

Zusatzinformationen für die Analyse und Gestaltung von FUGEN

2.1 Das Thema (oder Subjekt)

Als Thema einer Fuge bezeichnet man die melodische Phrase, die das ganze Stück beherrscht. Das Thema wird zuerst unbegleitet vorgestellt. Im Verlauf der Fuge kehrt es immer wieder, wobei es in der Regel von einer Stimme zur anderen wandert; man spricht von Themen-*Einsätzen*.

Vergleicht man die musikalische Sprache mit der gesprochenen, so gilt, dass die melodischen Details keinerlei Regeln unterworfen sind (wie ja auch die in einem Satz vorkommenden Worte nicht vorgeschrieben werden), dass jedoch die harmonischen Funktionen, die diesen melodischen Schritten unterliegen, einer gewissen Ordnung folgen, die sich mit der Syntax eines Satzes vergleichen lässt. Das Gegenstück zum Punkt am Ende eines vollständigen Satzes unserer Sprachen ist der Ganzschluss, auch 'authentische' Kadenz genannt (Dominante – Tonika oder V – I).

In metrischer Hinsicht ist der Beginn des Fugenthemas nicht festgelegt; er kann auf jeden beliebigen Taktschlag oder dessen Bruchteil fallen. Allerdings lohnt es, sich die Position des metrischen Beginns genau anzusehen, da sie häufig den Charakter des Themas und damit den der ganzen Komposition beeinflusst. Der Themenschluss dagegen fällt in der Mehrzahl der Fälle auf einen der betonten Taktschläge; sehr häufig endet die thematische Phrase zu Beginn eines neuen Taktes.

Zur Bestimmung des Themenschlusses ist es üblich, den ersten Einsatz mit späteren zu vergleichen. Doch ist diese Methode nicht ganz zuverlässig: Einerseits kann das Endglied in späteren Einsätzen variiert sein, ohne dass die unterschiedlichen Versionen deswegen harmonisch verzichtbar wären; andererseits können dem Themenschluss auch Töne folgen, die, obwohl sie sich wiederholt in derselben Stellung wiederfinden, nicht eigentlich zum Thema gehören.

Genau wie eine gesprochene Aussage oft aus Hauptsatz und Nebensatz besteht, kommen auch innerhalb einer musikalischen Phrase Unterteilungen vor. Solche Teilphrasen lassen sich anhand von Sequenzen, plötzlichen

Brüchen in der melodischen Kontur oder plötzlichen Änderungen im rhythmischen Muster fast immer zweifelsfrei identifizieren. Ein zusätzliches Hilfsmittel bei der Bestimmung der Phrasierung ist die Vorstellung, ob (und wenn, wo) ein Bläser oder Sänger atmen würde.

Besteht ein Fugenthema aus einer einzigen, unteilbaren Phrase, so sollte auch die dynamische Wiedergabe die Form einer einzigen Spannungskurve, eines ungebrochenen Bogens von An- und Abschwollen anstreben. Gibt es dagegen mehrere Teilphrasen, so kommt die beabsichtigte 'Aussage' des Themas im Spiel erst dann richtig zur Geltung, wenn auch Interpreten die Intensitätskurve entsprechend gliedern. Allerdings sollten die verschiedenen Teilphrasen nie gleich bedeutsam wirken oder miteinander um den Vorrang rivalisieren; die Gewichtung innerhalb des Themas ist wesentlicher Bestandteil der Interpretation. Grundsätzlich hat jedes Thema einen zentralen Höhepunkt. Dieser kann in einem ungebrochenen Anschwellen der Spannung erreicht werden oder in mehreren gestaffelten Anläufen; entsprechend kann die dynamische Entspannung geradlinig oder gestuft verlaufen. In einigen Fällen besteht ein Thema aus einer Hauptaussage und einem Nebengedanken – nach Art einer zusätzlichen Beobachtung, die man beim Schreiben vielleicht in Klammern setzen würde. Auch dieses Verhältnis sollte seine Entsprechung finden in der ganz unterschiedlichen Intensität, mit der diese Teilphrasen gespielt werden.

Die melodischen Eigenheiten einer polyphonen Komposition der Bach-Zeit fallen normalerweise in eine der beiden Kategorien, die oben bereits anlässlich der Bestimmung des Grundcharakters von motivisch bestimmten Präludien erwähnt wurden. Bei Vertretern der ersten Kategorie finden sich gereichte Intervallsprünge oder gebrochene Akkorde sowie kürzere Notenwerte, von denen viele wie ausgeschriebene Praller, Mordente oder Doppelschläge klingen. In Vertretern der zweiten Kategorie wird das Bild von Sekundschritten beherrscht, die in besonders innigen Stücken oftmals ein einziges größeres Intervall von besonderer Spannung – z.B. eine kleine Sexte, kleine Septime, verminderte oder übermäßige Quarte – umgeben. Ein den 'lebhaften' Grundcharakter anzeigender Rhythmus besteht vorwiegend aus einfachen Notenwerten, während sich der 'ruhig' wirkende komplexe Rhythmus durch eine größere Bandbreite unterschiedlicher Tondauern auszeichnet und gern punktierte, übergebundene oder synkopische Werte einbezieht.

Bei der Analyse der dem Fugenthema zugrunde liegenden harmonischen Progression kann man, je nach Vorkenntnis und Interesse, entweder nur die wenigen entscheidenden Merkmale oder aber den harmonischen Ort jedes

einzelnen Schrittes bestimmen. Die erste Option ist schnell erledigt, denn es geht im Wesentlichen um zwei entscheidende Fragen: Wo genau geschieht der aktive Schritt von der Tonika zur Subdominante oder ihrem möglichen Stellvertreter? (Die Suche nach einem prominent platzierten Melodieton der vierten oder sechsten Stufe – also in einem C-Dur-Stück nach einem *f* oder *a*, das auf einen schweren Schlag oder eine Synkope fällt – bringt oft bereits die Lösung.) Folgt auf den aktiven Schritt der passive, die Auflösung über die Dominante zur Tonika, oder moduliert das Thema und schließt daher in einer anderen Tonart? (Ein erstes Anzeichen für eine Modulation ist meist ein Erhöhungszeichen vor der Note der vierten Stufe – ein zusätzliches Kreuz oder, in einer *b*-Tonart, ein Auflösungszeichen. Die Bestätigung gibt der Schlussston des Themas, der im Falle einer Modulation als Terz oder Grundton nicht der ursprünglichen, sondern der neuen Tonika erklingt).

Für diejenigen, die die harmonische Struktur des Themas gern genauer bestimmen möchten, seien hier einige Hinweise gegeben. Bach hat einen Großteil seiner Fugenthemen über einer der Grundvarianten der einfachen harmonischen Progression errichtet. Die häufigsten sind:

| | |
|------------------------------|-------------------------------|
| T – S – D ⁽⁷⁾ – T | I – IV – V ⁽⁷⁾ – I |
| T – Sp – D – T | I – ii – V – I |
| T – S – T – D – T | I – IV – I – V – I |
| T – D – T – S – D – T | I – V – I – IV – V – I |

In Molltonarten sind Tonika und Subdominante natürlich Mollakkorde, doch der Akkord der Dominante benutzt den (künstlich erhöhten) Leitton. Dieses Erhöhungszeichen ist also nicht, wie das oben beschriebene, ein Hinweis auf eine Modulation, sondern Teil des Tonvorrats in der harmonischen bzw. melodischen Molltonleiter.

Bei der Bestimmung des in einem Thema manifestierten Spannungsverlaufs spielen neben harmonischen Schritten (insbesondere dem aktiven zur Subdominant-Funktion) auch melodische und rhythmische Details eine wichtige Rolle. Intensitätsverstärkend wirken vor allem die schon mehrfach erwähnten ‘emotionalen’ Intervalle sowie Vorhalte und betonte Leittöne. Ein Vorhalt – ein Ton, der den eigentlich erwarteten Harmonieton ‘vorenthält’ – ist im mehrstimmigen Satz bei weitem leichter zu erkennen als im unbegleitet erklingenden ersten Themeneinsatz; daher empfiehlt es sich, in dieser Frage einen späteren Einsatz zu untersuchen. Als Faustregel gilt: Jedesmal, wenn die Noten im Thema einen Harmoniewechsel auf einem schwachen Taktteil nahezu legen scheinen, lohnt es, genauer hinzuschauen. Meist wird man feststellen, dass der Harmoniewechsel tatsächlich bereits

auf dem starken Taktteil stattfindet und nur die Melodie den Schritt hinaus zögert – absichtlich, um auf diese Weise die Spannung zu erhöhen.

Leittöne haben einen anderen Ursprung, aber einen ähnlichen Effekt. Es gibt primäre und sekundäre Leittöne; beide sind durchaus Teil der jeweiligen Tonleiter. In Dur leitet die siebte Stufe aufwärts zur Oktave und die vierte Stufe abwärts zur Terz der Tonika, in Moll leitet die harmonisch erhöhte siebte Stufe zur Oktave und die Sexte abwärts zur Quinte. Daneben gibt es künstliche Leittöne, die nicht zur Tonleiter gehören und für eine kurzfristige, manchmal gleich wieder rückgängig gemachte Modulation stehen. Besonders häufig ist die künstlich erhöhte vierte Stufe (in C-Dur: *fis* vor *g*).

Im rhythmischen Bereich verstärken vor allem Synkopen die Spannung: Notenwerte, die durch ihre Länge einen nachfolgenden stärkeren Taktschlag in sich aufnehmen und sich dadurch dessen zusätzliches Gewicht ‘einverleiben’.

2.2 Die Bedeutung des Themas innerhalb einer Fuge

Man sagt oft, eine Fuge *habe* ein Thema; richtiger wäre: *dieses Thema hat eine Fuge hervorgebracht* (oder: aus diesem Thema hat der Komponist eine Fuge entwickelt). Am Anfang steht stets das Thema, alles andere folgt später. Die Begleiter des Themas – die Kontrasubjekte – gebärden sich zwar polyphon unabhängig, sind aber in Wahrheit in hohem Maße vom Thema bestimmt: Wäre das Thema in irgend einer Weise anders, so wären auch sie nicht, was sie nun sind. Das Thema ist entscheidend für den Bauplan der Fuge und verantwortlich für den Eindruck von Dichte und Entspannung in deren Verlauf. Pausiert es, so ist seine Abwesenheit deutlich spürbar.

Obwohl das soeben Gesagte für alle Fugen gilt, ist das Ausmaß der vom Thema auf seine Umgebung ausgeübten Herrschaft in jeder Fuge verschieden. Drei Konstellationen lassen sich besonders häufig beobachten: Im ersten Fall klingt das Thema in regelmäßiger Verteilung und mit nur kurzen Unterbrechungen durch die gesamte Fuge, tritt dabei immer in Begleitung charakteristischer Kontrasubjekte auf und wirkt daher als eine Art demokratischer Teamleader. In einem zweiten Szenario zieht sich das Thema wiederholt für längere Zeit zurück und überlässt anderen Komponenten seinen Platz, fungiert also als eine Art ‘leitender Angestellter mit regelmäßiger Urlaubsvertretung’. Eine dritte Möglichkeit besteht darin, dass das Thema im Lauf der Komposition deutlich an Einfluss zu- oder abnimmt. Eine Zunahme geschieht häufig, indem das Thema zunächst zugelassene Kontra-

subjekte verdrängt, seine Einsätze verstärkt, mit sich selbst in Engführung erklingt etc.; eine Abnahme beobachtet man vor allem in Fugen mit mehreren Themen, wo zuweilen ein später einsetzendes zweites Thema mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht als das erste.

Grundsätzlich kann eine Fuge beliebig viele Themeneinsätze haben; die 24 Einsätze der ersten Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* stellen keineswegs die höchstmögliche Anzahl dar. Die Einsätze werden nach der Stimme benannt, in der sie erklingen. Bei vierstimmigen Fugen folgt man den Bezeichnungen für Chorstimmen und spricht von Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Einsätzen (abgekürzt als S A T B); bei dreistimmigen Fugen ist die Unterscheidung von Ober-, Mittel- und Unterstimme (O M U) gebräuchlich. Bei fünfstimmigen Fugen empfiehlt es sich, die Stimmen durchzuzählen und von V1, V2, V3, V4 und V5 zu sprechen (V steht für *vox*, Stimme).⁶

Das Thema muss nicht unverändert bleiben. Im Wechsel von Einsätzen auf dem Grundton (*Dux*) und der Quinte (*Comes*) kommt es oft zu Intervallanpassungen; so wird eine steigende Quinte in jedem zweiten Einsatz oft zur Quarte. Man spricht von einer ‘tonalen Antwort’ im Gegensatz zur ‘realen Antwort’ mit unveränderten Intervallen. Gängige Abwandlungen betreffen entweder das Tempo (in der *Augmentation* sind alle Notenwerte vergrößert, meist vervielfacht, in der *Diminution* verkleinert) oder die Richtung (in der *Umkehrung* oder *Inversion* stehen alle Intervalle auf dem Kopf). Die aus der *Kunst der Fuge* bekannten rhythmischen Themenvarianten durch Punktierungen ursprünglich einfacher Werte oder Bereicherung mittels Durchgangsnoten finden sich im *Wohltemperierten Klavier* nur in der dis-Moll-Fuge aus Band I, *Krebsgang* und *Krebsumkehrung*, d.h. der Rückwärtslauf bzw. die Kombination aus vertikaler und horizontaler Spiegelung, gar nicht.

Bezüglich der Reihenfolge der Themeneinsätze gelten gewisse Konventionen. Diese sind zu Beginn der Komposition strenger als im späteren Verlauf, nicht zuletzt, um Hörern Gelegenheit zu geben, die Anzahl der Stimmen zu erkennen. So gilt für den ersten Abschnitt der Fuge, auch *Exposition* genannt, dass jede Stimme zu warten hat, bis die zuvor einsetzende das Thema vollständig vorgetragen hat; erst dann darf die nächste Stimme Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In späteren Abschnitten (*Durchführungen*) können Engführungen zweier oder mehrerer Stimmen sowie in seltenen Fällen sogar Thema-Parallelen vorkommen, auch unter Beteiligung von augmentierten oder diminuierten Versionen des Themas.

⁶ Dies vermeidet nicht zuletzt die unsinnigen Auseinandersetzungen früherer Analytiker, von denen einer in einer fünfstimmigen Fuge mit raffiniert konstruierten Argumenten für zwei Altstimmen eintritt, während sein Kollege behauptet, zwei Tenorstimmen zu hören.

Ein Sonderfall des Gruppeneinsatzes ist die Themawiederholung, bei der eine Stimme, die das Thema gerade vorgetragen hat, nicht – wie es sonst in einer Fuge üblich ist – einer anderen Platz macht, sondern noch einmal von vorn beginnt. Dies geschieht meist auf einer anderen Stufe oder in einer anderen der oben aufgezählten Varianten, als gestehe diese Stimme ein, sie habe die erhoffte Intensität der Darbietung beim ersten Versuch nicht ganz erreicht. Wie Eng- und Parallelführungen führt auch eine Themawiederholung zu einer Steigerung der Spannung.

2.3 Kontrasubjekte

Ein Kontrasubjekt ist ein mehr oder weniger treuer Begleiter des Fugenthemas. Es kann dessen Charakter verstärken oder mit ihm rivalisieren. Zu seiner Definition als ‘Begleiter’ gehört, dass es essentiell auf die Anwesenheit des Themas angewiesen ist und zusammen mit dem Thema pausiert. (Dies unterscheidet ein Kontrasubjekt von einem zweiten Thema, das in einer Doppelfuge erst nach Ende einer oder mehrerer Durchführungen des Hauptthemas eingeführt wird und erst später gelegentlich, aber nicht unbedingt durchgängig, dem ersten Thema gegenübergestellt wird.)

In der regelmäßigsten Form der Fuge wird das erste Kontrasubjekt in der Stimme, die das Thema vorgestellt hat, gleich im Anschluss eingeführt und begleitet somit die erste Antwort. Entsprechend kann man das zweite Kontrasubjekt als Gegenstimme zum dritten Themeneinsatz erwarten, etc. Eine vierstimmige Fuge würde dann z. B. so beginnen:

| | | | | |
|---------|----|-----|-----|-----|
| Sopran: | — | — | — | Th |
| Alt: | — | — | Th | KS1 |
| Tenor: | — | Th | KS1 | KS2 |
| Bass: | Th | KS1 | KS2 | KS3 |

Es gibt allerdings auch Fugen, die gar kein Kontrasubjekt haben; dies ist vor allem der Fall, wenn das Thema so dominant ist, dass es keine Nebenbuhler zulässt. In anderen Fällen kann ein Kontrasubjekt erst später hinzutreten oder nur einige Themaesätze begleiten.

Im Zweifelsfall, wenn man nicht sicher ist, ob es sich bei einer Linie um ein echtes Kontrasubjekt handelt, muss man sich also folgende Fragen stellen: Ist die Komponente unabhängig oder lediglich eine Verdoppelung

von Rhythmus oder Kontur der thematischen Gestalt? Ist sie melodisch prägnant oder handelt es sich lediglich um eine Tonleiter oder eine schwer wiederzuerkennende Figur? Kehrt sie mindestens einmal identisch wieder?

Die Länge eines Kontrasubjektes orientiert sich stets weitgehend an der des Fugenthemas. Es kann später einsetzen, endet jedoch fast nie früher. In seiner Phrasenstruktur dagegen ist ein Kontrasubjekt eigenständig. Genau wie das Thema selbst kann es unteilbar sein und eine einzige Spannungskurve beschreiben oder aus zwei oder mehr Teilphrasen bestehen, doch fallen diese charakteristischerweise eher *nicht* mit denen des Themas zusammen. Dasselbe gilt für die dynamische Gestalt eines Kontrasubjektes. Sie richtet sich nach denselben Kriterien, die auch die Spannungskurve des Themas bestimmt. Da jedes Kontrasubjekt mit dem Thema die Ausdehnung und die harmonische Entwicklung teilt, muss es sich melodisch oder rhythmisch profilieren, um seine Spannungskurve von der des Themas zu unterscheiden und seinen Höhepunkt an abweichender Stelle zu finden.

(Aufführungspraktisch ist es von allergrößter Wichtigkeit, dass jede selbständige Komponente die ihr zukommende, unabhängige Intensitätsentwicklung erfährt – auch wenn das natürlich eine Herausforderung an die Feindosierung des Tastengewichts und an das kontrollierende Ohr bedeutet. Man muss nur daran denken, dass sich kein Streichquartett einfallen ließe, vier eigenständige Stimmen mit ganz verschiedenem Material *miteinander* an- und abschwollen zu lassen. Zudem machen dynamische Parallelbildungen es oft fast unmöglich für Hörer, die Komponenten einer Fuge zu unterscheiden. Das aber würde dem Interpretationsauftrag des aufführenden Musikers zuwiderlaufen, der vorrangig darin besteht, den Gehalt eines Werkes zu erschließen und ihn den Hörern verständlich zu vermitteln.)

Um sich den genauen Verlauf und die unabhängige Gestalt und Ausdrucksgestik der verschiedenen Komponenten des thematischen Materials vor Augen zu führen, ist es sehr hilfreich, eine Skizze zu zeichnen. Auch wenn das ein wenig mühsam ist, so werden doch schon durch die Niederschrift viele Dinge klarer, und die bildliche Darstellung der dynamischen Entwicklungslinien prägt sich besonders gut ein. Es empfiehlt sich, einen Ausschnitt aus der Fuge zu kopieren, der das Thema in Gegenüberstellung mit all seinen Kontrasubjekten zeigt – am besten jede Komponente auf einem eigenen Notensystem. Besteht eine Komponente aus Teilphrasen, so deutet man das musikalische 'Komma' mit dem (ganz verwandt aussehenden) Zäsur-symbol an. Zuletzt zeichnet man unter jedes System die sich öffnenden und wieder schließenden Gabeln, die das An- und Abschwollen der musikalischen Spannung verdeutlichen (vgl. dazu die Skizze auf S. 40).

2.4 Zwischenspiele

Die Takte, während derer das Fugenthema pausiert, werden als themafreie Passagen, Episoden oder Zwischenspiele bezeichnet (Z^1 , Z^2 etc.). Will man ihre genaue Ausdehnung in einer Tabelle festhalten, so genügt manchmal eine Angabe wie "Takt 5-7", oft jedoch ist es sinnvoller, auch den Taktschlag durch eine tiefgestellte Zahl anzugeben (z. B. Takt 5_3-7_1).

Die Anzahl der Zwischenspiele in einer Fuge ist nicht begrenzt. Theoretisch könnte jedem Themeneinsatz eine themafreie Passage folgen, doch ist das nicht typisch. Umgekehrt gibt es Zwischenspiele, die aufgrund ihres Materials in zwei deutlich unterschiedene Abschnitte zerfallen. Segmentierungen von Zwischenspielen sind oft von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Werkstruktur und sollten vermerkt werden, z. B. durch die Markierung als Z^{3a} und Z^{3b} .

Bezüglich ihres Materials unterscheidet man drei Zwischenspiel-Typen. Der erste Typ steht in enger Verwandtschaft mit dem Fugenthema, dessen Kopf- oder Endglied sequenzierend oder imitierend verarbeitet wird. Solche Zwischenspiele schließen oft fast nahtlos an die sie umgebenden Themeneinsätze an und erzeugen keinen Klangfarben-Kontrast. Der zweite Typ ist gekennzeichnet durch Motive, die mit dem primären thematischen Material nicht direkt verwandt sind. Genau wie alle anderen Komponenten eines polyphonen Werkes kann ein solches Motiv durch alle Stimmen wandern und variiert oder modifiziert werden. Der Charakter eines Zwischenspielmotivs wird in derselben Weise bestimmt wie der eines Themas oder Kontrastsubjekts, d. h. aufgrund von Kontur und Rhythmus. Ist ein Motiv eng mit dem primären Material verwandt, so wird die Gestaltung dies unterstreichen. Unabhängige Motive dagegen sollten natürlich entsprechend ihrer Eigenheiten möglichst deutlich vom primären Material abgesetzt sein – manchmal in der Artikulation, immer in der Klangfarbe bzw. Intensität.

Der dritte Zwischenspieltyp erfüllt wieder eine andere Funktion. Zuweilen vermittelt der Übergang zwischen dem Ende eines Themeneinsatzes und dem Beginn des nächsten gar nichts Spezifisches, sondern verlängert nur die vorausgehende Kadenz, häufig mittels einer der konventionellen Schlussformeln.

Einige
typische
Kadenz-
formeln



Manche Analytiker argumentieren, man solle solche Kadenzweiterungen überhaupt nicht als Zwischenspiele bezeichnen. Doch wie immer man sie nennt: Entscheidend ist zu erkennen, dass diese Strukturkomponenten jeweils einen Fugenabschnitt beschließen.

Zwischenspiele sind oft miteinander verwandt, insbesondere, wenn sie in einander entsprechenden Fugenabschnitten auftreten. Eine themafreie Passage kann das Material einer anderen zitieren oder durch Transposition, Stimmtausch, Umkehrung, Größenveränderung etc. variieren. Zudem kann eine einfache, kurze Einheit (Motiv, Figur etc.) später horizontal erweitert oder vertikal durch zusätzliche Stimmen verdichtet werden.

In Bezug auf das umgebende primäre Material kann ein Zwischenspiel drei Funktionen ausüben: Es kann eine Brücke zwischen zwei Themeneinsätzen bilden, eine zuvor aufgebaute Spannung lösen oder dem primären Material eine ganz andere 'Farbe' gegenüberstellen. (Solche Kontrastwirkungen finden sich besonders häufig in Zwischenspielen, deren Motivik vom Thema und seinen Kontrasubjekten ganz unabhängig ist.)

2.5 Überlegungen zur Aufführungspraxis

Etliche der für die Interpretation am Instrument entscheidenden Fragen richten sich nach dem schon mehrfach erwähnten Grundcharakter. Wichtig sind hierfür die unter Punkt 2.1 oben notierten Beobachtungen zu Kontur und Rhythmus, nach denen sich entscheidet, ob der Grundcharakter der gewählten Fuge 'eher ruhig' oder 'eher lebhaft' ist.

Sobald ein Interpret in seinem Spiel allen strukturellen Aspekten Rechnung trägt, stellt sich die Frage: Wie drückt man zusätzlich den Charakter, die Stimmung und die sich wandelnde Intensität aus – und zwar so, dass das Spiel den Hörern hilft, das vom Komponisten vermutlich Gemeinte möglichst leicht und vollständig aufzufassen?

Die wesentlichen Mittel, durch die ein Interpret dem Charakter eines Musikstückes Ausdruck verleiht, sind Tempo, Artikulation und Anschlag. Während der Anschlag in jedem Stück unterschiedliche Nuancen verlangt, stehen Tempo und Artikulation in direktem Zusammenhang mit dem aus den Eigenheiten von Kontur und Rhythmus abgeleiteten Grundcharakter und können daher relativ objektiv bestimmt werden. Die dabei geltenden Kriterien sind, ebenso wie alle Erwägungen zur Ausführung der Verzierungen, unter Punkt 1.3 oben bereits erörtert worden. Neu sind hier einzig die Überlegungen zum Tempoverhältnis von Präludium und Fuge.

Im 18. Jahrhunderts galt es als wünschenswert, Musikstücke, die zusammen ein größeres Ganzes ergeben sollten, in einem spürbaren metrischen Verhältnis zueinander darzubieten. Dies traf insbesondere zu für die Sätze einer Sonate, die Tänze einer Instrumental-Suite und die Kombinationen aus Präludium und Fuge oder Präludium und Toccata. Die Vorstellung, dass die Teile eines größeren Ganzen in innerer Beziehung zueinander stehen, spiegelt die viel bekannteren Grundsätze von Proportion und 'rhythmischer Verwandtschaft', die aus der Architektur bekannt sind. Eine Reihe von Häusern, die zur selben Zeit und in demselben Stil, jedoch für verschiedene Bauherren und daher nach unterschiedlichen Maßen bzgl. Höhe, Breite, Dachschrägung, Fensteraufteilung etc. gebaut sind, erscheinen dem Betrachter als aneinander gereiht aber innerlich getrennte Einheiten. Dagegen lässt sich in einem Komplex zusammengehöriger Gebäude – in einer Schlossanlage, einem Kloster- oder Tempelbezirk – stets eine innere Harmonie der Maße feststellen. Ähnliches sollte auch für die Musik gelten.

Da sich Musik in der Zeit abspielt und ihr 'Maß' der Pulsschlag ist, kann es nicht überraschen, dass die Entsprechung zu den architektonischen Proportionen im Verhältnis der metrischen Werte zusammengehöriger Stücke zu suchen ist. In der praktischen Ausführung erschließt der Interpret die bestmögliche Proportion, indem er verschiedene Notenwerte des zweiten Stückes zu den im ersten gespielten in Relation zu setzen versucht und dann das Verhältnis wählt, in dem die Charaktereigenschaften beider möglichst angemessen hervortreten. Jeder in einem Stück auftretende Notenwert kann die Grundlage einer solchen inneren Beziehung bilden. Selbst ein nicht realisierter Wert (wie z. B. das imaginäre Triolenviertel innerhalb einer Halben), kann zum Puls des anderen Stückes in Beziehung gesetzt werden; dies ist vor allem immer dann eine überzeugende Lösung, wenn Präludium und Fuge aus denselben Grundwerten bestehen und ein allzu direktes Verhältnis daher leicht monoton klingen würde. Die Grundproportionen sind 1 : 1, 1 : 2 und 1 : 3 sowie deren Ableitungen (also 2 : 3, 4 : 3 etc.). So können, um nur einige Beispiele zu nennen, die Viertel einer Fuge folgenden Notenwerten im Präludium entsprechen:

1. den Viertelnoten,
2. den Achtelnoten,
3. den Halben,
4. den ganzen Takten (gleich welchen Metrums),
5. drei Sechzehnteln / drei Achteln / drei Vierteln,
6. einer imaginären, nicht vorkommenden Triolenachtel / Triolensechzehntel / Triolenviertel.

2.6 Der Bauplan der Fuge

Bachs Fugen bestehen stets aus sorgfältig balancierten *Durchführungen*, d. h. aus Abschnitten, deren Themeneinsätze zusammen eine Gruppe bilden. Die Themeneinsätze folgen einander zunächst normalerweise als Tonika – Dominante – Tonika – Dominante der Grundtonart. Das erste Auftreten eines Einsatzes auf einer dritten Tonstufe ist immer strukturell relevant, ebenso die Änderung des Tongeschlechts, also ein Moll-Einsatz in einer in Dur gehaltenen Fuge und umgekehrt. Darüber hinaus sind die Einzelheiten des Grundrisses in jeder Fuge verschieden, und so lohnt es, die Kriterien für eine zuverlässige Formanalyse zu kennen. Diese werden gern anhand einer Parabel erläutert, die die Fuge mit einer Unterhaltung vergleicht. Ein Sprecher schlägt ein Gesprächsthema vor, das seine Freunde einer nach dem anderen aufgreifen. Der ‘erste Durchgang’ endet entweder, wenn jeder der Teilnehmer *einmal* seine Meinung geäußert hat, oder spätestens nach *einer* zusätzlichen, sozusagen zusammenfassenden Äußerung. (In der Fuge nennt man das einen ‘überzähligen Themeneinsatz’.)

Nach einer Entspannung – mit oder ohne kurze Behandlung nebensächlicher Fragen – wird die Diskussion des Hauptthemas wieder aufgegriffen. In den weiteren ‘Durchgängen’ sind die Regeln ein wenig lockerer als zu Beginn, doch müssen sich mindestens zwei Gesprächspartner beteiligen, damit man überhaupt von einem ‘Durchgang’ reden kann; ein Monolog ist keine Unterhaltung. Niemand sollte zweimal das Wort ergreifen, es sei denn für eine abschließende, zusammenfassende Äußerung. Ausnahmen kommen jedoch vor, wenn sich die Diskussion erhitzt: Mal unterbricht einer den anderen (wobei der erste verstummt oder aber weiterspricht), mal verstärken sich zwei Gesprächspartner wie im Chor, oder aber ein Teilnehmer glaubt das schon Gesagte dadurch überzeugender zu machen, dass er es wiederholt. Analog gibt es in einer Fuge Eng- und Parallelführungen sowie Wiederholungseinsätze, die jeweils als ein Gruppeneinsatz zählen.⁷ Für die Anzahl der Wortmeldungen in einer Runde gilt aber auch hier: “Jeder spricht einmal (entweder allein oder als Anführer einer Gruppen-Äußerung); eine erneute Wortmeldung ist nur wünschenswert für die abschließende Bemerkung”.

⁷ In analytischen Tabellen bezeichnen die Buchstaben in voller Größe (z.B. der Sopran in S^A) die führende Stimme des Gruppeneinsatzes; nur diese zählt für die Anzahl und Reihenfolge innerhalb der jeweiligen Durchführung. Welche Stimme in einem Gruppeneinsatz führt, lässt sich oft anhand der größeren Nähe zur Ursprungsform feststellen oder anhand der Frage, welche Stimme eine neue Tonart einführt. Trifft keines dieser Kriterien zu, so muss man annehmen, dass der zuerst Einsetzende einer Engführung als dominierend anzusehen ist.

Die oben gleichnishaft erläuterten Faustregeln genügen praktisch immer, um die Ausdehnung der ersten Durchführung (*Exposition*) zu bestimmen; oft erklärt sich aus ihnen bereits der gesamte Bauplan der Fuge mit allen folgenden Durchgängen. Weitere Anhaltspunkte ergeben sich aus der am jeweiligen Themeneinsatz beteiligten Anzahl der Stimmen. In der ersten Durchführung wächst diese Zahl konstant, so dass im Augenblick, wo die letzte teilnehmende Stimme das Thema übernimmt, die volle für dieses Stück vorgesehene Stimmenzahl erreicht ist. Während der Entspannungsphasen der Zwischenspiele und/oder zu Beginn einer neuen Runde von Einsätzen kommt es häufig vor, dass eine oder sogar mehrere Stimmen pausieren, um dann bei ihrem Wiedertritt eine desto stärkere Wirkung zu erzielen. Ein Themeneinsatz, während dessen eine andere Stimme durchgehend schweigt, markiert daher oft den Beginn einer neuen Durchführung. Die Zahl der auf die Exposition folgenden weiteren Durchführungen ist, wie bereits kurz erwähnt, prinzipiell nicht begrenzt.⁸

Zuletzt geben auch strukturelle Analogien Hinweise auf den Bauplan. Solche eher ideellen als detailgetreuen Entsprechungen sind allerdings nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen. Doch kommt es bei Bach recht häufig vor, dass eine Ereignisfolge – z.B. eine gewisse Anzahl an Themeneinsätzen mit gewissen Begleitkomponenten, eventuell unter Einbeziehung eines demselben Typ angehörigen Zwischenspiels – in gleicher oder sehr ähnlicher Reihenfolge wiederkehrt, wobei in den analogen Abschnitten alle Komponenten die Stimme wechseln können.

Die den Bauplan der Fuge zeigende Formskizze ist ein äußerst hilfreiches Mittel sowohl für die Analyse als auch für die Interpretation am Instrument. Hierfür legt man normalerweise ein einfaches Koordinatensystem an, dessen horizontale Achse die Taktzahlen einer Durchführung enthält, während in der Vertikale die an der Fuge beteiligten Stimmen stehen. In die durch die beiden Achsen bestimmte Fläche trägt man dann Rechtecke ein, die mittels verschiedener Färbung sowie leicht verständlicher Verweisbuchstaben die thematischen Komponenten bezüglich Stimme und Ausdehnung anzeigen. (Ein kurzes Durchblättern der Antwortkapitel in diesem Buch zeigt, wie solche Skizzen aussehen können.)

⁸ Es gab eine Zeit, da versuchten Analytiker unter dem Einfluss der Formentheorien des späten 19. Jahrhunderts, in jeder Fuge eine dreiteilige Struktur zu entdecken und gegebenenfalls zu erzwingen. Obwohl das zugrunde liegende Missverständnis, dem zufolge die Fugenform als Verwandte der Sonaten- oder dreiteiligen Liedform erklärt werden sollte, seit Jahrzehnten als aufgeklärt gilt, kann man dieser Ansicht gelegentlich, besonders in allein auf mündlicher Tradition basierenden Schulen, immer noch begegnen.

2.7 Die dynamische Entwicklung in einer Fuge

Im Verlauf einer Fuge ändert sich die Intensitätsstufe meist mehrmals. Beeinflusst wird die innere Spannung vor allem durch die Dichte des primären Materials, die Entwicklung der Harmonie sowie eventuelle dramatische Ereignisse. Auch der Wechsel des Tongeschlechtes kann eine Rolle spielen, doch gilt es dabei zu bedenken, dass ein Molleinsatz in einer Dur-Fuge ganz verschiedene Charaktereigenschaften fördern kann. Die allzu simple Gleichstellung von Dur = extravertiert (also stark und fröhlich) gegenüber Moll = introvertiert (also sanft und traurig) kann leicht irreführen; so wirkt, um nur ein Beispiel zu nennen, eine betonte sechste Stufe in einem in Dur gehaltenen Thema weit weniger intensiv als in der Mollvariante. Die Entscheidung über den Einfluss des Tongeschlechtes auf das gegebene Material muss also in jedem Fall vorurteilsfrei neu gefällt werden.

Es geht also stets darum zu entscheiden, ob die Intensität verstärkende oder die Spannung mindernde Merkmale vorliegen. Beide können sich auf horizontaler oder vertikaler Ebene ereignen. Zu den horizontal wirksamen Verstärkern gehören vor allem der (relativ seltene aber sehr effektive) Wiederholungseinsatz und die rhythmische Augmentation; doch schon eine Runde, in der die Einsätze einander ohne Unterbrechung folgen, wirkt gedrängter und damit intensiver als eine von vielen kleinen Zwischenspielen unterbrochene Folge. Auf vertikaler Ebene erzeugt ein von charaktervollen Kontrasubjekten begleiteter Themeneinsatz mehr Spannung als einer, dessen Aussage keine ernsthafte Gegenstimme hat. Engführungen erzeugen oft den Eindruck von Atemlosigkeit; Thema-Parallelen wirken manchmal wie eine Schlacht mit vereinten Kräften.

Bei der Frage, wie sich das Spannungsgefälle zwischen den verschiedenen Durchführungen darstellt, geht es um ganz ähnliche Merkmale: horizontale und vertikale Dichte einerseits, harmonische Färbung andererseits. Um nur zwei Extremfälle zu nennen: Einige Fugen stellen ihr Material in der Exposition zunächst in kondensierter Form vor; später jedoch pausiert das Fugenthema häufiger und erklingt, wenn es auftritt, abgeschwächt – in einer Mollvariante, in verminderter Stimmichte oder mit neutraler Begleitung an Stelle der zuvor gehörten Kontrasubjekte. Andere Fugen präsentieren das Material in etwa gleichbleibenden Abständen, doch steigt die Intensitätskurve nach der Exposition an, da einfache Themeneinsätze zunehmend häufig durch Vergrößerungen oder Gruppeneinsätze ersetzt werden. Je genauer ein Interpret den Gegebenheiten nachspürt und diese in einen Gestaltungsentwurf übersetzt, umso größer ist der Gewinn für die Hörer.

Wort- und Abkürzungsverzeichnis

| | |
|-------------------|--|
| S A T B | Bezeichnung der Stimmen in einer konsequent vierstimmigen Komposition: Sopran, Alt, Tenor und Bass |
| O M U | Bezeichnung der Stimmen in einer konsequent dreistimmigen Komposition: Ober-, Mittel- und Unterstimme |
| V1, V2 etc. | Bezeichnung in einer Komposition mit konsequenter Führung von fünf oder mehr Stimmen (V = vox, Stimme) |
| Th | Thema |
| KS | Kontrasubjekt |
| M | Motiv |
| ‘KM’ | ‘Kontra-Motiv’ (Kunstwort, in Parallele zum Kontrasubjekt) |
| Rh | Rhythmus oder rhythmisches Motiv |
| var | variiert |
| inv | Umkehrform (Inversion) |
| Z | Zwischenspiel |
| <i>Dux</i> | die ursprüngliche Gestalt eines Themas auf der Tonika |
| <i>Comes</i> | die Antwort (der 2. Einsatz) eines Themas auf der Dominante |
| T. | Takt |
| T. 5 ₁ | erster Schlag des fünften Taktes |
| T – S – D | Tonika, Subdominante, Dominante (in Dur) |
| Tp | Tonikaparallele, der Molldreiklang auf der sechsten Stufe einer Durtonart (der Grundakkord der parallelen Molltonart) |
| Sp | Subdominantparallele, der Molldreiklang auf der zweiten Stufe einer Durtonart (der Grundakkord der zur Subdominante parallelen Molltonart) |
| Dp | Dominantparallele, der Molldreiklang auf der dritten Stufe einer Durtonart (der Grundakkord der zur Dominante parallelen Molltonart) |
| I – IV – V | die erste, vierte und fünfte Stufe einer Durtonart und -kadenz |
| i – iv – V | die erste, vierte und fünfte Stufe einer Molltonart und -kadenz |