

FUGA

motief gevarieerde herhaling gevarieerde herhaling + uitbreiding

Sekundgang van de sext tot de terts
'wisselbeweging' rond de c
versnelde herhaling
Sekundgang

tonale beantwoording kopmutatie comes
1 5
dux

maart 2010

ALGEMEEN

- polyfonie en homofonie 3
- polyfone technieken 5
- tonaal contrapunt 10
- canon en inventie 11

FUGA

- algemeen 16
- 1. het thema 16
- 2. de beantwoording 19
 - beantwoording van niet-modulerende thema's 20
 - beantwoording van modulerende thema's 22
- 3. Contrapunt en kontrasubject; opbouw van de expositie 24
 - over de relatie tussen de comes en zijn tegenstem (contrapunt of oontrasubject) 25
 - thema en kontrasubject in de expositie 29
 - aangepaste inzet en schijninzet 39
 - overcomplete expositie en contra-expositie 40
- 4. verdere ontwikkeling van de fuga; toepassing van stretto en andere contrapuntische technieken (tegenbeweging, vergroting en verkleining); externe divertimenti 42
 - stretto, vergroting en verkleining 42
 - externe divertimenti 47
 - toonsoortenplan 50
- 5. bijzondere fugavormen 52
- index 59

ALGEMEEN

polyfonie en homofonie

In homofone muziek is vaak op ieder moment in een compositie één stem melodisch het belangrijkste. De overige stemmen zijn dan melodische, ritmische en vooral: harmonische 'ondersteuning'. In homofone composities wordt de meerstemmigheid meestal voor een belangrijk deel bepaald door de harmonie, het 'verticale' aspect van de compositie. Vaak worden zelfs melodische structuren (mede) door de harmonie bepaald. Herhaling, al dan niet gevarieerd, vindt vaak plaats *binnen* een stem, waardoor een structuur ontstaat die gekenmerkt wordt door herhaling, sequenzering en/of ontwikkeling van *motieven*. In het Classicisme en de Romantiek neemt de zetting vaak het karakter aan van 'melodie met begeleiding':

Voorbeeld 1

Mozart, Sonate in G gr.t., KV 283, eerste deel, begin



Voorbeeld 2

Franck, vioolsonate, begin van het eerste deel

In polyfone composities zijn vaak *alle* stemmen van melodisch belang - hoewel niet alle stemmen *op hetzelfde moment* even 'belangrijk' hoeven te zijn. Herhaling, al dan niet gevarieerd, zien we dan in *verschillende* stemmen: de stemmen imiteren elkaar.¹ In polyfone muziek zijn de stemmen dus *gelijkwaardiger* dan in homofone muziek, en melodische ('horizontale') aspecten van een compositie zijn in alle stemmen van groot belang. Vaak wordt bovendien de structuur van melodieën minder door de harmonie bepaald dan in homofone muziek.

Melodieën in polyfone muziek zijn niet vaak periodisch ('symmetrisch') gebouwd, en herhaling of ontwikkeling van motieven hoeft geen rol te spelen. De stemmen in een polyfone compositie doen vaak tegelijkertijd 'verschillende dingen' - waaruit ook hun melodische zelfstandigheid blijkt. Bijvoorbeeld: een stem stijgt, terwijl een andere daalt (tegenbeweging), twee stemmen hebben tegelijkertijd verschillende melodieën, twee of meer stemmen vormen een ritmisch contrast (waarbij de stemmen elkaar vaak aanvullen tot een gelijkmatig doorlopende ritmische beweging: complementaire ritmiek).

In twee periodes in de muziekgeschiedenis speelt polyfonie een belangrijke rol. In de Renaissance (late 15e en 16e eeuw, denk aan componisten als Josquin, Lassus, Palestrina) vinden we het zogenoemde modale contrapunt.² De andere belangrijke periode is de Barok, de tijd van het

1 Ofwel: in polyfone muziek is vaak sprake van imitaties.


2 'modaal' omdat in die tijd nog geen sprake was van de later majeur-/ mineur-tonaliteit; componisten dachten en schreven nog in de modi (ook wel genoemd: 'kerktoonsoorten')

zogenoemde harmonisch contrapunt (Bach, Händel enz.).³

Een paar voorbeelden:

Voorbeeld 3

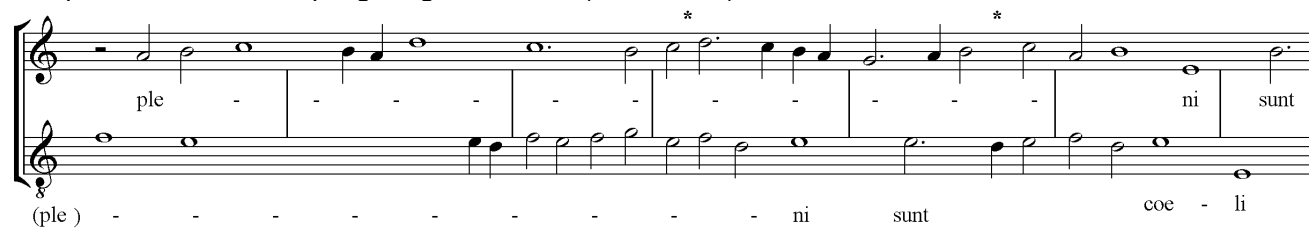
Josquin des Prez, Missa pange lingua, begin van het Kyrie



We zien in dit voorbeeld duidelijk dat de stemmen 'onafhankelijk' bewegen, en op veel momenten ritmische contrasten vormen. Er is sprake van paarsgewijze imitatie: de bas imiteert de tenor (in de onderkwint), en pas een paar maten later imiteert de alt de sopraan; hierdoor ontstaan de *stemparen* tenor/bas en sopraan/alt.

Voorbeeld 4

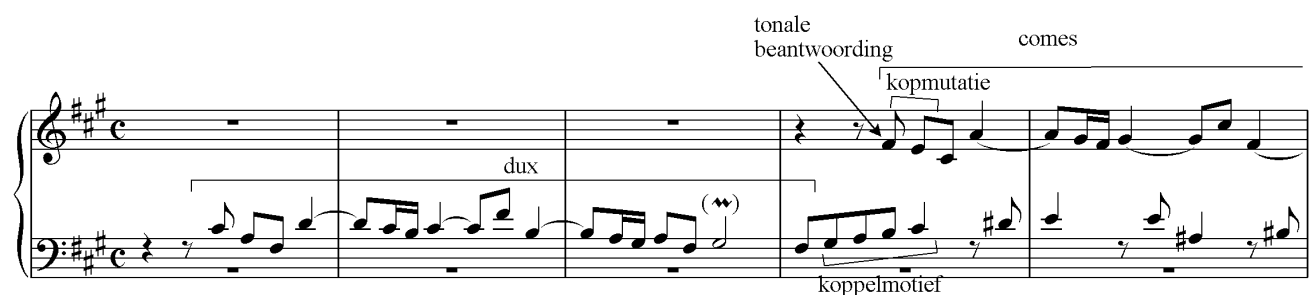
Josquin des Prez, Missa pange lingua, Sanctus (maat 29-34)



Hier verlopen de twee stemmen, behalve op de twee met * gemarkeerde plaatsen, geheel in tegenbeweging.

Voorbeeld 5

Bach, fuga in fis kl.t., WTK II



³ In plaats van harmonisch contrapunt spreken e ook wel van *tonaal contrapunt* - omdat in de Barok, zeker in de Laat-Barok, vooral onder invloed van de becijferde-bas-praktijk, de 'moderne' majeur/mineur-tonaliteit al volledig is ontwikkeld.

Complementaire ritmiek - lange notenwaarden in de ene stem worden gecombineerd met kortere in de andere, waardoor een doorlopende achtstebeweging (met af en toe zestienden) ontstaat .

Voorbeeld 6

Bach, begin van de orgelsonate in Es

Een voorbeeld van ritmisch contrast en complementaire ritmiek, en van imitatie (vergelijk de bovenstem vanaf maat 3 met de middenstem vanaf maat 1).

polyfone technieken

Met 'contrapunt' of 'contrapuntisch' worden vaak muziekstijlen omschreven waarin 'horizontaal' voorrang heeft boven 'verticaal', en waarin sprake is van polyfonie. Feitelijk is dit gebruik van de term contrapunt (historisch) onjuist: oorspronkelijk werd met 'contrapunt' aangegeven welke noot of noten in een tweede stem tegen een noot van een eerste stem kon(den) worden geschreven.⁴ Verder betekende 'contrapunt': een stem die wordt toegevoegd aan een al bestaande ('gegeven') stem, de cantus firmus. In plaats van 'contrapunt' kunnen we zo'n toegevoegde stem ook tegenstem noemen.

Door componisten wordt een tweede stem, een *contrapunt* dus, vaak zo ontworpen dat de stemmen kunnen worden 'omgewisseld': het contrapunt kan dan niet alleen onder, maar ook boven de gegeven stem liggen. Anders gezegd: de bovenste stem krijgt de melodie van de onderste en vice versa, waarbij tenminste een van de melodieën omhoog of omlaag wordt verplaatst. De componist houdt er daarbij rekening mee dat dan de *intervallen tussen de stemmen veranderen*. Als twee of meer stemmen op deze manier 'van plaats kunnen wisselen' spreken we van omkeerbaar contrapunt (in tegenstelling tot enkelvoudig contrapunt, waarbij de stemmen niet van plaats kunnen wisselen). Als *twee* stemmen van plaats kunnen wisselen spreekt men van dubbel contrapunt; als *drie* stemmen van plaats kunnen wisselen van drievoudig contrapunt, enz.

Als twee stemmen zo zijn geschreven dat de compositie ook nog 'klopt' als een van beide melodieën een *octaaf* omhoog of omlaag wordt verplaatst (en daarbij bijvoorbeeld *onder* de andere melodie komt te liggen in plaats van *erboven*) spreken we van dubbel contrapunt in het octaaf. Zulke octaafverplaatsingen worden het vaakst gebruikt - maar ook verplaatsingen over andere intervallen zijn mogelijk (met name decime en duodecime).

⁴ In feite werd dus juist iets *verticaals* beschreven: namelijk welke intervallen op welk moment kunnen worden gebruikt.

De voorbeelden 7, 8 en 9 hieronder zijn afkomstig uit het waarschijnlijk bekendste contrapuntleerboek aller tijden : *Gradus ad Parnassum* van Johann Josef Fux; het verscheen in 1725. De voorbeelden laten zien wat er gebeurt als gebruik wordt gemaakt van dubbel contrapunt in het octaaf, de decime en de duodecime.

Voorbeeld 7

Dubbel contrapunt in het octaaf: de laagste melodie in het bovenste systeem (de cantus firmus) verschijnt in het onderste systeem als bovenstem; het contrapunt wordt een octaaf naar beneden verplaatst, en verschijnt in de onderstem.



Toelichting: Het is eenvoudig te zien dat de intervallen tussen twee stemmen bij toepassing van dubbel contrapunt in het octaaf volgens onderstaande tabel wijzigen (vergelijk het muziekvoorbeeld hierboven):

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Dit betekent onder andere dat bij toepassing van deze techniek parallelle kwarten uitgesloten zijn (in omkering worden dit immers parallelle kwinten), en dat de kwint als een dissonant moet worden behandeld (in de omkering ontstaat immers een dissonante kwart).

Voorbeeld 8

Dubbel contrapunt in de decime: de laagste melodie in het bovenste systeem (de cantus firmus) verschijnt in het onderste systeem als bovenstem; het contrapunt wordt een decime naar beneden verplaatst, en verschijnt in de onderstem.



Toelichting: Bij toepassing van dubbel contrapunt in de decime wijzigen de intervallen tussen beide stemmen volgens onderstaande tabel (vergelijk het muziekvoorbeeld hieboven):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Dit betekent onder andere dat bij toepassing van deze techniek parallele tertsen, decimen, en sexten uitgesloten zijn (in omkering worden dit immers parallele octaven, secundes resp. kwinten); de kwart moet als 'gevaarlijk' worden beschouwd (wordt in de omkering een septime).

Voorbeeld 9

Dubbel contrapunt in de duodecime: de laagste melodie in het bovenste systeem (de cantus firmus) verschijnt in het onderste systeem als bovenstem; het contrapunt wordt een duodecime naar beneden verplaatst, en verschijnt in de onderstem.



Toelichting: Bij toepassing van dubbel contrapunt in de duodecime wijzigen de intervallen tussen beide stemmen volgens onderstaande tabel (vergelijk het muziekvoorbeeld hierboven):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Dit betekent onder andere dat de sext bij omkering een dissonant (septime) wordt, en dat dus bijvoorbeeld septimen die oplossen naar een sext niet kunnen worden gebruikt.⁵

In polyfone composities worden vaak imitaties gebruikt: een melodisch gegeven verschijnt dan achtereenvolgens in verschillende stemmen. Imitaties zijn lang niet altijd op dezelfde toonhoogte als het 'voorbeeld' (vaak verschilt zelfs de toonsoort, zoals in fuga's). Daarom maken we onderscheid tussen imitaties naar de *intervalafstand* tussen het oorspronkelijke gegeven en de imitatie: zo wordt in voorbeeld 3 in de *onderkwint* geïmiteerd, en in voorbeeld 5 in de *bovenkwint*.⁶

Een imitatie kan in gelijke beweging (*motus rectus*) plaatsvinden; de intervallen, de melodische richtingen (omhoog of omlaag), en de ritmische structuur blijven dan gelijk; de imitatie kan wel op een andere toonhoogte plaatsvinden. Zie voor imitatie in gelijke beweging de voorbeelden 3, 5, 10a en 11.

We spreken van vergroting (*augmentatio*) als alle notenwaarden in een melodie evenredig worden *verlengd*; meestal gaat het hierbij om een verdubbeling van de notenwaarden (bijvoorbeeld:



⁵ Fraaie voorbeelden van de toepassing van dubbel contrapunt in het octaaf, de decime en het undecime zijn te vinden in de fuga in g kl.t., WTK II.

⁶ Voor voorbeelden van imitatie in prime en octaaf zie de canon- en inventie-voorbeelden, voorbeeld 15-20..

We spreken van verkleining (*diminutio*) als alle notenwaarden in een melodie evenredig worden verkleind; meestal gaat het hierbij om een halvering van de notenwaardes (bijvoorbeeld:

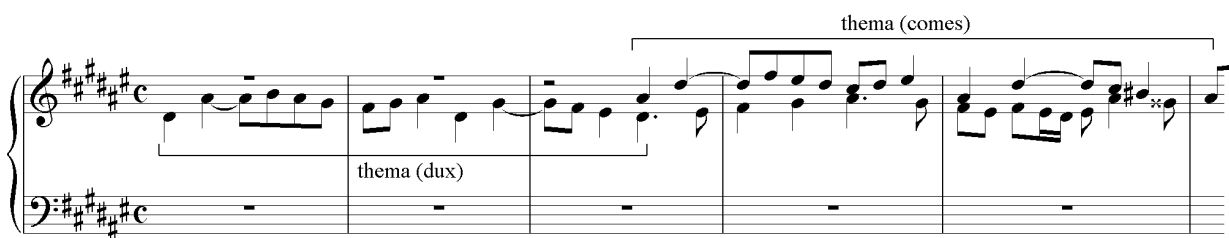


We spreken van omkering (*motus inversus*) als alle intervallen in een melodie door gelijke intervallen in *tegengestelde richting* worden vervangen; de grootte van de intervallen blijft hierbij onveranderd. Een stijgende kleine terts wordt dus een dalende kleine terts, een grote secunde omlaag een grote secunde omhoog, enz. Omkeringen komen in modale en tonale muziek – in verband met de structuur van de modi, resp. majeur en mineur (hele *en* halve tonen!) - niet vaak voor. Wel vindt men relatief vaak een vrijere vorm, namelijk tegenbeweging (*motus contrarius*): daarbij worden intervallen vervangen door *gelijknamige* intervallen in tegengestelde richting, waarbij de *grootte* van de intervallen kan veranderen - meestal omdat de grootte van de intervallen wordt aangepast aan de toonsoort. Een grote terts omhoog kan dus een kleine terts omlaag worden, een grote secunde omlaag een kleine secunde omhoog, etc.

Fraaie voorbeelden van vergroting en tegenbeweging zijn te vinden in de fuga in dis kl.t., WTK I (voorbeeld 10). In de fuga in E gr.t., WTK II wordt het thema in de verkleining gebruikt (voorbeeld 11).

Voorbeeld 10
Bach, fuga in dis kl.t., WTK I

a. thema en beantwoording



b. thema in tegenbeweging (maat 36-41):



c. thema in de vergroting, gecombineerd met de tegenbeweging, en met de *motus rectus* (maat 62-72):

41

62

thema in tegenbeweging

thema

thema in de vergroting

65

thema in de vergroting

thema

Voorbeeld 11
Fuga in E gr.t., WTK II, thema (maat 1) en
thema in de verkleining (maat 26-29), tevens
*stretto*⁷

thema (dux)

thema in de verkleining

thema in de verkleining

thema in de verkleining

thema in de verkleining

Kreeftgang (*motus retrogradus*; wordt ook wel kortweg aangeuid als: kreeft) betekent dat een gegeven van *achteren naar voren* wordt gespeeld. Een kreeft kan op zijn beurt weer worden omgekeerd, waardoor een kreeftsomkering (of: omkeringskreeft) ontstaat. Bij deze beide vormen is de relatie met het oorspronkelijke gegeven moeilijk hoorbaar. En omdat het het in tonale of modale muziek meestal weinig goeds oplevert als de muziek 'achterstevoren' wordt gespeeld, zijn beide vormen tot in de twintigste eeuw zeer ongebruikelijk. Kreeft en kreeftsomkering worden pas van grote betekenis in de twaalftoonsmuziek;⁸ in twaalftoons-composities is het gebruikelijk dat naast de reeks (= alle twaalf tonen in een door de componist bepaalde volgorde) de drie vormen omkering, kreeft en kreeftsomkering voorkomen.

Een voorbeeld:

⁷ Zie pag. 42-45 voor een uitleg van *stretto*.

⁸ Ook wel genoemd: dodekafonie.

Voorbeeld 12

Begin van de partituur van het *Konzert op.24* van Webern; links zie je de reeks (met kreeft, omkering, kreeftsomkering) van dit stuk R = Reihe (reeks) U = Umkehrung (omkering) K = Krebs (kreeft) UK = Umkehrungskrebs (omkeringskreeft)

I

Etwas lebhaft $\text{♩} = \text{ca. } 80$

rit. ----- tempo ----- rit. -----

Flute

Oboe

Clarinet in C

Trumpet in C

Piano

Uiteraard kunnen de verschillende hierboven genoemde technieken ook met elkaar worden gecombineerd: zo kan bijvoorbeeld een vergroting in de omkering verschijnen, of een tegenbeweging in de verkleining. Bovendien kunnen op verschillende thema-inzetten verschillende bewerkingen *tegelijktijd* worden toegepast (zie voorbeeld 10).

tonaal contrapunt

Het modale contrapunt van de 16e eeuw is geschreven in de zogenoemde *modi*.⁹ De harmonie kent nog niet de in zekere zin 'dwangmatige' akkoordopvolgingen van de latere tonale muziek: opeenvolgingen van samenklanken liggen nog veel minder vast. Daardoor zijn de melodieën in modaal contrapunt feitelijk 'vrij' dan in het tonale contrapunt van de Barok en daarna - daar is de 'vrijheid van de melodie' beperkt, omdat tegelijk tonaal 'logische' akkoord-opvolgingen moeten worden geschreven. Dit heeft invloed op vrijwel alle aspecten van een polyfoon werk. Zo wordt bijvoorbeeld de structuur van melodieën deels aangepast aan de harmonie of het toonsoort-verloop (denk bijvoorbeeld aan *tonale beantwoording* in de fuga¹⁰). Veel melodie-tonen zijn op te vatten als *versieringstonen*: doorgang, wisseltoon, anticipatie of vertraging. De harmonieën zijn als het ware de stevige zuilen, waartussen en waarboven zich het melodische verloop afspeelt. Deze 'zuilen' kunnen niet worden gemist, omdat zij het specifiek tonale aspect van de compositie vormen: zij vormen cadenzen, sequenzen, modulaties en het toonsoortenplan. De betrekkelijke melodische vrijheid in de

⁹ De modi of kerktoonsoorten zijn: dorisch, hypodorisch, phrygisch, hypophrygisch, lydisch, hypolydisch, mixolydisch en hypomixolydisch. In de 16e eeuw worden de modi vaak *genummerd*: dorisch is dan modus 1, hypophrygisch modus 4, enz. In 1550 voegde Glareanus aan dit systeem van acht modi eolisch/hypoeolisch en ionisch/hypoinisch toe. Dit zijn dus de modi 9 t/m 12.

¹⁰ Zie vanaf pag. 19

melodie 'tussen de zuilen' leidt vaak tot een uiterst complex en dissonant weefsel, zelfs als de onderliggende harmonie betrekkelijk eenvoudig is. In de volgende twee voorbeelden staat een *harmonische reductie*, om dit te verduidelijken:

Voorbeeld 13

Bach, praeludium in E gr.t., WTK II - onder het notenvoorbeeld een harmonische reductie

I IV6/4 I VII [V] I V I6/4 V
 Tonica Dominant Tonica Dominant

Voorbeeld 14

Bach, praeludium in f kl.t., WTK II - met harmonische reductie

I V 7 I II6 (VII7) V I6/4 V 7 I6/4 V I
 t D t s D (orgelpunt) t D

canon en inventie

In een eenvoudige canon imiteren twee of meer stemmen elkaar van het begin tot het eind; deze imitatie kan plaatsvinden in gelijke beweging in de prime of het octaaf. Als bovendien (ad libitum) wordt *herhaald* spreken we van een circelcanon (de eenvoudigste vorm daarvan is te vinden in liedjes als: "vader Jacob"). Soms wordt in canons één of worden meer van de hierboven genoemde polyfone technieken gebruikt. Zo zijn er canons in tegenbeweging, in de vergroting, verkleining enz. Bovendien wordt soms niet op prime- of octaafafstand geïmiteerd, maar in een ander interval (met name: kwart of kwint). Een paar voorbeelden:¹¹

¹¹ In de *Kunst der Fuge* van Bach zijn enkele fraaie voorbeelden van canon-techniek te vinden.

Voorbeeld 15

Twee 'Rondellus'-voorbeelden uit W. Odington's *De speculatione musices* (ca. 1300).

In feite gaat het om *circelcanons* met imitatie in de prime.

Caça de duobus vel tribus. (= twee- of driestemmige canon)

Musical score for 'Caça de duobus vel tribus' showing three staves with lyrics: Lau-de-mus uir-gi-nem, ma-ter est, Et ci-us fi-li-us Je-sus est. Lau-de-mus uir-gi-nem, (etc.)

Caça de duobus vel tribus. Vel sic. (= twee- of driestemmige canon. Of eenstemmig.)

Musical score for 'Caça de duobus vel tribus. Vel sic.' showing three staves with lyrics: Splen-dens ce - pti - ge - ra No-stri sis ad - uo - ca - ta Vir-go pu - er - pe - ra. Splendens ce - pti - ge - ra (etc.)

Voorbeeld 16

Vier *extempore-canons* boven een *cantus firmus*, 1592.

De *cantus firmus* (onderste balk) kan met elke canon op een van de vier bovenste balken worden gecombineerd. Er ontstaat dan dus telkens een driestemmig stuk.

Canon in de prime

Musical staff for Canon in de prime

Canon in de boventerts

Musical staff for Canon in de boventerts

Canon in de bovenkwint

Musical staff for Canon in de bovenkwint

Canon in tegenbeweging

Musical staff for Canon in tegenbeweging

cantus firmus

Musical staff for cantus firmus

* G in plaats van B om kwartparallel en een tritonus te vermijden

Voorbeeld 17
 S. Scheidt *Tabulatura nova I, Canon contrarius à 4 Voc. In 5.*
 Canon in tegenbeweging

In te Do - mi - ne spe - ra - vi, in te Do - mi - ne
 spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - nam.

Contrarius

In te Do - mi - ne spe - ra - vi, in te
 Do - mi - ne spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - nam.

Voorbeeld 18
 Arnold Schoenberg, *Geburtagskanon für Carl Engel* (1943)
 Canon in de vergroting (in dubbele en tweedubbele notenwaardes).

1 - 2 - 3

No man can es - cape, noman yet re mained for - ev - er twen - ty. Sud - den - ly one is - ty and is sur - prised and is per - plexed and
 aske one - self, what is the mat - ter now? Did I do some - thing wrong? Can I no dance and junge as for - mer - ly?
 Even the mu - sic is too fast. I am real - ly out of breath. Should I now sing per - haps on - ly slo - wer voic - es?

het begin van de canon,
 uitgeschreven in partituur-vorm:

Voorbeeld 19 Mozart, dubbel-
 canon voor twee keer twee
 stemmen (handschrift)¹²

¹² Het handschrift bevindt zich in de collectie van de Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg.

Voorbeeld 20 Schematische analyse van de eerste tweestemmige inventie van Bach (in C gr.t.)

Maat 1-3: het motiverende materiaal wordt geïntroduceerd in de vorm van een model en een sequens.

Maat 3-7: eerste ontwikkeling, en modulatie naar G groot. Kan worden onderverdeeld in twee 'fases': maat 3 tot 5, derde tel, en maat 5, derde tel tot en met maat 7, eerste tel.

maat 7-9: als maat 1-3, maar met verwisselde stemmen en in G groot.

De maten 9 en 10 (tot de eerste tel van maat 11) kunnen worden beschouwd als herhaling van de maten 7/8. Daarbij wordt de beweging omgekeerd. We kunnen stellen dat daardoor een maatgroep van 4 maten ontstaat (7-10) - dus twee keer zo lang als de groep van twee maten waarmee het stuk begint. Maat 10 vormt een sequens in secundeafstand, er wordt gemoduleerd naar d klein.

De maten 11-15 zijn vergelijkbaar met de maten 3-7. De stemmen zijn omgewisseld, en het slot is veranderd. Er kan (dus) als volgt worden onderverdeeld:

maat 11-13 (derde tel), en maat 13 (derde tel) -15 (eerste tel). Er wordt gemoduleerd naar a klein. De bovenstem vanaf maat 13 is anders dan de onderstem in maat 5-7.

Maat 15-19 (eerste tel): het eerste gegeven van het stuk verschijnt in oorspronkelijke vorm *en* in tegenbeweging. De slotnoot wordt steeds verlengd, en daardoor lijkt het sterk op maat 1-3. Door het combineren van tegenbeweging en oorspronkelijke vorm in beide stemmen ontstaan een model en een sequens van beide 2 maten.

MODEL

SEQUENS

Het slotgedeelte van het stuk, de maten 19-22, vormt een *tegenbeweging* van de maten 3 en verder.

Feitelijk is *alles* in dit stuk te herleiden tot maat 1, eerste tot derde tel:

FUGA

algemeen

Een fuga is een polyfone, vocale of instrumentale compositie, waarin een thema (of: fugathema, of: subject) volgens bepaalde patronen successievelijk in alle stemmen verschijnt. Er wordt met andere woorden gebruik gemaakt van imitaties; aan het imiteren ontleent de fuga zijn naam (fuga=vlucht: de stemmen vluchten als het ware voor elkaar uit). In de regel (met name vanaf Bach) heeft een fuga slechts één thema, en is daarom monothematisch. Anders dan bijvoorbeeld bij sonate- of suite-delen is het vrijwel onmogelijk om *de* 'fuga-vorm' te beschrijven. In feite is 'fuga' niet zozeer een bepaalde muzikale vorm, maar eerder een specifieke *imitatie-techniek*. Wel zien we bij de kortere fuga's uit het *Wohltemperiertes Klavier* van Bach¹³ vaak een driedelige opzet, die (in zeer algemene termen) bestaat uit: begingedeelte - ontwikkelingsgedeelte - slotgedeelte. Ook bij langere fuga's is deze indeling vaak min of meer van toepassing, zij het dat dan tussen begingedeelte en slotgedeelte vaak meer dan een ontwikkelingsgedeelte staat.

Aan het begin van een fuga zetten de stemmen een voor een in met fugathema. Dit gedeelte van de fuga wordt expositie genoemd;¹⁴ deze expositie is ofwel tevens het *hele* 'begingedeelte' van de fuga, ofwel het *eerste gedeelte* daarvan. Door sommigen wordt bij fuga's ook wel gesproken van *doorwerkingen*: 'doorwerking' betekent dan: het verwerken van het fugathema in alle stemmen.¹⁵ De expositie wordt dan *eerste doorwerking* genoemd; in een volgend segment van het begingedeelte, of in het ontwikkelingsgedeelte volgt dan een tweede, en eventueel een derde, vierde enz. doorwerking van het thema; ook in het slotgedeelte kunnen nog één of meer doorwerkingen van het thema staan.

Het komt geregeld voor dat een bepaalde fuga met termen als begingedeelte - ontwikkelingsgedeelte - slotgedeelte niet adequaat kan worden beschreven. Dan is het vaak een goed idee om met andere termen te werken, zelf adequate termen te verzinnen, of 'neutralere' bewoordingen te gebruiken (bijvoorbeeld iets als: A- B- C-gedeelte / eerste, tweede, derde blok, o.i.d.). Het is in ieder geval geen goed idee om in zulke gevallen 'krampachtig' bepaalde terminologie toe te passen.

In de loop van een fuga wordt het thema vaak onderworpen aan een of meer contrapuntische bewerkingen (of: polyfone technieken): tegenbeweging (soms: omkering), vergroting, verkleining, of stretto.¹⁶ Zulke bewerkingen vinden we in de regel nog niet in de expositie.

het thema

Bij het ontwerpen van een fugathema moet de componist er onder andere rekening houden dat het thema in allerlei verschillende 'situaties' moet kunnen voorkomen. Het moet bijvoorbeeld in een boven-, midden- en onderstem kunnen verschijnen, en het moet vaak geschikt zijn om in majeur *en* in mineur te klinken (in verband met modulaties), en het moet eventueel kunnen worden onderworpen aan contrapuntische bewerkingen. Vaak worden bovendien motieven uit het fugathema 'hergebruikt' in andere stemmen en/of op momenten dat het thema zelf afwezig is.¹⁷ Met andere woorden: de componist zal al bij het ontwerpen van een fugathema rekening houden, en moeten houden, met hoe hij het thema in de loop van de fuga wil gebruiken.

13 Vanaf hier kort ik deze titel af als *WTK*.

14 'Expositie' betekent hier dus iets anders dan in bijvoorbeeld de sonate-vorm: een fuga-expositie is niet zozeer een vormdeel, als wel het 'exponeren van het thema' in alle stemmen.

15 'Doorwerking' is hier op te vatten als: het brengen van het thema in alle stemmen, en heeft dus niets te maken met de doorwerking in de sonate-vorm!

16 Zie pag. 7-12. Stretto: zie pag. 45

17 Namelijk in *divertimenti*, zie pag. 29-32 en pag. 47-49.

Voor de fugathema's van Bach, in het WTK en in andere werken, gelden een paar algemene principes:

- de begintoon van het thema is vrijwel altijd de *grondtoon* of de *kwint* van de hoofdtoonsoort¹⁸
- het thema kan in de hoofdtoonsoort blijven, of moduleren naar de dominanttoonsoort; andere modulaties komen niet voor. In *mineur* wordt dan gemoduleerd naar de *mineur-dominanttoonsoort* (bijvoorbeeld: naar e kl.t. als het stuk in a kl.t. staat).¹⁹
- het thema eindigt op één van de tonen van de tonica-drieklank; de *terts* als slottoon komt het vaakst voor; thema's eindigen minder vaak op de *grondtoon*; een slot op de *kwint* is betrekkelijk zeldzaam (behalve bij modulerende thema's, zie het volgende punt). De slottoon van het thema staat meestal op een (relatief) zwaar maatdeel
- modulerende thema's eindigen meestal op de grondtoon (soms: op de *terts*) van de dominanttoonsoort (of, anders gezegd: op de *kwint* van de hoofdtoonsoort)
- de ambitus (omvang) van de meeste thema's is betrekkelijk klein: in de regel niet meer dan een sext of een septime, vaak nog minder; een ambitus van een octaaf of meer komt betrekkelijk weinig voor
- de meeste fugathema's zijn harmonisch niet complex; veel thema's doen niet veel meer dan 'omschrijven van de tonicadrieklank'. Anders gezegd: de 'hoofdtönen' van veel thema's zijn vaak de grondtoon, *terts* en *kwint* van de tonica-drieklank, en de overige tonen zijn dan 'versierend'; in andere thema's kunnen we een eenvoudig cadenerend verloop vinden, bijvoorbeeld I - IV - V - I , of bijvoorbeeld een kwintvalsequens.²⁰ Wel zijn sommige thema's (deels) chromatisch, maar meestal wordt de chromatiek gebruikt binnen een 'diatonisch raamwerk' dat wordt gevormd door de grondtoon, *terts*, en/of *kwint* van de toonsoort.²¹
- grofweg kunnen we in het WTK twee types fugathema's onderscheiden: sommige thema's kunnen worden beschreven als '*zuiver lineair*': er wordt voornamelijk of uitsluitend stapsgewijs bewogen. Andere thema's worden eerder gekenmerkt door *motieven en/of sequenzen*, of '*omschrijving van een aantal harmonieën*'; in zulke thema's wordt vaak meer gesprongen. In thema's met sprongen is vaak *übergeordneter Sekundgang* te vinden.²² De meeste thema's zijn asymmetrisch van structuur.²³
- veel fuga-thema's zijn geen afgesloten geheel; een eerste melodische afsluiting (in de als eerste inzettende stem) vindt meestal pas later plaats (tijdens de tweede inzet of soms nog later²⁴). We moeten dus meestal een onderscheid maken tussen het 'technische eind' van het fugathema (op zijn laatst is dat als de volgende stem inzet), en het eind van de (eerste) melodie in de als eerste inzettende stem.

18 In de twee uitzonderingsgevallen in het WTK (beide in de tweede band: Fis gr.t. en Bes gr.t.) zijn de begintonen op te vatten als onspeling van resp. de grondtoon en de *kwint* van de hoofdtoonsoort.

19 Zie voorbeeld 24.

20 Zie voorbeeld 24.

21 Dergelijke chromatiek is duidelijk te zien in de fuga in d kl.t., WTK II (voorbeeld 43): vanaf de tweede helft van maat zien we een chromatische daling van de grondtoon tot de *kwint* (d --> a). In de fuga in f kl.t., WTK II zien we een chromatische daling van de *kwint* naar de grondtoon (c --> f). Verdergaande chromatiek is uitzonderlijk, maar komt ook voor; zie de extreme chromatiek in de fuga in b kl.t. (voorbeeld 35), en - iets minder extreem - in de fuga uit de chromatische fantasie en fuga (voorbeeld 39).

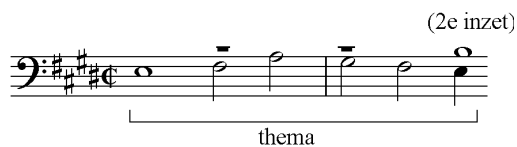
22 Zie bijvoorbeeld voorbeeld 22.

23 Het hier gemaakte onderscheid tussen enerzijds 'lineaire' en anderzijds 'motivische', 'sequenzerende' dan wel 'harmonische' thema's is enigszins kunstmatig. Er zijn nogal wat thema's waarin allerlei aspecten aan bod komen (zie bijvoorbeeld voorbeeld 23).

24 Zie bijvoorbeeld de fuga in bes kl.t., WTK I (voorbeeld 48): pas in maat 17 vinden we een eerste melodische afsluiting in de sopraanstem!

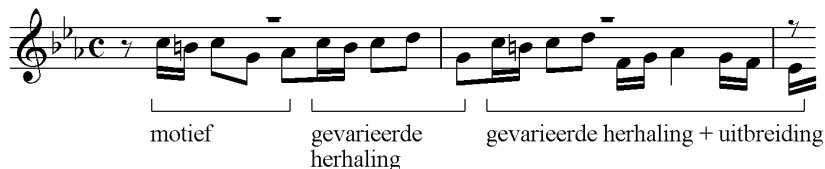
Hieronder (voorbeeld 21-26) een paar fugathema's, met een beschrijving van hun structuur:

Voorbeeld 21
Fuga in E gr.t., WTK II



Dit is een 'zuiver lineair' thema; door de kleine ambitus en de eenvoudige ritmiek in grote notenwaarden doet het sterk denken aan de melodieken van de Renaissance.²⁵

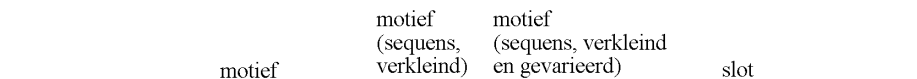
Voorbeeld 22
Fuga in c kl.t., WTK I



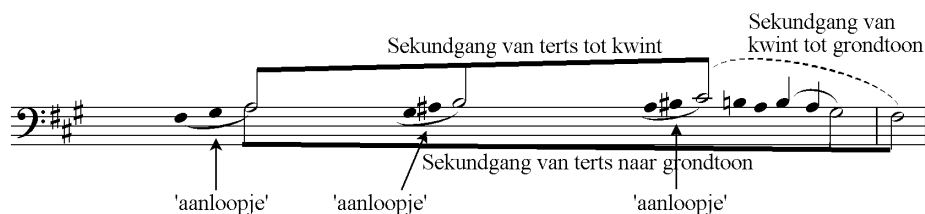
Een thema met motivische structuur; tussen de hoofdnoten is duidelijk Sekundgang aanwezig.



Voorbeeld 23
Fuga in fis kl.t., WTK I



Een sterk door Sekundgang bepaald thema, met een duidelijk motivische opbouw. De hoofdnoten worden met secundeschredes bereikt of omspeeld.



Voorbeeld 24
Fuga uit Praeludium en Fuga in a kl.t., BWV 894

Een thema dat vrijwel helemaal door harmonie (gebroken akkoorden) wordt bepaald. Vanaf de tweede maat zien we een kwintvalsequens: I IV VIIeol III VI II V.²⁶ Dit thema moduleert in de vierde maat naar de dominant-toonsoort e-klein.



[a] I VII7 I V7 I IV VIIeol III VI II V7 I6/4 [c] IV6/4 VII6 I6

²⁵ Zie ook de opmerkingen over de expositie van deze fuga op pag. 33/34 en van de contra-expositie op pag. 45. Een vergelijkbaar thema is het thema van de fuga in cis kl.t., WTK I (voorbeeld 28).

²⁶ Soortgelijke thema's gebruikt Bach vaak in de 'fugerende' Gigue's aan het eind van partita's en suites.

Voorbeeld 25
Fuga in f kl.t., WTK II

Een thema met een duidelijk verschillende "kop" en "staart", die echter harmonisch toch op elkaar lijken, omdat ze elkaars spiegelbeeld zijn. Bovendien vindt zowel in de kop als in de staart gevarieerde herhaling van een motief plaats.

Voorbeeld 26
Fuga in dis kl.t., WTK I

Sterk lineair thema met enkele karakteristieke sprongen, die met name in de latere, zeer complexe fases van deze fuga²⁷ de herkenbaarheid van het thema bevorderen.

de beantwoording

Na de eerste inzet van het thema volgt een tweede inzet, in een andere stem. Deze tweede inzet wordt de beantwoording van het fugathema genoemd (of: het antwoord). De beantwoording is altijd een kwint hoger dan de eerste inzet als in een hogere stem wordt geïmiteerd, en een kwart lager als in een lagere stem wordt geïmiteerd. We kunnen dan spreken van imitatie in de bovenkwint of in de onderkwart. Meestal klinkt de beantwoording in een stem direct onder of boven de stem die de eerste inzet bracht (bijvoorbeeld: eerste inzet in de alt, tweede in sopraan of tenor).

In de oude Italiaanse muziektheorie werd een eerste inzet vaak *guida* of *proposta* genoemd; de beantwoording heette *consequente*, *segunte* of *riposta*. Tegenwoordig worden vaak Latijnse begrippen gebruikt: de eerste inzet heet dan dux (=aanvoerder, meervoud: duces), de tweede inzet comes (=metgezel, meervoud: comites).²⁸ In de expositie volgt na de comes meestal weer een dux, in de als derde inzettende stem.²⁹ Deze tweede dux staat een octaaf hoger of lager dan de eerste dux. In vierstemmige fuga's volgt na deze tweede dux meestal weer een comes, in de stem die als laatste inzet; deze staat een octaaf lager of hoger dan de eerste comes. Meestal kunnen ook in het verdere verloop van een fuga dux- en comes-inzetten worden onderscheiden; soms vervaagt in het verloop van het stuk het onderscheid (met name in sterk modulerende passages).

Het is overigens goed mogelijk in polyfone composities waarin niet in kwint- of kwartafstand wordt geïmiteerd de oudere begrippen *proposta* en *riposta* te gebruiken; het ligt in ieder geval niet erg niet voor de hand om dan de begrippen dux en comes te hanteren (ik zou die 'reserveren' voor fuga's).³⁰

Als het antwoord, de comes, een letterlijke transpositie in de bovenkwint of onderkwart is van de dux, spreken we van reële beantwoording (of: reëel antwoord). Als de comes enigszins wordt

27 Stretto, vergroting,. Zie voorbeeld 10.

28 De termen dux en comes zijn voor het eerst te vinden bij Seth Calvisius (1592)

29 Er zijn enkele uitzonderingen; bijvoorbeeld: in de fuga in C gr.t., WTK I volgen dux, comes, comes en dux op elkaar.

30 De begrippen *proposta* en *riposta* zijn bijvoorbeeld goed bruikbaar bij imitaties in het octaaf in tweestemmige inventies. Zie de 'geannoteerde' tweestemmige inventie in C gr.t. in voorbeeld 20.

gewijzigd is er sprake van tonale beantwoording (of: tonaal antwoord). Dit laatste gebeurt met name als de combinatie van het eind van de dux en het begin van de comes bij reële beantwoording tot een dissonante situatie zou leiden (zie de uitleg hieronder).

De beantwoording gaat bijna altijd volgens onderstaande 'regels'. Hoe de comes er precies uitziet wordt bepaald door de structuur van de dux, *en* door de vraag of de dux moduleert of niet. We kunnen de volgende situaties onderscheiden:

beantwoording van niet-modulerende thema's:

1. als de kwint van de (hoofd-)toonsoort *niet* in het begin van de dux voorkomt wordt het thema reëel beantwoord: de comes is een exacte transpositie in de bovenkwint of onderkwart
2. als de kwint van de (hoofd-)toonsoort in het begin van de dux voorkomt wordt deze *niet* beantwoord met de bovenkwint maar met de bovenkwart (of onderkwint); dus: de kwint in het begin van een dux wordt beantwoord met de grondtoon van de hoofdtoonsoort (en niet, zoals bij een letterlijke transpositie zou gebeuren, met de secunde van de hoofdtoonsoort). De rest van de comes staat *wel* een kwint hoger (of kwart lager) dan de dux, en dus verschilt de comes enigszins van de dux: tonale beantwoording. In feite gaat het altijd om *twee 'stappen'*: *eerst* wordt de kwint in de dux als het ware 'verkeerd' beantwoord (een kwart hoger in plaats van een kwint hoger); en *vervolgens* wordt deze 'verkeerde' transpositie - meestal zo vroeg mogelijk in de comes - weer ongedaan gemaakt, door in de comes een interval te veranderen. De eerste stap is de eigenlijke tonale beantwoording. De tweede stap wordt aangeduid met het begrip mutatie; omdat deze mutatie plaatsvindt aan het begin, in de 'kop', van de comes wordt gesproken van kopmutatie (of: beginmutatie). De techniek van de tonale beantwoording is met de volgende regels te beschrijven (de getallen beschrijven tonen *in de hoofdtoonsoort*):
 - 5 als begintoon van de dux wordt met 1 als begintoon van de comes beantwoord
 - de sprong 1-5 wordt beantwoord met 5-1, de sprong 5-1 met 1-5
 - zo mogelijk onmiddellijk na de tonale beantwoording van de 5 wordt overgegaan naar de 'normale' transpositie in de bovenkwint of onderkwart - in verband daarmee ontstaat kopmutatie in de comes.

Een notenvoorbeeld ter verduidelijking:

Voorbeeld 27
tonale beantwoording
en kopmutatie

The image shows two musical staves. The top staff illustrates pitch relationships between the Dux and Comes. It shows two measures separated by a double bar line. In the first measure, the Dux is on the note 5 and the Comes is on the note 1. In the second measure, the Dux is on the note 5 and the Comes is on the note 1. Below the notes, arrows point from Dux to Comes. The bottom staff shows the actual melodic lines. The Dux is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The Comes is a sequence of notes: D5, E5, F5, G5. The first measure shows the Dux and Comes with arrows indicating 'tonale beantwoording' (tonal answering) and 'kopmutatie' (copmutation). The second measure shows the Dux and Comes with arrows indicating 'tonale beantwoording' and 'kopmutatie'.

De *reden* dat het begin van de comes wordt veranderd is dat de dux meestal eindigt op grondtoon of terts van de hoofdtoonsoort (waarmee meestal de tonica wordt aangeduid); de secunde van de hoofdtoonsoort (=kwint van de dominanttoonsoort) aan het begin van de comes zou dan een dissonant tot gevolg hebben. Traditioneel is een inzettende stem (in dit geval dus de comes) in ieder geval aan het begin consonant ten opzichte van de al aanwezige stem(men) - en met tonale beantwoording kan de dissonant worden vermeden.

In *harmonisch* opzicht is de comes overigens *nooit* een letterlijke 'herhaling' van de dux. Aan het begin van de comes bevinden we ons namelijk nog in de *hoofdtoonsoort* - de modulatie naar de dominant-tonsoort vindt plaats *tijdens de comesinzet*. De kop van de comes heeft daarom altijd een andere harmonische functie dan de kop van de dux:

Voorbeeld 28
Fuga in cis kl.t., WTK I

Een paar voorbeelden van reële en tonale beantwoording:

Voorbeeld 29
Fuga in d kl.t., WTK I - reële beantwoording

Voorbeeld 30
Fuga in B gr.t., WTK II - reële beantwoording³¹

31 Voor het begrip *koppelmotief* zie pag. 26.

Voorbeeld 31
Fuga in c kl.t., WTK I - tonale beantwoording

Voorbeeld 32
Fuga in f kl.t., WTK I - tonale beantwoording

Voorbeeld 33
Fuga in c kl.t., WTK II - tonale beantwoording

beantwoording van modulerende thema's:

1. zoals hierboven al gezegd *kan* de eerste inzet van een fuga-thema (de dux) naar de dominanttoonsoort moduleren (dus: een kwint omhoog);³² als dan de comes een ongewijzigde transpositie van de dux zou zijn, zou aan het eind van de comes de dominanttoonsoort van de dominanttoonsoort worden bereikt (dus: de toonsoort van de IIe trap, gezien vanaf de hoofdtoonsoort). Bijvoorbeeld: als de dux moduleert van C naar G, zou de comes moduleren van G naar D. Dit zou echter een te grote en te abrupte verwijdering van de hoofdtoonsoort betekenen. Vandaar dat (naar de dominant) modulerende thema's gevolgd worden door een antwoord dat naar de hoofdtoonsoort terugmoduleert. Dit betekent dat *tenminste het slot* van de comes moet worden veranderd: het moet een secunde omlaag worden getransponeerd. We spreken dan van staartmutatie (of: eindmutatie) - en dus van een (andere) vorm van tonale beantwoording. Vaak *begint* staartmutatie al vroeg in de comes; het verschil met kopmutatie is dat bij kopmutatie het *slot* van de comes een letterlijke transpositie in de bovenkwint of onderkwart vormt, en bij staartmutatie het *begin*.

32 Modulerende thema's komen overigens verhoudingsgewijs weinig voor.

Voorbeeld 34

Fuga in gis kl.t., WTK I - modulerend thema; beantwoording met staartmutatie (vanaf de tweede toon!)

- Als de *kwint* van de hoofdtoonsoort in de kop van een modulerend thema voorkomt, wordt - net als bij niet modulerende thema's - *tonale beantwoording* en *kopmutatie* toegepast. De comes wordt dus op twee plaatsen veranderd: de kwint in de kop van de dux wordt aan het begin van de comes met de grondtoon beantwoord; bovendien vindt staartmutatie plaats in verband met de modulatie in de dux.³³

Voorbeeld 35

Fuga in b kl.t., WTK I - modulerend thema met de kwint als begintoon; comes met kop- en staartmutatie

Largo

33 In feite is het helemaal niet zo logisch op een modulerend thema tonale beantwoording en kopmutatie toe te passen: omdat in de dux is gemoduleerd, zou een begin van de comes als exacte transpositie weinig problemen moeten opleveren (men vervang bijvoorbeeld in maat 4 van voorbeeld 35 de begintoon b van de comes door een cis)...

contrapunt en contrasubject; opbouw van de expositie

De tegenstem van de comes (in de stem dus, die daarvoor de eerste inzet, de dux had) wordt het contrapunt genoemd; als dit contrapunt in het verdere verloop van de fuga niet meer terugkeert (of althans: niet meer terugkeert als tegenstem van een thema-inzet) spreekt men van een vrij contrapunt (of: vrije tegenstem). Als het daarentegen in het verdere verloop van de fuga terugkeert als tegenstem van het thema, spreken we van een contrasubject (een 'tegen-thema' dus; ook wel genoemd: vaste tegenstem, of obligaat contrapunt).

Soms wordt in een fuga *meer dan een contrasubject* gebruikt. Bijvoorbeeld als in onderstaand schema (S=Sopraan, A=Alt, T=Tenor, B=Bas):

S			thema (dux)	contrasubject1
A	thema (comes)		contrasubject1	contrasubject2
T	thema (dux)	contrasubject1	contrasubject2	vrij contrapunt
B				thema (comes)

*intern
divertimento*

Het tweede contrasubject verschijnt dan voor het eerst bij de *derde* inzet van het thema (=de tweede dux-inzet). In een expositie met één contrasubject vormen thema en contrasubject meestal *dubbel contrapunt in het octaaf*. Dit is noodzakelijk omdat het contrasubject in het verloop van de fuga meestal zowel in een stem *onder* als in een stem *boven* het thema optreedt. In een expositie met twee contrasubjecten vormen het thema en de beide contrasubjecten om dezelfde reden meestal *drievoudig contrapunt in het octaaf*.³⁴

Soms is een fuga-expositie onregelmatig opgebouwd: de derde inzet is niet altijd een dux, de vierde niet altijd een comes. In de fuga in C gr.t., WTK I zijn de inzetten van het thema achtereenvolgens dux-comes-comes-dux; in de fuga in f kl.t., WTK I: dux-comes-dux-dux.

Ook is soms het *aantal* inzetten kleiner of groter zijn dan het aantal stemmen; in het eerste geval kan men de expositie onvolledig noemen (wat bij mijn weten bij Bach niet voorkomt); in het tweede geval is er sprake van één of meer zogenaamde 'completerende inzetten' - de expositie wordt dan wel 'overcompleteet' genoemd.³⁵

Een voorbeeld van een driestemmige fuga met twee contrasubjecten:

Voorbeeld 36

Fuga in Bes gr.t., WTK I, maat 1-13 (expositie)

³⁴ Zie ook de opmerkingen over dubbel contrapunt op pag. 5-7.

³⁵ Deze term is nogal ongelukkig, omdat daarmee de suggestie wordt gewekt dat de extra inzetten feitelijk overbodig zijn. Vaak is het beter om te spreken van een *contraexpositie*. Zie voor een verdere uitleg pag. 40.

De volgende paragrafen gaan over een aantal specifieke zaken die te maken hebben met de opzet van een fuga-expositie:

over de relatie tussen de comes en zijn tegenstem (contrapunt of oontrasubject)

Het is vaak niet erg duidelijk waar in de als eerste inzettende stem precies het thema (de dux) eindigt, en het contrapunt of contrasubject begint. Het eind van de dux vormt namelijk vaak geen 'muzikaal slot'; vaak ook vormen dux en contrapunt samen een grotere melodische 'boog'³⁶. Wel vormt de tegenstem vaak een (bijvoorbeeld ritmisch en/of melodisch) *contrast* met het thema in de als tweede inzettende stem (de comes):

Voorbeeld 37
Fuga in a kl.t., WTK II

Een ritmisch contrast ontstaat bijvoorbeeld als tegenover grote notenwaarden in het thema kleinere in de tegenstem optreden, of omgekeerd, zoals in voorbeeld 37 hierboven: lange noten in het thema staan tegenover extreem korte in het contrasubject.³⁷ Ritmisch contrast kan ook ontstaan door complementaire ritmiek.³⁸ Een melodisch contrast ontstaat bijvoorbeeld als comes en tegenstem

36 Deze melodische 'boog' is soms nog (veel) langer, zie de bovenstem aan het begin van de fuga in bes kl.t., WTK I, voorbeeld 48.

37 Zie ook de voorbeelden 30, 31, 32, 35.

38 Zie voorbeeld 5.

verschillend bewegen: omhoog versus omlaag, sprongen versus schredes etc.; zie voorbeeld 38:³⁹

Voorbeeld 38
Fuga in C gr.t., WTK I



Vaak vindt men tegen een diatonisch thema een tegenstem met veel chromatiek, of omgekeerd;⁴⁰ een fraai voorbeeld van de tegenstelling chromatisch/diatonisch is de fuga uit de Chromatische Fantasie en Fuga:

Voorbeeld 39
Fuga uit de chromatische fantasie en fuga in d kl.t., BWV 903, maat 1-16

Tegenstellingen tussen comes en tegenstem leiden soms tot grote dissonante spanningen. Een extreem voorbeeld hiervan is de fuga in b kl.t., WTK I⁴¹ Ondanks zulke contrasten vullen thema en tegenstem elkaar natuurlijk ook altijd muzikaal aan.

De volgende situatie komen voor bij de overgang van de 'dux-fase' naar de 'comes-fase' in een fuga-expositie:

- **Situatie 1:** De dux eindigt *voor het begin* van de comes. De resterende tonen in de 'dux-stem' (dus: tot het begin van de comes) kunnen dan worden beschreven met het begrip **koppelmotief**. Maar vaak lijkt het dat die 'resterende tonen' al bij de tegenstem horen; de comes begint dan gewoon iets later dan men misschien zou mogen verwachten. Deze situatie komt in veel fuga's voor; zie voorbeeld 40 hieronder⁴²: de dux sluit af op de eerste

39 Zie ook voorbeeld 4.

40 Zie voorbeeld 32.

41 Zie voorbeeld 35; de cijfers bij dit voorbeeld verwijzen naar de dissonante intervallen.

42 Zie ook voorbeeld 30.

tel van maat 6 - en de resterende zestienden in deze maat horen in feite al bij de tegenstem van de comes. In voorbeeld 41 is volgens mij sprake van een 'echt' koppelmotief, omdat de dux op de eerste tel van maat 6 duidelijk wordt afgesloten. Hetzelfde geldt voor voorbeeld 39: op de eerste tel van maat 8 is de dux afgesloten.

Voorbeeld 40
Fuga in b kl.t., WTK II

Voorbeeld 41
Fuga in D gr.t., BWV 532 D

In de fuga in Es gr.t., WTK I wordt een koppelmotief gebruikt om terug te moduleren naar de hoofdtoonsoort: het motief in de tweede helft van maat 2 maakt geen deel uit van het thema, want in de comes in maat 3 wordt staartmutatie toegepast: het thema wordt dus opgevat als een *modulerend* thema; de dux loopt dus tot de derde tel van maat 2:

Voorbeeld 42
Fuga in Es gr.t., WTK I

- Situatie 2: de dux eindigt op een zwaar maatdeel met een relatief lange noot; de comes begint op een licht maatdeel tijdens de slotnoot van de dux. De eerste noot van de comes vormt daarbij een consonant interval (meestal 5 of 8, zeldener 3 of 6) met de slotnoot van de dux. Zie de voorbeelden 29 en 35.⁴³
- Situatie 3: de laatste noot van de dux valt samen met de eerste noot van de comes; dit is vaak het geval bij fuga's met een begin- én een slotnoot op een zwaar maatdeel. Het interval dat daarbij ontstaat is meestal:
 - een kwint *boven* de slotnoot van de dux (zie de voorbeelden 10,11, 28), minder vaak een octaaf onder de slotnoot
 - een terts *boven*, of een sext *onder* de slotnoot van de dux als deze eindigt op de terts van de hoofdtoonsoort; zie de fuga in bes kl.t., WTK I⁴⁴ en het onderstaande voorbeeld:

Voorbeeld 43
Fuga in d kl.t., WTK II

- Situatie 4: de comes begint *voordat* de dux afgelopen is; deze situatie komt vrij weinig voor. Een fraai voorbeeld is de fuga in A gr.t., WTK II, waar de suggestie wordt gewekt als zou de fuga met een stretto⁴⁵ beginnen. Er wordt in dergelijke situaties wel gesproken van een strettofuga:

43 Soms zet de comes in tijdens een op de dux volgende, overgebonden toon, waarbij de overgebonden toon door de inzet van de comes als vertraging gaat fungeren. Dit gebeurt bijvoorbeeld in de orgelfuge in b kl.t., BWV 544.

44 Zie voorbeeld 48.

45 Stretto: zie pag. 45.

Voorbeeld 44
Fuga in A gr.t., WTK I

dux (?)

comes (?)

gewijzigd: Cis - Fis
in plaats van Dis - Gis

dux (?)

thema en contrasubject in de expositie

In een tweestemmige fuga is de expositie na de 'dux-fase' en de 'comes-fase' afgesloten. Bij Bach zijn tweestemmige fuga's echter een zeldzaamheid.⁴⁶

Een fuga-expositie bij Bach heeft altijd *tenminste evenveel* inzetten, als de fuga stemmen heeft (het fugathema verschijnt namelijk altijd in alle stemmen) In een driestemmige fuga met drie thema-inzetten zijn er dus *zes* mogelijkheden voor de volgorde waarin de stemmen inzetten. De volgordes: bovenstem-middenstem-onderstem en middenstem-bovenstem-onderstem genieten duidelijk de voorkeur: Bach begint in driestemmige fuga's - in tegenstelling tot vierstemmige - zelden met de onderstem. Vaak heeft de onderstem juist de laatste inzet; de middenstem heeft vaak de eerste, en zelden de laatste inzet. De derde inzet is weer een dux, en dus gelijk aan de eerste inzet, alleen een octaaf hoger of lager.⁴⁷

Tussen comes en tweede dux staat meestal een *verbindingsgedeelte*; dit wordt intern divertimento genoemd ('intern', omdat dit divertimento *binnen* de expositie staat; dit in tegenstelling tot een *extern divertimento*). Het 'intern divertimento' wordt ook wel modulerend tussenspel genoemd, omdat hier wordt teruggemoduleerd van de dominanttoonsoort aan het eind van de comes naar de hoofdtoonsoort (waarin de volgende dux verschijnt). Een intern divertimento is *altijd noodzakelijk* als de dux begint op de grondtoon en eindigt op de terts of de kwint, zoals in voorbeeld 45 hieronder: op de eerste tel van maat 4 zou een dux-inzet op cis dissoneren met de laatste toon van de comes, de b. Vaak is géén intern divertimento nodig als het thema begint op de kwint (omdat dan de slottoon van de comes geen dissonant vormt met de begintoon van de tweede dux). Desondanks verschijnt ook dan na afloop van de 'comes-fase' vaak een intern divertimento, vanwege de harmonie/toonsoort: tijdens de comes is gemoduleerd naar de dominanttoonsoort - maar de tweede dux verschijnt weer in de hoofdtoonsoort.⁴⁸ En het is logisch dat die twee toonsoorten via een korte (terug-)modulatie met elkaar worden verbonden.

Een intern divertimento is in *mineur vaker noodzakelijk* dan in majeur. Dat komt omdat fugathema's (als ze niet moduleren) eigenlijk altijd eindigen op een toon van de tonica-drieklank, en daarmee op een Ie trap.⁴⁹ Dus eindigt de comes in een fuga in een mineur-toonsoort op de Ie trap van de (mineur-)dominanttoonsoort. Dus bijvoorbeeld op een toon van de g-klein-drieklank als het stuk in c klein staat. Deze g-klein-drieklank is echter geen 'gewoon' akkoord in de toonsoort c-klein: de Ve trap in c klein is immers een G-groot akkoord. Daarom is het logisch dat dan tijdens een intern

46 In het WTK is alleen de fuga in e kl.t., eerste band, tweestemmig. Behalve deze ene fuga in het WTK zijn dan nog de vier Duetten, BWV 802-805 te noemen.

47 Zie. het schema op pag. 21, en de voorbeelden 28, 30,33,34, 35, 36. In de fuga in Fis gr.t., WTK I staat de derde inzet bij wijze van uitzondering twee octaven lager dan de eerste.

48 Zie voorbeeld 33: de derde maat is een intern divertimento; er wordt teruggemoduleerd van g kl.t. naar c kl.t.

49 Zie pag. 17.

divertimento de bes (terts van g klein) weer wordt hersteld tot een b (terts van de Ve trap in c klein). De Ie tap van de dominanttoonsoort in majeur daarentegen is een majeur-drieklank- die vaak probleemloos als trap in de hoofdtoonsoort kan fungeren (namelijk als V): in een fuga in C groot eindigt de comes op een van de tonen van een G-groot-akkoord. Dit G-groot akkoord kan vaak meteen weer fungeren als Ve trap in C groot.

Hieronder twee voorbeelden ter illustratie. In voorbeeld 45 zet de comes na anderhalve maat in, dus zou de tweede dux op de eerste tel van maat 4 beginnen, als er geen intern divertimento zou zijn. Maar: op de eerste tel van maat 4 is in de bovenstem (de comes) de toon b bereikt, de terts van gis-klein; de harmonie is: I in gis klein. Het is slecht voorstelbaar dat op dat moment de tweede dux zou 'binnenkomen' met de toon cis. Daarom wordt in maat 4 teruggemoduleerd van gis- naar cis-klein, en zet de dux in maat 5 in als de Ie trap van cis klein is bereikt:

Voorbeeld 45
Fuga in cis kl.t., WTK II

Uit bovenstaand voorbeeld blijkt overigens dat het in een tweedelige maatsoort mogelijk is een thema een halve maat op te schuiven, zonder dat daardoor de metrische zwaar/licht-verhoudingen wezenlijk worden aangetast.

In voorbeeld 46 wordt aan het eind van de comes (maat 9) de toon b bereikt, de terts van de dominanttoonsoort G-groot. Omdat het G-groot-akkoord in maat 9 probleemloos niet alleen als I in G groot, maar ook als V in C-groot kan worden opgevat, kan de tweede dux naadloos aansluiten, zonder intern divertimento dus. Het gevolg is wel een *functieverandering* van de begintoon(en) van de dux: de eerste toon van de dux in maat 9 is *grondtoon*, de eerste toon van de dux in maat 1 is *kwint*.⁵⁰ Deze functieverandering is vergelijkbaar met de functieverandering, die de kop van het thema *altijd* ondergaat bij de comes-inzet.⁵¹

Voorbeeld 46
Fuga in Cgr.t., WTK II

⁵⁰ Vergelijk ook voorbeeld 33.

⁵¹ Zie de opmerking hierover op pag.21. Vergelijk voorbeeld 46 met de voorbeelden 36 en 50: ook in die fuga's sluit de tweede dux naadloos aan de eerste comes aan.

Interne divertimenti bestaan vaak uit motivische voortspinning van materiaal uit het thema en/of de tegenstem (zie voorbeeld 45).⁵² Als na de dux een koppelmotief staat wordt dit koppelmotief vaak in iets gewijzigde vorm overgenomen na de comes, in dezelfde stem: zie voorbeeld 42. Soms verschijnt in het intern divertimento nieuw materiaal (soms in combinatie met 'bekend' materiaal), dat ook verderop in het stuk een rol blijft spelen:

Voorbeeld 47

Fuga in c kl.t., WTK I - expositie (maat 1-9) en het derde externe divertimento (maat 17-20).

In de fuga in bes kl.t., WTK I staat een, vooral gezien het korte thema, extreem lang intern divertimento tussen de comes en de tweede dux. Ook maat 14 kunnen we beschouwen als intern divertimento (maar dan een kort), dat de tweede comes met de derde dux verbindt:

⁵² Vergelijk met de voorbeelden 30, 33, 35.

Voorbeeld 48
 Fuga in bes kl.t., WTK I - expositie (maat 1-25)

INTERN DIVERTIMENTO –
 sequenzen, imitaties van motieven
 in de sopraan door de alt

dux tegenstem

comes (tonale beantwoording) (lijkt op tegenstem in maat 3)

8

dux

comes (aangepast)

SLOT CADENS EXPOSITIE →

15

dux (aangepast)

bes (V6/5) Des II V6/5 I VI III VI6

22

II7 II6 V2 I V8 I

4 — 3

Tijdens de tweede 'dux-fase' (bij de derde inzet van het thema dus) wordt duidelijk of sprake is van een *contrasubject*, dan wel van *vrije tegenstemmen*: van een *contrasubject* is sprake, als de tegenstem van de comes terugkeert als tegenstem van de tweede dux; meestal zal dan ook in het verdere verloop van de fuga dit *contrasubject* in combinatie met het thema optreden.

Bij thema's die tonaal worden beantwoord (dus ook bij modulerende thema's) moet, in verband met de verschillen tussen dux en comes, het *contrasubject* overigens worden gewijzigd. Als de comes een tonale beantwoording/kopmutatie heeft, moet het *contrasubject* tijdens de tweede dux

tenminste aan het begin worden aangepast - zie voorbeeld 36 en vergelijk met het onderstaande voorbeeld:⁵³

Voorbeeld 49
fuga in Bes gr.t., WTK I

contrasubject in maat 5:



contrasubject in maat 8 zou letterlijk zijn:



maar wordt gewijzigd in:



Als er een intern divertimento tussen de tweede en derde inzet staat is de opzet van dit divertimento vaak aanleiding om het begin van het contrasubject te wijzigen.⁵⁴

Als twee contrasubjecten worden gebruikt wordt de zaak uiteraard nog complexer, met name in vierstemmige fuga's, omdat het tweede contrasubject dan tijdens de vierde inzet van het thema wordt herhaald, en het thema en de twee contrasubjecten meestal drievoudig contrapunt zullen moeten vormen.⁵⁵

Een heel bijzonder gebruik van een contrasubject is te vinden in de fuga in E gr.t., WTK II: in maat 4 wordt het contrasubject onder de tweede dux in feite over twee stemmen (bas en tenor) verdeeld; het begin van de tweede contrasubject-inzet is echter tegelijkertijd het eind van de eerste inzet, zoals blijkt bij de derde inzet, maat 6/7 (in de alt). De eerste inzet van het contrasubject (maat 2/3) had aan het eind een overgebonden a - deze kan in de tenor in maat 5 niet (getransponeerd) worden herhaald, zodat het slot van het contrasubject in maat 5 wordt veranderd. Tijdens de slotcadens van de expositie wordt nog een variant van het contrasubject gebruikt (tenor, maat 8); bovendien zijn de figuurtjes $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ en $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ in alt en sopraan van het contrasubject afgeleid; hetzelfde

geldt voor de kwartsprongen in bas en tenor ($\text{♩} \text{♩}$ en $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

Voorbeeld 50
Fuga in E gr.t., WTK II - expositie (maat 1-9)

53 Vergelijk ook voorbeeld 34.

54 Zie de voorbeelden 30, 33.

55 Zie het schema op pag. 24

In vierstemmige fuga's is de vierde inzet van het thema weer een comes, op een enkele uitzondering na.⁵⁶ Normaal gesproken verhoudt zich de vierde inzet dus tot de derde als de eerste tot de tweede (vgl. voorbeeld 51 voorbeeld a. hieronder; de voorbeelden b. en c. hebben betrekking op een paar uitzonderlijke fuga's:

Voorbeeld 51

a. normale opeenvolging van inzetten
bijvoorbeeld:

b. Fuga in f kl.t., WTK I:

c. Fuga in fis kl.t., WTK I:

Als in een vierstemmige fuga na het eind van de comes een intern divertimento staat, en als bovendien de vierde inzet zonder onderbreking op de derde volgt is er feitelijk sprake van *paarsgewijze imitatie*.⁵⁷

Voorbeeld 52

Fuga in g kl.t., WTK I - expositie (maat 1-8)

56 Namelijk: WTK I, c kl.t., f kl.t., fis kl.t..

57 Vergelijk voorbeeld 3!

In het onderstaande voorbeeld is het intern divertimento in maat 20 eigenlijk 'technisch' overbodig: de comes in maat 20 had direct kunnen volgen op het eind van de tweede dux (maat 19). Met andere woorden: de aansluiting tussen tweede dux en tweede comes had net zo kunnen verlopen als in maat 7.⁵⁸ Misschien is er een *motivische* reden voor dit divertimento: het is motivisch verwant met het intern divertimento na de eerste comes-inzet (maat 12/13), en met de slotcadens van de expositie (maat 27-30):

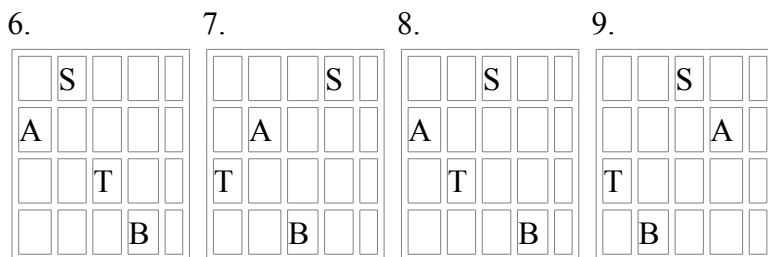
Voorbeeld 53
Fuga in Es gr.t., WTK II - expositie (maat 1-30)

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-10) shows the initial 'dux' and 'comes' entries. The second system (measures 10-17) features an 'intern divertimento' section. The third system (measures 17-24) continues the 'dux' and 'comes' entries. The fourth system (measures 24-30) shows the 'slotcadens' section. Chord symbols are indicated below the final system: V6 VI (VII6) IV (VII7) V8 — 7 I.

In een vierstemmige fuga zijn er uiteraard 24 mogelijkheden voor de inzet-volgorde van de stemmen; Bach gebruikt er echter maar negen, namelijk:

1.	2.	3.	4.	5.																																																																																
<table border="1"> <tr><td></td><td></td><td>S</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>A</td><td></td><td></td></tr> <tr><td>T</td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>B</td></tr> </table>			S			A			T							B	<table border="1"> <tr><td>S</td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td>A</td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td></td><td>T</td><td></td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>B</td></tr> </table>	S					A					T					B	<table border="1"> <tr><td></td><td></td><td></td><td>S</td></tr> <tr><td>A</td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td>T</td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>B</td></tr> </table>				S	A					T						B	<table border="1"> <tr><td></td><td></td><td></td><td>S</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>A</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>T</td><td></td><td></td></tr> <tr><td>B</td><td></td><td></td><td></td></tr> </table>				S			A			T			B				<table border="1"> <tr><td></td><td>S</td><td></td><td></td></tr> <tr><td>A</td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>T</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>B</td></tr> </table>		S			A							T				B
		S																																																																																		
	A																																																																																			
T																																																																																				
			B																																																																																	
S																																																																																				
	A																																																																																			
		T																																																																																		
			B																																																																																	
			S																																																																																	
A																																																																																				
	T																																																																																			
			B																																																																																	
			S																																																																																	
		A																																																																																		
	T																																																																																			
B																																																																																				
	S																																																																																			
A																																																																																				
			T																																																																																	
			B																																																																																	

58 Vergelijk de fuga in c klein, WTK II (voorbeeld 57). Ook in deze fuga staat een 'technisch overbodig' divertimento tussen de derde en vierde inzet.



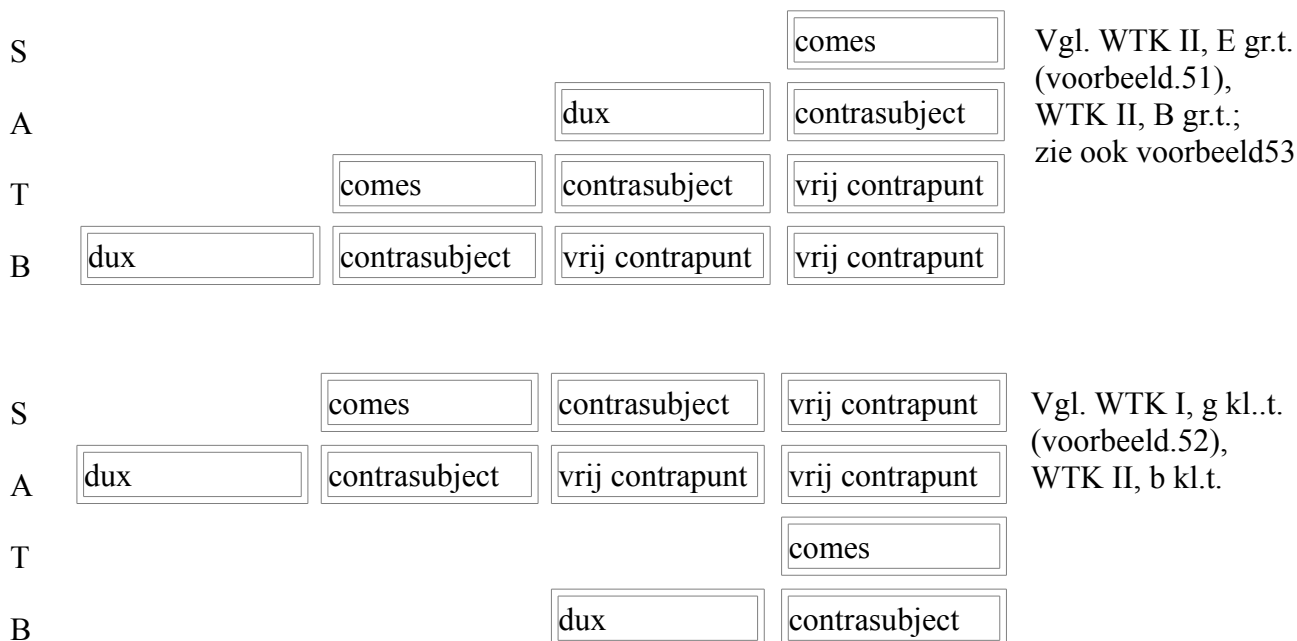
Uit deze schema's moge blijken dat vanaf de tweede inzet meestal steeds wordt ingezet in een stem direct onder of boven een stem die al is ingezet: er ontstaan dus meestal geen 'gaten' tussen de inzetten. Slechts twee van de negen opeenvolgingen in de schema's hierboven vertonen een 'gat', namelijk de vijfde en de negende: in de vijfde verschijnt de bas voor de tenor, en ontstaat even een 'gat' tussen alt en bas; in de negende ontstaat een 'gat' tussen tenor en sopraan. De opeenvolgingen 5 en 9 komen samen in het WTK vier keer voor (op een totaal aantal van 19 vierstemmige en 2 vijfstemmige fuga's).⁵⁹ In andere werken van Bach zijn zij nog zeldzamer.

Een andere (wat algemenere) conclusies naar aanleiding van bovenstaande schema's: de laatste inzet in een vier- of vijfstemmige fuga is zelden in een middenstem, en: paarsgewijze imitatie⁶⁰ komt, behalve in de vier uitzonderingsgevallen (=schema's 5 en 9), alleen voor bij een inzetten-volgorde 'van hoog naar laag' en 'van laag naar hoog' (zie het tweede en het vierde schema).

In de regel blijven stemmen, die eenmaal ingezet zijn, gedurende de gehele expositie aanwezig (zie de voorbeelden 49, 51); uitzonderingen zijn bijvoorbeeld

- fuga in g kl.t., WTK I (voorbeeld 51): de alt pauzeert in maat 7
- fuga in c kl.t., WTK II (voorbeeld 57): de tenor pauzeert vanaf maat 7

Een paar schematische overzichten van vierstemmige fuga-exposities (S=Sopraan, A=Alt, T=Tenor, B=Bas):



59 Namelijk in WTK I: g kl.t., As gr.t. en a kl.t., en in WTK II: bes kl.t. - a deze fuga's zijn vierstemmig.

60 Vgl. voorbeeld3.

S		dux	contrasubject	Vgl. WTK I, B gr.t. WTK II, g kl.t.
A	comes	contrasubject	vrij contrapunt	
T	dux	contrasubject	vrij contrapunt	
B			comes	

S			comes	Vgl. WTK I, b kl.t. (voorbeeld.52), WTK II, dis kl.t.
A	dux	contrasubject	vrij contrapunt	
T		comes	contrasubject	
B		dux	contrasubject	

Een goed voorbeeld van een fuga met met twee contrasubjecten is de orgelfuga in g kl.t., BWV 542; door de opzet van de expositie 'van hoog naar laag' (met overigens twee keer een intern divertimento: maat 7-9 en maat 12-14), en doordat thema, eerste en tweede contrasubject in sopraan *en* alt in dezelfde volgorde na elkaar staan krijgt de expositie iets 'canonachtigs'. Hieronder een schema van de expositie, en de notentekst:

<i>maat:</i>	1	4	7	10	12	15
S	dux	contrasubject 1		contrasubject 2		vrij contrapunt
A		comes		contrasubject 1		contrasubject 2
T				dux		contrasubject 1
B						comes

intern divertimento
intern divertimento

Voorbeeld 54
Orgelfuga in g kl.t., BWV 542 - expositie (maat 1-17)



4 contrasubject 1

comes

7 intern divertimento

10 contrasubject 2

contrasubject 1 (de eerste twee tellen zijn weggelaten)

dux

13 intern divertimento vrij contrapunt

contrasubject 2

contrasubject 1 (de eerste twee tellen zijn weggelaten)

comes

Veelal volgt na de laatste inzet in een expositie een kort afsluitend gedeelte, met een slotcadens. Dit gedeelte kan men 'intern divertimento' noemen, omdat het fugathema ontbreekt. Vaak is volgens mij een omschrijving als 'slotgedeelte' of 'slotcadens' adequater.⁶¹ De expositie eindigt in majeure meestal in de hoofd- of de dominanttoonsoort, en in mineur in de hoofd-, (mineur-)dominant- of paralleltoonsoort. Soms volgt na de laatste inzet in de expositie zonder duidelijke onderbreking een *extern divertimento* (voorbeeld 45) of een *contra-expositie* volgt (voor het laatste zie voorbeeld 57). En in de volgende fuga's wordt *tijdens* de laatste inzet een (zwakke) cadens gevormd, waarna meteen een extern divertimento volgt:

- WTK II, C gr.t. (voorbeeld 46)
- WTK I, c kl.t. (voorbeeld 47)
- WTK I, g kl.t. (voorbeeld 52).

⁶¹ Zie hiervoor de voorbeelden 48, 53 en 50 (de slotcadens in dit voorbeeld is vanaf de tweede helft van maat 7, tot de eerste tel van maat 9).

aangepaste inzet en schijninzet

We hebben hierboven gezien dat een thema (de comes) soms wordt veranderd in het kader van een tonale beantwoording.⁶² Maar soms wordt een thema (dux of comes) om andere redenen veranderd. Dit gebeurt vooral als, in het verdere verloop van de fuga (dus: na de expositie), *tijdens* een themainzet een modulatie plaatsvindt, die anders in elkaar zit dan de 'gewone' modulatie(s) in de expositie.⁶³ Het thema moet zich dan als het ware 'voegen naar' de gang van de harmonie. Zo wordt in de fuga in Bes gr.t., WTK I in maat 26-27 tijdens een comes-inzet die begint in g-klein, niet gemoduleerd naar d-klein (wat te verwachten zou zijn), maar naar c-klein. De comes wordt aan deze harmonische context aangepast: vanaf de vierde toon staat hij 'een toon te laag':

Voorbeeld 55

Fuga in Bes gr.t., WTK I, maat 1-17 (expositie) en maat 25-28

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-17) shows the Dux and the first entry of the Comes. The second system (measures 17-25) shows the second entry of the Comes and the first entry of the Contrasubject 1. The third system (measures 25-27) shows the 'comes (extra inzet)' and the second entry of the Contrasubject 1. The fourth system (measures 27-28) shows the 'aangepaste comes' and the second entry of the Contrasubject 1. A diagram at the bottom indicates a modulation from G minor (g) to C minor (c).

62 Zie pag. 20-23.

63 Dus niet: modulatie van hoofd- naar dominant-toonsoort tijdens een comes-inzet, of bij modulerende thema's: modulatie van hoofd- naar dominanttoonsoort tijdens de dux, dan wel van dominant- naar hoofdtoonaort tijdens de comes.

Soms wordt een thema al in de expositie veranderd, meestal ook om harmonische redenen. Zo wordt tijdens de tweede comes-inzet in de fuga in c kl.t., WTK II (maat 7, zie voorbeeld 57.⁶⁴) *niet* gemoduleerd naar de dominanttoonsoort g-klein - de toonsoort blijft c-klein; de comes wordt om die reden veranderd: de bes in de oorspronkelijke comes (maat 2) wordt veranderd in b. In dit soort gevallen kunnen we spreken van een aangepast thema; en in zowel de fuga in Bes, WTK I, als in de fuga in c, WTK II gaat het, om preciezer te zijn, om een aangepaste comes.

overcomplete expositie en contra-expositie

Een overcomplete expositie is een expositie met tenminste één inzet meer dan de fuga stemmen heeft.. De fuga in Bes gr.t., WTK I (zie voorbeeld 55 hierboven) is een *driestemmige* fuga. Toch bevat de expositie *vier* inzetten, als volgt:⁶⁵

maat:	1	5	9	13
S	dux	contrasubject 1	contrasubject 2	Comes
A		comes	contrasubject 1	contrasubject 2
T			dux	contrasubject 1

Met zo'n extra inzet kan worden gesuggereerd dat er meer stemmen intreden dan in werkelijkheid gebeurt, zeker als de extra inzet *in een ander register* plaatsvindt dan alle voorgaande inzetten. Wij zijn namelijk als luisteraar al gauw geneigd om aan te nemen, dat als een fugathema op een nieuwe toonhoogte klinkt, er dan ook een nieuwe stem inzet.

Soms bevat een expositie meer dan één extra inzet. Vaak is dan sprake van een contra-expositie. Dit wil zoveel zeggen als dat de *verdeling van dux en comes* over de stemmen wordt *omgekeerd*: de stem of stemmen die in de expositie een dux hadden, krijgen in de contra-expositie een comes, en vice versa. Daarbij wordt - net als bij een overcomplete expositie - het thema bij voorkeur ingezet op *nieuwe toonhoogtes*, zodat de indruk kan ontstaan dat er (veel) meer stemmen inzetten dan er in werkelijkheid zijn. Vaak worden daarbij expositie en contra-expositie met elkaar verbonden tot een groot vormdeel, omdat aan het eind van de expositie geen afsluitende cadens staat. In de fuga in c-klein, WTK II ziet dat er dan als volgt uit:

Voorbeeld 56
Fuga in c kl.t., WTK II: inzetten in expositie en contra-expositie

EXPOSITIE ————— | CONTRA-EXPOSITIE —————

sopraan: comes sopraan: dux

alt: dux alt: comes

tenor: dux

bas: comes bas: dux (in f klein)

In het schema hierboven is aangegeven op welke tonen de inzetten in expositie en contra-expositie beginnen. We zien daaraan dat door de contra-expositie de 'toonruimte' flink wordt uitgebreid. Bedenk ook dat de tweede basinzet weliswaar op dezelfde toon begint als de eerste, maar dat toch

64 Ook in de contraexpositie van deze fuga vinden we een - op dezelfde manier - veranderde comes: zie de middenstem in maat 10, zie voorbeeld 57.

65 In deze fuga wordt overigens gewerkt met twee contrasubjecten, vergelijk voorbeeld 54 op pag. 37.

ook hier de toonruimte wordt uitgebreid: de bas heeft in de contra-expositie een dux in f-klein, en gaat daardoor een toon lager dan in de expositie. In het notenvoorbeeld hieronder is duidelijk te zien dat expositie en contra-expositie een eenheid vormen: aan het eind van de expositie staat geen afsluiting, na afloop van de contra-expositie staat een afsluitende cadens (in g klein):⁶⁶

Voorbeeld 57

Fuga in c kl. t., WTK II, expositie en contra-expositie⁶⁷

EXPOSITIE →

comes intern divertimento intern divertimento

dux dux model sequens

CONTRA-EXPOSITIE →

tegenbeweging sequens van de tegenbeweging dux

6 motiefjes lijken op het thema.. imitatie comes (aangepast)

(intern divertimento) sequenzen die de dux lijken te verlengen intern divertimentoootje wel erg kort...

9 comes (aangepast) dux (in f klein)

SLOT VAN EERSTE GEDEELTE / CADENS IN g

12

66 In de fuga in E groot, WTK II wordt ook gebruik gemaakt van een contra-expositie, maar wel nadat de expositie duidelijk is afgerond (met een half slot). En: de contraexpositie is in de vorm van een stretto! Zie voorbeeld 60.

67 Zie voorbeeld 61 voor de tweede helft van dit stuk.

4. Verdere ontwikkeling van de fuga; toepassing van stretto en andere 'contrapuntische technieken' (tegenbeweging, vergroting en verkleining); externe divertimenti

Over de verdere ontwikkeling van de fuga - dus: na de expositie en evt. contra-expositie - zijn nauwelijks algemene uitspraken mogelijk. Soms wordt vervolgd met een extern divertimento - 'extern' omdat dit divertimento staat tussen twee gedeeltes waarin het thema wordt verwerkt; 'divertimento' omdat het thema niet voorkomt. Soms wordt onmiddellijk vervolgd met een nieuw 'thematisch' gedeelte. Vaak wordt in het verdere verloop van de fuga op enig moment het thema onderworpen aan 'polyfone technieken' (ook wel genoemd: contrapuntische technieken, of: contrapuntische bewerkingen)⁶⁸: vergroting, verkleining, tegenbeweging, stretto, of combinatie(s) hiervan. In Bach-fuga's zien we bovendien vaak een proces van 'polyfone verdichting' dat zich uitstrekt over het gehele stuk: naarmate we dichter bij het eind van het stuk komen, neemt de complexiteit van de polyfonie toe.

stretto, vergroting, verkleining en tegenbeweging

Als een tweede inzet van het fugathema begint voordat een eerste inzet is afgesloten, spreken we van stretto. We zouden ook kunnen zeggen: de themainzetten *overlappen*. Een stretto kan beperkt zijn tot twee inzetten, maar kan ook bestaan uit drie, vier of nog meer inzetten. Soms wordt een stretto gecombineerd met andere contrapuntische bewerkingen (tegenbeweging, vergroting en/of verkleining). Bovendien kan het gebeuren dat in verschillende stretti in een fuga wordt gekozen voor verschillende imitatie-afstanden (dus bijvoorbeeld: in een eerste stretto imiteren de stemmen elkaar in de kwint, maar in een later stretto in het octaaf). En tenslotte: de als tweede inzettende stem kan op verschillende *momenten* worden ingezet - bijvoorbeeld in een eerste stretto na vier tellen vanaf de eerste inzet, en in een volgend stretto na twee tellen enz. Dit alles betekent natuurlijk dat de componist al vanaf het ontwerpen van het fugathema rekening heeft te houden met het stretto of de stretti. In een stretto zijn de themainzetten overigens vaak *onvolledig*: het eind van een of meer inzetten ontbreekt dan. En het thema kan in verband met het stretto enigszins worden *aangepast* (omdat het anders niet goed te combineren is met een volgende of voorgaande inzet).

Hieronder staat de volledige partituur van de eerste fuga van het WTK. Deze fuga bestaat na de expositie vrijwel volledig uit stretti:

Voorbeeld 58

Fuga in C gr.t., WTK I

The musical score shows the first fugue of the Notebook for Anna Bach, BWV 998. It is in C major, 3/4 time, and consists of two staves (treble and bass clef). The first staff is labeled 'EXPOSITIE' with an arrow pointing to the first measure. The second staff is labeled 'comes' and shows the second voice entering. The third staff is labeled 'dux' and shows the first voice re-entering. The fourth staff is labeled 'comes' and shows the second voice re-entering. The score illustrates the stretto technique where the second voice enters before the first voice has finished its first phrase.

68 Zie pag. 5-10 voor: tegenbeweging, vergroting en verkleining.

VANAF HIER: STRETTI *dux*

5

dux *comes*

8

comes *comes*

11

dux? comes? *comes (?) in a klein*

14

dux *comes (onvolledig)* *sequenzen met themakop* *comes (?) - onvolledig* *dux (?)* *comes* *dux? comes?* *comes* *dux? comes?*

18

schijninzet? *dux? comes?* *dux? comes?* *schijninzet?*

21

comes *dux? comes?*

Van maat 7 tot en met de basinzet in maat 10 kunnen we spreken van een eerste groep van vier inzetten, (waarvan de eerste twee een stretto vormen), omdat de inzetten allemaal nog op c of g beginnen. Deze vier inzetten samen lijken erg op een *contra-expositie*⁶⁹: behalve de tenor zetten alle stemmen vanaf maat 7 op een andere toonhoogte in dan in de expositie. De basinzet in maat 10 is tegelijk onderdeel van een stretto (met de alt, aan het eind van maat 10). Vanaf dit punt wordt 'weggemoduleerd' van de toonsoorten C en G groot, en toegewerkt naar een afsluitende cadens in a klein (maat 14).

Na deze cadens wordt vervolgd in C groot, maar er wordt al snel weer gemoduleerd. De stretti zijn vanaf maat 14 nog 'dichter' dan daarvoor - zie de partituur. De eerstvolgende echt afsluitende cadens eindigt op de eerste tel van maat 24, in de hoofdtoonsoort C groot. Tussendoor vindt nog een zwakkere cadens plaats in d klein (in maat 19). Vanaf maat 24 kunnen we spreken van een *slotgedeelte* van de fuga, alleen al vanwege het orgelpunt op I dat in deze maat begint.

Bij een groot aantal inzetten in deze fuga is onduidelijk of het gaat om een dux- of een comes-inzet, omdat *tijdens* de inzet wordt gemoduleerd (vandaar alle vraagtekens in de partituur hierboven). Wat de zaak er natuurlijk niet gemakkelijker op maakt is dat het thema *reëel* wordt beantwoord; er is dus - behalve de transpositie - geen verschil tussen de dux en de comes. Op een aantal punten in de partituur gebruik ik de term *schijninzet*; deze term spreekt eigenlijk voor zich: meestal gaat het om een *themabegin* van slechts een paar noten, en zijn het te weinig noten om van een echte inzet te spreken.⁷⁰

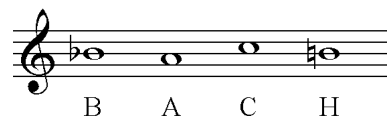
Het lijkt mij overigens geen toeval dat deze fuga 24 inzetten telt: het is de eerste fuga van het WTK - en dat is een verzameling van preludia en fuga's in alle 24 toonsoorten. Zou het toeval zijn dat het thema 12 achtste noten lang is? En dat de eerste afsluitende cadens in de hoofdtoonsoort eindigt op de eerste tel van maat 24? Misschien is het evenmin toeval dat het thema bestaat uit 14 tonen. Het getal 14 staat bekend als 'het' Bach-getal: als de letters van de naam Bach worden 'vertaald' naar cijfers volgens hun plaats in het alfabet krijgen we het volgende: B=2 A=1 C=3 H=8 - en samen is dit 14. Bach 'ondertekent' dus als het ware met zijn naam in deze fuga - iets wat hij ook in andere stukken doet. Zou het toeval zijn dat de eerste cadens in dit stuk in maat 14 eindigt? En dat in de tweede helft van het stuk 14 inzetten staan?

Het lijkt mij evenmin toeval dat in de *laatste* fuga van het eerste boek van het WTK, de fuga in b klein (zie voorbeeld 35) alle 12 toonhoogtes voorkomen: ook hier gaat het vermoedelijk om het symboliseren van alle toonsoorten.

⁶⁹ Zie pag.40.

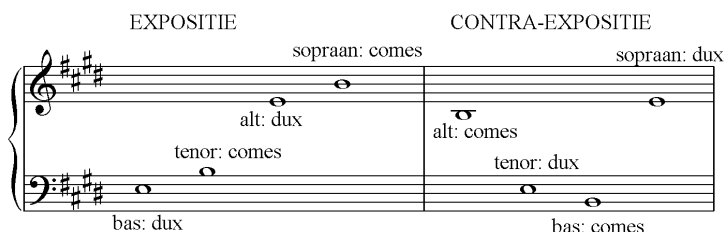
⁷⁰ Zie ook maat 6 in voorbeeld 47: waar ik in de partituur heb genoteerd: *thema* zouden we heel goed van een schijninzet kunnen spreken: we herkennen het motiefje c-b-c als het begin van de dux. In voorbeeld 57 zouden we in maat 7 de motiefjes in tenor en alt ook schijninzetten kunnen noemen: de intervalstructuur is weliswaar anders dan aan het begin van het fugathema, maar de bewegingsrichting en de ritmische structuur maken associatie met het thema mogelijk.

Vaak 'ondertekent' Bach overigens (ook) op een andere manier, namelijk door de naam BACH te 'vertalen' naar notennamen. Bedenk dat in het Duits B staat voor de toon die wij Bes noemen en er ontstaat de volgende toengroep:



In de fuga in E groot, WTK II wordt na de expositie een stretto gecombineerd met een *contra-expositie*. In het onderstaande voorbeeld staan de begintonen van de inzetten in de expositie. In voorbeeld 60 zie je de notentekst van dit stretto. Zie voorbeeld 50 voor de expositie van deze fuga.

Voorbeeld 59
Fuga in Egr.t., WTK I: inzetten
in expositie en contraexpositie



Na het eerste stretto (annex contraexpositie) in de maten 9-12 zien we overigens een tweede stretto, maar dan niet met het thema, maar met een variant van het contrasubject:

Voorbeeld 60
Fuga in Egr.t., WTK II: eerste stretto (tevens contra-expositie) / tweede stretto (met een variant van het contrasubject)



In deze fuga komen veel meer stretti voor. En een aantal keren wordt de stretto-techniek gecombineerd met een andere techniek, namelijk verkleining van het thema. In voorbeeld 11 staat een fragment (maat 26-29) van deze fuga, waarin dit voorkomt.

In onderstaand voorbeeld staan de maten 14-28 van de fuga in c klein, WTK II. Het begin van dit stuk (expositie en contra-expositie) staat in voorbeeld 57. Vanaf maat 14 wordt gebruik gemaakt van stretto-techniek, en van vergroting en tegenbeweging. Deze technieken worden bovendien met elkaar gecombineerd:

Voorbeeld 61
Fuga in c kl.t., WTK II (vanaf maat 14)⁷¹

14 dux
dux in de vergroting
comes
dux? comes?
comes in tegenbeweging (sterk veranderd)

18 dux? comes?
dux in de vergroting

21 slotcadens
comes (aangepast aan c klein)
dux (sequensje)
comes in tegenbeweging (sterk veranderd)
comes (aangepast aan c klein) I II6dm V7 I

25 slotcadens
dux, aangepast aan f klein
dux in f klein
tegenbeweging (sterk veranderd, en ingekort: schijninzet?)
I (VII7) V 7 I

Vanaf maat 14 zien we een driestemmig stretto waarin de vergroting in de alt wordt gecombineerd met de 'gewone vorm' van het thema (de *motus rectus*) en met de tegenbeweging (*motus contrarius*). Deze eerste drie inzetten beginnen alle op een g. Dan volgt een tweede groep stretto-inzetten (weer driestemmig), met inzetten op verschillende tonen (vijf inzetten, maat 16-18), maar allemaal *motus rectus*. In maat 19 zet de bas in, na een lange onderbreking; de bas heeft drie inzetten tot maat 23, de andere drie stemmen hebben hier geen enkele themainzet. Opvallend is dat in de bas in de maten 19-23 de 'thema-gedaantes' vergroting, tegenbeweging en motus rectus als het

⁷¹ Zie voorbeeld 57 voor de eerste helft van dit stuk.

ware worden 'gerecapituleerd'. De cadens in maat 23 vormt het eind van het *ontwikkelingsgedeelte*. Vanaf de derde tel van maat 23 kunnen we spreken van *het slotgedeelte* van de fuga. Dit slotgedeelte wordt ook gekenmerkt door stretto-techniek - maar nu nemen alle vier stemmen deel aan het stretto (zij het dat de basinzet in maat 26 nogal 'vaag' is...).

In de fuga in dis klein, WTK I wordt het thema in tegenbeweging in eerste instantie gebracht in een soort 'nieuwe expositie': vanaf maat 36 verschijnt de tegenbeweging achtereenvolgens in alle stemmen (zie voorbeeld 10b - daar is het begin van dit proces weergegeven). Vanaf maat 62 worden vergroting, tegenbeweging en motus rectus met elkaar gecombineerd (zie voorbeeld 10c).

externe divertimenti

Externe divertimenti hebben vaak de functie om 'thematische' gedeeltes van een fuga met elkaar te *verbinden*. Met name als een ontwikkelingsgedeelte in een nieuwe toonsoort staat ligt het voor de hand om een extern divertimento bovendien te gebruiken om te moduleren. Een tweede 'functie' van een extern divertimento is om te zorgen voor afwisseling - het thema is even afwezig, de aandacht kan daardoor op andere dingen worden gevestigd, en de reëntree van het thema na afloop van het divertimento valt daardoor des te meer op. In externe divertimenti wordt vaak *motivisch materiaal* gebruikt uit een voorafgaand gedeelte van de fuga, en wordt gebruik gemaakt van sequenzen.

Voorbeeld 62
Fuga in Bes gr.t., WTK I (vanaf maat 14)⁷²

Sequens van maat 15/16 (toon hoger)

comes (extra inzet)

Sequens van het eind van het thema

13

contrasubject 2

contrasubject 1

eind van contrasubject 1 (imitatie van de bas)

eind van contrasubject 2 (imitatie van de tenor)

18

model

sequens 1

sequens 2

I IV VI6 VIIeol III V6eol VI II IV6

⁷² Zie voorbeeld 55 voor de expositie van deze fuga.

V

In deze fuga wordt vanaf de eerste tel van maat 17 het eind van de laatste comes van de expositie *en* van beide contrasubjecten afgesplitst en in sequens gebracht. Doordat de (tweematige) sequens een toon hoger staat dan de twee laatste maten van de expositie wordt gemoduleerd van F groot naar g klein (vergelijk maat 15/16 met maat 17/18). Vanaf de eerste tel van maat 19 wordt verder ingekort doordat de *herhaling* die daarvoor steeds plaatsvond wordt weggelaten: de groep van twee maten (17/18) wordt ingekort tot één maat. De bovenstem in maat 19 vormt een sequens van de voorafgaande maat, maar de twee andere stemmen zijn anders. Daardoor vormt maat 19 een nieuw sequensmodel voor de sequenzen in de maten 20 en 21. De dalende toonladderfiguur aan het begin van deze sequenzen lijkt als twee druppels water op het begin van contrasubject 1 in maat 22. Daarom, en omdat de sequenzen *en* dit contrasubject 1 steeds een toon lager beginnen dan in de voorafgaande maat, sluit het ontwikkelingsgedeelte in maat 22 naadloos aan het extern divertimento aan.

Overigens vormen de maten 19-23 een *diatonische kwintvalsequens* met steeds één 'tussenstapje': **I IV [VI6] VII^{ol} III [V6^{ol}] VI II [IV6] V**. De 'tussenstapjes', de sextakkoorden (die ik hier tussen haakjes heb gezet) kunnen worden gezien als wisselakkoorden, en zijn dus zwakker dan de grondliggingen - daardoor 'heerst' hier op de achtergrond een kwintvalsequens.

In de fuga in c klein (zie voorbeeld 47, en voorbeeld 63 hieronder) zijn de externe divertimenti gebaseerd op materiaal, afkomstig juit de expositie. In het eerste externe divertimento (maat 9/10) wordt de kop van het fugathema gebruikt voor een patroon van imitaties tussen de twee bovenstemmen, terwijl de bas een dalende toonladderfiguur speelt, afkomstig van het eerste contrasubject. In het tweede externe divertimento (maat 13/14) hebben de twee onderstemmen een motiefje uit het tweede contrasubject, terwijl de bovenstem stijgende toonladderfiguren heeft, afkomstig uit het *interne* divertimento (maat 5/6); we kunnen oo zeggen: de bovenstem heeft het begin van contrasubject 1 in tegenbeweging. In het derde interne divertimento (maat 17-19) wordt de kop van het thema in de *buitenstemmen* gecombineerd met de stijgende toonladderfiguur uit het interne divertimento (of: uit het tweede externe divertimento).

Zoals te zien is in voorbeeld 63 spelen sequenzen een grote rol (net als in voorbeeld 62). Het derde externe divertimento is opgebouwd uit een model en een sequens, die elk weer bestaan uit 'kleine sequensjes' van elk een halve maat. De themakop bevindt zich steeds in de bovenstem, waardoor het divertimento naadloos aansluit bij de dux-inzet in de bovenstem in maat 20. Hetzelfde geldt voor het eerste externe divertimento: ook hier zien we de themakop in de bovenstem, en de sequenzen hiermee sluiten prachtig aan bij de dux-inzet in maat 11:

Voorbeeld 63 zie volgende pagina

Fuga in c kl.t., WTK I - de eerste drie externe divertimenti (vanaf maat 7)⁷³

⁷³ Zie voorbeeld 47 voor het begin van deze fuga.

EXTERN DIVERTIMENTO 1

7

contrasubject 1

themakop / model

themakop, + 2 toegevoegde noten aan het begin / sequens 1

contrasubject 2

imitatie: themakop, + 2 toegevoegde noten aan het begin / imitatie

(idem)

dux

model (tegenbeweging van begin van contrasubject 1)

sequens 1

\square I6 I (V6/4) IV (V6/4) III \square Es (V6/4) V V6/4

EXTERN DIVERTIMENTO 2

11

dux (in Es) - met 2 toegevoegde noten aan het begin / quasi sequens 2

model (= tegenbeweging van begin van contrasubject 1)

sequens

contrasubject 2

contrasubject 1 (quasi sequens 2)

model (= 2x fragmentje uit contrasubject 2, zie maat 8)

sequens

\square Es I

EXTERN DIVERTIMENTO 3
(variant van extern div. 1, met verwisselde stemmen)

15

contrasubject 1

model

sequens 1

comes

model

sequens 1

contrasubject 2

MODEL

18

sequens 2

model

sequens 1

sequens 2

dux

sequens 2

model

sequens 1

sequens 2

contrasubject 1

SEQUENS
(met verwisselde stemmen, een kwint lager dan het model)

toonsoortenplan

Het is bepaald niet ongebruikelijk dat in Bach-fuga's, behalve een enkele 'tussentoonsoort' in de divertimenti, uitsluitend gebruik wordt gemaakt van de hoofd- en dominanttoonsoort. Dit gebeurt bijvoorbeeld in de fuga in c klein, WTK I (zie voorbeeld 47 en 63; ook in de resterende elf maten van deze fuga vinden we eigenlijk alleen de toonsoorten c klein en g klein). Vaak wordt wel een enkele andere toonsoort gebruikt, maar wordt deze in feite alleen even 'aangeraakt', en vrijwel onmiddellijk weer verlaten. Dat is bijvoorbeeld te zien in de fuga in c klein, WTK II (zie de voorbeelden 57 en 61): tijdens de basinzet in maat 11/12 zitten we even in de toonsoort f klein, maar in feite gaat het hier om een uitwijking: er staat geen afsluitende cadens in f klein, en er wordt onmiddellijk doorgemoduleerd naar g klein (de dominanttoonsoort; afsluitende cadens in maat 14).

Een andere gebruikelijk procédé is dat weliswaar een afsluitende cadens in een verwante toonsoort wordt gemaakt (vaak de paralleltoonsoort), maar dat daarna toch wordt vervolgd in de hoofdtoonsoort of dominanttoonsoort. Dit gebeurt in de fuga in C groot, WTK I (zie voorbeeld 58): in de tweede helft van maat 11 wordt gemoduleerd naar a klein; in maat 13/14 staat een afsluitende cadens in deze (parallel-)toonsoort. Dan wordt vervolgd in de hoofdtoonsoort C groot 'alsof er niets is gebeurd'.

Het komt ook voor dat een afsluitende cadens wordt gemaakt in een verwante toonsoort (vaak de parallel), waarna wordt vervolgd met een groep inzetten in die verwante toonsoort en zijn dominanttoonsoort. In feite wordt dan dus het inzetten-patroon van de expositie *verplaatst* naar een andere toonhoogte, en daarmee naar een nieuwe groep van twee toonsoorten. Een duidelijk voorbeeld is de fuga in g klein, WTK I (zie voorbeeld 52, en voorbeeld 65s hieronder). De expositie van deze fuga (maat 1- 8) speelt zich af in de toonsoorten g klein (hoofdtoonsoort) en d klein (dominanttoonsoort). In een eerste extern divertimento wordt gemoduleerd naar Bes groot (paralleltoonsoort, zie maat 8-12). Dan volgen een groep inzetten in de toonsoorten Bes groot en F groot (paralleltoonsoort, en dominant van de paralleltoonsoort).

Tijdens de laatste inzet van deze groep (de basinzet in maat 18) begint een stretto, waarin wordt gemoduleerd naar de toonsoort Es groot (VI in g klein, of: parallel van de subdominanttoonsoort). Na een kort divertimento (maat 19) volgen twee inzetten in c klein (subdominanttoonsoort, zie maat 20-22), waarna wordt teruggekeerd naar de hoofdtoonsoort g klein (zie de inzet in maat 23). In deze fuga worden daarmee alle in een fuga mogelijke toonsoorten gebruikt. Namelijk: de toonsoorten, waarvan de Ie trap ook kan voorkomen als een laddereigen consonante trap in de hoofdtoonsoort. In de toonsoort g klein zijn dat dus de toonsoorten Bes groot, c klein, d klein (niet D groot!), Es groot en F groot. A en fis zijn niet mogelijk (in g klein staan op die tonen dissonante akkoorden). In G groot zijn de mogelijke toonsoorten: a klein, b klein, C groot, D groot en e klein. De toonsoorten treden vaak op in groepen, zoals aan het begin van een fuga altijd gebeurt met hoofd- en dominanttoonsoort. Voor de fuga in g klein, WTK I laat zich het toonsoortenplan als volgt weergeven:

Voorbeeld 64
Fuga in g kl.t.. WTK I - toonsoortenplan

I (tonica)	V (mineur)	III (parallel)	VIIeol (dominant van de parallel)	VI (parallel van de subdominant)	IV (subdominant)	I (tonica)
---------------	---------------	-------------------	---	--	---------------------	---------------

Voorbeeld 65 zie volgende pagina
Fuga in g kl.t.. WTK I, maat 7-24⁷⁴

74 Zie voor het begin van deze fuga voorbeeld 52.

extern divertimento

7

comes

motiefje uit fugathema

sequens

motiefje uit fugathema

contrasubject

motiefje uit contrasubject
(= tegenbeweging motiefje uit thema)

sequens

[g] I
[Bes] VI VII

11

dux in Bes

contrasubject

contrasubject

comes (moduleert naar F)

[Bes] V VI II6/5 V I

modulatie naar Bes groot; cadens in Bes

15

inzet in F (eigenlijk: dux in F)

contrasubject

comes (moduleert naar Es in plaats van naar F)
het slot is een secunde omlaag getransponeerd

dux in Bes (aan het eind modulerend naar Es)

19

extern divertimento

dux in c klein

dux in c klein

23

contrasubject

dux in g klein

enz. De rest van de fuga blijft in de hoofdtoonsoort g klein

bijzondere fugavormen

In sommige fuga's wordt meer dan één fugathema gebruikt. Bij Bach wordt dan meestal eerst (in de expositie) het eerste fugathema geïntroduceerd in alle stemmen. In een later gedeelte van de fuga wordt een tweede, en soms nog later een derde, thema geïntroduceerd. Eigenlijk is dan dus sprake van een soort nieuwe expositie. In sommige fuga's worden dan tenslotte, tegen het eind van de fuga, de twee of drie thema's met elkaar verweven. Vaak wordt overigens met zo'n tweede of derde thema wel (veel) 'vrijer' omgesprongen dan met het eerste, bijvoorbeeld als imitaties niet, of niet allemaal op kwint- of kwartafstand plaatsvinden, of niet alle stemmen aan de imitaties deelnemen. Soms is het daarom enigszins twijfelachtig of we wel te maken hebben met een 'echt' fugathema (zoals in de fuga in cis klein, WTK I, zie voorbeeld 66). Een fuga met twee thema's heet dubbelfuga, en een fuga met drie thema's een tripelfuga. Zie de voorbeelden 66 en 67.

Een ander mogelijkheid van een dubbelfuga is dat twee thema's vanaf het begin van de eerste expositie aanwezig zijn. De fuga begint dan dus tweestemmig. Een voorbeeld hiervan is het *Kyrie* uit het *Requiem* van Mozart. Zie voorbeeld 68.

Voorbeeld 66
Fuga in cis kl.t., WTK I

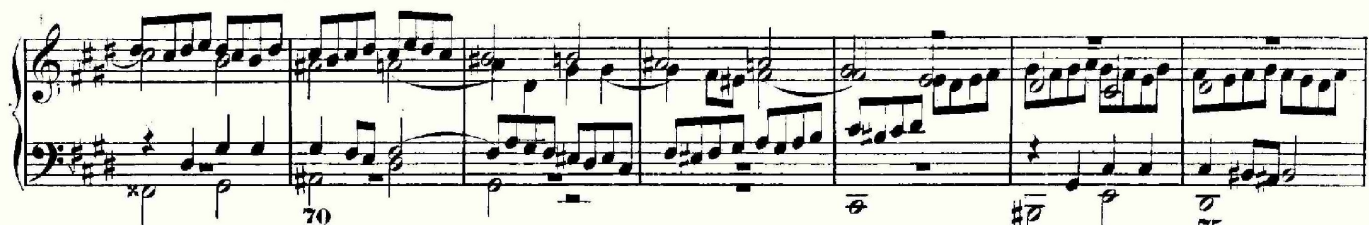
a 5.

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure numbers are placed below the staves at intervals of 5 measures, starting from 5 and ending at 60. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.



65

This system contains the first six measures of the piece. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.



70 75

This system contains measures 7 through 12. The right hand continues with eighth-note runs, and the left hand has some rests in measures 7 and 12.



80

This system contains measures 13 through 18. The right hand has a more varied rhythmic pattern, including some sixteenth-note passages.



85

This system contains measures 19 through 24. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has some rests in measures 21 and 24.



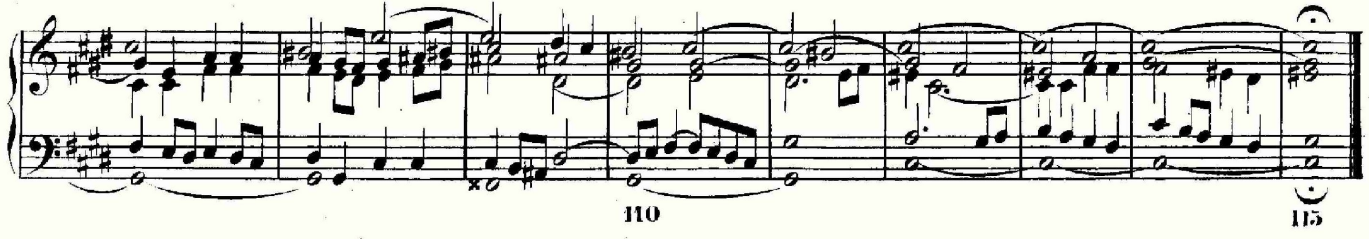
90 95

This system contains measures 25 through 30. The right hand has some sixteenth-note passages, and the left hand has rests in measures 27 and 30.



100 105

This system contains measures 31 through 36. The right hand has some sixteenth-note passages, and the left hand has rests in measures 33 and 36.



110 115

This system contains measures 37 through 42. The right hand has some sixteenth-note passages, and the left hand has rests in measures 39 and 42.

Voorbeeld 67
Fuga in fis kl.t., WTK II

a 3.

5

10

15

20

25

30

35

40

B.W. XIV.

45

This system contains the first four measures of the piece. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with a similar rhythmic pattern.

This system contains measures 5 through 8. The right hand continues its intricate melodic line, while the left hand maintains the accompaniment.

50

This system contains measures 9 through 12. The right hand has a more melodic passage with some slurs, while the left hand continues with the accompaniment.

55

This system contains measures 13 through 16. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand continues with the accompaniment.

60

This system contains measures 17 through 20. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with the accompaniment.

65

This system contains measures 21 through 24. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with the accompaniment.

70

This system contains measures 25 through 28. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with the accompaniment.

RWYIV

II. KYRIE

Allegro

< Mozart >

Corno di Racetto I, II
in Fa/F

Fagotto I, II

Clarinete I, II
in Re/Cl

Timpani
in Re-Lat./D-A

Trombone alto 1)

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Suprano

Alto

Tenore

Basso

Fagiolino
e Basso

Organo

Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e

Christe e - le - i - son,
Christe e - le - i - son,
Christe e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le - i - son,

Org. / tasto solo

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

*) Zur Mitwirkung der Posaunen vgl. Vorwort, S. XVIII ff.

Voorbeeld 68
Begin van het Kyrie uit het Requiem van Mozart

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e
Christe e - le - i - son,
Christe e - le - i - son,
Christe e - le - i - son,

index

aangepaste inzet.....	2, 8, 20, 22p., 33, 39p.
afsplitsing.....	48
ambitus, ambitus van een fugathema.....	17p.
antwoord.....	19p., 22
antwoord, reëel antwoord.....	20
antwoord, tonaal antwoord.....	10, 20pp., 32, 39
augmentatio.....	7
BACH.....	44
beantwoording.....	2, 8, 10, 19pp., 32, 39
beantwoording, reële beantwoording.....	20
beantwoording, tonale beantwoording.....	10, 20pp., 32, 39
begingedeelte.....	16
beginmutatie.....	20
bovenkwint, imitatie in de bovenkwint.....	7, 19p., 22
canon.....	2, 11pp., 37
canon in de vergroting.....	13
canon, circelcanon.....	11p.
canon, extempore-canon.....	12
cantus firmus.....	5pp., 12
circelcanon.....	11p.
complementaire ritmiek.....	3, 5, 25
completerende inzet.....	24
contra-expositie.....	24, 38, 41
contrapunt.....	2pp., 10, 16, 24p., 33, 36p., 42
contrapunt, drievoudig contrapunt.....	5, 24, 33
contrapunt, dubbel.....	5pp., 24
contrapunt, dubbel contrapunt in de duodecime.....	7
contrapunt, dubbel contrapunt in het octaaf.....	5p., 24
contrapunt, dubbel contrapunt in de decime.....	6
contrapunt, enkelvoudig.....	5
contrapunt, harmonisch.....	4
contrapunt, modaal contrapunt.....	3, 10
contrapunt, obligaat contrapunt.....	24
contrapunt, omkeerbaar contrapunt.....	5
contrapunt, tonaal contrapunt.....	10
contrapunt, vrij contrapunt.....	24, 36p.
contrapuntisch.....	5
contrapuntische bewerkingen.....	16, 42
contrapuntische technieken.....	42
contrarius, motus.....	8
contrast, melodisch contrast.....	25
contrast, ritmisch contrast.....	3, 5, 25
contrasubject.....	2, 24p., 29, 32p., 36p., 40, 45, 48
De speculatione musices.....	12
diatonische kwintvalsequens.....	48
diminutio.....	8
divertimento, extern.....	2, 29, 38, 42, 47p., 50
divertimento, intern.....	24, 29pp., 33pp., 37p.
dominanttoonsoort.....	17p, 20p 29p., 38, 40, 50
doorwerking van een fugathema.....	16
drievoudig contrapunt.....	5, 24, 33
dubbel contrapunt.....	5pp., 24
dubbel contrapunt in de decime.....	6
dubbel contrapunt in de duodecime.....	7
dubbel contrapunt in het octaaf.....	5p., 24
dubbelfuga.....	52
eindmutatie.....	22
enkelvoudig contrapunt.....	5
expositie.....	2, 16, 18p., 24pp., 29, 31pp., 44p., 47p., 50, 52

expositie, onregelmatige.....	24
expositie, overcomplete.....	24
expositie, slotgedeelte.....	16, 38, 44, 47
extempore-canons	12
extern divertimento.....	2, 29, 38, 42, 47p., 50
fuga-expositie.....	2, 16, 19, 24pp., 29, 31pp., 44p., 47p., 50, 52
fuga, monothematische.....	16
fugathema.....	16pp., 29, 38, 40, 42, 48, 52
fugathema, aangepaste inzet.....	2, 39p.
fugathema, inzet-volgorde.....	35
fugathema, kop van het thema.....	30
fugathema, lineair.....	17pp.
fugathema, modulerend.....	27
fugathema, onvolledige inzet.....	42
fugathema, schijninzet.....	2, 39, 44
fugathema, niet-modulerend.....	20
functieverandering.....	30
Fux, Johann Josef	6
gegeven stem.....	5
gelijke beweging.....	7, 11
Gigue.....	18
Glareanus.....	10
Gradus ad Parnassum.....	6
harmonisch contrapunt.....	4
harmonische reductie.....	11
homofonie.....	3
hoofdtoonsoort.....	17, 20pp., 27pp., 44, 50
imitatie(s).....	3, 7, 16
imitatie in de bovenkwint.....	7, 19p., 22
imitatie in de onderkwint.....	4, 7, 20
imitatie-afstand.....	42
imitatie, paarsgewijs.....	4, 34, 36
intern divertimento.....	24, 29pp., 33pp., 37p.
invenie, tweestemmige inventie.....	14
inversus, motus.....	8
inzet-volgorde.....	35
inzet, completerende inzet.....	24
inzet, onvolledige.....	42
kopmutatie.....	20, 22p., 32
koppelmotief.....	26p., 31
Krebs.....	10
kreeft.....	9p.
Kreeftgang.....	9
kreeftsomkering.....	9
kwintvalsequens.....	17p., 48
lineair, lineair fugathema.....	17pp.
melodisch contrast.....	25
modaal contrapunt.....	3, 10
modi.....	8, 10
modulerend thema.....	17, 22, 27
modulerend tussenspel.....	29
modulerende thema's, beantwoording van.....	22
modus.....	10
monothematisch.....	16
motief, koppelmotief.....	26p., 31
motus contrarius.....	8
motus inversus.....	8
motus rectus.....	7, 9, 46p.
motus retrogradus.....	9
Mozart.....	3, 13, 52, 57
mutatie.....	20, 22p., 27, 32
mutatie, beginmutatie.....	20

mutatie, eindmutatie.....	22
mutatie, kopmutatie.....	20, 22p., 32
mutatie, staartmutatie.....	22p., 27
niet-modulerende fugathema's.....	20
obligaat contrapunt.....	24
Odington.....	12
omkeerbaar contrapunt.....	5
omkering.....	6pp., 16
omkeringskreeft.....	9p.
onregelmatige fuga-expositie.....	24
ontwikkelingsgedeelte.....	16, 47p.
onvolledige inzet.....	42
overcomplete expositie.....	24
overlapping.....	42
paarsgewijze imitatie.....	4, 34, 36
parallel.....	50
parallele kwarten.....	6
parallele kwinten.....	6
paralleltoonsoort.....	38, 50
periodisch.....	3
polyfone muziek.....	3
polyfone technieken.....	2, 5, 11, 16, 42
polyfonie.....	2p., 5, 42
reductie, harmonische reductie.....	11
reëel antwoord.....	20
reële beantwoording.....	20
reeks.....	9p.
Reihe.....	10
Requiem.....	52, 57
retrogradus.....	9
ritmiek, complementair.....	3, 5, 25
ritmisch contrast.....	3, 5, 25
Rondellus.....	12
Scheidt.....	13
schijninzet.....	2, 39, 44
Schoenberg.....	13
Sekundgang, übergeordneter.....	17p.
sequens.....	10, 17p., 47p.
slotcadens.....	33, 35, 38
slotgedeelte.....	16, 38, 44, 47
staartmutatie.....	22p., 27
stem, gegeven.....	5
stempaar.....	4
stretto.....	2, 9, 16, 28, 41p., 44pp., 50
strettofuga.....	28
subject.....	2, 16, 24p., 29, 32p., 36p., 40, 45, 48
Tabulatura nova.....	13
tegenbeweging.....	2pp., 8pp., 13, 16, 42, 45pp.
tegenstem.....	2, 5, 24pp., 31p.
tegenstem, vaste tegenstem.....	24
tegenstem, vrije.....	32
tegenstem, vrije tegenstem.....	24, 32
thema-inzet, completerende inzet.....	24
thema, aangepaste inzet.....	2, 39p.
thema, fugathema.....	2, 8pp., 16pp., 22pp., 29pp., 37pp., 42, 44pp., 52
thema, schijninzet.....	2, 39, 44
themaiznet, onvolledige.....	42
thema kop.....	30
tonaal antwoord.....	10, 20pp., 32, 39
tonaal contrapunt.....	2, 10
tonale beantwoording.....	10, 20pp., 32, 39
toonsoort, dominanttoonsoort.....	17, 20pp., 29p., 38, 40, 50

toonsoort, hoofdtoonsoort.....	17, 20pp., 27pp., 44, 50
toonsoort, paralleltoonsoort.....	50
toonsoort, subdominanttoonsoort.....	50
toonsoortenplan.....	2, 10, 50
tripelfuga.....	52
tussenspel, modulerend.....	29
twaalftoonsmuziek.....	9
tweestemmige inventie.....	14
übergeordneter Sekundgang.....	17
Umkehrung.....	10
Umkehrungskrebs.....	10
vaste tegenstem.....	24
vergroting.....	2, 7pp., 13, 16, 42, 45pp.
verkleining.....	2, 8pp., 16, 42, 45
voortspinning.....	31
vrij contrapunt.....	24, 36p.
vrije tegenstem.....	24, 32
Webern.....	10
Wohltemperiertes Klavier.....	16

Index

- aangepaste inzet.....2, 8, 20, 22p., 33, 39p.
afsplitsing.....48
ambitus, ambitus van een fugathema.....17p.
antwoord.....19p., 22
antwoord, reëel antwoord.....20
antwoord, tonaal antwoord.....10, 20pp., 32, 39
augmentatio.....7
BACH.....44
beantwoording.....2, 8, 10, 19pp., 32, 39
beantwoording, reële beantwoording.....20
beantwoording, tonale beantwoording.....10, 20pp., 32, 39
beantwoording, tonale beantwoording.....10, 20pp., 32, 39
begingedeelte.....16
beginmutatie.....20
bovenkwint, imitatie in de bovenkwint.....7, 19p., 22
canon.....2, 11pp., 37
canon en inventie.....11
Canon in de vergroting.....13
canon, circelcanon.....11p.
canon, extempore-canon.....12
cantus firmus.....5pp., 12
circelcanon.....11p.
complementaire ritmiek.....3, 5, 25
completerende inzet.....24
contra-expositie.....38, 41
contraexpositie.....24
contrapunt.....2pp., 10, 16, 24p., 33, 36p., 42
contrapunt, drievoudig.....5, 24, 33
contrapunt, drievoudig contrapunt.....5, 24, 33
contrapunt, dubbel5pp., 24
contrapunt, dubbel contrapunt in de duodecime.....7
contrapunt, dubbel contrapunt in het octaaf.....5p., 24
contrapunt, dubbel contrapunt in de decime.....6
contrapunt, enkelvoudig.....5
contrapunt, harmonisch.....4
contrapunt, modaal.....3, 10
contrapunt, modaal contrapunt.....10
contrapunt, obliqat contrapunt.....24
contrapunt, omkeerbaar5
contrapunt, tonaal contrapunt.....10
contrapunt, vrij contrapunt.....24, 36p.
contrapuntisch.....5
contrapuntische bewerkingen.....16, 42
contrapuntische technieken.....42
contrarius, motus.....8
contrast, melodisch contrast.....25
contrast, ritmisch / melodisch.....25
contrast, ritmisch contrast.....3, 5, 25
contrasubject.....2, 24p., 29, 32p., 36p., 40, 45, 48
De speculatione musices.....12
diatonische kwintvalsequens.....48
diminutio.....8
divertimento, extern.....2, 29, 38, 42, 47p., 50
divertimento, intern.....24, 29pp., 33pp., 37p.
dominant-toonsoort.....17p., 21
dominanttoonsoort.....17, 20, 22, 29p., 38, 40, 50
doorwerking.....16
doorwerking van een fugathema.....16
drievoudig contrapunt.....5, 24, 33
dubbel contrapunt.....5pp., 24
Dubbel contrapunt in de decime.....6
Dubbel contrapunt in de duodeci.....7
Dubbel contrapunt in de duodecime.....7
dubbel contrapunt in het octaaf.....5p., 24
dubbel-.....13
dubbelfug.....52
eindmutatie.....22
enkelvoudig contrapunt.....5
expositie.....2, 16, 18p., 24pp., 29, 31pp., 44p., 47p., 50, 52
expositie, onregelmatige.....24
expositie, overcomplete.....24
expositie, overcomplete expositie.....24
expositie, slotgedeelte.....16, 38, 44, 47
extempore-canon.....12
extempore-canons12
extern divertimento.....2, 29, 38, 42, 47p., 50
fuga-expositie.....2, 16, 19, 24pp., 29, 31pp., 44p., 47p., 50, 52
fuga, monothematische.....16
fugathema.....16pp., 29, 38, 40, 42, 48, 52
fugathema, aangepaste inzet.....2, 39p.
fugathema, inzet-volgorde.....35
fugathema, kop van het thema.....30
fugathema, lineair.....17pp.
fugathema, modulerend.....27
fugathema, onvolledige inzet.....42
fugathema, schijninzet.....2, 39, 44
fugathema's, niet-modulerende.....20
functieverandering.....30
Fux, Johann Josef6
gegeven stem.....5
gelijke beweging.....7, 11
Gigue.....18
Glareanus.....10

Gradus ad Parnassum.....	6	obligaat contrapunt.....	24
harmonisch contrapunt.....	4	Odington.....	12
harmonische reductie.....	11	omkeerbaar contrapunt.....	5
homofonie.....	3	omkering.....	6pp., 16
hoofdtoonsoort.....	17, 20pp., 27pp., 44, 50	omkeringskreeft.....	9p.
imitatie.....	3	onregelmatige fuga-expositie.....	24
imitatie in de onderkwint.....	4, 7, 20	ontwikkelingsgedeelte.....	16, 47p.
imitatie-afstand.....	42	onvolledige inzet.....	42
imitatie, paarsgewijs.....	4, 34, 36	overcompleet.....	24
imitaties.....	7, 16	overcomplete expositie.....	24
intern divertimento.....	24, 29pp., 33pp., 37p.	overlappen.....	42
Interne divertimenti.....	31	overlapping.....	42
interne divertimento.....	31	paarsgewijze imitatie.....	4, 34, 36
invenie, tweestemmige inventie.....	14	parallel.....	50
inventie.....	2, 11, 14	parallele kwarten.....	6
inversus.....	8	parallele kwinten.....	6
inversus, motus.....	8	paralleltoonsoort.....	38, 50
inzet-volgorde.....	35	periodisch.....	3
inzet, completerende inzet.....	24	polyfone muziek.....	3
inzet, onvolledige.....	42	polyfone technieken.....	2, 5, 11, 16, 42
kopmutatie.....	20, 22p., 32	polyfonie.....	2p., 5, 42
koppelmotief.....	26p., 31	reductie, harmonische reductie.....	11
Krebs.....	10	reëel antwoord.....	20
kreeft.....	9p.	reële beantwoording.....	20
Kreeftgang.....	9	reeks.....	9p.
kreeftsomkering.....	9	Reihe.....	10
kwarten, parallele.....	6	Requiem.....	52, 57
kwinten, parallele.....	6	retrogradus.....	9
kwintvalsequens.....	17p., 48	ritmiek, complementair.....	3, 5, 25
lineair, lineair fugathema.....	17pp.	ritmisch contrast.....	3, 5, 25
melodisch contrast.....	25	Rondellus.....	12
modaal contrapunt.....	3, 10	Scheidt.....	13
modi.....	8, 10	schijninzet.....	2, 39, 44
modulerend thema.....	17, 22, 27	Schoenberg.....	13
modulerend tussenspel.....	29	Sekundgang.....	17
modulerende thema's, beantwoording van.....	22	Sekundgang, übergeordneter.....	17p.
modus.....	10	sequens.....	10, 17p., 47p.
monothematisch.....	16	slotcadens.....	33, 35, 38
motief, koppelmotief.....	26p., 31	slotgedeelte.....	16, 38, 44, 47
motus contrarius.....	8	staartmutatie.....	22p., 27
motus inversus.....	8	stem, gegeven.....	5
motus rectus.....	7, 9, 46p.	stempaar.....	4
motus retrogradus.....	9	stemparen.....	4
Mozart.....	3, 13, 52, 57	stretto.....	2, 9, 16, 28, 41p., 44pp., 50
mutatie.....	20, 22p., 27, 32	strettofuga.....	28
mutatie, beginmutatie.....	20	subject.....	2, 16, 24p., 29, 32p., 36p., 40, 45, 48
mutatie, eindmutatie.....	22	Tabulatura nova.....	13
mutatie, kopmutatie.....	20, 22p., 32	tegenbeweging.....	2pp., 8pp., 13, 16, 42, 45pp.
mutatie, staartmutatie.....	22p., 27	tegenstem.....	2, 5, 24pp., 31p.
niet-modulerende fuga thema's.....	20		
niet-modulerende fugathema's.....	20		

tegenstem, vaste tegenstem.....	24	tripelfuga.....	52
tegenstem, vrije tegenstem.....	24, 32	tussenspel, modulerend.....	29
thema-inzet, completerende inzet.....	24	twaalftoonsmuziek.....	9
thema, aangepaste inzet.....	2, 39p.	tweestemmige inventie.....	14
thema, fugathema.....	2, 8pp., 16pp., 22pp., 29pp., 37pp., 42, 44pp., 52	übergeordneter Sekundgang.....	17
thema, schijninzet.....	2, 39, 44	Umkehrung.....	10
themaiznet, onvolledige.....	42	Umkehrungskrebs.....	10
themakop.....	30	vaste tegenstem.....	24
tonaal antwoord.....	10, 20pp., 32, 39	vergroting.....	2, 7pp., 13, 16, 42, 45pp.
tonaal contrapunt.....	2, 10	verkleining.....	2, 8pp., 16, 42, 45
tonale beantwoording.....	10, 20pp., 32, 39	voortspinning.....	31
tonale contrapunt.....	10	vrij contrapunt.....	24, 36p.
toonsoort, dominant-toonsoort.....	17p., 21	vrije tegenstem.....	24, 32
toonsoort, dominanttoonsoort. 17, 20, 22, 29p., 38, 40, 50		Webern.....	10
toonsoort, hoofdtoonsoort. 17, 20pp., 27pp., 44, 50		Wohltemperiertes Klavier.....	16
toonsoort, paralleltoonsoort.....	50	beantwoording, tonale beantwoording. 10, 20pp., 32, 39	
toonsoort, subdominanttoonsoort.....	50	imitatie in de bovenknwint.....	7, 19p., 22
toonsoortenplan.....	2, 10, 50	technieken.polyfone.....	2, 5, 11, 16, 42
toonsoort, hoofdtoonsoort...17, 20pp., 27pp., 44, 50		tegenstem, vrije.....	32