

Zwei Durchformungsmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach

und

Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raume auf die Durchformung einer Fuge¹⁾

Von Bernhard Martin (Bottrop)

I

Zwei Durchformungsmodi der Tripelfuge
zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach

Erläuterungen zum ersten Durchformungsmodus

Zwei Fragmente der Musikliteratur haben mit ihren besonderen Problemen unsere Forschung nach den Seinsgrundlagen der Tonkunst in Gang gebracht: das „Requiem“ von W. A. Mozart und das Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach. Das „Requiem“ von Mozart richtete schon von jeher an die Musikwissenschaft die Frage: „Sind die angeblichen späteren ‚Ergänzungen‘ wirkliche Originalschöpfungen von Süßmayr oder geht ihre Struktur auf einen von Mozart hinterlassenen Plan zurück? Wie finden wir, falls die ‚Ergänzungen‘ im wesentlichen von Mozart stammen, die Begründung und den Nachweis ihrer Echtheit im Werk selbst?“ Ein anderes Rätsel gibt uns die letzte Fuge von J. S. Bach zu lösen auf: „Wie kann das Fragment ‚ergänzt‘ werden, ohne daß die Qualität der ‚Ergänzung‘ allzusehr hinter der Güte des Originals zurücksteht?“

¹⁾ Frau Professor Dr. Beate Blumentritt in Verehrung und aus Dankbarkeit für gerettete Manuskripte gewidmet.

1. Versuch einer Durchformung der Tripelfuge
zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach

233

I

237

1)

240

V

244

V

248

1) Bis dahin reicht das Autograph von J. S. Bach.

252

Musical score for measures 252-254. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

255

Musical score for measures 255-257. The treble staff continues the melodic line with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The bass staff continues with eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

258

Musical score for measures 258-260. The treble staff has a melodic line with a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The bass staff continues with eighth notes: G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.

261

Musical score for measures 261-263. The treble staff has a melodic line with a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The bass staff continues with eighth notes: G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7.

264

Musical score for measures 264-266. The treble staff has a melodic line with a half note E6, a quarter note F6, and a half note G6. The bass staff continues with eighth notes: G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8.

267

Musical score for measures 267-269. The treble staff has a melodic line with a half note A6, a quarter note B6, and a half note C7. The bass staff continues with eighth notes: G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9.

270

4

IV Quintgelenk

274

277

8 (2)

IV⁵⁻⁸ V

281

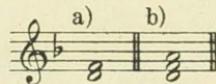
284

1

I

287

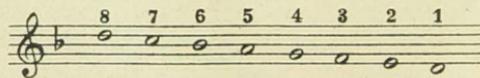
Es dürfte in der gesamten Musikliteratur kaum ein Fragment geben, für dessen „Ergänzung“ der Komponist so sichere Anhaltspunkte hinterlassen hat, als die letzte Fuge von J. S. Bach. Für den, der sich gründlich in der Fuge umgesehen hat, kann daher die Aufgabe nicht allzu schwer sein. Das thematische und kontrapunktische Material für die individuelle Physiognomie ist gegeben und auch von den bekannt gewordenen „Ergänzungen“ in mehr oder weniger getreuer Fassung übernommen worden. Merkwürdigerweise ist aber bisher übersehen worden, daß Bach auch den Raumumfang der Fuge genau abgesteckt hat. Die ersten vier Teilfugen des Fragments sind ja horizontale Durchformungen eines je vertikalen Oktavraums als Grundphase der organischen Schicht. Da die vierte Teilfuge über das *B-A-C-H*-Thema mit ihrem Rahmensatz beim Leiterton *cis'* ^A zu Ende ist und der von Bach noch ausgeführte erste Einsatz des Tripelthemas im Zeichen der vertikalen Oktave, gebildet aus der Tonika *D* und der Oktave *d''*, steht, ist zweifellos diese Oktave das Kopfintervall eines neuen Rahmensatzes, der den vertikalen Oktavraum als Grundphase der organischen Schicht in einem Rahmensatz vom Umfang einer Oktave *d''-d'* horizontal durchformt. Die beiden einzigen noch möglichen Modi der Grundphase, die Terz- oder Quintlage des Vertikalklanges:



und ihre aufruhende erste Phase:



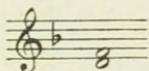
scheiden von vornherein aus. Das wäre selbst dann der Fall, wenn wir nur auf die Ausgabe von Czerny angewiesen wären, die nur bis zum Ende der vierten Teilfuge reicht und den von Bach noch durchgeführten ersten Themaesatz zur Tripelfuge unterschlägt. Die unterste Phase der Durchformung kann daher in der Oberstimme nicht anders lauten als:



Denn das ist die erste und einzige Möglichkeit der Horizontalisierung des vertikalen Urzustandes eines Dreiklangles in der Oktavlage. (Durchformung ist immer horizontale Entfaltung eines vertikalen Zustandes.)

Diese *D*-moll-Tonleiter mit den noch zu erörternden Stufen einer Unterstimmenkadenz garantiert als Rahmensatz die ganzheitliche Struktur unseres Durchformungsversuches, vorausgesetzt, daß der Rahmensatz bis in die oberste Phase der Entwicklung durchdringt und das Gesetz der Abhängigkeit und des Kontinuums¹⁾ erfüllt wird. Da aber für die Stufen des Rahmensatzes Bach keine Anhaltspunkte hinterlassen hat, tritt schon in der ersten Phase der Durchformung, bei der Aufstellung des Rahmensatzes, auch das Gesetz der Freiheit in Kraft²⁾. Aber die Freiheit der Stufenwahl hat ihre Grenzen, die bestimmt werden durch die Eignung der durch Unter- und Oberstimme des Rahmensatzes gebildeten Intervalle für die thematische Durchformung. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich die Notwendigkeit, vor der kadenzmäßigen Durchformung des Rahmensatzes die individuellen Räumlichkeiten des Tripelthemas und des Kontrapunkts zu untersuchen.

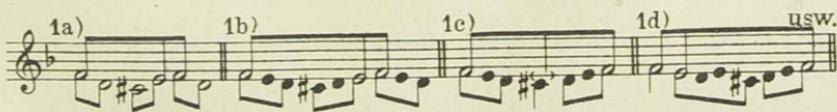
Die Räumlichkeit des Hauptthemas der „Kunst der Fuge“ geht auf die Terz f' / d' als Grundphase der organischen Schicht zurück:



Diese Terz verbürgt die ganzheitliche Struktur aller von ihr abgeleiteten Themavarianten, vorausgesetzt, daß die Durchformung der aufruhenden Phasen gemäß dem Gesetz der Abhängigkeit erfolgt. An Hinsichten möglicher Durchformung stehen uns vor allem die Nebennote und die horizontale Entfaltung der vertikalen Terz zur Verfügung. Wir lassen eine Auswahl aus der ersten Phase folgen:



Der Modus 1) der ersten Phase bietet für die Durchformung in der zweiten Phase u. a. folgende Möglichkeiten:



¹⁾ Jede Phase der Durchformung ist von der nächsttieferen Phase abhängig.

²⁾ Der Komponist ist in der Moduswahl innerhalb der aufruhenden Möglichkeiten frei, wofern nur das Kontinuum der vorgängigen Phasen gewahrt bleibt.

Die Spannweite der möglichen Modi, die allein von den unter 1) angeführten Varianten der zweiten Phase in der aufruhenden dritten Phase abgeleitet werden können, ist beträchtlich. Durch Verengung auf die von 1a) abzuleitenden Modi erhält man u. a. folgende neue Durchformungen:

The image shows four musical staves, each labeled with a variant of '1a'. All staves are in G minor (one flat) and use a treble clef. The notes are as follows:

- 1a a):** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- 1a β):** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- 1a γ):** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- 1a δ):** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Von diesen Modi der dritten Phase ist Beispiel 1a δ) identisch mit dem Hauptthema der „Kunst der Fuge“. Seine Herkunft von der vertikalen Terz f' / d' fand ihre Interpretation in der Dissertation „Untersuchungen zur Struktur der ‚Kunst der Fuge‘ J.S. Bachs“¹⁾. Dort wurde auch zum erstenmal auf den Charakter der Quinte a' als eines springenden Durchgangs, bzw. einer Kletternote (in Stellvertretung für den durchgehenden Ton e' , Beispiel 1a γ) hingewiesen.

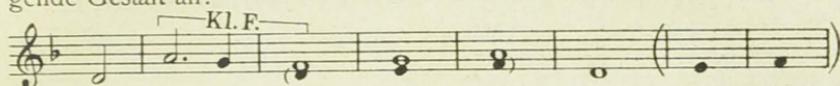
Die Modi 2 und 3 der ersten Phase (siehe S. 41!) fallen für unsere Betrachtung aus. Modus 4 dagegen liegt dem ersten Thema des Fragments aus der „Kunst der Fuge“ zugrunde. Das Charakteristikum dieses Modus ist das Ausgleichsspiel der beiden Horizontalterzen. Das Ausgleichsspiel hat die Aufgabe, den Raum der Terz horizontal zu durchformen, ohne die Führung der Terz preiszugeben. Das geschieht auf die Weise, daß die Strecke, welche die obere Horizontalterz $f'-a'$ über den Raum hinausgreift, von der zu tief ansetzenden unteren Horizontalterz $d'-f'$ wieder wettgemacht wird. Das kann nun sowohl als Simultanereignis als auch im Sukzessivverfahren ausgeführt werden:

The image shows two musical staves illustrating chromatic changes. The first staff is labeled 'simultan:' and shows a triplet of notes: G4, A4, B4. The second staff is labeled 'sukzessiv:' and shows a triplet of notes: G4, A4, B4. Both staves are in G minor and use a treble clef.

Chromenänderung erfolgt je nach Bedarf. Bach verwertet beide Modi, den simultanen und sukzessiven Ausgleich in seinem Fragment. In der

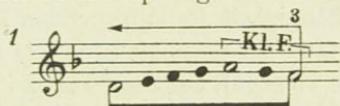
¹⁾ Verlag Bosse, Regensburg 1941.

aufruhenden zweiten Phase nimmt der Modus 4 der ersten Phase folgende Gestalt an:

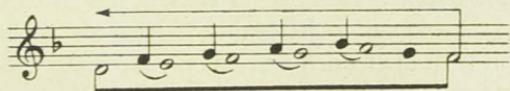


Dieser Modus hat offensichtlich vom Hauptthema der „Kunst der Fuge“ (siehe Beispiel 1aδ!) den Anstieg über die Quinte a' als Kletternote zur führenden Terz f' übernommen, um damit seinen Einsatz im Fragment in Stellvertretung für den Modus des Hauptthemas zu bekunden.

Von den weiteren Möglichkeiten der Durchformungen aus der ersten Phase hat Bach den Modus 8 für das zweite Thema des Fragments gewählt. Seine springende Quinte a' ist ebenfalls eine stellvertretende Kletternote für den Durchgang e' (siehe Modus 7!). Da die Modi 6–8 im Gegensatz zu 1–5 einstimmig angelegt sind, genügt eine horizontale Durchformung der vertikalen Grundphase der Terz mittels eines fallenden Terzzuges (Modus 6) oder eines Anstiegs zur Terz. Die Durchformung der aufruhenden zweiten Phase des Modus 8 begnügt sich mit einem Ausfüllen der beiden Sprünge $d'-a'$ und $a'-f'$:



In der dritten Phase vermehrt sich das Leben im Terzraum durch die Kletternoten:



Im ausgeführten Modus der obersten Phase erhält das Thema außer der Auflockerung in Achteln noch einen Auftakt:



Beide Themen bilden also verschiedene Möglichkeiten von Durchformungen desselben Terzraumes f'
 a' und sind außerdem durch den charakteristischen Quintsprung $d'-a'$ und das Kletternotenverhältnis $a'-f'$ miteinander verwandt. Ihre gemeinsame Urahne ist die Vertikalterz der Tonika, von der auch das Hauptthema der „Kunst der Fuge“ stammt.

Diesen beiden unterschiedlichen Modi des gleichen Raumes steht im *B-A-C-H*-Thema ein wesentlich anderer Raumtypus gegenüber:

5. Phase

4. Phase

3. Phase

2. Phase

1. Phase

IV V I

Man verfolge die Abhängigkeit der aufruhenden Phasen von der jeweilig vorgängigen an Hand der Beispiele 1–5! Die unterste Phase der Durchformung zeigt die Herkunft aus dem Terzraum von der tonalen Sext *b* bis zur Oktav *d'*. In den aufruhenden Durchformungen stellen sich Chromen, Kletternoten und Durchgänge ein. Besonderen Hinweis verdient der Kletternotencharakter *d'* im Takte 3, der in einer bekannten, zeitgenössischen „Ergänzung“ irrtümlicherweise als Zielton aufgefaßt wird. Der Zielton trifft aber doch erst einen Takt später ein. Der für die Raumabgrenzung entscheidende Ton ist also die Oktave *d'* im Takt 5.

Auch der Kontrapunkt ist eine oktavgeführte Räumlichkeit. Das ist nur nicht so leicht zu erkennen, da der Zielton durch eine Pause ersetzt wird:

8

I V I III IV Nbn V I

Aus der Gegenüberstellung dieser beiden Entwicklungsstufen des Kontrapunkts geht die Oktavgrenze deutlich hervor.

Aus unserer Untersuchung des Materials ergeben sich also zweierlei Räume: Terzraum beim ersten und zweiten Thema, Oktavraum beim *B-A-C-H*-Thema und beim Kontrapunkt.

Nach diesen Erörterungen wenden wir uns wieder dem Rahmensatz der auszuführenden Tripelfuge zu. (Zur Frage, ob Bach das Fragment als Quadrupel- oder Tripelfuge geplant hat, sei auf den Artikel „J. S. Bachs letzte Fuge“ in der Zeitschrift „Die Musik“, Jg. 1941, S. 409 verwiesen.) Da sich unter den Räumlichkeiten der drei Themen und des Kontrapunkts keine Quinte befindet, ergibt sich für die Wahl aus der Reihe der möglichen Rahmensatzmodi die notwendige Einschränkung, daß Stufen, die mit der Oberstimme Quinten bilden, möglichst zu vermeiden sind. Ein Modus mit dem Stufengang I-III-VI-II-V-I usw. käme also nicht in Frage:

8 7 6 46 5 — 4 3 2 1

I III VI II V I IV I V I

Günstigere Durchformungsmöglichkeiten bietet dagegen folgender Modus:

8 7 6 5 4 3 2 1

I V Nbn V I IV — V I

Die Vorstellung dieses Rahmensatzes erlaubt uns, das für die Oberstimme in Frage kommende Teilthema, bzw. den Kontrapunkt für die einzelnen Einsätze im voraus zu bestimmen. Das erste und zweite Thema mit ihrem Anspruch auf einen Terzraum sind angebracht bei der Septime, Sext und Terz, dagegen das *B-A-C-H*-Thema und der Kontrapunkt bei der Oktave, Quinte und Quarte des Rahmensatzes. Denn die erstgenannten Intervalle befinden sich in Terz- bzw. Dezimenstellung, die letztgenannten aber in Oktavstellung zu den Stufen des Rahmensatzes. Der wechselnde Einsatz der Teilthemen oder des Kontrapunkts in der Oberstimme erfordert verschiedene Permutationen in den übrigen Stimmen. Nicht alle rechnerisch möglichen Permutationen eignen sich für den Einsatz in der Durchformung der Tripelfuge, da nicht alle Stimmenverbindungen gemäß dem doppelten Kontrapunkt erfunden sind. Sowohl das *B-A-C-H*-Thema als auch der Kontrapunkt taugen nicht für die Unterstimme. Der Kontrapunkt duldet auch nicht, daß über ihm das *B-A-C-H*-Thema angebracht werde. Denn es drohen zweimal Quintfolgen. Darum kommt man ohne geringe Abänderung nicht aus, falls man auf diese Verbindungen nicht ganz verzichten will. — Besondere Sorgfalt erfordern die Modulationstakte, soll nicht der einheitliche Stil

der Ausführung gestört werden. Wie alle diese geringen Schwierigkeiten gemeistert werden können, wird jetzt im einzelnen beschrieben.

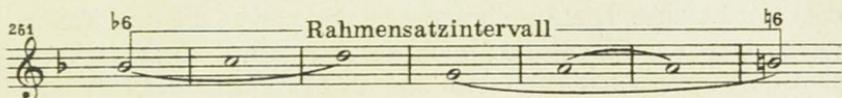
Der erste Einsatz des Tripletthemas im Zeichen der Rahmensatzoktave d'' _D ist noch von Bach ausgeführt worden. Die Rahmensatzoktave d'' kommt im Sopran durch den Kontrapunkt zum Ausdruck. Auch ein Teil der Modulation ist noch ausgeführt. Dann bricht die Handschrift ab. Unsere Tätigkeit beginnt also mit dem Abschluß der Modulation und dem Einsatz zur Rahmensatzseptime c'' . Für die Oberstimme fiel unsere Wahl auf das zweite Thema. Da das Thema eine Terzfalte $a'-c''$ entwickelt, trifft die Rahmensatzseptime erst im Takt 246 ein. (Zum Verständnis der genannten Terzfalte, die durch das Kletterfältchen $f''-c''$ verdeckt wird, sei noch einmal auf die Beschreibung des zweiten Themas zu Beginn dieser Zeilen hingewiesen.) Die Anordnung der übrigen Stimmen macht einige Änderungen im Kontrapunkt notwendig, da sonst verbotene Quintfolgen unvermeidlich sind:

Sollte das zweite Thema in der Oberstimme bleiben, dann wäre nur eine einzige Stimmenverbindung ohne Veränderung des Kontrapunkts möglich. Es ist die Anordnung, wobei der Kontrapunkt in der zweiten Stimme auftritt. Sie wird im zweiten Durchformungsversuch berücksichtigt werden.

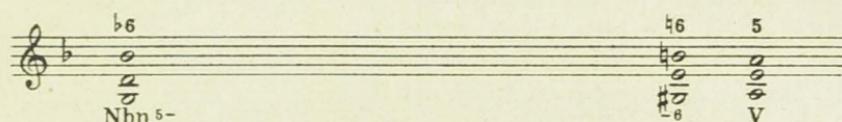
Zwischen der Septe c'' und der Sexte b' des Rahmensatzes ist eine Modulation fällig von *A*-moll nach *G*-moll. Wie aus der zu Anfang mitgeteilten Skizze des Rahmensatzes ersichtlich ist, bedeutet *G*-moll die Tonart der Nebennote *G* und nicht etwa die Tonart der Kadenzsubdominante. Wie beim *A*-moll-Einsatz, so waren auch beim *G*-moll-Thema Eingriffe nicht zu vermeiden. Außer dem Kontrapunkt erleidet auch das

B-A-C-H-Thema eine Veränderung, eine rhythmische Verschiebung der zweiten Halben f' im Takt 251 um ein Viertel.

Die folgenden Takte 254–258 dienen zwei Aufgaben. Zunächst gilt es, von *G*-moll zu *A*-moll zurückzumodulieren. Außerdem muß die Ausgleichsterz $g'-b'$ bzw. $g'-h'$ untergebracht werden, damit die Rahmensatzsext b' , die durch nach oben abbiegenden thematischen Terzzug $b'-d''$ (Takt 251–253) überschritten wurde, ihren Platz wieder einnehmen kann nach dem Modell der sukzessiven Ausgleichsterzen:



Im Hinblick auf die kommende Rahmensatzquinte a'_A und die damit verbundene Modulation nach *A*-moll vollzieht sich mit dem Ausgleichsspiel praktischerweise eine Quintsextumwechslung mit doppelter Chromenänderung:



Wird nun beim Quintsextwechsel der Grundton *E* eigens ausgeworfen, dann bietet sich Gelegenheit, eine Reihe von durchgehenden Klängen in Verbindung mit Kletternotenanstieg im Sopran anzubringen:

In der Unterstimme wird die Sekundfolge *A-H* (Takt 255–256) über fallende Terzen gewonnen. In diesem bunten Treiben der Außenstimmen hat die ausgleichende Terz $g'-a'-h'$ (Takt 254 und 257) Mühe, sich zu behaupten, da der Durchgang a' (Takt 257) sich mit der Aufnahme in die zweite Stimme begnügen muß. Erst mit dem Chroma h' tritt die Ausgleichsterz wieder in die Oberstimme. Der Zielton a' aber der Modulation, den man zu Beginn des Taktes 258 erwartet, wird für den Kontrapunkt des nächsten Themaesatzes aufgespart. Das Ende der Modulation begnügt sich vorerst noch mit der Unterquart e' (Takt 258).

Die so beschriebene Modulationsszene mußte besonders Bedacht darauf nehmen, daß sie nicht wie ein Fremdkörper zwischen den originalen Themaesätzen wirkte. Aus diesem Grunde wurde in der Durchformung der Ober- und Unterstimme Bezug genommen auf die Figurierung des zweiten Themas und des Kontrapunktes.

Der vierte Einsatz des Tripelthemas steht im Dienste der Rahmensatzquinte a' (Takt 258–264). Ihre Oktavstellung über der Dominante A läßt uns im Sopran die freie Wahl zwischen dem $B-A-C-H$ -Thema und dem Kontrapunkt. Die Ausführung zeigt den Sopran mit dem Kontrapunkt. Das zweite Thema im Alt und das $B-A-C-H$ -Thema im Tenor sind im Vergleich mit den Takten 234–239 gegeneinander vertauscht.

Die Szene geht im Takt 264 über in die Modulation zur Tonart der Rahmensatzquarte g' . Die Modulation bedient sich zweier Quintfälle $A-D-G$ (264–265):

The musical score shows two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 264 starts with a whole note chord of A major (A, C#, E) in the bass staff. The melody in the treble staff consists of quarter notes: A, B, C, D, E, F, G, A. Measure 265 continues with a whole note chord of D major (D, F#, A) in the bass staff. The melody continues with quarter notes: B, C, D, E, F, G, A, B. Measure 266 starts with a whole note chord of G major (G, B, D) in the bass staff. The melody continues with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The notes A, D, and G are labeled below the bass staff in their respective measures.

Am Ende des Taktes 265 übersteigt die zweite Stimme mit der Kletternote c' –(b') die Rahmensatzquarte g' der ersten Stimme. Das Signal zur Höherlegung wird vom Sopran aufgegriffen und mit der Kletternote d'' –(c'') (Takt 266–267) weitergegeben an den nach G -moll transponierten Einsatz des $B-A-C-H$ -Themas. Die genannte Kletternote, die dem Sopraneinsatz in G -moll vorangeht, verschleiert allerdings den Sopraneinsatz des Themas, zumal das $B-A-C-H$ -Thema den Auftakt es'' (Takt 267) um ein Viertel verkürzt, um Quintfolgen zu vermeiden. Die Verschleierung kommt indes der Höherlegung zugute, deren Oktavzug desto einheitlicher wirkt:

The musical score shows two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 266 starts with a whole note chord of G major (G, B, D) in the bass staff. The melody in the treble staff consists of quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, C. Measure 267 continues with a whole note chord of D minor (D, F, A) in the bass staff. The melody continues with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, C. Measure 268 starts with a whole note chord of G major (G, B, D) in the bass staff. The melody continues with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, C. Measure 269 starts with a whole note chord of D minor (D, F, A) in the bass staff. The melody continues with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The notes 266, KL. N., and 269 are labeled above the treble staff in their respective measures.

Von der Höhe der Rahmensatzquarte g' richtet sich der Blick auf die Rahmensatzterz f'' , die eine Modulation nach D -moll erfordert. Dieses

D-moll ist nicht als Tonart der Tonika, sondern als Tonart des Quintgelenks *D* innerhalb der Oktave *G*-*g* der Subdominante gedacht, um die Rahmensatzterz *f'* zuerst konsonant einzuführen, bevor sie als Septime über *g* dissonant durchgeht:



(Siehe hierzu auch die zu Anfang mitgeteilte Skizze des Rahmensatzes!)

Der *D*-moll-Einsatz des Quintgelenks beginnt mit der Unterterz zur Rahmensatzterz *f''* und durchformt diese über die Terzfalte *d''-f''* des zweiten Themas (Takt 273–278).

Im Takt 279 langt der Außensatz des Rahmensatzes bei der Rahmensatzsekunde *e''*_A an (siehe die stellvertretende Unterterz *cis''* im Takt 279!).

Diesem Rahmensatzmoment ist kein Thema einsetz zugeordnet, weil die Quintstellung des Außensatzes (siehe die Rahmensatzskizze!) nicht günstig dafür ist. Man müßte denn für den Sopran eigens einen neuen Kontrapunkt aufstellen mit dem Raumannspruch einer Quinte. So aber schließt sich unmittelbar an die Dominante *A* der Thema einsetz zur Rahmensatzprime *d''*_D an (Takt 280–285). Wegen der Oktavstellung des letzten Rahmensatzmomentes wird der Oberstimme das *B-A-C-H*-Thema zugewiesen. Gleichgültig, in welcher Zusammenstellung auch die übrigen Stimmen sich hinzugesellen mögen, zwischen dem *B-A-C-H*-Thema und dem Kontrapunkt in der Originalgestaltung sind Quintfolgen nicht zu vermeiden. Darum erscheint der Kontrapunkt wiederum in der abgeänderten Fassung. Zu Anfang des Taktes 285 geht der Rahmensatz mit der Prime *d''* zu Ende.

Die Coda über dem Orgelpunkt *D* (Takt 285–290) nimmt noch einmal Bezug auf den ersten Einsatz der Tripelfuge und schließt damit die verwirklichte Ausführung eines möglichen Durchformungsmodus der Tripelfuge ab.

2. Versuch einer Durchformung der Tripelfuge
zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach

233

7 8 I

236

239

4) 1)

Quintgelenk A der Rahmensatztonika

242

245

7 6

1) Bis dahin reicht das Autograph von J. S. Bach.

249

5

252

255

258

261

4

IV

4*

264

Musical score for measures 264-266. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 264 features a treble staff with a sequence of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 265 continues the treble staff's melodic line with some rests, while the bass staff maintains its accompaniment. Measure 266 shows a more active treble staff with eighth-note patterns, and the bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

267

Musical score for measures 267-269. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. Measure 267 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 268 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex accompaniment. Measure 269 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

270

Musical score for measures 270-272. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. Measure 270 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 271 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex accompaniment. Measure 272 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

273

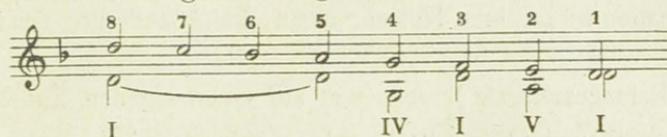
Musical score for measures 273-275. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. Measure 273 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 274 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex accompaniment. Measure 275 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Below the bass staff, the Roman numerals I, II, V, and I are written under measures 273, 274, 274, and 275 respectively.

276

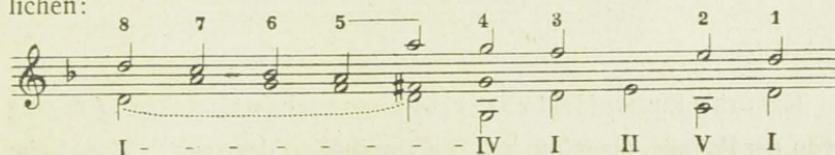
Musical score for measures 276-278. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat. Measure 276 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 277 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex accompaniment. Measure 278 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

Erläuterungen zum zweiten Durchformungsmodus

Der Rahmensatz, der dem ersten Versuch zugrunde liegt, ist einer von den möglichen Durchformungsmodi, die in der ersten horizontalen Phase auf dem vertikalen Oktavraum der organischen Grundphase aufruhem. Für den zweiten Durchformungsversuch wurde ein anderer Modus der determinierten Möglichkeiten gewählt:



Dieser Modus des Rahmensatzes zeichnet sich vor dem ersten dadurch aus, daß während des oberen Quartzuges $d''-a'$ die Ausgangstonika D der Rahmensatzkadenz festgehalten wird, wodurch die ganzheitliche Struktur des Rahmensatzes besonders zum Ausdruck kommt. In der aufruhenden zweiten Phase werden die über der Tonika durchgehenden Intervalle mit Unterterzen versehen, die den Durchgängen einen eigenen Satz ermöglichen:



(Der Quintsprung von der Unterstimme in die Mittelstimme ist jene Bewegung, die H. Schenker mit dem Begriff des „Oberquinteilers“ benannt hat¹⁾.)

Die Durchformung dieses Rahmensatzmodus mit dem Tripelthema zeichnet sich vor dem ersten Versuch dadurch aus, daß die Permutationen der Stimmenverknüpfung Eingriffe in die thematische und kontrapunktische „Welt“ vermeidet. Dieses Ziel war nur auf die Weise zu erreichen, daß der Kontrapunkt nur zwischen Sopran und Alt wählen darf, Für den Sopran bleibt dann die dreifache Möglichkeit, sich für den Kontrapunkt oder für das erste oder zweite Thema zu entscheiden. So

¹⁾ Die Ober- oder Unterquinte eines Klages, die springend sich in den Dienst eines Durchganges oder einer Nebennote stellt, nenne ich in II 3 einen Ober- oder Unterquinteiler. Der Teiler ist somit nichts anderes als ein springender Durchgang (II 2, 177 ff.) und der mit durch ihn hervorgebrachte Klang eben nur eine Durchgangs- oder Nebennotenharmonie (Tonwille, Heft 5, S. 4, Fußnote). — O. Jonas bezeichnet in seinem Buch „Das Wesen des Musikalischen Kunstwerks“ die Quint als das „Gelenk“ des Klages, das die Abkehr vom Grundton, die Rückkehr zu ihm und damit das Festhalten des Ausgangspunktes ermöglicht (S. 71). (Da der Begriff des Teilers aus einer abzulehnenden Aggregatraumvorstellung stammt, wäre der alte Begriff des „springenden Durchganges“ vorzuziehen. Wir schlagen aber in Anlehnung an Jonas den Terminus „Quintgelenk“ vor.

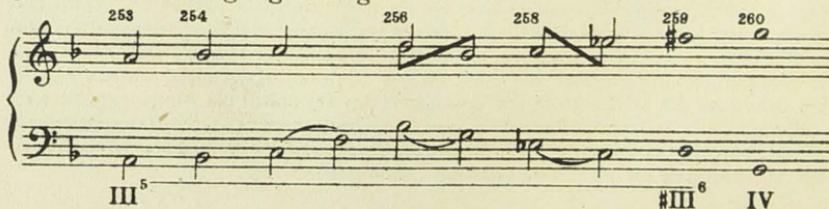
wird auf jeden Fall die ungünstige Situation vermieden, wo sich der Kontrapunkt unterhalb des *B-A-C-H*-Themas befindet.

Unsere Ausführung behält für den Einsatz im Raum der Rahmensatzoktave d'' D (Takt 234–239) die von Bach getroffene Anordnung wieder bei. Beim zweiten Einsatz (c'') A erweist unsere Maxime für die Stimmenkombination schon ihren Nutzen. Denn eine Abänderung des Kontrapunkts ist nicht mehr notwendig.

Die Rahmensatzsexta b' G verzichtet auf einen eigenen Einsatz. Das dürfte durchaus im Sinne Bachs gelegen sein, da infolge geringer Auswahl von Möglichkeiten in der Permutation ohnehin Wiederholungen von gleichen Stimmenanordnungen nicht ganz zu vermeiden sind. Die Aufgabe der Takte 246–250 erschöpft sich darum lediglich in der Modulation von *A*-moll nach *G*-moll und weiter nach *F*-dur. Die mittlere Durchformungsphase der Modulation bietet das Bild fallender Quinteneinschaltungen:



Der dritte Einsatz (Takt 251–256) nimmt seinen räumlichen Ausgang von der Rahmensatzquinte a' F . Die Diminution des zweiten Themas im Baß erfährt am Ende eine ganz geringfügige Änderung, die aber in die Struktur des Kletterfältchens nicht eingreift. Zur Abwechslung gegenüber den beiden ersten Einsätzen erscheint im Sopran statt des Kontrapunkts oder des zweiten Themas das erste Thema im Sopran. Das verpflichtet zur Beachtung des thematischen Terzzuges $a'-c''$ (Takt 253–255). Man erwartet also eine simultane oder sukzessive Ausgleichsterz. Dennoch wird auf beide Modi verzichtet. Bach selbst lehrt uns in der Doppelfuge des Fragments (Takt 171–180), wie das Ausgleichsspiel abgelöst werden kann dadurch, daß die einmal eingeschlagene Richtung beibehalten und der Terzzug zu einem Septzug erweitert wird, der im Ergebnis auf den Sekundschritt $a'-g'$ hinausläuft. Der Septzug $a'-g'$ liegt aber ganz in unserm Plan, da er die in der Rahmensatzskizze schon angedeutete Höherlegung besorgt:



In der Ausführung werden die beiden letzten Intervalle $fis''-g''$ im Sopran nicht „sichtbar“. Sie verbergen sich in der Mittelstimme (siehe die eingeklammerten Noten $fis''-g''$ und ihre Vertretung im Alt!):

Erst beim anschließenden *G*-moll-Einsatz verwirklicht sich die Rahmensatzquarte g'' im Kontrapunkt des Soprans (Takt 261). Auf Grund unserer Maxime, den Kontrapunkt nicht unterhalb des *B-A-C-H*-Themas erscheinen zu lassen, bleibt uns wegen der Oktave $\frac{g''}{G}$ der Rahmensatzsituation eine von den beiden Möglichkeiten, entweder die Stimmenverbindung der Takte 234–239 wörtlich zu übernehmen oder das zweite Thema des Alts mit dem *B-A-C-H*-Thema des Tenors zu vertauschen. Die Ausführung entscheidet sich für den letzten Modus. Von der während der Modulation (Takt 256–260) besorgten Höherlegung macht die reale Ausführung des *G*-moll-Einsatzes noch keinen Gebrauch. Der reale Satz liegt also eine Oktave tiefer als die ideelle Vorstellung. Diese Freiheit wurde angeregt durch die Stellvertretung der Intervalle $fis''-g''$ (Takt 259–260) durch die Mittelstimme. Die obligate Höhenlage wird erst in den Modulationstakten 266–267 endgültig bezogen.

Ein fünfter Einsatz steht im Zeichen der Rahmensatzterz f'' (*D*) (Takt 268–273). Für diesen Einsatz bleibt uns nichts anderes übrig als die Anordnung der Stimmen aus dem zweiten Einsatz (*A*-moll, Takt 241–246) zu übernehmen, wenn anders wir unserer Maxime treu bleiben wollen, den Kontrapunkt nicht unter dem *B-A-C-H*-Thema anzubringen. Infolge der Terzfallte $d''-f''$ (Takt 268–273) (siehe die Beschreibung des zweiten Themas zu Beginn dieses Aufsatzes!) trifft die Rahmensatzterz f'' erst am Ende des Einsatzes (Takt 273) ein. Damit der Schluß der Fuge ihre Vollstimmigkeit nicht mehr aufzugeben braucht, bleibt der Alt auch nach Abwicklung seines Kontrapunkts weiter im Stimmenverband. Dadurch wird allerdings eine unbedeutende Änderung im Sopran erforderlich, ohne daß diese in das Gefüge des Kletterfältchens $a''-f''$ störend eingreift:

Die Fortsetzung des Kontrapunkts im Alt ist aber so eingerichtet, daß sie in einem als der Beginn des zweiten Themas für den letzten Einsatz gelten kann. Dieser Einsatz im Raum der Rahmensatzprime d''_D wird aber im Takt 275 schon vom Orgelpunkt der Coda geborgen (Takt 275–279).

Auf Grund der beiden vorangestellten Maximen: Ausrichtung des Rahmensatzes nach einer einzigen Kadenz, möglichst getreue Übernahme des von Bach hinterlassenen thematischen und kontrapunktischen Werkmaterials verdient dieser zweite Modus der Gesamtdurchformung den Vorzug vor dem ersten.

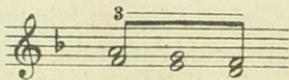
II

Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raum auf die Komposition einer Fuge.

Erläuterungen zur nachstehenden Fuge

Die ausgeführten beiden Modi der Fragmentdurchformung brachten die beiden Gesetze der organischen Determination und der individuellen Freiheit zur Anwendung. Beide Gesetze stehen im Dienste der ganzheitlichen Struktur. Ihre Entdeckung ist den Untersuchungen der Struktur der „Kunst der Fuge“ zu verdanken. Das Studium der „Kunst der Fuge“ brachte außerdem das Phänomen des perspektivischen Raumes und der ekstatischen Zeit, die beide aus der Ganzheit abgeleitet werden müssen, ans Licht. Die eingehende Begründung erfolgt in einer späteren Darstellung. Vorerst begnügen wir uns damit, an einem praktischen Beispiel den Begriff der Perspektive zu erläutern und seinen Nutzen für die Kompositionslehre zu erweisen.

Wir knüpfen an die Reihe der oben mitgeteilten terzaufzuhehenden Modi von Fugenthemen an und bestimmen den fünften Modus von S. 41 mit den fallenden Ausgleichsterzen als erste Phase eines neuen Fugenthemas:



Infolge des Aufzuhebens auf der Vertikalterz f'_d ist dieser Modus verwandt mit dem Hauptthema der „Kunst der Fuge“, ferner mit dem ersten und zweiten Thema aus dem Fragment. Namentlich mit dem ersten Thema des Fragments hat der Modus sehr viel gemeinsam. Beide Modi

Fuge

Perspektivische Eingangsfalte
I^{h3} Stufe der Rahmensatzkadenz im Vordergrunde

8

(1. Quintgelenk A der Eingangsfalte (Rahmensatztonika))

13

16

Oktav der Rahmensatztonika im Vordergrunde
I^{h3}

19

22

(2. Quintgelenk A der Eingangsfalte (Rahmensatztonika))

25

28

Ende der Eingangsfalte:

31

8 (Rahmensatzintervall des Vordergrundes)

(Perspektivische D-Moll-Ebene der Tonika
I (Rahmensatztonika im Vordergrunde))

34

37

40

(Perspektivische A-Moll-Ebene des
Quintgelenks A zur Tonika)

43

46 R. J.: 7

(Perspektivische G-Moll-

49 R. J.: 6

Ebene des Durchgangs G zwischen Quint- u. Terzge-
lenk der Tonika

52

55

58 R. J.: 5

(Perspektivische F-Dur-Ebene des Terzge-
lenks F zur Tonika

61

64

(4)

I^{#3}

IV Perspektivische G-Moll-Ebene

67

70

R.J.: 4

73

Sekundärperspektivische B-Dur-Ebene des

76

Terzgelenks B

79

82

Quintgelenk D Perspektivische G-Moll-Ebene

85

R.J.: 3

Quintgelenk D

88

Oktav der Subdominante v Kadenzdominante des Rahmensatzes I Perspektivische

91

D-Moll-Ebene der Rahmensatztonika

94

beruhen ja auf dem Prinzip der Ausgleichsterzen, nur ihre Bewegungsrichtungen sind verschieden. Stellen wir einmal die beiden Themen einander in den Modi der zweiten Phase gegenüber:

1. Thema im Fragment (2. Phase) Neues Thema (2. Phase)

Mit dem zweiten Thema des Fragments ist das neue Thema auf andere Weise verwandt, nämlich durch die Ausfüllung des Zwischenraumes zwischen d' und dem Kopftone a' des Kletterfältchens $a'-f'$. Je weiter sich die Durchformung der Themen von der Grundphase der Vertikalterz entfernt, um so mehr tritt die Wirkung des Gesetzes von der Freiheit in Erscheinung, so daß sich die Abhängigkeit der drei genannten Themen von derselben Grundphase unter der individuellen Gestalt ihrer oberen Phase völlig verbirgt.

1. Thema im Fragment

Mittlere Phase Obere Phase

2. Thema im Fragment

Kl.F. Obere (3.) Phase

Terzzug

Kl.F.

- zug

Neues Thema

Kl.F. Obere Phase

(4. Phase)

3. Phase

Kl.F.

Diese Art der Themenerfindung gründet in der ganzheitlichen Raumvorstellung und dürfte sich, wenn sie einmal methodisch ausgebaut ist, als sehr fruchtbar für die Kompositionslehre erweisen.

Dimensionen des Themas

In der Erörterung der Genese des Themas verfolgten wir das Hervorgehen aus einem Grunde. Das ist der Raum und die Zeit des Werdens.

Eine andere Hinsicht ist die gleichzeitige Erstreckung des Gewordenen in seine Richtungen, das ist räumlich-zeitliches Sein. Das erste sind die Phasen des Längsschnitts, das andere die Dimensionen des Querschnitts. Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Themas sind als Momente einer ganzheitlichen Struktur ineinander verschränkt, aber keineswegs identisch, wie mitunter behauptet wird. Das Thema ist zunächst eindimensional, aber von ekstatischer Zeitstruktur. Die vulgäre Zeit als ontische Feststellung des sukzessiven Ablaufs liegt außerhalb unserer Betrachtung. Sie ist für die räumliche Untersuchung unergiebig.

Der Rahmensatz

Unsere nächste Aufgabe ist die Aufstellung des Rahmensatzes. Wir entscheiden uns in der ersten Phase für einen ähnlichen Modus der Oktave $d''-d'$, wie er schon dem zweiten Ausführungsversuch der Tripelfuge zum Fragment zugrunde gelegt wurde. Auch die Durchformung der zweiten Phase mit dem Sprung der Unterstimme zur Gelenkquinte a' erfolgt noch in Anlehnung an den erwähnten Versuch. Als Novum zeigt die zweite Phase bei der Rahmensatzsubdominante G eine doppelte Biegung des Klanges im Terz- und Quintgelenk: $G-B-D-G$. Das Quintgelenk D unter der Rahmensatzterz f' als springender Durchgang innerhalb der Rahmensatzsubdominante ist uns aus dem Modus des ersten Durchformungsversuches der Tripelfuge zum Fugenfragment bereits geläufig. Wir stellen die vertikale Grundphase der organischen Schicht und den nach der Verengung der Möglichkeiten übrig bleibenden freigewählten Modus der aufruhenden ersten und zweiten Phase übereinander:

Freigewählter Modus der aufruhenden 2. Phase

8 7 6 5 — 4 8 2 1

Freiheit

Freigewählter Modus der 1. Phase

Abhängigkeit

Wirklichkeit

Möglichkeiten

Vertikale Grundphase der organischen Schicht

Der Rahmensatz ist eine erste Normung der Raum-Zeitstruktur. Diese Normung, die viele Möglichkeiten weiterer Durchformungen in sich birgt, erfährt in jeder neu aufruhenden Phase eine Besonderung und Verengung und Verzicht auf die Sichtbarkeit aller dieser Möglichkeiten bis auf jeweils eine, die in der betreffenden Phase zur Ausführung gelangt.

Dimensionen des Rahmensatzes und die perspektivischen Ebenen der Falten

Der Rahmensatz erstreckt sich nach zwei Richtungen: Die Stufen bilden mit den zugehörigen Intervallen der Oberstimme die Vertikalrichtung, in der Durchformung des Oktavraumes durch die Tonleiter¹⁾ und in der Stufenfolge der Kadenz kommt die Horizontalrichtung zum Ausdruck. Beide Richtungen der räumlichen Erstreckung, die vertikale und horizontale, konstituieren in ihrem gegenseitigen Bezug und funktionellen Durchdringen die Ganzheit der Vordergrunde²⁾. Die Ganzheit der Vordergrunde gründet auf der zweidimensionalen Entfaltung einer eindimensionalen vertikalen Grundphase der organischen Schicht. Wenn nun die durch Stufe und Intervalle gebildeten neuen Vertikalzustände des Rahmensatzes ihrerseits horizontal durchformt werden, dann entstehen wieder ganzheitliche Räume (Ebenen), die keinesfalls in die Richtung der Vordergrunde fallen können, wie es die Notenschrift glauben machen will. Würden diese neuen Ebenen, die sich durch die Falten konstituieren, in die Richtung der Vordergrunde fallen, dann stünde im Vordergrund eine Reihe von selbständigen Ebenen beziehungslos nebeneinander, dann wäre die Vordergrunde keine ganzheitliche Raumstruktur, sondern nur ein Aggregat von nebeneinander geordneten Räumen. Soll die Vorstellung eines ganzheitlichen Raumgefüges zu Recht bestehen, dann sind wir gezwungen, die Falten, die in der Fuge von den Themeneinsätzen und den zugehörigen Kontrapunkten gebildet werden, vom Vordergrund ab- und in die Perspektive einzubiegen. Dieses räumliche Verhältnis kommt aber in der Notenschrift nicht zum Ausdruck. Das veranlaßte uns zu einer Abänderung des Notensystems³⁾. Nach verschiedenen Zwischenformen stellte sich die Form als zweckmäßig heraus, wonach das Nebeneinander der Rahmensatzmomente im Vordergrund durch ein eingeschaltetes Schrägstück, die Durchformung in der Perspektive jedoch in der gewohnten Ebene des Notensystems dargestellt werden:

1) Die alte Behauptung: „Die Tonleiter ist die vollkommenste Melodie“ besteht also durchaus zu Recht, solange die erste Phase der Durchformung gemeint ist.

2) Hier ist zu erwähnen, daß H. Schenker, dem unsere Arbeit in einem früheren Stadium viel verdankt, nicht mehr bis zur Aufdeckung der Dimensionen vorgedrungen ist. Daraus erklärt sich, daß seine Begriffe „Vordergrund“ und „Hintergrund“ keine Ebenen des Raumes, sondern die oberste und unterste Phase der Raumgenese bezeichnen.

3) Diese Änderung ist zunächst nur für wissenschaftliche Zwecke gedacht.

Daß bis heute die Perspektive in der Tonkunst nicht aufgedeckt werden konnte, ist einerseits eine Folge der u. a. durch Descartes und Kant vertretenen Weltanschauung, wonach der dingliche Raum als Aggregat durch Zusammenschluß von Teilen, statt durch Entfaltung einer Einheit zustande kommt, andererseits die Folge der Gleichsetzung der einrichtlichen sukzessiven Punktfolge der vulgären Zeit mit der vermeintlichen horizontalen Raumdimension. Da die eingehende Begründung des perspektivischen Raumes erst andernorts mitgeteilt werden kann, mag hier noch folgende Erwägung Platz finden: Vor allem Einbruch der seelischen Schicht ist Musik zunächst eine organische, belebte Welt der Materie. In dieser organischen Welt verhalten sich Rahmensatz und Falten wie Knochen und Fleisch der animalischen Wesen. So wie das Knochengerüst eine durchgehende, nur von Gelenken unterbrochene Struktur bildet und keine Fleischteile dazwischen duldet, diese vielmehr in Vertikalrichtung den Knochen aufliegen, so dulden auch die Intervalle des Rahmensatzes (die Gelenke des Knochenbaues) keine räumlich dazwischen liegenden Faltebenen. Nur unsere Notenschrift, die einrichtliche horizontale Punktfolge der vulgären Zeit, hat uns bislang diesen räumlichen Irrtum glauben machen wollen. In der vulgären Zeit 'ist' aber nichts, nicht einmal ein zweidimensionaler, geschweige denn ein dreidimensionaler Raum. Nur die ekstatische Zeit¹⁾ verbindet sich mit dem Raum, und dieser Raum hat eine perspektivische Ausmessung, auch in der Musik. Ekstatisch aber heißt die Zeit, in der Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart sich erinnernd und gewärtigend gegenwärtig sind. Diese spärlichen Hinweise mögen dem Leser einstweilen zur Begründung des perspektivischen Raumes genügen.

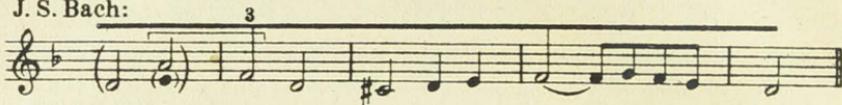
Die neue Fuge wurde unter Einsatz eines Themas, dessen oberste Phase auf dem fünften Modus der horizontalen Terzdurchformung aufruht, im dreidimensionalen Raum entfaltet und versuchsweise perspektivisch aufgezeichnet. Sie soll nun unter Hinweis auf die vorangestellte zusammenhängende Wiedergabe eingehender erläutert werden.

Da der Führer mit der Terz beginnt, war es notwendig, am Anfang den Grundton *d* eigens vorzuschicken (siehe die Fermate!), eine Maßnahme, die uns so recht begreiflich macht, welche Aufgabe die Quinte *d-a* des Hauptthemas in der „Kunst der Fuge“ zu erfüllen hat. Denn

¹⁾ Zum Begriff der „ekstatischen Zeit“ siehe M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 1935⁴.

das Hauptthema bei Bach würde ja ohne die einleitende Quinte auch mit der Terz f' beginnen:

J. S. Bach:



Unser Thema:

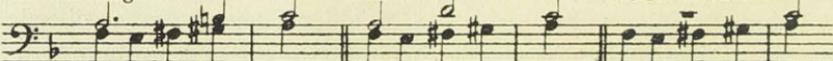


Die Aufgabe der Stellvertretung des Durchgangs e' , bei Bach von der Kletternote a' erfüllt, wird in unserer Fuge unter der Pause verborgen. Jeder Durchformungsmodus eines terzgeführten Fugenthemas ist also darauf angewiesen, den Anstieg von der Prime zur Terz nicht außer acht zu lassen und ihn „sichtbar“ zu machen, bzw. durch Stellvertretung oder Pause zu verbergen. Der Grund für diese Struktureigentümlichkeit liegt in der höheren Raumeinheit, in die das Thema eingefügt ist. Diese höhere Raumeinheit aber ist die Eingangsfalte als perspektivische Durchformung des vertikalen Rahmensatzmoments der Oktave d'' . Wegen des Ausgangstones der Eingangsfalte wird dem Thema die Prime d vorausgeschickt. Vom Gefährten ab verzichtet die Fuge auf die Verwirklichung der jeweiligen Prime des Themas. Soll doch ein neuer Themenmodus zur Durchformung gelangen. Wenn auch das Thema auf den Auftakt verzichtet, die Eingangsfalte setzt ihn jedesmal im geheimen mit, um die Stetigkeit des Anstiegs zu sichern. So erwartet man beim Übergang vom Führer zum Gefährten (Takt 8) die Intervalle $a-h$, die zwischen der Terz f des Führers und dem Kopftou c'' des Gefährten vermitteln. Bach würde den Quartsprung $a-d'$ in den Dienst des Übergreifens gestellt haben. Unsere Fuge verzichtet auf die Realisierung und begnügt sich mit einer Pause:

Erwartung:

Bach:

Neuer Modus:



Die Verwandtschaft mit den Themen der „Kunst der Fuge“ kann unser Thema trotz der abweichenden Physiognomie nirgends verleugnen. Die Grundphase der organischen Schicht ist ja bei allen Modi, die hier zur Erörterung stehen, mit Ausnahme des $B-A-C-H$ -Themas, die tonale Vertikalterz.

Der Gefährte steht in A -moll, der Tonart des ersten Quintgelenks innerhalb der Rahmensatztonika. Sein raumführendes Intervall ist die Dominanterterz c'' . Zum Gefährten im Tenor tritt im Baß der erste Kontra-

punkt. Der Kontrapunkt macht die im Führer noch verborgenen Stufen der Kadenz sichtbar:

Gefährte mit 1. Ktp.

Die unter dem Gefährten angeführte erste Reihe der römischen Ziffern bezieht sich auf die ausgeführte obere Phase der Durchformung des ersten Kontrapunkts, während in der schlichten Kadenzfolge I-IV⁶-V-I der zweiten Reihe eine untere Phase der Entwicklung zum Ausdruck kommt.

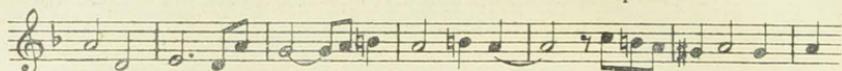
Verläuft der Gefährte in der Tonart A-moll des ersten Quintgelenks, so steht dem dritten Einsatz wieder ein D-moll-Raum zur Verfügung. Das ist die Tonart des Oktavgelenks in der horizontalisierten Doppeloktave der Rahmensatztonika. Beim dritten Einsatz vermehrt sich der Satz um einen zweiten Kontrapunkt:

2. Ktp.

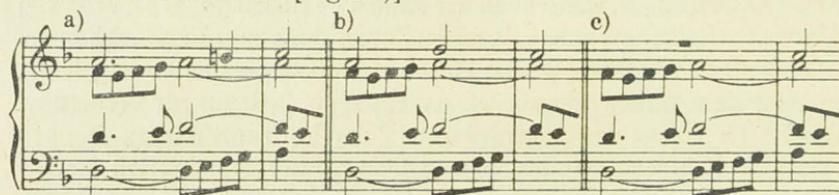
Ein Vergleich des ersten Kontrapunkts mit dem zweiten Kontrapunkt zeigt, daß die Strukturen ihrer Kadenzen voneinander abweichen. In den Fällen, wo der zweite Kontrapunkt als Unterstimme den Stufengang bestimmt, nimmt der erste Kontrapunkt darauf Rücksicht. In allen anderen Fällen ändert der zweite Kontrapunkt seine Struktur wie folgt:

2. Ktp.

Zum vierten Einsatz tritt das zweite Quintgelenk *A* im zweiten Oktavraum in Erscheinung. Darum wiederholt sich die Szene des ersten Gefährten in der höheren Region der *A*-moll-Tonart unter Hinzutritt des zweiten und eines noch unbekanntes dritten Kontrapunkts:



Da der dritte Kontrapunkt nur als Mittelstimme vorkommt, erübrigt sich eine eingehende Raumuntersuchung. Der Anschluß der führenden Dominanterz *c''* des vierten Einsatzes an die Terz *f'* des dritten Einsatzes vollzieht sich wieder im verborgenen, da der Sopran im Takt 23 schweigt. Die erwarteten Intervalle *a'-h'* könnten auf zweierlei Weise sichtbar gemacht werden [Figur a) und b)]. Unsere Ausführung begnügt sich wieder mit einer Pause [Figur c)]:



Der Modus der Ausführung entspricht mit den verborgenen Intervallen dem Takt 8. Der vierte Einsatz hat die Einsatzfalte bis zur tonalen Septime *c''* hinauf- und von der Raumtiefe bis kurz an die Ebene des Vordergrundes herangetragen. Noch ein Takt (Takt 30–31), und die Oberstimme langt über den Leitton *cis''* _A beim Kopftone *d''* _D des Rahmensatzes im Vordergrunde an. Die Exposition der Fuge entfaltet also mit ihren vier Einsätzen die vertikale Oktave *d''* _D des Rahmensatzes in einer perspektivischen Eingangsfalte vom Umfang zweier Oktaven *d-d'* (Takt 1–31):



Die Eingangsfalte gliedert sich durch die viermalige Aufnahme des Themas beim Oktavgelenk und bei den beiden Quintgelenken. Sämtliche

vier Einsätze bilden trotz des Wechsels der Tonarten nur eine einzige perspektivische Ebene. Das scheint unserer obigen Begründung des perspektivischen Raumes zu widersprechen, da doch jede Tonart und jeder Einsatz eine Ganzheit bilden. Man bedenke aber, daß die Tonarten und Ebenen der Eingangsfalte nicht entstehen durch Zusammentritt mehrerer selbständiger ganzheitlicher Ebenen als horizontale Durchformung verschiedener vertikaler Rahmensatzmomente, als vielmehr durch horizontale Entfaltung eines einzigen Rahmensatzmoments, nämlich der Doppeloktave d''_D . Die Entfaltung einer vertikalen Grundphase in der Perspektive durch mehrere Stimmen ergibt aber immer nur eine Ebene, auch dann, wenn diese Ebene in den Gelenken des Vertikalklages gegliedert wird und diese Glieder als selbständige Tonarten mit dem Anspruch von Teilganzheiten auftreten. Der große Umfang und die Möglichkeit reichhaltigerer Gliederung zeichnet die Eingangsfalte vor allen übrigen Falten in hervorragendem Maße aus.

Die perspektivische *D*-moll-Ebene der Rahmensatzoktave d''_D (Takt 31-40)

Die Eingangsfalte hat die Aufgabe, den Raum des Vordergrundes von der Tiefe aus zu erschließen. Nachdem das geschehen, beginnt die eigentliche Durchformung der einzelnen Rahmensatzintervalle und Stufen. Durchformung ist horizontale, bzw. perspektivische Entfaltung vertikaler Urzustände. Da die horizontale Folge der Rahmensatzmomente als erste Phase der Durchformung einer vertikalen Grundphase der organischen Schicht die Ebene des Vordergrundes beansprucht, verlaufen alle weiteren Durchformungen in der Perspektive, d. h. in der Ebene, die von den Rahmensatzmomenten des Vordergrundes in die Raumtiefe weisen. Die Durchformung der Rahmensatzmomente wird in erster Linie dem Thema und in Verbindung mit ihm den Kontrapunkten übertragen. Denn da das Thema selbst die horizontale Durchformung eines Vertikalklages darstellt, ist durch seine Entfaltung die ganzheitliche Struktur der perspektivischen Ebene räumlich und zeitlich gesichert. Wegen der Oktavstellung d''_D des ersten Rahmensatzintervalls eignet sich der Sopran nicht für die Aufnahme des Themas. Wir verweisen das Thema wegen seines räumlichen Anspruchs auf die Terz f' in den Alt. Erster und zweiter Kontrapunkt verteilen sich auf Tenor und Baß. Der Sopran durchformt die perspektivische Ebene in einer Sextfalte eines neuen (vierten) Kontrapunktes. Die Ebene reicht von der Untersext f' im Hintergrunde bis zur Oktave d'' im Vordergrunde. Hier zwei Phasen der Durchformung:

1. Phase:

2. Phase:

Die erste Phase zeigt die Sextfalte $f'-d''$ der Oberstimme und den schlichten Gang der Kadenzstufen, in denen das ganzheitliche Gefüge der perspektivischen Ebene zum Ausdruck kommt. In der zweiten Phase wird die Tonika durch eine Nebennotenbewegung $D-C-D$ und werden die Intervalle des Sextzuges der Oberstimme durch abbiegende Sexten und Kletterfältchen belebt. Die weitere Auflockerung in der oberen Phase ist durch Einsichtnahme in die ausgeführte Fuge und durch ihren Vergleich mit der vorstehenden Skizze der zweiten Phase leicht festzustellen.

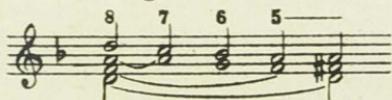
In der Sextfalte sind dreierlei Raumzustände und dreierlei Bewegungsmomente der Zeit ineinander verflochten, aber dennoch getrennt zu verfolgen:

1. Raum und Zeit der Genese, der Schöpfung, des inneren Wachstums, des Hervorgehens der Folge aus ihrem Grunde, wie sie in den Themen der Durchformung zum Ausdruck kommen.
2. Der perspektivische Raum und die ekstatische Zeit, die drei Dimensionen je beider Phänomene, in einem (simultan) zu schauen.
3. Die vulgäre Zeit als „ontische Feststellung des Ablaufs“ raumlosen Vergehens.

Die hier getrennten Momente sind aber nicht für sich allein, sondern ineinander, miteinander und gegeneinander verschränkt als ganzheitliches Gefüge. Aber selbst die Totalität des Gefüges dieser perspektivischen Ebene ist nicht für sich allein, sondern verschränkt in das Gefüge des ganzen Fugenraumes, dessen unterste Falte der Rahmensatz ist. Auch im ganzen Fugenraum sind dreierlei Raumzustände und die dreierlei Bewegungsmomente der Zeit ineinander verschränkt. Diese Verschränkung ist Gegenwart des Kleinen im Großen, des Großen im Kleinen, wahrnehmbar den Sinnen, aber nicht mehr zugänglich dem Verstande. Der Bewandtnisraum dieser tiefen Bezirke ist kein Erkenntnisraum. Hier ist das Wort zum Schweigen verurteilt.

Die perspektivische *A*-moll-Ebene der Rahmensatzseptime c'' und des Quintgelenks *A* innerhalb der Rahmensatztonika (Takt 41–47)

Die perspektivische Entwicklung der oben beschriebenen Ebene setzte den Vertikalzustand zwischen Rahmensatzintervall d'' und Kadenzstufe *D* voraus. Nicht immer liegen die Verhältnisse so, daß jedem Rahmensatzintervall eine eigene Stufe zugewiesen ist. Wie die erste Phase unseres Rahmensatzes zeigte, sind dort die Intervalle der oberen Horizontalquarte $d''-a'$ durch eine einzige Tonika *D* zusammengefaßt. Bei den dissonanten Intervallen c'' und b' ist die Durchformung einer perspektivischen Ebene solange unmöglich, als nicht auf irgendeine Weise die Intervalle durch konsonante Klangstützung selbständig gemacht werden. Die Verselbständigung der ursprünglich durchgehenden Intervalle darf jedoch nicht in die untere Phase der Genese verändernd eingreifen, da sonst das Gefüge „zerbricht“ (Gesetz der Abhängigkeit und des Kontinuums). Die Meister verbergen in solchen Fällen die Vordergrundstufe des Rahmensatzes und lassen dafür Mittelstimmentöne sichtbar werden, die in der aufruhenden Phase mit den Rahmensatzintervallen einen eigenen Satz bilden. Dieser eigene Satz enthält neue Normungen für die perspektivische Durchformung aufruhender Phasen:



Die erste eingeschaltete Unterterz a' ist identisch mit dem Quintgelenk innerhalb des Tonikaklanges. Aus dem Grunde bezeichnen wir die abgeleitete Ebene als die perspektivische Ebene des Quintgelenks *A*. Die zur Verknüpfung der *A*-moll-Ebene mit der vorgängigen *D*-moll-Ebene erforderliche Modulation vollzieht sich in der Raumtiefe. Denn die Umwandlung der Rahmensatzoktave d'' in eine Sept über der Dominante *E* aus *A*-moll verbirgt sich dadurch, daß die Mittelstimme an die Oberfläche tritt:

37 *verminderte Quintfalte*
 $I^{\#3}$ $II^{\#3}$ =A: I

42 *Terzfalte* *Kl.N.*
 IV^5 V I

Die Skizze zeigt eine mittlere Phase der Schöpfung. Mit der Stufenfolge $D-E = I^8-II^7$ (Takt 38-40) verbindet sich eine zwar unsichtbare (die Untersexta *fis'* tritt störend dazwischen!), aber dennoch sehr wirksame verminderte Quintfalte $d''-gis'$, für deren Auflösung in der *A*-moll-Ebene eine Terzfalte $a'-c''$ erforderlich wird. Diese Terzfalte wird auch tatsächlich in Gestalt des zweiten Kontrapunktes bereitgestellt, indem der Sopran mit ihr die perspektivische *A*-moll-Ebene durchformt. Die Ablösung der *D*-moll-Ebene durch die *A*-moll-Ebene, der Rahmensatzoktave d'' durch die Septe b' im Vordergrund, wird durch Einschaltung eines Schrägstücks angezeigt. So kommt also im Zeichen die dreidimensionale Raumvorstellung in der Vertikalen, Horizontalen (Raumtiefe) und Diagonalen (Vordergrund) zum Ausdruck.

Wegen der erwarteten Terzfalte empfahl es sich nicht, im Sopran das Thema anzubringen, obwohl es einen terzgeführten Raum beansprucht. Die Terzfalte wird vielmehr vom zweiten Kontrapunkt gestellt. So finden wir denn im Sopran den zweiten Kontrapunkt, im Alt einen freien Kontrapunkt, im Tenor das Thema und im Baß den ersten Kontrapunkt:

The image shows a musical score for piano, measures 41 through 46. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. Measure 41 is marked with a bracket and the word "Terz =". Measure 44 is marked with a bracket and the words "Kletterfältchen = falte" and "R. J.: 7". Below the bass staff, chord symbols are indicated: "I" under measure 41, "IV⁵" under measure 44, "V" under measure 45, and "I" under measure 46. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

An den in der Skizze eingetragenen Stufen $I-IV^5-6V-I$ und der Terzfalte $a'-c''$ erkennt man noch die unterste Phase der perspektivischen Durchformung des vertikalen Terzraumes c'' _a, welche die ganze Entwicklung bis in die oberste Phase durchdringt (Gesetz der Abhängigkeit und des Kontinuums). Die Terzfalte $a'-h'-c''$ der ersten Phase wird in der obersten Phase gründlich versteckt dadurch, daß der Durchgang h' (Takt 46) durch ein Kletterfältchen $d''-h'$, der Kopftou des Kletterfältchens aber durch einen Anstieg gewonnen werden, wie es das Bild einer mittleren Phase zeigt:

41 Terzfalte Kl. Fältchen 47

A[♯]: I Nbn I IV VII III VI II V I

Die oberste Phase der Ausführung unterschlägt nun den Durchgang c'' im Kletterfältchen $d''-h'$, da der Sopran den Ton gis (Takt 40) der Mittelstimme zu übernehmen hat. Die unsichtbare Gegenwart des Durchgangs c'' muß aus dem Stufengang erschlossen werden.

Die perspektivische G -moll-Ebene der Rahmensatzsexta und des Durchgangs g' zwischen Quint- und Terz gelenk innerhalb der Tonika (Takt 48–58)

Das nächste vertikale Moment des Rahmensatzes, die Sexta b' , wird in einer perspektivischen G -moll-Ebene (Takt 48–58) durchformt. Der Klangträger der zu durchformenden Rahmensatzsexta b' ist der Durchgang g zwischen dem Quintgelenk a und dem Terzgelenk f . Die Modulation von A -moll nach G -moll entwickelt in der Raumtiefe wieder eine verminderte Quintfalte ($c''-fis'$, Takt 47), worauf die G -moll-Szene unmittelbar mit einer perspektivischen Terz $g'-b'$ (Takt 48–49) antwortet:

47 verm. Quinte horizontale Terz

Die Ebene der G -moll-Tonart konstituiert sich aus dem Thema im Sopran, dem dritten Kontrapunkt im Alt, dem ersten Kontrapunkt im Tenor und dem zweiten Kontrapunkt im Baß. Wie in der A -moll-Ebene schimmern auch im ausgeführten Modus der G -moll-Ebene die frühen Phasen der Entwicklung hindurch (siehe die Kadenzstufen und die Ausgleichsterzen!):

49 (Rahmensatzintervall)
1. Terzzug

52 Kl. N. Ausgleichsterz 6

(-I IV) (#IV V I) V—I

Die perspektivische Ebene der Rahmensatzquinte a' und des Terzgelenks f (Takt 59–65)

Die perspektivische Ebene in F -dur entwickelt sich aus der Rahmensatzquinte a' und dem Terzgelenk f der Tonika D . Die perspektivische Durchformung dieses Vertikalmoments stellt uns vor eine völlig neue kontrapunktische Aufgabe, da die Durchformung der Rahmensatzquinte mit einer Höherlegung der Oberstimme um eine Oktave verbunden werden soll, für diese Höherlegung aber die bisherigen Kontrapunkte sich als nicht geeignet erweisen. Die Modulation von G -moll nach F -dur bedient sich des Kletterfältchens $es''-a'$ (Takt 56–59). Die ausgiebige Dehnung der genannten Kletterfalte gibt Veranlassung, die Quinteinschaltung C in der Unterstimme durch eine Nebennote zu dehnen:

R.J.: 6 Vorraum-Kletterfalte 5

G (Quinteinschaltung)

-F: V () Nbn V F I

Die F -dur-Ebene ist die einzige, die das Thema im Baß birgt. Der Stufengang des Themas als Unterstimme nimmt folgenden Verlauf:

59

(-I II V I) (-I IV V I) I II III IV V I

Sekundweiser Anstieg bis zur Dominante und Quintfall zur ersten Stufe sind die „sichtbaren“ Merkmale. Für die Entwicklung eines Kontrapunktes im Sopran wird wegen der Höherlegung ein Anstieg mindestens bis zur Unterterz f'' der Rahmensatzquinte a'' erwartet. Das legt uns die Führung des Soprans in Oberterzen zum Baß nahe:

Die Durchformung der Sextfalte $a'-f''$ ergibt in der obersten Phase folgendes Bild der Figurierung:

Mit dem Zielton f'' der Sextfalte in Stellvertretung für die höhergelegte Rahmensatzquinte a' ist die F -dur-Ebene abgeschlossen. Da aber die F -dur-Ebene die Durchformung des Terzgelenks f im Tonikaklang darstellt, kann nicht unmittelbar im Anschluß daran die G -moll-Ebene der Rahmensatzsubdominante folgen. Vielmehr bedarf es zuvor der ausdrücklichen Wiederherstellung der Tonika D :

Es liegt nahe, beim Wiederaufleuchten der Tonika das Chroma fis einzuführen, um auf diese Weise die zu erwartende Subdominante G

Richtungen. Die Gelenke der Tonika sind jeweils einem Oberstimmintervall des Rahmensatzes (8–7–6–5–4) zugeordnet. Darum bleiben sie im Vordergrund. Bei der Subdominante *G* dagegen liegen die Verhältnisse anders. Das eine Rahmensatzintervall der Quarte *g''* wird nämlich über die ganze Klanggliederung der Subdominante hinweggetragen, woraus folgt, daß die Gliederung der Subdominante einen Modus der perspektivischen Durchformung darstellt. Die Gelenke der Gliederung erfahren nun mit Ausnahme des Quintgelenks *D* (Takt 82) eigene perspektivische Durchformungen als Tonartenebenen mit Themaesätzen. Da diese aber zum Vordergrund des Rahmensatzes nur in mittelbarer Beziehung stehen, sind wir berechtigt, sie als sekundärperspektivische Ebenen zu bezeichnen.

Die erste perspektivische Ebene faltet das Anfangsmoment *G* der Brechung unter Aufnahme des Themas in den Alt über einer Sextfalte (die Dissertation nannte sie „Innenfalte“) *b'–g''* (Takt 66–72) aus. In dieser Sextfalte, die vom vierten Kontrapunkt im Sopran gestellt wird, bleiben die beiden letzten Intervalle *fis'–g''* verborgen. Sie treten dafür im ersten Kontrapunkt des Tenors (Takt 71) in die Welt hinaus:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, measures 66-70, is labeled "Sext=" and "IV". It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex accompaniment. The second system, measures 69-72, is labeled "=falte". It continues the melodic and accompanimental lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like *p*.

Das zweite Moment der Brechung ist der Terzteiler *B* (Takt 74–80). Seine sekundärperspektivische Durchformung dient der Aufnahme des *B*-dur-Themas im Tenor. Die Modulation zu dieser Tonart verläuft gemäß dem Stufenmodell VI–II–V–I. Während der Modulation läßt der Sopran die vordem verborgene Rahmensatzquarte *g''* in Erscheinung treten. Zur Darstellung der abzulösenden sekundärperspektivischen Ebene mag eine Variante der Diagonaleinschaltung dienen:

72

=B: VI
R.St.: IV

II V I

Terzgelenk

Die obere Entwicklungsphase der sekundärperspektivischen *B*-dur-Ebene ruht auf der Terzfallte *b'*-*d''* des zweiten Kontrapunktes im Sopran und den Kadenzstufen *B-Es-F-B* = *I-IV-V-I* im Baß, die von der unteren Durchformungsphase durch alle mittleren Phasen hindurch bis in die Ausführung der obersten Phase transparent bleiben:

74

Terz=

I

77

-falte

KI.N.

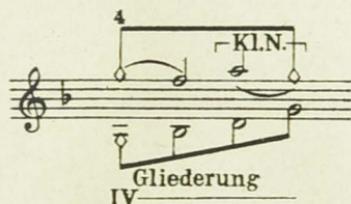
IV⁵ V I

Im Anschluß an die *B*-dur-Ebene schreitet die perspektivische Gliederung der Subdominante *G* über den Durchgang *C* (Takt 81) zum Quintgelenk *D* (Takt 82) weiter und erreicht im Takt 83 den Zielton *G* der Gliederung:

80

Terzgelenk Dg Quintgelenk Oktav IV

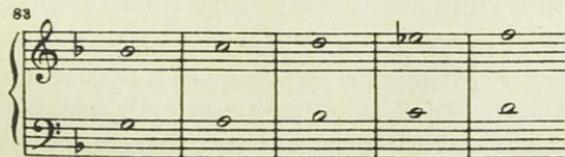
Obwohl die Rahmensatzquarte g'' über die perspektivische Gliederung der Subdominante hinweggetragen wird, hat die Gliederung eine Veränderung der Oberstimme zur Folge, die im figurierten Modus der Ausführung nicht offen sichtbar wird und darum eines Hinweises bedarf. Mit dem Terzschrift $G-B$ (Takt 72–74) verbindet sich nämlich in der Oberstimme ein Sekundschrift $g''-f''$ und mit dem Quintgelenk D (Takt 82) eine übergreifende Kletternote a'' . Am Ende tritt wieder die Rahmensatzquinte g'' in ihre Rechte:



Wenn während des B -dur-Einsatzes f'' nicht überschritten wird (g'' im Takt 77 ist Nebennote!) und über dem Quintgelenk D (Takt 82) die Kletternote a'' kurz angesprungen wird, dann mag man darin eine zarte Rücksichtnahme auf die oben angedeutete Entwicklung der Rahmensatzquarte erblicken.

Die Rahmensatzterz f''_G und ihre konsonante Vorbereitung durch das Quintgelenk D (Takt 83–88)

Am Ende der Subdominante G (Takt 83) bleibt die Rahmensatzquarte g'' verborgen. Der Sopran befindet sich bei der Untersexta b' in der Tiefe des Raumes. So ergibt sich eine Gelegenheit, die Rahmensatzterz f'' durch eine Quintfalte $b'-f''$ zu entwickeln. Diese Quintfalte verläuft im Terzenaußensatz zum Baß, der auf das Quintgelenk D (Takt 87) lossteuert. Durch das Quintgelenk erfährt die Rahmensatzterz eine konsonante Vorbereitung, bevor sie sich in eine Septime über G verwandelt und zur Rahmensatzsekunde e''_A weiterschreitet. Der Terzenaußensatz bis zum Quintgelenk D :



wird durch übergreifende Klettnoten verbrämt:

Die Rahmensatzsekunde e'' über der Dominante A (Takt 89)

Die Dominante A des vordergründigen Rahmensatzes verzichtet auf besondere Durchformung. Sie begnügt sich mit einer Ausdehnung von einem einzigen Takt (Takt 89). Aus Mangel an eigentonartlicher Ebene entfällt auch bei ihr wie bei der voraufgehenden Rahmensatzterz f'' jede Modulation. Dennoch ist Einschaltung von Schrägstücken erforderlich, da ja die Horizontale des Notensystems die Raumperspektive anzeigt, die Rahmensatzsekunde aber ein Vordergrundmoment bedeutet:

Die perspektivische Auswicklung der Schlußtonika d'' D (Takt 90-97)

Nur selten läßt sich eine Fuge die Gelegenheit zu perspektivischer Auswicklung der Schlußtonika entgehen. Die Retardierung der Zeit des optischen Ablaufs will nach Möglichkeit auch in der ontologischen Raum-Zeitstruktur zum Ausdruck kommen. Dieser Aufgabe dienen gewöhnlich Schlußsatz und Coda. Nicht immer werden beide beansprucht. Die Teilfugen im Fragment der „Kunst der Fuge“ verzichten sogar auf beide

Möglichkeiten. Unsere Fuge weist dagegen eine regelrechte Coda auf. Orgelpunkt, Plagalkadenz und Bogenfalte sind ihre Merkmale. Der Orgelpunkt ist die Kadenzstufe des vordergründigen Rahmensatzes und findet nicht nur bei der Schlußtonika, sondern auch bei anderen Stufen Anwendung. Der Orgelpunkt bildet immer eine räumliche Einheit, sei es die Einheit einer von einem Vordergrundintervall abgeleiteten perspektivischen Ebene, sei es die Einheit einer von einem Faltenintervall abgeleiteten sekundärperspektivischen Ebene. Die Bogenfalte unserer Fuge schaltet den zweiten Kontrapunkt im Sopran ein. Auch das Thema findet noch einmal Aufnahme und zwar im Tenor:

8 7 6 5 4 Bogen=

90

I

=falte 5 6 #7 8

94

Die vorstehenden Erläuterungen zu einer Fuge lassen die perspektivische Räumlichkeit der Fuge sehen. Auch die ekstatische Zeitlichkeit wird kurz gestreift. Diesem Versuche gingen andere, darunter die beiden Durchformungsmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“, voraus. Auch die Tripelfugen sind also in dreidimensionaler Raumvorstellung entstanden, wenn auch die Erläuterungen absichtlich noch stillschweigend darüber hinweggehen. Die räumliche Perspektive konnte bereits bei Bach, Mozart, Beethoven (Quartettfuge op. 133!) und Brahms in ihren Fugen, bei Mozart außerdem im ganzen „Requiem“ nachgewiesen werden. Wir dürfen daher schon jetzt behaupten, daß der Begriff des perspektivischen Raumes mit dem gleichen Rechte auf die Musik angewendet werden kann wie auf die bildenden Künste. Die Untersuchung der Tonkunst hinsichtlich ihrer dreidimensionalen Räumlichkeit gibt uns ein ausreichendes Mittel an die Hand, den zeitlichen Einbruch der Renaissance nun endlich unabhängig von den bildenden Künsten bestimmen zu können. Der eigentliche Durchbruch des plastischen

Raumes ist aber offenbar erst in der Zeit des Barocks zu verzeichnen. Wie sehr Stilkritik ohne Kenntnis des perspektivischen Raumes zur Erfolglosigkeit verurteilt ist, zeigt sich u. a. auch an dem Stande der Echtheitsfrage in bezug auf die sog. Ergänzungen im Requiem von Mozart. In einer Monographie über „Das Weltbild des Requiems“ von W. A. Mozart soll daher die neue Raumvorstellung für die Echtheitsbestimmung der strittigen Sätze fruchtbar gemacht werden. So kann die Musikwissenschaft, Geschichte und Stilkritik, von der Erkenntnis des perspektivischen Raumes Gebrauch machen. In erster Linie jedoch geht das Phänomen des Raumes die Kompositionslehre an, die, was die drei mitgeteilten Beispiele beweisen, mit Nutzen sich seiner bedient. Denn: „Das Lenken der Materie kann doch erlernt werden“¹⁾. Die Kompositionslehre wird ihren Lehrgang auf das Fundament der ganzheitlichen perspektivischen Räumlichkeit und auf die Gesetze der organischen Determination und der Freiheit umlegen müssen. Das Phänomen des perspektivischen Raumes in Verbindung mit der ekstatischen Zeit bedarf aber, um das Gebäude der musikalischen Kompositionslehre tragen zu können, noch einer ausführlicheren Begründung. Sie wird außer in der Monographie über das Requiem eingehend auch in der noch vorzubereitenden 2. Auflage meiner Dissertation erfolgen, die stark verändert und sehr erweitert erscheinen soll.

¹⁾ Heinrich Schenker in einem Brief an den Verfasser.