

1. Begripsomschrijving en analyse

In zeer algemene termen zouden we over de fuga kunnen zeggen, dat het een polyfone compositie is, waarin een bepaald thema binnen het kader van een expositie en diverse ontwikkelingen wordt doorgeïmiteerd, terwijl tegen dat thema voortdurend melodieën gecontrapunteerd worden.

De fuga is in de loop van haar geschiedenis aan grote veranderingen onderhevig geweest. Om in deze verscheidenheid enige ordening te brengen beperken we ons in de twee eerstvolgende hoofdstukken tot één componist: J.S. Bach, van wie we vele fuga's tot in detail zullen bekijken. Daaraan voorafgaand willen we echter een fuga analyseren, zodat de lezer enige indruk krijgt van de totale bouw. Wij kiezen daartoe fuga 15 in G gr. t. uit het eerste deel van 'Das Wohltemperierte Klavier'¹. Hoewel we er ons van bewust zijn, dat de structuren van de diverse fuga's bij Bach grote verschillen vertonen, zullen bij deze analyse veel elementen ter sprake komen, die algemene geldigheid hebben.

Voorbeeld 37 J.S. Bach, *WK I*, fuga 15 in G gr. t.

1. In het vervolg zal *Das Wohltemperierte Klavier deel I* worden afgekort door *WK I*, *Das Wohltemperierte Klavier deel II* door *WK II*.

9 10 11 12

Musical notation for measures 9-12. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 9 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some slurs. Measure 12 includes a 'y' marking above a note.

13 14 15 *V* *dw* 16

Musical notation for measures 13-16. Measure 15 is marked with a 'V' and 'dw' above it. The notation continues with similar rhythmic complexity and slurs.

17 18 19 20

Musical notation for measures 17-20. Measure 20 has a 'V' marking above it. The music continues with intricate rhythmic patterns.

21 22 *tr.* 23 24

Musical notation for measures 21-24. Measure 22 is marked with a 'tr.' (trill) above it. The notation shows a continuation of the complex rhythmic texture.

25 26 *tr.* 27 28

Musical notation for measures 25-28. Measure 26 is marked with a 'tr.' (trill) above it. The music maintains its complex rhythmic character.

29 30 31 32

Musical notation for measures 29-32. The system concludes with further complex rhythmic patterns and slurs.

33 34 35 36

Musical notation for measures 33-36. Measure 33 has a 'y' marking above a note. The notation continues with complex rhythmic patterns.

37 38 39 40

Musical notation for measures 37-40. The system shows further development of the complex rhythmic texture.

41 42 43 44

Musical notation for measures 41-44. The notation continues with intricate rhythmic patterns.

45 46 47 48

Musical notation for measures 45-48. The system shows further development of the complex rhythmic texture.

49 50 51 52

Musical notation for measures 49-52. Measure 51 has a 'y' marking above a note. The notation continues with intricate rhythmic patterns.

53 54 55

Musical notation for measures 53-55. The system concludes with further complex rhythmic patterns.

Analyse van WK I, fuga 15 in G gr. I.

Deze fuga is voor drie stemmen geschreven, die we boven-, midden- en onderstem zullen noemen. De *dux* (het *thema*) begint in de bovenstem en loopt tot en met de fis in maat 5, waarna in de middenstem de *comes* (het *antwoord*) volgt, een kwart lager. De *comes* is een letterlijke transpositie van de *dux* en loopt tot en met de cis in maat 9. Twee maten later, in maat 11, begint de *dux* in de onderstem. Deze staat dan weer in de hooftoonsoort en loopt uiteraard tot en met de fis in maat 15.

De termen *dux* en *comes* zijn zeer ingeburgerd maar hebben tevens voor de nodige verwarring gezorgd, omdat ze nooit goed omschreven zijn. Wij zullen ons van deze begrippen uitsluitend bedienen waar het de expositie betreft. Daar hebben ze namelijk een bepaalde relatie tot elkaar: de *dux* staat in de hooftoonsoort en de *comes* een kwint hoger (of een kwart lager). Deze tonica-dominant-verhouding vinden we in bijna alle fuga-exposities; in het verloop van de fuga treedt ze veel minder op. Na de expositie zullen we dan ook niet meer van *dux* en *comes* spreken, maar van 'thema'.

Boven de *comes* staat een tegenstem die in het verloop van de fuga regelmatig terugkeert, steeds in combinatie met het thema. Deze tegenstem noemen we *contrasubject*. *Comes* en *contrasubject* zijn in omkeerbaar contrapunt geschreven, zodat ze later van plaats kunnen verwisselen.

Omdat de *comes* een kwart lager staat dan de *dux*, is deze in maat 9 mét zijn *contrasubject* in de toonsoort D uitgekomen. De tweede *dux* staat echter weer in G, zodat er terugemoduleerd moet worden van D naar

G. Dat gebeurt door middel van het *modulerend tussenspel* (m. 9 en 10). Het nieuwe motief dat daarin klinkt — een soort zigzagfiguur met begeleiding in sexten — wordt een maat later gespiegeld en omgekeerd. Zoals we gezien hebben begint in maat 11 de tweede *dux*. Daartegen staat in de bovenstem een zogenaamd *contrapunt*, dat wil zeggen een tegenstem die slechts deze éne keer het thema vergezelt. In de middenstem staat een gedeelte van het contrasubject (beginnend op de tweede fis van maat 12), voorafgegaan door een contrapunt. In maat 15, op de toon fis van de onderstem, hebben alle stemmen één keer het thema tot klinken gebracht; op dat punt eindigt de *expositie*. Vrijwel al het materiaal, waaruit de fuga zal worden opgebouwd, ligt in deze expositie besloten.

Twee verbindingsmaten, gebaseerd op de zigzagfiguur en de achtsten van maat 9, leiden naar het *eerste divertiment* (m. 17-20). Dit heeft een sequensgewijze bouw en is ontleend aan de zigzagfiguur van maat 9 en de dalende syncopen uit maat 10/11. Bovendien is het in drievoudig contrapunt geschreven, waardoor het straks, met verwisseling van stemmen, kan terugkeren (en wel in m. 31-34, 48-51, 65-68). Van de vijf omkeringsmogelijkheden gebruikt Bach er in deze fuga drie.

In maat 20 begint de *eerste ontwikkeling* (m. 20-31). Daarin treedt het thema wederom in iedere stem één maal op; het wordt nu echter gespiegeld en de stemmen verschijnen in een andere volgorde, terwijl de laatste maat van de basinzet ontbreekt. Ook het contrasubject wordt gespiegeld en ondergaat bovendien kleine wijzigingen, zoals de octaafverlegging in maat 21; zonder deze octaivering zou de stem de omvang van de toenmalige toetsinstrumenten hebben overschreden. Thema en contrasubject worden weer vergezeld van contrapunten, waarbij vooral dat in de bovenstem van maat 20-23 interessant is, omdat het aanvankelijk het divertiment schijnt te willen voortzetten (in de zestienden) en het in maat 22 de eerste tweeëndertigste noten te zien geeft, die later in de fuga zulke rijke ontplooiingskansen krijgen. De toonsoorten van de inzetten binnen deze ontwikkeling zijn, evenals in de expositie, G, D en G; kleine harmonische kleuringen (de f in maat 21, de dis in maat 24, de c in maat 25) zorgen voor de nodige levendigheid.

Nu volgt het *tweede divertiment* (m. 31-34). Dit staat in D; vergeleken met het eerste zijn onder- en bovenstem van plaats verwisseld en is de middenstem, zonder twijfel om speeltechnische redenen, iets veranderd. Vier overgangsmaten volgen (m. 34-38); ze zijn opgebouwd uit de zigzagfiguur van het modulerend tussenspel en de toonladderpassages

uit de staart van het thema, terwijl de maten 35 en 37 de spiegeling en omkering vormen van 34 en 36.

Deze overgangsmaten leiden naar de *tweede ontwikkeling* (m. 38-47), die geheel in e staat. Daarin komt het thema slechts twee maal voor. De eerste keer (m. 38-42) wordt het vergezeld van een contrapunt en een gedeeltelijk contrasubject; de tweede keer (m. 43-47) wordt het gespiegeld en vergezeld van het gehele contrasubject, eveneens gespiegeld. Beide themainzetsen worden met elkaar verbonden door maat 42, die op het modulerend tussenspel is gebaseerd. Een verbindingsmaat, waarvan het materiaal wederom ontleend is aan het modulerend tussenspel, leidt naar het volgende divertiment.

In het *derde divertiment* (m. 48-51) worden, vergeleken met het eerste, de beide bovenstemmen verwisseld. Dit brengt ons naar de toonsoort b, het punt waarop de volgende ontwikkeling van de fuga begint.

De *derde ontwikkeling* (m. 51-64) geeft twee stretti te zien van het iets gewijzigde thema. *Stretto* wil zeggen imitatorische of canonische werking van het thema. Het betreft de maten 51-54 (tussen boven- en onderstem) en 60-64 (tussen midden- en bovenstem). Het eerstgenoemde de stretto staat in b, het tweede in D. In de maten tussen de beide stretti (m. 54-60) worden zigzagfiguur en kop van het thema (ditmaal in tweeëndertigsten) aanvankelijk in gelijke beweging verwerkt. Vanaf maat 56 zien we een driestemmige imitatie van de zigzagfiguur, terwijl de tegenstemmen aan het contrasubject of de staart van het thema zijn ontleend. Beide stretti, verbonden door dergelijke polyfone motiefbehandelingen, geven deze ontwikkeling een grote spanning, die maar ten dele getemperd wordt in het hierop volgende divertiment, dat door maat 64 wordt ingeleid.

In dit *vierde divertiment* (m. 65-68) zijn, vergeleken met het eerste, alle stemmen van plaats verwisseld. De onderstem is bovendien licht gevarieerd. Het divertiment loopt uit op de cadens in D, halverwege maat 69.

Daar begint de *slotontwikkeling* van de fuga (m. 69-83). Deze opent met een spiegeling van thema en contrasubject, beide onvolledig; het contrapunt in de bovenstem wordt weer gekenmerkt door de syncopen. De drie stemmen bewegen zich in dalende richting tot het eerste accoord van maat 73. Er volgen vier verbindingsmaten, vergelijkbaar met de maten 34-38. Deze leiden naar een gedeeltelijke themainzet

(g-spiegeld) in de middenstem, gevolgd door een gevarieerde en uitgebreide inzet in de bovenstem. In de bas klinkt een contrapunt, dat aanvankelijk de kop van het thema in spiegeling brengt en dit voortzet met motieven, die ontleend zijn aan de zigzagfiguur. De daaropvolgende grote cadens in G (m. 82/83) krijgt nog een speciaal perspectief door de mineurwending, die in maat 81 plaatsvond.

Op het slotaccoord van deze cadens begint het *naspel* (m. 83-eind), dat in zijn geheel op het orgelpunt G rust. Hierin leidt de zigzagfiguur, omspeeld door tweëndertigsten, in gespiegelde imitatie naar een kleinere cadens, waarmee de fuga vijfstemmig wordt besloten.

We kunnen deze analyse als volgt in een schema weergeven:

1-5	Expositie (m. 1-15)		
5-9	Dux in de bovenstem	G gr.t.	
9-11	Comes in de middenstem; contrasubject in de bovenstem	D gr.t.	
11-15	Modulerend tussenspel	D → G	
15-17	Dux in de onderstem; contrapunt/contrasubject in de middenstem; contrapunt in de bovenstem	G gr.t.	
17-20	<i>Verbindingsmaten</i>] G gr.t.
	<i>Eerste divertiment</i>		
20-24	Eerste ontwikkeling (m. 20-31)		
24-28	Thema gespiegeld in de middenstem; contrasubject gespiegeld in de onderstem; contrapunt in de bovenstem	G gr.t.	
28-31	Thema gespiegeld in de bovenstem; contrasubject gespiegeld in de middenstem; contrapunt in de onderstem	D gr.t.	
31-34	Thema gespiegeld in de onderstem (de slotmaat ontbreekt); contrasubject gespiegeld in de bovenstem; contrapunt in de middenstem (m. 28/29)	G gr.t.	
34-38	<i>Tweede divertiment</i>] G → e
	<i>Overgangsmaten</i>		
38-42	Tweede ontwikkeling (m. 38-47)		
42	Thema in de bovenstem; gedeeltelijk contrasubject in de middenstem (vanaf m. 40); contrapunt in de onderstem (m. 38-40)	e kl.t.	
	<i>Verbindingsmaat</i>		

43-47	Thema gespiegeld in de middenstem; contrasubject gespiegeld in de bovenstem	e kl.t.
47	<i>Verbindingsmaat</i>] e → b
48-51	<i>Derde divertiment</i>	
51-54	Derde ontwikkeling (m. 51-64)	
54-60	Thema (gewijzigd) in de bovenstem (m. 51); thema (gewijzigd) in de onderstem (m. 52); boven- en onderstem vormen een stretto	b kl.t.
60-64	Overgangsmaten	b → D
64	Thema (gewijzigd) in de middenstem (m. 60); thema (gewijzigd) in de bovenstem (m. 61); midden- en bovenstem vormen een stretto. Contrapunt in de onderstem	D gr.t.
65-68	<i>Verbindingsmaat</i>] D gr.t.
68-69	<i>Vierde divertiment</i>	
	<i>Cadens</i>	
69-73	Slotontwikkeling (m. 69-83)	
73-77	Thema gespiegeld (en gewijzigd) in de onderstem; contrasubject gespiegeld (en gewijzigd) in de middenstem; contrapunt in de bovenstem	G gr.t.
77-82	<i>Verbindingsmaten</i>	
82-83	Thema gespiegeld (en gewijzigd) in de middenstem; contrapunt in onder- en bovenstem. Vanaf m. 78 thema (gewijzigd) in de bovenstem; contrapunt in midden- en onderstem	G gr.t.
83-eind	<i>Naspel</i>	G gr.t.

Deze fuga nog eens in zijn geheel overziend kunnen we het volgende opmerken:

- Vrijwel elke maat in de fuga is gebaseerd op materiaal ontleend aan thema, contrasubject, contrapunt of modulerend tussenspel.
- Omkeerbaar contrapunt en spiegeling spelen een grote rol; canontreden overigens lang niet in alle fuga's op.
- Expositie en eerste ontwikkeling bewegen zich in G en D, de tweede ontwikkeling in e, de derde in b en D, terwijl de slotontwikkeling weer in G staat (met in de maten 70/71 en 84/85 een kleine neiging naar C).

De toonsoorten D, C, e en b zijn alle verwant aan de hoofdtoonsoort G¹.

- De vier divertimenten, die alle op dezelfde gegevens zijn gebaseerd, liggen regelmatig over de gehele fuga verspreid en staan tussen de diverse ontwikkelingen in (de expositie meegerekend).
- In de bas treedt drie maal een orgelpunt op: de A (m. 62-64), de D (m. 77/78) en de G (m. 83-eind).
- De enige grote cadens van het stuk staat aan het eind van de slotontwikkeling. Daarnaast vinden we cadenzen van mindere betekenis in m. 60/61, m. 68/69 en m. 86.
- De overgangsmaten 34-38 en de daar aan verwante verbindingsmaten 73-77 werken zeer 'spanningsverhogend' als voorbereiding op de daarop volgende themainzetten. Spanningshoogtepunten liggen in de derde ontwikkeling en de slotontwikkeling. Ontspanningsmomenten vinden we in de divertimenten.

2. De monothematische fuga

Het thema

Een goed fugathema zal aan een aantal voorwaarden voldoen:

- het moet aangepast zijn aan de aard van het instrument, waarvoor het is geschreven (bij vocale fuga's is dat instrument uiteraard de menselijke stem);
 - het mag zich over het algemeen slechts in een beperkt gebied bewegen en bij voorbeeld niet het register bestrijken, waarin het antwoord zal optreden;
 - het dient polyfoon behandeld te kunnen worden, d. w. z. zich lenen tot imitatie en tot het schrijven van tegenstemmen. Eventueel moet het thema vergroot, verkleind, gespiegeld en/of in stretto gebracht kunnen worden¹;
 - het thema moet veelvuldige herhaling kunnen verdragen;
 - het mag niet te lang zijn, opdat het zich bij eerste kennismaking in het gehoor van de luisteraar kan inprenten.
- We laten enkele zeer verschillende thema's zien:



Ky - ri - e e - lei - - son, e - le - i - son.

Voorbeeld 38 J.S. Bach, *Hohe Messe*, BWV 232, Kyrie II.



Voorbeeld 39 J.S. Bach, *WK II*, fuga 24 in b kl. t.



Voorbeeld 40 J.S. Bach, *Fuga in e kl. t.*, BWV 548, voor orgel.

1. André Gedalge schrijft in zijn *Traité de la fugue* (1900), dat ieder thema in stretto gebracht moet kunnen worden, een eis die sindsdien aan het thema van alle 'schoolfuga's' gesteld wordt. Overigens komt in Bachs orgel- en koorfuga's het stretto weinig voor; in het WK ongeveer twintig keer. Spiegeling treedt in de 48 fuga's van het WK dertien keer op, vergroting slechts drie keer, verkleining twee keer.

1. Onder verwante toonsoorten verstaan we de parallel, de dominant en zijn parallel, en de subdominant en zijn parallel.