

Die Entstehung der Permutationsfuge

Von Paul Walker (Charlottesville, Virginia)

Die Fuge, von allen Kompositionsarten der abendländischen Musik vielleicht die intellektuellste, ist von jeher eng mit dem Namen Johann Sebastian Bach verknüpft. Seit Friedrich Wilhelm Marpurgs „Abhandlung von der Fuge“ (1753/54) haben Theoretiker die Bachsche Fuge, insbesondere in Gestalt der Instrumentalfugen des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge, als ideale Verkörperung dessen, was eine Fuge sein soll, und als den Maßstab, an dem man alle Fugen messen sollte, angesehen. Die Norm des Bachschen Modells, wie sie Generationen von späteren Theoretikern bestätigt haben, besteht in der Ausarbeitung eines einzigen Themas in imitativem Kontrapunkt. Vom Komponisten einer regelgerechten Fuge wird vor allem die Fähigkeit erwartet, seinem Thema eine ordentliche Exposition zu geben, oft mit beibehaltenem Kontrasubjekt. Der Hauptteil der Fuge bietet weitere Einsätze des Themas, zum Teil in Nebentonarten und häufig unter Verwendung von Kunstgriffen wie Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung oder Engführung. Gruppen thematischer Einsätze sind voneinander durch – im allgemeinen modulatorische – Zwischenspiele getrennt, wobei nach Möglichkeit Teile des Themas motivisch verarbeitet werden. Ein Satz, der diesem Modell nicht entspricht, ist entweder „unregelmäßig“ zu nennen oder überhaupt nicht als Fuge anzusprechen.

Diesen Idealtypus zweifelte niemand an, bis Werner Neumann 1938 seine bahnbrechende Arbeit über „J. S. Bachs Chorfuge“ veröffentlichte.¹ Neumann fand seine Versuche, die Bachschen Vokalfugen zu kategorisieren und den Rahmen seiner Untersuchung abzustecken, durch die vorherrschende Definition der Fuge erschwert, nach welcher die meisten der dem Anschein nach fugischen Vokalsätze Bachs hätten außerhalb der Betrachtung bleiben müssen. Insbesondere entdeckte Neumann, daß das in Bachs Vokalwerk am meisten ins Auge fallende Verfahren des imitativen Kontrapunkts gar nichts mit thematischer Verarbeitung zu tun hat, sondern auf der Verwendung von mehreren Themen beruht, die unverändert durch eine Reihe vertikaler Permutationen in umkehrbarem Kontrapunkt geführt werden. Zur Charakterisierung dieser Kompositionsart wählte Neumann als Musterbeispiel den Anfangschor der 1714 in Weimar komponierten Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182. Die ersten fünf Takte dieses Satzes (Beispiel 1 a) enthalten alle vier Themen, die dann nahezu den gesamten musikalischen Stoff für die Fuge liefern (Beispiel 1 b); T und D bezeichnen Eintritte von Thema A auf Tonika und Dominante.

¹ Benutzt wurde die 3. Auflage, Leipzig 1953 (Bach-Studien. 3.).

b) Permutationsschema (nur Singstimmen; „xxxx“ = unthematischer Kontrapunkt):

S	A—B—C—D—A—B—C—D—xxxx							
A	A—B—C—D—A—B—C—D—							
T	A—B—C—D—A—B—C—							
B	A—B—C—D—A—B—							
T	D	T	D	T	D	T	D	T

Für dieses Verfahren hat Neumann den Begriff der „Permutationsfuge“ geprägt. Von ihr behauptet er, daß sie trotz der formalen Abweichung von der vorherrschenden Definition eine richtige Fuge sei. Um seine Behauptung zu rechtfertigen, wollte er die entscheidenden Kennzeichen bis auf das eine reduziert wissen, daß der Satz ein richtiges Dux-Comes-Verhältnis aufweist.

„Die Tatsache, daß die Fuge am Ende ihres langen Entwicklungsweges schon in den frühen Instrumentalkompositionen Bachs diese Formfestigkeit klar aufweist, gibt uns dazu die Berechtigung.“²

Seine Untersuchungen beschränkte Neumann auf Bachs Musik, ohne die Entstehung oder Entwicklung dieses Permutationsverfahrens in den Werken der Komponisten oder Theoretiker des 17. Jahrhunderts näher zu erforschen. Diese Aufgabe übernahm Carl Dahlhaus mit seinem Aufsatz „Zur Geschichte der Permutationsfuge“.³ Leider hat seine Abhandlung gewisse Mißverständnisse in bezug auf die Permutationsfuge hervorgerufen und auch deren Entstehung letztlich im Dunkel gelassen.

Dahlhaus schrieb der Permutationsfuge vier Merkmale zu: 1. die Stimmen setzen der Reihe nach ein, genau wie in einer Fuge; 2. die Einsätze alternieren zwischen Tonika (oder Finalis im älteren Modalsystem) und Dominante; 3. alle Themen (oder Kontrapunkte) werden von sämtlichen Stimmen immer in derselben Reihenfolge aufgeführt; und 4. die Themen treten wie im Stimmtausch, das heißt, in mehrfachem Kontrapunkt, auf. Also ist eine Permutationsfuge halb eine Fuge (Merkmale 1 und 2) und halb ein Satz im mehrfachen Kontrapunkt (Merkmale 3 und 4). Doch diese vier Charakteristika reichen nicht aus, eine schulmäßige Permutationsfuge, beispielsweise „Himmelskönig, sei willkommen“, von strengen Doppelfugen, etwa den Fugen in Johann Adam Reinkens „Hortus musicus“ (siehe unten), zu unterscheiden. Man muß deshalb ein fünftes Merkmal hinzufügen: 5. eine Permutationsfuge nimmt ganz wenige oder gar keine freien Kontrapunkte beziehungsweise unthematischen Passagen auf. Das heißt, nachdem eine Stimme alle Themen aufgeführt hat, fängt sie mit Thema A wieder an – entweder sofort oder nach einer Pause.

Vielleicht weil Neumann die Permutationsfuge bei seinem Studium der Bachschen Vokalfuge entdeckt hat und weiter feststellte, daß sie der auffälligste Typus dieser Werke war, haben nahezu alle späteren Forscher, einschließlich Dahlhaus, diese Kompositionsart für ein speziell vokales Phänomen gehalten. Darüber hinaus hat Dahlhaus keine schulmäßige Permutationsfuge bei seiner Untersuchung der vorbachschen Quellen entdeckt, weshalb er zum Ergebnis kam, Bach selbst habe die Form erfunden. Nachträglich fand er einige vor 1700

² Ebd., S. 9.

³ BJ 1959, S. 95–110.

entstandene nichtvokale Permutationsfugen, doch hat er seinen Aufsatz nie überarbeitet und so gilt bis heute, daß Bach „in his vocal works . . . introduced an apparently new technique, the ‚Permutationsfuge‘“.⁴

Diesen unrichtigen Auffassungen können wir jetzt entgegentreten. Die erste hat Christoph Wolff bereits 1969 in einem Aufsatz widerlegt, in dem er zeigte, wie das Permutationsprinzip der Schlußfuge von Bachs Passacaglia c-Moll BWV 582 zugrunde liegt.⁵ Meine Forschungen zur Geschichte der Fugenlehre haben mich vor kurzem zur Entdeckung des vermutlichen Ursprungs der Permutationsfuge geführt. Diese war nicht nur ein lange vor Bach voll entwickeltes Kompositionsverfahren, das in der Instrumentalmusik ebenso wie in der Vokalmusik vorkam, sondern sie läßt sich auch bis zu ihren musiktheoretischen Wurzeln verfolgen. Da überdies gezeigt werden kann, daß die meisten Theoretiker der Barockzeit die Permutationsfugen für echte Fugen gehalten haben, läßt sich – im Unterschied zu Auffassungen etwa von Dahlhaus und Müller-Blattau⁶ – mit Neumann behaupten, daß unser Fugengriff einer Modifizierung bedarf.

Die Permutationsfuge unterscheidet sich von der Fuge im üblichen Sinn durch das technische Verfahren des mehrfachen Kontrapunkts. Erhebliches Interesse an Theorie und Praxis des mehrfachen Kontrapunkts bekundete in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Musikerkreis, auf den man die Entwicklung der Permutationsfuge zurückführen kann. Diesem Kreis gehörten Matthias Weckmann (1621–1674), Johann Adam Reinken (1623–1722), Christoph Bernhard (1628–1692), Dietrich Buxtehude (1637–1707) und Johann Theile (1649 bis 1724) an. Geographische Nähe (Hamburg und Lübeck) und gemeinsame musikalische Interessen – insbesondere an gelehrtem Kontrapunkt, angeregt durch Jan Pieterszoon Sweelincks Übersetzung der „Istitutioni harmoniche“ von Zarlino⁷ – hatten die fünf in den 1660er und 1670er Jahren zusammengeführt. Wie ich vor kurzem zeigen konnte, benutzte Sweelinck seine relativ wörtliche Übersetzung von Zarlinos Istitutioni als Lehrbuch, das seine Hamburger Schüler Heinrich Scheidemann und Jacob Praetorius dann ihren Schülern Reinken und Weckmann zugänglich machten.⁸ Diese haben beide die

⁴ New GroveD, Artikel „Fuge“ (R. Bullivant), S. 15.

⁵ *Die Architektur von Bachs Passacaglia*, in: Acta organologica 3, 1969, bes. S. 190–192; außerdem C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, BJ 1985, S. 114.

⁶ *Geschichte der Fuge*, 3. Aufl., Kassel 1963, S. 94. – Die gleiche Behauptung bei N. Rubin, „Fuge“ as a Delimiting Concept in Bach's Choruses: A Gloss on Werner Neumann's „J. S. Bachs Chorfüge“, in: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel, Kassel und Hackensack N. J. 1974, S. 195–208.

⁷ Zu den Mitgliedern dieses Kreises und ihren gemeinsamen Interessen vgl. C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck, hrsg. von A. Graßmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 64–79.

⁸ Vgl. P. Walker, *From Renaissance „Fuga“ to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts“*, in: Schütz-Jahrbuch 7/8, 1985/86, S. 93–104. Neuausgabe der Traktate in: *Jan Pieterszoon Sweelinck, Werken*, Bd. 10, „De Compositions-Regeln“, hrsg. von H. Gehrman, Leipzig 1901 (Reprint Farnborough 1968). Den größten Teil des Bandes nimmt Sweelincks Übersetzung ein; der Traktat Weckmanns findet sich auf S. 86–104, derjenige Reinkens auf S. 22–28 und 50–58.

Zarlino-Übersetzung abgeschrieben und um eigene theoretische Äußerungen einschließlich mancher Übernahmen aus der damals neuesten italienischen Musiktheorie ergänzt. In den beiden Traktaten, wie auch in den Schriften von Bernhard und Theile, spielen mehrfacher Kontrapunkt und Fuge eine wichtige Rolle. Nach Kerala Snyder spiegeln mehrere Kompositionen der genannten Musiker wie auch von Dietrich Buxtehude direkt die in diesen Traktaten behandelten Ideen wider.⁹ Die genauere Untersuchung der musiktheoretischen Abhandlungen und der mit ihnen verbundenen Kompositionen belegt ein großes Interesse an der Kombination von Fuge und mehrfachem Kontrapunkt. Diese Bestrebungen führten schließlich zur Entstehung der Permutationsfuge.

Gioseffo Zarlino widmete zwei Kapitel des III. Teils seiner *Istitutioni harmoniche* dem Verfahren des mehrfachen Kontrapunkts; damit wurde er einer der ersten wichtigen Theoretiker hierfür. Im 56. Kapitel konzentrierte er sich auf zweifachen, im 62. Kapitel auf dreifachen Kontrapunkt. Beide nannte er *contrapunto doppio* und meinte damit einen ausgedehnten Kanon, in dem zwei beziehungsweise drei Stimmen in harmonischer Umkehrung ausgeführt werden konnten. Der originale Kanon hieß *principale* oder Hauptversion, die Umkehrung mit vertauschten Stimmen *replica*, also „Antwort“ oder „Wiederholung“. Ein Satz im dreifachen Kontrapunkt erlaubte normalerweise mehr als nur eine *replica*. *Contrapunto doppio* war zweierlei. Im ersten Fall waren die Stimmen der *replica* lediglich harmonisch umgekehrt, im zweiten waren sie auch melodisch umgekehrt, das heißt, in *motum contrarium*.¹⁰ Weiter unterteilt Zarlino die erste Art in *contrapunto doppio alla duodecima* und *alla decima*; vom Kontrapunkt in der Oktave fehlt eigentümlicherweise jede Spur.¹¹

Die folgenden Regeln hat Zarlino dem Kontrapunkt in der Duodezime zugeordnet: 1. die Sexte sollte man vermeiden, weil sie bei der Umkehrung zur Dissonanz (Septime) wird; 2. die Stimmen sollten eine Duodezime nicht überschreiten; 3. Stimmkreuzung ist zu vermeiden; 4. der Vorhalt 7-6 ist zu vermeiden (bei der Umkehrung wird daraus die Folge 6-7); 5. die Vorhalte 2-3 und 4-3 durften benutzt werden (bei der Umkehrung werden daraus 11-10 und 9-10); und 6. der direkte Übergang von der kleinen Dezime zur Oktave oder Duodezime ist zu vermeiden.¹²

Den Kontrapunkt in der Dezime betrafen die folgenden Regeln: 1. Parallele Konsonanzen sind überhaupt zu vermeiden (bei der Umkehrung werden aus

⁹ *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: *Journal of the American Musicological Society* 33, 1980, S. 544-564.

¹⁰ Die Stimmen waren in der *replica* also nicht nur harmonisch umgekehrt, sondern auch melodisch.

¹¹ Zum leichteren Vergleich seien die Intervalle nebst ihren Umkehrungen angeführt:

Umkehrung in der Oktave:	orig.	1	2	3	4	5	6	7	8				
	umgek.	8	7	6	5	4	3	2	1				
Umkehrung in der Duodezime:	orig.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	umgek.	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Umkehrung in der Dezime:	orig.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
	umgek.	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		

¹² G. Zarlino, *Le institutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 229f.; 2. Aufl., Venedig 1573, S. 267.

parallelen Terzen und Sexten parallele Oktaven und Quinten); 2. alle Vorhalte sind verboten; 3. eine einzelnstehende Sexte ist erlaubt; 4. Stimmen dürfen einander kreuzen, doch darf eine Quarte dabei nicht überschritten werden; 5. die Stimmen dürfen eine Dezime, aber nicht eine Duodezime überschreiten; 6. bei Quartan und Quinten ist äußerste Vorsicht geboten.¹³

Hinzu kamen einige Warnungen in bezug auf die Stimmführung. Zarlino empfahl, principale und replica gleichzeitig zu komponieren, um Fehler zu vermeiden. Auch beschrieb er, wie aus einem solchen zweistimmigen Satz ein dreistimmiger hergestellt werden konnte, indem eine der originalen Stimmen zusätzlich in parallelen Terzen oder Dezimen erklang.

Die zweite Art des mehrfachen Kontrapunkts, nämlich Umkehrung mit Gegenbewegung, könnte bei jedem Intervall stattfinden. Man sollte in diesem Fall 1. keine Vorhalte hereinbringen und 2. weder von der Oktave direkt zur Dezime noch von der Terz zum Einklang schreiten, wenn beide Stimmen aufsteigen.¹⁴ Das Kapitel schließt mit einigen Notenbeispielen für alle drei Arten ab, denen Zarlino in der späteren Auflage von 1573 noch weitere hinzufügte. Im 62. Kapitel, das vom dreifachen Kontrapunkt handelt, demonstriert Zarlino anhand weiterer Beispiele, wie ein dreistimmiger Kanon umgekehrt und dabei auf zwei, drei oder mehrere Arten wiedergegeben werden kann. Zu jedem Beispiel gibt Zarlino mehrere Regeln in der obigen Art.

Sweelinck hat den Ausdruck *contrapunto doppio* in „Doppelt Contrapunct“ verdeutscht und die Regeln seines Vorgängers wortgetreu übersetzt. Auf S. 62 bis 64 der Neuausgabe befinden sich alle bereits genannten Regeln, danach folgen bis S. 68 zahlreiche Kanonbeispiele aus Zarlinos späterer Ausgabe.¹⁵ Informationen über den dreistimmigen Kontrapunkt folgen auf S. 69–71. Obwohl Sweelinck seiner Übersetzung anderwärts mehrere eigene beziehungsweise von seinem englischen Kollegen John Bull komponierte Kanons beimischte, kam kein einziges neues Beispiel des mehrfachen Kontrapunkts zu Zarlinos originalen Exempeln hinzu.

Bernhards Abhandlung über den mehrfachen Kontrapunkt existiert heute nur in Gestalt eines Anhangs zu handschriftlichen Exemplaren des „Tractatus“ und des „Ausführlichen Berichts“. Ungewiß bleibt, ob dieser Anhang vor oder nach Bernhards Ankunft in Hamburg entstand, sicher ist hingegen die Abhängigkeit von Zarlinos *Istitutioni*. Dem Kontrapunkt in der Duodezime widmet Bernhard dieselben sechs Regeln wie Zarlino, wenngleich in einer etwas anderen Reihenfolge.¹⁶ Bei der Behandlung des Kontrapunkts in der Dezime erwähnt er nur Zarlinos Regeln 1, 2 und 5,¹⁷ übernimmt jedoch die beiden obenerwähnten, den Kontrapunkt *per motum contrarium* betreffenden Regeln.¹⁸ Auch wiederholt er Zarlinos Empfehlung über die Erweiterung der Stimmen-

¹³ Ebd., 1558, S. 231f.; 1573, S. 269f.

¹⁴ Ebd., 1558, S. 232f.; 1573, S. 271f.

¹⁵ Vgl. J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2. Aufl., Kassel 1963, S. 8f. Bernhards Anhang über den mehrfachen Kontrapunkt erscheint in Müller-Blattaus Ausgabe auf S. 123–131.

¹⁶ Ebd., S. 125.

¹⁷ Ebd., S. 124.

¹⁸ Ebd., S. 126.

zahl auf drei mittels einer Parallelführung im Dezimenabstand zur unteren Stimme. Bernhard formuliert selbständig, das heißt, seine Abhandlung ist weder nach Zarlino übersetzt noch unmittelbar Sweelincks Übersetzung entnommen. Seine beträchtlich kürzeren Notenbeispiele sind ebenfalls sämtlich original.

Keinerlei Vorlage existiert für sein kurzes Kapitel über den Kontrapunkt in der Oktave. Hier, so meint Bernhard, solle der Komponist keine Quinte benutzen, weil sie bei der Umkehrung zu einer im zweistimmigen Kontrapunkt als Dissonanz geltenden Quarte würde. Gleichfalls neu sind zwei Kapitel, in denen Bernhard zeigt, wie sich durch Zusatz von parallelen Terzen zu den beiden ursprünglichen Stimmen aus einem zweistimmigen Satz ein vierstimmiger gewinnen läßt. Die Abhandlung schließt mit einem kurzen Kapitel über den vierfachen Kontrapunkt, der bei Zarlino oder Sweelinck nicht erscheint. Hier beschreibt Bernhard drei Arten: normal, melodisch umgekehrt sowie krebsgänglich.

Bernhards Beispiele sind durchweg kürzer als diejenigen Zarlinos. Trotzdem dient das Verfahren fast dem gleichen Zweck, nämlich der Komposition eines relativ langen Satzes in der Art, daß er sich in zwei oder mehr „Versionen“ unter Anwendung des mehrfachen Kontrapunkts ausführen ließ. Ein charakteristisches Beispiel aus Bernhards Oeuvre ist seine Begräbnismotette „Prudentia prudentiana“, die ohne Zweifel ihre spezifische Gestalt unmittelbar seinen Äußerungen über den vierfachen Kontrapunkt verdankt.¹⁹ Als Text für diesen vierstimmigen Satz wählte Bernhard den dreistrophigen Hymnus von Aurelius Prudentius aus dem 4. Jahrhundert. Jede Strophe besitzt eine principale und eine replica (bei Bernhard *revolutio* genannt), und die drei Paare ordnen sich nach Bernhards Plan. Das heißt, die erste *revolutio* bietet gegenüber ihrer principale den Stimmtausch zwischen Sopran und Baß sowie zwischen Alt und Tenor; zwischen dem zweiten Paar geschieht der Stimmtausch *per motum contrarium*; zwischen dem dritten das gleiche krebsgänglich.²⁰ Von Zarlinos großen Lehrmodellen unterscheidet sich das Stück nur darin, daß es keine kanonischen Stimmen enthält.

Für Johann Adam Reinken hatte dasselbe Verfahren eine völlig andere Bedeutung. Seine Abhandlung über den mehrfachen Kontrapunkt fand Eingang in sein einziges theoretisches Werk, den ersten Teil der nunmehr verschollenen Hamburger Handschrift *Mus. ms. 5384*.²¹ Am Ende seiner hauptsächlich von der tonalen Beantwortung handelnden Fugenlehre schreibt Reinken folgendes über Fugen mit zwei oder mehr Themen:

„In dise ist die wißenschaft des doppelten Contrapuncts gantz Nohtwendig, und ser Nützlich, den durch welchen sonst schwere Arbeit merklich Erleichtert werden kan.“²²

¹⁹ Neuausgabe: C. Bernhard, *Geistliche Konzerte und andere Werke*, Kassel 1982 (EdM 90), S. 189–193.

²⁰ Eine ausführlichere Analyse bei K. Snyder, a. a. O., S. 552–558.

²¹ Leider hat Gehrman Reinkens Traktat in verschiedene Abschnitte aufgeteilt und diese ohne Rücksicht auf ihren Zusammenhang an unterschiedlichen Stellen in die Sweelinck-Übersetzung eingeschaltet.

²² *Sweelinck, Werken*, a. a. O., S. 54.

In der folgenden Sektion behandelt Reinken den mehrfachen Kontrapunkt tatsächlich lediglich als Hilfsmittel für die Doppelfuge (von ihm *Contrafuge* genannt) und ohne jede Erwähnung der bisher üblichen *principale* und *replica*. Das Regelwerk beschränkt sich auf zwei Vorschriften. Die erste untersagt die Verwendung der Quinte (Bernhards Regel für den Kontrapunkt in der Oktave), die zweite die Verwendung der Sexte (Zarlinos und Bernhards wichtigste Regel für den Kontrapunkt in der Duodezime). Von den fünf sehr kurzen Beispielen im Text sind das erste und letzte in der Oktave umgekehrt, die anderen in der Duodezime.

Auf diese Weise deutet Reinken an, der Komponist solle seine zwei (oder mehr) Themen so einrichten, daß sie sich in der Oktave, gegebenenfalls auch in der Duodezime umkehren ließen. Bewältigte er diese Aufgabe im Vorfeld der kompositorischen Arbeit, so standen ihm im Verlaufe seines Werkes viele Kombinationsmöglichkeiten seiner Themen zur Verfügung. Es ist überaus merkwürdig, daß die zweite Hälfte der Hamburger Quelle *Mus. ms. 5384* aus einer Kopie der Kapitel über Fuge und mehrfachen Kontrapunkt nach Sweelincks Übersetzung bestand, obwohl die beiden verschiedenen Abhandlungen – die von Reinken im ersten Teil, diejenige von Zarlino und Sweelinck im zweiten – nur wenig Gemeinsamkeit aufweisen.

So wie Bernhards *Prudentia prudentiana* seine Theorien über *principale* und *replica* in mehrfachem Kontrapunkt widerspiegelt, finden Reinkens Theorien über mehrfachen Kontrapunkt und Doppelfuge in den sechs Fugen seines „*Hortus musicus*“ ihre Bestätigung und praktische Anwendung.²³ Die dreißig Sätze dieser Sammlung sind nach Tonarten in sechs Gruppen, jeweils in der Reihenfolge Sonata, Allemande, Courante, Sarabande und Gigue angeordnet. Eine dreistimmige Fuge mit zwei Themen bildet das Zentrum jeder Sonata, und alle Fugen haben nahezu die gleiche Struktur. Die beiden Themen der fünften Fuge zum Beispiel erhalten insgesamt fünf vollständige Durchführungen ohne Zwischenspiele (T. 1–10, 10–19, 19–28, 28–37 und 37–45), wobei die Durchführungen 4 und 5 in fast allen Einzelheiten mit den Durchführungen 1 und 2 identisch sind, während Durchführung 3 als eine Art Brücke dient. Die Stimmen setzen stets mit dem ersten Thema in der Reihenfolge 1. Sopran – 2. Sopran – Baß ein, und ebenso regelmäßig folgt dem ersten Thema in jeder Stimme das zweite. Das Hauptthema (A) wird tonal beantwortet, wie Reinken es in seiner Fugenlehre fordert, und durch den ganzen Satz hindurch wechseln ständig *Dux* und *Comes*. Da die Zahl der Stimmen ungerade ist, die Stimmen immer in derselben Reihenfolge mit dem Hauptthema einsetzen, wechselt auch jede Einzelstimme regelmäßig zwischen *Dux*- und *Comes*-Formen des Hauptthemas. Die Umkehrung der beiden Themen findet in der Oktave statt, und außer in den ersten drei Takten erscheint Thema A nie ohne Begleitung von Thema B. Beispiel 2 gibt die zwei Themen wieder und stellt die Struktur der Fuge dar.

²³ Neuausgabe: J. A. Reinken, *Hortus musicus*, hrsg. von J. C. M. van Riemsdijk, Amsterdam 1886 (Uitgaven der Vereniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis. 13.).

²⁴ Vgl. P. Walker, *Fugue in German Theory from Dressler to Mattheson*, Dissertation, Buffalo (State University of New York) 1987, S. 65–75 (über Weckmann als Kopisten) und S. 358 bis 362 (über Weckmann als Autor).

Beispiel 2: Fuge aus Reinkens Hortus musicus, Suite 5.

2 a) Die beiden Themen

A (Dux-Form):



A (Comes-Form):



B (Dux begleitend):



B (Comes begleitend):



2 b) Struktur („xxxx“ = unthematischer Kontrapunkt; Dx = Dux, Cs = Comes)

Takt	1	4	7	10	13	16	19	22	25
S 1	A—	B—	xxxxx—	A—	B—	xxxxx—	A—	B—	B—
S 2	A—	B—	xxxxx	A—	B—	xxxxx	A—	xxxxx	
B	A—	B—	xxxxx	A—	B—	xxxxx	A—	xxxxx	A—
	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx
	28	31	34	37	40	43	46-48		
S 1	A—	B—	xxxxx	A—	B—	xxxxx	voll-		
S 2	xxxx	A—	B—	xxxxx	A—	B—	stimmiger		
B	xxxxx	xxxxx	A—	B—	xxxxx	A—	Schluß		
	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs			

Reinkens Fuge weist alle von Dahlhaus dargestellten Merkmale der Permutationsfuge auf: Die Stimmen treten sukzessiv ein, ihre Eintritte alternieren zwischen Tonika und Dominante, jede Stimme führt die Themen stets in derselben Reihenfolge aus, und die Themen treten in mehrfachem Kontrapunkt auf. Doch das gehäufte Vorkommen unthematischer Kontrapunkte steht der Definition als echte Permutationsfuge im Wege. Der hier noch fehlende Bestandteil – die Vermeidung unthematischer Passagen in einer Fuge mit zwei oder mehr Themen – wurde von Reinkens Hamburger Kollegen Matthias Weckmann zum ersten Mal entwickelt.

Angehängt an die relativ vollständigste Abschrift von Sweelincks Kompositionslehre in der jetzt verschollenen Hamburger Handschrift *Mus. ms. 5383* fand sich ein anonymes, inhaltlich selbständiges Traktat vom „doppelten Kontrapunkt“, der wahrscheinlich von Weckmann verfaßt und kopiert worden ist.²⁴ Gleich Bernhard hat Weckmann einige Punkte von Zarlino entlehnt. Er gibt fünf der sechs Regeln Zarlino für den Kontrapunkt in der Duodezime und

dessen erste zwei Regeln für den Kontrapunkt in der Dezime wieder²⁵ und merkt an, daß man zwei Stimmen zu vier erweitern könne durch Zusatz von jeweils einer Stimme in parallelen Terzen über der höheren beziehungsweise unter der tieferen Stimme. Zarlinos originale Kanonbeispiele hat Weckmann wieder durch eigene kürzere, nicht-kanonische Beispiele ersetzt.

Wesentlich länger und weitaus wichtiger als die aus *Le Istitutioni* entlehnten Informationen ist Weckmanns Abhandlung über den Kontrapunkt in der Oktave. Weckmann zeigt sich dabei an allen praktischen Anwendungen des mehrfachen Kontrapunkts interessiert: der harmonischen Umkehrung von Kanons, wie bei Zarlino und Sweelinck (beispielsweise auf S. 91), Bernhards *principale* und *replica* von nicht-kanonischen Kontrapunkten (S. 86) und Reinkens Doppelfugen (S. 87). Eingeschoben sind sogar einige fugische und kanonische Beispiele ohne Umkehrung (S. 87) sowie einige drei- oder vierfache Kontrapunkte mit Umkehrung (S. 99). Regeln erwähnt Weckmann nur selten, am auffälligsten das Verbot aller Quinten (S. 86). Der Text ist relativ knapp gefaßt, jedoch nicht systematisch geordnet.²⁶ Nebenbei erwähnt Weckmann auch die italienische Theorie der tonalen Beantwortung.

Wie seine Hamburger Kollegen Bernhard und Reinken hat auch Weckmann seine Theorien in die Praxis übertragen. Im Jahre 1663, als in Hamburg die Pest ausbrach, komponierte er den Text „Herr, wenn ich nur dich habe“. Das Werk beginnt mit einer dreistimmigen Fuge, die so angelegt ist, daß ihre drei Themen im Laufe des Satzes in fast allen denkbaren Permutationen auftreten. In diesem Sinne handelt es sich um eine „Übung“ im mehrfachen Kontrapunkt: es gibt fast keine unthematische Passage im ganzen Satz, wie in Beispiel 3 zu sehen ist, und man dürfte sie sogar als „Fuge im mehrfachen Kontrapunkt“ bezeichnen. Den Titel „Permutationsfuge“ verdient sie hingegen nicht, weil die Themen außerhalb der ersten Durchführung nicht in einer festen Reihenfolge auftreten.

Beispiel 3: Weckmann, „Herr, wenn ich nur dich habe“

²⁵ *Sweelinck, Werken*, a. a. O., S. 96 bzw. 98.

²⁶ Die ursprüngliche Anordnung des Textes im zweiten Teil des Ms. 5383 ist in Gehrmanns Ausgabe nur schwer zu erkennen, da dieser eine systematische Reihenfolge herzustellen beabsichtigte und deswegen viele Umstellungen vorgenommen hat. Eine gewisse Vorstellung von der originalen Gestalt vermittelt die der verlorenen Quelle am nächsten stehende Konkordanz, der J. Theile zugeschriebene II. Teil der Hs. DSB *Mus. ms. theor.* 913.

5

Herr, wenn ich nur dich ha - - -

8 ha - - - - be, so fra-ge ich nichts nach Him -

Herr, wenn ich nur dich ha - - - - be, so fra-ge ich

6 7 6 o 7 6; b b 6

be, so fra-ge ich nichts nach Him - - - mel und Er -

8 - - mel und Er - - de, so fra-ge ich nichts nach Him -

nichts nach Him - - mel und Er - - de, Herr, wenn ich nur dich

6 7 8 5 6 7 7 6 6

de, Herr, wenn ich nur dich ha - - - - - be, Herr, wenn ich

8 mel und Er - - - - de, Herr, wenn ich nur dich ha - - - -

ha - - - - be, so fra-

6 6 9 7 #

15 | A

nur dich ha - - - - - be, Herr, wenn ich nur dich

8 - - - - - be, Herr, wenn ich nur dich ha - - - - -

ge ich nichts, so fra - ge ich

6 6 b 5 3/4 b b 6

Eine ähnliche Fuge befindet sich in einer in der Universitätsbibliothek in Uppsala (Schweden) erhaltenen Komposition von Christoph Bernhard. „Surrexit Christus“ (Signatur Nr. 4: 8) liegt in einer Abschrift von Gustav Düben vor, die 1664 entstanden ist, ein Jahr nach Weckmanns „Herr, wenn ich nur dich habe“. Der letzte Satz ist eine auf vier Themen aufgebaute sechsstimmige Fuge auf das einzige Wort „Alleluja“, und auch hier kommen nur ganz wenige unthematische Kontrapunkte vor. Im Unterschied zu derjenigen Weckmanns²⁷ wird Bernhards Fuge²⁸ allmählich komplizierter, bis gegen Ende (T. 162–165) alle vier Themen zum zweiten Mal gleichzeitig erklingen. Auffallend ist, daß Bernhard in seinen Traktaten niemals von einem derartigen Gebrauch des mehrfachen Kontrapunkts gesprochen hat. Daraus könnte man schließen, Bernhard hätte die Idee einer solchen Fuge von seinem Hamburger Kollegen Weckmann übernommen. Da jener erst 1663 nach Hamburg kam und Gustav Düben bereits 1664 von „Surrexit Christus“ eine Kopie anfertigte, erscheint es durchaus möglich, daß Bernhard das Stück kurz nach seinem Antritt in Hamburg als ein eigenes Experiment mit Weckmanns neuer Technik komponierte.

Als junger Mann war Johann Theile von den älteren Mitgliedern des Hamburger Kreises tief beeindruckt. Gelehrter, insbesondere mehrfacher Kontrapunkt blieb das Zentrum seiner Lehre, und er ließ sogar Weckmanns Abhandlung in unterschiedlichen Versionen als ein eigenes Werk zirkulieren.²⁹ Theile wurde bald als führender Verfechter des gelehrten Stils in Nord- und Mitteldeutschland bekannt, so daß Johann Mattheson und auch Johann Gottfried Walther ihn „Vater der Kontrapunktisten“ nannten. Wie erwähnt, experimentierten in

²⁷ Neuausgabe: M. Weckmann, *Four Sacred Concertos*, hrsg. von A. Silbiger, Madison 1984, S. 70–87.

²⁸ Neuausgabe: M. Weckmann (vgl. Fußnote 27). a. a. O., S. 3–24. Zur Datierung der Quelle vgl. B. Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 46, 1964, S. 46.

²⁹ In folgenden Hss.: DSB *Mus. ms. theor.* 913, Teil II; *Mus. ms. theor.* 917, Teil I und II; *Mus. ms. autogr. Kubnau*, Teil IV; *Mus. ms. theor.* 916; *Mus. ms. theor.* 910, Teil I.

155

A D A

al - - - - le-lu - ja, al - le-lu - ja, al - - -

C C B

al - le-lu - ja, - al - le-lu - ja, - al - le-lu -

D A

ja, al - le-lu - ja, al - - - - le-lu -

C

8 - al - le-lu - ja,

B B

8 al - le-lu - ja, al - le-lu - ja,

B A

ja, al - le-lu - ja, al - - -

160

C

- - le-lu - ja, al - le-lu - ja, -

A

ja, al - - - - le-lu - ja,

B B C

ja, al - le-lu - ja, al - le-lu - ja, al - le-lu - ja, - al - le-lu -

A A C

8 al - - - - le-lu - ja, al - - - - le-lu - ja,

A

8 al - - - - le-lu -

B

- - le-lu - ja, al - le-lu -

und die aus Sonate XV fünfstimmig mit vier Themen.³¹ Weiter stellen die beiden Fugen jeder Sonate auch insofern ein Paar dar, als die zweite Fuge stets dieselben Themen in derselben Reihenfolge wie die erste führt, jedoch in melodischer Umkehrung. Die Fugen der XIII. Sonate gleichen in ihrer Struktur den Fugen aus Reinkens *Hortus musicus*, während die Fugen der XIV. Sonate fast alles Unthematische weglassen. In der XV. Sonate tat Theile endlich den letzten Schritt und komponierte zwei Fugen, die gänzlich aus thematischen Kontrapunkten in der strengsten Reihenfolge aufgebaut sind.

Beispiel 5a bietet die vier Themen der ersten Fuge aus Sonate XV; deren Struktur stellt Beispiel 5b dar. Die ersten beiden Durchführungen (T. 49–69 und 69–89) sind vollständig. Beide führen ihre Themen in derselben Reihenfolge vor (S 2-S 1-T-A-B), und die Einsätze wechseln ständig zwischen Finalis und Dominante, so daß die Stimmen in der zweiten Durchführung ihre Anfangsnoten wechseln. Die dritte und letzte Durchführung weist nur drei Einsätze auf. Jedem Eintritt von Thema A geht eine Pause voraus, und nach A folgen in stets gleicher Anordnung B, C und D. Unthematische Passagen fehlen völlig, und eine vertikale Analyse des Satzes zeigt fünf verschiedene Permutationen der vier Themen. Also verquickt das Fugen-Paar der XV. Sonate alle Aspekte des mehrfachen Kontrapunkts, wie sie von den Hamburger Theoretikern der 1660er und 1670er Jahre untersucht wurden: Weckmanns „Fuge im mehrfachen Kontrapunkt“, Reinkens Doppelfuge als regelmäßige Folge von Durchführungen, dazu die Idee des *principale/replica*, wie sie Zarlino, Sweelinck und Bernhard entwickelt hatten. Theiles „Erfindung“ enthält damit alle Merkmale der frühesten Bachschen Permutationsfugen.

Beispiel 5: Theile, Sonate XV, Fuge 1 (T. 49–108)

5a. Die vier Themen der 1. Fuge (wie in T. 73–77 angeordnet)

The image shows a musical score for four themes, labeled Thema A, B, C, and D, arranged in four staves. The staves are labeled S 1, S 2, A, and B. Thema A is on S 1, Thema B on S 2, Thema D on A, and Thema C on B. The notation includes clefs, a common time signature, and various rhythmic values and accidentals.

³¹ Vgl. Sonate XIII, T. 30–54 (S. 98–101) und 63–90 (S. 101–103); Sonate XIV, T. 1–55 (S. 104–108) und 63–115 (S. 108–112); Sonate XV, T. 49–108 (S. 116–122) und 119–175 (S. 123–128).

5b. Struktur (die freigelassenen Stellen ab T. 65 bezeichnen das Pausieren der einzelnen Stimmen vor dem Wiedereintritt von Thema A)

Takt	49	53	57	61	65	69	73	77	81	85	89	93	97	101
S 1		A	B	C	D		A	B	C	D		A	B	
S 2	A	B	C	D		A	B	C	D		A	B	C	voll-
A						A	B	C	D		A	B	C	stim-
T		A	B	C	D		A	B	C	D		A	B	miger
B						A	B	C	D		A	B	C	Schluß
	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	

Als Johann Theile den Norden verlassen hatte und nach Thüringen zurückkehrte, fand er dort mehrere junge Musiker, die sich von seiner Begeisterung für Kanon, Fuge, mehrfachen Kontrapunkt und den gelehrten Stil anstecken ließen.³² Die bekanntesten von Theiles mitteldeutschen Schülern waren zweifellos Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer; ihre wertvolle Sammlung mit deutscher geistlicher Musik vorwiegend aus dem 17. Jahrhundert enthält auch einige theoretische Werke, unter ihnen alle Traktate Johann Theiles.³³ Bokemeyer erwies sich als ein besonders leidenschaftlicher Verteidiger des gelehrten Stils; hierüber führte er eine lange Auseinandersetzung mit dem Hamburger Theoretiker Johann Mattheson.³⁴

Ein großer Bewunderer Theiles in Mitteldeutschland war auch Bachs Vetter Johann Gottfried Walther, dessen Kopien von zwei Traktaten Theiles (unter diesen das *Musicalische Kunstbuch*), sich in der Sammlung Bokemeyer befinden. Den letztgenannten Traktat hat Walther nicht erst durch seinen Freund Bokemeyer kennengelernt, sondern ihn bereits als Schüler abgeschrieben, und zwar aus einer Handschrift im Besitz seines Erfurter Lehrers Johann Heinrich

³² Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ist Interesse für gelehrten Stil im allgemeinen und für die Verquickung von Fuge und mehrfachem Kontrapunkt im besonderen vor allem in Norddeutschland anzutreffen. Beispielsweise sind mehrere Fugen des Buxtehude-Schülers Nicolaus Bruhns echte Permutationsfugen; vgl. M. Geck, *Nicolaus Bruhns. Leben und Werk*, Köln 1968, S. 28, 57 u. ö. (ich danke Hans-Joachim Schulze, Leipzig, für seinen Hinweis auf diesen Literaturbeleg).

³³ Vgl. H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 18.); Liste der Traktate, S. 11f.

³⁴ Vgl. J. Mattheson, *Die kanonische Anatomie*, in: J. Mattheson, *Critica musica* 1, Hamburg 1722, S. 235–368.

6 c. Permutationsschema der Singstimmen und Instrumente (Kleinbuchstaben bezeichnen instrumentale Verdoppelung einer Singstimme; „xxxxx“ bedeutet freier Kontrapunkt):

V. 1	A—B—C—D—b—c—xxxxx	
V. 2	A—B—C—D—a—b—d—a—	
Va.	a—b—c—a—b—	
Basso	A—B—C—a—b—c—	
S	A—B—C—D—	A—B—C—A—
A	A—B—C—D—	A—B—C—D—xxxxx
T	A—B—C—D—	A—B—
B	A—B—C—D—	A—B—C—
	D T D T D T D T D T D T	

Ein Aspekt dieser Fuge (und von Neumanns zugehöriger Analyse) verdient eine gesonderte Betrachtung. Die erste Durchführung von Thema A im Sopran beginnt und schließt auf der Dominante und umfaßt melodisch die Quarte zwischen Dominante und Tonika. Die Antwort im Alt ist real und umfaßt ebenfalls eine Quarte, hier zwischen Tonika und Subdominante. Neumann hält diese reale Beantwortung für unwichtig, und da er zwischen den Themen B und C eine tonale Beziehung beobachtet, will er den gesamten harmonischen Block als echte tonale Beantwortung ansehen. Wegen ihrer Betonung der Dominante bezeichnet er die Anfangsform von Thema A als „Comes-Form“. Eine solche Deutung widerspricht den Auffassungen der Theoretiker der Barockzeit. Ein zeitgenössischer Musiker hätte die Anfangsform von Thema A im Sopran für die originale Form gehalten, denn der erste Einsatz erfüllt alle Kriterien eines korrekten Fugenthemas – Anfang entweder auf Finalis (Tonika) oder Dominante des Modus (oder der Tonart), Ende auf einer dieser beiden Noten, und melodische Kontur, die das dazwischenliegende Intervall umfaßt.³⁷ Theoretiker von Werckmeister bis Mattheson nannten diese originale Form immer „Dux“. In jenem Fall hätten die meisten Theoretiker – zum Beispiel Andreas Werckmeister, Johann Philipp Förtsch, Johann Beer und Johann Mattheson – eine reale Beantwortung am Anfang einer Fuge für unerwünscht, wenn nicht für regelwidrig gehalten.³⁸ In dieser Hinsicht ist die von Bach angewendete reale Beantwortung, die Neumann in seiner Analyse rasch übergeht, insofern unerwartet, als sie von einem Musiker kommt, der mit den theoretischen Schriften der älteren Zeit im allgemeinen vertraut war. Diese Seite der frühen Bachschen Fugen bedarf weiterer Untersuchung.

Eine letzte Frage berührt das Verhältnis zwischen Permutationsfuge und „richtiger Fuge“ gemäß der heute üblichen Definition. Im Unterschied zu Neumann, der die neuentdeckte Technik in die Fugenlehre einzuarbeiten versuchte, hat Müller-Blattau die Permutationsfuge aus seiner Untersuchung der Fuge ausgeschlossen. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt Dahlhaus („ob aber eine

³⁷ In einer Auseinandersetzung mit Marpurg behauptete Mattheson 1760, der Dux solle auf der Dominante beginnen dürfen, während Marpurg ihn ausschließlich auf der Finalis beginnen lassen wollte; vgl. H. Serwer, *Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition*, in: *Journal of Music Theory* 14, 1970, S. 231f. Abdruck von Matthesons Brief in Marpurgs *Kritischen Briefen über die Tonkunst*, Bd. 1, Berlin 1759/60, S. 351–355.

³⁸ Zu den Auffassungen dieser und anderer Theoretiker über den korrekten Gebrauch der tonalen Beantwortung vgl. meine Dissertation *Fugue in German Theory* (s. Fußnote 24).

Permutationsfuge eine Fuge ist, wird fragwürdig“),³⁹ wenn er – entgegen Neumann – erklärt, daß das einfache Alternieren thematischer Eintritte zwischen Tonika und Dominante nicht ausreiche, eine Fuge zu kennzeichnen, vielmehr „linearer Kontrapunkt“ vorliegen müsse und außerdem ein (anscheinend einziges) den „Grundwillen der Formung“ bestimmendes Thema notwendig sei. Zwar räumt Dahlhaus unter Berücksichtigung der Definition der Doppelfuge in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* (1732) ein, daß Walther eine Permutationsfuge mit dem Namen „Fuge“ versehen habe, er behauptet aber dessen ungeachtet, das Wort „Fuge“ bedeute für einen Theoretiker der Zeit einfach jedwede Wiederholung eines Themas in einer anderen Stimme.⁴⁰

Dies steht jedoch im Widerspruch zu den Aussagen aller Theoretiker des Mittel- und Spätbarock. Bei den meisten von ihnen wird der imitatorische Kontrapunkt in drei Klassen geteilt: Kanon, Fuge und Imitation. Bei Gallus Dreßler und anderen Theoretikern der Renaissance schloß von vornherein das Wort „Fuge“ eine regelgerechte Durchführung der Themen ein, und schon 1631 unterschied der süddeutsche Theoretiker Wolfgang Schonsleder zwischen „fuga“, das heißt, dem relativ systematischen Imitieren eines oder mehrerer Themen wie in einer Motette von Palestrina oder einer Fantasia von Frescobaldi, und „imitatio“, dem relativ unsystematischen Imitieren kurzer Motive wie in einem Duett von Monteverdi.⁴¹ Deutsche Theoretiker der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts übernahmen diesen Unterschied zwischen Fuge und Imitation. Darüber hinaus behaupteten sie im Anschluß an Marco Scacchi, daß Fuge (ob im älteren Sinn der Renaissance oder im neueren Sinn des Barock) die Beachtung des Modus beziehungsweise der Tonart des Satzes verlange, Imitation dagegen nicht. Praktisch gesehen bedeutete dies, daß eine Fuge ein oder mehrere Themen enthalten sollte, die „nach dem Modus“ aufgestellt und beantwortet wurden (das heißt, normalerweise mit tonaler Beantwortung) und die sich durch eine relativ regelmäßige Exposition führen ließen. Ohne Zweifel hätte das systematische Imitationsverfahren der Permutationsfuge und deren Festhalten am Modus ausgereicht, ihr in theoretischen Schriften über die Fuge einen Platz zu garantieren.

Kurzum, das von Neumann für die Fugendefinition gewählte Merkmal eines richtigen Dux-Comes-Verhältnisses verfehlt das Ziel kaum, wenigstens nicht innerhalb der Theorie der Bach-Zeit. Hingegen wird die Gesamtstruktur, das von modernen Theoretikern bevorzugte Merkmal zum Unterscheiden von Fugen und Scheinfugen, von den früheren Verfassern kaum erwähnt, allenfalls – wenn überhaupt – mit vagen Worten. Würde an der modernen Theorie der Barockfuge konsequent festgehalten, liefe dies auf einen Verzicht auf erhebliche Teile des einschlägigen Repertoires hinaus, und dies aus dem einen Grunde, daß jene Werke bestimmte, aus einer kleinen Sammlung von Fugen des Spätbarock abgeleitete, Forderungen nicht erfüllen.

³⁹ Dahlhaus, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 97.

⁴⁰ Ebd., S. 102.

⁴¹ W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt 1631, S. 57 und 93–100. Zu Schonsleders Text vgl. auch meine in Fußnote 24 genannte Dissertation, S. 200–204.

Die Herkunft der Permutationsfuge kann jetzt folgendermaßen kurz dargelegt werden: Die Idee, Fuge und mehrfachen Kontrapunkt zu vereinigen, hat die Mitglieder des Hamburger Musikerkreises in den 60er, 70er und 80er Jahren des 17. Jahrhunderts dazu veranlaßt, vokale und instrumentale Fugen zu komponieren, in denen zwei oder mehr Themen sich führen ließen, und zwar sowohl streng als auch frei. Diese Proben umfaßten 1. Fugen mit mehrfachem Kontrapunkt, in denen drei oder mehr Themen eine strenge Fugenexposition erhielten, gefolgt von weiteren vertikalen Permutationen auf relativ unsystematische Art und ohne freie Kontrapunkte (Weckmanns „Herr, wenn ich nur dich habe“ und Bernhards „Surrexit Christus“); 2. Doppelfugen, in denen zwei Themen eine Reihe von strengen Durchführungen ohne Zwischenspiele, aber mit vielen freien Kontrapunkten bildeten (Reinkens Fugen aus Hortus musicus) und 3. echte Permutationsfugen, in denen drei oder mehr Themen sich systematisch in einer Reihe von Durchführungen ohne Zwischenspiele oder freie Kontrapunkte führen ließen (Theiles Fugen in der XV. Sonate des Musicalischen Kunstbuchs). Bach muß Theiles Traktat in jungen Jahren kennengelernt haben, denn seine frühen Fugen für Singstimmen und Instrumente basieren auf demselben Kompositionsverfahren, einem Verfahren, das Bach sein ganzes Leben hindurch für instrumentale sowie vokale Musik immer wieder benutzt und weiter vervollkommen hat. Bachs Beitrag zur Geschichte der Permutationsfuge bestand also nicht darin, einen neuen Typus der Fuge erfunden, sondern einem vorwiegend der spekulativen Diskussion dienenden abstrakten theoretischen Konstruktionsmodell echtes musikalisches Leben eingehaucht zu haben.*

* Der Autor dankt Angelika Schmiegelow Powell, Charlottesville, für ihre Hilfe bei der Anfertigung der deutschen Version dieses Aufsatzes.