

Formenlehre 1

Polyphone Formen: Präludium und Fuge

Die Vorgeschichte der Fuge ist durch den Ausschnitt aus Clemens Kühns Formenlehre kurz skizziert: Ab dem 16. Jhd. entstehen polyphone Instrumentalformen, zunächst in absolutem Gefolge des Vokalen. Das *Ricercar* ist im Prinzip eine instrumentale Motette mit wechselnden Soggetti. Zusammenhang stiftend verwenden Komponisten auch Variationen eines Soggettos (Variations-Ricercar). Andere polyphone instrumentale Formen sind *Kanzone* (hat oft schon viel vom fugenartigen Durchführungscharakter), *Fantasia* und *Capriccio*. Die Namen sind eher austauschbar, es lassen sich kaum charakteristische Unterschiede feststellen. Deutlich anders verhält es sich mit der *Toccata* („toccare“ = schlagen, also ein virtuoses Tastenstück), bei denen homophone und imitatorische Teile abwechseln und *Choralvariationen* und *Partitas*, auf die hier nicht eingegangen werden soll (ähnlich der vorgestellten Gattung der „*In Nomine*“-Kompositionen liegt ihnen ein c.f. zugrunde). Als *Fuga* (lat. *Flucht*) wird zunächst alles bezeichnet, bei dem Soggetti imitatorisch oder kanonisch durch mehrere Stimmen durchgeführt werden. Die „klassische“ Fuge kommt Ende des 17. Jhds. auf. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Geschichte stellt sie eher eine Kompositionsart als eine Form dar. Trotzdem oder gerade deswegen gibt es zu ihr die vielleicht umfangreichste und am genauesten definierte Sammlung von Fachbegriffen, die zu unserem aktiven Wortschatz gehören sollten.

Vorbemerkung: Das Fugenthema ist per Definition ein **Soggetto**, also kein liedhaftes, geschlossenes, individuelles Thema, sondern modellhaft, bisweilen nicht einmal besonders charakteristisch geformt. Komponisten greifen oft bewusst auf allgemein gehaltene Tonkonstellationen zurück, es geht um die Tradition, den Affekt und vor allem die Kunst, Kontrapunkte zu erfinden. Dennoch wird hier meist vom „**Fugenthema**“ die Rede sein, weil die Bezeichnung in der Formenlehre schon traditionell geworden ist. Wir können mehrere Typen von Themen ausmachen:

1. **vokal** erfundene Themen, meist kurz mit geringem Tonumfang, bevorzugt Sekundgang. Ist die Fuge im Alla-breve-Takt notiert und erinnert uns die Satzart an Renaissance-Kontrapunkt, sprechen wir von **Stile antico**. Das Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis entspricht den alten Kontrapunkt-Regeln (im Prinzip bevorzugt unvollkommene Konsonanzen, Dissonanzen nur auf leichten Zählzeiten als Durchgänge, oder vorbereitet auf schweren Zählzeiten als Vorhalte). Oft bietet sich eine Zuordnung zu Stimmregistern an (z.B. WK 1, C-Dur: SATB).
2. **instrumental** erfundene Themen. Meist größerer Tonumfang, bewegtere Rhythmik (z.B. Tanztypus), Intervallsprünge. Der Kontrapunkt ist hier meist dissonanzenreicher, da der Satz harmonisch großflächig konzipiert ist. Bisweilen ist die Stimmführung toccatenhaft (z.B. nachschlagende Liegetöne). Längere Themen beinhalten oftmals bereits Sequenzen (WK 1, G-Dur).
3. **chromatische** Themen. Fast ausschließlich in Moll, beruhen diese Fugen auf den Vorbildern Frescobaldis und Sweelincks. Charakterisiert durch chromatische Durchgänge und Vorhaltketten, oft sehr dissonanzreich. Als Bewegungstyp meist wie *Stile antico*.
4. **Mischtypen**. Die Übergänge zwischen den Typen gestalten sich fließend, oft kann zwischen 1. und 2. nicht klar unterschieden werden. Oder ein vokal erfundenes Thema kann auch durch einen instrumentalen Kontrapunkt begleitet werden.

Die Form einer Fuge ist schnell umrissen: Die Stimmen (im Normalfall 3 oder 4) setzen nacheinander ein, mit dem Soggetto abwechselnd auf Grundton und Quinte; wenn eine neue Stimme einsetzt, begleiten Kontrapunkte das Soggetto. Nach der vollständigen ersten **Durchführung** (oder **Exposition**) kann ein themenfreies **Zwischenspiel** folgen, danach im Wechsel mehr oder minder vollständige Durchführungen und wieder Zwischenspiele. Die Anzahl der Durchführungen beträgt bevorzugt 3-6, je nach Länge und (Themen-)Dichte der Fuge.

Die Exposition verdient zunächst unsere eingehende Betrachtung: Der erste Einsatz des Themas wird als **Dux** (*Anführer*) bezeichnet. Die zweite Stimme folgt als **Comes** (*Nachfolger*) auf der Oberquinte oder in der Unterquarte, dazu bringt die erste Stimme einen **Kontrapunkt**, d.h. eine Gegenstimme, die möglichst selbständig wirken soll und das Thema harmonisch ergänzt (d.h. ein Kontrapunkt ist nicht dann besonders gut, wenn er möglichst anders als das Thema ist, sondern wenn das Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis und die Motivik und Rhythmik besonders ausgewogen erscheinen – das kann natürlich Verschiedenstes bedeuten!).

Viel Aufstand wird um das Phänomen der **realen** oder **tonalen Beantwortung** gemacht – tonale Beantwortung werde notwendig, damit der Satz nicht zu schnell moduliert, die Quinte werde immer in der Oktave beantwortet etc... Beides sind nur Halbwahrheiten: Modulation im Quintabstand stellt in chromatisierter spätbarocker Tonsprache per se kein Problem dar (im Gegensatz etwa zu Renaissance-Kontrapunkt!), tonale Beantwortung ist eine traditionelle Regel, die ähnlich befolgt wird wie das Quint-Parallelenverbot und nicht mehr hinterfragt und erklärt werden muss. Und die Regel bezieht sich nie auf das ganze Thema!

Kurz und knapp: Beinhaltet der **Themenkopf** des Dux (also im Normalfall die ersten 2-4 Noten) die melodischen Stufen I und V (manchmal auch ihre Terzvertreter), werden diese **tonal** durch V und I im Comes beantwortet. Danach geht es regulär, also **real** in der Oberquinte oder Unterquarte (also auch mit neuem Leitton!) weiter. Beispiele: 1. ein Quintsprung zu Anfang des Dux wird durch Quartsprung zu Anfang des Comes beantwortet. 2. Ein Lauf I-II-III-IV-V wird beantwortet durch V-V-VI-VII-I (VIII). Tonale Beantwortung betrifft ungefähr $\frac{3}{4}$ aller Fugenthemen! Fehlt dem Themenkopf der Schritt I-V, ist tonale Beantwortung überflüssig, also erfolgt die Beantwortung real.

Ein relativ geringer Teil der Fugenthemen moduliert bereits in die Oberquinte, dann muss der Comes zurück in die Tonika modulieren, d.h. auch hier wird eine tonale Änderung des Themas notwendig, hier allerdings im Verlauf des Themennachsatzes. Tonale Beantwortung des Themenkopfes und Rückmodulation kommen oft zusammen, d.h. das Thema erfährt dann zwei intervallische Veränderungen!

Manchmal erfahren Themen eine irreguläre oder komplexe Beantwortung (WK 1 H-Dur) – für die Formenlehre genügt uns ihre Beschreibung, aber wir dürfen auch gerne nach den Gründen suchen.

Bei dreistimmigen Fugen erfolgt nun in der dritten Stimme wieder ein Einsatz in der Dux-Form. Wird dieser durch einen meist durch Vorhaltsdissonanzen geprägten Satz hinausgezögert, sprechen wir von einem **Binnen-zwischenspiel**. Bringt die zweite Stimme denselben Kontrapunkt wie zuvor die erste, sprechen wir von einem **Kontrasubjekt** („Gegen-Soggetto“) oder **beibehaltenem Kontrapunkt**. Ein vierter Einsatz erfolgt wieder als Comes etc. Erfolgt ein Einsatz mehr als Stimmen vorhanden sind, sprechen wir von einem **überzähligen Einsatz** (z.B. WK 1, B-Dur). Es gibt keine Regeln, die besagen, in welcher Reihenfolge die Stimmen einsetzen: von oben nach unten, umgekehrt oder aus der Mitte nach außen - ob die Ober- oder Unterstimme beginnt, hängt am ehesten noch von der Gestalt des Themas ab. Das ist zwar eher Stoff für den Tonsatz-Unterricht, aber hier eine kleine Diskussion der Möglichkeiten: Es gibt z.B. Fälle, bei denen der erste Ton des Comes zum Dux in der einen Konstellation eine Quinte ergibt, in der anderen eine Quarte – in dem Fall würde man die erste Konstellation bevorzugen. Das führt uns auch zum Problem des **doppelten** (oder mehrfachen) **Kontrapunkts**. Davon spricht man, wenn man die Stimmen vertauschen kann. Das problematische Intervall dabei ist die konsonante Quinte, die beim Tausch zur dissonanten Quarte wird.

Nach der Exposition folgt ein themenfreies **Zwischenspiel**, satztechnisch meist lockerer gestrickt, eine motivische Fortspinnung und harmonisch gesehen eine **Sequenz**.

Die nächste Durchführung kann, aber muss nicht mehr **vollständig** sein, d.h. nicht alle Stimmen haben unbedingt Themeneinsätze. Sie steht bevorzugt in einer verwandten Tonart, oft in der Oberquinte, aber auch in parallelen Tonarten, kaum jedoch in der Tonika. Das Thema kann in der Dux- oder Comes-Form zuerst auftauchen, meist bleibt die Abwechslung gewahrt. Wurde in der Exposition ein Kontrasubjekt verwendet, muss es jetzt auch nicht mehr auftauchen. Manche Fugen jedoch paaren das Thema stets mit dem Kontrasubjekt (WK 1, c-Moll).

Der Fortgang des Satzes ist im Allgemeinen zäsurlos. Um ein unbehindertes Weiterfließen zu gewährleisten, werden oft Themenköpfe rhythmisch **verkürzt**. Schlussklauseln am Ende des Themas oder von Sequenzen

werden überspielt oder trugschlüssig behandelt. Lediglich in der Mitte oder in der zweiten Hälfte der Fuge lässt sich oft eine deutlichere Kadenz, die **Mittelkadenz**, ausmachen. Diese führt gerne in die Parallele oder eine Tonart, auf die harmonisch-motivisch schon angespielt wurde. Zu den üblichen Stufen siehe „Ritornell“.

Zum Ende hin erfährt die kontrapunktische Verarbeitung oft eine Steigerung. Das häufigste Mittel ist **Engführung**, d.h. der nächste Themeneinsatz erfolgt, bevor der letzte abgeschlossen ist. Manchmal wird dieser satztechnische Kniff auch mit einem **Scheineinsatz** simuliert, bei dem nicht das gesamte Thema, sondern etwa nur der Themenkopf erklingt. Scheineinsätze kann es natürlich auch unabhängig von Engführung geben.

Andere kontrapunktische Verarbeitungsmethoden betreffen die Gestalt des Themas: **Umkehrung**, Spiegel oder Inversion (WK 1, a-Moll, H-Dur; WK 2, d-Moll), **Krebs**, **Augmentation** oder Vergrößerung (WK 1, dis-Moll; WK 2, c-Moll) und **Diminution** oder Verkleinerung (WK 2, E-Dur). Diese Methoden stellen etwas Besonderes dar, und kommen kaum je gehäuft vor. Im Wohltemperierten Klavier geht Bach mit diesen Satzkünsten sehr sparsam um, in der „Kunst der Fuge“ ist jedem Kunstgriff mindestens je eine ganze Fuge gewidmet.

Ein häufiges Mittel jedoch ist der **Orgelpunkt**, der gerne in oder nach der letzten Durchführung angewendet wird, normalerweise auf der Dominante, in der Coda auch gerne auf dem Grundton.

Besondere Erwähnung verdient das Phänomen der **Doppel-** bzw. **Tripelfuge**. Die **Simultanfuge** (meist vor Bach) stellt die beiden Themen von Anfang an gemeinsam vor (wie Soggetto und Kontrasubjekt) und paart sie meistens. Die **progressive Doppelfuge** (WK 2, gis-Moll) beginnt nach einer quasi vollständigen Fuge mit dem zweiten Thema von neuem, das wiederum ausführlich behandelt wird. In einem dritten Ansatz werden schließlich beide Themen im doppelten Kontrapunkt **kombiniert**. Bei der Tripelfuge (WK 2, fis-Moll) wird entsprechend ein weiterer Teil ergänzt. In der Fuge WK 1, cis-Moll grenzt Bach die Themendurchführungen nicht klar ab. Die beiden neuen Themen erscheinen zunächst als Kontrapunkte, werden aber streng beibehalten, so dass man auch hier von einer Tripelfuge sprechen muss.

Wird nicht nur imitiert, sondern das Thema als Kanon durchgeführt, spricht man von einer *Fuga canonica*. Ist der Fuge ein Cantus firmus (meist eine Choralweise) übergeordnet, zu dem das Fugenthema einen Kontrapunkt bildet, handelt es sich um eine *Choralfuge*.

Ist die Fuge weniger streng gebaut und nähert sich schon einer kantablen, homophonen Setzart, nennt sie der Komponist eher *Fughetta*.

Kommt es im Laufe eines Stückes wie einer barocken Motette, einem klassischen Streichquartett oder ähnlichem zu einer fugenartigen Verarbeitung, die jedoch nicht zu einer abgeschlossenen Fuge wird, spricht man von einem *Fugato*. Erinne sei hier auch an den fugiert imitatorischen Beginn der *Gigue* aus der Suite, deren zweiter Teil gerne mit der Umkehrung des Soggettos beginnt.

Weitere polyphone Formen bei Bach und im Hoch- und Spätbarock sind: *Invention* (dreistimmig nennt Bach sie *Sinfonia!*), ein formal nicht festgelegtes, polyphones Stück, manchmal freie Formen, manchmal klassische Fugen. Die je 15 zwei- und dreistimmigen Inventionen sind ein Kompendium der imitatorischen Möglichkeiten. Mit *Ricercar* (Musikalisches Opfer) meint Bach eine umfangreiche, kunstvolle Fuge im alten Stil. Bei allen geistlichen Komponisten häufig ist das *Choralvorspiel* (Imitationen um einen c.f.) und die *Choralvariationen* oder *Partiten*.

Kurz zur Form des Präludiums: Sie kann sich verschiedenen schon behandelten Formen angleichen oder annähern wie Toccata (WK 1, C-Dur - Arpeggientyp, c-Moll, B-Dur – virtuose Typen), Suitensatz (als Tanz oder als „Air“) (WK 1, h-Moll), Invention (WK 1, E-Dur, Fis-Dur, a-Moll) und (polyphone) Fantasie (WK 1, Es-Dur). Am häufigsten finden wir Mischformen aus mehreren Typen, z.B. Tanztypus als freie Fantasie (WK 1, es-Moll: ariose Fantasie im Sarabanden-Rhythmus), Konzertsatz-Charakter (WK 1, b-Moll), Invention mit freier Stimmenzahl und anschließendem Toccaten-Teil (WK 1, e-Moll). Im WK 2 sind Triosonaten-ähnliche Sätze und (barocke) Sonaten häufig. Manchmal stehen Präludium und Fuge in unmittelbarem motivischen Zusammenhang (WK 1, C-Dur, H-Dur), meist jedoch ist der Zusammenhang eher ideeller Art (durch den Affekt) oder sehr versteckt bis gar nicht nachweisbar.

Verschiedene Formenlehren vermuten, dass sich das Satzpaar Präludium - Fuge aus der Toccata entwickelt hat, in der sich auch homophone und imitatorische Teile abwechseln.

J.S.BACH: *Wohltemperiertes Klavier I* (1722), Präludien und Fugen C-Dur und c-Moll

Bach hat die ersten beiden Paare bewusst als Eröffnung seiner ersten Sammlung konzipiert. Für beide Präludien existieren kürzere Frühfassungen im *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720), die signifikante Umarbeitungen erfahren haben. Auf besondere Art und Weise stellen beide Paare gegensätzliche Typen des Präludiums und der Fugenform heraus: Beide Präludien sind toccatenhaft, aber im Charakter extrem verschieden: C-Dur ist ein Arpeggien-Typ, durchweg einheitlich gehalten ohne Einschnitte, eher intim und improvisierendes „Präludieren“ (wenngleich sorgfältig komponiert), c-Moll ist ein zupackendes Tastenstück mit zwei Tempowechseln und wechselnden Figurationen. In beiden Stücken wird das folgende Fugenthema schon angespielt: In C-Dur bilden die Spitzentöne T.1-7 die Kernnoten des Fugenthemas; die Wechselnoten des c-Moll-Präludiums tauchen in der Fuge wieder auf, genauso sind die Kernnoten as-g-f-es in den Fortschreitungen T.12-19 und 33f vorgezeichnet.

Die Fugen C-Dur und c-Moll scheinen zunächst sehr unterschiedlich: Fuge I ist ein vokal-orientiertes Stück mit einem oft verwendeten Thema, vierstimmig wie ein Chorsatz, das Thema taucht ständig auf, wird so häufig eingeführt wie in keiner anderen Fuge des ersten Teiles (darum gibt es auch kein Kontrasubjekt – das Thema bildet seinen eigenen Kontrapunkt), das Thema wird real beantwortet; Fuge II ist eindeutig instrumental konzipiert, dreistimmig, fast Triosonaten-artig gesetzt mit zwei Oberstimmen und einem Bass (die Mittelstimme wechselt allerdings zweimal in die Baritonlage), das Thema taucht höchst selten auf, wird nie eingeführt, wird tonal beantwortet und wird immer von seinem Kontrasubjekt begleitet.

Auf der anderen Seite ergänzen sich die Fugen. Die Themen sind korrespondierend angelegt (siehe Notenbeispiel). Eine unerwartete Gemeinsamkeit entsteht durch die Gegensätzlichkeit der Themendichte: Beide Fugen verweigern sich der schulbuchmäßigen Untergliederung in Durchführungen und Zwischenspiele – Unterteilungen lassen sich in beiden Fällen eher an der Harmonik festmachen. Hier können wir kadenzell eröffnende, schließende und sequenziell steigende und fallende Teile voneinander abgrenzen und somit eine andersartige Unterteilung in Durchführungs- und Zwischenspiel-artige Abschnitte vornehmen. Eine andere Gemeinsamkeit ist die deutliche Mittelkadenz: Nr.1 ist durch eine deutliche Kadenz nach a-Moll zu T.14 ziemlich genau in der Mitte geteilt (der Schluss ist steigend quasi um zwei Takte verlängert – d.h. der Schluss des letzten Themeneinsatzes wird nicht ausgehalten, sondern Coda-artig weitergesponnen), die Formteile gruppieren sich recht symmetrisch um die Kadenz. Die Mittelkadenz T.14/15 in Nr.2 sticht weniger harmonisch heraus (sie führt zur t als Sextakkord) als melodisch: Nur hier wird der Spitzenton c''' erreicht (der höchste Ton des Hausinstrumentes Bachs, des Clavichords). Zuvor tauchte der Ton nur ein einziges Mal auf, nämlich als Schlussnote der ersten Fuge – dadurch ist auch das C-Dur - c-Moll-Doppelpaar symmetrisch geteilt. In allen vier Stücken spielt die Proportion von 6-7, 13-14 und 28 Takten eine Rolle – ob das nun darauf zurückzuführen ist, dass der Name BACH die Zahl 14 repräsentiert ($2+1+3+8$) oder ob sich Bach einfach nur für eine fassliche, aber unsymmetrische Gliederung entschieden hat, sei dahingestellt. Zahlenmystik und Rhetorik sind Spezialgebiete der Analyse, die wir in einer Formanalyse vernachlässigen dürfen. Nicht unerheblich aber sind die offensichtlichen Symmetrien der Form: Präludium I erreicht nach 14 Takten das erste Mal nach T.4 wieder einen C-Dur-Dreiklang (T.8 ist Vierklang!) als Sextakkord, nach weiteren 14 Takten erklingt ein C-Dur-Quartsextakkord – es sei allerdings nicht verschwiegen, dass dieser mitten in einer Orgelpunkt-Passage liegt und auch schon zuvor in T.25 erklang. Zur Unterstützung der Proportionstheorie könnte man aber sagen, dass in T.29 die eigentliche Coda beginnt (modifizierte Akkordfolge des Beginns) und diese dann 7 Takte dauert! Dass im Laufe des harmonisch unscheinbaren Stückes alle chromatischen Stufen vorkommen (und damit den Zyklus repräsentieren) ist vielleicht schon eine „Trivial Pursuit“-Frage (es sei aber die ketzerische Frage erlaubt, welches Präludium *nicht* alle 12 Töne bringt...).

Eindeutiger ist der Hinweis auf den Zyklus, dass die Fuge I 24 Themeneinsätze hat (inkl. eines Scheineinsatzes in T.15). Das Fugenthema umfasst 14 Noten, die Mittelkadenz endet in T.14, der zweite Teil dauert 14 Takte.

Präludium Nr.2 unterteilt sich in 27 Takte erster Teil (genauso lang wie die C-Dur-Fuge), 6 Takte Presto und 6 Takte Adagio+Allegro. Fuge Nr.2 unterteilt sich in zweimal 14 Takte, nach einer Generalpause folgt die Coda mit Kadenz und Orgelpunkt.

J.S.BACH WK1 C-Dur: Fuga à 4 voci

Exposition 5

quasi Zwischenstück aufst. Seq. 10 nach G Kadenz nach C

2. Durchführung E als Dominante Kadenz nach C

Mittel-

S	Thema (comes)	Th (in C)	Th (in G)	Th (von D)	Th (in E)
A	Thema (dux)	Th (in G)	Th (in G)	Th (in G)	Th (in G)
T	Thema (comes)	Th (von G)	Th (in G)	Th (in G)	Th (in G)
B	Thema (dux)	Thema (dux)	Th (in G)	Th (in G)	Th (in G)

3. Durchführung aufst. Sequ. → d-Hell

4. Durchführung (quasi Zwischenstück) als Dominante Kadenz nach C

(Durchführungs-artige) Coda

C-Dur 15	Th (in G)	Th (in G)	Th (in G)	Th (in G)	Th (in G)
Th (in C)	Th (von G)	Th (von E)	Th (von h)	Th (von F)	Th (von F)
Th (von G)	Th (von A)	Th (von h)	Th (in C)	Th (in C)	Th (in C)
Th (in G)	Th (in d)	Th (in d)	Th (in C)	Th (in C)	Th (in C)

Orgelpunkt auf C

BWV 545

Musical score for Fuga à 4 voci, BWV 545. The score consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with notes and figured bass notation. The key signature is C major and the time signature is common time. The score is divided into sections corresponding to the analysis above, with measures 15, 20, and 25 marked.

J.S.BACH WK1 c-Moll: Fuga à 3 voci

Exposition

S	Thema (Comes)	KS	KS	KS	Zwischenspiel
A	Thema (Dux)	KS	KS	KS	Zwischenspiel
B	Kontra-subjekt	KS	KS	KS	Zwischenspiel

g-Hall. B. 5
Binnenzwischenpiel aufst. - 1
c-Hall abt. (Quintf. 10) Sequenz

Mittelkadenz nach c-Hall. 1/15

Zwischenspiel

Th (Dux in Es)	KS	Th (Comes von g)	KS	Th (Dux in c)
KS	KS	KS	KS	KS

g-Hall. aufst. Seq. (ähnlich T. 5+6)
c-Hall. 20
Durchführung

Zwischenspiel

c-Hall abt. Sequenz (wie T. 9 III ff.)	p	p	KS	Th (Dux in c)
	p		KS	Th (Dux in c)
			KS	Th (Dux in c)

G⁷ 25 aufst. Seq.
Kadenz nach C 30
Code
Originalpunkt C