

## Zur Geschichte der Permutationsfuge

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

Die Permutationsfuge, die von Werner Neumann<sup>1</sup> als ein Typus der Chor-fugen Bachs erkannt wurde, ist ein aus drei bis sechs obligaten Kontra-punkten gebildeter Satz, der durch vier Merkmale bestimmt ist: als Fuge 1. durch das sukzessive Einsetzen der Stimmen und 2. durch den Wechsel zwischen T und D (Dux und Comes); als Permutationsfuge 3. durch den Stimmtausch im mehrfachen Kontrapunkt und 4. durch einen festen sukzessiven Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen. Paradigmatisch ist das Schema der Chorfuge „Himmelskönig, sei will-kommen“ aus Kantate 182 (Neumann 22):

S	1	2	3	4	1	2	3	4	
A		1	2	3	4	1	2	3	4
T			1	2	3	4	1	2	3
B				1	2	3	4	1	2
	T	D	T	D	T	D	T	D	T

Die Merkmale zu trennen, ist keine überflüssige Pedanterie, weil sie in der Vorgeschichte der Permutationsfuge Bachs in verschiedenen Verbindungen vorkommen: z. B. als Stimmtausch mit T-D-Wechsel, aber ohne sukzes-sives Einsetzen der Stimmen, oder als Stimmtausch mit sukzessivem Ein-setzen der Stimmen, aber ohne T-D-Wechsel.

### I

1. Die Permutationsfuge ist eine Form der Vokalfuge; und man kann das Permutationsprinzip, das Festhalten an den immer gleichen Kontrapunkten, charakteristisch vokal nennen, weil es, nach Riemanns Worten, auch „in der Instrumentalfuge doch eigentlich immer eine Art von vokalem Ge-baren bleibt, wenn die einzelnen Stimmen immer wieder mit dem gleichge-zeichneten Stück Melodie heraustreten, gleichsam als wenn sie auf dieselben Worte immer wieder zurückkämen, wie das die Stimmen in der Vokalfuge wirklich tun“ (260). Andererseits ist, wie Neumann betont, die Zusammen-setzung der Permutationsfuge aus obligaten Kontrapunkten nicht aus dem Text zu erklären, denn „die Gliederzahl des Textes hat in keiner der analy-sierten Fugen die Zahl der Kontrapunkte festgelegt“ (42). Wie also kann eine Form charakteristisch vokal sein, die der Syntax des Textes nicht ge-recht wird?

<sup>1</sup> Mehrfach zitierte Literatur:

Chr. Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*, in: J. Müller-Blattau: *Die Kompo-sitionslehre Heinrich Schützens*, 1926.

W. Neumann: *J. S. Bachs Chorfuge*, 1938.

H. Riemann: *Große Kompositionslehre*, Band II, 1903.

J. G. Walther: *Musicalisches Lexikon*, 1732 (Faksimile-Nachdruck 1953).

Zwei Merkmale der Permutationsfugen Bachs – der Stimmtausch im mehrfachen Kontrapunkt und der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen – beruhen auf verschiedenen geschichtlichen Voraussetzungen. Der Stimmtausch stammt aus der Fuge mit Doppelthema und ergänzendem Kontrapunkt, der feste sukzessive Zusammenhang aus der Engführungsfuge des 17. Jahrhunderts (s. unten Teil III). Am vokalen Charakter beider Formen ist nicht zu zweifeln. Ein Doppelthema bedeutet im 17. Jahrhundert gleichzeitige Darstellung verschiedener Teile oder Momente eines Textes durch Deklamationsmotive und expressive Phrasen. (Im Unterschied zur Vokalfuge, in der ein Text auch dann, wenn er durch ein Doppelthema in seine verschiedenen Momente auseinandergelegt wird, als Einheit verstanden werden soll, wurde das Doppelthema in der Instrumentalfuge zu einem Mittel, um eine neue Form zu bilden: die dreiteilige Doppelfuge, in der die Themen zunächst einzeln durchgeführt und dann kombiniert werden.) Die Disposition der Teilthemen oder Kontrapunkte ist, anders als in Bachs Permutationsfugen, unregelmäßig. Im Gegensatz zum *Stile moderno* der Fugen mit Doppelthema beruht die Engführungsfuge des 17. auf dem *Stile antico* des 16. Jahrhunderts. Der Text wird nicht in charakteristisch verschiedene Teile zerlegt, sondern als zusammenhängender Satz in linearer Stimmführung vorgetragen. Textdarstellung und Imitationstechnik stehen in genauem Zusammenhang: wie der Satz, den sie vortragen, bilden die einzelnen Stimmen eine Einheit, die noch nicht in Thema und Kontrapunkt zum Thema zerfallen ist.

Der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in Bachs Permutationsfugen bedeutet gegenüber der vokalen Doppelfuge des 17. Jahrhunderts eine Verkettung der Teilthemen, gegenüber der Motettenfuge dagegen eine Artikulation der linearen Melodik. Die melodische Verbindung der Kontrapunkte beruht auf der Form des Fortspinnungstypus: Vordersatz, Fortspinnung und Epilog bilden eine Einheit deutlich abgehobener Teile; der Gegensatz zwischen der linearen Stimme der Engführungsfuge und den Teilthemen der Doppelfuge ist gleichsam zu einer Differenz im „Thema selbst“ geworden. Durch den Wechsel zwischen T und D (Dux und Comes) wird der melodische Zusammenhang der Kontrapunkte nicht zerrissen, denn der Fortspinnungstypus ist, im Gegensatz zur klassischen Periode, an keine in sich geschlossene und immer gleiche Stufenfolge gebunden.

Der Fortspinnungstypus, in dem der Unterschied zwischen den älteren Formen vokaler Fugenthematik aufgehoben ist, muß allerdings als primär instrumental gelten. Bach aber hat die Instrumentalmotive und -formen „sprechend gemacht“. Seine Vokalmusik stellt nicht, wie der monodische Stil des 17. Jahrhunderts, die syntaktisch-inhaltliche Gliederung, sondern den Sinn des Textes dar. Der primär instrumentale Fortspinnungstypus kann also, wird er „zum Reden gebracht“, vokal motiviert sein, und er ist es, wenn die Gliederung in einen syllabischen Vordersatz und Epilog (Kontrapunkt 1 und 3 oder 3–4) und eine melismatische Fortspinnung (Kontrapunkt 2 oder 2–3) dem Sinn (nicht der Syntax) des Textes gerecht wird:

„Er segnet das Haus Israel, er – segnet – das Haus Aaron“ (Kantate 196); „Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit – Amen – Allelujah“ (Kantate 21); „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz muß er – sterben – denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht“ (Johannes-Passion). –

2. Das Permutationsprinzip unterscheidet einen Typus der Chor fugen Bachs von den Instrumentalfugen. Ob aber eine Permutationsfuge eine Fuge ist, wird fragwürdig, wenn man das sukzessive Einsetzen der Stimmen und den Wechsel zwischen T und D (Dux und Comes) nicht als genügende Kriterien gelten läßt. Ohne „linearen Kontrapunkt“ und ohne ein Thema, das den „Grundwillen der Formung“ bildet, ist nach Müller-Blattau der Begriff der Fuge nicht erfüllt, und so schließt er die Permutationsfuge aus (MGG IV, Spalte 1111), weil sie nach Neumann „primär vertikal konzipiert“ ist.

Man kann die Geschichte der Fuge als Geschichte eines Widerspruchs verstehen: des Widerspruchs zwischen Thema und polyphoner Stimmigkeit. Im Motettensatz des 16. und noch des 17. Jahrhunderts bedeutet die Imitation nicht Darstellung oder Durchführung eines Themas, sondern Nachahmung einer Stimme. Gegenstand der mehrstimmigen Ausarbeitung (Soggetto) war die ganze Stimme des Dux, nicht nur die Teile, die imitiert wurden<sup>2</sup>; und umgekehrt war der ganze Comes, die zweite Stimme, Kontrapunkt zum Dux, die Imitation also – als „Contrappunto fugato“ (Giambattista Martini) – eine Sonderform des Kontrapunktes, des Setzens einer Stimme gegen eine andere. Wird aber, wie in der Fuge des 17. und 18. Jahrhunderts, der Anfang des Dux zum charakteristischen Thema, so ist der Comes nicht mehr (als Stimme) ein Contrappunto fugato, sondern umgekehrt die Fortsetzung des Themas im Dux ein Kontrapunkt zum Comes (als einer Gestalt des Themas). Nach Riemann dient zwar „das Wandern der thematischen Ideen durch die Stimmen wesentlich dem Zwecke, wechselnd die Einzelstimmen als solche in den Vordergrund zu schieben“ (137). Doch ist das Thema der Fuge, als Gegenstand mehrstimmiger Ausarbeitung, weniger eine Funktion der polyphonen Stimmigkeit als umgekehrt die Durchführung durch die Stimmen eine Funktion des Themas, seiner Darstellung in wechselndem Kontext. So erscheint der Zerfall der Fuge in thematische Arbeit als Folge der Monothematik; und die Forderung Anton Reichas: „Man führe je den Teil des Themas besonders aus“ –

<sup>2</sup> Ein Soggetto ist nach Zarlino nicht nur der Dux einer Fuga, sondern auch die erste Stimme eines Kanons oder ein Cantus firmus, der im einfachen Kontrapunkt ausgearbeitet wird. „Et tal soggetto si può ritrovare di più sorte: percioche può essere un Tenore, ovvero altra parte di qualunque cantilena di Canto fermo, ovvero di Canto figurato; ovvero potranno esser due o più parti, che l'una seguiti l'altera in Fuga, o Conseguenza, ovvero a qualunque altro modo; essendo che li varii modi di tali soggetti sono infiniti“ (*Istituzioni harmoniche*, 1558, lib. III, cap. 26). Die Nachahmung der ganzen Stimme des Dux, den Canon, nennt Zarlino Fuga (Consequenza) legata, die Imitation eines Teils der ersten Stimme Fuga (Consequenza) sciolta (lib. III, cap. 51–52).

ist nichts anderes als eine Folge der Grundregel: „Man ziehe alles Interesse aus dem Thema“<sup>3</sup>.

Der Widerspruch zwischen linearer Melodik und charakteristischem Thema, der die Geschichte der Fuge bestimmt, kann produktiv, aber auch ein toter Widerspruch sein – die akademische Fuge ist so alt wie die Fuge selbst. Er zeigt sich deutlich an Übergangsformen der Fuge im 17. Jahrhundert wie einer Fantasia a 4 von Froberger (Nr. 100 in Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen“).

Das Thema, geprägt durch die verminderte Quarte – eine Phrase der vokalen Monodie – bildet mit zwei festen Kontrapunkten (x und y) das Gerüst der Fuge. Die Stimmführung im Sopran Takt 4–8 und im Alt Takt 10–15 ist linear trotz der obligaten Kontrapunkte: sie sind gleichsam aufgehoben in den Zug der Stimmen. Doch sind der lineare und der thematische Charakter der Fuge noch in dem Ausgleich, den Froberger ge-

<sup>3</sup> „Über das neue Fugensystem“ (1805), zitiert nach E. Bücken: *Anton Reicha als Theoretiker*, ZfMw II, 164. – Der Widerspruch zwischen Thema und polyphon-linearer Stimmigkeit hat, wenn auch kaum bemerkt, eine bruchlose Theorie der Fuge verhindert. Bezeichnend ist der Versuch eines auf genaue Definitionen bedachten Theoretikers wie Theodor Weinlig, den Widerspruch in einer Differenz zwischen Ober- und Unterbegriff verschwinden zu lassen („Anleitung zur Fuge“, 1852, §§ 27 und 28). Die Fuge ist nach Weinlig ein Sonderfall der „periodischen Nachahmung“. Die periodische Nachahmung beschreibt er als Imitation einer Stimme, nicht als Durchführung eines Themas: sie „hat es mit einem einzelnen, kürzeren oder längeren, aus der Melodie der angehenden Stimme entnommenen Abschnitt zu tun, welchen die Folgestimmen als das von ihnen nachzunehmende Motiv betrachten“. Definiert wird die Fuge als „eingeschränkte periodische Nachahmung“: „eingeschränkt“, weil „das Wiederkehren des Motivs in den Folgestimmen an bestimmte Regeln gebunden ist“. Den Sinn der Fuge aber sieht Weinlig nicht, wie nach der Definition der periodischen Nachahmung zu erwarten wäre, in der engeren Verknüpfung der Stimmen, sondern in der Ausarbeitung eines Themas: „Der Zweck des ganzen Tonstücks beruht einzig in der kontrapunktisch ausgeführten Darstellung des Hauptsatzes, dem alles übrige untergeordnet wird“.

funden hat, als zwei verschiedene Prinzipien zu erkennen; die Fuge ist das eine nicht wegen, sondern trotz des anderen.

Man kann die Melodik der Motettenfuge linear nennen, doch ist die Fuge im linearen Stil nicht Durchführung, Darstellung oder Entwicklung eines Themas, sondern Contrappunto fugato zu einer Stimme. Umgekehrt sind Bachs Instrumentalfugen aus Thema und Kontrapunkt entwickelt, aber nicht linear, sondern motivisch-harmonisch. Andererseits ist die motivisch-harmonische Entwicklung, im Unterschied zu Beethovens thematischer und durchbrochener Arbeit, kontrapunktisch, weil sie aus dem Zusammenwirken von Thema und Kontrapunkt hervorgeht. In der *d*-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I steht kaum ein Takt, der nicht das Resultat motivisch-harmonischer Entwicklung wäre. Thema und obligater Kontrapunkt bilden einen Zusammenhang von Motiven: Takt 1 des Kontrapunkts (= Takt 3 des Themas) beruht auf Umkehrung, Diminution und Sequenz der Achtel aus Takt 1 des Themas, und die 16tel-Figur in Takt 2 und 3 des Kontrapunkts ist von Takt 2 des Themas abgeleitet. Die Takte 8–12 sind, nach dem Buchstaben der Fugentheorie, ein „Zwischenspiel“, in dem Fragmente des Themas zitiert werden (Takt 8 und 12) und der zweite Takte von Thema und Kontrapunkt das Modell einer Sequenz bildet (Takt 9–11). Doch sind nicht nur die Motive vom Thema und dem obligaten Kontrapunkt abgeleitet, sondern das „Zwischenspiel“ ist als Folge der S-Tendenz des zweiten Dux (Takt 6–8) zu verstehen: Der Rückmodulation des Comes von der D zur T (Takt 5) entspricht Takt 8 eine Wendung zur S, und das „Zwischenspiel“ ist nichts anderes als ein verdeckter Einsatz von Thema und Kontrapunkt in der S (Takt 1 des Themas ist in die Unterterz versetzt, und in Takt 2 ist *e''* zu *cis''* alteriert). Die Entwicklung beruht also auf den Motiven und dem harmonischen Inhalt von Thema und Kontrapunkt zusammen. Daß sie nicht linear ist, zeigt allein schon die Verzerrung des Themas Takt 8–9.

Daß Bachs Permutationsfugen „primär vertikal konzipiert“ sind, widerspricht also nicht dem kontrapunktischen Charakter der Instrumentalfugen. Allerdings bedeutet die Permutationsfuge nicht Entwicklung, sondern nur Darstellung eines Zusammenhangs von Motiven. So bilden etwa die vier Kontrapunkte einer der ersten Permutationsfugen, „Er segnet das Haus Israel“ aus Kantate 196, ein dichtes Netz von Beziehungen.



Kontrapunkt 4 steht in Gegenbewegung zu 1, und die 16tel-Figur der Sequenz in Kontrapunkt 3 ist von 2 abgeleitet. Figur x wird vom unbe-

tonten zum betonten Viertel versetzt, und Figur y vermittelt den Übergang, indem sie einerseits x fortsetzt wie dann z und andererseits von z fortgesetzt wird wie dann x. Die kontrapunktische Darstellung eines Motivzusammenhangs fordert, um verstanden zu werden, daß man die Stimmen unterscheiden kann; und so sind die Kontrapunkte in Kantate 196, um sich voneinander abzuheben, rhythmisch abgestuft von Vierteln (1) über Viertel und Achtel (4) und Achtel und 16tel (2) zu 16teln (3).

Als Darstellung, im Unterschied zur Entwicklungsform der *d*-Moll-Fuge, ist allerdings der kontrapunktische Charakter der Permutationsfuge erst ungenügend bestimmt. Die Chorfuge „Lebe, Sonne dieser Erden“ hat nach Neumann (23) folgendes Schema:

S I	1	2	3	4	5	1
S II	1	2	3	4	5	
T		1	2	3	4	5
B			1	2	3	
Gb				1	2	

Gleiche Länge (1 Takt) aber haben, wenn man die musikalischen Zäsuren in den einzelnen Stimmen berücksichtigt, nur die Kontrapunkte 1 und 3-5; Kontrapunkt 4 dagegen umfaßt  $1\frac{1}{2}$  Takte.

Die „Kontrapunkte“ des Permutationsschemas und die „Teilthemen“ der realen Stimmen fallen nicht zusammen. Da die Kontrapunkte 3-5 des Schemas einen halben Takt früher anfangen und abbrechen als die Teilthemen 3-5, fällt einerseits die zweite Hälfte des Teilthemas 5 im Sopran I und II aus dem Schema heraus; andererseits ist der „Kontrapunkt“ 5 im Tenor nichts anderes als die zweite Hälfte des Teilthemas 4, und die erste Hälfte des Teilthemas 5, das ihn erst zu dem Kontrapunkt 5 des Schemas machen würde, fehlt. Daß aber, wie sich an den Schlüssen im Sopran I und II und im Tenor zeigt, die musikalisch realen Teilthemen mit den Kontrapunkten des Permutationsschemas nicht übereinstimmen, bedeutet, daß sich die Stimmen wie in einer Engführungsfuge verschränken. Nicht anders als in einer Engführungsfuge hängen sie so zusammen, daß immer die eine sich der anderen entgegengesetzt und zugleich deren Abbild ist; und wie in einer Engführungsfuge wird weniger ein Thema durchgeführt als eine Stimme nachgeahmt – daß die melodische Form des Fortspinnungstypus die Kontrapunkte zu einer zusammenhängenden Stimme verbindet, wurde schon gezeigt.

## II

Eines der Merkmale der Permutationsfuge ist der Stimmtausch im mehrfachen Kontrapunkt; und die Theorie des mehrfachen Kontrapunkts im 17. und frühen 18. Jahrhundert läßt Ansätze zum Permutationsprinzip erkennen. Christoph Bernhard beschreibt im Anhang des *Tractatus compositionis augmentatus* den mehrfachen Kontrapunkt als eine Technik der „Replica“: „Die vierfachen Contrapuncte sind Compositiones, welche in der Replica aus dem Baß Discant und aus dem Alte Tenor machen“ (128). Der Terminus „Replica“, unmittelbar oder indirekt von Zarlino übernommen, bedeutet Wiederholung, aber auch Antwort auf einer anderen Stufe. Johann Gottfried Walther definiert: „Replica heißet, wenn eine Stimme . . . dasjenige noch einmahl vorbringet, was die vorangehende zuvor angebracht hat. Eben dieses ist es, was eine Fuge giebt“ (521). Eine Replica im mehrfachen Kontrapunkt ist also außer dem einfachen Stimmtausch auch die Stimmtauschfuge, und Bernhard demonstriert den vierfachen Kontrapunkt an Versetzungen in die Quinte und Quarte. Die Permutation ist unvollständig; vertauscht werden nur Sopran und Baß sowie Alt und Tenor, und weder der Alt noch der Tenor könnte Unterstimme sein, ohne Quartan zu bilden.

Andreas Werckmeister beschreibt 1702 in der *Harmonologia oder kurtzen Anleitung zur musicalischen Composition* den vierfachen Kontrapunkt als Technik der Choralbearbeitung. Zur ersten Zeile aus „Vater unser im Himmelreich“ bildet er einen vierstimmigen Satz (ohne Text)



und vertauscht (90–93) die Stimmen nach dem Schema:

S	1	4	3	3	1	1	3
A	2	2	4	1	2	3	4
T	3	3	1	4	4	4	2
B	4	1	2	2	3	2	1

Die Permutation ist vollständig oder kann es sein: „Diese vier Themata könnten noch auff unterschiedliche Arten verwechselt werden / allein ich wil es den Kunst begierig-liebenden überlassen“ (94). Der Stimmkomplex wird in der dritten und vierten Phase von der T in die D versetzt, und die Kontrapunkte könnten in regelmäßigem Wechsel von Dux und Comes

(T und D) zusammengesetzt werden, ohne daß an den Übergängen irreguläre Intervalle entstünden. Zu Bachs Form der Permutationsfuge fehlt also nicht die Kompositionstechnik, sondern der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen: die „verwechselten Themata“ in Form einer Fuge zu exponieren, ist nur sinnvoll, wenn sie eine zusammenhängende Stimme bilden.

Nach Johann Gottfried Walthers Definition der Fuga doppia wäre die Permutationsfuge als ein Sonderfall der Doppelfuge zu verstehen: „Fuga doppia, eine Doppel-Fuge heißet: wenn 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“ (266). Die Beschreibung schließt außer der Permutationsfuge und der Instrumentalfuge mit obligaten Kontrapunkten auch den bloßen Stimmtausch ein, denn der Begriff der „Fuge“ forderte im 17. und frühen 18. Jahrhundert weder den T-D-Wechsel noch das sukzessive Einsetzen der Stimmen; es genügte, wenn ein Thema in einer anderen Stimme wiederholt wurde.

Genauer, wenn auch immer noch nicht eindeutig, ist Marpurgs Beschreibung in der *Abhandlung von der Fuge* (Band I, 1753). Der Begriff der „zwey-, drey- oder vierstimmigen Doppelfuge“ setzt nach Marpurg nicht voraus, daß die Themen auch einzeln durchgeführt werden. „Man kann alle Sätze ohne einen jeden besonders vorher zu arbeiten, sogleich nach einander und zwar auf folgende Art einführen“. Marpurg unterscheidet drei Arten der Exposition einer Doppelfuge; die dritte kann als Permutationsfuge verstanden werden. „(+++) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat, so läßt man sie sobald die folgende Stimme dasselbe wiederhohlet, 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 der Herrn Capellmeister Bach gesetzt . . . Nach der Art bei (+++) läßt man die andere Stimme, sobald sie den vorigen Satz wiederhohlet hat, ein neues, und die dritte, sobald diese den Satz der zweyten Stimme wiederhohlet hat, ein viertes Thema ergreifen, während der Zeit die vierte Stimme den Satz der dritten wiederhohlet“ (133–34). Die Beschreibung ist fragmentarisch, und Beispiele der drei- und vierthematischen Fuge fehlen<sup>4</sup>. Kontrapunkt 1–2 wird nach Marpurgs Worten von der ersten, Kontrapunkt 3 von der zweiten und Kontrapunkt 4 von der dritten Stimme exponiert; die zweite Stimme wiederholt das Thema der ersten (Kontrapunkt 1) und den vorigen Satz (Kontrapunkt 2), die dritte Stimme den Satz der zweiten (Kontrapunkt 3) und die vierte Stimme den Satz der dritten (Kontrapunkt 3).

<sup>4</sup> Am Schluß des Kapitels schreibt Marpurg: „Von Fugen mit drey und vier Subjecten wird in den Beyträgen gehandelt werden“ (145). Doch hat er sein Versprechen in den 1754–62 erschienenen fünf Bänden der *Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik* nicht eingelöst.

(a)	S	1	2						
	A		1	2	3				
	T					3	4		
	B							3	
(b)	S	1	2						
	A		1	2	3				
	T			1	2	3	4		
	B				1	2	3		
(c)	S	1	2	3	4				
	A		1	2	3	4			
	T			1	2	3	4		
	B				1	2	3	4	

Daß die dritte und vierte Stimme nicht nur Kontrapunkt 3 wiederholen (Schema a), sondern auch 1 und 2 (Schema b), darf ergänzt werden; denn da der „Satz der dritten Stimme“, den die vierte wiederholen soll, nicht in der dritten Stimme exponiert worden ist, bedeutet „Satz der vorigen Stimme“ nicht: „das von der vorigen Stimme exponierte Thema“, sondern: „der thematische Inhalt der vorigen Stimme“. Zweifelhaft ist, ob Schema b zur regulären Exposition einer Permutationsfuge (Schema c) erweitert werden darf. Da aber die Abweichungen von der Permutationsfuge keinen musikalischen Sinn erkennen lassen, ist es nicht ausgeschlossen, daß Marpurg die Permutationsfuge gemeint und sich nur unklar ausgedrückt hat. Das „neue Thema“, das die zweite Stimme nach dem „vorigen“, schon erwähnten, „ergreifen“ soll, wäre dann nur in der zweiten Stimme „neu“; exponiert aber wurde es schon von der ersten.

### III

1. Der sukzessive Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen ist ein Merkmal der Permutationsfugen Bachs. Doch ist der Begriff der Permutation – der Bildung aller Kombinationen aus einer gewissen Zahl von Teilen – nicht an eine bestimmte Folge der Teile gebunden; und die unregelmäßige Permutation in manchen Chor fugen Bachs ist keine spätere Modifikation des Typus, sondern das Relikt einer Vorform der Permutationsfuge: der Fuge mit Doppelthema und ergänzendem Kontrapunkt. So beruht etwa die Chor fuge „Höchster, schau in Gnaden an“ aus der Leipziger Kantate 63 auf einem Doppelthema (Kontrapunkt 1 und 2), das zunächst abwärts und dann (im doppelten Kontrapunkt) aufwärts durch die Stimmen geführt wird:

S	2	3	4		1	4
A	1	2	3	3	1	2
T		1	2	1	2	4
B			1	2		1

Die Kontrapunkte 3 und 4, die Terzenparallelen zu 1 und 2 bilden, haben nur ergänzende Funktion.

Das Doppelthema mit ergänzendem Kontrapunkt ist im Motettensatz des 16. Jahrhunderts vorgebildet. Das zweite Kyrie der Messe „Lauda Sion“ von Palestrina beruht auf einem aus drei Kontrapunkten zusammengesetzten polyphonen Modell:

S	1	2	1
A	2	1	2
T	1	3	2
B	2	3	3

Kontrapunkt 1, das Thema, ist eine Paraphrase der dritten Zeile der Fronleichnamsequenz („in hymnibus et canticis“). Der obligate Kontrapunkt 2, ein Oktavgang abwärts, bildet einen Kontrast zum Thema, das in enger Bewegung die Finalis umschreibt. Kontrapunkt 3 ist nur Zusatz und Ergänzung. Die Wendung zur D in der dritten Phase genügt allerdings nicht, um von Dux und Comes, also von einer Fuge zu sprechen.

Aus der Technik des polyphonen Modells wurde in den Motetti concertati des 17. Jahrhunderts der Typus eines Doppelthemas entwickelt, das einen Text in seine verschiedenen Momente auseinanderlegt; man kann es als kontrapunktische Darstellung der Melodik des Stile rappresentativo verstehen. Ignazio Donati, zwischen 1612 und 1632 in Oberitalien nachweisbar, verarbeitet im ersten Teil der Generalbaßmottete „Languet anima mea“, den Hugo-Leichtentritt in seiner „Geschichte der Motette“ (255–57) abdruckt, ein aus drei Kontrapunkten zusammengesetztes Modell nach dem Schema:

S	1	2....	1	3
A		1	3	1 3
TI	1	2....	2....	
T II		3	3	1
B			1	2....

Der ergänzende Kontrapunkt 2 überkreuzt die Einsätze des Doppelthemas (Kontrapunkt 1 und 3).

Den profanen Zügen des Textes entspricht der monodische Stil. Die lang ausgehaltene Dissonanz des Kontrapunkt 1 wird von Christoph Bernhard, der sie als „Extensio“ bezeichnet, zu den Figuren des *Stylus theatralis* gezählt; sie sei – wie bei Donati – „gemeiniglich mit der Multiplication“ – d. h. mit deklamatorischer Tonwiederholung – „vereiniget“ (83).

Als Analogon zu Donatis Fuge wäre aus der protestantischen Motetten- und Kantatenüberlieferung der Anfang des deutschen Sanctus von Johann Philipp Krieger zu zitieren (DDT 53/54, 309–11).



Doch fehlt dem Doppelthema – trotz rhythmischer Kontraste und pointierter Deklamation – der monodische Charakter; und es ist kaum Zufall, daß die Motive an den Choral „Nun freut euch, liebe Christen gmein“ erinnern: Kontrapunkt 1 scheint den Anfang, Kontrapunkt 2 den Schluß der ersten Zeile abzubilden. Das Doppelthema wird zunächst abwärts durch den Stimmen geführt und dann in wechselnden Kombinationen dargestellt:

VI I				I			3		2
VI II								I	
S		I	2		3		2	I	2
A			I	2	3	I	3	2	3
T				I	2	2			I
B				I	2		I	2	I

Zwei Fugen mit Doppelthema und ergänzendem Kontrapunkt zitiert Padre Giambattista Martini 1775 im „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato“ (135–41 und 142–48). In der ersten, einem „Estratto del Dixit a 4 concertato con strumenti“ von Angelo Predieri (1655–1731), bildet der ergänzende Kontrapunkt 3 – wie in Bachs Kantate 63 – Terzenparallelen zu Kontrapunkt 2.

S		I	2		I	2	3
A		I	2		3	I	2
T				I	2	I	2
B				I	2	3	I

Kontrapunkt 1 ist eine Psalmintonation, 2 ein ins Vokale übertragenes Instrumentalmotiv. – Die zweite Fuge, ein „Estratto dal Dixit a 4 concertato con strumenti“ von Giacomo (Jacopo?) Antonio Perti (1661–1756), scheint aus den 1735 gedruckten „Messe e Salmi concertati a 4 voci con stromenti e ripieni“ zu stammen, kann aber, da Perti schon 1680 eine Messe schrieb und später Kapellmeister an San Petronio in Bologna war, Jahrzehnte früher entstanden sein.

S		1	2	3	1	2	3		2	3	1	
A		1	2	3		3	1	2	3	1	2	2
T					1	x			1		1	3
B					1	2	2		1	2	x	

Das Schema läßt eine regelmäßige dreistimmige Permutationsfuge (über einem Generalbaßostinato = x) als Grundform erkennen, die durch die Vierstimmigkeit modifiziert ist.

Das Neue an Bachs Permutationsfugen war – wie die zitierten Sätze zeigen – nicht die Permutation überhaupt, sondern die regelmäßige Permutation. Sie aber ist an den sukzessiven Zusammenhang der Kontrapunkte in den einzelnen Stimmen gebunden, und eine der Voraussetzungen der Permutationsfuge Bachs ist die melodische Form des Fortspinnungstypus: In der artikulierten Einheit von Vordersatz, Fortspinnung und Epilog wird das Doppelthema mit ergänzendem Kontrapunkt zur zusammenhängenden Stimme. Den Übergang zeigt Bachs Chorfuge „Und er wird Israel erlösen“ aus Kantate 131, die 1707 – also unmittelbar vor den ersten regelmäßigen Permutationsfugen in Kantate 71 (1708) – entstanden ist.

S	1	2		2	1	2		2		3	
A		3			3	2		1	2	3	
T	1	2	3		2	3			3	2	
B		3		1	1	2	3		1	2	3

Kontrapunkt 1 („Und er wird Israel“) prägt nur die Kadenz aus, und die Konstruktion beruht, wie Neumann (79) erkannt hat, auf dem Kontrast zwischen der 16tel-Sequenz des Kontrapunkt 2 („erlösen“) und dem chromatischen Gang des Kontrapunkt 3 („aus allen seinen Sünden“). Einerseits bilden also 2 und 3 ein Doppelthema und 1 einen ergänzenden Kontrapunkt. Andererseits aber ist Kontrapunkt 2 eine Fortspinnung und 1 ein Epilog. Daß die Permutation noch unregelmäßig ist und die Kontrapunkte, obwohl sie die Umrisse des Fortspinnungstypus erkennen lassen, keine zusammenhängende Stimme bilden, ist im Text begründet: Dem Kontrapunkt 1 fehlt der melodische Charakter eines Vordersatzes, weil die Sinnakzente nicht auf den Anfang des Textes, sondern auf die Worte „erlösen“ und „Sünden“ fallen.

2. Die Chorfuge „Himmelskönig, sei willkommen“ aus Kantate 182 ist „ein Schulbeispiel der Bachschen Permutationsfuge“ (Neumann 22); vgl. das Schema auf Seite 95.

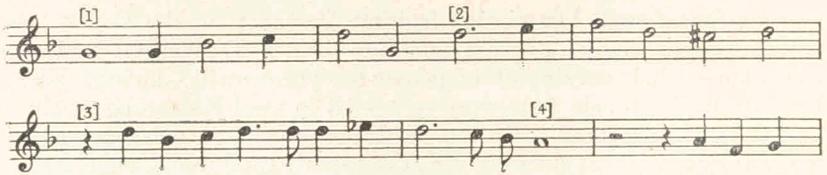
Sie besteht aus zwei miteinander verschränkten Durchführungen der Kontrapunkte. Kontrapunkt 1 und 2 bilden zusammen ein erstes, Kontrapunkt 3 und 4 ein zweites Thema, das als Dux (Sopran und Tenor) von der T zur D und als Comes (Alt und Baß) umgekehrt von der D zur T moduliert. Die Zusammensetzung aus zwei Durchführungen und die Verschränkung von Dux und Comes erinnern an die Engführungsfugen in den Motetten des 17. Jahrhunderts. Eine Modulation des Dux und eine Rückmodulation des Comes (T-D und D-T) aber waren der traditionellen Eng-

führungsfuge fremd. Die einzige legitime Veränderung des Comes, die „tonale Beantwortung“, genügte nicht, um einen T-D-Wechsel der Kontrapunkte – d. h. in der Engführungsfuge: der Thementeile – zu begründen. Der Ausdruck „tonale Beantwortung“ wird in zwei Bedeutungen, einer modalen und einer funktionsharmonischen, gebraucht, die getrennt werden müssen: Er bezeichnet einerseits die „Consociatio Modorum“, andererseits eine Rückmodulation des Comes. Die „Consociatio Modorum“ ist nach Christoph Bernhard „die beste Art die Fugen in allen Stimmen dem Tono gemäß anzubringen . . . Zu solchem Ende wird die Quarte in eine Quinte, die Quinte aber in eine Quarte verwandelt, und wo möglich die Semitonia erhalten, als welche auch Soni dominantes sind“ (98). Die authentische Oktave (dorisch  $d-a-d'$ ) wird mit der plagalen ( $A-d-a$ ) vertauscht, also die Quinte  $d-a$  mit der Quarte  $A-d$  und die Quarte  $a-d'$  mit der Quinte  $d-a$ . Andererseits sollen „die Semitonia erhalten“, also die melodische Gestalt eines Themas nicht verzerrt werden. Von der „Consociatio Modorum“ sind Modulation und Rückmodulation eines Themas nicht nur unabhängig, sondern können ihr sogar – als Transpositionswechsel – entgegengesetzt sein. In der *H-Dur-Fuge* aus dem Wohltemperierten Klavier I wird die plagale Quarte  $b-fis$  des Dux mit der authentischen Quinte  $fis'-b$  des Comes beantwortet. Die Töne 2–4 des Dux sind im Comes, damit die „Semitonia erhalten werden“, in die Quarte versetzt; der Rest des Themas aber ist in die Quinte transponiert, um zur D zu modulieren. In der *b-Moll-Fuge* aus Wohltemperierten Klavier I wird umgekehrt die authentische Quinte  $fis'-b$  des Dux mit der plagalen Quarte  $b-fis$  des Comes beantwortet. Die Töne 2–4 sind im Comes in die Unterquarte versetzt, der Rest des Themas aber in die Unterquinte, um die T-D-Modulation des Dux durch eine S-T-Modulation auszugleichen.

Obwohl die Motettenfuge, in der die „Consociatio Modorum“ die einzige legitime Veränderung eines Comes ist, den in der Permutationsfuge notwendigen T-D-Wechsel der Kontrapunkte oder Thementeile auszuschießen scheint, ist aus dem 17. Jahrhundert eine regelmäßige Permutationsfuge überliefert, die man mit den Kategorien der Engführungsfuge beschreiben kann: Der erste Teil der Motette „Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen“ aus der *Musicalischen Andachten | Ander Teil* (1641) von Andreas Hammerschmidt (DDT 40, 57–59).

SI	I	2	3	4	x	I	2	3	4		
S II		I	2	3	4	y	I	2	3	4	
A			I	2	3	4	x	I	2	3	4
T				I	2	3	4	z	I	2	3
B					I	2	3		I	2	

Die vier Kontrapunkte des Schemas sind auf drei reale Kontrapunkte oder Teilthemen zu reduzieren; Kontrapunkt 4 besteht aus dem Schluß von Teilthema 3, einer Pause und dem Anfang eines vierten Teilthemas, das aber im Dux anders (x) fortgesetzt wird als im Comes (y und z).



Trotz der rhythmischen Kontraste und des deklamatorischen Charakters von Kontrapunkt 3 wird man die Fuge als Engführungsfuge und nicht als mehrthematische Fuge verstehen dürfen; denn die Kontrapunkte 1–3 bilden einen festen sukzessiven Zusammenhang, eine geschlossene Stimme mit dem melodischen Charakter eines Chorals: Man kann sie – ohne daß von Ableitung die Rede sein soll – mit den ersten drei Zeilen von „Wir danken dir, Herr Jesu Christ“ vergleichen. Die Stimme des Dux, die auf einem dorischen Melodiemodell beruht, ist also ein Soggetto im Sinne Zarlinos, eine gegebene oder primäre Stimme, und der Comes ist ein „Contrappunto fugato“ (s. oben Teil I). Das Gerüst der Kontrapunkte 1 und 2 ist im Dux die authentische Quinte  $g-d'$ , im Comes die plagale Quarte  $d-g$ . Daß der Comes erst in Kontrapunkt 2 und nicht schon in 1 der Repercussa  $d'$  des Dux die Finalis  $g$  entgegengesetzt, bedeutet keinen Widerspruch gegen die Regeln der „Consociatio Modorum“; denn nach Christoph Bernhard sollen nicht nur die Quinten und Quartan vertauscht, sondern auch die melodischen Charaktere, die „Semitonia erhalten werden“. Die Antwort  $d-e-f-g$  aber wäre eine Verzerrung des Anfangs  $g-b-c'-d'$ .

## IV

Johann Joseph Fux exemplifiziert 1725 in den *Gradus ad Parnassum* die Technik des doppelten Kontrapunkts der Duodezime an einer Fuge mit drei Themen oder Kontrapunkten. „Si quis autem pluribus Subjectis, et natura, valoreque distinctis Compositionem adornare cupit, id haud alia ratione, quam beneficio Contrapuncti duplicis effeci potest: quemadmodum in sequenti Paradigmatate videndum est“ (215). Das Beispiel einer „Fuga tribus Subjectis instructa“ ist eine textlose Fuge mit unregelmäßigem Stimmtausch (215–17).

S				1	2		1	2	2
A				1	2		1	2	3
T	1	2	3	3			2		3
B				3		1	2		1

Da die Themen weder einen sukzessiven Zusammenhang in den einzelnen Stimmen bilden noch einen Text in seine verschiedenen Momente auseinanderlegen, ist der Stimmtausch nichts anderes als ein Kontrapunkt-Kalkül. Haydn verwendet die Permutationstechnik im Finale des Streichquartetts op. 20, 2 als Expositionsverfahren. Die vier Themen der „Fuga a IV Soggetti“ werden Takt 1–18 nach folgendem Schema exponiert:

VI I	1	2	3	4	1
VI II		1	2	3	4
Vla	2	3	1	2	3
Vc				1	2

Die einzelnen Phasen sind  $3\frac{1}{2}$  Takte lang.

Die Permutationstechnik im Finale der C-Dur-Symphonie KV 551 von Mozart stützt sich, sofern ein Modell notwendig war, auf das Vorbild von Haydns Quartettfuge, denn die Chorfugen in Bachs Motette „Singet dem Herrn“, die Mozart sich 1789 in Leipzig kopieren ließ, sind keine Permutationsfugen. In Mozarts Permutationsfuge, der Coda des Finale, werden die Themen eines Satzes in Sonatenform kombiniert.

VI I	1			1	2	3	4	5	2	
VI II				1	2	3	4	5	1	3
Vla		1	2	3	4	5	1	2	1	
Vc		2	3	4	5	1	2	3	4	
Cb					1	2	3	4	5	

Kontrapunkt 2 ist das Hauptthema, 1 das Seitenthema, 5 ein erstes und 3 ein zweites Nebenthema; Kontrapunkt 4 bildet nur eine Ergänzung zu 3.

Die Fuge ist nicht das Formprinzip des Satzes, sondern eine Technik der thematischen Arbeit. Das Hauptthema (Kontrapunkt 2) wird zwar in einer regulären Fugendurchführung verarbeitet (Takt 36–56), aber im Entwicklungsteil (der „Überleitung“) der Sonatenexposition; und in der Reprise wird die Fugendurchführung durch Sequenzen eines thematischen Modells ersetzt (Takt 241–54). Auch die vierstimmige Engführung, die „Fugenexposition“ des Seitenthemas (Kontrapunkt 1) ist ein Sequenzmodell und wird von G-Dur nach *e*-Moll und C-Dur versetzt (Takt 99–109.) In der gleichen Technik wird auch das erste Nebenthema (Kontrapunkt 5) verarbeitet: zunächst wird eine vierstimmige Engführung von *a*-Moll nach *d*-Moll, G-Dur und C-Dur versetzt (Takt 173–86), dann eine Engführung des umgekehrten Themas, verbunden mit dem diminuierten Hauptthema als Nachsatz, von F-Dur nach *c*-Moll, *g*-Moll und *d*-Moll (Takt 187 bis 206).

Ist aber die Fuge nur eine Technik der thematischen Arbeit, so ist die Themenkombination in der Coda nicht als Schlußteil einer mehrthematischen Fuge zu verstehen. Sie ist einerseits eine Konsequenz der thematischen Arbeit, eine Form der zusammenfassenden Reprise, und kann andererseits im Zusammenhang mit Mozarts Prinzip gesehen werden, drei- und viertaktige Sätze gegeneinander zu stellen und die regelmäßige Alternation leichter und schwerer Takte zu durchbrechen.

1. Die vier Takte des Hauptthemas sind als schwer-leicht-schwer-leicht zu verstehen, denn der Schwerpunkt fällt auf die D in Takt 3. Der Nachsatz (Takt 5) wird viertaktig exponiert, bei der Wiederholung (Takt 13) aber auf drei Takte reduziert; die Verkürzung ist eine Verschränkung oder „Takt-

erstückung“ (4 = 1). Dagegen ist das unmittelbar folgende erste Nebenthema (Kontrapunkt 5) originär dreitaktig (Takt 20). Einerseits setzt also Mozart die Dreitaktigkeit des ersten Nebenthemas gegen die Viertaktigkeit des Hauptthemas; andererseits vermittelt er zwischen den Gegensätzen durch die Taktverschränkung im Nachsatz.

2. Schwerpunkt des ersten Nebenthemas ist der zweite Takt (D); der lange Auftakt fällt also in einen schweren Takt. Dagegen ist die Stufenfolge (V)–II–V–I des Seitenthemas als schwer-leicht-schwer-leicht zu verstehen (Takt 74), so daß der lange Auftakt in einen leichten Takt fällt (vierter Takt des Themas ist die Pause, und die I. Stufe wird nur durch die Begleitung repräsentiert). Die metrische Differenz der Themen wird durch die Kombination dargestellt, in der das erste Nebenthema dem Seitenthema nicht nach vier, sondern nach drei Takten folgt (Takt 77).

3. Im Fugato des Hauptthemas (Takt 36) ist der erste Takt des Comes mit dem vierten des Dux verschränkt, so daß Dreitakter (Dux) mit Viertaktern (Comes) wechseln. Dem letzten Themeneinsatz (Dux) folgt das zweite Nebenthema (Kontrapunkt 3) als Fortspinnung (Takt 56). Ob der erste Takt des Nebenthemas nach dem Alternationsprinzip als leicht oder in Analogie zum ersten Takt des Comes als schwer gelten soll, ist nicht zu entscheiden, da das Nebenthema auf der metrisch indifferenten Quintschrittsequenz G-Dur: IV-VII-III-VI-II-V-I beruht. Der metrische Wechsel des Fugato wird also in die metrische Unbestimmtheit der Sequenz aufgelöst.

Metrischer Ausgleich aber ist auch der Sinn der Themenkombination in der Coda: Die Themen werden gleichsam metrisch auf einen Nenner gebracht. Die Permutation ist nur eine Technik, um die Kombination in genügender Länge darzustellen.