

# Hans Darmstadt

## Zur Kompositionstechnik der Permutationsfugen von Joh. Seb. Bach

Materialien für Unterricht und Selbststudium

- Einführung und Kapitel I zum Anlesen -

© Hans Darmstadt, Selbstverlag *hd*, 2008

### Erläuterungen und Zeichenerklärung

1	= erste Stimme	= Thema
2	= zweite Stimme	= Erster Kontrapunkt
3	= dritte Stimme	= Zweiter Kontrapunkt
4	= vierte Stimme	= Dritter Kontrapunkt (etc.)

4→	erweiterte 4. Stimme
4 <sup>P</sup>	zur 4. Stimme in (Terz-)Parallelen geführt
4 <sup>H</sup>	4. Harmoniestimme
4 <sup>V</sup>	variierte (angepasste) 4. Stimme
4 <sup>K</sup>	korrigierende Generalbass-Stimme 4

S A T B	Sopran, Alt, Tenor, Bass
BWV	Bach-Werk-Verzeichnis
<i>FN</i>	Fußnote
KB	Kritischer Bericht der NBA
<i>NB</i>	Notenbeispiel
NBA	Neue Bachausgabe
Perm.	Permutation
<i>TAB</i>	Tabelle

und die gebräuchlichen Abkürzungen der funktionalen Dur-Moll-Harmonielehre

## Einführung

Die Permutationsfuge beruht „auf der Satztechnik des umkehrbaren Kontrapunkts. Ausgehend von einem gewissermaßen präexistenten mehrstimmigen Satzmodell, dessen Stimmen untereinander austauschbar sind, wird hier ein Ablauf von der Einstimmigkeit zur Vollstimmigkeit entfaltet. Da die ersten Einsätze der als Thema aufgefassten Melodielinie wie Dux und Comes regelmäßig zwischen Tonika und Dominante wechseln, erfüllt die Formeröffnung die Kriterien einer Fugenexposition, deren Gegenstimmen in diesem besonderen Fall sämtlich die Funktion von Kontrasubjekten haben. Die Ausarbeitung des Satzes erfolgt im Wesentlichen durch permutierende Umschichtung des Satzmodells.“<sup>1</sup>

Es ist das Verdienst *Werner Neumanns*, in seinem vor siebzig Jahren erschienenen, nach wie vor grundlegenden Buch *J.S.Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, den von ihm so bezeichneten *Permutationsfugen* Bachs besondere Aufmerksamkeit zu widmen.<sup>2</sup>

Die vorliegende Arbeit möchte insbesondere Studierende und Interpreten anregen, sich anhand ausgewählter Permutationsfugen intensiver mit der kompositorischen Arbeit Bachs zu befassen. Verantwortungsbewusste Interpretation setzt analytische Arbeit voraus. Die Arbeitsmaterialien sind hervorgegangen aus dem Unterricht *Musiktheorie/Komposition* mit fortgeschrittenen Student/innen an der Musikhochschule Lübeck.

Bach hat in seiner Jugend das Prinzip der Permutationsfuge vorgefunden, weiterentwickelt und schon in jungen Jahren zur Vollkommenheit gebracht.<sup>3</sup> In unserer chronologischen Auswahl spitzt Bach die Aufgabenstellung von Fuge zu Fuge zu, versucht er, die eigentlich sehr beengende Gattung in kontrapunktischer und melodisch-harmonischer Hinsicht zu dehnen, zu weiten, auszureizen. Er verwandte das schon vor ihm vielfach erprobte Prinzip des Stimmentausches<sup>4</sup>, der Generalbass greift ein, wo durch die Permutation falsche Akkordumkehrungen entstehen, die kontrapunktische Energie löst sich trotz möglicher Komplikationen nie ganz vom Generalbass<sup>5</sup>, der Kontrapunkt steht bei Bach noch in Beziehung zur Hohen Kunst der Diminution.<sup>6</sup>

Die historische Distanz gemahnt zu Vorsicht und Bescheidenheit, ermöglicht aber auch das Erkennen von Zusammenhängen und Folgen. Das Bewusstsein der eigenen Gegenwart und der ihr eigenen kompositionstechnischen Fragestellungen ist m. E. Voraussetzung für eine kreative Analyse, gleichzeitig Eingeständnis von Risiko und Subjektivität. Der Weg, der mit dieser Untersuchung beschränkt wird, beginnt mit dem Versuch, den Generalbass-Kern des Bachschen Kontrapunktes herauszuschälen. Wir wissen, dass Bachs Kompositionsunterricht vom Generalbass ausging und immer wieder auf ihn zurückführte.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> MGG, Kassel 1995, Bd. 3, Spalte 935/36, *Emil Platen*

<sup>2</sup> *Werner Neumann: J.S.Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, Leipzig, 1938

<sup>3</sup> *Carl Dahlhaus: Zur Geschichte der Permutationsfuge*; in: Bach-Jahrbuch, 46. Jg., Berlin 1959, 95ff. *Paul Walker, Die Entstehung der Permutationsfuge*, in: Bach-Jahrbuch, 75. Jg., Berlin 1989, 21ff.

<sup>4</sup> Der Stimmentausch ist kontrapunktisches Urgestein. Mit diesem Kunstgriff wusste schon Perotin die langen *c.f.*-Tondauern zu beleben (z.B. Organum *Sederunt principes*, um 1200, in: *Magnus Liber Organi des Notre Dame de Paris*, Hrg. *Edward H. Roesner*, Monaco 1993). In dem Zusammenhang sei auch auf den altenglischen Sommerkanon *Sumer is incommen* in hingewiesen (vgl. *J. Müller-Blattau: Die Geschichte der Fuge*, Kassel 1963, 12ff., 22, 157) – Von größtem Gewinn ist das Studium der Bände 8 I/II der *Geschichte der Musiktheorie* (GdMth), hrsg. (von *Thomas Ertelt* und) *Frieder Zaminer*: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Erster Teil: *Von Paumann bis Calvisius* (*Theodor Göllner, Klaus Wolfgang Niemöller, Heinz von Loesch*), Zweiter Teil: *Von Calvisius bis Mattheson* (*Werner Braun*), Darmstadt 2003 und 1994, hier zunächst besonders II, 25-38 (Überlieferungsprobleme / mit Hinweis auf das Bild S. 6) und II, 256-268 (Doppelter Kontrapunkt).

<sup>5</sup> *Kontrapunkt und Generalbass*: Das kompositorische Werk Bachs ist nur auf dem Hintergrund der besonderen deutschen kompositionstechnischen Entwicklung nach 1600 zu verstehen. Ich verweise auf den erhellenden Aufsatz von *Hans Heinrich Eggebrecht, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 14. Jg., Trossingen 1957, 61ff.

<sup>6</sup> Das Verhältnis von *Kontrapunkt und Diminution* ist noch viel zu wenig im Blick des musiktheoretischen Unterrichtes. Dabei müssen die großen Diminutionslehren des 16. Jahrhunderts (u.a. *Ganassi 1535, Ortiz 1553*) als die Kompositionslehren ihrer Zeit angesehen werden. Die Praxis der Diminution erstreckte sich auch auf den vokalen Bereich und meinte in ihrer Blütezeit bei den großen Meistern mehr als das, was wir heute unter Improvisation oder Verzierungskunst verstehen. Die Zeit der Lehrbücher war – wie immer – bereits die Zeit des Niedergangs.

<sup>7</sup> Bachs späterer Schüler, *Johann Philipp Kirnberger*, reduzierte in seiner Schrift *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie / als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin und Königsberg 1773, Reprint Hildesheim

Folgende sieben **Arbeitsschritte** haben sich für die eigenen Versuche und die Analyse bewährt:

- Reduktion des Themas auf seinen rhythmischen und melodischen Kern;<sup>8</sup>
- schrittweise Ergänzung dieser untextierten Thema-Reduktion zum vierstimmig kadenzierenden Harmoniesatz mit vierfachem Stimmentausch, abwechselnd in Tonika und Dominante (1.2.3.4 / 2.3.4.1 / 3.4.1.2 / 4.1.2.3);
- Feststellung möglicher Satzfehler durch die Permutation;
- Textanalyse und Sprachrhythmus, Konzeption der Textverteilung;
- auf den Text ausgerichtete Diminution der vier Einzelstimmen mit dem Ziel eines vierstimmig kontrapunktischen, textierten Permutationsabschnittes, bzw. -blocks;
- Ausarbeitung des Generalbasses;
- Analyse des Bachschen Kantatensatzes.

Schon während der einzelnen Arbeitsschritte kann Bachs Partitur zu Rate gezogen werden, um auftretende Fragen und Probleme zu klären und Lösungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Am Ende der Arbeit steht ein gründliches Studium aller kompositionstechnischer Maßnahmen Bachs auf dem Hintergrund der eigenen Versuche. Eingeschlossen sind Beobachtungen zur Gesamtanlage im Kantatensatz, insbesondere zur Einbeziehung der Instrumente in den Aufbau der Fuge, der Einbau der Fuge in einen motettischen Zusammenhang, u.a.

**Übersicht** über die ausgewählten Permutationsfugen, chronologisch geordnet:

	<i>BWV</i>	<i>Text</i>	<i>NBA / KB</i>
<b>I</b>	<b>BWV 71/3</b> Mühlhausen, Ratswahl, 4.2.1708 Gott ist mein König	Dein Alter sei wie deine Jugend, und Gott ist mit dir in allem, das du tust,	NBA+KB I/32.1, Kassel 1992, hrg. <i>Christine Fröde</i>
<b>II</b>	<b>BWV 71/7</b> ./.	muss täglich von neuem dich, Josef, erfreuen	ebd.
<b>III</b>	<b>BWV 196/2</b> Mühlhausen, 1708, Anlass unbek. Der Herr denket an uns	Er segnet das Haus Israel, er segnet das Haus Aaron.	NBA+KB I/33, Kassel 1958, hrg. <i>Frederick Hudson</i>
<b>IV</b>	<b>BWV 21/6</b> 1713, Bewerbung Halle (?) Ich hatte viel Bekümmernis	dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist.	NBA+KB I/16, Kassel 1984, hrg. <i>Paul Brainard</i>
<b>V</b>	<b>BWV 21/11</b> ./.	Lob und Ehre, und Preis, und Gewalt sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen	ebd.
<b>VI</b>	<b>BWV 182/2</b> Weimar, Palmarum, 25.03.1714 Himmelskönig, sei willkommen	Himmelskönig, sei willkommen	NBA+KB I/8.2, Kassel 1998, hrg. <i>Christoph Wolff</i>
<b>VII</b>	<b>BWV 182/8</b> ./.	So lasset uns gehen in Salem der Freuden	ebd.
<b>VIII</b>	<b>BWV 105/1</b> Leipzig, 9.n.Tr., 25.07.1723 Herr, gehe nicht ins Gericht	Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht.	NBA+KB I/19, Kassel 1989, hrg. <i>Robert L. Marshall</i>

Auch wenn Bach möglicherweise die Musik Heinrich Schützens nicht kannte, stand er dennoch in der Tradition dieses wohl bedeutendsten deutschen Komponisten des ihm vorausgegangenen Jahrhunderts.<sup>9</sup> Einige Anmerkungen zur Kontrapunktik Schützens sind für unser Thema von Bedeutung:

- Schütz stand im Brennpunkt zwischen der alten kontrapunktischen Tradition und der neuen Generalbass-Musik. Sein Lehrer in Kassel, Georg Otto, hatte in Dresden bei dem Lasso-Schüler Matthäus le Maistre gelernt; Otto hat sich später als alt gewordener Kapellmeister des Landgrafen Moritz von Hessen nur notgedrungen und etwas unbeholfen der Möglichkeiten

---

1970) die harmonisch und melodisch höchst komplexe *h-Moll*-Fuge Bachs aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* als besonders extremes Beispiel auf einen zunehmend vereinfachten Generalbass und berief sich dabei auf seinen großen Lehrmeister.

<sup>8</sup> *Neumann* (a.a.O.,14) spricht von vier Kontrapunkten und verzichtet auf den „ästhetisch belasteten Begriff Thema“ Wenn ich ihn dennoch verwende, so mache ich – wie zu zeigen ist – deutlich, dass die erste Stimme den rhythmischen, melodischen und harmonischen Kern abbildet, auf den die anderen sich beziehen.

<sup>9</sup> In *Johann Gottfried Walthers Musikalischem Lexikon 1732* findet sich ein sehr detaillierter und sachkundiger Artikel über Schütz.

des Generalbasses bedient. Die Jungen wurden vom Landgrafen nach Italien zu Gabrieli geschickt (vor Schütz schon der begabte Christoph Cornet, u.a.). Sie schrieben Motetten und Madrigale, lernten die Mehrhörigkeit aus dem Bassfundament heraus zu entwickeln, während Otto in seinen Werken, wohl auf Anweisung von oben, die Generalbass-Stimme – zumindest in seinem letzten Werk von 1610, *Domine quid multiplicati sunt*<sup>10</sup> – nachträglich hinzufügte.

- Eine in diesem Zusammenhang wichtige Gattung bei Schütz sind die größeren Formen des Geistlichen Konzertes (Beispiel: *Es ging ein Sämann aus, zu säen seinen Samen* aus den *Symphoniae sacrae* 1650; vgl. auch frühe Konzerte aus den *Psalmen Davids* 1619). Aus dem Generalbass ließen sich nach Belieben Capell-, Favorit- und Instrumentalchöre „herausziehen“ und Kontrapunkte entfalten. Denkbar sind Übungen, *Kleine Geistliche Konzerte*, die in den notvollen Kriegsjahren entstanden, zur Mehrhörigkeit zu erweitern. Solch ein Lehrgang wäre eine mögliche Vorbereitung auf das Studium der Bachschen Permutationsfugen.
- Lesenswert ist das Vorwort Schützens zur *Geistlichen Chormusik* 1648,<sup>11</sup> in dem er die Jungen ermahnt, über dem Generalbass – dessen Bedeutung für Schütz außer Frage stand – die Kunst des Kontrapunkts nicht zu vernachlässigen. Die Entwicklung ist in Italien und den anderen musikalischen Zentren Europas anders als in Deutschland verlaufen. Schütz ist in seiner Bedeutung für die nord- und mitteldeutsche protestantische Kirchenmusik, in deren Tradition Bach aufwuchs, nicht zu überschätzen.
- Auf das kompositorische Handwerk Schützens beruft sich sein Schüler Christoph Bernhard in seiner Kompositionslehre. Matthias Weckmann hat ebenfalls bei Schütz studiert, in den späten Weißenfelder Jahren auch noch Johann Theile, von dessen Arbeiten Bach Kenntnis hatte. Theile hatte die Konzeption der Permutationsfuge schon weit vorangetrieben.

Das berühmte Bild *Häusliche Musikszene* von *Johannes Voorhout*<sup>12</sup> zeigt (mit großer Sicherheit) *Johann Theile* als Gambisten, am Cembalo *Adam Reinken* und mit dem Notenblatt am Instrument sitzend *Dietrich Buxtehude*. Auf dem Notenblatt befindet sich ein achtstimmiger Kanon *Theiles*: *Canon perpet: in unisono: à 8 In hon: Dit. Buxtehude: et Joh. Adam Reink: fratrum* (s. FN 22).



<sup>10</sup> Die Stimmen (12 Blätter) werden unter der Nummer 2°Ms.Mus.56n in der Handschriftenabteilung der Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel aufbewahrt. Sie sind im Handschriftenkatalog von *Clytus Gottwald* (*Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997) S.142 aufgeführt und beschrieben. *Gottwald* erwähnt, dass Otto „die Basso-continuo-Stimme erst nachträglich, vielleicht höherer Weisung folgend, hinzugefügt“ habe. Die Stimmen wurden 2001 vom Verfasser abgeschrieben und für ein Konzert des Vokalensembles Kassel eingerichtet.

<sup>11</sup> 2003 in einer Neuauflage bei Bärenreiter, Kassel erschienen, herausgegeben von *Werner Breig*. Im Gegensatz zu der *Kamlah*-Ausgabe von 1955 sind die Motetten hier in der originalen Tonart und mit dem von Schütz notierten Generalbass ediert (s. ausführliches Vorwort).

<sup>12</sup> Entstanden 1674, 1976 entdeckt. Eingesannt aus dem Heft *Dietrich Buxtehude zum 350. Geburtstag*, Hrg. Der Kultusminister des Landes Schleswig-Holstein, Mai 1987; vgl. FN 4 und 21

# I. BWV 71/3 – Dein Alter sei wie deine Jugend

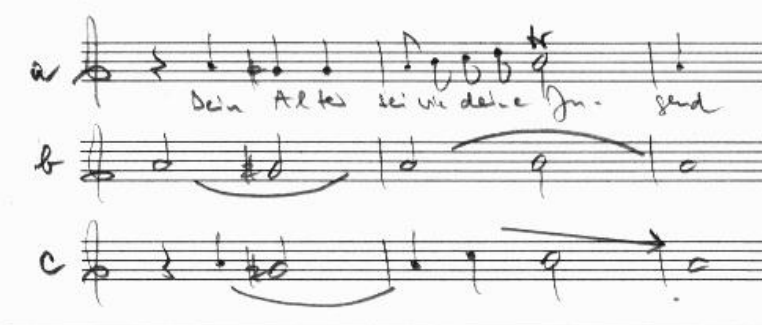
An diesem Kantatensatz<sup>13</sup> werden die einzelnen Arbeitsschritte exemplarisch demonstriert und kommentiert. Er eignet sich als Einstieg besonders, weil er nur für Chorsolisten<sup>14</sup> und Generalbass (Orgel) geschrieben ist. Die für die Kantate ansonsten großzügig gewählte Besetzung kommt nicht zum Zuge.<sup>15</sup> Der Satz ist überschaubar, alle Merkmale der Permutationsfuge sind meisterhaft ausgeprägt. „Bloß eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum starken und reinen Fugisten gemacht“, sagt Carl Philipp Emanuel Bach über seinen Vater. Vielleicht gelingt es uns, diesem Nachsinnen ansatzweise zu folgen.

## Erster Schritt:

### Reduktion des Originalthemas auf seinen rhythmischen und melodischen Kern

Wir gehen von dem Originalthema<sup>16</sup> (*NB 1a*) aus und reduzieren es auf seinen melodischen Kern (*NB 1b*). Dieser Kern ist symmetrisch angelegt und besteht aus einer Wechselnote nach unten (Halbton) und einer nach oben (Ganzton). Durch den rhythmischen Impuls der Viertelpause zu Beginn und dem (dadurch motivierten) melodischen Impuls im zweiten Takt, der aus der zweiten Wechselnote eine abwärts gerichtete Linie macht, vollzieht sich der erste Schritt zur thematischen Gestalt (*NB 1c*). Den Sekunden wird die dreiklangsbildende Tonikaterz hinzugefügt, der Ambitus auf eine (verminderte) Quart erweitert:

### NB 1



## Zweiter Schritt:

**Schrittweise Ergänzung dieser untextierten Vorform des Themas zum vierstimmig kadenzierenden Satz.** Vierfacher Stimmentausch, abwechselnd in Tonika und Dominante, bzw. umgekehrt (1.2.3.4 / 2.3.4.1 / 3.4.1.2 / 4.1.2.3)

### NB 2

(a) Zunächst wird die Tonfolge (*NB 1c*) in alle vier Chorstimmen eingetragen, abwechselnd in Tonika- und Dominant-Gestalt.<sup>17</sup> Es ergeben sich viermal zwei Takte; wir beginnen im Bass. Die Skizzierung

<sup>13</sup> Der Kritische Bericht (KB) informiert u.a. über Quellenlage, Entstehungsgeschichte und spezielle Lesarten des Notentextes. Weiter s. *Werner Neumann*, a.a.O., 19f, 42, 92; *Alfred Dürr*, Die Kantaten von Joh. Seb. Bach, Bd. I/II, dtv-BA Kassel 1971/85, II/795 ff.

<sup>14</sup> KB, 63

<sup>15</sup> Tromba I-III, Timpani, Streicher, Oboe I/II, Bassono, Flauto dolce I/II, Violoncello, SATB *con ripieno se piace*, *Organo obbligato*, - vgl. nächstes Kapitel, BWV 71/7

<sup>16</sup> Die Notenbeispiele sind im Chorton notiert, der Kammerton ist einen Ganzton höher (vgl. KB, 62 und die beiden Fassungen der NBA)

<sup>17</sup> Wir verwenden die Begrifflichkeit der Funktionstheorie für die Analyse.

der zweiten Stimme beginnt immer damit, den kadenzbildenden Quartvorhalt einzutragen, in unserem Beispiel beginnend mit dem Sopran (=2); auch dieser wird entsprechend in die folgenden Takte übernommen.

(b) Nun wird die zweite Stimme (beginnend im Sopran) vervollständigt. Dabei sind die Töne zu wählen, die die Töne des Themas harmonisch eindeutig machen; d.h., Terz bzw. Grundton. Die gewonnene Linie wird dann in II (Bass), III (Tenor), IV (Alt) übertragen.

(c) Für die dritte Stimme (im Alt beginnend) sollen bevorzugt Töne gewählt werden, die das Intervall zum Dreiklang ergänzen. Es ist ratsam, gleichzeitig die vierte Stimme (im Tenor beginnend) zu konzipieren, um Einfluss auf die lineare Stimmführung zu nehmen, d.h., Töne, die liegen bleiben können, bleiben liegen; ansonsten werden Sekundschritte, bzw. kleine Intervalle bevorzugt. Danach werden alle Takte durch Stimmentausch zur Vierstimmigkeit vervollständigt.

### NB 3

Stimmentausch/Permutation in den vier Abschnitten (von oben nach unten):

<b>I</b>	2	<b>II</b>	3	<b>III</b>	4	<b>IV</b>	1 → Sopran
	3		4		1		2 → Alt
	4		1		2		3 → Tenor
	1		2		3		4 → Bass

vgl. Bach/Partitur Takt    27b ff.    21b ff.    23b ff.    25b. ff.

### Dritter Schritt:

#### Feststellung möglicher Satzfehler

Sollten durch Stimmentausch (Quint-)Parallelen entstehen, was hier noch nicht der Fall ist, brauchen sie in diesem Stadium nicht korrigiert zu werden; man behält sie im Auge. Später werden sie durch die lineare Kraft der Diminution unkenntlich gemacht.

Gravierender sind die Quartsextakkorde (durch x markiert), die in III und IV entstanden sind. Ein Blick in Bachs Partitur lässt verstehen, warum der Generalbass unerlässlich ist, und warum er ihn zeitweise vom Chorbass unabhängig führt. Wir kommen darauf zurück (5. Schritt).

### Vierter Schritt:

#### Textanalyse und Sprachrhythmus, Textverteilung

Wir wenden uns jetzt zunächst dem Text zu:

*Dein Alter sei wie deine Jugend,  
und Gott ist mit dir in allem, das du tust.*

5. Mose 33,25 und 1. Mose 21,22

Der Satz besteht aus zwei Zeilen mit 9 + 11(8+3) Silben; wegen des Silbenreichtums eine schwierige Ausgangslage. Frage: Wie ließe sich der Text auf vier Chorstimmen in zwei Takten verteilen? Zu bedenken sind Wortbetonung und Sprachrhythmus, Textaufteilung, Textwiederholung, syllabische und melismatische Möglichkeiten, Transparenz der Einzelstimmen in der Überlagerung, u.a.

Es lassen sich Regeln aufstellen:

- Für die erste Stimme ist immer ein vollständiger sprachlicher Sinnzusammenhang notwendig. Man muss in unserem Fall die neun Silben schon in der ersten Zeile unterbringen.
- Der barocke Takt lebt durch eine hierarchisch geordnete Beziehung der leichten und schweren Taktzeiten zueinander. Grundsätzlich entsprechen sich Takt- und Sprachbetonung.

Wie geht es weiter? Auch an dieser Stelle sollten eigene Versuche für die Textierung der drei übrigen Stimmen gemacht werden. Schauen wir uns das Original an, so sehen wir, dass Bach für die zweite Stimme die vollständige zweite Zeile verwendet (unter den elf Silben sind zehn einsilbige Worte). Unter dieser Voraussetzung erneut die Frage: Wie gehe ich in den beiden anderen Stimmen mit der Textwiederholung um, wie gebe ich ihnen ein eigenes Profil? Besonders herausfordernd für den jungen Bach ist gewiss die Frage nach der Textverständlichkeit gewesen. Die Permutationsfuge wiederholt ja sowohl in der Horizontalen, wie in der Vertikalen auch stets die gleiche Textstruktur.

Schauen wir uns die Lösung Bachs an: Wirkungsvoll und geschickt ist der vorspringende synkopierende Einsatz der zweiten Stimme, der das eigenständige Profil schärft. Bach nimmt in Kauf, dass das Wort *und* im Gegensatz zu *Gott* akzentuiert wird. Die Wirkung ist enorm: eine Erregung, eine Atemlosigkeit, eine Dringlichkeit auf die eigentliche Aussage des Textes hin (*Gott ist mit dir / in allem*) greift um sich und durchzieht von nun an alle Permutationsabschnitte. Die Ausnahme von der Regel (s.o.) erzeugt die Spannung, die dem übergeordneten Sinn Ausdruckskraft und Tiefe verleiht.

In der dritten Stimme entscheidet sich Bach zunächst für die parallele Textführung mit der zweiten. Dadurch wird einerseits eine dritte Textebene, die Verständlichkeit erschweren würde, vermieden, andererseits gerät die Stimme in Gefahr, keine Eigenständigkeit zu erlangen. Dann aber beobachten wir einen Abbruch, eine Achtelpause, Sechzehntel-Melisma auf den wiederholten Worten *in allem* unter/über dem Quartvorhalt der zweiten Stimme. Die Vorhaltsnote gibt die Zählzeit 3 frei, in diesen Hohlraum dringen die Sechzehntel ein (vorbereitet durch den Sechzehntel-Impuls am Anfang der zweiten Stimme).

Die vierte Stimme fällt kurz und knapp aus: zweimal – durch eine Achtelpause getrennt – wiederholt Bach *das du tust*, jeweils drei Achtelnoten. Die drei einsilbigen Worte werden mit Bestimmtheit gesetzt. Es folgt ein Pausentakt, der nicht nur der Durchhörbarkeit des Satzes dient, sondern der vorausgegangenen Aussage Nachdruck und dem neuen Einsatz Gewicht verleiht. Wie Bach mit der vierten Stimme umgeht, wenn er sie als „Überleitung“ einsetzt, sehen wir später.

Hier ist Bachs ausgewogene Rhythmus- und Textpartitur zu bewundern:

#### NB 4

Viertel

1 | Dein | Al - - ter | sei wie dei - ne Ju - - -

2 | -gend und Gott ist mit dir in | al - lem, das - - - du

3 | tust, und Gott ist mit dir in | al - lem, in al - - -

4 | - lem, das du tust, | das du tust.

Bachs Textschema mit den Wiederholungen<sup>18</sup>:

*Dein Alter sei wie deine Jugend,  
und Gott ist mit dir in allem, das du tust;  
und Gott ist mit dir in allem, in allem,  
das du tust, das du tust.*

<sup>18</sup> Mit Textwiederholungen zu arbeiten ist eine hohe Kunst. Der Musiker muss lernen, mit Worten genauso verantwortungsbewusst umzugehen wie mit Tönen. Bachs Arientexte sind ein besonders lohnendes Studienobjekt.

## Anmerkungen:

- Die erste Stimme hat eine eigene Textebene: T.1 *Dein Alter*, T.2 *sei wie deine Jugend*.
- Betrachtet man die Worte der zweiten, dritten und vierten Stimme (auch in der Vertikalen), so finden wir im T.1 *und Gott ist mit dir* und in der vierten Stimme *das du tust*; in T.2 *in allem* und in der zweiten und vierten Stimme *das du tust*.
- Das Wort *tust* folgt sehr bestimmend dreimal nacheinander auf betonter Zeit.
- Die erste Hälfte ist silbenreicher, in der zweiten schafft die Sechzehntel-Ligatur den notwendigen Ausgleich zu den Halben in der ersten und zweiten und der Pause in der vierten. Stimme.

**Fünfter Schritt:****Textierung der vier Stimmen des Generalbass-Satzes: Auf den Text ausgerichtete Diminution der vier Einzelstimmen mit dem Ziel eines vierstimmig kontrapunktischen Satzes**

Auch wenn die bisher ausgeführten einzelnen Schritte zugegebenermaßen schulmeisterlich sind, lernen kann man daran doch. Für Bach waren das keine Schritte, sondern verschiedene Aspekte, die alle gleichzeitig miteinander bedacht worden sind.

Die Aufgabe besteht jetzt darin, ausgehend von dem durch Stimmentausch gewonnenen Harmoniesatz und dem rhythmisierten Textkonzept durch die Kunst der Diminution Harmoniestimmen in eigenständige, sich voneinander unterscheidende und doch ergänzende Kontrapunkte umzuformen. Der kontrapunktische Kernsatz in dieser Permutationsfuge sind die Takte 27b bis 29a (letzte Permutation, SATB=2.3.4.1, s. *TAB 1*), vierstimmiger Chorsatz mit Generalbass:

**NB 5**

Handwritten musical score for four voices and continuo, measures 28-29. The score shows the vocal lines for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with the Continuo (Cont.) line. The lyrics are: S: und Gott ist mit dir in allem, das du tust; A: und Gott ist mit dir in allem, in allem; T: das du tust, das du tust; B: dein Alter sei wie deine Jugend; Cont.: 6, 7, 7.

Zweimal verwandte Bach melodisch und gestisch eindrucksvolle (Überleitungs-)Varianten der vierten Stimme (Sopran T.11f. und Bass T.15f.):

**NB 6**

Handwritten musical score for Soprano (S) and Bass (B), measures 11-15. The score shows the vocal lines for Soprano (S) and Bass (B). The lyrics are: S: das du tust, in allem, das du tust; B: das du tust, in allem, allem, das du tust.

## Exkurs:

Die **Hohe Kunst der Diminution** des 15. und 16. Jahrhunderts<sup>19</sup> hat ihren Ursprung in der Improvisation. Zeitweilig erlangte sie zentrale Bedeutung. Komponisten entdeckten neu die Kraft des Linearen (in der Dufay-Zeit *flores* genannt). Dies kam der kontrapunktischen Arbeit zugute. Interpreten faszinierten durch Virtuosität, die – wenn sie auf solidem Handwerk basierte – die Ausdrucksmöglichkeiten der Stimmen und die technische Entwicklung der Instrumente enorm erweiterte, bzw. zur Vollendung brachte.<sup>20</sup> Reglementierungen in zeitgenössischen Traktaten jedoch berichten von Wildwüchsen und Dilettantismus, besonders gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Komponisten verwahrten sich zunehmend gegen improvisatorische Veränderungen ihrer Kompositionen.

Bach mit dieser Tradition direkt in Verbindung zu bringen, mag fragwürdig sein. Ein Traditionsstrang, der jedoch unmittelbar zu Bach führt, ist mit der Entwicklung der Orgelmusik verbunden: In diminuierten Intavolierungen von Motetten älterer und zeitgenössischer Meister<sup>21</sup>, in den von Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621, Amsterdam) ausgehenden Choralbearbeitungen der norddeutschen Schule<sup>22</sup> und der virtuoson Entwicklung der freien Orgelmusik verbanden die protestantischen Kantoren und Organisten altes Diminutions-Wissen mit neuen Experimenten. Aufregende Neuigkeiten kamen aus dem katholischen Süden.<sup>23</sup>

In Bezug auf unsere Arbeit ist Bachs Gestaltung der melodischen Linie von Interesse, der Gestus, die Ausformung, die Bewegungsrichtung, die kleine Veränderung, die Nuance, das Atmen und Pulsieren, das Spielerische bis hin zum Virtuosen. Es kann beim eigenen Versuch also nicht darum gehen, eine Zeitstrecke (beispielsweise die einer halben Note) durch eine mehr oder weniger beliebige melismatische Sechszehntel-Bewegung auszufüllen oder überzählige Textsilben mit benachbarten Tonhöhen zu versehen. Der Verlauf, die Kontur, eben der Gestus fordert hohe künstlerische Gestaltungskraft und Verantwortung.<sup>24</sup>

Bachs einmalige Meisterschaft zeigt sich in der Fähigkeit, selbständige und höchst komplexe Kontrapunkte in eine Generalbass-Harmoniefolge hineinzudenken, die ihrerseits durch die kontrapunktische Invasion an Differenzierung zunimmt. Es besteht eine Abhängigkeit zwischen beiden Aspekten. Kein anderer Zeitgenosse hat sich eines solch anstrengenden „Nachsinnens“ unterzogen und die erdachten Schemata mit solcher emotionaler Wucht hervorzubringen gewusst.

<sup>19</sup> (a) s. FN 6; (b) Verweis auf Lexikonartikel zu Diminution, Kontrapunkt, Improvisation; (c) einige Literaturempfehlungen: Max Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (1535-1650) Leipzig 1902; Ernest Ferand: *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938; Hellmuth Christian Wolff, *Originale GesangsImprovisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Köln 1972; Richard Erig, *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich 1979. (d) Ich verweise auf *Die Kunst des Fidelspiels* meines Lehrers Konrad Lechner, die in ihrem Anspruch an die alten Diminutionslehrbücher anknüpft; s. insbes. Band. II, 43 ff. (e) Zu den ältesten und wertvollsten Quellen zählen das *Lochamer Liederbuch* mit *Paumanns Fundamentum organisandi* (1452) und das *Buxheimer Orgelbuch* (um 1470)

<sup>20</sup> Ein großer später Meister ist der blinde Flötist Jakob van Eyck (ca. 1590-1657); sein Hauptwerk: *Der Fluyten-Lusthof*. Erste vollständig kommentierte Gesamtausgabe, Hrg. Winfried Michel und Hermien Teske, 3 Hefte, Amadeus 1984. Dazu gibt es eine ausgezeichnete CD mit dem schwedischen Flötisten Dan Laurin).

<sup>21</sup> Ich denke z.B. an Orgelmotetten von Heinrich Scheidemann (1596-1663) nach Vorlagen von Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler u.a.

<sup>22</sup> u.a. H. Scheidemann und sein Schüler und Nachfolger an St. Katharinen Adam Reincken (1623-1722, Hamburg), Matthias Weckmann (1621-1674, Hamburg), Dietrich Buxtehude (1637-1707, Lübeck). Es sind die gleichen Komponisten, die sich nach Paul Walker (a.a.O., 24ff.) mit Christoph Bernhard (1628-1692, St. Jacobi Hamburg 1664-74, zuvor und später in Dresden) und Johann Theile (1649-1724, u.a. in Lübeck und Hamburg, von Zeitgenossen als „Vater der Kontrapunktisten“ bezeichnet) zu einem Hamburger Musikerkreis zusammenschlossen und an Hand Zarlino's *Institutioni* intensiv mit der Theorie und Technik des mehrfachen Kontrapunktes beschäftigten (s. Bild S. 6). Für die Konkretisierung der Permutationsfuge ist besonders Theiles Traktat *Musikalisches Kunstbuch* (1691) wichtig, das Bach (durch die Abschrift Joh. G. Walther's ?) gekannt hat. Vgl. GdMth 8/II, a.a.O., 32, 260, 267 Unter den mitteldeutschen Komponisten, die Kontrapunkt und Diminution meisterhaft verbanden, müssen Samuel Scheidt (1587-1654) in Halle (vgl. GdMth 8/II, a.a.O., 262, 265ff.) und der Thomaskantor Johann Hermann Schein (1586-1630) in Leipzig besonders hervorgehoben werden; der eine auf dem Gebiet der Orgel-, der andere auf dem der Vokalmusik.

<sup>23</sup> u.a. Antonio de Cabezón (1500/10-1566, Madrid), Girolamo Frescobaldi (1583-1643, Rom) und sein Schüler Johann Jakob Froberger (1616-1667, Süddt.), den Bach sehr schätzte.

<sup>24</sup> Hier können die Musiker von den Bildenden Künstlern lernen. Besonders empfehlen möchte ich Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern 1955 und Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre* Band 1 (Hrg. von Jürg Spiller), 5. Aufl. Basel 1990; Bd. 2 *Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege*, 2. Aufl. Basel 2007

An der vorliegenden Permutationsfuge lässt sich dies im kleinen Rahmen studieren. Man vergleiche *NB 5* mit dem Harmoniesatzabschnitt I von *NB 3*. Für die folgenden Beobachtungen wählen wir den Partiturausschnitt T.11/12, weil Bach hier die vierte Stimme vollständig ausführt (s.o.):

### NB 7

Das Generalbass-Schema in den beiden oberen Systemen entspricht *NB 3/II* mit vertauschter dritter und vierter Stimme und nun in der Tonika-Version.<sup>25</sup>

Zunächst wird man aufmerksam studieren, wie Bach aus den (zweidimensionalen) Harmonietönen eigenständige (dreidimensionale) Linien herausarbeitet. Sie zeichnen sich aus durch unterschiedliche Bewegungsrichtungen, unterschiedliche Länge und Dichte (rhythmische Werte, Textsilben). Im zweiten Takt verwendet er (s.o.) Harmonietöne der vierten Stimme für den Alt und dementsprechend solche der dritten für den Sopran. Auf diese Weise entsteht der große Abstand zwischen Sopran und Alt und die räumliche Nähe zwischen Alt und Tenor.

Der Austausch der Töne zwischen der dritten und vierten Stimme hat eine weitere wichtige Konsequenz. Wie wir schon sahen (*NB 3/III*), befanden sich drei Akkordquinten in der dritten Stimme, die in der Basslage problematisch geworden wären. Die dritte Stimme wird generalbasstauglich durch den Austausch der Quinte gegen den Grundton der vierten Stimme im zweiten Takt des Modells (bzw. T.12 auf *1* im Alt) und durch die lineare Bewegung zu Terz und Grundton auf der *1* des folgenden Taktes. Die vierte Stimme dagegen ist mit den verbliebenen Tönen für den Generalbass so nicht verwendbar.

Aufgabe: Graphische Skizze der musikalischen Gesten und Bewegungsverläufe.

Dann fallen die Pausen ins Auge. In beiden Fällen ist der Harmonieton entbehrlich (Quinte im Sopran, Grundton im Alt). Mitten im Permutationsschema entsteht eine (rhythmisch-textliche) Imitation; der ausdrucksstarke Intervallsprung einer kleinen Sexte aufwärts (*a – f*) findet sich in beiden Stimmen im Oktavabstand, auch der nachfolgende verminderte Dreiklang abwärts (*f – h – d*, Sopran in der rhythmischen Vergrößerung und in anderem funktionalen Zusammenhang).

Auch die Beeinflussung der Harmonie (des Generalbasses) durch die Diminution (den Kontrapunkt) ist nachweisbar:

- Eröffnet das *h* in der Achtelfolge der ersten Stimme (s. Tenor, T.12) grundsätzlich die Möglichkeit einer dominantischen Deutung, was tatsächlich nur in T.16 geschieht<sup>26</sup>, so muss das vierte Achtel *d'* subdominantisch gedeutet werden, weil es sich sonst als regelwidrig dissonant abspringende Note erweisen würde (im Beispiel mit der Terz *f* im Alt, der sixte ajoutée *h* im Sopran, der Quint *A* im Baß).

<sup>25</sup> Die Anfangsintervalle der vierten Stimme sind unterschiedlich. Im Vergleich: Tenor von 4 zu 1 (T.27/28) und Sopran von 2 zu 3 (T.11; vgl. *NB 5+7*) wird die Tonwiederholung durch einen Quartsprung aufwärts ersetzt, weil sonst Quintparallelen zum Bass entstehen würden. In T.15 hat der Bass an entsprechender Stelle Oktavsprünge, um die Quint im Bass zu vermeiden (s.o.).

<sup>26</sup> s. *NB 6*, Bass-Stimme und vgl. *TAB 1*, Zeile 8 (unser Beispiel findet sich in Zeile 6). Die hier angesprochene dominantische Wendung hängt damit zusammen, dass die vollständige 4. Stimme (Sopran T.11/12) im Bass den Leitton zum Grundton verlangt (Vermeidung der Quint im Bass). Geniale Lösung eines satztechnischen Problems: eine harmonische und kontrapunktische Zuspitzung an der richtigen formalen Stelle zum Abschluss des ersten Permutationszyklus!

- Der Basston A hört sich aber nicht als Subdominantquinte an. Auf Zählzeit 2 ist er Tonika-Grundton, auf dem folgenden Achtel und auf der 3 schichtet sich über ihm – im Sinne eines Orgelpunktes – die Subdominante mit Sext statt Quinte auf. Gleichzeitig ist er schon Vorhaltston der Dominanterterz, die auf 4 harmonisch eindeutig folgt.<sup>27</sup>
- Überhaupt sind es die Diminutionen, die den Subdominantgehalt des Satzes schaffen, bzw. zunehmend ausbauen. Denn der Akkord auf 3 im zweiten Takt des obigen Generalbass-Satzes kann als verminderter Septakkord (D<sup>v</sup>) mit vorgehaltener Dominanterterz verstanden werden (vgl. TAB 1, Zeilen 2+3 und die Entsprechungen 9+10 im Gegensatz zu den anderen).<sup>28</sup>
- Der Ton *f* ist mehrdeutig: Mollterz oder kleine None? Im Alt (T.12) finden sich beide Möglichkeiten wie auch schon im vierstimmigen Chorsatz des vorausgehenden Taktes.

### Sechster Schritt:

#### Ausarbeitung des Generalbasses (nach Bachs Partitur, mit Funktionsanalyse)

#### NB 8

Die Durcharbeitung des Generalbasses ist Ausgangspunkt und Schlussstein der Komposition. Melodisch bezieht er sein Material aus den ersten drei Stimmen der Permutationsfuge (s. die folgende Ta-

<sup>27</sup> Es sind solche Fragen/Probleme/Empfindungen, die der Grund *Kirnbergers* (und Bachs?) für die Ablehnung der aufkommenden Harmonielehre (Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels*, 1722) gewesen sein dürften. Der Generalbass war offen für Mehrdeutigkeiten des harmonischen Geschehens. Die Harmonielehre tendierte zu einem elementaren System der Zuordnung und beschreibbaren Klangdifferenzierung.

<sup>28</sup> Freilich hat der verminderte Septakkord (D<sup>v</sup>) gleiche Dominant- und Subdominantanteile, so dass er in der zweiten und dritten Umkehrung auch als Subdominant gehört werden kann. → *Wilhelm Maler, Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, Band 1, München-Leipzig, 6. Aufl. 1967, 30f.; *Diether de la Motte, Harmonielehre*, Kassel 1976, 92ff., 140, 182. Im folgenden Beispiel (NB 8) wähle ich die unbefriedigende Schreibweise des verkürzten Dominantseptnonakkordes, um Missverständnisse bei der Zuordnung der Ziffern zu vermeiden.

belle; darüber hinaus ist der Vergleich der Generalbass- mit der Chorbassstimme lehrreich). Seine Zielrichtung umfasst mehrere Zweitaktgruppen, er hat das Ganze im Blick. Deutlich bilden die Permutationen 1 bis 4 (Einsätze aller Chorstimmen) und 5 bis 8 Blöcke, der zweite eine Steigerung des ersten Blocks (Ambitus, melodische Energie, harmonische Verdichtung). Die fünf Zeilen nach dem kurzen motettischen Einschub (9 bis 13) greifen auf die im ersten Teil erprobten Möglichkeiten und zielen in der letzten auf eine klare und zusammenfassende Kadenz.

Die Funktionsbezeichnungen rechts (ausgegangen wird vom Grund-, nicht vom Basston; die übrigen Stimmen des Satzes werden einbezogen) lassen die harmonischen Nuancen erkennen, auch wenn die Generalbassbezeichnungen musikalisch befriedigender sind.

Auch der Generalbass ist erfasst von Diminution. Einige besonders eindringliche Gesten sind graphisch eingetragen. Das Problem der Permutationsfuge ist die Kleingliedrigkeit. Gerade an den Übergängen bedarf es erheblicher Energie, um den weiteren musikalischen Verlauf zu garantieren.

### Siebter Schritt: Analyse (einige für das Studium der Permutationsfuge wichtige Aspekte)

Eine Übersicht über den Verlauf liefert die folgende Tabelle<sup>29</sup> zur Gesamtform mit folgenden Angaben (von unten nach oben): Taktzahlen, Permutationsschema Chor, Permutationsfolge Generalbass, Durchnummerierung der Permutationen, Folge Tonika (T/t) / Dominante (D):

**TAB 1**

Takt	1 3 5 7	9 11 13 15	17	19b 21b 23b 25b 27b	29b - 39
<i>Sopran</i>	1 2	3 4→ 4 1	motettischer	2 3 4 1 2	motettischer
<i>Alt</i>	1	2 3 1 2	Satz, Material	3 4 1 2 3	Satz bis zum
<i>Tenor</i>	1 2 3 4	- 1 2 3	vorwieg. aus 3.	- 1 2 3 4(+)	Schluß, Stei-
<i>Bass</i>	1 2 3	1 2 3 4 <sup>K+</sup>	und 4. Stimme	1 2 3 4 <sup>K</sup> 1	gerung
<i>Generalbass</i>	(1) 1 2 <sup>HK</sup> 3	4 <sup>K</sup> 2 4 <sup>K</sup> 4 <sup>K+</sup>		1 2 3 4 <sup>K</sup> 1 <sup>K</sup>	
<i>Perm. Nr.</i>	1 2 3 4	5 6 7 8		9 10 11 12 13	
<i>T/D</i>	D t D t	D t D t		t D t D t	

### Anmerkungen zum Chorsatz (SATB)

Der Satz beginnt mit einer Folge von 4+4 Permutationsabschnitten mit den Stimmeinsätzen T-B-S-A und B-T-A-S. Die zweite Vierergruppe wird markiert durch den pausierenden Tenor, der als erster alle vier Stimmen durchgesungen hat.

Demgegenüber pausiert der Sopran in der siebten Permutation nicht. Er bringt in der sechsten erstmals die dem Generalbass-Satz entsprechende vollständige vierte Stimme (gekennzeichnet als 4+, vgl auch NB 6). Warum? Einmal handelt es sich um eine Überleitung zu einer erneuten vierten Stimme, zum anderen bereitet Bach mit der gegenläufigen Sechzehntel-Bewegung zum Alt (dritte Stimme) den Motettensatz vor. Letzteres wird dadurch verstärkt, dass der Bass in der achten Permutation mit einer Variante dieser melismatischen vierten Stimme in den Motettensatz überleitet.<sup>30</sup>

Die ausgeführte vierte Stimme wird allerdings im T.29 vom Tenor nicht übernommen. Anstelle der Pause bleibt er dafür (wie zuvor schon T.17-19 A/T) bei der 3/8-Folge mit den Worten *in al-lem* und behält diese noch zwei weitere Takte bei.

Der motettische Satz (aus dem Melisma der dritten Stimme weitergeführt) bietet gegenüber der Fuge die Möglichkeit,

- die Bewegungsverläufe aufzubrechen durch größere Linien und Bögen,
- sich auf Textausschnitte (hier die schon genannte „eigentliche Aussage“) zu konzentrieren,
- harmonische Freiheiten zuzulassen und Taktproportionen zu ändern.

T.19b setzt eine neue Permutationsgruppe ein mit der Stimmfolge B-T-A-S-B. Im Gegensatz zu T.9 beginnt der Bass nun mit dem Dux. Wieder pausiert der Tenor. Sopran und Alt tauschen die Stimmen; so ist für eine überzählige vierte Stimme kein Platz.

<sup>29</sup> nach W. Neumann, a.a.O.,19, ergänzt; s. auch Hans-Jörg Nieden, *Die frühen Kantaten von Johann Sebastian Bach. Analyse – Rezeption*, Musikwissenschaftliche Schriften, Band 40, München 2005

<sup>30</sup> s. NB 6 und FN 24

### Anmerkungen zur Generalbass-Stimme

Beim Vergleich von Generalbass und dazugehöriger Chorstimme (meist Chorbass) fallen Abweichungen auf, die genauer betrachtet werden sollen mit der Frage, warum Bach so entschied. Manchmal ist die Generalbass-Stimme reduziert auf die Kerntöne (z.B. T.8), oder die Akkordstellung wird korrigiert (*e* in T.6), fehlende Dreiklangstöne werden ergänzt (*gis* in T.7), u.a.:

- Permutation 1 / T.1+2 / (1) / Dominante / unbezifferte Chor-Tenor
- Permutation 2 / T.3+4 / 1 / Tonika / bezifferter Chor-Bass
- Permutation 3 / T.5+6 / 2<sup>HK</sup> / Dominante / Harmoniemodell, ausschließlich Grundtöne, Viertel und Halbe
- Permutation 4 / T.7+8 / 3 / Tonika / zu Beginn Leitton zum Grundton, um nicht mit der Tonika-Quint einsetzen zu müssen; ansonsten *colla parte* (punktierte Note statt Pause, bei den 16/tel-Noten nur die Harmonietöne)
- Permutation 5 / T.9+10 / 1<sup>K</sup> / Dominante / T.9 wie T.5; Rhythmus T.10 wie T.8 mit anderer Kadenzierung, Viertel und Halbe
- Permutation 6 / T.11+12 / 2 / Tonika / mit Chorbass *colla parte*
- Permutation 7 / T.13+14 / 3<sup>K</sup> / Dominante / Chorbass beginnt mit der Quinte, Generalbass setzt die Terz darunter; ansonsten wie T.7f.
- Permutation 8 / T.15+16 / 4<sup>K+</sup> / Tonika / Hier ist nun die vierte Stimme im Chorbass, in der erweiterten Form wie zuvor im Sopran T.11+12. Bach muss mit dem Generalbass eingreifen. Die kritischen Quinten werden durch Grundtöne ersetzt (s.o)
- Permutation 9 / T.19b-21a / 1 / Tonika / wie zweite Permutation T.3+4
- Permutation 10 / T.21b-23a / 2 / Dominante / wie sechste Permutation T.11+12<sup>31</sup>
- Permutation 11 / T.23b-25a / 3 / Tonika / wie vierte Permutation T.7+8; vgl. Sopran in sechster Permutation T.11+12
- Permutation 12 / T.25b-27a / 4<sup>K</sup> / Dominante / vgl. achte Permutation, auch hier haben Chorbass und Generalbass die vierte Stimme: Rhythmus bleibt, statt kritischer Quinten werden Grundtöne gesetzt. Dann pausiert der Kontrabass mit dem Chorbass während des bezifferten Chor-Tenors; - eine wirkungsvolle Maßnahme vor dem letzten Einsatz der ersten Stimme im Bass.
- Permutation 13 / T.27b-29a / 1<sup>K</sup> / Tonika / ein starker, von Quart- und Quintsprüngen geprägter Generalbass, von der ersten Stimme (Chorbass) ausgehend, aber doch eigenständig und grundtönig.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Eine kleine Betrachtung ist die Achtelbewegung auf *I* im T.12 und auf *3* im T.22 wert. Die Ausgangsversion ist sicher die in T.22; dieselbe Wendung in T.12 wäre lagenmäßig unbefriedigend. Das *E* in T.12 ist einerseits Bestandteil der Tonika (Quint), wie das *E* in T.22 (Grundton); der Quartsprung zur *2* in T.12 ist andererseits so stabil, dass er wie ein Dominantgrundton wirkt, auch ohne Terz und trotz Tonwiederholung *a* im Alt.

<sup>32</sup> Die Funktionsbezeichnung des vorletzten Akkordes als Mollsubdominante mit hinzugefügter Sexte im Bass in T.29 auf *I* ist unbefriedigend; der Akkord wird gehört als Septakkord der II. Stufe in Moll, wie es der Generalbass zutreffend anzeigt. Wir haben es hier mit einem Bezeichnungsproblem der auf Bach angewendeten funktionalen Harmonielehre zu tun; in *Dur* wäre die Folge einfach und richtig mit *S – Sp<sup>7</sup> – D<sup>7</sup>* wiederzugeben. Das *H* ist Grundton (wie zuvor auch in T.16), auch wenn sich auf ihm ein verminderter Dreiklang mit kleiner Septe aufbaut (s. NB 8, Zeilen 8 und 13).