Jürgen Blume

Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André

Anton André – mit vollem Namen Johann Anton André – lebte von 1775 bis 1842. Er ist heute in erster Linie als erfolgreicher Verleger bekannt, der 1799 den musikalischen Nachlass Mozarts von dessen Witwe Constanze kaufte und von Wien nach Offenbach brachte. Allem Neuen aufgeschlossen und mit verlegerischem Weitblick ausgestattet, holte André 1799 Alois Senefelder, den Erfinder der Lithografie, von München nach Offenbach, wo dieser im Verlagshaus die ersten fünf Steindruckpressen selbst einrichtete. Zuerst wurden Mozarts Klavierkonzerte als lithografische Notendrucke veröffentlicht. Vor diesem Hintergrund ist es beeindruckend, dass sich André auch als erstaunlicher Komponist und profunder Theoretiker hervortat. Er erhielt vom sechsten Lebensjahr an Gesangs-, Violin- und Klavierunterricht unter anderem bei Ferdinand und Ignaz Fränzl sowie Kompositionsunterricht bei Johann Georg Vollweiler. Zusätzlich prägten ihn sicher die Vorlesungen in Philosophie und Ästhetik, die er in Jena hörte.[1]

Seine Bibliothek war mit musiktheoretischen Schriften gut bestückt, wie man aus den Bezugnahmen auf verschiedene Schriften in seinen Lehrbüchern schließen kann. André ist als Theoretiker historisch und zugleich praxisnah orientiert und argumentiert als Wissenschaftler und Komponist. Das belegen seine beiden – in insgesamt vier Teilen – erschienenen Bände des *Lehrbuchs der Tonsetzkunst*: I. *Lehre der Harmonie* (1832), II. 1.) *Lehre des einfachen und doppelten Kontrapunktes* (1835), 2.) *Lehre des Kanons* (1838), 3.) *Lehre der Fuge* (1842).[2] In dem vorbildlichen Fugen-Band beruft er sich auf die wichtigsten Theoretiker wie Giovanni Battista Bononcini, Johann Mattheson, Joseph Riepel, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Joseph Fux, Johann Christian Lobe und Georg Joseph Vogler und zitiert Musterbeispiele von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel über Wolfgang Amadeus Mozart bis zu eigenen Fugen.

Im Anhang bringt André 17 Fugenbeispiele, die außer sechs eigenen allesamt aus dem 18. Jahrhundert stammen: fünf Beispiele von Bach, zwei von Händel, je eins von Jean-Philippe Rameau, Justin Heinrich Knecht, Gottfried Heinrich Stölzel und André-Ernest-Modeste Gretry. Überraschenderweise gehen auch andere Fugenlehren des 19. Jahrhunderts nicht oder kaum auf zeitgenössische Kompositionen ein. Sie stellen

1 Zur Biografie vgl. August Hermann André: *Zur Geschichte der Familie André*, Garmisch-Partenkirchen 1963, S. 86–89.

2 Nach Heinrich Henkel (in: *Didaskalia* 1887) gehört vor allem der Kontrapunktteil des *Lehrbuchs der Tonsetzkunst* zu den »vorzüglichsten Unterrichtswerken«. Diese Disziplinen seien mit der »Schärfe des Verstandes behandelt« (zit. nach André: *Zur Geschichte*, S. 112).

die Technik und Form der Fuge vor allem an jeweils eigenen und Bach'schen Beispielen dar. So verfährt beispielsweise Salomon Jadassohn, der in seiner 1878 veröffentlichten *Lehre vom Canon und von der Fuge* nur summarisch auf spätere Komponisten hinweist:

> »Wir können den Schüler nur auf die in den Werken Bach's, Händel's, Haydn's, Mozart's, Cherubini's, Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's und vieler vortrefflicher Meister der Gegenwart enthaltenen Fugen verweisen.«[3]

Auch in einem weiteren im 19. Jahrhundert verbreiteten Fugenlehrbuch können wir ähnliche Beobachtungen machen. Ernst Friedrich Richter geht in seinem *Lehrbuch der Fuge* ebenfalls hauptsächlich auf eigene Beispiele und Fugen von Johann Sebastian Bach ein. Nur mit wenigen Beispielen bezieht er Ludwig van Beethoven, Luigi Cherubini, Felix Mendelssohn, Wolfgang Amadeus Mozart und Robert Schumann ein.[4]

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf Anton Andrés *Lehre der Fuge* (1842)[5] und dabei auf die Aspekte, die von den älteren Theoretikern, vor allem von Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*,[6] hinsichtlich ihrer Erklärungen und Auswirkungen abweichen. Heinrich Henkel, ein Schüler Andrés, hat das fertiggestellte Lehrbuch kurz nach dessen Tod veröffentlicht und betont, dass André bei der »Prüfung und Einsicht von Allem, was bereits über die Fuge geschrieben ist, die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass nur wenig Sachgemässes und Durchgreifendes über diesen Gegenstand in der musikalischen Literatur sich vorfindet«.[7] Das war für ihn Anlass genug, diese Lücke auszufüllen. Johann Christian Lobe bestätigt in seiner *Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte* (1860) diese Ansicht: »[…] in keinem Theile der Kompositionslehre

3 Salomon Jadassohn: *Die Lehre vom Canon und von der Fuge*, Leipzig 1884, S. 177.

4 So schreibt Richter: »Werden auch hier die Fugen des wohltemperirten Claviers als nachzuahmende Muster gelten, so ist es jetzt die rechte Zeit auch diejenigen Werke unserer bessern neuern Komponisten, wie die Fugen von Mendelssohn, Schumann – zu studieren, um sich mit der Ausdrucksweise der neuen Zeit bekannt zu machen und in ihr die Selbstständigkeit der eigenen Arbeit zu erringen.« Ernst Friedrich Richter: *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*, Leipzig 1859. S. 126. Zur Fugentheorie des 19. Jahrhunderts vgl. Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, zweiter Teil: Deutschland, hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), S. 149–156.

5 Anton André: *Lehrbuch der Tonsetzkunst. Zweiter Band, Dritte Abtheilung. Lehre der Fuge mit einer Einleitung über deren geschichtliche Entwickelung und Anweisung über die Behandlung der verschiedenen Arten der Fuge, nebst einem Anhang*, Offenbach 1843. Grundlage für diesen Aufsatz ist das Exemplar von Andrés Schüler Heinrich Henkel mit dessen handschriftlichen Eintragungen, das sich in der Stadt-und Universitätsbibliothek Frankfurt befindet.

6 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Teil 1, Berlin 1753, Nachdruck Hildesheim/New York 1970; Teil 2, Berlin 1754, Nachdruck Hildesheim/New York 1970.

7 Heinrich Henkel in der unpaginierten Vorbemerkung zu Andrés *Lehre der Fuge*.

ist die Theorie so weit hinter der Praxis zurückgeblieben, als in dem der Fuge etc.« In diesem Zusammenhang hebt er lobend Anton André hervor, der diese teils zu beschränkten, teils geradezu falschen Regeln in seiner *Lehre des Kanons* aufgedeckt und korrigiert hat. Lobe bemerkt allerdings:

> »Dennoch hat auch André manche Irrthümer seiner Vorgänger unberichtigt gelassen, die Klarheit und Bestimmtheit der Lehre überhaupt wenig befördert, ja zuweilen die Dunkelheit der früheren Theorie noch vermehrt.«[8]

Der Aufbau der einzelnen Kapitel erfolgt immer nach der gleichen Systematik: 1. Definition des behandelten Begriffs, 2. Regeln, 3. Erläuterungen an Beispielen. Dabei sind die beiden letzten Punkte oft ineinander verwoben.

Nach einem Kapitel über den Ursprung der Fuge geht André in einem ersten großen Abschnitt auf die Beschaffenheit und Einrichtung der vierstimmigen Fuge ein. Dass er mit der vierstimmigen Fuge beginnt, begründet er damit, dass er bei den Lesern die »vierstimmige Behandlung der Harmonie, des Contrapunktes und des Canons« als bekannt voraussetzen darf.[9] Außerdem weist er darauf hin, dass die drei- und zweistimmige Fuge hinsichtlich der »Eigentümlichkeit ihrer Einrichtung« fast uneingeschränkt auf die vierstimmige Fuge bezogen werden kann. Auch Adolph Bernhard Marx und Johann Christian Lobe gehen diesen Weg, während Johann Joseph Fux, Friedrich Wilhelm Marpurg, Luigi Cherubini und Antoine Reicha von der Zwei- zur Vierstimmigkeit fortschreiten.[10]

Die Benennung der fünf Hauptteile stimmt mit den zu Andrés Zeit, vor allem durch Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* etablierten Begriffen überein: 1. Führer (Dux), 2. Gefährte (Comes), 3. Gegenharmonie (Kontrapunkt oder Kontrasubjekt), 4. Wiederschlag, ein Begriff, der wie André richtig bemerkt, vielfältig gedeutet wird und zu seiner Zeit den »Einschnitt einer Fuge […], welcher sich […] durch die beendigte Aufeinanderfolge von

8 Johann Christian Lobe: *Lehrbuch der musikalischen Komposition, Dritter Band. Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht*, Leipzig 1860, S. IV.

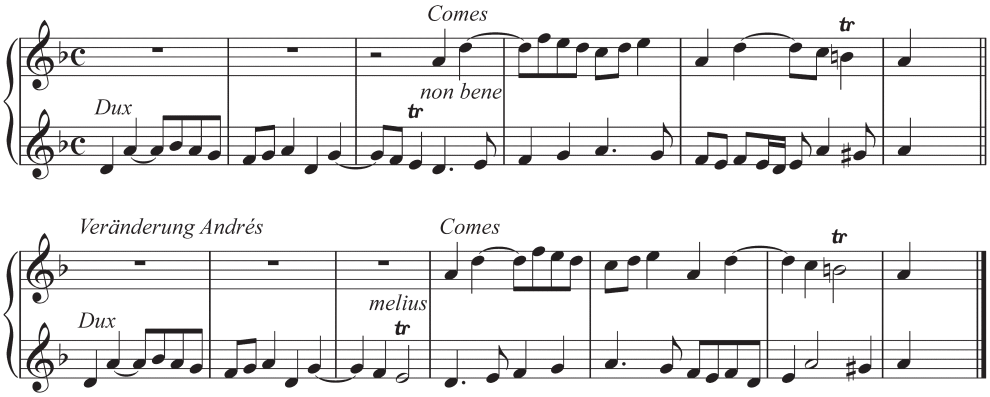
9 André: *Lehre der Fuge*, S. 16.

10 Adolph Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Zweiter Theil*, Leipzig ²1842, S. 206–394; ausdrücklicher Hinweis auf den methodischen Beginn mit der vierstimmigen Fuge auf S. 214 – Lobe: *Lehrbuch*, S. IV – Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*, übers. und hg. von Lorenz Mizler, Leipzig 1742, S. 121–181 – Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, bes. S. 93–96 – Luigi Cherubini: *Theorie des Contrapunktes und der Fuge / Cours de contre-point et de fugue*, übers. und hg. von Franz Stoepel, Leipzig [circa 1835] [mit dt. und franz. Text]; darin das Kapitel »Von der Fuge«, S. 100–156; siehe besonders die erläuterten zwei- bis vierstimmigen Fugenbeispiele, S. 116–156 – Antoine Reicha: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, Vierter Band. Abhandlung von der Fuge, und von der Kunst, seine Ideen zu benützen, oder dieselben zu entwickeln*, übers. und hg. von Carl Czerny, Wien [1832], bes. S. 918–933.

Führer und Gefährte fühlbar macht«, ergibt. Damit ist der Komplex umschrieben, der von Mattheson erstmals als Durchführung bezeichnet wird. Als fünften Hauptteil nennt er noch die Zwischenharmonie, die man heute als Zwischenspiel bezeichnet.

Zu diesen fünf Hauptteilen ergänzt André noch drei weitere, untergeordnete Hauptteile: 6. den Anhang zum Führer oder Gefährten, falls man nicht sofort mit dem Comes beginnen kann, 7. die Engführung und 8. den Orgelpunkt.[11]

Einige Besonderheiten der Fugenlehre Andrés – Länge des Themas André empfiehlt, dass das Thema einer Fuge nicht mehr als vier oder sechs und nicht weniger als zwei einfache Takte enthalten solle, und kritisiert Themen, die zweieinhalb oder eineinhalb Takte lang sind, da bei ihnen ein Verstoß gegen die rhythmische Ordnung fühlbar werde. Als Beispiele bringt er hier je ein Thema von J. S. Bach und Georg Muffat.[12] Auf das Beantwortungsintervall geht er an dieser Stelle noch nicht ein. Unmittelbar an die Beispiele schließt er einen eigenen Korrekturvorschlag an, indem er die Themen jeweils um einen halben Takt, also auf drei beziehungsweise zwei Takte, ausdehnt. Diese Erklärung gründet wahrscheinlich darauf, das Bedürfnis nach periodischer Gliederung zu erfüllen. Kritisch könnte man gegen Andrés Vorschlag einwenden, dass durch die Verlängerung die Themen am Ende rhythmisch erschlaffen. Eine halbtaktige Verschiebung eines Comes-Einsatzes gegenüber dem Dux-Einsatz, wie sie Bach und andere Komponisten häufiger vornehmen, ändert bei geraden Taktarten nichts an den Betonungsverhältnissen und ist entgegen Andrés Ansicht nicht zu beanstanden, wie an Bachs Fuge dis-Moll deutlich wird.



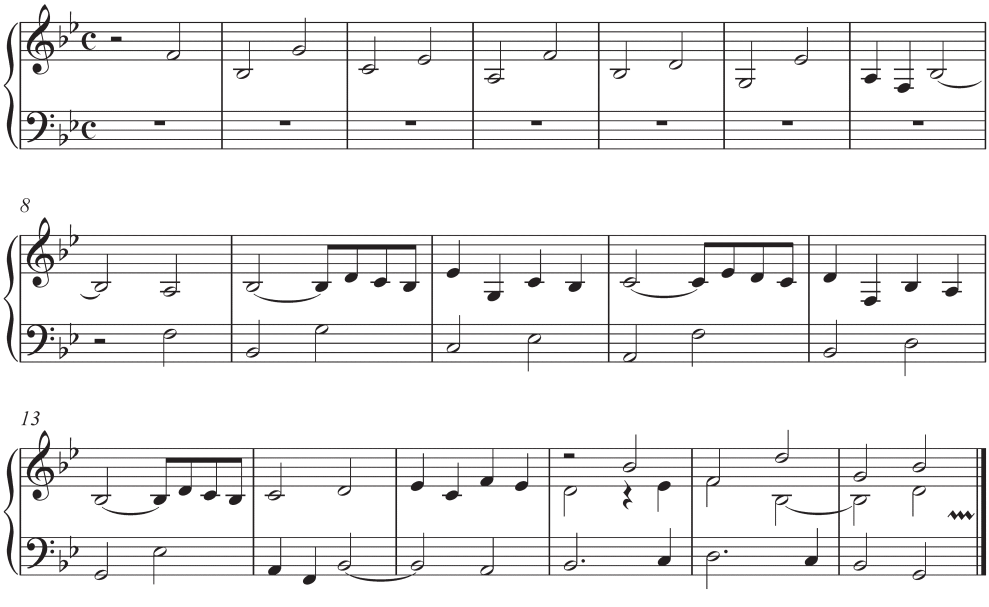
Notenbeispiel 1 **Johann Sebastian Bach: Fuge dis-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier I BWV 853 (von André zur leichteren Lesbarkeit nach d-Moll transponiert) in Bachs Fassung und mit Andrés Korrektur**

11 André: Lehre der Fuge, S. 14 f.

12 Ebd., S. 19.

Die Länge des Themas einer »Singfuge« wird, wie André einräumt, durch »die erforderliche Verständlichkeit der Textesworte bestimmt«.[13]

Quinten- und Oktavenfuge – terminologische Klärung In den Erläuterungen des Gefährten, also des Comes, weist André darauf hin, dass in der Regel Dux und Comes abwechseln, wenn zwei benachbarte Stimmen nacheinander einsetzen. Wenn in einer Fuge jedoch die erste Folgestimme nicht die benachbarte ist und nicht in Quintbeantwortung, sondern im Oktavabstand einsetzt, so hat der Hörer nach Andrés Ansicht dennoch den Eindruck, dass die erste Stimme – beispielsweise der Bass – der Führer und der Alt als Folgestimme der Gefährte ist. Eine Diskussion darüber erscheint möglicherweise spitzfindig, zeigt aber, dass André auch hörpsychologisch an die Fugentheorie herangeht. Dementsprechend benennt André eine solche Fuge *Oktavenfuge*. In diesem Punkte kritisiert er Marpurg, der in seiner *Abhandlung von der Fuge* einige Beispiele dieser Art anführt und sagt, dass in diesem Falle der Führer oder der Gefährte zweimal nacheinander erschienen.[14] Als Beleg folgt ein Fugenbeginn von Conrad Friedrich Hurlebusch (1691–1765).[15]



Notenbeispiel 2 Conrad Friedrich Hurlebusch: Oktavfuge B-Dur, Takt 1–18 (nach Marpurg, Tabelle XXIX, beziehungsweise André, S. 29)

13 Ebd., S. 91.

14 Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, S. 96 und zugehörige Beispiele in Tabelle XXIX; zu Andrés Kritik an Marpurg siehe André: *Lehre der Fuge*, S. 28 f.

15 Marpurg und André setzen das Beispiel bis Takt 24 fort. In Takt 17 notiert Marpurg in der Oberstimme fälschlicherweise b' statt d"; dieser Fehler wurde von André und im vorliegenden Beitrag korrigiert.

Je nachdem, ob der zweite Themeneinsatz einer Fuge in der Quinte oder Oktave beantwortet wird, spricht André von der Quinten- oder Oktavenfuge und in jedem Fall von der Einsatzfolge Dux und Comes. An Marpurg und einigen anderen Autoren kritisiert André, dass sie sagen, »dass es gleichviel sey, ob man einen Fugensatz mit dem Führer oder Gefährten anfange, und dass dies insbesondere bei solchen Fugen der Fall seyn könne, welche sich auf die alten Tonarten gründen«.[16] Erst im Verlauf einer Fuge kann eine Durchführung mit der veränderten Stimmenreihenfolge Comes – Dux beginnen. André betont, dass »der Eintritt des Gefährten in der Octave nicht fehlerhaft ist.«[17] Darin weiß er sich mit Albrechtsberger einig, der in seiner *Anweisung zur Composition* schreibt:

> »Man findet auch bey guten Meistern [...] Wiederschläge, die sich gleich Anfangs per Octavam, octavenweise, (welches sonst erst in der Mitte einer Fuge, in den verwandten Tonarten zu geschehen pflegt) beantworten, und die ebenfalls gut sind«.[18]

Ungereimtheiten in der Abfassung des Gefährten – Kritik an der tonalen Beantwortung

Mehrfach betont André, »dass man bisher nur schwankende und mitunter sogar ganz unrichtige Ansichten über die Fuge und namentlich über die Abfassung des Gefährten« hatte.[19] Aus diesem Grunde widmet er dem Kapitel über den Gefährten, das er auch geraffter hätte darstellen können, 26 Seiten.[20] Dabei belegt er seine negativen Stellungnahmen mit zahlreichen Beispielen und setzt sich kritisch mit Theoretikern wie Johann Joseph Fux[21] und Joseph Georg Vogler[22] auseinander. Fux unterscheidet Fuge und Nachahmung in einer Weise, die für André völlig unverständlich ist:

> »Die Beschreibung einer Fuge ist [...] von der Nachahmung unterschieden. Ich sage also: die Fuge ist von der folgenden Stimme eine Wiederholung einiger Noten, die in der vorhergehenden Stimme gesetzt worden, wobey man auf die Tonart, auf einen gantzen und einen halben Ton Achtung gibt.«[23]

16 André: *Lehre der Fuge*, S. 59.

17 Ebd., S. 30.

18 Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition, mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert und mit einem Anhange: von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig 1790, 25. Kapitel: Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen, S. 199; nicht ganz wörtlich zitiert bei André: *Lehre der Fuge*, S. 30.

19 André: *Lehre der Fuge*, S. 48. Ein weiteres Beispiel für die Kritik an unterschiedlichen Definitionen betrifft den Begriff »repercussio« bei Brossard, Rousseau, Forkel, Mattheson, Walther, Spieß, Scheibe und Marpurg (ebd., S. 54–59). Während Marpurg in Andrés Sinne mit »repercussio« oder »Wiederschlag« eine Durchführung meint, beschränkt Walther in seinem Lexikon den Begriff »repercussio« auf die unterschiedliche Intervallfolge von Dux und Comes bei tonaler Beantwortung (ebd., S. 56 f.).

20 Ebd., S. 25–51.

21 Kritik bei André: *Lehre der Fuge*, S. 31 f.

22 Georg Joseph Vogler: *System für den Fugenbau*, Offenbach 1811 – notabene in Andrés eigenem Verlag.

23 Fux: *Gradus ad parnassum*, S. 122.

Vogler gibt als Beispiel für eine Oktavfuge im Anhang seines *Systems für den Fugenbau* eine Fugenarbeit eines fiktiven Schülers wieder, die er als Oktavfuge bezeichnet. Es ist eine Chorfuge über den Text »Gott des Weltalls, Herr, der ist König des Ruhms«, bei der der Bass mit dem Thema auf *d* beginnt und der Comes-Einsatz des Tenors auf *a* folgt. Es handelt sich also um eine reguläre Quintfuge, doch wählt Vogler die Bezeichnung Oktavfuge, weil das Thema als Dux mit dem Grundton beginnt.[24] André nimmt dazu ausführlich Stellung:

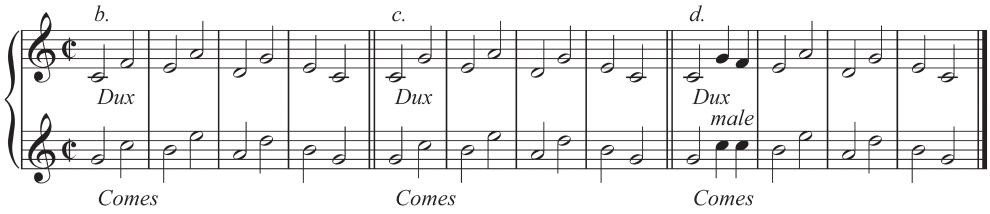
> »Bekanntlich wird diese Art der Benennung einer Fuge durch das Intervallenverhältnis bestimmt, in welchem die anfangende Note des Gefährten gegen diejenige des Führers steht. Bei V. [Vogler] ist aber sowohl dieses, wie fast alles, was er über die Fuge zu lehren vermeint, ganz verkehrt.«[25]

Oberstes Prinzip ist für André, dass in der ersten Durchführung das Thema in allen Stimmen ohne Abänderungen und vollständig erscheinen solle. Dies fehlt ihm beispielsweise in der »Amen«-Fuge in Händels *Messias*, in deren einziger Durchführung, also der Exposition, als dritte Stimme der Alt einsetzt, dessen vier letzte Thementöne allerdings vom Tenor übernommen werden, was nach André »nur einen Naturalisten in der Kunst der Fuge, nicht aber einen Meister derselben beurkundet.«[26] Aufgrund dieser negativen Stellungnahme kann André »Lobpreisungen« hinsichtlich dieser Fuge von Charles Burney und Johann Adam Hiller nicht verstehen.[27]

Bedenkenswert sind die Überlegungen, in denen André aus der Sicht des Komponisten nicht begründete Regeln der Fugenlehre infrage stellt. Das betrifft besonders die Übertragung der »Lehre der alten Tonarten« auf die Dur-Moll-tonale Fuge. Vor allem beanstandet er, dass zu seiner Zeit, um Regeln für die Abfassung der Fuge zu gewinnen, die »missverstandene Lehre der alten Tonarten wieder aufs Tapet gebracht« wurde.[28] Demnach sei ein authentisches Thema plagalisch zu beantworten und umgekehrt,[29] wie Sulzer im Artikel »Fuge« fordert, den André sehr abschätzig beurteilt.[30] Er weist darauf hin, dass die meisten Artikel in Sulzers »Wörterbuch« von Kirnberger stammen, »dessen musikalische Kenntnisse zwar ziemlich vielseitig, aber nichts weniger als geordnet waren«.[31]

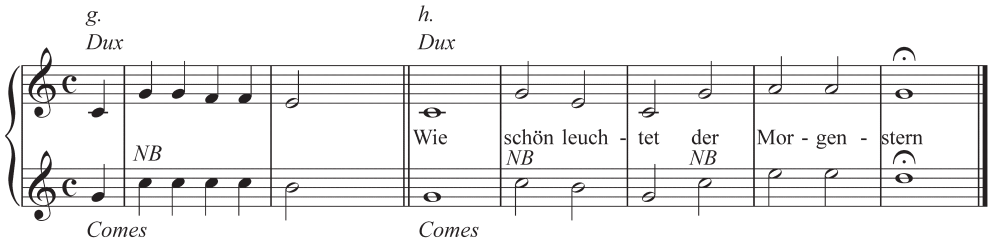
24 Vogler: *System für den Fugenbau*, S. 54 und Anhang S. 5.
25 André: *Lehre der Fuge*, S. 45, Anm. 65.
26 Ebd., S. 50; das entsprechende Notenbeispiel erscheint als Nr. 1 im Anhang der *Lehre der Fuge*, S. 1.
27 Ebd., S. 50.
28 Ebd., S. 31.
29 Dazu führt André acht Notenbeispiele an (§ 27, a–h).
30 Johann Georg Sulzer: Art. »Fuge«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Frankfurt a. M./Leipzig ³1798, Bd. 2, S. 295–299, hier S. 297. Vgl. André: *Lehre der Fuge*, S. 31.
31 André: *Lehre der Fuge*, S. 31.

André kritisiert, dass durch die plagalische, also tonale Beantwortung zwei verschiedene authentische Führer einen gleichen Gefährten haben (Notenbeispiel 3b und c). An einer kleinen Variante des gleichen Themas zeigt er anschließend, dass aus einem Sekundschritt im Gefährten eine Tonrepetition würde (Notenbeispiel 3d).[32] Hier könnte man gegen André einwenden, dass man ein solches Thema wegen des melodischen Mangels im Comes wahrscheinlich nicht erfinden würde.



Notenbeispiel 3 Johann Anton André: Themenbeantwortung mit identischem Comes (b und c); tonale Beantwortung mit Tonrepetition (d)

Für einen »Missgriff« hält André die tonale Beantwortung auch bei Themen, die mit einem Dreiklang beginnen, selbst wenn er durch Zwischentöne ergänzt ist. An vier Beispielen (§ 27, e–h), die er mit »non bene« bezeichnet und von denen zwei vorgestellt werden, zeigt er, wie der Gefährte gegenüber dem Führer entstellt wird.[33]



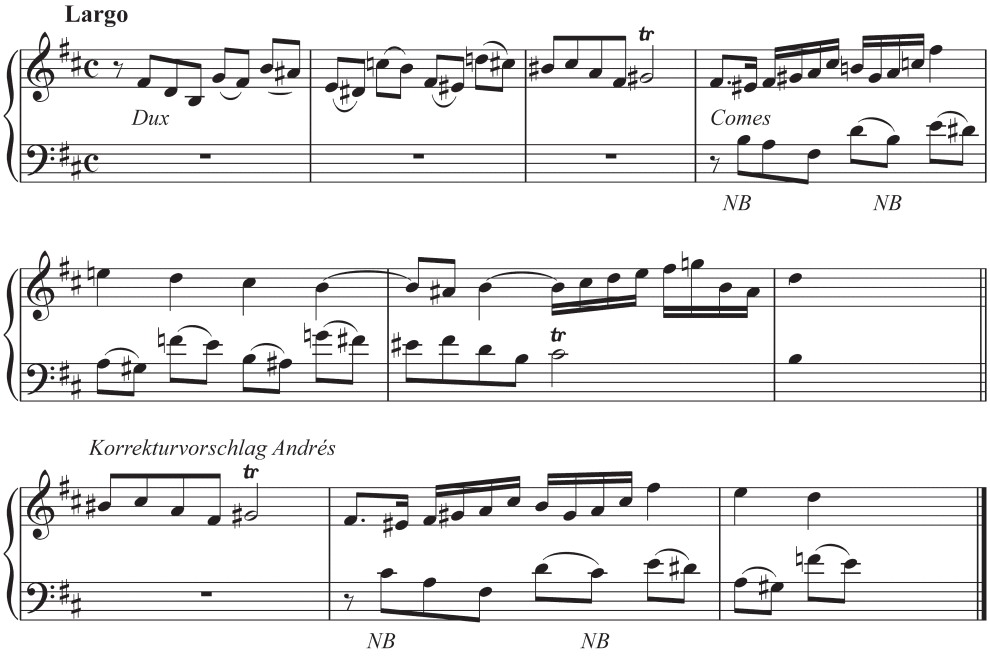
Notenbeispiel 4 André: Beispiele für tonale Themenbeantwortung (g und h)

André führt weitere nach seiner Ansicht schlechte Beispiele von Fux, Albrechtsberger, Kirnberger und Johann Sebastian Bach an und schließt jeweils einen Verbesserungsvorschlag an.[34]

Kritik übte André auch am Comes von Bachs Fuge h-Moll aus dem *Wohltemperierten Klavier* I, weil dieser die charakteristische Tonfolge des Dux erheblich verändert. Er macht einen plausiblen Gegenvorschlag, der berücksichtigt, dass es keine Notwendigkeit

32 Ebd., S. 33 f., hier S. 34.
33 Ebd. NB = Nota bene
34 Ebd., S. 35.

gibt, das modulierende Thema tonal zu beantworten, und dass Bach die charakteristischen Seufzermotive selbst mit Phrasierungsbögen versehen hat, so dass keines von ihnen zerstört werden sollte.[35]



Notenbeispiel 5 Johann Sebastian Bach: Wohltemperiertes Klavier I, Fuge h-Moll (mit einem Korrekturvorschlag Andrés)

Man könnte einwenden, dass Bachs Fugen sakrosankt sind und sich ein Korrekturvorschlag verbietet; dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich Bach sklavisch an die Regeln der tonalen Beantwortung auch bei modulierenden Themen gehalten hat, ohne diese Vorschriften zu hinterfragen.

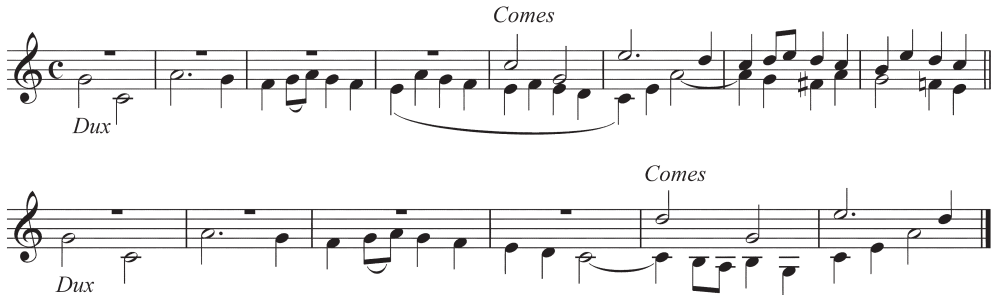
Wenn ein Thema mit der Quinte der Tonart anfängt, muss diese nach den allgemein gültigen Regeln der tonalen Beantwortung mit der Quarte beantwortet werden. André betont jedoch:

> »[...] so ist es eben kein Muss, dass der Gefährte auf der Octave, statt in Folge seines Quintenverhältnisses – auf der None der Tonart eintritt, sondern es kommt hierbei lediglich darauf an, ob solches die Schlussnote des Führers auch gestattet, und ob in einem solchen Falle die Wiedererkennung des Fugenthemas nicht gestört erscheint«.[36]

35 Ebd., S. 36. In einem früheren Aufsatz habe ich – ohne Kenntnis von Andrés *Lehre der Fuge* – den gleichen Korrekturvorschlag gemacht wie André. Vgl. Jürgen Blume: Die Tradition der tonalen Beantwortung in der Fuge, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 145 (1984), H. 12, S. 7–10, Notenbeispiel S. 8.

36 André: *Lehre der Fuge*, S. 39.

André gibt für ein Thema, dessen Schluss in zwei leicht voneinander abweichenden Fassungen vorgestellt wird, zwei Lösungen eines Comes-Einsatzes an; er beginnt einmal mit der oberen Quarte, also der Oktave der Haupttonart, das andere Mal mit der None. Beide Beantwortungsarten hält er für möglich und gelungen.[37]



Notenbeispiel 6 André: Zwei Comes-Fassungen zu einem fast identischen Dux, der mit der Quinte beginnt

Bezüglich modulierender Themen gibt André, dem es stets um die Beibehaltung charakteristischer Tonfolgen in einem Thema geht, für den Gefährten zwei Verfahrensweisen an: entweder solle der Gefährte an der Stelle in die Haupttonart zurückmodulieren, an der der Führer die Ausweichung beginnt, oder er »wiederholt auch hier den ganzen Gesang des Führers um 5 Töne höher oder um 4 Töne tiefer, und erhält dann noch einen kurzen ›Anhang‹, in welchem er nach der Haupttonart zurückgeführt wird.«[38]

Weiterhin weist André darauf hin, dass ein Thema, wenn es »in der Gegenbewegung [i. e. Umkehrung], oder in der Vergrösserung oder Verkleinerung, oder auf eine sonst veränderte Art angebracht werden soll«, beim ersten Eintritt unbedingt »vollständig, d. h. in allen Noten des Themas« erscheinen müsse.[39]

Zwischenharmonie André verwendet den Begriff »Zwischenharmonie«,[40] den nach seiner Ansicht erstmals Marpurg gebrauchte, anstelle von Matthesons Begriffen »Zwischenspiel« und »Übergang«.[41] Unter »Zwischenspiel« versteht Mattheson (§ 101), dass nach dem zweiten Themeneinsatz, dem Comes, »ehe der Dux mit der dritten Stimme

37 Ebd.
38 Ebd., S. 42.
39 Ebd., S. 68.
40 Vgl. das Kapitel »Zwischenharmonie« ebd., S. 74–78.
41 Vgl. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, III. Theil, 20. Capitel, § 101 und 102, S. 388; Hinweis mit ausführlichem Zitat aus Matthesons Erläuterungen bei André: *Lehre der Fuge*, S. 76.

eintritt, ein kurzes Zwischenspiel geführet [wird], damit Gelegenheit gegeben werde, den vertieften Haupt-Satz [das Thema als Dux eine Quinte unter dem Comes] mit guter Art, und als obs von ungefehr geschehe, einzuführen.« Die Zwischenspiele zwischen den Durchführungen nennt Mattheson »Übergang« (§ 102): »Ist nun die erste Folge [Exposition] auf diese Weise vollbracht, alsdenn kan ein Uibergang, eine transitio, vorgenommen werden«. Indem André Marpurgs Begriff »Zwischenharmonie« übernimmt und sich an dessen Definition und Regeln[42] orientiert, betont er die harmonische Aufgabe dieses Fugenabschnitts. Um die hörpsychologische Funktion der Zwischenharmonie zu verdeutlichen, zitiert André die Charakterisierung, die Scheibe im zweiten Band seines Buches *Critischer Musicus* gibt: »[...] so muß man auch darauf bedacht seyn, durch wohlausgesuchte Zwischensätze den Zusammenhang zu erheben, und die Zuhörer gleichsam in eine neue Aufmerksamkeit zu setzen.«[43] Die Zwischenharmonie muss nach Andrés vergleichsweise kurzer Erläuterung durch die Verarbeitung der gewählten Motive harmonisch (weil sonst »ihr Name schon ganz unpassend erscheinen würde«), melodisch und polyphonisch konzipiert sein.[44]

Engführung André empfiehlt, falls mehrere Engführungsabstände möglich sind, im Verlauf einer Fuge eine zeitliche Verdichtung vorzunehmen. Dabei knüpft er mit seinen Überlegungen wieder an ein Beispiel von Marpurg über ein achttaktiges Fugenthema von Mattheson an, das bei Marpurg in 22 Engführungsversionen vorgestellt wird.[45] Während Marpurg, der den Begriff »Engführung« noch nicht verwendet, neben der Originalgestalt des Themas in Engführungen nur die Umkehrung einbezieht, setzt André alle denkbaren Themengestalten ein. Spitzfindig erscheint seine Darstellung über die Engführung mit der Krebsgestalt, da der Krebs eines Themas meistens rhythmische Schwächen aufweist. Praxisnah ist hingegen die Engführung von originaler Gestalt und Vergrößerung.[46] Auf jeden Fall muss man bei dem Entwurf einer Fuge bereits überlegen, ob und wie man das Thema in Vergrößerung oder Verkleinerung, Umkehrung oder Krebsgestalt in Engführungen einsetzen kann und wie man es zur Gewinnung von Figuren für Kontrapunkte und Zwischenharmonien zerlegen kann.[47] Die kontinuierli-

42 Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, S. 151 f.

43 Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 467, zit. von André: *Lehre der Fuge*, S. 76.

44 André: *Lehre der Fuge*, S. 77.

45 Beispiel bei Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, Tabelle XXXII; Erläuterung dazu ebd., S. 116 f.; Hinweis mit Exzerpt aus diesem Notenbeispiel bei André: *Lehre der Fuge*, S. 84.

46 Beispiele bei André: *Lehre der Fuge*, S. 82.

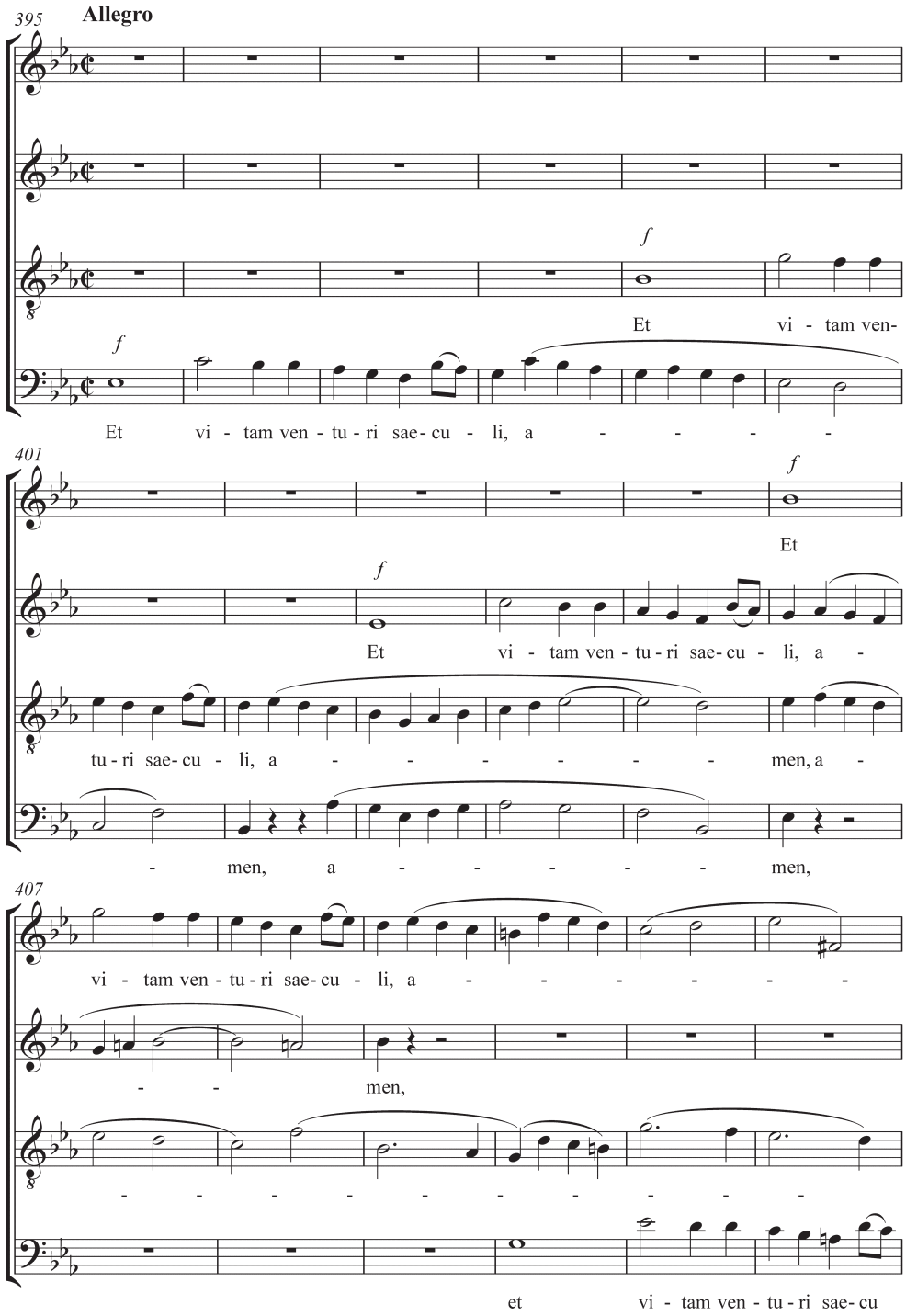
47 Ebd., S. 110.

che Verkürzung der Einsatzfolge im Verlauf einer Fuge findet man gerade im 19. Jahrhundert zur Intensivierung der Wirkung häufig, so beispielsweise in der »Cum sancto spiritu«-Fuge in Schuberts *Messe* Es-Dur D 950 (1828) oder in Mendelssohns *Klavierfuge* e-Moll op. 35, Nr. 1 (1837), in der allerdings Engführungen teilweise nur vorgetäuscht werden, indem lediglich Themenköpfe aneinandergereiht werden.

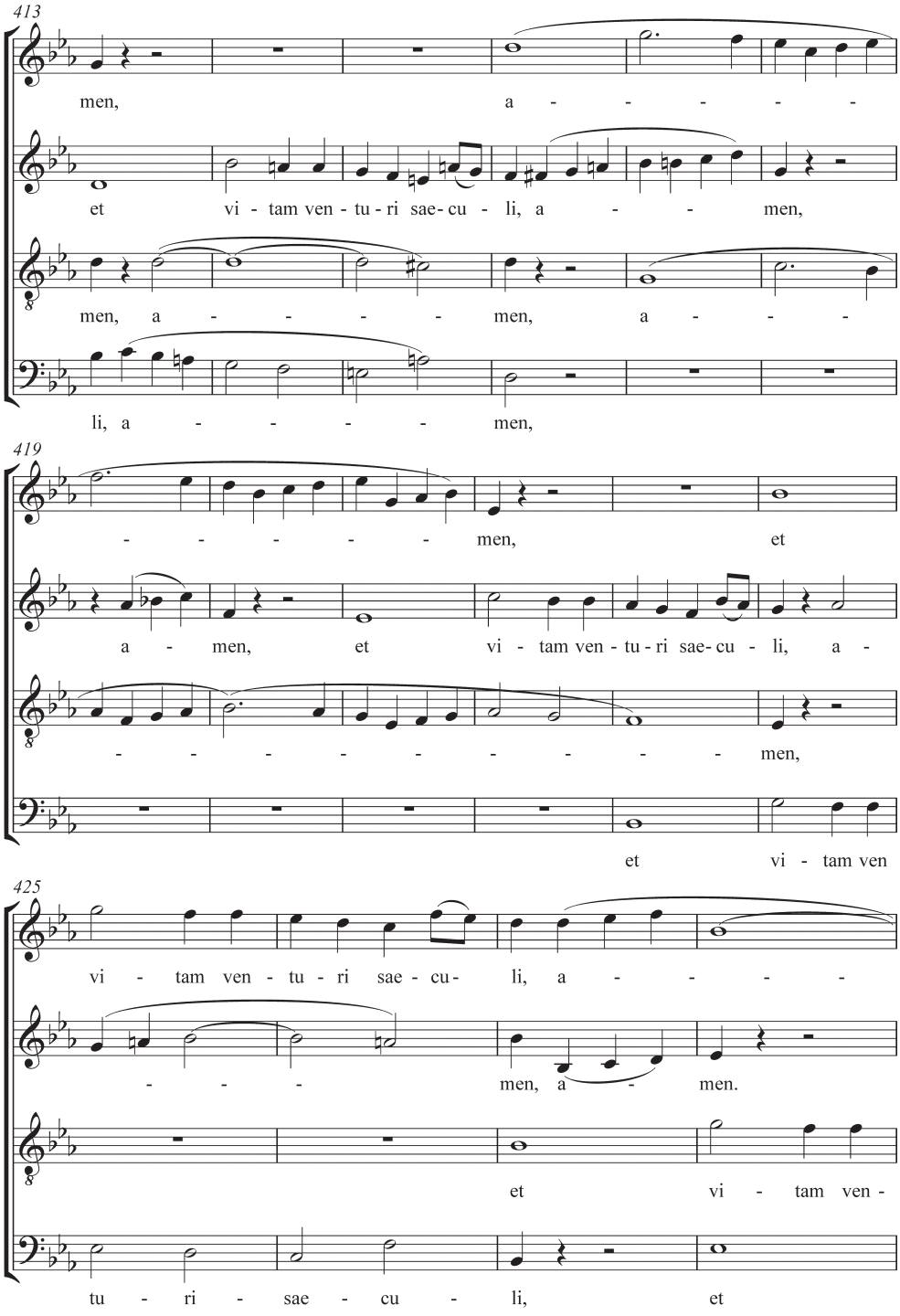
Für eine »Hauptschönheit der Fuge« hält André die »verschiedenartigen und mitunter ganz unerwarteten Eintritte des Führers und Gefährten«.[48] Als Beleg dafür bringt er die Schlussfuge seines *Credo* aus der *Messe* Es-Dur op. 43 (1818) über die Worte »et vitam venturi saeculi. Amen« (Takt 395–454 des *Credo*).[49] Das Thema umfasst drei Takte (»et vitam venturi saeculi«), das »Amen« ist als variabler Anhang zum Thema zu verstehen. Der zweite und dritte Themeneinsatz erscheint jeweils nach vier Takten, der vierte bereits nach drei. Die 2. Durchführung beginnt in g-Moll (Takt 410). Diese Durchführung bringt nur 2 Themeneinsätze, wobei der 2. bereits nach 3 Takten eintritt. Die 3. Durchführung (Takt 421) mit vier – teils vereinfachten – Themeneinsätzen bringt Engführungen im Ein-, Zwei- und Dreitaktabstand: Alt (Takt 421) – Bass (Takt 423) – Sopran (Takt 424) – Tenor (Takt 427) – Bass (Takt 428). Notenbeispiel 7, das nur den Chorpart, jedoch nicht die Orchesterstimmen enthält, macht die Struktur deutlich. Nach den drei Durchführungen (Takt 431–441) entwickelt André aus dem »Amen«-Anhang eine *subito piano* einsetzende und allmählich crescendierte Hinführung (Zwischenharmonie) zum letzten Themeneinsatz, der *fortissimo* im Bass erscheint (Takt 442). In den letzten beiden Takten der Fuge zitieren die Blasinstrumente noch einmal das *Credo*-Motiv, eine fallende Oktave des Anfangs.

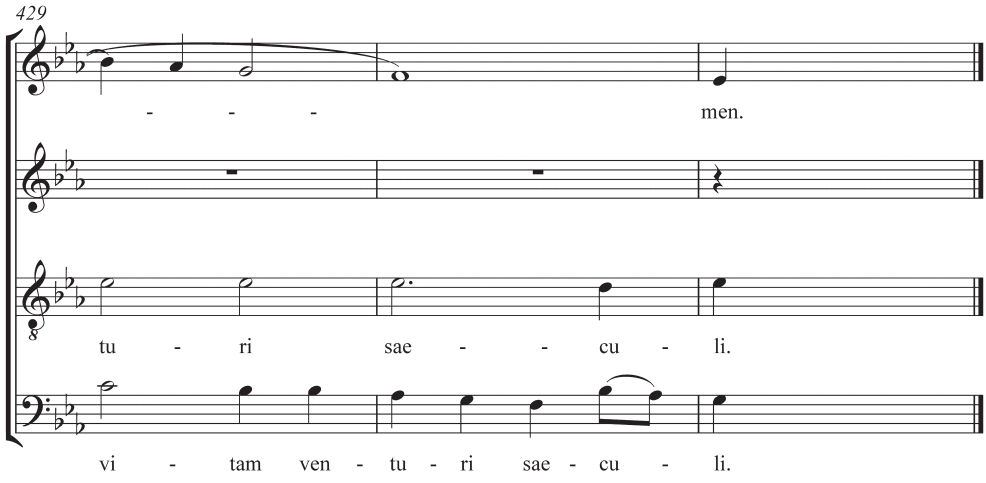
Quintett- und Quartettfugen Da es neben Fugen für Bläserquintett zu Andrés Zeit zahlreiche Fugen für Streichquartett gibt, widmet er sich gegen Ende seines Lehrbuchs auch der Quintett- und Quartettfuge.[50] Bei der Fuge für ein Bläserquintett gibt er zu bedenken, dass das Thema »wenigstens einmal entweder als Führer oder als Gefährte vom Horn auch bequem vorgetragen werden kann.«[51] André bemerkt, dass in Streichquartetten oft weniger von einer Fuge als von einem fugierten Satz gesprochen werden kann, der häufig in der Art eines Rondos im Allegro-Tempo behandelt ist und als Schlusssatz zum Beispiel in Mozarts *Streichquintett* D-Dur KV 593 erscheint.[52] Als Beispiel eines strengen Fugenbeginns stellt André den Schlusssatz aus Mozarts *Streichquartett* G-Dur KV 387 vor.[53] Neben

48 Ebd., S. 84.
49 Ebd., S. 85.
50 Ebd., S. 214–221.
51 Ebd., S. 214.
52 Erläuterung und Notenbeispiel ebd., S. 214–217.
53 Erläuterung und Notenbeispiel ebd., S. 217 f.



Notenbeispiel 7 André: *Messe* Es-Dur op. 43, Schlussfuge des *Credo*: »Et vitam venturi saeculi. Amen«, Takt 395–431 (Chorpart)


413
men, a - - - - -
et vi - tam ven - tu - ri sae- cu - li, a - - men,
men, a - - - - men, a - - -
li, a - - - - - men,
419
- - - - - men, et
a - men, et vi - tam ven - tu - ri sae- cu - li, a -
- - - - - - - - - men,
et vi - tam ven
425
vi - tam ven - tu - ri sae - cu- li, a - - - -
- - - men, a - men.
et vi - tam ven -
tu - ri - sae - cu - li, et



weiteren Quartettfugen von Johann Georg Albrechtsberger und Gregor Josef Werner führt André noch eine eigene, 132 Takte umfassende Quartettfuge an, in der er die ersten beiden Takte des Fugatos aus dem Schlusssatz von Mozarts Sextett *Ein musikalischer Spaß* KV 522 übernimmt (Notenbeispiel 8).[54]

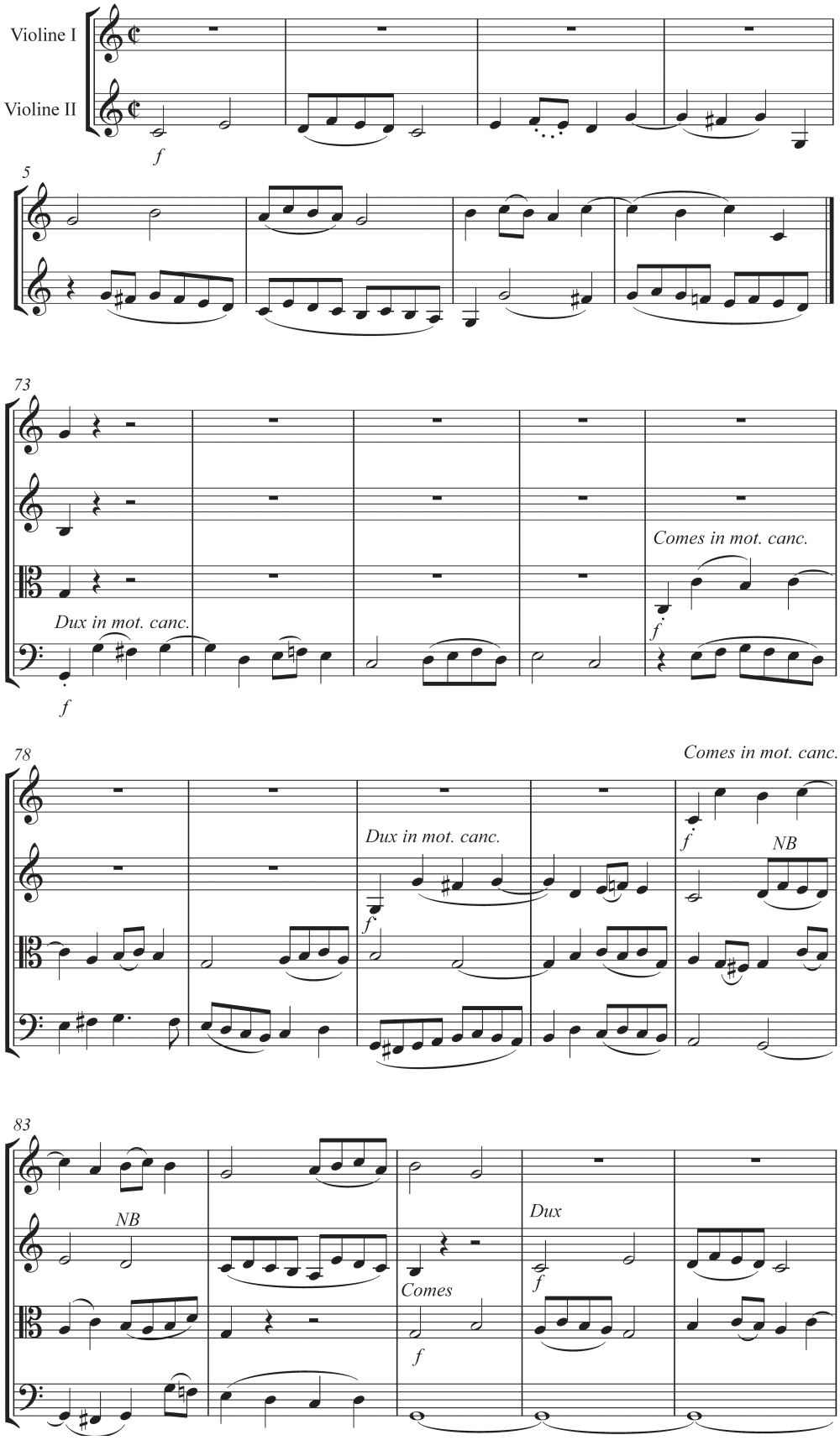
Da André jeweils in die Partitur geschrieben hat, welche Themengestalt vorkommt, kann man die Struktur auf den ersten Blick gut verfolgen. Neben Dux und Comes in Originalgestalt kommen im zweiten Großteil der Fuge (Takt 73–132) auch der Krebsgang und die Umkehrung des Themas vor. Weiterhin häufen sich gegen Ende die Engführungen und kunstvolle Kombinationen wie eine simultane Verbindung des Dux in Krebsgestalt mit dem Comes in Augmentation über einem Orgelpunkt auf der V. Stufe (Takt 101–109). Diese Fuge ist über diese artifiziellen Besonderheiten hinaus ein deutliches Beispiel für die Anweisungen zur Zergliederung eines Themas und der kontrastierenden Verbindung der aus der Zergliederung gewonnenen Figuren beziehungsweise Motive und gleichzeitig ein Beispiel dafür, dass geplante Engführungen vorher als Kanon überlegt werden müssen.

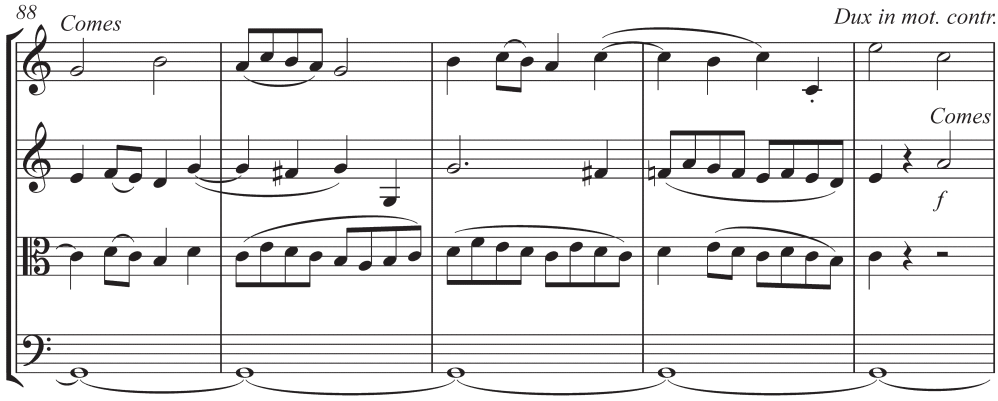
Als Kuriositäten muss man zwei Fugen Anton Andrés ansehen, bei denen die einzelnen Stimmen in verschiedenen Taktarten stehen. Zunächst führt er eine Streichquartett-Fuge in a-Moll als Beispiel an.[55] Als weiteres Beispiel bringt er den 4. Satz seiner *Sechs Sprichwörter für Singstimmen* op. 32 über die Worte »Jedem das Seine« (Notenbeispiel 9).[56]

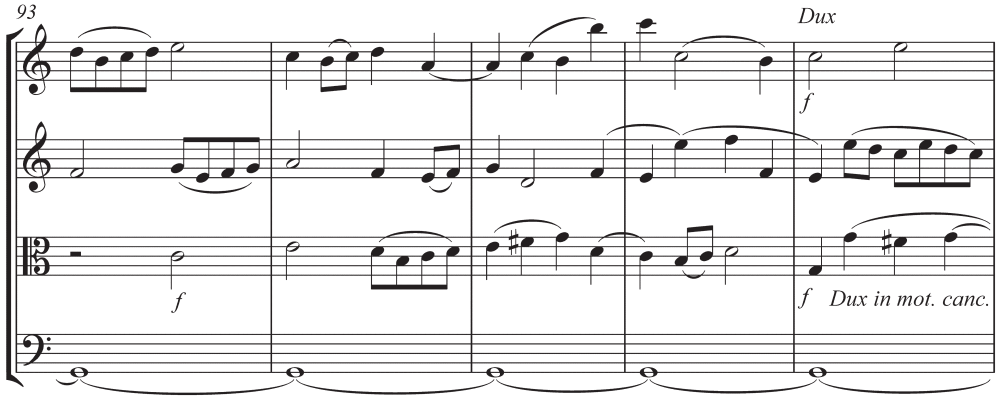
54 Das vollständige Notenbeispiel befindet sich ebd. im Anhang als Nr. 13, S. 66–70.

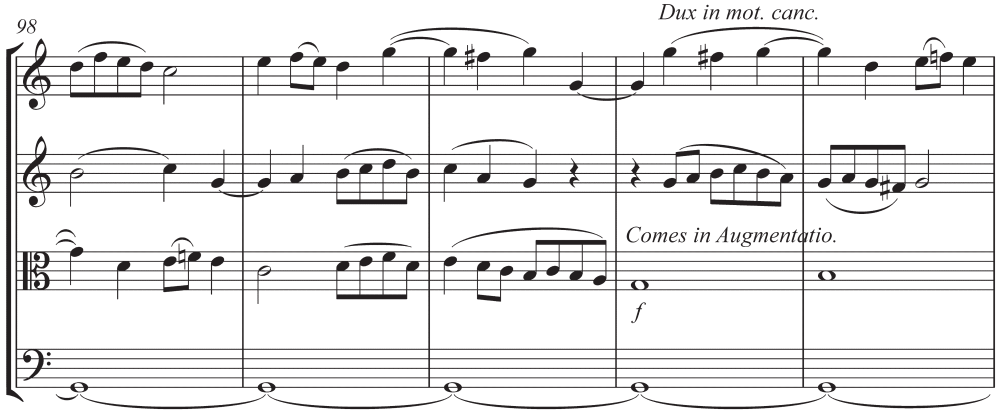
55 Das vollständige Notenbeispiel befindet sich ebd. im Anhang als Nr. 16, S. 75–78; Kommentar dazu im Hauptteil, S. 255 f.

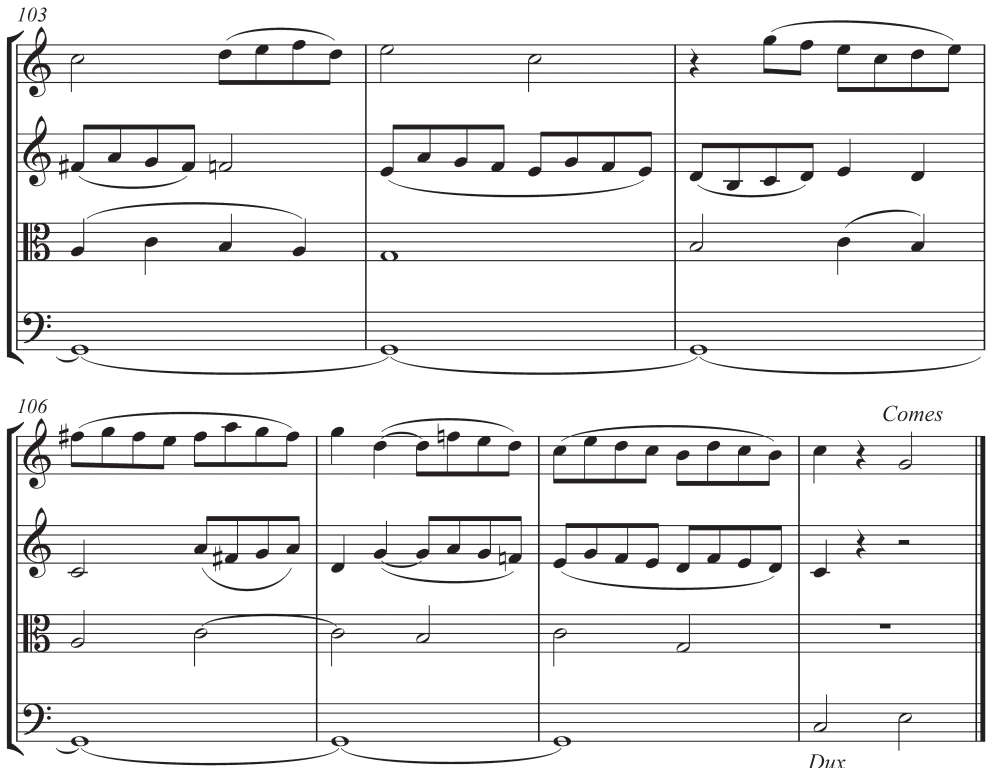
56 Das vollständige Notenbeispiel befindet sich ebd. im Anhang als Nr. 17, S. 79–81; Kommentar dazu im Hauptteil, S. 257.


Violine I
Violine II
f
5
73
Dux in mot. canc.
f
Comes in mot. canc.
f
78
Dux in mot. canc.
f
Comes in mot. canc.
f
NB
83
NB
Comes
f
Dux
f


88
Comes
Dux in mot. contr.
Comes
f


93
Dux
f
f
f
Dux in mot. canc.


98
Dux in mot. canc.
Comes in Augmentatio.
f

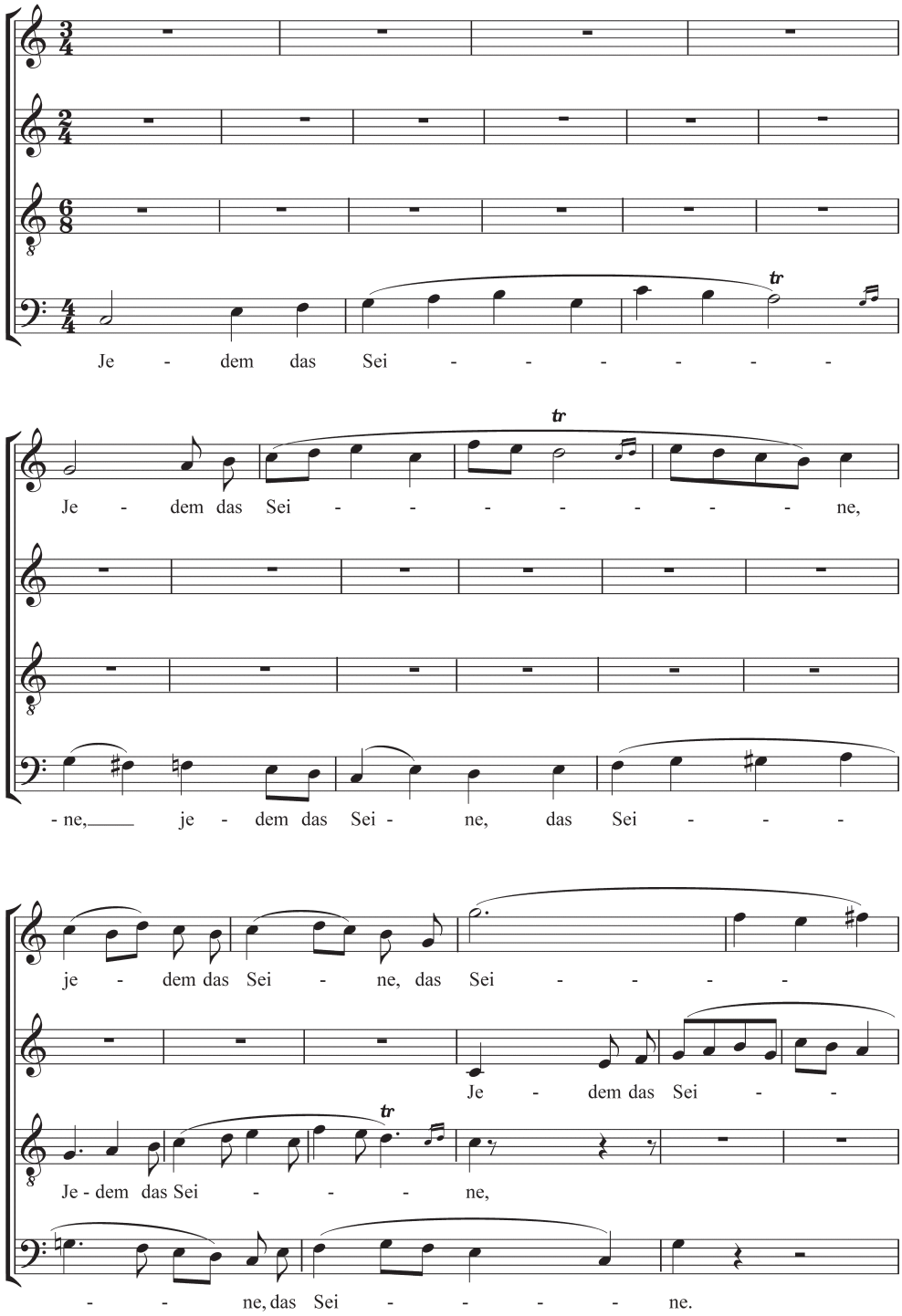


Notenbeispiel 8 André: Fuge für Streichquartett C-Dur, Takt 1–9 und 73–109

Um keinen rhythmischen Leerlauf entstehen zu lassen, musste André zum Beispiel im Sopran, da das Thema nach drei Takten zu Ende war, noch einen eintaktigen Anhang anfügen. André sieht als Hauptaufgabe bei einer solch ungewöhnlichen Herausforderung, die Betonung des Textes zu berücksichtigen, und weist darauf hin, dass der 2/4-Takt gegenüber dem 4/4-Takt durch Halbierung der Notenwerte problemlos gebildet werden kann und auch die rhythmische Gestaltung des 3/4- und 6/8-Taktes, wenn man einmal die Struktur gefunden hat, bei der die gleichen Noten in einem Takt stehen wie im 4/4-Takt, wenig Probleme bildet. André bemerkt, dass es sich um eine scherzhafte Komposition handelt, an die keine weiteren Kunstansprüche gestellt werden können.

In einem kürzeren Kapitel geht André auf die Konzeption einer Singfuge mit Orchester ein.[57] Dabei sind besonders die Gedanken zu seiner eigenen *Messe* Es-Dur op. 43 (1818) aufschlussreich und anregend. Er hat die Worte des *Sanctus* »Pleni sunt coeli et terra gloria tua« »als eine kurze Fuge behandelt, und in den 4 Singstimmen das Thema, zu dessen deutlicherer Heraushebung […] ohne Gegenharmonie eintreten […] lassen.«[58]

57 Ebd., S. 202–207.
58 Ebd., S. 206.



Notenbeispiel 9 André: Sechs Sprichwörter für Singstimmen op. 32, Nr. 4: »Jedem das Seine«

ne, je - - - dem das Sei - -

- - - - - - - - - - -

je - dem das Sei - ne, je - dem das Sei - ne, das Sei - ne, das Sei -

-ne, je - - dem das Sei-ne, je - dem das Sei -

-ne, je - - dem das Sei - ne, je - dem das Sei - ne, das Sei -

-ne.

Je - dem das Sei - - - - - -

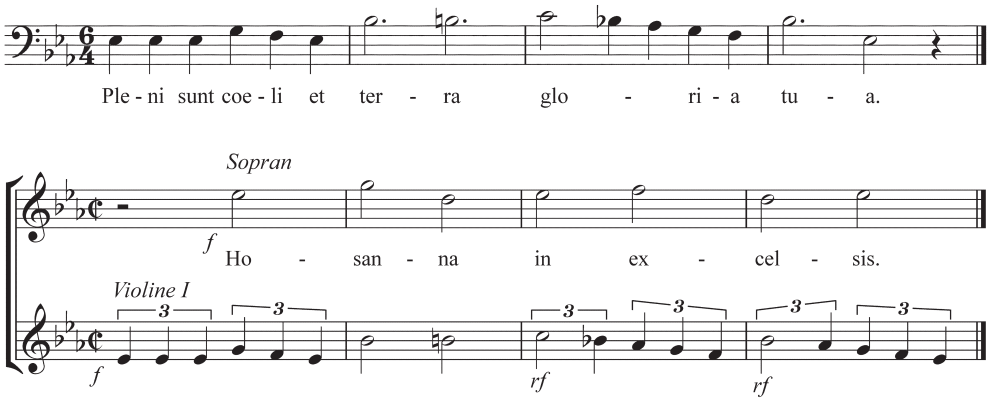
ne. Je - dem das Sei - - ne!

-ne. Je - dem das Sei - ne, das Sei - - ne!

Je - dem das Sei - ne, je - dem das Sei - ne, je - dem das Sei - ne!

-ne, je - dem das Sei - - - - - - ne!

Nach dem Ende des *Benedictus* lässt André den Chor das »Hosanna in excelsis« als Fugenthema singen, während er das »Pleni sunt coeli«-Thema als instrumentales, nonverbales, aber dennoch mit Inhalt verknüpftes Kontrasubjekt bringt.[59]



Notenbeispiel 10 André: *Messe* Es-Dur op. 43: *Sanctus*, Fugenthema »Pleni sunt coeli et terra« (Takt 15–18) und »Hosanna in excelsis« (Takt 191–194)

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass André sein Lehrbuch sowohl als Theoretiker als auch – und das in noch höherem Maße – als Komponist verfasst hat. Dank seiner großen Werkkenntnis und Kenntnis der wichtigsten Lehrwerke über die Fuge konnte er unzählige Noten- und Textbelege anführen. So bestätigt sich in seiner mehrfach begabten Person die Feststellung, die er zu Beginn seines *Lehrbuchs der Tonsetzkunst* gemacht hat:

> »Es ist allerdings wahr, dass der Tondichter nur geboren werden kann; allein es ist eben so wahr: dass der Tonsetzer die Regeln seiner Kunst studiren muss, dass folglich nur derjenige auf den Namen eines Componisten Anspruch machen kann, welcher musikalisches Talent mit musikalischer Wissenschaft verbindet.«[60]

59 Vgl. auch Jürgen Blume: Die Kirchenmusik von Anton André, in: 225 Jahre Musikverlag André. Festschrift zum Jubiläum, hg. von Ute Margit André und Hans Jörg André, Offenbach 1999, S. 73–98.

60 Anton André: Lehrbuch der Tonsetzkunst, Erster Band. Lehre über die Bildung der Accorde, und deren 2-, 3-, 4- und mehrstimmige Behandlung, der Modulation und Ausweichung nach allen Dur- und Molltonarten, der melodischen und harmonischen Behandlung der Tonarten der Alten und des Chorals, nebst hierzu gehörigen sechs und sechzig vierstimmigen Chorälen, Offenbach 1832, S. VII.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1