

Übungsfelder zur Fugenexposition

Rudolf Lutz

Kann und soll sich denn die Kunst zu Fantasiren auch auf die Ausführung einer Fuge aus dem Stegreif erstrecken? Auch hierzu sage ich: Ja; es mögen Choral- oder andere Fugen seyn. Ich sage noch mehr: wenn die grossen Toccaten aus nichts bestehen, als aus Fantasien oder Präludien, und verschiedenen Fugensätzen, so können auch diese Toccaten aus dem Ermel geschüttelt werden. Aber doppelte, drey- und mehrfache Themata zugleich richtig anzubringen, wär wohl etwas zuviel gewagt; wenigstens gehört ein gutes Gedächtniß darzu.¹

Die Fuge gilt vielen als Königsdisziplin der Improvisation. Abgesehen von der Exposition ist sie eine der freiesten Formen überhaupt. Dennoch erweckt sie durch die kontrapunktische Stimmführung den Eindruck einer gewissen Strenge. Beim Hören einer improvisierten Fuge ist das Publikum deshalb wesentlich analytischer eingestellt als in anderen Fällen.

Das erfolgreiche Heraushören von Themeneinsätzen, von Engführungen oder Augmentationen kann für den Hörer ein lustvolles Erlebnis sein. Ihm dies zu ermöglichen, sollte eines der vorrangigen Ziele des Improvisators sein. Hilfreich dafür sind vor allem Einsätze in hoher Lage (Sopran), die besser zu vernehmen sind als Durchführungen im Bass oder sogar in einer Mittelstimme. Für die Motivik längerer Zwischenspiele sollte man nicht den Themenkopf verwenden, sondern freies oder aus anderen Elementen (z. B. zweite Themenhälfte, Kontrapunkt) zusammengesetztes Material. Umso einfacher lassen sich dann die themenbeherrschten Partien verfolgen. Bei all diesen Überlegungen spielt auch die Tatsache eine Rolle, dass eine auf solche Weise ‚hörerfreundlich‘ gestaltete Fuge wesentlich einfacher zu extemporieren ist.

Da ein Großteil der Gattungen des 16. bis 18. Jahrhunderts nicht ohne Imitationen und fugierte Abschnitte auskommt, ist zur stilistischen Beherrschung dieser Epochen das Fugieren eine unerlässliche Grundübung. Es kann sehr lehrreich sein, über ein Thema von Bach, Buxtehude oder

Pachelbel eine Fuge zu improvisieren oder zu komponieren. Häufig öffnet einem erst der eigene Versuch, verglichen mit der Originalkomposition, die Augen für deren Schönheit.

Das Fugieren verlangt sehr viel Praxis und Übung und ist deshalb eine wahre Ausdauerdisziplin! Der erfahrene Generalbass-Spieler nimmt den Einstieg in den fugierten Stil am besten über die Partimento-Fuge (→ S. 199ff.) und über die Auseinandersetzung mit geeigneten Partimento-Bässen im ‚gebundenen Stil‘.² Die wiederholte Improvisation oder Komposition von Expositionen zu typischen Themen erfordert die Beherrschung der wesentlichen kompositionstechnischen Prozesse einer Fuge (z. B. Durchführung eines Themas in der Ober-, Mittel- oder Unterstimme, Anbringung eines beibehaltenen Kontrapunkts, kurze Zwischen- spiele) und vermittelt im Laufe der Zeit eine Routine, die zum Spiel von extemporierten Fugen befähigt.

In diesem Artikel werden praktische Übungen für die Improvisation einer Exposition vorgestellt. Zwei Themen (eines in Dur, eines in Moll), wie sie für eine Fuge aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch sein könnten, dienen als Anschauungsmaterial.

1. Das Thema kennenlernen

Der beste Weg, ein Fugenthema zu verinnerlichen, führt über das Gehör. Kann man auf die Hilfe von Noten nicht verzichten, sollte es genügen, das Thema ein paarmal durchzuspielen. Auch eine Bestimmung der Strukturelemente (d. h. der allerkleinsten ‚Moleküle‘) kann beim Auswendiglernen hilfreich sein. Als weitere Übungen sollte man das Thema

- singen,
- mit linker und rechter Hand spielen (auf der Orgel auch auf dem Pedal),
- in die ‚verwandten‘ Tonarten transponieren.

Um die Transposition des Themas zu üben, kann man kurze metrische Überleitungen improvisieren, die in die neue Tonart modulieren. Die

¹ Adlung 1758, S. 752. Unter ‚doppelten Fugen‘ sind auch Fugen mit beibehaltenem Kontrapunkt zu verstehen (vgl. Mattheson 1739, 3. Teil, Kap. 23).
² Diese mit Ligaturen durchsetzten Bässe enthalten oft viele typische doppelte Kontrapunkte (→ S. 152).

gebräuchlichen Modulationsstationen gliedern sich in eine Tonika-, Dominant- und Subdominantregion. Nach Heinichen ist die Tonart der dritten Skalenstufe in Dur und der sechsten Skalenstufe in Moll am weitesten von der Tonika entfernt. Deshalb stehen beide Stationen in Bsp. 1 an letzter Stelle.³

A Dur-Thema

① (Tonika)

⑥ (Tonikaparallele)

④ (Subdominante)

② (Subdominantparallel)

③ (Dominantparallel)

⑤ (Dominante)

B Moll-Thema

① (Tonika)

③ (Tonikaparallele)

⑤ (Molldominante)

⑦ (Dominante der Tonikaparallele)

④ (Subdominante)

⑥ (Tonikagegenklang)

Beispiel 1: Die beiden Themen und ihre Transposition in die „verwandten“ Tonarten

³ Vgl. Heinichen 1728, S. 846–848; → Weiteres von Heinichen zur Lehre von den ‚verwandten Tonarten‘ auf S. 308f.

4 Viele Themen modulieren z. B. in die Dominante.

⁴ Viele Hinweise der Quellen sind in der Tonartenstruktur der modal-polyphonen Musik der Renaissance. Matthesons Regeln zur tonalen Beantwortung (Mattheson 1739, S. 370–375) sind zwar sehr ausführlich, die Ergebnisse seines ‚Systems‘ aber nicht über alle Zweifel erhaben.

2. Der Comes

Nach einer kurzen Analyse der Intervalle und der tonartlichen Verhältnisse⁴ kann der Comes abgeleitet werden (Bsp. 2). Er ist in der Regel eine Quint höher oder eine Quart tiefer als der Dux. Beginnt das Thema auf der fünften Stufe, setzt der Comes – vor allem bei kurzen Themen – auf der Tonika ein („tonale“ statt „reale“ Beantwortung).⁵ Auch der Quintsprung $\hat{1}-\hat{5}$ wird zumeist tonal mit einem $\hat{5}-\hat{1}$ -Quartsprung beantwortet. Vergleichbares geschieht auch in größerem Rahmen bei modulierenden Themen: Weicht der Dux in die Dominante (① → ⑤) aus, moduliert der Comes von dort zurück zur Tonika (⑤ → ①). Auch den Comes sollte man in alle verwandten Tonarten transponieren. Es sei denn, man wählt wie bei B die reale Beantwortung.

Beispiel 2: Die Ableitung des Comes für beide Themen
(die Stichnote gibt die jeweilige Tonika an)

3. Das Thema harmonisieren

Der nächste Schritt beschäftigt sich mit der harmonischen Struktur des Themas. Bei tonaler Beantwortung können Dux und Comes sich in dieser Hinsicht recht unterschiedlich verhalten. Deshalb müssen in diesem Fall beide Formen gesondert geübt werden. Das gleiche gilt für die Lage des Themas innerhalb des Satzgefüges. Je nachdem, ob es in der Ober,

Mittel- oder Unterstimme liegt, kann sich die harmonische Situation deutlich verändern. Deshalb sollten alle drei Varianten durchdekliniert werden. Überhaupt sind die Möglichkeiten der Deklination (vierstimmig, dreistimmig, Bicinium, weite/enge Lage, manualiter, pedaliter) äußerst zahlreich und entsprechende Erfahrungen aus der Choralarbeit sehr hilfreich (→ Artikel *Deklinationsübungen* ab S. 217). Alle Übungen sollten wiederum in allen verwandten Tonarten durchgeführt werden.

Thema in der Oberstimme

Man kann eine bezifferte Generalbass-Stimme oder Gitarrenakkorde notieren. Die Harmonisation mit Grundakkorden ist oft nicht sehr elegant. Der bevorzugte Einsatz von Sextakkorden ergibt einen flüssigeren Bass.

A mit Grundakkorden

B mit Sextakkorden

Chords: C, G/H, C, Am, G/H, C, Dm⁷, G/H, C

Bass notes: 6, 6, 6, 6, 4, 2, 6

Beispiel 3: Harmonisation des Durthemas in der Oberstimme

Thema im Bass

Die Situation ist ähnlich einer Choralvariation mit *Cantus firmus* im Bass (→ S. 224f.). Das Moll-Thema eignet sich hervorragend für betonte Bassdurchgänge:

B

Bass notes: 6, 4, 2, 6, 5, 6, #3, 2, 2, 6, 6, 4, 5, 7, 6

Beispiel 4: Die Harmonisation des Mollthemas im Bass

Thema in der Mittelstimme

Ähnlich wie Choralbearbeitungen mit *Cantus firmus* im Tenor erfordern Mittelstimmendurchführungen einige Übung und meist intensive Vorbereitung. Schöne, aber auch gut zu kontrollierende Lösungen lassen sich erreichen, indem das Thema mit kadenzierenden Fortschreitungen in den begleitenden Randstimmen kombiniert wird.

A

B

Beispiel 5: Annäherung an die Mittelstimmendurchführung – Einbindung des Dur- bzw. Mollthemas in eine Kadenz

4. ,Fantasieren' über das Thema

Beim spielerischen Improvisieren kann man intuitiv weitere Erfahrungen mit dem Thema sammeln. Ausgehend vom harmonisierten *Dux* in der Haupttonart schweift man durch die benachbarten Tonarten und verbindet die einzelnen ‚Durchführungen‘ des Themas (als *Dux* oder *Comes* in der Ober-, Unter-, evtl. auch Mittelstimme) mit verschiedenen, bereits bekannten Progressionen (wie z. B. Sequenzen, Passagen, Orgelpunkte,

Kadenzen, Abschnitte aus ostinaten Bässen, *stylus phantasticus*-Elemente in einer sehr lockeren Stimmigkeit (zwei- bis vollstimmig). Einige Erfahrungen im Kontrapunkt vorausgesetzt, kann man sich auch an eine zweistimmige Invention wagen. Dafür bietet sich als Vorübung die ausgiebige Deklination des Themas als Bicinium (→ S. 221f.) an.

Über das ‚Zergliedern‘ des Themas (→ S. 366f.) in verschiedene Strukturelemente kann Material für die folgende Kontrapunktsuche, aber auch für die Zwischenspiele der Fantasie und der späteren Fuge gewonnen werden (siehe Bsp. 6). Stilistische Überlegungen oder die Frage nach dem Affekt des Stücks können bei dieser Arbeit mit hineinspielen.

5. Analyse

Nach einiger Zeit kristallisieren sich beim Fantasieren die harmonisch-kontrapunktischen und rhythmisch-metrischen Problemfelder des Themas heraus. Deren genaue Analyse und erneute Deklination bietet sich jetzt an.

6. Verkettung von Dux und Comes

Für den Einsatz der zweiten Stimme (siehe Bsp. 7) ist zunächst die Frage zu klären, ob sie unter- oder oberhalb des Dux liegen soll. Die Erfahrung zeigt, dass ein Comes-Einsatz in der Oberstimme nicht nur besser hörbar, sondern meist auch einfacher zu handhaben ist. Den Dux spielt dann die

A

a (Daktylus-Rhythmus)

repetierte Noten 3 b c d e

a+b inv. b inv. Kopf c c d d

tr

B

Daktylus

Sequenz

punktierte, lange Note: Freiraum für den Kontrapunkt

2 x a (Krebs)

tr

a e inv.

Beispiel 6: Zergliederung des Themas und ein Beispiel für eine einstimmige Improvisation mit den verschiedenen Strukturelementen des Durthemas

A

tr

(Kontrapunkt)

oder: tr (Kontrapunkt)

ungünstige Überleitung

Ausweg

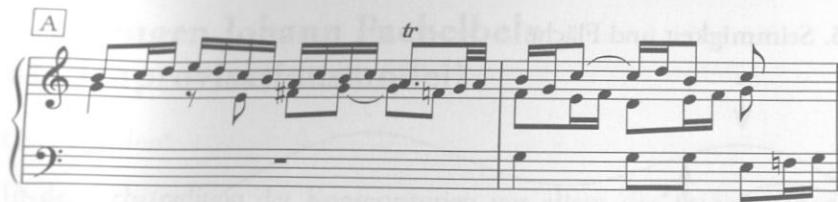
4!

B

Einsatz auf der Taktmitte im 4/4-Takt möglich

mögliche Überleitung

Beispiel 7: Der Comes-Einsatz



Beispiel 11: Kombination von Basseinsatz und Kadenz

10. Beibehaltener und doppelter Kontrapunkt

Als ‚beibehalten‘ bezeichnet man einen Kontrapunkt, wenn er auch bei der dritten und den meisten anderen Themendurchführungen erklingt. Bei der Komposition einer Fuge ist dies mit etwas Übung leicht zu bewerkstelligen und bedeutet sogar eine Zeitersparnis, da mit jedem Themeneinsatz bereits zwei Stimmen mehr oder weniger festgelegt sind. Da der beibehaltene Kontrapunkt sowohl unter- als auch oberhalb des Themas liegen kann und nicht selten die unterste Stimme bildet, muss er sowohl als Unter- wie als Oberstimme zum Thema brauchbar sein. Folgende Gegenlinie zu Thema A ist in diesem Sinne als ‚doppelter Kontrapunkt der Oktave‘ konzipiert:

Beispiel 12: Der Stimmtausch im doppelten Kontrapunkt

Die Auseinandersetzung mit der Kunst des doppelten Kontrapunkts gehörte zur täglichen Arbeit eines Komponisten in der Barockzeit. Für die Improvisation birgt sie jedoch größere Schwierigkeiten und lässt sich erst mit viel Erfahrung spielerisch beherrschen. Von hier aus ist dann aber der Weg zur Doppelfuge nicht mehr weit. Beide Formen sind, wie Jacob Adlung zu bedenken gibt, ohne Vorbereitung kaum zu bewältigen.⁷ Die schriftliche Fixierung der beiden Stimmen, deren Transposition und Deklination in allen erforderlichen Lagen stellt auf alle Fälle eine unerlässliche Vorübung dar. Die Deklination entsprechender kontrapunktischer Modelle (wie z. B. die zur Dreistimmigkeit erweiterte Vorhaltskette und die Kadenzklauseln) sind für die Beherrschung des beibehaltenen Kontrapunkts äußerst hilfreich und ein Topos der Fugenkomposition.⁸

11. Der weitere Verlauf der Fuge

Die kontrapunktische Gestaltung aller Stimmen beim letzten Themeneinsatz einer vierstimmigen Exposition ist eine hohe Herausforderung. Eine mit Pausen durchsetzte, allenfalls generalbassbezogene Ausführung klingt oft genauso gut und ist improvisatorisch leichter zu bewältigen. Für die weiteren Themeneinsätze und die Gestaltung der Fuge nach der Exposition stellen sich Fragen wie:

- Welche Klangräume sind noch frisch?
- Wann sollen sie bespielt werden?
- Ist es schon Zeit für den höchstmöglichen Sopraneinsatz, für den tiefstmöglichen Basseinsatz?
- Soll das nächste Thema eher auffällig einsetzen?
- Muss ich deshalb Freiraum schaffen durch ein Pausieren der Stimme, durch eine kontrastierende Lage der anderen Stimmen?
- Oder soll das Thema eher unauffällig im zuvor bereits bespielten Raum oder in einer Mittelstimme einsetzen?

Die eingehende Analyse von Fugen barocker Meister wird die eigenen Improvisationen wesentlich beeinflussen. Folgender (unvollständiger)

⁷ Vgl. das Zitat zu Beginn dieses Artikels.

⁸ Vor allem die *clausulae principales* und Vorhaltsketten spielen für die Konzeption und Improvisation doppelter Kontrapunkte eine grosse Rolle. Es sei deshalb an dieser Stelle auf die entsprechenden Artikel (→ S. 40 bzw. S. 152) verwiesen.

linke Hand, der Comes folgt in der rechten. Je nach Gestalt des Themas kann jedoch auch die umgekehrte Abfolge angezeigt sein (siehe weiter unten unter Punkt 8). Bevor man zu spielen beginnt, sollte man sich ver gegenwärtigen, wann und auf welchen Ton der Comes einzusetzen hat, und ob ein Einsatz auf dem Schlusston des Themas möglich ist. Gegebenenfalls braucht es ein ‚Gelenkstück‘, das heißt eine möglichst kurze, nicht zum Thema gehörende Überleitung.

7. Der Kontrapunkt

Zum Einsatz des Comes erklingt in der Dux-Stimme eine zum Thema passende Gegenlinie. Dieser (oft auch bei den anderen Einsätzen beibehaltene) Kontrapunkt spielt für die Affektlage der Fuge eine entscheidende Rolle. Neben der Kenntnis der impliziten Harmonik des Themas (siehe Punkt 3) sind vor allem Erfahrungen im Biciniumspiel und in kontrapunktischer Komposition gute Voraussetzungen für die spontane Erfindung einer Gegenlinie.

Ein geschmeidiger und eleganter Kontrapunkt

- verwendet möglichst selten die Grundtöne der Begleitakkorde,
- erreicht (evtl. zuvor festgelegte) Fixtöne stufenweise (z. B. mit auf-taktigen Quartgängen),
- springt bevorzugt nach dem ersten oder dritten Schlag des C-Takts,
- enthält Pausen (eine gute Lösung für Stimmführungsproblem) und schafft damit Freiraum für die dritte und vierte Stimme.

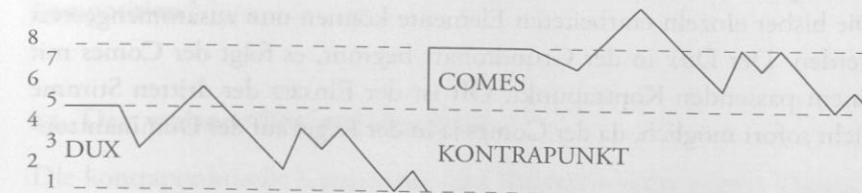
In metrisch schwer zu definierenden Themen bringt oft erst der Kontrapunkt Klarheit ins rhythmische Geschehen. Johann Sebastian Bach spielt manchmal (z. B. in der fis-Moll-Fuge des *Wohltemperirten Claviers II*) bewusst mit dem Reiz dieses ‚Schwebezustands‘ zu Beginn einer Fuge.

Vorschläge für zwei verschiedene Kontrapunkte zu den beiden Beispieldingen finden sich in Bsp. 10. Kontrapunkt b des Durthemas ist zu aktiv, für eine dritte Stimme ist zu wenig Raum. Kontrapunkt b des Mollthemas ist geprägt durch den Terzausgleich ($f^1-a^1 \rightarrow d^1-f^2$), Kontrapunkt a akzentuiert den klagenden Affekt der kleinen Sexte.

8. Disposition der Einsätze

Je nach der Anzahl Stimmen einer Fuge kann es notwendig werden, deren Einsatzfolge oder sogar Grundtonart zu verändern. Bevor man eine Fuge beginnt, sollte man sich deshalb einige Fragen stellen:

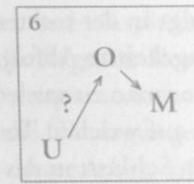
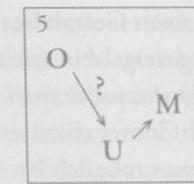
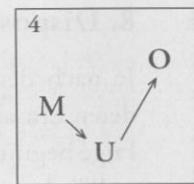
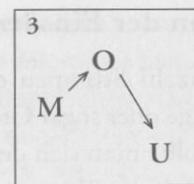
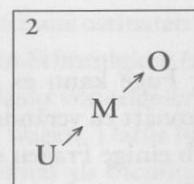
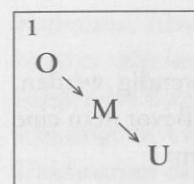
- Wie bewegt sich das Thema im Oktavraum?
- Wo liegt dessen Schlusston im Vergleich zum Gesamtgestus?
- Soll der erste Comes besser unter- oder oberhalb des Dux einsetzen (vgl. Bsp. 8)?
- Wo liegt der höchstmögliche Einsatz in Bezug auf den Umfang des Instruments?
- Wie soll die Exposition der Fuge den Tonraum erobern?



Beispiel 8: Raumeinnahme des Dur-Themas und günstige Lage des Comes

Für die Exposition einer dreistimmigen Fuge gibt es insgesamt sechs verschiedene Einsatzreihenfolgen (Bsp. 9). Fragwürdig sind die beiden letzten Varianten, denn ein Einsatz der dritten Stimme als Mittelstimme ist für den improvisierenden Spieler sehr anspruchsvoll und für den Hörer nur schwer zu verfolgen. Darüber hinaus erfordern sie entweder die untypische Einsatzfolge Dux-Dux-Comes oder – bei Dux-Comes-Dux – einen zweimaligen Dux-Einsatz auf der gleichen Tonhöhe. Dagegen sind vor allem die Varianten 2 und 4 für improvisierte Fugen zu empfehlen: Der letzte Einsatz in der Oberstimme ist für die Zuhörer deutlich vernehmbar und für den Spieler am einfachsten zu beherrschen. Was Einsatzdispositive vierstimmiger Fugen und ihre Eignung für die Improvisation anbelangt, sei auf den folgenden Artikel verwiesen (→ Bsp. 3 auf S. 360). Als hervorragende Schule für abwechslungsreiche Expositionsgestaltung sei Bachs *Wohltemperirtes Clavier* empfohlen.⁶

6 Die meisten Expositionen der dreistimmigen Fugen des *Wohltemperirten Claviers* folgen den Varianten 1 und 3 von Bsp. 9; aber auch für die anderen (außer OUM) findet sich mindestens ein Beispiel (UMO: II-19 und 20, MUO: II-1; UOM: II-4 und in einer Sonderform II-3). Die Themeneinsätze weisen immer die Folge Dux-Comes-Dux auf. Um Dux-Einsätze in der gleichen Lage zu vermeiden, wird der zweite Dux-Einsatz gegebenenfalls um eine Oktav nach unten oder oben transponiert. Bei UOM (II-4) setzt als Folge



O = Oberstimme
M = Mittelstimme
U = Unterstimme

Beispiel 9: Einsatzdispositive dreistimmiger Fugen

9. Improvisation einer Exposition

Die bisher einzeln erarbeiteten Elemente können nun zusammengesetzt werden. Der Dux in der Grundtonart beginnt, es folgt der Comes mit einem passenden Kontrapunkt. Oft ist der Einsatz der dritten Stimme nicht sofort möglich, da der Comes ja in der Regel auf der Dominantton-

art endet. In diesem Fall ist ein kurzes ‚Binnenzwischenspiel‘ (siehe Bsp. 10-B) notwendig, das zur Ausgangstonart zurückführt. Sehr reizvoll ist ein Basseinsatz während einer Kadenz in den beiden Oberstimmen. Dafür eignen sich vor allem Themen, die auf der fünften Skalenstufe beginnen (Bsp. 11).

Beispiel 10: Beispiele für Expositionen der beiden Themen

dieser Oktavtransposition der Comes im Abstand einer Duodezim ein. Was die vierstimmigen Fugen anbelangt, so beginnt deren Mehrzahl mit einer Mittelstimme, keine einzige mit der Oberstimme. Zwei aufeinander folgende Comes-Einsätze werden in der Regel vermieden (einige Ausnahme: I-1). Stattdessen finden sich in I-12, I-14, II-2 und II-17 zwei Dux-Einsätze hintereinander.

BEIBEHALTENER UND DOPPELTER KONTRAPUNKT



Beispiel 11: Kombination von Bassseinsatz und Kadenz

10. Beibehaltener und doppelter Kontrapunkt

Als ‚beibehalten‘ bezeichnet man einen Kontrapunkt, wenn er auch bei der dritten und den meisten anderen Themendurchführungen erklingt. Bei der Komposition einer Fuge ist dies mit etwas Übung leicht zu bewerkstelligen und bedeutet sogar eine Zeitersparnis, da mit jedem Themeneinsatz bereits zwei Stimmen mehr oder weniger festgelegt sind. Da der beibehaltene Kontrapunkt sowohl unter- als auch oberhalb des Themas liegen kann und nicht selten die unterste Stimme bildet, muss er sowohl als Unter- wie als Oberstimme zum Thema brauchbar sein. Folgende Gegenlinie zu Thema A ist in diesem Sinne als ‚doppelter Kontrapunkt der Oktave‘ konzipiert:



Beispiel 12: Der Stimmtausch im doppelten Kontrapunkt

Die Auseinandersetzung mit der Kunst des doppelten Kontrapunkts gehörte zur täglichen Arbeit eines Komponisten in der Barockzeit. Für die Improvisation birgt sie jedoch größere Schwierigkeiten und lässt sich erst mit viel Erfahrung spielerisch beherrschen. Von hier aus ist dann aber der Weg zur Doppelfuge nicht mehr weit. Beide Formen sind, wie Jacob Adlung zu bedenken gibt, ohne Vorbereitung kaum zu bewältigen.⁷ Die schriftliche Fixierung der beiden Stimmen, deren Transposition und Deklination in allen erforderlichen Lagen stellt auf alle Fälle eine unerlässliche Vorübung dar. Die Deklination entsprechender kontrapunktischer Modelle (wie z. B. die zur Dreistimmigkeit erweiterte Vorhaltskette und die Kadenzklauseln) sind für die Beherrschung des beibehaltenen Kontrapunkts äußerst hilfreich und ein Topos der Fugenkomposition.⁸

11. Der weitere Verlauf der Fuge

Die kontrapunktische Gestaltung aller Stimmen beim letzten Themen einsatz einer vierstimmigen Exposition ist eine hohe Herausforderung. Eine mit Pausen durchsetzte, allenfalls generalbassbezogene Ausführung klingt oft genauso gut und ist improvisatorisch leichter zu bewältigen.

Für die weiteren Themeneinsätze und die Gestaltung der Fuge nach der Exposition stellen sich Fragen wie:

- Welche Klangräume sind noch frisch?
- Wann sollen sie bespielt werden?
- Ist es schon Zeit für den höchstmöglichen Sopraneinsatz, für den tiefstmöglichen Bassseinsatz?
- Soll das nächste Thema eher auffällig einsetzen?
- Muss ich deshalb Freiraum schaffen durch ein Pausieren der Stimme, durch eine kontrastierende Lage der anderen Stimmen?
- Oder soll das Thema eher unauffällig im zuvor bereits bespielten Raum oder in einer Mittelstimme einsetzen?

Die eingehende Analyse von Fugen barocker Meister wird die eigenen Improvisationen wesentlich beeinflussen. Folgender (unvollständiger)

⁷ Vgl. das Zitat zu Beginn dieses Artikels.

⁸ Vor allem die *clausulae principales* und Vorhaltsketten spielen für die Konzeption und Improvisation doppelter Kontrapunkte eine grosse Rolle. Es sei deshalb an dieser Stelle auf die entsprechenden Artikel (→ S. 40 bzw. S. 152) verwiesen.

Fragenkatalog mag den Zugang zu den oft sehr dichten Stücken erleichtern:

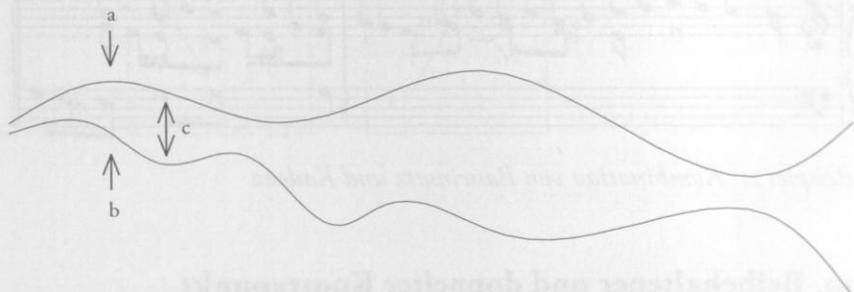
1. Themeneinsätze

- Welcher Expositionstyp liegt vor?⁹
- Welche rhythmischen (Pausen, Komplementarität) und melodischen (Bewegung, Richtung) Eigenschaften kennzeichnen Thema und Kontrapunkt?
- Welchen Charakter und Affekt haben sie? Kontrastieren oder ergänzen sie einander?
- Welche Gestalt haben die Themeneinsätze (Dux, Comes, Variante, Fragment)?
- In welcher Lage (hoch, sehr hoch, tief, sehr tief, mittel) treten sie auf?
- In welcher Tonart?
- Gibt es Gruppierungen von Themeneinsätzen (z. B. Erweiterung der Exposition durch überzähligen Einsatz, mehrere Durchführungen hintereinander, Engführungen)?

2. Gliederung

- Ist ein klarer Wechsel von thematischen Abschnitten und Zwischenspielen zu erkennen?
- Wo und in welchen Tonarten ereignen sich gliedernde Kadenz? Lässt sich eine Hierarchie (sehr stark, stark, schwach, Trugschluss) erkennen?
- Stehen harmonischer Ablauf (Tonarten, Modulationen, Kadenz) und thematisch-motivische Ebene in Kontrast zueinander oder verlaufen beide synchron?

3. Stimmigkeit und Fläche



- Wie verhalten sich Oberstimmenlinie (a) und Unterstimmenlinie (b) zueinander?
- Welcher Ambitusverlauf (c) entsteht dadurch?
- Wie und wann verändert sich die Zahl der Stimmen im Verlauf des Stücks?

4. Zwischen Spiele

- Welches motivische Material wird in den Zwischenspielen verwendet? Ist es aus Thema oder dem Kontrapunkt abgeleitet?
- Welcher Satztyp liegt vor (z. B. homophon, polyphon, *style luthé*, komplementäres Stimmengeflecht)?
- In welchem Verhältnis stehen Zwischen Spiele und thematische Passagen zueinander? Sind sie länger oder kürzer oder ungefähr gleich lang?

Derartige Analysen liefern sicherlich genügend Ideen zur Gestaltung eigener Fugen. Diese sollten immer wieder auch komponiert werden, «sintemahl es aller Vernunft gemäß ist, daß derjenige schwerlich, stehenden Fusses, etwas gutes hervorbringen könne, der es nicht, wenn er Zeit dazu hat, weit besser in die Feder zu fassen vermag.»¹⁰

9 → Siehe Bsp. 9 für dreistimmige und Bsp. 3 auf S. 360 für vierstimmige Fugen.

10 Mattheson 1731, S. 35 – in seinen Anweisungen für das Probespiel zur Neubesetzung der Organistenstelle des Hamburger Doms im Jahre 1725 (→ S. 10).