

Materialien zur Fuge

Inhaltsverzeichnis

1.	Der dreifache Kontrapunkt der Oktave (mit Syncopenkette)	2
2.	Drei Beispielexpositionen	3
3.	Einsatzfolgen in Fugen von Johann Sebastian Bach	4
4.	Dreistimmiger Mustersatz nach Fux	5
5.	Grundsätzliches zur Diminutionstechnik (Joseph Riepel)	6
6.	Zur Beantwortung von Fugenthemen (Johann Mattheson)	7
7.	Satztechnische Modelle (Auswahl)	8
8.	Das Modulprinzip am Beispiel: Formplanung	9
9.	Das Modulprinzip am Beispiel: Bassverlauf, Gerüstsatz und Ausarbeitung	10
10.	Motivo di Cadenza	12
11.	Satztechnisches Design	13
12.	Johann Sebastian Bach, Fuge in F-Dur BWV 856 (WtKl I)	14
13.	Johann Sebastian Bach, Fuge in c-Moll BWV 847 (WtKl I)	15

1. Der dreifache Kontrapunkt der Oktave (mit Syncopenkette)

T					
Kp 2					
Kp 1					

The musical score consists of six systems of music, numbered 1 through 21. The music is written for three voices: T (top), Kp 2 (middle), and Kp 1 (bottom). The key signature is one sharp, and the time signature is common time. The music features various eighth-note and quarter-note patterns, with syncopation indicated by vertical dashes above or below the note heads.

2. Drei Beispielexpositionen

Einsatzfolge 2-1-3

Musical score for Einsatzfolge 2-1-3. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, common time, and has a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef, common time, and has a key signature of one sharp (F#). Measures 1-5 show various rhythmic patterns, primarily eighth-note figures.

Measures 6-10 continue the rhythmic patterns established in the first five measures. The top staff features sixteenth-note patterns, while the bottom staff maintains its eighth-note figures.

Measures 11-12 provide a brief harmonic transition. The top staff shows a single note followed by a sixteenth-note pattern. The bottom staff continues its eighth-note figures.

Einsatzfolge 1-2-3

Measures 12-16 show a return to the rhythmic patterns of the first section. The top staff has sixteenth-note patterns, and the bottom staff has eighth-note figures.

Measures 17-21 continue the rhythmic patterns from the previous measures. The top staff has sixteenth-note patterns, and the bottom staff has eighth-note figures.

Measures 22-23 provide another harmonic transition. The top staff shows a single note followed by a sixteenth-note pattern. The bottom staff continues its eighth-note figures.

Einsatzfolge 3-2-1

Measures 23-27 show a return to the rhythmic patterns of the first section. The top staff has sixteenth-note patterns, and the bottom staff has eighth-note figures.

Measures 28-32 continue the rhythmic patterns from the previous measures. The top staff has sixteenth-note patterns, and the bottom staff has eighth-note figures.

Measures 33-34 provide a final harmonic transition. The top staff shows a single note followed by a sixteenth-note pattern. The bottom staff continues its eighth-note figures.

3. Einsatzfolgen in Fugen von Johann Sebastian Bach

Die nachfolgenden Diagramme zeigen mögliche Einsatzfolgen einer dreistimmigen Fuge und deren Vorkommen in den Instrumentalfugen Bachs:

1–2–3



Beispiele: WKI:Cis / WKI:d / WKI:Es / WKI:Fis / WKI:G / WKI:A / WKI:B / WKII:c / WKII:F / WKII:f / WKII:G / WKII:gis / Cp.13.2

2–1–3



Beispiele: WKI:c / WKI:dis / WKI:E / WKI:F / WKII:C / WKII:d / WKII:Fis / WKII:fis / WKII:B / WKII:h

3–2–1



Beispiele: WKII:A / WKII:a

3–1–2



Beispiele: WKII:Cis / WKII:cis

2–3–1



Beispiele: Cp.8 / Cp.13.1 (nur in der »Kunst der Fuge«)

Legende:

Thema

Kontrapunkt 1

Kontrapunkt 2

4. Dreistimmiger Mustersatz nach Fux

Joseph. Da dieser Zweifel aufgelöst, und die Lehren von den Fugen bishero richtig vorgetragen worden, so glaube ich, daß ich nun zur Verfertigung der Fugen mit drey Stimmen schreiten kan.

Alloys. Du kanst solches thun, wenn ich erst werde gezeigt haben, wie zu zwey Stimmen, die durch die Septime und Sexte und durch die Secunde und die Terz im absteigen sich fortbeweget, die Grundsstimme zu setzen sey, wodurch die Fortführung der Stimmen nicht wenig erleichtert wird. Tab. xxvi. Fig. 1 2. Hieraus ist abzumürcken, daß die Quinte und Sexte zugleich können gesetzt werden, und daß die Septime in die Sexte und die Secunde in die Terz sich auflöse, welches auch von der Quarte und der Quinte zu verstehen, wenn sie zugleich vorhanden sind. Mit diesen und andern dergleichen Sätzen wirst du dir so wohl innerhalb des Hauptsazes der Fuge, als auch außer demselben helfen, und dir den Weg zu dem Satz der Fuge, wenn er eintreten soll, bahnen können. Wir wollen zu den Fugen

Johann Joseph Fux und Lorenz Christoph Mizler, *Gradus ad Parnassum: oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition [...]*, Leipzig 1742, S. 133 und Notenanhang Tab. XXVI

5. Grundsätzliches zur Diminutionstechnik (Joseph Riepel)

4

Præc. Es ist auch nicht gar affini mathematisches, daß die Höhe eines Clanges die eben oben unter nachfolgender Note hat, sondern man hat gelegentlichlich Clappheiten, z.B.

Dif. Sieh gut. Dirac haben, um die Notentriebe anzufüllen, ein Clappet mit

hierab steigenden Doppelnoten. Ich weiß schon, daß es zweckt ist, höchst vorzuhauft. Ich weiß auch, daß

die 3., 5. und der Unionus vollkommen Consonanzen, die 3 und 6 unvollkommen, aber doch auch Consonanzen sind; das macht zusammen fünf Consonanzen: von den überzähligen und verhunderten Intervallen ist der Ton der Note nicht. Zuerst denen haben wir drei Dissonanzen, nämlich die 2., die 4 und die 7.

Præc. Wenn, wenn es kommen manchmal die 6 und 5 als gute und schlechtere Notes umtreten noch einander, z.B.

(o)

(o)

3

Dif. Also sind meine 6. und auch die die Zeiträgen alle gut?
Præc. Warum nicht?
Dif. Ich gestraue mir doch vermöglichst die akkordigen hier ein wenig schöner zu machen, wie folgt:

Præc. Gewiß noch, und zwar über ①. Wie beiden aber hier nicht just vor uns, was heißt dann sonst; sondern nach beständigung nur und über ①.
Kann sonst; sondern nach beständigung nur und über ①.
Ferner haben auf ähnliche Weise noch nach laufendem Jux, und gleichsam unvollkommene Schläge und Läufe, wie ungefähr folgt:

Dif. Ganzgefäß kann ein langer Gang oder Lauf, in allen Facetten, nach Beziehen sehr viel durchgehende Notes haben, und freilich auch so viele Güte, nämlich immer noch und zwar zusammen gerechnet.

Præc. Ohne Zweifel. Einiges ist aber zu merken, daß der Gang, er mag lang oder kurz seyn, manm er zu geben aufhort, mögt auf eine unvollkommene Note treten muss, z.B. indem nur schreibt ob der Satz.

Dif. Sieh gut. Dirac habe, um die Notentriebe anzufüllen, ein Clappet mit

hierab steigenden Doppelnoten. Ich weiß schon, daß es zweckt ist, höchst vorzuhauft. Ich weiß auch, daß

die 3., 5. und der Unionus vollkommen Consonanzen, die 3 und 6 unvollkommen, aber doch auch Consonanzen sind; das macht zusammen fünf Consonanzen: von den überzähligen und verhunderten Intervallen ist der Ton der Note nicht. Zuerst denen haben wir drei Dissonanzen, nämlich die 2., die 4 und die 7.

Præc. Wenn, wenn es kommen manchmal die 6 und 5 als gute und schlechtere Notes umtreten noch einander, z.B.

Dif. Sieh gut. Dirac haben, um die Notentriebe anzufüllen, ein Clappet mit

hierab steigenden Doppelnoten. Ich weiß schon, daß es zweckt ist, höchst vorzuhauft. Ich weiß auch, daß

die 3., 5. und der Unionus vollkommen Consonanzen, die 3 und 6 unvollkommen, aber doch auch Consonanzen sind; das macht zusammen fünf Consonanzen: von den überzähligen und verhunderten Intervallen ist der Ton der Note nicht. Zuerst denen haben wir drei Dissonanzen, nämlich die 2., die 4 und die 7.

Præc. Sieh, ist mirs ich den Grund: da die Note F nur bestehen ist, so kann es nicht schaffen; denn das erkt Grampel hier anfangt aus dem zweyten.

Dif. Sieh so versteht! Mit Verneinungen ist es nicht anders so da; nich, z.B.

Dif. Sieh gut. Dirac haben, um die Notentriebe anzufüllen, ein Clappet mit

Dif.

Joseph Riepel. Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Fünftes Capitel, Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten etc., Regensburg 1768, aus: Musiktheoretische Quellen 1750-1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H. Chr. Koch, J. F. Daube und J. A. Scheibe, hrsg. von Ulrich Kaiser, mit einem Vorwort und einer Bibliographie von Stefan Eckert und Ulrich Kaiser, Berlin 2007

6. Zur Beantwortung von Fugenthemen (Johann Mattheson)

372

III. §. 3. zwanzigstes Capitel

No. 5 Durch die heruntergehende Quint. 5 Durch die heruntergehende Quart.

No. 6 Durch die herunterspringende Quint. 6 Durch eine herunterspringende Quart.

No. 7 Durch eine hinaufgehende Quint. 7 Durch eine hinaufgehende Quart.

No. 8 Durch eine hinaufspringende Quint. 8 Durch eine hinaufspringende Quart.

Zu sieht man deutlich und in allen Sätzen, daß aus der Quint die Quintt. und aus der Quint über dies, daß aus der fallenden Octunde bey dem Griffen der folgende Einfallung einfiele. Und das siebende Thema gesetz in seinem Nachsatz nicht nur, daß die Octitte hochholen lassen sondern auch ebenfalls die fallende Octunde zum Unisono werden müsse: es höre der Sänger um herzlichen oder Endigungs-Klang an.

§. 37.

Zu sieht man deutlich und in allen Sätzen, daß aus der Quint die Quintt. und aus der Quint über dies, daß aus der fallenden Octunde bey dem Griffen der folgende Einfallung einfiele. Und das siebende Thema gesetz in seinem Nachsatz nicht nur, daß die Octitte hochholen lassen sondern auch ebenfalls die fallende Octunde zum Unisono werden müsse: es höre der Sänger um herzlichen oder Endigungs-Klang an.

§. 38.

Zu sieht man nun in den gut ordentlichen Abschreibungen, b. E. wie alther No. 7 und 8 etc. noch in der Melodie, so muß man dannit, der Ordnung zu Gefallen, das erstenmal beispielhaft über dies, daß aus der fallenden Octunde zum Unisono werden müsse: es höre der Sänger um herzlichen oder Endigungs-Klang an.

§. 39.

Was nun die weitere Ausführung der Modulation betrifft, und welche G'se statt die Stunde einander bey dem Abschlage antworten müssen, darüber pflegt man sich der unterschiedlichen Seiten durch Anführen zu bedienen, als wortaus zum Beispiel obzu nehmen ist, daß an dem Dri, wo der Dux c hören läßt, da muß der Comes g oder f, nachdem es die Umstände erfordern, angeben: oder wenn in jenem d vor kommt, muß fe dieser a haben; wenn aber der Sänger die Stunde f oder g berühret, daß ihm also einem der Geführte mit dem e antworte u. s. m.

No. 9.

No. 10.

Gäbe des Abschlags.

No. 1. Durch eine heruntergehende Quint.

No. 2 Durch eine herunterspringende Quint.

No. 3 Durch die hinaufgehende Quint.

No. 4 Durch die hinaufspringende Quint.

Von einfachen Fugen.

371

Die Octunde hinaufgetreten, wieder herunter fällt. Aus Mangel dieses Unterschieds, und desse[n]jenigen, den die weiche oder harte Son-Zet erfordert, welche noch von niemand in ordentlichen, öffentlichen Griffen angesetzet worden sind, verurtheilt eine solche Regel mehr Verwirrung, als Erklärung. Ich habe es wohl erfahren. Es sind sicher Wortschriften eine sinnliche Zusage.

1) Singen Zet in weicher Son-Zet, wo der ad.) Abschlag dieses Zuges, durch die kleine Sänger in der Quint anfängt und einenhalben Sänger frage.

Man wird es mir dank wissen, wie ich hoffe, wenn ich dieses durch Beispiele bewähre. 2) Singen Zet in weicher Son-Zet, wo der ad.) Abschlag dieses Zuges, durch die kleine Sänger in der Quint anfängt und einenhalben Sänger frage.

3) Sätze Son-Zet, da der Rofsch in der ad.) Rofsch des eben so bestellte Griffen. Da Final - Note anhebt, und einen ganzen Satz frage.

4) Sätze Son-Zet, da der Rofsch in der ad.) Rofsch des eben so bestellte Griffen. Da Final - Note anhebt, und einen ganzen Satz frage.

5) Sätze Son-Zet, da der Comitis, da er den halben Son, flottes ganzen intant.

6) Sätze Son-Zet, da der Dux im Cemb. ad 2) Antwort des Comitis, da er den halben Son, flottes ganzen intant.

7) Sätze Son-Zet, da der Dux im Cemb. ad 2) Antwort des Comitis, da er den halben Son, flottes ganzen intant.

Es mag nun der Sänger in dem herzlichen Klange einer Son-Zet, d. i. in deren Quinten, vor ihm Cemb.-und Haupt-Zon anheben, et mag dadurch aufsoben niedermögen geben und springen; so ziehet sich doch immer der Griffen noch ihm, und trifft einen ordentlichen, reinen Abschlag, so wie er mit der Son-Zet am formlichsten vereinommen mag. Die Beispiele werden es erläutern:

§. 36.

Abschlag des Griffen.

1) Durch eine heruntergehende Quint mit unvermeidlicher Unterbrechung der Dux.

2) Durch eine herunterspringende Quint.

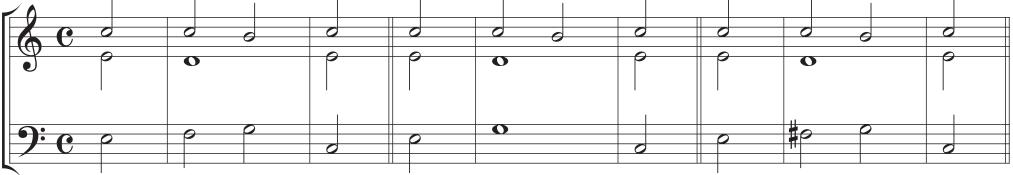
3) Durch die hinaufgehende Quint.

4) Durch die hinaufspringende Quint.

Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. Das ist aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben müssen, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will, Hamburg, 1739, Faks.-Nachdr. Kassel 1954

*.) Es ist die eigentlich zweijährige Quint-Zet (es), so hat das b, anstatt das a, einen Schraub-

7. Satztechnische Modelle (Auswahl)



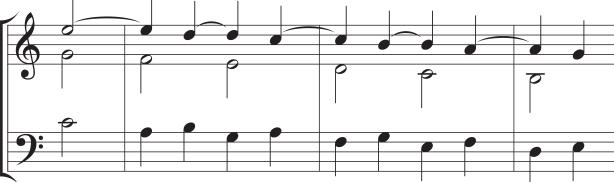
A musical staff in common time (C) with a treble clef (G) and a bass clef (F). It consists of eight measures of eighth notes. The first seven measures have a steady eighth-note pulse. In the eighth measure, the first note is an eighth note, followed by a sharp sign, another eighth note, and finally another eighth note.

= KGs



A musical staff in common time (C) with a treble clef (G) and a bass clef (F). It consists of six measures. The first five measures feature eighth-note patterns with grace notes. The sixth measure shows a different pattern of eighth notes.

= QGr



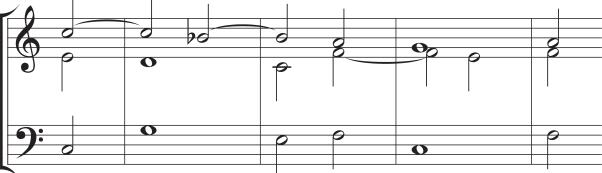
A musical staff in common time (C) with a treble clef (G) and a bass clef (F). It consists of six measures. The first five measures feature eighth-note patterns with grace notes. The sixth measure shows a different pattern of eighth notes.

= Q76



A musical staff in common time (C) with a treble clef (G) and a bass clef (F). It consists of six measures. The first five measures feature eighth-note patterns with grace notes. The sixth measure shows a different pattern of eighth notes.

= M5u



A musical staff in common time (C) with a treble clef (G) and a bass clef (F). It consists of six measures. The first five measures feature eighth-note patterns with grace notes. The sixth measure shows a different pattern of eighth notes.

= M5d



A musical staff in common time (C) with a treble clef (G) and a bass clef (F). It consists of six measures. The first five measures feature eighth-note patterns with grace notes. The sixth measure shows a different pattern of eighth notes.

= Pdc

Zu diesen Modellen finden sich Tutorials auf:
www.musikanalyse.net

8. Das Modulprinzip am Beispiel: Formplanung

→ F-Dur

Exposition

QGr

M5u

→ C-Dur

Durchführung

QGr

M5u

→ d-Moll

Durchführung

Q76

KGs

→ g-Moll

Durchführung

?

→ B-Dur

Durchführung

M5u

→ F-Dur

Schlussgestaltung

9. Das Modulprinzip am Beispiel: Bassverlauf, Gerüstsatz und Ausarbeitung

Formverlauf mit zweistimmigen Durchführungen und modellhafter Bassgestaltung

Klavier

5

9

13

17

20

23

26

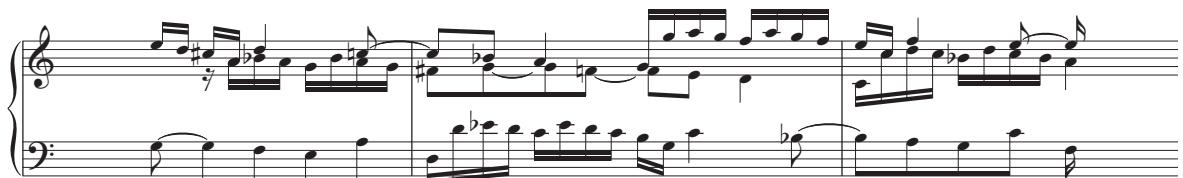
Ausarbeitung des Formverlaufs:

The musical score consists of two staves for piano. The top staff is for the treble clef (Klavier) and the bottom staff is for the bass clef. The score is divided into six systems by vertical bar lines. Measure numbers are indicated above the staff at the beginning of each system: 1, 5, 9, 13, 17, 20, and 23. The key signature changes from C major (no sharps or flats) to G major (one sharp) and then to F major (one flat). The time signature is common time (indicated by 'c'). The music features various note values including eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. Measures 1-4 show a rhythmic pattern of eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measures 5-8 continue this pattern with some eighth-note pairs. Measures 9-12 show a more complex pattern with sixteenth-note pairs and eighth-note pairs. Measures 13-16 show a continuation of the sixteenth-note pairs. Measures 17-20 show a change in texture, with the bass staff becoming more prominent. Measures 21-24 show a return to the sixteenth-note pairs. Measures 25-26 show a final rhythmic pattern.

10. Motivo di Cadenza

Motivo di Cadenza [ital.] Modif de Cadence [gall.] heißtt; wenn die aus Wechselsweise aufsteigenden Quart- und absteigenden Quint-Intervallis bestehende Grund-Stimme Unlaß giebt, und die andern Stimmen nöthiget, entweder vermittelst der scharffen terz formal-Cadenzen, oder, so an statt der nur gedachten scharffen terz, über der nota penultima die weiche terz genommen, welche alsdenn zur folgenden Grund- und letzten Note der Cadenz die Septima wird, Cadenze sfuggite nach einander zu machen. f. Cadence evitée. nr. a. und Bross. Diet. p. 70.

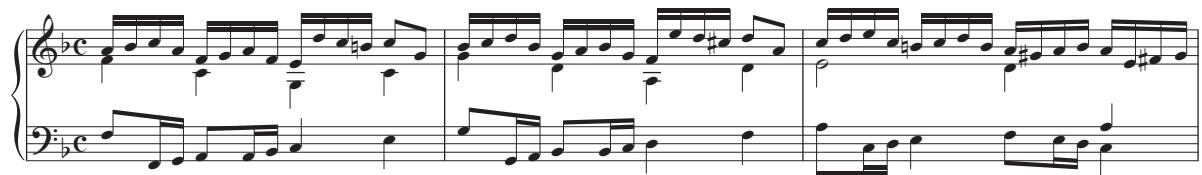
Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek [...]*, Faks.-Nachdr. der Augabe Leipzig 1732 (= Documenta Musicologica 1/3), Kassel 1953, Studienausgabe mit Neusatz des Textes und der Noten, Kassel 2001



Tutorial auf www.musikanalyse.net
Motivo di Cadenza

11. Satztechnisches Design

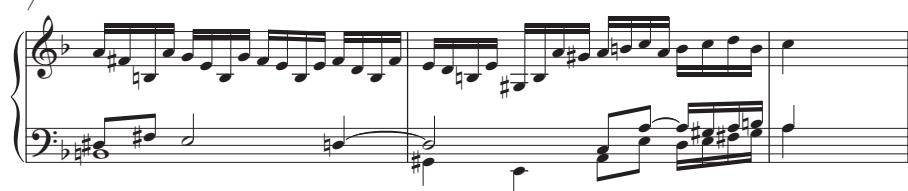
Originale Ausarbeitung:



Korrektur:



Originale Ausarbeitung:



Korrektur:



12. Johann Sebastian Bach, Fuge in F-Dur BWV 856 (WtKl I)

a 3.

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70

13. Johann Sebastian Bach, Fuge in c-Moll BWV 847 (WtKl I)

a 3.

5

10

15



Musical score page 16, measures 19-20. The score continues with sixteenth-note patterns. Measure 20 is marked with the number "20" below the bass staff.

Musical score page 16, measures 21-22. The score continues with sixteenth-note patterns. Measure 22 ends with a fermata over the bass staff.

Musical score page 16, measures 23-24. The score continues with sixteenth-note patterns. Measure 24 ends with a fermata over the bass staff.

Musical score page 16, measures 25-26. The score continues with sixteenth-note patterns. Measure 26 is marked with the number "25" below the bass staff. The bass staff concludes with a long sustained note.