

## Die Fugen Johann Pachelbels als Improvisationsmodell

Gaël Liardon<sup>1</sup>

In der Lehrtradition der Konservatorien vor allem des französischen Sprachraums findet im Kontrapunktunterricht ein Modell der Fugenkomposition Verwendung, das an den Werken Johann Sebastian Bachs angelehnt sein soll: die sogenannte *fugue d'école*. In Wirklichkeit entsprechen aber nur wenige Bach'sche Fugen diesem Modell, und es ist zu vermuten, dass es sich vielmehr erst im 19. Jahrhundert herausgebildet hat. Für eine *fugue d'école* sind unter anderem folgende Elemente unverzichtbar:

- ein beibehaltener doppelter Kontrapunkt,
- Themeneinsätze (begleitet durch den beibehaltenen Kontrapunkt) in den benachbarten Tonarten,
- Zwischenspiele, die aus Elementen des Themas gestaltet sind,
- eine Engführung (*stretta*) und
- in manchen Fällen auch eine Augmentation oder Diminution des Themas.

Dieses Modell weist meiner Meinung nach in zweifacher Hinsicht gravierende Mängel auf. Zunächst einmal entspricht es nicht den historischen Gegebenheiten. Selbst wenn es auf den Stil Johann Sebastian Bachs zurückgehen sollte, wird man beim Studium der Fugen dieses großen Meisters feststellen, dass sie nicht ausnahmslos alle oben beschriebenen Elemente enthalten. Vielmehr sind diese lediglich als kontrapunktische Techniken zu betrachten, die *ad libitum* Verwendung finden können. Das Modell der *fugue d'école* hingegen behandelt die Fuge – analog zur ‚Sonatenform‘ – als Formgerüst und dessen Elemente als zwingende Bestandteile. Heutzutage herrscht dagegen unter den Theoretikern Einigkeit darüber, die Fuge weniger als Form, sondern vielmehr als (kontrapunktisches) Verfahren zu betrachten.

Der zweite Mangel der *fugue d'école* ist meiner Ansicht nach, dass dieses Modell für einen Anfänger in der Komposition zu kompliziert ist. Zumindest ist dies die Erfahrung, die ich während meiner eigenen Ausbildung gemacht habe. Zu der Zeit, als ich meine Kompositionsstudien

begann, ging ich – wie die meisten – davon aus, dass es kein besseres Vorbild gebe als die Fugen Bachs. Ohne Zweifel hat mir die Analyse einiger dieser Stücke dabei geholfen, mein Verständnis für musikalische Zusammenhänge zu vertiefen. Ich hatte aber keine Vorstellung, wie ich auch nur im Entferntesten etwas Ähnliches zu Papier bringen könnte. Gründe für diese ‚Unerreichbarkeit‘ der Bach'schen Vorbilder liegen wohl zum einen in deren kompositorischer Perfektion, zum anderen aber auch in der Tatsache, dass sie im Grunde keinem Modell folgen. Vielmehr erfindet Bach für jede Fuge – zweifelsohne angeregt von den spezifischen Möglichkeiten des Themas – eine gänzlich neuartige Form.

### Die Kompositionen Johann Pachelbels

So ließen mich meine erfolglosen Bemühungen um den Fugenstil Johann Sebastian Bachs für einige Zeit in einem gewissen Zustand der Frustration zurück, bis ich endlich – nicht zuletzt dank der Empfehlung des bekannten Schweizer Orgelbauers Jean-Marie Tricoteaux – die Kompositionen Johann Pachelbels (1653–1706) und seiner Schüler für mich entdeckte. Schnell wurde mir klar, dass ich auf der Basis der Generalbass-Kenntnisse, die ich mir bereits erworben hatte, durchaus in der Lage sein würde, Stücke zu komponieren oder gar zu improvisieren, die denjenigen dieser Schule sehr nahekommen würden. Nach und nach entdeckte ich auch die hohe Qualität der Musik Pachelbels, einer Musik, die oft wegen ihrer scheinbaren Einfachheit unterschätzt wird.

Ganz allgemein sind diese Werke exzellente Vorbilder für eigene Kompositionen und Improvisationen. Zuerst, weil Pachelbel auf relativ systematische und effektive Art und Weise komponiert und dabei gleichbleibende Modelle verwendet. Dann aber auch, weil die große Anzahl der überlieferten Kompositionen für eine genaue Stilanalyse hilfreich ist: Es lässt sich viel einfacher zwischen typischen Stilmerkmalen und außergewöhnlichen Wendungen unterscheiden, wenn man ein größeres Repertoire einer gezielten statistischen Untersuchung unterziehen kann.

Allein von den vierstimmigen Fugen Pachelbels sind über hundert überliefert, die auf den ersten Blick alle nach einem identischen Muster konzipiert zu sein scheinen. Versucht man jedoch, ähnliche Stücke zu

<sup>1</sup> In Absprache mit dem Autor bearbeitete Fassung des französischen Originals (Liardon 2005; Übersetzung: Markus Schwenkreis).

improvisieren oder zu komponieren, muss man feststellen, dass der Pachelbel'sche Stil in seiner Einfachheit bei weitem nicht kunstlos ist, sondern ganz im Gegenteil durch große Eleganz besticht. Nicht ohne Grund führten all diese Qualitäten dazu, dass Pachelbel zu seinen Lebzeiten als Komponist und besonders als Lehrmeister überaus bekannt und geschätzt war.

### Kennzeichen der Pachelbelfuge

Die sogenannten ‚Magnificat-Fugen‘ bilden die größte Sammlung kontrapunktischer Stücke Pachelbels. Sie entstanden in seinen letzten Lebensjahren, als er als Organist an St. Sebald in Nürnberg wirkte, und könnten notierte Beispiele für seine sicherlich meisterhaften Improvisationen zum Magnificat sein, die dort während der Samstagsvespern der Advents- und Osterzeit erklangen. Daneben haben sich noch weitere, isoliert überlieferte Fugen erhalten. Und auch die Choralfugen bzw. die fugierten Einleitungen vieler Choralvorspiele könnte man zu diesem Repertoire rechnen.<sup>2</sup>

All diese Werke enthalten kaum eines der Elemente, die man von einer ‚Schulfuge‘ erwartet:

- Pachelbel verzichtet bei der Begleitung des Themas in der Regel auf die Verwendung eines beibehaltenen Kontrapunkts.<sup>3</sup>
- Das Thema erscheint ausschließlich in der Haupttonart auf der ersten (Dux) und auf der fünften Stufe (Comes). Sehr oft jedoch wird auf die Modifikation des Themas, die bei der tonalen Beantwortung Verwendung findet, verzichtet und der Comes wie ein Einsatz in der Dominanttonart behandelt. Er erklingt in diesem Fall also in realer Beantwortung, das heißt als exakte Transposition des Dux in die Dominanttonart.
- Ansonsten beschränken sich modulatorische Ausweichungen auf die relativ kurzen, zwischen einem halben und zwei Takten langen Zwi-

schenspiele. Sie fungieren als einfache Überleitungen zwischen zwei Themeneinsätzen, in denen auf die Verarbeitung thematischen Materials gänzlich verzichtet wird.

- Engführungen sind kaum, augmentierte und diminuierte Themeneinsätze überhaupt nicht zu finden.

Kurz gesagt: Das einzige konstruktive Element dieser Fugen ist das Thema, das in Dux- bzw. Comesgestalt durch die Stimmen läuft. Die übrigen, begleitenden Stimmen liegen darüber, darunter oder umgeben das Thema, und bilden einen einfachen Kontrapunkt ohne thematischen Bezug. Die Stücke weisen im Schnitt eine Länge von ungefähr dreißig bis vierzig Takten auf

Pachelbels Satz ist nicht immer streng stimmig ausgearbeitet, das heißt ein Teil seiner Fugen könnte nicht in einer Partitur mit vier Systemen notiert werden oder von einem Quartett gespielt werden; was dem Hörer aber meist verborgen bleibt. So pausiert beispielsweise ab Takt 10 von Bsp. 1 der Tenor, während die anderen Stimmen konsequent weitergeführt werden. Die neu einsetzende Stimme in Takt 13 erscheint jedoch in Sopranlage und der bisherige Sopran wird zum Alt, der bisherige Alt zum Tenor.

Von dieser Besonderheit abgesehen entspricht das Erscheinungsbild der Stücke im allgemeinen demjenigen einer vierstimmigen Fuge. Das Thema wird von Pachelbel generell nur in einer Stimme durchgeführt, die neu einsetzt – also nicht inmitten einer Phrase, wie dies oft bei Johann Sebastian Bach geschieht. Daraus erklärt sich auch die Notwendigkeit, dass man fast jedes Mal, wenn man das Thema anbringt, wenigstens eine der anderen Stimmen fallen lassen muss, diese also beim oder kurz nach dem Eintritt einer anderen fast unmerklich ‚verschwindet‘. Die meiste Zeit hat der Spieler also nur drei Stimmen ‚in den Händen‘, bis dann – in der Regel gegen Ende des Stücks – alle vier zugleich erklingen. Oft sorgen auch zweistimmige Passagen für klangliche Auflockerung und Abwechslung.

2 Vgl. Pachelbel 1901, 1903 bzw. 1999-. Da die Neuausgabe von Michael Belotti mit einer Konkordanz versehen ist, wird in diesem Artikel die Zählweise der Seiffert-Edition von 1901 (= Dover-Edition) zugrunde gelegt. Die zweistimmigen Magnificat-Fugen sind nach einem gänzlich anderen Modell konstruiert und stehen gewissermaßen im Gegensatz zum hier besprochenen Repertoire; sie wurden deshalb aus dieser Untersuchung ausgeklammert.

3 Die einzige Ausnahme bilden hier die dreiteiligen Doppelfugen, in denen in den ersten beiden Teilen je ein Thema vorgestellt und die beiden Themen dann im letzten Teil kombiniert werden.

KENNZEICHEN DER PACHELBELFUGE

Zwischenspiel

⑤

A

7

B

13

tr cS

18

⑤

A

23

cB

Ped.

28

Beispiel 1: J. Pachelbel, Magnificat-Fuge Nr. 1 im I. Ton<sup>4</sup>

4 Zählung der Seiffert (Pachelbel 1901); bei Belotti (Pachelbel 1999-) findet sie sich unter den Fugen im I. Ton als Nr. 5.

Die Magnificat-Fugen stehen wahrscheinlich in der Tradition fugierter Magnificat-Versetzen aus dem süddeutschen Raum, woher auch Pachelbel stammte. Im Vergleich zu den Versetzen anderer Komponisten dieser Tradition sind sie jedoch um einiges länger.<sup>5</sup> Aufgrund ihrer liturgischen Funktion und ihrer Verbindung zur Psalmodie weisen die Stücke zum Teil einige tonale bzw. modale Besonderheiten auf, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

### Das Problem wiederholter Themeneinsätze

Wie man sehen kann, kommt der recht simple Bauplan der Fugen Pachelbels gänzlich ohne kontrapunktische Restriktionen aus. Als ich versuchte, Fugen dieses Typs zu improvisieren, stieß ich aber sehr bald auf eine Schwierigkeit, die mit dieser ‚Zwanglosigkeit‘ unmittelbar verknüpft zu sein scheint, nämlich die Schwierigkeit, Wiederholungen zu vermeiden: Beim Versuch, eine Exposition mit einem Thema zu realisieren, fand ich zwar sehr schnell Lösungen, um das Thema zwei-, drei- und vierstimmig zu begleiten. Mein Problem war aber dann, dass meine Finger, sobald ich das Thema erneut anbringen wollte, die Tendenz hatten, den in der Exposition eingeübten Wegen zu folgen; das heißt, ich verwendete intuitiv exakt dieselbe Stimmenkonstellation, mit der das Thema bereits zuvor begleitet worden war. Unschöne Wiederholungen waren die Folge. Eine Untersuchung des Repertoires brachte zutage, dass dies in den Fugen Pachelbels praktisch nie der Fall ist. Der Nürnberger Meister findet stattdessen immer eine Lösung, um das Thema auf eine Art zu begleiten, die sich von den zuvor gehörten Einsätzen unterscheidet.

Um diesen Befund zu verstehen, ist es notwendig, die Struktur der Pachelbel-Fugen genauer zu betrachten. Man könnte in Erwägung ziehen, die ersten vier Themeneinsätze unter dem traditionellen Begriff ‚Exposition‘ zusammenzufassen. In den meisten Fällen ist aber zwischen dieser Exposition und der Fortsetzung des Stückes weder eine klare Trennung noch ein Wechsel der musikalischen Struktur festzustellen. Während der Exposition trennen in der Regel kleine Zwischenspiele den zweiten vom dritten und den dritten vom vierten Einsatz. Der Wechsel ‚Thema-Zwischenspiel-Thema‘ dauert aber auch in der Folge bis zum

Schluss des Stückes an; allerhöchstens nimmt die Länge der Zwischenspiele nach der Exposition tendenziell etwas zu. Es wäre also durchaus möglich, die gesamte Fuge als eine Art verlängerte Exposition zu betrachten.

Unter diesen Voraussetzungen könnte man das Problem wiederholter Themeneinsätze auch folgendermaßen umschreiben: Die ersten vier erscheinen während der Exposition – vergleichbar dem Auftritt einer Bühnenfigur unter geringfügig abweichender Beleuchtung – jedes Mal in einem ‚neuen Licht‘. Will man Wiederholungen vermeiden, geht es nun darum, Mittel und Wege zu finden, diesen Effekt der ‚Neuartigkeit‘ bei jedem Themeneinsatz zu erzeugen, und zwar bis zum Ende des Stückes.

Um Pachelbels Lösungsstrategien für diese Aufgabe zu erkunden, beschloss ich, meine Aufmerksamkeit bei der Analyse seiner Stücke hauptsächlich auf zwei Aspekte zu lenken:

1. In welcher Lage erscheint das Thema?
2. Wie wird es von den restlichen Stimmen begleitet?

### Die Themenpositionen

Aufgrund der oben beschriebenen freien Stimmenbehandlung ist die Frage, ob sich ein Themeneinsatz im Sopran, Alt, Tenor oder Bass befindet, eigentlich belanglos und manchmal sogar unmöglich zu beantworten. Vielmehr scheint es mir allein entscheidend zu sein, dass sich der Spieler der Lage des Themas bewusst ist, er sich also – anders ausgedrückt – vor allem daran orientiert, wo es sich auf der Klaviatur befindet. Dies nenne ich die ‚Themenposition‘. Ausgehend von den vier ersten Themeneinsätzen (der Exposition) lassen sich gleichlautende Einsätze als Sopran-, Alt-, Tenor- oder Bassposition benennen. (Da die Abfolge dieser vier ersten Einsätze variieren kann – siehe weiter unten –, kann man deren korrekte Position erst nach dem Einsatz der vierten Stimme identifizieren.) Ich kennzeichne diese Positionen mithilfe der Buchstaben S, A, T und B. Erscheint zum Beispiel das Thema im späteren Verlauf der Fuge in derselben Lage wie der Sopraneinsatz der Exposition, weise ich dem entsprechenden Einsatz ebenfalls den Buchstaben S zu, selbst wenn er

5 → Vgl. die Ausführungen zu italienischen Versetti ab S. 341.

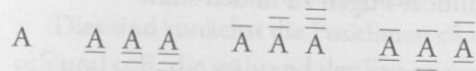
Beispiel 2: Die möglichen Themenpositionen eines einfachen Fugenthemas

sich im eigentlichen Satzgefüge in der Altstimme befindet. Um Dux und Comes auseinander zu halten, werden Dux-Einsätze mit einem Kreis markiert, Comes-Einsätze bleiben hingegen ohne eigene Markierung.

Im weiteren Verlauf der Fuge verwendet Pachelbel das Thema in der Regel auf allen Positionen, die innerhalb des Klaviaturumfangs ( $C-c^3$ ) möglich sind, also auch denjenigen in extremer Bass- oder Diskantlage. Erscheint das Thema eine Quinte oder Quarte oberhalb der Sopranposition, bezeichne ich dies mit cS („Contra-Sopran“), eine Oktav über S mit ccS, die tieferen Themeneinsätze analog dazu mit cB („Contra-Bass“) bzw. ccB. Auf diese Weise erhalten wir ein relativ einfaches Notationssystem, welches uns erlaubt, die Lage der Themeneinsätze einer Magnificatfuge exakt zu beschreiben und dabei zwischen Dux und Comes zu unterscheiden (siehe Bsp. 2-A). Weist ein Themeneinsatz im Vergleich zum entsprechenden Einsatz in der Exposition eine Modifikation (meist bei Themen in Comesgestalt) auf, wird dies durch ein nachgestelltes m signalisiert (Bsp. 2-B).

### Die Begleitstimmen

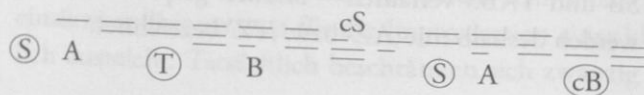
Zieht man in Betracht, dass das Thema entweder allein (nur zu Beginn der Fuge) oder begleitet von einer, zwei oder drei Stimmen als Ober-, Mittel- bzw. Unterstimme erscheinen kann, gibt es rein rechnerisch zehn verschiedene Möglichkeiten der Begleitung. Schematisch dargestellt (die horizontalen Striche stellen die Begleitstimmen dar), wären dies für ein Thema im Alt:



Wegen der erforderlichen hohen Lage ist es freilich recht unwahrscheinlich, dass ein Thema in Altposition mit drei Oberstimmen begleitet wird. Außerdem gilt es zu berücksichtigen, dass sich die Stimmenzahl im Verlauf einer Themendurchführung oft auch verringert, weil eine oder zwei Stimmen in eine Pause geführt werden.

### Erstellung eines Fugen-Schemas und dessen Verwendung als Improvisationsvorlage

Die soeben vorgestellte Kurzschrift erlaubt es, die Disposition der Themeneinsätze der Magnificat-Fuge I-1 (Bsp. 1) in einem einfachen Schema darzustellen. Auch der Stimmenverlauf der Zwischenspiele (im Notenbeispiel durch Graudruck kenntlich gemacht) kann mittels horizontaler Striche beschrieben werden. Daraus entsteht folgende Darstellung, in der die jeweiligen Themeneinsätze (samt Begleitstimmen) und Zwischenspiele durch Einschnitte voneinander getrennt sind:



Unter Zuhilfenahme dieses Schemas kann man nun versuchen, entweder mit demselben oder einem anderen Thema eine Fuge zu komponieren oder zu improvisieren. Das Schema verleiht uns dabei die nötige Sicher-

heit und gibt einen Raster vor, an dem man sich orientieren kann. Besonders lehrreich ist der nachfolgende Vergleich der eigenen Komposition mit der zugrundeliegenden Vorlage. Man wird mit ziemlicher Sicherheit im Original Details entdecken, die man ohne die eigenen Kompositionsversuche wohl nicht wahrgenommen hätte!

Gewiss ist die Arbeit mit solchen Schemata nur ein erster Schritt. Der eingehende Untersuchung führt in der Folge zu einem vertieften Verständnis des Aufbaus Pachelbel'scher Fugen und letzten Endes zu unserem eigentlichen Ziel, nämlich selbst improvisierte oder komponierte Fugen auch ohne Vorlage gekonnt zu strukturieren. Es ist naheliegend, für die Verfolgung dieses Ziels unseren Blick als Erstes auf die Expositionen zu richten, die in den Magnificat-Fugen zu finden sind.

### Die Arbeit mit den verschiedenen Expositionstypen

Für die Themeneinsätze während einer Exposition einer vierstimmigen Fuge sind rein rechnerisch 24 unterschiedliche Einsatzfolgen möglich, wovon Pachelbel nur acht verwendet. Sie sind in Bsp. 3 wiedergegeben, wobei in Klammern die Zahl der Magnificat-Fugen angegeben ist, deren Exposition nach dem jeweiligen Schema gebaut sind.<sup>6</sup> Um sie einfacher im Gedächtnis behalten zu können, erhält jeder Expositionstyp ein eigenes Symbol:

- Beginnt man mit Sopran oder Bass, gibt es jeweils nur eine Möglichkeit; deshalb genügen ‚S‘ und ‚B‘, um diese Expositionen zu bezeichnen.
- Bei den Folgen ATBS und TASB setzen zunächst drei benachbarte Stimmen ein, dann davon abgetrennt eine weitere; daher die Symbole ‚A<sub>3+1</sub>‘ und ‚T<sub>3+1</sub>‘.
- Aus dem gleichen Grund erhalten die Einsatzfolgen ASTB und TBAS die Symbole ‚A<sub>2+2</sub>‘ und ‚T<sub>2+2</sub>‘.
- Die Folgen ATSB und TABS verlaufen – bildlich gesprochen – im ‚Zickzack‘ und werden deshalb mit ‚AZ‘ bzw. ‚TZ‘ bezeichnet.


Beispiel 3: Die Expositionstypen der vierstimmigen Magnificat-Fugen

Bei anderen Autoren findet man häufig die Einsatzfolge ASBT.<sup>7</sup> Die Frage, warum diese und weitere Möglichkeiten von Pachelbel unberücksichtigt geblieben sind, führt uns unmittelbar zur Formulierung zweier, voneinander abhängiger Regeln, nach denen die Expositionen Pachelbels gebaut sind:

- Eine Stimme kann nur eintreten, wenn sie zu einer bereits vorhandenen Stimme benachbart ist und im Stimmenverbund durch ihren Einsatz keine Lücke entsteht.
- Eine Exposition soll nicht mit einem Mittelstimmeneinsatz enden. Beides ist jedoch beim Expositionstyp ASBT der Fall: Der Einsatz des Basses ‚überspringt‘ gewissermaßen die noch unbesetzte Tenorlage, wo-

<sup>6</sup> Lediglich bei zwei Fugen der Sammlung (VI-9 und VII-5) entspricht die Exposition keinem dieser acht Expositionstypen.

<sup>7</sup> Unter der Voraussetzung, dass die ersten Stimmen einer Exposition notwendigerweise benachbart sein müssen, wären insgesamt zwölf Einsatzfolgen denkbar, und zwar neben den acht von Pachelbel verwendeten (Bsp. 3) und der soeben genannten Folge ASBT auch noch TBSA, SABT und BTSA. Für die letzteren konnte ich aber bislang noch keine Beispiele in der Literatur finden.

durch eine Art Lücke entsteht. Und der nachfolgende letzte Einsatz geschieht dann in einer Mittelstimme.

Die Vermeidung solcher Einsätze ist vor allem für die Improvisationspraxis von zentraler Bedeutung: Befindet sich das Fugenthema ober- oder unterhalb der übrigen Stimmen, kann es wie eine zu begleitende Melodie bzw. wie ein Generalbass behandelt werden. Mittelstimmeneinsätze sind hingegen wesentlich schwieriger zu realisieren.<sup>8</sup> Dies mag ein Grund dafür sein, dass sie in den Fugen Pachelbels selten, in seinen Expositionen gar nicht zu finden sind.

Bei der Vorbereitung einer improvisierten Fuge denkt man selten an die Möglichkeit, die Einsatzfolge in der Exposition zu verändern, und noch weniger daran, alle acht Möglichkeiten auszuprobieren. Dies wäre allerdings eine hervorragende Übung, die einen nicht nur davon abhält, alle Fugen immer auf die gleiche Weise zu beginnen. Hat man erst einmal alle Expositionsvarianten mit einem gegebenen Thema durchdekliniert, wird man darüber hinaus auch in der Lage sein, das Thema in allen denkbaren satztechnischen Situationen durchzuführen. Man sammelt also quasi im Vorübergehen fast sämtliches Material, das für die Ausführung der gesamten Fuge nötig sein wird.

### Nach der Exposition – Struktur und Einsatzdispositive der Magnificat-Fugen

Hat man die ersten vier Einsätze gespielt, geht es nun darum, das Thema bei jedem Erscheinen in anderer Weise zu präsentieren und vor allem eine exakte Wiederholung eines bereits erklangenen Themeneinsatzes zu vermeiden. Wenn zum Beispiel der dritte Einsatz während der Exposition in Tenor-Position mit zwei darüber liegenden Stimmen erfolgt ( $\overline{\overline{T}}$ ), ist eine weitere Durchführung des Themas in derselben Konstellation denkbar ungünstig, denn es kann – wie oben bereits erwähnt – sehr leicht passieren, dass man in den Begleitstimmen nochmals exakt dasselbe spielt; zumindest ist es recht schwer, dies beim Improvisieren zu vermeiden. Natürlich könnte man die beiden Begleitstimmen vertauschen, was

aber eine schnelle Auffassungsgabe und ein gutes Gedächtnis erfordert. Auf der sicheren Seite ist man hingegen, wenn man von vornherein Themeneinsätze mit derselben Stimmendisposition vermeidet. Um deren klangliche Wirkung zu verändern, genügt es, nur einen einzigen Parameter zu verändern, und das Tenorthema in einer anderen Konstellation (z. B.  $\overline{T}$   $\overline{T}$   $\overline{T}$ ) zu präsentieren.

Es gibt also in der Tat eine Vielzahl von Mitteln und Wegen, um fehlerhafte Wiederholungen zu vermeiden. Die Schwierigkeit besteht lediglich darin, an deren Gebrauch zu denken, während man improvisiert und folglich mit vielen anderen Details beschäftigt ist. Es ist deshalb von Vorteil, bereits im Vorfeld einige Positionen ausfindig zu machen, die in dieser Hinsicht Erfolg versprechen:

Dies sind zunächst die Positionen cS und cB, ebenso – wenn möglich – ccS und ccB, die während der Exposition nicht Verwendung finden, und deshalb ‚unverbraucht‘ und – vor allem wegen ihrer extremen Lage – auffällig sind. Während die hohen Einsätze (cS und ccS) an beliebiger Stelle im Stück auftreten können, beendet Pachelbel seine Fugen mit Vorliebe mit einem Basseinsatz des Themas auf der tiefstmöglichen Position (je nachdem cB oder ccB). Meist folgen dann nur noch wenige Takte, die eine Art *peroratio* bilden, und die abschließende Kadenz.

Ansonsten verbleiben keine weiteren Möglichkeiten außer dem erneuten Gebrauch einer bereits in der Exposition verwendeten Position, dann aber in einer abweichenden Konfiguration. Die einfachsten Positionen sind in dieser Hinsicht die beiden ersten Einsätze der Exposition. Da der allererste Einsatz der Fuge ohne Begleitung einer weiteren Stimme erklingt, kann man diese Position ohne Bedenken erneut verwenden. Denn sie wird in diesem Falle zwangsläufig begleitet sein und folglich einen völlig anderen klanglichen Effekt erzeugen. Ähnliches gilt auch für den zweiten Einsatz, der während der Exposition nur mit einer Stimme, danach aber in den meisten Fällen mit mindestens zwei Stimmen begleitet wird.

Auf diese Weise lassen sich also bereits acht unterschiedliche Themeneinsätze realisieren, was für die Improvisation einer kleinen Fuge sicherlich ausreicht. Tatsächlich beschränken sich zwanzig Magnificat-Fugen

8 Auf die bessere Durchhörbarkeit von Fugen mit Randstimmen-Einsätzen wurde an anderer Stelle bereits hingewiesen (→ S. 347).

Pachelbels auf dieses Repertoire von Themenpositionen.<sup>9</sup> Beginnt man mit dem Sopran, könnte der Einsatzplan folgendermaßen aussehen:

Ⓢ A Ⓣ B Ⓢ cS A ⓄB

Während die ersten vier und der letzte Einsatz sich nicht umplatzieren lassen, können die drei Einsätze nach der Exposition (S, cS, A) in beliebiger Reihenfolge erscheinen. Auch über die Disposition der Begleitstimmen und das Hinzufügen von Zwischenspielen, die zwischen allen Themeneinsätzen außer den ersten beiden eingeschoben werden können, bieten sich Variationsmöglichkeiten. Später kann man diesen Plan auf unterschiedlichste Art und Weise verändern und erweitern. Man erreicht zum Beispiel einen sehr schönen Effekt, wenn man im Verlauf der Fuge die Zahl der Stimmen reduziert und das Thema nochmals in der Form eines Duos hören lässt. Die Fugen Pachelbels folgen in all diesen Aspekten keinem stereotypen, starren Plan. Deshalb ist es unerlässlich – will man in dieser Arbeit Fortschritte erzielen – sie immer wieder zu spielen und zu studieren.

### Choralfugen und Übungen

Ein hervorragendes Übungsfeld, um das Fugenspiel zu erlernen, sind die in der organistischen Praxis während des Gottesdienstes benötigten Into-

nationen für die Choralbegleitung. Anfangs genügt es sicherlich, sich auf einfache Fugen mit drei Themeneinsätzen zu beschränken. Mit der Zeit und mit etwas Erfahrung wird man es dann wohl auch schaffen, etwas längere Strukturen zu realisieren. Eine Hauptschwierigkeit bei dieser Art der Fugenimprovisation sind die Chormelodien, die nicht immer für die kontrapunktische Behandlung geeignet sind. Manchmal muss man sich regelrecht ‚durchmogeln‘ und auch mit weniger eleganten kontrapunktischen Lösungen zufriedengeben. (Beispiele dafür, dass dies auch in früheren Zeiten üblich war, lassen sich im Repertoire und gerade bei Pachelbel beobachten.) Sobald man es versteht, eine kleine Choralfuge zu improvisieren, kann diese als Einleitung zu einem größeren Choralsvorspiel mit Cantus firmus im Sopran oder Bass dienen. Zahlreiche Vorbilder für diese Form sind bei Pachelbel zu finden. Die Eröffnungsfuge dieser drei- bzw. vierstimmigen Stücke kann, je nach Einzelfall, sehr ausführlich oder auch recht kurz ausfallen.

Der Einstieg in die hier vorgestellte Fugenarbeit kann aber auch mit einfachen, nicht an einen Choral gebundenen Fugenthemen gelingen. Dafür sei die in Bsp. 4 abgebildete kleine Sammlung von Schemata aus Pachelbelfugen und gut geeigneten Themen aus Johann Speths *Ars magna consoni et dissoni* (Augsburg 1693) empfohlen.

Schema 1: Ⓢ A Ⓣ B cS Ⓢ A ⓄB

Schema 2: Ⓣ A Ⓢ B Ⓣ cS A ⓄB

Schema 3: Ⓣ A B Ⓢ cS Ⓣ A ⓄB

Schema 4: ⓄB T A S cB ⓄS T ⓄB

#### Beispiel 4<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Und zwar – in der Zählung der Seiffert- bzw. Dover-Ausgabe (Pachelbel 1901): I-1, I-6, I-11, II-2, III-9, IV-2, IV-3, IV-5, V-3, V-4, V-9, V-10, V-11, VI-2, VI-8, VI-10, VII-7, VIII-6, VIII-11 und VIII-13.

<sup>10</sup> Folgende Magnificatfugen sind nach den hier angegebenen Schemata gebaut: I-1, I-10, II-2, IV-3, V-3, VI-1, VI-2 (Schema 1); IV-5, VI-8 (Schema 2); V-4 (Schema 3); VI-1 (Schema 4). Für eine Neuauflage von Speth siehe Bibliographie unter Speth 1693.