

Christoph Bernhards „Aequatio modorum“ und die „reale Beantwortung“

Überlegungen zum Wandel der tonsystematischen Grundlagen im 17. Jahrhundert

von

HELMUT WELL

Vergegenwärtigt man sich die Merkmale der spätbarocken Beantwortungstechnik in einer Fugenexposition, so ist zunächst die Abgrenzung zum Kanon, dann zum umfassenderen und allgemeineren Begriff der Imitation, die Unterscheidung zwischen realer und tonaler Beantwortung, das stets zu Grunde liegende Quintverhältnis zwischen Dux und Comes sowie die Gleichsetzung von Dux und „thematischer Grundgestalt“ zu nennen. Weitere Differenzierungen erscheinen als notwendig, um die Technik systematisch zu erfassen. So unterscheidet Klaus-Jürgen Sachs in der realen Beantwortung zwischen „strenger“ und „eingeschränkt intervallgleicher“ Nachahmung, im Hinblick auf die tonale Beantwortung zwischen dem Verfahren des „Quint-Quart-Austauschs“ und dem des „Abstandswechsels“. Die Simplizität der Unterscheidung zwischen beiden Beantwortungsarten erweist sich spätestens dann als scheinbare, wenn weiterhin festzustellen ist, daß Abstandswechsel und Quint-Quart-Austausch gemeinsam auftreten können, der Abstandswechsel jedoch modulierenden Themen vorbehalten bleibt, diese wiederum aber auch eine reale Beantwortung erfahren können¹.

Begrifflich und systematisch unterschiedliche Auffassungen durchziehen die theoretischen Erörterungen des Problems von Beginn an. Daß die Diskussion teilweise heftig geführt wurde, verweist auf eine grundlegende Problematik: Der imitative Satzbeginn erfordert mit der Vermittlung zwischen den Forderungen nach getreuer Nachahmung einerseits und Wahrung (bzw. Darstellung) des tonartlichen Rahmens andererseits die Verknüpfung zweier unvereinbarer Prämissen. Das Verfahren ist somit grundsätzlich auf Kompromißlösungen angewiesen, und die Art der jeweiligen Vermittlung hängt ebenso grundsätzlich von der jeweiligen Systemauffassung ab. Somit eignet gerade der Technik der Fuga die Funktion eines Indikators für Wandlungen des Tonsystems in Theorie und Praxis.

Späte Beispiele für die Komplexität des Problems bieten etwa die Definitionen Johann Matthesons, Johann Adolph Scheibes und Friedrich Wilhelm Marpurgs: So heißt es in Matthesons *Neu-Eröffnetem Orchestre* von 1713: „Eine reguläre Fuge ist eigentlich / die eine Quinte höher oder ein Quarte niedriger transponierte Wiederholung eines gewissen Thematis [...]“². Nimmt man als weiteres Kriterium die Bestimmung Scheibes hinzu, nach der das Thema „die Tonart richtig anzeigen

1 Klaus-Jürgen Sachs, Art. *Beantwortung*, in: RiemannL., Sachteil, S. 89f.

2 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim u. a. 1993, S. 142. Da sich durch die Intervallumkehrungen stets reziproke Verhältnisse ergeben, soll im folgenden im Anschluß an Mattheson die Sprachregelung gelten, daß stets das oberhalb des Bezugstones liegende Intervall genannt wird. „Quinte“ meint also ebenso die Unterquart, „Quarte“ entsprechend auch die Unterquint.

[muß], aus der die Fuge gehen soll“³, wird die feste Verknüpfung von Dux und Tonika sowie die Zuordnung der beiden ersten Themeneinsätze zu definierten harmonischen Bereichen, zu Tonika und Dominante, erkennbar. Marpurgs Bestimmung von 1760, daß „der Anfang entweder mit der Octave oder der Dominante des Hauptton [...] gemachet werden“⁴ solle, beinhaltet scheinbar einen Widerspruch etwa zu Scheibes Forderung der Tonartfeststellung. Verstehbar wird Marpurgs Möglichkeit des „Dominantenanfangs“ jedoch, wenn man „Dominante“ als Ton und den melodischen Verlauf des Themas harmonisch interpretiert.

Daß die Aussagen Scheibes und Marpurgs auf eine bestimmte historische Situation, die spätbarocke Fugenexposition zielen und nur hier sinnvoll kombinierbar sind, zeigt sich, wenn man ihre Gültigkeit historisch zurückverfolgt: Grob gesagt, gilt Marpurgs Formulierung keineswegs für die Beantwortungstechnik des 16. Jahrhunderts – die Nachahmung kann auch in anderen Intervallen erfolgen –, während sie im folgenden Jahrhundert allgemeine Geltung erlangt und etwa bei Bach auf die tonale Beantwortung beschränkt bleibt. Umgekehrt sind gerade im 17. Jahrhundert Thema und Tonartdarstellung keineswegs kongruent, in der Bach-Zeit hingegen die Regel. Dieses Beispiel mag andeuten, daß die Veränderungen der tonsystematischen Grundlagen innerhalb des historisch relativ stabilen satztechnischen Prinzips der Fugenbeantwortung zu einer differenzierten Betrachtung der Einzelmente verpflichtet.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet das dritte Buch der *Istitutioni harmoniche* Gioseffo Zarlinos⁵. Neben der allgemein herausragenden Bedeutung Zarlinos für die Musiktheorie noch des gesamten folgenden Jahrhunderts sind es vor allem zwei Definitionsbereiche, die es erfordern, den venetianischen Theoretiker an den Anfang der Betrachtung zu stellen: Zarlino differenziert zum einen als wohl erster Theoretiker, jedenfalls in klarer Formulierung, Fuga und Imitatione als kategorial unterschiedene Nachahmungsverfahren, und zum zweiten erscheint hier erstmals, wenn auch nur indirekt, die Normierung der Quintbeantwortung. Daß die hier vorgenommenen Distinktionen im Hinblick auf die Fugentheorie in der zeitgenössischen Musikpraxis kaum Rückhalt fanden, in der Zarlino-Nachfolge jedoch zunehmend an Bedeutung gewannen, ist darin begründet, daß die Kriterien Zarlinos erst später in die Theorie der Fuge, die bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts eine Theorie des Verfahrens und nicht der Form blieb, eingefügt wurden. Während Zarlinos Begründungszusammenhang zunächst eher auf den Bereich elementarer Kontrapunktregeln rekurrierte und noch im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in diesem Grundlagenbereich verblieb, wurde die Beantwortungsart erst mit der Auseinandersetzung zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert in den Jahren nach 1640 zu einem Problem, das die Grundlagen des Tonsystems betraf.

3 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Hamburg 1737-1740, Reprint der 2. Aufl. Hildesheim u. Wiesbaden 1970, S. 456.

4 So bei Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1760; Nachdruck in: ders., *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Hildesheim u. a. 1974, S. 309.

5 Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558 (Angaben im folgenden nach der erweiterten 3. Aufl. Venedig 1573). Eine kommentierte Übersetzung von Buch III legten Guy A. Marco u. Claude V. Palisca vor: *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Istitutioni harmoniche*, 1558, New Haven u. London 1968.

Indem die verschiedenen Beantwortungsarten von Christoph Bernhard in Begriffe gefaßt und anhand von Beispielen erläutert wurden, hat sich der zweite Schwerpunkt der Betrachtung demnach mit dessen *Tractatus compositionis augmentatus*⁶ zu befassen. Als dritter Markstein der theoretischen Erörterung des Problems soll schließlich mit Johann Matthesons Schriften der Übergang zu der modernen, harmonisch definierten Fugenexposition angesprochen werden. Ebenso exemplarisch ist auf die kompositorische Praxis, hier der Tastenmusik, einzugehen. Werke von Girolamo Frescobaldi, Johann Jacob Froberger, Johann Pachelbel und Johann Sebastian Bach bilden das Gerüst der Vergleiche. Daß dabei weder eine – gewissermaßen statistische – Vollständigkeit angestrebt werden kann noch direkte Verbindungslinien zu konstruieren sind, bedarf kaum der Erwähnung. Im Vordergrund steht die Diskussion des tonsystematischen Wandels im Hinblick auf ein über den gesamten Zeitraum scheinbar unverändertes satztechnisches Prinzip. Aspekte der ausgesprochen verwickelten Begriffsgeschichte bleiben dabei weitgehend ausgeklammert. Daß die Termini Zarlinos etwa bei Bernhard völlig anderen Kontexten zugeordnet werden, für die Beantwortungsarten hingegen mit der „Consociatio“ und „Aequatio modorum“ Neuprägungen erscheinen, die wiederum Mattheson noch anführt, während er sich andererseits Zarlinos Begrifflichkeit wieder annähert, mag immerhin andeuten, in welchem Maße unter geänderten Voraussetzungen die grundlegende Problematik erhalten blieb⁷.

1. Gioseffo Zarlino – Fuga und Imitatione, Hexachord und Modus

Im 54. und 55. Kapitel des III. Buches der *Istitutioni harmoniche* behandelt Zarlino als kompositorische Techniken die Nachahmungsverfahren Fuga und Imitatione. Eine Differenzierung der Begriffe erfolgt zunächst aufgrund der Beschränkungen der Einsatzintervalle für die Fuga auf Einklang, Quart, Quint und Oktave. Hinsichtlich der Imitatione gelten diese Einschränkungen nicht, die Beantwortung kann auch in der Sekund, Terz, Sext oder Sept erfolgen. Somit scheint die Imitatione, entsprechend der späteren Terminologie, das allgemeinere und umfassendere Prinzip darzustellen. Daß Zarlino jedoch mit der Unterscheidung statt einer hierarchischen Ordnung eine kategoriale Differenzierung anstrebt, ergibt sich – scheinbar paradox – aus zwei beiden Nachahmungsarten gemeinsamen Merkmalen. Denn zum einen kann, was zumeist übersehen wird, auch eine Imitatione in den perfekten Intervallen einsetzen⁸. Zum anderen wird nicht nur die Fuga, sondern ebenso die Imitatione in „legata“ und „sciolta“ – gebunden und frei – untergliedert. Die zunächst zwei-, dann einstimmig notierten Beispiele der legata-Formen stellen Kanons oder Spiegelkanons mit verschiedenen Einsatzintervallen dar, unter Fuga bzw. Imitatione sciolta hingegen ist die nach der ersten Einsatzfolge freie Weiterführung zu verstehen. Weder die enge Bindung der nachfolgenden Stimme noch deren Einsatz-

6 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, hrsg. von Josef Müller-Blattau, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, Kassel u. a. ²/1963, S. 40-131.

7 Zur Begriffsgeschichte vgl. die Artikel von Michael Beiche in HmT: *Fuga/Fuge* (1990) sowie *Imitatio/Nachahmung* (1988).

8 Zarlino (wie Anm. 5), S. 262 f. Vgl. hierzu auch James Haar, *Zarlino's Definition of Fugue and Imitation*, in: JAMS 24 (1971), S. 226-254.

intervall markieren demnach eine prinzipielle Differenz zwischen beiden Nachahmungsarten. Zarlinos Beispiel für den Übergang von der Fuga zur Imitatione zeigt, daß sich diese Differenz ausschließlich aus dem Kriterium der Intervallidentität ergibt. Überwiegend ist die Nachahmung intervallgetreu, erst durch die Beantwortung des f' durch h (statt b) in T. 11 wird die Fuga zur Imitatione:

Beispiel 1: Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, S. 264 (recte 266).

GVIDA. del misto di Fuga et Imitatione.

CONSEQUENTE.

7

Die zwei Bedingungen für eine Fuga sind demnach der Hexachordbezug der Stimmeneinsätze und deren jeweilige Beschränkung auf das Material eines Hexachords. Die darüber hinausgehende VII. Stufe erlaubt keine intervallgetreue Beantwortung. In Zarlinos Beispiel besteht die Fuga zunächst aus den Tönen $g-e'$ des Hexachords durum, denen $c-a$ des Hexachords naturale antworten. Der 7. Skalenton f' (T. 9+11), der dem Hexachordum naturale zugehört, wodurch also ein Hexachordwechsel stattfindet, müßte entsprechend durch das b des Hexachordum molle beantwortet werden (T. 11⁹). Wenngleich Zarlino den Hexachordbezug als Bedingung für eine Fuga auch nicht erwähnt – dieser ergibt sich zwangsläufig aus dem definierenden Moment des größtmöglichen Skalenausschnitts identischer Tonabstände –, so ist dennoch zu beachten, daß die Quintbeantwortung erst durch die Identität der Voces zweier Hexachorde zur Fuga wird: die Quintbeantwortung etwa des Skalenausschnitts $g-c'$ durch $d'-g'$ wäre als Imitatione, die Quartbeantwortung durch $c'-f'$ als Fuga zu klassifizieren. Die implizite Eingrenzung auf die Intervallidentität der Fuga erklärt somit umgekehrt zugleich die Möglichkeit der Imitatione im Abstand der Quint. Die Benennung „eingeschränkt intervallgleiche reale Beantwortung“¹⁰ für diesen speziellen Fall verdeutlicht die Differenz zur intervallverändernden Nachahmung der tonalen Beantwortung.

Eine Verbindung zwischen Beantwortungsart und Modus- bzw. Tonartdarstellung, wie sie die Fugentheorie ab der Mitte des 17. Jahrhunderts bestimmen sollte, wird hier von Zarlino nicht hergestellt. Gerade der Übergang bei der Beantwortung der kritischen VII. Skalenstufe des angeführten Beispiels zeigt, daß die modusdefinierenden Kriterien offenbar von der Imitationsart unabhängig sind. Fuga und Imi-

9 Auch in T. 13 hat der Consequente h statt b .

10 Sachs (wie Anm. 1), S. 89.

tatione sind bei Zarlino zwar – definatorisch – auf das Tonsystem der Skala und deren größtmöglichen identischen Ausschnitte, die Hexachorde, bezogen, auf den Modus des Stückes jedoch nur mittelbar. Der Fuga als realer Beantwortung unter den beiden genannten Bedingungen steht keine tonale Nachahmung gegenüber, sondern – allgemeiner – die Imitatione.

Der Modusbezug wird – eher beiläufig, dennoch aber entscheidend – im 28. Kapitel, dem Beginn der eigentlichen Kontrapunktlehre, angesprochen. Als Präzisierung der seit Gaffurio und Tinctoris stets wiederkehrenden ersten kontrapunktischen Grundregel, nach der eine Komposition mit einer perfekten Konsonanz zu beginnen habe, bezieht Zarlino diese auf das Einsatzintervall Einklang, Quarte, Quinte oder Oktave fugierter Stimmen. Indem aber die Begründung auf die modale Grundlage des Satzes rekurriert, ergibt sich eine konsequenzenreiche Einschränkung. Hier heißt es nämlich, daß die fugiert einsetzenden Stimmen „sopra le chorde estreme, ouero sopra le mezane de i Modi, sopra i quali è fondata la cantilena“¹¹, also „auf den äußersten Tönen oder der Mitte der Modi“ einsetzen sollten. Die „chorde estreme“ bezeichnen die Finalis und deren Oktave im authentischen Modus, mit der „Mitte“ kann sinnvoll nur der Grenzton zwischen Quint- und Quartspezies des Modus gemeint sein, die Repercussio. Im plagalen Modus stellt diese und ihre Oktave den Rahmen dar, die Finalis die Mitte. Dies bedeutet, um ein Beispiel zu nennen, daß etwa in einem dem dorischen Modus zugehörigen Satz Exordialeinsätze nur auf *d* und *a* erfolgen können, modern gesprochen: auf den Stufen I und V. Eine mit *g* beginnende Oberquartimitation wird somit ausgeschlossen. Das – ausdrücklich legitimierte – Einsatzintervall der Quarte ergibt sich durch die Umkehrung der Einsatzfolge: *a-d'*. Die Einsatzrelation lautet dennoch, bezogen auf die Finalis I, V oder V, I. Durch die Fixierung der Quintrelation der Stimmeinsätze ist die Finalis des zu Grunde liegenden Modus stets eindeutig erkennbar. Zu betonen ist dabei, daß diese mit Beginn des ersten (I,V) oder des zweiten Einsatzes (V,I) erscheinen kann. Die Festlegung der „Tonart, aus der die Fuge gehen soll“, kann also auch erst durch den zweiten Einsatz erfolgen.

Es kann bezweifelt werden, ob die Konsequenzen, die sich aus der Repercussionston-Beantwortung ergeben, von Zarlino intendiert wurden. Denn der Ausgangspunkt der Regelformulierung war nicht die Modusdarstellung und daraus abgeleitet die Bestimmung der Einsatzorte, sondern vielmehr die Bewahrung einer der kontrapunktischen Grundregeln im imitativ eröffnenden Satz. So wundert es auch nicht, daß die Bestimmung kaum der zeitgenössischen Praxis entspricht: Zieht man vergleichend etwa die Motetten der *Musica Nova* von Zarlinos Lehrer Adrian Willaert aus dem Jahre 1559 oder noch Palestrinas Offertorienzyklus von 1593 – das Werk, das in der späteren Theorie Christoph Bernhards eine zentrale Stellung einnimmt – hinzu, wird deutlich, daß von einem Übergewicht der Quintrelationen innerhalb der Exordialimitationen noch kaum die Rede sein kann. Die Expositionen erfolgen im Quartabstand (also im eigentlichen Sinne als Quartfugen) ebenso wie im Intervall der Quinte, die I. Stufe kann im ersten wie im zweiten Einsatz erscheinen. Mit anderen Worten: Einsatzfolge und Abstand der Stimmeinsätze liefern kein eindeutiges Kriterium der Modusbestimmung.

11 Zarlino (wie Anm. 5), S. 202.

Dennoch definiert Zarlino zwei Merkmale, die in der späteren Diskussion eine zentrale Bedeutung einnehmen sollten: die Quintrelation der Themeneinsätze sowie die 'reale Beantwortung'. Beide Bereiche bleiben jedoch, dies ist zu betonen, zunächst voneinander unabhängig. Die Quinteinsatzregel gibt zwar ein Mittel der Moduserkennung an die Hand, beinhaltet aber keine Aussagen über eine fugierte ('reale') oder imitatorische Einsatzfolge, umgekehrt besagt die Differenzierung nach Fuga und Imitatione nichts über den Modus des Satzes. Erst in dem Moment, in dem beides im Zusammenhang gesehen wurde, entstanden die Probleme, die dann mehr als ein halbes Jahrhundert später in der Auseinandersetzung zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert thematisiert und in der Folge von Christoph Bernhard begrifflich als „Consociatio“ und „Aequatio modorum“ fixiert wurden.

Indem durch die Quintregel Zarlinos das Verhältnis der beiden ersten Einsatztöne zu einem wesentlichen modusdefinierenden Kriterium werden kann, treten die hergebrachten Erkennungsmerkmale modaler Struktur in den Hintergrund. Umgekehrt ließe sich formulieren, daß die leichtere Erkennbarkeit des Modus durch die Themeneinsätze ein deutliches Indiz für die Schwächung eben dieser Strukturen sein dürfte. Die Regel selbst besitzt zwar durch den Anknüpfungspunkt an die erste kontrapunktische Grundregel – die Forderung des Beginns in perfekter Konsonanz – eine starke historische, andererseits aber eine schwache kompositionstechnische Begründung. Erst mit Beginn des 17. Jahrhunderts und vornehmlich in nicht choralgebundener Musik greift, als Symptom systematischer Veränderungen der Satzgrundlagen, die Vereinheitlichung der Einleitungsimitation. Teleologisch wäre es jedoch, in der Festlegung eine bewußte „Modernisierung“¹² zu sehen, da die Quintrelation mit dem späteren Tonika-Dominant-Verhältnis zunächst wenig oder nichts verbindet. Die Erleichterung der tonartlichen Zuordnung wäre vielmehr zunächst negativ, als Kompensation der Schwächung modaler Charakteristika, zu beschreiben. Denn erst deren Fehlen erforderte ein formal-äußerliches Kriterium der Tonartbestimmung.

2. Das Problem der modalen Eindeutigkeit

Solange die Gültigkeit modaler Normen nicht in Frage stand, blieben die Forderung, die Grenzen des jeweiligen Modus zu beachten, und Zarlinos Definition der realen Beantwortung als Fuga ohne inneren Widerspruch. Innerhalb der Modusgrenzen wird zwar die Fuga gegebenenfalls zur Imitatione bzw. umgekehrt. Allerdings wird – und dies ist unter dem Gesichtspunkt tonsystematischer Veränderungen von zentraler Bedeutung – im Wechsel der Beantwortungsarten ein von modalen Vorgaben unabhängiger, nämlich stets der siebte, über die Grenzen der Hexachorde hinausgehende Ton einer gleichbleibenden Skala, als Grenzton bedeutsam.

Solange die Quintrelation der Einsatzorte (Finalis und, für alle Modi gleichbleibend, Repercussio als V. Stufe) nicht als verbindliche Regel anzusehen war, ließ sich aufgrund der Einsatzorte keine Entscheidung über den zu Grunde liegenden Modus und die kritische Stufe treffen. Themeneinsätze etwa, die die Skalen über *d* und *a* ausfüllen, können entweder, als Quartimitation, einen aeolischen Modus dar-

12 So Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1992 (= Bärenreiter Studienbücher Musik 3), S. 96.

stellen; der nicht real beantwortbare Ton der den Modus repräsentierenden Skala ist *f* (im untransponierten System).

aeolisch-dorisch, Quartbeantwortung:

d e f g a h c d
a h c d e f g a

Erst durch die Fixierung des Quintverhältnisses stünde im vorliegenden Fall die dorische Tonart fest (bzw. die Einsatzorte müßten, um den aeolischen Modus darzustellen, zu *a-e* verändert werden). Der nicht real zu beantwortende Ton ist *h*.

dorisch, Quintbeantwortung:

a h c d e f g a
d e f g a h c d

Damit treten auch Hexachordsystem und modale Vorgabe in ein definiertes Verhältnis zueinander. Solange offen ist, welcher Skalenton nicht beantwortbar, „kritisch“ ist, kann keine Zuordnung zu einem Hexachord vorgenommen werden. Die um *h* reduzierte *a*-Skala des vorliegenden Beispiels etwa enthält die Töne des Hexachordum naturale (*a, c, d, e, f, g*), entfällt hingegen *f*, verbleiben die Töne des Hexachordum durum (*a, h, c, d, e, g*).

Liegt aber die Quintrelation fest, reduziert sich die kritische Stufe auf nur einen Ton. Und dieser verschiebt sich innerhalb des jeweils zu Grunde liegenden Modus: Im 1. und 2. Modus (herkömmlicher Zählung) ändert sich der 6. Skalenton der Quintbeantwortung, im 3. und 4. Modus der 5. usw.

	ionisch	dorisch	phrygisch	lydisch	mixolydisch	äolisch
kritische Stufe:	7	6	5	4	3	2

Die sich hieraus ergebenden Konsequenzen sind ambivalent. Durch Verwendung der kritischen Tonstufe in der Finalis-Exposition¹³ repräsentieren Thema und Beantwortung in einer Imitatione prinzipiell zwei verschiedene Modi im Quintabstand (etwa den dorischen und den aeolischen Modus). In der Fuga ergäbe sich zwar jeweils derselbe Modus, allerdings mit differierender Finalis (um im Beispiel zu bleiben: *d*- und *a*-dorisch). Die Grenzen eines zu Grunde liegenden Modus würden, ebenso wie die zweier zugeordneter Hexachorde, in beiden Fällen überschritten. Nur in der die kritische Stufe vermeidenden Fuga bezieht sich der Tonvorrat beider Einsätze auf einen Modus, Thema und Beantwortung enthalten den Vorrat zweier Hexachorde im Quintabstand.

In der oktavausfüllenden Imitatione weist lediglich die Quintbeziehung den Einsatztönen Finalis- bzw. Repercussionsbedeutung zu. Dies bedeutet aber zugleich, daß die Charakteristika der entsprechenden Modi sich unvermittelt gegenüberstehen. Eine Imitatione wäre somit, entfielen das zunächst äußerliche Kriterium des Einsatzabstandes, modal nicht eindeutig. Die Ausfüllung der siebentönigen

13 – wie der Kürze halber im folgenden der Einsatz bezeichnet wird, der mit der Finalis des zu Grunde liegenden Modus beginnt –

Skala ist einer modalen Zuordnung gegenüber indifferent, so daß sich etwa in einer dorisch-äolischen oder ionisch-mixolydischen Beantwortung keine Entscheidung über einen Vorrang treffen ließe¹⁴. Solange sich dieser allerdings aus der Stimmenzuordnung (dem Modus der „herrschenden“ Stimmen Tenor und Cantus) ergibt und die Art der Themenformulierung eine Zuordnung zum authentischen oder plagalen Modus ermöglicht, bleibt das Verfahren eindeutig, wenngleich einzuschränken wäre, daß die untergeordneten Stimmen in der oktavausfüllenden Imitation eben keine reguläre Modusergänzung darstellen.

Das Prinzip der paarigen Stimmenzuordnung löst sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf. Noch in den Fantasien Frescobaldis etwa – allerdings im Unterschied zu den Ricercaren – gilt ausnahmslos die Regel, daß Tenor und Sopran einerseits sowie Alt und Baß andererseits je identische Einsatzorte aufweisen. Bereits bei Froberger jedoch ist diese Zuordnung teilweise aufgehoben, auffallenderweise besonders in den strengen Gattungen Ricercar und Fantasia. Löst sich aber diese Verbindlichkeit auf, so verbleiben als Moduskriterium lediglich die Orte der ersten beiden Einsätze, wobei die modale Unbestimmtheit deutlich hervortritt. Die Skalen der beiden Themenformulierungen vertreten nurmehr verschiedene Tonarten (ohne Kenntnis des Schlußklanges und ohne Verbindlichkeit der Quinteinsatzregel wäre schon eine Zuordnung von Zarlinos Fuga-Imitatione-Beispiel nicht möglich). Es scheint deshalb konsequent, wenn gerade im Sinne tonartlicher Eindeutigkeit die beiden Möglichkeiten der realen und der tonalen Beantwortung zunehmend in den Vordergrund treten¹⁵. Dabei vertritt erstere gewissermaßen die auf das Tonsystem um den Preis einer reduzierten Skala bezogene, letztere die das Ambitusschema betonende Lösung, bei der die Intervallgleichheit aufgegeben werden muß. Daß beide Verfahren aus späterer Sicht als Varianten, im 17. Jahrhundert jedoch zunächst als kontrastierende Prinzipien tonsystematischer Ordnung verstanden wurden, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß anstelle der Betonung der Quint- und Quartepezies der tonalen Beantwortung in der realen Beantwortung der Oktavrahmen in den Vordergrund rückt und damit die Spezies-Unterteilung entfällt. Diese Differenz bedeutet zugleich im ersten Fall eine am Melodieverlauf erkennbare Zuordnung zur authentischen oder plagalen Modusvariante, im zweiten eine Vereinheitlichung zu einem Gesamtmodus. Allerdings schwindet diese Differenz wiederum mit der Auflösung des Tenorprinzips: Ist der Tenor nicht mehr verlässlich als tonartdefinierende Stimme anzusehen, fehlt das entscheidende Kriterium für eine eindeutige Zuordnung zum authentischen oder plagalen Modus. Erkennbar bleibt nur der Gesamtmodus. Somit gleichen sich beide Beantwortungsarten im Hinblick auf die Modusdarstellung an.

14 Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, in: AfMw 21 (1964), S. 45-59. Dahlhaus beschreibt den oben angeführten Stand der Imitationstechnik Palestrinas mit der Möglichkeit des Quint- oder Quarteinsatzes, der keine Möglichkeit der Moduserkennung anhand der Einsatzabstände bietet. Bernhards Auswahl aus Palestrinas Offertorienzyklus ist jedoch, worauf einzugehen sein wird, bewußt selektiv.

15 Ein Überblick über imitative Satzanfänge von nicht liturgisch gebundener Claviermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ergibt, daß die Imitatione in nur etwa 10% der Stücke erhalten bleibt.

3. Christoph Bernhards „Consociatio“ und „Aequatio modorum“

Beide Imitationsarten sind gleichermaßen geeignet, diesen Gesamtmodus am Anfang eindeutig festzulegen, wenn auch in je unterschiedlicher Weise. Daß sie aber verschiedenen Interpretationen der tonsystematischen Grundlagen entstammen, zeigt die Auseinandersetzung zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert aus den Jahren 1643 und 1645¹⁶.

Bekanntermaßen kritisiert Scacchi die – aus seiner Sicht – fehlende modale Eindeutigkeit der realen Beantwortung eines eröffnenden Quintsprungs. Er führt als Beispiel Sieferters Vertonung des 33. Psalms an, dessen Imitationseinsätze *d-a* und *a-e* lauten:

„Nullus autem Tonus, sive Authenticus sive Plagalis, reperitur, qui duabus Quintis vel Quartis eformetur. Quae cum ita sint, non possum non mirari, te aliter agere in hoc Psalmo, cum enim ipse sit Primi Toni, debuisses Altum et Bassum in principio per Quartam, non autem per Quintam formare [...]“¹⁷

Während also Scacchi die Differenzierung der Quint- und Quartspezies und damit die authentisch-plagale Differenz des Modus betont, zielt Sieferters Rechtfertigung auf die Intervallidentität der einander zugeordneten Hexachorde:

„[...] si cantus canit re la, re fa, nonne melius, quod altus canat, re la, la fa, quam ut cantet, re sol, re fa, cum destructione subjecti? Ita enim ambitus communis Toni observandus est, ne sequantur absurda et subjectum pereat, sed in quantum fieri potest subjectum observetur, alias subsequitur, non subjectum sed nudos tonos posuisse.“¹⁸

Scacchis Argumentation ist – selbst bezogen auf cantus-firmus-bezogene Kompositionen – ebenso einseitig wie die Replik Sieferters. Auf die Widersprüche zwischen Theorie und musikalischer Praxis, auch jeweils der eigenen Werke, ist mehrfach hingewiesen worden¹⁹. Entscheidend für unseren Zusammenhang ist die klare Formulierung der beiden Positionen. Durch Scacchi und Siefert und die diese Argumentation aufgreifende Differenzierung Christoph Bernhards wurden die Beantwortungsarten als solche thematisiert.

16 Marco Scacchi, *Cribrum musicum ad triticum Siferticum*, Venedig 1643; Paul Siefert, *Anticribratio musica ad avenam Schachianam*, Danzig 1645. Zu der Auseinandersetzung vgl. Carl Dahlhaus (wie Anm. 14) sowie Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: *SJb* 17 (1995), S. 63-79.

17 Scacchi (wie Anm. 16), S. 11. – Das von Dahlhaus (wie Anm. 14) angesprochene Problem der modusgemäßen Beantwortung eines cantus firmus, der in einer nicht-definierenden Stimme (Alt oder Baß) exponiert und damit im Tenor als modusbestimmender Stimme verändert werden muß, kann hier vernachlässigt werden. Dahlhaus' Bemerkung, Scacchis System erweise sich hierdurch als „Konstruktion ad hoc – zum Zweck der Polemik“, die keine Tradition repräsentiere (S. 46), wäre allerdings zu relativieren: Ein Sachverhalt, der das Zentrum systematischer Differenzierung spätestens seit Zarlino betrifft und noch von Johann Gottfried Walther 1708 in den *Praecepta der Musicalischen Composition* thematisiert wird, dürfte durchaus als Problemkonstante anzusehen sein. (Vgl. Walthers *Praecepta*, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 [= Jenaer Beitr. zur Musikforschung 2], S. 182.)

18 Siefert (wie Anm. 16), S. 15.

19 Vgl. Werbeck (wie Anm. 16), S. 68.

In den Kapiteln 53 und 54, nach der Behandlung der Transpositionsmöglichkeiten und noch vor der Darstellung von „Extensio“ und „Alteratione Modorum“, behandelt Bernhard die tonale und reale Beantwortungsmöglichkeit. Die Position innerhalb des Systems ist zu betonen. Denn es wird deutlich, daß die Aequatio ausdrücklich nicht den Möglichkeiten und Verfahren zuzuordnen ist, die die Grenzen des Modus überschreiten. Bernhards Beispiele beziehen sich stets auf einen zugrundeliegenden und beibehaltenen Modus²⁰.

Die den Beispielen vorangehenden Erläuterungen zur Consociatio modorum beziehen sich auf die herkömmlichen Charakteristika Tenorprinzip und Modusergänzung der Stimmpaare. Schließlich führt Bernhard den Quint-Quart-Austausch der tonalen Beantwortung an: „Zu solchem Ende wird die *Quarte* in eine *Quinte*, die *Quinte* aber in eine *Quarte* verwandelt [...]“²¹. Bemerkenswert ist die Fortführung: „und wo möglich die *Semitonia* erhalten, als welche auch *Soni dominantes* sind [...]“. Die systembezogene Veränderung der Intervallstruktur durch den Quint-Quart-Austausch wird von Bernhard im Hinblick auf das Klangresultat offenbar als weniger gravierend empfunden als der Wegfall der „bestimmenden“ Halbtonschritte. Gemeint sind, wie die Beispiele zeigen, aufwärts geführte und exponierte Halbtonschritte, etwa am Themenbeginn oder -ende.

Die verschiedenen Varianten tonaler Beantwortung finden sich bereits in den ersten fünf Beispielen im auf *c* beginnenden Primus und Secundus Tonus²², und zwar sowohl im Cantus durus wie auch in der Transposition per *b* molle. Dabei wird deutlich, daß der Austausch konkret durch die Veränderung des Rahmenintervalls (Beispiel 2/1 bis 2/5), aber auch durch die Verkleinerung anderer Intervalle erfolgen kann: Im ersten Beispiel wird die Terz *f'-a'* durch die Sekund *c'-d'* beantwortet, aus der Quint- wird so eine Quartimitation. Die Consociatio kann mit der I. (Beispiel 2/1 sowie 2/4) oder der V. Stufe einsetzen (Beispiele 2/2, 2/3, 2/5).

Beispiel 2: Christoph Bernhard, Consociatio primi und secundi toni

20 Hierzu vgl. besonders Wolfgang Grandjean, *Modale und dur-moll-tonale Fugenbeantwortung in der Theorie der Bach-Zeit*, in: Mth 10 (1995), S. 195-218, besonders S. 198.

21 Bernhard (wie Anm. 6), S. 98. Hier und auf der nächsten Seite auch die Beispiele 2.

22 Bernhard schließt sich der Zählung Zarlino an, die dieser in den *Dimostrazioni harmoniche* 1571 eingeführt und danach in die *Istitutioni harmoniche* (erstmalig in deren dritte Auflage 1573) übernommen hatte.



Bernhards Erläuterungen zur *Aequatio modorum* sind im Gegensatz zu seinen *Exempla* eher kurz. Die Unsicherheit ist verständlich, widerspricht doch das Prinzip der realen Beantwortung den modusbestimmenden Kriterien, die im Zusammenhang mit der *Consociatio* genannt wurden: Die Modusergänzung wird außer Kraft gesetzt. So betont Bernhard auch abschließend zur *Consociatio*: „Von dieser Art die *Figuren* anzubringen, soll man nicht leicht im Anfange schreiten, in der Mitten aber wird es so genau nicht genommen, und daselbst die folgende Art mehr gebraucht.“²³ Allerdings zitiert Bernhard dann wiederum neben den eigenen Beispielen aus Palestrinas Offertorienzyklus ausschließlich Satzeröffnungen²⁴. Eine systemhafte Begründung findet sich bei Bernhard nicht. Es heißt lediglich: „Wie aus ihrer Beschreibung abzunehmen, so bleiben die *Quarten* in denen Wiederholungen *Quarten*, und die *Quinten* bleiben *Quinten*, und darinnen ist sie eigentlich von der vorigen, nemlich *Consociatione*, unterschieden.“²⁵ Wenn es weiter heißt: „Durch die *Aequation* wird *primus* und *Secundus Tonus* also gefolget, daß sowohl die vorhergehende als nachfolgende Stimme die *Quartam* oder *Quintam* behalte“, heben sich die zuvor gegebenen Definitionen zur Modusergänzung auf.

Durch die reale Beantwortung ist eine Unterscheidung nach authentischem oder plagalem Modus nicht möglich, die Zuordnung erfolgt nur durch die stillschweigende Voraussetzung des Tenorprimats. Wäre nicht die ausnahmslos geltende Regel anzuwenden, daß stets Finalis und V. Stufe von den beiden ersten Themeneinsatztönen repräsentiert werden, die Quartimitation also ausgeschlossen bleibt, ließe sich keine Entscheidung darüber treffen, welcher der beiden quintbezogenen Einsätze den Grundmodus darstellt. Daß weder die Richtung des Melodieverlaufs noch die Folge der Einsätze oder die Rahmenintervalle, sondern ausschließlich das Quintverhältnis der ersten Töne die Tonart markiert, zeigen bereits die Beispiele für die ersten beiden, auf *c* fußenden Modi. Im ersten Beispiel (3/1) wird das Rahmenintervall der Quinte *c-g* von *g-d'* beantwortet, die Folge lautet demnach I-V. Im zweiten Fall (3/2) wird die Quarte *g-c'* gefolgt von *c-f*, das Einsatzverhältnis ist V-I. Das dritte Beispiel (3/3) exponiert eine abwärts gerichtete Quinte im Verhältnis V-I, das vierte (3/4) die aufwärts gerichtete Quart I-V. Die kritische, über den Hexachordrahmen hinausgehende Stufe *h* fehlt in den beiden ersten Beispielen, das kritische *e* des Cantus mollis erscheint (Beispiel 3/3) erst nach Auflösung der Imitation.

23 Ebd., S. 102. Auf der folgenden Seite die Beispiele 3.

24 Ein Nachweis der Palestrina-Beispiele findet sich bei Dahlhaus (wie Anm. 14), S. 51.

25 Bernhard (wie Anm. 6), S. 103.

Beispiel 3: Bernhard, Aequatio primi und secundi toni

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled '3/1' and shows a sequence of notes in both staves. The second system is labeled '3/2' and continues the sequence. The third system is labeled '3/3' and shows a more complex rhythmic pattern. The fourth system is labeled '3/4' and features a dense, sixteenth-note passage in the bass staff. The notation is in a historical style, likely from a 16th-century manuscript.

Lediglich zwei der 22 Beispiele Bernhards enthalten die kritische siebte Tonstufe im Thema (jeweils das zweite Beispiel zum 4. Ton und zum 11. Ton²⁶), wodurch sich eine Imitatione im Sinne Zarlinos ergibt (wobei im übrigen nicht feststeht, ob es sich, wie sicherlich im vorletzten Beispiel S. 106, um Übertragungsfehler handelt). Als Regeln lassen sich dennoch erstens der Ausschluß der kritischen Stufe in der Aequatio und das Quintverhältnis der Einsatztöne festhalten. Die Ausnahmen sind eher Probleme des Beispiels als des Systems. Vergleicht man die Themeneinsätze aus Palestrinas Offertorienzyklus mit der Auswahl Bernhards, so wird der Versuch deutlich, die Regulierung den Verhältnissen der zeitgenössischen Praxis anzupassen. Während bei Palestrina den 28 Quintbeantwortungen noch 17 – hier noch mögliche – Nachahmungen in der Quart gegenüberstehen, werden diese von Bernhard vollständig ausgeklammert. Die bei Zarlino noch getrennten Bestimmungen zur Fuga als intervallidentische Nachahmung und die Regelung des Quinteinsatzintervalls zur Moduswahrung werden bei Bernhard zur „Aequatio modorum“ zusammengefaßt. Während jedoch Zarlinos Bestimmungen als Systematisierungen theoretischer Art der Praxis nicht unbedingt entsprechen, ist Bernhards Unterteilung als Reaktion auf die Veränderungen der Praxis zu verstehen.

Zusammenfassend läßt sich bis hierher festhalten: Die Eliminierung der Quartimitation, bei Zarlino noch eine zu erschließende Konsequenz, ist bei Bernhard die ausnahmslose Regel. „Beginnt“, so die Regel in der Formulierung Wolfgang Grandjeans, „der Dux mit der Finalis, antwortet der Comes in der Oberquint (oder Unterquart), beginnt er mit der V. Stufe, antwortet der Comes in der Unterquint (oder Oberquart)“²⁷. Die „eingeschränkt intervallgleiche reale Beantwortung“, die Imitatione Zarlinos, wird zur relativ seltenen Ausnahme. Reale und tonale Beantwortung, Consociatio und Aequatio modorum, verbleiben in der Mitte des 17. Jahrhunderts die beiden – mit den oben genannten Einschränkungen – modal eindeutigen Nachahmungsverfahren der musikalischen Praxis. Gemeinsam ist beiden Verfahren die Möglichkeit des Einsatzes auf der I. oder V. Stufe. Während innerhalb der Consociatio zwischen verschiedenen Hexachorden gewechselt werden kann, bleibt die reale Beantwortung auf den Tonvorrat zweier Hexachorde im Quintabstand be-

26 Ebd., S. 104f.

27 Grandjean (wie Anm. 20), S. 198.

schränkt. Dabei darf der Begriff des Tonvorrats nicht auf einen Skalenausschnitt bezogen werden, wie ein letztes Beispiel Bernhards verdeutlichen kann, eine hypomixolydische Exposition Palestrinas²⁸. Die Beantwortung erfolgt real, erstens beginnend mit dem Einsatz der V. Stufe, zweitens unter Ausnutzung des Oktavambitus und drittens ohne die *h*-Stufe im zweiten Themeneinsatz, der Finalis-Stufe. Besonders auffällig ist die Quartsprung-Eröffnung *d'-g'*, die zunächst auf den plagalen Modus zu verweisen scheint, dann aber nicht durch die authentische Ergänzung der Quinte *g-d'*, sondern durch *g-c'* beantwortet wird. Die modale Grundlage wird in der Eröffnung bestimmt durch das Verhältnis V-I der ersten Thementöne sowie die Zuordnung zweier hexachordbezogener Tonräume im Quintabstand. Entscheidend ist hierbei nicht, ob die Regelung zur Modusdarstellung von Palestrina intendiert war, sondern daß Bernhard die Satzeröffnung als Exempel anführt.

4. Von der Modusdarstellung zur Tonartexposition

Die Beantwortung mit Wahrung der ambitusbezogenen Modusgrenzen, die *Consociatio* Christoph Bernhards, konnte in der spätbarocken Fugenbeantwortung erhalten bleiben. Es ist dann zu unterscheiden zwischen den beiden angeführten Verfahren des Quint-Oktav-Austauschs (in Anlehnung an die ältere Terminologie eine V-I-*Consociatio*), durch die die Modulation in die Dominante hinausgezögert wird, und dem Abstandswechsel (I-V-*Consociatio*) „mit dem Ziel, die Haupttonart zurückzugewinnen“²⁹. Zunächst, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, erfüllen jedoch *Consociatio* wie *Aequatio* die gleiche Funktion: die Darstellung des Modus mit je unterschiedlicher Wahrung der Grenzen. Allerdings zeigt die *Aequatio* Bernhards als systembezogene Variante im genannten Zeitraum deutlichere, unmittelbar am Notentext ablesbare Veränderungen. Hier wirken sich die Veränderungen der systematischen Grundlagen in spezifischer Weise aus.

Der oben angesprochene Ausschluß der Tonstufe *h* in der realen Beantwortung führt im untransponierten Hexachordsystem dazu, daß Finalisbeginn und Ausfüllung des Tonraumes des Hexachordum durum nicht zusammentreffen können, da der Beginn mit der I. Stufe eine Beantwortung in einem höheren Hexachord erfordert: *H* müßte durch das – gewissermaßen exterritoriale – *fis* beantwortet werden. Ebenso ist umgekehrt die Exposition von *f* als V. Stufe im Hexachordum molle ausgeschlossen. Zwar ist eine Systemtransposition möglich: Bernhard führt nach der „gewöhnlichen [...] Verwandlung des *Cantus duri* in *Cantum mollem*, durch eine Erhebung um eine *Quarte* oder durch eine Vertiefung um eine *Quinte*“ die „seltsame“ oder „seltener“ Transposition „per *Secundam et Tertiam Superiorem* oder in *mollem per Secundam inferiorem*, oder wie einem sonst beliebt“³⁰ an. Dennoch bleiben Stücke mit mehreren Vorzeichen, wie etwa eine *Canzona* Frobergers in *fis*, zunächst experimentelle Ausnahmen; das aus dem Vorrat zweier Hexachorde gebildete und dabei auf eine modale Grundlage bezogene System ist weiterhin prin-

28 Bernhard (wie Anm. 6), S. 105, 2. Beispiel. Vgl. Franz Crommer (Hrsg.), *Offertorien von Pierluigi da Palestrina*, Leipzig o. J. (1881) (= *Pierluigi da Palestrina's Werke* 9), Nr. XXX, S. 87.

29 Sachs (wie Anm. 1), S. 89.

30 Bernhard (wie Anm. 6), S. 97.

ziell gültig. Kennzeichnend für die modale Imitation bleibt allerdings, daß nicht – wie in einer harmonisch definierten Fugenexposition – durch Akzidentiensetzung die Folge als Tonika- und Dominanteinsatz reguliert wird, sondern vielmehr die Einsatzorte dem modalen Rahmen angepaßt werden.

Die Weitung des Kreises möglicher Tonarten konnte dennoch nicht ohne Auswirkungen bleiben, da die Erkennbarkeit der tonartlichen Zuordnung erschwert wird: Im untransponierten System reicht beispielsweise – die Aequatio vorausgesetzt – eine Themeneröffnung *a-h* aus, um *a* als V. Stufe festzulegen und damit das Stück dem *d*-Modus zuzuordnen (da *h* nicht in der Oberquinte beantwortet werden kann). Dem *durum*-Einsatz muß die Finalis-Entsprechung eine Quinte tiefer, im Hexachordum naturale, folgen (*d-e*). Liegt aber eine Quintttransposition des gesamten Systems vor, kann *a-h* auch eine Finalis-Exposition sein, die mit *e* und *fis* beantwortet wird. Die Vorzeichnung gibt prinzipiell zugleich die Hexachordtransposition an³¹, beide Systeme werden gewissermaßen parallel verschoben – allerdings nicht immer konsequent. Bekanntestes Beispiel ist die häufige „dorische“ Vorzeichnung von Werken „in Moll“.

Zu unterscheiden ist zudem, wie die Beispiele des Übergangs zeigen, zwischen der skalaren Vorordnung und den sich später ergebenden harmonischen Implikationen. Beide Bereiche sind zunächst zu trennen, Regulativ bleibt die modale Strukturierung. Erst vor diesem Hintergrund lassen sich Ablösungsvorgänge auf verschiedenen Ebenen beschreiben.

5. Entkoppelung von Modusdefinition und Modusdarstellung

Daß das „Thema die Tonart richtig anzeigt, aus der die Fuge gehen soll“, wie es bei Scheibe hieß³², gilt zunächst nur eingeschränkt und nur in der Verbindung zweier Themeneinsätze auf unterschiedlichen Stufen. Die Einhaltung der Quinteinsatzregel ermöglicht bzw. führt sogar zu Themenexpositionen, in denen die Finalis in den modal führenden Stimmen nicht erscheint. Dies bedeutet, daß zwischen dem modusdefinierenden Kriterium der Einsatztöne auf der einen Seite und der Darstellung des Modus durch die Stimmzuordnung andererseits unterschieden werden kann. Bernhard Meier³³ führt als frühes Beispiel Costanzo Antegnatis *Ricercar del Terzo Tono* von 1608 an.

31 Ausnahmen mit experimentellem Charakter sind selten. Zu nennen wäre etwa Frescobaldi *Canzon Seconda* (Girolamo Frescobaldi, *Orgel- und Klavierwerke. Gesamtausgabe nach dem Urtext*, hrsg. von Pierre Pidoux, Kassel u. a. 1949, Bd. 2: *Das erste Buch der Capricci, Ricercari und Canzoni* 1626, S. 85-87): Trotz der *b*-Vorzeichnung des *g*-dorischen Modus erscheint in der Themenexposition *fis* (V. Stufe), das *b*-Vorzeichen wird in der Beantwortung (T. 5), aufgelöst. Die reguläre Modustransposition per *b*-moll und das Hexachordsystem (*naturale* und *durum*) stehen quer zueinander.

32 Scheibe (wie Anm. 3).

33 Meier (wie Anm. 12), S. 98, Costanzo Antegnati, *L'Antegnata Intavolatura de Ricercari d'Organo* 1608, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1965 (= CEKM 9), S. 6-8.

Beispiel 4: Costanzo Antegnati, *Ricercar del Terzo Tono*, T. 1-5

In diesem Beispiel – das im übrigen auch die Vereinheitlichung der Repercussa als V. Stufe selbst im phrygischen Modus zeigt – ergeben sich die modusdefinierenden Kriterien nach Meier aus dem Melodieverlauf der vorrangigen Stimmen und dem Kadenzplan. Da die Finalis nicht am Anfang von Sopran und Tenor erscheint, muß sie umgekehrt in den untergeordneten Stimmen Alt und Baß exponiert werden. Dies bedeutet aber, daß die Kategorien der modalen Tonraumauffüllung einerseits und der Modusdefinition andererseits zu trennen sind. Durch die Quintregel ist die Tonartbestimmung zwar eindeutig. Die Distanz zu den älteren Kategorien der modalen Zuordnung wird jedoch deutlich, wenn man die Verhältnisse mit Hilfe der grundlegenden Merkmale Finalis und Tonraum zu beschreiben versucht: Es liegt ein authentischer phrygischer Modus vor, da der Finaliseinsatz der modal untergeordneten Stimmen sich im plagalen Raum bewegt.

Bereits dieses relativ frühe Beispiel von 1608 zeigt, in welchem Maße sich die Inhalte modaler Organisation aufzulösen beginnen. Da gerade die reale Imitation über die Zuordnung vorrangiger und untergeordneter Stimmen keine musikalisch greifbaren Differenzierungsmöglichkeiten – etwa unterschiedlicher Quint- oder Quartspezies – bietet, tendiert sie zur Aufhebung der tonartdefinierenden Prämissen im Sinne der Unterscheidung authentischer und plagaler Modi. Schon die – durchaus mögliche – Veränderung der Stimmlagenzuordnung im vorliegenden Beispiel (Alt-Sopran statt Tenor-Alt) würde zu einer Klassifizierung als „del quarto tono“ führen. Man muß nicht soweit gehen, Meiers Argumentation in der Weise umzukehren, daß die im Titel angeführten Bezeichnungen nach den zu Grunde liegenden Tonarten von Instrumentalstücken des frühen 17. Jahrhunderts eher auf das Fehlen musikalisch relevanter Unterscheidungsmerkmale als auf deren Vorhandensein hindeute. Die Entkoppelung von modusdefinierenden und modusdarstellenden Kriterien zumal in der realen Beantwortung deutet sich jedoch an.

Gewissermaßen auskomponiert und zur Verlaufsstrukturierung genutzt wird diese Entkoppelung von Froberger in dessen *Fantasia* FbWV 203 aus der Sammlung von 1649³⁴. Die Folge der beiden ersten Themeneinsätze in Baß (*f*) und Tenor (*c'*) definieren zunächst die lydische Tonart. Wie im Beispiel Antegnatis erscheint die Finalis in der modal untergeordneten Stimme. Die weitere Auffüllung zur Vierstimmigkeit erfolgt in der Reihenfolge Alt (*f'*)-Sopran (*c''*). Der Satzverband wird also vom Baß aus in regelmäßigem Wechsel der Einsatzorte aufgebaut, die Stimm-paarzuordnung entspricht der Tradition mit der genannten Einschränkung, daß die

³⁴ Hier und im folgenden nach: Johann Jacob Froberger (1616-1667), *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1993 ff., Bd. 1: *Libro Secondo* (1649), 1993, Bd. 2: *Libro Quarto* (1656), *Libro di Capricci e Ricercate* (ca. 1658), 1995. Dort auch die FbWV-Nummern.

Finalis in Sopran und Tenor nicht erscheint. Die zweite Einsatzfolge – oder Durchführung – behält die Stimmfolge B, T, A, S bei, die Einsatzorte allerdings werden vertauscht, so daß jetzt Tenor und Sopran mit der Finalis, Baß und Alt mit der V. Stufe einsetzen. In welchem Maße hier eine bewußte Konstruktion vorliegt, zeigt der dritte Durchgang, der eine Kombination der beiden vorhergehenden Durchführungen darstellt. Einerseits wird die gegenüber dem Beginn umgekehrte Folge der Einsatzorte *c, f, c', f'* beibehalten, andererseits aber die Folge der Stimmensätze erstmals vertauscht. Durch die Reihenfolge T, B, S, A entspricht die Zuordnung dem ersten Durchgang.

Johann Jacob Froberger, *Fantasia* FbWV 203 (Entsprechungen in verschiedenen Durchgängen sind durch Fettdruck hervorgehoben)

Durchgang	Stimme	Einsatzort	Finalis
I	B <u>T</u> A S	<i>f</i> <u><i>c'</i></u> <i>f'</i> <i>c''</i>	B A
II	B <u>T</u> A S	<i>c</i> <i>f</i> <i>c'</i> <i>f'</i>	T S
III	T B S A	<i>c</i> <i>f</i> <i>c'</i> <i>f'</i>	B A

Auf der einen Seite wird also die tonartbestimmende Funktion der beiden ersten Themeneinsätze beibehalten (markiert durch Unterstreichungen). Die vollständige Vertauschung der Zuordnung im zweiten Durchgang zeigt aber auf der anderen Seite ebenso deutlich, daß die Tonartfestsetzung des Beginns ein äußerliches Kennzeichnungsmerkmal ist. Stimme und Einsatzort sind – nach der Exposition der beiden ersten Themeneinsätze – nicht mehr aneinander gebunden, modale Merkmale, die an Ambitus und Einsatzort erkennbar wären, außer Kraft gesetzt.

Zwar lassen sich diese Beobachtungen nicht verallgemeinern. Schon in Frescobaldi's *Ricercaren*³⁵ ist die Zuordnung von Stimme und Einsatzort gelockert, wenngleich sich auch die Lockerung noch als Regelabweichung erkennen läßt. Hier allerdings resultiert der Wechsel vornehmlich aus der Mehrthemigkeit der Stücke. Die Kunst Frescobaldi's besteht vor allem in der Kombination verschiedener Themen in verschiedenen Lagen, also in der Kunst des mehrfachen Kontrapunkts. Ein Schema etwa des Beginns des ersten Ricercars zeigt dabei, daß die Themen ausschließlich auf den Stufen I und V erscheinen. Die Quinteinsatzregel strukturiert also auch hier den Satz.

Girolamo Frescobaldi, *Recercar Primo* (Themen sind durch a,b,c, Einsatzstufen durch I und V bezeichnet. Fettdruck bedeutet eine Abweichung von der modalen Zuordnung nach dem ersten Einsatz)

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
S	a V		c V							a V
A			b I					c: I		
T					b V					
B							c I			b I

35 Pidoux (wie Anm. 31), S. 56-58.

Takt	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
S								c V		
A					c I					
T	c I				b I				c V	a V
B				a I			b V			

Frobergers *Fantasia* unterscheidet sich von Frescobaldis Verfahren durch die Konsequenz der Vertauschung. Aus der Regelabweichung werden strukturelle Folgerungen entwickelt.

In welchem Maße die Quintregel im Werk Frobergers reduziert wird auf ein lediglich noch im Hintergrund wirksames Prinzip, mögen zwei weitere Beispiele zeigen. Bezieht man die Tonartfestsetzung ausschließlich auf die beiden ersten differierenden Einsätze des zuerst exponierten Themas, so stünde im oben angeführten Beispiel Frescobaldis die Tonart nicht vor dem Baßeinsatz des ersten Themas mit der I. Stufe im 14. Takt fest. Da jedoch bereits zuvor in neun Einsätzen ausschließlich *d* und *g* exponiert wurden, bedarf es dieser Bestätigung kaum noch. Der Einsatz fügt sich in ein bereits feststehendes Schema ein. Problematischer ist die Exposition des ersten Ricercars FbWV 407 aus dem *Libro Quarto* Frobergers. Nicht nur erfolgen die ersten vier Themeneinsätze jeweils von *d* aus. Zudem sind Alt und Baß Spiegelungen von Sopran und Tenor. Jeweils wird eine Quinte skalar mit einem chromatischen Zwischenschritt ausgefüllt und der Ausgangston durch Quintsprung wieder erreicht. Durch die Spiegelung steht nicht fest, ob der erste oder der durch den Abstieg erreichte Ton die Finalis repräsentiert, anders gesagt, ob die Quintspezies re-la oder ut-sol zu Grunde liegt. Erst der Einsatz des Alt in T. 9 mit der V. Stufe setzt *d* als Grundton fest.

Froberger: *Ricercar* FbWV 407, Themeneinsätze 1-5 (Th. = Thema, Sp. = Spiegelung)

S	Th. <i>d</i>				
A		Sp. <i>d</i>		Th. <i>a=V</i>	
T			Th. <i>d</i>		
B				Sp. <i>d</i>	

In Frobergers *Ricercar* FbWV 404 aus der Sammlung von 1658 wird das Verfahren noch weiter geführt. Das bereits im *Libro Secondo* (*Fantasia* FbWV 202, ephrygisch) verwendete – und von Bach im 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (Fuge E-Dur BWV 878) – aufgegriffene Thema erscheint in Grundgestalt und realer Spiegelung. Das Prinzip entspricht, auch durch die Einsatzfolge S A T B, scheinbar dem des oben angeführten Beispiels. Da jedoch eine reale Spiegelung ohne Akzidentenergänzung hier nur in der Unterterz möglich ist, stehen sich zweifach *g* und *e* jeweils als Ausgangs- und Endpunkt des Themas gegenüber. Somit entfällt zunächst das entscheidende Erkennungsmerkmal der tonartlichen Grundlage. Erst mit dem sechsten Themeneinsatz folgt im 9. Takt die Grundgestalt ex *c* im Alt. Erst hier werden also die Quintrelation fixiert und *c* als Finalis kenntlich gemacht. Eine gewissermaßen 'normierte' Einsatzfolge eröffnet dann den zweiten Abschnitt – bezeichnenderweise mit den untergeordneten Stimmen Baß und Alt als Finalis-Stufen.

Froberger: *Ricercar* FbWV 404, Themeneinsätze 1-6

S	Th. g		Sp. e	
A		Sp. e		Th. c=I
T			Th. g	
B			Sp. e	

Mit Frobergers Fantasien und Ricercaren ist im Hinblick auf die reale Beantwortung in gewisser Weise ein Grenzpunkt erreicht. Einerseits besitzt die von Zarlino formulierte Quinteinsatzregel noch uneingeschränkte Gültigkeit. Die Quartfuge, die schon bei Frescobaldi eine singuläre Ausnahme darstellt (*Canzoni alla Francese* 1645³⁶: *Canzon Quarta*), entfällt bei Froberger völlig. Anstelle der unmittelbar den Modus festlegenden Funktion tritt jedoch eine hintergründige, bisweilen versteckt organisierte Strukturierung. Zugleich wird die tradierte Regulierung insofern in subtiler Weise entfaltet, als sie zur Verlaufsstrukturierung nutzbar gemacht wird. Nicht nur als strenge Sonderformen, gleichsam als das Lehrbuchbeispiel, bilden *Ricercar* und *Fantasia* wesentliche Merkmale der spätbarocken Fuge aus. Im Hinblick auf die Entwicklung einer harmonisch fundierten Satzgrundlage markieren die angeführten Imitationsverfahren einen wichtigen Entwicklungsschritt.

6. Reale Beantwortung und kritische Stufe

Die generellen Vorgaben, innerhalb derer eine reale Beantwortung, Bernhards *Aequatio modorum*, problemlos möglich ist, bestehen in der Quintrelation der beiden ersten Themeneinsätze und der Vermeidung der siebten, über die Hexachordgrenzen hinausreichenden Tonstufe. Erst über die *Aequatio* ergibt sich eine hierarchische Strukturierung zwischen Hexachordsystematik und modaler Grundlage: Die zu vermeidende Stufe der Finalis-Exposition, deren Position sich modusentsprechend verschiebt, gilt übergeordnet für alle Tonarten. Dies bedeutet aber, daß gerade im imitativen Satz alle Modi einer skalaren Vorordnung unterliegen, die außerhalb der modalen Definitionsmerkmale angesiedelt ist. Zu betonen ist, daß damit zunächst keine Dur-Moll-Opposition ausgeprägt wird. Die Fundierung durch eine allen Modi gemeinsame Skala schafft jedoch hierfür die Möglichkeit. Denn das Kennzeichen einer harmonisch bestimmten Exordialimitation (und allgemeiner einer harmonisch bestimmten Satzstruktur), die Herausbildung eines tonartlichen Zentrums, dem Nebentonarten zuzuordnen sind, bedingt eine vereinheitlichte, modaler Organisation vorgeordnete Grundlage.

Während die tonale Beantwortung das dem modalen und dem tonikabezogenen System gemeinsame Merkmal der „Grundtonartbewahrung“ vertritt – die Einhaltung der Modusgrenzen und die Tonikaexposition sind im Notenbild nicht unmittelbar unterscheidbar –, zeigt sich der Wandel der realen Beantwortung deutlich. Ein erstes Merkmal der Vereinheitlichung ist in der angesprochenen Auflösung der Stimmpaarzuordnung zu sehen. Vertreten Sopran und Tenor auf der einen und Alt und Baß auf der anderen Seite gemeinsame Tonräume und Einsatz-

36 Ebd., Bd 1: *Fantasia* (1608) und *Canzoni alla Francese* (1645), S. 56-59.

stufen, läßt sich bei Zugrundelegung der Quinteinsatzregel sogar noch eine Differenzierung nach authentischem oder plagalem Modus vornehmen. Im Zusammenhang mit der realen Beantwortung werden die Kriterien dieser Differenzierung jedoch bereits fragwürdig, da die jeweiligen Stimmgruppen in der Exposition identische Tonräume im Quintabstand ausfüllen. Zur Definition eines Gesamtmodus reichen jedoch – dies ist der Stand in der Mitte des 17. Jahrhunderts – die Quintregel und die Vermeidung der kritischen Stufe aus.

Das Werk Frobergers zeigt diesbezüglich eine ausgesprochene Konsequenz: Der Ausschluß der Quintimitatio beläßt als Alternativen Aequatio und Consociatio, der Wegfall der Quartfuge entspricht der Quintregel, der Ausschluß der kritischen Stufe der Hexachordregulierung. Die genannten Momente gelten, bis auf zwei Ausnahmen, durchgehend. Indem jedoch eine Differenzierung nach Quint- und Quartspezies – eines der Unterscheidungsmerkmale zwischen authentischen und plagalen Modi – entfällt, tritt das gemeinsame Moment der skalaren Einheit, das seit Zarlino die terminologische Trennung zwischen Fuga und Imitatione bestimmt hatte, in den Vordergrund³⁷.

Mit der zunehmend von modalen Vorgaben unabhängigen Fundierung des Satzes wird jedoch das Problem der Komposition der siebten Stufe in der Exordialimitation virulent. Zwei Beispiele wiederum Frobergers seien an den Beginn gestellt.

Im *Capriccio* FbWV 514 der Sammlung von 1656 (Beispiel 5) wird das auf *e'* einsetzende Thema des Alt real ex *h'* vom Sopran beantwortet. Als Tonart steht damit *e*-phrygisch fest. Die kritische Stufe *h* erscheint als einziger Skalenton nicht in der Finalis-Exposition. Da jedoch *h* sowohl Zielton der Motivbewegung wie auch Einsatzstufe der Beantwortung ist, erscheint es im Unisono mit dem zweiten Themeneinsatz. Die zu vermeidende Stufe wird also einerseits als Themenabschluß angesteuert, andererseits aber – durch die gleichzeitig einsetzende Beantwortung – vom Thema abgetrennt. Bestätigt wird die Beobachtung durch den Abschluß der Beantwortung. Wäre *h* zum Thema zu rechnen, müßte es durch *fis* beantwortet werden, es erscheint jedoch *e*. Gleiches gilt für die weiteren Themendarstellungen in Tenor und Baß.

Beispiel 5: Froberger, *Capriccio* FbWV 514, T. 1-2

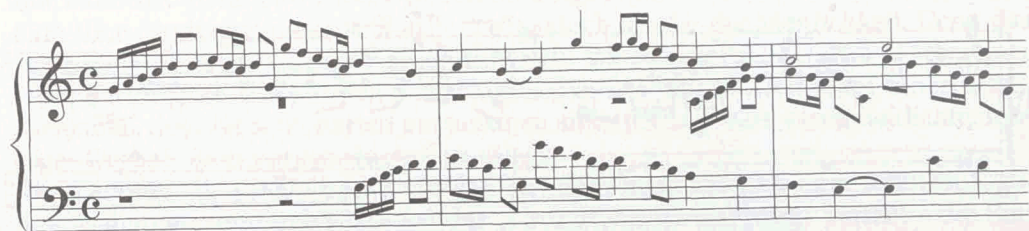
37 Einige Beispiele für „Normalfälle“: Das *Ricercar* FbWV 410 des *Libro Quarto* exponiert eine I-V-Consociatio, das *Ricercar* FbWV 409 derselben Sammlung eine V-I-Aequatio, die *Fantasia* FbWV 205 des *Libro secondo* eine V-I-Consociatio, die *Fantasia* FbWV 203 eine I-V-Aequatio. In welchem Maße die Sammlungen Frobergers als Kompendien der zeitgenössischen Möglichkeiten angelegt sind, wird deutlich, wenn man etwa die sechs Fantasien der frühen Sammlung unter dem Gesichtspunkt der Exordiumsgestaltung betrachtet: Es findet sich eine Hexachordfantasia, ein Solmisationsthema sowie drei der vier möglichen Beantwortungsarten.

Das Beispiel verdeutlicht mehreres. Zum ersten exemplifiziert es den Hexachordbezug realer Beantwortung. Der Exposition im Hexachordum naturale (ohne *h*) entspricht die Beantwortung im Hexachordum durum (ohne *fis*). Weiterhin wird das Bemühen deutlich, die „defekte“ Skala bereits im Rahmen der Themenexposition zu vervollständigen. Und schließlich lenkt die Satzeröffnung den Blick auf die (hier nur anzudeutende) allgemeine Frage des Themenbegriffs. Die rhythmische und motivische Profilierung unterscheidet sich ebenso deutlich von Eröffnungen in Ricercaren oder Fantasien wie der mittlere Einsatzabstand von denen älterer Modelle. Daß überhaupt die kritische Stufe gewissermaßen thematisiert werden kann, resultiert aus beiden Momenten der Profilierung. Im Imitationsabstand etwa einer Minima – häufig bei Palestrina – wäre das Verfahren nicht möglich. Das systemimmanente Problem der Tonstufenvermeidung findet, soviel deutet sich hier an, eine Auflösung in der „Verzeitlichung“, in der zielgerichteten Profilierung eines thematischen Gebildes.

Der Beginn der *Canzon* FbWV 305 – eine der beiden genannten Ausnahmen – aus der Sammlung von 1649 (Beispiel 6) erlaubt keine reale Beantwortung ohne akzidentelle Ergänzung: Durch die Ausfüllung der gesamten Oktave *g'-g''* im Sopraneinsatz ist eine kritische Tonstufe im Thema enthalten. Dabei läßt sich zunächst nicht erkennen, ob *h* oder *f* „angepaßt“ werden müßte. Repräsentierte der erste Einsatz die I. Stufe, wäre in der V. Stufe der dritte Thementon *h* mit *fis* – im transponierten Hexachordsystem – zu beantworten. Markierte der Beginn hingegen die V. Stufe, müßte *f* mit *b* beantwortet werden. Fest stünde – durch die Exposition des Oktavambitus – der mixolydische Modus, nicht jedoch die Finalis. Diese würde durch den Einsatzton der Beantwortung festgelegt.

Die vorliegende Canzone stellt jedoch den in Frobergers Werk singulären Fall einer Quintimitatione im Sinne Zarlinos dar: Der *c*-Einsatz des Alt exponiert *h* statt *b*, die Themenformulierung repräsentiert die ionische Skala. Allerdings wird die Abweichung von der Intervallidentität der Imitation gewissermaßen verborgen, indem zunächst zwei Einsätze der V. Stufe exponiert werden. Die kritische Tonstufe erscheint verdeckt innerhalb des dreistimmigen Satzes.

Beispiel 6: Froberger, *Canzon* FbWV 305, T. 1-3



Vergleichbar ist diese Themenexposition mit der oben besprochenen des *Capriccios* FbWV 514 insofern, als in beiden Fällen die über die Hexachordgrenzen hinausgehende Stufe in die Themenformulierung miteinbezogen wird. Daß gerade der ionische Modus der vorliegenden Canzone, innerhalb dessen die kritische Tonstufe zugleich Subsemitonium ist, durch eine Imitatione dargestellt wird, mag Zu-

fall sein. Eine Interpretation als „dominantischer“ Beginn in Sopran und Tenor mit „tonikaler“ Beantwortung des Alt wäre vielleicht übertrieben. Auffallend ist gleichwohl, daß die beiden Einsätze der V. Stufe zwar unmittelbar aufeinanderfolgen, vor dem Beginn des Einsatzes der I. Stufe jedoch eine kurze Überleitung eingefügt wird, die die „Dominantsept“ (= D⁷) betont. Außerhalb des kontrapunktischen Kontextes ergäbe sich zwanglos die harmonische Folge D⁷⁶⁵ mit trugschlüssiger Wendung zur Tonikaparallele. Es deutet sich hier offenbar ein Wandel der satztechnischen Grundlage an. An die Stelle der früheren Modusdarstellung, deren Regelsystem als gleichsam unabhängig von zeitlicher Ausdehnung zu verstehen ist, tritt – zumindest tendenziell – die Ausprägung eines harmonischen Raumes. Die Beantwortung bedarf einer Vermittlung, um nicht lediglich als Kontrast zu wirken. Die Themenexposition entwickelt, vermittelt durch rhythmische und motivische Präzisierung, über die Ambitusausschreitung hinaus ein harmonisches Eigengewicht. Wenn sich Vergleichbares auch für die übrigen Canzonen feststellen läßt, so wird dieses Moment in der *Canzon* FbWV 305 zusätzlich durch die im späteren Verständnis als tonikabezogene Themeneinsätze des duralen Modus in charakteristischer Weise betont.

Die Ausbildung eines harmonischen Raumes durch die Themenexposition tritt nach der Mitte des Jahrhunderts in ein Oppositionsverhältnis zur Tonartdefinition der Quinteinsatzregel der realen Beantwortung. Erkennbar ist diese veränderte Relation an der Einbeziehung der kritischen Tonstufe in der Themenexposition. Exemplarisch mag hier das Orgelwerk Johann Pachelbels, des herausragenden Vertreters der nachfolgenden Generation, herangezogen werden.

Ein erster grober Vergleich mit dem Werk Frobergers zeigt bereits die Gemeinsamkeiten und Differenzen³⁸. Bei Froberger wie Pachelbel halten sich reale und tonale Beantwortungen die Waage, in real beantwortenden Exordien sind V. und I. Stufe als erster Einsatz ebenfalls je gleichgewichtig vertreten. Die Imitatione ist bei beiden Komponisten seltene Ausnahme (Pachelbel schreibt nur drei von 39 imitativen Satzanfängen). Der Radius der verwendeten Tonarten, bei Froberger noch jeweils eine experimentelle Ausnahme als abschließendes *Ricercar* der beiden späteren Handschriften, wird von Pachelbel vorsichtig, aber häufiger, erweitert. Im Hinblick auf die reale Beantwortung ergibt sich zwischen beiden Komponisten jedoch eine grundlegende Differenz: Während Froberger in nur einem Fall, dem *Capriccio* FbWV 515 der Sammlung von 1658, die kritische Tonstufe in der Finalisexposition verwendet³⁹ (bezeichnenderweise wiederum, wie im oben angeführten Beispiel der Imitatione, mit einer verdeckten Beantwortung erst im dritten Themeneinsatz), erscheint diese bei Pachelbel in elf der 17 mit realer Beantwortung eröff-

38 Zugrundegelegt wurde die Ausgabe der Werke Johann Pachelbels von Anne Marlene Gurgel: Johann Pachelbel, *Toccaten, Fantasien, Praeludien, fugen, Ricercare und Canzonen*, Bd. 1, Leipzig (1980), Bd. 2, Frankfurt/Main u. a. o. J. Zu berücksichtigen sind lediglich nicht liturgisch gebundene Fugen, innerhalb derer das ältere Verfahren der Einsatzortanpassung erhalten bleiben kann (vgl. Walther, wie Anm. 17, S. 182).

39 Im *Ricercar* FbWV 411 von 1656 hingegen (wie Anm. 34, Bd. 2, S. 28 f.) dürfte ein Schreibfehler vorliegen: Der dritte Thementon e' wird in den folgenden sechs Finaliseinsätzen durch f ersetzt, die – achtfach erscheinende – reale Beantwortung hat stets c. Abgesehen davon, daß mit e' ein Tritonusrahmen aufgespannt würde, erscheint es als unwahrscheinlich, daß gerade und ausschließlich die erste Themenformulierung abgeändert werden sollte.

neten Sätze. Aus der systembedingten Vermeidung bei Froberger ist eine bewußte Einbeziehung bei Pachelbel geworden. Der Hexachordbezug tritt gegenüber einer vollständig skalaren Auffassung zurück. Im Hinblick auf die tonartliche Festlegung ergibt sich, wie einige Beispiele zeigen können, eine veränderte Problemlage mit differenzierten Lösungen. Zu berücksichtigen sind nur die Fälle, die über den Normalfall Frobergers, die Exposition entweder mit der I. oder V. Stufe unter Vermeidung der jeweils kritischen Stufe, hinausgehen.

Pachelbels *Fuga in e* (Beispiel 7)⁴⁰ ist mit einem # vorgezeichnet, dem e-Moll modernerer Auffassung entspricht ein quinttransponierter aeolischer Modus. Dies bedeutet, daß im transponierten Hexachordsystem (durum-#) *fis* zum kritischen Ton wird. Eine reale Beantwortung erfordert *cis*, welches außerhalb des Hexachordrahmens liegt, nach harmonischer Auffassung jedoch eine Modulation (oder einen Wechsel) zur Dominante impliziert. Daß die hexachordale Grundlage hier nicht mehr in Anschlag zu bringen sein dürfte, läßt sich an mehreren Punkten erkennen. Zum ersten ist *fis* innerhalb des Themenkopfes wesentlicher Bestandteil eines auf die Mollskala zu beziehenden Ausschnittes anstelle eines verdeckt eingeführten, eigentlich zu vermeidenden Tones. Somit erfordert schon die harmonisch-melodische Einheit des Themenkopfes eine reale Beantwortung. Daß – zum zweiten – mit dem Beginn der Beantwortung auf der V. Stufe ein harmonischer Ebenenwechsel stattfindet, verdeutlicht das gewissermaßen die Doppeldominante vertretende *ais* des Kontrapunktes.

Beispiel 7: Johann Pachelbel, *Fuga in e*, T. 1-5

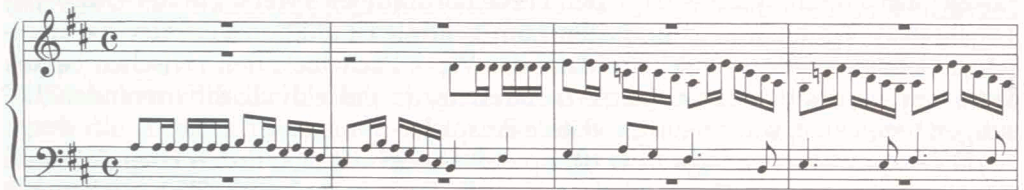


Ließe sich dieses Beispiel einerseits als Musterbeispiel für Pachelbels Modernität interpretieren – die tonikale Satzeröffnung wird dominantisch mit Einführung der Doppeldominante beantwortet –, so zeigen sich andererseits auch rückbezogene Momente. Durch die Pointierung zweier harmonischer Bereiche an der Schnittstelle zwischen Thema und Beantwortung wird diese eher zur Bruchstelle; denn die letzten acht Sechzehntel des Thema zielen, verstärkt durch die schließende Punktierung mit einer *Anticipatio*, eindeutig zurück zum *e*-Klang. Gerade die deutlich erkennbare harmonische Fundierung des Themas läßt den *h*-Einsatz der Beantwortung unerwartet, als Moment der Konvention, erscheinen. Das Zusammentreffen von Neuerung und Traditionsbezug wird an dieser Stelle evident: Die Modernität der deutlich harmonisch-akkordbezogenen Themenformulierung läßt das traditionelle Moment der Quintbeantwortung noch als Relikt formaler Organisation, nicht als Ziel einer Strukturierung in der Zeit hörbar werden.

⁴⁰ Pachelbel (wie Anm. 38), Bd. 1, S. 66.

Nähert sich die *Fuga in e* bereits dem spätbarocken „Normalfall“ an, so ist aber festzuhalten, daß diese bei Pachelbel noch eine unter mehreren Möglichkeiten darstellt. Am Beispiel der *Fuga in D* (Beispiel 8)⁴¹ läßt sich das labile Gleichgewicht zwischen modern-harmonisch definierter und traditionell-einsatzortbezogener Exposition verdeutlichen. Für sich betrachtet, zielt die Themenexposition des Tenor, ausgehend von *a*, durch den skalaren Abstieg des Schlusses, nach *d*. Ausgefüllt wird der Sextraum, das Hexachord oberhalb des Grundtones. Es scheint demnach – auch erkennbar am Fehlen akzidenteller Ergänzungen (die kritische Stufe wäre *cis*) – die Exposition einer I. Stufe mit Beginn auf der Quinte vorzuliegen. Genau dieser Fall ist jedoch gemäß der Quinteinsatzregel in der realen Beantwortung nicht möglich. Und so treffen in der Beantwortung Altes und Neues aufeinander: Einerseits wird mit dem Beginn auf *d'* in traditioneller Weise das Quintverhältnis und damit die Grundtonart fixiert. Andererseits erfordert die reale Beantwortung eine Anpassung der kritischen Stufe in dem die Tonart feststellenden Einsatz. *Cis* wird durchgehend zu *c*, der Finalis-Einsatz zielt nach *g*.

Beispiel 8: Pachelbel, *Fuga in D*, T. 1-4



Die Anpassung der siebten Stufe innerhalb des tonartdefinierenden Comes zeigt deutlich, daß hier trotz der Vervollständigung der Skala im Hintergrund noch eine hexachordale Strukturierung (in diesem Fall zweifach quintransponiert) wirksam ist. Mit den Begriffen späterer Terminologie ausgedrückt, wird in der Themendarstellung, die die Tonart anzeigt, „aus der die Fuge gehen soll“, das Subsemitonium, der Leitton, aufgehoben, woraus sich eine subdominante Zielrichtung ergibt. Auf der anderen Seite wird die Tonart eher im ersten Einsatz erkennbar, der wiederum nach älteren Begriffen mit der Repercussio die V. Stufe des zu Grunde liegenden Modus anzeigt. Der Grundtonbezug im modernen Sinne kollidiert mit der Finalis-Festlegung des älteren Systems, wie das folgende Schema andeuten mag:

Einsatztöne	<i>a</i>	<i>d'</i>
Stufe, bezogen auf Finalis	V	I
Skalenausfüllung	„Tonika“	„Subdominante“
Stufe, bezogen auf Skalenausfüllung	I	IV

Das hier beschriebene Verfahren der Comes-Anpassung ist im Werk Pachelbels kein Einzelfall. Von den elf real beantworteten Themen, in denen die jeweils kritische Stufe enthalten ist, beginnen sechs mit der Exposition der Finalis-Stufe, passen

41 Ebd., S. 63.

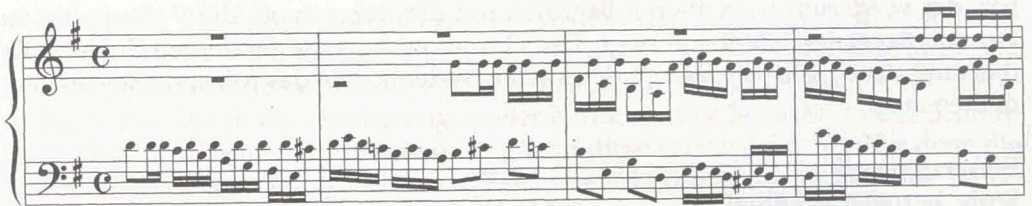
also, wie in der oben angeführten *Fuga in e*, den Quinteinsatz akzidentell an. In den übrigen fünf Satzeröffnungen wird der die Finalis anzeigende Comes-Einsatz verändert. Das letzte Beispiel zeigt, daß der melodisch-harmonisch bedingte Grundtonbezug im modernen Sinne von der traditionellen Quinteinsatzregel durchkreuzt werden kann.

Möglich ist eine derartige Themenexposition, weil die zunehmend harmonisch verstandene Melodiestructurierung noch nicht zugleich eine funktionale Abstufung und damit eine zielgerichtete Entwicklung beinhalten muß. Eine reale Beantwortung ist sowohl in der Folge I-V wie auch V-I möglich. Im zweiten Fall wird allerdings das Subsemitonium aufgehoben, seine Leittonfunktion negiert.

Während demnach in der Folge von Zarlinos Definitionen die zunächst unverbundenen Ebenen der modalen Struktur und der Hexachordsysteme über die Quinteinsatzregel und die Fuga miteinander verknüpft wurden, stehen ein Jahrhundert später bei Pachelbel Dur- oder Mollskala und harmonische Themenfundierung in einem vergleichbar losen Verhältnis zueinander. Verbindendes Element im strukturellen Wandel ist die partielle Identität von Hexachord und Durleiter, die Differenzen lassen sich an der Behandlung der kritischen Tonstufe erkennen, die jenseits des älteren Systems liegt, den Hexachordrahmen sprengt, in der Dur-Moll-Tonalität als Dominanterterz hingegen zum zentralen Funktionsvertreter harmonischen Gefalles wird. In welchem Maße das Werk Pachelbels den zwischen beiden Systemen anzusiedelnden Schwebезustand mit je individuell differierenden Lösungen bezeichnet, zeigen einige weitere Beispiele.

Die Exposition der *Fuga in G* (Beispiel 9)⁴² zeichnet sich durch einen Wechsel von der Imitatione zur Fuga, wiederum zur Imitatione und schließlich zur tonalen Beantwortung aus. Die Exposition des *fis'* im Alt, der als zweiter Einsatz die Finalis-Stufe *g'* repräsentiert, erforderte als Anpassung im ersten Einsatz ein *cis'*. Als vierter Thementon erscheint jedoch *c'* (Imitatione), am Ende des ersten Taktes hingegen *cis'* (Fuga), das im zweiten Takt wieder aufgelöst wird (Imitatione). Der nachfolgende Sekundschritt *h-c'* wird im Finalis-Einsatz zur Terz *e'-g'* (T. 3) erweitert (tonale Beantwortung).

Beispiel 9: Pachelbel, *Fuga in G*, T. 1-6



Dominante“ *A* ein; durch *c'* im zweiten Takt wird zum *G*-Klang zurückgeführt. Indem die Beantwortung, die die Finalis-Stufe markiert, ohne jede Akzidentiensetzung auskommt, beschränkt sich der harmonische Radius auf die Hauptstufen, durch den Intervallwechsel des Themenschlusses wird der Zielpunkt Subdominante verhindert. Deutlich wird, daß die Themenexposition nach harmonischen Gesichtspunkten formuliert ist. Die Disposition geht allerdings ebenso deutlich zu Lasten der getreuen Imitation.

Daß die Verbindung beider Momente möglich ist, zeigt die *Fuga in c* (Beispiel 10)⁴³. Der doppelten *b*-Vorzeichnung werden in der I-V-Exposition des Baß und Tenor die Töne *H*, *as* und *fis* hinzugefügt.

Beispiel 10: Pachelbel, *Fuga in c*, T. 1-4



Eine harmonische Unterlegung der Themenexposition ergäbe – vermittelt durch die Akzidentiensetzung – die Umschreibung einer Vollkadenz, wobei der Themenkopf die Tonika, *H* die Dominante und *as* die Mollsubdominante verträte⁴⁴. Die reale Beantwortung wiederholt diese Kadenz in der Dominante, indem *a* die Ausfüllung der Mollterz, *fis* die relative Dominante und *es'* die relative Subdominante anzeigt. In dieser Exposition deutet sich neben den bereits erwähnten Momenten wie der Einbeziehung der kritischen Stufe und der Ausfüllung eines harmonischen Raumes eine Verknüpfung von Skala und harmonischer Funktion an. In der zu Grunde liegenden transponierten äolischen Skala ist *d* die kritische Stufe, die dementsprechend mit *a* beantwortet wird. Zusätzlich wird aber ebenfalls die dem ionischen Modus zugehörige siebte Stufe verändert. Das Vorkommen zweier kritischer Stufen erscheint nur erklärbar, indem der mollaren Skala eine harmonische Funktion qua Leitton zugeordnet ist.

Zwar wird deutlich, daß die Ausfüllung eines gewissermaßen abstrakten modalen Rahmens sich in zunehmendem Maße zur Exposition einer Grundtonart verändert. Indem jedoch nach wie vor Thema und Beantwortung prinzipiell umkehrbar sind – die bereits 1592 von Seth Calvisius⁴⁵ in Anlehnung an Zarlino eingeführten Begriffe *Dux* und *Comes* bezeichnen immer noch, bezogen auf die Harmonik, eine Reihenfolge statt einer Abhängigkeit –, ist das für eine funktionalharmonische Deutung wesentliche Merkmal des harmonischen Gefälles noch eine unter mehreren Möglichkeiten.

43 Ebd., Bd. 2, S. 64.

44 Vgl. hierzu T. 12-13, in denen diese Kadenz ausformuliert wird.

45 Seth Calvisius, *Melopoia*, Magdeburg 1592, Cap. 15 (S. 110).

7. Die spätbarocke Beantwortungstechnik

Ein theoretischer Reflex der Beantwortungstechnik, wie sie die Fugen Pachelbels repräsentieren, findet sich in den Ausführungen Andreas Werckmeisters⁴⁶. In dessen *Cribrum musicum* von 1700 erfährt der Begriff der „Repercussion“ eine Bedeutungserweiterung: Er bezeichnet nicht nur den Einsatz-, sondern auch den Schlußton. Beginnt das Thema mit der V. Stufe, schließt es mit der Finalis, die Beantwortung verfährt umgekehrt. Eine reale Beantwortung, die nicht mit der gleichen Tonstufe beginnt und schließt, ist somit unmöglich, da „die repercussion, in eine ganz peregrinam clausulam“⁴⁷ fiele. Die ursprüngliche Zuordnung als Einsatzort wird nicht mehr thematisiert, sie ist zur Selbstverständlichkeit geworden: Alle Beispiele Werckmeisters beginnen regulär mit der Finalis oder der V. Stufe. Im Vordergrund steht vielmehr die Repercussion als begrenzendes Rahmenintervall von Thema und Beantwortung. Eine traditionelle Interpretation – die Ecktöne repräsentieren Quint- und Quartspezies des zu Grunde liegenden Modus – trifft sicherlich zu. Denn im V. Kapitel bezieht Werckmeister im herkömmlichen Sinne Stimmverläufe von Dux und Comes auf die entsprechenden modalen Grundlagen: „wenn der Dux authentici ist, so pfeget der Comes plagalis modi zu sein [...]“⁴⁸. Indem aber – zum zweiten – von einer „Clausulam“ die Rede ist, wird deutlich, daß die Thementöne zugleich harmonische Positionen vertreten. Das Thema ist in einen harmonischen Rahmen gespannt. Wie in den meisten Satzeröffnungen Pachelbels ist damit jedoch keine Zielrichtung verbunden, eine Rang- oder Reihenfolge der Einsatzorte existiert nicht.

Indem die Repercussion über den Begriff der Clausula auch einem harmonischen Eckpunkt zugeordnet wird, erscheint mit der Umgrenzung ein neues Moment. Es bildet sich indes innerhalb des harmonisch bestimmten Rahmens keine Zielrichtung aus: Die tonartliche Festlegung erfolgt in Werckmeisters Beispielen fast durchweg erst im Comes. So etwa in der zwei Jahre nach dem *Cribrum* erschienenen *Harmonologia Musica*. Der Dux gibt zwar hier jeweils die authentische oder plagale Fassung eines Modus an. Um welchen Modus es sich aber handelt, ist nicht aus der Themenformulierung erkennbar. Ein im Comes erscheinendes *b* läßt – bei unverändertem Dux – aus einem dorischen einen äolischen Modus werden.

8. Johann Mattheson

Die Verschränkung von Traditionellem und bisweilen beiläufig einfließendem Neuem wird besonders deutlich erkennbar in den Äußerungen Johann Matthesons. Wenn es 1713 im *Neu-Eröffneten Orchestre* heißt: „Differiret aber die andere Stimme von der ersten oder anfangenden eine Quinta (nemlich vom Fundamental-Thon anzurechnen) und ist [...] die Fuge regulair / daß das Thema eine ordentliche Ca-

46 Andreas Werckmeister, *Cribrum musicum Oder Musicalisches Sieb*, Quedlinburg 1700, sowie *Harmonologia Musica*, Frankfurt u. a. 1702, Nachdruck in: ders., *Hypomnemata Musica und andere Schriften*, Hildesheim u. a. 1970.

47 Werckmeister, *Cribrum* (wie Anm. 46), S. 13.

48 Ebd. Bereits die Fortsetzung bringt jedoch eine Forderung, die über diese Grundlagen hinausgeht: „geheth der Dux in Clausula principali, so pfeget der Comes in Clausula minus principalis einher zugehen“ (S. 14).

denze hat / so nennet man die anhebende Stimme Ducem / und die in der Quinta oben / oder Quarta unten folgende / den Comitem. Die dritte Stimme hat wieder Ducem, und die vierte Comitem, welcher Processus, Repercussio heisset“⁴⁹, sind verschiedene für unseren Zusammenhang wesentliche Punkte angesprochen. So wird der Begriff der Repercussio von Mattheson nur noch, als Synonym für Comes, auf die Beantwortung bezogen. Es entfällt sowohl die Verknüpfung mit dem Einsatzabstand, der neutralisiert wird zur Intervallbenennung, als auch die zur abschließenden Klausel. Denn die Forderung nach einer „ordentlichen Cadenze“ ist zunächst als formales Moment der Regelmäßigkeit zu verstehen und zudem, ebenfalls vom Repercussionsbegriff gelöst, allgemein auf die V. Stufe zu beziehen. So benennt Mattheson unter den „aus der eigentlichen Harmonie fließenden Cadenzen [...] (1) Die Clausula primaria, wenn man in die Quinte cadenciret (und hierin alleine nur darff eine Fuge, mit ihrem Themate, wenn man es gar stricte haben will / cadenciren) [...]“⁵⁰. Erhalten bleiben die grundsätzlichen Forderungen des Quintabstandes sowie der Themenbegrenzung durch eine formale Klausel. Durch die Ablösung der beiden Bedingungen von dem schon bei Werckmeister doppeldeutigen Repercussionsbegriff deutet sich zugleich die Ablösung von der modalen Grundlage an. Die Bestimmungen beziehen sich eher auf von dieser unabhängige melodisch-harmonische Fundierungen. Der Traditionsbezug bleibt allerdings erkennbar. Denn der Begriff der Quintkadenz bezeichnet noch keine Modulation, sondern eben eine auf die Finalis bezogene „Clausula primaria“. Daß diese andererseits aber unabhängig vom ersten Einsatzort festgelegt wird, markiert wiederum einen Wandel gegenüber der Praxis, wie sie das Beispiel Pachelbels zeigte. Die Bestimmung Matthesons: „fängt der Dux in dem zum Fundament gesetzten Thon an, so folget der Comes in der von demselben abgerechneten Quinta, et vice versa“⁵¹ bezeichnet das traditionelle Moment der Quinteinsatzregel. Hinzu tritt aber die von den Einsatzorten unabhängige Quinterauechtung. Damit wird die ältere, bei Pachelbel noch mögliche „Subdominantauechtung“ ebenso ausgeschlossen wie die reale Beantwortung.

Wandte sich Mattheson im *Neu-Eröffnerten Orchestre* ausdrücklich, wie es schon im Titel heißt, an den „Galant homme“, so richtet er sich im *Vollkommenen Capellmeister*⁵² von 1639 an den Fachmusiker. Die veränderte Zielrichtung bietet nicht nur eine größere Breite, sondern zugleich eine Weiterentwicklung und Anpassung an die zeitgenössische Praxis. Ein erstes Merkmal des Neuen ist die Aufhebung des förmlichen Schlusses des „Fugen-Satzes“: „Das allerbeste ist, wenn der Fugen-Satz so eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüsse lieber gar dabey vermeidet, und die Schrancken desselben so zu setzen weiß, damit kein recht-eigentlicher Absatz erfolge: maassen die Ruhestellen in Fugen und Contrapuncken gar nicht zu Hause gehören [...]“⁵³. Entsprachen die früheren Formulierungen der Ausprägung eines melodisch-harmonischen Begrenzungspunktes innerhalb des Themas – wo-

49 Mattheson(wie Anm. 2), § 6, S. 143.

50 Ebd., § 13, S. 148.

51 Ebd., § 6, S. 143f.

52 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. a. 1954 (= DM I/5).

53 Ebd., S. 368.

durch sich dieses im übrigen auch erst als Gegensatz zum „Subjectum“⁵⁴ konstituiert –, so ist die formale Klausel nun offenbar zu einem Problem geworden. Die Gründe sind sicherlich vielfältig. So wäre vor allem die Ablösung der als Form verstandenen Fuge von dem kurzgliedrigen Aufbau der Motette als früherem Bezugspunkt zu nennen⁵⁵. Hier interessieren indes zunächst die systematischen Aspekte dieses Auffassungswandels. Die kadenzelle Verfestigung der V. Stufe als ein scheinbar modernes Moment der früheren Bestimmung, das über die Praxis hinausführte, wie sie etwa das Beispiel Pachelbels repräsentiert, wird zurückgenommen, die Kadenz allgemeiner zu einer harmonischen Ausrichtung.

Verfolgt man den Aufbau des 20. Kapitels im 3. Teil des *Capellmeisters*⁵⁶, wird gewissermaßen eine interne Entwicklung erkennbar, die vom ursprünglichen Ansatz der tonalen Beantwortung über die Choralzeilenimitation zunächst die reale Beantwortung als Möglichkeit und schließlich in den „ausserordentlichen Fugensätzen“ mit anderen Einsatzintervallen auch modulierende Themen einführt⁵⁷. Mit nur geringer Übertreibung ließe sich sagen, die Entwicklung zur realen Beantwortung „unterläuft“ Mattheson unbeabsichtigt. Auffallend ist zunächst, daß nur eines der zahlreichen Beispiele im ersten Abschnitt des Kapitels „Von einfachen Fugen“ eine reale Oberquintbeantwortung bringt (§ 31, S. 370. Das Beispiel ist durch die Beschränkung auf einen Terzrahmen als Sonderfall ausgewiesen). Ein Exempel – bezeichnenderweise eine Choralzeilenimitation im phrygischen Modus – führt die alte Quartbeantwortung vor (§ 57), es folgt eine Imitatione mit der Einschränkung „mit anständiger Freiheit in der Mitte einer Fuge“ (§ 61), schließlich eine reale Nachahmung im Terzabstand (§ 62). Die modusgemäße Beantwortung besitzt Vorrang, wie auch die Erläuterung der Bernhardschen Begriffe zeigt: Die *Consociatio* wird als „die gewöhnliche, regelmäßige Weise des Wiederschlag“ angeführt, die *Aequatio* gehört zu den „Freiheiten [...], so man sich hiebey nimmt“⁵⁸, stellt also eigentlich eine Regelverletzung dar.

Mit dem Argument: „weil es aber, bei gänzlicher Durchführung eines Choralis auf Fugen-Art, viele Vorfälle gibt, wo die Sätze gantz ausserordentlich anfangen“ (§ 66), folgen im zweiten Teil des Kapitels ab § 66 Beispiele für imitative Eröffnungen ohne Grundton-Quint-Bindung. Durch diese Ablösung von der fundierenden Quintregel und damit von der Tonartfixierung der Exordialimitation erscheinen unvermittelt, wenn auch noch nicht systematisch, auch reale Beantwortungen. Daß eine Nachahmung, die von der Quart des Grundtons ausgeht, zu einer, auf diesen bezogen, V-I-Folge wird, überrascht nicht (§ 73). Es fällt jedoch auf, daß unkommentiert Akzidentien gesetzt werden, durch die die Beantwortung real wird⁵⁹. Zugleich hebt Mattheson die zuvor betonte Bindung an den Kirchenstil auf: „Ich

54 Ebd., S. 247.

55 Bezeichnenderweise entwickelt Mattheson gegen Ende des Kapitels „Von einfachen Fugen“ (wie Anm. 52, S. 387 ff.) eine Lehre von der Fuge als Form.

56 Ebd., S. 366-393. Hier auch alle im Folgenden genannten Paragraphen.

57 Vgl. hierzu auch Grandjean (wie Anm. 20), S. 211.

58 Mattheson (hier wie im folgenden stets wie Anm. 52), §§ 63 u. 64 (S. 378). – Nur am Rande sei die terminologische Rückorientierung Matthesons erwähnt. Der retrospektive Ansatz der zur Rede stehenden Abschnitte – einschließlich der Exhumierung der im *Beschützten Orchestre* (Hamburg 1717) zu Grabe getragenen Modi – führt zurück zur älteren Interpretation des Begriffs der *Repercussio*, an ihre Stelle tritt der „Wiederschlag“.

59 So etwa im Beispiel 2 des § 70 (S. 380) oder in § 75 (S. 381).

könnte alle diese Exempel aus Kirchen-Liedern nehmen; allein mancher mögte meinen, es liesse sich mit andern Sachen nicht thun. Deswegen habe ich die Beispiele nach verschiedenen heutigen Schreib-Arten eingerichtet.“⁶⁰

Indem Mattheson schließlich das Augenmerk vom Beginn der Nachahmung zu deren „End-Note“ richtet, gerät die tonartliche Fundierung aus dem Blickfeld und damit – gewissermaßen unter der Hand – die reale, vom Grundton ausgehende Beantwortung in die Beispiele (§ 89, S. 386, sowie § 108, S. 389). Im 23. Kapitel wird ein real in der Quint imitiertes e-Moll-Thema lediglich mit dem Kommentar abgedruckt: „Da gefällt mir erstlich die allgemeine Pause und der alberne Absatz am Ende des vierten Tacts gantz und gar nicht: denn es hat das Ansehen, als ob wenig oder nichts weiter kommen sollte.“⁶¹ Von der Überschreitung der Tonartgrenzen durch die Beibehaltung der kritischen 2. Stufe ist keine Rede mehr, der förmliche Schluß, sogar mit der „Clausula primaria“, ist zum „albernen Absatz“ geworden. Die Differenzen gegenüber der zuvor vertretenen Beantwortungsart innerhalb der „Gränzen der Tonart“ bleiben unerörtert.

Indem Mattheson einerseits an der modalen Imitation festhält, andererseits aber – gerade in den Beispielen aus der Praxis – andere Verhältnisse beschreibt, zeigt sich ein weiteres Stadium des Überganges. Besonders deutlich werden die nach wie vor große Bedeutung der Einsatzorte der imitierenden Stimmen und die traditionelle Betonung der Ambituswahrung. Der Sachverhalt allerdings, daß reale Beantwortungen in Matthesons Beispielen erst zugleich mit der Ablösung von diesen beiden Normen eingeführt werden, zeigt, daß das zu Grunde liegende System brüchig geworden ist; denn die tonartliche Norm, die systematische Grenze des Ambitus, existiert unabhängig von Einsatzintervallen. Nach Matthesons eigenen Vorgaben dürften keine akzidentellen Veränderungen stattfinden. Die Begriffe der Consociatio und Aequatio modorum bleiben streng auf modale Verhältnisse bezogen, während diese andererseits durch eine moderne Terminologie – zu erwähnen sind nur die grundlegenden Begriffe Dur und Moll sowie die Bezeichnung der V. Stufe als „herrschender Klang“ – bereits außer Kraft gesetzt sind. Harmonische Tonalität und die Tradition der Fugenbeantwortung bleiben für Mattheson letztlich getrennte Welten.

9. Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Klavier*

An einigen wenigen Satzeröffnungen der Musik für Tasteninstrumente Johann Sebastian Bachs, speziell aus dessen *Wohltemperiertem Klavier* (im folgenden stets WK), das für den gegenwärtigen Zusammenhang als repräsentativ gelten mag, lassen sich die grundlegenden Veränderungen ebenso wie der Traditionsbezug verdeutlichen. Ein Überblick über das übrige Werk für Tasteninstrumente zeigt bereits ein auffallendes Ergebnis: Es finden sich insgesamt nur drei (bereits von Max Zulauf⁶² angeführte) Sätze mit einer realen V-I-Beantwortung: Die beiden Fugen in d-Moll (BWV 539 und 565) und die Fuge in C-Dur (BWV 531). Jeweils handelt es sich zu-

60 Anmerkung S. 381.

61 §§ 40 u. 41, S. 435. Die letzte Note der Unterstimme muß *h* statt *a* lauten.

62 Max Zulauf, *Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach*, in: *ZfMw* 6 (1923/24), S. 75-99.

dem um Werke, die an ein Präludium bzw. eine Toccata gekoppelt sind, innerhalb derer die Tonart bereits festgelegt wurde.

In beiden Teilen des WK beginnt eine reale Beantwortung immer mit dem Grundton. Oder umgekehrt: Wird der Satz mit der V. Stufe eröffnet, ist die Beantwortung stets tonal. Die alte Quintregel wird also nicht außer Kraft gesetzt, in einem wesentlichen Aspekt jedoch modifiziert. Eine erste Konsequenz ist, daß unter der Maßgabe realer Beantwortung akzidentelle Anpassungen, im Unterschied etwa zu Pachelbel, ausschließlich dem Comes zugeordnet werden, der stets die V. Stufe vertritt. Zum zweiten: Den 20 realen Beantwortungen stehen 17 tonale Beantwortungen gegenüber, die mit der V. Stufe einsetzen. In 15 Fällen wird bereits nach dem ersten Thementon des Comes die Beantwortung durch Abstandswechsel zu einer realen Oberquintbeantwortung. Ausnahmen bilden lediglich die Fugen Nr. 7 und 24 aus dem ersten Teil, wobei die erste, durch eine Pause abgetrennte Hälfte der Es-Dur-Fuge auch noch der genannten Regel entspricht. Nur elf Fugen in beiden Teilen des WK beginnen mit der I. Stufe bei Veränderung des Abstandes im Verlauf der Imitation. Hier findet sich die größte Variationsbreite der Lösungen. Insgesamt impliziert eine reale Exposition ebensowenig eine Modulation wie die tonale sie verhindern muß. Die Beantwortungsarten sind – mit der systemgemäß einschränkenden Bedingung des regelhaften Tonikabeginns der realen Beantwortung – in einer harmonisch definierten Fugensexposition verfügbar geworden.

Ein real beantwortetes Thema, das die kritische siebte Tonstufe enthält, erscheint demnach unabhängig von internen Modulationszielen immer vollständig dominantversetzt. Dieser Vorgang, der in einer modalen Imitation nicht möglich wäre, unterscheidet die reale Beantwortung Bachs prinzipiell von der früheren *Aequatio modorum*, denn er setzt die systemhafte Zuordnung von Haupt- und Nebentonart voraus.

So wird etwa in der E-Dur-Fuge (WK I, Beispiel 11)⁶³ nach dem Themenkopf der Grundton von der Unterquart aus skalar (also mit der kritischen Stufe *dis'*) erreicht, die weitere Sechzehntelbewegung füllt die E-Dur-Tonleiter aus. Analog ist die Beantwortung mit zweifachem *ais'* auf die H-Dur-Skala zu beziehen. Mit der siebten Sechzehntel des dritten Taktes als erstem nichtthematischem Ton wird die Rückmodulation (Auflösung zum *a'*) eingeleitet, wodurch der dritte, wiederum tonikale, Einsatz verzögert erfolgt.

Beispiel 11: Johann Sebastian Bach, *Fuga* E-Dur (WK I), T. 1-3

63 Hier und im folgenden nach: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier I* BWV 846-869; *Das Wohltemperierte Klavier II* BWV 870-893 [...], hrsg. von Alfred Dürr, Kassel u. a. 1989 u. 1995 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bde. 6.1, 6.2).

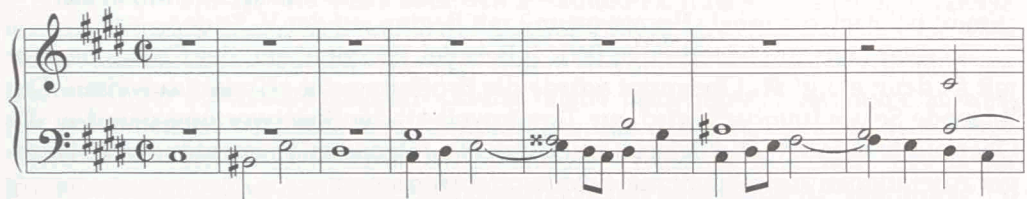
In Moll-Themen sind, wie oben ausgeführt wurde, gegebenenfalls zwei kritische Stufen zu beachten: Die zweite Skalenstufe bezieht sich auf die Hexachordgrenze und ist erst in der Beantwortung zu verändern; die siebte Stufe, die gegenüber der skalaren Vorordnung auf die Dur-Fixierung der Dominante bezogen ist, erscheint in Dux und Comes. Entsprechend wird der Themenkopf *a, gis, a, h* der a-Moll-Fuge (WK I, Beispiel 12) mit *e', dis', e', fis'* beantwortet. Und dem Terzschrift *gis-e* der Dominante als Abschluß der ersten Themenhälfte entspricht das doppel-dominantische *dis'-h* des Comes.

Beispiel 12: Bach, *Fuga a-Moll* (WK I), T. 1-5



In diesem Zusammenhang erscheint die fünfstimmige stile-antico-Fuge in cis-Moll (WK I, Beispiel 13) in besonderem Licht. Verweist die alla-breve-Vorzeichnung, die Kürze des Themas sowie dessen „weiße“ Noten und die erhöhte Stimmenzahl auf das Ricercar älterer Prägung, so wird andererseits der historische Rückbezug durch die Themenformulierung selbst gebrochen: Das nur viertönige Thema enthält beide kritischen Stufen, eine Bildung, die in der historischen Stufe, auf die sie sich bezieht, nicht real zu beantworten wäre.

Beispiel 13: Bach, *Fuga cis-Moll* (WK I), T. 1-7



Auch in real beantworteten Themen, die keine kritische Stufe enthalten, ist dennoch die dominantische Ausrichtung – allerdings erst im Verlauf der Imitation durch akzidentelle Veränderung des Kontrapunktes – stets ausgeprägt. Beispiele bieten etwa die Fugen C-Dur (WK I) und A-Dur (WK II).

Das Thema der D-Dur-Fuge des zweiten Teils (Beispiel 14) enthält ebenfalls keine kritische Stufe. Erst der Kontrapunkt zum Comes führt *gis* und damit dessen erhöhte siebte Stufe ein, die zum Dominantklang führt. Indem Bach den Dux mit einem abwärts geführten G-Dur-Dreiklang beginnen läßt, auf den erst der Comes mit D-Dur antwortet, führt er zugleich in intrikater Weise die Differenz zwischen älterem einsatzortbezogenem und modernem harmonisch determiniertem System vor. Denn der vom „Endigungs-Klange“ abwärts geführte Quintsprung „hinterläßt“, wie es bei Mattheson in diesem Zusammenhang heißt, „immer einen Zweifel,

daß man nicht alsobald wissen kan, aus welcher Ton-Art gespielt [...] werde“⁶⁴. Der Zweifel wird durch die Darstellung des vollständigen Dreiklangs noch verstärkt. Nur unter der Bedingung, daß erster und fünfter Skalenton in einer realen Beantwortung stets Grundton und Quint darstellen, ist hier aus den ersten Tönen von Dux und Comes (*d'* und *a'*) die Grundtonart abzuleiten, während die harmonischen Implikationen des Themenkopfes auf die ältere Quartfuge zu verweisen scheinen (G-Klang – D-Klang).

Beispiel 14: Bach, *Fuga* D-Dur (WK II), T. 1-5



An dem auffallenden Befund, daß fast alle tonalen Beantwortungen im WK, die mit der V. Stufe einsetzen, bereits nach dem ersten Thementon zur realen Oberquintbeantwortung wechseln, lassen sich neben den modernen Momenten, die der realen Beantwortung entsprechen, auch die Bindungen an traditionelle Vorgaben ablesen. Wichtig erscheint dabei, den Wechsel nicht lediglich als Abstandswechsel von der Quart zur Quint zu verstehen, wie er sich zweifelsohne im Notenbild darstellt. Bezogen auf das Tonsystem wäre eher vom Wechsel der Unterquint zur Oberquint zu sprechen. Denn entscheidend für die Tonartfestsetzung nach der Quintregel in der modalen Beantwortung war, daß der systembezogen tiefere Ton, unabhängig von seiner tatsächlichen Lage im Tonraum (also gegebenenfalls die Unterquint), die Finalis markierte. Und dieses Relikt modaler Beantwortung bestimmt bei Bach die tonale Beantwortung mit Beginn auf der V. Stufe.

So setzt etwa die f-Moll-Fuge (WK I, Beispiel 15) mit *c'* ein, der Comes beginnt mit *f'*, denn ein *g'* als Oberquint würde die Eröffnung der *c*-Tonart zuweisen. Das folgende Sekundintervall wird zur Terz erweitert, die Beantwortung damit in die Oberquinte versetzt. Das Beispiel zeigt, daß alle folgenden Thementöne trotz häufiger Alterationen konsequent real beantwortet werden.

Beispiel 15: Bach, *Fuga* f-Moll (WK I), T. 1-7



Neben den 20 real beantworteten Expositionen in beiden Teilen des WK stellen die tonalen Themaufstellungen mit Quintbeginn in 17 Fugen die zweitgrößte Gruppe dar. Das Prinzip der Dominantbeantwortung ist beiden Arten gemeinsam, so daß die verbliebenen elf Werke mit Grundtonbeginn die ehemals als Expositionen „gemäß dem Tono“ im modalen System die Regel darstellten, eher zu Ausnahmen werden. Hier gilt ebenfalls das Dominantprinzip⁶⁵, die Lösungen erfordern allerdings einen zweifachen Abstandswechsel, womit sich ihre geringere Verwendung erklären könnte: Die Beantwortungsart weicht am stärksten von dem Ideal möglichst getreuer Nachahmung ab. Wie im sicherlich prominentesten Beispiel, dem Contrapunctus I der *Kunst der Fuge*, erfordert das Verfahren einen doppelten Abstandswechsel, soll der weitere Verlauf in einer realen Oberquintimitation verlaufen.

In der Beantwortungstechnik Bachs werden somit traditionelle, aus der Praxis der modalen Imitation stammende Momente verknüpft mit einer moderneren, harmonische Schwerpunkte und Zielrichtungen ausprägenden Systemgrundlage. Indem Bach einerseits die mit der V. Stufe einsetzende reale Beantwortung ausschließt und somit akzidentelle Anpassungen der kritischen Stufen dem Comes überträgt, ist der Übergang von der hexachordbezogenen, durch beide Themeneinsätze sich darstellenden zur tonartdefinierenden und gerichteten Exposition vollzogen.

Das Modulationsprinzip greift aber andererseits auch auf die noch mit modalen Relikten verbundene tonale Beantwortung mit Quintbeginn über. Und selbst die mit dem Grundton einsetzende tonale Beantwortung wird von dem gewandelten Prinzip erfaßt. Gerade das Zusammentreffen von Quint-Oktavaustausch zur Wahrung des Ambitus und gleichzeitigem zweifachem Abstandswechsel zur Herstellung des Tonika-Dominantbezugs zeigt sowohl die Wirksamkeit der Tradition wie auch den Vorrang des neuen Systems.

Vor dem Hintergrund eines über den gesamten Zeitraum konstanten satztechnischen Prinzips lassen sich somit die Veränderungen des Tonsystems innerhalb des 17. Jahrhunderts deutlich erkennen. Indem sowohl der Ausgangs- wie auch der Endpunkt der beschriebenen Entwicklung relativ festgefügte Tonsysteme aufweisen, gewinnen die verschiedenen Kompromisse, mit denen die unvereinbaren Prämissen der möglichst getreuen Imitation und der „Wahrung des Tons“ jeweils gelöst wurden, eine über den Einzelfall hinausreichende systematische Bedeutung.

War die Art der Beantwortung im imitativen Satz während des 16. Jahrhunderts dem System modalen Organisation untergeordnet, so wird sie im 18. Jahrhundert dem auf Modulationsmöglichkeiten fußenden System funktionaler Harmonik angepaßt. Der Erweiterung der Hexachordstruktur zur skalaren heptatonischen Basis entspricht als gegenläufige Tendenz die Auflösung modaler Differenzierung. Am Beispiel der Exordialimitation zeigt sich jedoch auch deutlich, daß die Ausprägung duraler und mollarer Leitern – erkennbar an der konstanten Beibehaltung des siebten und zweiten Tons als kritischer Tonstufe in der Aequatio modorum – im Bereich der strengen Formen nicht gleichzusetzen ist mit dur-moll-tonaler Harmonik: Die Aequatio mit Beginn auf der V. Stufe und Anpassung des „tonikalen“ Comes ist bis ins späte 17. Jahrhundert regelhaft möglich.

65 Ausnahmen bilden die Fugen in gis-Moll (WK I) und Cis-Dur (WK II).

Läßt sich die Dominantmodulation als das primäre Kennzeichen der modernen Fugenbeantwortung beschreiben, so erweist sich schließlich die Bezeichnung „tonal“ als doppeldeutig, wie etwa in Bachs As-Dur-Fuge (WK II). Das modale Relikt der Einsatzortverhältnisse und die moderne harmonische Ausrichtung geraten scheinbar in Widerspruch zueinander: Der Quintbeginn gehört zum Tonikabereich, die Grundtonantwort ist auf die Dominante bezogen (*d''* statt *des''* im Kontrapunkt). Der Begriff der tonalen Beantwortung ist somit beziehbar sowohl auf das Einsatzortverhältnis – der zweite Einsatz bestimmt den „Ton“ – wie auf den Tonikabezug des ersten Einsatzes. Das Thema zeigt „die Tonart richtig an, aus der die Fuge gehen soll“⁶⁶, wengleich der „Anfang mit der Dominante des Haupttones gemacht“ wird⁶⁷. Umgekehrt markiert die reale Beantwortung mit der eindeutigen Ausrichtung auf den „herrschenden Klang“, der, durchaus in funktionalem Sinn erst den „Endigungs-Klang“⁶⁸ als solchen definiert, das neue System, während das Verfahren aus dem alten Prinzip der Hexachordsystematik hervorgeht.

66 Scheibe (wie Anm. 3).

67 Marpurg (wie Anm. 4).

68 Mattheson (wie Anm. 63).