UNIVERSITY OF ROCHESTER LIBRARIES
3 9087 01125223 8

André Gedalge

Lehrbuch der Fuge.

Deutsch von Ernst Stier.

Druck von Henry Litolff's Verlag in Braunschweig.

Collection Litolff No. 2389.

GUST. E. SÖDERSTRÖM

Lehrbuch der Fuge

von

André Gedalge

Erster Teil:

Die Schulfuge

Autorisierte deutsche Ausgabe mit Vorwort und Anmerkungen

von

Ernst Stier

Eigentum für alle Länder.

Henry Litolff's Verlag in **Braunschweig.**

Paris: **Enoch & Cie.** ▭ London: **Enoch & Sons** ▭ Boston: **Arthur P. Schmidt.**

MT
59
.G295
1956

Den beiden Meistern, denen das Werk seine Entstehung verdankt,

dem verstorbenen ***Ernest Guiraud***

und ***J. Massenet***

dankbar gewidmet

André Gedalge.

GUST. E. SÖDERLUND

Vorbemerkung.

Obgleich wir gute deutsche Lehrbücher der Fuge besitzen, darf das vorliegende ausländische jedenfalls einer freundlichen Aufnahme in den betreffenden Kreisen sicher sein; denn es bietet Lehrern und Schülern in dem schwierigen Unterricht ein äußerst wichtiges Hilfsmittel. Jenem erspart es zeitraubendes Suchen und Zusammenstellen des geeigneten Materials, diesen führt es leicht in das Wesen einer der schönsten und wichtigsten Kunstformen ein. In wissenschaftlicher oder künstlerischer Darlegung zeigen die Romanen oft größere Klarheit als die nach Gründlichkeit strebenden Germanen, hier vereinigen sich die Vorzüge beider Nationen; der Stoff stammt größtenteils aus den Werken unsrer Meister. Die Theorie ist auch auf diesem Gebiete grau, nach dem Grundsatz des Bayreuther Meisters kann man überhaupt nur an Beispielen lernen.[1]) Der Text gibt das zum Verständnis unumgänglich Nötige, der Schüler lernt sehr bald die Zergliederung der Fuge, hierin liegt schon ein großer Nutzen des Studiums, weil ohne diese Voraussetzung jede eigne Arbeit unmöglich ist. Daß wie im mathematischen und sprachlichen Unterricht das rein logische Denken dabei wirksam gefördert wird, mag nur nebenbei erwähnt werden.

Das Pariser Konservatorium stellt den Gipfel der musikalischen Kultur ganz Frankreichs dar, es sucht auf allen Gebieten der Tonkunst, natürlich auch auf diesem, die technische Fertigkeit bis zum höchsten Grade zu vervollkommnen, so daß ein Überbieten nach dieser Seite fast unmöglich erscheint; das gegebene Vorbild spornt umsomehr zur Nacheiferung an, als die wohltuende, aufrichtige Begeisterung für die Sache bald jeden gewinnt, der mit gutem Willen an die Arbeit geht. Wer diese freilich scheut, wird nichts erreichen; auch das reichste Talent kann derselben nicht entraten. Für die in diesem wichtigen Punkte versäumte Ausbildung findet sich nirgends Ersatz, sie muß sich also auch in der Ausübung der Kunst empfindlich bemerkbar machen. Ohne sie fehlt dem ganzen theoretischen Lehrgebäude die Krone.

Der Grundgedanke der Fuge regt Kräfte an, die durch die bis dahin behandelten Formen nicht geweckt wurden; erst die volle Beherrschung verleiht Kraft und vermittelt einen Einblick in das bis jetzt vielleicht noch unklare Reich der Harmonien, das nun mit einem Schlage Gestalt gewinnt. Schumann und andre große Musiker schöpften aus dieser Beschäftigung sogar moralische Kraft. Der Dilettant, der wie Tamino dem führenden Priester durch Feuer und Wasser folgte, der sich bis hierher jeder Prüfung unterzog, unterliegt dieser wie Papageno, er macht vor dem Sonnentempel, dessen Eingang ein Cherubim bewacht, halt

[1]) »Nur an Beispielen, Beispielen und wiederum Beispielen ist etwas klar zu machen und schließlich etwas zu erlernen.« Richard Wagner.

und erschaut nie das Allerheiligste der Musiktheorie, lernt die wahre Freiheit, die auch hier im Gesetz liegt, nicht kennen; denn während in der Sonate mit ihren zwei Themen alles vorher bestimmt ist, die Form den Inhalt also beschränkt, oft verzehrt, wird die Fuge, die den Gedanken vergrößert, verkleinert, ja umgekehrt wiedergibt mit den steten Ablösungen und der außergewöhnlichen Mannigfaltigkeit zum stilbildenden, formalistischen Lehrmeister. Allerdings darf sie nicht zum Selbstzweck werden, nicht in nutzlose Gedanken-Gymnastik ausarten, bei der das Herz leer ausgeht, sondern muß einer kostbaren geschliffenen Schale gleichen, die den Inhalt in glänzenden Strahlen wiederspiegelt; nur das Gleichgewicht der Kräfte, die harmonische Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit bewirkt künstlerische Abrundung und Einheitlichkeit.

Bei dem Streben nach solchem Ziel heißt man jedes fördernde Hilfsmittel willkommen. Mit Unterstützung eines tüchtigen Lehrers — ein solcher kann durch kein für den Selbstunterricht bestimmtes Werk ersetzt werden, denn *viva vox docet* — wird der Schüler an der Hand dieser Methode zweifellos aufs wirksamste gefördert, weil die Gedanken so scharf gefaßt und so klar im Ausdruck sind, daß ein Mißverständnis ausgeschlossen erscheint. Die Einteilung in Paragraphen erleichtert die Übersicht, die stellenweisen Wiederholungen und Zusammenfassungen sind keineswegs überflüssig; denn der Lehrer muß vor allen Dingen anschaulich, deutlich sein und kann in dieser Beziehung nie zu viel tun.

Auch die beste Übersetzung gleicht einer Blume im Glase, nach dem italienischen Sprichwort *„tradutore traditore“* wird die Tätigkeit nicht allzuhoch bewertet. Um die Eigenheit des Originals zu wahren, gab ich dasselbe, soviel sich dies mit dem Geiste unsrer Sprache vertrug, möglichst getreu wieder; ob ich die nicht geringen Schwierigkeiten überwand, die glückliche Mitte zwischen Scylla und Charybdis traf, muß ich dem fachmännischen Urteil überlassen.

Von dem Grundsatz ausgehend, möglichst wenig Fremdwörter zu gebrauchen, bin ich nur dann abgewichen, wenn sich z. B. für Coda, Kadenz, Exposition kein gutes deutsches anwenden ließ oder zu Unklarheiten führte.

Braunschweig, an J. S. Bachs Geburtstage 1906.

Ernst Stier.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 1

Kapitel I: **Allgemeine Erklärungen** 5

Erklärungen. — Etymologie. — Die wesentlichen Teile der Fuge.

Kapitel II: **Das Thema** 7

Notwendige Bedingungen des Themas. — Rhythmus. — Melodie. — Ausdehnung. — Länge. — Tongeschlecht. — Tonart. — Kopf des Themas.

Kapitel III: **Die Antwort** 10

Erklärung. — Tonart der Antwort. — Die Reihenfolge der Modulation steht in umgekehrtem Verhältnis zu der des Themas. — Tonika der Antwort. — Allgemeine Regeln. — Die Grundharmonien der Antwort entsprechen denen des Themas. — Zweck dieser Regeln. — Reale Fuge, reale Antwort. — Tonale Fuge, tonale Antwort. — Modulation in die Dominante vermittels charakteristischer Vorzeichnung. — Besondere Modulationen in der Fuge, ausschließlich Kopf und Schluß des Themas betreffend. — Tonale Funktion der 1., 3., 5. und 7. Stufe der Haupttonart betreffs ihres Platzes am Anfang oder Schluß des Themas. — Harmonische Funktion dieser verschiedenen Stufen. — Antwort auf das Thema, beginnend und schließend mit der Tonika oder der Mediante, welche die 5. Stufe gar nicht oder nur als Durchgangsnote, Verzierung oder in einem Lauf berührt. — Antwort auf ein mit der Dominante beginnendes Thema. — Veränderte 4. Stufe zu Anfang des Themas. — Zusammenfassende Tafeln der Antworten auf Themen, die von der Dominante zur 1. Stufe fortschreiten. — Theorie der tonalen Bedeutung der 5. Stufe. — Antwort auf ein mit der Tonika oder Mediante beginnendes Thema, das nach der Dominante oder der 7. (in Moll nicht erhöhten) mit nachfolgender 5. Stufe fortschreitet, 1. direkt, 2. nach Berührung verschiedener anderer Stufen. — Tonale Funktion dieser Stufen. — Wie man darauf antwortet. — Zusammenfassende Tafel der Antworten auf Themen, die von der Tonika zur 5. Stufe fortschreiten. — 4. Stufe der Haupttonart als 7. der Dominanttonart aufgefaßt. — Rückkehr des Themas in die Haupt-

Seite

tonart nach einer Modulation. — Reale Antwort auf ein tonales Thema. — Antwort auf ein in die Dominanttonart durch charakteristische Veränderung, die entweder geschrieben, oder in der Harmonie angenommen wird, modulierendes Thema: nach diesem Gesichtspunkte zergliederte Themen. — Mutation, Wirkungen derselben. — Antwort auf ein chromatisches Thema. — Antwort auf ein Thema, das mit der 7. Stufe der Durtonart, der 7. in Moll, mit der 4. veränderten, mit der 2., 4. oder 6. Stufe beginnt. — Zusammenfassung.

Kapitel IV: **Der Gegensatz** 57

Erklärung. — Eigenschaften des Gegensatzes. — Änderung im Gegensatz. — Eintritt des Gegensatzes. — Anwendung der Vorhalte. — Benennung der Fuge nach der Zahl der Gegensätze. — Bau des Gegensatzes. — Untersuchung der Grundharmonien. — Erster Entwurf des Gegensatzes. — Chromatische Gegensätze. — Zusammenfassende Tafeln.

Kapitel V: **Die Exposition der Fuge** 68

Erklärungen. — Eintritt des Gegensatzes. — Thema auf eine entsprechende Stimme übertragen. — Eintritt der Antwort. — Coda des Themas. — Zweite Coda. — Einführung einer neuen Figur. — Vermiedener Einklang. — Zwischenspiele. — Anordnung der Stimmen in einer Exposition mit zwei, drei und vier Stimmen und einem, zwei und drei Gegensätzen. — Muster von zwei-, drei- und vierstimmig ausgeführten Expositionen.

Kapitel VI: **Die Gegen-Exposition** 106

Erklärungen. — Tonart. — Platz des Gegensatzes. — Anordnungen mit zwei, drei und vier Stimmen. — Muster einer ausgeführten vierstimmigen Gegen-Exposition. — Erster Teil der Fuge.

Kapitel VII: **Die Durchführung der Fuge** 110

Erklärung. — Gebrauch der Harmonie-Fortschritte. — Eigenschaften der Durchführung. — Ursprung der Motive. — Vorbereitung. — Zergliederung der Exposition mit Rücksicht auf die Wahl der Durchführungs-Motive. — Bau der melodischen Linie der Durchführung. — Harmonischer und melodischer Plan. — Ausführungsplan. — Ausführung. — Durchführung mit einem oder mehreren Motiven. — Motiv der Durchführung in einer Tonart. — Melodische Erfindung. — Anordnung der Nachahmungen. — Verfahren des Aufbaus der Durchführung. — Bau der kanonischen Durchführung. — Durchführung mit allmählich auftretenden Motiven. — Anwendung der Gegenbewegung. — Anwendung der einfach rückgängigen und der damit verbundenen Gegenbewegung. — Vergrößerung. — Verkleinerung. — Vergrößerung und Verkleinerung verbunden mit der rückgängigen und der Gegenbewegung. — Doppelte Vergrößerung. — Doppelte Verkleinerung. — Schluß.

Kapitel VIII: **Die Engführung** 153

Erklärungen. — Kanonische Engführung. — Anordnung der Stimmen. — Vermiedener Einklang. — Umgekehrte kanonische Engführung. — Unvollständiger Kanon. — Unterbrechung des Themas und der Antwort. — Tonart. — Harmonische Übereinstimmung der Einsätze. — Freie Engführungen. — Untersuchung der Engführungen. — Kanonische Engführungen, ausgeführt mit Hilfe einer zugefügten harmonischen Stimme. — Kanons und Engführungen in verschiedenen Intervallen. — Gleiche Entfernung der Einsätze. — Vorbereitende Anordnungen zu vier Stimmen. — Engführung mit ungleich entfernten Einsätzen. — Benennung der Engführungen. — Engführungen des Gegensatzes. — Engführungen mit dem Thema und Gegensatz. — Engführung in der Gegenbewegung. — Engführungen in der geraden und Gegenbewegung. — Engführung in der Verkleinerung. — Engführung in der Vergrößerung. — Kanonische Engführung in der geraden und Gegenbewegung und der Vergrößerung. — Engführung in der verbundenen Vergrößerung und Verkleinerung. — Engführung in der rückgängigen Bewegung.

Kapitel IX: **Der Orgelpunkt** 181

Erklärung. — Harmonische Regeln. — Bedeutung des Orgelpunkts. — Doppelter Orgelpunkt. — Platz des Orgelpunkts. — Orgelpunkt der Dominante. — Orgelpunkt der Tonika. — Verzierter ein- und mehrfacher Orgelpunkt.

Kapitel X: **Die Modulationen der Fuge** 191

Zweiter Teil der Fuge. — Benachbarte Tonarten. — Ordnung der Modulationen einer Fuge mit einem Dur- und mit einem Moll-Thema. — Länge der Durchführungen. — Ausdehnungen der Fuge. — Modulationen in die gleichnamige Dur- bezw. Molltonart der Haupttonart. — Transposition des Themas in die gleichnamige Tonart.

Kapitel XI: **Bau der Engführung** 197

Tonart und Anordnung der ersten und letzten Engführung. — Verfahren beim Aufbau. — Engführung, allein aus Kanons des Themas und der Antwort zusammengesetzt. — Abwechselnde Engführungen mit Thema und Gegensatz. — Abwechselnde Eng- und Durchführungen. — Durchführungen in der Engführung. — Verbindung der Durch- und Engführungen. — Gesamtbau der Engführung. — Stelle des Orgelpunkts. — Umgekehrte Engführung. — Schluß der Fuge. — Zergliedertes Beispiel.

Kapitel XII: **Die musikalische Komposition der Fuge** 218

Musikalische Eigenschaften der Fuge. — Die Fuge, die Entwicklung eines musikalischen Gedankens. — Stetigkeit in der Schreibweise, in der melodischen Linie. — Gebrauch der vollkommenen Kadenz. — Stil der Fuge. — Bedeutung hinsichtlich des Ausdrucks des Gegensatzes und der Zwischenspiele. — Einheit des Stils. — Einheit des Ausdrucks — Charakter und Stil der Durchführungen. — Musikalische Wahl der Motive. — Melodische Erfindung. — Verschiedene Verbin-

Seite

dungen der Engführung mit der letzten Durchführung des zweiten Teils der Fuge. — Musikalische Bedeutung des Orgelpunkts. — Seine logische Stelle. — Seine Wichtigkeit. — Seine musikalische Komposition betreffs seines Platzes in der Fuge. — Melodische Stetigkeit der Engführung. — Musikalischer Gesamtplan der Engführung. — Platz des Orgelpunkts der Tonika. — Schluß der Fuge.

Kapitel XIII: **Die Einführung eines neuen Themas und der Veränderungen, die das Thema im Verlauf einer Fuge erleiden kann** 251

Erklärung des neuen Themas. — Sein Stil. — Sein Charakter. — Seine Eigenschaften. — Seine musikalische Komposition. — Seine Länge. — Seine Unterscheidung von dem Hauptthema und seinem Gegensatz. — Seine Stelle in der Fuge. — Das neue Thema, begleitet oder nicht von einem Gegensatz. — Ordnung der Modulationen in einer Fuge mit neuem Thema. — Bau der Engführung einer Fuge mit neuem Thema. — Verfahren zum Bau eines neuen Themas. — Zergliederung einer Fuge von Bach mit zwei neuen Themen. — Allgemeiner Gang einer Fuge unter diesen Bedingungen.

Veränderungen, die man mit dem Thema vornehmen kann: im Rhythmus, — in der Dauer, — in der Anfangs- und Schlußnote. — Veränderungen in der Antwort.

Kapitel XIV: **Reihenfolge und Arbeitsteilung bei der Komposition einer Fuge. Allgemeine Übersicht** 271

Reihenfolge der Arbeit. — Prüfung der Antwort. — Untersuchung der Gegensätze, des neuen Themas, der Engführungen und der Kanons. — Exposition. — Führung der Fuge. — Engführungen. — Allgemeine Übersicht. — Gesamte Anordnungen für die Komposition einer Fuge: 1. allgemeiner melodischer und harmonischer Plan, 2. Ausführungsplan, 3. Ausführung einer ganzen Fuge. — Muster vollständiger Fugen.

Fugenthemen zur Bearbeitung 355

Alphabetisches Sachregister 370

Vorwort.

Das Lehrbuch zerfällt in drei Teile: der erste behandelt ausführlich die Grundsätze der Fuge im allgemeinen und diejenigen der sogenannten Schulfuge im besondern; der zweite die verschiedenen Formen, welche die Fuge als Kompositions-Art annehmen kann; der dritte endlich Beziehungen der Fuge zur Kunst der musikalischen Entwicklung.

Die Schulfuge[1]) trennte ich von der Fuge als musikalischer Komposition, weil ich sie nicht als Kompositionsgattung, sondern als Übung der musikalischen Rhetorik betrachte, also als eine willkürliche, hergebrachte Form, die in der Wirklichkeit keine Anwendung findet. Über die Schulfuge läßt sich streiten. Da sie existiert, wies ich ihr einen ganz bestimmten Platz an. Die Regeln derselben suchte ich soviel als möglich durch Beispiele von Meistern, namentlich von J. S. Bach zu erhärten, weil es nicht mehr als recht und billig schien, in einem Lehrbuch der Fuge die Autorität als Vorbild zu wählen, welche die Fuge zu einer der schönsten und vollkommensten Offenbarungen der Tonkunst zu machen verstand. Mit einer gewissen Verlegenheit berühre ich diesen Punkt, naturgemäß nimmt man im Unterricht einer Kunst die Beispiele von den Meistern derselben; dem ist jedoch nicht so, meine Neuerung betreffs des Stoffes steht deshalb in direktem Widerspruch mit althergebrachten Gewohnheiten der jetzigen Lehrweise.

Wird nun eine Schulform der Fuge für das allgemeine musikalische Studium als nützlich angenommen, so kann man sowohl im Interesse der Kunst, als auch der Schüler nicht scharf genug der in den verschiedenen Schulen angenommenen Gewohnheit entgegen treten, diese Form als den eigentlichen Zweck des Fugenstudiums zu betrachten oder mittels einer Zahl von Formeln und Regeln für jede Anstalt einen sogenannten eigenen Hausstil, wie man ihn scherzweise nannte, zu schaffen.

Übrigens verwerfen alle Theoretiker das Studium der großen Fugen-Meister, es bleibt ihnen also nichts übrig, als sich und ihresgleichen als Beispiele aufzustellen; sie bedenken nicht, daß einige Freiheiten des Stils und der Form noch nicht genügen, um das Ansehen eines Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn

[1]) Zwischen der Vokal- und Instrumentalfuge habe ich keinen Unterschied gemacht; weil für beide dieselben Regeln gelten und die trennenden Unterschiede sich nur aus der Natur der Stimmen sowie der Instrumente ergeben.

zu ihren Gunsten zu untergraben.[1]) Wenn Fétis, Bazin und ihre Nachahmer weder wie Bach gedacht noch geschrieben haben, so folgt daraus nicht, daß jedermann wie sie denken und schreiben soll; und man darf jedem bei Beurteilung seiner Werke das sich selbst zugeschriebene Ansehn verweigern, um es zum Wohle aller auf andere zu übertragen.

Hat man je daran gedacht, Pascal, Bossuet, Corneille, Molière aus einem Lehrbuche der Rhetorik zu verbannen, weil gewisse Grammatiker mit ihnen nicht übereinstimmen? Ist aber, was in der Literatur gilt, nicht auch im Musikunterricht berechtigt?

Ohne den Schulstil zu untersuchen, kann man in gewissen Kreisen die Neigung feststellen, die Schreibweise der Fuge unter einem zu speziell harmonischen Gesichtspunkte zu betrachten. Da gegenwärtig das Studium der Harmonie im eigentlichen Sinne des Wortes bis zu einer vielleicht übermäßigen Spitzfindigkeit getrieben wurde, vergaß man, daß sowohl in der Fuge, als auch im Kontrapunkte, dessen höchste Anwendung jene bildet, die Harmonik die sich ergebende Folge, aber nicht die bestimmende Ursache des melodischen Ganges der einzelnen Teile ist. Aus gewissen Gründen ist es also unmöglich, die Fuge vom Gesichtspunkte der Harmonieregeln aus zu lehren; man kann z. B. die zweiten Umkehrungen der Septimen-Akkorde mit der großen und kleinen Septime aus der Fuge nicht verbannen, weil sie zweite Umkehrungen sind, sondern muß, die Sache vom Standpunkte des Kontrapunkts betrachtet, sagen, »daß eine Quarte (Dissonanz) mit der Terz, wenn diese ihre Auflösung bildet, nicht gleichzeitig erklingen kann«. In der Fuge gibt es keine Akkorde in dem Sinne, den man ihm in den Harmonie-Lehrbüchern beilegt; es sind Gruppierungen von harmonisch zusammenklingenden und aus dem melodischen Gang der einzelnen Stimmen sich ergebenden Noten.

Dem Schüler muß klar werden, daß die Schreibweise der Fuge gewissermaßen horizontal ist[2]); die melodische Unabhängigkeit der Stimmen wird nur durch die Notwendigkeit beschränkt, daß durch ihr Zusammentreffen wenigstens auf dem ersten Taktteil eines jeden Taktes eine natürliche Harmonie entsteht. Infolge dieser Freiheit sind gleichzeitig durchgehende Noten gebräuchlich; die harmonische Analyse, wie man sie auf ganz bestimmte Akkordverbindungen anwendet, ist hier nicht berechtigt, ja sogar ganz unmöglich.

Nichtsdestoweniger habe ich, obwohl es mir vom strengen Standpunkt des Kontrapunkts aus eher schädlich als nützlich scheint, in den angeführten Beispielen die Stellen bezeichnet, die in der Schule als zu große Freiheiten betrachtet werden, ohne indessen für das Verfahren einen andern Grund angeben

---

[1]) In dieser allgemeinen uud apodiktischen Form gilt der Satz für Deutschland nicht; in den meisten Konservatorien und Lehrbüchern geht man von der Ansicht aus, daß auch für den Kompositionsschüler das Beste gerade gut genug ist, daß ihm gute Beispiele mehr nützen als abstrakte Regeln und Vorschriften. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Komposition 3. Band, Lehre von der Fuge, 2. Aufl. und Dr. H. Riemann, Katechismus der Fugen-Komposition, 1. u. 2. Teil, um nur 2 wichtige Theoretiker anzuführen, legen ihrer Methode die Werke des großen Thomaskantors zugrunde; letzterer dreht sogar den Spieß um und sagt, daß die Regeln nichts taugen, wenn sie auf Bachs Fugen nicht passen. Anmerkung des Übersetzers.

[2]) Die Schreibweise der Fuge ist nicht polyphon, sondern genauer ausgedrückt polymelodisch; denn die Kunst des Kontrapunkts besteht im wesentlichen darin, gleichzeitig nicht mehrere beliebige Töne (das ist Sache der Harmonie), sondern verschiedene, im Charakter und Rhythmus ähnliche oder verschiedene Stimmen erklingen zu lassen.

zu können als den landläufigen der Konservatorien: »Dies tut man nicht!« Diese Bemerkungen gelten übrigens nur für die Schüler, die sich an einem Wettbewerb beteiligen, die andern brauchen keinen Wert darauf zu legen.

Für einige Regeln beim Studium der Schulfuge konnte ich mich nicht auf Beispiele von Meistern stützen[1]); nur in diesem Falle glaubte ich mich berechtigt, eigene zu geben, weil es ganz unmöglich war, anders zu handeln. Bei so vielen und schönen Vorbildern scheint mir das *me, me adsum qui feci* unberechtigt.[2])

Der Stoff des Lehrbuchs wurde während einer langen Lehrtätigkeit zusammengestellt, es ist also das Ergebnis des täglichen Verkehrs mit den Schülern, als ich meinen Lehrer Ernest Guiraud vertrat, oder als mir Massenet in seiner Klasse die Leitung der Studien des Kontrapunkts und der Fuge anvertraute; ich notierte aufs sorgfältigste die an mich gerichteten Fragen und die bei deren Lösung sich ergebenden Schwierigkeiten: so erkannte ich die Lücken aller gebrauchten Lehrbücher.

Bei der Anordnung des Stoffs ging ich insofern möglichst methodisch zu Werke, als ich mich bemühte, einerseits jede Behauptung *a priori* zu vermeiden, andrerseits jede Schwierigkeit in möglichst viele Teile zu zerlegen, um sie auf diese Weise leichter zu bewältigen.

Indem ich die verschiedenen Fugen der Meister zergliederte und mit einander verglich, hob ich das Gemeinsame hervor und schied als Ausnahme alles aus, was dem einen eigen, dem andern aber fremd war.

Nimmt man eine Regel sogar bei den Themen an, welche sich nicht auf natürliche Weise entwickeln, so habe ich mich überzeugt, daß jede Regelwidrigkeit und Schwierigkeit schwindet, sobald man den Grundsatz aufstellt, daß theoretisch die 5. Stufe der Haupttonart des Themas nicht als Dominante dieser Tonart, sondern als 1. Stufe der Dominant-Tonart betrachtet werden muß. Die harmonischen und tonalen Folgerungen dieser Forderung sind derart, daß die Antworten auf die verschiedensten Themen eine der strengsten Überlieferung entsprechende Erklärung finden.

Der angenommene allgemeine Gesichtspunkt gestattete mir, einzelne Teile des Lehrbuchs ausführlicher zu behandeln und manche bisher als Ausnahmen geltende Fälle, die also neue Gattungen bildeten und die Schüler verwirrten, auf eine allgemeine Regel zurückzuführen.

Erfahrungsgemäß bereitet die Arbeit der Durchführung dem Lernenden große Schwierigkeiten; nach einem allerdings längst bekannten Verfahren kann man sie durch meine Lehrmethode leicht überwinden.[3])

Wenn einige Beweisführungen etwas lang sind, so liegt der Grund in der Trockenheit des Gegenstandes und der Schwierigkeit, ohne Wiederholung der-

---

[1]) Weil sie die Meister niemals anwandten.

[2]) Indessen hielt ich es für angebracht, einige aus den Fugen meiner besten Schüler entlehnte Beispiele anzuführen; von dem Gesichtspunkte ausgehend, daß Schulfugen ausschließlich Schülerarbeiten sind, glaubte ich den Anfängern als Muster vollständige Fugen geben zu können, die von ihren Vorgängern während ihrer Studienzeit geschrieben wurden; weil sie nicht nur daraus ersehn, welche Geschicklichkeit man auf der Schule erwerben kann, sondern sich auch anstrengen, es womöglich noch besser zu machen, indem sie die hier gefundenen Fehler vermeiden.

[3]) Selbstverständlich soll das im Lehrbuche angegebene Verfahren nur als bedingt gelten; es sind einfache Andeutungen, bestimmt, die Schüler im Anfange des Fugenstudiums zu leiten und ihnen eine erste planmäßige Arbeits-Methode zu geben.

selben Ausdrücke abstrakte Begriffe deutlich zu machen; stets bemühte ich mich, so kurz als möglich zu sein.

Hoffentlich erhält man aus dem Lehrbuche den Eindruck, daß die Fuge keineswegs, wie die einen meinen, die Kunst ist, mehr oder weniger musikalische Gedanken zu verbinden oder nach der Ansicht der andern nur ein Vorwand, Formeln wiederzukäuen, die denen teuer sind, die sie nicht einmal selbst erfanden und um so hartnäckiger daran festhalten, weil sie ihr einziges künstlerisches Gepäck bilden; hoffentlich gewinnt man die Überzeugung, daß die Fuge sogar in der Schule ein wirksames Mittel ist, seine Gedanken und Empfindungen musikalisch in einer ebenso reichen als mannigfaltigen Sprache auszudrücken.[1]) Nach meiner Ansicht muß man gerade beim Unterricht die besten Vorbilder dieser Sprache nicht bei einem frühern oder jetzigen Schulmeister, sondern nur bei den wirklichen Meistern suchen; man muß das Studium der Fuge von den harmonischen Spitzfindigkeiten befreien, durch welche man es immer mehr erschwert, weil man vergißt, daß die harmonische Schreibweise auf Regeln beruht, ihre Anwendung notwendigerweise also durch eine Anzahl von beschränkten und immer gleichen Verbindungen begrenzt ist, während diejenige der Fuge und des Kontrapunkts nicht nur der harmonischen oder melodischen Erfindung, sondern auch den Fortschritten der Kunst entspricht. Endlich muß man die ziemlich grobe Erfahrungs-Methode des Unterrichts in der Fuge durch größere Ordnung und Logik zu verbessern suchen.

Daß dies notwendig und möglich ist, wollte ich durch das Lehrbuch beweisen. Bei Beurteilung desselben bitte ich um Berücksichtigung des Gesamtcharakters und nicht nur der Einzelheiten. Ich wollte der musikalischen Kunst mit meinem Werke dienen und hoffe, daß mir die Lösung gelungen ist; mindestens möge man zugestehn, daß ich die Grundsätze nicht aus meinen Vorurteilen, sondern aus der Natur der Sache genommen habe.

André Gedalge.

[1]) Deutsche Meister gehen in dieser Ansicht weiter; sie sehen in der Fuge keineswegs eine Fessel oder Beschränkung der Freiheit und Entwicklung des Gedankens, sondern ziehen sie — die völlige Beherrschung natürlich vorausgesetzt — sogar der Sonate vor, weil diese nach 2 Seiten, jene nur zu Anfang formell begrenzt, im weitern Verlauf aber völlig frei ist.

Anmerkung des Übersetzers.

Lehrbuch der Fuge.

Erster Teil:

Die Schulfuge.

Erstes Kapitel:

Allgemeine Erklärungen.

1. Die Fuge ist eine musikalische Komposition, die sich nach den Gesetzen der **regelmässig wiederkehrenden Wiederholung** auf einem Thema aufbaut.

2. Der Name Fuge (*fuga, fuite*) rührt her von dem ausschließlich nachahmenden Charakter der Kompositionsgattung, in welcher das Thema unaufhörlich von einer Stimme zur andern zu fliehen scheint, indem es eine neue aufnimmt, wenn es die vorhergehende ausklingen ließ.

3. Um eine Fuge zu komponieren, genügt es keineswegs, einen Gedanken als Thema in allen Stimmen eines Chors oder Orchesterstücks zu wiederholen, man muß vielmehr bestimmte Regeln der Modulation und Schreibweise beobachten, alle Künste des einfachen und doppelten Kontrapunkts anwenden, um das Hauptthema zu begleiten und es von verschiedenen Seiten (Wiederholung in gerader, Gegen-, rückgängiger Bewegung, Vergrößerung, Verkleinerung, Kanon usw.) zu beleuchten.

4. Der Hauptgedanke einer Fuge heißt **Thema.**[1])

5. Die Nachahmung des Themas heißt **Antwort.**[2])

6. Man kann eine Fuge schreiben:

für die Stimmen allein, die Vokalfuge,

für verschiedene Instrumente allein oder mit abwechselnd hervortretenden (Klavier, Orgel, Violine, Quartett, Orchester) die Instrumentalfuge,

endlich für Stimmen mit Instrumenten vereinigt: die Vokal- und Instrumental- oder begleitete Fuge.

---

[1]) Andre Namen sind: Führer, Dux, Guida, Proposta.

[2]) Andre Namen sind: Gefährte, Comes, Risposta, Conseguente. Anm. d. Übersetzers.

7. Der Charakter einer Fuge kann sich infolge der Natur des gewählten Themas oder der vom Komponisten gewählten Ausdrucksmittel — Stimmen oder Instrumente — ändern; der Stil der Fuge bleibt jedoch, weil ausschließlich auf Wiederholungen beruhend, stets derselbe.

8. Die **wesentlichen Teile** einer **Schulfuge** sind:

1. das **Thema**,
2. die **Antwort**,
3. ein oder mehrere **Gegensätze**,
4. die **Exposition**, [1])
5. die **Gegendurchführung**, [2])
6. die **Durchführungen** vermitteln den Übergang in die verschiedenen Tonarten, in welchen man das **Thema** und die **Antwort** auftreten lassen will,
7. die **Engführung**,
8. der **Orgelpunkt.**

Die einzelnen Teile werden nacheinander ausführlich behandelt.

Abkürzungen:

Antw. oder A. = Antwort.
Bew. = Bewegung.
Br. = Bruchstück.
D. = Dominante.
Durchf. = Durchführung.
Engf. = Engführung.
Gegenbew. = Gegenbewegung.
Gegens. oder Ggs. = Gegensatz.
Kan. = Kanonisch.
Med. = Mediante.
M. = Motiv.
Orgelp. = Orgelpunkt.
St. = Stufe.
Th. = Thema.
T. = Tonika.
veränd. = verändertes.
Vergr. = Vergrößerung.
Verkl. = Verkleinerung.
verkl. = verkleinerte.
Zwischensp. = Zwischenspiel.

[1]) Das Fremdwort müßte man durch »erste Durchführung« übersetzen, der Kürze halber und um Mißverständnisse zu vermeiden, wurde es beibehalten, da es auch im Drama Heimatsrechte bei uns erlangte.

[2]) Die Gegendurchführung bleibt dem Belieben überlassen, ihre Anwendung beschränkt sich auf ganz bestimmte Fälle, die später ausführlich behandelt werden.

So feststehend seit Jahrhunderten die Sache ist, so verschieden sind die Namen; die einen musikalischen Theoretiker haben die alten lateinischen beibehalten, andere wählten deutsche oder gebrauchten beide nebeneinander: Gefährte und Comes, Dux und Führer, Exposition, Durchführung usw.
Anmerkung des Übersetzers.

Zweites Kapitel:

Das Thema.

9. Nicht jedes musikalische Thema, nicht jeder melodische Gedanke eignet sich gleich gut zu einem Fugenthema.[1])

10. Ein Fugenthema wird vor allen Dingen eng begrenzt durch besondere und ziemlich scharfe Bedingungen

des Rhythmus,
der Melodie,
der Länge,
des Tongeschlechts,
der Tonart.

Rhythmus des Themas.

11. Ein Fugenthema darf keine große Zahl sehr verschiedener oder unvereinbarer Rhythmen einschließen, zwei oder drei derselben Familie genügen; vor allem muß man in der Schulfuge, die hier allein in Betracht kommt, Themen mit abwechselnd zwei- und dreiteiligem Takt vermeiden.

Melodie des Themas.

12. Die Melodie des Themas einer Vokalfuge darf den Raum einer kleinen Septime nicht überschreiten, ja es ist wünschenswert, daß sie sich innerhalb einer Sexte bewegt, damit die Antwort im Umfange der Stimmen geschrieben werden kann.[2])

Bei der Instrumentalfuge wird man nur durch die Natur der verwendeten Instrumente beschränkt.

13. Die Melodie eines Themas muß sich für alle Verbindungen der verschiedenen Nachahmungen eignen, wenigstens für einen enggeführten Kanon zwischen Thema und Antwort, einen zweistimmigen Kanon, bei dem sich auch in der Umkehrung eine volle Harmonie ergibt, d. h. das Thema muß für die Antwort einen guten Baß bilden und umgekehrt.

14. Die Melodie eines Themas muß fähig sein, stets eine natürliche 4stimmige Harmonie anzunehmen oder, falls sie im Baß auftritt, dieselbe zu bestimmen.

---

[1]) Das Fugenthema muß einen abgerundeten melodischen Gedanken von bestimmtem Charakter bilden und darf nicht wie die meisten Melodien durch einen oder mehrere Ruhepunkte auf der Dominante unterbrochen werden.

[2]) Marx nimmt die Oktave als äußerste Grenze an und warnt vor deren Überschreitung, weil die Umkehrung alles ins Gegenteil verwandelt, die vorher zu weit auseinandergehenden Stimmen dann zu nahe aneinander geraten oder sich kreuzen und dadurch die Übersicht erschweren oder verwirrend wirken. Anmerkung des Übersetzers.

Länge des Themas

15. Eine durchschnittliche Länge des Themas läßt sich schwer bestimmen; die Folge wird beweisen, daß wenig Noten, ein oder zwei Takte, für eine in ihrer Einheit mannigfache Fuge vollständig für den genügen, der es versteht, alle Hilfsmittel des Kontrapunkts anzuwenden und auszunutzen.

16. Ein übermäßig langes Thema leidet an folgenden Mängeln:

a) durch die zu entfernten Einsätze der Stimmen schwächt sich der nachahmende Charakter der Fuge beträchtlich ab, wenn er nicht ganz verschwindet;

b) dieselben Noten oder Figuren wiederholen sich, die Folge ist Weitschweifigkeit und Einförmigkeit;

c) das Thema schließt, wenn es sich nicht wiederholt, eine zu große Verschiedenheit von melodischen und rhythmischen Formen in sich: dies schadet der Einheit der Fuge.

17. Bei einem zu kurzen Thema überstürzen sich die Einsätze, die Modulationen rücken zu nahe aufeinander, das Bewußtsein der Tonart wird abgeschwächt oder geht ganz verloren.

Tongeschlecht des Themas.

18. Das Fugenthema muß vollständig und ausschließlich einem der beiden Geschlechter, entweder Dur oder Moll, angehören.

Jedes Thema, das eine Abwechslung der beiden Geschlechter bietet, ist unbedingt verwerflich.

Tonart des Themas.

19. Ein Fugenthema muß tonal sein, d. h.

1. es muß entweder in der Tonart einer einzigen Tonleiter enthalten sein (derjenigen der ersten Stufe dieser Leiter),
2. oder es darf im Fall einer Modulation nur in die nächst verwandten Tonarten ausweichen (Tonarten der 1. und 5. Stufe der Leiter).

Mit andern Worten und in ganz bestimmter Form:

Ein Thema kann nur von der Tonart der Tonika in diejenige der Dominante und umgekehrt von der Dominante zur Tonika modulieren.

Folglich muß jede andere Veränderung als die, welche die Modulation von der Tonika zur Dominante und umgekehrt bestimmt, theoretisch als chromatisch aufgefaßt werden, d. h. als eine, welche die Haupttonart des Themas in keiner Weise stört.

Dieser Grundsatz ist für die Beziehungen der Tonart des Themas zu derjenigen der Antwort von großer Wichtigkeit, aber auch nur betreffs dieses Gesichtspunktes; denn das Thema kann außer der Dominante auch in andere Verwandtschaftsgrade modulieren. Dies darf aber nur zufällig und vorübergehend geschehen, da das Thema in seinem größten Teil der Haupttonart angehören muß.

20. Ein Thema kann unbeschadet seines Wertes entweder in der Haupttonart beginnen, um in die Dominante auszuweichen, oder in dieser einsetzen, um in die Tonika zurückzukehren; endlich in der Dominante anfangen und schließen, auf jeden Fall muß es jedoch in seinen wesentlichen Bestandteilen der Haupttonart angehören, deren leitereigene Töne es erklingen läßt. [1])

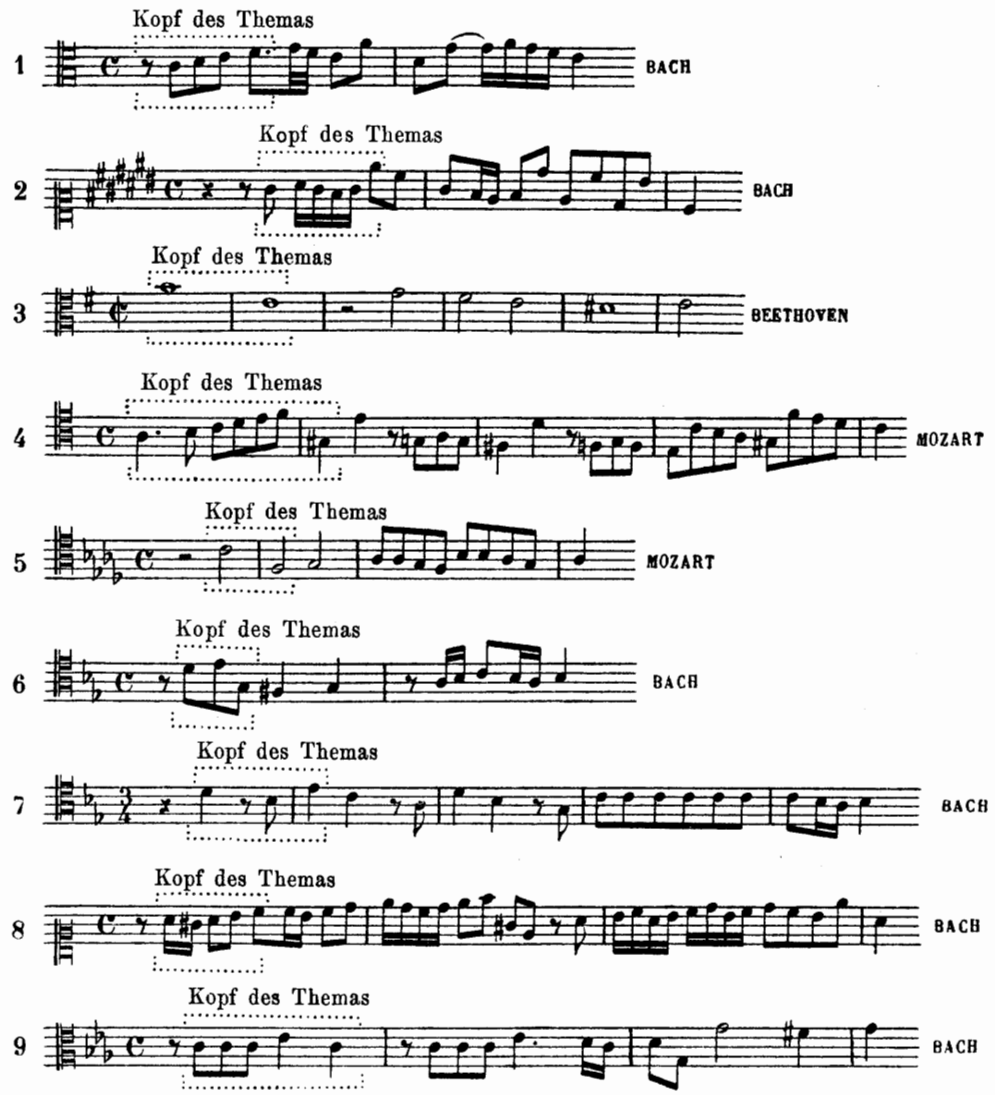
[1]) Außer den hier aufgestellten Forderungen muß ein Thema auch leicht faßlich und verständlich sowohl in melodischer, als auch harmonischer Hinsicht sein, ohne dabei flach, gewöhnlich zu werden. Anmerkung des Übersetzers.

21. Die rhythmische und melodische Figur, mit welcher das Thema beginnt, heißt Kopf des Themas. *Der Kopf des Themas.*

Derselbe muß in Rhythmus, Melodie und Ausdruck einen scharf ausgesprochenen Charakter haben.

Diese Figur kann ohne Unterbrechung zwei- oder mehrmals nacheinander erklingen, die Wiederholung verleiht gewissen Themen ein ganz besonders energisches oder ausdrucksvolles Gepräge. (Vergl. die folgenden Beispiele 7, 8 u. 9.)

Dagegen muß eine am Kopfe zufällig auftretende eigenartige rhythmische oder melodische Veränderung in der Mitte oder am Ende des Themas auf jeden Fall vermieden werden.

Beispiele:[1])

[1]) Der Schüler wird an den alten Schlüsseln zunächst Anstoß nehmen, darf sich aber nicht abschrecken lassen, er gewöhnt sich dadurch an das Bild des Originals der alten Meister- und Musterfugen; gleichzeitig kann er sie auch zur Übung in der Transposition und der Partituren-Lektüre benutzen. Schumann (Musikalische Haus- und Lebensregeln) rät dringend dazu: »Übe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit blieben dir sonst verschlossen.« Früher mußten die Kurrende-Schüler Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel lernen, weil die Stimmen in denselben geschrieben waren. Anmerkung des Übersetzers.

Drittes Kapitel:

Die Antwort.

22. Wurde das Thema vollständig in einer Stimme gehört, so bildet eine andere eine Nachahmung desselben.[1])

Diese Nachahmung heißt **Antwort.**

Tonart der Antwort.

23. Das Intervall, in welchem die Wiederholung auftritt, darf nicht willkürlich gewählt werden, denn der Regel gemäß muß der Antwort sofort der neue Themaeinsatz in der Haupttonart folgen.

24. Die Antwort unterliegt also denselben Modulationsregeln wie das Thema, d. h. ihre Ausweichung darf nur innerhalb der beiden nächsten Verwandtschaftsgrade (1. und 5. Stufe der Tonart des Themas) erfolgen.

Modulation der Antwort.

25. Wäre jedoch die Ordnung der Modulation in der Antwort dieselbe wie im Thema, so fände die Wiederholung in demselben Ton oder der Oktave statt, müßte also einförmig werden.

26. Für die Antwort wurde deshalb die umgekehrte Reihenfolge der für das Thema festgesetzten Ordnung angenommen und bestimmt:

1. daß solange das Thema in der Haupttonart bleibt, die Antwort dasselbe in der Dominante wiederholen muß, d. h. entweder eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer,

   und umgekehrt.

2. Jedesmal wenn das Thema nach der 5. Stufe ausweicht, beschränkt sich die Antwort auf die Haupttonart (1. Stufe) des Themas, d. h. die Oberquarte oder Unterquinte.

27. Daraus wird ersichtlich, daß,

wenn das Thema nicht ausweicht, es die erste Stufe der Haupttonart zur **Tonika** hat; die **Tonika** der Antwort ist die 5. Stufe der Haupttonart des Themas.

---

[1]) Diese beantwortet gleichsam das Thema oder der Gefährte den Führer, daher der Name. Das Verhältnis ist dasselbe wie zwischen Vorder- und Nachsatz in der Periode. Anm. des Übersetzers.

Und umgekehrt:

Wenn das Thema **ausweichend** die 5. Stufe der Haupttonart zur **Tonika** annimmt, so macht die Antwort, **in gleicher Weise modulierend,** die 1. Stufe der Haupttonart des Themas zur **Tonika.**

Daher gelten die beiden folgenden Regeln für alle Fugenthemen ohne Ausnahme:

Regeln der Antwort.

28. Erste Regel. Jede **natürliche** oder **durch eine Vorzeichnung geänderte** Note, **die im Thema** der **Tonleiter der Haupttonart** angehört, muß **in der Antwort** durch **die natürliche** oder **infolge der Vorzeichnung geänderte Note** auf der entsprechenden Stufe **der Tonleiter der 5. Stufe vom Thema** wiederholt werden, weil die 5. Stufe als Tonika der Antwort gilt.

In diesem Falle wiederholt die Antwort das Thema Stufe für Stufe, Veränderung für Veränderung entweder eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer.

29. Zweite Regel. Jede **natürliche** oder **durch Vorzeichnung geänderte Note,** die **im Thema** der **Tonleiter der 5. Stufe** (die durch **Modulation Tonika** des Themas wird), angehört, muß **in der Antwort** durch **die natürliche** oder **infolge der Vorzeichnung geänderte auf der entsprechenden Stufe der Tonleiter der 1. Stufe des Themas** wiedergegeben werden (da die 1. Stufe zur Tonika der Antwort wird, solange das Thema die 5. Stufe als Tonika beibehält).

In diesem Falle wiederholt die Antwort das Thema Stufe für Stufe, Veränderung für Veränderung entweder eine Quarte höher, oder eine Quinte tiefer.

Grundharmonien der Antwort.

30. Die beiden Regeln haben als unmittelbare Folge folgenden Grundsatz:

Die durch einen Teil der Melodie der Antwort bestimmten Grundharmonien **in der Tonart der Dominante** müssen den Grundharmonien entsprechen, welche der betreffende Teil der Melodie des Themas **in der Haupttonart** bestimmte und umgekehrt.[1])

31. Diese Festsetzungen haben den leicht erklärlichen Zweck, die Fuge in der allgemeinen Tonart der Tonleiter der 1. Stufe des Themas zu halten.

Wäre die Antwort wirklich nur die notwendige Wiederholung des Themas in der höheren Quinte, so würde sich folgendes ergeben: moduliert das Thema in die Dominante, würde die Antwort in die Dominante von der Dominante ausweichen, also in die 2. Stufe der Haupttonart, was in anbetracht der Entfernung der Tonarten der 1. und 2. Stufe einer Tonleiter, und wegen der Unmöglichkeit unter diesen Bedingungen das Thema nach dem Erklingen der Antwort sofort in die Haupttonart zurückkehren zu lassen, unzulässig ist.

Reale Fuge.

32. Wenn ein Thema nicht ausweicht, so nennt man die Fuge reale Fuge und die Antwort reale Antwort.

[1]) Vergl. § 39, 70 u. folgende.

Tonale Fuge.

Wenn das Thema in die Dominante ausweicht, so nennt man die Fuge und die Antwort tonal.

Modulation vermittels charakteristischer Vorzeichen.

33. Bekanntlich kann man von jedem beliebigen Ton in seine Dominante ausweichen:

1. In der Durtonart durch Erhöhung (♯) (oder ♮, das ein ♭ aufhebt) vor der 4. Stufe der Haupttonart, die alsdann zur 7. in der Dominante wird.

2. In der Molltonart

   a) durch Erhöhung (♯) (oder ♮, das ein ♭ aufhebt) vor der 4. und 6. Stufe der Haupttonart, welche zur 7. bezw. 2. der Dominante werden.

   b) durch Erniedrigung (♭) (oder ♮, das ein ♯ aufhebt) der 7. Stufe der Haupttonart, die zur 3. der Dominante wird.

Man kann also als Regel aufstellen, daß jedes Thema, welches seiner Tonart folgend eine wirkliche oder mögliche der genannten Veränderungen zeigt, nach der Tonart der Dominante moduliert.

Dabei ist wohl zu beachten, daß die hier bezeichneten Veränderungen nur chromatisch sein können, die Tonart des Themas also nicht beeinflussen. Eine aufmerksame Zerlegung des Themas vom harmonischen Gesichtspunkte aus ist nötig, um Irrtümer und infolgedessen eine falsche Antwort zu vermeiden.

Besondere Modulationen in der Fuge.

34. Die vorstehende Regel, die für jede Art des musikalischen Gedankens gilt, ob sich derselbe zu einem Fugenthema eignet oder nicht, ist nicht die einzige, die bei der Modulation des Themas in Kraft tritt.

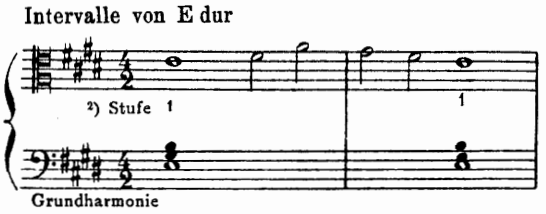
Es gibt noch andere nur für die Fuge geltende Bestimmungen, die alle den Zweck verfolgen, die Antwort auf die nächsten tonverwandtschaftlichen Beziehungen mit dem Thema zu beschränken; dieselben beziehen sich ausschließlich auf den Anfang oder Kopf und auf den Schluß des Themas.

Die Bestimmungen lassen sich in folgende 4 Regeln fassen, nach welchen man jeder Note dieser Teile des Themas die Stufe, die sie sowohl in der Haupttonart als auch in der Dominante einnimmt, genau bestimmen kann. Diese Regeln sind die notwendige Folge des oben ausgesprochenen Grundsatzes, daß die durch einen Teil der Melodie der Antwort festgelegten Grundharmonien in der Tonart der Dominante denen entsprechen müssen, welche der betreffende Teil der Melodie des Themas in der Haupttonart bestimmte und umgekehrt.

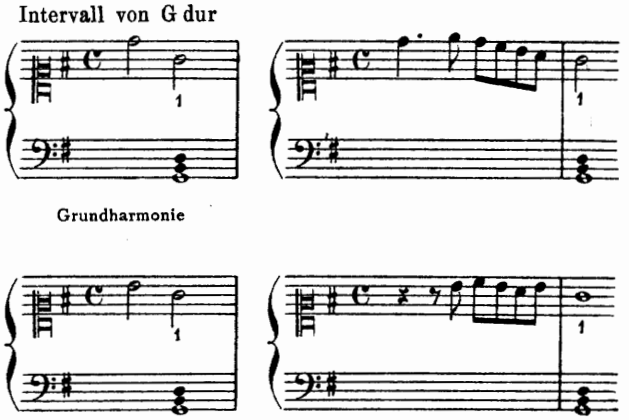
35. Erste Regel. Die 1. Stufe der Tonleiter der Haupttonart des Themas wird immer als **Grundton** des Dreiklangs auf der Tonika betrachtet: *Harmonische Funktion[1]) der 1. Stufe.*

1. wenn sie als **erste** oder **letzte** Note des Themas erklingt.

Beispiel:



2 Wenn der **Kopf** des Themas, **nachdem er mit der Dominante** oder **der Mediante** (in Ausnahmefällen, die der Schulfuge eigentlich fremd sind, auch mit irgend einer andern Stufe begann) **sich entweder direkt,** oder nach verschiedenen Noten der Tonart **zur 1. Stufe wendet.**

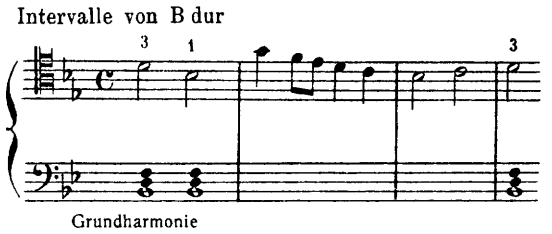
Beispiel:

36. Zweite Regel. Die Mediante (3. Stufe der Tonleiter der Haupttonart des Themas) wird bezüglich **der Harmonie,** wie der **Tonart** immer als **Terz** des Dreiklangs auf der Tonika betrachtet: *Harmonische Funktion der 3. Stufe.*

1. Wenn sie als **erste** oder **letzte** Note des Themas auftritt.

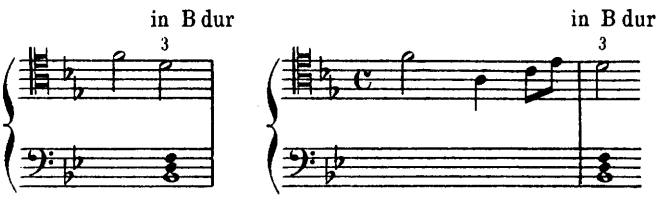
[1]) Unter Funktion versteht die neuere Harmonielehre die verschiedene Bedeutung, welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die Logik des Tonsatzes haben. Anmerkung des Übersetzers.

[2]) Die arabischen Ziffern unter dem Notensystem bezeichnen die Intervalle, von der 1. Stufe der angegebenen Tonart ab gerechnet.

Beispiel:

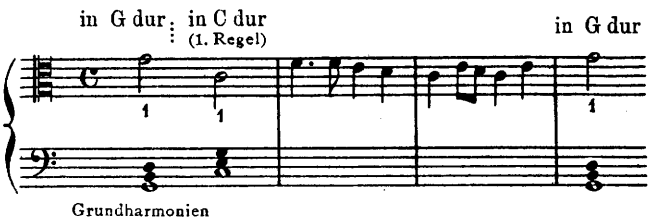


2. Wenn das Thema, nachdem es mit der Dominante oder jeder andern Stufe begonnen hatte, sich entweder unmittelbar, oder nach verschiedenen Noten der Tonart, zur 3. Stufe wendet.

Beispiel:

Harmonische Funktion der 5. Stufe.

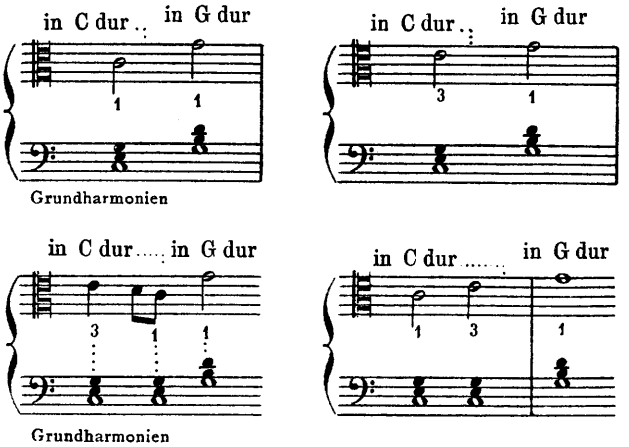
37. Dritte Stufe. Die **Dominante** der Haupttonart des Themas wird **immer als 1. Stufe der Tonleiter der Dominante** (Grundton des Dreiklangs auf der 1. Stufe der Tonart der Dominante) betrachtet:

1. Wenn sie als **erste** oder **letzte** Note des Themas auftritt.

Beispiel:

Folglich wird jedes Thema, das mit der Dominante beginnt oder schließt, von vornherein als nach der Dominante ausweichend betrachtet.

2. Wenn **der Kopf des Themas,** nachdem er mit der **Tonika,** der **Mediante** oder mit irgend einer andern außer der 5. **sich zur 5. Stufe,** sei es unmittelbar, sei es nach verschiedenen Noten, der Tonart wendet.

Beispiel:



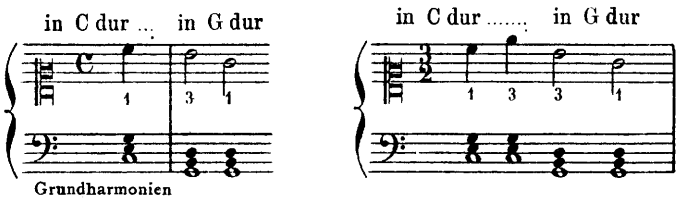
Folglich wird jedes Thema, das sich anfangs sofort von der Tonika oder der Mediante zur 5. Stufe wendet, als nach der Dominante ausweichend betrachtet.

Harmonische Funktion der 7. Stufe.

38. Vierte Regel. Die 7. Stufe der Tonleiter der Haupttonart des Themas (in Moll durch keine Vorzeichnung verändert)[1] wird immer als **Terz des Dreiklangs** auf der 1. Stufe der Tonart der Dominante (d. h. als 3. Stufe dieser letztern Tonart) betrachtet:

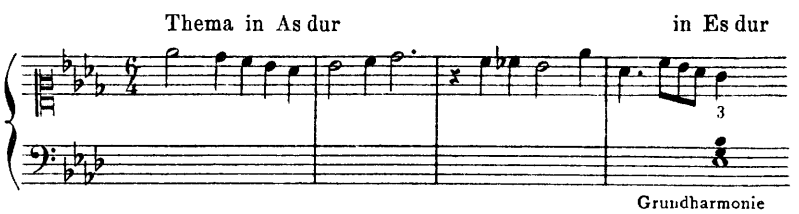
1. wenn **der Kopf des Themas** sich von der **Tonika oder der Mediante zur 5. Stufe** wendet, indem er die 7. (in Moll nicht veränderte) Stufe erklingen läßt.

Beispiel:



2. Wenn das Thema mit **der 7.** (in Moll nicht veränderten) **Stufe der Haupttonart schliesst.**

Beispiel:



[1]) In der melodischen Moll-Tonleiter ist die 7. Stufe ein chromatisch verändertes Intervall.

Folglich wird jedes Thema, das mit der 7. Stufe der Haupttonart endet, als nach der Tonart der Dominante ausweichend und mit der Terz des Dreiklangs auf der 1. Stufe der Dominant-Tonart schließend betrachtet.

(In der Molltonart bewahrt die erhöhte 7. Stufe immer ihren Charakter als Leitton und kann kein Thema schließen.)

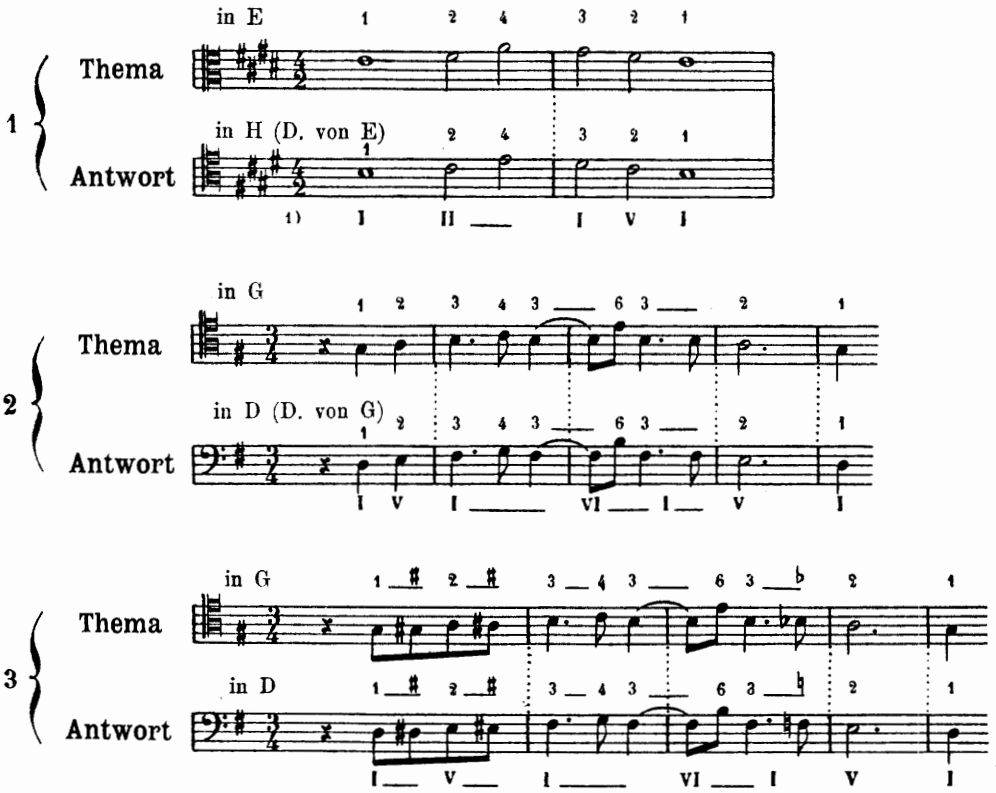
Die Folgerungen dieser Regeln werden vom Gesichtspunkte der Antwort aus in den folgenden Paragraphen entwickelt.

Nicht ausweichendes Thema: reale Antwort.

39. Ein Thema moduliert nicht (reale Fuge), wenn es mit der Tonika oder der Mediante beginnt und endet, ohne die 5. Stufe zu berühren.

In diesem Falle wiederholt es die Antwort Stufe für Stufe in der Tonart der Dominante, d. h. eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer.

Beispiel:

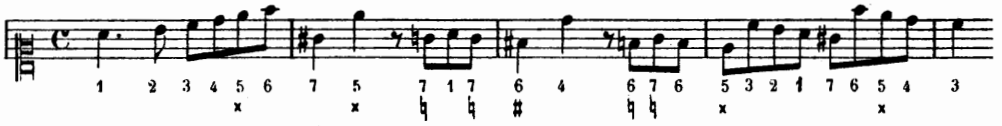
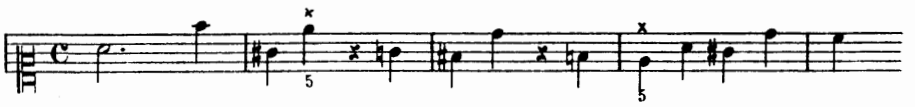


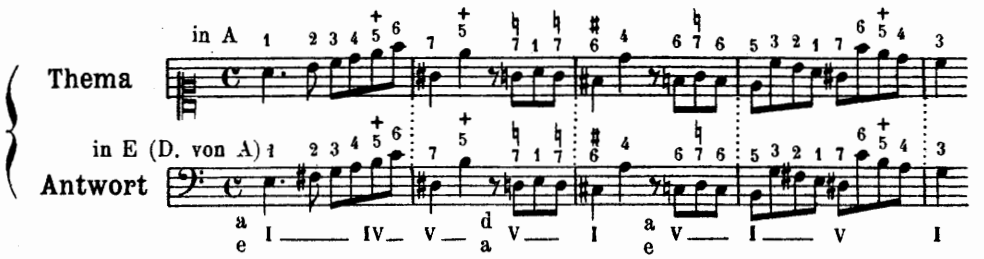
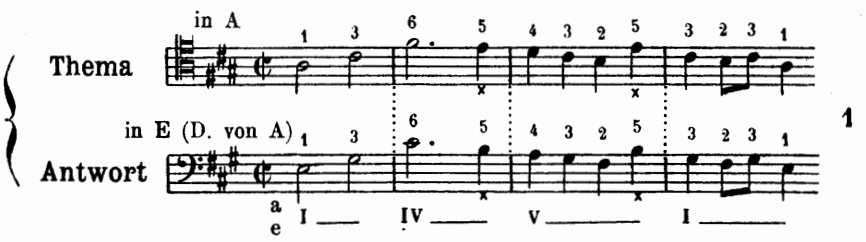
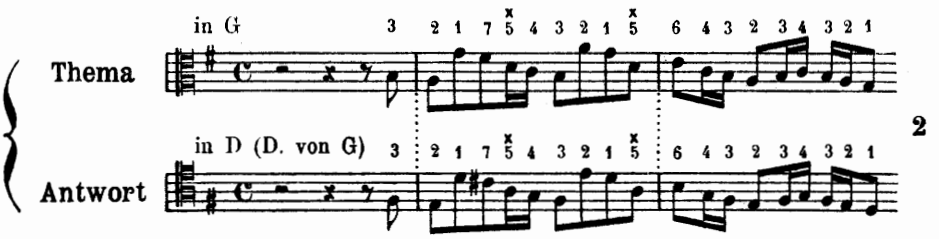
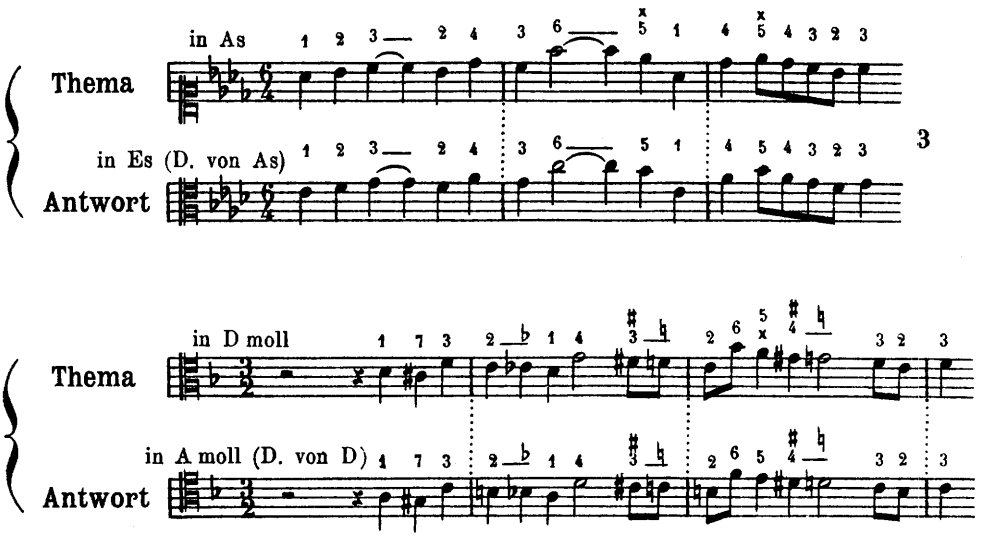
40. Ein Thema moduliert nicht (reale Fuge), **wenn es**, mit der Tonika oder Mediante beginnend und endend, **nicht unmittelbar in die Dominante** oder **die 7. Stufe mit der ihr folgenden Dominante** ausweicht, sondern diese entweder als Durchgangsnote, Verzierung, oder in einem Lauf erklingen läßt.

[1]) Die römischen Ziffern unter dem Notensystem bezeichnen die Stufen der Grundharmonien, die durch die Melodie des Themas und der Antwort bestimmt werden.

D. bedeutet Dominante.

Beispiel:

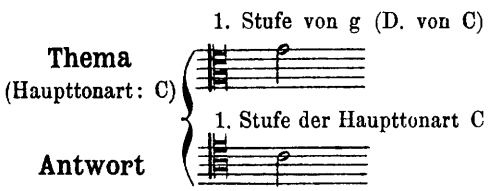
Intervalle von A moll (Tonart der 1. Stufe des Themas)

Bei Ausscheidung der durchgehenden melodischen Noten dieses Themas sieht man, daß folgendes musikalische Gerippe bleibt:

und daß im 1. Takte die 5. Stufe nur als Durchgangsnote gehört wird; im 2. Takte und auf dem 1. Taktteile des 4. Taktes bildet sie den Bestandteil einer Figur, auf dem letzten Taktteile des 4. Taktes endlich wird sie wieder Durchgangsnote.

Die reale Antwort muß also lauten:

41. Ebenso gestaltet sich die Sache bei folgenden Themen:

Thema mit der 5. Stufe beginnend. Tonale Antwort.

42. Jedes mit der Dominante beginnende Thema wird als nach der Tonart der Dominante **modulierend** aufgefasst.

Die Dominante wird in diesem Falle als Tonika der Dominant-Tonart des Themas angenommen (§ 37).

Die Antwort muß auf der 1. Stufe der Haupttonart erfolgen.

Beispiel:

Rückkehr zur Haupttonart.

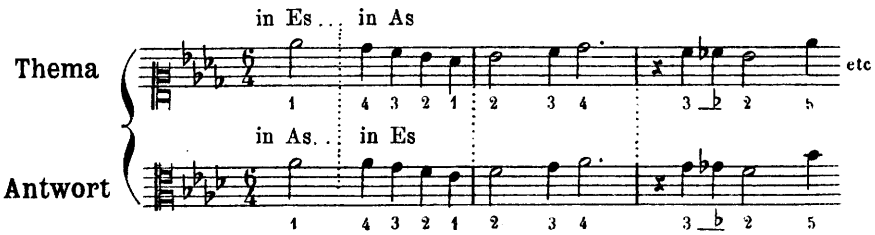
43. Um aber tonal zu sein, muß der größte Teil des Themas der Tonart seiner 1. Stufe angehören: es muß in diese also eintreten, indem es die wichtigsten Töne derselben erklingen läßt.

Folglich:

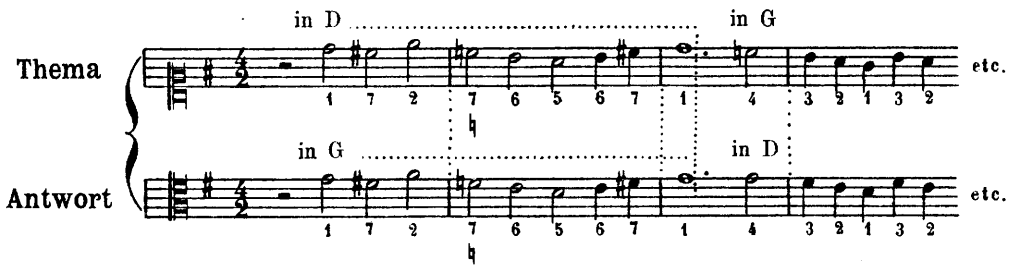
wird die Dominante, die als 1. Note des Themas einmal gehört wurde, als Tonika der 5. Stufe betrachtet; **alle folgenden Noten gelten als Stufen der Haupttonart**, wofern sie nicht durch charakteristische Vorzeichnungen der Dominant-Tonart verändert oder diese Veränderungen in der Harmonie angenommen werden.

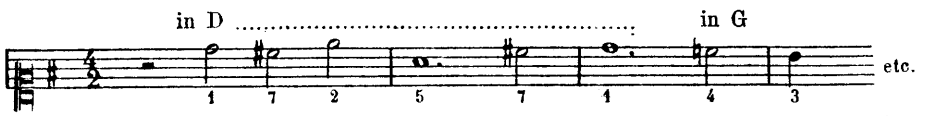
Man muß also auf diese verschiedenen Stufen durch die entsprechenden der Dominant-Tonart antworten.

Beispiel:

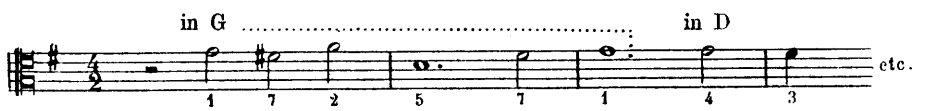


44. Wenn dagegen diese Stufen durch charakteristische Vorzeichnungen, (geschriebene oder nur angenommene) der Tonart der Dominante verändert werden, so muß man mit den entsprechenden Stufen der Haupttonart darauf antworten.

Beispiel:

Es ist klar, daß das ♮ vor c (1. Note des 2. Takts des Themas) nur eine chromatische Zufälligkeit ist und die Tonart D dur, in welcher das Thema beginnt, nicht beeinflußt; die Tonart wird bestimmt durch das wiederholte ♯ vor c, durch den harmonischen Sinn des 1. Teils und besonders durch den melodischen Geist, den man auf folgende Bestandteile zurückführen kann:



deren Form bestimmt folgende Antwort verlangt:



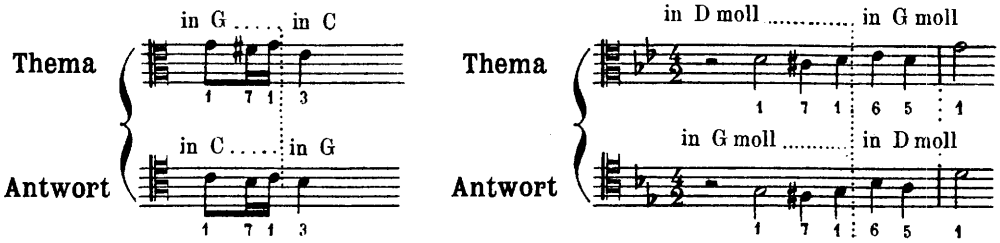
Das Beispiel zeigt, mit welcher Sorgfalt ein Thema zerlegt werden muß, wenn man die chromatischen von den tonalen Veränderungen wohl unterscheiden will.

45. Ausnahme. Wenn ein Thema mit der 5. Stufe beginnt und die erhöhte 4. folgt mit sofortiger Rückkehr zur 5., **so bewahrt diese veränderte 4. Stufe** immer ihren Charakter als **Leitton** der Tonart der Dominante.

Harmonische Funktion der im Anfang des Themas veränderten 4. Stufe.

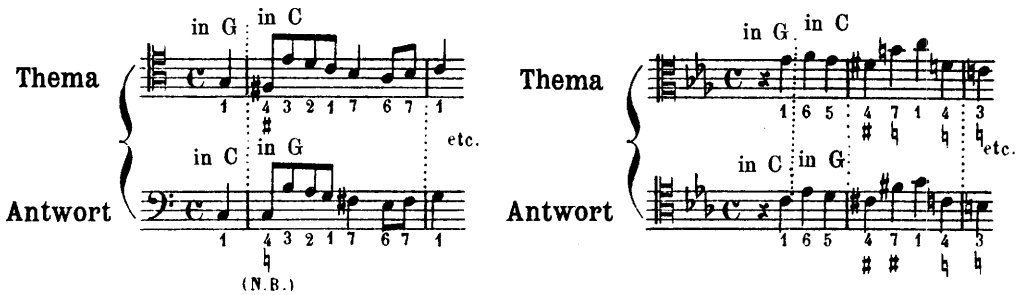
Man antwortet also darauf immer mit dem vorhergehenden und unmittelbar folgenden Leitton der 1. Stufe der Haupttonart.

Beispiel:

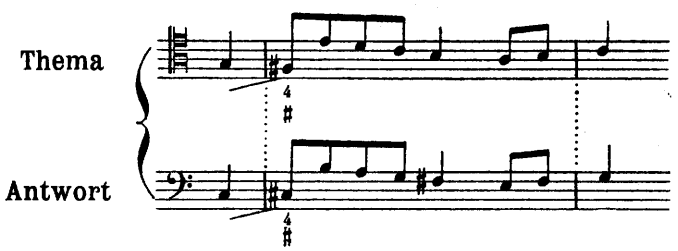


46. Mit Ausnahme dieses Falles, wo die erhöhte 4. Stufe gewissermaßen einen Vorschlag der Dominante bildet, behält dieselbe immer ihren Charakter als erhöhte 4. Stufe der Haupttonart.

Beispiel:



N.-B. Der Regel gemäß müßte in der Antwort die 4. Stufe der Dominant-Tonart dieselbe Veränderung annehmen als die 4. Stufe der Haupttonart im Thema.



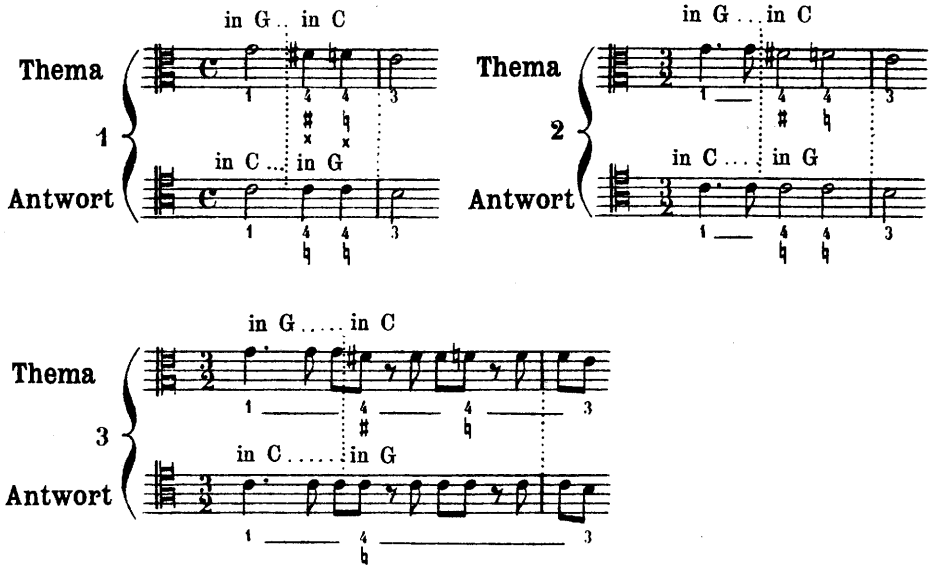
Wenn man in diesem Falle auf die Veränderung durch die entsprechende antwortete, so würde die Antwort das Thema in der Gegenbewegung nachahmen, was unzulässig ist; es genügt, daß man durch die Seitenbewegung zu antworten gezwungen ist.

Antwort auf ein chromatisches Thema.

47. Diese Gesetzwidrigkeit wiederholt sich jedesmal, wenn das Thema mit der Dominante beginnt und sich sofort chromatisch abwärts nach der Mediante oder Tonika bewegt.

Man begreift leicht: Da die 1. Stufe der Haupttonart in der Tonleiter der Dominante dasselbe Intervall als die 4. Stufe der Dominant-Tonart bildet, muß man in der Antwort diese 4. Stufe wiederholen, bis die 4. Stufe der Haupttonart real nachzuahmen ist.

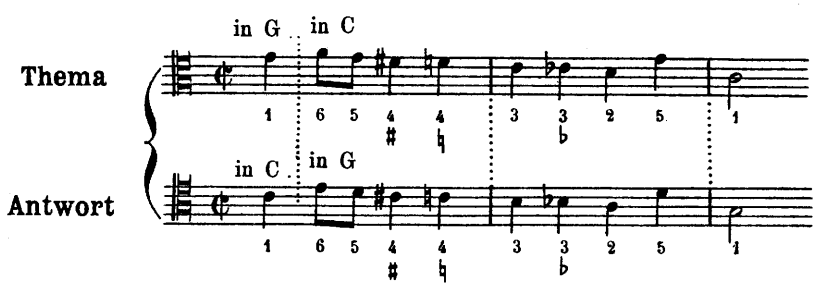
Beispiel:



48. Diese Beispiele zeigen, wie sehr sich das Thema bei derartiger Form verändert, wenn es die Antwort nachahmt; meist läßt man jedem von der Dominante zur Mediante oder zur 1. Stufe chromatisch absteigenden Thema eine reale Antwort folgen.

Dies ist aber nicht der Fall, wenn das Thema, bevor es die chromatisch erhöhte 4. Stufe anschlägt, sich einer andern Stufe zuwendet. In diesem Falle unterliegt die Antwort der allgemeinen Regel. (Vergl. § 92 und die folgenden auf die chromatischen Themen bezüglichen.[1])

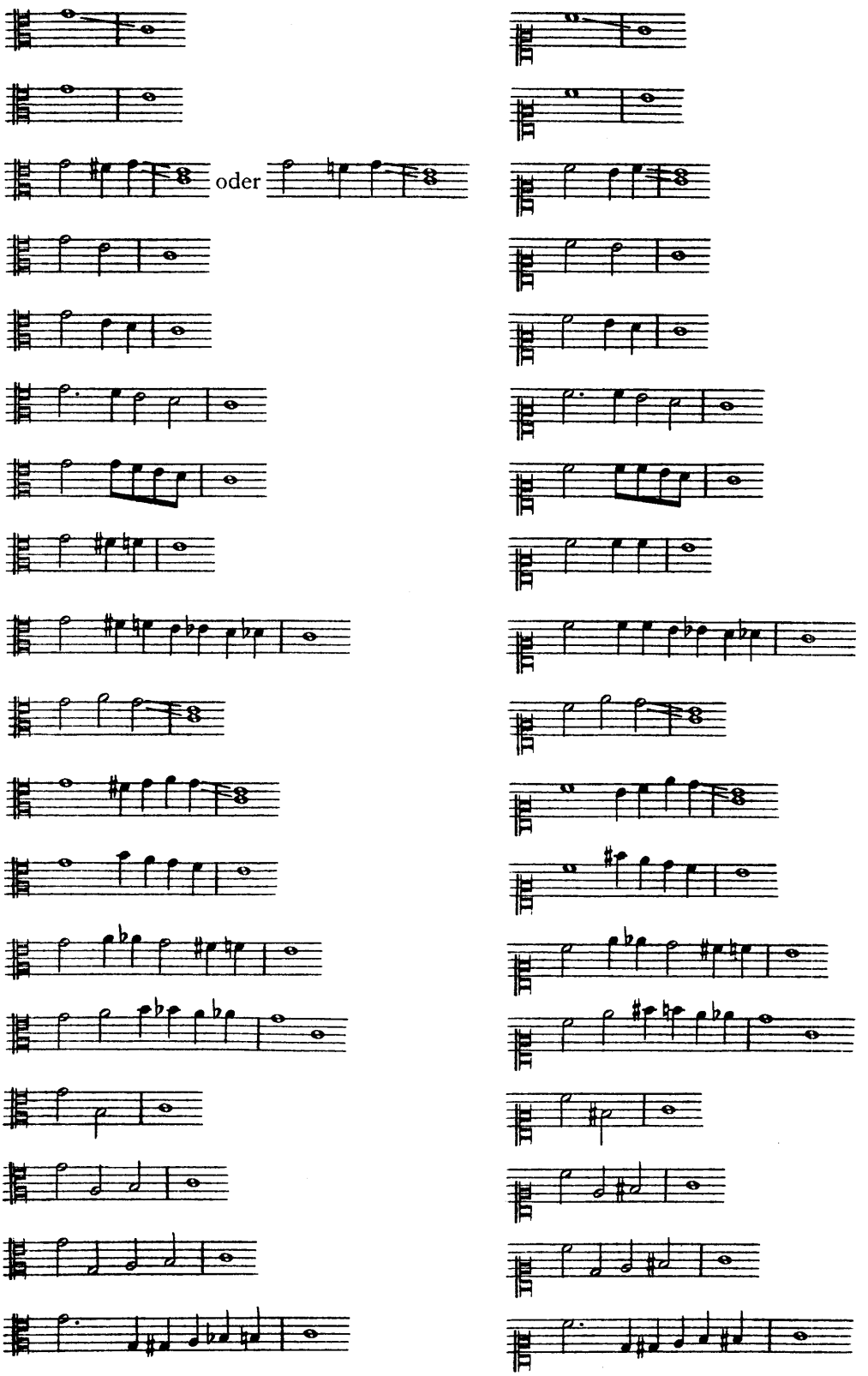
Beispiel:

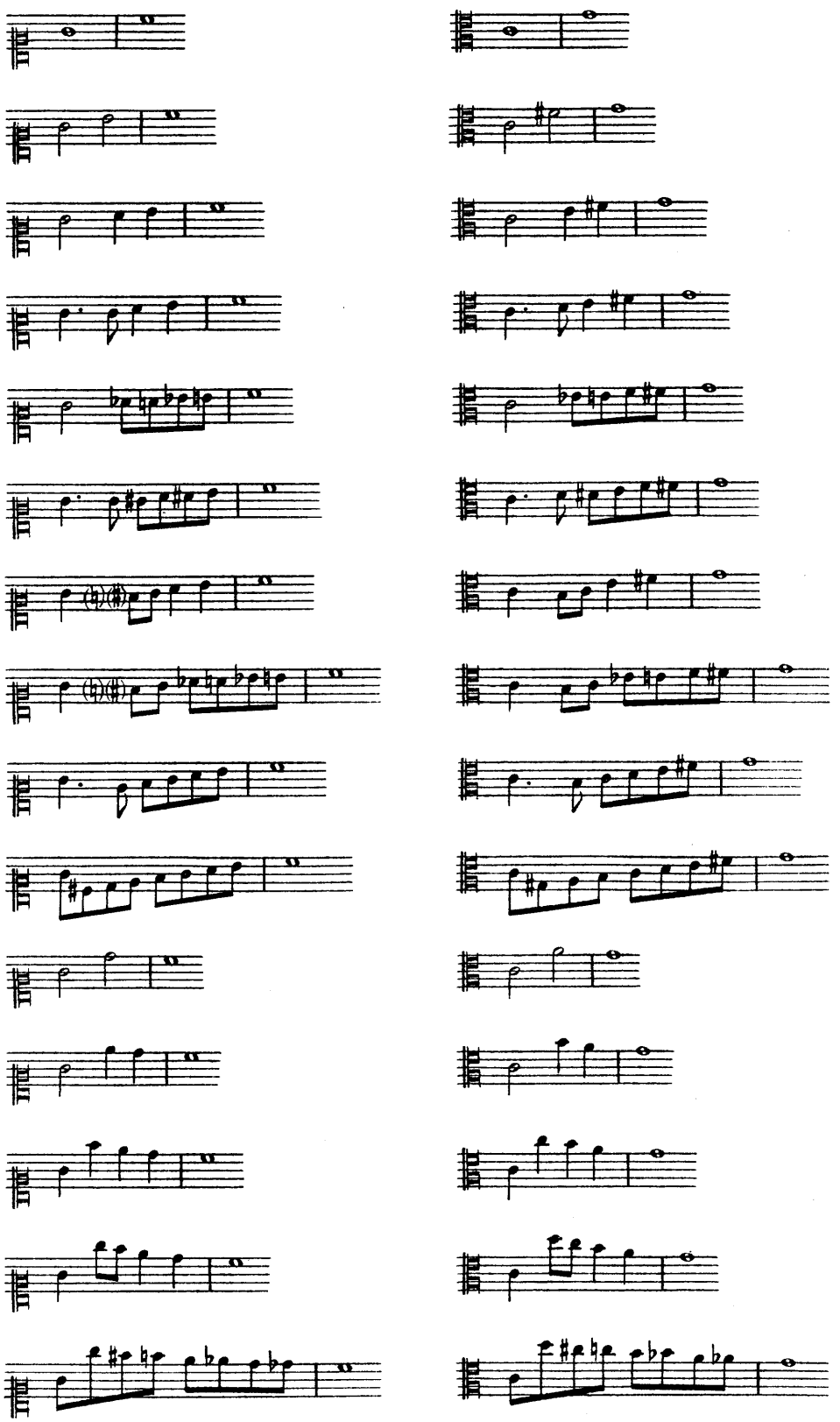


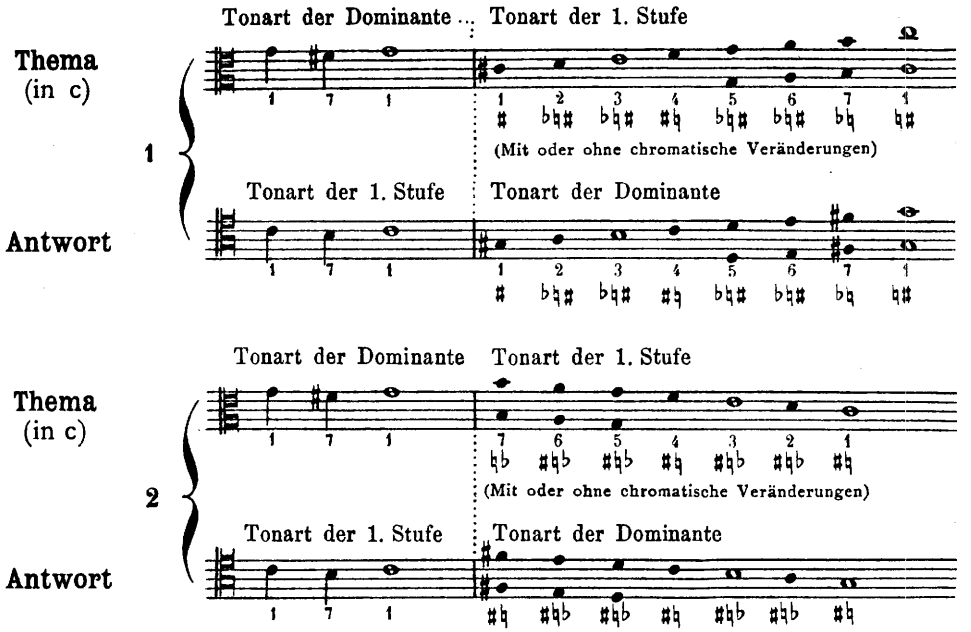
49. Die beiden folgenden Tafeln geben zusammenfassend die verschiedenen Bilder, welche ein Thema darbietet, wenn es sich von der Dominante zur 1. Stufe wendet, nebst den entsprechenden Antworten.

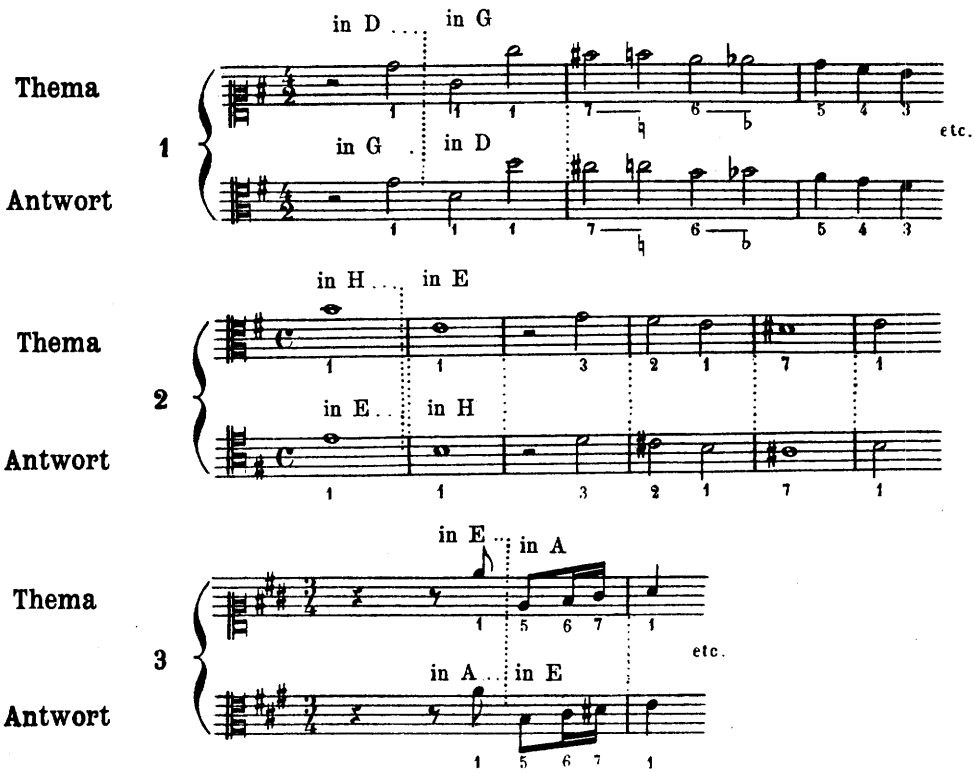
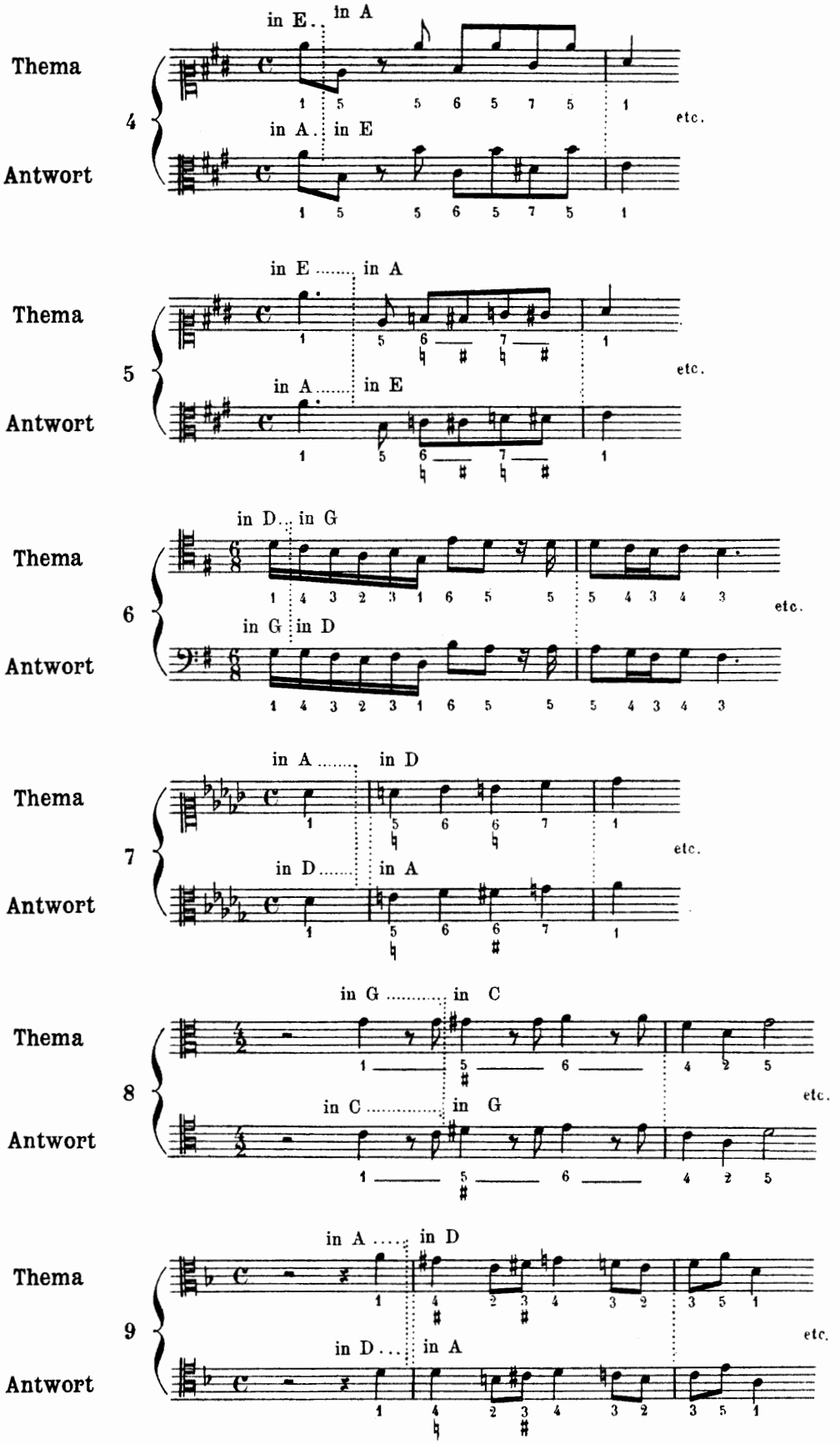
[1]) Der Schüler muß allzuhäufige chromatische Fortschritte, über die ein Meister frei verfügt, vermeiden; der sonst so liberale Rousseau warnt vor dem farbigen Zuviel, Mattheson wettert sogar gegen die *chordae elegantiores* der Alten, die eigentlich nur dekorativen Wert haben sollten. Wenn seit Wagner auch alle Unterschiede zwischen den 12 Tönen der Tonleiter verschwunden sind, so verliert ein Thema mit reichlichen Halbtönen entschieden an Plastik. Anm. des Übersetzers.

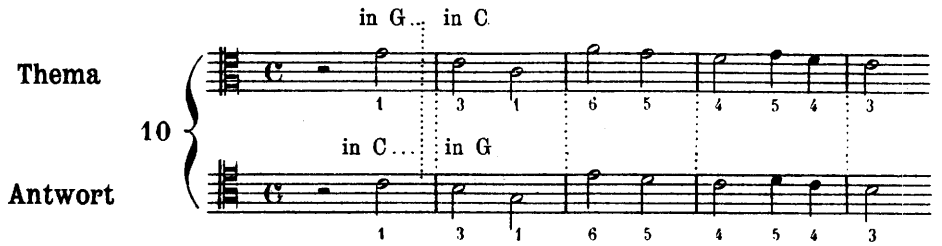
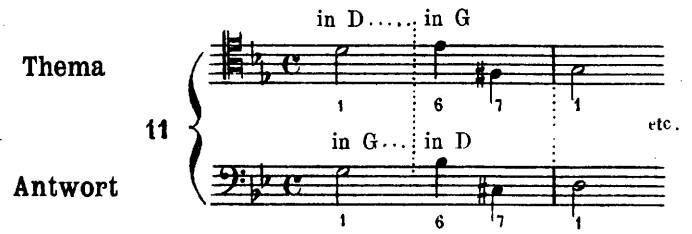
1. Der Kopf des Themas geht von der Dominante in absteigender Bewegung zur 1. Stufe.

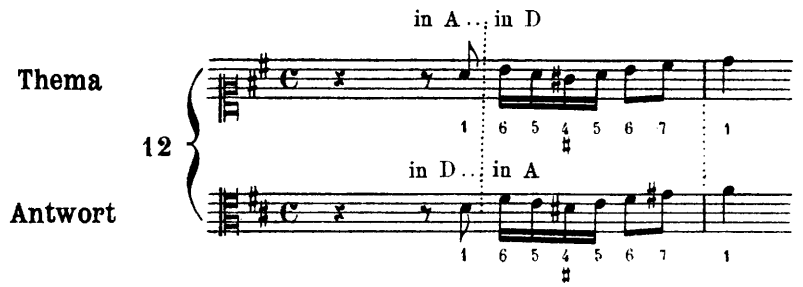
Themen **Antworten**

2. Der Kopf des Themas geht von der Dominante in aufsteigender Bewegung zur 1. Stufe.

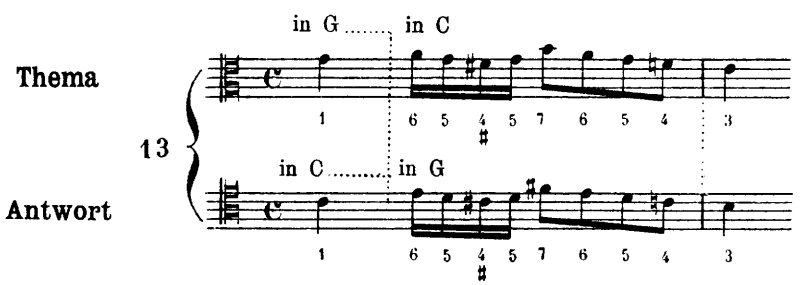
Themen **Antworten**

50. Man kann alle Themen dieser Art durch folgende schematische Tafel darstellen, welche von jedem diatonisch oder chromatisch veränderten Intervall die Stufe angibt, wenn das mit der Dominante beginnende Thema verschiedene Noten anschlägt, bevor es sich zur Tonika oder Mediante wendet.

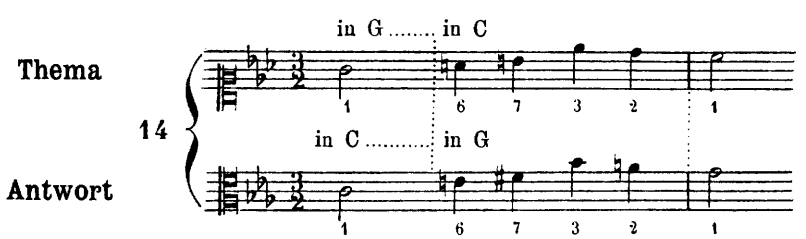
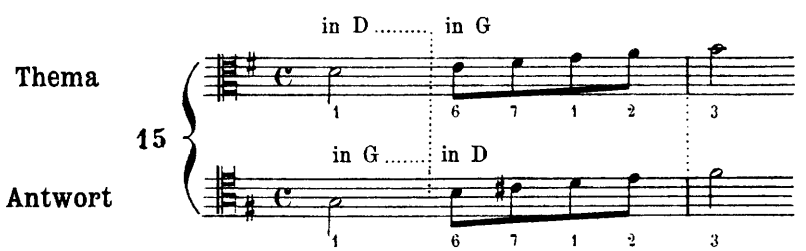


51. Praktische Anwendung vorstehender Tafeln auf die Köpfe von Themen, die sich von der Dominante zur Tonart der 1. Stufe wenden.


Thema
Antwort
4
in E.
in A
in A.
in E
etc.
5
in E
in A
in A
in E
etc.
6
in D.
in G
in G
in D
etc.
7
in A
in D
in D
in A
etc.
8
in G
in C
in C
in G
etc.
9
in A
in D
in D
in A
etc.


in G... in C
Thema
10
in C... in G
Antwort

in D..... in G
Thema
11
etc.
in G... in D
Antwort


in A... in D
Thema
12
in D... in A
Antwort


in G..... in C
Thema
13
in C..... in G
Antwort


in G..... in C
Thema
14
in C..... in G
Antwort

in D..... in G
Thema
15
in G..... in D
Antwort

Tonale Bedeutung der 5. Stufe. Theorie.

52. Wir haben soeben gesehen, daß ein mit der 5. Stufe der Haupttonart beginnendes Thema in Wirklichkeit mit der 1. Stufe der Dominant-Tonart anfängt, um darauf in die Haupttonart zurückzukehren.

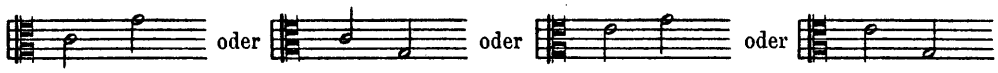
Wenn man von dem Grundsatz ausgeht, daß die 5. Stufe der Haupttonart, wenn sie am Kopf des Themas oder, was dasselbe ist, in der ersten melodischen Bewegung gehört ist, immer den Charakter der 1. Stufe der Dominant-Tonart annimmt, so ergibt sich, daß jedes Thema, das von der Tonika (oder der Mediante) sofort nach der Dominante (oder nach der 7. Stufe) der Haupttonart ausweicht, dadurch zur 1. (oder zur 3.) Stufe der Dominant-Tonart moduliert.

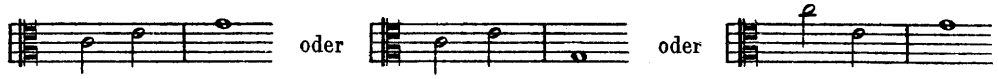
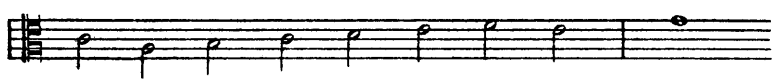
Es erübrigt sich zu bemerken, daß ein solches Thema durch seine Grundharmonien eine Kadenz in der Tonart der 5. Stufe bildet.

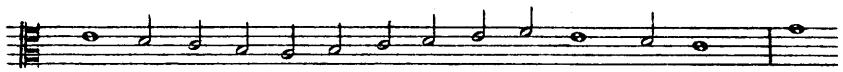
53. Die erste melodische Bewegung eines Themas, das mit der Tonika oder Mediante beginnt, um nach der Tonart der Dominante überzugehn, stellt sich immer unter einer der folgenden Formeln dar:

Das Thema geht von der Tonika oder der Mediante zur Dominante der Haupttonart:

1. direkt

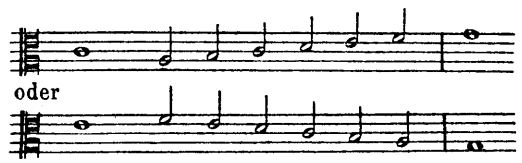


2. Indem man die Mediante entweder unmittelbar vor der Dominante erklingen, oder die Mediante ohne Unterbrechung der Tonika folgen läßt,

oder daß man in beliebiger Reihenfolge verschiedene Stufen (der Tonleiter der Haupttonart) mit Ausnahme der 5. folgen läßt; die Stufen verbinden Tonika und Mediante, diese geht der Dominante unmittelbar vorher.

3. Indem man mit der Mediante, der die Tonika sofort oder nach beliebig eingeschobenen Stufen (ausgenommen die 5.) der Tonleiter der Haupttonart folgt, beginnt; in allen Fällen geht die Tonika der Dominante unmittelbar voraus



und diese verschiedenen Stufen nehmen in der Melodie des Themas eine beliebige Reihenfolge ein.

4. Indem man mit der Tonika oder Mediante beginnt und vor der Dominante einige Stufen einer beliebigen Tonleiter erklingen läßt, vorausgesetzt, daß die letzte unmittelbar vor der Dominante stehende Note weder die Tonika, noch die Mediante ist.



54. In den 3 ersten Fällen gehören alle der Dominante vorhergehenden Noten harmonisch zur Tonart der 1. Stufe, was nicht weiter bewiesen werden muß.

Im 4. Falle nimmt man an, daß, nachdem die Tonika oder Mediante als 1. Note des Themas einmal gehört wurden, alle andern Noten Stufen der Dominant-Tonart bilden.

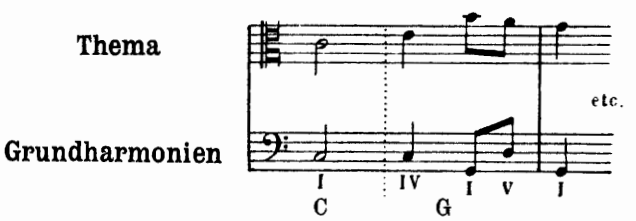
55. Folgende Gründe rechtfertigen theoretisch die tonale Zuständigkeit der verschiedenen Stufen.

Man weiß, daß eine Modulation immer eine Kadenz voraussetzt, diese wird entweder von den auf einander folgenden Akkorden der 4. und 5. Stufe, oder von einem dieser Akkorde, oder von denen der 2. und 5. Stufe gebildet, indem sie sich entweder in der Grundform, oder einer ihrer Umkehrungen mit der 1. Stufe der Tonart verbinden, in welche man ausweicht.

Moduliert man von der 1. Stufe einer Tonleiter in die Tonart der Dominante, so hört diese 1. Stufe in einem bestimmten Augenblick auf, der Haupttonart anzugehören, um die 4. Stufe der Dominant-Tonart zu werden; wenn sich die Modulation durch die unmittelbare Folge der beiden Stufen vollzieht, entsteht die Zweideutigkeit auf einer Note, welche zur Hälfte jeder der beiden Tonarten angehört. Die Kadenz wird alsdann zu einem Plagal- (Kirchen-) schluß, nämlich von der 4. Unter-Dominante zur Tonika. Dies ist in den 3 ersten Beispielen der Fall, wo die der Dominante unmittelbar vorhergehende Note entweder die Tonika (Grundton des Tonika-Akkords), oder die Mediante (Terz des Tonika-Akkords) ist. In Wirklichkeit kann man dem Tonika-Akkord nicht gleichzeitig die Rolle eines Akkords der 1. Stufe der Haupttonart und eines solchen der 4. Stufe der Dominant-Tonart beilegen.

Man bewahrt diesem Akkord also stets die Stellung der 1. Stufe der Haupttonart, die Mediante bleibt in diesen Fällen und aus demselben Grunde immer die Terz des Tonika-Akkords.

56. Anders wird es, wenn nach dem Erklingen der Tonika oder Mediante andre Stufen der Tonleiter zwischen sie und die Dominante treten, diese zieht als 1. Stufe der Dominant-Tonart alle Stufen, welche sie von der Anfangsnote des Themas trennen, gewaltsam in diese Tonart; alle von diesen Stufen bedingten Harmonien gehören notwendig zur Kadenz in der Dominant-Tonart. Dies läßt sich durch jedes beliebige Beispiel erhärten, wenn man die Grundharmonien der zwischen die Anfangsnote des Themas und die Dominante [1]) geschobenen Stufen bestimmt. Beispiel:



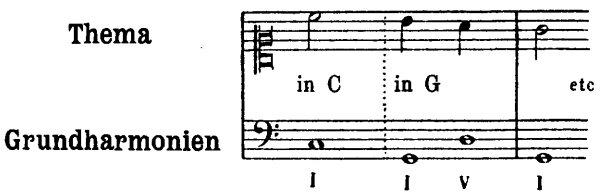
57. Hier findet sich die Zweideutigkeit noch auf der Mediante (der 2. Note des Themas) da sie allein als Terz des Akkords auf der 1. Stufe der Haupttonart und des Akkords der 4. Stufe der Dominant-Tonart beiden angehört,

[1]) Die Funktion als Stufe in der Dominant-Tonart, die man diesen Noten beilegt, wird augenscheinlich, wenn man in den Beispielen (§§ 56 u. 58) die erste Note des Themas wegnimmt. Die Kadenz in G dur erscheint dann durchaus notwendig.

welche die 1. und 5. Stufe der C dur-Tonleiter als entsprechende Grundtöne haben; da aber die tonale Anziehungskraft stärker gegen die neue als gegen die schon gehörte Tonart ist, und da diese Mediante nicht in gleicher Weise beiden Tonarten angehören kann, ist man natürlich geneigt, ihr die Rolle der 6. Stufe der Dominant-Tonleiter beizulegen und sie als Terz des Akkords auf der 4. Stufe dieser Tonart zu betrachten.

58. Wenn das Thema auf dem Wege von der Tonika zur Dominante nicht die Mediante, sondern verschiedene andere Stufen berührt, so entsteht die Zweideutigkeit wie in den drei ersten Fällen auf der Tonika, denn diese kann ihre Bedeutung als 1. Stufe der Haupttonart nicht verlieren, die andern Stufen können hingegen in bezug auf Harmonie und Tonart nur der Dominant-Tonart angehören.

Beispiel:



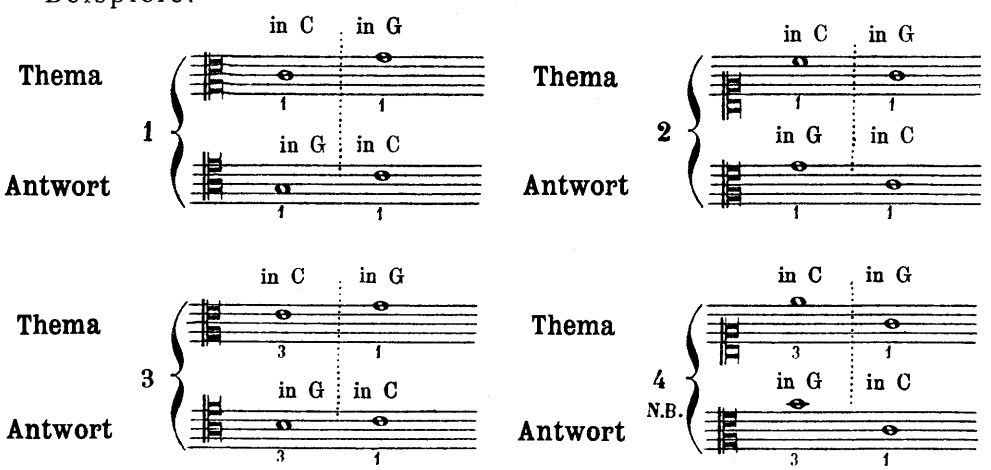
59. Mit Bezug auf vorstehende Theorie können wir sagen, daß:

Der Kopf des Themas wendet sich nach der 5. (oder der 7. mit der nachfolgenden 5.) Stufe Tonale Antwort.

Ein Thema nach der Tonart der Dominante ausweicht, wenn es mit der Tonika oder Mediante beginnend, sich direkt zur Dominante oder zu der 7. (in Moll nicht erhöhten) mit der **nachfolgenden 5. Stufe** wendet.

In diesem Falle wird die 5. Stufe der Haupttonart als erste der Dominant-Tonart betrachtet, und man antwortet darauf mit der 1. Stufe der Haupttonart; ebenso antwortet man auf die Tonika mit der 1. Stufe und auf die Mediante mit der 3. Stufe der Dominant-Tonart (§§ 35, 36, 37).

Beispiele:

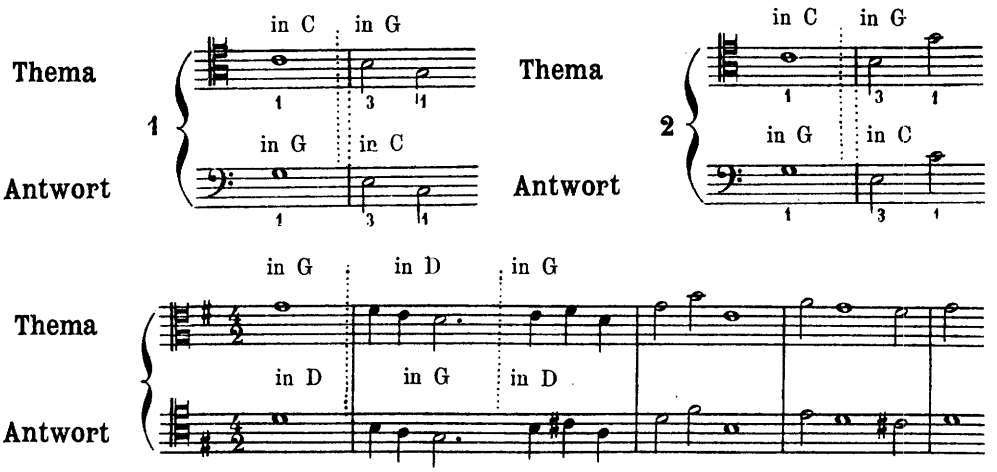


N.-B. Man sieht, daß ein Thema wegen des wenig gesangmäßigen Intervalls, das die Antwort erfordert, mit dieser Bewegung nicht anfangen darf.

60. Wenn sich das mit der Tonika oder Mediante beginnende Thema nach der 7. (in Moll nicht erhöhten) mit der nachfolgenden 5. Stufe wendet, so wird die 7. bezüglich der Harmonie und Tonart immer als Terz des vollständigen Akkords auf der 1. Stufe der Dominant-Tonart aufgefaßt (§ 38).

Man antwortet darauf stets mit der 3. Stufe und der nachfolgenden Tonika der Haupttonart.

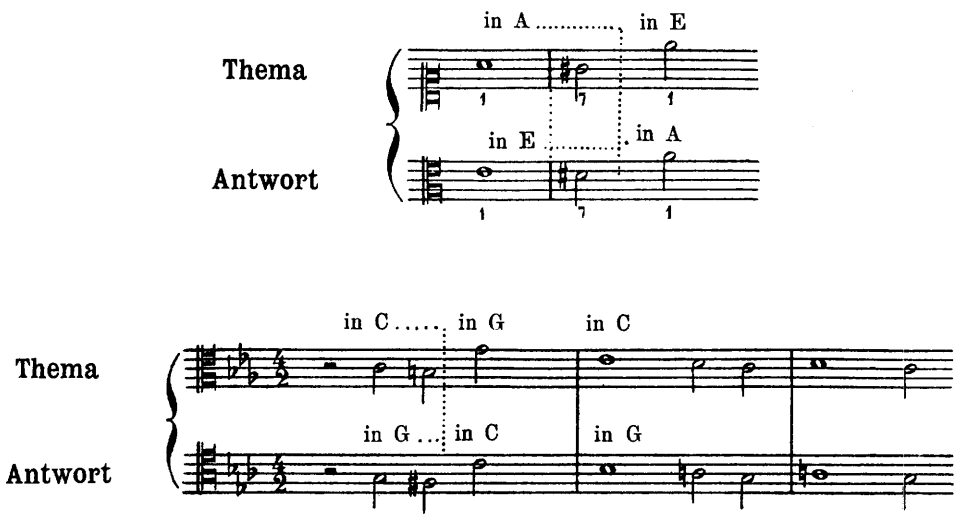
Beispiele:



61. In ähnlichem Fall bewahrt die erhöhte 7. Stufe der Molltonart immer ihren Charakter als Leitton.[1])

Man antwortet darauf mit der erhöhten 7. Stufe der Dominant-Tonart.

Beispiele:



Kopf des Themas. Tonale Funktion der verschiedenen Stufen. Tonale Antwort.

62. Ein Thema moduliert nach der Dominante, wenn es, mit der **Tonika** oder **Mediante** beginnend, sich zur **Dominante** oder zu der **7. (in Moll nicht erhöhten) Stufe** mit der **nachfolgenden Dominante** wendet, indem es verschiedene andere Stufen erklingen läßt.

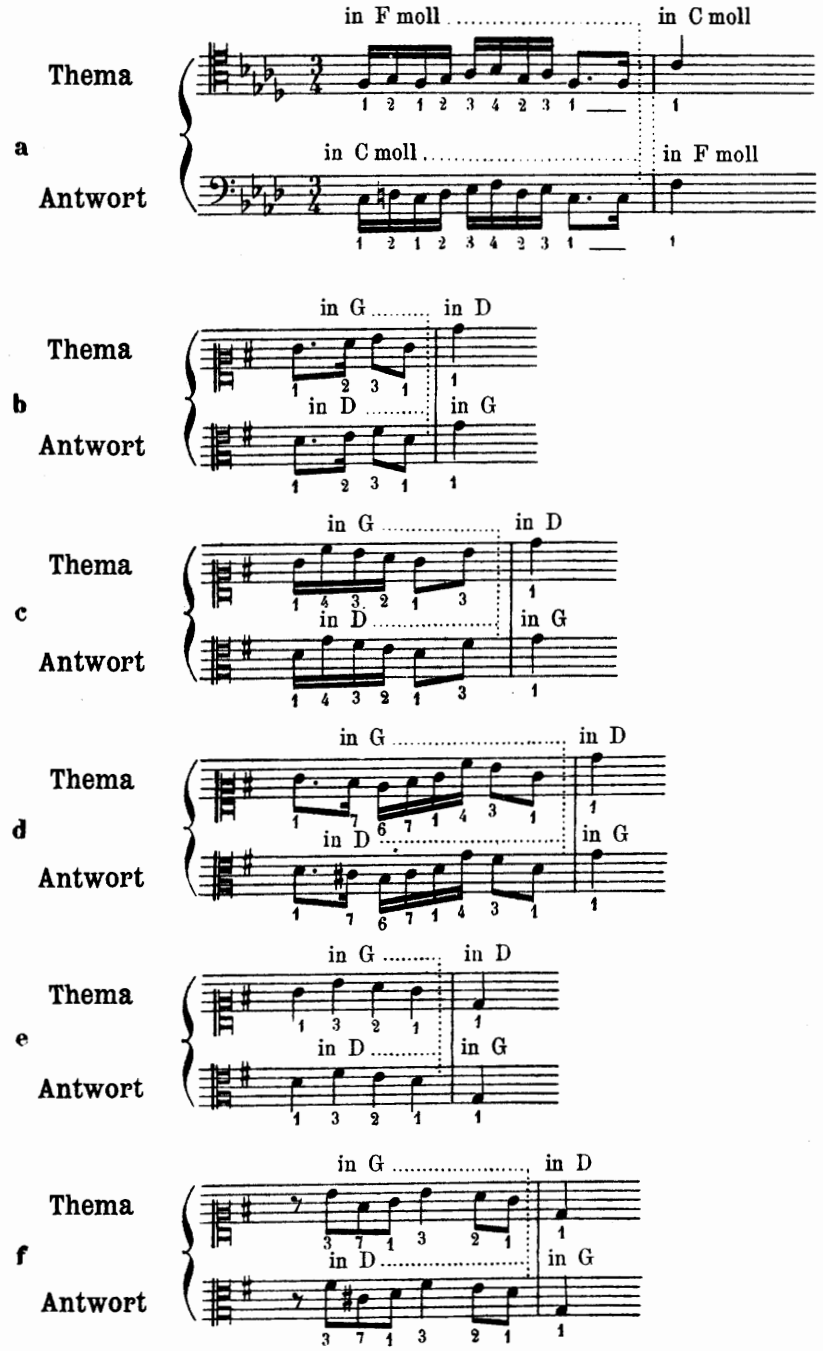
Alle diese Stufen müssen als Intervalle der Tonleiter der Haupttonart des

[1]) Weil die erste Stufe der Dominant-Tonart eine kleine Terz hat.

Themas gezählt werden, **wenn die der Dominante unmittelbar vorhergehende Note** (oder der 7. mit der folgenden 5. Stufe) **die Mediante** oder **die Tonika** ist.

Man antwortet darauf **mit den entsprechenden Stufen** der **Dominant-Tonart.**

Beispiele:

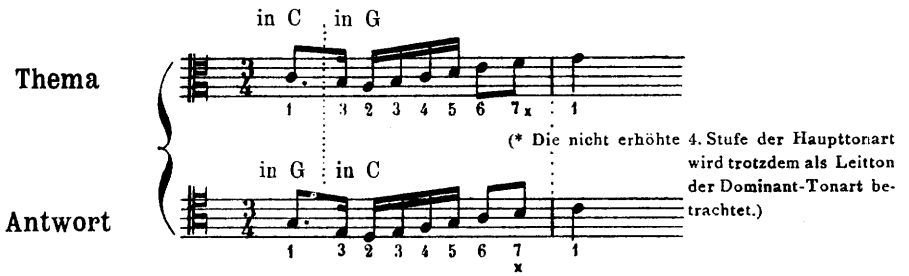


63. In allen andern Fällen **muß man**, wenn die Tonika (oder die Mediante) als erste Note des Themas einmal gehört wurde, **alle Noten, welche die erste melodische Bewegung bilden**, die das Thema zur Dominante oder

der 7. Stufe mit der nachfolgenden Dominante (7. Stufe in Moll nicht erhöht) führt, zur Tonleiter **der Dominant-Tonart** zählen.

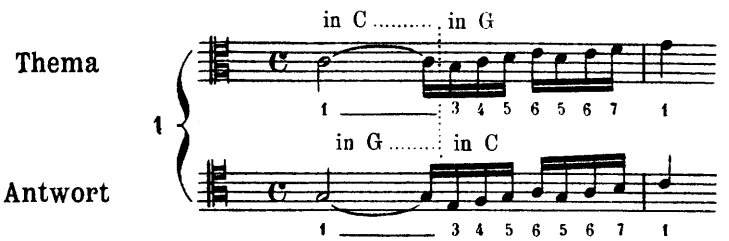
Man antwortet darauf mit den entsprechenden Intervallen der Tonleiter der 1. Stufe des Themas.

Die 4. **nicht erhöhte** Stufe bildet keine Ausnahme von der Regel: man betrachtet sie in diesem Falle immer als **die 7. Stufe der Dominant-Tonart und antwortet darauf mit der 7. Stufe** der Haupttonart.



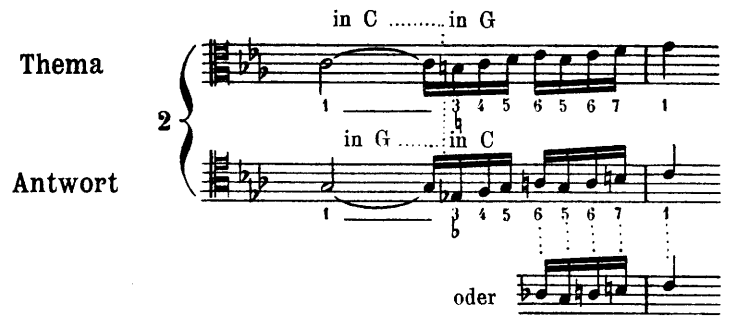
64. Ebenso ist es mit der 7. Stufe der Haupttonart (erhöht oder nicht in Moll), wenn sie sich in der ersten melodischen Bewegung, sei es als Vorschlag, sei es als Durchgangsnote findet: sie gilt stets als dritte Stufe der Dominant-Tonart.

Beispiel:

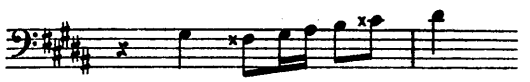
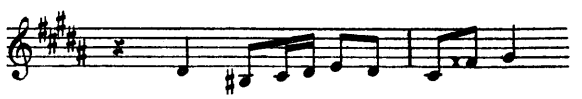
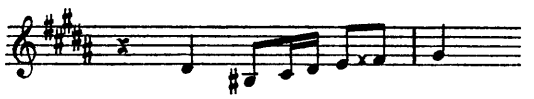


In Moll muß man außerdem den Verhältnissen der melodischen Tonleiter Rechnung tragen.

Beispiel:

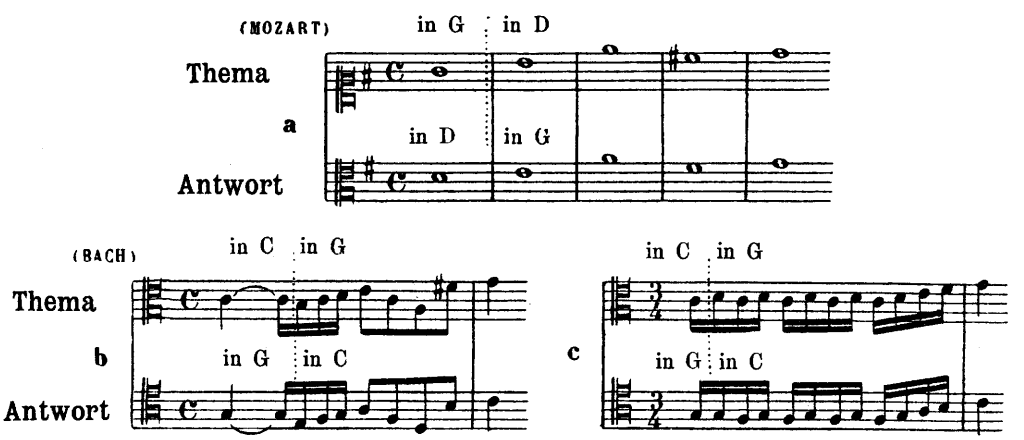


65. Durch diese Regel erklärt sich eine angeblich falsche Antwort J. S. Bachs (»Wohltemperiertes Klavier« Fuge 18). Da er auf folgendes Thema antworten muß:

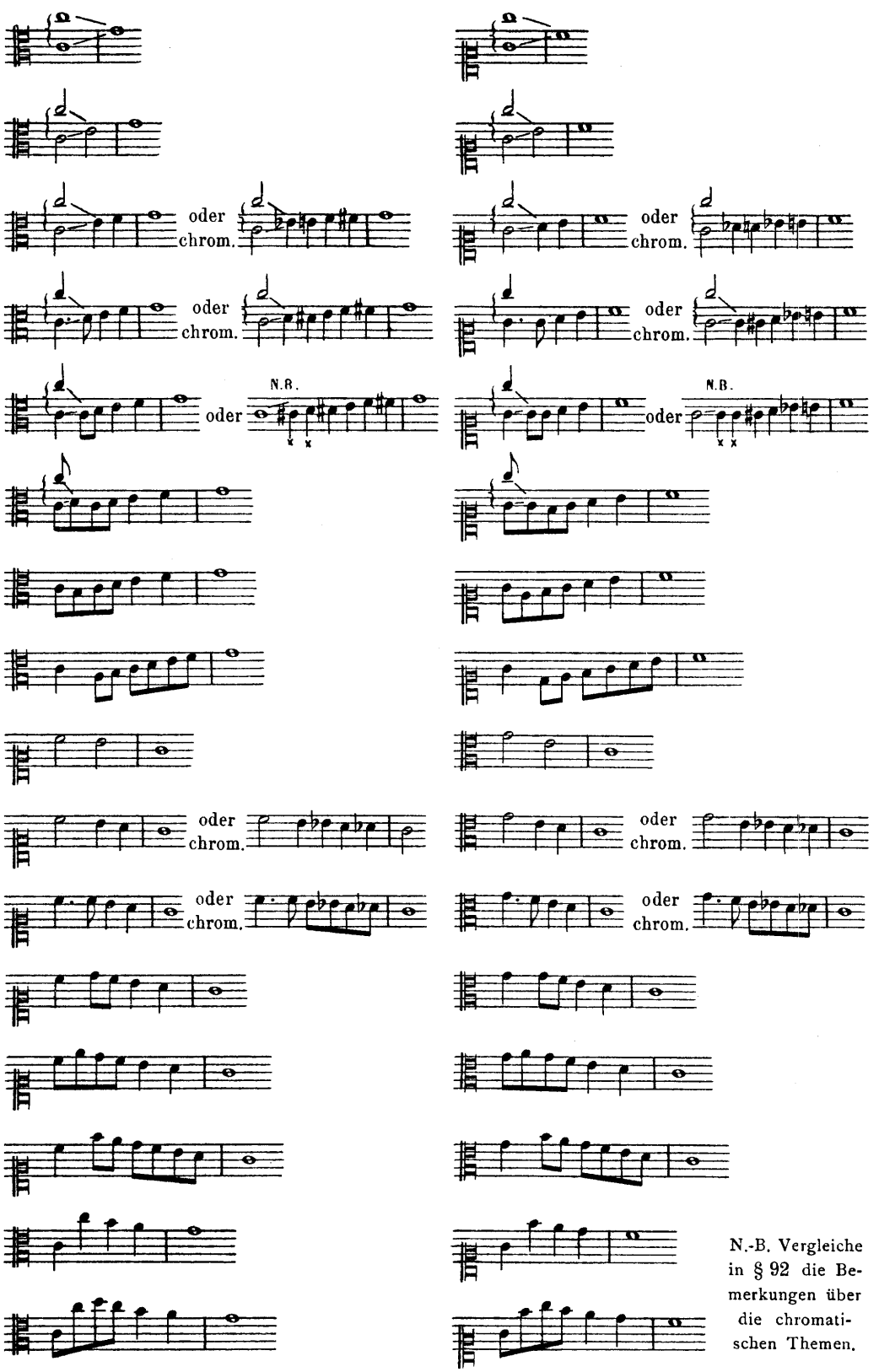
betrachtet es Bach mit Recht als von der 2. Note ab nach der Tonart der 5. Stufe ausweichend, weil die letzte Note vor der Dominante weder Tonika, noch Mediante ist, die Noten außerdem zwischen dem gis des 2. Taktteils im 1. Takt und dem d des 2. Taktteils des 2. Takts harmonisch zu der Kadenz in Dis moll gehören: das Doppelkreuz vor f (2. Note des Themas) ist nur eine wohlklingende Zufälligkeit. Bach behandelt sein Thema, als hätte es folgende Form:

welches zur Antwort hätte:

dementsprechend gestaltet er die Antwort:

und nicht, wie sie gewisse Theoretiker wünschen:

eine Antwort, welche weder einen musikalischen, noch harmonischen Sinn hätte. Man sieht die begründete Absicht in Bachs Antwort noch besser ein, wenn man das Doppelkreuz vor f durch ein einfaches ersetzt, welches in der Antwort ♮h bedingt, oder indem man das Thema nach Dur transponiert.

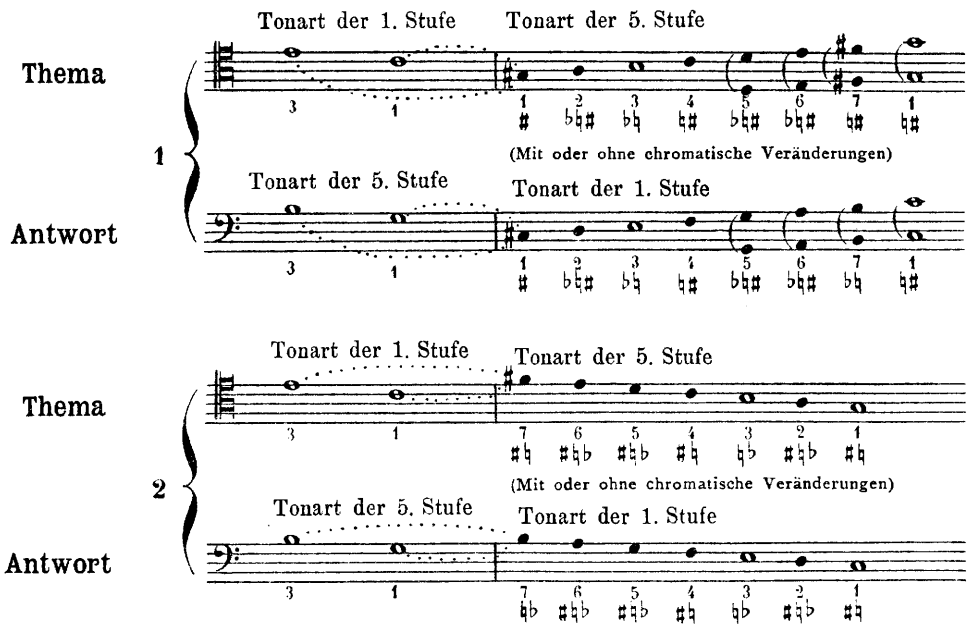
66. Auf dieselbe Weise kann man folgende Antworten erklären:



67. Folgende Tafel gibt verschiedene Anfänge von Themen, die von der Tonika zur 5. Stufe ausweichen mit der gegenüberstehenden Antwort.

Themen **Antworten**

N.-B. Vergleiche in § 92 die Bemerkungen über die chromatischen Themen.

68. Man kann alle Themen dieser Art durch folgende schematische Figur darstellen, welches für jedes diatonische oder chromatische Intervall die veränderte Stufe anzeigt, wenn der Kopf des Themas nach dem Beginn mit der Tonika oder Mediante erst verschiedene Noten berührt, bevor er sich zur Dominante oder der dieser vorhergehenden 7. Stufe zuwendet.



69. Wir haben oben gesagt, daß, wenn das Thema auf dem Wege zur Dominante die 4. Stufe der Haupttonart anschlägt, diese, wenn auch nicht erhöht, harmonisch als Leitton der Dominante behandelt werden müsse. In der Tat betrachtet man in diesem Falle die 4. Stufe als Unter-Tonika der natürlichen Tonleiter der Dominante[1]) und behandelt sie als Leitton. Man weiß in der Tat, daß in dieser Tonleiter die 7. Stufe ein natürliches Intervall ist.

Die 4. Stufe der Haupttonart als 7. Stufe der Dominant-Tonart betrachtet.

Wie dem auch sei, wenn die unter diesen Bedingungen gehörte Dominante der Haupttonart aufhört eine solche zu sein, um Tonika der Dominant-Tonart zu werden, so ist es unmöglich, diese 4. Stufe als Grundton des Dreiklangs der 4. Stufe oder als Terz desjenigen der 2. Stufe der Haupttonart zu betrachten, da keiner dieser beiden Akkorde eine Modulation nach der Dominant-Tonart bestimmen kann: es ist im Gegenteil logisch, sie als Unter-Tonika der letztern Tonart anzusehen, da sie in diesem Fall zur Terz des Dominant-Akkords der Dominant-Tonart wird und derselbe zum Ganzschluß dieser Tonart gehört.

70. Überdies ist zu bemerken, daß auf die Weise die alterierten Akkorde in diesem Teile der Antwort denen in dem entsprechenden Teile des Themas gleichen: es ist dies nur eine Anwendung des oben ausgesprochenen Grundsatzes, daß jede Note, die im Thema der Dominant-Tonart angehört, in der Antwort durch die entsprechende Stufe der Haupttonart wiedergegeben werden muß.

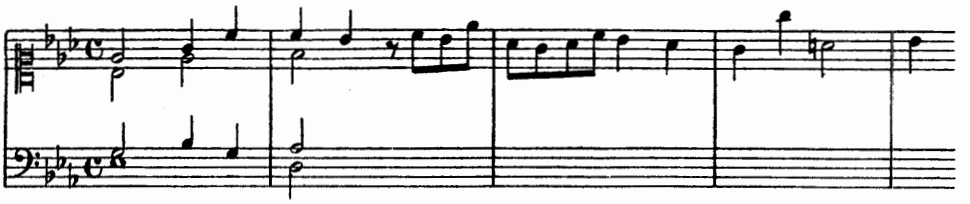
Was von der Melodie des Themas gilt, wird noch mehr für die von derselben bestimmten Harmonien Gesetz.

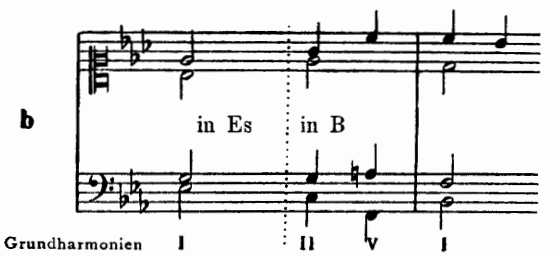
[1]) Die natürliche Dominant-Tonleiter entsteht aus dem Mitklingen einer klangreichen Saite.

Tonale und harmonische Analyse des Themas.

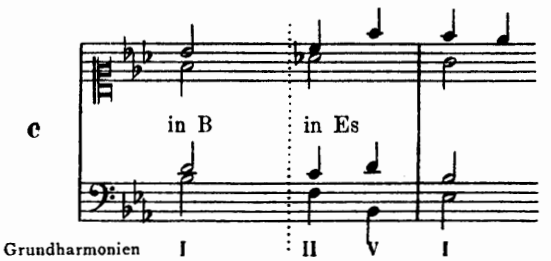
71. Man begreift nunmehr, daß sich ein Fugenthema vom Gesichtspunkte der Tonart und Harmonie nicht wie ein beliebiger melodischer Gedanke zerlegen läßt. In einem Fugenthema bestimmt die als Tonika angenommene 5. Stufe der Haupttonart, wenn sie zu Anfang des Themas gehört wurde, ein besonderes tonales Bereich für die Stufen, welche der Dominante unmittelbar voraufgehen, wenn dies andere als die 1. und 3. sind: von der Genauigkeit dieser Zerlegung hängt die Richtigkeit der Antwort ab.

72. Zerlegt man beispielsweise betreffs der Tonart folgendes Thema, so erhält es, als melodische Phrase aufgefaßt, im 1. und 2. Takte Harmonien aus Es dur.

a

Vom besondern Standpunkt der Fuge aus muß aber die Dominante B dur der Haupttonart im 2. Viertel des 2. Takts, mit welcher die 1. melodische Bewegung, oder der Kopf des Themas, endet, als 1. Stufe der Dominant-Tonart betrachtet werden; folglich bedingt die Modulation des Themas zur Dominante eine Kadenz in dieser Tonart. Dieselbe kann jedoch nur durch Harmonien vermittelt werden, die zu den Noten g und c auf dem 3. und 4. Viertel des 1. Takts gehören. Demnach müssen ihnen folgende B dur angehörende Grundharmonien untergelegt werden.

b

Diese Harmonien bestimmen als Antwort die entsprechenden von Es dur, und die Antwort wird tonal.

c



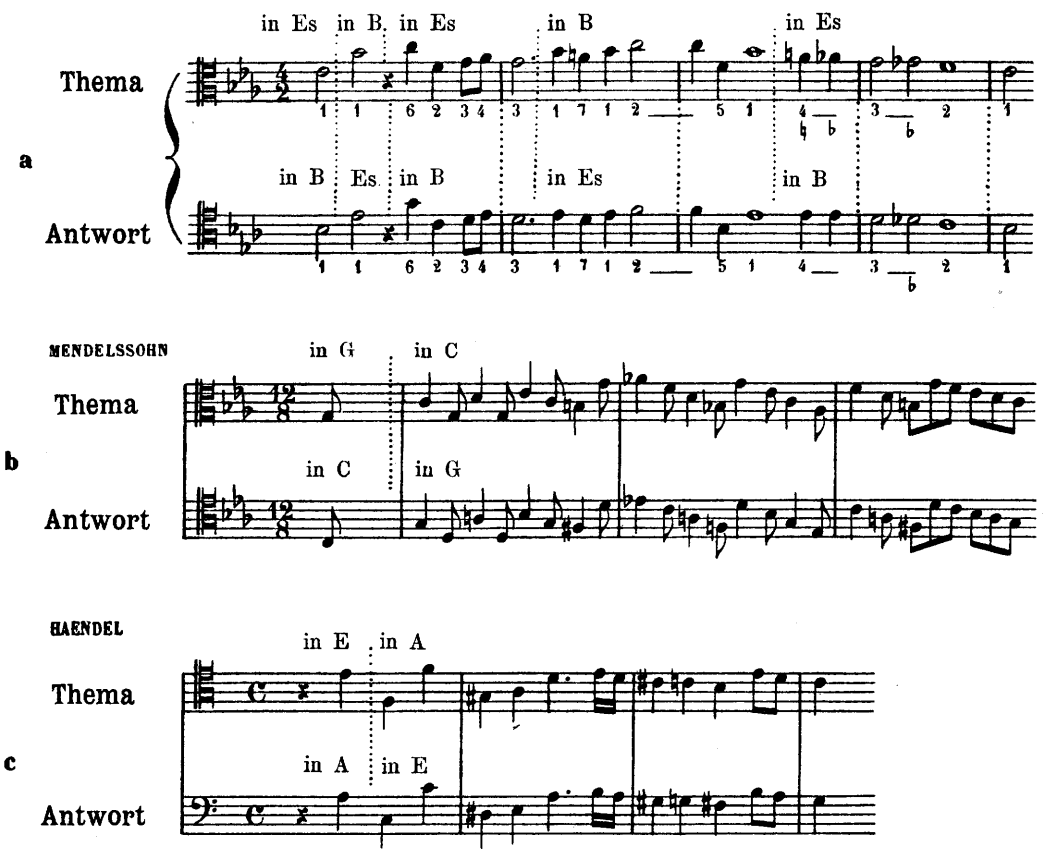
(Ebensogut ließ sich das g auf dem 3. Viertel des 1. Takts des Themas als Terz des Akkords der 4. Stufe von B dur anstatt als Quinte des Akkords auf der 2. Stufe dieser Tonart auffassen, die entsprechende Harmonie der Antwort würde dann dem c des 3. Viertels die Rolle der Terz der 4. Stufe von Es dur gegeben haben, denn der Schluß wird ebensogut von der 2. wie von der 4. mit der nachfolgenden 5. Stufe, die sich zur 1. wendet, bestimmt.)

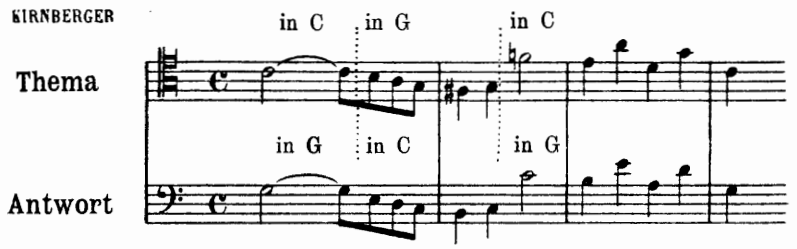
73. Selbstverständlich könnte man aus Gründen der Empfindung einwenden: »Das Herz hat seine Gründe, welche der Verstand nicht kennt«. Aber in vorliegendem Falle sind die bei **b** und **c** angeführten Harmonien allein logisch und mit einer genauen Antwort vereinbar; diejenigen im Beispiel **a** sind hier nicht anwendbar, da sie vollständig Es dur angehören, und das Thema in die Dominante übergeht. Wir wollen jedoch bemerken, daß diese Art, das Thema harmonisch zu betrachten, rein theoretisch ist, weil es sich nur um die Beziehungen der Tonart des Themas und der Antwort handelt, daß im übrigen das Thema, für sich allein betrachtet, ganz verschieden harmonisiert werden kann.

74. Wenn die Dominante als 1. Note des Themas oder nach der Tonika bezw. Mediante gehört wurde, mögen darauf andre Stufen folgen oder nicht, so muß das Thema zur Haupttonart zurückkehren. *Rückkehr zur Haupttonart.*

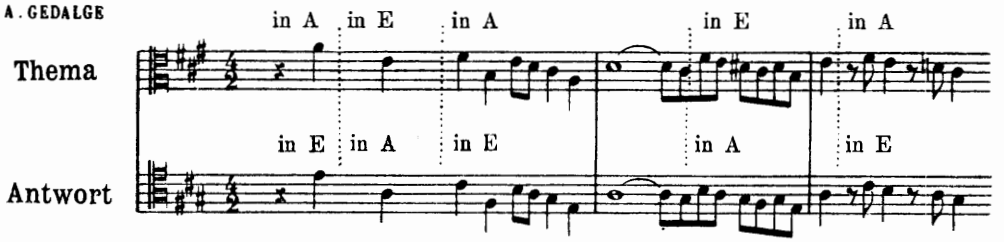
Alle der Dominante unter diesen Bedingungen folgende Noten sind als Stufen der Haupttonart des Themas aufzufassen, wofern sie nicht durch eine charakteristische Vorzeichnung der Dominant-Tonart wirklich verändert werden oder diese Veränderung in der Harmonie angenommen werden kann.

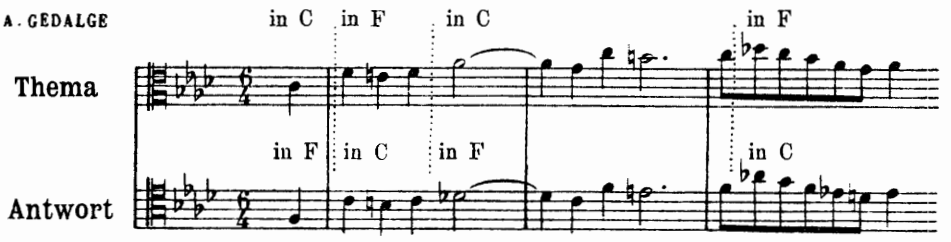
Für immer gilt also die Regel, daß ein Thema nach den besondern Bedingungen der Fuge nur einmal in die Dominante ausweichen kann; geschieht es zum zweitenmal, so ist das nur mittels charakteristischer Veränderungen der Dominant-Tonart möglich.

Beispiele:

KIRNBERGER

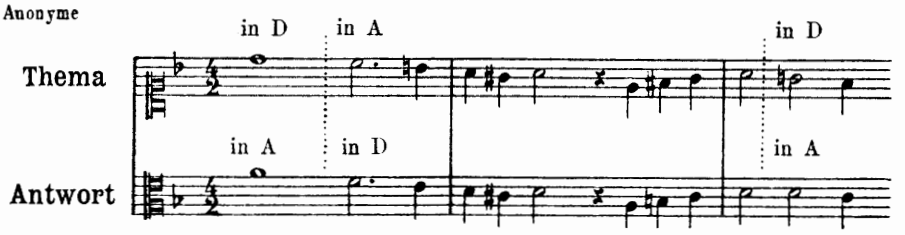


d

A. GEDALGE

e

A. GEDALGE

f

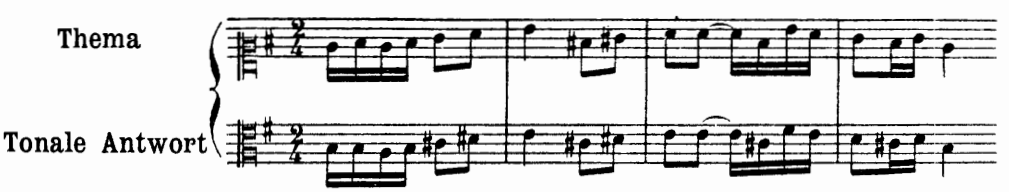
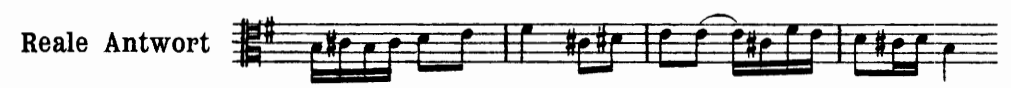
Anonyme

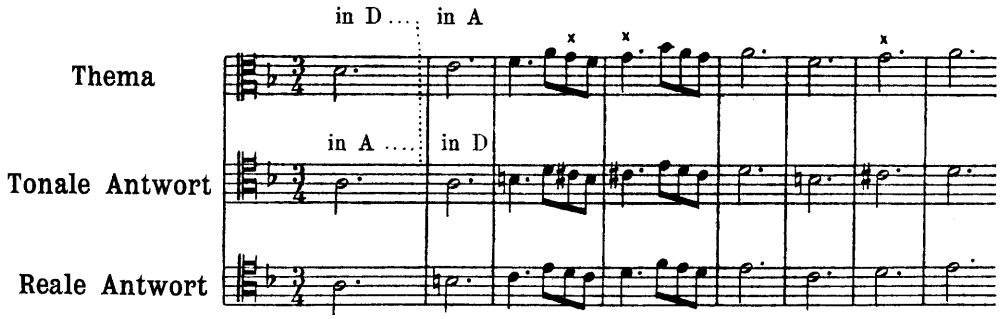


g

Reale Antwort auf ein tonales Thema.

75. In gewissen engbegrenzten Fällen — die chromatischen Themen ausgenommen — ist man berechtigt, wenn sich das Thema zur Dominante wendet und verschiedene Stufen der Tonleiter erklingen läßt, real zu antworten, wenn nämlich die Antwort eine unmusikalische Form annimmt, oder die Melodie des Themas zu sehr verunstaltet wird.

Beispiel:

Für ein solches Thema ist die reale Antwort, obgleich regelwidrig, aus den beiden angeführten Gründen vorzuziehen.

Diese übrigens sehr seltenen Fälle treten namentlich ein, wenn die Melodie des Themas in seinem ersten Teil die Form eines Laufs hat; sie lassen sich leicht unterscheiden.

76. Für ein Thema wie das folgende ist die reale Antwort gleichfalls der tonalen, die Melodie des Themas zu stark ändernden, vorzuziehen.

Bei der Wahl der wirklichen Antwort wird die 4. nicht erhöhte Stufe der Tonleiter der Haupttonart als Unter-Tonika der natürlichen Leiter der Dominante betrachtet, sie muß in der Antwort also durch den Leitton der Haupttonart wiedergegeben werden, was den melodischen Charakter des Themas so ändert, daß man besser die reale Antwort anwendet. Dies muß geschehen, wenn ein Thema mit der Dominante und der vorhergehenden nicht erhöhten 4. Stufe der Haupttonart schließt.

Modulation zur Dominante mittels charakteristischer Veränderungen. Tonale Antwort.

77. Ein Thema weicht in die Dominant-Tonart jedesmal aus, wenn eine seiner Noten durch eine charakteristische Veränderung dieser Tonart (§ 33) **gekennzeichnet**, oder wenn **diese Veränderung in der Harmonie angenommen wird.**

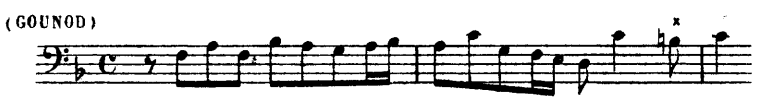
In diesem Falle (§§ 28, 29)

wird jeder **der Haupttonart** angehörige Teil des Themas in der Antwort Stufe für Stufe, Veränderung für Veränderung in der **Dominant-Tonart** wiedergegeben.

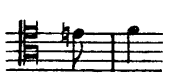
Und umgekehrt:

Jeder der **Dominant-Tonart** angehörige Teil des Themas wird in der Antwort Stufe für Stufe, Veränderung für Veränderung in der **Haupt-Tonart** wiedergegeben.

Beispiel:



Das Thema steht in F dur: es endet mit der Dominante und enthält überdies eine charakteristische Veränderung der Tonart der 5. Stufe in der vorletzten Note (♮ vor b, 4. Stufe der F dur-Tonart, die infolge dieser Veränderung zur 7. Stufe von C dur, der Dominante von F dur, wird).

Die Antwort muß also die 7. mit der nachfolgenden 1. Stufe der F dur erklingen lassen und folgendermaßen schließen:

78. Augenscheinlich tritt jedoch in diesem Thema die Ausweichung zur Dominant-Tonart weit vor der entsprechenden charakteristischen Veränderung ein.

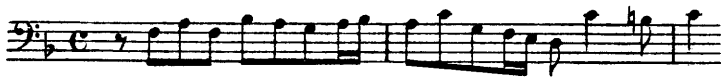
Es läßt sich nicht immer leicht bestimmen, wo sich die Ausweichung zur Dominante vollzieht; in vielen Fällen kann man zwei und mehr tonale Erklärungen des Themas geben, die sich mehr oder weniger rechtfertigen lassen; von allen möglichen Lösungen eines gegebenen Falles ist jedoch eine da, die man allen andern vorziehen muß.

Zerlegte Themen.

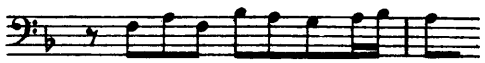
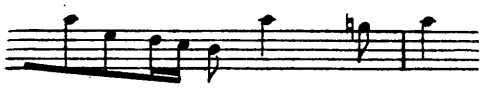
79. Wir wollen dies durch die tonale Zerlegung des vorstehenden Themas und ähnlicher klar zu beweisen versuchen.

Beispiel:

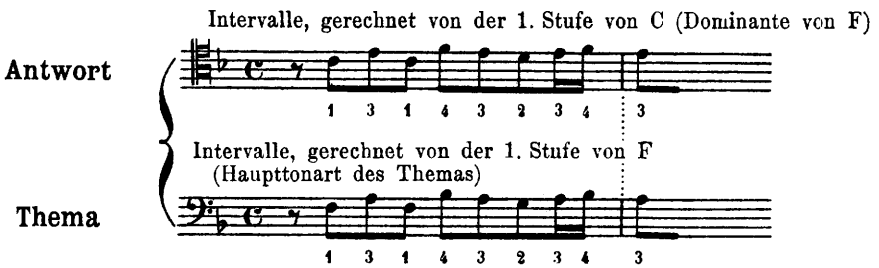
Thema

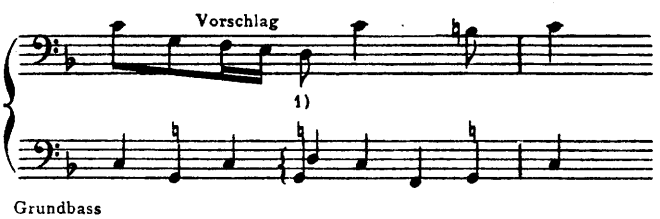


Aus Zweckmäßigkeitsgründen der Erörterung nehmen wir an, daß sich das Thema in 2 sich unterscheidende melodische Perioden zerlegen läßt.

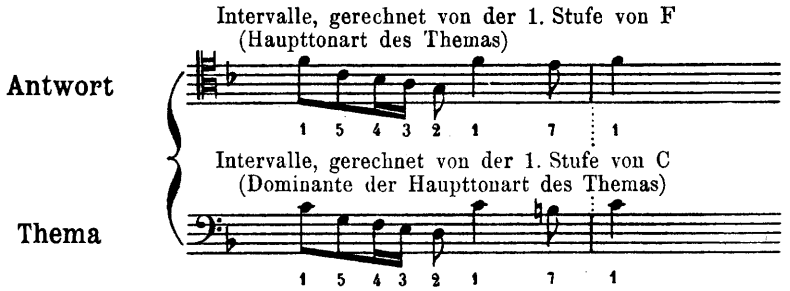
1. Periode

2. Periode

Die 1. Periode beginnt mit der Tonika und weicht nicht in die Dominante aus, wir müssen sie also als zur Gattung der realen Fuge gehörig betrachten und in der Antwort so behandeln, als bestände das Thema nur aus dieser Periode.

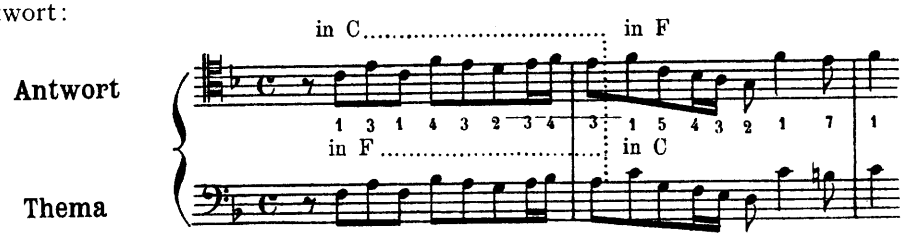
Bei Berechnung der Intervalle dieser Periode in Beziehung zur 1. Stufe der F dur-Tonart erhalten wir also folgende Antwort:

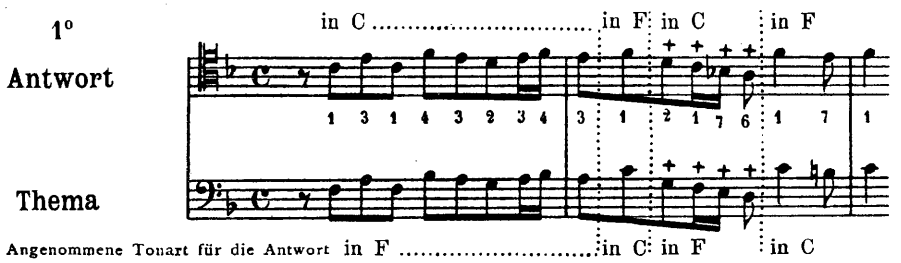


80. Die Grundbässe der Noten, welche die 2. Periode bilden, sind folgende:

[1]) Man kann in gleicher Weise den einen oder andern dieser Grundbässe anwenden.

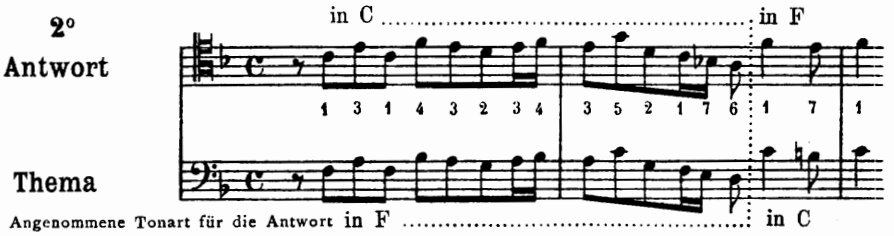
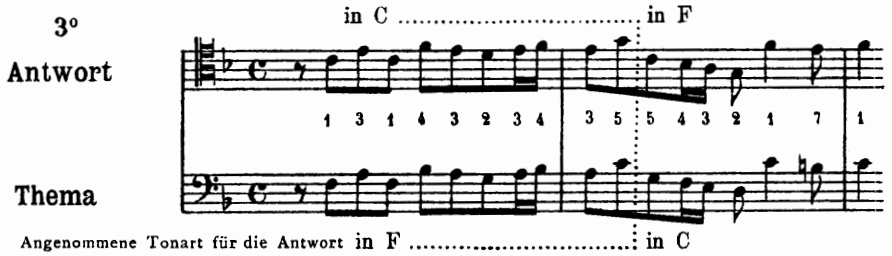
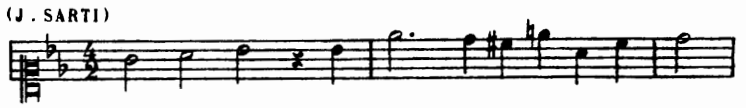
Augenscheinlich kann der Baß g, die 2. Note dieser Periode, nur einen der C dur-Tonart angehörenden Durakkord tragen, folglich muß die Modulation zur Dominant-Tonart schon mit der 1. Note der 2. Periode beginnen.

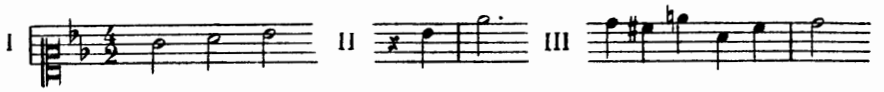
Da diese Periode vollständig der Dominant-Tonart des Themas angehört, so muß die Antwort alle Stufen durch die entsprechenden der Tonart der 1. Stufe des Themas wiedergeben.

Die Vereinigung der beiden Perioden des Themas ergibt als vollständige Antwort:



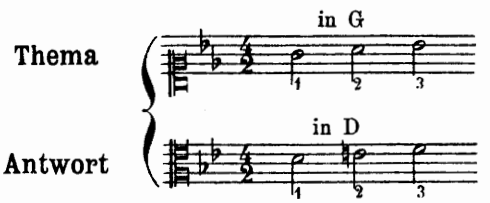
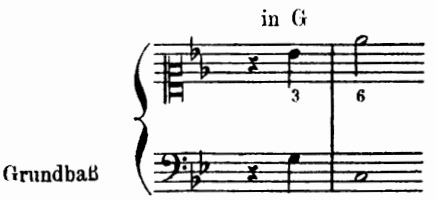
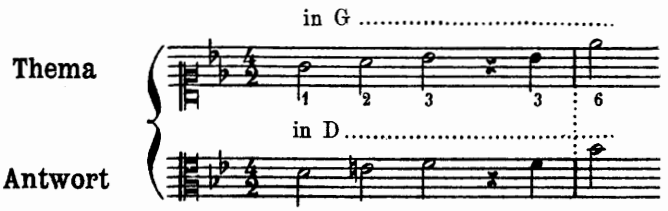
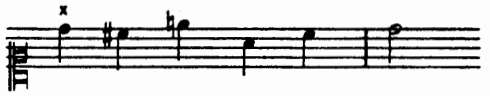
81. Die folgenden Lösungen wurden bei einem Wettbewerb vorgeschlagen, sie sind offenbar falsch. Um sich davon zu überzeugen, braucht man sie nur mit dem Thema zu vergleichen und diesem die angenommenen entsprechenden Harmonien unterzulegen: die tonale Rechtfertigung derselben ist ganz unmöglich.

In dieser Antwort wird vorausgesetzt, daß der mit Kreuzen (+) bezeichnete Teil des Themas zu F dur gehört, weil man darauf mit den entsprechenden Stufen von C dur antwortete; unbegreiflich ist aber, warum die 7. Stufe dieser Tonart eine Vorzeichnung von F dur aufweist; dieselbe wäre doch nur berechtigt, wenn das Thema folgende Form zeigte:

was musikalisch unmöglich ist.

82. Zergliedert man auf dieselbe Weise die beiden folgenden Lösungen, so ergibt sich deutlich, daß sie weder vom Standpunkte der Harmonie, noch der Tonart erklärt werden können.

83. Das folgende Thema

steht in G moll, es beginnt mit der 1. Stufe und weicht nach der Dominant-Tonart aus, denn es schließt mit der 5. Stufe, der eine charakteristische Vorzeichnung dieser letztern Tonart voraus geht.

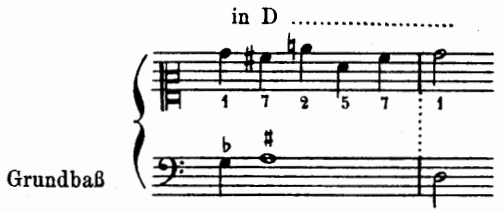
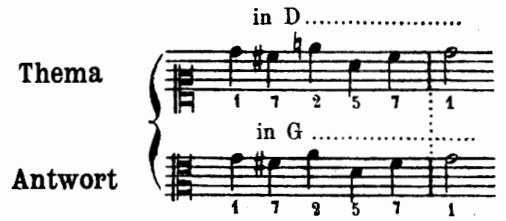
Es läßt sich in 3 melodische Perioden zerlegen.

Die 1. und 2. gehören augenscheinlich G moll an.

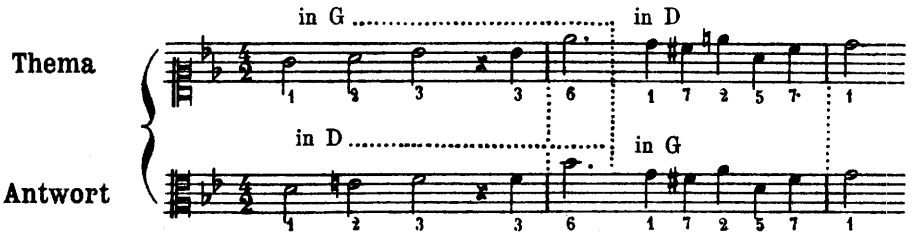
In der Tat:

Die 1. Periode (Kopf des Themas) geht mit Berührung der 2. Stufe von der Tonika zur Mediante; der Regel gemäß müssen die Intervalle also in der Tonleiter von G moll (Haupttonart des Themas) gezählt werden.

Die 2. Periode kann nur folgende Grundbässe haben:

Die Antwort der beiden vereinigten ersten Perioden wird also lauten:

84. Ein Zweifel kann nur hinsichtlich der tonalen Bedeutung des d zu Anfang der 3. Periode bestehen,

da die 5 letzten Noten des Themas offenbar D moll, der Dominante des Themas, angehören: in der Tat, das c und e (4. bezw. 6. Stufe von g) zeigen die charakteristische Veränderung von D moll, und das Thema endet mit der Dominante: wir haben also eine augenscheinliche Ausweichung nach D moll.

Die 1. Note der 3. Periode kann nur als Grundton, Terz oder Quinte eines Akkords aufgefaßt werden.

1. Augenscheinlich ist sie nicht Grundton des D moll-Akkords, weil das vorhergehende e als Terz zum Akkord der 4. Stufe von g gehört, und die beiden Akkorde sich nicht direkt verbinden lassen.

   Noch weniger ist sie Grundton des Dur-Dreiklangs auf der 5. Stufe von G moll, weil die D moll-Tonart nicht durch einen Akkord von D dur bewirkt werden kann.
2. Aus denselben Gründen ist sie auch nicht Terz des B dur-Akkords auf der 6. Stufe von D moll.
3. Die Note d läßt sich also nur als Quinte des G moll-Dreiklangs auffassen, welcher infolge des unmittelbar voraufgehenden cis zum Akkord auf der 4. Stufe von D moll wird: folglich muß man diesem d den Grundton g zufügen und es als 1. Stufe von G moll betrachten. Die 3. Periode des Themas hat also folgende Bässe:

und als Antwort:

Für das ganze Thema ergibt sich demnach folgende Antwort:



Dominante oder 7. Stufe am Schluss des Themas. Tonale Antwort.

85. Ein Thema **moduliert** nach der Dominant-Tonart, wenn es

a) **mit der Dominante schließt**[1] (§ 37).

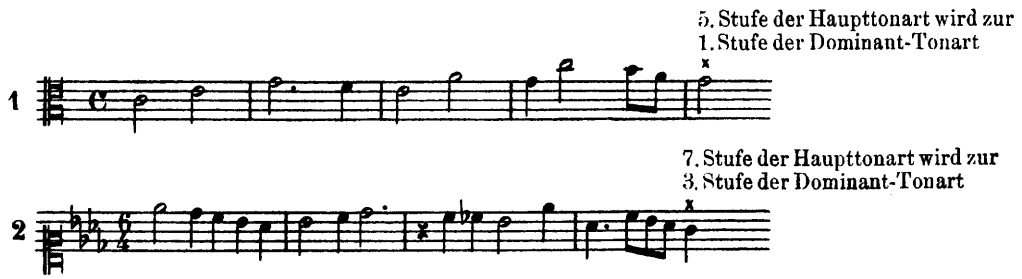
In diesem Falle:

Wird die Dominante als **1. Stufe der Dominant-Tonart** angesehen, und die Antwort endet mit der **1. Stufe der Haupttonart.**

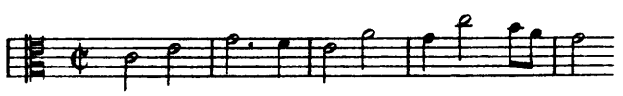
b) mit der **7. Stufe** (nicht erhöht in Moll) der Haupttonart (§ 38).

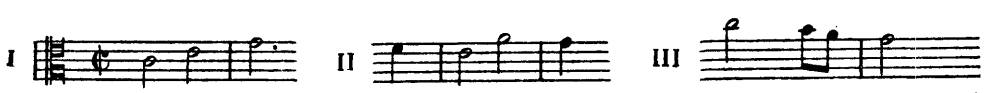
In diesem Falle:

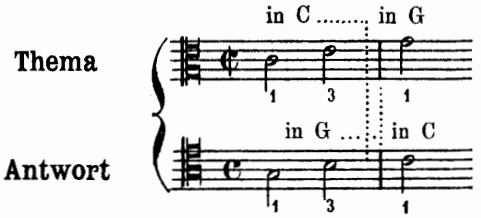
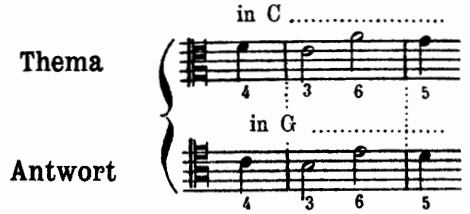
Wird die 7. (in Moll nicht erhöhte) Stufe als **3. der Dominant-Tonart** angesehen, und die Antwort schließt mit der **3. Stufe der Haupttonart.**

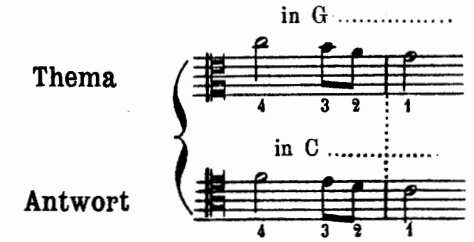
Beispiele:

86. Um die Antwort dieser Themen zu finden, muß man dasselbe Verfahren der Zergliederung wie in den vorhergehenden §§ anwenden.

Erstens:

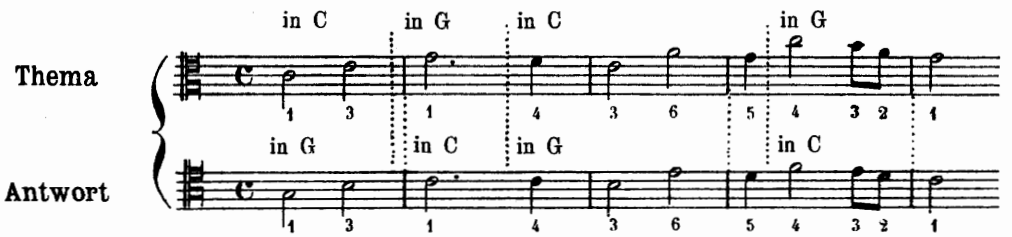


Man kann dies Thema in 3 Perioden zerlegen:

[1]) Sogar in dem Falle, wo der Dominante die 4. nicht erhöhte Stufe der Haupttonart vorhergeht, die alsdann zur Unter-Tonika der Dominant-Tonart wird und in der Antwort durch den Leitton der Haupttonart dargestellt wird (§ 76).

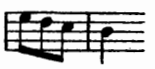
Die 1. Periode erfordert der Regel gemäß folgende Antwort:

Da das Thema in die Dominante auswich, muß es, um tonal zu sein, in die Haupttonart zurückkehren; nun kommt in der 2. Periode weder eine charakteristische Vorzeichnung der Dominant-Tonart vor, noch wird eine solche in der Harmonie angenommen: folglich gehört die Periode vollständig der Haupttonart des Themas an und verlangt folgende Antwort:

In der 3. Periode muß die Schlußnote als 1. Stufe der Dominant-Tonart angesehen werden; die Ausweichung erfolgt also auf c, der 1. Note der Periode, die man nun als 4. Stufe von G dur auffaßt, so daß man folgende Antwort erhält:



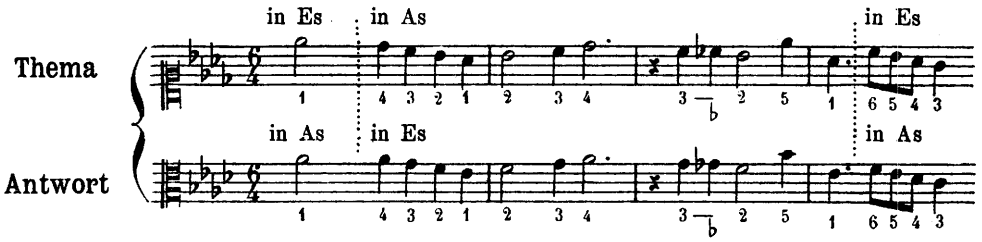
und für das ganze Thema:

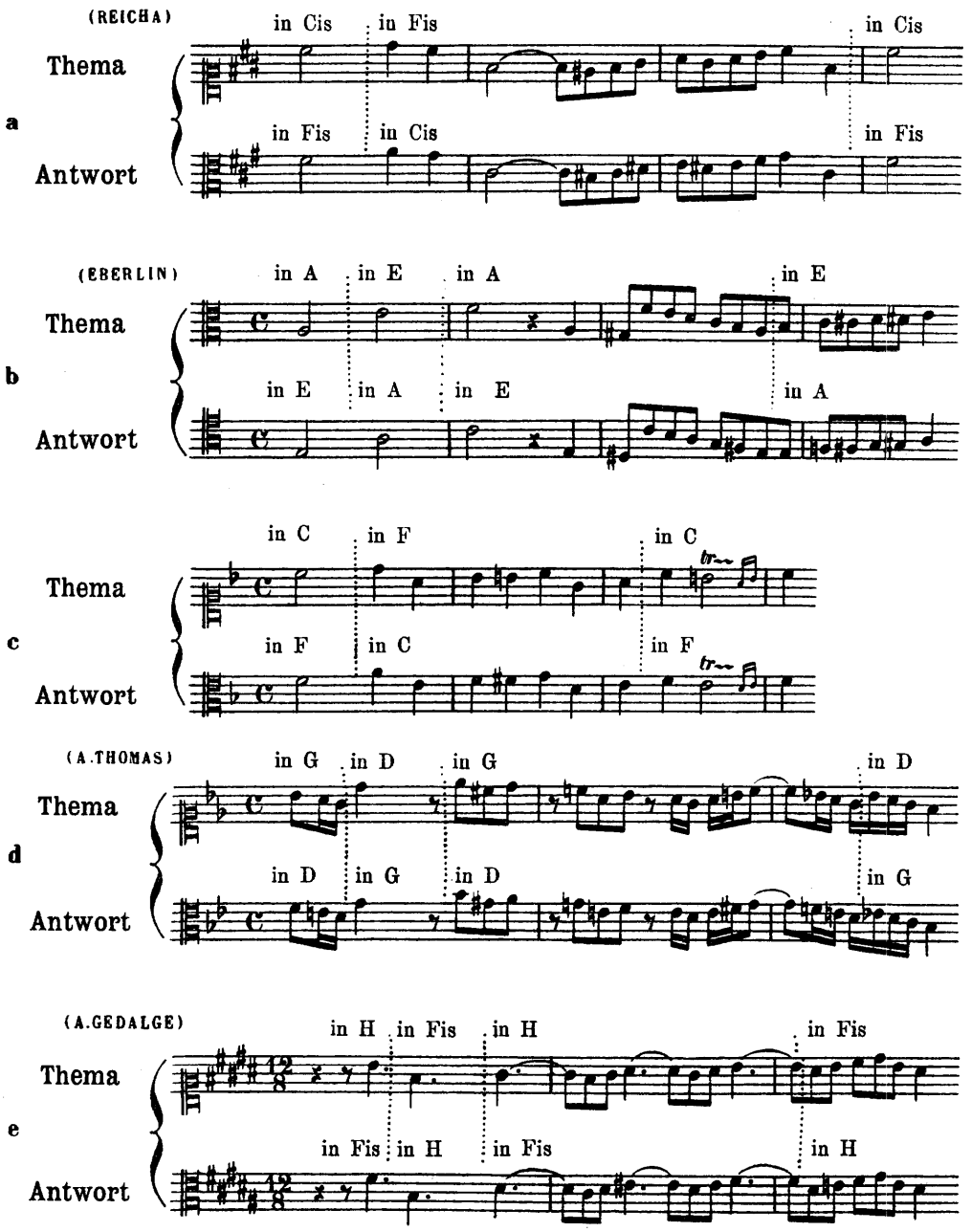


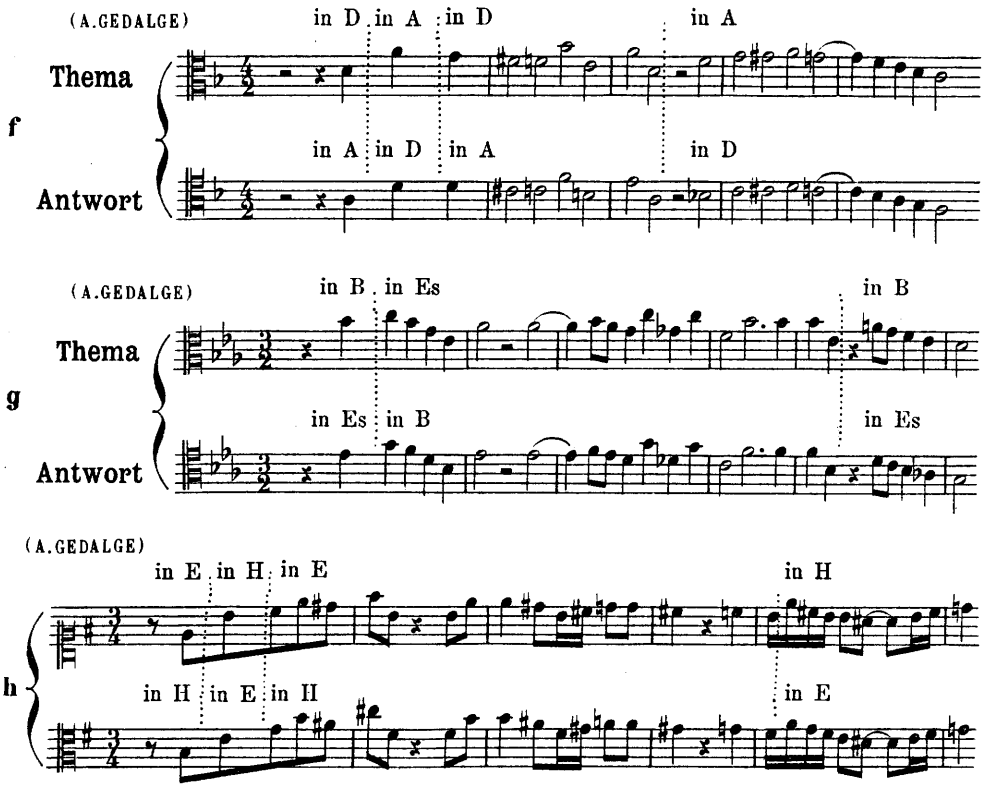
87. Zweitens: Bei der Zerlegung des Themas:

findet man, daß die letzte ungeteilte Figur

zu Es dur, der Dominante der Haupttonart, gehört.

In der Tat muß der Regel gemäß die letzte Note g als 3. Stufe der Dominant-Tonart Es dur aufgefaßt werden; folglich setzen das vorhergehende b und as in ihrer Harmonie das d, eine charakteristische Veränderung von Es dur, voraus.

Die Antwort gestaltet sich also folgendermaßen:

88. Auf dieselbe Weise findet man die Antworten zu folgenden Themen:





88. Die wechselseitige Nachahmung der Tonart der 1. Stufe durch diejenige der 5. Stufe bewirkt, daß die Antwort (deren Tonika die Dominante des Themas ist), jedesmal nach der Tonart ihrer eignen Unter-Dominante zu modulieren scheint, wenn sie den Teil des Themas nachahmt, der nach der Tonart der 5. Stufe ausweicht. *Mutation.*

Man ersieht in der Tat aus allen vorhergehenden Beispielen, daß **die Antwort** in bezug auf **das Thema** sich jedesmal ändert, wenn sie nach der Dominante ausweicht oder zur Haupttonart zurückkehrt.

Man nennt diese Abänderung Mutation oder Intervall-Veränderung.

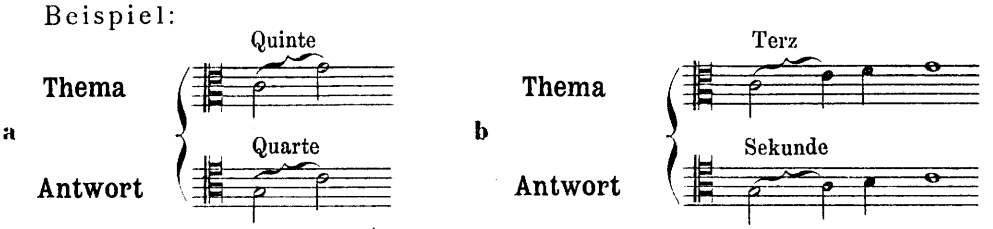
Die Mutation wird, kurz gesagt, durch die Unterdrückung oder Hinzufügung eines Sekund-Intervalls zwischen 2 Noten der Antwort bewirkt, deren eine man als zur Tonart der 1., die andere als zur Tonart der 5. Stufe des Themas gehörig auffaßt.

89. In gewissen Fällen bewirkt die Mutation in der Antwort eine Nachahmung des Themas durch die Seitenbewegung, niemals darf die Nachahmung des Themas durch die Gegenbewegung stattfinden.

90. Die Mutation verlangt in der Antwort unbedingt die Unterdrückung einer Sekunde (einer großen oder kleinen je nach dem Tongeschlecht):

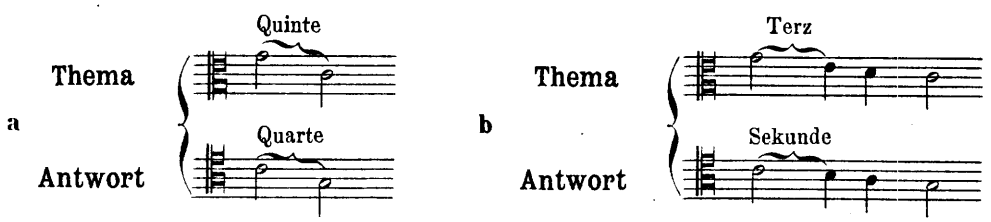
1. Wenn das Thema gleich anfangs von der Tonika zur Dominante oder zu einer Stufe der Dominant-Tonart in aufwärtsgehender Bewegung fortschreitet.

Beispiel:



2. Wenn das Thema gleich zu Anfang in abwärtssteigender Bewegung von der Dominante zur Tonika oder einer Stufe der Haupttonart fortschreitet.

Beispiel:

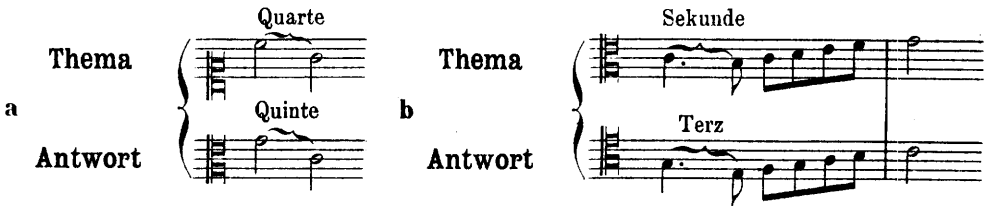


91. Umgekehrt:

Die Mutation bewirkt in der Antwort die Hinzufügung einer Sekunde (einer großen oder kleinen je nach dem Tongeschlecht):

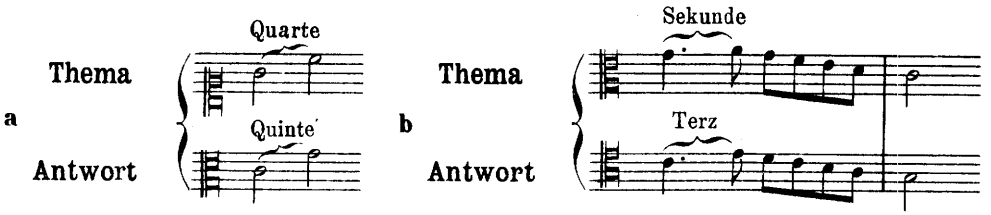
1. Wenn das Thema gleich anfangs in abwärtssteigender Bewegung von der Tonika zur Dominante oder einer Stufe der Dominant-Tonart fortschreitet.

Beispiel:



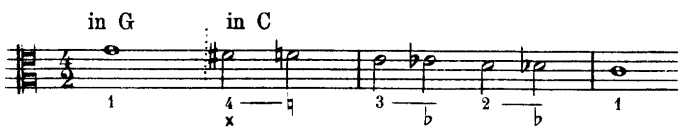
2. Wenn das Thema gleich anfangs in aufwärtssteigender Bewegung von der Dominante zur Tonika oder einer Stufe der Haupttonart fortschreitet.

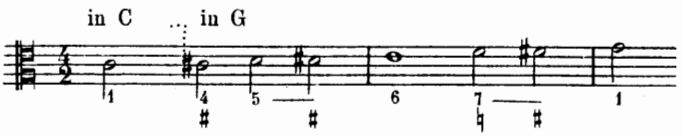
Beispiel:



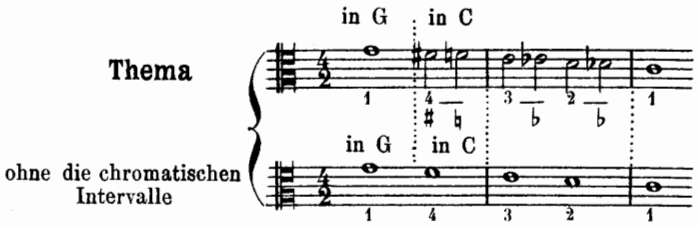
Dasselbe wiederholt sich in gleicher Weise jedesmal, wenn das Thema von der Haupt- zur Dominant-Tonart moduliert und umgekehrt.

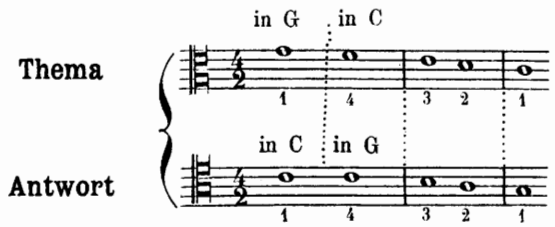
Beobachtungen betreffs chromatischer Themen.

92. Eine Wiederholung des Themas in der Gegenbewegung würde stattfinden in der Antwort eines chromatischen Themas, welches gleich anfangs von der Dominante zur Tonika in abwärtssteigender Bewegung fortschreitet,

wenn man die chromatische Veränderung der 4. Stufe der Haupttonart wiedergeben wollte, falls diese unmittelbar der 5. Stufe der Haupttonart, die als 1. der

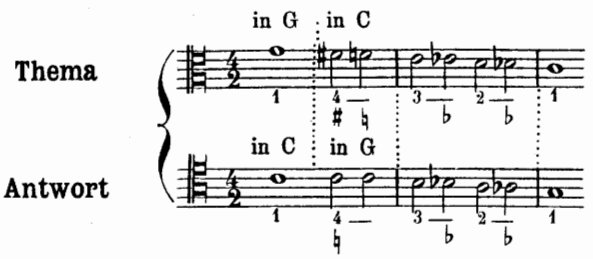
Dominant-Tonart aufgefaßt wird, folgt, oder wenn man in der Antwort eines chromatischen Themas, welches gleich anfangs von der Tonika zur Dominante in aufwärtsgehender Bewegung fortschreitet,

die chromatische Vorzeichnung der 4. Stufe der Dominant-Tonart, falls sie der 1. Stufe der Haupttonart unmittelbar folgt, das Thema überdies alle Stufen von der 1. bis 5. berührt, wiedergeben wollte.

93. Um den Bau der Antwort auf ein Thema, welches einem der beiden vorhergehenden Vorbilder angehört, zu verstehen, muß man jedes derselben prüfen, indem man die chromatischen Intervalle ausscheidet.

Beispiel:

Hier ist (§ 43) die Antwort des Themas auf die diatonische Form zurückgeführt:

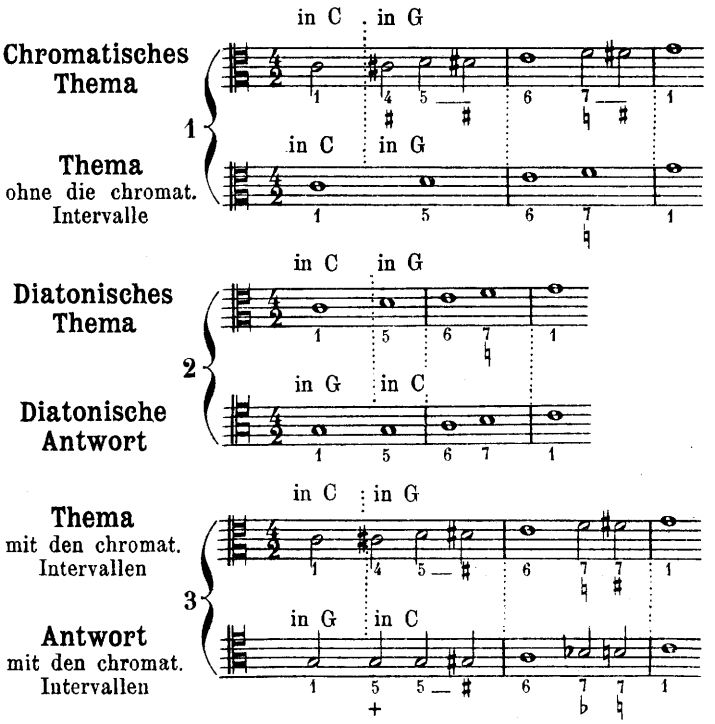


Wenn in diesem Thema ein chromatisches Intervall zwischen der 1. und 2. Note eingeschoben wird, so ist das in der Antwort, wo die 2. Note die Wiederholung der 1. ist, unmöglich; in der Antwort muß demnach dieselbe Note solange wiederholt werden, bis man zur 4. natürlichen Stufe der Dominant-Tonart gelangt.

Beispiel:

und auf ein verändertes mit einem natürlichen Intervall antworten: dies gibt eine Nachahmung in der Seitenbewegung.

94. In dem gleichen Verfahren bei einem Thema, das in aufsteigender chromatischer Bewegung direkt in die Dominante schreitet, erhält man betreffs der Antwort dasselbe Ergebnis.

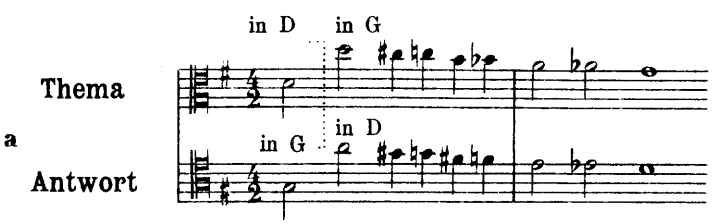
Beispiel:



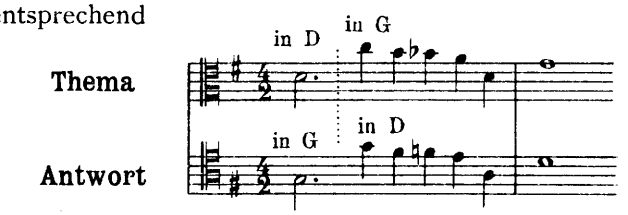
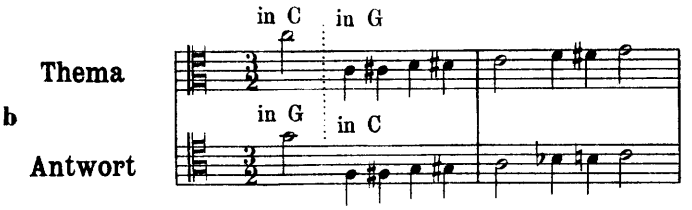
Hier muß man in der Antwort die 5. Stufe der Haupttonart (gleichbedeutend mit der 1. der Dominant-Tonart) wiederholen, da sich zwischen die beiden ähnlichen Noten kein halber chromatischer Ton einschieben läßt.

Umgekehrt ist es klar, daß diese Entstellung der Melodie des Themas in der Antwort nicht eintritt, wenn das Thema eine der nachfolgenden ähnliche Form annimmt, weil die Seitenbewegung des Themas eine Folge der verbundenen tonleitereigenen Fortschreitung der Melodie ist. Die Antwort bei Themen dieser Art muß sich also nach den Grundgedanken der allgemeinen Regel gestalten.

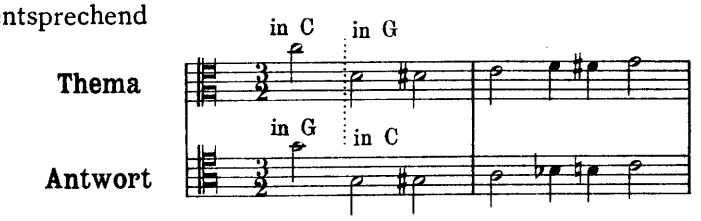
Beispiel:



und dementsprechend



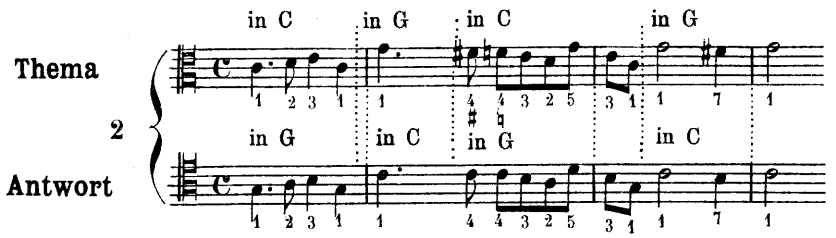
und dem entsprechend

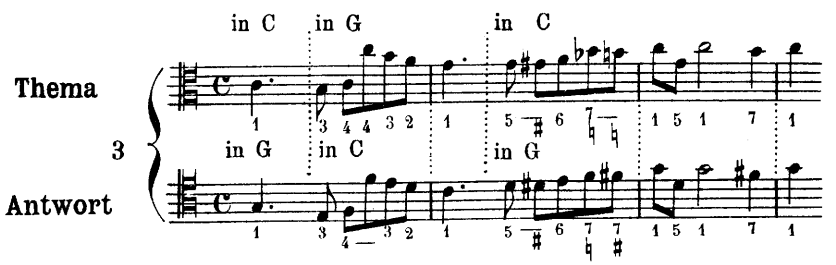


übrigens unbeschadet der später (§ 97) gemachten Beobachtung über die vorzuziehende reale Antwort in ähnlichen Fällen.

95. Die Regel bleibt dieselbe, wenn das Thema nach der Ausweichung in die Dominant-Tonart zur Tonika oder Mediante mittels chromatischer Bewegung zurückkehrt.

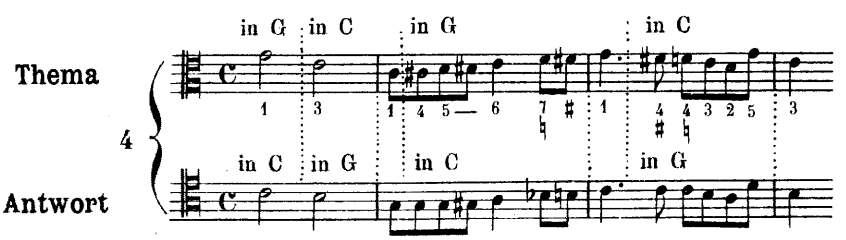
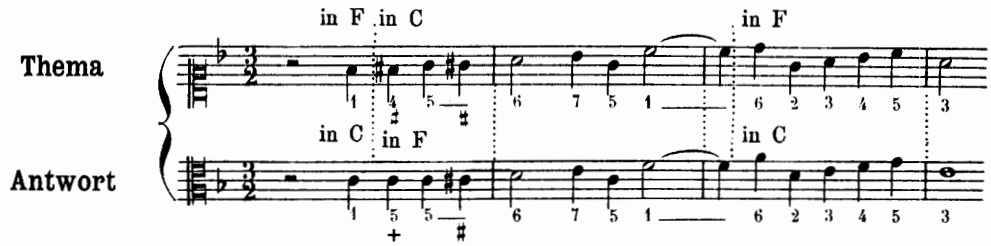
Beispiel:





oder wenn es nach dem Fortschritt von der Dominante zur Tonika in jene mittels chromatischer Bewegung zurückkehrt, um chromatisch zur Tonika oder Mediante zu gelangen.

Beispiel:



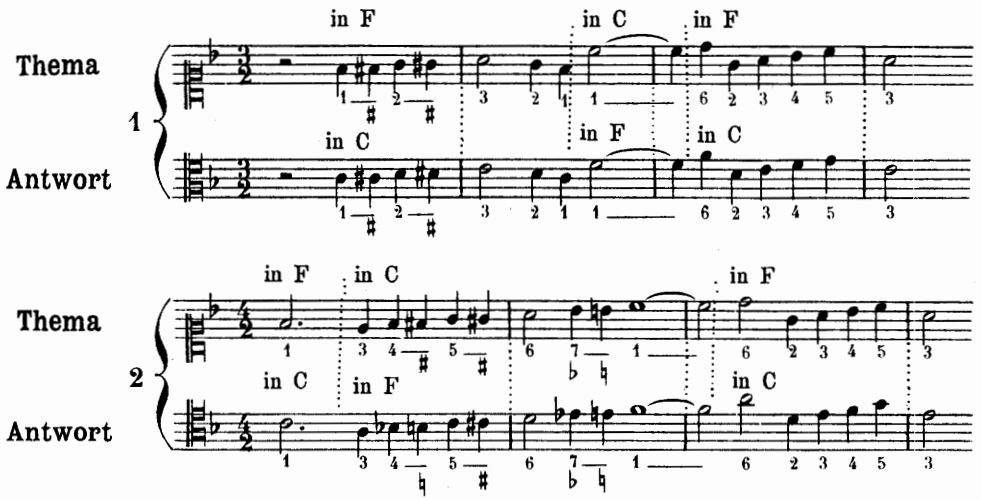
96. Ganz anders gestaltet sich die Sache, wenn die chromatische Bewegung des Themas

a) stillsteht oder zur Mediante bezw. zur Tonika zurückkehrt, bevor sie die Dominante erklingen läßt;

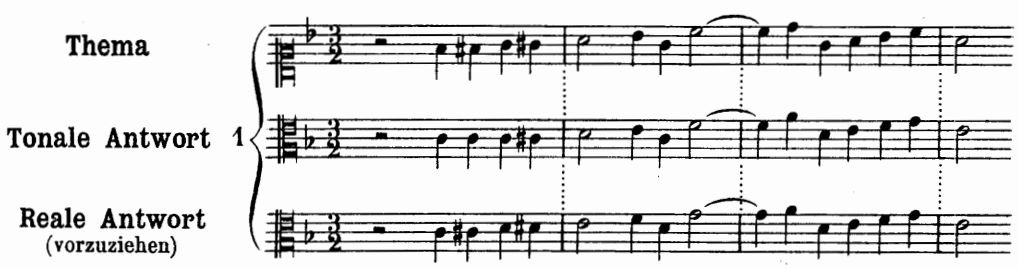
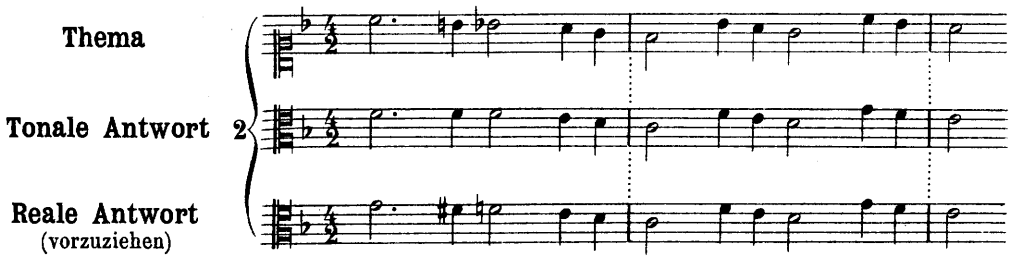
b) wenn sie unmittelbar nach der Tonika jede andere Stufe mit Ausnahme der 1. erhöhten, oder der 2. erniedrigten der Haupttonart, erklingen läßt.

In diesen Fällen richtet sich die Antwort nach den oben gegebenen Regeln § 16.

Beispiel:



97. In jedem Fall, wenn das Thema direkt und chromatisch in abwärtssteigender Bewegung von der Dominante zur Tonika oder von der Tonika zur Dominante in aufsteigender fortschreitet, ist, falls die tonale Antwort die Form des Themas zu sehr ändert, die reale Antwort vorzuziehen.

Beispiel:

98. Wenn das Thema von der Dominante chromatisch zur Tonika aufsteigend oder von der Tonika zur Dominante absteigend fortschreitet, wird die Form durch die Antwort besser gewahrt: obgleich der Nachteil geringer, ist die reale Antwort vorzuziehen.

99. Aus dem Gesagten ergibt sich theoretisch: *Beobachtungen bezüglich einiger Ausnahmeformen der Themen.*

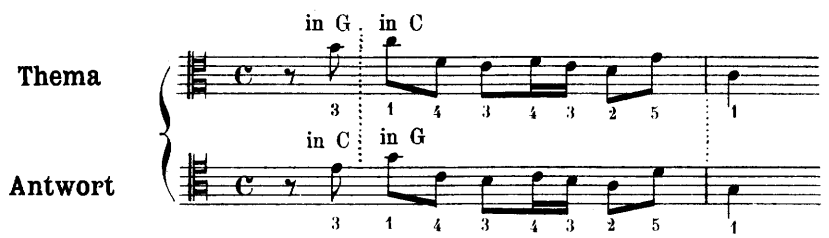
1. Ein Thema darf nur mit der Tonika, Mediante oder Dominante anfangen.
2. Ein Thema darf nur mit der Tonika, Mediante, Dominante oder der 7. (in Moll nicht erhöhten) Stufe schließen.

In freier Komposition kommt es bisweilen vor, daß ein Thema mit einer anderen als den hier bezeichneten Stufen beginnt: natürlich kann der Komponist eines ähnlichen Themas dasselbe hinsichtlich der Tonart, wie der zu gebenden Antwort nach seinem Belieben erklären. Mit bezug auf die oben ausgesprochenen Regeln kann man jedoch auf jedes derartige Thema eine vernünftige Erklärung finden, nach welcher sich die Antwort logisch gestaltet.

100. Wenn **in Dur** ein Thema mit der **7. Stufe** beginnt, muß **dieselbe** immer als **3. der Dominant-Tonart aufgefaßt werden.** *Thema in Dur mit der 7. Stufe beginnend.*

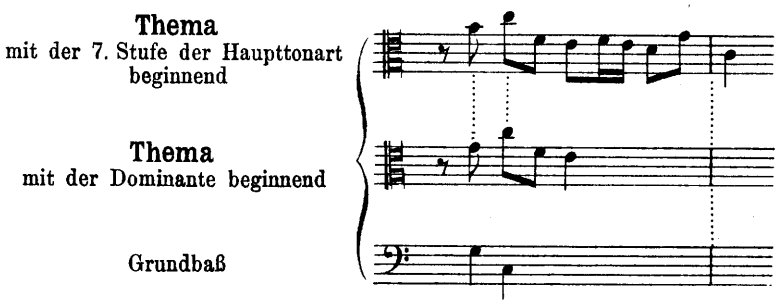
Man muß also, als ob das Thema in der Dominant-Tonart anfinge, mit der 3. Stufe der Haupttonart antworten.

Beispiel:



Jede andere Antwort mit der 7. Stufe der Dominant-Tonart ist unlogisch, sowohl betreffs der Harmonie als der Tonart, die 7. Stufe der Haupttonart ist notwendigerweise die Terz des Akkords auf der 5. Stufe, man kann darauf also nur mit der Terz des Akkords auf der 1. Stufe antworten, weil die 5. der Haupttonart zu Anfang eines Themas immer als 1. der Dominant-Tonart aufgefaßt wird.

Das Thema muß also genau so, als wenn es mit der Dominante anfinge, behandelt werden; die Bässe sind in beiden Fällen dieselben:

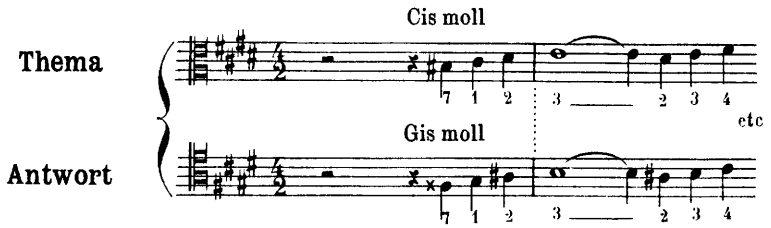


Thema mit der 7. Stufe in Moll beginnend.

101. Beginnt ein **Thema in Moll mit der erhöhten 7. Stufe**, so wird **diese** stets als **Leitton** der **Haupttonart** aufgefaßt.

Man muß darauf also mit dem **Leitton** der Tonleiter der **Dominant-Tonart** antworten.

Beispiel:



Diese erhöhte 7. Stufe kann man also nicht als Terz des Dreiklangs der 5. Stufe von Cis moll auffassen, da dies ein Mollakkord ist.

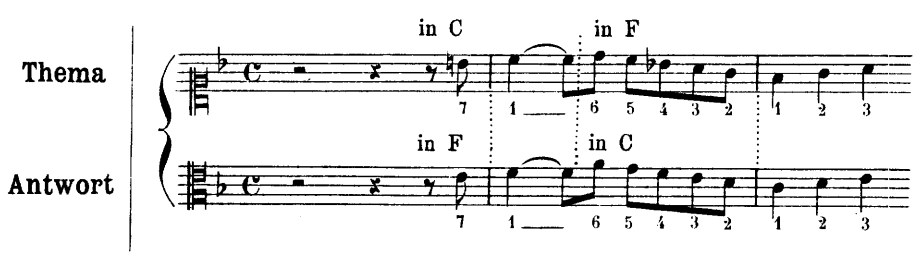
In Moll ist es ganz unmöglich, ein Thema mit der 7. nicht erhöhten Stufe der Haupttonart zu beginnen.

Thema mit der erhöhten 4. Stufe beginnend.

102. Wenn ein Thema mit der **erhöhten 4. Stufe der Haupttonart** beginnt, muß man dieselbe stets als **Leitton der Dominant-Tonart** auffassen.

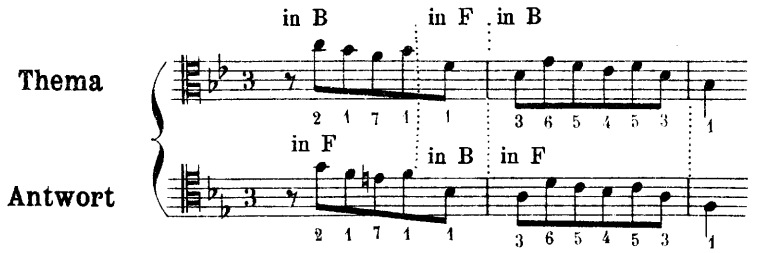
Man wird darauf mit der **7.** (in Moll erhöhten) **Stufe** der Haupttonart antworten.

Beispiel:



103. Wenn ein Thema mit der **2.**, der nicht erhöhten **4.** oder **6.** Stufe der Haupttonart anfängt, betrachtet man es als in der Tonart der **1.** Stufe beginnend, stellt die **1. Note der Tonleiter dieser Tonart** fest und richtet sich im übrigen nach den oben gegebenen Regeln (§§ 35 u. flgd.). *Thema mit der 2., 4. oder 6. Stufe beginnend.*

Beispiel:



Es ist fast unmöglich, ein Thema mit der 4. oder 6. Stufe einer Tonart zu beginnen, ohne im Ohre das Gefühl derjenigen Tonart zu wecken, deren 1. Stufe sie bilden würden: Themen mit derartigem Anfang sind also zu vermeiden. Bildet man selber Themen, so ist zu bedenken, wie unbestimmt dieselben hinsichtlich des Tongeschlechts, wie der Tonart bleiben, wenn sie mit einer andern Stufe außer der Tonika, Mediante und Dominante beginnen.

104. Kurzer Hauptinhalt:

I.

Ein Fugenthema **moduliert nicht**, wenn es mit **der Tonika** oder **Mediante** beginnend, **nicht zur 5. Stufe fortschreitet** oder **diese** nur **beiläufig** als Durchgangsnote, Verzierung oder in einem Lauf erklingen läßt. *Zusammenfassung.*

II.

Ein Thema **moduliert** nach der **Dominant-Tonart**, wenn es, mit **der Tonika** oder **Dominante** beginnend, **sich zur 5. Stufe** entweder direkt, oder nach Berührung verschiedener Töne der Tonart der 1. Stufe oder der Dominante **wendet.**

III.

Ein Fugenthema **moduliert** nach der **Dominant-Tonart**, wenn es mit der Dominante **beginnt** und mit **dieser** oder **der 7.** (in Moll nicht erhöhten) **Stufe schließt.**

In diesem Fall wird die **Dominante** des Themas zur **Tonika** der Tonleiter der Tonart der 5. Stufe, und die **7. des Themas** (in Moll nicht erhöht) wird als **3.** der Dominant-Tonart aufgefaßt.

IV.

Beginnt das Thema mit **der Tonika** oder **Mediante** und **wendet sich** zur **Dominante** (oder der 7. Stufe mit der unmittelbar folgenden Dominante), indem es verschiedene andere Stufen erklingen läßt, so werden diese Stufen in der Tonleiter der Haupttonart des Themas berechnet, wenn **die Mediante** oder **Tonika der Dominante unmittelbar voraufgehen.**

In allen anderen Fällen werden diese Stufen in der Tonleiter der **Dominant-Tonart** berechnet, sogar die **4. nicht erhöhte Stufe,** welche man immer als **7. der Dominant-Tonart** auffaßt.

V.

Ein Thema **moduliert** nach der **Dominant-Tonart,** so oft es eine **charakteristische Veränderung dieser Tonart** zeigt, oder wenn diese Veränderung in der Harmonie **angenommen** wird.

VI.

Wenn **die Dominante** einmal als **Tonika der Tonart der 5. Stufe** (sei es als 1. Note des Themas, sei es als Kopf desselben, nach der Tonika oder Mediante der Haupttonart) gehört wurde, so **müssen alle folgenden Noten** als **Intervalle der Tonleiter der Haupttonart** gezählt werden: das heißt, das Thema **kann nicht mehr** in die Dominant-Tonart **modulieren** außer durch **eine dieser Tonart angehörige charakteristisch veränderte** oder in der Harmonie angenommene **Note.**

VII.

Jedes **Intervall,** das **im Thema** der **Tonleiter der Haupttonart** angehört, muß **in der Antwort** mit den **angenommenen Veränderungen durch das entsprechende Intervall der Tonleiter der Dominant-Tonart** (Nachahmung **eine Quinte höher** oder **eine Quarte tiefer**) wiedergegeben werden.

Und umgekehrt:

Jedes **Intervall,** das **im Thema** der **Tonleiter der Dominant-Tonart** angehört, muß **in der Antwort** mit den **angenommenen Veränderungen durch das entsprechende Intervall der Tonleiter der 1. Stufe des Themas** (Nachahmung **eine Quarte höher** oder **eine Quinte tiefer**) wiedergegeben werden.

Viertes Kapitel:

Der Gegensatz.

105. Der **Gegensatz** ist ein in **doppeltem Kontrapunkt (in der Oktave oder Quintdezime)** geschriebener Teil, der etwas nach dem Thema auftritt und dieses bei jedem Einsatz begleitet. *Erklärung.*

106. Die Eigenschaften eines guten Gegensatzes sind folgende:

1. Der **Gegensatz** darf mit dem Thema nur **Modulationsbeziehungen** haben, er darf weder in Form, Melodie, noch Rhythmus an dasselbe erinnern; trotz der trennenden Verschiedenheit muß der **Gegensatz den Stil mit dem Thema gemein haben.** *Eigenschaften des Gegensatzes.*

   Ein Gegensatz darf kein Mißverhältnis zu dem Thema bilden, das er begleitet. Wie man einer schweren und ernsten Melodie keine lustige und hüpfende Begleitung gibt, darf einem Fugenthema mit gegebenem Ausdruck kein Gegensatz mit widerstrebendem Charakter folgen.

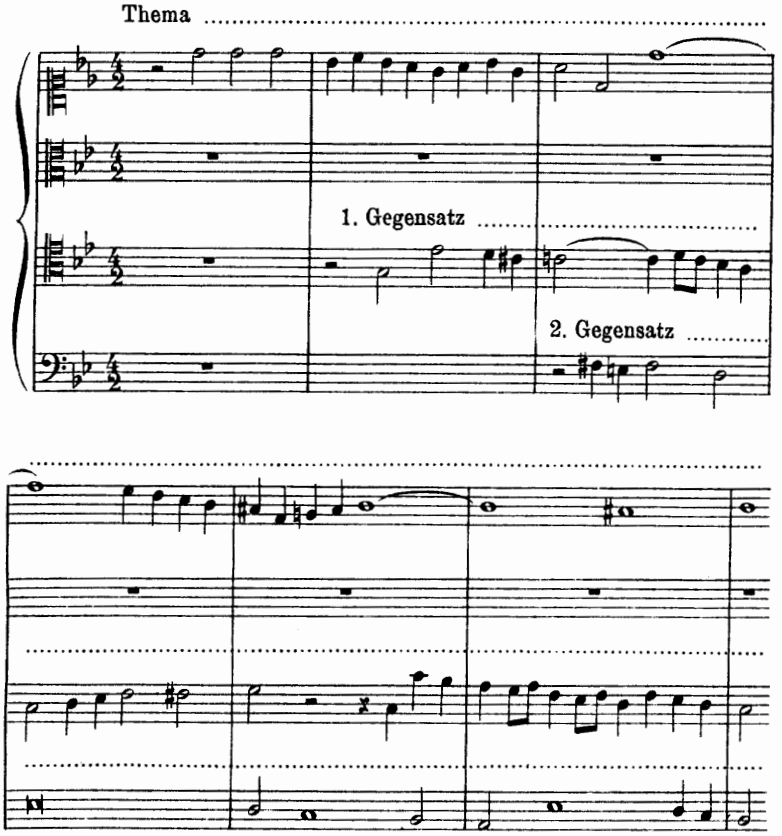
2. **Thema** und **Gegensatz** müssen sich gegenseitig als **guter harmonischer Baß** dienen können.

   Dieser Punkt ist wichtig, weil im Lauf der Fuge Thema und Gegensatz abwechselnd in alle Stimmen übergehen, beide müssen also die Bedingung eines guten harmonischen Basses erfüllen.

3. Der **Gegensatz** muß immer **nach dem Thema** auftreten, **soviel als möglich wird man ihn stets unmittelbar nach dem Kopf des Themas folgen lassen.**

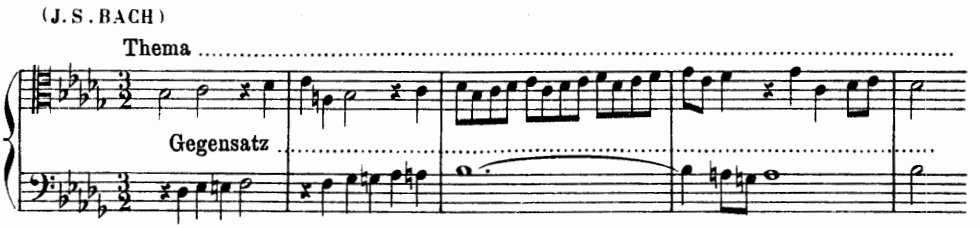
   Diese Regel bezweckt, dem Thema den Vorrang zu wahren und eine Verwirrung durch gleichzeitigen Eintritt zu vermeiden. Da ein Fugenthema soviel Gegensätze erhalten kann, als Vokal- und Instrumentalstimmen außer der, welche das Thema bringt, da sind, muß man bei einer Fuge mit mehreren Gegensätzen darauf bedacht sein, diese nacheinander und nicht gleichzeitig eintreten zu lassen.

   Bei mehreren Gegensätzen muß jeder seine eigene Melodie haben, die sich ebenso scharf von den andern wie von der des Themas unterscheidet; diese können sich selbst ebensowenig als das Thema wiederholen.

Beispiel:

4. Entweder **das Thema** oder **der Gegensatz** muß auf die **wichtigen Taktteile** fallen.

Der Gegensatz darf nicht dieselben Notenwerte wie das Thema und an denselben Stellen bringen; enthält letzteres Pausen, muß ersterer dieselben ausfüllen, umgekehrt dürfen diese im Gegensatz nur bei melodischen Bewegungen im Thema eintreten.

Beispiel:

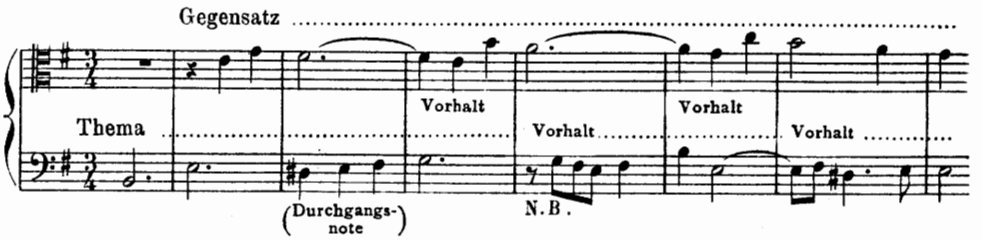


5. Die vom Gegensatz bestimmten **Harmonien** müssen so reich und verschiedenartig als möglich sein.

Zu diesem Zweck ist es nötig, so oft als möglich Vorhalte anzubringen; umgekehrt dürfen die Harmonien innerhalb desselben Taktes nicht zu oft

wechseln, man wird demgemäß als Durchgangsnoten alle behandeln, deren harmonische Verwirklichung nicht durchaus nötig ist.

Beispiel:



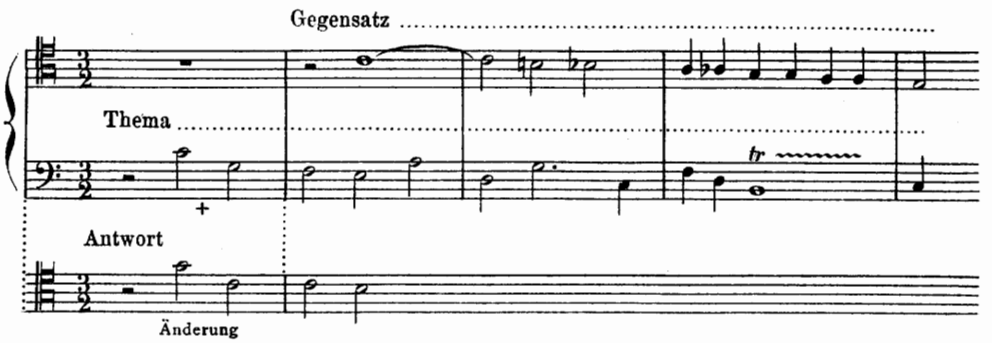
NB. Jedesmal, wenn eine Note am Ende des Takts im folgenden unmitttelbar nach einer Pause wiederholt wird und eine Stufe abwärts steigt, muß sie harmonisch als Vorhalt, als gehaltene Synkope behandelt werden; im 4. und 5. Takte des Beispiels führt man die Melodie in folgender Weise aus.

Veränderung im Gegensatz.

107. Wenn **der Gegensatz die Antwort** eines Themas begleitet, welches nicht **moduliert** (reale Fuge), **so tritt keine Veränderung ein,** man transponiert ihn einfach in die Tonart der Antwort.

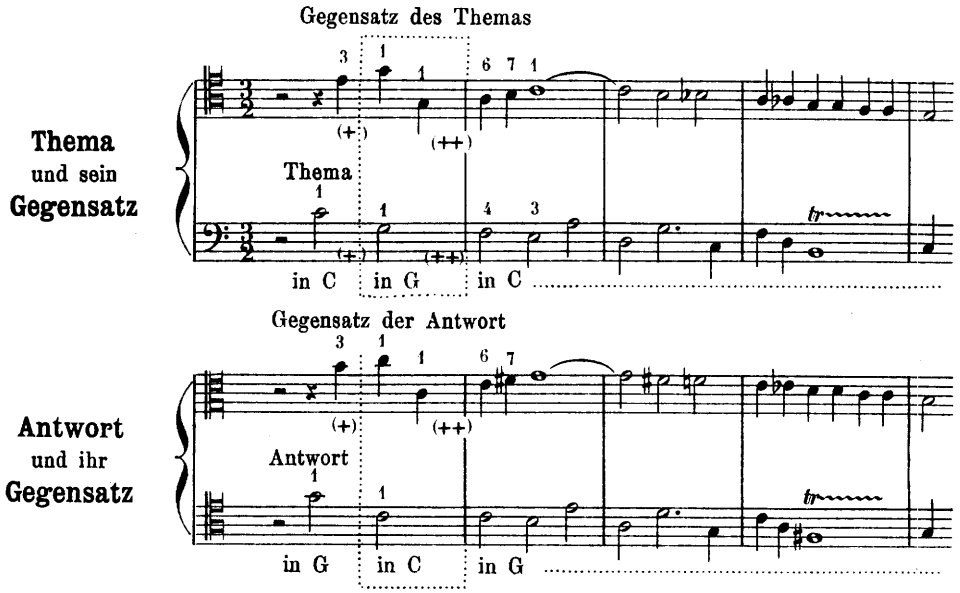
Wenn das Thema moduliert (tonale Fuge), so **bietet** der mit der Antwort auftretende **Gegensatz eine oder mehrere Veränderungen dar,** gleichlautend denjenigen, welche in diesem Falle die Antwort hinsichtlich des Themas annahm.

Im Gegensatz findet also eine Veränderung entsprechend derjenigen in der Antwort statt.

108. Wenn ein Thema gleich anfangs in der Antwort eine Änderung herbeiführen muß, so läßt man den Gegensatz unmittelbar nach der Stelle, wo die Änderung stattfindet, eintreten.

109. Wenn aber aus irgend einem Grunde der Gegensatz vor der ersten Änderung des Themas beginnt, so gelten dieselben Regeln wie für das Thema; tritt der Gegensatz mit der Antwort gleichzeitig auf, so ist die Änderung gleichbedeutend für beide.

Beispiel:

Die Ziffern über den Noten bezeichnen die Stufen.



Am Kopfe des Gegensatzes finden sich hier 2 Änderungen entsprechend den Intervall-Verschiebungen (+) der Antwort hinsichtlich des Themas, auf eine melodische Terz (+) zu Anfang des Gegensatzes des Themas antwortet der Gegensatz der Antwort mit einer Sekunde; dies ist das Gegenteil von dem Verfahren beim Zeichen (++), wo auf die Sekunde des Gegensatzes des Themas eine Terz antwortet. In gegenwärtigem Falle zeigen also Thema und Antwort die umgekehrten Veränderungen als die des Gegensatzes in der Weise, daß der Hinzufügung einer Stufe zwischen 2 Intervallen der Antwort hinsichtlich des Themas, eine gleichmäßige Verminderung im Gegensatz und umgekehrt entspricht.

110. In sehr viel Fällen kann aber der Gegensatz wegen der unüberwindlichen Schwierigkeiten nicht vor der ersten Veränderung eintreten, man kann dem Kopf des Gegensatzes auf keinen Fall die gewünschte melodische Form geben: es ist also besser, den Gegensatz erst nach der ersten Änderung der Antwort eintreten zu lassen.

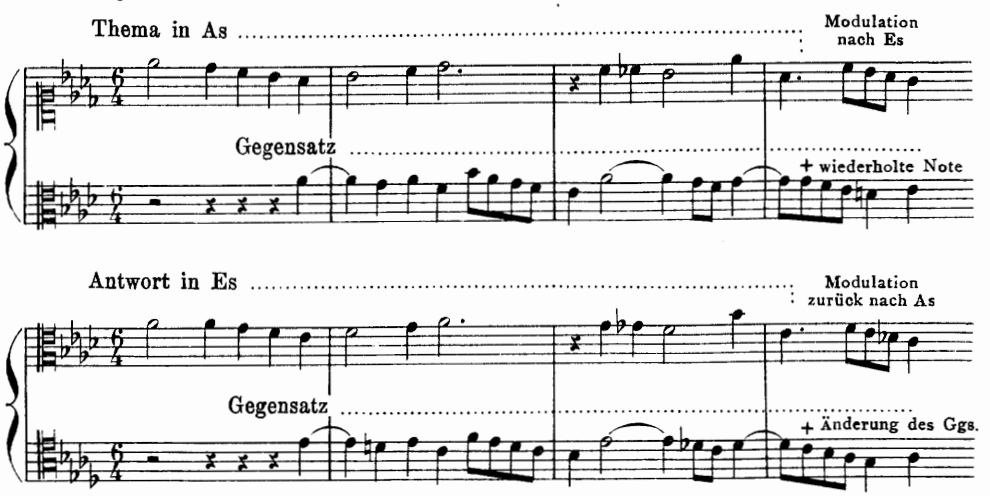
111. Der Gegensatz unterliegt übrigens soviel Veränderungen, als sich Modulationen im Thema finden: die Wirkung dieser Änderungen zeigt sich nur in der Antwort, man kann aus dieser also niemals den Gegensatz suchen, sondern muß sich, um ihn zu finden; einzig und allein des Themas bedienen. Dies ist auch ohne weitere Erklärungen verständlich.

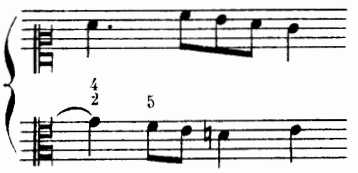
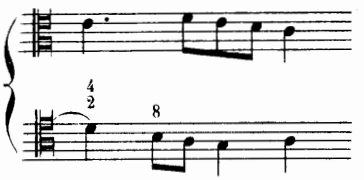
Anwendung der Vorhalte.

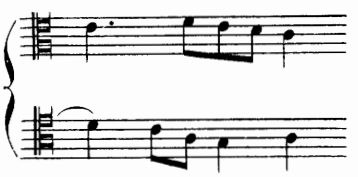
112. Die Unterdrückung oder Hinzufügung eines durch die Veränderung in der Antwort bewirkten Intervalls macht im Gegensatz oft die Anwendung der Vorhalte schwierig, die im Gegensatz des Themas gerechtfertigt, in dem der Antwort sich jedoch nicht auflösen lassen.

Nichtsdestoweniger kann man mitunter diesem Übelstand vorbeugen, indem

man im Gegensatz eine Note wiederholt, wenn die Veränderung die Unterdrückung eines Intervalls nötig macht.

Beispiel:

Das Beispiel zeigt, daß die Änderung, welche in der Antwort in Beziehung zum Thema ein Intervall ausscheidet, an derselben Stelle im Gegensatz ein anderes hinzufügt.

Hätte man im Gegensatz des Themas den Vorhalt ohne Wiederholung der Note gesetzt,

so würde man als Gegensatz der Antwort bekommen haben:

was eine Sekund-Dissonanz ohne Auflösung ergeben hätte.

Allerdings ließ sich die Figur so darstellen

Ganz abgesehen aber von der sehr linkischen harmonischen Auflösung, würde sie die melodische Linie des Gegensatzes zu sehr entstellt haben. Der Konsonanz einer gewöhnlichen und kraftlosen Harmonie war die Anwendung des oben angegebenen Kunstgriffes vorzuziehen, nämlich eine Note im Gegen-

satz des Themas zu wiederholen: allerdings wird man bemerken, daß in diesem wie in allen ähnlichen Fällen die Auflösung der Dissonanz sich im Gegensatz der Antwort nicht auf demselben Taktteil wie im Gegensatz des Themas vollzieht. Dies ist aber weniger wichtig, der Vorhalt löst sich auf, und das ist die Hauptsache.

Name der Fugen.

113. Ehemals hieß einfache Fuge eine solche, in welcher der Gegensatz durch einfachen Kontrapunkt, den die Phantasie des Komponisten veränderte, ersetzt wurde: diese Art der Fuge wird nur noch in der freien Komposition angewandt.

Unter Doppelfuge verstand man eine solche mit einem Thema und einem Gegensatz, Tripel- und Quadrupel-Fugen solche mit einem Thema und zwei oder drei Gegensätzen. Diese Benennungen sind heute indes nicht mehr gebräuchlich, man sagt einfach: das ist eine Fuge mit einem, zwei, drei Gegensätzen, je nach der Zahl der letzteren.

114. In einer Fuge mit zwei oder drei Gegensätzen muß man diese mit dem Thema nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts dem Fall entsprechend drei- oder vierstimmig verbinden.

115. Obwohl man eine gute Fuge ohne Gegensatz schreiben kann, ist dies bei einem schlechten Gegensatz ganz unmöglich.

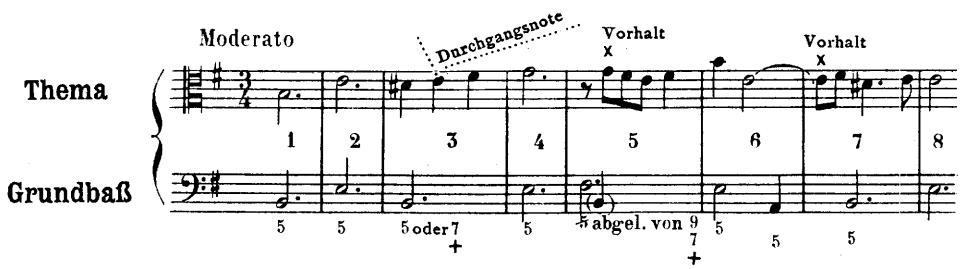
Die Komposition des Gegensatzes ist also von der größten Wichtigkeit, wir geben weiter unten das praktische Mittel, einen guten Gegensatz zu finden.

Bau des Gegensatzes.

116. Nach der Wahl des Themas müssen vor allen Dingen die Grundharmonien gesucht werden, sind diese bestimmt, nimmt man unter den Noten derselben für das Skelett des Gegensatzes die besten derjenigen, die eine Umkehrung mit dem Thema gestatten; d. h. solche, welche für dieses die besten Bässe bilden und denen das Thema zu einem guten harmonischen Baß dient.

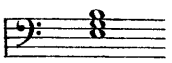
Nach dem ersten Entwurf des Gegensatzes erübrigt nur noch, diesem in Form und Charakter die möglichste Übereinstimmung mit der Melodie des Themas zu verleihen.

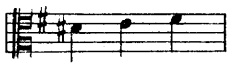
Beispiel:

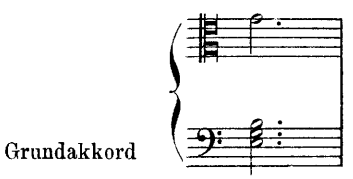


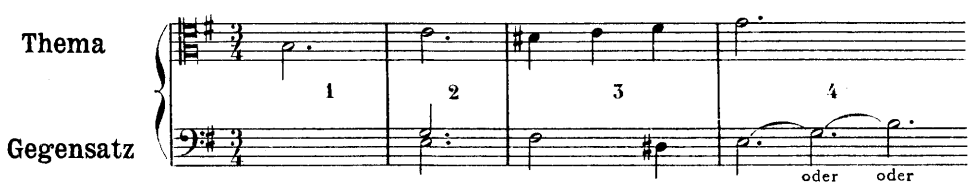
117. Das Thema besteht aus 8 Takten.

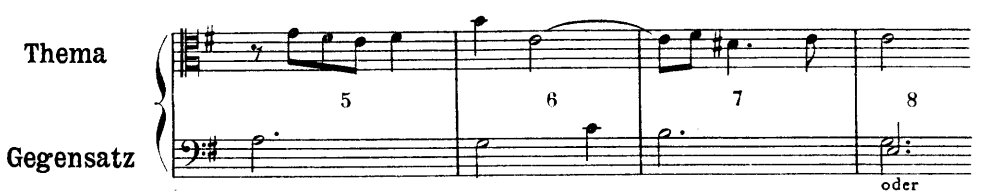
Nach dem vorhergehenden Paragraphen muß der Gegensatz unmittelbar nach dem Kopfe des Themas auftreten; wir sehen also vom ersten Takt ab und lassen ihn mit dem zweiten einsetzen.

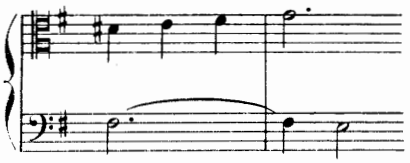
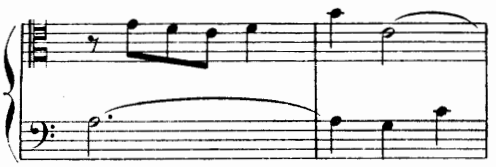
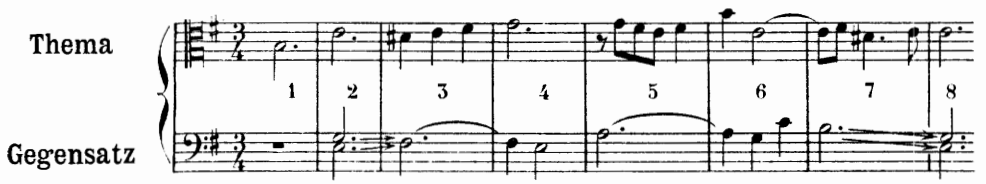
1. Zweiter Takt.
Von den 3 Noten der Grundharmonie dieses Taktes

sind 2, e und g, mit der Note e des Themas umkehrungsfähig: beide eignen sich gleich gut zum Baß, umgekehrt kann das Thema beiden als Baß dienen, wir können also in gleicher Weise die eine oder andere anwenden.

2. Dritter Takt.

Um zu viel verschiedene Harmonien zu vermeiden, betrachten wir das e des 2. Viertels als Durchgangsnote. Ebenso scheiden wir als Grundakkord die Septime der Dominante aus, welche, einer Vorbereitung bedürftig, die Harmonisierung des e auf dem 2. Viertel erfordern würde; da dieser Akkord im vorigen Takte jedoch nicht vorbereitet ist, könnte er auch nicht als Grundakkord der 1. Note (dis) des Taktes angenommen werden. Als umkehrungsfähige Noten mit dem dis und fis dieses Taktes bleiben also nur die Terz (dis) oder Quinte (fis) des Basses; da das dis des 1. Viertels als Leitton harmonisch aber nicht verdoppelt werden darf, können wir im Gegensatz auf dem 1. Viertel nur fis gebrauchen, für das dritte bliebe die Wahl zwischen dis und fis. Auf den ersten Blick stimmen wir für dis, welches einen Wechsel der Noten mit dem Thema gestattet.

3. Vierter Takt.

Die 3 Noten des Grundakkords sind umkehrungsfähig mit dem g des Themas, als gleich gute Bässe würde man trotzdem den Grundton oder die Terz vorziehen.

118. Betrachten wir jetzt diese vier Takte als Ganzes, so bekommen wir für unsern Gegensatz folgenden Entwurf:

In der Fortsetzung derselben Arbeit in den 4 übrigen Takten ergibt sich für den Gegensatz folgender Entwurf:

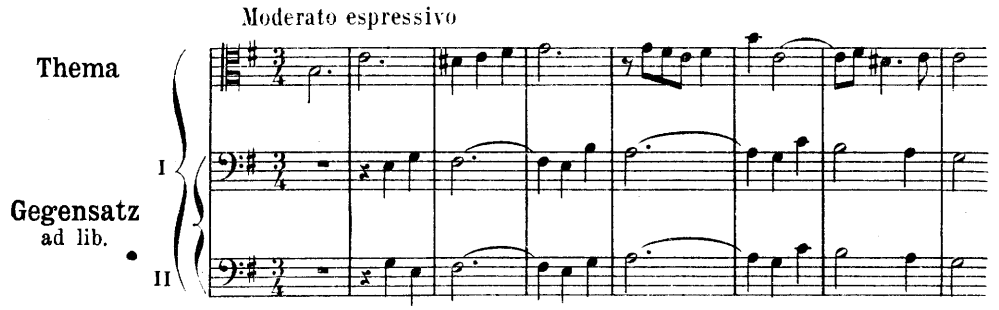


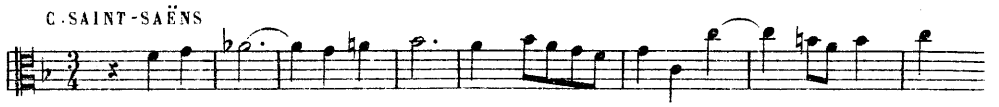
Beim Vergleich von Takt 3 und 4 sehen wir aber, daß, wenn fis im 3. Takte für alle 3 Viertel beibehalten wird, die Note sich auch auf das 1. Viertel des 4. Taktes verlängern läßt. Dadurch entsteht eine reichere Harmonie:

Dasselbe ist im 6. Takte der Fall, wo das a des vorigen Taktes dem g des 1. Viertels als Vorhalt dienen kann:

wir erhalten also folgenden Gegensatz:

119. In dieser Form könnte der Gegensatz harmonisch allerdings genügen, für die kontrapunktische Arbeit würde er jedoch kein Hilfsmittel bieten. Nur der 6. Takt hat eine melodische und ausdrucksvolle Wendung, die mit dem Charakter des Themas übereinstimmt.

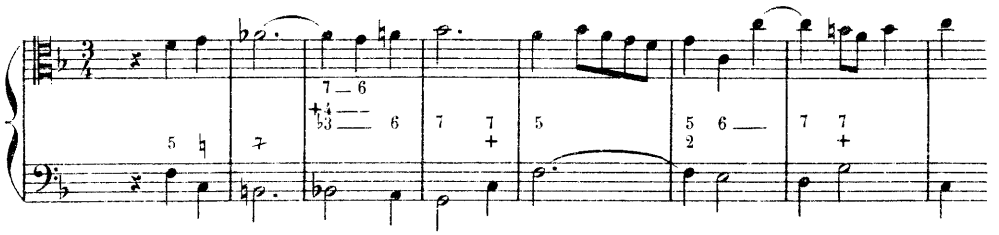
Wir müssen diesen Entwurf also bearbeiten, aus ihm, kurz gesagt, eine musikalische Phrase gestalten, welche als ein anderer Gesang desselben Stils die Melodie des Themas begleiten kann, ohne ihr weder rhythmisch, noch melodisch zu gleichen.

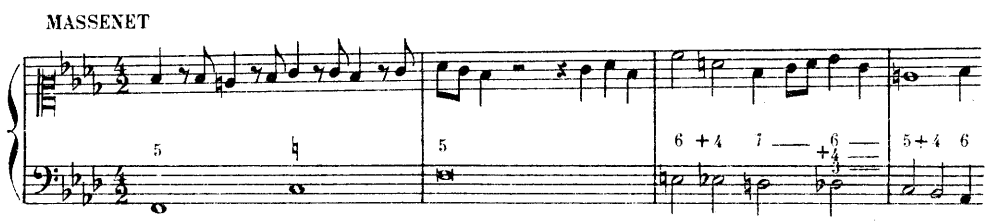
120. Zuerst vermeiden wir den Eintritt des Gegensatzes auf dem 1. Viertel des 2. Taktes, damit derselbe schärfer hervortritt; da wir die Wahl zwischen e und g haben, können sie beide nacheinander so eintreten, daß alle Taktteile des Taktes markiert werden. Dies ist in der Tat nötig, weil es das Thema nicht tut; umgekehrt ist es unnütz, dem Gegensatz eine melodische Bewegung zu geben, wenn sich dieselbe im Thema findet. Mit andern Worten: Man muß vermeiden, daß Thema und Gegensatz gleichlaufend und gleichzeitig ähnliche Notenwerte enthalten.

Aus demselben Grunde setzen wir auf das 3. Viertel des 4. Taktes entweder g oder h und auf das 3. des vorletzten Taktes die Septime a, welche das h des 1. Taktteils mit dem g des 1. im 8. Takte verbindet.

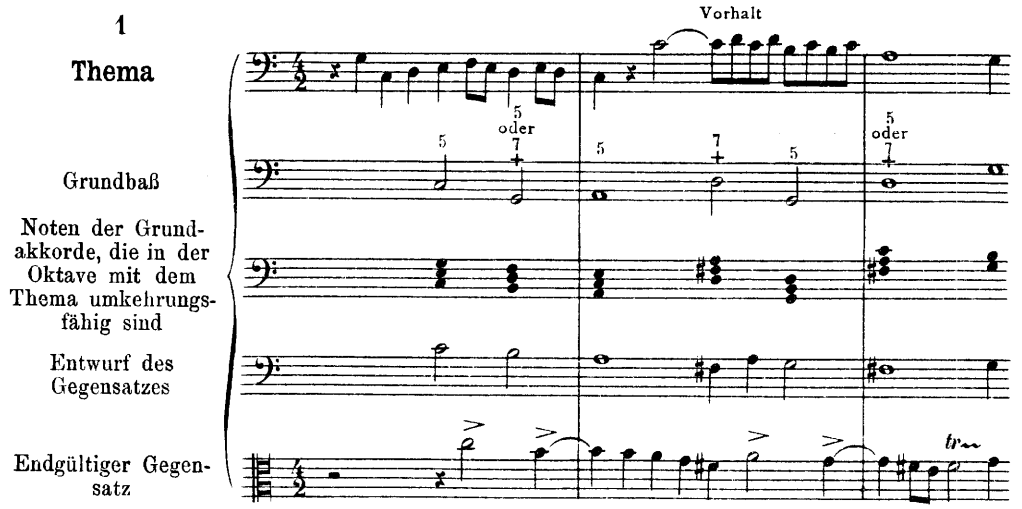
Für den Gegensatz haben wir also zwischen diesen beiden Formen zu wählen, die sich wenig unterscheiden und harmonisch gleich gut sind, obwohl die 1., weil melodischer, vielleicht den Vorzug verdient.

121. Gewisse Themen können nur chromatisch harmonisiert werden, bei andrer Behandlung läuft man Gefahr, in einen dem Musiker unverzeihlichen groben Irrtum zu verfallen, der darin besteht, ein Thema in Dur als stände es in Moll zu behandeln und umgekehrt. *Chromatische Gegensätze.*

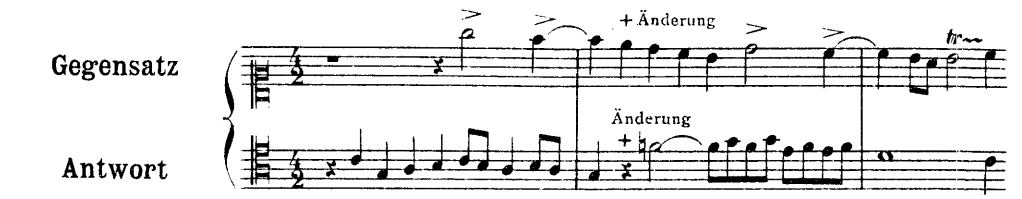
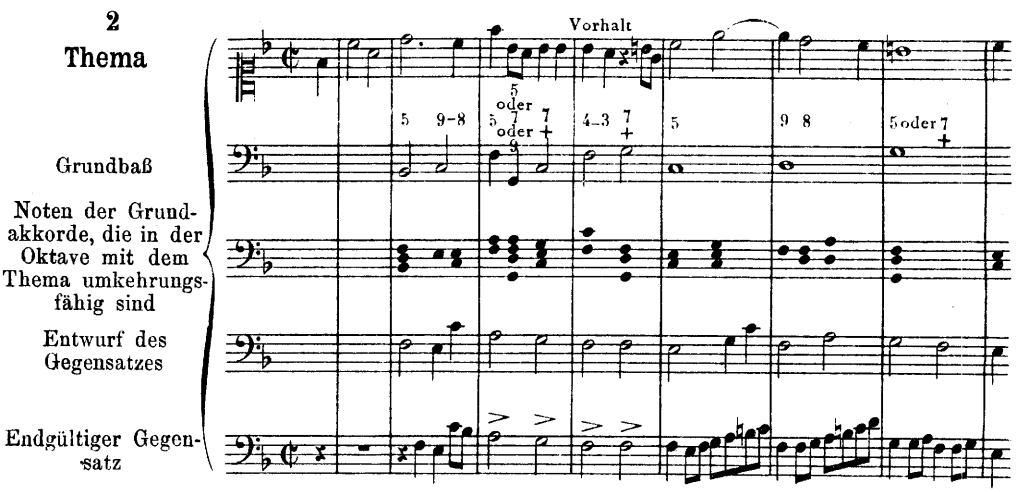
122. In diesem Thema:

kann der 2. Takt die Tonika f nicht zum Grundton haben, weil infolge der Erniedrigung des a der Akkord zu Moll gehören würde; dem Thema muß man eine der folgenden ähnliche Harmonie geben, die allein einen guten Gegensatz begründet.

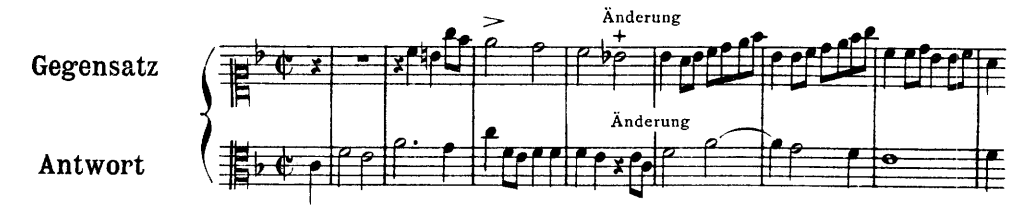


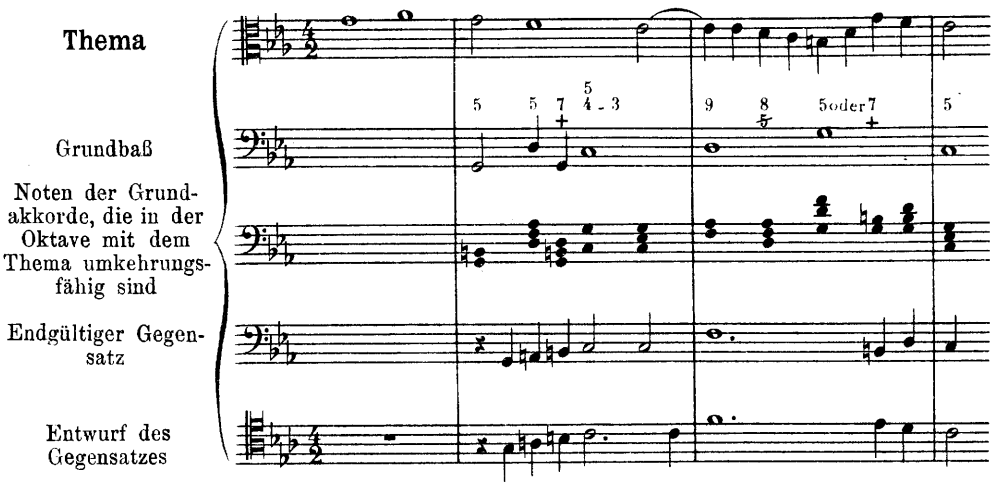
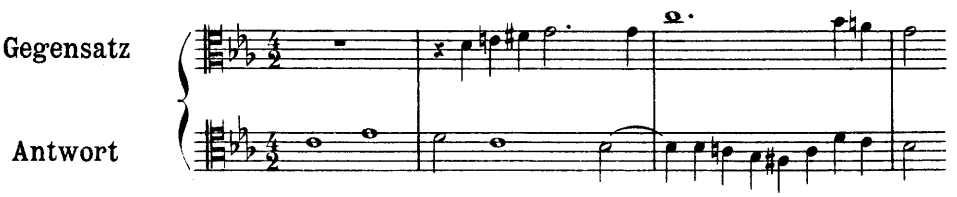
123. Ganz ähnlich verhält es sich bei folgendem Thema, das auf einem bestimmten Punkte (3. Takt) nach der Unter-Dominante (Moll) der Hauptton-art ausweicht; es wäre unverzeihlich anzunehmen, daß man dies Thema in Moll mit Dur schließen könnte.

124. Beim Nachspüren der natürlichen Harmonien eines Themas muß man immer die Möglichkeit eines chromatischen Ganges ins Auge fassen; findet sich ein solcher, so ist er in gegebenem Falle jedem andern vorzuziehen, weil er dem Gegensatz zweifellos den größten harmonischen Reichtum liefert.

125. Hier sind einige andere Beispiele, welche in Form übersichtlicher Tafeln die verschiedenen Entwicklungsphasen eines Gegensatzes veranschaulichen.



Derselbe Gegensatz die Antwort begleitend.

Derselbe Gegensatz die Antwort begleitend.



3

Derselbe Gegensatz die Antwort begleitend.

Dies sind, in ihrer zergliederten Form dargestellt, die aufeinander folgenden Tätigkeiten, die der Bau eines Gegensatzes erfordert. Mit Erfahrung und Praxis erreicht man es, sie zusammenfassend als Ganzes zu begreifen; die den Gegensatz bildenden Noten drängen sich, bestimmte schwierige Fälle ausgenommen, beim ersten Nachdenken ohne die sich von selbst ergebende zergliedernde Arbeit förmlich auf.

Überhaupt sieht man, daß für jedes beliebige Thema alle guten Gegensätze dieselben harmonischen Elemente als Grundlage haben, und daß sie sich nur durch den Rhythmus oder die Melodie unterscheiden, mit denen sie die Phantasie eines jeden bekleiden kann.

Fünftes Kapitel:

Die erste Durchführung oder Exposition der Fuge.

Erklärungen.

126. **Eine Fuge beginnt mit dem Thema** in einer Stimme, **die Antwort** schließt sich in einer anderen an, eine dritte läßt **das Thema** von neuem erklingen, worauf **die Antwort** nochmals als vierter Einsatz folgt.

Das Ganze dieser vier nacheinander folgenden Einsätze bildet die erste Durchführung (Exposition).

127. Welches auch immer die Zahl der Vokal- oder Instrumentalstimmen sein mag, die Durchführung hat nie weniger als 4 Einsätze.

Eintritt des Gegensatzes.

128. **Das Thema muß stets mit der Antwort abwechseln.**

Der oder die Gegensätze können gleich beim ersten Eintritt des Themas erklingen; wegen der leichteren Übersicht der Themen, die eine Fuge ausmachen, ist es jedoch vorteilhafter, sie allmählich, das Thema allein und den Gegensatz erst mit der Antwort, eintreten zu lassen. Diese Anordnung verleiht dem einen wie dem andern einen wirksameren Hintergrund.

129. Bei mehreren Gegensätzen kann man den ersten beim 2., die übrigen nacheinander beim 3. und 4. Einsatz einführen. Die Wirkung wird dadurch bestimmter, außerdem kann der Hörer die Entwicklung des Hauptthemas und der untergeordneten im Verlauf der Fuge leichter verfolgen.

130. Hat das Thema indessen lange Noten oder keine scharf gezeichnete melodische Linie, so kann man den oder die Gegensätze sofort beim 1. Eintritt erklingen lassen, um das Interesse des Anfangs der Fuge, der kalt und matt sein könnte, zu erhöhen.

Übertragung des Themas in eine entsprechende Stimme.

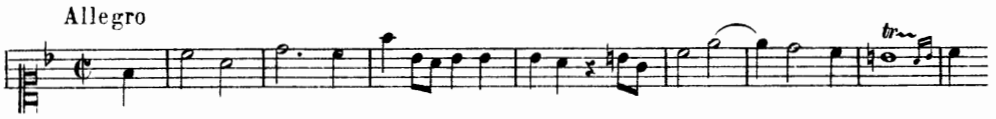
131. Ein Thema kann aus einer Stimme in die entsprechende übertragen werden; ein solches für den Baß also in den Alt und umgekehrt, ebenso ein solches für Tenor in den Sopran; niemals darf jedoch in der Durchführung im Baß oder Alt ein Thema des Tenors oder Soprans auftreten und umgekehrt.

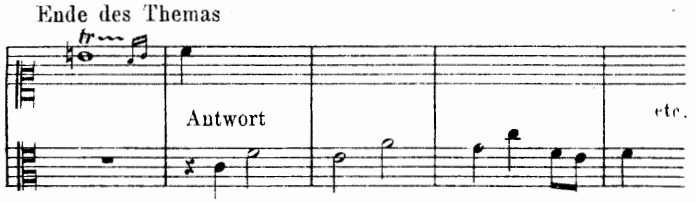
132. Tritt der Gegensatz mit dem Thema gleichzeitig auf, so wird man ihn am besten der Stimme mit der entsprechenden Tonlage zuerteilen.

Da der Gegensatz nur als Begleitung der Antwort auftreten darf, so überweist man ihn am vorteilhaftesten der Stimme, die soeben das Thema einführte. (Dies gilt aber nur für Fugen mit einem einzigen Gegensatz.)

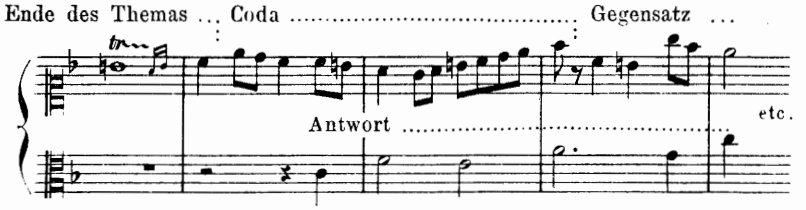
133. Die Antwort muß sofort nach Beendigung des Themas eintreten.

Diese Regel kann indessen nicht immer befolgt werden, entweder wegen des Rhythmus des Themas, oder weil sich infolge der Modulation der Antwort die beiden Tonarten nicht richtig verbinden lassen.

Beispiel:

Durch den unmittelbaren Eintritt der Antwort nach der letzten Note des Themas würde man dessen Rhythmus völlig entstellen, weil die betreffenden Taktteile der Antwort mit denen des Themas nicht übereinstimmen,



was vom rein musikalischen Standpunkte aus unzulässig ist.

134. Den Rest des Taktes füllt man alsdann durch eine **Coda** aus, d. h. eine **melodische,** in einfachem oder doppeltem Kontrapunkte gehaltene **Figur,** welche den Eintritt der Antwort herbeizuführen hat, und **die man bis zum Eintritt des Gegensatzes fortführt,** indem man vor diesem entweder eine kurze Pause einlegt, oder ihn ohne Unterbrechung mit der Coda verbindet. *Coda des Themas.*

Die Coda muß im Stil des Themas und Gegensatzes gehalten sein, sodaß letzterer als natürliche Fortsetzung der Coda und diese als logische Folge des Themas erscheint.

135. Die Coda wird in der Tat wie jede melodische oder rhythmische Figur,

die während der Durchführung in irgend einer Stimme auftritt, zu einem wesentlichen Teile der Fuge und dient den weitern Entwicklungen des Themas.

Gehören die Noten, mit welchen das Thema schließt und die Antwort beginnt, obgleich sie, kontrapunktisch verwendet, ein konsonantes Intervall bilden, nicht der gleichen Tonart an, schließt außerdem das Thema auf demselben Taktteil, auf dem die Antwort eintreten sollte, so muß eine Coda zugefügt werden. — Ein Beispiel dieser Art findet sich in einer späteren Erläuterung (§ 156).

In gewissen Fällen fügt man dem Thema eine Coda vor dem Eintritt der Antwort bei, obgleich diese auf der letzten Note des Themas erklingen könnte: ein Beispiel dazu findet man in § 172 (8. Takt), wo die Coda wegen des Ebenmaßes des Themas und der Vermeidung eines Gleichklanges hinzutrat.

Rein musikalische Gründe können ebenso die Unterdrückung einer Coda veranlassen, die auf den ersten Blick nötig erscheinen könnte (Vrgl. die Durchführung §§ 160—161): in ähnlichem Falle läßt man sich durch das eigene Gefühl bestimmen, denn es ist unmöglich, alle derartige Fälle vorzusehen und dementsprechende Regeln zu geben.

Zweite Coda.

136. Setzt die Antwort auf der letzten Note des Themas ein, so kann mitunter der 3. Eintritt nicht unmittelbar nach dem 2. erfolgen; zwischen diesem und dem dritten fügt man alsdann eine 2. Coda hinzu.

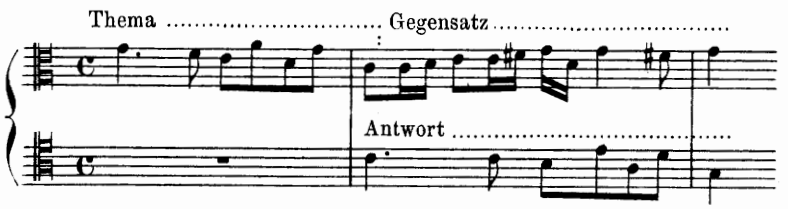
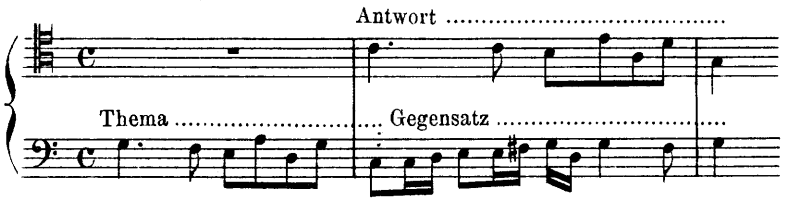
Diese kann entwickelter sein und der Bewegung der Fuge entsprechend sich auf 2 bis 3 Takte ausdehnen; die neue melodische und rhythmische Figur wird angewandt, wenn man fürchtet, daß Thema und Gegensatz für die weitern Entwicklungen nicht Stoff genug liefern. Sie dient nur zur Begleitung, um die Stimmen auszufüllen, die weder Thema noch Gegensatz erklingen lassen.

Dies Verfahren ist übrigens ziemlich häufig, selbst wenn die abwechselnden Einsätze von Thema und Antwort ohne Unterbrechung erfolgen können.

Vermiedener Gleichklang.

137. Man muß durch das Zusammentreffen der letzten Note des Themas mit der ersten der Antwort einen **Gleichklang** vermeiden.

In diesem Falle überträgt man den 1. Einsatz des Themas der entsprechenden Stimme (Sopran-Tenor, Alt-Baß).

Beispiel: Da das Thema im Alt auftritt,

und mit der 1. Note der Antwort einen Gleichklang bewirkt, so überträgt man es dem Baß (der entsprechenden Stimme des Alt):

auf die Weise wird der Gleichklang vermieden, denn die 1. Note der Antwort steht eine Oktave über der letzten des Themas.

Um einen Gleichklang dieser Art zu umgehen, kann man dem Thema auch eine Coda beifügen (Vergl. Beispiel § 172).

Zwischenspiele.

138. Nach Schluß des Themas in der einen Stimme bringt eine andere die Antwort, während jene mit einem einfachen Kontrapunkt oder Zwischenspiel fortfährt, das sie vor Eintritt des Gegensatzes durch eine kurze Pause unterbricht; dieser kann sich dem Kontrapunkt indes auch ohne Unterbrechung anschließen.

Nach Beendigung der Antwort bringt eine 3. Stimme das Thema, während diejenige, welche die Antwort abschloß, ihrerseits den Gegensatz ebenso behandelt, wie es die 1. Stimme getan: diese fährt fort, die 3. Stimme durch ein Zwischenspiel in einfachem Kontrapunkt zu begleiten.

Die 4. Stimme bringt die Antwort, begleitet vom Gegensatz in der Stimme, die soeben das Thema erklingen ließ, während die beiden andern einfache Kontrapunkte desselben Stils wie Thema und Gegensatz übernehmen.

139. Die Kontrapunkte der Begleitung oder Zwischenspiele müssen eine scharf hervortretende melodische Linie zeigen und dürfen nicht einfache harmonische Ausfüllungen bilden.

Sie müssen so viel als möglich von Anfang an im Stile der Nachahmung gehalten sein.

Exposition in 2 Stimmen.

140. In der 2 stimmigen Fuge muß jede Stimme Thema und Antwort darstellen; diejenige, welche das Thema als ersten Einsatz bringt, muß als vierten die Antwort enthalten, ferner wird diejenige, welche die Antwort als 2. Einsatz hatte, als 3. das Thema übernehmen.

Exposition in mehr als 2 Stimmen.

141. In einer 3 stimmigen Durchführung muß die Stimme, welche das Thema zuerst vortrug, als 4. Einsatz die Antwort bringen, von den beiden andern wird die eine als 2. Einsatz die Antwort, die andere als 3. das Thema enthalten.

Bei mehr als 3 Stimmen kann jede nur einmal entweder das Thema, oder die Antwort erklingen lassen.

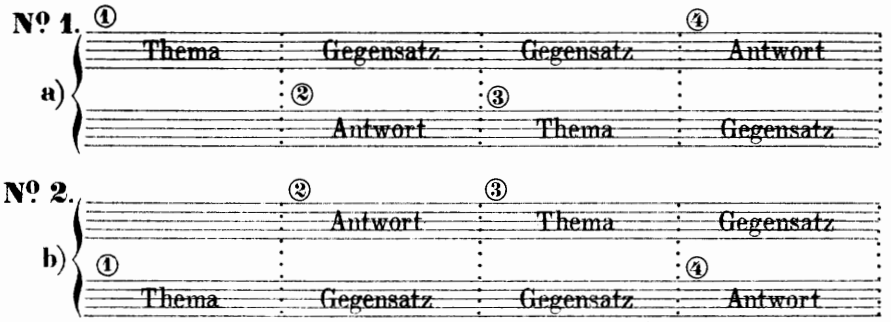
Die folgenden Tafeln geben die verschiedenen Anlagen, die man für die nacheinander folgenden Einsätze des Themas und der Antwort bei 2, 3 und 4 Stimmen benutzen kann:

A.

Exposition mit einem Gegensatz.

142. Muster der Durchführung mit einem Gegensatz, der nach dem Thema (d. h. nur als 2. Einsatz) auftritt.

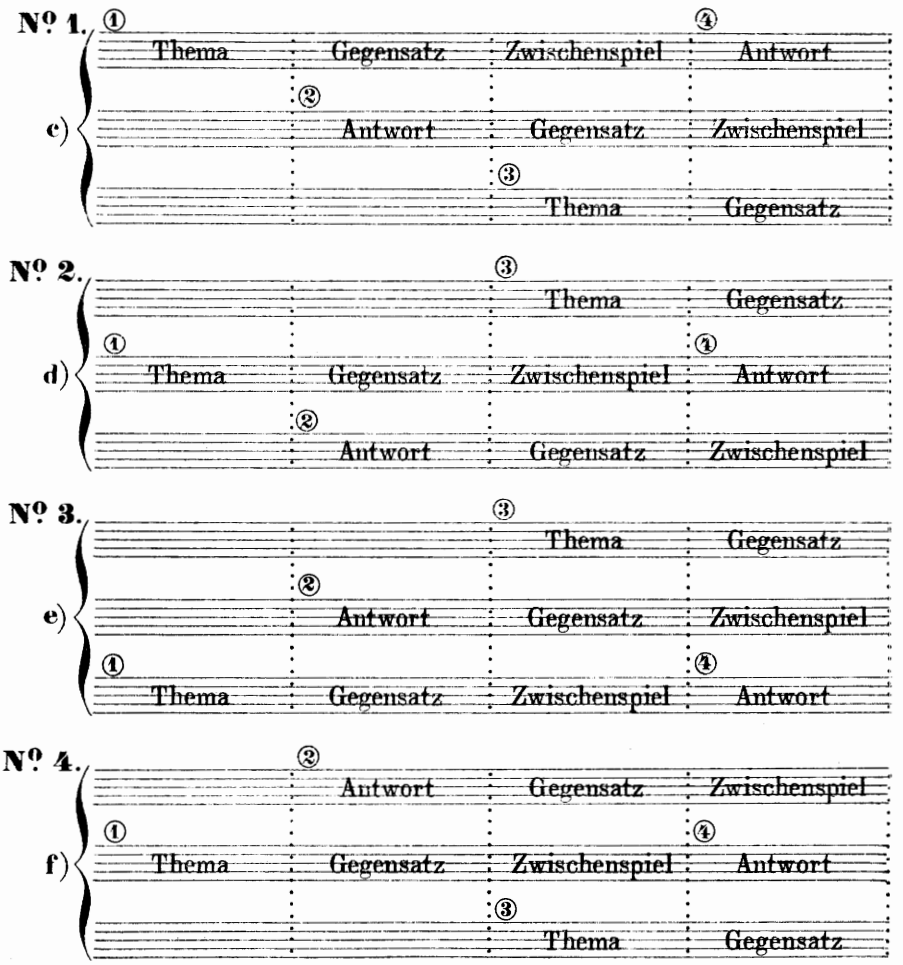
1. Mit 2 Stimmen.



Bemerkung: In der 2stimmigen Fuge muß man immer einer der beiden Anordnungen folgen, d. h. man muß das Thema einmal allein ohne Begleitung des Gegensatzes auftreten lassen.

143.

2. Mit 3 Stimmen.

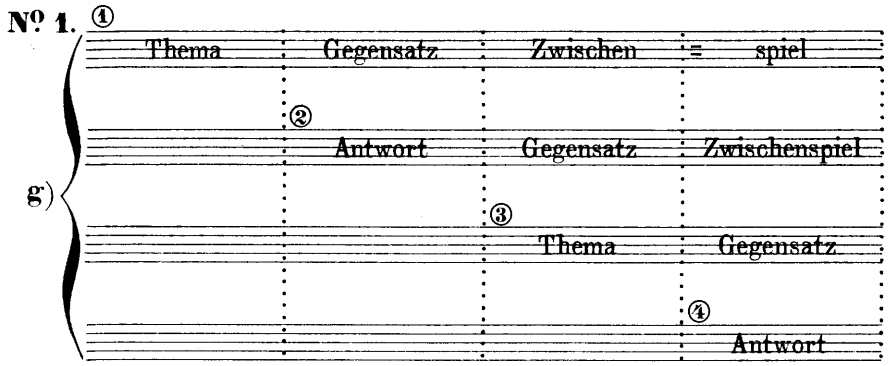


144.

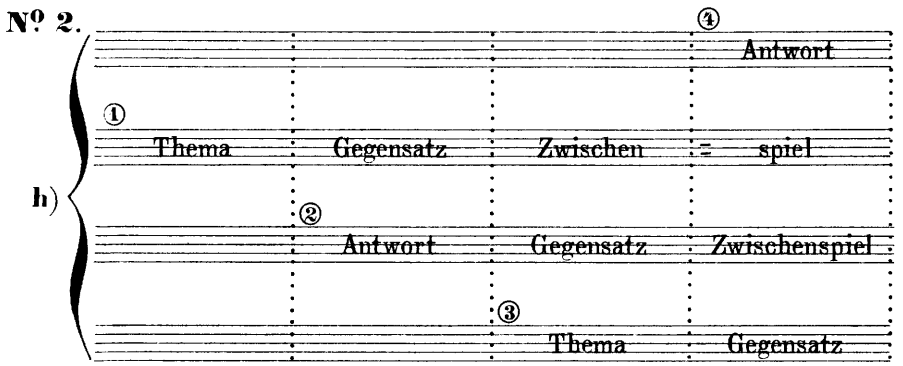
3. **Mit 4 Stimmen.**

Exposition mit einem Gegensatz. (Fortsetzung.)

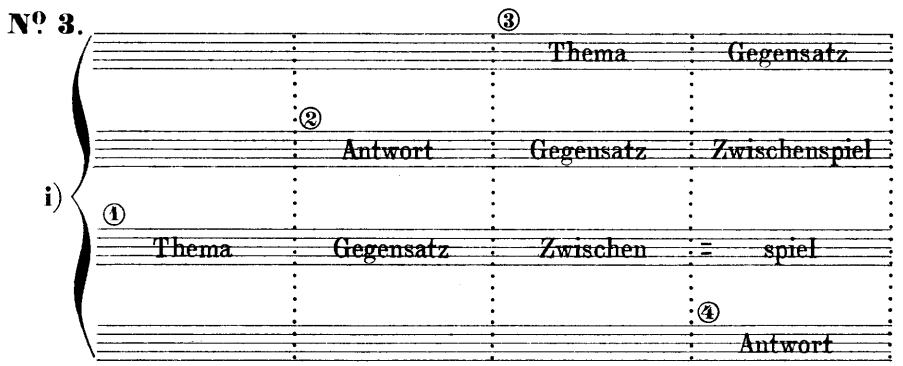
N° 1.



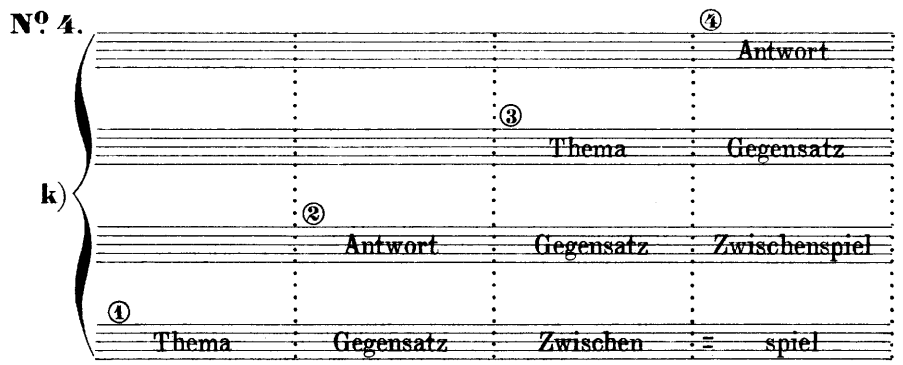
N° 2.



N° 3.



N° 4.



B.

Exposition mit einem Gegensatz. (*Fortsetzung.*)

145. Muster der Durchführung mit einem Gegensatz, der mit dem Thema zugleich auftritt.

146. 1. **Mit 3 Stimmen.**

№ 1.

Thema	Gegens.	Zwsp.	Antw.
Gegens.	Zwsp.	Thema	Gegens.
	Antw.	Gegens.	Zwsp.

№ 2.

	Antw.	Gegens.	Zwsp.
Thema	Gegens.	Zwsp.	Antw.
Gegens.	Zwsp.	Thema	Gegens.

№ 3

Gegens.	Zwsp.	Thema	Gegens.
Thema	Gegens.	Zwsp.	Antw.
	Antw.	Gegens.	Zwsp.

№ 4.

	Antw.	Gegens.	Zwsp.
Gegens.	Zwsp.	Thema	Gegens.
Thema	Gegens.	Zwsp.	Antw.

2. **Mit 4 Stimmen.**

№ 1.

Thema	Zwsp.	Gegens.	Zwsp.
	Antw.	Zwsp.	Gegens.
Gegens.	Zwsp.	Thema	Zwsp.
	Gegens.	Zwsp.	Antw.

№ 2.

	Gegens.	Zwsp.	Antw.
Thema	Zwsp.	Gegens.	Zwsp.
	Antw.	Zwsp.	Gegens.
Gegens.		Thema	Zwsp.

№ 3.

Gegens.	Zwsp.	Thema	Zwsp.
	Antw.	Zwsp.	Gegens.
Thema	Zwsp.	Gegens.	Zwsp.
	Gegens.	Zwsp.	Antw.

№ 4.

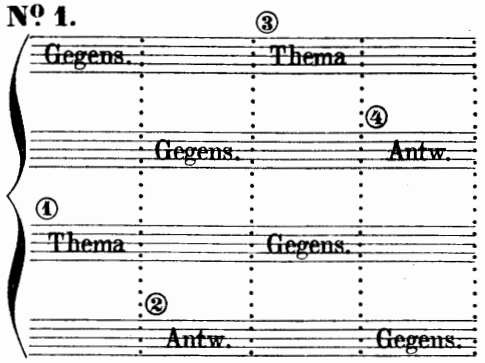
	Gegens.	Zwsp.	Antw.
Gegens.	Zwsp.	Thema	Zwsp.
	Antw.	Zwsp.	Gegens.
Thema	Zwsp.	Gegens.	Zwsp.

Die Zwischenspiele müssen von den Einsätzen des Themas, der Antwort oder des Gegensatzes durch eine mehr oder weniger lange Pause getrennt werden (Vergl. §§ 172 u. flgd.). Um die folgenden Tafeln übersichtlich zu gestalten, wurden die Zwischenspiele nicht mehr angedeutet, selbstverständlich begleiten sie wie in obigen Tafeln jeden Einsatz des Themas, der Antwort oder des Gegensatzes.

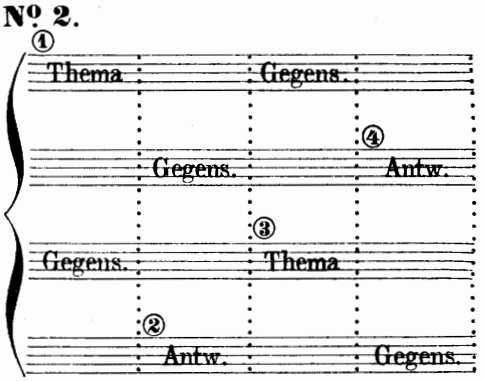
Exposition mit einem Gegensatz. (*Fortsetzung.*)

147. Folgende Anordnungen sind zu vermeiden, weil die Stimmen nicht in ihrer regelrechten Anordnung auftreten; in gewissen Fällen kann man sie indes gebrauchen, wenn sich die Anlage des Themas und der Antwort dazu eignet.

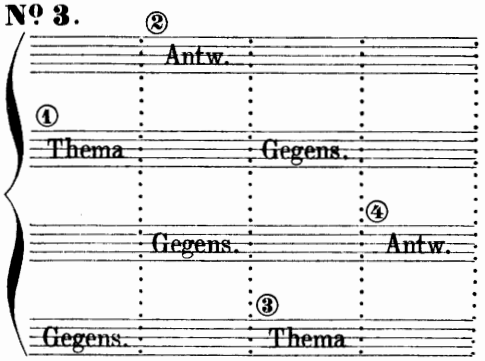
№ 1.



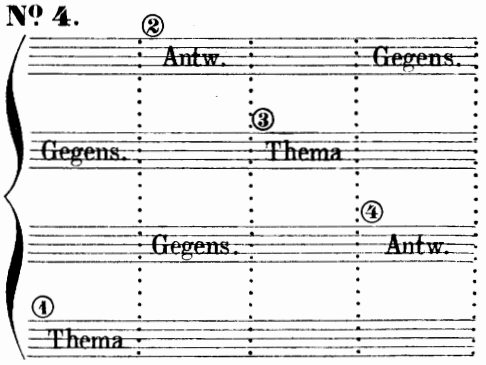
№ 2.



№ 3.

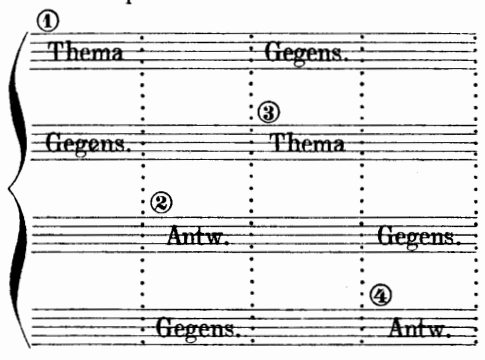


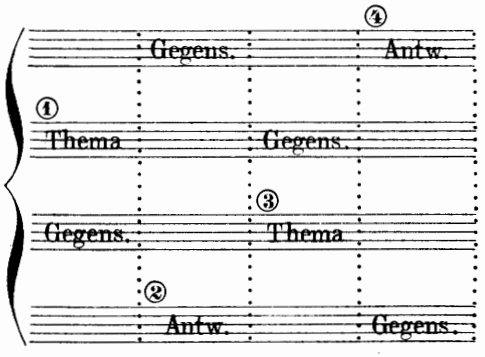
№ 4.



148. Andere als die in obigen Tafeln gegebenen Anordnungen sind verpönt, weil sie Thema und Antwort in Stimmen von ähnlicher Anlage auftreten lassen.

Beispiel:





149. Ebenso sind die Anordnungen verboten, in welchen man gleichzeitig das Thema und einen Gegensatz in 2 unähnlichen Stimmen z. B. das Thema im Tenor und den Gegensatz im Baß, die Antwort im Alt und ihren Gegensatz im Sopran usw. auftreten lassen würde; mit andern Worten, man muß in allen Fällen den Gegensatz der Stimme zuerteilen, welche der entspricht, die gleichzeitig das Thema bringt.

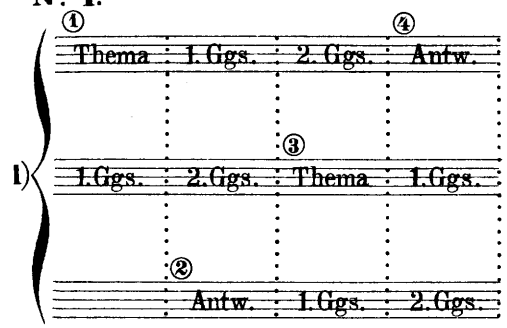
Exposition mit zwei Gegensätzen.

150. C.

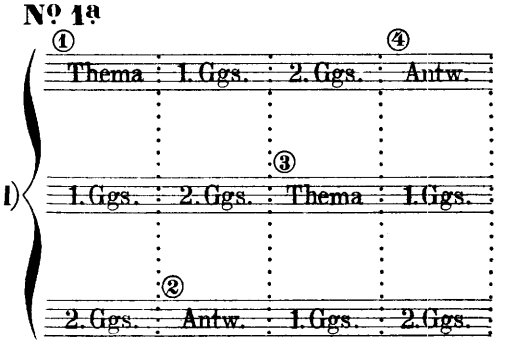
Muster der Exposition mit 2 Gegensätzen.

1. Mit 3 Stimmen.

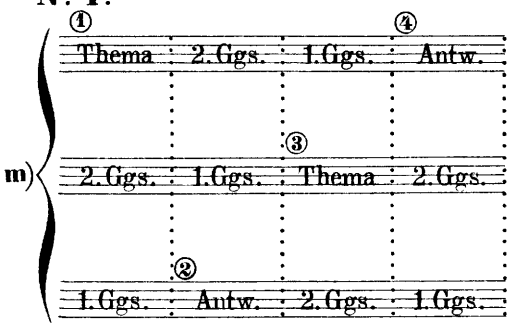
№ 1.



№ 1a

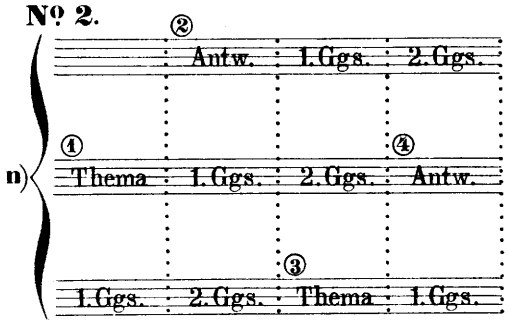


№ 1b

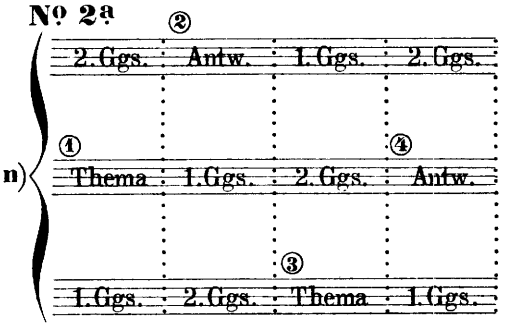


Bemerkung: Diese letzte Anordnung darf nur ausnahmsweise z. B. in den Fällen angewandt werden, wenn die 2. Stimme wegen der zu großen Höhe oder Tiefe nicht imstande wäre, den Gegensatz des Themas zu übernehmen.

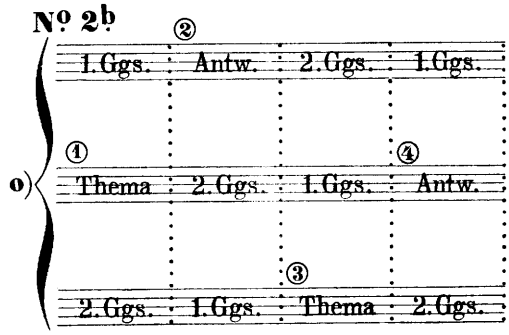
№ 2.



№ 2a



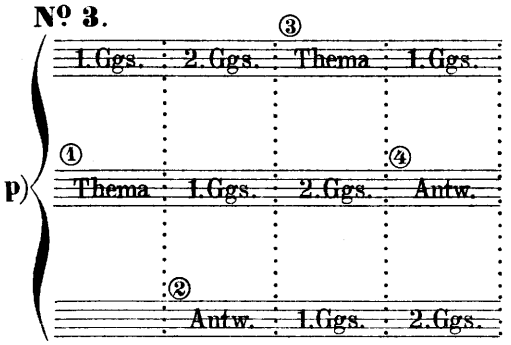
№ 2b



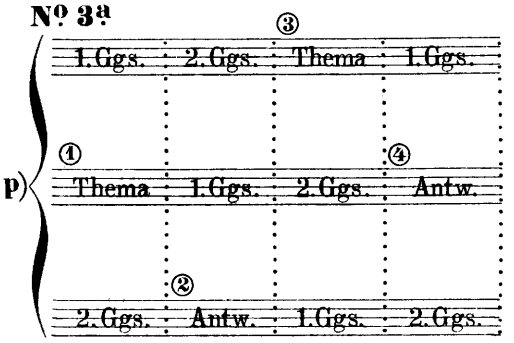
Dieselbe Bemerkung wie für Nr. 1 **b.**

Exposition mit zwei Gegensätzen. (*Fortsetzung.*)

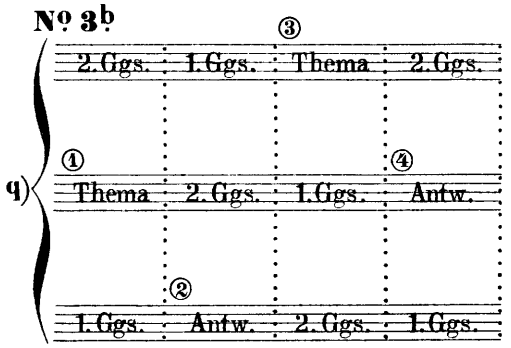
Nº 3.



Nº 3ª

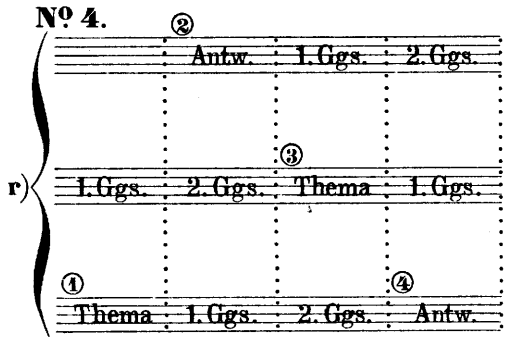


Nº 3ᵇ

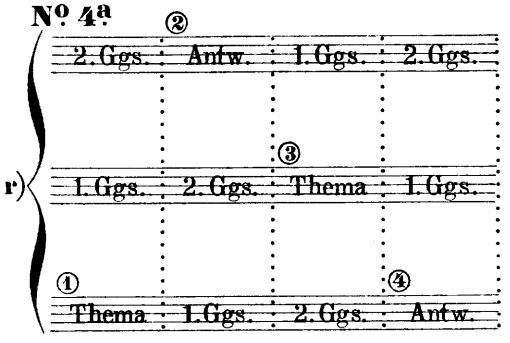


Dieselbe Bemerkung wie für Nr. 1 b.

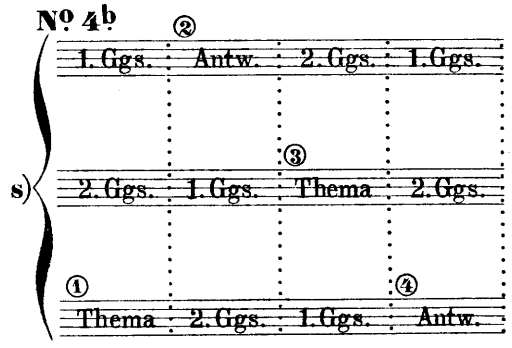
Nº 4.



Nº 4ª



Nº 4ᵇ

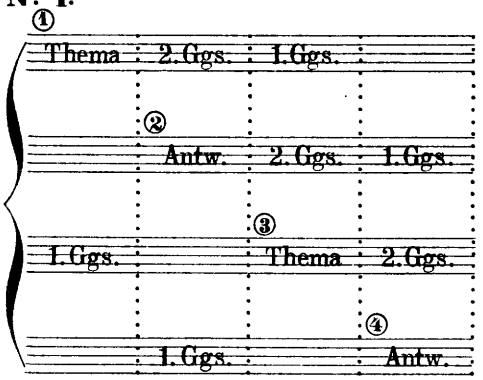


Dieselbe Bemerkung wie für Nr. 1 b.

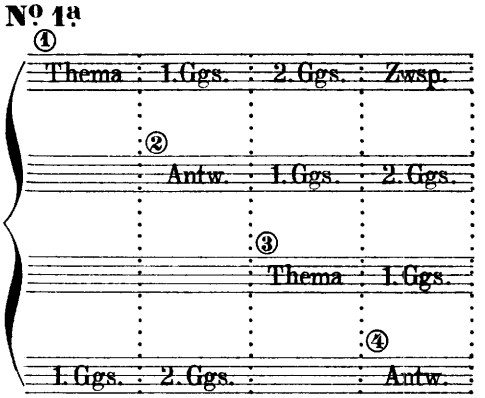
Exposition mit zwei Gegensätzen. (*Fortsetzung.*)

151. 2. Mit 4 Stimmen.

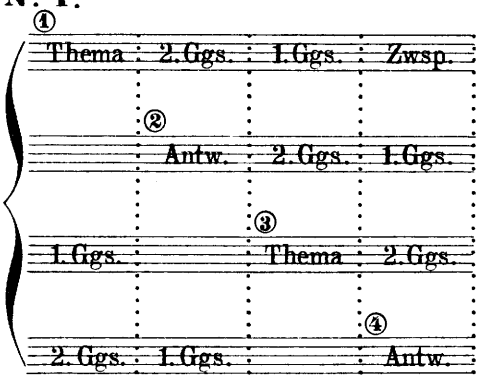
No 1.



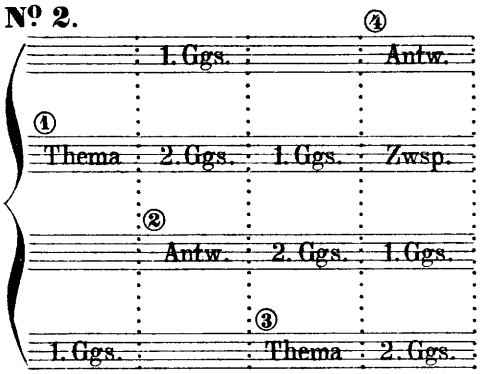
No 1a



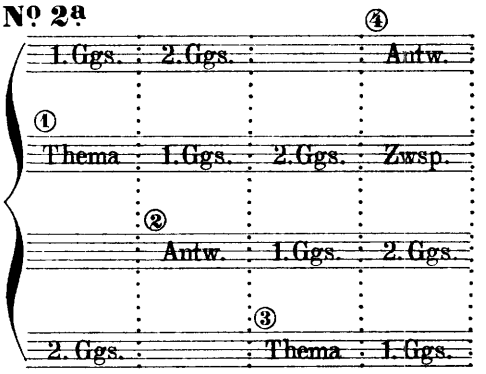
No 1b



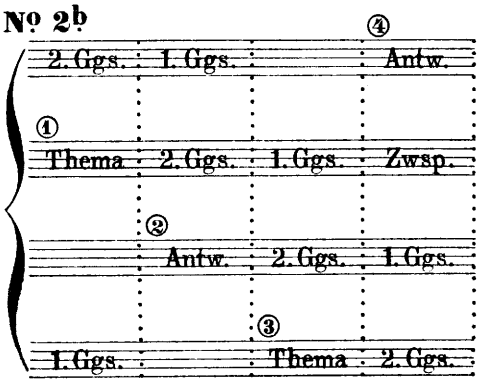
No 2.



No 2a

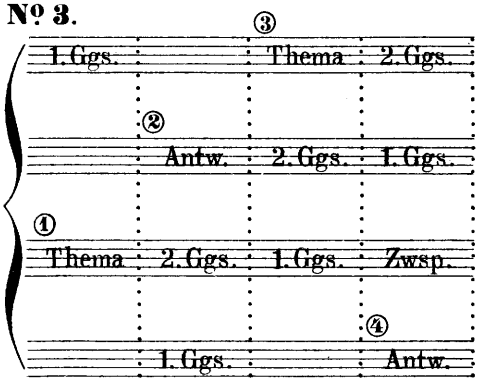


No 2b

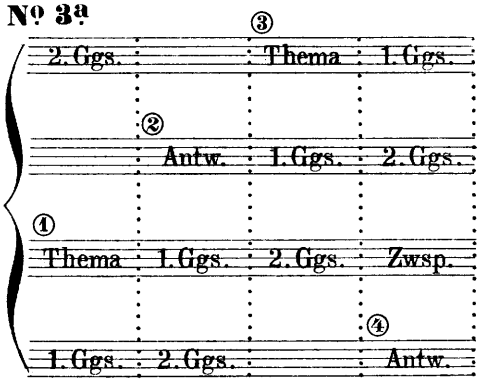


Exposition mit zwei Gegensätzen. (*Fortsetzung.*)

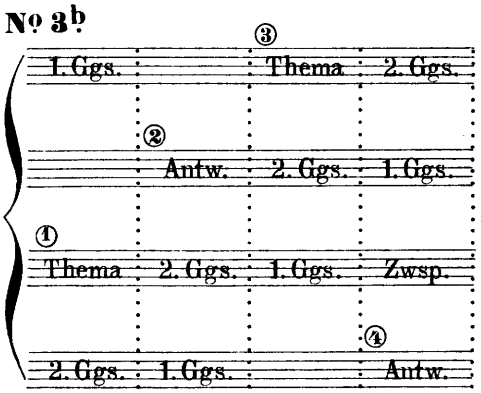
No 3.



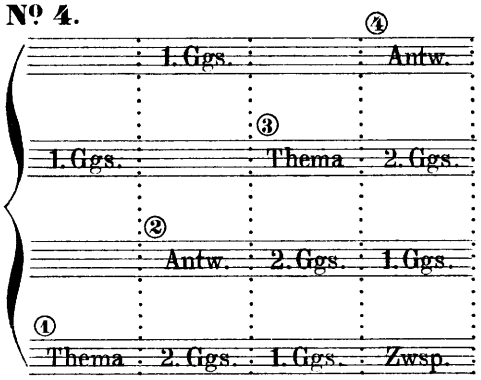
No 3a



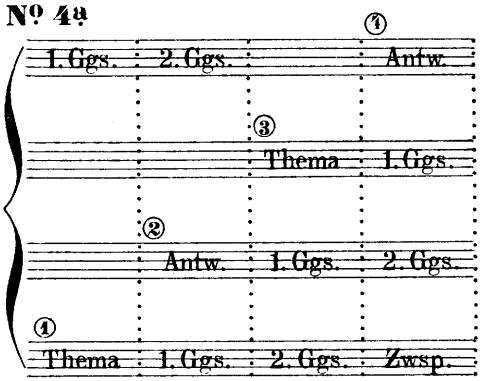
No 3b



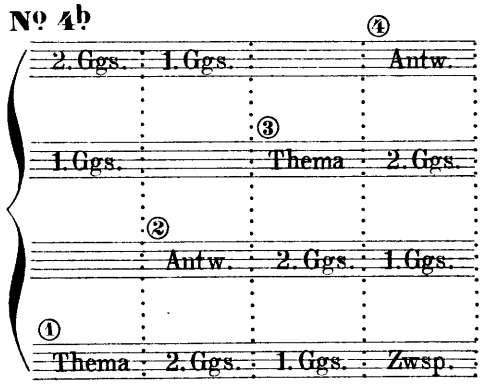
No 4.



No 4a



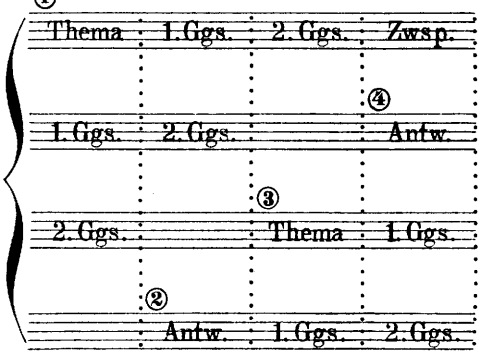
No 4b



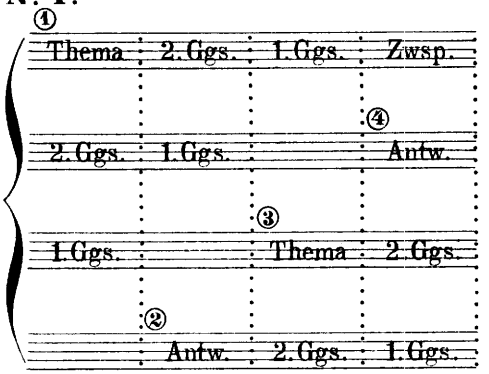
Exposition mit zwei Gegensätzen. (*Fortsetzung.*)

152. Anordnungen, die nur ausnahmsweise anwendbar sind.

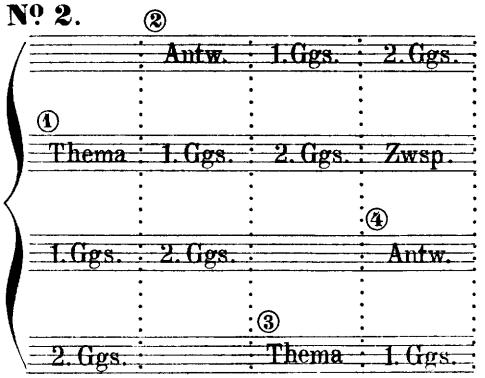
No 1.



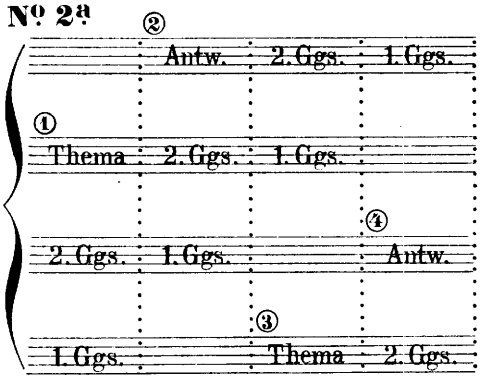
No 1a



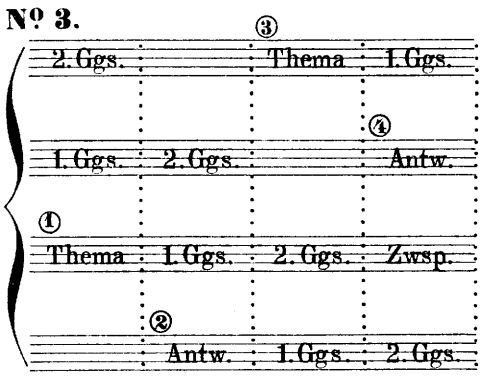
No 2.



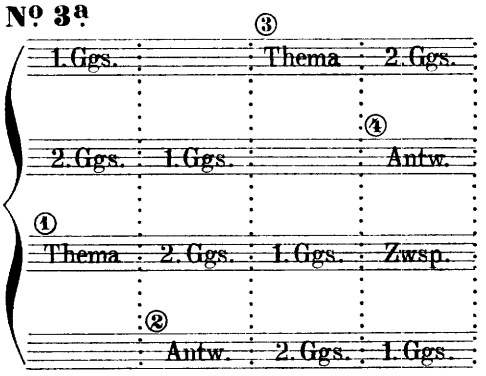
No 2a



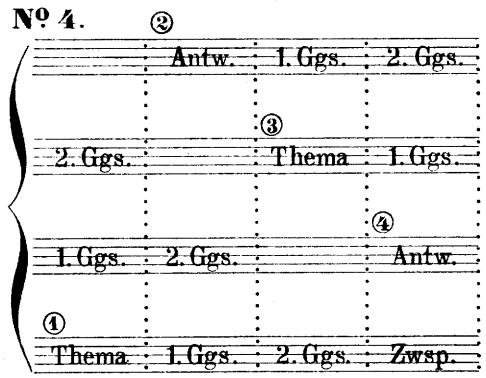
No 3.



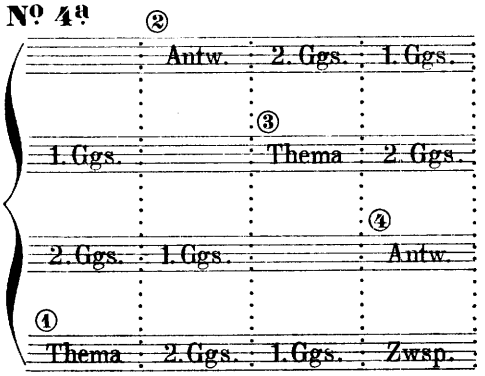
No 3a



No 4.



No 4a



153. **D.**

Exposition mit drei Gegensätzen.

Muster der Exposition — das Thema mit 3 Gegensätzen auftretend.

No 1.

① Th. 3.Ggs. 1.Ggs. 2.Ggs.
② 2.Ggs. Antw. 3.Ggs. 1.Ggs.
③ 1.Ggs. 2.Ggs. Th. 3.Ggs.
④ 3.Ggs. 1.Ggs. 2.Ggs. Antw.

No 1a

① Th. 2.Ggs. 3.Ggs. 1.Ggs.
② 1.Ggs. Antw. 2.Ggs. 3.Ggs.
③ 3.Ggs. 1.Ggs. Th. 2.Ggs.
④ 2.Ggs. 3.Ggs. 1.Ggs. Antw.

No 1b

① Th. 1.Ggs. 2.Ggs. 3.Ggs.
② 3.Ggs. Antw. 1.Ggs. 2.Ggs.
③ 2.Ggs 3.Ggs. Th. 1.Ggs.
④ 1.Ggs. 2.Ggs. 3.Ggs. Antw.

No 2.

④ 3.Ggs. 1.Ggs. 2.Ggs. Antw.
① Th. 3.Ggs. 1.Ggs. 2.Ggs.
② 2.Ggs. Antw. 3.Ggs. 1.Ggs.
③ 1.Ggs. 2.Ggs. Th. 3.Ggs.

No 2a

④ 1.Ggs. 2.Ggs. 3.Ggs. Antw.
① Th. 1.Ggs. 2.Ggs. 3.Ggs.
② 3.Ggs. Antw. 1.Ggs. 2.Ggs.
③ 2.Ggs. 3.Ggs. Th. 1.Ggs.

No 2b

④ 2.Ggs. 3.Ggs. 1.Ggs. Antw.
① Th. 2.Ggs. 3.Ggs. 1.Ggs.
② 1.Ggs. Antw. 2.Ggs. 3.Ggs.
③ 3.Ggs. 1.Ggs. Th. 2.Ggs.

No 3.

③ 1.Ggs. 2.Ggs. Th. 3.Ggs.
② 2.Ggs. Antw. 3.Ggs. 1.Ggs.
① Th. 3.Ggs. 1.Ggs. 2.Ggs.
④ 3.Ggs. 1.Ggs. 2.Ggs. Antw.

No 3a

③ 3.Ggs. 1.Ggs. Th. 2.Ggs.
② 1.Ggs. Antw. 2.Ggs. 3.Ggs.
① Th. 2.Ggs. 3.Ggs. 1.Ggs.
④ 2.Ggs. 3.Ggs. 1.Ggs. Antw.

No 3b

③ 2.Ggs. 3.Ggs. Th. 1.Ggs.
② 3.Ggs. Antw. 1.Ggs. 2.Ggs.
① Th. 1.Ggs. 2.Ggs. 3.Ggs.
④ 1.Ggs. 2.Ggs. 3.Ggs. Antw.

No 4.

④ 3.Ggs. 1.Ggs. 2.Ggs. Antw.
③ 1.Ggs. 2.Ggs. Th. 3.Ggs.
② 2.Ggs. Antw. 3.Ggs. 1.Ggs.
① Th. 3.Ggs. 1.Ggs. 2.Ggs.

No 4a

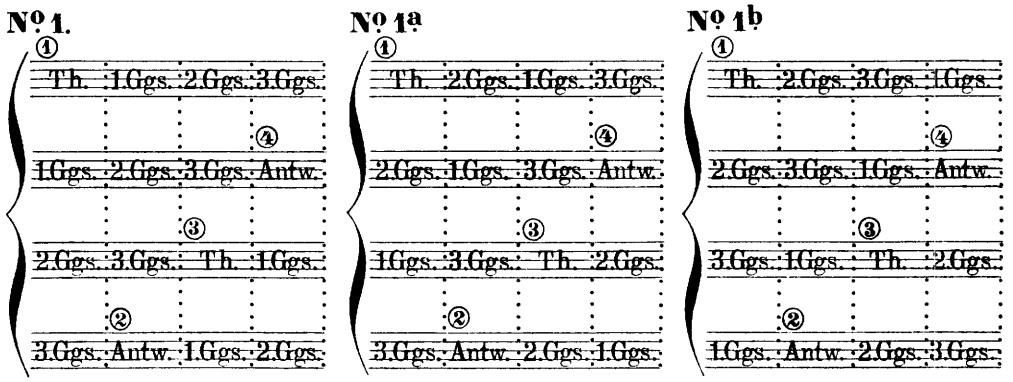
④ 2.Ggs. 3.Ggs. 1.Ggs. Antw.
③ 3.Ggs. 1.Ggs. Th. 2.Ggs.
② 1.Ggs. Antw. 2.Ggs. 3.Ggs.
① Th. 2.Ggs. 3.Ggs. 1.Ggs.

No 4b

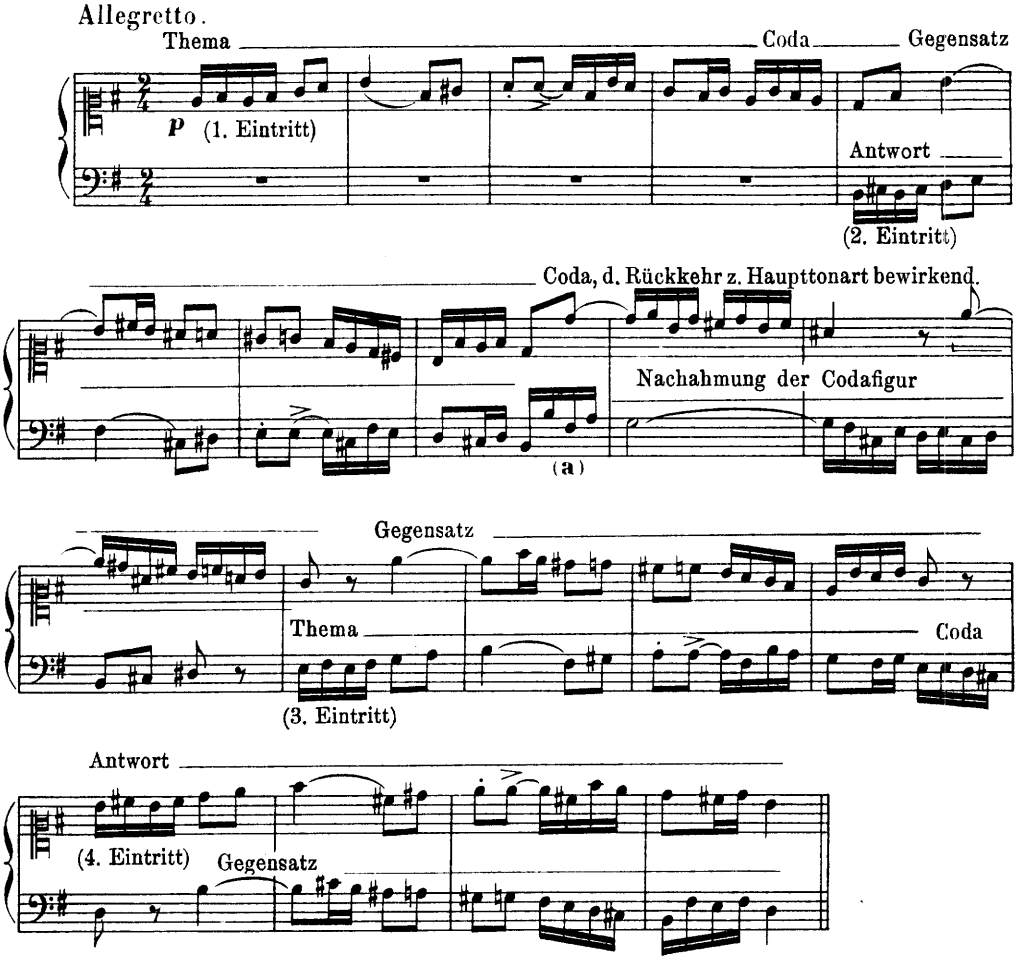
④ 1.Ggs. 2.Ggs. 3.Ggs. Antw.
③ 2.Ggs. 3.Ggs. Th. 1.Ggs.
② 3.Ggs. Antw. 1.Ggs. 2.Ggs.
① Th. 1.Ggs. 2.Ggs. 3.Ggs.

Exposition mit drei Gegensätzen. (*Fortsetzung.*)

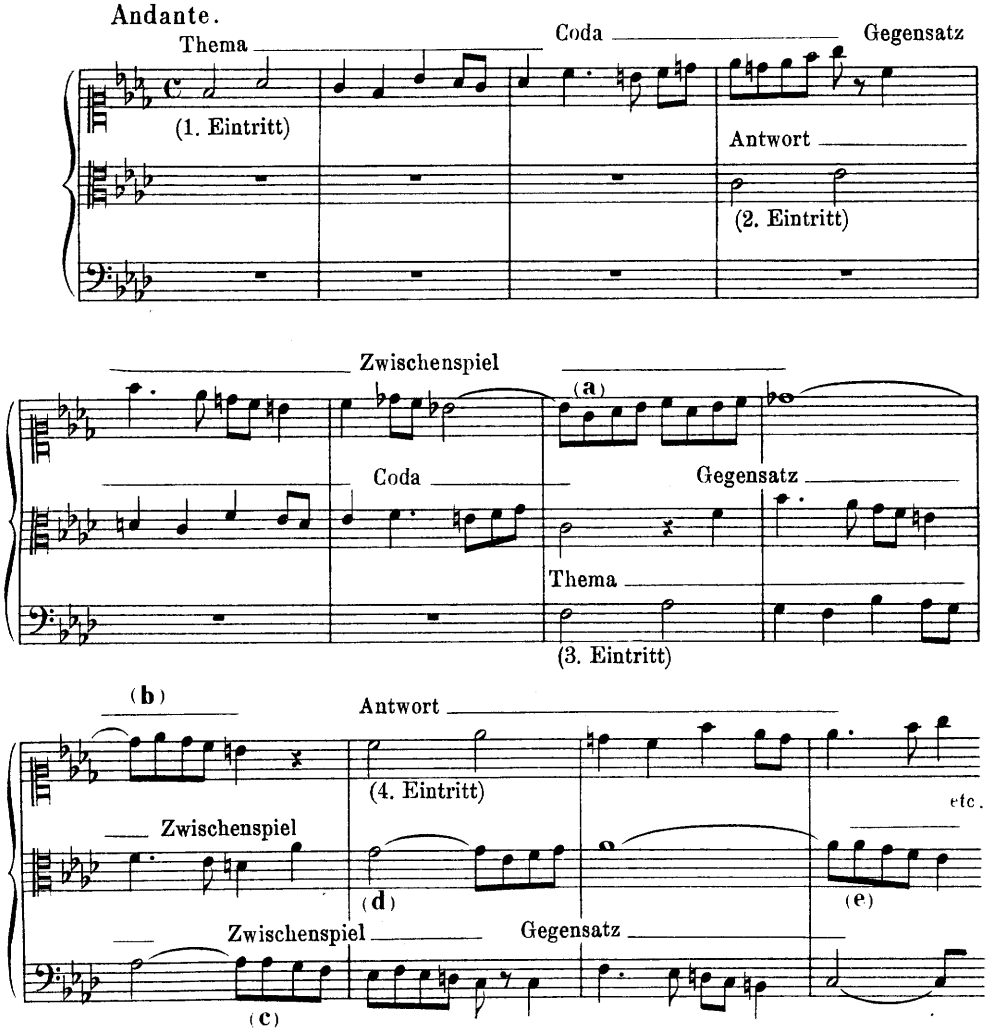
154. Anordnungen, die nur ausnahmsweise anwendbar sind,



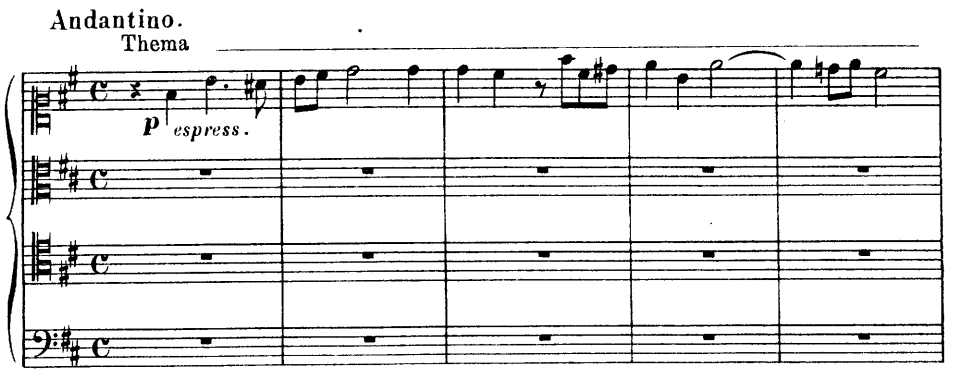
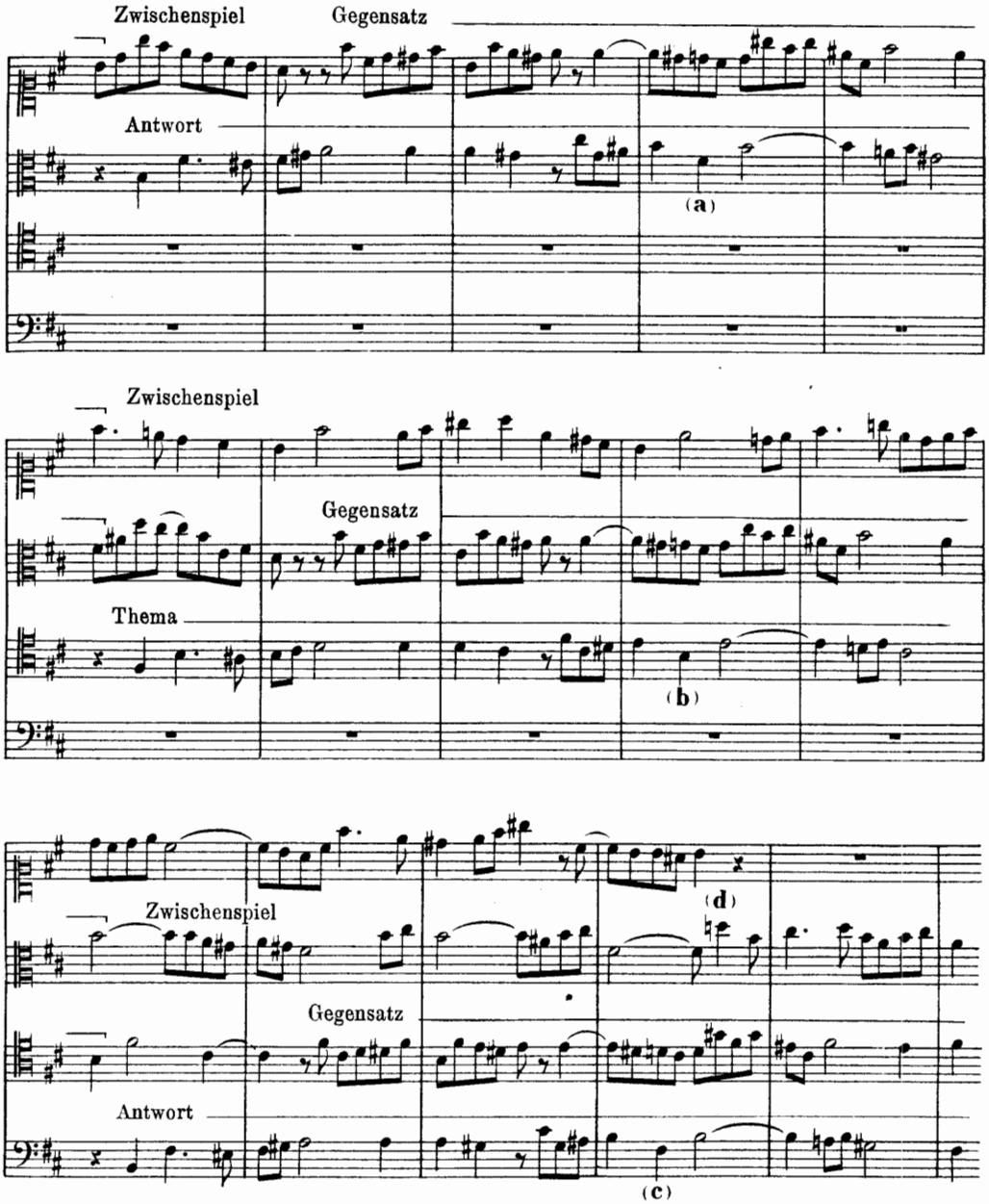
Exposition mit 2. Stimmen.

155. Exposition der Fuge mit 2 Stimmen. (Instrumental-Stil.)
Thema von A. Gedalge. (Betreffs der Antwort auf dies Thema vergl. § 75).

a) Die zwischen dem 2. und 3. Einsatz eingelegte Coda ist ziemlich ausgedehnt. Man verfährt immer so in den 2stimmigen Fugen, in denen der 2. und 3. Einsatz (Vergl. Tafel A § 142) durch dieselbe Stimme vorgetragen werden. Diese Anordnung bezweckt, der Wiederkehr des Themas in die Haupttonart wirksamern Hintergrund zu verleihen, gleichzeitig verhindert sie auch die unmittelbare Wiederholung des Hauptfugenthemas in derselben Stimme.

156. Exposition einer Vokalfuge mit 3 Stimmen und einem Gegensatz. *Exposition mit 3 Stimmen.*

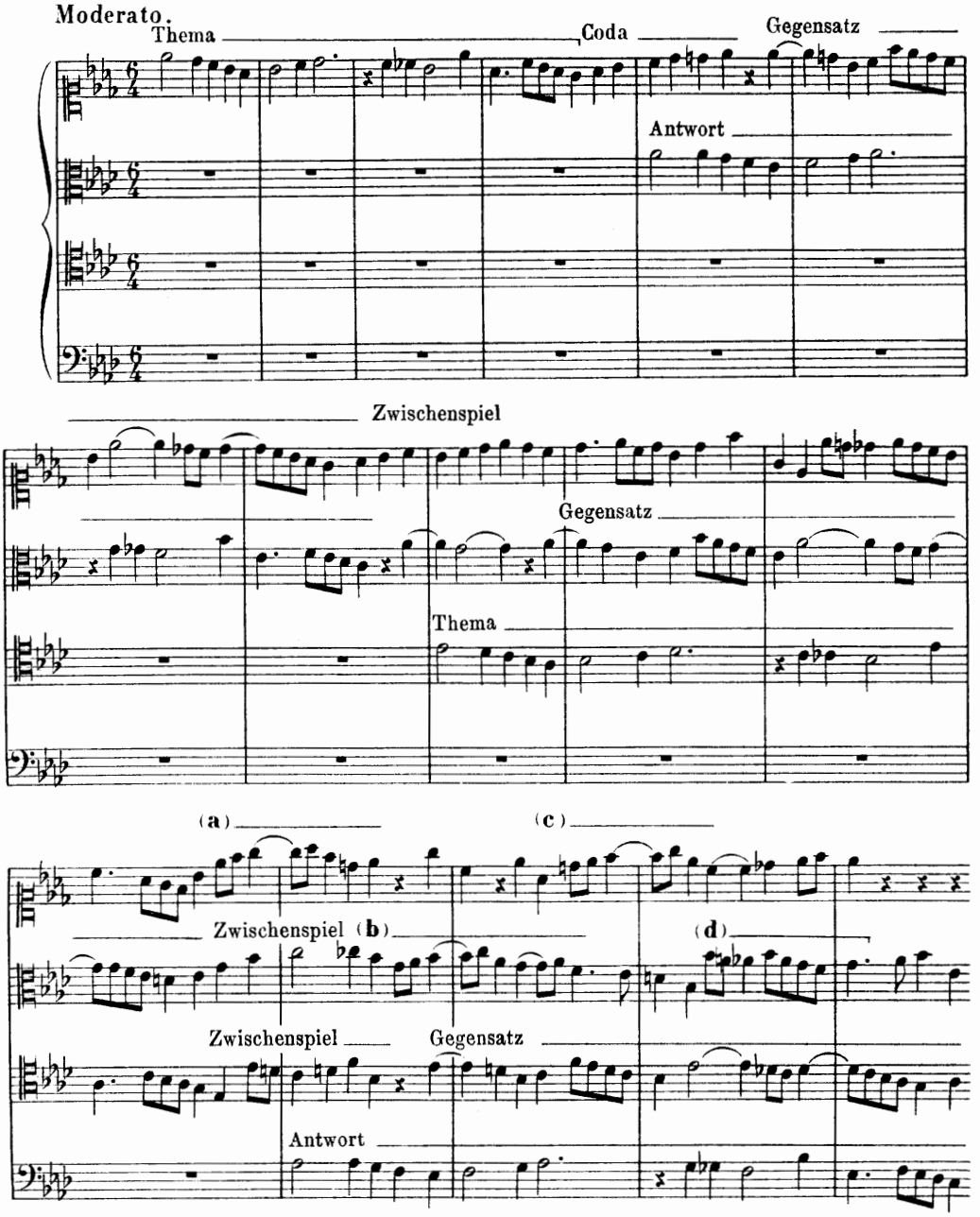
Thema von A. Gedalge.

a) das Zwischenspiel ist aus Nachahmungen der Coda gebildet.
Bei b, c, e stehen diese Nachahmungen in der Gegenbewegung.
Bei d steht die Nachahmung in gerader Bewegung.

157. Exposition eines trotz der vielen Noten ruhigen und ausdrucksvollen Themas. *Exposition mit 4 Stimmen.*

Thema von E. Paladilhe.

Das Thema im Sopran.

Bei **a, b, c** darf die infolge der melodischen Bewegung des Themas entstandene Quarte und Sexte nicht als reale aufgefaßt werden: sie ist die Folge einer Verzierung der Unter-Dominante auf der 1. Stufe, und man muß berücksichtigen, daß nach den Regeln des strengen Kontrapunkts die Harmonie nicht durch die Verzierung, sondern durch die Unter-Dominante bestimmt wird.

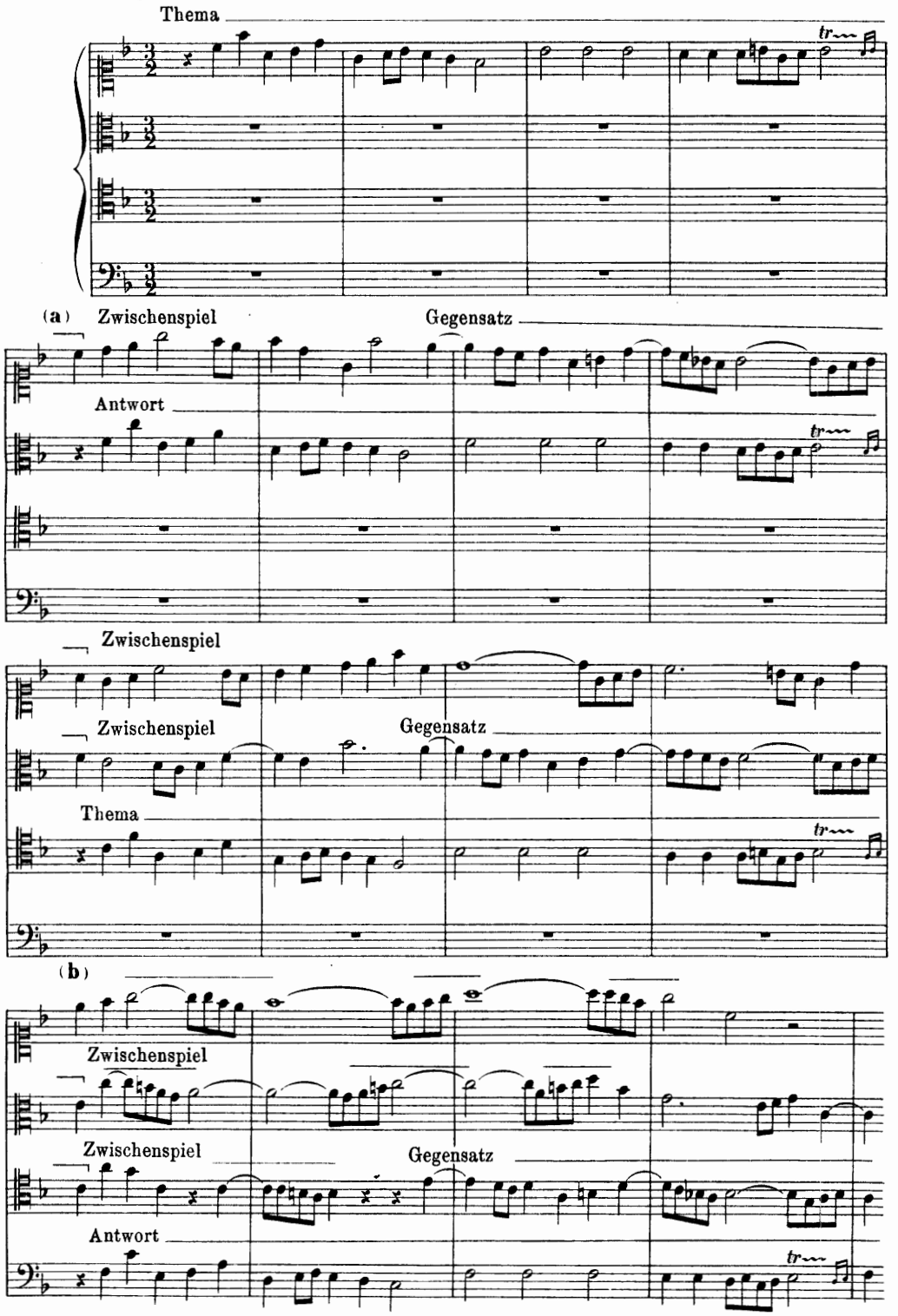
d) In dem Augenblick, wo der Sopran schweigt, wird die melodische Linie der Oberstimme von dem Alt fortgesetzt, ohne daß dies die Melodie der 2. Stimme stört.

Diese Bemerkung ist wichtig: Für den melodischen Wert einer Fuge ist es nötig, daß, wenn eine Stimme sich unterbricht, eine andere deren Melodie übernimmt, damit sich der Sinn der musikalischen Rede nicht plötzlich ändert. Mit einem Wort: Alle Stimmen müssen in ihrer Gesamtheit an der allgemeinen melodischen Linie der Fuge mitwirken.

158. Exposition eines ruhigen und ausdrucksvollen Themas im Vokalstil. Thema von Ambr. Thomas. *Das Thema im Sopran.*

Bei a, b, c ahmen sich die beiden Zwischenspiele nach: Betonung derselben melodischen Figur in der Exposition berechtigt zu der Verwendung der Figur in den weiteren Durchführungen der Fuge.

d) In manchen Musikschulen ist die große Sekunde (hier zwischen Sopran und Alt) verboten: da man jedoch niemals den Grund angab, so ist meiner Ansicht nach diese Freiheit, wenn es eine ist, sogar in dem strengen Stile umsomehr erlaubt, als die dissonierende Note (hier das b im Alt) kurz vorher eine Oktave höher oder tiefer in einer der beiden der unerlaubten Reibung schuldigen Stimmen gehört wurde.

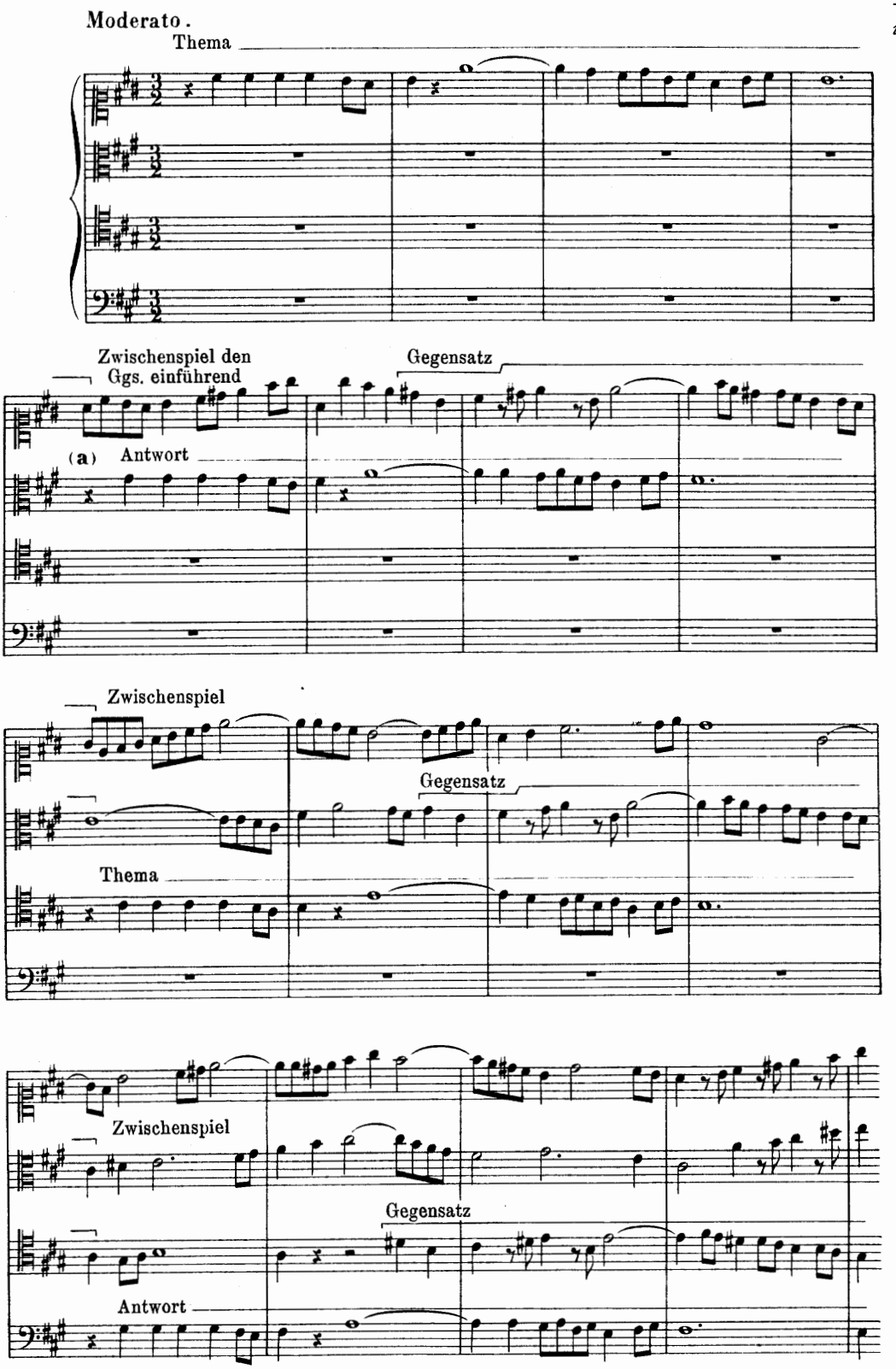
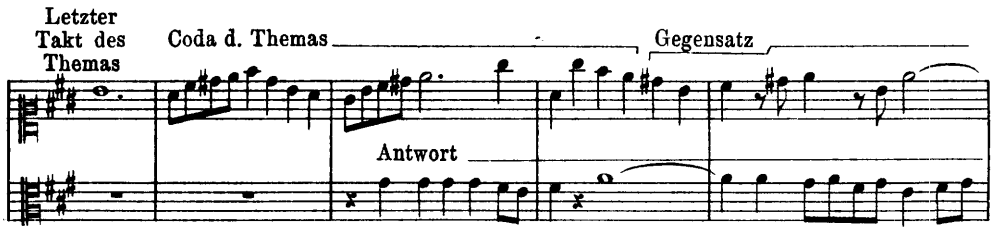
159. Thema von A. Gedalge. (Instrumental-Stil.)

Das Thema im Sopran.

a) Das Zwischenspiel wurde so gebildet, daß es sich melodisch und natürlich mit dem Gegensatz verbindet.

b) Die Zwischenspiele sind aus Bruchstücken des Gegensatzes gebildet und ahmen sich gegenseitig nach.

160. Exposition eines Themas mit Vermeidung einer Coda. (Instrumental-Stil.)

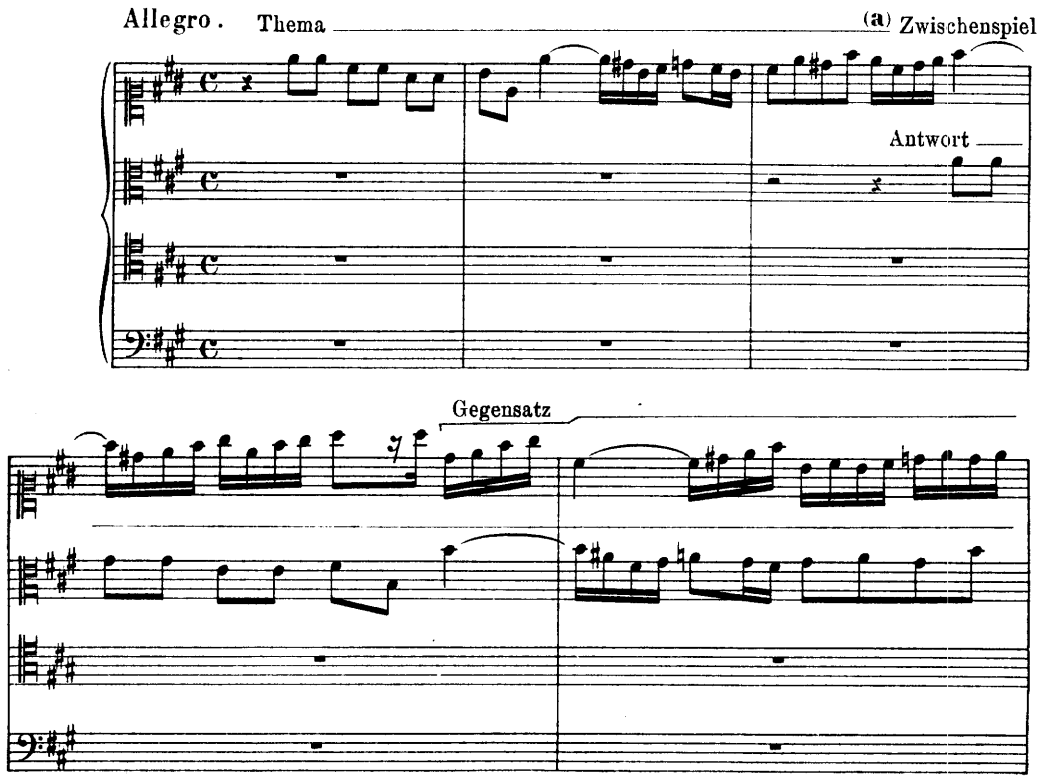
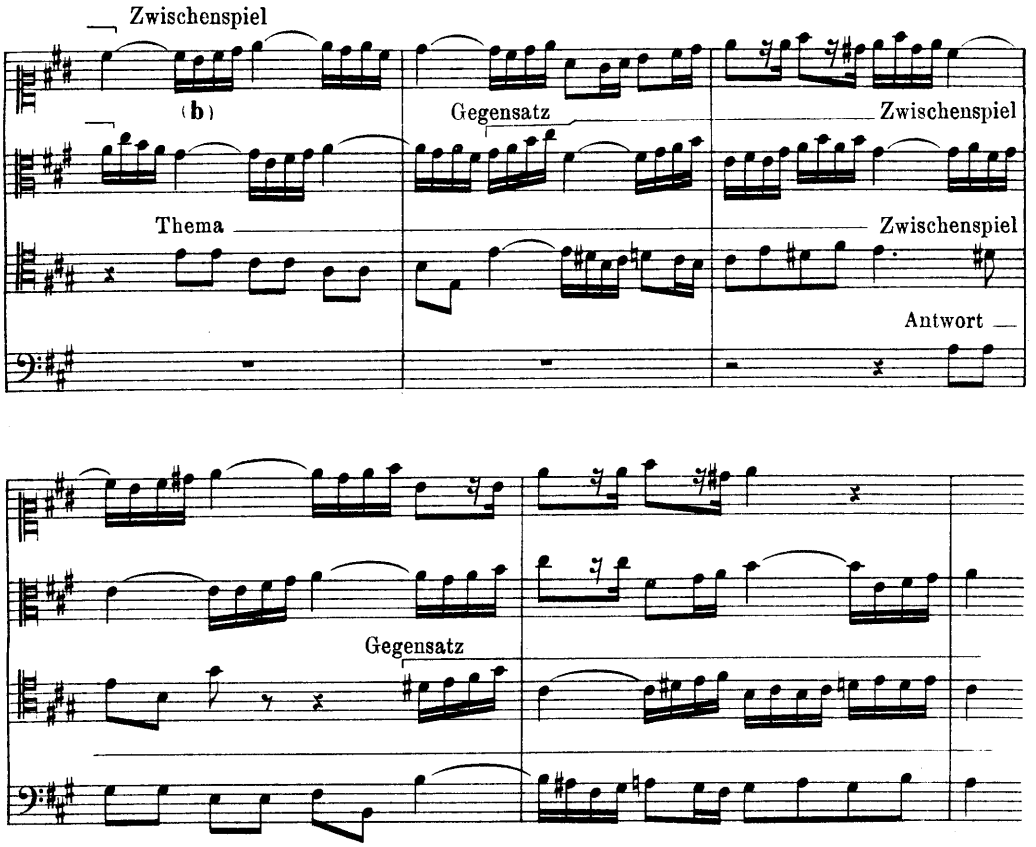
Thema von Reber.

Das Thema im Sopran.

161. In dieser Exposition könnte man, um die Antwort einzuführen, nach dem 1. Eintritt des Themas eine Coda einfügen und so schreiben:

Folgende Gründe bestimmten mich, die Coda zu unterdrücken und unvermittelt in die Dominant-Tonart zu modulieren.

1. Der letzte Takt des Themas besitzt weder rhythmisches noch melodisches Interesse, neben der Melodie des Themas erscheint jede Coda fremdartig.
2. Wie auch die Coda gebildet wird, sie berührt wegen der von der Antwort bestimmten Harmonien immer die Töne der Tonart (h, a, e), die der Gegensatz erklingen läßt, erzeugt also Weitschweifigkeit und Eintönigkeit.

In ähnlichem Falle ist also die beschleunigte Modulation nach der Dominant-Tonart der Coda vorzuziehen.

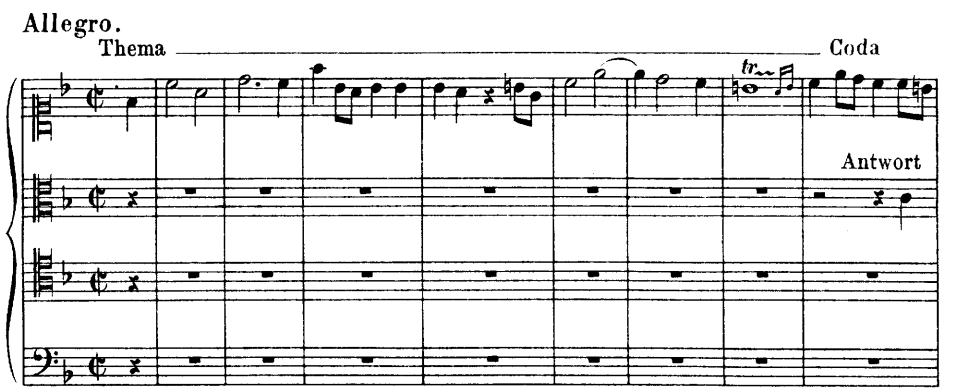
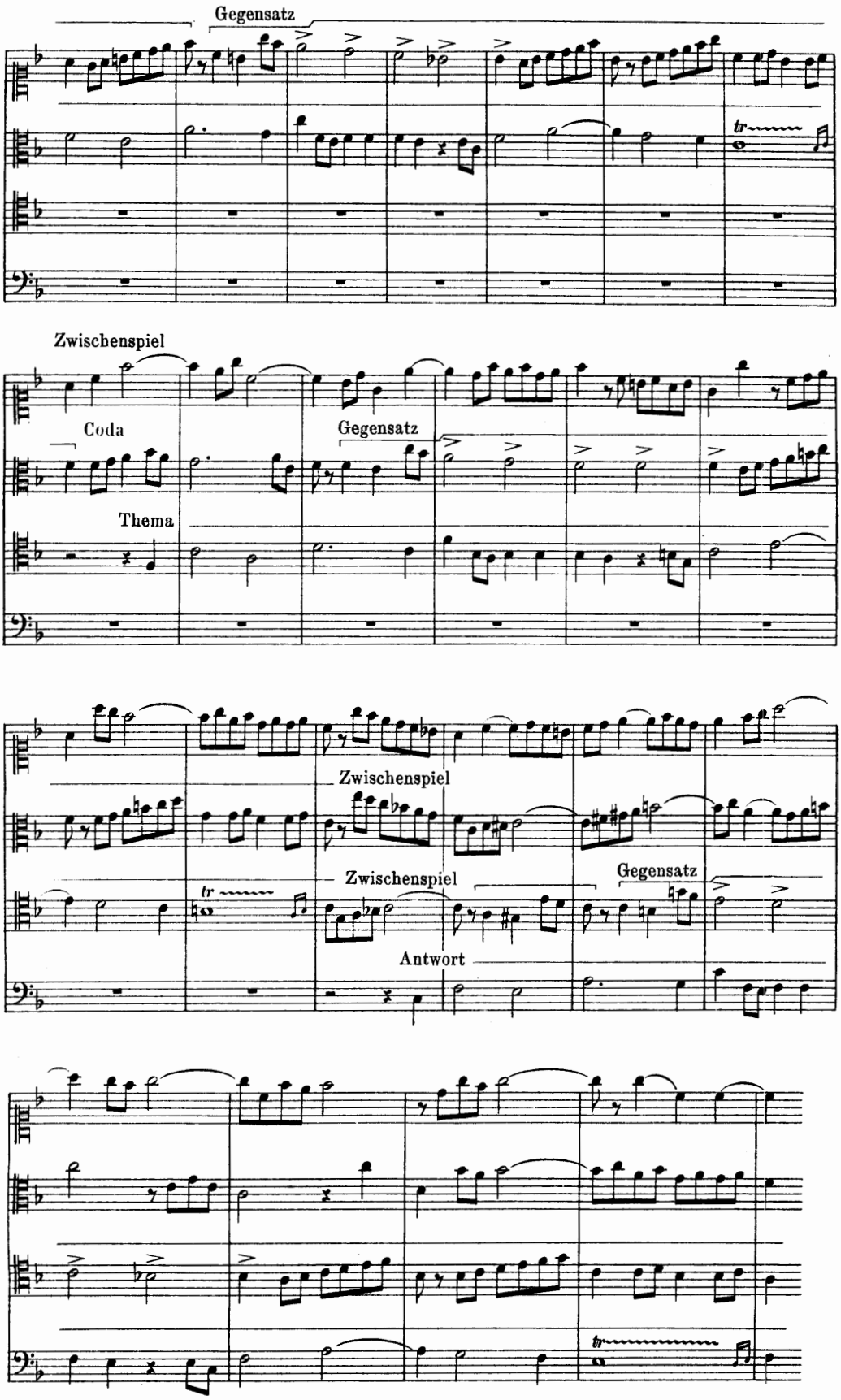
Das Thema im Sopran.

162. Exposition einer Fuge im Instrumental-Stil.
Thema von A. Gedalge.

In dieser Exposition verhindern weder Rhythmus, noch Melodie des Themas, daß die Antwort auf dem 4. Taktteil einsetzt, während das Thema auf dem 2. beginnt (§ 133).

Bei a weist das Zwischenspiel hin auf den Rhythmus des Gegensatzes, mit dem es sich ohne Unterbrechung verbindet.

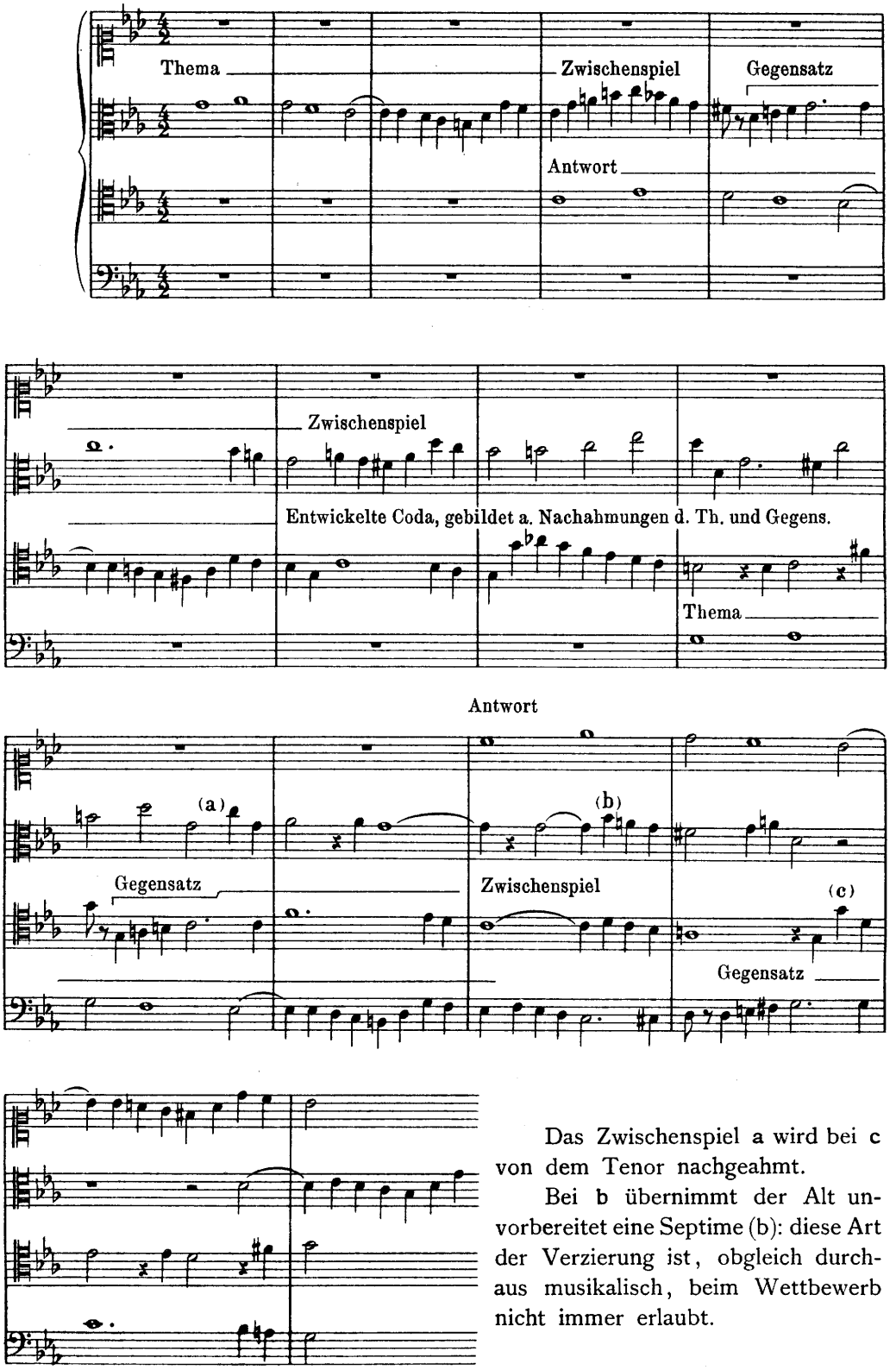
Bei b und den folgenden Takten lassen die Zwischenspiele in Nachahmungen Bruchstücke des Gegensatzes erklingen.

163. Exposition eines lebhaften Themas mit bewegtem Gegensatz.

Thema von A. Gedalge.

Das Thema im Sopran.

Gegensatz
Zwischenspiel
Coda
Gegensatz
Thema
Zwischenspiel
Zwischenspiel
Gegensatz
Antwort

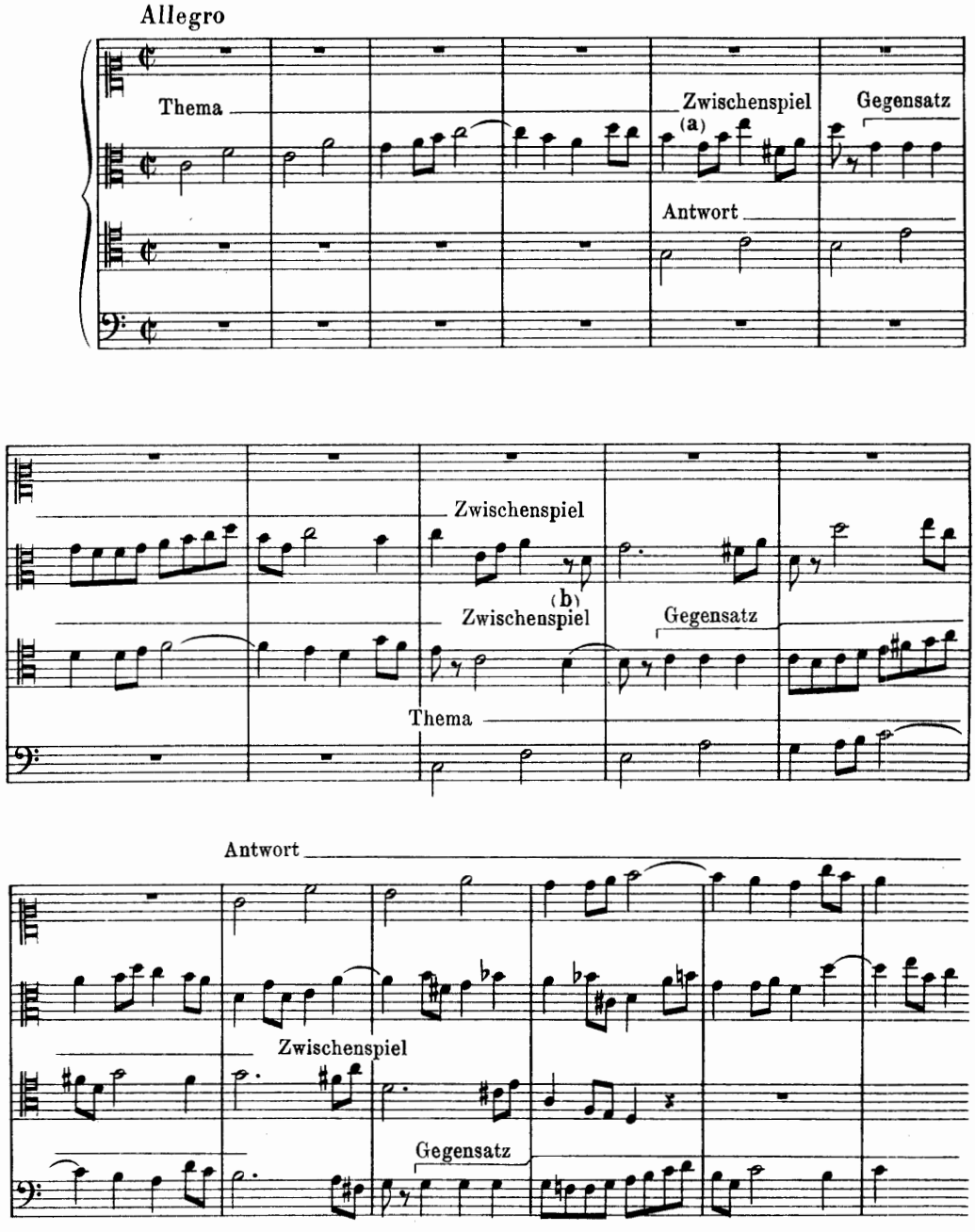
164. Exposition eines Vokal-Themas von ernstem und getragenem Charakter.

Das Thema im Alt.

Andante espressivo

Das Zwischenspiel a wird bei c von dem Tenor nachgeahmt.

Bei b übernimmt der Alt unvorbereitet eine Septime (b): diese Art der Verzierung ist, obgleich durchaus musikalisch, beim Wettbewerb nicht immer erlaubt.

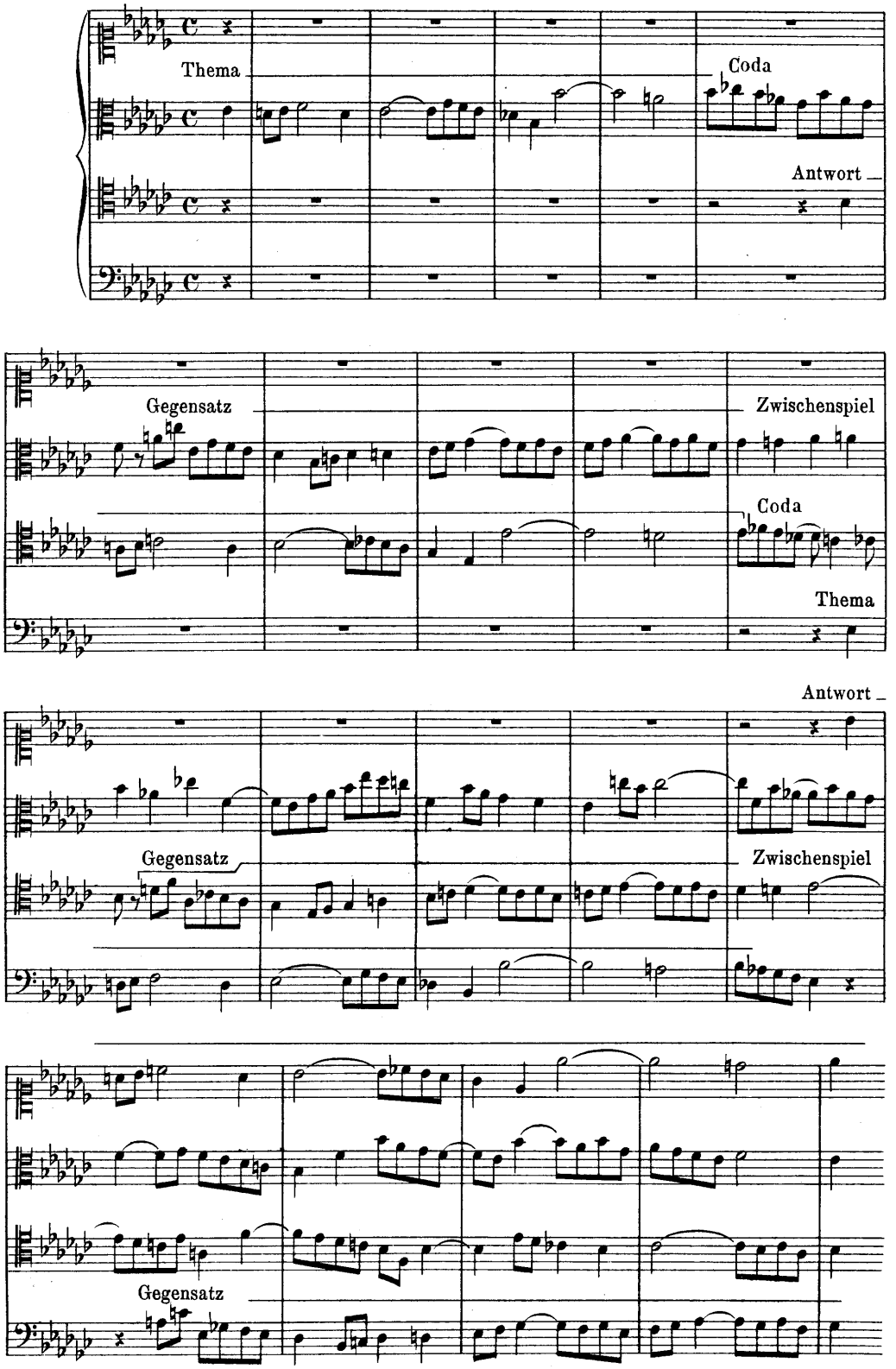
165. Exposition eines Themas im Instrumental-Stil.

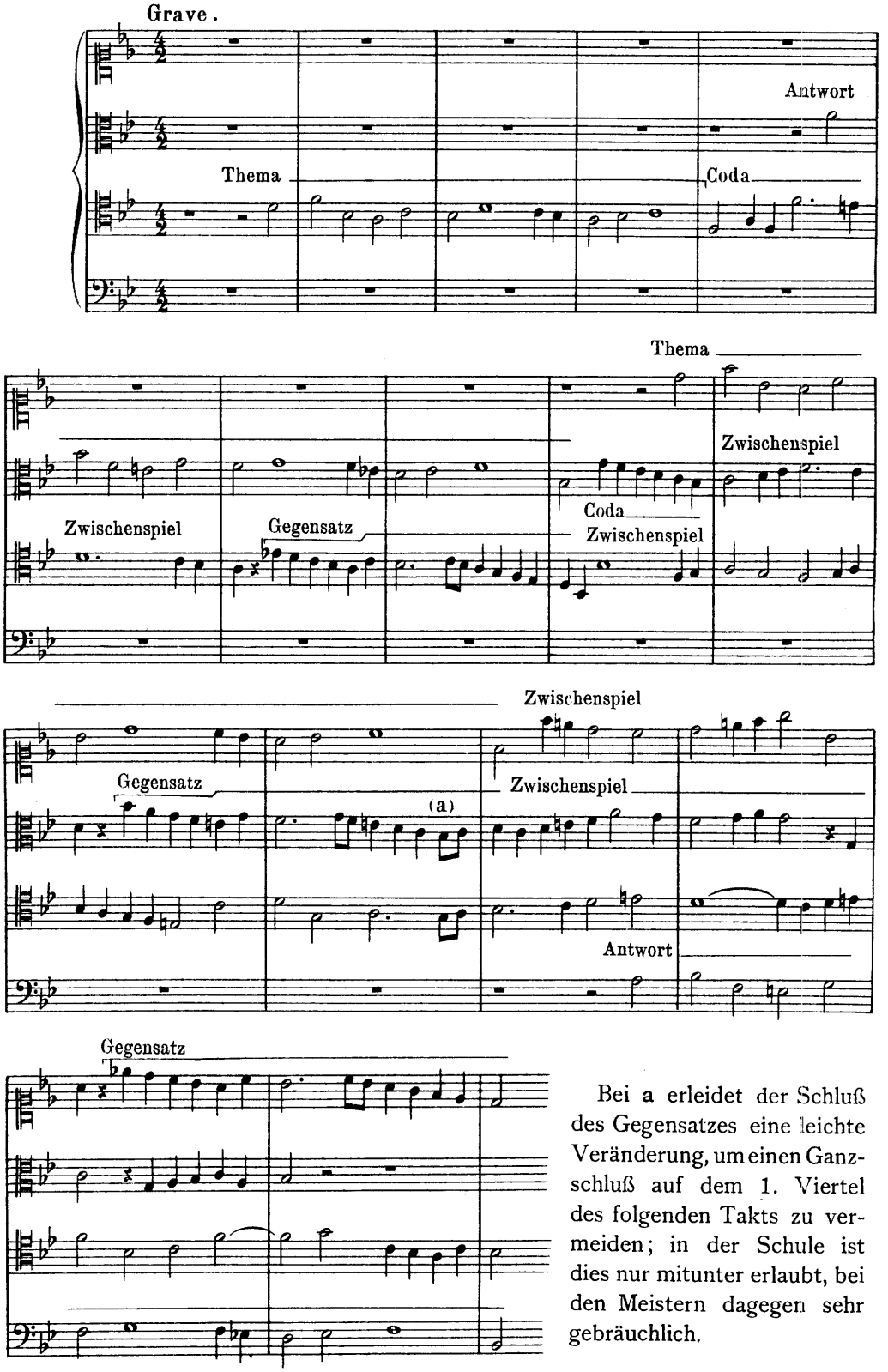
Das Thema im Alt.

Bei b trägt die Vereinigung der beiden Zwischenspiele dazu bei, den melodischen Ausdruck des ersten (a) wieder vorzuführen.

Vom 3. Einsatz an erinnern die beiden Zwischenspiele in Nachahmungen der melodischen und rhythmischen Zeichnung fortwährend an den Rhythmus des 1. Zwischenspiels (a) derart, daß sie der ganzen Durchführung einen ausgesprochen melodischen Gang verleihen und dadurch die bei derartigen Themen häufige Trockenheit oder Ausdruckslosigkeit vermeiden.

166. Exposition eines ruhigen und ausdruckvollen Themas: die Teile werden aus melodischen, viel Noten enthaltenden Mustern gebildet.

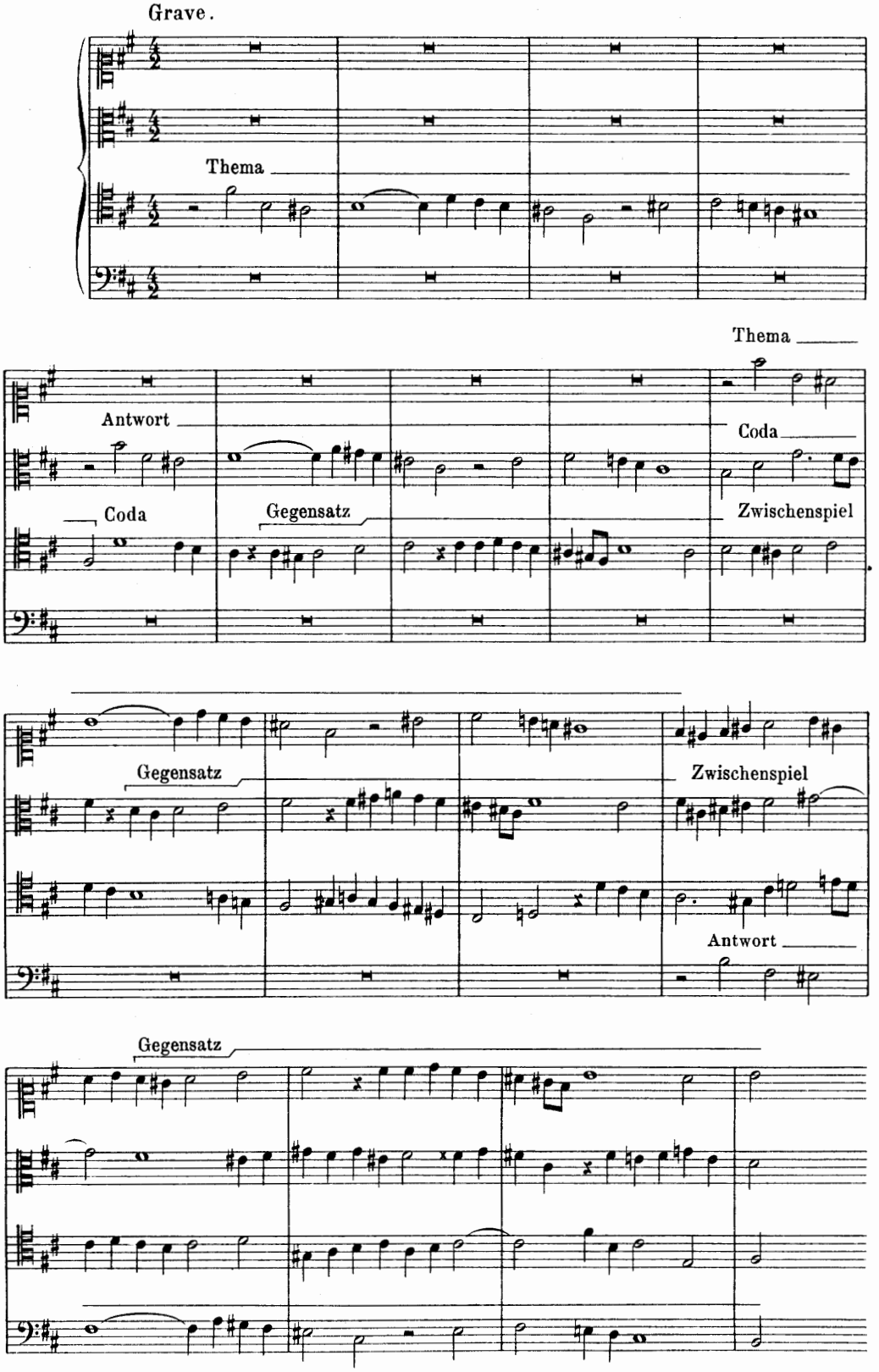
Thema von A. Gedalge.

Das Thema im Alt.

167. Exposition eines Vokal-Fugenthemas von ruhigem Charakter. Thema von A. Gedalge.

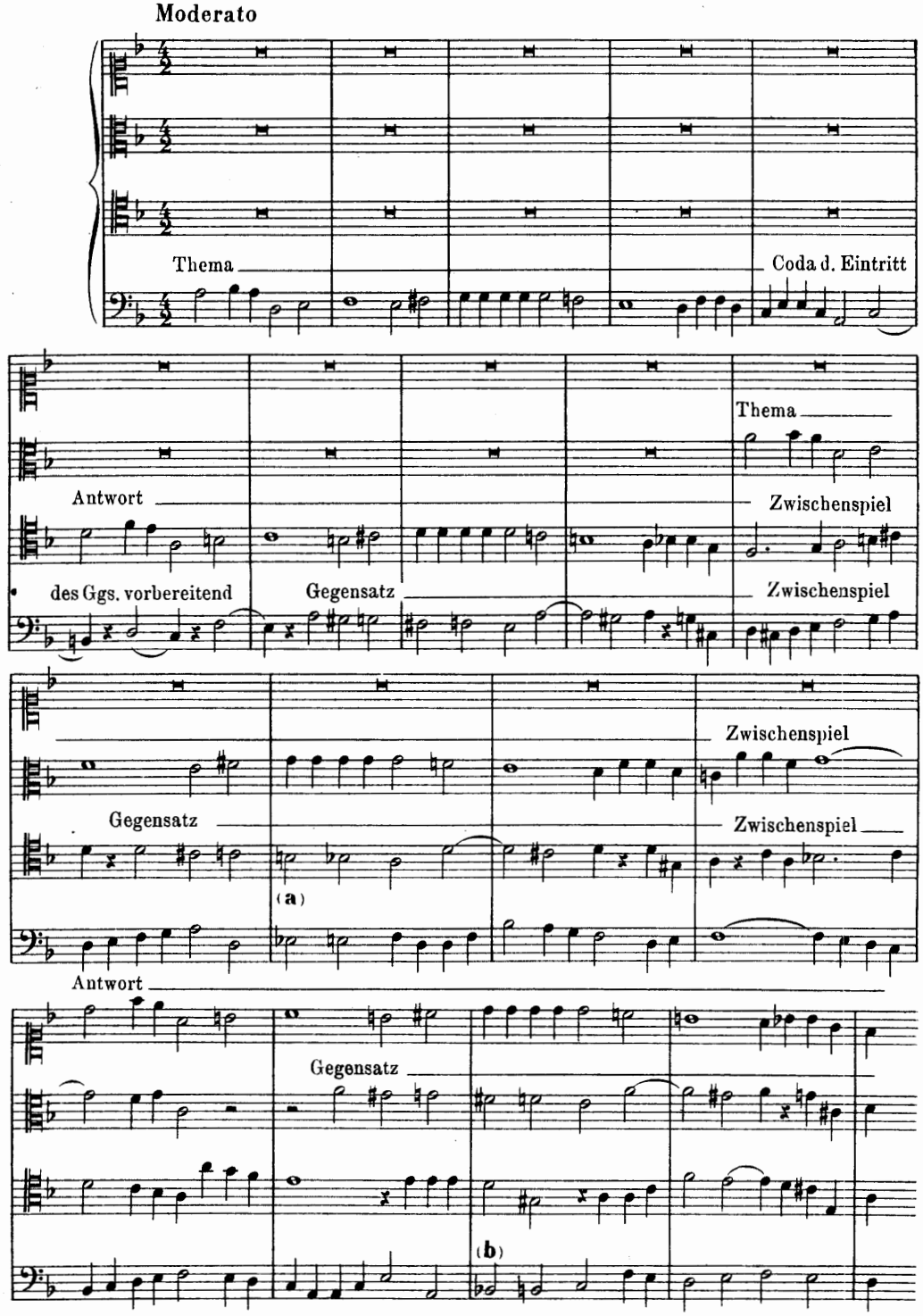
Das Thema im Tenor.

Bei a erleidet der Schluß des Gegensatzes eine leichte Veränderung, um einen Ganzschluß auf dem 1. Viertel des folgenden Takts zu vermeiden; in der Schule ist dies nur mitunter erlaubt, bei den Meistern dagegen sehr gebräuchlich.

168. Exposition eines ruhigen, ernsten Themas mit wenig bewegtem Gegensatz.

Thema von A. Gedalge.

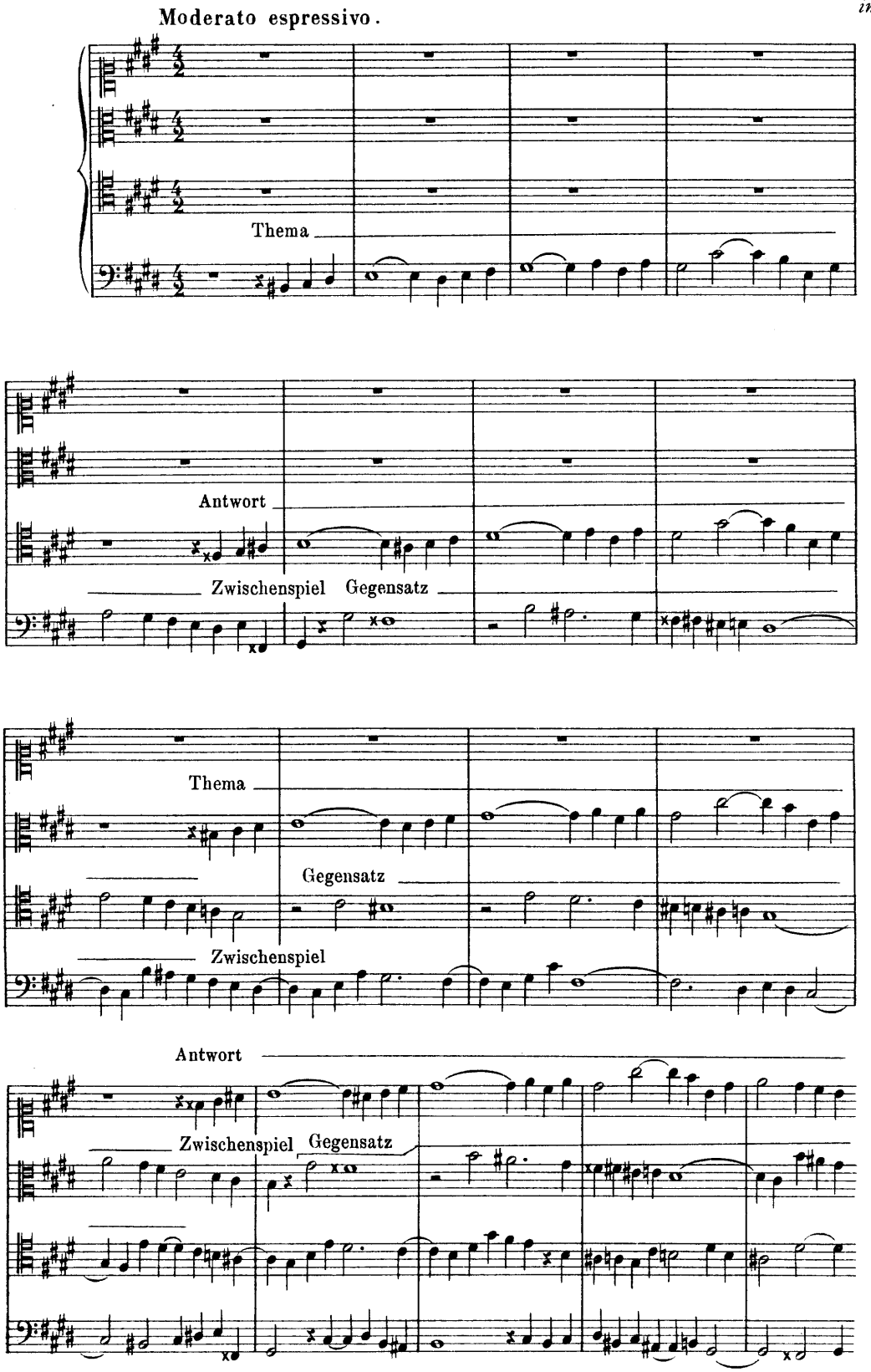
Das Thema im Tenor.

169. Exposition eines ruhigen, ernsten Themas mit wenig bewegtem und chromatischem Gegensatz.

Thema von A. Gedalge.

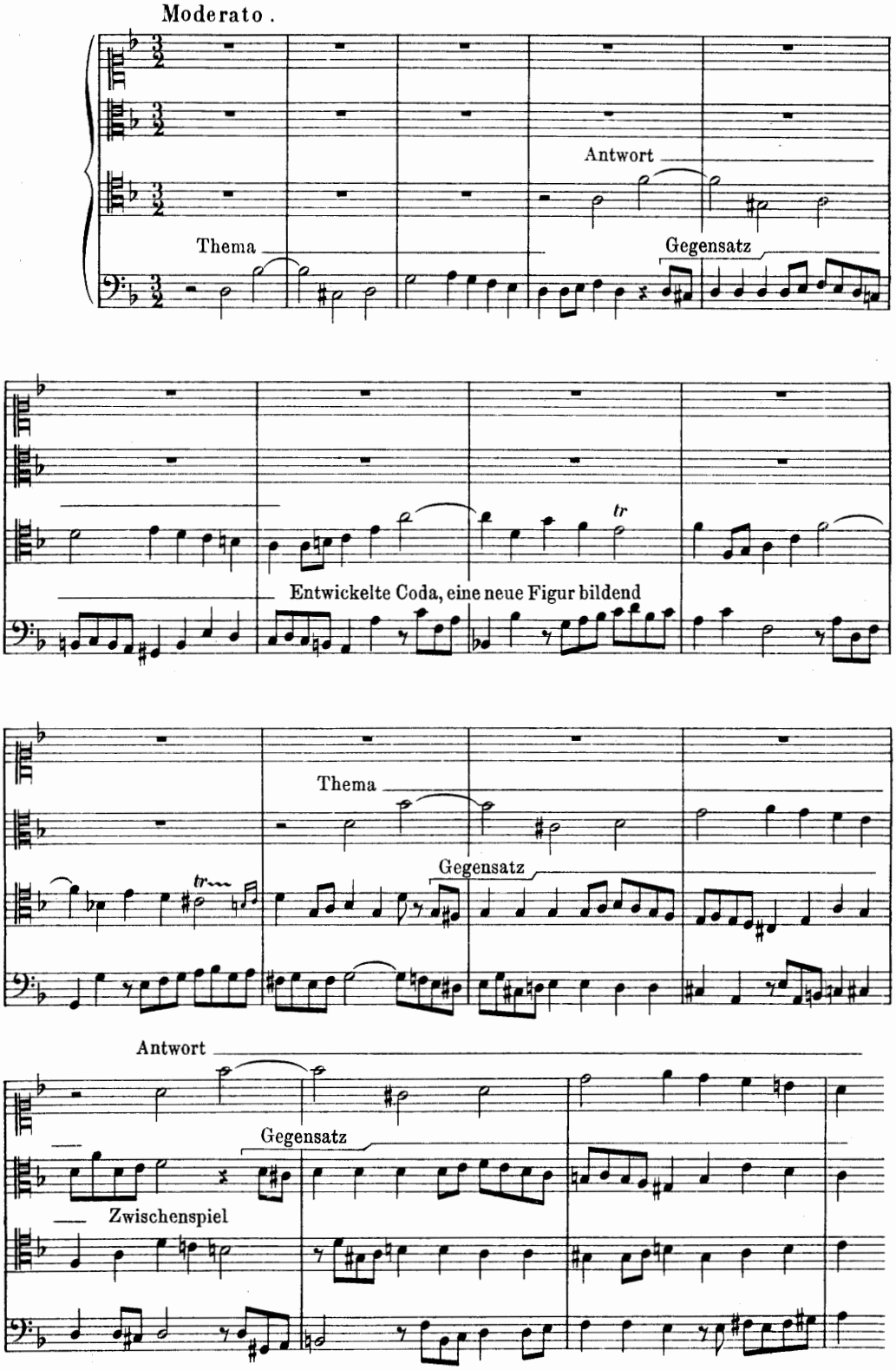
Das Thema im Bass.

Bei a und b ist die durch chromatische Gegenbewegung der Stimmen entstandene übermäßige Quinte auf dem 1. Viertel durchaus klassisch, da sie sich bei den Meistern der Fuge (Vergl. Bach, Mozart, Händel usw.), die sie immer als umkehrungsfähiges Intervall betrachteten, häufig findet.

170. Exposition eines ruhigen, ausdrucksvollen Themas im Instrumental-Stil.

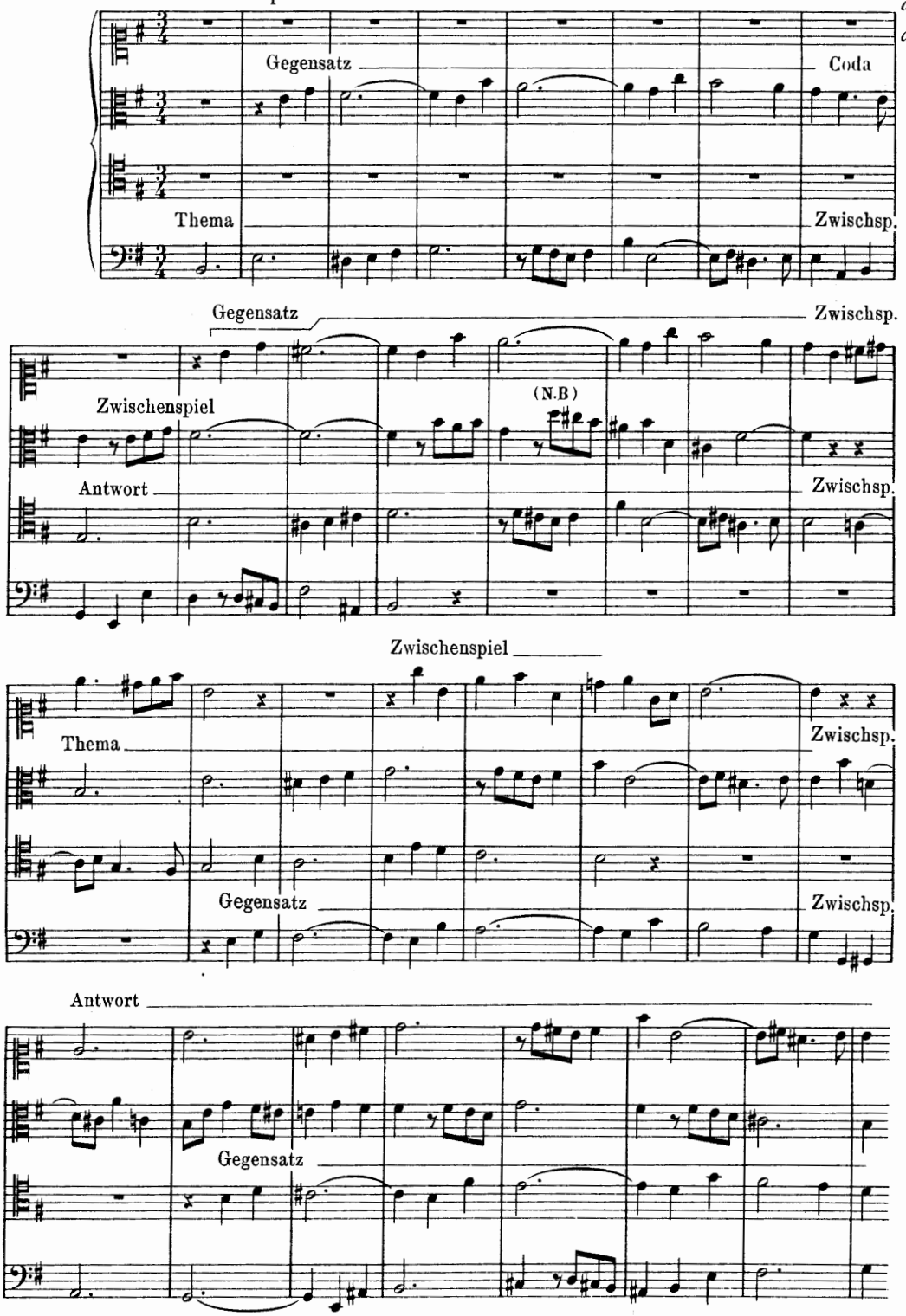
Thema von A. Gedalge.

Das Thema im Bass.

171. Exposition eines Themas von energischem Charakter mit einem bewegten Gegensatz und einer entwickelten Coda zwischen dem 2. und 3. Einsatz, eine neue Figur einführend, die in der Folge die Zwischenspiele benutzen.

Das Thema im Bass

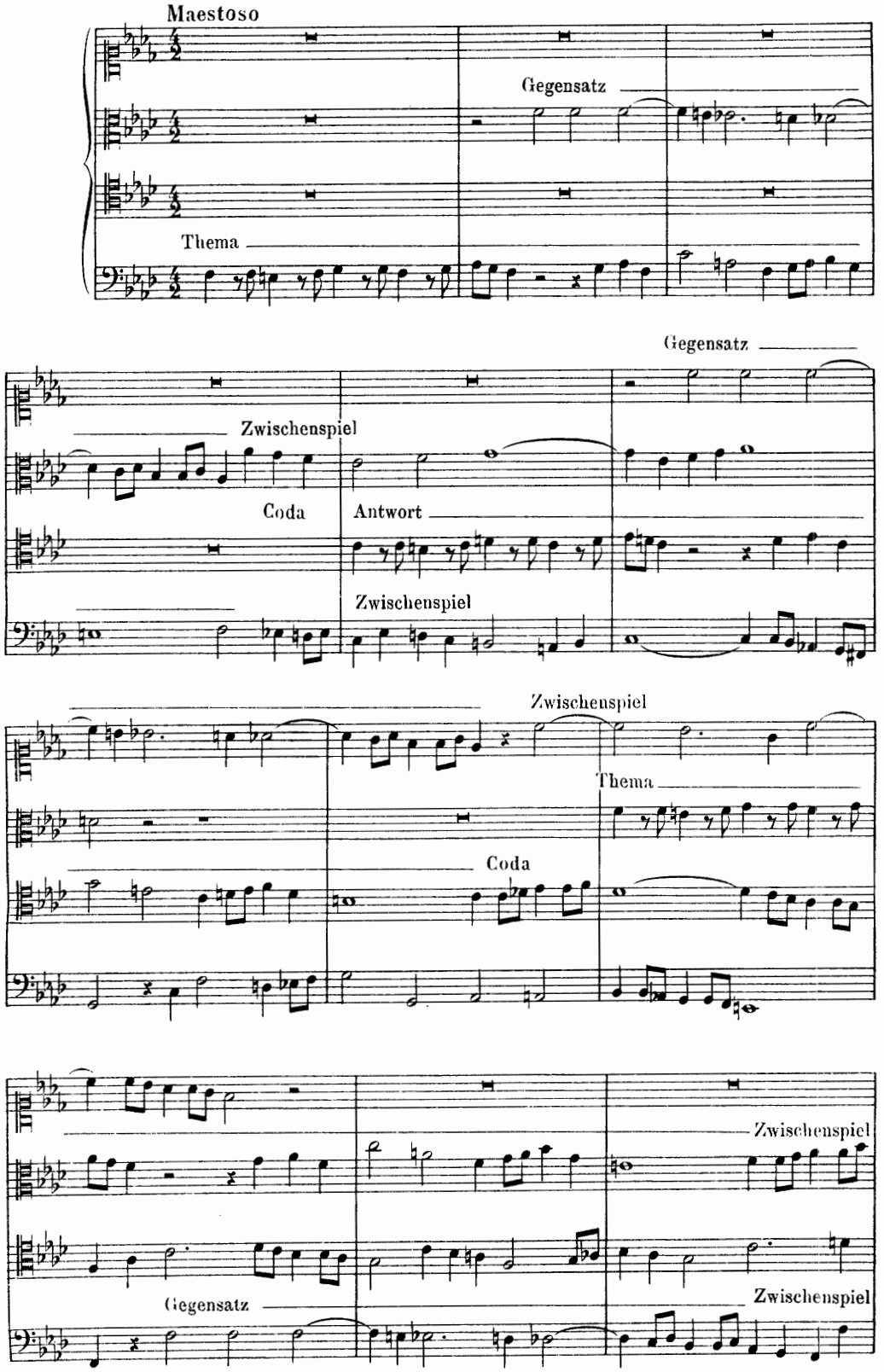
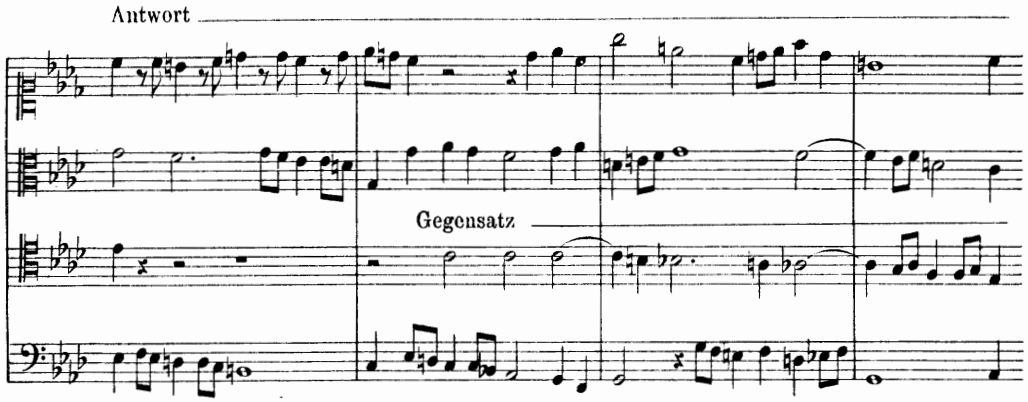
Thema von Onslow.

172. Exposition eines ruhigen und ausdruckvollen Themas, der Gegensatz erklingt beim 1. Eintritt des Themas (Vokal-Stil).

Thema von A. Gedalge.

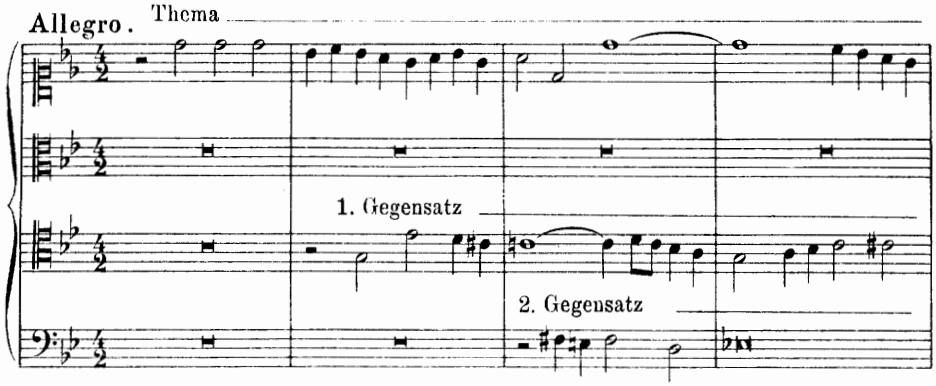
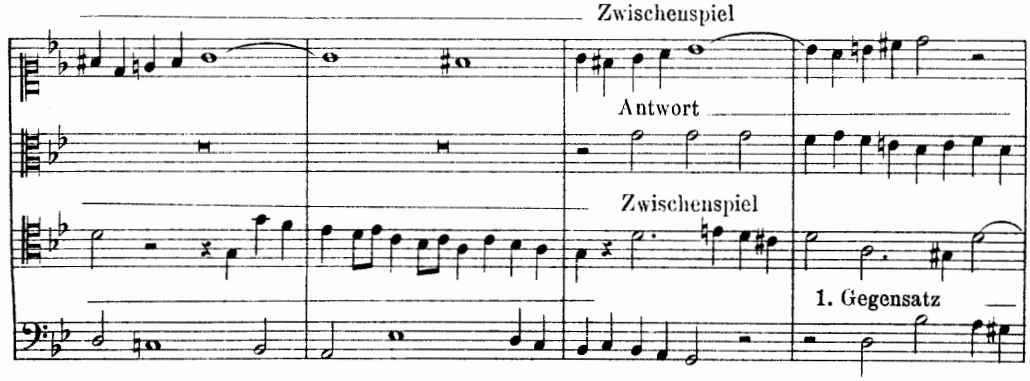
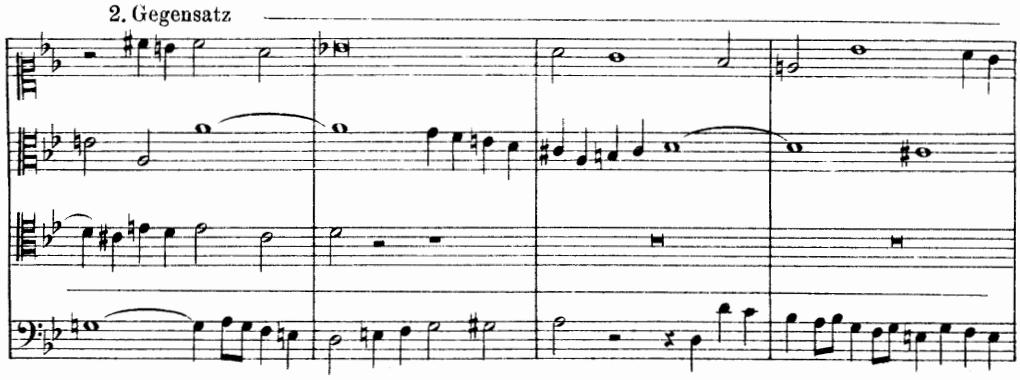
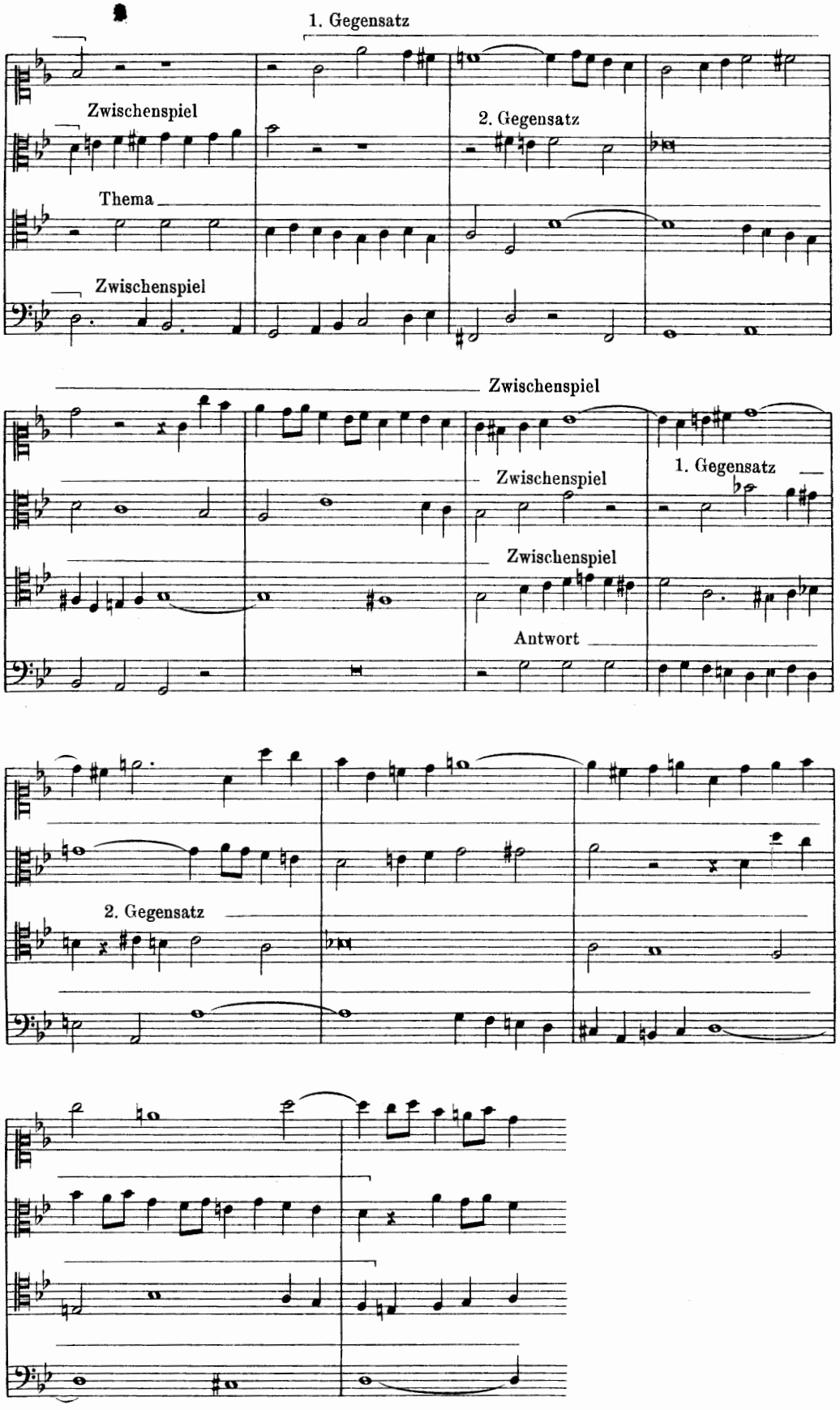
Gegensatz mit dem 1. Einsatz des Themas auftretend.

N.-B.) In der Schule ist dies d verboten, außerhalb der Konservatorien kann man es jedoch anwenden.

173. Exposition eines bewegten Themas, aber von breitem Stil — der Gegensatz erklingt beim 1. Eintritt des Themas.

Gegensatz mit dem 1. Einsatz des Themas auftretend.

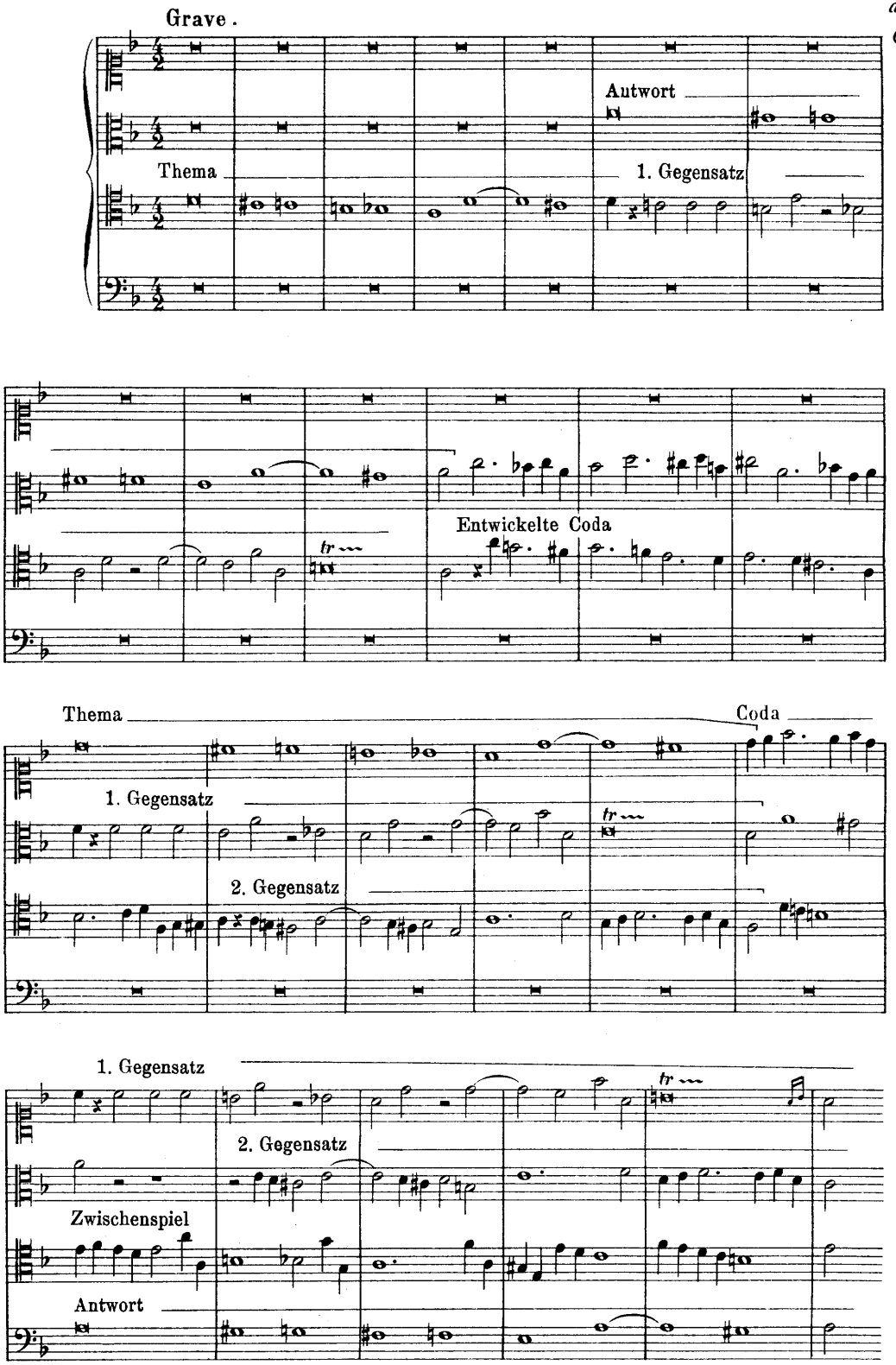
Thema von Massenet.

174. Exposition einer Fuge mit einem Thema und 2 Gegensätzen, die beim 1. Eintritt des Themas erklingen.

Zwei Gegensätze mit dem 1. Einsatz des Themas auftretend.

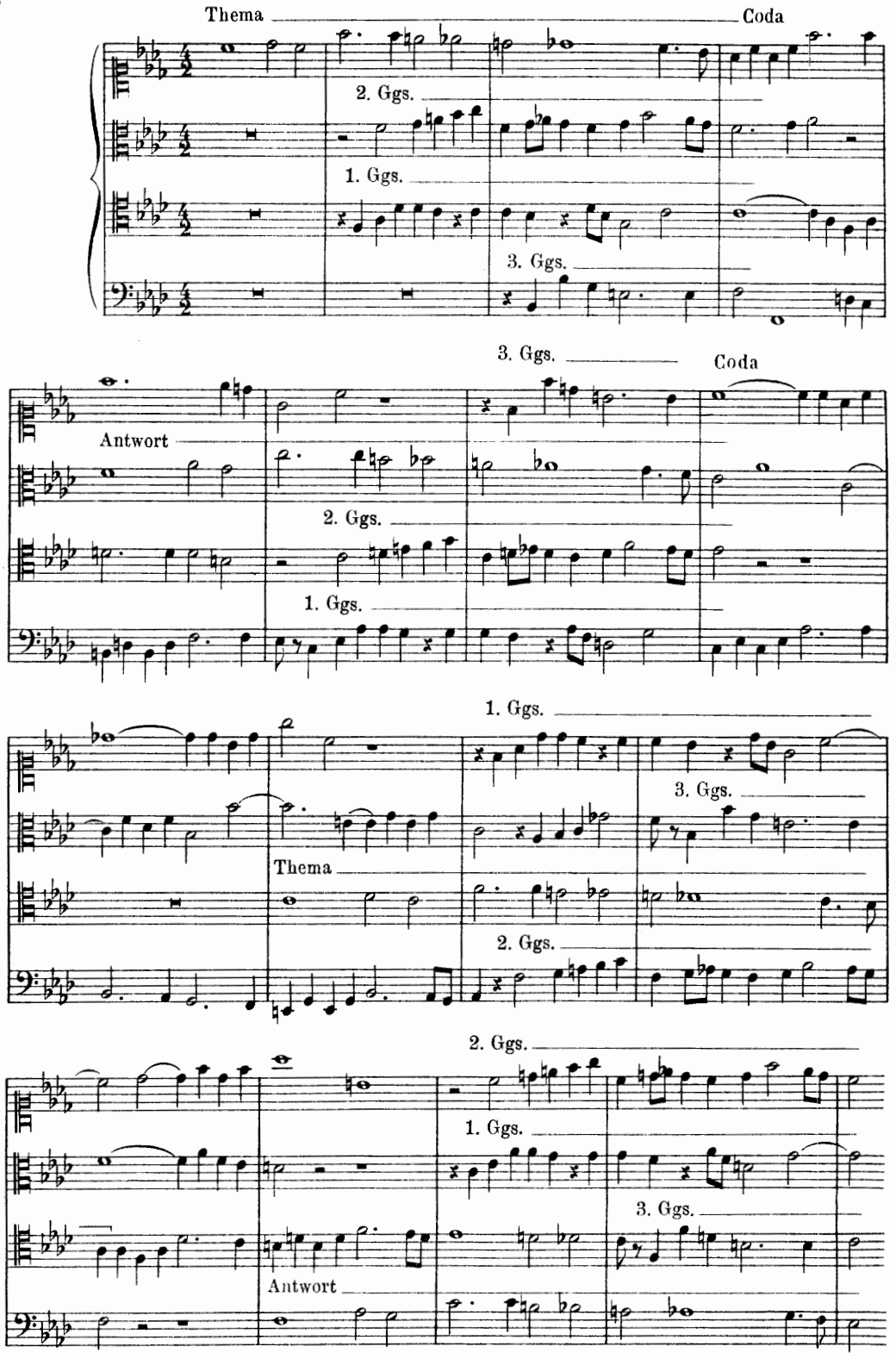
Thema von Reber.

1. Gegensatz
Zwischenspiel
2. Gegensatz
Thema
Zwischenspiel
Zwischenspiel
Zwischenspiel
1. Gegensatz
Zwischenspiel
Antwort
2. Gegensatz

175. Exposition eines chromatischen Themas mit 2 Gegensätzen, die nacheinander beim 2. und 3. Einsatz auftreten. (Betreffs der Antwort auf dies Thema vergleiche §§ 92—98.)

Thema von Cherubini.

Zwei nacheinander auftretende Gegensätze.

176. Exposition einer Fuge mit einem Thema und 3 Gegensätzen.

Drei Gegensätze mit dem 1. Einsatz des Themas auftretend.

Thema von A. Gedalge.

In dieser Fuge wurde nach jedem Eintritt des Themas eine Coda eingeschoben, dies geschieht immer bei Fugen, in denen eine Pause in der Stimme angebracht werden muß, welche das Thema oder die Antwort übernimmt.

Da alle Stimmen fortwährend entweder das Thema, oder einen Gegensatz erklingen lassen, muß man eine Coda einschieben, um die Einsätze schärfer hervorzuheben. Dies ist übrigens ein Fehler der Fugen mit mehr als 2 Gegensätzen, die außerdem infolge der fortwährend notwendigen Wiederholung derselben melodischen Gedanken auch der Abwechslung ermangeln.

Sechstes Kapitel:

Die Gegen-Durchführung.

Erklärungen.

177. Die **Gegen-Durchführung** ist eine zweite Exposition, welche nur **zwei Einsätze** erlaubt.

Sie unterscheidet sich von der Exposition durch die **umgekehrte** Ordnung der Einsätze, sie läßt zuerst die **Antwort** und dann das **Thema** erklingen.

Außerdem muß die **Antwort** einer der **Stimmen gegeben werden, die in der Exposition das Thema vortrug** und umgekehrt; **das Thema muß eine der Stimmen erhalten, die in der Exposition die Antwort brachte.**

178. Die Gegen-Durchführung gehört nicht notwendig zur Fuge. Man kann sie übrigens nur dann schreiben, wenn sich die Anlage des Themas zur Übertragung in eine Stimme, für welche dies ursprünglich nicht bestimmt war, eignet; bei den meisten Themen, die man heute in den Prüfungen den Schülern gibt, ist dies nicht der Fall.

Im allgemeinen schreibt man eine Gegen-Durchführung nur, wenn das Thema sehr kurz ist oder ein so unbestimmtes Gepräge hat, daß die 4 Einsätze die Aufmerksamkeit der Hörer nicht genügend zu fesseln vermögen.

Tonart.

179. Die **Gegen-Durchführung** vollzieht sich immer in **der Haupttonart** der Fuge.

Von der Exposition wird sie durch eine kurze Durchführung oder eine Episode getrennt.[1])

Platz des Gegensatzes.

180. Wie streng man in der Gegen-Durchführung auch darauf hält, Antwort und Thema nicht den Stimmen zu geben, welche sie in der Exposition hatten, den oder die Gegensätze darf man dennoch einer beliebigen Stimme zuweisen.

Für die Wahl ist die Natur des Gegensatzes oder die eigene Phantasie entscheidend.

181. Umfaßt ein Thema mehr als 4 Takte von mäßiger Bewegung, wird man besser von einer Gegen-Durchführung absehen, um die Fuge nicht unnütz zu verlängern.

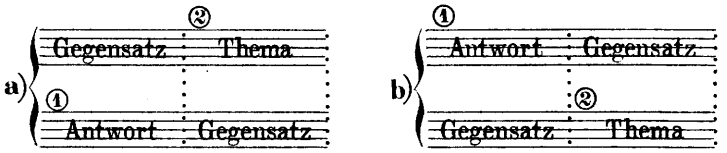
182. Die folgenden Tafeln geben die verschiedenen Anordnungen, die man in einer Gegen-Durchführung für die nacheinander folgenden Einsätze der Antwort und des Themas bei 2, 3 oder 4 Stimmen benutzen kann.

---

[1]) Vergleiche hinsichtlich der Durchführungen das folgende Kapitel.

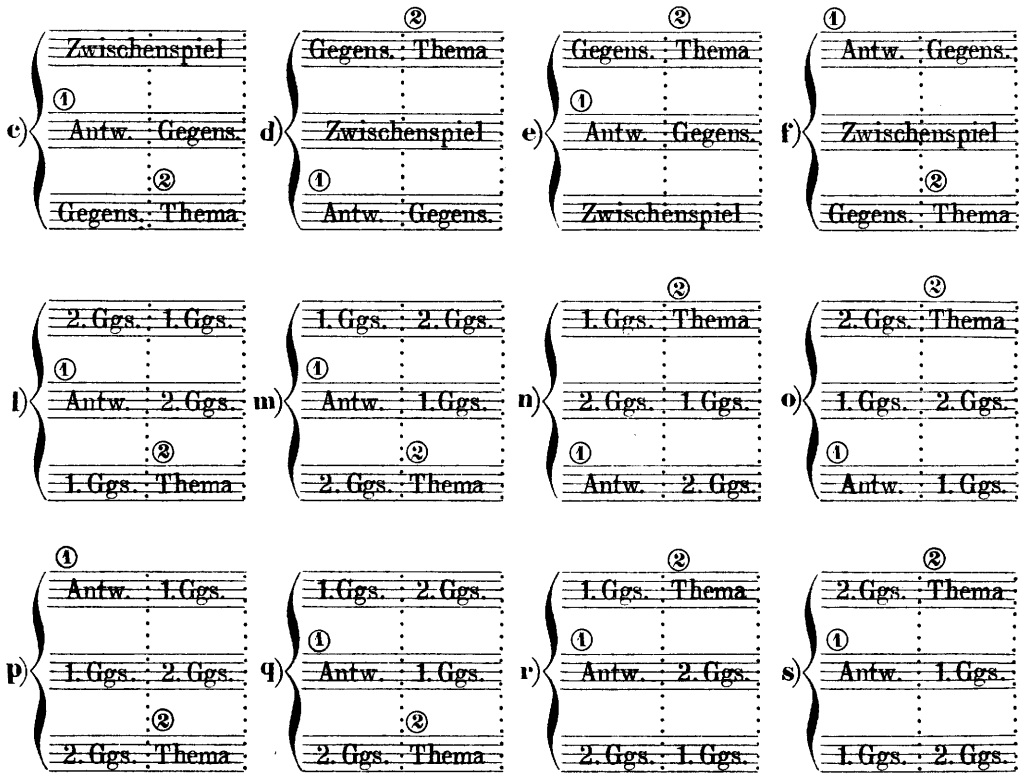
Muster der Gegen-Durchführung.

1. Mit 2 Stimmen.

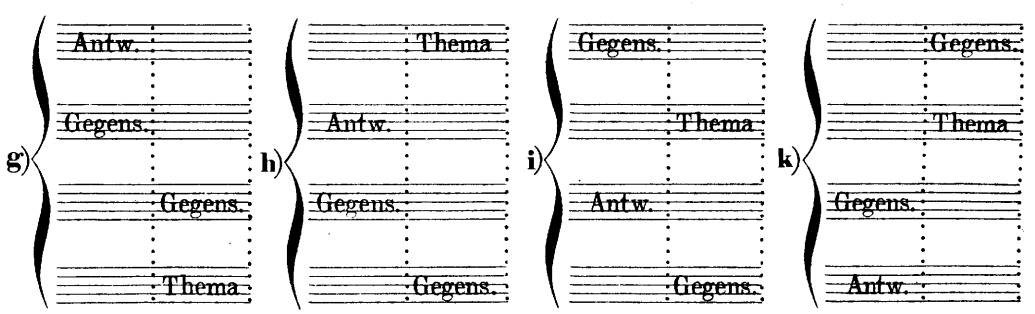


2. Mit 3 Stimmen.

Der Gegensatz tritt nach oder gleichzeitig mit dem Thema ein.



3. Mit 4 Stimmen.



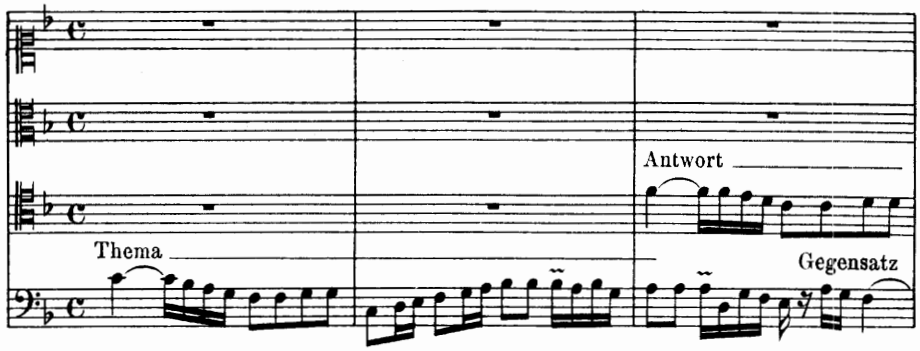
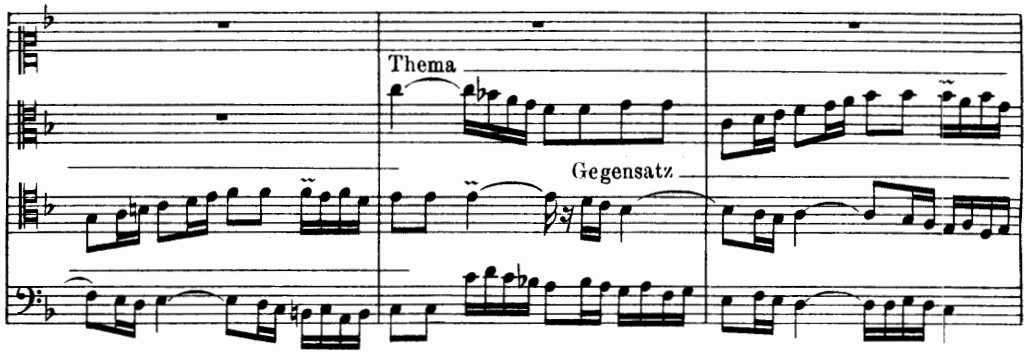
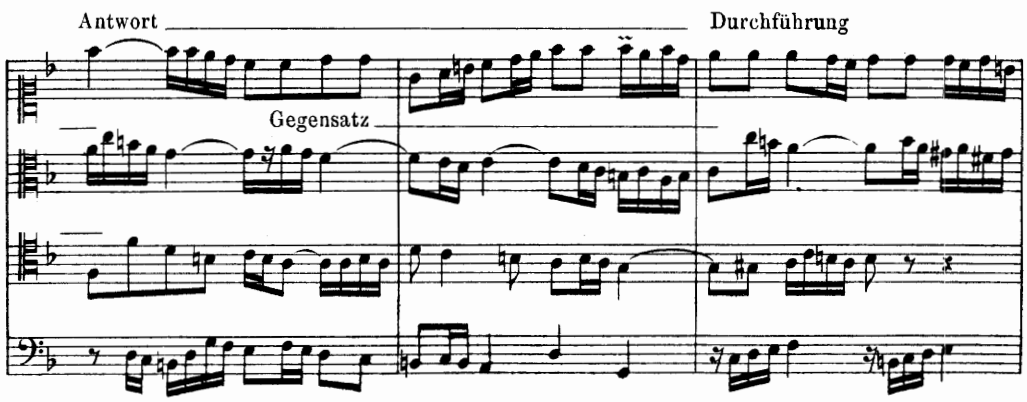
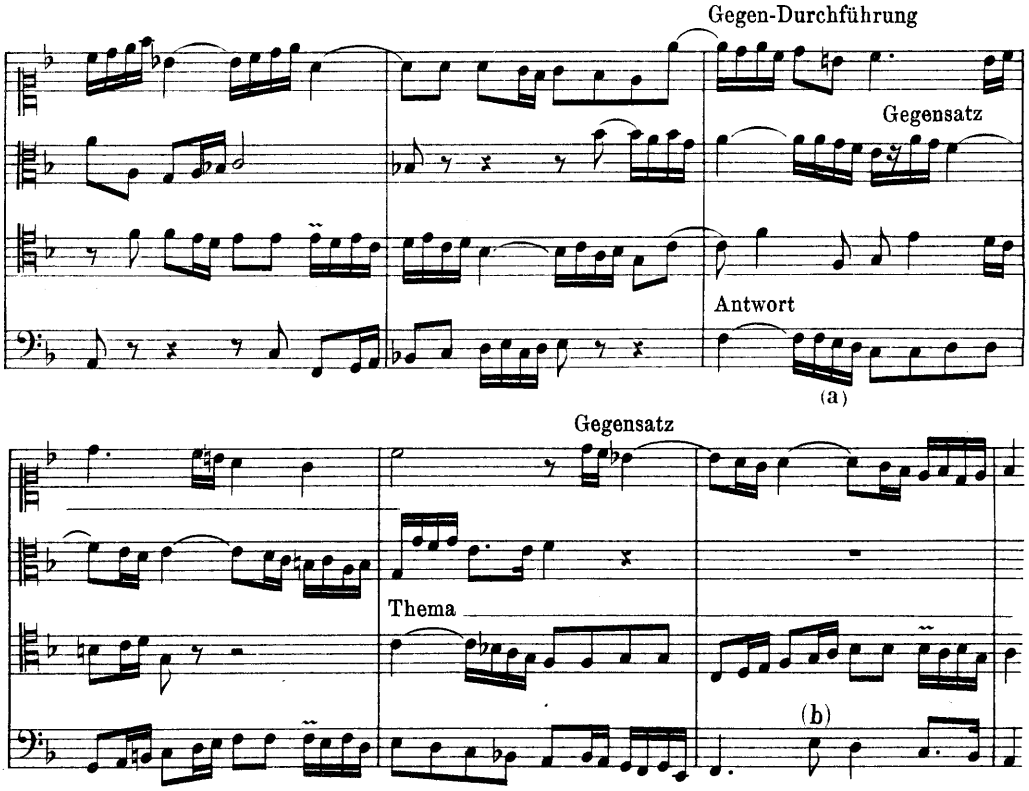
Die Stellung des Gegensatzes in der Gegen-Durchführung ist nicht sicher bestimmt, sie hängt nicht nur von der Natur, sondern auch von der Ausdehnung der Gegensätze ab und kann den Bedürfnissen angepaßt werden.

183. Erinnert man sich, daß in der Gegen-Durchführung Antwort und Thema in andern Stimmen als denen, die sie in der Exposition enthielten, auftreten müssen, so wird man bei Vergleichung der Tafeln (Seite 107) mit denen im voraufgehenden Kapitel die anzuwendenden Anordnungen leicht treffen.

184. Der größeren Klarheit halber folgt hier noch ein Beispiel mit einer Exposition, einer Durchführung und der Gegen-Durchführung.

Nach einem Thema von Händel.

Allegro.

Exposition.

a) Die Schreibweise dieses Laufs würde man in der Schule als tadelnswert auffassen, obwohl das Zusammentreffen der 3 Noten e f g rasch vorübergehend und in schnellem Tempo geschieht.

b) Ebenso ist es mit dem e des Basses in diesem Takt. Dies ist eine Durchgangsnote in einer unterbrochenen Fortschreitung, die im strengen Kontrapunkt verboten ist. In den Prüfungen dürfte man sie also nicht gebrauchen.

In der vorstehenden Gegen-Durchführung trägt der Baß, welcher in der Exposition das Thema hatte, die Antwort vor, während der Tenor das Thema übernimmt. Die Gegensätze stehen in derselben Reihenfolge wie in der Exposition.

185. Mit der Gegen-Durchführung schließt der 1. Teil der Fuge; derselbe besteht aus der Exposition, einer Durchführung, der Gegen-Durchführung. *Der erste Teil der Fuge.*

Schreibt man keine Gegen-Durchführung, so schließt dieser erste Teil nach der Exposition.

Das Folgende bildet die Entwicklung der Fuge.

186. Für den Schüler ist es von der größten Wichtigkeit, das Studium der Durchführungen nicht zu beginnen, bevor er nicht eine gute Exposition schreiben kann: in der Tat ist diese nicht nur der wichtigste Teil der Fuge vom Gesichtspunkte des Studiums und der Schreibweise aus, da sich aus ihr die ganze Fuge entwickeln muß, sondern auch der bei weitem schwierigste. In den folgenden Kapiteln behandeln wir die Entwicklungen der Fuge und die verschiedenen angewandten Kunstmittel, um ihr Mannigfaltigkeit in der Einheit zu verleihen.[1])

[1]) Alle großen Musiker haben nachweisbar, um sich in der Übung zu erhalten, technische Studien in den verschiedenen Formen der strengen Schreibart gemacht; Mozart übertrug z. B. 5 Fugen aus Bachs »Wohltemperiertem Klavier« für Saiteninstrumente. Sehr nachahmenswert, denn:

»Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.« Anmerkung des Übers.

Siebentes Kapitel:

Die Durchführung der Fuge.[1]

Erklärungen.

187. Bei Zergliederung eines musikalischen Gedankens bemerkt man bald eine gewisse Gleichmäßigkeit, die durch die Wiederholung derselben melodischen oder rhythmischen Figur in verschiedenen Intervallen und Entfernungen verursacht wird.

Diese Wiederholung ähnlicher Figuren bewirkt notwendig eine Reihenfolge harmonischer Verbindungen derselben Art: es entsteht also je nachdem entweder eine mehr oder weniger regelmäßige, oder verwickelte Harmoniefolge.

188. **Die Durchführung** der Fuge besteht, genau genommen, aus einer **Reihe mehr oder weniger ähnlicher Nachahmungen**, die aus **Bruchstücken** des **Themas, Gegensatzes**, der **Coda** oder der in der Exposition gehörten **Zwischenspiele** derart gebildet und verbunden werden, daß sie eine **ununterbrochene melodische Linie darstellen, sowie den Eintritt des Themas und der Antwort in die der Haupttonart verwandten Tonarten vermitteln.**

Eine Schulfuge läßt man auf jeden Fall nur nach den fünf Tonarten modulieren, deren **Vorzeichnung** sich nur durch eine Nebenvorzeichnung nebst der entsprechenden Dur- oder Molltonart von der Haupttonart unterscheidet.[2])

189. Überträgt man systematisch denselben melodischen, sehr kurzen Gedanken in verschiedene Intervalle, so werden sich auch die durch ihn bestimmten Bässe bei jeder Wiederkehr regelmäßig wiederholen, die **harmonische Folge** bestimmt sich dadurch also ganz von selbst.

190. Aus diesen Erklärungen ergibt sich, daß

1. die Durchführungen der Fuge sich entweder auf regelmäßigen **harmonischen Fortschritten** aufbauen oder nicht.
2. die **Motive** der Durchführungen aus dem Thema, Gegensatz, der Coda oder irgend einem Zwischenspiel der Exposition abgeleitet werden müssen.
3. sie **vor allem melodisch** sein müssen.

Die als Grundlage dienende Harmoniefolge darf ebensowenig als das Holzgerüst bei einem fertigen Hause sichtbar sein.

---

[1]) Der nach der Exposition mit der 2. Durchführung beginnende Teil heißt im Deutschen gewöhnlich der modulierende, Modulations- oder Mittelteil. Anmerkung des Übersetzers.

[2]) Vergleiche betreffs der Aufeinanderfolge der verschiedenen Tonarten §§ 344—345.

191. In der Schule hält man streng auf die Harmoniefolge der Fuge. *Anordnung der Harmoniefolgen.*

Dies ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß sich in den Durchführungen nicht einfache, mehr oder weniger gut zusammenpassende, Akkorde verbinden lassen, die nur rein harmonische Nachahmungen, wie man sie in der Harmonielehre-Stunde übt, ergeben: ein solches Verfahren bietet kein musikalisches Interesse dar.

Dies ändert sich aber bei dem Versuche, eine Durchführung auf einer oder mehreren einfachen oder zusammengesetzten Harmoniefolgen aufzubauen. Bei der Zergliederung irgend eines Werkes überzeugt man sich, daß die auf mehr oder weniger regelmäßigen Fortschritten aufgebauten Akkordverbindungen Grundlage und Vorbild jeder Durchführung bilden.

192. Die Güte einer Durchführung hängt ab: *Güte der Durchführung.*

1. von der Wahl des Motivs, auf welchem es sich aufbaut,
2. von der melodischen Linie, die der Komponist demselben gibt,
3. von der geschickten Anwendung aller Kunstmittel des Fugenstils auf das Motiv.

193. Das Motiv einer Durchführung kann, wie gesagt, nur einer Figur aus der Exposition der Fuge (Thema, Gegensatz, Coda, Zwischenspiel) entnommen werden. *Motiv der Durchführung*

Eine Durchführung läßt sich aus einer einfachen, aus wenig Noten bestehenden rhythmischen oder melodischen, aber auch aus einer ziemlich langen Figur bilden; man kann sie sogar auf 2, 3 oder 4 der Exposition entnommenen und durch einfachen oder doppelten Kontrapunkt verbundenen Motiven aufbauen.

194. Die melodische Erfindung der aus diesen Elementen entstandenen Linie hängt hauptsächlich von der Einbildungskraft des Musikers ab.

In dieser Beziehung kann man nur zu aufmerksamem Lesen und vertieftem Studium der Werke von Bach, Mozart und Mendelssohn raten.[1])

195. Um bei der Wahl der Motive für die Durchführungen nicht in Verlegenheit zu kommen, muß sich der Schüler auf folgende Arbeit beschränken: ist die Exposition der Fuge vollendet, so entnimmt er derselben alle melodischen oder rhythmischen Figuren, die sich entweder zu Nachahmungen oder verschiedenen kontrapunktischen Verbindungen eignen: *Vorbereitung der Durchführung.*

1. durch gerade Bewegung mit oder ohne
2. durch Gegenbewegung mit oder ohne
3. durch einfache (oder gerade) rückgängige (krebsgängige) Bewegung mit oder ohne
4. durch verbundene einfache und umgekehrte rückgängige Bewegung mit oder ohne

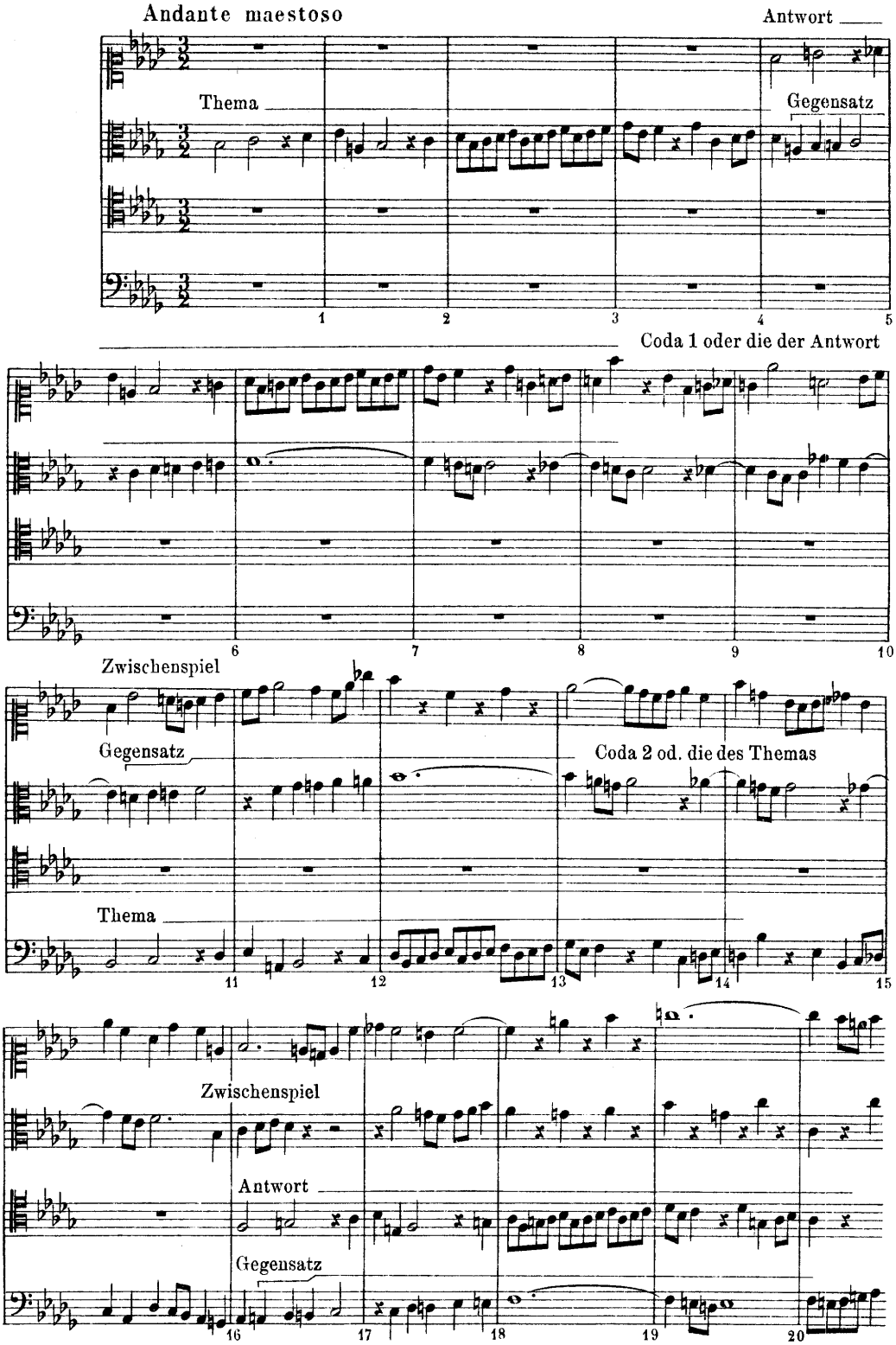
} Vergrößerung oder Verkleinerung.

Diese verschiedenen Kunstmittel müssen den Schülern, die den Kontrapunkt studierten, geläufig sein.

---

[1]) Für den Zweck kann Bachs »Wohltemperiertes Klavier« nicht genug empfohlen werden. Schumann sagt darüber: »Dies ist meine Grammatik und die beste ohnehin. Die Fugen selbst habe ich der Reihe nach bis in die feinsten Zweige zergliedert; der Nutzen davon ist groß und wie von einer moralisch-stärkenden Wirkung auf den ganzen Menschen, denn Bach war ein Mann durch und durch, bei ihm gibts nichts Halbes, Krankes, ist alles wie für ewige Zeiten geschrieben.« Ein treffliches Hilfsmittel bei diesem Studium ist die »Akademische Neuausgabe des Wohltemp. Klaviers« von Heinrich Germer. (Collection Litolff No. 2114 a/b.) Dieselbe eignet sich insofern nicht nur für den praktischen, sondern auch für den theoretischen Zweck, weil die genaue Gliederung stets angegeben ist, der Schüler also in den Erläuterungen immer die Bestätigung des Gelernten findet. Anmerkung des Übersetzers.

Zerlegte Exposition hinsichtlich der Durchführungen.

196. Nehmen wir als Beispiel folgende Exposition aus dem »Wohltemperierten Klavier« von J. S. Bach.[1])

[1]) Gemeint ist die 4stimmige Fuge in B moll (No. 22) im 2. Teil, ein wahres Meisterwerk kontrapunktischer Kunst, deren Gliederung in 5 Teile sich leicht erkennen läßt. Die in Germers Ausgabe angegebenen Varianten sind zu beachten. Anmerkung des Übersetzers.

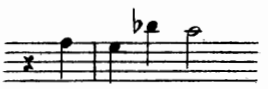
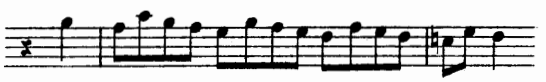
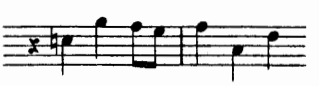
Hier ist die ausführliche Zergliederung dieser Exposition:

197. Betrachten wir das Thema allein, so läßt es sich in Bruchstücke oder melodische Perioden zerlegen.

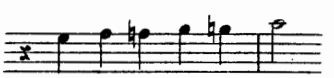
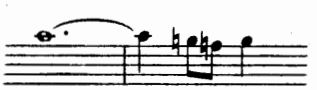
1 2

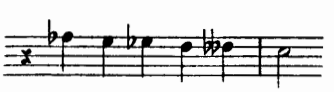
3 4

Dasselbe Thema gibt in der Gegenbewegung folgende Teile:

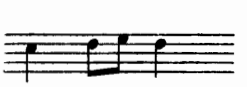
5 6

7  8 

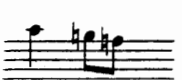
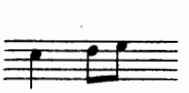
198. Der zerlegte Gegensatz liefert folgende Elemente, deren beide erste als Veränderungen derselben chromatischen Form betrachtet werden können.

9 10

11

und entsprechend in der Gegenbewegung

12 13

14

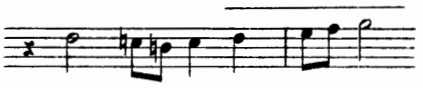
Man braucht auch nur ein Bruchstück dieser Figuren anzuwenden, z. B.:

(11ª) oder (14ª)

oder noch weniger:

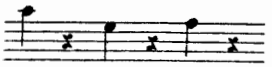
(11ᵇ)  oder (14ᵇ) 

199. Von den Zwischenspielen können wir folgende Bruchstücke benutzen:

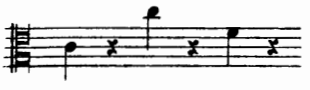
(Exposition, 11. Takt, Sopran):

15 oder 

In derselben Stimme (13. Takt),

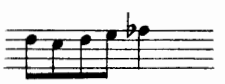
16

eine rein rhythmische Figur, die von Bach in verschiedenen Formen ausgenutzt wurde:

(16a) (16b)

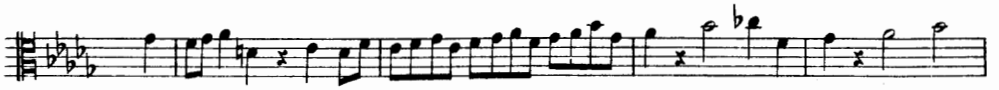
(16c) (16d)

Bach bedient sich derselben im Laufe der Fuge übrigens nur zu rhythmischen Nachahmungen.

In gleicher Weise kann man die verschiedenen Bruchstücke in der Gegenbewegung betrachten.

In den Takten 14 und 15 finden wir im Sopran noch 2 rhythmisch verwandte Figuren, die in demselben melodischen Bruchstück enthalten sind.

17 und 18

und die, nebenbei bemerkt, aus dem Zwischenspiel im 11. Takt stammen.

200. Dasselbe Verfahren läßt sich mit dem Thema auch in gerader rückgängiger Bewegung ausführen:

oder in verbundener rückgängiger und umgekehrter:

ebenso mit dem Gegensatz und den Zwischenspielen in rückgängiger gerader und umgekehrter Bewegung.

201. Für das vorliegende Thema kommt die Vergrößerung oder Verkleinerung nicht in Frage, da sich der dreiteilige Takt für derartige Verbindungen schlecht eignet.

In dieser Fuge bediente sich Bach nur einmal eines Bruchstücks seines Gegensatzes in der Vergrößerung mit Gegenbewegung.

Man wird gut tun, die Schüler darauf hinzuweisen, daß sie bei den Vorstudien betreffs der Behandlung des Themas die Vergrößerung und Verkleinerung niemals vernachlässigen dürfen, weil ihre Anwendung häufig und mitunter von glücklicher Wirkung ist.

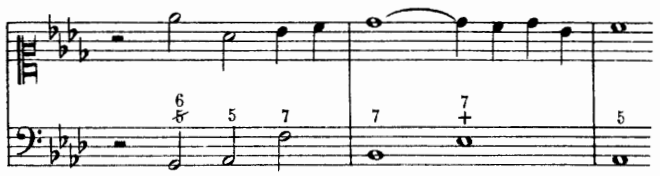
Später werden wir übrigens darauf zurückkommen. (§§ 251—254.)

Bau der melodischen Linie der Durchführung.

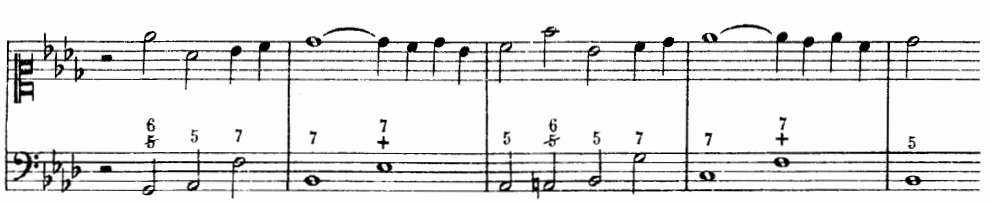
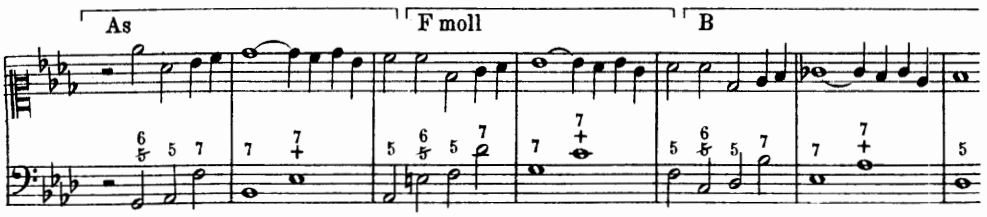
202. Hat der Schüler auf diese Weise alle Elemente, deren er für die Durchführungen der Fuge bedarf, gesammelt, so wird er einige derselben auswählen, die er verbinden und mit deren Hilfe er die melodische Linie jeder Durchführung feststellen will.

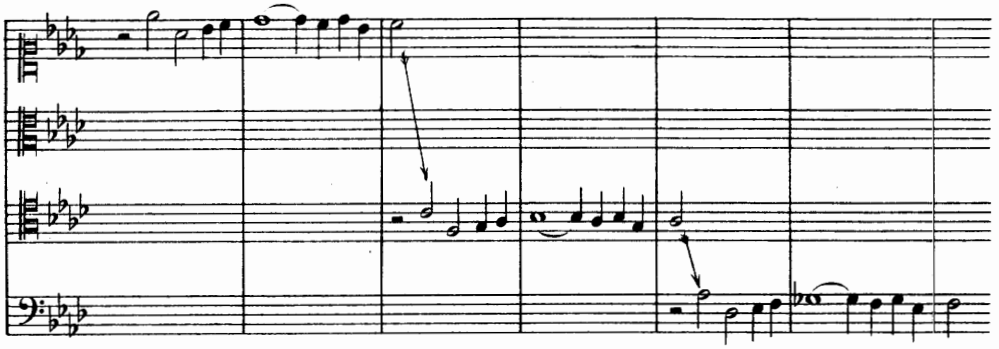
Wir haben oben bemerkt, daß sich diese melodische Linie stets auf einer einfachen oder einer Reihe von Harmoniefolgen aufbaut.

Nehmen wir in irgend einem Thema

eine der Figuren, aus denen es gebildet wurde und geben wir dieser den natürlichen harmonischen Baß:

203. Mit diesem Baß als Vordersatz ließe sich, von der Oberstimme ganz abgesehen, eine Reihe von Harmoniefolgen bilden, indem wir dem Intervall folgen, in welches dies Vorderglied übertragen wurde; ebenso können wir bei jedesmaligem Erscheinen dem Baß die Melodie, die ihn ins Leben rief, in dem entsprechenden Intervall zufügen.

204. Behalten wir überdies von vornherein die Tonart im Auge, zu der wir am Schluß der Harmoniefolgen zu gelangen wünschen, so brauchen wir diese nur so zu ordnen, daß wir rasch oder langsamer die gewünschte Tonart erreichen.

Angenommen, wir wollten nach B moll modulieren, so würden wir unsern Gang folgendermaßen einrichten:

Bei einer längeren Folge mit einer Ausweichung z. B. nach Des dur der 4. Stufe der Haupttonart würden wir den Gang folgendermaßen einrichten:

205. Wie der Gang auch ausfallen möge, die Harmoniefolge ist nicht melodisch behandelt: der melodische Zug muß nach und nach in den verschiedenen Stimmen (Nachahmungen) auftreten.

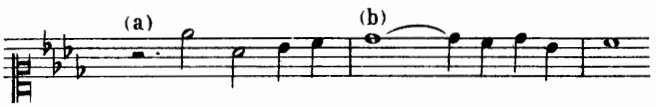
Beispiel:

206. Ist der Plan der Durchführung auf diese Weise festgestellt und jede Nachahmung vorbereitet, so erinnern wir uns, daß die anderen Stimmen nicht einfache **harmonische Füllungen** enthalten dürfen, sondern daß sie vor allem in **einfachem** oder **doppeltem** Kontrapunkt **melodisch** behandelt werden, und **alle** ihnen zuerteilten **melodischen Figuren** dem **Thema, Gegensatz** oder irgend einem andern Teil der Exposition **entnommen** sein müssen.

Zuerst haben wir also die Verbindungen festzustellen und die zu verbindenden Elemente vorzubereiten.

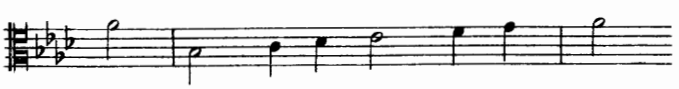
207. Wenn wie in diesem Falle die Exposition nicht gegeben wurde, so benutzen wir einfach das gegebene Bruchstück.

Man kann es unter folgenden 3 Formen betrachten:

1. in seiner Gesamtheit

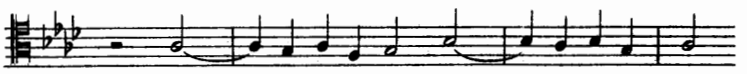


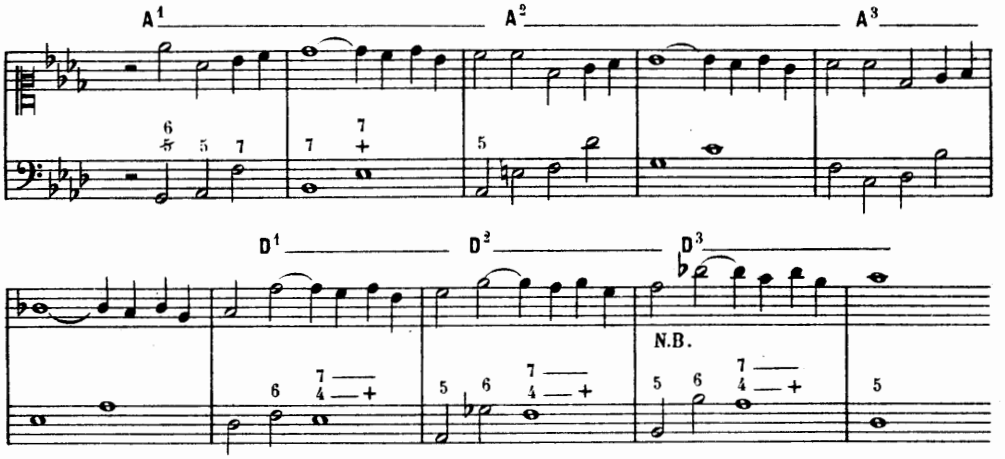
2. mit dem 1. Takt (a) einen melodischen Fortschritt bilden

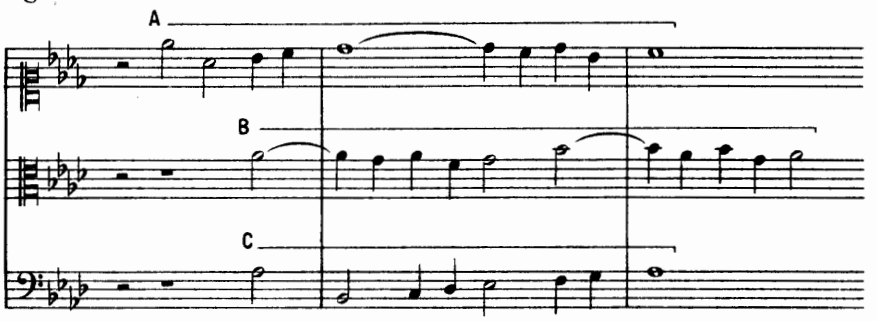


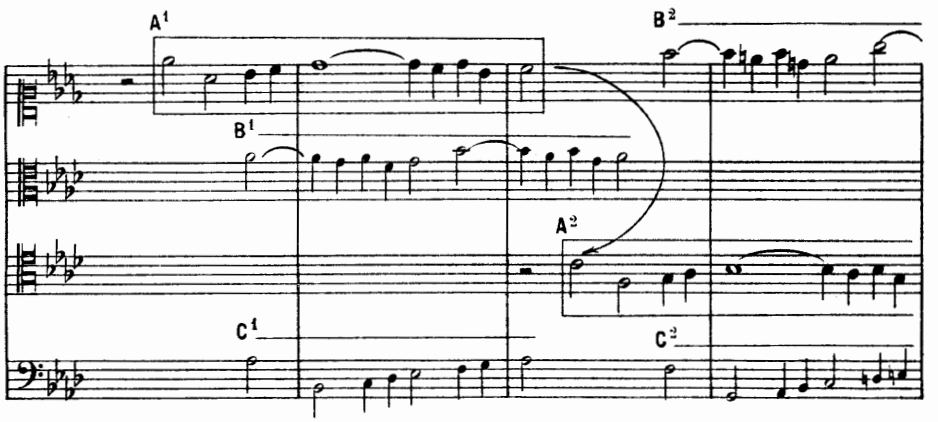
umkehrbar mit dem 2. Takte,

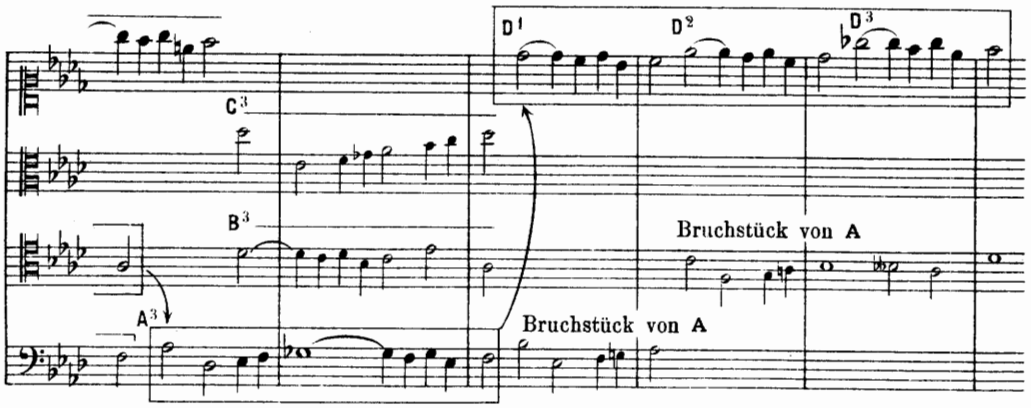
3. mit dem 2. Takte (b) einen in gleicher Weise umkehrbaren melodischen Lauf schaffen:

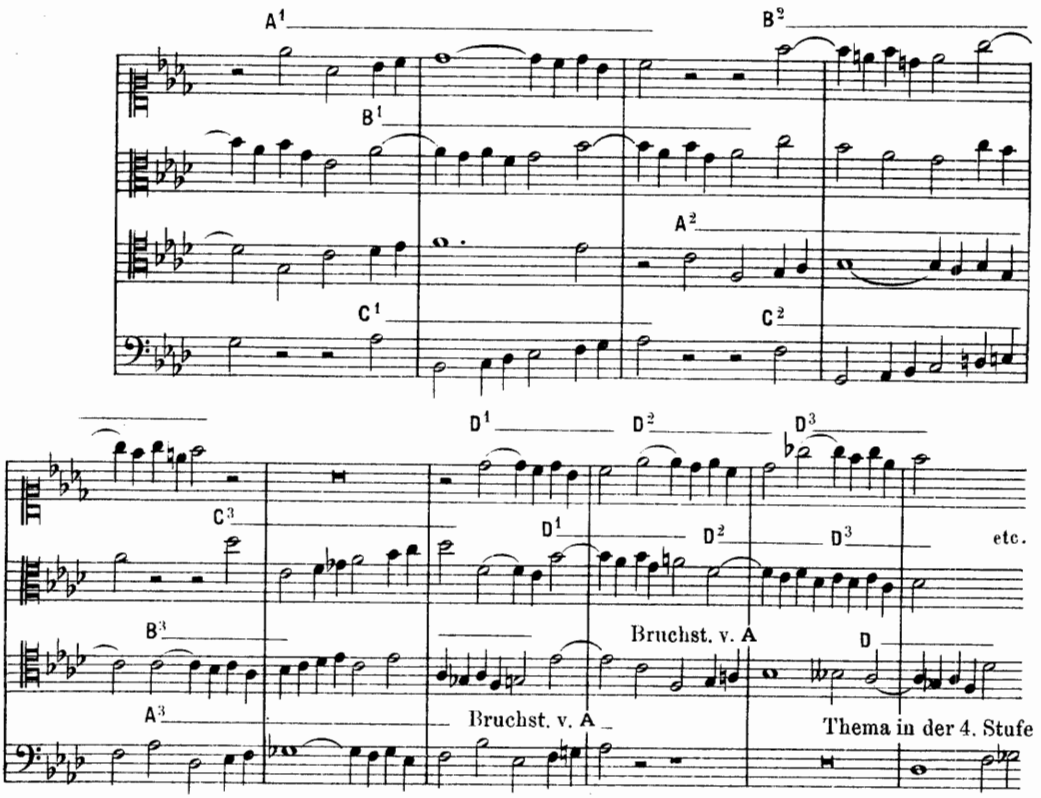


Um die aus der abwärtsschreitenden Bewegung entstehende Eintönigkeit zu vermeiden, können wir mit einer aufwärtsschreitenden (D), aus dem letzten gegebenen Bruchstück (b) gebildeten, schließen.

NB. In dem vorletzten Takte hört die Bewegung auf, regelmäßig zu sein und steigt um eine Stufe.

208. Da wir nach Beendigung dieser vorbereitenden Arbeit die verschiedenen umkehrbaren Verbindungen des gegebenen Bruchstückes für 3 Stimmen vor Augen haben

machen wir einen Ausführungsplan des Ganzen:





209. Die endgültige Verwirklichung der Durchführung ergibt folgendes:

210. Beim Studium der vorstehend gegebenen Ausführung wird man sich des Unterschiedes klar bewußt, der sie von der ursprünglichen Harmoniefolge trennt; nichtsdestoweniger hat man beim Anhören die unzweideutige Empfindung jenes ersten Fortschritts, durch die verschiedene Anordnung der Teile wurde die durch einen so kurzen Gang notwendig sich ergebende Trockenheit und Einförmigkeit vermieden.

Gleichwohl gibt es, wie wir später sehen, Fälle, in denen die sichtbare Anwendung des reinen und einfachen harmonischen Ganges von guter Wirkung ist (§ 216).

Durchführung mit verschiedenen Motiven.

211. Alle Bestandteile der soeben studierten Durchführung wurden aus demselben Bruchstück des Themas gebildet; man kann aber auch **mehrere Figuren** miteinander verbinden, die dem **Thema**, dem **Gegensatz** oder einem **Zwischenspiel** der Exposition entnommen wurden.

In diesem Falle wählt man bei dem Plan der Durchführung zum Hauptmotiv die längste melodische oder die durch Rhythmus und Ausdruck am meisten hervortretende Figur, die andern benutzt man in irgend einer Weise als Gegensätze.

212. Diese verschiedenen Motive werden je nach der Zahl und Belieben des Komponisten in einfachem, doppeltem, drei- oder vierdoppeltem Kontrapunkt verwertet.

Die daraus entwickelten Nachahmungen können frei oder gebunden sein, periodisch oder kanonisch in gerader, umgekehrter, rückgängiger Bewegung mit Vergrößerung oder Verkleinerung usw.

213. Auf alle Fälle muß das Motiv einer Durchführung, weil die Harmoniefolge als Grundlage dient, in einer einzigen Tonart enthalten sein; d. h. es muß in derselben Tonart beginnen und mittels Kadenz darin schließen; die Folge wird zeigen, daß in der Ausführung einer Durchführung die Kadenz durch die Anwendung eines gewöhnlichen Kunstmittels der musikalischen Schreibweise immer vermieden wird. *Motiv der Durchführung in einer Tonart.*

Die durch die Harmoniefolgen bewirkte Modulation geschieht entweder durch die dem letzten Akkord des Vordersatzes und dem ersten im Folgesatze gemeinsamen Noten, oder durch eine ausweichende Coda. Moduliert das Anfangsmotiv, so zwingt diese Ausweichung notwendig die Durchführung zu einer kreisförmigen Nachahmung.

214. Die Erfindung erwächst in der Durchführung mehr aus der Art der Motive als aus ihrer geschickten Anordnung.

Dies ergibt sich aus einer Vergleichung von Fugen der Meister aller Schulen: in diesen Fugen werden die Durchführungen, deren Verschiedenheit auf den ersten Blick so beträchtlich scheint, mit einer ziemlich beschränkten Zahl einfacher Verbindungen, in deren Gebrauch sich der Schüler zunächst üben muß, bewirkt.

Diese gewissermaßen grundlegenden Anordnungen sind die Anwendung der Regeln betreffs der verschiedenen Arten der Wiederholung: übrigens können sie sowohl hinsichtlich ihrer Mischung, als auch ihrer gegenseitigen Durchdringung fast unendlich verschieden sein.

215. Wir haben oben gesehen, daß man nach der Wahl des oder der Motive der Durchführung, nach ihrer Harmonisierung und melodischen Gestaltung die Nachahmungen so ordnet, daß ihr Eintritt bestimmt hervortritt. *Anordnungen der Nachahmungen der Durchführung.*

Diese Anordnungen können in folgende sechs Arten der Verbindung zusammengefaßt werden:

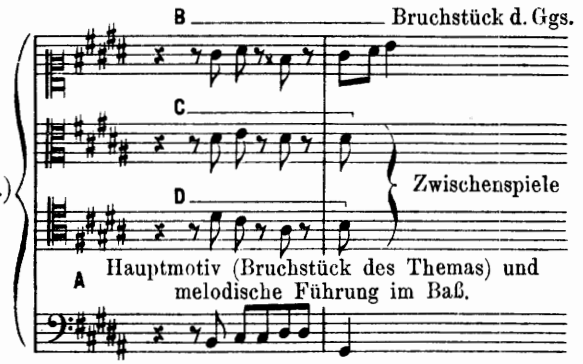
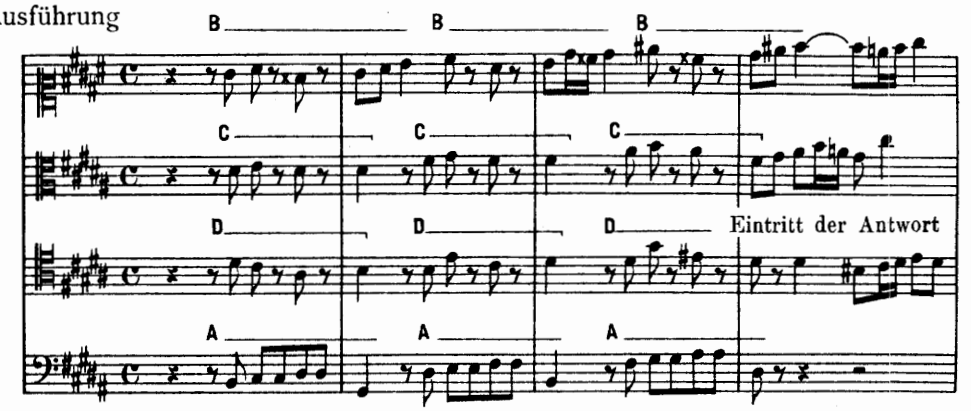
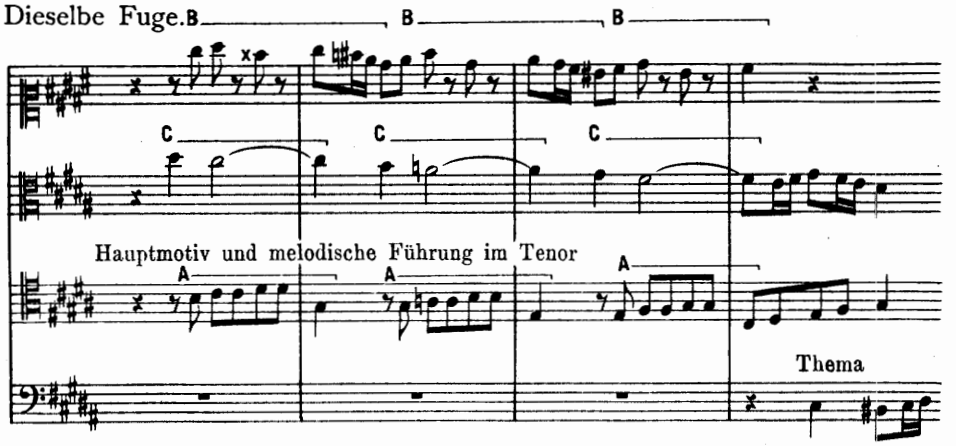
216. 1. Fall. Jede Stimme übernimmt eine bestimmte Figur.

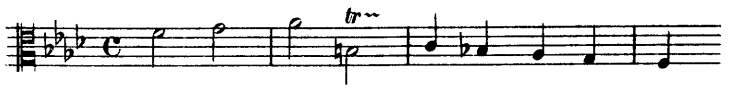
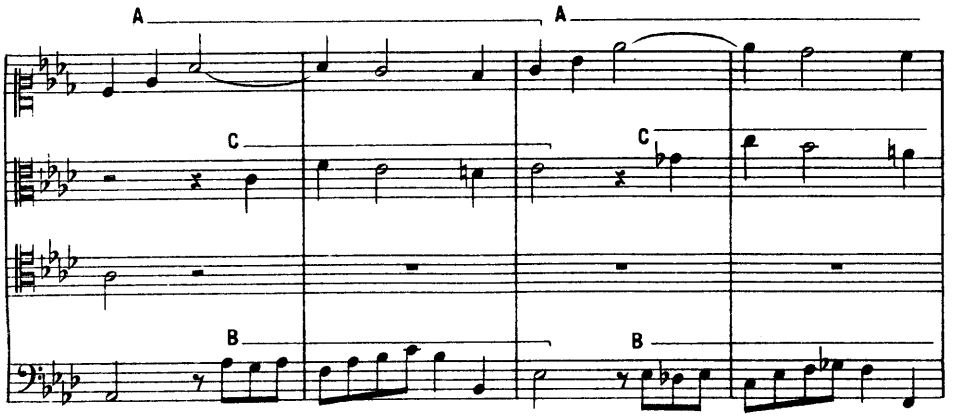
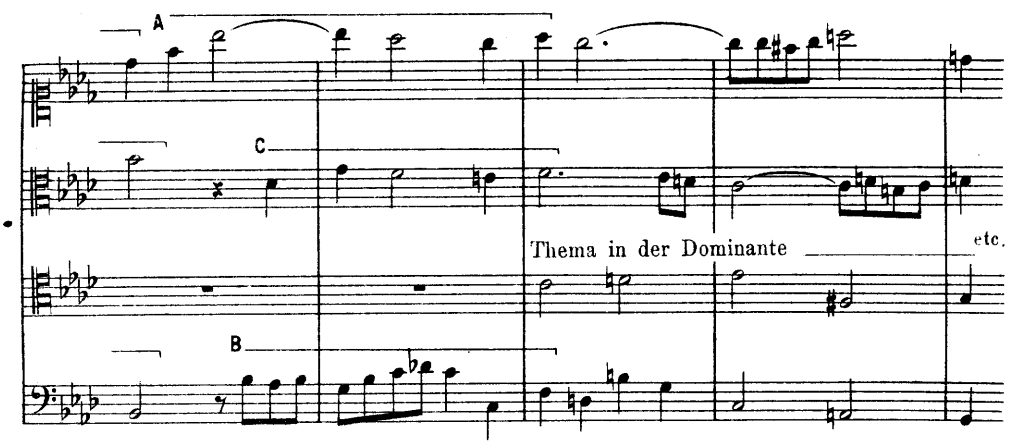
Jede Stimme ahmt sich selbst nach, indem sie in verschiedenen Intervallen die Figur, welche ihr in dem Vordergliede überwiesen wurde, wiederholt. *Ein Motiv in jeder Stimme.*

Einfache und reine Harmoniefolgen lassen sich nur in einer außerordentlich musikalischen Fuge anwenden, in diesem Falle muß die Durchführung auf melodischen und interessanten Motiven oder solchen von einer gewissen Länge aufgebaut werden.

Nichtsdestoweniger ist diese Art der Verbindung häufig am Schluß eines der folgenden mustergültigen Beispiele von Durchführungen angewandt: es hat den Vorteil, den Eintritt des Themas durch eine wärmere Bewegung — in diesem Falle muß das als Motiv dienende Bruchstück sehr kurz sein — vorzubereiten. Später werden wir Beispiele davon geben.

Beispiel einer Durchführung, in welcher das Vorderglied in jeder Stimme in seiner ersten Anordnung wiederholt wird.

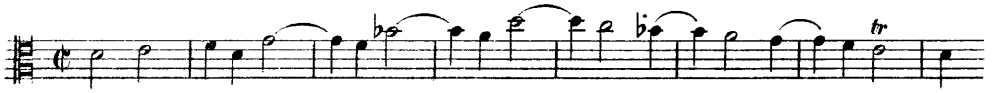
Bestandteile der Durchführung.
(Wohltemperiertes Klavier von Bach.)
(Fuge 18.)

Ausführung

b) Dieselbe Fuge.

c. Durchführung aus einer Orgelfuge (F moll) von Bach.

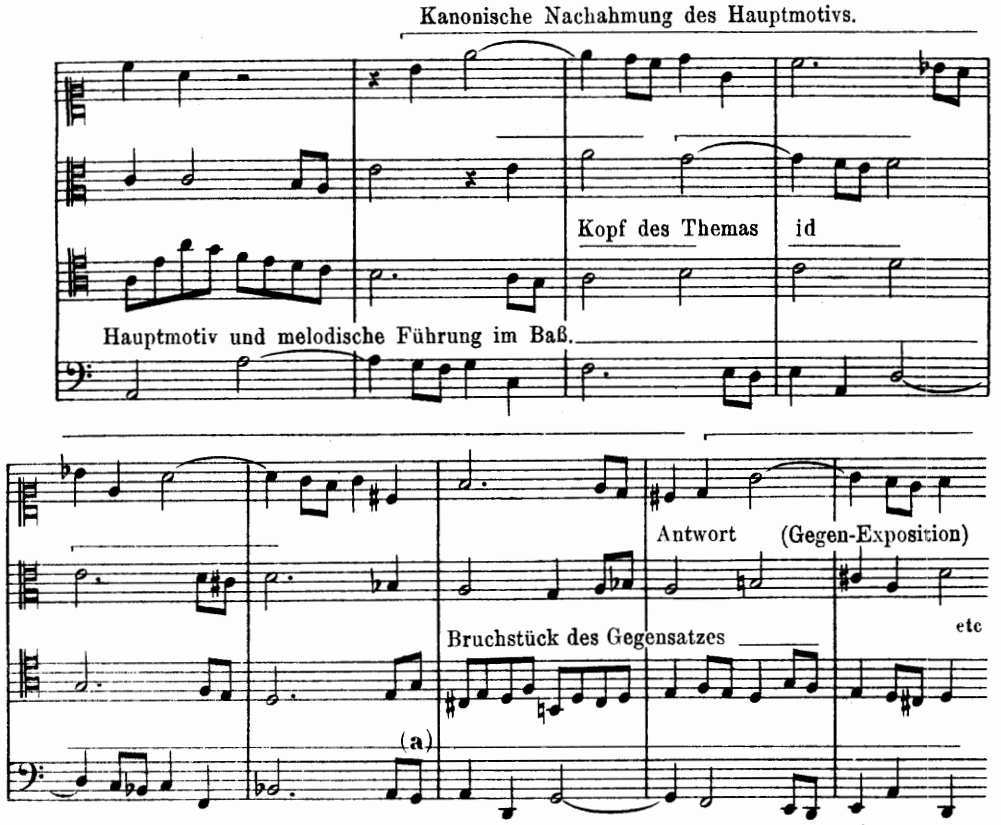
Thema:

Das Hauptmotiv und die melodische Führung liegen in der Oberstimme.

217. 2. Fall. Alle Stimmen werden vom Hauptmotiv abgeleitet.

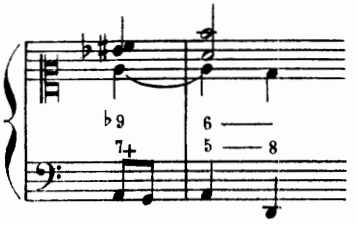
Hauptmotiv nur in einer Stimme.

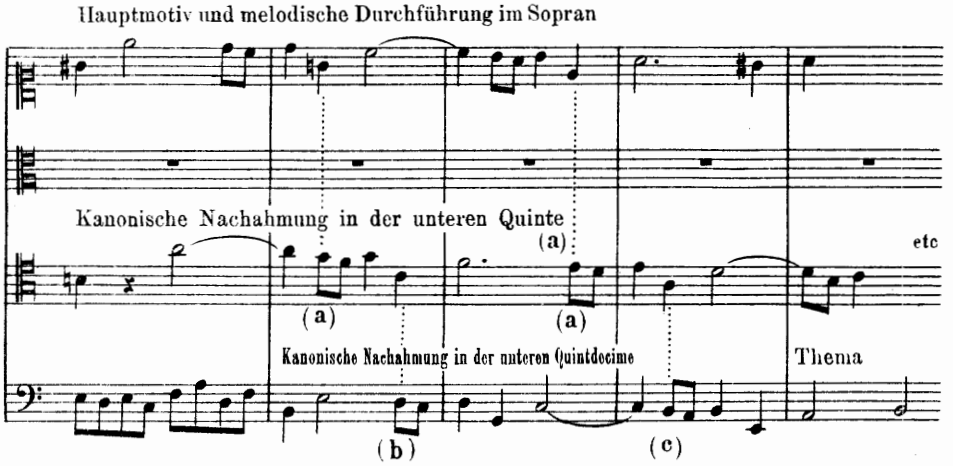
Das Hauptmotiv bleibt **in einer Stimme**, welche also **die melodische Führung der Durchführung** übernimmt: die übrigen Stimmen nehmen Bruchstücke desselben auf, entweder in **Nachahmungen miteinander** abwechselnd, oder **sich selbst wiederholend.**

Dies Verfahren, welches mit dem vorigen viel gemein hat, weil es die harmonische Folge offen läßt, unterscheidet sich dadurch, daß alle Stimmen vom Hauptmotiv herstammen, was die kanonische Nachahmung zuläßt. Obgleich deren interessante Anwendung schwer ist, bietet sie doch insofern einen Vorteil, als sie alle Kunstmittel der gedrängten Nachahmung erlaubt.

Die Orgelfuge von Bach,

deren Durchführungen fast alle nach diesem Verfahren aufgebaut sind, kann mit Nutzen studiert werden. Beispiele:

218. a) Ende der Exposition.

a) Man muß hier folgende Harmonie hören. (Vorhalt der Quarte durch die Quinte.)

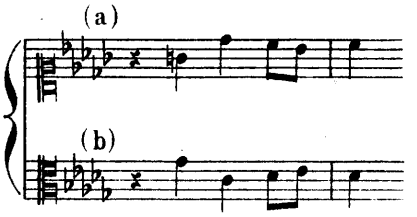
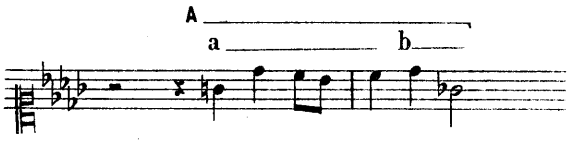
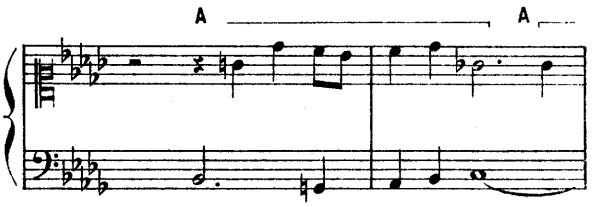
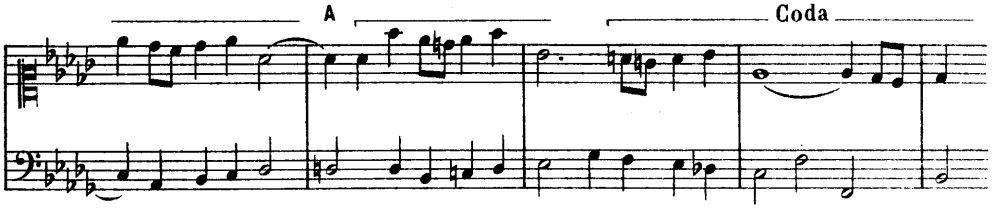
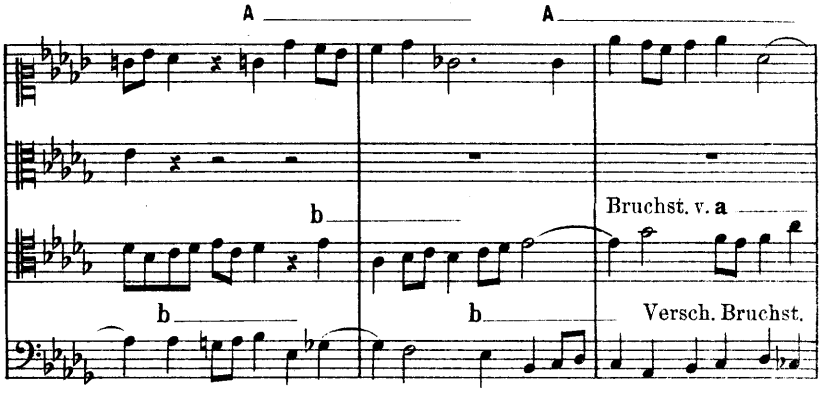
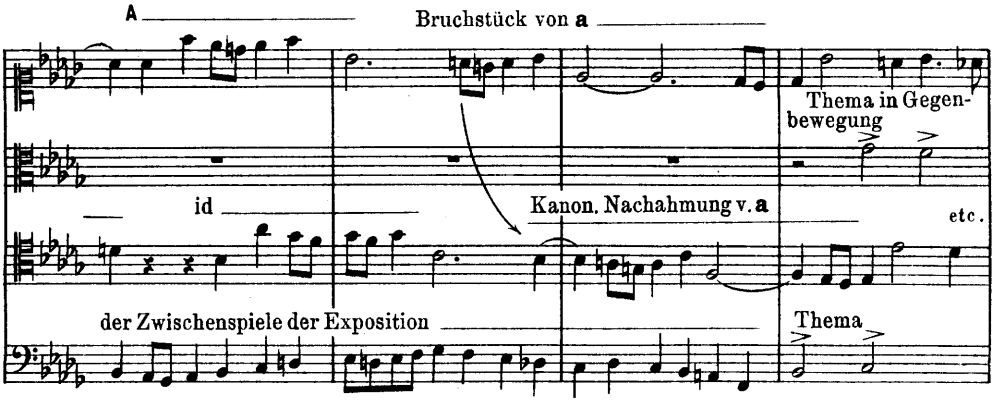
In den Ausführungen von Bach befindet sich eine doppelte Verzierung, Vorschlag und Vorbereitung (in Tenor); in der Schule ist dies unzulässig.

219. b) Durchführung auf demselben, aber gedrängterem Motiv in kanonischen Nachahmungen mit 3 Stimmen.

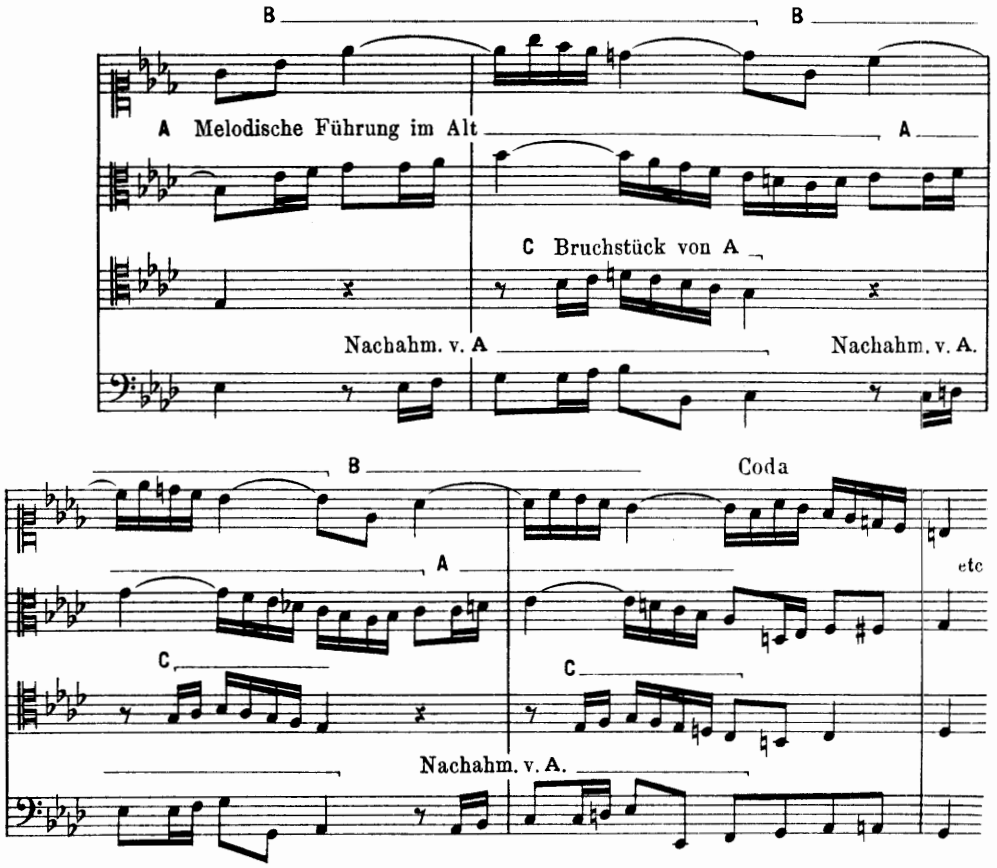


a) Die direkten Einklänge sind ebenso wie der Vorschlag im Einklang verboten.

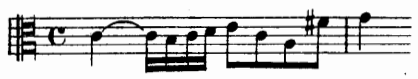
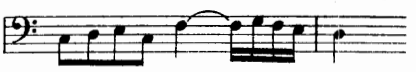
b) In der Schule erlaubt man keinen Vorschlag vor einer Note in tieferer Stimme, wenn dieselbe in einer andern gehört wird.

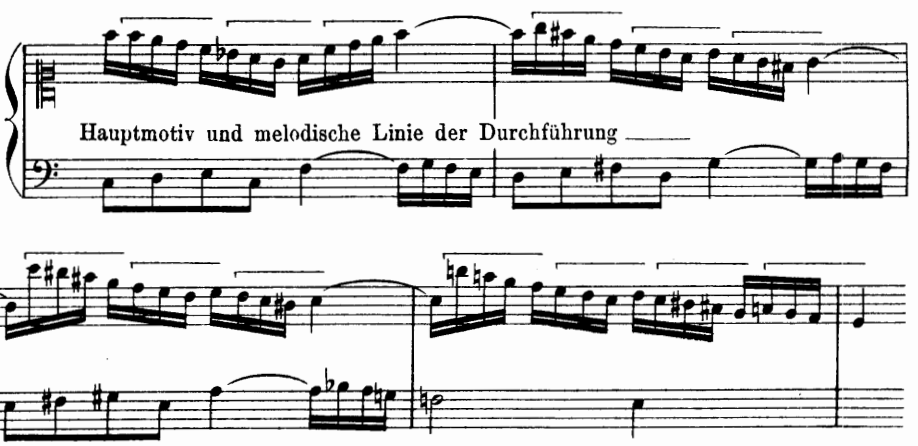
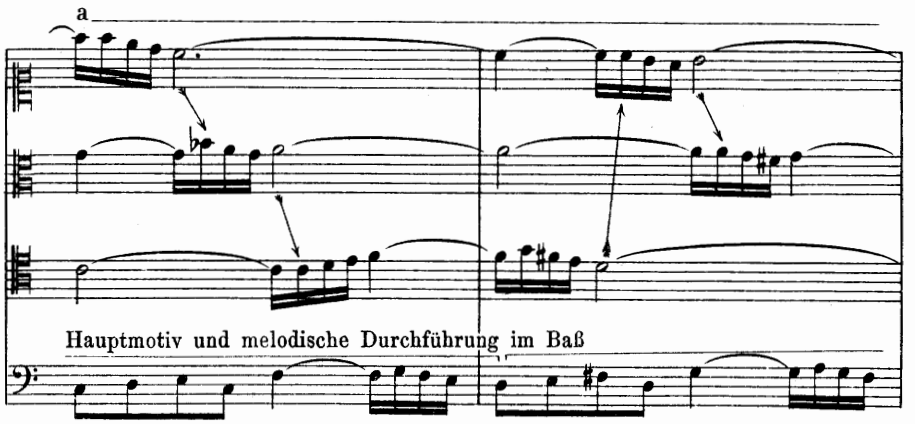
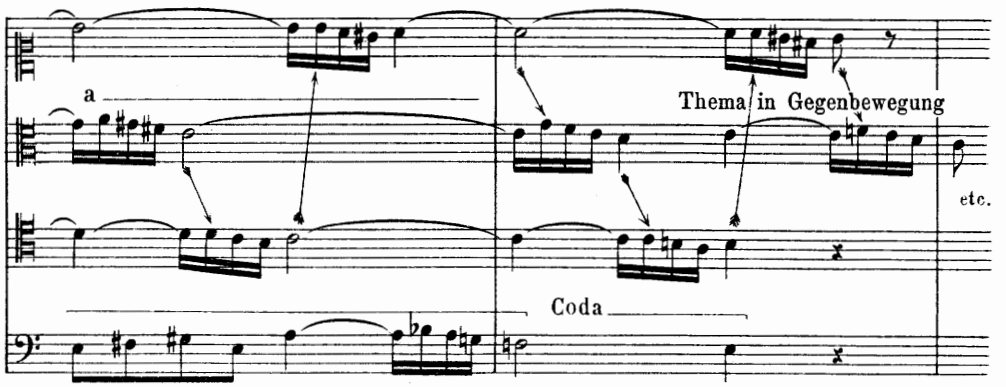
220. c) Das Hauptmotiv und die melodische Führung liegen in der Oberstimme (Fuge B moll aus dem Wohltemperierten Klavier von Bach, deren Exposition oben zergliedert wurde.

Bestandteile der Durchführung

A) Verbindung der beiden Bestandteile, um das Hauptmotiv zu bilden

Melodischer und harmonischer Plan

Ausführung von Bach

[1]) Vergl. § 196. Anmerkung des Übersetzers.

221. d) J. S. Bach. Wohltemperiertes Klavier. Fuge 12.

222. e) J. S. Bach. Orgelfuge.

Bestandteile der Durchführung.

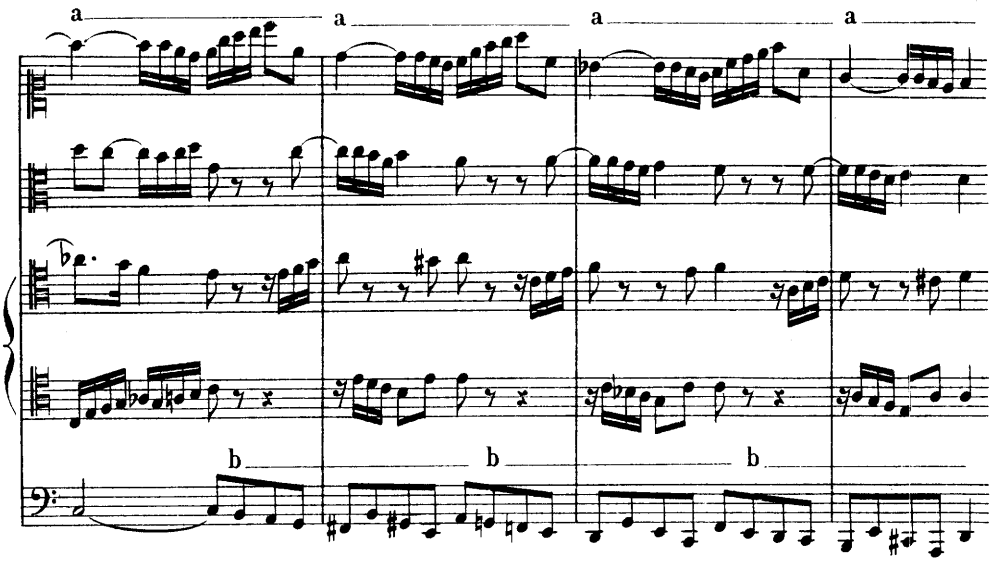
Thema 

a) Melodischer Plan der Durchführung (das Nebenmotiv ist aus dem Schluß des Hauptmotivs gebildet).

b) Ausführung von Bach.



223. In dieser Durchführung bemerkt man, mit welcher Kunst Bach die Kälte und Trockenheit vermied, die sich aus dem völligen Gleichmaß aller Stimmen ergeben hätte, wenn die Nachahmungen regelmäßig in jeder Stimme auf denselben Taktteilen wiederholt wurden. Dank der geistreichen Anordnung der Stimmen schuf er mit derselben rhythmischen Figur zwischen Sopran und Tenor eine kanonische Nachahmung, so daß sich zu dem aufsteigenden Baß die übrigen 3 Stimmen abwärts bewegten.

224. Hier ist eine fünfstimmige Durchführung aus derselben Fuge, in welcher die molodische Linie ausschließlich dem Sopran überwiesen wurde, während der Baß eine freie und rhythmische Nachahmung eines Bruchstücks des Themas in der Vergrößerung und Gegenbewegung zeigt. Die andern Stimmen ahmen sich selbst nach, indem sie unaufhörlich dieselbe melodische und rhythmische Figur in verschiedenen Intervallen vortragen. Die meisten der weiter angeführten Beispiele sind den Instrumentalfugen entnommen, die im allgemeinen die Grenzen des Vokalstils überschreiten, der in der Schulfuge, die immer als Vokalfuge betrachtet wird, vor allem berücksichtigt werden muß.

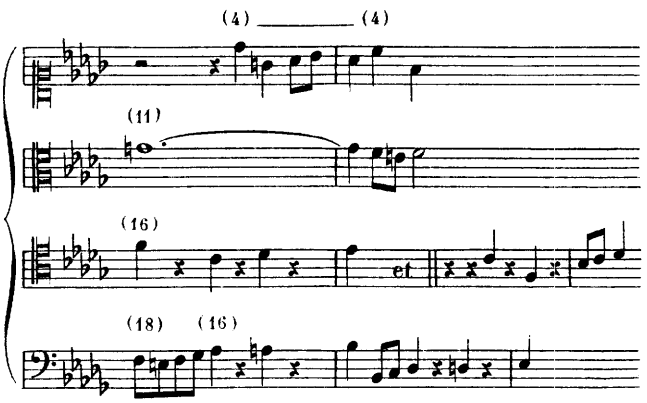
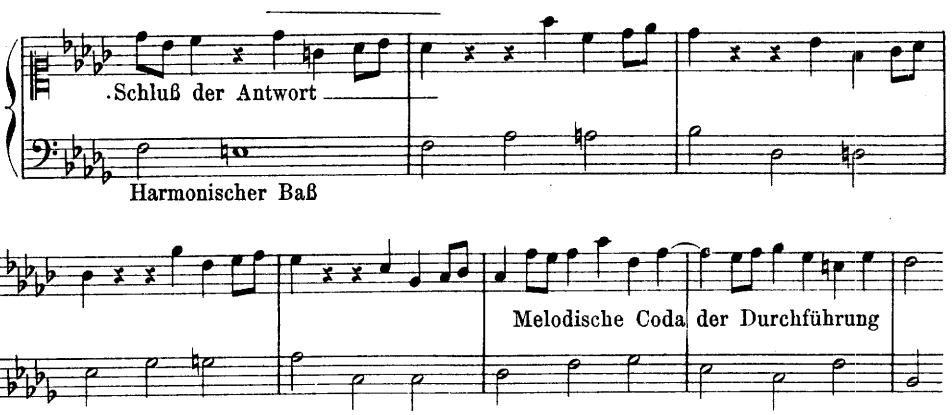
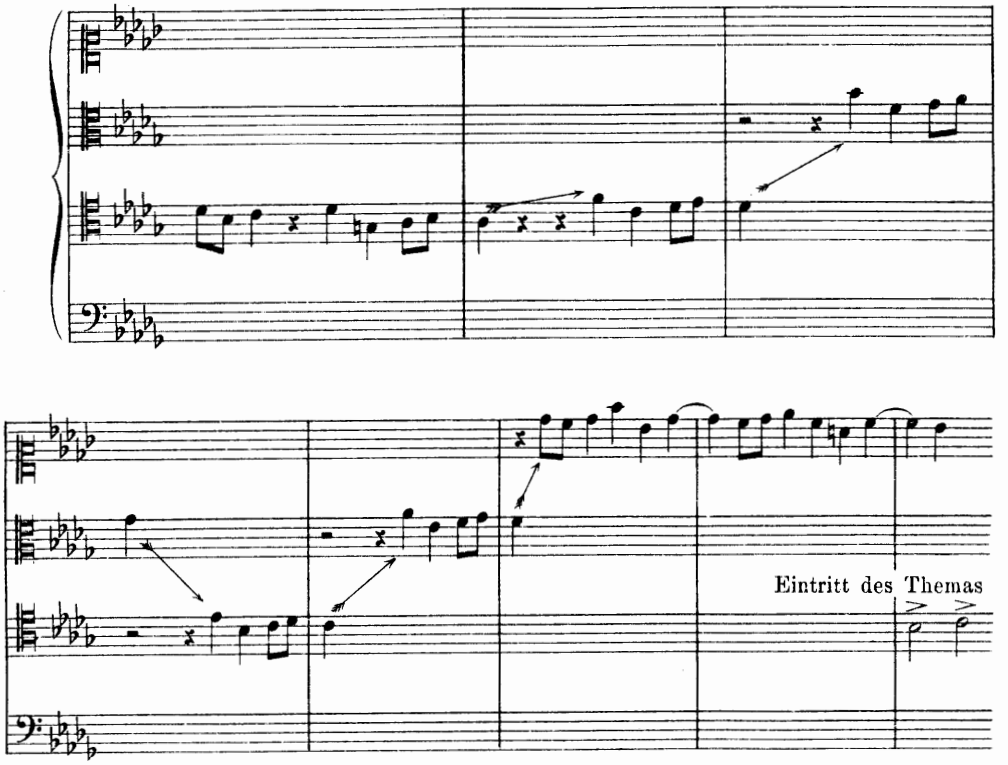
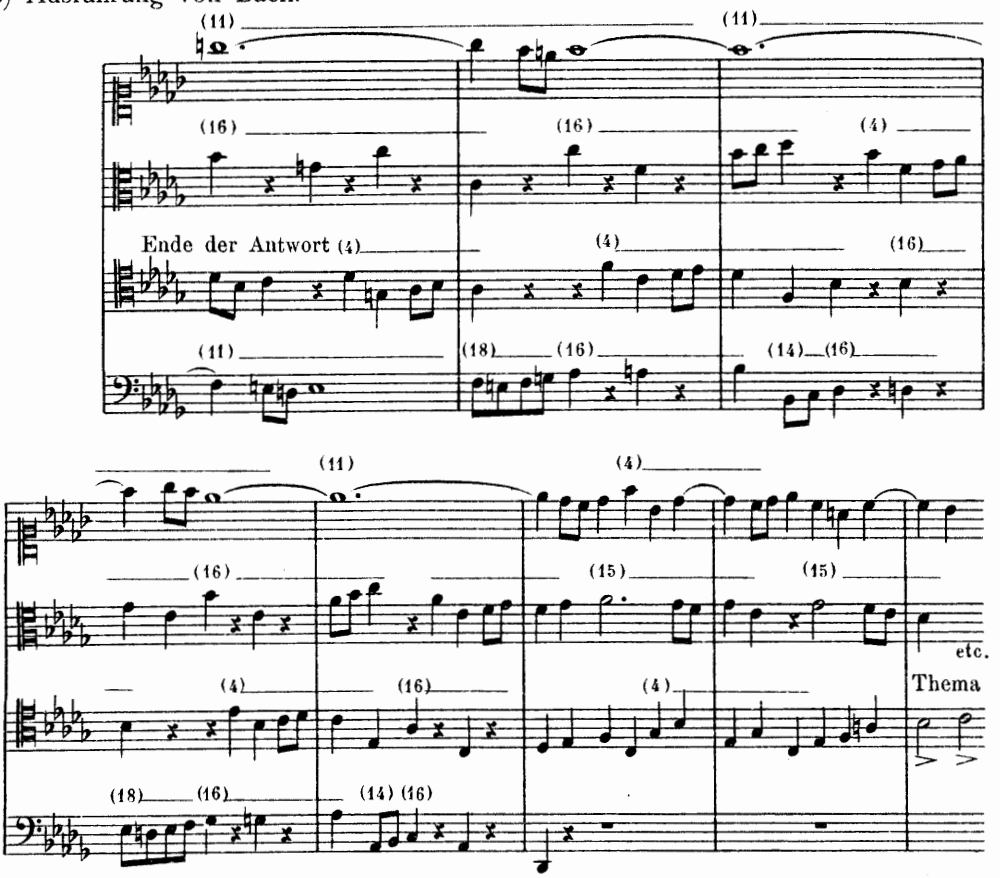
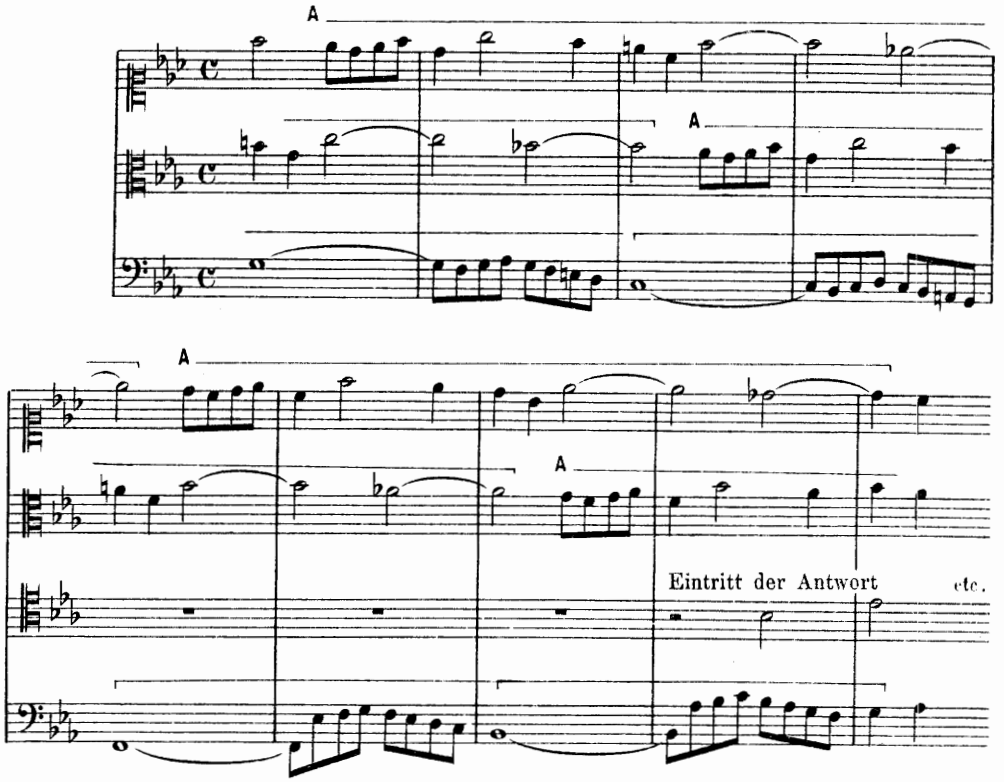
Bestandteile der Durchführung

a) Hauptmotiv

Hauptmotiv in 2 Stimmen.

225. 3. Fall. Zwei Stimmen ahmen sich einander nach, indem sie das Hauptmotiv abwechselnd übernehmen.

Die **melodische Linie** oder **Führung der Durchführung** geht abwechselnd in beide Stimmen über. Die andern **ahmen sich selbst nach**, indem sie entweder **Bruchstücke des Hauptmotivs**, oder Figuren aus dem **Thema, Gegensatz** oder den **Zwischenspielen** der **Exposition** erklingen lassen.

a) Das folgende Beispiel ist der Fuge B moll von Bach (Wohltemperiertes Klavier) entnommen, die Ziffern über den Figuren der Durchführung verweisen auf die oben gegebene Exposition dieser Fuge.

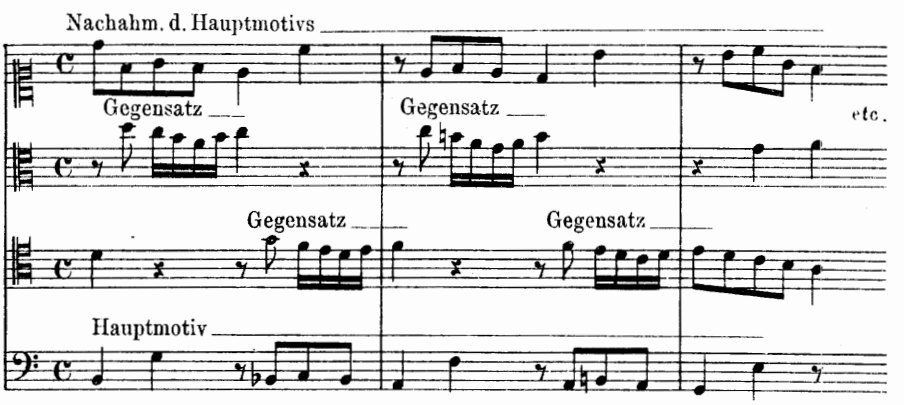
Bestandteile der Entwicklung.

a) Melodischer und harmonischer Plan der Durchführung.

b) Plan der Ausführung.

c) Ausführung von Bach.

226. b) Durchführung mit 3 Stimmen. (2 Stimmen bilden einen Kanon) (J. S. Bach. Wohltemperiertes Klavier. Fuge 31.)

Hauptmotiv in Nachahmungen in 2 Stimmen.

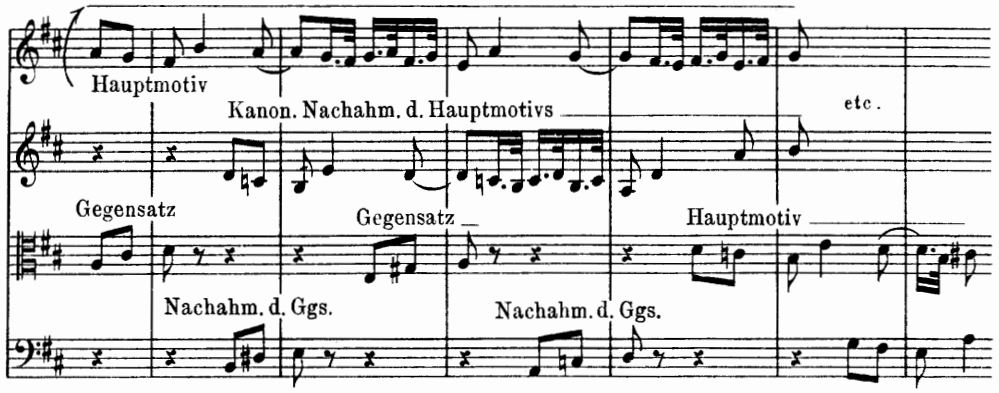
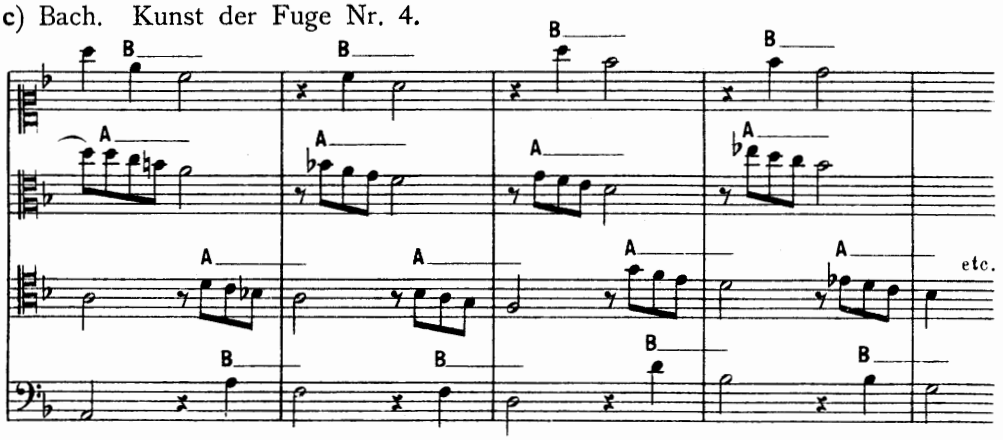
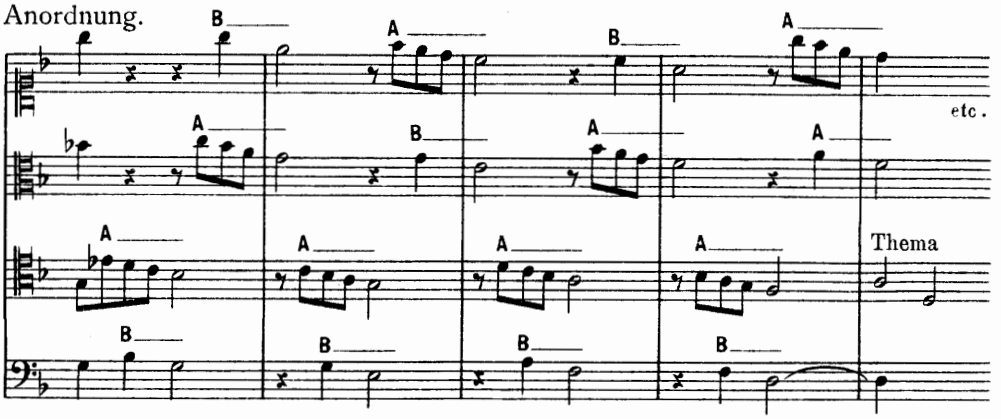
227. 4. Fall. Die Stimmen ahmen sich zu zweien nach.

Das Hauptmotiv der **Durchführung** wird von einer **zweiten Figur** begleitet, welche ihm in gewisser Weise als **Gegensatz** dient: die Melodie verbleibt ständig derselben Stimme, in seltnern Fällen wechseln die beiden Stimmgruppen ab, indem sie eine um die andere das **Thema und dessen Gegensatz** übernehmen.

Beispiele:

a) Mozart. (Sonate A dur für Klavier und Violine. Schlußfuge.)



b) Mozart. Quartett in A dur.

c) Bach. Kunst der Fuge Nr. 4.

d) Ebendaselbst. Andere Durchführung über dasselbe Thema mit verschiedener Anordnung.

Diese Form der Durchführung wird selten allein angewandt, sie ist von ziemlich großer Trockenheit. Man findet sie gewöhnlich mit einer oder mehreren der hier zergliederten Anordnungen verbunden oder nur in sehr kurzen Durchführungen.

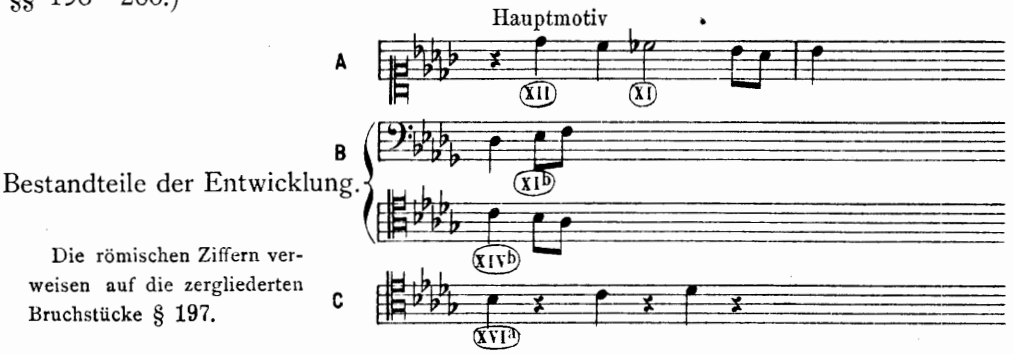
228. 5. Fall. Das Hauptmotiv der Durchführung wird durch 3 Stimmen nachgeahmt. *Hauptmotiv in 3 Stimmen.*

Die **melodische Linie** der **Durchführung** geht abwechselnd in **drei Stimmen** über: die vierte kann sich selbst durch fortgesetzte Wiederholung derselben Figur nachahmen, oder kann von andern Stimmen diejenigen entleihen, die diese bringen, wenn sie das Hauptmotiv nicht vortragen, endlich auch solche, die sie

aus verschiedenen Bruchstücken des **Themas**, des **Gegensatzes** und der **Zwischenspiele der Exposition** entnimmt und zusammenfügt.

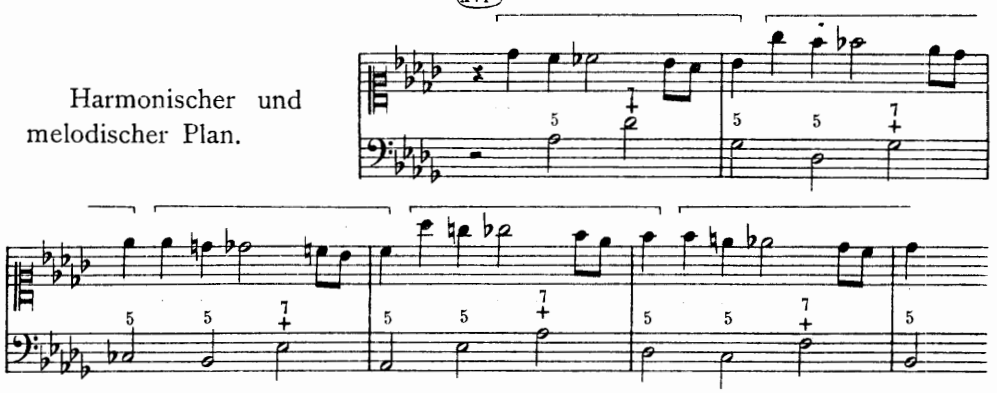
Beispiel:

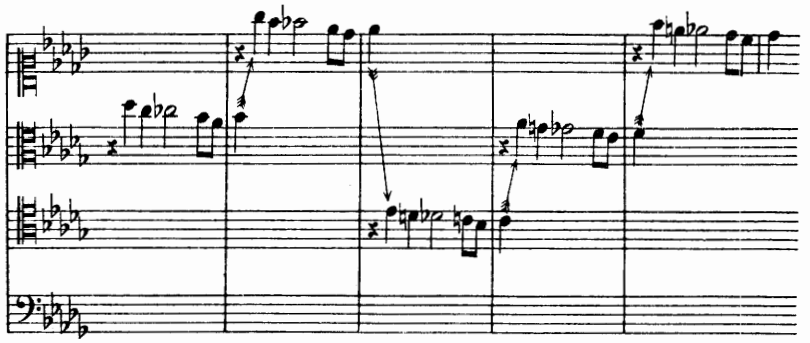
a) Bach. Wohltemperiertes Klavier. Fuge B moll. (Vergl. die Exposition §§ 196—200.)

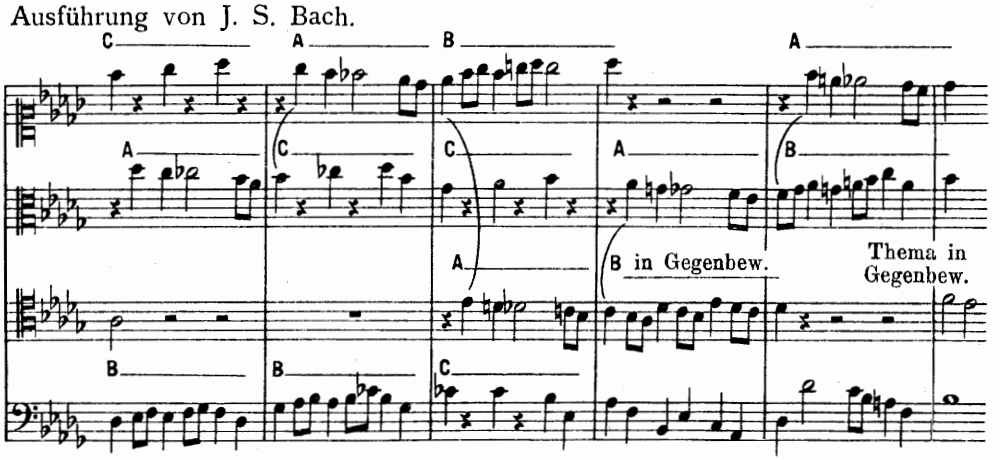


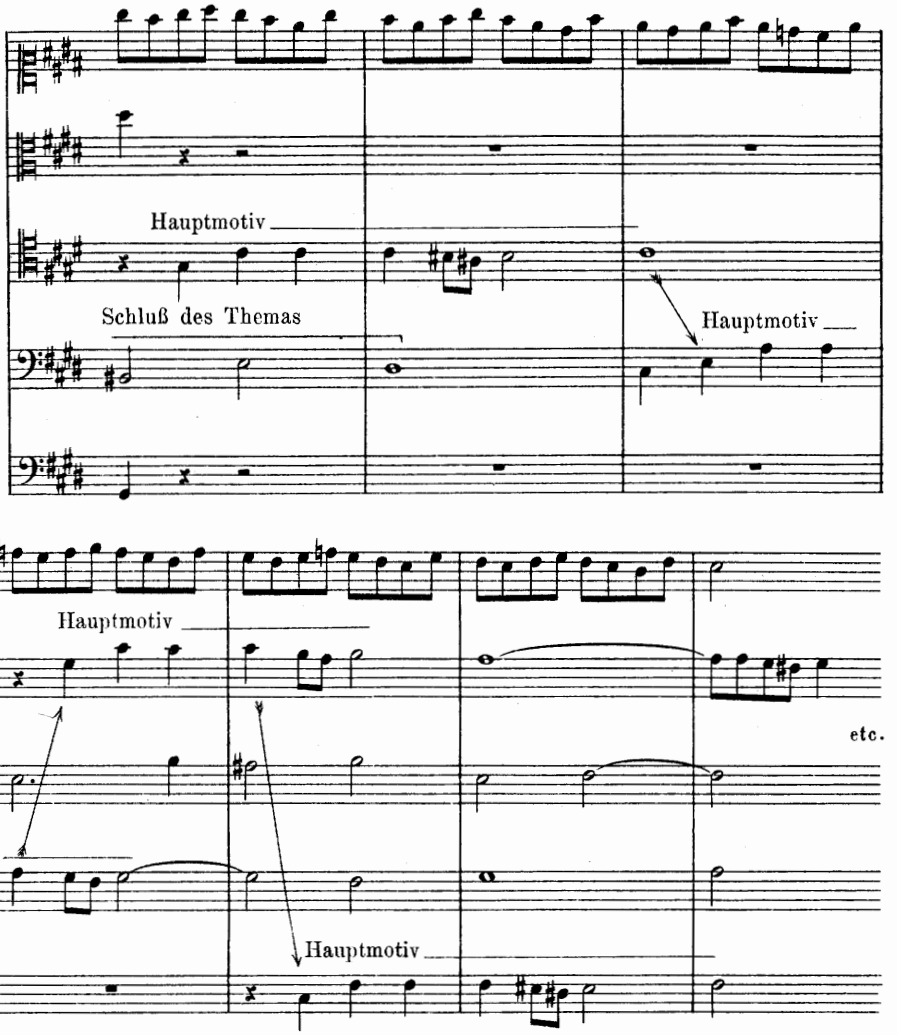
Bestandteile der Entwicklung.

Die römischen Ziffern verweisen auf die zergliederten Bruchstücke § 197.

Harmonischer und melodischer Plan.

Plan der Ausführung.



Ausführung von J. S. Bach.

229. Die vorstehende Durchführung nähert sich im Aufbau der kanonischen; zeigt aber nicht die Strenge des Kanons. Wenn auch die drei Motive oder Figuren, aus denen sie gebildet ist, unaufhörlich überspringen, so vollziehen sich die Überspringungen der im Kontrapunkt für 3 Stimmen behandelten Motive nicht immer in derselben Stimme, wie dies im regelmäßigen Kanon geschehen müßte. In diesem Falle würden sich die Figuren in allen Stimmen nach unveränderlicher Ordnung folgen z. B. A C B oder A B C usw.

230. **b**) Bach. Wohltemperiertes Klavier 4. Fuge (fünfstimmig).

231. 6. Fall. Die vier Stimmen ahmen sich untereinander nach. *Hauptmotiv in den 4 Stimmen.*

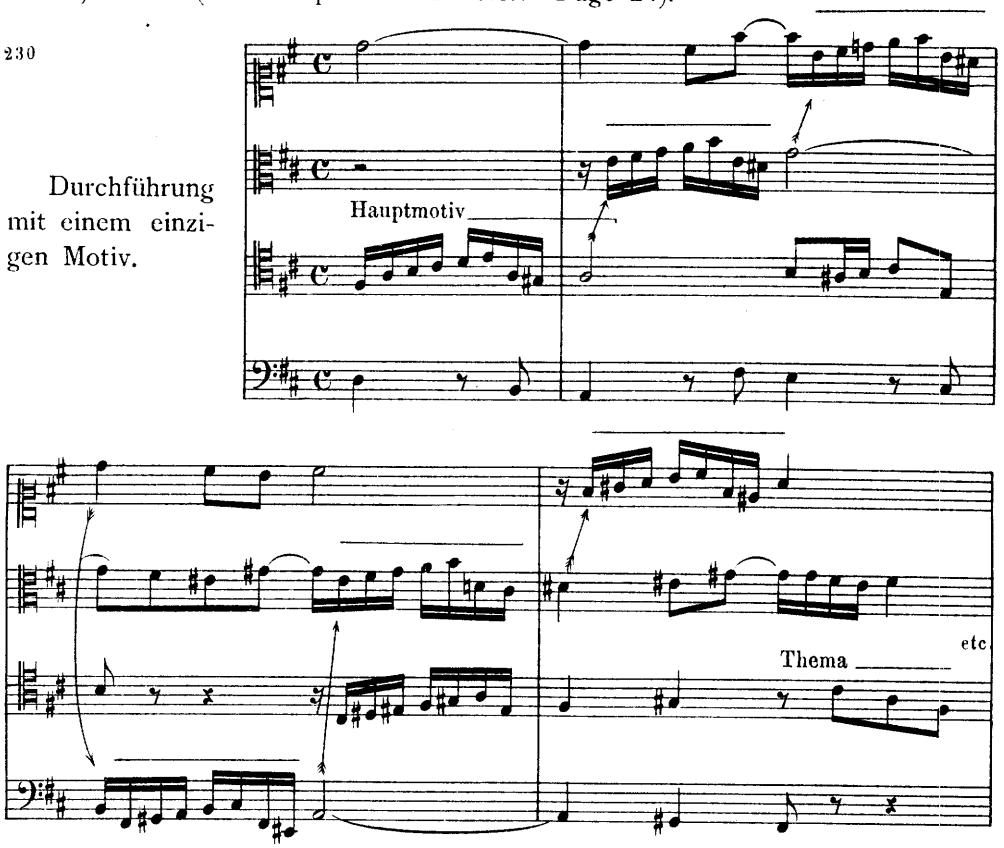
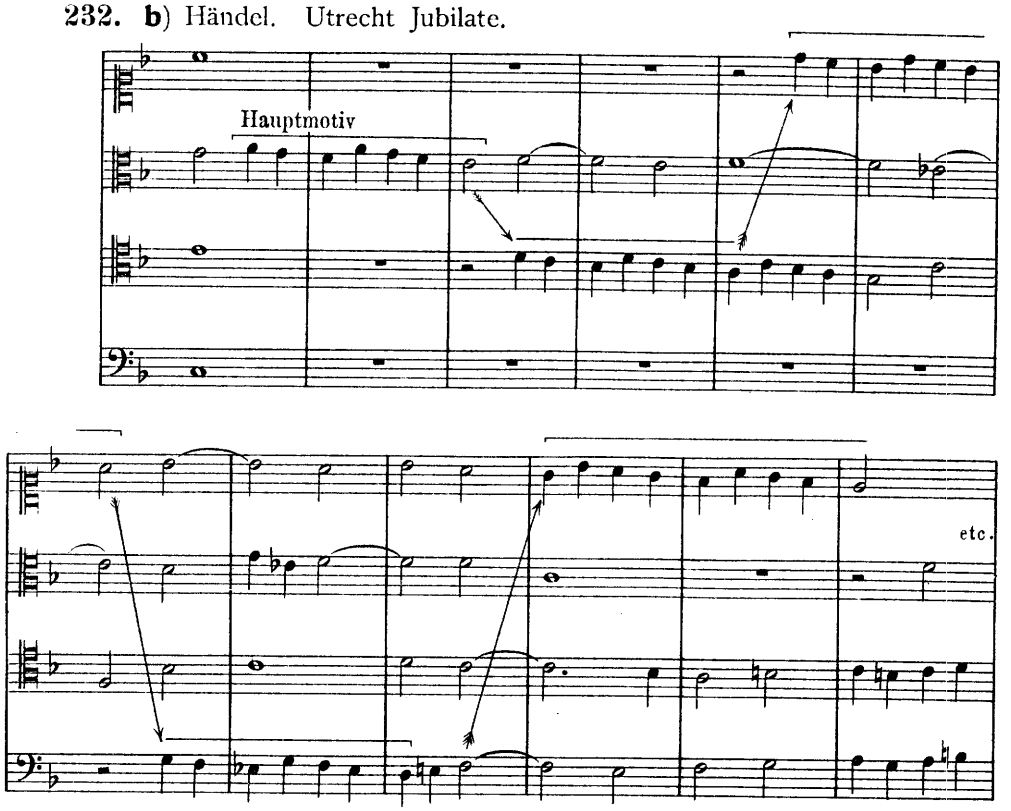
Die **melodische Linie** der **Durchführung** geht allmählich in die **vier Stimmen** über, welche nacheinander das **Hauptmotiv** erklingen lassen.

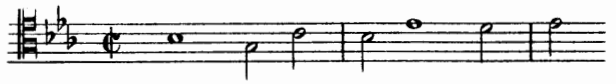
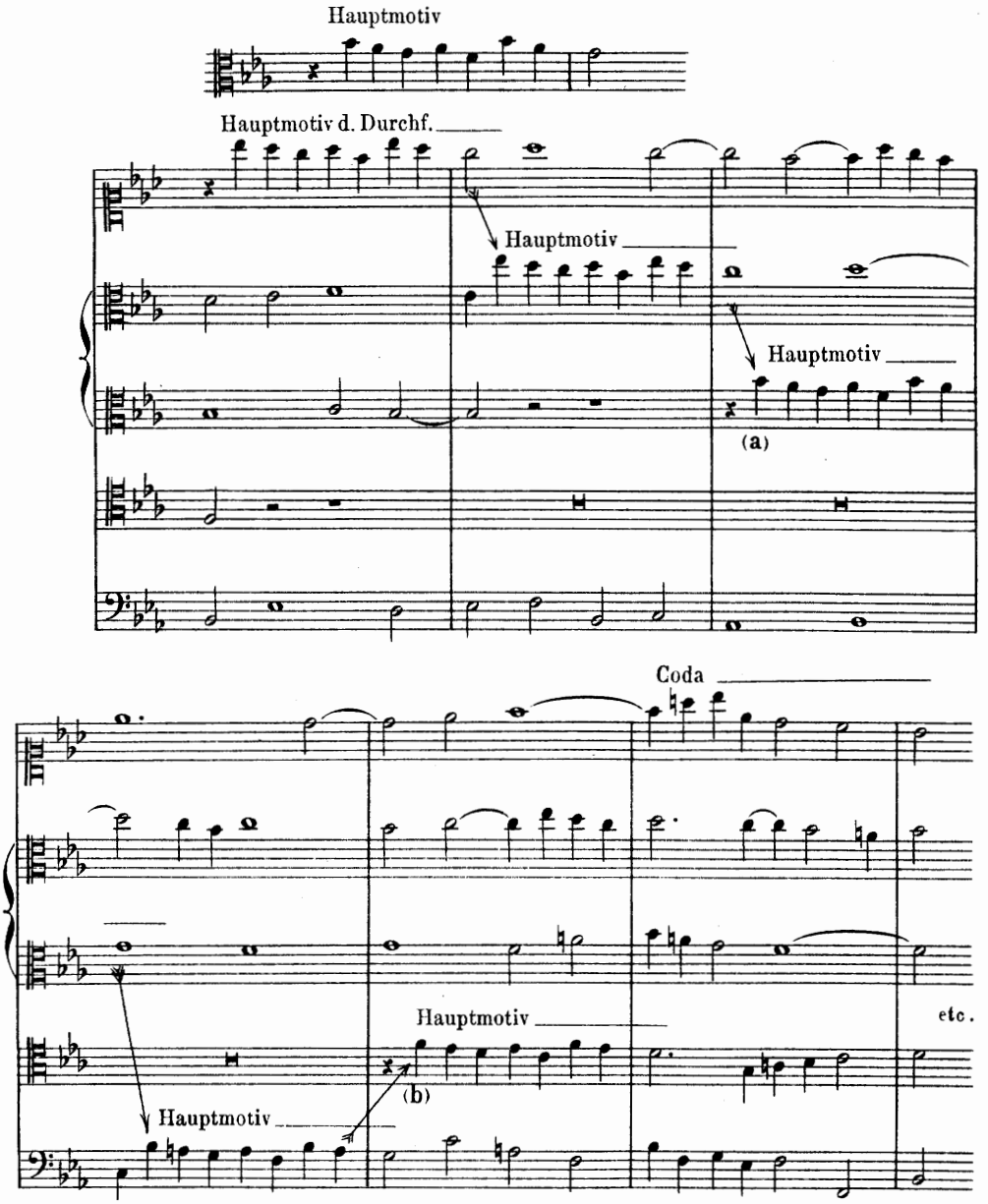
Diese Form der Durchführung bietet größeren Reichtum und mehr Abwechslung als die vorhergehenden dar. Sie eignet sich für alle Arten der Nachahmungen. Das Hauptmotiv kann mit einem zweiten, einem dritten, oder einem in umkehrungsfähigen Kontrapunkt behandelten Gegensatz verbunden werden. Die Anordnung der Durchführung erinnert an die der Exposition, die Motive erscheinen abwechselnd in allen Stimmen, jedoch mit dem Unterschiede, daß sich die Nachahmungen derselben in der Durchführung in willkührlich gewählten Intervallen vollziehen.

Beispiele:

a) Bach. (Wohltemperiertes Klavier. Fuge 24).

230

Durchführung mit einem einzigen Motiv.

232. **b**) Händel. Utrecht Jubilate.

233. **c)** J. S. Bach. (Orgelfuge in Es dur.)

Thema

Entwicklung mit 5 Stimmen.

234. Die folgenden Durchführungen sind kanonisch aufgefaßt, ein Vergleich mit den vorhergehenden zeigt das große Interesse, das die kanonische Schreibweise der Durchführung verleiht. *Kanonische Durchführung*

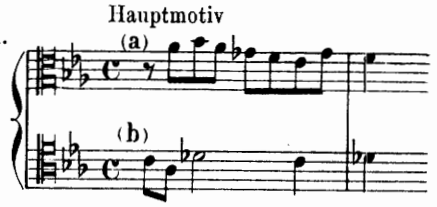
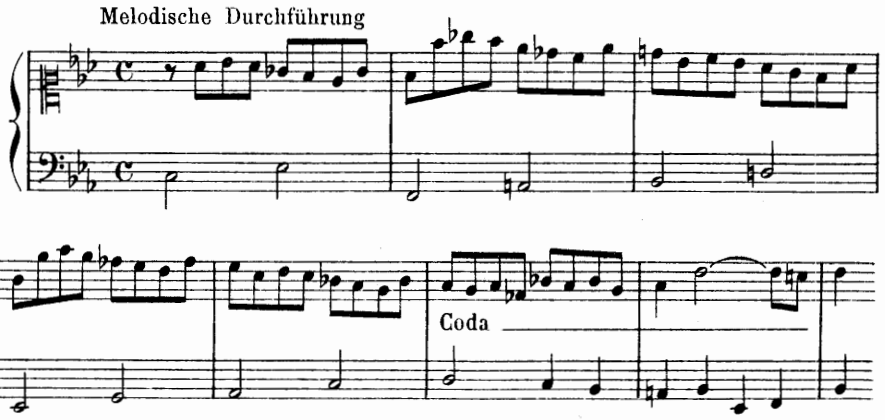
Später beschreiben wir kurz und gleichsam nur als Randbemerkung, wie man eine vollständig kanonische Durchführung komponieren kann; obwohl die Schüler beim Beginn des Fugenstudiums mit allen Arten der Nachahmung vertraut sind, hielten wir es in diesem Falle doch für ersprießlich, sie daran zu erinnern, wie man einen umgekehrten Kanon verbinden kann, um ihn für die Durchführung zu benutzen.

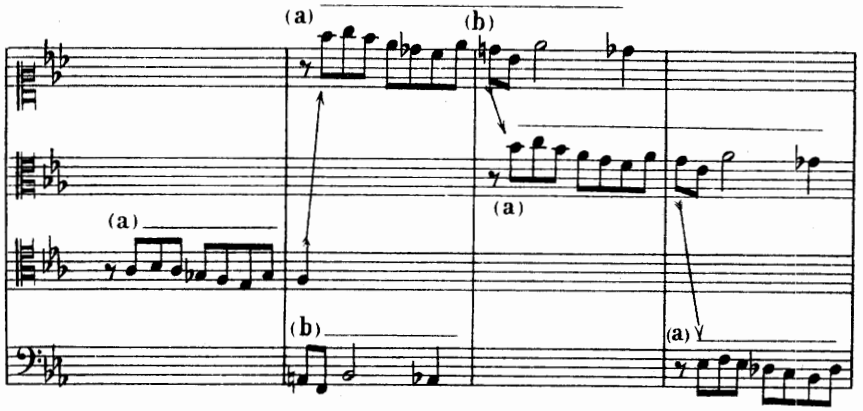
Das zu zergliedernde Beispiel ist für 6, der Kanon aber nur für 4 Stimmen. Für die größere oder kleinere Zahl bleibt das Verfahren übrigens dasselbe.

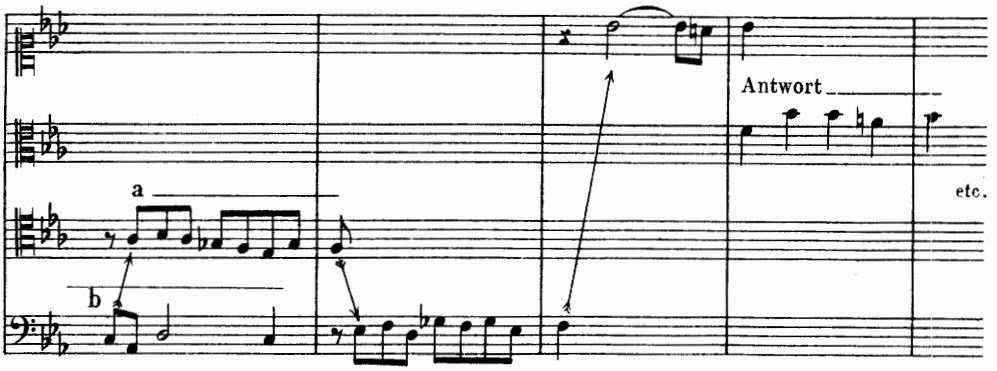
Die kanonische Form muß bevorzugt werden, denn mit Hilfe derselben kann man der Durchführung gedrängteres Gewebe und größeren melodischen Reichtum verleihen.

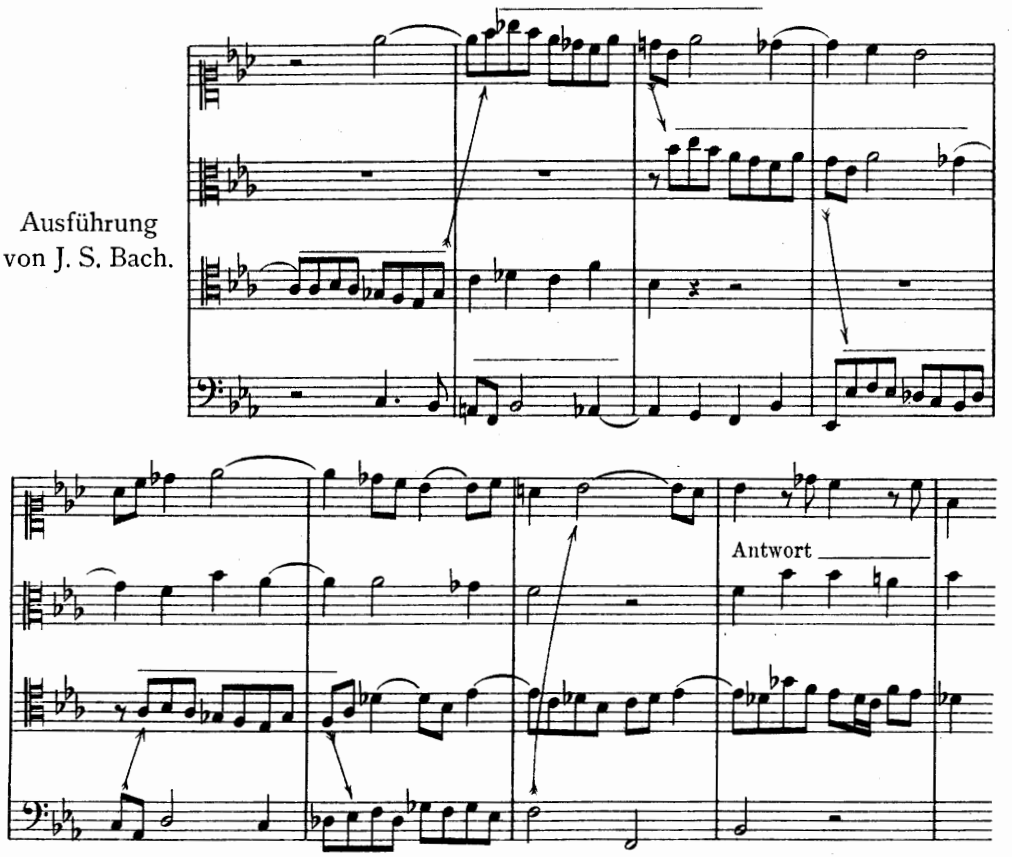
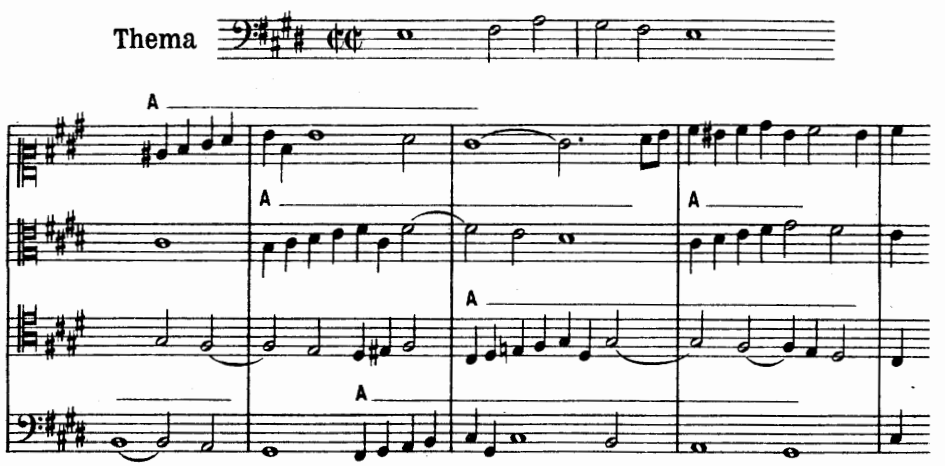
A) Fuge über den Choral: »Jesus Christus, unser Heiland.« J. S. Bach.

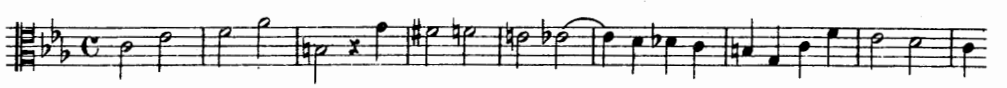
Kanonische Durchführung mit 2 Motiven.

Bestandteile der Durchführung.

Plan der Ausführung

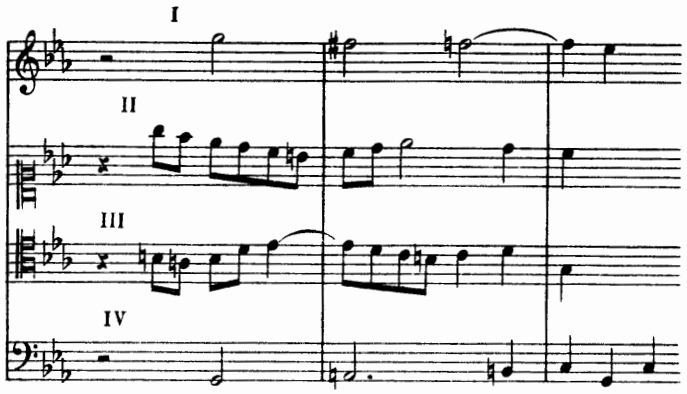
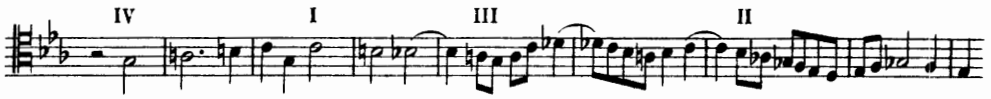
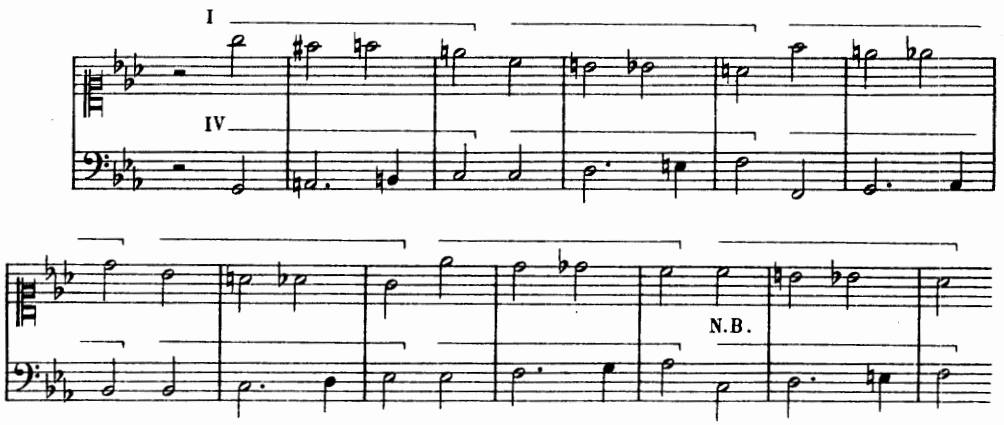




Ausführung von J. S. Bach.

235. b) J. S. Bach. (Wohltemperiertes Klavier. Fuge Bd. II, 9.)[1] Kanonische Durchführung mit einem Bruchstück des Gegensatzes.

236. Hier ist nach J. S. Bach noch eine Durchführung für 6 Stimmen aus der Fuge »ricercata« aus dem »Musikalischen Opfer«, dessen Thema hier folgt. *Bau der kanon. Durchführung.*



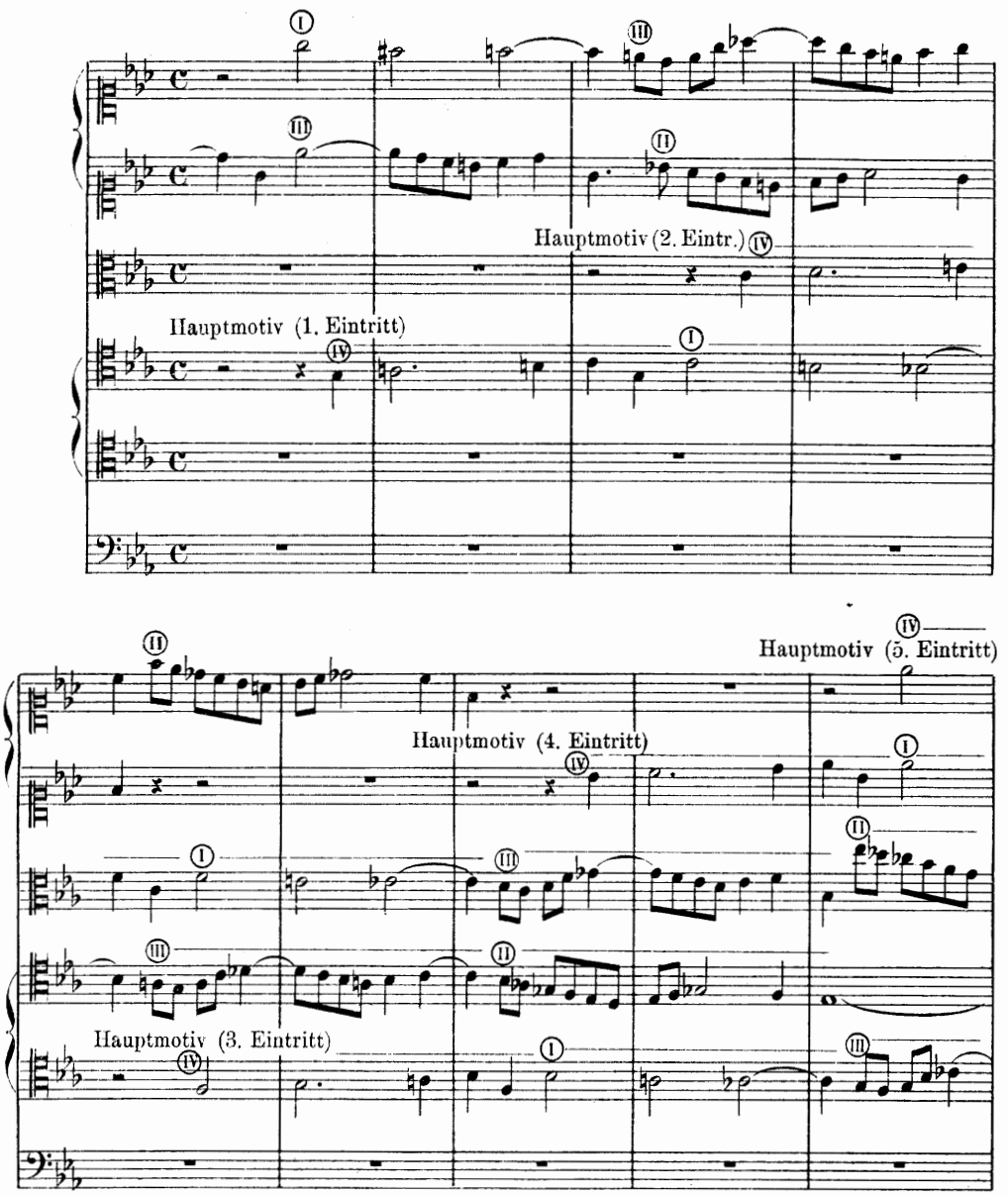
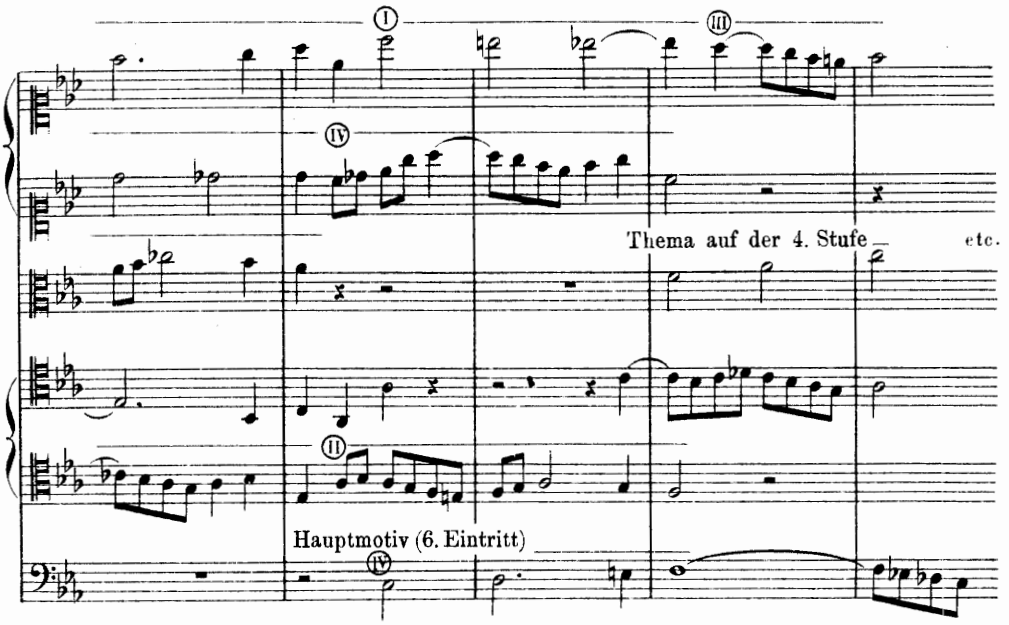
[1]) Nr. 9 des 2. Teils ist mit der Fuge Cis moll Nr. 4 des 1. Teils nahe verwandt und zeichnet sich durch seine seltsame Taktvorzeichnung aus. Anmerkung des Übersetzers.

Diese Durchführung ist ganz und gar mit folgenden vier Figuren nach dem für den Kanon gebräuchlichen Verfahren aufgebaut, d. h. die Bestandteile wurden so verbunden, daß sie immer, auch in der Umkehrung, eine volle Harmonie geben;

je nachdem fügt man die eine der andern in bestimmter Ordnung und beliebigen Intervallen zu, so daß durch ihre Vereinigung eine ununterbrochene melodische Linie entsteht, welche das Hauptmotiv der Durchführung bildet:

Dann entwirft man mit einer dieser Figuren (oder, wenn wie im gegebenen Fall eine Umkehrung möglich ist, mit zweien) den harmonischen Fortschritt der Durchführung:

N.-B. Am Schluß wird die Fortschreitung unregelmäßig.

237. Sind die einzelnen Teile im voraus so zusammengestellt, so kann jeder mit den übrigen gleichzeitig in dem Intervall einsetzen, welches durch den Eintritt des zum Kopf des Motivs gewählten bestimmt wird.

Man braucht nur noch die Stimmen beliebig zu ordnen, und die Ausführung ergibt sich von selbst:
bei mehr als 4 Stimmen läßt man, sobald eine das Hauptmotiv beendigte, dieselbe schweigen, oder gibt ihr verschiedene freie Nachahmungen.

Sind die ursprünglichen Verbindungen nicht umkehrungsfähig, so können sie nur in der als Ausgangspunkt dienenden Harmoniefolge wiederholt werden; um eine Abwechslung derselben zu ermöglichen, muß man die Stimmen je nach der Zahl in doppeltem, drei- und vierdoppeltem Kontrapunkt behandeln.

238. Hier ist die Ausführung von Bach:

239. Bei mehreren Wiederholungen erlitten in diesem Beispiel die verschiedenen Bruchstücke des Hauptmotivs infolge der Natur der Stimmen, wie der Anordnung der Teile Veränderungen; das Verfahren wird durch den Wunsch nach schönerm Gesamtklang oder besserer musikalischer Wirkung gerechtfertigt. Die Figuren dürfen aber nicht so entstellt werden, daß sie unerkennbar sind. Die musikalische Wirkung darf selbst der geistreichsten Verbindung nicht geopfert werden.

Zusammenfassung.

240. Bei der Zusammenfassung aller bisher gegebenen Beispiele sieht man, daß die Anordnungen der Stimmen in der Durchführung sich immer aus einer der folgenden Anordnungen ergeben. (Bei ihrer Anwendung richtet man sich nach der Natur des Motivs und der gewünschten Wirkung.)

1. Jede Stimme ahmt sich selbst nach.
2. Zwei Stimmen ahmen sich gegenseitig, die übrigen sich selbst nach.
3. Die Stimmen ahmen sich zu zweien nach.
4. Drei Stimmen ahmen sich gegenseitig nach.
5. Alle Stimmen ahmen sich gegenseitig nach.

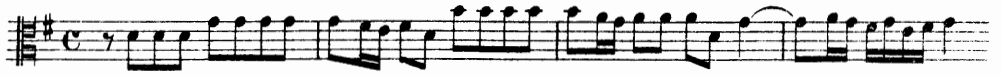
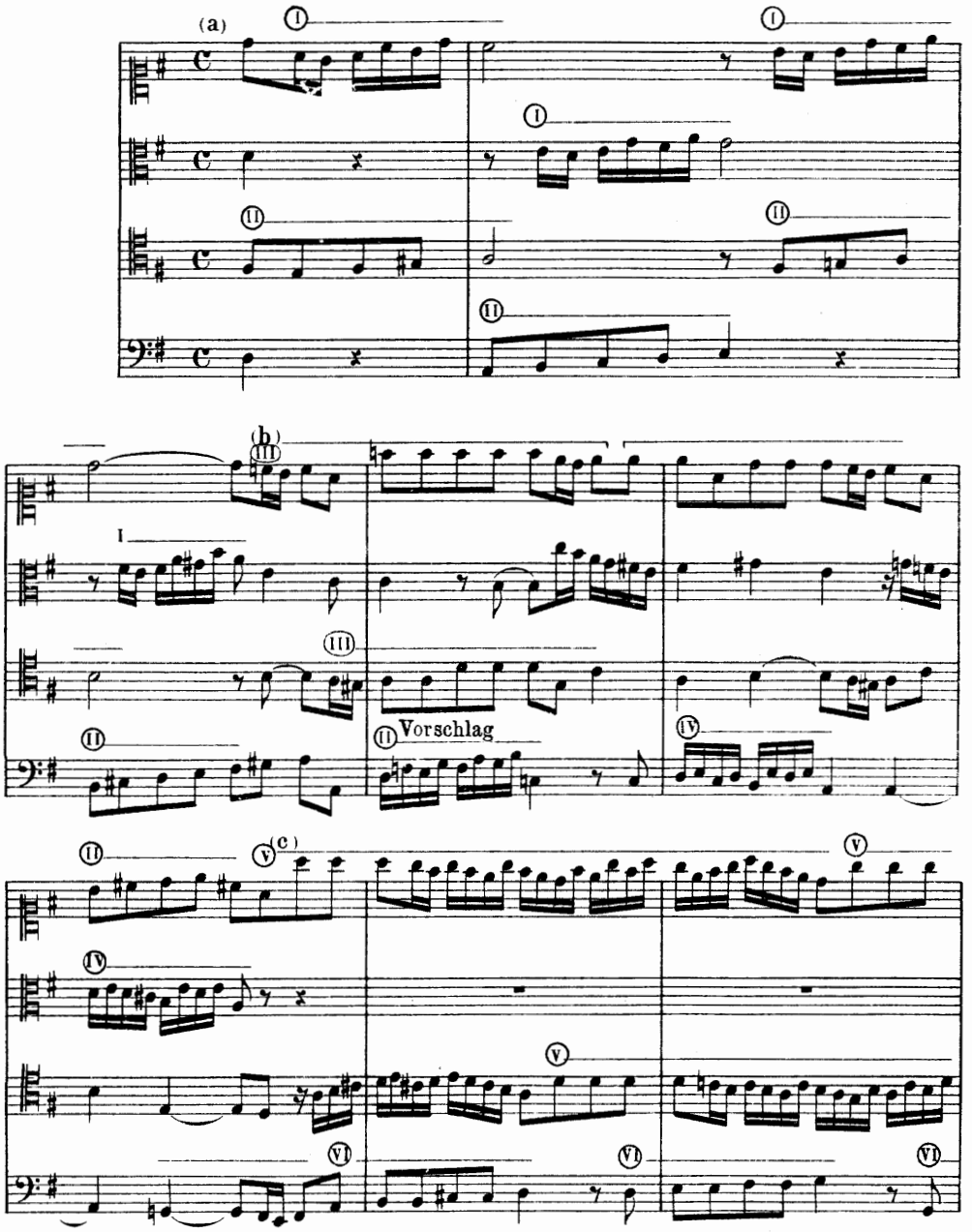
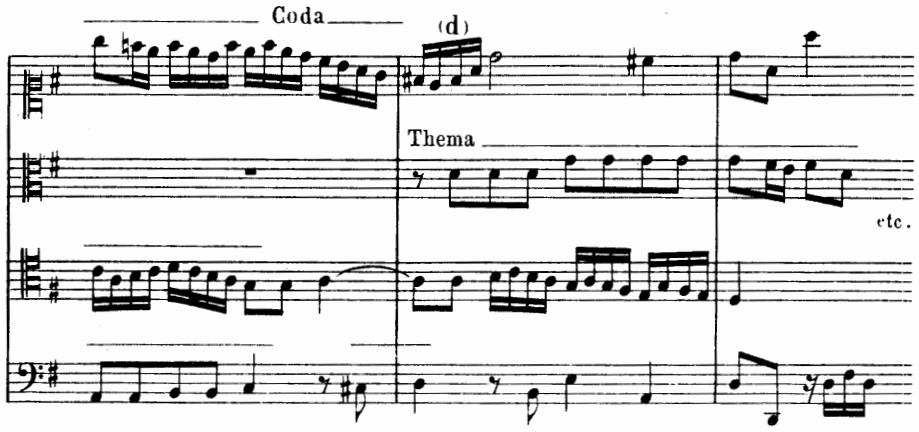
241. Wenn man bei den Meistern häufig ganze Durchführungen findet, die sich nur auf eine dieser Anordnungen stützen, so handelt es sich in solchen Fällen stets um sehr kurze Durchführungen. In der modernen Fuge, die in den Durchführungen gewöhnlich eine größere Entwicklung zeigt, wird man sich am besten nicht ausschließlich an eine Formel halten, sondern mehrere derselben mit einander verbinden. Die Fugen von Bach, Mendelssohn und Mozart liefern zahlreiche Beispiele dieser Verbindungen.

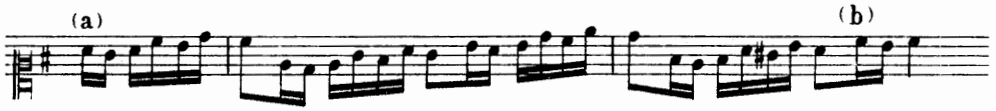
Durchführung mit nacheinander einsetzenden Motiven.

242. Wenn es sich um eine lange Durchführung handelt, kann man außerdem mit einer oder mehreren der Exposition der Fuge entnommenen Figuren beginnen und mit andern Bestandteilen (die selbstverständlich derselben Quelle entnommen werden) fortfahren.

In diesem Falle sind die aufeinanderfolgenden Motive mit soviel Kunst zu verbinden, daß die melodische Linie nicht unterbrochen wird und die Motive voneinander in natürlicher Weise abgeleitet scheinen.

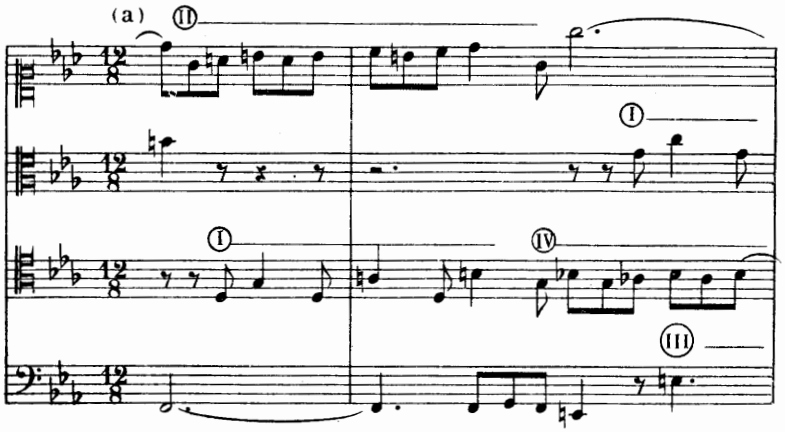
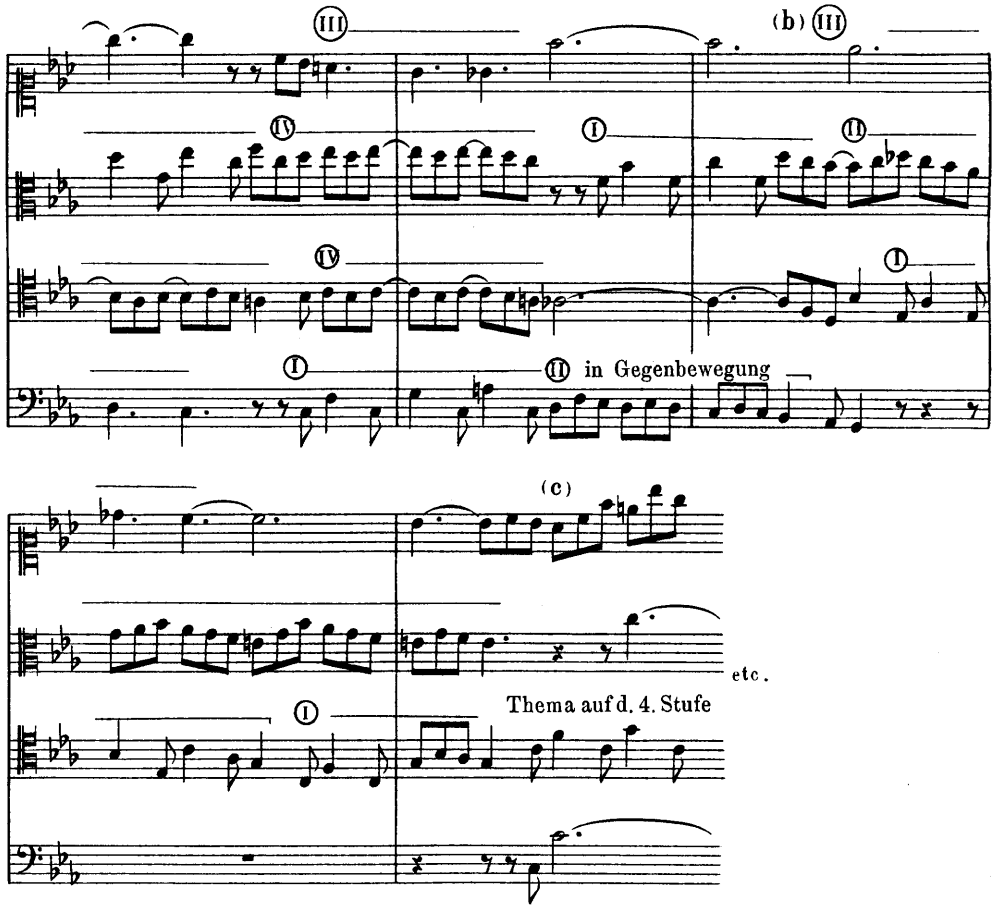
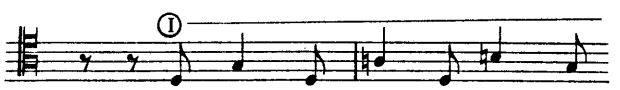
Die hier folgenden Beispiele erhärten das Gesagte, und wir raten den Schülern dringend, auf ähnliche Weise die größtmöglichste Zahl von Durchführungen, die den Fugen der Meister entnommen sind, zu zergliedern.

243. Das folgende Beispiel ist der Orgelfuge (G dur) von Bach entnommen, deren Thema hier folgt:

J. S. Bach.



244. In dieser Durchführung wechselt die aus dem Motiv gebildete melodische Führung von a bis b zwischen Sopran und Alt ab, die übrigen Stimmen ahmen sich zu zweien nach.

Von b ab wechselt das Motiv der Durchführung, und die melodische Führung bleibt bis zum Eintritt des Themas d vollständig, aber mit 2 verschiedenen Anordnungen im Sopran; von b bis c zeigt jede Stimme mit Ausnahme des Soprans eine Reihe ziemlich freier Nachahmungen: Baß und Alt lassen rhythmische Nachahmungen erklingen, während der Tenor Bruchstücke der Hauptlinie nachahmt.

Von c ab ist die Durchführung nur noch für 3 Stimmen gedacht: sie bildet einen Kanon zwischen Sopran und Tenor, der Baß ahmt sich selbst nach.

245. Hier ist ein Beispiel von Mendelssohn.

Mendelssohn. Orgelfuge Op. 37 No. 1.

Diese Durchführung ist auf 4 Figuren aufgebaut, die erste zunächst im Tenor wurde aus dem Kopf des Themas gebildet.

die Figur wird zum Hauptmotiv und zur melodischen Linie der Durchführung.

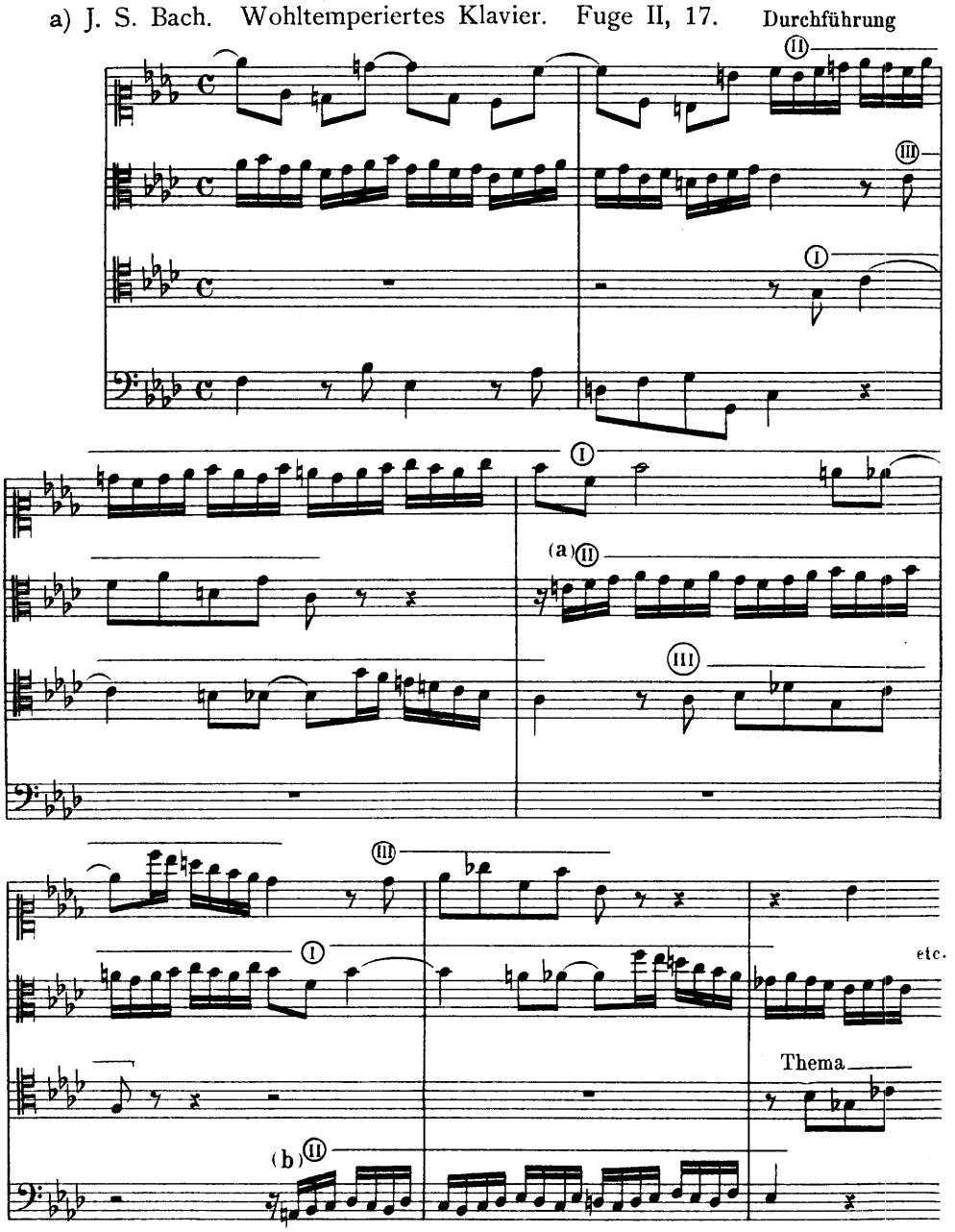
Die 2. Figur zu Anfang der Durchführung im Sopran wird vom Baß in der Gegenbewegung nachgeahmt (4. und Anfang des 5. Takts).

Die 3. dient gleichfalls einer Nachahmung zwischen Sopran und Baß.

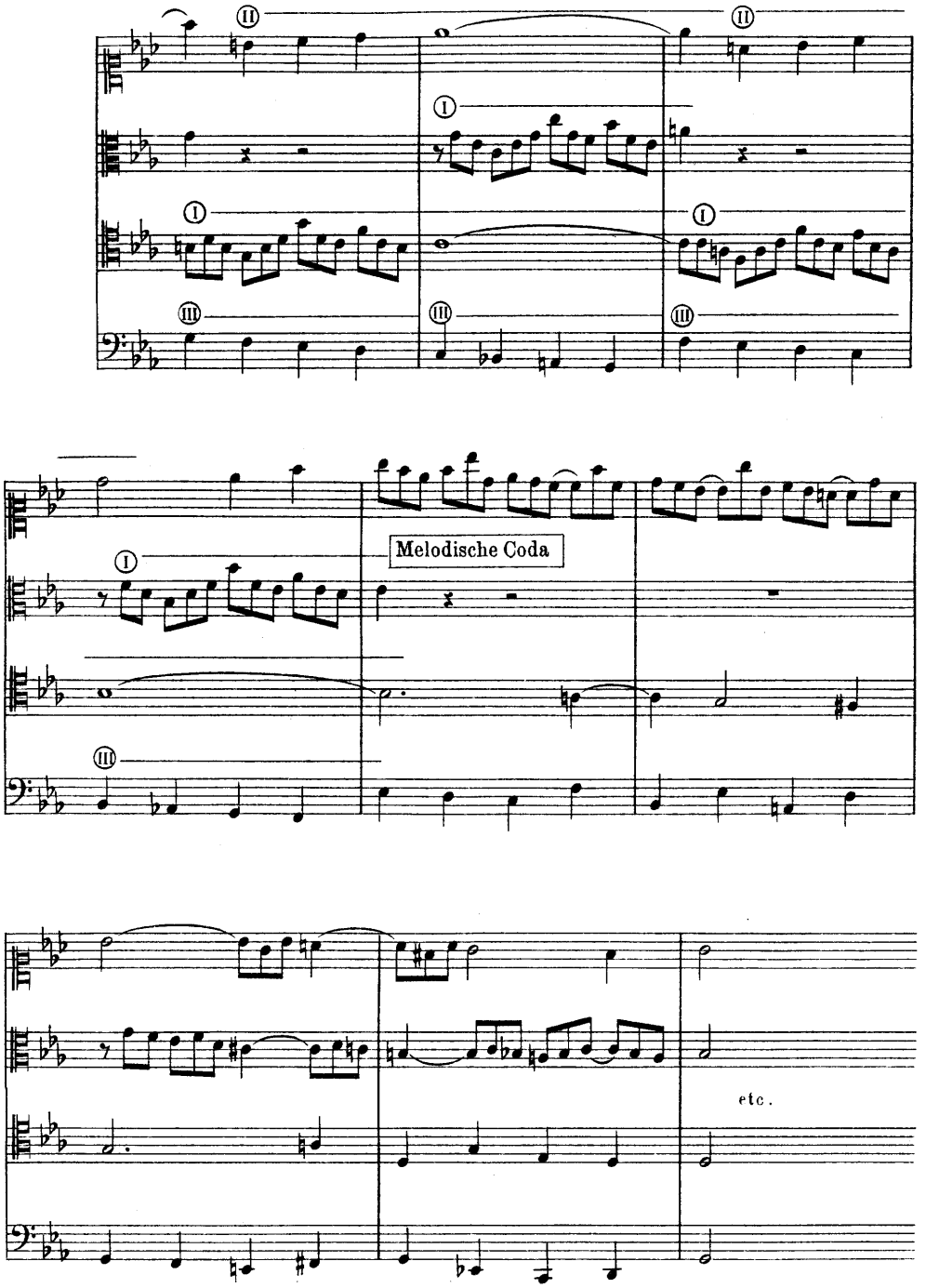
Die 4. endlich in der Mitte des 2. Taktes im Tenor wird im 3. durch den Alt nachgeahmt.

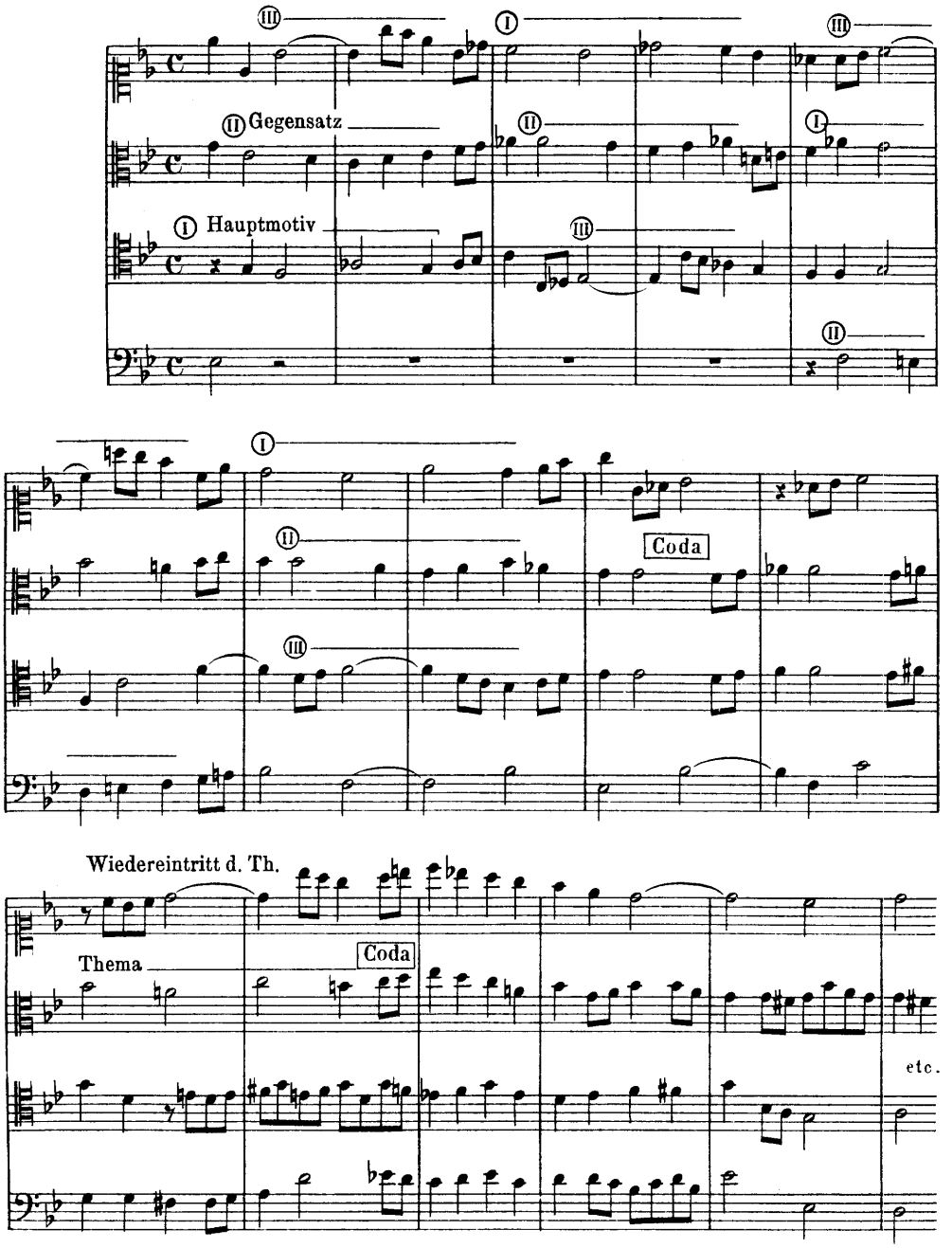
In dem Ganzen ahmen sich von a bis b die Stimmen zu zweien nach, und von b bis c also bis zum Eintrit des Themas auf der 4. Stufe ahmt jede Stimme sich selbst nach; in dem letzten Bruchstück der Durchführung sind die Nachahmungen der Motive II und III rein rhythmisch, denn diese wurden wesentlich verändert. Übrigens ist dies selbst in der strengsten Schulfuge eine erlaubte Freiheit, ja man findet oft ganze Durchführungen mit nur rein rhythmischen Nachahmungen.

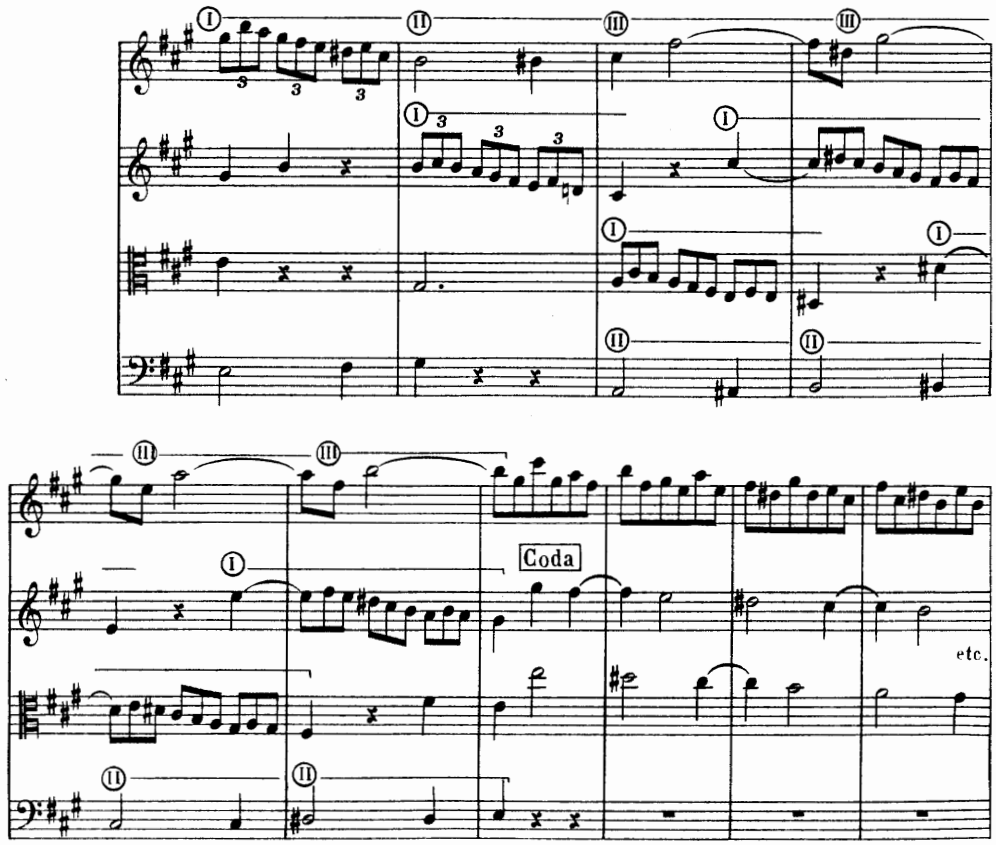
246. Wir werden noch einige Beispiele ohne Zergliederung geben und überlassen diese Arbeit den Schülern, die sich dabei nach den früheren Mustern richten können: reichen Stoff zu ähnlichen Studien bieten die Präludien und Fugen von Bach und Mendelssohn, viele Quartette und Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven, in deren Durchführung sie die praktische Anwendung aller Kunstmittel der Fuge finden. Auf letztern Gesichtspunkt kommen wir übrigens später ausführlich zurück, weil er den wichtigsten Grund für das gründliche Studium der Fuge bildet.

a) J. S. Bach. Wohltemperiertes Klavier. Fuge II, 17.

N.-B. In der Schule verbietet man, die Stimmen mit einem Vorschlage wie bei a und b einsetzen zu lassen.

[1]) Der letzte Takt zeigt im Original eine kleine Veränderung, statt der Viertelpause setzt der Sopran sofort mit b (2 Viertel-Note) ein. Anmerkung des Übersetzers.

b) J. S. Bach. Präludium für Orgel (C moll).

Obgleich diese Durchführung keiner Fuge entnommen wurde, bietet sie doch ein so charakteristisches Beispiel des Verfahrens dar, daß ich es nicht stillschweigend übergehen wollte: die sie abschließende melodische Coda ist weiter als gewöhnlich in den Schulfugen entwickelt; übrigens findet eine solche Coda in jeder Art von Fugen am Ende einer belebten und ausdrucksvollen Durchführung logische Anwendung, weil sie den Eintritt des Themas in einer neuen Tonart lebhafter hervortreten läßt.

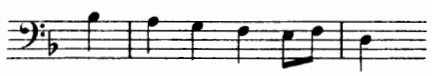
c) R. Schumann (3. Fuge über den Namen Bach).

In diesem Beispiel sind die Einsätze der verschiedenen Motive nicht genügend hervorgehoben, das Ganze ist etwas unübersichtlich und schwerfällig, es gehört mehr in eine Lehrstunde der Harmonie als zur Schreibweise der Fuge, man muß die Durchführung nicht als Muster des Stils, sondern der melodischen Linie und Führung auffassen. Wie die vorige endet auch diese Durchführung mit einer Coda, eine Kadenz bildend, um das Thema wieder einzuführen: während die Coda bei Bach aber vorherrschend melodisch ist, zeigt sie hier mehr harmonisches Ansehen, weil die Stimmen infolge ihrer Anordnung Note für Note eine Reihe charakteristischer Akkorde bilden.

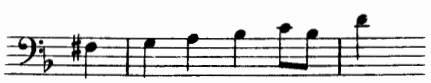
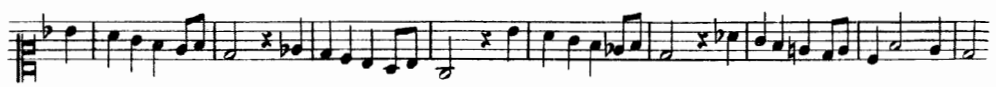
d) Mozart. Quartett (A dur).

247. Wir haben gesagt, daß alle Figuren einer Durchführung in der Gegenbewegung nachgeahmt werden können, diese Art der Wiederholung wird oft mit den bisher studierten Anordnungen vereint angewandt. *Anwendung der Gegenbewegung.*

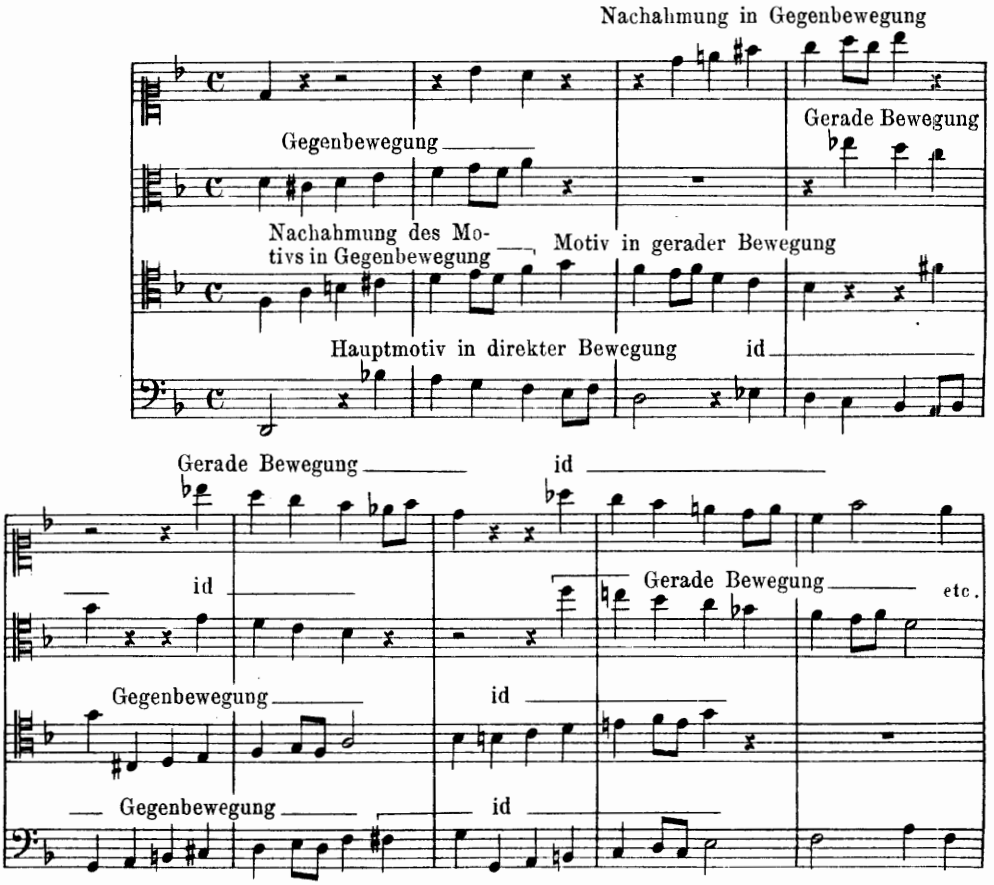
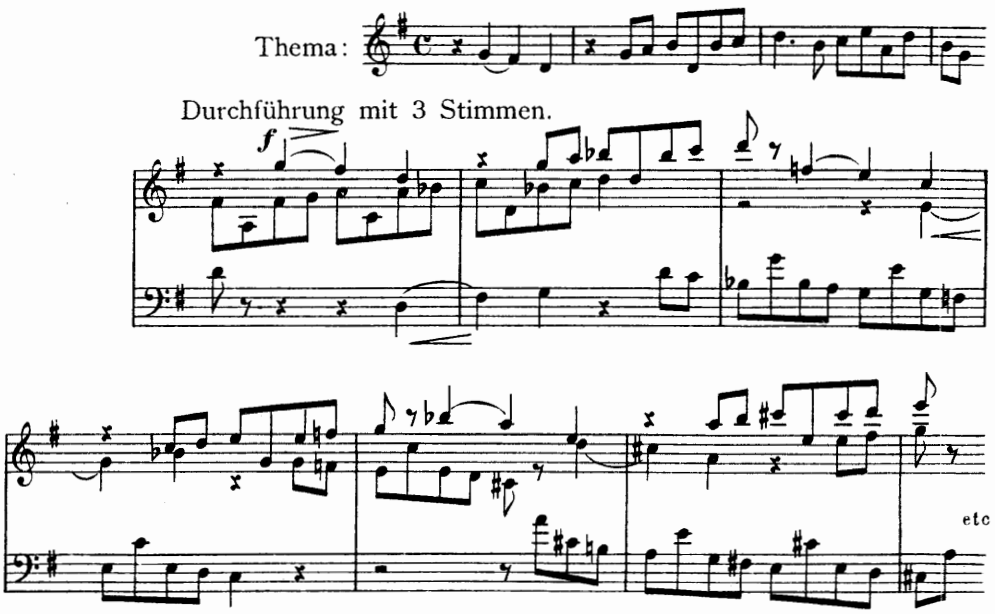
Die Gegenbewegung kann in der Durchführung mit der geraden wie in den folgenden Beispielen gleichzeitig auftreten.

a) Mendelssohn. Fuge für Orgel, Op. 37 No. 3.

Hier ist das Hauptmotiv der Durchführung:

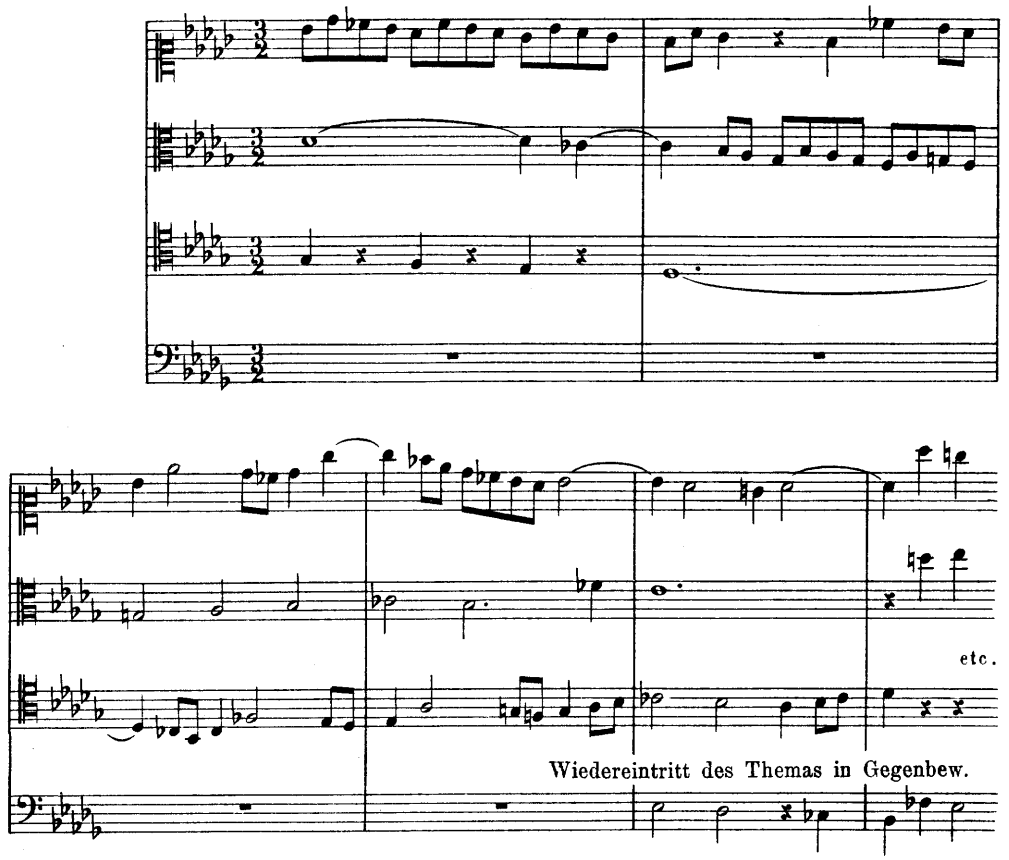


dessen Gegenbewegung lautet:

Man kann also den melodischen Plan der Durchführung gestalten:

In der Ausführung ahmen sich die Stimmen zu zweien nach, die einen bringen

das Motiv in der Gegenbewegung, die andern in der geraden.

b) André Gedalge. 4 Präludien und Fugen für Klavier Nr. 2.[1])

[1]) Ricordi, Paris.

248. In andern Fällen erscheinen alle Bestandteile der Durchführung in der Gegenbewegung.

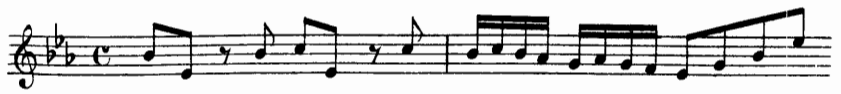
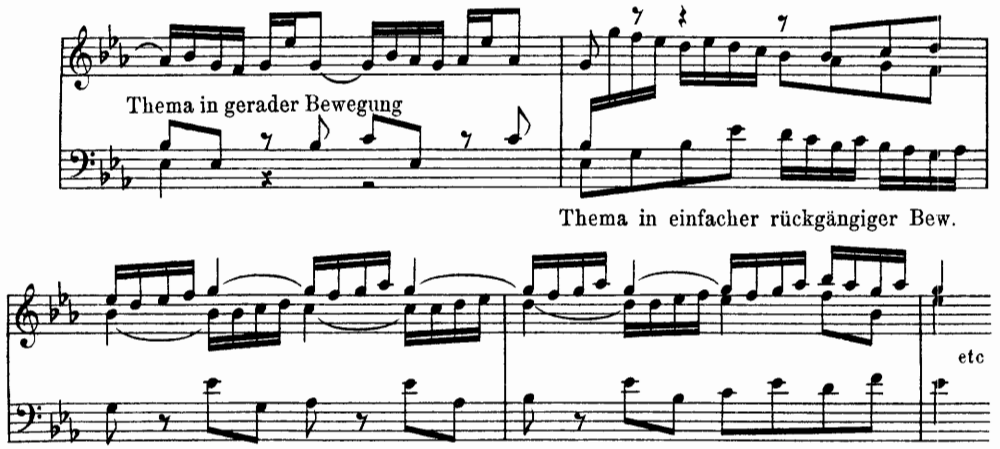
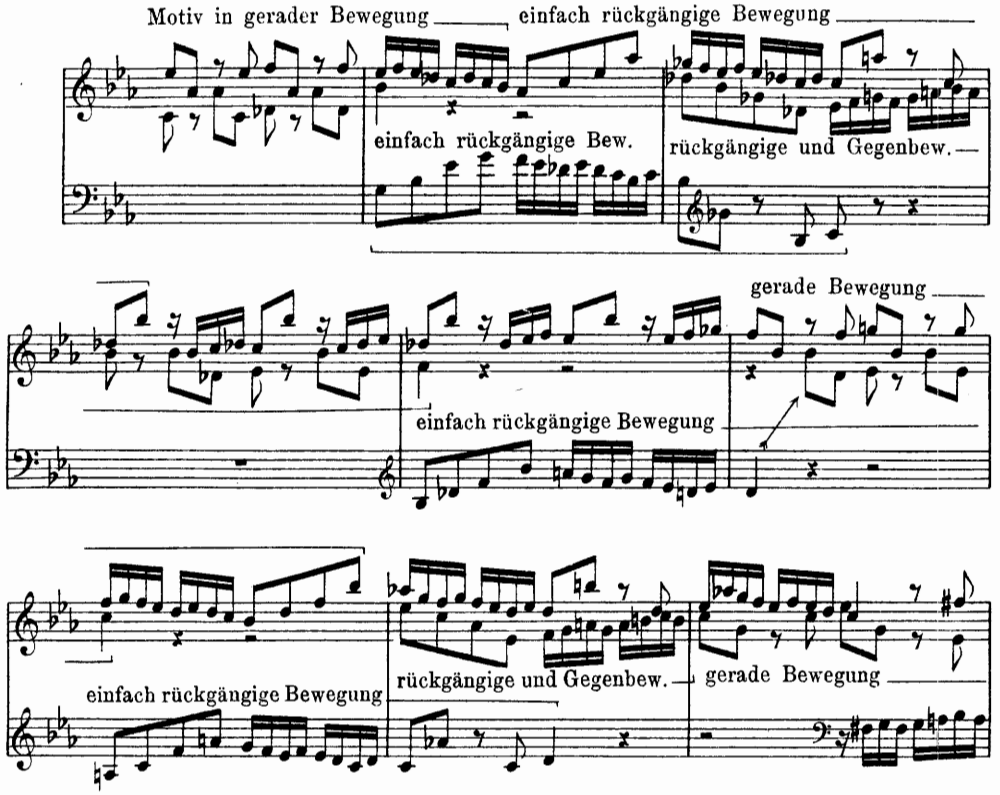
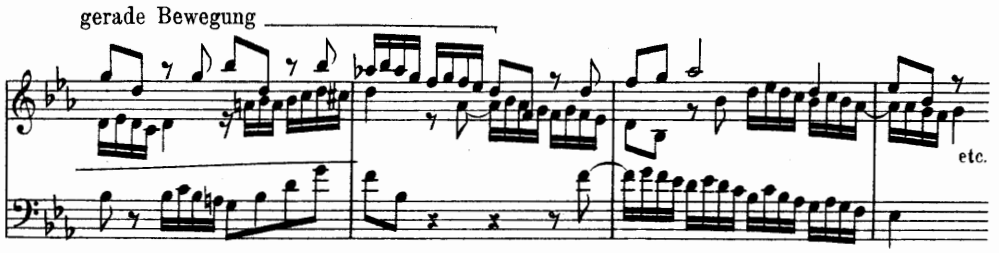
Diese Anordnung wird selten angewandt; denn abgesehen davon, daß ihr der Gegensatz der beiden Bewegungen fehlt, bietet sie auch weniger Interesse dar. Nichtsdestoweniger findet man bei Bach einige Beispiele, in denen das Motiv in der Gegenbewegung genügend hervortritt, um als Grundlage der Durchführung dienen zu können.

Das folgende Beispiel ist der Fuge (B moll) entnommen, die weiter oben schon angeführt wurde (Bach, Wohltemperiertes Klavier. Band II, Fuge 22). Hier treten alle Figuren, sowohl das Haupt-, als auch die Nebenmotive der Durchführung in der Gegenbewegung auf; dies zeigt ein Vergleich mit § 197, wo man die Figuren, welche die Durchführung bilden, zergliedert findet.

249. Die einfache rückgängige Bewegung allein, sowie in Verbindung mit der Gegenbewegung sind in der Fuge weniger gebräuchlich. Alle Themen eignen sich wegen der verschiedenen Rhythmen nicht dazu, manche verlieren bei dem Krebsgang ihr musikalisches Aussehen. *Anwendung der rückgängigen Bewegung allein und mit der Gegenbewegung verbunden.*

Kann das Thema jedoch zu dieser Form benutzt werden, so findet man darin mitunter Stoff zu interessanten Durchführungen und Verbindungen.

Beispiel:

André Gedalge.[1]) 4 Präludien und Fugen für Klavier No. 3.

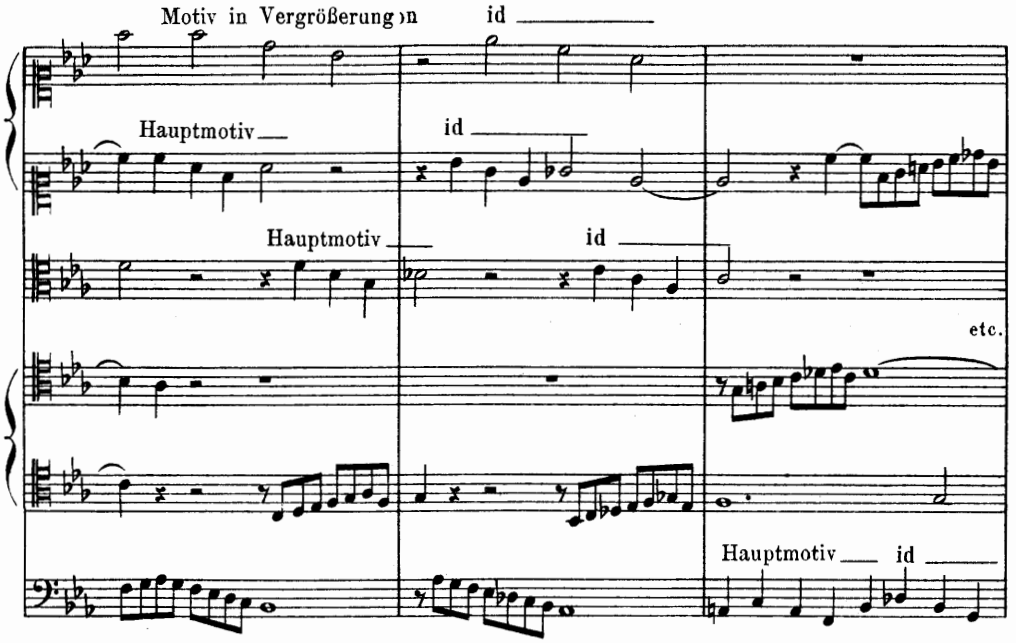
Thema:

a) Gerade Bewegung verbunden mit einfacher rückgängiger (Kanonische Durchführung mit 2 Stimmen).

b) Gerade Bewegung verbunden mit einfach rückgängiger und rückgängiger mit Gegenbewegung (Kanon mit 3 Stimmen).

[1]) Ricordi, Paris.

250. Eine Bemerkung über die beiden letzten Durchführungen: als Motiv haben sie das ganze Thema. Dies kommt in der freien Fuge oft vor, wenn die Themen kurz und von rascher Bewegung sind. In der Schulfuge, in der die Themen gewöhnlich länger entwickelt sind, ist dies Verfahren nicht gebräuchlich.

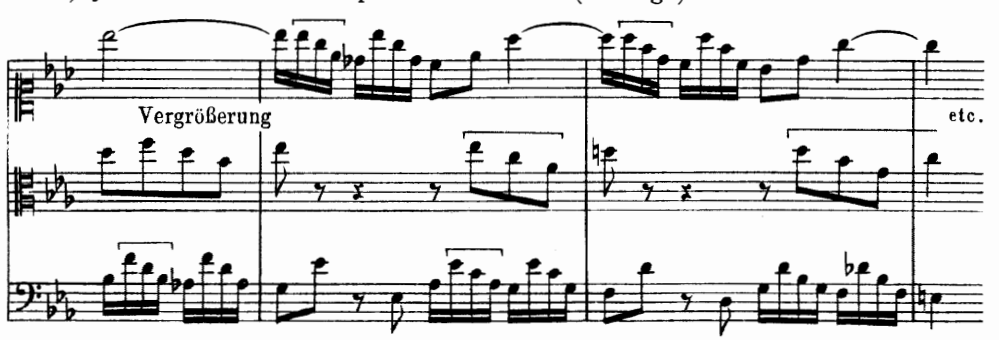
251. Die Anwendung der Vergrößerung ist in den Durchführungen ziemlich selten, wie wir später sehen, tritt sie häufiger in der Engführung auf, wo sie oft ergreifende Wirkungen vermittelt. *Anwendung der Vergrösserung.*

Folgendes Beispiel (a) mit 6 Stimmen ist der schon erwähnten Fuge aus Bachs »Musikalischem Opfer« entnommen, die Oberstimme bringt in der Vergrößerung eine Figur, die zunächst in Nachahmungen zwischen dem 2. Sopran und Alt auftritt, um allmählich zum Baß fortzuschreiten.

Das 2. Beispiel ist dem Wohltemperierten Klavier von Bach (7. Fuge) entnommen:

a) J. S. Bach. Das musikalische Opfer.



b) J. S. Bach. Wohltemperiertes Klavier (7. Fuge).

Anwendung der Verkleinerung.

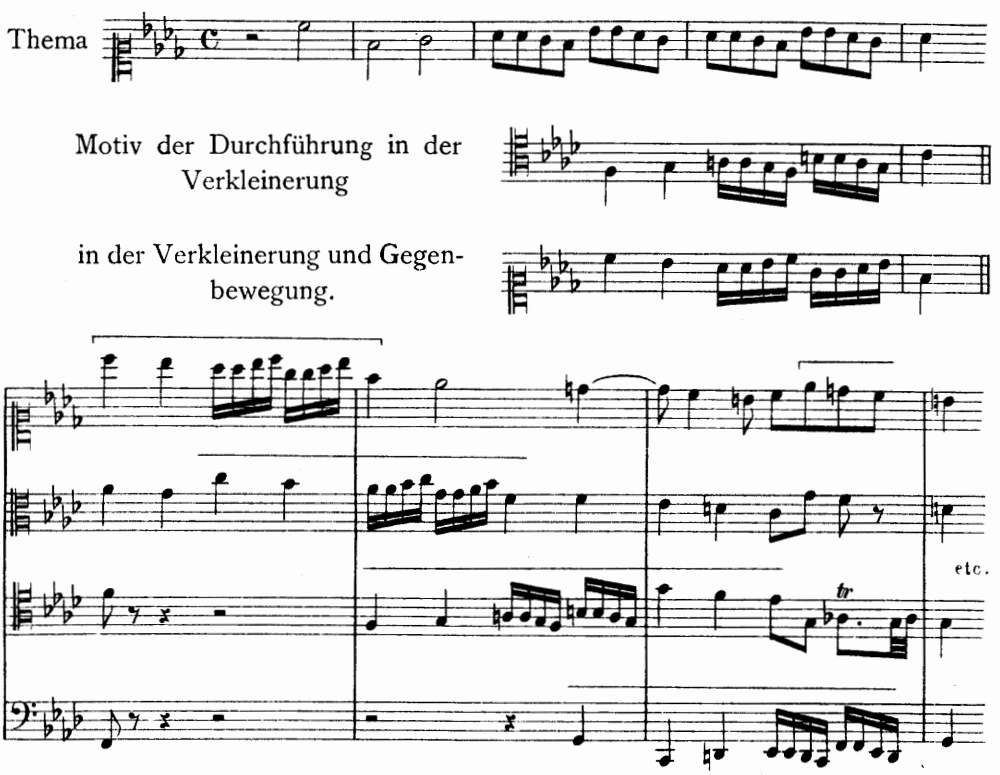
252. Weit mehr bedient man sich der Verkleinerung in den Durchführungen, welche die Engführung von der Exposition trennen. Die Verkleinerung bewirkt im Gegensatz zu der Vergrößerung eine Zusammenpressung der betreffenden Figur und Näherrückung der Einsätze. In der Engführung ist die Vergrößerung mehr berechtigt, denn bei einem dazu geeigneten Thema kann man in verschiedenen Stimmen mehrmals und gleichzeitig Thema und Antwort erklingen lassen, während eine das vergrößerte Thema vorträgt.

Mit der Anwendung der Verkleinerung zerfällt in nichts eine törichte Regel, die sich in mehreren Lehrbüchern der Fuge findet und die in den Durchführungen die Anwendung kürzerer Werte als die des Themas verbietet.

Vergrösserung u. Verkleinerung mit rückgängiger u. Gegenbewegung

253. Das in der Vergrößerung oder Verkleinerung behandelte Motiv kann gleicher Weise auch in der Gegenbewegung, in der rückgängigen oder rückgängigen Gegenbewegung auftreten.

Das folgende Beispiel zeigt eine dieser Verbindungen, in der das verkleinerte Thema gleichzeitig in der geraden und Gegenbewegung auftritt.

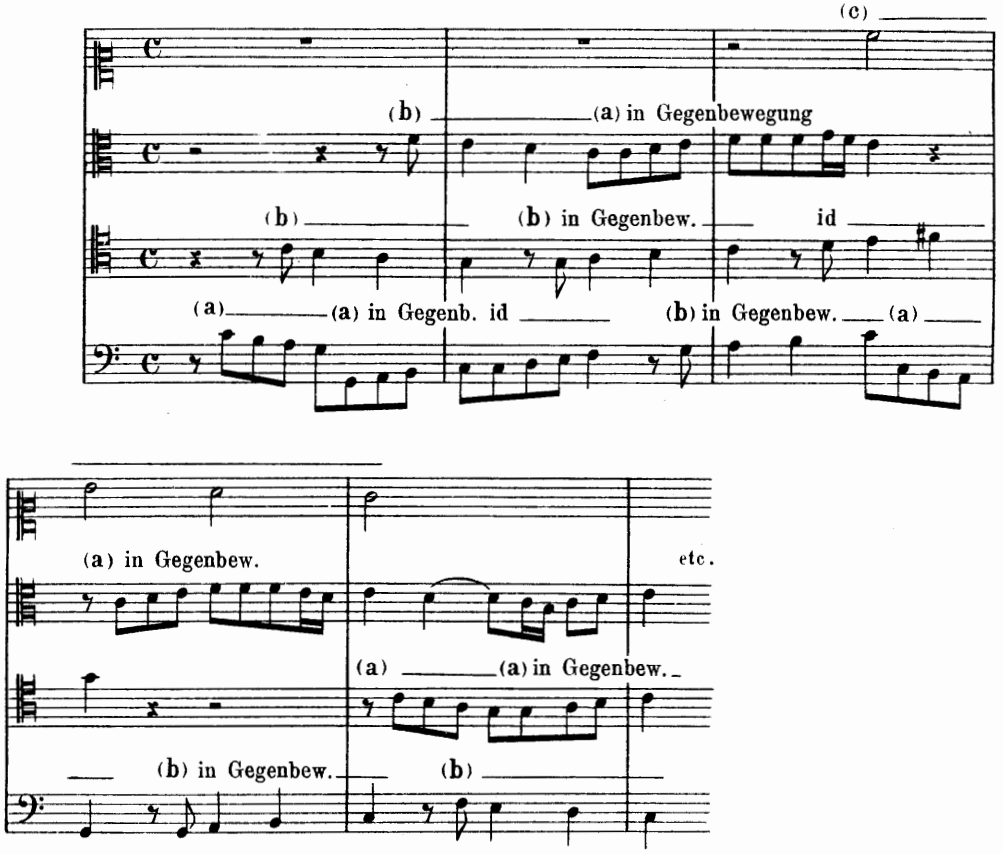
Mozart. Zwei Phantasien und Fugen für Klavier zu 4 Händen (Nr. 2).[1])

Doppelte Vergrösserung und doppelte Verkleinerung.

254. Endlich müssen wir noch auf doppelter Vergrößerung und Verkleinerung aufgebaute Durchführungen erwähnen. Derartige Beispiele findet man oft in Fugen über einen Choral: die Anwendung dieser Kunstmittel ergibt sich natürlich aus dem Charakter dieser Fugen.

[1]) Bei Übersendung der Fuge gibt Mozart seiner Schwester einen auch heute noch beherzigenswerten Rat. Er schreibt ihr (20. April 1782): »Ich habe mit Fleiß Andante maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele — denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielet wird, so kann man das eintretende Subjekt (Thema) nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner Wirkung.« Anmerkung des Übersetzers.

Das folgende Beispiel kann in gleicher Weise als Vorbild der einfachen und doppelten Vergrößerung oder Verkleinerung aufgefaßt werden, je nachdem man die Bruchstücke a, b oder c als Hauptmotiv annimmt.

Beispiel:

J. S. Bach. »Ach Gott und Herr.«

255. Wir haben hier das technische Studium der Durchführungen beendet; der Schüler muß sich mit den aufgezählten verschiedenen Verbindungen vertraut machen. Bei der Behandlung der musikalischen Komposition der Fuge werden wir ihm später zeigen, welche Gesichtspunkte ihn bei der Wahl der Motive für die Durchführungen leiten müssen und in welcher Reihenfolge sie am besten folgen; kurzum, wie er es anfängt, damit beim Anhören das angewandte Verfahren völlig schwindet. Je mehr er sich den technischen Teil der Fuge angeeignet hat, desto mehr wird er Herr seiner Feder, je weniger auffällig die mechanische Arbeit erscheint, desto freier wird seine Einbildungskraft, je geringer die Arbeit, desto schöner das Ergebnis. [1])

256. Es erübrigt nur noch, aus den bisher gebotenen Beispielen einige Schlüsse zu ziehen. Wir haben in allen die häufigen Einsätze aller Stimmen *Zusammenfassung.*

[1]) Der 73jährige Goethe legte den Zeichenstift mit den Worten aus der Hand: »Jetzo sehe ich täglich mehr, wie nur anhaltende mechanische Übung endlich uns das Geistige auszudrücken fähig macht, und wo jene nicht ist, bleibt es eine hohle Begierde, dieses im Flug schießen zu wollen«. Anmerkung des Übersetzers.

bemerkt, weil diese, und dies ist von der größten Wichtigkeit, nicht immer gleichzeitig erklingen können; man muß deshalb durch Pausen die Einsätze zu vermindern suchen. Aus diesem Grunde werden die Durchführungen einer vierstimmigen Fuge häufiger für 3 als für 4 Stimmen geschrieben.

257. **Die Einsätze müssen immer mit einer im Thema, Gegensatz** oder **den Zwischenspielen der Exposition entlehnten Figur** erfolgen, sie dürfen niemals bloß harmonische **Füllungen** bilden.

Ohne Grund wird man eine Stimme nie schweigen lassen. **Verläßt man sie, muß sie, an und für sich betrachtet, die Harmonie einer vollständigen oder unvollständigen Kadenz formen.**

258. Die **Fortschritte**, auf welchen man eine Durchführung aufbaut, müssen immer logisch sein, d. h. **die gewünschte Modulation muß sich auf natürliche Weise vollziehen,** indem der Gang entweder selbst ausweicht oder im entgegengesetzten Falle beim Eintritt des Themas in die gewünschte neue Tonart mit dieser endet.

259. Baut sich eine Durchführung auf **zwei** oder **mehreren verschiedenen Gängen** auf, muß man für den Schluß diejenigen aufsparen, die sich für **die gedrängtesten Nachahmungen** eignen.

260. Um das musikalische Interesse einer Fuge wachzuhalten, müssen alle Stimmen **melodisch** mit Bezug auf den **Stil** des Themas behandelt werden. Besonders die **Oberstimme** muß sich streng in diesem Sinne halten, und der **Baß** darf keinenfalls bloß **harmonischen Zwecken** dienen. Außerdem müssen alle Stimmen zusammen dahin wirken, den Eindruck einer bestimmten, reinen, ununterbrochenen **melodischen Linie** zu wecken.

Achtes Kapitel:

Die Engführung.

261. In der Exposition folgen sich die Einsätze des Themas und der Antwort in unveränderlicher Weise, letztere erscheint erst nach Beendigung des ersteren. Läßt man vermittels eines Kunstmittels die Antwort vor Beendigung des Themas eintreten, so entsteht die Engführung. *Erklärungen.*

262. Der Name gilt also für jede Verbindung, in welche **der Eintritt der Antwort** in einer **geringeren Entfernung vom Kopf des Themas als in der ersten Durchführung geschieht.**

263. In weiterem Sinne bezeichnet man mit Engführung auch den ganzen letzten, also den 3., den Schlußteil der Fuge, in welchem alle Einsätze der Antwort dem Kopf des Themas immer näher gerückt werden.

264. Als Zusatz dieser Erklärungen kann man sagen, daß

1. der Kopf des Themas wie der Antwort die unumgänglich nötigen Bestandteile der Engführung sind mit Ausschluß jeder andern Figur des Themas. Also
2. kann die Engführung nur aus den sich folgenden und sich nähernden Anfängen des Themas wie der Antwort komponiert werden.

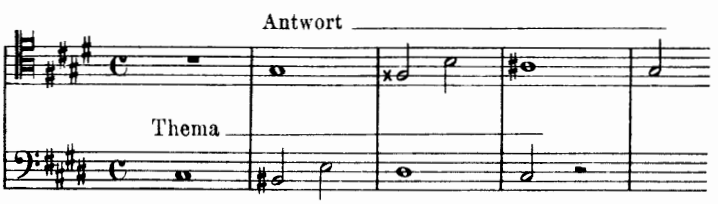
265. In weiterem Sinne bezeichnet man indessen als Engführung auch die gedrängten Verbindungen des Kopfes des Gegensatzes des Themas mit dem Kopfe des Gegensatzes der Antwort.

266. Vier Fälle können in der Engführung eintreten: *Kanonische Engführung.*

Erster Fall. Das Motiv des Themas kann vollständig bis zum Schluß weitergeführt werden, während die Antwort schon eintritt.

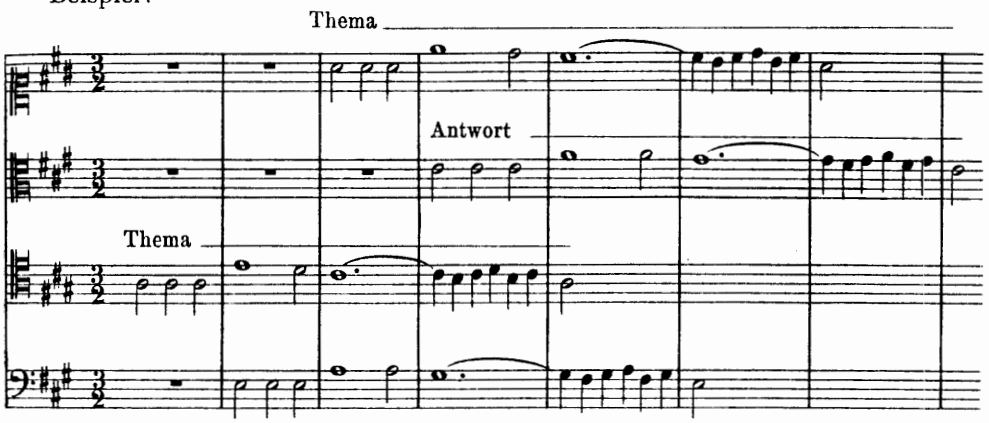
Man nennt dies die kanonische Engführung.

Beispiel:



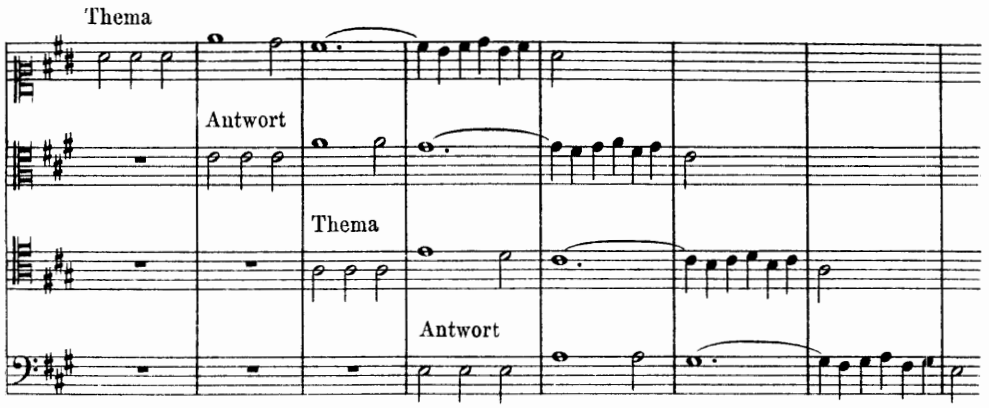
267. Diese Verbindung kann mit einer beliebigen Zahl von Stimmen geschehen.

Beispiel:



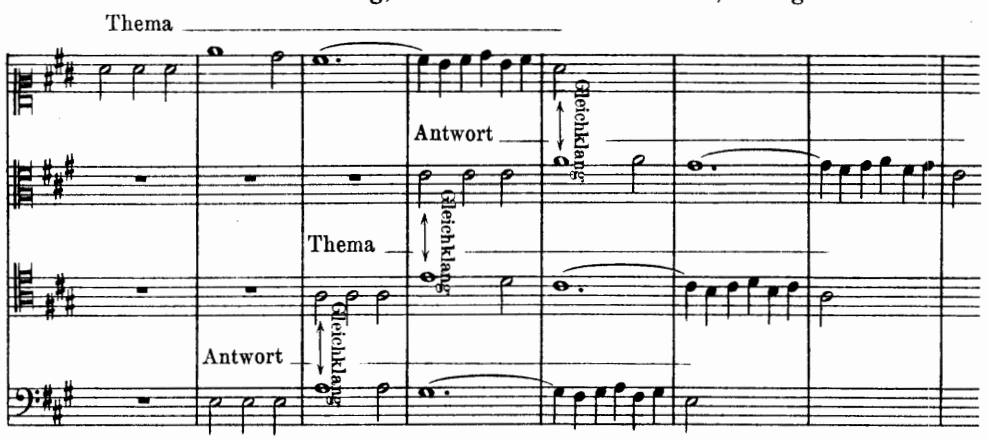
Anordnung der Stimmen.

268. Die Reihenfolge des Eintritts der Stimmen ist willkürlich und hängt einzig von dem Willen des Komponisten, der notwendigen harmonischen Folge und dem gewünschten Klange ab. Die vorstehende Engführung könnte auch in folgender Form auftreten:



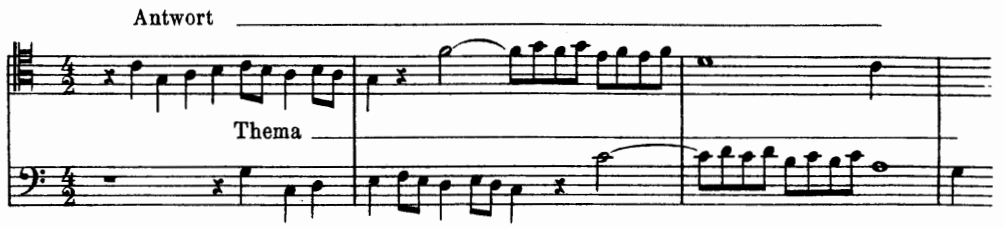
Einsätze auf einem Gleichklang.

269. Die folgende Anordnung würde weniger gut sein, weil die letzten Einsätze auf einem Gleichklang, den man vermeiden muß, erfolgen:



Da man infolge des Einklanges nicht jeden Einsatz scharf wahrnimmt, heben sie die durch die Annäherung erzielte Wirkung wieder auf.

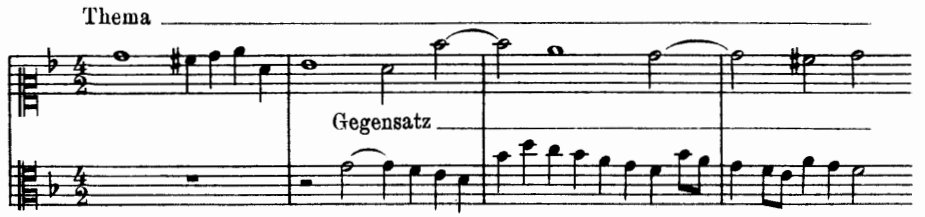
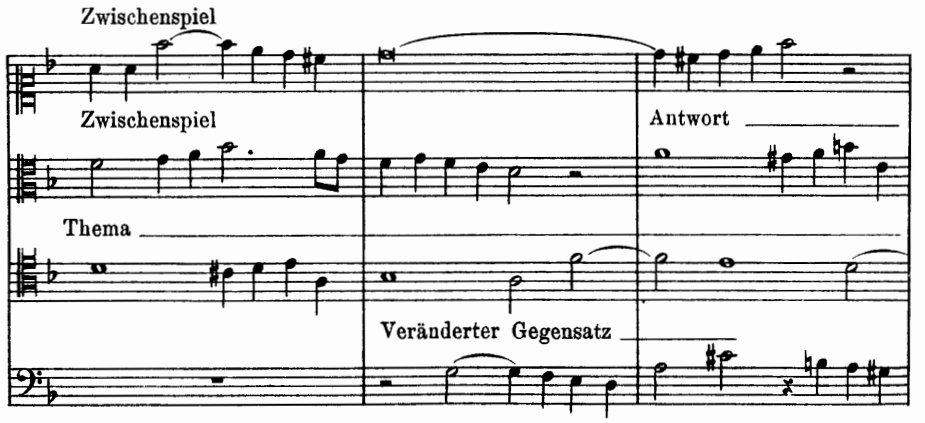
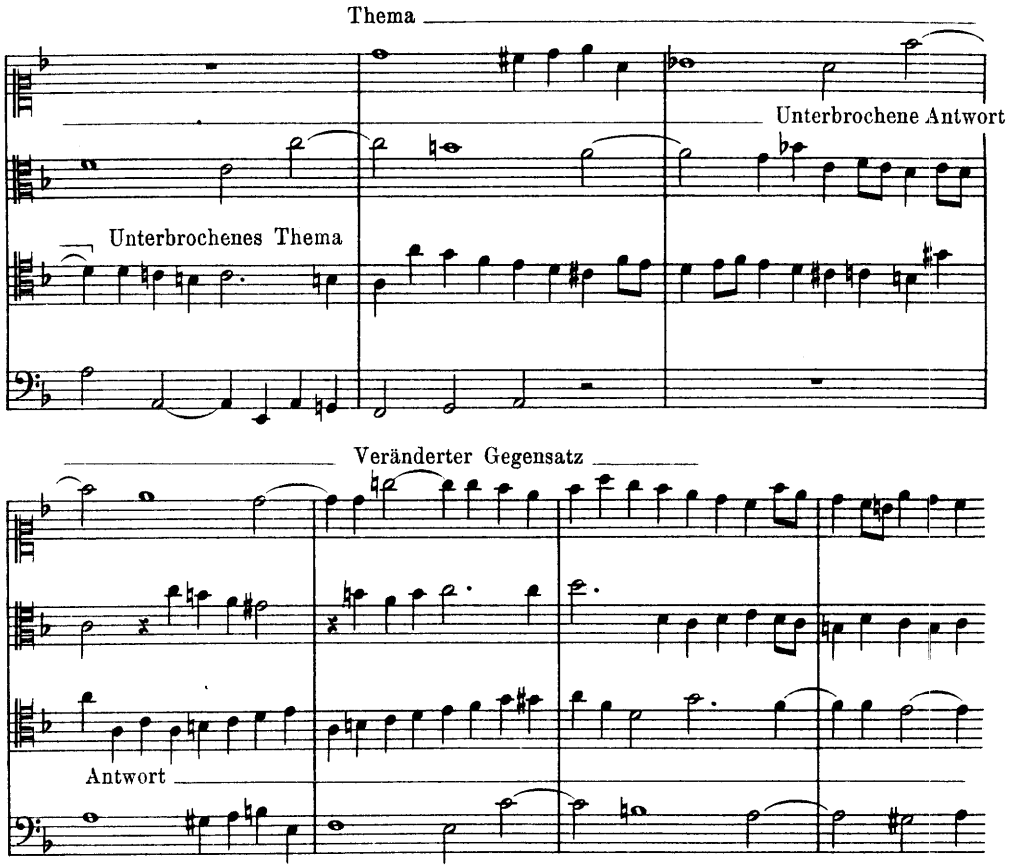
270. Man nennt auch die kanonische gedrängte Verbindung, welche mit der Antwort beginnt, Engführung. *Umgekehrte kanonische Engführung.*

Beispiel:

Dies ist die umgekehrte kanonische Engführung: man kann dieselbe auf gleiche Weise wie die vorhergehende mit einer beliebigen Zahl von Stimmen behandeln.

271. Zweiter Fall. Das Motiv des Themas kann bei dem genäherten Eintritt der Antwort nicht vollständig weitergeführt werden. *Unvollständiger Kanon.*

In diesem Falle ändert man es entweder, um es zu beenden, oder unterbricht es, um eine andere Figur an seine Stelle zu setzen; man muß es aber, solange dies musikalisch möglich ist, weiterführen.

Beispiel:

Thema und Gegensatz

Engführung

272. In diesem Beispiel erfolgen

1. die Einsätze in gleicher Entfernung, Thema und Antwort treten regelmäßig von 2 zu 2 Takten auf.
2. Thema und Antwort werden nur bei der Unmöglichkeit, sie weiterzuführen, unterbrochen.
3. Der 4. Einsatz bringt die vollständige Antwort: im allgemeinen muß dies geschehen, wenn in der Engführung mit 4 Stimmen Thema und Antwort in den drei ersten unterbrochen wurden.

Diese Regel findet, wie man später sieht, gewöhnlich nur in der ersten und letzten oder vorletzten Engführung einer Fuge Anwendung.

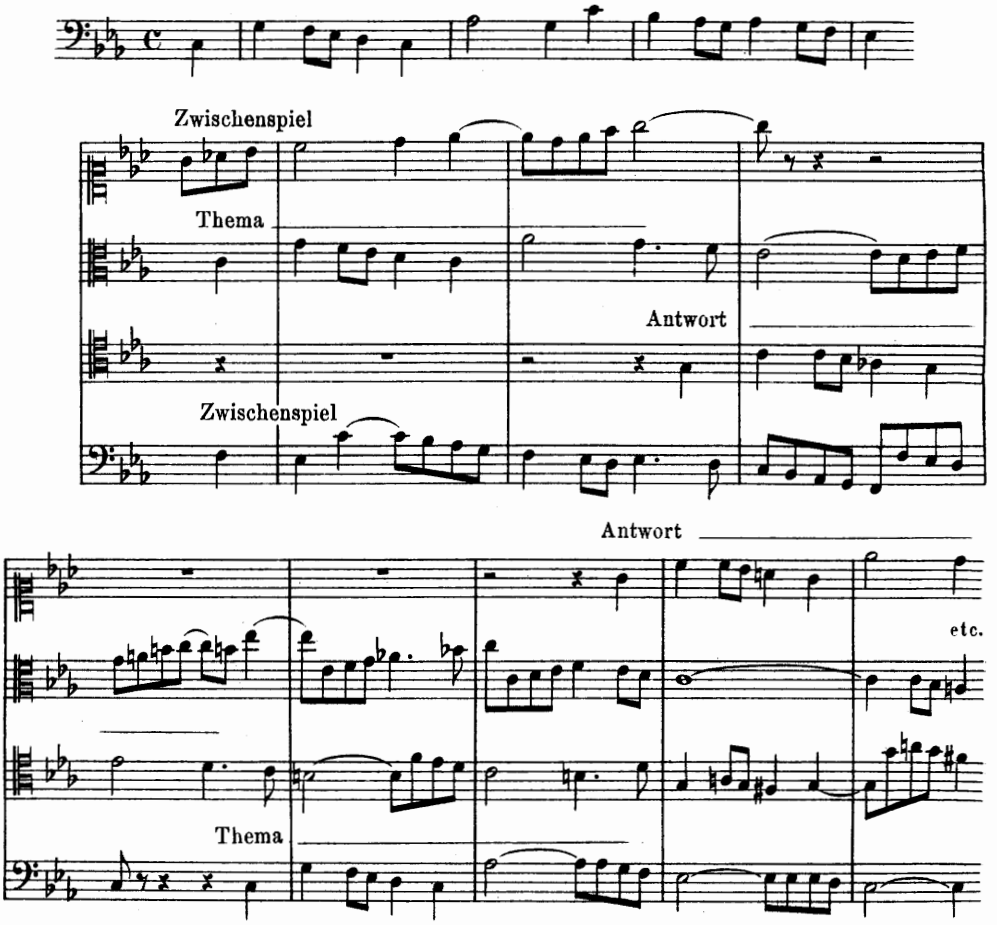
Bei jedesmaliger Unterbrechung des Themas wird dieses entweder durch den infolge der Schreibweise veränderten oder unveränderten Gegensatz oder durch Figuren, die diesem entstammen, ersetzt.

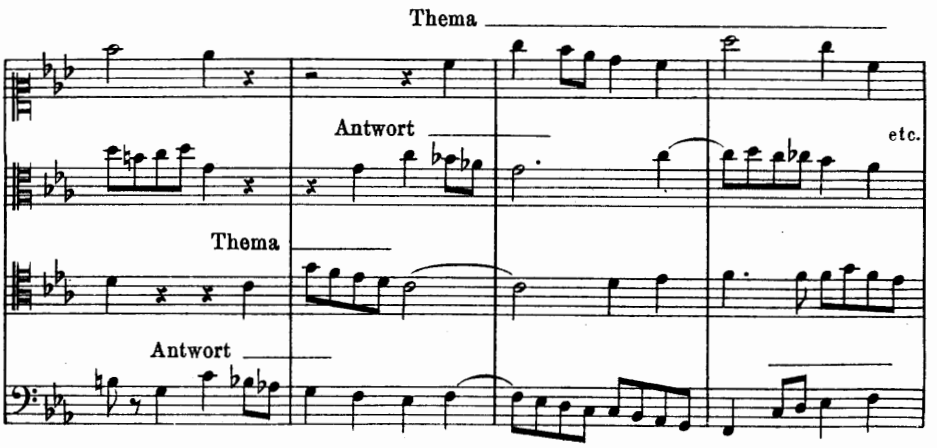
Unterbrechung des Themas und der Antwort.

273. Dritter Fall. Das Thema ist so, daß es beim Eintritt der Antwort auf keinen Fall weitergeführt werden kann.

In diesem Falle muß man es abbrechen, um die Antwort erklingen zu lassen: ist dies möglich, so führt man die Stimme weiter, indem man entweder das unterdrückte Bruchstück des Themas in einem andern Intervall nachahmt, oder den Gegensatz, oder aus dem Thema und dem Gegensatz entnommene Figuren eintreten läßt. Auf keinen Fall darf man aber solche bringen, die den in der Exposition der Fuge gehörten fremd sind. Kann man nicht anders verfahren, genügen auch aus diesen Figuren gewonnene melodische und rhythmische Formen, selbst wenn sie dieselben nicht genau wiedergeben.

Beispiel:

a) Thema — (C. Franck).

b) Umgekehrte gedrängtere Engführung als die vorige.



Der 3. Takt des Beispiels a zeigt im Tenor, daß man bei dieser Art der Engführung im Thema oder in der Antwort Veränderungen vornehmen kann, wenn eine bessere musikalische Wirkung erzielt werden soll. Das a der Antwort müßte eigentlich ein ♮ (3. Viertel des 3. Taktes) erhalten, um das Gefühl einer falschen Verbindung mit dem vorigen Takte zu vermeiden, ist die Veränderung jedoch vorzuziehen.

Gedrängte Engführung in einer Tonart.

274. Bei dieser Gelegenheit können wir den Schülern nicht genug raten, bei einer vierstimmigen Engführung mit ziemlich gedrängten Einsätzen nicht bei jedem Einsatz zu modulieren. Sie müssen die Stimmen melodisch und harmonisch so ordnen, daß sich aus der Gesamtheit der Einsätze der Eindruck **einer** Tonart und nicht eines fortwährenden Wechsels von der Tonart der 1. und 5. Stufe oder umgekehrt ergibt.

Man muß übrigens nicht vergessen, daß sich aus einer Menge solch ähnlicher kleiner Geschicklichkeiten das ergibt, was man Handwerk nennt.[1])

Harmonische Übereinstimmung der Einsätze.

275. Eine wichtige Bemerkung ist noch hinsichtlich der Beispiele und der vorhergehenden Fälle zu machen.

Man muß **die Antwort im Thema** und **umgekehrt** nur dann eintreten lassen, wenn sich die **erste Note** des neuen Einsatzes mit dem Vorhergehenden in **harmonischer Übereinstimmung** befindet.

Man darf also das Thema nicht mit einer Figur abbrechen, die zu entfernte Harmonien von denen des Kopfes der Antwort bedingt; man muß im Gegenteil womöglich eine beiden gemeinschaftliche Note wählen, oder bei verschiedenen eine solche, die demselben Akkord angehört.

Freie Engführungen.

276. Vierter Fall. Die Engführungen entstehen durch Verbindungen entweder des Themas und der Antwort (kanonisch oder nicht) in andern als dem normalen Intervall, oder des Themas mit dem Thema oder der Antwort mit der Antwort.

Diese Art nennt man freie Engführungen.

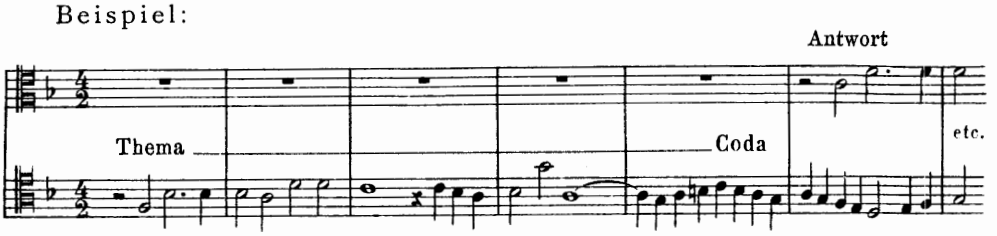
Später (§ 283 u. folg.) findet man alle auf diese Engführung bezüglichen Beispiele; in diesen Paragraphen wird die Form in alle Einzelheiten zergliedert.

Nachforschung nach Engführungen.

277. Wir geben Beispiele von Zergliederungen des Themas, um daraus die verschiedenen Engführungen festzustellen.

In der Exposition tritt die Antwort bekanntlich erst dann ein, wenn das Thema in einer Stimme vollständig erklungen ist.

Beispiel:



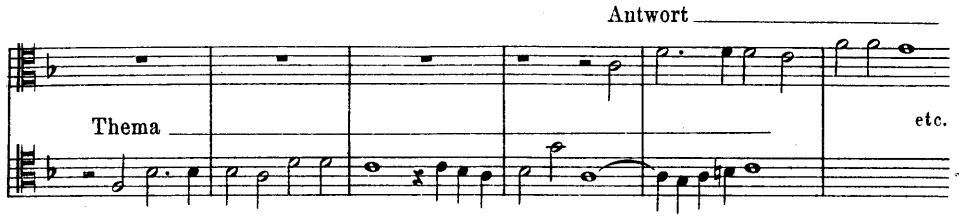
278. Eine Vergleichung dieses Themas mit seiner Antwort zeigt, daß man diese, ohne jenes zu unterbrechen, an verschiedenen, dem Kopfe des Themas sich immer mehr nähernden Entfernungen einführen kann.

Bei der Arbeit verfährt man, allmählich vorwärts tastend, dergestalt, daß man die Antwort auf irgend einem Taktteil des letzten Takts eintreten läßt; auf diese Art nähert man sich Taktteil für Taktteil, Takt für Takt immer mehr dem Kopfe des Themas.

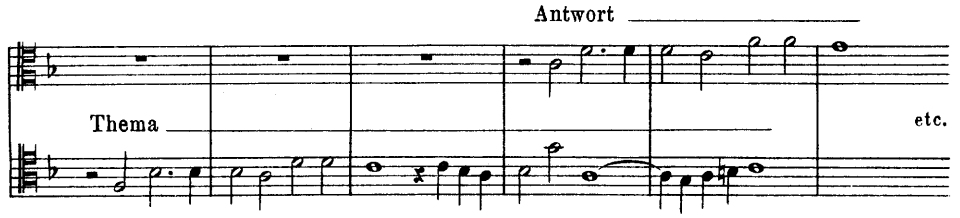
[1]) Nach Goethe hat jede Kunst ihr Handwerk, das der Poesie vorhergehen muß, das die tiefere Einsicht in die Geheimnisse des eigentlichen Wesens ermöglicht, in richtiger Weise betrieben also zum größten Segen gereicht. Anmerkung des Übersetzers.

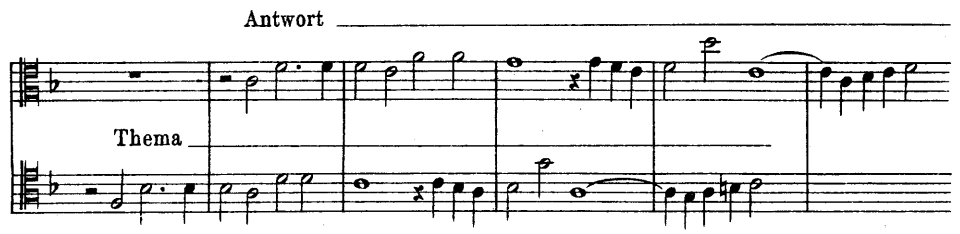
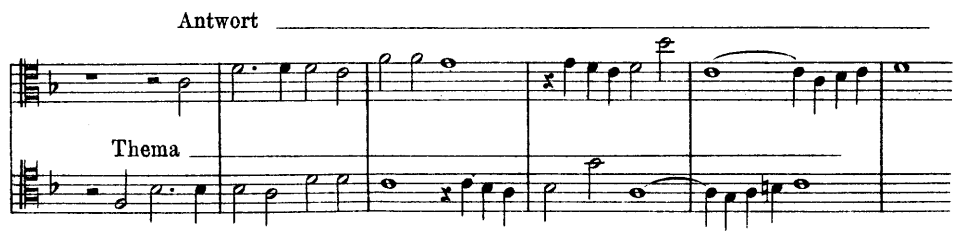
Beispiele:

a)

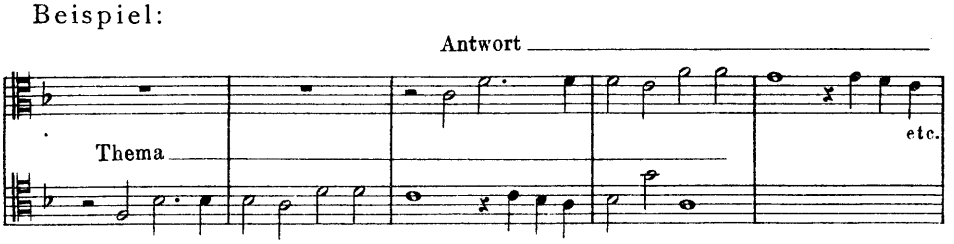


b)



c)

d)

Jede dieser Verbindungen bildet eine vollständige zweistimmige kanonische Engführung zwischen Thema und Antwort.

279. Außer derartigen ähnlichen Fällen, in denen Thema und Antwort in Form des Kanons vollständig erklingen, gibt es andere mit unvollständigem Kanon, in denen das Thema auf einem gewissen Punkte unterbrochen werden muß, während die Antwort weiter geht (§ 271).

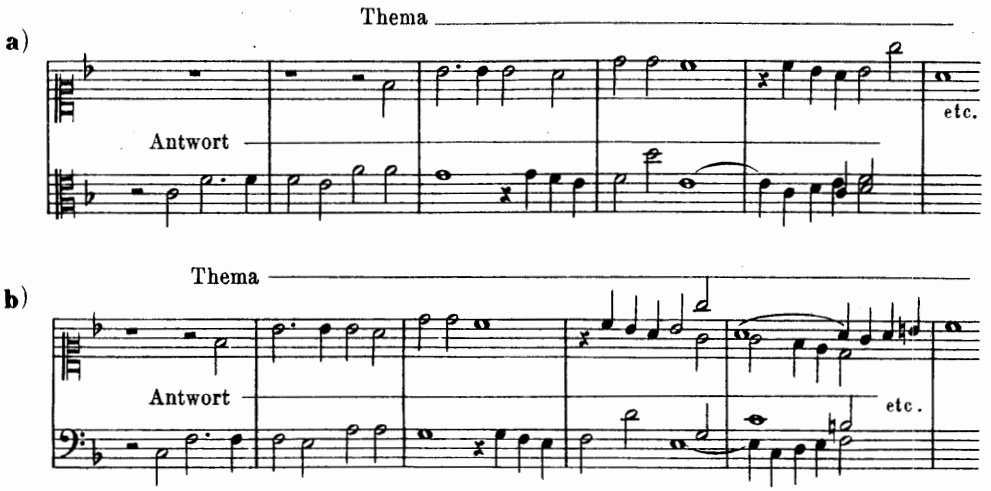
Beispiel:

Hier ist es unmöglich, das Thema mit der Antwort gleichzeitig weiterzuführen.

280. Gewisse Themen eignen sich entweder gar nicht für die kanonische Engführung, oder dieselbe läßt sich nur mittels eines ergänzenden harmonischen Teils durchführen. Selbstverständlich muß dieser zur Ausfüllung dienende Teil

Ergänzender harmonischer Teil.

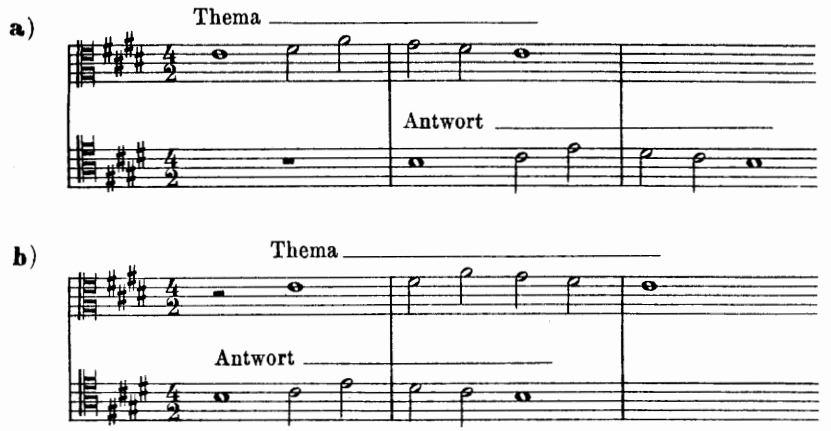
in der Fuge immer im Kontrapunkt gehalten und in der Engführung soviel als möglich dem Kopfe des Themas entnommen werden.

281. Andere Themen (§ 270) gestatten die Engführung nur, wenn man mit der Antwort beginnt; endlich gibt es solche, die entweder kanonische Engführung in natürlicher Folge, also mit dem Thema beginnend, oder umgekehrte kanonische Engführung, also mit der Antwort beginnend, zulassen.

Hier sind zwei umgekehrte kanonische Engführungen, welche das vorstehende Thema gestattet; die erste ist aber nur bei mindestens 3 Stimmen, die zweite nur bei 4 Stimmen möglich, wenn man außerdem die Antwort dem Baß und das Thema dem Sopran zuweist.

Selbstverständlich sollen die hier hinzugefügten Stimmen nur die mögliche Harmonisierung des Gedankens andeuten, ohne die wirkliche Schreibweise zu beeinflussen.

282. Das folgende Thema gibt 2 Formen von kanonischer Engführung in korrekter Weise für 2 Stimmen.

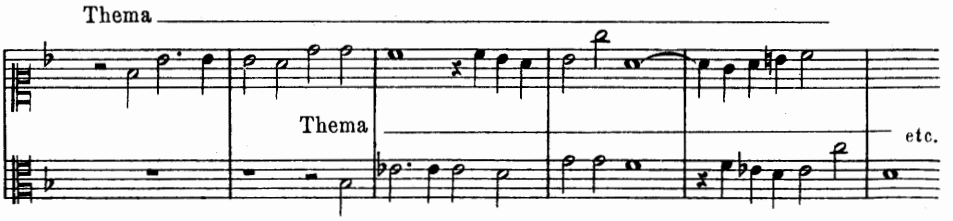
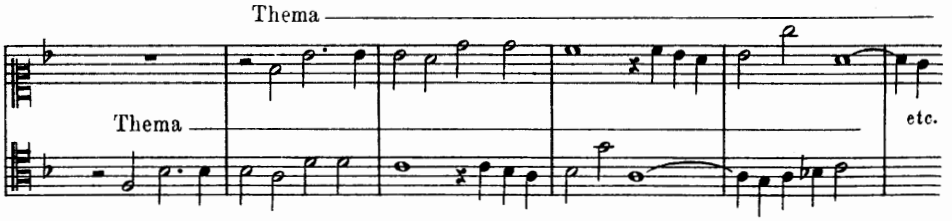
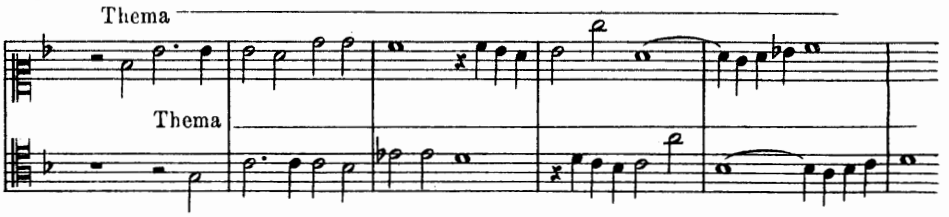
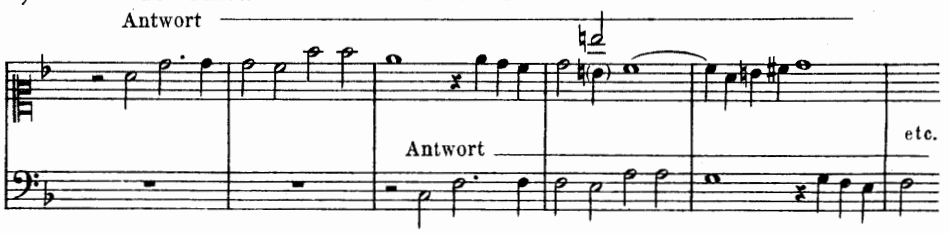
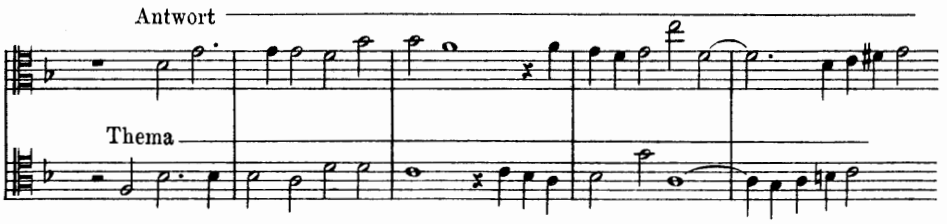
J. S. Bach.



Es ist also gut, kanonische mit der Antwort beginnende Engführungen aufzusuchen und sich zu vergewissern, ob die beim ersten Blick erscheinenden Mängel nicht durch harmonische Ausfüllungen verbessert werden können.

283. Außer kanonischen Engführungen kann ein Thema auch solche mit sich selbst in verschiedenen Intervallen gestatten (§ 276). Jedes Thema, wie jede Antwort muß also auf diesen Gesichtspunkt hin zerlegt werden, indem man in allen Intervallen und jeder Entfernung vom Kopfe des Themas oder der Antwort ab solchen Kanon versucht. Oft unterscheidet sich die Antwort infolge der Mutation oder Modulation verursachten Veränderung zu sehr von dem Thema, um besondere kanonische Verbindungen zu gestatten.

284. Bei der weiteren Zerlegung vorstehenden Themas finden wir folgende Beispiele:

a) Kanon des Themas in der unteren Quinte.

b) Kanon des Themas in der oberen Oktave.

c) Kanon des Themas in der unteren Septime.

d) Kanon der Antwort in der unteren Sexte.

e) Kanon des Themas und der Antwort in der oberen Sexte.

285. Schon jetzt kann man über die vorstehenden Engführungen einige wichtige Bemerkungen machen.

1. Beim Eintritt der Antwort in beliebiger Entfernung vom Kopf des Themas hat man nur zu beachten, daß die schweren und leichten Taktteile der Melodie zusammenfallen, entsprechend der Regel in der Exposition.
2. Kanons in verschiedenen Intervallen bewirken in der Engführung notwendig eine Modulation in nah und vorübergehend auch in entfernt verwandte Tonarten.
3. In den Beispielen von § 284 muß man, wie dies auch anderwärts häufig geschieht, Vorzeichnungen ändern. (Letzter Takt des Themas bei **b** und **c**.)
4. Die Engführung **e** des vorigen Paragraphen steht im Kontratempo, oder wie die alten Lehrbücher sagten, in Hebung und Senkung: die Theoretiker maßen ehemals dieser Taktverrückung eine besondere Wichtigkeit bei; als die gedrängteste von allen Engführungen hielten sie dieselbe für unumgänglich nötig. Bei neueren Themen kann man sich ihrer selten bedienen, trotzdem muß man sie anführen, damit sich der Schüler übt, gegebenen Falls Nutzen daraus zu ziehen.

286. Alle bisher angeführten Engführungen waren zweistimmig, eine Fuge mit 3, 4 oder mehr Stimmen erfordert dieselbe zergliedernde Arbeit. Selten eignen sich die gegenwärtig in der Schule gegebenen Themen zu drei- oder vierstimmiger kanonischer Engführung. Diese Verbindungen sind in der Tat schwer ausführbar, und die melodische Natur der modernen Themen verbindet sich, will man die stellenweise wenig charakteristische Form wahren, schlecht mit einer mehrstimmigen Engführung.

Gleiche Entfernung der Einsätze.

287. Bei dem Thema einer mehr als zweistimmigen Engführung ist zuerst zu bemerken:

Die Entfernung des Eintritts der Stimmen muß derjenigen **gleichen**, welche das erste Auftreten der Antwort von dem Kopfe des Themas trennt (§ 272).

Diese Regel ist vor allem für die erste und letzte Engführung bindend, für die übrigen ist man weniger streng, oft läßt man die Motive in verschiedenen Entfernungen einsetzen.

288. Sehr häufig können Thema und Antwort in den vier Stimmen nicht kanonisch verbunden werden; beim Eintritt der Antwort oder einige Noten später muß man das Thema verlassen und umgekehrt.

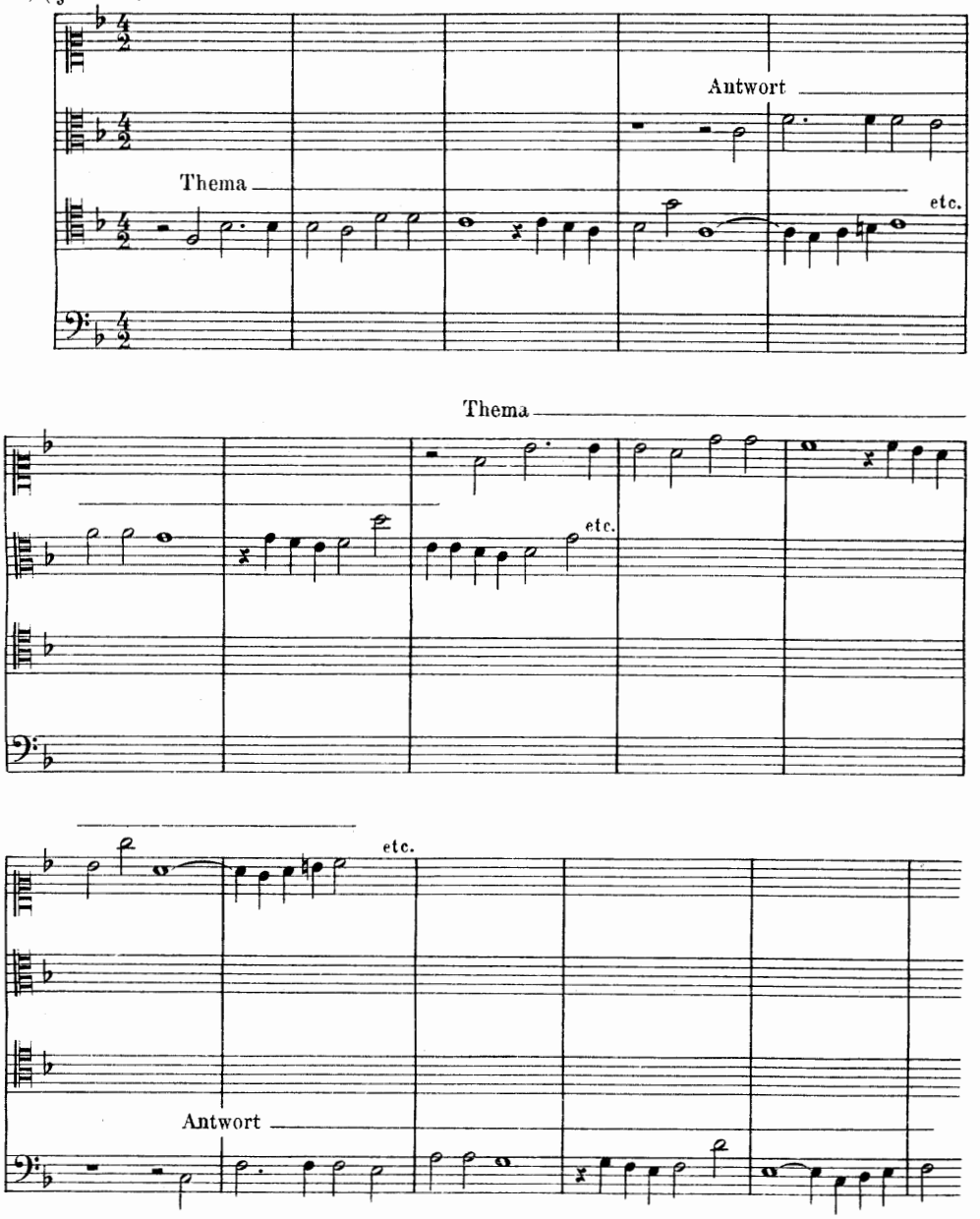
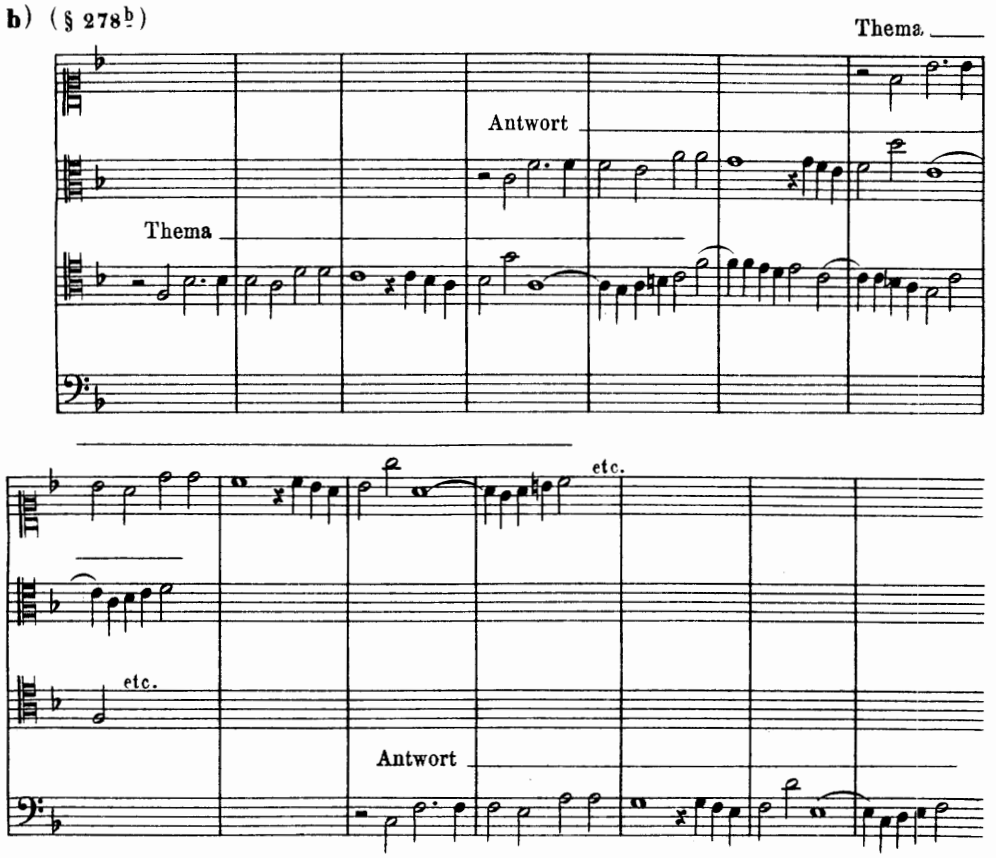
In diesem Falle erinnern wir (§§ 271—273) daran, daß man bei der Unmöglichkeit, das kleinste Bruchstück des Themas mit Eintritt der Antwort erklingen zu lassen, sich soviel als möglich bemühen muß, kontrapunktisch an dasselbe in einem andern Intervall zu erinnern, um den Eindruck zu vermeiden, als hörte das Motiv in einer Stimme auf.

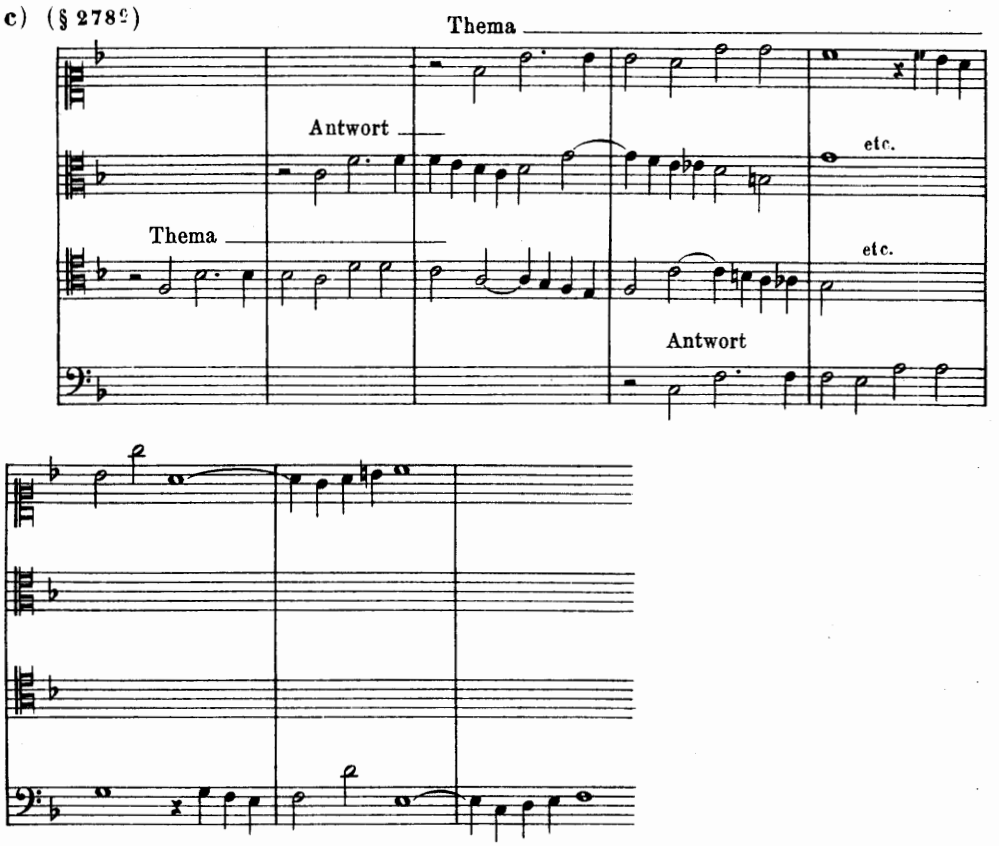
Ist dies nicht angängig, so bedient man sich des Gegensatzes und versucht, ihn über die Antwort zu stellen. Dieser Teil der Fuge erfordert übrigens die größte Arbeit und am meisten Geist.

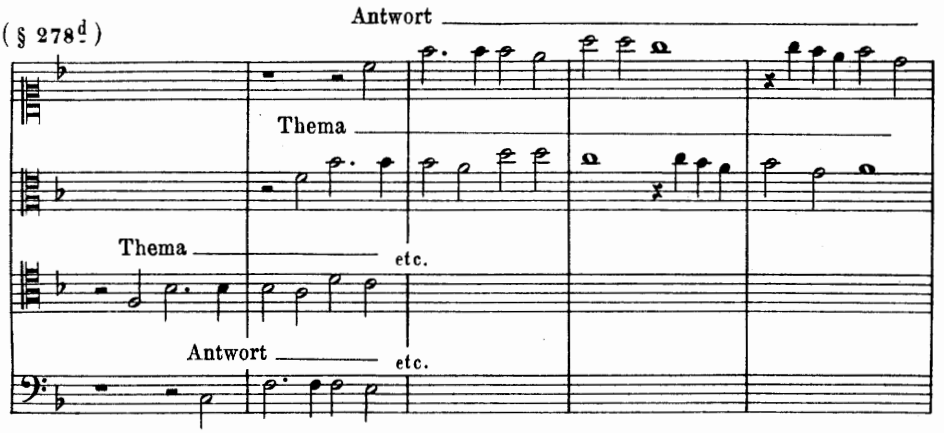
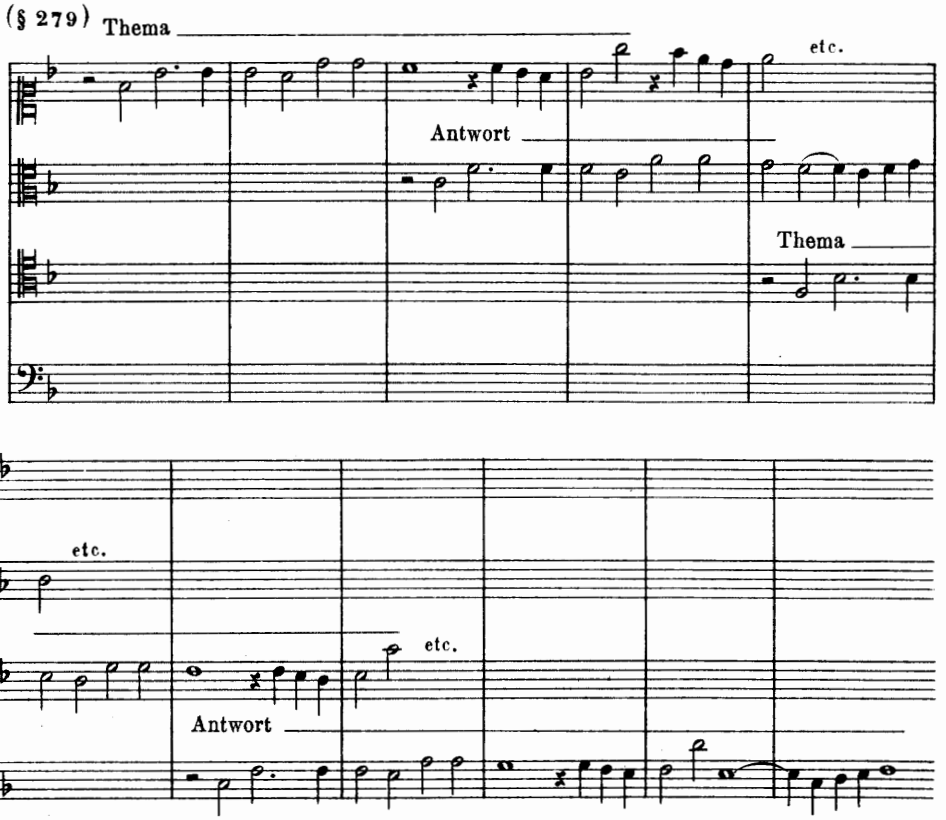
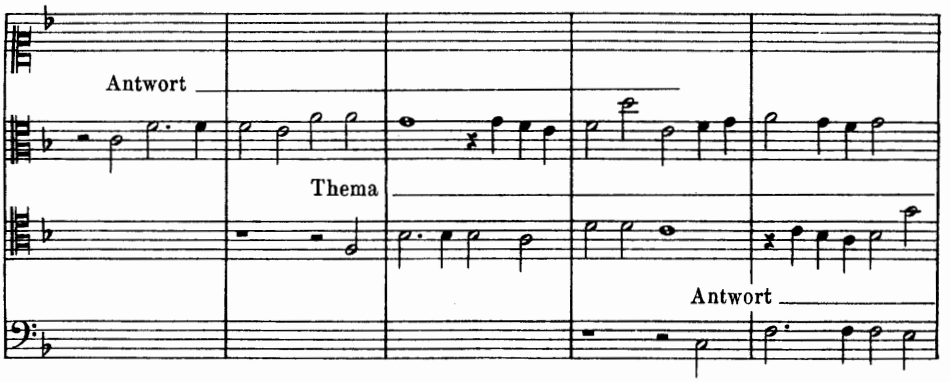
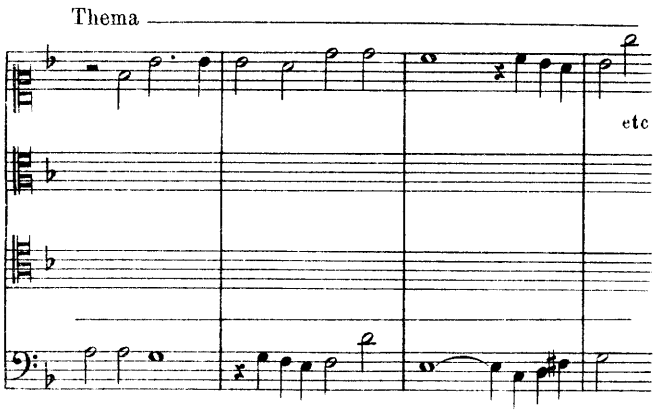
289. Zu vierstimmigen Engführungen über das in den vorhergehenden Paragraphen behandelte Thema nehmen wir nacheinander die verschiedenen für zwei Stimmen festgesetzten Verbindungen wieder auf. *Vorbereitende Anordnungen der vierstimmigen Engführung.*

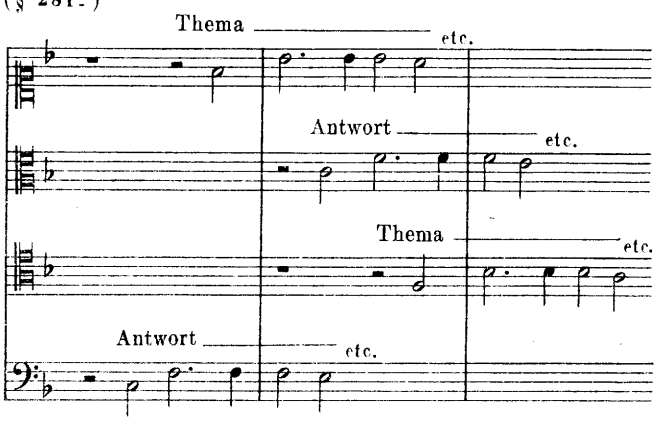
Folgende Verbindungen sind möglich. Vorweg bemerken wir jedoch, daß die Pläne keineswegs als unumstößlich gelten, sondern nur die Arbeit einer Vorbereitung darstellen, die endgültige Form der Engführung aber nicht beeinträchtigen sollen. Alle folgenden Verbindungen erscheinen in der Tat in der Haupttonart des Themas; für die spätere Arbeit des Ganzen sollen sie nur Anhaltspunkte geben, können angesichts der großen Zahl wahrscheinlich aber nicht alle benutzt werden. Nichtsdestoweniger ist es unumgänglich nötig, diese Arbeit so vollständig als möglich zu machen.

Anordnungen zu 4 Stimmen der in §§ 278 u. folg. gegebenen Beispiele.

a) (§ 278[a])

b) (§ 278b)

Thema
Antwort
Thema
etc.
etc.
Antwort

c) (§ 278c)

Thema
Antwort
Thema
etc.
etc.
Antwort

d) (§ 278[d])

e) (§ 279)

f) (§ 281[a])

g) (§ 281b)



Unterbrechung des Themas und der Antwort.

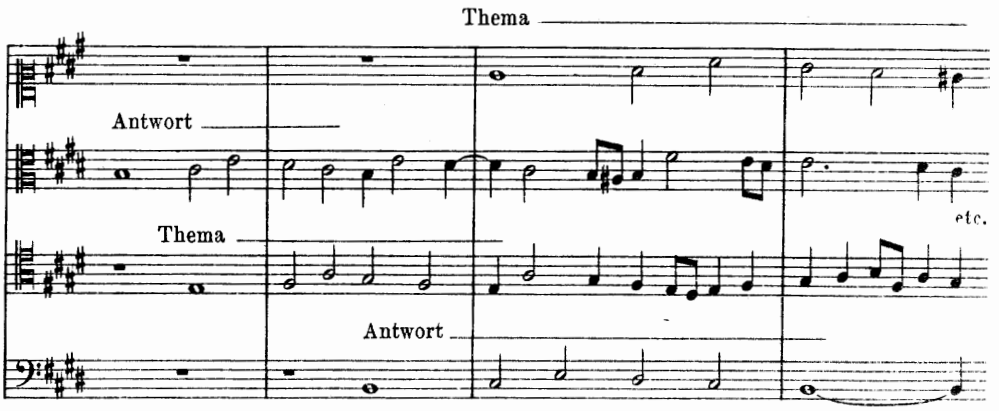
290. Alle im vorigen Paragraphen angeführten Engführungen gehören zu den kanonischen oder wirklichen, obgleich die Stimmen nicht vollständig waren, weil Thema und Antwort in den meisten Fällen unterbrochen werden mußten. Diese Beispiele ergeben:

In einer Engführung lassen die allmählichen Einsätze die ersten Takte, sogar nur die ersten Noten des Themas oder der Antwort zu, im letzten Einsatze muß aber das vollständige Motiv gehört werden (§§ 264-272).

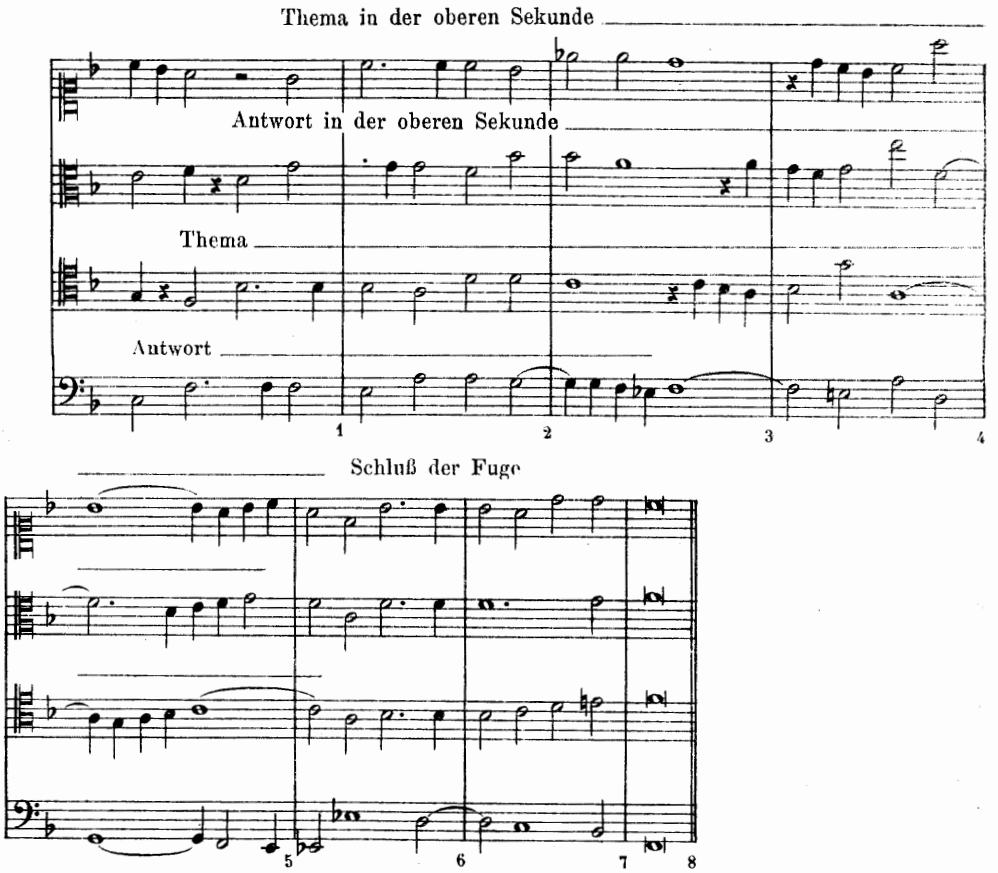
291. In Wirklichkeit wird, wie wir später sehen, die Regel nur in der ersten und letzten Engführung angewandt; die andern behandelt man im allgemeinen viel freier, um die Fuge nicht unnötig zu verlängern, wofern das Thema nicht sehr kurz oder für verschiedene mehrstimmige kanonische Verbindungen ungeeignet ist.

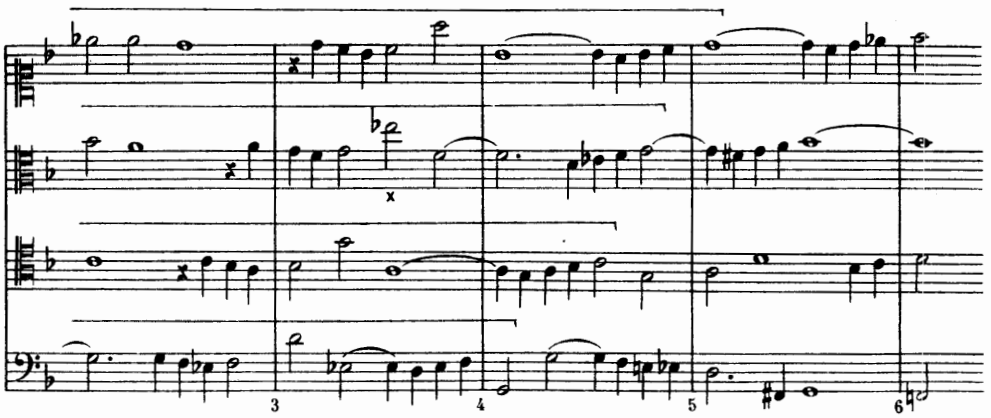
Engführung mit ungleich entfernten Einsätzen.

292. Ebenso wird die Folge zeigen, wie man die vorbereitenden Pläne benutzen kann; ihre große Zahl erlaubt eine Verbindung des einen mit dem andern auch bei Engführungen mit ungleich entfernten Einsätzen (§ 287).

Die folgende umgekehrte Engführung bietet ein diesbezügliches Beispiel, es ist die vierstimmige Ausführung des oben gegebenen (§ 282b).

293. Bei der Ungleichmäßigkeit der gesamten Engführung vollzieht sich dennoch der Einsatz von je zwei Stimmen in gleicher Entfernung. Eine ähnliche Anordnung ist bei einer Engführung mit ungleich entfernten Einsätzen immer vorzuziehen.

Übrigens sieht man später, daß eine ganz besondere Art von Fugen auf dieser Anordnung beruht, wofür sich bei Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn zahlreiche Beispiele finden.

294. Es würde müßig sein, eine der soeben beendeten, die kanonischen Engführungen betreffende ähnliche Anordnung für vier Stimmen der im § 284 gegebenen Beispiele nochmals zu beginnen. Das letzte (284 e) mit der Taktverrückung möge genügen, um zu zeigen, bis zu welchem Punkte man ein Fugenmotiv zusammendrängen kann, um den Schluß herbeizuführen.

295. In diesem Beispiel hätte der Baß die Antwort vollständig bringen können, wir haben sie vom 3. Takt an jedoch absichtlich verändert, um eine bessere Ausführung und eine logischere Kadenz zu erzielen.

Bei der vollständigen Durchführung des Kanons in vier Stimmen (vom 3. Takt des vorigen Beispiels an) gerät man tatsächlich in eine der Haupttonart des Themas fremde Tonart:

Um diesen Kanon genau durchzuführen, muß man zweimal das e der Antwort im Alt durch ♭ erniedrigen.

Mit ähnlicher Ausführung moduliert man nach der Unter-Dominante; um die Fuge auf natürliche Weise mit der Haupttonart abzuschließen, müßte man das Ganze eine Quarte niedriger oder eine Quinte höher transponieren. So würde der Kanon für vier Stimmen verwendbar, um beispielsweise einen Orgelpunkt auf der Dominante der Haupttonart herbeizuführen, der dem Schluß unmittelbar vorhergeht.

Benennung der Engführungen.

296. In der Schulfuge gebraucht man den Namen Engführung nur bei den gedrängten (kanonischen oder nichtkanonischen) Nachahmungen des Themas und der Antwort mit ihren normalen Intervallen, also entweder eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer, und zwar ebensowohl in der Haupttonart des Themas, als in den benachbarten Tonarten.

Alle andern Verbindungen behalten ihren Namen Kanon oder einfache, gedrängte Nachahmungen.

Engführung des Gegensatzes.

297. In betreff des Gegensatzes ist die Arbeit der vorigen ähnlich: man sucht die verschiedenen Engführungen und Kanons, die bei vier Stimmen mit dem Gegensatz allein oder in Verbindung mit der Engführung des Themas und der Antwort in Frage kommen.

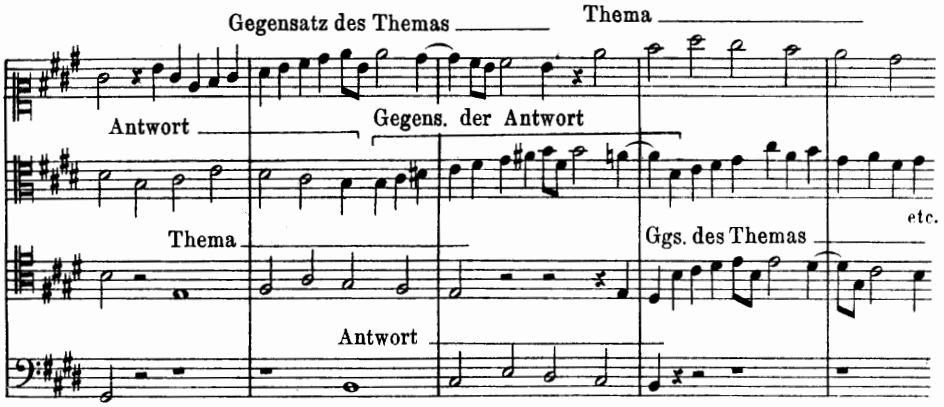
Da diese Verbindungen genau dieselben wie beim Thema sind, so bedarf es keiner weiteren Beispiele: der Schüler möge sich zur Übung in diesem Punkte an die früheren halten.

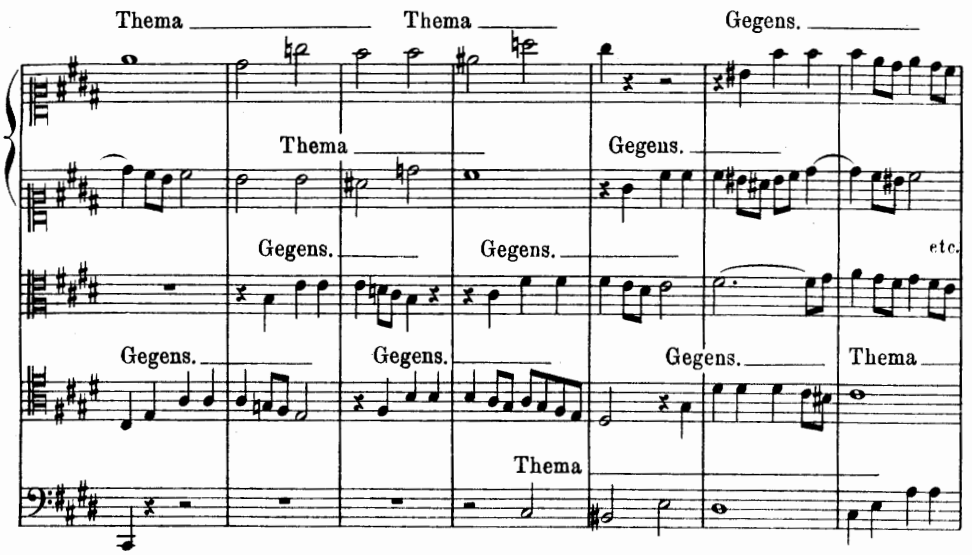
Engführungen mit dem verbundenen Thema und Gegensatz.

298. Interessante Verbindungen lassen sich übrigens durch Einführung des Gegensatzes in die Engführung des Themas und der Antwort herstellen, indem man ihn entweder in einer einzigen Stimme während der aufeinanderfolgenden Einsätze des Themas und der Antwort auftreten läßt, oder — und dies ist der günstigste Fall — indem man ihn einen doppelten Kanon mit dem des Themas bilden läßt.

Dies ist jedoch nur bei sehr kurzen Themen und Gegensätzen möglich. Bei einer gewissen Länge des Themas kann der Gegensatz in solchen Verbindungen nur in Bruchstücken auftreten.

Beispiel:

a) (Wohltemperiertes Klavier. Fuge Band II No. 9.)

b) (Wohltemperiertes Klavier. Fuge 4.)

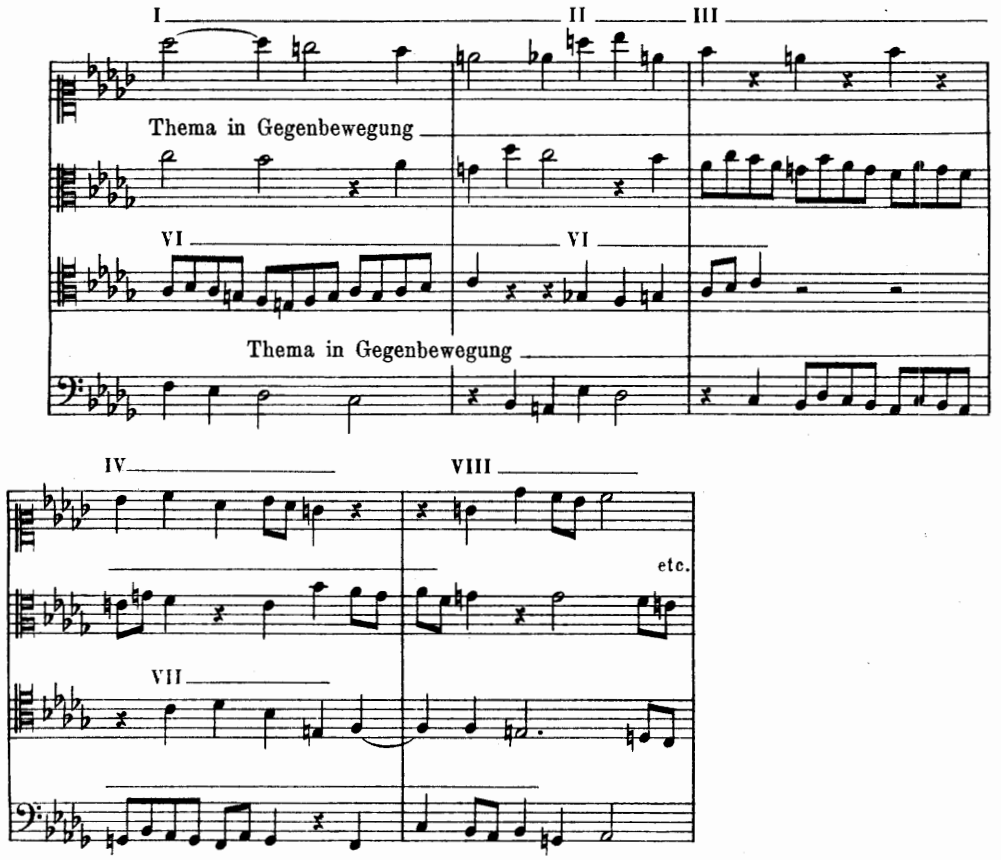
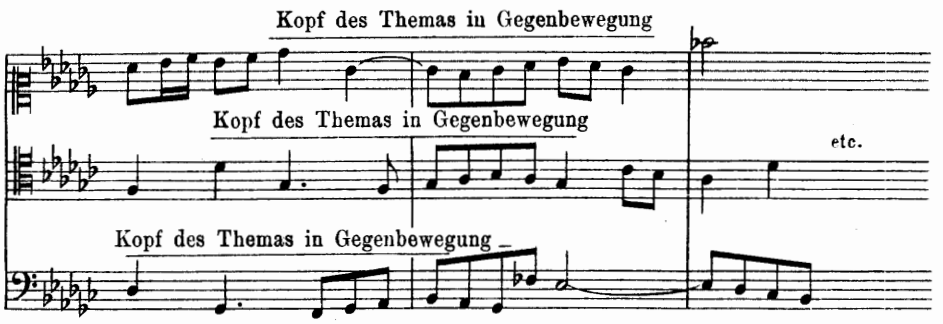


299. Im Beispiel **a** wird der Gegensatz des Themas vollständig im Kanon der Antwort, wie des Themas gehört und endet auf dem dritten Einsatz, während der Gegensatz der Antwort, der auf dem dritten Taktteil des zweiten Takts auftritt, erklingt. Bei gleicher Entfernung der beiden letzten Einsätze wie der beiden ersten, d. h. bei einem halben Takte, hätte Bach den Gegensatz der Antwort unterbrechen müssen. Wahrscheinlich war aber der rein musikalische Gesichtspunkt der bestimmende Grund zu der unregelmäßigen Entfernung des vierten Einsatzes. Das Beispiel **b** ist ein vollendetes Vorbild der innigen Verbindung der Engführung des Themas mit der des Gegensatzes, es kann als Muster für den Aufbau einer derartigen Engführung mittels des Kopfes des Themas und der Antwort dienen: man betrachte das angeführte Thema mit dem Gegensatz als Anfang eines weiter entwickelten Themas und Gegensatzes, dies ergibt ein tadelloses Beispiel der kanonischen Engführung, in welcher ein Bruchstück des Gegensatzes ebenfalls in kanonischen Nachahmungen auftritt.

Die Engführung in der Gegenbewegung.

300. Das Thema kann auch in der Gegenbewegung genommen werden und ebensogut wie die Antwort oder der Gegensatz Engführungen in der Gegenbewegung bilden.

Beispiel:

a) (Wohltemperiertes Klavier. Fuge Band II No. 22.) (Engführung mit zweistimmigem Kanon eine Septime tiefer.)[1]

b) Ebendaselbst. Fuge 8. (Kanon für 3 Stimmen in der Oktave.)

301. In vorstehendem Beispiel a sind die beiden am Kanon unbeteiligten Stimmen nicht in einer bestimmten Weise geschrieben, beteiligen sich nichtsdestoweniger hervorragend an der gesamten Engführung; alle Figuren, aus denen sie bestehen, wurden teils aus dem Thema, teils aus andern Bruchstücken der

[1]) Vergleiche die Zergliederung der Durchführung dieses Themas in §§ 197 u. folg.

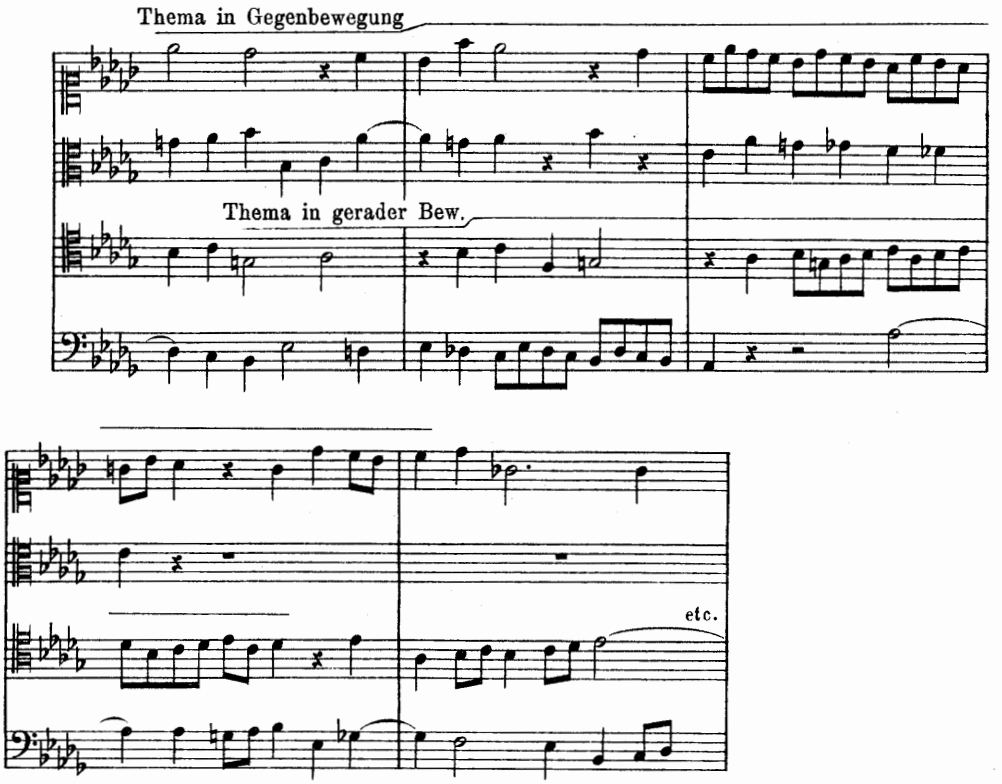
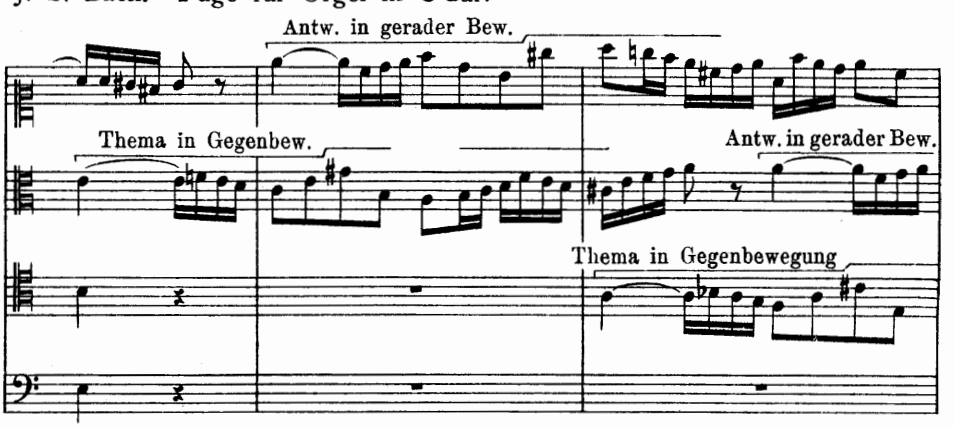
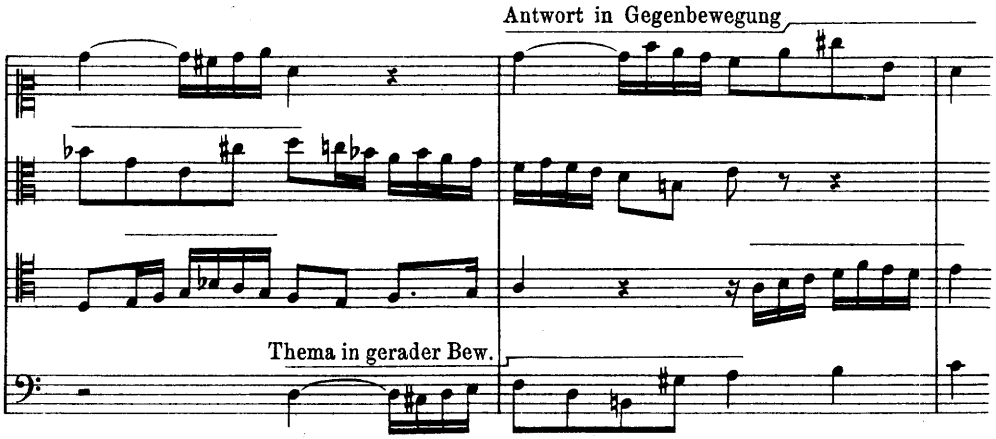
Exposition entnommen und als wirkliche oder rhythmische Nachahmungen behandelt.

Im Sopran (I) als Nachahmung mit Taktverrückung des Themas; als (II) Bruchstück des Themas in gerader Bewegung, als (III) Bruchstück eines Zwischenspiels der Exposition, als (IV) rhythmische Nachahmung des Schlusses vom Thema, als (VIII) Nachahmung des Schlusses vom Thema in gerader Bewegung.

Der Tenor beginnt (bei V) mit einer rhythmischen Nachahmung des 3. Takts des Themas, beim zweiten Takt (IV) läßt er den Rhythmus erklingen, den der Sopran (bei IV) in der Gegenbewegung aufnimmt, bei (VI) ist es eine rhythmische Nachahmung der zweiten Figur des Themas in gerader Bewegung usw.

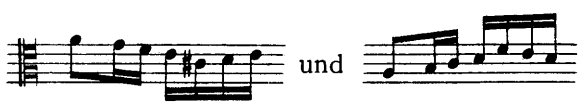
Engführung in der Gegen- und geraden Bewegung.

302. Die Engführung kann in gleicher Weise durch die Gegenbewegung in gewissen Stimmen und die gerade in andern bewirkt werden:

a) (Wohltemperiertes Klavier. Fuge Band II No. 22.) (Kanon für zwei Stimmen in der unteren Sexte in Gegenbewegung.)

b) J. S. Bach. Fuge für Orgel in C dur.



303. Betreffs der vorstehenden Beispiele sind dieselben Bemerkungen wie bei § 301 zu machen. Der Schüler findet dies, wenn er Beispiel **a** zerlegt und sich dabei nach § 196 und den folgenden richtet.

In Beispiel **b** sind die vier ersten Einsätze abwechselnd, zwei und zwei ungleichmäßig, der 1. Teil der Engführung besteht aus Verbindungen des Themas in der Gegenbewegung mit der in gerader Bewegung vorgetragenen Antwort. Die beiden letzten Einsätze zeigen die umgekehrte Ordnung, das Thema wird hier in der geraden und die Antwort in der Gegenbewegung behandelt. Alle Nebenfiguren wurden entweder aus dem Thema oder der Antwort entnommen und stehen in der geraden oder der Gegenbewegung. Eine derselben,



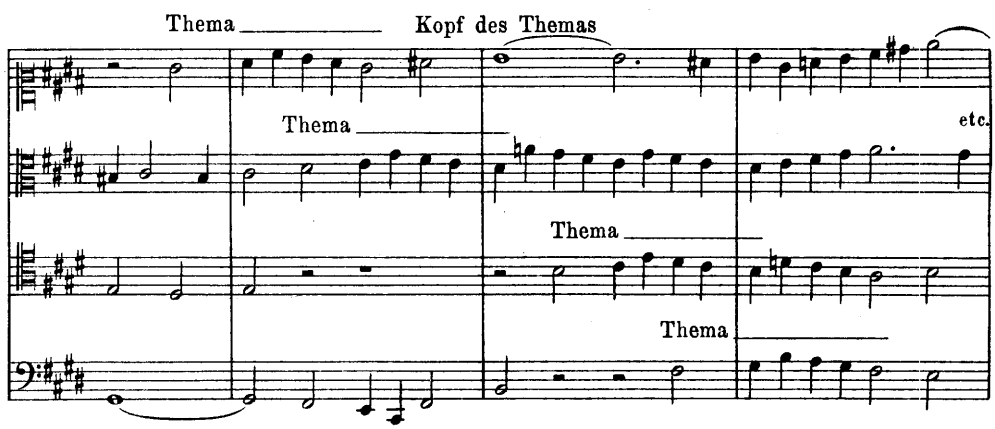
die unaufhörlich wiederkehrt und nacheinander in allen Stimmen auftritt, ist nur eine Veränderung der Antwort in der geraden und Gegenbewegung.

Engführung durch Verkleinerung.

304. Die Anwendung der Verkleinerung ist in der Engführung sehr gebräuchlich; abgesehen davon, daß sich die meisten Themen dafür eignen, hat die Verkleinerung den Vorteil, die Einsätze, selbst wenn das Thema vollständig gehört wird, außerordentlich nahe zusammen zu drängen.

Dies Kunstmittel wird ebensowohl in der geraden, als auch in der Gegenbewegung angewandt.

305. Das folgende aus der schon angeführten Fuge von Bach (Wohltemperiertes Klavier, Fuge Band II No. 9) entnommene Beispiel



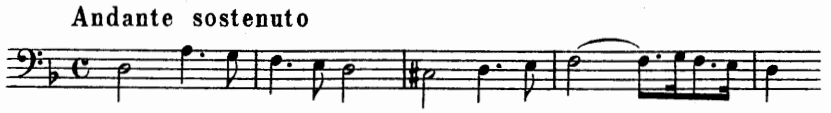
bietet ein Muster der Engführung, in welcher alle Stimmen in der Verkleinerung behandelt sind.

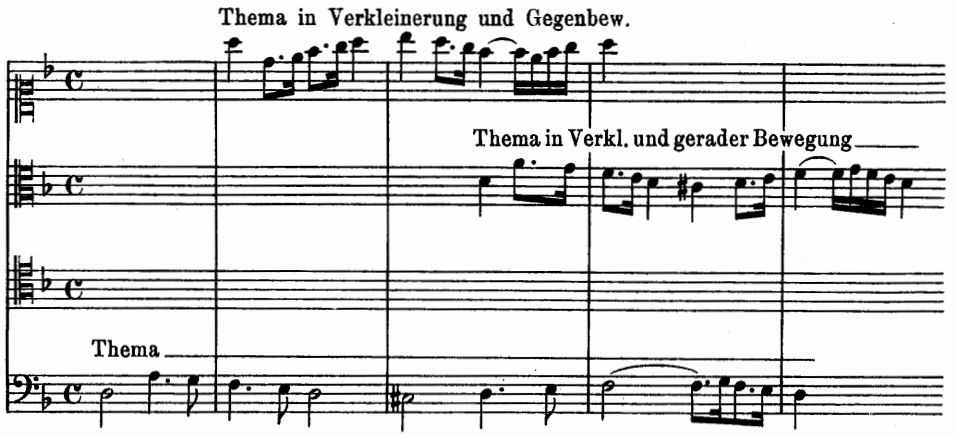
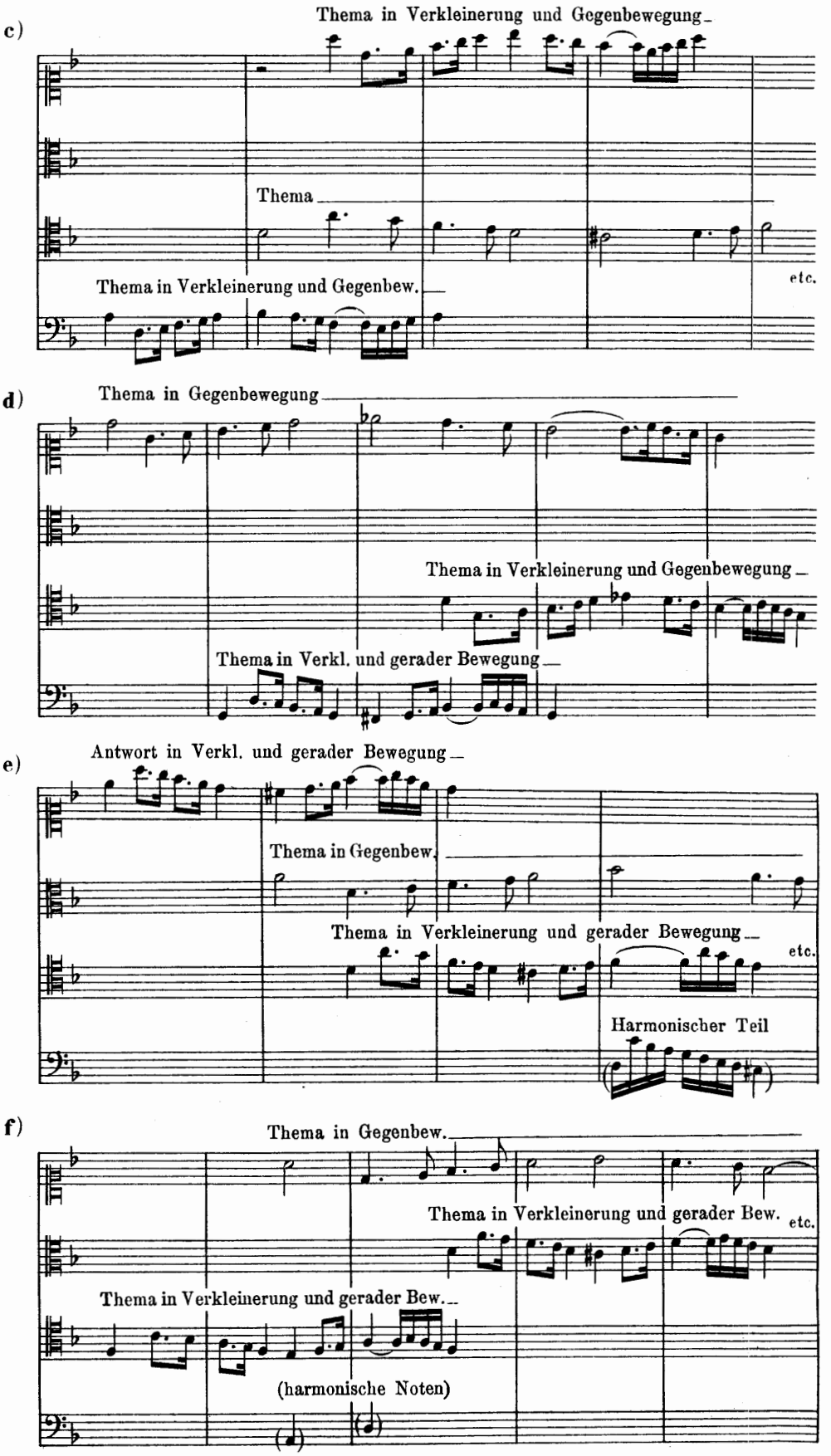
306. Einer Engführung läßt sich noch größere Abwechslung dadurch verleihen, daß man die Verkleinerung den ursprünglichen Werten des Themas gegenüberstellt oder, um den Gegensatz noch zu vergrößern, die gerade und Gegenbewegung anwendet.

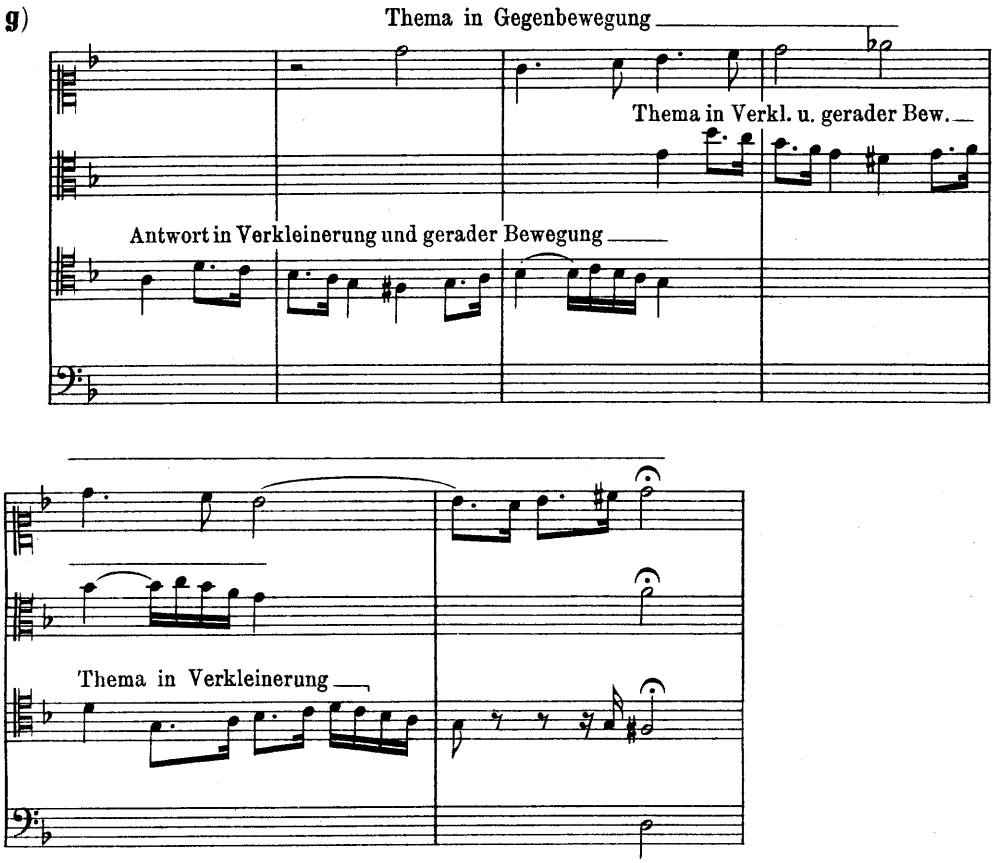
Die 6. Fuge der Sammlung von J. S. Bach »Die Kunst der Fuge« gibt eine Reihe von Engführungen, die aus dieser Art der Verbindungen entwickelt sind. Wir geben hier das Gerüst, die Schüler werden mit Nutzen die Fuge in Partitur ausschreiben und sie sowohl vom besondern Gesichtspunkte dieses Paragraphen, als auch der Schreibweise und der allgemeinen Führung der verschiedenen Stimmen zerlegen.

Allerdings eignet sich nur eine sehr kleine Zahl der Themen, die in der Schule gegeben werden, für soviele derartige Verbindungen; oft findet man diese jedoch in methodischer Zergliederung bei Themen, die auf den ersten Blick keine zu enthalten schienen.

Das Originalthema der Fuge von Bach lautet:



a)

b)

c)
Thema in Verkleinerung und Gegenbewegung
Thema
Thema in Verkleinerung und Gegenbew.
etc.
d)
Thema in Gegenbewegung
Thema in Verkleinerung und Gegenbewegung
Thema in Verkl. und gerader Bewegung
e)
Antwort in Verkl. und gerader Bewegung
Thema in Gegenbew.
Thema in Verkleinerung und gerader Bewegung
etc.
Harmonischer Teil
f)
Thema in Gegenbew.
Thema in Verkleinerung und gerader Bew.
etc.
Thema in Verkleinerung und gerader Bew.
(harmonische Noten)

g)

307. In diesen Beispielen haben wir absichtlich die wesentlichen Teile der Engführung hervorgehoben und die nebensächlichen ausgeschieden, um das Verfahren stärker hervortreten zu lassen und den Schülern das Mittel zu liefern, ähnliche Verbindungen zu suchen. Wir haben uns nötigenfalls darauf beschränkt, die harmonischen Bässe in der Ausführung von Bach anzugeben.

308. Die genaue Zergliederung der verschiedenen Beispiele ist unnötig, der Schüler kann dies nun selbst tun; wir beschränken uns deshalb auf Andeutungen der interessantesten Punkte dieser bemerkenswerten Verbindungen.

Die Beispiele **a**, **b** und **c** bieten das Originalthema in der ursprünglichen Form, bei **a** bildet das verkleinerte Thema einen Kanon in der geraden und Gegenbewegung mit dem Originalthema.

Das Beispiel **b** beginnt mit der verkleinerten Antwort. Bei **c** steht der durch das verkleinerte Thema gebildete Kanon in der Gegenbewegung zu dem Originalthema.

Die Beispiele **d** und **e** geben die entsprechenden umgekehrten Anordnungen der Beispiele **a** und **b** derart, daß sich das, was in den ersten gerade Bewegung hatte, in den letzten sich in der Gegenbewegung findet und umgekehrt.

Dieselben Beziehungen finden sich auch zwischen den Beispielen **c** und **f** mit der Einschränkung, daß die Kanons nicht in derselben Entfernung vom Kopf des Themas und nicht in demselben Intervall auftreten.

Endlich wiederholt das Beispiel **g** in verschiedenen Intervallen dieselbe Anordnung wie **f**; bei **g** nimmt der Tenor im vorletzten Takte den Kopf des Themas in der Verkleinerung wieder auf.

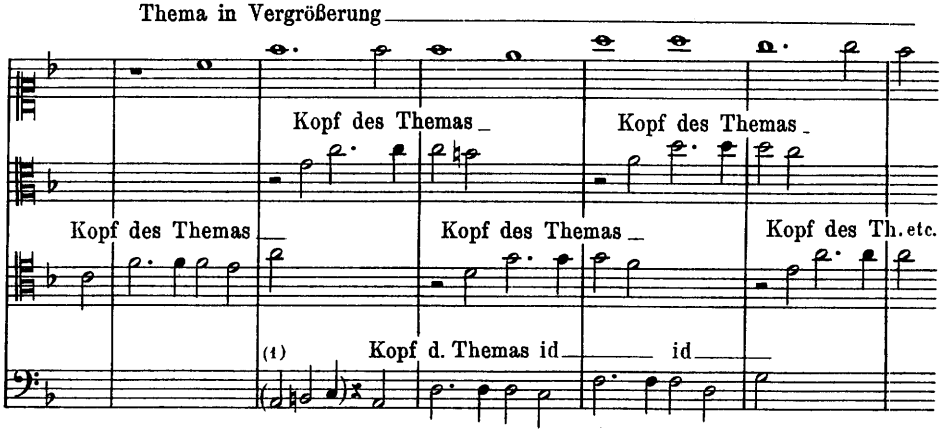
Engführung durch Vergrösserung.

309. Die Vergrößerung hat im Gegensatz zur Verkleinerung die Wirkung, die Einsätze zu entfernen; man wendet sie in der Fuge und namentlich in der Engführung nur des Gegenzatzes wegen an, um die beschleunigten Einsätze des Themas in den verschiedenen Stimmen, die es entweder in der Originalgestalt oder der Verkleinerung, in gerader, in der Gegenbewegung oder in beiden mit einander verbunden bringen, mehr hervortreten zu lassen.

310. Ihres Charakters wegen kann man die Vergrößerung im allgemeinen nur in einer, höchstens in zwei Stimmen auftreten lassen, letzteres nur, wenn sich das vergrößerte Thema zu einem doppelten Kanon mit dem Originalthema eignet, was sehr selten der Fall ist. Außerdem darf die Verbindung weder der musikalischen Wirkung der Fuge schaden, noch die Bewegung oder das Interesse mindern: am Schluß wäre dies ein unverzeihlicher Fehler.

311. In gewissen Engführungen lassen sich gleichzeitig mit dem vergrößerten Thema nur gedrängte Nachahmungen des Kopfes des Themas oder der Antwort in ihrer Originalform verbinden.

Das oben zerlegte Thema (§§ 278a bis 281b) könnte beispielsweise in dieser Beziehung folgende Verbindungen liefern:



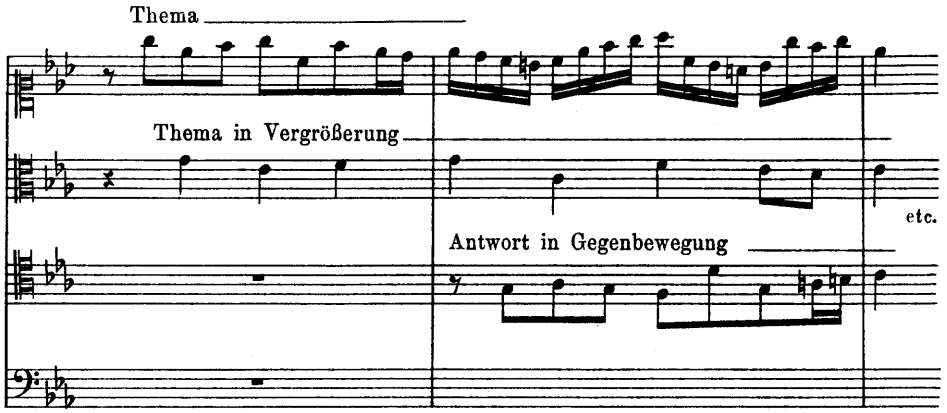
312. In dieser Ordnung der Ideen gibt es unendliche Verbindungen, die sich nach dem Thema und den angewandten Kunstmitteln ändern, also die Verkleinerung, die gerade, rückgängige, Gegenbewegung usw.

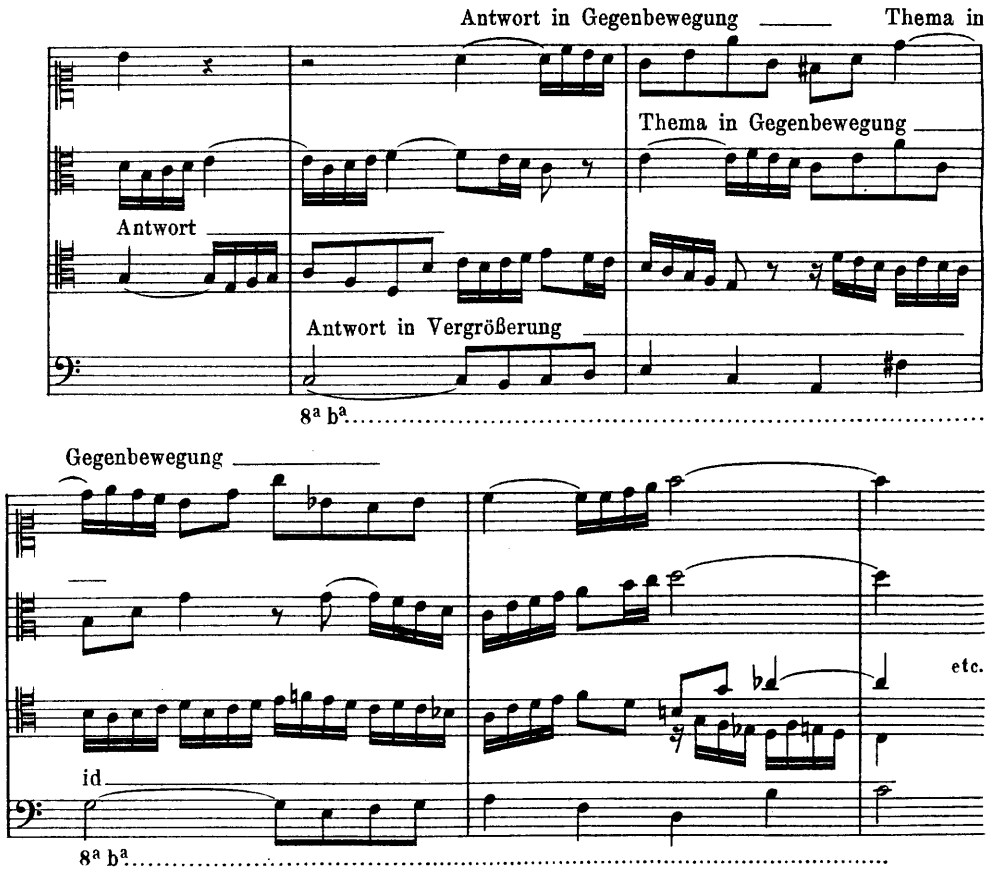
Kanonische Engführung in Vergrösserung, gerader und Gegenbewegung.

313. Ein geeignetes Thema kann man, während es eine Stimme in der Vergrößerung vorträgt, mit der Antwort kanonisch in den andern Stimmen in der geraden, der Gegenbewegung und mit den ursprünglichen Werten erscheinen lassen.

Die Werke von Bach, Mozart und Händel bieten zahlreiche Beispiele derartiger Verbindungen. Wir geben deren zwei, die Bach entlehnt sind:

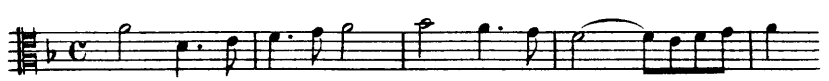
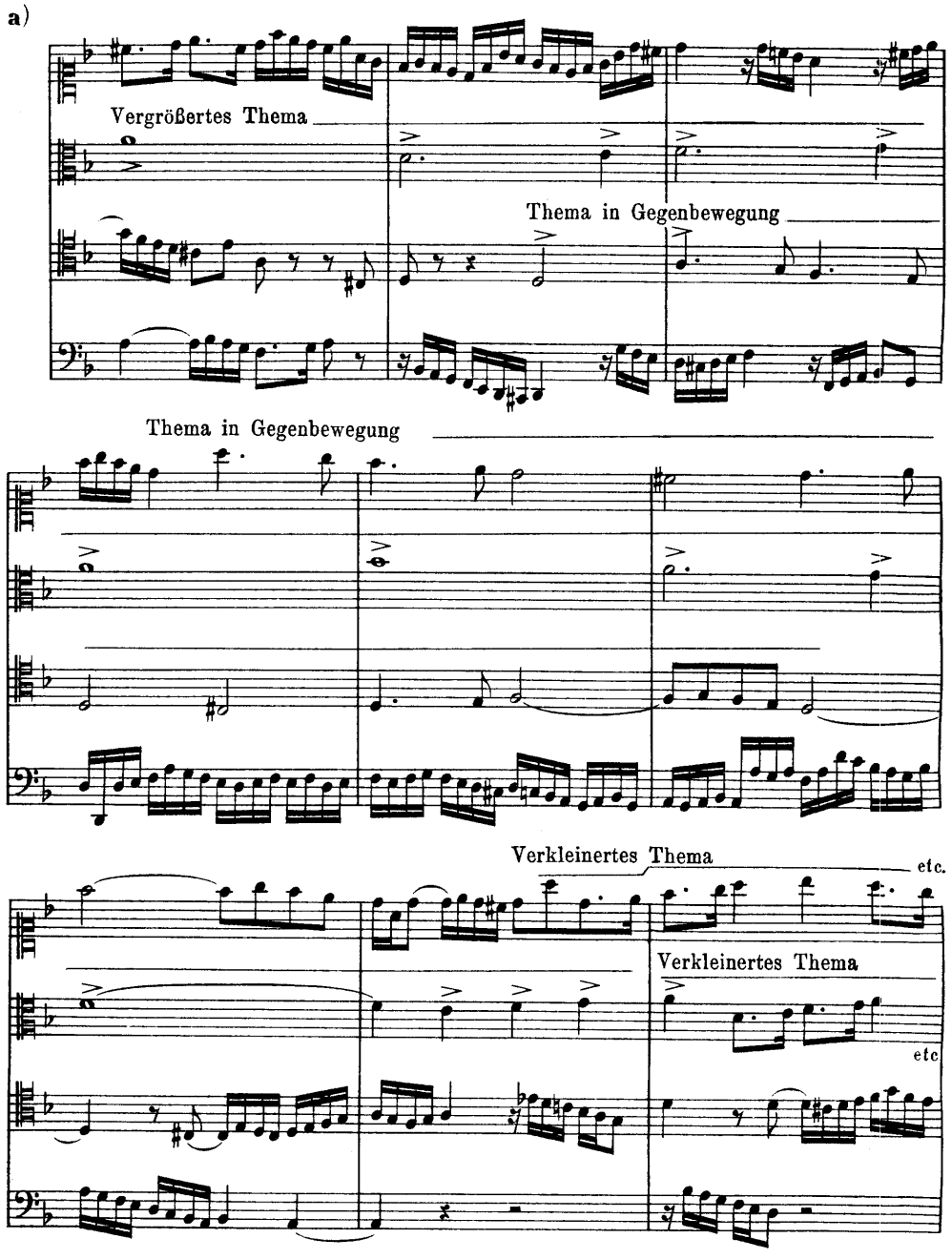
[1]) Die Noten zwischen den Parenthesen sind einfache Andeutungen der harmonischen Bässe.

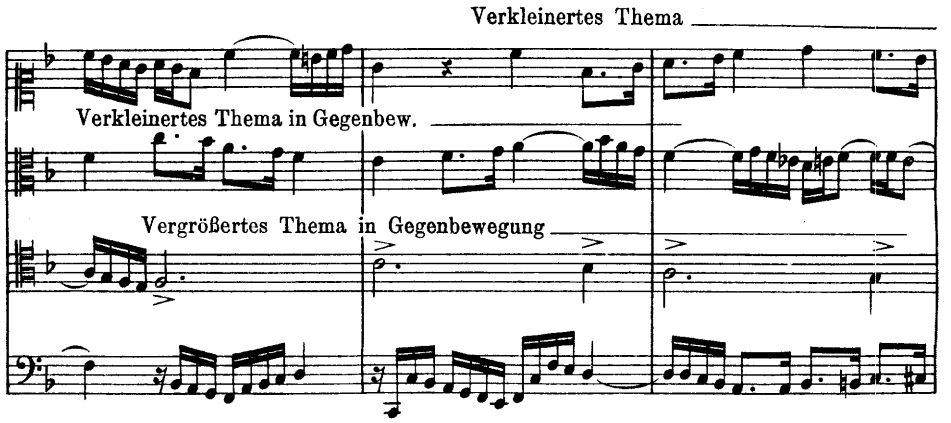
a) Wohltemperiertes Klavier. Fuge Band II No. 2.

b) Fuge für Orgel in C dur.

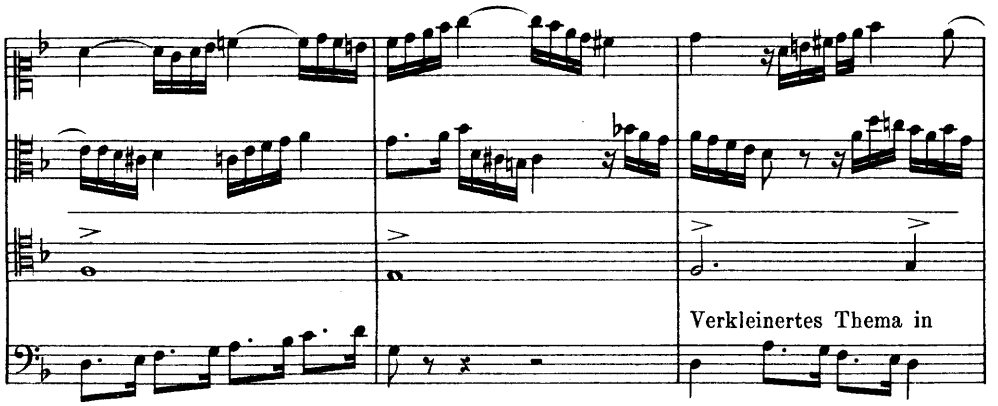
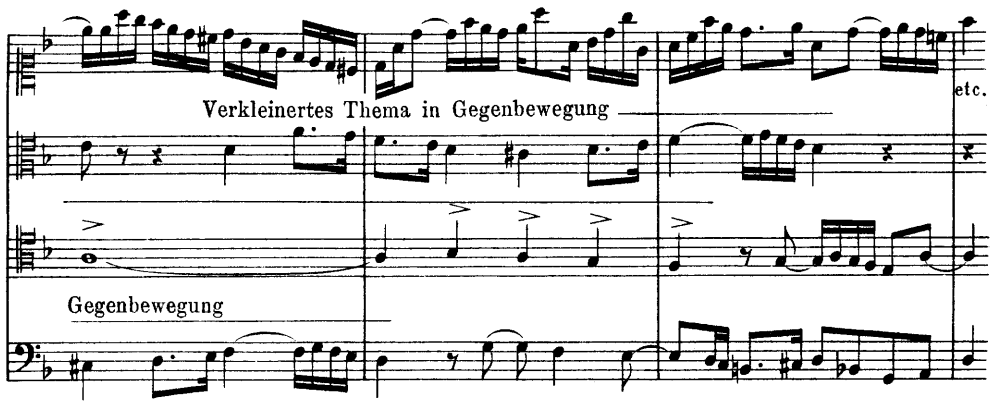


314. Die 7. Fuge aus der »Kunst der Fuge« ist vollständig auf der Anwendung der Vergrößerung verbunden mit dem Originalthema, oder der Verkleinerung in gerader oder Gegenbewegung aufgebaut. Dieselbe müßte vollständig angeführt werden; wir geben nur zwei Bruchstücke, empfehlen den Schülern jedoch ein sorgfältiges Studium und eine genaue Zergliederung.

Engführung durch vereinigte Vergrösserung u. Verkleinerung

Sie ist über folgendes Thema geschrieben:

a)

Vergrößertes Thema
Thema in Gegenbewegung
Thema in Gegenbewegung
Verkleinertes Thema
etc.
Verkleinertes Thema
etc

b)

Verkleinertes Thema
Verkleinertes Thema in Gegenbew.
Vergrößertes Thema in Gegenbewegung



In dem Beispiel a wird das vergrößerte Thema von zwei Stimmen in einem Kanon der Oktave des Originalthemas begleitet, die vierte Stimme ist ganz der Schlußzeichnung des verkleinerten Themas entliehen.

In dem Beispiel b tragen die Stimmen Engführungen und Bruchstücke des Themas in der Verkleinerung vor, während das Thema Vergrößerung und Gegenbewegung zeigt.

315. Von allen in der Engführung angewandten Kunstmitteln sind die rückgängige gerade und die Gegenbewegung am wenigsten gebräuchlich, nur wenig Themen ertragen sie, ohne ganz unkenntlich zu werden. *Engführung durch rückgängige Bewegung.*

Die Behandlung dieser Art von Verbindungen ist genau dieselbe wie die der vorhergehenden.

Die in § 249 angeführten Beispiele können als Engführungen aufgefaßt werden, in welchen das Thema in der Originalgestalt, in einfacher rückgängiger und rückgängiger Gegenbewegung gleichzeitig auftritt. Wir verweisen die Schüler darauf.

316. Dies sind alle Verbindungen, die in der Komposition einer Engführung vorkommen.

Obgleich in den meisten Fällen nicht alle angewandt werden, muß man sie vor Beginn der Komposition dennoch mit der größten Sorgfalt suchen.

317. Bevor wir die Anwendung der verschiedenen Arten des Verfahrens, eine Engführung zu komponieren zeigen, müssen wir noch ein notwendiges Kunstmittel der Schulfuge, den Orgelpunkt, behandeln; diese Studie bildet den Gegenstand des folgenden Kapitels.

Neuntes Kapitel:

Der Orgelpunkt.[1]

318. **Der Orgelpunkt** ist ein Teil der Fuge, der nach der kunstvollen harmonischen Grundlage genannt wurde; er hält eine Note in einer oder mehreren Stimmen eine gewisse Zahl von Takten aus. *Erklärung.*

319. Der Orgelpunkt kann ein- und mehrfach sein. Er tritt gewöhnlich auf der Dominante oder Tonika in Ausnahmefällen aber auch auf jeder andern Stufe der Tonleiter auf.

320. Die auf den Orgelpunkt anzuwendenden Regeln sind vom rein harmonischen Gesichtspunkte aus dieselben in der Fuge wie in der Harmonie, d. h. der Orgelpunkt kann nur als Konsonanz anfangen und enden, bei seinem Eintritt muß er eine konsonante Note der Harmonie bilden, wie man ihn auch nur mit einer solchen oder mit dem konsonanten Baß eines dissonierenden Akkords schließen kann. In gewissen Fällen kann der Orgelpunkt der Dominante in dem Augenblick schließen, wo er eine regelrecht vorbereitete und aufgelöste Dissonanz bildet. Bald nach seinem Eintritt wird er in gewisser Weise allen Harmonien fremd, die der Gang der übrigen Stimmen bestimmt, kann mit diesen also jede Art der nicht vorbereiteten Dissonanzen bilden. Dies möge indessen nur als Randbemerkung gelten, denn die Schüler, welche Fugen arbeiten, sind längst mit der Anwendung der Harmonien auf dem Orgelpunkt vertraut. *Regeln der Harmonie auf dem Orgelpunkt.*

321. Ein großer Vorzug des Orgelpunkts auf der Tonika oder Dominante besteht darin, daß man, da er die Haupttonart der Fuge bestimmt, gleichzeitig auch verschiedene verwandte Tonarten einführen kann: er trägt also wesentlich dazu bei, das Gewebe der musikalischen Rede enger zu ziehen und das Interesse an derselben zu beleben. *Bedeutung des Orgelpunkts.*

322. Infolge dieser Eigenschaft des Orgelpunkts kann man mit ihm die ersten Einsätze der Engführung vorbereiten, wenn man ihn unmittelbar vor die erste Engführung stellt, wie die folgenden Kapitel zeigen werden. Man läßt ihn

[1]) Der deutsche Name ist unklarer als der französische (la pédale), da er nichts weniger als ein Punkt ist. Organicus punctus hieß im 12. Jahrhundert und später in mehrstimmigen Kompositionen eine Note der Unterstimme von beliebiger Dauer, auf welcher kontrapunktiert wurde. Ein derartiges Werk nannte man Organum. Anmerkung des Übersetzers.

alsdann auf der Dominante oder — allerdings seltener — auf einer andern Stufe der Tonleiter auftreten, um sich die Anwendung auf der Tonika immer für den Schluß der Fuge aufzusparen.

323. Hier sind — und zwar nach der Häufigkeit ihrer Anwendung geordnet — die Stimmen, welchen man den Orgelpunkt zuerteilt:

1. der Baß (der untere Orgelpunkt);
2. die Oberstimme (der obere Orgelpunkt);
3. eine der Mittelstimmen (der mittlere Orgelpunkt).

Verdoppelter Orgelpunkt.

324. Der Orgelpunkt läßt sich auch verdoppeln, entweder in derselben Stimme (gewöhnlich im Baß), oder in den beiden entgegengesetzten: in diesem Falle gebraucht man sehr oft gleichzeitig den Orgelpunkt der Tonika und Dominante; verdoppelt noch häufiger aber entweder nur den einen, oder andern.

Platz des Orgelpunkts.

325. Nach dem Zeitpunkt, in welchem der Orgelpunkt auftritt, richtet sich Natur und Bewegung der Stimmen. Findet sich der Orgelpunkt vor der Engführung, so läßt man ihn einer Durchführung folgen und setzt diese auf ihm fort; wendet man ihn aber am Schluß einer Engführung an, so bedient man sich seiner, um verschiedene kanonische oder nicht kanonische, in jedem Fall aber sehr zusammengedrängte Engführungen anzubringen.

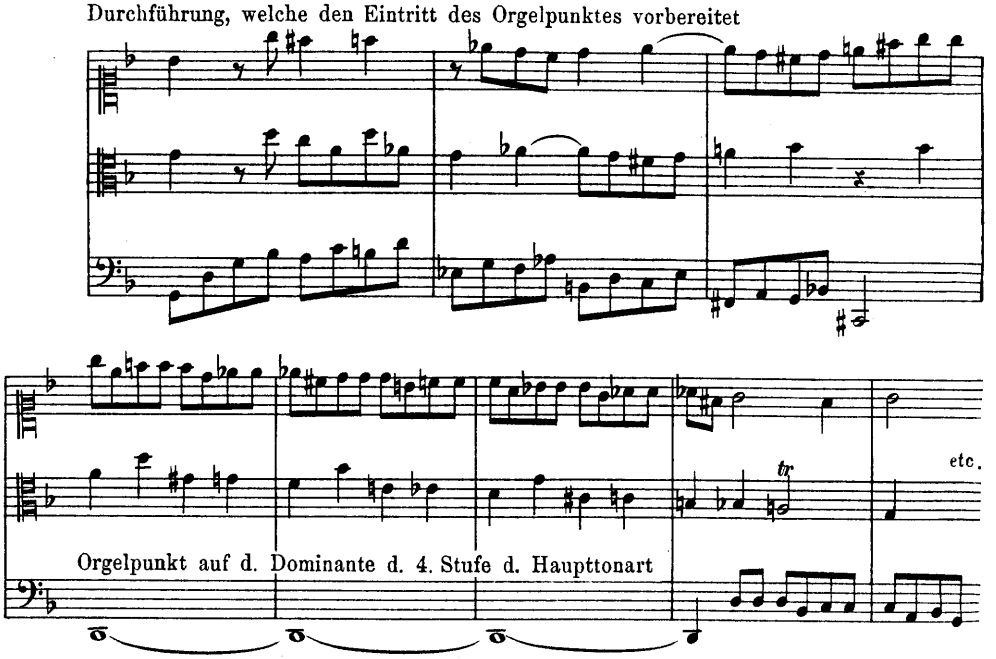
326. Da der Orgelpunkt dem Schüler die größte Freiheit erlaubt, lassen sich keine diesbezüglichen bestimmten Regeln formulieren. Die Art, ihn zu behandeln hängt von dem Scharfsinn des Komponisten ab; auf dem **Orgelpunkt** lassen sich alle Arten der bisher behandelten Durch- und Engführungen anwenden.

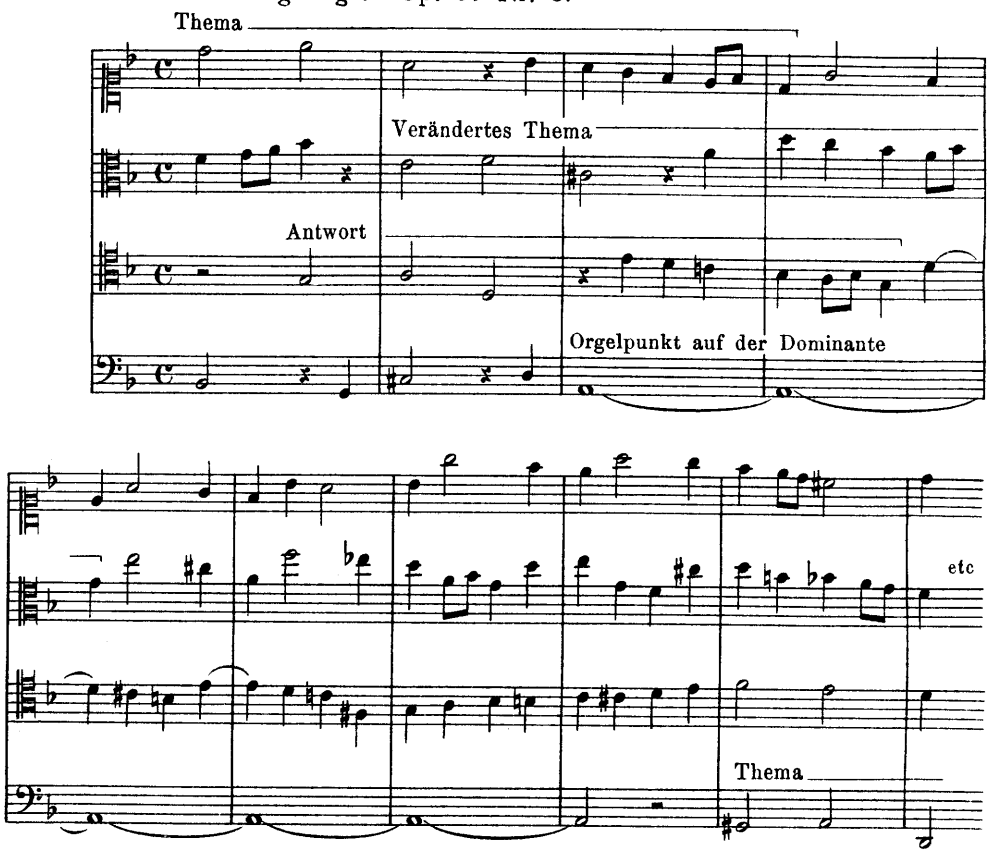
327. Das Wichtigste vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus ist, daß der Orgelpunkt auf natürliche Weise vorbereitet wird: man muß ihn gleichsam kommen hören; der Musiker muß bei dem Hörer die unerklärbare Empfindung wecken, welche der Eintritt eines gut eingeführten Orgelpunkts vermittelt: entweder auf der Dominante, den Schluß der Fuge vorzubereiten oder auf der Tonika denselben auszuführen.

328 Ohne uns bei dem letztern besondern Gesichtspunkte, auf welchen wir später zurückkommen, aufzuhalten, geben wir einige Beispiele der verschiedenen Orgelpunkte.

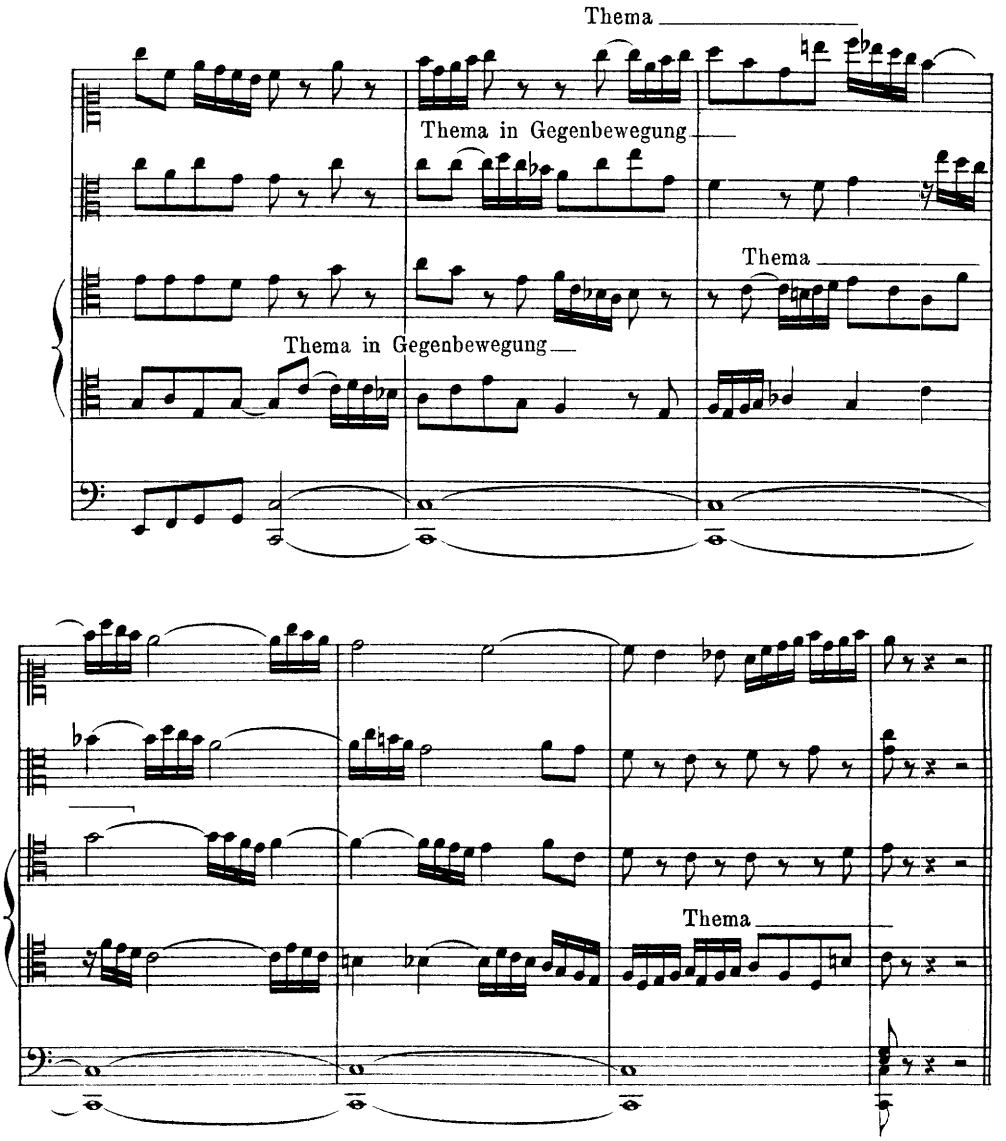
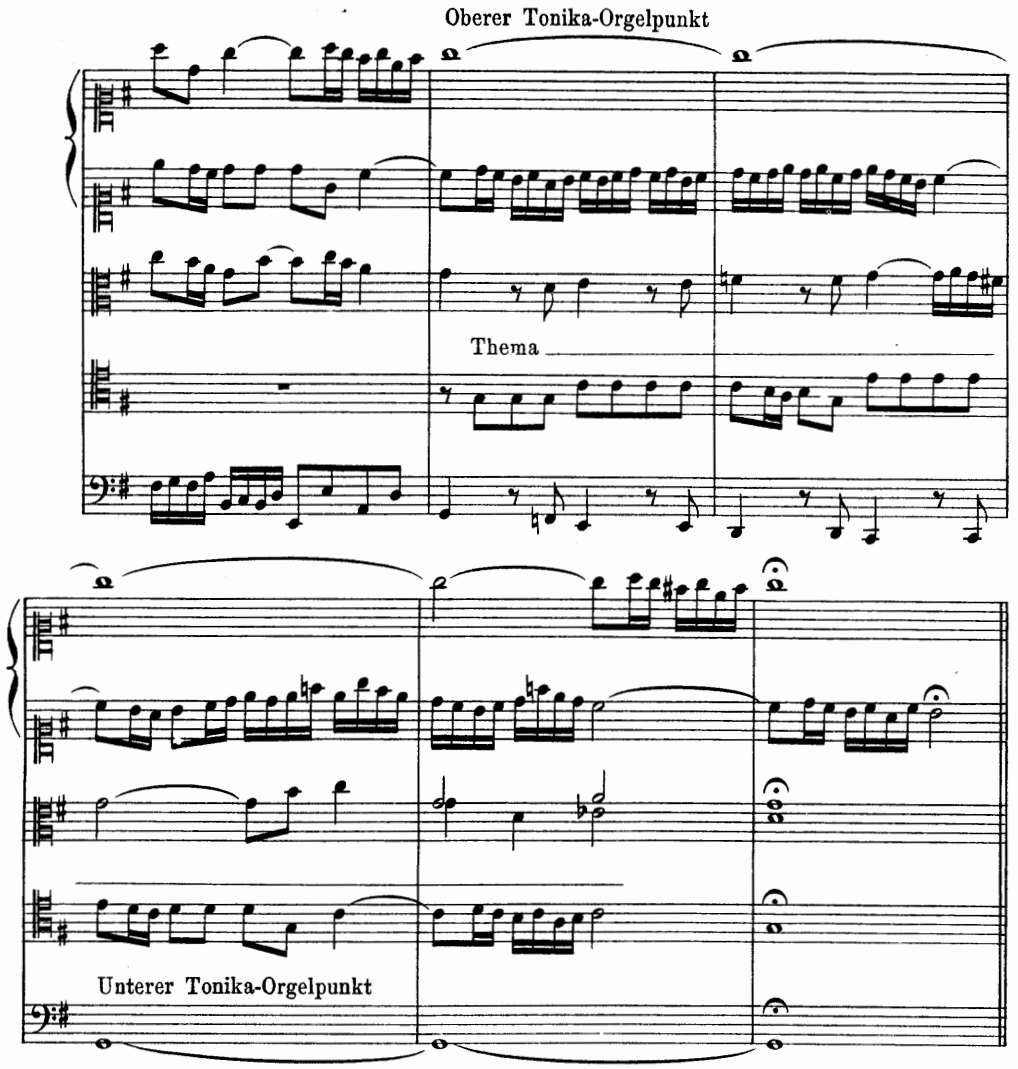
Der folgende Orgelpunkt auf der Dominante bietet das Beispiel einer Durchführung auf ihm, in welchem jede Stimme sich selbst nachachmt; nebenbei bemerkt, ist dies das Muster der am meisten auf dem Orgelpunkt angewandten Verbindungen; weil es die gedrängtesten (diatonischen oder chromatischen) Fortschritte erlaubt, um den Eintritt der Engführung vorzubereiten.

J. S. Bach. Kunst der Fuge. Nr. 8.

Durchführung, welche den Eintritt des Orgelpunktes vorbereitet

329. Das folgende Beispiel zeigt einen Orgelpunkt der Dominante, auf welchem eine freie Engführung mit 3 Stimmen aufgebaut ist; der Orgelpunkt endet wie der vorige mit einem Gange, in welchem sich jede Stimme selbst nachahmt.

Mendelssohn. Orgelfuge. Op. 37 Nr. 3.

330. Hier ist ein wunderbares Beispiel eines Tonika-Orgelpunkts, auf welchem eine doppelte Engführung in der geraden und Gegenbewegung erklingt: es ist das Ende der großen, schon oft angeführten Orgelfuge (C dur) von Bach.

Obgleich dieselbe in ihrem größten Teile vierstimmig ist, wird der Orgelpunkt fünfstimmig, die Hinzufügung einer Stimme ist auch in der Schulfuge zulässig, wenn man am Ende einer Fuge eine größere Tonfülle erzielen will, oder wenn die Verbindungen der Engführung die Anwendung einer fünften Stimme erfordern.

(In gewissen Fällen des verdoppelten Orgelpunkts ist mitunter sogar eine sechste Stimme notwendig und auch in der vierstimmigen Schulfuge erlaubt. Derartige Beispiele finden sich weiter unten.)

331. Das Ende der schon angeführten Orgelfuge (G dur) von Bach zeigt ein Beispiel eines Tonika-Orgelpunkts in der Oberstimme, mit welchem sich in den drei letzten Takten ein anderer auf der Tonika im Baß verbindet.

332. Der verzierte Orgelpunkt hält die Note nicht aus, sondern läßt sie in gleichem Rhythmus immer wiederkehren. *Verzierter Orgelpunkt.*

Der Rhythmus oder die Zeichnung werden immer einer charakteristischen Figur des Themas, des Gegensatzes oder einem ähnlichen Rhythmus entliehen.

333. Folgende Beispiele bieten verschiedene Muster eines derartigen Orgelpunkts dar, der nach Belieben des Komponisten geändert werden kann.

Bei **a** wird der mittlere Orgelpunkt (auf der Tonika) rhythmisch durch den Leitton verziert.

Bei **b** zeigt der Orgelpunkt im Baß einen dem Hauptmotiv ähnlichen Rhythmus.

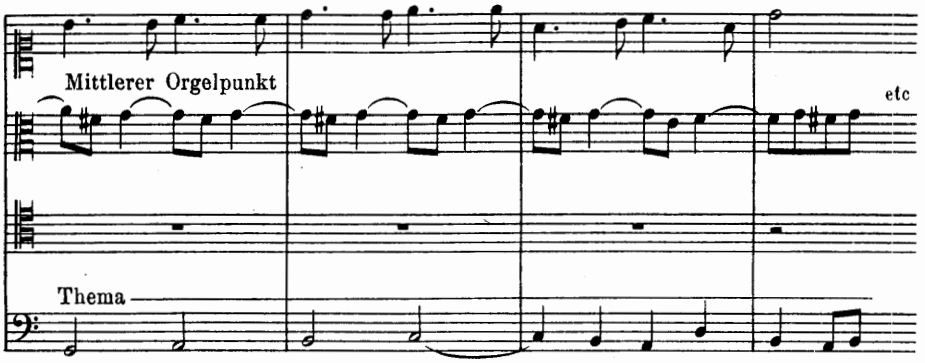
Das Beispiel **c** ist das Muster eines Orgelpunkts auf der 2. Stufe der Haupttonart. Zuerst wird er durch den oberen Vorschlag verziert und geht vom 2. Takte ab in einen Triller über.

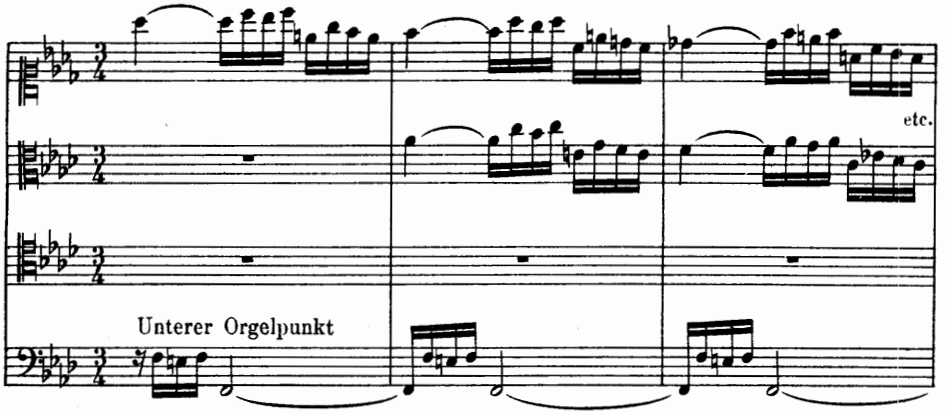
Die Form des Beispiels **d** ist in den Fugen für Klavier und Orgel sehr gebräuchlich.

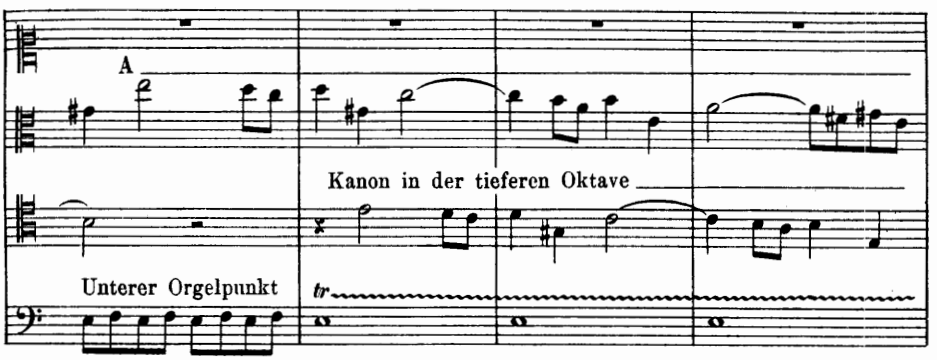
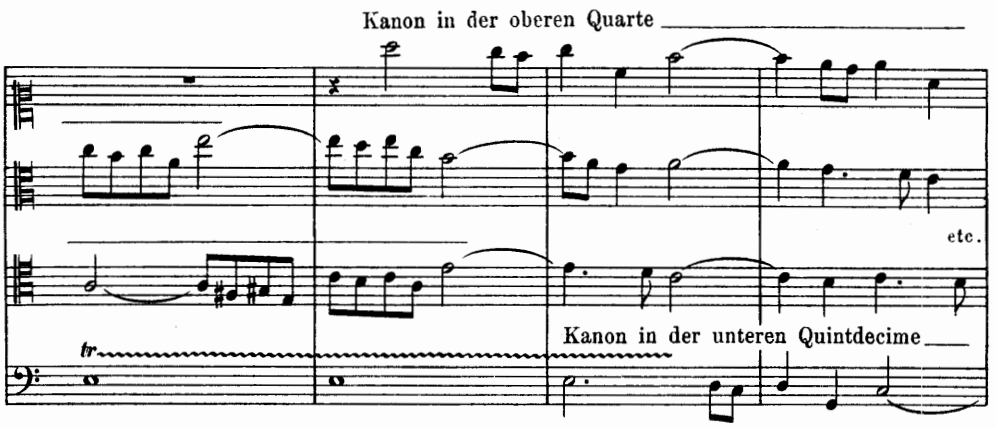
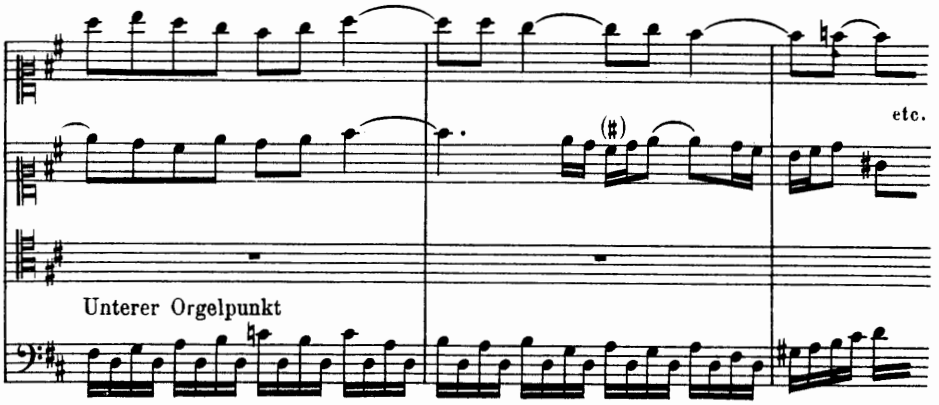
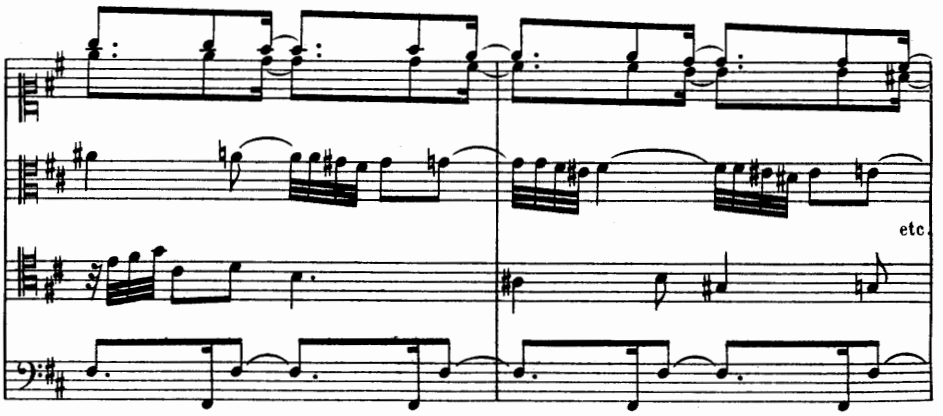
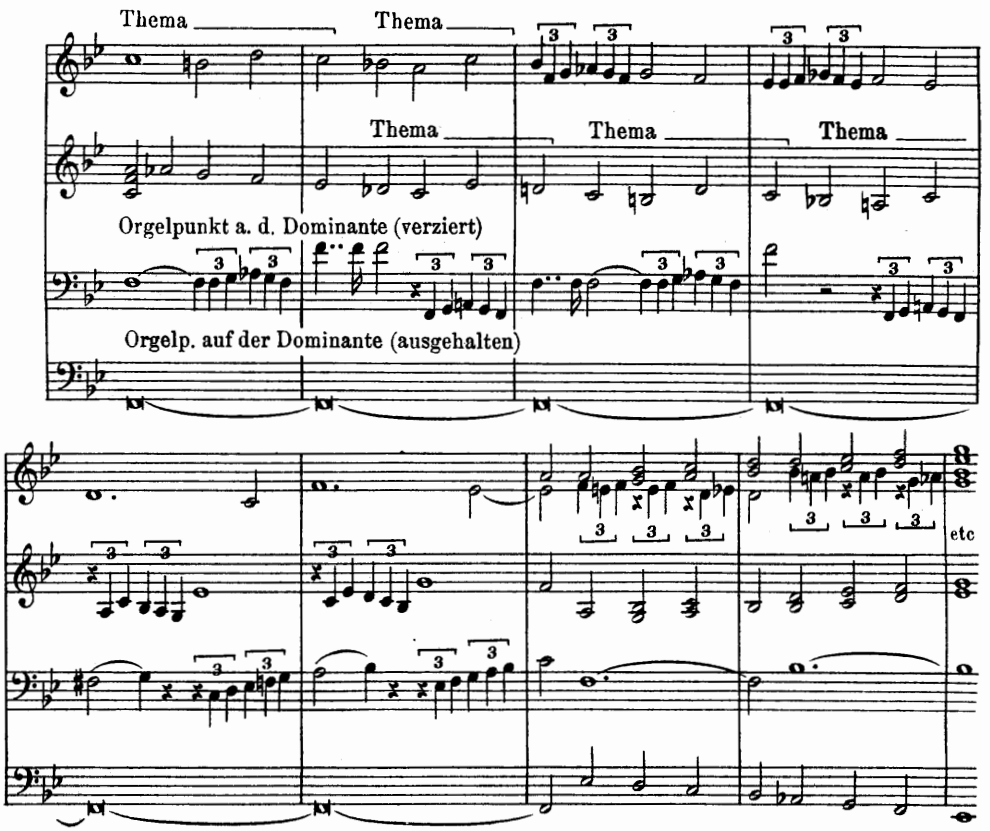
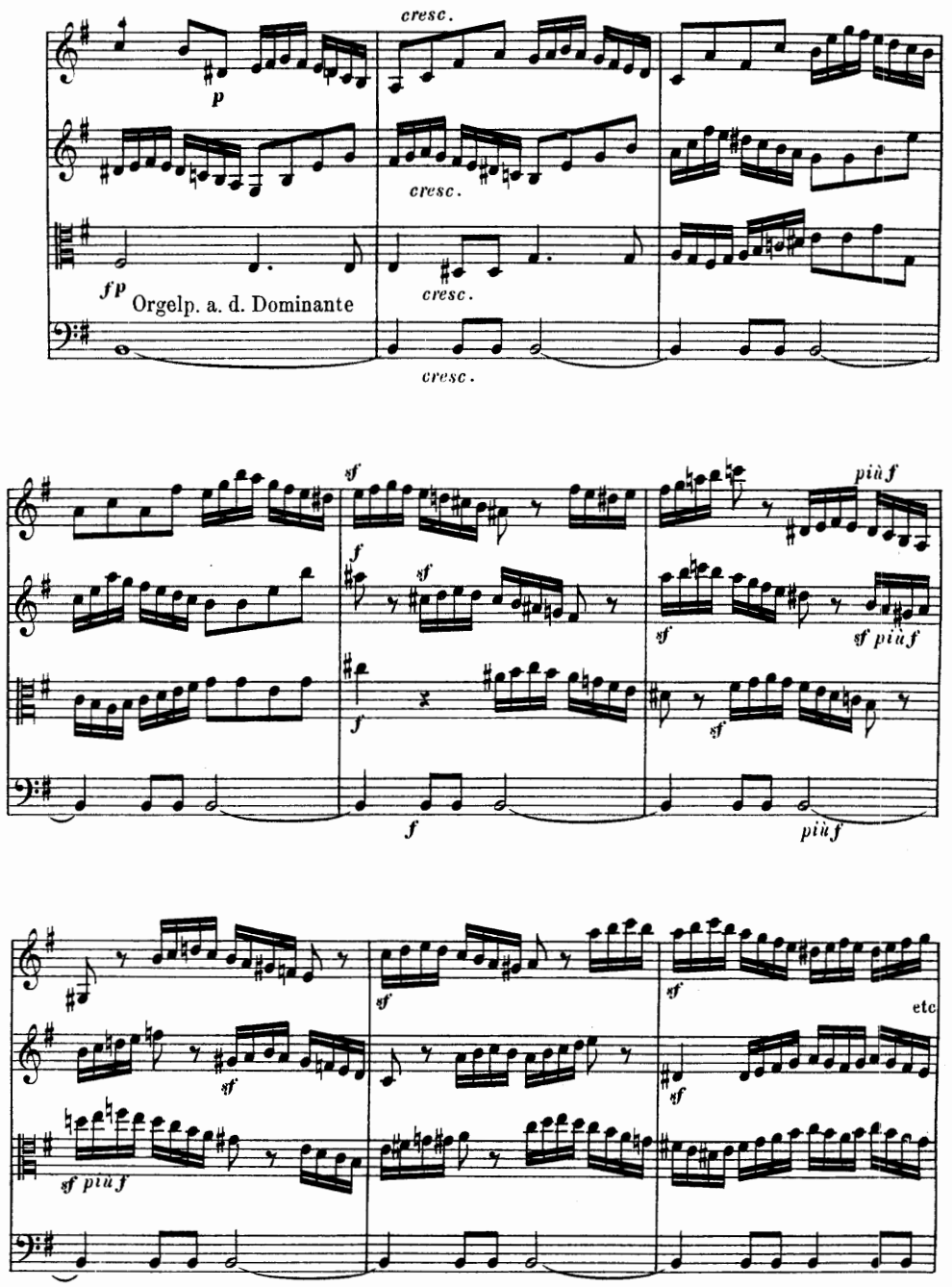
Bei **e** wechselt der Rhythmus mit dem der Hauptfigur ab.

Der Orgelpunkt des Beispiels **f** ist verwickelter: zuerst verdoppelt, hält der eine die Note aus, während der andere sie durch den Rhythmus des Gegensatzes verziert, um sich endlich in einen mittleren Orgelpunkt zu verwandeln.

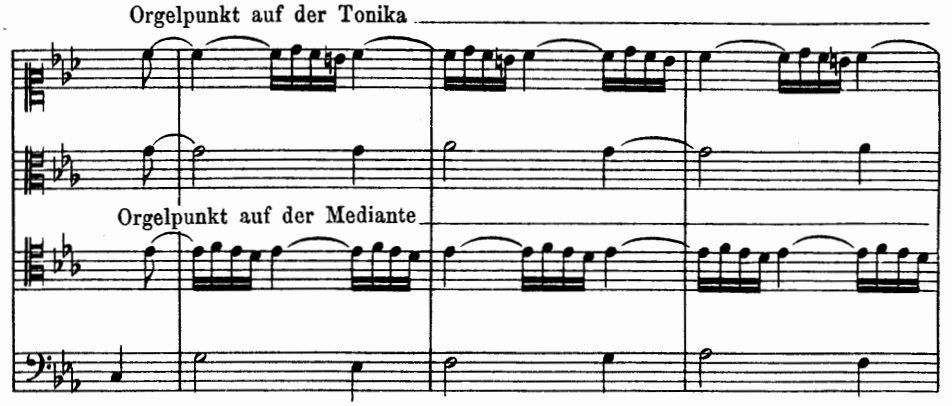
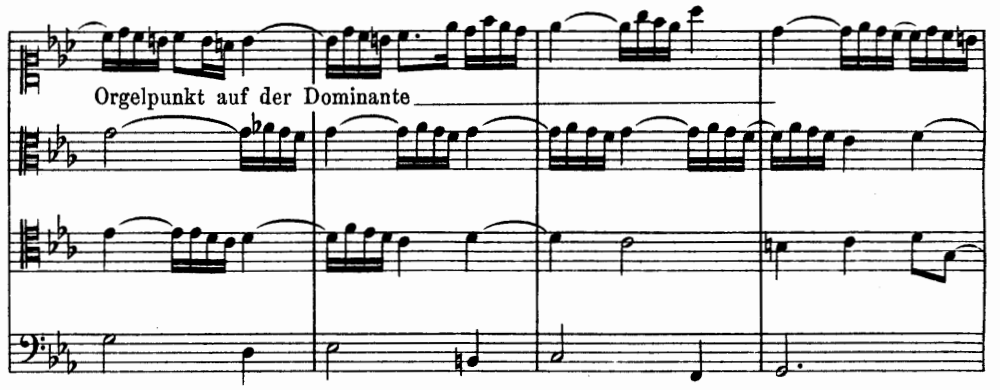
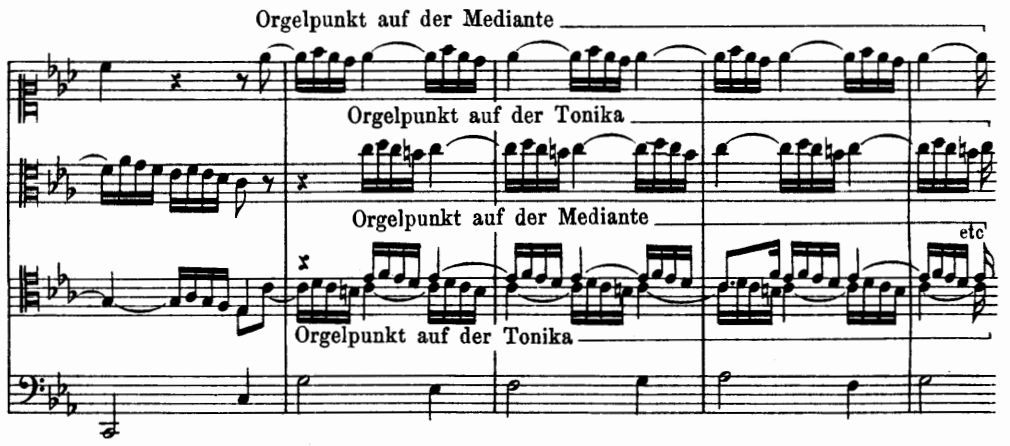
Bei **g** ahmt der Orgelpunkt den Rhythmus eines Bruchstücks des Themas nach.

a) J. S. Bach. Orgelfuge in C dur.

b) J. S. Bach. Orgel-Präludium in F moll.

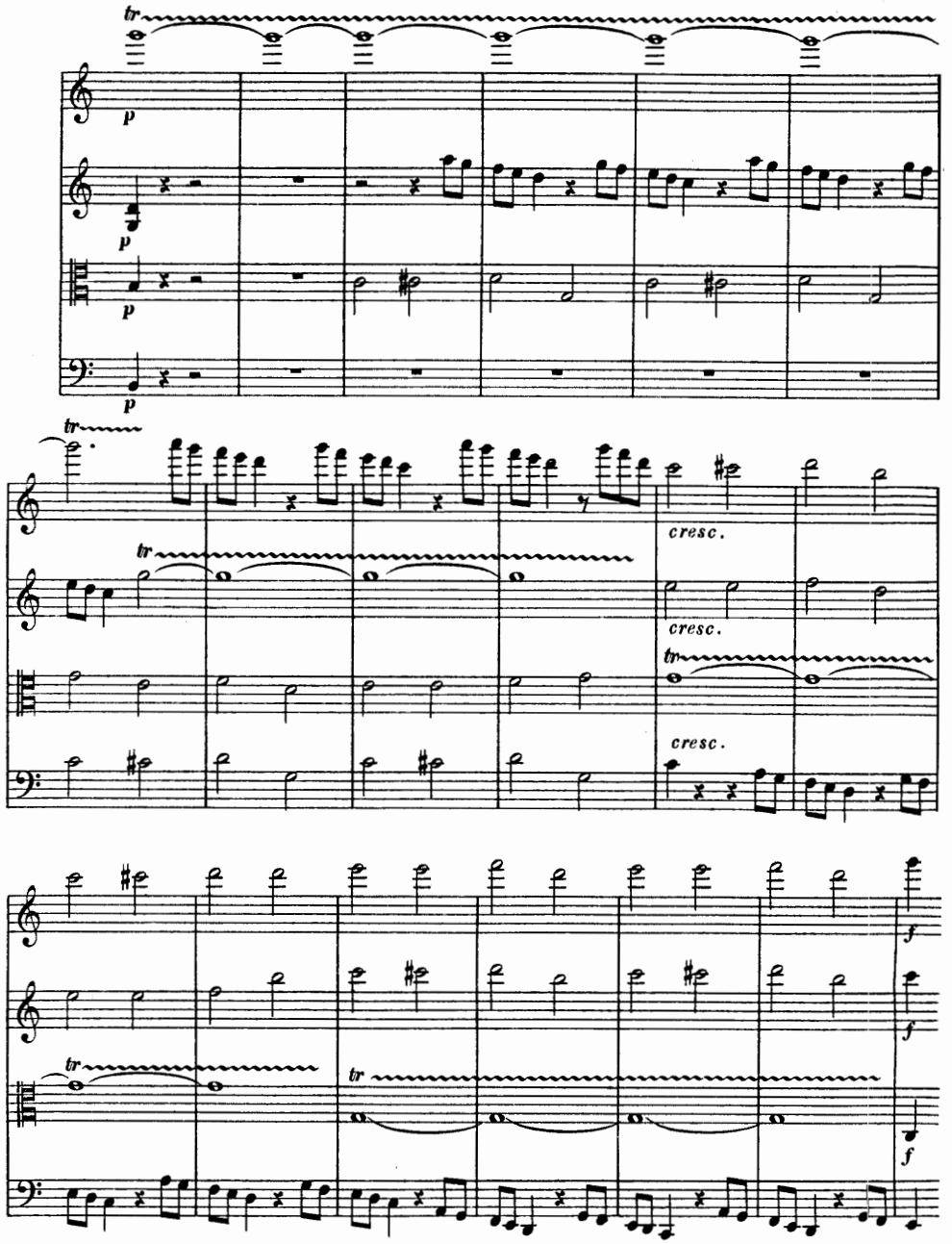


c) J. S. Bach. Orgelfuge in D moll.

d) J. S. Bach. Orgelfuge in H moll.

e) Präludium derselben Fuge.

f) Schumann. 6. Fuge auf den Namen Bach.

g) Mendelssohn. Quartett Op. 81.

Mehrfach verzierter Orgelpunkt.

334. In der Passacaglia von Bach findet man eine seltene Anwendung des einfachen, doppelt und vierfach verzierten Orgelpunkts mit rhythmischen Nachahmungen. Obgleich dieser Gang, streng genommen, durchaus nicht zum Fugenstil gehört, sondern sich vielmehr dem rein kontrapunktischen nähert, glaubten wir doch, ihn hier anführen zu müssen, um die Aufmerksamkeit des Schülers auf die Möglichkeit gewisser interessanter Anordnungen, die man mit Hilfe des verzierten Orgelpunkts findet, zu lenken.



335. Eine interessante Verbindung, die auch in der Schulfuge angewandt werden könnte, findet sich in der Fuge des 9. Quartetts von Beethoven, wo der Orgelpunkt die drei obern Stimmen nacheinander erklingen läßt.[1])

[1]) Dies Beispiel wird nur als Andeutung des möglichen Verfahrens, nicht als Vorbild des Schul-Orgelpunkts gegeben.

336. Die Schüler müssen die vorstehenden Beispiele nach dem Gesichtspunkte der melodischen und harmonischen Führung der Motive, der Anordnung der Nachahmungen sorgfältig ebenso zergliedern, wie wir es früher bei den Durch- und Engführungen gezeigt haben. Später werden sie außerdem in den angeführten Fugen noch vorzügliche Beispiele finden, aus denen sie ersehen, wie sich der Orgelpunkt in der Schulfuge gestalten muß. Nach all diesen Vorbildern können sie sich üben, verschiedene Orgelpunkte über Motive zu schreiben, die sie entweder selbst erfinden, oder aus Beispielen der frühern Kapitel und Fugenthemen am Ende des Bandes entnehmen.

337. Hiermit stehen wir am Schluß der Zergliederung der verschiedenen Bestandteile einer Fuge: jetzt wollen wir sie anwenden und die Zusammenfassung derselben geben, indem wir den Gesamtbau der Fuge studieren.

Zehntes Kapitel:

Die Modulationen der Fuge.

338. Mit der Exposition (oder der Gegendurchführung, wenn man eine schreibt) schließt der erste Teil der Fuge. Unmittelbar darauf beginnt die Entwicklung, die den zweiten oder modulierenden Teil ausmacht. Dieser wird, wie schon bemerkt, von Durchführungen gebildet, welche Thema, Antwort und Gegensatz in bestimmten Abständen wieder einführen.

339. Um die aus der steten Wiederholung der ursprünglichen Tonart entspringende Eintönigkeit zu vermeiden, läßt man das Thema bei seinem jedesmaligen Wiedererscheinen in einer andern Tonart auftreten. Wie man aber der Fuge melodische und rhythmische Einheit dadurch sichert, daß man sich auf die in der Exposition gehörten Bestandteile beschränkt, so erhält sie in gleicher Weise tonale Einheit, durch Modulation in die der Haupttonart verwandten Tonarten d. h in solche, die sich von jener nur durch eine Vorzeichnung mehr oder weniger unterscheiden.

340. Für jede beliebige Tonart sind hier die verwandten: *Verwandte Tonarten.*

a) In der Durtonart:
die Molltonart der 2. Stufe (Ober-Tonika);
die Molltonart der 3. Stufe (Mediante);
die Durtonart der 4. Stufe (Unter-Dominante);
die Durtonart der 5. Stufe (Dominante);
die Molltonart der 6. Stufe (Ober-Dominante oder Parallel-Molltonart);

b) In der Molltonart:
die Durtonart der 3. Stufe (Mediante oder Parallel-Durtonart);
die Molltonart der 4. Stufe (Unter-Dominante);
die Molltonart der 5. Stufe (Dominante);
die Durtonart der 6. Stufe (Ober-Dominante);
die Durtonart der 7. nicht veränderten Stufe (Unter-Tonika).

341. In einer Fuge müssen **Exposition** und **Gegendurchführung,** [1]) **erste und letzte Engführung** ausnahmslos in der **Haupttonart** des Themas stehen.

[1]) Schon d'Alembert erklärte 1752 in der berühmten Darstellung von Rameaus System, daß das Ohr, welches sogleich von der Haupttonart eingenommen wird, allzeit begierig ist, solche wieder zu hören. Je weiter sich also die Töne, worinnen man ausweicht, von der Haupttonart entfernen, desto kürzere Zeit muß man sich darinnen aufhalten. Anmerkung des Übersetzers.

Reihenfolge der Modulationen.

343. In der freien Fuge hängen Zahl und Reihenfolge der Modulationen einzig und allein von der Phantasie des Komponisten ab, ebenso ist es mit der Zahl und den Größenverhältnissen der Durchführungen.

In den Prüfungsarbeiten beobachtet man gewöhnlich folgende Reihenfolge der Modulationen:

Themen der Durtonart.

344. Gehört das Thema dem Durgeschlecht an, so moduliert man zunächst nach der 6. Stufe der Haupttonart, in welcher des Thema auftrat, die Antwort führt natürlich die Fuge in die neue Tonart der 3. Stufe.

Mittels einer Durchführung geht man dann in die Tonart der 4. Stufe, in der nur das Thema auftritt, weil die Antwort die Fuge in die Haupttonart zurückführen würde. Entweder mit einer kleinen Durchführung oder ohne jeglichen Übergang — wenn dies möglich ist — moduliert man in die Tonart der 2. Stufe, läßt darin aber nur einen Einsatz, den des Themas oder der Antwort auftreten. Nun entwirft man eine neue, entwickeltere Durchführung als die vorigen, in der das Thema in der Dominante, die zur ersten Engführung leitet, erscheinen kann.

Diese Durchführung kann mit einem mehr oder weniger ausgeführten Orgelpunkt auf der Dominante — dies ist der gebräuchlichste Fall — oder auf jeder andern Stufe enden und sich unmittelbar mit der Engführung verbinden oder durch eine kurze Pause gewöhnlich auf der Dominante von ihr getrennt werden. Diese kann aber auch auf jeder andern Stufe unter der Bedingung auftreten, daß sich die Engführung natürlich anschließt.

Themen der Molltonart.

345. Gehört das Thema der Molltonart an, so ist die Zahl der Durchführungen, wie die Art, zur Engführung zu gelangen, dieselbe, die Reihenfolge der Modulationen von der in Dur jedoch ein wenig verschieden. Nach der Exposition leitet eine Durchführung das Thema in die Tonart der 3. Stufe (Parallel-Tonart der Haupttonart), von der aus die Antwort die Fuge in die Tonart der nicht veränderten 7. Stufe führt. Von hier moduliert man zur 4. Stufe, welcher die 6. als Antwort dient. Eine letzte Durchführung endlich, in welcher das Thema in die Dominante ausweichen kann, führt die erste Engführung herbei.

Verhältnis der Durchführungen.

346. Über das Längenverhältnis der Durchführungen, welche die Modulation in der Fuge die entsprechenden Tonarten bewirken, läßt sich keine unumstößlich sichere Regel aufstellen. Entsprechend der Länge des Themas und der Exposition läßt sich eine mittlere annehmen.

Bei der mittleren Zahl von vier bis sechs Takten für die Länge der Prüfungsthemen wird die Exposition — mögen die Einsätze des Themas und der Antwort sich ununterbrochen anschließen oder durch eine Coda getrennt sein, — 16 bis 24 Takte enthalten.

347. Dementsprechend wird man den verschiedenen Durchführungen folgende Ausdehnungen geben: die Tafel ist für die Durtonart aufgestellt, kann aber auch unter Berücksichtigung der veränderten Modulations-Reihenfolge auf die Fugen in Moll angewandt werden.

Bezeichnung der Teile der Fuge	Zahl der Takte, die sich annähernd verändern	
	von	bis
Exposition	16	24
1. Durchführung	8	12
Thema in der 6. Stufe	4	6
Antwort (in der 3. Stufe)	4	6
2. Durchführung	10	16
Thema in der 4. Stufe	4	6
Übergang	2	4
Thema oder Antwort in der 2. Stufe	4	6
3. Durchführung	14	20
Vom Anfang der Fuge bis zur Engführung	66	100

348. Vorstehende Ausdehnungen müssen als Endpunkte betrachtet werden, welche die Schüler den verschiedenen Teilen der Fuge geben können. Bei Einrichtung der Engführung in denselben Verhältnissen würde man in der Tat als Totalsumme der ganzen Fuge 100-150 Takte erhalten; diese Zahlen, ohne jede verbindliche Kraft, begrenzen jede nicht zu kurze, aber auch nicht zu lang ausgeführte Fuge.

349. Diese Verhältnisse sind ebenso willkürlich, wie die Reihenfolge, Zahl und Wahl der Modulationen, die man für die Schulfuge festgesetzt hat; in den Fugen von Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn bestätigt nichts die Genauigkeit oder einen bestimmten Wert der Vorschriften; weil sich bei den Meistern kein Beispiel findet, das als Bestätigung der Regel dienen könnte: einzig und allein die Gewohnheit setzte sie ein und verschaffte ihnen Geltung. Von diesem Gesichtspunkte aus mögen wir sie beachten, ihnen aber auch nicht mehr Bedeutung beilegen, als sie für Prüfungen besitzen.

350. Als Ausnahme kann man das Thema der Haupttonart in Dur für einige Augenblicke nach der gleichnamigen Moll-Tonart und umgekehrt, das Thema der Haupttonart in Moll für kurze Zeit nach Dur versetzen; steht z. B. ein Thema in A moll, so kann man es vorübergehend in A dur erklingen lassen und umgekehrt.

Diese Erlaubnis, von welcher die Meister wunderbare Beispiele gaben, ist in der Schule nur gestattet, um das Thema in die Haupttonart zurückzuführen, oder in Moll beim letzten Abschluß der Fuge. Ein Mißbrauch derselben ist schon deshalb zu vermeiden, weil sich die neue von der Haupttonart durch 3 Vorzeichnungen unterscheidet und doch nur eine gestattet ist.

351. Aus demselben Grunde läßt man nie die Antwort folgen, wenn ein Thema in Dur nach den Tonarten der 3. und 5. Stufe oder ein solches in Moll nach denen der 5. und 7. (letztere nicht erhöht) moduliert: in letzterem Falle ist das Verbot verständlicher als im ersten, denn diese Antworten würden die Fuge in Tonarten führen, aus denen sie auf natürliche Weise nur schwer in die Haupttonart zurückzukehren vermag.

352. Gewisse Themen eignen sich schlecht für die Übertragung in die entgegengesetzte Tonart. Manches Dur-Thema wird in Moll unmusikalisch oder unkenntlich und umgekehrt.

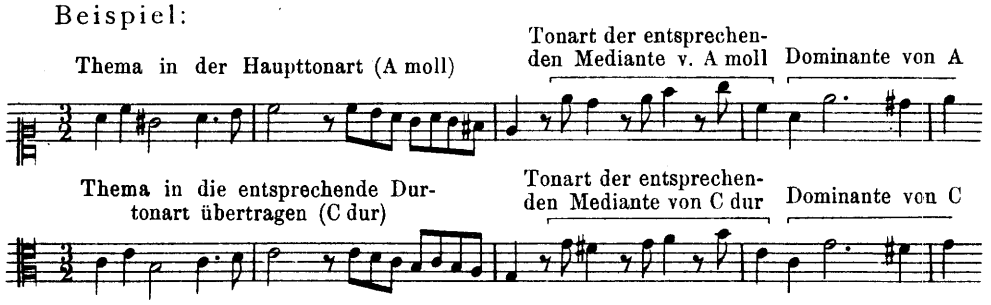
Thema in der gleichnamigen Tonart.

353. Diese Schwierigkeiten rühren gewöhnlich von Intervallen her, die sich schlecht aus der einen in die andere Tonart übertragen lassen, bei gewissen Themen entstehen infolge des Verfahrens unharmonische Intervalle und von zweifelhafter Tonart; außerdem ergibt die Harmonisierung des übertragenen Themas wirkliche Schwierigkeiten. Ehemals gestattete man dem Schüler, wenn er das Thema in der gleichnamigen Tonart auftreten lassen wollte, dasselbe in solchem Fall entweder zu verändern oder zu kürzen. Heute, wo man überwundene Schwierigkeiten liebt, würde es der Schüler sehr bereuen, sich auf die alte Nachsicht gestützt zu haben.

354. Das beste Verfahren ist auf alle Fälle das folgende: Man betrachtet jede **Vorzeichnung**, die entweder vor einer Note des Themas steht oder in der Harmonie angenommen wird, nicht als chromatisch, sondern als **tonal**, d. h. als eine solche, die den sofortigen Übergang eines Bruchstückes des Themas in eine **neue Tonart** bedingt.

Achtet man bei der Übertragung des Themas in die der Haupttonart entgegengesetzte genau darauf, daß in der neuen die Beziehungen zu den vorübergehend auftretenden dieselben sind wie in der ursprünglichen zu der Haupttonart, so erhält man die getreuste Übersetzung des übertragenen Themas.

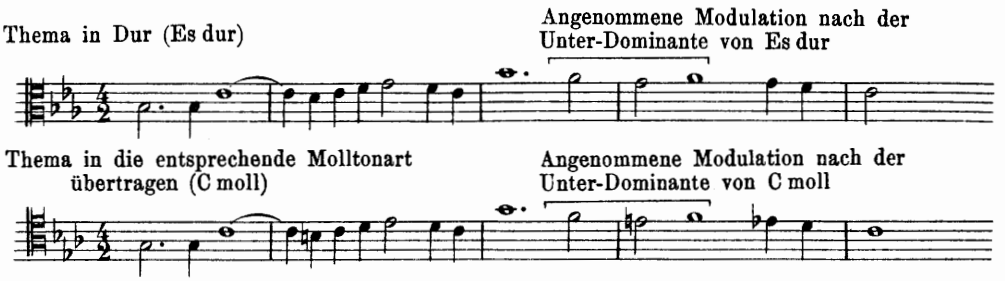
Beispiel:

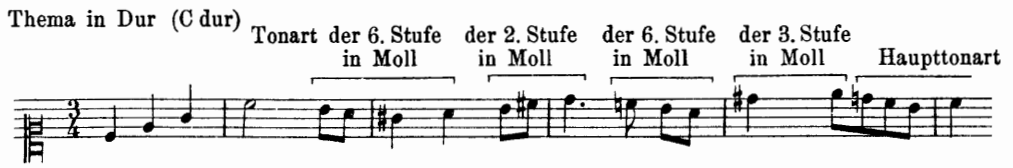


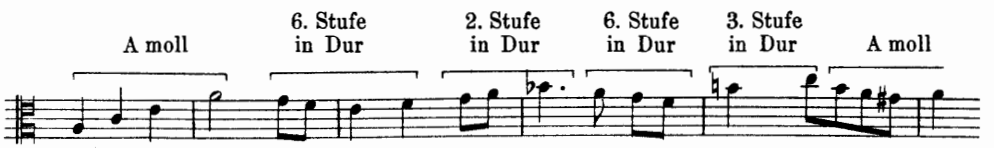
Das Beispiel zeigt, daß das Thema auf einem gegebenen Punkte aus der Haupttonart nach der Mediante moduliert; bei der Übertragung in die Parallel-Molltonart A moll ließ man das entsprechende Bruchstück nach der Mediante von A moll ausweichen, um das Thema in der Dominante von A moll zu schließen.[1])

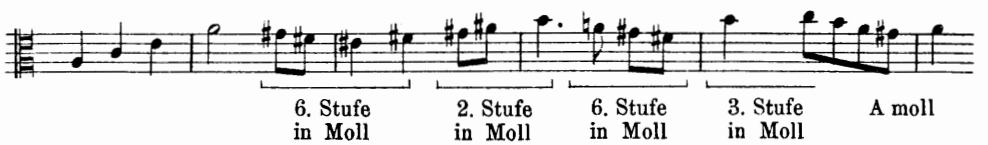
[1]) Themen dieser Art müßten streng verboten werden; kein Thema einer Sonate, Symphonie

355. Hier ist ein anderes Beispiel derselben Gattung:



Das folgende Beispiel ist rein theoretisch verwickelter:

Die Übertragung in die entsprechende Parallel-Tonart verleiht ihm folgendes Aussehen:



und nicht dieses, welches auf den ersten Blick genauer erscheinen könnte, weil die Intervalle der halben Töne genau zusammenfallen.

Bei Beobachtung der harmonischen Beziehung der von dem Thema durchlaufenen verschiedenen Grade zu der Haupttonart bemerkt man leicht, daß die erste Lösung die richtige ist, und daß in jener die harmonische Beziehung der angenommenen Tonarten in beiden genau derjenigen des Themas entspricht.

Es ist unnötig zu bemerken, daß diese Reihenfolge der Modulation nur eine theoretische Annahme ist, daß in Wirklichkeit ein Thema gar nicht soviel Tonarten streift.

356. Bei der Komposition eines Fugenthemas ist es auf jeden Fall geraten, sich gegen die schwerwiegenden Unzuträglichkeiten dadurch zu wappnen, daß

---

oder einer einfachen Melodie gehört gleichzeitig beiden Tonarten, Dur und Moll, an; ein solches der Fuge kann noch weniger fortwährend aus der einen in die andere schwanken. Mag auch eine Fuge über ein solches Thema vortrefflich geschrieben sein, musikalisch ist sie nicht. Beim Anhören wird man nie wissen, in welchem Tongeschlecht oder in welcher Tonart man sich auf einem gegebenen Punkte befindet; solche Themen können das Urteil der Schüler nur verwirren, wenn man sie bei deren Bekanntschaft nicht gleichzeitig warnt, indem man sie auf die Mängel hinsichtlich der musikalischen Logik aufmerksam macht.

man als Thema nur solche Motive wählt, die sich zu einem vollständigen, korrekten und ähnlichen Auftreten in beiden Tonarten eignen.

357. In dem Kapitel, das von der allgemeinen Komposition der Fuge handelt, findet der Schüler alle Beispiele über die Anwendung der Modulationen.[1])

[1]) Die älteren deutschen Theoretiker fassen die sämtlichen Modulationsregeln in folgender Weise kurz zusammen: »man moduliere in Dur die 6 Stufen auf-, in Moll die 6 Tonstufen abwärts.« Anmerkung des Übersetzers.

Elftes Kapitel:

Bau der Engführung.

358. Nur zwei Teile, nämlich die erste und letzte Engführung, müssen in jeder Fuge dieselbe Anordnung aufweisen.

359. Alle beide müssen der Haupttonart der Fuge angehören und vier Einsätze enthalten, deren letzter das Hauptmotiv (Thema oder Antwort) unverkürzt bringen muß.

Die erste und letzte Engführung unterscheiden sich nur durch die Anordnung der Einsätze, die im zweiten zusammengedrängter als im ersten folgen.

360. Alle andern Teile der Engführung verändern sich den Themen entsprechend, man kann darin modulieren, auch die Zahl der Einsätze ist nicht bestimmt festgesetzt.

361. Theoretisch müßte eine Engführung in ihrer Gesamtheit nur aus einer ununterbrochenen Reihenfolge von Kanons des Themas und der Antwort, die sich gegen das Ende der Fuge immer mehr drängen, zusammengesetzt sein.

In der Praxis ist dies aber selten der Fall: wenig Themen eignen sich für zahlreiche kanonische Verbindungen, und man ergänzt den Mangel derselben durch verschiedene Kunstmittel.

362. Die verschiedenen Arten des Baues einer Engführung lassen sich in folgender Weise zusammenfassen:

1. Die **kanonischen Einsätze des Themas und der Antwort** folgen **ohne Unterbrechung.**
2. **Die Engführungen des Themas und der Antwort** werden durch **solche des Gegensatzes** miteinander verbunden.
3. **Die Engführungen des Themas und der Antwort** werden durch **Durchführungen** miteinander verbunden.

Jede Art dieses Aufbaus wird besonders behandelt.

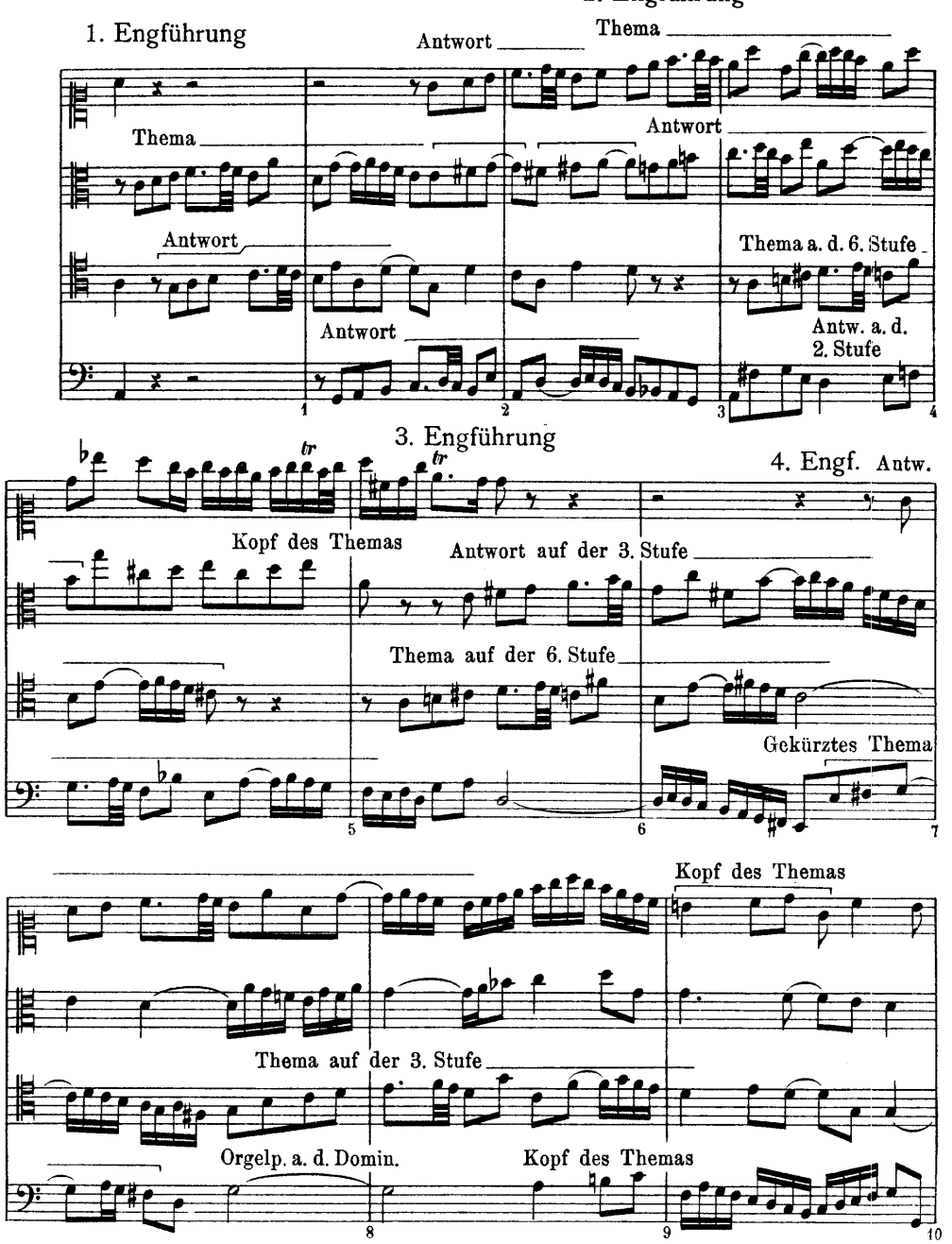
363. Erster Fall. Die **Kanons** des Themas und der Antwort folgen **ohne Unterbrechung:**

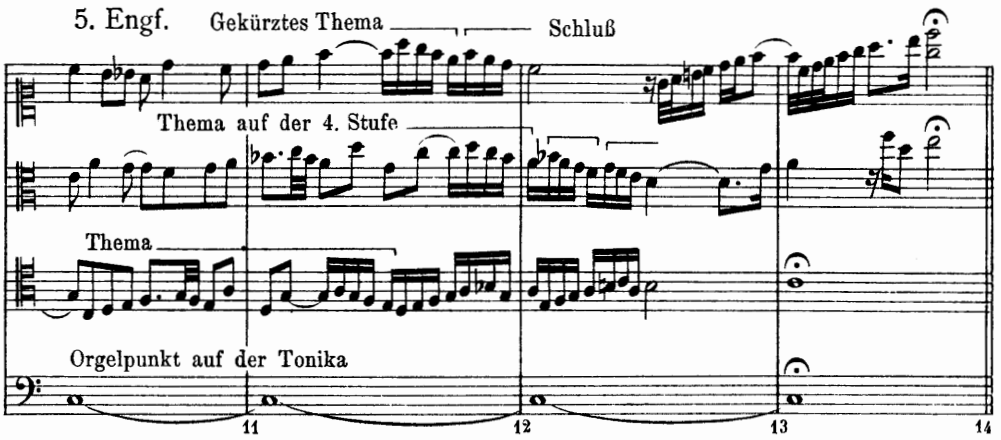
a) Man komponiert eine erste Engführung mit vier Einsätzen nach der obigen Erklärung. (§§ 169—170.)

b) Unmittelbar nach der ersten beginnt man die zweite, welcher die dritte Engführung ohne Unterbrechung folgt und so fort bis zum Schluß der Fuge.

Um die Eintönigkeit zu vermeiden, können die folgenden Engführungen in verwandte Tonarten ausweichen, ohne daß man dabei die Haupttonart der Fuge vergißt.

Beispiel:

Bach. Wohltemperiertes Klavier. (Fuge Band I No. 1.) [1]

[1]) Diese die kostbare Sammlung eröffnende Fuge ist namentlich hinsichtlich der Engführungen ein kontrapunktisches Meisterwerk, trotzdem ihr Debrois van Bruyck schulmeisterlichen Pedantismus und Monotonie vorwirft. In dem hier angeführten Abschnitt hat Germer 2 geringfügige Varianten. Anmerkung des Übersetzers.



364. Wir erinnern hier an eine schon gemachte Bemerkung: die den Werken großer Meister entnommenen Beispiele zeigen nie den festgesetzten Gang der Schulfuge. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man sie nicht studieren, sondern als Muster musikalischer und küntlerischer Formen. — Man kann sich jedoch anstrengen, um auch in der Schulfuge Bachs und Mozarts Stil zu erreichen.

Vor allen Dingen muß man die seichten, gewöhnlichen, herkömmlichen Formeln, die man in den Schulfugen meist findet und die mit der Kunst nichts gemein haben, zu vermeiden suchen. Selbst in dem steifen, angenommenen Rahmen der Schulfuge kann man Musik machen: dies muß immer der Zweck eines Musikers sein.

365. In vorstehendem Beispiele, das den Regeln der Schulfuge nicht entspricht, bemerkt man:

1. Die erste Engführung enthält nur einen Einsatz des Themas, dem drei der Antwort folgen.
2. Die vier Einsätze erfolgen in ungleichen Abständen vom Kopfe des Themas.
3. Die letzte Engführung enthält statt der regelrechten vier nur drei Einsätze.
4. Die verschiedenen Engführungen zeigen hinsichtlich der Entfernungen der Einsätze große Willkür.

366. Überhaupt ist in dem Beispiel die Übereinstimmung mit der sogenannten Schulfuge sehr gering: sie bezieht sich auf die Anwendung eines kurzen Orgelpunktes der Dominante (Takt 7—8), der durch zwei Einsätze von demjenigen am Schluß auf der Tonika getrennt ist. [1])

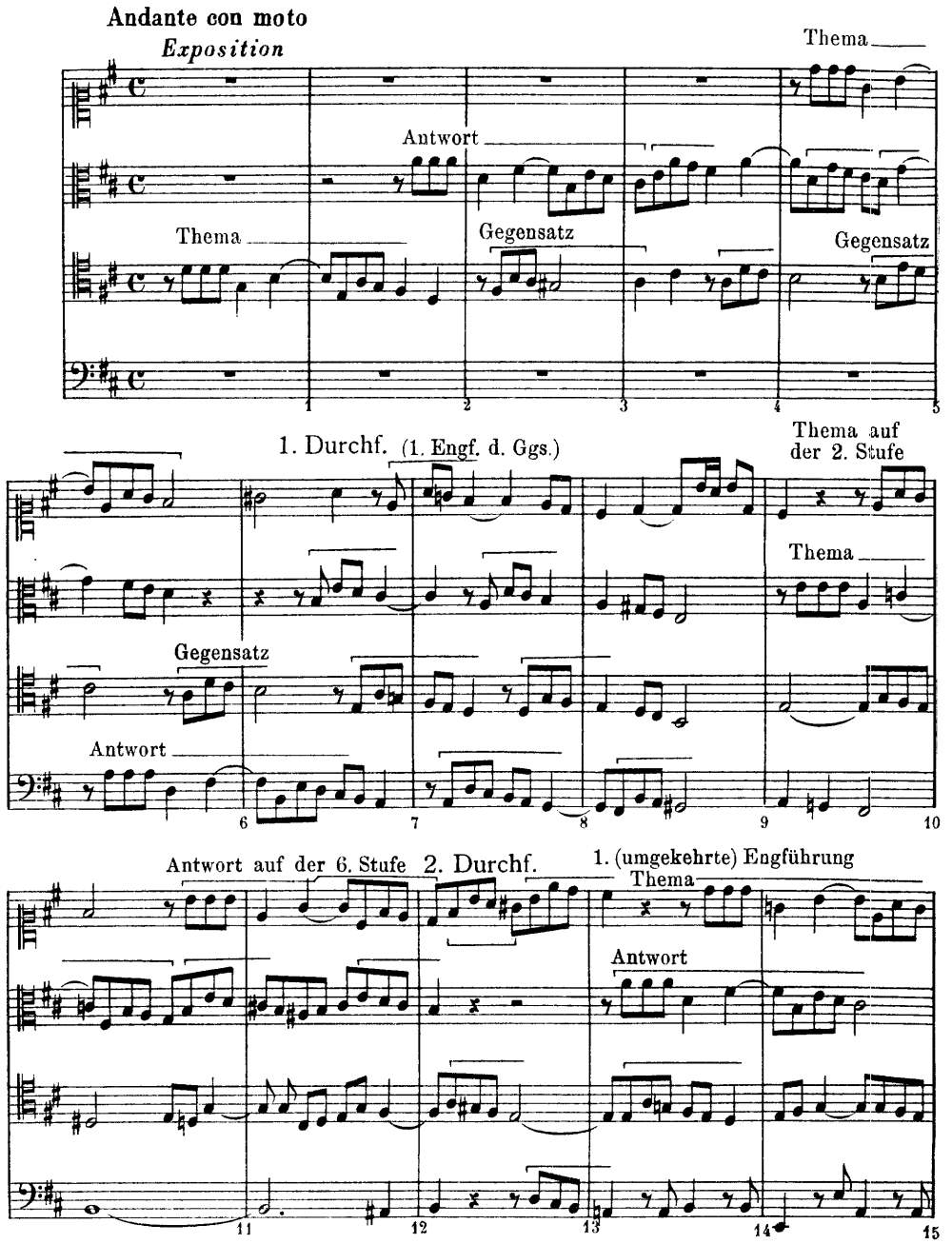
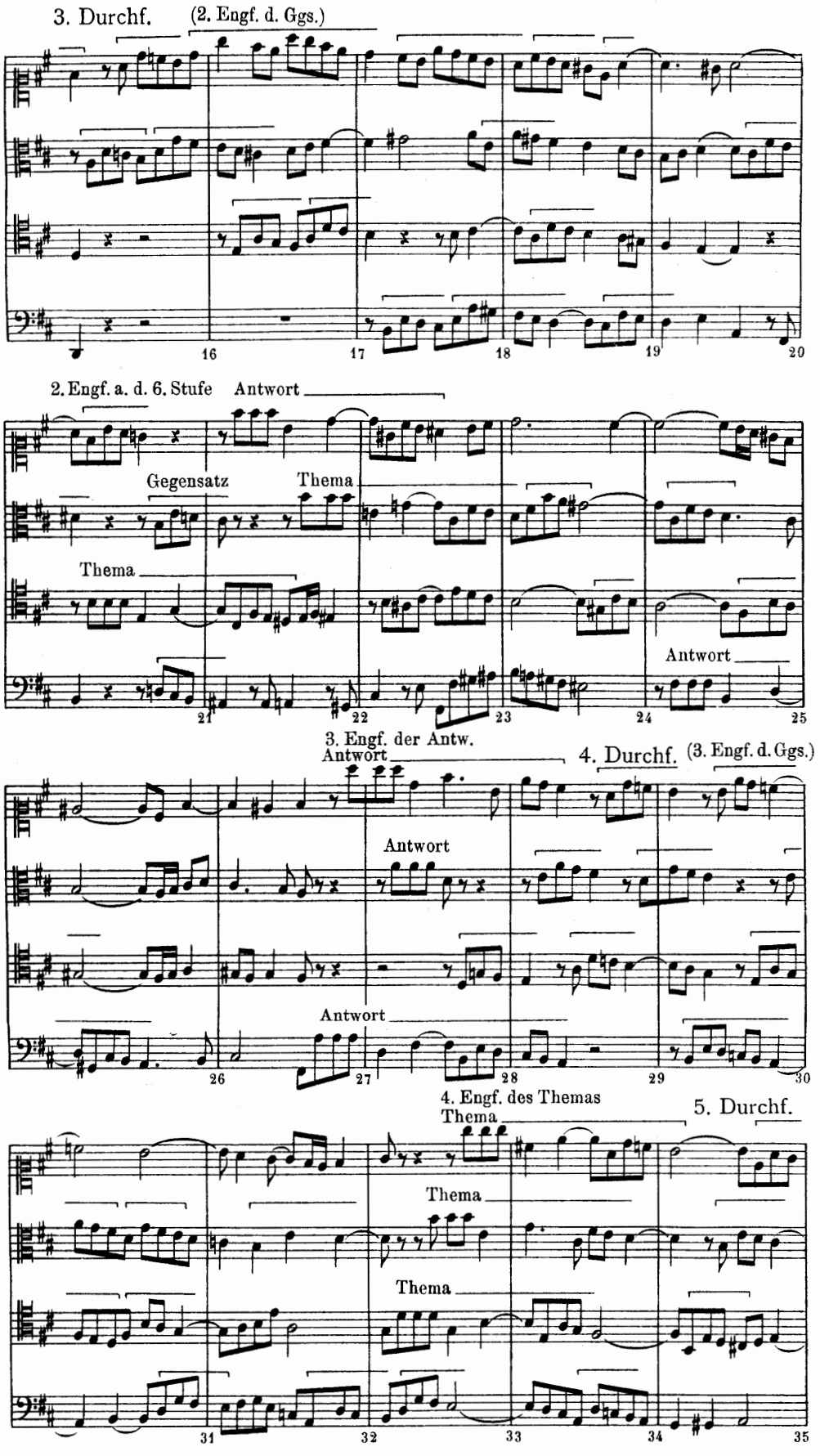
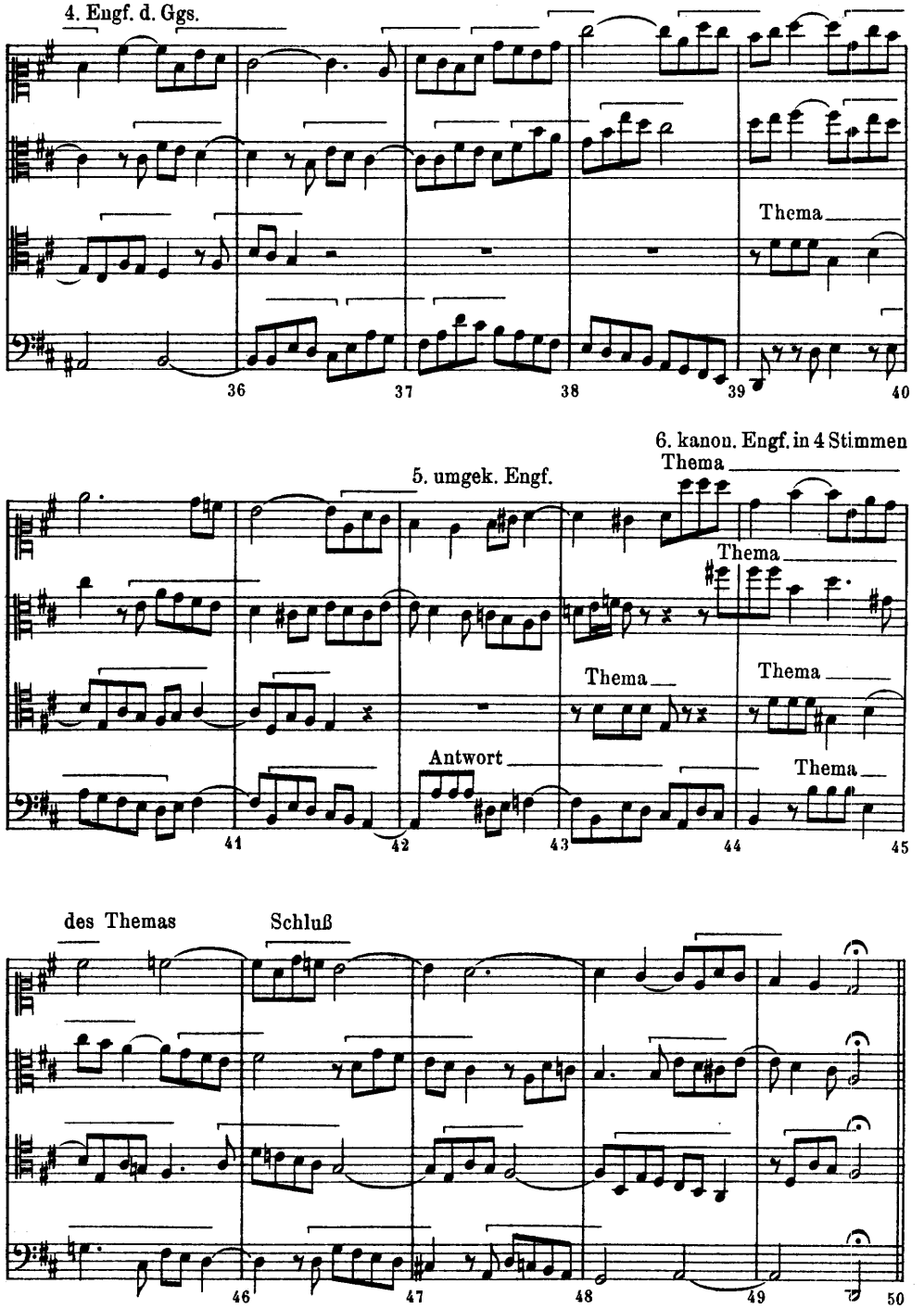
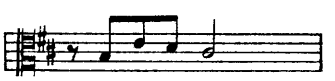
Trotzdem gibt das Beispiel auch in dieser Form viel zu denken, es ist das vollendete Muster des wahren Stils einer Engführung. Die Schüler werden sich bei ihrer Arbeit daran begeistern, indem sie einige Freiheiten der Schreibweise und Form vermeiden, die sich Bach erlauben durfte, die man in der Schule aber tadelnswert finden würde.

367. Zweiter Fall. Die Engführungen des **Themas** und der **Antwort** werden durch **solche des Gegensatzes** getrennt. *Engführung mit abwechselndem Thema und Gegensatz.*

Nachdem man eine erste Engführung mit den geforderten vier Einsätzen des Themas und der Antwort geschrieben hat, komponiert man eine erste Eng-

[1]) Außer diesen vermeintlichen Mängeln hat die Fuge auch kein einziges Zwischenspiel, das in der Schulfuge nie fehlt. Anmerkung des Übersetzers.

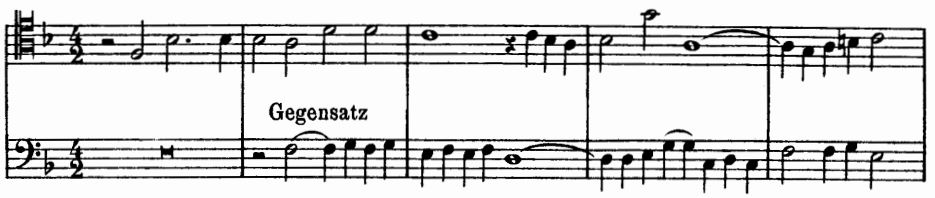
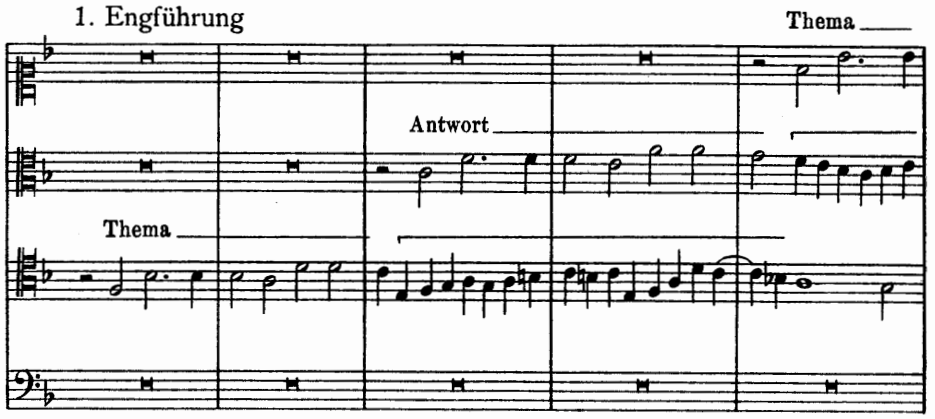
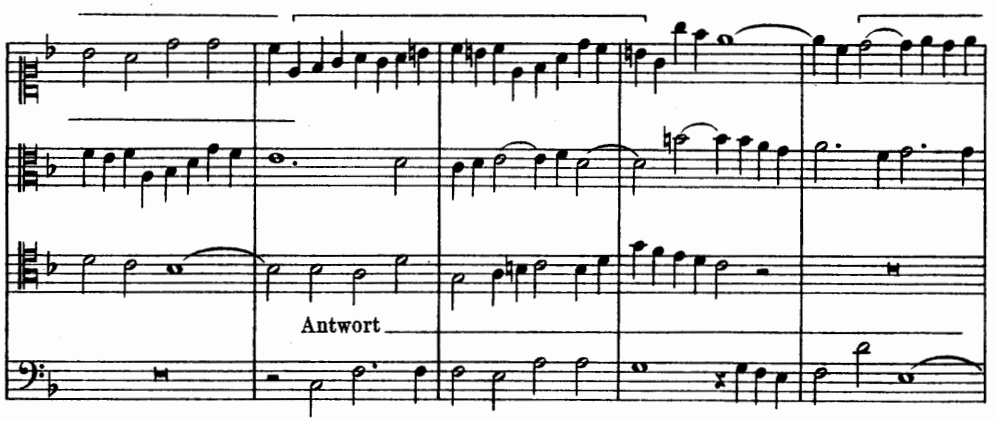
führung des Gegensatzes, welchem unmittelbar die zweite des Themas in einer verwandten Tonart folgt. Diese zweite braucht, kanonisch oder nicht, wie oben gesagt, nur zweistimmig zu sein. Der zweiten Engführung folgt eine neue des Gegensatzes, dieser wieder eine dritte des Themas usw. bis zum Schluß der Fuge.

368. In bezug auf diesen Gesichtspunkt ist die Fuge Band II. Nr. 5 des wohltemperierten Klaviers von Bach interessant und lehrreich für das Studium. Hier folgt sie vollständig in Stimmen ausgeschrieben: [1])

[1]) Der Anfang des Themas erinnert wie Riemann bemerkt, an das Schicksalsmotiv von Beethovens 5. Symphonie, der gesamte Aufbau an die Form der Sonate in allen Einzelheiten.
Anmerkung des Übersetzers.

3. Durchf.
(2. Engf. d. Ggs.)
16
17
18
19
20
2. Engf. a. d. 6. Stufe
Antwort
Gegensatz
Thema
Thema
Antwort
21
22
23
24
25
3. Engf. der Antw.
Antwort
4. Durchf.
(3. Engf. d. Ggs.)
Antwort
Antwort
26
27
28
29
30
4. Engf. des Themas
Thema
5. Durchf.
Thema
Thema
31
32
33
34
35

369. Man bemerkt sofort, daß der Gegensatz dieser Fuge, (die übrigens nicht im doppelten Kontrapunkte geschrieben ist) aus einem Bruchstück des Themas gebildet wurde:

Da ihm Bach den Charakter und die Bedeutung eines Gegensatzes gab, so

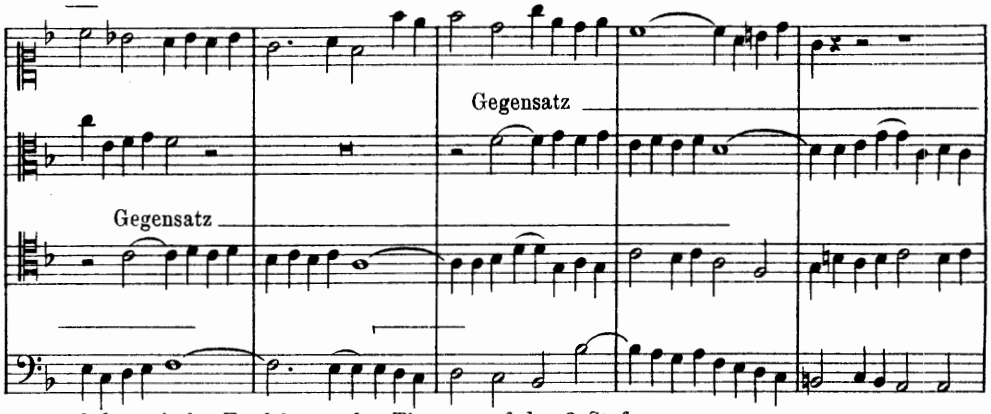
haben wir keine Veranlassung, ihn nicht als solchen aufzufassen; der Schüler braucht sich nicht zu quälen, in der Schulfuge die Anwendung des von Bach im freien Stil befolgten Verfahrens nachzuahmen; er muß sich an die Regeln und Grundsätze der Schulweisheit halten.

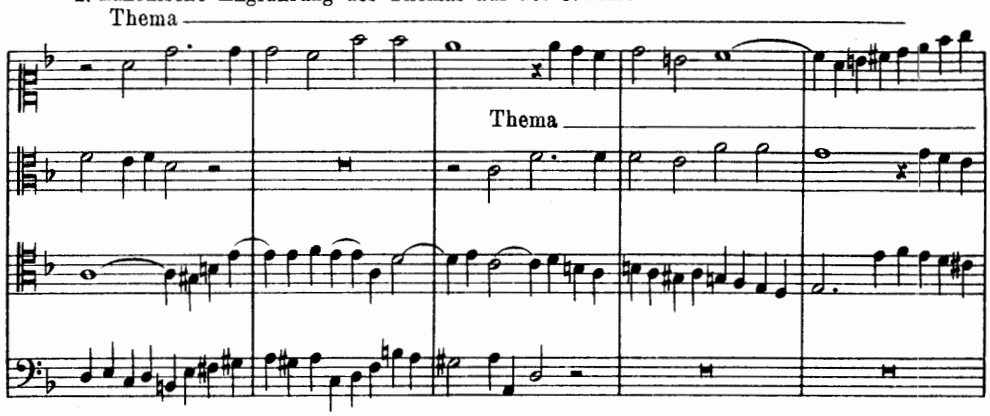
Die in dieser Fuge gegebenen Andeutungen befähigen den Schüler hinreichend zur Zergliederung, wir werden diese Arbeit hier also nicht machen. [1])

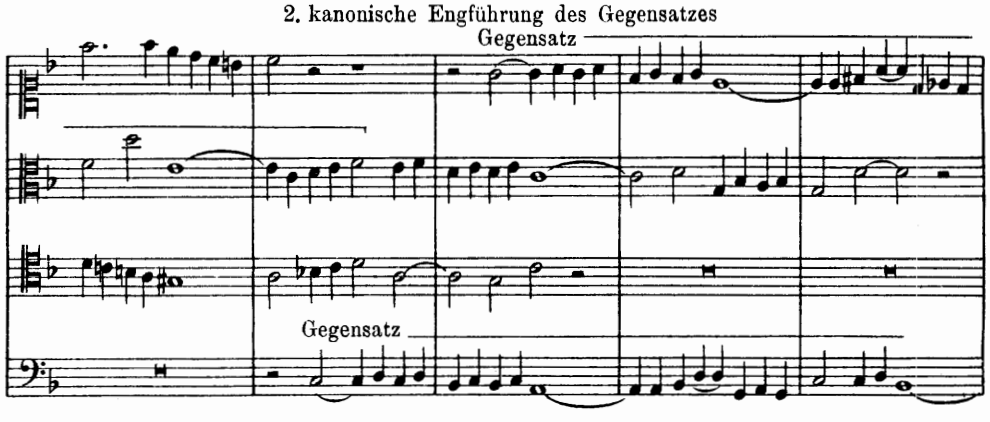
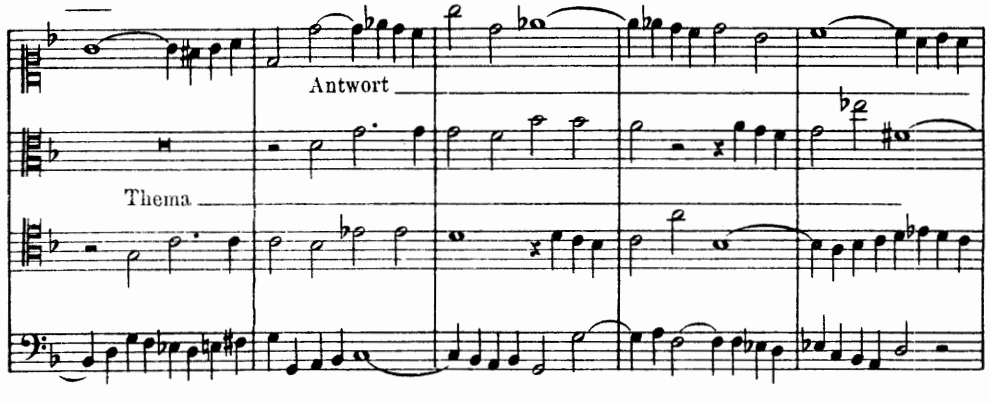
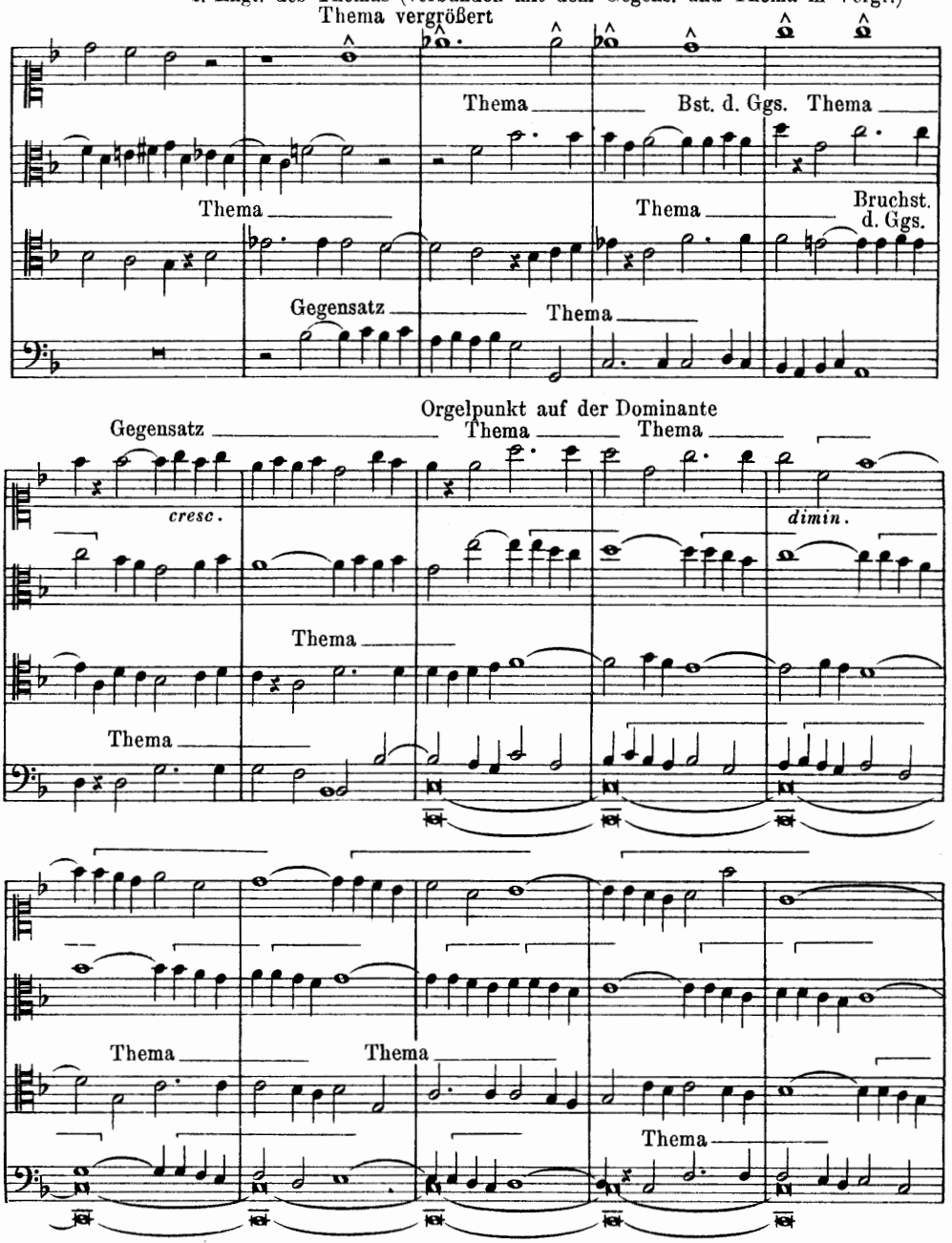
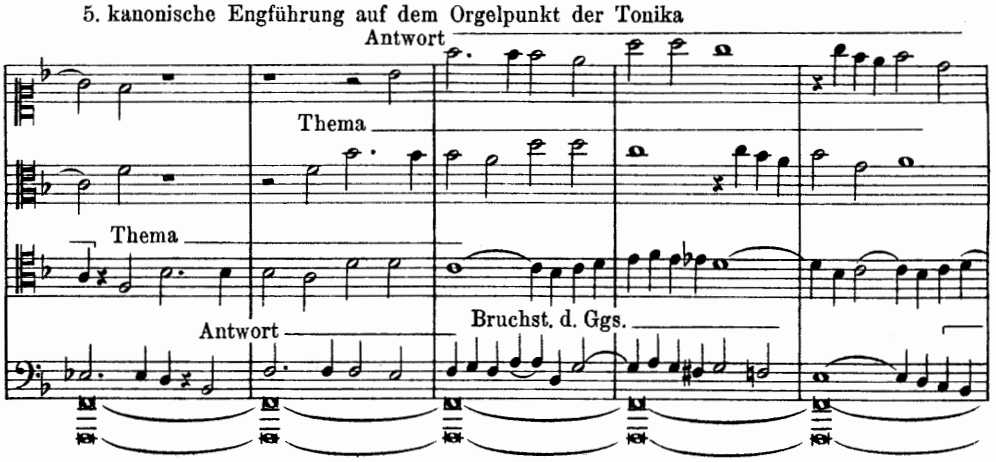
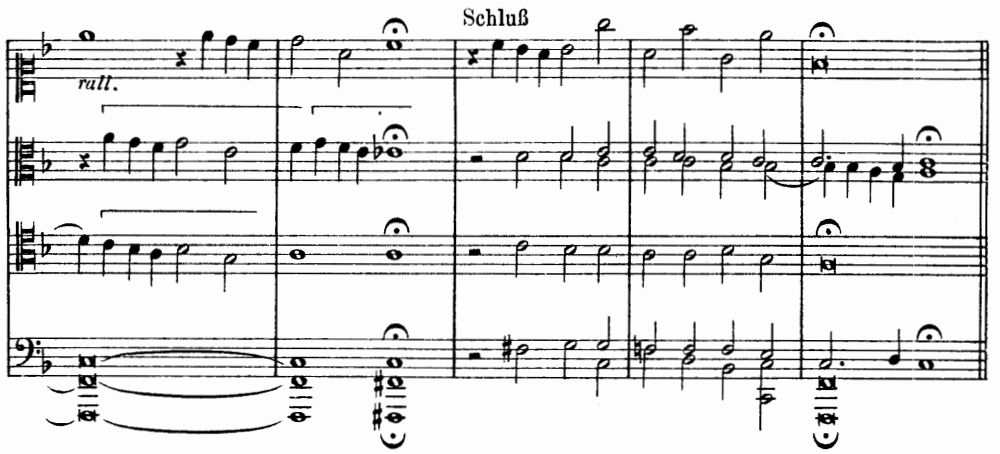
370. Um als Vergleichungsobjekt zu dienen, ist hier überdies noch eine Engführung von einem meiner Schüler über ein Thema, dessen mögliche Verbindungen ausführlich in § 277 und folgd. ausführlich erörtert wurden.

Thema von A. Gedalge.



[1]) Man bemerkt in diesem Beispiele, daß alle Engführungen des Gegensatzes als Durchführungen bezeichnet wurden: in der Schulfuge verfährt man oft so und mit Recht, obgleich wie § 372 und folgd. beweisen, die wirklichen Durchführungen der Engführung einen wesentlich anderen Charakter haben.

1. kanonische Engführung des Gegensatzes

2. kanonische Engführung des Themas auf der 3. Stufe



2. kanonische Engführung des Gegensatzes

3. kanonische Engführung des Themas auf der 2. Stufe

4. Engf. des Themas (verbunden mit dem Gegens. und Thema in Vergr.)

5. kanonische Engführung auf dem Orgelpunkt der Tonika

371. Man bemerkt mit bezug auf § 277 und folgd., daß der Komponist bei weitem nicht alle Verbindungen, die das Thema dieser Fuge zuließ, benutzte, die Arbeit wurde gedrängter, wenn er sich nur der Engführung des Themas und der Antwort, nicht auch derjenigen des Gegensatzes, bediente. Die erste Engführung hätte beispielweise gewonnen, wenn statt der ununterbrochenen Einsätze die in § 289 **b** gegebene Form eintrat. Die letzte wurde gleichfalls interessanter und der Stil getragener, wenn sie die in §§ 294—295 beschriebene Gestalt erhielt.

Trotz dieser kleinen, bei einer Schülerarbeit unvermeidlichen Unvollkommenheiten kann man die Engführung mit Nutzen studieren und versuchen, ähnliche zu schreiben. Die Schüler können sich dabei an die im 8. Kapitel gegebenen Zergliederungen halten, indem sie das gleiche Thema wieder aufnehmen und mit verschiedenen Verbindungen behandeln.

Durchführungen der Engführung.

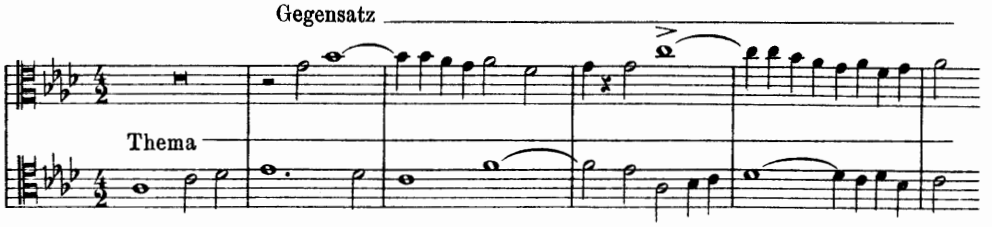
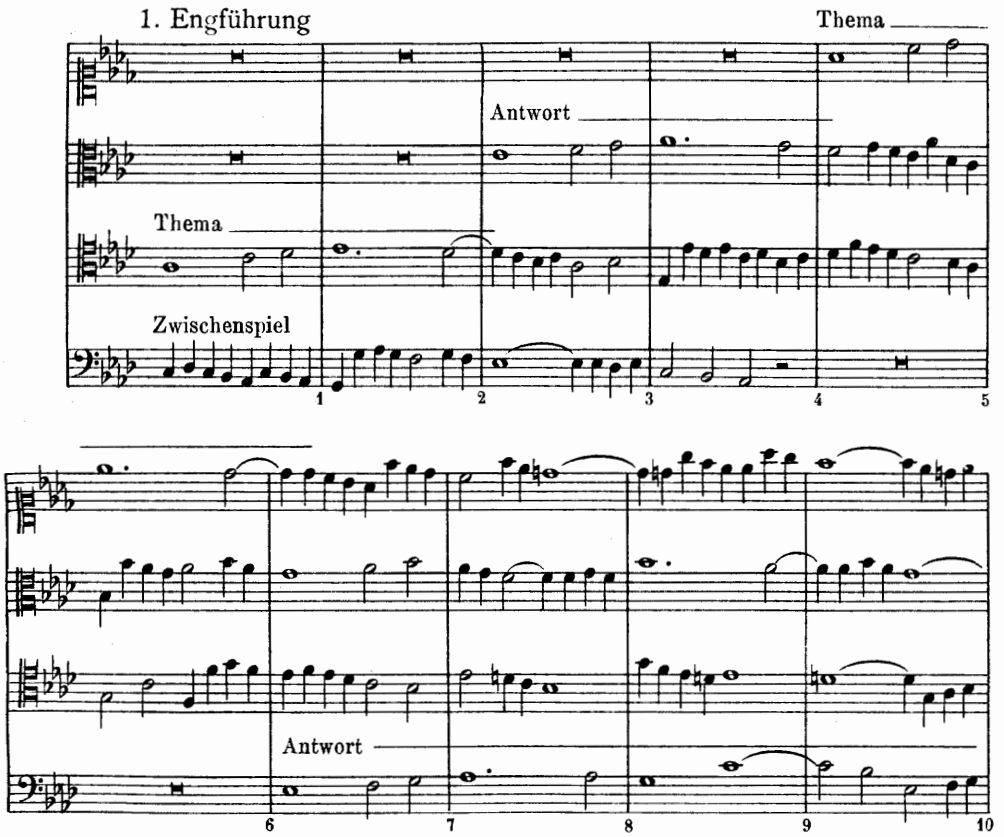
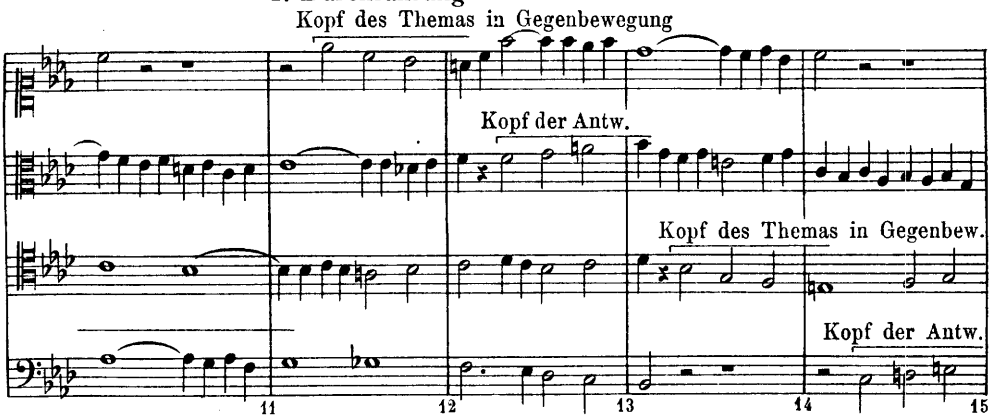
372. Dritter Fall. Die **Engführungen** des **Themas** und der **Antwort** werden mittels **Durchführungen** miteinander verbunden.

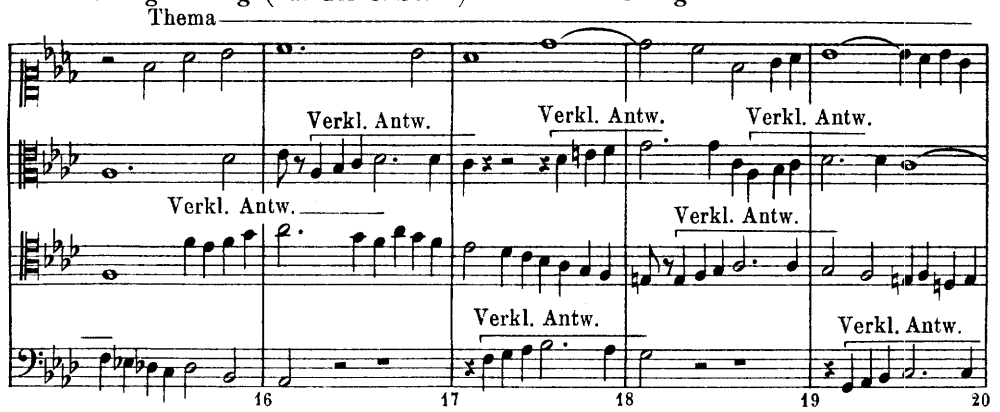
Eignet sich ein Fugenthema (und dies ist in der Schulfuge meistens der Fall) nicht zu einer genügenden Zahl kanonischer Verbindungen, um die Engführungen des Themas und des Gegensatzes ununterbrochen nacheinander folgen zu lassen, so verbindet man gewöhnlich die Engführungen des Themas und der Antwort, die kanonisch gehalten sind oder unterbrochene Einsätze zeigen, mit Durchführungen.

373. Diese Durchführungen verbindet man ähnlich denen, welche der Engführung voraufgehen, nur mit dem Unterschiede, daß die Motive derselben sehr kurz und dem Kopf des Themas, der Antwort oder des Gegensatzes entnommen sein müssen. Da ihre Schreibweise überdies soviel als möglich an die der Engführung erinnern muß, so behandelt man sie kanonisch oder läßt mindestens die Einsätze in ununterbrochener Reihe folgen.

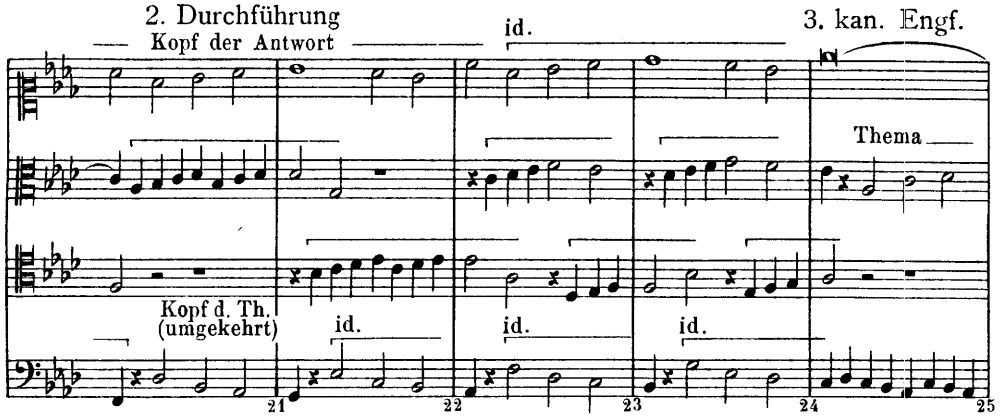
374. In diesen Durchführungen kann man alle Kunstmittel der geraden, rückgängigen und Gegenbewegung, die Vergrößerung und Verkleinerung anwenden, wird aber stets bedenken, daß sie je kürzer, desto besser sind: zu sehr ausgeführt würden sie dem Interesse und der Bewegung der Engführung schaden, dadurch daß sie die Rückkehr des Themas und der Antwort zu weit entfernen.

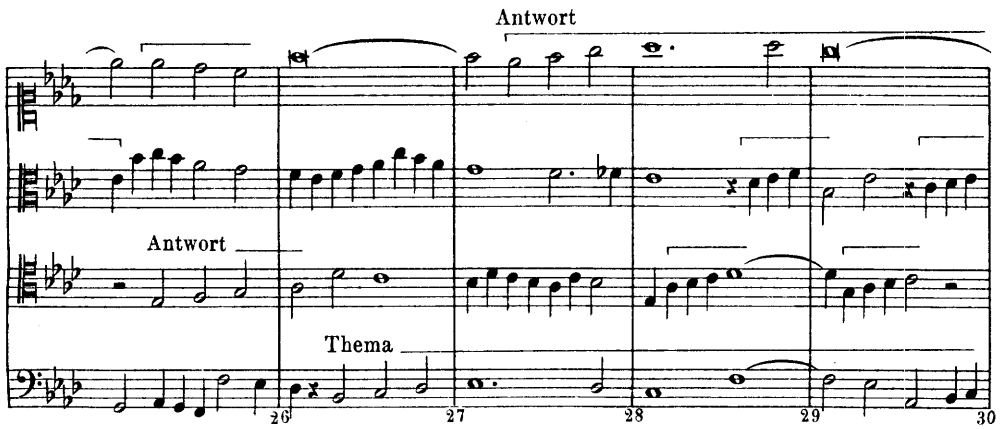
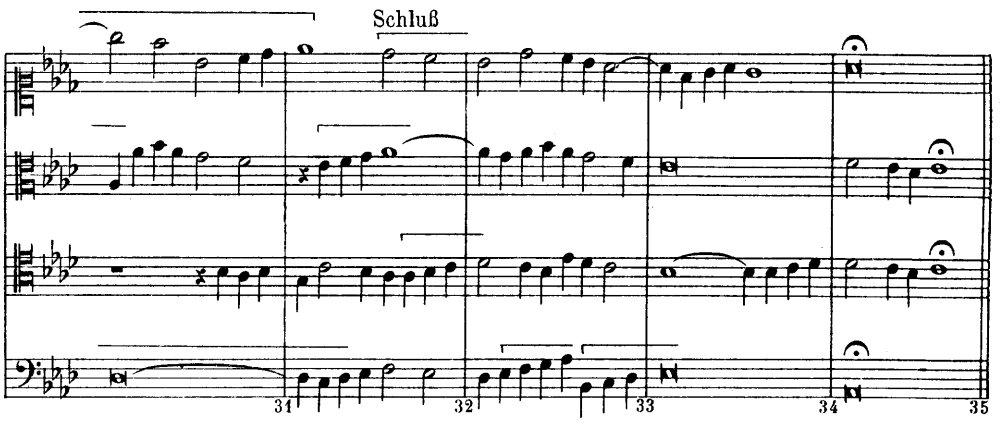
375. Überdenkt man andererseits die bei den meisten Themen zu Gebote stehenden Hilfsmittel, den Gebrauch der Gegenbewegung, der Vergrößerung und Verkleinerung des Themas, außerdem der Verbindung von wirklichen Engführungen, so ergibt sich, daß Durchführungen ganz überflüssig sind, und daß die zu der gesamten Engführung nötigen 30—40 Takte mittels einer Reihe einzelner durch die genannten Kunstmittel verbundener Engführungen leicht ausgefüllt werden können.

376. Zum Überfluß ist hier noch das Beispiel einer Schul-Engführung mit zwei Durchführungen über folgendes Thema und folgenden Gegensatz:

Engführung.

1. Durchführung

2. Engführung (auf der 6. Stufe) in Verkleinerung



2. Durchführung

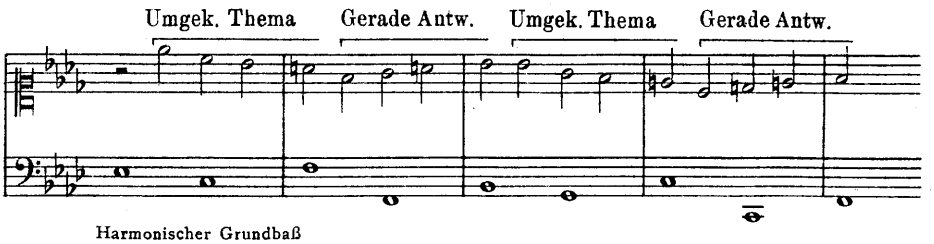




377. Die Zergliederung zeigt, daß die Durchführungen der vorstehenden Engführung ganz ähnlich denen, die den 2. Teil der Fuge ausmachen, gebildet wurden; von jenen unterscheiden sie sich nur durch größere Kürze der Motive und gedrängtere Schreibweise.

Verbindung der Durchführung mit den Engführungen.

Der melodische Plan der ersten Durchführung (im 12. Takte beginnend) kann so dargestellt werden:



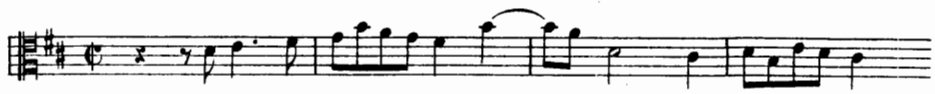
Die 4 Stimmen ahmen sich nach, und die Zwischenspiele sind dem Gegensatz entnommen.

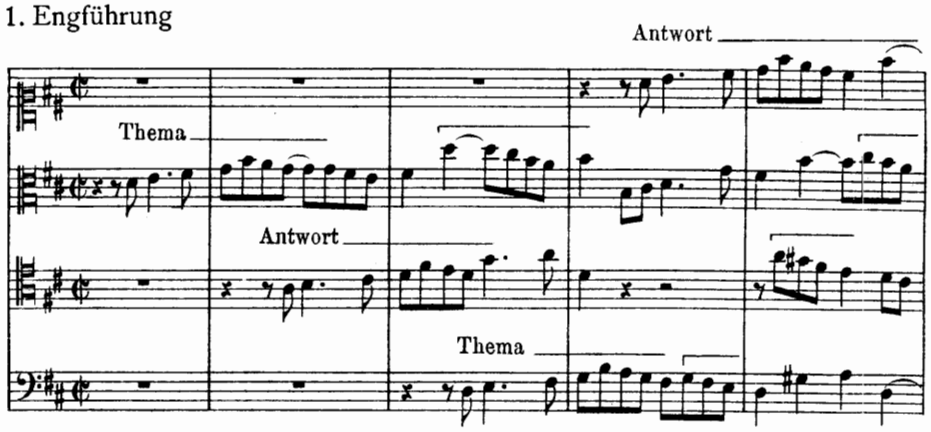
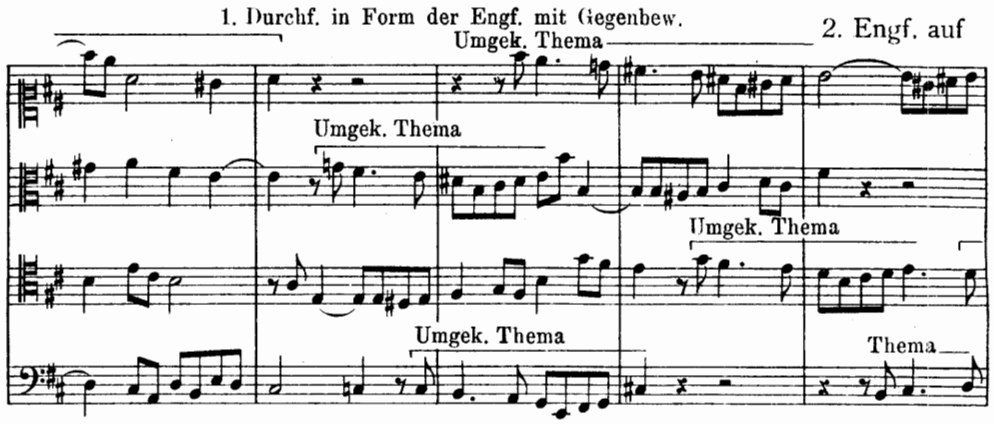
378. In der zweiten Durchführung findet sich die melodische Führung im Sopran; Alt und Tenor ahmen sich gegenseitig, der Baß ahmt sich selbst nach.

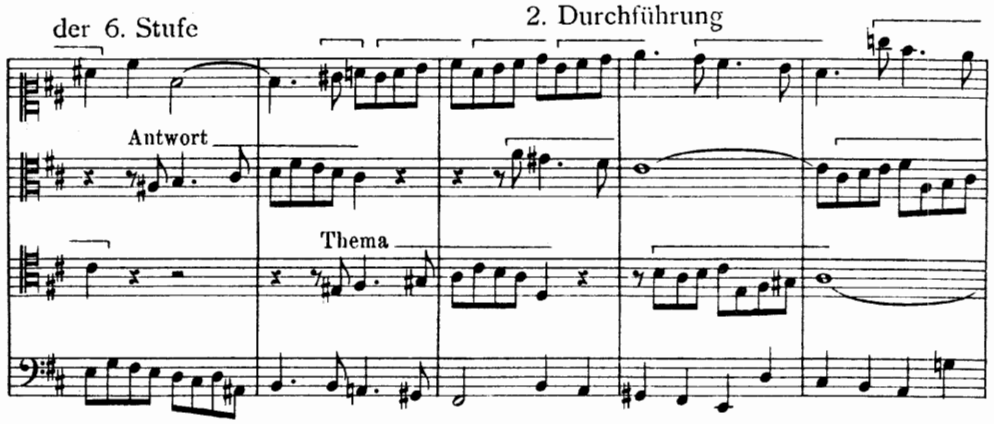
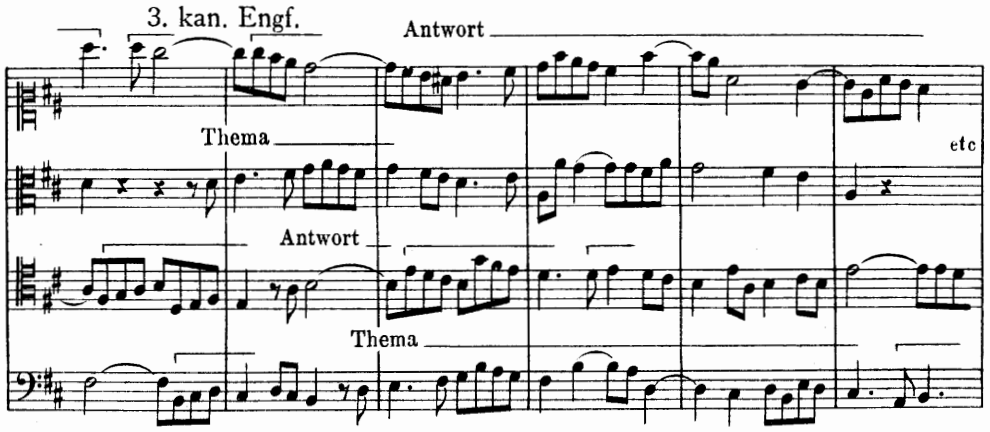
In der Durchführung bemerkt man:

1. Alt und Tenor bringen Nachahmungen des Kopfes der Antwort in der Verkleinerung, gleich denen, die den Grund der vorstehenden Engführung bilden.
2. Die melodische Linie der Durchführung setzt sich ununterbrochen in der dritten Engführung so fort, daß sie den vierten Einsatz dieser Engführung auf natürliche Weise bewirkt, ebenso hören die Zwischenspiele nicht auf, den Kopf des Themas wie der Antwort in der Verkleinerung und der geraden oder Gegenbewegung nachzuahmen.

379. Es ist vorteilhaft, die Figuren einer Eng-Durchführung so zu verbinden, daß diese Durchführung durch eine Engführung (kanonisch oder nicht, frei oder streng) ununterbrochen weiter geführt werden kann, dadurch erhält dieser Teil der Fuge festern Zusammenhang, die Wirkung wird noch erhöht, wenn eine kurze Durchführung mit dem Kopfe des Themas in der Gegenbewegung sich ungekünstelt mit der Engführung in gerader Bewegung verbindet.

Die folgende Engführung über das Thema:

ist ein Beispiel derartig gefaßter Durchführung; vermittels der angenommenen Form einer Engführung in der Gegenbewegung führt sie ganz natürlich die zweite Engführung des Themas herbei, welche es so fortzusetzen scheint:

1. Engführung

der 6. Stufe

2. Durchführung



380. Die Art und Weise, die Engführung einer Schulfuge aufzubauen, läßt sich im allgemeinen kurz so zusammenfassen: *Bau der gesamten Engführung.*

1. **Erste Engführung.** Sie besteht aus **vier Einsätzen** (kanonisch oder nicht), nur der vierte muß das Thema, vom Gegensatz begleitet oder nicht, **vollständig** erklingen lassen. **Die erste Engführung steht immer in der Haupttonart der Fuge.**

2. **Durchführung** (oder **Engführung des Gegensatzes** mit mindestens zwei Einsätzen), die zu einer

3. **Zweiten Engführung** des **Themas** führt, welche nur zwei Einsätze in einer verwandten Tonart zu enthalten braucht.

4. **Zweite Durchführung** kurz und straff — oder zweite **Engführung des Gegensatzes mit gedrängterer Form als in der ersten.**

5. **Dritte Engführung** des Themas, welche als letzte **vier** stark **zusammengedrängte Einsätze in der Haupttonart der Fuge** enthalten muß.

Der letzten Engführung kann ein Orgelpunkt auf der Dominante vorausgehen, sie selbst auf einem solchen der Tonika erklingen, sie kann auch die beiden Orgelpunkte trennen, oder auf dem ersten beginnen und auf dem letzten schließen.

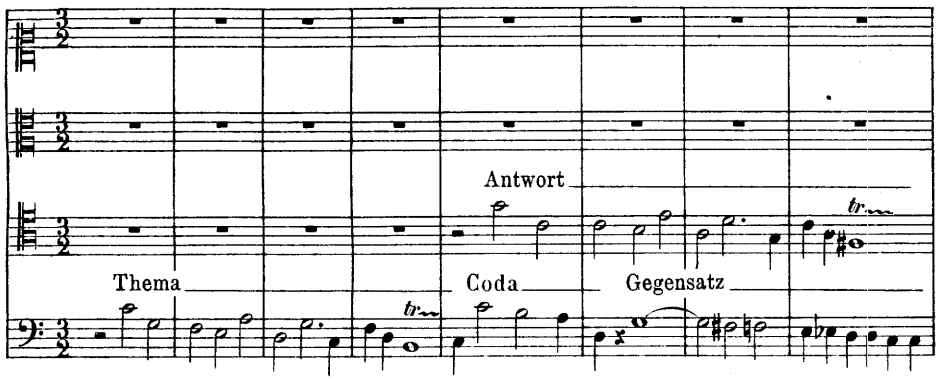
Jedenfalls ist es gut, auf dem **Orgelpunkte** der **Tonika** oder **unmittelbar nach demselben zu schließen.**

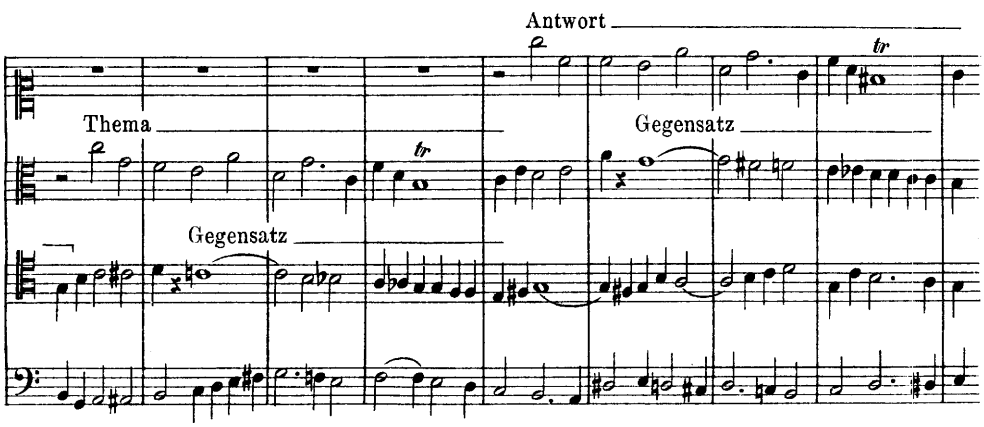
381. Ehemals ließ man in der Schulfuge dem Orgelpunkt eine umgekehrte Engführung d. h. eine mit der Antwort beginnende voraufgehen; bietet die Sache musikalisches Interesse, kann man den Grundsatz auch jetzt noch befolgen, ist dazu aber keineswegs verpflichtet. *Umgekehrte Engführung.*

Zerlegte Engführung.

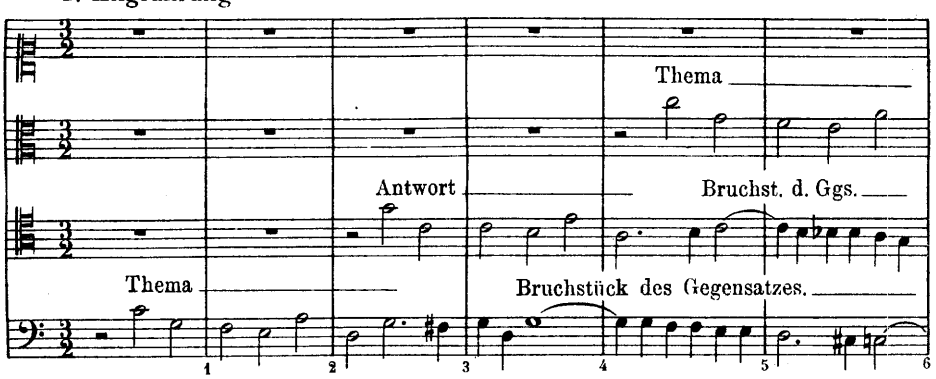
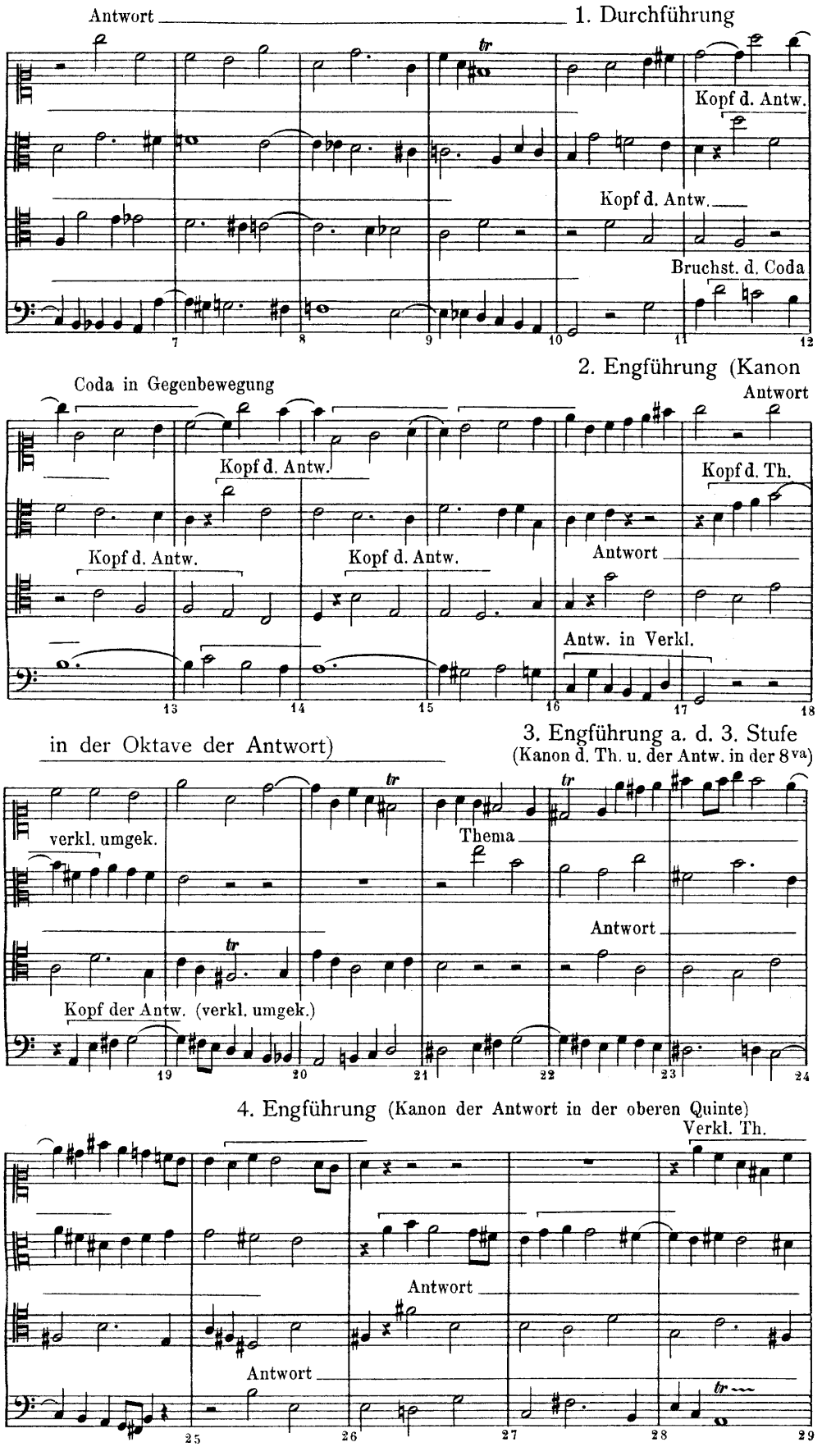
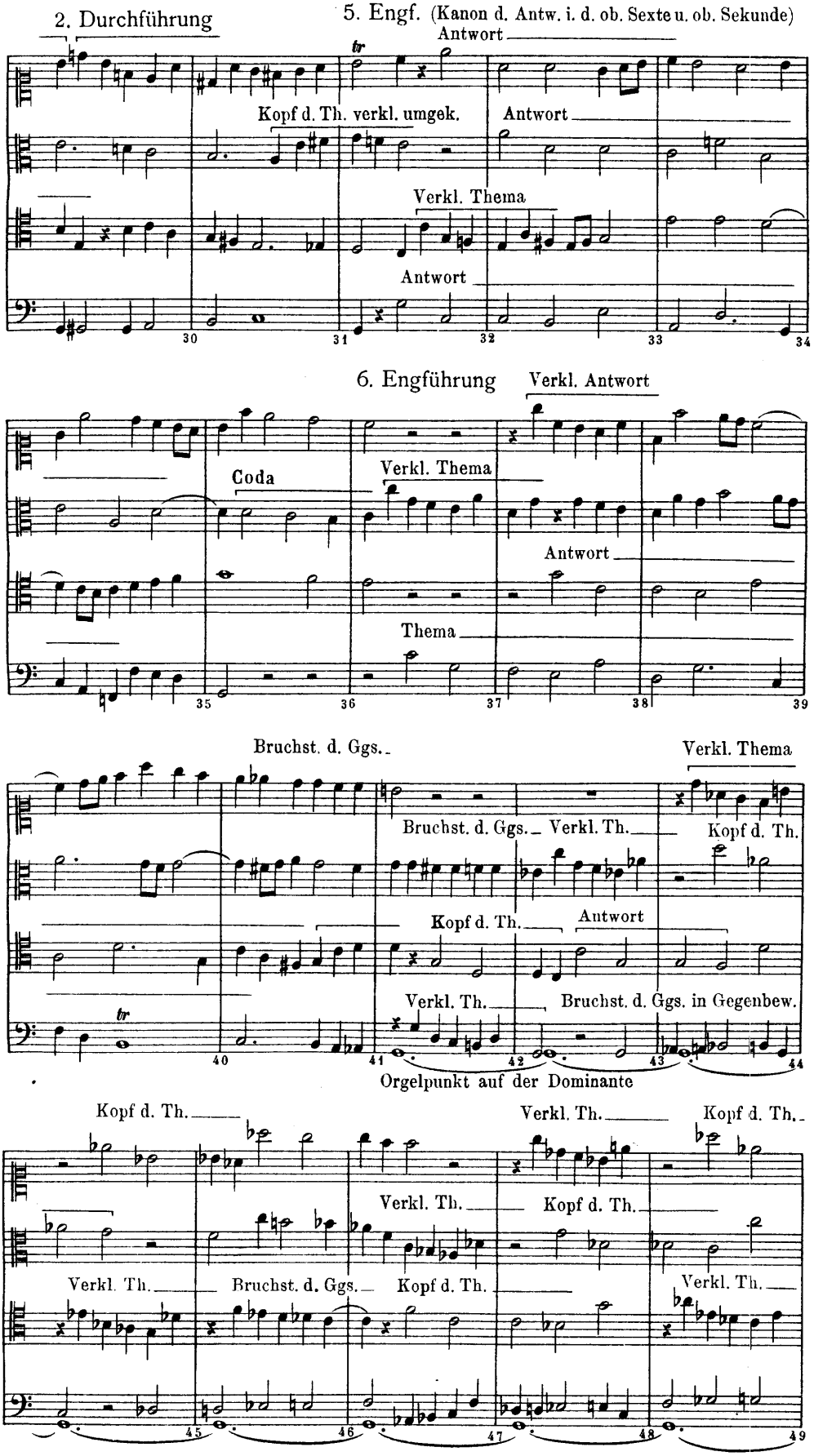
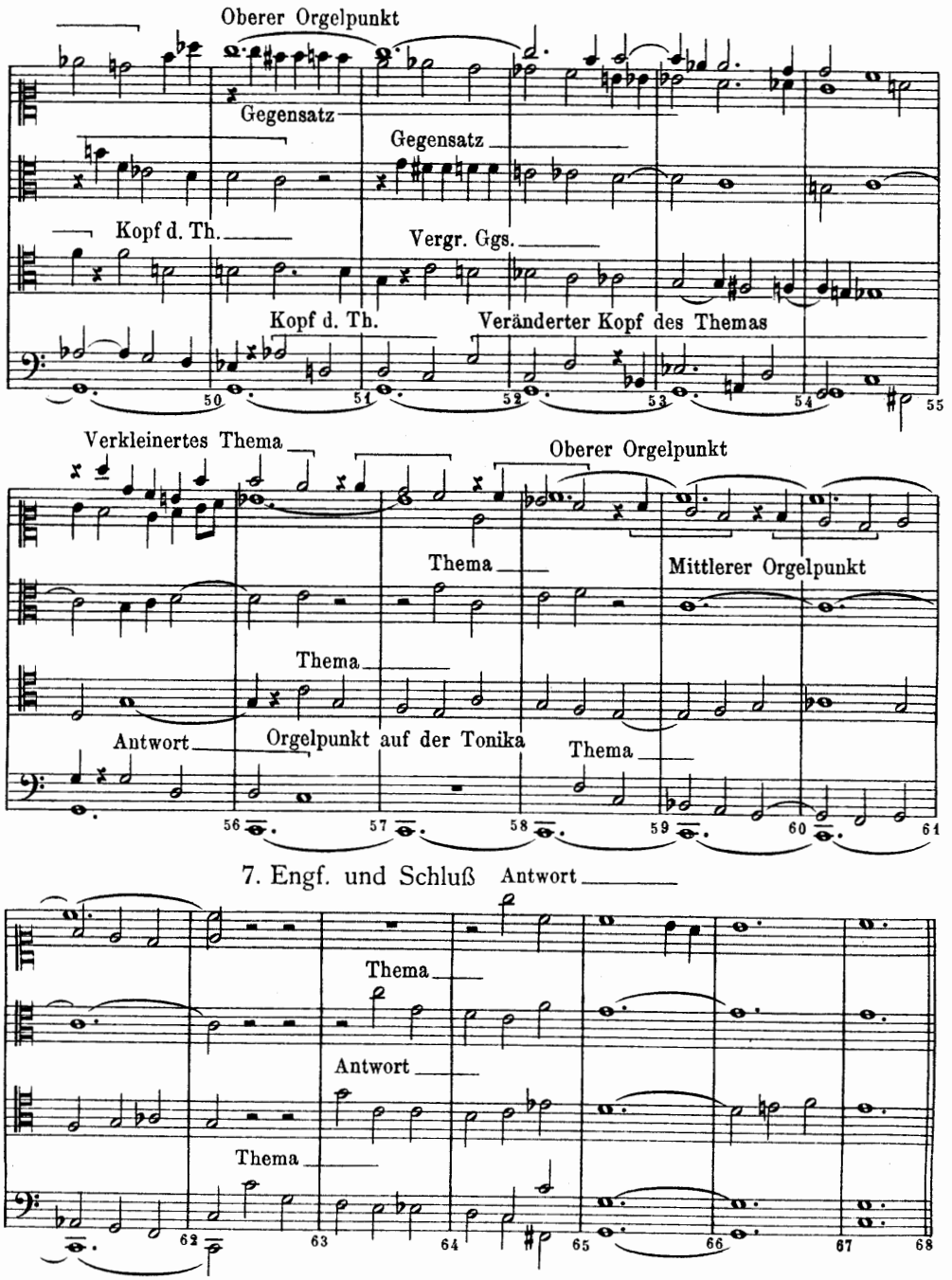
382. Wir wollen jetzt eine vollständige, für eine Schulfuge geschriebene Engführung zerlegen: — wir beginnen mit der Exposition: das Thema bietet an und für sich wenig musikalisches Interesse, gerade deshalb kann es den Schülern zeigen, was sich aus einem beliebigen Thema, vorausgesetzt, daß es sich für die verschiedenen Verbindungen der Fuge eignet, machen läßt.

Exposition





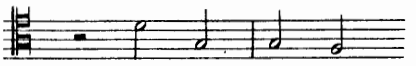
Engführung

1. Engführung

Antwort
1. Durchführung
Kopf d. Antw.
Kopf d. Antw.
Bruchst. d. Coda
2. Engführung (Kanon
Coda in Gegenbewegung
Antwort
Kopf d. Antw.
Kopf d. Th.
Kopf d. Antw.
Kopf d. Antw.
Antwort
Antw. in Verkl.
in der Oktave der Antwort)
3. Engführung a. d. 3. Stufe
(Kanon d. Th. u. der Antw. in der 8va)
verkl. umgek.
Thema
Antwort
Kopf der Antw. (verkl. umgek.)
4. Engführung (Kanon der Antwort in der oberen Quinte)
Verkl. Th.
Antwort
Antwort

2. Durchführung
5. Engf. (Kanon d. Antw. i. d. ob. Sexte u. ob. Sekunde)
Antwort
Kopf d. Th. verkl. umgek.
Antwort
Verkl. Thema
Antwort
6. Engführung
Verkl. Antwort
Coda
Verkl. Thema
Antwort
Thema
Bruchst. d. Ggs.
Verkl. Thema
Bruchst. d. Ggs. Verkl. Th.
Kopf d. Th.
Kopf d. Th.
Antwort
Verkl. Th.
Bruchst. d. Ggs. in Gegenbew.
Orgelpunkt auf der Dominante
Kopf d. Th.
Verkl. Th.
Kopf d. Th.
Verkl. Th.
Kopf d. Th.
Verkl. Th.
Bruchst. d. Ggs.
Kopf d. Th.
Verkl. Th.

383. Eine Vergleichung der Exposition dieser Fuge mit der ersten Engführung zeigt, daß sie sich nicht nur durch die Anordnung der hier mehr als dort zusammengedrängten Einsätze, sondern auch durch die Schreibweise der Stimmen unterscheiden: diese lassen in der Engführung Bruchstücke des Gegensatzes in gedrängten Nachahmungen erklingen.

Die erste Engführung, eine Art Exposition mit gedrängten Einsätzen, darf in der Tat der ersten Durchführung zu Anfang der Fuge nicht gleichen. Verfällt man in diesen Fehler, so fängt die Fuge scheinbar nochmals von vorn an.

384. Im 4. Takte der Engführung beginnt eine erste Durchführung, deren Bestandteile dem Kopfe des Themas und einer Coda entlehnt wurden.

Die gleichmäßig entfernten Einsätze des Hauptmotivs:



erfolgen von Takt zu Takt, Tenor und Alt ahmen sich wechselseitig, die andern beiden Stimmen in der Gegenbewegung nach. Die auf einen nicht modulierenden Gang gebaute Durchführung weicht plötzlich im 17. Takte nach der Dominant-Tonart aus, damit beginnt die zweite Engführung.

385. Diese Engführung, aus einem Kanon mit der Oktave der Antwort gebildet, hat 2 Stimmen; die andern bringen entweder die Antwort in der Verkleinerung (Baß, 17. Takt), oder den Kopf des Themas und der Antwort in der Verkleinerung und Gegenbewegung (Alt und Baß, Takt 18 und 19).

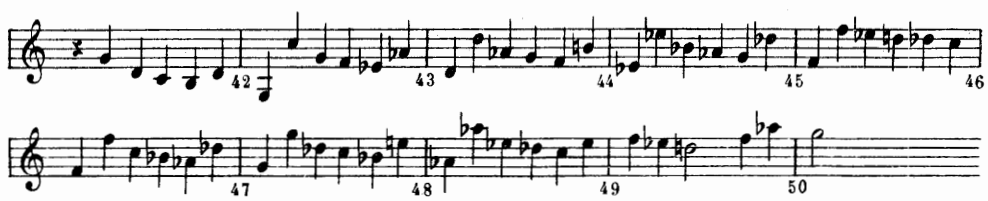
Die dritte Engführung, um einen Taktteil mehr als die vorhergehende genähert, zeigt in der Tonart der dritten Stufe einen Kanon des Themas und der Antwort in der Oktave zwischen Alt und Tenor.

Die vierte Engführung baut sich auf einem Kanon der Antwort in der Ober-Quinte auf. Derselbe, zwischen Baß und Tenor, ist in derselben Entfernung wie der vorige gehalten.

386. Die zweite, dritte und vierte Engführung folgen ununterbrochen; eine Durchführung von 2 Takten mit Figuren aus Bruchstücken des Themas in der Verkleinerung dient als Übergang von der vierten zur fünften Engführung. Diese beginnt dreistimmig, Baß und Alt lassen allein einen mit der Kadenz in der Haupttonart endenden Kanon erklingen und führen so eine sechste kanonische Engführung des Themas und der Antwort herbei; gleichzeitig ist in den zwei oberen Stimmen eine Engführung in gleicher Weise, aber in der Verkleinerung flüchtig entworfen.

387. Der Orgelpunkt der Dominante, auf welchem (42. Takt) die sechste Engführung endet, ist von verwickelterer Schreibweise; er läßt in der Tat gleichzeitig erklingen:

1. das Thema in der Verkleinerung,
2. den Kopf des Themas in den ursprünglichen Werten,
3. Bruchstücke des Gegensatzes in gerader oder Gegenbewegung.

So wie er ist, kann man ihn als entwickelte und gedrängte Durchführung auffassen, deren melodische Linie sich bis zum Schluß des fünften Taktes folgendermaßen gestalten würde:

388. Ohne in Einzelheiten der musikalischen Komposition dieses Orgelpunkts eintreten zu wollen — das Thema wird im nächsten Kapitel behandelt —

müssen wir doch bemerken, daß dieser Teil des Orgelpunkts aus zwei Gruppen von je vier Takten, die sich harmonisch und melodisch in ihrer Gesamtheit gleichen, besteht.

389. Im 51. Takte beginnt auf einem verdoppelten Orgelpunkt (einem obern und untern) eine Engführung des Gegensatzes als Kanon in der Oktave, während der Baß das Hauptmotiv der Fuge bringt. Der Orgelpunkt geht in abgebrochenem Fortschritt im 57. Takt zur Tonika und stützt eine gedrängte, aus Nachahmungen des Kopfes des Themas gebildete Durchführung, während sich die im 51. Takte begonnene melodische Linie in den beiden Sopranstimmen fortsetzt.

390. Der Orgelpunkt auf der Tonika endet am Schluß des 62. Taktes; nach vier sich drängenden Einsätzen des Themas und der Antwort, deren Kopf allein (siebente Engführung) erklingt, gelangt man zum Ganzschluß der Fuge.

391. Bei genauerer Zergliederung dieser Engführung bemerken die Schüler, daß sie in keinem Teile andere als in der Exposition auftretende Bestandteile enthält; sie können daraus entnehmen, daß sich jedes Thema musikalisch entwickeln läßt, sobald man nur alle Kunstmittel des Kontrapunktes zu benutzen versteht.

392. Übrigens wurden in dieser Engführung, die entwickelter als die in der Schulfuge gebräuchlichen ist, nicht alle Verbindungen, die das Thema zuläßt, benutzt. Wir möchten die Schüler veranlassen, dies Thema wieder aufzunehmen und nach einer methodischen Zergliederung behufs Feststellung aller Kanons und Nachahmungen des Themas, der Antwort sowie des Gegensatzes, eine neue Engführung mit andern als den hier angewandten Verbindungen zu schreiben.

Zwölftes Kapitel:

Die musikalische Komposition der Fuge.

Musikalische Eigenschaften der Fuge.

393. Die ersten und wichtigsten Bedingungen einer guten Fuge sind:

1. **die Stetigkeit in der Schreibweise,**
2. **die Einheit des Stils.**

394. Um die erste dieser Bedingungen zu erreichen, verurteilten manche Theoretiker die vollkommene Kadenz im Verlauf der Fuge und wünschten sie nur am Schluß derselben. Der gesunde Menschenverstand genügt, um zu beweisen, daß diese Verbannung auf einem Irrtum beruht.

395. Faßt man die Fuge als eine Vereinigung von Versuchen auf, welche nur dazu bestimmt sind, ein Thema in verschiedene Tonarten modulieren zu lassen, so ergibt sich stets nur ein kunstvolles Gebilde, dessen Verbindungen durch die Anwendung gewisser harmonischer Kunstmittel, die dem Musiker vertraut sind, sorgfältig verdeckt werden müssen. Die Stetigkeit in der Schreibweise kann nur durch den völligen Verzicht auf Ganzschlüsse erzielt werden; der geringste Aufenthalt in einem derartigen Werk macht in der Tat den Eindruck eines völligen Abschlusses, den man in der Schulfuge erst nach einer gewissen Zahl von vorhergesehenen und sorgfältig festgesetzten Durchführungen erreichen darf.

396. Ganz anders ist der Eindruck, wenn man die Fuge als Entwicklung einer musikalischen Idee betrachtet — unter musikalischer Idee muß man eine Gesamtheit von Rhythmen und melodischen Plänen verstehen — wie ein Motiv musikalisch entwickeln, ebenso bedeutet: **mit den Rhythmen, aus denen dies Motiv besteht, eine Reihe neuer melodischer Formen schaffen, deren eine sich natürlich und logisch aus den andern ableitet.**

397. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, erscheint die Fuge nach Beendigung ihrer Exposition notwendig als das, was sie wirklich ist: die Entwicklung einer musikalischen Idee durch die ununterbrochene Bildung neuer me-

lodischer Formen, die aus der Idee genommen und in dem Stil der regelmäßig wiederkehrenden Nachahmung ausgedrückt werden.

Mit andern Worten, die Fuge ist nichts anders als eine lange und einheitliche Entwicklung mit vielfachen melodischen Formen, mit immer mehr sich drängenden Nachahmungen, die in regelmäßigen Abständen das erzeugende Motiv in der Haupttonart oder andern Tonarten wieder einführen.

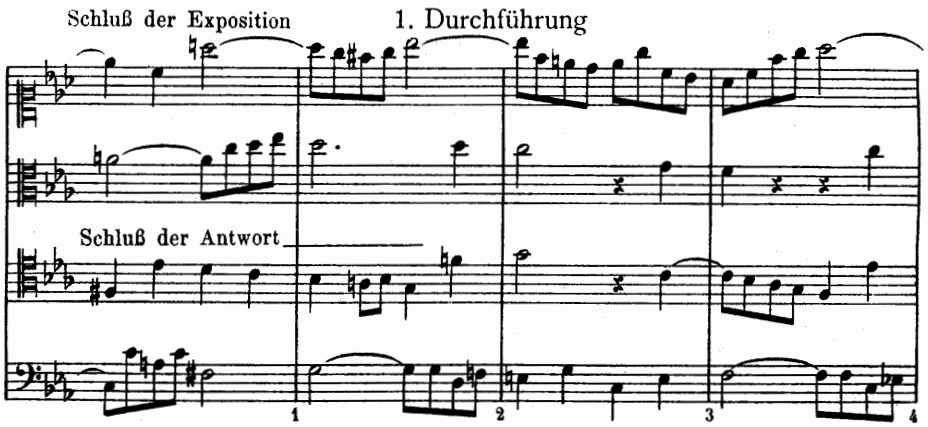
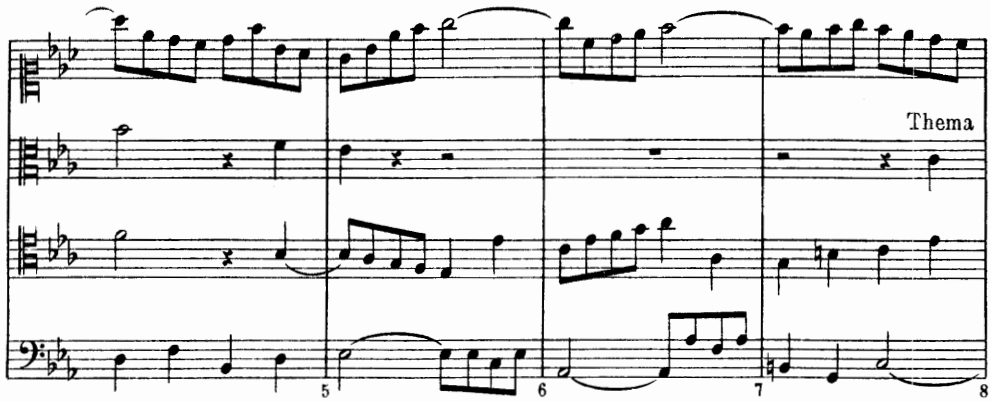
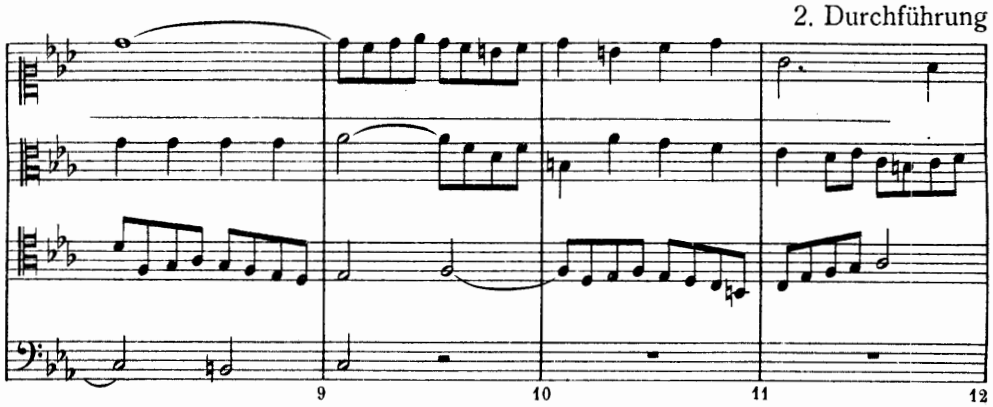
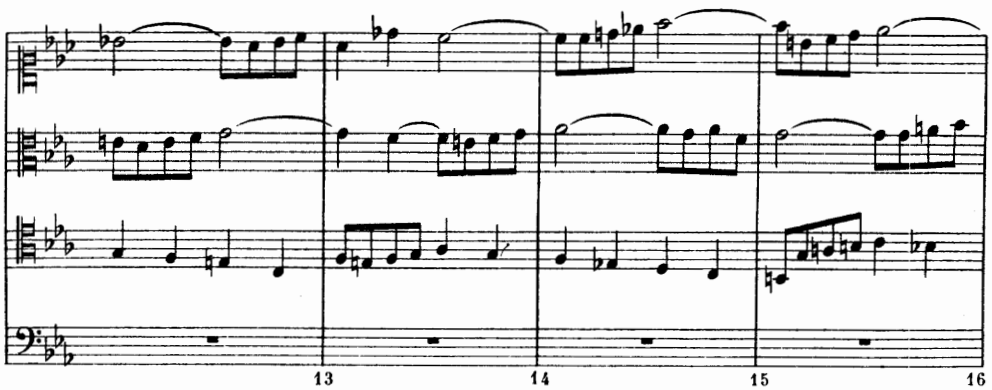
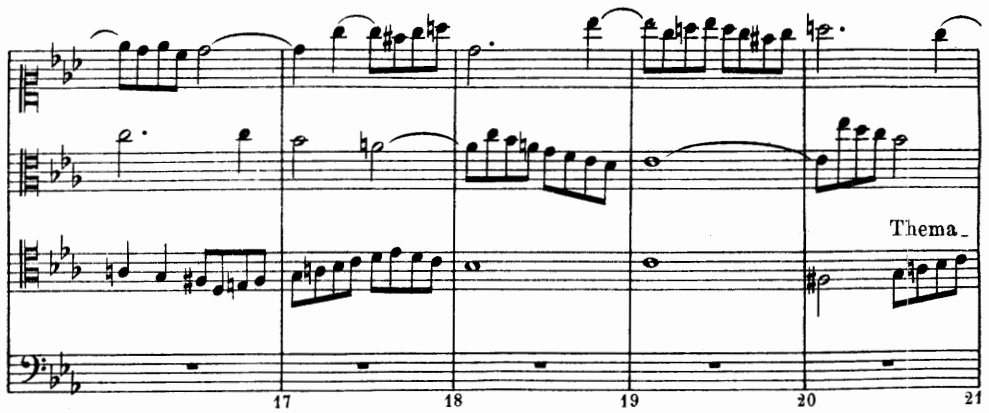
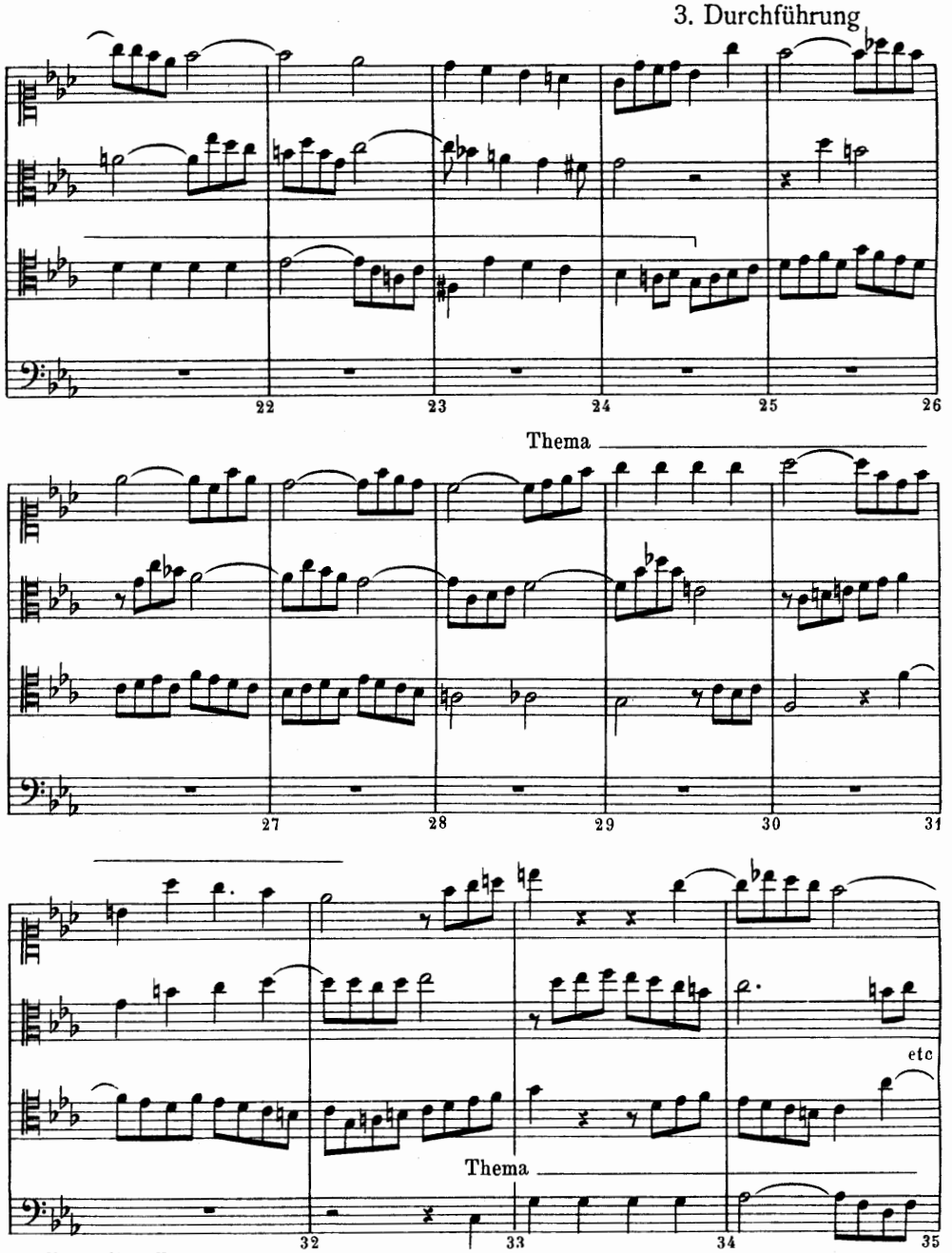
398. Unter dieser Form stellen sich uns alle Fugen der großen Meister ausnahmslos dar, dadurch besonders unterscheiden sie sich von denen, die in der Schule als Vorbilder gegeben werden: hier ist eine künstliche Vereinigung von Teilen und Stücken ohne Leben, ohne Stil — durch angewandte Formeln wird dieser noch nicht bedingt — ohne melodische Folge, jegliche künstlerische Empfindung und Farbe; dort im Gegenteil steter Fortschritt zu einem augenscheinlichen und scharf bestimmten Ziele, Ausdruck und Leben, die zu jedem Kunstwerk nötig sind, Einheit des Stils mit Verschiedenheit der melodischen Formen.

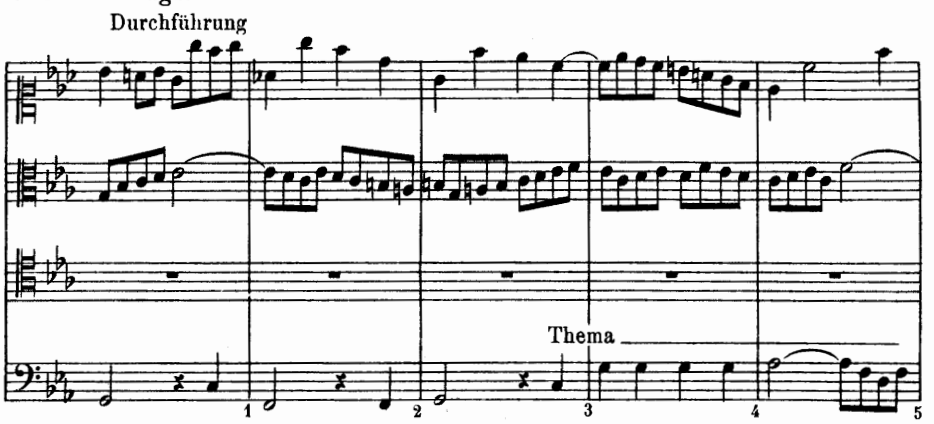
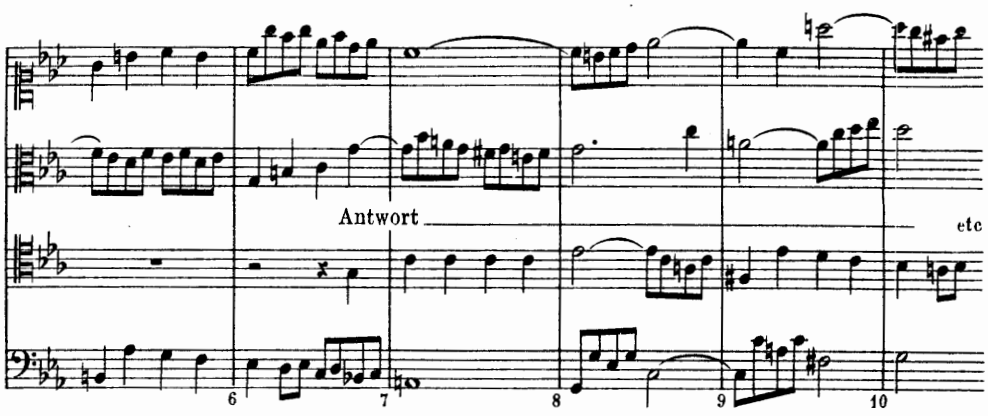
Die Meister bewiesen, daß die Fuge dazu dient, die Gedanken auszudrücken, man darf sie also nicht als ein Verfahren betrachten, vermöge dessen Formeln miteinander gemischt werden.

399. Die Stetigkeit der Schreibweise kann man in der Fuge durch Beobachtung des Grundsatzes erreichen: niemals alle Stimmen gleichzeitig schweigen zu lassen. *Stetigkeit der Schreibweise und der melodischen Linie.*

Noch wesentlicher ist die Stetigkeit in der melodischen Linie.

Diese Eigenschaft wird durch den haushälterischen Gebrauch der Übergänge und besonders das Bestreben erlangt, das Thema bei jedem Erscheinen so zu behandeln, daß es die vorhergehende Durchführung logisch fortsetzt, ebenso müssen die Zwischenspiele, welche es begleiten, ihrerseits das nachfolgende Zwischenspiel natürlich vorbereiten. In der vertrauten Umgangssprache könnte man sagen, daß sich die beiden Durchführungen über dem Thema vereinigen müssen, indem das eine beginnt, sobald das andere endet, wie die folgenden Beispiele zeigen.

J. S. Bach. Orgelfuge in C moll.

2. Durchführung



b. Dieselbe Fuge.

400. In Beispiel a führen Sopran und Tenor beim Eintritt des Themas das in der vorhergehenden Durchführung begonnene Zwiegespräch vom 8. bis 11. Takte fort. Bemerkenswert ist die ausdrucksvolle Harmonie (1. Viertel des 10. Takts), auf welchem der Baß schweigt.

Im 12. Takte kündigen Tenor, später Alt schon die Figur der folgenden Durchführung an, die also schon vor beendetem Thema eintritt.

In einem die zweite Durchführung fortsetzenden Zwiegespräch zwischen Sopran und Alt wird das Thema mit einer melodischen Veränderung des Kopfes vom Tenor aufgenommen. Derselbe melodische Zug dient (im 25. Takte) dem Tenor als Führer, um die Hauptfigur der dritten Durchführung, an deren Ende der Sopran ebenso den Kopf des Themas aufnimmt, erklingen zu lassen.

401. Die Durchführung, mit welcher Beispiel b beginnt, geht ununterbrochen vom Ende des 3. Takts, wo das Thema im Baß erscheint, weiter. Ebenso ist es im 7. Takte, wo der Tenor die Antwort bringt: im 9. Takte ist eine wunderbare Quarte und Sexte (die bei aller Vorzüglichkeit in Prüfungsarbeiten jedoch ausgeschlossen wird) bemerkenswert.

Anwendung der vollkommenen Kadenz.

402. Nur wenig Fugen können wie die vorige ohne Kadenz bis zu Ende geführt werden. In vielen Fällen ist es vorteilhaft, am Ende einer melodischen Periode einen kurzen Ruhepunkt eintreten zu lassen: dies bedingt die vernünftige Anwendung einer vollkommenen Kadenz.

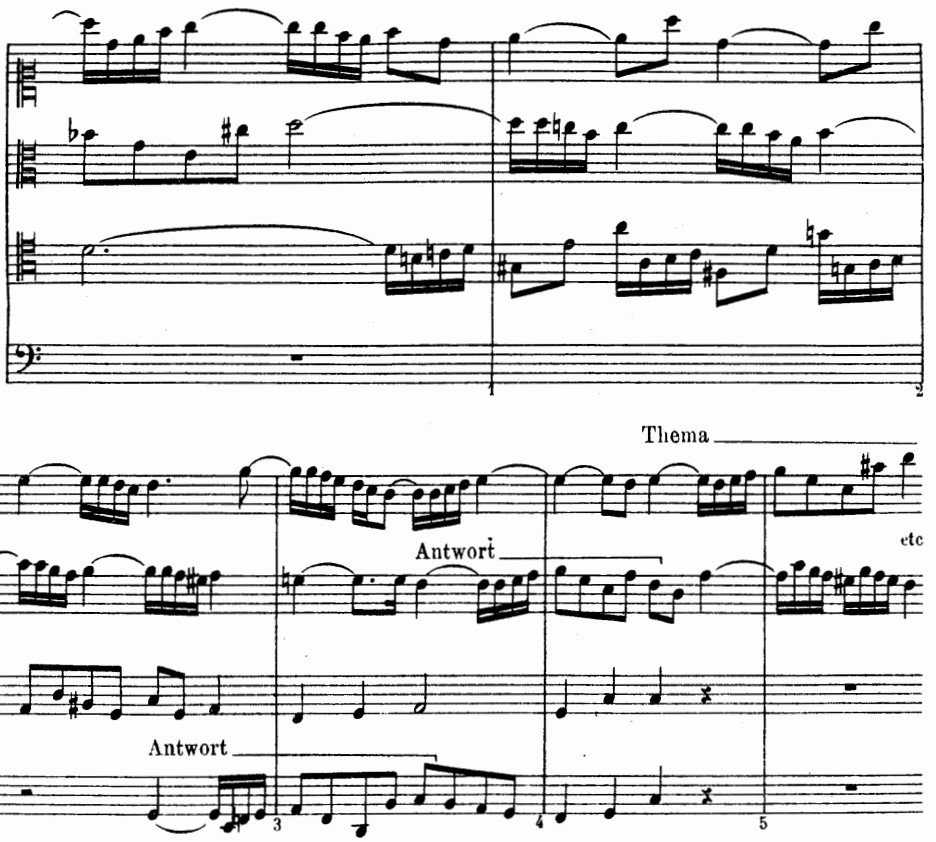
Dieser Gebrauch geschieht unter folgenden Bedingungen:

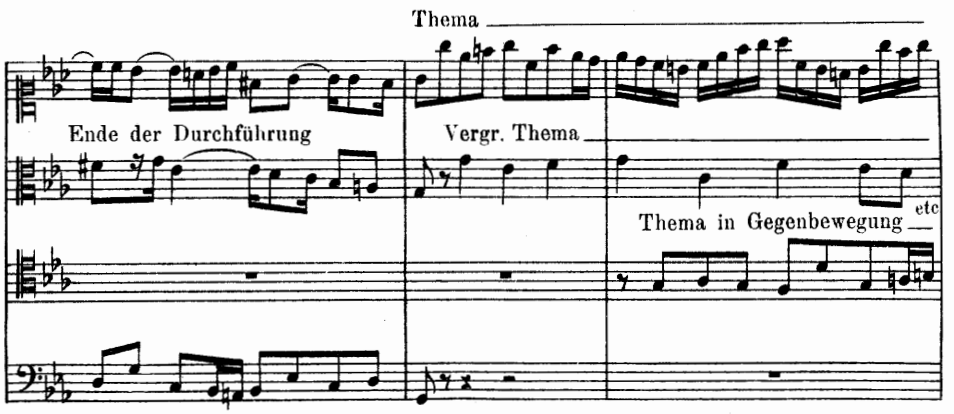
1. **Das Thema muß entweder kurz vor dem Schluß der Kadenz oder unmittelbar nach derselben** in der Weise **eintreten,** daß die melodische Linie nicht unterbrochen wird.
2. **Nach einer Kadenz** kann das Thema nur mit einer **konsonanten Note** des Schlußakkords (seltener mit einem dem Schluß fremden Akkord) eintreten. Noch seltener wendet man die vollkommene Kadenz an, wenn man eine Durchführung am Ende eines Thema-Einsatzes herbeiführen will, oder im Verlauf dieser Durchführung selbst.

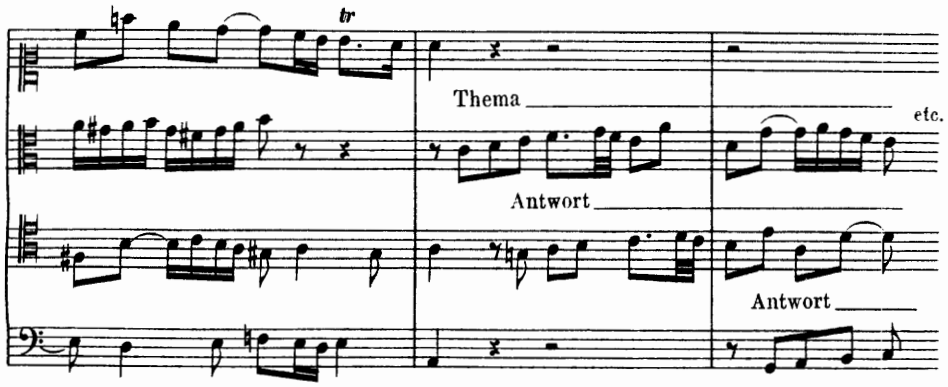
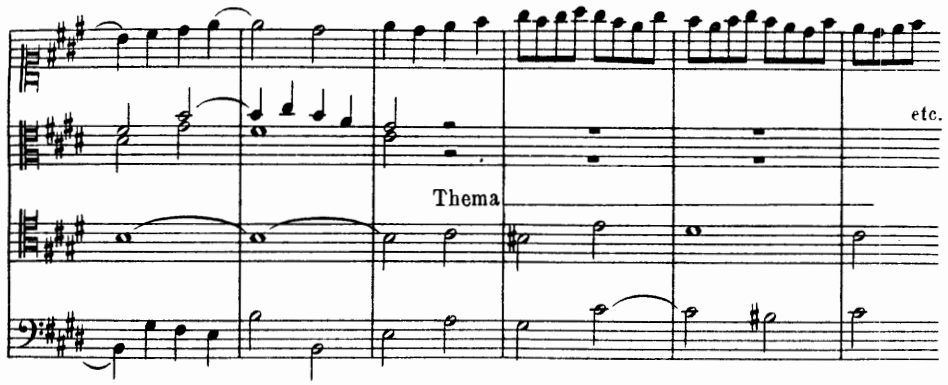
403. Auf alle Fälle muß man die Kadenz ähnlich der Interpunktion in einer Rede anwenden, wenn sie der musikalische Sinn erlaubt oder fordert. Die folgenden Beispiele liefern entsprechende Beweise.

404. Die Beispiele zeigen, daß das Thema nach einer vollkommenen Kadenz nicht wieder in derselben Tonart oder in das von der Kadenz bestimmte Tongeschlecht einzutreten braucht. Der Übergang muß vor allen Dingen musikalisch und logisch sein, die Musik darf ihre Rechte dabei nicht verlieren: dies wird leicht erreicht, wenn die neue Tonart mit der vorhergehenden in unmittelbarer Beziehung steht.

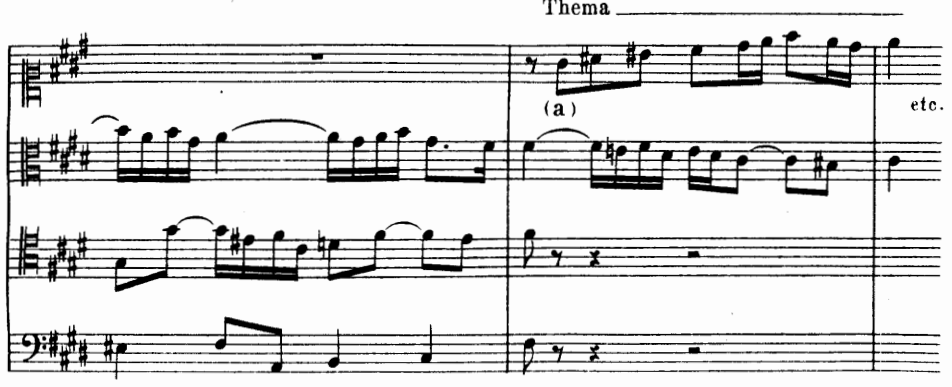
Beispiel:

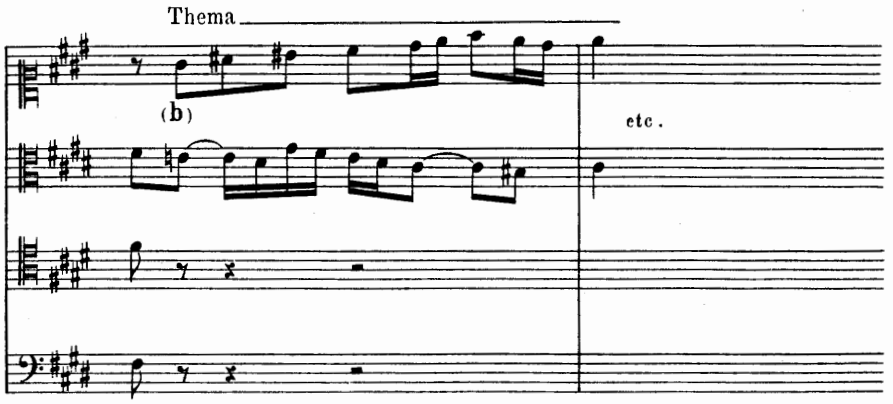
a) J. S. Bach. Orgelfuge in C dur.

b) Wohltemperiertes Klavier (Fuge Band II No. 2).



c) Ebendaselbst Fuge 1.

d) Ebendaselbst Fuge 4.

405. Bei a geschieht der Eintritt des Themas auf der letzten Note und in der Tonart der Kadenz.

Bei b geschieht der Abschluß auf der Dominante des Themas, bei c und d tritt das Thema unmittelbar nach der Kadenz in Dur wieder in Moll auf. Das Studium der Fugen von Bach beweist den Schülern, welche Abwechslung man den Einsätzen des Themas geben kann, um die Einförmigkeit zu vermeiden und das Interesse an der Fuge stets neu zu beleben.

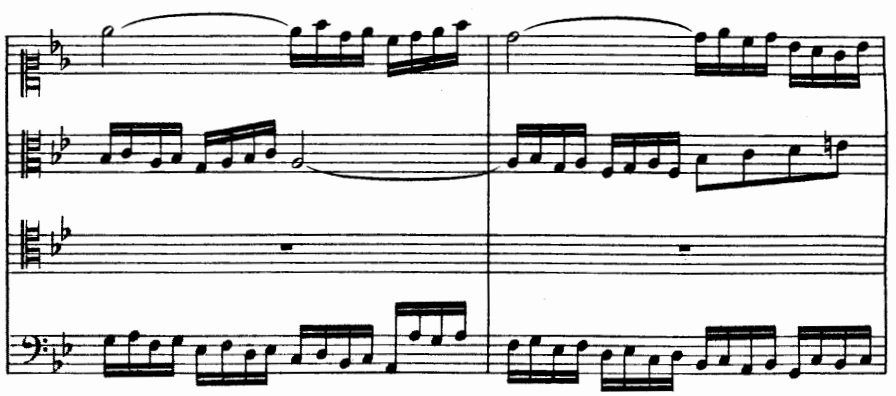
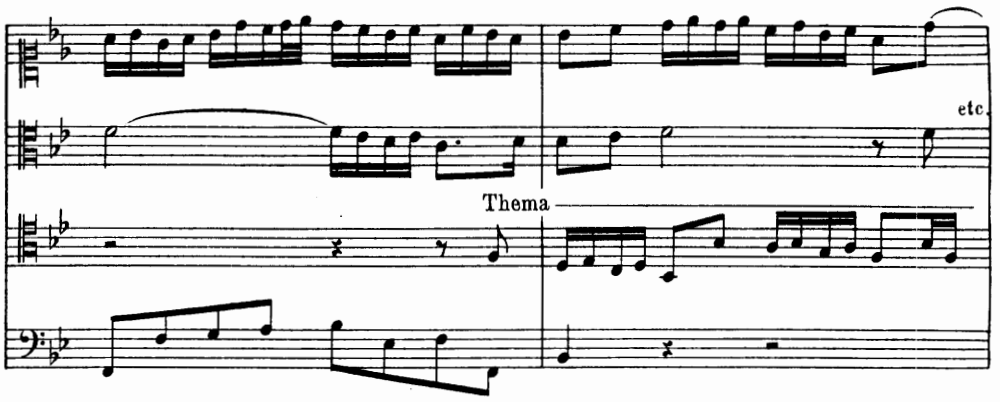
406. In der Schule ist es verboten, nach dem Abschluß das Thema mit einer Dissonanz, auch nicht mit einer vorbereiteten wie in folgendem Beispiel, eintreten zu lassen.[1])

[1]) Dieses Verbot gilt in der Schule für den Einsatz jeder beliebigen Stimme, der Wiedereintritt darf also nur mit einer Konsonanz geschehen.

Das Bruchstück **a** dieses Beispiels müßte in folgender Weise verbessert werden:

oder in ähnlicher Form. Tonart und Akkord, in denen das Thema hier wieder auftritt, sind dem Schluß fremd.

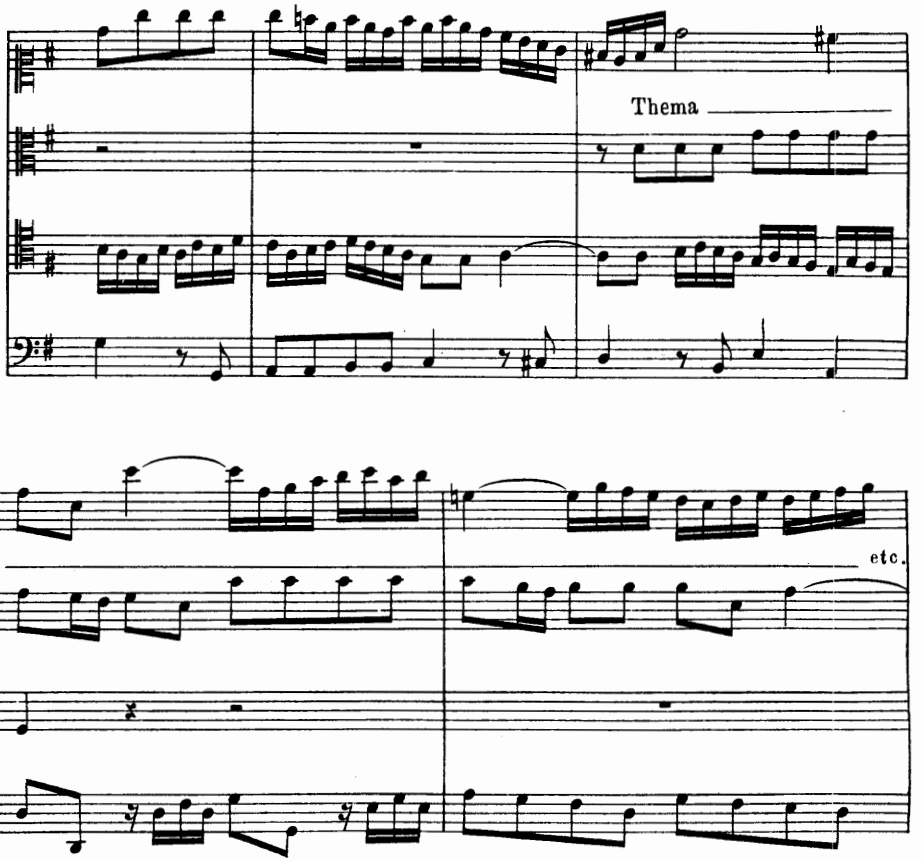
Musikalisch verdient die erste Lesart den Vorzug, das Verbot, um das es sich hier handelt, ist übrigens wenig einleuchtend, es beruht augenscheinlich auf falscher Anwendung von Regeln der Harmonie, die in dieser Gattung nicht gelten: es ist etwas anderes, einen freistehenden Akkord ohne genügende Vorbereitung eintreten zu lassen, oder eine melodische Stimme auf einer durch eine kurze Note vorbereitete Dissonanz einzuführen, wenn sie sich logisch aus der vorigen Melodie entwickelt. Dies ist im ersten als falsch bezeichneten Beispiel der Fall; umgekehrt ist das zweite Beispiel vom rein musikalischen Standpunkt aus nicht tadellos, weil der Eintritt des Themas im Sopran infolge des plötzlichen Harmoniewechsels einen zu dem vorigen wenig passenden Charakter annimmt.

407. Beginnt das Thema mit der Dominante, um in die Tonika entweder direkt oder auf dem Umwege über verschiedene Stufen der Tonart überzugehen, kann man es auf der Formel der Kadenz vorteilhaft wieder einführen, die in dem Augenblick endet, wo das Thema die Tonika oder Mediante anschlägt.

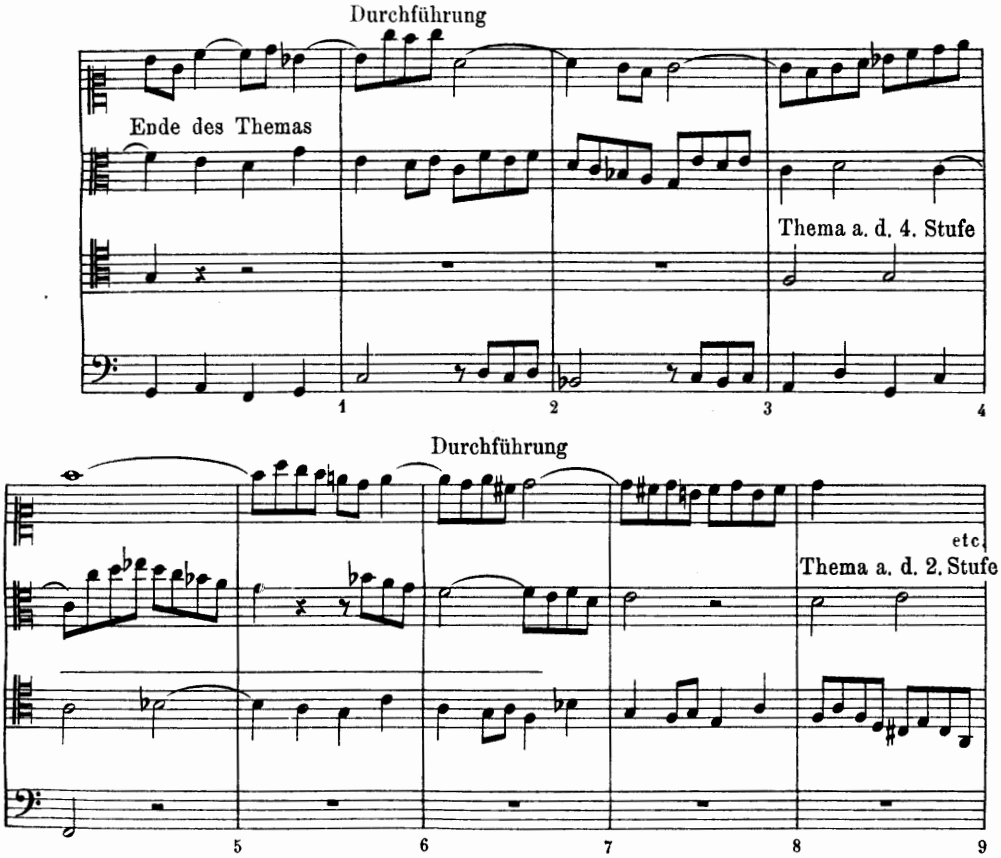
Beispiel:

J. S. Bach. Orgelfuge in G moll.

408. Das vorstehende Verfahren ist auch anwendbar, wenn das Thema, das mit der Dominante und der nachfolgenden Tonika beginnt, die 7. Stufe erklingen läßt; weil in dem Falle diese immer als Terz des Dreiklangs auf der Dominante aufgefaßt wird.

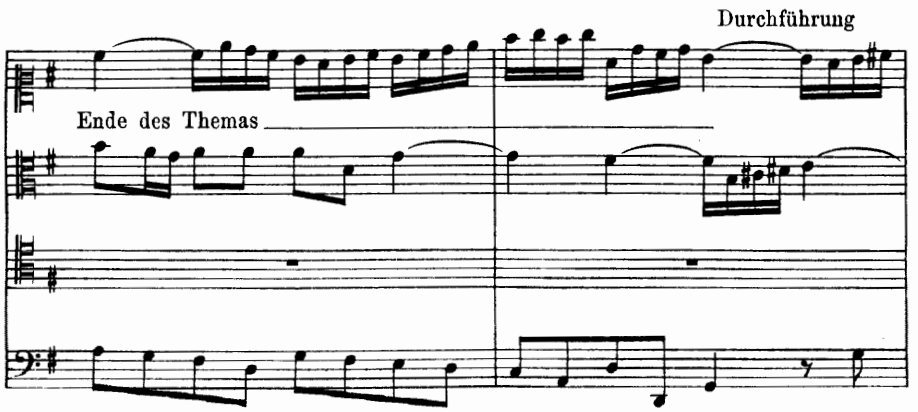
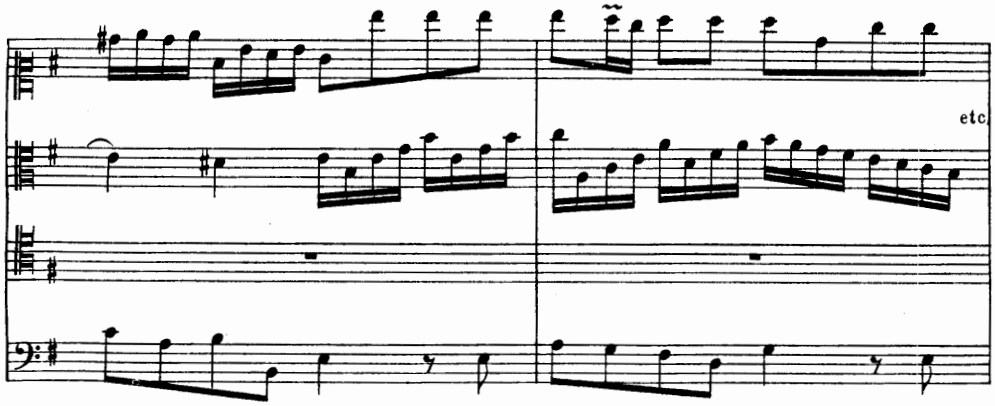
Beispiel:

J. S. Bach. Orgelfuge in C dur.

409. Mitunter kann das auf der Tonika beginnende Thema auch auf einer vollkommenen Kadenz, mit der eine Durchführung abschließt, eingeführt werden; dies geschieht besonders, wenn die folgende Durchführung aus einer andern Figur als der, welche der vorhergehenden zum Motiv diente, gebildet wird.

Beispiel:

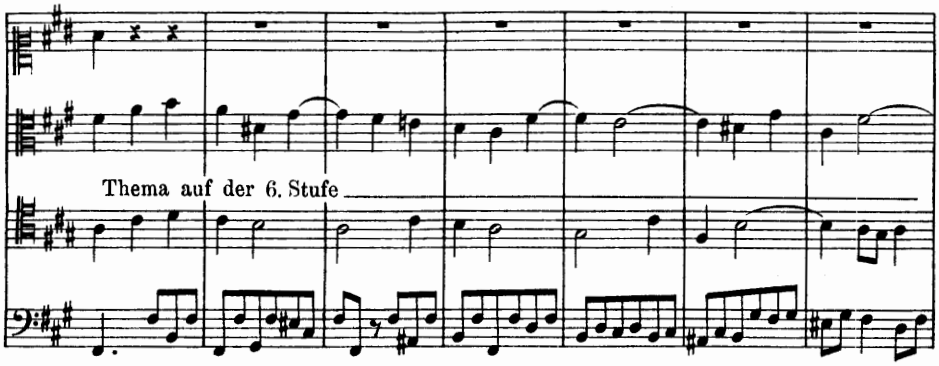
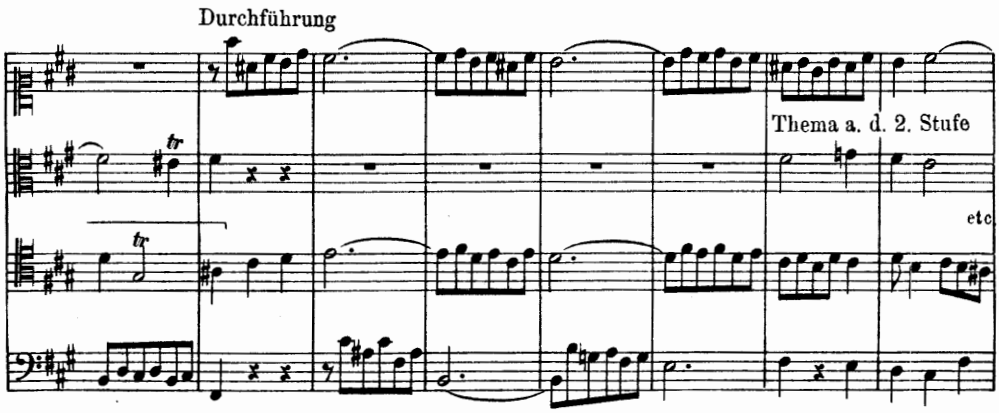
J. S. Bach. Orgelfuge in C dur.

In diesem Beispiel wird die vollkommene Kadenz durch das ♭ (im Sopran am Ende des 1. Takts) vermieden, welches F dur, in dem das Thema auftreten muß, vorbereitet; die vollkommene Kadenz dieser Tonart endet erst im 2. Takte des Themas, welches mit der Abschluß-Formel selbst (Takt 4 und 5) auftritt.

410. Die Anwendung der vollkommenen Kadenz ist auch im Verlauf einer Durchführung gerechtfertigt, wenn man diese mittels einer Figur fortführt, die sich von der zu Anfang unterscheidet. Beispiel:

J. S. Bach. Orgelfuge in G dur.

Hier vollzieht sich die Kadenz, welche im 2. Takte auf dem 3. Viertel durch den Vorhalt vermieden wurde, in der Mitte des 3. Takts; für die neue melodische Figur, die für den Rest der Durchführung als Motiv dient, bildet sie einen scharf gezeichneten Hintergrund.

411. Mit demselben Vorbehalt, die melodische Stetigkeit einer Fuge nicht zu unterbrechen, benutzt man oft die vollkommene Kadenz, um eine Durchführung am Ende eines Einsatzes des Themas zu beginnen.

Das folgende Beispiel beginnt und endet mit einer vollkommenen Kadenz, der Gebrauch beider Kadenzen wird sowohl durch die Länge des Themas, als auch durch die ausdrucksvolle Melodie gerechtfertigt, welche Bach erlaubte, diese Fuge so aufzubauen, daß er fortwährend einen Gegensatz zwischen dem Thema und den dasselbe einschließenden Durchführungen schuf. Aus dieser in der Schulfuge wenig gebräuchlichen Anordnung erhält man den Eindruck eines anmutsvollen und schwermütigen Zwiegesprächs.

J. S. Bach. Orgelfuge in A dur.

412. Auf welche Weise man auch die vollkommene Kadenz im Verlauf einer Fuge eintreten läßt, es darf nur geschehen, wenn sie durch den melodischen Sinn der Stimmen gerechtfertigt erscheint. Es gibt Fugen, in denen sie sehr oft, andere, in denen sie nie angebracht werden kann. Eine bestimmte Regel läßt sich darüber nicht geben: die Logik des Komponisten und sein gesunder Menschenverstand dienen ihm als Führer. Ein sicheres Urteil vermittelt die Zergliederung der Fugen von Bach mit bezug auf diesen Gesichtspunkt.

Die Fuge in A dur, aus der das vorstehende Beispiel entnommen wurde, ist ein vollendetes Muster: die vollkommenen Kadenzen sind zahlreich, ihre Notwendigkeit wird jedesmal durch den vorhergehenden ausdrucksvollen Charakter der Figur oder durch den Hintergrund, den sie für das Folgende bieten, begründet.

413. Indessen wird man in einem Teile der Fuge, nämlich in der Exposition, die vollkommene Kadenz vermeiden. Hier müssen alle Einsätze eine ununterbrochene Kette bilden. Hier muß auch die geringste Unterbrechung in der Stetigkeit des melodischen Gewebes und in der Schreibweise der Stimmen vermieden werden, weil die erste Exposition ein unteilbares Ganzes bildet, welches erst am Ende des vierten Eintritts des Themas abgeschlossen wird.

Der Stil der Fuge.

414. Der Stil der Fuge — nebenbei bemerkt, ein ungeeigneter Ausdruck — ist nichts anderes als die Zusammenfassung der verschiedenen Tätigkeiten, die zur Komposition einer Fuge nötig sind. Da alle die gemeinsame Form der Nachahmung zeigen, folgt notwendig, daß sie sich gleichen müssen; deshalb macht man der Schulfuge mit Recht den Vorwurf, daß sie jeder Art von Themen einen gleichförmigen Gang auferlegt; und man muß sich sorgfältig vor dem Fehler hüten, über verschiedene Themen dieselbe Fuge zu schreiben. In Wirklichkeit schließt jedes Thema seinen eigenen Stil ein, der sowohl durch die Natur und den Rhythmus seiner Melodie, als auch durch die vom Komponisten verwendeten Ausdrucksmittel (Stimmen oder Instrumente) bedingt wird. Dies bedarf keines weiteren Beweises.

415. Die einzigen Unterschiede zwischen der Vokal- und Instrumentalfuge liegen darin, daß man bei jener die Ausdehnung der Stimmen und die Schwierigkeit der Intonation gewisser Intervalle, bei dieser die Bedingungen der Ausführung berücksichtigen muß.

Die Einheit des Fugenstils wird also durch Befolgung der einen Regel erzielt: »Schreibe die Fuge über ihr Thema!«

Die Bedeutung des Gegensatzes für den Ausdruck.

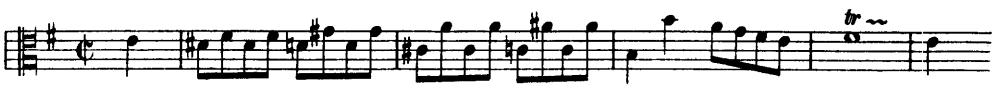
416. Die erste Bedingung ist, für die Hörer Empfindung und Charakter des Themas genau zu bestimmen. Neben den Andeutungen über Tonart und Tempo, die nur einen unbestimmten und allgemeinen Wert haben, ist es hauptsächlich der Gegensatz, der den Charakter des Themas feststellt. Brauchte er diesem nur eine harmonische Ergänzung zu bieten, so könnte er ohne weiteres durch jeden beliebigen Kontrapunkt ersetzt werden.

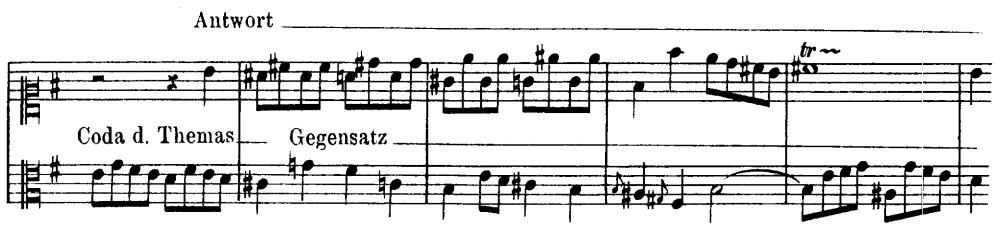
Der Gegensatz muß also den Charakter des Themas dadurch stärker hervorheben, daß er nicht nur den Rhythmus, sondern auch den Ausdruck desselben betont.[1])

[1]) Hierin beruht das wichtigste Bildungsgesetz der Fuge, die einzelnen Teile müssen sich weit mehr gleichen als unterscheiden. Anmerkung des Übersetzers.

417. Der Gegensatz muß sich also, wie gesagt, dem Thema entgegenstellen, ohne ein Mißverhältnis mit ihm zu bilden; durch die Verletzung dieses Grundsatzes erscheinen uns Fugen unerträglich, in denen einem strengen, edlen und langsamen Thema ein Gegensatz mit Läufen und solch heiterm Ansehen gegenübergestellt wurde, daß er wie eine verspottende Nachahmung wirkt.

Obgleich Bach mitunter, aber besonders in seinen Vokalfugen seltener als andere, in diesen Fehler verfällt, findet man gerade bei ihm in den Instrumental- (Klavier und Orgel) Fugen die schönsten Beispiele.

418. In dem Thema der Orgelfuge in E moll

sind z. B. die Angaben über Tonart und Bewegung (Allabreve) ganz unbestimmt; ein solches Thema läßt hinsichtlich des Ausdrucks die verschiedensten Erklärungen zu.

Mit der Antwort tritt gleichzeitig der Gegensatz auf,

jetzt ist kein Zweifel mehr möglich, der Gegensatz verleiht mit seinem ausdrucksvollen Charakter dem Thema ein durchaus bestimmtes Gepräge und übernimmt hinsichtlich des Stils in der Entwicklung der Fuge eine hervorragende Rolle. Wenn die ganze Fuge den im Thema gegebenen musikalischen Gedanken im Gegensatz weiter entwickeln will, so muß sie diesem nicht nur ihren Rhythmus, sondern auch Gefühl und Ausdruck verleihen. Neue Rhythmen, sogar neue melodische Figuren können im weitern Verlauf auftreten, vorausgesetzt, daß sie sich an dem Ausdruck des Themas und Gegensatzes beteiligen oder denselben durch ihren Kontrast betonen.

419. Im allgemeinen verträgt ein langsames Thema besser als ein lebhaftes und leichtes einen bewegten Gegensatz. Gibt man in ersterm Falle dem Gegensatz Bewegung, so darf das nur mit Hilfe von ausdrucksvollen Melodien geschehen, wenn man nicht in den oben genannten Fehler verfallen will.

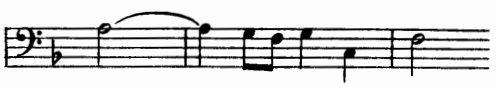
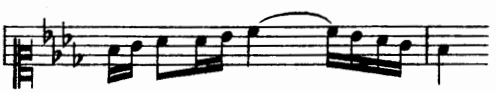
Ist das Thema lebhaft, so entsteht aus leicht begreiflichen Gründen durch einen zu bewegten Gegensatz Unklarheit in der Schreibweise, wodurch die Wirkung der Fuge geschwächt wird.

Es ist übrigens unmöglich, über diesen besonderen Punkt bestimmte Regeln zu geben, die Beispiele von Gegensätzen in den Kapiteln IV und V, ebenso wie am Ende des 1. Teils dieses Lehrbuchs, das Studium der Fugen von Bach und andern Meistern liefern dem Schüler soviel lehrreichen Stoff, daß wir von weiterm absehen können.

420. Die Zwischenspiele in der Exposition müssen gleichfalls zur Hervorhebung des Charakters des Themas beitragen, sie dürfen musikalisch keineswegs als unbestimmte Teile oder harmonische Ausfüllungen, sondern müssen als Gegensätze, die sich zwar nicht umkehren, aber beliebig verändern lassen, aufgefaßt werden. Auf keinen Fall dürfen sie in einem dem Thema widersprechenden Stil gehalten sein. *Zwischenspiele.*

421. Da jede Fuge der Hauptsache nach in der Exposition enthalten ist, so bedingt der einheitliche Stil in dieser natürlich auch den in jener; »**Einheit des Stils** ist gleichbedeutend mit **Einheit des Ausdrucks**;« man kann also, ohne die Einheit zu zerstören, in die Fuge neue Bestandteile, Rhythmen und Melodien unter der Bedingung einführen, daß sie den Ausdruck nicht verändern, daß sie nur die äußere Seite, das Kleid, nicht den Körper berühren. *Einheit des Stils. Einheit des Ausdrucks.*

422. Wenn sich jede Durchführung meist auf einer andern Figur aufbaut, so gibt es doch auch viele Fugen mit allen Durchführungen auf ein und demselben melodischen oder rhythmischen Gang: in diesem Fall muß man entweder das Ansehen der Melodie mittels des Kontrapunkts immer ändern, oder mit demselben Rhythmus eine genügende Zahl melodischer Figuren zu schaffen verstehen.[1])

Beispiele dieser letzten Gattung findet man bei Bach, in der Orgelfuge in D moll sind alle Durchführungen auf dem einzigen Thema, das immer neue Verbindungen zeigt, aufgebaut:

Die 12. Fuge des Wohltemperierten Klaviers ist vollständig aus dieser rhythmischen Figur entwickelt:

um nur diese Beispiele anzuführen. Die Schüler können mit Nutzen nicht nur diese von diesem besondern Gesichtspunkte aus zergliedern und in Stimmen ausschreiben, sondern selbst auch andere suchen.

423. Wenn sich die Einheit des Stils mit der des Ausdrucks decken soll, muß man die für die verschiedenen Durchführungen bestimmten Figuren mit der größten Sorgfalt auswählen. Dies muß nach beendeter Exposition geschehen. Man wählt zuerst die Nachahmungen und diejenigen Kunstmittel aus, für welche *Charakter der Durchführungen.*

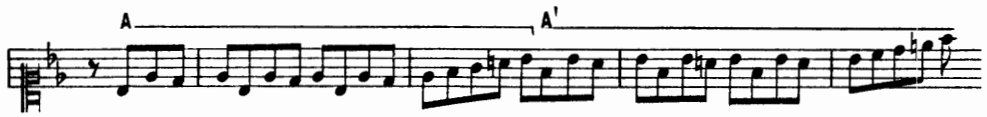
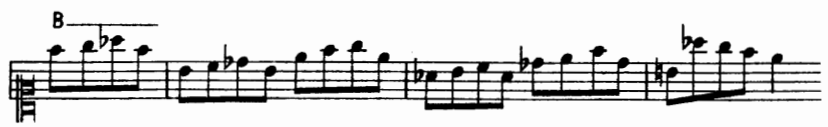
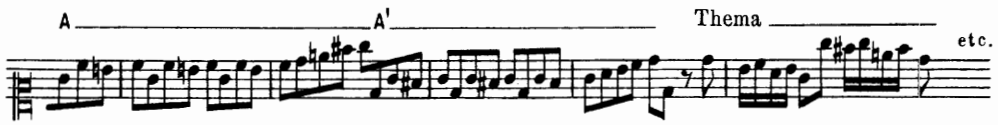
[1]) Im Konservatorium und namentlich bei Prüfungsarbeiten ist dies nicht erlaubt, man verlangt, freilich ohne Gründe dafür zu geben, daß die Durchführungen auf verschiedenen Motiven aufgebaut werden; obwohl dies nicht nur im Gegensatz zu der von den Fugen-Meistern geübten Praxis, sondern auch zu dem Verfahren der symphonischen Entwicklung steht.

sich alle diese Figuren eignen, scheidet mit Vorbedacht alle Verbindungen aus, die der musikalischen Schönheit entbehrend dem Charakter der Fuge schaden oder das Interesse an derselben vermindern würden, dann entwirft man entsprechend dem im 5. Kapitel Gesagten einen allgemeinen melodischen Plan für die ganze Fuge; als Vorbereitung der Durchführungen schreibt man bei jeder Rückkehr des Themas alle Stimmen in ihrer annähernd bestimmten Anordnung so, daß sich die verschiedenen Durchführungen gut miteinander verbinden lassen.[1])

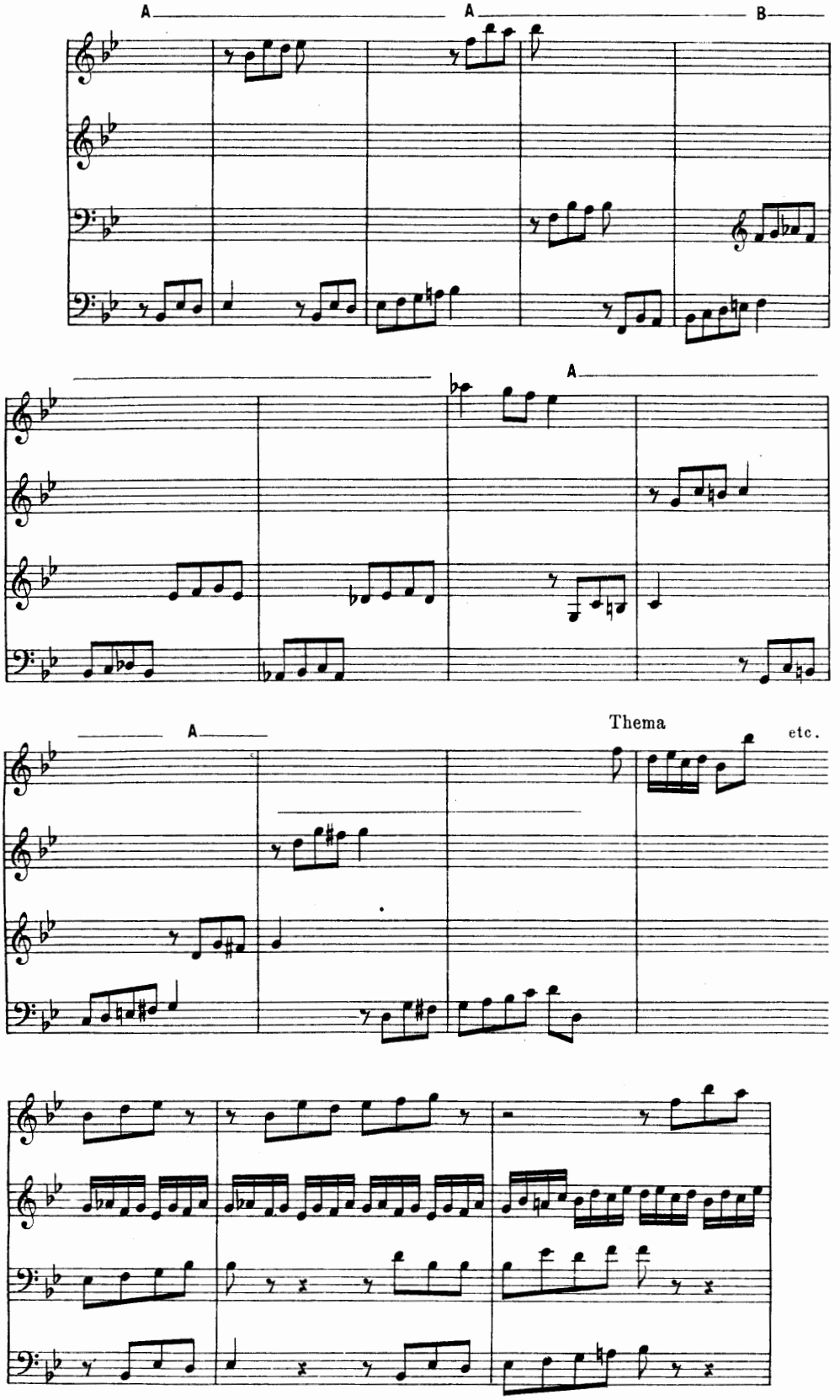
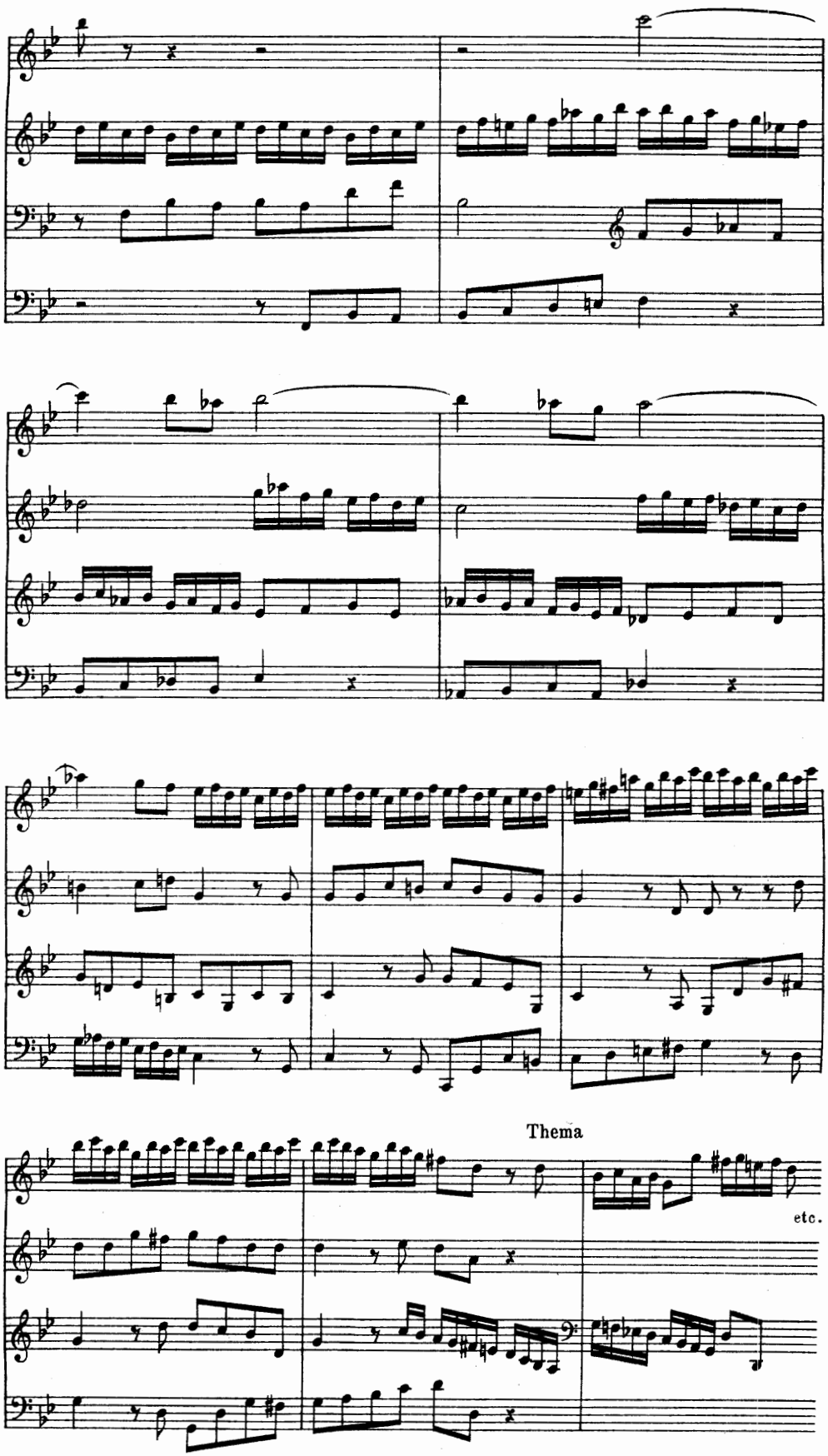
424. Obwohl sich über die melodische Erfindung in ihrem innersten Wesen keine bestimmte Regel aufstellen läßt, kann man trotzdem die Schüler auf das Verfahren aufmerksam machen, welches die Meister anwenden, um den musikalischen Gedanken mehr hervorzuheben, die Entwicklung desselben wärmer, interessanter zu gestalten und der Fuge größere melodische Einheit zu verleihen.

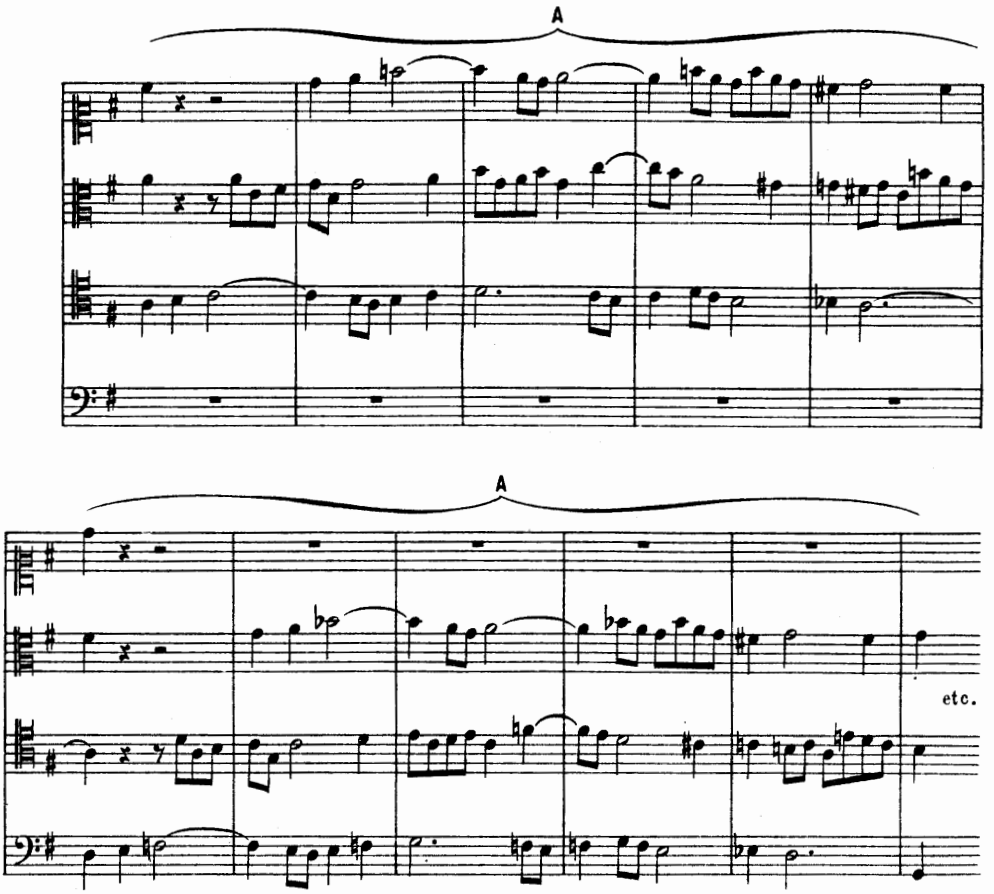
Ein Verfahren besteht darin, daß man ein melodisches Motiv in einem ersten Gang behandelt und, nachdem es für kurze Zeit durch eine andere Figur ersetzt wurde, in denselben Fortschritten, aber in einer andern Tonart wiederholt. Dies Mittel der symphonischen Entwicklung wird, wie wir im dritten Teil des Lehrbuchs sehen, häufig von Mozart und Beethoven angewandt.

Ein auffälliges Beispiel dafür finden wir in einer Durchführung der Orgelfuge in G moll von Bach, dessen melodischen Gang man kurz so darstellen kann:

Die erste Form, aus 2 Figuren ähnlich A + A′ zusammengesetzt,

moduliert von es nach b, dann von b nach f moll, ein zweiter Gang, im Verhältnis zum ersten sehr kurz (B),

führt durch eine Reihe von Modulationen den ersten wieder ein, der diesmal in C moll, dann in G moll erklingt und vollständig wiederholt wird bis zur Wiederkehr des Themas in die Haupttonart der Fuge.

425. Es ist klar, wie man sich aus der Zerlegung leicht überzeugen kann, daß ein großer Teil des Interesses an dieser Durchführung von der Ausführung des an und für sich einfachen Grundgedankens herrührt; wie geistreich aber auch die Anordnung der Teile in der Ausführung von Bach ist, man wird trotzdem durch Unterdrückung der Rückkehr des ersten Ganges leicht einsehn, daß der Aufschwung und die Wärme dieser Durchführung, folglich auch der Wert des Ausdrucks, nur durch das nochmalige Erscheinen jenes Ganges vor dem Eintritt des Themas bewirkt wurde.

[1]) Vergleiche in bezug hierauf das am Schluß des Bandes gegebene Beispiel § 505.

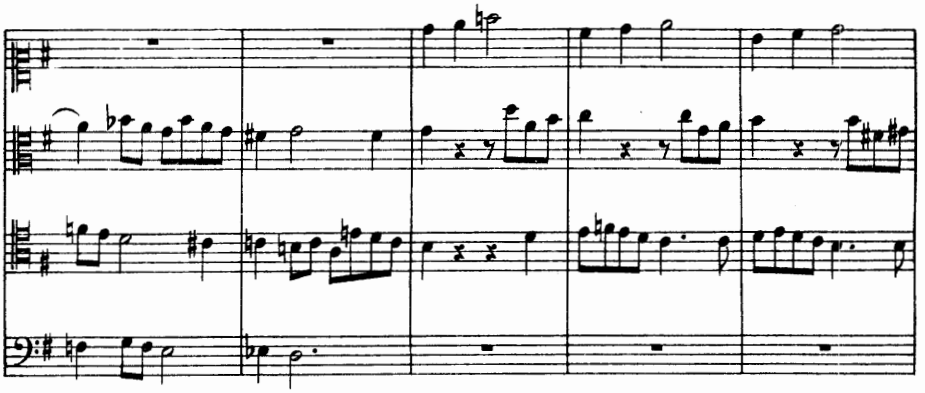
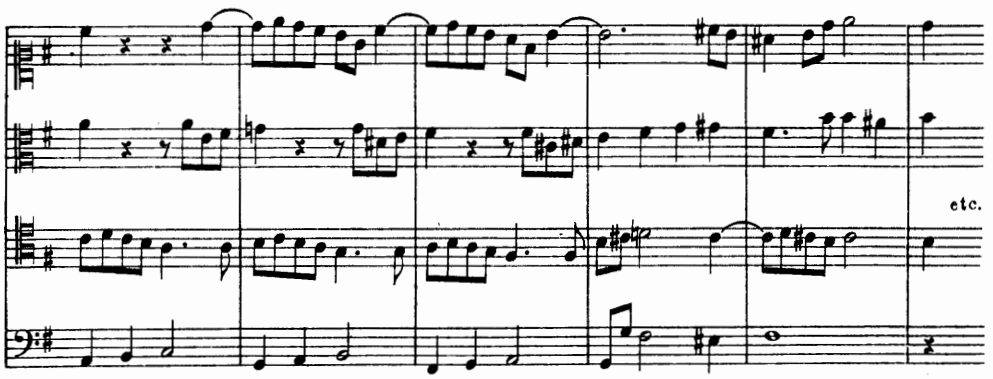
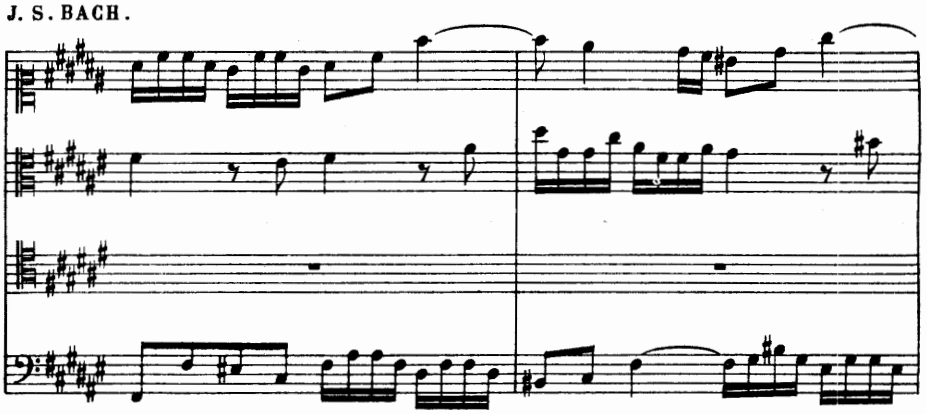
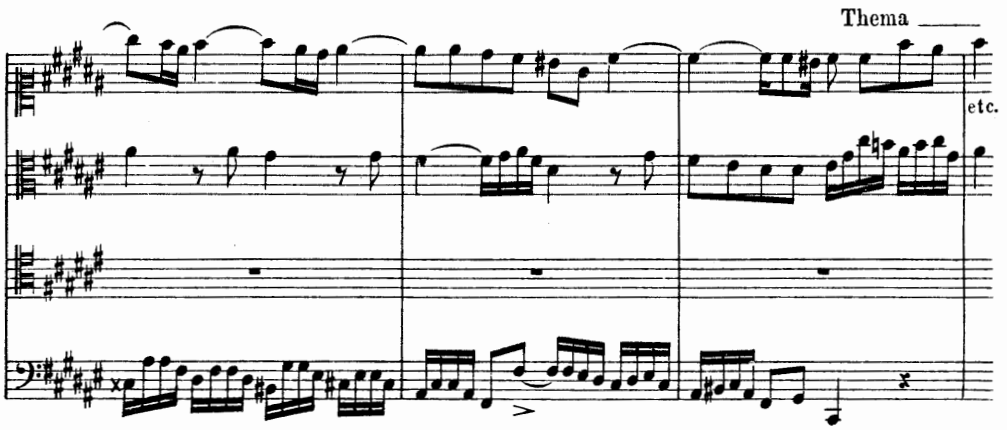
Hier ist die Ausführung von Bach, zunächst als Plan, dann in der genauen Wiedergabe mit den Stimmen.

Thema
etc.

426. Es bedarf, wenn man sich so ausdrücken darf, eines gewissen Verständnisses, um sich des vorstehenden Verfahrens zu bedienen: die Neben-Motive und -Figuren müssen mindestens ein ebenso großes Interesse als das Hauptmotiv der Durchführung darbieten, der erste Gang muß bei jedem Wiederauftreten eine neue Anordnung aufweisen, um Eintönigkeit und gleichmäßige Wiederholungen zu vermeiden. Durch eine Vergleichung des obigen Beispiels mit dem folgenden, einer Fuge von Schubert entnommenen bemerkt man den Fehler und vermeidet ihn:

427. Im Gegensatz zu dem, was wir in dem Beispiele von Bach § 425 gesehen haben, findet sich hier keine Entwicklung des Motivs, sondern eine einfache Wiederholung mit der Übertragung in die tiefere Quinte vom ersten Gliede A der Figur: dies ist eine Wiederholung, der Eindruck der Eintönigkeit und Trockenheit wird durch die ungekürzte Wiedergabe der Anordnungen im zweiten Gliede genau in derselben Weise wie im ersten noch erhöht; die Beziehungen der Stimmen sind die gleichen, folglich ändert sich auch der Klang nicht. Man hat die Empfindung nicht eines fortschreitenden Gedankens, sondern einer sich wiederholenden Formel, eine Art harmonischer Folgen mit unechtem, melodischem Aussehn.

428. Dieser verschiedenartige Eindruck der beiden Bruchstücke rührt hauptsächlich daher, daß wir in dem Beispiel von Schubert statt einer melodischen Linie, die sich aus dem Gang der Stimmen ergibt, eine Reihe von Formeln haben, während Bach aus einer viel einfachern musikalischen Form eine wirkliche, lebhafte und stets neu erscheinende melodische Folge zu entwickeln verstand.

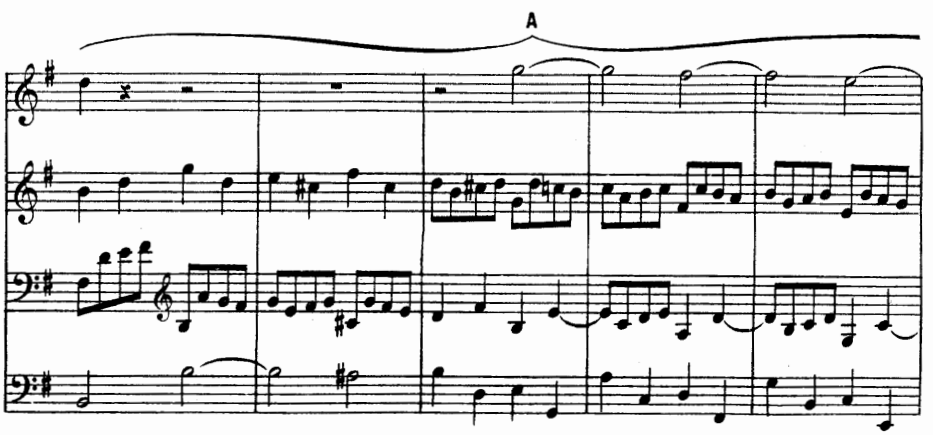
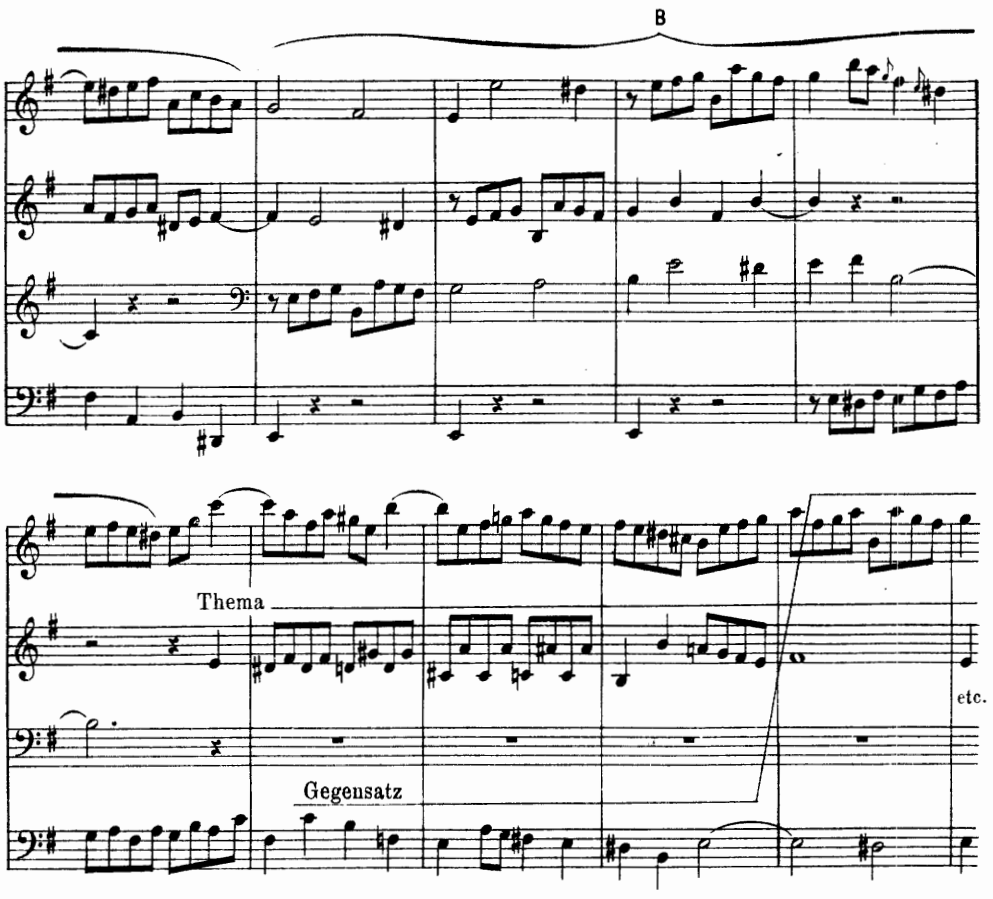
429. Entsprechend der Güte der ursprünglichen Figur wird derselbe harmonische Fortschritt in gleicher Weise entweder eine Reihe gewöhnlicher, glanzloser Formeln, oder eine Melodie voll Leben und Anmut entwickeln.

Hier sind z. B. zwei Durchführungen, die eine aus der schon angeführten Fuge von Schubert, die andere aus der 13. Fuge des Wohltemperierten Klaviers: beide sind nach demselben Verfahren (jede Stimme ahmt sich selbst nach: § 216) und ähnlichen harmonischen Fortschritten aufgebaut. Das eine bleibt nur Formel, das andere entwickelt sich in melodischer Linie von klarem, anmutigem und bestimmtem Umriß, bei gleichem Ausgangspunkt gleichen sich die angewandten Mittel: der Unterschied zwischen beiden hinsichtlich der Güte liegt also in dem benutzten musikalischen Stoff.

F. SCHUBERT

J. S. BACH.

430. Was man bei Bach nicht genug studieren kann, ist die außerordentliche Verschiedenheit des Verfahrens, welche er, abgesehn von der technischen Geschicklichkeit, anwendet, um das Thema entweder während der Durchführungen, oder nach denselben wieder zurückzuführen, ebenso die wunderbare Kunst, mit welcher er in allen Fällen musikalisch die verschiedenartigsten Bestandteile für die Einheit des Ausdrucks in der Fuge zu verwenden weiß.

Wir haben diesen Punkt (§ 402 u. folgd.) beim Studium der Kadenz schon betrachtet und werden hier an einem aus der Orgelfuge in E moll genommenen Beispiel zeigen, wie Bach in einer Durchführung von tiefem Gefühl den ausdrucksvollsten Teil seiner melodischen Linie für den Eintritt des Themas aufzusparen wußte.

Man möge hier beachten, wie innig sich das Verfahren mit dem musikalischen Gedanken verbindet, wie es mit diesem gleichsam zu einem Körper wird; bei der Entwicklung des einen darf man das andere nicht aus dem Auge verlieren; dies wird mich hindern, in eine ästhetisch-literarische Erklärung zu verfallen, welche bei der Anwendung auf musikalische Werke nur zum Vorwand hohlen und sinnlosen Geschwätzes wird; die Musik kann nur durch die Musik erklärt werden, und das beste Mittel, einen schönen musikalischen Gedanken nachfühlen zu lassen, ist, ihn zu spielen oder zu singen.

Beispiel:

431. Ohne auf die innere Schönheit dieses Bruchstücks, die der Musiker auch ohne Erläuterungen fühlt, einzugehn, will ich in mehr oder weniger lyrischen Auslassungen, mich mehr als Musiker betrachtend, bemerken, daß Bach in einer Reihe von Gegensätzen, einer vielen Komponisten ganz unbekannten Kunst, fortschreitet; die Durchführung besteht im wesentlichen aus zwei Fortschreitungen, einer absteigenden A und einer aufsteigenden B. Die letzte läßt in der Tonart, in welcher das Thema erscheint, viermal nacheinander dieselbe Figur mit derselben Kadenz, aber verschiedenen Verbindungen, also auch andern Klangfarben erscheinen. Diese augenscheinliche Eintönigkeit hebt den Eintritt des Themas noch schärfer hervor, auf diesem Punkt wirkt alles zusammen, die Kraft des Ausdrucks zu verstärken: die melodische Linie, welche in der Tonleiter ihren höchsten Punkt erreicht, die Rückkehr des Themas und Gegensatzes; von hier an kann die Wirkung nur allmählich abnehmen, und diese Abschwächung des Ausdrucks setzt sich noch 2 Takte lang fort, nachdem man das Thema nicht mehr hörte, während schon eine neue Durchführung beginnt.

432. Es handelt sich hier also nicht mehr um Kunstgriffe der Schreibweise, sondern um die musikalische Komposition; deshalb muß jetzt mehr als je an den Grundsatz erinnert werden, daß man eine Fuge vor ihrer Niederschrift zusammenstellen möge. Der Vorzug einer Fuge, wie jedes musikalischen Kunstwerks liegt weniger in der Geschicklichkeit, mit der man die verschiedenen Arten des Kontrapunkts anwendet, als vielmehr in dem Wert der Gedanken, welchen dieselben als Ausdrucksmittel dienen.

433. Übrigens muß man in der Fuge stets als Musiker und Komponist schaffen, jeder Teil muß Gegenstand der gleichen Sorgfalt und Arbeit werden, besonders die Engführung verlangt in jedem Augenblick Urteil und musikalischen Sinn. Hauptsächlich eine Regel muß den Schüler leiten: »Niemals die Musik eitlen Verbindungen des Kontrapunkts zu opfern,« d. h. diese Verbindungen nur zuzulassen, wenn sie eine musikalische Wirkung, eine melodische Folge erzeugen und alle andern, selbst die geistreichsten, unbarmherzig auszuscheiden.

Verschiedene Verbindungen der Engführung.

434. In der Schulfuge läßt sich die Engführung mit dem ersten Teil der Fuge auf verschiedene Weise verbinden: man kann

1. **die letzte Durchführung** der **ersten Engführung unmittelbar** anschließen;
2. eine abgebrochene oder ausweichende **Kadenz** mit einem durch eine **Fermate** bezeichneten Ruhepunkt zwischen der **Durchführung** und der **Engführung** einlegen.
3. vor der **Engführung** einen **Orgelpunkt** auf der Dominante (seltener auf einer andern Stufe) erklingen lassen, indem man denselben ohne Unterbrechung direkt mit der Engführung verbindet oder von derselben durch eine Fermate trennt.

435. Welche Anordnung auch gewählt wird, die letzte Durchführung muß durch eine gedrängtere Fassung die Engführung in der Weise vorbereiten, daß sie zur logischen und natürlichen Fortsetzung des ersten Teils der Fuge wird, ohne den Eindruck einer Wiederholung der Exposition oder einer Unterbrechung in musikalischem Sinne zu erzeugen.

Bedeutung des Orgelpunkts.

436. Im 9. Kapitel haben wir das Aussehn, das der Orgelpunkt annehmen kann, ausführlich geprüft, daraus ergibt sich leicht die Bedeutung, die er in der Komposition einer Fuge spielt.

Ebenso wie der Orgelpunkt harmonisch den Vorteil bietet, auf einer der Haupttonart angehörigen Note die dieser Stufe fremdartigsten Akkorde zu gruppieren und rasch nacheinander folgen zu lassen, ohne die Empfindung dieser Tonart abzuschwächen, so erlaubt er auch nach Belieben oft sogar in den am wenigst verwandten Tonarten die hauptsächlichsten melodischen Bestandteile der Fuge erscheinen zu lassen und sie zusammenzudrängen; infolgedessen verleiht er in dem Augenblicke, wo man sich dem Schluß nähert, der Fuge nochmals neuen Aufschwung.

Platz des Orgelpunkts.

437. Der Orgelpunkt findet seinen natürlichen Platz nicht weit vom Schluß, d. h. vor der Engführung, die als Schlußsatz der Fuge erscheint, oder auch nach derselben. Dies hängt ab von dem tonalen Gefühl, welches ein Orgelpunkt auf der Tonika — eine Befestigung der Haupttonart — oder auf der Dominante bestimmt, der durch den verlängerten Klang dieser Stufe den unwiderstehlichen Drang nach einem Ganzschluß erzeugt. Im zweiten Teile der Fuge läßt man mitunter auch auf andern Stufen außer Tonika und Dominante einen Orgelpunkt auftreten, in diesem Falle nimmt die Stufe aber in Beziehung zu den unmittelbar vor oder nach dem Orgelpunkt auftretenden Harmonien den Cha-

rakter der Dominante, aber niemals den der Tonika an, weil diese letztere notwendig das Gefühl und den Gedanken des Abschlusses erwecken würde.

438. Für den Orgelpunkt auf der Tonika bleibt also kein anderer Platz als der logisch einzig richtige am letzten Ende der Engführung übrig, möge nun hier die Fuge wirklich abschließen oder wie in seltenen Fällen noch ein endgültiger Ganz- bezw. Plagalschluß folgen.

439. Nach den gegebenen Gründen, die theoretisch und aus der Sache selbst den Platz des Orgelpunkts in der Fuge bestimmen, bleibt nur übrig, seine Wichtigkeit vom Standpunkt der musikalischen Komposition, sowie die verschiedenen Arten seiner Ausführung zu prüfen.[1])

Wichtigkeit des Orgelpunkts.

440. Die Wichtigkeit des Orgelpunkts, d. h. seine Länge und Güte wechselt aus verschiedenen Gründen; bei den Meistern findet er sich in zahlreichen Fugen nicht angewandt, in andern ein- oder mehreremale, die einen sind sehr kurz, zwei Takte nicht überschreitend, die andern im Verhältnis zur Fuge oft übermäßig lang. Dies hat jedoch der Komponist zu entscheiden; Hauptsache ist, daß er nicht den Eindruck eines Mißverhältnisses weckt. Was macht die wirkliche Länge dieses oder jenes Teils der Fuge, wenn er beim Anhören nicht lang scheint!

441. In der Schulfuge kann man der Regel gemäß einen Orgelpunkt auf der Dominante, einen auf der Tonika, ja nach Belieben des Schülers beide anbringen. Der angewiesene Platz ist für den der Dominante das Ende der Durchführung, die der ersten Engführung unmittelbar vorausgeht — in diesem Falle bringt man einen der Tonika am Ende der Fuge an — oder man läßt den der Dominante im letzten Teile der Engführung auftreten und ihm einen kurzen der Tonika als Schluß folgen. Manche Professoren wünschen, daß sich in letzterm Falle die beiden nicht unmittelbar anschließen, sondern durch eine Engführung von ein oder zwei Takten getrennt werden; andere ziehen eine Verbindung durch ausweichende Kadenz, entsprechend einer in Harmonielehre-Stunden häufig benutzten Formel, vor. Dies ist Sache des Geschmacks, begründet aber keine Regel, sondern eine Mode, die sich der Zeit und den Direktoren entsprechend ändert. Ich gebe diese Andeutungen also nur als Randbemerkungen und überlasse es den Schülern, sich zu erkundigen, wie sie es in dieser Beziehung bei den Prüfungen am besten anfangen. Mit dem Studium der Fuge hat dies nichts zu tun. Trotzdem will ich bemerken, daß die Meister in den seltenen Fällen, wo sich ihre Fugen der Form der Schulfuge nähern, den Orgelpunkt der Dominante vor der Engführung anwenden und den der Tonika für das Ende der Fuge aufsparen.

---

[1]) Den Charakter des Werkes kann der Komponist im Orgelpunkt gleichsam konzentrieren, indem er entweder die Akkorde chromatischer Sequenzen scharf auf einander prallen, oder den Ruhepunkt wie die Lösung einer Spannung wirken läßt. Im ersten Fall erfolgt eine weitere Steigerung, im letztern schreitet der musikalische Gedanke in beruhigender Tendenz dem Schluß zu.
Anmerkung des Übersetzers.

442. Die zu dem Orgelpunkte nötigen musikalischen Bestandteile ändern sich, je nachdem er vor der ersten Engführung oder am Schluß der letzten auftritt; in jedem Fall ist die musikalische Komposition des Orgelpunkts natürlich verschieden.

Obgleich dies ins Gebiet der Phantasie gehört, und man betreffs der musikalischen Erfindung keine bestimmten Regeln geben kann, läßt sich den Schülern doch manches Verfahren andeuten, dessen Anwendung ihnen als Grundlage für ihre ersten Versuche dient und später die Erfindung neuer Formen erleichtert.

Komposition des Orgelpunkts.

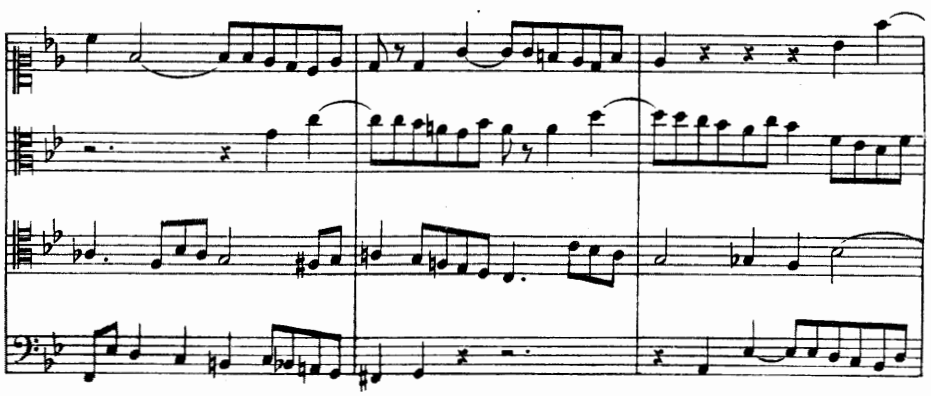
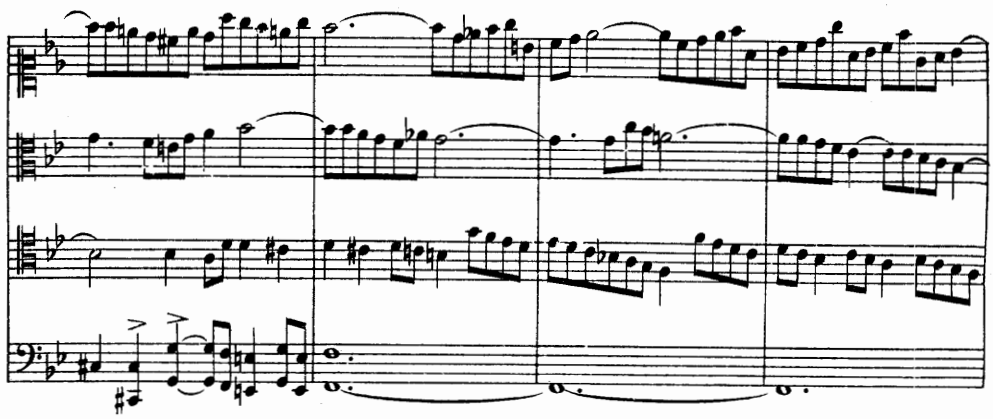
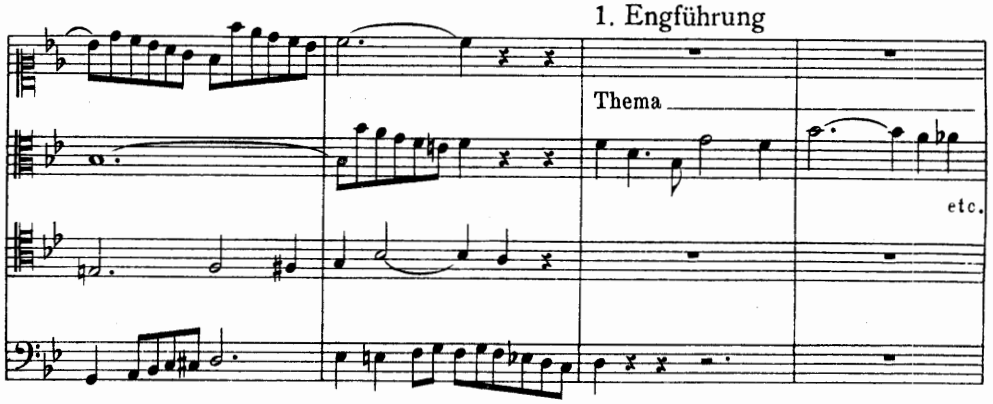
443. Am gewöhnlichsten tritt der Orgelpunkt im Verlauf einer Durchführung auf, er trägt zur Fortsetzung derselben bei. Man kann also zur Erleichterung des Studiums annehmen, daß dieses Auftreten in den meisten Fällen für folgende drei Arten geeignet ist, wenn es sich um einen Orgelpunkt der Dominante vor der ersten Engführung handelt:

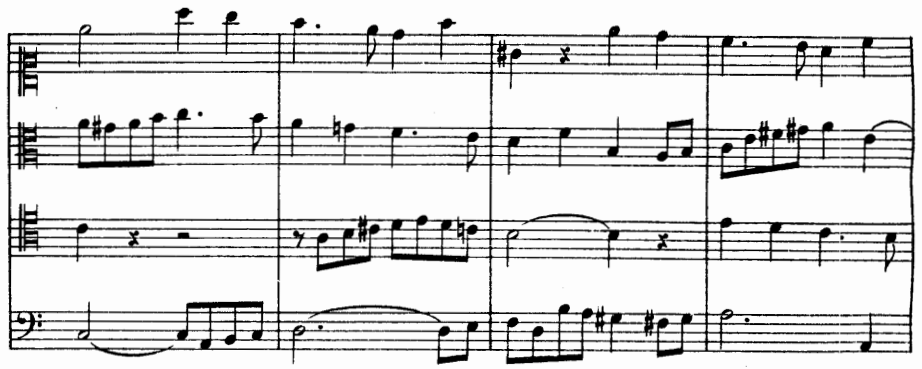
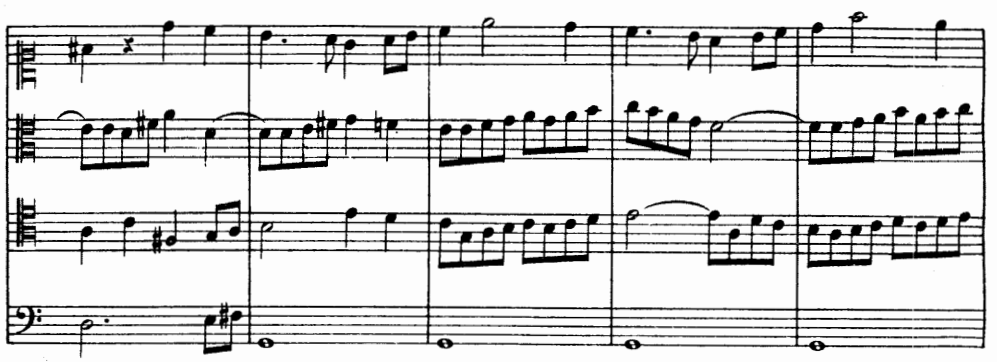
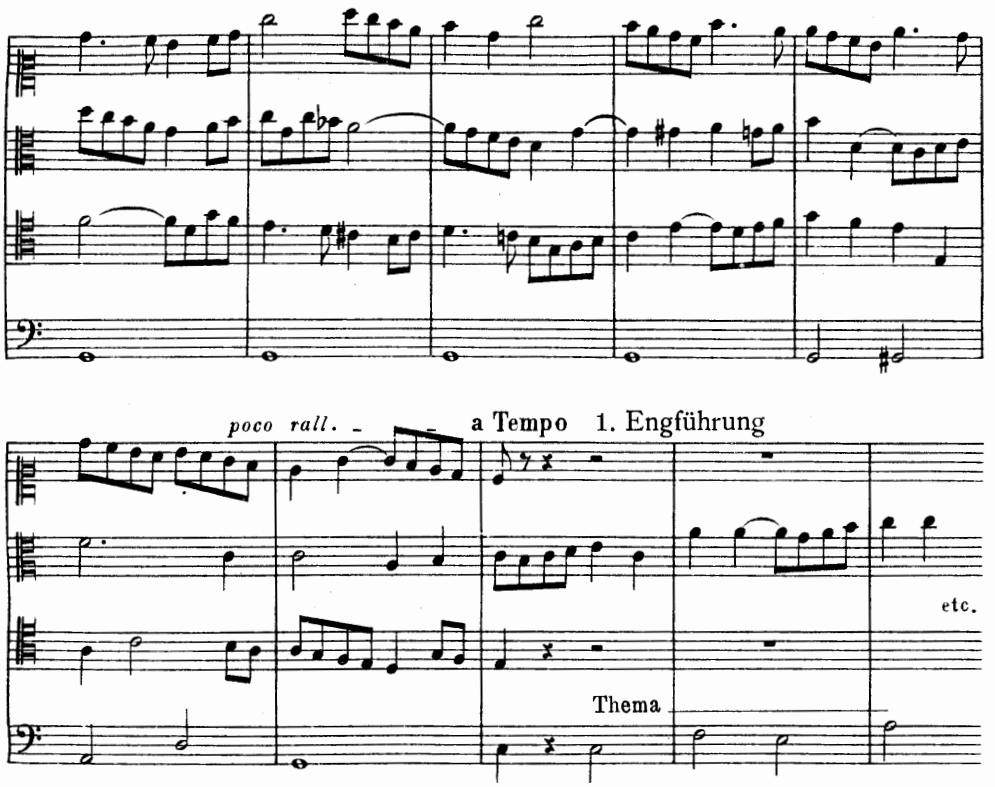
1. Wenn die Durchführung am **äußersten Punkte einer aufsteigenden melodischen Figur** angelangt ist,
2. Wenn die Durchführung am **äußersten Punkte einer absteigenden melodischen Figur** angelangt ist.
3. Wenn die Durchführung in auf- oder absteigendem melodischem Fortschritt **den Endpunkt** desselben nicht erreicht hat.

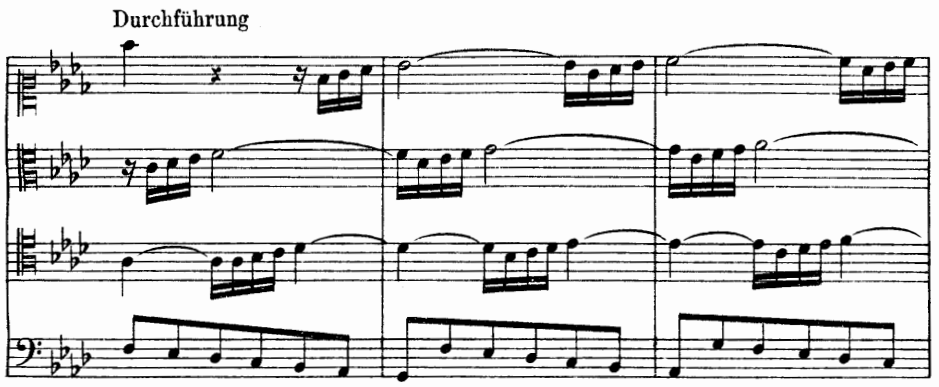
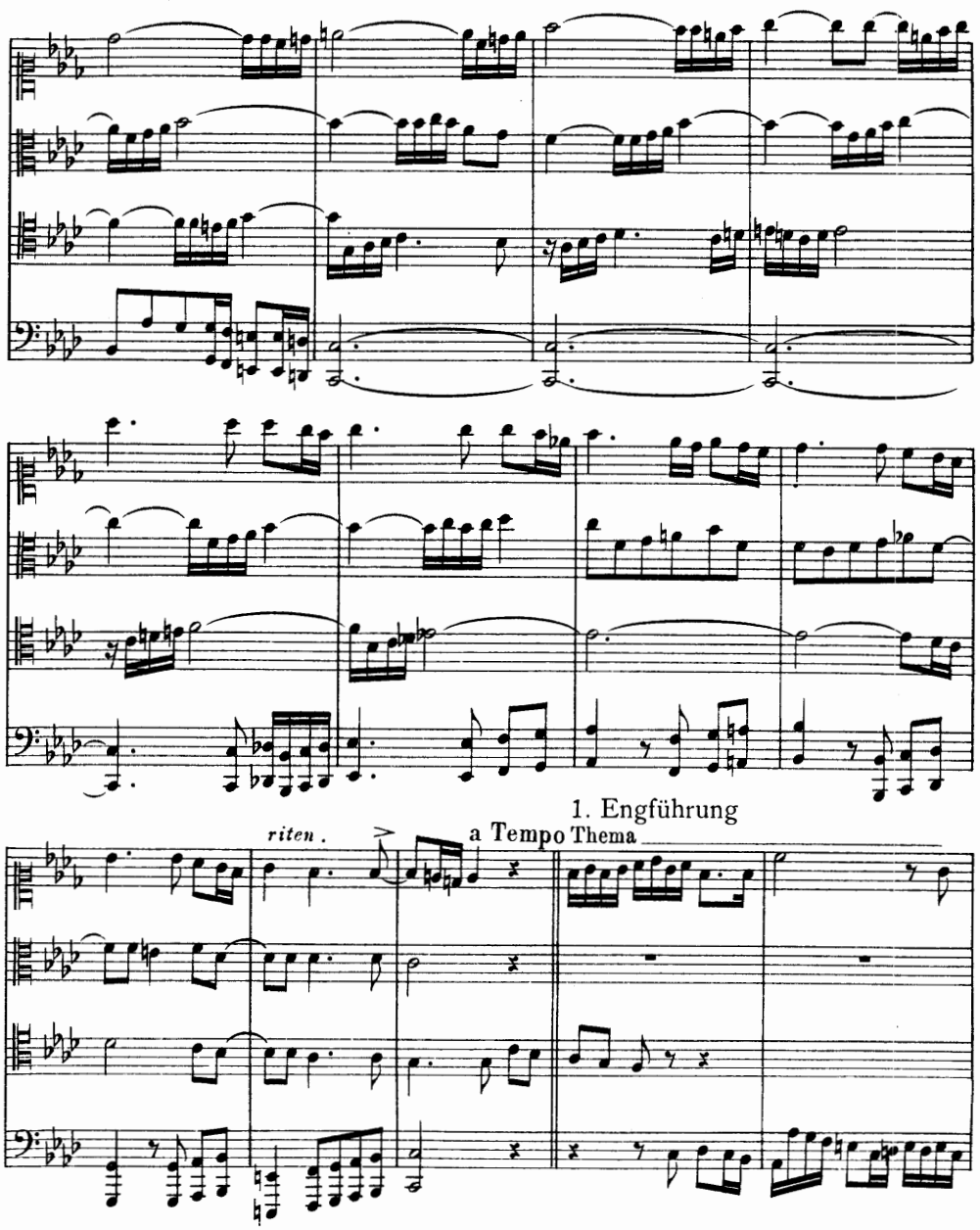
Ich wiederhole, daß diese Art zu verallgemeinern an und für sich eingeschränkt werden muß und nur den Zweck verfolgt, den Schülern einen bestimmten Anhaltspunkt für ihre Übungen zu geben.

444. Ist in den beiden ersten Fällen der äußerste Punkt des melodischen Fortschritts erreicht, so ist es logisch, die Durchführung auf dem Orgelpunkt in einer der vorigen entgegengesetzten Bewegung weiter zu führen. Dieser neue Fortschritt muß jedoch musikalisch aus denselben Bestandteilen wie der erste zusammengesetzt werden. Dies mag als Grundsatz, aber nicht als unumschränkte Regel gelten.

Beispiel:

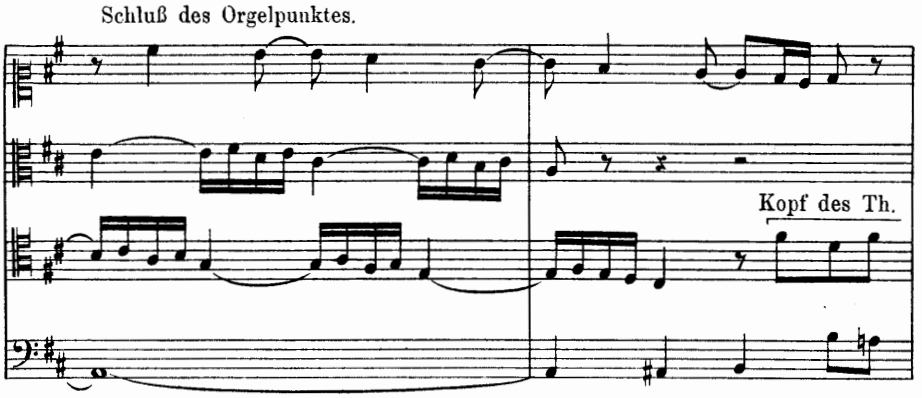
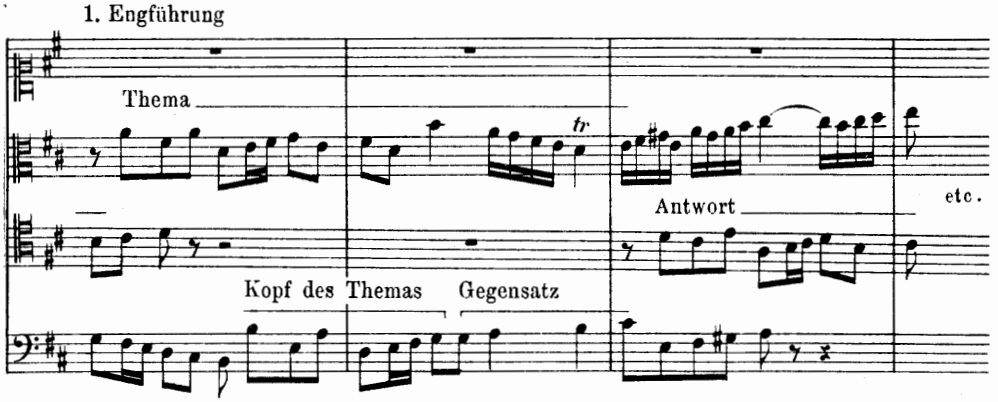
a) Der Orgelpunkt tritt im Verlauf einer Durchführung am äußersten Punkte einer aufsteigenden Bewegung ein.

b) Der Orgelpunkt tritt im Verlauf einer Durchführung am äußersten Punkte einer abwärtsschreitenden Bewegung auf.

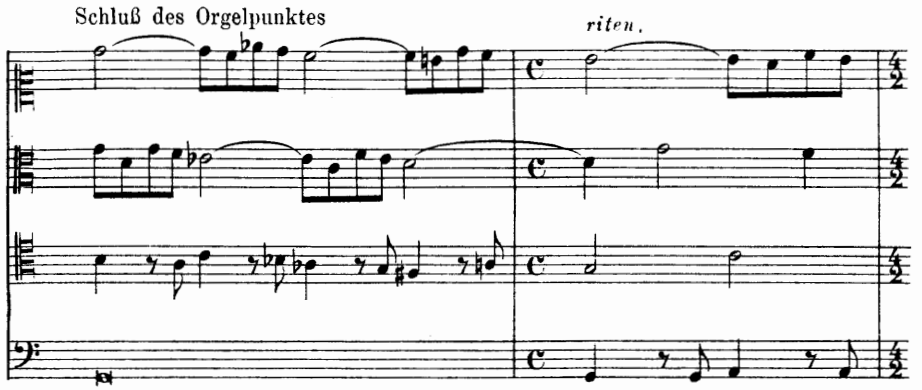
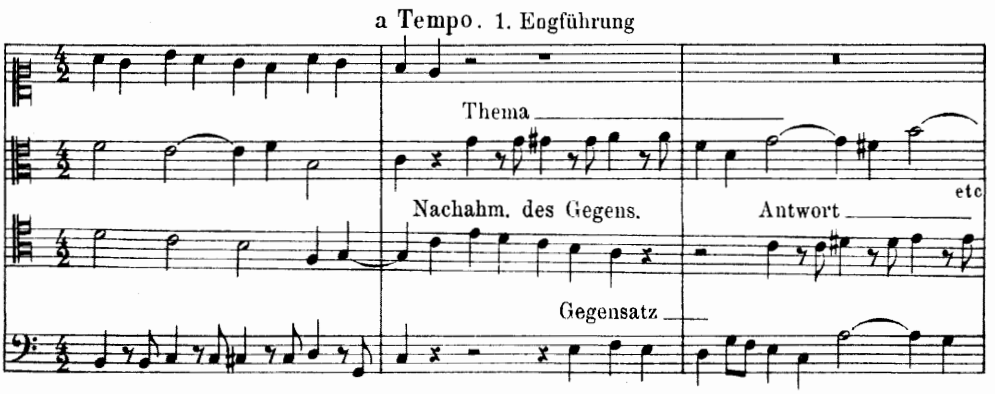
Max d'Ollone. Fuge über ein Thema von Gounod.

445. Tritt der Orgelpunkt in einer Durchführung im Verlauf einer auf- oder absteigenden Bewegung ein, so ist es natürlich, daß diese nicht unterbrochen wird, sondern sich auf dem Orgelpunkte fortsetzt, um dann nach Erreichung des äußersten Punktes den umgekehrten Gang einzuschlagen. Hier ist ein Beispiel der Form, die in ähnlichem Falle dieser Teil der Fuge annehmen kann.[1])

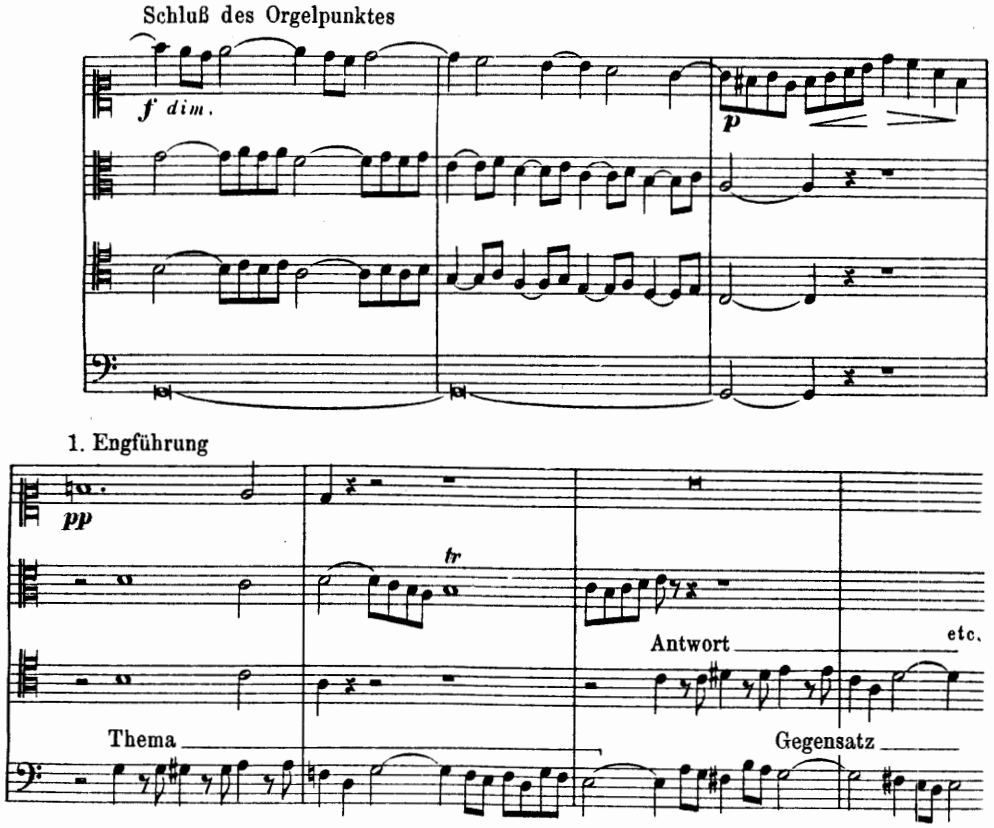
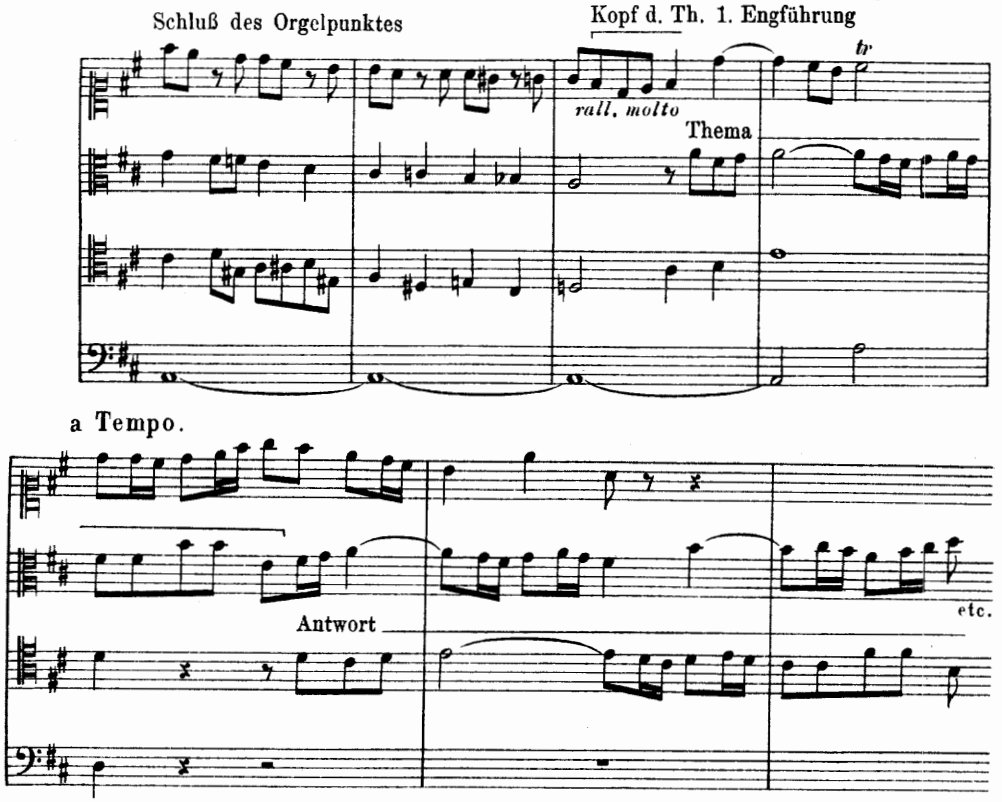
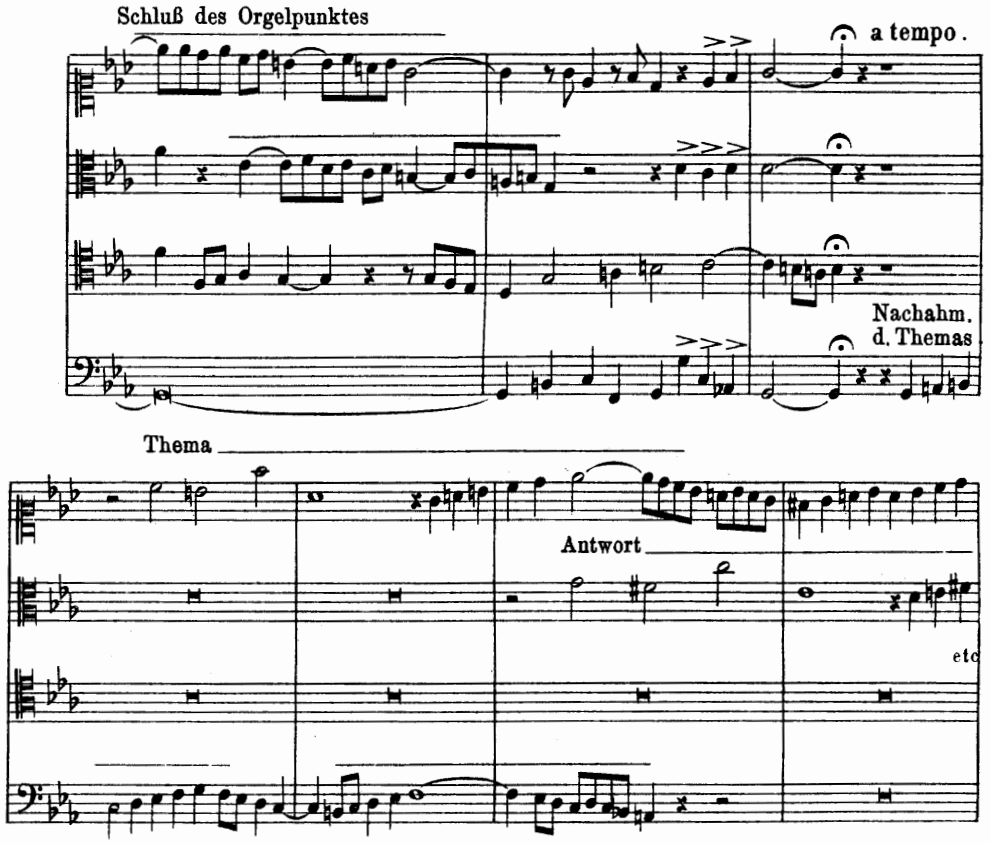
J. Bourlay: Prüfungs-Fuge (1. Preis) über ein Thema von Dubois.

[1]) Das in diesem Beispiel angewandte Verfahren kann auf ähnliche Weise auch beim Bau einer Durchführung angewandt werden, in welchem der Orgelpunkt in aufsteigender Bewegung eintritt. Dies ist so klar, daß kein zweites Beispiel nötig ist.

446. Dies sind im allgemeinen die drei vorbildlichen Verbindungen in einer Durchführung mit folgendem Orgelpunkt; ich rate den Schülern, sich zuerst an dem Gang der gegebenen Muster zu üben, später können sie mehr Abwechslung in das Verfahren bringen, das natürlich vielfache Ausführungen annehmen kann. Sie sollen aber nie vergessen, daß sie die Ungelenkigkeit vermeiden müssen, daß sie nie ohne vorbestimmten Plan handeln dürfen. Wie schön auch die Unordnung sein mag, in der Schule ist sie nie eine Wirkung der Kunst.

Beispiele der Verbindungen der Engführung.

447. Die Verbindung der Engführung mit dem zweiten Teil der Fuge geschieht nach Belieben des Komponisten auf verschiedene Weise, wie schon die vorhergehenden Beispiele beweisen. Von diesem Gesichtspunkte aus wollen wir noch einige Muster zergliedern. Bei aller Freiheit müssen die Schüler mit ihrer Phantasie ähnliche bilden, sich dabei jedoch in den von der Logik und dem Gefühl des Ebenmaßes gezogenen Grenzen halten.

a) Ch. Koechlin. Fuge über ein Thema von A. Gedalge.



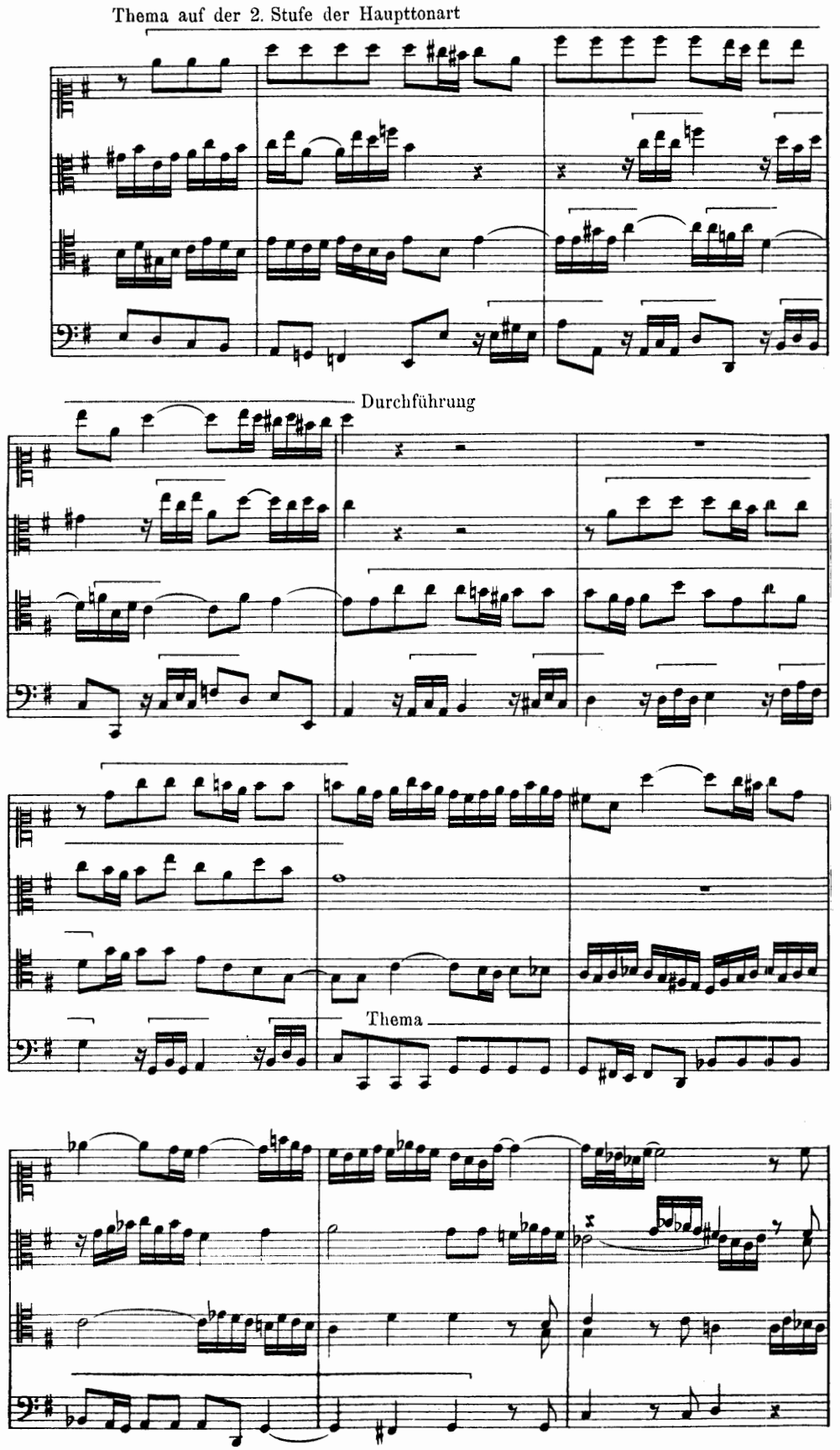
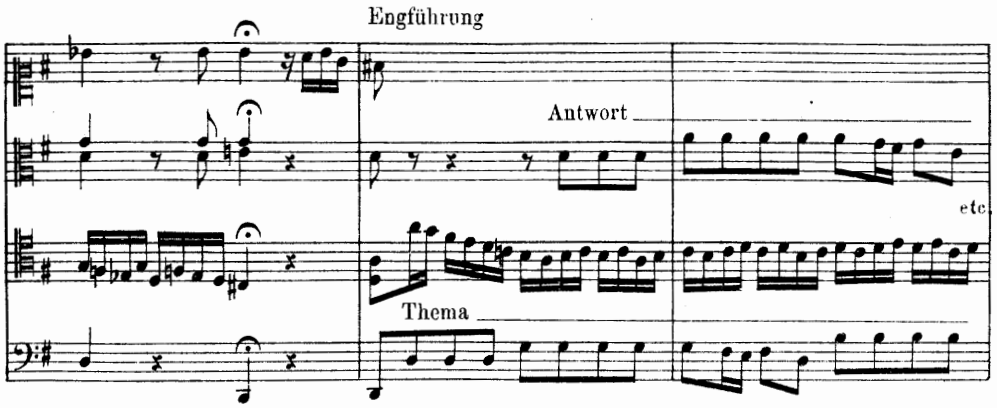
b) Max d'Ollone. Fuge über eine Thema von Massenet.



c) Henry Rabaud. Fuge über ein Thema von Massenet.

d) Fernand Halphen. Fuge über eine Thema von A. Gedalge.

e) A. Savard. Fuge über ein Thema von Massenet.

448. Komponiert man keinen Orgelpunkt vor der ersten Engführung, so kann sich diese trotzdem mit der vorhergehenden Durchführung durch ein den oben aufgezählten ähnliches Verfahren verbinden, der Orgelpunkt ist tatsächlich nur ein Zwischensatz in der Durchführung, und wenn er sie durch die aus der freiern und verschiedenartigern Bewegung der Stimmen sich ergebenden Harmonien beeinflußt, so muß bei seinem Wegfall der Schüler der letzten Durchführung doch die gedrängte Form geben, welche die Nähe der Engführung verlangt. [1])

449. In diesem Falle empfiehlt es sich, das Thema einmal kurz vor dem Eintritt der ersten Engführung etweder in der Dominante, Unter-Dominante, oder sogar in der Haupttonart [2]) nach dem Muster der Meister auftreten zu lassen. Hier ist ein aus der Orgelfuge in G dur von Bach entnommenes beweisendes Beispiel:

---

[1]) Eignet sich das Thema für eine so große Zahl kanonischer Verbindungen, daß man sie in der Engführung nicht alle gebrauchen kann, ohne letztere zu sehr auszudehnen, so darf man entweder in den beiden der Engführung vorhergehenden Durchführungen oder auf andere Weise die am wenigsten zusammengedrängten Verbindungen einführen; der Vorwurf, die Engführung vorauszunehmen, wird dadurch keineswegs begründet.

[2]) In ähnlichem Fall ist es erlaubt, die Haupttonart aus Dur in Moll zu übertragen und umgekehrt; dies Verfahren verleiht dem Eintritt der Engführung durch die Rückkehr des Themas in die eigentliche Tonart der Fuge größeres Gewicht, wie folgendes Beispiel zeigt.

Thema auf der 2. Stufe der Haupttonart
Durchführung
Thema

450. Absichtlich wurde dem vorstehenden Beispiel eine gewisse Ausdehnung gegeben, um zu zeigen, wie schon unter dem auf der 2. Stufe gehörten Thema die Schreibweise der Stimmen sich zusammendrängt und sich allmählich dem Charakter der Engführung nähert. Die auf einem Bruchstück des Themas in kanonischer Form aufgebaute Durchführung verbindet sich durch die Figur des Basses eng mit den unmittelbar vorher gehörten, gedrängten Nachahmungen in den drei untern Stimmen. Ebenso bemerkt man, daß das vom Tenor im fünften Takt des Beispiels gebrachte Thema der Durchführung immer in solcher Form erscheint, daß der im achten Takt in den Eintritt des Themas mündende melodische Fortschritt leicht erkennbar bleibt und immer am meisten hervortritt.

Melodische Führung der Engführung.

451. Dies muß die wesentliche Eigenschaft der Engführung sein, wenn man Verwirrung vermeiden will. Der Erklärung gemäß wird die Engführung aus einer Reihe immer mehr sich drängender Eintritte des Themas und der Antwort aufgebaut; diese müssen als Ganzes den Eindruck einer ununterbrochenen melodischen Linie, aber nicht eine Folge von getrennten und einfach nebeneinander gesetzten melodischen Bruchstücken wecken, also einer Kompositionsgattung von Abteilungen und einzelnen Bestandteilen, wenn man so sagen darf, deren geringster Fehler die Zusammenhangslosigkeit und deren größter die Einförmigkeit, eine Folge derselben immer rascher sich wiederholenden Formel, nämlich des Kopfes des Themas, sein würde.

452. Um zu diesem Ziel zu gelangen, ist es nützlich, einen Gesamtplan der Engführung ähnlich dem für den ersten Teil der Fuge gegebenen zu entwerfen; soll die Engführung weiter ausgeführt werden, kann man ihr die Form verschiedener aneinander gereihter Perioden einer gewissen Länge geben; auf keinen Fall darf man sich dem Zufall der Verbindungen überlassen, weil die Zusammenhangslosigkeit die notwendige Folge sein würde. Bei der Fuge ist es wie mit einem Gebäude, dessen Einzelheiten zu der Gesamtlinie beitragen, ohne sie je zu stören, von welchem Gesichtswinkel aus man es auch betrachten möge.

453. Diese Eigenschaft der Engführung sieht man bei der Zerlegung und Ausschreibung in Stimmen verschiedener Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier von Bach, besonders der unter Nr. 1, 4, 8, 20, 22 von Band I und No. 3, 5, 9, 22 von Band II. Da bei der Komposition der Engführung in der Schul-

fuge die Grenzen nicht so eng wie bei den zwei ersten Teilen der Fuge gezogen sind, so wird es dem Schüler leichter, sich den Formen Bachs mehr zu nähern, jedoch unter dem Vorbehalt, ihm manche Eigenarten nicht zu entlehnen, die an so hoher Stelle als erlaubt gelten; ich würde den Schülern raten, die angeblichen Freiheiten genauer zu studieren, dann werden sie finden, daß sie sich immer künstlerisch begründen lassen; die Arbeit wird in jeder Beziehung nützlich: durch den Umgang mit Leuten aus guter Gesellschaft gewinnt man immer.

Orgelpunkt auf der Tonika.

454. Das Kompositionsverfahren, das ich für den Orgelpunkt auf der Dominante vor der Engführung angegeben habe, gilt in gleicher Weise auch für die auf der Dominante und Tonika, wenn sie sich am Ende der Fuge finden. Der einzige Unterschied liegt in dem verwendbaren musikalischen Stoff, die Schreibweise der Stimmen muß immer im Charakter der Engführung gehalten sein, man vergleiche die in den Kapiteln IX und XI gegebenen hierauf bezüglichen Beispiele.

Schluss der Fuge.

455. Der Abschluß der Fuge vollzieht sich entweder auf einem Orgelpunkt der Tonika, oder unmittelbar nachher, in jedem Falle durch einen Ganz- oder Plagalschluß. Auch hierüber gibt es keine Regel, alles wird der Erfindungskraft des Schülers überlassen, nur möge er den Schluß nicht unnötig ausdehnen. Wenn die Verbindungen zur Länge beitragen, werden sie unnütz und müssen geopfert werden; umgekehrt darf aber auch der gegenteilige Eindruck nicht erweckt werden; man darf sich nicht unterbrechen, wenn man noch etwas zu sagen hat. Wie man fortgehen, muß man auch still stehen können. Wenn bei irgend einem Teile der Fuge so gilt vom Schluß das Wort des Dichters »est modus in rebus«. (Maß zu halten, ist gut.)[1])

[1]) In den am Schluß dieses ersten Teils mitgeteilten Fugen findet man Beispiele von Engführungen mit verschiedenen Verbindungen, ebenso kann man solche aus dem neunten und elften Kapitel entnehmen, wo verschiedene Muster mit und ohne Orgelpunkt auf der Tonika angeführt sind.

Dreizehntes Kapitel:

Die Einführung eines neuen Themas und Veränderungen, die man mit dem ersten im Verlauf der Fuge vornehmen kann.

Erklärung des neuen Themas.

456. Bisher haben wir die Fuge als eine musikalische Komposition betrachtet, die ausschließlich mit Bestandteilen der Exposition entwickelt wurde; indessen findet man bei den Meistern häufig auch solche, in denen auf einem bestimmten Punkte melodische Formen auftreten, die dem Thema, Gegensatz und den Zwischenspielen des Anfangs fremd sind. Diese neuen Figuren werden nicht willkürlich eingeführt, sie verfolgen den Zweck, entweder durch den mit dem Thema bewirkten Gegensatz, oder durch die mit ihm möglichen Verbindungen das Interesse der Fuge zu erhöhen.

457. Um der Einheit des Ausdrucks nicht zu schaden, muß jede in die Fuge neueingeführte Figur dem Stil des Themas ähnlich sein. Das will nicht sagen, daß sie diesem gleichen soll; im Gegenteil, sie muß mit ihm einen Gegensatz, aber kein Mißverhältnis bilden, indem sie rhythmisch und melodisch einen persönlichen, bestimmten Charakter trägt. Für die Gesamtheit der Komposition bedeutet der Gegensatz natürlich eine Rückkehr des Interesses.

Eigenschaften des neuen Themas.

458. Eine unter diesen Bedingungen im Verlauf der Fuge auftretende melodische oder rhythmische Figur heißt neues Thema. Dasselbe muß mindestens im Kontrapunkt des Hauptthemas, wenn möglich auch mit dem seines Gegensatzes geschrieben sein. Das neue Thema kann gleichfalls von einem Gegensatz begleitet sein, dessen Umkehrung mit dem Hauptthema und seinem Gegensatz möglich ist oder nicht. Auf jeden Fall muß das neue Thema so gehalten sein, daß das Übergewicht immer dem Hauptthema, der Grundlage der Fuge, gewahrt bleibt: jede Verletzung dieser Regel würde offenbar den musikalischen Sinn einer Fuge stören, wenn die Einführung eines neuen Themas entweder dem Anfange des Stückes völlig fremde, oder zu verschiedene Entwicklungen bewirkte. Deshalb muß man dem neuen Thema nicht nur in seinem

allgemeinen Aussehen eine nebensächliche Bedeutung geben, sondern es auch dem Hauptthema, im Bedürfnisfalle sogar seinem Gegensatze unterordnen, indem man sich darauf beschränkt, es nach den Regeln des Kontrapunkts in der Umkehrung je nachdem mit zwei, drei oder vier Stimmen zu verbinden.

459. Es folgt daraus, daß es sich bei der Komposition eines neuen Themas lediglich darum handelt, für das Hauptthema einen ergänzenden Gegensatz zu schaffen, der auf einem bestimmten Punkte der Fuge eintritt. Wenn das neue Thema gleichfalls von einem Gegensatz begleitet wird, so handelt es sich in Wirklichkeit nur um einen mehr für das Hauptthema.

Indessen muß man nach rein musikalischer Bedeutung zwischen dem einfachen Gegensatz und einem neuen Thema wohl unterscheiden: dieses muß stets ein persönlicheres und bestimmteres Aussehen als jener haben. [1]) Von diesem Gesichtspunkte aus ist es sogar wünschenswert, ihm mitunter, wie wir sogleich sehen, größere Länge als dem Hauptthema zu geben.

Stelle des neuen Themas.

460. Im allgemeinen läßt man in der Schulfuge das neue Thema nach der zweiten Durchführung entweder in einer der Haupttonart verwandten, oder in dieser selbst auftreten; um ihm seine volle Bedeutung zu wahren, läßt man eine Kadenz oder einen Ruhepunkt auf der Dominante der Tonart, in der es erscheinen soll, vorhergehen und eine Exposition, ähnlich der des Hauptthemas zu Anfang der Fuge folgen.

461. Je nachdem begleitet man das neue Thema entweder mit einem eigenen Gegensatz, oder in Ermangelung eines solchen mit dem des Hauptthemas; es ist aber gut, das Hauptthema nicht vor dem vierten Einsatz des neuen Themas zu bringen. Am besten ist es, der Rückkehr des Hauptthemas eine aus Bestandteilen des neuen Themas entwickelte Durchführung vorauf zu schicken. Wenn die Fuge im weitern Verlaufe bis zum Schluß gleichzeitig das neue und Hauptthema mit den Gegensätzen — falls sich solche finden — vorträgt, werden alle spätern Entwicklungen beiden Motiven entnommen.

Reihenfolge der Modulationen.

462. Als Andeutung folgt hier eine Reihenfolge der Modulationen einer Schulfuge mit neuem Thema, wobei es dem Belieben der Schüler überlassen bleibt, andere Anordnungen zu wählen.

1. a) Exposition;
   b) Durchführung;
   c) Gegendurchführung (wahlfrei);
   d) Durchführung;
   e) Thema in der Parallel-Moll (bezw. Dur-Tonart entsprechend der Tonart des Themas);
   f) Durchführung und Ruhepunkt auf der Dominante der Haupttonart;
   g) Exposition des neuen Themas (in der Haupttonart);
   h) Durchführung dem neuen Thema entlehnt;

[1]) Das neue muß wie das Hauptthema natürlich einen vollständigen melodischen Sinn bieten.

i) Neues und Hauptthema verbunden auf der 2. Stufe (oder auf der 6., wenn die Haupttonart der Fuge Moll angehört);
k) Antworten des verbundenen neuen und Hauptthemas;
l) Durchführung, entnommen aus Bruchstücken des verbundenen neuen und Hauptthemas;
m) Neues und Hauptthema verbunden in der Unter-Dominante;
n) Durchführung und Orgelpunkt der Dominante mit Verbindungen von beiden Themen entnommenen Bestandteilen;
o) Engführung.

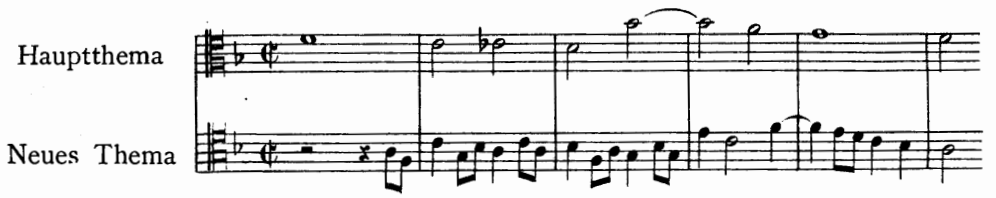
Die Antworten unter k) kann man ausschalten und mittels einer kurzen Durchführung sofort zu m) übergehn.

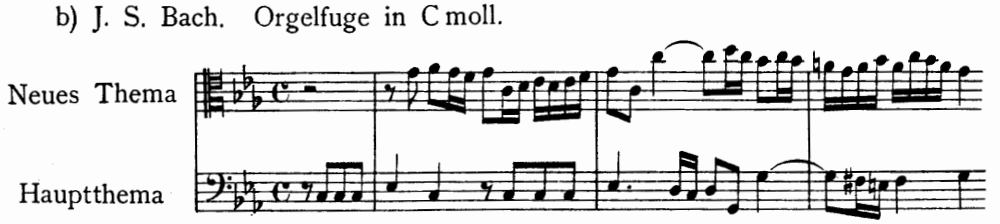
463. Natürlich läßt sich die Anordnung der Modulation ändern; so kann man beispielsweise nach der Exposition (oder der Gegen-Durchführung, falls sich eine solche findet) eine Durchführung komponieren, welche das Hauptthema in die Tonart der Unter-Dominante führt, dann mit Hilfe eines kurzen Zwischenspiels die Antwort in der Tonart der 2. Stufe (wenn die Haupttonart der Fuge Dur angehört) erklingen lassen. Eine neue Durchführung führt zu einem Ruhepunkte auf der Dominante der Parallel-Molltonart, in welcher man das neue Thema auftreten läßt — usw.

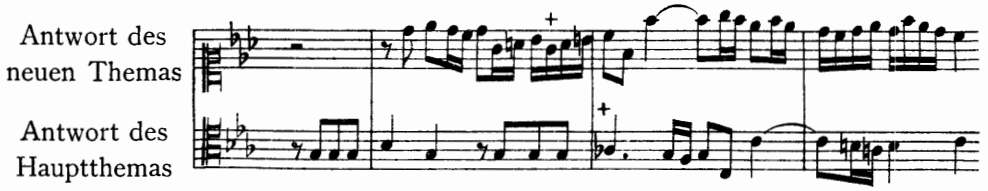
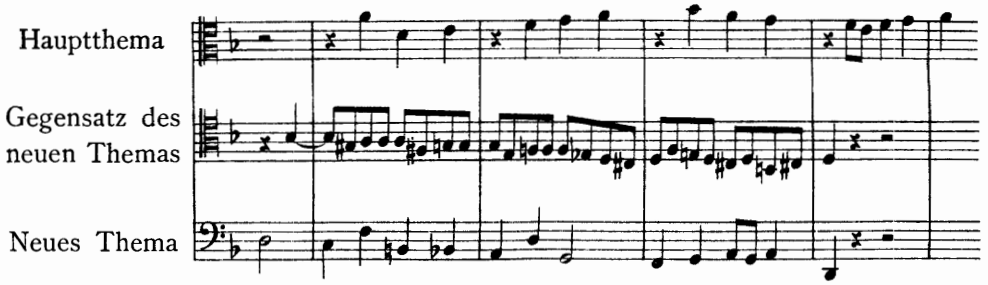
464. Der Engführung kann man andeutungsweise folgenden Gang geben, wobei es jedem freisteht, nach Belieben zu verfahren, indem er sich auf die Natur der Themen und die geplanten Verbindungen stützt: *Gang der Engführung.*

a) Erste Engführung des Hauptthemas;
b) Engführung des neuen Themas;
c) Engführungen mit verbundenen beiden Themen in beliebiger dem Fall entsprechender Zahl; der innezuhaltende allgemeine Gang ist derselbe wie in jeder einfachen Engführung.

465. Zum Überfluß sind hier einige Beispiele von Bach, welche neben dem Hauptthema noch ein neues zeigen; die Schüler können sich der früher angeführten Fugen erinnern und sie in ihren Entwicklungen studieren:

a) J. S. Bach. Orgelfuge in F dur.

b) J. S. Bach. Orgelfuge in C moll.



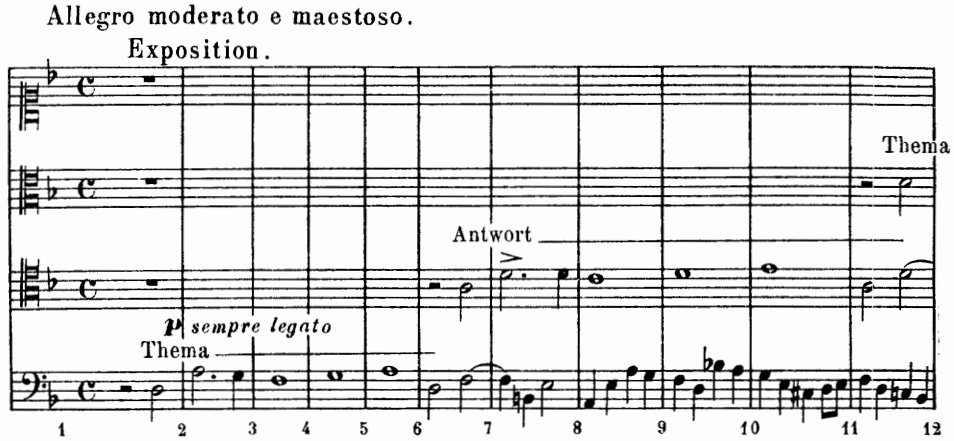
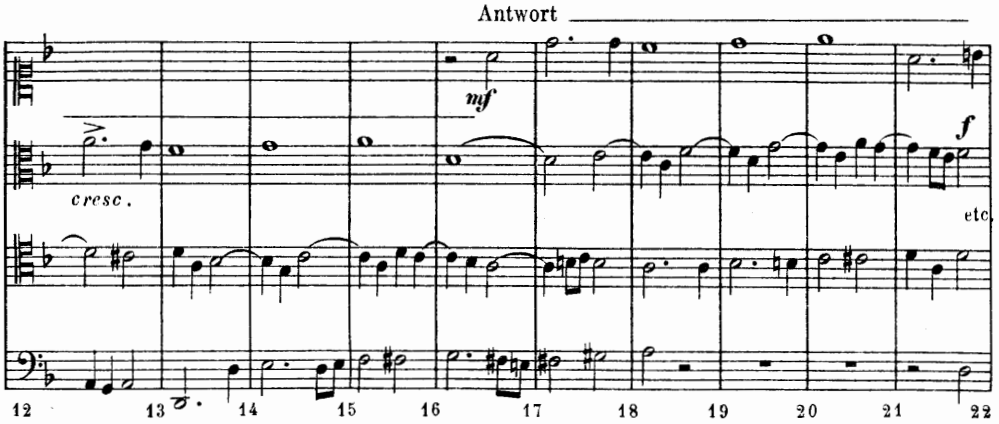
Die Änderung der Antwort des Hauptthemas hat eine entsprechende in der Antwort des neuen Themas zur Folge.

c) J. S. Bach. Kunst der Fuge.

In dem letzten Beispiel beginnt und endet das neue Thema wie dessen Gegensatz vor dem Hauptthema: dies hebt ihre Bedeutung und nimmt ihnen vollständig das Aussehen einfacher Gegensätze des Hauptthemas.

Nachforschung nach dem neuen Thema.

466. Soll in der Fuge ein neues Thema auftreten, so bestimmt man dasselbe gleichzeitig mit dem Gegensatz des Hauptthemas; die Verbindung bewirkt dann die Anwendung des dreidoppelten Kontrapunkts. Gestattet der Gegensatz des neuen Themas gleichzeitig Umkehrungen mit dem Hauptthema und dessen Gegensatz, so verbindet man sie nach den Regeln des vierdoppelten Kontrapunkts. Dies läuft also darauf hinaus, zu einem Thema drei verschiedene und umkehrungsfähige Gegensätze zu suchen. Den ersten beginnt man einen oder zwei Takte vor dem Hauptthema, indem man ihm die am meisten charakteristischen Figuren beilegt und ihn als neues Thema wählt, die beiden anderen Gegensätze müssen immer kürzer als das Hauptthema sein.

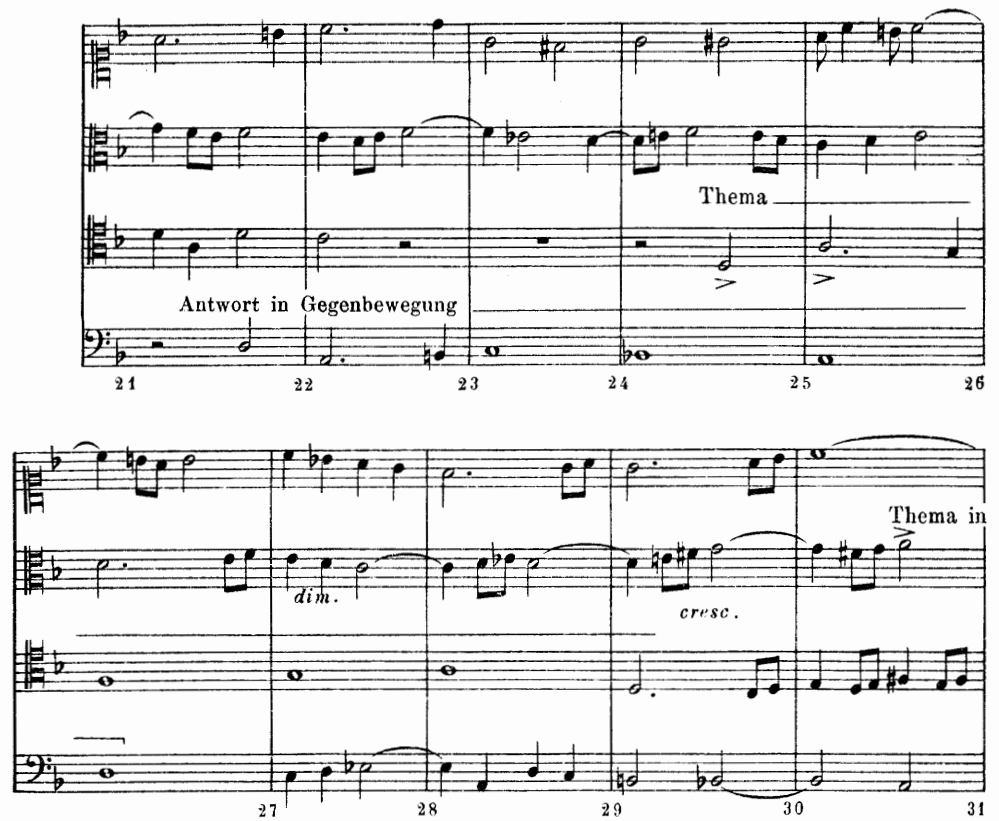
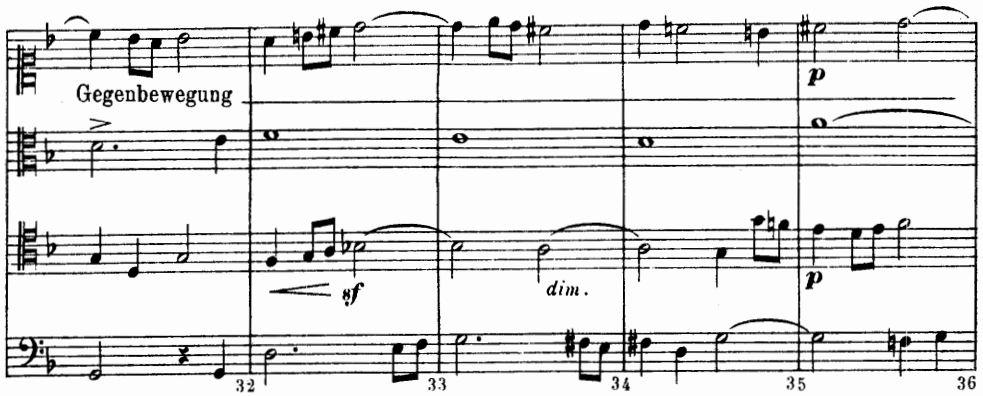
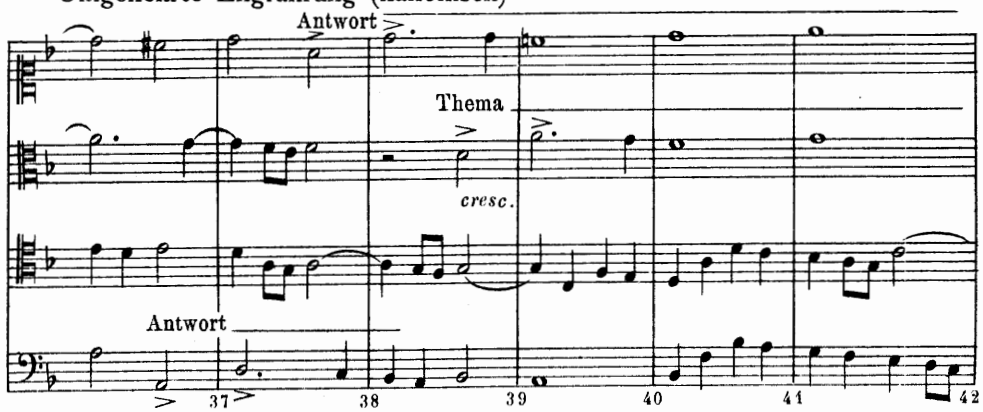
Zerlegung einer Fuge mit zwei neuen Themen.

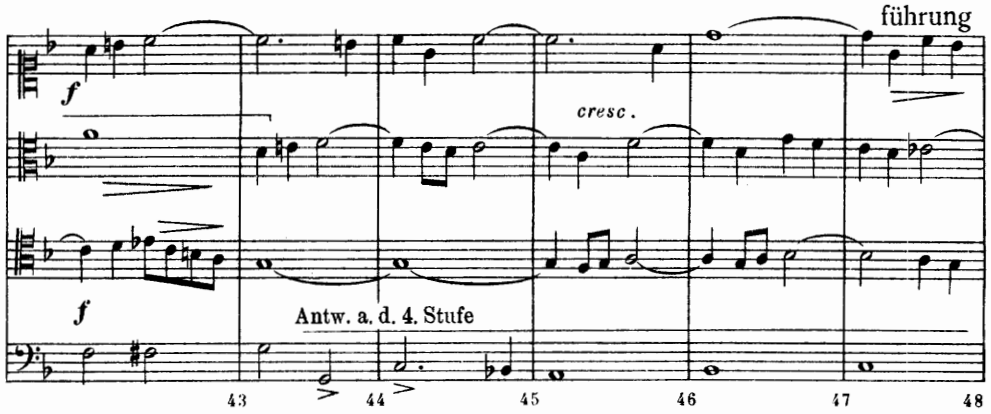
467. Hier folgt, mit der Durchführung beginnend, die Zergliederung der letzten Fuge der Sammlung »Die Kunst der Fuge« von Bach, in welcher zwei neue Themen nacheinander auftreten.

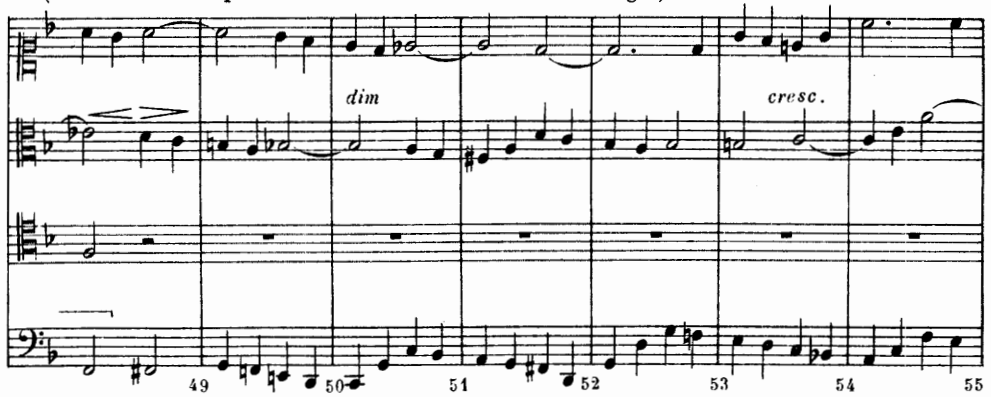
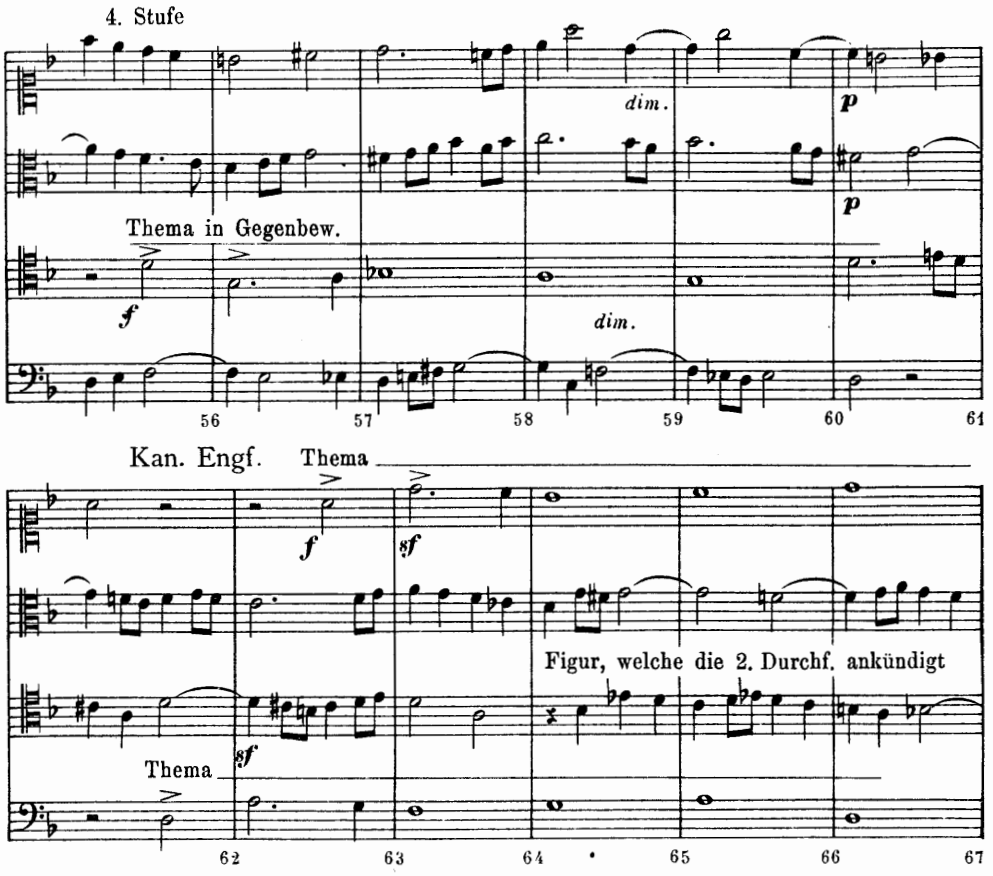
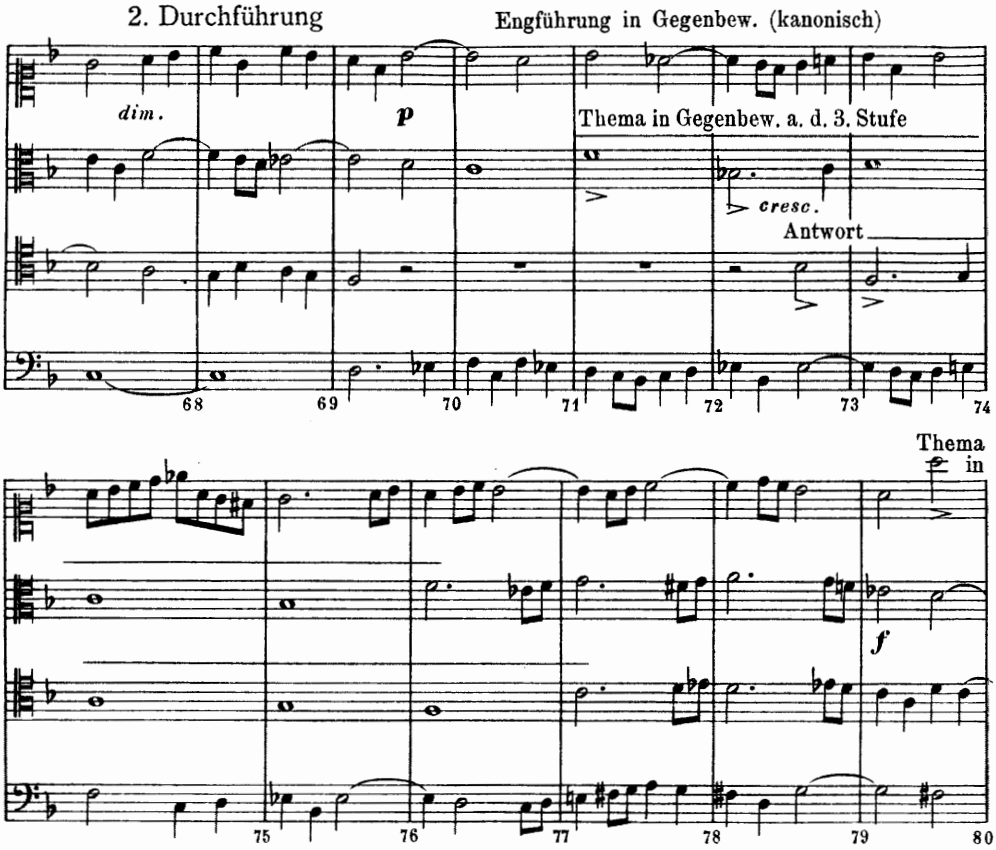
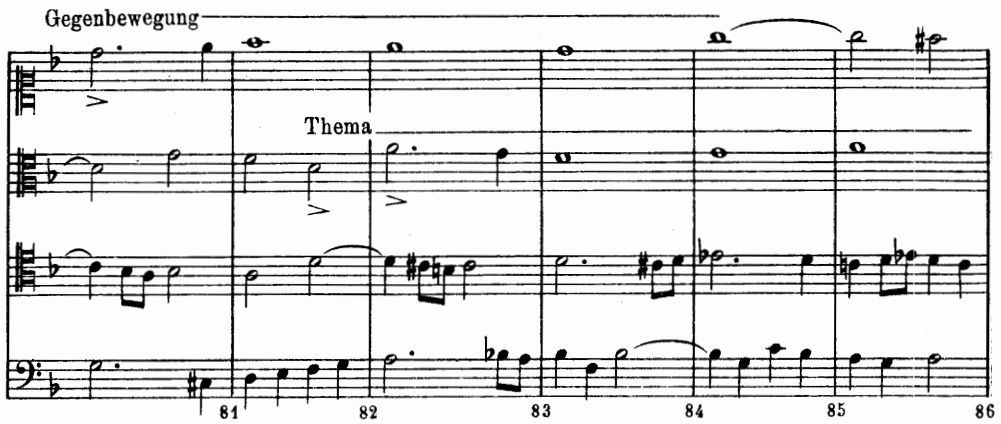
J. S. Bach. Die Kunst der Fuge. No. 15.



Die Exposition enthält keinen Gegensatz im strengen Sinne des Worts; die beiden Zwischenspiele, welche das Thema vom 13. Takt ab begleiten, sind indessen ziemlich genau unter dem vierten Einsatz der Antwort wiederholt. Auffällig ist auch die tonale Einheit dieser Exposition, Thema und Antwort bleiben vollständig in der Haupttonart D moll mit Ausnahme von Takt 15, 16, 17, 18, wo chromatisch die Tonarten G moll und A moll auftreten.

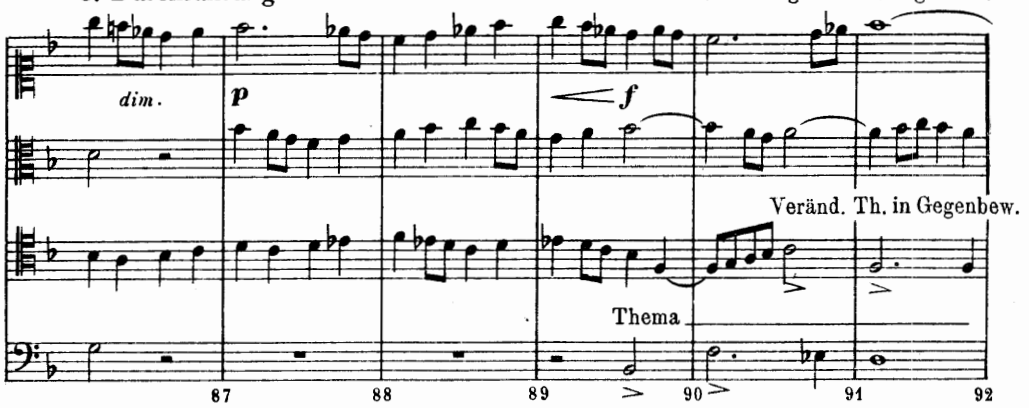
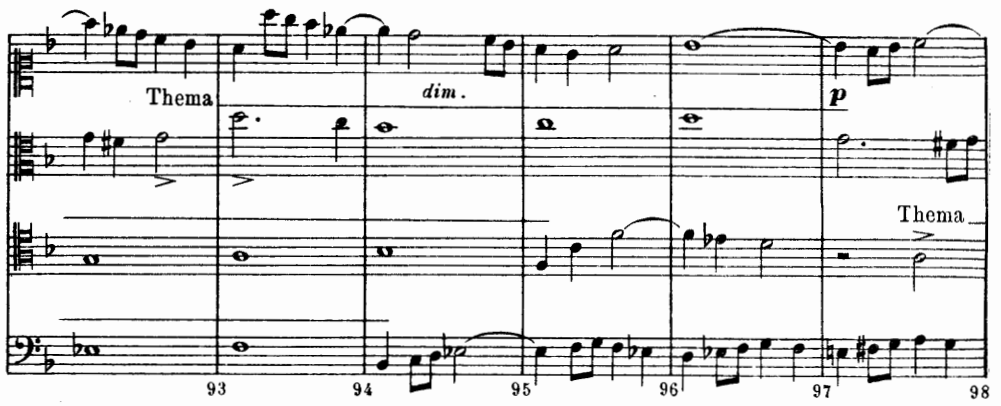
468. Die ganze der Exposition des Hauptthemas folgende Entwicklung ist nicht nach den Regeln der Schulfuge, sondern unter der Form von geraden und umgekehrten Engführungen oder in der Gegenbewegung behandelt. Die Einsätze erfolgen in verschiedenen Entfernungen, die Motive der Durchführungen dieses ersten Teils sind aus Figuren gebildet, die in der Exposition die Stelle von Gegensätzen einnehmen.

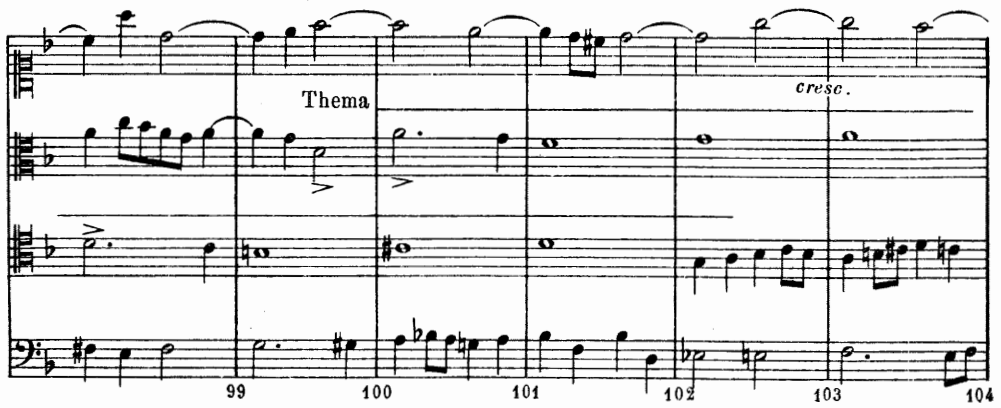
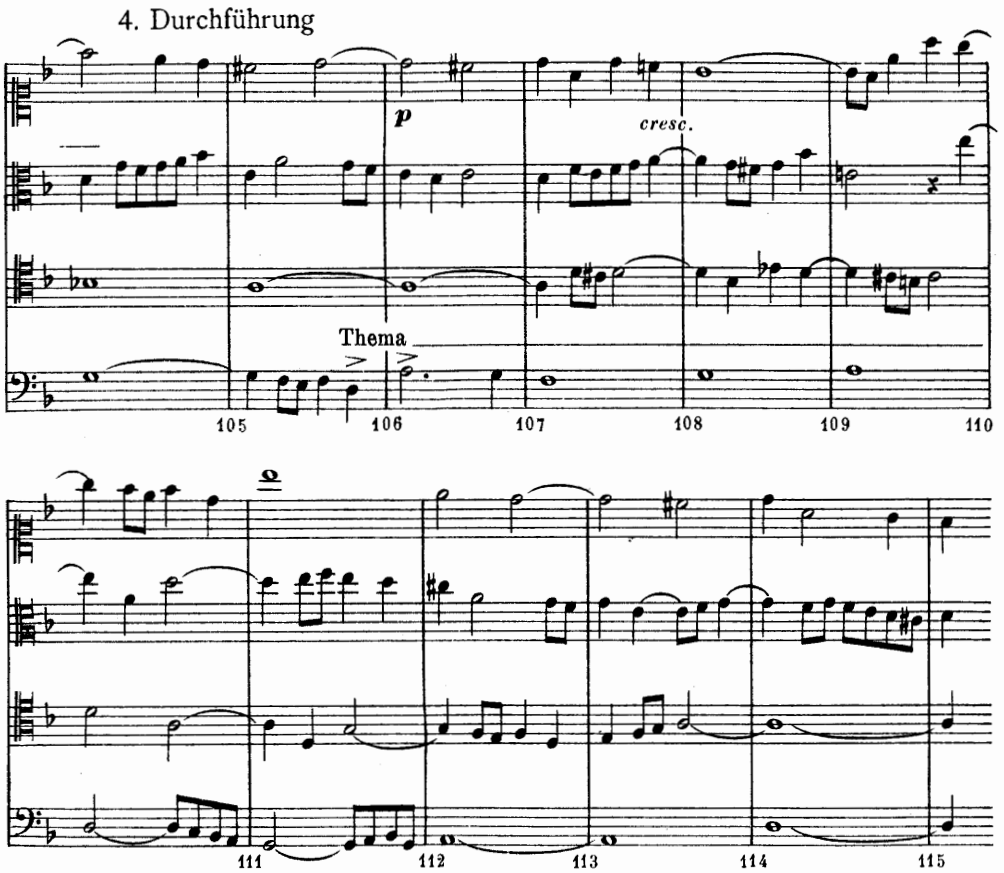
Umgekehrte Engführung in Gegenbewegung (kanonisch)

Umgekehrte Engführung (kanonisch)

1. Durchführung



(mit einer der Exposition des 8. Taktes entnommenen Figur)

4. Stufe
dim.
p
Thema in Gegenbew.
f
dim.
56
57
58
59
60
61
Kan. Engf.
Thema
f
sf
Figur, welche die 2. Durchf. ankündigt
sf
Thema
62
63
64
65
66
67

2. Durchführung
Engführung in Gegenbew. (kanonisch)
dim.
p
Thema in Gegenbew. a. d. 3. Stufe
cresc.
Antwort
68
69
70
71
72
73
74
Thema in
f
75
76
77
78
79
80

3. Durchführung

dreistimm. Kan. in gerader u. Gegenbew.





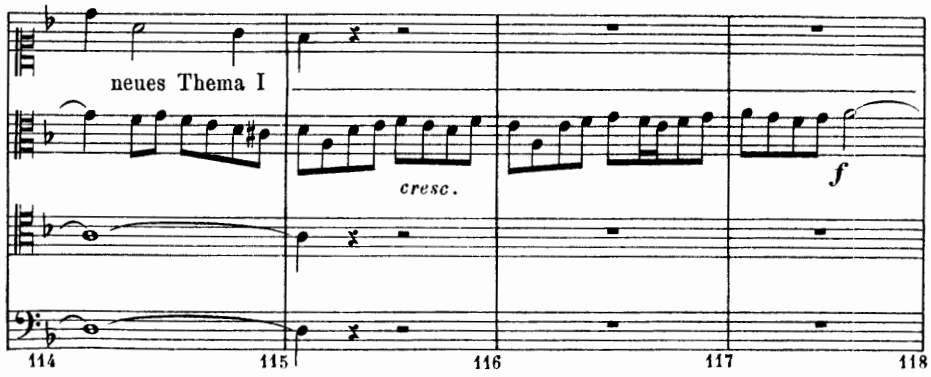
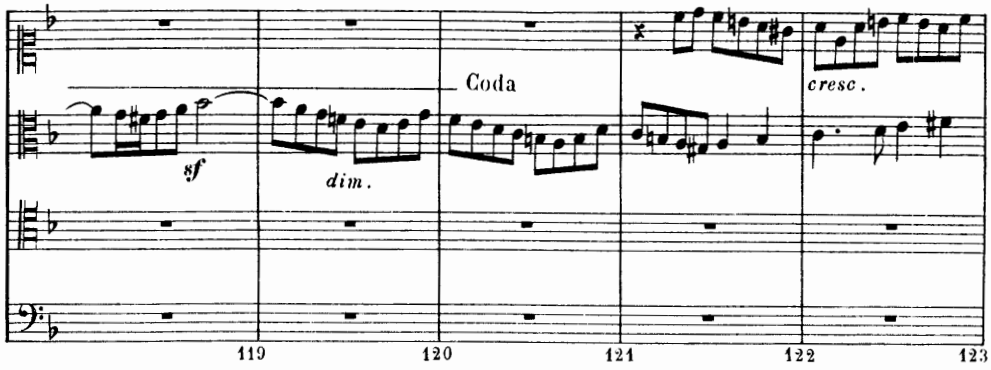
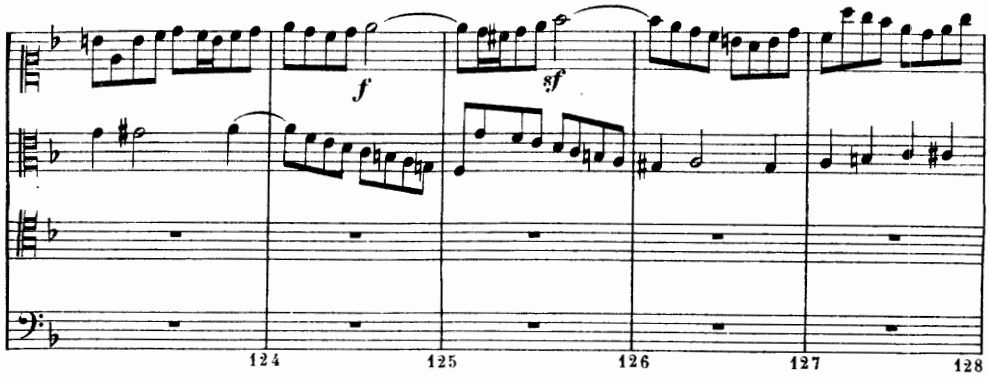
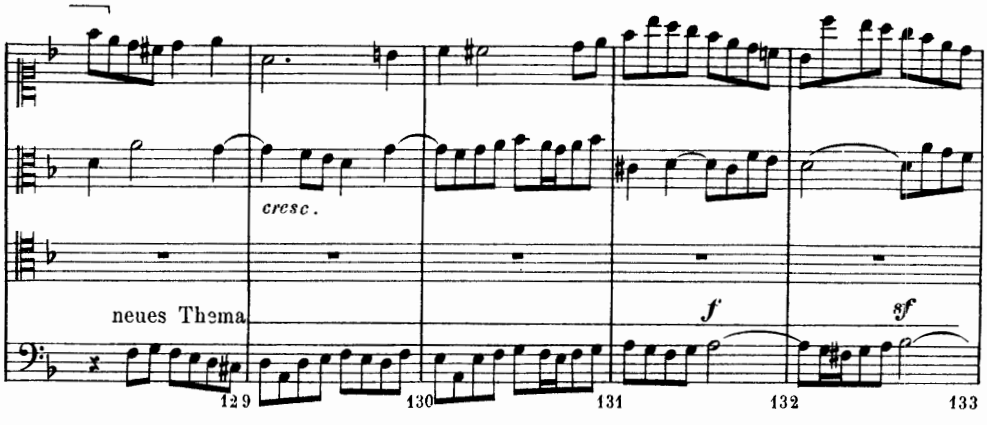
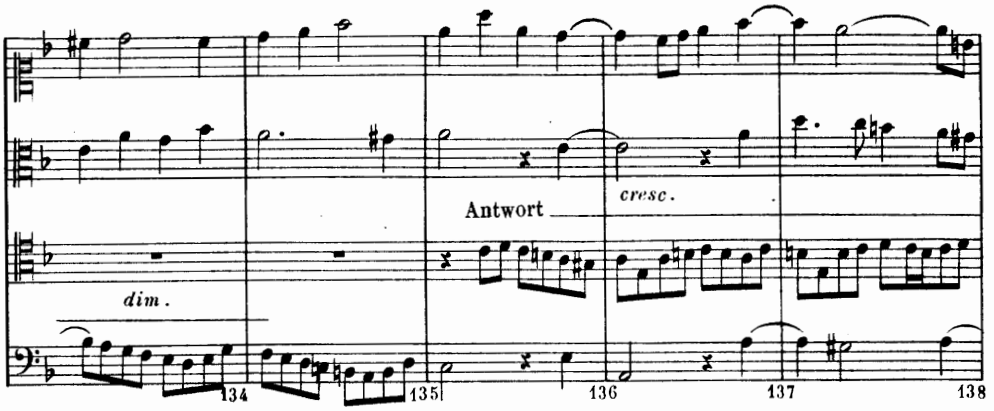
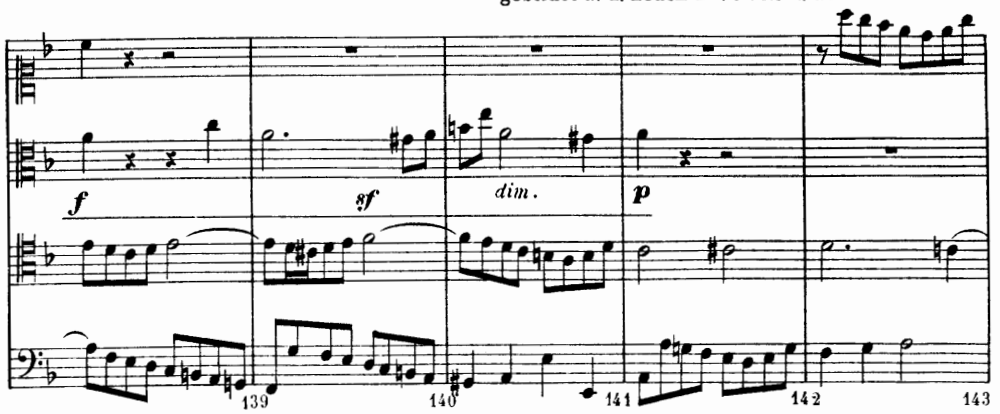
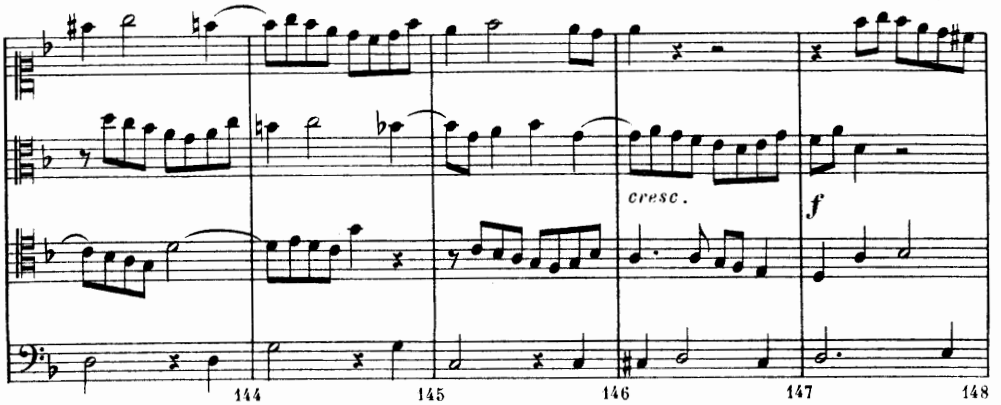
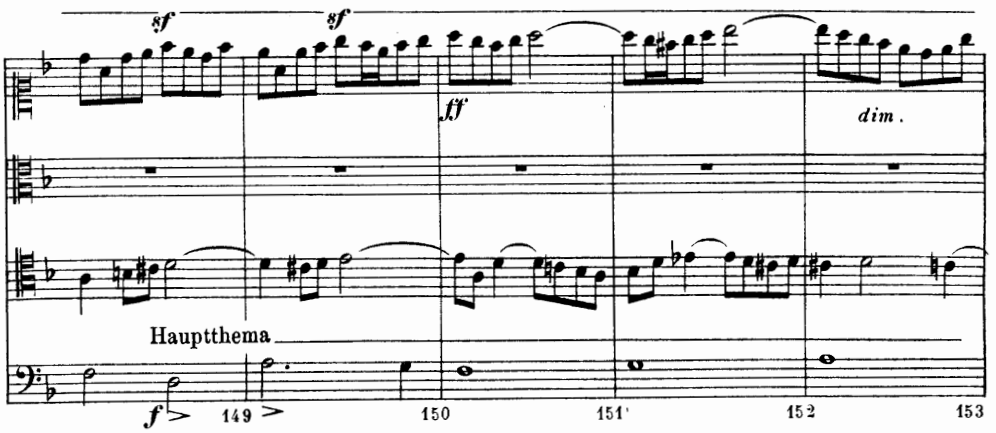
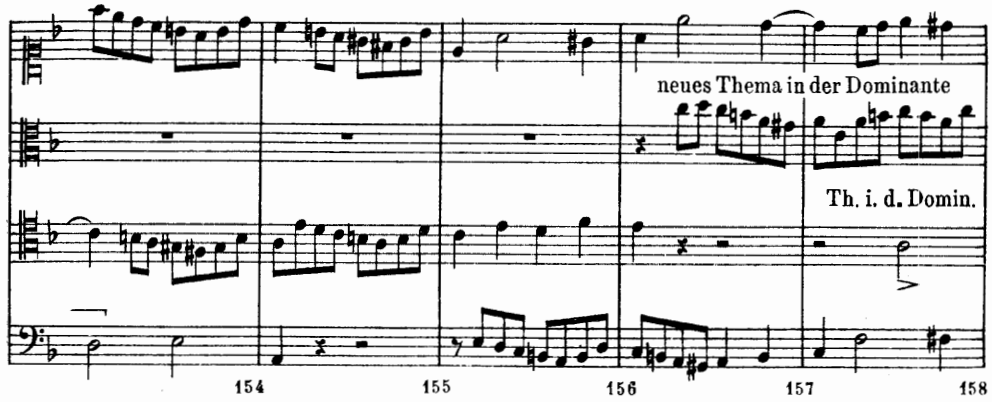
Exposition eines ersten neuen Themas.

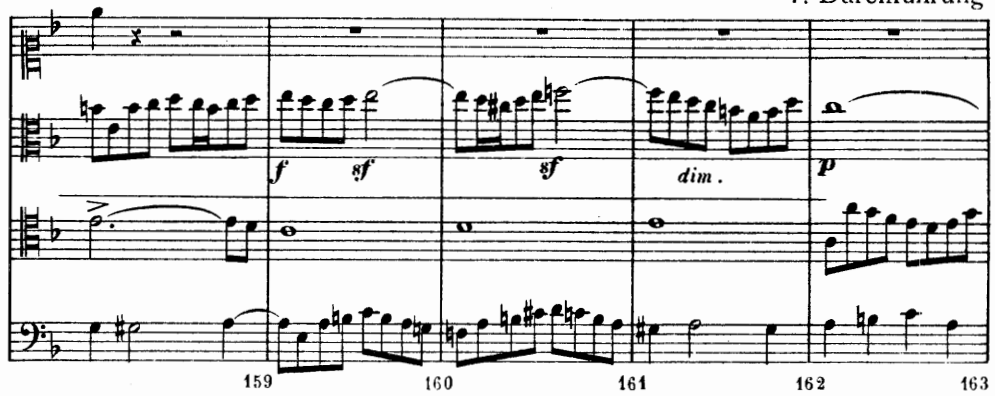
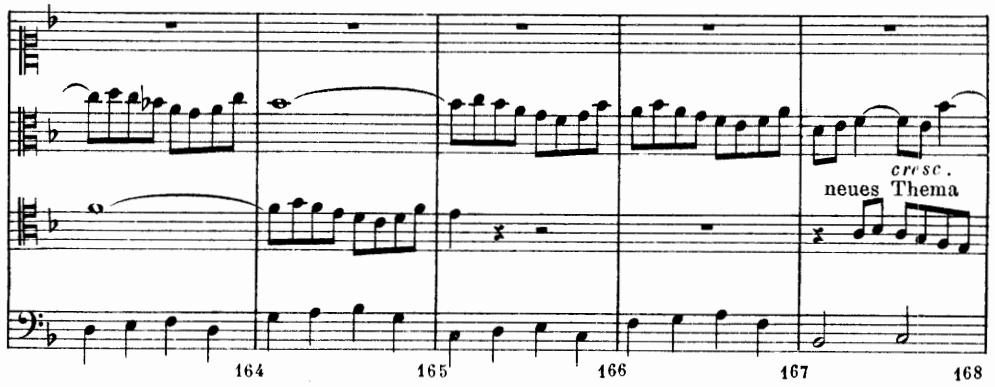
469. Im 114. Takt beginnt die Exposition des ersten neuen Themas, derselben geht ein kurzer Orgelpunkt auf der Dominante der Haupttonart voraus, in dieser, sogar mit der Kadenz, tritt das vom Hauptthema durch Rhythmus, melodischen Charakter und Länge wesentlich verschiedene neue Thema auf. [1]) Die regelmäßige Exposition endet mit dem 140. Takte. Ihr folgt eine teilweise kanonisch gehaltene Durchführung von 6 Takten, die sich auf 2 Figuren des 126. Taktes aufbaut. Im 147. Takte erscheint das neue Thema in der Haupttonart, diesmal im Sopran und vom nächsten Takte ab mit dem im Baß auftretenden Hauptthema verbunden. Eine sehr kurze, auf denselben Bestandteilen wie die vorige gebaute Durchführung moduliert in die Dominante, die gleiche Verbindung des neuen und Hauptthemas erscheint im Alt und Tenor. Einer neuen Durchführung (Takt 162—167) folgt eine verschiedene Verbindung der beiden Themen, das Hauptthema tritt diesmal erst im 3. Takte des neuen auf.

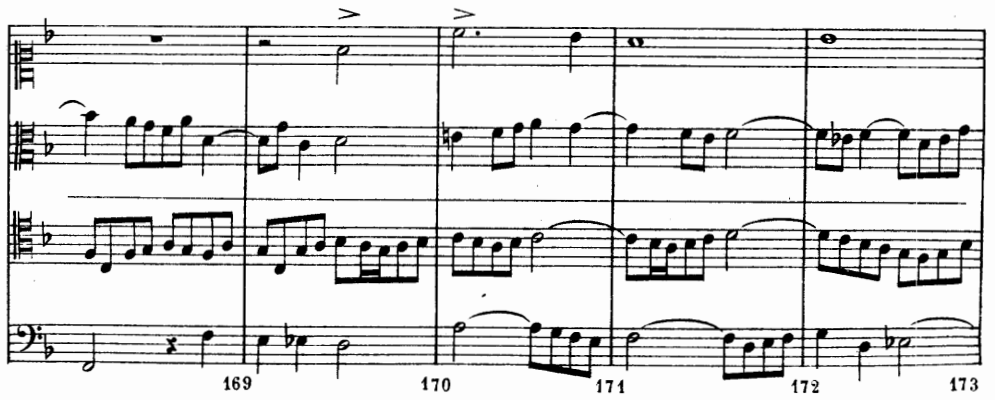
Nach der 8. Durchführung tritt das neue Thema in die Tonart der Unter-Dominante ein, und während es im Baß gehört wird, verbindet sich eine kanonische Engführung des Hauptthemas und der Antwort vom 182. Takte ab mit einer Durchführung, welche im 193. Takte mittels einer vollkommenen Kadenz in G moll (der Unter-Dominante der Haupttonart) endet.

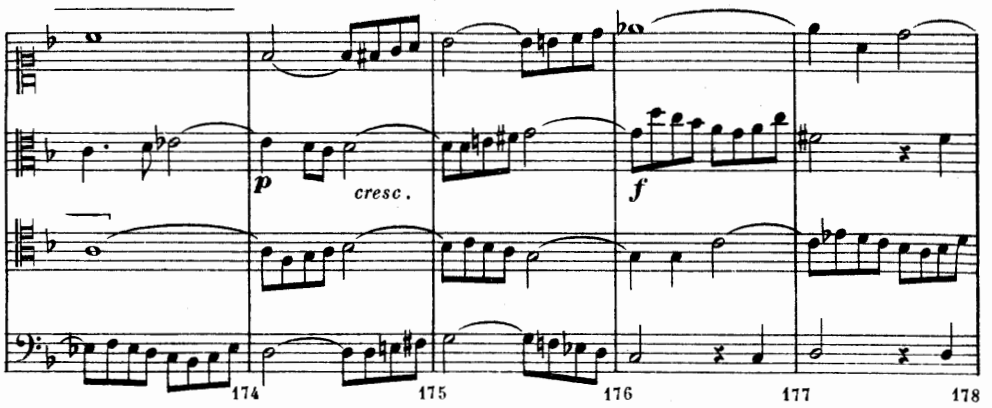
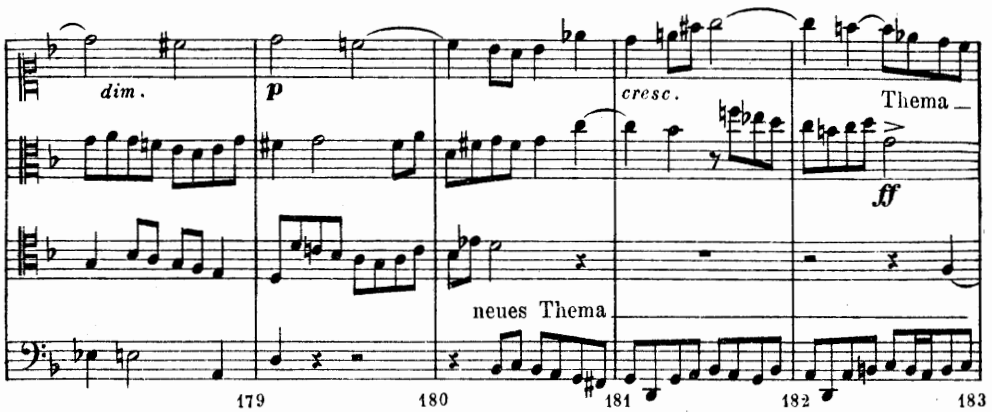
[1]) Dies erste neue ist länger als das Hauptthema, dadurch unterscheidet es sich schärfer von einem einfachen Gegensatze, der immer kürzer als das Thema sein muß; da hier das Hauptthema keinen Gegensatz hat, würde, um eine Verwechslung zu vermeiden, dem neuen Thema durch die Länge größere Wichtigkeit verliehen.

Die Einsätze des Hauptthemas auf dem neuen vollziehen sich in verschiedenen Abständen vom Kopfe des letztern, wodurch sie jedesmal verschiedenes Interesse erhalten.

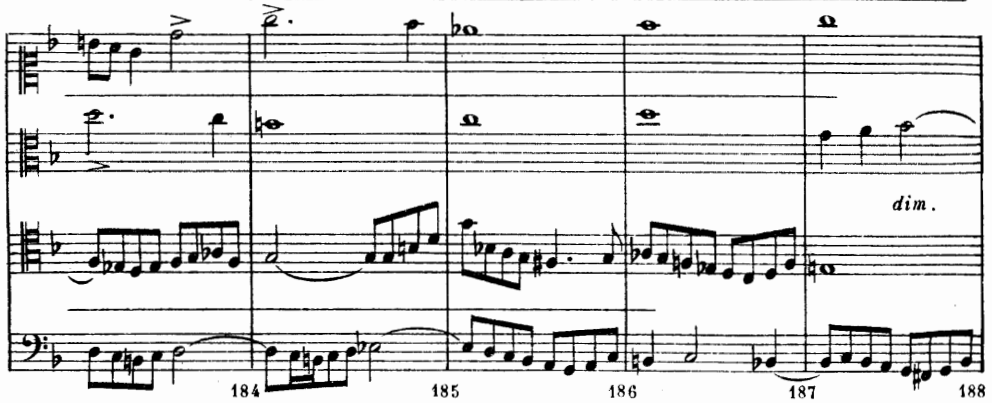
Exposition des ersten neuen Themas

Antwort des neuen Themas

Coda

5. Durchführung
gebildet a. d. neuen Th. entnom. Element.

neues Thema

6. Durchführung I

7. Durchführung



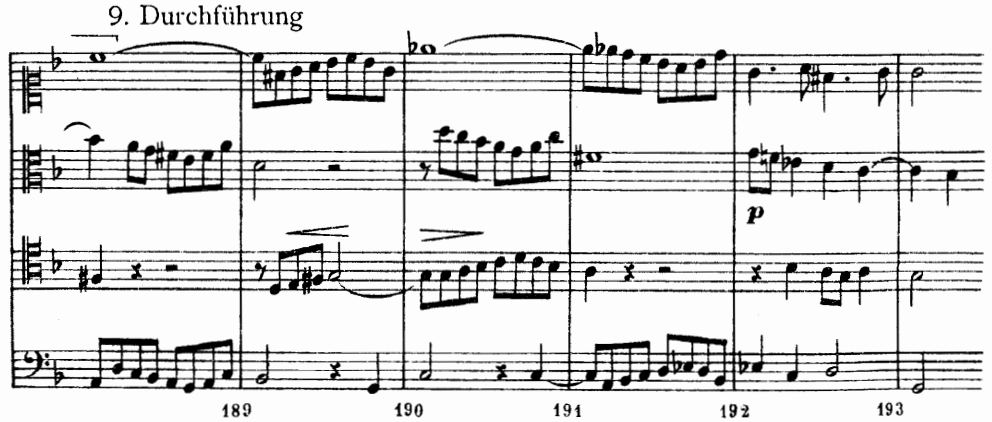
Thema

8. Durchführung



Antwort



9. Durchführung



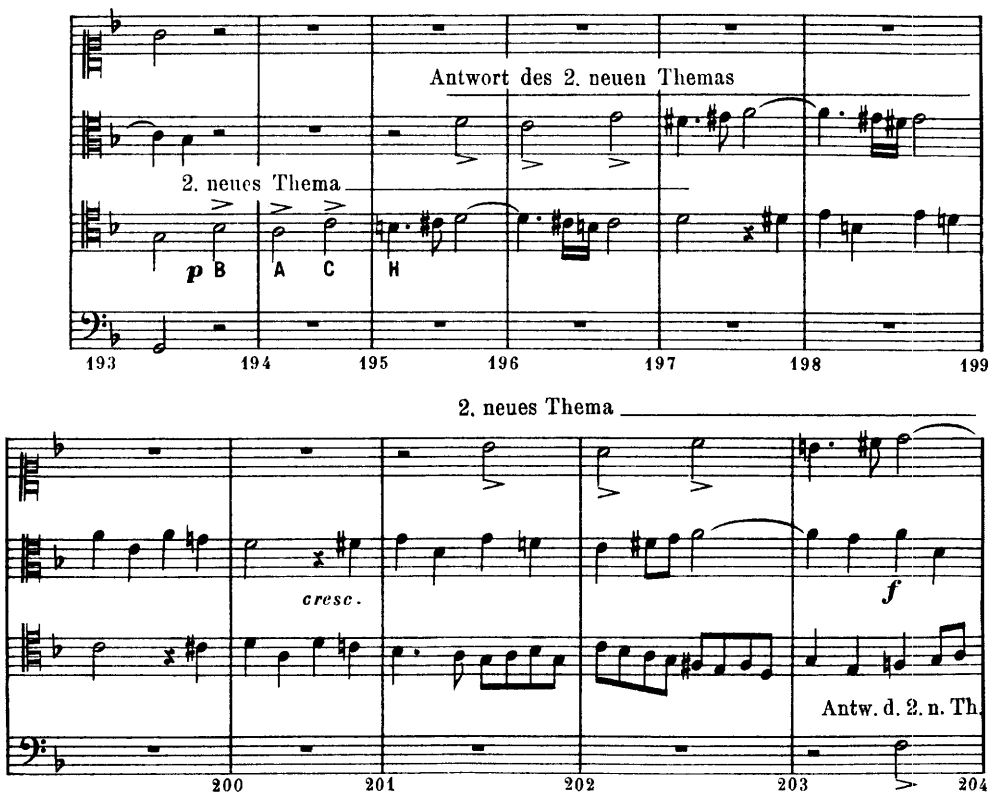
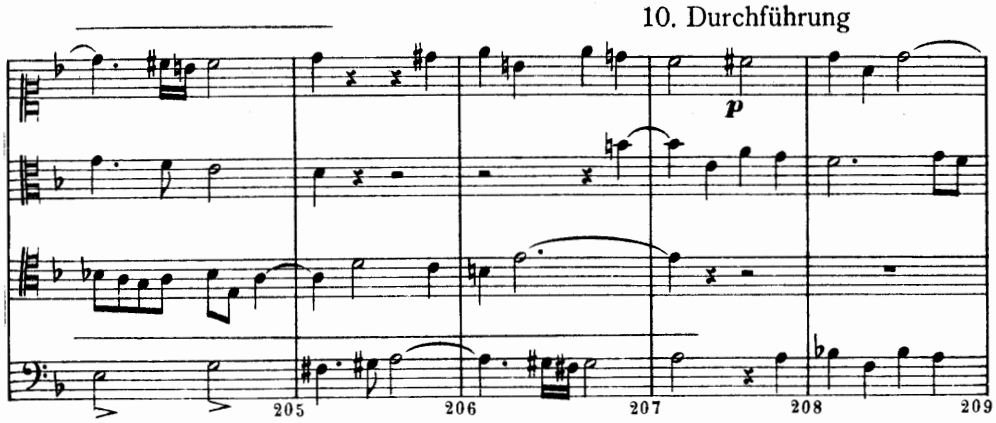
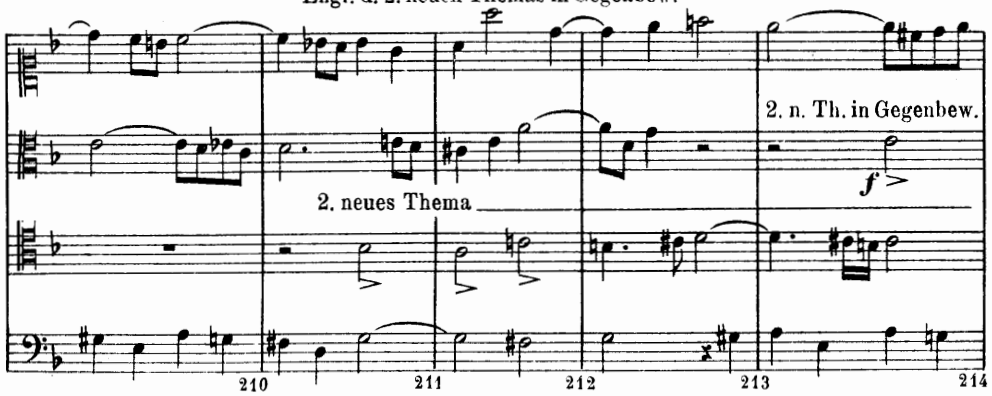
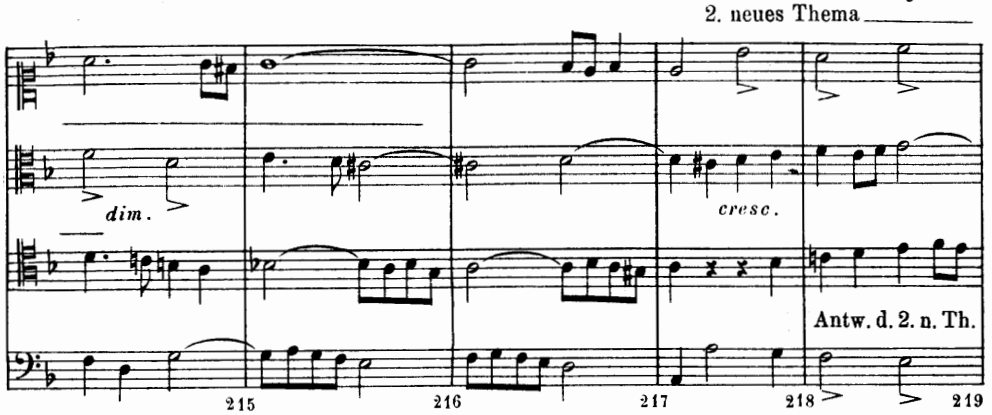
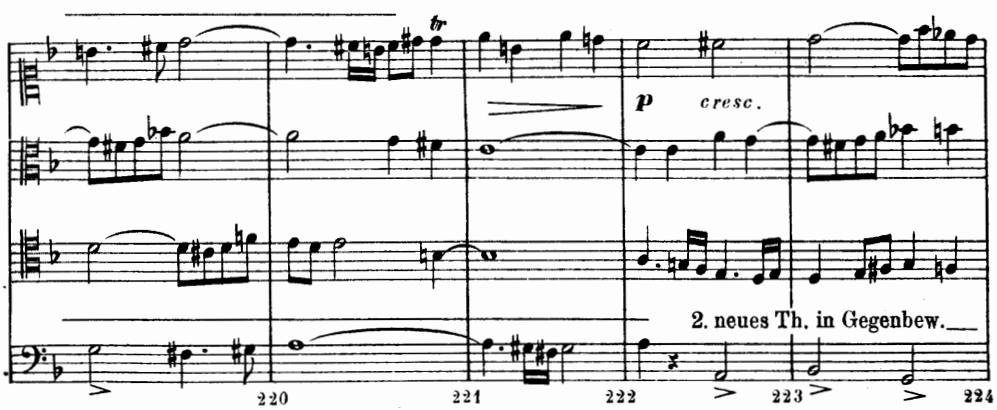
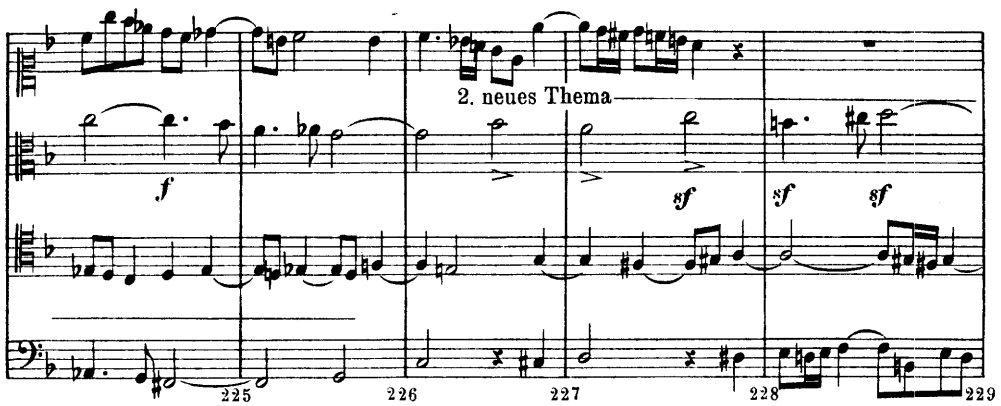
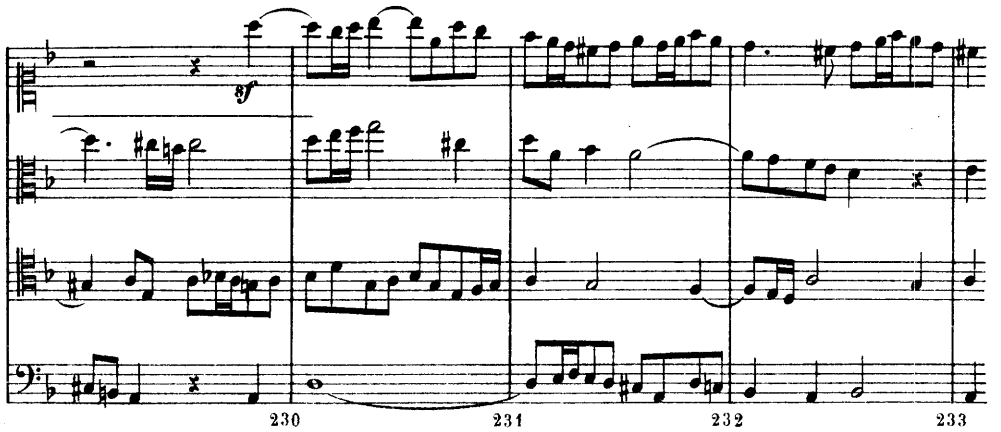
Exposition eines zweiten neuen Themas.

470. Unmittelbar nach der Kadenz beginnt die Exposition des zweiten neuen Themas, die Namen der vier ersten Noten, die es bilden, bezeichnen im Deutschen den Namen Bach. Die Exposition dieses neuen Themas vollzieht sich unter der Form der Engführung zwischen ihm und seiner Antwort; letztere tritt aber schon ein, bevor das zweite neue Thema vollständig vorgetragen wurde.

471. Im 198. Takte übernimmt der Tenor eine schon als freier Gegensatz in der Exposition des Hauptthemas (Takt 8, 15, 20) gehörte Figur, welche den Durchführungen des ersten Teils der Fuge diente. Nach einer auf derselben Figur entwickelten Durchführung erscheint das zweite neue Thema im Tenor, dem in seinem vorletzten Takt ein Einsatz des Alt in der Gegenbewegung folgt. Gleich darauf beginnt eine gedrängte Engführung (in halben Takten) des zweiten neuen Themas und seiner am Schluß etwas veränderten (Takt 220) Antwort, der Baß übernimmt darauf ohne Unterbrechung (Takt 222) das zweite neue Thema in der Gegenbewegung, der Alt läßt es von neuem in der geraden Bewegung (Takt 227) in der Unter-Dominante erklingen, während in den Zwischenspielen verschiedene Figuren an das erste neue Thema erinnern; eine kurze, auf denselben Figuren aufgebaute Durchführung endet mit einer Kadenz auf der Dominante der Haupttonart.

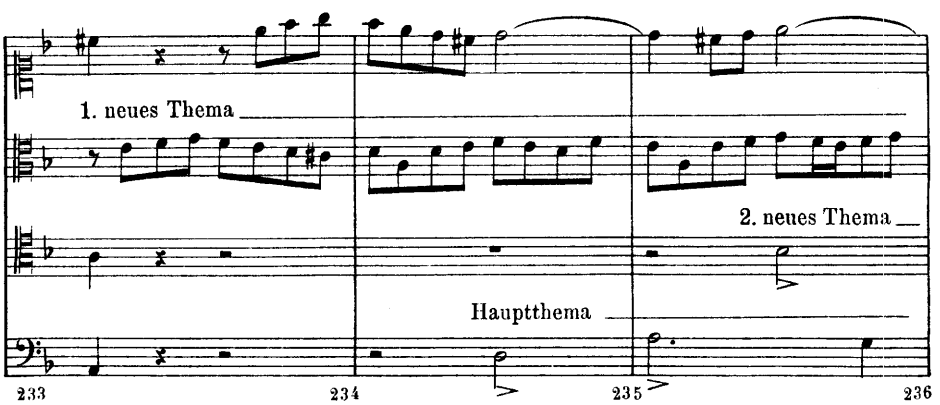
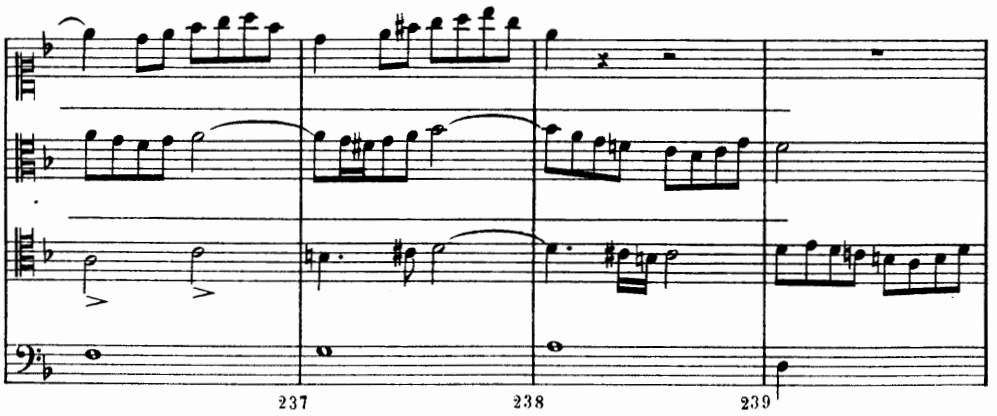
472. Die Antwort dieses zweiten neuen Themas ist nicht regelrecht, in der Gattung ist dies bedeutungslos, man darf in der strengsten Schulfuge so verfahren und sogar die Antwort zu dem neuen Thema in ganz beliebigem Intervall auftreten lassen.

Dieser Teil der Fuge hält sich fast beständig zwischen den Tonarten der ersten und vierten Stufe der Haupttonart der Fuge, dies ist keineswegs Regel, die Schüler sind in dieser Beziehung völlig frei, immerhin tut man gut, sich auf eine möglichst kleine Zahl von Modulationen zu beschränken.

Exposition des 2. neuen Themas

10. Durchführung

Engf. d. 2. neuen Themas in Gegenbew.

Kan. in der unteren Quarte
2. neues Thema

Verbindung der drei Themen.

473. Hier beginnt der letzte Teil der Fuge, Bach schrieb bloß sechs vollständige Takte desselben, den siebenten deutete er nur an. Dieser letzte Teil sollte alle Verbindungen enthalten, die er sich mit den drei nacheinander gehörten Themen einzugehen vorgenommen hatte. Es wäre verwegen, ein solches Werk beenden zu wollen, trotzdem kann der Versuch, die Fuge zu vollenden, dem Schüler nützlich werden, wenn er sich bestrebt, dem von Bach hinterlassenen unnachahmbaren Muster möglichst nahe zu kommen.

Verbindung der 3 Themen



474. Das Studium dieser Fuge beweist, daß das neue Thema dem Hauptthema und dessen Gegensatz ganz unähnliche Bestandteile dann einführen darf, wenn durch Entwicklungen, die jenen entnommen waren, der Ausdruck des Werkes so fest bestimmt ist, daß die Verschiedenheit der neu eingeführten Figuren der Einheit des Ganzen nicht mehr schaden kann. Auch aus diesem Grunde muß das neue Thema ein viel bestimmteres Aussehen und eine abgeschlossenere melodische Form als ein einfacher Gegensatz haben: kurzum das neue muß ebenso wie das Hauptthema oder dessen Gegensatz einen vollständig verständlichen musikalischen Gedanken bilden.

475. Keine Schulfuge würde eine Entwicklung vergleichbar derjenigen in der soeben studierten Fuge erreichen, die Schüler sollen sie nur als ein Muster der Zusammenfassung betrachten, in welchem die meisten Verbindungen, die in einer Fuge mit mehreren Themen möglich sind, vorkommen.

476. Im allgemeinen ergibt sich aus den vorstehenden Zergliederungen bei Fugen mit zwei oder drei Themen folgender Gang:

1. Exposition und Entwicklung des 1. Themas;
2. Exposition und Entwicklung des 2. Themas;
3. Verbindung der beiden Themen und endgültige Entwicklung der Fuge gemäß dieser Verbindung.

Veränderungen des Hauptthemas.

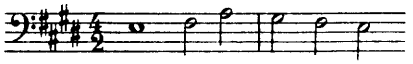
477. Außer der Einführung eines neuen Themas kann man die Fuge auch durch verschiedene Neugestaltungen des Hauptthemas selbst oder seines Gegensatzes verändern.

Diese Neugestaltungen können sich auf den Rhythmus des Themas, in seltnern Fällen auch auf dessen melodische Linie beziehen, die auf keinen Fall aber so verändert werden darf, daß sie dadurch unkenntlich wird.

Hier sind einige hierauf bezügliche Andeutungen, die Schüler finden in dieser Beziehung in den Fugen von Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn zahlreiche Beispiele, die sie als Richtschnur benutzen können.

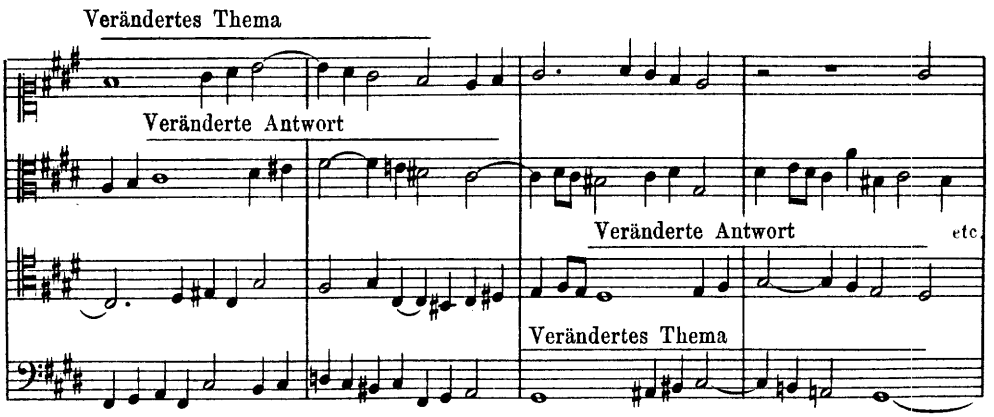
Veränderungen des Rhythmus.

478. In der Fuge Nr. 33 des Wohltemperierten Klaviers wird das Thema

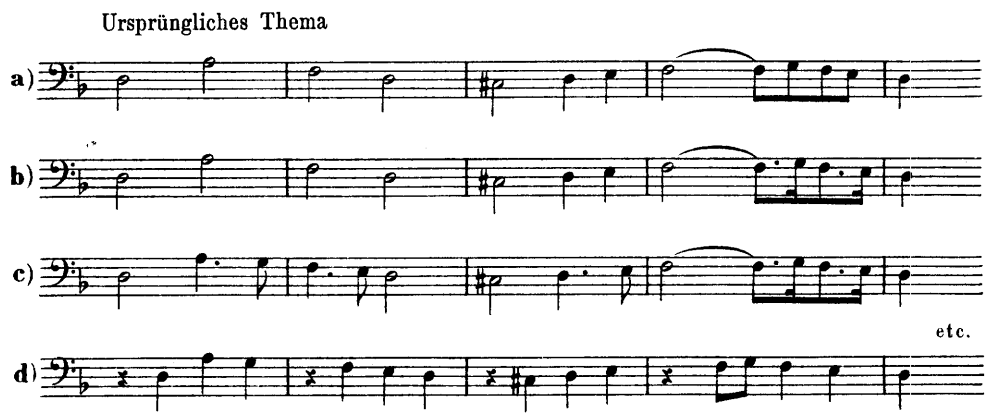


unter dieser Form dargestellt, rhythmisch verändert

und so behandelt (Takt 23 u. folgd.).



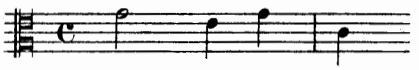
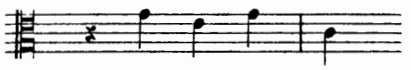
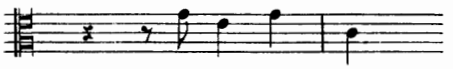
479. Die »Kunst der Fuge« von Bach bietet mehrere Muster dieser Neugestaltungen eines Themas, die in der Schulfuge alle benutzt werden können.

Beispiel:

Veränderung in der Dauer des Themas.

480. Außer den Veränderungen des Rhythmus braucht das Thema im Verlauf der Fuge nur teilweise verwandt zu werden, d. h. man kann es unterbrechen, entweder um die Antwort auftreten zu lassen, oder um eine Durchführung zu beginnen.

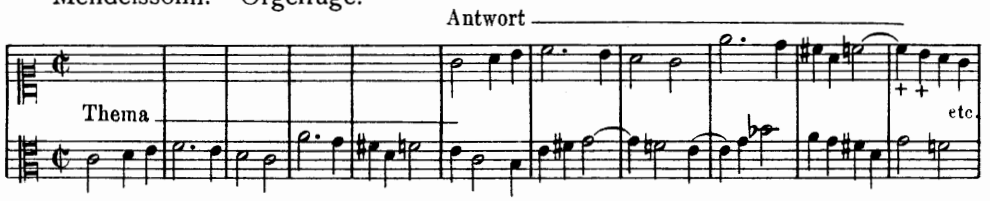
Diese Unterdrückung darf sich nur auf den letzten Teil des Themas beziehen, muß so kurz als möglich sein und kann in keinem Fall den Kopf des

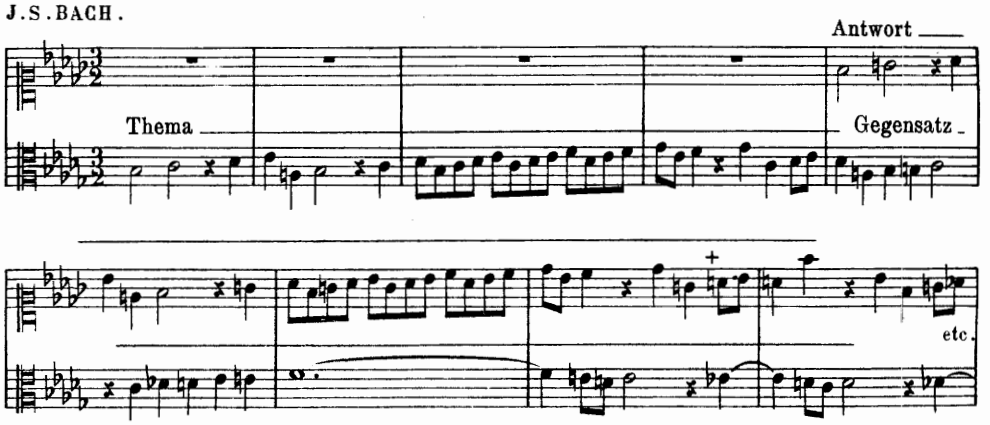
Themas treffen. Man wendet das Verfahren übrigens nur bei langen Themen an, bei kurzen hat es keinen Sinn.

481. Man kann auch die Dauer der Anfangsnote verändern. Beginnt beispielsweise ein Thema folgenderweise: *Veränderung der Anfangsnote.*

oder ähnlich, so kann man es auf einem bestimmten Punkte so gestalten

oder seltener

indem man sich bei ähnlichen Veränderungen nach den Forderungen der Schreibweise oder des musikalischen Sinns richtet, sei es, daß aus harmonischen Gründen das Thema nicht mit dem wirklichen Wert seiner Anfangsnote einsetzen kann, sei es, daß die Rückkehr desselben durch die Veränderung wirksamern Hintergrund bekommt.

482. Die verschiedenen Veränderungen dürfen auf keinen Fall in der Exposition angebracht werden, die darin einzig mögliche des Themas bezieht sich auf die letzte Note, die vom zweiten Einsatz ab — niemals im ersten — durch einen Vorhalt aufgehalten werden kann. *Veränderung der letzten Note des Themas in der Exposition.*

Beispiel:

Mendelssohn. Orgelfuge.

Dieselbe Beobachtung gilt auch für den Gegensatz.

483. Nach dem ersten Eintritt des Themas kann man aus rein musikalischen Gründen auch die letzte Note der Antwort ändern, entweder um eine Durchführung oder einen neuen Eintritt des Themas besser anzuschließen, indem man, wie das folgende Beispiel zeigt, ein kleines Intervall durch ein großes ersetzt: *Veränderungen der Antwort.*

Wir wollen jedoch bemerken, daß der umgekehrte Fall unzulässig ist, eine weitere Erklärung dieser selbstverständlichen Sache ist überflüssig.

484. Hiermit ist das Studium der verschiedenen Bestandteile, aus denen sich eine Fuge zusammensetzt, beendet; zum Schluß wollen wir das Gesagte nochmals kurz wiederholen und untersuchen, auf welche Weise man praktisch diese verschiedenen Bestandteile am besten anwenden kann. Dies soll den Gegenstand des letzten Kapitels dieses ersten Teils bilden.

Nicht überflüssig ist es, zu bemerken, daß sich die bisher gegebenen und später folgenden Gedanken auf die vierstimmige Fuge beziehen: die Aufstellung von besondern Regeln für zwei- und dreistimmige hielt ich für überflüssig, da sich diese Schreibweise aus jener ergibt. Nur für die Exposition der Fuge war es nützlich, zwei- und dreistimmige Muster zu geben. Es macht den Schülern keine Schwierigkeiten, die Regeln der vierstimmigen Fuge auf solche mit einer geringern Zahl von Stimmen anzuwenden.

Vierzehntes Kapitel:

Reihenfolge der Arbeitsteilung bei der Komposition einer Fuge. Allgemeiner Überblick.

Reihenfolge der Arbeit.

485. Nach der Wahl des Themas wird man bei der Komposition einer Fuge vorzugsweise folgende Reihenfolge der Arbeit einhalten müssen:

1. die Antwort prüfen,
2. den oder die Gegensätze, ebenso, wenn nötig, das **neue Thema** und seinen Gegensatz wählen,
3. die verschiedenen **Engführungen** und **Kanons** feststellen, welche das **Thema**, die **Antwort**, die **Gegensätze** und das **neue Thema** entweder allein, oder in ihrer Verbindung liefern können,
4. die Exposition aufschreiben,
5. die geeigneten melodischen Bestandteile für jede Durchführung, ebenso die harmonische und melodische **Führung** der Fuge bis zum Schluß bestimmen,
6. die Engführungen schreiben,
7. den Teil zwischen der Exposition und der ersten Engführung endgültig schreiben.

Will man ein neues Thema einführen, so muß die Exposition desselben, wie oben (5) gesagt, mit Festsetzung der melodischen Führung der Fuge vollständig aufgeschrieben werden.

Prüfung der Antwort.

486. Erster Punkt. Die Antwort prüfen.

1. Zunächst das Thema mit seinen natürlichen Bässen harmonisieren und sich dabei stets erinnern, daß in diesem besondern Falle der Antwort die Dominante des Themas, ob sie in der ersten melodischen Bewegung oder am Schluß des Themas auftritt, stets als erste Stufe der Dominant-Tonart betrachtet wird.
2. In zweifelhaften Fällen diejenige Antwort wählen, die der Regel entsprechend sich der Melodie des Themas am meisten nähert, wenn man zu einer oder mehreren Veränderungen gezwungen war.

3. Sorgfältig durch Ziffern die Stufe der Tonleiter der Tonart des 1. Grades (oder des 5. je nachdem) für jede Note des Themas feststellen, dann ebenso für die Antwort Intervall für Intervall in der Tonleiter der Dominante, wenn das Thema in der Haupttonart bleibt und in der des ersten Grades, wenn es nach der Dominante ausweicht.

Gegensatz.

487. Zweiter Punkt. Den Gegensatz, unter Umständen auch das neue Thema wählen.

1. Vor allen Dingen genau die Grundbässe der Harmonien des Themas bestimmen.
2. Zum Gerüst des Gegensatzes von den Noten, die eine Umkehr mit dem Thema gestatten, als beste diejenigen wählen, welche die Harmonien bestimmen, ohne dabei zu vergessen, daß Thema und Gegensatz sich gegenseitig als guter harmonischer Baß dienen müssen.
3. Vorhalte soviel als möglich anwenden.
4. Dem Gegensatz persönliches von dem des Themas, an das es auch nicht durch das kleinste Bruchstück erinnern darf, verschiedenes Aussehen geben, dabei stets bedenken, daß der Gegensatz hauptsächlich den Ausdruck des Themas genau festzustellen hat. Er muß also trotz des Unterschiedes melodisch und rhythmisch denselben Stil wie jenes zeigen, ebenso auch einen bestimmten und abgeschlossenen melodischen Gedanken bilden.
5. Niemals den Gegensatz zu der Antwort suchen, wenn das Thema tonal ist.
6. Feststellen, ob sich der Gegensatz mit der Antwort vereinigen läßt.

Neues Thema.

488. Das neue Thema muß denselben Bedingungen wie die Gegensätze genügen. Es kann ein wenig vor dem Thema beginnen, welches sich zu ihm genau so verhält wie der Gegensatz zum Hauptthema.

Das neue Thema wird im Kontrapunkt entweder mit dem Thema, oder dem Gegensatz, oder mit beiden geschrieben; es kann seinerseits wiederum von einem mit dem Hauptthema, dem Hauptgegensatz oder mit einem neuen Gegensatz begleitet sein, der mit beiden umkehrungsfähig ist.

489. Das neue Thema kann also folgende Verbindungen eingehn:

1. umkehrungsfähig sein und auftreten mit dem 1. Thema,
2. » » » » » dem 1. Gegensatz,
3. » » » » » einem neuen Gegensatz,
4. » » » » » einem neuen Gegensatz und dem Hauptgegensatz,
5. » » » » » einem neuen Gegensatz und dem 1. Thema,
6. » » » » » einem neuen Gegensatz, dem 1. Thema und 1. Gegensatz.

490. Dritter Punkt. Die verschiedenen Engführungen und Kanons einrichten. *Untersuchung der Engführungen und Kanons.*

1. Für alle Intervalle die Kanons suchen, welche das Thema entweder mit sich selbst oder mit der Antwort liefert.

2. Dieselbe Arbeit für die Gegensätze und das neue Thema wiederholen.

3. Auf dieselbe Weise die doppelten Kanons des Themas mit den Gegensätzen, des Themas mit dem neuen Thema oder seinem Gegensatz, des Hauptgegensatzes mit dem neuen Thema, des neuen Themas und seiner Antwort mit seinem Gegensatz einrichten.

4. Wenn das Thema keine kanonischen Engführungen gestattet, künstliche bestimmen (d. h. solche, in denen man das Thema unterbrechen muß, um die Antwort auftreten zu lassen). In diesem Fall muß man in der Stimme, welche das Thema fortsetzt, an dieses wenigstens durch einige melodische Züge desselben erinnern.

5. Die kanonischen oder andern Verbindungen des Themas und der Gegensätze mit dem neuen Thema durch Vergrößerung und Verkleinerung mit oder ohne Anwendung der Gegenbewegung, der rückgängigen oder der rückgängigen und Gegenbewegung suchen.

491. Vierter Punkt. Die Exposition schreiben. *Die Exposition.*

1. Immer die Stimmen, welche Thema und Gegensatz enthalten, dadurch mehr hervorheben, daß man den sogenannten Zwischenspielen weniger Bedeutung verleiht.

2. Dabei keine Noten verschwenden oder ungleiche Umrisse vermeiden, immer sich erinnern, daß jede Figur der Exposition Einfluß auf die weitere Entwicklung der Fuge hinsichtlich des Rhythmus, des melodischen Charakters und Ausdrucks haben kann.

3. Zwischen dem zweiten und dritten Einsatz des Themas kann man eine kurze Durchführung einfügen, um eine rhythmisch oder melodisch dem Thema oder Gegensatz fremde, dem Charakter und Stil derselben aber verwandte Figur einzuführen; von hier ab muß man sich jedoch in den Zwischenspielen der neu hinzugekommenen Elemente bedienen.

4. Bei vier Stimmen muß jede nacheinander das Thema oder die Antwort bringen.

5. Wenn die Antwort auf der letzten Note des Themas oder umgekehrt, wenn das Thema auf der letzten Note der Antwort nicht eintreten kann, so schreibt man eine kurze Coda, um dieselben einzuführen.

6. Thema oder Antwort müssen nach Beendigung des vorhergehenden Einsatzes sobald als möglich auftreten, in der Exposition darf die Antwort aber nicht auf einem schwachen Taktteil beginnen, wenn das Thema mit einem starken anfängt und umgekehrt, mit Ausnahme der Fälle, in denen

der rhythmische oder melodische Charakter des Themas dadurch nicht gestört wird.

7. Die Exposition einer Fuge muß tonal sein, d. h. sie muß sich ausschließlich in den beiden Tonleitern der 1. und 5. Stufe des Themas bewegen.

8. Einen Ganzschluß in der Exposition oder zur Herbeiführung der nachfolgenden Durchführung muß man vermeiden.

Führung der Fuge.

492. Fünfter Punkt. Die Führung der Fuge entwerfen.

1. Thema und Gegensatz in melodische und rhythmische Bruchstücke teilen, wie man einen melodischen Gedanken in seine verschiedenen Perioden zerlegt.

2. Für die Engführung die Anwendung des Kopfes des Themas oder Gegensatzes aufsparen.

3. Melodisch die verschiedenen dem Thema, Gegensatz, den Zwischenspielen, unter Umständen auch dem neuen Thema entnommenen melodischen und rhythmischen Figuren miteinander verbinden.

4. Von diesen Figuren alle ausscheiden, welche ohne genügende musikalische Bedeutung sind.

5. Für alle Intervalle die Verbindungen (Kanons, umgekehrte Nachahmungen) suchen, welche die gewählten Figuren eingehen können. Dieselben methodisch so ordnen, daß man sie allmählich je nach dem innewohnenden Interesse oder den mehr oder weniger gedrängten Nachahmungen, die sie ermöglichen, benutzen kann.

6. Für jede dieser Figuren einen natürlichen harmonischen Baß einrichten, mit welchem man eine Reihe harmonischer Fortschritte schafft, indem man logischerweise in die verwandten Tonarten ausweicht.

7. Vorher die verschiedenen Veränderungen des Rhythmus und der Bewegung, die man mit jeder Figur, ebenso wie mit dem Thema, Gegensatz und neuen Thema vornehmen will, genau bestimmen, in gleicher Weise auch den Platz und die Bedeutung, die jeder Bestandteil im Verlauf der Fuge einnehmen soll.

8. Nach Beendigung dieser Arbeit einen melodischen Plan jeder Durchführung entwerfen und sich der leichten Ausführbarkeit in vier Stimmen versichern; dies erreicht man durch sorgfältige Feststellung eines logischen harmonischen Fortschritts mittels des gewählten Basses.

9. Die verschiedenen Durchführungen so ordnen, daß man sie durch Teile der Fuge, in denen das Thema oder die Antwort vollständig in verschiedenen Tonarten erklingen, voneinander trennt; darauf diese Teile in ihrer endgültigen Form sofort nacheinander aufschreiben, die miteinander verbundenen Durchführungen bis zur ersten Engführung nur entwerfen.

493. Sechster Punkt. Die Engführungen schreiben. *Die Engführung.*

1. Der Gesamtplan der Engführung geschieht mit den vom Anfang an vereinigten Bestandteilen genau so wie beim ersten Teile, welcher der Exposition folgt.
2. Die erste und letzte Engführung müssen vier, die übrigen brauchen nur zwei Einsätze zu haben.
3. Im Verlauf der Engführung kann man vorübergehend in die verschiedenen benachbarten Tonarten ausweichen, doch ist die wiederholte Rückkehr in die Haupttonart wünschenswert: in allen Fällen müssen die wirklichen Engführungen (Thema und Antwort) ebenso wie die erste und letzte in der Haupttonart stehen.
4. Die erste Engführung muß die Erinnerung an die Exposition der Fuge vermeiden, zu diesem Zweck drängt man die Einsätze nahe zusammen und bleibt während der ganzen Engführung in der Haupttonart, indem man durch den Gang der mit dem Thema wie der Antwort verbundenen Zwischenspiele solche Harmonien bestimmt, die dieser Tonart angehören.
5. Man schließt die Engführung gewöhnlich mit einem Orgelpunkt auf der Tonika, dem ein solcher auf der Dominante (in seltenern Fällen auf einer andern Stufe) vorausgehen kann oder nicht.

494. Im Verlauf der Fuge kann man mit Ausnahme der Exposition die vollkommene Kadenz am Ende, Anfange, seltener inmitten einer Durchführung anwenden, dieselbe darf jedoch niemals eine Unterbrechung in allen Stimmen zu gleicher Zeit herbeiführen. *Vollkommene Kadenz.*

495. Eine Stimme darf nie ohne Grund schweigen, d. h. bevor, allein genommen, ihr melodischer Sinn beendet ist; in diesem Fall muß sie so unterbrochen werden, daß sie, allein genommen, durch eine Kadenz harmonisiert werden kann. *Unterbrechung der Stimmen.*

496. Von dem Fortschritt der Stimmen hängt der Eindruck der allgemeinen bestimmten melodischen Linie ab. Alle Stimmen müssen übrigens melodisch behandelt werden, in der Oberstimme tritt die Melodie natürlich am meisten hervor. *Fortschritt der Stimmen.*

497. Wenn die Fuge dem Ende zustrebt, muß jede Durchführung am Schluß gedrängter als am Anfang sein, ebenso muß sich die Schreibweise in dem Maße drängen, als man sich der Engführung nähert.

498. Eignet sich das Thema für eine so große Zahl kanonischer Verbindungen, daß man sie in der Engführung, ohne diese übermäßig auszudehnen, nicht alle benutzen kann, so darf Thema und Antwort unter der Form der Engführung und zwar in den am wenigsten gedrängten Verbindungen in den verschiedenen Tonarten auftreten, welche in den beiden ersten Teilen der Fuge berührt wurden.

Einsätze.

499. Jeder Einsatz geschieht, um das Thema, die Antwort oder eine Figur der Nachahmung, niemals um harmonische Füllungen zu bringen.

Jedem Einsatz muß wo möglich eine längere Pause der betreffenden Stimme vorausgehen, damit er stärker hervortritt.

In derselben Stimme können nicht Thema und Antwort nacheinander auftreten.

Zwei nacheinander folgende Gruppen von Stimmen in verschiedenen Tonarten darf man nie in derselben Reihenfolge der Stimmen ausführen.

Schluss der Fuge.

500. Ist das Interesse der Fuge erschöpft, darf der Schluß nicht unnötigerweise verlängert werden, noch weniger darf derselbe unter dem eitlen Vorwande, einige angenehme und gesuchte Harmonien erklingen zu lassen, einen dem Vorausgegangenen fremden Charakter annehmen.

501. Vor allem muß die Fuge ihrem Thema entsprechen, man kann nicht Themen von verschiedenem Stil und Charakter auf gleiche Weise behandeln.

502. Der Ausdruck, nicht die Aufregung oder Schnelligkeit, mit der die Noten sich folgen, verleiht dem Gedanken Wärme und Kraft.

503. Man muß sich stets vergegenwärtigen:

Eine Fuge, auch diejenige der Schulform, ist ein Musikstück.

Die Zeit, die auf das Studium der Fuge nur **der Verbindungen wegen** verwendet wird, ist verloren.

Die Beschäftigung mit der Fuge wird nur dann nützlich, wenn man darin die Kunst, einen musikalischen Gedanken zu entwickeln, sucht.

In der Fortsetzung dieses Werkes werde ich dies zu beweisen versuchen.

504. Bevor ich vollständige Fugen gebe, will ich den Schülern zeigen, wie man nach beendeter Exposition einer Fuge, nach Zergliederung und Bestimmung der verschiedenen Bestandteile einen allgemeinen, die ganze Fuge umfassenden Plan feststellen kann, dessen melodischer und harmonischer Gang dann leicht begreiflich erscheint.

Nachdem die Bestandteile dieser Arbeit im ersten Teil des Lehrbuchs nacheinander studiert worden sind, ist es vielleicht nützlich, die verschiedenen in den einzelnen Kapiteln gegebenen Andeutungen in zusammenfassender Weise zu vereinen und sie bei der Komposition einer Fuge anzuwenden. Das im folgenden Beispiel angegebene Verfahren ist für die Schüler empfehlenswert, es wird ihnen die Arbeit erleichtern und sie befähigen, ihre Gedanken logisch zu ordnen, außerdem durch Vermeidung von Längen oder Wiederholungen den Fugen das richtige Ebenmaß zu verleihen.[1])

[1]) Außer der Befolgung dieser trefflichen Regeln möge der Schüler besonders nach **Leichtigkeit** bei der Arbeit trachten. Marx (die Lehre von der musikalischen Komposition. II. Teil) rät ihm, den Schwierigkeiten in der Fortführung einer Stimme aus dem Wege und zu einer andern überzugehn, um später auf den bedenklichen Punkt zurückzukommen. Zu anderer Zeit und in anderer Stimmung überwindet man leicht, was vorher schwer erschien; ungestörte und einheitliche Stimmung sind nicht minder wichtige Vorbedingungen für das Gelingen. Anmerkung des Übersetzers.

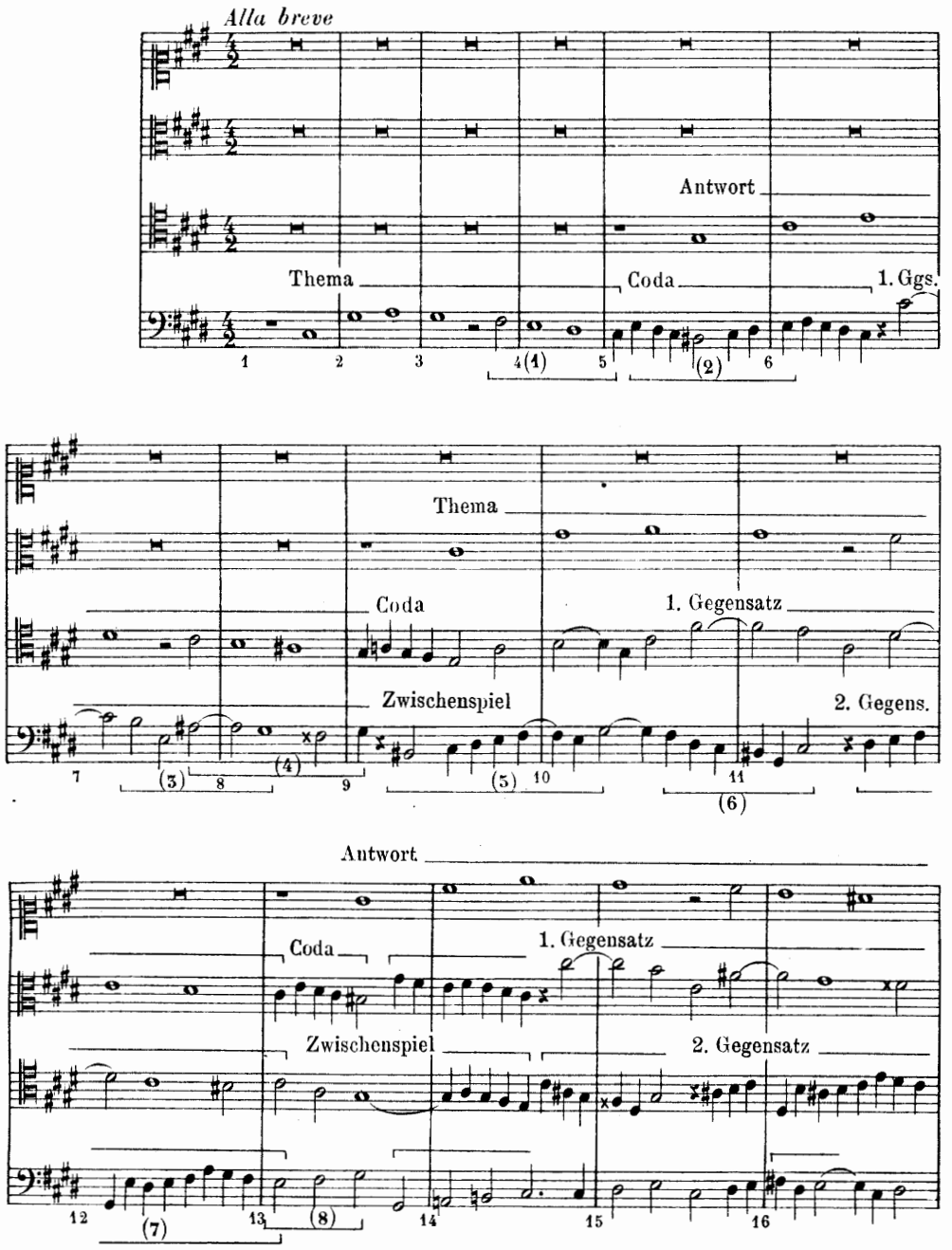
505. Feststellungen im großen und ganzen für die Komposition einer Fuge.

1. Melodischer und harmonischer Plan.
2. Plan der Ausführung.
3. Ausführung.

Anmerkung. Voraussetzung ist, daß die gesamte Arbeit betreffs der Aufsuchung der Gegensätze, Engführungen und Kanons, die Zergliederung der Exposition zum Zweck der Wahl von Themen für die Durchführung nach den in diesem Lehrbuch gegebenen Regeln vorher beendet ist.

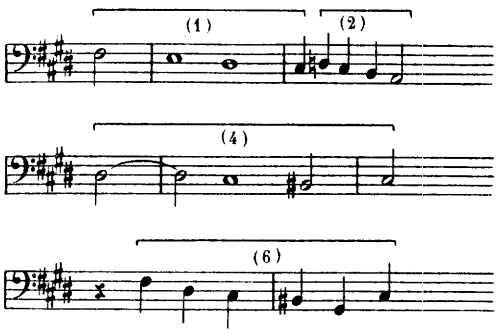
(Die Nummern vor den verschiedenen Bruchstücken, die den Durchführungen als Motive dienen, verweisen auf die entsprechenden Nummern unter denselben Bruchstücken in der Exposition.)

(Thema von A. Gedalge.)

EXPOSITION

Elemente der 1. Durchführung

A) Hauptmotiv aus einem Bruchstück d. Themas (1) und der Coda (2) gebildet

B) 1. Nebenmotiv, Bruchst. des 1. Gegensatzes (4)

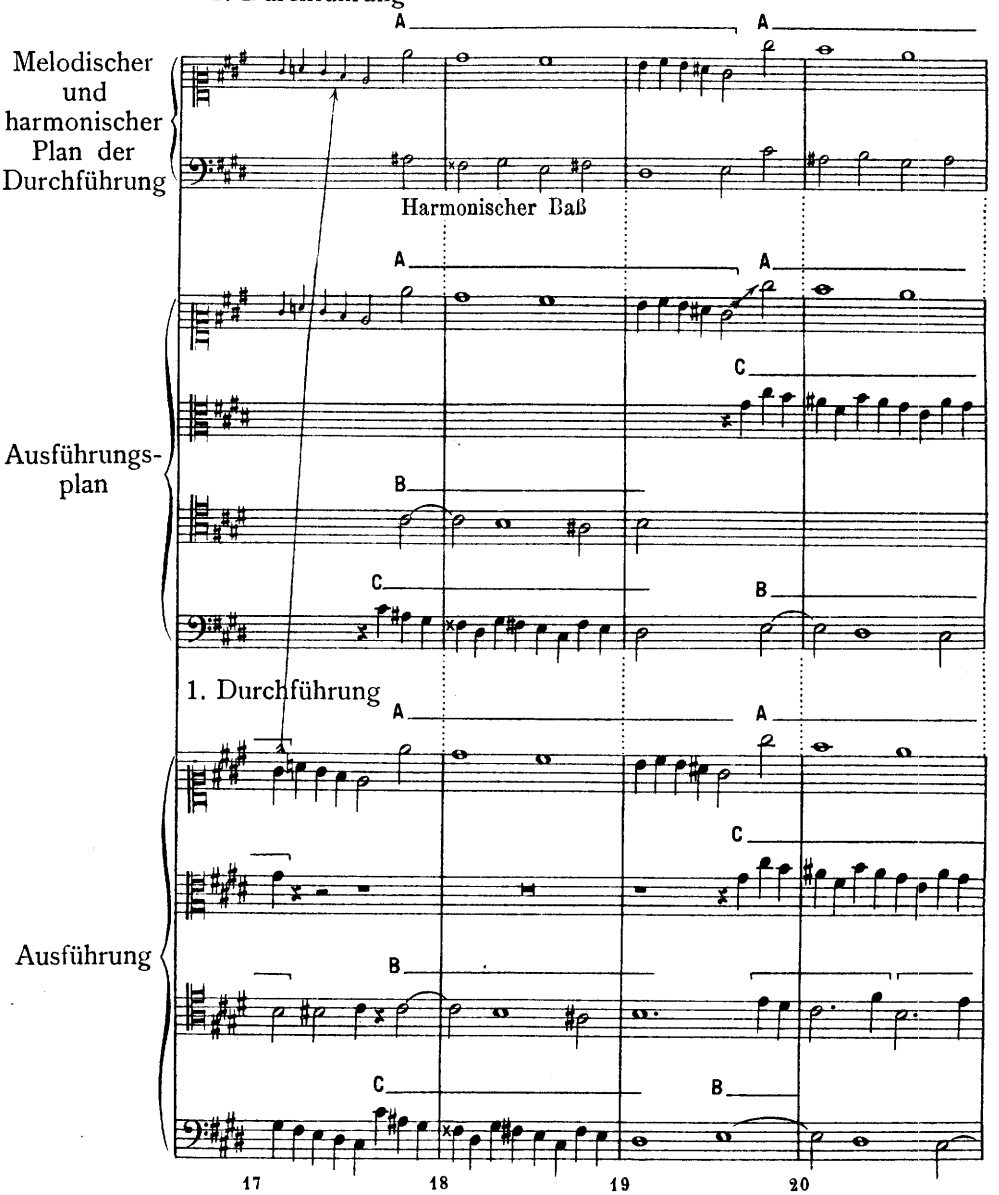
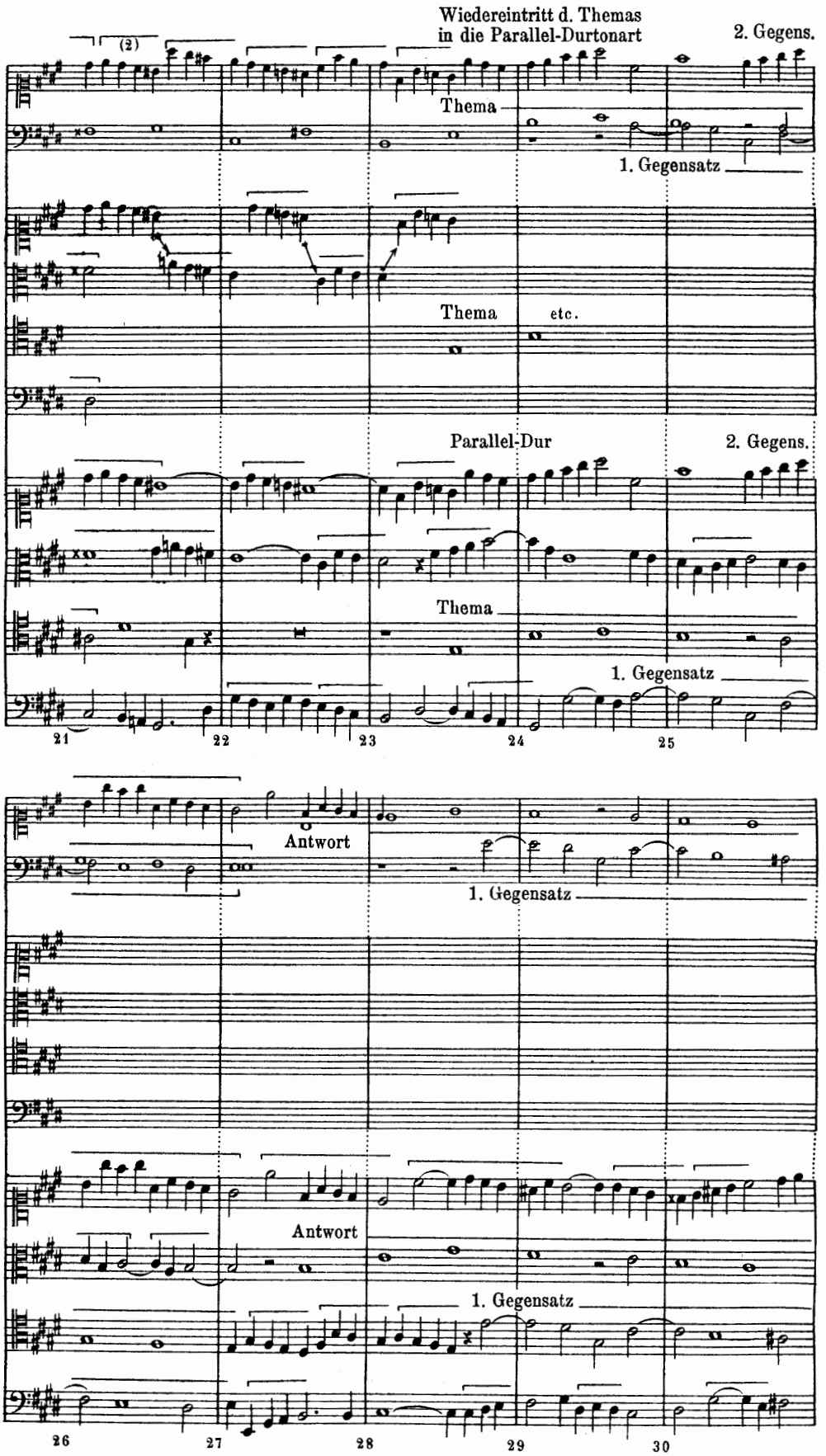
C) 2. Nebenmotiv, melodischer Fortschritt aus dem Zwischensp. (6) entwickelt

1. Durchführung

Melodischer und harmonischer Plan der Durchführung

Harmonischer Baß

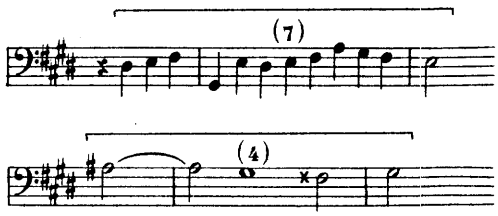
Ausführungsplan

1. Durchführung

Ausführung

Wiedereintritt d. Themas
in die Parallel-Durtonart
2. Gegens.
(2)
Thema
1. Gegensatz
Thema
etc.
Parallel-Dur
2. Gegens.
Thema
1. Gegensatz
21
22
23
24
25
Antwort
1. Gegensatz
Antwort
1. Gegensatz
26
27
28
29
30

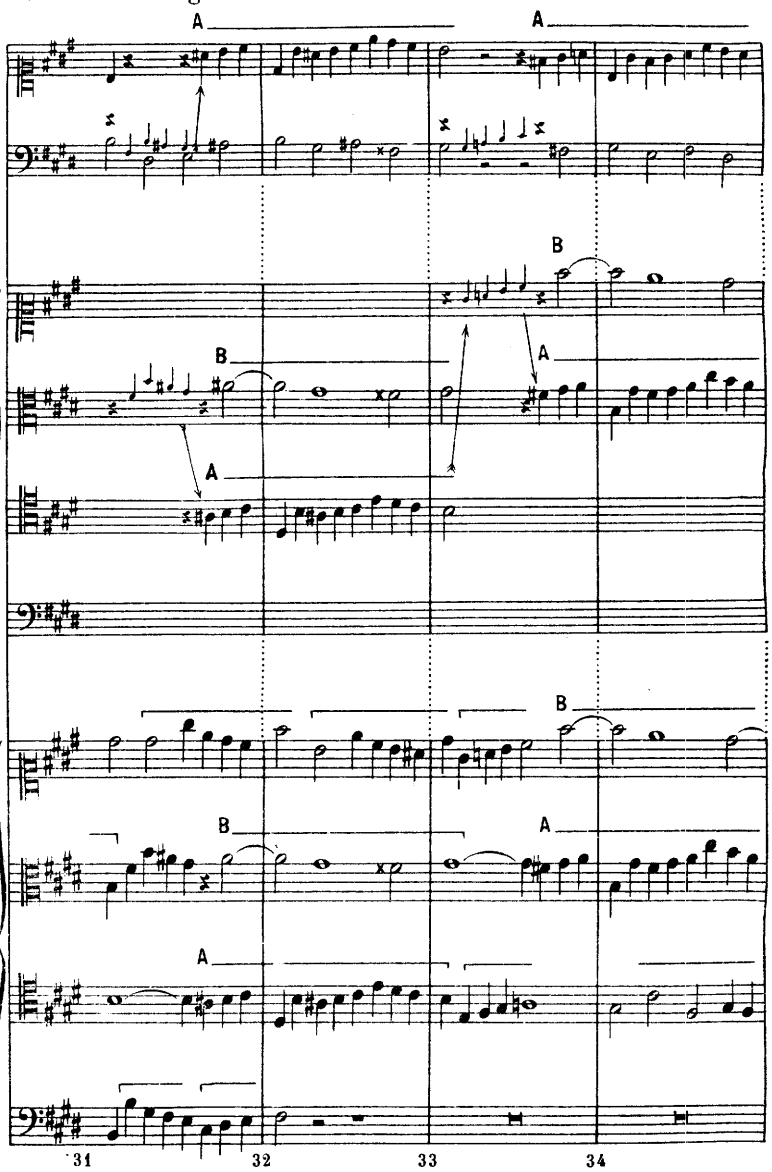
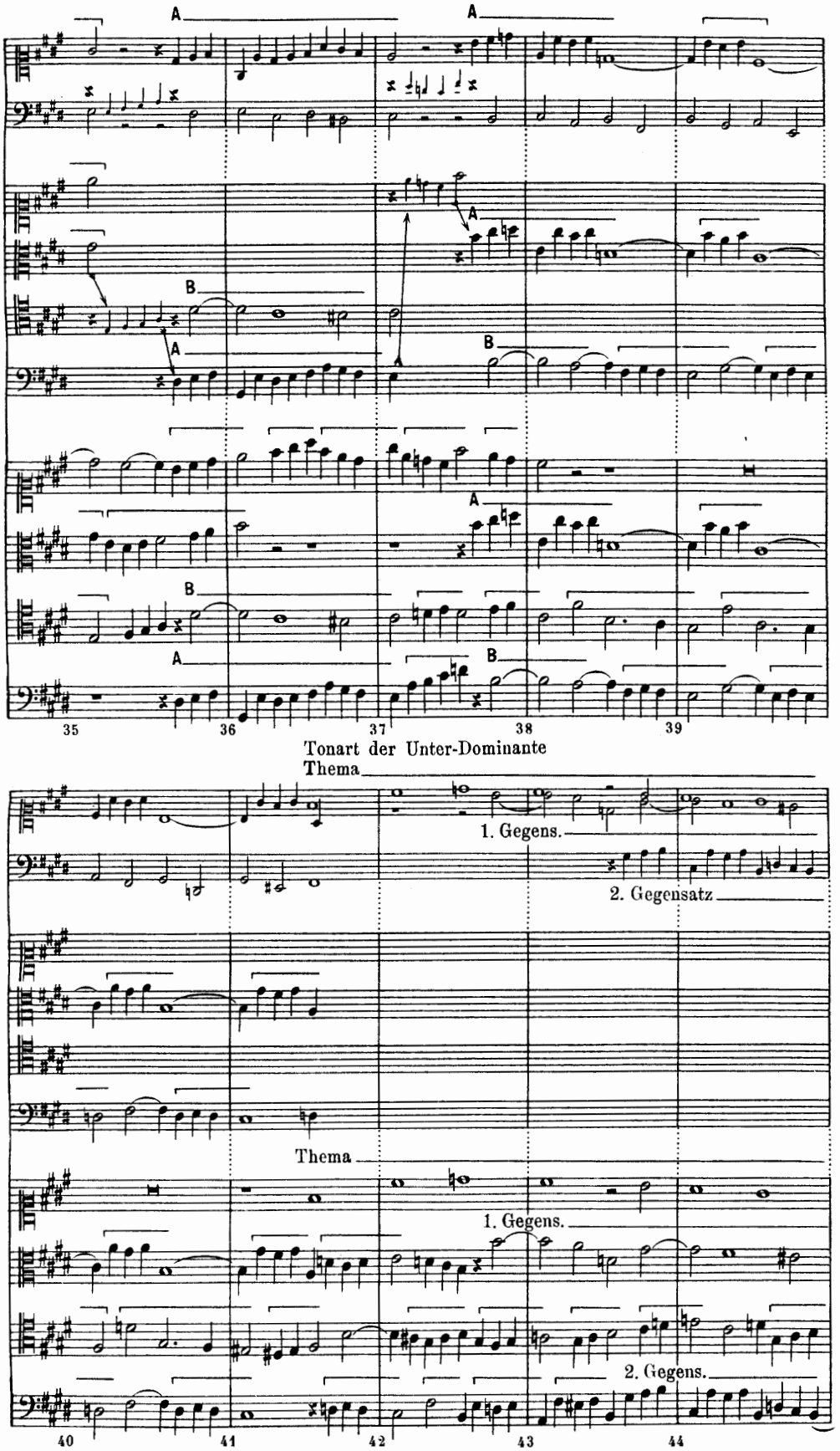
Elemente der 2. Durchführung

A) Hauptmotiv
2. Gegensatz (7)

B) Nebenmotiv
Schluß des 1. Gegens. (4)

2. Durchführung

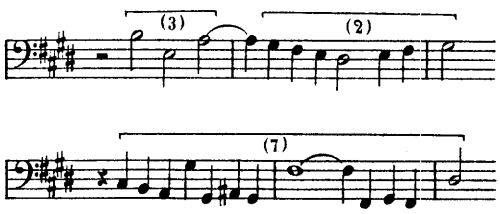
Melodischer und harmonischer Plan der 2. Durchführung

Ausführungsplan der 2. Durchführung

Ausführung

A
B
35
36
37
38
39
Tonart der Unter-Dominante
Thema
1. Gegens.
2. Gegensatz
Thema
1. Gegens.
2. Gegens.
40
41
42
43
44

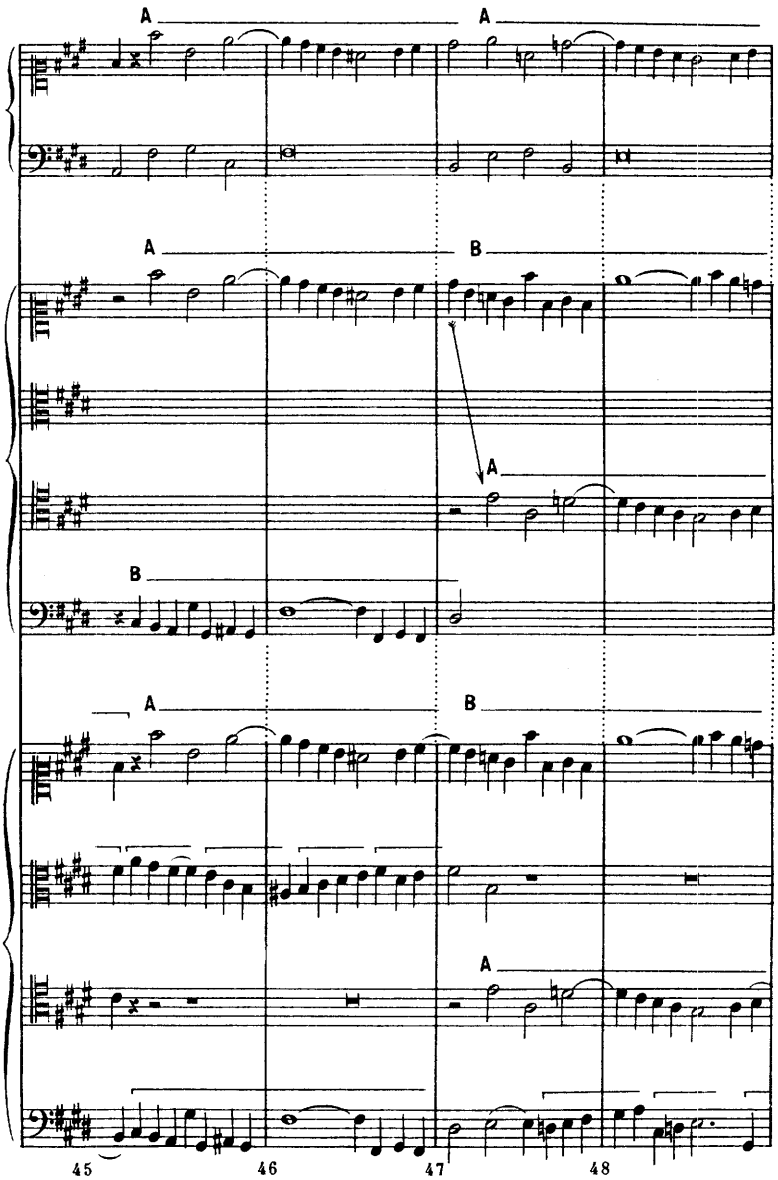
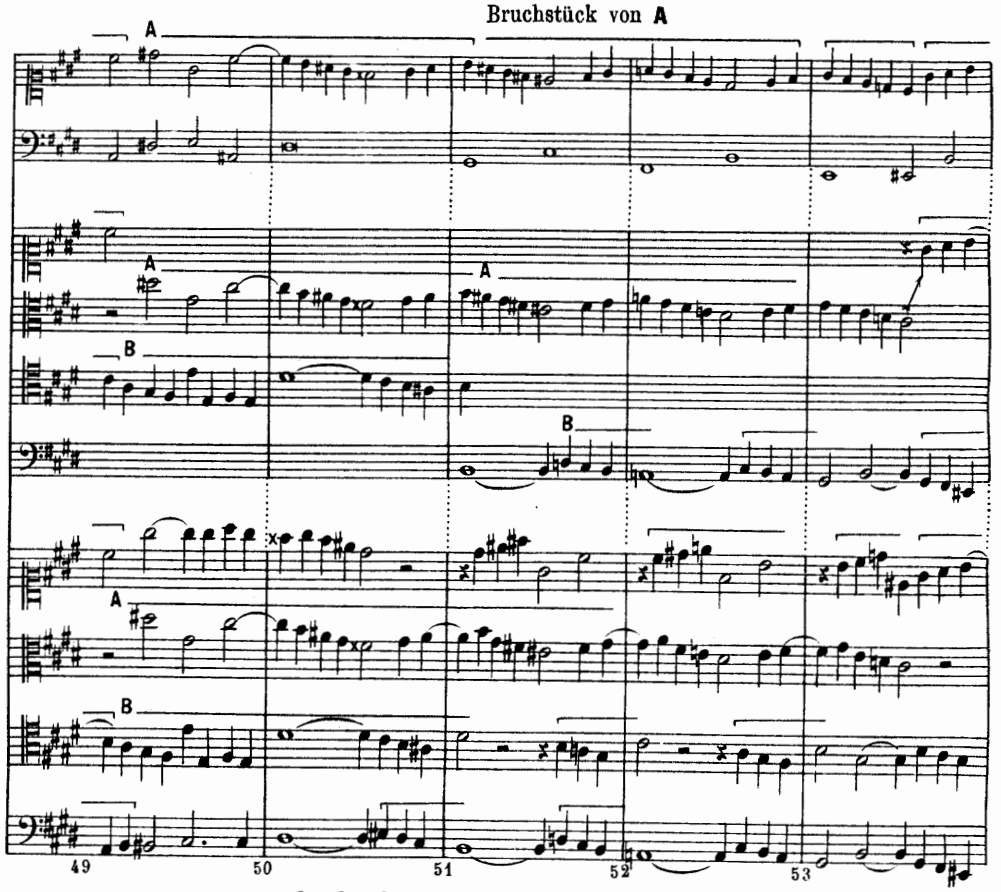
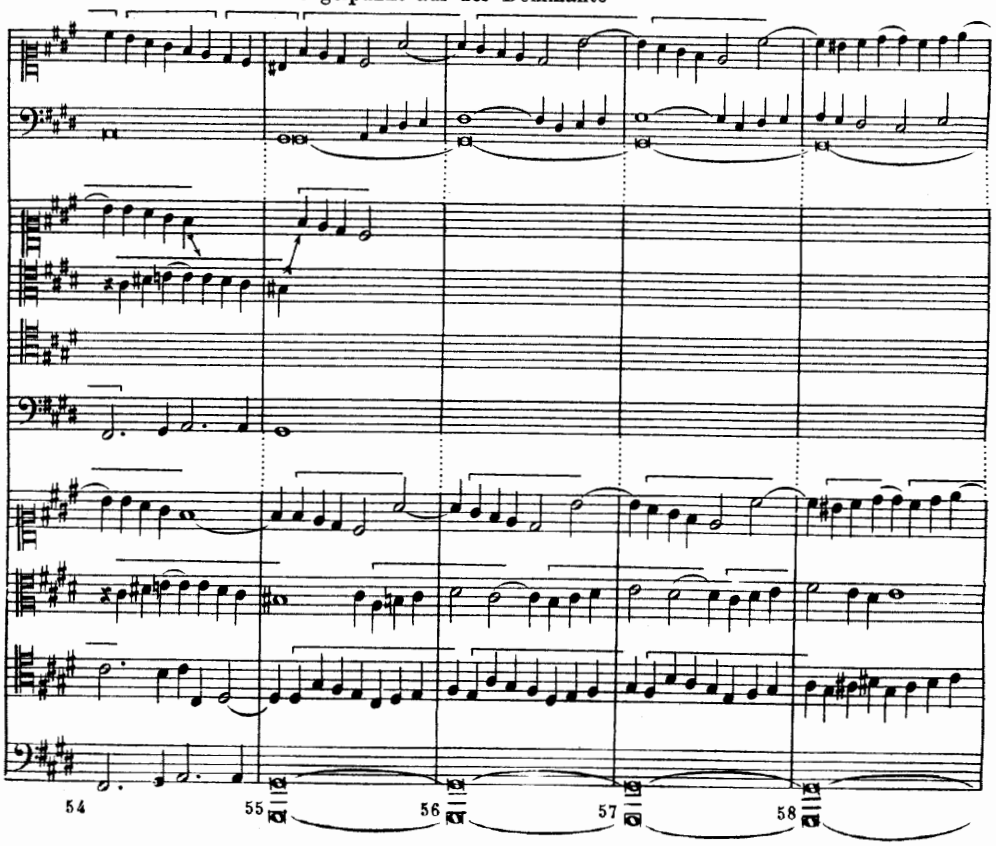
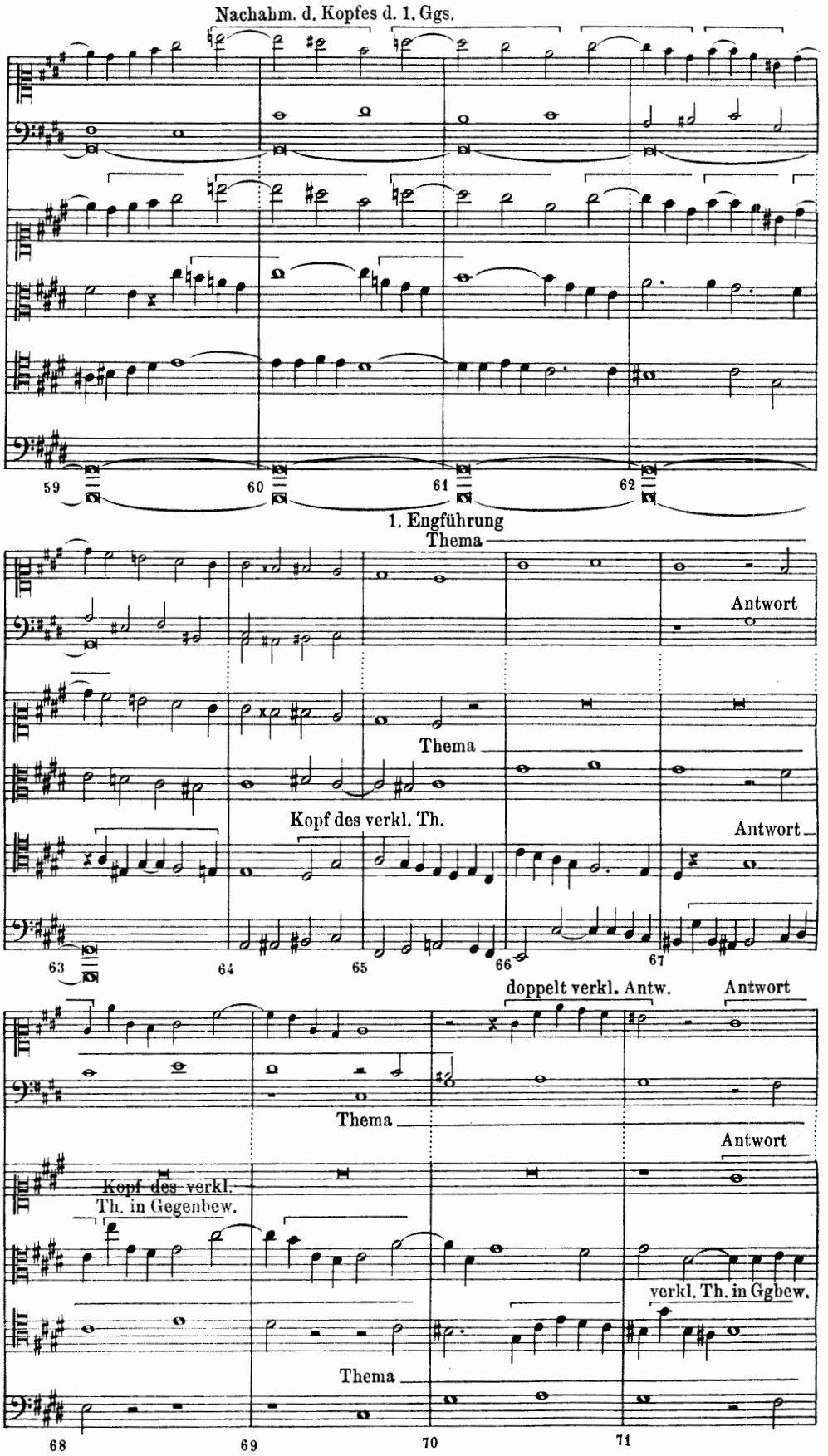
Elemente der 3. Durchführung

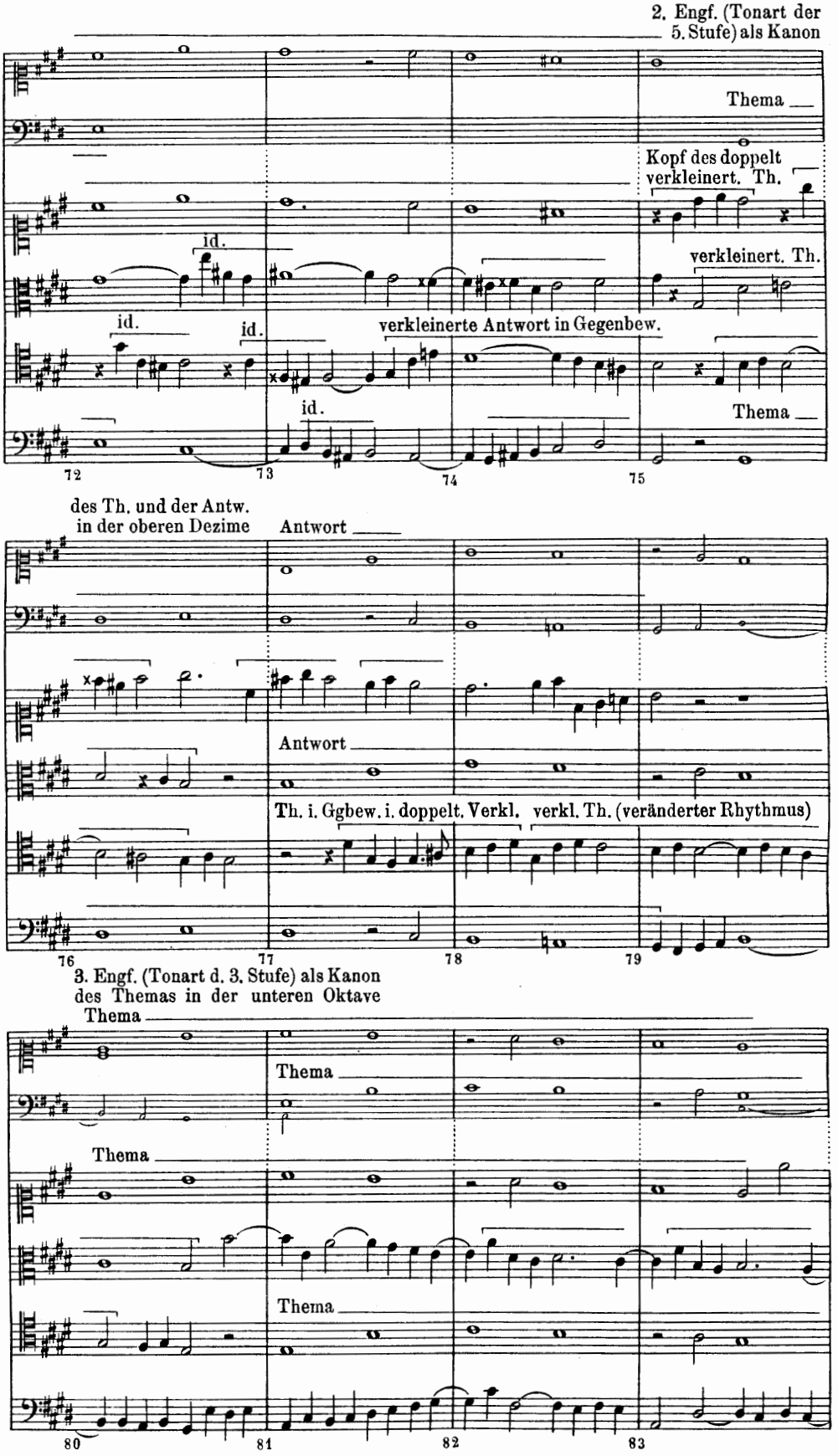
A) Hauptmotiv Bruchstück des 1. Gegensatzes (3) und Coda d. Themas (2)

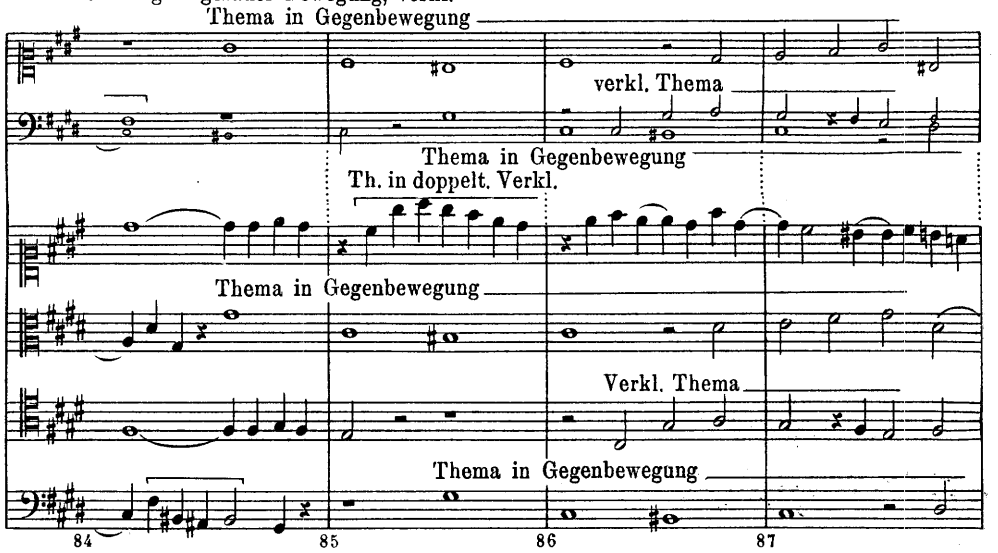
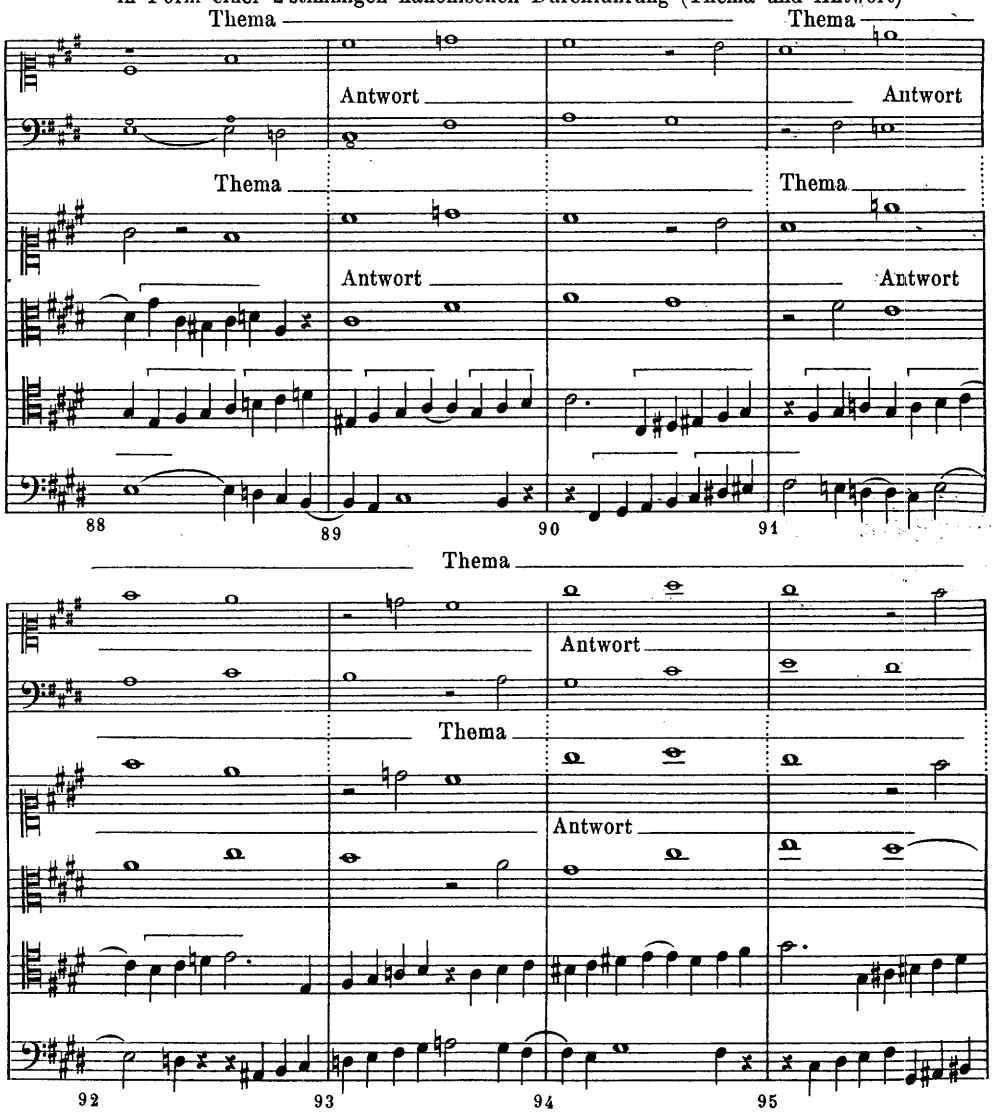
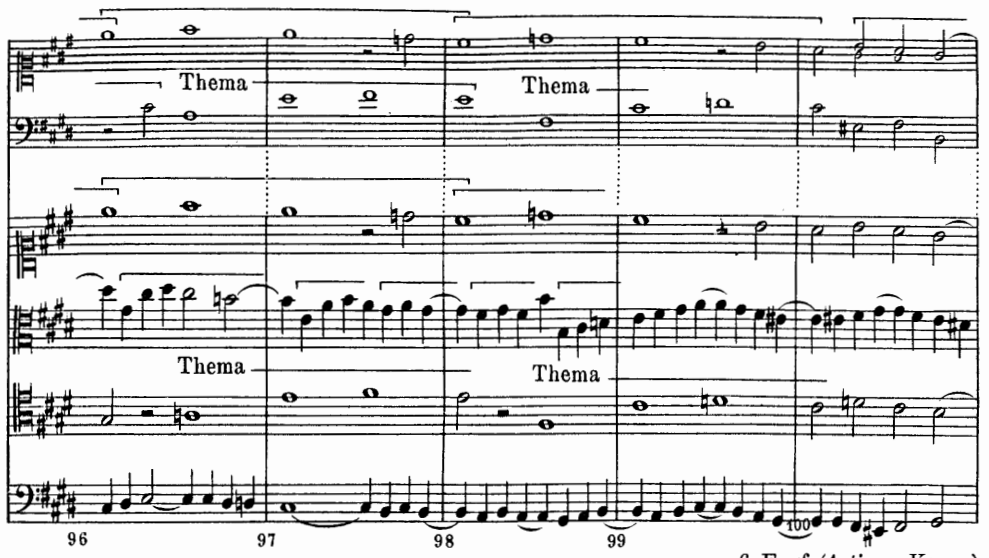
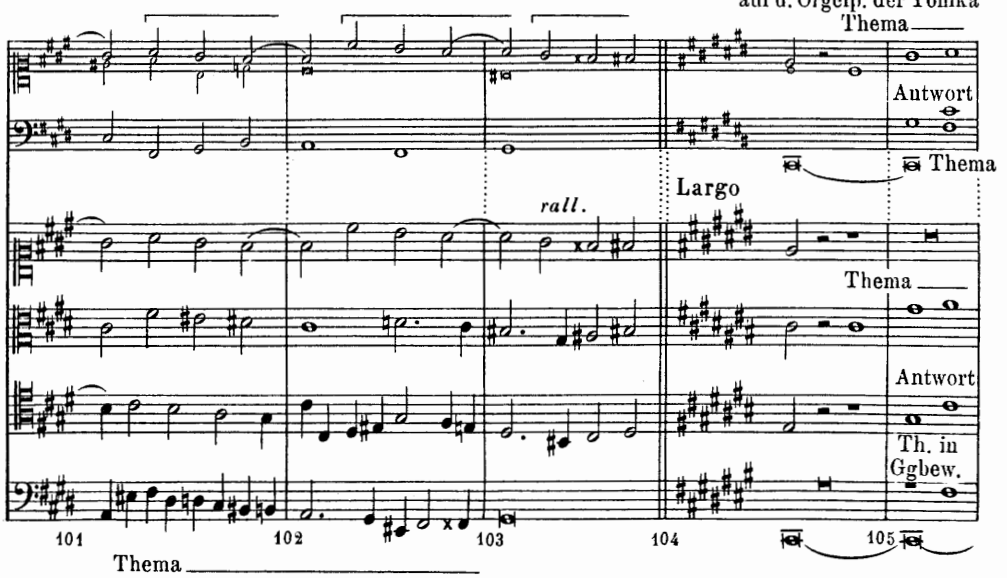
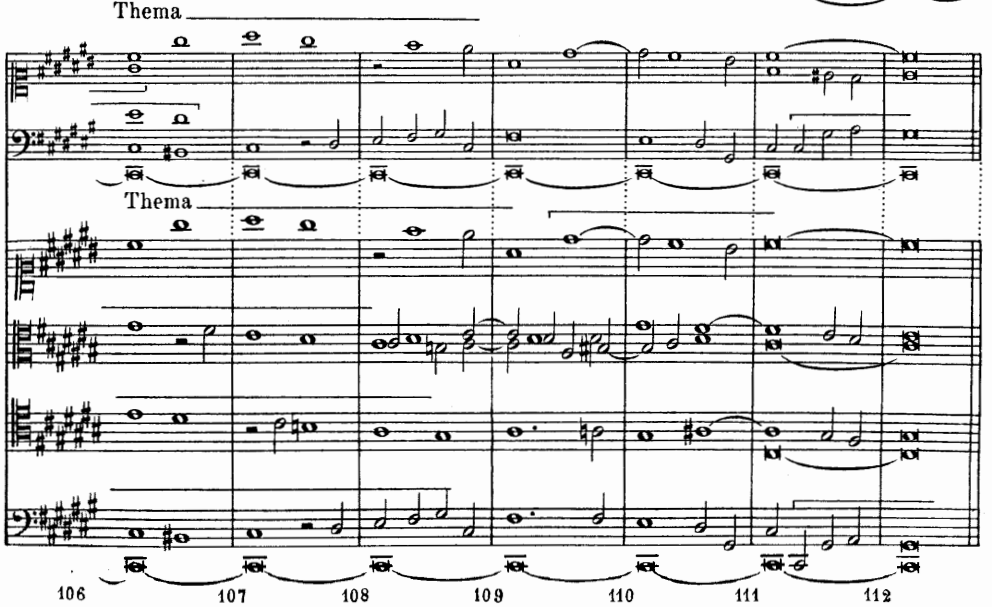
B) Nebenmotiv Bruchstück des 2. Gegensatzes in Gegenbew. (7)

3. Durchführung (kanonisch)

Melodischer und harmonischer Plan der 3. Durchführung

Ausführungsplan der 3. Durchführung

Ausführung

Bruchstück von **A**

Orgelpunkt auf der Dominante

Nachahm. d. Kopfes d. 1. Ggs.
59
60
61
62
1. Engführung
Thema
Antwort
Thema
Kopf des verkl. Th.
Antwort
63
64
65
66
67
doppelt verkl. Antw.
Antwort
Thema
Antwort
Kopf des verkl.
Th. in Gegenbew.
verkl. Th. in Ggbew.
Thema
68
69
70
71


2. Engf. (Tonart der 5. Stufe) als Kanon
Thema
Kopf des doppelt verkleinert. Th.
id.
verkleinert. Th.
id.
id.
verkleinerte Antwort in Gegenbew.
id.
Thema
72
73
74
75
des Th. und der Antw. in der oberen Dezime
Antwort
Antwort
Th. i. Ggbew. i. doppelt. Verkl.
verkl. Th. (veränderter Rhythmus)
76
77
78
79
3. Engf. (Tonart d. 3. Stufe) als Kanon des Themas in der unteren Oktave
Thema
Thema
Thema
Thema
80
81
82
83

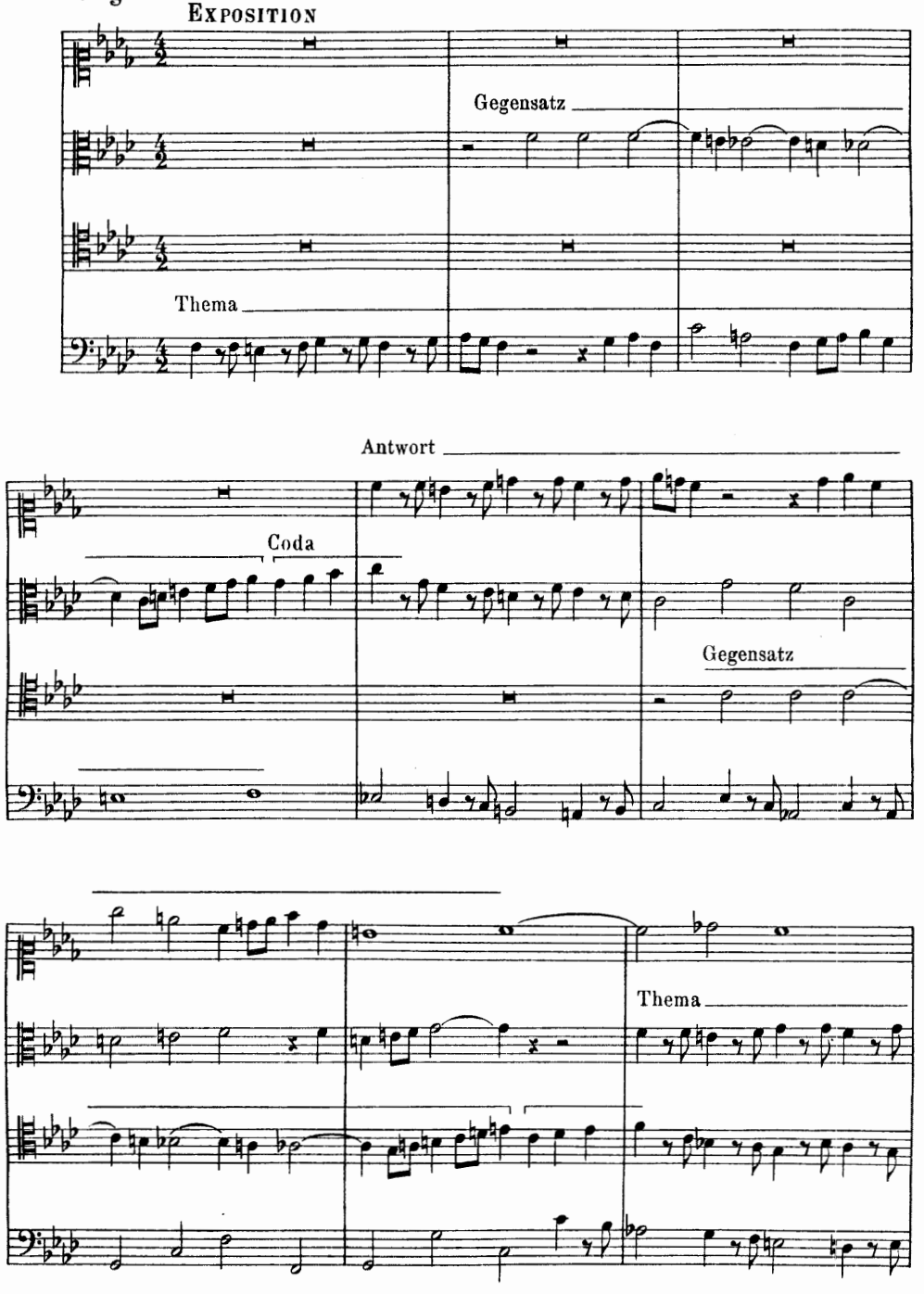
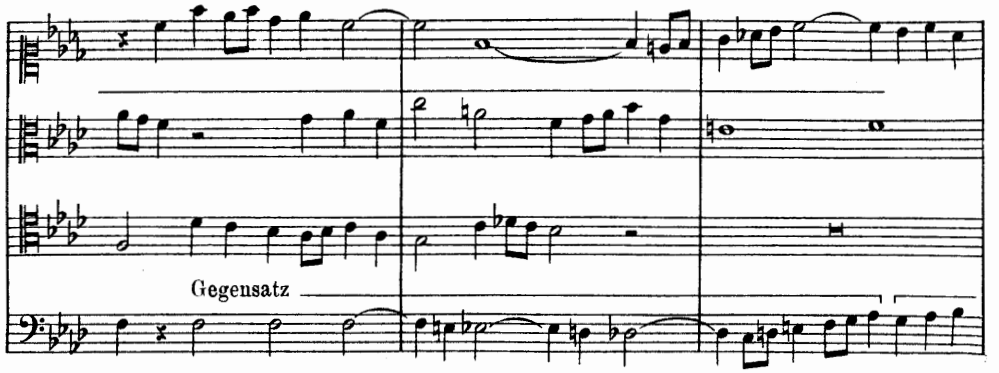
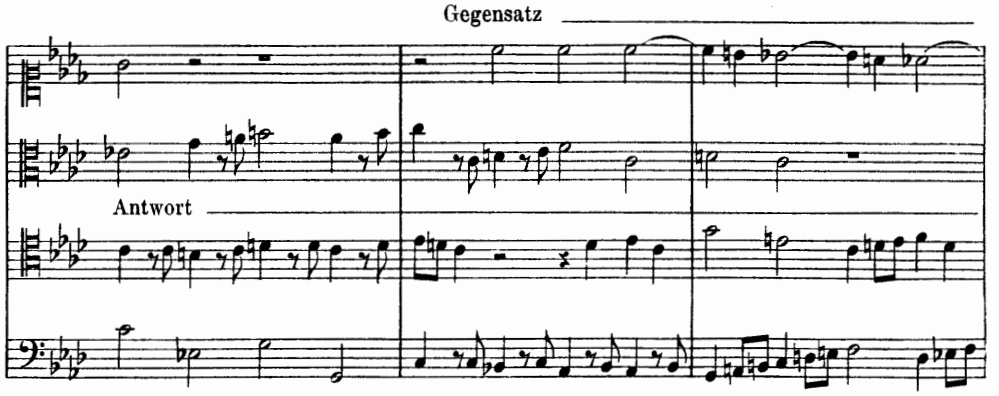
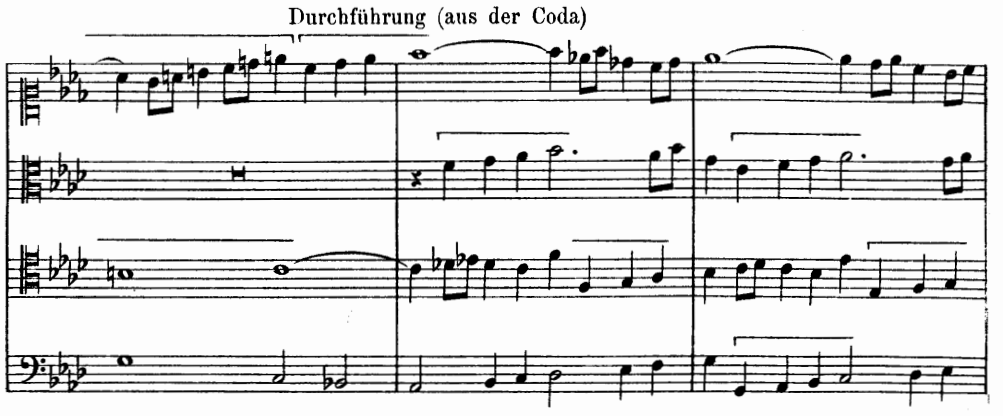
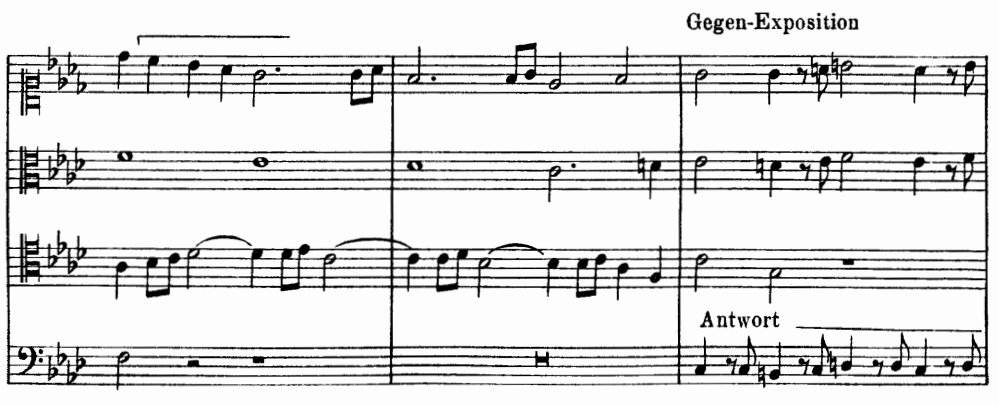
4. Engf. (in der Haupttonart) als Kanon des Themas, 2stimmig in Gegenbew. und 3stimmig in gerader Bewegung, verkl.

5. Engführung
in Form einer 2stimmigen kanonischen Durchführung (Thema und Antwort)

6. Engf. (4stimm. Kanon)
auf d. Orgelp. der Tonika

4stimmige Fuge

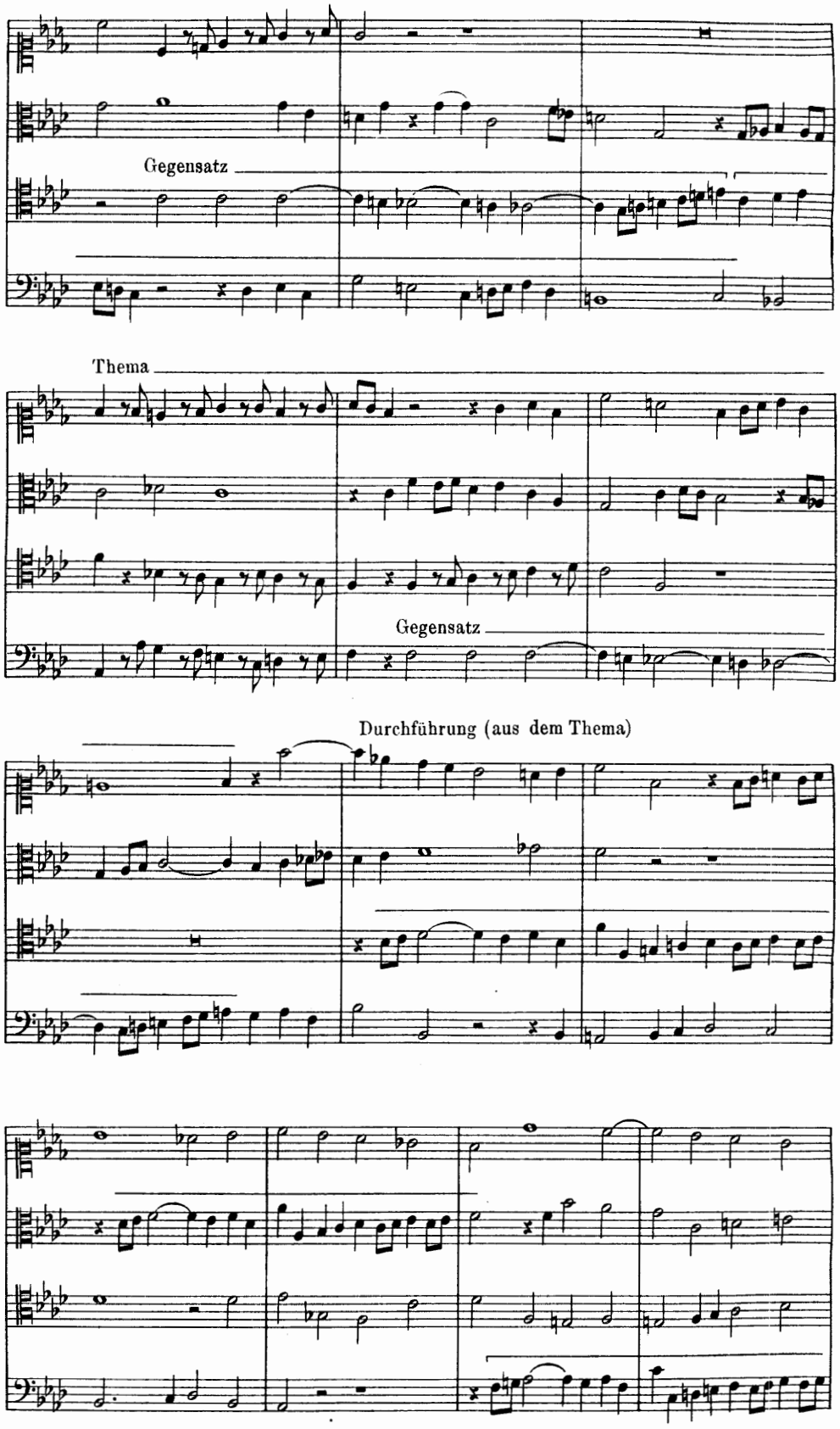
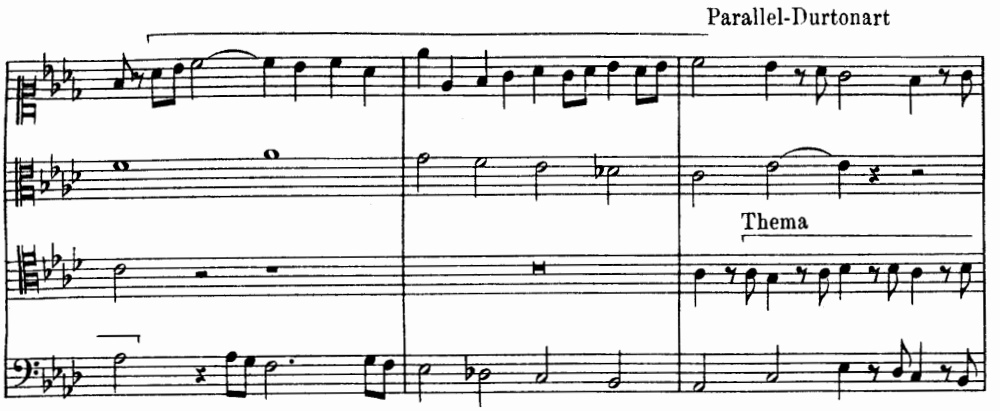
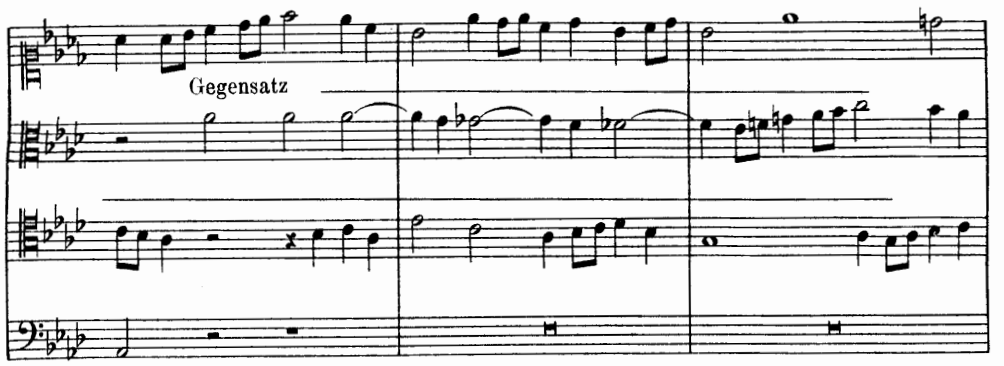
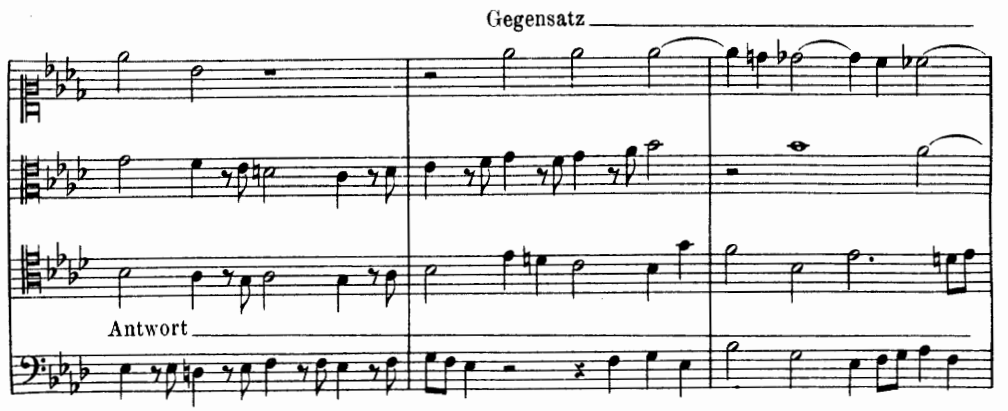
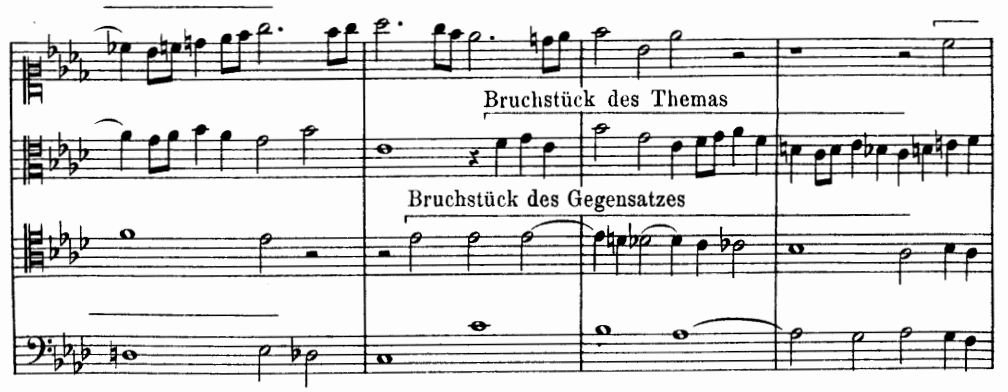
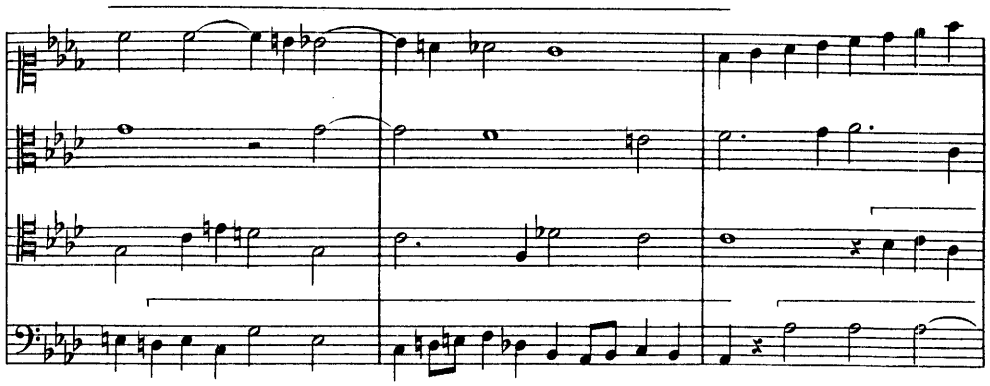
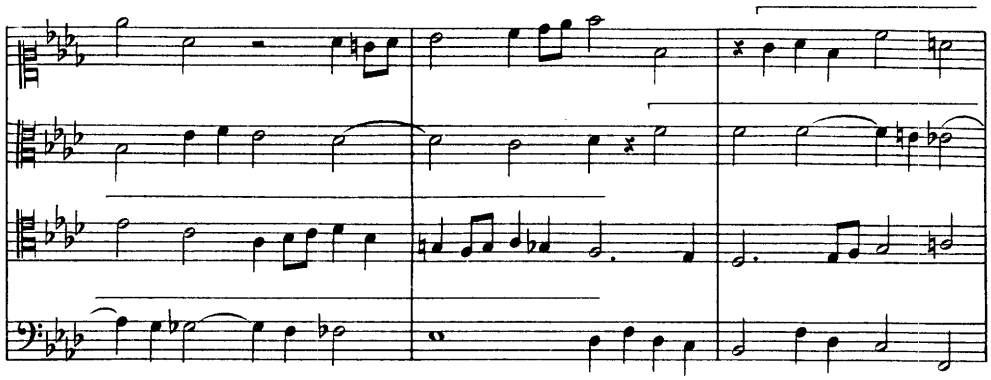
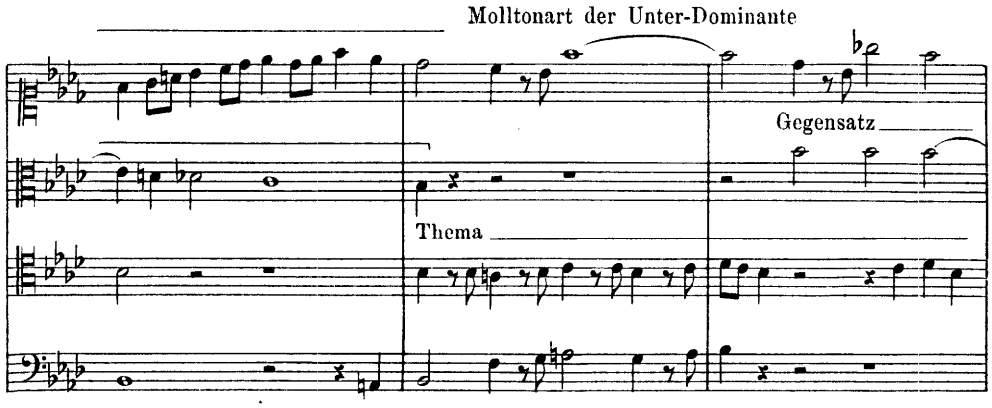
(Wettbewerb im Institut 1883)

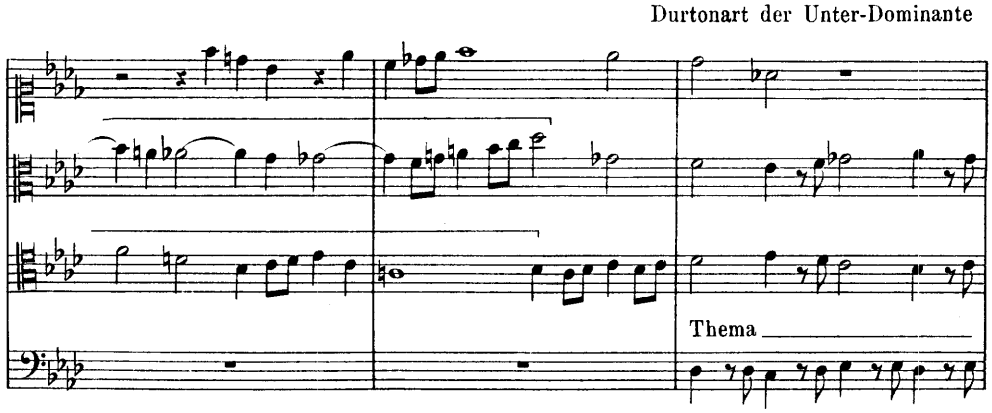
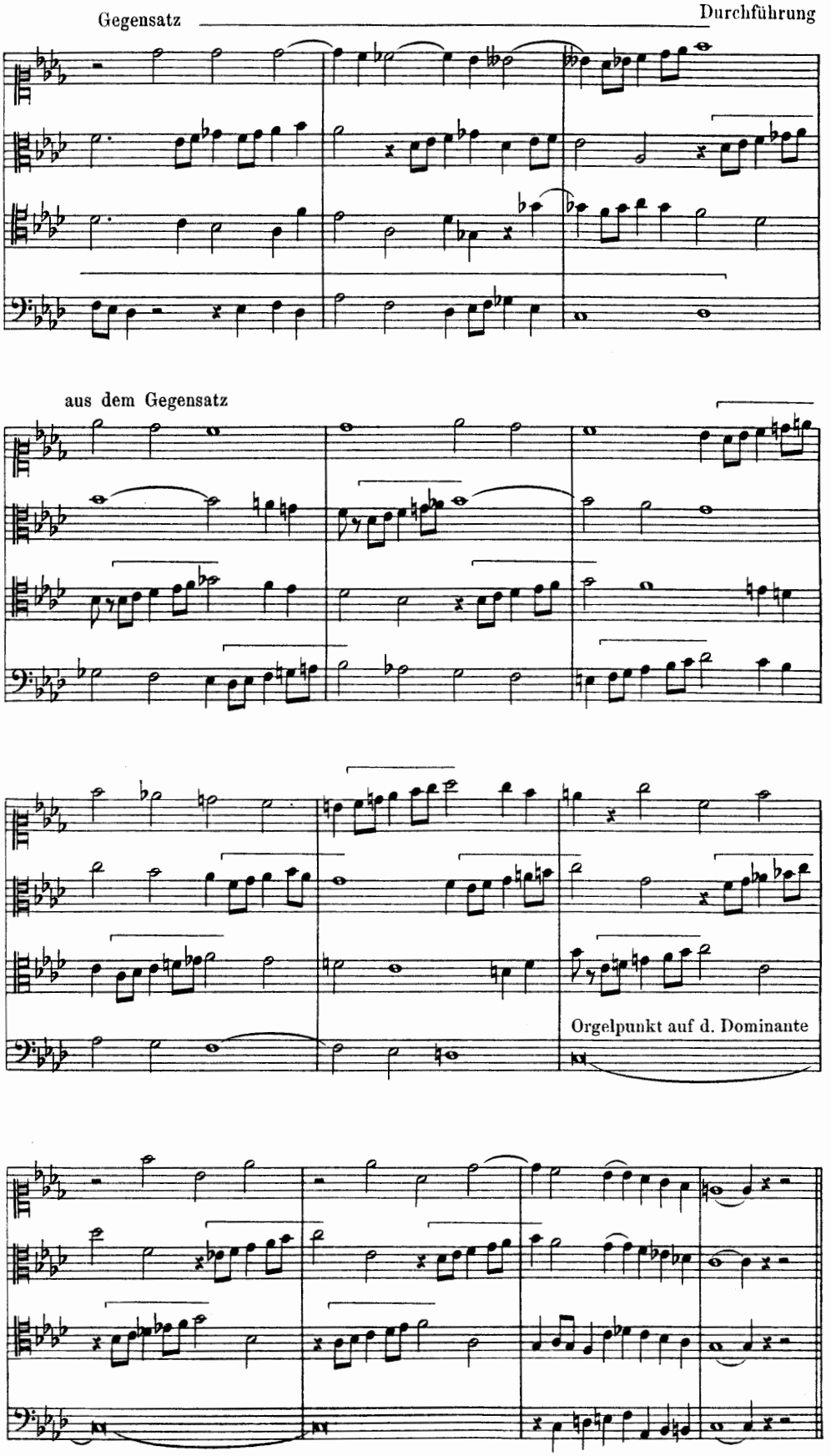
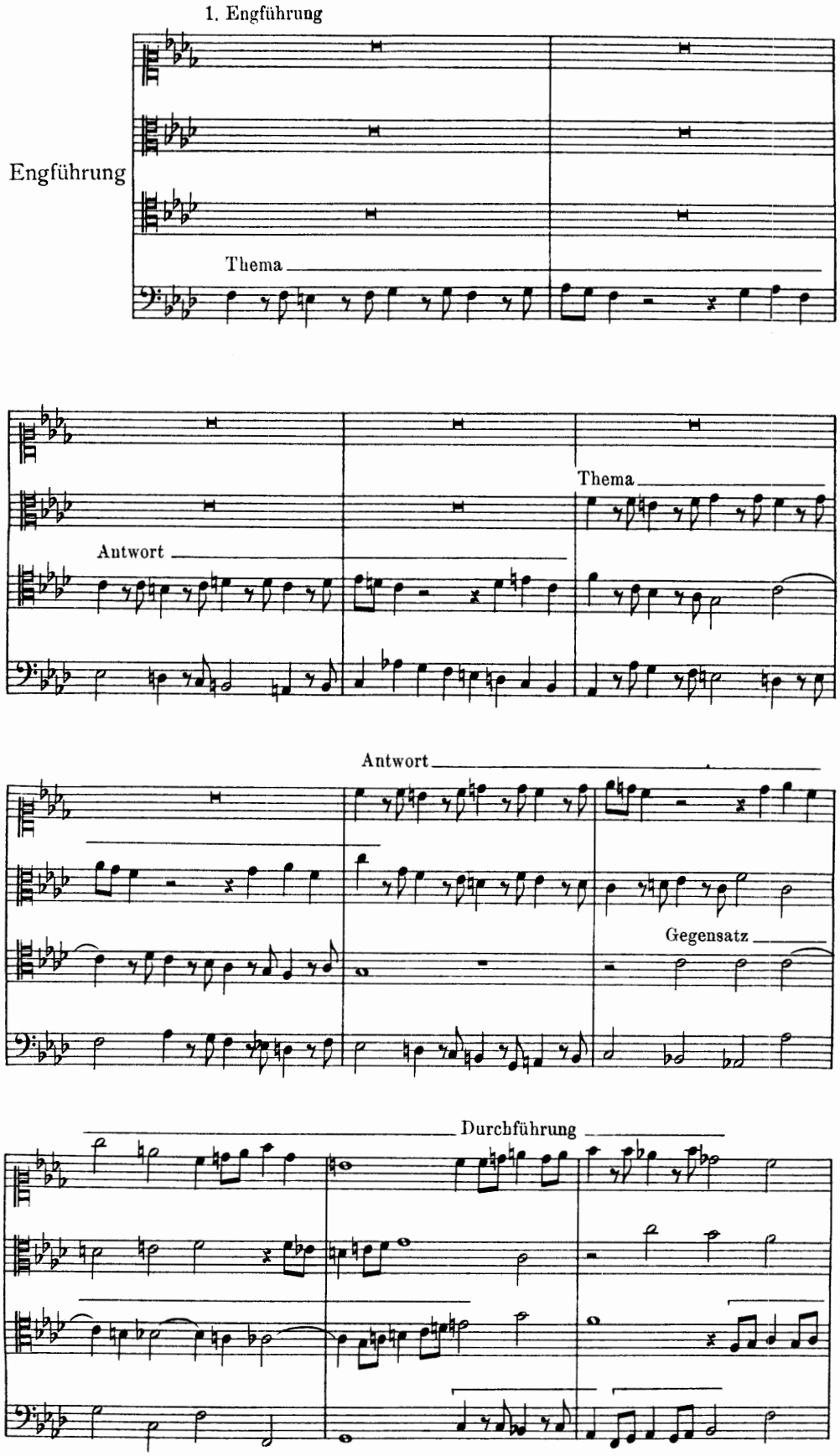
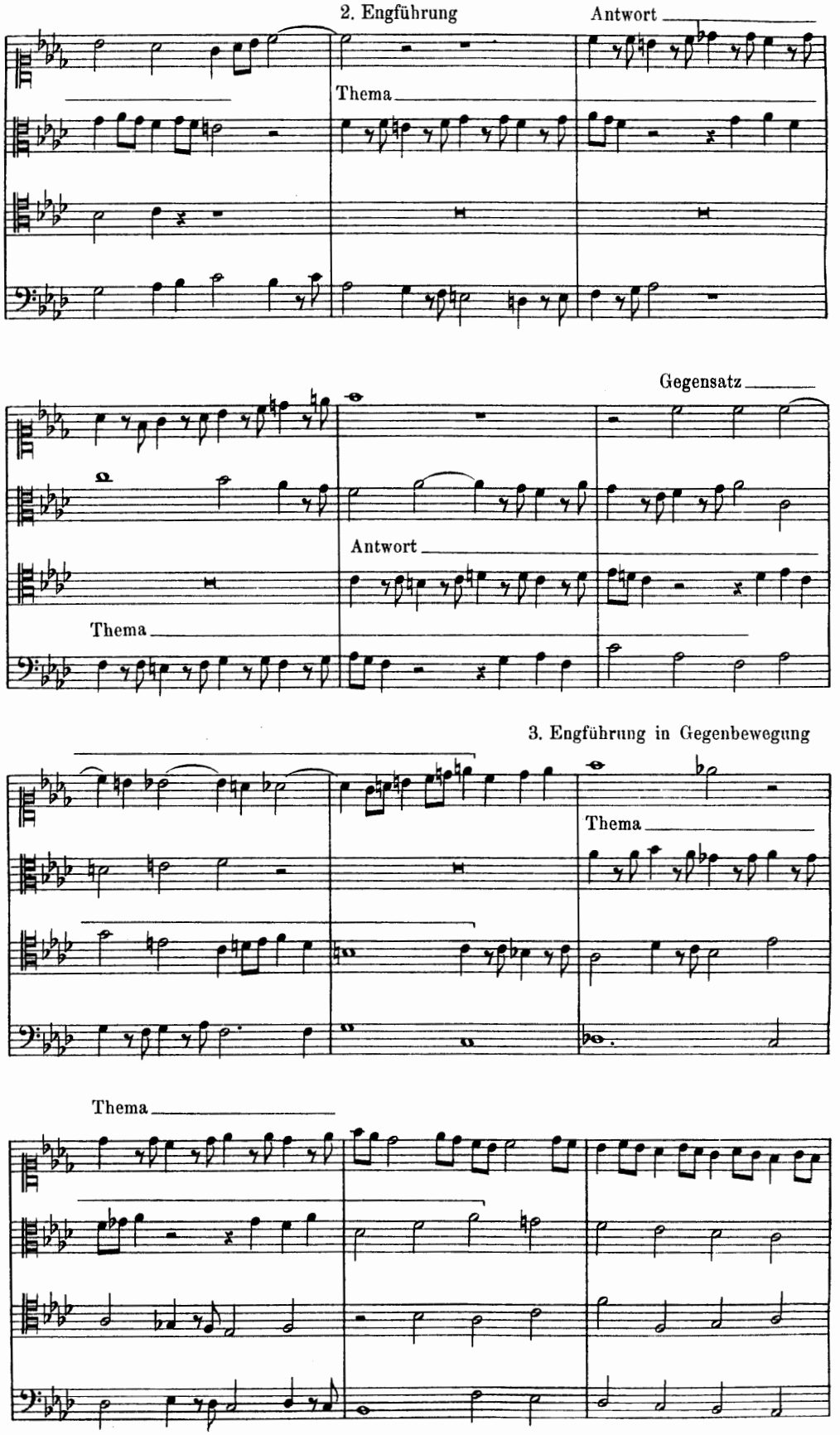
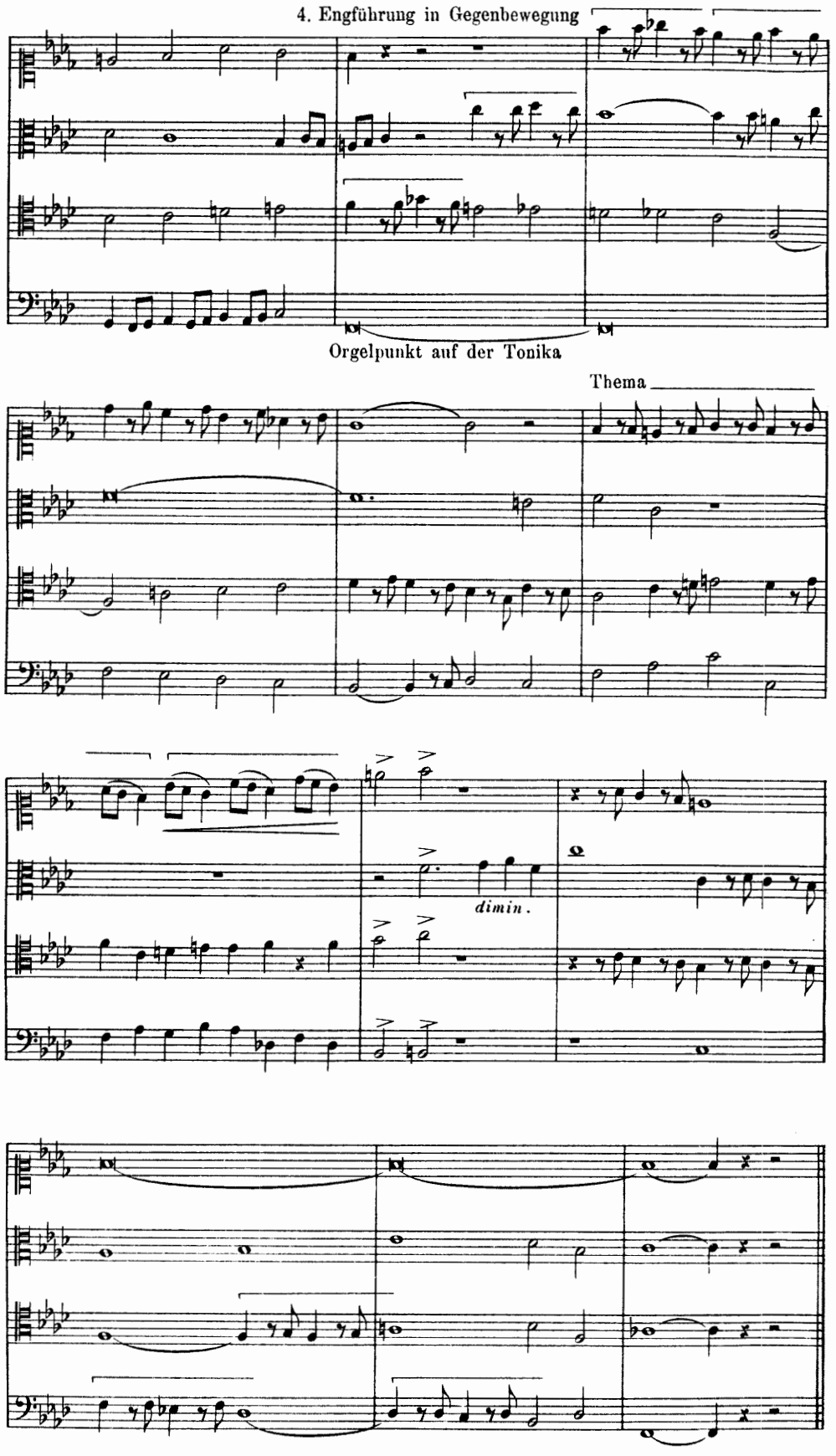
Thema von Massenet.

Paul Vidal [1])
(Klasse von Massenet)

Large

EXPOSITION

[1]) Erster großer Rom-Preis 1883.

Gegensatz

Gegensatz
Antwort

Durchführung (aus der Coda)

Gegen-Exposition
Antwort


Gegensatz
Thema
Gegensatz
Durchführung (aus dem Thema)

Durchführung (Thema und Gegensatz)


Molltonart der Unter-Dominante
Gegensatz
Thema

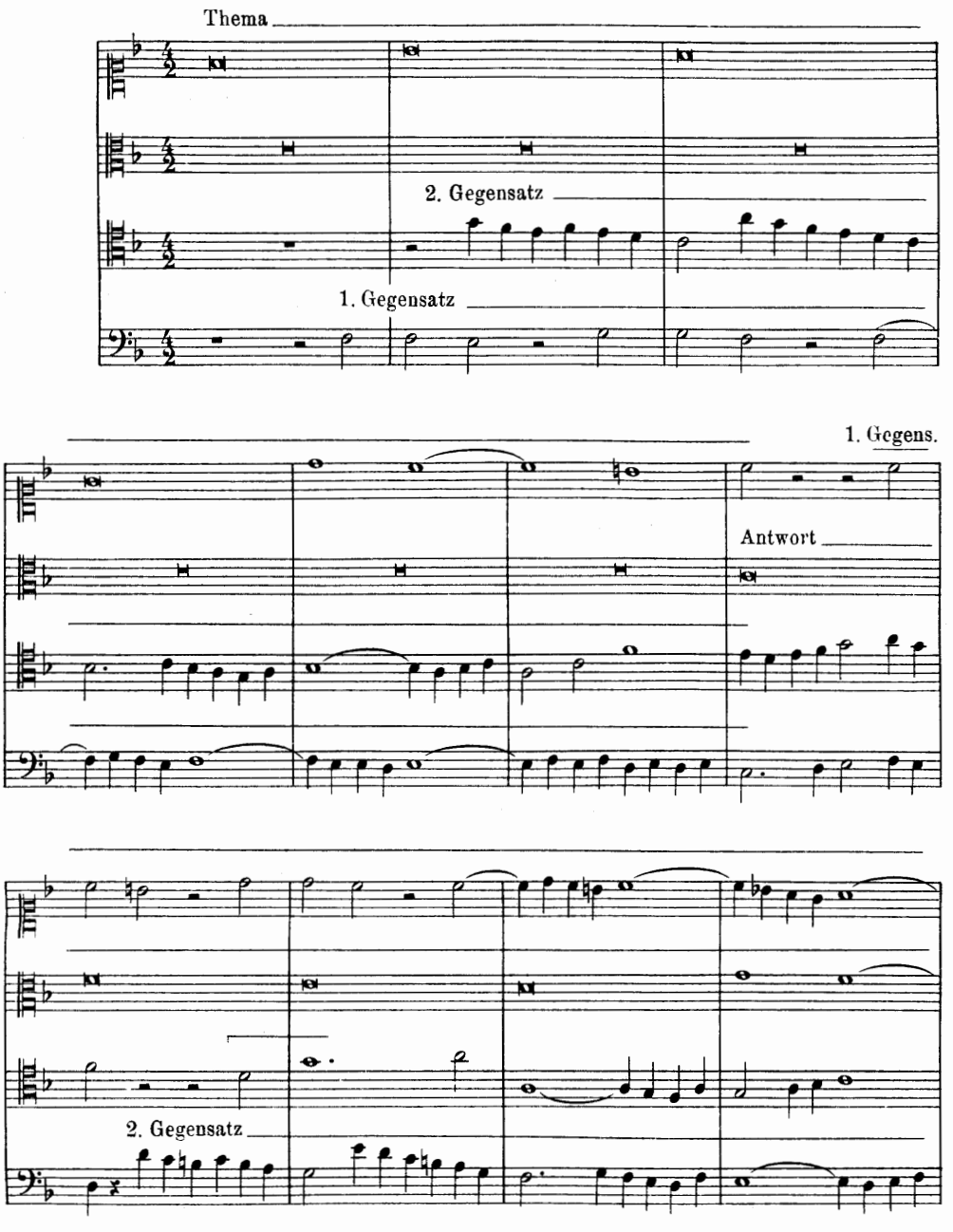
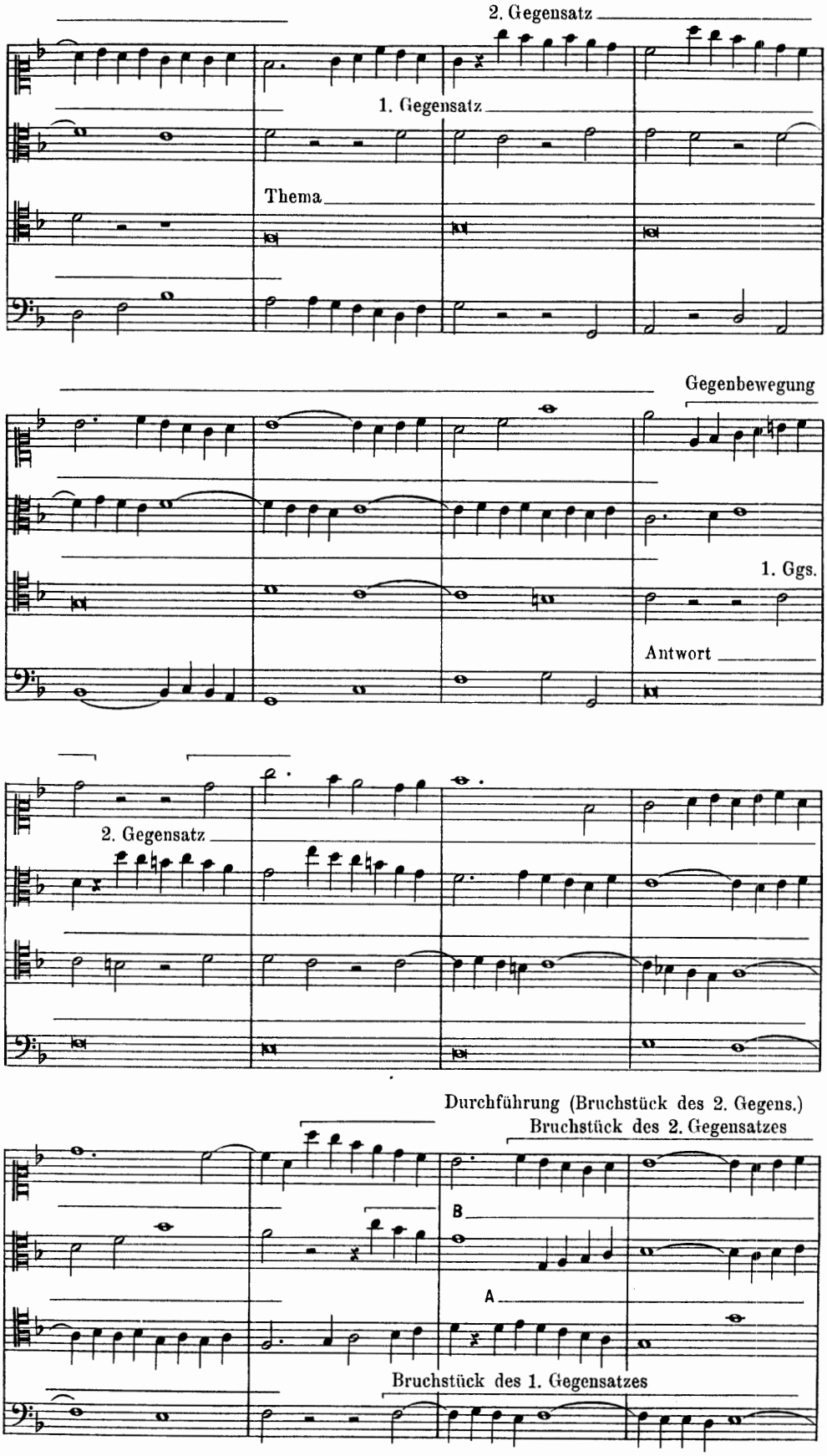
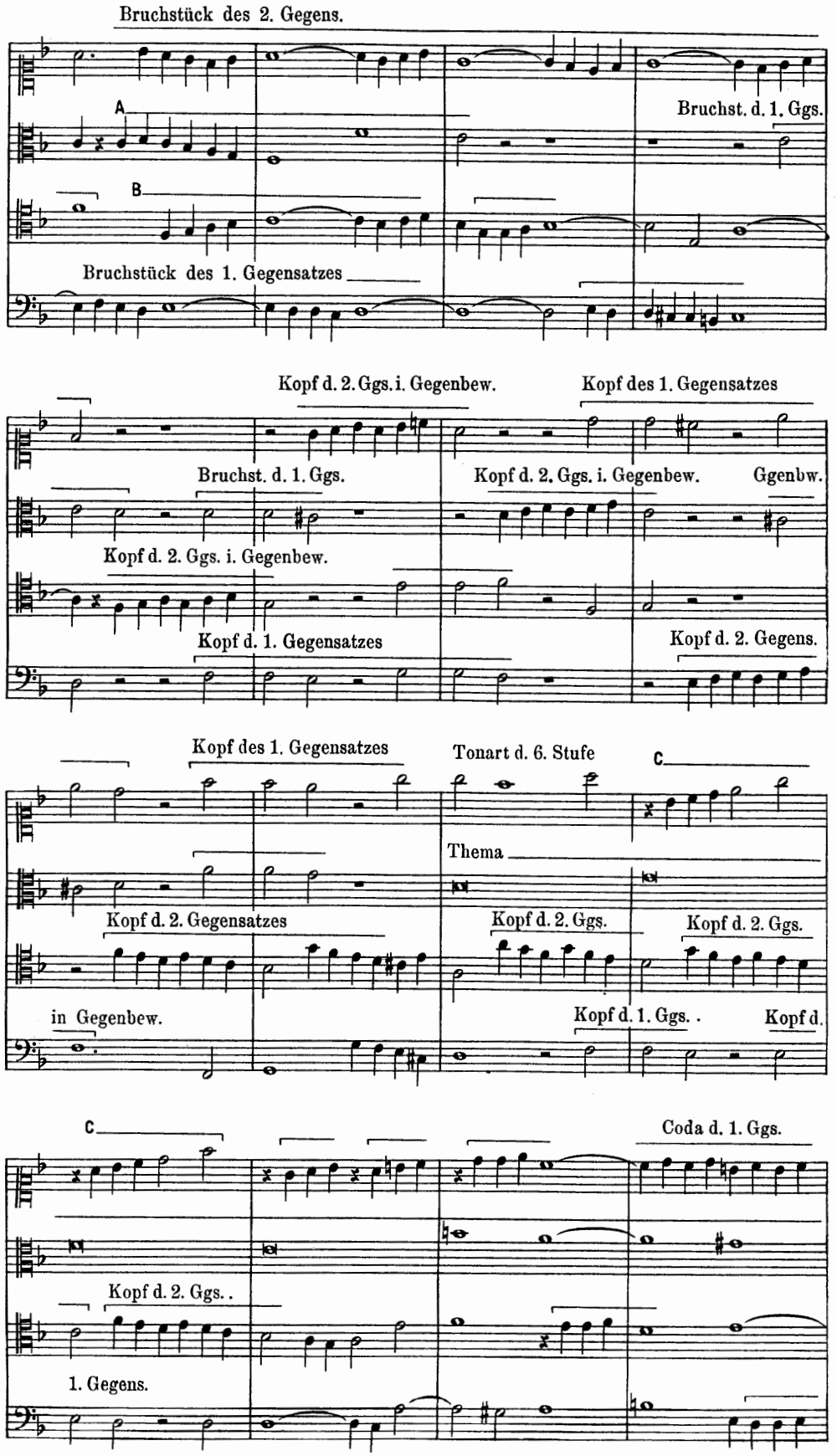
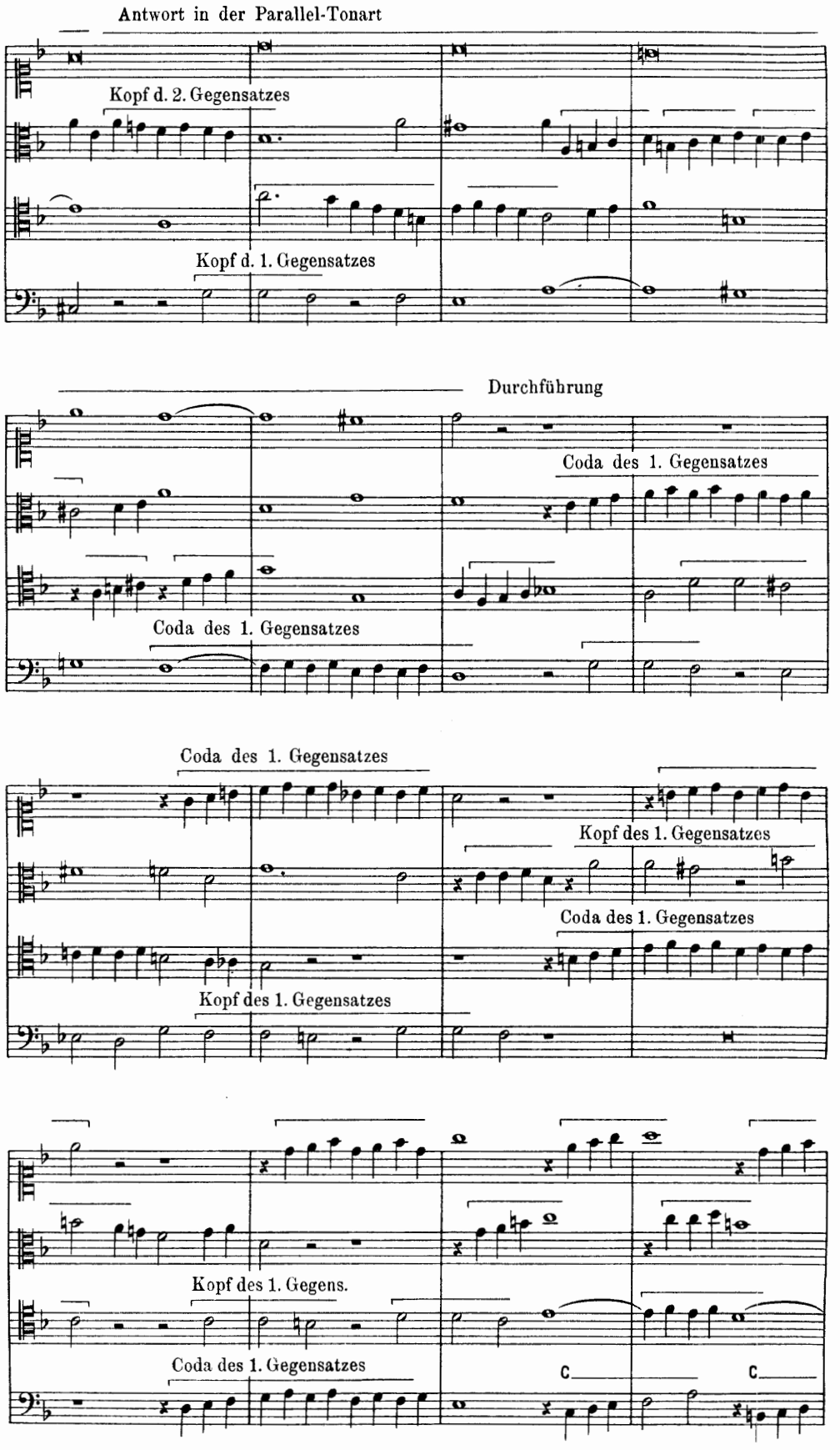
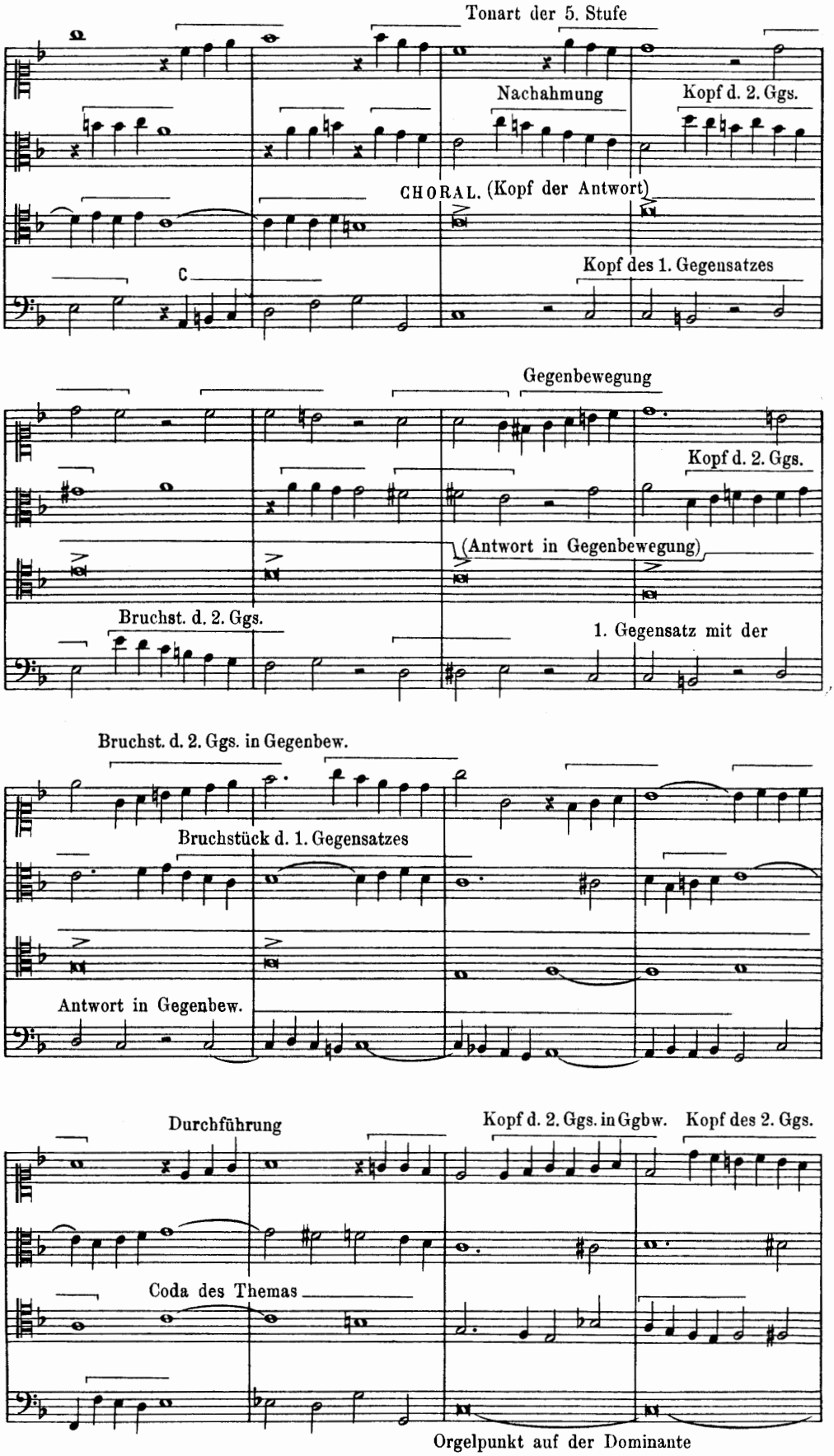
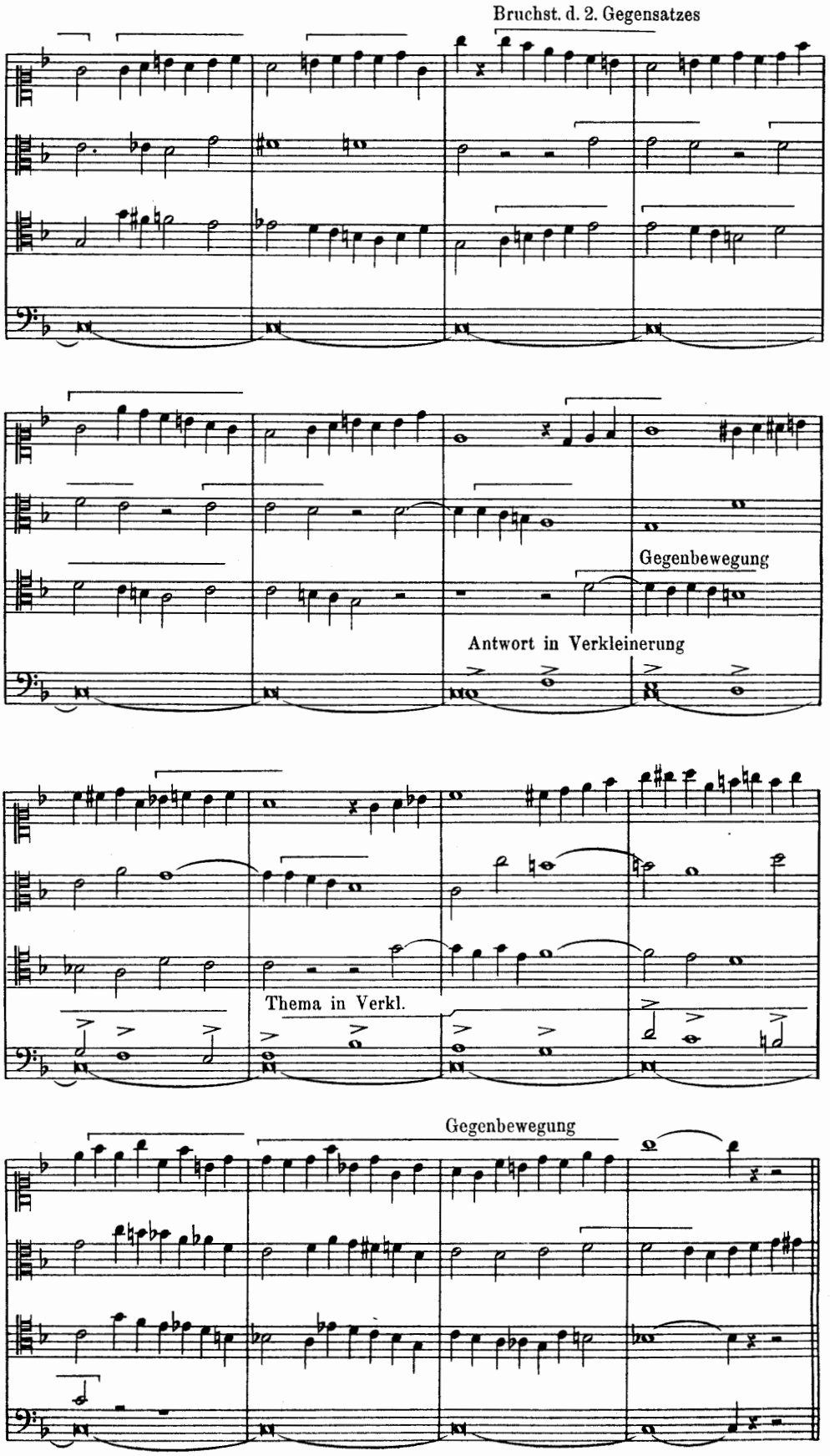

Durtonart der Unter-Dominante
Thema

Gegensatz
Durchführung
aus dem Gegensatz
Orgelpunkt auf d. Dominante

1. Engführung
Engführung
Thema
Thema
Antwort
Antwort
Gegensatz
Durchführung

2. Engführung
Antwort
Thema
Gegensatz
Antwort
Thema
3. Engführung in Gegenbewegung
Thema
Thema

4. Engführung in Gegenbewegung
Orgelpunkt auf der Tonika
Thema
dimin.

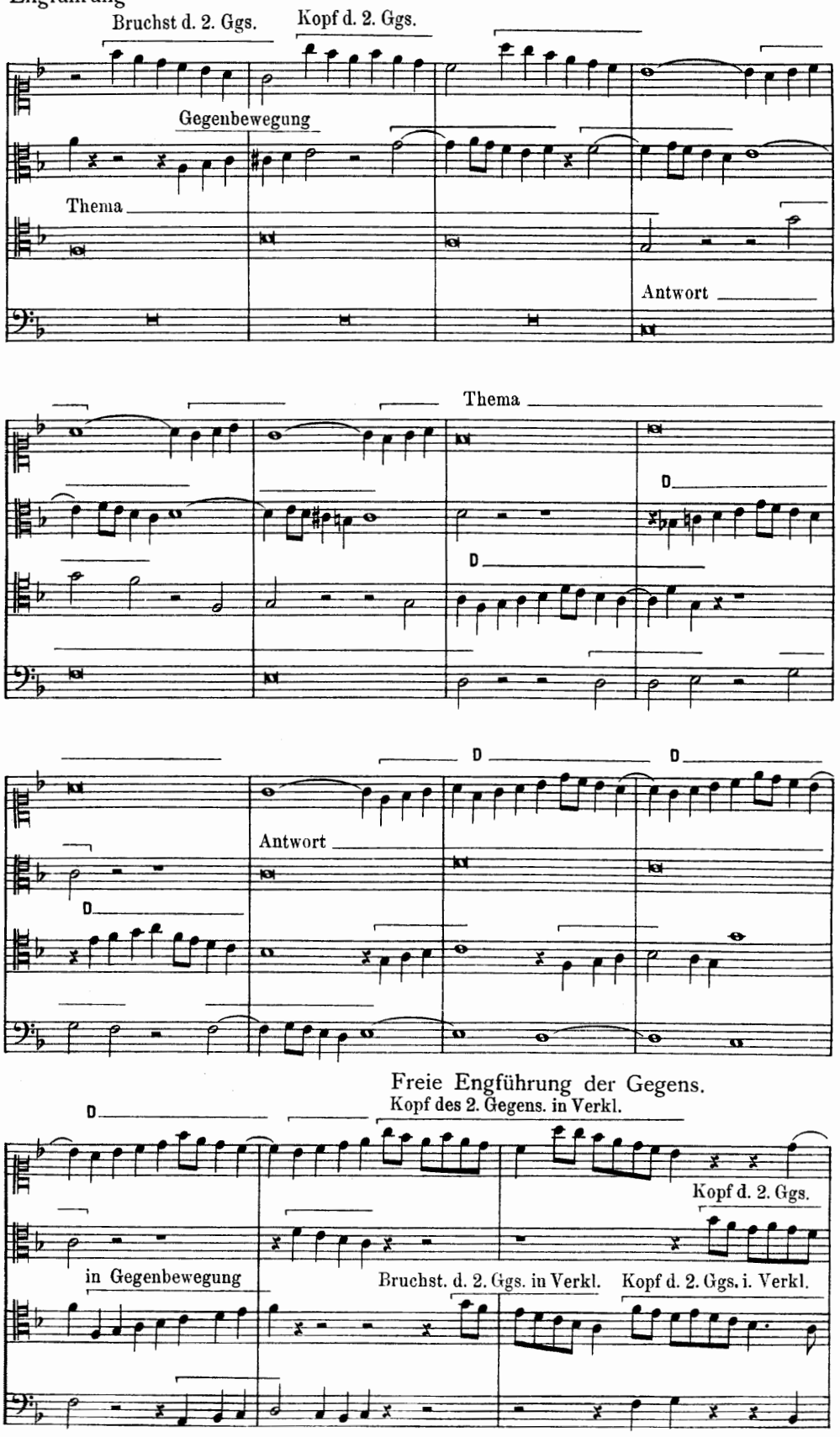
4stimmige Fuge

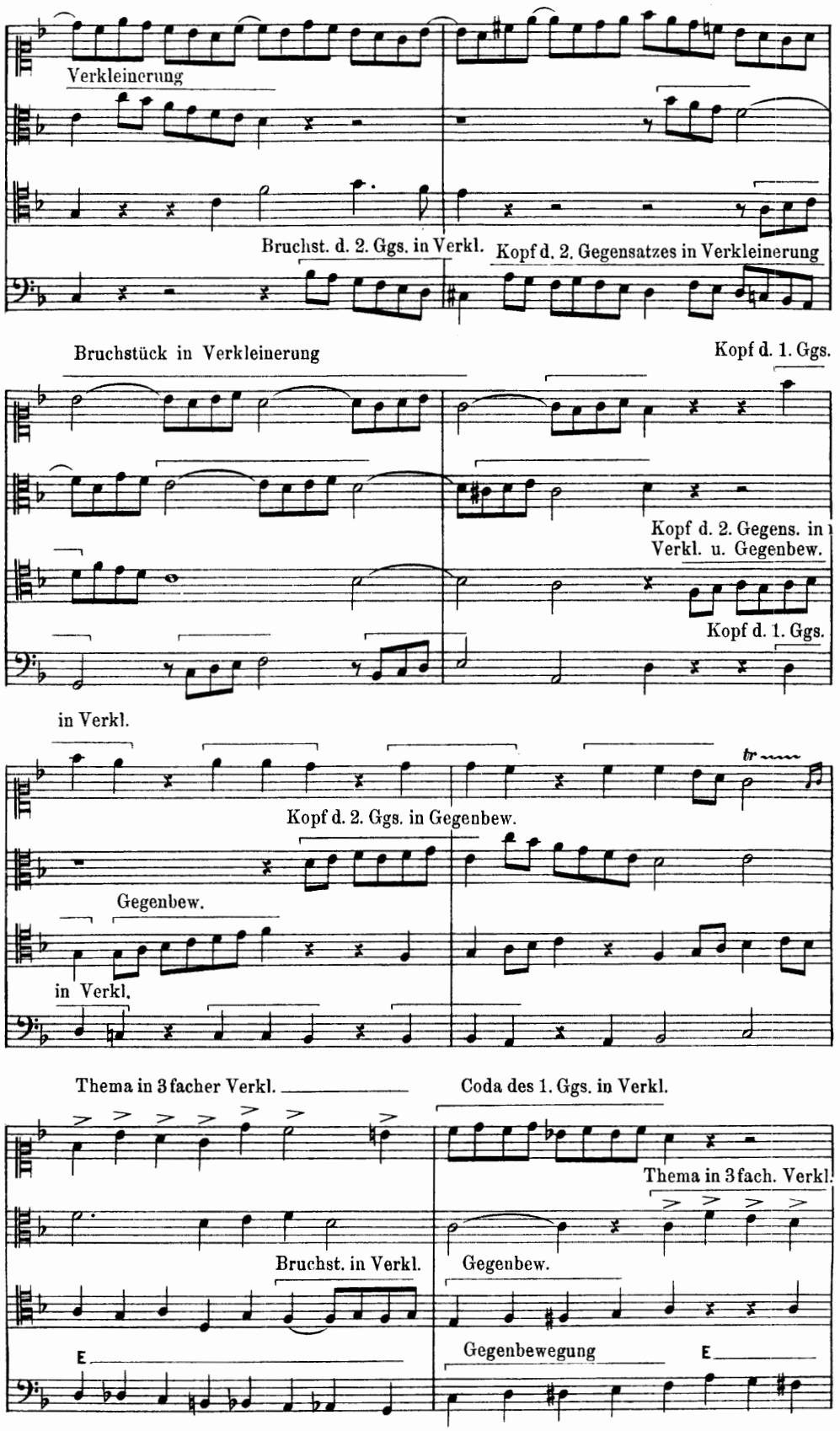
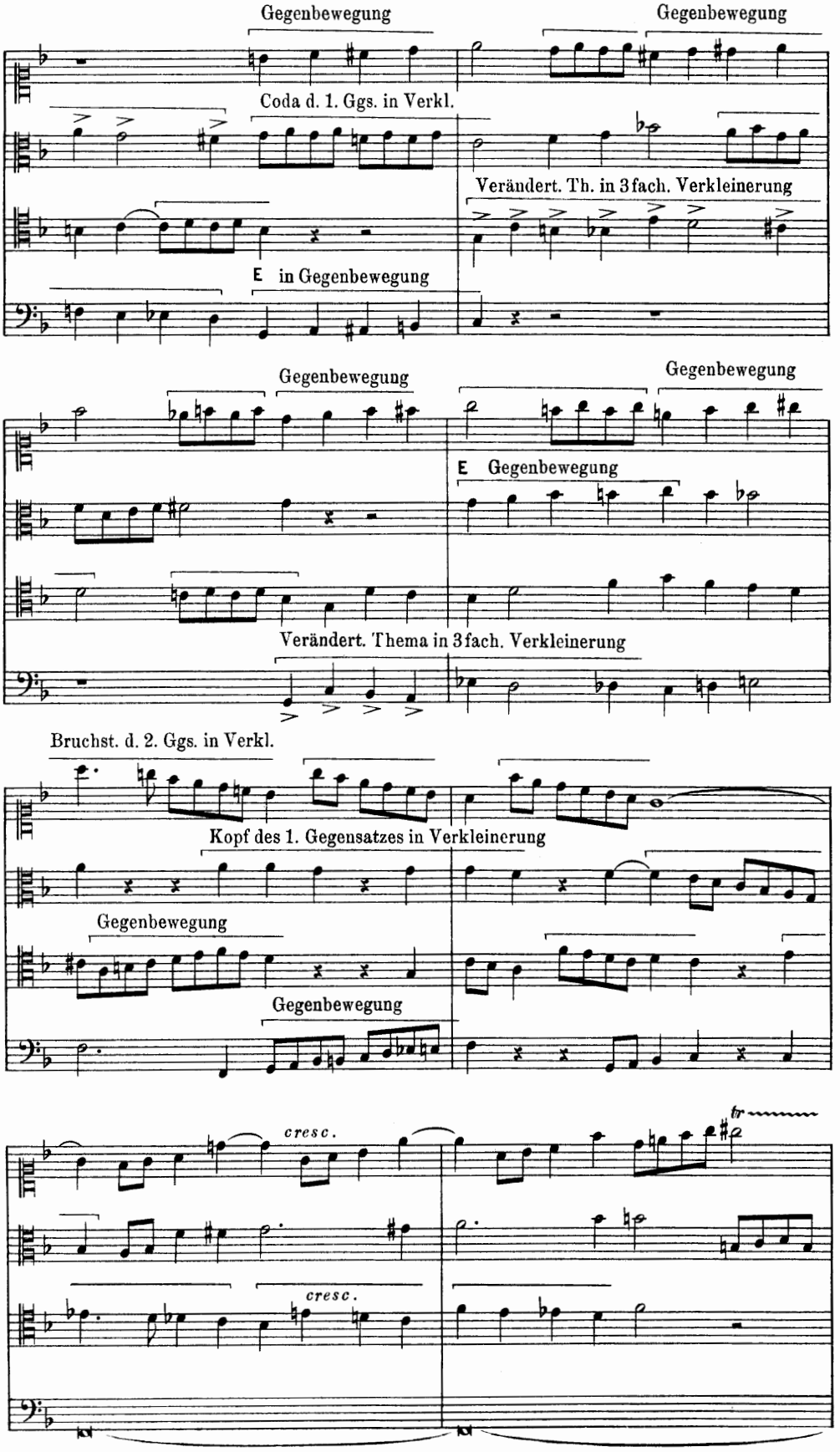
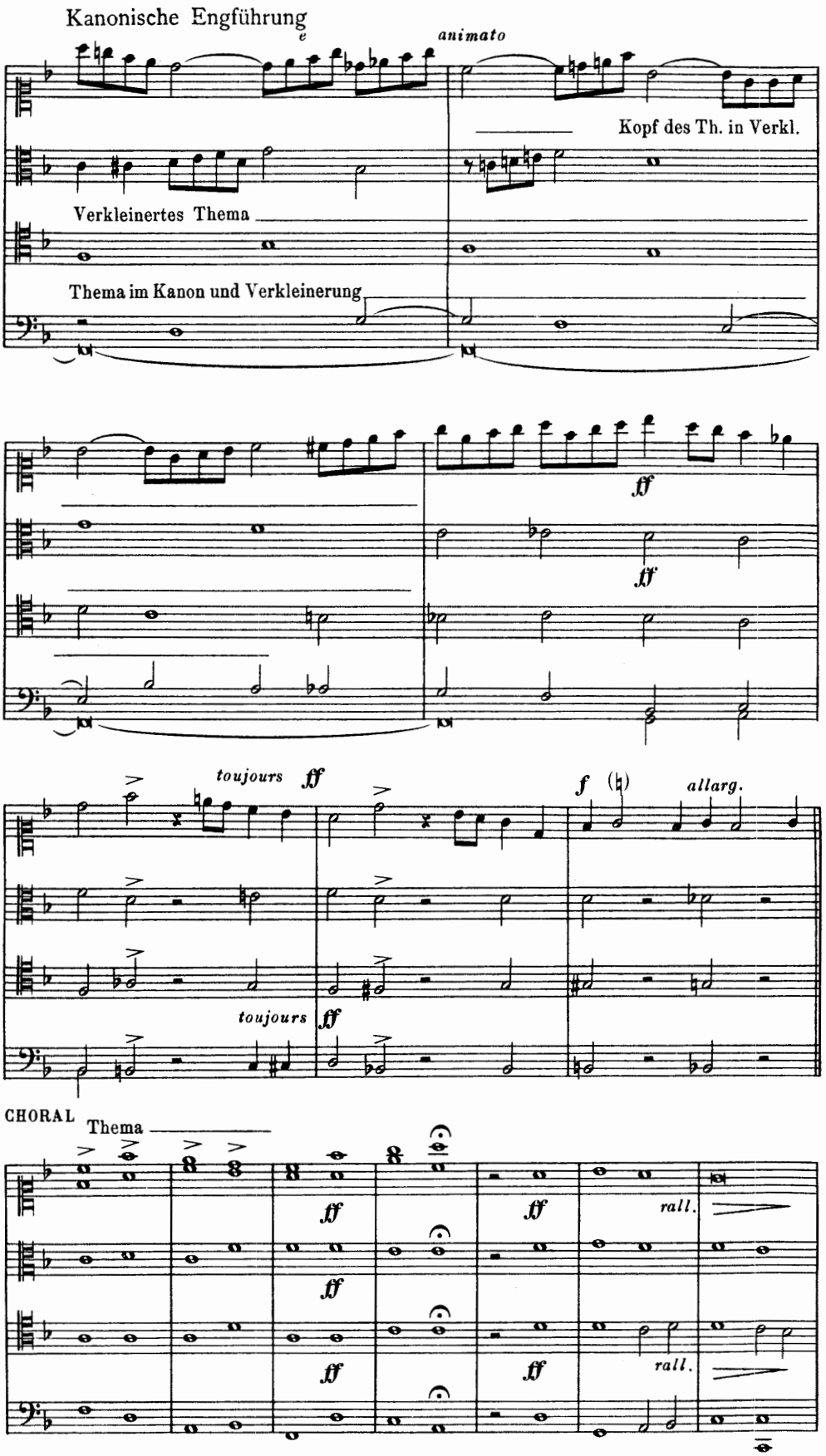
(mit 2 Gegensätzen)

Thema Halévy zugeschrieben

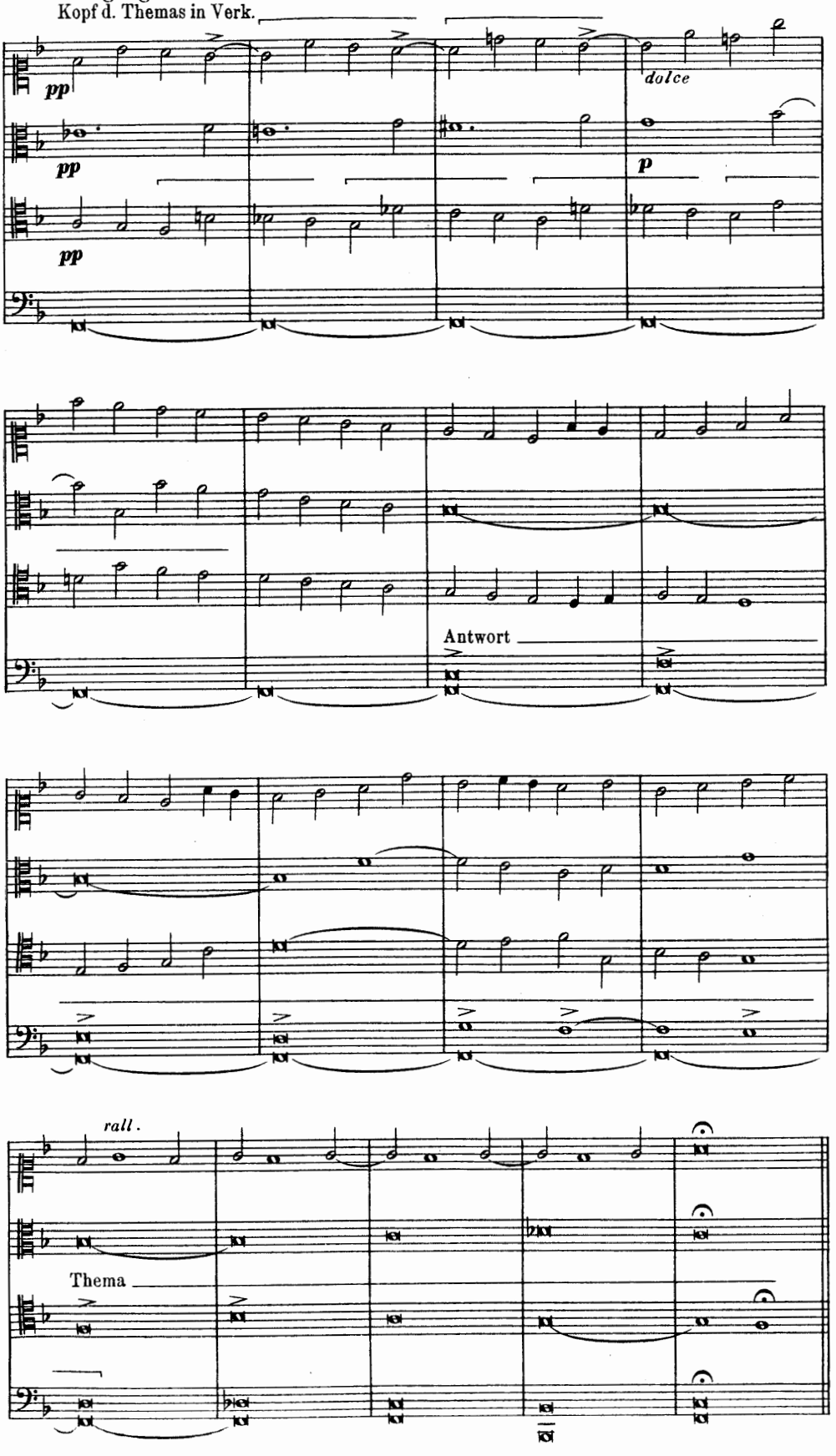
Fräulein **R. Depecker** [1])
(Klasse von Ernest Guiraud.)

EXPOSITION

[1]) Erster Fugen-Preis 1892.

2. Gegensatz
1. Gegensatz
Thema
Gegenbewegung
1. Ggs.
Antwort
2. Gegensatz
Durchführung (Bruchstück des 2. Gegens.)
Bruchstück des 2. Gegensatzes
B
A
Bruchstück des 1. Gegensatzes

Bruchstück des 2. Gegens.
A
Bruchst. d. 1. Ggs.
B
Bruchstück des 1. Gegensatzes
Kopf d. 2. Ggs. i. Gegenbew.
Kopf des 1. Gegensatzes
Bruchst. d. 1. Ggs.
Kopf d. 2. Ggs. i. Gegenbew.
Ggenbw.
Kopf d. 2. Ggs. i. Gegenbew.
Kopf d. 1. Gegensatzes
Kopf d. 2. Gegens.
Kopf des 1. Gegensatzes
Tonart d. 6. Stufe
C
Thema
Kopf d. 2. Gegensatzes
Kopf d. 2. Ggs.
Kopf d. 2. Ggs.
in Gegenbew.
Kopf d. 1. Ggs. .
Kopf d.
C
Coda d. 1. Ggs.
Kopf d. 2. Ggs. .
1. Gegens.

Antwort in der Parallel-Tonart
Kopf d. 2. Gegensatzes
Kopf d. 1. Gegensatzes
Durchführung
Coda des 1. Gegensatzes
Coda des 1. Gegensatzes
Coda des 1. Gegensatzes
Kopf des 1. Gegensatzes
Coda des 1. Gegensatzes
Kopf des 1. Gegensatzes
Kopf des 1. Gegens.
Coda des 1. Gegensatzes
C
C

Tonart der 5. Stufe
Nachahmung
Kopf d. 2. Ggs.
CHORAL. (Kopf der Antwort)
C
Kopf des 1. Gegensatzes
Gegenbewegung
Kopf d. 2. Ggs.
(Antwort in Gegenbewegung)
Bruchst. d. 2. Ggs.
1. Gegensatz mit der
Bruchst. d. 2. Ggs. in Gegenbew.
Bruchstück d. 1. Gegensatzes
Antwort in Gegenbew.
Durchführung
Kopf d. 2. Ggs. in Ggbw.
Kopf des 2. Ggs.
Coda des Themas
Orgelpunkt auf der Dominante

Bruchst. d. 2. Gegensatzes
Gegenbewegung
Antwort in Verkleinerung
Thema in Verkl.
Gegenbewegung

Engführung

Bruchst d. 2. Ggs.
Kopf d. 2. Ggs.
Gegenbewegung
Thema
Antwort
Thema
D
D
D
D
Antwort
D
Freie Engführung der Gegens.
Kopf des 2. Gegens. in Verkl.
D
Kopf d. 2. Ggs.
in Gegenbewegung
Bruchst. d. 2. Ggs. in Verkl.
Kopf d. 2. Ggs. i. Verkl.


Verkleinerung
Bruchst. d. 2. Ggs. in Verkl.
Kopf d. 2. Gegensatzes in Verkleinerung
Bruchstück in Verkleinerung
Kopf d. 1. Ggs.
Kopf d. 2. Gegens. in
Verkl. u. Gegenbew.
Kopf d. 1. Ggs.
in Verkl.
Kopf d. 2. Ggs. in Gegenbew.
Gegenbew.
in Verkl.
Thema in 3facher Verkl.
Coda des 1. Ggs. in Verkl.
Thema in 3fach. Verkl.
Bruchst. in Verkl.
Gegenbew.
E
Gegenbewegung
E

Gegenbewegung
Gegenbewegung
Coda d. 1. Ggs. in Verkl.
Verändert. Th. in 3fach. Verkleinerung
E in Gegenbewegung
Gegenbewegung
Gegenbewegung
E Gegenbewegung
Verändert. Thema in 3fach. Verkleinerung
Bruchst. d. 2. Ggs. in Verkl.
Kopf des 1. Gegensatzes in Verkleinerung
Gegenbewegung
Gegenbewegung
cresc.
cresc.
tr

Kanonische Engführung
animato
Kopf des Th. in Verkl.
Verkleinertes Thema
Thema im Kanon und Verkleinerung
ff
toujours
ff
f
allarg.
toujours
ff
CHORAL
Thema
ff
rall.

1. Bewegung

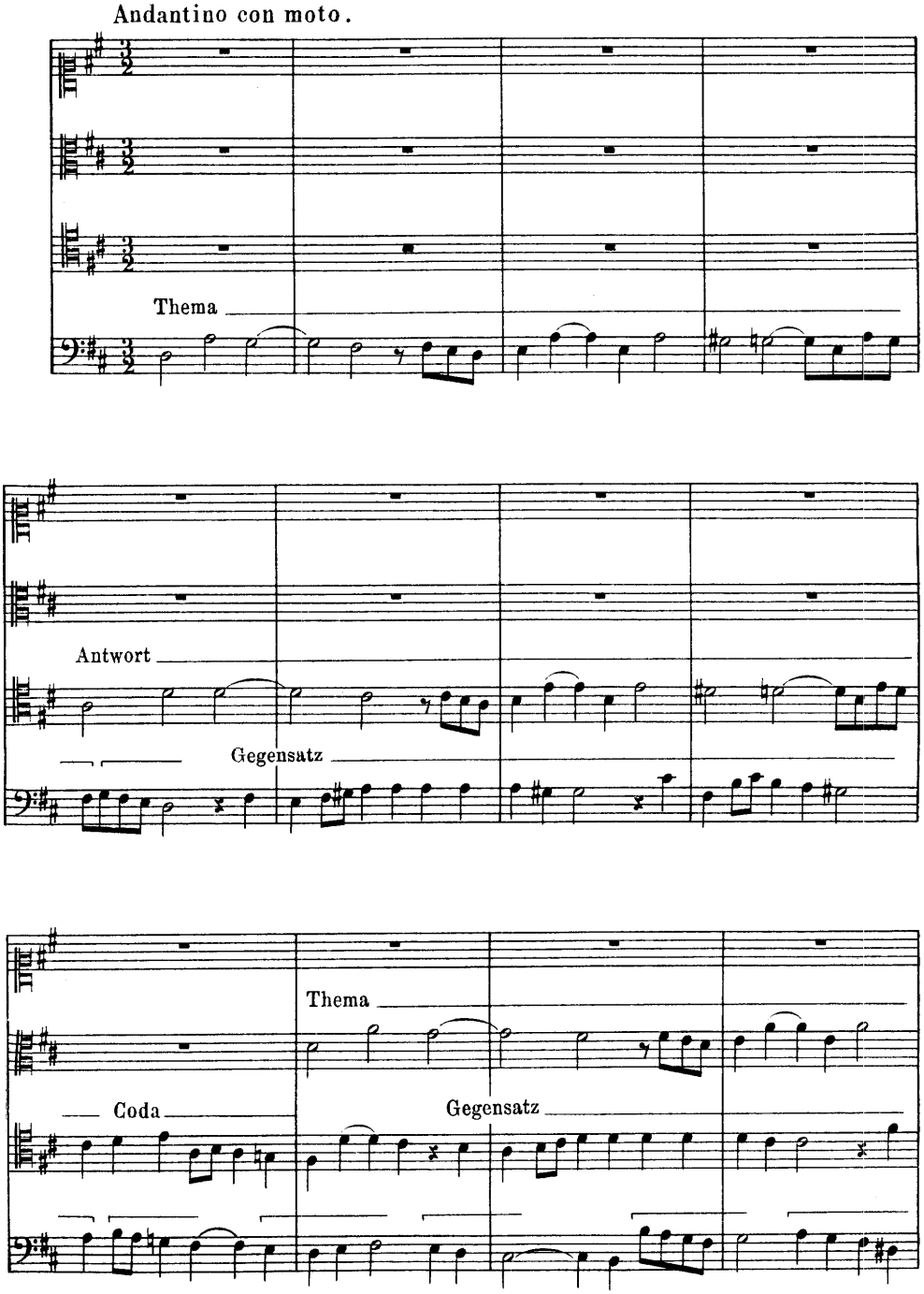
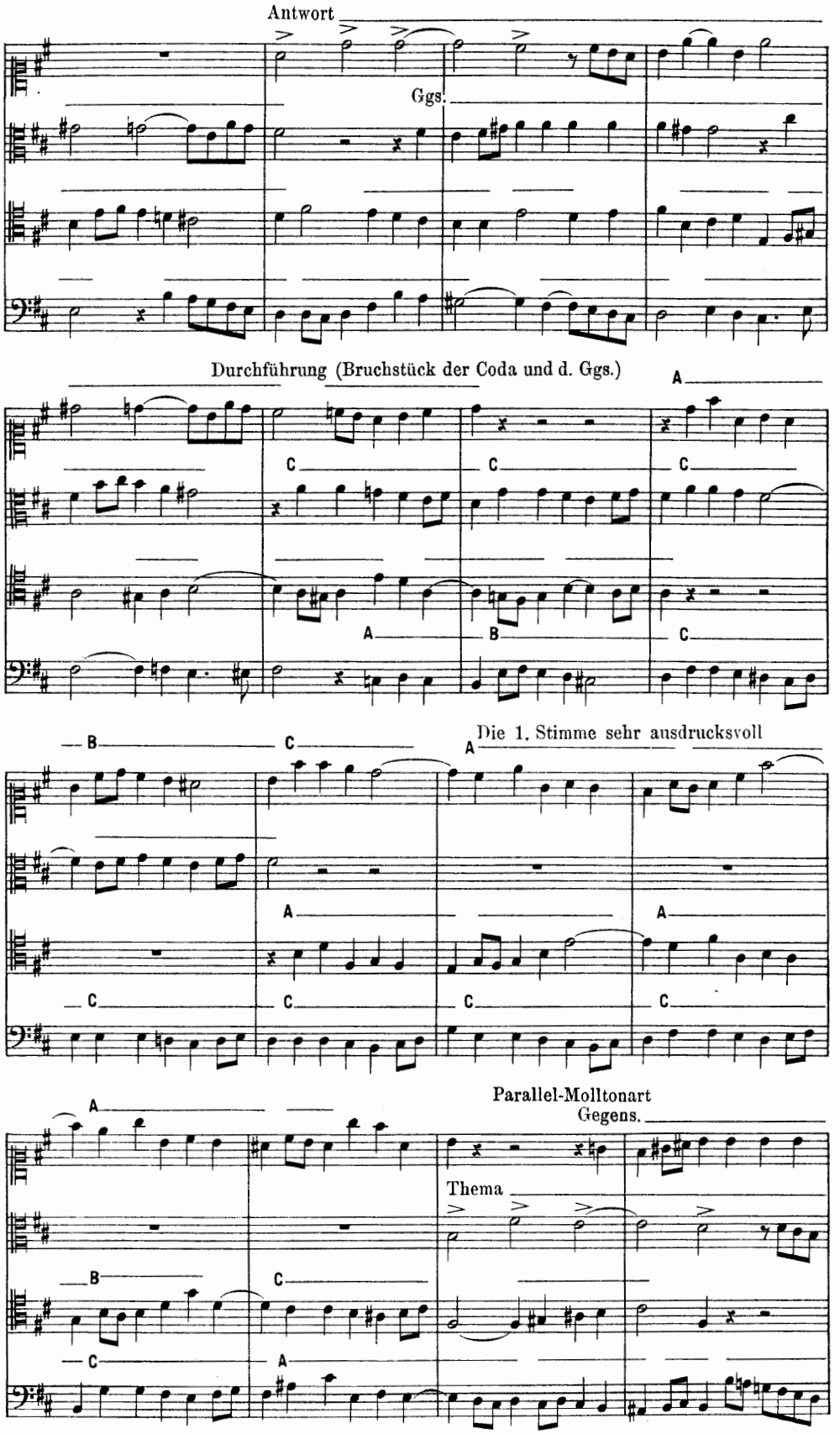
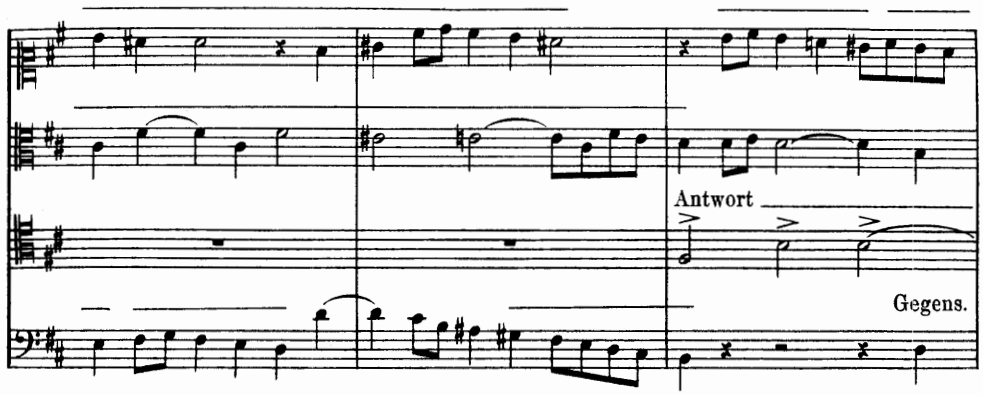
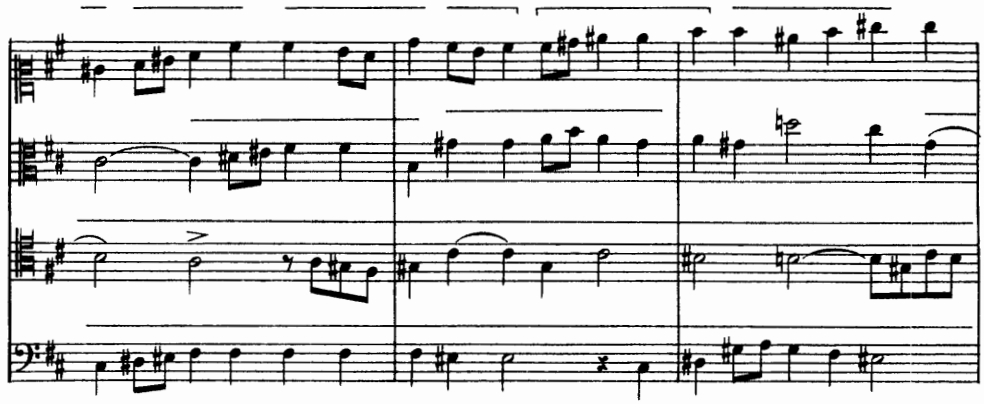
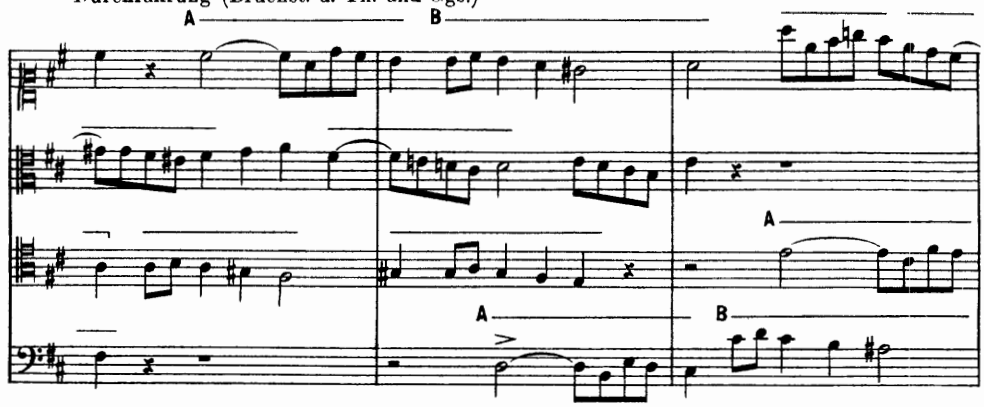
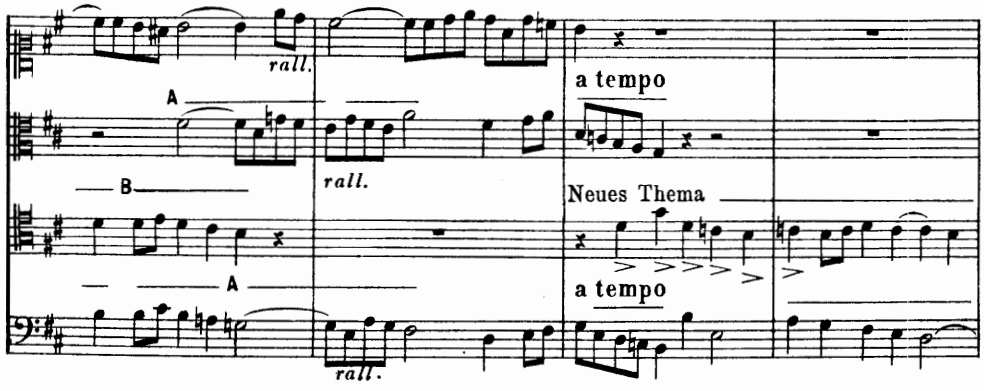
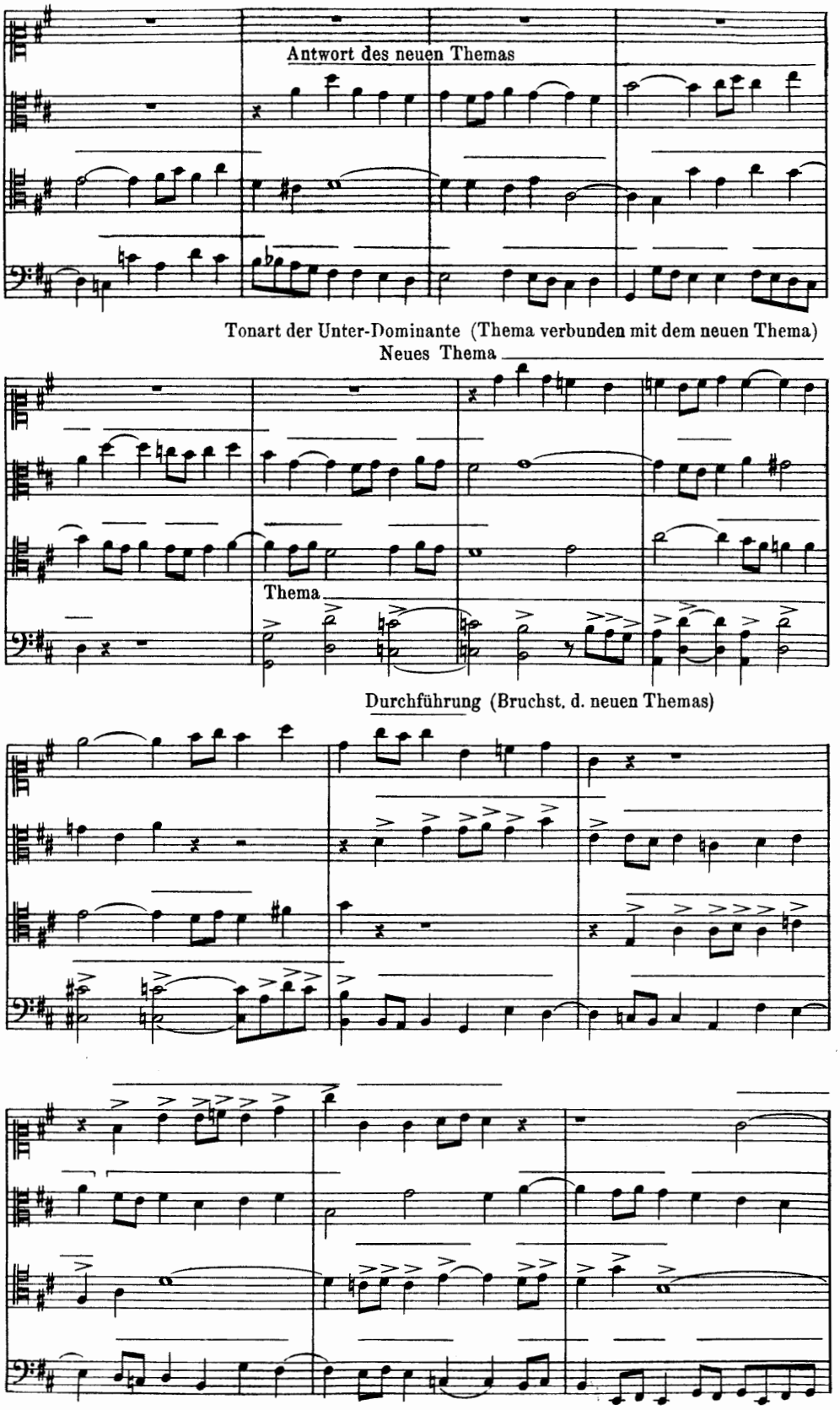
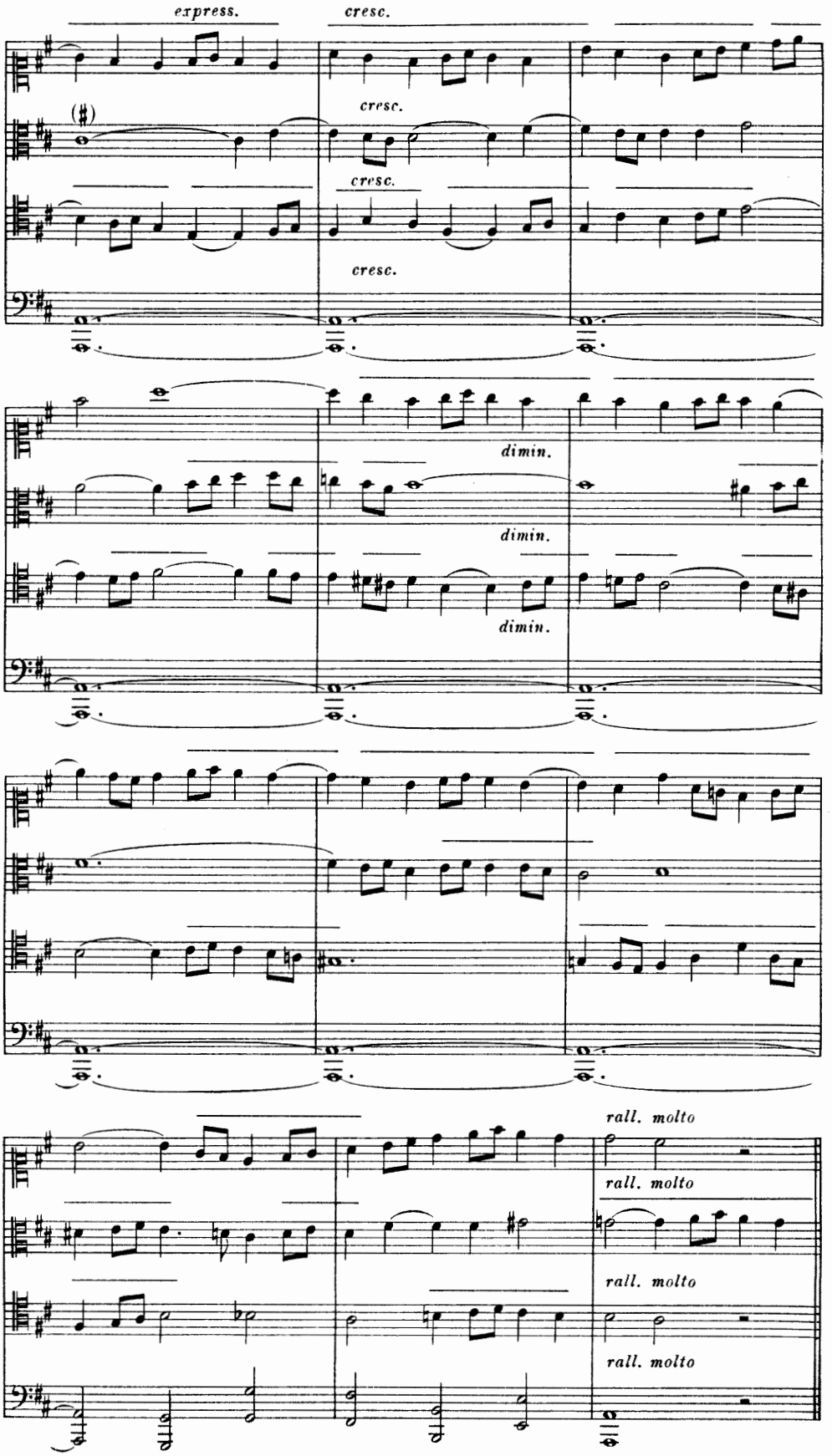


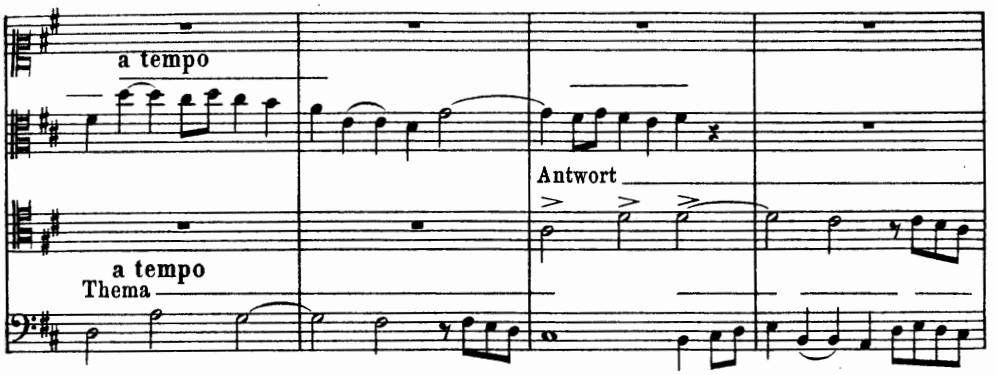
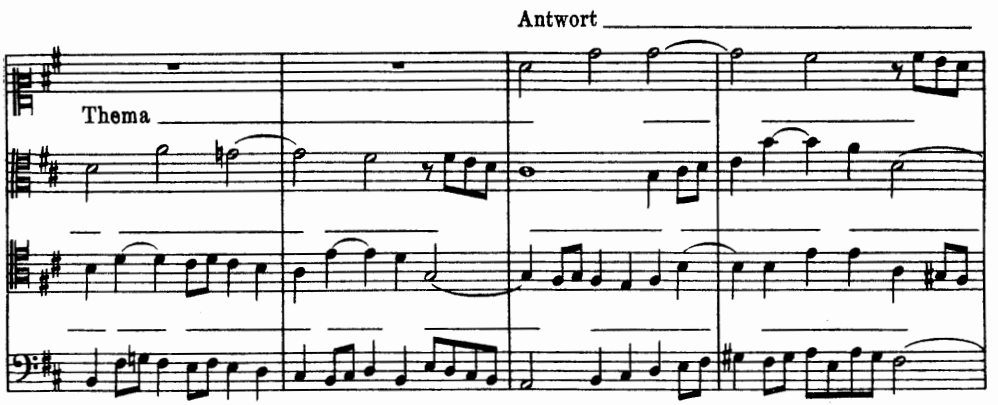
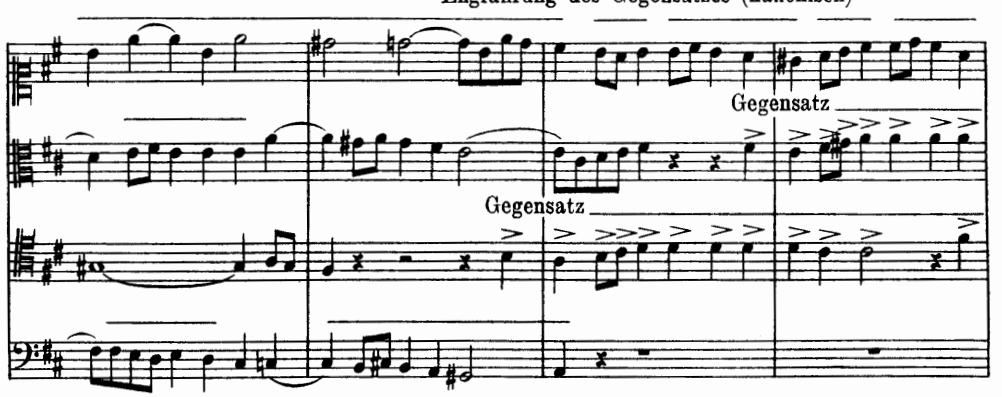
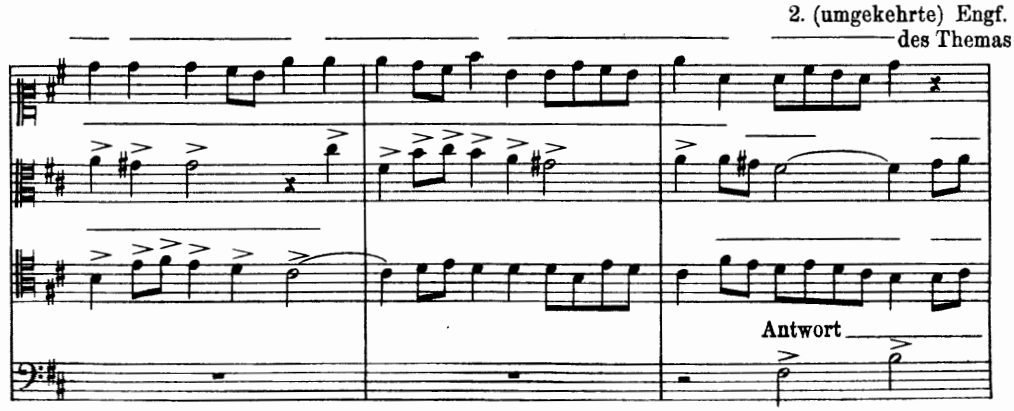
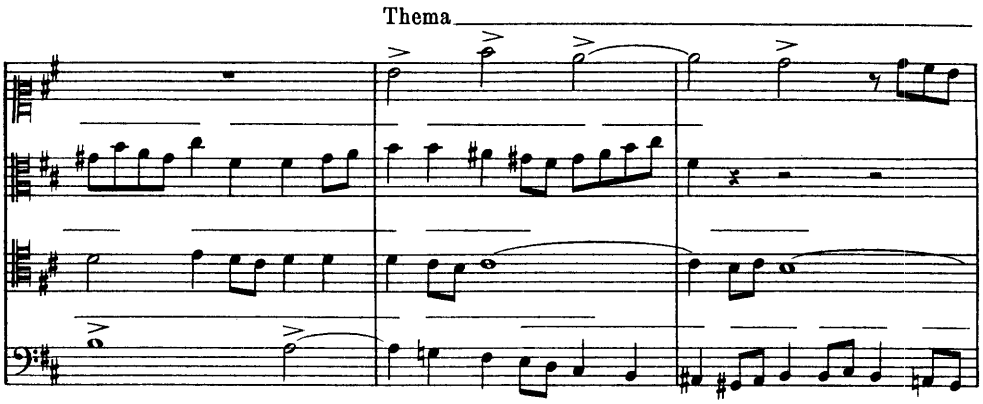
4 stimmige Fuge

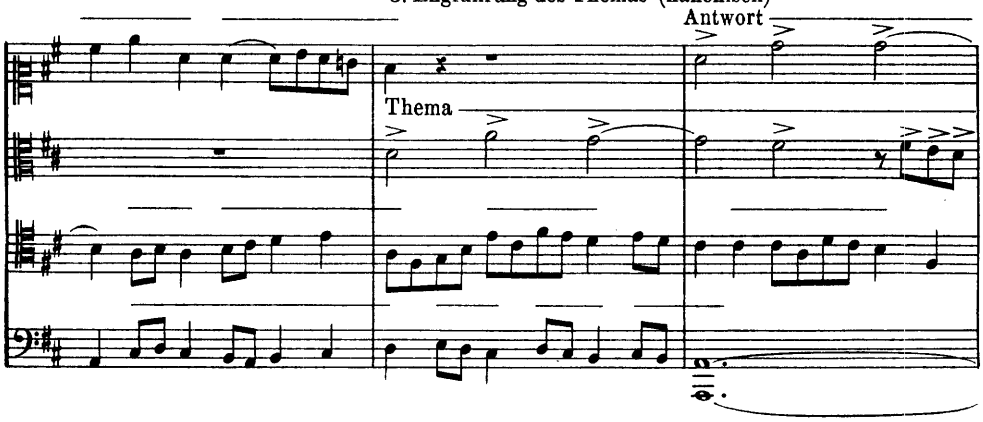
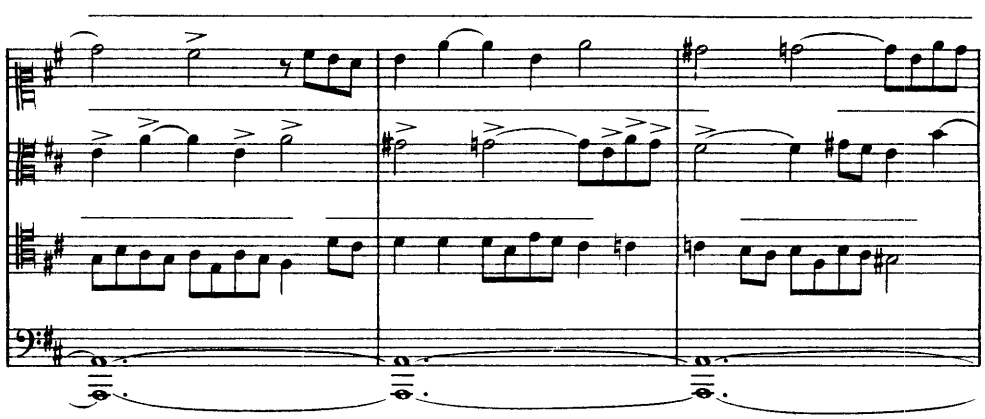
(Wettbewerb der Fuge 1893)

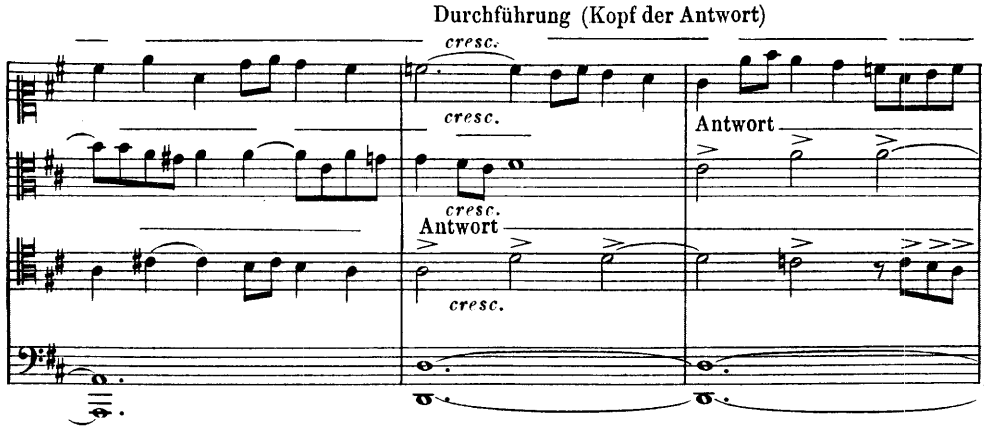
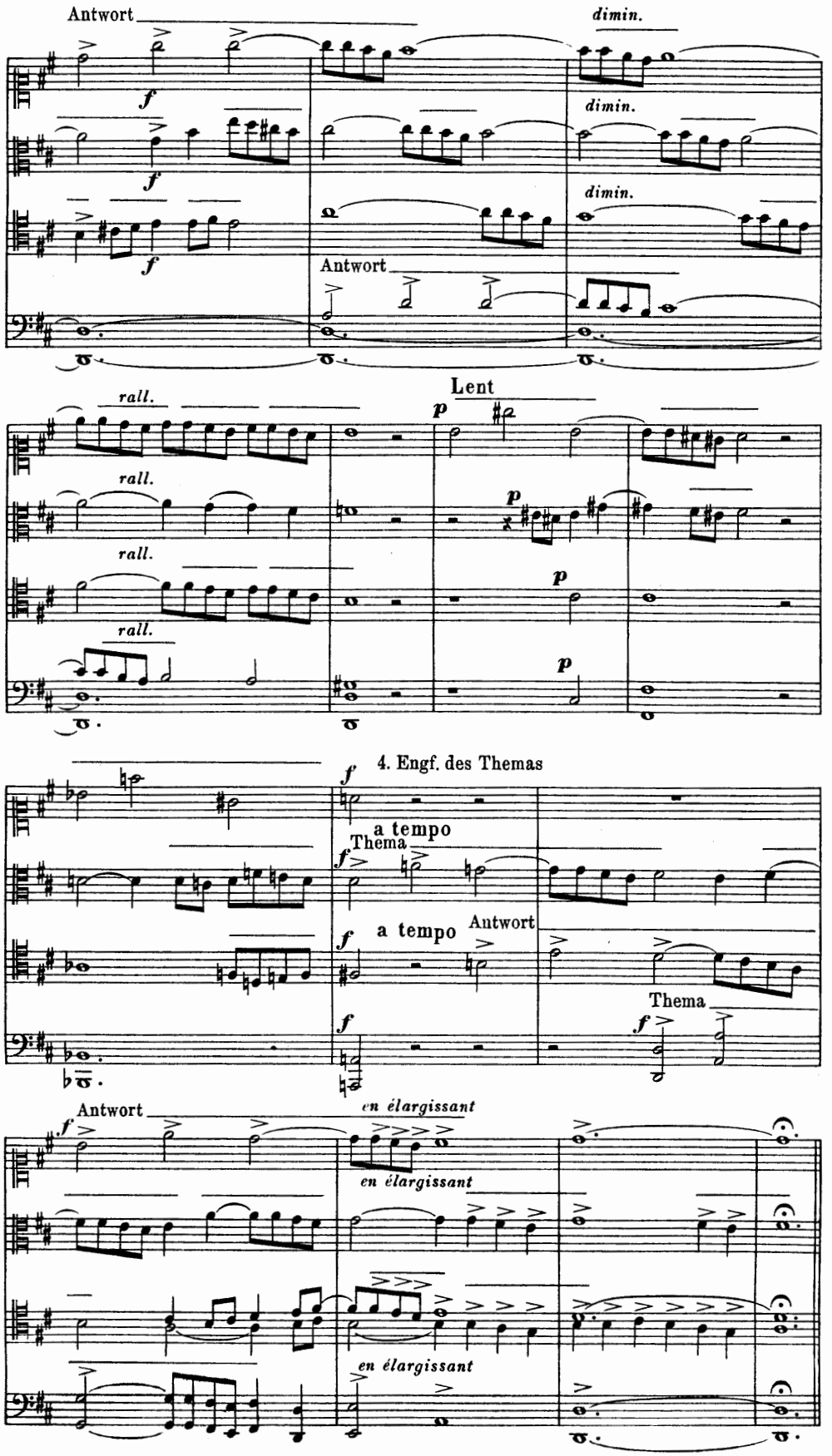
Thema von A. Thomas.

F. van Doren [1])
(Klasse von Massenet.)

Andantino con moto.

[1]) Erster Fugenpreis 1893.

Antwort
Ggs.
Durchführung (Bruchstück der Coda und d. Ggs.)
A
C
C
C
A
B
C
B
C
A
Die 1. Stimme sehr ausdrucksvoll
A
A
C
C
C
C
Parallel-Molltonart
Gegens.
A
Thema
B
C
C
A

Durchführung (Bruchst. d. Th. und Ggs.)

Exposition eines neuen Themas

Antwort des neuen Themas
Tonart der Unter-Dominante (Thema verbunden mit dem neuen Thema)
Neues Thema
Thema
Durchführung (Bruchst. d. neuen Themas)

express.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
dimin.
dimin.
dimin.
rall. molto
rall. molto
rall. molto
rall. molto

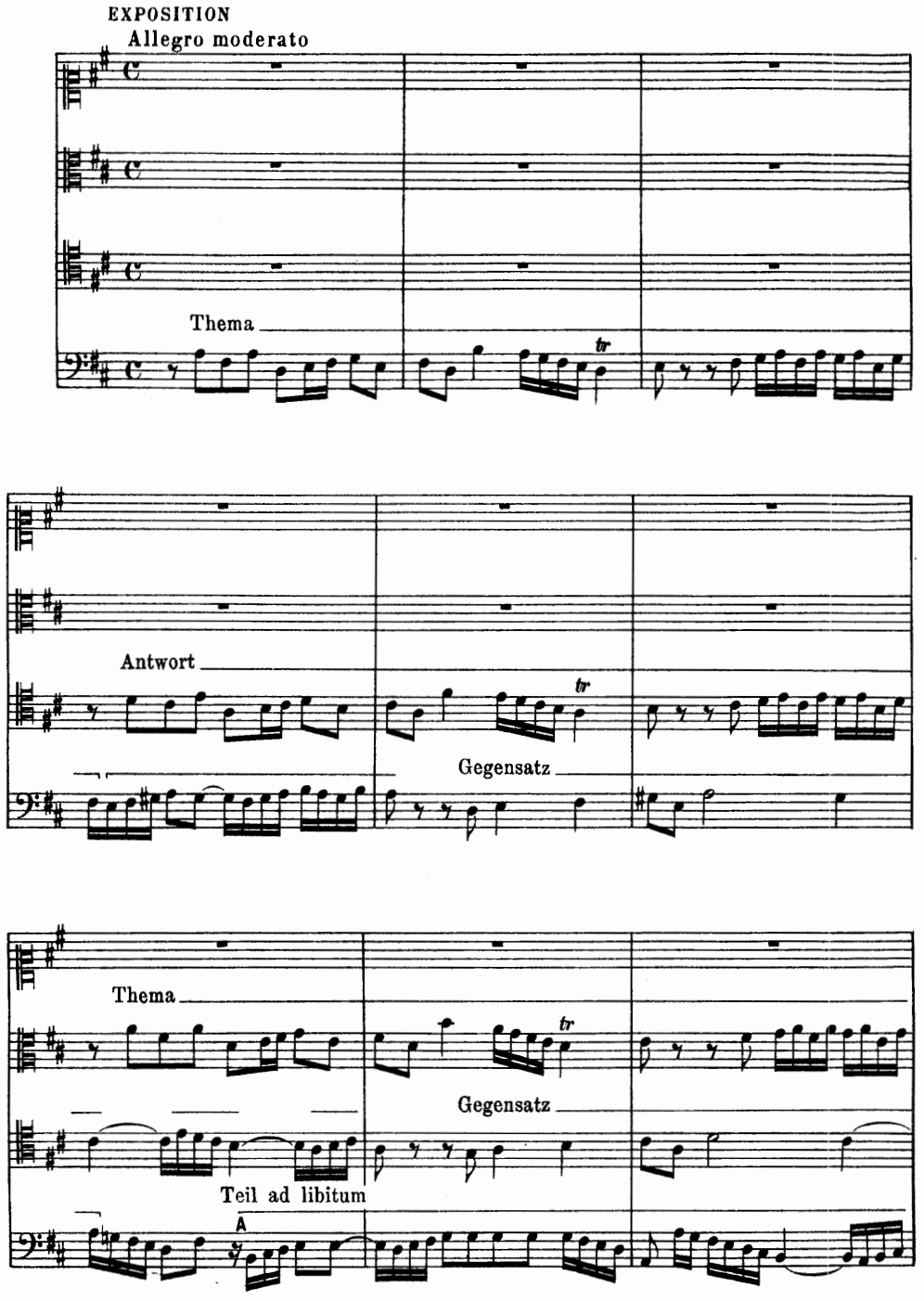
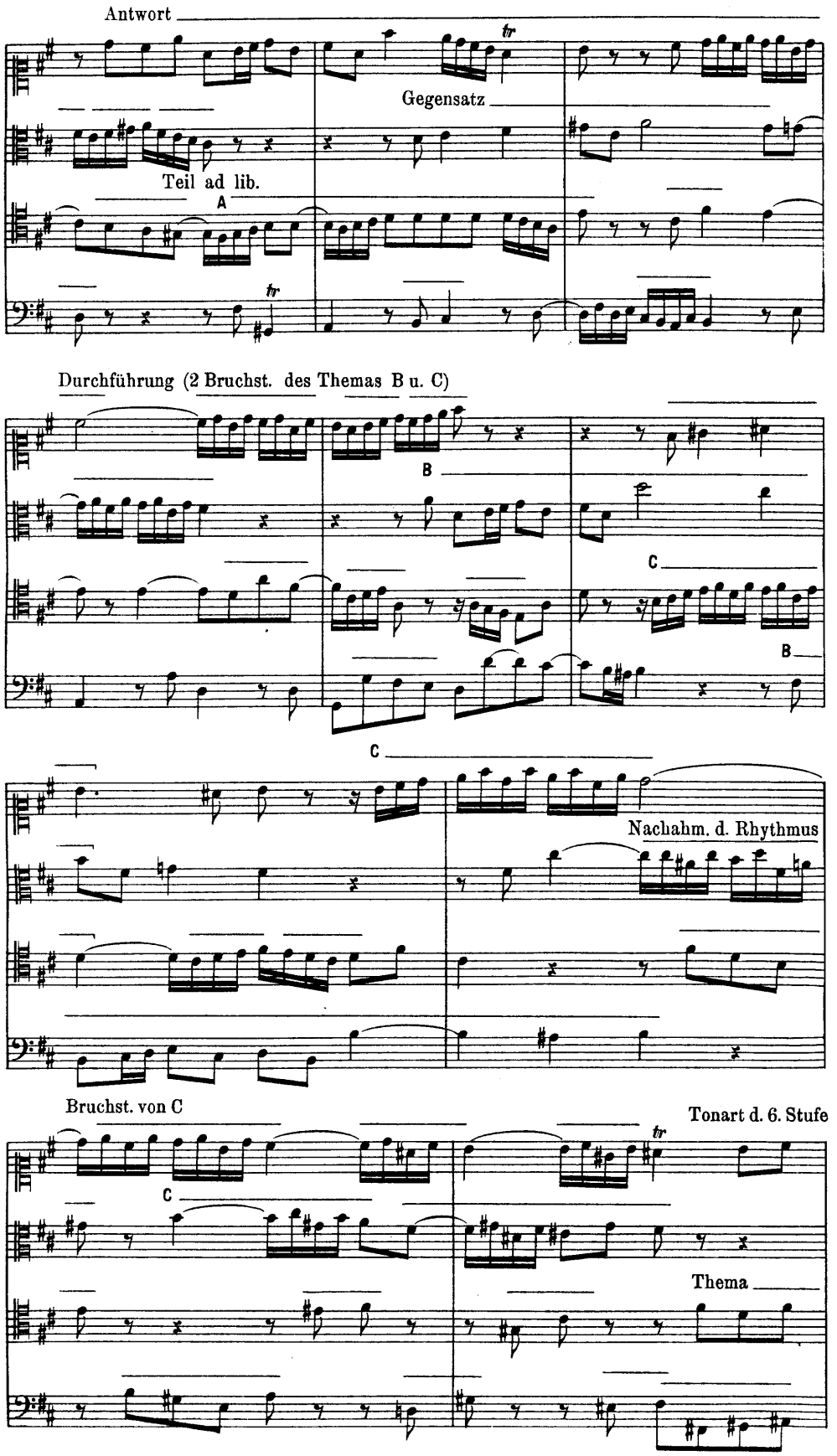
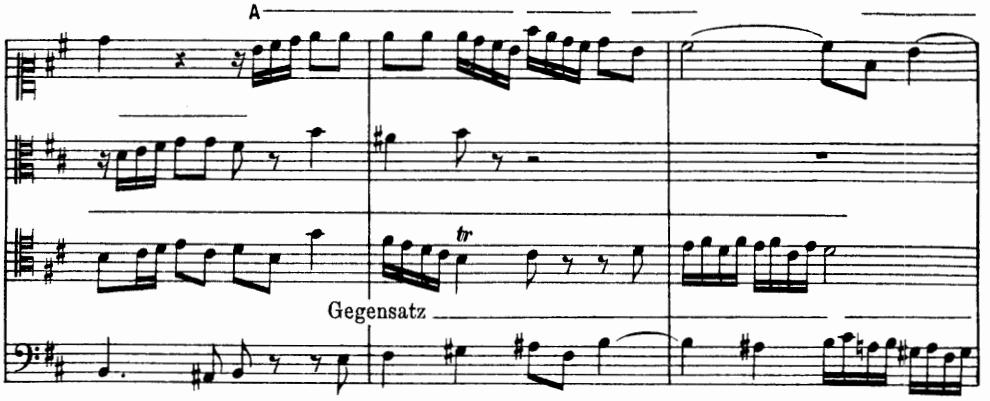
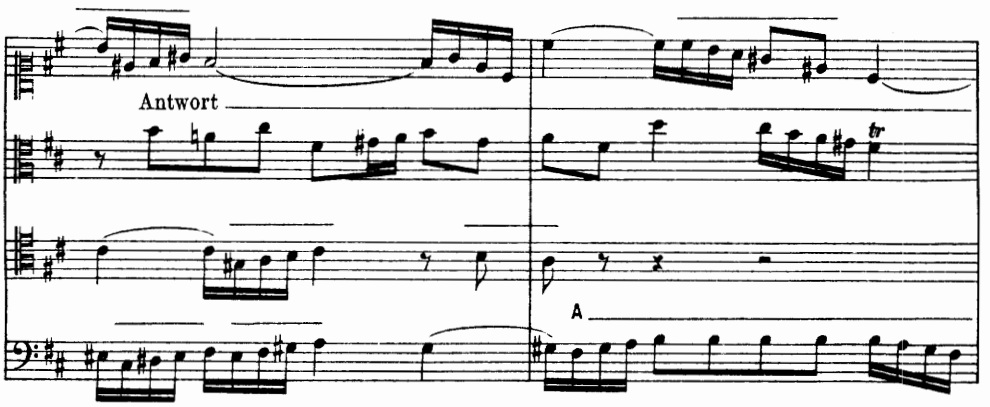
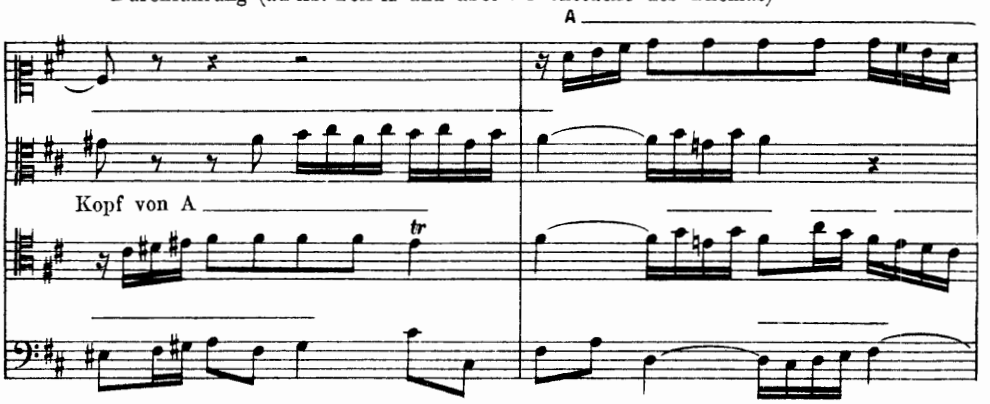
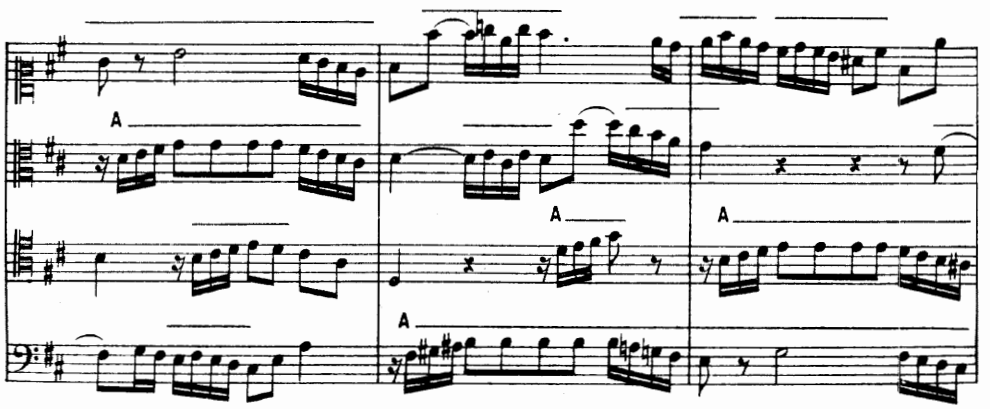
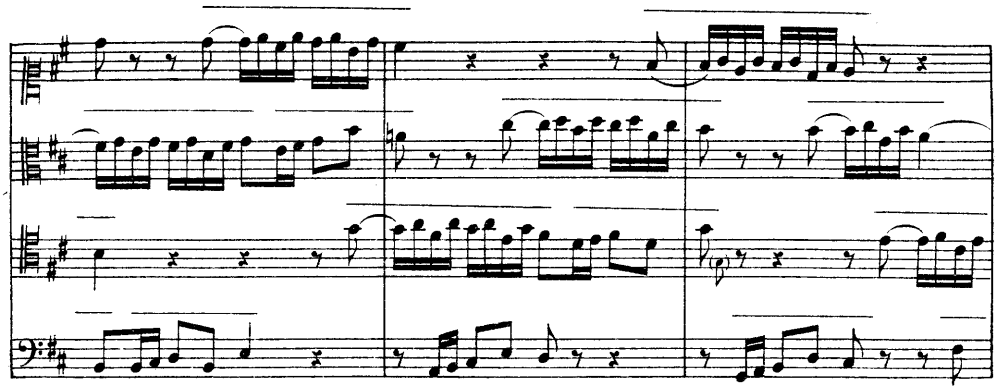
1. Engführung

Engführung des Gegensatzes (kanonisch)

2. (umgekehrte) Engf. des Themas

3. Engführung des Themas (kanonisch)



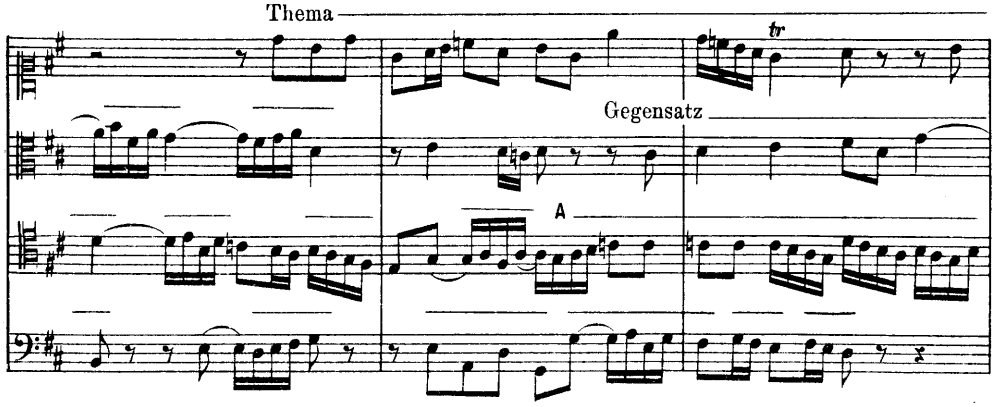
Durchführung (Kopf der Antwort)

Antwort
dimin.
dimin.
dimin.
Antwort
rall.
Lent
4. Engf. des Themas
a tempo
Thema
a tempo
Antwort
Thema
Antwort
en élargissant
en élargissant
en élargissant

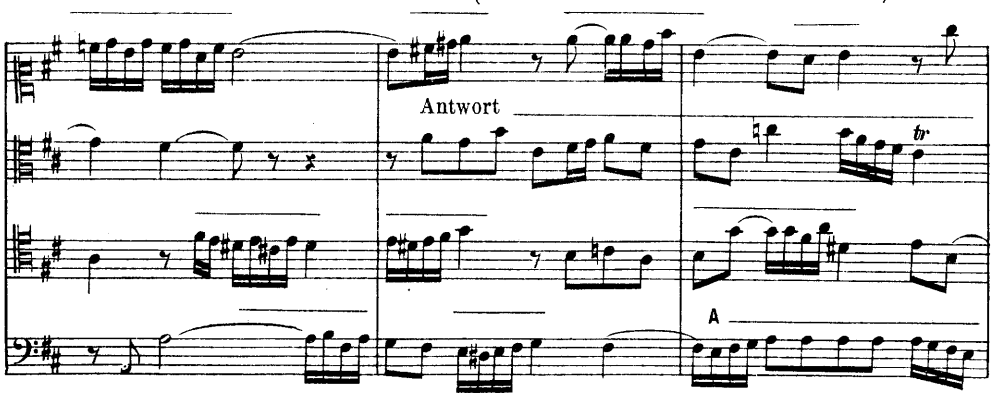
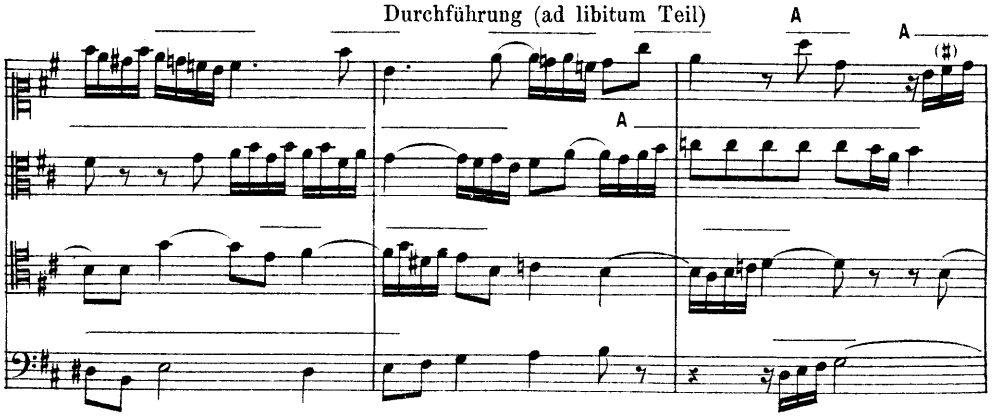
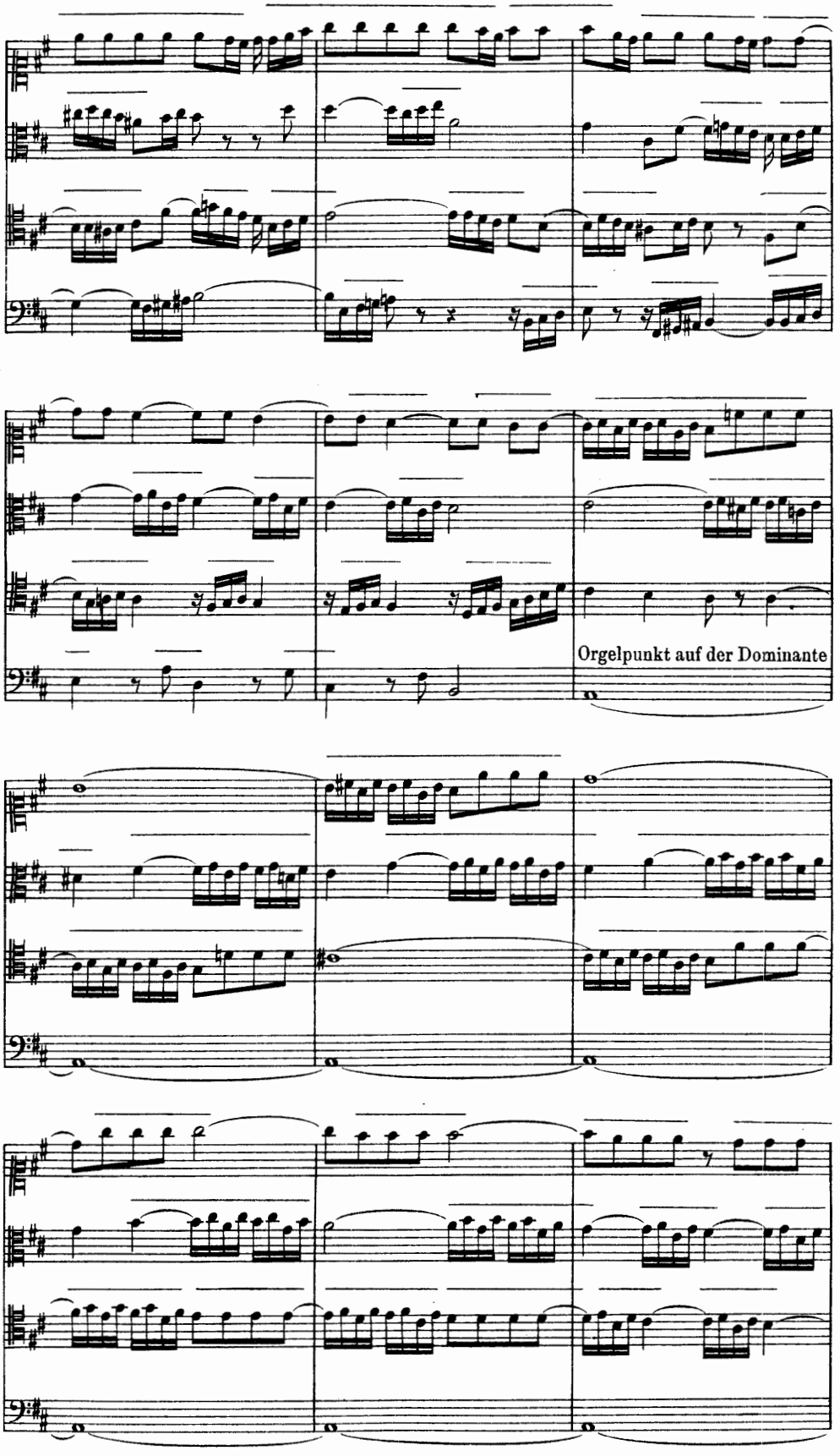
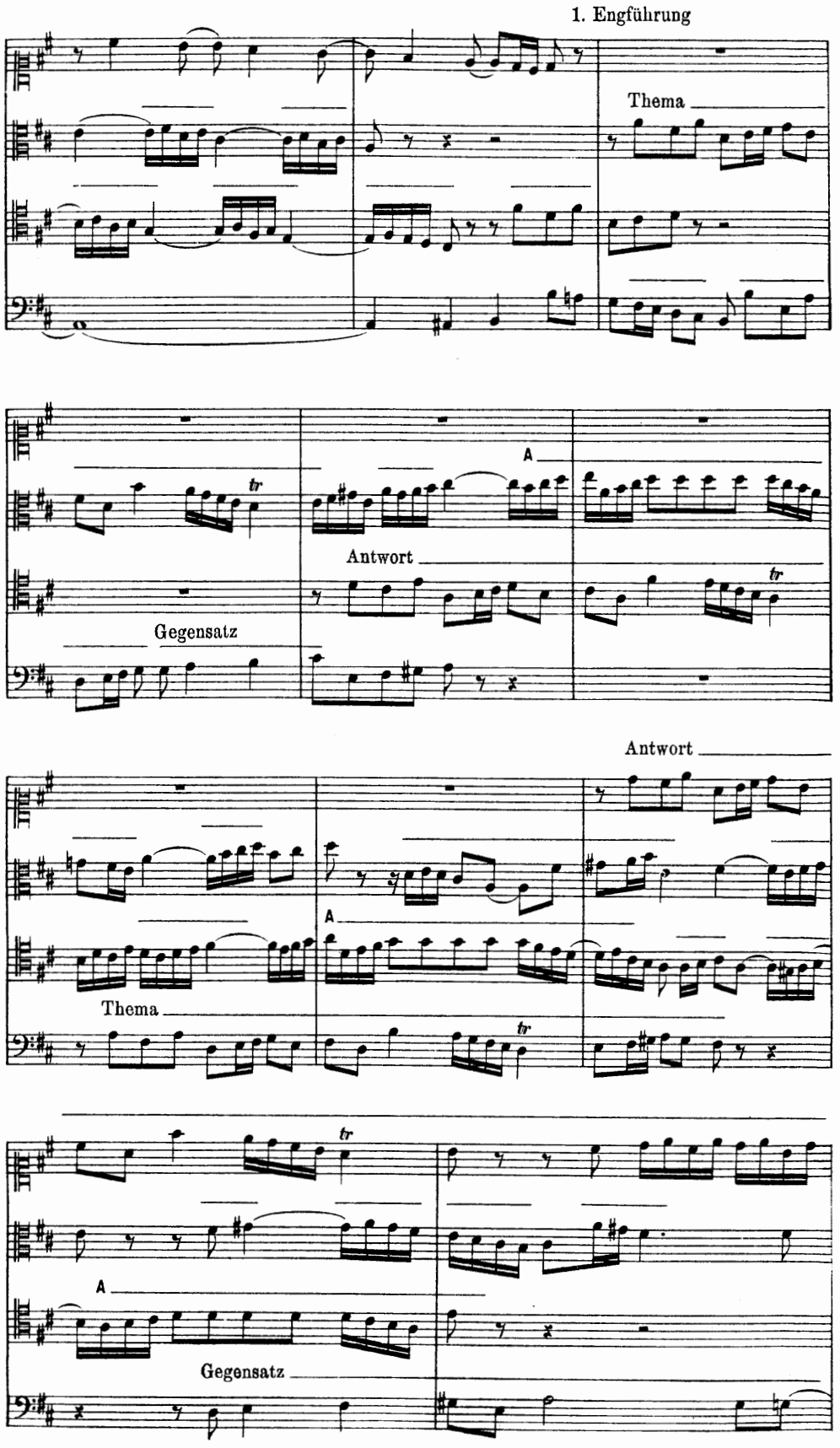
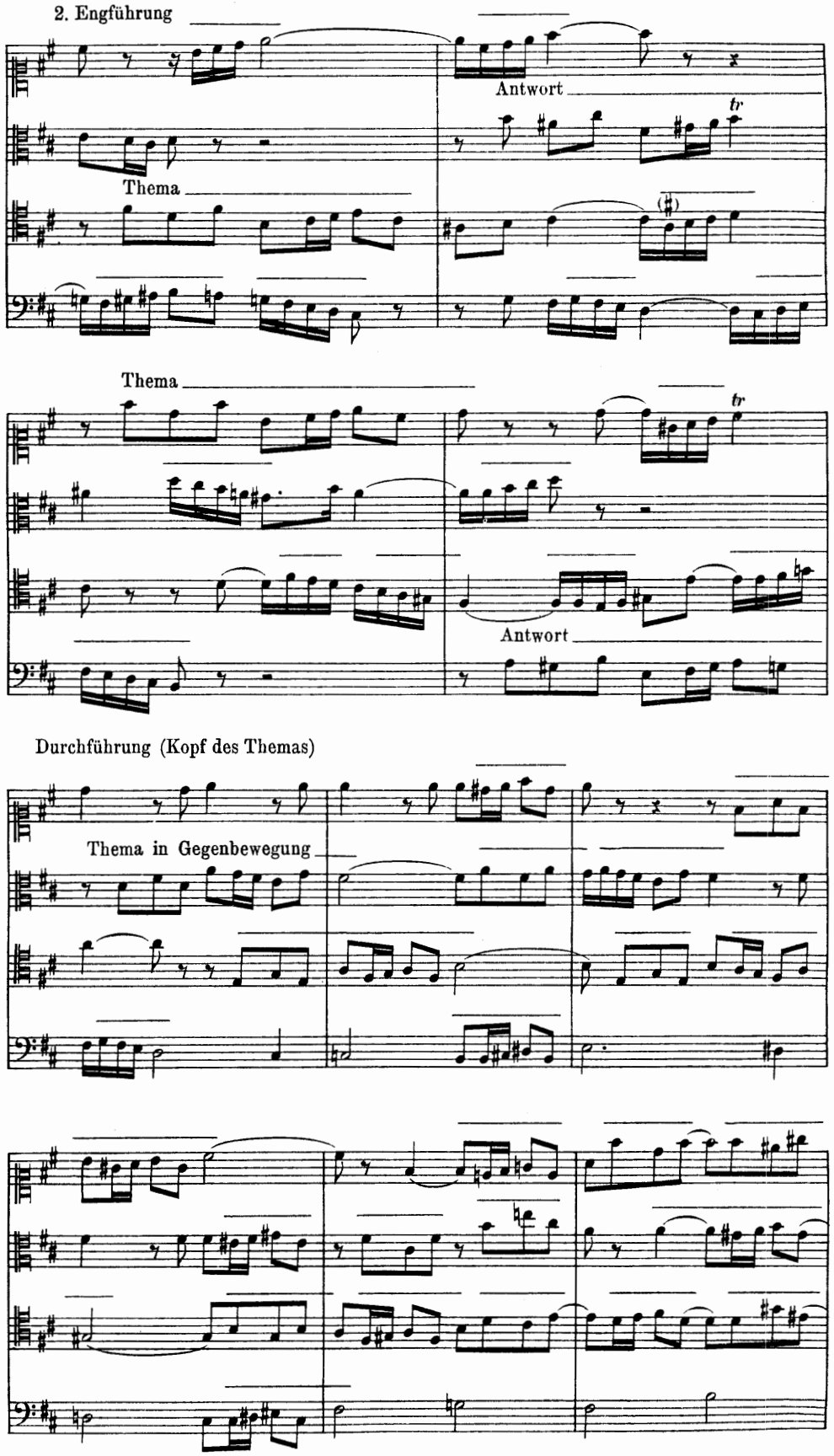
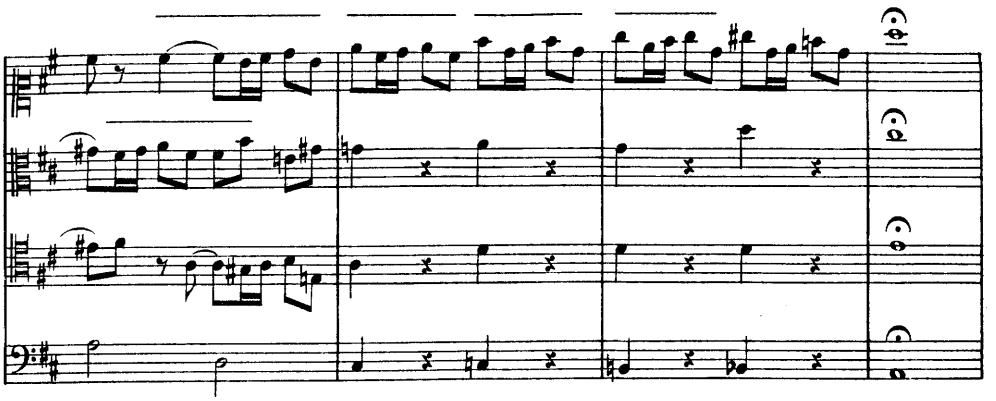
4stimmige Fuge

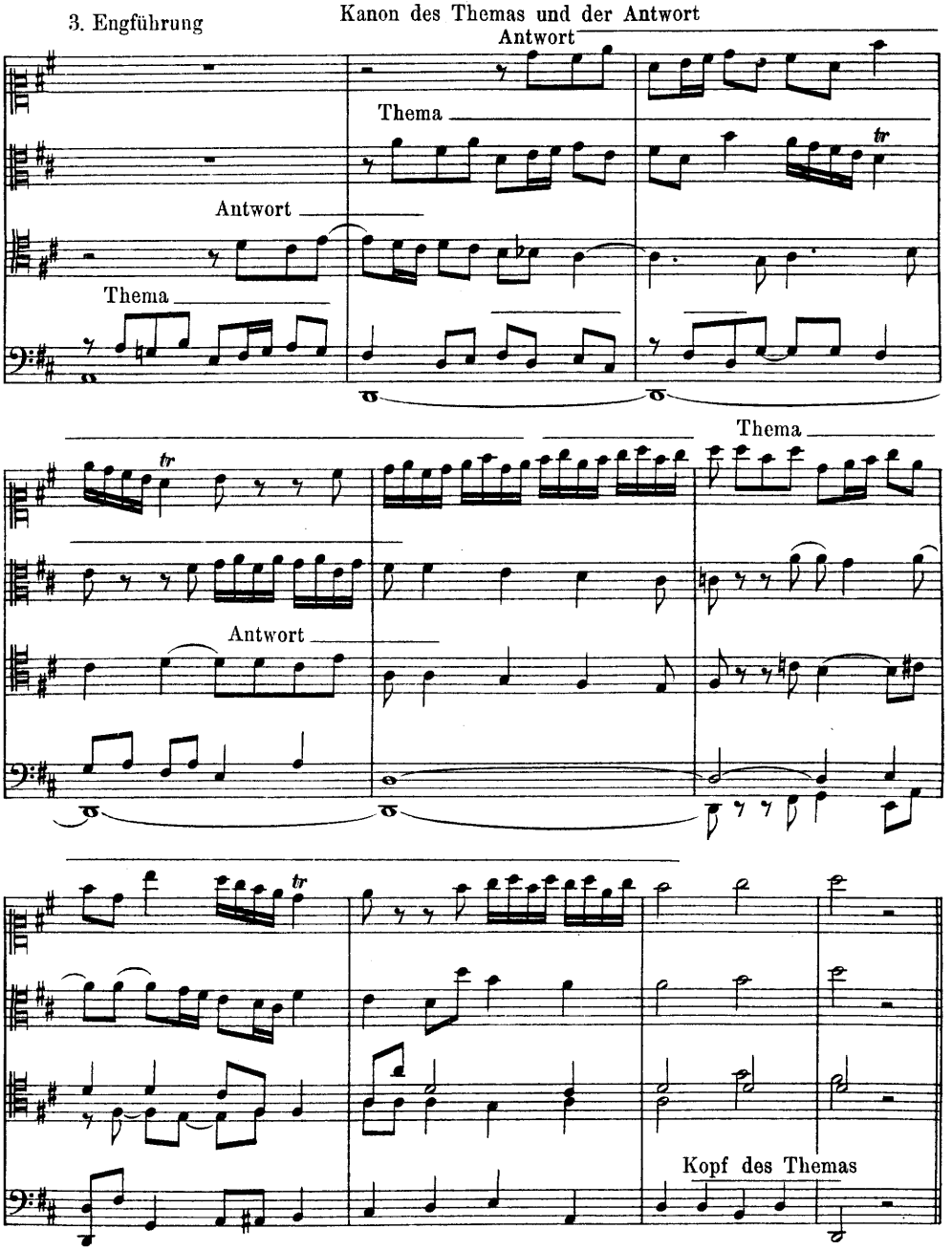
Thema von A. Gedalge.

Ch. Kœchlin
(Klasse von Massenet und G. Fauré)

Antwort
Gegensatz
Teil ad lib.
A
Durchführung (2 Bruchst. des Themas B u. C)
B
C
C
Nachahm. d. Rhythmus
Bruchst. von C
C
Tonart d. 6. Stufe
Thema

Durchführung (ad lib. Teil A und über Bruchstücke des Themas)

Tonart der Unter-Dominante

Thema



Antwort (in der Parallel-Molltonart d. Unter-Dom.)

Durchführung (ad libitum Teil)

Orgelpunkt auf der Dominante

1. Engführung
Thema
A
Antwort
tr
Gegensatz
Antwort
A
Thema
tr
tr
A
Gegensatz

2. Engführung
Antwort
Thema
Thema
Antwort
Durchführung (Kopf des Themas)
Thema in Gegenbewegung

3. Engführung

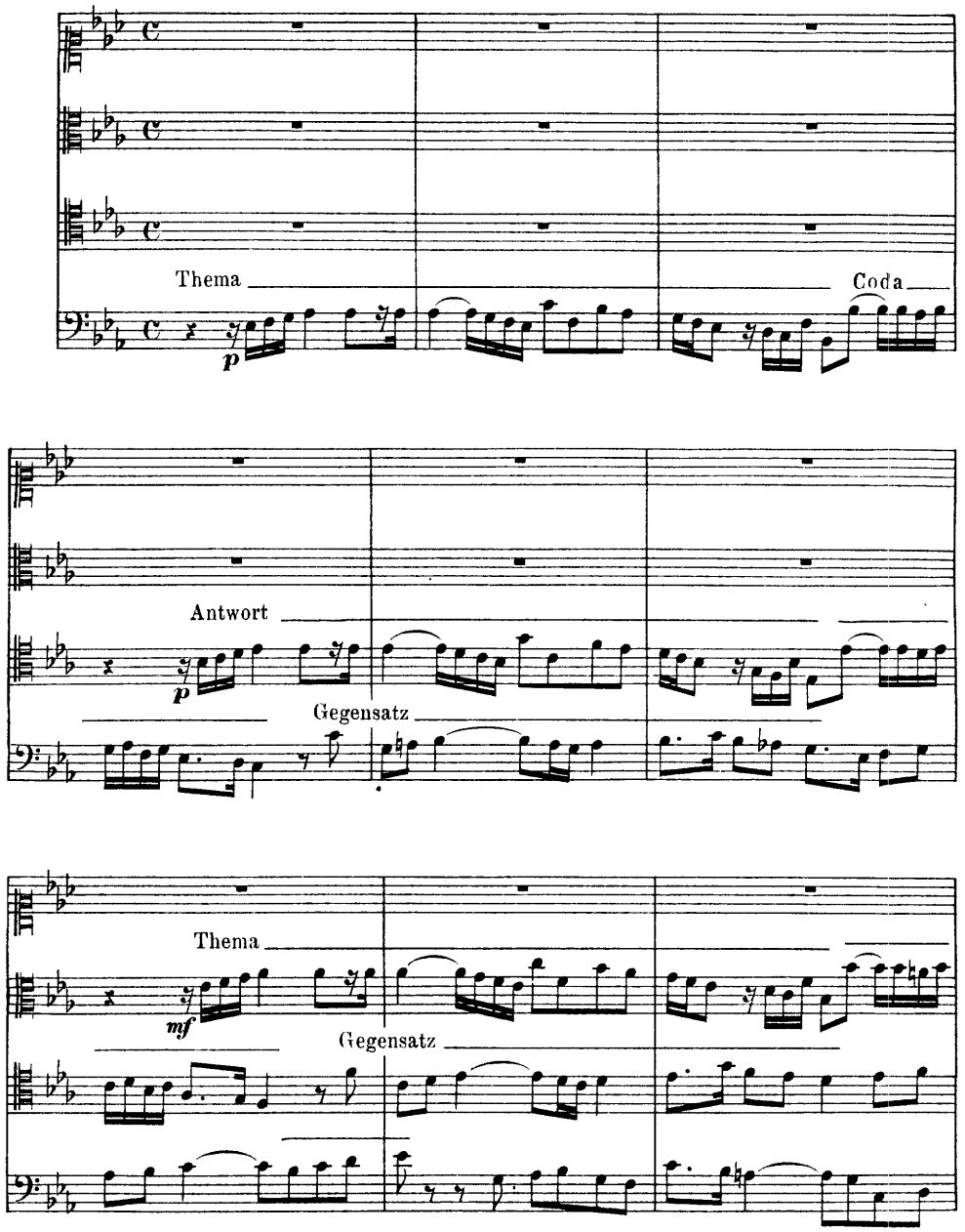
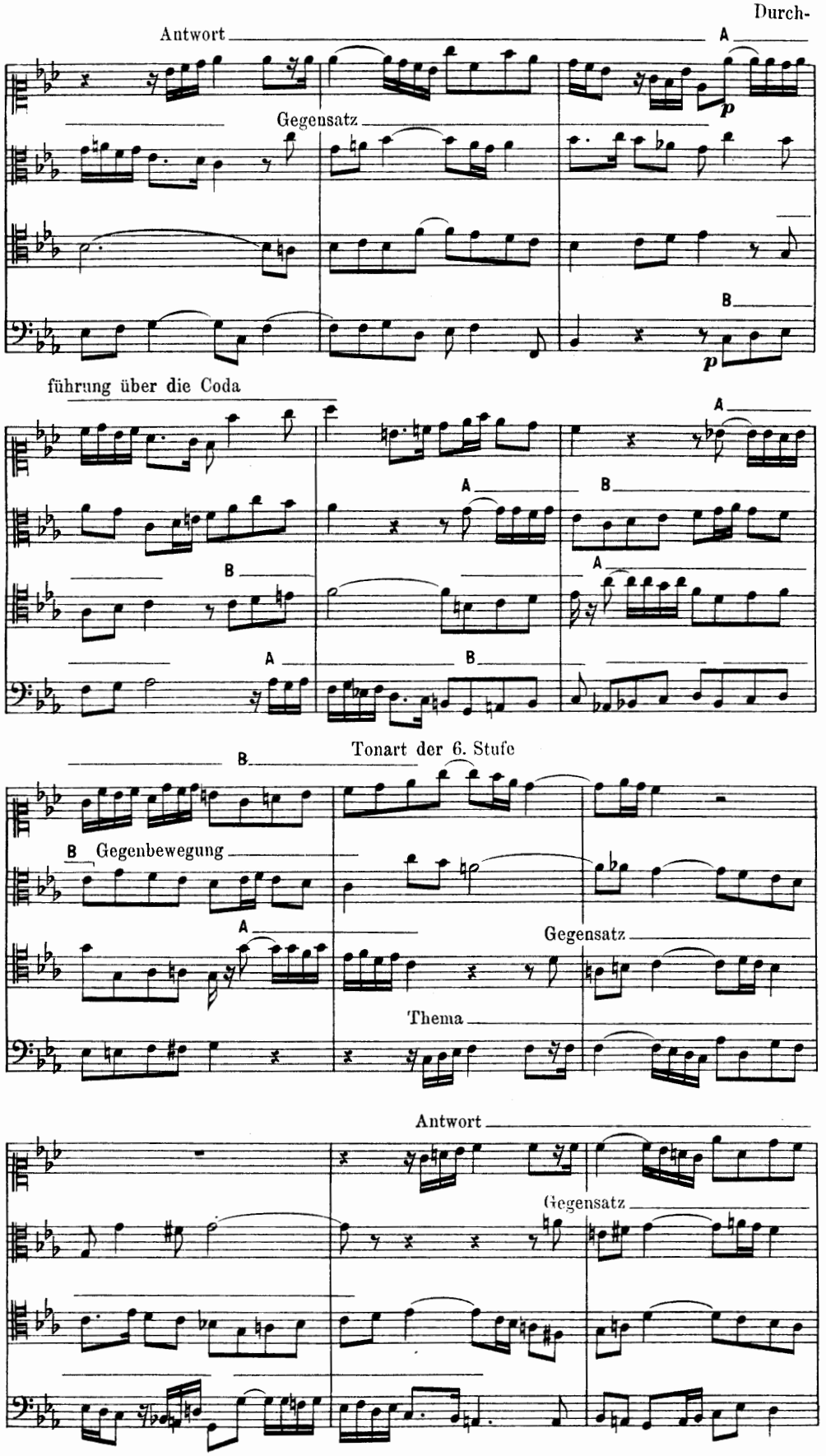
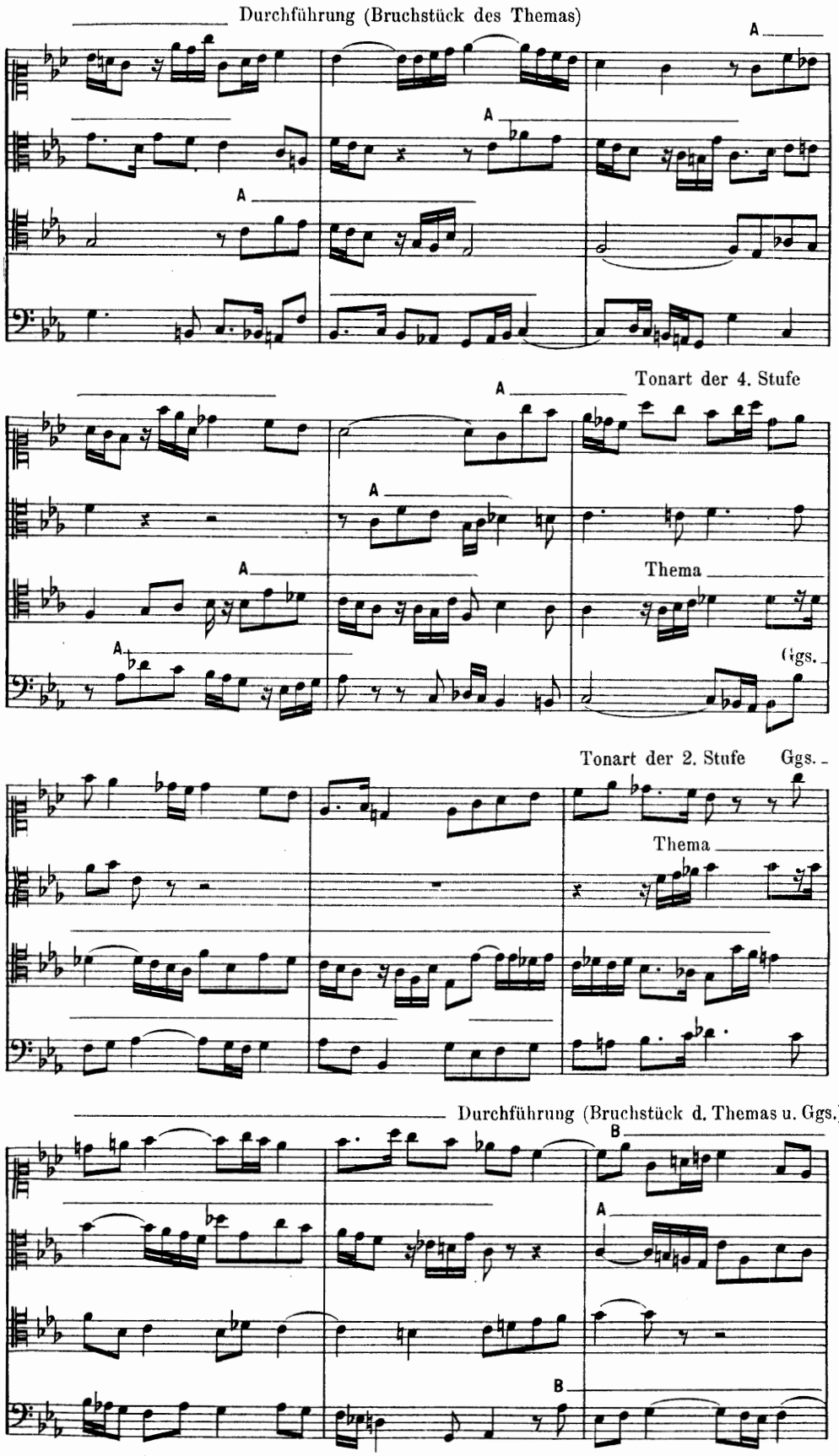
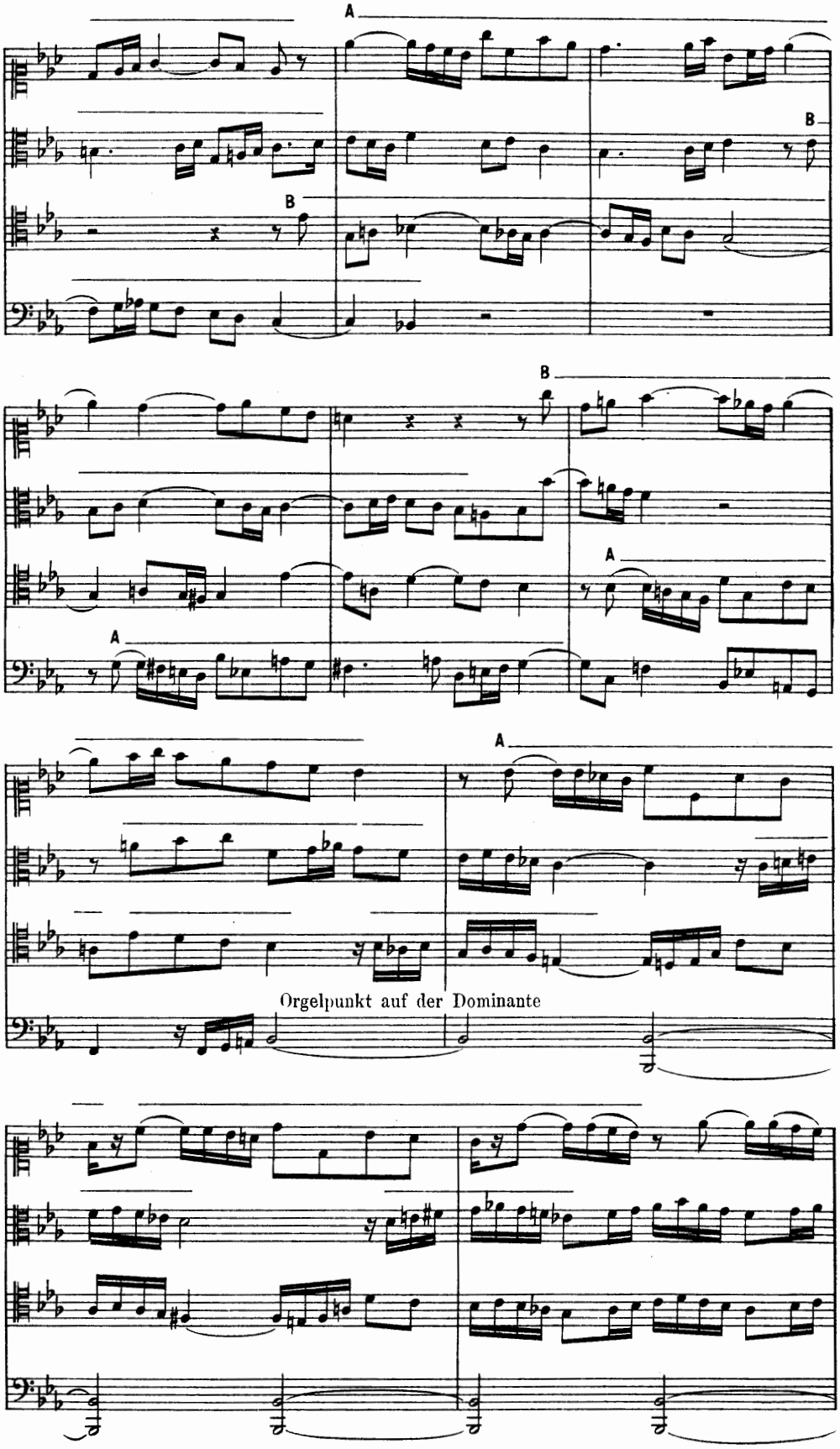
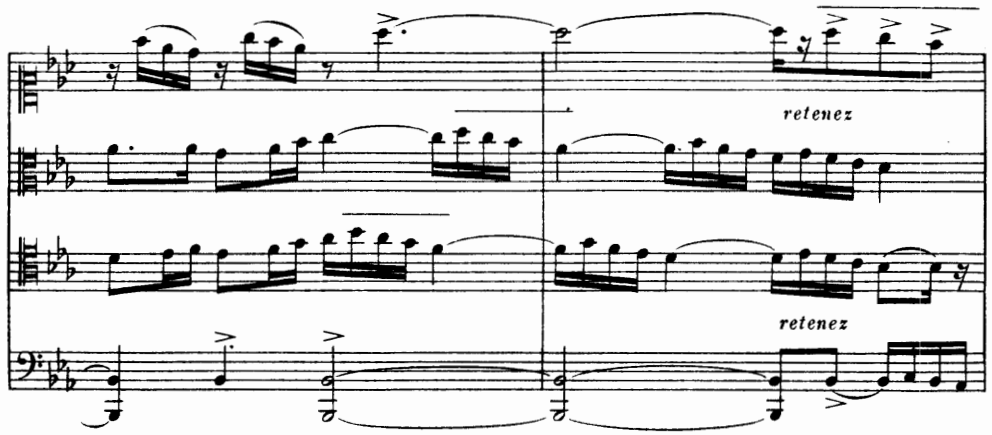
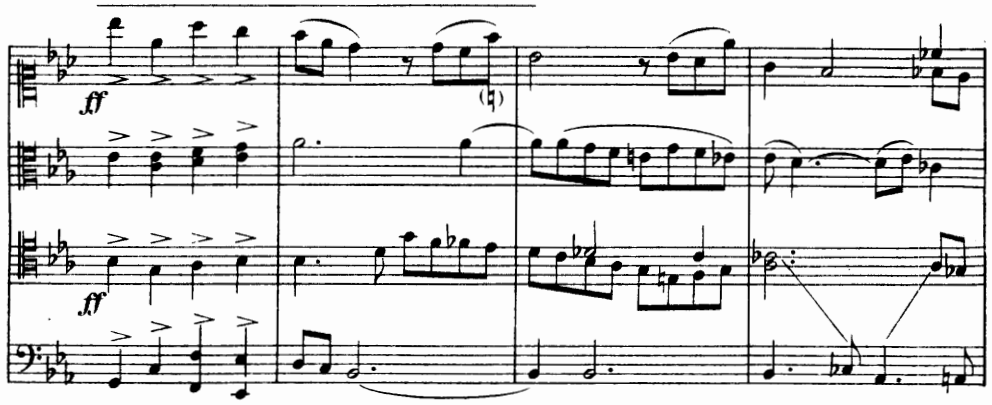
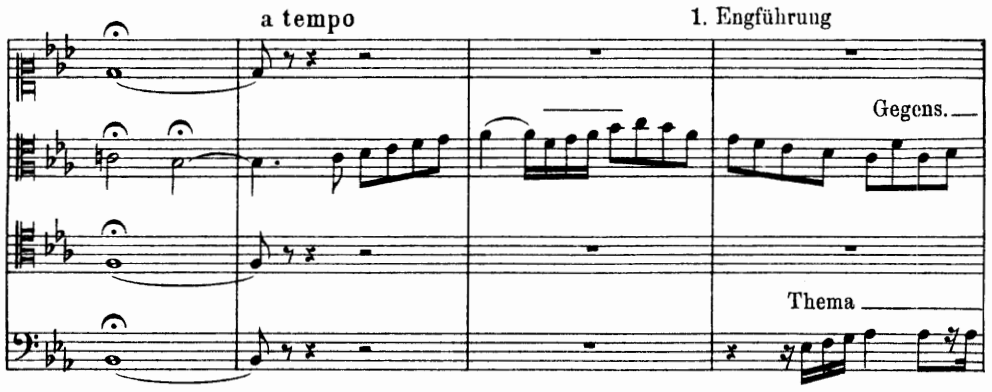
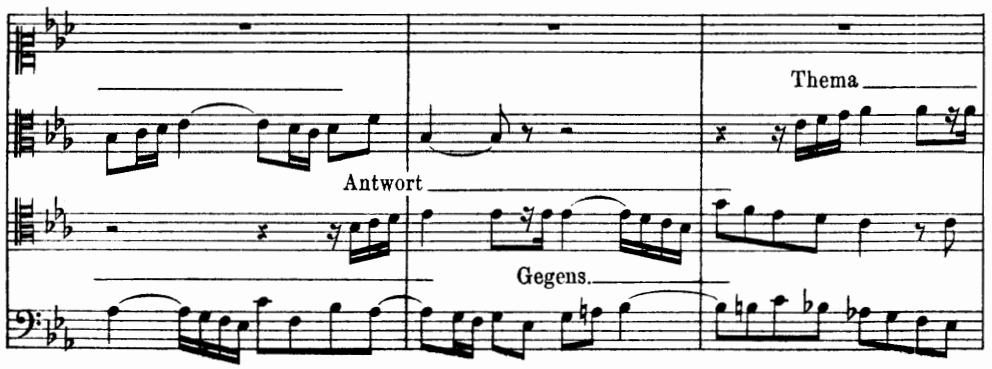
Kanon des Themas und der Antwort

4stimmige Fuge

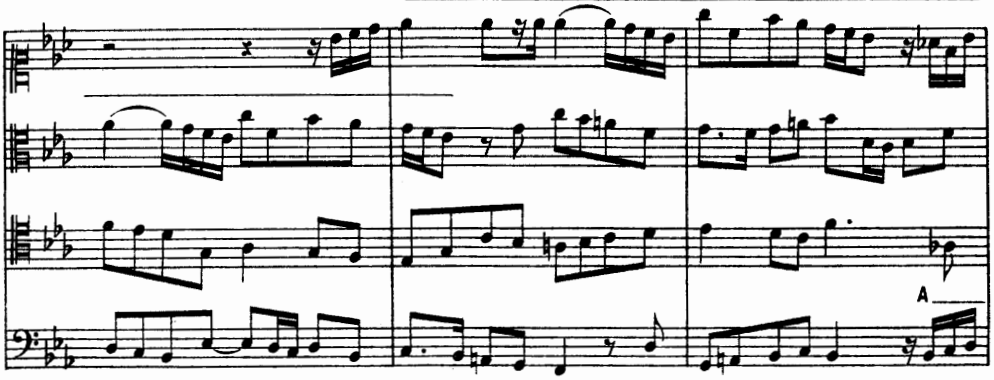
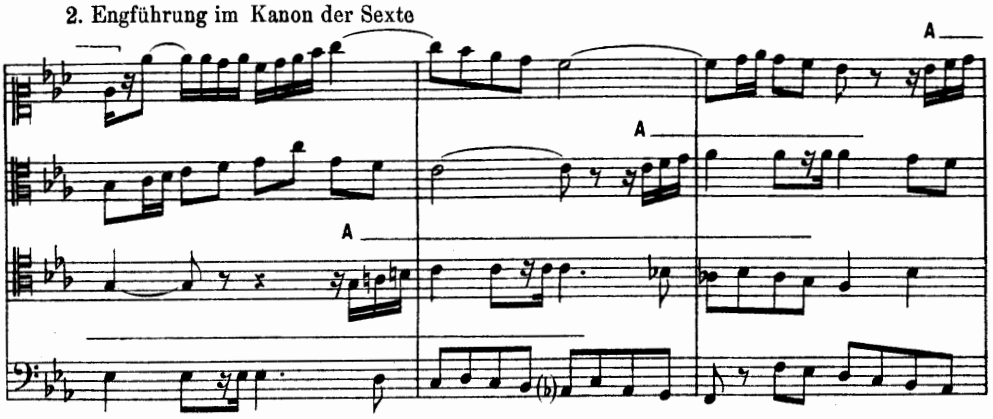
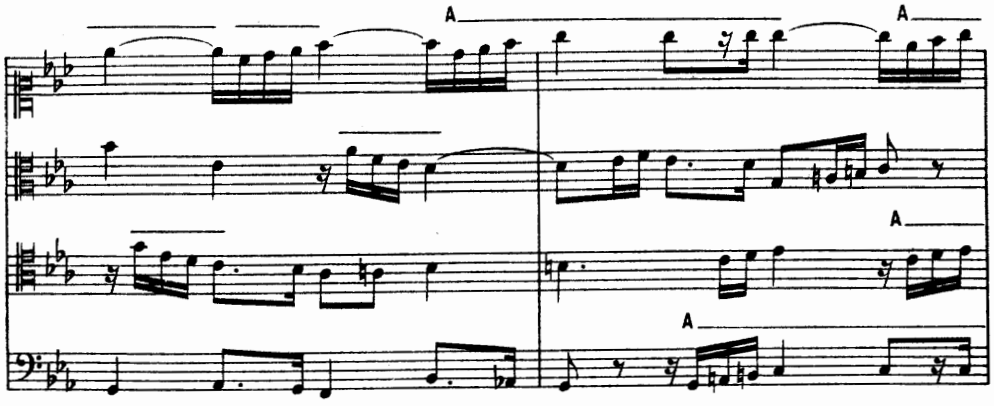
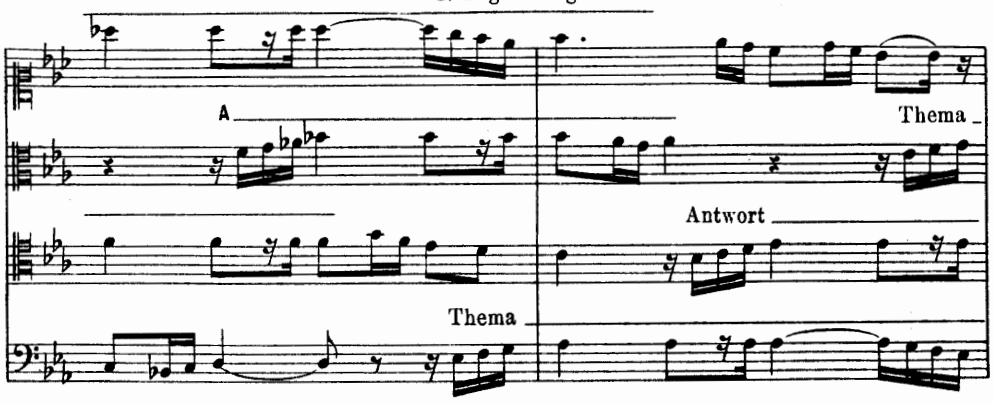
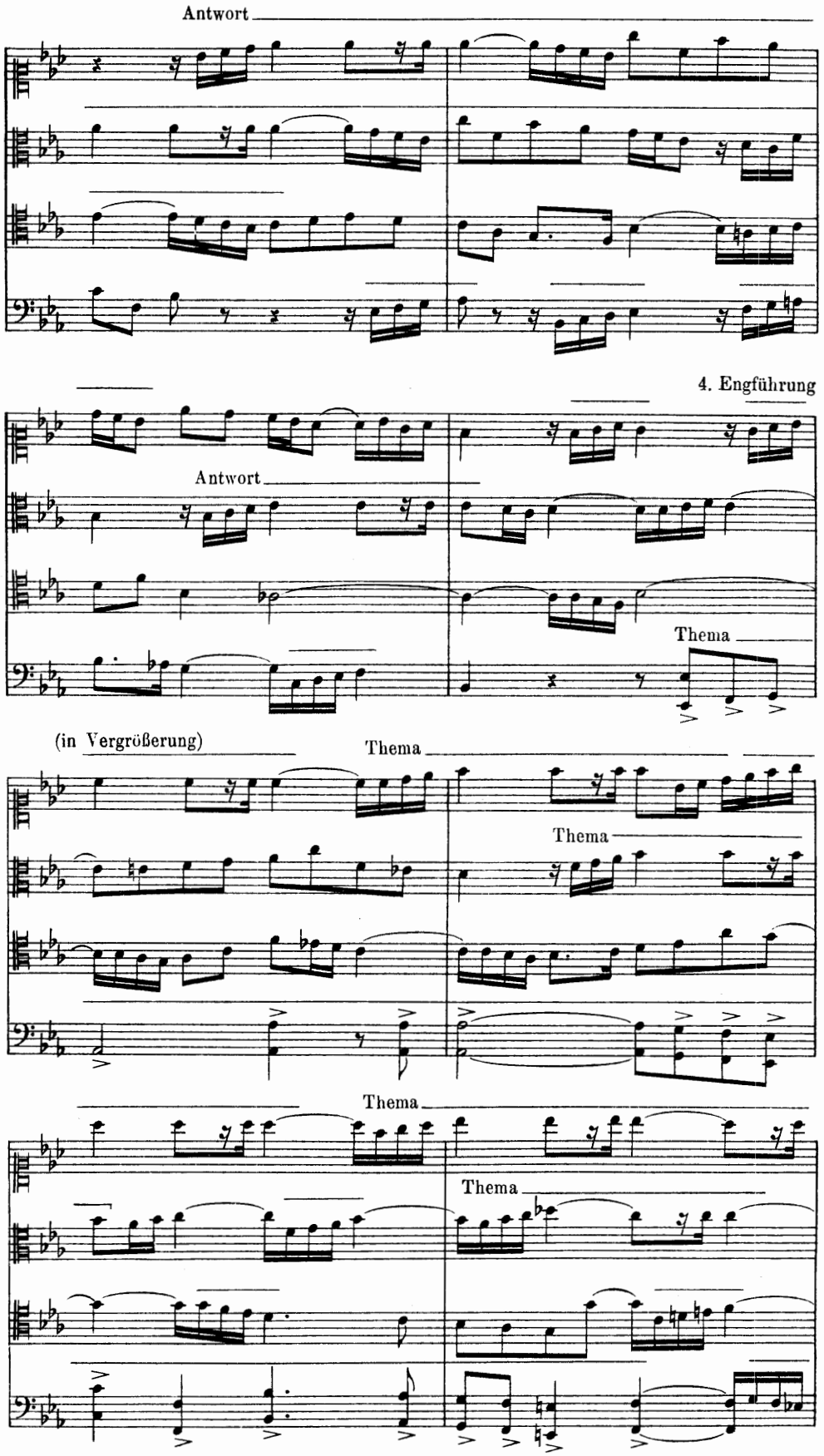
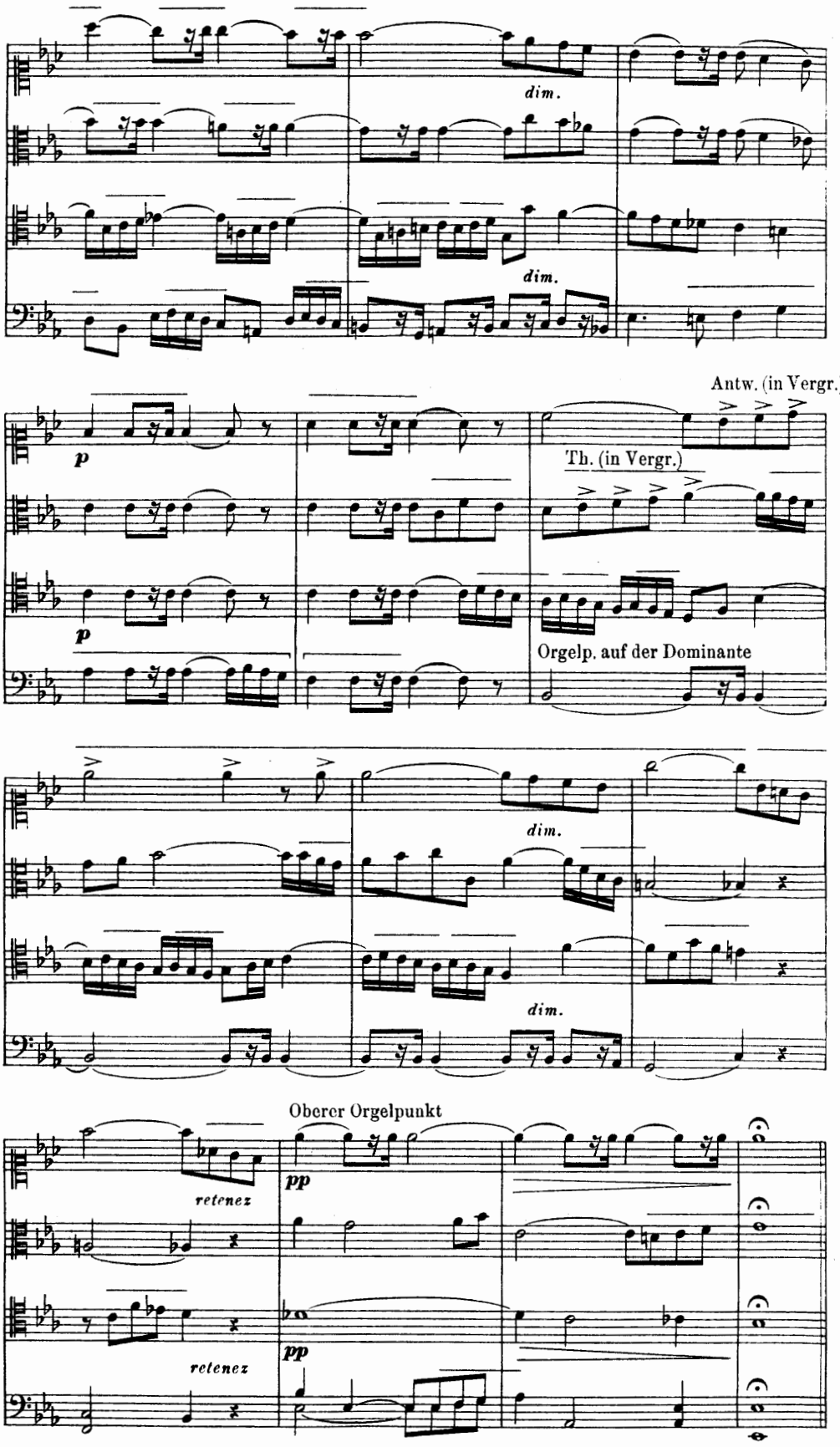
(Versuchs-Wettbewerb 1896)

Thema von A. Gedalge

Florent. Schmitt[1])
(Klasse von Massenet und G. Fauré)

EXPOSITION

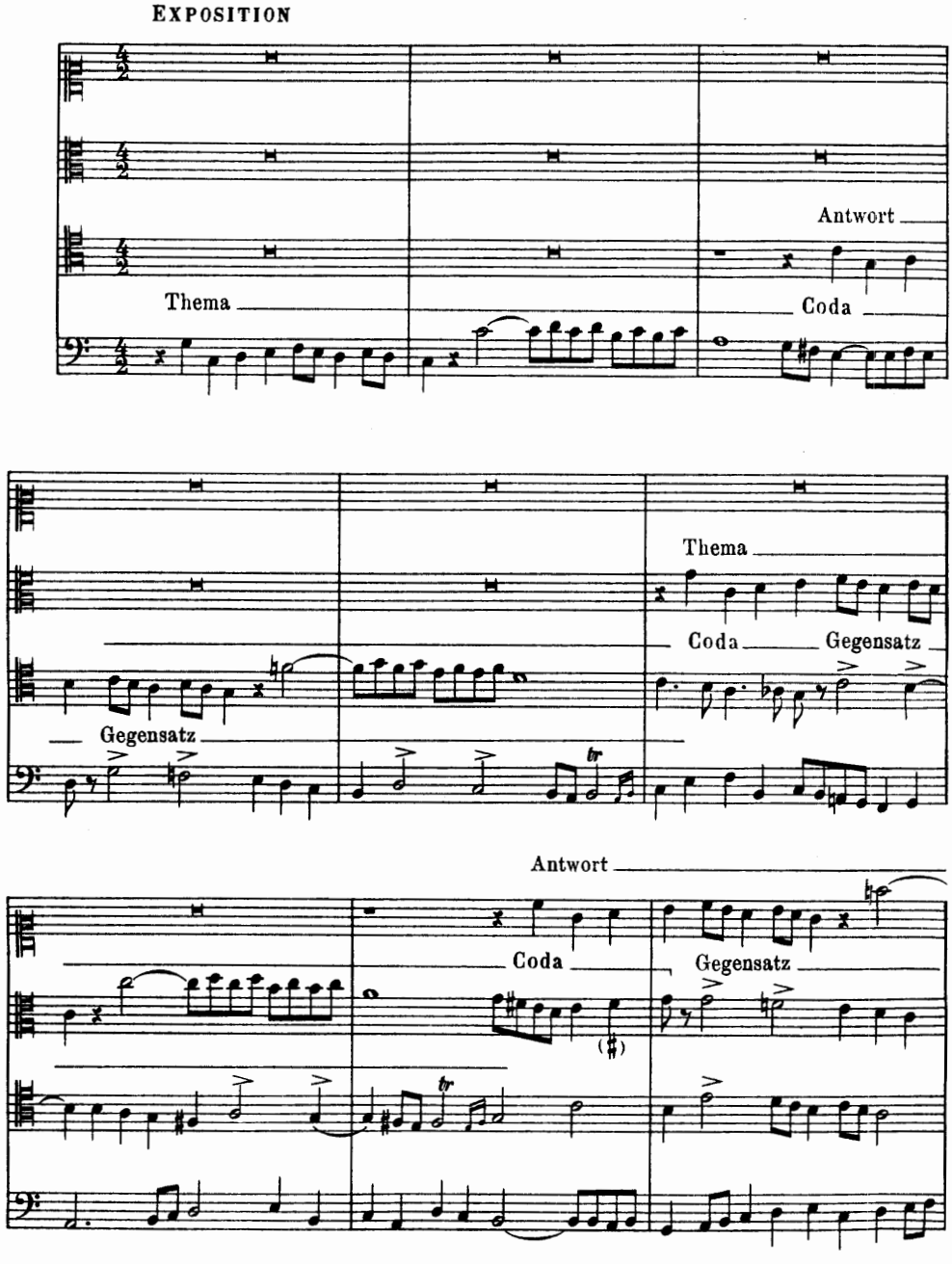
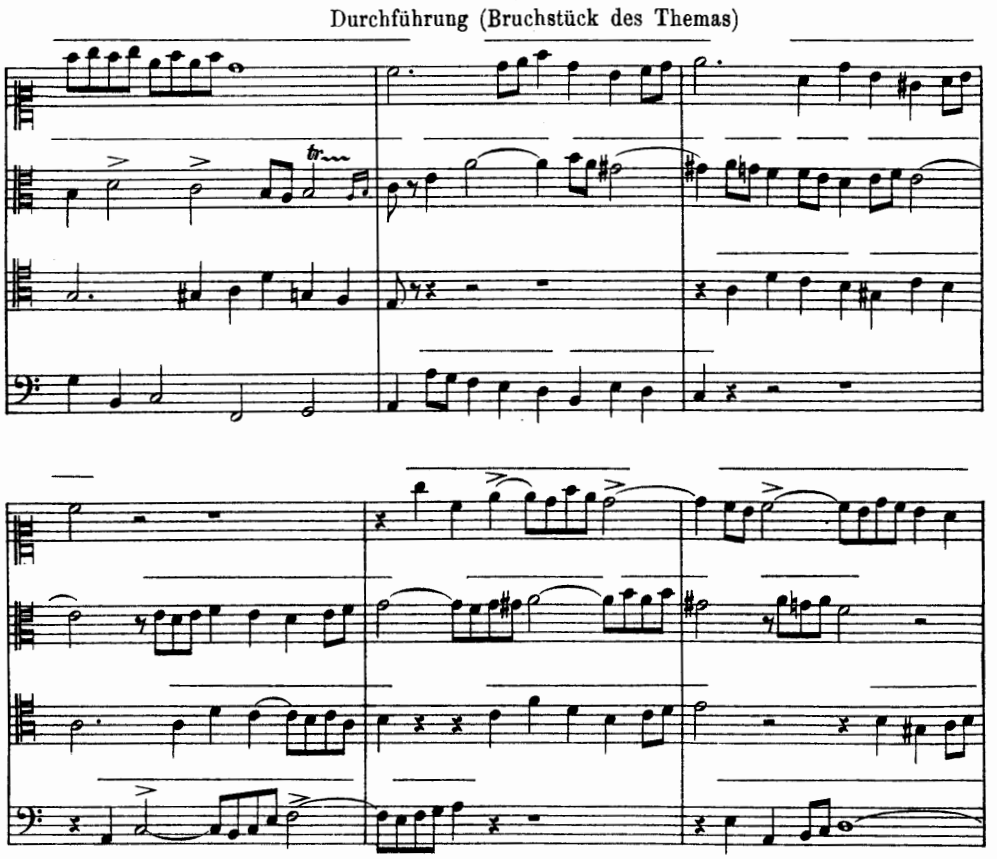
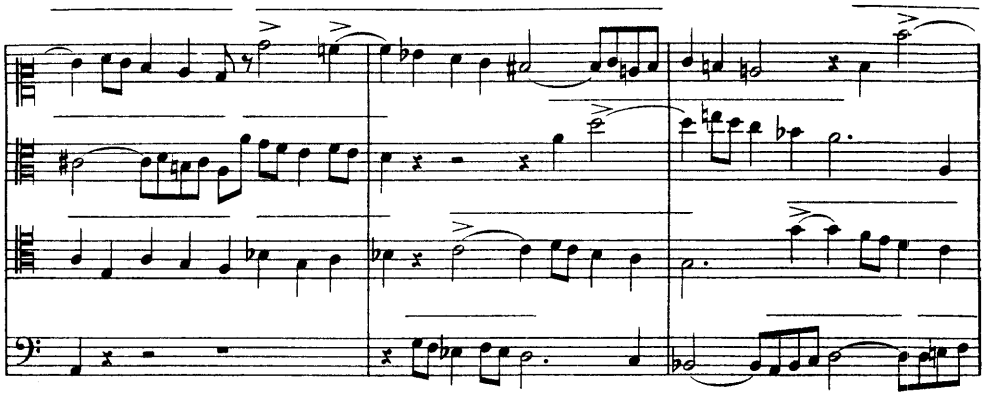
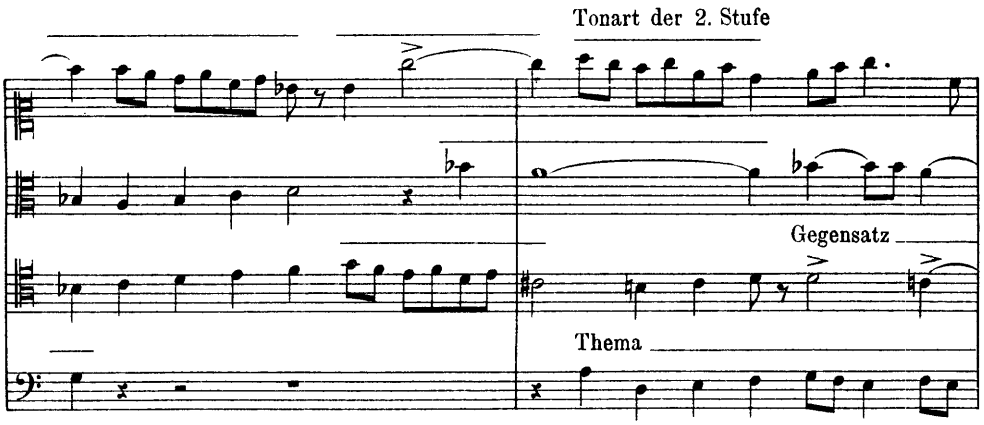
Moderato

[1]) Erster großer Rompreis 1900.

Durch-
Antwort
A
Gegensatz
p
B
p
führung über die Coda
A
B
A
B
A
B
A
B
Tonart der 6. Stufe
B
B Gegenbewegung
A
Gegensatz
Thema
Antwort
Gegensatz

Durchführung (Bruchstück des Themas)
A
A
A
Tonart der 4. Stufe
A
A
A
A
Thema
Ggs.
Tonart der 2. Stufe
Ggs.
Thema
Durchführung (Bruchstück d. Themas u. Ggs.)
B
A
B

A
B
B
B
A
A
A
Orgelpunkt auf der Dominante

retenez
retenez

ff
ff

a tempo
1. Engführung
Gegens.
Thema

Thema
Antwort
Gegens.

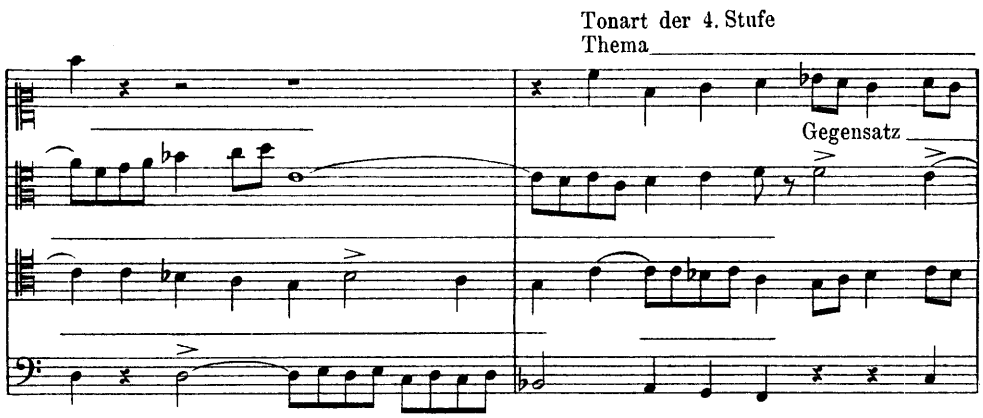
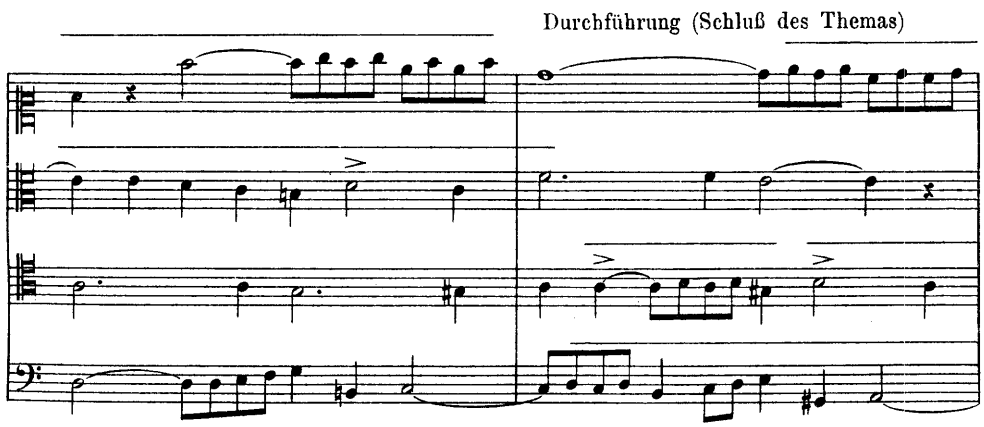
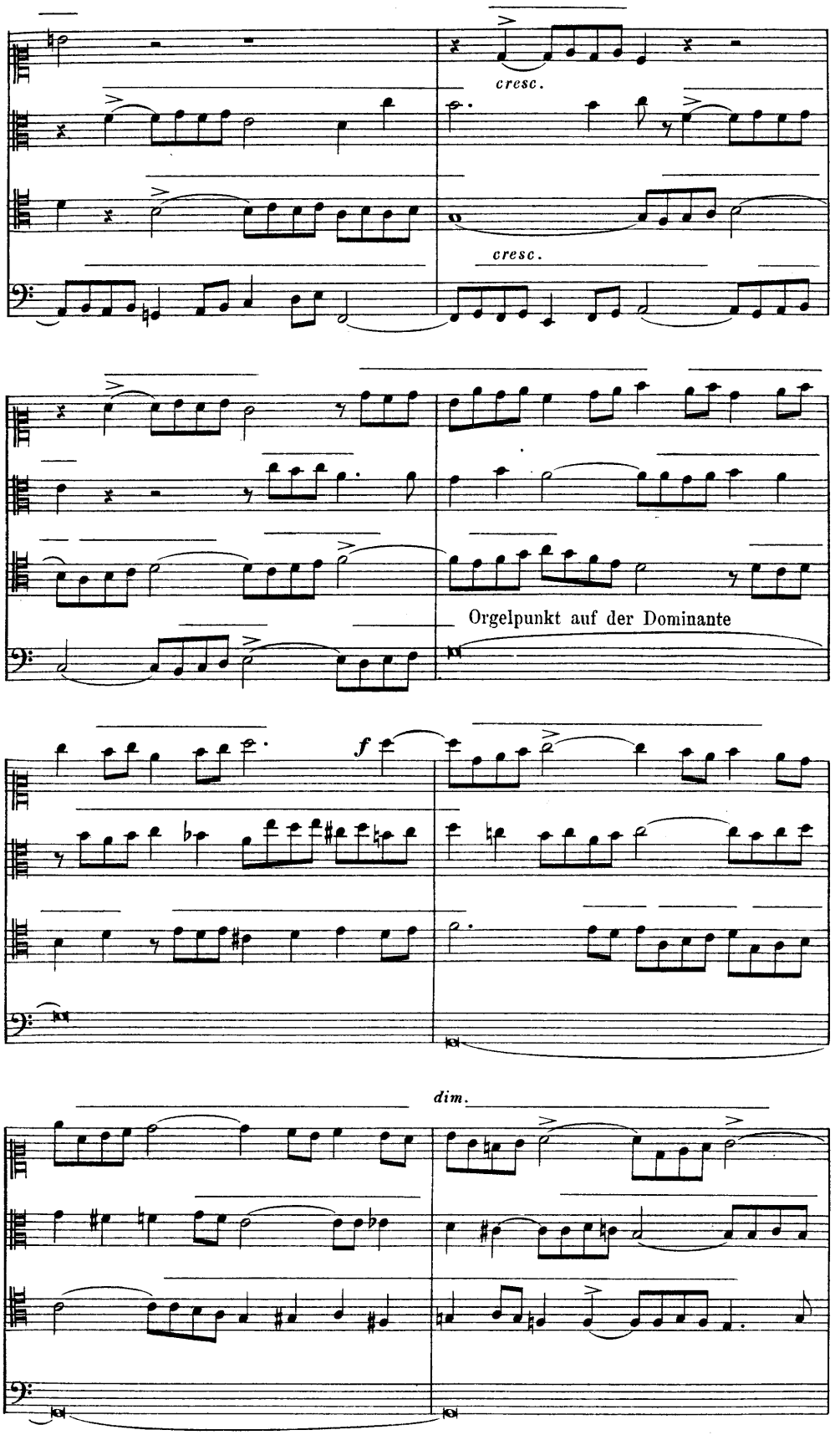
Antwort

2. Engführung im Kanon der Sexte

3. Engführung

Antwort
4. Engführung
Antwort
Thema
(in Vergrößerung)
Thema
Thema
Thema
Thema

dim.
dim.
Antw. (in Vergr.)
p
p
Th. (in Vergr.)
Orgelp. auf der Dominante
dim.
dim.
Oberer Orgelpunkt
retenez
pp
retenez
pp

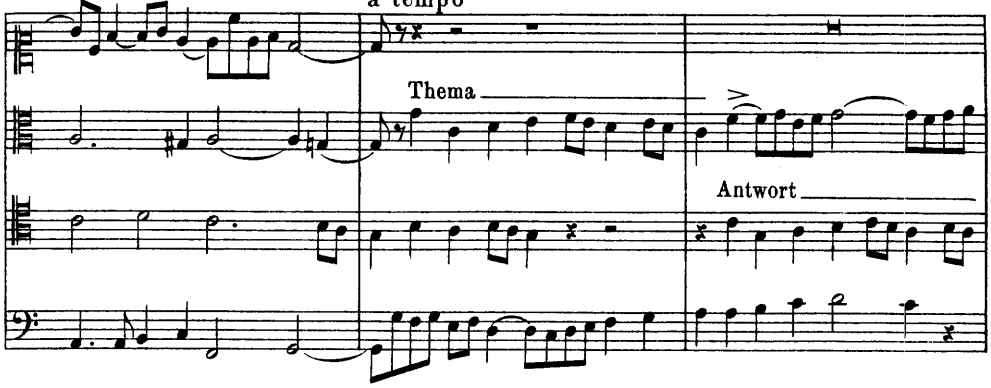
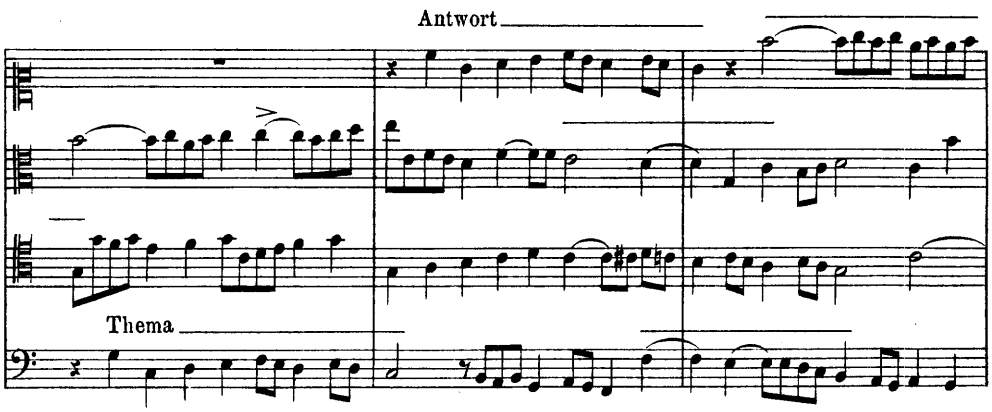
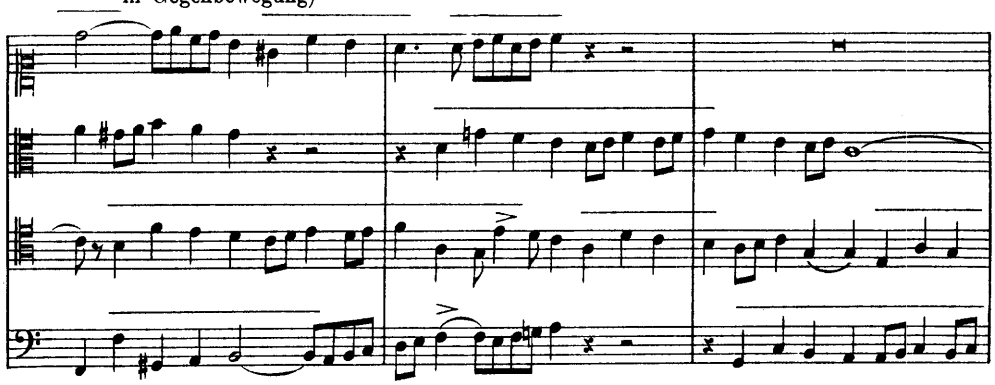
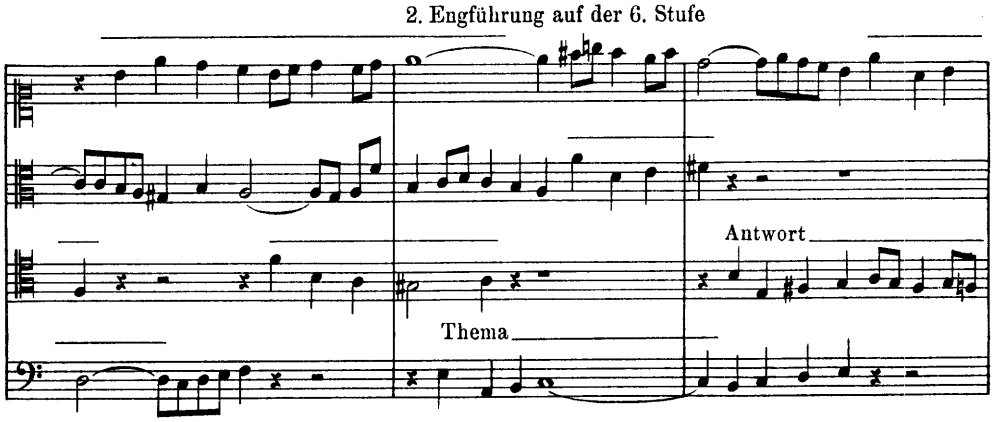
4stimmige Fuge

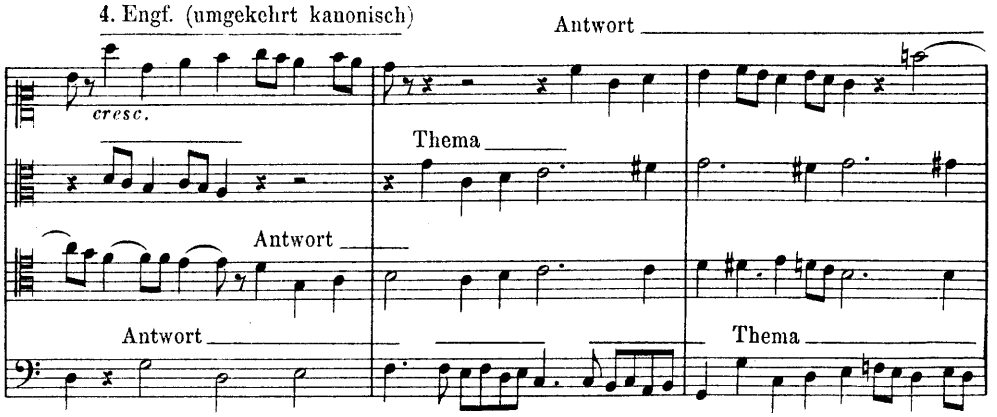
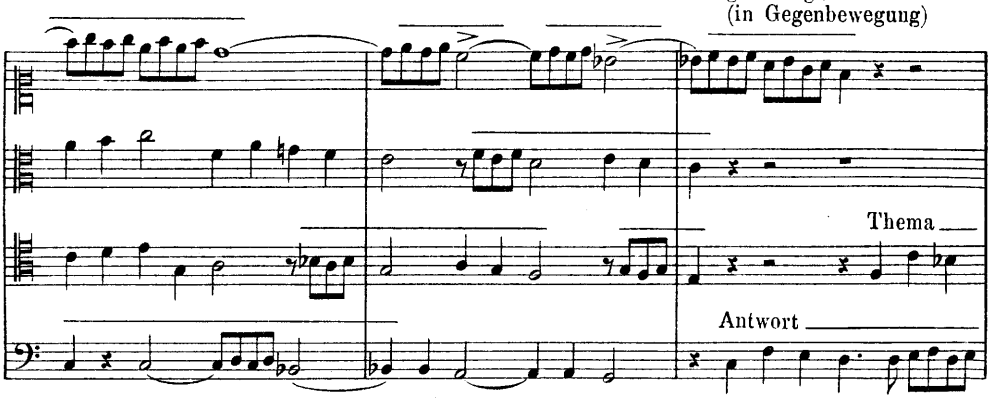
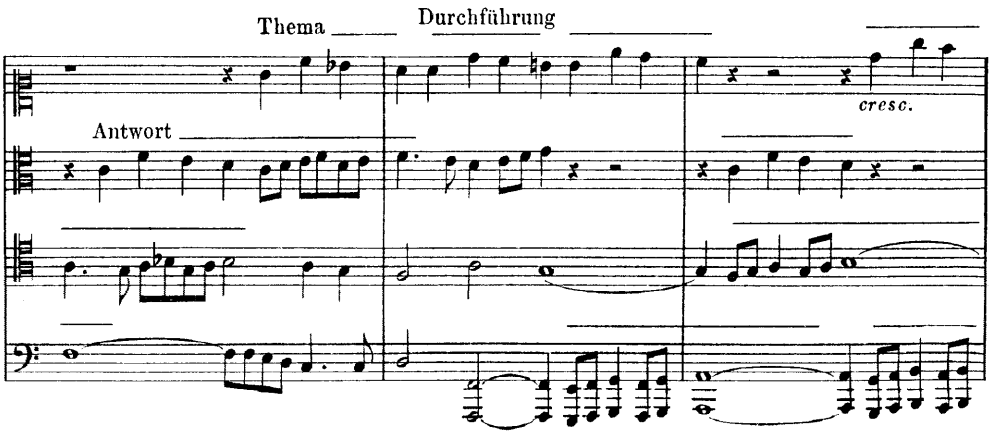
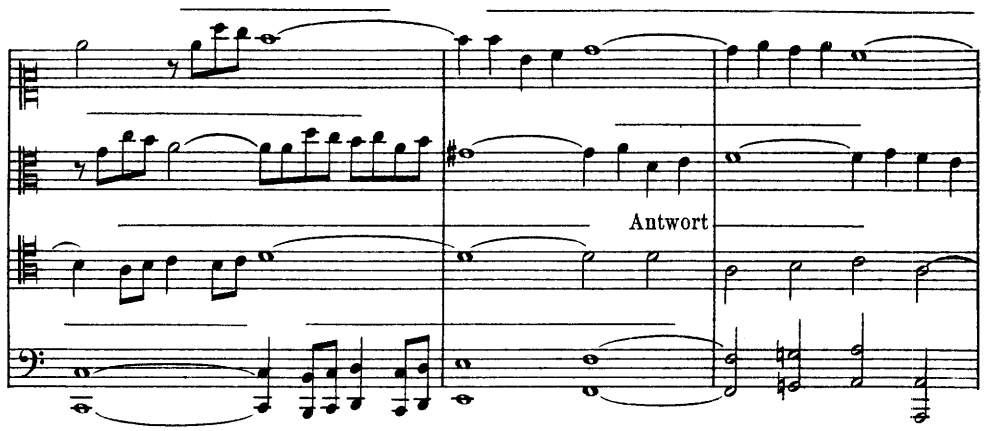
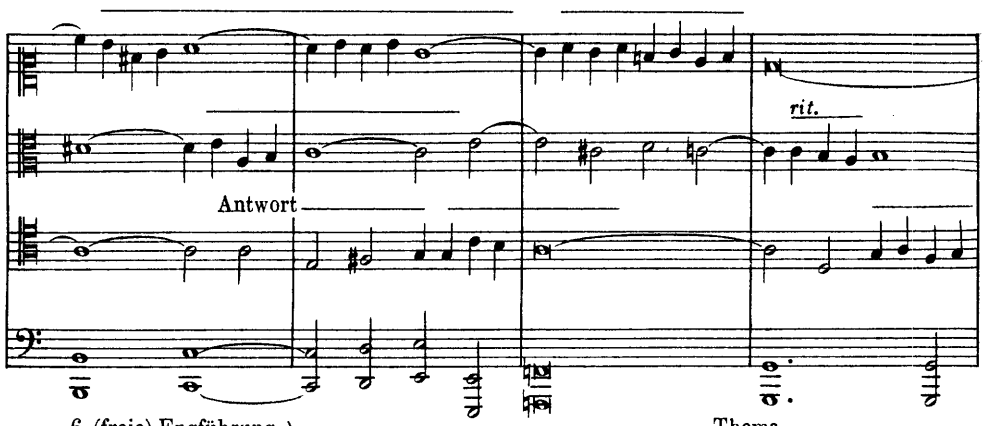
Thema von A. Gedalge.

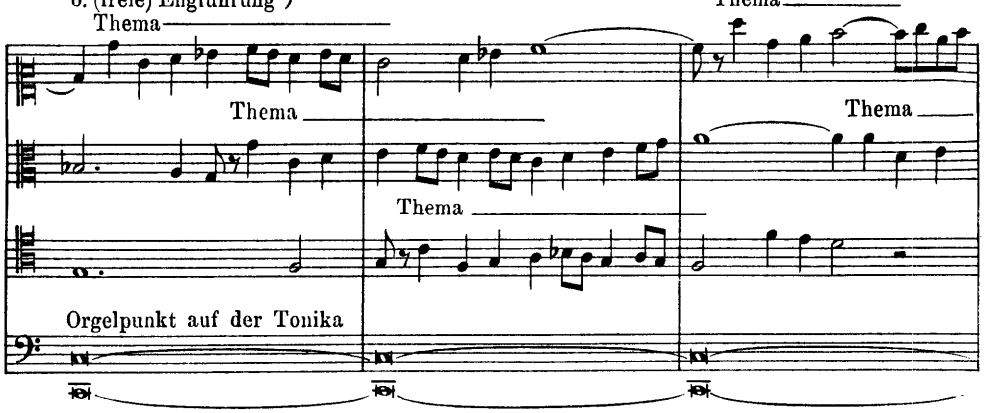
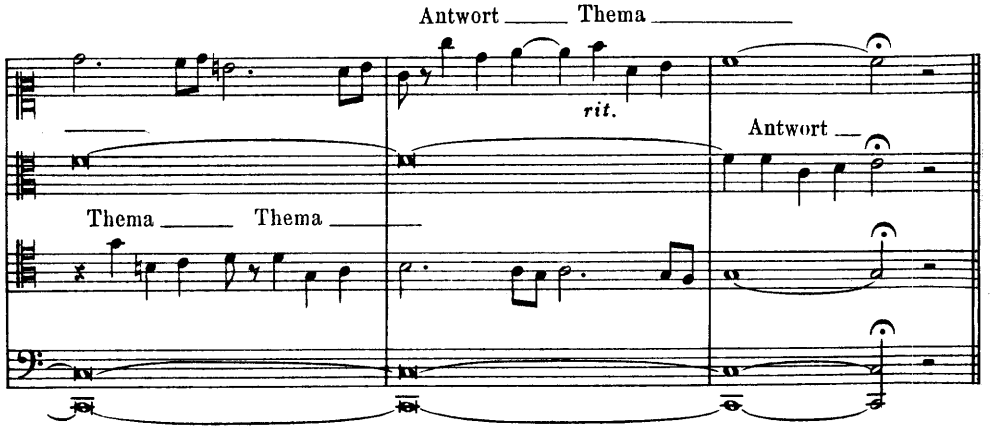
Fräulein **J. Boulay** [1])
(Klasse von Massenet)

EXPOSITION

[1]) Erster Fugenpreis 1897.

Durchführung (Bruchstück des Themas)
Tonart der 6. Stufe
Thema
Antwort
Gegensatz
Durchführung (Bruchstück des Themas mit einem Bruchst. d. Gegens.)
Gegensatz


Tonart der 2. Stufe
Gegensatz
Thema


Tonart der 4. Stufe
Thema
Gegensatz

Durchführung (Schluß des Themas)

cresc.
cresc.
Orgelpunkt auf der Dominante
f
dim.

1. Durchführung
a tempo

Durchführung (Kopf des Themas
in Gegenbewegung)

2. Engführung auf der 6. Stufe

3. Engführung in Vergrößerung

4. Engf. (umgekehrt kanonisch)

5. Engführung auf der 4. Stufe (in Gegenbewegung)



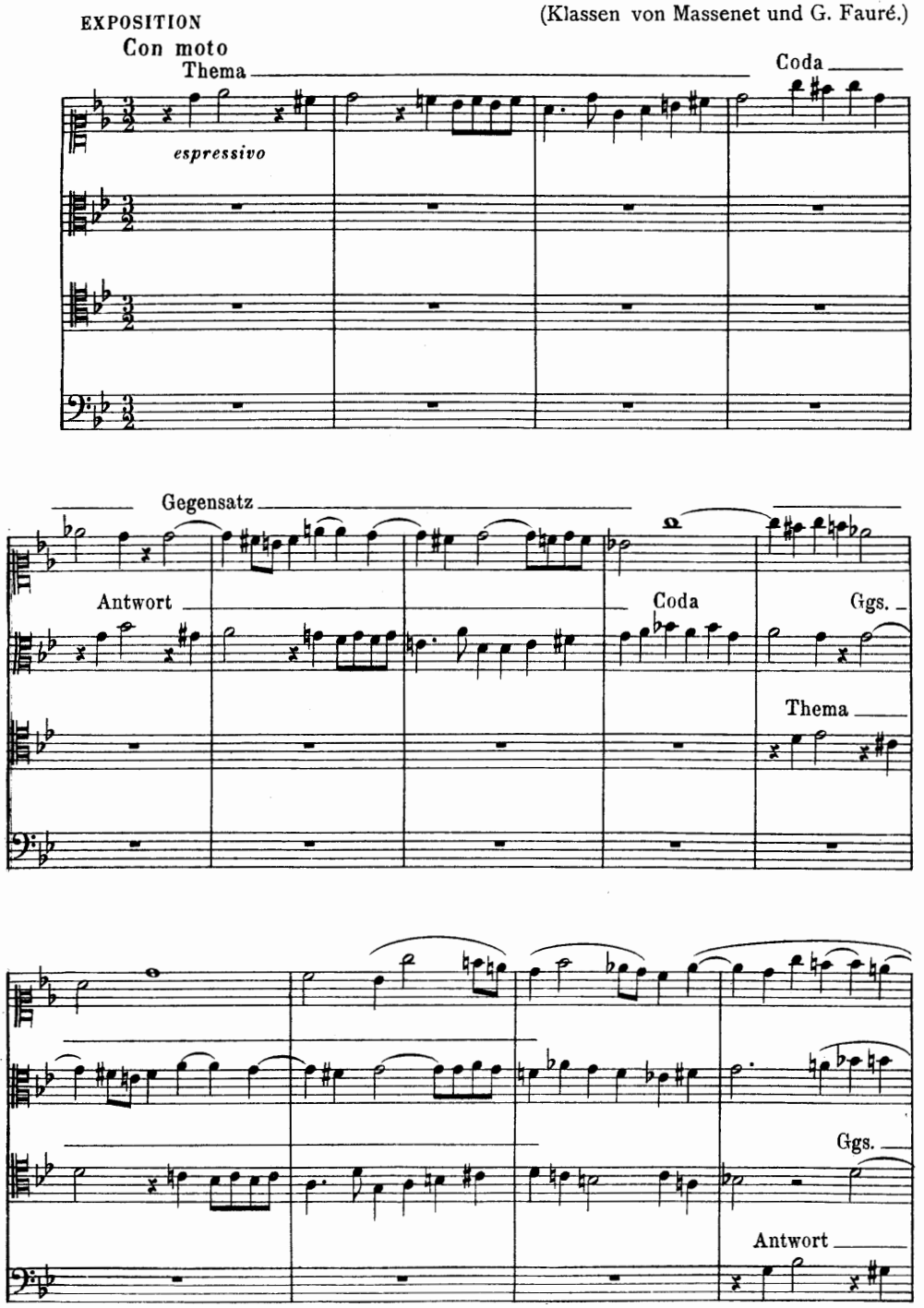
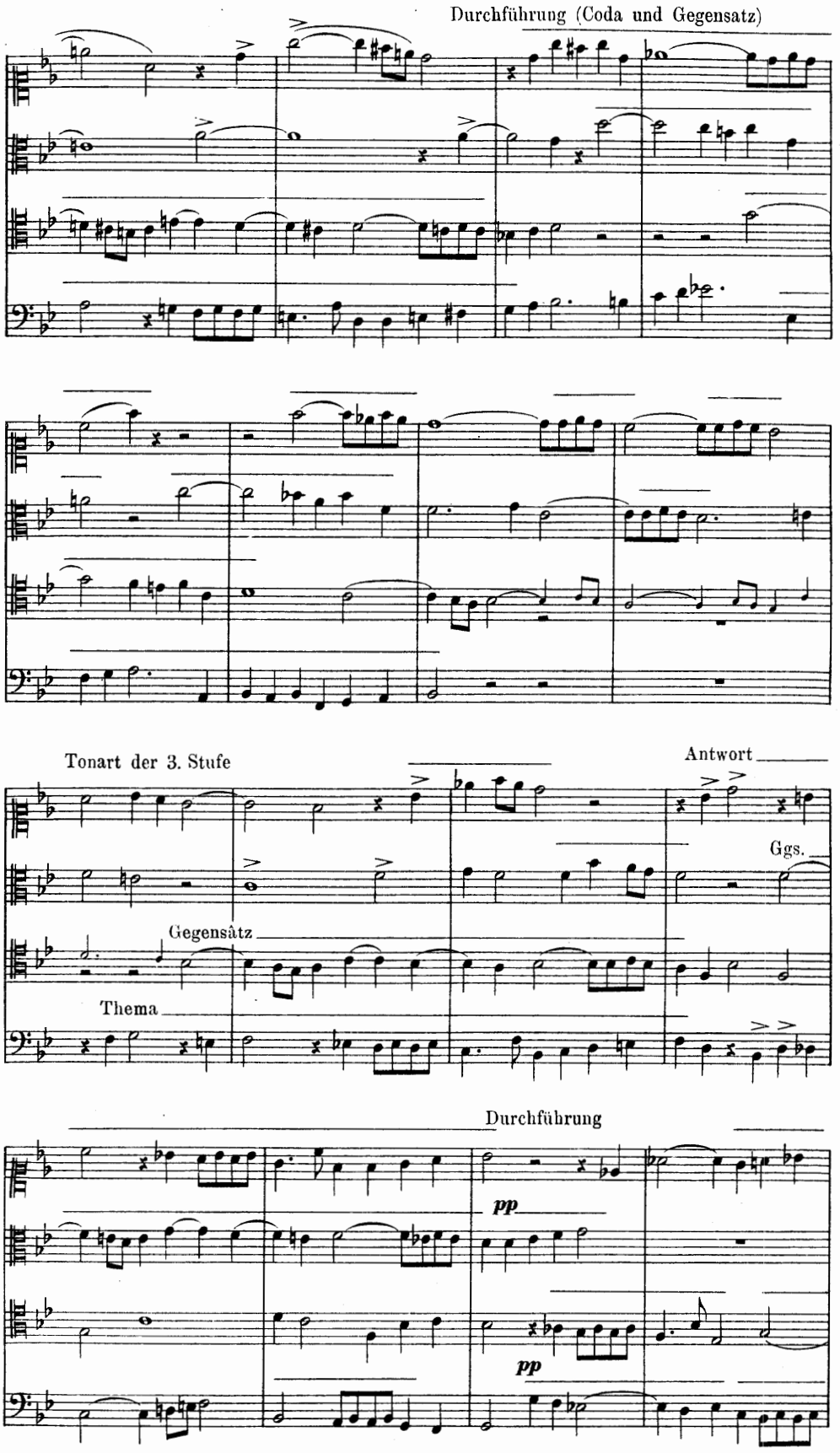
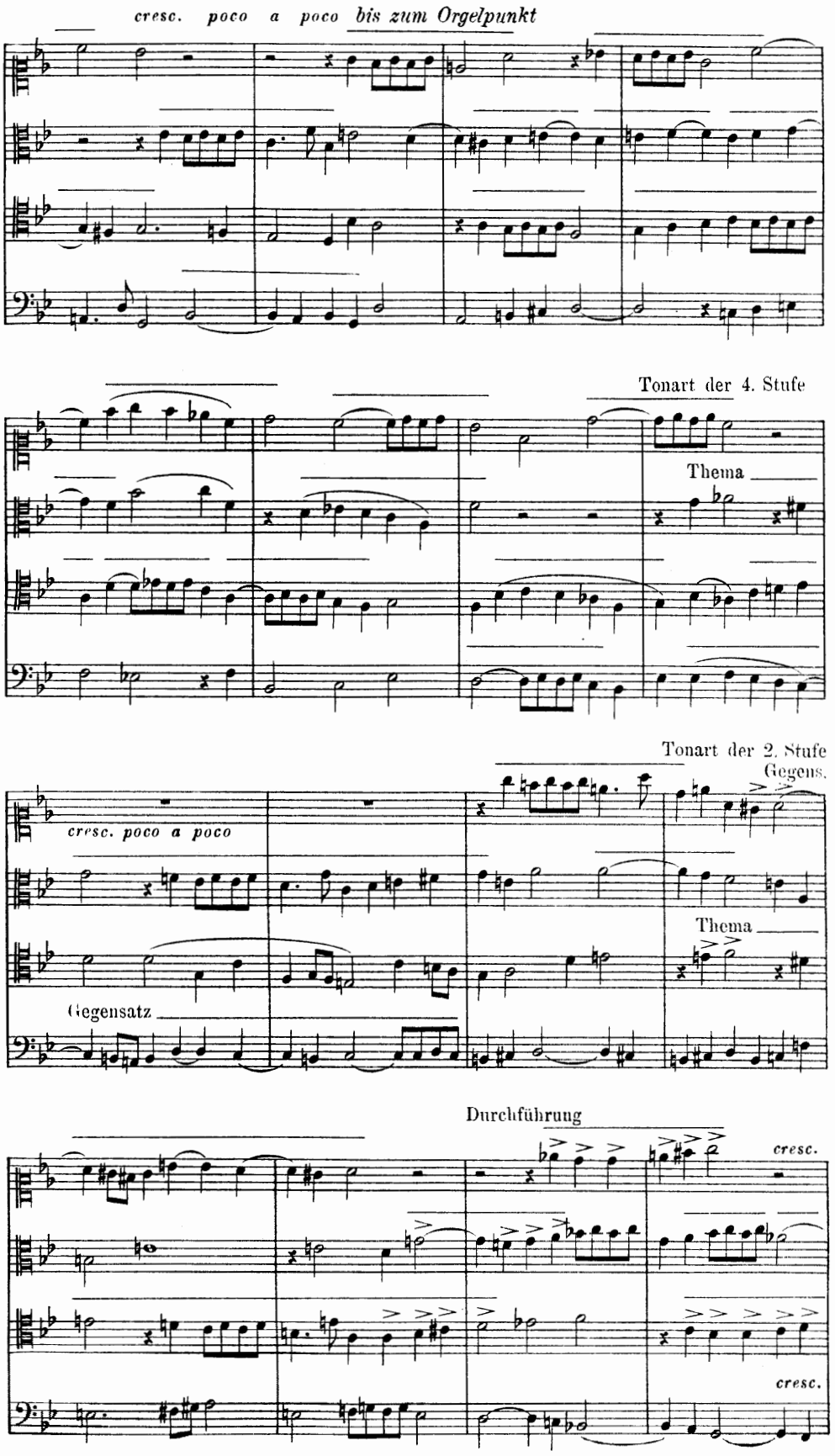
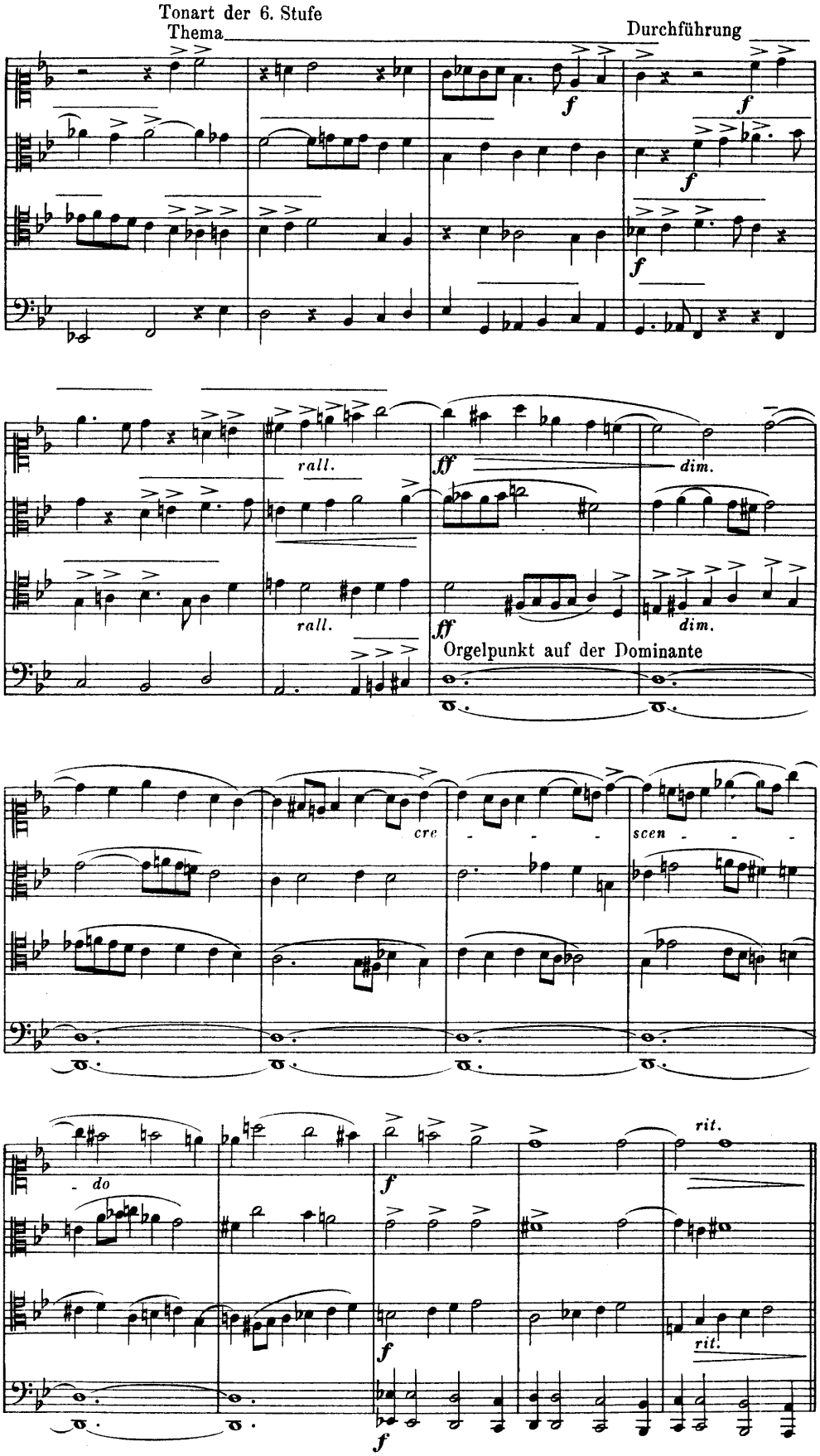
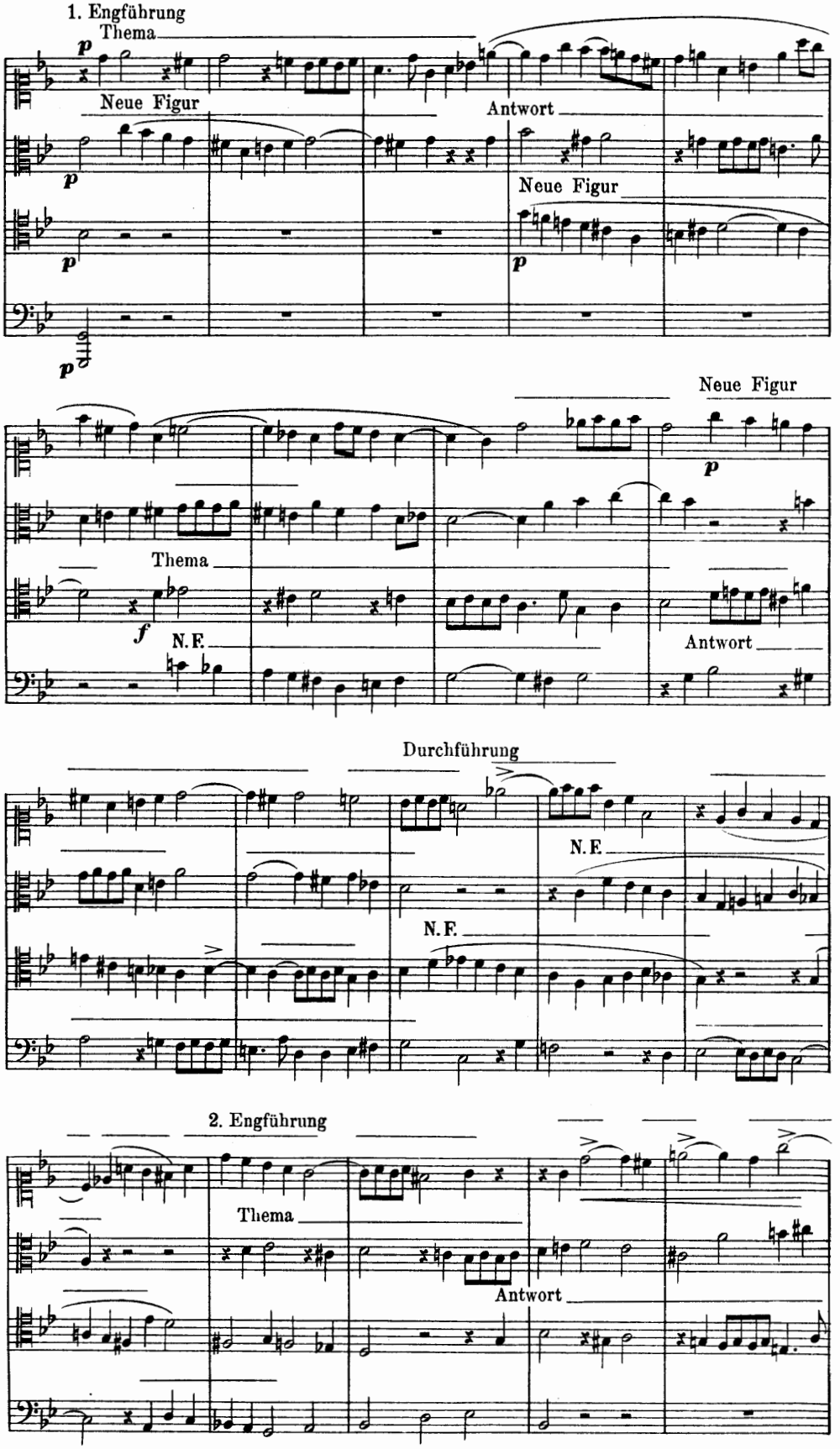
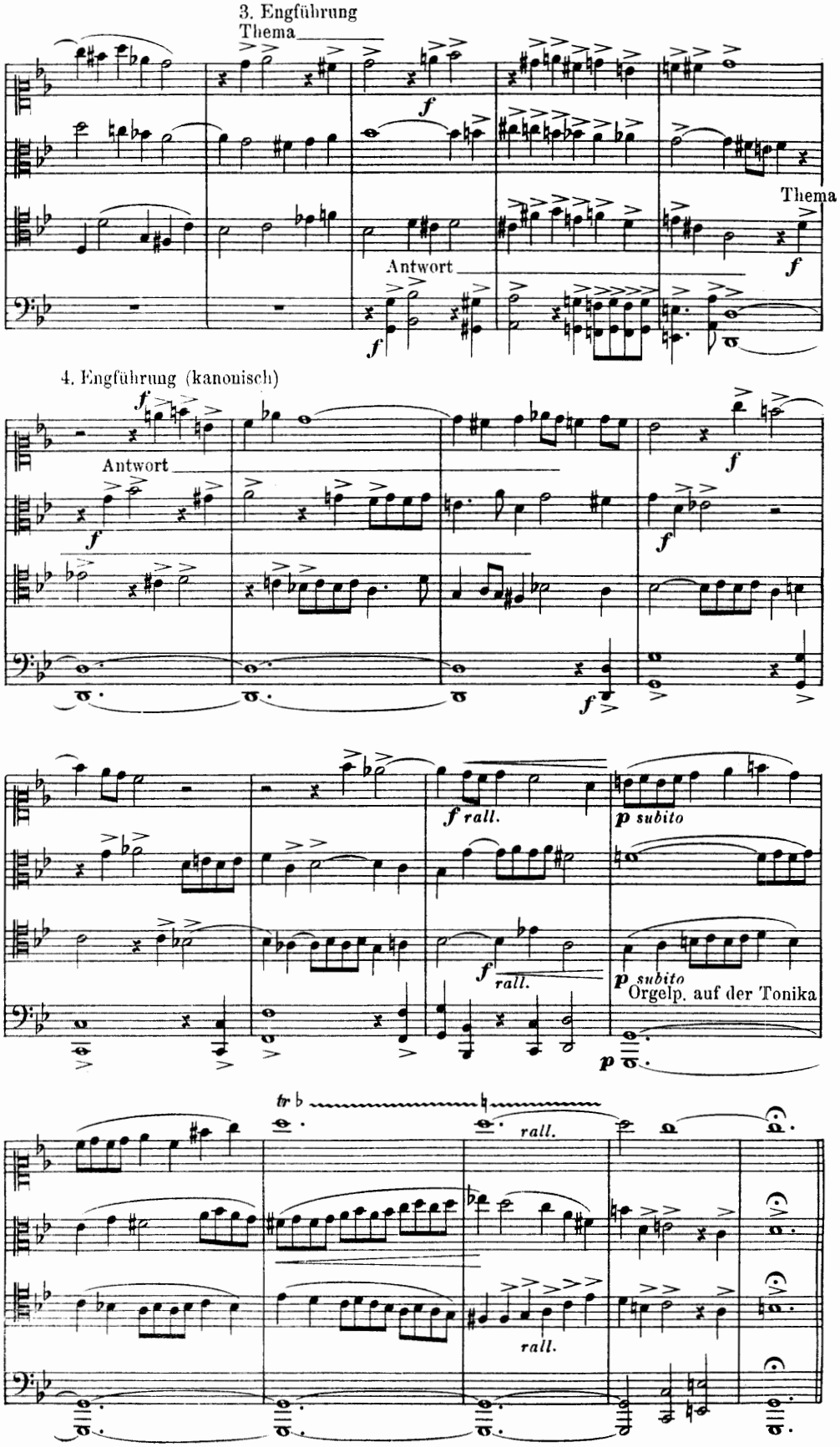
6. (freie) Engführung)



4stimmige Fuge

(Versuchs-Wettbewerb 1897)

Thema von Th. Dubois.

Edmond Malherbe[1])

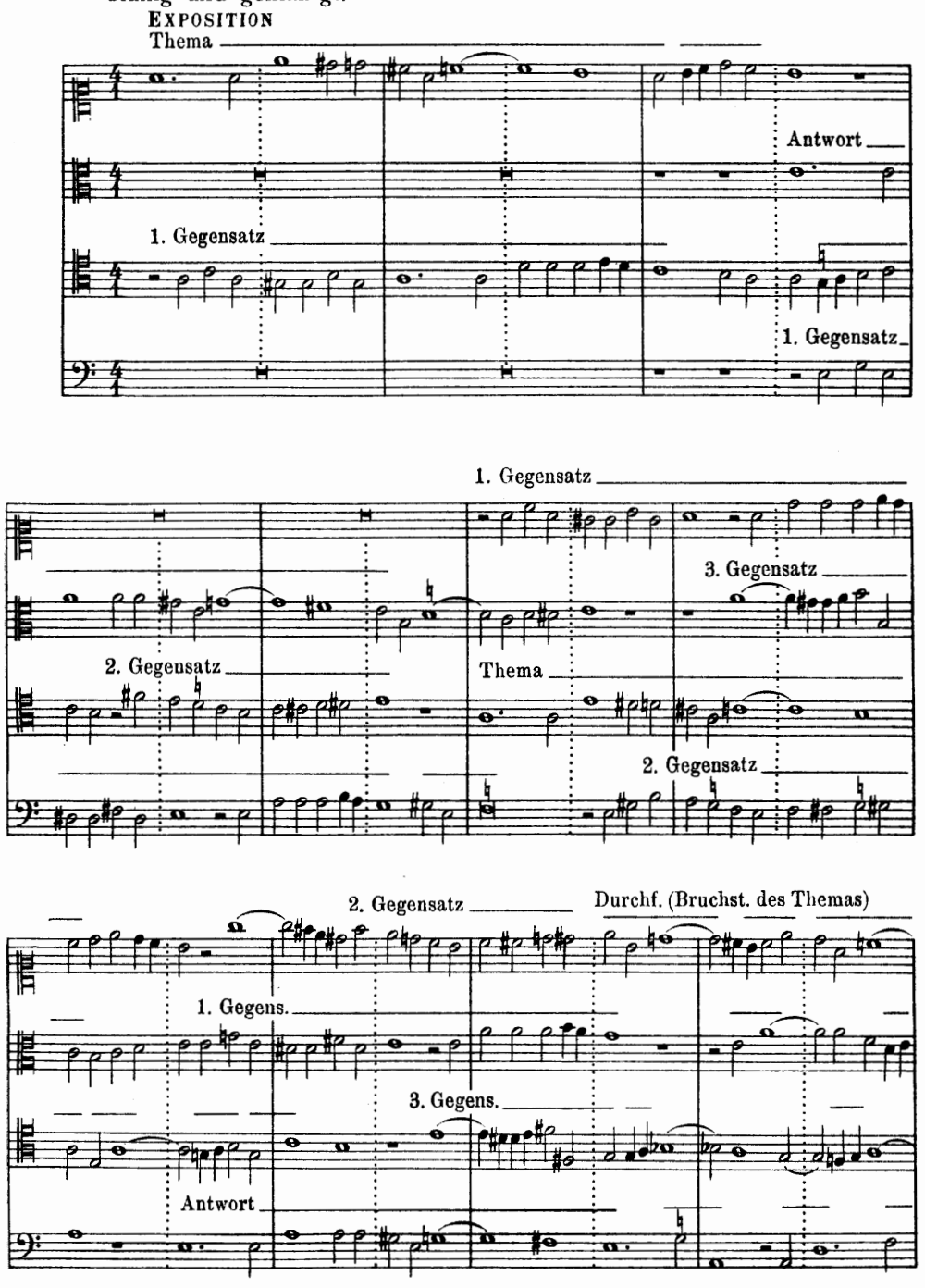
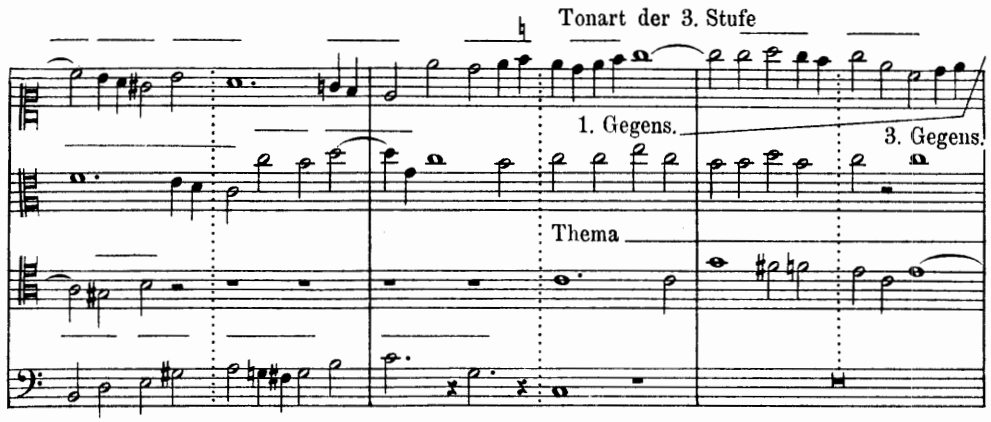
(Klassen von Massenet und G. Fauré.)

[1]) Erster großer Rompreis 1899.

Durchführung (Coda und Gegensatz)
Tonart der 3. Stufe
Antwort
Ggs.
Gegensätz
Thema
Durchführung
pp
pp

cresc. poco a poco bis zum Orgelpunkt
Tonart der 4. Stufe
Thema
Tonart der 2. Stufe
Gegens.
cresc. poco a poco
Thema
Gegensatz
Durchführung
cresc.
cresc.

Tonart der 6. Stufe
Thema
Durchführung
f
rall.
ff
dim.
Orgelpunkt auf der Dominante
cre
scen
do
rit.

1. Engführung
Thema
Neue Figur
Antwort
Neue Figur
Neue Figur
Thema
N.F.
Antwort
Durchführung
N.F.
N.F.
2. Engführung
Thema
Antwort

3. Engführung
Thema
Thema
Antwort
4. Engführung (kanonisch)
Antwort
rall.
subito
Orgelp. auf der Tonika
rall.
rall.

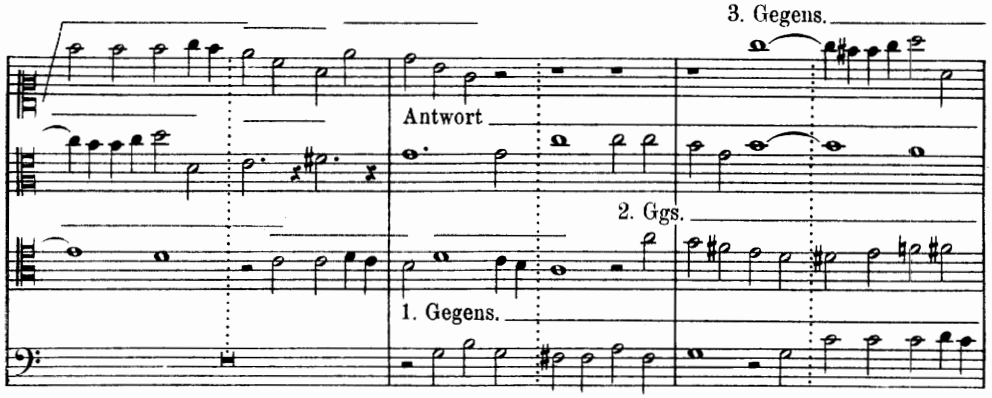
4stimmige Fuge

(mit 3 Gegensätzen)

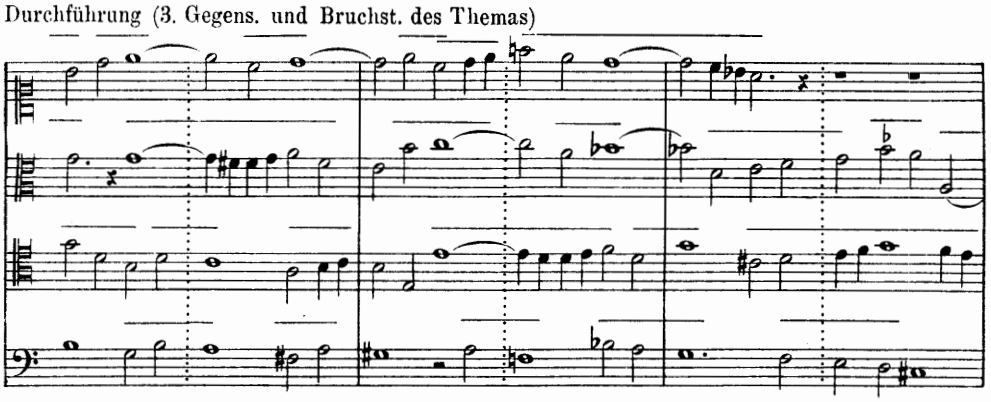
Thema von Georges Enesco.

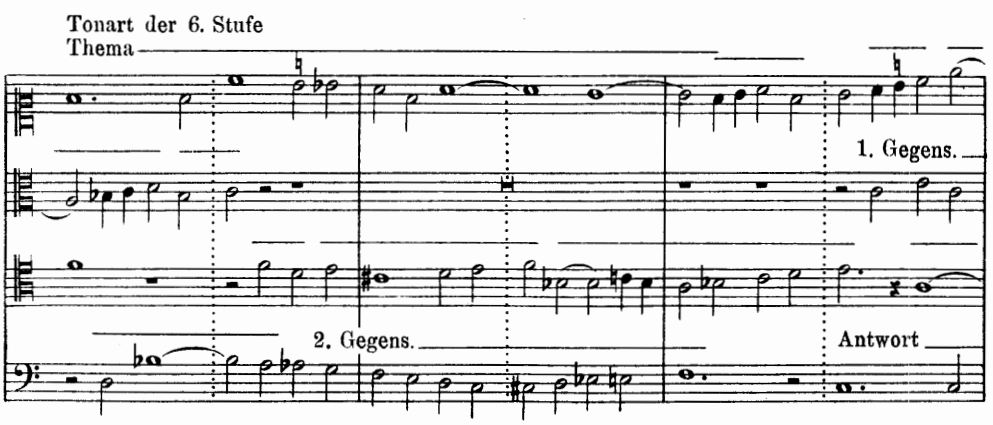
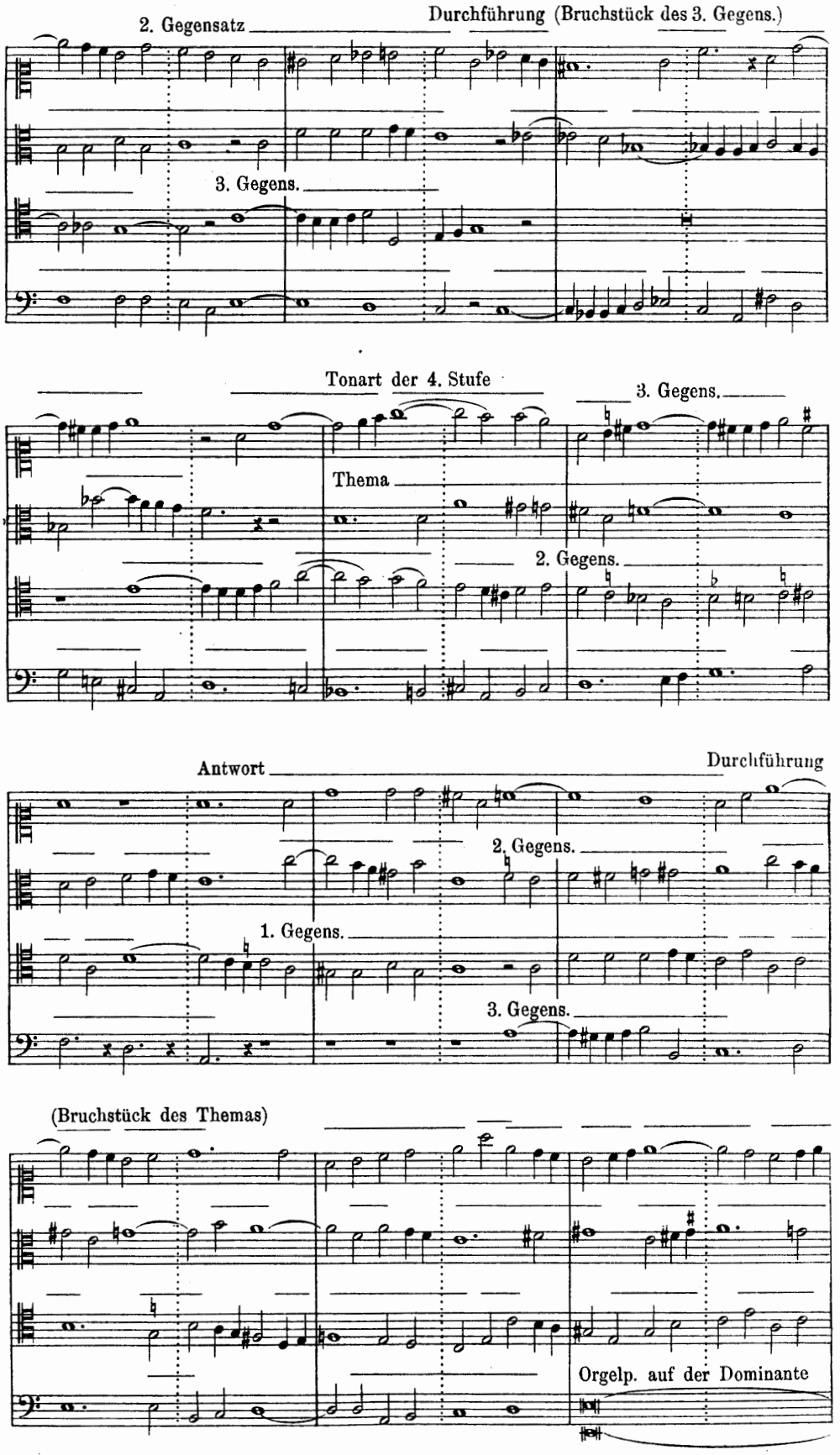
Georges Enesco
(Klasse von Massenet).

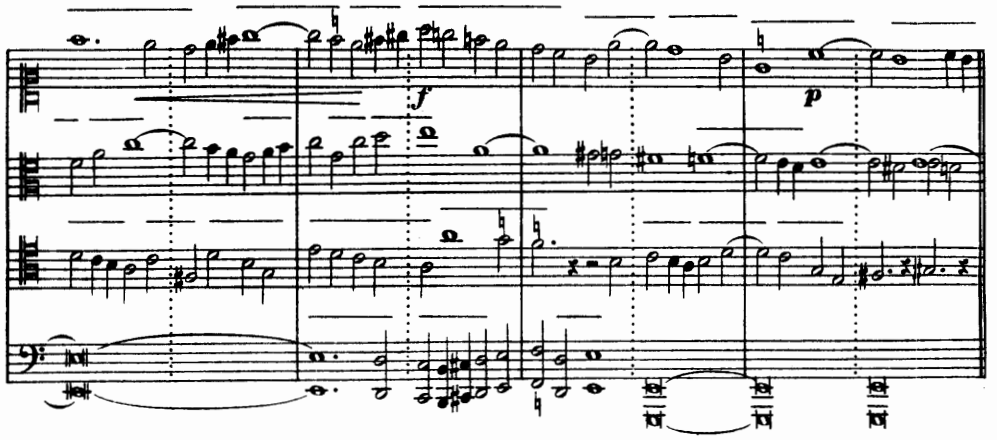
Ruhig und gemäßigt.



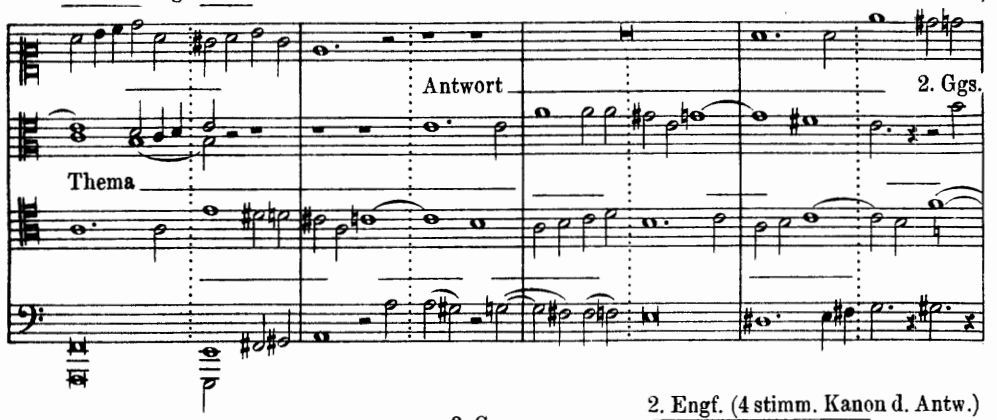


Durchführung (3. Gegens. und Bruchst. des Themas)

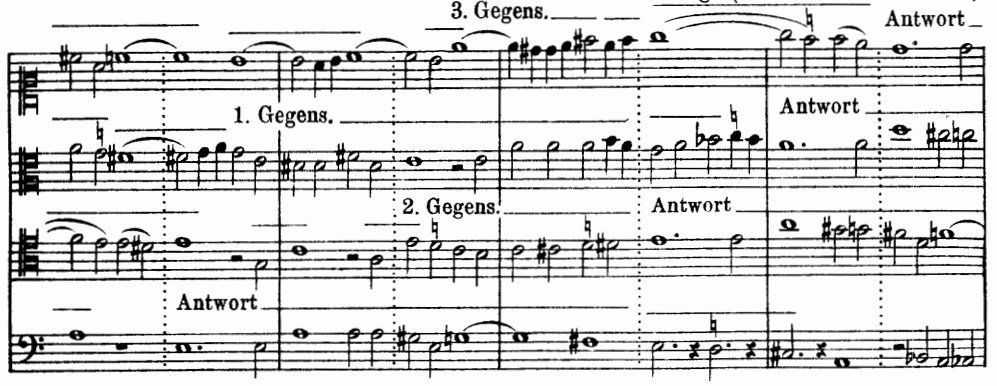




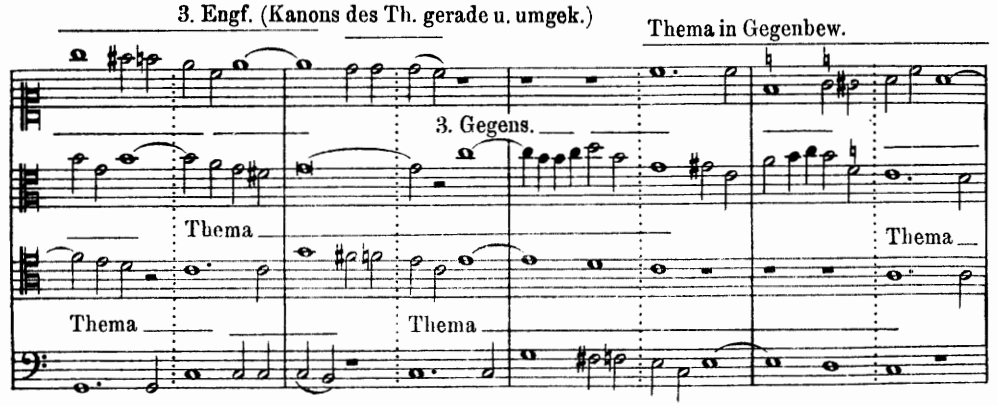
2. Gegensatz
Durchführung (Bruchstück des 3. Gegens.)
3. Gegens.
Tonart der 4. Stufe
3. Gegens.
Thema
2. Gegens.
Antwort
Durchführung
2. Gegens.
1. Gegens.
3. Gegens.
(Bruchstück des Themas)
Orgelp. auf der Dominante

1. Durchführung

Thema

2. Engf. (4 stimm. Kanon d. Antw.)

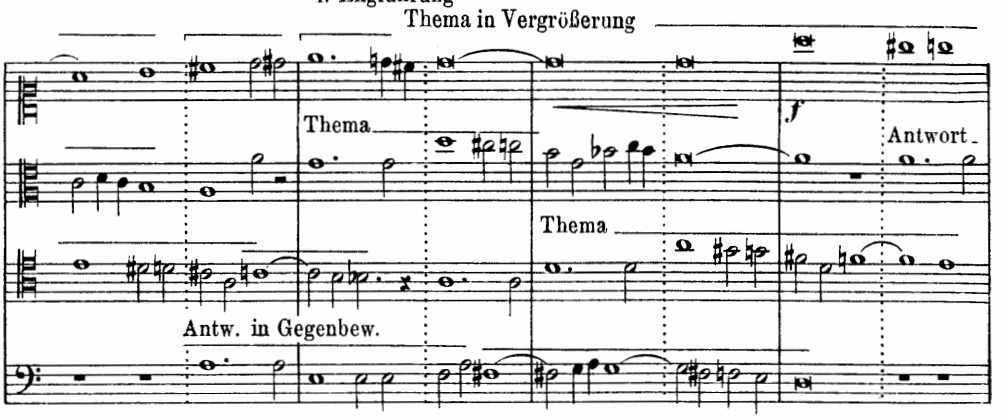
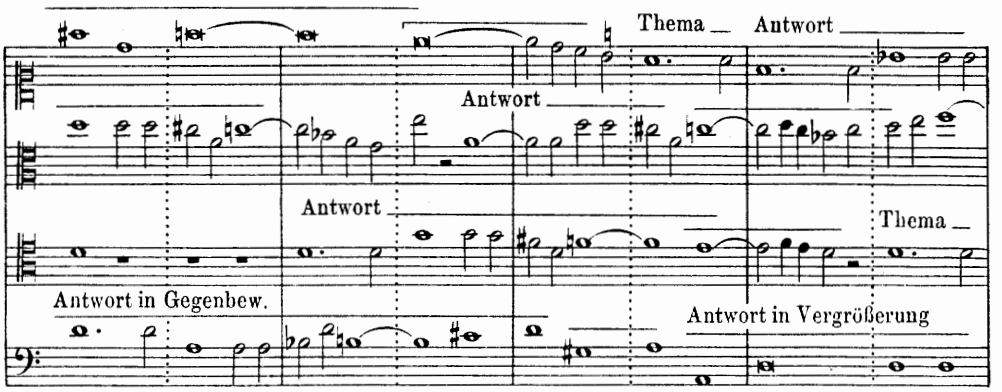
3. Gegens.

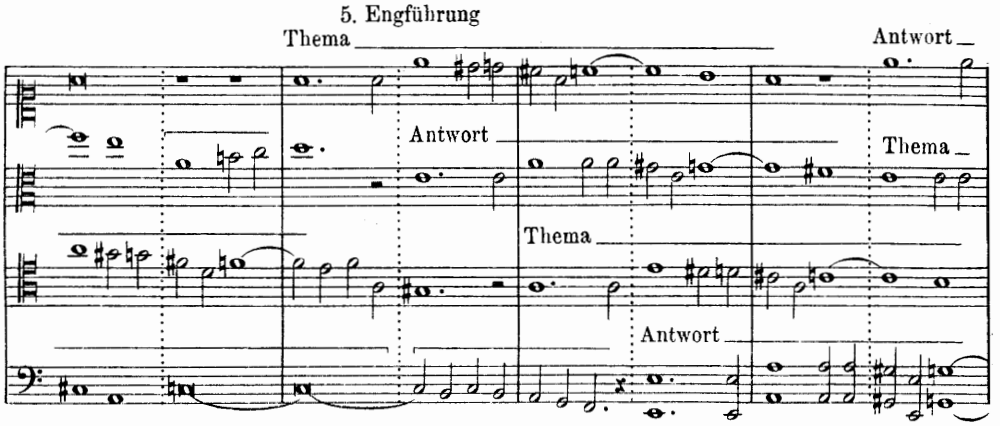
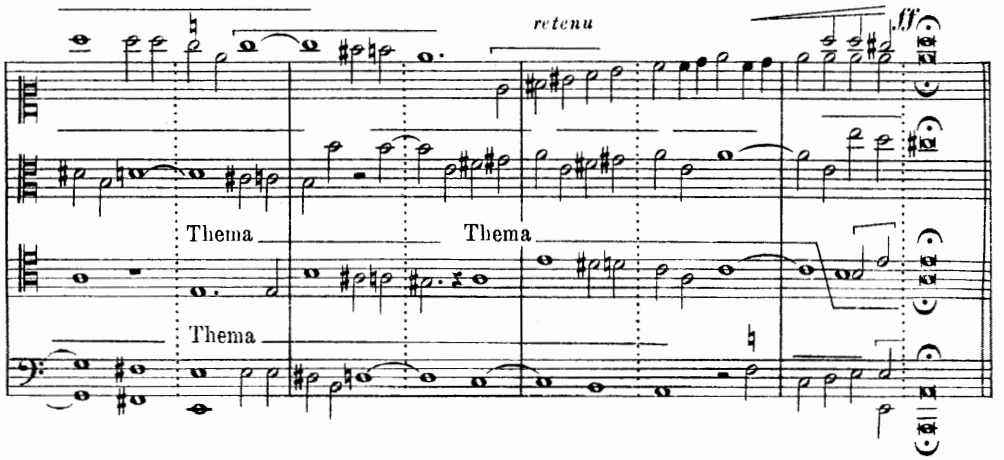
Antwort

3. Engf. (Kanons des Th. gerade u. umgek.)

Thema in Gegenbew.



4. Engführung

Thema in Vergrößerung



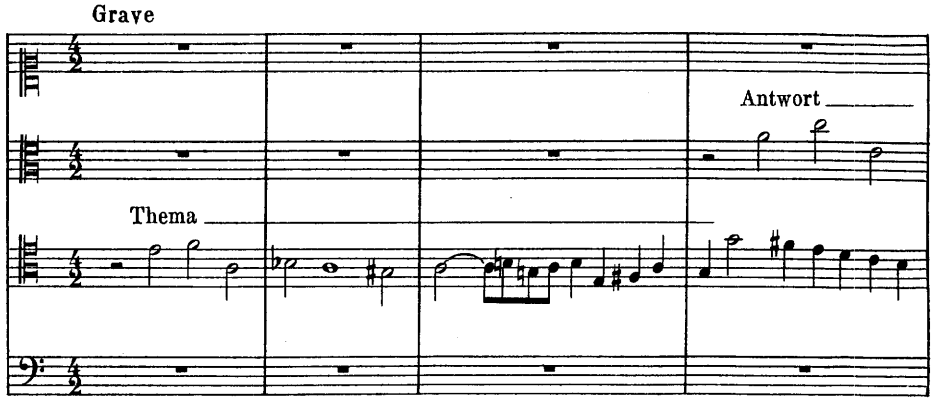
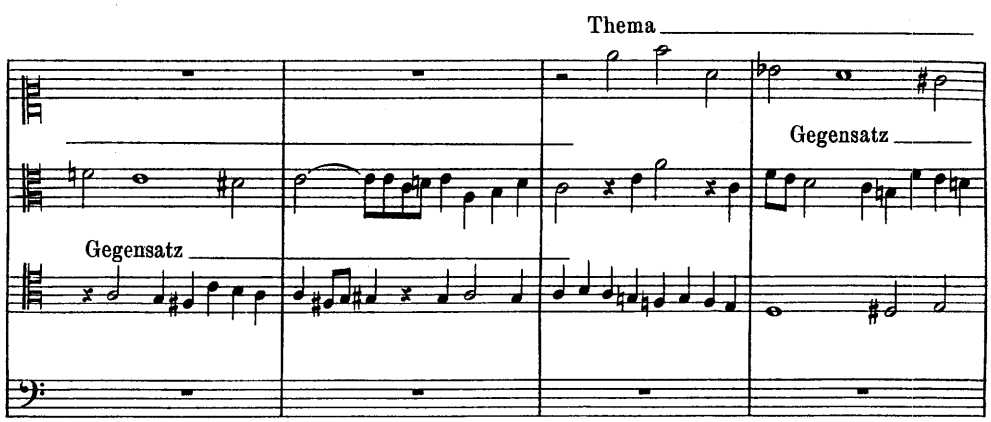
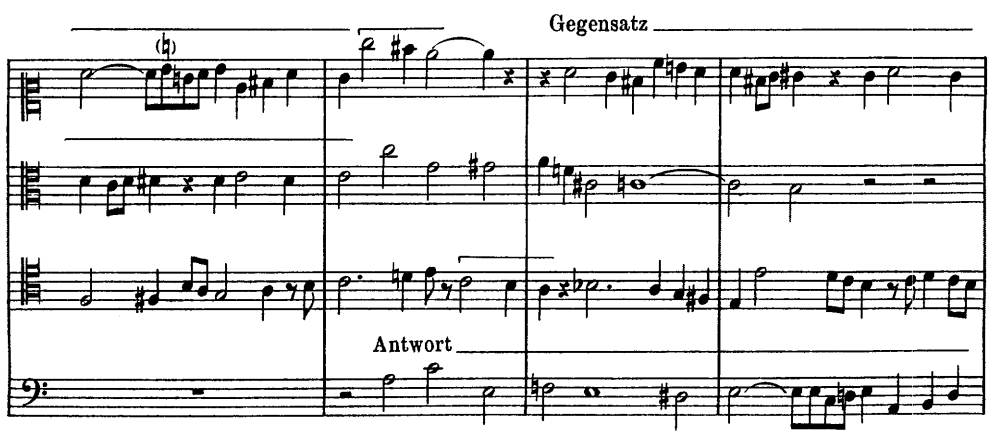
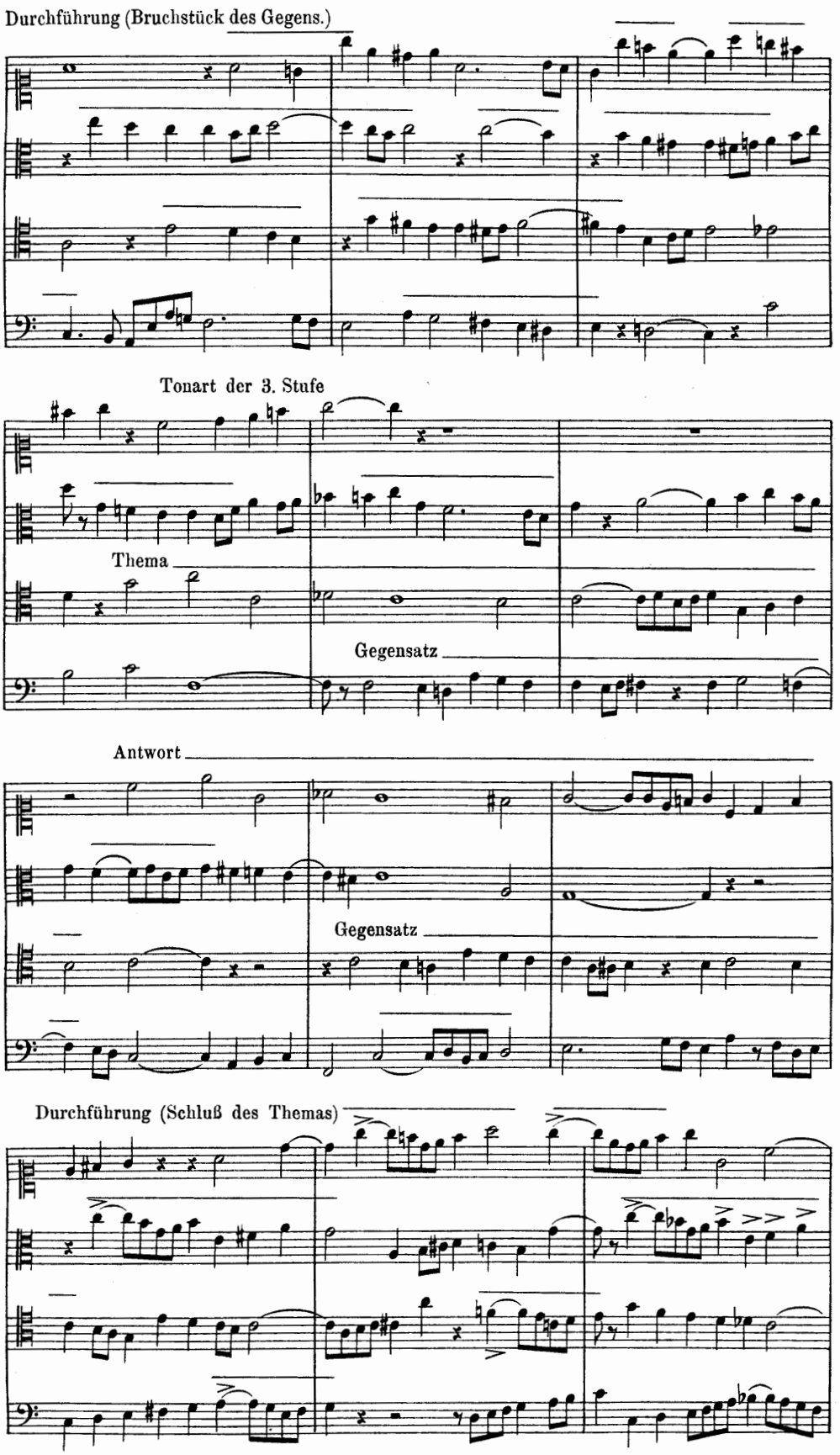
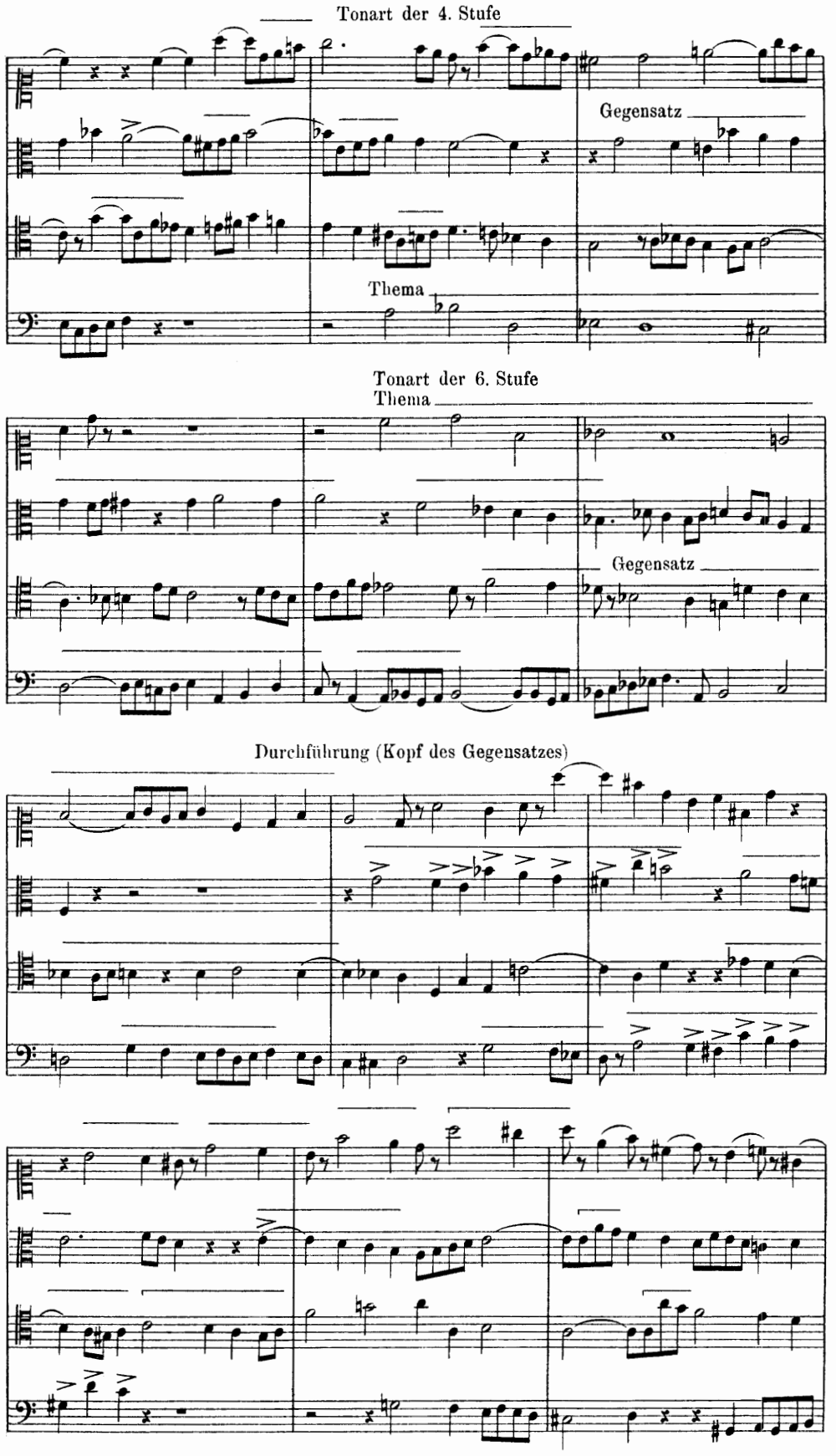
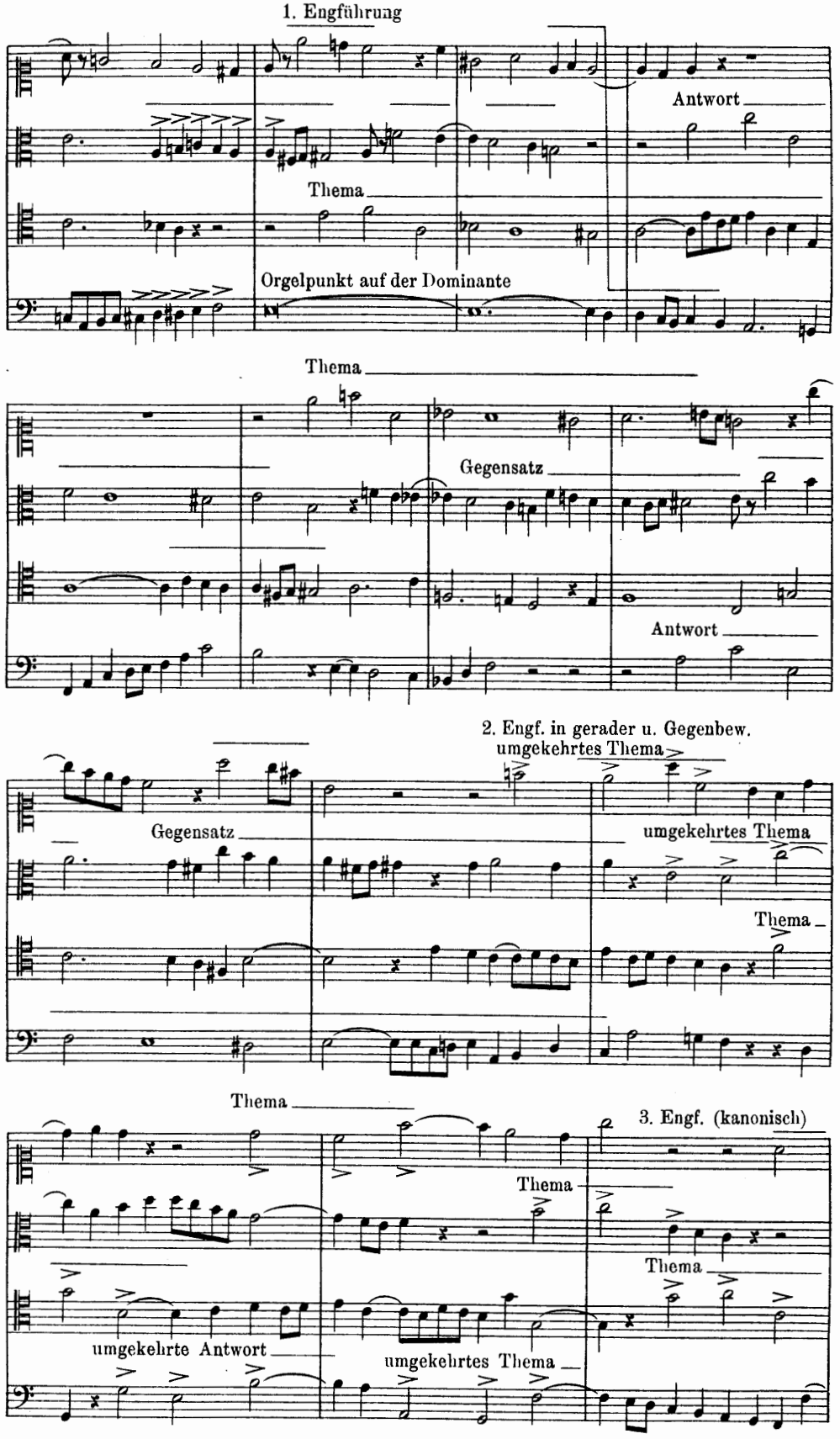
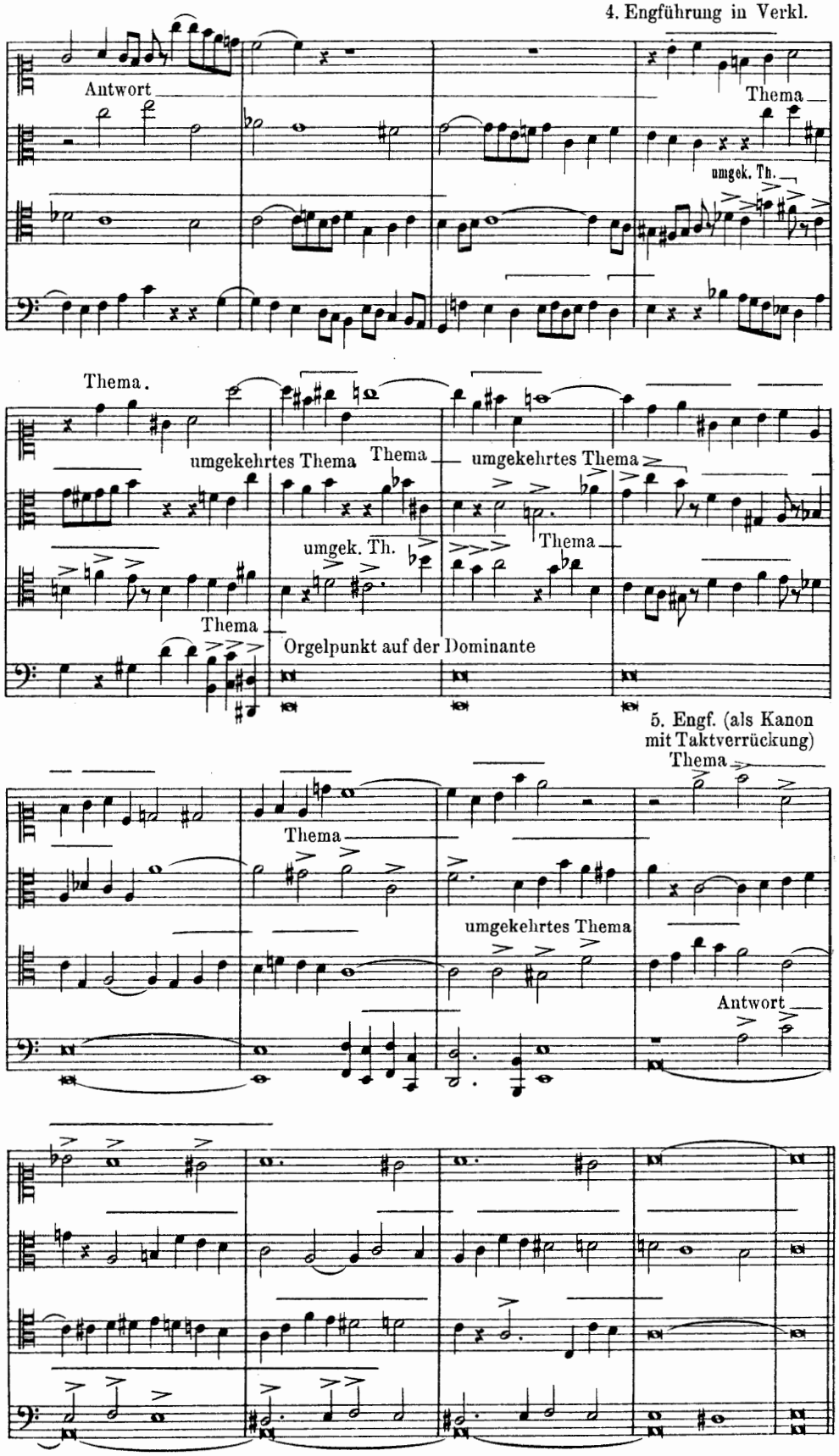
5. Engführung



4stimmige Fuge

Thema von A. Gedalge.

M. J. Morpain.
(Klasse von G. Fauré).

EXPOSITION

Grave

Durchführung (Bruchstück des Gegens.)
Tonart der 3. Stufe
Thema
Gegensatz
Antwort
Gegensatz
Durchführung (Schluß des Themas)

Tonart der 4. Stufe
Gegensatz
Thema
Tonart der 6. Stufe
Thema
Gegensatz
Durchführung (Kopf des Gegensatzes)

1. Engführung
Antwort
Thema
Orgelpunkt auf der Dominante
Thema
Gegensatz
Antwort
2. Engf. in gerader u. Gegenbew.
umgekehrtes Thema
Gegensatz
umgekehrtes Thema
Thema
Thema
3. Engf. (kanonisch)
Thema
Thema
umgekehrte Antwort
umgekehrtes Thema

4. Engführung in Verkl.
Antwort
Thema
umgek. Th.
Thema.
umgekehrtes Thema
Thema
umgekehrtes Thema
umgek. Th.
Thema
Thema
Orgelpunkt auf der Dominante
5. Engf. (als Kanon mit Taktverrückung)
Thema
Thema
umgekehrtes Thema
Antwort

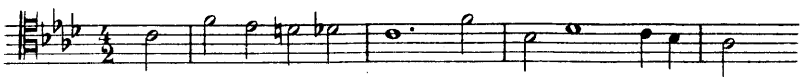
Fugen Themen

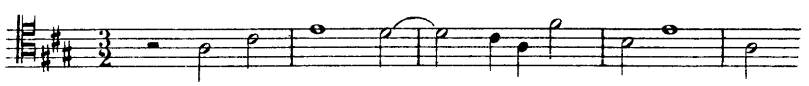
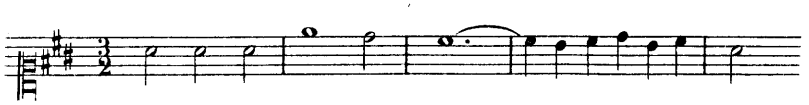
□ □ □

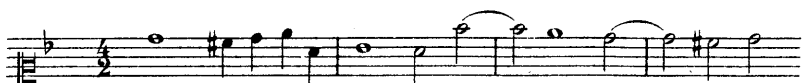
A.

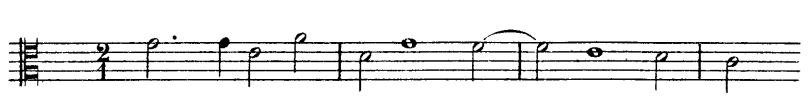
Zum Studium der Exposition:

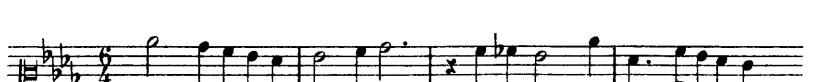
1) A. GEDALGE



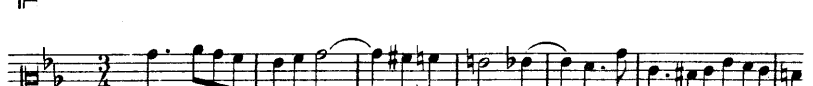
2) A. GEDALGE

3) A. GEDALGE

4) Anonyme

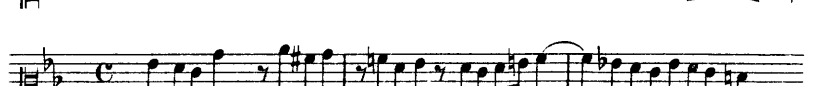


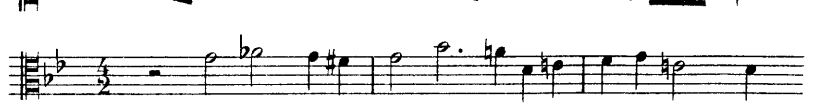
5) Anonyme

6) A. THOMAS

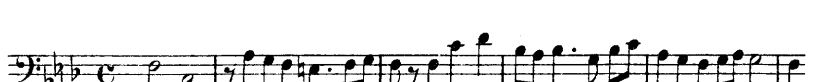


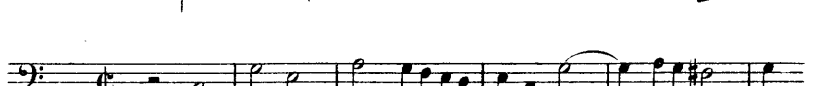
7) A. THOMAS



8) A. THOMAS

9) GEVAERT



10) RADEGLIA

11) GOUNOD



12) A.THOMAS

13) GUILMANT

14) Anonyme

15) REBER

16) MASSENET

17) SAINT-SAËNS

B.

Zum Studium der Engführung:

18) A.GEDALGE

19) A.GEDALGE

20) A.GEDALGE

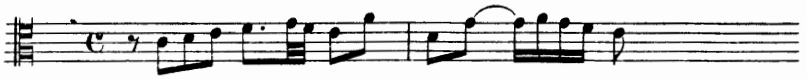
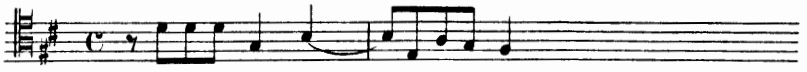
21) MATHESON

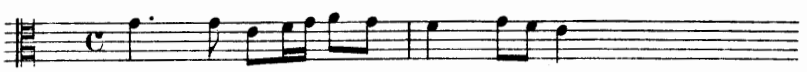
22) A.GEDALGE

23) A.GEDALGE

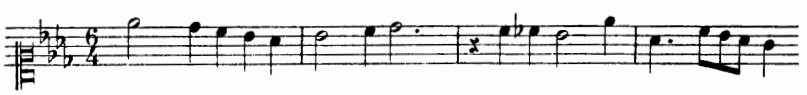
24) BATTIFFERRI

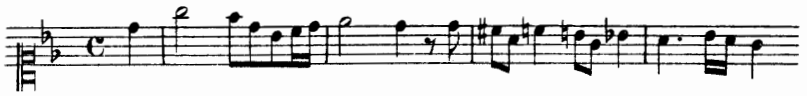
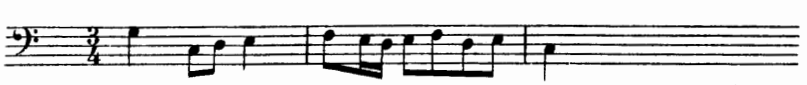
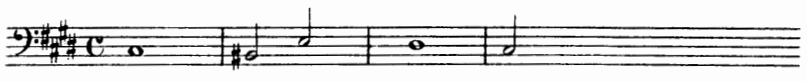
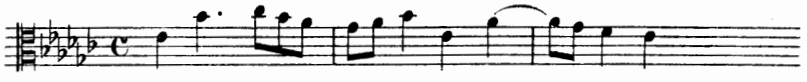
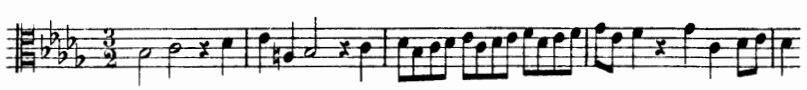
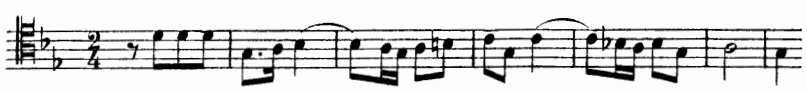
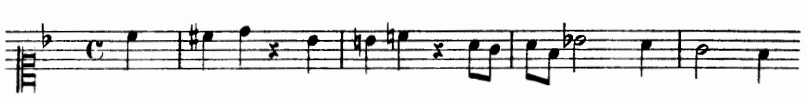
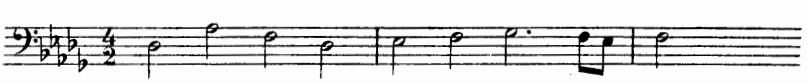
25) J.S.BACH

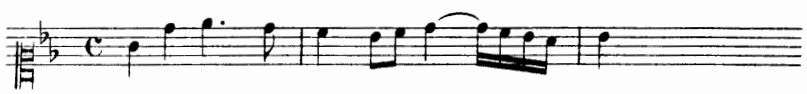
26) J.S.BACH

27) J.S.BACH

28) KIRNBERGER

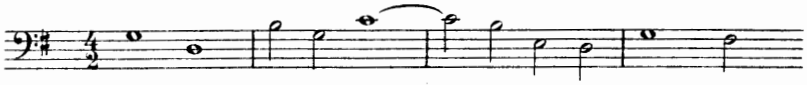


29) A.THOMAS

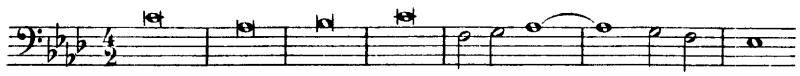


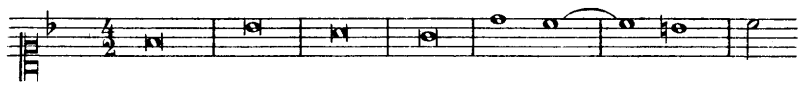
30) MEYERBEER

31) A.GEDALGE

32) J.S.BACH

33) J.S.BACH

34) J.S.BACH

35) GIGOUT

36) GOUNOD

37) A.GEDALGE

38) A.GEDALGE

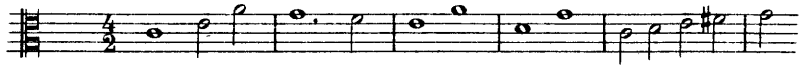
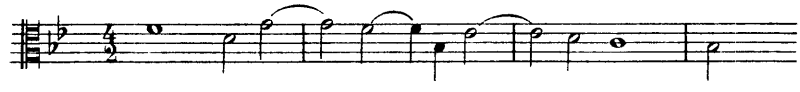


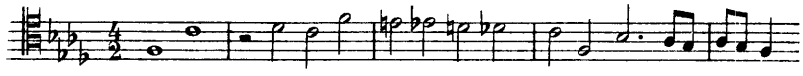
39) A.GEDALGE

C.

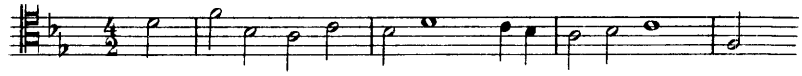
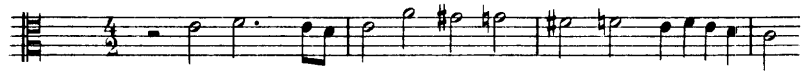
Verschiedene Themen:

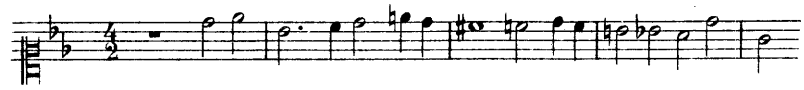
40) HALÉVY

41) Anonyme

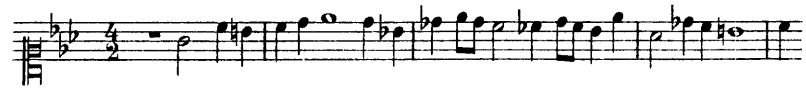
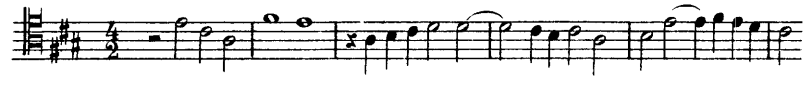
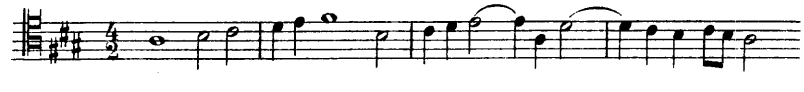


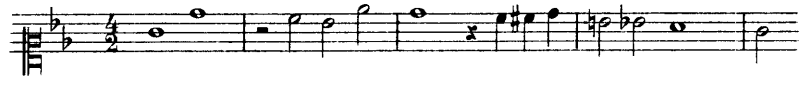
42) Anonyme

43) Anonyme

44) REBER



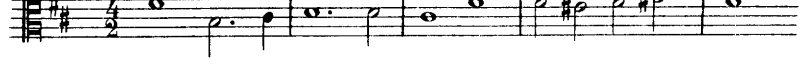
45) A.GEDALGE

46) Anonyme

47) AUBER

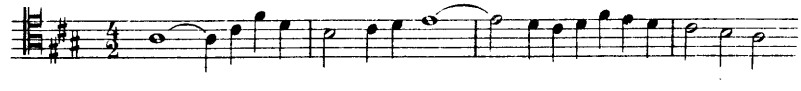
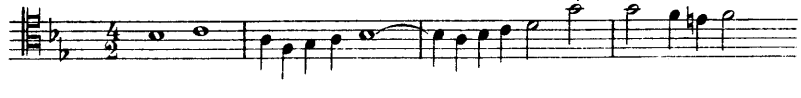
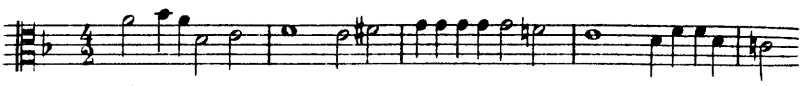


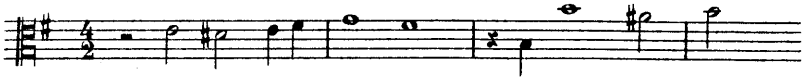
48) AUBER

49) A.THOMAS

50) G. BIZET

51) A.GEDALGE

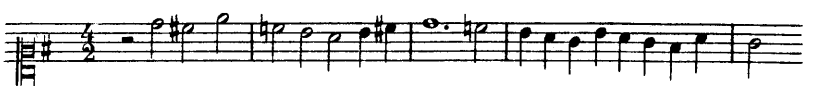


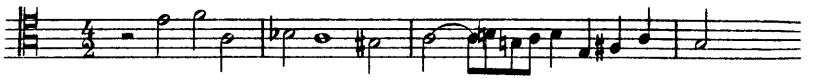
52) A GEDALGE

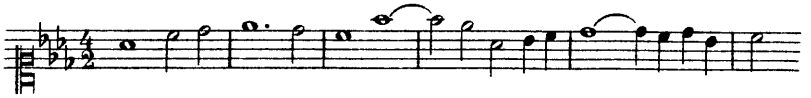
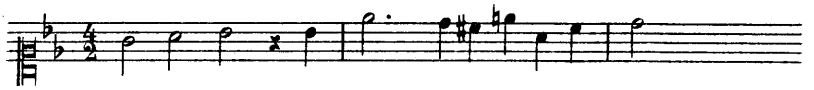
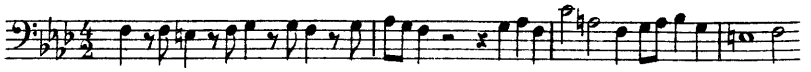
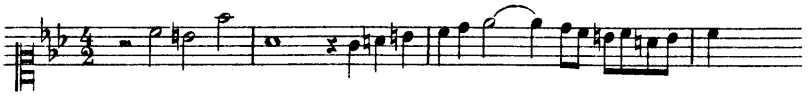


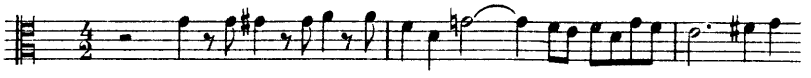
53) HALÉVY

54) A.GEDALGE

55) A. GEDALGE

56) A. GEDALGE

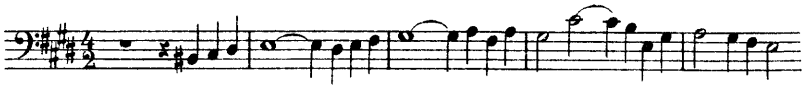
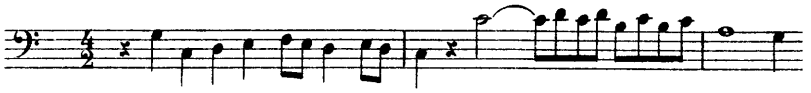
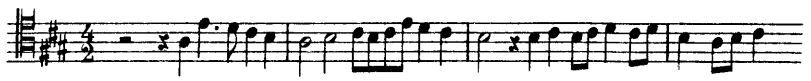
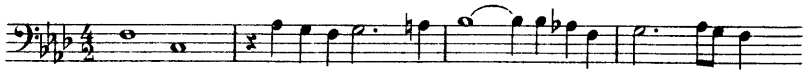
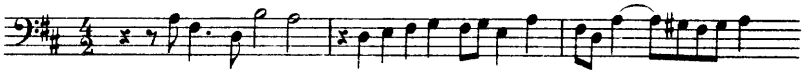
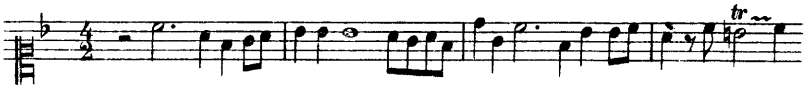
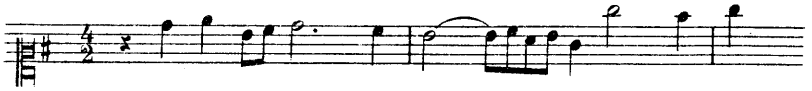
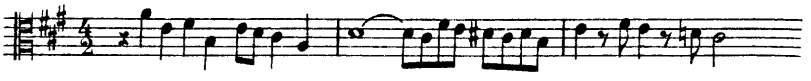
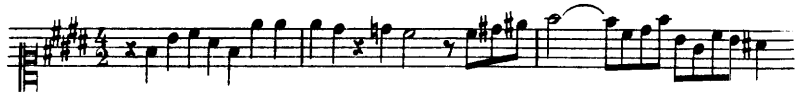
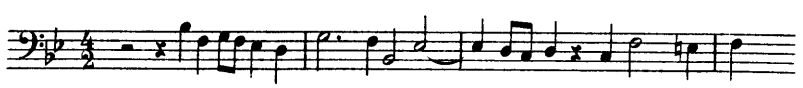
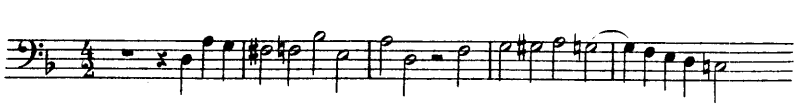
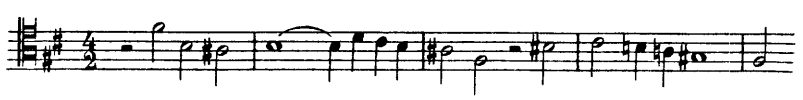
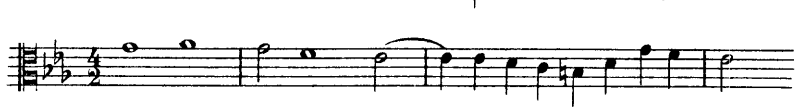
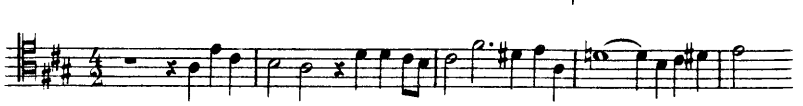
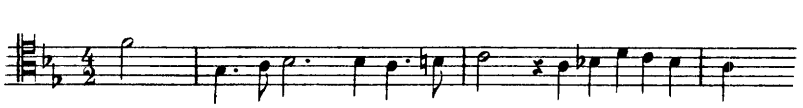
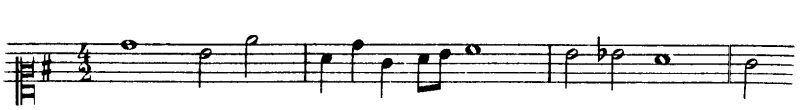
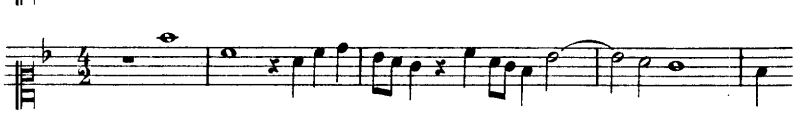
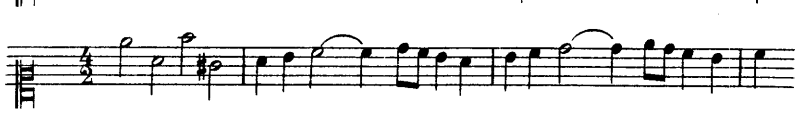
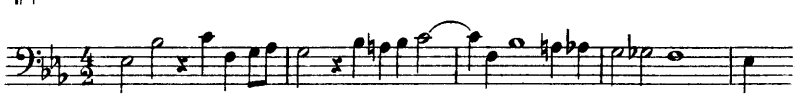


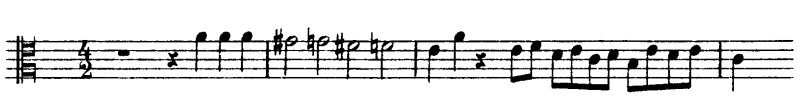
57) SAINT-SAËNS

58) A. GEDALGE

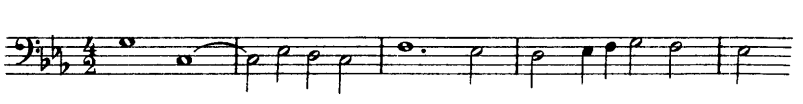
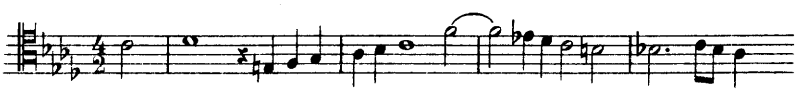
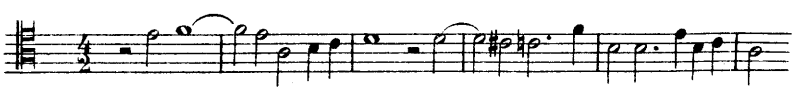
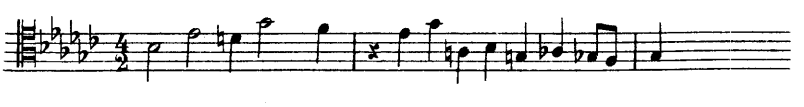
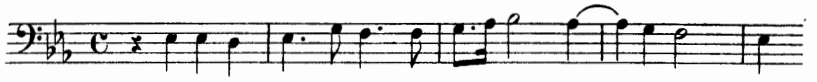
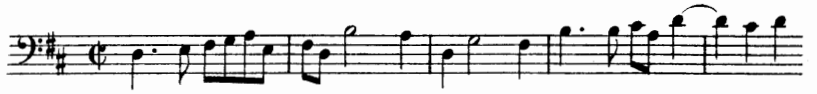


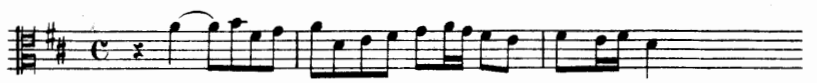
59) A. GEDALGE

60) J. SARTI

61) MASSENET

62) MASSENET

63) MASSENET

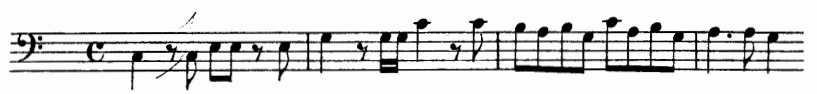
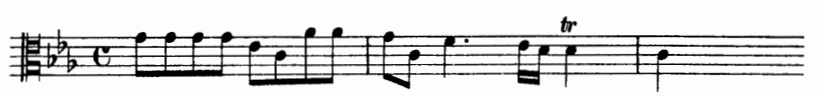
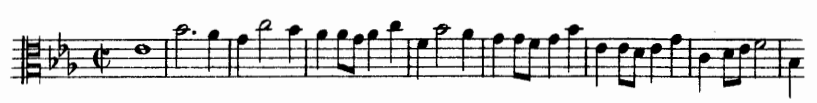
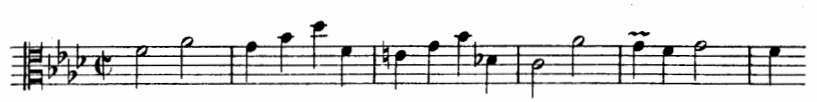


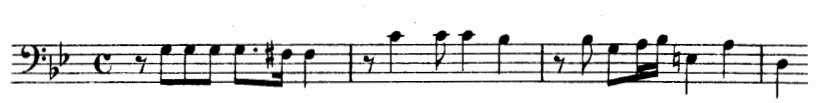
64) A. GEDALGE

65) A. GEDALGE

66) A. GEDALGE

67) A. GEDALGE

68) A. GEDALGE

69) A. GEDALGE

70) A. GEDALGE

71) A. GEDALGE

72) A. GEDALGE

73) A. GEDALGE

74) A. GEDALGE

75) A. GEDALGE

76) Anonyme

77) E. GUIRAUD

78) A. GEDALGE

79) REBER

80) REBER

81) Anonyme

82) A. THOMAS

83) REBER

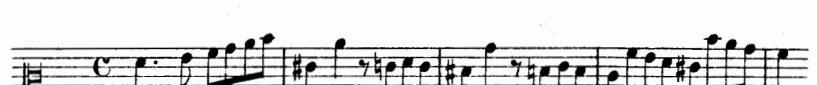


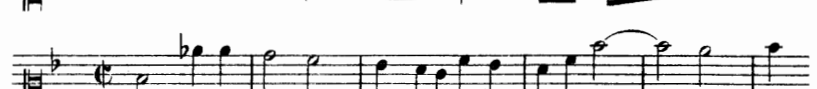
84) ONSLOW

85) Anonyme

86) TH. DUBOIS

87) A. GEDALGE

88) HAENDEL

89) HAENDEL

90) PURCELL



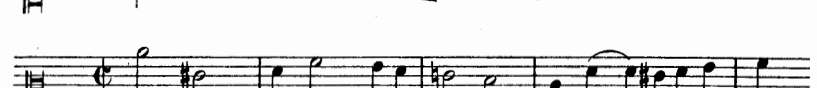
91) J.S.BACH

92) J.S.BACH

93) J.S.BACH

94) J.S.BACH

95) MOZART



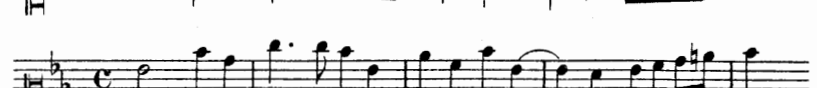
96) MOZART

97) ROSSINI



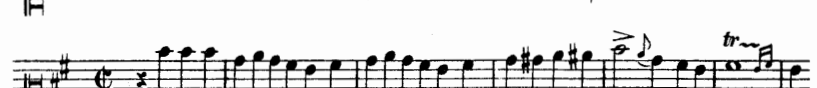
98) CHERUBINI

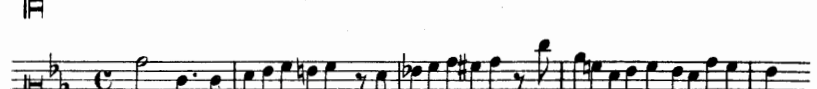
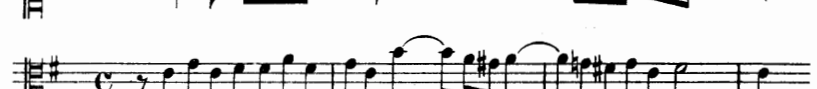
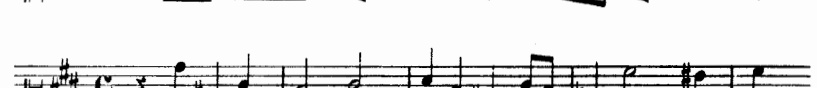
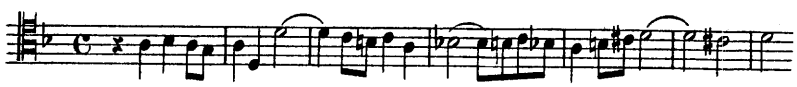


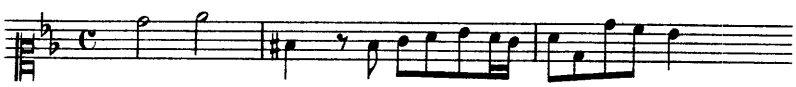
99) AUBER

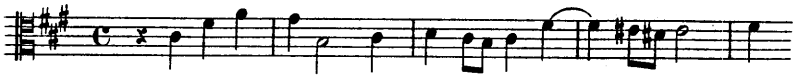
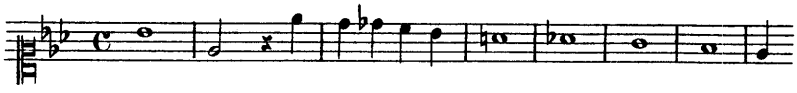
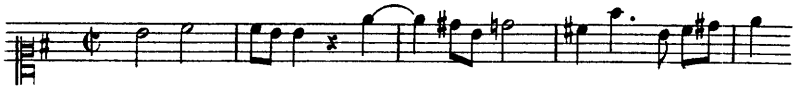
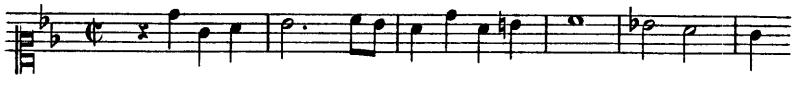
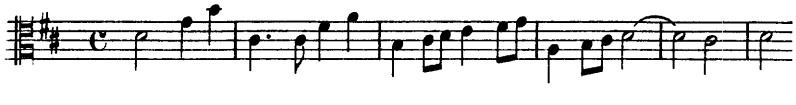


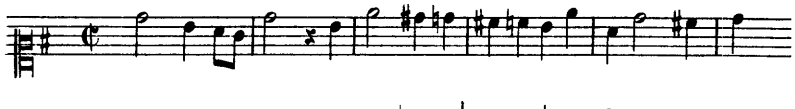
100) FENAROLI



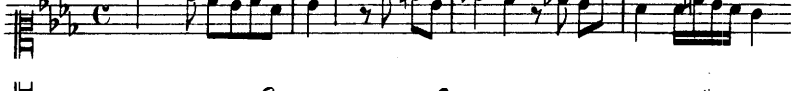
101) Anonyme

102) Anonyme

103) AUBER

104) AUBER

105) Anonyme

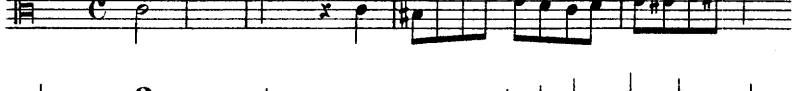


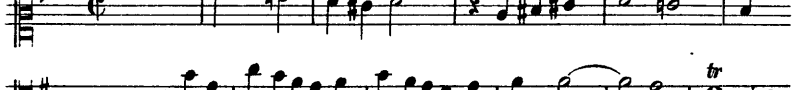
106) REICHA

107) Anonyme

108) A.THOMAS

109) SAINT-SAËNS

110) Anonyme

111) REBER



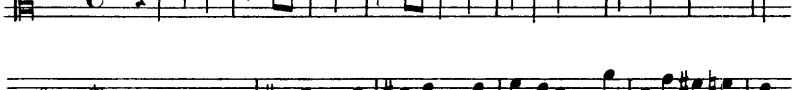
112) A.THOMAS



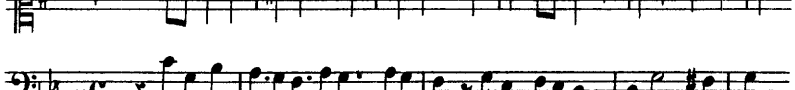
113) EBERLIN

114) CHERUBINI



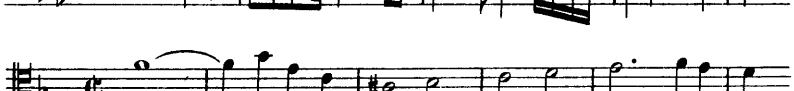
115) C.M.WIDOR

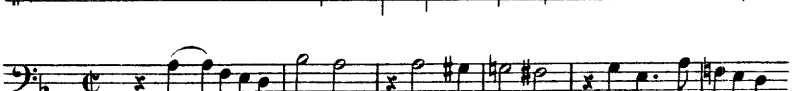
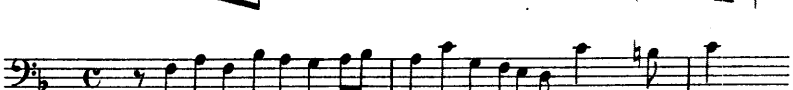


116) GOUNOD



117) E.GUIRAUD

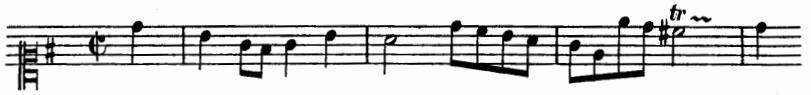
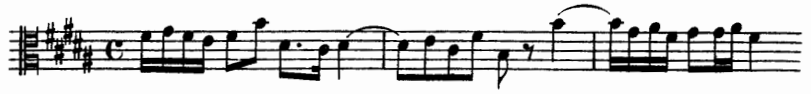
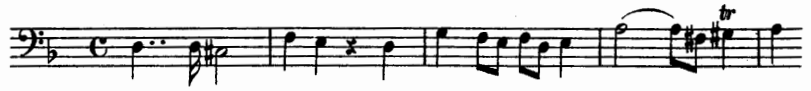
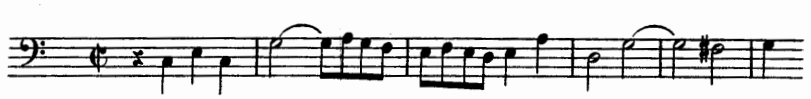


118) MASSENET

119) A.THOMAS

120) GOUNOD

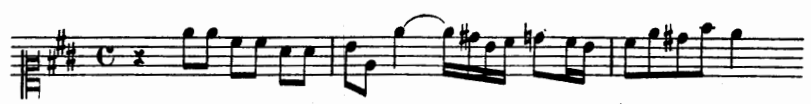
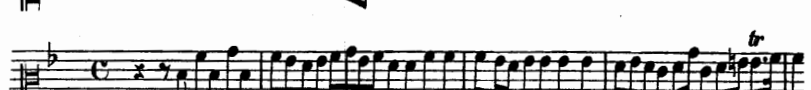
121) A. GEDALGE

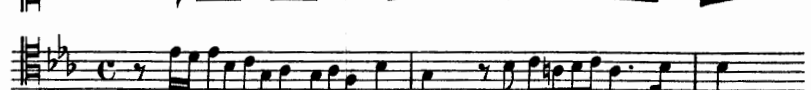
122) A. GEDALGE

123) A. GEDALGE

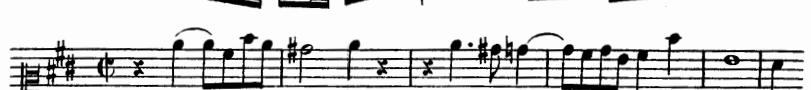
124) A. GEDALGE

125) A. GEDALGE

126) A. GEDALGE

127) A. GEDALGE

128) A. GEDALGE

129) A. GEDALGE

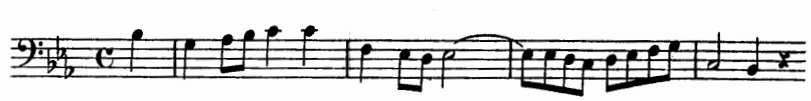
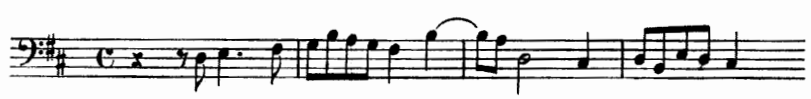
130) A. GEDALGE

131) A. GEDALGE

132) A. GEDALGE

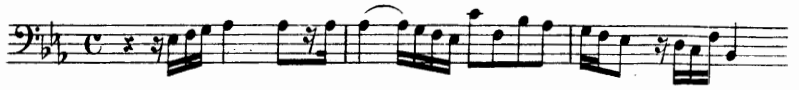


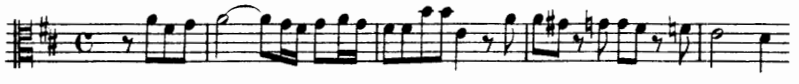
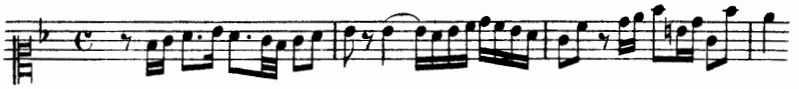
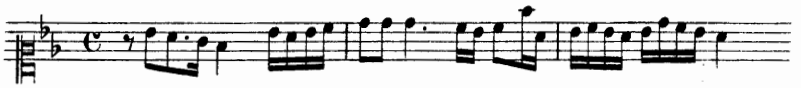
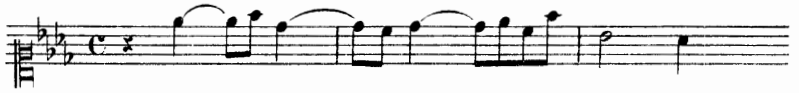
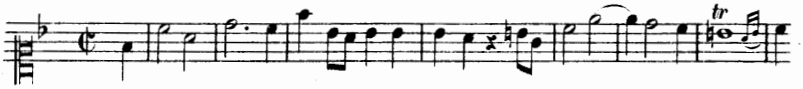
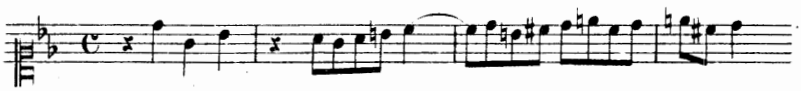
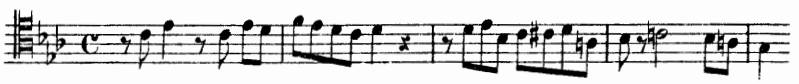
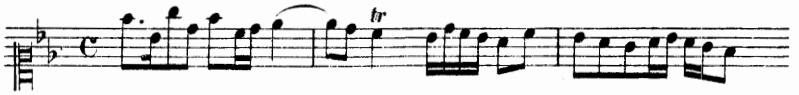
133) A. GEDALGE

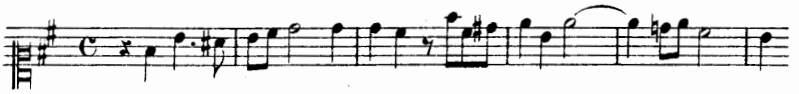


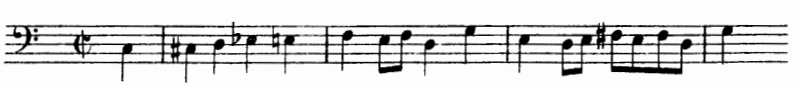
134) A. GEDALGE

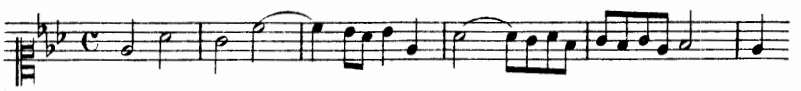
135) A. GEDALGE

136) A. GEDALGE

137) A. GEDALGE

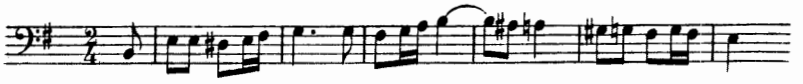
138) A. GEDALGE

139) A. GEDALGE

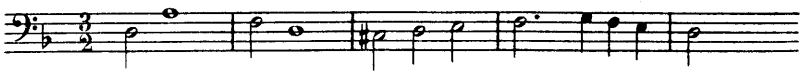
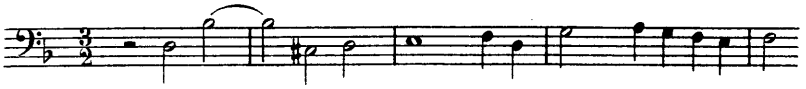
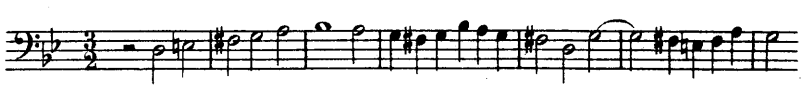
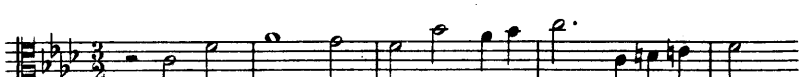
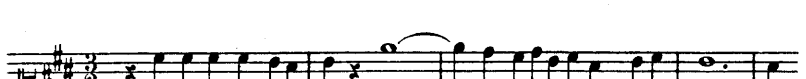
140) A. GEDALGE

141) A. GEDALGE

142) A. GEDALGE

143) A. GEDALGE

144) A. GEDALGE

145) A. GEDALGE

146) A. GEDALGE

147) A. GEDALGE

148) PALADILHE

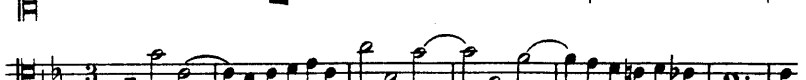


149) GOUNOD

150) GOUNOD

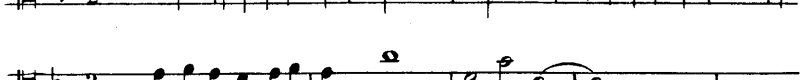
151) A. THOMAS

152) MASSENET

153) MASSENET

154) A. GEDALGE

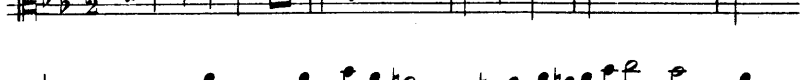
155) J. S. BACH

156) ONSLOW

157) GEVAERT

158) AUBER

159) REBER

160) MASSENET



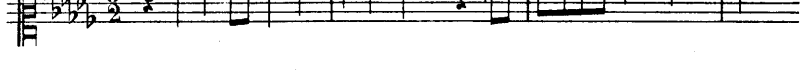
161) MASSENET



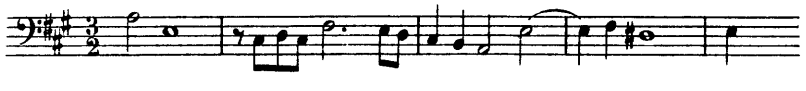
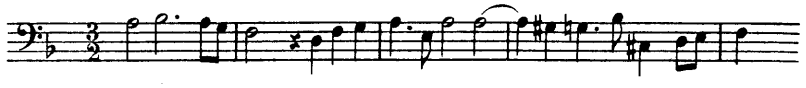
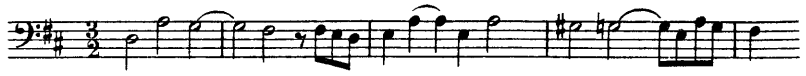
162) MASSENET

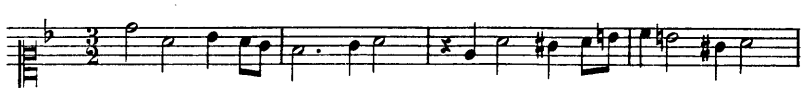


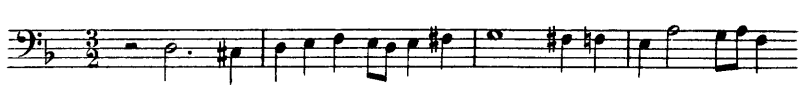
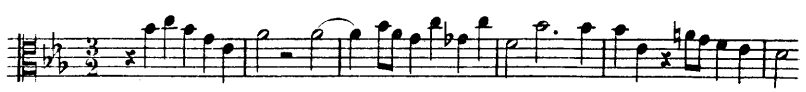
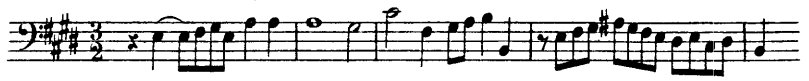
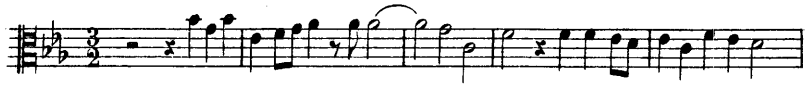
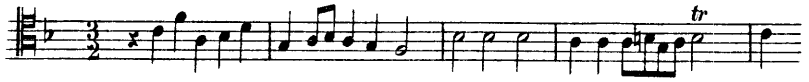
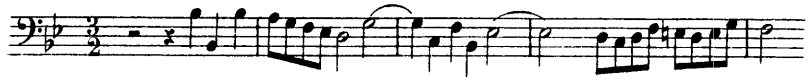
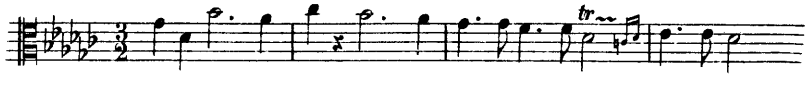
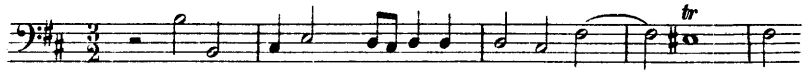
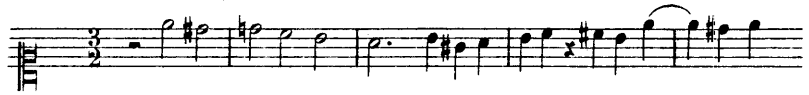
163) TH. DUBOIS

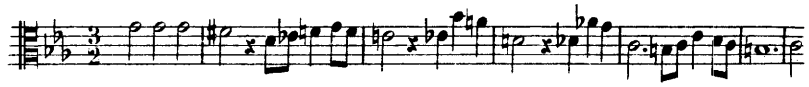


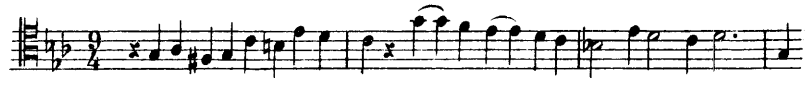
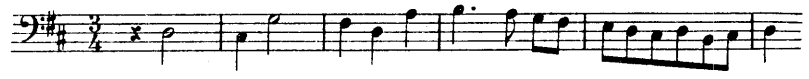
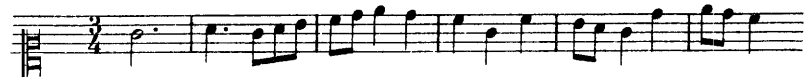
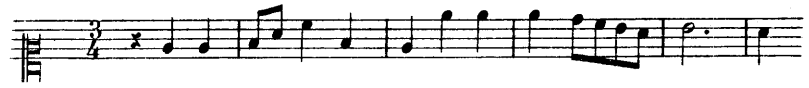
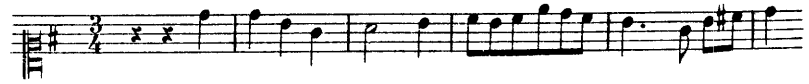
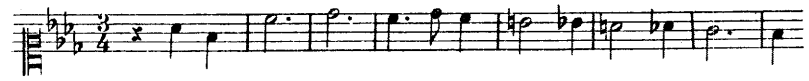
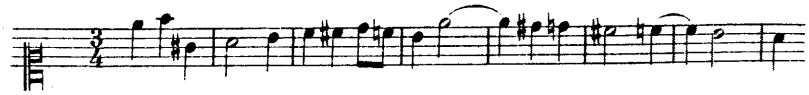
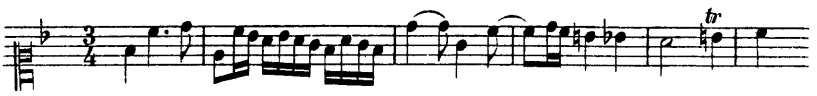
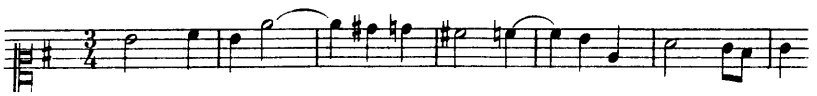
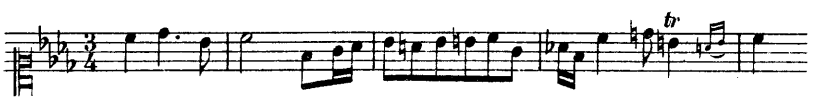
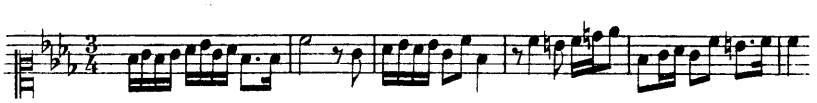
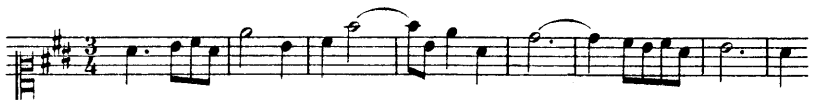
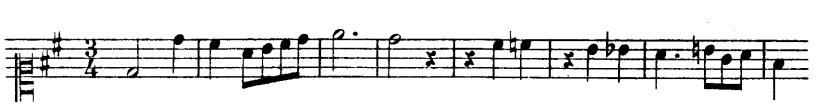
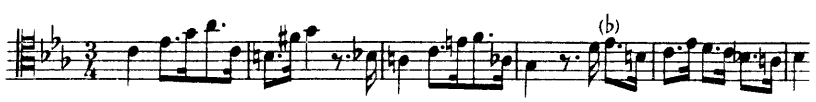
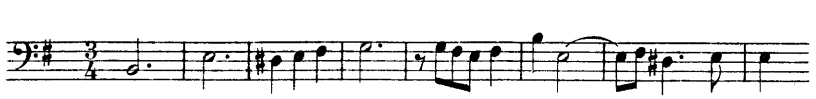
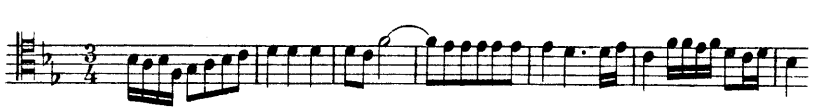
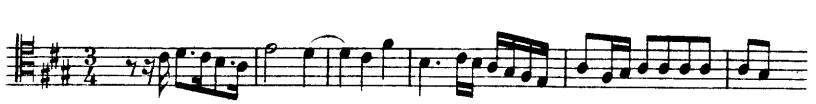
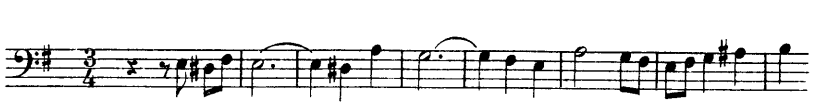
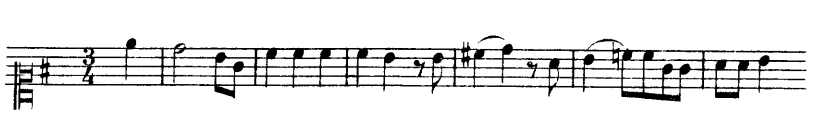
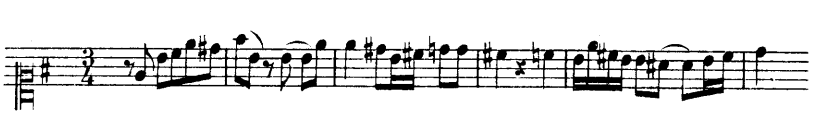
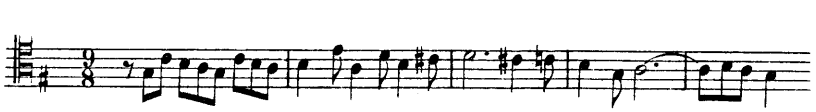
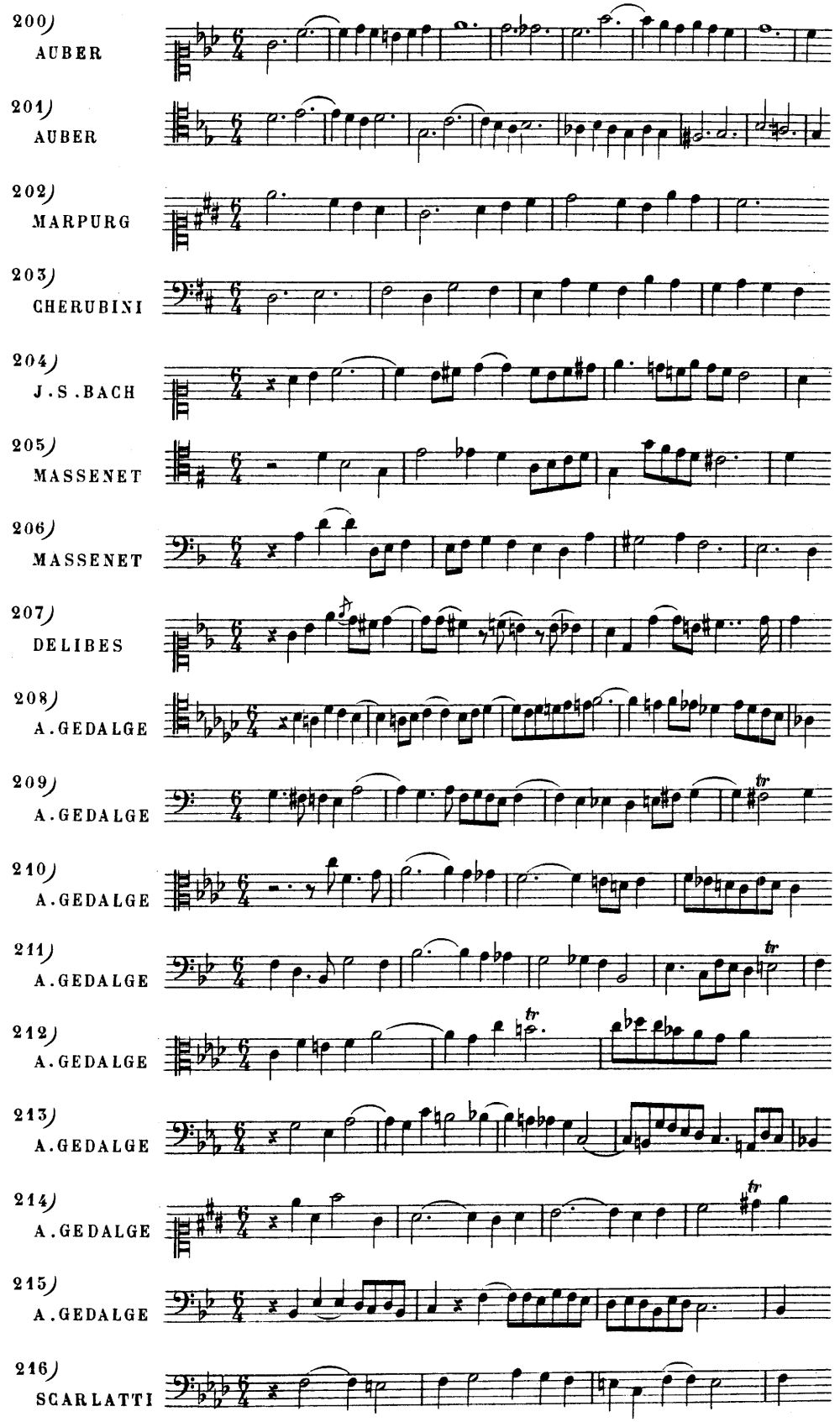
164) TH. DUBOIS

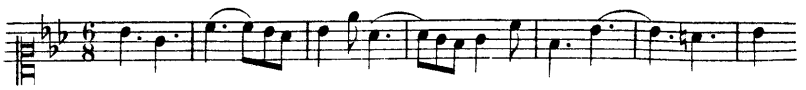
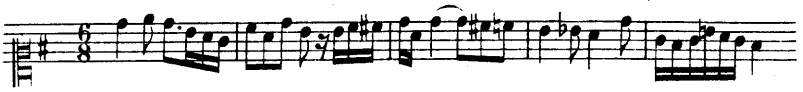
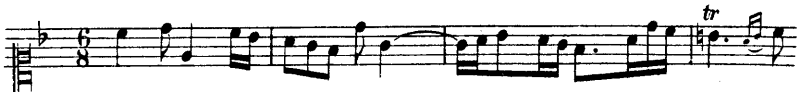
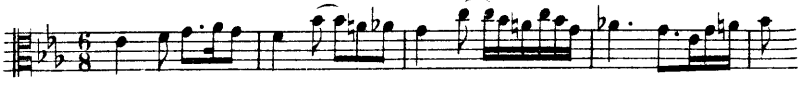
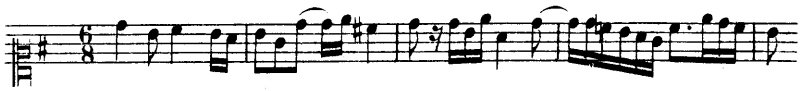
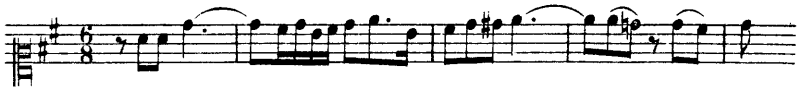
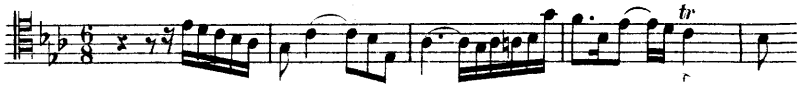
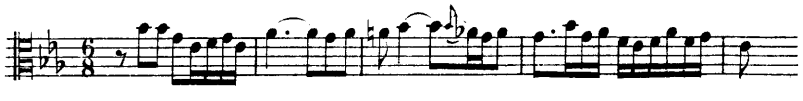
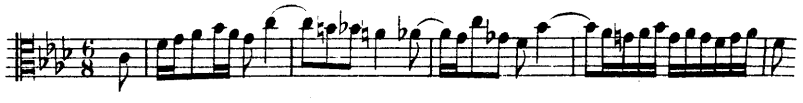
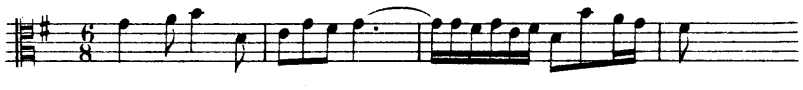
165) A. THOMAS

166) A. THOMAS

167) A. THOMAS

168) A. GEDALGE

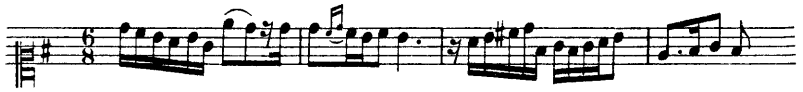
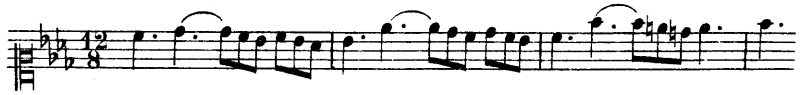
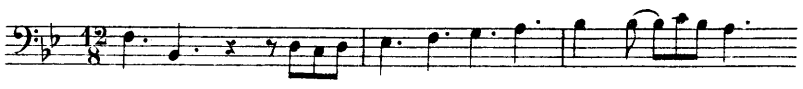
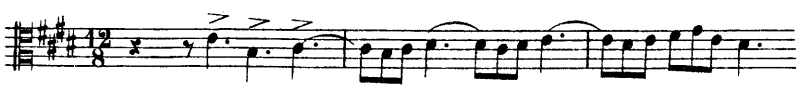


169) A. GEDALGE

170) A. GEDALGE

171) A. GEDALGE

172) A. GEDALGE

173) A. GEDALGE

174) A. GEDALGE

175) A. GEDALGE

176) A. GEDALGE

177) A. GEDALGE

178) A. GEDALGE



179) A. GEDALGE

180) MOZART

181) CHERUBINI

182) AUBER

183) AUBER

184) REBER

185) REBER

186) A. THOMAS

187) A. THOMAS

188) A. THOMAS

189) TH. DUBOIS

190) REBER

191) MASSENET

192) FR. BACH

193) A. GEDALGE

194) A. GEDALGE

195) A. GEDALGE

196) A. GEDALGE

197) A. GEDALGE

198) A. GEDALGE

199) A. GEDALGE

200) AUBER
201) AUBER
202) MARPURG
203) CHERUBINI
204) J.S.BACH
205) MASSENET
206) MASSENET
207) DELIBES
208) A.GEDALGE
209) A.GEDALGE
210) A.GEDALGE
211) A.GEDALGE
212) A.GEDALGE
213) A.GEDALGE
214) A.GEDALGE
215) A.GEDALGE
216) SCARLATTI

217) A. THOMAS

218) A. THOMAS

219) A. THOMAS

220) A. THOMAS

221) A. THOMAS

222) A. GEDALGE

223) A. GEDALGE

224) A. GEDALGE

225) A. GEDALGE

226) A. GEDALGE

227) A. GEDALGE

228) A. GEDALGE

229) AUBER

230) A. GEDALGE

231) A. GEDALGE

Alphabetisches Sachregister.

(Die Ziffern beziehen sich auf die Paragraphen, nicht auf die Seiten.)

Abwechslung:
des Themas und der Antwort 22, 23, 128.

Antwort:
auf das durch eine charakteristische Vorzeichnung der Dominanttonart veränderte Thema, geschrieben oder in der Harmonie vorausgesetzt 77, 78; zergliederte Beispiele 79, 80, 81, 82, 83, 84;
auf ein chromatisches Thema 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98;
tonale auf ein chromatisches Thema 47;
reale auf ein chromatisches Thema 48, 97;
auf ein Thema, beginnend mit der 2., der 4. nicht erhöhten oder 6. Stufe der Haupttonart 103;
auf ein mit der Dominante beginnendes Thema 42, 43, 44;
auf ein mit der 5. und nachfolgenden erhöhten 4. beginnendes aber sofort in die 5. Stufe zurückkehrendes Thema 45, 46;
auf ein mit der erhöhten 4. Stufe der Haupttonart beginnendes Thema 102;
auf ein mit der 7. Stufe in Dur beginnendes Thema 100;
auf ein mit der erhöhten 7. Stufe in Moll beginnendes Thema 101;
auf ein mit der Tonika oder Mediante beginnendes und schließendes, ohne die 5. Stufe berührendes Thema 39;
auf ein mit der Tonika oder Mediante beginnendes und schließendes Thema, das sich nicht sofort zur Dominante oder zur 7. Stufe mit folgender Dominante begibt, sondern diese als Durchgangsnote, Verzierung oder in einem Lauf berührt 40, 41;
besondere Bedingungen der Antwort 30;
Zweck derselben 31;
Erläuterung 32;
auf die 7. (in Moll nicht erhöhte) Stufe der Haupttonart 59, 60, 62, 85;
Wahl der Antwort 486,
Grundharmonien der Antwort entsprechen denen des Themas 30, 70;
Reihenfolge der Modulationen ist umgekehrt als die des Themas 25, 26;
reale, tonale Antwort 32;
reale Antwort auf ein tonales Thema 75, 76;
allgemeine Regeln 28, 29;
Zusammenfassung der Regeln über die Antwort 104;
Zusammenfassende Tafeln der Antworten auf den Kopf eines von der Dominante zur 1. Stufe schreitenden Themas 49; Beispiele 50, 51;
Zusammenfassende Tafeln der Antworten auf den Kopf eines von der Tonika zur 5. Stufe schreitenden Themas 67, 68;
auf ein mit der Dominante oder 7. (in Moll nicht erhöhten) Stufe schließendes Thema 85; Beispiele 86, 87, 88;
auf ein mit der Dominante und vorhergehenden 4. nicht erhöhten Stufe der Haupttonart schließendes Thema 85;
ihre Tonika inbezug zu der des Themas 27;
sie muß von den Tonarten der 1. und 5. Stufe des Themas begrenzt sein 23, 24.

Bass, harmonischer:
(Vergl. Thema, Antwort, Gegensatz, Durchführung).

Bewegung:
Gegenbewegung in der Vergrößerung 195, 253;
Gegenbewegung in der Verkleinerung 195, 253;
Anwendung in der Durchführung 195, 247, 248;
der geraden Bewegung entgegengesetzt 247, 379;
in der Engführung 300, 301, 302, 303;
des Themas 197;
einfach rückgängige oder Gegenbewegung, angewandt in der Durchführung. Beispiele 195, 249;
in der Engführung 306, 307, 308, 315.

Chromatischer Gegensatz (Vergl. Gegensatz); Thema (Vergl. Thema).

Coda:
melodische einer Durchführung 225, 246;
Coda des Themas:
Zweck 134;

Erklärung 134;
entwickelte (in einer zweistimmigen Fuge) 155;
kann nach dem 2. Einsatz der Exposition als Vorwand zur Einführung einer neuen Figur dienen 136;
mit Nachahmungen den Eintritt des Gegensatzes vorbereitend 169, 491;
dient den Entwicklungen der Fuge 135;
desselben Stils als das Thema 134;
logische Folge des Themas 134;
Unterdrückung derselben 161.

Durchführung:
Anwendung der Vergrößerung. Beispiele 251;
Anwendung der Vergrößerung und der Verkleinerung in der Gegenbewegung. Beispiele 253;
in der rückgängigen und der rückgängigen Gegenbewegung 253;
Durchführung in doppelter Vergrößerung 254;
Durchführung kanonisch 234; Beispiele 234, 235;
Bau der kanonischen Durchführung 236, 237; Beispiele 238, 239;
sechs mögliche Verbindungen 215;
a) jede Stimme ahmt sich mit einer von andern entnommenen bestimmten Figur nach 216; Beispiele von Bach 226;
b) alle Stimmen werden von dem in einer Stimme bleibenden Hauptmotiv abgeleitet 217; Beispiele von Bach 218, 219, 220, 221, 222, 224;
c) zwei Stimmen ahmen sich gegenseitig,die andern beiden sich selbst nach 225; Beispiele 225, 226;
d) die Stimmen ahmen sich zu zweien nach 227; Beispiele von Mozart und Bach 227;
e) drei Stimmen ahmen sich gegenseitig nach 228; Beispiele von Bach 228, 229, 230;
f) alle Stimmen ahmen sich gegenseitig nach 231; Beispiele von Bach 231, 233; von Händel 232;
Durchführung auf mehreren Verbindungen aufgebaut 241, 242;
kann auf jeder Figur der Exposition aufgebaut werden 188, 190, 193, 195;
Erklärungen 187, 188;
Anwendung der Verkleinerung 252;
doppelte Verkleinerung. Beispiel 254;
ausschließlich melodische Schreibweise 260;
Durchführung vor der Engführung von gedrängterer Schreibweise 435; Beispiele 449, 450;
melodische und rhythmische dem Thema, Gegensatz und den Zwischenspielen der Exposition entnommene Figuren 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200;
die gedrängtesten Nachahmungen für den Schluß der Durchführung aufgespart 259;
jede unterbrochene Stimme muß die Harmonie einer Kadenz enthalten 257;
melodische Erfindung der Durchführung 192, 194, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432;
Bau der melodischen Linie der Durchführung 202, 203;
Länge der Durchführungen 346, 347, 348, 349;
angewandte harmonische Fortschritte 189, 191, 216;
Durchführung in der Gegenbewegung 248; Beispiel 248;
Gegenbewegung im Gegensatz zur geraden. Beispiel 247;
Durchführung in der Gegenbewegung mit der Engführung durch gerade Bewegung verbunden 379;
rückgängige Bewegung. Beispiel 249;
Durchführung mit neuem Thema 461, 462;
Zwischenspiele, der Durchführung dienend 193, 199;
Durchführung auf dem Orgelpunkt. Bau 443, 444, 445;
Ausführungsplan und Ausführung der Durchführung 208, 209, 210;
harmonischer und melodischer Plan der Durchführung 204, 205, 206, 207;
Vorbereitung der Durchführung. Wahl der Motive betreffs der geraden, Gegenbewegung, rückgängigen, rückgängigen Gegenbewegung mit und ohne Vergrößerung oder Verkleinerung 195;
Verbindung einer Durchführung mit der ersten Engführung 377, 378, 379;
aufgebaut auf harmonischem Fortschritt 189, 190, 191;
Eigenschaften der Durchführung 194, 214, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431;
Zergliederte Exposition zur Auffindung geeigneter Durchführungsmotive 196, 197, 198 199, 200, 201;
Durchführung in der Engführung 368, 372, 373, 374, 375, 376;
muß in der Engführung ununterbrochen mit Engführung (kanonisch oder nicht) weitergeführt werden 379;
die Motive der Durchführung werden abgeleitet aus dem Thema, Gegensatz, der Coda oder den Zwischenspielen der Exposition 190, 193;
Hauptmotiv der Durchführung 202, 211;
Motiv der Durchführung in einer Tonart 213;
Durchführung mit mehreren Motiven 211, 212;
Durchführung auf nacheinander folgenden Motiven 242; Beispiele 243, 244, 245, 246;
Thema als Motiv der Durchführung 250;
Tonarten, in die man ausweicht 188.

Einheit:
im Ausdruck einer Fuge 415, 421, 423;
melodische der Fuge 422, 423, 424, 425;
des Stils der Fuge 415;
des Stils gleichbedeutend mit Einheit des Ausdrucks 421, 422, 423.

Einsätze:
wie sie gestalten 499;
des Gegensatzes nach der Coda 134;
des Gegensatzes nach dem 1. Eintritt des Themas (auf der Antwort) 128, 132;
des Gegensatzes auf dem 1. Eintritt des Themas 132;

mehrerer Gegensätze nacheinander 128, 129, 130;
auf einer dem Thema, Gegensatz oder den Zwischenspielen der Exposition entnommenen Figur 257;
ihre Zahl in der Exposition 226; in der Engführung 261, 359, 360;
zwei nacheinander folgende Gruppen von Einsätzen in verschiedenen Tonarten dürfen nicht in derselben Reihenfolge der Stimmen geschehen 499;
nach einer Pause 145, 256, 499;
der Antwort in der Exposition 133, 138, 140, 141;
des Themas nach einer Kadenz 406;
des Themas auf einer vollkommenen Kadenz 402, 407, 408, 409;
zwei nacheinander folgende Einsätze des Themas und der Antwort dürfen nicht in derselben Stimme erfolgen 499.

Engführung:
Zergliederung einer Schulengführung 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390;
Engführung in der Vergrößerung 309, 310, 311;
Engführung in der Vergrößerung verbunden mit der Verkleinerung, zergliedertes Beispiel 314b;
in der Vergrößerung im Gegensatz zu den ursprünglichen Werten in verbundener gerader und Gegenbewegung 312, 313, 314; Beispiele 313, 314;
völlig kanonisch 266, 278; Beispiele 266, 267, 278;
unvollständig kanonisch 271, 279;
kanonisch mit veränderten Intervallen 283, 284;
Einsatz der Antwort in beliebiger Entfernung vom Kopf des Themas 285;
umgekehrt kanonisch 270, 281, 282, 381;
kanonisch ausführbar mittels Hilfsstimme 280;
Engführung mit Thema und Gegensatz vereint 298; zergliederte Beispiele 299;
harmonischer Einklang der Einsätze 275;
melodische Führung der Engführung 451;
Aufbau des Ganzen 380;
Engführung des Gegensatzes 265, 297;
Engführung mit ungleichen Taktteilen 285;
Erklärungen 261, 262, 263;
Benennung der Engführungen 296;
Verschiedenheiten der Schreibweise der 1. Engführung mit der Exposition der Fuge 383;
Engführung mit Verkleinerung in allen Stimmen 305;
Engführung mit Verkleinerung als Gegensatz zu den Originalwerten in verbundener gerader und Gegenbewegung, zergliederte Beispiele 306, 307, 308;
Anordnung bei vier Stimmen 289;
der letzte Einsatz muß die Antwort in der Engführung vollständig bringen 290, 291, 359;
Engführung mit ungleichmäßigen Einsätzen 292, 293;
Verbindung der 1. Engführung ohne vorausgehenden Orgelpunkt 448; zergliederte Beispiele 449, 450;
gleichmäßig entfernte Einsätze 272, 287;
mit unterbrochenen Einsätzen 273;
freie 276; Beispiele 284, 294;
Modulation in der Engführung 285;
Vermeidung der Modulation bei jedem Einsatz einer vierstimmigen gedrängten Engführung 274;
Engführung in der Gegenbewegung 300; zergliederte Beispiele 301;
Engführung in der verbundenen geraden und Gegenbewegung, zergliederte Beispiele 302, 303;
in der geraden rückgängigen und Gegenbewegung 315; Beispiele 249;
des neuen Themas 464; zergliederte Beispiele 470, 471, 472; Engführung des neuen mit dem Hauptthema 473;
Reihenfolge der Stimmen 268;
Hauptstimme einer Fuge 8;
harmonische Ergänzungsstimme eines Kanons 280;
Zwischenspiele der Engführung 288;
Gesamtplan der Engführung 452, 453, 505;
drei Hauptverbindungen der 1. Engführung mit dem 2. Teil der Fuge 434; Beispiele 447;
verschiedene Verfahren zum Aufbau einer Engführung 361, 362, 380; Engführung ohne Zwischenspiele 363; zergliederte Beispiele 363, 364, 365; Engführung aus solchen des Themas abwechselnd mit denen des Gegensatzes zusammengesetzt 367; zergliederte Beispiele 368, 369, 370, 371; Engführung mit Durchführung 372, 373, 374;
musikalische Eigenschaften der Engführung 433, 451;
Untersuchung der Engführungen, zergliederte Beispiele 277, 278, 279, 280, 281. 282, 283, 284, 285;
erste und letzte Engführung immer im Hauptton und vierstimmig behandelt 342, 359;
der Kopf des Themas und der Antwort sind notwendige Bestandteile der Engführung 264;
vermiedener Einklang bei den Einsätzen 269;
eigentliche Engführung 290.

Entwicklung:
eines musikalischen Gedankens 396, 397, 398;
der Fuge 397, 398; (Vergl. auch Durchführung).

Entwurf:
(erster) des Gegensatzes 118, 119;
der Durchführung 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 424, 505;
des Orgelpunktes 387, 443;
der Engführung 362, 505.

Erfindung:
(melodische) (Vergl. Durchführung).

Erhöhung:
der letzten Note der Antwort 483;

Exposition:
des Themas mit der Antwort abwechselnd 128, 133;
Platz der Coda des Themas und der Antwort 134, 135, 136;
Eintritt der Gegensätze 128, 129, 130;
Gegensatz mit dem 1. Einsatz des Themas erklingend 132;
Exposition mit 2 Gegensätzen dreistimmig 150; vierstimmig 151; Beispiele 174, 175; ausnahmsweise Anordnungen 152;
Exposition mit 3 Gegensätzen vierstimmig 153, 154; Beispiel 176;
Erklärung 126;
Anordnung der Stimmen: zweistimmig 140; dreistimmig 141; vierstimmig 141; mit einem Gegensatz nach dem 1. Eintritt des Themas erklingend zweistimmig 142; Beispiel 155; dreistimmig 143; Beispiel 156; vierstimmig 144; Beispiele Thema im Sopran 157, 158, 159, 160, 162, 163; im Alt 164, 165, 166; im Tenor 167, 168; im Baß 169, 170, 171; mit einem Gegensatze beim 1. Eintritt des Themas dreistimmig 145; vierstimmig 146; Beispiele 172, 173; zu vermeidende Anordnungen 147, 148, 149;
muß alle Elemente (ausgenommen das hinzukommende neue Thema) der Fuge enthalten 421;
Eintritt der Antwort 133;
Zahl der Einsätze 127;
Anwendung der Zwischenspiele 138, 139;
Thema in der entsprechenden Stimme auftretend 131;
die Taktteile der Antwort müssen denen des Themas entsprechen 133;
muß in der Haupttonart behandelt werden 342;
vermiedener Gleichklang 137.

Figuren:
melodische (Vergl. Durchführung).

Führung:
der Fuge, Zergliederung einer ganzen Fuge 505;

Fuge:
begleitete 6;
doppelter oder dreifacher Kontrapunkt in der Fuge (Vergl. Gegensätze);
Gegensatz (Vergl. Gegensatz);
Erklärungen 1, 2, 3, 7;
Entwicklung der Fuge (Vergl. Durchführung);
die Kunst der Entwicklung liegt in dem musikalischen Gedanken 503;
Unterschiede zwischen der Vokal- und Instrumentalfuge 415;
Ausdehnung 347, 348;
doppelte 113;
charakteristische in der Schreibweise infolge der Nachahmungen 1, 414;
Etymologie 2;
Ausdruck der Fuge 416, 417, 418, 419;
instrumentale 6;
besondere Modulationen im Thema 34;
Harmonienfolge (Vergl. Durchführung);
immer als musikalisches Werk betrachtet 503;
das Ganze der Stimmen muß den Eindruck einer fortlaufenden freien melodischen Linie geben 260;
Hauptteile 8;
allgemeiner Plan und Ausführung 505;
Vierfache Fuge 113;
reale 32;
harmonische Füllungen verboten 139;
Antwort (Vergl. Antwort);
einfache 113;
Stil (Vergl. Stil);
Thema (Vergl. Thema);
niemals dürfen alle Stimmen gleichzeitig schweigen 399;
tonale 32;
gehört größtenteils der Tonart der 1. Stufe des Themas an 31;
dreifache 113:
vokale 6.

Gegendurchführung:
Platz der Gegensätze 180;
Erklärung 177;
von der Exposition durch eine Durchführung getrennt 179;
wann eine geschrieben werden muß 178, 181;
ist nicht notwendig in der Fuge 177;
Ordnung und Zahl der Einsätze 178;
geschrieben in der Haupttonart des Themas 179, 342;
Anordnungen der Stimmen (zwei, drei und vierstimmig) 182; Beispiel 184.

Gegensatz:
ihn niemals in der Antwort, sondern im Thema suchen 111;
chromatischer 121, 122, 123, 124;
muß sofort nach dem Kopfe des Themas einsetzen 106;
Bau des Gegensatzes 116; Beispiele 117, 118; 119, 120, 125;
Erklärung 105;
Anwendung von 2 Gegensätzen 106, 113, 114;
Anwendung von 2 Gegensätzen in der Exposition 150, 151, 152; Beispiele 174, 175;
3 Gegensätze in der Exposition 153, 154; Beispiel 176;
nacheinanderfolgende Einsätze der Gegensätze 106, 128, 129;
auftretend nach dem 1. Einsatz des Themas 128, 129;
mit dem 1. Einsatz des Themas 130, 132;
muß die dem Thema entgegengesetzten Taktteile treffen 106;
muß für das Thema möglichst reiche Harmonie bestimmen 106;
Wichtigkeit des Gegensatzes 115, 416, 417;
jeder Gegensatz muß eine von den andern und von der des Themas sich unterscheidende Melodie haben 106;
Anwendung eines bewegten Gegensatzes 419;

melodische Bewegungen des Gegensatzes 417, 418, 419;
Mutation im Gegensatz 107, 108, 109;
vorzugsweise nach der 1. Mutation der Antwort auftretend 110;
wichtiger Teil der Schulfuge 8;
Gegensatz des neuen Themas 458, 461, 465, 466;
Reihenfolge der Einsätze mehrerer Gegensätze 128, 129, 130;
in welcher Stimme man ihn zuerst auftreten läßt 132;
muß immer einen scharf melodischen und abgerundeten melodischen Gedanken bilden 487;
Stelle des Gegensatzes in der Exposition beim 1. Eintritt des Themas 145, 146, 147, 148; Beispiele 172, 173;
Stelle des Gegensatzes in der Exposition nach dem Thema 142, 143, 144; Beispiele 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171;
Anwendung mehrerer Gegensätze 113, 114
ihre Eigenschaften 106;
ihre Beziehungen zum Thema, muß diesem immer als guter harmonischer Baß dienen und umgekehrt 106;
Gebrauch der Vorhalte und Durchgangsnoten im Gegensatz 106, 112;
Bedeutung des Gegensatzes für den Ausdruck 416, 417.

Gleichklang:
vermieden zwischen der letzten Note des Themas und der 1. der Antwort 137;
vermieden in den Einsätzen der Engführung 269.

Kadenz:
vollkommene 394, 395;
eine Durchführung beginnend 411;
im Verlauf einer Durchführung 410;
ihre Anwendung 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409;
untersagt in der Exposition 413;
durch den melodischen Sinn der Stimmen begründet 403, 412.

Kanon:
des Themas und der Antwort vor der Engführung angewandt 498.

Komponieren:
eine Fuge vor der Niederschrift 432.

Kontrapunkt:
der Begleitung (Vergl. Zwischenspiele).

Linie:
melodische der Durchführung (Vergl. Durchführung).

Länge:
der Durchführungen 346, 347, 348, 349;
der Fuge 347, 348.

Melodie:
des Themas (Vergl. Thema);
des Gegensatzes (Vergl. Gegensatz).

Modulation:
des Schlusses vom Thema in der Dominant-Tonart 86, 87, 88;
in die gleichnamigen der Haupttonart 350, 449;
in die Parallel-Tonart der gleichnamigen 352, 353, 356; vorhergehend, um das in die zuletzt genannte ausweichende Thema genau wiederholen zu können 354, 355;
Reihenfolge der Modulationen 343, 344, 345;
Reihenfolge der Modulationen einer Fuge, deren Thema der Durtonart 344; der Molltonart angehört 345;
Reihenfolge, wenn die Fuge ein neues Thema bringt 462, 463;
besondere des Kopfes des Themas in der Dominant-Tonart 34, 37, 42, 44, 59, 77;
in der Engführung 285;
des Themas in der Dominant-Tonart durch charakteristische Veränderungen 33, 74, 79;
der Fuge in verwandte Tonarten 339, 340.

Motiv:
der Fuge (Vergl. Thema, Antwort, Durchführung, Modulation).

Mutation:
im chromatischen Thema 47, 48, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98;
Erklärung 88;
Wirkungen 88, 89, 90, 91;
darf nie in der Antwort die Gegenbewegung bewirken 46, 89;
kann mit bezug zum Thema in der Antwort eine Seitenbewegung bewirken 46, 47, 89, 93.

Neues Thema:
begleitet von einem Gegensatz 461;
Zweck 456;
Charakter, Eigenschaften 457, 458, 474;
ermöglichte Verbindungen 462, 476, 488, 489; zergliederte Beispiele 469, 470, 471, 472, 473;
wie man es komponiert 458, 459, 466;
Erklärung 456; Beispiele 465;
dem Hauptthema unähnlich, im Stile aber gleich 458;
Fuge mit 2 neuen Themen 467;
muß einen sinnvollen, vollständigen musikalischen Gedanken bilden 474;
sein Platz in der Fuge 460;
zeigt scharf persönlichen Charakter 457;
muß mit dem Hauptgegensatz gleichzeitig untersucht werden 466, 467;
umkehrungsfähig mit dem Haupttthema 458; mit dem Hauptgegensatz 458;
seine musikalische Bedeutung 474.

Orgelpunkt:
musikalische Komposition des Orgelpunkts 442, 443, 444, 445, 446;
Erklärung 318;
man kann auf ihm alle Formen der Durchführung anwenden 326;
im Verlauf der Durchführung auftretend, 1. am äußersten Punkt eines aufsteigenden Laufs

444; 2. am äußersten Punkt eines vorwärtsschreitenden Laufs 444; im Verlauf eines ab- oder aufsteigenden Fortschritts 445; auf welchen Stufen er zumeist auftritt 319;
Orgelpunkt auf andern Stufen außer Tonika und Dominante 437; Beispiel 335c;
auf der Dominante, Beispiele 328, 329, 333, 441;
auf der Dominante in der Engführung 380, 387, 388;
doppelter 324; Beispiele 330, 331;
musikalische Elemente des Orgelpunkts 442;
verschiedene den Umständen entsprechende Anwendung 440, 441; auf welchem Punkt der Fuge er eintreten muß 437, 438, 439, 441;
wie er eintreten muß 327;
seine musikalische Wichtigkeit 440;
untere Orgelpunkt 323; Beispiele 328, 329, 330;
mittlere 323; Beispiele 333a, 333f, 335;
verziert 332; zergliederte Beispiele 333, 335;
mehrfach verziert 334;
als wichtiger Teil der Schulfuge 8;
Eigenheiten und Bedeutung des Orgelpunkts 321, 322, 436;
harmonische Regeln 320;
Orgelpunkt der Tonika, Beispiele 330, 331, 438, 454, 455;
Tonika-Orgelpunkt in der Engführung 380, 390;
einfacher oder doppelter 319;
obere 323; Beispiele 331, 334, 335.

Pause:
vor den Einsätzen 145, 256, 499.

Plan:
allgemeiner einer Fuge und dessen Ausführung 505.

Reihenfolge:
der Einsätze der Stimmen (Vergl. Exposition, Durch- und Engführung).

Schluss:
der Fuge 455, 500.

Schreibweise:
der Fuge, den Formen der Nachahmung entliehen 1, 414;
zwei -und dreistimmig von der vierstimmigen abgeleitet 484.

Stetigkeit:
in der Schreibweise 393, 394, 395, 396, 399;
in der melodischen Linie 399; zergliederte Beispiele 399, 400, 401.

Stil:
der Fuge erklärt 414;
bestimmt durch den ausdrucksvollen Charakter des Themas und Gegensatzes 415, 416, 417, 418;
Einheit des Stils 421.

Stufen:
1. Stufe als Grundton des Dreiklangs auf der Tonika 35; das Thema beginnend 39, 40, 41, 59; es schließend 40, 41;
2. Stufe des Themas beginnend 103;
3. Stufe (Mediante) als Terz des Tonika-Akkords 36; ein Thema beginnend 37, 39, 40; wendend 40, 41;
4. Stufe erhöht, behält den Charakter als Leitton der Dominant-Tonart 45, 102; nicht erhöht betrachtet als 7. Stufe der Dominant-Tonart 63, 69, 70; ein Thema anfangend 103;
5. Stufe als 1. der Dominant-Tonart 37; ein Thema beginnend 37, 42; es schließend 85; tonale Bedeutung 52, 53, 55, 56, 57, 58;
6. Stufe ein Thema beginnend 103;
7. Stufe in Dur oder nicht erhöht in Moll als Terz des Akkords auf der 1. Stufe der Dominant-Tonart betrachtet 60, 64, 66, 100; kann kein Thema in Moll beginnen 101; harmonische und tonale Bedeutung 60, 64; in einem Thema, das mit der Dominante beginnend direkt nach der 7. Stufe fortschreitet 59, 60, 62, 64, 65;
7. Stufe erhöht in Moll behält den Charakter als Leitton der Haupttonart, wenn sie zu Anfang des Themas der Tonika folgt und ihr sofort die Dominante folgt 61; als Terz des Akkords der 1. Stufe der Dominant-Tonart betrachtet 64, 65, 66; ein Thema beginnend wird sie als Leitton der Haupttonart betrachtet 101; tonale Bestimmung der zwischen Tonika (oder Mediante) als 1. Note des Themas und Dominante eingeschobenen Stufen 62, 63, 64, 65, 66.

Teile der Fuge:
1. Teil, woraus er besteht 185;
2. Teil 338; seine Komposition und Ausdehnung 347;
3. und letzter Teil 263; seine Ausdehnung 375.

Thema:
muß mit der Antwort abwechseln 128;
zergliedertes Thema nach harmonischem und tonalem Gesichtspunkte 71, 72, 73;
chromatisches 47, 48, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98;
kann in der Dominant-Tonart beginnen und schließen 20;
darf theoretisch nur mit Tonika, Mediante oder Dominante beginnen 99;
ein mit der Mediante und folgenden Dominante in großer Sexte absteigendes beginnendes Thema ist zu vermeiden 59;
Thema mit der Tonika beginnend 37, 39, 40, 41, 59;
mit der Mediante 37, 39, 40, 41, 59; mit der Dominante 37, 42; mit der 7. Stufe 100, 101; mit der 4. erhöhten Stufe 102; mit der 2., der 4. nicht erhöhten, der 6. Stufe 103;
wesentliche und nötige Bedingungen eines Themas 10;
Erklärung 4;
Thema endend mit der Tonika 40, 41; mit der Mediante 40, 41; Dominante 85; Do-

minante und vorhergehender 4. nicht erhöhter Stufe 76; der 7. nicht erhöhten Stufe in Moll 85;
darf theoretisch nur mit Tonika, Mediante, Dominante oder der 7. (nicht erhöhten) Stufe enden 99;
harmonische und tonale Funktion der Anfang und Ende des Themas bildenden verschiedenen Stufen 35, 36, 37, 38;
muß eine vierstimmige Harmonie ertragen 14;
muß sich für Nachahmungen und mindestens für einen gedrängten Kanon mit der Antwort eignen 13;
verschiedene tonale Auslegungen des Themas 78; zergliederte Beispiele 79, 80, 81, 82, 83, 84;
Länge 15, 16, 17;
Melodie 12;
Ausdehnung derselben 12;
Tonart bleibt immer dieselbe 18;
besondere Modulationen am Kopf und Schluß des Themas 34;
Modulation durch charakteristische Veränderungen der Dominant-Tonart 33, 74, 77;
moduliert in die Dominant-Tonart, wenn es mit der Dominante beginnt 37, 42;
moduliert in die Dominant-Tonart, wenn es mit der Tonika oder Dominante beginnend sofort zur 5. Stufe schreitet 37, 59; oder zur 7. (nicht erhöht in Moll) mit nachfolgender 5. Stufe 59;
moduliert in die Dominante, wenn es eine charakteristische Veränderung derselben zeigt oder annimmt 44, 47;
wenn es mit der Dominante oder 7. (in Moll nicht erhöhte) Stufe schreitet 85; zergliederte Beispiele 86, 87, 88;
moduliert nicht, wenn es mit der Tonika oder Mediante beginnt und schließt, ohne die 5. Stufe zu berühren 39;
moduliert nicht, wenn es mit der Tonika oder Mediante beginnt und schließt, sich nicht sofort nach der 5. oder 7., mit folgender 5. Stufe begibt, sondern läßt die Dominante als Durchgangsnote, Verzierung oder in einem Lauf erklingen 40; zergliederte Beispiele 40, 41;
bildet einen melodischen Gedanken mit vollständigem Sinn 9;
Rhythmus 11;
notwendige Rückkehr zur Haupttonart nach der 1. Modulation 43, 74;
Kopf des Themas 21;
Tonart muß von den Tonarten der 1. und 5. Stufe begrenzt sein 19, 20;
muß im wesentlichen der Tonart seiner 1. Stufe angehören 43.

Tonarten:
benachbarte 339, 340.

Unterbrechung:
einer Stimme, wie dieselbe auszuführen ist 495;
muß für die Stimme allein betrachtet eine Schlußharmonie ergeben 257;
des Themas, der Antwort (Vergl. Engführung).

Veränderungen:
im Thema 477;
in der Dauer desselben 480;
in der Anfangsnote desselben 481;
in der Schlußnote desselben 482;
im Rhythmus desselben 478, 479;
in der Antwort 483;
in Thema, Antwort und Engführung 273.

Vergrösserung:
Anwendung in der Durchführung 251;
doppelte 254;
in der Gegenbewegung, rückgängigen oder rückgängigen Gegenbewegung 195, 253;
in der Engführung 309, 310, 311, 312, 313, 314;
in der Engführung im Gegensatz zu den Originalwerten 313, 314;
des Themas 195, 201.

Verkleinerung:
in der Durchführung 252;
doppelte 254;
in der Gegenbewegung, rückgängigen und rückgängigen Gegenbewegung 253;
in der Engführung 304, 305, 306, 307, 308;
in der Engführung im Gegensatz zu den Originalwerten 306, 307, 308;
des Themas 195, 201.

Verfahren:
um einen Kanon zu machen (Vergl. Durchführung);
um einen Gegensatz zu machen (Vergl. Gegensatz);
um eine Durchführung zu machen (Vergl. Durchführung);
um einen Orgelpunkt zu machen (Vergl. Orgelpunkt);
um eine Engführung zu machen (Vergl. Engführung).

Zusatz:
im Schluß der Fuge 382;
mit dem Orgelpunkt 330, 382.

Zwischenspiele:
in der Exposition 138;
ihre Bedeutung und ihr Charakter 139;
ihr Ausdruck 420;
in der Engführung 288.