialstimme. Die imitatio canonica wird also aller Wahrscheinlichkeit nach über das gewöhnliche Maß einer bloß teilweisen Nachahmung hinausgehen. Damit ist der Unterschied zwischen einer imitatio partialis und einer imitatio canonica graduell, das heißt bezogen auf die Länge liegt eine imitatio canonica im Mittel irgendwo zwischen der imitatio partialis und dem Kanon.

Wie lässt sich nun eine imitatio canonica von einer imitatio partialis in der Praxis unterscheiden? Oder anders gefragt: Wie lang muss eine imitatio sein, um als imitatio canonica zu gelten? Leider ist diese Frage nicht mit letzter Sicherheit zu beantworten. Marpurgs Notenbeispiele in der *Abhandlung von der Fuge* zeigen jedoch einige charakteristische Merkmale, die allen mehr oder weniger gemeinsam sind. Extrahiert man diese Eigenschaften, dann kann man eine vage Bestimmung der imitatio canonica geben, die in vielen Fällen eine Unterscheidung zwischen einer imitatio canonica und der stretto-Technik erlaubt:

- (C1) Wenn ein Thema vorhanden ist, dann imitiert die Folgestimme die Initialstimme über das zugrunde liegende Thema hinaus.

(C1) ist eine notwendige Bedingung für das Vorliegen einer imitatio canonica im Gegensatz zur stretto-Technik. Möglicherweise ist sie sogar hinreichend, das heißt wenn die Folgestimme die Initialstimme über das dem Satz zugrunde liegende Thema hinaus imitiert, dann handelt es sich um eine imitatio canonica. Ein weiteres Merkmal kann wie folgt formuliert werden:

- (C2) Die Folgestimme imitiert die Initialstimme entweder intervallgenau oder stufengenau.

Diese Bedingung ist ebenfalls notwendig für das Vorliegen einer imitatio canonica, allerdings ist sie im Gegensatz zu (C1) mit Sicherheit nicht hinreichend.

Neben diesen beiden Bedingungen gibt es zwei weitere Indizien, die eher auf das Vorliegen einer imitatio canonica als auf zwei alla stretta geführte Themen schließen lassen.

- (C3) Die Folgestimme setzt ein, während die Initialstimme noch erklingt.

- (C4) Die Nachahmung erfolgt unter Beibehaltung eines konstanten Imitationsintervalls.

(C3) ist weder hinreichend noch notwendig für eine imitatio canonica. Deshalb wollen wir dieses Merkmal auch lediglich als „Indiz“ und nicht als „Bedingung“ bezeichnen. Erfüllt ein Imitationsabschnitt (C1) und (C2) und liegt außerdem noch das Merkmal (C3) vor, so kann dies aber als zusätzlicher Hinweis für eine imitatio canonica gewertet werden.

Bei (C4) tritt an die Stelle der regulären Themenbeantwortung, das heißt des wechselnden Einsatzes auf der I. und V. Stufe, ein gleichbleibendes Intervallverhältnis zwischen den Initial- und Folgestimmen. Ein entsprechendes Notenbeispiel einer quartweise einsetzenden imitatio canonica wird von Marpurg (1753, 16; Tab. IX, Fig. 6) explizit erwähnt.

Da diese Technik insbesondere im Werk Bachs weit verbreitet ist, soll sie an einigen Beispielen verdeutlicht werden. Als Muster möge uns der Einsatz des 2. Themas (T. 16 ff.) im *Confiteor* der *h-Moll-Messe* (BWV 232) dienen. Es handelt sich dabei um eine imitatio canonica in hyperdiatessaron mit den folgenden Einsatzönen (ihr sukzessiver Einsatz ist durch die Einrückung kenntlich gemacht):

Tabelle 16: Einsatzöne der imitatio canonica in hyperdiatessaron im *Confiteor*

Sopran I:	e ²
Sopran II:	h ¹
Alt:	fis ¹
Tenor:	cis ¹

Wegen des gleichbleibenden Nachahmungsintervalls kann diese Form der imitatio canonica mit der alla-stretta-Führung eines Fugenthemas nicht verwechselt werden. Im vorliegenden Fall wird der Unterschied sehr deutlich, da nur wenige Takte zuvor das 1. Thema (T. 1 ff.) alla stretta eingeführt wird. Bach verwendet diese Art der imitatio canonica als satztechnischen Kunstgriff gelegentlich zur Einführung eines zusätzlichen Themas in Doppelfugen. Weitere Muster bieten die nachstehend aufgeführten Werke:

<i>Kyrie</i> II (BWV 232, 3):	T. 31 ff.	imitatio canonica in hyperdiatessaron;
<i>Kyrie</i> II (BWV 232, 3):	T. 51 ff.	imitatio canonica in hypodiapente;
<i>gis-Moll-Fuge</i> (BWV 887, 2):	T. 61 ff.	imitatio canonica in hypodiapente;
<i>Kyrie</i> (BWV 236, 1):	T. 37 ff.	imitatio canonica in hypodiatesaron;
<i>Kyrie</i> (BWV 234, 1):	T. 73 ff.	imitatio canonica in hyperdiatessaron;
dito:	T. 90 ff.	imitatio canonica in hyperdiatessaron.

Eine ähnliche Technik findet sich ebenfalls in Bachs Motette *Komm, Jesu, komm* (BWV 229), die allerdings durch die Doppelchörigkeit verschleiert wird. Beide Chöre sind im Imitationsabschnitt „der saure Weg wird mir zu schwer“ (T. 44 ff) zwar jeweils wie eine imitatio canonica in hyperdiatessaron im Sinne von (4) konzipiert, doch im Zusammenspiel beider Chöre erscheinen schließlich nur homophone Nachahmungen.

Gemessen an den bisher angesprochenen Schwierigkeiten hinsichtlich der Unterscheidung zwischen der imitatio canonica und der stretto-Technik, ist die Erkennung einer nicht-themengebundenen imitatio canonica verhältnismäßig unproblematisch. Einerseits muss eine nicht themengebundene imitatio canonica die notwendige Bedingung (2) erfüllen und andererseits sollte die Länge der Nachahmung deutlich über die übliche Länge einer imitatio partialis hinausgehen. Oben hatten wir schon darauf hingewiesen, dass diese Unterscheidung allenfalls gradueller Natur und nicht absolut sein kann. Der damit verbleibende Interpretationsspielraum muss von Fall zu Fall entschieden werden. Als Faustregel kann vielleicht gelten, dass eine imitatio canonica sich über einen größeren Abschnitt erstreckt, das heißt über mehr als beispielsweise nur ein bis zwei Takte.

Ein ausgiebiges, 37 Takte dauerndes Beispiel einer nicht themengebundenen imitatio canonica in hypodiapason findet sich etwa gleich zu Beginn der *Orgeltoccata* F-Dur (BWV 540, 1). Weitere Beispiele von imitationes canonicae in hypodiatesaron enthält das *Duetto* II (BWV 803) der *Klavierübung* III zwischen der Ober- und Unterstimme in T. 38 ff. und 97 ff.. Mit diesen Hinweisen wollen wir es bewenden lassen. Gerade im Werk Bachs kann man ohne Zweifel zahlreiche Beispiele für kanonische Nachahmungen finden.

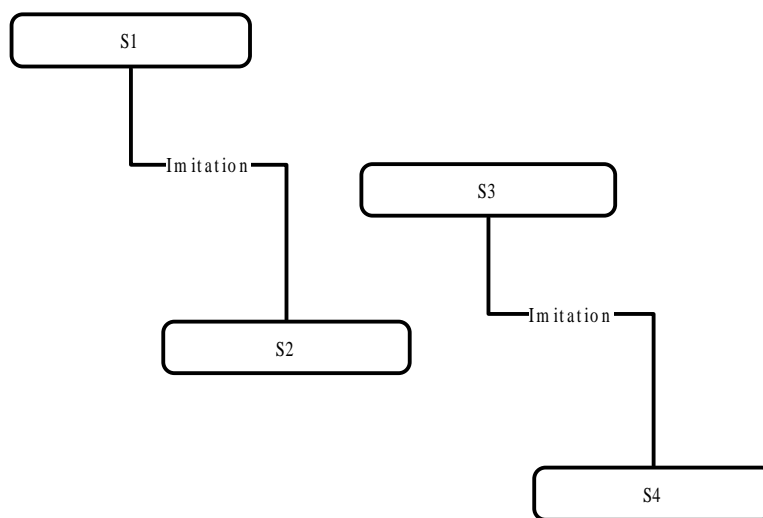
Nach Marpurgs Klassifikation umfasst die imitatio canonica grundsätzlich all jene Nachahmungsarten der Stufen 2 bis 5, die auch bei der imitatio partialis anzutreffen sind. Nach unseren ausführlichen Darlegungen der verschiedenen Arten der imitatio im Rahmen der imitatio partialis sollte der Leser keine Schwierigkeiten haben, ihre Merkmale auf den Fall der imitatio canonica zu übertragen.

§ 8 Die Vagheit des imitatio-Begriffs

Oben wurde vereinzelt bereits darauf hingewiesen, dass unter einer Imitation eine Relation zwischen zwei verschiedenen Stimmen (Initialstimme und Folgestimme) zu verstehen ist. Im vorliegenden Paragraphen wollen wir uns mit einer möglichen Mehrdeutigkeit des Imitationsbegriffs kurz beschäftigen.

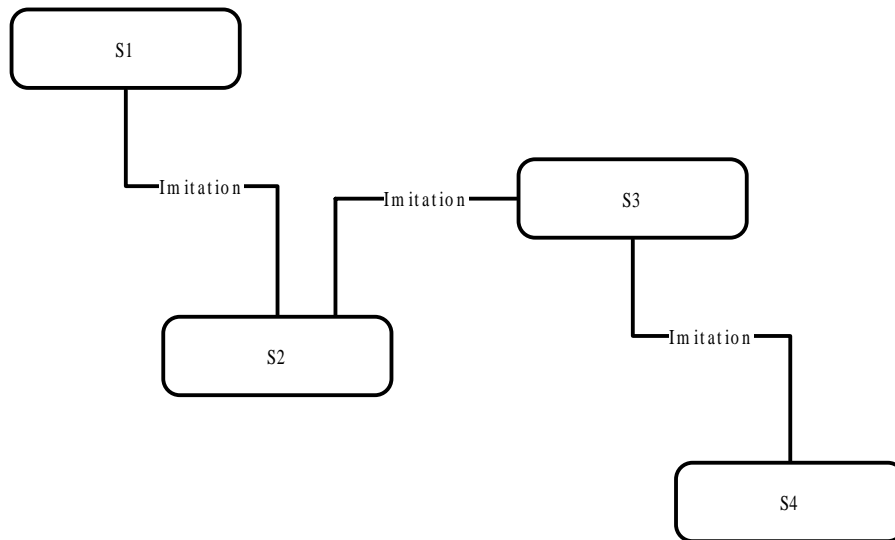
Abbildung 11 zeigt schematisch vier verschiedene Stimmen eines mehrstimmigen Satzes. Wir wollen annehmen, dass alle vier Stimmen das gleiche Motiv führen. Da es sich bei einer Imitation um eine Relation zwischen einer Initialstimme und einer Folgestimme handelt, könnte man in der Grafik zwei Imitationspaare sehen: S2 ahmt die Initialstimme S1 nach und S4 ahmt ihrerseits die ihr vorausgehende Initialstimme S3 nach. Die Bestimmung der Imitation hängt nach dieser Interpretation also völlig von der Einsatzzeit der Folgestimme ab. Existiert eine Initialstimme, so wird die nächstfolgende imitierende Stimme als Folgestimme bestimmt. Die darauf folgende Stimme (im Schema S3) fungiert nun wiederum als Initialstimme für die darauf einsetzende Folgestimme (S4) und so weiter. Bei dieser Interpretation haben wir es demnach mit zwei Imitationen zu tun.

Abbildung 11: Imitation als paarweise Relation zwischen Initial- und Folgestimme



Das Verhältnis der Stimmen untereinander kann allerdings auch anders interpretiert werden. Was hindert uns denn, S3 als Folgestimme von S2 aufzufassen? In diesem Fall würde S2 seine Rolle wechseln: Zuerst, das heißt in Bezug auf S1, fungiert S2 als *Folgestimme*; danach tauscht S2 jedoch ihre Rolle und wird zur Initialstimme für die Folgestimme S3.

Abbildung 12: Imitation als Relation zwischen aufeinanderfolgenden Stimmen



Im Gegensatz zum erst genannten Fall, liegen bei dieser Interpretation drei Nachahmungen vor statt zwei. Keine mir bekannte Quelle des 18. Jahrhunderts gibt eindeutige Auskunft darüber, in welchem der beiden Sinne der Imitationsbegriff zu verstehen ist. Für den Musikwissenschaftler ergibt sich damit ein Interpretationsspielraum, in dem er sich von Fall zu Fall entweder für die erste (enge) Auslegung oder die zweite (weitere) Fassung des Imitationsbegriffs entscheiden kann.

Kapitel VI

Kontrapunkte

§ 1 Der Kontrapunkt

Wie die meisten anderen musik- oder kompositionstechnischen Begriffe des 18. Jahrhunderts ist natürlich auch der Ausdruck „contrapunctus“ mehrdeutig. Zum einen, „in sensu lato, pro compositione in genere“ bedeutet er einfach einen mehrstimmigen Satz im Sinne des schlichten „quasi punctum contra punctum oder Nota contra Notam“, wie Heinichen (1728, 6) schreibt. Zum Begriffsumfang gehört demnach unterschiedslos „jede harmonische Zusammensetzung“ (Walther 1732, 182) beziehungsweise „jedwedes musicalisches Stück“ (Scheibe 1730, 20).

Mattheson (1739, 245 f.) hält demgegenüber den Ausdruck „Contrapunct“ für einen „barbarischen Nahmen“ und zieht es vor, denselben Sachverhalt lieber als „Symphoniurgie“, das heißt als „vollstimmige Setz=Kunst [...] oder Harmonie im breiten Verstande“ zu bezeichnen.

„Stricte“ hingegen wird der Begriff nach Heinichen (1728, 7) „vor diejenige Composition [gebraucht], da man reale Themata nach der Kunst tractiret“. „Insonderheit aber sind es ein, 2 und mehrfache Melodien über ein gemeinlich aus Kirchen=Gesängen genommenes Subjectum“, so könnte man die knappe Bemerkung von Heinichen durch Walthers (1732, 182) Erläuterung ergänzen. Mit anderen Worten ist unter dem Ausdruck „contrapunctus“ in diesem zweiten Sinn der doppelte Kontrapunkt zu verstehen.

Wie wir gleich sehen werden, spielt die angesprochene Mehrdeutigkeit des Kontrapunktbegriffs auch bei der Klassifikation des Kontrapunkts eine gewisse Rolle.

§ 2 Die Klassifikation des Kontrapunkts

Zwischen den meisten Quellen besteht eine Übereinstimmung darüber, dass die Einteilung des Kontrapunkts mindestens zwei Stufen umfasst. Dazu gehört vor allem die Unterscheidung zwischen dem *contrapunctus simplex* und *contrapunctus fractus*, die bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückverfolgt werden kann (Sachs 1982, 17 ff.). Ab dem 18. Jahrhundert tritt außerdem noch eine Unterscheidung des Kontrapunkts hinsichtlich der Verkehrbarkeit oder Versetzbarkeit der beteiligten Stimmen dazu. Sie schlägt sich in der Trennung zwischen dem *einfachen* und dem *doppelten* Kontrapunkt nieder.

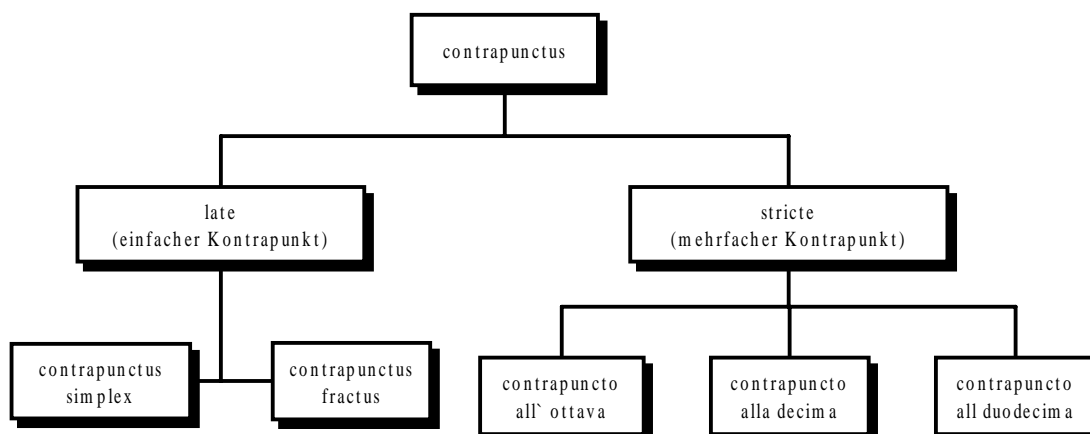
Für den vorliegenden Zweck ist in erster Linie interessant, in welchem Verhältnis die beiden Stufen dieser Klassifikation zueinander stehen. Da dies nicht in jedem Fall eindeutig ist und einige terminologische Differenzen das Verständnis zum Teil erschweren, beginnen wir der besseren Verständlichkeit halber mit der Klassifikation von Scheibe (1730, 20) und versuchen vor diesem Hintergrund die Einteilungen von Mattheson und anderen Autoren zu bestimmen.

Scheibe (1730, 20) klassifiziert den Kontrapunkt zunächst in zweierlei Hinsicht: late und stricte. „Late“, erläutert er, „wird nun jedwedes *musicalisches* Stück ein *Contrapunct* genennet“, während „stricte“ nur solch ein Kontrapunkt heißt, der „sich umkehren läst“. Obgleich Scheibe nicht ausdrücklich darauf hinweist, ist unter dem „late“ genommenen Kontrapunkt vor allem der einfache Kontrapunkt zu verstehen. Für diese Interpretation sprechen zwei Gründe. *Erstens* fungiert die Umkehrbarkeit des Kontrapunkts bei Scheibe als Einteilungskriterium, das heißt die late-Klasse ist als Negation des stricte genommenen Kontrapunkts aufzufassen.

Zweitens finden sich unter dem Kontrapunkt im weiteren Sinne jene beiden Klassen des *contrapunctus simplex* und *contrapunctus fractus*, die auch von allen anderen Theoretikern dem einfachen Kontrapunkt zugerechnet werden.

Der einfache Kontrapunkt wird von Scheibe (1730, 20) weiterhin in zwei Unterklassen geteilt: Einerseits in den *contrapunctus simplex*, „wenn lauter gleiche und *consonirende* Noten über einander stehen, also daß weder *Transitus* noch *Syncopatio* stattfindet“ und andererseits in den *contrapunctus fractus* oder *floridus*, „wenn nebst denen *Consonanzen* auch *dissonanzen* und also *Syncopatio* und *Transitus* vorkommen“.

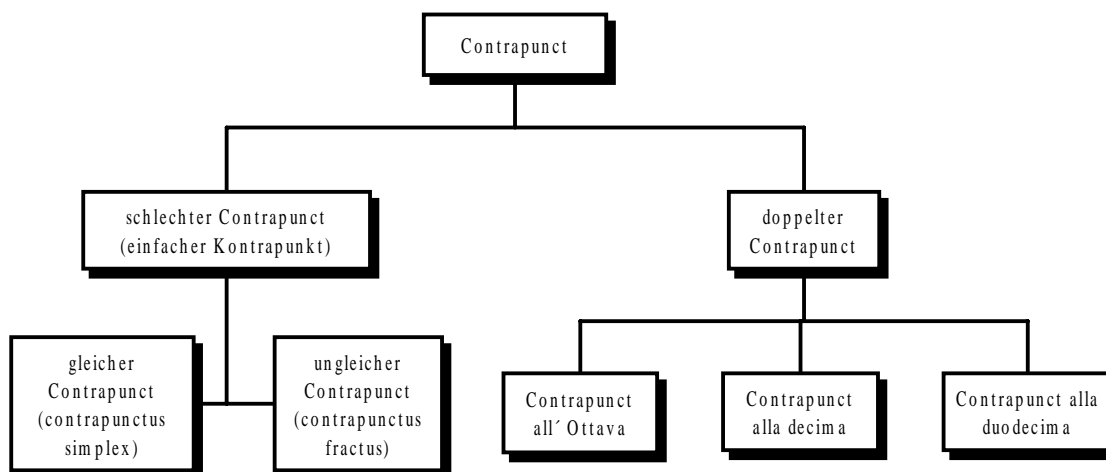
Abbildung 13: Klassifikation des Kontrapunkts nach J. A. Scheibe



Unter einem Transitus versteht Scheibe (1730, 34) übrigens eine „Stufen weise Bewegung derer Stimmen: also daß, wenn eine Stimme stehet, die andere sich *per gradum* hinauf oder herunter bewegt, um einen *melodieusern Concert* zumachen“. Während die Syncopatio „eine künstliche und annehmliche Rückung des Tackts oder anschlagenden oder durch gehenden Noten“ ist. Da der *contrapunctus simplex* ohne diese beiden Figuren auskommt, handelt es sich bei ihm im Unterschied zum *contrapunctus fractus* um einen schlichten Satz Note gegen Note.

Die Unterscheidung, die in Scheibes Klassifikation zum Ausdruck kommt, findet sich *prima facie* bei Mattheson (1739, 247) unter etwas anderem Namen. Da Matthesons Darstellung im *Capellmeister* sehr umständlich wirkt, stellen wir unseren Erörterungen gleich zu Beginn eine Graphik voran, die die Beziehungen veranschaulichen soll.

Abbildung 14: Klassifikation des Kontrapunkts nach J. Mattheson



Auf der ersten Stufe seiner Einteilung stehen sich der „schlechte“ Kontrapunkt und der mehrfache oder doppelte Kontrapunkt gegenüber. „Schlecht“ ist im Sinne von „schlicht“ zu verstehen und bedeutet nach Mattheson (1739, 247) ebenso viel wie „einfach“. Dem einfachen (schlechten) Kontrapunkt sei nun wiederum der ungleiche Kontrapunkt unterworfen und seinerseits dem gleichen Kontrapunkt entgegengesetzt. Damit würde das letztgenannte Paar, gleicher und ungleicher Kontrapunkt, der Unterscheidung zwischen *contrapunctus simplex* und *contrapunctus fractus* bei Scheibe entsprechen. Allerdings mit dem Unterschied, dass Mattheson nicht den Verzicht von Transitus und Syncopatio, sondern das Fehlen eines Themas als das charakteristische Merkmal des *contrapunctus simplex* ansieht. Mit diesem Klassifikationskriterium übt Mattheson Kritik an der mangelnden Unterscheidung zwischen dem „gleichen“ und „schlechten“ Kontrapunkt in Walthers *Lexicon*. In der vorliegenden Form wäre die Einteilung Matthesons identisch mit derjenigen Scheibes, bis auf einige terminologische Abweichungen.

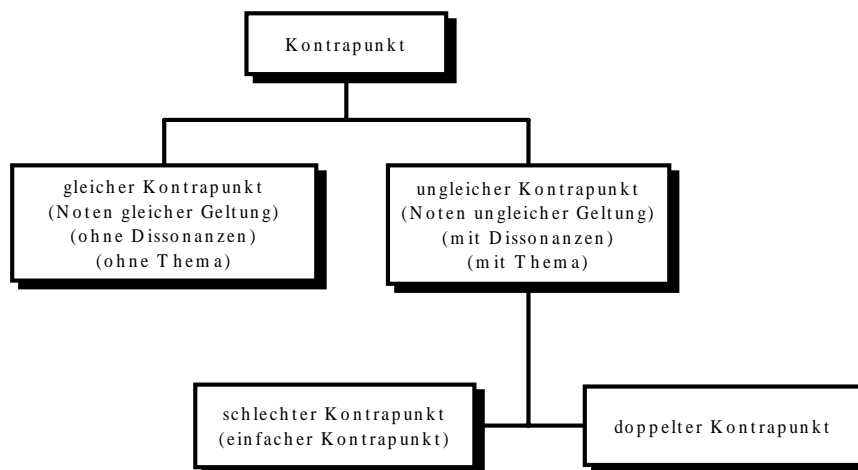
Leider zeigt sich bei dieser Rekonstruktion ein Widerspruch in Matthesons (1739, 247) Äußerungen: „Hier bedeutet das Wort schlecht so viel, als einfach; und wird nur dem doppelten oder vielfachen entgegengesetzt. Daher kan der schlechte Contrapunct kein gleicher heissen: der gleiche kan auch kein schlechter heissen: denn im gleichen Contrapunct weiß man von keinem Themate, von keinem Subjecto wie im schlechten“.

Betrachtet man die Abbildung 14, dann kann man Matthesons erster Behauptung zustimmen. Nicht jeder schlechte Kontrapunkt ist auch ein gleicher Kontrapunkt, weil der gleiche Kontrapunkt lediglich eine Unterklasse des schlechten Kontrapunkts ist. Matthesons zweite Behauptung ist jedoch schon nicht mehr plausibel. Gerade aus dem Grund, dass der gleiche Kontrapunkt eine Unterklasse des schlechter Kontrapunkts ist, muss auch jeder gleiche Kontrapunkt ein schlechter Kontrapunkt sein.

Vielleicht will Mattheson mit seinen beiden Behauptungen aber auch nur zum Ausdruck bringen, dass beide Klassen, gleicher und schlechter Kontrapunkt, nicht identisch sind. Und vielleicht hat er es dabei mit dem Verhältnis der beiden Klassen zueinander nicht so genau genommen. Wenn wir ihn in diesem Sinne wohlwollend interpretieren, ist jedoch seine Begründung falsch, nämlich dass der gleiche Kontrapunkt im Gegensatz zum schlechten Kontrapunkt kein Thema besitzt. Da sich die Eigenschaften einer Oberklasse auf die Unterklassen vererben, ist das unmöglich. Wenn jeder schlechte Kontrapunkt ein Thema besitzt, dann muss auch jeder gleiche Kontrapunkt ein Thema besitzen.

Möglicherweise ist unsere Rekonstruktion nicht korrekt. Wir wollen deshalb nochmals versuchen Matthesons Klassifikation in eine widerspruchsfreie Form zu bringen. Dazu könnte man seine Aussagen so interpretieren, wie die nachfolgende Graphik es zeigt.

Abbildung 15: Klassifikationsvariante nach J. Mattheson



Der oben angesprochene Widerspruch ist bei diesem Klassifikationssystem befriedigend aufgelöst. Tatsächlich ist Matthesons erste und zweite Behauptung nun erfüllt. Weder der gleiche Kontrapunkt ist ein schlechter, noch ist der schlechte Kontrapunkt ein gleicher. Sie stehen in gar keiner Beziehung zueinander. Auch Matthesons Begründung ist nun plausibel: der gleiche Kontrapunkt ist darum kein schlechter Kontrapunkt, weil er im Gegensatz zum schlechten Kontrapunkt kein Thema besitzt. Nur solche Kontrapunkte besitzen nämlich ein Thema, die Sonderfälle des ungleichen Kontrapunkts sind und das trifft auf den gleichen Kontrapunkt offensichtlich nicht mehr zu.

Leider ergibt sich aber auch bei dieser Interpretation ein Widerspruch innerhalb der Aussagen, denn Mattheson (1739, 247) schreibt: „Dem schlechten Contrapunct ist der ungleiche, sowol mit seiner verschiedenen Geltung, als mit den Dissonanzen, ja, alles übrige, was nicht doppelt und mehrfach ist, samt den gewöhnlichen Fugen selbst, unterworfen“. Angesichts unserer neuen Rekonstruktion wäre diese Aussage eindeutig falsch. Der ungleiche Kontrapunkt ist keine Unterklasse des schlechten Kontrapunkts, es verhält sich gerade umgekehrt.

Beide Rekonstruktionen führen demnach auf Widersprüche in Matthesons Darstellung. Jeder andere Rekonstruktionsversuch hätte weitere Inkonsistenzen zwischen den Aussagen zur Folge. Man könnte beispielsweise auf die Idee kommen, in der Abbildung 15 einfach die Bezeichnungen für den schlechten und ungleichen Kontrapunkt zu vertauschen. Der ungleiche und doppelte Kontrapunkt wären bei dieser Variante Unterklassen des schlechten Kontrapunkts. Damit wäre Matthesons Behauptung wahr, dass der ungleiche Kontrapunkt dem schlechten unterworfen ist. Dafür wäre nun jedoch die folgende Aussage falsch: „Hier bedeutet schlecht so viel, als einfach; und wird nur dem doppelten oder vielfachen entgegengesetzt“ (Mattheson 1739, 247).

So weit ich sehen kann, gibt es keine widerspruchsfreie Rekonstruktion des Matthesonschen Aussagenszusammenhangs. Vor dem Hintergrund der Scheibeschen Klassifikation könnten wir davon ausgehen, dass Mattheson unsere erste Variante (Abbildung 14) gemeint hat und sich im *Capellmeister* nur etwas missverständlich ausdrückt. Wie wir jetzt aber sehen werden, hat die zeitlich spätere Klassifikation des Kontrapunkts durch Marpurg mehr Ähnlichkeit mit der zweiten Variante von Mattheson. Matthesons Klassifikation lässt sich also leider auch nicht einfach unter Berücksichtigung anderer Quellen klären.

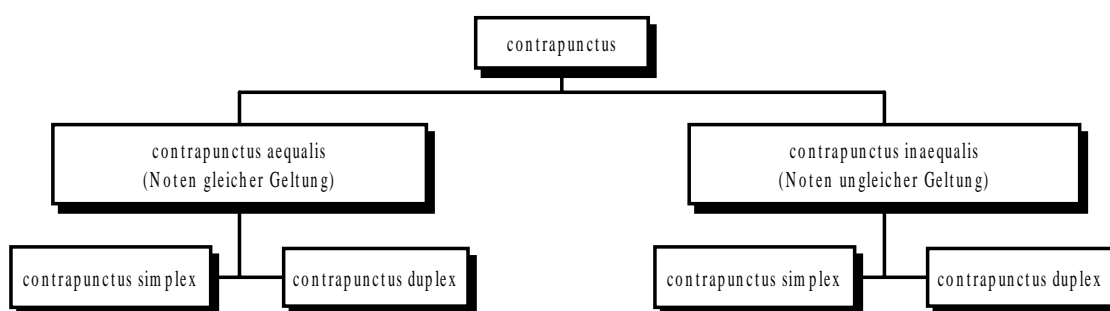
Marpurg (1753, 153 ff.) greift einige der bisher vorgetragenen Unterscheidungen des Kontrapunkts auf. Er differenziert genau wie Mattheson zwischen dem gleichen und ungleichen Kontrapunkt, das heißt in Scheibes Terminologie: *contrapunctus simplex* und *contrapunctus fractus*. Zudem kennt er ebenfalls die Einteilung in den einfachen und mehrfachen Kontrapunkt. Allerdings mit dem Unterschied, dass er den einfachen Kontrapunkt als „*contrapunctus simplex*“ bezeichnet, im Gegensatz zum *contrapunctus duplex*, dem doppelten Kontrapunkt. Die nachstehende „Übersetzungstabelle“ soll die (semantischen) Entsprechungen zwischen den verschiedenen Ausdrücken bei den drei bisher besprochenen Autoren verdeutlichen.

Tabelle 17: Kontrapunktbezeichnungen bei Scheibe, Mattheson und Marpurg

Scheibe	Mattheson	Marpurg
(einfacher Kontrapunkt)	schlechter Kontrapunkt	einfacher Kontrapunkt <i>contrapunctus simplex</i>
<i>contrapuncto doppio</i> (mehrfacher Kontrapunkt)	mehrfacher Kontrapunkt	doppelter Kontrapunkt <i>contrapunctus duplex</i>
<i>contrapunctus simplex</i>	gleicher Kontrapunkt	gleicher Kontrapunkt
<i>contrapunctus fractus</i>	ungleicher Kontrapunkt	ungleicher Kontrapunkt

Die Unterscheidung zwischen dem gleichen und ungleichen Kontrapunkt stellt die erste Stufe der Marpurgschen (1753, 154) Klassifikation dar: „Jeder *Contrapunct* ist entweder gleich oder ungleich, *aequalis* oder *inaequalis*“. Dieser Stufe ist der einfache und mehrfache Kontrapunkt untergeordnet: „In was für einem *Contrapunct* es sey, so können die Stimmen entweder gegeneinander verwechselt werden oder nicht“ (Marpurg 1753, 160).

Abbildung 16: Klassifikation des Kontrapunkts nach F. W. Marpurg



Da Klassifikationen unter anderem von pragmatischen Aspekten abhängen, sind Unterschiede zwischen den verschiedenen Klassifikationsvorschlägen nicht überraschend. Dass unterschiedliche Einteilungen des Kontrapunkts im 18. Jahrhundert nebeneinander bestanden, ist einigen Theoretikern dieser Zeit durchaus bewusst gewesen, wie man einer Bemerkung Stölzels (*Anleitung*, 80) entnehmen kann: „Der *Contrapunct* wird getheilet in *simplicem* und *diminutum* oder *floridum*, von anderen in *aequalem* und *inaequalem*, auch wohl in *purum* und *ornatum*“.

§ 3 Der doppelte Kontrapunkt

Wie der Abbildung 13 zu entnehmen war, erwähnt Scheibe (1730, 56) in seiner Einteilung lediglich drei Arten des doppelten Kontrapunkts: den doppelten Kontrapunkt in der Oktave, den in der Dezime und den in der Duodezime. Daneben, so erfährt man am Rande, gebe es „zwar noch verschiedene Sorten von *Contrapuncten*, welche aber einem Anfänger eben nicht nöthig zuwißen seyn“ (Scheibe 1730, 58). Obwohl Scheibe keine weitere Andeutung hinsichtlich der Beschaffenheit dieser „Sorten“ von doppelten Kontrapunkten macht, sind sie doch nicht schwer zu erraten. Mit großer Wahrscheinlichkeit meint er die

sogenannten „*contrappunti con obblighi*“, die keiner systematischen Ordnung unterworfen sind und eine Übernahme aus der italienischen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts darstellen. Es handelt sich dabei, grob gesagt, um eine ganze Palette von spezifischen Kontrapunktformen, die jeweils ein bestimmtes rhythmisches oder melodisches Muster aufzeigen. Auf ihre Gestalt, Verwendung und Funktion gehen wir ausführlich im nächsten Paragraphen ein. Von Scheibe werden sie vielleicht deshalb nicht näher besprochen, weil er im *Compendium* lediglich bemüht war, einen „kurzen Begriff der nöthigsten Compositions-Regeln“ zu geben, wie es im Untertitel heißt.

In Matthesons *Capellmeister* beanspruchen die *contrappunti con obblighi* als Spezialfälle des mehrfachen Kontrapunkts den meisten Raum bei der Darstellung dieser Satztechnik. Neben der Vielfalt der *contrappunti con obblighi* kennt Mattheson (1739, 432) nur drei Arten von anderen mehrfachen oder doppelten Kontrapunkten, „die nach einem gewissen Intervall benennet werden“: den doppelten *Contrapunct all' Ottava, alla Decima* und *alla Duodecima*.

Diese Klassifikation ist im deutschsprachigen wohl erstmals in Bernhards *Tractatus* (1648, 123 ff.) nachweisbar. Allerdings spricht einiges dafür, dass sie seit dem Ende des 17. Jahrhunderts üblich gewesen ist. So legt beispielsweise auch Werckmeister (1702, 121) diese Einteilung zugrunde, obwohl ihm vermutlich wichtige Kontrapunkthandschriften seiner Zeit nicht zugänglich waren (Braun 1994, 258). Die Einteilung findet sich außerdem in Walthers *Praecepta* (1708, 195 ff.), sodass man mit einigem Recht von einer „Standardeinteilung des doppelten Kontrapunkts“ im deutschsprachigen Raum sprechen kann. Interessanterweise werden sowohl in Zarlinos *Le istituzioni harmoniche* (Venedig 1558) als auch in den davon abhängigen Theoriemanuskripten Sweelincks und seiner Schüler zwar der doppelte Kontrapunkt der Dezime und der Duodezime erwähnt, doch der doppelte Kontrapunkt der Oktave fehlt in diesen Quellen (Walker 1985; 1989).

Bezüglich der bisher dargelegten Klassifikation des doppelten Kontrapunkts stellt wiederum Marpurg (1753, 160 f.) eine Ausnahme dar. Ebenso wie bei der *imitatio*, schlägt er vor, auch den doppelten Kontrapunkt „in Ansehung der melodischen Bewegung“ einzuteilen. Daraus ergeben sich vier mögliche Klassen:

- *contrapunctus duplex in motu aequali*
- *contrapunctus duplex in motu contrario*
- *contrapunctus duplex retrogradus*
- *contrapunctus retrogradus contrario motu*

Obwohl diese Einteilung weder von Mattheson noch von Scheibe angesprochen wird, ist sie kein neuer Vorschlag Marpurgs. Der Kontrapunkt in der Umkehrung (*contrapunctus duplex in motu contrario*) findet sich nämlich schon bei Zarlino und wird von Bernhard (1648, 128) noch um den doppelten Kontrapunkt „in motu retrogrado“ (im Rahmen des vierfachen Kontrapunkts) ergänzt (Walker 1989).

Von allen aufgeführten vier Kontrapunktarten räumt Marpurg dem *contrapunctus duplex* im ersten Band seiner Schrift den meisten Platz ein und handelt die anderen drei Formen im zweiten Band nur sehr knapp ab. Diese Behandlung entspricht sicher der Tatsache, dass der *contrapunctus duplex in motu aequali* in der kompositorischen Praxis des 18. Jahrhunderts unumschränkter Vorrang besitzt. Welche Konsequenzen das hinsichtlich der Adäquatheit von Marpurgs Klassifikation des doppelten Kontrapunkts hat, werden wir später noch kurz diskutieren müssen.

Der *contrapunctus duplex* wird auf der nächsten Stufe in sieben „Hauptgattungen“ untergliedert (Marpurg 1753, 162):

- in der Sekunde oder None
- in der Terz oder Dezime
- in der Quarte oder Undezime
- in der Quinte oder Duodezime
- in der Sexte oder Dezima Tertia
- in der Septime oder Dezima Quarta
- in der Oktave oder Dezima Quinta

Diese Einteilung, die der kompositorischen Praxis nur wenig Rechnung trägt, geht Marpurgs eigenen Angaben zufolge auf Athanasius Kirchers zurück, der seinerzeit schon die Versetzungsmöglichkeiten des doppelten Kontrapunkts in der Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septe, Oktave und ihrer oktavierten Entsprechungen systematisch überprüfte (vergleiche Braun 1994, 258). Marpurg hätte sich gar nicht direkt auf Kircher beziehen müssen, denn alle diese Formen des doppelten Kontrapunkts werden sowohl in Walthers *Lexicon* (1732, 182) als auch teilweise in Fux' *Gradus ad Parnassum* erwähnt. In der Praxis spielen die meisten Formen jedoch eine geringfügige Rolle, „weil sie wegen ihrer engen Schranken entweder von geringem Nutzen sind, oder mit andern übereinkommen“ (Fux 1742, 139). Zu den

gebräuchlichen Gattungen, die „in der Composition etwas zubedeuten haben“ zählt Fux (1742, 139), ebenso wie die meisten Autoren, nur die doppelten Kontrapunkte in der Oktave, in der Dezime und in der Duodezime.

Als einzige wirkliche Neuerung im Vergleich zu Walther fügt Marpurg somit den Kontrapunkt in der Sekunde beziehungsweise None hinzu, der zwar bereits von Bononcini (*Musico pratico*, Bologna 1673) theoretisch berücksichtigt, aber praktisch verworfen worden war. Während Marpurg bei weitem nicht für alle von ihm eingeführten Klassen des doppelten Kontrapunkts Belege aus der Praxis nachweist, rechtfertigt er die Einführung der Klasse des doppelten Kontrapunkts in der None unter anderem mit Beispielen aus dem Werk Kirnbergers. Damit stellt er letztlich sicher, dass diese Klasse nicht leer und ihre Einführung somit berechtigt ist.

Für alle oben mitgeteilten Formen des doppelten oder mehrfachen Kontrapunkts ist die *evolutio* oder *Evolution*, das heißt „wenn in einer musicalischen Composition die Stimmen oder Partien unter einander verwechselt und verkehrt werden können“ (Walther 1732, 232) das grundlegende satztechnische Merkmal.

§ 4 Spezielle Kontrapunktformen

Wie bereits angedeutet, gehen die *contrappunti con obblighi* maßgeblich auf die italienische Musiktheorie des 17. Jahrhunderts zurück. Zu ihrer Verbreitung im deutschsprachigen Raum trug vor allem der Scacchi-Schüler Angelo Berardi bei. Seine *Documenti armonici* (Bologna 1687) stellten, jedenfalls gemessen an den zuvor erschienenen Lehrbüchern zur Behandlung der *contrappunti artificiosi*, „ein wahres Kompendium einer kontrapunktischen ars combinatoria“ dar (Groth 1989, 353).

In insgesamt vier Quellen des 18. Jahrhunderts ist der nachhaltige Einfluss der *contrappunti con obblighi* auf die deutsche Musiktheorie nachweisbar. Neben dem indirekten Hinweis in Scheibes *Compendium* werden sie in immerhin drei Quellen ausführlich dargestellt. Als frühester Beleg dieser Art kann Walthers *Lexicon* (1732, 182 f.) gelten, in dem sich eine Reihe einschlägiger Artikel finden. Sodann führt Mattheson (1739, 417) mit rund 15 Formen von *contrappunti con obblighi*, die größte Anzahl unterschiedlicher Typen auf. Was diese Quelle darüber hinaus so wertvoll macht, ist die Angabe von Notenbeispielen, die nicht mit denjenigen der gut fünfzig Jahre zuvor veröffentlichten *Documenti armonici* identisch sind.

Die Auflistung verschiedener *contrappunti con obblighi* in Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1753, 155 f.) sind ebenfalls mit zahlreichen Notenbeispielen versehen. Allerdings enthält seine Darstellung weniger Kontrapunktformen als diejenige Matthesons. Die Tabelle 18 zeigt in der direkten Gegenüberstellung, unter welcher Bezeichnung bestimmte *contrappunti con obblighi* in den drei Quellen erwähnt werden.

Tabelle 18: Übersicht über spezifische Kontrapunktformen bei Walther, Mattheson und Marpurg

Walther 1732	Mattheson 1739	Marpurg 1753
contrapunto alla diritta contrapunto alla Zoppa contrapunto diminuto contrapunto fugato contrapunto legato contrapunto sincopato contrapunto d' un sol passo contrapunto obbligato	contrapunto alla diritta contrapunto alla Zoppa contrapunto diminutio contrapunto fugato contrapunto legato contrapunto sincopato contrapunto d' un sol passo contrapunto perfidia contrapunto ostinato contrapunto augmentatio contrapunto di Salto contrapunto puntato contrapunto di Tirate contrapunto in Saltarello contrapunto in tempo ternario	contrapunto alla diritta contrapunto alla zoppa contrapunctus ligatus contrapunctus syncopatus contrapunto d' un sol passo contrapunto perfidiato contrapunto di salto contrapunctus punctatus contrapunto in saltarello contrapunto in tempo ternario contrapunctus obligatus contrapunctus solutus contrapunto sopra il soggetto contrapunto sotto il soggetto falso bordone

Alle aufgeführten Kontrapunkttypen, mit Ausnahme des *contrapunctus obligatus* und *solutus*, zeichnen sich durch gewisse satztechnische Restriktionen aus, denen ihre Anwendung unterworfen ist. Die Restriktionen beziehen sich entweder auf die Intervallgröße, die verwendeten Tonfolgen, den Gebrauch musikalisch-rhetorischer Figuren, die Anwendung rhythmischer Muster, der rhythmischen Beziehung zwischen den Imitationsstimmen oder hinsichtlich bestimmter Stimmlagen:

Einschränkung auf Intervallgrößen

- contrapunto alla diritta
- contrapunto di salto

Einschränkung auf Tonfolgen

- contrapunto fugato
- contrapunto d' un sol passo
- contrapunto ostinato
- contrapunto perfidia

Einschränkung auf musikalisch-rhetorische Figuren

- contrapunto di tirate

Einschränkung auf rhythmische Muster

- contrapunto alla zoppa
- contrapunto sincopato
- contrapunto puntato
- contrapunto legato
- contrapunto in tempo ternario
- contrapunto in saltarello

Einschränkung auf rhythmische Relationen zwischen Initial- und Folgestimme

- contrapunto diminutio
- contrapunto augmentatio

Einschränkung hinsichtlich der Stimmlage

- contrapunto sopra il soggetto

- *contrapunto sotto il soggetto*
- *falso bordone*

Mattheson zählt einige Kontrapunktformen auf, die von Walther und Marpurg in andere Zusammenhänge eingebettet werden. Beispielsweise fehlt sowohl bei Walther als auch bei Marpurg ein Analogon zu Matthesons *contrapunto augmentatio*. Trotzdem kennen die beiden Autoren entsprechende satztechnische Äquivalente: Bei Marpurg erscheint diese Satztechnik als ein Bestandteil der *imitatio* (*imitatio per augmentationem*) und Walthers *Lexicon* enthält einen eigenen Artikel (*augmentatio*) zu diesem Verfahren.

Die Gruppe der letzten drei Kontrapunkte, die von den anderen in der Tabelle etwas abgesetzt wurde, ist abhängig von der Lage eines vorausgesetzten Cantus firmus. Nach Matthesons (1739, 427) Erklärung wurden ursprünglich „alle diese Kunststücke [...] dazu erfunden, um einen Canto fermo, oder Choral=Gesang damit auszuführen“. Unter dem Ausdruck „*falso bordone*“ versteht man hierbei übrigens ein satztechnisches Verfahren, bei dem das Thema beziehungsweise der Cantus in einer Mittelstimme liegt und von Kontrapunkten in den Außenstimmen „eingerahmt“ wird (Walther 1732, 239; Marpurg 1753, 154). Die Unterscheidung zwischen dem *contrapunto sopra* und *sotto il soggetto* hebt Mattheson (1739, 417 f.) nicht eigens hervor, sondern sie geht aus den Zusätzen zu seinen Notenbeispielen hervor. Eine Satztechnik namens „*falso bordone*“ wird von ihm nicht erwähnt.

Wir wollen nun einige exemplarische Beispiele für die praktische Anwendung von *contrappunti con obblighi* im Werk Bachs geben. Weil Walther und Marpurg, im Gegensatz zu Mattheson, die *contrappunti con obblighi* nicht ausdrücklich nur auf den doppelten Kontrapunkt beziehen, stehen diese Beispiele sowohl im einfachen als auch mehrfachen Kontrapunkt. Es wird vor allem darum gehen, zu zeigen, dass die *contrappunti con obblighi* nicht bloß in der Musiktheorie einiger deutschsprachiger Theoretiker unter dem Einfluss italienischer Traktate behandelt wurden, sondern dass diese speziellen Kontrapunktgestalten in der kompositorischen Praxis des 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielen. Obwohl die nachfolgenden Beispiele alle dem Werk Bachs entstammen, ist der Gebrauch der *contrappunti con obblighi* nicht auf Bachs Werk beschränkt. Vermutlich gehörten sie zum satztechnischen Standardrepertoire nahezu jedes Komponisten, der den kontrapunktischen Stil beherrschte und in der Praxis verwendete. Mit Recht spricht Gregory Butler (1983, 297) hinsichtlich einiger Formen der *contrappunti con obblighi* von „*contrapuntal commonplaces*“. Welche Funktion und welche Bedeutung die *contrappunti con obblighi* im Rahmen der mehrstimmigen Satztechnik haben, werden wir im Anschluss an die Beispiele diskutieren.

Contrapunto puntato

Auf eine besonders exzessive Verwendung des *contrapunto puntato* im *Contrapunctus 2* der *Kunst der Fuge* hat Butler (1983, 298) bereits hingewiesen. Doch nicht erst im Spätwerk Bachs sind ausgiebige Anwendungen dieser Technik zu finden. Zwei sehr viel frühere Beispiele zeigen die *Toccata* in D-Dur (BWV 912) und die *Toccata* in g-Moll (BWV 915). Nach Schmieder (1990) entstand die *D-Dur-Toccata* in Bachs Arnstädter Zeit zwischen 1703 und 1708 und die *g-Moll-Toccata* während Bachs zweitem Weimarer Aufenthalt (1708-1717). In der Fuga der *Toccata* g-Moll repräsentiert das Fugenthema selbst einen *contrapunctus punctatus*. In der letzten Fuge der *Toccata* D-Dur wird der *contrapunctus punctatus* hingegen zum Thema hinzugefügt.

Weniger spektakuläre Beispiele, die nicht über den gesamten Satzverlauf ausgedehnt sind, lassen sich oft in kontrapunktischen Kompositionen aufzeigen. Das nachfolgende Notenbeispiel zeigt einen *contrapunto puntato* in den beiden Außenstimmen, der im Verlauf des *Präludiums* für Orgel in e-Moll (BWV 548, 1) verschiedentlich auftritt (T. 51 ff., 61 ff., 90 ff., 115 ff.).

Ex. 29: Contrapuntato puntato in den Außenstimmen der *Orgeltoccata* e-Moll

BWV 548, 1: T. 90 ff.

The image shows a musical score for the first two staves of a section from BWV 548, 1, measures 90-95. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (e-Moll) and the time signature is 3/4. The music features a complex contrapuntal texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, characteristic of the 'punctato' style. The two outer voices (treble and bass) are highly active and interwoven.

Wie weit verbreitet dieser spezielle Kontrapunkttyp zu Beginn des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum wahrscheinlich gewesen ist, lässt sich vielleicht daran ermesen, dass er zwar nicht namentlich, aber der Sache nach als Muster bereits bei Werkmeister (1702, 133) zu finden ist.

Weiteres Beispiel für einen (nahezu) durchgängigen contrapunto puntato: Choralbearbeitung *Der Tag, der ist so freudenreich* (BWV 605).

Contrapunto alla zoppa

Der contrapunto alla zoppa bildet einen Kontrapunkt „auf hinckende Art“ und fußt auf einem dreisilbigen Versmaß („Klang=Fuß“), das Mattheson (1739; 168, 247) „Amphibrachys“ oder „Creticus“ nennt:



Auf die Verwendung dieses Kontrapunkts in Bachs *H-Dur-Fuge* (BWV 892, 2), bei dem allerdings die Viertel durch je zwei Achtel ersetzt sind, hat Butler (1983, 297) aufmerksam gemacht.

Interpretiert man Mattheson (1739, 417) so, dass er lediglich *ein* Exempel für diese Technik gibt und dass ihr Kennzeichen vor allem darin besteht, dass deren „Noten wieder die ordentliche Zeitmaasse so gerückt werden, dass sie gleichsam hincken oder anstossen“, dann könnte man unter Umständen auch andere, sehr ähnliche Formen als alla-zoppa-Kontrapunkte ansehen:

Ex. 30: Contrapunto alla zoppa in der *Tocatta et Fuga* in d

BWV 538, 2: T. 175 ff.

Der einzige Unterschied besteht hier darin, dass die Dauern relativ zu den Schwerpunkten des Taktes verschoben sind. Die *quantitas intrinseca* bleibt dabei im Wesentlichen aber erhalten.

Es gibt darüber hinaus eine weitere Form des Kontrapunkts, die mit der alla-zoppa-Technik eine gewisse Ähnlichkeit hat und die von Bach häufig verwandt wird. Ex. 31 zeigt ein Beispiel dieses Typs.

Ex. 31: Contrapunto quasi alla zoppa in *Praeludium et Fuga* in C

BWV 545, 2: T. 96 ff.

Mit Sicherheit gehören Kontrapunkte dieser Art zur Gruppe der *contrapunti perfidie*, das heißt zur Gruppe der hartnäckig an einen Motiv festhaltenden Kontrapunkte. Ob ihnen darüber hinaus im Sinne Matthesons das Attribut „alla zoppa“ zusteht, ist jedoch weniger sicher. Da sie bei Bach aber verhältnismäßig oft auftauchen, ist es nützlich eine eigene Bezeichnung für diese Kontrapunktform zu haben: ich werde sie deshalb im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit als „contrapunto quasi alla zoppa“ bezeichnen.

Contrapunto sincopato

Wie der contrapunto puntato, so wird auch das sincopato-Technik als satztechnischer Kunstgriff im Rahmen des doppelten Kontrapunkts schon von Werckmeister (1702, 134 f.) erwähnt. Der gleichnamige Kontrapunkt ist eine der häufigsten Erscheinungen im mehrstimmigen Satz des 18. Jahrhunderts. Bei dem nachstehenden Notenbeispiel handelt es sich um einen Ausschnitt aus der Kantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 140, 1). Der contrapunto sincopato liegt in der 1. Oboe.

Ex. 32: Contrapunto sincopato und contrapunto di tirate in der Kantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

BWV 140, 1: T. 9 ff.

Musical score for BWV 140, 1: T. 9 ff. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features six staves: Oboe I, Oboe II, Taille, Violino piccolo, Violino II, Viola, and Continuo. The Oboe I part is marked 'contrapunto sincopato' and features a melodic line with a fermata. The Taille part is marked 'contrapunto di tirate' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Continuo part includes figured bass notation: 6 6 9 5 6 5.

Continuation of the musical score for BWV 140, 1: T. 9 ff. This section continues the six staves from the previous system. The Continuo part includes figured bass notation: 9 5 6 5 6 4 2 6 5.

Contrapunto di tirate

Dieser Kontrapunkt wird nur in Matthesons *Capellmeister* angeführt und gründet sich auf die gleichnamige rhetorische Figur. Zur Anschauung vergleiche der Leser die Violino-piccolo-Stimme des obigen Notenbeispiels.

Contrapunto in tempo ternario

Mattheson (1739, 421) versteht unter dieser Art des Kontrapunkts „daß die eine Stimme, nemlich der Punct oder Satz, mit zwey oder vier Vierteln; die andere hergegen, nemlich der Contrapunct oder Widersatz, mit 3, 6 bis 12 Achteln, u.s.w. verfährt. Ich sage gewisser massen in solchem tempo, oder in solcher gedritten Bewegung; und verstehe darunter gar keinen Tripel oder ungeraden Tact; sondern nur das mouvement desselben, in gerader Zeitmaasse“. Mattheson zeigt dazu ein Notenbeispiel, bei dem die beiden Teile eines Notensystems mit unterschiedlichen Taktangaben (2/4 und 6/8) versehen sind. Ein Beispiel dieser Art, das heißt mit unterschiedlichen Taktangaben, befindet sich in Bachs Leipziger Orgelhandschrift. Obwohl es nicht der Bedingung Matthesons genügt, da beide Zeilen des Systems in ungerader Taktart notiert sind, soll es hier wiedergegeben werden.

Ex. 33: Contrapunto in tempo ternario im Orgelchoral *O Lamm Gottes unschuldig* (BWV 656)

BWV 656: T. 103 ff.

Hält man sich an Matthesons Hinweis, dass unter einem contrapunto in tempo ternario in erster Linie das mouvement von Bedeutung sei, dann könnte man in weiterem Sinne auch triolische Formen in geraden Taktarten dazu zählen. Auf ein Beispiel wurde oben bereits hingewiesen (BWV 915). Ein weiteres Beispiel bietet das *c-Moll-Präludium* (BWV 546, 1), in dessen Verlauf zwei im doppelten Kontrapunkt stehende Themen mehrfach auftreten:

Ex. 34: Contrapunto in tempo ternario in *Praeludium et Fuga in c*

BWV 546, 1: T. 25 ff.

Weiteres Beispiel: Choralbearbeitung *Hilf Gott, daß mir's gelinge* (BWV 624).

Contrapunto in saltarello

Ein contrapunto in saltarello gründet sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die gleichnamige Bewegungsart (Walther 1732, 539). Gemeint ist damit eine ungerade Taktart (3/4- oder 6/8-Takt), bei der die jeweils erste Note punktiert ist und die Intervallbewegung schritt- oder stufenweise geschieht. Wie aus Matthesons (1739, 421) Notenbeispiel eines contrapunto in saltarello hervorgeht, bezieht sich diese Einschränkung jedoch nur auf die Beziehung zwischen den punktierten Tönen und nicht auf alle Töne des Kontrapunkts.

Im Rahmen des Bachschen Œuvres findet sich in der *E-Dur-Orgelfuge* (BWV 566, 2) ab T. 134 ein Imitationsabschnitt, der einige dieser Merkmale erfüllt.

Ex. 35: Themagestaltung nach Art eines contrapunto in saltarello

BWV 566, 2: T. 134 ff.

Die erste Note des Themas wird in jedem Takt punktiert. Bezieht man nur die punktierten Noten der drei Takte in die Betrachtung ein und lässt die Wiederholung des ersten Takts außer Acht, dann bewegt sich das Thema außerdem sprungweise.

Contrapunto fugato

Nach Mattheson (1739, 420) wird ein (doppelter) Kontrapunkt dann als „fugenmässig“ bezeichnet, wenn „der Gegensatz eine kurze Clausul [i.e. ein Thema oder Motiv; R.E.] vor sich nimmt, und selbige, als obs eine Fuge abgeben sollte, hin und wieder, wo sich nur so schicken will, in verschiedenen Intervallen, gleichsam widerschlagend anbringet“. Ein Beispiel dieser Art zeigt die *C-Dur-Fuge* der *Orgeltoccata* BWV 564. Das Thema der Fuge besteht in den ersten Takten selbst aus der dreimaligen Wiederholung eines kurzen Motivs. In die dazwischenliegenden Pausen tritt ab T. 11 ein kurzes Sechszehntel-Motiv, das in der Folge des Werkes nicht nur die „Lücken“ füllt, sondern deren Wiederholungen dabei in dem von Mattheson geschilderten Verhältnis zueinander stehen. Allerdings enthält die Wiederholung des Motivs auch gelegentliche geringfügige Veränderungen; es sei dem Leser anheim gestellt, das Beispiel als contrapunto fugato zu akzeptieren oder nicht.

Ex. 36: Contrapunto fugato in der *Tocatta in C*

contrapunto fugato

BWV 564: T. 10 ff.

Thema

Einen contrapunto fugato auf sehr viel kleinerem Raum, aber dadurch auch schneller zu erkennen, bietet die Fuge der *Passacaglia* für Orgel (BWV 582). Die „Clausul“ umfasst nur 5 Töne und wird taktweise auf widerschlagende Art repetiert.

Ex. 37: Contrapunto fugato in der *Passacaglia in c*

BWV 582: T. 169 ff.

Thema

contrapunto fugato

Marpurg (1753, 157) versteht unter einem contrapunto fugato übrigens im engeren Sinne nur einen Satz, bei dem mehrere verschiedenen Oberstimmen ein Thema nach Art einer Fuge gegen den Cantus firmus in einer Unterstimme führen (diese Bedeutung ist auch Mattheson (1739, 248) bekannt).

Contrapunto d' un sol passo

Nach Mattheson (1739, 247) liegt ein contrapunto d' un sol passo dann vor, wenn „die Noten, obgleich nicht einerley Klang, doch immer bei der Wiederholung einerley Zahl, Gestalt und Bewegung behalten“.

Ex. 38: Contrapunto d' un sol passo in *Praeludium et Fuga* in D

BWV 532, 1: T. 52 ff.

contrapunto d' un sol Passo

Weiteres Beispiel: Choralbearbeitung *Wir danken dir, Herr Jesu Christ* (BWV 623).

Contrapunto alla diritta

Ein typischer Fall eines contrapunto alla diritta findet sich in der Choralbearbeitung *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (BWV 685) der *Klavierübung* III. Der Satz bringt insgesamt 6 Einsätze des Themas abwechselnd in der Rectus- und Inversusform. Abgesehen vom letzten Themeneinsatz ist allen anderen Einsätzen ein zweites Thema im doppelten Kontrapunkt der Dezime beziehungsweise Oktave hinzugesetzt, das sich ausschließlich stufenweise bewegt. Während des fünften Themeneinsatzes führt Bach in der Mittelstimme über die gesamte Länge des Themas sogar noch einen zusätzlichen, nicht an das Thema gebundenen contrapunctus per gradus ein, der in den letzten Themeneinsatz mündet. Das nachstehende Notenbeispiel zeigt die Kombination des themengebundenen contrapunto alla diritta (Cp.1) im Sopran und des freien contrapunto alla diritta (Cp. 2) im Alt über dem darunter liegenden Thema im Bass.

Ex. 39: Contrapunto alla diritta in der Choralbearbeitung *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*

BWV 685: T. 21 ff.

Thema

Cp. 1

Cp. 2

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Marpurgs (1754, 130), derzufolge im Rückgriff auf den contrapunto alla diritta eine Singfuge kunstvoll ausgestaltet werden kann: „Mann kann hiernächst, wenn die Fuge noch künstlicher werden soll, nach einer gewissen vestgesetzten Gattung des einfachen Contrapuncts, in lauffenden, hüpfenden, springenden, hinkenden, punctirten oder andern Figuren einen Bass dagegen entwerfen“. Ein Beispiel für diese Technik bietet der Bassus per gradus im *Credo* der *h-Moll-Messe* (BWV 232). Der contrapunctus per gradus im Bass reicht über die gesamte Länge des dux bis zum Eintritt des comes in T. 4. An dieser Stelle findet sich erstmals ein Terzintervall im Fundament. Allerdings wird der Stufengang danach sofort wieder aufgenommen und mit nur einer

weiteren Ausnahme (T. 12) streng durchgehalten. Erst ab T. 19 wird die alla-diritta-Einschränkung nach und nach gelockert.

Auf gleiche Art und Weise verfährt Bach auch bei seiner eingeschobenen Chorintonation (*Credo*) zu Bassanis *F-Dur-Messe*. Mit dem Unterschied allerdings, dass die Fundamentstimme in diesem Fall einen durchgängigen contrapunto di salto darstellt.

Contrapunto di salto

Ähnlich wie der contrapunto alla diritta bedeutet auch der contrapunto di salto eine Einschränkung hinsichtlich der verwendeten Intervalle bei der Gestaltung des Kontrapunkts. Im vorliegenden Fall werden keine Sekunden, sondern ausschließlich größere Intervalle verwendet. Bach benutzt diesen speziellen Kontrapunkttyp verschiedentlich in der *C-Dur-Fuge* für Orgel (BWV 545) als Kontrapunkt zum Thema:

Ex. 40: Contrapunto di salto in *Praeludium et Fuga* in C

BWV 545, 2: T. 41 ff.

The musical notation for Ex. 40 shows a treble clef staff with a melody labeled 'Thema' and a bass clef staff with a 'contrapunto di salto' consisting of large intervals.

Das nächste Notenbeispiel entstammt der gleichen Fuge und zeigt die Kombination mehrerer contrappunti con obblighi über dem in der Pedalstimme liegenden Thema.

Ex. 41: Kombination von contrapunto di salto und sincopato in *Praeludium et Fuga* in C

BWV 545, 2: T. 99 ff.

The musical notation for Ex. 41 shows a treble clef staff with 'contrapunto di salto' and 'contrapunto sincopato', and a bass clef staff with 'Thema'.

Der contrapunto di salto setzt einen Takt vor dem Beginn des Themas in der Oberstimme ein. Im Tenor tritt ebenfalls noch vor dem Beginn des Themas ein contrapunto sincopato hinzu. Dazu gesellt sich kurz darauf noch ein knapp zwei Takte dauernder contrapunto quasi alla zoppa im Alt.

Für ein längeres Beispiel dieser Art sei auf den ersten Satz der *Orgelsonate* in G-Dur (BWV 530, 1) hingewiesen. Die T. 37-48 zeigen dort einen nicht an ein Thema gebundenen contrapunto di salto, der ab T. 86 ff. quasi in der Umkehrung wiederholt wird. Es handelt sich jedoch nicht um einen sogenannten „doppeltverkehrten“ Kontrapunkt (vergleiche Marpurg 1754, 26 ff.), obwohl die Ober- und die Unterstimme vertauscht sind und sich taktweise gewisse Ähnlichkeiten zu dieser Technik zeigen. Im Fundament der angegebenen Passagen ist übrigens gleichzeitig eine weitere standardisierte Satztechnik zu beobachten, die im Rahmen des 18. Jahrhunderts als „Perfidia“ bezeichnet wurde (Walther 1732, 472).

Weitere Beispiele: Choralbearbeitungen *Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* (BWV 617), *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* (BWV 644). Eine durchgängige Verwendung eines contrapunto di salto bieten außerdem Telemanns Choralbearbeitungen *Komm heiliger Geist Herre Gott* und *Nun freut Euch Lieben Christen Gmein*.

Alle oben angegebenen Kontrapunktformen gehören genau genommen zu den contrappunti perfidie, die nach Mattheson (1739, 419) jenen Teil der „melodischen Satz=Kunst“ bezeichnen, wo „der Verfasser sich

nicht nur an einen gewissen Unterwurff überhaupt; sondern auch daneben an einen Klang=Fuß solchergestalt bindet, als ob er dem festen Gesänge gar keinen Glauben mehr halten, einen ganz anderen Weg einschlagen, und ihm gleichsam untreu oder gar abfällig werden wollte“. Durch die rhythmischen und melodischen Variationsmöglichkeiten ist die Anzahl potentieller contrappunti con obblighi theoretisch nahezu unbegrenzt. Mattheson (1739, 160-170) erwähnt allein 26 verschiedene „Klang=Fuße“ und rät sogar, sich „Verwechslungs=Tabellen“ anzufertigen, um Kombinationsmöglichkeiten systematisch zu studieren. Abgesehen von solchen Anregungen gehören die meisten der von Mattheson oder Walther angegebenen contrappunti zu den am häufigsten im mehrstimmigen Satz anzutreffenden Figuren. Fast alle davon fußen auf gleichnamigen Satztechniken, die nicht nur an förmliche Kontrapunkte im engeren Sinne gebunden sind, sondern zur ganz gewöhnlichen Gestaltung des Satzes oder eines Themas verwendet werden können. Auf die „saltarello“ und die „perfidia“ genannten Techniken hatten wir oben bereits hingewiesen. Zu den beiden bekanntesten Formen dieser Art zählen die Augmentation und Diminution von Tonfolgen. Aus diesem Grund wurde auf die Darstellung von augmentierten oder diminuierten Kontrapunkten auch verzichtet.

Die ebenfalls nur von Marpurg (1753, 157 ff.) getroffene Unterscheidung zwischen dem *contrapunctus solutus* und *obligatus* (vergleiche Tabelle 18) bezieht sich auf die Art, in der das thematische Material eines Kontrapunkts verarbeitet wird. Der *contrapunctus solutus* ist in dieser Hinsicht frei und mit keinerlei Einschränkungen verbunden. Der *contrapunctus obligatus* jedoch unterwirft sich gewissen Restriktionen: entweder indem er „fugenmäßig“ (contrapunto fugato) verfährt oder aber „vermittelt der engen Nachahmung und Versetzung [...] nichts als ebendieselbe Passage“ (contrapunto d'un sol passo, contrapunto perfidia) durcharbeitet.

Anmerkung. 1983 hat Gregory Butler die Hypothese aufgestellt, dass Matthesons *Capellmeister* unter Umständen als Anregung für Bachs kontrapunktische Spätwerke, insbesondere die *Kunst der Fuge*, gedient haben könnte. Nachdem Yoshitake Kobayashi (1988, 51 f.) aufgrund von Papieruntersuchungen zeigen konnte, dass die Anfänge der *Kunst der Fuge* (*Contrapunctus* I-IX) in die Zeit um 1742 fallen und auch die Teile IX-XV noch vor 1746 entstanden sind, darf Butlers Hypothese als gut bestätigt angesehen werden.

In seiner Arbeit vertritt Butler jedoch noch eine weitergehende Behauptung, der hier widersprochen werden soll. Butler ist nämlich der Auffassung, dass es sich bei der Verwendung der contrappunti con obblighi in der *Kunst der Fuge* um „a relatively short period of experimentation with contrapuntal obblighi“ (1983, 301) in Bachs Werk handelt. Diese Experimentierphase ist nach Butler (1983, 300) direkt auf Matthesons Einfluss zurückzuführen: „It is interesting that the occurrence of these contrapuntal obblighi in fugues by Bach is limited to a fairly small fugal sample [i.e. *Contrapunctus* I-VI der *Kunst der Fuge*; R.E.]. A logical explanation for this state of affair may be that for Bach the overt use of these devices took the form of a limited experiment undertaken in a relatively short period soon after his encounter with Mattheson's chapter on double counterpoint in *Der vollkommene Capellmeister*“. Butler geht im Verlauf seines Aufsatzes davon aus, dass Bach überhaupt erst nach 1739 mit den sogenannten contrappunti con obblighi bekannt wurde. Einige der oben von mir angegebenen Beispiele, die zum Teil lange vor 1739 liegen, sollten deutlich gemacht haben, dass diese Hypothese Butlers nicht sehr plausibel ist. Dirksen (1994, 131 f.) hat interessanterweise auf der Grundlage seiner Untersuchungen zur *Kunst der Fuge* ebenfalls einen Einwand gegen diese Hypothese von Butler vorgetragen (allerdings ist seine Begründung ein andere.).

Butler (1983, 301 f.) geht außerdem irrtümlich davon aus, dass es für Bach nur eine Möglichkeiten gegeben hat, mit den contrappunti con obblighi bekannt zu werden; abgesehen von der originalen Quelle Berardis: nämlich durch Matthesons *Capellmeister*. Irrtümlich deshalb, weil viele der von Mattheson erwähnten contrappunti con obblighi schon 1732 in Walthers *Lexicon* zu finden sind. Anlässlich der Publikation des Waltherschen Briefwechsels hat Hans Joachim Schulze darauf hingewiesen, dass Bach und Walther, entgegen einem verbreiteten Vorurteil, bis in ihre letzten Lebensjahre hinein in freundschaftlicher Verbindung zueinander standen (vergleiche Walther 1987, 9). Es gibt demnach keinen Grund anzunehmen, dass Bach das *Lexicon* von Walther nicht gekannt haben sollte. Daraus folgt, dass ihm die contrappunti con obblighi mit großer Wahrscheinlichkeit schon etliche Jahre vor 1739 bekannt gewesen sein dürften.

Widmen wir uns abschließend noch zwei wichtigen Fragen, die für das Verständnis des Stellung der contrappunti con obblighi im Rahmen mehrstimmiger Satztechniken relevant sind:

- (1) Welche *Bedeutung* haben die contrappunti con obblighi im Rahmen der mehrstimmigen Satztechnik?
- (2) Welche *Funktion* haben die contrappunti con obblighi im Rahmen des doppelten Kontrapunkts?

Auf die Frage (1) könnte man mit einem knappen Satz antworten: Die contrappunti con obblighi sind satztechnische Stereotypen. Mit dieser Bezeichnung ist keine Wertung verbunden. Es handelt sich bei den

contrappunti con obblighi um satztechnische Muster, die dem Komponisten ein Standardrepertoire kontrapunktischer Hilfsmittel zur Verfügung stellten. Man könnte sie vielleicht mit den *loci topici* im Bereich der *inventio* vergleichen: Sozusagen ein erprobter Bestand von Satztechniken, deren Gestalt sich aus elementarsten musikalischen Bestandteilen, das heißt bestimmten Intervallen, Rhythmen oder Tonfolgen, zusammensetzt.

Allerdings sollte man sich vor Augen führen, dass die *contrappunti con obblighi* so, wie sie in den Quellentexten des 18. Jahrhunderts erscheinen in erster Linie Modelltypen sind. Das heißt, ihre Gestalt ist in der kompositorischen Praxis nahezu immer abhängig von zahlreichen anderen Faktoren, wie der *inventio*, *emphasis*, *Stimmführung* etc. Die Anwendung der *contrappunti con obblighi* dürfte deshalb nicht immer so streng oder „lupenrein“ ausfallen, wie es in den Notenbeispielen der Autoren des 18. Jahrhunderts der Fall ist. Dennoch ist in kontrapunktischen Kompositionen des 18. Jahrhunderts kaum zu übersehen, dass viele verwendete Satztechniken oft eine starke Ähnlichkeit mit den *contrappunti con obblighi* haben. Auf zwei Choralbearbeitungen sei der interessierte Leser hier noch hingewiesen, die in mehr oder weniger beständiger Folge sehr auffällig satztechnische Stereotypen kombinieren: *Jesus Christ, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt* (BWV 688) und *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (BWV 684) aus der *Klavierübung* III.

Wenden wir uns nun der Frage (2) zu. Wie Matthesons (1739, 431 ff.) Besprechungen einiger Doppelfugen von Kuhnau zeigen, sollte der Verfasser einer Doppelfuge besonderen Nachdruck auf die *Unterschiedlichkeit der Themen* legen. Genau diese unterschiedliche Charakterisierung der einzelnen Themen leisten die *contrappunti con obblighi* im Rahmen des doppelten Kontrapunkts. Das könnte auch der Grund dafür sein, dass man verhältnismäßig häufig auf typische Kombinationen von *contrappunti con obblighi*, wie beispielsweise *puntato-* und *sincolato-*Formen, trifft. Im Gegensatz zu Butler (1983) scheint es mir allerdings sehr viel wahrscheinlicher zu sein, dass die *contrappunti con obblighi* zum Know-how eines im doppelten Kontrapunkt beschlagenen Komponisten im 18. Jahrhundert gehörten. Mit ihnen konnte nämlich die Unabhängigkeit der Stimmen sehr sinnfällig und damit auch die Kunst der Vertauschung der Stimmen (*evolutio*) hörbar gemacht werden. Fux (1742, 139) nennt dies die erste allgemeine Regel, bei der Einrichtung eines Satzes im doppelten Kontrapunkt: „Erstlich ist dahin zusehen, daß die Sätze unter sich eine verschiedene Bewegung machen, damit man sie leicht voneinander unterscheiden kan, welches durch die verschiedenen Noten geschieht, wenn man den einen Satz mit Noten von geringerer Dauer, den anderen Satz aber mit Noten von längerer Dauer bezeichnet, solcher gestalt wird man den Unterscheid deutlich vernehmen, und die Verwirrung vermeiden“. Ratschläge zur differenzierten Themengestaltung im mehrfachen Kontrapunkt lassen sich übrigens direkt bis zur „Kontrapunktlegende“ Johann Theile zurückverfolgen (Braun 1994, 265).

Wir wollen diesen Aspekt noch einmal anhand eines Komponisten beleuchten, der, anders als Bach, niemals der kontrapunktischen Schulfücherei verdächtigt wurde: gemeint ist Georg Friedrich Händel. Im Allegro-Satz der *F-Dur-Suite* (1720), auf den Mattheson im *Capellmeister* auch hinweist, unterscheidet sich das zweite Thema vom ersten dadurch, dass es (teilweise) im punktierten Rhythmus auftritt, während das erste Thema *alla diritta* gesetzt ist.

Ex. 42: Themengestaltung in Händels Doppelfuge der *Suite* in F-Dur

Suite in F-Dur (Allegro Nr.2): T. 3 ff.

The image shows a musical score for a double fugue. The upper staff is labeled 'Thema B' and contains a melodic line with dotted eighth notes. The lower staff is labeled 'Thema A' and contains a melodic line with eighth notes. The two themes are presented in a double fugue style, with the lower voice (Thema A) starting first and the upper voice (Thema B) entering later.

Dieser Kunstgriff ist ebenso einfach wie wirkungsvoll, denn die *puntato-*Technik hebt das Thema B hinreichend genug ab, sodass seine Lage im doppelten Kontrapunkt hörbar wird.

Die Doppelfuge der *fis-Moll-Suite* (1720) kombiniert zu Beginn zwei Themen. Der Anfang des ersten Themas, das im Notenbeispiel Ex. 43 mit „A“ bezeichnet wird, zeigt wiederum eine überwiegend stufenförmige Bewegung. Das zweite Thema B ist nach Mattheson (1739, 440) ein *Soggetto legato* und ist unverkennbar nach Art eines *contrapunctus syncopatus* gestaltet. Zu diesem Thema fügt Händel noch einen weiteren Kontrapunkt, der ebenso deutlich einen *di-salto*-Charakter aufweist.

Ex. 43: Themengestaltung in Händels Doppelfuge der *Suite* fis-Moll

Suite in fis-Moll (Allegro): T. 1ff.

Thema A

CPB

Thema B

Kapitel VII

Fugen

Im vorliegenden Kapitel werden wir etwas anders verfahren als bei der Darstellung der imitatio und der Kontrapunkte. Zunächst wollen wir nur die Klassifikation der Fugen betrachten, wie sie bei Walther, Scheibe, Mattheson und Marpurg zu finden ist (§ 1). Danach gehen wir in § 2 gleich zur Darstellung der Doppelfugen nebst ihrer Klassifikation über. Dabei werden wir sehen, dass der Begriff der Doppelfuge im 18. Jahrhundert sehr viel differenzierter war, als es derjenige der heutigen Musiktheorie ist. Ob es eine Gewichtung der unterschiedlichen Themen innerhalb einer Doppelfuge und eine Unterscheidung zwischen Doppelfugen einerseits und Fugen mit „nur“ beibehaltenen Gegensätzen andererseits gab, sollen die §§ 3-4 klären. Schließlich folgt ein Abschnitt (§ 5), der sich mit verschiedenen Doppelfugentypen im Werk Bachs beschäftigt.

Die Diskussion der einfachen Fugen wird dagegen auf das Kapitel X verschoben. Mit ihrer Darstellung wäre das vorliegende Kapitel überfrachtet worden, da wir uns bei diesem Thema auf die Unterscheidung zwischen fugae regularae und irregularae beziehen müssen und damit eine ausgedehntere Diskussion bestimmter satztechnischer Details verbunden ist.

§ 1 Die Fuge

Wir haben oben darauf hingewiesen, dass die Fuge im 18. Jahrhundert keine Form ist. Sie ist vielmehr „eine Art der Nachahmung, in der die ähnliche Wiederholung eines Hauptsatzes, (oder einer kurz gefassten Melodie) in verschiedenen Stimmen eingeschränkt ist“ (Scheibe 1745, 454). Der entscheidende Aspekt einer Fuge besteht in der Restriktion auf einen bestimmten Hauptsatz, das heißt auf ein Thema oder auch auf mehrere Themen, wenn es sich um eine Doppelfuge handelt. Dieses Merkmal wird von vielen Theoretikern nachdrücklich betont (Walther 1708, 183; Mattheson 1713, 142; Walther 1732, 265; Fux 1742, 122). In dieser Hinsicht ist die Fuge also restriktiver als die freie Imitation, aber liberaler als der Kanon.

Bei der Beschränkung auf ein bestimmtes Thema handelt es sich um eine notwendige Bedingung, die nicht hinreichend ist. Um als Fuge zu gelten, muss eine Komposition noch einige weitere Bedingungen erfüllen. Dazu gehört etwa die Ordnung der Themeneinsätze am Beginn einer Fuge, gewisse Regeln über die zulässige Intervallgröße bei der Themenbeantwortung, sowie Bestimmungen über den Ausweichungsverlauf und Restriktionen bezüglich der Anwendung von Kadenzen. Wie gesagt werden wir auf alle diese Aspekte in Kapitel X zu sprechen kommen.

§ 2 Die Klassifikation der Fugen

Walther (1708, 184) unterscheidet grundsätzlich zwei verschiedene Formen der Fuge: die *fuga partialis* oder *soluta* und die *fuga totalis* oder *ligata*. Während die Letztere mit dem Kanon zusammenfällt, wird die Erstere, die nach Walther „am meisten und besten zugebrauchen“, wiederum in sechs Klassen unterteilt:

- fuga propria oder regularis
- fuga impropria oder irregularis
- fuga authentica
- fuga plagalis
- fuga recta
- fuga contraria

In die Klasse der fuga propria gehören alle Fugen, deren Nachahmung in der Prime, Quarte, Quinte oder Oktave stattfindet (Walther 1708, 188). Im Gegensatz dazu fallen Fugen in der Sekunde, Terz, Sexte oder Septime in die Klasse der fuga impropria. Eine zweite Gruppe in Walthers Klassifikationsversuch bilden die restlichen vier Fugenarten. Ihre Erläuterung lässt in den *Praecepta* sehr zu wünschen übrig: fuga authentica, so erklärt Walther knapp, „ist eine aufsteigende Fuga“ und fuga plagalis „eine

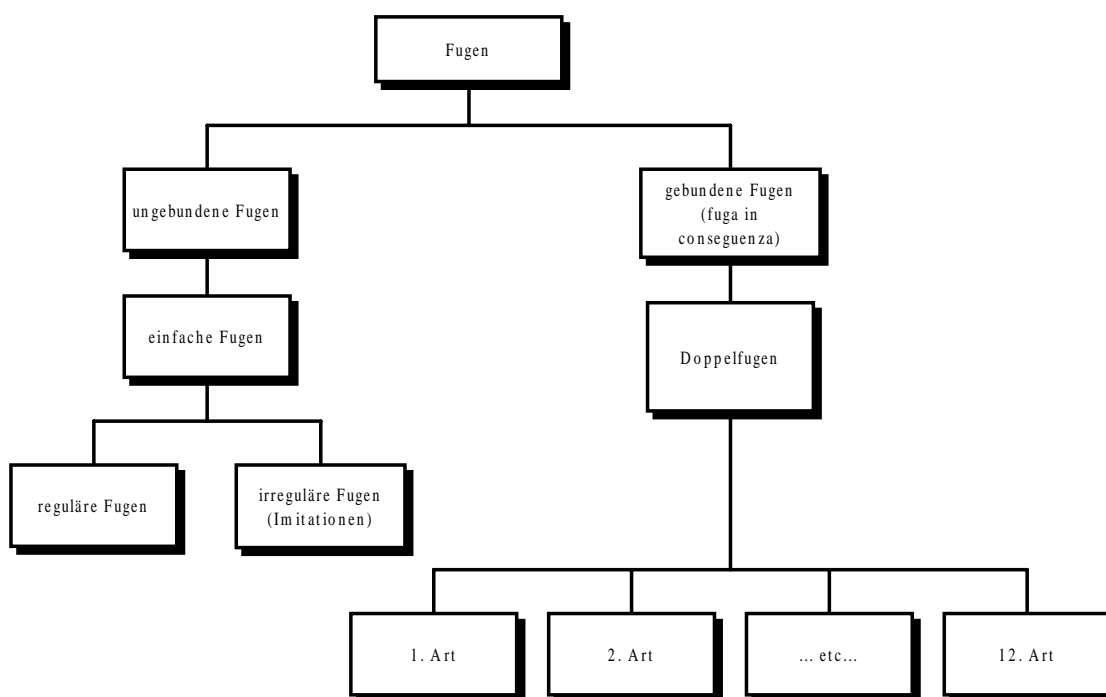
absteigende Fuga“. Eine genauere Auskunft findet man glücklicherweise in seinem *Lexicon*. Um eine „aufsteigende und Haupt=Fuge“ handelt es sich demnach dann, „wenn die Noten eines thematis aufsteigend gehen oder springen, auch dabey die repercussion des Modi berühren, und genau observiren“. Und um eine „absteigende und Neben=Fuge“ handelt es sich andererseits dann, „wenn die Noten eines thematis absteigend, oder unterwärts springend formirt werden, und die Repercussion des Modi erreichen“ (Walther 1732, 266 f.). Worauf diese etwas seltsam anmutende Unterscheidung zurückzuführen ist, kann einer Bemerkung Marpurgs (1753, 26) entnommen werden, in der dieser darauf hinweist, dass solche Bezeichnungen „aus der Lehre von den alten Tonarten“ herrühren. Das letzte Paar in Walthers Einteilung (fuga recta, fuga contraria) deckt sich mit der fuga aequalis motus und der fuga inaequalis motus.

Es gibt drei Möglichkeiten, Walthers Klassifikationsvorschläge zu interpretieren. Einerseits könnte man aufgrund seiner Angaben davon ausgehen, dass die fuga partialis insgesamt in die sechs angegebenen Klassen zerfällt. In diesem Fall wäre die Klassifikation unscharf, da der Durchschnitt zwischen der Propria- und Impropriaklasse und einer der vier anderen nicht leer ist. Andererseits könnte man versuchen, Walthers Angaben als dreistufig aufzufassen. Auf der ersten Stufe würde hinsichtlich des Imitationsintervalls zwischen fuga regularis und irregularis unterschieden. Auf den beiden folgenden Stufen nach ihren modalen Eigenschaften (authentica, plagalis) und hinsichtlich der Nachahmungsort (rectus beziehungsweise aequalis motus, inversus beziehungsweise inaequalis motus).

Schließlich bliebe noch die Möglichkeit, dass Walther überhaupt keine echte Klassifikation beabsichtigte, sondern nur eine Aufzählung verschiedener, seinerzeit gebräuchlicher Fugentypen geben wollte. In diesem Fall müsste man allerdings davon ausgehen, dass die von Walther gebrauchten Ausdrücke wie „Einteilungen“ und „Arten“ nicht wörtlich und demnach auch nicht ganz ernst zu nehmen sind. Gegen die erste Auslegung spricht das Prinzip der wohlwollenden Interpretation, demzufolge man einem Verfasser eines Textes keine inkonsistenten oder offensichtlich falschen Meinungen unterstellen sollte. Für die beiden anderen Interpretationen spricht meines Erachtens in etwa gleich viel dafür, wie dagegen.

Etwas präziser und damit auch leichter zu überblicken ist Matthesons Klassifikation der Fugen. Seine ältere Einteilung aus dem *Neu=Eröffneten Orchestre* umfasst zwei verschiedene Klassen: die der gewöhnlichen (ungebundenen) Fuge und die der fuga in conseguenza (gebundene Fuge), die dem Kanon entspricht (Mattheson 1713, 142 ff.). Auf der nächsten Stufe der Einteilung finden sich wiederum zwei Klassen. Hat eine gewöhnliche Fuge mehr als ein Thema und verwendet sie in ihrem Verlauf die satztechnische evolutio, so gehört sie zu den Doppelfugen. Falls das nicht der Fall ist und die Fuge nur über ein Thema verfügt, so handelt es sich um eine einfache Fuge.

Abbildung 17: Fugenklassifikation nach J. Mattheson



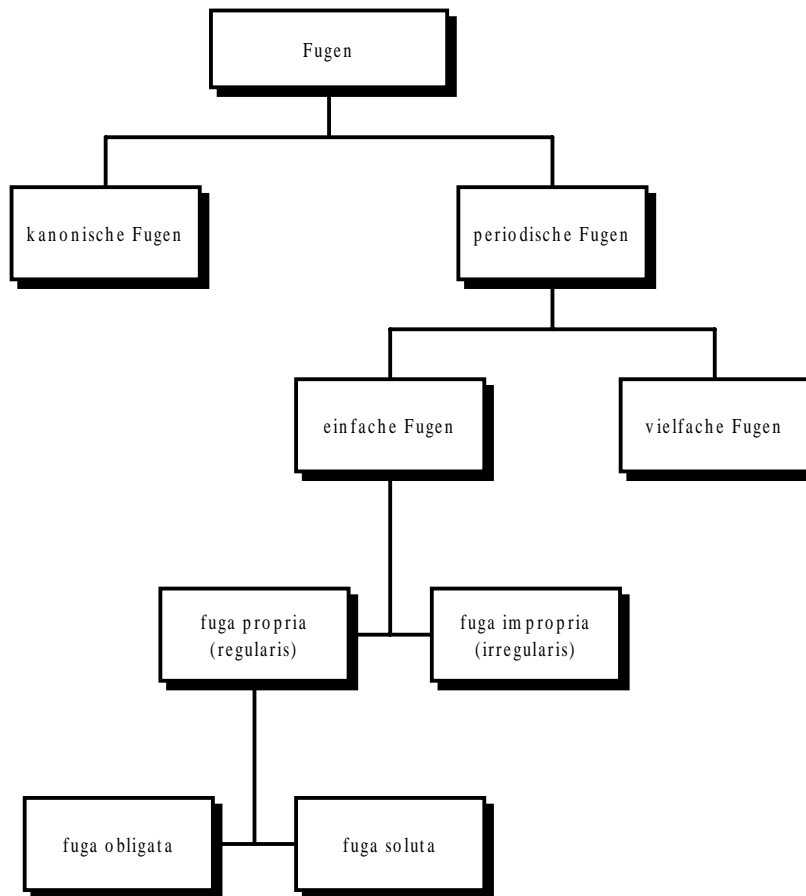
Die beiden zuletzt genannten Klassen werden nochmals untergliedert, wie die Abbildung 17 zeigt. Die einfachen Fugen setzen sich aus den regulären Fugen und den irregulären Fugen zusammen, während die Doppelfugen insgesamt zwölf verschiedene Arten unter sich versammeln. In diesem Zusammenhang sei noch einmal daran erinnert, dass Mattheson im Neu=Eröffneten Orchestre unter irregulären Fugen in erster Linie noch (freie) Imitationen versteht (vergleiche Kapitel IV, § 3).

Mattheson übernimmt diese Einteilung im Wesentlichen in den *Kern melodischer Wissenschaft*. Als einzige Ergänzung wird die Klasse der ungebundenen Fugen, die Mattheson (1737, 144) nun als „Fughe sciolte“ bezeichnet, um eine zusätzliche Unterklasse erweitert. Ungebundene Fugen sind demnach nicht mehr zweifach, sondern dreifach: einfache Fugen, Doppelfugen und Gegenfugen. Dass die Gegenfugen als eigenständige Klasse eingeführt werden, beruht vermutlich auf einer Verlegenheit. Da sie auf der einen Seite nur über ein Thema verfügen, gehören sie nicht zu den Doppelfugen (wir werden später aber sehen, dass Mattheson zwei Jahre später im *Capellmeister* plötzlich auch Doppelfugen mit nur *einem* Thema einführt). Weil aber auf der anderen Seite das Thema einer Gegenfuge „auf vielfältige Art getummelt, herumgekehrt und verdreht“ (Mattheson 1737, 145) wird, fällt es schwer, sie umstandslos zu den einfachen Fugen zu rechnen. Denn „diese letztern Kunst=Stücke gehören eigentlich zum doppelten Contrapunct“, fügt Mattheson (1739, 367) im *Capellmeister* erläuternd hinzu. Außerdem ist der Zusammenhang zwischen der Rectus- und Inversusform des Themas nicht ohne weiteres wahrzunehmen, wie einige Autoren im 18. Jahrhundert meinen: „Die Schönheiten der Fugae so aus dem Motu contrario des comitis entstehen, sind mehr vor das Gesicht als vor das Gehör“ (Stölzel *Anleitung*, 148). Perzeptuell gesehen kommen in einer Gegenfuge also eigentlich zwei verschiedene Themen vor. Damit bietet eine Gegenfuge satztechnisch gesehen ein bisschen zu viel, um eine einfache Fuge zu sein und ein bisschen zu wenig, um als Doppelfuge zu gelten.

Abgesehen von dieser Änderung, finden sich im *Kern melodischer Wissenschaft* einige terminologische Modifikationen, etwa die, dass nun nicht mehr von regulären oder irregulären Fugen, sondern von *ordentlichen* und *außerordentlichen* Fugen gesprochen wird. Zwei Jahre später, im *Capellmeister*, in den Mattheson die meisten Teile des *Kerns melodischer Wissenschaft* nahezu unverändert übernimmt, erscheint die Klassifikation erneut. Allerdings geht Mattheson jetzt auch ausführlich auf die Doppelfugen ein und legt eine vollständig neue Einteilung vor. Sie wird Gegenstand des nächsten Paragraphen sein.

Auf die Fugenklassifikation durch Marpurg sind wir oben in Kapitel IV, § 3 schon einmal kurz eingegangen. Sie soll an dieser Stelle unter Fortlassung der Imitation nun ergänzt werden.

Abbildung 18: Fugenklassifikation nach F. W. Marpurg



Die Unterscheidung zwischen einfachen und vielfachen Fugen ist genau diejenige, die auch Mattheson vornimmt. Unter vielfachen Fugen hat man also Doppelfugen zu verstehen. Auch die Einteilung der einfachen Fugen in die reguläre und irreguläre Form deckt sich mit Matthesons Vorschlag. Neu ist bei Marpurg (1753, 20) hingegen die Einführung der *fuga obligata* und *soluta*. Diese Unterteilung der Propria-Klasse geschieht „in Ansehung der Durcharbeitung des Fugensatzes“. Die *fuga obligata* „bindet“ sich stärker an das Thema, weil „in dem ganzen Stücke mit nichts anderm als dem Hauptsatz gearbeitet wird“ (Marpurg 1753, 19). Insbesondere gilt dies für alle sogenannten „Zwischenspiele“, die im Fall der *fuga obligata* eine bestimmte Ähnlichkeit mit dem Thema aufweisen. Was hier mit „Durcharbeitung“ oder „Ähnlichkeit“ gemeint ist, wird im IX. Kapitel zur Sprache kommen. Für den Augenblick möge der Leser sich mit seinem intuitiven Vorverständnis dieser Begriffe begnügen. Für die *fuga soluta* gilt die thematische Restriktion hingegen nicht. Das heißt, dass in den Zwischenspielen auch neues motivisches Material eingeführt und verarbeitet werden kann.

Interessanterweise macht Marpurg (1753, 21) im Anschluss an diese Einteilung noch einen ganz anderen Vorschlag zur Fugenklassifikation, für den es kein Vorbild gibt. Analog zu seiner Einteilung der *imitatio*, weist er darauf hin, dass die Fuge auch „in Ansehung der verschiedenen Arten der Nachahmung“ in sechs Klassen unterschieden werden könnte. Dadurch scheint sich ein hierarchisch geordnetes Klassifikationssystem zu ergeben, das einige Ähnlichkeit mit demjenigen der *imitatio* aufweist.

1. Klasse: Einteilung hinsichtlich der Imitationsintervalle

- fuga in unisono
- fuga in secunda
- fuga in ditono
- fuga in diatessaron
- fuga in diapente

- fuga in hexachordo
 - fuga in heptachordo
 - fuga in diapason
2. Klasse: Einteilung hinsichtlich der Bewegungsart
- fuga recta
 - fuga contraria
 - fuga retrograda
 - fuga retrograda per motum contrarium
3. Klasse: Einteilung hinsichtlich der rhythmischen Relation zwischen Initial- und Folgestimme
- fuga per augmentationem
 - fuga per diminutionem
4. Klasse: Einteilung hinsichtlich der quantitas intrinseca
- fuga in ordinario tempore
 - fuga in contrario tempore
5. Klasse: Fugen in der unterbrochenen Nachahmung (interrupta)
6. Klasse: Fugen mit kombinierten satztechnischen Merkmalen („vermischte Classe“)

Dieser Klassifikationsversuch ist jedoch unvollständig, da die 3. Klasse noch eine weitere Teilklasse besitzen müsste, die Fugen ohne Veränderung der Geltung der Notenwerte umfasst. Außerdem wurde die 4. Klasse stillschweigend um die fuga in ordinario tempore ergänzt; so wie wir es bereits bei der Klassifikation der imitatio getan haben. Die 6. Klasse wäre in dieser Einteilung überflüssig und führt nur dazu, dass die Klassifikation unscharf wird. Marpurg schlägt vor, in ihr solche Fugen zusammenzufassen, die jeweils mehrere der unter 1-5 genannten Merkmale besitzen. Wie es scheint, ist Marpurg (wohl irrtümlich) davon ausgegangen, dass eine Fuge der Klassen 1-5 immer nur genau eines seiner Kriterien aufweisen wird.

Abgesehen von den bisher erwähnten Fugenarten, kennt Walther (1732, 266 f.) noch zwei weitere Fugentypen, die abhängig vom Affekt und der Geltung der Notenwerte des Themas sind: *fuga grave* und *fuga pathetica*. Sie tauchen aus gutem Grund in den systematischen Ansätzen Matthesons und Marpurgs nicht auf. Beide Klassifikationsmerkmale sind nämlich völlig untauglich: Hinsichtlich des Affekts wäre kaum Einigung darüber zu erzielen, wann eine Fuge genau welchen Affekt zum Ausdruck brächte. In Zweifelsfällen hinge dann die Klassifikation einer Fuge von der Willkür desjenigen ab, der die Klassifikation vornimmt. Außerdem kennt die barocke Affektenlehre nicht nur einfache sondern auch zusammengesetzte Affekte (Mattheson 1739, 16 ff.), sodass nicht alle Klassen paarweise disjunkt wären. Gegen andere Klassifikationsmerkmale, wie Tempo oder die Geltung der Notenwerte des Themas, sprechen ähnliche Gründe, wie man sich leicht klarmacht. Aus ähnlichen Gründen sind übrigens auch moderne Versuche dieser Art meist unbrauchbar (vergleiche zum Beispiel den Versuch von Kunze 1969).

§ 3 Einteilung und Formen von Doppelfugen

Als erster Versuch einer Klassifikation von Doppelfugen im deutschsprachigen Raum darf Matthesons (1713, 148-153) entsprechender Vorstoß im *Neu=Eröffneten Orchestre* angesehen werden. Als Abgrenzungskriterium gegenüber den einfachen Fugen dient ihm einerseits die Tatsache, dass Doppelfugen über zwei Themen verfügen und andererseits im doppelten Kontrapunkt (evolutio) gesetzt sind. Innerhalb der Klasse der Doppelfugen unterscheidet er nicht weniger als zwölf verschiedene Arten.

1. Art.

Innerhalb dieser Art von Doppelfugen wird hinsichtlich des „Processum“, das heißt nach der Form, wie beide Themen kombiniert sind, weiter differenziert. Eine schematische Darstellung der Beantwortung soll die von Mattheson explizit erwähnten Unterklassen dieser Art verdeutlichen. Die Ordnung

hinsichtlich der Stimmen spielt dabei keine Rolle, sondern nur das Verhältnis von Initial- und Folgestimme. Mit anderen Worten ist es gleichgültig, ob die Fuge mit dem 1. Thema im Sopran, Alt, Tenor oder Bass beginnt.

(D1)	1. Thema.....	2. Thema.....
	2. Thema.....	1. Thema.....
		2. Thema.....
(D2)	1. Thema	2. Thema
		1. Thema

Bei (D1) wird der *dux* direkt mit dem 2. Thema beantwortet, während bei (D2) das 2. Thema mit dem *comes*, der das 1. Thema führt, kombiniert wird. Außer diesen beiden Beispielen teilt Mattheson keine weitere Form der 1. Art von Doppelfugen mit, sondern begnügt sich mit einem schlichten „u.s.w.“.

2. Art.

Hierzu gehören Fugen, „wo die zweyte Stimme der ersten per motum contrarium nachfolget/ also/ daß alle steigenden Noten des ersten Subjecti oder Thematis, in dem anderen zu fallenden; und alle fallenden in eben derselben Proportion zu steigenden werden“ (Mattheson 1713, 150). Sie entsprechen damit den sogenannten „Gegenfugen“. Wie oben bereits kurz angesprochen, wurden die beiden Themenformen (*recto* und *inverso*) von Mattheson vermutlich als nicht identisch aufgefasst. Die Themen solcher Gegenfugen müssen zwar nicht unbedingt in der *evolutio* stehen, aber wegen der zwei verschiedenen Themenformen kann man sie auch nicht umstandslos zu den einfachen Fugen zu zählen.

3. Art.

Diese Art entsteht, „wenn der Comes nach Pausirung eines Viertels zwischen jeder Note des Subjecti der ersten Stimme alles nachmachtet / und bey allen diesen Arten muß die *Evolutio* oder Verkehrung der Stimmen [...] statt finden“ (Mattheson 1713, 151). Obwohl diese Formulierung sehr missverständlich wirkt, bezieht sie sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die *imitatio interrupta* (vergleiche Walther 1708, 198).

4. Art.

Diese Art von Doppelfugen ergibt sich einfach dadurch, dass bei der zuletzt erwähnten Form von Doppelfugen, das heißt der 3. Art, die Nachahmung in der Gegenbewegung erfolgt.

5. Art.

Der „*Canon per augmentationem*“, bei dem „die erste Stimme der andern ganz gleich vorgehet / doch mit dem Unterscheid / daß die andere zu eben demselben Satz nur noch einmahl so viel geltende Noten gebraucht“ und wenn „dabey die *Evolution* allerdings admittiret“.

6. Art.

Der *canon duplex per augmentationem*. Im Gegensatz zu den ersten fünf Arten sind nun drei Stimmen nötig, da eine *imitatio per augmentationem duplicem* mindestens drei unabhängige Stimme voraussetzt.

7. Art.

Zu dieser Art zählt Mattheson solche Werke, wo „der so genante Comes nebst der *Augmentation* (der Noten Geltung sc.) der ersten Stimme im *motu contrario* nachfolget“.

8. Art.

„Wenn die dritte Stimme zuletzt durch des Thematis umgekehrte Noten in der *Quinta* ganz verdeckter Weise angehängt wird / doch nicht per *augmentationem* sondern nur per *motum contrarium*“, handelt es sich um die 8. Art der Doppelfugen.

9. Art.

Die Nachahmung per motum rectum als auch per motum contrarium und die evolutio aller Stimmen untereinander zeichnet diese Art aus.

10. Art

Diese Art von Doppelfugen entsteht dann, wenn beide Stimmen ihr Thema in Gegenbewegung führen und sich zudem noch mit dem augmentierten Thema kombinieren lassen. Wie bei den meisten anderen Fällen setzt Mattheson auch hier die evolutio aller Stimmen voraus.

11. Art.

Das Thema wird nicht nur in der Gegenbewegung und im doppelten Kontrapunkt, sondern auch in seiner rückgängigen Form angebracht.

12. Art.

Laut Mattheson handelt es sich bei dieser Klasse um die „allerkünstlichste Art“ der Doppelfugen. Sie „fasst alle Vorhergehende quasi in Centro zusammen“ und weist den doppelten Kontrapunkt, die Gegenbewegung, die Augmentation und die evolutio in rück- als auch vorwärts gehender Bewegung auf.

Die gemeinschaftliche Behandlung der Doppelfugen beziehungsweise doppelten Kontrapunkte mit bestimmten Kanonarten findet sich schon bei Werckmeister (1702, 89 ff.) und wurde aus der italienischen Musiktheorie übernommen. Vielleicht hat Mattheson sogar ab der dritten Art alle nachfolgenden Arten von Doppelfugen einer Quelle entnommen, die auch Walther (1708, 198 ff.) bei der Abfassung seiner *Praecepta* vorgelegen haben muss oder aber direkt dem Waltherschen Manuskript, das ihm vielleicht zugänglich gewesen ist. Darauf deutet teilweise die Reihenfolge hin, in der Mattheson die Doppelfugen erläutert und die sich mit derjenigen des Waltherschen Manuskripts deckt. Auch die gelegentliche Rede von Arten von „Contrapuncti duplicis“ (Mattheson 1713, 152), statt von Doppelfugen, verrät solche Verbindungen, denn Walther (1708, 195) behandelt die gleiche Materie unter dem Titel „von denen doppelten Contrapuncten“. Bei einer Gegenüberstellung beider Texte hat es gelegentlich sogar den Anschein, als seien einige Formulierungen Matthesons Paraphrasen des Waltherschen Textes.

Nicht nur auf den heutigen Leser macht Matthesons Einteilung einen sehr willkürlichen Eindruck. Schon Mattheson (1713, 154) war sich völlig darüber im Klaren, dass seine Einteilung der Doppelfugen nicht sehr brauchbar ist. Er „bekenne denen Herren Methodicis gerne“, so schreibt er am Ende seiner Ausführungen über Doppelfugen, dass sich „die Materien ziemlich cumuliret haben / und wol eine bessere Ordnung verdient hätten“.

Die wesentlich verbesserte Ordnung der Doppelfugen legt Mattheson (1739, 415) Jahrzehnte später im *Capellmeister* vor. Unterschieden wird zwischen Doppelfugen mit einem Thema und Doppelfugen mit mehreren Themen: „Man verstehet aber unter diesem Nahmen nicht allein diejenigen Sätze, welche zwey, drey oder vier Themata durchführen; sondern auch alle andre, die sich auf irgend eine Art mit ihrer Risposta umkehren und verwechseln lassen, ob sie gleich nur einen einzigen Unterwurff aufweisen“.

Diese Klassifikation wird verständlich, wenn man berücksichtigt, dass Mattheson für eine Trennung zwischen doppelten Kontrapunkten und Doppelfugen eintritt. Bis dahin wurde diesem Unterschied von den meisten Theoretikern wenig Beachtung geschenkt und doppelte Kontrapunkte mit Doppelfugen meist in einen Topf geworfen.

Den doppelten Kontrapunkt betrachtet Mattheson (1739, 415) als eine notwendige Voraussetzung der Doppelfuge: „Weil inzwischen beide Gattungen oder Aeste der Doppel=Fugen, samt ihren verschiedenen Zweigen und Gliedern, unter den Stamm und das Geschlecht des doppelten Contrapuncts gehören, als woraus sie alle, gleichwie aus einer Wurtzel entsprungen: so ist leicht zu erachten, daß dieser Nahme des doppelten Contrapuncts ein allgemeiner Nahme sey, und daß die Doppel=Fugen nur als besondere Arten desselben betrachtet werden müssen“.

In der verbesserten Ordnung finden sich die Doppelfugen demnach in „zwo Gattungen: deren erste nur mit einem Themate, die andre hergegen mit mehren versehen ist“ (Mattheson 1739, 427). Die erste Gattung oder Klasse von Doppelfugen wird von Mattheson weiter in 8 Unterklassen gegliedert. Als Einteilungskriterium dient das Einsatzintervall zwischen der Initial- und der Folgestimme am Beginn eines Werkes. Es ergeben sich also folgende Arten von Doppelfugen mit *einem* Thema (Mattheson 1739, 427 ff.):

- fuga duplex in secunda

- fuga duplex in ditono
- fuga duplex in diatessaron
- fuga duplex in diapente
- fuga duplex in hexachordo
- fuga duplex in heptachordo
- fuga duplex in diapason
- fuga duplex in nona

Die Unterscheidung zwischen der Doppelfuge in der Sekunde und der Doppelfuge in der None scheint vor allem auf praktischen, das heißt kompositionstechnischen Erwägungen zu beruhen. Jedenfalls legt Matthesons (1739, 430) dürftige Begründung diese Interpretation nahe: „Weil zwischen der Secunde und Nonne, was sowohl Wirkung, als Ausarbeitung betrifft, ein solcher grosser Unterschied (besteht), daß ein jedes dieser Intervalle einer gar besondern Einrichtung braucht; zumahl in dieser Materie von doppelten Contrapuncten und Fugen“. Logisch gesehen ist gegen diese Einteilung nichts einzuwenden, da die beiden Klassen aufgrund des Einteilungskriteriums keine gemeinsamen Elemente enthalten.

Zur zweiten Gattung von Doppelfugen gehören Fugen mit mehr als einem Thema. Obwohl Mattheson ein Klassifikationskriterium nicht explizit angibt, geht aus seiner Abhandlung hervor, dass die Doppelfugen der zweiten Art hinsichtlich der Anzahl der Themen eingeteilt werden können. Alle satztechnischen Aspekte zweithematischer Doppelfugen diskutiert Mattheson nahezu ausschließlich anhand von Klavierwerken Kuhnau und Händels.

Mit einer Ausnahme gehören die von Mattheson besprochenen Kuhnau-Fugen dem oben angegebenen Doppelfugentyp (D2) an. Mattheson beschränkt seine Ausführungen dazu im Wesentlichen auf Hinweise und Ratschläge zur Einführung und Kombination der beiden Themen sowie einigen Bemerkungen über die Charakteristik der Themen. Wie im *Neu=Eröffneten Orchestre* dient die Einführung des zweiten Themas in den Satz nach wie vor als Merkmal zur weiteren Unterscheidung der mehrthematigen Doppelfugen. Das wird deutlich, wenn Mattheson (1739, 440) anlässlich einiger Klavierfugen Händels wiederum von „Arten“ spricht. Allerdings bringen die Beispiele hinsichtlich des Themeneintritts gegenüber dem Traktat von 1713 keine zusätzliche Differenzierung. Die aufgeführten Doppelfugen Händels aus der Sammlung von 1720 gehören nämlich entweder zum (D2)-Typ (F-Dur, f-Moll) oder zum (D1)-Typ (fis-Moll).

Sind mehr als zwei Themen vorhanden, so handelt es sich um „die Ausarbeitung sowol mit dreien, als vieren thematibus verschiedener Art, entweder, daß man ein jedes Subject erst besonders vornimmt, und sie hernach alle zusammen bringt [...] Oder aber, man bringet ein paar Hauptsätze gleich Anfangs zum Vorschein, und zwar mit und neben einander zu einerley Zeit; arbeitet sie eineweile durch; und nimmt alsdenn, gleichsam ganz unvermutheter Weise, den dritten und vierten auch so vor; bis sie auf die letzte zusammen treten“ (Mattheson 1739, 442). Da mit der Anzahl der Themen auch die Kombinationsmöglichkeiten der Themen untereinander steigen, beschränkt sich Mattheson offensichtlich auf zwei grundlegende Formen mehrthematiger Doppelfugen. Der ersten Form werden wir weiter unten bei der Marpurgschen Doppelfugenklassifikation wieder begegnen.

Scheibe (1730, 48) greift in seinem *Compendium*, unter Verweis auf Mattheson, die Unterteilung der Doppelfugen in zwölf verschiedene Arten auf. Neben der *evolutio* hält er die *augmentatio* für das charakteristische Merkmal der Doppelfugen. Dabei werden von Scheibe (1730, 48) zwei verschiedene Arten der *augmentatio* unterschieden: „1.) Wenn ich zu einem *Themate* die andere Stimme mit lauter noch einmal so geschwinden Noten seze, also, daß ich die Noten, die ich in größern nach und nach folgenden Noten habe, durch kleinere voraus und zugleich mit ausdrücke“. Wie man sieht, ist dieser Begriff mit der *imitatio per augmentationem* identisch, wie wir ihn oben angegeben haben. Dort sahen wir auch, wie verhältnismäßig selten diese Technik im Rahmen einer Fuge in Bachs Werk zu finden ist. Umso rätselhafter scheint es *prima facie*, dass Scheibe der Ansicht ist, die *augmentatio* müsse zu „allen Doppelfugen“ gebraucht werden.

Des Rätsels Lösung ergibt sich hier aus der Tatsache, dass Scheibe die ältere Matthesonsche Doppelfugenklassifikation voraussetzt. Zu ihr gehören Kanons ja insofern, als sie die *augmentatio* oder die *evolutio* verwenden. Den letzteren Umstand hebt Scheibe (1730, 54) hervor, indem er darauf hinweist, dass es eine Art des Kanons gäbe, die „in der *Evolution* stehen [muss], und zugleich nach denen Regeln des *Contrapuncti duplicis all' ottava* gemacht werden; indem sie zu einer Gattung von *Doppel Fugen* eigentlich gebraucht wird“. Da Scheibe (1730, 51-56) bei der Erörterung des Kanons die Möglichkeit der *Augmentation* mit keinem Wort erwähnt, ist es wahrscheinlich, dass die *augmentatio* eine genuine Technik des als Doppelfuge verstandenen Kanons ist.

Die andere Form der *augmentatio* wird von Scheibe (1730, 49) wie folgt beschrieben: „2.) Ist es auch *Augmentatio*, wenn man, da eine Stimme das *Subjectum*, die andere aber das *Contrasubjectum* führet, die dritte auf eine geschwinde und lauffende Arth in kleinern Noten geschickt dazu *moduliren* läst. Diese Gattung thut sehr gute Dienste in allen Fugen sie mögen nun würkliche Doppel-Fugen, oder nur nach der Art gemacht seyn“. Als Beispiel für diese Form der *Augmentation* sei auf den im Sopran liegenden *contrapunto d' un sol passo* der *cis-Moll-Fuge* (BWV 849, 2) des *Wohltemperierten Klaviers I* hingewiesen (T. 36 ff.). Ab T. 49 kann dieser *contrapunctus* als eine zu den beiden anderen Themen der Fuge hinzu gesetzte *augmentatio* im Sinne Scheibes verstanden werden. Unter Umständen ist auch das dritte Thema der *fis-Moll-Fuge* (BWV 883) des *Wohltemperierten Klaviers II*, das gegen Schluss des Werkes in Kombination mit den beiden anderen auftritt, in diesem Sinne zu verstehen.

Zwei weitere Formen des Themeneintritts in einer Doppelfuge erwähnt Scheibe (1745, 481 f.) einige Jahre später im *Critischen Musicus*:

(D3) 1. Thema.....
 2. Thema.....

(D4) 1. Thema.....
 2. Thema.....

Im ersten Fall tritt das zweite Thema oder der sogenannte „Gegensatz“ ein, „bevor der Hauptsatz selbst vollführet ist“, während im anderen Fall der „Gegensatz schon bey dem Anfange des Hauptsatzes, oder auch in der Mitten desselben anfangen“ kann. Die letztgenannte Unterscheidung, nach der das 2. Thema auch in der Mitte des 1. Themas anfangen kann, wurde nicht in die schematische Darstellung aufgenommen, da sie nur schwer vom (D3)-Typ abzugrenzen wäre und Scheibe auch keine präzisen Hinweise dazu gibt.

Marpurg greift Matthesons Unterscheidung zwischen den doppelten Kontrapunkten und der Doppelfuge auf. Die *evolutio*, die bei Mattheson und Scheibe von großer Bedeutung ist, scheint bei ihm eine bloß nachgeordnete Rolle zu spielen. Sie wird im Zusammenhang mit den Doppelfugen eher beiläufig erwähnt und nur dann gebraucht, wenn „verschieden[e] Sätze [...] untereinander verbunden werden sollen“ (Marpurg 1753, 132). Sie kann darüber hinaus für Doppelfugen gar nicht typisch sein, weil ja „der doppelte *Contrapunct* auch zur einfachen Fuge erfordert wird, wenn diese gut seyn soll“ (Marpurg 1753, 121).

Der doppelte Kontrapunkt als Abgrenzungskriterium zwischen einfachen und mehrfachen Fugen fällt damit weg. Für Marpurg (1753, 121) besteht das Merkmal einer Doppelfuge folglich nur noch in der Anzahl der verschiedenen Themen: „Die Doppelfuge hat ihren Nahmen von den verschiednen darinnen wechselweise erscheinenden Sätzen, und nicht vom doppelten *Contrapunct*“.

Außer den Typen (D1) bis (D4), die die Themen entweder kombiniert oder kurz nacheinander eintreten lassen, erwähnt Marpurg (1753, 132 f.) eine weitere Art, die seiner Ansicht nach maßgeblich auf Luigi Battiferi und Georg Muffat zurückgeht. Die Themen werden hierbei erst gesondert eingeführt und anschließend „nach ihren verschiednen Verkehrungen und Versetzungen, und in allerhand Arten der Nachahmung, bis zum Schlusse“ durchgearbeitet. Ein ähnlicher Doppelfugentyp wird zwar auch schon von Mattheson erwähnt, allerdings nur in Verbindung mit drei unterschiedlichen Themen. Für zwei Themen könnte der Satzverlauf beispielhaft durch das nachfolgende Schema veranschaulicht werden:

(D5)	<u>1. Thema</u>	<u>2. Thema</u>	<u>1. + 2. Thema</u>
	dux.....	dux.....	<i>Kombination</i>
	comes.....	comes.....	<i>beider</i>
	dux.....	dux.....	<i>Themen</i>
	etc.	etc.	

Mit (D1)-(D5) sind alle Doppelfugentypen erfasst, die in den von uns herangezogenen Quellentexten des 18. Jahrhunderts erwähnt werden.

Während ein entscheidendes Merkmal einer Doppelfuge die Verknüpfung der beiden Themen durch den doppelten Kontrapunkt ist, gibt es über das Ausmaß dieser Verknüpfung Meinungsverschiedenheiten. Nach Scheibe (1745, 482) müssen in einer (D2)-, (D3)- und (D4)-Fuge das 1. und das 2. Thema immer gemeinsam auftreten: „In der *Repercußion* müssen sie einander allemal, und durch alle Stimmen, begleiten. Es mag auch ein Satz in der Mitten der Fuge erscheinen, wo er wolle: so muß der andere Satz

doch allemal dagegen stehen“. Ob diese Regel auch für den Schluss einer Fuge gilt, bleibt nach dieser Bemerkung offen.

Dass die Frage nach der Themenkombination am Ende einer Fuge durchaus nicht pedantisch ist, zeigt ein Blick in Bachs *Wohltemperiertes Klavier* I. Die Fugen in c-Moll (BWV 847, 2), Es-Dur (BWV 852, 2) und g-Moll (BWV 861, 2) erfüllen Scheibes Forderung zur vollen Zufriedenheit, abgesehen eben vom letzten Themeneinsatz: Dort steht der Hauptsatz jeweils allein, wahrscheinlich um die Schlussbildung zu erleichtern. Handelt es sich bei diesen Werken (im Sinne Scheibes) nun um Doppelfugen oder nicht?

Marpurg (1753, 131) hält es hingegen für „nicht nöthig, daß der Satz und Gegensatz allezeit einander begleiten, und keiner ohne den andern erscheine“. Und er fügt hinzu: „Man kann öfters bald diesen bald jenen besonders durcharbeiten, bevor man sie wieder vereint“. Die Diskrepanz zwischen beiden Autoren erklärt sich leider nicht dadurch, dass Marpurg vielleicht noch die Doppelfugen des (D5)-Typs im Auge hat, die von Scheibe nicht explizit erwähnt werden. Denn Marpurg (1753, 141 ff.) rechnet auch die dreistimmige *d-Moll-Fuge* (BWV 875, 2) des *Wohltemperierten Klaviers* II zu den Doppelfugen mit zwei Themen. Diese Fuge gehört nach der obigen Unterscheidung zum (D2)-Typ und bringt insgesamt sieben Themeneinsätze. Während der 2. und 3. Einsatz (T. 3a und T. 6a) Haupt- und Gegensatz verbindet, erscheint beim vierten Einsatz (T. 10d) der Hauptsatz ohne Gegensatz.

Wir haben es in diesem Fall also mit einer echten Meinungsverschiedenheit zwischen Scheibe und Marpurg zu tun, die aufgrund der Quellen nicht eindeutig zu entscheiden ist und für die es mehrere hypothetische Erklärungen geben kann. Wirft man zum Vergleich einen genaueren Blick auf die Händel-Fugen, die Mattheson im *Capellmeister* erwähnt, dann neigt sich das Pendel eher zugunsten von Marpurg: Im *Allegro* der *F-Dur-Suite* wird der Gegensatz in den T. 30 ff. für einige Zeit allein durchgeführt, bevor er sich ab T. 35 ff. wieder mit dem Hauptsatz vereint. Und im *Allegro* der *fis-Moll-Suite* tritt zwar das 2. Thema nur in Verbindung mit dem dazugesetzten Kontrapunkt auf, aber die Beantwortungsfolge zwischen 1. und 2. Thema wird nicht streng eingehalten, sondern gelegentlich (T. 32d ff.) aufgegeben. Auf einen ähnlichen Sachverhalt trifft man auch im *Allegro* der *f-Moll-Suite*.

Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang auch noch Fux (1742, 142 f.), der im Rahmen einer Doppelfuge auf einen Abschnitt hinweist, wo „die Stimmen mit dem Gegensatz allein künstlich spielen, und solchen ins Enge bringen, nachdem der Hauptsatz bey Seite gesetzt worden“ (die unterstrichene Hervorhebung ist nicht original).

Bedenkt man darüber hinaus, dass Scheibe (1745, 482) die ständige Verbindung der Themen auch für Doppelfugen mit mehr als zwei Themen reklamiert, dann spricht nicht sehr viel dafür, dass seine Aussage deskriptiv ist: Selbst in den raffiniertesten Permutationsfugen Bachs ist es nicht dauernd der Fall, dass *alle* Themen in Kombination miteinander vorkommen (vergleiche Neumann 1938).

Leider kann eine Durchmusterung von Doppelfugenkompositionen des 18. Jahrhunderts hier keine Klärung der Situation bringen. Man würde dabei nämlich in einen logischen Zirkel hineingeraten: Um zu bestimmen, ob in einer Doppelfuge die Themen immer kombiniert auftreten, müsste man erst einmal wissen, welche Werke im 18. Jahrhundert überhaupt als Doppelfugen galten und demzufolge untersucht werden sollen. Das kann man aber nur dann feststellen, wenn man schon weiß, ob bei Doppelfugen die Themen immer kombiniert werden oder nicht. Eine Klärung dieser Frage wäre wahrscheinlich am ehesten noch durch weitere musiktheoretische Quellen aus dem 18. Jahrhundert zu erwarten.

Wir werden deshalb in der vorliegenden Arbeit einen pragmatischen Standpunkt in dieser Frage einnehmen und Scheibes Verknüpfungsforderung als eine Verschärfung der Marpurgschen Ansicht auffassen. Es ist klar, dass Scheibes Doppelfugen eine Teilmenge der Marpurgschen Doppelfugen sind. Mit anderen Worten: Jede Scheibesche Doppelfuge ist auch eine Doppelfuge im Sinne Marpurgs, aber nicht umgekehrt. Akzeptieren wir also die engen Grenzen, die Scheibe setzt, dann können wir sicher sein, dass auch Marpurg diese Werke als Doppelfugen akzeptiert hätte. Abgesehen davon werden wir solche Fugen, in denen der letzte Themeneinsatz ohne Gegensatz erfolgt, in der Regel aber auch als Doppelfugen betrachten.

Wie sich weiter unten zeigen wird, sind trotz dieses restriktiven Doppelfugenbegriffs eine beträchtliche Anzahl von sogenannten einfachen Fugen nach den Kriterien der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts tatsächlich Doppelfugen. Der restriktive Doppelfugenbegriff hat darüber hinaus einen Vorteil: Sollten weitere Quellen oder andere Daten später ergeben, dass dieser Doppelfugenbegriff Scheibes zu eng ist, so führt dies zwangsläufig dazu, dass der Umfang der Doppelfugenklasse auf jeden Fall zunimmt. In keinem Fall wird die Anzahl der Doppelfugen geringer werden.

§ 4 Die Themen einer Doppelfuge

Nach dem heutigen Verständnis wird zwischen Doppelfugen auf der einen Seite und sogenannten „Fugen mit beibehaltenem Kontrasubjekt“ auf der anderen Seite unterschieden. Meist wird diese

Unterscheidung verfochten, ohne dass dafür eine plausible Begründung angegeben wird (vergleiche zum Beispiel Bullivant 1980a, 1980b). Als beispielhaft darf der entsprechende Artikel des Riemannlexikons (1967) gelten, der lediglich zwei Doppelfugentypen und einen sogenannten „Mischtyp“ kennt und auf dessen Einteilung nach wie vor vielfach zurückgegriffen wird (Czaczkas 1992, 319 f.; Kühn 1987, 117A; Gárdonyi 1991, 64). Dort heißt es unter anderem: „Zuweilen wurden auch Fugen mit beibehaltenem Kontrapunkt als Doppelfugen bezeichnet, weil bei ihnen Thema und Kontrasubjekt im doppelten Kontrapunkt vertauschbar sind (z.B. Mattheson Capellm., Kap. 23)“ (RiemannL 1967, 238). Der Satz scheint nahezulegen, dass Fugen der genannten Art bloß *gelegentlich* („zuweilen“) *von einzelnen* Theoretikern als Doppelfugen aufgefasst wurden. Wie der vorhergehende Abschnitt nun aber gezeigt hat, sind Fugen des (D2)-Typs von allen wichtigen Theoretikern des 18. Jahrhunderts als Doppelfugen aufgefasst worden.

Nur am Rande sei hier darauf hingewiesen, dass die Unterscheidung zwischen Doppelfugen und Fugen mit obligatem Kontrapunkt sich übrigens erst irgendwann nach der Jahrhundertwende fest etabliert zu haben scheint, wie ein Blick in die 4. Auflage des *Riemann-Lexikons* von 1894 zeigt. Dort steht die lexikalische Erläuterung des Doppelfugenbegriffs den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts noch sehr viel näher: „Bei der eigentlichen D[oppelfuge] wird erst ein Thema in der gewöhnlichen Weise fugiert, dann das andere, und schließlich treten beide zusammen; Fugen, bei denen der sogen. Gegensatz (Kontrasubjekt) einfach festgehalten und immer gleichzeitig mit dem Hauptthema fugiert wird, heißen aber ebenfalls Doppelfugen“ (Riemann 1894, 246 f.).

Gerade für das Bachsche Œuvre hat die Tatsache, dass (D2)-Fugen Doppelfugen sind, weitreichende Konsequenzen, da nämlich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit seinerzeit weit mehr Kompositionen Bachs von seinen Zeitgenossen als Doppelfugen eingestuft wurden, als man bisher vielleicht angenommen hat. Weil diese Behauptung unter heutigen Voraussetzungen möglicherweise nicht leicht zu akzeptieren ist, sollen noch zwei zusätzliche Indikatoren präsentiert werden, die zeigen, dass Fugen des (D2)-Typ im 18. Jahrhundert nahezu ohne jeden Zweifel als Doppelfugen galten.

Der erste Hinweis ist indirekter Natur: Fux (1742, 142) handelt im *Gradus ad Parnassum* anlässlich des doppelten Kontrapunkts auch die Doppelfugen mit zwei und mehreren Themen ab. Das erste Beispiel einer Fuge mit zwei Themen, das er seinem Schüler Joseph vorstellt, ist eine Doppelfuge vom (D2)-Typ.

Der zweite Hinweis stammt von Marpurg (1753, 133) und bezieht sich unter anderem direkt auf Bach, dessen Werke im nächsten Abschnitt Gegenstand unserer Untersuchung sein werden: „Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat: so läßt man sie sobald die folgende Stimme dasselbe wiederholet, und zwar insgemein nach einer kleinen Pause, damit der Unterscheid der Sätze desto merklicher sey, ein neues dagegen ergreifen. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen vom Herrn Kuhnau und auch dem Herrn Capellmeister Bach gesetzt“.

Welcher Stellenwert oder besser welches Gewicht kommt den einzelnen Themen einer Doppelfuge zu? Wurden die Themen einer Doppelfuge als prinzipiell gleichwertig angesehen oder gab es eine Unterscheidung zwischen „Hauptthemen“ und weniger bedeutenden „Nebenthemen“ (beibehaltenen Kontrapunkten)? Wie die Quellen zeigen, wurde zwischen den Themen einer Doppelfuge qualitativ nicht unterschieden, sondern alle vorkommenden Themen sind grundsätzlich als gleichwertig anzusehen. Diese Tatsache ist nicht zuletzt auch eine Folge der mangelnden Trennung zwischen Doppelfugen und doppelten Kontrapunkten.

Werckmeister (1702, 89 ff.) macht während seiner Behandlung des doppelten Kontrapunkts keine Trennung zwischen eventuellen Hauptthemen und nachgeordneten Nebenthemen. Unterschiedslos bezeichnet er die einzelnen Stimmen eines vierfachen Kontrapunkts als die „vier Themata“ des Satzes (Werckmeister 1702, 94). Aus der umfangreichen *Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis*, die Werckmeisters Schrift *Harmonologia Musica* beigelegt ist, geht dieser Sachverhalt sogar noch eindeutiger hervor: „So nun aus obigen Satze alle 4 Stimmen verwechselt werden/ also daß bald diese/ bald jene unten oder oben/ oder in die mitte kömmt/ welches gar füglich/ doch unterweilen transpositè angehet; So hat man einen Contrapunctum von vier Thematibus“ (Werckmeister 1702, 106).

Auch Fux (1742, 139 ff.) spricht hinsichtlich des doppelten Kontrapunkts lediglich davon, dass dadurch „eine doppelte Melodie vorhanden“ sei. In der Regel bezeichnet er die Themen der Doppelfugen unterschiedslos als „Sätze“ und greift nur bei Werkbeschreibungen zur Kennzeichnung, das heißt zur Unterscheidung der einzelnen Themen, auf die begriffliche Differenzierung zwischen „Haupt-“ und „Gegensätzen“ zurück.

Scheibe (1730, 48) spricht einfach vom „ändern Thematis, welches man Contra subjectum nennet“. Später, im *Critischen Musicus*, beruft er sich sogar direkt auf Fux und nennt wie dieser den doppelten Kontrapunkt „dasjenige künstliche Verfahren, wenn man zwo übereinander stehende Melodien auf solche Weise umkehren kann, daß aus der obern die untere, aus dieser aber die obere wird“ (Scheibe 1745, 468).

Genauso versteht auch Heinichen (1728, 622) unter doppelten Kontrapunkten schlicht die Verwechslung ganzer Themen, ohne irgendwelche Wertungen vorzunehmen.

Und auch Mattheson bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme: Schon im *Neu=Eröffneten Orchestre* bezeichnet er die Themen eine Doppelfuge meist im Plural (Mattheson 1713, 149 ff.) und auch im *Capellmeister* ist unmissverständlich von Doppelfugen „mit 2 Hauptsätzen“ oder „a 2 Soggetti“ die Rede (Mattheson 1739, 431 f.).

Anmerkung. Es gibt übrigens eine Passage im *Capellmeister*, in der Mattheson für eine strikte Trennung zwischen „Thema“ und „Subject“ plädiert: „Bey dieser Gelegenheit kan ich nicht umhin, meine Gedanken darüber anzuzeigen, daß wol nothwendig zwischen einem Themate und Subjecto ein Unterschied zu machen sey. Ein Fugen=Satz kan zwar beides Thema und Subjectum heissen; doch das erste vielmehr: allein im Contrapunct besonders hat nur das Subjectum statt, und kan solches eigentlich kein Thema werden, denn es fehlet ihm der Wiederschlag und ist ein fester Gesang. Canto fermo“ (1739, 247). Diese Bemerkung bezieht sich nicht auf Doppelfugen, sondern betrifft die Unterscheidung zwischen Kontrapunkten und Fugen relativ zur Imitationsart. Einfacher ausgedrückt: Wird ein Thema im Rahmen der freien Imitation verwendet, dann handelt es sich um ein Subjekt. Wird das Subjekt darüber hinaus nach Art einer Fuge behandelt, dann spricht man nach Matthesons Vorschlag besser von einem „Thema“. Der Unterschied zwischen Subjekt und Thema ist demnach ein Unterschied zwischen Imitationsklassen, aber kein Unterschied innerhalb ein und derselben Klasse.

In dem bisher beobachteten Sinne äußert sich auch Walther (1732, 266): „eine Doppel=Fuge heisset: wen zwey, drey bis vier themata mit einander zugleich sich hören, und auf unterschiedliche Art umkehren lassen, so, daß jedes bald oben, in der Mitte, und unten zu stehen kommt, und doch allezeit eine richtige Harmonie vernommen wird“.

Zum Abschluss sei noch auf C. G. Ziegler (*Anleitung*, 252) hingewiesen, der ebenfalls im Zusammenhang mit dem doppelten Kontrapunkt von mehreren Themen spricht, ohne dass sich irgendwelche Anhaltspunkte für eine qualitative Bewertung daraus ergeben.

Dass zwischen den einzelnen Themen ein irgendwie gearteter qualitativer Unterschied besteht, lässt sich keinem der angegebenen Quellentexte entnehmen. Insofern ist es auch nicht gerechtfertigt, zwischen Doppelfugen einerseits und sogenannten „Fugen mit beibehaltenem Kontrasubjekt“ zu unterscheiden. Jedenfalls nicht dann, wenn es sich im Sinne des 18. Jahrhunderts eindeutig um Doppelfugen handelt. Abgesehen davon gibt es natürlich auch Fugen, bei denen das Thema nur mit einem gelegentlich auftretenden Kontrapunkt versehen wird. Zwischen ihnen und den (D2)-Doppelfugen kann man aber mithilfe des strengen Scheibe-Kriteriums mühelos unterscheiden.

Was die Bezeichnung eines „Hauptsatzes“ („Subjekt“) und einem oder mehreren „Gegensätzen“ („Contrasubjecten“) angeht, so ist sie vermutlich eine rein praktische Differenzierung, beispielsweise bei Werkbeschreibungen, ohne dass damit eine qualitative Gewichtung der Themen verbunden ist. Sie resultiert einfach aus einer satztechnischen Gegebenheit und ist ebenso harmlos wie die Unterscheidung zwischen einem „Führer“ und einem „Gefährten“ in einer einfachen Fuge.

§ 5 Doppelfugen im Werk Bachs

Die Einteilung der Doppelfugen anhand der Art ihrer Themenkombination mag gemessen an heutigen musiktheoretischen Standards gewöhnungsbedürftig sein, doch sie sollte nach der obigen Darstellung keine weiteren Schwierigkeiten bereiten. Schwierigkeiten hingegen bereitet eine ganz andere Frage, die man angesichts der Doppelfugenklassifikation Matthesons stellen muss. Was sind Doppelfugen mit *einem* Thema und wie unterscheiden sie sich von einfachen Fugen? Wir wollen versuchen, auf diese Fragen eine Antwort zu geben. Dazu stellen wir zunächst eine Reihe von Beobachtungen an.

- (1) Alle Notenbeispiele für Doppelfugen mit einem Thema, die Mattheson im *Capellmeister* angibt, sind ausschließlich zweistimmig. Erst bei der Behandlung von Doppelfugen mit mehreren Themen tauchen erstmals auch dreistimmige Exempel auf. Allerdings teilt Mattheson immer nur den Beginn der regulären Nachahmung, sowie der dazugehörigen *evolutio* mit. In der Regel handelt es sich nur um wenige Takte, sodass schwerlich gesagt werden kann, ob Mattheson bei der Behandlung der einthematischen Doppelfuge vornehmlich zweistimmige Werke im Auge hat.
- (2) Über die Tatsache, dass es zweistimmige Doppelfugen gibt, kann jedoch kein Zweifel bestehen: Marpurg (1753, 134 ff.) erwähnt gleich mehrere verschiedene Beispiele dieses Typs. Unter anderem auch die bekannte zweistimmige *e-Moll-Fuge* (BWV 855, 2) des *Wohltemperierten Klaviers* I, die von der neueren Musiktheorie als reguläre Fuge mit festgehaltenem Gegensatz betrachtet wird (vergleiche zum Beispiel Czaczkes 1985, 142).

- (3) Mattheson bemerkt sowohl im *Neu=Eröffneten Orchestre* (1713, 149), als auch im *Capellmeister* (1739, 415), dass gerade die Verwendung der *evolutio* das charakteristische Merkmal einer Doppelfuge ist. Genau diese Eigenschaft müsste bei monothematischen Doppelfugen in ausgeprägter Form anzutreffen sein.

Aufgrund dieser Beobachtungen und in Ermangelung präziserer Aussagen Matthesons, könnte man zwei notwendige Bedingungen für eine monothematische Doppelfuge annehmen, die zusammen vielleicht sogar hinreichend sind. *Erstens* muss eine Komposition eine reguläre Fuge mit einem Thema sein und *zweitens* muss die satztechnische Gestaltung überwiegend vom doppelten Kontrapunkt (*evolutio*) Gebrauch machen. Zweistimmigkeit ist demgegenüber nicht erforderlich, da diese beiden Bedingungen rein theoretisch auch von drei- und mehrstimmigen Kompositionen erfüllt werden können. Allerdings werden wir anhand der folgenden Beispiele sehen, dass in Verbindung mit den anderen beiden Merkmalen oft eine Zweistimmigkeit anzutreffen ist.

Mit der Bachschen *e-Moll-Fuge* (BWV 855, 2) haben wir genau solch einen Fall vor uns, der die beiden vorgeschlagenen Bedingungen erfüllt und darüber hinaus auch noch zweistimmig ist. Die insgesamt 42 Takte umfassende Komposition gliedert sich in zwei größere Abschnitte (T. 1-19 und T. 20-38), wobei der zweite Abschnitt mit geringfügigen Varianten (vergleiche Czaczkes 1985) satztechnisch gesehen die *evolutio* des ersten Abschnitts darstellt. Die restlichen Takte können als Schlussbildung verstanden werden.

Gibt es weitere Kompositionen Bachs, die in diesem Sinne oder in einer ähnlichen Art als monothematische Doppelfugen anzusehen sind? Wenigstens zwei Kandidaten für das Prädikat „ist eine monothematische Doppelfuge“ möchte ich an dieser Stelle vorschlagen. Es handelt sich um das *Duetto I* (BWV 802) und das *Duetto IV* (BWV 805) der *Klavierübung III*. Das *Duetto I* gründet sich, abgesehen von wenigen Ausnahmen (Ergänzung der Unterstimme in T. 35 zu Dezimenparallelen), fast ausschließlich auf den doppelten Kontrapunkt. Von den insgesamt dreiundsiebzig Takten der Komposition entsprechen sich die Abschnitte T. 1-28 und T. 29-56. Wie im Fall der *e-Moll-Fuge* stellt der zweite Abschnitt die *evolutio* (im doppelten Kontrapunkt der Oktave) des ersten dar. Außerdem stehen noch die T. 61-65 und die T. 66-70 im doppelten Kontrapunkt der Oktave zueinander. Es bleiben lediglich sieben Takte übrig, die nicht zueinander oder zu anderen Abschnitten in der *evolutio* stehen. Die Auffassung, dass es sich bei dem *Duetto I* um eine Doppelfuge handelt, wird übrigens auch von Williams (1980, 324) vertreten (leider ohne Begründung).

Das *Duetto IV* zeigt die gleichen signifikanten Charakteristika wie das *Duetto I*: deutliche Abschnittsbildung und Verwendung der *evolutio*. Innerhalb der hundertacht Takte des Satzes gibt es nur acht Takte, die kein Gegenstück im doppelten Kontrapunkt besitzen. Dabei handelt es sich um den Schluss (T. 104 ff.) und die Überleitung zum letzten Themeneinsatz in den T. 93-95. Eine genaue Aufstellung des kontrapunktischen Materials und der Korrespondenzen zwischen den einzelnen Abschnitten findet man bei Williams (1980, 326). Allerdings betrachtet Williams den Satz als einfache Fuge und nicht als Doppelfuge. Vermutlich hängt dies mit der in § 4 angesprochenen Problematik zusammen: denn das *Duetto* weist eine (D2)-Kombination der Themen auf und wird von Williams vielleicht deshalb als sogenannte Fuge mit obligatem Kontrapunkt angesehen.

Da wir oben festgestellt haben, dass unsere heutigen „Fugen mit obligatem Kontrapunkt“ im 18. Jahrhundert als Doppelfugen galten, wollen wir einen Blick in die beiden Bände des *Wohltemperierten Klaviers I* und *II* werfen, um zu sehen, wie viele Doppelfugen diese Sammlungen enthalten.

Im *Wohltemperierten Klavier I* finden wir hauptsächlich Doppelfugen des (D2)-Typs. Nach dem Scheibe-Kriterium gehören die folgenden Kompositionen dazu:

Gruppe I:

- c-Moll (BWV 847, 2)
- Cis-Dur (BWV 848, 2)
- Es-Dur (BWV 852, 2)
- e-Moll (BWV 855, 2)
- g-Moll (BWV 861, 2)
- gis-Moll (BWV 863, 2)
- B-Dur (BWV 866, 2)

Als 2. Thema gilt immer der erste, unmittelbar nach dem *dux* eintretende Gegensatz. Geringfügige Varianten des Haupt- oder Gegensatzes werden hier stillschweigend toleriert (für genauere Angaben vergleiche Czaczkes 1984; 1985).

Nach dem schwächeren Kriterium von Mattheson, Fux oder Marpurg könnte man der Liste noch fünf andere Fugen hinzufügen.

Gruppe II:

- f Moll (BWV 857, 2)
- Fis Dur (BWV 858, 2)
- * fis Moll (BWV 859, 2)
- h Moll (BWV 869, 2)
- * H Dur (BWV 868, 2)

Die mit einem Stern (*) gekennzeichneten Fugen enthalten jeweils zwei Einsätze der Umkehrung des Themas ohne Gegensatz. Bei der *fis-Moll-Fuge* handelt es sich um zwei (T. 20, 32) von acht und bei der *H-Dur-Fuge* um zwei (T. 18, 20) von insgesamt dreizehn Einsätzen ohne Kombination mit dem 2. Thema. Alle anderen Einsätze sind, abgesehen vom ersten Themeneinsatz, der hier nicht mitgezählt wurde, kombinierte Themeneinsätze. Die *f-Moll-Fuge* weist von insgesamt neun kombinierten Themeneinsätzen lediglich einen ohne Gegensatz auf (T. 40). Die *Fis-Dur-Fuge* enthält zwei Themeneinsätze ohne Gegensatz (T. 20, 28) bei insgesamt sieben Einsätzen und in der *h-Moll-Fuge* fehlt der Gegensatz bei einem der dreizehn Einsätze (T. 60).

Bei allen angegebenen Fugen stehen die beiden Themen im doppelten Kontrapunkt, der, wie wir oben sahen, eine notwendige Bedingung für eine Doppelfuge ist. Mit einer einzigen Ausnahme, der *Fis-Dur-Fuge*, kommt die *evolutio* während der ersten Durcharbeitung zur Anwendung. Bei der *e-Moll-Fuge* kann die *evolutio* wegen ihrer Zweistimmigkeit nicht während der ersten Durcharbeitung auftreten.

Halten wir das Ergebnis kurz fest: Mit Sicherheit sind alle Fugen der Gruppe I des *Wohltemperierten Klaviers* I Doppelfugen vom (D2)-Typ. Ob darüber hinaus noch die Fugen der Gruppe II als Doppelfugen betrachtet werden können, hängt davon ab, wie man zu der am Ende des § 3 dieses Kapitels diskutierten Meinungsverschiedenheit zwischen Scheibe und anderen Theoretikern des 18. Jahrhunderts steht.

Die Doppelfugen des *Wohltemperierten Klaviers* II sind zahlenmäßig etwas geringer, enthalten dafür aber mehrere Doppelfugen des Typs (D5):

Gruppe I:

- * cis-Moll (BWV 873, 2)
- * fis-Moll (BWV 883, 2)
- g-Moll (BWV 885, 2)
- As-Dur (BWV 886, 2)
- * gis-Moll (BWV 887, 2)
- a-Moll (BWV 889, 2)

Zum (D5)-Typ gehören alle drei mit einem Stern (*) gekennzeichneten Fugen. Einem Typ übrigens, der von Mattheson (1739, 441 f.) im *Capellmeister* favorisiert wird: „Sonst ist die Ausarbeitung mit dreien, als viere thematibus verschiedener Art, entweder, daß man jedes Subjekt erst besonders vornimmt, und sie hernach alle zusammen bringt: welches die grösste Erweiterung bringt, und auch den Zuhörer, unsers wenigen Erachtens, am besten vergnügt, weil er sich solchergestalt die Sätze schon nach einander bekannt gemacht hat, und hernach desto weniger Mühe, sondern vielmehr Lust findet, ihre Zusammensetzung zu vernehmen, und sie wol zu unterscheiden“. Die anderen drei Fugen der Gruppe I gehören wiederum zum (D2)-Typ.

Auch diese Gruppe, die nur Werke enthält, die dem Scheibe-Kriterium genügen, könnte noch um zwei Fugen erweitert werden, wenn man die schwächere Doppelfugenauffassung nach Marpurg et al. akzeptiert:

Gruppe II:

- dis-Moll (BWV 877, 2)
- Fis-Dur (BWV 881, 2)

Von insgesamt fünfzehn Einsätzen der *dis-Moll-Fuge* sind die Einsätze in T. 23, 25, 30, 32, 40 ohne Gegenthema, während es sich in der *Fis-Dur-Fuge* lediglich um einen (T. 70) von elf Einsätzen handelt. Wie in allen anderen Fällen habe ich gelegentlich vorkommende, geringfügige Varianten des Haupt- oder Gegenthemas stillschweigend toleriert. Unsere Bilanz ergibt demnach: In beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers* sind (im Sinne des 18. Jahrhunderts) mindestens 25 % der Fugenkompositionen eindeutig Doppelfugen.

Neben den Doppelfugen des *Wohltemperierten Klaviers* I und II finden sich im Instrumentalwerk Bachs auch Beispiele für nahezu alle anderen Doppelfugentypen. Wir wollen diesen Paragraphen mit einigen cursorischen Hinweisen auf solche Fugen abschließen. Eine detaillierte Darstellung verschiedener

Doppelfugentypen im 17. Jahrhundert und ihren Einfluss auf das Frühwerk Bachs findet man seit kurzem bei Walker (1995).

Doppelfugen des (D3)-Typs fallen sowohl in Bachs Aufenthalt in Arnstadt und Mühlhausen als auch in seine Leipziger Zeit. Ein frühes Beispiel für die versetzte Kombination nach (D3)-Art bietet neben der bekannten Fuge über ein Thema von Corelli (BWV 579) die *Toccatà* in D-Dur (BWV 912) in den T. 80-111. Für ein spätes Beispiel sei auf die Choralbearbeitung *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (BWV 685) in der *Klavierübung* III hingewiesen. Für den Nachweis des (D4)-Typs finden sich in Bachs Œuvre zwei frühere Werke. Zum einen die Fuge der *Orgelpassacaglia* (BWV 582) und zum anderen die T. 14-41 der *e-Moll-Toccatà* (BWV 914).

Auf einige bekannte Doppelfugen des (D5)-Typs wurde oben in Zusammenhang mit dem *Wohltemperierten Klavier* II schon hingewiesen. Es liegt auf der Hand, dass über die Art und das Ausmaß der Einführung des zweiten Themas bei diesem Fugentyp keine verbindlichen Regeln gegeben werden können. Insbesondere müssen das zweite oder noch weitere Themen nicht zwangsläufig in regulärer fugierter Form, das heißt in Quint- beziehungsweise Quartbeantwortung, eingeführt werden. Erinnert sei in diesem Zusammenhang noch einmal beispielhaft an die Einführung des zweiten Themas des *Confiteor* der *h-Moll-Messe* in Form einer *imitatio canonica*.

Es gibt außer den bisher erwähnten Doppelfugen mindestens noch eine Form, die unter keine der bisher angesprochenen Doppelfugentypen fällt. Dabei handelt es sich um Fugen mit mindestens zwei Themen, bei denen das 2. Thema allerdings nicht nach (D5)-Art separat eingeführt, sondern bei seinem Eintritt gleich mit dem ersten Thema kombiniert wird. Ein Beispiel dafür bietet der *Contrapunctus* 9 der *Kunst der Fuge*. Anfänglich, in den T. 1-17 wird das 1. Thema allein vierstimmig durchgeführt. Ab der Mitte des 17. Taktes kündigt die Diskantklausel im Sopran von einer nahenden Kadenz auf der I. Stufe und damit von einer musikalischen Abschnittszäsur. Diese Erwartung wird jedoch enttäuscht, da sich die Kadenz als *clausula ficta* entpuppt. Der Ton der Ultima der Diskantklausel ist gleichzeitig der erste Ton des bekannten d-Moll-Themas der *Kunst der Fuge*. Das 2. Thema erscheint in diesem Takt gleich in Kombination mit dem 1. Thema und bleibt dies auch bis zum Schluss der Fuge.

Eine ähnliche „unvorbereitete“ Verbindung zwischen dem 1. Thema und einem später hinzutretenden 2. Thema zeigt übrigens auch die *H-Dur-Fuge* (BWV 892, 2) des *Wohltemperierten Klaviers* II. Man darf bei diesen Fällen vielleicht davon ausgehen, dass es sich dabei um Varianten des (D5)-Typ handelt. Da diese Annahmen jedoch nicht durch Indikatoren gestützt werden können, wurde die H-Dur-Fuge weiter oben nicht in die II. Gruppe mit aufgenommen.

Auf die Angabe eines Beispiels einer Doppelfuge des (D1)-Typs muss hier verzichtet werden, da mir kein Fall dieser Art im Bachschen Werk bekannt ist. Zur Illustration ist es jedoch möglich, auf die von Mattheson angegebenen Beispiele Händels zurückzugreifen.

Unter die Doppelfugen fallen selbstverständlich auch alle Arten von Fugen mit mehr als zwei Themen. Da die Kombinationsmöglichkeiten mit der Anzahl der Themen zunehmen, lassen sich kaum irgendwelche verbindlichen Aussagen über solche Formen von Doppelfugen machen. Auf diesen Umstand wird auch von Mattheson (1739, 441 f.) aufmerksam gemacht. Entweder erscheinen die Themen hintereinander und werden danach kombiniert oder sie werden teilweise bereits zu Beginn der Doppelfuge kombiniert und später in beliebiger Reihenfolge und Kombination verarbeitet. Die Angabe aller (rein theoretischen) Kombinationsmöglichkeiten der Themen scheint unter diesen Bedingungen nicht sehr sinnvoll zu sein.

Kriterien für die Einführung von Themen ließen sich unter Umständen bei Vokalkompositionen genauer angeben, da sie maßgeblich vom Text abhängig sind. Auf die Problematik der sogenannten „Singfuge“ soll in dieser Arbeit jedoch nicht eingegangen werden. Für eine Diskussion der Singfuge ist es nämlich unverzichtbar, noch weitere Komponenten der barocken Kompositionslehre mit einzubeziehen. Dazu müsste genauer geklärt werden, in welchem Ausmaß die Affektenlehre, die Rhetorik oder die Inzisionenlehre den musikalischen Satz bestimmen und welches relative Gewicht diese Faktoren untereinander besitzen. Ein solcher Versuch liefe auf eine nahezu vollständige Rekonstruktion der barocken Kompositionstheorie hinaus und würde deshalb den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Kapitel VIII

Kanons

Anders als bei der freien Imitation und der Fuge ist der Kanon im 18. Jahrhundert ein verhältnismäßig scharf begrenztes Gebiet und seine Darstellung kaum mit größeren Problemen verbunden. Anknüpfungspunkte für die theoretische Behandlung des Kanons im deutschsprachigen Raum sind vor allem zwei Traktate italienischer Autoren aus dem 17. Jahrhundert: Giovanni Maria Bononcinis *Musico pratico* und Angelo Berardis *Documentai armonici* (Cahn 1996). Der Einfluss, den Bononcinis Traktat im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ausgeübt hat, wird besonders deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass nach der Erstausgabe von 1671 (Bologna) schon 1678 (Venedig) und 1688 (Bologna) zwei weitere Neuauflagen erfolgten, von denen sich bis 1980 immerhin achtzig Exemplare in europäischen und amerikanischen Bibliotheken erhalten haben (Bennett 1980). 1701 erschien eine deutsche Übersetzung vom 2. Teil des Traktats in Stuttgart.

Auf Berardis *Documenti armonici* (Bologna 1687) waren wir schon in Zusammenhang mit den contrappunti con obblighi gestoßen. Der Traktat ist darüber hinaus nicht nur bedeutsam wegen seiner systematischen Beschreibung kontrapunktischer Satztechniken (Larsen III 1980), sondern auch deshalb, weil erstmals satztechnische Regeln im Hinblick auf die Nachahmungsintervalle aufgestellt werden (Cahn 1996).

Neben diesen beiden italienischen Quellentexten dürfte laut Cahn (1996, 1695) insbesondere im norddeutschen Raum Theiles *Musicalisches Kunst-Buch* und ein unter seinem Namen kursierendes Manuskript zum Bild des Kanons beigetragen haben. Bei der folgenden Darstellung des Kanons im deutschsprachigen Raum ab 1700 werden wir uns in erster Linie auf systematische Aspekte beschränken und die Entstehungszusammenhänge vernachlässigen.

§ 1 Der Kanon

In den deutschsprachigen Quellentexten des 18. Jahrhunderts gibt es praktisch keine Meinungsverschiedenheiten zwischen den Autoren über die Frage, was ein Kanon ist. Vorausgesetzt wird jeweils eine Initialstimme, die einer Folgestimme als Vorlage dient: „*Fuga totalis* oder *Ligata*, insgemein *Reditta* genannt, ist, wenn der *Comes* seinem *Duci* durch den gantzen Gesang in gleicher *Melodie* folget. Wird sonsten auch *Fuga integra* und *mera* mit einem Wort *Canon* genennet“ (Walther 1708, 188). Dass es sich dabei nicht nur um eine Folgestimme handeln muss, sondern auch um mehrere handeln kann, wird von Walther (1732, 132 ff.) in einer späteren Definition betont: „Ist demnach ein Canone ein solches Sing= oder Klingstück, welches 2. 3. 4. und mehr Stimmen aus einer eintzigen musiciren können; deswegen also genannt: weil die anfahende Stime den übrigen folgenden zur Richtschnur dienen muß, und von welcher nicht im geringsten abgegangen werden darff“.

Eine ähnliche Definition wird auch von Scheibe (1730, 51) gegeben: „Der *Canon* ist ein kurzer Satz, der an sich selbst den gantzen Gesang und *Harmonie* ausmachtet, indem man, wenn er zu Ende ist, wieder von fornen anfangen, und immer zu gewißer Zeit die Runde thun kan. Denn, obgleich der *Canon* aus verschiedenen aufeinander folgenden Stimmen bestehet, so schließt doch eine eintzige Stimme alle übrigen Stimmen, er sey so stark, wie er wolle, in sich, weil sie von Orth und Ende gleich, und nur durch die Zeit, darinnen sie anfangen, unterschieden sind“.

Ein aufmerksames Studium des ersten Satzes dieser Definition zeigt, dass Scheibe zufolge ein Kanon dann vorliegt, wenn er „wieder von fornen anfangen“ kann. Vermutlich ist diese Bedingung unbeabsichtigt in seine Bestimmung eingeflossen. Denn diese Formulierung bezeichnet nicht die Klasse des Kanons in ihrer Allgemeinheit, sondern nur eine bestimmte Unterklasse des Kanons: den sogenannten *canone infinito*. Da Scheibe jedoch auch andere Formen des Kanons kennt, die diese Bedingung nicht erfüllen und die dieser Definition nach gar keine Kanons wären, ist ihm an dieser Stelle wahrscheinlich bloß ein Irrtum unterlaufen, der nicht weiter ernst genommen werden muss.

Abgesehen von den Äußerungen Matthesons, die sich nicht wesentlich von den Definitionen Scheibes und Walthers unterscheiden, ist noch Marpurgs (1754, 52) Erläuterung zu diesem Thema interessant: „Ein Canon ist nichts anderes als ein auf die canonische Nachahmung gebautes musicalisches Stück“. Marpurg stützt sich bei dieser Definition auf die systematische Darlegung der imitatio, wie er sie zu Beginn seiner umfangreichen Abhandlung gegeben hat.

Auf einen wichtigen Unterschied sei im Anschluss an die Marpurgsche Definition hier noch einmal hingewiesen: Trotz gewisser Unschärfen hinsichtlich der *imitatio canonica*, sollte man sie nicht mit dem Kanon verwechseln. Wir hatten diesen Umstand, der durch Quellen des 18. Jahrhunderts gestützt wird, in § 7 des IV. Kapitels schon hervorgehoben. Der Kanon gründet sich zwar auf die *imitatio canonica* als satztechnisches Verfahren, aber nicht jede *imitatio canonica* ist deshalb schon ein Kanon.

Nach den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts liegt bei einer nicht vollständig durchgeführten strengen Imitation in einem gewöhnlichen Satz in der Regel kein Kanon vor. Beispielsweise handelt es sich bei den Imitationen der Bratschen im ersten Satz des *Brandenburgischen Konzerts* Nr. 6 in B-Dur (BWV 1051) nicht um einen „Bratschenkanon“. Im Sinne der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts wäre es präziser, in diesem Fall von einer *imitatio canonica* zwischen den Bratschen sprechen.

§ 2 Die Klassifikation des Kanons

Walther (1708, 189) unterscheidet um die Jahrhundertwende zwei verschiedene Arten des Kanons: den freien Kanon und den gebundenen Kanon. Ein freier Kanon, so erläutert er, „ist derjenige, in welchem der Componist nach Belieben jede Consonanz und Dissonanz brauchet“. Im Gegensatz zum gebundenen Kanon, „in welchem er [i.e. der Komponist; R.E.] einiger Consonanz und Dissonanz sich äußert“. Wie einem Zusatz Walthers zu entnehmen ist, geht diese Unterscheidung wahrscheinlich direkt auf Bononcinis *Musico pratico* zurück. Was damit genau gemeint ist, lässt sich anhand von Walthers elliptischen Ausführungen nicht eindeutig bestimmen. Wir werden dieser Unterscheidung aber weiter unten bei Marpurg in sehr viel klarerer Form erneut begegnen.

Zusätzliche Klassifikationen hinsichtlich der Intervalle und der Bewegungsrichtung der Folgestimme werden von Walther (1708, 189) nicht explizit aufgeführt, sondern nur angedeutet: „Beyderseits [i.e. der freie und gebundene Kanon; R.E.] können in Unisono, Quarta, Quinta, ja auch Secunda, Tertia und andern Intervallo, so wohl in motu recto, contrario, als auch zurück gehend auf vielerley Arten gesetzt werden“. In den beigegeführten Notenbeispielen finden sich Kanons in motu recto, in motu contrario und in krebsgängiger Bewegung, allerdings nicht in jedem von ihm aufgezählten Imitationsintervall. Drei imitieren in unisono, zwei in hyperdiatessaron, einer in hypodiatessaron sowie jeweils zwei in hypo- und hyperdiapente. Für Kanons in der Sekunde, Terz, Sexte, Septime und Oktave gibt Walther keine Beispiele.

Auf Bononcinis Abhandlung gehen auch zwei weitere Differenzierungen zurück, die Walther in seinen *Praecepta* angibt. *Erstens* die Unterscheidung zwischen dem *canon infinito*, der auch als *canon circolare* oder „Creiß Canon“ bezeichnet wird und dem *canon finito*. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass im letztgenannten Fall der Schluss des Kanons auskomponiert ist, während beim *canon infinito* die Stimmen stets aufs Neue wieder beginnen können.

Zweitens erwähnt Walther die Trennung von *canone chiuso* und *canone aperto overo risoluto*. Satztechnisch gesehen ist diese Unterscheidung allerdings nicht relevant. Sie bezieht sich lediglich auf die Art und Weise wie ein Kanon notiert ist. Beim geschlossenen (*chiuso*) Kanon wird die Komposition einstimmig notiert, während der offene oder aufgelöste Kanon vollstimmig notiert ist, das heißt dass die potentiell beteiligten Stimmen ausgeschrieben werden.

Von einer Klassifikation des Kanons bei Scheibe (1730, 51) zu sprechen, wäre sicher übertrieben. Er kennt hauptsächlich eine Unterscheidung, die mit derjenigen von Walther identisch ist: den *canone infinito al cercolare* und den *canone finito*. Seine weiteren Bemerkungen beziehen sich lediglich auf einige wenige Aspekte des Kanons, ohne den Gegenstand auch nur annähernd vollständig zu erfassen. So erwähnt er beispielsweise den *canone chiuso*, geht jedoch auf sein Pendant, den *canone aperto*, mit keinem Wort ein.

Die meisten von Scheibe angegebenen Notenbeispiele zeigen Kanons im Einklang. Dass daneben auch andere Imitationsintervalle bei der Abfassung eines Kanons verwendet werden können, kommt nirgendwo direkt zur Sprache. Diese Möglichkeit lässt sich nur indirekt vermuten, wenn Scheibe (1730, 55) darauf hinweist, dass zur Komposition von Fugen „ferner der *Canon alla Quinta*, da nemlich die andere Stimme dasjenige, was die erste vorher angefangen hat, in der *Quinte* drüber, oder *Quarta* darunter nachmachet“, dient. Die Beschränkung auf den Kanon im Einklang beziehungsweise der Oktave lässt sich vielleicht mit pädagogischen Rücksichten erklären. Weil Scheibe im *Compendium* nur die wichtigsten Kompositionsregeln in aller Kürze darzustellen beabsichtigt und sich im letzten Paragraphen des Kanonkapitels ausdrücklich an den „Anfänger“ wendet, erwähnt er vielleicht nur die Art des Kanons, die von ihm selbst und von anderen Theoretiker als die leichteste Form des Kanons angesehen wird (vergleiche auch Stölzel *Anleitung*, 173).

Außer dem *canon alla quinta*, der eigentlich zu den Doppelfugen gehört, da er den doppelten Kontrapunkt der Oktave voraussetzt, geht Scheibe nur kurz auf die Satztechnik der *canones retrogradi* ein.

In der Einteilung Walthers und in der frühen Doppelfugeneinteilung Matthesons (1713) gehört diese Kanonart eigentlich in die Klasse der doppelten Kontrapunkte.

Ebenso eigenartig übrigens wie das Fehlen des *canone aperto* im *Compendium* ist die Tatsache, dass er den Kanon in *motu contrario* mit keinem Wort erwähnt. Ganz allgemein wird die Nachahmung in der Gegenbewegung von anderen Autoren sonst immer als ein nennenswerter Sonderfall der *imitatio* angesehen.

Berücksichtigt man die Art und den Umfang der Behandlung dieses Themas bei Werckmeister (1702), Walther (1708), Mattheson (1725; 1739) und Marpurg (1754) und vergleicht sie mit der Behandlung, die der Kanon im *Compendium* erfährt, dann könnte man sogar glauben, dass Scheibe dieser Satztechnik mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüberstand. Da wir jedoch nichts über die Entstehung und den Zweck der Handschrift Scheibes wissen, die erstmals von Benary 1960 publiziert wurde, ist solch ein Schluss riskant. Möglicherweise ist eine Veröffentlichung der Schrift von Scheibe geplant gewesen, wie Benary (1960, 55) aus Hinweisen im Text zu erkennen glaubt; ob das überlieferte Manuskript dabei eine vorläufige oder eine endgültige Fassung darstellt, wird sich wahrscheinlich nie beantworten lassen. Allerdings ist es ebenso möglich, dass Scheibe absichtlich von einer Publikation Abstand genommen hat. Über die mutmaßlichen Gründe müsste man jedoch spekulieren. Möglicherweise hielt Scheibe es nicht für erforderlich, den Kanon in einem Traktat für Anfänger ausgiebiger zu behandeln. Warum, so könnte fragen, führt er dann aber ausgerechnet den krebsgängigen Kanon auf, den schon 30 Jahre zuvor Werckmeister für reine „Spielerei“ hält und geht überhaupt nicht auf den Kanon in *motu contrario* ein? Auf diese Frage gibt es vielleicht eine plausible Antwort, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden.

Weitet man den Vergleich zwischen Scheibes Abhandlung und den anderen Quellen auf die Behandlung des doppelten Kontrapunkts aus, dann kann man generell feststellen, dass bestimmte Satztechniken von Scheibe im *Compendium* überhaupt nicht angesprochen werden. Damit sind nicht spezielle Techniken wie die *contrappunti con obblighi* gemeint, sondern ganz gewöhnliche Verfahren wie die *imitatio in motu contrario*. Sie fehlt nicht nur im Kapitel über die Fugen und dem Kanon, sondern auch im Kapitel über die doppelten Kontrapunkte. Eine Erklärung für diese Nachlässigkeiten kann nicht in einer „frühgalanten Musikauffassung“ und einer damit verbundenen Abwertung des Kontrapunkts begründet sein, da wichtige Daten dagegen sprechen: Scheibes detailliertes Interesse für die Einteilung der freien Imitation und für die Fuge, sowie die Genauigkeit mit der kontrapunktische Satztechniken nicht nur im *Compendium*, sondern auch immer wieder im *Critischen Musicus* behandelt werden. Schließlich sein ausdrückliches Bekenntnis zur Notwendigkeit kontrapunktischer Satztechniken: „Ich verachte keineswegs die Fugen, und den nach seinen vornehmsten Veränderungen in der Umkehrung stehenden Contrapunct. Diese Stücke der musikalischen Composition muß jedweder Componist nothwendig nicht nur verstehen, sondern auch vollkommen zu verfertigen wissen“ (Scheibe 1745, 98).

Nicht zuletzt wird unsere Untersuchung im nächsten Kapitel ergeben, dass Scheibe satztechnische Verfahren beschreibt, die gerade typisch für den mehrstimmigen, das heißt kontrapunktischen Satz der Bachzeit sind. Die einzig plausible Erklärung für die Unterschiede zwischen dem *Compendium* und anderen etwa zeitgleichen Quellen, scheint mir einerseits die unterschiedliche Zielgruppe und damit verbundene pädagogische Rücksichten zu sein oder andererseits die Möglichkeit, dass das Manuskript nicht abgeschlossen und in dieser Form vermutlich auch nicht zur Publikation bestimmt war.

Mattheson (1739, 393) behandelt im *Capellmeister* die Kanons nicht mehr gemeinsam mit den Doppelfugen, sondern führt sie eigenständig auf. Er übernimmt die Einteilung, die Berardi in seinen *Documenti armonici* vorgeschlagen hat und beschränkt sich auf erläuternde Zusätze. Die Kanons zerfallen demnach in die folgenden „zwölf Arten“ (Mattheson 1739, 395):

- canone all' unisono, al sospiri
- canone all' unisono, doppio mezza pausa, sopra un canto fermo
- canone alla seconda di sotto
- canone alla terza di sotto
- canone alla quarta di sotto
- canone alla quarta di sopra
- canone alla quinta di sotto
- canone alla sesta inferiore
- canone alla sesta superiore
- canone alla settima inferiore
- canone della diapason inferiore

Die Einteilung ist gleich in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. *Erstens* handelt es sich nur um elf und nicht um zwölf verschiedene Arten von Kanons: Mattheson hat vergessen die elfte Art anzugeben.

Versucht man nun *zweitens*, die fehlende Art zu ergänzen, dann weiß man nicht recht, *wo* man das tun soll. Sowohl beim Kanon im Einklang, dem in der Sekunde, Terz und Quinte, wie auch dem in der Septime und Oktave fehlt eine Nachahmungsform; je nachdem, ob die Folgestimme über oder unter der Initialstimme beziehungsweise dem Cantus firmus einsetzt.

Etwas später erwähnt Mattheson (1739, 409) dann noch eine weitere Kanonart, die in seiner ursprünglichen Liste nach Berardi fehlte: bei ihr tritt die Folgestimme in hyperdiapente ein. Warum aber die anderen Kanons, zum Beispiel der *canone alla Settima superiore*, nicht erwähnt werden, bleibt ein Rätsel. Möglicherweise hat Mattheson nicht einfach nur einige Kanonformen vergessen, sondern ist unter Umständen davon ausgegangen, dass *nicht alle möglichen Imitationsintervalle* für die Komposition eines Kanons auch wirklich brauchbar sind. Zum Kanon, so schreibt er, „können doch verschiedene Intervalle, ja fast ein jedes, ebenmäßig dazu dienen“ (Mattheson 1739, 408). Nimmt man die von mir unterstrichene Nuance ernst, dann bezieht sich Mattheson nur auf einen Teil und nicht auf alle möglichen Intervalle. Eine Begründung für diese Beschränkung bliebe er bei dieser Interpretation allerdings schuldig.

Drittens sind die Einteilungskriterien etwas eigenartig. Statt von *einem* Merkmal auszugehen, handelt es sich bei allen Fällen um die Konjunktion von *zwei* Merkmalen: Imitationsintervall und Einsatzort (über oder unter der Initialstimme). Obwohl Merkmalskombinationen theoretisch gesehen nicht ausgeschlossen sind, sind sie praktisch gesehen nicht sonderlich nützlich (Da es sich um eine Konjunktion verschiedener Merkmale handelt, kann natürlich jede Merkmalskombination für eine Klassifikation in ihre Konjunktionsglieder zerlegt werden). Beim Kanon im Einklang werden zudem noch zwei Aspekte erwähnt, die bei einer Klassifikation eigentlich völlig nebensächlich erscheinen: Der *canone all' unisono* muss demnach *al sospiro*, das heißt nach einer Viertelpause oder *doppo mezza pausa* beziehungsweise nach einem halben Takt Pause, eintreten.

Außer diesen Arten erwähnt Mattheson (1739, 396) „noch eine künstlichere Art dieser Kreis=Fugen, bey welchen die Guida oder Führstimme das erstemahl so gesungen wird, wie sie auf dem Papier stehet, die consequenza oder Folgestimme aber durch eine Gegenbewegung der Intervalle, und durch verdoppelte, auch wol verminderte Geltung der Noten. [...] Der krebsgängigen und Rätzelmäßigen Circkellieder nicht zu gedenken: Von welchen allen die Beispiele herzusetzen viel zu weitläuffig fallen würde“.

Hinsichtlich dieser beiden letztgenannten Kanonarten ergibt sich zwischen Mattheson und Scheibe eine interessante Parallele. Zu Beginn seines Kapitels über den Kanon kündigt Mattheson (1739, 396) im *Capellmeister* an, dass er auf eine detaillierte Behandlung der „krebsgängigen und Rätzelmäßigen“ Formen eigentlich verzichten will, weil von „allen die Beispiele herzusetzen viel zu weitläuffig fallen würde“. Und er begründet seine Absicht weiter: „weil man leicht erachten kan, daß bey solchen Dingen sehr viel gezwungenes mit unterlaufen müsse, so ist gewiß, daß der Klang die Mühe lange nicht vergütet“.

Während der Arbeit an dem Buch scheint er seine Absicht aber geändert zu haben, denn die §§ 49-62 beschäftigen sich nun doch mit dem *canone enigmatico* und dem *canon cancrizans*. Die angesprochene Parallele zu Scheibe besteht darin, dass auch Mattheson auf der einen Seite detaillierte Anweisungen zur Komposition eines krebsgängigen Kanons gibt, aber auf der anderen Seite den Kanon in der Umkehrung nur kurz als „canonische Plackerey“ (Mattheson 1739, 409) abfertigt. Scheibe erwähnt den Letzteren ja überhaupt nicht. Vergleicht man Matthesons Anweisungen zur Abfassung eines krebsgängigen Kanons mit den Arbeitsschritten, die zur Komposition eines Kanons in der Umkehrung notwendig sind, dann scheint die Komposition krebsgängiger Kanons tatsächlich „leichter“ zu sein. Während der Kanon in der Umkehrung Takt für Takt entworfen werden muss, kann der *canon cancrizans* nämlich einfach in zwei Arbeitsschritten hergestellt werden: indem „man erstlich die völlige Helffte zu Papier bringen, und denn darüber oder darunter einen Contrapunct anbringen muß“ (Mattheson 1739, 413). Danach wird der hinzugefügte Kontrapunkt im zweiten Arbeitsschritt einfach in seiner krebsgängigen Form, das heißt von hinten nach vorn, an den ersten Teil angehängt. Der Grund, warum der Kanon in der Umkehrung bei Scheibe nicht auftaucht, ist also mit großer Wahrscheinlichkeit rein didaktischer Natur.

Wenden wir uns zum Schluss der Darstellung des Kanons durch Marpurg zu. Abgesehen vom Unterschied bezüglich der Anzahl der Stimmen und der unterschiedlichen Notationsart (*chiuso*, *aperto*), greift er bei der Einteilung des Kanons wiederum auf seine, anlässlich der *imitatio* vorgetragene Systematik zurück: „Da die canonische Nachahmung mit allen Intervallen der Octave geschehen kann: so entstehen daher folgende acht Hauptgattungen des Canons“ (Marpurg 1754, 57). Neben der Einteilung in Imitationsintervalle kann der Kanon zudem *erstens* hinsichtlich der „melodischen Bewegung“ in den Kanon in der Gegenbewegung, in der rückgängigen (= krebsgängigen) Bewegung (Marpurg 1754, 64 ff.) und der rückgängigen Gegenbewegung (Marpurg 1754, 113 ff.) unterschieden werden. Angesichts der Dauern erfolgt *zweitens* eine Unterscheidung in den Kanon *per augmentationem* oder *per diminutionem*. Weiter ist *drittens* eine Unterscheidung danach möglich, ob die Nachahmung des Kanons in „gleicher oder widriger Bewegung“ (Marpurg 1754, 93), das heißt in *ordinario* oder *contrario tempore*, geschieht.

Darüber hinaus unterscheidet Marpurg den Kanon noch in zwei anderen Hinsichten, die von der *imitatio* her nicht bekannt sind. Es handelt sich um die Trennung zwischen dem eigentlichen oder gebundenen und dem uneigentlichen, freien oder ungebundenen Kanon, die wir oben bei Walther schon angetroffen hatten. Dort war nicht deutlich geworden, worin der Unterschied zwischen beiden Formen besteht. Marpurg hingegen lässt seinen Leser nicht im Unklaren: der eigentliche Kanon imitiert die Initialstimme intervallgenau und der uneigentliche Kanon imitiert stufengenau.

Es ist nicht weiter schwer, im Werk J. S. Bachs Beispiele für die meisten der oben genannten Kanonarten finden. Bekanntlich lehnt sich sogar die Konzeption einiger Werke, wie etwa die der *Goldberg-Variationen* (BWV 988) auffällig an die Einteilungsmerkmale bestimmter Klassifikationen an. Daraus folgt natürlich nicht, dass Bach diese Werke abhängig von irgendwelchen Kanontraktaten komponiert hat. Es sei denn, man geht im Anschluss an Butler (1983) davon aus, dass die Berardi-Klassifikation in Matthesons *Capellmeister* (1739) nicht nur die *Kunst der Fuge*, sondern auch die *Goldberg-Variationen* (1741) beeinflusst hat. Nahe liegender ist meiner Ansicht nach jedoch die Annahme, dass solche Unterscheidungen in der einen oder anderen Form im 18. Jahrhundert bekannt und verbreitet waren.

Kapitel IX

Die imitatio als satztechnisches Mittel

Auf die Bedeutung von Scheibes Ausführungen zur imitatio in dessen *Compendium Musices Theoretico-Practicum* hat 1982 bereits Günther Wagner hingewiesen. Wagner (1982, 46) glaubt, „daß hier eine Satztechnik, die wir als motivische Arbeit zu bezeichnen uns angewöhnt haben, sehr weitgehend vorformuliert ist und eine Musik, wie sie von der Norddeutschen Schule, insbesondere von Quantz und Carl Philipp Emanuel Bach gepflegt, adäquat in Worte gefaßt wurde“. Aus drei Gründen halte ich die Behauptung, dass Scheibes Bemerkungen auf die Satztechnik der Vorklassik zu beziehen sind oder sie „vorformulieren“, für problematisch.

Erstens gibt es keinen vernünftigen Grund anzunehmen, dass Scheibes *Compendium*, für das Benary (1960, 55) 1736 als terminus post quem non vorschlägt, seiner Zeit voraus wäre. Jedenfalls teilt Wagner keine entsprechende Prämisse für eine solche Schlussfolgerung mit und gibt damit auch keine hinreichende Begründung seiner Hypothese an. Außerdem ist der Ausdruck „vorformulieren“ nicht nur sehr vage, sondern auch noch mit einer Reihe von zweifelhaften Voraussetzungen belastet.

Zweitens zeigen Scheibes Darlegungen eine gute Übereinstimmung mit Daten, die aus anderen, zeitgleichen Quellen gewonnen werden können, wie zum Beispiel denen Matthesons. Falls Wagners Behauptung wahr wäre, müsste man folgern, dass auch alle diese Quellen ihrer Zeit voraus sind. Dies scheint mir allerdings wenig wahrscheinlich zu sein.

Drittens können Scheibes Ausführungen umstandslos an Kompositionen des sogenannten Hochbarocks expliziert werden. Insbesondere was den Stellenwert des Themas als Ausgangspunkt der musikalischen Verarbeitung betrifft, ergeben sich interessante Parallelen zur (mutmaßlichen) Arbeitsweise J. S. Bachs (vergleiche Marshall 1972). Damit ist der Zweck des vorliegenden Kapitels auch schon skizziert: In den folgenden Abschnitten werde ich versuchen zu zeigen, dass das von Scheibe, Mattheson und C. G. Ziegler angegebene begriffliche Inventar sich auf die Satztechnik des sogenannten „Spätbarock“ bezieht und geeignet ist, viele Werke Johann Sebastian Bachs angemessen zu beschreiben (vergleiche Kapitel IV, § 2).

Wenn man Scheibes Hinweise in ihrer ganzen Allgemeinheit ernst nimmt, ergeben sich wenigstens zwei Folgerungen daraus. Oder etwas weniger verbindlich formuliert, darf man wenigstens zwei Eigenschaften von einem Werk erwarten, das der *imitatio* verpflichtet ist: Erst einmal müsste das Werk in irgendeiner Reihenfolge aus thematischen und imitatorischen Abschnitten bestehen. Diese Reihenfolge oder Ordnung sollte möglichst lückenlos sein, da sonst der Zusammenhang im Scheibeschen Sinne nicht gewährleistet wäre. Und zweitens müsste zwischen den imitatorisch „durchgeführten“ oder „durchgearbeiteten“ Themen eine irgendwie geartete Ähnlichkeit bestehen.

§ 1 Die imitatio als Mittel der Durcharbeitung

Was unter Nachahmung genau zu verstehen ist und wie die imitatorische Durcharbeitung eines zweistimmigen Satzes im Rahmen einer Arie aussieht, hat Mattheson (1739, 335) im *Capellmeister* an einem Beispiel Francesco Gasparinis demonstriert. Auch ohne die gesamte Arie zu kennen, lohnt es sich, die von Mattheson zusammengestellten Notenbeispiele gemeinsam mit seinen Erläuterungen zu studieren. Sie gestatten nämlich einen genaueren Einblick in das, was der Hamburger Musiktheoretiker unter Nachahmung und damit auch unter Ähnlichkeit verstanden hat. Außerdem soll uns dieses Beispiel helfen, die allgemeinen Bemerkungen Scheibes besser zu verstehen.

Laut Mattheson wird der in den Instrumenten beginnende und die Arie einleitende „Haupt=Satz“ anfänglich durch den Sopran nachgeahmt; und zwar im Wesentlichen unverändert, wie Matthesons knappe Bemerkung vermuten lässt. Später jedoch auf solche Weise, wie sie durch die darunter stehende Notenzeile des folgenden Notenbeispiels repräsentiert wird.

Ex. 44: Instrumentalthema und Sopranachahmung der Gasparini-Arie

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Haupt=Satz' and the bottom staff is labeled 'Sopran'. Both staves are in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The 'Haupt=Satz' staff contains a melodic line with several notes marked with an asterisk (*). The 'Sopran' staff contains a more rhythmic line, also with several notes marked with an asterisk (*). The asterisks indicate points of imitation between the two parts.

Die Ähnlichkeit zwischen beiden Stimmen ist offensichtlich recht vage. Nur die mit einem Stern gekennzeichneten Noten weisen eine deutliche, rhythmische oder intervallische Ähnlichkeit auf.

„Die nächste geschickte und versetzte Nachahmung des Haupt=Satzes“ findet sich laut Mattheson kurz darauf zwischen verschiedenen, wiederum nicht näher bezeichneten Instrumenten und dem Bass:

Ex. 45: Partielle Nachahmung der Oberstimme durch die Bassstimme

The image shows a piano accompaniment with two staves: a treble clef staff (Oberstimme) and a bass clef staff (Bassstimme). The treble staff has a melodic line with several sixteenth-note groups. The bass staff has a more rhythmic line. Several rectangular boxes (window markings) are drawn around specific notes in both staves, with lines connecting them to show the relationship between the two parts. The boxes indicate where the bass part imitates the treble part.

Zu Beginn imitiert die Bassstimme die drei Sechzehntelnoten der Oberstimme. Den anschließenden Quintfall der Oberstimme (a^2-d^2) verändert die Unterstimme bereits zum verminderten Quintfall (c^1-fis). Wie der weitere Verlauf der Unterstimme zeigt, wird dieses viertönige Motiv kurz darauf zweimal wiederholt. Die Wiederholung ist jedoch keine einfache Repetition eines Motivs, sondern kann als partielle imitatio in hypodiapason relativ zur Oberstimme interpretiert werden. Im Ex. 45 ist der Zusammenhang durch die Fenstermarkierungen wiedergegeben.

(Auf weitschweifige Beschreibungen des Notenbeispiels soll an dieser Stelle verzichtet werden, da der Leser die Abweichungen beziehungsweise Übereinstimmungen hinsichtlich der Intervalle und Dauern zwischen der Initial- und der Folgestimme sicher selbst erkennen kann.)

Das dritte und letzte Beispiel wird von Mattheson (1739, 335) mit den folgenden Worten eingeleitet: „Und endlich, nachdem auch im letzten Theile der Arie sothane imitationes hin und wieder mit Verstande angebracht worden, nimmt die Singstimme unter andern, auf nachstehende Weise, dergleichen noch einmahl, samt den Instrumenten vor“. Hervorgehoben wird von Mattheson an diesem Beispiel nicht die Nachahmung, wie bei den beiden anderen Notenbeispielen, sondern der Aspekt der „Durcharbeitung“ des Themas.

Ex. 46: Durcharbeitung der Motive in der Gasparini-Arie

The image shows a piano accompaniment with two staves: a treble clef staff (Oberstimme) and a bass clef staff (Bassstimme). The treble staff has a melodic line with several sixteenth-note groups. The bass staff has a more rhythmic line. Several rectangular boxes (window markings) are drawn around specific notes in both staves, with lines connecting them to show the relationship between the two parts. The boxes indicate where the bass part imitates the treble part.

Während die Instrumente (in der oberen Notenzeile) das Motiv in der Oberstimme aus dem vorherigen Ex. 45 aufgreifen, bezieht sich die Singstimme auf das viertönige Motiv der Unterstimme, das in den Melodieverlauf zweimal eingebettet wird (vergleiche die Fenstermarkierungen). Wichtig ist bei dieser Bezugnahme, dass die quantitas intrinseca der Notenwerte erhalten bleibt.

Was das kurze Beispiel mit seinen ebenso kurzen Erläuterungen so wertvoll macht, ist die Tatsache, dass Mattheson hier die Nachahmung im Rahmen der *imitatio partialis* schildert. Probleme, wann Motive zwischen zwei verschiedenen Stimmen noch als ähnlich anzusehen sind und wann nicht, entstehen nämlich hauptsächlich angesichts der *imitatio partialis*. Die *imitatio canonica* ist in dieser Hinsicht vergleichsweise unproblematisch, da sie von vornherein restriktiveren satztechnischen Bedingungen unterliegt (vergleiche dazu als Beispiel Matthesons (1739, 126 f.) kurze Beschreibung eines zweistimmigen imitatorischen Satzes im Rahmen der *imitatio canonica*).

Vergleicht man das Gasparini-Beispiel Matthesons mit den vagen Informationen im *Compendium* von Scheibe, so gewinnen Scheibes Ausführungen zur *imitatio* vor diesem Hintergrund etwas mehr Kontur. Rufen wir uns die entsprechenden Passagen noch einmal kurz in das Gedächtnis zurück. Die Imitation, schreibt Scheibe (1730, 40), sei ein Verfahren „ein gewisses erwehlttes Thema oder kurz gefaßte Melodie [...] nach zumachen, und mit einer zierlichen Veränderung durch zu arbeiten“. Mattheson präsentiert mit dem „Haupt=Satz“ der Gasparini-Arie solch ein entsprechendes Thema beziehungsweise eine kurz gefasste Melodie. Er hält es überhaupt nicht für erforderlich, jene Nachahmungen anzugeben, wo die Singstimme „folgendergestalt“, das heißt eng an die Gestalt der Initialstimme gebunden imitiert, sondern er geht gleich zu einem späteren Fall der Nachahmung über, der nur eine vermittelte Ähnlichkeit mit der vorausgehenden Stimme zeigt (Ex. 44). Auch die anderen Notenbeispiele verdeutlichen, dass die Ähnlichkeit zwischen den Themen und ihren Imitationen teilweise einen äußerst vermittelten und damit graduellen Charakter besitzen.

Neben diesem Aspekt, der unter anderem das weitreichende Verständnis der *imitatio partialis* demonstriert, ist ein weiterer Gesichtspunkt von entscheidender Bedeutung. Da Mattheson sich bei allen von ihm angegebenen Nachahmungen der Gasparini-Arie ausdrücklich auf das Thema bezieht, liegt hier wohl ein Beispiel dafür vor, wie das Thema im Verlauf des Werkes „mit einer zierlichen Veränderung durch zu arbeiten“ ist. Zur Erinnerung soll noch ein weiteres Mal Scheibe (1730, 42 f.) zu Wort kommen, der das Verfahren der Durcharbeitung in Verbindung mit der Nachahmung ja hervorhebt: „Jedwedes musicalisches Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kann nun niemals anders geschehen, als wenn die *Melodien* richtig eine aus der anderen fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der *Piece* gebrauchten Satze. Diesen Satz nun der vorangehet, suchet man also mit neuen diesen Satze gleich förmigen *Melodien* durch das ganze Stück, es sei nun was es wolle, gleichsam durchzuführen und zu *imitiren*“.

Matthesons Erläuterungen zeigen sehr genau den von Scheibe geforderten Rückgriff auf „den zu Anfang der *Piece* gebrauchten Satze“ durch die ständige Wiederkehr und Abwandlung einzelner Motive des Themas und deren Einbettung in nicht unmittelbar themenbezogene Zusammenhänge. Geht man dieser Spur in Matthesons Notenbeispielen nach, so erhält man in der Tat eine Folge von miteinander verwandten oder ähnlichen Motiven:

Ex. 47: Übersicht über die Ähnlichkeit zwischen den Motiven der Notenbeispiele Matthesons

Haupt=Satz



Imitation im Sopran



Instrumentales Zwischenspiel



Imitation durch die Baßstimme



Instrumentale Durcharbeitung



Durcharbeitung im Sopran



Die untereinander stehende Zusammenstellung der Motive erfolgt in der Reihenfolge ihres Erscheinens in den Notenbeispielen. Abgebildet ist jeweils der Beginn der entsprechenden Stimme. Bei der ersten Nachahmung durch den Sopran (zweites System) wurde außerdem der weitere Verlauf mit angegeben (getrennt durch einen senkrechten Strich), da er ebenfalls eine starke Ähnlichkeit mit den anderen Motiven zeigt. Zur besseren Übersicht wurden alle Notenbeispiele untereinander etwas eingerückt. Anhand dieser Zusammenstellung kann man die Ähnlichkeit zwischen den Tonfolgen erkennen. Sie fußt in erster Linie auf einem Motiv, das aus zwei aufwärts gerichteten Sekundintervallen mit einem anschließenden abwärts gerichteten Intervallsprung besteht.

Es ist sogar möglich, den zweiten und dritten Takt des „Haupt=Satzes“ der Gasparini-Arie auf seinen ersten Takt „zurückzuführen“:

Ex. 48: Ähnlichkeitsbeziehungen innerhalb des Hauptsatzes

Takt 1



Takt 2



Takt 3



Wie sich anhand der durch Striche gekennzeichneten Zuordnungen erkennen lässt, kann die viertönige Sechszehntelgruppe in T. 2c als Variante im Sinne des T. 1b aufgefasst werden. Wichtig ist auch in diesem Zusammenhang, dass die *quantitas intrinseca* bei dieser Variation erhalten bleibt. Unter Umständen könnte man sogar schon aus dem Motiv in T. 2b ($h^1-c^2-d^2-f^1$) eine Verwandtschaft zum ersten Takt konstruieren. Zu Beginn des dritten Takts findet sich dann das Motiv, das nach Mattheson im Verlauf der Arie verschiedentlich immer wieder aufgegriffen wird.

Auch wenn das elliptische Beispiel von Mattheson sicherlich nicht als ausgeführte Werkbeschreibung oder musikalische Analyse zu betrachten ist, hilft es doch die Erläuterungen Scheibes zu präzisieren. Dass „die Melodien richtig eine aus der anderen fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der *Piece* gebrauchten Satze“ scheint buchstäblich und nicht bloß im übertragenen Sinne gemeint zu sein.

Die Analogie zwischen Scheibes informellen Erläuterungen im *Compendium* und Matthesons Beschreibung der Gasparini-Arie wird noch deutlicher, wenn man Scheibes Exkurs zur Arie, der sich unmittelbar an seine allgemeinen Ausführungen über die Nachahmung und Durcharbeitung eines Hauptsatzes anschließt, mit heranzieht. Aus ihm wird zudem ersichtlich, dass das Prinzip der satztechnischen Durcharbeitung eines Themas den Sinn hat, *die Einheit des Affektes* zu gewährleisten, der ja eng an die melodische Erfindung (*inventio*) und damit an den Hauptsatz gebunden ist: „Hieraus [i.e. aus der Imitation und Durcharbeitung eines Hauptsatzes; R.E.] fließet auch eine in einer Arie so nöthige und gleiche Ausdrückung der darinnen befindlichen Gemüths-Bewegung; denn der Anfang oder die von denen Instrumenten voraus gespielten Reihen der Tackte müssen eine der Sache gemäße Melodie spielen, durch solche das innerliche Wesen ausdrücken, und folglich uns gleichsam zu der Gemüths Bewegung die die Arie in sich faßet, vorbereiten. Diese Melodie so voran gegangen, muß nunmehr der Sänger bekommen, oder wenigstens einen gleichförmigen und daraus fließenden Gesang hören lassen; welcher hernach theils von den Instrumenten, theils auch von dem Sänger durchaus biß ans Ende fortgeföhret wird: wobey sich immer die vorhergegangene Haupt *Melodie*, mit einer scharfsinnigen Einmischung hervor thun muß. Hat der Sänger die Arie angefangen, wie solches oft geschieht, so verrichten die Instrumente was ich jezo vom Sänger gesagt habe. Ist aber die *Piece* alleine vor Instrumente gesetzt, und etwan ein Concert, so gehen wo nicht allemahl doch meistens die Riepien-Stimmen mit der Haupt *Melodie*, so das ganze Stück *dirigirt* voraus, und man hält bey nahe eben die Ordnung, so in der Arie bemerkt worden ist: also, daß alles aus dem ersten Saze entstehet; welcher sich auch wechselweise in einem andern oder auch in eben den Thon damit ich angefangen habe, dann und wann mit hören läßt“ (Scheibe 1730, 43).

Wenn auch die Darstellung der satztechnischen Nachahmung und Durcharbeitung in diesen beiden herangezogenen Quellen keine exakte Bestimmung der *imitatio* liefert, ergibt sich doch ein intuitives Verständnis für das satztechnische Verfahren. Dabei war es Absicht, das satztechnische Verfahren anhand von Quellen nachzuweisen, deren Entstehungsdatum deutlich vor 1750, dem Todesjahr J. S. Bachs, liegt.

Bis zu diesem Punkt gekommen, möchte ich zum Abschluss des vorliegenden Paragraphen noch darauf hinweisen, dass bei der oben gegebenen Darstellung und Argumentation keine Annahmen über motivische „Substanzgemeinschaften“, „thematische Kerne“, „entwickelnde Variation“ etc. gemacht wurden. Wir haben lediglich versucht, durch eine genaue Untersuchung zweier Quellentexte ein bestimmtes satztechnisches Verfahren des 18. Jahrhunderts zu präzisieren und damit besser zu verstehen. Ob sich aus unserer Untersuchung irgendwelche Folgerungen bezüglich moderner Musiktheorien ergeben, sei an dieser Stelle dahingestellt.

§ 2 De artificio variandi

Zusammen genommen vermitteln die Ausführungen Scheibes und die knappe Werkbeschreibung Matthesons einen deutlicheren Eindruck davon, was unter der Durcharbeitung eines musikalischen Satzes zu verstehen ist. Dennoch bleibt die Frage offen, auf welche technischen Prinzipien sich die Durcharbeitung stützt. Natürlich wäre es wünschenswert, über das satztechnische Verfahren, das heißt über die Regeln zur Variation eines Themas Genaueres zu wissen, um mögliche Zusammenhänge in Kompositionen des 18. Jahrhunderts besser aufspüren zu können. Nicht zuletzt könnte durch eine bessere Kenntnis der zulässigen oder möglichen Variationstechniken auch der interpretatorische Spielraum heutiger Werkbeschreibungen enger eingegrenzt werden.

Ein erster Versuch, das Konzept der Durcharbeitung eines musikalischen Satzes oder Themas anhand der überlieferten Quellenlage aus dem 18. Jahrhundert zu rekonstruieren, geht auf Klaus-Jürgen Sachs (1980) zurück. Meines Wissens ist seine, am Bachschen Choralatz exemplifizierte Arbeit bis heute der einzige ernsthafte Versuch dieser Art geblieben. Anknüpfend an Äußerungen Carl Philipp Emanuel Bachs und vor allem im Rückgriff auf die im 2. Teil der *Musicalischen Handleitung* Friedrich Erhardt Niedts (1721) überlieferte Variationstechnik zeigt Sachs, wie die dort beschriebene Intervallvariatio im Rahmen der Generalbasslehre in Bachs *Orgelbüchlein* in den Dienst der musikalischen Figuration gestellt wird.

Obwohl Niedt die Variationstechniken anhand des einfachen Generalbasssatzes darstellt, wurden diese Verfahren mit großer Wahrscheinlichkeit auch in der kompositorischen und extemporierten Praxis des kontrapunktischen Satzes eingesetzt. Diese Hypothese wird durch zwei Indikatoren gestützt: Einerseits durch den Nachweis von Sachs (1980), dass die Niedtschen Kunstgriffe in Bachschen Choralbearbeitungen zu finden sind, und andererseits durch die Tatsache, dass Mattheson im

Capellmeister mehrfach Choralbearbeitungen als Anwendungsfälle kontrapunktischer Satztechniken erwähnt.

Um sicher zu gehen wäre es jedoch wünschenswert, über eine Quelle aus dem 18. Jahrhundert zu verfügen, die (i) das Variationsverfahren in allgemeiner Form darstellt und (ii) den Variationsspielraum näher bestimmt. Glücklicherweise gibt es eine Quelle, die diese beiden Bedingungen erfüllt. Dabei handelt es sich um C. G. Zieglers *Anleitung zur musikalischen Composition*, die im 3. Kapitel einen relativ systematischen Überblick über das Verfahren der *artificio variandi* oder *Von der Wissenschaft zu variieren* enthält. Die dort geschilderten Variationstechniken unterliegen keinen bestimmten satztechnischen Restriktionen. Vor allem sind sie nicht auf den Generalbass eingeschränkt, sondern sie können in allen denkbaren Fällen mehrstimmiger themengebundener Musik Anwendung finden. Darüber hinaus kann der Variationsspielraum der kontrapunktischen Durcharbeitung anhand der Darstellung von Ziegler tatsächlich genauer bestimmt werden, da die Intervallvariatio nur einen kleinen Teil des Kapitels ausmacht. Der weitaus größte Teil seines Kapitels beschäftigt sich mit der möglichen Variation von Tondauern, Tonfolgen, Taktarten und ihren möglichen Kombinationen.

Zieglers Darstellungen der *Artificio variandi* sind stark redundant und bieten aus heutiger „musikanalytischer“ Sicht vielleicht keine umwerfend neuen Erkenntnisse. Dennoch ist diese Quelle im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung nicht zu unterschätzen, denn sie erfüllt genau die beiden oben genannten Bedingungen (i) und (ii). Sie belegt, dass Variationstechniken nicht nur im Generalbasssatz verwendet wurden und dass musikalische Themen mit ihrer Hilfe im Verlauf eines musikalischen Satzes tiefgreifenden Veränderungen unterworfen werden können. Damit liefert das Manuskript Zieglers eine satztechnische Präzisierung des Durcharbeitungskonzepts von Scheibe und Mattheson und nicht zuletzt gewinnt man dadurch eine genauere Vorstellung über die mögliche Bandbreite satztechnischer Veränderungen von Themen oder Motiven.

Vorbehaltlich aller gebotenen methodologischen Vorsicht hinsichtlich der Repräsentativität des unveröffentlichten Zieglerschen Traktats, kann man vielleicht davon ausgehen, dass die Durcharbeitungstechnik in Verbindung mit der Nachahmung nicht bloß ein intuitiv angewendetes Verfahren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern als satztechnisches Mittel mit großer Wahrscheinlichkeit schon Gegenstand der Kompositionslehre und -praxis war, wie Sachs (1980) bereits im Fall der Bachschen Choralbearbeitungen gezeigt hat. Da der Leser den vollständigen Text des Zieglerschen Kapitels als Übertragung im Anhang B findet, fassen wir uns im vorliegenden Paragraphen kurz.

Laut C. G. Ziegler (*Anleitung*, 68) besteht die Funktion des *Artificio variandi* darin, „der Invention mercklich zu helfen, die Einfälle (Inventiones) zu bereichern, die Themata und erwehlten passagen zu extendiren, und zu erweitern“. Diese Technik ist grundsätzlich auf jede Form musikalischer Themen anwendbar: „Alle Inventiones[,] alle Themata, und überhaupt alle Melodien, sie mögen seyn was für welche es wollen, können nach diesen principiis variationes beurtheilet werden, alle melodien können hier nach fast unzählige mahl verändert, versetzt, verbeßert, Bunter und Krauser oder auch die schon Bunten und Krausen, langsamer und ebenträchtiger gemacht werden“ (Ziegler *Anleitung*, 71).

Zu Beginn seines Kapitels unterscheidet Ziegler (*Anleitung*, 71 f.) zwei verschiedene Formen der Variationstechnik. Für beide Formen wird eine bestimmte Menge von Tönen vorausgesetzt. Im einen Fall erfolgt die Variation durch Hinzufügung von weiteren Tönen, während im anderen Fall aus der vorausgesetzten Menge Töne entfernt werden. Da Ziegler den letzteren Fall für unproblematisch hält, behandelt er nur den ersten Fall.

Im nächsten Schritt werden von Ziegler (*Anleitung*, 72) alle theoretisch möglichen Variationen in zwei Klassen eingeteilt: Reine Variationen und unreine Variationen. Reine Variationen beziehen sich immer nur auf eine konstante Menge vorausgesetzter Töne, wie beispielsweise einen Akkord oder ein Thema. Unreine Variationen zeichnen sich hingegen dadurch aus, dass den vorausgesetzten Tönen weitere, das heißt neue Töne hinzugefügt werden. In den meisten Fällen handelt es sich bei diesen neuen Tönen modern gesprochen um „Durchgangstöne“ oder „Wechseltöne“; Ziegler selbst nennt sie meistens „Neben-Noten“.

Anmerkung. Streng genommen ist Zieglers Bestimmung der reinen Variationen übrigens nicht widerspruchsfrei, da sie mit einem seiner Variationsprinzipien in Konflikt gerät. Obwohl er reine Variationen als solche Variationen bestimmt, bei denen die einmal vorausgesetzten Töne beibehalten werden und insbesondere keine neuen Töne hinzukommen, zählt er dennoch die Oktavversetzung von Tönen in diesem Rahmen zu den zulässigen Variationsoperationen. Oktavversetzte Töne sind jedoch nicht miteinander identisch, sondern sie gehören nur der gleichen Tonhöhenklasse an und können deshalb bestenfalls äquivalent sein.

Die Unterscheidung zwischen reinen und unreinen Variationen beinhaltet keine Wertung, wie Ziegler hervorhebt. Ganz im Gegenteil seien „die unreinen Variationes nicht allein eben so gut und schön [...] als

die Reinen, sondern solche Klingen offermahls noch viel artiger, indem sie etwas fremdes, und offermahls was gallantes an sich haben“ (Ziegler *Anleitung*, 74).

Insgesamt gibt Ziegler neun verschiedene Prinzipien an, nach denen eine reine Variation eines Akkords oder Themas vorgenommen werden kann.

- (1) Variation durch Permutation der Töne
- (2) Variation der Taktart
- (3) Variation der Tondauer
- (4) Variation durch einfache Tonrepetition
- (5) Variation durch doppelte Tonrepetition
- (6) Variation durch punktierte Tondauern
- (7) Variation durch Oktavierung
- (8) Variation durch Triolen
- (9) Variation durch hinzugesetzte Pausen

Da die Töne des Themas oder eines Akkords bei den reinen Variationen unverändert bleiben, beziehen sich die meisten Variationsprinzipien auf die Veränderung der Dauern von Tönen. Ziegler (*Anleitung*, 129) weist darauf hin, dass mit diesen Prinzipien die Möglichkeiten zur Veränderung von Tonfolgen noch lange nicht erschöpft sind, sondern er „habe nur das nöthigste, und nützlichste davon beygebracht, ohne Noth aber die Sachen nicht häuffen wollen“. Zudem ist es durchaus möglich, mehrere Prinzipien auf ein und dieselbe Tonfolge anzuwenden und somit kombinierte Variationen zu erhalten.

Zieglers Darstellung der unreinen Variationen ist der Sache entsprechend weniger umfangreich und systematisch als diejenige der reinen Variationen. Da das Hauptprinzip der unreinen Variationen in der Ergänzung einer gegebenen Tonfolge um weitere Töne besteht, kommen die unreinen Variationen „bloß und allein auff eines jeden Geschicklichkeit, guten Geschmack und ein scharffsinniges Gehör an“ und deshalb ist es „also sehr schwer, ja fast unmögl: [...] solches auff so deutliche Arth zu beschreiben, alß wir die Reinen Variationes beschrieben“ (Ziegler *Anleitung*, 131).

Trotz dieser Einschränkung gibt Ziegler in der Folge einige Beispiele, wie eine Tonfolge durch zusätzliche Töne erweitert und verändert werden kann. Zwangsläufig kommen hierbei auch wieder Variationsprinzipien der reinen Variationen zur Anwendung. Wie bei den reinen Variationen ist es auch bei den unreinen Variationen möglich, verschiedene Variationsprinzipien so miteinander zu kombinieren, dass daraus eine nahezu unendliche Anzahl möglicher Veränderungen entstehen könnte.

Am Ende seines Kapitels über die Artificio variandi gibt Ziegler schließlich zwei ausführlichere Beispiele, die nicht bloß die Methode der Variation verdeutlichen, sondern enger an die Praxis angelehnt sind. Im ersten Fall zeigt Ziegler (*Anleitung*, 139), wie aus einer knappen Folge von vier Tönen unter Verwendung von Variationstechniken eine elftaktige Melodie entworfen werden kann. Interessanter ist jedoch der zweite Fall. Anhand einer bestehenden Melodie versucht Ziegler (*Anleitung*, 140) zu verdeutlichen, wie diese Melodie mittels der Variationstechniken verändert und dadurch verbessert werden kann. Obwohl das Beispiel damit der älteren Diminutionspraxis nahe steht, lässt sich beim taktweisen Vergleich zwischen den einzelnen Fassungen mit der ursprünglichen Melodie feststellen, dass die mögliche Spannbreite der Veränderungen teilweise überraschend groß ist. Bezogen auf den kontrapunktischen Satz könnte es demnach durchaus vorkommen, dass der Zusammenhang zwischen einem Thema und seinen Veränderungen während der Durcharbeitung nicht mehr ohne weiteres festzustellen ist.

Mit dieser Skizze der Zieglerschen Darlegungen möchte ich es bewenden lassen. Wie eingangs erwähnt, kann der interessierte Leser sich selbst einen Überblick anhand der Übertragung im Anhang B verschaffen.

Da wir uns im übernächsten Paragraphen bei der Werkbeschreibung der freien Imitation auf die Ähnlichkeit zwischen Tonfolgen und Motiven beziehen werden, will ich den vorliegenden Paragraphen mit einer knappen Betrachtung zur allgemeinen Problematik von Ähnlichkeiten beschließen.

Ähnlichkeit ist eine zweistellige Relation, die zwei wesentliche formale Eigenschaften besitzt (Carnap 1928, 13). Erstens ist sie *reflexiv*. Bezogen auf einen Gegenstandsbereich, der sich aus musikalischen Motiven oder allgemeiner aus Tonfolgen zusammensetzt, heißt das, dass jedes musikalische Motiv mit sich selbst ähnlich ist. Zweitens ist sie *symmetrisch*. Das bedeutet, dass Ähnlichkeitsrelationen umkehrbar

sind. Wenn wir beispielsweise zwei verschiedene Motive m_1 und m_2 haben und das Motiv m_1 dem Motiv m_2 ähnlich ist, dann ist auch (umgekehrt) das Motiv m_2 dem Motiv m_1 ähnlich.

Ein Problem, mit dem man sich als Musikwissenschaftler bei Werkbeschreibungen herumschlagen muss, besteht darin, dass Ähnlichkeitsrelationen *nicht transitiv* sind. Wohlgemerkt: nicht transitiv und nicht etwa intransitiv (zu dieser Unterscheidung vergleiche Suppes 1957, 215 f.). Um diese Eigenschaft einer Ähnlichkeitsrelation zu erläutern, wollen wir erst klären, was unter Transitivität zu verstehen ist. Nehmen wir an, wir hätten drei verschiedene musikalische Motive m_1 , m_2 und m_3 . Nehmen wir weiter an, dass m_1 ähnlich zu m_2 ist und m_2 seinerseits ähnlich zu m_3 ist. Wäre Ähnlichkeit nun eine transitive Relation, so könnten wir folgern, dass unter dieser Voraussetzung auch m_1 ähnlich zu m_3 ist. Hätte man es mit mehr als nur drei Motiven zu tun, so könnte man auf diese Weise möglicherweise Ketten von Ähnlichkeiten zwischen beteiligten musikalischen Motiven aufzeigen. Wahrscheinlich wäre es auf dieser Grundlage sogar möglich, den in der Musikwissenschaft so häufig gebrauchten Ausdruck der „Ableitung“ von Motiven zu präzisieren. Leider ist Ähnlichkeit aber nicht transitiv. Mit anderen Worten, wenn m_1 zu m_2 und m_2 zu m_3 ähnlich ist, dann kann es der Fall sein, dass m_1 auch m_3 ähnelt. Es kann aber eben auch der Fall sein, dass m_1 zu m_3 nicht ähnlich ist. Beides ist möglich.

Dieser leidige Zustand rührt daher, dass Gegenstände in der Regel in verschiedenen Hinsichten zueinander ähnlich oder unähnlich sein können. Bezogen auf musikalische Werkbeschreibungen ist es beispielsweise denkbar, dass ein musikalisches Motiv m_1 dem Thema eines imitatorischen Satzes hinsichtlich der Intervallfolge ähnelt. Weiter könnte es sein, dass m_1 einem später auftretenden Motiv m_2 weniger hinsichtlich der Intervallfolge, dafür aber bezüglich der einzelnen Tondauern, das heißt des Rhythmus, stark ähnelt. Zwischen dem Thema und m_2 braucht angesichts dieser Situation überhaupt keine offensichtliche Ähnlichkeit zu bestehen.

Der eben geschilderte Fall ist zwar fiktiv, aber er ist keinesfalls abwegig oder unwahrscheinlich. Wir müssen uns nur vorstellen, dass das Motiv m_1 aus dem Thema durch die Anwendung eines der Zieglerschen Prinzipien der reinen Variationen gewonnen wurde, während m_2 eine unreine Variation des Themas oder von m_1 darstellt. Die Chancen, dass wir den satztechnischen Zusammenhang zwischen den beiden Motiven und dem Thema ohne großen Aufwand erkennen würden, wäre vermutlich nicht sonderlich hoch.

Eine Lösung der angesprochenen Probleme könnte darin bestehen, dass man alle möglichen Motive einer Komposition vorab ermittelt und die Ähnlichkeit zwischen den einzelnen Motiven zu messen versucht. Dazu könnte man auf Fuzzy-Logiken, Prototypenansätze oder Metriken im Rahmen mehrdimensionaler Merkmalsräume zurückgreifen. Abgesehen von der Frage, wie wir feststellen wollen, welche Tonfolgen überhaupt als Kandidaten für Motive infrage kommen, wäre der damit verbundene Aufwand für den vorliegenden Zweck sicherlich übertrieben.

Hinzu kommt ein weiteres Problem. Einige Psychologen haben bestritten, dass Ähnlichkeit tatsächlich eine symmetrische Relation ist (Tversky 1977). Offenbar lässt sich in Experimenten zeigen, dass Versuchspersonen bestimmte Ähnlichkeitsurteile ihren konversen Fassungen vorziehen. Das kann man beispielsweise auch in der musikwissenschaftlichen Literatur beobachten. Der Musikwissenschaftler ist in der Regel eher geneigt zu sagen, dass das Motiv eines Fugenzwischenspiels dem Fugenthema ähnlich sei, als umgekehrt zu behaupten, dass das Fugenthema dem Zwischenspielmotiv ähnele.

Was bedeutet das nun alles für die später vorzunehmenden Werkbeschreibungen und -untersuchungen? Im vorliegenden Fall sehe ich keine Veranlassung, auf formale Hilfsmittel zur Feststellung von Ähnlichkeiten zwischen Themen oder Motiven im Rahmen des Durcharbeitungskonzepts des 18. Jahrhunderts zurückzugreifen. Zwischen einem Thema und seinen Varianten besteht eine Familienähnlichkeit im Sinne Wittgensteins (1984, 277 ff.), bei der kein Merkmal auf alle verwandten Tonfolgen zutreffen muss. Das Thema und seine Motive könnte man also als eine Familie von Motiven auffassen, wobei dem Thema innerhalb dieser Familie eine ausgezeichnete Stellung relativ zu den anderen Motiven zukommt. Es bildet eine Art Prototyp, auf den die anderen Motive „bezogen“ sind.

Rein theoretisch gibt es die Möglichkeit, mithilfe geeigneter Transformationsregeln jede gegebene Tonfolge in jede andere Tonfolge zu überführen, sodass zwischen beiden Tonfolgen keine prima facie mehr festzustellende Ähnlichkeit besteht. Man kann die Zieglerschen Prinzipien der reinen und unreinen Variationen durchaus als eine Menge solcher Transformationsregeln auffassen; selbst wenn sie nur informell bestimmt sind. Betrachtet man sich die Variationsprinzipien genauer, dann wird schnell klar, dass durch ihre wiederholte Anwendung ein Thema eine völlig andere Gestalt erhalten kann.

Natürlich ist es rein theoretisch denkbar, dass Bach oder andere Komponisten des 18. Jahrhunderts tatsächlich auf diese Art und Weise ihre Kompositionen erzeugt haben. Also so, dass jede Tonfolge mit jeder anderen aufgrund von mehrfach angewandten Variationsprinzipien zusammenhängt. Bei allen nachfolgenden Werkbetrachtungen werde ich davon ausgehen, dass das nicht der Fall war. Mit C. G. Ziegler (*Anleitung*, 131) werde ich annehmen, dass die Komponisten des 18. Jahrhunderts bei der Durcharbeitung von musikalischen Themen sich auf den „guten Geschmack und ein scharffsinniges

Gehör“ für musikalische Zusammenhänge verlassen haben. Obwohl diese Annahme äußerst vage ist, scheint sie mir sehr viel plausibler, als die Annahme, dass Kompositionen im 18. Jahrhundert das Ergebnis einer strengen Anwendung von Transformationsregeln sind.

§ 3 Das Thema als Ausgangspunkt der imitatio

Jede imitatio setzt mindestens ein bestimmtes Thema voraus. Wie im Falle der Kadenz gibt es hier gleichermaßen eine Vielzahl unterschiedlicher Bezeichnungen, die oft synonym gebraucht wurden.

- „Thema“
(Werkmeister 1687, 134; Werkmeister 1700, 14; 134; Heinichen 1728, 28; Scheibe 1730, 40; Majer 1732, 92; Walther 1732, 603; Mattheson 1739, 122; Stölzel *Anleitung*, 143; J. G. Ziegler *Unterricht*, 12r; C. G. Ziegler *Anleitung*, 252)
- „Haupt=Satz“ oder „Satz“
(Walther 1708, 183; Scheibe 1730, 84; Scheibe 1745, 448; Mattheson 1739, 122;)
- „Clausula“ oder „Clausul“
(Heinichen 1728, 28; Walther 1732, 170; Mattheson 1739, 155; Marpurg 1753, 17)
- „Formul“ oder „Förmelgen“
(Walther 1732, 571; Mattheson 1739, 331)
- „Melodie“
(Scheibe 1730, 40; Walther 1732, 327; Scheibe 1745, 448)
- „melodischer Satz“
(Mattheson 1739, 331)
- „Invention“
(Heinichen 1728, 578; Scheibe 1730, 85)

Einige Autoren sprechen lediglich von „Figuren“, „Noten“, „Tönen“ oder „Intervallen“, die nachgeahmt werden (Walther 1708, 188; Fux 1742, 121). Mattheson (1739, 331) benutzt außer den oben angegebenen Bezeichnungen auch den Ausdruck „Gänge“. In einem ähnlichen Sinne spricht Stölzel (*Anleitung*, 140) bezüglich der allgemein verstandenen Imitation lieber von „modulationes“, statt von Themen. Dabei handelt es sich um einen weiteren Begriff, der die „Führung einer Melodie oder Sang=Weise (Walther 1732, 409) bezeichnet.

Fast alle der genannten Ausdrücke werden ebenfalls zur Bezeichnung von Fugenthemen benutzt, da sich die Fuge nur in der satztechnischen Behandlung eines vorgegebenen Themas von der freien Imitation unterscheidet, nicht aber in grundsätzlicher Hinsicht. Auf zwei Ausnahmen möchte ich hier noch hinweisen: Walther (1708, 181, 184) nennt den Vorwurf zu einer Fuge zweimal ausdrücklich „Formal-Clausul“. Außerdem weist er darauf hin, dass neben „Thema“ im Falle einer Fuge noch der Ausdruck „Subjectum“ gebraucht werde. Diese Bestimmung übernimmt Walther später auch in sein *Lexicon*. Dort enthält der Artikel *subjectum* einen Verweis auf den Artikel *sogetto*, wo es heißt: „eine solche *Clausul* oder *Formul*, woraus eine Fuga gemacht werden kann“.

Zu beachten ist, dass der Ausdruck „clausula“ mehrdeutig ist (vergleiche Kapitel II, § 1). Dies trifft ebenso auf den Ausdruck „Melodie“ zu, der außer der oben gegebenen Bedeutung noch im Sinne einer „Sang=Weise“ („continuata sonorum connexio“) (Walther 1732, 396; Majer 1732, 94) oder als Bezeichnung für eine längere Tonfolge einer Stimme zu verstehen ist (Ziegler *Anleitung*, 68). Im letzteren Fall bezeichnet das Wort „Melodie“ also das Resultat einer aus variierten Sätzen oder Themen zusammengesetzten längeren Tonfolge.

Was das Aussehen, die Gestalt oder die Form des Themas betrifft, so ist es kaum möglich, hierüber verbindliche Aussagen zu machen. Das Interesse an der Themen- beziehungsweise Melodiebildung wird in dem in Rede stehenden Zeitraum erst nach und nach zum Gegenstand musiktheoretischer Erörterungen gemacht. Matthesons *Kern melodischer Wissenschaft* ist bekanntlich die erste Abhandlung, die sich ausgiebig mit „der Kunst eine gute Melodie zu machen“ beschäftigt. Die Empfehlungen zur Einrichtung von Melodien beziehungsweise Themen, die Mattheson in seiner Abhandlung gibt, sind jedoch so allgemein gehalten, dass man aus ihnen leider keine definitiven Merkmale extrahieren kann.

Zwei Jahre später im *Capellmeister* bemüht sich Mattheson (1739, 122), etwas genauer zu sein: „Bey dem Themate oder Haupt=Sätze, welcher gleichsam in der melodischen Wissenschaft dasjenige

vorstellt, was bey einem Redner der Text oder Unterwurff ist, müssen gewisse besondere Formeln im Vorrath seyn, die auf allgemeine Vorträge angewandt werden können“. Die damit gemeinten *loci topici* sind aber bereits ein Bestandteil der *inventio* und können somit höchstens als grobe Richtlinien zur Melodiebildung angesehen werden. Salopp gesagt sind sie ein Hilfsmittel, auf das ein Komponist vor allem dann zurückgreifen kann, wenn ihm nichts Besseres einfällt.

Einen handfesteren Hinweis auf die mögliche Form oder Gestalt von Melodien gibt Philipp Christoph Hartung (1749, 72 f.) im *Musicus theoretico-practicus*: „§.452. Die Arten der kleinen Melodien sind fast unzählbar. Die großen sind aus kleinen zusammen gesetzt. Die Art der Zusammensetzung ist wieder sehr vielerley: daher würden wir uns vergeblich bemühen, wann wir alle mögliche Arten der grossen Melodien nennen wolten lernen.

§.453. Man beliebe das schöne Walthersche Musicalische Lexicon nachzuschlagen. Da wird man finden, daß die schon ersonnenen und zur Mode gewordenen Melodien ihren Namen bekommen, entweder von der Art ihrer Mensur, oder von ihrer Länge, oder Kürze, von ihrer Art zu repetireren, von ihrer Hurtigkeit, von besondern Casibus, von der Stärke oder Schwäche derer Stimmen, von der Vielheit oder Wenigkeit der Beystimmung, von der Art der Verbindung, von gewissen Nationen, von gewissen Affecten, von gewissen Instrumenten, von gewissen Personen, von andern Umständen“.

Wer Walthers *Lexicon* daraufhin aufschlägt, sucht allerdings vergeblich nach jenen Arten von Melodien, von denen Hartung spricht. Zum Thema „Melodie“ findet sich nur ein Artikel, der den Leser darüber informiert, dass damit eine „Sang=Weise“ bezeichnet wird.

Es gibt nun zwei mögliche Erklärungen für diesen Sachverhalt. Auf der einen Seite könnte man darüber spekulieren, ob sich Hartung mit dem Hinweis auf Walthers *Lexicon* vielleicht einfach geirrt hat. Das ist nicht unmöglich, wenn auch nicht sehr viel für diese Vermutung spricht. Es gibt in jener Zeit kein lexikalisches Werk, das mit dem Walthers vergleichbar wäre. Somit ist kaum anzunehmen, dass Hartung sich bei seiner Literaturangabe versehen haben könnte.

Auf der anderen Seite ist es möglich, dass Hartung mit den verschiedenen Melodien die Contrapunct-Artikel in Walthers *Lexicon* meint. Für diese Interpretation können drei Gründe vorgetragen werden: *Erstens* spricht Walther (1732, 182) in dem Hauptartikel „Contrapunto“ selbst von „Melodien“: „Überhaupt nun ist jede harmonische Zusammensetzung ein Contrapunct; insonderheit aber sind es ein, 2 und mehrfache Melodien über ein gemeinlich aus Kirchen=Gesängen genommenes Subjectum [...]“. Dass diese Terminologie durchaus nicht ungewöhnlich ist, sahen wir bereits im § 4 des VII. Kapitels. *Zweitens* sind die in den Kontrapunktartikeln zu findenden Epitheta der contrappunti con obblighi nicht bloß auf die entsprechenden Kontrapunkte beschränkt. Beispielsweise ist das *alla zoppa* ein satztechnischer Kunstgriff, den Walther auch unabhängig von dem Artikel *contrapunto alla zoppa* erwähnt. Mit anderen Worten kann sich dieser Zusatz genauso auf den gewöhnlichen, das heißt nicht im mehrfachen Kontrapunkt gehaltenen Satz beziehen. Im Einzelnen erwähnt Walther die folgenden Satztechniken in separaten Artikeln:

- *alla zoppa* (Walther 1732, 27),
- *obligato* (Walther 1732, 447),
- *alla diritta* (Walther 1732, 27),
- *perfidia* (Walther 1732, 472),
- *syncoper* (Walther 1732, 590),
- *saltus* (Walther 1732, 540),
- *saltarello* (Walther 1732, 539),
- *tirata* (Walther 1732, 609),
- *francese* (Walther 1732, 257).

Zur *Tirata* existiert bei Walther zwar kein entsprechender *contrapunctus*, aber Mattheson (1739, 419) kennt einen diesbezüglichen *contrapunto di Tirate*. Für das *Francese* oder *alla Francese* gibt es ebenfalls kein kontrapunktisches Äquivalent bei Walther. Wir wissen jedoch durch den *Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese* der Erstausgabe von Bachs *Kunst der Fuge*, dass dieses Verfahren zum satztechnischen Repertoire des 18. Jahrhunderts (wahrscheinlich) gehörte. Wenn es sich bei diesem Verfahren um generell einsetzbare Satztechniken handelte, dann konnten sie selbstverständlich gleichermaßen auf Themen oder sogenannte „Hauptsätze“ beziehungsweise „Melodien“ angewandt werden. Diese Interpretation wäre zudem durch Hartungs Hinweis nahe liegend, dass die Melodien nach Mensur, Länge oder Kürze oder besonderen Casibus etc. unterschieden werden und daher ihren Namen haben. Genau dies ist ja bei den Kontrapunktartikeln in Walthers *Lexicon* der Fall.

Drittens muss es sich um Melodien handeln, die in jener Zeit kompositorisches Allgemeingut sind, denn Hartung spricht von „schon ersonnenen und zur Mode gewordenen Melodien“. Wenn es sich bei

diesen Melodien aber nicht um die *contrappunti con obblighi* handeln sollte, dann wäre nur schwer vorstellbar, was er denn sonst gemeint haben könnte.

Um diese Interpretation zu untermauern, könnte man zudem noch auf exemplarische Beispiele aus Kompositionen Bachs hinweisen. Sie zeigen, dass die Verwendung der aus den *contrappunti con obblighi* bekannten satztechnischen Stereotypen bei der Themenbildung nicht ungewöhnlich war:

Themengestaltung mit <i>syncoper</i> -Technik:	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Canon alla Decima</i> (Nr. 16) der <i>Kunst der Fuge</i>,
Thema in <i>tempo ternario</i> :	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Contrapunctus</i> 13 der <i>Kunst der Fuge</i>, • <i>Fuga</i> 4 (BWV 873) des <i>Wohltemperierten Klaviers</i> II,
Thema nach Art eines <i>contrapunto puntato</i> :	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Fuga</i> der <i>Toccata</i> in g-Moll (BWV 915),
Themengestaltung mit <i>di salto</i> -Technik:	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Toccata</i> D-Dur (BWV 912), T. 127 ff., • <i>Fuga</i> 17 (BWV 862) des <i>Wohltemperierten Klaviers</i> I, • <i>Fuga</i> 19 (BWV 864) des <i>Wohltemperierten Klaviers</i> I,
Themengestaltung <i>alla zoppa</i> :	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Toccata et Fuga</i> in d (BWV 538), • <i>Präludium et Fuga</i> in A-Dur (BWV 536),
Themengestaltung mittels <i>perfidia</i> -Technik:	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Fuga</i> in D-Dur (BWV 532, 2), • <i>Fuga</i> der <i>Toccata</i> in C-Dur (BWV 564),
Themengestaltung <i>alla diritta</i> :	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Präludium et Fuga</i> in h-Moll (BWV 544), • <i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i> (BWV 669), • <i>Fuga</i> a 5 (BWV 552, 2), T. 37 ff.,
Themengestaltung mit <i>saltarello</i> -Technik:	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Fuga</i> in E-Dur (BWV 566, 2), T. 134 ff.,

Bei den später zu betrachtenden Bachschen Kompositionen wird es eher selten der Fall sein, dass ein Thema nach Art der *contrappunti con obblighi* eingerichtet ist, weil die Gestalt des Themas maßgeblich von weiteren Faktoren abhängt, die allesamt zur Invention gehören. Die inventio ist ihrerseits eng mit der Affektenlehre, der Stillehre, dem sogenannten „Gusto“ und anderen Faktoren der barocken Kompositionslehre verbunden. Dies gilt umso mehr, wenn es sich um Vokalmusik handelt. Obwohl einzelne Bereiche der barocken Kompositionslehre zum Beispiel durch die *loci topici* oder die *dispositio* mehr oder weniger stark kanalisiert werden, ist die Invention im Prinzip aber an keine Vorgaben gebunden. Demnach ist auch der Vielfalt thematischer Einfälle keine Grenze gesetzt.

Zum Schluss dieses Paragraphen noch ein Hinweis: Nichts deutet darauf hin, dass eine Komposition immer nur genau ein Thema oder Hauptsatz aufstellen und durcharbeiten muss. Zu erinnern ist hier an die Diskussion in Kapitel VII, § 4. Wir hatten dort gesehen, dass zwischen dem Thema und einem dazu angebrachten Kontrapunkt qualitativ nicht unterschieden wird und beide in der Regel als gleichberechtigte Melodien angesehen wurden. Im Hinblick auf Vokalkompositionen ist außerdem zu beachten, dass unterschiedliche Textabschnitte oft mit ganz neuen Themen oder stark abgewandelten Themen einsetzen. In solchen Fällen ist die Einführung neuer Themen meist durch die Erfordernisse des Textes, wie beispielsweise eine Änderung des Affekts oder der emphasis veranlasst. Im nächsten Paragraphen werden wir ein Beispiel dazu betrachten.

§ 4 Die freie Imitation

Da sich das satztechnische Verfahren der Durcharbeitung in der freien Imitation auf ein komplettes Werk oder einen vollständigen Satz eines Werkes bezieht, ist es nicht sinnvoll, hier eine mehr oder weniger repräsentative Auswahl von Kompositionen zu treffen und ihre gemeinsamen Merkmale zu schildern. Wir werden statt dessen nur zwei Beispiele besprechen; diese jedoch in aller Ausführlichkeit. Die meisten satztechnischen Fakten werden nicht aufwendig beschrieben, sondern kompakt in Form von Tabellen dargeboten. Für das Verständnis der Werkbeschreibungen ist der Leser deshalb gut beraten, wenn er die Partitur der Kompositionen griffbereit hält.

Doppelkonzert d-Moll für zwei Violinen (BWV 1043). 1. Satz.

Um zu zeigen, dass das Verfahren der satztechnischen imitatio im Rahmen der freien Imitation nicht an irgendwelche Gattungen oder gar Stile, wie beispielsweise den Kirchenstil mit allen seinen Unterklassen, gebunden ist, betrachten wir zunächst den ersten Satz von Bachs *Doppelkonzert in d-Moll für zwei Violinen*. Tabelle 19 gibt eine Übersicht über den gesamten Verlauf des ersten Satzes. Der satztechnische Zusammenhang ist in der 2. Spalte von links dargestellt. Hier sind drei verschiedene Eintragungen zu finden, je nachdem ob das Thema („Thema“), ein bestimmter ein Imitationsabschnitt („imit. ...“) oder ob kein direkter satztechnischer Zusammenhang im Rahmen des Werkes nachweisbar ist („(ohne)“). Das Präfix „-“ besagt, dass das Thema verkürzt erklingt. Die dritte Spalte von links bezeichnet die beteiligten Instrumental- oder Vokalstimmen. Hier gibt das Infix „ \Leftrightarrow “ zwischen zwei Instrumentbezeichnungen die Reihenfolge der Nachahmung an. Falls das Thema mit anderen Motiven kombiniert auftritt, so finden sich sowohl in der linken als auch in der rechten Spalte entsprechende Angaben. Die Motivbezeichnungen werden im Text erläutert.

Tabelle 19: Satztechnischer Verlauf des *Doppelkonzerts* d-Moll

Takt	Satztech. Zusammenhang	Stimmen	Motive
1-8	imit. in hyperdiapente	Viol. II \Leftrightarrow Viol. I	Thema A
9	(ohne)		(f)
10-17	imit. in hyperdiapente	Cont. \Leftrightarrow Viol. II	Thema A
18-21	Thema A	Viol. I	
21-29	imit. canonica homophona	Viol. I \Leftrightarrow Viol. II	Thema B
30	-Thema A	Ripienst.	(c)
31	-Thema A	Ripienst.	(c)
32-33	imit. in hyperdiapason	Viol. II \Leftrightarrow Viol. I	(d)
	imit. in hexachordo inferiori	Viol. I \Leftrightarrow Viol. II	
34	-Thema A	Ripienst.	(c)
35	-Thema A	Ripienst.	(c)
36-37	(ohne)		(g)
37-45	imit. canonica homophona	Viol. II \Leftrightarrow Viol. I	Thema B
46-49	Thema A	Viol. I	
49-53	imit. in hyperdiatessaron	Viol. I \Leftrightarrow Viol. II	(e)
	imit. in hyperdiatessaron	Viol. II \Leftrightarrow Viol. I	
54	(ohne)		(f)
55-58	Thema A	Cont.	
58-62	imit. in hyperdiatessaron	Viol. I \Leftrightarrow Viol. II	(e)
	imit. in hyperdiatessaron	Viol. II \Leftrightarrow Viol. I	
62-66	imit. in hexachordo inferiori	Viol. I \Leftrightarrow Viol. II	(f)
	imit. in hyperditono	Viol. II \Leftrightarrow Viol. I	
67-68	(ohne)		
69	-Thema A	Ripienst.	(c)
70	-Thema A	Ripienst.	(c)
71-72	imit. homophona	Viol. I \Leftrightarrow Viol. II	(d)
	imit. in hyperditono	Viol. II \Leftrightarrow Viol. I	
73	-Thema A	Ripienst.	(c)
74	-Thema A	Ripienst.	(c)
75-76	(ohne)		(g)
76-84	imit. canonica homophona	Viol. I \Leftrightarrow Viol. II	Thema B
85-88	Thema A	Ripienviol. I	

Der auffälligste Befund hinsichtlich des satztechnischen Zusammenhangs besteht zunächst darin, dass annähernd der komplette erste Satz aus dem Wechsel von thematischen und imitatorischen Abschnitten besteht. Lediglich an fünf Stellen (T. 9, T. 36-37, T. 54, T. 67-68, T. 75-76) wird für ein bis zwei Takte weder direkt auf das Thema Bezug genommen, noch imitatorisch gearbeitet. Damit erfüllt der Satz die erste Erwartung, die wir angesichts der Ausführungen Scheibes oben formuliert haben: Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen ergibt insgesamt eine nahezu lückenlose Folge.

Das motivische Material der Teile sollte außerdem noch eine nachvollziehbare Ähnlichkeit untereinander besitzen, um als Kandidat für eine freie Imitation infrage zu kommen. Im Fall des

Ritornellthemas liegt der Zusammenhang auf der Hand: Alle ab T. 30 erklingenden Thementeile, sie mögen nun verkürzt oder vollständig sein, können auf die T. 1-21 bezogen werden, in denen die „clausula repetitio“ (Walther 1732, 529) fünfmal erklingt.

Ex. 49: Thema A des *Doppelkonzerts d-Moll*



Es gibt allerdings noch ein zweites Thema („Thema B“, vergleiche die Motivspalte), das ab T. 21 in der ersten Violine eingeführt wird und für den Satzverlauf mindestens ebenso wichtig ist wie das Ritornellthema. Die Einführung dieses Themas erfolgt durch den ersten imitatio-Abschnitt (T. 21c-29), der motivisch nicht an die clausula repetitio des Satzes anknüpft. Wie wir sehen werden, liefert dieser Abschnitt nahezu das gesamte motivische Material für alle späteren imitatio-Abschnitte.

Das Thema B des Konzerts besteht aus einem viertaktigen Abschnitt der ersten konzertierenden Violine, der in den darauf folgenden Takten von der zweiten konzertierenden Violine in Form einer imitatio homophona nachgeahmt wird.

Ex. 50: Thema B des *Doppelkonzerts d-Moll*

Am Beginn dieses Abschnitts steht die Wiederholung des eigentlichen Themas B. Ebenso wie bei dem Ritornellthema kann über die Länge des B-Themas kein Zweifel bestehen, da es durch eine Kadenz klar begrenzt wird. Fast alle späteren Motive weisen zu diesem Thema eine mehr oder weniger deutliche Ähnlichkeit auf. Die weiteren Takte des Abschnitts, das anschließende Motiv α und die versetzte Wiederholung (Sequenzierung) des Motivs β gehen beide auf das Thema B zurück, wie das Ex. 50 zeigt. (Nur am Rande sei hier übrigens darauf hingewiesen, dass der Bau des B-Themas eine gute Übereinstimmung mit einer Beschreibung Matthesons (1739, 157) zeigt, wie man unter anderem „Lieblichkeit“ in einer Melodie bewirkt).

Während die zweite konzertierende Violine den Abschnitt imitiert, bringt die erste Violine dazu in versetzter Wiederholung einen Kontrapunkt (T. 28 f.), der sich teilweise aus dem Motiv β mit dem anschließenden Dezimensprung des B-Themas zusammensetzt. Zu diesem Motiv, das in der Tabelle 19 nicht eigens ausgewiesen wurde, weist Motiv (c) eine Verwandtschaft auf. Das Motiv (c) findet sich immer in einer der konzertierenden Violinen, solange die Ripienstimmen das verkürzte Ritornellthema (-Thema) vortragen. Das Ex. 51 soll die Ähnlichkeit zwischen dem Thema B, dem Kontrapunkt in T. 28 f. und dem Motiv (c) verdeutlichen.

Ex. 51: Ähnlichkeiten zwischen dem Thema B und dem Motiv (c)

Thema B, T. 21 f.

Kontrapunkt, T. 28 f.

Motiv (c), T. 30 f.

Motiv (c), T. 34 f.

In dieser (eingerückten) Gegenüberstellung zeigt (c) in T. 30 f. einerseits immer noch das Motiv β mit einem anschließenden Aufwärtssprung. Der Sprung beträgt allerdings lediglich eine Sexte und nicht mehr eine Dezime. Andererseits ist aber nach wie vor ein charakteristischer Dezimensprung zu finden. Im Gegensatz zum Thema B und dem Kontrapunkt T. 28 f. ist er abwärts gerichtet und nicht mehr direkt an β gebunden. Die einschlägige Passage in T. 34 f. stellt im Wesentlichen eine versetzte Nachahmung des Motivs (c) dar.

Die beiden imitatio-Abschnitte T. 49d-53 und T. 58d-62 führen in einer der beiden konzertierenden Violinen ein Motiv (e), das eine große rhythmische Ähnlichkeit mit dem etwas verkürzten Thema B aus T. 25 f. hat:

Ex. 52: Ähnlichkeit zwischen dem Thema B und dem Motiv (e)

Thema B, T. 25 f.

Motiv (e), T. 49 f.

Abgesehen von den ersten drei Sechzehntelnoten ist das Motiv (e) im weiteren Verlauf hauptsächlich an den Dezimensprüngen des B-Themas orientiert; allerdings werden sie durch kleinere Intervalle ersetzt. Die jeweils andere Violine spielt dazu fast ausschließlich reine Dreiklangsbrechungen.

Eine schwächere Ähnlichkeit mit dem Thema B bietet das Motiv (d), das die imitatio-Abschnitte T. 32-33 und T. 71-72 bestimmt.

Ex. 53: Ähnlichkeit zwischen dem Thema B und Motiv (d)

Am ehesten ergibt sich noch eine Übereinstimmung zwischen (d) und dem Thema B. Die eingerückte Zusammenstellung zeigt, dass die eine Oktave umfassende Tirata und dessen versetzte Wiederholung unter Umständen mit dem Motiv α des B-Themas verwandt sein könnte. Im Ex. 53 wird diese mutmaßliche Beziehung durch die eckigen Klammern angedeutet.

Bei den restlichen Motiven (f) und (g) müssten etwaige Verwandtschaften sehr viel stärker vermittelt werden. Das Motiv (f) der beiden konzertierenden Violinen in T. 9, das auch den Imitationsabschnitt T. 62d-66 einleitet, könnte man mit etwas Phantasie aus dem T. 7 des Ritornellthemas und dem dazu in der zweiten konzertierenden Violine angebrachten contrapunctus herkommend erklären.

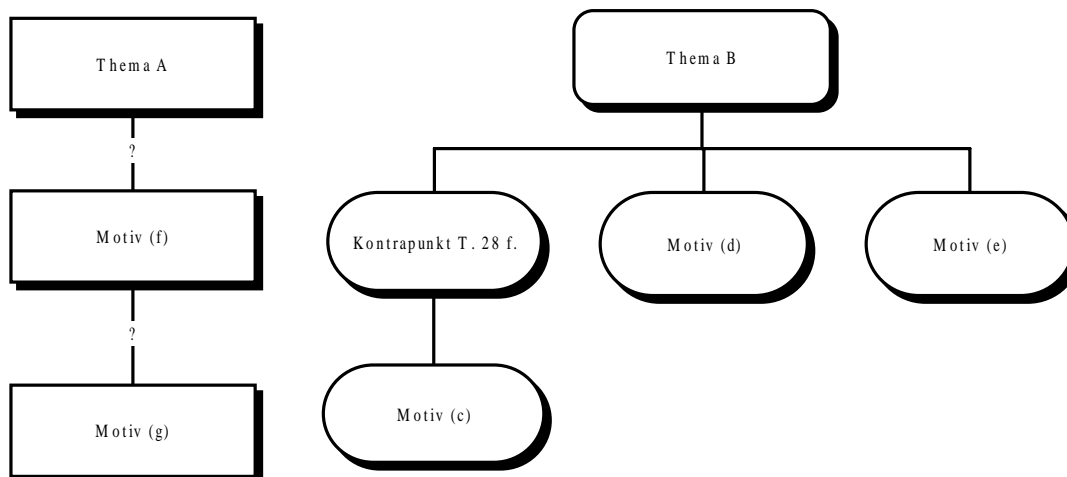
Ex. 54: Motiv (f) der beiden konzertierenden Violinen

Für eine Erklärung des Motivs (g), das ebenfalls in den konzertierenden Violinen zu finden ist, könnte das Motiv (f) herangezogen werden.

Ex. 55: Motiv (g) der beiden konzertierenden Violinen

Auch ohne eine eindeutige Erklärung der in den beiden Soloviolen in T. 9, 36-37c, 54, 67-68 und 75-76c auftretenden Motive, dürften die knappen Darlegungen gezeigt haben, dass die satztechnische Verfahrensweise in Bachs Doppelkonzert eine relativ gute Übereinstimmung mit den Daten der oben diskutierten Quellen aufweist.

Abbildung 19: Schematische Übersicht über die thematischen Verwandtschaften im *Doppelkonzert*



Die Verbindungslinien symbolisieren intervallische oder rhythmische Ähnlichkeiten zwischen den jeweiligen Themen. Ein „?“-Zeichen zwischen zwei Motiven deutet auf die Unsicherheit der Beziehung hin.

Auf die Frage, ob es sich nach einem Vorschlag von Carl Dahlhaus (1955) bei dem *Doppelkonzert* um eine Fuge handelt, werde ich weiter unten eingehen.

Kantate *Es wartet alles auf dich* (BWV 187).

Als zweites Beispiel wollen wir nun den 1. Satz der Kantate *Es wartet alles auf dich* betrachten, die Bach für den 7. Sonntag nach Trinitatis 1726 komponiert hat. Der Umstand, dass der Eröffnungssatz das thematische Material liefert, „dessen vielfache Wiederholung im weiteren Verlauf des Satzes als Einheit stiftendes Moment wirkt“, hat schon Alfred Dürr (1985, 505) betont. Wie im ersten Beispiel soll die Frage im Vordergrund stehen, wie eng der durch das thematische Material bewirkte satztechnische Zusammenhang dabei ist. Zunächst folgt wieder eine tabellarische Übersicht mit den für die Diskussion notwendigen Daten. Die Bedeutung der Motive ergibt sich aus dem folgenden Text.

Tabelle 20: Eingangsschor der Kantate *Es wartet alles auf dich*

Motive	Takt	Stimmen	Satztech. Zusammenhang
(A)	1	Viol. I	Thema
(B)	2	Oboe I/II	Thema
(A1)	3-5	Oboe I ⇔ Oboe II	imit. in hypodiapente
(A)	5	Viol. I	Thema
(B)	6	Oboe I/II	Thema
(A1)	7-9	Oboe II ⇔ Oboe I	imit. in hyperdiatessaron
(B1)	10-13	Oboe II & Viol. II	Themenvariante
(A2)	14-15	Oboe I ⇔ Oboe II	imit. in secunda inferiori
(A)	16-19	Oboe I ⇔ Oboe II	imit. in secunda inferiori
(c)	16-19	Viol I ⇔ Viola	imit. in hypodiatessaron
(B)	20	Oboe I/II	Thema
(A3)	21-23	Oboe I ⇔ Oboe II	imit. in secunda superiori
(B1)	24-27	Oboe I & Viol. I	(Cp. perfidia + Cp. sincopato)
(A)	28-28	Viol. II ⇔ Viol. I	imit. in hyperdiapente
(A)	28-30	Viol I ⇔ Viola	imit. homophona
(A)	30-31	Viola ⇔ Viol. II	imit. in hyperdiatessaron
(A)	32	Oboe I/II	Thema
Vokalthema 1	28-33	A-S-T-B	imit. in hyperdiapente
(B)	34	Oboe I/II	Thema
Vokalth. 1 + CP1	35-39	T-A-S	imit. in hyperdiatessaron

Motive	Takt	Stimmen	Satztech. Zusammenhang
(A)	39	Oboe I/II	Thema
(B)	40		(ohne)
(B)	41	Oboe I/II	Thema
(A1)	42-44	Oboe II ⇒ Oboe I	imit. in hyperdiatessaron
(B1)	45-48	Oboe II & Viol. II	Themenvariante
(A1)	42-48	S-T-A-B	imit. hexachordo inferiori
(A)	49	Viol. I	Thema
(B)	50	Oboe I/II	Thema
(A1)	51-53	Oboe II ⇒ Oboe I	imit. in hyperdiatessaron
(A)	53	Viol. I	Thema
(B)	54	Oboe I/II	Thema
(A2)	55	Viol. I/II	Themenvariante
(A2)	56-57	Oboe I/II ⇒ Viol. I/II	imit. in hyperdiatessaron
(A2)	58	Oboe I/II	Themenvariante
(A3)	59-61	Viol. II ⇒ Viol. I	imit. in secunda superiori
(B1)	62-65	Oboe I/II & Viol. I/II	(Cp. perfidia + Cp. sincopato)
Vokalth. 2 + CP2	66-81	B-T-A-S...	imit. in hyperdiatessaron
(A)	82	Oboe I/II	Thema
(B)	83	Viol. I/II	Thema
Vokalth. 2 + (B)	84-97	S-A-T-B...	imit. in hypodiapente
Vokalth. 2	98-102	A-T	imit. in hypodiatesaron
Vokalth. 2	103-110	B-(Oboe I/II)	imit. in hyperdiapason
(A2)	111	Oboe I/II	Themenvariante
(A2)	112	Oboe I/II	Themenvariante
(A)	113-116	Oboe I ⇒ Oboe II	imit. in secunda inferiori
(c)	113-116	Viol. I ⇒ Viola	imit. in hypodiatesaron
(B)	117	Oboe I/II	Thema
(A3)	118-120	Oboe I ⇒ Oboe II	imit. in secunda superiori
(B1)	121-124	Oboe I/II & Viol. I/II	(Cp. perfidia + Cp. sincopato)
Vokalth. 3	113-124	A-S-T-B	imit. in secunda superiori etc.

Zu Beginn des Satzes werden zwei eintaktige Themen kurz hinter einander in der ersten Violine und in der ersten Oboe aufgestellt. Beide Themen sind durch eine clausula bassizans perfecta auf der I. Stufe und einer clausula bassizans imperfecta auf der V. Stufe klar begrenzt. Dass die Gruppierung zweier unmittelbarer aufeinander folgender Themen zu Beginn eines Satzes durchaus nicht ungewöhnlich ist, geht übrigens aus einer Äußerung Matthesons (1739, 150) hervor, in der er in einem anderen Zusammenhang feststellt, „daß bisweilen Themata vorkommen, die kurz auf einander clausuliren“.

Ex. 56: Instrumentalthemen der Kantate *Es wartet alles auf dich*

BWV 187, 1: T. 1 f.

Oboe I

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

Thema A


Thema B

Genauso wie im ersten Satz des *Doppelkonzerts für zwei Violinen* wird der gesamte Verlauf des Eingangschors durch das kontinuierliche Auftreten eines der Themen oder eines imitatio-Abschnitts geprägt (vergleiche die Spalte „Satztech. Zusammenhang“ der Tabelle 20). Eine eingehende Schilderung des Satzes erspare ich mir hier wiederum. Der interessierte Leser kann mithilfe des Notentextes der Kantate und anhand der Tabelle 20 die satztechnischen Zusammenhänge selbst nachvollziehen und überprüfen.


Weil im 18. Jahrhundert zwischen dem Ausgangsthema und später im Satzverlauf auftretenden, verwandten Motiven nicht scharf unterschieden wurde, fassen wir der Einfachheit halber die Themen und ihre Varianten zu einer Motivklasse zusammen. Unter dieser Voraussetzung können wir nun die folgenden Beobachtungen machen.

Ex. 57: Thema (A) und seine Varianten (A1), (A2), (A3)


Motiv (A), T. 1 f.




Motiv (A1), T. 7 f.



Motiv (A2), T. 14 f.



Motiv (A3), 21 f.



Trotz gewisser Abweichungen zeigen das Streichermotiv (A) und die Oboenmotive (A1) und (A2) eine große Ähnlichkeit untereinander. Das Motiv (A) entspricht dem Thema des ersten Taktes und stellt gewissermaßen den Prototyp der Motivklasse A dar. Das Oboenmotiv (A3) unterscheidet sich von den anderen drei Motiven am stärksten. Nur hinsichtlich der Dauern der ersten vier Noten ist (A3) noch mit den anderen Motiven verwandt. Dafür zeigt die Fortsetzung dieses Motivs teilweise in rhythmischer oder intervallischer Hinsicht eine vage Ähnlichkeit mit dem Motiv (c), das erstmals kurz vorher in den T. 16-19 in den Streichern auftrat.

Ex. 58: Motiv (c)

Motiv (c), Violino I, T. 16 ff.



Wenn man wollte, könnte man hierin ein „vermittelndes Glied“ (was immer das auch genau sein mag) zwischen den Motiven (A)-(A2) und (A3) sehen. Praktisch alle entscheidenden Imitationsabschnitte werden mithilfe der Motive (A), (A1) und (A3) gestaltet. Nur an zwei Stellen wird das Motiv (c) in Form einer eigenständigen Nachahmung vorgetragen (T. 16-19, 113-116).

Die zweite Motivklasse B umfasst das Thema B und das mit ihr verwandte Motiv (B1). Bei dem Motiv (B1) handelt es sich um einen *contrapunto perfidia*, der mit einem *contrapunto sincopato* in den komplementären Stimmen kombiniert wird.

Ex. 59: Motiv (B1)

Motiv (B1), T. 9 ff.

contrapunto sincopato

contrapunto perfidia

Zu diesem thematischen Material treten noch drei eigenständige Vokalthemen. Das Vokalthema 1 in den T. 28-33 und 35-39 setzt sich aus zwei Takten zusammen: der Beginn des Themas ähnelt intervallisch dem Beginn der Motivklasse A, während der zweite Teil des Vokalthemas aus einer Sechszehntel-Figuration besteht, die zuvor schon im Rahmen eines *contrapunto perfidia* in den ersten und zweiten Violinen (T. 21-23) erklang. Die rhythmisch-intervallische Ähnlichkeit geht aus dem zweiten Takt der Gegenüberstellung des nachfolgenden Notenbeispiels hervor:

Ex. 60: Vergleich zwischen dem Vokalthema 1 und dem *contrapunto perfidia*

Vokalthema 1, T. 28 f.

Es war - tet al - les,

contrapunctus perfidia, T. 21 f.

Bei dem zweiten Einsatz des Vokalthemas 1 (T. 35-39) fügt Bach die Textzeile „daß du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit“ in Form eines evolutionsfähigen Kontrapunkts in der Oktave (= CP1) hinzu. Analog verfährt er auch in den T. 84-97; dort wird das Vokalthema 1 mit dem Thema B kombiniert.

Ex. 61: CP1 des Vokalthemas 1

contrapunctus 1, T. 35 ff.

daß du ih - nen Spei - se ge - best zu sei - ner Zeit,

Am Rande sei darauf aufmerksam gemacht, dass der Vokaleinsatz ab T. 42 über das Motiv (A1) erfolgt. Das Vokalthema 2 hat die folgende Gestalt:

Ex. 62: Vokalthema 2

Vokalthema 2, T. 66 ff.

Wenn du ih-nen gi-best, so samm - len sie,

Es weist keinerlei Ähnlichkeit mit den vorherigen vokalen oder instrumentalen Themen auf und muss deshalb als unabhängig von jenen angesehen werden. Die Worte „wenn du deine Hand aufst, so werden sie mit Güte gesättiget“ werden durch einen dazu angebrachten sechseinhalbtaktigen Kontrapunkt (= CP2) realisiert, der beim letzten Einsatz des Vokalthemas 2 stark variiert wird.

Ex. 63: CP 2 des Vokalthemas 2

contrapunctus 2, T. 67 ff.

wenn du dei - ne Hand auf - tust, so wer - den sie mit Gü - te ge - sät - ti - get;

Die Gestalt der Themen beim letzten Vokaleinsatz, dem Vokalthema 3 ab T. 113, ist nicht einheitlich. Dies ist vor allem auf die Besonderheiten der partiellen Nachahmung zurückzuführen.

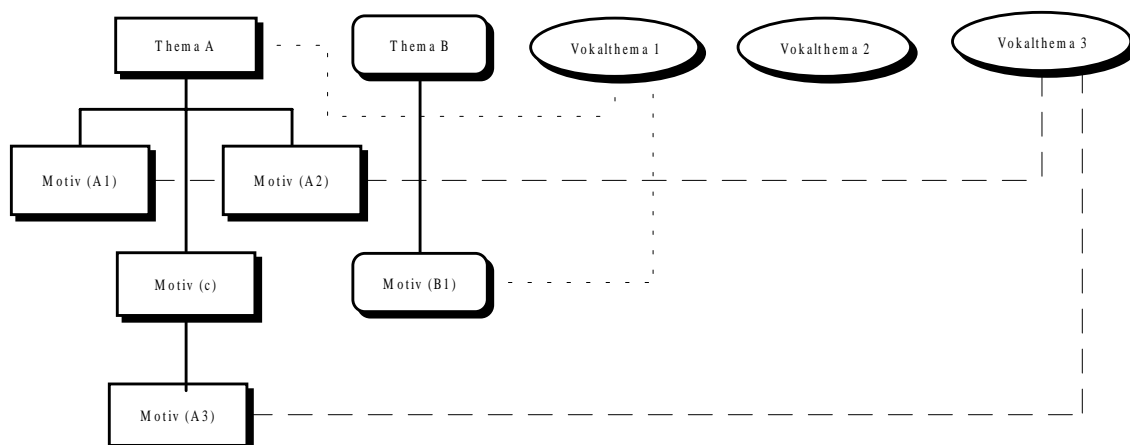
Ex. 64: Nachahmung des Vokalthemas 3

Vokalthema 3, T. 113 f.

Soprano: Es war - tet al - tet
 Alto: Es war tet
 Tenore: Es war - tet
 Basso: Es war - tet

Allerdings zeigt die Themengestalt im Sopran, Alt und Tenor mit den Motiven (c) und dem Beginn des Motivs (A1) eine starke rhythmische und intervallische Ähnlichkeit. Unter Umständen ist sie durch die auf dreizehn Takte zusammengezogene Wiederholung des gesamten Textes motiviert.

Abbildung 20: Schematische Übersicht über die thematischen Verwandtschaften im Einleitungschor der Kantate *Es wartet alles auf dich*



Die Tatsache, dass es sich bei dem Vokalthema 2 um ein neues Thema im musikalischen Verlauf der Kantate handelt, ist möglicherweise durch den Text und die dadurch erforderliche *neue Invention* zu

erklären. Wir wollen diesen Aspekt des Kantatensatzes kurz im Rahmen der „Lehre von den Incisionen“ diskutieren, die Mattheson (1739, 180-195) im *Capellmeister* überliefert hat (vergleiche zum Hintergrund auch Fees 1991).

Die Textvorlage des Einleitungssatzes besteht aus dem 27. und 28. Vers des 104. Psalms:

27. *Es wartet alles auf dich, daß du ihnen Speise gibest zu seiner Zeit.*
 28. *Wenn du ihnen gibest, so sammeln sie; wenn du deine Hand aufhütest, so werden sie mit Güte gesättiget*

Der gesamte Text bildet den sogenannten *paragraphus*, das heißt die übergeordnete textliche Einheit eines einzelnen musikalischen Satzes. Die nächst kleinere Einheit stellen die *periodi* dar, von denen mindestens zwei erforderlich sind, um einen *paragraphus* zu repräsentieren. Sie sind in der Regel „ein kurzgefaßter Spruch, der eine völlige Meinung oder einen ganzen Wort=Verstand in sich begreift“ (Mattheson 1739, 182). Fast jeder *periodus* schließt mit einem Punkt und fällt so praktisch mit den einzelnen Sätzen des Textes zusammen. Die Ausnahmen betreffen Frage- oder Ausrufungszeichen, insofern sie ebenfalls eine vollständige Sinneinheit bilden. In unserem Fall liegen demnach zwei *periodi* vor. Zwischen den beiden *periodi* sollte ein deutlicher Einschnitt in der Klangrede liegen. Und zwar sehr viel deutlicher, als es beispielsweise bei dem Komma des ersten Satzes der Fall sein muss, dessen Einschnitt hierarchisch gesehen weniger bedeutsam ist als der des Punktes.

Die erforderliche deutliche Trennung zwischen den *periodi* wird in dem Kantatensatz neben der unterschiedlichen Themengestalt durch die Wiederholung des instrumentalen Einleitungsabschnitts geleistet. Diese „Einleitungssinfonie“, wie Dürr (1985, 506) sie nennt, findet sich nämlich nur an zwei Stellen des Werkes: Einerseits in den T. 1-28 unmittelbar vor dem Beginn des ersten *periodus* und andererseits in etwas abgewandelter Form in T. 49-66 unmittelbar vor dem zweiten *periodus*.

Die Vertonung des ersten *periodus* reicht insgesamt von T. 28-49a. In T. 49a wird er mit einer *clausula bassians perfecta* auf der V. Stufe abgeschlossen. Rangmäßig ist dies der stärkste Einschnitt seit der perfekten Kadenz auf der I. Stufe am Ende der Einleitungssinfonie, die aber durch den Imitationseinsatz auf der *Ultima* abgeschwächt wird.

Der einundzwanzig Takte dauernde *periodus* besitzt eine zweifache Binnengliederung. Zum ersten Mal nach der Vertonung der Worte „Es wartet alles auf dich,...“ durch den Imitationsabschnitt T. 28-34a. Dem Komma des Textes wird dort mittels einer (schwachen) *clausula tenorians perfecta* auf der V. Stufe Rechnung getragen. Der Forderung, dass trotz eines Kommas die Sinneinheit des *periodus* gewährleistet sein muss, trägt Bach auf ebenso einfache wie geniale Weise Rechnung: indem der zweite Teil des *periodus* „daß du ihnen Speise gibest zu seiner Zeit“ als Kontrapunkt des ersten Teils des *periodus* eingeführt wird. Dieser Imitationsabschnitt (T. 35-41a) endet mit einer *clausula impropria* auf der VII. Stufe und stellt den zweiten Einschnitt des *periodus* dar. Der gesamte *periodus* wird danach, eingeleitet durch das *alla stretta* nachgeahmte Thema A, in den T. 42-49a in musikalisch anderer Form nochmals wiederholt.

Der zweite *periodus* reicht von T. 65-111a. Bei der Vertonung wird die gleiche Technik wie im zweiten Teil des ersten *periodus* angewandt: Der vor und nach dem Semikolon stehende Satzteil werden kombiniert, das heißt als Thema (Vokalthema 2) mit Kontrapunkt (CP 2) eingeführt. Die imitatorische Durcharbeitung der beiden Komponenten führt bis zu einer *clausula ficta* auf der III. Stufe in T. 82a. Aus dem anschließenden Abschnitt, der das Vokalthema 2 mit dem Thema B verknüpft (T. 83d-98a), wird nun auch deutlich, warum ein neues Thema an dieser Stelle steht.

Außer dem oben genannten Grund, dass ein neuer *periodus* vorliegt, spielt nämlich auch die *emphasis* eine Rolle (vergleiche dazu Mattheson (1739, 174-180)). Ein Mittel, um Nachdruck in der Melodie herzustellen, sind bekanntlich die „*Passaggien*“, sogenannte „laufende Figuren“, für deren üppige Verwendung Bach gelegentlich ja kritisiert wurde. Wie dem Vokalthema 2 anzusehen ist, legt Bach bei dem ersten Teil des zweiten *periodus* die *emphasis* offensichtlich auf das Wort „sammeln“ (vergleiche Ex. 62). Dies geht auch aus den Choreinwürfen in den T. 84-85, 87-88, 90-91 hervor. Keines der vorhergehenden Themen hätte eine ähnliche Deklamation des zweiten *periodus* mit der beabsichtigten *emphasis* gestattet, ohne nicht weitreichend umgestaltet zu werden. Aus diesem Grund war zur Realisierung des *periodus* vermutlich schlicht und ergreifend eine neue *Invention* erforderlich.

Dieser etwas ausgedehnte Exkurs sollte auch noch einmal praktisch zeigen, dass bei Vokalmusik immer mit mehreren Themen oder Hauptsätzen gerechnet werden muss. Ich möchte diese mögliche Erklärung für die Einführung des neuen Vokalthemas in den Kantatensatz aber nicht ohne eine Warnung an dieser Stelle beenden: Ebenso wie bei der Kadenz- und Ausweichungslehre wäre es auch hinsichtlich der Inzisionslehre ein Irrtum, wenn man annehmen würde, dass sich die Komponisten des 18. Jahrhundert sklavisch an solche Regeln gehalten haben. Man darf beispielsweise nicht erwarten, dass Bach sich bei der Umsetzung der Einschnitte immer genau der gleichen Kadenzformen bedient. Welche Kadenz- oder

Absatzformen in welcher Ordnung und Hierarchie im Einzelfall eingesetzt werden, hängt meist von einer Reihe sehr verschiedener Faktoren ab. erinnert sei in diesem Zusammenhang auch noch einmal an den Punkt (5) auf Seite 30.

Kapitel X

Die fuga regularis und irregularis

Im vorherigen Kapitel haben wir anhand der Quellentexte und zwei praktischen Beispielen aus dem Werk Bachs die *imitatio* als satztechnisches Verfahren genauer untersucht. Dies geschah im Rahmen der *freien Imitation*, die prinzipiell keinen Beschränkungen unterworfen ist. Im vorliegenden Kapitel sollen nun die beiden Arten der Fuge Gegenstand der Betrachtung sein, in die spätestens seit Scheibe die Fugenklasse unterschieden wird: *fuga regularis* und *fuga irregularis*.

Der hauptsächlichste Unterschied zwischen der Fuge und der freien Imitation besteht in einer Reihe von Einschränkungen, der eine Fuge unterworfen wird. Sie betreffen vor allem die Handhabung des Themas im Verlauf der Komposition. Aber auch die Wahl des Themas beziehungsweise seine Invention ist nicht völlig freigestellt: Weil das Thema im Verlauf einer Fuge stets wiederkehrt, und zwar oft in unveränderter Gestalt, sollte das Thema gewisse Rahmenbedingungen erfüllen.

Die §§ 1-5 behandeln ausführlich die Einschränkungen, denen eine *fuga regularis* im Gegensatz zur freien Imitation unterworfen ist. Vor diesem Hintergrund wird es in § 6 möglich sein, sich mit der *fuga irregularis* zu beschäftigen. Ihre Eigenschaften ergeben sich teilweise einfach aus einer Lockerung der Einschränkungen, die für eine *fuga regularis* gelten. Auf den Nachweis und die Beschreibung von gewöhnlichen Fugen werde ich hier aus nahe liegenden Gründen verzichten; Werkbeschreibungen dieser Fugenart finden sich zur Genüge in der Sekundärliteratur. Stattdessen gehen die beiden letzten Paragraphen auf Beispiele für *fugae irregularae* im Werk Bachs und auf den Unterschied zwischen diesen und den freien Imitationen ein.

§ 1 Kennmerkmale von Fugen

In der Statistik versteht man unter sogenannten „Kennwerten“ bestimmte Maßzahlen, die über wichtige Eigenschaften einer Merkmalsverteilung eine zusammenfassende Auskunft geben. Dazu gehören etwa Mittelwerte (arithmetisches Mittel, Median etc.) oder Streuungswerte (Varianz, Standardabweichung etc.). Da es sich bei einer Fuge nicht um numerische Größen handelt, werde ich im Folgenden lieber von „*Kennmerkmalen*“ sprechen. Die Kennmerkmale einer Fuge umfassen eine ganz spezielle Gruppe von Eigenschaften, die charakteristisch für die besondere *Fugenart* sind und die in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Behandlung von Fugenkompositionen in fast jeder Quelle zur Sprache kommen. Zu solchen Kennmerkmalen zählt zum einen die Beschaffenheit des Fugenthemas, beispielsweise ob es mit einer förmlichen Klausel schließt oder nicht. Weiter gehört dazu die sogenannte „*repercussio*“, der „*Wiederschlag*“ oder die „*Beantwortung*“ des Themas, die Ausweichungsordnung und die Häufigkeit und Art von regulären Kadenz im Verlauf der Fuge. Anhand dieser Kriterien ist es in der Regel möglich, eine Entscheidung darüber zu treffen, ob eine bestimmte Fugenkomposition zur Klasse der *fugae regularae* oder *fugae irregularae* gehört.

Wir werden bei der anschließenden Diskussion von Kennmerkmalen ebenso verfahren, wie in den vorangegangenen Kapiteln. Das heißt, dass wir nur solche Aspekte betrachten werden, die auch von der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts als erwähnenswert angesehen wurden. Verschiedene Begriffe der heutigen Musiktheorie, denen meist ganz bestimmte Sachverhalte entsprechen, wie die bekannte Unterscheidung zwischen einer (ersten) Exposition des Fugenthemas und (zeitlich späteren) weiteren Durchführungen (Czaczkes 1985) oder der Begriff der Kontraexposition und der Codetta (Gárdonyi 1991) sind in unserem Sinne keine Kennmerkmale von Fugen und werden deshalb auch nicht berücksichtigt. Das schließt natürlich nicht aus, dass es Überschneidungen zwischen Sachverhalten der neueren Musiktheorie und der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts geben kann. Aber komparative Untersuchungen sind nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit und werden, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt.

§ 2 Das Thema

Im Hinblick auf das Thema einer Fuge gilt im Prinzip erst einmal das, was schon in § 3 des IX. Kapitels gesagt wurde. Doch nicht jedes beliebige Thema ist auch als Thema einer Fuge geeignet, wie sich an Scheibes (1745, 455) Definition leicht ablesen lässt: „Der Hauptsatz einer Fuge, das Thema, oder der Dux, der Führer ist eine kurze, doch vollständige Melodie, die einer öftern Wiederholung fähig ist“.

Anders als im Fall der freien Imitation, in der das Thema im Verlauf des Werkes nach Belieben verändert oder durch andere Themen abgelöst werden kann, muss die Fuge ein Thema voraussetzen, das gewissen formalen Bedingungen genügt. „Formal“ bedeutet hier so viel wie die Form oder Gestalt betreffend. Zwei dieser Bedingungen klingen in Scheibes Definition schon an: Kürze und Vollständigkeit. Dazu kommen aber mindestens noch zwei weitere Bedingungen, die ein Thema erfüllen muss, damit es einer „öftern Wiederholung“ fähig und folglich als Fugenthema geeignet ist.

Alle vier Bedingungen sollen nun, unter Hinzunahme weiterer Quellen so genau wie möglich dargestellt und diskutiert werden:

Erstens soll der Hauptsatz einer Fuge „kurz und leicht seyn; damit man ihn so fort im Gedächtnisse behalten kann“ (Scheibe 1745, 456). Was nun unter „kurz“ zu verstehen ist, dürfte schwer zu explizieren sein. Scheibe geht es vermutlich auch gar nicht um eine exakte Explikation dieses Ausdrucks, sondern mehr darum, dass das Thema einer Fuge *nicht zu lang* sein darf, „weil eine lange und weitläufige Melodie durch die ähnliche Wiederholung derselben undeutlich werden würde“ (Scheibe 1745, 455).

Mattheson (1737, 147) bemerkt in einem vergleichbaren Zusammenhang, dass Regeln bezüglich der Länge eines Fugenthemas „einiger maassen willkührlich“ seien. Nichtsdestotrotz ringt er sich zu einigen Hinweisen für die Themenbildung durch, die schließlich mit der Faustregel enden: „Lieber zu kurz, als zu lang“ (Mattheson 1737, 180). Matthesons Hinweise, nach denen die Länge eines Themas vom Stil und der Mensur abhängig gemacht werden sollten, werden von Marpurg (1753, 27) zum Teil aufgegriffen und generalisiert. Hinsichtlich der Länge des Themas ist demnach auf die „Beschaffenheit der Zeitmaße“ zu sehen: „Je langsamer selbige ist [i.e. die Fuge; R.E.], desto weniger Tacte soll der Satz begreifen, und je lebhafter selbige ist, desto mehrere Tacte kann derselbe haben. Eine lange Reihe leerer und von Harmonie entblößter Töne wird in einem trägen Zeitmaße dem Gehör eckelhaft. Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederhohlet werden. Je öfter sie aber wiederhohlet werden, desto besser ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniße zu behalten“.

Zweitens soll der Ambitus des Themas den Umfang einer Oktave oder allenfalls einer Dezime nicht übersteigen (Scheibe 1745, 456; Mattheson 1737, 152, 181; Fux 1742, 123 f.; Marpurg 1753, 29). Diese Forderung hat wohl vor allem praktische Gründe und versteht sich nahezu von selbst. Sowohl die Spielbarkeit als auch die vokale Bewältigung einer Partie könnten bei Nichtbeachtung dieser Regel erheblich beeinträchtigt werden.

Drittens soll das Thema „die Tonart richtig anzeigen, aus der die Fuge gehen soll; und dießfalls müssen auch darinnen alle außerordentliche, fremde, oder auch die Haupttonart ganz verändernde, Gänge oder Ausweichungen ganz vermieden werden“ (Scheibe 1745, 456). In eben diesem Sinn äußert sich Fux (1742, 124), wenn er verlangt, „daß nach ieder Tonart Beschaffenheit auch der Satz einzurichten sey“ (vergleiche zu diesem Aspekt auch Marpurg (1760a, 258)). Leider macht er, wie Scheibe, keine genaueren Angaben zu dieser Forderung.

Wirft man jedoch einen Blick in Matthesons *Kern melodischer Wißenschafft* (1737, 148), der sich mit dem selben Problem beschäftigt, so lässt sich diese Bedingung möglicherweise doch präzisieren. Das Fugenthema sollte vor allen Dingen die chordae essentielles des Modus (der Skala) herausstellen. Denn von den Tönen der I., III. und V. Stufe ist es abhängig, ob die Tonart zu Beginn der Fuge richtig erkannt werden kann oder nicht.

In den Fugen Bachs wird dieser Bedingung in aller Regel entsprochen. Oft einfach dadurch, dass die Anzahl der dreiklangseigenen Töne, das heißt der chordae essentielles, gegenüber den anderen Skalentönen innerhalb eines Fugenthemas überwiegt. Desto interessanter ist ein Fall, auf den Clemens Kühn (1993, 183) in einem anderen Zusammenhang aufmerksam gemacht hat und der gegen diese Regel verstößt. Es handelt sich um die *D-Dur-Fuge* (BWV 874) des *Wohltemperierten Klaviers* II, deren Thema folgendermaßen beginnt:

Ex. 65: Thema der *D-Dur-Fuge* (BWV 874)

BWV 874, 2: T. 1 f.



Obwohl die Fuge in der Tonart D-Dur steht, deutet der erste Takt auf G-Dur hin. Alle in diesem Takt auftretenden Töne entsprechen den chordae essentielles der Tonart G-Dur und nicht der Tonart D-Dur. Mattheson kritisiert im *Kern melodischer Wißenschafft* (1737, 148) ein gleichartiges Beispiel, das

ebenfalls mit dem Ton der V. Stufe beginnt und danach eine Quinte abwärts springt. In seinem Beispiel macht er das exponierte Auftreten der IV. Stufe für die Zweifel hinsichtlich der Tonart verantwortlich. Bachs *D-Dur-Fuge* ist freilich noch extremer, denn es lockt den Hörer durch die darauf folgende VI. Stufe auf eine völlig falsche Fährte.

Viertens. Der „Hauptsatz einer Fuge soll ein einziger periodischer Satz, oder vielmehr eine völlige Periode seyn, die aber nur aus einem einzigen Satze besteht. [...] Er muß also geschlossen, und folglich verständlich seyn, damit er dem Gehöre völlige Genüge leiste; er würde sonst nicht ganz und vollständig, und zu einer Periode geschickt seyn“ (Scheibe 1745, 457). Ähnlich drückt sich auch Marpurg (1753, 28) aus, wenn er fordert, dass das Thema einen „deutlichen vollständigen Gedanken“ darstellen müsse. Mit der Rede von einer „Periode“ ist bei Scheibe nicht das Gleiche wie im vorherigen Kapitel gemeint, als wir zur Werkbeschreibung auf Matthesons Inzisionenlehre zurückgegriffen haben. Dort bezeichnete der Ausdruck „periodus“ einen Satz des Textes, hier verwendet Scheibe den Ausdruck wahrscheinlich im Sinne eines „periodus harmonica“, wie ihn Walther (1732, 472) in seinem *Lexicon* überliefert: Damit „wird insonderheit die erste clausul oder das erste membrum eines Canonis genennet, ehe die zweyete Stimme eintritt; sonsten aber kann auch jeder Absatz eines musicalischen Stücks also genennet werden“. Obwohl Walther den Ausdruck bei seiner Erläuterung nur auf das Thema eines Kanons bezieht, darf man vielleicht annehmen, dass seine Verwendung auch im Hinblick auf andere Imitationsarten zulässig ist.

Einer exakten Präzisierung dieser Bedingung stehen ähnliche Schwierigkeiten entgegen, wie bei unserer Diskussion der freien Imitation in § 3 des IX. Kapitels. Wir werden uns deshalb wohl wiederum mit einem intuitiven Verständnis zufrieden geben müssen. Allenfalls könnte man sich darauf verständigen, dass das Thema einer Fuge einen „deutlichen vollständigen Gedanken“ insofern darstellen sollte, als es nicht nur über einen Anfang sondern auch über ein Ende verfügt.

Mit diesem letzten Punkt eng verbunden ist der Einsatz von sogenannten „Endigungsklauseln“ am Ende eines Fugenthemas. Sie sind das Mittel der Wahl, um ein Fugenthema deutlich zu begrenzen. Die Endigungsklauseln entsprechen den im II. Kapitel angegebenen Klauseln, die auch als Bestandteile von regulären Kadenzen fungieren: Bassklausel (*clausula bassizans*), Tenorklausel (*clausula tenorizans*), Altklausel (*clausula altizans*) und Diskantklausel (*clausula cantizans*). Beispiele für Fugenthemen mit Endigungsklausel findet man etwa im Orgelwerk Bachs:

Tabelle 21: Beispiele für vollkommene Endigungsklauseln in Fugenthemen Bachs

	BWV	Endigungsklausel
Orgelfugen	532, 2	<i>clausula cantizans</i>
	533, 2	<i>clausula cantizans</i>
	535, 2	<i>clausula altizans</i>
	536, 2	<i>clausula tenorizans</i>
	538, 2	<i>clausula tenorizans</i>
	539, 2	<i>clausula cantizans</i>
	540, 2	<i>clausula tenorizans</i>
	541, 2	<i>clausula bassizans</i>
	542, 2	<i>clausula altizans</i>
	546, 2	<i>clausula tenorizans</i>
	547, 2	<i>clausula cantizans</i> (1. Thema)
	548, 2	<i>clausula tenorizans</i>
	549, 2	<i>clausula tenorizans</i>
	550	<i>clausula tenorizans</i> (T. 62 ff)
	562, 2	<i>clausula cantizans</i>
	564, 3	<i>clausula cantizans</i>
	574	<i>clausula cantizans</i>
	579	<i>clausula cantizans</i> (2. Thema)

Ebenso wie bei den Kadenzen gilt im Übrigen auch für alle Endigungsklauseln, dass die Ultima mit der *quantitas intrinseca* des Taktes im Einklang stehen muss (Marpurg 1753, 30).

Obwohl das Thema laut Mattheson (1737, 145) mit einer Endigungsklausel abgeschlossen werden kann, sollte dieser Abschluss möglichst nicht mit einer regulären Kadenz zusammenfallen: „Das allerartigste ist, wenn das Thema so eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüsse [i.e. die Kadenz; R.E.] lieber gar dabey vermeidet, und die Schranken desselben so zu setzen weiß, damit kein rechter eigentlicher Absatz erfolge“. Stattdessen empfiehlt Mattheson (1737, 146), der unter einem „Absatz“ hier eine reguläre Kadenz versteht, nur einen kleinen Einschnitt am Schluss des Themas anzubringen.

Alle vier genannten Bedingungen dienen vorrangig einem Zweck: Sie helfen das satztechnische Verfahren, das mit der Komplexität des Themas anwächst, zu vereinfachen. Dies ist bei den ersten drei Punkten offensichtlich. *Erstens* erhöhen sich nämlich mit der Länge des Themas auch die Anforderungen an den dagegen gesetzten Kontrapunkt, der sich den Gegebenheiten des Themas ja anpassen muss. *Zweitens* vermeidet die Begrenzung auf den Raum einer Oktave stimmführungstechnische Probleme wie Stimmkreuzungen und lässt dem Kontrapunkt mehr Entfaltungsmöglichkeiten. *Drittens* kann ein Verstoß gegen die deutliche Darstellung der Tonart Folgen hinsichtlich der Beantwortung des Themas haben, die unter Umständen zu Konflikten mit der Ausweichungsordnung führen.

Zusammen mit der letzten Bedingung erfüllen einige der eben genannten Punkte aber vielleicht noch einen ganz anderen Zweck: Wenn das Thema eine kurze und geschlossene, den Regeln der zugrunde liegenden Tonart entsprechende Einheit bildet, dann wird dadurch sichergestellt, dass den Hörer bei der ständigen Wiederholung des Themas „kein Ekel überkommt“, um eine beliebte Redewendung des 18. Jahrhunderts zu verwenden. Mit anderen Worten erfüllt ein nach diesen Bedingungen eingerichtetes Thema die wichtigsten Voraussetzungen, die nicht nur an Fugenthemen sondern überhaupt an jedes gute Thema gestellt werden: Leichtigkeit, Deutlichkeit, ein fließendes Wesen und Lieblichkeit (Mattheson 1739, 141 ff.).

§ 3 Die repercussio als Themendisposition

Obwohl der Ausdruck „repercussio“ im 18. Jahrhundert nicht mehr prinzipiell mit der Moduslehre der vorgehenden Jahrhunderte verbunden wird, ist seine Bedeutung alles andere als scharf umrissen. Wir geben an dieser Stelle nur einen kurzen Überblick über die Vielfalt der Bedeutungsnuancen des Repercussio-Begriffs. Danach wenden wir uns dann direkt den für uns interessantesten Zusammenhängen zu. Unter repercussio versteht man

- „dasjenige intervallum, welches in einer Fuge der Dux und Comes, dem Modo gemäß, gegen einander formiren“ (Walther 1732, 520 f.)
- ein Beantwortungsschema, bei dem „die anhebende Stimme Ducem/ und die in der Quinta oben/ oder Quarta unten folgende/ den Comitum (hat). Die dritte Stimme hat wieder Ducem und die vierte Comitum, welcher Processus, Repercussio heisset“ (Mattheson 1713, 143; vergleiche auch Walther 1732, 521)
- „in Fugen und fugirten Sachen“ einen „Nachsatz“, „welcher auf dem Vorsatz folget, und denselben gleichsam beantwortet. Auf lateinisch heisset es repercussio, auf Teutsch Widerschlag“ (Mattheson 1739, 367);

Im ersten Fall bezieht sich der Begriff auf das Imitationsintervall, das zwischen dux und comes gebildet wird. Da in einer mehr als zweistimmigen Fuge die Einsätze im Wechsel auf der V. oder I. Stufe erfolgen, handelt es sich dabei genau genommen um zwei (mögliche) Intervalle. Das Modell dieses wechselnden Einsatzes von dux und comes wird im zweiten Beispiel ebenfalls als „repercussio“ bezeichnet. Im dritten Fall wird der Ausdruck „repercussio“ verwendet, um damit den comes zu bezeichnen. Mattheson (1739, 367) nennt dies die „figürliche Bedeutung“ des Wortes. Daneben finden sich noch andere Bedeutungen, auf die wir hier jedoch nicht weiter eingehen wollen. Ausführliche Informationen zu diesem Thema findet man bei Cahn (1981).

Im Folgenden wird uns vor allem ein Aspekt der repercussio interessieren, der bisher noch nicht angesprochen wurde. Unter dem Begriff der repercussio verstehen einige Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts nämlich *die Ordnung*, in der die Einsätze des Themas zu Beginn einer Fuge erfolgen müssen. Scheibe (1730, 45 f.) rechnet die repercussio in diesem Sinne zu den „Figuren“, die „zur Auszierung der Fuge sonderlich zu wissen nötig sind“: „Da die *Fugen* mit mehr als zwei Stimmen

insgemein aber mit vier Stimmen gesetzt werden, so entsteht ein gewisser *Process*, die Folge der Stimmen zu ordnen; dieser wird *Repercussio* genennet. Ich muß nemlich die Stimmen in einer besonderen Ordnung auf gewisse Arth hintereinander eintreten laßen. Wenn also der *Discant* anfängt so bekommt der *Alt* den *Comitem*, der *Tenor* hebt wieder den *Ducem* an, und der *Bass* bekommt gleich wie der *Alt* den *Comitem*, oder: hebt der *Alt* an, so steht *Comes* im *Discant*, *Dux* aber im *Basse* und endlich *Comes* wieder im *Tenor*. Dahero denn *Discant* und *Tenor* einerley, *Alt* und *Bass* aber wieder einerley haben“.

In der Sache gleichlautend sind auch Scheibes (1739, 463) Angaben, die er wenige Jahre später im *Critischen Musicus* macht: „In einer Fuge, sie sey nun vier= oder mehrstimmig, richtet sich doch allemal der *Tenor* nach dem *Diskante*: so wie sich der *Baß* nach dem *Alte* richtet. Und so richtet sich hinwiederum der *Diskant* nach dem *Tenor*, und der *Alt* nach dem *Basse*“. Bei der *repercussio* in diesem Sinne handelt es sich demnach um eine ganz bestimmte Form der stimmlagenbezogenen Themendisposition im Rahmen der ersten Durcharbeitung einer Fuge.

Ähnlich, wenn auch nicht so exakt, äußert sich Mattheson (1737, 180 f.) über die Ordnung der Einsätze: „Es wollen einige Contrapunctisten haben, man soll absonderlich den *Baß*, wenn er den Haupt=Satz zum erstenmahl ergreift, in finali anheben lassen. Dieses ist nun zwar eine gute natürliche Ordnung, wenn der *Sopran* vorher dominante angefangen hat, und der Stimmen vier sind, auch der *Alt* und *Tenor* sich bereits Rang= und Reihenmäßig hören lassen [...] Allein, wenn nur vier Stimmen singen sollen, und die erste fängt in finali an, und die Ordnung wird beybehalten, so muß der *Baß* nothwendig dominantem wählen, welches gar keine Sünde ist“ (vergleiche auch Mattheson 1739, 393).

Leider erwähnt Mattheson nicht, wie die vollständige Verteilung von *dux* und *comes* auf alle Stimmen lautet. Trotzdem geht aber aus der zitierten Passage hervor, dass mindestens *Sopran* und *Bass* wechselseitig ausschließende Themenformen (*dux* oder *comes*) führen sollen und deckt sich insofern mit den Angaben Scheibes. Außerdem zeigt ein von Mattheson (1737, 178 f.) im *Kern melodischer Wissenschaft* exemplarisch angegebenes Modell einer Fuge („descriptio elaborationis“) exakt die Ordnung der Stimmeinsätze, die für eine ordentliche *repercussio* (im Sinne Scheibes) erforderlich ist.

Allerdings gibt es auch Ausnahmen von diesem Grundsatz: Unter bestimmten Umständen kann die Ordnung nämlich willkürlich abgeändert werden (Mattheson 1737, 181; 1739, 393). Um welche Umstände es sich dabei handelt und ob sich Mattheson damit vielleicht auf die *fuga irregularis* bezieht, ist leider nicht eindeutig zu entscheiden. Wie wir aber im § 6 des vorliegenden Kapitels noch sehen werden, ist der Verstoß gegen die stimmlagenbezogene Themenordnung eines der charakteristischen Merkmale der *fuga irregularis*.

Marpurg (1753, 95) fasst die *repercussio* ebenfalls als nach Stimmpaaren organisierte Disposition der Fugenthemen auf: „In einer vierstimmigen Fuge beziehen sich allezeit zwey und zwey Stimmen, nemlich eine mittlere und eine äusserste auf einander, als der *Diskant* und *Tenor*, der *Alt* und *Baß*. Solche zwey sich auf einander beziehenden Stimmen wiederholen den Fugensatz allezeit in einem ähnlichen Intervall, oder deutlicher zu reden, zwey solche Stimmen nehmen den Führer und zwey den Gefährten“. Darüber hinaus behält diese Regel ebenso für mehr als vierstimmige Fugen ihre Gültigkeit: „In vielstimmigen Fugen, wo eine oder mehrere Stimmen verdoppelt und z. E. zwey *Diskant*= oder zwey *Alt*stimmen u.s.w. sind: beziehen sich ebenfals, wie in der vielstimmigen Fuge allezeit die ungeraden Stimmen auf die ungeraden, und die geraden auf die geraden, d.i. die erste, dritte und fünfte Stimme richten sich nach einander, und dann wieder die zweyte, vierte, sechste u.s.w.“ (Marpurg 1753, 96).

Die *repercussio* im Sinne einer stimmlagenbezogenen, paarigen Themendisposition gilt nur für den Beginn einer Fuge; später ist die Verteilung der Themen auf die einzelnen Stimmen hingegen freigestellt: „Nur bey der ersten Durchführung richtet man sich ordentlicher Weise nach der oben angegebenen und überall eingeführten und festgestellten Ordnung“ (Marpurg 1753, 98). Auch Stölzel (*Anleitung*, 146) reklamiert die nach Stimmpaaren geordnete Themendisposition insbesondere für den Beginn einer Fuge: „Ferner ist zu beobachten, dass zu mahl im Anfang der Fugae die voces contaminatae, nemlich *Discant* und *Tenor*, sodann *Alt* und *Baß* einander gleich sein müssen“.

Als letzten Beleg können wir schließlich noch auf Fux (1742, 137) verweisen, der im *Gradus* bemerkt, dass „es doch mehrentheils durch den Gebrauch eingeführet [sei], daß der *Tenor* auf den *Diskant* und der *Baß* auf den *Alt* folget“.

Angesichts dieser Quellenlage darf man davon ausgehen, dass die Zuordnung von Themenformen (*dux*, *comes*) zu bestimmten Stimmpaaren mit großer Wahrscheinlichkeit als Regelfall im 18. Jahrhundert galt. Zusätzliches Material für die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme bietet der Anhang A. Er dokumentiert eine Überprüfung instrumentaler und vokaler Fugen im Werk Bachs sowie einiger einschlägiger Kompositionen bei Mattheson und Händel. Sie ergibt, dass die nach Stimmenpaaren organisierte Themendisposition gegenüber anderen Anordnungen ungleich viel häufiger vorkommt. Eine Untersuchung der vier- und fünfstimmigen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* I und II, der Orgelwerke (ohne die Doppelfugen) und der *Kunst der Fuge* zeigt, dass die paarige Anordnung der Themenformen in

diesen Werken mit einer relativen Häufigkeit von 90,3 % auftritt. Davon abweichende Themendispositionen besitzen lediglich eine relative Häufigkeit von 9,7 %.

Ein ähnliches Ergebnis liefert eine Untersuchung einiger Bachscher Vokalsätze. Ausgewählt wurden die einschlägigen, das heißt fugenartigen Sätze der *Johannes-Passion*, *h-Moll-Messe*, des *Magnificats*, sowie einiger Kantaten. Letztere nach den Angaben von Neumann (1984). Überprüft wurde dabei immer nur die Disposition während der ersten Durcharbeitung des Themas. Die Untersuchung der Vokalsätze ergab für die paarige Themendisposition eine relative Häufigkeit von 90,2% und für abweichende Themenanordnungen eine relative Häufigkeit von 9,8 %.

In der paarigen Zuordnung von dux und comes ist vermutlich ein Nachwirken des *a voce piena* disponierten Satzes zu sehen. Bei dieser Anlage handelt es sich um „den seit den späten Werken Josquins häufigsten und als Norm gleichsam klassisch gewordenen Typus solcher StimmDispositionen“ (Meier 1974, 41). Sie zeichnet sich dadurch aus, dass je zwei Stimmen, Tenor und Sopran, sowie Bass und Alt, aufeinander bezogen sind. Im 16. und 17. Jahrhundert kommt dieser Disposition eine grundlegende Bedeutung für die Darstellung des Modus eines musikalischen Kunstwerkes zu (Meier 1974; 1992). Im Gegensatz zur *a-voce-piena*-Disposition, bei der das Paar Tenor-Sopran als führend und bestimmend für den Modus angesehen wurde, hat die entsprechende Verteilung der Themenformen auf die Stimmpaare im 18. Jahrhundert aber keine ähnliche Funktion.

Anmerkung. Aufgrund dieser Erkenntnisse darf man vielleicht eine Frage als gelöst betrachten, die in Verbindung mit dem Bachschen Fugenwerk in der Vergangenheit des Öfteren aufgeworfen wurde. Es geht darum, ob der ersten Einsatzfolge der Themen in Bachschen Fugen ein wie auch immer geartetes Prinzip zugrunde liegt. Noch bis in die jüngste Zeit hinein gab es hierzu zwei verschiedene Hypothesen. Entweder wurde die Auffassung vertreten, dass die jeweilige Stimmfolge bei Bach ausschließlich aus „dem inneren Aufbau der Durchführung“ jeder einzelnen Fuge verstanden werden kann (Czaczkas 1985, 31) oder es wurden statistischen Erhebungen angestellt, die von den insgesamt 24 theoretischen Kombinationsmöglichkeiten der vier Stimmen alle von Bach verwendeten Stimmfolgen zusammenstellten, um einige davon dann als „Modelle“ auszuzeichnen (Gárdonyi 1991, 31). Wie die Quellen zeigen, gibt es aller Wahrscheinlichkeit nach tatsächlich ein Prinzip, bei dem sich die Themendisposition nach den Stimmpaaren Tenor-Sopran und Bass-Alt richtet und so teilweise auch die Einsatzfolge determiniert. Ob darüber hinaus noch andere Prinzipien für die Einsatzfolge der Themen verantwortlich sind, ist eine interessante Frage, die jedoch außerhalb unserer Rekonstruktion liegt (vergleiche etwa Breig 1995).

Wenn im Folgenden von der „repercussio“ einer Fuge gesprochen wird, so ist damit immer nur die nach Stimmpaaren organisierte Ordnung von dux und comes im oben dargelegten Sinne gemeint.

Ein kurzes Wort noch zu dem berüchtigten „überzähligen Einsatz“ (Czaczkas 1985, 14) oder dem sogenannten „zusätzlichen Einsatz“ (Gárdonyi 1991, 30) eines Themas am Ende der ersten Durcharbeitung einer Fuge. Es gibt nicht erst bei Marpurg (1753, 122) Hinweise darauf, dass ein sogenannter „überzähliger Einsatz“ absolut nichts Ungewöhnliches ist und sogar empfohlen wird: „Sehen wir nun erstlich auf den Zusammenhang und auf die Harmonie der Sätze: so wird die erste Anmerkung den Verfolg der Repercußion, oder des Widerschlags betreffen. Wenn der Hauptsatz, vermöge des Gefährten, durch alle Stimmen geführt ist: so soll derselbe in einer Stimme, in der er nämlich zuletzt nicht gewesen, wieder erscheinen, und zwar ohne einen neueingerückten Zwischensatz [i.e. im unmittelbaren Anschluss an die repercussio; R.E.]. Ist der Anfang der Fuge in einer Oberstimme gewesen: so muß auch dieser Anhang der Repercußion in selbiger geschehen. Hat sich aber die Fuge in der Unterstimme angefangen, so erfolget auch daselbst die Repercußion“ (Scheibe 1745, 466).

Das Zitat von Scheibe bringt zwei verschiedene Aspekte zum Ausdruck. *Erstens* soll das Thema am Ende der repercussio nach Möglichkeit noch einmal auftreten und *zweitens* soll es in einer Stimmlage erscheinen, in der der dux zu Beginn der Fuge lag. Vergleichen wir diese beiden Aspekte mit einigen Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* I und II von Bach.

Tabelle 22: Fugen mit zusätzlichem Themeneinsatz aus dem *Wohltemperierten Klavier* Bachs

<i>Wohltemperiertes Klavier I</i>	<i>Wohltemperiertes Klavier II</i>
* c-Moll	* C-Dur
Cis-Dur	* Cis-Dur
* cis-Moll	* d-Moll
d-Moll	* F-Dur
Es-Dur	* fis-Moll
* dis-Moll	g-Moll
E-Dur	* As-Dur
* A-Dur	* gis-Moll
B-Dur	A-Dur
	a-Moll
	* B-Dur
	H-Dur

Alle aufgeführten Fugen enthalten einen sogenannten „überzähligen Einsatz“. Angesichts dieser Anzahl und den Äußerungen Scheibes und Marpurgs, wird man davon ausgehen können, dass ein „überzähliger Einsatz“ (wahrscheinlich) ein normaler Bestandteil der ersten Durchführung sein kann und nicht etwa ein redundantes Anhängsel ist. Die zweite, von Scheibe zum Ausdruck gebrachte Empfehlung, scheint hingegen sehr viel weniger verbindlich gewesen zu sein, denn die mit einem Stern (*) gekennzeichneten Fugen verstoßen dagegen.

Unter bestimmten Annahmen ist es sogar denkbar, dass ein „überzähliger Einsatz“ nicht bloß eine Laune des Komponisten Bach ist, sondern dass er eine ganz besondere Funktion erfüllt. So zeigen die Doppelfugen des *Wohltemperierten Klaviers* I und II, die eine gestaffelte Einsatzfolge von der Ober- zur Unterstimme oder umgekehrt von der Unter- zur Oberstimme haben, oft erst auf dem zusätzlichen Themeneinsatz die evolutio eines doppelten Kontrapunkts. Da die evolutio das charakteristische Merkmal einer Doppelfuge ist, sollte sie nach Möglichkeit bereits in der ersten Durcharbeitung des Themas zum Tragen kommen. Man könnte nun darüber spekulieren, ob der zusätzliche Einsatz in den Fugen Cis-Dur (BWV 848, 2); Es-Dur (BWV 852, 2), gis-Moll (BWV 863, 2), B-Dur (BWV 866, 2), a-Moll (BWV 889, 2) vielleicht genau dieses gewährleisten soll.

§ 4 Die Themenbeantwortung

Der Widerschlag einer Fuge, das heißt also die Beantwortung des Themas in einer anderen Stimme, vollzieht sich im Wesentlichen nach einigen einfachen Regeln: „Man soll die Grenzen der Ton=Art nicht überschreiten, weder unten noch oben; mit dem Gefährten nicht in einem dem Modo zuwiderlaufenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle bey der Versetzung so gleich und ähnlich machen, als nur mit guter Art geschehen kan“ (Mattheson 1739, 375). Die ersten beiden Empfehlungen lassen sich so zusammenfassen, dass die Regeln insgesamt auf zwei reduziert werden können: (i) soll die Nachahmung so genau wie möglich sein und (ii) muss die Nachahmung die Grenzen und die Ordnung der Tonart respektieren. Wir wollen uns vorerst nur mit der ersten Regel beschäftigen und werden weiter unten auf (ii) eingehen.

Am einfachsten lässt sich die Themenbeantwortung in Form einer Tabelle wiedergeben, die wir hier von Mattheson (1739, 372) übernehmen und in der lediglich die Tonbezeichnungen durch Stufenbezeichnungen ersetzen:

Abbildung 21: Beantwortungsschema für diatonische Fugenthemen

DUX	COMES
I	V
II	VI
III	VII
IV, V	I
VI	II
VII	III
VIII	IV, V

Jeder Stufe der dux-Leiter wird mindestens eine Stufe der comes-Leiter zugewiesen. Die beiden Ausnahmen seien kurz erläutert: Dem dux-Paar IV, V entspricht jeweils die I. Stufe der comes-Leiter. Die intervallische „Korrektur“ der V. dux- Stufe durch die I. comes-Stufe fällt mit der heute üblichen Unterscheidung zwischen realer und tonaler Beantwortung zusammen.

Die Beantwortung der VIII. Stufe, die eine Oktave über der I. Stufe liegt und nicht mit dieser identisch ist, stellt das Pendant zu der eben angegebenen Beantwortung dar. Der VIII. Stufe der dux-Leiter kann hier umgekehrt sowohl die IV. als auch die V. Stufe der comes-Leiter korrespondieren.

Von der Beantwortung im „diatonischen Geschlecht“ unterscheidet Mattheson (1739, 373 f.) die Beantwortung im „chromatischen Geschlecht“:

Abbildung 22: Beantwortungsschema für chromatische Fugenthemen

DUX	COMES
I	VI, VIII
II	IX
III	X
IV	XI
V	XII
VI, VII, VIII	I
IX	II
X	III
XI	IV
XII	V
XIII	VI, VII, VIII

Das Beantwortungsschema ist wiederum in verallgemeinerter Form dargestellt. Die zwölf Stufen der chromatischen Leiter wurden dabei mit römischen Ziffern bezeichnet, wie es sonst nur bei der diatonischen Leiter üblich ist. Beide Schemata sind in erster Linie als Richtschnur für den Anfänger gedacht. Darüber hinaus existieren eine erhebliche Anzahl von weiteren Beantwortungsmöglichkeiten, die nach Ansicht Matthesons (1739, 375) vor allem von der Urteilskraft des Komponisten abhängen. Ein analoge Darstellung der Thematik bietet auch Marpurg (1753, 31 ff.).

Alle Fälle der oben genannten Art bezieht Mattheson auf „ordentliche“ Fugen. Darunter fallen nur solche Fugen, die entweder mit dem Ton der I. oder der V. Stufe beginnen. Alle anderen Stufen sind „außerordentliche“ Vorfälle. Grundsätzlich werden von Mattheson (1737, 157 ff.; 1739, 378 ff.) dabei zwei verschiedene Aspekte des Themas unterschieden: *initium* und *clausula*, das heißt Anfangs- und Schlussnote. Ein *initium irregularum* liegt dann vor, wenn das Fugenthema auf den Tonleiterstufen II, III, IV, VI oder VII beginnt. Neben einem *initium irregularum* kann das Thema außerdem noch über eine *clausula irregularis* verfügen. Wie bei dem Beginn eines Fugenthemas handelt es sich dabei um einen Schlussston der II., III., IV., VI. oder der VII. Stufe sowie in seltenen Fällen auch um die V. Stufe.

Zwischen Mattheson und Scheibe besteht bezüglich des *initium regularum* übrigens eine Meinungsverschiedenheit. Scheibe (1730, 44) kennt nicht nur zwei mögliche Stufentöne des ordentlichen Themenbeginns einer fuga regularis, sondern insgesamt drei. Außer der I. und V. Stufe zählt ihm zufolge auch noch die III. Stufe zu den ordentlichen Anfangstönen eines Fugenthemas. Die Beantwortung erfolgt in diesen Fällen durch den comes „in Tertia Quintae Toni fundamentalis“, das heißt mit der VII. Stufe. Abgesehen von diesem Dissens gelten jedoch auch bei Scheibe alle anderen Stufen als außerordentlich.

Im Instrumentalwerk J. S. Bachs kommen Fugen mit außerordentlichen Themenanfängen sehr selten vor. Zwei Beispiele bieten die *Fis-Dur-* (BWV 882/2) und die *B-Dur-Fuge* (BWV 890/2) des *Wohltemperierten Klaviers* II. Erstere beginnt mit dem Ton der VII. und Letztere mit dem Ton der II. Stufe. Einen Einsatz des Themas auf dem Ton der VI. Stufe findet man in der *Orgelfuge in c* (BWV 575). Im gesamten Instrumentalwerk Bachs ist mir darüber hinaus nur ein Fall bekannt, bei dem das Thema mit dem Ton der III. Stufe einsetzt: die Fuge über den Choral *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (BWV 669) der *Klavierübung* III. Diese Tatsache ist möglicherweise ein Indikator dafür, dass Mattheson Recht hat und die III. Stufe in der kompositorischen Praxis als *initium irregularum* betrachtet wurde.

Da außerordentliche Fugenthemen in der Praxis vergleichsweise selten vorkommen, sollte man einen Blick auf Matthesons (1739, 378) Begründung für die ausführliche Behandlung dieser Frage werfen, um etwas Näheres über seine Motive zu erfahren: „Bisher haben wir mit ordentlichen Fugensätzen zu thun gehabt, nemlich mit solchen, die in der Quint oder Octav des Haupt=Tons anheben, und die oben § 44 Quinten=Fugen genannt worden sind. Weil es aber, bey gänzlicher Durchführung eines Chorals auf Fugen=Art, viele Vorfälle gibt, wo die Sätze ganz außerordentlich anfangen, so wird auch hiebey

verschiedenes zu erinnern seyn: bevorab da die meiste Absicht unsers Unterrichts auf die Kirchen=Music ziele, deren Verbesserung die vornehmste Pflicht eines jeden Tonkünstlers seyn muß“.

Zu denken ist hierbei natürlich einerseits an die sich während des 17. Jahrhunderts herausgebildeten, verschiedenen Formen der Choralbearbeitung, bei denen in der Regel die imitatorische Durcharbeitung einzelner Abschnitte der Kirchenliedmelodien im Vordergrund stand (Wollny et al. 1995). Andererseits ist der Hinweis auf die Kirchenmusik durchaus ernst zu nehmen. Nicht erst zu Zeiten Matthesons, in denen die Kirchentonarten nach und nach an Bedeutung verlieren, sondern schon zu Werckmeisters Zeiten ist der Umgang mit imitatorischen Sätzen und Fugen in Kirchentonarten offenbar äußerst problematisch gewesen. So hält Werckmeister (1702, 61 f.) es beispielsweise für erforderlich, über die Ausweichungen und Kadenzen „von etlichen Kirchen Gesängen [zu] handeln/ wegen ihrer Unrichtigkeit/ und falschen Application“. Und die Problematik in dieser Frage reicht weit in das 18. Jahrhundert hinein. Noch um die Mitte des Jahrhunderts geht Marpurg (1753, 56-73) neben der gewöhnlichen Beantwortung eines Fugenthemas ausführlich auf die „Fugensätze nach den alten Tonarten“ ein.

Bis zum heutigen Tag bestehen vielfach Probleme hinsichtlich der Rechtfertigung der tonalen Themenbeantwortung innerhalb einer Fuge. Insbesondere die umständlichen Behandlungen und ausufernden Diskussionen, die diese Materie im 18. Jahrhundert erfahren hat, scheinen jede Systematik vermissen zu lassen. So meint beispielsweise Schleuning (1993, 46), dass Mattheson mit seinen Bemerkungen zur Themenbeantwortung im *Capellmeister* „zu keiner einsichtigen Begründung für die tonale Beantwortung [ge]kommen“ sei. Dahlhaus (1989, 155 f.) sieht im Ausdruck „tonale Beantwortung“ Mehrdeutigkeiten, denen nicht nur Mattheson, sondern auch Marpurg aufgesessen ist und wirft insbesondere Mattheson Willkür bei der Rechtfertigung der tonalen Beantwortung vor. Wolfgang Grandjean (1995, 212) spricht sogar von einem unlösbaren „Problem, vor das sich die Theorie der Fugenbeantwortung von Bernhard bis Marpurg gestellt sah“.

Aus diesem Grund möchte ich an dieser Stelle eine pragmatische Erklärung vorschlagen, die zwei Aspekte berücksichtigt, die meines Erachtens bisher übersehen worden sind.

Erstens. Die Auseinandersetzung um die korrekte Beantwortung eines Fugenthemas sollte in jedem Fall vor dem Hintergrund der Ausweichungslehre des 18. Jahrhunderts gesehen werden. Wie wir im III. Kapitel gesehen haben, unterliegt die Darstellung einer Tonart sowie der Verlauf einer Ausweichung einigen mehr oder weniger starken Reglementierungen. Nach diesen Regeln muss sich ebenfalls die Beantwortung des Themas richten, das heißt die Beantwortung darf nicht zu einer Verletzung der Tonart oder zu Verstößen gegen die Ausweichungsordnung führen. Insbesondere zu Beginn einer Fugenkomposition, also in der ersten Durcharbeitung, ist dies von grundlegender Bedeutung.

Betrachten wir dazu ein Beispiel, das von Mattheson (1739, 385) stammt und versuchen wir einige der Prämissen auszubuchstabieren, die Mattheson vermutlich stillschweigend voraussetzt.

Ex. 66: Beispiel einer problematischen Fugenbeantwortung nach Mattheson (1739)

Das Fugenthema reicht bis T. 4a und schließt dort mit einer tenorisierenden Klausel, die durch eine rechteckige Klammer markiert ist. Die folgende Achtelpause ist als Einschnitt zu verstehen, der das Ende des Themas anzeigt. Prima facie scheint es sich um die Tonart d-Moll zu handeln. Vergleicht man den Bau des Themas bezüglich der *quantitas intrinseca*, so liegen auf allen ersten Zählzeiten der vier Takte die *chordae essentiales* der Tonart: d^2 , f^1 , f^1 und a^1 . Gleiches gilt auch für die gute dritte Zählzeit des ersten und zweiten Taktes. Erst im dritten Takt findet sich auf der dritten Zählzeit die VI. Stufe, die zu den *chordae necessariae* gehört. Was die Exposition der Tonart betrifft, so darf das Thema sicher als „wohlgeformt“ gelten.

Die Beantwortung des Themas in den folgenden vier Takten hält Mattheson (1737, 168) jedoch für problematisch. Kopfzerbrechen bereitet ihm vor allem der mit einem Stern (*) gekennzeichnete Ton am Ende des comes, bei dem es sich um einen „chorda peregrina“ handelt. Warum ist nun ausgerechnet dieses e^1 so problematisch und nicht schon das e^1 , das zuvor in T. 5c auftritt? Eine mögliche Antwort auf diese Frage bietet die parallele Passage des Textes, die aus dem *Kern melodischer Wissenschaft* in variiert Form in den *Capellmeister* übernommen wurde. Im *Capellmeister* (1739, 385) heißt es zu diesem Beispiel: „Im achten Tact dieses Exempels gehet der Alt in den fremden Klang e ein wenig zur Ruhe“ (die unterstrichene Hervorhebung ist nicht original). Der Unterschied zum gleichen Ton im fünften Takt besteht in zweierlei Hinsicht: Erstens wird er durch die Klausel betont und zweitens wird seine Stellung durch den anschließenden Einschnitt mittelst der Achtelpause noch zusätzlich hervorgehoben. Dadurch und weil der Ton im Fundament liegt, wird an dieser Stelle für einen Augenblick die Tonart der II. Stufe akzentuiert. Mit dieser Ruhestelle auf der II. Stufe liegt praktisch ein (schwebender) Absatz in einem *Modum peregrinum* an sehr exponierter Stelle vor, das heißt zu einem relativ frühen Zeitpunkt.

So spitzfindig diese Begründung auch erscheinen mag, sie spielt nicht nur bei Mattheson eine wichtige Rolle. Wir wollen deshalb ein weiteres Beispiel betrachten, das auf Scheibe (1730, 45) zurückgeht. Auch in diesem Fall werden intervallische Korrekturen bei der Themenbeantwortung mit dem Hinweis auf die Ordnung des Tonartenverlaufs begründet.

Ex. 67: Tonartenabhängige Themengestalt des comes nach Scheibe (1730)



Die erste Zeile des Notenbeispiels zeigt ein Fugenthema in Gestalt des dux. Im zweiten System ist die Beantwortung dargestellt, wie sie von Scheibe vorgeschlagen wird. Scheibe ändert die Gestalt des comes an zwei verschiedenen Stellen des Themas ab, die im Notenbeispiel durch die Kreismarkierungen hervorgehoben sind. Das Terzintervall zwischen den ersten beiden Tönen und zwischen dem zehnten und elften Ton wird jeweils durch ein Sekundintervall ersetzt. Bei dieser Beantwortung handelt es sich demnach um eine sogenannte „tonale Beantwortung“ des Fugenthemas. Wie begründet Scheibe diese Eingriffe in die Intervallfolge des Themas?

Den ersten Eingriff rechtfertigt Scheibe mit dem Hinweis auf den Tonartenverlauf, denn wäre die vorgenommene Änderung nicht erfolgt, dann „hätte sich Comes auf folgende vom *Modo* abgehende weiße hören laßen, welches denn mehr *Modulatio F. duri*, als *C. duri*, und also falsch gewesen wäre“. Zur Erläuterung gibt er das nachfolgende Notenbeispiel, das die reale Beantwortung des Themas zeigt:

Ex. 68: Reale Beantwortung des Fugenthemas



Warum wäre diese Beantwortung falsch? Die Antwort erkennt man im dritten Takt, den Scheibe vermutlich im Auge hat. Dort wird die Tonart der IV. Stufe berührt, wie man leicht an der Erniedrigung des Tones h zu b erkennen kann. Bei dieser Beantwortung läge also ein Verstoß gegen die reguläre Ausweichungsordnung vor, in der die Tonart der IV. Stufe zur Klasse der außerordentlichen Ausweichungen gehört und deshalb erst später erscheinen dürfte. Zusätzliches Gewicht bekommt dieser Verstoß wahrscheinlich auch noch deshalb, weil er ausgerechnet das Thema, das heißt den wichtigsten Bestandteil einer Fuge, betrifft.

Die zweite Änderung des comes begründet Scheibe (1730, 45) ganz ähnlich: „Da ferner Dux in diesem *Themate* auf die lezt *per hemitonium Modi*, ins *G. dur* gehet, *Comes* aber statt deßen ins *C. dur* fallen muß, so hat man auch nothwendig die dritte Note des vierdten Tackts, statt daß sie *Tertiam* hinauf gesprungen ist, *per gradum* hinauf müßen steigen laßen; denn ich sonst in einen *modum peregrinum* würde gekommen seyn“. Mit anderen Worten, ändert man im comes das Beantwortungsintervall ab dem zweiten Ton, so muss diese Änderung sich weiterhin auch auf die letzten drei Noten erstrecken. Der Grund ist sehr einfach, da anderenfalls das Thema mit dem Ton d^2 , also dem Ton der II. Stufe, endet. Hinzu kommt die Tatsache, dass das Thema eine reguläre Endigungsklausel besitzt. Beantwortet man im

T. 4 den dritten Ton (e²) nicht mit dem Ton (a¹) sondern mit (h²), dann würde das Thema mit einer Diskantklausel auf der Tonart der II. Stufe abschließen. Wie im Fall des Matthesonschen Beispiel läge gleich zu Beginn der Fuge mindestens ein Absatz in einer Tonart vor, die rangmäßig gesehen erst sehr viel später auftreten dürfte.

Wer diese Begründungen für „tonale Beantwortungen“ eines Fugenthemas nach wie vor für sehr spitzfindig und zudem mit unseren heutigen Ohren für schwer nachvollziehbar hält, sollte nun noch Folgendes bedenken: Nachlässigkeiten hinsichtlich der Beantwortung des Fugenthemas können im Verlauf einer Fuge gravierende Konsequenzen haben, weil dabei tendenziell oder massiv Tonarten im Satzverlauf auftreten, die gegen den regulären Ausweichungsverlauf verstoßen. Die Diskantklausel auf der II. Stufe aus Scheibes Beispiel mag auf uns nicht weiter beunruhigend wirken und vielleicht sogar Unverständnis angesichts der ganzen Aufregung darum auslösen. Sie kann für einen *improvisierenden Spieler* jedoch ein echtes Problem bedeuten, denn das Thema kehrt ständig wieder und damit auch die Klausel. Ihre kadentielle Wirkung muss vom Spieler im weiteren Verlauf seiner Ausführung immer aufs Neue bewältigt werden. Damit kommen wir zu dem zweiten oben angekündigten Aspekt.

Zweitens. Bei der Beschäftigung mit satztechnischen Verfahren des 18. Jahrhunderts ist es nötig, sich in Erinnerung zu rufen, dass das *ex-tempore*-Spiel ein wesentlicher Bestandteil der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts war. Während man bei der Lektüre der Schriften von Werckmeister auf diesen Sachverhalt noch laufend aufmerksam gemacht wird, scheint dieser Aspekt in einer Schrift wie dem *Capellmeister* keine besondere Rolle mehr zu spielen. Dieser Eindruck täuscht jedoch. Trotz aller systematischen Darlegung beabsichtigt eine Schrift wie der *Capellmeister* laut seinem Titel eine „Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit ehren und Nutzen vorstehen will“ (die unterstrichene Hervorhebung ist nicht original). An wen sich die Schrift oder der „Lehrgang“ richtet, geht besonders aus den letzten beiden Kapiteln hervor: Matthesons Zielgruppe sind vor allem ausübende Musiker.

Die theoretischen Erkenntnisse der Abhandlung, wie die über den Stil oder über satztechnische Verfahren, sind auch dazu gedacht, sie direkt in die Praxis umsetzen zu können. Und nicht zuletzt geht es gerade bei Matthesons ausführlicher Darstellung mehrstimmiger Satztechniken um die Vermittlung von Know-how für den ausübenden Musiker. Matthesons Kapitel „Von der Spiel=Kunst“ (1739, 470-479) beschäftigt sich beispielsweise nahezu ausschließlich mit der Tätigkeit des Organisten. Zu den unverzichtbaren Fähigkeiten dieser Musiker gehörte vor allem das Spiel aus dem Stehgreif und wenn bei Mattheson von Fugen die Rede ist, dann ist in erster Linie das extemporierte Fugenspiel gemeint und nicht zwangsläufig die schriftlich ausgearbeitete Fuge: „Die Wissenschaft und Fähigkeit, eine Fuge nach vorgeschriebenem themate, alsobald, stehenden Fusses, oder (wie man so redet) *ex tempore* durcharbeiten, ist einem Organisten so nöthig, daß billig keiner, weder hiesiger Orten, noch anderswo angenommen werden sollte, der nicht sowohl in den übrigen Artikeln, als vornehmlich in diesem, ein untadeliches Schulrecht abgelegt hätte“ (Mattheson 1739, 474).

Doch die Praxis hat dem Vernehmen nach anders ausgesehen. Schenkt man Matthesons (1739, 474) Ausführungen Glauben, dann dürften tatsächlich die wenigsten Organisten in der Lage gewesen sein, eine Fuge fehlerfrei auszuführen: „Wie schlecht inzwischen die Anwärter eines Dienstes in der Fugenkunst bestehen, solches lehret die Erfahrung bey Organisten=Wahlen zum Uüberfluß. Woher kommt das? Daher: Sie haben niemahls einen Fugen=Satz recht tüchtig zu Papier bringen, noch dessen Widerschlag ordentlicher Weise anzustellen, vielweniger mit Bedacht schriftlich auszuarbeiten gelernt: wie wollen sie es denn aus dem Stehgreiff und ohne Bedenckzeit thun? Es gehöret ein Nachsinnen, ein Studium dazu: Das stehet den wenigsten an. Sie denken, und scheuen sich auch nicht, zu sagen: Wenn wir nur erst zum Dienste gelangen, soll sichs wol geben“. Diesen Umstand beklagt noch Marpurg (1754, XX) mehrere Jahre später: „Und wie wenig Organisten trifft man zugleich in einer Stadt an, die, so wie doch noch die meisten in catholischen Ländern, Kunst und Natur, Wissenschaft und Erfindung verbinden, und so gut aus dem Stegreif als auf dem Papier eine prächtige Fuge durcharbeiten können?“.

Dass Mattheson von allen Kennmerkmalen der Fuge ausgerechnet auf den Widerschlag und damit verbundene Defizite hinweist, ist vielleicht nicht zufällig. Nimmt man einmal an, dass im extemporierten Spiel aufgrund der besonderen Situation spontane Rücksichten bezüglich der Themenbeantwortung kaum möglich sind, dann ist es denkbar, dass dies in der Praxis nicht selten für die Tonart und den ordentlichen Ausweichungsverlauf eines vorgetragenen Werkes höchst unerfreuliche Konsequenzen hatte. Vorausgesetzt, dass die Sensibilität für Ausdruck, Umfang und Grenzen einer Tonart im 18. Jahrhundert größer als heutigentags war, könnte der feiertägliche Gottesdienst, das heißt insbesondere das dazugehörige Orgelspiel, dem einen oder anderen „Kenner“ durchaus die Tränen in die Augen getrieben haben, um es salopp zu formulieren.

Man könnte versuchen, die Klagen Matthesons und Marpurgs über mangelnde Fähigkeiten im extemporierten Fugenspiel und die Vernachlässigung der regulären Ausweichungsordnung mit einem zunehmenden Geltungsverlust der Fuge gegen die Jahrhundertmitte zu begründen. Gegen dieses

Argument spricht jedoch die Tatsache, dass sich Kritik an diesen beiden Aspekten des extemporierten Spiels bereits um 1700 herum nachweisen lässt.

Einen Indikator für die Problematik findet man beispielsweise bei Werckmeister (1702, 71): „Wer aber ex tempore vor sich und was rechtes spielen wil/ der muß auch die Modos verstehen/ sonderlich wann er eine Fugam tractiren wolte“. Obgleich Werckmeister (1702, 71 f.) in erster Linie wohl noch die Kirchentöne im Auge hat, begründet er seine Behauptung ähnlich wie Scheibe oder Mattheson: denn „wer nun die Modos nicht versteht/ der kan nicht wissen wie er den Comitem zu einer Fuga soll formiren“.

Auch Friedrich Erhardt Niedt (1710, Cap. XI) weist im ersten Teil seiner *Musicalischen Handleitung* darauf hin, dass Organisten selbst beim (extemporierten) Praeludieren häufig erhebliche Schwierigkeiten mit der richtigen Behandlung des Tonartenverlaufs hatten: „Es geschiehet öftters/ dass ein Organist, wenn er praeludirt/ auf einen fremden Thon unversehens fället/ der sich zu dem Stück/ das da sol gespielt oder gesungen werden/ gantz nicht reimet. Da muß er nun wissen/ wie er mit Manier und unvermerckt heraus kommen soll/ damit er nicht zu plumpe/ und die Ohren der Zuhörer verletze“.

Der Grund für die ausgedehnten Darstellungen der Fugenthemenbeantwortung im Allgemeinen und der tonalen Beantwortung im Besonderen, könnte somit vielleicht in erster Linie einem Ziel gedient haben: der Vermeidung irregulärer Tonartenverläufe. Defizite bei der korrekten Darstellung des Tonartenverlaufs können besonders dann problematisch werden, wenn man nicht lange über satztechnische Feinheiten, wie beispielsweise das korrekte Beantwortungsintervall nachdenken kann. Bei der schriftlichen Ausarbeitung einer Fuge wären all die angesprochenen Schwierigkeiten gewiss ohne weiteres zu meistern; im Zweifelsfall beginnt man einfach wieder von vorn. Ganz anders stellt sich aber die Situation dar, wenn man ex tempore spielt. Eine einmal zu Beginn gewählte, unglückliche Beantwortung kann sich im weiteren Verlauf des Spiels bitter rächen. Und selbst wenn der durchschnittliche Organist des 18. Jahrhunderts unerfreuliche Konsequenzen seiner gewählten Themenbeantwortung bemerkte, dürfte er wohl nur recht selten über die Souveränität eines Bach oder Händel im extemporierten Spiel verfügt haben, die es ihm gestattet hätte, eventuelle Unzulänglichkeiten aus dem Stand heraus auszubügeln.

Viele Diskussionen um die Beantwortung von Fugenthemen im 18. Jahrhundert wären in diesem Sinne weniger als theoretische Spitzfindigkeiten zu verstehen, sondern als eine rein pragmatische Angelegenheit, die der Verbesserung des Handwerkszeugs diene. Dass abgesehen davon bei der Beantwortung eines Fugenthemas generell nicht nur eine Möglichkeit infrage kommt, sondern eine entsprechende „Bedenckzeit“ vorausgesetzt, auch andere Lösungen gefunden werden können, geht schon aus Matthesons Erörterungen im *Capellmeister* hervor. Die dort gegebenen Tabellen zur tonalen beziehungsweise realen Beantwortung sind ja nur als eine „Richtschnur des Widerschlages“ (Mattheson 1739, 373) und zwar in erster Linie für den „Anfänger“ (Mattheson 1739, 372) gedacht.

Anmerkung. Reinhard Schäfertöns (1996) hat neuerdings die Hypothese aufgestellt, dass das extemporierte Fugenspiel bei Organisten im 18. Jahrhundert im Prinzip als entbehrlich angesehen wurde. Diese Hypothese steht offensichtlich im Widerspruch zu der oben dargelegten zweiten Prämisse unserer pragmatischen Erklärung. Schäfertöns stützt sich bei seiner Argumentation insbesondere auf zwei überlieferte Organistenproben von 1703 und 1739, in denen jeder Hinweis auf ein extemporiertes Fugenspiel als Aufgabe für den Kandidaten fehlt.

Wie Schäfertöns einräumt, folgt seine *Conclusio* jedoch nur, wenn man im Fall der Überlieferung der Organistenprobe in Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* noch eine zusätzliche Prämisse voraussetzt. Er geht deshalb davon aus, dass der Chronist Mattheson „mit Sicherheit“ nichts ausgelassen hätte, was die Fertigkeiten des Bewerbers hervorhebt (Schäfertöns 1996, 148). Die Annahme dieser Prämisse ist aber wenig plausibel, wenn man sich vor Augen hält, dass in der Regel viele unwägbarere Faktoren sozialer, politischer oder psychologischer Natur die Darstellung eines Sachverhalts beeinflussen. Dies könnte durchaus auch bei Mattheson der Fall gewesen sein.

Die Überlieferung der zweiten Organistenprobe, auf die sich Schäfertöns (1996, 149) bezieht, lässt aufgrund mangelnder Kenntnis über die Person des Überlieferers keine Schlüsse hinsichtlich seiner chronistischen Zuverlässigkeit zu. Als Indikator dient Schäfertöns in diesem Fall ein Prüfungszeugnis des Glückstädter Hoforganisten Johann Conrad Rosenbusch, das dieser einem seiner Schüler ausgestellt hat. In dem Zeugnis wird nur über die Fähigkeiten des Schülers beim freien Improvisieren, dem Choralspiel und der Modulation berichtet. Hinweise auf den Generalbass und das Fugenspiel fehlen.

Aus diesem Zeugnis folgt nicht logisch, dass die Geltung des Fugenspiels im 18. Jahrhunderts abgenommen hat (ebenso wenig, wie daraus folgt, dass der Generalbass im 18. Jahrhundert keine Rolle mehr spielt). Genau genommen sagt das Dokument überhaupt nichts über die Organistenprobe aus, da sich der Kandidat „einer regelrechten Organistenprobe“ aufgrund dieses Zeugnisses wohl entziehen konnte (Schäfertöns 1996, 150). Wir wissen demnach weder, wie zuverlässig oder kompetent der Verfasser des Zeugnisses war, noch welche genauen Absichten ihn zu dieser bestimmten Textfassung bewogen haben. Man darf jedoch annehmen, dass dem Lehrer in erster Linie daran gelegen war, die Stärken seines Schülers zu betonen und nicht seine Schwächen.

Da die probabilistische Verbindung zwischen den Indikatoren (Organistenproben) und dem Indikatium (Geltungsverlust des extemporierten Fugenspiels im 18. Jahrhundert) nicht nennenswert hoch ist, muss man einen Blick auf die *Anzahl* der Indikatoren werfen, die Schäfertöns für seine Hypothese präsentiert. Wie wir in der Einleitung in Anlehnung an Buksinski (1985) erwähnten, kann die Anzahl der Indikatoren den Grad der Konfirmation einer Hypothese beeinflussen.

Leider erweist sich Schäfertöns Hypothese aber auch in dieser Hinsicht als nicht gut begründet. Abgesehen von den beiden genannten Organistenproben präsentiert er nämlich noch zwei weitere (mutmaßliche) Indikatoren von 1766 und 1793. In diesen beiden Organistenproben wird vom Bewerber um das Amt extemporiertes Fugenspiel zum Nachweis seiner Qualifikation jedoch ausdrücklich verlangt. Die von Schäfertöns herangezogene Quellenlage ist folglich kaum geeignet, den Verfall des extemporierten Fugenspiels im 18. Jahrhundert zu belegen und stellt deshalb auch keine Widerlegung der zweiten Prämisse unserer oben vorgeschlagenen pragmatischen Erklärung dar.

§ 5 Kadenzen und Ausweichungsordnung

Wie in jedem anderen musikalischen Kunstwerk des 18. Jahrhunderts, so kommt auch innerhalb einer Fuge den Kadenzen eine wichtige Bedeutung zu. Allerdings in einem etwas anderen Sinne. Charakteristisch für den Verlauf einer Fuge ist nämlich vor allem *das Fehlen* von regulären Kadenzen beziehungsweise die Abschwächung von Kadenzen und ein verstärktes Auftreten des *fuggire la cadenza*. Für den „reibunglosen“ Ablauf einer Fuge wird es von den meisten Theoretikern geradezu als störend empfunden, wenn Kadenzen für zu häufige Einschnitte sorgen: „Allzu viel formale *Cadenzen* soll man in der Mitten meiden“ (Scheibe 1730, 50). Statt des Gebrauchs formaler Kadenzen rät Scheibe (1745, 475) lieber „vermittelst der diskantisirenden Clauseln, wie auch mit der unvollkommenen baßirenden Clausel [zu] *cadenziren*“ oder aber auf die *clausula ficta* zurückzugreifen (Scheibe 1745, 478).

Bezüglich der Ausweichungen gilt nach Ansicht von Scheibe (1730, 49) für reguläre Fugen grundsätzlich die im III. Kapitel rekonstruierte Ordnung: „In der Anbringung derer *Cadenzen* soll ich mich nach denen *Clausulis propriis* in ihrer Ordnung richten, und bevor ich in diesen gewesen in keinen andern *Modum cadenziren*“. Die *clausulae peregrinae* sollten nur selten und wenn überhaupt, dann mit entsprechender Sorgfalt verwendet werden, heißt es dazu weiter an anderer Stelle (Scheibe 1745, 475 ff.). Dass in Fugen „fremde *Cadenzen* [...] mit *discretion* zebrauchen“ seien, wusste auch schon Walther (1708, 186) zu berichten. Wie wir im nächsten Paragraphen aber sehen werden, ist die geregelte Ausweichung nur für die *fuga regularis*, aber nicht für die *fuga irregularis* verbindlich.

Etwas drastischer als von Scheibe wird die Vermeidung von Kadenzen in Fugen von Mattheson (1737, 145 f.) gefordert, weil „die Ruhe=Stellen in Fugen, und Contrapunten gar nicht zu Hause gehören, sondern solche Fremdlinge sind, daß sie sich schwerlich eher melden, noch in eigener Gestalt sehen lassen dürffen, als bis die gantze Jagd zu Ende läufft. Ich nehme mit Fleiß ein Gleichniß vom Jagen, weil dasselbe auch wenig vom Ruhen oder stillehalten weiß“.

Zwei Jahre später, im *Capellmeister*, kommt er auf dieses Thema erneut zu sprechen und empfiehlt ebenso wie Scheibe den häufigen Einsatz der *clausula ficta*. Es sei darauf zu achten, so Mattheson (1739, 436), „daß die förmlichen Schlüsse in allen Fugen auf das möglichste zu meiden sind. Wer das nicht versteht, der sitzt alle Augenblick fest, oder auf den Sand; wer aber in den *cadenze sfuggite* gewieget ist, kan seine Melodie, wie eine Jungfrau im Tantz, herumführen, ohne irgendwo anzustossen“.

Wie bedeutsam die Frage der Kadenzen im Rahmen der Fuge ist, zeigt auch die mehrseitige Erläuterung, die Aloysius alias Fux seinem Schüler Joseph im *Gradus* (1742, 131 ff.) gibt. Ihr ist zu entnehmen, dass das satztechnische Verfahren der Fugenkomposition eng an die souveräne Beherrschung der Kadenzen gebunden ist. Wie bei Scheibe und Mattheson wird namentlich vor allem die *clausula ficta* als Mittel der Wahl erwähnt, um den ungestörten Satzverlauf zu regeln. Fuxens (1742, 133) Begründung deckt sich dabei weitgehend mit der Matthesons von 1737: „Die *Formalclausul* [i.e. Kadenz; R.E.] ist ein Zeichen der Ruhe, und derowegen nirgends als am Ende, oder wenn ein Satz aufhöret, zum Zeichen, daß ein neuer Satz angehet, anzubringen. Der Satz aber, der bey der *Formalclausul* eintritt, gibt zu erkennen, daß die Ruhe noch nicht vorhanden sey, und erhält zugleich die beständige Bewegung, die bey dieser Art der Composition nöthig ist“.

Marpurg, der mehrfach in der *Abhandlung von der Fuge* daran erinnert, dass Kadenzen innerhalb von Fugen nach Möglichkeit gar nicht verwendet werden sollten, geht sogar noch einen Schritt weiter als Mattheson. Er scheut sich nicht, von einem „Verbot der Ruhestellen“ innerhalb der Fuge zu sprechen: „Wenn wir an verschiedenen Oertern gesagt, daß die Ruhestellen nicht in die Fuge gehören, und durch das Gebot der *Cadenz* [am Ende einer Durcharbeitung; R.E.] dasselbe allhier zu wiederrufen scheinen: so müssen wir uns hierüber erklären. Das Verbot der Ruhestellen ist in Ansehung aller Stimmen zugleich zu verstehen, und nicht dahin auszudeuten, als ob nicht etliche Stimmen für sich berechtigt wären, einen

Schluß unter sich zu machen. Es wird gar nicht erfordert, daß alle Stimmen in einem Athem wegbrummen, und sich nirgends ein Zeichen des Unterschieds der Theile finde. Nur muß der Schluß entweder nicht formal seyn, indem man selbigen nemlich nach den oben drey erklärten Arten [der clausula ficta; R.E.] vermeiden kann“ (Marpurg 1753, 122).

Welche Auffassung Marpurg darüber hinaus betreffs der Ausweichungsordnung vertritt, hatten wir schon im III. Kapitel dargelegt.

Wer sich demnach mit Fugenkompositionen des 18. Jahrhunderts beschäftigt, sollte sein Augenmerk nicht nur auf die förmlichen Kadenzformen richten sondern vor allem auf subtilere Einschnitte im musikalischen Satzverlauf achten. Insbesondere die hierarchisch schwächeren Kadenzformen und die clausulae fictae spielen eine wichtige Rolle bei der Zäsurbildung und Gewichtung musikalisch relevanter Abschnitte in Fugen. Zwei Beispiele sollen das verdeutlichen.

In der *fis-Moll-Fuge* (BWV 859, 2) des *Wohltemperierten Klaviers I* wird die erste Durcharbeitung des Themas mit einer clausula bassizans perfecta in T. 20d abgeschlossen. Zuvor finden sich insgesamt drei Kadenzen: eine clausula cantizans perfecta auf der V. Stufe in T. 6 f. und auf der I. Stufe in T. 17 f. sowie eine clausula tenorizans perfecta auf der I. Stufe in T. 10 f. Alle drei Kadenzen stehen rangmäßig unter der clausula bassizans und bilden schwächere Zäsuren als diese Kadenz am Ende der ersten Durcharbeitung des Themas. Betrachtet man das Verhältnis zwischen den drei Kadenzen innerhalb der Durchführung, so lässt sich noch einmal hinsichtlich der Kadenzhierarchie differenzieren. Der Rangordnung nach stellt die clausula tenorizans einen stärkeren Einschnitt als die beiden clausulae cantizans dar. Allerdings wird sie abgeschwächt indem die Penultima des Tenors nicht regulär aufgelöst wird. Statt auf der guten Zählzeit des folgenden Taktes abwärts in die Terz des Akkordes zu gehen, wie es beispielsweise bei der späteren clausula tenorizans in T. 31 f. der Fall ist, gesellt sie sich als Quartvorhalt zu den ordentlichen Ultimen der beiden anderen Klauseln. Dadurch wird der Kadenz ihr Gewicht genommen und sie stellt musikalisch gesehen einen kaum mehr bedeutenderen Einschnitt als die clausulae cantizans dar. Damit finden sich innerhalb der ersten Durcharbeitung des Themas hierarchisch gesehen lediglich relativ schwache Kadenzen.

Auch bei dem zweiten Beispiel findet man diesen Aspekt bezüglich der Kadenzbildung wieder, das heißt clausulae fictae und rangmäßig schwächere Kadenzen innerhalb der ersten Durcharbeitung des Themas. Es handelt sich um das zweite *Kyrie* der *h-Moll-Messe* (BWV 232). Die erste Kadenz, eine clausula cantizans perfecta auf der I. Stufe, fällt mit der Endigungsklausel des Fugenthemas in T. 3c zusammen. Die anschließende Kadenz in T. 6a, bei der sich die Tenor- und die Diskantklausel in der Bass- und Tenorstimme befinden, wird durch die Continuo Stimme „ausgeflogen“. Normalerweise wäre an dieser Stelle eine clausula bassizans perfecta zu erwarten gewesen.

Genau die gleiche Technik wird von Bach in den folgenden Takten noch zweimal angewandt, um Kadenzen zu vermeiden: zunächst in T. 7c und später noch einmal in T. 11c. Erst mit dem Abschluss des letzten Themeneinsatzes findet sich in T. 14a eine clausula bassizans perfecta, die das Ende der ersten Durcharbeitung markiert. Auch in der Eröffnung dieses Satzes scheint es also so, als habe Bach beim Einsatz der Kadenzen sehr genau auf ihr Gewicht und die damit verbundene Zäsurwirkung geachtet.

§ 6 Die Kennmerkmale der fuga irregularis

Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, waren die bisher diskutierten Merkmale typisch für die Kennmerkmale der fuga regularis. Im Gegensatz dazu kann die fuga irregularis in allen Punkten auf charakteristische Weise davon abweichen. Um nicht alle Kennmerkmale von Fugen erneut an dieser Stelle zu diskutieren, fassen wir im Folgenden die relevanten Merkmale der irregulären Fugen einfach zusammen. Dabei orientieren wir uns hauptsächlich an den ausführlichen Darstellungen Scheibes (1730, 41 f.; 1745, 451 ff.).

Was die Gestaltung des Themas betrifft, zeigen sich gegenüber der fuga regularis keine gravierenden Unterschiede. Es sollte „aus einem natürlichen Gesange, oder aus einigen Sprungweise hintereinander gesetzten Intervallen bestehen“ und nach Möglichkeit weniger als zwei Takte umfassen (Scheibe 1745, 451).

Eine fuga irregularis muss nicht einstimmig mit dem Thema allein beginnen, sondern es können auch alle Stimmen gleichzeitig einsetzen. Entweder indem „alle Stimmen zugleich Octavenweis (all' Ottava) [das Thema] hören lassen“ oder aber die „eine oder andere, wie auch alle übrige Stimmen, mit andern Sätzen auf geschickte Art zugleich mit eintreten“ (Scheibe 1745, 452).

Ein weiterer Unterschied zur fuga regularis besteht darin, dass in der ersten Durcharbeitung keine Verpflichtung besteht, „die eingeschränkte Ordnung zu beobachten, die man in der Fuge Repercussio

nennet; sondern man kann nach einer freyen Willkür verfahren, doch daß alle Stimmen den Hauptsatz nach und nach bekommen, und wechselweise hören lassen“ (Scheibe 1745, 452).

Die Beantwortung des Fugenthems ist zudem nicht an irgendwelche Regeln hinsichtlich der Genauigkeit der Intervalle gebunden: „es ist genug, wenn man auf eine genaue, doch unbestimmte Ähnlichkeit sieht“ (Scheibe 1745, 452). Dieses Kriterium ist mindestens ebenso vage, wie das bezüglich der Themenlänge. Weiter unten wollen wir an einigen Beispielen sehen, ob dieser Äußerung im konkreten Einzelfall vielleicht doch eine plausible Interpretation gegeben werden kann. Die imitatorischen Freiheiten bei der Themenbeantwortung müssen Scheibe (1745, 452) zufolge jedoch so wahrgenommen werden, „ohne der Tonart zu nahe zu treten“.

Die Nachahmung des Themas kann in jedem Intervall, „bald in *Unisono, Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima* und *Octava* nach Gutbefinden meiner *Invention* oder wie es der natürliche Zusammenhang erfordert, geschehen“ (Scheibe 1730, 41).

Wird das Thema mit einem contrapunctus versehen, so soll sich diese „neue Nebenmelodie [...] in Ansehung der natürlichen und freyen Verbindung, bald nach dem Hauptsatze, dieser sich aber auch bald nach jenem richten: so wie es der natürliche Zusammenhang von selbst mit sich bringt“ (Scheibe 1745, 453). Während das Thema in einer regulären Fuge eine dominierende Rolle spielt, ist es in einer fuga irregularis möglich, dass der Hauptsatz sich zeitweilig einer „Nebenmelodie“ unterordnet.

Außer der gelegentlichen Gleichberechtigung zwischen Thema und Kontrapunkt kann das Thema „auch auf ungezwungene Art dann und wann verlassen werden. Es können also kleine und wohl ausgesonnene Ausschweifungen Statt finden“ (Scheibe 1745, 453). Im *Compendium* meint Scheibe (1730, 41) dazu sogar, dass neben den Ausschweifungen „auch andere Sätze, wenn sie mit dem *Themate connectiren*“ eingeführt werden können.

Schon Mattheson (1713, 147) hatte einige Jahrzehnte zuvor übrigens auf die Möglichkeit hingewiesen, in der Mitte einer irregulären Fuge „das Thema ohne grossen Scrupel zu quitiren oder in etwas zu verändern“.

Als letztes Merkmal erwähnt Scheibe (1745, 453) bezüglich der Ausweichungsordnung einer fuga irregularis eine „völlige Freyheit, so zu verfahren, wie es dem Zusammenhange der Sätze am bequemsten ist“. Es wäre zwar empfehlenswert, sich „insgemein nach der gewöhnlichen Leiter der Tonart, aus welcher man setzet“ zu richten (Scheibe 1745, 453), doch sei man andererseits „nicht verbunden, die *Clausulas*, welche zu einer *regulairen* Fuge gehören, inacht zunehmen, sondern ich brauche nur lediglich die Ordnung, so die Natur des Modi, woraus ich seze, mit sich bringet, zu halten“ (Scheibe 1730, 41). Mit anderen Worten sind im Rahmen der fuga irregularis ungewöhnliche oder regelwidrige Ausweichungsverläufe möglich.

Auch dieses Merkmal irregulärer Fugen wurde bereits lange vor Scheibe von Mattheson (1713, 147 f.) in der ersten Orchestereröffnung erwähnt: „[...] dahingegen die reguliere Fugen ihre gewisse Wege und gesetzte Schrancken haben/ die sie nicht überschreiten/ noch aus dem Ambitu weichen dürffen. [...] Der Ambitus aber besteht in eines jeden zum Fundament gesetzten Tohnes natürliche Ausweichunge/ und aus der eigentlichen Harmonie fließenden Cadenzen [...] Solche Schrancken setzet sich eine reguliere Fuge, da sonst bey irregulieren grössere Freyheit statt findet“.

(Erinnert sei in diesem Zusammenhang noch einmal daran, dass Mattheson im *Neu=Eröffneten Orchestre* (1713) unter irregulären Fugen in erster Linie noch Imitationen versteht. Wie oben ausgeführt, zeigt sich eine Unterscheidung zwischen Imitationen und irregulären Fugen bei Mattheson erst ab dem *Capellmeister* (1739).

Bevor wir uns detailliert mit der Frage beschäftigen, ob es im Werk Bachs Kandidaten für den Typ der fuga irregularis gibt, soll nach den Angaben von Scheibe ein übersichtlicher Kriterienkatalog erstellt werden, auf den wir uns dann beziehen können.

Tabelle 23: Die Kennmerkmale der fuga irregularis

- (1) Das Thema einer fuga irregularis sollte höchstens zwei Takte lang und nach Möglichkeit „natürlich“ sein.
- (2) Die Fuge kann
 - (2.1) einstimmig mit dem Thema beginnen;
 - (2.2) das Thema oktavenweise gleichzeitig in allen Stimmen führen;
 - (2.3) das Thema in einer Stimme führen, während die anderen Stimmen gleichzeitig dazu mit anderen Kontrapunkten eintreten.
- (3) Alle beteiligten Stimmen müssen das Thema im Verlauf der Fuge führen. Die Ordnung der Themeneinsatzfolge (repercussio) braucht in der Exposition jedoch nicht beachtet zu werden.
- (4) Die Imitation des Themas muss nicht exakt sein, das heißt die genauen Intervallverhältnisse können vernachlässigt werden. („Es ist genug, wenn man auf eine genaue, doch unbestimmte Ähnlichkeit sieht“ (Scheibe 1745, 452)).
- (5) Die Imitation des Themas kann im Gegensatz zu einer regulären Fuge auch in der Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Sexte, Septime oder Oktave erfolgen.
- (6) Das Thema kann im Verlauf der Fuge mit einem Kontrapunkt („Nebemelodie“) versehen werden, der unter Umständen zwischenzeitlich den musikalischen Verlauf bestimmt.
- (7) Abweichungen vom ursprünglichen Thema und die zwischenzeitliche Einführung neuer Themen sind möglich.
- (8) Die Ausweichungsordnung muss nicht beachtet werden; allerdings sollten die Kadenz nach Möglichkeit nicht außerhalb der Tonart vorgenommen werden.

Zwischen (3) und (5) muss streng unterschieden werden, da die repercussio und das irreguläre Nachahmungsintervall zwei voneinander völlig unabhängige Kriterien sind. Eine irreguläre repercussio bedeutet nicht zwangsläufig, dass das Imitationsintervall auch irregulär sein muss. Selbst wenn *dux* und *comes* nicht nach Stimmpaaren organisiert sind, Tenor-Sopran und Bass-Alt, kann es sich bei einer Komposition trotzdem um eine reguläre Quintfuge handeln.

Auf der anderen Seite impliziert ein ungewöhnliches Imitationsintervall noch keinen Verstoß gegen die repercussio. Folgt der *comes* dem *dux* beispielsweise in Form einer *imitatio in hexachordo*, so ist es gleichwohl möglich, dass die repercussio ordentlich ist. Wir werden weiter unten ein Beispiel dazu sehen.

Angesichts von (1) und (4), die Scheibe leider nicht präzisiert hat, darf man vielleicht mit gelegentlichen Freiheiten hinsichtlich des Themas rechnen, die bei einer fuga regularis nicht erlaubt sind. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang noch einmal an den zurückliegenden § 2, in dem die Bedingungen für ein ordentliches Fugenthema angesprochen wurden. Es ist denkbar, dass auch die Vernachlässigung einer abgeschlossenen Gestalt des Themas im Rahmen einer fuga irregularis zu solchen Freiheiten gehören könnte. (Für diese Vermutung gibt es jedoch keinen Indikator, sondern nur Indizien, die aus den späteren Werkbetrachtungen hervorgehen).

Die Bedingungen (6) und (7) werden vor allem vor dem Hintergrund der fuga regularis deutlich (vergleiche Scheibe 1730, 49 f.). Wird im Rahmen einer fuga regularis ein zweites Thema oder ein *contrapunctus* eingeführt, so geschieht dies meist nach wenigen festgelegten Regeln. Entweder handelt es sich um einen nur zeitweilig (in der ersten Durcharbeitung) auftretenden *contrapunctus* oder aber um die Einführung eines zweiten Themas im Rahmen einer Doppelfuge. Im erstgenannten Fall kann der Kontrapunkt nach einer Absenz zwar erneut auftreten, er übernimmt im Satzverlauf jedoch niemals eine so dominierende Rolle wie das eigentliche Thema. Im anderen Fall lässt die Themenkombination und die *evolutio* erkennen, dass eine Doppelfuge vorliegt (bei Fugen des (D5)-Typs ist die Durchführung des ersten Themas regulär).

Die mögliche Einführung neuer Themen beziehungsweise Abweichungen vom ursprünglichen Thema haben ebenfalls ein Pendant in der fuga regularis: „In der Ausführung [der fuga regularis; R.E.] soll man sich vor fremden *Passagen* hüten, und nicht hinein setzen, als was per *Augmentationem per imitationem* und per *Variationem* aus dem Themate selbst fließt“ (Scheibe 1730, 49).

Die Bedingung (8) empfiehlt zwar die „Natur des Modus“ zu wahren, trotzdem wird man in diesem Zusammenhang auch mit peregrinen Ausweichungen rechnen müssen, die sich außerhalb der leitereigenen Tonarten begeben.

Wie sind diese Kriterien nun zu verstehen? Sind sie notwendige oder hinreichende Bedingungen für das Vorliegen einer fuga irregularis? Die Kriterien (1) bis (8) wären als notwendige Bedingungen zu verstehen, wenn die Konditionalaussage

„Wenn eine Komposition eine fuga irregularis ist, dann p“

durch Einsetzung der jeweiligen Sachverhalte nach (1) bis (8) für p wahr wäre (zum Beispiel nach (3): „Wenn eine Komposition eine fuga irregularis ist, dann ist ihre repercussio irregulär“). Dass keine der Bedingungen (1) bis (8) notwendig ist, wird sofort klar, wenn man sich die (logisch äquivalente) Kontraposition der Konditionalaussage vor Augen hält. Die Negation der Bedingungen (nicht-p) ist nämlich nicht hinreichend dafür, dass keine fuga irregularis vorliegt.

Sind einige Bedingungen für sich genommen schon hinreichend für das Vorliegen einer fuga irregularis? Im Fall des Beantwortungsintervalls kann eine Bemerkung Marpurgs (1753, 23) unter Umständen Aufschluss über diese Frage geben: „Will man aber eine eigentliche Fuge [i.e. fuga regularis; R.E.] in der Secunde, Terz, Sexte oder Septime entwerfen: so finden daselbst, mit gehöriger Anwendung, eben diejenigen Regeln, die man bey der Quintenfuge gebraucht, statt, ausgenommen, daß die Regeln von der Einrichtung des Gefährten wegfallen, indem die außerordentliche Fuge in diesem Stücke nicht so vielen Schwürigkeiten unterworfen ist“.

Mit anderen Worten ist ein irreguläres Imitationsintervall für eine fuga irregularis keinesfalls hinreichend. Denn solange alle anderen Regeln der Fuge „mit gehöriger Anwendung“ gebraucht werden, liegt eben noch keine fuga irregularis vor.

Auch eine von Scheibe (1730, 42) durchgeführte Werkbeschreibung einer kurzen irregulären Fuge zeigt, dass wahrscheinlich erst die Erfüllung mehrerer Bedingungen eine fuga irregularis ausmacht. Sein nur 16 Takte umfassendes Beispiel erfüllt nach unserem obigen Katalog die Bedingungen (4), (5), (7) und (8).

Einige Bedingungen unterscheiden sich so deutlich von einer fuga regularis, dass sie allein zur Feststellung einer fuga irregularis auszureichen scheinen. Dazu zählen beispielsweise die „stärkeren“ Bedingungen (2.2), (2.3), (3) und (8), die deutlich von den Merkmalen einer fuga regularis abweichen. Sie sollen bei den Werkbeschreibungen des nächsten Paragrafen als hinreichende Bedingungen für eine fuga irregularis angesehen werden.

Die restlichen Bedingungen des Kriterienkatalogs können nochmals in mittelstarke und schwache Bedingungen unterteilt werden. Als mittlere Bedingungen sind (4), (5) und (7) aufzufassen, während (1) und (6) verhältnismäßig schwache Bedingungen darstellen.

Um nicht die Vagheit einiger Bedingungen durch interpretatorische Willkür auszunutzen, werden wir für alle folgenden Werkbeschreibungen verlangen, dass *mindestens* eine der stärkeren Bedingungen (2.2), (2.3), (3) oder (8) erfüllt ist. Sie sind charakteristisch genug, um sicherzustellen, dass wir es mit einer fuga irregularis und nicht mit einer gewöhnlichen Fuge zu tun haben. Sollten außerdem noch weitere Bedingungen erfüllt sein, so käme das unseren Absichten nur entgegen.

§ 7 Die fuga irregularis im Werk J. S. Bachs

In diesem Paragrafen sollen einige Kompositionen darauf hin untersucht werden, ob sie möglicherweise Kandidaten für das Prädikat „fuga irregularis“ sind. Dabei werde ich mich auf Werke von Bach konzentrieren, die bekanntermaßen problematisch sind. Als Anhaltspunkt diene mir die Liste von Chören, die Neumann (1938, 9) in seiner bahnbrechenden Arbeit über die Chorfügen Bachs „wegen ihrer funktional unregelmäßigen Themeneinsätze“ ausschließen musste. Wir wollen sehen, ob unsere bisherige Rekonstruktion irgendetwas zum besseren Verständnis dieser Werke beitragen kann.

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um einen Satz aus der *Johannes-Passion* (BWV 245). Als Kandidat für eine fuga irregularis darf dort der Turbador Nr. 16^b *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* gelten. Auf den fugenähnlichen Charakter hatte noch vor wenigen Jahren Martin Geck (1991, 78) hingewiesen: „In dem motettisch dichten, von den Instrumenten nur colla parte begleiteten Satz geht wegen der fehlenden Pausen fast unter, daß dieses Thema zumindest im ersten Teil im Sinne einer Fuge durchgeführt wird. Freilich sind die Einsätze - was ihre harmonische Ordnung und ihre Abstände angeht - so irregulär

gehalten, daß man annehmen kann, Bach habe bewusst den Eindruck von Durcheinander erwecken wollen“.

Das auffälligste Merkmal des Satzes ist der gleichzeitige Eintritt aller vier beteiligten Stimmen, wobei aber nur der Bass das Fugenthema führt. Diese Tatsache entspricht dem Kennmerkmal (2.3). Auch die Bedingung (5) ist offensichtlich erfüllt, da in der Exposition die Themenbeantwortung jeweils in der Oktave erfolgt.

Vergleicht man die Gestalt des Fugenthemas bei allen vier Einsätzen, so fällt ins Auge, dass es keine zwei völlig gleichen Formen gibt:

Ex. 69: Themenformen im Tubachor *Wäre dieser nicht ein Übeltäter*

Sopraneinsatz, T. 13c
Wä - re die - ser nicht ein Ü - bel - tä - ter

Alteinsatz, T. 13b
Wä - re die - ser nicht ein Ü - bel - tä - ter

Tenoreinsatz, T. 14c
8 Wä - re die - ser nicht ein Ü - bel - tä - ter

Basseinsatz, T. 11b
Wä - re die - ser nicht ein Ü - bel - tä - ter

Bei großzügiger Auslegung von (4) könnte man in der unscharfen Begrenzung des Themas ein zusätzliches Kriterium für das Vorliegen einer fuga irregularis sehen. Die einzelnen Themenformen sind nahezu identisch, jedoch bildet sich zum Ende hin keine präzise abgegrenzte Themengestalt heraus. Dies ist ein Unterschied zu vielen anderen regulären Vokalfugen Bachs, in denen er in der Regel wenigstens in der Exposition die Themengestalt genau beizubehalten sucht. Wie gesagt, wäre diese Interpretation aber eine sehr großzügige Auslegung der Bedingung (4).

Wegen des stark chromatischen Themas ist ein eindeutiger tonartlicher Schwerpunkt zu Anfang nicht ganz einfach auszumachen. Abgesehen von der flüchtigen Berührung der IV. Stufe in T. 13d, bewegen sich die ersten drei Takte in d-Moll. Die T. 14-15 zeigen eine stark beschleunigte Tonartenfluktuation, bei der nahezu auf jeder Zählzeit eine andere Tonart berührt wird.

Die sich hieran anschließenden T. 16-18 bringen eine irreguläre Ausweichung, die in T. 18c mit einer peregrinen clausula bassizans perfecta in c-Moll abgeschlossen wird. Sie ist peregrin, weil sich bei einer außerordentlichen Ausweichung auf der VII. Stufe eigentlich die Tonart C-Dur hören lassen müsste. Obwohl die Kadenz mit dem Themenende im Alt zusammenfällt (Diskantklausel), wird sie durch den kurz vorher stattfindenden Themeneinsatz im Tenor (T. 17d) jedoch abgeschwächt.

Eine weitere peregrine Kadenz findet sich nur wenig später in T. 20d-21a. Es handelt sich dabei um eine clausula cantizans perfecta in G-Dur. Bei einer außerordentlichen Ausweichung zur IV. Stufe gemäß der Rangordnung wäre an dieser Stelle g-Moll zu erwarten. Durch den Themeneinsatz im Tenor (T. 20d) wird allerdings auch diese Kadenz abgeschwächt.

Das Ziel der nächsten beiden Takte ist die (anhaltende) Kadenz auf der V. Stufe, die in T. 23c mit der Ultima abgeschlossen wird. Die Kadenz liegt fast genau in der Mitte des 28 Takte umfassenden Satzes.

Im zweiten Teil des Tubachors erscheint in T. 30d-31a wiederum eine clausula bassizans perfecta in der peregrinen Tonart G-Dur. Es folgen noch eine, durch einen kurz zuvor stattfindenden Themeneinsatz im Bass abgeschwächte clausula principalis in T. 33c und eine weitere clausula principalis in T. 35c. Bis zu der letztgenannten Kadenz gibt es praktisch kaum feste Stationen in der Ausweichungsentwicklung des Satzes, die sich über längere Abschnitte hinziehen.

Interessant für unseren Zusammenhang ist vor allem die recht früh auftretende, irreguläre Ausweichung der T. 16-18, die mit einer clausula peregrina abgeschlossen wird. Sie stellt einen Verstoß gegen die Ausweichungsordnung dar und erfüllt deshalb die Bedingung (8).

Nach der anhaltenden Kadenz in T. 23c erscheint in T. 24d ein in freier Nachahmung eingeführtes zweites Thema (Einsatzfolge: A-S-T), das den Satzverlauf für einige Zeit dominiert. Zwar bildet diese „Ausschweifung“ nicht nur eine vorübergehende Episode, wie Scheibe es verlangte, sondern sie dauert

bis zum Ende des Chores. Doch dafür wird das neue Thema mit dem alten „connectiert“, wie die weiteren Einsätze des ersten Themas ab T. 25 zeigen.

Anhand der Zusammenstellung der ersten vier Formen des zweiten Themas lässt sich die (vage) intervallische und rhythmische Ähnlichkeit der Gestalten des zweiten Themas feststellen, sodass seine Durcharbeitung im zweiten Teil des Chores tatsächlich eher als Ausschweifung, denn als thematisch gefestigter Abschnitt aufzufassen ist:

Ex. 70: Thematische Digression im zweiten Teil des Tubachores *Wäre dieser nicht ein Übeltäter*

The image shows a musical score for four vocal parts. The parts are: Sopraneinsatz, T. 25a; Alteinsatz, T. 24d; 1. Tenoreinsatz, T. 25b; and 2. Tenoreinsatz, T. 26d. The lyrics are: 'nicht ü - ber - ant - wor - tet,'. The score is written in G major and 3/4 time. The Sopraneinsatz and Alteinsatz parts are in treble clef, while the Tenoreinsatz parts are in bass clef. The Sopraneinsatz and 1. Tenoreinsatz parts have a '8' below them, indicating an octave. The 2. Tenoreinsatz part has an '8' below it, indicating an octave. The lyrics are: 'nicht ü - ber - ant - wor - tet,'.

Durch diesen Befund könnte man die Bedingung (7) des obigen Kriterienkatalogs erfüllt sehen. Damit würde der Satz insgesamt die Merkmale (2.3), (5), (7), (8) und vielleicht (4) aufweisen. Stimmt man dieser Beschreibung zu, dann wäre der Turbachor im Sinne der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts ohne weiteres als fuga irregularis zu klassifizieren.

Zusätzlich sei noch auf die folgenden Umstände hingewiesen: Für das Vorliegen einer Fuge im Gegensatz zu einer freien Imitation spricht zum einen die Führung des Themas durch alle Stimmen in der Exposition (vergleiche oben das Kriterium (3)), zum anderen das überwiegende Ausfließen förmlicher Kadenzes und die ordentliche repercussio des Satzes.

Die Ergebnisse unserer Untersuchung des Turbachores *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* gelten mit nur geringfügigen Veränderungen auch für den Turbachor Nr. 16^d *Wir dürfen niemand töten*. Wie Breig (1985) gezeigt hat, basiert der Letztere strukturell zu weiten Teilen auf dem musikalischen Material des Ersteren. Wir wollen deshalb die Bedingungen die dieser Turbachor erfüllt nur in aller Kürze zusammenfassen. Vor dem eigentlichen Einsatz des Themas in T. 43b setzten bereits der Sopran, Alt und Bass ein (Bedingung (2.3)). Das Thema ist zu seinem Ende hin ebenso wenig scharf begrenzt, wie im ersten Turbachor Nr. 16^b (Bedingung (4)). Die Themenbeantwortung in der Exposition ist irregulär, weil sie im Oktavintervall erfolgt (Bedingung (5)). Zudem ist in diesem Satz die repercussio irregulär: die beiden Themenformen verteilen sich auf die Paare Bass-Tenor und Sopran-Alt (Bedingung (3)). Der in a-Moll stehende Satz zeigt einen ähnlichen Ausweichungsverlauf wie der Turbachor Nr. 16^b. Das schließt insbesondere eine verhältnismäßig früh auftretende peregrine Ausweichung in den T. 47-50 ein (Bedingung (8)). Im Unterschied zum Turbachor Nr. 15^b gibt es in diesem Turbachor allerdings keine im Satzverlauf auftretende thematische Digression. Allerdings ist das auch gar nicht erforderlich, da ohnehin die starken Bedingungen (2.3), (3) und (8) erfüllt sind. Wir können demnach davon ausgehen, dass der Turbachor 16^d mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls eine fuga irregularis ist.

Bei dem nächsten Satz, der als Kandidat für eine fuga irregularis infrage kommt, handelt es sich wiederum um einen Satz der *Johannes-Passion*, und zwar den Turbachor Nr. 21^d *Kreuzige, Kreuzige*. Gleich zu Beginn ist der sinnfälligste Unterschied gegenüber einer fuga regularis der gleichzeitige Einsatz mehrerer Stimmen, wie in den beiden zuvor besprochenen Turbachören. Im vorliegenden Fall beginnt der Satz, abgesehen von den Instrumentalstimmen, mit dem Sopran, Tenor und Bass. Damit ist die Bedingung (2.3) erfüllt.

Die Beantwortung des Fugenthemas erfolgt ausschließlich in einem dissonanten Intervall, was der Bedingung (5) entspricht. Es handelt sich dabei entweder um die große oder kleine Septime und um die große beziehungsweise kleine Sekunde. Im Abstand von nur einem Viertel sind die Einsatzpaare so organisiert, dass die Dissonanzen deutlich hörbar sind. Eine weitere interessante Beobachtung, die zwar keine unmittelbaren Hinweise auf das Vorliegen einer fuga irregularis gibt, betrifft die ungewöhnliche Art

der imitatio: Abgesehen von einer einzigen Ausnahme, dem Einsatzpaar in T. 30b-31a, bilden die Folgestimmen aller anderen Einsatzpaare imitationes in contrario tempore.

Vergleicht man Initial- und Folgestimme, dann ist zu bemerken, dass ihre (intervallische) Gestalt nicht einheitlich ist. Die Unterschiede beziehen sich dieses Mal allerdings nicht erst auf das Ende, sondern bereits auf den Anfang des Themas. Betrachten wir dazu das anschließende Notenbeispiel, das den ersten Themeneinsatz der Fuge zeigt.

Ex. 71: Sopran- und Altstimme am Beginn des Turbachores *Kreuzige, kreuzige*

BWV 245, Nr. 21d: T. 29 ff.

Sopran
 Kreu _____ zi - ge, kreuzige, kreuzige, kreuzige, kreuzige, kreuzige,
 Alt
 Kreu _____ zi - ge, kreuzige, kreuzige, kreuzige, kreuzige, kreuzige,

Das Thema kann in rhythmischer Hinsicht in zwei Teile untergliedert werden (vergleiche Breig 1985): Einen in Halben und Vierteln laufenden Themenbeginn (A) und das aus Achteln und Sechzehnteln bestehende Themenende (B). Der Vergleich zeigt nun, dass die Themengestalt des Alts zu Beginn gegenüber der des Soprans eine charakteristische Änderung aufweist: den Quartsprung (g^1-c^2). In dieser Änderung könnte man unter Umständen eine solche Vernachlässigung der genauen Intervallverhältnisse sehen, von der die Bedingung (4) unseres Kriterienkatalogs handelt und deren Erfüllung im vorliegenden Fall überzeugender scheint als bei den anderen beiden Turbachören. Im Rahmen einer regulären Fuge wäre diese Änderung sehr unwahrscheinlich, besonders am Anfang eines Themas.

Wir wollen noch einen Moment bei der Frage nach der unterschiedlichen Gestalt des Themas innerhalb der Fuge verweilen und uns der stimmführungstechnischen Raffinesse zuwenden, mit der Bach den Text vertont. Sie erklärt, warum die Einsätze so kurz hintereinander erfolgen, dass heißt immer als Themenpaare, und warum die Themengestalt nicht einheitlich ist. Dazu ist es notwendig, sich den Begriff der emphasis im Sinne Matthesons (1739, 174 f.) erneut ins Gedächtnis zu rufen, demzufolge der musikalische Nachdruck auf die entscheidenden Textglieder gelegt werden sollte, um dadurch den Affekt hervorzuheben. Bach verwendet zu diesem Zweck in kurzer Folge nicht weniger als drei Dissonanzen auf dem Wort „kreuzige“. Und eben dies könnte der Grund dafür sein, warum das Thema immer *alla stretta* einsetzt.

Wie man dem Notenbeispiel entnehmen kann, bilden die Einsatztöne des dux und comes anfangs eine *große Septime* (as^1-g^2), die in der Oberstimme abwärts in die Sexte (as^1-f^2) geführt wird. Durch die Überbindung der Oberstimme und die stufenweise Abwärtsbewegung der Unterstimme entsteht auf der nächsten betonten Zählzeit eine *kleine Septime* (g^1-f^2), die sich mit einem Sprung in der Unterstimme in die Terz (c^2-es^2) auflöst. Auf der darauf folgenden Zählzeit wird der Sopran über der liegenden Unterstimme nochmals in eine *große Sekunde* (c^2-d^2) geführt und schließlich in die Quinte (b^1-f^2) aufgelöst, deren Beginn bereits mit dem (B)-Abschnitt zusammenfällt. (Die Stimmführung und Dissonanzbehandlung im gewöhnlichen mehrstimmigen Satz des 18. Jahrhunderts ist übrigens nicht mit derjenigen des strengen Satzes zu verwechseln, etwa dem Fuxschen Kontrapunkt und dessen Regeln. Genauere Informationen zur Stimmführungstechnik im „normalen“ mehrstimmigen Satz findet man zum Beispiel bei Mattheson (1739, 249-331)).

Bei einem vertauschten Einsatz der beiden Themenformen ergibt sich ein ähnlicher Befund:

Ex. 72: Evolutio der Themenformen des Turbachores *Kreuzige, kreuzige*

BWV 245, Nr. 21d: T. 32 ff.

Sopran
 Kreu _____ zi - ge, kreuzige, kreuzige, kreuzige,
 Alt
 Kreu _____ zi - ge, kreuzige, kreuzige, kreuzige,

Die *kleine Sekunde* (c^2 -des²) wird zu Beginn in der Unterstimme in die kleine Terz (b^1 -des²) aufgelöst. Durch die Führung der Oberstimme bildet sich auf der nächsten betonten Zählzeit erneut eine *große Sekunde* (b^1 -c²), die anschließend von der Oberstimme sprungweise in die Konsonanz einer großen Sexte (as^1 -f²) geführt wird. Auf der dritten Zählzeit dieses Taktes erscheint durch Abwärtsbewegung der Unterstimme eine *kleine Septime* (g^1 -f²), die sich über die Quarte (b^1 -es²) in die Terz (c^2 -es²) auf der ersten Zählzeit des folgenden Taktes auflöst.

Der auf diese Weise, dass heißt durch die paarige Themenkombination und ihrer damit verbundenen drei Dissonanzen erzeugte Nachdruck „zeigt gleichsam mit Fingern auf die Gemüths=Neigung, und beleuchtet den Sinn oder Verstand des Vortrages“, wie man mit Mattheson (1739, 175) sagen könnte.

Nach diesem stimmführungstechnischen Exkurs wollen wir zur Frage zurückkehren, ob der Turbachelor noch weitere Bedingungen für eine fuga irregularis erfüllt? Das ist tatsächlich der Fall. Dazu betrachten wir erneut den zweiteiligen Aufbau des Themas. Der (B)-Abschnitt des Themas wird mehrfach als contrapunctus gegen den Themenanfang (A) gesetzt. Würde es sich bei diesem Satz nicht aller Wahrscheinlichkeit nach um ein fuga irregularis handeln, dann müsste man sogar ernsthaft die Frage diskutieren, ob hier nicht eine Doppelfuge vorliegt (allerdings nicht nach dem strengen Scheibe-Kriterium).

Interessanterweise ist das Motiv des (B)-Abschnitts nicht erst am Ende des Themas zu finden, sondern er tritt schon früher in leicht variiert Gestalt auf (Tenor, Bass). Dabei wird es gleich beim ersten Themeneinsatz im Sopran dem (A)-Abschnitt direkt im Tenor und Bass entgegengesetzt.

Ex. 73: Variante des (B)-Abschnitts als Kontrapunkt des Themenkopfes (A) am Beginn des Turbachores *Kreuzige, kreuzige*

BWV 245, Nr. 21d: T. 29

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Cont.

Ev. tutti
8 sprachen: Kreuzige, kreuzige,

tutti
Kreuzige, kreuzige,

6 6b 5 4 2

Da der Rhythmus des (B)-Abschnitts den gesamten Instrumentalsatz dominiert, haben wir damit vielleicht einen Hinweis darauf erhalten, dass eventuell sogar die Bedingung (6) erfüllt ist.

Weiter können wir feststellen, dass die repercussio des Satzes irregulär ist, denn die Einsätze (vom Sopran zum Bass) auf den Tönen g^2 , as^1 , d^1 und es , zeigen keine Zuordnung zu den Stimmpaaren Tenor-Sopran und Bass-Alt. Die Fuge kommt somit der Bedingung (3) nach.

Die Beurteilung des Ausweichungsverlaufs dieses Satzes ist nicht ganz einfach. Es besteht nämlich in der Sekundärliteratur keine Einvernehmlichkeit darüber, in welcher Tonart der Turbachelor überhaupt steht. Während Dürr (1988a) und Geck (1991) davon ausgehen, dass der Satz in g-Moll steht, nimmt Breig (1985) an, dass der Satz von c-Moll nach g-Moll moduliert. Um die Ausweichungen zu bestimmen, müssen wir uns zunächst einen Überblick über den Tonartenverlauf des Satzes verschaffen. Die nachfolgende Tabelle gibt taktweise die Tonart des Turbachores an. Ihre Bestimmung erfolgte nach dem in Kapitel III, § 5 geschilderten Kellner-Algorithmus, wobei in einigen Fällen Akzidentienwechsel auf schlechten Zählzeiten vernachlässigt wurden.

Tabelle 24: Ausweichungsverlauf des Turbachores *Kreuzige, kreuzige*

Takt	Tonart	g-Moll	c-Moll
29	Es-Dur	VI	III
30	c-Moll	IV	I
31	B-Dur	III	VII
32	Es-Dur, As-Dur	VI, (peregrin)	III, VI
33	Es-Dur	VI	III
34	Es-Dur	VI	III
35	B-Dur	III	VII
36	B-Dur	III	VII
37	B-Dur	III	VII
38	F-Dur	VII	(peregrin)
39	C-Dur	(peregrin)	(peregrin)
40	C-Dur	(peregrin)	(peregrin)
41	C-Dur,	(peregrin)	(peregrin)
42	B-Dur	III	VII
43	Es-Dur, c-Moll	VI, IV	III, I
44	g-Moll	I	V
45	g-Moll	I	V
46	g-Moll	I	V = I
47	g-Moll	I	I
48	g-Moll	I	I
49	g-Moll	I	I
50	g-Moll	I	I
51	g-Moll, d-Moll, g-Moll	I, V, I	I, V, I
52	g-Moll	I	I

Die beiden rechten Spalten geben an, wie die Ausweichungen bezogen auf g-Moll und c-Moll zu interpretieren sind. Zunächst entsprechen die VI. und III. Stufe in beiden Tonarten einem regulären Ausweichungsverlauf. Die Ausweichung zur IV. Stufe in g-Moll stellt jedoch einen Verstoß gegen die ordentliche Rangordnung dar. Außerdem wird kurz darauf in T. 32 kurzfristig die peregrine Tonart As-Dur berührt.

In c-Moll findet sich in T. 31 die Tonart der VII. Stufe. Sie gehört nach Ansicht der meisten Theoretiker des 18. Jahrhunderts zu den *clausulae impropriae*, aber wir hatten gesehen, dass einige diese Tonart auch zu den ordentlichen Ausweichungen zählen. Wenn wir den Ausweichungsverlauf wohlwollend interpretieren und davon ausgehen, dass Bach bei der Niederschrift dieses Satzes ebenfalls die Tonart der VII. Stufe als eine ordentliche Ausweichung betrachtete, dann wäre an dem Tonartenverlauf bis T. 37 nichts auszusetzen.

Da wir die Ausweichungsordnung des 18. Jahrhunderts nicht zu eng auslegen wollten, soll hier nicht auf der auffälligen Tatsache herumgeritten werden, dass in beiden Spalten die ordentliche Tonart der V. Stufe in den ersten zehn Takten fehlt.

Am interessantesten sind nun jedoch die T. 38-41. Es ist egal auf welche Haupttonart diese Takte bezogen werden, in beiden Fällen handelt es sich um eine Ausweichung, die außerhalb der regulären Tonart vorgenommen wird. Die Tonart C-Dur ist weder g-Moll noch c-Moll eigen. Möglicherweise nahm sich Bach hier die von Scheibe (1745, 453) beschriebene „völlige Freyheit, so zu verfahren, wie es dem Zusammenhange der Sätze am bequemsten ist“, um die stimmführungstechnischen Raffinessen durchzuführen, über die wir oben gesprochen hatten. Die außerordentliche Ausweichung entspricht genau der Bedingung (8) für eine fuga irregularis.

Fassen wir das Ergebnis zusammen: Der Turbachor Nr. 21^d erfüllt die drei starken Bedingungen (2.3), (3) und (8). Allein das würde schon ausreichen, diesen Satz als Kandidaten für eine fuga irregularis anzusehen. Dazu kommen jedoch noch die mittelstarke Bedingung (5) und, mit einem gewissen interpretatorischen Spielraum, die schwachen Bedingungen (4) und (6). Der Satz ist bisher der profilierteste Anwärter auf das Prädikat „fuga irregularis“.

Als Nächstes wollen wir uns mit dem Imitationsabschnitt „sondern der Geist selbst“ beschäftigen, der aus der Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* (BWV 226) stammt. Neumann (1938) hatte auch diesen Satz aus seinen Betrachtungen ausgeschlossen, wegen der unregelmäßigen Themeneinsätze.

Wie alle bisher betrachteten Kandidaten für eine fuga irregularis beginnt auch dieser Satz beziehungsweise Imitationsabschnitt mehrstimmig. Der erste Chor setzt gleichzeitig mit allen Stimmen ein, während das Thema selbst jedoch nur im Sopran zu finden ist. Das entspricht der Bedingung (2.3).

Alle Stimmen führen im Verlauf von 19 Takten mindestens einmal das Thema. Eine genaue Untersuchung der Exposition zeigt jedoch, dass die repercussio irregular ist.

Tabelle 25: Themeneinsätze im Mittelteil der Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*

	Takt	124	126	128	130	132	134	136	138	140
Chor I										
S		f ²							g ²	
A				g ¹				g ¹		
T						f	d ¹			
B										
Chor II										
S			b ¹							c ²
A								g ¹		
T					c ¹		d ¹			
B						f				

Weder innerhalb der beiden Chöre noch zwischen den beiden Chören ergeben sich die Themenpaare Tenor-Sopran und Bass-Alt, die für eine ordentliche repercussio erforderlich wären. Damit ist die Bedingung (3) erfüllt.

Während die ersten vier Themeneinsätze als imitatio in hypodiapente konzipiert sind, weisen die folgenden Themenbeantwortungen irreguläre Beantwortungsintervalle auf. In T. 134 wird das Thema mittels einer imitatio in hexachordo superiori und in T. 138 durch eine imitatio in hyperdiapason nachgeahmt. Diese Tatsache entspricht der Bedingung (5) unseres Kriterienkatalogs.

Vergleicht man die Themenform der ersten fünf Einsätze, dann erweisen sich nur der erste und zweite Takt als identisch. Nach diesen beiden Takten nehmen die Themenformen jeweils eine sehr individuelle Gestalt an.

Ex. 74: Themeneinsätze über „sondern der Geist selbst“ in der Motette BWV 226

Verglichen mit den bisherigen Beispielen, ist in dieser Motette die Uneinheitlichkeit des Themas beziehungsweise die Abweichung durch die Imitation bislang am deutlichsten zu erkennen. Wir zögern also nicht, in diesem Umstand die Bedingung (4) bestätigt zu sehen.

Da Abweichungen vom Thema oder die zwischenzeitliche Einführung neuer Themen in dem Abschnitt nicht vorkommen, können wir uns sofort dem Ausweichungsverlauf der Motette zuwenden. In der Tabelle 26 ist der Tonartenverlauf des gesamten ersten Teils der Motette nach dem Kellner-Algorithmus verzeichnet.

Tabelle 26: Überblick über den Tonartenverlauf der ersten beiden Abschnitte der Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*

Takt	Tonart	Stufe	Text	
1-2	B	I	Der Geist hilft unser Schwachheit auf	
3-7	Es	IV		
8	B	I		
8-10	B	I	Der Geist hilft unser Schwachheit auf	
11-15	Es	IV		
16	B	I		
17-20	F	V	Der Geist hilft unser Schwachheit auf	
21-23	B	I		
24	F	V		
25-28	F	V	Der Geist hilft unser Schwachheit auf	
29-31	B	I		
32	F	V		
33-39	B	I	Der Geist hilft unser Schwachheit auf	
40	F	V		
41-43	F	V		denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sichs gebühret
44-47	g	VI		
48-49	c	II		
50-51	B	I		
52-54	Es	IV		
55-58	c	II		
59-63	g	VI		
63-65	d	III		
65-67	F	V		
67-72	B	I		
73-75	Es	IV		
76	B	I		
77-79	Es	IV	Der Geist hilft unser Schwachheit auf	
80-83	As	VII		
84-92	Es	IV		
93-94	g	VI	denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sichs gebühret	
95-96	c	II		
97-99	F	V		
99-101	B	I		
102-103	F	V		
104-106	B	I		
107-110	g	VI		
110-112	B	V		
113-117	g	VI		
118-124	d	III		
124	c	II		sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen
125	B	I		
126-127	f	(peregrin)		
127	Es	IV		
128-130	c	II		
130	g	VI		
131	F	V		
132	c	II		
133	B	I		
134-135	g	VI		
136-140	c	II		
140	b	(peregrin)		
141	f	(peregrin)		
142	f, c	(peregrin), II		
143	c, F	II, V		
144	B, f	I, (peregrin)		

Takt	Tonart	Stufe	Text
145	F	V	
146-156	B	I	Der aber die Herzen erforschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei
157	c	II	
158	g	VI	
159-161	F	V	
162	B	I	
163	Es	IV	
164-167	B	I	
168	Es	IV	
169-171	B	I	
172	c	II	
173	B	I	
174	F	V	
175	B	I	
176-178	g	VI	
179	B	I	denn er vertritt die Heiligen, nach dem es Gott gefället.
180-181	F	V	
182-183	B	I	
184-189	g	VI	
190	c	II	
191-193	F	V	
194	B	I	
195-199	Es	IV	
200	B	I	
201-202	Es	IV	
203	B	I	
204-206	F	V	
206	Es	IV	
207-208	B	IV	
209	f	(peregrin)	
210-212	c	II	
213-215	B	I	
216-217	Es	IV	
218	B	I	
219-220	c	II	
220-221	F	V	
222-224	B	I	
225	F	V	
226-227	B	I	
228-230	F	V	
230-231	B	I	
232	Es	IV	
233-234	g	VI	
235	F	V	
236	c	II	
237	g	VI	
238-239	B	I	
239-240	Es	IV	
241-244	B	I	

Die beiden äußeren Abschnitte dieses Motettenteils zeigen im Großen und Ganzen einen Ausweichungsverlauf, der sich im Rahmen der Rangordnung bewegt. Vielleicht abgesehen vom relativ frühen Auftreten der IV. Stufe in T. 3-7 und 11-15. Für diese Besonderheit gibt es aber eine mögliche Erklärung, wenn man einige der Hypothesen und Quellenbefunde berücksichtigt, die wir bereits im III. Kapitel erwähnt hatten.

Uns sollen im Moment jedoch nur die T. 124-145 interessieren, die dem Abschnitt „sondern der Geist selbst“ entsprechen. Gemessen an dem ersten und letzten Abschnitt dieses Motettenteils sticht zunächst die starke Tonartenfluktuation ins Auge. Der Imitationsabschnitt berührt gleich zu Beginn die

außerordentliche Tonart der II. Stufe. Es findet sich zwar in T. 126 eine Kadenz auf der I. Stufe, allerdings nur als abgeschwächte clausula cantizans. Ihr gegenüber besitzt aber schon die im darauf folgenden Takt vorgenommene peregrine Kadenz hierarchisch gesehen ein größeres Gewicht. In der folgenden Tabelle sind die wichtigsten Kadenzen für jeden einzelnen Takt des in Rede stehenden Abschnitts angegeben.

Tabelle 27: Tonartenverlauf des Motettenabschnitts „sondern der Geist selbst“

Takt	Tonart	Stufe	Kadenz
124	d, c	III, II	
125	c , B	II, I	((cl. cant.))
126	B , f	I, (peregrin)	(cl. cant.)
127	f , Es	(peregrin), IV	(cl. bass.)
128	Es , c	IV, II	cl. ficta
129	c	II	
130	c , g	II, VI	((cl. bass.))
131	g , F	VI, V	((cl. cant.))
132	F , c	V, II	cl. bass.
133	B	I	
134	g	VI	(cl. bass.)
135	g	VI	
136	g , c	VI, II	cl. ficta
137	c	II	
138	c	II	(cl. bass.)
139	c	II	
140	c , b	II, (peregrin)	((cl. cant.))
141	f	(peregrin)	
142	f , c	(peregrin), II	((cl. cant.))
143	c, F	II, V	
144	F , B, f	V, I, (peregrin)	cl. ficta
145	F	V	cl. bass.

Erläuterung. Die fettgedruckten Buchstaben in der Tonartenspalte geben diejenige Tonart an, auf die sich die Kadenz bezieht. Das relative satztechnische Gewicht der Kadenzen soll durch die Klammersetzung angedeutet werden: Je mehr Klammern, umso schwächer ist die Kadenz. Die Beurteilung erfolgte anhand der zusammentreffenden Klauseln.

Ohne weiter ins Detail zu gehen, lässt sich feststellen, dass der gesamte Abschnitt durch clausulae imperfectae und peregrinae dominiert wird.

Ob damit die Bedingung (8) erfüllt ist, hängt davon ab, ob man den Ausweichungsverlauf des Abschnitts relativ zu dem vorangegangenen Abschnitt oder aber absolut betrachtet. Relativ zu den T. 1-124 ist der Ausweichungsverlauf nicht ungewöhnlich, da zuvor alle relevanten Tonarten bereits durchlaufen wurden. Absolut betrachtet wäre der Ausweichungsverlauf jedoch höchst ungewöhnlich und stellt eine erhebliche Verletzung der Rangordnung dar. Da es sich hierbei um einen Zweifelsfall handelt, werden wir die schwächere Interpretationsvariante wählen und davon ausgehen, dass der Ausweichungsverlauf relativ zum ersten Abschnitt als der Rangordnung gemäß angesehen werden kann.

Wir erhalten somit die Kriterien (2.3), (3), (4) und (5), die für sich genommen hinreichen, um den Motettenabschnitt als Kandidaten für eine fuga irregularis auszuzeichnen.

Angesichts des gesamten Verlaufs des ersten Satzes der Motette und unter der Voraussetzung, dass die T. 124-145 eine fuga irregularis darstellen, könnte man auf die Idee kommen, dass Bach absichtlich zunehmend restriktivere satztechnische Verfahren zur formalen Gestaltung des Werkes verwendet hat. Während der erste Abschnitt „nur“ als freie Imitation konzipiert ist, folgt darauf eine satztechnisch „strengere“ fuga irregularis und schließlich eine „ordentliche“ fuga regularis als (D5)-Doppelfuge. Mit ein wenig Fantasie fiel es sogar nicht schwer, den scheinbar satztechnisch hierarchischen Satzaufbau zum Text in Beziehung zu setzen. Gegen solch eine Annahme sprechen allerdings zwei Umstände: *Erstens* gibt

es keinen Indikator dafür, dass zwischen den verschiedenen Klassen der Imitation (freie Imitation, fuga regularis, fuga irregularis) eine satztechnische Hierarchie besteht. Deshalb sollte man bei wertenden Vergleichsfeststellungen zwischen diesen verschiedenen Satztypen sehr große Vorsicht und Zurückhaltung walten lassen.

Zweitens hat Daniel Melamed (1995, 65 ff.) im Anschluss an Martin Geck (1975) die Hypothese bekräftigt, dass Bach mindestens bei der Abfassung des ersten Abschnitts der Motette mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein Modell zurückgegriffen hat. Nach dem Befund des Autographs zeigt der Mittelteil der Motette „sondern der Geist selbst...“ Konzeptschrift, während die beiden äußeren Abschnitte in Reinschrift stehen. Damit ist es nicht sehr wahrscheinlich, dass Bach die Motette tatsächlich in einem Arbeitsgang neu konzipiert und geschrieben hat.

Natürlich käme noch die Möglichkeit in Betracht, dass die Eckteile der Motette zwar Parodien sind, dass Bach diese Teile jedoch nach eben ihrer satztechnischen Restriktivität ausgewählt hat und dann im letzten Arbeitsgang eine satztechnisch „vermittelnde“ fuga irregularis einschob. Selbst wenn diese Annahme wahr wäre, müsste man aber immer noch zeigen, dass zwischen den jeweiligen Satztechniken eine Hierarchie besteht, die Vergleichsfeststellungen gestattet.

Bei dem nun zu betrachtenden Beispiel handelt es sich um den ersten Imitationsabschnitt „die nicht nach dem Fleische wandeln“ aus der Motette *Jesu, meine Freude* (BWV 227). Das erste Merkmal, das für eine fuga irregularis spricht, äußert sich in dem mehrstimmigen Beginn. Dies entspricht der Bedingung (2.3).

Wie aus der Tabelle 28 ersichtlich ist, zeigt die erste Durcharbeitung keine ordentliche repercussio. Während man noch die paarige Themenzuordnung durch den Tenor und den Sopran 1 als erfüllt ansehen könnte, ist die Themenzuordnung von Bass und Alt in jedem Fall irregulär. Damit ist die Bedingung (3) erfüllt.

Tabelle 28: Themeneinsätze der T. 36 ff. in der Motette *Jesu, meine Freude*

	Takt	36 ff.	38 ff.	40 ff.	43 ff.	45 ff.	48 ff.
S1				h ¹			
S2					e ¹		
A			e ¹				
T		h					f
B						H	

Wenden wir uns nun der Themengestalt der einzelnen Imitationseinsätze zu. Nur der zweite Takt des Themas stimmt bei allen Einsätzen überein. Die anderen Thementeile weisen untereinander mehr oder weniger große Abweichungen auf. Mit der bisherigen Zurückhaltung bezüglich dieses Kriteriums wollen wir also auch im vorliegenden Fall davon ausgehen, dass die Bedingung (4) vielleicht erfüllt ist.

Ex. 75: Vergleich der ersten fünf Themeneinsätze (T. 36 ff.) über „die nicht nach dem Fleische wandeln“ in der Motette BWV 227

The musical score displays five thematic entries for different voices. The Soprano I part (T. 40 ff.) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The Soprano II part (T. 43 ff.) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The Alto part (T. 38 ff.) begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The Tenor part (T. 36 ff.) starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note G3. The Bass part (T. 46 ff.) begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The lyrics 'die nicht nach dem Flei-sche wan deln,' are written below the notes.

Da der Ausweichungsverlauf keine hinreichenden Besonderheiten aufweist, erhalten wir mit Sicherheit die Bedingungen (2.3), (3) und mit Vorbehalt die Bedingung (5). Auch ohne Berücksichtigung von (4) liegen mit den anderen beiden erfüllten Bedingungen zwei starke Merkmale vor, die den Imitationsabschnitt als Kandidat für eine fuga irregularis auszeichnen.

Unser nächstes Beispiel ist der Einleitungsschor der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21). Neumann (1938, 10) fasst den Satz als „reine Kanonform“ auf, dessen Thema sechsmal als Sekundkanon und viermal als Quintkanon durchgeführt wird. Tatsächlich stehen die Themen der ersten beiden Einsatzpaare abgesehen vom ersten Ton des Themas im Intervall der Sekunde zueinander.

Ex. 76: Die ersten vier Themeinsätze im Einleitungsschor der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21,1)

The musical score shows four staves for Soprano, Tenor, Alto, and Bass. The Soprano and Alto parts are marked 'T. 2 ff.' and 'T. 5 ff.' respectively. The Tenor part is marked '8' and the Bass part is marked 'T. 5 ff.'. The lyrics are: 'Ich hat - te viel Be - küm - mer - nis, ich hat - te viel Be - küm - mer - nis in mei - nem Her'.

Als Sekundkanon lassen sich die Einsatzpaare Sopran-Tenor und Alt-Bass nur interpretieren, wenn man den ersten Ton ignoriert, der in beiden Paaren zur gleichen Tonhöhenklasse gehört. Da wir aber im VIII. Kapitel sahen, dass die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts unter einem Kanon aller Wahrscheinlichkeit nach etwas anderes verstand, kommt diese Interpretation für uns ohnehin nicht infrage. Allenfalls könnte man eine *imitatio canonica* in Betracht ziehen. Bezüglich des ersten Intervalls wäre sie aber weder intervall- noch stufengenau und eben aus diesem Grund kann es sich auch nicht um eine *imitatio canonica* handeln.

Eine sehr viel einfachere Lösung besteht meines Erachtens darin, einfach anzunehmen, dass die Nachahmung des Themas gleich zu Beginn eine teilweise unbestimmte Ähnlichkeit zeigt, wie es der Bedingung (4) von Scheibe entspricht.

Im Übrigen ist es gleichgültig, ob man vom ersten Ton oder von den darauf folgenden Tönen des Themas ausgeht: In beiden Fällen ist das Intervall der Themenbeantwortung ein Merkmal für eine fuga irregularis im Sinne der Bedingung (5). Denn entweder erfolgt die Beantwortung als *imitatio secunda superioris* oder, wenn der erste Ton mitgezählt wird, als *imitatio in hypodiapason*.

Geht man vom ersten Thementon aus, so besitzt die erste Durcharbeitung des Satzes eine ordentliche *repercussio*. Sowohl die Themen des Tenors und Soprans, als auch die Themen des Alt und Bass beginnen mit dem gleichen Ton. Dieser Befund, also eine ordentliche *repercussio*, spricht dafür, dass es bei dem Satz um eine Fuge handelt. Vernachlässigt man hingegen den ersten Thementon und betrachtet erst alle nachfolgenden Töne der jeweiligen Themeinsätze, so käme man zu einem anderen Resultat. In diesem Fall wäre die *repercussio* des Satzes unordentlich. Demnach müsste man auch die Möglichkeit eines freien Imitationsatzes in Betracht ziehen. Meiner Ansicht nach gibt es keinen plausiblen Grund, den ersten Ton des Themas zu ignorieren. Deshalb gehe ich im Folgenden davon aus, dass die erste Durchführung des Themas eine ordentliche *repercussio* aufweist.

Betrachten wir nun den Ausweichungsverlauf, wie er in der Tabelle 29 dargestellt ist.

Tabelle 29: Ausweichungsverlauf des Einleitungschores der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis*

Takt	Tonart	Stufe	Kadenz	Takt	Tonart	Stufe	Kadenz
1				20	Es	III	cl. ficta

2	c	I		21	g	V	cl. ficta
3	c	I	cl. ficta	22	Es, c	III, I	
4	c	I		23	c	I	cl. ficta
5	g	V		24	Es	III	cl. ficta
6	g	V	cl. ficta	25	As	VI	
7	B, F	VII, (peregrin)		26	As	VI	cl. ficta
8	g	V		27	c	I	cl. ficta
9	g, B	V, VII	cl. ficta	28	As	VI	
10	Es	III	cl. ficta	29	f	IV	cl. ficta
11	g	V	cl. ficta	30	As	VI	cl. ficta
12	B	VII	cl. ficta	31	f	IV	cl. ficta
13	F	(peregrin)		32	As	VI	cl. ficta
14	g	V		33	c	I	cl. ficta
15	g, B	V, VII	cl. ficta	34	c	I	
16	B	VII	cl. ficta	35	c	I	cl. ficta
17	B, Es	VII, III		36	c	I	
18	Es	III	cl. ficta	37	g	V	cl. in Mi
19	Es	III					

Während in den ersten sechs Takten entsprechend der Rangordnung die clausula principalis und die V. Stufe als clausula propria durchlaufen werden, zeigen die folgenden T. 7-17 dass die Ausweichungsordnung nicht mehr länger eingehalten wird. Erkennbar ist das insbesondere an dem häufigen Auftreten der Tonart der VII. Stufe. Doch müssen wir bei dieser Interpretation Vorsicht walten lassen, denn einige Theoretiker wie Heinichen, Stölzel und Ziegler rechneten die Tonart der VII. Stufe ja zu den clausulae propriae. Somit bleibt als weiterer Hinweis lediglich das kurzfristige Berühren der Tonart F-Dur in T. 7 und 13. Sie ist relativ zur Haupttonart c-Moll peregrin. Unter dem Vorbehalt, dass Bach die VII. Stufe nicht zu den clausulae propriae rechnete, könnte man davon ausgehen, dass der Ausweichungsverlauf des Satzes irregulär und folglich die Bedingung (8) erfüllt ist. Wir haben jedoch keinen Indikator dafür, dass Bach tatsächlich die VII. Stufe zu den clausulae impropriae rechnete. Diese Annahme würde auf reiner Spekulation beruhen. Aus diesem Grund werde ich davon ausgehen, dass der Ausweichungsverlauf im vorliegenden Fall nicht regelwidrig ist.

Schließlich ist die Kadenzdisposition noch ein weiteres Indiz für das Vorliegen einer Fuge. Wie wir oben gesehen haben, sind clausulae fictae das Mittel der Wahl bei der Gestaltung einer Fuge. Tatsächlich weist der gesamte Abschnitt bis T. 36 nicht eine einzige reguläre Kadenz auf, sondern alle Kadenzen werden ausgeflohen. Diese Beobachtung spricht wiederum für eine Fuge und gegen eine freie Imitation.

Wir erhalten somit das folgende Ergebnis: Der Satz entspricht den Bedingungen (4) und (5), nebst der eben erwähnten Tatsache, dass reguläre Kadenzen in dem Einleitungsschor selten sind. Am Ende des letzten Paragraphen hatte ich festgesetzt, dass mindestens eine der Bedingungen (2.2), (2.3), (3) oder (8) erfüllt sein muss, damit wir (einigermaßen) zweifelsfrei bestimmen können, wann eine fuga irregularis vorliegt. Diese Festsetzung wurde aus dem Grund getroffen, um interpretatorische Willkür nach Möglichkeit zu vermeiden oder wenigstens einzuschränken. Letztlich ist eine solche Festsetzung aber selber willkürlich. Das bedeutet bezogen auf den Einleitungsschor der Kantate BWV 21, dass zwar das Vorliegen einer fuga irregularis keinesfalls ausgeschlossen, ihre Begründung jedoch wesentlich schwächer als bei den zuvor besprochenen Werken ist.

Die Kantate *Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei* (BWV 46) schrieb Bach in seinem ersten Leipziger Antrittsjahr für den zehnten Sonntag nach Trinitatis am 1. August 1723. Während sich der zweite Teil des Einleitungsschores ohne weiteres als Fuge zu erkennen gibt, ist eine genauere Bestimmung des ersten Teils schwieriger. Neumann (1938) rechnet den ersten Teil mit zu den kanonischen Formen, die sich durch „gut abgesetzte Quintkanonpaare“ auszeichnen. Demgegenüber wählt Dürr (1985, 535) eine umsichtiger Formlierung und spricht einfach von einem „freipolyphonen Satz“.

Bei näherer Untersuchung zeigt die erste Durcharbeitung des Themas ab T. 17 ff. eine irreguläre repercussio.

Tabelle 30: Themeneinsätze im Eingangschor der Kantate *Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei*

	Takt	T. 17 ff.	T. 18 ff.	T. 23 ff.	T. 24 ff.
S				e ²	
A		a ¹			
T			d ¹		
B					a

Nur die Bass- und die Altstimme besitzen eine übereinstimmende Themenform, die Tenor- und Sopranstimme jedoch nicht. Zweifellos ist mit diesem Befund die Bedingung (3) erfüllt.

Betrachten wir nun den Ausweichungsverlauf des Kantatensatzes näher. Der erste Imitationsabschnitt reicht insgesamt bis T. 67 und weist fünf reguläre Kadenzen auf.

Tabelle 31: Ausweichungsverlauf des Eingangschors der Kantate *Schauet doch und sehet*

Takt	Tonart	Stufe	Kadenz	Takt	Tonart	Stufe	Kadenz
1	d	I		35	d	I	
2	d	I		36	d	I	
3	d	I		37	d	I	cl. bass. perf.
4	d, g	I, IV		38	B	VI	
5	a	V		39	d	I	
6	a	V		40	g	IV	
7	a	V		41	a	V	
8	a	V		42	a	V	
9	a	V	cl. bass. perf.	43	a	V	
10	g	IV		44	a	V	
11	g	IV		45	a	V	cl. ficta
12	d	I		46	B	VI	
13	d	I		47	B	VI	
14	B	VI		48	a	V	
15	d	I		49	a	V	
16	d	I		50	a	V	
17	d	I	cl. bass. perf.	51	C	VII	
18	d	I		52	F	III	
19	d	I		53	a	V	
20	B	VI		54	d	I	
21	g	IV		55	e	(peregrin)	
22	a	V		56	e	(peregrin)	
23	d	I		57	e	(peregrin)	
24	d	I		58	e	(peregrin)	
25	B	VI		59	e	(peregrin)	cl. bass. perf.
26	B	VI		60	d	I	
27	d	I		61	d	I	
28	e	(peregrin)		62	a	V	
29	a	V		63	a	V	
30	a	V		64	F	III	
31	d	I		65	a	V	
32	Es	(peregrin)		66	a	V	
33	Es	(peregrin)		67	a	V	cl. bass. perf.
34	d	I					

Zunächst werden die Tonarten der V. und der I. Stufe durch die Kadenzen in T. 9 und T. 17 bestätigt. Unmittelbar daran schließt die erste Durcharbeitung des Themas an. Sie reicht bis T. 30. Neben der

Haupttonart findet sich in diesem Imitationsabschnitt vor allem die Tonart der VI. Stufe. Die uneigentliche Tonart der IV. Stufe und die peregrine Tonart der II. Stufe werden hingegen nur kurz berührt. Die Kadenz am Ende der ersten Durcharbeitung auf der V. Stufe wird in mehreren Stimmen ausgeflohen. Stattdessen setzt sofort der nächste Nachahmungsabschnitt ein (S-A-T-B), der anfangs wie eine stufengenaue imitatio canonica in hypodiapente erscheint. Die zuletzt eintretende Bassstimme ab T. 33 ff. ahmt die Tenorstimme nun allerdings nicht mehr stufengenau nach. Die Abweichung ist wahrscheinlich durch den Wiedereintritt der Haupttonart d-Moll begründet, denn die beiden vorausgegangenen Einsätze stehen in der peregrinen Tonart Es-Dur und deuten bereits auf einen ungewöhnlichen Ausweichungsverlauf hin.

Nachdem dieser Imitationsabschnitt mit einer clausula principalis in T. 37 abgeschlossen wurde, bringen die folgenden Takte bis zum Eintritt des nächsten Imitationsabschnitts in T. 44 keine neuen Tonartenstationen im Ausweichungsverlauf mit sich. Alle vorkommenden Tonarten waren bereits zu einem früheren Zeitpunkt vertreten. Auch der erneute Imitationsabschnitt, diesmal aufsteigend als imitatio in hyperdiatessaron konzipiert, exponiert keine neue Tonart. Die Tonarten der VII. und III. Stufe werden in den T. 51-52 lediglich kurz berührt und spielen innerhalb des Ausweichungsverlaufs allenfalls eine marginale Rolle.

Die T. 55-59 zeigen nun aber eine ganz unerwartete Entwicklung. Sie weichen nicht nur in die peregrine Tonart der II. Stufe aus, sondern bestätigen diese Ausweichung auch noch mit einer clausula bassizans perfecta. Berücksichtigt man den flüchtigen Charakter der Tonarten der VII. und III. Stufe relativ zu dem starken Gewicht, das der peregrinen Tonart e-Moll verliehen wird, so geht Bach in diesem Punkt deutlich über die Empfehlung Scheibes hinaus, keine Kadenz außerhalb der Tonart vorzunehmen. Aufgrund dieser Beobachtungen können wir also davon ausgehen, dass der erste Teil des Eingangschores die Bedingung (8) erfüllt.

Da keine weiteren Bedingungen des Kriterienkatalogs erfüllt sind, erhalten wir insgesamt zur Bestimmung der kontrapunktischen Satztechnik dieses Kantatensatzes die Merkmale (3) und (8). Beide Bedingungen hatten wir oben als „starke“ Merkmale charakterisiert, von denen mindestens eines vorliegen sollte. Selbst wenn man meine Begründung für (8) als zu dürftig ansieht, ist (3) in jedem Fall erfüllt. Somit kann auch dieser erste Teil des Kantatensatzes als Kandidat für das Prädikat „fuga irregularis“ angesehen werden.

§ 8 Fuga irregularis und freie Imitation

Wir wollen im vorliegenden Paragrafen der Frage nachgehen, wie zwischen einer fuga irregularis und einer freien Imitation unterschieden werden kann. In der Regel dürfte es nicht weiter schwierig sein, beide Satztechniken auseinanderzuhalten. Besonders zwei Merkmale gestatten oftmals eine Unterscheidung. Zum einen fehlt in vielen Fällen eine ordentliche repercussio am Anfang des Werkes. Und falls sie doch vorhanden sein sollte, so ist zum anderen die Häufigkeit regulärer, das heißt nicht ausgeflohener Kadenz in der freien Imitatio meist deutlich höher als innerhalb einer Fuge. Dieser letzte Fall lag zum Beispiel im ersten Satz der Kantate *Es wartet alles auf dich* (BWV 187, 1) vor. Dort kommt es nach der Einleitungssinfonia in T. 28 zu einer ordentlichen repercussio in allen vier beteiligten Singstimmen. Diese wird jedoch nur 6 Takte später mit einer clausula tenorizans perfecta für die Dauer fast eines ganzen Taktes (in allen Singstimmen) beendet. Sowohl für eine fuga regularis als auch für eine fuga irregularis wäre eine mit einer Generalpause in den Singstimmen stark betonte Kadenz untypisch. In den weitaus meisten Fällen zieht Bach es vor, die Kadenz am Ende der ersten Durcharbeitung des Themas abzuschwächen, und zwar mit den in Kapitel II, § 5 beschriebenen Techniken des fuggire la cadenza.

Es gibt jedoch auch Fälle, bei denen die Unterscheidung im Einzelfall nicht ohne weiteres möglich ist. In § 4 des IX. Kapitels hatten wir den ersten Satz des *Concertos* für zwei Violinen (BWV 1043) als Beispiel für die freie Imitation besprochen: Dieses Beispiel und seine oben gegebene Interpretation soll hier nun noch einmal problematisiert und infrage gestellt werden auf der Grundlage unserer bisher gewonnenen Erkenntnisse.

Einem Vorschlag von Carl Dahlhaus (1955) zufolge, könnte man diesen Satz gemeinsam mit einigen anderen zu einer Klasse von „konzertanten Fugen“ im Werk J. S. Bachs zusammenfassen. Vor allem zwei Kriterien müssen konzertante Fugen nach dem Vorschlag von Dahlhaus erfüllen: (i) sollen sie die „Durchführung eines Themas als Dux und Comes in realstimmigem Tonsatz“ zeigen und (ii) sollen sie „einen wirklichen oder imaginären Solo-Tutti-Wechsel als formbestimmendes Merkmal“ aufweisen (1956, 45 f.). Das Kriterium (ii) soll uns hier nicht weiter interessieren. Wir wollen uns stattdessen nur auf (i) beschränken und prüfen, ob der erste Satz des Bachschen *Concertos* eine ordentliche Fugenexposition besitzt.

Dahlhaus (1955, 51) stellt zu Beginn seiner Kurzbeschreibung fest: „Das Anfangsritornell [des *Concertos*] ist eine Fugenexposition mit fünf Themeneinsätzen in der T, D, T, S und T“. Bei der Harmonik der ersten Durcharbeitung springt sofort die Tonart der IV. Stufe ins Auge, die nach der

Ausweichungsordnung des 18. Jahrhunderts in einer regulären Fuge an dieser Stelle nichts zu suchen hätte. Weiterhin ist die Schlussbildung des Themas für eine Fuge ungewöhnlich: das Thema schließt nicht nur mit einer tenorisierenden Endigungsklausel, sondern fast alle Themeneinsätze werden mit ordentlichen Kadenz abgeschlossen, ohne dass diese Kadenz nennenswert abgeschwächt werden:

Tabelle 32: Kadenz in der ersten Durcharbeitung des *Concertos* für zwei Violinen (BWV 1043)

Takt	Kadenz
4c	clausula bassizans perfecta
8c	clausula bassizans perfecta
13c	clausula tenorizans perfecta
21c	clausula bassizans perfecta

Ausgehend von der Hypothese, dass es sich bei diesem Imitationsabschnitt um die erste Durcharbeitung einer Fuge handelt, sind die Kadenz auffallend häufig und ihr Gewicht ist ungewöhnlich stark. Insbesondere ist der doppelte, unabgeschwächte Einsatz der beiden clausulae bassizans perfecta gleich zu Beginn der ersten beiden Themeneinsätze eine sehr ungewöhnliche Maßnahme. Die clausula impropria auf der IV. Stufe, die eigentlich in T. 17c zu erwarten gewesen wäre, wird übrigens ausgeflohen, da sie der uneigentlichen Tonart zu diesem Zeitpunkt vermutlich unverhältnismäßig viel Nachdruck verliehen hätte.

Betrachten wir nun die Ordnung, in der die ersten vier Themeneinsätze erfolgen. Die Feststellung der Stimmlage ist leider nicht ganz so einfach wie bisher, da es sich bei den Einsätzen des *Concertos* nicht um Singstimmen handelt. Mattheson (1739, 206) betont, „daß die Gränzen bey Instrumenten nicht so enge sind, als bey Sängern“, deshalb müssen wir zuerst einmal wissen, durch welchen Stimmumfang Sopran-, Alt-, Tenor- und Basseinsätze bestimmt sind. Einen Anhaltspunkt zu einer Beurteilung der Stimmlage von Instrumentaleinsätzen gibt Mattheson (1735, 81) in der *Kleinen General=Baß=Schule*. Für die folgenden Betrachtungen des *Concertos* wollen wir seine Angaben akzeptieren:

Diskant: c^1-c^3
 Alt: $g-c^2$
 Tenor: $c-g^1$
 Bass: $C-c^1$

Die fünf Themeneinsätze im Verlauf der ersten Durcharbeitung des Themas bewegen sich in den folgenden Stimmumfängen:

Tabelle 33: Stimmumfänge in der ersten Durcharbeitung des *Concertos* (BWV 1043)

Takt	Instrument(e)	Umfang
1 ff.	Violino concertino II und Violino II	cis^1-d^2
5 ff.	Violino concertino I und Violino I	gis^1-a^2
10 ff.	Violoncello e Continuo	$cis-d^1$
14 ff.	Violino concertino II und Violino II	fis^1-g^2
18 ff.	Violino concertino I und Violino I	cis^2-d^3

Für den ersten Themeneinsatz kommen rein theoretisch zwei Möglichkeiten infrage: es könnte sich um eine Sopranlage handeln oder um eine etwas nach oben erweiterte Altlage. Wir wollen annehmen, dass der erste Einsatz in der Altlage geschieht, da Bach in Regel mit der Ambituserweiterung in Instrumentalstimmen nicht zimperlich war. Als nachprüfbares Beispiel sei auf die *Kunst der Fuge* hingewiesen, in der der Ambitus der Altstimme nach oben bis zum a^2 reicht. Für den zweiten Einsatz kommt vom Umfang her gesehen nur der Diskant infrage. Also wollen wir davon ausgehen, dass der dux durch den comes in der Sopranlage beantwortet wird.

Der dritte Themeneinsatz bietet wiederum zwei verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. Wir könnten einerseits von der Tenorlage ausgehen oder den Einsatz andererseits als etwas nach oben erweiterten Basseinsatz auffassen. Orientieren wir uns wiederum an der *Kunst der Fuge*, dann sind Stimmerweiterungen im Bass bis zum d^1 nicht ungewöhnlich, wenn allerdings auch nicht so häufig wie im Fall der Altstimme. Würde man den Einsatz als dux in der Tenorlage interpretieren, so könnte man bereits an dieser Stelle die Untersuchung abbrechen, mit dem Hinweis, dass Tenor und Sopran nicht dieselbe Themenform haben und deshalb auch keine ordentliche repercussio vorliegt. Doch so einfach wollen wir

es uns nicht machen. In diesem Zweifelsfall ziehen wir eine wohlwollende Interpretation zugunsten der Hypothese von Dahlhaus vor, und gehen von einem Themeneinsatz in leicht erweiterter Basslage aus. Bass und Alt entsprechen damit der Forderung nach einer paarigen Themenzuordnung.

Den Regeln einer ordentlichen *repercussio* zufolge wäre nun ein *comes*-Einsatz in Tenorlage zu erwarten. Doch diese Erwartung wird nicht erfüllt. Der neuerliche Einsatz des Themas in T. 14 ff. erfolgt entweder in Sopranlage oder in erweiterter Altlage, je nach Sichtweise.

Der letzte Einsatz bringt das Thema auch nicht in der Tenor- sondern nochmals in der Sopranlage in Form des *dux*. Fassen wir das Ergebnis unserer Betrachtung der ersten Durcharbeitung zusammen, so müssen wir feststellen, dass deren *repercussio* als irregulär anzusehen ist, wegen des fehlenden *comes*-Einsatzes im Tenor (und natürlich unter der Voraussetzung, dass unsere Interpretation der Stimmlagen richtig ist).

Berücksichtigt man bei dem Satz noch, dass mehrere Stimmen gleichzeitig einsetzen, dann sind nach der Tabelle 23 die Bedingungen (2.3), (3) und (8) erfüllt. Außerdem käme noch (7) hinzu, da mit dem Spiel der Soloviolen ab T. 21 vom ursprünglichen Thema abgewichen wird. Aus diesen Beobachtungen folgt: Wenn hier eine Fuge vorliegt, dann höchstens eine *fuga irregularis*, auf keinen Fall aber handelt es sich bei den ersten 21 Takten um eine reguläre Fugensexposition.

Es gibt nun allerdings einige Indizien, die auch gegen eine *fuga irregularis* und daher zugunsten unserer ursprünglichen Interpretation sprechen. Zum einen wären die Kadenzabschlüsse in diesem Zusammenhang zu nennen. Nicht nur die Kadenzabschlüsse innerhalb der ersten Durcharbeitung sind für eine Fuge sehr ungewöhnlich, sondern ebenso spricht das spätere, häufige Vorkommen von Kadenzen gegen das Vorliegen einer *fuga irregularis*. Denn die Zurückhaltung hinsichtlich von Kadenzen betrifft ja die *fuga irregularis* genauso wie die *fuga regularis*.

Zum anderen ist die Bedingung (3) nur teilweise erfüllt. Es liegt nicht nur keine reguläre *repercussio* vor, sondern das Thema erscheint im Verlauf des Werkes auch nicht in allen Stimmen beziehungsweise Stimmlagen, wie es bei einer *fuga* der Fall sein müsste. Dem könnte man allerdings entgegenhalten, dass ja an einigen Stellen des Werkes der Themenkopf in den Ripienstimmen, zu denen die Bratschen schließlich auch gehören, vorgetragen wird. Allerdings bilden sie keine Nachahmungen, sondern sie stellen lediglich „*clausulae repetitio*“ im Sinne Walthers (1732, 529) dar.

Berücksichtigt man die Kadenzhäufigkeit, die starke Dominanz des B-Themas über weite Strecken, die man kaum noch als bloß gelegentliche thematische Digression bezeichnen kann, und nicht zuletzt die Tatsache, dass Scheibe das Concerto ausdrücklich als einen Anwendungsfall der freien Imitation nennt, dann spricht einiges dafür, dass es sich bei diesem Satz eben doch nicht um eine Fuge, weder *regularis* noch *irregularis*, handelt.

Interessanterweise zeigen andere, von Dahlhaus vorgeschlagene „Konzertfugen“ auch Unregelmäßigkeiten während der ersten Durcharbeitung des Themas. Auf einige Beispiele sei hier noch kurz hingewiesen. Der dritte Satz des *Konzerts für Violine* in a-Moll (BWV 1041, 3) weist eine irreguläre *repercussio* auf: die *dux*-Einsätze liegen im Bass und Sopran und entsprechen somit nicht der paarigen Themendisposition.

Beim letzten Satz des 2. *Brandenburgischen Konzerts* finden die Einsätze des *comes* jeweils in der gleichen Lage statt, sodass man von einer paarigen Themendisposition nicht sprechen kann. Ob dies aber allein schon Konsequenzen für die Beurteilung des Satzes als Fuge hat und wenn ja welche, lasse ich an dieser Stelle dahingestellt. Hingewiesen sei auch noch auf eine Besonderheit im 3. Satz des 4. *Brandenburgischen Konzerts*: Der Satz besitzt zwar eine ordentliche *repercussio*, dafür setzt das Thema aber gleichzeitig mit anderen Stimmen ein.

Zum Abschluss wollen wir noch einige allgemeine Hinweise geben, die im Zweifelsfall die Entscheidung erleichtern helfen, ob eine *fuga irregularis* oder freie Imitation vorliegt. Dazu betrachte man die folgenden Fragen:

- (1) Gibt es ein Thema, das im Verlauf des Satzes eine musikalisch dominierende Rolle spielt?
- (2) Wird das Thema zu Beginn des Satzes nach Art einer Fuge durch alle relevanten Stimmen geführt?
- (3) Ist mit Sicherheit auszuschließen, dass es sich beim ersten Imitationsabschnitt um eine *imitatio canonica* handelt?
- (4) Enthält der Satz nur selten reguläre Kadenzen und werden die meisten Kadenzen abgeschwächt oder ausgeflohen?
- (5) Weist die Ausweichungsdisposition des Satzes einen irregulären Verlauf auf?

Können mehrere dieser Fragen bei der Untersuchung einer kontrapunktischen Komposition mit Ja beantwortet werden, dann ist das als starkes Indiz für eine fuga irregularis zu werten. Anderenfalls sollte man eher die Möglichkeit einer freien Imitation in Betracht ziehen.

Schlussbemerkung

Ein Paradigma im Sinne Thomas Kuhns (1976) bezieht sich immer auf eine wissenschaftliche Gemeinschaft (scientific community). Um der Frage nachzugehen, ob es im 18. Jahrhundert ein Paradigma der kontrapunktischen Satztechnik gegeben hat, ist es vorab nötig, den Ausdruck „wissenschaftliche Gemeinschaft“ zu erklären. Nach Kuhns (1988, 391) Ansicht besteht eine wissenschaftliche Gemeinschaft „aus den Vertretern eines wissenschaftlichen Spezialgebiets. Es verbinden sie Gemeinsamkeiten ihrer Ausbildung und ihrer ersten, noch abhängigen Tätigkeit; sie sehen sich, und werden gesehen, als diejenigen, die für die Verfolgung eines Systems gemeinsamer Ziele verantwortlich sind, darunter die Ausbildung ihrer Nachfolger. Solche Gemeinschaften sind gekennzeichnet durch verhältnismäßig starke Kommunikation innerhalb der Gruppe und verhältnismäßig einmütige Urteile in Fachfragen. Die Mitglieder einer gegebenen Gemeinschaft haben in auffälligem Maße die gleiche Literatur gelesen und die gleichen Lehren aus ihr gezogen. Da sich die anderen Gemeinschaften mit anderen Gegenständen beschäftigen, ist die fachliche Kommunikation über Gruppengrenzen hinweg schwierig, führt oft zu Mißverständnissen und kann, wenn sie fortgeführt wird, wesentliche Meinungsverschiedenheiten herauspräparieren“.

Obwohl Kuhn bei dieser Charakterisierung in erster Linie naturwissenschaftliche Gemeinschaften im Auge hat, gibt es doch einige unübersehbare Parallelen zur musikwissenschaftlichen Gemeinschaft in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ob sich die maßgeblichen Musiktheoretiker jener Zeit tatsächlich für ein System gemeinsamer Ziele einsetzten mag zweifelhaft sein, sicher ist jedoch, dass es Gemeinsamkeiten in der Ausbildung gab. Da sich die Kommunikation zwischen den Mitgliedern auch in den „durch Zitierungen hergestellten Verknüpfungen“ (Kuhn 1988, 392) niederschlagen kann, ist es nicht unbedingt erforderlich, persönliche oder private Kontakte nachweisen zu müssen. Die Einhelligkeit in wichtigen Sachfragen und die Übereinstimmung hinsichtlich der in den Schriften angegebenen Referenzen, gestattet es, unter Vorbehalt, im Hinblick auf Heinichen, Scheibe, Mattheson, Stölzel, C. G. Ziegler etc. von einer „musikwissenschaftlichen Gemeinschaft“ zu sprechen.

Ohne an dieser Stelle auf die Problematik des (sicherlich vagen) Paradigmenbegriffs einzugehen, sollte durch die vorangegangenen Kapitel doch klar geworden sein, dass es in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts so etwas wie ein „Paradigma der kontrapunktischen Satztechniken“ gegeben hat. Die Musiktheoretiker dieser Zeit benutzten zwar keine „symbolischen Verallgemeinerungen“ (Kuhn 1988, 392), wie sie für naturwissenschaftliche Gemeinschaften kennzeichnend sind, aber sie verfügten über ein relativ einheitliches Begriffssystem zur Beschreibung, Klassifikation und Erklärung satztechnischer Phänomene. Daneben kann man in den Quellentexten durchaus einschlägige Modelle und Musterbeispiele ausmachen, die Kuhn im Falle naturwissenschaftlicher Gemeinschaften neben den symbolischen Verallgemeinerungen als besonders charakteristisch für ein Paradigma ansieht.

Überschaut man die Entwicklung der Musiktheorie ab 1700 bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, dann fällt das stark zunehmende Interesse der Musiktheoretiker an kontrapunktischen Satztechniken ins Auge. Führen wir uns einige Daten vor Augen:

- Andreas Werckmeister hält um die Jahrhundertwende kontrapunktische Satztechniken für so bedeutsam, dass er seiner Schrift *Harmonologia musica* (1702) eine 47 Seiten umfassende „Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis“ hinzufügt.
- Johann Gottfried Walther verfasst einige Jahre später seine *Praecepta der musicalischen Composition* (1708). Im Gegensatz zu Werckmeister unterscheidet Walther nicht nur genau zwischen Fugen, Kanons und doppelten Kontrapunkten, sondern er gibt auch noch exakte Regeln und Hinweise zur Abfassung solcher Kompositionen an.
- Im Kapitel über die „Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten“ des *Neu=Eröffneten Orchestre* (1713) behandelt Johann Mattheson (erstmalig im deutschsprachigen Raum) die Problematik der Doppelfugeneinteilung. Seine Ausführungen zu Fugen, Kanons und Kontrapunkten sind im Vergleich mit seinen Erläuterungen zum theatralischen Stil und Kammerstil im gleichen Buch bei weitem die ausführlichsten und erhalten dadurch in der Schrift ein auffallend großes Gewicht.

- Verlässt man sich auf den Titel von Scheibes *Compendium* (1730), dann soll es in seiner Abhandlung lediglich um die Vermittlung der „nötigsten Compositions-Regeln“ gehen. Im zweiten Teil dieser Schrift wird die Differenzierung, die man im Ansatz bei Walther feststellen kann, noch weitergetrieben. Neben drei Abschnitten über die fuga, den Kanon und die doppelten Kontrapunkte findet sich auch ein Kapitel, das eine sehr detaillierte Diskussion der freien Imitation enthält. In der Erstausgabe von Benary (1960) umfassen diese Kapitel über kontrapunktische Satztechniken nach Seiten gerechnet etwa ein Viertel der gesamten Schrift.
- Mattheson veröffentlicht 1737 den *Kern melodischer Wissenschaft*, dessen letztes Kapitel nur von der Fugenkomposition handelt und bis zu diesem Zeitpunkt wiederum die ausführlichste und kompetenteste Darstellung dieses Themas im deutschsprachigen Raum ist.
- Im Jahre 1739 fühlt sich Scheibe von „guten Freunden“ dazu veranlasst „eine gewisse Materie aus den Anfangsgründen der musicalischen Setzkunst“ in seiner Wochenschrift *Der Critische Musicus* zu veröffentlichen: In drei aufeinander folgenden Ausgaben vom 4., 11. und 18. August, die zusammen 38 Seiten umfassen, beschäftigt er sich ausschließlich mit satztechnischen Problemen der Fuge.
- Ebenfalls im Jahre 1739 erscheint Matthesons *Capellmeister*. Rund ein Drittel des gesamten Werkes behandelt Fragen und Probleme der kontrapunktischen Satztechnik: Allein 91 Seiten davon setzten sich nur mit Fugen, Doppelfugen, Kanons und doppelten Kontrapunkten auseinander.
- Stölzels unveröffentlichtes Manuskript *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* umfasst 176 Seiten. Fast genau die Hälfte beinhaltet die Unterweisung in kontrapunktischer Satztechnik, das heißt die Kunst des einfachen und doppelten Kontrapunkts, der Fuge und des Kanons.
- 1753 und 1754 erscheint Marpurgs zweibändige *Abhandlung von der Fuge*, die den Stoff mit einer bis dahin noch nicht dagewesenen Genauigkeit und Vollständigkeit erörtert.

Nicht aufgenommen wurde in die Auflistung Fux's *Gradus ad Parnassum* (1725), sowie dessen Übersetzung ins Deutsche durch Mizler im Jahre 1742, da sich dieses Lehrbuch mit einer sehr speziellen Form der Satztechnik, dem sogenannten „stile antico“, beschäftigt.

Nicht nur quantitativ, sondern auch der Qualität nach wird den kontrapunktischen Satztechniken in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts eine geradezu überwältigend wachsende Aufmerksamkeit zuteil. Zusätzliches Gewicht bekommt diese Feststellung zudem dadurch, dass es sich bei diesen Theoretikern nicht um irgendwelche unbekannteren Autoren handelt. Werckmeister, Walther, Scheibe, Mattheson, Stölzel und Marpurg gehörten mit Sicherheit zu den führenden Köpfen ihrer Zeit, die den musikalischen Diskurs maßgeblich bestimmten.

Zu prüfen wäre nun, wie verträglich dieser Befund mit anderen Daten der bisherigen Bachforschung ist. Denn das Interesse der Theoretiker an kontrapunktischen Satztechniken korrespondiert auffallend mit der kompositorischen Entwicklung Bachs, der sich bekanntlich in seinem letzten Lebensjahrzehnt verhältnismäßig intensiv mit kontrapunktischen Satztechniken beschäftigt hat. Es sei nur an die *Kunst der Fuge*, die *Goldberg-Variationen*, das *Musikalische Opfer* oder die *Canonischen Veränderungen über Vom Himmel hoch da komm ich her* erinnert.

Insbesondere sollte vor diesem Hintergrund das Konzept einer „Stilwende“ oder „Epochenschwelle“ noch einmal genauestens überdacht und nach Möglichkeit (endlich) präzisiert werden. Wir wissen spätestens durch die kompositorischen und musiktheoretischen Phänomene der sogenannten „Vorklassik“, dass sich irgendwann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein neues satztechnisches Paradigma abzeichnet. Es liegt ebenfalls auf der Hand, dass sich dieser Paradigmenwechsel beziehungsweise die „Stilwende“ nicht schlagartig vollzog. Dringend klärungsbedürftig wären die Fragen, (i) in welchen Institutionen des 18. Jahrhunderts sich die „Stilwende“ vollzog, (ii) in welchem Umfang dies dort geschah und (iii) wodurch sie bestimmt war. (Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass die Beurteilung des Generalbasses in seiner Spätzeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts ganz ähnliche Probleme aufwirft (vergleiche Bötticher & Christensen 1995, 1205)).

Angesichts des oben erwähnten wachsenden Interesses an der Theorie kontrapunktischer Satztechniken stellt sich desgleichen die Frage, ob es in jener Zeit bereits so etwas wie eine „musikalische Öffentlichkeit“ gab, die sich unabhängig von der wissenschaftlichen Gemeinschaft der Theoretiker

entwickelte? Mit einer Klärung dieser Fragen würde man vielleicht einer Antwort auf die Frage nach „der Stellung Bachs innerhalb der geistigen Strömungen seiner Zeit“ (Dürr 1988b, 186) näherkommen.

Anhang

Anhang A

Themendisposition in Fugen von Bach

Die Tabellen zeigen die Themendisposition in vier- und mehrstimmigen Fugen J. S. Bachs. Die Symbole „S“, „A“, „T“ und „B“ stehen für die Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor und Bass. Die Spalten dux und comes geben an, welchen Stimmpaaren die jeweilige Themenform zugeordnet ist. Geringfügige Themenvarianten wurden bei den Tabelleneinträgen vernachlässigt. Fehlt ein Eintrag in der Spalte Takt, dann bezieht sich die Angabe auf die erste Durcharbeitung des Satzes.

Eine Klammerung der Stimmlagenbezeichnung, zum Beispiel „(B)-A“, weist auf einen abweichenden ersten Einsatzton in der entsprechenden Stimme hin. Gibt es keine Übereinstimmung zwischen den einzelnen Themen, so wird das durch den Eintrag „(irr.)“ für „irregulär“ kenntlich gemacht. Alle Fugen mit unregelmäßigen Themendispositionen sind durch einen Stern (*) in der zweiten Spalte von links eigens kenntlich gemacht.

In den vierstimmigen Fugen beziehen sich die Stimmbezeichnungen „Sopran“, „Alt“, „Tenor“ und „Bass“, soweit sie nicht durch die Partitur vorgegeben sind, auf ihre relative Position zueinander. Bei den fünfstimmigen Fugen ist das nicht möglich. In diesen Fällen wurde zur Teilung einer Stimme auf Matthesons (1735, 81) Angaben zum Stimmumfang zurückgegriffen (vergleiche auch S. 164 im vorliegenden Buch). Dabei gibt es oft mehrere Möglichkeiten, die für die vorliegenden Tabellen willkürlich entschieden wurden.

1. Vokalwerke

BWV		Takt	dux	comes	BWV		Takt	dux	comes
<i>Kantaten</i>					<i>Kantaten</i>				
16, 3		9 ff.	T-S	B-A	104, 1	*		(irr.)	B-A
		53 ff.	(B)-A	T-S	105, 1		47 ff.	T-S	B-A
17, 1			T-S	B-A	106, 2a			T-S	B-A
19, 1			B-A	T-S	108, 4			(B)-A	T-S
21, 6			T-S	B-A	119, 7			B-A	T-S
21, 11			B-A	T-S	131, 3			B-A	T-S
31, 2			B-A-S1	T-S2	136, 1			T-S	B-A
39, 1		106 ff.	T-S	B-A	147, 1			T-S	B-A
40, 1			T-S	B-A	148, 1		51 ff.	T-S	B-A
45, 1			B-A	T-S	150, 6			T-S	B-A
46, 1	*		B-A	(irr.)	171, 1			T-S	B-A
47, 1		45 ff.	T-S	B-A	172, 1			B-A	T-S
50			B-A	T-S	176, 1			B-A	T-S
64, 1			T-S	B-A	179, 1			B-A	T-S
65, 1		19 ff.	(B)-A	T-S	182, 2			T-S	B-A
68, 5			B-(A)	T-S	182, 8			T-S	B-A
71, 3			T-S	B-A	186, 1			B-A	T-S
71, 7		40 ff.	T-S	B-A	187, 1			B-A	T-S
75, 1			T-S	B-A	190, 1		87 ff.	B-A	T-S

BWV		Takt	dux	comes	BWV		Takt	dux	comes
76, 1		67 ff.	T-S	B-A	195, 1		52 ff.	(T)-S	B-A
102, 1		45 ff.	B-A	T-S	196, 2			T-S	B-A
		70 ff.	B-A	T-S	197, 1			B-A	T-S
103, 1			T-S	B-A	208, 11			T-S1	B-S2

BWV		dux	comes	BWV		dux	comes
<i>Johannes-Passion</i>				<i>h-Moll-Messe</i>			
16 ^b		B-A	T-S	232, 1	*	B- T-S1	A-S2
16 ^d	*	B-T	S-A	232, 3		B-A	T-S
21 ^b		T-S	B-A	232, 7		B-A	T-S
21 ^d	*	(irr.)	(irr.)	Credo		T-S1	B-A-S2
21 ^f		B-A	T-S	Patrem		B-A	T-S
23 ^b		B-A	T-S	Confiteor		B-A-S1	T-S2
23 ^d	*	(irr.)	(irr.)	<i>Magnificat</i>			
27 ^b		B-A	T-S	243, 11		B-A	T-S1-S2

2. Instrumentalwerke

BWV		dux	comes	BWV		dux	comes
<i>Wohltemperiertes Klavier I und II</i>				<i>Orgelwerke</i>			
846, 2		B-A	T-S	531, 2		T-S	B-A
849, 2	*	B-T1-S	T2-A	532, 2		T-S	B-A
850, 2		B-A	T-S	533, 2		T-S	(B2)-B1-A
857, 2	*	B-T-S	A	534, 2		B-A-S1	T-S2
859, 2	*	B-T-S	A	535, 2		T-S	B-A
861, 2		B-A	T-S	536, 2		T-S	B-(A)
862, 2		T-S	B-A	537, 2		B-A	T-S
863, 2		T-S	B-A	538, 2	*	T-A	B-S
865, 2		B-A	T-S	539, 2		B-A-S1	T-S2
868, 2		T-S	B-A	540, 2		T-S	B-A
869, 2		B-A	T-S	541, 2		B-A	T-(S)
874, 2		T-S	B-A	542, 2		T-S	B-A
876, 2		B-A	T-S	543, 2		T-S	B-A
877, 2		B-A	T-S	544, 2		B-A	T-S
878, 2		B-A	T-S	545, 2		B-A	T-S
885, 2		T-S	B-A	546, 2		B2-A	B1-T-S
886, 2	*	T-A	B-S	547, 2		B-A	T-S
891, 2		B-A	T-S	548, 2		T-S	B-A
892, 2		B-A	T-S	549, 2		B-A-S1	T-S2
<i>Kunst der Fuge (Zählung nach EA)</i>				550, 2		T-S	(B)-A
Cp. 1		B-A	T-S	552, 2		B-A-S1	T-S2
Cp. 2		B-A	T-S	562, 2		B-A2	T-S-A1
Cp. 3		T-S	B-A	563, 2		T-S	B-A
Cp. 4		T-S	B-A	564, 3		T-S	B-A
Cp. 9		B-A	T-S	566, 2		T-S	B-A
Cp. 10	*	(irr.)	(irr.)	574		B-A	T-S
Cp. 11		B-A	T-S	575		T-S	B-A
Cp. 12		B-A	T-S	578		T-S	B-A
				588		B-A	T-S
Fuga a 3 Soggetti		B-A	T-S				

BWV		dux	comes
<i>Einzelne Fugen für Tasteninstrumente</i>			

904, 2		T-S	B-A
946		B-A-S1	T-S2
947		T-S	B-A
949		T-S	B-A
955		B-A	T-S

Themendisposition in Fugen von Händel und Mattheson

Johann Mattheson				Georg Friedrich Händel			
<i>Die wohlklingende Fingersprache</i>				<i>Cembalo-Fugen</i>			
Nr.		dux	comes	Nr.		dux	comes
Fuga 1		T-S	B-A	Fuga in g		B-A	T-S
Fuga 2		B-A	T-S	Fuga in G		T-S	B-A
Fuga 3		T-S	B-A	Fuga in h		B-A	T-S
Fuga 4		T-S	B-A	Fuga in a		T-S	B-A
Fuga 5		B-A	T-S	Fuga in c		B-A	T-S
Fuga 6	*	A-S	B-T	Fuga in F		B-A	T-S
Fughetta in c		B-A	T-S	<i>8 Suiten (1720)</i>			
Fuga 7		T-S	B-A	Nr. II, 4		B-A	T-S
Fuga 8	*	B-S	T-A	Nr. III, 2		T-S	B-A
Fuga 9		B-A	T-S	Nr. IV, 1	*	T-A	B-S
Fuga 10		B-A	T-S	Nr. VIII, 2		T-S	B-A
Fuga 11		T-S	B-A				
Fuga 12		T-S	B-A				

Anhang B

Edition aus unveröffentlichten Quellentexten

1. Gottfried Heinrich Stölzel: Anleitung zur musikalischen Setzkunst

1. Hinweise zur Datierung der Quelle

Da Stölzels Handschrift nicht datiert ist, liegen keine exakten Erkenntnisse darüber vor, wann die Abhandlung entstanden ist. Um den Entstehungszeitraum einzugrenzen muss man deshalb teilweise auf die im Text enthaltenen Informationen zurückgreifen. Insbesondere die Erwähnung von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) macht es unwahrscheinlich, dass der Traktat vor 1725 entstanden ist. Als *Terminus ante quem* non kommt demnach das Jahr 1725 oder 1726 infrage.

Für die Bestimmung des *Terminus post quem* non ist es wichtig, zunächst zur Kenntnis zu nehmen, dass Stölzels Manuskript abgeschlossen ist. Darauf deutet der durchgehende Text und der Vermerk „Ende“ auf der letzten Seite hin. Rein theoretisch kommen für den *Terminus post quem* non zwei Möglichkeiten in Betracht.

Erstens. Stölzel trat 1739 der Mizlerschen *Societät der musikalischen Wissenschaften* mit seiner *Abhandlung vom Recitativ* bei. Da die Abfassung dieser Abhandlung einige Zeit in Anspruch genommen haben dürfte, liegt der *Terminus post quem* non vielleicht vor 1739. Für diese Annahme spricht vielleicht die Tatsache, dass Stölzel seit 1720 als Hofkapellmeister in Gotha angestellt war und dem Vernehmen nach zahlreiche Schüler ausgebildet haben soll (Härtwig et al. 1965, 1381). Das Manuskript könnte also in erster Linie Unterrichtszwecken gedient haben.

Zweitens. Wenn man die eben gegebene Begründung als zu spekulativ ablehnt, dann kommt als *Terminus post quem* non das Jahr 1747 infrage. Mizler weist in seinem Nekrolog darauf hin, dass Stölzel zwei Jahre vor seinem Tode 1749 „beständig kränklich und im Haupte schwach“ (zitiert nach Härtwig et al. 1965, 1381) gewesen sei. Während dieser beiden Jahre war Stölzel wohl kaum noch in der Lage, an dem Manuskript zu arbeiten.

Gegen die erste Begründung spricht die Möglichkeit, dass Stölzel seine Arbeit an dem Manuskript durchaus für die Abfassung der *Abhandlung vom Recitativ* unterbrochen haben könnte und erst nach 1739 fortgesetzt hat. Außerdem setzt diese Begründung voraus, dass der *Terminus ante quem* non vor 1739 gelegen hat. Das muss aber nicht der Fall gewesen sein, Stölzel kann seine Arbeit an dem Traktat auch erst nach der Abgabe der Rezitativschrift begonnen haben. Um sicherzugehen, ist meines Erachtens die plausibelste Wahl für den *Terminus post quem* non das Jahr 1747.

2. Hinweise zur Übertragung der Quelle

Der Übertragung lag eine Mikrofilmkopie des handschriftlichen Manuskripts zugrunde. Grundsätzlich wurden alle Angaben unverändert aus Stölzels Handschrift übernommen. Dies gilt insbesondere für den Zeilenfall der Quelle. In den Notenbeispielen wurde die Behalsung jedoch modernen Gepflogenheiten angepasst. Erhöhende Beistriche von Ziffern und Erniedrigungszeichen in der Generalbassbezifferung werden grundsätzlich durch Akzidentienzeichen („#“ und „b“) rechts von der betroffenen Ziffer wiedergegeben. Alle anderen Zusätze sind durch eckige Klammern („[...]“) kenntlich gemacht.

Beginn der Übertragung

Die erste Ausflucht der Cadenz ge=
schiehet wohl, wenn man anstatt der Tertia ma=

[S.] 161

joris die minorem nimmt, wie man denn solcher
Gestalt auch durch alle 24 Modos hindurch
passiren kann.

- §.V. Eine andere Art ist folgende, wenn zwar die Discant Clau[=]
sul ihre Richtigkeit behält, der Bass aber nach der percussi[=]
on der 4^{te} um ein hemitonium minus steigt, und also
ebenfalls statt der großen die kleine Terz verursacht.

[S.] 162

Wieder eine andere Art ist folgende, wenn der
Bass also procedirt.

- §.VII. Abermals eine andere Art, wenn er zur Tertie auch
wohl zur Quinte, nach der Resolution der 4^{te}
geht. Als zur 3^{te}

[S.] 163

zur 5^{te}.

§.VIII. Ferner wenn in der letzten Syzgia statt der 5^{te} die 6^{te} genommen wird.

[S.] 164

Wird solche 6^{te} in der Oberstimme genommen, so wird der Effect desto stärker seyn:

Noch eine andere Art wenn der Bass nach der Resolution der 4^{te} zur 6^{te} geht.

[S.] 165

Musical score for the first example, showing a four-staff system with a bass line and three upper staves. The bass line includes fingerings: 6, 4, 3, 6, 4, 3, 6.

Noch weiter kommt eine Art hiervon vor, wenn der Bass
bey der Resolution der 4^{te} sich aufs neue verbindet.

Musical score for the second example, showing a four-staff system with a bass line and three upper staves. The bass line includes fingerings: 4, 3, 4#, 2, 6, 4, 4#, 6, 4, #, 4#, 2, 6, 4, #.

Item wenn auf die 4^{te} der Tritonus und auf die=
sen die Hemidiapente folgt.

[S.] 166

Musical score for the third example, showing a four-staff system with a bass line and three upper staves. The bass line includes fingerings: 5, 4, 4#, 2, 5b, 5, 4, 4#, 2, 5b, #, 5, 4, 4#, 2, 5b.

Ende der Übertragung

2. Christian Gottlieb Ziegler: Anleitung zur musikalischen Composition

1. Hinweise zur Datierung der Quelle

Terminus ante quem non: 1739

Begründung. Das in der New York Public Library liegende Manuskript ist allem Anschein nach eine handschriftliche Kopie durch einen gewissen E. Güntersberg, dem das Zieglersche Original vermutlich als Vorlage zur Abschrift gedient hat (vergleiche Stauffer 1988). Das Titelblatt trägt den Vermerk „Quedlinburg 1739“. Nach dem Titelblatt folgt eine zwölfseitige *Dispositio Generales*, die mit dem Hinweis „Quedl: 27 Febr 1739“ und dem Namen und Titel des Verfassers, „Christian Gottlieb Ziegler/organ: zu S: Bend: und zu/ S: Blasi.“, abgeschlossen wird. Da die *Dispositio Generales* eine Inhaltsangabe des gesamten Traktats enthält, könnte man annehmen, dass die Angabe am Ende der *Dispositio* das Datum der Beendigung der Arbeit an dem Manuskript angibt. Mit anderen Worten scheint es prima facie so, als seien die einzelnen Kapitel der Zieglerschen Schrift bereits vor 1739 entstanden. Eine Gegenüberstellung der Inhaltsangabe der *Dispositio Generales* mit dem tatsächlichen Inhalt des Traktats zeigt jedoch, dass beide nicht übereinstimmen.

Dispositio Generales		Tatsächliche Kapitelfolge	
<i>Pars I: de Melodia</i>		<i>Pars I: de Melodia</i>	
Cap. I:	Die general Grund Sätze und Regeln der Melodie	Cap. I:	Von den Intervallis
Cap. II:	de Artificio Variandi	Cap. II:	Von denen allgemeinen Principiis Melodicis oder von der Melodie überhaupt
Cap. III:	de Clausulis cognatas oder Von der Verwandtschaft der Thone	Cap. III:	de Artificio Variandi oder Von der Wißenschaft zu Variieren
Cap. IV:	de Clausulis finales oder Schluß cadencen	Cap. IV:	der Clausulis cognatis oder Von der Verwandtschaft der Thone
Cap. V:	de formulis Connectendi (Ausweichung)	Cap. V:	de Scala, oder von der Music=Leiter
Cap. VI:	de Rythmica	Cap. VI:	de Clausulis finalis oder Von denen Schluß ClauseIn oder Cadencen
Cap. VII:	de Rythmopoeia	Cap. VII:	de Rythmopoeia
Cap. VIII:	de Diastolica	Cap. VIII:	de Diastolica
Cap. IX:	Von den Gemüthsbewegungen der Melodie		
<i>Pars II: de Harmonia</i>		<i>Pars II: de Harmonia</i>	
Cap. I:	de Intervallis		fehlt
Cap. II:	Von den Consonantien		fehlt
Cap. III:	Von den Dissonantien		fehlt

Aus dieser Gegenüberstellung wird ersichtlich, dass die *Dispositio Generales* offenbar ein geplanter Aufriß der Abhandlung war, der bei der Ausführung aber nicht mehr eingehalten wurde. Ziegler (5v) nennt im Anschluß an die geplanten Kapitel den Aufriß selber „die gänzliche Einrichtung des vorhabenden Compositions=Unterricht“ (die unterstrichene Hervorhebung ist nicht original). Daraus folgt, dass das Datum des 27. Februar 1739 am Ende der *Dispositio* auf keinen Fall den Abschluss sondern mit

großer Wahrscheinlichkeit erst den Beginn der Arbeit an dem Manuskript bezeichnet. Als *Terminus ante quem* non ergibt sich demnach das Jahr 1739.

Terminus post quem non

Obwohl verschiedentlich Hinweise auf andere Autoren und Komponisten in der Abschrift zu finden sind, ist es schwierig den *Terminus post quem non* zu bestimmen. Das späteste Datum, das von Ziegler angegeben wird, ist der Hinweis auf seine eigenen „sonsten gesetzten Sachen ins besondere auf meine Violin Solo, und zwar vor allen andren auf mein letzteres opus von 1740“ (S. 162) am Ende des dritten Kapitels. Wenn man voraussetzt, dass die Arbeit an solch einer Abhandlung in der Regel nicht Jahrzehnte in Anspruch nimmt und demnach nicht Zieglers Todesjahr 1772 als *Terminus post quem non* in Frage kommt, dann darf man den Abschluss beziehungsweise den Abbruch an der Arbeit vielleicht zu Anfang oder in der Mitte der 40er Jahre vermuten. Die Erwähnung von J. S. Bach, Hasse, Händel und Telemann in dem Traktat lässt im Übrigen keinen Schluss darauf hin zu, dass diese Komponisten zur Abfassung des Manuskripts schon verstorben waren. Die Wahl des *Terminus post quem non* könnte jedoch beim gegenwärtigen Kenntnisstand nur willkürlich erfolgen.

Aufgrund dieser Ergebnisse bezüglich der Datierung der Quelle kann es übrigens nicht mehr als sicher gelten, dass Güntersbergs Abschrift des Zieglerschen Manuskripts wirklich unvollständig ist, wie Stauffer (1988, 186) angenommen hat. Abgesehen von 7 Seiten fehlt zwar nahezu der gesamte zweite Teil, aber die Voraussetzung, dass es überhaupt jemals einen vollständigen zweiten Teil gegeben hat, stützt sich auf die Angaben in der *Dispositio*. Da diese Angaben jedoch zu Beginn von Zieglers Arbeit an dem Manuskript gemacht wurden, ist es durchaus denkbar, dass das Manuskript bei der Abschrift durch Güntersberg noch gar nicht fertig gestellt war. Unter Umständen wurde es von Ziegler sogar nie abgeschlossen.

2. Hinweise zur Übertragung der Quelle

Die vorliegende Übertragung einzelner Kapitel aus C. G. Zieglers *Anleitung zur musikalischen Composition* stellt eine korrigierte Wiedergabe in moderner Typographie dar. Mit der Transkription wurde weder diplomatische Treue angestrebt noch eine kritische Ausgabe des Textes beabsichtigt. Da es sich bei der Abschrift in der *New York Public Library* aller bisherigen Kenntnis nach um ein Unikat handelt, ist die Übertragung in erster Linie als ein Service für den Leser gedacht. Sie soll ihm eine durchgängig gut lesbare Fassung des Zieglerschen Traktates bieten, um so die von mir angegebenen Textverweise im Kontext überprüfen zu können.

Der Übertragung lag eine fotomechanische Kopie von Zieglers Traktat zugrunde. Bis auf einige zweifelhafte Stellen folgt die Transkription ausschließlich dieser Vorlage. Nach Abschluss der Übertragung wurden die zweifelhaften Passagen freundlicherweise durch Herrn Michael J. Spudic (New York) anhand des Originals überprüft und korrigiert.

Der Text der Abschrift wurde nach Möglichkeit in unveränderter Form übernommen. Das gilt insbesondere für den Zeilenfall und die Position der Notenbeispiele. Alle Ausnahmen von dieser Regel werden im Folgenden angegeben.

Das Notenbeispiel auf Seite 140 steht in der Handschrift im Querformat. Es musste aus technischen Gründen in der Übertragung in zwei hintereinander gestellte Abschnitte unterteilt werden.

Typographie.

Waagerechte Beistriche über Tonbuchstaben wurden durch hochgestellte Ziffern auf der rechten Seite des Tonbuchstabens ersetzt.

Die Generalbassbezeichnung wurde ebenfalls nicht original übernommen: Erhöhende Beistriche von Ziffern und Erniedrigungszeichen werden grundsätzlich durch Akzidentienzeichen („#“ und „b“) rechts von der betroffenen Ziffer wiedergegeben.

In einigen Fällen mussten die von Ziegler verwendeten Symbole zur Nummerierung der Notenbeispiele durch fortlaufende Buchstaben des griechischen Alphabets ersetzt werden.

Format.

Auf eine Unterscheidung zwischen deutscher und lateinischer Schreibweise mittels moderner Formatierungsmöglichkeiten wurde verzichtet.

Gelegentlich hat der Schreiber der Quelle einzelne Passagen durch eine vergrößerte Schreibweise hervorgehoben. Diese Passagen werden in der Übertragung durch eine Fett-Formatierung wiedergegeben.

Groß- und Kleinschreibung.

Eine generelle Unterscheidung zwischen groß- und kleingeschriebenen Buchstaben ist in Handschriften des 18. Jahrhunderts in der Regel außerordentlich schwierig. Das ist auch im vorliegenden Fall nicht anders. Angesichts graphologischer Nuancen in der Schreibweise Güntersbergs konnte ich mich nicht entschließen, die Groß- und Kleinschreibung zu vereinheitlichen. Die Wiedergabe in der Übertragung beruht deshalb im Wesentlichen auf kontextuellen Überlegungen und intuitiven Entscheidungen von mir.

Ergänzungen.

Die oft unvollständige Schreibweise der Nummerierung in den Notenbeispielen (fehlende Klammerzeichen oder Punktzeichen) wurde stillschweigend angeglichen. In einigen wenigen Fällen sind vorhandene, unvollständige Nummerierungen stillschweigend ergänzt worden.

Tilgungen.

Die teilweise redundante Akzidentiensetzung wurde der heutigen Notation angepasst. Mehrfache Wiederholungen ein und desselben Notenschlüssels innerhalb einer Notenzeile wurden ebenfalls fortgelassen.

Vom Schreiber der Quelle getilgte Passagen wurden nicht in die Übertragung übernommen.

Zusätze.

Alle Zusätze werden durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Diese Zusätze beziehen sich zum einen auf vermutlich falsch geschriebene Worte oder die unbemerkt gebliebene Wiederholung eines Wortes. Zum anderen wurden der besseren Lesbarkeit halber bei besonders kritischen Passagen Interpunktionszeichen hinzugefügt.

Daneben kommen noch die folgenden Zusätze vor:

das Zeichen „[?]“ steht stellvertretend für einen unleserlichen Buchstaben.

das Zeichen „[?...?]“ steht stellvertretend für eine unleserliche Buchstabenfolge beziehungsweise ein unleserliches Wort.

Alle Abkürzungsstriche über Konsonanten wurden in der Übertragung aufgelöst.

3. Verzeichnis der originalen Lesarten in den Notenbeispielen

Bei dem Rückgriff auf vorausgegangene Notenbeispiele hat sich der Schreiber der Handschrift des Öfteren vertan. Die fehlerhaften Stellen wurden von mir in der Übertragung stillschweigend korrigiert. Die nachstehende Liste zeigt die originale Lesart in der Quelle.

S. 93, Z. 18:

S. 94, Z. 14:

S. 111, Z. 14:

S. 112, Z. 9:

S. 112, Z. 25:

S. 114, Z. 10:

S. 114, Z. 19:

S. 115, Z. 5:

S. 177, Z. 20:

S. 118, Z. 25:

S. 121, Z. 6:

S. 121, Z. 18:

S. 122, Z. 10:

S. 123, Z. 7:

S. 136, Z. 8:

Beginn der Übertragung

[S.] 68

Cap: III.

de
Artificio Variandi
oder
Von der Wißenschafft zu variieren.

§. 1.

Daß artificium variandi ist der aller weitläuffigste Theil in der Music. Es ist aber daß artificium variandi nichts anders, alß eine Wißenschafft, vermöge welcher, man alle und Jede harmonische Sätze dergestalt variiren kann, daß eine gute Melodie daraus erwächset. Es dienet daher dieses Artificium darzu, der Invention mercklich zu helffen, die Einfälle (Inventiones) zu bereichern, die Themata und erwehlten passagen zu extendiren, und zu erweitern, Mann kann also mit guten Grunde sagen, daß dieses die rechte Quelle sey, woraus alle Componisten ihre Sachen und Sätze herholen, Es ist aber auch diese Quelle so unerschöp[f]lich, daß es bey nahe unmöglich, wenn man alles, waß davon zu sagen ist, und sich dabey gedencken läßet, anführen wolte. Ein richtiger vierstimmiger Accord kann viele Tausendmahl, Ja auff gewisse weise, unzählige mahl variiret werden

wie solches bald soll, so viel mögl: gezeiget werden. Daraus erhellet nun, daß auch das ärmste Ingenium hierdurch könne dahin gebracht werden, daß es denselben an Einfällen nicht fehlen kann. Ob aber sothane Einfälle, in ihrer Arth allzeit in gehörige, und ungezwungene Melodie ausfallen mochte, solches ist eine andre Frage, denn es muß nach hero eine Natürliche Geschicklichkeit, eine fleißige praxis, und bedächtl: Imitirung, andrer Componisten, darzu kommen, um es in den Standt zu setzen, alles in gehörige Ordnunge zu bringen, und alles nach denen übrigen Compositiones regeln, insbesondre aber nach den jetzigen Geschmack und Methode ein zu richten.

[S.] 69

§. 2.

Unsre Vorfahren haben die Melodie überhaupt wenig, die noch Ältern aber solche, und folgl: auch diese dahin gehörige materie gar nicht getrieben, die Componisten solcher alten Zeiten haben nur harmonie und harmonische Künste excoliret, daher ist gekommen, daß dieselben auch nicht sonderl: weit gekommen, und alle

ihre Arbeit überein gerathen ist, aller ihre Schreib=Arth war bey nahe einander ähnlich, zu unsern Zeiten hingegen, da man die Melodie (wie billig) zum Hauptwerk der Componisten machet, hat ein jeder Componist seinen eigenen Stylum, der gute Geschmack, und die Methode werden ümmer schöner und gallanter wenn man ferner erweget, wie jetzo die Music als eine besondere philosophische Wißenschafft

welcher verschiedene andre Wißenschafften bedient und behülffl: sind, tractiret wird, so hat man sich nicht befremden zulaßen, wenn man dieselbe tägl: wachsen siehet. Wo hat man in voriger Zeit die regeln der Music demonstriret, oder philosophice erwiesen wie anjetzo geschieht, wie hat man die Musicalischen Wahrheiten in einer solchen forma artis und in einer Reihe an einanderhängender Schlußse gesehen, als jetzo. Wer hätte sonst die Theoretischen Grund Sätze, und Sachen so deutl: und gründl: vorgetragen, als jetzo unter andern Matheson und Mizler gethan. Man hat nur praxin getrieben, und ein bisgen Gegeigetes, gespieltes, gesungenes, gepffifnes pp. gelehret, man sich aber um die wahre und solide Theorie nicht recht viel bekümmert, noch sich sonderl: bemühet, solche in eine gehörige und gelehrte Ordnung zu bringen. Bey allen diesen möchte man sich doch einigermassen wundern, daß unter solchen Theoretischen Wachsthum noch keiner auff die materie de Variatione gerathen. Ich bin also (jedoch ohne Ruhm) der erste, der einen Anfang machet, diese sogar considerable materie in einige Ordnung und Zusammenhang zu bringen. Ich zweiffle nicht, daß mit der Zeit Verschiedenes hierinne wird verbeßert und hin und wieder etwas darzu erfunden werden können, indeßen wünsche ich, daß andre größere Theoretici mögen nebst mir noch andre Wahrheiten und unbekante Sachen hierinnen erfinden helffen.

[S.] 70

§. 3.

Alle Inventiones alle Themata, und überhaupt alle Melodien, sie mögen seyn was für welche es wollen, können nach diesen principiis variationes beurtheilet werden, alle melodien können hier nach fast unzählige mahl verändert, versetzt, verbeßert, Bunter und Krauser oder auch die schon Bunten und Krausen, langsamer und ebenträchtiger gemacht werden, wie ich den zur probe am ende dieses Capituls eine kurtze Melodie von wenigen Tacten nehmen, und dabey zeigen werden, daß man solche Melodie vielmahls verändern könne, also daß allezeit eine gantz andere Melodie daraus wird ohnerachtet der Bass der zur ersten

[S.] 71

zum Grunde genommenen Melodie gemacht ist, zu allen andern Melodien welche durch die Variation heraus kommen sind, klingen und behalten werden kann.

§. 4


Wenn wir nun die Sache selbst vornehmen, so ist zu erst zu mercken, daß alles variiren auff zweyerley Arth geschiehet, einmahl wen man aus wenig Noten oder aus einen vollstimmigen Griffen viele Noten machet; und zum andern, wenn man aus vielen Noten wenige machet, die erste

Arth, nemlich aus einen vollstimmigen Griff, oder aus wenig Noten, viele zu machen, ist unser Hauptwerck vor jetzo, und erfordert die mehreste Wißenschafft, dahingegen die andre Arth nachhero desto weniger Künste erfordert, wenn man die erste Arth völlig begriffen hat, wird sich auch darnach mit Worthen zeigen laßen.

[S.] 72

§. 5

Ferner ist zu mercken, daß wir zweyerley Arthen von Variationen haben, welche wir reine und unreine Variationes nennen wollen. Reine Variationes nennen wir diejenigen Variationes, in welchen keine andre Note oder Ton sich hören läßt, alß nur solche, welche zu denselben vollen Griffen, welche man variiret gehören Z.E.: Wann

man diesen griff variiren wollen, 

so könnte solches etwan in ein oder zweyen reinen Variationen geschehen:



man siehet hier in diesen vier Variationen daß sich keine andre Note oder Ton hören läßt, alß nur allein solche, welche in den gleich darüber gesetzten drey stimmigen Satze sub. No. (X) sind angegeben worden, der Satz hat nehml: diese drey Tone in sich, e. g. c. da nun in denen Variationibus kein anderer Ton als die drey angegebenen sich hören laßen, so nennen wir dieses Reine Variationen

§. 6.

Unreine Variationis wollen wir hingegen

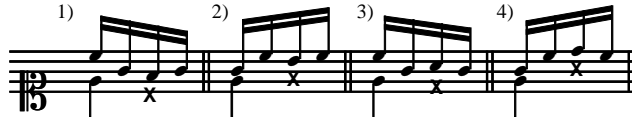
[S.] 73

diejenigen benennen, in welchen eine oder die andre Note sich hören läßt, welche zu den Griff welchen man variiret, eigendl: nicht gehöret, sondern als eine neben Note nur mit anschläget,

Z: E: wenn wir nochmal's vorigen Griff



in solche unreinen Variationes bringen wolten, könnte es etwan so geschehen,



hier findet man in der ersten Variation daß sich das nahe liegende f. welches mit einen **x** bezeichnet ist, mit hören läßt, da doch solches f. zum vollen Griff nicht mit gehöret. In der zweyten läst sich das nahe liegende h mit hören, obs gleich ebenfals in vollen Griffe nicht befindl: In der dritten läst sich das nahe liegende a mit hören welches doch in vollen Griff nicht steckt. In der vierten hört man das nahe liegende d mit, welches ebenfals zum vollen Griff nicht gehört.

Anmerckung. I.

Aus diesen angeführten unreinen Variationibus siehet man, daß wenn man einen, oder den andern neben Ton bey einer Unreinen Variation mit hören laßen will, solcher neben Ton doch allezeit nach oder gleich neben denen essentiellen Tönen liegen müßen, anderer Gestalt würde man gantz ungeschickte Variationes bekommen.

Es gehöret daher zu solchen Variationibus ein gutes Gehör.

[S.] 74

Anmerckung 2.

Es möchte aus der Benennung dießer Variationum, da wir sie Unreinen nennen[,] scheinen, als ob solche nicht so gut und schön seyn möchten, als die Reinen, sothanen Zweiffel zu begegnen, muß ich sagen, daß die unreinen Variationes nicht allein eben so gut und schön sind, als die Reinen, sondern solche Klingen offtermahls noch viel artiger, indem sie etwas fremdes, und offtermahls was gallantes an sich haben. Wobey wir aber die Reinen

Variationes gleichwohl gar nicht verachten, indem wir solche eben so wenig entbehren können, als die Unreinen, und wer lauter Unreine Variationes in seiner Melodie anbringen würde, der würde eckelhaft setzen, eben so wohl als derjenige, welcher lauter Reine Variationes brauchte, Eine Kluge und Gescheute Abwechselung aber, wird hierinnen die beste Zier Arth abgeben.

Anmerckung 3.

Die in den Unreinen Variationen gebrauchten Nebennoten konnte man auch die durchgehenden Noten nennen, weil sie

gleichsam durchgehen, und nicht anschlagend oder accentuirt sind. Oder man könnte sie auch die dissonirende Note nennen, weil sie gegen den vollen Griff disharmoniren.

[S.] 75

Anmerckung 4.

Mann kan auch solche Unreinen Variationes machen, worinnen zwey neben Noten, oder zwey durchgehende Tone vorkommen, Z: E:

wenn man diesen Griff



also variirete,



hier finden wir

den wir zwey mit einem **x** bezeichnete durchgehenden neben Noten. oder wenn

man diesen Griff also variirete



wo wir abermahls zwey neben Noten hören, oder wenn wir durch den Griff pag. 72. §.5. sub. N: (X) nach dieser Arth mit zwey durchgehenden Noten variireten, so würde es also kommen,



hier finden wir

abermahls zwey durchgehende Neben Noten welche wir mit den **x** bezeichnet haben, dergleichen Variationes kan man nun sehr viele machen, es ist nur aber ein Kluges Judicium, und ein gutes Gehör dabey nöthig, das sie nicht abgeschmackt heraus kommen, wie dann die Letztern zwey Arthen schon eine behutsamere

Anwendung, als die erstern zwey
nöthig haben.

§. 7.

[S.] 76

Es laßet sich zwar nicht gewiß determiniren
welche Note in solchen unreinen Variationen
durchgehend, und welche anschlagend sind, und
seyn können, so[n]dern solches muß man der
discretion und den guten Gehör eines jeden
überlaßen, doch ist hauptsächl: davon zu
mercken, daß die erste Note einer solchen
Variation consonirend seyn müße, daß ist,
es muß die erste Note allezeit eine von
den zum vollen Griff gehörigen Noten seyn,

Z: E: wenn ich diesen Griff



variirte, so kön=

te solcher etwan so geschehen,



hier fin=

det man, daß die erste Note d. consoniret,
den es ist die quinte des vollen Griffes, die
zweyte Note. c. gehet durch, oder dissoniret,
den sie gehöret nicht zum vollen Griff, die
dritte Note h. consoniret wiederum, den, es ist
die tertie des vollen Griffes, und die vierte No=
te. a. gehet abermahls durch.

§. 8

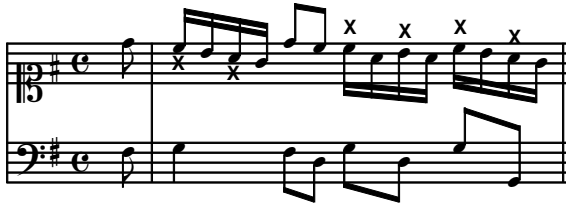
Hieraus wollen wir nun diesen Lehrsatz oder
Regel zeigen daß nehml: dieses die besten un=
reinen Variationes seyn, und werden, wo
ummer [ümmer ?] eine Note consoniret, und die an=
dre durchgehend ist, und also ferner mit
einander abwechseln, daher bemühe man
sich, solche unreinen Variationes zu machen,
und an zu bringen, da die erste Note consoni=
ret, die zweyte durchgeheth, die dritte wiederum
consoniret, und, die vierte durchgeheth wie sol=
ches aus den nächsten Exempel hier oben klar ist.

Anmerckung I.

[S.] 77

hiervon werden ausgenommen die so ge=
nanten Notae Cambiatae. Notae Cambiatae
heißen verwechselte Noten und mit diesem
Nahmen benennet man diejenigen Inven=
tiones, passagen, oder Variationes, da die Noten
gleichsam verwechselt sind, also daß an statt
da sonst eigendl: die erste und dritte Note
einer Variation consoniret[,] so consoniren
hingegen in Notis Cambiatis die zweyte
und vierte, da dann die erste und dritte
durchgehen, welches also just das Contrarium
dagegen ist, was wir in den 7 und 8 §.§.
alleweile von durchgehenden Noten gezeu=

get haben, wann wir also das §. 7. gezeigte
Exempel in Notas Cambiatis bringen wolten
so würde solches etwa so geschehen können,
wo bey wir die cambirten Noten mit einem
✕ bezeichnen wollen. Z: E:



hier ist nun erstl: zu mercken, ich habe
eine Vor=Note mit den Auff=tact setzen
müßen, aus der Uhrsache, weil man mit
der durchgehenden Notae Cambiata. c. nicht
fügl: anfangen kann, alsdan folgen
die cambirte Noten in ihren Zusammenhang
damit man in dieser Materie ein rechtes
Licht bekomme, so will ich eine gantze Arie
exempli loco hersetzen, worinnen viele Notae
Cambiatae vorkommen, die Arie ist aus H:

Telemans Music Meister lect: 2. genommen,
die cambirten Noten sind mit einen ✕
die durchgehenden aber, mit einen 0 bezeichnet,

[S.] 78

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various guitar-specific symbols: 'x' for fretted notes, '0' for open strings, and 'tr' for trills. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, and 7. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Anmerckung 2.

Noch einer Arth ist alhier Erwähnung zu thun, nehml: gleich wie die Cambirten Noten also beschaffen sind, daß die zweyte und vierte consoniren, die erste und dritte hingegen durchgehen, also hat man auch solche umgekehrte Arth von punctirten Noten, da die erste und dritte Note verkürzet, die zweyte und vierte hingegen punctirt werden, Z: E:

[S.] 79



§. 9

Nachdem wir nun praemittiret, was nöthig war zu praemittiren, so schreiten wir zur Sache selber, und nehmen erstl: die Reinen Variationes vor, denn diese sind gewißer maßen der Grund von denen Unreinen, und wer die Reinen Variationes wohl begriffen und eingesehen, dabey so dann ein gutes Gehör und Kluges Judicium anwendet, der wird die Unreinen umdesto eher u. leichter einsehen, und begreifen können, Wir müßen aber um Ordnung willen die eine so weitlauffige materie erfordert, gewisse Gründe fest setzen, nach welchen wir die Varationes verfertigen, und einrichten können. Diese Gründe oder principia variandi sind folgende Achte,

Das Variiren geschiehet nehml:

- 1.) per trans locationem Notarum oder durch Versetzung der Noten oder Tone auf andre Stellen.
- 2.) Durch Veränderung der Tact=Arth
- 3.) Durch Veränderung der Geltung der Noten, wen man aus 8teln 16tel, oder aus 16teln 8tel oder 4.tel und s. f. machet.
- 4.) Wenn man eine oder die andre zum vollen Griff gehörige Note zwey mahl anschlägt
- 5.) Wenn man eine oder die andre zum vollen Griff gehörige Note drey oder mehrmahl anschlägt,
- 6.) Wenn man die Noten punctiret,
- 7.) Wenn man eine, oder die andre zum vollen Griffe gehörige Note im Octav höher, oder tieffer duplirt,
- 8.) Wenn man Triolen macht, Triolen aber sind solche Noten, da drey den Tact nach so viele gelten als sonst zweye, und welche mit der Zahl 3 beziefert werden, wie solches schon bekand. Z: E:

[S.] 80



§. 10.

Wir wollen nun diese acht principia Variandi besonders vornehmen, und die da durch herraus zubringende Variationes zeigen, wir werden den Ordinairen Accord zu C.h alzeit durchs gantze Capitul hindurch zum Grunde der variationum legen, Wobey zu erinnern ist, daß, wie man diesen Accord variiren kann, eben also kan man alle andre volle Griffe, sie mögen consonirende oder dissonirende seyn, variiren.

§. 11.

[S.] 81

Das Variiren geschiehet also nach den ersten von uns angenommenen principio, per trans locationum, oder durch Versätzung der Noten auff andre Stellen. Um nun hierinne ordnl: [ordentlich ?] zu verfahren, wollen wir erstl: diejenigen Variationes vornehmen, welche drey Noten auff Stellen haben, es folgen also

- 1) Variationes des Accords zu C. h^\flat mit drey Noten auff drey stellen,

(z)



§. 12

Wenn man nun nach den zweyten principio die Tact=Arth ändert, so kommen diese Variationes alle wieder herraus. Z: E: Wir wolten eben diese 10 variationes in 3/8 tact bringen, so würden solche also fallen,

(x.)



Wer Lust und Zeit hat, der kann die obigen
10 Variationes sub. sig: (z) noch verschiedene

mahl vornehmen, und solche nach den ersten
principio auff verschiedene andre stellen
oder in gantz andre Ordnung rangiren, und
translociren, so werden ümmer Neue, und
mehrere Variationes heraus kommen,
Wir wollen um mehrerer Deutlichkeit
willen auch hiervon noch eine probe machen, Z: E:

[S.] 82

[(κ)]



Nunmehr könnte man diese 10 Variationes
abermahls in verschiedene andre Tact=Arthen
hersetzen, so wie wir hier alleweile die probe
gemacht, wer da will versuchen solches, es wird
nicht ohne Nutzen seyn, und auff solche Arth
kan man mit allen Variationibus verfahren,
und dieselbigen meisten theils in alle andre
Tact=Arthen übertragen, vor dis mahl mag dis
wenige genug gehandelt seyn, von solchen
Variationes welche drey Noten auff drey
stellen haben. Nun wollen wir auch zum
andern die Variationes vornehmen, welche vier
Noten auff drey stellen haben; Ein jeder kan
hier nicht voraus sehen, daß in dieser Arth, da
wir schon eine Note mehr kriegen, als in
den vorher gefunden, auch ungleich mehre=
re Variationes heraus zu bringen sind. Z: E:

§. 13

[S.] 83

- (m) Variationes des Accords zu
C. \flat , mit vier Noten auff drey
Stellen,

Weil wir nunmehr vier Noten auff drey Stellen angenommen haben, so folget hieraus von sich selbst, daß wir einen von den dreyen zum Accord gehörigen Tönen müßen zweymahl hören laßen, daher wird man in den ersten sechs Variationibus die quintam des Accords zu c. nehml: das g: in jeder Variation zwey mahl antreffen. In den andern sechs Variationibus lit: b.) findet man die Tertiam e. in jeder Variation zweymahl und in den dritten sechs Variationibus lit: c.) findet man die Octavam c. in jeder Variation zweymahl, wir haben also nur achtzehn Variationes zum Exempeln angenommen; es wird aber ein jeder selbst gar leicht einsehen, das wir ohne Mühe noch vielmehr Variationes hatten machen können, wan wir die Tone noch mehrmahl hatten unter einander versetzen wollen, wir wollen aber diese 18^{te} Zahl vors erste belieben, denn alle mögliche

Variationes anzuführen würde uns entsetzl. viel Zeit und Raum kosten.

[S.] 84

§. 14

Da wir Nun in diesen nächst vorhergehenden 13 §. gezeiget haben, was vor Variationes nach den ersten von unß §. 9 angenommenen principio, durch Versetzungen der Noten heraus kommen sind, und heraus kommen können, so wollen nun die übrigen daselbst gegebenen principia auch durch gehen, und die Variationes die dadurch können heraus gebracht werden, anzeigen. Es heißet das zweyte principium §. 9. also durch Veränderung der Tact=Arth. Wir wollen also die §. 13. angenommenen 18 Variationes wiederum nehmen, und dieselbigen in eine andre Tact=Arth tragen. Die Tact=Arth soll dieses mahl $\frac{3}{8}$ seyn, solche kommen demnach also heraus.

Variationes in 3/8 Tact.

The image shows 18 numbered musical variations in 3/8 time, arranged in three rows of six variations each. Each variation is a short melodic phrase on a single staff, starting with a treble clef and a 3/8 time signature. The variations are numbered 1) through 18).

Es siehet hier so gleich eine Jeder, daß wir die 18 Variationes. welche wir §. 13. lit: (m) angenommen, Note vor Note behalten, und die selbige nur nach maßgebung des 3/8 Tacts eingerichtet haben. Auch hierinnen weißet sich in diesen kurzen Exempel der überschwenkl: Reichthum der Inventionen.

§. 15.

[S.] 85

In diesen Variationibus sind die ersten zwey Noten kurtz gesetzt, setzt man nun die Mittelsten zwey Noten kurtz, so kommen eben diese 18 Variationes folgender maßen herraus:

(n) Variationes in 3/8 Tact. Wo bey die mittelsten zwey Noten kurtz.

The image shows 18 numbered musical variations in 3/8 time, arranged in three rows of six variations each. Each variation is a short melodic phrase on a single staff, starting with a treble clef and a 3/8 time signature. The variations are numbered 1) through 18).

§. 16.

Wenn man auch die letzten zwey Noten kurtz setzt, so kommen eben diese 18 Variationes also herraus:

(o.) Variationes in 3/8 Tact[.] Wo bey die letzten zwey Noten kurtz.



Niemand wird mir es verdencken, daß ich hier also dreyerley Arthen von Variationen in 3/8 Tact angeführet habe, welche doch in der That keinen andern Unterschied, als dieses haben, daß die erste Arth der Variationen §. 14. die

ersten zwey Noten kurtz, die andre Arth des §. 15 die Mittelsten zwey Noten kurtz, und die dritte Arth §. 16. die letzten zwey Noten kurtz hat. Was aber diese so scheinende Kleinigkeit vor überaus große Würckunge habe, solches kan ich nicht beßer, als durch ein gantz kleines Exempel illustriren; Ich will nehml: hier zur probe drey gantz kurtze Melodigen von 4 Tacten her[=] setzen, in welchen eben der Unterschied welcher in eben den drey Arthen der Variationen gesteckt hat, stecken soll, nehml: in den ersten Melodigen sollen die Mittelsten zwey Noten kurtz, und in den dritten Melodigen sollen die letztern zwey Noten kurtz seyn, Das erste Melodigen wäre dem nach etwa so.

[S.] 86



Das andre Melodigen wäre etwa so.



Das dritte wäre endl: so.



Welcher gar sehr merckliche Unterschied hierinnen stecke, kan man gar leicht sehen, noch viel beßer hören; Mann probiere es, und behorche diese drey Arthen, so wird man mir Recht geben müßen, daß diese drey Kleinne Melodigen in Betracht der Figuren, in Betracht der Rythmorum

in Betracht des Gewichts oder der Cadance ein großen gar merckl: Unterschied haben. Hier aus ist also klar, das die von mir angeführten dreyerl: Arthen von Variationen nicht als überflüssige Kleinigkeit, sondern Warhafftig als reala der Melodie anzusehen sind und um des willen nicht übergangen werden können. Nun wieder zu unseren Vorhaben.

[S.] 87

§. 17.

Das dritte von mir §. 9. angenommene princip: variandi war, durch Veränderung der Geltung der Noten, das ist, wann man aus 16 Theilen, 8tel. oder aus 8tel 16theil, oder aus 8teln 4tel oder aus 4teln 8tel und so ferne macht. Wann wir nun nach diesen principio die §.13 lit: m angebrachten 18 Variationes vornehmen, und also die Geltung der Noten ändern, so kommen dieselbigen Variationes also heraus.

(o) Variationes mit veränderter Geltung der Noten

Anmerckung I

Hierbey ist dieses zu erinnern, das ich vor gut befunden, diese 18 Variationes so einzurichten, daß jede derselben einen halben Tact aus macht, da die obigen §. 13 angegebenen, und nur mit

veränderter Geltung der Noten angebrachten Variationes nur ein Viertel des Tacts aus machen Ich habe solches um mehrerer Deutl: Willen und damit es beßer ins Auge fallen möge gethan, sonst wäre es ein leichtes gewesen, solche Variat: so einzurichten, daß jeder nur 1/4 des Tacts, gleich wie jene betragen hatte, da die denn etwa also notiret werden können

[S.] 88

es siehet aber ein jeder gar

leicht, daß die sub. lit. (o) beliebte Arth leichter fällt. In der That liegt auch hieran nicht viel, al[s] wir solche so, oder nach der vorigen Arth no=tiren.

Anmerckung 2.

Diese Arth der Variationen sub. lit. (o) könnte man nun noch verschiedene mahl der Geltunge der Noten nach verändern, daraus den alle mahl andre Inventiones an=dre Rhythmi, und dergleichen entstehen
Z: E: Wenn man die Variationes sub: l: (o) sämtl: so setzt.

p.) Variationes mit fernerer Veränderung der Valoris Notaru.



oder wenn man diese Variationes auff die dritte Arth folgender maßen setzete.

(q.) Variationes mit nochmaliger Veränderung der Valoris.



Ja man kan solche auff die vierte Arth folgender Gestalt setzen.

[S.] 89

(y.) Variationes nochmalis geändert per Val: No[:]



In diesen viererl: Arthen der Variationes ist die lange Nothe, oder ein Virthel alzeit so gewesen, kehrt mans nun um, und nimmt das Virthel hinten oder zuletzt, so kommen eben so viel Variationes wieder herraus.
Z:E:

(aa) fernere Variationes und zwar die Variat: sub. lit. (q) nach der alle weile angezeigten Methode um=gekehrt.



bb.) diese Variat: folgender maßen umge=

kehr[.] da nemlich: die ersten 2 Noten 16thl: sind.



cc.) Erstlich die Variat: hieroben sub. lit: y) auch

umgekehrt, und zwar, daß das obere c unten

genommen wird.



dd.) Endlich diese Variat: nochmahls forne die 16thel



Allein damit wir nicht gar zu weitläufftig

seyn, wollen wir dieses einen jeden zum

continuiren überlaßen, in der Hoffnung

daß wer das vorher gefundene wohl verstanden,

und die Methode wie wir hiermit verfahren einge=

sehen haben wird, der wird gar leicht diese Arthen

der Variationum Vollens suppliren, und den rest

dazu setzen können, damit aber ein Jeder sehe,

daß dieses ratione der Invention abermahls keine

kleinigkeiten seyn, so behorche einer die drey klei=

nen Melodichen, welche nach der Arth der Variationum

sub lit: (p.) et (y.) gemacht sind, so wird der

Unterschied ins Auge und Ohr fallen,

[S.] 90

(oo) Erstes Melodichen nach Arth der

Variationum sub. lit: p.)



(⊕ ⊕) Zweytes Melodichen nach lit: q.)



(+ +) drittes nach lit: y.)



§. 18

Das vierte Principium Variandi ist: Wenn man eine zum vollen Griff gehörige Note zweymahl anschlagt oder hören laßet, und zwar zweymahl unmittelbahr nach einander. Nach diesen Principio würden nun folgende 18 Variationes herraus kommen.

(r.) Variationes, in welchen eine Note zweymahl unmittelbar nacheinander angeschlagen worden.

[S.] 91

Class: 1. 1) 2) 3) 4) 5) 6)

Class: 2. 7) 8) 9) 10) 11) 12)

Class: 3. 13) 14) 15) 16) 17) 18)

Anmerckung

Die erste Classe dieser Variationum läßet die quintam modi nehml: das g. zweymahl hören, und zwar in den ersten zwey Variationibus ist die quinta forne, in den andern zwey Variationibus ist die quinta in der Mitte, in den letzten zweyen ist die quinta hinten.

Die andre Classe läßet auff eben solche Arth in solcher Ordnung die tertiam modi zweymahl hören,

Die dritte Classe eben also die Octavam modi zweymahl.

§. 19

Wenn wir nun diese 18 Variationes in eine andre Tact=Arth bringen, so kommen solche ebener maßen also herraus, es mag um der Deutlichkeit willen abermahls der $\frac{3}{8}$ seyn,

(x) Variationes sub lit: (r.) in 3/8 versetzt,

Class: 1. 1) 2) 3) 4) 5) 6)

Class: 2. 7) 8) 9) 10) 11) 12)

Class: 3. 13) 14) 15) 16) 17) 18)

Anmerckung.

[S.] 92

Nun könnte man diese 18 Variationes wiederum nehmen, und dieselben so setzen, daß die Mittelsten zwey Noten kurz, oder sechszehnthel werden,

(n.) Variationes sub lit: (r.) worinne die mittelsten zwey Noten kurz.

1) 2) 3) 4) 5) 6)

ferner könnte man diese 18 Variationes nochmahls nehmen, und die letzten zwey Noten in jeder Variation kurz setzen. Z: E:

m.) Variationes sub lit: (r.) die letzten zwey Noten kurz.

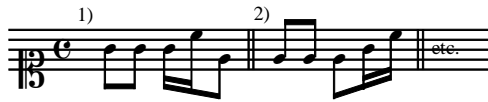
1) 2) 3) 4) 5) 6)

Allein beliebter kürzte wegen, und weil wir auch schon oben §.§. 14. 15. et 16. die Methode gezeiget haben; wie hiermit zu verfahren sey, wollen wir es dieses mahl versparen [ersparen?], und einen studiren=den Melothetae die Arbeit selbst überlaßen.

§. 20

Das fünffte principium Variandi ist, wenn man eine, oder die andre zum vollen Griff gehörige Note dreymahl anschlägt, wenn wir hier die Variationes in schlechten, oder 4/4 Tact machen wollen, so müßen wir abermahls wie bey §.17. gezeiget worden, die Variationes so einrichten, daß jeder derselben einen halben Tact ausmachet; auff solche Arth ist es also gantz leicht, diese Arth der Variationum etwa also zusetzen.

f: p. h:



[S.] 93

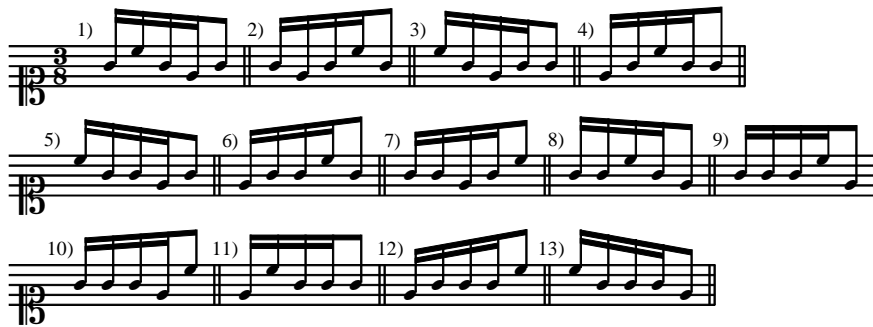
doch es gehet auch gar wohl an, diese Variationes
so zu machen, daß Jede derselben ein
Viertel des Tacts beträgt. Z: E:



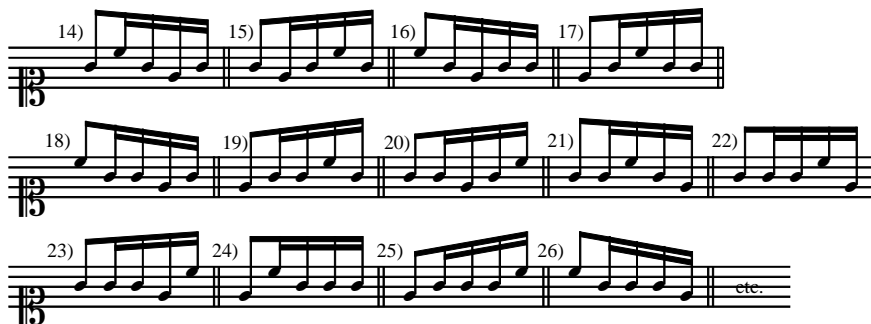
Wir wollen aber zur Veränderung einmahl
diese Variationes in 3/8 Tact anbringen.

Es kommen dennoch sothane Variationes et=
wa folgender maßen,

(g.) Variationes in welchen die
quinta modi drey Mahl ge=
höret wird.



(o) Not: alhier sind die ersten 4 Noten
kurtz, machet man die letzten 4 Noten
kurtz, so kommen folgende Variationes
herraus,



§. 21.

[S.] 94

In diesen 26 Variationibus haben wir nun
die quintam modi in jeder drey Mahl hören
laßen; wenn wir nun vors andre die Octavam
modi nehml: das c. drey Mahl anschlagen; so kom=

men folgende Variationes heraus.

(h.) Variationes in welchen die Octavam
Modi dreymahl gehöret wird.

Musical notation for variations 1 through 13. Each variation consists of a single eighth-note pattern on a five-line staff. The patterns are: 1) G4-A4-B4-C5, 2) A4-B4-C5-D5, 3) B4-C5-D5-E5, 4) C5-D5-E5-F5, 5) D5-E5-F5-G5, 6) E5-F5-G5-A5, 7) F5-G5-A5-B5, 8) G5-A5-B5-C6, 9) A5-B5-C6-D6, 10) B5-C6-D6-E6, 11) C6-D6-E6-F6, 12) D6-E6-F6-G6, 13) E6-F6-G6-A6. The time signature is 3/8.

(α) Not: hier sind abermahls die ersten 4 Noten
kurtz, wenn wir nun wiederum die
letzten 4 Noten verkürzen; so kommen fol=
gende Variationes heraus.

Musical notation for variations 14 through 26. Each variation consists of a single eighth-note pattern on a five-line staff. The patterns are: 14) G4-A4-B4-C5, 15) A4-B4-C5-D5, 16) B4-C5-D5-E5, 17) C5-D5-E5-F5, 18) D5-E5-F5-G5, 19) E5-F5-G5-A5, 20) F5-G5-A5-B5, 21) G5-A5-B5-C6, 22) A5-B5-C6-D6, 23) B5-C6-D6-E6, 24) C6-D6-E6-F6, 25) D6-E6-F6-G6, 26) E6-F6-G6-A6. The time signature is 3/8.

§. 22

Läset man endlich die Tertiam modi
nehml: das e. in jeder Variation drey=
mahl hören, so kommen folgende Varia=
tiones heraus:

(i) Variationes in welchen die Tertia
modi dreymahl vorkömt.

[S.] 95

Musical notation for variations 1 through 13. Each variation consists of a single eighth-note pattern on a five-line staff. The patterns are: 1) G4-A4-B4-C5, 2) A4-B4-C5-D5, 3) B4-C5-D5-E5, 4) C5-D5-E5-F5, 5) D5-E5-F5-G5, 6) E5-F5-G5-A5, 7) F5-G5-A5-B5, 8) G5-A5-B5-C6, 9) A5-B5-C6-D6, 10) B5-C6-D6-E6, 11) C6-D6-E6-F6, 12) D6-E6-F6-G6, 13) E6-F6-G6-A6. The time signature is 3/8.

(.β.) Not: Wenn man aber die letzten vier Noten zu 16 theilen, und die ersten dagegen zum 8 theil macht, so kommen folgende,



Anmerckung [1]

Wer ein wenig nachdenkt, der wird leicht einsehen, daß wir hier noch viel mehr Variationes von dieser Arth hätten machen, und bey bringen können, allein wollen es hieran genug seyn laßen, um nicht alzu weitläuffig zu seyn. Genug das wir die Methode, wie nach jedem angenommenen Principio Variandi zu verfahren sey, deutlich zeigen, und mit samen exempeln erläutern. Es ist auch eben nicht nöthig alle Variationes die möglich sind her zu setzen, die vornehmste Absicht ist hierbey nur diese, daß ein Jeder

eine vollkommene Einsicht bekomme, und mithin verstehe, unter welches principium diese oder Jene Variation, welche ihn etwan selbst beyfällt, oder sonst zu Gesichte komt[,] gehöre.

[S.] 96

Anmerckung 2.

Nun solten wir auch nach maßgebung des fünfften principio Variandi. §.9. solche Variationes bey bringen, in welchen eine zum vollen Griff gehörige Note oder Clavis vielmahl angeschlagen wird. Wer aber nur die Arth, der alleweile sub lit: (i) angezeigten Variationum[,] da wir einen Clavium dreymahl angeschlagen haben, wohl eingesehen haben wird, der wird nunmehr diese Arth umso viel leichter, und ohne große schwürigkeit machen können. Wer jedoch eine probe davon zu sehen verlanget; den wollen wir etliche solche Variationes hersetzen, nach welchen ein jeder mehrere machen kann.

d.) Variationes in welchen eine Note viermahl angeschlagen worden.



Diese Variationes sind umso viel leichter zu erfinden, und zu machen, weil man hierbey schon mehrere Noten dar zu gebrauchet, als zu allen vorhergehenden. Jemehr man aber Noten hat, je leichter, und jemehrmahl laßen sich solche versetzen

das sechste Principium Variandi ist. wen man puncta bey die Noten setzet. Unsere Absicht ist hiernicht Neue und mehrere Variationes, als wir bis hero bey gebracht, durch dieses principium heraus zu bringen, sondern es wird genug seyn, wenn wir nun alle vorhergehende Variationes hier vor uns nehmen, und solche mit puncten angehörigen Arthen versetzen, das die puncte eine considerable Veränderung in einer Melodie und überhaupt bey der Invention ausmachen; wird wohl Niemand läugnen. Eine Melodie welche aus vielen punctirten Noten besteht, hat allezeit was frisches, Munteres, Lebhafttes, zum offtern also etwas reißendes an sich. Daher wird mir Niemand verdenken, daß ich als ein besonderes principium Variandi angegeben, wenn man puncte bey den Noten anbringet, Es ist nicht als was überflüßiges, oder zu wenigsten als was leichtes anzusehen. sondern die punctirten Inventiones[,] Variationes oder Melodien, machen ein Wesent! Theil der Veränderung in der Music aus. Ich beruff mich des fals auff einen Jeden selbst eigenen Erfahrung. Man probire es[,] man setze sich eine kurtze Melodie ohne punctirte

[S.] 97

Noten, und hernach punctire man eben diese Melodie, und behorche dieselbe, ich weiß gewiß man wird bey der einen Arth eine gantz andre Wirkunge, alß bey der andern vermerken, eine Melodie ohne puncte ist schleichend, fließend pp[,] hingegen punctirte Melodien, sind scharff, lebhaft, und, (wenn sonst alle andre Umstände richtig sind,) mehrentlichs prächtig.

[S.] 98

§. 24

Nun solten wir alle bisher angeführten Variationes durchgehen, und mit puncten versehen, weil solches aber in bloßen schreiben was sehr leichtes, so wollen wir nur von jeder Arth der Variationen

die ersten zwey Variationes hierher setzen,
und puncte dabey anbringen, wer
Lust, und Zeit hat, wird nicht unrecht
thun, wen er die übrigen allesamt
hinzusetztet.

Die erste Arth der Variat: §. ii [11 ?] sub. lit: (z) wird
demnach mit puncten also ausfallen,

z[)]



Die zweyte Arth §. 12. sub. lit: (x) wird also
punctiret, wie schon daselbst etliche punctirte stehen:

x)



Die dritte Arth sub lit: (k) wird also ausfallen.

[S.] 99

(k)



Diese Variationes haben wir zwar in denen
angeführten, und anjetzo wiederholten Varia=
tionis punctatis, schon daselbst angemeldeten
Arthen mehrentheil bey gebracht, wir haben
solche aber dem ohngeachtet, hier um der Ord=
nung willen nochmahls wieder mit nehmen
müssen, dahingegen die nun folgenden
daselbst allesamt ohne puncta stehen, und
dahero die Veränderung nunmehr desto
merklich seyn wird.

§. 25.

Ehe wir die nun folgende Variationes vor=
nehmen, und die puncta dabey setzen, muß
mit wenigen erinnert werden, daß man
jede Variation gemeiniglich zweymahl punc=
tiren kan, nehml: wann wir in jeder
Variation nur eine Note punctiren, und
zum andern, wenn wir in Jeder Variation
zwey puncta anbringen.

Im ersten Fall, wenn wir nur eine Note
punctiren, stehen die Variationes §. 13
sub. lit: (m) also

(m)



Im andern Fall, wenn wir zwey Noten punctiren, so fallen diese Variationes also.

[S.] 100

m)



Die folgende Arth der Variationen §.14 sub. lit: (i) kan abernahls auff zweyerley Arth punctiret werden.
Mit einem punct also.

i)



Mit zweyen puncten also.

i)



§. 26.

Die folgende Arth der Variationen §.15 sub. lit: (n) kan wieder zweymahl punctiret werden.
Mit einem punct erstl. also

(n)



Mit einem punct zum andern also.

n)



§. 27.

[S.] 101

Die folgende Arth der Variationum §.16
sub. lit: o) kan dreymahl punctiret werden,
erstl: also.

o)



Zum andern also.

(o)



Zum dritten also

o)



§. 28.

Die folgende Arth der Variationum §.17.
sub lit: (o) kann nur einmahl punctiret
werden, nehml. also,

(o)



Die folgende Arth der Variationum §. cit:
sub lit: p.) kan auch nur einmahl punct: werden,
also,

(p)



Die folgende Arth der Variationum §. cit:
sub lit: (q.) kan zweymahl punctiret werden,
erstl: also,

(q)



Zum andern also.

[S.] 102

(q)



Die Variationes sub lit: (ÿ) können also
mit puncten versetzt werden.

(ÿ)



Und auf eben diese Arth werden die Variatio=
nes sub. lit: (aa) (bb). (cc.) (dd:[]) punctiret.

§. 29.

Die Variationes §.18 sub lit: (r) können
wiederum zweymahl punctiret werden,
erstlich mit einem punct, und zum andern
mit zweyen.

Zum ersten mit einem punct also.

(r)



Zum andern mit zweyen puncten also.

(r)



Anmerckung

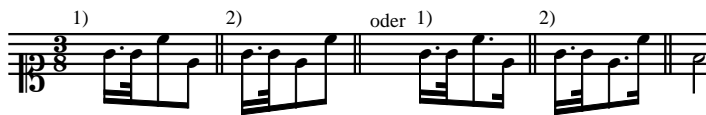
Weil in dieser Arth variationen eine Note zweymahl hinter einander anschlägt, so scheinen sich die puncta darzu recht wohl zu schicken.

§. 30

[S.] 103

Die folgenden Variationes §.19 sub. lit (x) können mit einen und auch mit zweyen puncten gebraucht werden.
Erstl: also mit einen punct.

(x)



Zum andern, mit zweyen puncten.

(x)



Die folgende Arth der Variationum sub. lit: (n) leidet nur einen punct, also.

(n)



Die Variationes aber sub lit: (m) können mit einen, und mit zweyen puncten gesetzt werden;
Erstl: mit einen punct also

(m)



Zum andern mit zwey puncten

(m)



§. 31.

Wir kommen nun zu denen Variatio=
nibus, welche wir nach Maßgebunge
des fünfften principio Variandi her=
raus gebracht, und §.20 gezeiget haben,
man wird nun bis her gemerket haben,
daß es freylich ein leichtes sey, die puncta
bey den Noten anzubringen und zwar

bald nur einen, bald aber auch zwey, dahero
wollen wir in denen folgenden Arthen
die Variationes so viel punctiren, als jede
Variation leidet, ein jeder kan nachher
nach seinen belieben, einen oder den an=
dern punct weg laßen, und folglich einen oder
zwey, oder wohl drey puncta gebrauchen, jetzo
verschlägt unß dieser kleine Umstand
nichts, aber in zusammenhängender Me=
lodie, und in der Invention überhaupt
ist es ein anders,
Die Variationes nun §.20 sub lit g.) kön=
nen diese puncte leiden,

[S.] 104

g.)



Bey denen folgenden Variationibus sub
sig: (α) können die puncta so angebracht
werden,

(α)



§. 32

Die Variationes §.21 sub. lit: (.h.) kann
man also punctiren,



Die folgende Variationes sub. sig (β) also

[S.] 105

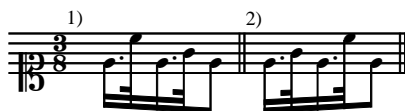
(β)



§. 33.

Die Variationes §.22 sub lit: (i) stehen mit puncten also,

(i)



Die Variationes sub sig: (γ) also

(γ)



Endlich folgen noch die Variationes sub. lit: (d.) und scheint, als ob sich hier die puncta sehr wohl schicken. sie würden also stehen,

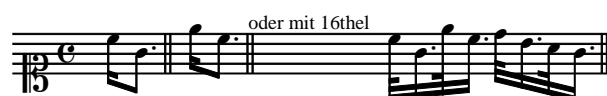
d.)



Anmerckung

Dieses ist die gewöhnliche Arth und Weise die Noten zu punctiren, Man hat aber auch eine andre Arth, da man nehml: die erste Note verkurtzet, und den punct al[s]dan hinter die zweyte Note setzet, auff folgende

Arth,



über dieses hat man noch eine Arth passagen
welche, nebst voriger Arth überaus starck mode
ist, und einen besondern fremden effect hat,
solche nun ist folgende,

[S.] 106



Nun könnte man nach dieser zweyten Arth
zu punctiren, alle von §.24 bis hie[r]her an=
geführten Variationes wiederum vornehmen,
und nach dieser Arth punctiren, in bloßen
schreiben wäre solches abermahl was leichtes,
allein was die Würkunge selbst betrifft, da
ist freylich ein großer Unterschied, wer Lust
und Zeit hat, kan alle in diesen Capite[l]
gezeigte Variationes durch gehen, und
nach dieser neuen Arth punctiren. Damit
aber doch ein Jeder den großen Unterschied
mercken können, so will ich [eine] Zeile Melodie
hersetzen, und auff beyde Arthen punctiren.
erste Arth zum punctiren;

Mann probire diese beyden Arthen gegen
einander, man wird so gleich befinden, daß
die zweyte Arth, vielmehr scharffes, und reißendes
folglichi vielmehr Lebhaftigkeit habe, als die erste,
hierraus siehet man nun, daß man aller dinge
bey Verfertigung der Melodien auff diese
zweyerley Arth zu punctiren, zu regardiren
und dieselben, so oft es Zeit, Arth, und Um=
stände erfodern, anzu bringen habe.

[S.] 107

§. 34.

Wir schreiten nunmehr zum Siebenden principio Variandi, welches darinnen bestehet, Wann man eine zum vollen Griffe, gehörige Note, oder Clavum, um eine Octava höher oder tieffer setzet, oder anschlägt. Hier von will ich um der Deutlichkeit willen so gleich ein Exempel geben, wir haben in den 13^{ten} §. sub. lit: (m) die erste Vari=

ation also gesetzt  nun kön=

nen wir nach diesen 7ten principio das mit einen **x** bezeichnete c² herrunter

ins c¹ setzen, auff diese Weise, 

so bekommen die Variationes eine gantz andere Gestalt, und folglich eine gantz andre Melodie. Nach dem ich also hier anzeigt, wie dieses siebende Principium zu verstehen, und anzuwenden und die Variationes zu setzten seyn, so wollen wir nunmehr

die Variationes von §13 bis ans Ende des 22ten §. durchgehen, und in Noten vorstellen, Wir nehmen also zum ersten die Variationes §.13 sub lit: m) vor, und setze das darinnen befindliche c² ins c¹. folglich stehen die Variationes also.

[S.] 108

Die §.13 angeführten Variationes also verändert, daß das obere c² unten in c¹ zu stehen kömt,

(ql)



Nunmehr trägt man diese sub lit: (ql.) hier gezeigte Variationes in eine andre Tact=Arth. Weil wir nun eben schon die Methode, wie solches geschehen kan, gesehen haben; so wollen wir kurtze halber, nur die ersten zwey Variationen von jeder Arth her setzen, und einen Jeden zum Excerccio

überlaßen, die übrigen dar zu zusetzen,
und den berner [ferner ?] Raum aus zufüllen,
weil in 3/8 Tact die Variationes leicht ins Ge=
sicht fallen, mags aber mahl diese Tact=
Arth werden,

Die Variationes sub lit: (q. l:) in 3/8
versetzt,

[S.] 109

(δ)

Musical notation for variation (δ) in 3/8 time, consisting of 18 numbered variations across three staves. Each variation is a single-measure rhythmic pattern. The first six variations are on the first staff, the next six on the second, and the last six on the third. The patterns are variations of a basic eighth-note triplet.

Not: Alhier sind die ersten zwey Noten
kurtz, machet man die mittelsten
zwey Noten Kurtz, oder zu Sechzehnthteilen,
so stehen diese 18 Var: also,

(ε)

Musical notation for variation (ε) in 3/8 time, consisting of 18 numbered variations across three staves. Each variation is a single-measure rhythmic pattern. The first six variations are on the first staff, the next six on the second, and the last six on the third. The patterns are variations of a basic eighth-note triplet.

Not. machet man endl: die letzen
zwey Noten Kurtz, so stehen diese 18 Var[:]
also,

(ζ)

§. 36.

[S.] 110

Verändern wir nach den dritten Principo Variandi die Geltung der Noten wie wir solches schon §.17 gezeigt, so fallen die 18 Variationes sub lit (ql) also aus.

Fernere Veränderungen der Variationes sub lit. (ql).

(η)

Verändern wir ferner diese 18 Variationes nach Anweisung der zweyten Anmerckung, des schon erwehnten 17^{ten} §. so fallen die Variationes also.

Die Variationes sub lit: (ql) nach ferner verändert;

(θ)

Wann wir endlich die loco citato angeführte dritte Art darzu nehmen, so stehet die Variationes also.

[S.] 111

(i)

Musical notation for variation (i) in 3/4 time, C major. It consists of three staves of music, each containing six measures. The first staff is numbered 1) to 6), the second 7) to 12), and the third 13) to 18). Each measure contains a single eighth note followed by a sixteenth note beamed to it, with a repeat sign at the end of each measure.

Ja die vierte Art daselbst sub li[t:]
 y.) fällt nach diesen principio also:

(κ)

Musical notation for variation (κ) in 3/4 time, C major. It consists of three staves of music, each containing six measures. The first staff is numbered 1) to 6), the second 7) to 12), and the third 13) to 18). Each measure contains a single eighth note followed by a sixteenth note beamed to it, with a repeat sign at the end of each measure.

Ferne die Variationes daselbst
 sub: lit: (aa) fallen nach dieser
 jetzigen principio also.

(λ)

Musical notation for variation (λ) in 4/4 time, C major. It consists of three staves of music, each containing six measures. The first staff is numbered 1) to 6), the second 7) to 12), and the third 13) to 18). Each measure contains a single eighth note followed by a sixteenth note beamed to it, with a repeat sign at the end of each measure.

§. 37.

[S.] 112

Die Variationes §. 18. welche vermittelst des vierten Principii Variandi sind heraus gebracht worden, folgen nun in der Ordnung. Wenn wir nun die daselbst befindl: Variationes, nach unsern siebenden Principio Variandi also setzen, das daß obere c unten zu stehen kommt, so

fallen diese Variationes also aus:

(dq.) Variationes sub lit r: §.18 also versetzt,
daß das obere c^2 ins untre c^1 komt.

Anmerckung.

Weil in diesen Variationibus allemahl eine
Note zweymahl gleich nach ein ander anschlägt,
so entstehet eine andre Arth von Variationen
wenn man eine von beyden gleich nach ein=
ander anschlagenden Noten oben, und die
andre Unten setzet. Z: E: die erste derer

Variationen lit: r.) §.18. stehet also:

Wenn man eines von den beyden gg: oben,
und das andre unten setzet, so wird

daraus folgende Variation.  Es

würden also die §.18. lit: r. gemeldeten Variati=
ones folgendermaßen aus fallen:

(.dr.) Variationes

Anmerckung. 2.

Wer diese Variationes ein wenig mit attention
betrachtet, der wird bald einsehen, daß man

[S.] 113

sie noch mehr mahl versetzen könne, Ich wil zur probe nur die erste Variation vornehmen und zeigen, wie sie könne noch mehr versetzt werden, die erste Variation stund also,



Nun versetze man nur das e¹ ins

e² auff diese Arth (:fr:)



so hat man

gleich eine andre Arth Variationen, und diese continue man, und versetze alle 18 Variationen, ferner um noch eine probe der Veränderung zu geben, so kehre man die beyden Tone :gg: um, und setze nun das g¹ alle mahl erst, und dann das g² welches bey den vorigen Variationibus lit: (dr.) allezeit erst stund, es werden dann diese Variationes also gerathen,

(g: r:) Variationes

Nun halte man diese Variationes mit den vorigen lit: (dr:) zusammen; und besehe den Unterschied.

Aus allen diesen nun siehet man gantz deutlich, daß noch sehr viele Arthen der Variationen zu erfinden, und heraus zu bringen sind.

Es ist auch und bleibt wahr (man bemercke es wohl)

daß die von uns angenommenen acht principia Variandi beynahe Uerschöpf: sind.

[S.] 114

§. 38.

Wenn wir nun die in §. 37 angeführte Variationes in eine andre Tact=Arth versetzen so bekommen wir folgende Variationes.

(er) Variationes sub lit: (dq.)
in 3/8 Tact versetzt.

1) 2) 3) 4) 5) 6)
7) 8) 9) 10) 11) 12)
13) 14) 15) 16) 17) 18)

Anmerckung:

In diesen 18 Variationibus sind die ersten
zwey Noten kurtz, nun mehr kann
mann die mittelsten zwey Noten kurtz
setzen, auff folgende Arth

(.ye) Variationes lit: (:er:) worin
die mittelsten zwey Noten
kurtz gesetzt

1) 2) 3) 4) 5) 6)
7) 8) 9) 10) 11) 12)
13) 14) 15) 16) 17) 18)

Eben diese Variationes so gesetzt. daß die zwey
letzten Noten kurtz werden:

[S.] 115

(xe) Variationes lit: (er) worinne
die letzen zwey Noten kurtz.

1) 2) 3) 4) 5) 6)
7) 8) 9) 10) 11) 12)
13) 14) 15) 16) 17) 18)

Die Variationes lit (dr.) wenn man sie in 3/8
Tact versetzt kommen also herhaus:

(xf) Variationes lit: (dr.) in 3/8 versetzt
und zwar die ersten zwey
Noten kurtz:

1) 2) 3) 4) 5) 6)
7) 8) 9) 10) 11) 12)
13) 14) 15) 16) 17) 18)

Nun kann man eben diese 18 Variationes
so setzen, daß die mittelsten 2 Noten
kurtz werden,

1) 2) 3) 4) 5) 6)
7) 8) 9) 10) 11) 12)
13) 14) 15) 16) 17) 18)

ferner kann man noch diese 18 Va=
riationes so setzen, daß die letzten
zwey Noten kurtz werden.

[S.] 116

(xb) Variationes

1) 2) 3) 4) 5) 6)
7) 8) 9) 10) 11) 12)
13) 14) 15) 16) 17) 18)

Anmerckung 2.

Wir nehmen ferner die in vorigen .§ ange=

zeigte Variationes lit: (gr:) und versetzen solche also, daß das darinne vorkommende e^1 ins e^2 gesetzt, werden, wie wir schon sub lit: (fr.) gelehret haben, so werden wir folgende Variationes bekommen:

(rff) Variationes sub lit: (gr:) worinne das e^1 ins e^2 gesetzt worden:

Nun solten wir diese 18 Variationes auch in eine andre Tact Arth versetzen, weil wir solches nun bis her vielmahl gethan, und also gezeiget, wie es geschehen müße, so ist es gantz leicht, ein jeder kans zur probe einmahl selbst versuchen[,] man kann abermahls um der Deutlichkeit willen den 3/8 tact nehmen, und erst die erste 2 Noten kurz, dan die Mittelsten und endl: die letzten 2 Noten kurz setzen, fiat. Die ferner weiter Versetzung, und Veränderung der in den 37 und 38 §. gezeigten Variation will kurtze halber übergehen,

§. 39.

[S.] 117

Wir schreiten nun zu denen Variationibq welche wir §. 20 gezeiget, und nach den fünfften principio Variandi herraus gebracht haben. Wenn wir nun diese daselbst lit: (g) gezeigten Variationes nach unsere vorhabenden principio durchgehen, und den Ton welcher sich in jeder Variation dreymahl hören läßet, um eine octave höher oder Tieffer versetzen, so bekommen die Variationes eine gantz andere Gestalt, und Figur, folgl: eine andre Melodie. Wir nehmen also erst! die Variationes vor, in welchen sich die quinta Modi nehml: der Ton g: dreymahl hören läßet, und versetzen solche dergestalt, daß das g^1 einmahl oben ins g^2 und zweymahl unten zu stehen kommt.

(ir:) Variationes in welchen die quinta modi dreymahl gehöret wird, und zwar einmahl in g^2 und zweymahl in g^1 .

1) 2) 3) 4) 5)
6) 7) 8) 9)
10) 11) 12) 13) etc.

Nun conferire man diese Variationes mit denen §. 20 lit (g). so wird man sehen, wie solche daraus entstanden, und wie sie von einander unterschieden sind[.] Hierbey will ich ein vor allemahl recommandiret haben, daß man fleißig die Variationes mit denen conferire, aus welchen sie entstanden, und heraus gebracht sind. Es bringet große Einsicht.

Anmerckung

[S.] 118

In diesen 13 Variationibq haben wir alle= mahl das erste vorkommende g^1 ins g^2 gesetzt, nun könnte man vors andre auch eben diese Variationes, so versetzen, daß das zweyte vorkommde g^1 ins g^2 gesetzt würde. Z: E:

(hr.)

1) 2) etc.

Ja man könnte ferner das dritte vorkommende g^1 ins g^2 setzen[.] Z:E:

(kr)

1) 2) etc.

Allein es würde uns viel Zeit und Raum kosten, Es wird aber dennoch einer nicht übel thun wen Er sich diese Variationes allesamt exercitii gratia in Noten setzet. Die Methode wie es zu machen, und auch zu singen, habe ich nun gezeigt, nun ist es leicht, In denen lit: (ir) angeführten Variationibq sind nun die ersten 4 Noten kurtz gewesen, machet man nun aber die letzten 4 Noten kurtz, so gerathen die Variationes also:

(or) Variationes lit: (ir) Worin=
en die vier letzten kurtz

Auff eben diese Arth kann man mit denen
kurtz vorher angezeigten Variationibus lit (hr)
und (kr) verfahren, und solche so setzen, daß
die letzten 4 Noten kurtz werden; wer Zeit hat
versuche es selbst.

[S.] 119

§.40.

In diesen Variationibus welche wir nun hier
in 39 § angezeigt, war die quinta modi nehml:
der Ton g allezeit dreymahl[,] läßet man nun
die Octavam modi nehml: das c dreymahl hö=
ren, so kommen nachfolgende Variationes her=
raus.

(lr.) Variationes in welchen die Octavam
modi dreymahl und zwar einmahl
unten in c^1 und 2 mahl oben in c^2
vorkömmt.

Nun conferire man wiederum diese Variatio=
nes mit denen §. 21 lit: (h.) angeführten, da=
mit man den Unterschied sehe,

Anmerckung.

In diesen Variationibus haben wir alle mahl das erste c das vorkomt unten genommen. Nun könnte man auch eben diese Variationibus so setzen, daß das zweyte in Jeder Variation vorkommende c unten köme, so würden die Variationes so kommen.

(mr) Variationes

Endlich könnte man das Dritte in Jeder Variation vorkommende c unten setzen, so kömten folgende Variationes herauss:

[S.] 120

(nr) Variationes

Wolte man noch mehr Veränderungen in diesen dreyerl. Arthen der Variationen machen, so könnte man nun zwey c c unten und Eines nur oben setzen Z: E:

allein dieses will

ich einen Jeden selbst überlaßen.

(qr) Nota. In denen hier lit: (lr:) (mr) p (nr) angeführten Variationibus waren allemahl die ersten 4 Noten kurtz, nun kehre mans um, und setze die letzen 4 Noten kurtz, so kommen die Variationes so herauss

(ȳr) Variationes lit: (lr) so versetzt,
daß die letzten 4 Noten kurz werden,

(wr) Variationes lit (mr) so gesetzt,
daß die letzten vier Noten kurz,

[S.] 121

(rwr) Variationes lit. (nr) so gesetzt, daß
die vier letzten Noten kurz sind.

§. 41.

Wenn wir nun die Variationes nehmen, in welchen
sich die Tertia modi, nehml: das e. drey-mahl hö=
ren läßet, (wie wir solches schon § 22 gezeiget) und
dieselbe so versetzen, daß diese tertia modi ein=
mahl oben und zweymahl unten zustehen

kommt, so kommen dadurch folgende Variationes
heraus:

- (ir) Variationes in welchen Tertia modi
3 mahl nehml: einmahl *oben* in e^2 und zwey=
mahl *unten* in e^1 vorkommt.

Nun halte man diese 13 Variationes mit denen
§. 22 lit: (i) beygebrachten gegen einander,
so wird man den Unterschied sehen.

[S.] 122

Anmerckung 1:

In diesen 13 Variationibus haben wir allezeit
das erste vorkommende e oben genommen, wenn
wir nun das zweyte vorkommende e oben neh=
men, so kommen folgende Variationes:

- (or) Variat.

Man conferire diese Variat: mit denen lit: (ir)

oder man kan endlich das dritte vorkom=
mende e oben setzen, so kommen folgende
Variat: heraus,

(pr) Variationes

1) 2) 3) 4) 5)
6) 7) 8) 9) 10)
11) 12) 13) pp.

Mann conferire nun auch diese mit denen lit (ir) damit man den Unterschied sehe.

Not: In diesen lit: (ir) angeführten Variationibus, wie auch bey (or) und (pr) sind die ersten 4 Noten kurz, Nun wollen wir auch die letzten viere kurz setzen.

(az) Variationes lit (ir) so gesetzt, daß die vier letzten Noten kurz sind,

[S.] 123

1) 2) 3) 4) 5)
6) 7) 8) 9) 10)
11) 12) 13) p.

ferner

(bz) Variationes lit: (or) daß die letzten 4 Noten kurz sind,

1) 2) 3) 4) 5)
6) 7) 8) 9) 10)
11) 12) 13) pp.

ferner

(cz) Variationes lit: (pr) so gesetzt, daß die letzten 4 Noten kurz sind,

Anmerckung 2.

Hat man solche Variationes in welchen eine Note vier oder mehr mahl anschlägt[,] wie wir dergleichen §. 22 Anmerck: 2 lit (d) gezeiget, so ist Es umso viel leichter, das vorhabende Siebende principium variandi dabey zu appliciren
Z: E:

[ein Notenbeispiel fehlt an dieser Stelle]

Die Variationes an angeführten Orth, wären nach den siebenden principio variandi, wenn man nehml: eine oder die andre vorkommen=de Note um eine Octav höher oder Tieffer setzet, auff folgende Arth,

[S.] 124

(ddr) Variationes § 22 lit: (d) in welchen eine Note viermahl anschlägt, und zwar zweymahl oben in g^2 und zweymahl unten in g^1

Nun halte man diese Variationes und diejenigen aus welchen diese entstanden nehml: §. 22, lit: d.) gegen einander, und besehe den Unterschied.

Nacherinnerung zum siebenden
principio variandi

Ich habe dieses siebende principium so kurtz als

mögl: durchgegangen, Jedoch aber keine Haupt Sache unberühret gelaßen, Es wäre freylich nach diesen siebenden principio noch sehr viel Variationes heraus zu bringen; allein endl: würde die Gedult vergehen. Ich will nur ein Exempel geben, daß allen nach diesen siebenden principio heraus gebrachte Variationes noch ferner weit können verändert und derselben noch mehr gemacht werden. Z: E: §. 40 in denen Variatio. lit. (lr) haben wir nun ein c unten, und zwey oben angeschlagen, kehret mans um, und schlänge zwey c unten und nur eines oben an, so kömen abermahls andre Variationes heraus. Hier sind ein paar proben.



Nun conferire man diese

Variationes mit denen §. 40 lit: (lr) angeführten so wird man den Abfall sehen. Und auf diese Arth könnte man

alle §. §. 39, 40. et 41 und die vorhergehenden Variat: durch gehen, und umkehren. Wer sich recht fest setzen will, der tue es.

[S.] 125

§. 42

Wir schreiten nun zum achten principio Variandi[,] das achte principium Variandi ist. Wenn man aus geraden oder gleich geltenden Noten Triolen macht. (Was die Triolen seyn, ist bekant, und wir haben oben § 9 solches gelehret) dieses principium Variandi ist wiederum sehr weit lauffig, und es würde ungemein viel Raum dazu gehören, wenn wir alle von §. 11 bis §. 41 beygebrachte Variationes nach sothanen principio durchgehen wolten. Daher wollen wir nur erst die Methode zeigen, wie damit zu verfahren sey, und dann aus denen bereits angeführten Variationibus etl: Exempel bey bringen,

§. 43

Wenn wir nun Z: E: die §. 13 lit: (m) angeführten Variationes nehmen, so können solche folgender maßen in Triolen verwandelt werden.

(mz) Variationes §. 13 lit (m)
in Triolen gesetzt,

18 variations of eighth-note triplets in 3/8 time, numbered 1 through 18. Each variation is shown on a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The notes are grouped by a bracket with a '3' underneath, indicating a triplet.

Wolte man diese 18 Variationes in 3/8 Tact
versetzen, so gerathen solche folgender
maßen,

(nz) Die Variationes (mz) in 3/8 Tact
und ebenfals mit Triolen.

[S.] 126

18 variations of eighth-note triplets in 3/8 time, numbered 1 through 18. Each variation is shown on a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The first note of each triplet is a long note (half note), and the following two notes are eighth notes, all grouped by a bracket with a '3' underneath.

Nun kan man diese beyden Arthen um=
kehren, und forne erstl: die lange Note setzen,
und die Triolen. Z. E:

(oz) die Variationes (mz) so umgekehrt, daß
die forderste Note lang, und die letzten
drey zu Triolen gemacht worden.

18 variations of eighth-note triplets in 3/8 time, numbered 1 through 18. Each variation is shown on a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The first note is a long note (half note), followed by a triplet of eighth notes, all grouped by a bracket with a '3' underneath.

ferner

(qz) die Variationes (nz) so umgekehret, daß die voderste Note lang, und die letzten drey zu Triolen gemacht worden.

Musical notation for variations 1-18 in 3/8 time. Each variation consists of a single eighth note followed by a triplet of eighth notes. The variations are numbered 1 through 18 across three staves.

§. 44.

[S.] 127

Wolte man die Variationes, welche §. 18 lit .r) an= geführet worden, in Triolen bringen[,] würden solche so gerathen.

(pz) Variationes §. 18 lit (r) in Triolen gesetzt:

Musical notation for variations 1-18 in 3/8 time. Each variation consists of a single eighth note followed by a triplet of eighth notes. The variations are numbered 1 through 18 across three staves.

Nun kan man diese Variationes mit denen woraus sie entstanden, §. 18 lit r) angeführte conferiren, damit [man] den Unterschied ein sehe, Not: diese Variationes kann man nun mit leichter Mühe in eine andre Tact Arth ver= setzen, weil wirs schon vielmahl gezeiget, so mag es ein Jeder einmahl selbst versuchen.

§. 45.

Damit man nun dieses 8^{te} principium recht verstehe, Einsehen, und appliciren lerne, wollen wir noch ein Exempel davon geben; die §. 20 lit: g) angeführte Variationes würden sich recht gut zu Triolen schicken[.] Es wür=

den aber dieselbe mit Triolen also klingen.

(qz) Variationes §. 20 lit. (g) in
Triolen gebracht,

1) 2) 3) 4) 5)
6) 7) 8) 9) 10)
11) 12) 13) etc.

Mann kann nun so wohl die hier lit (pz) als
die lit: (qz) beygebrachte Variationes so versetzen,
daß die graden Noten vorn, und die Triolen hin=
ten, oder zuletzt zustehen kommen, Z: E:

[S.] 128

(zp) Variat: lit: (p.z)

1) 2) 3) 4) 5) 6)
7) 8) 9) 10) 11) 12)
13) 14) 15) 16) 17) 18)

(zq.) die Variationes lit: (qz) umgekehrt
stehet also.

1) 2) 3) 4) 5)
6) 7) 8) 9) 10)
11) 12) 13)

Wer nun Zeit und Belieben hat, kan auff gleiche

Weise die Variat: die wir §. §. 34. 35 sub sig. (δ) (ε) ζ) item §. 36 (η) (θ) und die übrigen Variationes, die wir bis ans Ende des 41 §phi beygebracht haben, durch gehen, und in Triolen setzen, es wird seinen guten Nutzen haben.

§. 46.

Ich beschließe nunmehr diese weitläuffige materie von den Reinen Variationibg. Wer nur diejenigen Variationibus die ich würckl: alhier in Noten vorgestellt, und unter gehörige Benennung und Titul gebracht noch zu zehlen beliebt, der wird finden,

daß ich mehr, als ein Tausend Variationes über den einen Accord zu C. bey gebracht habe, und wer die 45 §phos dieses Capituls mit Einsicht durchgegangen, der wird gestehen müßen, daß kaum der zehende Theil derjenigen Variationum hergesetzt worden, welche nach jeden angenommenen principio Variandi hatten können herraus gebracht werden, kurtz welche mögl: sind. Ob ich nun gleich nicht alle Variationes, welche doch nach unsern principio Variandi hätten können herraus gebracht werden hier in Noten zu setzen Raum gehabt habe, so habe ich doch von allen Arthen die Methode gezeigt, wie sie müßen gemacht werden. Ich habe nur das nöthigste, und nützlichste davon beygebracht, ohne Noth aber die Sachen nicht häuffen wollen. Aus dieser Ursache habe ich nur immer 13 oder 18 Variationes von Jeder Sorte zum Muster gegeben, da man doch gar leichte bey jeder Sorte, wohl dreymahl dreyzehn, oder achtmahl achtzehn Variationes machen könnte. Ich habe so gar die principia Variandi nicht gehäuffet, sondern nur die wichtigsten angenommen, sonst hätte ich noch ein und anders principium Variandi beybringen können. Z: E[:] da die puncte bey denen Noten unß ein gutes principium abgeben, so würden auff gleiche Weise kurtze pausen bey denen Noten ein gutes principium formiret haben. Es könnte also das Neunte principium variandi also heißen. Das Variiren geschiehet Neuntens durch zugesetzte kurtze pausen bey denen Noten. Ich sage durch

[S.] 129

kurtze pausen, den lange pausen von 1/4 [,] 1/2 oder 1/1 Tact ändern die Melodie nicht, sondern suspendiren

[S.] 130

dieselbe nur. Kurtze pausen aber als γ oder γ oder $\frac{\gamma}{2}$ haben einige Würckung, daher sind die Variationes die man durch dieses principium herraus bringet schon be=trächtl: damit man doch sehe, daß die pausen nicht ohne effect bey den Variationibus sind, wil [ich] nur eine schon zieml: bekante Arth zum Exempel hersetzen.

(az) Variationes mit pausen.

Dergleichen Variationes kan man gar viel machen, und ist dieses vornehm! dabey in Acht zu nehmen, 1) die pausen müßen kurtz seyn, 2) die pausen müßen forne, oder wenigstens in der Mitte der Variation angebracht werden, den am Ende thut die pause keine Würckung; Gleich wie nun hierraus erhellet, daß noch mehr principia Variandi vorhanden sind, also kan man auch nicht läugnen, daß die von Unß angenommenen, und durchgegangenen acht principia Variandi noch lange nicht erschöpft noch ausgeführet worden, sondern ich habe meinen Lesern auch etwas zu nacharbeiten, und fernerer meditation überlaßen wollen, zum Beweiß dessen; will ich nur das zweyte principium variandi erwehnen, ich habe in ganzen Capitul die Variationes nur eintzig und allein in 3/8 Tact gebracht, was meinen Sie, meine Herre wenn ich nach diesen zweyten principio Variandi die Variationes in alle übrige gebräuchliche Tact Arthen hatte versetzen, oder nach denen andern Tact Arthen einrichten wollen, wie viel Tausend Variat:

würden seyn mehr herraus gekommen. Allein wie viel Zeit und Raum würde es auch noch gekostet haben.

[S.] 131

Zweyte Abtheilung dieses Capituls

§. 47.

Wir schreiten nunmehr zu denen sogenannten Unreinen Variationibg. Ehe und bißher einer nun die Unreinen Variat: vornimmt, muß Er erst den 6, 7 und 8 § dieses Capit: wieder holen, und durchlesen, daselbst findet man die Unreinen Variationes deutl[ic]h beschrieben und mit Exempl: erläutert damit nun solches nicht nochmahls hersetzen dürffe, so beziehe mich kürtze wegen darauff.

§. 48

Die Unreinen Variationes kommen bloß und allein auff eines jeden Geschicklichkeit, guten Geschmack und ein scharffsinniges Gehör an, Es wird also sehr schwer, ja fast unmögl: werden, solches auff so deutliche Arth zu beschreiben, alß wir die Reinen Variationes beschrieben. Ich habe die=

se Unreinen Variat: aller angewanten Mühe ohngeachtet, noch nicht in forma artis bringen, und der Sache die gehörige Einrichtung geben können. Nichts desto weniger will ich davon so viel bey bringen, als wohl noch Niemand vor mir gesagt, viel weniger geschrieben.

§. 49

Alle oder wenigstens die meisten Variationes Unreinen haben Ihren Grund in den Reinen Variatq. Dieses ist das Haupt principium der Unreinen Variat: und wir wollen nach maßgebung dieses principii, so deutlich es sich wird thun lassen die Variationes durchgehen. Nun kömt es drauf an, daß man die neben Noten (wie wir solche § 6 deutl: gezeigt) geschickt, und mit guten Judicia

anzu bringen, und zu setzen weiß. Hiervon laßen sich noch zur Zeit keine gemeßene Regeln geben; sondern die Melodischen Einfälle eines Jeden, müßen dabey das beste thun und die Beurtheilung derselben kom̄t auff ein scharffsinniges Gehör an.

[S.] 132

§. 50

Die Unreinen Variationes haben ihren Grund in den Reinen, daß ist die Unreinen Variat: entstehen aus den Reinen, dieses wollen wir nun in etl: Exmpl: zeigen. Z: E: §. II. lit: z) haben wir die erste, und zwey=

te Variation so gesetzt,  ver=

wandelt man diese nun in Unreine Variat: so würden sie etwa also stehen.

(za)



Not: Ich habe die Neben Noten hier mit einen **x** bezeichnet, damit man solche so gleich erkennen könne, In denen folgenden Variationibus werde um der Deutlichkeit willen die Neben Noten auch mit einen **x** marquirt.

Die §. 12 lit: (κ) angeführte erste und zweyte Variation, laßen sich in folgende Unreine Variationes verwandeln.

(zb.)



§. 51

Die §. 34 lit: ql.) angeführte Variationes laßen sich folgender maßen in unreine verwandeln

(zc)



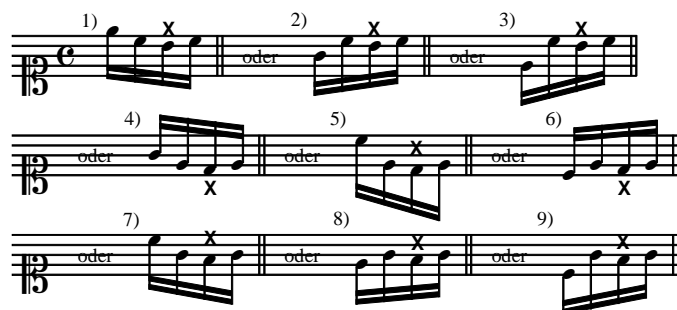
Und hierraus wird nun wie ich hoffe einen Jeden deutl: seyn, wie man aus denen reinen Variatq: Unreine herraus bringen, und erfinden könne.

§. 52

[S.] 133

Da sich diese materie sehr schwer in gemeßene regeln bringen läßet, wil ich so viele Exempla solcher Variationum bey bringen, als der bisherige Gebrauch etwa bekant gemacht. Bey denen Reinen Variationibus ist der ordinaire Accord zum C variirt worden, eben dieser Accord soll nun auch wieder bey diesen Variationibg. zum Grunde gelegt, und variiret werden. Wir wollen nun zum ersten solche Variationes vornehmen, und zeigen, in welchen nur Eine Neben Note vorkommt. Die erste Arth solcher Variationum mag diese seyn.

(.zd.)



Wenn man diese 9 Variationes betrachtet, so wird man befinden, daß ich bey N: 1. 2 und 3 die bey der octave naheliegende Neben Note nehml: das h: berühret, Bey N: 4. 5 und 6 habe ich die bey der Tertie naheliegende Neben Note nehml: das d: berühret, Bey N: 7. 8 und 9 habe ich die bey der quinte naheliegende Neben Note nehml: das f berühret. Und zwar hat vorjetzo die Neben Note allemahl unter der Haupt Note gelegen. Kehrt mans um, und setzet die Neben Note über die Haupt Note, so kommen folgende 9 Variat: herraus.

(z.e)

Anmerckung 1

[S.] 134

Die erste Arth dieser Variationum lit: (zd) wenn nehml: die Neben Note unter der Haupt Note genommen wird, scheint fließender: Die andre Arth lit: (ze) wenn die Neben Note über der Haupt Note genommen wird, scheint fremder zu seyn.

Anmerckung 2.

Wenn man eine oder die andre dieser Variationum gebraucht, und NB in der Melodie damit continuiert, so wird die Melodie dadurch sehr artig, und bekommt gleichsam dadurch eine gute Symmetrie, ich will ein Exempel davon geben, und darzu die lit: (zd) angebrachte erste Variation nehmen. Das Exempel einer continuirten Fortsetzung mag dieses seyn.

Aus diesen Exempel hört man, wie die continua-tion dieser Variation die Melodie recht gut machet, man versuche es nun mit denen übrigen Variationibus auf gleiche Arth.

§. 53

Die zweyte Arth der Unreinen Variationum mag diese seyn.

(zf)

Wenn man diese Variationes in der Melodie continuiert, wird die Melodie gut. Z. E.

NB. Wenn man hier die lit: (zf.) angeführte zweyte, dritte und 4^{te} Variation continuiren will, ist eine gewisse Vorsicht nöthig, sonst würde man leicht verbothene Gänge, daß ist, octaven oder quinten machen, es würde daher falsch seyn, wenn man so setzte.

[S.] 135

Die Ursache das dieses viteus ist diese, weil die mit eine 0 bezeichnete Noten mit denen Bass Noten in offenbahre octaven fortschreiten, welches nicht erlaubt, ändert man aber nur den Bass ein wenig, so wird der Gang gut, und schön. Z. E. folgender Maßen.

Mit gleicher Vorsicht verfare man mit denen übrigen Variationibus.
 Not: Auch wird die Melodie gut, wenn man eine Variat[:]
 etliche mahl wiederholet. Z: E[:] die zweyte Variation
 lit (zd) etliche mahl wiederholet, gibt folgende gute passage ab.

Weil die Materie angenehm, so gebe noch ein Exempel [einer] guten Wiederholung. Z: E[:] die dritte Variatio,
 lit : (zd) etliche mahl wiederholet gibt folgende gute passage ab.



Auf solche Arth könnte man mit denen andern Variati[=]
onibus verfahren.

§. 54.

[S.] 136

Die dritte Arth unreiner Variationen könnte
diese seyn:


zg:



Diese Arth kann abermahls wohl continuiert
werden, Z: E:



Mann könnte auch diese variationes umkehren folgender

maßen  und so würde alsdan eben diesel=

bige also können continuiert werden:



§.55.

Ferner? wenn man etliche dieser bisher gezeigten
variationum zusammen setzet, so kommen gar feine pas=
sagen heraus. Und dieses könnte man die vierte
Arth der unreinen variationum nennen. Ich will
hier von gleich ein Exempel geben: Z: E: Wenn wir die
§. 52 angeführten ersten zwey variationes zusam=
men setzen, so entstehen daraus diese passagen:



Diese schöne Arth gibt eine gute Invention ab, wenn man sie in der Melodie continuiert: Z: E:



oder wenn man die zweyte Arth sub sing. (v) nimmt so giebt die continuation folgende passage in der Melodie

[S.] 137




Eben so kan man es auch mit der sub sing: z angezeigten zusammen gesetzten passagen machen.

§. 56.

Weiter? Setzet man etliche von der ersten lit (zd) und von der zweyten lit: (zf) befindl: Arth zusammen, so kommen abermahls schöne passagen heraus. Z[:] E: die erste Variation lit: (z.d), und ebenfals die erste variat: zf.) zusammen gesetzt giebt folgende gute passage



Schienn hier das wiederholte c¹ c¹ nicht fließend genug, so nehme man vor das zweyte c die quintam modi g, so fällt

die passage folgendermaßen: 

und nunmehr giebt sich die continuation dieser passage ganz natürlich von sich selbst, folgendermaßen:



Auf gleiche Arth kan man die Variat: aus der zweyten §. 53 und dritten Arth §. 54 zusammen setzen. Z: E: die Erste

Variat: §. 53 und die erst[e] §. 54 zusammengesetzt, giebt folgende

passage  . Nunmehr giebt sich die continu=

ation dieser passage gantz von sich selbst an. Man ver= suche es nun mit den allen übrigen von unß an= geführten variat: auf gleiche Arth, der daher zu hoffen= de Nutzen wird groß seyn.

Gehen wir noch weiter, so ist zumercken, daß auch gar artige passagen herraus kommen, wenn man reine und unreine variationes zusammen setzt. Mann muß aber so wohl bey der Zusammensetzung, als ins besondere bey der Continuation sein Gehör und Methode wohl zu rathe nehmen, damit der Zusammensetzung der passage auch seine gehörige Richtigkeit bekomme. Wir wollen eine probe geben. Z. E[:] die Arth der in §. 17 lit (p.) angeführten reinen, und § 52 lit (zd) angeführten unreinen Variationum giebt folgende

[S.] 138

gute passage  .

Die Continuation dieser passage ist nun sehr leichte, und wird gewiß eine artige Melodie geben. Man versuche es.

§. 59.


Aus allen diesen siehet ein jeder wie groß der Reich= thum der Melodie sey, und wie ungemein viel passagen sich auf diese hier gezeigte Arth und Weise erfinden laßen. Ich sage nochmals, Man siehet hier aus daß der Melodische Reichthum, der aus diesen artificio variandi entstehet über= aus wichtig sey, und einen angehenden Componisten viel Nutzen [und] Vortheil schafft. Nur muß man überall das Gehör und die Methode[,] überhaupt den guten Geschmack (.le bon gout et le bon air) zu Hülffe nehmen.

§. 60.

Nunmehr wollen wir auch etwas wenig von den Gebrauch und der Anwendung dieses artificio variandi sagen. Wer ein wenig Einsicht hat, wird also bald gestehen müßen, daß alle angeführte, und alle annoch übrige zurückgelaßene Varia= tiones zur Materie von der Melodie gehören, und das man folgl: auch alle Melodien hier nach gründl: beurtheilen, ordentlich Einrichten, Erweitern oder Verlängern und mehr und mehr verbeßern könne. Was nun die Anwendunge selbst anbetrifft so ist der Hauptsatz hiervon dieser: **So viel Variationes man hat, so viel Inventiones kan man da von zu Melodien nehmen.**

Diesen Lehr=Satz will ich etwas erklärhen. Eine Jede Variat: hat, wenn ich sie äußerliche betrachte, ihre eigene Figur und Gestalt. Eben dieses nun, nehml: die Figur, gibt mir schon guten Anlaß zu einer Melodie. Z: E[:] die Arth der Va=

[S.] 139

riationum §. 17. sub sing: (o) hat folgende Figur 

hier von könnte man so gleich guten Anlaß zu einer Melodie nehmen, und in solche Melodie sehr oft und viel diese Figur anbringen, es würde also sothane Melodie etwa so gerathen:



Aus diesen kurtzen Exempeln siehet man, daß ich die obige Figur in ersten und zweyten Tact, ferner in der letzten Helffte des dritten, und in 4ten Tact ferner in 8ten und 9ten Tact, angebracht, und hieraus wird man bald begreifen, und einsehen, was meine Meinunge sey, und das es wahr sey, daß jede Arth der Variationum guten Anlaß und Gelegenheit zu einer Melodie gebe.

§. 61.

Weiter ist zu mercken: **Alle Melodien können nach diesen Artificio variandi verändert, und offtermahls verbeßert werden.** Hiervon will ich ein allgemeines Exempel geben, und darzu eine ganz schlechte Melodie nehmen, und zeigen, wie solche Melodien durch die Variationes immer beßer können gemacht werden. Die oberste Zeile ist die erste, und zum Grunde gelegte schlechte, und zieml: ebenträchtige Melodie, die zweyte, dritte und folgende drunte stehende Zeilen, sind die nach denen, in diesen Capitul bey gebrachten principiis variandi heraus gebrachte Melodische Variationes, der ganz unten drunter stehende Bass aber, schicket sich und klinget zu alle drüberstehenden Melodien[.] Das Exempel ist dieses:

[S.] 140

Hierraus kan nun ein jeder sehen, daß das artificium variandi bey Verfertigung einer Melodie von größten Nutzen sey. Die erste hier zum Grunde gelegte ebenträchtige Melodie ist gegen die drunter stehenden vor halb schlecht zu halten. Die zweyte hat schon was beßeres; die dritte wieder was anders und neues. Die vierte hat lauter Triolen. Die fünffte bestehet aus lauter geschwinden Noten; die sechste hat lauter punctirte Noten; und die siebende hat zwar auch puncta, allein die puncte sind nach Anleitunge der §. 8. Anmerkung 2 dieses Capitels hinter die zweyte Note gesetzt. Kurtz! nach denen harmonischen Gründen differiren alle diese Melodien wenig oder gar nicht, weil ein und eben derselbe Bass zu allen klinget und paßet. Allein nach nach [!] denen Melodischen principiis, und ins besondere nach denen Regeln der Artificii variandi sind diese Melodien wirklich von einander unterschieden:

[S.] 141

Schluß=Erinnerung?

Ich hätte noch sehr viele Veränderungen unter diese Melodie setzen können, war solches auch anfängl: willens, (wie ich denn derselben ohne Mühe wohl noch hundert machen könnte, welche alle von der obersten Melodie differiren solten) allein ich finde solches vors erste nicht nöthig, indem aus diesen wenigen ein jeder schon die Wahrheit, und möglichkig [Möglichkeit ?] meines Satzes einsehen kan, vors andre habe ich auch vor gut befunden, meinen nachdenkenden Lesern etwas zum nacharbeiten zu überlaßen, und nicht alles vor zuarbeiten und vorzumachen, damit ein jeder gute Gelegenheit habe, sich hierin auch zu üben, und sich des großen Nutzens der daraus zu hoffen ist, theilhaftig zu machen.

Hiermit beschließe ich dieses Capitul, und wünsche, daß ein jeder sich solches wird recht bekant machen, und sich eine vollkommene Einsicht davon acquiriren möge, der Nutzen wird groß seyn, sollte einer oder der andre mit der Zeit etwas erfinden, welches noch könne darzu gethan werden, der sey so gut, und überschreibe mir solches, ich nehme es mit danck an, denn es stehet wohl zu glauben, daß eine so große wichtige, und weitläufftige Materie, noch manchen Zusatz leiden könne.

[S.] 142

Cap: IV.

de
Clausulis cognatis
oder
Von der Verwandschafft der Thone

§. 1.

Wenn man nun würckl: hand anlegen, und Melodien verfertigen und das was wir in vorhergehenden Capiteln gelehret, ad praxin bringen will, so muß man vor allen Dingen wissen, wie die Tone unter= und mit ein= ander verwant sind, und in welche Tone man ausweichen und seine Inventiones anbringen könne. Es würde abgeschmackt herraus kommen, wenn man Z. E. aus den G. was setzen oder spielen wolte, und man könnte mit seinen Themata oder Invention sich nicht weiter finden, und solche in keinen andere Tone anbringen, und horen [hören ?] laßen, alß immer in G. daher folget, daß man wissen müße, was ein jeder Ton arnoch vor verwante Tone habe, in welche mann ausweichen, und seine vorhabende Invention anbringen könne. Nun ist es zwar freylich wohl andem, und Natürl: daß einer der etwas spielen kann, so von ohngef[ä]hr schon weis, daß, wenn Er Z: E: aus den G. spielet

er auch ins D. aus weichen können, die Bewegung der Melodie wird einen auch schon von selbst ohn vermerckt dahin führen, allein ob ein jeder Methodice wiße, wie nahe das D. dem G: und was der Modus G: mehr vor verwante Tone habe, solches ist allhier eben die Frage. Und

[S.] 143

sothane Verwandschafft aller Tone wollen wir in diesen Capitul zeigen.

§. 2.

Ein Mensch ist den andern immer näher verwand, als einen andern. Mein Bruder ist mir schon näher, als meines Bruders Sohn pp. Eben also ist auch mit diesen Tönen beschaffen. Wir wollen nun die Sache selbst vornehmen, vor erste ist zu wissen, daß ein jeder Ton oder Modus, aus welchem man etwas setzt, oder spielen will, Clausula principalis genennet werde. Clausula principalis wirds um des willen genennet, weil ich darinnen anfangen, und schließen muß, und weil es der Haupt Modus meines vorhaben=den Stücks ist, nach welchem sich die Neben= oder verwante Modi richten müssen; und weil man sich die längste und mehreste Zeit darinnen aufhält, und Moduliret, und weil man, wenn man auch schon in einen neben=modum oder Ton aus gewichen, dennoch immer in den Haupt Modum oder Ton wieder zurück kehret, und darinnen die mehresten Inventiones hören läßt. Z[.] E: wenn man aus den C was setzen will, so ist C also meine Clausula principalis, worinnen ich anfangen, und schließen muß, und worinnen ich mein Thema oder Invention am Anfange, in der Mitte, und bey dem Ende anbringen, und hören laße. Solche Clausula principalis nun hat ihre verwante Tone oder Clausulas cognatas, in welche man aus weichen kann.

§. 3.

Bekant ist es, daß man in Ansehung der Tertien zweyerl: modus habe, neml. die duren modos, und die mollen modos. Die duren modi nennet man auch modos majores, und die mollen modos minores. Weil nun die gantze Scala eines modi von der Veränderung

der Tertie dependiret, folgl: die Scalae der duren modorum gantz anders beschaffen sind, als die Scalae der mollen Modorum, so folget auch von sich selbst, daß die duren modi eine andre verwandschafft der Tone haben, als die mollen modi. Z. E: die Scala von C dur ist c. d. e. f. g. a. h. C moll aber ist. c. d. dis. f. g. as. b. hier siehet ein Jeder, daß die Tertia, Sexta, und Septima modi von einander differiren, wüh [wie ?] solche auch unterstrichen. Eben diese difference nun, macht auch den Unterschied, in denen Ausweichungen.

[S.] 144

Anmerckung

Hierbey ist kürztlich zu erinnern, daß wir hier die Worte: Tonus, modus, und Clausula vor Synonyma oder vor solche Worte nehmen, welche einerl: bedeuten. Dieses ist um des willen nöthig zu sagen, weil man insonderheit unter den Worten Tonus nicht einen Einfachen bloßen Ton, sondern vielmehr eines Tones gantzen modum, ambitum, der den Umkreiß der gantzen octavae deßelben Tones verstehet.

§. 4.

Nun wieder zur Sache. Wir nehmen erstl: die duren modus vor. Es ist schon gesagt, daß ein Jeder Ton woraus man was setzen will, Clausula, oder Tonus, oder Modus principalis genennet werde. Sothane principalis nun hat sowohl ihre Ordentliche, als auch Außerordentl: Ausweichungen der Clausulas cognatas.

Die erste Ordentliche Ausweichung geschiehet in quintam modi, oder in die von der principali abgerechnete quinte, und diese erste Ausweichung wird clausula cognata primaria genent, z: E: wenn wir aus den C. setzen, so geschiehet die erste Ausweichung ins G. und also ist g: clausula cognata primaria. Von C. gleich wie nun principalis dur war, so ist auch allezeit die primaria dur.

§. 5.

Die zweyte Ordentliche Ausweichung geschiehet in Sextam modi, oder in die von der principali abgezählte Sexte, und diese zweyte Ausweichung wird Clausula cognata Secundaria genennet. Z. E. wenn wir aus den C. setzen, so geschiehet diese Ausweichung ins A moll.

§. 6.

[S.] 145

Die dritte Ordentliche Ausweichung geschiehet in Tertiam modi, oder in die von der Clausula principali abgerechnete Tertie, und diese dritte Ausweichung [heißt] Clausula cognatum tertiarum Z: E[:] wenn man aus den C. setzet, so geschiehet diese dritte Ausweichung ins E moll.

Und dieses wären die drey Ordentl: Ausweichungen, Nun wollen wir auch die Außerordentl: betrachten.

§. 7.

Die erste Außerordentliche Ausweichung geschiehet in quarta modi, und wird clausula peregrina prima genennt. Z. E. wenn wir aus den C setzen, so geschiehet diese erste außerordentl: Ausweichung ins F dur.

Anmerckung

Zwar der jetzige neuere gout und Gebrauch scheint hie= rinnen einige Änderung gemacht zu haben, indem die Neuesten Componisten fast offerer in clausulam peregrinam primam, als in die clausulam cognatam tertiarum aus zu weichen pflegen, es hat solches auch seinen guten Grund, wie wir weiter unten zeigen wollen.

§. 8.

Die zweyte Außerordentliche Ausweichung geschiehet in secun= dam modi, und wird clausula peregrina secunda genen= net. Z. E. wenn mann aus den C setzet, so geschiehet die= se zweyte Außerordentliche Ausweichung ins D. moll. dieses ist die entfernteste Ausweichung, weil mann allezeit so lange man darinnen moduliret, den Haupt Ton, woraus man eigentlich setzet, in ein

semitonium verwandelt und verändern muß, alß
 Z: E[:] wenn C dur Haupt Ton oder die principalis ist,
 und man weicht ins D aus, so muß man das C ins
 cis verwandeln.

Anmerckung. 1.

[S.] 146

Alles das, was wir bisher gesaget, und gezeiget, findet man
 einer maßen noch wohl in guten Büchern Z: E. in
 Mathesons Schriften, bey Heinichen, und Dav: Kelnern hat
 auch zieml: davon geschrieben. Allein was wir nun sagen,
 und erweisen werden, wird man in bisher edirten Schriften
 umsonst suchen. Wir haben §. 4 gesagt: daß die Quinta mo=
 di die erste und nächste Ausweichung, oder clausula cognata
 primaria sey. Nun fragt sichs: Was der Grund oder die
 raison sey, daß eben die Quinta modi die erste und aller=
 nächste Ausweichung sey, und warum etwan quinta
 modi der principali näher sey als die Sexta oder Ter=
 tia modi. Hierauff dienet zur Antwort: der Grund
 von den Naher Recht (daß ich so rede) oder warum eine
 Ausweichung immer näher ist als die andre, ist dieser:
**Je weniger die Scala des Haupt Modi durch zufällige
 Semitonia verändert werden muß; und je natürl:
 die zufälligen Semitonia der Haupt Scalae sind, je
 näher sind diejenigen Clausulae cognatae der Clau=
 sulae principalis verwant, welche solche Semitonia
 nöthig haben, und um darin zu moduliren er=
 fodert werden.** Dieses will ich durch ein Exempel deutlich
 machen, wenn ich aus den C setze, so bestehet meine Scala aus
 diese sieben Tönen. c. d. e. f. g. a. h. Die zufälligen Semito=
 nia aber sind fis. gis. dis. b. cis. Unter denen sieben Tönen der
 Haupt Scalae ist aber immer einer considerabler als der andre.
 Der vornehmste ist der Haupt Ton. c. den Er ist das Fundament des
 harmonischen Griffes, woraus man jetzo setzet. ferner folget
 der Ton. g. den Er ist die quinta zum Haupt Ton, ferner folget die
 tertia modi das e. den es gehöret auch zum Accord von c. endlich
 folget die 6ta modi das a denn es ist auch eine Consonanz gegen
 c. Hiernächst ist das Semitonium antecedens nehml: das h.

ohne welches ich nicht ins C einschließen, noch daraus spielen kann,
 den sobald ich das h ins b verwandeln wolte, könnte ich schon nicht
 mehr in c. sondern in f. spielen. Die noch übrige Töne, f. und D:
 gehören zur Ergänzung der Scalae. Wenn ich nun aus den C setze,
 und ins G aus weichen will, so muß ich ia [ja ?] mein f in ein zufälliges
 Semitonium nehml: ins fis verwandeln, sonst könnte ich ja nicht ins
 g. einschließen. Weil ich nun keinen considerablen Haupt
 Ton aus der Scala verändern muß, so ist hierraus klar, daß G zu
 C. die erste und nächste Ausweichung sey. Hergegen wenn ich aus
 den c. setze, und will ins A. alß secundariam ausweichen, so muß
 ich schon einen wesentlichen Ton der Scalae neml: die quintam
 modi. g. ins gis verwandeln und das g so lange vermeiden, als ich in
 a modulire, und hierraus ist klar, daß diese Ausweichung in secun=
 dariam nicht so nahe alß die vorige clausula primaria: ferner
 wenn ich ins E als tertiarium aus weichen will, so muß ich gar
 zwey Töne meiner Scalae neml: das f: ins fis und das D: ins dis
 verwandeln, und hierraus ist sogleich klar, daß diese clau=
 sula Tertiaria noch um einen grad entfernter sey, als die
 vorhergehenden beyden. Und dieses ist die deduction der Ordentl:
 Ausweichungen. Nun auch die Außerordentl:
 Wenn ich aus den C ins F alß Clausulam peregrinam pri=

[S.] 147

mam ausweichen will, so muß ich mein Semitonium antecedens, nehml: mein h ins b verwandeln, weil nun das Semitonium antecedens eines von denen wesentlichen Anzeichen eines modi, und also in gantzen modo von großer Krafft ist, so siehet hierraus ein jeder, daß diese Ausweichung zwar Außerordentl: aber dennoch noch näher ist als die folgende. Denn will ich endl: ins D als clausulam peregrinam secundariam ausweichen, so muß ich gar meinen Tonum principalem nehml: das C. ins Cis verwandeln, auch solange ich in D. modulire das c vermeide und hierraus siehet ein jeder, daß diese clausula peregrina secunda die aller entlegenste Ausweichung sey. Dieses ist nun in einen Exempel

die deduction aller duren modorum. Denn was hier in einen Exempel an den modo C dur gewiesen, eben daselbe gilt von allen andern elf duren modus.

[S.] 148

Anmerckung 2.

Wir haben oben §. 7. der Anmerckung gesagt, daß die Neuesten Componisten fast mehr und lieber in Clausulam peregrinam, als in Clausulam cognatam tertiam auszuweichen pflegen. Wir haben auch eben daselbst gesagt, daß es seinen Grund habe, und solches wollen wir mit wenigen zeigen. Wenn einer in clausulam cognatam tertiam ausweichen will, so muß man zwey Tone von der Scala verändern[,] Z: E: wenn wir aus den C setzen, und wollen ins E ausweichen, müssen wir erstl: d ins dis und dann f ins fis verwandeln; hingegen wenn wir in clausulam peregrinam primam ausweichen, dürfen wir nur einen Ton von der Scala ändern[,] Z: E: wenn wir aus dem C ins F ausweichen, dürfen wir nur das Semitonium antecedens, nehml: das h ins b verwandeln, und dieses scheineth der Grund zu seyn, warum die meisten Componisten lieber in peregrinam primam als in cognatam tertiam auszuweichen pflegen.

Anmerckung 3.

Weil wir hier, und vorher auch schon etl: mahl das Semitonium antecedens erwähnt, so wollen wir uns auch kürztl: erklären, was wir da durch verstehen. Wir nennen oben Semitonium antecedens allezeit denjenigen Ton oder Clavem, der vor einen jeden Ton woraus wir setzen oder spielen unmittelbar vorher gehet, und wodurch der Eintritt in den Haupt Ton geschieht. Z: E: wenn wir aus den G: setzen, so gehet vor dem G: unmittelbar fis vorher, und durchs fis geschieht auch der Eintritt ins g: daher heist nun das fis Semitonium antecedens wenn wir aus den g: setzen. Oder wenn wir aus den B: setzen oder spielen, so gehet vor den B das A vorher, durchs a. geschieht auch die cadance oder der Eintritt ins

B, folgl: ist A das Semitonium antecedens wenn man aus den B setzet oder spielet. Zu A ist gis. Zu H ist as, zu C. ist h, zu D ist cis, zu E ist dis[,] zu F ist e. Zu g. ist fis[,] zu cis ist c. oder vielmehr #h. Zu Dis ist D. Zu Fis ist f oder beßer #e. Zu gis ist g. Zu B ist a das Semitonium antecedens.

[S.] 149

Anmerckung 4.

Es fragt sich nun, warum ist die clausula cognata primaria allezeit dur? Warum ist die clausula cognata secundaria allezeit moll? Warum ist Clausula cognata tertiaria allezeit moll? item Warum ist Clausula peregrina prima allezeit dur? Warum Clausula peregrina secunda aber allezeit moll? Antwort! die raison ist diese: **Weil die Scala oder der Ambitus der duren modorum es so es so [!] erfordern, und mit sich bringen.** Z: E: die Scala von C dur ist: c. d. e. f. g. a. h. gehen wir nun in clausulam cognatam primariam, ins G so steckt tertia major zum g: nehml: das h in der Scala: folgl. ist cognata primaria allezeit dur. gehen wir in secundariam, ins A: so steckt tertia minor nehml: das C in der Scala, folglich ist cognata secundaria allezeit moll: Gehen wir in die Clausulam cognatam tertiariam ins E, so stecket tertie minor zum e nehml: das g in der Scala, folgl. ist cognata tertiaria allezeit moll. Weichen wir in die Clausulas peregrinas aus, so weiset sich gar leicht aus der Beschaffenheit, der Scalae, ob sie moll, oder Dur sind. Z: E: wenn wir aus den C. spielen, und in clausulam peregrinam primam nehml: ins f ausweichen, so steckt tertia major zu f nehml: das a in der Scala von C folgl. ist clausula peregrina prima allezeit dur.

Nun wollen wir eine Tabelle aller Zwölf duren modorum ihrer Ausweichungen beyfügen.

Tabelle der Ausweichungen aller
Duren Tone oder modorum.

[S.] 150

	Ordentliche Ausweichungen				Außerordentliche Ausweichungen	
		Quinta modi	Sextamodi	Tertia modi	Quarta modi	Secunda modi
	Clausula principalis vel finalis	Clausula cognata primaria	Clausula cognata secundaria	Clausula cognata tertiaria	Clausula peregrina prima	Clausula peregrina secundaria
1.	C. \natural .	G. \natural .	A. \flat .	E. \flat .	F. \natural .	D. \flat .
2.	Cis.	Gis.	B.	F.	Fis.	Dis.
3.	D.	A.	H.	Fis.	g.	E.
4.	Dis.	B.	C.	G.	Gis.	F.
5.	E.	H.	Cis.	Gis.	A.	Fis.
6.	F.	C.	D.	A.	B.	G.
7.	Fis.	Cis.	Dis.	B.	H.	Gis.
8.	G.	D.	E.	H.	C.	A.
9.	Gis.	Dis.	F.	C.	Cis.	B.
10.	A.	E.	Fis.	Cis.	D.	H.
11.	B.	F.	G.	D.	Dis.	C.
12.	H.	Fis.	Gis.	Dis.	E.	Cis.

§. 9.

Nunmehr wollen wir die mollen modos auch vornehmen, und derselben Verwandtschaft und Ausweichungen betrachten. Weil die mollen modi eine ganz andre Scalas haben, als die duren modi; so folget, das auch derselben Verwandtschaft anders beschaffen seyn müße, als der duren modorum ihre: vors erste bleibt dieses fest, der Ton woraus ich was setzen will, heißet clausula principalis eben wie bey denen duren modis. Eine Jede Clausula principalis hat auch ebenermaßen drey

Clausulas cognatas (oder drey Ordentliche Ausweichungen) und zwey Clausulas peregrinas, (oder zwey außerordentliche Ausweichungen[]).

[S.] 151

§. 10.

Die erste ordentl: Ausweichung geschieht in quintam modi und wird Clausula cognata primaria genennet.

Z: E: wenn wir aus den A. moll setzen, so geschieht die erste Ausweichung ins E. moll. Die Ursache warum man nicht ins E dur, sondern ins E moll ausweicht, ist: weil die Scala von A moll eigentl: und an sich selbst kein gis sondern g bey sich führet, ob man gleich so lange man in principali moduliret das gis und nicht g brauchen muß, so bald man aber in eine Clausulam cognatam ausweicht, so bald verläßet man das gis und nimt das g. davor. Die Scala vom A moll ist diese: a .h. .c. d. e. f. g. a. Die mollen modi haben

in Betrachtung des Semitonii antecedentis eine gar eigene Beschaffenheit, wie man sogleich aus dieser Scala sehen kann. In dieser Scala von A moll liegt kein gis. so lange man aber in A moduliret, muß man doch gis, und kein g brauchen, wenn man aber in einen verwanten Ton aus weicht, verläßt man das gis, als das Semitonium antecedens wieder, und brauchet das wesentl: in der Scala liegende g. Und so wie es hier in diesen modo von A moll ist, eben so ist [es] in allen mollen modi. Von dieser Sache werden wir weiter unten ausführlich und deutlich zu handeln Gelegenheit haben.

§. 11.

Die zweyte Ordentliche Ausweichung geschieht in Tertiam modi, und wird Clausula cognata secundaria genent; diese Clausula secundaria

ist allezeit dur. Z. E. wenn wir aus den A moll setzen, so geschieht diese zweyte Ausweichung ins C dur. Die Ursache warum man ins C dur ausweicht ist, weil in der Scala von a moll, das e als Tertia minor zum C lieget.

[S.] 152

§. 12.

Die dritte Ordentliche Ausweichung geschieht in Septimam modi, und wird Clausula cognata tertiaria genennet, sie ist allemahl dur. Z. E. wenn wir aus den A moll setzen, so geschieht diese dritt[e] Ausweichung ins G. dur. Die Ursache warum man ins G. dur ausweicht ist, weil in der Scala von A moll, das h als tertia major zum G, lieget.

§. 13.

Nun folgen die Außerordentlichen Ausweichungen. Die erste Außerordentliche geschieht in Quartam modi, und wird Clausula peregrina prima genennet, und ist allemahl moll: Z. E. wenn wir aus den A moll setzen, so geschieht diese Außerordentl: Ausweichung ins D. moll; die Ursache warum es D moll ist, ist weil in der Scala von A moll, das f als Tertia minor von D lieget.

§. 14.

Die zweyte Außerordentl: Ausweichung geschieht in Sextam modi, und [wird] Clausula peregrina secunda genennet, sie ist allezeit dur. Z. E. wenn wir aus den A moll setzen, so geschieht diese zweyte Außerordentl: Ausweichung

ins F dur. Die Ursache warum es F dur ist, ist weil in der Scala von A moll das a als Tertia major zum f. lieget.

[S.] 153

Anmerckung

Artig ist es, daß dure Ton nur annoch in zwey dure verwante Tone, hingegen drey molle Tone hat, in welche man ausweichen kan. Und ein jeder molle Ton hat nur zwey molle verwante Tone, und dargegen drey dure verwante Tone hat. Setzet man aber aus einen mollen Ton, so hat man nur zwey molle verwante Tone, und hingegen drey dure verwante Tone in welche man ausweichen kann. Hier weist sich gewiß eine ganz sonderbare weise Einrichtung, welche die Natur in diese Stücke geordnet.

net. Mann hat observiret, daß die mollen $\left\{ \begin{array}{l} \text{modi} \\ \text{Tone} \end{array} \right\}$ die

sogenannte Lebens Geister gleichsam zusammen ziehen, und enge einschließen, die duren hingegen erweitern die Lebens Geister, und machen denselben gleichsam Raum und Platz zur vernünftigen Bewegung. Hört man nun Z: E[:] aus einem moll Tone was spielen, so werden die Lebens Geister gleichsam zusammen gepreßet, und gelassen gemacht geschiehet sodann die Ausweichung in einen duren Ton so extendiren sich die Lebens Geister, und werden in die vernünftigsten Bewegung gesetzt, welches dan gewiß ohne Anmuth und affect nicht abgehen kann. Ebnermaßen ist also, wenn man aus einen duren modo [??] höret, sowerden unsre Lebens Geister extendiret, und in die angenehmste Bewegung gesetzt, geschiehet aber hierauff eine Ausweichung in einen verwanten mollen

Ton, so wird sothane angenehme Bewegung moderiret, die Lebens Geister werden wieder zur gelaßenheit gereizet, und dieses ist gewiß der aller größten Aufmerksamkeit würdig. Auch hiervon weist sich die der Music so eigene Veränderung, wovon wir in vorigen Capituln oft mahls geredet.

[S.] 154

Wir wollen die sämtl: Ausweichungen oder Clausulas cognatas aller mollen modorum in folgende Tabelle vorstellen.

[die Tabelle fehlt in der Handschrift]

Nachdem wir nun diese materie de Clausulis cognatis Theoretice betrachtet haben, so wird die practische Anwendung um so viel leichter seyn. Wenn ich mir nun vorgenommen aus einen gewissen Ton zu setzen, so würde es abgeschmackt seyn, wenn ich mein vorhabendes Thema oder Invention immer weg in einen

[S.] 155

und eben denselben Ton wolte hören laßen, ich sage es würde abgeschmackt herraus kommen, und wenn ich auch die schönste Invention von der Welt hätte. Z. E: wenn ich aus den C. setzen wolte, und hätte noch so schöne Invention, so würde es doch den Gehör bald verdrüßlich werden, wenn ich immer in eines weg in C bliebe, und mich nicht weiter finden, und in einige verwante Tone ausweichen könnte, es würde hier mit Recht heißen: ridetur qui chorda oberrat eadem. Vielmehr erfodert die der Music so eigene Veränderung, daß man seine Invention auch in andern verwante Tone übertrage, und darinnen mutatis mutandis anbringen und hören laße. Nun fragt sichs hier, bey welcher Ordnunge man in Anbringung der verwanten Tone zu folgen habe? und ob man eben so genau an die in denen beygefügteten Tabellen gezeigte Folge gebunden sey, also daß man erst in primariam, dann in secundariam, ferner in tertiarium, und endlich in die peregrinas ausweichen müße? Hierauff dienet nun zur Antwort, daß es in eines jeden Belieben stehe, bald in diese, bald in jene Clausulam cognatam auszuweichen, so wie es

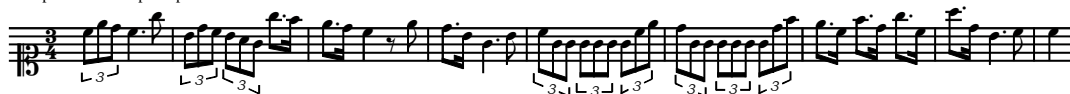
der gute Zusammenhang, und die natürl: Einrichtung der Melodie mit sich bringt. Jedoch wollen wir einige unmaßgebliche regeln hiervon geben. Wenn man ein Natürl: Verfahren will, so ist freylich am besten, wenn man zu erst in die quintam modi, als Clausulam cognatam primariam ausweiche, und sein Thema oder Invention darinne hören laßen. Darauf kan man in die übrigen Clausulas cognatas gehen. Die zweyte und wichtigste regel hierauff ist diese: Daß man fein offft in Clausulam Principalem zurück kehre, man mag in verwanten Ton gewesen seyn, in welchen mann will, denn durch das offte zurückgehen in principalem behält man so wohl bey sich selbst, alß bey den Zuhörern die erste impression von den Haupt modo. Im übrigen will ich hier ein gewißes Schema anführen, nach welchen man ohngefehr eine Melodie könnte einrichten. (⊙) bedeute principalem, (i) primariam, (2.) Secundariam, (3.) Tertiarium (ii) peregrinam primam (iii) peregrinam Secundam der aber bedeutet die modulation in einer Jeden Clausul. Die Ordnung wäre als etwa diese.
 ⊙ – i – ⊙ – 2 – ⊙ – i – 3 – i – ⊙ – ii – iii – 2. ⊙ – – –.
 Wollen wir dieses Schema in ein Exempel haben, so mag Z. E: C dur principalis, und die Ordnung also.
 C. - G - C - A - C - G - E - G - C - F - D - A - C. -
 Hier wird man finden, daß wir 5 mahl principalem, 3 mahl primariam[,] 2 mahl Secundariam[,] 1 mahl Tertiarium, und 1 mahl beyde peregrinas gebraucht. Zum Beschluß will ich eine kurtze Melodie nehmen, und solche nach der hier angezeigten Ordnunge einrichten, so wird ein jeder meine Meinunge desto leichter faßen. Die Melodie mag diese seyn:

[S.] 156

1^{te} Regel.2^{te} Regel.

[S.] 157

Haupt=Melodie in principali



Primaria



Secundaria



Tertiaria



Peregrina prima



Peregrina Secunda



Hier ist diese aus 8 Tacten bestehende Melodie in alle Clausulas cognatas zum Muster gesetzt, wolte man nun daraus eine Melodie machen, so muß man den Zusammenhang suchen, man muß sich bemühen die Clausulas cognatas fein mit einander zu connectieren, und zwar also, daß das Gehör so zu sagen unvermerckt in den modum geführet werde, in welchen man die Melodie wieder anbringen will. Z. E nachden man die ersten 8 Tacte in principali abgespielet, mus man suchen mit guter Arth in primariam, ins g ein zutreten, und als dann bringet man darinnen seine Melodie wieder an. Darauf gehet man entweder in einen andern verwanten Ton, oder man gehet wieder zurück in principale, und alles dieses muß ungezwungen, und fein natürl: geschehen. Ich will nun mehr zur probe diese melodie in connexion bringen, und durch alle Clausulas cognatas durchführen, und zwar nach Anleitung des kurtz vorher gegebenen Schematis: Die Haupt Melodie werde ich Schwartz, was aber in der Connexion und Erweiterung willen eingeschoben worden, roth unter zeichnen.

[die Handschrift enthält keine Einträge mit roter Tinte]

Spirituoso

The musical score is written for a piano and a bass line in 3/4 time. The tempo is marked 'Spirituoso'. The score consists of eight systems of two staves each. The piano part is characterized by frequent triplets and trills. The bass line provides harmonic support with various fingerings and ornaments. Performance instructions are placed throughout the score:

- Eintritt in prima:** Located in the second system, bass line.
- Cadance in prima:** Located in the second system, piano line.
- zurücktritt in principa:** Located in the fourth system, bass line.
- cadance in prin:** Located in the fourth system, piano line.
- Eintritt in Secun:** Located in the fifth system, bass line.
- cadance in Secun:** Located in the fifth system, piano line.

The score includes numerous musical notations such as triplets, trills, and specific fingerings (e.g., 6, 7, 4, 2, 3, 5) for both hands.

[S.] 159

First system of musical notation, featuring a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a simple accompaniment. Trills are marked above several notes.

Second system of musical notation, including the instruction "Eintritt in tertiar:" in the bass staff. It continues with eighth-note patterns and trills.

Third system of musical notation, including the instruction "Cadance in tertia." in the bass staff. The notation continues with eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation, including the instruction "Zurücktritt in principal:" in the bass staff. It features eighth-note patterns and trills.

Fifth system of musical notation, including the instruction "cadance in prima:" in the bass staff. The notation continues with eighth-note patterns.

Sixth system of musical notation, including the instruction "Eintritt in peregrin. prim." in the bass staff. It features eighth-note patterns and trills.

Seventh system of musical notation, including the instruction "Cadance in peregr. prim." in the bass staff. The notation continues with eighth-note patterns.

Eighth system of musical notation, concluding the piece with eighth-note patterns and trills.

[S.] 160

Eintritt in pereg: secund: cadance in pereg. 2.

Anmerckung!

[S.] 161

Bey dieser Melodie ist noch etwas zu erinnern. 1) Wie man darin etwas gezwungenes finden, wann man es durch spielt; solches komt vornehmlich daher, weil ich in alle verwanten Tone habe gehen wollen und damit es doch nicht alzu lange werden möge habe [ich] dann und wann die Connexion oder den guten Zusammenhang ziemlich kurz suchen müß[en,]

und dieses ist die Haupt Ursache des Gezwun= genen. ich sage es hiermit selbst voraus, damit man mir nicht so viel thun, und glauben möge, alle meine Melodien geriethen so, denn ich w[erde] bald zeigen, daß ich etwas anders und freyer schrei= ben, und die Melodie einrichten könne. Hieraus aber fließet der Lehrsatz: Daß es eben nicht nöthig in alle Clausulas cognatas zu gehen, sondern man wehlet sich nur einige davon; und zwar so, wie es der gute, Natürliche Zusammenhang, und eine ungezwungene, freye Einrichtung der Melodie mit sich bringt; Es müste den seyn, dass man ein rechtes sehr langes Stück setzen, oder spielen wollte. Es fließet auch ferner hieraus der Lehrsatz: Das es eben so wenig nöthig, allezeit sey die gantze Invention von Anfange bis zum Ende in ein oder der andern Clausula cognata durchzuführen, sondern man kan hier und da abbrechen, und nur ein oder den andern Tact davon hören laßen, und weiter gehen. An gegenwärtigen Exempel hat man nur die Sache von welcher im Capitul ge= handelt worden, deutlich zeigen wollen, wie

und nach welcher Arth man zu verfahren habe; sonst aber kan man freylich etwas ungezwungener verfahren, und diese, wie auch alle andre Inventiones in eine etwas freyere connexion bringen, ich hätte solches auch alhier exempli loco wohl selbst gethan, iedoch ich habe erstlich den Raum ersparen, und ins besondere einen Jeden fleißigen componisten Gelegenheit laßen wollen, seine Kräfte nunmehr selbst zu prüffen, und Hand anzulegen, damit indeßen meine Leser einige proben haben, auch ein jeder sehen möge, daß ich sonst eben so gezwungenes nicht schreibe, so will Sie hiermit auf meine sonsten gesetzten Sachen ins besondere auf meine Violin Solo, und zwar vor allen andern auf mein letzteres opus von 1740 verweisen, als worin ich hauptsächlich auf einwohl aneinanderhängende Melodie meine Absicht gerichtet habe. Zum Beschluß dieses Capituls will ich eine kleine Erinnerung geben, daß wenn man die volckommensten Muster wohl aus gearbeiteter Melodien haben will, vor allen andern die so genannten Solo an meisten zu recommendiren sind, den weil in einen Solo nicht sowohl die Harmonie als vielmehr die Melodie herrschet, so siehet ein rechter Componist bey deren Verfertigung vornehmlich: darauff, eine volkommene Melodie in selbigen anzubringen, ja ich kan selbst nicht läugnen, daß mir in meinen gantzen Leben die Solo den grösten Nutzen geschafft, und ich durch ohnabläßiges durchspielen, und ab perlustriren vieler Solo keinen geringen Vortheil in Melodius empfunden habe, vorandern sind hierbey die Telemanschen Solo, besonders deßen beyde opera der sogenannten Sonates Methodiches, ingleichen die Solo von Mr: Quantz wie auch die von Mr: [?]es mit besondern Nutzen zu gebrauchen.

[S.] 162

Cap. 6

[S.] 181

*De
Clausulis finalis
oder
Von denen Schluß Clausuln oder
Cadencen.*

§. 1.

In diesen Capitel werden wir zeigen, auf was für Arth, und wie vielerley Weise man in einen Ton einschließen, oder die Cadence formiren, müße. Mann wird hierbey denken; das sind ja sehr bekante Sachen, das weis ja wohl der geringste Musicus, wie Er in einen Ton einschließen soll. Es ist wahr, die Sache ist wohl denen kleinsten Musicis so so la la bekant, wir zweiffeln aber, ob auch schon die Mittelmäßigen Ja wohl verschiedenen Größern

Musici diese so bekante Sache mit solcher Einsicht werden betrachten, und verstehen, als wir gesonnen sind Sie hier abzuhandeln. Es ist ein großer Unterschied practice so was machen und Theoretice von allen zureichenden Grund anzugeben. Mann wird ferner einwenden: Die Schluß Clausuln gehören ja ans Ende eines Stückes und par consequence müste auch am Ende des Tractats davon erstlich gehandelt werden. Hierauff antworte ich wieder: Die Schluß Clausuln können nicht allein am Ende eines Stückes, sondern auch in Anfange, und in der Mitte und allerwegen vor. Denn Z. E. so bald ich nur den Anfang meines Stückes gemacht habe, ist es recht wohl gethan, wenn ich so gleich eine Schluß cadence anfänge, und meinen Haupt Ton oder meine Clausulam principalem, woraus ich das Stück setzen will, den Zuhörer gleichsam recht deutlich inprimire; und ihn dadurch eine recht starcken Eindruck von den Haupt Ton mache; ferner, so bald ich in eine Clausulam cognatam ausweiche, ist nichts nöthigers, als das ich so gleich durch eine Schluß Clausul den Ton worin ich ausweichen will gleichsam naturalisire. Z. E. ich wolte aus den g. dur setzen, was würde natürl: und schöner seyn, als gleich in einen der erstern Tacte ein Schluß=Cadence in den Haupt modum anzubringen, den hierdurch bekömt der Zuhörer eine unüberwindl: impression von der Clausula principali oder den Haupt Ton; weiche ich als den ins D, als Clausulam cognatam primariam aus, was ist nöthiger als dieses D durch eine Schluß Clausul

[S.] 182

sogleich zu naturalisiren, und den Zuhörer gleichsam zu praepariren, daß Er nun einige Tacte oder Zeilen aus den ersten verwanten Ton hören werde. Ginge ich dan weiter in andre verwante modos, so würde vor allen Dingen nöthig seyn, dieselbe

[S.] 183

so gleich durch eine Schluß Clausul Natürl: zumachen und so zu reden, dem Zuhörer dadurch zu verstehen zu geben daß man nun in andern clausulis cognatis etwas mo[=] duliren wolle; und kurtz! wenn ich den endl: nach langen oder kurtzen herrumschweiffen zurück in clausulam principalem oder in einen Haupt Ton oder modum kehre, wie könnte ich schöner, nachdrücklicher, und deutlicher verfahren, alß wenn ich also bald eine Schluß Clausul in clausulam principalem anbrächte. Aus dieser kurtzen deduction erhellet klar, daß die Schluß Clausuln hinten, vorn, in der Mitte, am Ende, und am Anfange sind, und hierraus ist ferner deren Nothwendigkeit, und genaue Känntniß offenbahr und klar.

§. 2.

Wenn wir nun die Sache selbst vornehmen, und ordentlich verfahren wollen, so müßen wir eine Abtheilung machen. nemlich eine jede Schluß Clausul muß auf zwey Seyten betrachtet werden, 1) erst in Ansehung des Basses oder der Grund Stimme 2) in Ansehung der Ober=Stimmen. Diese Eintheilung ist zur genauen Einfalt nöthig, wie sich in der folgenden Ausführung bald zeigen wird.

§. 3.

Betrachtet man nun eine Schluß Clausul abseiten des Basses oder der Grund Stimme so ist dieses zu wissen. **Alle Schluß Clausuln geschehen in Bass oder in der Grund Stimme per Quin[=]**

tam modi Z: E: Wenn man ins C. cadenciren will, so geschiehet der Schluß durchs G. alß die quinte von C. oder ich will ins D cadenciren, so geschiehet die cadence durchs A. alß die quinte von D. und so f.

[S.] 184

§. 4.

Betrachtet man eine Schluß Clausul auf Seiten der Oberstimme, so ist zu wissen: **Alle Schluß Clausuln geschehen in der Oberstimme, per Semitonium antecedens**, oder: durch den, vor denjenigen Ton worin man schließen unmittelbahr vorhergehenden halben Ton. Z: E. man will ins G schließen, so liegt vor den g das fis, und durch dieses fis geschiehet der Schluß in der Oberstimme. Oder man will ins D schließen, so liegt vor den D. das cis, und durch dieses Semitonium antecedens, durch cis nehml: geschiehet der Schluß in der Oberstimme. oder um noch ein Exempel zu geben, ich will ins B. schließen, so ist A das Semitonium antecedens zum B. und durch dieses A geschiehet die Cadence ins B.

Besondere Anmerckung das Semitonium
antecedens betreffend.

Ich finde die Materie von den Semitonio Antecedente vor so beträchtl: und curieus, daß ich mit den grösten Vergnügen, die hier aufstoßende Gelegenheit ergreiffe, etwas davon zu sagen; der Terminus Semitonium antecedens, ist von mir noch zur Zeit einzig und allein angenommen, und erfunden, den man wird in keinen Autor was davon finden. Ich habe befunden, daß durch diese Sache sich sehr viel materien in der Music erleichtern laßen, und das sich viele vortreffliche regeln dadurch erklären und deutlich machen laßen. Ich nenne aber Semitonium antecedens allemahl denjenigen Ton oder Clavem, welcher,


unmittelbahr vor den Ton, woraus ich setzen oder spielen will, vorher gehet. Es ist also das Semitonium Antecedens wenn ich aus den C. spiele h. Wenn ich aus den B spiele A. mein Semitonium antecedens, u. s. f. damit dieses deutlich werde, will ich alle Semitonia antecedentia durchs gantze Clavier hier in folgende Tabelle setzen.

[S.] 185


zu	C.	ist	h.	} das Semitonium antecedens
	D.	-	cis	
	Dis	-	d.	
	E.	-	dis	
	F	ist	E.	
	G	-	Fis	
	Gis	-	g	
	A	-	gis	
	B.	-	A.	
	H.	-	as.	
	Cis	ist	hes, oder c. ^(^o)	
	Fis	ist	es oder f. ^(^A)	

Ich habe hier also vor nöthig angesehen, das Semitonium Antecedens zu allen Tönen anzuzeigen, damit aller Mißverstand gehoben werde, weil mir nicht unbekant, daß einige Unwissenden die fünf Tone cis, dis, fis, gis, b. nur Semitonia obgleich quam mate, zu nennen pflegen, denn wann ich Z: E. aus den Cis spiele, so ist cis kein Semitonium, sondern mein Haupt Ton, und hes oder c. ist mein Semitonium, wenn ich aber aus den D. spiele, so ist cis mein Semitonium. Die Einsicht und Känntniß dieser Sache, ist über alle maßen vorthailhafft.

^(^o) ich nenne hier das Semit: antec: zu cis lieber hes als c.

weil ein # vor h stehet, also 


^(^A) ich nenne hier das Semit: antec: zu fis lieber und beßer

es, als f, weil ein # vor e stehet, also 

Das Semitonium antecedens giebt in sehr vielen Sachen den Grund oder die raison ab, warum sie so, und nicht anders ist; **Das Semitonium antecedens machet sehr viele schwere Sachen und regeln leicht, und begreiflich; das Semitonium antecedens, setzt uns in standt, viele allgemeine Regeln, wieder welche keine exceptiones zumachen sind, abzufaßen.** Daher werden wir nun in der gantzen Folge dieses tractats allezeit darauff reflectiren, und die materien die davon dependiren, dadurch erleichtern können. Nunmehr können wir auch, von verschiedenen Sachen, welche in vorhergehenden Capiteln vorkommen, den Grund anzeigen, welches wir daselbst, und damahls musten aus gesetzet seyn laßen. Wir haben Z. E. Cap. 5. §. 18. sehr weitläufftig gezeiget, daß die mollen Scalae in aufsteigen, ihre natürl: Septimam modi minorem, in majorem verwandeln, wir haben solches auch mit exempeln erkläret, wir haben aber den Grund, und die raison solcher Veränderung nicht können anzeigen, weil die materie de Semitonio antecedente noch nicht erkläret war. Nunmehr aber können wir solches thun. Der Grund daß die mollen Scalae per Septimam majorem modi aufsteigen, ist dieser:

[S.] 186

7) Mann kann niemahls in einen Haupt Ton eintreten, man muß erst das Semitonium antecedens, als das einzige Kennzeichen des Tones hören laßen.

Wann man nun so aufsteigen wolte, 

so träte man ja durchs g. ins a, welches nicht angehet, sondern der hier gebrauchte Haupt Ton, in welchen die octav durch aufsteigen; hat zu seinen Kennzeichen, und Semitonio antecedente das gis, und daher muß ich auch durchs gis ins a treten, auf

diese Arth  . Und hierraus ist die Uhr=

[S.] 187

sache, und der Grund klar, und deutlich, warum in denen mollen modis die Septima major modis in aufsteigen gebrauchet, und gehöret werden muß. Es fragt sich aber hierbey noch, warum den aber die Sexta major modi in aufsteigen genommen werden muß? Die Uhrsache ist diese: Wenn ich so aufsteigen wolte, a. h. c¹. d¹. e¹. f¹. gis¹. a¹. so würde die fortschreitunge aus den f. ins gis welche mit einen _ bemerckt habe, ein ungeschicktes Intervallum hervorbringen, daher nöthiget, so zu reden, die Septima major modi

auch die Sextam, daß sie sich in majorem verwan=dele, und das ungeschickte intervallum vermeide. Die Sexte major modi ist also nur relative, die Septima major modi aber proprie nöthig. Ich habe ferner Cap. 5. §. 20. N. 5. gesagt. Die zweyte Chorda naturalis, oder die Septima modi könne niemahls einen ordinarium Accord, sondern müße allezeit eine 6 oder $\frac{6}{5}$ über sich haben, daselbst habe ich den Grund hiervon nicht können angeben, nun aber soll es geschehen, Der Grund steckt in dieser Regel.

β) Das Semitonium antecedens leidet niemahls einen ordinären Accord über sich, sondern es muß allemahl eine 6 oder $\frac{6}{5}$ haben.

Hierraus nun ist deutlich und klar, warum die Septima modi keinen Accord, sondern eine 6 oder $\frac{6}{5}$ über sich hat, denn Septima modi ist allemahl das Semitonium antecedens. Z. E. ich spiele aus den D. Dur, so ist cis mein Semitonium antecedens, oder meine Septima modi, nun ist ja wohl den geringsten

Anfänger in Gen. Bass aus den Gehör so viel bekant, daß dieses cis kein ord: Accord, sondern eine 6 oder $\frac{6}{5}$ leidet.

[S.] 188

Ferner! ich habe in eben angezogenen Cap: 5. §. 21. gezeiget, daß die Haupt Tone einer Scalae könnten durch ein # erhöht werden, und das solche durch ein # erhöhte Tone nothwendig eine 6 oder $\frac{6}{5}$ über sich haben müsten. Daselbst habe ich die Sache zwar, die raison aber nicht sagen können; nunmehr aber, da wir wissen, was Semitonium antecedens ist, kann man die raison auch geben. Der Grund ist dieser:

γ) Ein jedes Semitonium antecedens welches in seinen darüber liegenden Haupt=Ton eintritt, leidet keinen andern Griff als eine 6. oder $\frac{6}{5}$ über sich.

Z: E.



Hier siehet und höret ein jeder, daß die Noten bey (a) (b) (c.) (d) (e) durchaus keinen Accord, sondern eine 6 über sich haben wollen, Warum? Es ist eine Jede derselben anzusehen,

alß das Semitonium antecedens zur nächst folgen=
den Haupt Note. Denn bey a) ist cis das Semitonium
antecedens zum drüberliegenden Ton D. Bey b.) ist fis
das Semit: antec: zum folgenden g. Bey c) ist das [h] Semit:
antec: zum folgenden c. Bey d.) ist dis das Semit:
antec: zum folgenden e. Bey e) ist gis das Semit:
antec: zum drauffolgenden a.

Weiter habe ich in angezeigten 21 §. in den Exempel
sub signo (☉) gesagt, der über der Note B. angebrachte
Accord habe etwas gezwungenes, ich habe dabey versprochen
die Ursache des gezwungenen, weiter unten zu=
geben. Dieses soll nun jetzo geschehen, die Sache
ist diese:

[S.] 189

Das Exempel daselbst ist aus den C. dur, wenn ich aus den
C. setze, ist h mein Semitonium antecedens: Weil sich
nun das in der Scala von C liegende Semit: antec:
h. hat müßen durch ein vorgesetztes \flat . ins B Er=
niedrigen laßen, so steckt schon hier in Bass
was gezwungenes. Denn der Natürl: Gang
incliniret allemahl zum h und nicht zum b, wenn
man aus den C setztet. Was nun wieder die Na=
tur einer Sache ist, das ist gezwungen. Das war eins.
Zweytens so ist doch in der That dieses B im Exem=
pel nicht anders anzusehen, alß die erniedrigte
Septima minor modi, wir wissen aber, daß die
Septima modi nichts anders ist als das Semitonium
antecedens, nur daß dieses Semit: antecedens
hier erniedrigt worden; da nun nach den Grund
Satz sub. lit: (γ) ein jedes Semitonium antece=
nicht einen ord: Accord, sondern eine 6 über sich
leidet, gleichwohl aber der ord: Accord um des durch
ein vorgesetztes \flat willen genommen worden, so sie=
het man daraus die Ursache des gezwungenen
klar und deutl:

Ferner habe ich in 22 §. daselbst sub. No. 2 gezeiget,
das die Chorda Dominans allezeit Tertiam majorem
habe müße, Ingleichen habe ich No. 6 gesagt, die
Secunda modi, habe allezeit 6tam majorem über
sich. Hier will ich nun davon die raison anzeigen, und
solche ist diese.

**(δ) Das Semitonium antecedens will sich über=
all, wo nur Gelegenheit darzu vorfällt, hören
laßen.**

[S.] 190

Ich habe schon gesaget, daß das Semitonium antecedens
das wahre, und eigentliche Kennzeichen eines modi sey,
und daß sich an nichts beßer erkennen laße, aus welchen
Ton ich spiele, als an den Semit: antec: wenn ich nun
aus den A. moll Z. E. setzte, so ist gis mein Semitonium
Antecedens, und daher will sich das gis so gleich hören
laßen, so bald ich im Bass den Ton E ergreiffe, ob
gleich in der Scala von A moll kein gis vor=
gezeichnet. Und eben deswegen, weils forn in Systeme=
mate nicht vorgezeichnet stehet, muß das gis allemahl
durch ein besonderes # über den E angezeigt,



Eben dieses gis nun ist das Kennzeichen, das ich aus den A spiele, denn an der Scala an sich selbst, kann ich so genau nicht erkennen, obs A. oder C. ist, weil die Scala von A. moll, und C. dur einerl: Vorzeichnung hat. Daß aber Secunda modi auch eine Sextam majorem über sich hat, ist eben aus den Grunde, weil, diese Sexta major eben das Semit: antec: wird, Z: E:



Denn wenn ich hier nicht über den h Sextam majorem, sondern die minorem nehmen wolte, würde ich gleich in den modum von C. dur gerathen, da es aber A. moll seyn soll, so muß das Kennzeichen von A moll sich so gleich, und so bald als sich die Gelegenheit darzu äusert, sich hören laßen. Nunmehr siehet man den Grund warum die quintam modi alle= mahl tertiam majorem, und die Secunda modi alle zeit 6tam majorem über sich hat. Aus diesen

was ich hier von dem Semit: antec: beygebracht, siehet nun ein jeder, was für große Krafft das Semitonium anteced. in der gantzen Music habe, und wie groß die Wichtigkeit dieser materie sey. Und es ist allerdings zu verwundern, daß kein einziger Autor auf dieses materie gerathen, und etwas da= von gesagt hat. Mann siehe die hier beyge= brachten Gründe in denen Büchern, ich bin Bür= ge man findet nichts davon. Nun wieder in die Gleise zu den Schluß Clausuln.

[S.] 191

§. 5.

Wir haben §. 3 et 4 gezeiget, daß die Schluß Clausuln in der Ober=Stimme per Semitonium antecedens, in Bass aber per quintam modi geschehen. Hierbey ist nun überhaupt zu mercken, daß die Schluß Clau= suln in denen duren, und mollen modis überein sind, und daß der Unterschied des modi gar nichts dabey thue. Z: E: ich mag ins c. dur, oder ins c moll schließen, so geschiehet der Schluß im Bass per quin= tam modi durchs g. und in der Ober=Stimme per Semit: ante: durchs h.

§. 6.

Ferner ist zu mercken, man theilet die Schluß= Clausuln ein in Bassirende, Tenorisirende, Altisi= rende, und Discantisirende. Ingleichen theilet man die Schluß=Clausuln ein, in Clausulas finales perfectas, und in Claus: final: imperfectas, die Tenorisirende, Altisirende, und Discantirende

werden sehr oft mit einander verwechselt, es liegt auch hieran nicht viel, es fragt sich nur, wie und wodurch ich dieselbe kennen lernen, und wie ich wissen kan, welches Clausulae finales perfectae, und welches imperfectae sind, und wie ich die Tenorisirende Altisirende, und Dicantisirende von denen Bassirenden zu unterscheiden habe? Antwort! Wer die materie von den Semitonio

Antecedente wohl inne hat, den kann man die Sache bald deutlich machen, wer aber davon nichts weis, dem wirts doch etwas dunckel bleiben. Wir wollen die Sache möglicher maßen deutlich vortragen.

[S.] 192

Wenn das Semitonium antecedens in einer Ober Stimme steckt, Z: E: in Discant, oder in Alt, oder in Tenor, so benennet man die Schluß Clausul von der Jenigen Stimme, in welcher das Semit: antec: steckt: Z: E:



Diese Schluß Clausul ins c. ist Discantisirend, warum? weil das Semitonium antecedens nehml: das h in den Discant lieget. Hingegen,



Diese Schluß Clausul nenne ich Altisirend, warum? weil das Semit: antec: in Alt steckt. Ferner.



Diese Schluß Clausul nenne ich Tenorisirend, weil das Semit: antec: in der Tenor Stimme steckt.

Anmerckung 1.

Was ich jetzo von denen dreyen Schluß Clausuln gesagt, ist meine Meinung, und nicht [mich ?] deucht es hat Grund, denn der Satz, daß man die Schluß Clausuln von der Stimme benenne, in welcher das Semit: antec: steckt,

ist der Natur, und der Sache Gemäß. Andere Auto=
res aber differiren von mir darin, was die Alti=
sirenden, und Tenorisirenden Schluß Clausuln
betrifft, wegen der Discantisirenden sind wir

einig Z: E. D: Kelner als welcher folgendes Schema
pag. 23 in Treul: Unterricht von G: B: gesetzt.

[S.] 193

Wenn ich also meine Melodie so schließe:

so ist das eine Discantisirende Schluß=Clausul

schließe ich aber so:

so wäre das eine

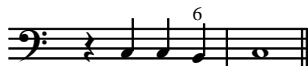
Altisirende Clausul

schließe ich aber so

so wäre das

eine Tenorisirende Schluß Clausul. Mich deucht aber,
daß gegen die Tenorisirende, und Altisirende, noch et=
was einzuwenden wäre, Jedoch ich laße Jeden
seine Meinunge, und meine Leser können,
sich davon erwehlen, was sie vor gut befinden.
In der That liegt auch so viel nicht daran, ob man
sie so oder anders nennet, wenn man nur die
Sache selbst recht weis, und versteht. Alle die=
se Schluß=Clausuln nun, sowohl die drey Ober=
Stimmigen, alß auch die Bassirende, werden
Clausulas finalis perfecte genennet, welches sind
den nun die imperfecte? Antwort.

**Wenn das Semitonium antecedens im
Bass steckt, so nennet man dieselbe
Clausulas finalis imperfectas Z: E:**



[S.] 194

Mann siehet und höret hier so gleich, daß ein Claus:
finalis imperfecta niemahls gantz am Ende des Stückes
könne gebraucht werden, sondern nur dann und
wann in der Mitte.

§. 7.

Nachdem wir nun die Theoretische Beschaffenheit derer
Schluß Clausuln gesehen haben, so wollen wir solche
nun auch in Noten vorstellen, wir haben oben
gesagt, daß alle Schluß Clausuln in der Oberstimme
per Semit. antec. geschehen. Vor diesen Semitonio ante=
cedente können nun verschiedene Signaturen
vorhergehen, welche sich als den ins Semitonium ante=
cedens resolviren, und also die Schluß Clausuln for=
miren, man hat also verschiedene Arthen, der
Schluß Clausuln.

1) Die erste Arth geschieht, wenn man über der quinte
modi den ordinären Accord anbringet. Z: E[:]



2.) Die zweyte Arth der Schluß=Clausuln geschieht,
wenn man über die quintam modi eine 4 anbringt
und solche als den in 3tiam resolviret, diese tertie
ist alß den eben das Semitonium antecedens. Z: E[:]



3) Die dritte Arth der Schluß Claus: geschieht, wenn
man über der quinta modi $\frac{6}{4}$ anbringet,
und solches als den in $\frac{5}{3}$ resolviret, da sich den
eben in dieser 3tie das Semitonium antecedens
hören läßet, Z: E.



4) Die vierthe Arth der Schluß Clausuln geschieht,
wenn man vor den Semitonio antecedente

[S.] 195

über die Quartam modi die $\frac{6}{5}$ anbringet, und diese
 Signatur als den ins Semit: antec: resolviret.
 Z. E.



Dieses sind die Ordinairen Schluß Clausuln, welche
 per quintam modi in Basse geschehen.

§. 8.

Man hat aber auch noch etl: andre Schluß Clausuln,
 welche nicht per quintam modi, sondern auf an=
 dre Arth in Bass geschehen, und welche [wir] extraordinaire
 nennen wollen.

1) Die erste dieser extraordina: Schluß Clausuln
 geschieht, wenn der Bass auf einen Ton stille

7

liegen bleibt, und $\frac{4}{2}$ über sich bekommt[.] Diese

diese [!] 7ma ist als den das Semit: antec: und wird
 die gantze Signatur eine Stufe aufwärts
 in den ordinairen Accord resolviret. Z: E.



2) Die andre Arth dieser Schluß Clausuln ist in
 Bass per quartam modi, und zwar das die=
 se quarta modi den ordin: accord über sich bekommt.



Not: Diese Arth der Schluß Clausuln ist aus einen
 alten Griechischen modo, nehml[:] den mixolydio
 entlehnet; wie man den solche in gewissen Chorälen
 Z: E[:] Gelobet seyst du Jesu Christ. Diß sind die Heil zeh'n
 Geboth und dergl: brauchet. Wir können solche aber
 dem ohngeachtet zuweilen brauchen, ob die
 modi graeci gleich so sehr nicht mehr mode
 sind.

3) ist noch eine extraord: Schluß Clausul, welche folgender
 maßen beschaffen.

[S.] 196



Not: Diese Arth der Schluß Clausuln ist den modo Phrygio eigen, ist aber bey uns in heutiger music gar gebräuchl: und thut besondere Wirkung. Sie wird sonderlich von denen Componisten am Ende eines Adagio gebraucht, und zwar meistens, wenn das Adagio aus einen moll Tone gegangen. Sie wird auch absonderlich gebraucht, wenn man Text Worte hat, welche eine Frage in sich halten, Z: E:

Der Unmuth Quält mich!
Geliebter, Ach was soll ich thun?

Da steckt in der letzten Zeile eine Frage, die soll und muß durch eine solche Schluß Clausul exprimiret werden, damit die Melodie auch frage, weil der Text fragt. Könnte also etwan so gesetzt werden.

The image shows a musical score for a vocal line. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are: "Die Ver-nunft quält mich Ge-lieb-ter ach was soll ich thun?". The score is divided into four measures. The first measure has a sharp sign above the staff and a '6' below it. The second measure has a sharp sign above the staff and a '6' below it. The third measure has a '6' below it. The fourth measure has a sharp sign above the staff, a '7' below it, and a sharp sign below it. There is a trill (tr) above the final note of the fourth measure.

Alle jetzt erzählte Schluß Clausuln nennet man Clausulas finales perfectas, welches sind den nun die imperfecten? Wir haben solches schon §. 6 gesagt, nehml:

Wenn das Semitonium antecedens in Bass steckt, so sinds Clausulae finales imperfectae.

Ich habe in den Capitel von der Scala weitläufftig gezeigt, daß das Semit: antec: keinen ord: Accord

könne über sich so das es nur eine 6 oder $\frac{6}{5}$ müße haben, ich habe solches auch in der besondern Anmerckunge das Semit: antec: betreffend sehr deutl. ausgeführet und bewiesen.

Da nun also, dem zu folge das Semit: anteced. nur zweyerl: Signaturen haben kann, so folget daraus, daß auch nur zweyerley imperfecte Schluß Clausuln sind.

[S.] 197

1) Die erste Arth ist demnach: Wenn das Semit: Antec: eine 6 über sich hat. Z: E.

The image shows four examples of imperfect final clauses in bass clef. Each example consists of a single note followed by a sixteenth-note rest, then a sixteenth-note eighth-note pair, and finally a quarter note. The first example has a sharp sign above the staff and a '6' below it. The second example has a sharp sign above the staff and a '6' below it. The third example has a sharp sign above the staff and a '6' below it. The fourth example has a sharp sign above the staff and a '6' below it.

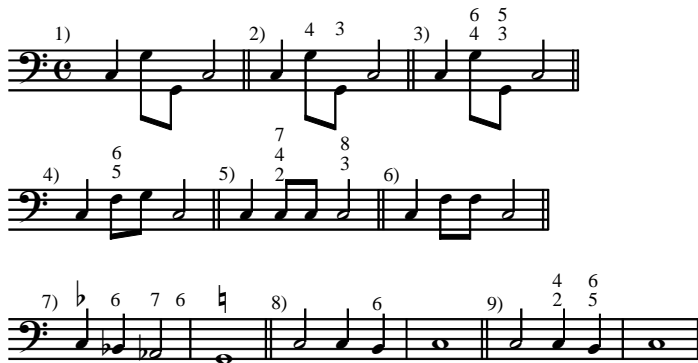
2) Die andre Arth dieser Schluß Clausuln ist, wenn das Semit anteced: eine $\frac{6}{5}$ über sich hat.

Z: E.



Mann siehet, und höret hier, daß diese Imperfecten Schluß Clausuln gantz am Ende eines Stückes nicht gebraucht werden können, sondern nur in der Mitte, und um des Willen könnte man sie Clausulas intermedias benennen. Derer selben Gebrauch ist am stärksten in fugen, und bey andern Thematis. Wenn der Bass das Thema ergreiffet. und um des willen ist es nöthig, daß man sie kenne. Wir wollen nun alle angeführte Schluß Clausuln in folgende Tabelle zusammensetzen, und darzu den Ton c. nehmen, Wie man nun ins C. schließet, eben so schließet man in alle andre Tone.

Tabelle aller Schluß Clausuln.



Anmerckung.

[S.] 198

Bey der §. 7 angeführten zweyten Arth der Schluß Clausuln da man durch 4 3 cadenciret ist eine besondere neu eingeführte Zierlichkeit zu bemerken, wenn man die quarte nicht so wohl in die Tertie als vielmehr in die quinte resolviret, und auf der quinte als den ein scharffes trillo schlägt, folgen der maßen:



Die aller meisten und gallantesten Componisten haben diese Schluß Clausuln sehr starck, und ich kann wohl sagen, daß sie recht fremd, schön, und besonders klinget. Matheson hat dieses schon in 2^{tem} Orchest: pag: 193 angemercket, und nennet die Resolution der quarte in quintam, eine eine [!] resolutionem catholicam. M: Mizler in der Music: Bibliothec: hat solche neue cadance auch schon angemercket.

§. 10.

Dieses sind alle Arthen der Schluß Clausuln. Nun mehro wollen wir auch die practischen regeln, die ein Componist dabey zu beobachten hat, geben. Dieses ist eine der aller wichtigsten materien in der ganzen Composition, und man hat Ursache sich desto fester darin zu setzen, in leichter es ist dawieder zu fehlen: wenn man keine Gründl: Einsicht hat Ja man hat der Sache um so vielmehr nach zu dencken, ieweniger die Autores bisher davon geschrieben. Ich werde daher alle mögl: Mühe anwenden, diese so considerable materie recht aus den Grunde abzuhandeln. Die Haupt Regel von denen Schluß Clausuln ist diese.

Man muß niemahls einen Schluß gegen die Mensur oder wieder die Caesur machen.

Diese regel ist von großer Wichtigkeit, aber auch etwas schwer zu verstehen, noch schwerer ohne Anstoß zu practiciren. Ehe man diese Regel recht deutl: einsehen und begreifen kann, muß man nothwendig die Lehre de **quantitate intrinseca notarum**, oder von den **innerl: Gehalt und Gewichte der Noten** vollkommen verstehen, als den kann man auch sagen, was es heiße: Gegen die Mensur, wieder die Caesur; wieder die innerliche Größe der Noten; wieder das Gewichte, und dergl: mehr.

[S.] 199

Anmerckung.

Diese Lehre des quantitate intrinseca notarum, ist einen Componisten so nöthig, als einen Poeten nöthig ist, die quantitatem der Sylben zu wissen Wenn ein poet die Größe, ich will sagen die Kürtze, und Länge seiner Sylben nicht weis, wird er niemahls einen richtigen Vers machen können, und ohne die Wissen= schafft der innerl: Größe der Noten, wird kein Componist was richtiges zu wege bringen. Es bleibet auch eine ausgemachte Wahrheit, daß ein Componist gewißer maßen eben wie ein poet Scandiren müße, zumahl wenn Er mit Text Componiret. Es würde ein Componist unzählige mahl wieder die Caesur und wieder das Gewichte anstoßen, wenn Er diese Materie, de quantitate intrinseca derer Noten nicht verstünde, und diese Fehler würde man vor allen andern bey Schluß Clausuln mercken, Ja diese Fehler sind so merckl:, daß auch Leuthe die keine Music verstehen, sondern bloße Liebhaber davon sind, solche gar leicht mercken, ob sie gleich nicht eben sagen können, was es vor Fehler sind, genug sie mercken, daß es nicht recht ist, und hierraus siehet man die nothwendigkeit, und Wichtigkeit dieser materie.

Ja diese materie hat nicht allein bey denen Schluß=Clausuln ihren Einfluß und Nutzen, sondern sie ist auch bey vielen folgenden Sachen unentbehrlich:

[S.] 200

§. 11

Die quantitatis intrinseca notarum wird am deutlich=sten werden, wenn wir die Tact Arthen nach ihren Wesen eintheilen in Grade und in Ungr[a]de Mensur, oder Tact Arthen[.] Ich könnte hier mit allen Recht voraus=setzen, daß ein Jeder schon wißen würde, was man grade, und was man Ungrade Mensur nennet, und es zu glauben, daß die meisten wohl so einige dunkle idee davon haben werden; Ich zweifle sehr billig, ob ein Jeder die Sache in solcher richti=gen Deutlichkeit einsehen werde, als ich solches alhier vortragen will. Wohlan! Zur Sache!

Eine jede Tact=Arth hat gewisse Theile; Jeder Theil eines Tacts hat wieder gewisse Glieder. Z: E:

der C oder $\frac{4}{4}$ Tact hat zwey Theile; nehml: den Nieder=schlag, und dernAufschlag. Der Nieder Schlag wird Thesis, und der Aufschlag arsis genennet. Der Nieder=schlag hat wieder zwey Glieder nehml: das erste, und zweyte Viertel[.]

Der Aufschlag hat auch zwey Glieder, nehml[:] das dritte, und vierte Virthel.

Oder damit ich noch ein Exempel gebe,

der $\frac{6}{8}$ Tact hat zwey Theile, nehml: den Niederschlag, und den Aufschlag.

Der Niederschlag hat wieder drey Glieder, nehml: das erste, zweyte, und dritte Achtel.

Der Aufschlag hat auch drey Glieder, nehml: das vierte, fünfte und sechste Achtel;

Nun fragt sichs, was nennet man Grade Mensur? Antwort!

**Wenn der Niederschlag des Tacts so viele Glieder hat, als der Aufschlag, so ists grade Mensur.
Hat aber der Niederschlag mehr Glieder, als der Aufschlag, so ists ungrade Mensur.**

Z: E: der $\frac{6}{4}$ Tact hat in Niederschlag drey Glieder, und in Aufschlag eben drey Glieder, darin gehöret er

zur graden Mensur. Hingegen der $\frac{3}{4}$ Tact hat in Niederschlag zwey Glieder, und in Aufschlag Ein Glied, und ist also ungrade, darum gehöret Er zur un=geraden Mensur. Nun wird man verstehen, was Tact=Arthen Grade Mensur, und Ungrade Mensur sind. Es sind also folgende

[S.] 201

Grade Mensur

C \mathcal{P} 2 6 4 6 6 12 12 24 ||
4. 4. 8. 8. 16. 8. 16. 16. ||

Ungrade Mensur sind,

3 || 3 || 3 || 3 || 9 || 9 || 9 ||
1. || 2. || 4. || 8. || 8. || 16. || 4. ||

Hiervon kann man Mathesons Orchestr: 1. part: 1. pag 76 seqq: nach lesen, alwo einer Jeden Tact Arth ihr innerliches Wesen, und movement beschrieben

ist.

§. 12.

Nachdem wir praemittiret, was zu praemittieren nöthig war, so wollen wir die Graden Tact Arthen erstl: vornehmen, und die quantitatem intrinsecam zeigen, nach diesen wollen wir auch die ungraden Tact Arthen durch gehen. Der **C**. ist in gewißen maßen der Grund von allen graden Tact Arthen; wer die quantitatem dieses Tacts versteht, wird der andern graden Tact Arthen ihre quantitate desto leichter begreifen, die Noten des **C** können entweder zwey halbe Tact=Noten, oder 4 Virthel oder 8 Achtel oder 16 Sechzehnthel seyn, zu verstehen, wenn einerley Noten in Tact sind, wir wollen Jede Arth vornehmen.

1) sind in einen Tact zwey halbe Tacte.

Z: E:  so sind zwar diese

zwey halbe Tacte der Zeit Maße nach, freylich den andern gantz gleich, der innerl: Große nach aber gantz unterschieden; denn, der erste halbe Tact c ist quantitate intrinseca lang, der andre halbe Tact g. aber ist quantitate intrins: kurtz.
Nun hier aus folget diese general regel.

[S.] 202

Die Noten welche quantitate intrinseca lang sind, und auf den Niederschlag fallen, die haben auch allemahl den Musicalischen Accent, und das Gewicht; die aber, welche quantitate intrinseca kurtz sind, die haben keinen Accent, und kein Gewichte.

Nun weiß man wie die quantitatem intrinseca beschaffen, wenn zwey halbe Tacte in Tact enthalten sind.

2) Sind in einen Tacte vier Virthel: Noten, Z. E[.]



so ist das erst[e] virthel allemahl lang, das zweyte kurtz, das dritte lang, das vierthe kurtz, das Zeichen einer langen Sylbe in der poesie ist —, und das Zeichen einer kurtzen Sylbe ist ∪, diese Zeichen wollen wir auch behalten, und die quantitatem intrinsecam damit andeuten[.]

3) sind lauter Achtel in einen Tact, so ist die innerliche Größe eben, wie bey den Virtheln, Z: E.



Da ist das erste 8tel lang, das andre kurtz, das dritte lang, das vierte kurtz, das fünffte lang, das 6te kurtz, das 7te lang, das 8te kurtz.

4) Sind lauter 16theil in einen Tact, so ist die in=nerliche Größe eben wie bey denen 8teln, Z: E:



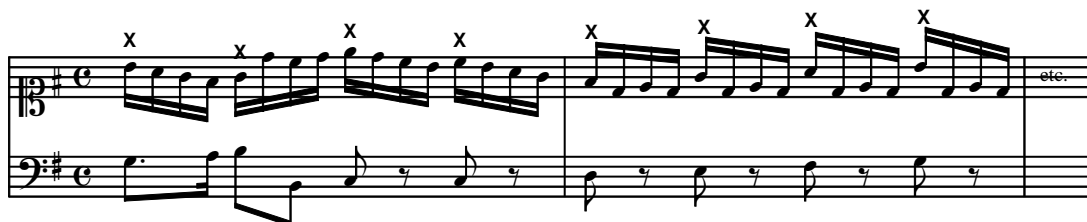
Da ist das erste 16theil lang, das andre kurtz, das

dritte lang, das vierte kurtz, und so sind die zweyten vier, dritten vier, und vierten vier 16theile auch. Nunmehr ziehen wir aus diesen noch diese regel.

[S.] 203

Alle lange und accentuirte Noten sind anschlagend; alle kurtz und unaccentuirte Noten aber sind durchgehend.

Wenigstens können die kurtzen als durchgehende gebraucht werden. Und hiermit habe ich nun der länge nach gezeigt, und Erkläret, was lange, accentuirte und was kurtze Noten ohne accent sind, in dieser letzten regel erkläre ich auch was anschlagende und durchgehende Noten sind. Was man aber unter denen anschlagenden, und durchgehenden Noten versteht, wird ja wohl einen Jeden bekant seyn, In folgenden 2^{tem} Buch wird davon exprofesso gehandelt werden. Doch damit man einigen Vor[ge]schmack davon habe, will ich ein klein exempel geben.



in diesen exempel sind die mit einen **x** marquirte Noten anschlagend, die andern sind durchgehend.

§. 13.


Ich habe nun volkommen erkläret, wie die quantitas intrinseca derer Noten beschaffen, wenn einerl: Noten auf einander folgen, alß Z: E, wenn lauter Virthel oder lauter 8tel und dergl: aufeinander folgen Wenn aber nicht einerl: sondern verschiedene Arthen Noten aufeinander folgen, wie ist dan da die quantitas intrinseca beschaffen? Antwort, wir handeln jetzo von **C**. schlechten Tact, daher wollen wir auch alle Vorfälle, welche darinnen vorkommen betrachten, wenn demnach in **C** Tact ein halber, und darauf

zwey Virthel  aufeinander folgen

so ist der halbe Tact lang und accentuirt, die beyden

Virthel aber sind kurz, und ohne accent. Eben so ists


[S.] 204

wenn auf ein 4tel: 2 8 tel folgen  und eben

so ist die quantitas wenn auf ein 8tel: 2 sechzehn=

theil folgen,  Diese Geltung kommt mit dem

in der poesie gebräuchl: pede, den dactylo genau über= ein, den der Dactylus bestehet aus einen langen und zwey kurtzen Sylben. – U U. Doch von denen pedibg: werden wir in folgenden Capitel es professo handeln. Wenn aber diese Arth Noten umgekehret stehet also,

 so ist die quantite als dan so, wie wir § 12

No. 2 gezeiget, nehml. das erste Viertel g ist Lang, das zweyte ist kurz, und das h ist wieder lang. Eben also ist die


quantitas intrinseca hier  und auch hier 

§. 14

Dieses sind die Vorfälle in schlechten Tact. Alle andre Vorfälle die etwa noch übrig sind, bleiben, und behalten die Ordentl: §. 12 angezeigte natürl: quantite. Mit diesen schlechten C Tact komt gantz genau überein der $\frac{4}{8}$ Tact. Und alles was wir von


$\frac{4}{4}$ oder C Tact gesagt, das gilt, und kann vollkommen auf den $\frac{4}{8}$ Tact appliciret werden. Nun wollen wir die andern graden Tact Arthen auch durch= sehen. \mathcal{P} bedeutet zwey halbe Tact. Bey dieser Tact

Arth ist überhaupt nur so viel zu mercken: der \mathcal{P} hat nur 2 Theile und auch nur zwey Glieder eigentl: davon zu reden, da nun jeder Theil nur ein Glied hat, so folget von sich selbst daraus, das der Nieder= schlag allemahl lang, der Aufschlag aber allemahl kurz

ist  machet man aber aus denen beyden

halben Tacten Virthel, so bleibet die §. 12. No: 2 angegebene Größe. Alles nun was wir von \mathcal{P} gesagt,

gilt, und kan auch auf den $\frac{2}{4}$ vollkommen applici=

ret werden alß .

§. 15

[S.] 205

Nun wollen wir auch den $\frac{6}{8}$ Tact vornehmen, dieser

$\frac{6}{8}$ Tact hat zwey Theile, den Nieder Schlag, und den Aufschlag. Jeder Theil hat drey Glieder wie wir auch

schon §. 11 gezeigt haben. Daher hat man diese Tact Arth auf zweyerl: Weise zu betrachten, nehml: man betrachtet Ihn [Ihn ?] auf Seiten seiner Theile, und auch auf Seiten seiner Glieder, wann man Ihn auf Seiten seiner Theile betrachtet, so kommt Er gantz genau mit den $\frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ Tact überein, aus diesen Grund wird kein Mensch in folgender Melodie, welche sowohl in $\frac{6}{8}$ als $\frac{3}{4}$ gesetzt ist, den geringsten Unterschied merken.



Denn diese Melodie berühret bloß und alleine die Theile des Tacts, macht man aber eine Melodie also, daß auch die Glieder der Theile erscheinen, so wird ein jeder mehr als so viel Unterschied merken, Z. E.



Hierraus siehet ein jeder daß diese beyden Tact Arthen zwar in Betrachtunge deren Theile, gantz gleich, und ähnlich sind, in Betrachtung ihrer Glieder aber gar sehr differien.

Wenn ich nun aber also den $\frac{6}{8}$ Tact auf Seiten seiner Glieder betrachte, da nehml: jeder Theil 3 Glieder hat, so ist zu merken, daß diese Tact Arth als den mit den $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ Tact vollkommen überein kommt. Weil wir aber die Glieder des $\frac{3}{4}$ Tacts noch nicht erkläret haben, so muß man bis dahin Gedult haben, ich will unterdeßen ein Exempel geben und da=

durch zeigen, daß der $\frac{6}{8}$ Tact in Betrachtung seiner Glieder vollkommen mit den $\frac{3}{4}$ Tact überein kommt. Das Exempel mag dieses seyn,

[S.] 206



hier wird kein Mensch den geringsten Unterschied mercken. Denn es sind die Glieder des $\frac{6}{8}$ Tact vollkommen ähnlich denen Gliedern des $\frac{3}{4}$ Tacts angebracht. Ich wiederhole den noch noch [!] mahls den Satz, und sage:

Der $\frac{6}{8}$ Tact kommt in Betrachtung seiner Theile gantz genau mit den $\frac{2}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ Tact überein, in Betrachtung aber der Glieder eines Jeden theils kommt der $\frac{6}{8}$ Tact gantz genau mit dem $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ über ein.

Wenn dennoch die Glieder des $\frac{6}{8}$ vorkommen, so ist der=selben quantitas intrinseca folgende: Weil alle=mahl drey Glieder sind, so ist das erste allemahl lang, und die andern zwey allezeit kurtz. Z: E:



Alles nun was wir hier von $\frac{6}{8}$ Tact gesagt, gilt, und kann auch auf den $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{16}$ theil. Tact appliciret werden. Der Beweiß mag dieses Exempel seyn:



hier suche man in allen dreyen Tact=Arthen einen Unterschied, man wird nicht den geringsten finden. Wenn dieses recht erweget, so wird man begreifen, daß es gar mögl: noch gantz Neue Tact=

Arthen zu erfinden, ich will zur probe nur dieses wenige anführen[.] Z: E. $\frac{6}{2} \cdot \frac{6}{1}$

bedeutet 6 halbe und 6 gantze.



Man findet hierraus daß es in der That einerley ist, ob ich [S.] 207

meine Melodie in $\frac{6}{16}$ oder $\frac{6}{8}$ oder $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{2}$ oder

$\frac{6}{1}$ setzte, es kommt nur aufs innerl: mouvement an, wie ich hier eine, und eben dieselbige melodie in fünf=ley Tact Arthen gesetzt; Aus diesen Grunde habe ich mich nicht eben sonderl: gewundert, als ich vor einigen Jahren in der von Herr Telemann herraus gegebenen Music=M[eister] eine Gigue welche Er eine Lilliputische Gigue benen=net, in $\frac{24}{1}$ Tact gefunden, denn was ist $\frac{24}{1}$ Tact an=ders, als $\frac{24}{16}$, und wer würde hier Unterschied an[?...?]:



Kein Mensch wird [einen] Unterschied mercken, wenn man

NB die Noten in $\frac{24}{1}$ mit gleicher Geschwindigkeit wie die

in $\frac{24}{16}$ spielt, und eben dieses ist das sogenannte Movement. Es ist wahr, wenn man einen ungeübten dergleichen Neue Tact Arthen vorlegte und darin nun was setzte, daß man ihn freylich anfänglich, damit könnte ein bisgen confus machen, es komt aber nur auf die Angewohnheit an, und wenn mann manchen Prahler, der sich vor den andern Bach, oder vor den andern Hendel oder Telemann will ausgeben vexiren wolte, dürffte man nur ein gantz leicht Stück in ein dergleichen frem=den Tact Arth setzen, es würde schon was zu lachen geben, das es doch in der That nichts Neues noch frem=des ist.

Sed heac obiter.

Indeßen kann man hierraus sehen, und be=greiffen, daß es nichts unmögliches sey, noch ver=schiede[ne] Neue und unbekante Tact=Arthen zu erfinden, und mit guter Wirckung zu gebrauchen. Nun wieder in die Gleise. Es folget

der $\frac{12}{8}$ Tact.

§. 16.

[S.] 208

Nun kommen wir zum $\frac{12}{8}$ Tact, dieser Tact hat zwey

Theile, den Niederschlag, und den Aufschlag. Jeder Theil hat zwey Glieder; Jedes Glied hat wieder drey kleine

Abtheilungen, oder articulos. wenn wir den $\frac{12}{8}$ Tact in An-

sehung seiner Glieder, und Theile betrachten, so kommt

Er mit den C vollkommen überein, den der schlechte

Tact hat 2 Theile, und jeder Theil 2 Glieder, und eben

so auch der $\frac{12}{8}$ tact. Aus diesen grunde wird mann

keinen Unterschied mercken; wenn man eine

Melodie machet, und die bloßen Glieder in bey=

den Tacten gebrauchet. Z. E:



In diesen fall mercket man freyl: keinen Unterschied, so bald man aber einige kleine Abtheilungen oder

articulos in $\frac{12}{8}$ Tact machet und anbringet, so höret

man den grösten Unterschied. Wir wollen eben diese

Melodie nochmahls nehmen, und die Glieder der=

selbigen in kleine Abtheilungen bringen, so wird

der Unterschied bey der Tact Arthen gleich da seyn. Z: E:



Wenn man nun die kleinen Abtheilungen des

$\frac{12}{8}$ Tacts betrachtet, so ist davon eben dieses zu mercken,

was wir pag: 200 von den $\frac{6}{8}$ tact gesagt. Es hat nehml:

jedes Glied noch drey articulos, und diese drey articuli

haben eben diese quantite wie in $\frac{6}{8}$ Tact gezeiget

worden, nehml: das erste Achtel: ist allemahl lang,

und die andern zwey kurtz. Z: E:



Aus diesen erhellet nun, daß [es] in der That einer! sey,

[S.] 209

ich mag meine Melodie in $\frac{12}{8}$ in $\frac{12}{4}$ in $\frac{12}{16}$ in $\frac{12}{2}$ oder

in $\frac{12}{1}$ setzen, dieses wenige mag eine probe davon seyn:



Es kommt nur drauf an, daß alle fünff Tact Arthen mit gleicher Geschwindigkeit, daß ist nach einer! mou= vement abgespielet werden, und eben hiermit habe ich bewiesen, daß diese fünff Tact Arthen in der That überein kommen, und folglich die *quantitas intrinseca* in der That in der einen Tact Arth ebenso sey wie in der andern.

§. 17.

Wir kommen nun zu denen ungraden Tact Arthen, gleich wie wir nun bey denen graden Tact Arthen den **C** gleichsam zu Grunde geleyet, und alle übrigen danach beurtheilet haben, also wollen wir bey denen ungraden Tact Arthen den

$\frac{3}{4}$ Tact zum Grunde legen. Der $\frac{3}{4}$ Tact hat zwey Theile, den Niederschlag, und den Aufschlag. Der Niederschlag hat zwey Glieder nehml: das Erste und das zweyte Virthel. Der Aufschlag aber hat nur Ein Glied, nehml: das dritte Virthel. Es ist demnach in dieser Tact Arth allein das Erste Virthel in Niederschlage lang, die andern beyden, sind quant: intrins: kurtz: Z: E:



Machet man diese Glieder noch kleiner, und

also aus der 4teln Achtels, so ist die *quantitas intrins:*

[S.] 210

folgende: 

und eben so ist es, wenn man die Abtheilungen noch kleiner, und also aus den 8teln 16theil machet,

Alles nun was wir hier von den $\frac{3}{4}$ Tact gezeiget,

das gilt auch in $\frac{3}{1}$ in $\frac{3}{2}$ und in $\frac{3}{8}$ Tact. Z: E:



Machet man die Abtheilungen in diesen dreyen Tact=Arthen kleiner so ist die quant: intrins: eben so beschaffen, wie wir bey denen kleinern

Abtheilungen des $\frac{3}{4}$ Tact gezeiget,

Und dieses sind die Vorfälle, wenn in bemelten Tact Arthen Noten von einerley Geltunge auf einander folgen.

§. 18.


Wenn aber Noten von verschiedenen Geltungen auf einander folgen, wie ist die quantitas intrinseca den da betroffen? Antwort, die haupt regel in denen ungraden Tact Arthen bleibt fest, nemlich.

in denen ungraden Tact Arthen ist die erste Note des niederschlags alleine lang, und hat den accent und das Gewichte, der Aufschlag aber kurtz ohne accent, und ohne Gewichte.

Nun mögen die Noten der Geltung nach stehen, wie sie wollen, so kan man sie aus dieser regel allemahl beurtheilen, ob sie kurtz oder lang sind, Z: E: wenn die

Noten also stehen  so ist das e als der Nieder=

schlag lang, und f als der Aufschlag kurtz, stehen die


Noten also,  so ist dennoch das e. quant: intrins:

lang, weils die erste Note des Niederschlages ist; das f. aber obs gleich noch halb zum Niederschlage gehöret, ist doch quant: intrinseca kurtz, und hat weder Gewichte noch accent,

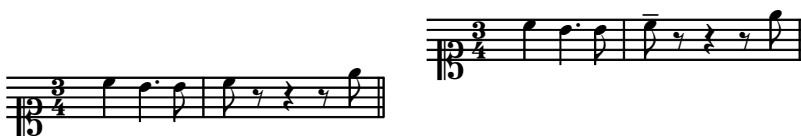
und ebenso ist es auch in $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ und in $\frac{3}{8}$ beschaffen.

Ja wenn auch die erste Note des Niederschlages noch so klein ist, oder durch drauf folgende pausen abgekürzt worden, so ist sie doch quant: intrins: lang, und hat das Gewichte

[S.] 211

Z: E.  da ist das mit einen

✕ bemerkte c. dennoch accentuiert.



und hier ist das durch pausen abgekürzte c doch quant: intrins: lang, und hat das Gewichte, welches die erste Note des Niederschlages ist.

§. 19

Nun folget der $\frac{9}{8}$ Tact, diese Tact Arth mus aber=
 mahls, wie der $\frac{6}{8}$ auf zwey Seiten betrachtet
 werden, betrachten wir Ihn auf Seiten seiner
 Theile, so ist Er den $\frac{3}{4}$ Tact ähnlich, wir wollen davon
 ein Exempel zur probe geben.



hier bemercket man nicht den geringsten Unterschied,
 den wir haben nur die Theile, und die Glieder der
 Theile in beyden Tact=Arthen berühret. Wenn man
 aber Jedes Glied noch in drey kleinere Abtheilun=
 gen oder articulos zertheilet, so ist der Unterschied
 mehr alß zu mercklich, wir wollen eben diese
 Melodie in kleinern Abtheilungen zergliedern



Indeßen bleibet die quant: intrins: bey denen klei=
 nern Abtheilungen, wie wir beym $\frac{12}{8}$ schon ge=
 zeigt[,], nehml: das erste 8tel: in einen jeden Glied
 ist lang, und die andern zwey sind kurtz. Z. E.



Tact gezeigt, daß das Gewichte bloß auf der [ersten] Note des Nieder=
 schlages falle, eben also geschiehet es auch hier im $\frac{9}{8}$.

Aus diesen allen erhellet, daß es einerley ist, ich mag
 eine Melodie in $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{9}{2}$ oder $\frac{9}{1}$ setzen, es blei=
 bet die quantitas intrinseca in einer Tact Arth wie
 in der andern. Z. E. mag dieses statt des Beweises dienen.

[S.] 212



Es kommt nur drauf an, daß diese 5erley Tact Arthen mit gleichen mouvement abgespielt werden. Und hiermit hätten wir alle Tact Arthen, auch verschiedene unbekante abgehandelt, und deren selben quantitatem intrinseca gezeigt, nun kehren wir wieder zu unsern Schluß=Clauseln, und wollen zeigen, wie dieselben in jeder Tact=Arth nach der Caesur, nach dem innerlichen Gehalt und Gewichte müssen richtig eingerichtet werden.

§. 20.

Die §. 10 schon gegebene General Regel davon war,

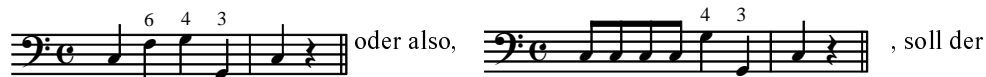
Daß man keine Schluß Clausul wieder die Caesur oder wieder das Gewichte machen muß.

Wir wollen diese Regel, weil sie von einen großen Umfange ist, deutlich zergliedern, und von allen sogleich Exempel geben. Was accentuirte Noten, die das Gewichte haben, wissen wir nun. Es müssen demnach die Schluß=Clauseln so eingerichtet werden.

Daß der Schluß=Ton allezeit auf eine lange Note, welche NB das Gewichte hat, falle.

in **C** Tact ist das Erste und das dritte Virthel Lang, und folgt: kan man die Schluß Clauseln so einrichten, daß der Schluß= Ton aufs erste, oder aufs dritte Virthel fällt. Soll der Schluß= Ton aufs erste Virthel fallen, so ist die Schluß=Clausula

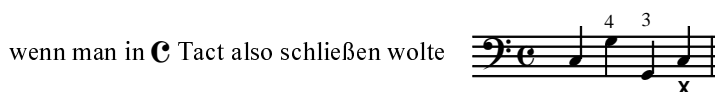
[S.] 213




Schluß=Ton aufs dritte Virthel fallen, so ist die Schluß=Clausul also:



falsch, und wieder das Gewichte geschlossen sey, wie



Den hier fiele der Schluß Ton **X** auf eine solche Note, welche quant: intrins: kurtz ist, und also kein Gewichte hat. Es würde also auch falsch seyn, wenn

Jemand also schließen wolte, 

Denn so fielen der Schluß Ton **X** ebenfalls auf eine solche Note welche kurz ist, und kein Gewicht hat.


§. 21.

Wir haben oben § 16 hinlänglich gezeigt, daß in

diesem Stück, der $\frac{12}{8}$ Tact mit dem **C** Tact vollkommen

übereinkommen. Aus dieser Ursache müssen die

Schluß Clauseln in $\frac{12}{8}$ Tact eben so eingerichtet werden, daß sie auf das erste Glied des Niederschla=ges fallen, oder auf das erste Glied des Aufschla=ges.

Auf das erste Glied des Niederschla=ges fällt die Cadence also. 

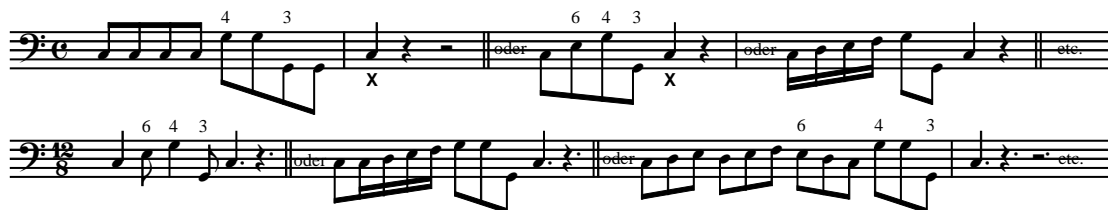
Auf das erste Glied des Aufschla=ges aber, fällt

die Cadence also: 

Wer in diesem Tact=Arth anders schließt, der sündigt wieder das Gewicht, und die Cadence, es müßte den etwa bey einem ganz besondern Vorfalle, eine besondere Ursache darzu Gelegenheit geben. Ja ob auch die Noten noch so kurz, und ge=

schwinde sind, so muß doch die von beyden obberührten Tact=Arthen gegebene Regel fest bleiben, und der Schluß=Ton allemahl auf eine solche Note fallen, welche quantitate intrinseca lang ist. Hier sind ein paar Proben in beyderley Tact.

[S.] 214



Anmerkung. 1.

Wie nun die Cadence in denen beyden bemelten Tact=Arthen eingerichtet werden müssen, eben so müssen die Cadencen oder Schluß Clauseln auch in denen Tact=Arthen eingerichtet werden, welche mit denselben eine gleiche Anzahl Glieder haben. folglich: wie man in $\frac{12}{8}$ Tact, schließen muß, eben so muß man auch in $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{2}$,

$\frac{12}{1}$ und $\frac{12}{16}$ Tact schließen[,] kurtz der Schluß Ton muß in allen diesen Tact=Arthen, entweder auf das erste Glied das Niederschlag, oder auf das erste Glied des Aufschlages fallen. Und nunmehr wird es ganz Leichter seyn, die Schluß Clausuln richtig und nach den Gewichte zu machen, und einzurichten.

Anmerckung 2.

Mann möchte hierbey aber einwenden, ich hätte in §. 17 gezeigt, daß in **C** Tact, wenn lauter 8tel darinnen sind, das erste, dritte, fünfte, und siebende quantitate intrinseca lang wäre, folgl: könne man ja wohl auf solche langen 8tel. den Schluß=Ton fallen laßen: Allein, (Antwort) das gehet nicht an, denn

Der Schluß=Ton muß allezeit auf eine solche Note fallen, welche das Gewichte hat.

Nun aber fällt das Gewichte Niemahls auf andere Noten, als auf die erste des Niederschlag, oder auf die erste des Aufschlages, es mag nun solche ein halber, oder ein

Virthel, oder ein 8tel seyn, deswegen muß man wohl distinguiren, denn eine Note kann wohl quant: intrinseca lang seyn, deswegen folget noch nicht, daß sie eben das Gewichte haben.

[S.] 215

Anmerckung 3.

Mann möchte ferner wegen des $\frac{12}{8}$ Tacts einwenden, daß das Erste, 4^{te}, 7^{te}, und 10^{te} Achtel Lang wäre, folgl: könne man auch auf diese Achtel den SchlußTon fallen laßen. Antwort! Aus der vorhergehenden Anmerckung 2 wiederleget sich schon diese Einwendung von sich selbst. Und es bleibt die §. 20 angebene regel ein vor allemahl fest, daß der Schluß Ton auf eine solche Note fallen müße, welche das Gewichte hat. Da nun in $\frac{12}{8}$ Tact nur das 1^{ste}, und 7^{te} 8tel das Gewichte hat, so kann auch nur auf diese beyden Achtel der Schluß Ton oder die cadence fallen. Mann muß mich also recht verstehen, denn ich habe nicht gesagt, daß der Schluß=Ton auff alle Noten die quantitate intrinseca lang sind, fallen könne, sondern ich habe vielmehr unter einen NB gesagt: auff solche Noten die das Gewichte haben, oder accentuirt sind, denn man mercke es wohl: nicht alle Noten welche quant: intrins: lang sind, haben das Gewichte oder den accent, wohl aber: alle accentuirte Noten sind lang.

§. 22.

Wir kommen nun zum $\frac{6}{8}$ Tact. Die quantitatem intrinsecam und [was] mehr davon zu sagen war, das haben wir §. 15 gezeigt. in diesen $\frac{6}{8}$ Tact fällt das Gewicht=te eigentl: und allein auf das erste 8tel des Niederschlages, folglich kann eine förmliche [Schluß=Clausul] auch auf keine andre Note alß auf das erste 8tel das Niederschlages fallen. Z: E[.]



Doch gehet es auch an, daß der Schluß Ton kann auf den Aufschlag, oder auf das Virthe Achtel fallen. Z: E:

[S.] 216



Allein ein solcher Schluß hat vornehmlich: nur in Allegro und zwar in der Mitte des Stücks statt, Am Ende aber des gantzen Satzes muß die cadence dennoch mit den Gewichte gemacht werden.

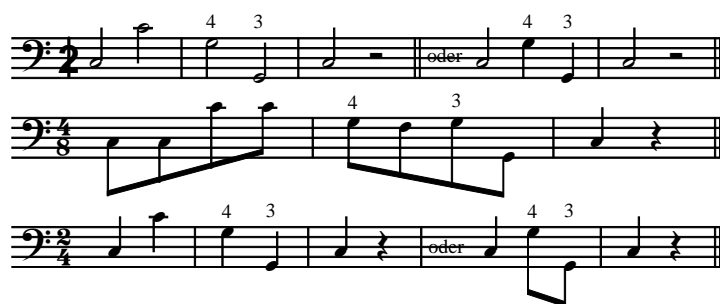
Anmerckung

Wie nun die Schluß=Clausuln in $\frac{6}{8}$ Tact gemacht, und eingerichtet werden müssen, ebenso müssen sie auch in $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{16}$ und andern ähnlichen Tact=Arthen gemacht werden.

§. 23.

Wir haben von denen Graden Tact Arthen noch übrig, den $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{8}$ Tact. Weil nun solche, in Ansehung des Gewichtes überein kommen, so wollen wir solche gleich zusammen nehmen. In diesen dreyen Tact=Arthen, fällt das Gewichte bloß und allein auf den Niederschlag, gar nicht auf den Aufschlag: folgl:

Muß in $\frac{2}{8}$ und $\frac{2}{4}$ Tact der Schluß=Ton alle= mahl auf die erste Note des Niederschlages fallen. Z: E:



Wer also in diesen Tact=Arthen anders cadenciret, der handelt wieder das Gewichte und es wird ein Jeder der nur etwas weiß so gleich hören, daß ein solcher componist bey dergleichen Schluß= Fehler begangen[,] ob er gleich nicht würde sagen können worinnen der fehler bestehe.

§. 24.

[S.] 217

Nun kommen wir zu denen ungraden Tact=Arthen.

Wir haben §. 17 gesagt, daß der $\frac{3}{4}$ Tact der Grund von den ungraden Tact Arthen sey. Wir haben auch gezeiget

daß der $\frac{3}{4} \cdot \frac{3}{8} \cdot \frac{3}{1} \cdot \frac{3}{2}$ Tact in Ansehung der innerlichen quantite übereintreffe. Dahero kommen [können ?] wir aus diesen Grunde die ungraden Tact Arthen zusammen nehmen, und was wegen der Schluß=Clausuln von der einen Arth gilt, und gesaget werden muß, das gilt von allen andern. Die Haupt regel ist diese:

In ungraden Tact=Arthen fällt das Gewichte bloß und allein auff die erste Note des Niederschlages; Niemahls aber auf den Aufschlag.

Die Ursache hiervon haben wir §. 17 gezeiget, nehml: weil der Aufschlag allemahl quantitate intrin=seca kurtz ist. Daraus folget also die regel.

In denen ungraden Tact=Arthen muß der Schluß=Ton allemahl auf die erste Note des Niederschlages fallen

Hiervon wollen wir sogleich ein Exempel geben:



Exceptio

Jedoch pfliget man in gewissen piecen, insonderheit in solchen die getantzet werden, auf den Aufschlag einen Schluß zu machen. Z. E. in der Sarabande. Es geschiehet aber nur in langsamen Stücken, und NB in der Mitte eines Stückes am Ende aber nicht. Denn am Ende müssen alle cadencen mit dem Gewichte eintreten.

§. 25

Der $\frac{9}{8}$ erfordert noch eine besondere Abhandlung, darum wollen wir noch wenig davon sagen, weil nun $\frac{9}{8}$ · $\frac{9}{4}$ · und $\frac{9}{16}$ in diesen Stücken genau über eintreffen, so nehmen

wir sie wieder zusammen, und was von einem gilt,

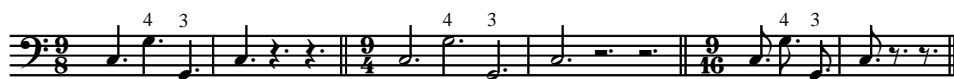
[S.] 218

das gilt von allen, ja es gilt eben auch von $\frac{9}{2}$ und $\frac{9}{1}$.

Es bleibt dennoch die in vorigen gegebene regel feste, das der Schluß Ton in allen ungraden Tact Arthen allein auf die erste Note des Niederschlages fallen

müße. Diesen zufolge muß man in $\frac{9}{8}$ · $\frac{9}{4}$ · und $\frac{9}{16}$

Tact mit den Gewichte also cadenciren.



Oder wenn man die Glieder derer Tact Arthen exprim: also.



Jedoch kann man auch NB in Allegro, und zwar NB. NB [!] in der Mitte des Stückes zuweilen einen Schluß auf den Aufschlag des Tact machen, am Ende aber muß die Clausula formalis mit den Gewichte geschehen.

Wer in von $\frac{9}{2}$ oder $\frac{9}{1}$ etwas setzt, der hat diese mensuren, oder Tact=Arthen nicht anders anzusehen,

alß $\frac{9}{8}$ Tact, daher müßen die Schluß Clausuln

eben so eingerichtet werden, daß der Schluß= Ton auf die erste Note das Aufschlages falle. Z. E.



Hiermit hätten wir die Schluß=Clausuln völlig durch gegangen, und zwar so weitläufftig und deutlich, alß es noch von Jemanden [Niemanden ?] dociret und geschrieben worden, zum Beschluß und Be= huf wollen wir noch alle Schluß=Clausuln in allen Tact Arthen in eine Tabelle zusammen setzen, so hat ein Jeder sogleich alle Arthen vor sich.

Tabelle aller Schluß=Clauseln

[S.] 219

The image displays a table of 12 closing clauses (Clauseln) for the bass clef, arranged in 12 rows. Each row represents a different rhythmic pattern and includes an alternative ending marked "oder".

- Row 1: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 2: 6/8 time, eighth notes, fingerings 4 3.
- Row 3: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 4: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 5: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 6: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 7: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 8: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 9: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 10: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 11: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.
- Row 12: 6/8 time, quarter notes, fingerings 4 3.

The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with the word "oder" indicating alternative endings for each clause.

[S.] 220

The musical score consists of ten staves of music in bass clef. The time signatures are 12/16, 9/4, 3/2, 3/4, 3/8, 9/8, 9/4, 9/2, 9/4, and 12/16. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 3 and 4 above notes. The word "oder" is written above the staff in several places, indicating alternative phrasings. A triplet is marked with "[3]" above a group of notes in the first staff. The score concludes with a double bar line.

Ende der Übertragung

Glossar

Absatz. Kadenzähnlicher Einschnitt (Ruhepunkt) im musikalischen Verlauf.

alla stretta. ↑ *imitazione stretta*.

cadenza sfuggita. ↑ *clausula ficta*.

canon. mehrstimmige Komposition, bei der alle Töne der Initialstimme nachgeahmt werden.

chordae elegantes. Bezeichnung für chromatisch veränderte Töne einer Moll- oder Durtonleiter.

chordae essentiales. Bezeichnung für den ersten, dritten und fünften Ton einer Dur- oder Molltonleiter.

Sie heißen „wesentlich“, weil sie die Bestandteile des Dreiklangs der Haupttonart sind.

chordae naturales. Bezeichnung für den sechsten und siebten Ton einer Dur- oder Molltonleiter.

chordea necessariae. Bezeichnung für den zweiten und vierten Ton einer Dur- oder Molltonleiter.

clausul (clausula). ↑ *Thema*.

clausula altizans. Altklausel (Terzfall oder gleichbleibender Ton von der Penultima zur Ultima).

clausula altizans perfecta. Kadenz mit Altklausel (↑ *clausula altizans*) in der Fundamentstimme.

clausula bassizans. Bassklausel (Quintsprung abwärts oder Quartsprung aufwärts).

clausula bassizans perfecta. Kadenz mit Bassklausel (↑ *clausula bassizans*) in der Fundamentstimme.

clausula cantizans. Diskantklausel (Halbtonschritt aufwärts zur Ultima)

clausula cantizans perfecta. Kadenz mit Diskantklausel (↑ *clausula cantizans*) in der Fundamentstimme.

clausula ficta. Abgeschwächte oder ausgeflohene Kadenz (*fuggire la cadenza*).

clausula imperfecta. Kadenz mit imperfekter Bassklausel (Quintsprung aufwärts oder Quartsprung abwärts).

clausula ornata. Eine mit Vorhalten versehene Kadenz (zum Beispiel Quart-Sext-Vorhalt).

clausula peregrina. Eine „fremde“ Kadenz im Rahmen einer Ausweitung. In Dur insbesondere auf der VII. Stufe, in Moll auf II Stufe oder auf jeder anderen chromatisch veränderten Stufe der Haupttonleiter beziehungsweise auf jedem nicht leitereigenen Dreiklang.

clausula primaria. Bezeichnung für die rangmäßig erste Kadenz in Rahmen einer Ausweitung. In Dur und Moll jeweils auf der V. Stufe.

clausula pura. Kadenz ohne Vorhalte oder andere Verzierungen.

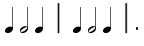
clausula secundaria. Bezeichnung für die rangmäßig zweite Kadenz im Rahmen einer Ausweitung. In Dur auf der VI. Stufe und in Moll auf der III. Stufe.

clausula tenorizans perfecta. Kadenz mit Tenorklausel (↑ *clausula tenorizans*) in der Fundamentstimme.

clausula tertiaria. Bezeichnung für die rangmäßig dritte Kadenz im Rahmen einer Ausweitung. In Dur auf der III. Stufe und in Moll auf der VI. Stufe.

clausulae affinales. Ältere Bezeichnung für Kadenzen auf der VI. und IV. Stufe einer Tonart.

clausulae essentiales. Bezeichnung für Kadenzen auf den wesentlichen Stufen einer Tonleiter (↑ *chordae essentiales*)

- clausulae impropriae.** Bezeichnung für uneigentliche Kadenzen im Rahmen einer Ausweichung. In Dur auf der II. oder IV. Stufe der Haupttonart, in Moll auf der IV. oder VII. Stufe der Haupttonart.
- clausulae peregrinae.** Summarische Bezeichnung für die „fremden“ Kadenzen im Rahmen einer Ausweichung (↑*clausula peregrina*).
- clausulae perfectae.** Bezeichnung für verschiedene Kadenzformen im Gegensatz zur ↑*clausula imperfecta*: *clausula bassizans perfecta*, *cl. tenorizans perfecta*, *cl. cantizans perfecta*, *cl. altizans perfecta*.
- clausulae propriae.** Bezeichnung für diejenigen rangmäßig geordneten Kadenzen, die im Rahmen von Ausweichungen noch zu den eigentlichen Ausweichungen zählen. In Dur V., VI. und III. Stufe, in Moll V., III. und VI Stufe.
- comes.** Bezeichnung für das Thema der Folgestimme am Beginn einer Fuge.
- contrapunto alla diritta.** Kontrapunkt, der sich ausschließlich in Sekundsritten bewegt.
- contrapunto alla zoppa.** Ein hinkender Kontrapunkt, der auf dem Creticus-Versmaß beruht:

- contrapunto augmentatio.** Imitationsverfahren, bei dem die Folgestimme die Initialstimme in ein- oder mehrfacher rhythmischer Vergrößerung nachahmt.
- contrapunto diminuto.** Imitationsverfahren, bei dem die Folgestimme die Initialstimme in ein- oder mehrfacher rhythmischer Verkleinerung nachahmt.
- contrapunto di salto.** Kontrapunkt, der nur aus Intervallen zusammengesetzt ist, die größer als eine Sekunde sind.
- contrapunto di tirate.** Kontrapunkt, der auf der gleichnamigen rhetorischen Figur aufbaut.
- contrapunto d' un sol passo.** Kontrapunkt, der aus der Folge eines sequenzierten Motivs besteht.
- contrapunto fugato.** Kontrapunkt, der nach Art einer Fuge aufgebaut ist, das heißt ein kurzes Motiv wird in der Form eines Beantwortungsschemas entwickelt.
- contrapunto legato.** Ein aus Bindungen (Ligaturen) bestehender Kontrapunkt.
- contrapunto in saltarello.** Hüpfender Kontrapunkt, dessen Bezeichnung sich (vermutlich) auf den gleichnamigen italienischen Tanz bezieht, das heißt eine schnelle Bewegung im Dreiertakt.
- contrapunto in tempo ternario.** Kontrapunkt, der sich in einer ungradzahligen Taktart gegen andere, in einer geraden Taktart stehende Stimmen bewegt.
- contrapunto ostinato.** Kontrapunkt, der aus der hartnäckigen Wiederholung eines intervallischen oder rhythmischen Motivs besteht.
- contrapunto perfidia.** ↑*contrapunto ostinato*.
- contrapunto puntato.** Kontrapunkt, der ausschließlich aus punktierten Noten besteht.
- contrapunto sincopato.** Kontrapunkt, der ausschließlich aus Synkopen zusammengesetzt ist.
- contrapunctus duplex.** Doppelter Kontrapunkt.
- contrapunctus duplex in motu contrario.** Doppelter Kontrapunkt in der umgekehrten Bewegung oder Gegenbewegung.
- contrapunctus duplex retrogradus.** Doppelter Kontrapunkt in der rückgängigen (krebshörmigen) Bewegung.

- contrapunctus retrogradus contrario motu.** Doppelter Kontrapunkt in der umgekehrten und rückgängigen Bewegung.
- contrapunctus fractus.** „Ungleicher“ Kontrapunkt, bei dem es keine intervallischen oder rhythmischen Einschränkungen gibt.
- contrapunctus simplex.** „Einfacher“ Kontrapunkt, bei dem nur Konsonanzen zugelassen sind und die Bewegung im Satz 1:1 erfolgt.
- contrappunti con obliqui.** Aus der italienischen Musiktheorie herrührende Kontrapunktformen, die sich durch ihre spezifische Gestalt auszeichnen (↑*contrapunto alla diritta*, ↑*contrapunto alla zoppa*, ↑*contrapunto di salto*, ↑*contrapunto di tirate*, etc.)
- Doppelfuge.** Fuge mit mindestens zwei verschiedenen Themen.
- (D1)-Doppelfuge.** Alternierender Einsatz von 1. und 2. Thema.
- (D2)-Doppelfuge.** Themeneinsatzschema:
- | | |
|-------------|-------------|
| 1. Thema... | 2. Thema... |
| | 1. Thema... |
- (D3)-Doppelfuge.** Themeneinsatzschema:
- | |
|-------------|
| 1. Thema... |
| 2. Thema... |
- (D4)-Doppelfuge.** Themeneinsatzschema:
- | |
|-------------|
| 1. Thema... |
| 2. Thema... |
- (D5)-Doppelfuge.** Separate Durchführung beider Themen mit späterer Kombination.
- Durcharbeitung.** Bezeichnung für ein Verfahren, bei dem mittels verschiedener Imitationstechniken im Verlaufe eines Werkes ein ↑*Thema* satztechnisch verarbeitet wird.
- dux.** Bezeichnung für das 1. Thema am Beginn einer Fuge.
- emphasis.** Die mittels kompositorischer Mittel erzeugte Hervorhebung bestimmter Wörter in Vokalmusik.
- evolutio.** Bezeichnung für die Verkehrung oder Verwechslung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt.
- ex tempore.** Spiel aus dem Stehgreif, das heißt improvisierter Vortrag.
- fuga contraria.** Bezeichnung für eine Gegenfuge, das heißt dass die Themenbeantwortung in der umgekehrten Bewegung erfolgt.
- fuga impropria.** ↑*fuga irregularis*.
- fuga in consequenza.** ↑*canon*.
- fuga irregularis.** Fugenart, die weniger Beschränkungen unterworfen ist als eine gewöhnliche Fuge (↑*fuga regularis*).
- fuga propria.** ↑*fuga regularis*.
- fuga regularis.** Fugenart, die bestimmte Bedingungen hinsichtlich der Themenbildung, der Stimmordnung und der Kadenzhäufigkeit erfüllen muss.
- fuga soluta.** ↑*fuga regularis*.
- Fuge, außerordentliche.** ↑*fuga irregularis*.
- Fuge, canonische.** ↑*canon*.
- Fuge, gebundene.** ↑*canon*.

Fuge, ordentliche. ↑*fuga regularis*.

Fuge, periodische. Bezeichnung Marpurgs für einfache und vielfache Fugen.

Fuge, ungebundene. Fuge mit partieller Nachahmung der Initialstimme (im Gegensatz zur ↑*gebundenen Fuge*)

fuggire la cadenza. ↑*clausula ficta*.

Hauptsatz. Thema einer Fuge oder einer freien Imitation (↑*Thema*).

imitatio. Im satztechnischen Sinne Bezeichnung für die Relation zwischen einer Initial- und Folgestimme.

imitatio aequalis moto. Nachahmung einer Initialstimme in der „ähnlichen“ Bewegung, zum Beispiel im Gegensatz zur Gegenbewegung.

imitatio cancrizans. Teilweise Nachahmung einer Initialstimme in der rückgängigen (krebisförmigen) Bewegung.

imitatio cancrizans motu contrario. Teilweise Nachahmung einer Initialstimme in der krebisförmigen Gegenbewegung.

imitatio canonica. Intervall- oder stufengenaue Nachahmung eines längeren Abschnitts einer Initialstimme.

imitatio homophona. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der Prime.

imitatio inaequalis moto. Nachahmung einer Initialstimme in der umgekehrten Bewegung (Gegenbewegung).

imitatio in contrario tempore. Nachahmung einer Initialstimme auf dem hinsichtlich der *quantitas intrinseca* (das heißt Betonung) versetzten Takteil. Beginnt die Initialstimme beispielsweise auf betonter Zählzeit, dann setzt die Folgestimme auf unbetonter Zählzeit ein und umgekehrt.

imitatio in heptachordo inferiori. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der unteren Septime.

imitatio in heptachordo superiori. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der oberen Septime.

imitatio in hexachordo inferiori. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der unteren Sexte.

imitatio in hexachordo superiori. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der oberen Sexte.

imitatio in hyperdiapason. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der oberen Oktave.

imitatio in hypodiapason. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der unteren Oktave.

imitatio in hyperdiapente. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der oberen Quinte.

imitatio in hypodiapente. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der unteren Quinte.

imitatio in hyperdiatessaron. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der oberen Quarte.

imitatio in hypodiatessaron. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der unteren Quarte.

imitatio in hyperditono. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der oberen Terz.

imitatio in hypoditono. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der unteren Terz.

imitatio in ordinario tempore. Nachahmung einer Initialstimme auf dem hinsichtlich der *quantitas intrinseca* (das heißt der Betonung) gleichen Takteil.

imitatio in secunda inferiori. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der unteren Sekunde.

imitatio in secunda superiori. Nachahmung einer Initialstimme im Intervallabstand der oberen Sekunde.

- imitatio interrupta.** Unterbrochene, das heißt mit eingeschobenen Pausen durchsetzte Nachahmung einer Initialstimme.
- imitatio invertibilis.** Verkehrungsfähige Nachahmung, i.e. eine Nachahmung, die die Eigenschaften des doppelten Kontrapunkts aufweist.
- imitatio partialis.** Nachahmung, bei der die Imitation durch die Folgestimme auf einen Abschnitt der Initialstimme beschränkt bleibt.
- imitatio per augmentationem.** Nachahmung einer Initialstimme mit ein- oder mehrfacher Vergrößerung der Notenwerte.
- imitatio per diminutionem.** Nachahmung einer Initialstimme mit ein- oder mehrfacher Verkleinerung der Notenwerte.
- imitatio totalis.** ↑*imitatio canonica*.
- Imitation, freie.** Bezeichnung für ein musikalisches Stück (Kantatensatz, Concertosatz etc.), in dem die Nachahmung als satztechnisches Mittel verwendet wird.
- imitazione stretta.** Ein- oder mehrfache Engführung eines oder mehrerer Themen.
- Melodie.** ↑*Thema*.
- periodus.** Bezeichnung (Matthesons) für bestimmte textliche Einheiten, aus denen sich ein paragraphus zusammensetzt. Als „paragraphus“ wird der gesamte Text bezeichnet, der einer Vokalkomposition zugrunde liegt, während periodi in der Regel aus den zugehörigen Sätzen bestehen.
- quantitas intrinseca.** Eine eindeutige Funktion, bei der den Zählzeiten einer Taktart unterschiedliche Qualitäten zugeordnet werden (Lehre von der unterschiedlichen Gewichtung der einzelnen Teile eines Taktes).
- repercussio.** In der vorliegenden Arbeit wird mit diesem Ausdruck die nach Stimmpaaren organisierte Ordnung von dux und comes in der ersten Durchführung einer Fuge bezeichnet (Tenor und Sopran, Bass und Alt).
- Satz.** ↑*Thema*.
- soggetto.** ↑*Thema*.
- stretto.** ↑*imitazione stretta*.
- syzigia.** Allgemeine Bezeichnung für einen Zusammenklang.
- Thema.** Eine (nahezu) beliebig lange Tonfolge, die als Grundlage für die satztechnische ↑*Durcharbeitung* im Rahmen einer ↑*fuga regularis* oder *irregularis* oder einer ↑*freien Imitation* dient.
- Wiederschlag.** Laut Mattheson die Wiederholung einer Tonfolge auf verschiedenen Stufen in einer Stimme (Sequenz).

Verzeichnis der Notenbeispiele

Ex. 1:	Klauseltypen _____	12
Ex. 2:	Klauselvertauschung im mehrstimmigen Satz _____	12
Ex. 3:	Varianten der Tenorklausel _____	13
Ex. 4:	Variante der Altklausel _____	13
Ex. 5:	Kadenzformen ohne Bassklausel im Fundament _____	13
Ex. 6:	Zweistimmige Kadenzen mit Tenor- und Diskantklausel im Fundament _____	14
Ex. 7:	Kadenzen mit regulärer Bassklausel und Pseudo-Bassklausel _____	15
Ex. 8:	Bassklausel in der Oberstimme _____	15
Ex. 9:	Außergewöhnliche Kadenzen nach C. G. Ziegler _____	18
Ex. 10:	Clausula pura und clausula ornata nach J. A. Scheibe _____	19
Ex. 11:	Gewöhnliche und ungewöhnliche clausula tenorizans nach J. A. Scheibe _____	20
Ex. 12:	Perfekte und imperfekte clausula bassizans nach J. A. Scheibe _____	20
Ex. 13:	Diskantklauseln nach F. W. Marpurg _____	22
Ex. 14:	Clausulae imperfectae nach F. W. Marpurg _____	23
Ex. 15:	Clausulae imperfectae im ariösen Stil nach F. W. Marpurg _____	24
Ex. 16:	Clausula ficta mit fehlender Ultima der Diskantklausel _____	26
Ex. 17:	Clausula ficta mit fehlender Ultima der Bassklausel _____	26
Ex. 18:	Clausula ficta mit fehlender Ultima der Diskantklausel im Fundament _____	26
Ex. 19:	Clausula ficta mit veränderter Ultima der Bassklausel im Fundament _____	27
Ex. 20:	Veränderte Altklausel im Tenor _____	27
Ex. 21:	Clausula ficta mit irregulärer Ultima in mehreren Klauseln _____	27
Ex. 22:	Koinzidenz von Themenbeginn und Ultima der Diskantklausel _____	28
Ex. 23:	Neuer Themeneinsatz im Bass bei zeitgleichem Kadenzabschluss _____	28
Ex. 24:	Neuer Themeneinsatz vor Abschluss der Kadenz _____	29
Ex. 25:	Sofortiger Absprung der Fundamentstimme von der Ultima der Diskantklausel _____	29
Ex. 26:	Beispiel einer imitatio cancrizans _____	60
Ex. 27:	Beispiel einer imitatio cancrizans in motu contrario _____	61
Ex. 28:	Beispiel einer imitatio interrupta in der Altstimme _____	64
Ex. 29:	Contrapuntato puntato in den Außenstimmen der <i>Orgeltoccata</i> e-Moll _____	79
Ex. 30:	Contrapunto alla zoppa in der <i>Toccata et Fuga</i> in d _____	80
Ex. 31:	Contrapunto quasi alla zoppa in <i>Praeludium et Fuga</i> in C _____	80
Ex. 32:	Contrapunto sincopato und contrapunto di tirate in der Kantate <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> _____	82
Ex. 33:	Contrapunto in tempo ternario im Orgelchoral <i>O Lamm Gottes unschuldig</i> (BWV 656) _____	83
Ex. 34:	Contrapunto in tempo ternario in <i>Praeludium et Fuga</i> in c _____	83
Ex. 35:	Themagestaltung nach Art eines contrapunto in saltarello _____	84
Ex. 36:	Contrapunto fugato in der <i>Toccata</i> in C _____	85
Ex. 37:	Contrapunto fugato in der <i>Passacaglia</i> in c _____	85
Ex. 38:	Contrapunto d' un sol passo in <i>Praeludium et Fuga</i> in D _____	86
Ex. 39:	Contrapunto alla diritta in der Choralbearbeitung <i>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</i> _____	86
Ex. 40:	Contrapunto di salto in <i>Praeludium et Fuga</i> in C _____	87
Ex. 41:	Kombination von contrapunto di salto und sincopato in <i>Praeludium et Fuga</i> in C _____	87
Ex. 42:	Themengestaltung in Händels Doppelfuge der <i>Suite</i> in F-Dur _____	89
Ex. 43:	Themengestaltung in Händels Doppelfuge der <i>Suite</i> fis-Moll _____	90
Ex. 44:	Instrumentalthema und Soprannachahmung der Gasparini-Arie _____	112
Ex. 45:	Partielle Nachahmung der Oberstimme durch die Bassstimme _____	112
Ex. 46:	Durcharbeitung der Motive in der Gasparini-Arie _____	112
Ex. 47:	Übersicht über die Ähnlichkeit zwischen den Motiven der Notenbeispiele Matthesons _____	114
Ex. 48:	Ähnlichkeitsbeziehungen innerhalb des Hauptsatzes _____	114
Ex. 49:	Thema A des <i>Doppelkonzerts</i> d-Moll _____	123
Ex. 50:	Thema B des <i>Doppelkonzerts</i> d-Moll _____	123

Ex. 51: Ähnlichkeiten zwischen dem Thema B und dem Motiv (c)	124
Ex. 52: Ähnlichkeit zwischen dem Thema B und dem Motiv (e)	124
Ex. 53: Ähnlichkeit zwischen dem Thema B und Motiv (d)	125
Ex. 54: Motiv (f) der beiden konzertierenden Violinen	125
Ex. 55: Motiv (g) der beiden konzertierenden Violinen	125
Ex. 56: Instrumentalthemen der Kantate <i>Es wartet alles auf dich</i>	127
Ex. 57: Thema (A) und seine Varianten (A1), (A2), (A3)	128
Ex. 58: Motiv (c)	128
Ex. 59: Motiv (B1)	129
Ex. 60: Vergleich zwischen dem Vokalthema 1 und dem contrapunto perfidia	129
Ex. 61: CP1 des Vokalthemas 1	129
Ex. 62: Vokalthema 2	129
Ex. 63: CP 2 des Vokalthemas 2	130
Ex. 64: Nachahmung des Vokalthemas 3	130
Ex. 65: Thema der D-Dur-Fuge (BWV 874)	134
Ex. 66: Beispiel einer problematischen Fugenbeantwortung nach Mattheson (1739)	141
Ex. 67: Tonartenabhängige Themengestalt des comes nach Scheibe (1730)	142
Ex. 68: Reale Beantwortung des Fugenthemas	142
Ex. 69: Themenformen im Tubachor <i>Wäre dieser nicht ein Übeltäter</i>	150
Ex. 70: Thematische Digression im zweiten Teil des Tubachores <i>Wäre dieser nicht ein Übeltäter</i>	151
Ex. 71: Sopran- und Altstimme am Beginn des Turbachores <i>Kreuzige, kreuzige</i>	152
Ex. 72: Evolutio der Themenformen des Turbachores <i>Kreuzige, kreuzige</i>	152
Ex. 73: Variante des (B)-Abschnitts als Kontrapunkt des Themenkopfes (A) am Beginn des Turbachores <i>Kreuzige, kreuzige</i>	153
Ex. 74: Themeneinsätze über „sondern der Geist selbst“ in der Motette BWV 226	155
Ex. 75: Vergleich der ersten fünf Themeneinsätze (T. 36 ff.) über „die nicht nach dem Fleische wandeln“ in der Motette BWV 227	159
Ex. 76: Die ersten vier Themeneinsätze im Einleitungsschor der Kantate <i>Ich hatte viel Bekümmernis</i> (BWV 21,1)	160

Verzeichnis der Tabellen

Tabelle 1:	Ausweichungsordnungen im 18. Jahrhundert _____	34
Tabelle 2:	Rangordnung der Kadenz innerhalb der Klasse der <i>clausulae propriae</i> _____	37
Tabelle 3:	Ausweichungsordnung im 18. Jahrhundert _____	39
Tabelle 4:	Klassifikation der Skalentöne _____	42
Tabelle 5:	Die Ausweichungsordnung in den Kirchentönen nach F. W. Marpurg (1753) _____	43
Tabelle 6:	Die Ausweichungsordnung in den Kirchentönen nach J. G. Walther (1708) _____	44
Tabelle 7:	Akzidentien bei Ausweichungen in C-Dur _____	45
Tabelle 8:	Akzidentien bei Ausweichungen in Es-Dur _____	46
Tabelle 9:	Akzidentien bei Ausweichungen in h-Moll _____	46
Tabelle 10:	Akzidentien bei Ausweichungen in c-Moll _____	46
Tabelle 11:	Ausweichungsverlauf der Aria <i>Blute nur, du liebes Herz</i> _____	47
Tabelle 12:	Terminologie zur Ausweichungsordnung _____	49
Tabelle 13:	Stufenzuordnung bei einer intervallgenauen <i>imitatio inaequalis motus</i> in einer Durtonart _____	58
Tabelle 14:	Stufenzuordnung bei einer intervallgenauen <i>imitatio inaequalis motus</i> in einer Molltonart _____	60
Tabelle 15:	Beantwortungsschema einer <i>imitatio canonica</i> _____	66
Tabelle 16:	Einsatztöne der <i>imitatio canonica</i> in <i>hyperdiatessaron</i> im <i>Confiteor</i> _____	69
Tabelle 17:	Kontrapunktbezeichnungen bei Scheibe, Mattheson und Marpurg _____	75
Tabelle 18:	Übersicht über spezifische Kontrapunktformen bei Walther, Mattheson und Marpurg _____	78
Tabelle 19:	Satztechnischer Verlauf des <i>Doppelkonzerts</i> d-Moll _____	122
Tabelle 20:	Eingangschor der Kantate <i>Es wartet alles auf dich</i> _____	126
Tabelle 21:	Beispiele für vollkommene Endigungsklauseln in Fugenthemen Bachs _____	135
Tabelle 22:	Fugen mit zusätzlichem Themeneinsatz aus dem <i>Wohltemperierten Klavier</i> Bachs _____	139
Tabelle 23:	Die Kennmerkmale der <i>fuga irregularis</i> _____	148
Tabelle 24:	Ausweichungsverlauf des Turbaches <i>Kreuzige, kreuzige</i> _____	154
Tabelle 25:	Themeneinsätze im Mittelteil der Motette <i>Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf</i> _____	155
Tabelle 26:	Überblick über den Tonartenverlauf der ersten beiden Abschnitte der Motette <i>Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf</i> _____	156
Tabelle 27:	Tonartenverlauf des Motettenabschnitts „sondern der Geist selbst“ _____	158
Tabelle 28:	Themeneinsätze der T. 36 ff. in der Motette <i>Jesu, meine Freude</i> _____	159
Tabelle 29:	Ausweichungsverlauf des Einleitungschores der Kantate <i>Ich hatte viel Bekümmernis</i> _____	160
Tabelle 30:	Themeneinsätze im Eingangschor der Kantate <i>Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei</i> _____	162
Tabelle 31:	Ausweichungsverlauf des Eingangschors der Kantate <i>Schauet doch und sehet</i> _____	162
Tabelle 32:	Kadenz in der ersten Durcharbeitung des <i>Concertos</i> für zwei Violinen (BWV 1043) _____	164
Tabelle 33:	Stimmumfänge in der ersten Durcharbeitung des <i>Concertos</i> (BWV 1043) _____	164

Verzeichnis der Abbildungen

Abbildung 1:	Kadenzklassifikation nach J. G. Ziegler	17
Abbildung 2:	Kadenzklassifikation nach G. H. Stölzel	17
Abbildung 3:	Kadenzklassifikation nach C. G. Ziegler	18
Abbildung 4:	Kadenzklassifikation nach J. A. Scheibe	21
Abbildung 5:	Kadenzklassifikation nach F. W. Marpurg	23
Abbildung 6:	Klassifikation der Imitation nach J. A. Scheibe	54
Abbildung 7:	Klassifikation der Imitation nach J. Mattheson	55
Abbildung 8:	Klassifikation nach F. W. Marpurg	56
Abbildung 9:	Die Arten der imitatio	59
Abbildung 10:	Schema einer mehrfachen Diminution bzw. Augmentation	63
Abbildung 11:	Imitation als paarweise Relation zwischen Initial- und Folgestimme	70
Abbildung 12:	Imitation als Relation zwischen aufeinanderfolgenden Stimmen	71
Abbildung 13:	Klassifikation des Kontrapunkts nach J. A. Scheibe	73
Abbildung 14:	Klassifikation des Kontrapunkts nach J. Mattheson	73
Abbildung 15:	Klassifikationsvariante nach J. Mattheson	74
Abbildung 16:	Klassifikation des Kontrapunkts nach F. W. Marpurg	75
Abbildung 17:	Fugenklassifikation nach J. Mattheson	93
Abbildung 18:	Fugenklassifikation nach F. W. Marpurg	94
Abbildung 19:	Schematische Übersicht über die thematischen Verwandtschaften im <i>Doppelkonzert</i>	126
Abbildung 20:	Schematische Übersicht über die thematischen Verwandtschaften im Einleitungschor der Kantate <i>Es wartet alles auf dich</i>	130
Abbildung 21:	Beantwortungsschema für diatonische Fugenthemen	139
Abbildung 22:	Beantwortungsschema für chromatische Fugenthemen	140

Literaturverzeichnis

Quellenliteratur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*. Berlin: Georg Ludewig Winter. In: Hoffmann-Erbrecht, Lothar (Hrsg.). *Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ⁶1986 (1958).
- Bernhard, Christoph (1648). *Tractatus compositionis augmentatus* (unveröffentlichtes Manuskript, ca. 1648). In: Müller-Blattau, Joseph. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag ²1963 (1926).
- Fux, Johann Joseph (1742). *Gradus ad Parnassum oder Anführung der regelmäßigen musicalischen Composition, aus dem Lateinischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von Lorenz Christoph Mizler*. Leipzig. Reprint Hildesheim: Georg Olms Verlag 1974.
- Hartung, Philipp Christoph (1749). *Musicus theoretico-practicus*. Nürnberg. Reprint Leipzig: Edition Peters 1977.
- Heinichen, Johann David (1728). *Der Generalbaß in der Composition*. Dreßden. Reprint Hildesheim: Georg Olms Verlag 1968.
- Kellner, David (1743). *Treulicher Unterricht im General=Baß*. Hamburg ³1743 (1732). Reprint Laaber: Laaber 1980.
- Kirnberger, Johann Philipp (1771). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Königsberg 1771-1779. Reprint Hildesheim: Georg Olms Verlag 1968.
- Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar (1732). *Museum Musicum Theoretico Practicum*. Schwäbisch Hall. Reprint Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag 1954 (*Documenta Musicologica*; VIII).
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753). *Abhandlung von der Fuge*, Band. 1. Berlin. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1970.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1754). *Abhandlung von der Fuge*, Band. 2. Berlin. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1970.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1760a). *Kritische Briefe über die Tonkunst I.*. Berlin. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1974.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1760b). *Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition*. Berlin. In: Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. Reprint: Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1974.
- Mattheson, Johann (1713). *Das Neu=Eröffnete Orchestre*. Hamburg.
- Mattheson, Johann (1717). *Das Beschützte Orchestre*. Hamburg. Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1981.
- Mattheson, Johann (1722). *Melotheta das ist Der grundrichtige, nach jetziger neuester Manier angeführte Componiste*. Hamburg; 1721-1722. Handschriftliches Manuskript: Mus. ms. autogr. theor. J. Mattheson; Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
- Mattheson, Johann (1725). *Critica Musica*. Hamburg 1722-1725. Reprint Amsterdam: Frits A. M. Knuf 1964.
- Mattheson, Johann (1731). *Grosse General=Baß=Schule*. Hamburg. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1968.
- Mattheson, Johann (1735). *Kleine General=Baß=Schule*. Hamburg. Reprint Laaber: Laaber 1980.
- Mattheson, Johann (1737). *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1976.
- Mattheson, Johann (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg. Reprint Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag ⁴1987 (1954) (*Documenta Musicologica*; V).

- Mizler, Lorenz Christoph (1739). *Anfangs-Gründe des General Basses*. Leipzig. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1972.
- Muffat, Georg (1699). *Regulae concertuum partiturae (1699)*. In: Muffat, Georg: *An Essay on Thoroughbass*, ed. by Hellmut Federhofer. Tübingen: 1961 (*Musicological Studies an Documents*; 4).
- Niedt, Friedrich Erhardt (1710). *Musicalische Handleitung*. Teil 1. Hamburg. Reprint: Buren (Gld.), Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf B. V. (*Bibliotheca Organologica*; 32).
- Niedt, Friedrich Erhardt (1717). *Musicalische Handleitung*. Teil 3. Hamburg. Reprint: Buren (Gld.), Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf B. V. (*Bibliotheca Organologica*; 32).
- Niedt, Friedrich Erhardt (1721). *Musicalische Handleitung*. Teil 2. Hamburg. Reprint: Buren (Gld.), Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf B. V. (*Bibliotheca Organologica*; 32).
- Scheibe, Johann Adolph (1730). *Compendium musices theoretico-practicum* (unveröffentlichtes Manuskript, ca. 1730). In: Benary, Peter: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1961 (*Jenaer Beiträge zur Musikforschung*; 3).
- Scheibe, Johann Adolph (1739). *Der Critische Musicus*. Leipzig ²1745 (1739). Reprint Hildesheim, New York, Wiesbaden: Georg Olms Verlag 1970.
- Stölzel, Gottfried Heinrich. *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*. Ohne Ort, ohne Jahr. Handschriftliches Manuskript: Mus. ms. theor. 830. Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
- Walther, Johann Gottfried (1708). *Praecepta der musicalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1955 (*Jenaer Beiträge zur Musik-forschung*; 2).
- Walther, Johann Gottfried (1732). *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek*. Leipzig. Reprint Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag ⁴1986 (1953) (*Documenta Musicologica*; III).
- Werckmeister, Andreas (1687). *Musicae mathematicae hedegus curiosus oder richtiger musicalischer Weg=Weiser*. Franckfurt und Leipzig. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1972.
- Werckmeister, Andreas (1700). *Cribum Musicum*. Quedlinburg und Leipzig. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1970.
- Werckmeister, Andreas (1702). *Harmonologia Musica*. Franckfurth und Leipzig. Reprint Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1970.
- Ziegler, Johann Gotthilf. *Kurtzer Unterricht von der Musicalischen Composition*. Ohne Ort, Ohne Jahr. Handschriftliches Manuskript: Mus. ms. theor. 1620. Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
- Ziegler, Christian, Gottlieb. *Anleitung zur musikalischen Composition*. Quedlinburg, 1739. Handschriftliches Manuskript: Drexel 3290. The New York Public Library.

Sekundärliteratur

- Austin, John Langshaw (1989). *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Beiche, Michael (1987). *Stretto/Engführung, stretta*. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Steiner 1972 ff.
- Beiche, Michael (1988). *Imitatio/Nachahmung*. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Steiner 1972 ff.
- Benary, Peter (1960). *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel (*Jenaer Beiträge zur Musikforschung*; 3).
- Bennett, Lawrence E. (1980). *Bononcini*. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3. London: Mcmillan Publishers Limited 1989 (⁶1980), 28-30.
- Blumenröder, Christoph von (1983). *Modulatio/Modulation*. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Steiner 1972 ff.
- Bötticher, Jörg-Andreas; Christensen, Jesper B (1995). *Generalbaß*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 3, 2. Auflage. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart, Weimar: Metzler, 1194-1256.
- Brandt, Ahasver von (1992). *Werkzeug des Historikers. Eine Einführung in die historischen Hilfswissenschaften*. Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer ¹³1992 (1958).
- Braun, Werner (1994). *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Breig, Werner (1985). *Zu den Turba-Chören von Bachs Johannes-Passion*. In: Floros, Constantin; Marx, Hans Joachim; Petersen, Peter (Hrsg.). *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*; 8).
- Breig, Werner (1995). *Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge*. In: *Die Musikforschung* 48, 14-52.
- Buksinski, Tadeusz (1985). *Die Begründung historischen Wissens*. In: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 16, 1-18.
- Bullivant, Roger (1980a). *Counter-subjekt*. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4. London: Mcmillan Publishers Limited 1989 (⁶1980), 852-854.
- Bullivant, Roger (1980b). *Double Fugue*. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5. London: Mcmillan Publishers Limited 1989 (⁶1980), 590.
- Butler, Gregory G. (1983). *Der vollkommene Capellmeister as a stimulus to J. S. Bach's late fugal writing*. In: Buelow, George J.; Marx, Hans Joachim (Hrsg.). *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 293-305.
- Cahn, Peter (1981). *Repercussio*. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Steiner 1972 ff.
- Cahn, Peter (1996). *Kanon*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 4, 2. Auflage. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart, Weimar: Metzler, 1677-1705.
- Carnap, Rudolf (1928). *Der logische Aufbau der Welt*. Hamburg: Felix Meiner Verlag ³1961 (1928).
- Carnap, Rudolf. (1959). *Induktive Logik und Wahrscheinlichkeit*. Bearbeitet von Wolfgang Stegmüller. Wien: Springer.
- Christensen, Thomas (1996). *Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker*. In: *Bach-Jahrbuch* 82, 93-100.
- Collins, Denis (1996). *Spiegel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorläufer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge*. In: *Bach-Jahrbuch* 82, 77-92.
- Czaczkas, Ludwig (1985). *Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, Band 1. Wien: Österreichischer Bundesverlag ³1985 (1956).
- Czaczkas, Ludwig (1992). *Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, Band 2. Wien: Österreichischer Bundesverlag ³1992 (1965).
- Czaczkas, Ludwig (1984). *Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Dahlhaus, Carl (1955). *Bachs konzertante Fugen*. In: *Bach-Jahrbuch* 42, 45-72.

- Dahlhaus, Carl (1964). *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 21, 45-59.
- Dahlhaus, Carl (1976). *Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts*. Eine Duplik. In: *Die Musikforschung* 29, 300-303.
- Dahlhaus, Carl (1984). *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Band 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (*Geschichte der Musiktheorie*; 10).
- Dahlhaus, Carl (1989). *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Band 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (*Geschichte der Musiktheorie*; 11).
- Deppert, Heinrich (1989). *Über bassbezogene Harmonie. Prinzipien des mehrstimmigen Satzes in der Musik Johann Sebastian Bachs*. In: *Musik als Schöpfung und Geschichte. Festschrift Karl Michael Komma zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Deppert und Reinhard Gerlach. Laaber: Laaber-Verlag, 67-78.
- Deppert, Heinrich (1993). *Kadenz und Klausel in der Musik von J. S. Bach. Studien zu Harmonik und Tonart*. Tutzing: Hans Schneider.
- Dirksen, Pieter (1994). *Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Struktur und Aufführungspraxis*. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher (*Veröffentlichungen zur Musikforschung*; 12).
- Dorn, Georg J. W. (1980). *Klassifikation*. In: Speck, Josef (Hrsg.). *Handbuch wissenschaftstheoretischer Grundbegriffe*, Band 2. Göttingen: UTB Vandenhoeck & Ruprecht 1980, 334-336.
- Dürr, Alfred (1985). *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Band 1 und 2. Kassel: Bärenreiter-Verlag⁵1985 (1971).
- Dürr, Alfred (1988a). *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Dürr, Alfred (1988b). *Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*. Kassel.
- Emery, Walter; Wolf, Christoph (1981). *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 2: Zweiter Teil der Klavierübung, Viertes Teil der Klavierübung, vierzehn Kanons BWV 1087. Kritischer Bericht*. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag.
- Federhofer, Helmut (1991). *Rezension von Dahlhaus, Carl: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Band 2*. In: *Musiktheorie* 6, 259-260.
- Fees, Konrad (1991). *Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson. Zur Tradition eines didaktischen Modells*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Føllesdal, Dagfinn; Walløe, Lars, Elster, Jon (1988). *Rationale Argumentation. Ein Grundkurs in Argumentations- und Wissenschaftstheorie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Gárdonyi, Zsolt (1991). *Kontrapunkt-dargestellt an Fugenstrukturen bei Johann Sebastian Bach*. Wolfenbüttel: Möselers²1991 (1980).
- Geck, Martin (1975). *Zur Datierung, Verwendung und Aufführungspraxis von Bachs Motetten*. In: Eller, Rudolf; Schulze, Hans-Joachim (Hrsg.). *Bach-Studien 5. Eine Sammlung von Aufsätzen*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1975, 63-71.
- Geck, Martin (1991). *Johann Sebastian Bach. Johannes-Passion BWV 245*. München: Wilhelm Fink Verlag (*Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte*; 55).
- Grandjean, Wolfgang (1995). *Modale und dur-moll-tonale Fugenbeantwortung in der Theorie der Bach-Zeit*. In: *Musiktheorie* 10, 195-218.
- Groth, Renate (1989). *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*. In: Zaminer, Frieder (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie Band 7. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 305-379.
- Härtwig, Dieter; Hennenberg, Fritz (1965). *Stölzel*. In: Blume, Friedrich (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 12. München: Deutscher Taschenbuchverlag; Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag²1989 (1965), 1378-1388.
- Hempel, Carl G. (1977). *Aspekte wissenschaftlicher Erklärung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Horn, Wolfgang (1992). *Tonalität und Geschichte. Vallottis Kritik an Fuxens Darstellung der Modi*. In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 16, 189-226.
- Knepler, Georg (1997). *Musikgeschichtsschreibung*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 6, 2. Auflage. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart, Weimar: Metzler, 1307-1319.

- Kobayashi, Yoshitake (1988). *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*. In: *Bach-Jahrbuch* 74, 7-72.
- Kühn, Clemens (1987). *Formenlehre der Musik*. München: Deutscher Taschenbuchverlag; Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag ³1992 (1987).
- Kühn, Clemens (1993). *Analyse lernen*. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag (*Bärenreiter-Studienbücher Musik*; 4).
- Kühn, Clemens (1995). *Form*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 3, 2. Auflage. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart, Weimar: Metzler, 607-643.
- Künne, Wolfgang (1990). *Prinzipien der wohlwollenden Interpretation*. In: Blasche, Siegfried; Köhler, Wolfgang R.; Kuhlmann, Wolfgang; Rohs, Peter (Hrsg.). *Intentionalität und Verstehen, herausgegeben vom Forum für Philosophie Bad Homburg*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, 212-236.
- Kuhn, Thomas S. (1976). *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp ²1976 (1973).
- Kuhn, Thomas S. (1988). *Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma*. In: Kuhn, Thomas S. *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp ³1988 (1977), 389-420.
- Kunze, Stefan (1969). *Gattungen der Fuge in Bachs Wohltemperiertem Klavier*. In: Geck, Martin (Hrsg.). *Bach-Interpretationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 74-93.
- Kutschera, Franz von (1982). *Grundfragen der Erkenntnistheorie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Larsen III, Arved M. (1980). *Berardi*. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2. London: Mcmillan Publishers Limited 1989 (⁶1980), 515-516.
- Marshall, Robert Lewis (1972). *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Vol. 1 and 2. Princeton: Princeton University Press (*The Princeton Studies in Music*; 4)
- Meier, Bernhard (1974). *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Meier, Bernhard (1992). *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag (*Bärenreiter Studienbücher Musik*; 3).
- Melamed, Daniel R. (1995). *J. S. Bach and the German Motet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Menne, Albert (1980). *Einführung in die Methodologie. Elementare allgemeine wissenschaftliche Denkmethode im Überblick*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Neumann, Werner (1938). *J. S. Bachs Chorfolge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*. Leipzig: Breitkopf und Härtel ²1950 (1938) (*Bach-Studien*; 3).
- Neumann, Werner (1984). *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel ⁵1984 (1947).
- Neumann, Werner (Hrsg.) (1972). *Bach-Dokumente Band. III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Patzig, Günther (1980). *Tatsachen, Normen, Sätze. Aufsätze und Vorträge*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Poser, Hans (1980). *Rekonstruktion, rationale*. In: Speck, Josef (Hrsg.). *Handbuch wissenschaftstheoretischer Grundbegriffe*, Band. 3. Göttingen: UTB Vandenhoeck & Ruprecht, 555-556.
- Riemann, Hugo (1894). *Musik-Lexikon*. Leipzig: Max Hesse's Verlag ⁴1894.
- RiemannL (1967). *Riemann Musik Lexikon*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1980). *Die „Anleitung... auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen“, als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 37, 135-154.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1982). *Contrapunctus/Kontrapunkt*. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Steiner 1972 ff.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1996). *Imitation*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 4, 2. Auflage. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart, Weimar: Metzler, 511-526.

- Sachs, Klaus-Jürgen (1997). *Musiktheorie*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 6, 2. Auflage. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart, Weimar: Metzler, 1714-1735.
- Schäfertöns, Reinhard (1996). *Die Organistenprobe-Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. Und 18. Jahrhunderts*. In: *Die Musikforschung* 49, 142-152.
- Schleuning, Peter (1993). *Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Schmieder, Wolfgang (1990). *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*. Wiesbaden: ²1990 (Leipzig 1950).
- Schurz, Gerhard (1990) (Hrsg.). *Erklären und Verstehen in der Wissenschaft*. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Schwindt-Gross, Nicole (1992). *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel, Techniken, Aufgaben*. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag.
- Searle, John R. (1973). *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Seidel, Elmar (1985). *Die harmonische Großform der Fuge von Bachs Toccata in C-Dur (BWV 564) und die Tonartenlehre deutscher Theoretiker der Bachzeit*. In: Wolff, Christoph (Hrsg.): *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider zum 75. Geburtstag*. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag 1985, 25-40.
- Seidel, Elmar (1986). *Über eine besondere Art Bachs, die Tonart der IV. Stufe zu verwenden*. In: *Musiktheorie* 2, 139-152.
- Seiffert, Helmut (1970). *Einführung in die Wissenschaftstheorie 2*. München: Verlag C. H. Beck ⁹1991 (1970).
- Seiffert, Helmut (1992). *Einführung in die Hermeneutik. Die Lehre von der Interpretation in den Fachwissenschaften*. Tübingen: A. Francke.
- Snyder, Kerala (1980). *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*. In: *Journal of the American Musicological Society* 33, 544-564.
- Spitta, Phillip (1880). *Johann Sebastian Bach II*. Leipzig. Reprint Wiesbaden: Breitkopf und Härtel ⁸1979.
- Stauffer, George B. (1988). *Christian Gottlieb Zieglers „Anleitung zur musikalischen Composition“*. Ein Bach-Dokument aus der New York Public Library. In: *Bach-Jahrbuch* 74, 185-189.
- Stegmüller, Wolfgang (1970). *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie, Band II, Theorie und Erfahrung, Teilband. 1: Erfahrung, Festsetzung, Hypothese und Einfachheit in der wissenschaftlichen Begriffs- und Theorienbildung*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer.
- Stegmüller, Wolfgang (1979). *Rationale Rekonstruktion von Wissenschaft und ihrem Wandel*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Stegmüller, Wolfgang (1983). *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie, Band I. Erklärung, Begründung, Kausalität*. Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo: Springer ²1983 (1969).
- Suppes, Patrick (1957). *Introduction to Logic*. Princeton, New Jersey etc.: D. Van Nostrand Company, Inc. ⁴1960 (1957).
- Tversky, Amos (1977). *Features of Similarity*. In: *Psychological Review* 84, 327-352.
- Wagner, Günther (1982). *J. A. Scheibe-J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*. In: *Bach-Jahrbuch* 68, 33-49.
- Walker, Paul (1985). *From Renaissance "Fuga" to Baroque Fugue: The Role of the "Sweetlink Theory Manuscripts"*. In: *Schütz-Jahrbuch* 7/8, 93-104.
- Walker, Paul (1989). *Die Entstehung der Permutationsfuge*. In: *Bach-Jahrbuch* 75, 21-41.
- Walker, Paul (1995). *Zur Geschichte des Kontrasubjekts und zu seinem Gebrauch in den frühesten Klavier- und Orgelfugen Johann Sebastian Bachs*. In: Heller, Karl; Schulze, Hans-Joachim (Hrsg.). *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.-13. September 1990*. Köln: Studio 1995, 48-67.
- Walther, Johann Gottfried (1987). *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

-
- Williams, Peter (1980). *The Organ Music of J. S. Bach, Vol. I. Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos, and Miscellaneous Pieces*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1984). *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁶1989 (1984).
- Wollny, Peter; Forchert, Arno; Innig, Rudolf (1995). *Choralbearbeitung*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 2, 2. Auflage. Kassel, Basel etc.: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart, Weimar: Metzler, Sp. 827-848.

Lebenslauf

Name und Anschrift

Randolph G. Eichert
Humboldtstr. 74
28203 Bremen

Persönliche Angaben

geboren am: 30.12.1961 in Bremen
Staatsangehörigkeit: Deutsch

Schulbildung

1968-1974: Grundschule in Bremen
1974-1978: Realschule in Bremen
Schulabschluß: Realschulreife
1978-1979: Besuch der Höheren Handelsschule Bremen

Berufsausbildung und Zivildienst

1979-1982: Berufsausbildung in Bremen
Abschluß: Staatlich examinierter Krankenpfleger
1982-1983: Ableistung des Zivildienstes
1983-1984: Beschäftigungsverhältnis in Bremen

Hochschulstudium

1984-1988: Studium der Gitarre, Flöte und Musikpädagogik im Studiengang Musikerziehung an der Hochschule für Künste Bremen
Abschluß: *Privatmusiklehrer*

1989-1995: Studium der Historischen Musikwissenschaft, Systematischen Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität Hamburg
Abschluß: *Magister Artium*

1985-1998: Dissertationsvorhaben (Universität Hamburg)
Abschluß: *Promotion*