

Sprick, Jan Philipp (2008): Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert. ZGMTH 5/2–3, 347–369. <https://doi.org/10.31751/299>

© 2008 Jan Philipp Sprick



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 01/12/2008
zuletzt geändert / last updated: 03/08/2009

Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert

Jan Philipp Sprick

Anhand eines Überblicks über Fugen-Lehrbücher zeichnet der Beitrag die Entwicklung der pädagogischen Aufarbeitung der Fugenkomposition im 20. Jahrhundert nach. Dabei wird deutlich, dass die generelle Bedeutung der Fuge für den Musiktheorieunterricht in dem Maße abgenommen hat, wie die in der ersten Jahrhunderthälfte vorherrschenden Paradigmen – die einseitige Fixierung auf das Vorbild Johann Sebastian Bachs und die Orientierung am didaktischen Modell der ›fugue d'école‹ André Gedalges – in der jüngeren Vergangenheit zunehmend durch differenziertere, stärker historisch orientierte Ansätze abgelöst wurden. Während die pädagogische Aufarbeitung der Fugenkomposition in der deutschen Musiktheorie heute bestenfalls eine Randstellung einnimmt, stammen neuere Textbücher zu dieser Thematik vor allem aus den USA. Schließlich wird der Frage nachgegangen, inwieweit Ursachen für diese unterschiedliche Gewichtung in der Verfasstheit der jeweiligen Ausbildungssysteme und ihrer didaktischen Ausrichtung zu suchen sind.

Einleitung

Galt die Fuge zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch als ein wichtiger Lehr- und Prüfungsgegenstand an Konservatorien, Musikhochschulen und Universitäten, so scheint ihre Bedeutung für den Musiktheorieunterricht im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer weiter abgenommen zu haben. Als einigermaßen repräsentativ für die Gegenwart dürfte die Position Clemens Kühns gelten: Die Aufgabe, komplette Fugen zu schreiben, wurzelt ihm zufolge in dem »allgemeinen Bewusstsein«, in das sich die Fuge als »Krönung von ›Kontrapunkt‹ eingegraben« habe, dem Lernenden jedoch bringe sie keinen wesentlichen Erkenntnisgewinn. Er plädiert für die Beschränkung der Schreibversuche auf eine »Vertiefung im Einzelnen« und schlägt vor, sich auch anderen kontrapunktischen Satztypen zu widmen.¹ Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden ein Überblick über die pädagogisch-instruktiven ›Fugenlehren‹ des 20. Jahrhunderts gegeben und zugleich auf deren ideologische und methodische Voraussetzungen sowie Traditionen und Entwicklungstendenzen eingegangen werden.

Betrachtet man die Fülle der Fugenlehrbücher im 20. Jahrhundert, so fällt auf, dass diese durch eine Reihe gemeinsamer Prämissen geprägt sind, allem voran die Bezugnahme auf die Fugen Johann Sebastian Bachs. Es ist symptomatisch, wenn Emil Platen in der

1 Kühn 2006, 111 ff. Kühn schlägt weiterhin vor, »Schreibversuche zur Bach'schen Fuge auf bestimmte Situationen zu konzentrieren« wie beispielsweise die Beantwortung, die Rückkehr vom Comes zum Dux oder Zwischenspiele.

MGG schreibt, es erscheine nur deshalb sinnvoll, von einem Prototyp auszugehen, der sich im »wesentlichen am Fugenschaffen J. S. Bachs orientiert«, da »über dessen Vorbildcharakter ein allgemeiner Konsens« bestehe.² Das *Wohltemperierte Klavier* und die *Kunst der Fuge* genießen bis heute den unangefochtenen Status regelrechter »Kompendien der Fugenkomposition«.³ Dass es dennoch schwierig zu bestimmen ist, was eigentlich eine Fuge sei, führt Platen darauf zurück, dass »eine Fuge wohl Form im Sinne eines planvollen musikalischen Zusammenhangs« haben müsse, aber »keine Form im Sinne eines normierten, gegliederten Ablaufs« besitze.⁴ Die Diskussion des Verhältnisses zwischen »Technik und Form«⁵ zieht sich denn auch wie ein Leitmotiv durch fast alle Publikationen zur Fuge. Und obwohl sich die meisten Theoretiker darüber einig zu sein scheinen, dass es sich bei der Fuge eher um eine Kompositionstechnik als um eine Form handelt, steht die Frage nach verbindlichen, lehrbaren Formmodellen beständig im Hintergrund – müssen doch vor allem Lehrbücher dem Anspruch gerecht werden, Komplexität zu reduzieren und das Phänomen übersichtlich zu präsentieren. Vielleicht liegt hier der Grund, warum Riemanns formale Dreigliederung der Fuge eine so breite Rezeption erfahren hat.

Carl Dahlhaus konstatiert sehr treffend, die Fuge sei neben der Sinfonie die einzige musikalische Form oder Struktur, von der man ohne Übertreibung sagen könne, dass sie im »allgemeinen Bewusstsein der Gebildeten zu einer Idee oder sogar zu einem Mythos geworden« sei. Im Gegensatz dazu erscheine die Fugentheorie – von Dahlhaus als »Pedanterie« apostrophiert – häufig als erstaunlich banal. Eine historische Interpretation dieses Widerspruchs müsste in dem Versuch bestehen, die »Möglichkeit des Auseinanderbrechens in extreme Gegensätze der theoretischen und ästhetischen Auffassung zu erklären.«⁶ Als Beispiel für einen mythisch und metaphysisch überhöhten Zugang zur Fuge mag Hans-Heinrich Eggebrechts Studie über die *Kunst der Fuge* gelten, die den Zyklus zu einer »Aussage Bachs über das menschliche Dasein im christlichen Sinne« verklärt – eine Interpretation, die sich – wie Eggebrecht selbst einräumt – in »ihrem Ansatz und ihrem Ergebnis« wissenschaftlich nicht beweisen lasse.⁷ Die große Diskrepanz zwischen analytischen und instruktiven Texten ist offenkundig. Im Verhältnis dieser beiden Textgattungen ist eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten. Während im 20. Jahrhundert eine Vielzahl analytischer Studien zur Fuge entstehen, insbesondere zu den 48 Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* und der *Kunst der Fuge*, nimmt die Zahl der Fugenlehrbücher im Laufe des Jahrhunderts – zumindest in Deutschland – rapide ab: Es scheint, als sei die Fuge für die Analyse eine zentrale Gattung geblieben, während sie zugleich für den Tonsatz- und Kompositionsunterricht zunehmend

2 Platen 1994, Sp. 931.

3 Ebd., Sp. 940. Das Verständnis der Bachschen Fugenzyklen als »Kompendien der Fugenkomposition« unterstellt, die Werke seien Träger einer mehr oder weniger konsistenten und kodifizierbaren impliziten Theorie (im Dahlhausschen Sinne), die es zu explizieren gelte, zumal von Bach selbst keine wortsprachlichen Äußerungen zur Fuge überliefert sind.

4 Ebd., Sp. 931.

5 Vgl. Dahlhaus' Ausführungen zur »Fuge als Technik und Form« (1989, 149–156).

6 Ebd., 149.

7 Eggebrecht 1998, 7.

an Bedeutung verloren habe. Da die Geschichte der Fugenanalyse nicht der eigentliche Gegenstand dieses Artikels ist, sei stellvertretend nur auf einige analytisch ausgerichtete Publikationen eingegangen, die immer wieder zitiert werden.

Hugo Riemanns *Katechismus zur Fugenkomposition*, in späteren Auflagen als *Handbuch der Fugenkomposition* erschienen, liefert keine systematische Fugentheorie, sondern Analysen des *Wohltemperierten Klaviers* und der *Kunst der Fuge*. Seiner Überzeugung folgend, die »A-B-A«-Form sei die Norm aller »musikalischen Formbildung«⁸, konstatiert Riemann »die vollständige Übereinstimmung des Bachschen Fugen-Aufbaues mit den Formen aller andern musikalischen Formgebung«. Für den formalen Aufbau einer Fuge postuliert er einen »grundlegenden Teil« in der Haupttonart, einen »modulierenden Zwischenteil« und einen »Schlußteil in der Haupttonart«. Zugleich betont Riemann, dass abstrakte Regeln und Vorschriften dem Kompositionsschüler weniger nützten als gute Beispiele. Indem er im selben Zusammenhang postuliert, dass Regeln dann untauglich seien, »wenn sie auf die Fugen Bachs nicht passen«, betont er implizit die Validität seines eigenen Regelwerks. Diese Auffassungen sind breit rezipiert worden. Hugo Leichtentritt und Erwin Ratz⁹ folgen Riemann in der Annahme, es handele sich bei der Fuge im Allgemeinen um eine dreiteilige Form.¹⁰ Ludwig Czaczkes hingegen grenzt sich in seiner häufig zitierten Analyse des *Wohltemperierten Klaviers* klar von Riemanns dreiteiliger Formkonzeption ab und reklamiert für sich »rein objektive, sachliche Feststellungen«, an denen »nicht gerüttelt« werden könne.¹¹ Kontrovers diskutiert wurde insbesondere Czaczkes These, dass ein Zwischenspiel kein selbständiger Formabschnitt, sondern grundsätzlich nur Teil einer Durchführung sein könne (Czaczkes spricht von »Durchführungszwischenspielen« und »Binnenzwischenspielen«). Eine Bach'sche Fuge bestehe in der Regel »aus einer Folge von Durchführungen mit annähernd, ja oftmals ganz gleichen Längen«.¹² Johann Nepomuk David schließlich bezieht sich auf beide Autoren, wenn er in seinem Buch *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis* einerseits Riemann als »soliden Handweiser für das Wohltemperierte Klavier« bezeichnet, andererseits in Czaczkes Analyse »das sicherste Buch« sieht, »das wir besitzen«.¹³ Aus jüngerer Zeit stammt die eher deskriptive Gesamtbetrachtung des Werkes von Alfred Dürr, der bereits im Vorwort einräumt, dass wissenschaftliche Neuerkenntnisse »allenfalls ab und zu als

8 Dieses und die weiteren Zitate im Vorwort von Riemann 1890. Auch im dem polyphonen Satz gewidmeten zweiten Band seiner später erschienenen *Großen Kompositionslehre* bleibt er beim Postulat einer dreiteiligen Fugenform (1903, 210), gibt er aber im Gegensatz zu den Analysen im *Katechismus* konkrete satztechnische Aufgaben.

9 Vgl. Leichtentritt 1927, 73 f., und Ratz 1973, 79 f.

10 Wilhelm Werker widmet sich in seinem Buch *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen* dem motivischem Zusammenhang von Präludium und Fuge in Bachs *Wohltemperierten Klavier*. Einen ähnlichen Versuch, übergeordnete Strukturprinzipien aus dem Verhältnis von Präludien und Fugen zu deduzieren unternahm später Christoph Hohlfeld in seiner Analyse des ersten Bandes des *Wohltemperierten Klaviers* (2000).

11 Czaczkes 1956, 5.

12 Ebd., 9; vgl. auch Loesch 1996.

13 David 1962, 5.

Nebenprodukte angefallen« sein mögen.¹⁴ Daneben sind auch im anglo-amerikanischen Raum mehrere Gesamtdarstellungen der großen Fugenzyklen Bachs erschienen, zuletzt Joseph Kermans *The Art of Fuge*.¹⁵ Freilich ist Kermans Buch weniger der AnalySELiteratur im eigentlichen Sinne zuzurechnen als vielmehr dem Bereich der ›music appreciation‹, der populärwissenschaftlichen Vermittlung klassischer Musik mit einem Schwerpunkt auf Anleitungen zum richtigen ›Hören‹ der Werke. Auf die schier unüberschaubare Vielfalt an Aufsätzen und Spezialuntersuchungen zu Einzelwerken einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Verglichen mit der bisher skizzierten Literatur zur Fugenanalyse treten praktisch ausgerichtete Fugenlehrbücher im 20. Jahrhundert an Bedeutung zurück. So verwundert es nicht, dass nahezu alle Lexikon-Artikel zum Thema ›Fuge‹ mit Riemann enden, beziehungsweise für das 20. Jahrhundert nur auf die kompositorische Rezeption der Fuge – etwa bei Reger oder Schostakowitsch – eingehen. So stellt Paul Walker am Ende seines Fugen-Artikels im *New Grove* lakonisch fest, das Interesse an der Fuge in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts habe »beinahe ausschließlich bei Komponisten« gelegen, »die vergangene Kompositionsstile aufzugreifen suchten, und Schülern, die sich mit dem Studium der Geschichte des imitativen Kontrapunkts befassten«.¹⁶ Michael Beiche geht im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* so weit, für das 19. und 20. Jahrhundert von einer »weitgehenden Stagnation der Fugentheorie«¹⁷ zu sprechen, deren Definitionen der Fuge »in ihrer nur unwesentlich variierten Form sich alle cum grano salis von Marpurgs Bestimmung herzuleiten scheinen.«¹⁸

Was aber hat sich auf dem Gebiet der ›Fugen-Didaktik‹ vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart tatsächlich getan? Zunächst werde ich mich mit einer Reihe von Fugenlehren aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts befassen, einem Zeitraum, in dem auf diesem Gebiet eine auffallend hohe Publikationsdichte zu verzeichnen ist. Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Situation in Deutschland und den USA jeweils separat dargestellt.

14 Dürr 2000, 17.

15 Kerman 2005.

16 »Accordingly, interest in fugue during the second half of the 20th century came to rest almost exclusively with composers seeking to emulate past compositional styles and scholars engaged in the study of the history of imitative counterpoint.« (Walker 2008, Vorwort). Auch Emil Platen bemerkt am Ende seines Fugen-Artikels in der neuen *MGG*, dass nach einer Fülle von theoretisch-didaktischer Literatur zur Fuge im 19. Jahrhundert die »um die Mitte des 20. Jahrhunderts entstandenen, nicht historisch ausgerichteten kontrapunktischen Lehrwerke« folgerichtig auf ein Kapitel zur Fugenkomposition verzichteten (1994, Sp. 955).

17 Beiche 1990, 2.

18 Ebd., 36.

Fugenlehren zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die zentrale Rolle der Fuge in der Musikausbildung des 19. Jahrhunderts spiegelt sich in einer Fülle von Lehrbüchern so bedeutender Theoretiker wie François-Joseph Fétis (1824), Luigi Cherubini (1837)¹⁹, Theodor Weinling (1845), Johann Christian Lobe (1850–1867), Ernst Friedrich Richter (1859), Heinrich Bellermann (1862), Salomon Jadassohn (1884) und Ebenezer Prout (1891), die teilweise in vielen Auflagen erschienen. Inhaltlich zielen die meisten dieser Autoren auf die Imitation eines historischen Stils, während sie zugleich die Beherrschung der Fuge als eines der höchsten Ziele tonsetzerischer Arbeit proklamieren. Vor diesem Hintergrund lässt sich die große Zahl an Fugenlehrbüchern im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt auch als Gegenreaktion einer konservativen Musiktheorie auf die progressiven Entwicklungen in der zeitgenössischen Komposition verstehen.

Eine der wirkmächtigsten Ausformungen dieser Entwicklung ist die im 19. Jahrhundert wurzelnde französische »fugue d'école«. Das Standardwerk des französischen »Fugenpapstes« André Gedalge erschien 1907 in deutscher Übersetzung.²⁰ Die Gliederung des Buches in drei Teile verdeutlicht Gedalgés methodische Prämissen: Anders als Riemann, der den Schüler sofort am Original lernen lassen möchte, erläutert Gedalge zunächst die Grundsätze der (von ihm so bezeichneten) »Schulfuge«, dann im zweiten Teil »die verschiedenen Formen, welche die Fuge als Kompositions-Art« annehmen kann; erst im dritten Teil werden die »Beziehungen der Fuge zur Kunst der musikalischen Entwicklung« dargestellt.²¹ Gedalge betont, dass er die Schulfuge »von der Fuge als musikalischer Komposition« trenne, da er sie nicht als Kompositionsgattung, sondern als »Übung der musikalischen Rhetorik« betrachte, als eine »willkürliche, hergebrachte Form, die in der Wirklichkeit keine Anwendung« finde.²² Obwohl auch er seine Regeln aus dem Werk Bachs deduziert, bekundet er, seine Methode stehe in »direktem Widerspruch mit althergebrachten Gewohnheiten der jetzigen Lehrweise«. Seinem Ziel, die »grobe Erfahrungsmethode des Unterrichts in der Fuge durch größere Ordnung und Logik zu verbessern«²³ versucht Gedalge durch eine äußerst systematische Gliederung des Buches gerecht zu werden. Unter anderem bringt er eine berühmte Tabelle über den formalen Ablauf einer Schulfuge bis zum Eintritt der Engführung mit einer Länge von 66 bis 100 Takten (siehe Abbildung 1).²⁴ Als »Totalsumme« der Fuge »bei Einrichtung der Engführung in denselben Verhältnissen« geht Gedalge von 100 bis 150 Takten aus.

19 Das Handexemplar Robert Schumanns von Cherubinis Fugenlehre ist 2003 in der Schumann-Gesamtausgabe erschienen. Vgl. Federhofers Ausführungen zur Rezeption des Cherubini-Traktats in Deutschland und Österreich (2002).

20 Gedalge 1907. Das Buch erschien erstmals 1901 unter dem Titel *Traité de la fugue*.

21 Ebd., 1.

22 Ebd.

23 Ebd., 4.

24 Ebd., 139. Als Appendix bietet Gedalge seinen Lesern 231 Fugenthemen zur Bearbeitung (ebd. 355–369).

Bezeichnung der Teile der Fuge	Zahl der Takte, die sich annähernd verändern	
	von	bis
Exposition	16	24
1. Durchführung	8	12
Thema in der 6. Stufe	4	6
Antwort (in der 3. Stufe)	4	6
2. Durchführung	10	16
Thema in der 4. Stufe	4	6
Übergang	2	4
Thema oder Antwort in der 2. Stufe.	4	6
3. Durchführung	14	20
Vom Anfang der Fuge bis zur Engführung .	66	100

348. Vorstehende Ausdehnungen müssen als Endpunkte betrachtet werden, welche die Schüler den verschiedenen Teilen der Fuge geben können. Bei Einrichtung der Engführung in denselben Verhältnissen würde man in der Tat als Totalsumme der ganzen Fuge 100-150 Takte erhalten; diese Zahlen, ohne jede verbindliche Kraft, begrenzen jede nicht zu kurze, aber auch nicht zu lang ausgeführte Fuge.

349. Diese Verhältnisse sind ebenso willkürlich, wie die Reihenfolge, Zahl und Wahl der Modulationen, die man für die Schulfuge festgesetzt hat; in den Fugen von Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn bestätigt nichts die Genauigkeit oder einen bestimmten Wert der Vorschriften; weil sich bei den Meistern kein Beispiel findet, das als Bestätigung der Regel dienen könnte: einzig und allein die Gewohnheit setzte sie ein und verschaffte ihnen Geltung. Von diesem Gesichtspunkte aus mögen wir sie beachten, ihnen aber auch nicht mehr Bedeutung beilegen, als sie für Prüfungen besitzen.

Abbildung 1: Gedalge 1907, 93

Auffällig ist, dass Gedalge neben Beispielen von Bach vor allem Eigenkompositionen und Ausschnitte aus Wettbewerbsfugen des Pariser Conservatoires verwendet.

Das englische Pendant zu Gedalges »fugue d'ecole« und zur deutschen »Musterfuge« des 19. Jahrhunderts bildet Charles Hubert Kitsons »examination fugue«: Zwar zitiert Kitson kurze Auszüge aus Werken von Meistern des 18. und 19. Jahrhunderts, die einzigen vollständig abgedruckten Werke aber sind im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts

verfasste Fugen von Examenkandidaten der Universität Oxford.²⁵ Etwa zur gleichen Zeit erscheint Felix Draeseke's Buch *Der gebundene Styl*²⁶, dessen Ansatz sich grundsätzlich von jenem Gedalges unterscheidet. Draeseke beginnt mit Übungen im Gattungskontrapunkt auf der Grundlage von Choralmelodien. Der zweite Band widmet sich zunächst dem »Figurierten Choral« in der Art der Bachschen Choralvorspiele und kombiniert diese Satzart schließlich mit kanonischen Techniken. Erst nach diesen Vorübungen kommt Draeseke zur Fuge²⁷ und beklagt, dass »die Zahl derer, die in der Fuge etwas Altes und Überlebtes, – oder nur ein trockenes Rechenexempel erblickten [...] bis in unsere Tage herauf, eine ziemlich große« sei.²⁸ Er betont, die Fuge solle uns in erster Linie »Musik bieten«²⁹, und integriere – ähnlich wie später Iwan Knorr – eine Fülle von Analysen.³⁰ Zum Schluss präsentiert Draeseke noch ein Kapitel zur »Fuge in Verbindung mit dem Choral« und schlägt so den Bogen zurück zum Anfang des Buches. Auch Draeseke geht offenbar von einer Dreiteiligkeit der Fuge aus, ohne sich jedoch explizit auf Riemann zu beziehen.³¹ Wie Draeseke beginnt auch der zu Lebzeiten als Komponist und Theoretiker bekannte, heute aber weitgehend vergessene Cyrill Kistler mit der Verwendung von Choralmelodien als Cantus-firmi in unterschiedlichen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes. Erst im Anschluss daran begibt er sich zum freien zweistimmigen Satz, den er als »Vorübung zur Fuge«³² betrachtet. Im Kapitel zur einfachen Fuge empfiehlt er als Studienliteratur neben dem *Wohltemperierten Klavier* beispielsweise auch Mozarts *Zauberflöten-Ouvertüre* und die Orgelfugen Rheinbergers.³³

Für Max Loewengaard gehören »Canon und Fuge notwendig« zusammen.³⁴ In seinem *Lehrbuch des Canons und der Fuge* entfaltet er eine teleologische Perspektive: Die Beschränkung des Kanons, die »die Möglichkeit freier künstlerischer Gestaltung fast ausschliesst«, habe durch die »Nachahmung von Sinn und Inhalt eines musikalischen Gedankens« überwunden werden müssen. Erst nachdem sich die Fuge aus dem Kanon entwickelt habe, sei »dem nachahmenden Stil die Möglichkeit freier künstlerischer Gestaltung« zugewachsen. Die Fuge wiederum konnte ihre große Bedeutung erst erlangen, »als sie sich auf [...] die Basis unseres Tonsystems begeben hatte«, eines »System[s] des Zusammenklangs«. Für das Primat der harmonischen Gestaltung böten insbesondere die

25 Vgl. Oldroyd 1948 und Kitson 1929.

26 Draeseke 1902.

27 Draeseke 1902, Bd. 2, 29 ff.

28 Ebd., 29.

29 Ebd., 30.

30 Ebd., 69 ff.

31 Ebd., 31.

32 Kistler 1904, 50. Auf den ersten Band *Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge* folgen noch zwei weitere Bände, *Der doppelte Kontrapunkt und die Doppelfuge* (1905) und *Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt* (1908). Kistlers Kontrapunktlehre ist ihrerseits Teil einer mehrbändigen Abfolge musiktheoretischer Schriften, deren erster Band sich der Harmonielehre widmet.

33 Ebd., 53.

34 Loewengaard 1902, V.

Fugen Bachs und Händels wichtige Beispiele.³⁵ Loewengaard ist der Ansicht, bei der Formulierung von Regeln sei bisher das melodische Element zu sehr betont worden. Daher möchte er die »harmonischen Rücksichten« mit den »Regeln, die sich schon aus melodischen Rücksichten ergeben hatten, in Uebereinstimmung« bringen. Im Zentrum seiner Erläuterungen steht dabei die »Erklärung der tonalen Beantwortung, aus harmonischer Nothwendigkeit heraus.«³⁶ Auch Loewengaard geht von der dreiteiligen Fugenform Riemannscher Provenienz aus. Gleiches gilt für Stephan Krehl in seinem wenig originellen Buch zur *Fuge*.³⁷ Immerhin aber gibt Krehl, der in der Fuge das beste Mittel sieht, um »logisch musikalisch denken zu lernen«³⁸, als einer von Wenigen in dieser Zeit eine Reihe historischer Quellen an. Neben Matthesons *Kern melodischer Wissenschaft* erwähnt er Marpurg und Albrechtsberger, aus jüngerer Zeit Richter und Riemann sowie das Lehrbuch von Felix Draeseke.

Einen interessanten Beitrag liefert der Berliner Musiktheoretiker Rudolf Marquardt mit seinem Buch *Der Lehrer des Kontrapunktes*, das er 1909 im Selbstverlag veröffentlichte und in dem er sich kaum auf andere Literatur bezieht. Sein Ansatz ist, wie er selber betont, eigenständig und unkonventionell.³⁹ So beginnt er mit der Diskussion melodischer Prozesse der Mittelstimmen im vierstimmigen Satz: Eine Komposition sei polyphon, »wenn mehr oder weniger alle Stimmen, also auch die begleitenden, melodisch entwickelt sind.«⁴⁰ Das Besondere an Marquardts Ansatz ist der Versuch, die wechselseitigen satztechnischen Beziehungen und Zusammenhänge von Choralsatz, Kanon, freiem kontrapunktischem Satz und Fuge aufzuzeigen. Dies führt gelegentlich zu einer gewissen Unübersichtlichkeit, eröffnet aber interessante Verbindungen. Der Ausgangspunkt eines jeden Kapitels ist der Choralsatz.⁴¹ Die am Gattungskontrapunkt orientierten Übungen mit Choralmelodien als Cantus firmi führen schließlich zur Fuge.

Iwan Knorr, ein leidenschaftlicher Lehrer – gelegentlich als der größte Kontrapunktiker seiner Zeit neben Reger bezeichnet – wendet sich im Vorwort seines 1911 erschienenen *Lehrbuchs der Fuge* gegen die »abgestandenen, zum hundertsten Male wieder aufgestellten Schulregeln«, die gerade im Zeitalter des »schrackenlosesten Freiheitsdranges auf dem Gebiete der Komposition« nichts mehr zu suchen hätten.⁴² Er kritisiert die Schulfuge und ihre Verfechter, die oft zu meinen scheinen, dass »ihre armseligen Einfälle noch gerade gut genug für ein »Musterbeispiel« seien. »Kein Wunder«, polemisiert Knorr weiter, dass »solche Unmusik den Lernenden vom Studium abschreckt, anstatt ihn zur Nachahmung zu reizen!«⁴³ Für ihn ist Bachs *Wohltemperiertes Klavier* die »Bibel«.

35 Ebd., V.

36 Ebd., VI.

37 Krehl 1908.

38 Ebd., 126.

39 Marquardt selbst betont, der Lehrgang sei »in einer ganz anderen Reihenfolge gehalten« als sonst in Lehrbüchern dieser Art gebräuchlich.

40 Marquardt 1909, 1.

41 Ebd., Vorwort.

42 Knorr 1911, V.

43 Ebd.

Hemmende Regeln und Verbote, »die in der Praxis dieses Meisters ihre Bestätigung nicht finden, sollen auch für uns nicht dauernd maßgebend sein.«⁴⁴ Für den Komponisten Knorr erschöpft sich das Fugenstudium nicht in dem Zweck, zu erfahren, wie sich eine korrekte Fuge zusammensetzt, vielmehr sieht er in ihm einen Weg »zur Meisterschaft in der modernen freien Polyphonie«.⁴⁵ Allerdings verweist auch Knorr auf die »gründlichen und geistreichen Analysen« Hugo Riemanns⁴⁶ und integriert graphische Analysen Bachscher Fugen.⁴⁷ Darüber hinaus präsentiert er Beispiele von Beethoven, Mendelssohn und Brahms und ermuntert seine Schüler, Fugen im modernen Klaviersatz zu schreiben.⁴⁸

Vor dem Hintergrund der nach 1900 entfalteten Kritik an der traditionellen Harmonielehre, etwa bei Kurth oder Schenker, verwundert die Vielzahl praktisch orientierter Fugenlehren aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht. Auch in der zeitgenössischen Komposition kommt polyphonen Satztechniken eine Schlüsselrolle zu, denkt man beispielsweise an das Frühwerk Arnold Schönbergs sowie die Musik Max Regers und Gustav Mahlers. In der Folgezeit scheint das Interesse (und möglicherweise auch der Bedarf) der Theoretiker an Fugen-Lehrbüchern geschwunden zu sein. Bis zu Hermann Grabners *Anleitung zur Fugenkomposition* erscheint kein wichtiges Fugenlehrwerk mehr.

Fugenlehren in der deutschen ›Tonsatz‹-Tradition

Im Gegensatz zur Situation in den USA finden sich in der deutschsprachigen Musiktheorie der Zwischen- und Nachkriegszeit nur wenige Lehrbücher zum Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts. Aus diesem Grund beziehe ich im Folgenden auch einzelne Kapitel aus umfangreicheren Werken mit ein.

Wie viele seiner Vorgänger betont Hermann Grabner in seiner *Anleitung zur Fugenkomposition* die große Relevanz der Fugentechnik für die musikalische Ausbildung und sieht in der Fuge nach wie vor den »Abschluß des kompositionstechnischen Unterrichts überhaupt«.⁴⁹ Bachs *Wohltemperiertes Klavier* hält er für das »vollkommenste aller Fugenlehrbücher«⁵⁰, doch macht er den Anfang mit einer selbst komponierten zweistimmigen »Kleinen Fuge«, die mit dem nach C-Dur transponierten Thema der E-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* beginnt und sich formal an Riemanns Paradigma der Dreiteiligkeit orientiert. Bei aller Fragwürdigkeit dieses Vorgehens ist bemerkenswert, dass Grabner sein Buch – im Gegensatz zu vielen anderen Lehrwerken – nicht mit Aspekten der Themengestaltung und Regeln zur Themenbeantwortung eröffnet, sondern mit der Darstellung und Erläuterung einer ganzen Fuge: Die Präsentati-

44 Ebd., VI.

45 Ebd.

46 Ebd., VII.

47 Ebd., 68f.

48 Knorr 1911, 133f.

49 Grabner 1934, 3.

50 Ebd., 3.

on einer idealtypischen Gesamtgestalt steht vor der Erläuterung der technischen Details. Dennoch geht Grabner davon aus, dass die Dreiteiligkeit der Fuge nicht als feste Norm zu betrachten sei, da es auch »zwei-, vier- und mehrteilige Fugen« gäbe.⁵¹ Nach diesem ersten Gesamtüberblick beginnt auch Grabner den klassischen Durchgang durch die fugentechnischen Einzelaspekte. Dabei beschränkt er sich zunächst auf die zweistimmige Fuge; erst im VI. Kapitel thematisiert er die dreistimmige Exposition.⁵² Nach einigen Bemerkungen zur vierstimmigen Fuge und zu Tripel- und Quadrupelfugen liefert Grabner im Anhang eine Reihe von originalen Fugenthemen verschiedener, auch nachbarocker Komponisten für Kompositionsübungen und zur Improvisation. Insgesamt ist Grabners Anleitung eine ebenso schlichte wie methodisch durchdachte und konzise Anleitung zur Fugenkomposition, deren Offenheit, insbesondere hinsichtlich der formalen Gestaltung, sich positiv von anderen Lehrbüchern abhebt. Freilich ist auch hier – wie in nahezu allen deutschsprachigen Fugenlehrbüchern bis in die Gegenwart – eine komplette Ausblendung der zeitgenössischen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts zu beobachten.

Ein konventionelles Fugen-Lehrbuch hat Wolfgang Jacobi unter dem Titel *Fuge und Choralvorspiel* im Jahr 1950 vorgelegt. Während im ersten Teil das Tonmaterial im Mittelpunkt steht, widmet Jacobi sich im zweiten Teil der Fuge und dem Choralvorspiel sowie ihren unterschiedlichen formalen Ausformungen. Jacobi grenzt die Fuge dezidiert von der Sonate ab und attestiert der Bachschen Fuge ein undramatisch-organisches Wachsen.⁵³ Damit scheint er sich auf den ersten Blick bewusst von Riemann abzusetzen, dessen Postulat einer Dreiteiligkeit der Fuge eng mit dem Paradigma der dreiteiligen Sonatenform verbunden war. Dennoch konstatiert Jacobi, man könne ungeachtet aller »formalen Unregelmäßigkeiten, die die Fugen der verschiedensten Meister der Barockzeit aufweisen«, von einem »dreiteiligen Grundschema« sprechen. Deshalb möge sich der Studierende an dieses Schema halten, bis der »eigentliche Sinn der Fuge zu einem Formerlebnis geworden« sei.⁵⁴

Zolt Gardonyis *Kontrapunkt* ist die jüngste in deutscher Sprache erschienene »Fugenlehre«. In seiner Auffassung, dass die Beschäftigung mit der Fuge »stilübergreifende musikalische Grunderfahrungen in konzentrierter Form vermitteln« könne, unterscheidet er sich nicht von seinen Vorgängern. Weiterhin ist Gardonyi überzeugt, dass »das kontrapunktische Zusammenwirken der Töne sowohl im polyphonen als auch im homophonen Satz verwirklicht« werde.⁵⁵ Mit seinem Buch möchte er einen Beitrag leisten, die Spaltung der Tonsatzlehre in Harmonie- und Kontrapunktlehre zu überwinden. Seine Ausführungen beginnt er konventionell mit der Erläuterung der »ersten Thema-Phase« und der von ihm als »zweite Thema-Phase« bezeichneten Themenbeantwortung. Bereits hier wird Gardonyis Tendenz zu einer eigenständigen Terminologie deutlich. Im vierten Kapitel geht Gardonyi auf weitere Thema-Phasen ein und problematisiert in diesem Zu-

51 Ebd., 4.

52 Ebd., 24.

53 Jacobi 1950, 26.

54 Ebd., 43. Das Grundschema stellt sich für Jacobi dar als Abfolge von I. Durchführung oder Exposition, Überleitung oder Zwischenspiel, II. Durchführung, Überleitung und III. Durchführung.

55 Gardonyi 1991, 8.

sammenhang den Durchführungsbegriff. Dieser eigne sich »wenig zur Bezeichnung der Thema-Phasen einer Fuge«, da die normative Annahme, dass »das Thema nach jedem Zwischenspiel durch alle Stimmen geführt zu werden habe, bei der Vielzahl der typischerweise einzeln auftretenden thematischen Phasen zwangsläufig den Terminus ›unvollständige Durchführung‹ hervorbringe.« Dieser »terminologische Konflikt« suggeriere den »vermeintlichen Regelfall ›vollständiger Durchführungen‹, für die jedoch außerhalb der Exposition kaum Beispiele zu finden« seien.⁵⁶ Außerdem sieht Gardonyi einen für die Studierenden schwer aufzulösenden Widerspruch zur Verwendung des Terminus ›Durchführung‹ in der Sonatensatzform: Während der Begriff im Sonatensatz jenen Abschnitt bezeichne, in dem die eigentliche ›thematische Arbeit‹ stattfindet, seien in der Fuge eher die Zwischenspiele der Ort thematischer Arbeit.⁵⁷ Im weiteren Verlauf des vierten Kapitels liefert Gardonyi eine Fülle von Formanalysen und »Materialskeizzen« verschiedener Bach-Fugen. Dabei geht er – ähnlich wie vor ihm bereits Jacobi – von einer »organischen Entwicklung«⁵⁸ der Fugenform aus, weshalb er komplett auf schematische Formvorgaben verzichtet. Bereits eingangs formuliert Gardony den Anspruch, das Buch möge sowohl analytische als auch tonsetzerische Ansprüche erfüllen. Die geringe Zahl praktischer Arbeitsaufgaben geht allerdings etwas auf Kosten der didaktischen Stringenz. Leider nimmt auch Gardonyi kaum Bezug auf historische Quellen – lediglich Marpurg wird gelegentlich in Fußnoten erwähnt. Und selbst im Hinblick auf die Harmonisierung des Themas und die sequenzielle Gestaltung der Zwischenspiele fehlen Hinweise auf den Generalbass oder kontrapunktisch-sequenzielle Satzmodelle.

In vielen anderen Publikationen bleibt der barocke Kontrapunkt lediglich ein Thema unter vielen, so beispielsweise in dem Buch *Der musikalische Satz*, das der Fuge ganze drei Seiten widmet.⁵⁹ In Diether de la Mottes *Kontrapunkt* werden dem Bachschen Kontrapunkt zwar 50 Seiten eingeräumt, doch wird die Fuge in diesem Kapitel überhaupt nicht und im Folgenden nur noch zweimal kurz angesprochen: einmal im Hinblick auf die klassische Fuge bei Haydn und Beethoven und ein weiteres Mal im Hinblick auf die Frage, was eigentlich unter einer ›romantischen Fuge‹ zu verstehen sei.⁶⁰ Wie bei de la Motte nicht anders zu erwarten, bleibt sein Kapitel zum harmonischen Kontrapunkt bei Bach innerhalb des funktionstheoretischen Paradigmas. Großes Gewicht legt er auf die Darstellung der Einstimmigkeit (bzw. latenten Mehrstimmigkeit). Dass er auch bei der Behandlung des zweistimmigen Satzes nicht auf die Fuge eingeht, sondern auf andere Satztypen wie Invention oder Suitensatz, spiegelt eine generelle Tendenz, die Fugenkomposition zugunsten anderer kontrapunktischer Gattungen in den Hintergrund treten zu lassen.

56 Ebd., 36.

57 Ebd., 36.

58 Ebd., 9.

59 Salmen/Schneider 1987, 139ff. In diesem kleinen Teilkapitel werden dem Leser am Ende 21 Fugenthemen zur Bearbeitung präsentiert.

60 Das Kapitel zum barocken Kontrapunkt (de la Motte 1981, 221–270) hat den genauen Titel: »Johann Sebastian Bach: Harmonischer Kontrapunkt«.

Fugenlehrbücher in der amerikanischen Musiktheorie

Anders als in Deutschland gibt es in den USA eine Fülle von Fugenlehrbüchern aus jüngerer Zeit. Von ihnen kann hier nur eine Auswahl präsentiert werden. Abschließend werden drei aktuelle, in der gegenwärtigen Lehre etablierte ›Textbooks‹ zum Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts ausführlicher diskutiert, in denen die ›klassische‹ Fugentechnik jeweils nur als Teilaspekt des barocken Kontrapunkts behandelt wird.

Beginnen möchte ich mit dem Buch *The Study of Fugue* des deutschstämmigen Musikwissenschaftlers Alfred Mann, das einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung der Fugentheorie geleistet hat. Im ersten Teil (»The Study of Fugue in Historical Outline«) findet sich eine der wenigen Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Fugentheorie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mann zitiert gleich zu Beginn das Diktum des englischen Theoretikers Ebenezer Prout, es gebe wahrscheinlich keinen Bereich in der Komposition, »in dem die Theorie so weitgehend, um nicht zu sagen hoffnungslos, im Widerspruch zur Praxis steht.«⁶¹ Im historischen Studium sieht Mann den einzigen Weg, diesen Widerspruch zu lösen.⁶² Dem folgt konsequent die Gliederung seines Buches. Nach dem bereits erwähnten historischen Abriss im ersten Teil widmet sich der zweite Teil klassischen Texten zur Fugenlehre.⁶³ Im Mittelpunkt stehen kommentierte und übersetzte Auszüge aus den Lehrwerken von Fux, Marpurg, Albrechtsberger und Martini. Im Kapitel »Textbook versus History«⁶⁴ beschäftigt sich Mann mit der Geschichte der Fugenlehre im 19. Jahrhundert. Er sieht in Fétis' *Traité de la fugue et du contrepoint* (1824) und weiteren Werken der französischen Conservatoire-Tradition (Reicha und Cherubini) den Anfang einer Traditionslinie, in der die Fuge zu einer bloßen theoretischen Übung verkommen sei. Die Leipziger Tradition beurteilt er positiver, da sich ihre Begründer, Richter und Jadassohn, im Gegensatz zu den französischen Theoretikern der Tatsache bewusst gewesen seien, dass die in ihren Lehrbüchern vermittelten Eigenschaften der Fuge Abstraktionen einer vielschichtigen kompositorischen Realität darstellten.⁶⁵ In der mangelnden historischen Orientierung erkennt Mann den eigentlichen Grund für die »Trennung zwischen Theorie und lebendiger Musik« (»separation between theory and living music«).⁶⁶ In dieser Hinsicht kritisiert Mann auch Riemann, bei dem die historische Forschung auf der einen und »höchst willkürliche Hypothesen im Bereich der praktischen Instruktion« (»highly arbitrary hypotheses in practical instruction«) auf der anderen Seite unverbunden nebeneinander stünden.⁶⁷ Für das 20. Jahrhundert konstatiert Mann für didaktische wie analytische Schriften zur Fuge gleichermaßen einen »fetishistic

61 »There is probably no branch of musical composition in which theory is more widely, one might almost say hopelessly, at variance with practice.« (zit. nach Mann 1958, v) Prouts *Fugue* (1891) wird nach im anglo-amerikanischen Kontext nach wie vor häufig zitiert aber auch kritisiert. Vgl. dazu auch Hutchings 1956.

62 Mann 1958, vi.

63 Ebd.

64 Ebd., 63 f.

65 Ebd., 64.

66 Ebd., 66.

67 Ebd., 68.

absolutism for Bach«, wie er etwa in Ernst Kurths These zum Ausdruck komme, das Studium des Kontrapunktes könne nicht von Bachs Stil getrennt werden.⁶⁸

Nach Percy Goetschius' *Counterpoint Applied* aus dem Jahr 1902 ist Kent Kennans 1959 in der ersten Auflage erschienenes Lehrwerk *Counterpoint based on eighteenth century practice*⁶⁹ eines der ersten auf den Bereich der College-Ausbildung zielenden amerikanischen Textbooks zu diesem Thema.⁷⁰ Kennan plädiert im Vorwort dafür, den Unterricht mit dem Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts zu beginnen: Einerseits sei die Musik dieser Zeit für die Studierenden leichter zugänglich als jene des 16. Jahrhunderts. Andererseits sei der Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts von viel weitreichenderer Bedeutung (»far more inclusive«) als gemeinhin angenommen und beeinflusse die kontrapunktischen Satztechniken bis hinein in Wagners Zeit.⁷¹ Kennan baut seinen Kurs auf modifizierten Fux'schen Prinzipien auf⁷² – ein Ansatz, der uns in den USA wohl nicht zuletzt als Folge der Schenker-Tradition häufiger begegnet – und schreitet sukzessive von der Einstimmigkeit bis zur Dreistimmigkeit fort. Erst nachdem Gattungen wie die zwei- und dreistimmige Invention oder der Kanon behandelt worden sind, kommt Kennan im 15. Kapitel mit der Fuge zum »Gipfel kontrapunktischer Techniken« (»apex of contrapuntal technique«).⁷³ Er betont zunächst, nur die Exposition einer Fuge folge einem formalen Plan, der weitere Verlauf hingegen werde »durch die Natur des musikalischen Materials«

68 Ebd., 69. In dieser Tradition einer strikt und affirmativ auf Bach ausgerichteten Fugentheorie sieht Mann beispielsweise auch die Fugenlehre von George Oldroyd.

69 Kennan 1972. Kennan fügt dem Buch noch ein Workbook bei – bis in die heutige Zeit der Standard bei College-Textbooks in den USA. Das Buch erschien 1972 in einer leicht erweiterten und überarbeiteten Neuauflage, blieb aber von der grundsätzlichen Ausrichtung her weitgehend unverändert. Ergänzt wurde beispielsweise ein Kapitel zum Thema Fuge und Choral. Die wesentliche umfangreichere Bibliographie zeigt, dass in den Jahren zwischen beiden Auflagen eine Fülle insbesondere analytischer Literatur erschienen ist. Ich zitiere im Folgenden ausschließlich aus der zweiten Auflage.

70 Aufgrund der Vielzahl an Publikationen in den USA zu diesem Thema kann hier auf die auf Kennan folgenden Bücher nur selektiv eingegangen werden, vgl. hierzu die kommentierte Bibliographie von Robert Gauldin (1988, 313 ff.). Gauldin erwähnt und kommentiert folgende, in Deutschland leider schwer zugängliche Werke in alphabetischer Ordnung und zeigt damit die Vielfalt an Publikationen zu diesem Thema in den USA: Goetschius, Percy (1902), *Counterpoint Applied*, New York: G. Schirmer; Kennan, Kent (1972; 1959), *Counterpoint based on eighteenth century practice*, Englewood Cliffs: Prentice Hall; Krenek, Ernst (1958), *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth-Century*, London: Boosey & Hawkes; Lieberman, Maurice (1966), *Creative Counterpoint*, Boston: Allyn and Bacon; Mason, Neale (1968), *Essentials of Eighteenth-Century Counterpoint*, Dubuque: Wm. C. Brown; Parks, Richard (1984), *Eighteenth-Century Counterpoint and Tonal Structure*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall; Piston, Walter (1947), *Counterpoint*, New York: W.W. Norton; Porter, Quincy (1951), *A Study of Fugue Writing*, Boston: Loomis & Co; Proctor, Leland (1952), *Tonal Counterpoint*, Dubuque: Wm. C. Brown.

71 Kennan 1972, 2.

72 Vgl. ebd., ix: »In this exercises, a modified species approach has been employed - »species« in the sense that basic rhythmic ratios are specified at first, »modified« in that the whole-note cantus firmus is abandoned in favor of melodies that are metrically organized and often carry strong harmonic implications. Also, some of the more rigid restrictions of strict counterpoint [...] are waived. Florid (fifth) species is not undertaken as such, since it resembles the free counterpoint that students will write in later assignments.«

73 Ebd., 199 ff.

diktiert.⁷⁴ Dennoch verzichtet er nicht darauf, mit Bachs g-Moll-Fuge aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* ein Musterbeispiel für die regelmäßige formale Gestaltung einer Fuge zu präsentieren. In diesem Zusammenhang erwähnt Kennan explizit Gedalgés Konzept der »fugue d'école«, empfiehlt jedoch, die von Gedalge vorgeschlagenen Dimensionen zu reduzieren. Hinsichtlich der formalen Gestaltung im Allgemeinen stellt Kennan fest, dass viele Fugen in der Mitte durch eine starke Kadenz in zwei Teile gegliedert seien.⁷⁵

Fugue. History and Practice von Imogen Horsley erschien etwa zur gleichen Zeit wie Manns Monographie und Kennans Textbook. Das Buch spiegelt das wachsende Bewusstsein in den USA für die Notwendigkeit einer historischen Aufarbeitung der Thematik. So entfaltet es eine massive Kritik an der Schulfuge, deren Studium einen Schüler nicht in die Lage versetze, eine Fuge wirklich zu verstehen. Die Schüler bräuchten jedoch gerade auch angesichts der historischen Distanz solide Kenntnisse der Fugenliteratur.⁷⁶ Horsley möchte Material für einen Kurs zur Verfügung stellen, der eine geschichtliche Darstellung der Fuge mit einer Anleitung zum Fugenschreiben verbindet. In jeweils zwei aufeinander folgenden Kapiteln stellt er die Bereiche Analyse und Tonsatz einander gegenüber. So wird etwa im IV. Kapitel unter der Überschrift »The Subject and Answer in Fugue: History« in die Geschichte der Fugenbeantwortung eingeführt, während im V. Kapitel »Writing the Subject, Answer, and Countersubject« zum eigenen Schreiben angeleitet wird. Entsprechend geht es im VII. und VIII. Kapitel zunächst um die Geschichte der formalen Gestaltung der Fuge, im VIII. Kapitel schließlich um »Planning and Writing a Fugue«. Horsley gelingt mit dieser Gegenüberstellung eine interessante Verschränkung musikwissenschaftlicher und -theoretischer Fragestellungen, wobei die Stärke des Buches eher im historischen als im satztechnischen Teil liegt.

* * *

Einen Einblick in die gegenwärtige Unterrichtspraxis in den USA sollen drei Kontrapunkt-lehrbücher bieten, die ich zum Abschluss vorstellen möchte.

Thomas Benjamins *Counterpoint in the Style of J. S. Bach* erschien erstmals 1986 und wurde 2003 nahezu unverändert neu aufgelegt.⁷⁷ Benjamin, lange Jahre Chair des Musik Theory Departments am *Peabody Conservatory* in Baltimore, versteht sich als Anwalt einer praxisorientierten Musiktheorie, die mit der akademisch-universitären Musiktheorie in den USA nicht viel gemein hat. Vor allem aus dem Vorwort zur zweiten Auflage spricht ein Verständnis von Musiktheorie, das den gegenwärtigen Entwicklungen des Faches

74 Kennan 1959, 167: »Only the exposition of a fugue proceeds according to a formal plan; what happens after that is dictated by the nature of the musical material, and by the taste and imagination of the composer.«

75 Auf diesen Aspekt weist auch Christoph Hohlfeld in seiner Analyse des *Wohltemperierten Klaviers* hin.

76 Vgl. Horsley 1966, 2: »Although the need for learning to write a strict fugue has diminished for the composer, it has increased for those concentrating on other aspects of music, particularly theory and history.«

77 Ich zitiere aus der zweiten Auflage aus dem Jahr 2003.

eher reserviert gegenüber zu stehen scheint. Benjamin konzentriert sich in seinem Buch auf die Musik Johann Sebastian Bachs und legt großen Wert auf das eigene Musizieren und Hören. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, wenn sein Buch mit einer annähernd 100 Seiten umfassenden Anthologie Bachscher Werke abschließt. Praxisnähe und pädagogischer Anspruch spiegeln sich nicht zuletzt in den Aufgabenstellungen, deren Lösungen immer zunächst von den Studierenden gespielt und anschließend in der Gruppe zu diskutiert werden sollen. Ausgangspunkt Benjamins ist eine pragmatische Schenker-Adaption. Gleichzeitig verzichtet Benjamins Buch – wie es Gauldin für alle amerikanischen Textbooks bis in die 1980er Jahre konstatiert⁷⁸ – auf Generalbassziffern und die Einbeziehung historischer Quellen und Kategorien. Wie bereits Kennan schreitet auch Benjamin von der Ein- über die Zwei- zur Dreistimmigkeit fort und thematisiert, bevor er im 10. Kapitel schließlich zur Fuge gelangt, zunächst andere Gattungen wie die Invention sowie »binary dance forms«.

Im ersten seiner beiden Fugenkapitel geht es Benjamin um die Aspekte Thema, Beantwortung und Fugenexposition. Erst im zweiten Fugenkapitel tritt die formale Struktur einer ganzen Fuge in das Blickfeld. Diese sei variabel: »Alles was wir sicher über den Plan einer Bach-Fuge sagen können, ist, dass es eine Exposition geben wird, die von Zwischenspielen und/oder weiteren Themeneinsätzen und/oder Strettos und/oder Veränderungen des thematischen Materials gefolgt wird, und dass durch zwei oder mehr nah verwandte Tonarten moduliert und in die Tonika zurückgekehrt wird.«⁷⁹ Benjamin behandelt die Abschnitte einer Fuge einzeln nacheinander und thematisiert die Komposition einer vollständigen Fuge erst am Ende des Kapitels. Er gibt dazu die Anweisung, zunächst eine graphische Analyse einer bereits existierenden Fuge anzufertigen und auf der Basis dieses Modells eine eigene Fuge zu schreiben. Erst im nächsten Schritt soll der Schüler versuchen, eine komplett eigenständige Fuge zu schreiben.

Benjamins Buch zeugt von umfangreicher pädagogischer Erfahrung, und es ist sicherlich möglich, nach seiner Methode solide Kenntnisse im Bereich der kontrapunktischen Satztechnik zu erwerben. Der vollständige Verzicht auf historische Quellen und Kategorien ist freilich nur schwer nachvollziehbar. Die ausschließliche Konzentration auf den Bachschen Kontrapunkt verhindert zudem die Auseinandersetzung mit anderen Komponisten und damit die – gerade im didaktischen Zusammenhang so wichtige – Verwendung von einfacheren Beispielen als denjenigen Bachs.

Robert Gauldins *Eighteenth-Century Counterpoint* aus dem Jahr 1988 widmet sich in erster Linie dem Kontrapunkt des Spätbarocks. In zwei Kapiteln zum Kontrapunkt der Klassik thematisiert Gauldin darüber hinaus die Komposition klassischer Sätze auf Grundlage des Fux'schen Gattungskontrapunkts. Auch Gauldin verwendet für seine analytischen Überlegungen »voice-leading reductions«, kombiniert diese allerdings mit Generalbass und steht damit zwischen dem an Schenker orientierten Denken Benjamins und dem primär historisch ausgerichteten Ansatz von Neidhöfer/Schubert. Gauldin schreitet

78 Vgl. Gauldin 1988, 313. Für die bei Gauldin diskutierten Lehrbücher vgl. FN 70.

79 »All we can accurately say about the plan of a Bach fugue ist that there will be an exposition, followed by episodes and/or middle entries and/or strettos and/or manipulations of the main thematic material, modulating through two or more closely related keys, and returning to the tonic key.« (Benjamin 2003, 211)

sukzessiv vom zwei- bis zum vierstimmigen Kontrapunkt voran. Er beginnt mit dem Satz Note-gegen-Note, der anschließend diminuiert und schließlich zum Choralpräludium ausgebaut wird. Erst danach werden Imitationstechniken und der doppelte Kontrapunkt eingeführt, die schließlich zu Kanon, Invention und Fuge führen. Wesentliche Unterschiede zu Benjamin bestehen darin, dass Gauldin seine Darstellung auf Auszüge aus Quellentexten des 18. Jahrhunderts stützt und die Musikbeispiele zwar überwiegend, aber doch nicht mehr ausschließlich aus der Feder Johann Sebastian Bachs stammen. Ergänzt werden diese Beispiele durch einige Eigenkompositionen des Autors. Besonders hilfreich ist die ausführliche kommentierte Bibliographie, wahrscheinlich die beste und vollständigste zu diesem Thema.⁸⁰

Gauldins umfassender Ansatz wird bereits in der Einleitung deutlich, in der er auf so wichtige Aspekte wie Affektenlehre, Aufführungs- und Editionspraxis, Generalbass sowie wichtige Kadenz- und Sequenzmodelle eingeht. Unter der Überschrift »Aspects of Formal Construction« erwähnt Gauldin einen zentralen Aspekt im Hinblick auf seinen Zugang zu formalen Problemen, indem er darauf hinweist, dass »die Kompositionsstruktur mehr durch die [Abfolge der] tonalen Zentren als durch thematischen Kontrast bestimmt« sei. Die sich daraus ergebende tonale Hierarchie im Verhältnis zur eigentlichen Tonika ist demnach für Gauldin das entscheidende Kriterium »für die Bestimmung des Formschemas einer Komposition«.⁸¹ Durch diese Bindung der formalen Struktur an harmonische Prozesse entgeht Gauldin der Gefahr, allzu schematische Formmodelle aufzustellen, insbesondere im Hinblick auf längere kontrapunktische Gattungen wie Invention oder Fuge. Am Ende jedes Kapitels stehen sogenannte »Assignments« mit sehr unterschiedlichen Aufgabentypen. Das Spektrum reicht hier von dem Aussetzen eines Generalbasses über das Beziffern einer Basslinie und die anschließende Analyse dieser Bezifferung mit Hilfe von Stufenbezeichnungen, bis zum Extrahieren und Notieren von Sequenzmodellen aus der Literatur, der Komposition einstimmiger Melodien auf der Basis eines kurzen Motivs und dem Hinzufügen eines bezifferten Basses zu einer Chormelodie. Dem eigentlichen Fugenkapitel lässt Gauldin Übungen vorausgehen, in denen einzelne »compositional devices«⁸² der Fuge wie etwa Themenbeantwortung sowie Übungen zum doppelten Kontrapunkt isoliert geübt werden. In formaler Hinsicht verweist Gauldin auf die Häufigkeit dreiteiliger Dispositionen. Zugleich kritisiert er die Versuche vieler Theoretiker im 19. und 20. Jahrhundert, dieses Formprinzip festzuschreiben. In den anschließenden Aufgaben verlangt Gauldin sowohl Analysen als auch die Komposition von Expositionen und Zwischenspielen. Nur Studierende, die besonders »abenteuerlustig« (»adventurous«) seien, fordert er zur Komposition einer kompletten Fuge auf, dann allerdings nur mit einem kurzen Thema. Bemerkenswert an Gauldins

80 Gauldin erwähnt im Vorwort die Hilfe, die er im Hinblick auf die historiographischen und bibliographischen Teile des Textes von seinem Lehrer Alfred Mann erfahren hat. In diesem Zusammenhang ist die erschreckende Lückenhaftigkeit der Bibliographien der Fugenartikel sowohl im neuen *MGG* (Platen 1994) als auch im *New Grove* (Walker 2008) zu erwähnen.

81 »[...] compositional structure is determined more by tonal centers than by thematic contrast [...] the resultant tonal hierarchy in relation to the original tonic is crucial in defining the formal scheme of a composition.« (Gauldin 1988, 3)

82 Ebd., 177.

materialreichem Buch ist die geistige Offenheit. Unterschiedliche theoretische Ansätze wie Reduktionsanalyse, Generalbass und ›roman numerals‹ stehen in äußerst instruktiver Weise nebeneinander. Gauldins jahrelange Unterrichtserfahrung spricht zudem aus der Fülle ausgesprochen interessanter Aufgabentypen in den »Assignments«.

Einen Wandel von einem in erster Linie an Schenker orientierten Ansatz hin zu einer stärker historisch fundierten Didaktik markiert das Buch *Baroque Counterpoint* von Christoph Neidhöfer und Peter Schubert aus dem Jahr 2006. Interessanterweise tauchen weder Benjamin noch Gauldin im Literaturverzeichnis auf, auch jeder Hinweis auf Schenker fehlt. Ein weiterer entscheidender Unterschied insbesondere zu Benjamin ist, dass bei Neidhöfer/Schubert nicht die Musik Johann Sebastian Bachs, sondern diejenige Georg Friedrich Händels im Vordergrund steht. Das Buch basiert größtenteils auf Prinzipien, die in zeitgenössischen Traktaten zwischen 1680 und 1780 gelehrt wurden und eröffnet den Studierenden so eine historische Perspektive.⁸³ Obwohl für Neidhöfer/Schubert die Fugenkomposition ein wesentliches Ziel des Lehrgangs darstellt, werden auch andere Gattungen wie Choralpräludien, Tanzsätze, Inventionen und Triosonaten geübt. Gegliedert ist der Lehrgang in zwei Teile, »basic« und »advanced«; Generalbasskenntnisse und klavierpraktische Fähigkeiten werden vorausgesetzt. Im »Basic level« (Kap. 1–13) beschränken die Autoren sich auf einen »strict style« ohne betonte Dissonanzen, der an einem eher vokalen Idiom orientiert ist. Im »Advanced level« fungiert der instrumentale Stil mit wesentlich freierer Dissonanzbehandlung als Vorbild. Neidhöfer/Schubert gehen davon aus, dass die Musik Johann Sebastian Bachs zu kompliziert für Anfänger sei. Ihre Musikbeispiele beziehen sie daher zum großen Teil von »recht unbedeutenden Komponisten« (»fairly minor composers«) bevor sie zu den »wirklich großen« fortschreiten (»before approaching the truly great.«)⁸⁴ Die Autoren beginnen mit dem Kanon und gelangen bereits im dritten Kapitel zur Beantwortung eines Themas im einfachen Kontrapunkt. Ähnlich wie schon bei Gauldin werden diese Übungen im einfachen Kontrapunkt anschließend diminuiert, wodurch sukzessive in die Dissonanzbehandlung eingeführt wird. Nach weiteren Kapiteln zu den Themen Variation, Imitation im Einklang, in der Oktave und in der Quinte kommen Neidhöfer/Schubert im 9. Kapitel schließlich zur Fugenexposition. Die hier verwendeten Fugenthemen sind sehr einfach und ermöglichen es dem Studierenden, schnell zu guten Ergebnissen zu kommen. Im letzten Kapitel des ersten Teils geht es dann um die Disposition eines ganzen Satzes (»Laying Out a Whole Piece«), wobei nicht nur die Fuge, sondern auch andere Gattungen wie Invention oder Triosonate thematisiert werden. Die Methode von Neidhöfer/Schubert besteht also darin, bereits in einem ersten Durchgang alle Aspekte der Fugenkomposition zu bearbeiten. Dieser Ansatz unterscheidet sich fundamental von allen andern bisher besprochenen.

Im zweiten Teil des Buches geht es dann von der Ornamentation bis zum »Overall Design and Layout of a Fugue«. Neidhöfer/Schubert begegnen der immer wieder diskutierten Frage nach dem Verhältnis von Technik und Form mit dem Verweis auf Marpurg. Bevor man eine Fuge schreiben könne, müsse man zunächst alle Einzelteile komponiert haben. Die Kunst bestehe dann darin, diese kleinen ›Juwelen‹ mit großer Flexibilität

83 Neidhöfer/Schubert 2006, 2.

84 Ebd., 4.

zu einem Ganzen zu formen. Um etwas über die Zusammensetzung dieser Teile zu lernen, empfehlen die Autoren – ebenfalls unter Berufung auf Marpurg – sich an einer »geliehenen Form« (»Borrowed Form«) zu orientieren. Bezeichnenderweise wählen sie für eine eingehende Analyse kein Beispiel des »Fugengroßmeisters« Johann Sebastian Bach, sondern eine Fuge des »Kleinmeisters« Johann Kaspar Ferdinand Fischer. Als einziges Lehrbuch integrieren sie in ihr Analysekapitel auch einen Abschnitt, in dem sie verschiedene Analysen einander vergleichend gegenüberstellen (»Competing Analyses of the C Minor Fugue from WTC I«), um zu verdeutlichen, dass es eine einzige »richtige« Analyse nicht geben kann. Die Auswahl der Analysen von Frederick Illiffe, Erwin Ratz, Ludwig Czaczkes, Joel Lester, Ullrich Siegele und Laurence Dreyfus zeigen die Selbstverständlichkeit, mit der Neidhöfer/Schubert neben anglo-amerikanischer auch deutschsprachige Literatur einbeziehen.⁸⁵ Dies gilt auch für die ausführliche Bibliographie, die allerdings, insbesondere in historischer Hinsicht, nicht so umfassend ist wie diejenige von Robert Gauldin.

Vergleicht man die drei hier näher besprochenen Publikationen – Benjamin (1986), Gauldin (1988) und Neidhöfer/Schubert (2006) –, wird offensichtlich, welche Entwicklungen die amerikanische Musiktheorie in den gut zwanzig Jahren seit der Publikation der Lehrbücher Benjamins und Gauldins durchlaufen hat. Umso erstaunlicher ist, dass Thomas Benjamin es bei der Neuauflage im Jahr 2003 nicht für erforderlich gehalten hat, neuere Forschungsergebnisse in sein Buch zu integrieren. Zwar hat auch Gauldins Buch große Stärken, insbesondere im Hinblick auf die Klarheit der Erläuterungen und die Praktikabilität der Aufgabenstellungen, doch scheint mir das Lehrbuch von Neidhöfer/Schubert das derzeit interessanteste zum Thema zu sein.

Ausblick

Das Buch von Neidhöfer/Schubert steht für einen Trend, auch die Didaktik der Fugenkompensation stärker an historischen Quellen zu orientieren.⁸⁶ Zwei wichtige Überblickswerke zur Quellenlage sind Paul Walkers *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach* und Randolph Eicherts *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*. Eichert kommt das Verdienst zu – allerdings aus einer sehr deutschen Perspektive⁸⁷ – insbesondere im Hinblick auf die Klassifikation unterschiedlicher Fugentypen

85 Ebd., 363 f.

86 Eine wichtige Publikation in diesem Kontext ist der von Ian Bent herausgegebene *Band Music analysis in the nineteenth century. I: Fugue, form, and style*, in dem eine Reihe wichtiger Quellen des 19. Jahrhunderts übersetzt und kommentiert werden, darunter Fugenanalysen von Momigny, Reicha, Hauptmann, Sechter, Dehn und Riemann. Dass Bent einen von zwei Bänden zur Geschichte der Analyse im 19. Jahrhundert dem Thema »Fuge« widmet, spiegelt die – gemessen an der kompositorischen Wirklichkeit überproportionale – Bedeutung der Fuge für die akademische Musiktheorie im 19. Jahrhundert.

87 So weist Johannes Menke in seiner Rezension (2006, 277–279) zu Recht darauf hin, dass bei Eichert jegliche Bezugnahme auf die italienische Fugentheorie, insbesondere die Partimento-Fuge, fehlt. Menke erwähnt in diesem Zusammenhang beispielsweise die Neuedition des Partimento-Traktats von Francesco Durante (*Bassi e Fughe*, Padua: Armelin Musica 2003).

bei Walther, Mattheson und Marpurg zu zeigen, wie differenziert die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts die musikalische Wirklichkeit erfasst.⁸⁸ Mit seiner Publikation *The Langloz manuscript. Fugal Improvisation through Figured Bass* eröffnet William Renwick einen authentischen Zugang zur barocken Fugen-Improvisationspraxis. Renwick gibt neben einer ausführlichen Darstellung der Quellenlage zunächst eine Einführung in die Partimento-Fuge und die Generalbass-Praxis im Umfeld Bachs; es folgen die Edition des Manuskripts und ein Faksimile. Den Ansatz Renwicks greift Bruno Gingras in seinem kürzlich erschienenen Artikel zur »Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany« auf, der die Rolle der Partimento-Fuge in der deutschen Generalbasspraxis beleuchtet.⁸⁹ In seinem an historischen Quellen orientierten Aufsatz »Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel« argumentiert Volkhardt Preuss in eine ähnliche Richtung und charakterisiert die Fuge generell als Improvisationstechnik – eine zwar überaus pointierte, im Kern jedoch plausible These, die er durch eine Fülle von Beispielen zum engen Zusammenhang von Fugenstrukturen und Satzmodellen stützt.

Dass sich systematische und historische Ansätze nicht ausschließen müssen, beweist William Renwick in seinem Buch *Analyzing Fugue. A Schenkerian Approach*. Renwick verweist gleich im Vorwort auf die fundamentale Fragestellung seiner Untersuchung. Demnach stellt die Fuge Schenkers Schichtenanalyse vor Probleme, die insbesondere Fragen der Hierarchie der einzelnen Stimmen berühren.⁹⁰ Renwick thematisiert zunächst einzelne technische und formale Elemente der Fuge und gelangt schließlich zu drei Analysen vollständiger Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*. Obwohl das Buch in erster Linie der Analyse gewidmet ist, liefert es auch Anregungen für die Fugenkomposition. Insbesondere im Kapitel »Sequence and Episode«⁹¹ präsentiert Renwick nicht nur eine Vielzahl von Überlegungen zur Gestaltung von Zwischenspielen, sondern auch eine der wenigen Diskussionen der Rolle der Sequenz in Schenkers theoretischem Denken. Offenkundig zielt Renwick darauf, die Nähe von Schenkers theoretischem Ansatz zu historischen Denkweisen aufzuzeigen.⁹²

Insbesondere im Vergleich mit der Situation in den USA muss man konstatieren, dass ein Lehrbuch zum Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts, das sich sowohl didaktisch als auch inhaltlich auf dem neuesten Stand befindet, im deutschsprachigen Raum fehlt. Wirft man beispielsweise einen Blick in die Rubrik »Kontrapunkt« in Clemens Kühns kommentierter Literaturliste in *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, so fällt auf, dass sich – mit einer Ausnahme – alle aufgeführten Bücher dem modalen Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts widmen. Das einzige dort erwähnte Lehrbuch für den Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts ist Gardonyis *Kontrapunkt* – ein Buch, das in Bezug auf seine inhaltlich-didaktische Aufbereitung, seine Vielseitigkeit und sein historisches Spektrum nicht mit

88 Eichert 2002, 131 ff.

89 Gingras 2008. Bruno Gingras war als Student und Tutor an der McGill University an der Publikation von *Baroque Counterpoint* von Neidhöfer/Schubert beteiligt. Leider übersieht der Autor in diesem ansonsten sehr gründlichen Artikel sämtliche nicht-englischsprachigen Publikationen zum Thema.

90 Renwick 1994, vii.

91 Ebd., 139 ff.

92 Ebd., viii.

Gauldin oder Neidhöfer/Schubert konkurrieren kann. Die Selbstverständlichkeit, mit der gerade in diesen beiden Lehrbüchern aktuelle musikwissenschaftliche und musiktheoretische Ansätze und historische Quellen in einen pädagogisch durchdachten, kreativen und undogmatischen Ansatz integriert werden, zeigt, dass historische, systematische und pragmatische Zugänge einander in keiner Weise ausschließen müssen. Die Gründe für das Fehlen eines solchen Lehrbuchs sind vielfältig und sicher auch in einer zunehmend am Paradigma der musikalischen Analyse orientierten Musiktheorie zu suchen. Doch spielen in der Ausbildung von Musiktheoretikern, Komponisten, Kirchen- und Schulmusikern die Fuge und andere kontrapunktische Gattungen nach wie vor eine wichtige Rolle. Außerdem gibt es Bestrebungen, in der Unterrichtspraxis den von vielen Studierenden als fremd empfundenen modalen durch barocken Kontrapunkt zu ersetzen. In diesem Sinne wäre auch der deutschsprachigen Musiktheorielandschaft ein zeitgemäßes Lehrbuch zu wünschen, das seinen Schwerpunkt auf das gesamte Spektrum des kontrapunktischen Komponierens im 18. Jahrhundert legt.

Literatur

- Beiche, Michael (1990), Artikel »Fuga/Fuge«, in: *HMT*.
- Benjamin, Thomas (2003), *The Craft of Tonal Counterpoint*, [1986] 2. Aufl., New York: Routledge.
- Bent, Ian (1994), *Music Analysis in the Nineteenth Century. I: Fugue, Form, and Style*, New York: Cambridge University Press.
- Bussler, Ludwig (1878), *Kontrapunkt und Fuge im freien ›modernen‹ Tonsatz einschließlich Chorkomposition*, Berlin: Habel.
- Cherubini, Luigi (2003), »Theorie des Kontrapunktes und der Fuge«, in: *Studien zur Kontrapunktlehre*, hg. v. Hellmut Federhofer und Gerd Nauhaus (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke von Robert Schumann, Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 5), Mainz: Schott.
- Czaczkes, Ludwig (1956), *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, 2 Bde., Wien: Katschmid.
- Dahlhaus, Carl (1989), »Die Fuge als Technik und Form«, in: *Die Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, Zweiter Teil: Deutschland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 149–156.
- David, Johann Nepomuk (1962), *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis*, Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht.
- Draeseke, Felix (1902), *Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge*, 2 Bde., Hannover: Oertel.
- Dürr, Alfred (2000), *Das Wohltemperierte Klavier*, [1998] 2. Aufl., Kassel: Bärenreiter.
- Eggebrecht, Hans-Heinrich (1998), *Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Eichert, Randolph (2002), *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven: Noetzel.

- Gardonyi, Zsolt (1991), *Kontrapunkt. Dargestellt an Fugenstrukturen bei Johann Sebastian Bach*, Wolfenbüttel: Möeseler.
- Federhofer, Hellmuth (2002), »Luigi Cherubini: Cours de Contrepoint et de Fugue in Deutschland und Österreich«, in: *Acta musicologica* 74/2, 129–139.
- Gauldin, Robert (1988), *Eighteenth-Century Counterpoint*, Long Grove: Waveland Press.
- Gedalge, André (1907), Lehrbuch der Fuge. Teil 1: *Die Schulfuge*, dt. Ausgabe mit Vorwort und Anmerkungen von Ernst Stier, Braunschweig: Litolf.
- Gingras, Bruno (2008), »Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Counterpoint«, *Eigteenth-Century Music* 5/1, 51–74.
- Gissel, Siegfried (1987): *Die Chorfuge im strengen Satz: ein Lehrbuch der Chorfugenkomposition*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Goetschius, Percy (1902), *Counterpoint Applied*, New York: G. Schirmer.
- Grabner, Hermann (1934), *Anleitung zur Fugenkomposition*, Leipzig: Kistner & Siegel.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Schule musikalischen Denkens. Johann Sebastian Bach. Das wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Horsley, Imogene (1966), *Fugue. History and Practice*, New York.
- Hutchings, Arthur (1956), »In Defence of Prout«, in: *The Musical Times* 97, Nr. 1358, 204f.
- Jacobi, Wolfgang (1950), *Fuge und Choralvorspiel. Lehrbuch*, Regensburg: Bosse.
- Kennan, Kent (1972), *Counterpoint Based on Eighteenth Century Practice*, [1959] 2. Aufl., Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Kerman, Joseph (2005), *The Art of Fuge. Bach Fugues for Keyboard 1715–1750*, Berkeley: University of California Press.
- Kistler, Cyrill (1904), *Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge nebst dem drei- und zweistimmigen Satz-System*, Heilbronn: Schmidt.
- (1905), *Der doppelte Kontrapunkt und die Doppelfuge*, Heilbronn: Schmidt.
- (1908), *Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt*, Heilbronn: Schmidt.
- Kitson, Charles Hubert (1929), *The Elements of Fugal Construction*, London: o. A.
- Knorr, Iwan (1911), *Lehrbuch der Fugenkomposition*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Krehl, Stephan (1908), *Fuge*, Leipzig: Göschen.
- Krenek, Ernst (1958), *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth-Century*, London: Boosey & Hawkes.
- Kühn, Clemens (2006), *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, Kassel: Bärenreiter.
- La Motte, Diether de (1981), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel: Bärenreiter.
- Leichtentritt, Hugo (1927), *Musikalische Formenlehre*, 3. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lieberman, Maurice (1966), *Creative Counterpoint*, Boston: Allyn and Bacon.

- Loesch, Heinz von (1996), »Die Fugendurchführung: Unding oder Tautologie? Die Fugentheorie und Ludwig Czaczkes«, in: *Musik befragt, Musik vermittelt. Peter Rummenhüller zum 60. Geburtstag*, hg. von Thomas Ott und Heinz von Loesch, Augsburg: Wissner, 221–227.
- Loewengaard, Max (1902), *Lehrbuch des Canons und der Fuge*, Berlin: Dreililien.
- Mann, Alfred (1958), *The Study of Fugue*, London: Faber & Faber.
- Marquardt, Rudolf (1909), *Der Lehrer des Kontrapunktes. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für Kontrapunkt, Kanon und Fuge*, Berlin: Selbstverlag.
- Mason, Neale (1968), *Essentials of Eighteenth-Century Counterpoint*, Dubuque: Wm. C. Brown.
- Menke, Johannes, »Unter Deutschen – Randolph G. Eichert, Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert, Wilhemshaven: Noetzel 2002«, in: *ZGMTH* 3/2, 277–279.
- Neidhöfer, Christoph / Peter Schubert (2006), *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.
- Oldroyd, George (1948), *The Technique and Spirit of Fugue: An Historical Study*, London: Oxford University Press.
- Platen, Emil (1994), Artikel »Fuge«, in: *MGG*, 2. Aufl., Bd. 3, Sp. 930–957.
- Parks, Richard (1984), *Eighteenth-Century Counterpoint and Tonal Structure*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Piston, Walter (1947), *Counterpoint*, New York: W. W. Norton.
- Porter, Quincy (1951), *A Study of Fugue Writing*, Boston: Loomis & Co.
- Preuss, Volkhardt (2002), »Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel«, in: *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, hg. von Reinhard Bahr, Berlin: Weidler, 63–84.
- Prout, Ebenezer (1891), *Fugue*, London: Augener.
- Proctor, Leland (1952), *Tonal Counterpoint*, Dubuque: Wm. C. Brown.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3. Aufl., Wien: Universal-Edition.
- Renwick, William (1994), *Analyzing Fugue. A Schenkerian Approach*, Stuyvesant: Pendragon Press.
- (2001), *The Langloz Manuscript. Fugal Improvisation through Figured Bass*, Oxford: Oxford University Press.
- Riemann, Hugo (1890), *Analyse von J. S. Bachs ›Wohltemperiertem Klavier‹ und ›Kunst der Fuge‹* (= Katechismus der Fugen-Komposition, Teile 1–2 in einem Band), Leipzig: Hesse.
- (1903), *Große Kompositionslehre. Bd. 2, Der polyphone Satz (Kontrapunkt, Fuge und Kanon)*, Berlin: Spemann.
- (1914), *Handbuch der Fugen-Komposition: Analyse von J. S. Bachs ›Wohltemperiertem Klavier‹ Bd. I/II und ›Kunst der Fuge‹ Bd. III*, Leipzig: Hesse.

- Salmen, Walter / Norbert J. Schneider (Hg.) (1987), *Der musikalische Satz. Ein Handbuch zum Lernen und Lehren*, Innsbruck: Helbling.
- Schumann, Robert (2003), »Die Lehre vom Contrapunkt / Die Lehre von der Fuge. Für den Unterricht von Karl Ritter 1847/48«, in: *Studien zur Kontrapunktlehre*, hg. von Hellmut Federhofer und Gerd Nauhaus (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke von Robert Schumann, Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 5), Mainz: Schott.
- Walker, Paul (2000), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester: University of Rochester Press.
- Walker, Paul M. (2008), Artikel »Fugue«, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 28. Sept. 2008, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678>.
- Werker, Wilhelm (1922), *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des ›Wohltemperierten Klaviers‹ von Johann Sebastian Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel (Neudruck Wiesbaden: Sändig 1969).