Analyse 1e jaar opdracht 2e trimester *(polyfonie / fuga)*

april 2006

Martijn Hooning

algemene vragen over de fuga e.d.

1 a wat verstaat men onder **dux** en **comes**? Wat betekenen deze begrippen?

b In de meeste fuga's kan men constateren dat de dux in de **hoofdtoonsoort** staat (dus: niet moduleert), terwijl tijdens de inzet van de comes naar de **dominanttoonsoort** wordt gemoduleerd (of: *uitgeweken)*. Geef in bijgevoegde *voorbeelden 1 t/m 3* aan
- waar precies wordt gemoduleerd, en
- waaraan te herkennen is *dat* er wordt gemoduleerd
(Je kunt dit in de voorbeelden aantekenen)

c In verreweg de meeste gevallen is bij de comes-inzet niet zozeer sprake van 'echte' modulatie, maar eerder van een **uitwijking** naar de dominant-toonsoort (al snel gevolgd door een terugkeer naar de hoofdtoonsoort). Leg aan de hand van de voorbeelden 1-3 uit
- waarom eerder sprake is van uitwijking dan van modulatie
- hoe en waar *na* de comes-inzet wordt terug gemoduleerd naar de hoofdtoonsoort. Leg in dit verband de betekenis uit van de term **intern divertimento.**

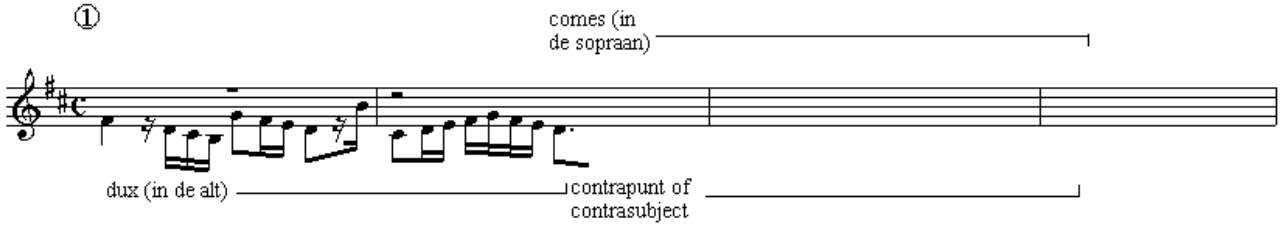
In de fuga in E gr.t., WTK 2 (zie voorbeeld 5) is nergens in de expositie (maat 1-9) een intern divertimento aan te treffen (maat 1-9). Waarom is in *deze* fuga een intern divertimento tussen comes en tweede dux niet perse nodig?

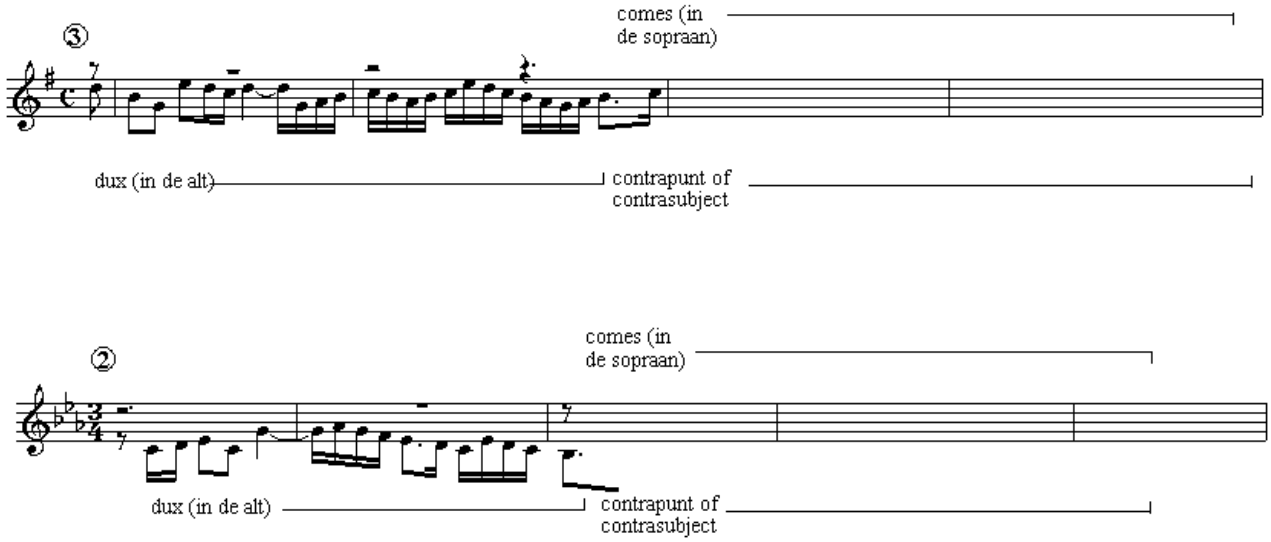
d In de fuga in E gr.t., WTK 2 (zie voorbeeld 5) is nergens in de expositie (maat 1-9) een intern divertimento aan te treffen (maat 1-9). Waarom is in *deze* fuga een intern divertimento tussen comes en tweede dux niet perse nodig?

e - wat is het verschil tussen een **contrasubject** en een **(vrij) contrapunt**?
- is in voorbeeld 4 (fuga in bes klein, WTK 2) sprake van een contrasubject of van vrij contrapunt? Geef in het notenvoorbeeld contrasubject / vrij contrapunt aan (met haken of zo).

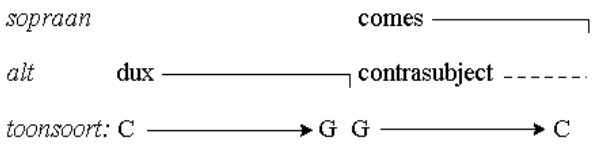
2 a Leg uit wat het verschil is tussen **tonale** en **reële beantwoording**. In welke gevallen *moe*t er tonaal worden beantwoord? Wat verstaat men onder **kopmutatie**?
(Maak bij je uitleg gebruik van enkele voorbeelden, bijvoorbeeld uit het WTK. Maak bij de beschrijving van de voorbeelden duidelijk waar precies de tonale beantwoording en de kopmutatie plaatsvindt. Je kunt e.e.a. natuurlijk in de notenvoorbeelden aangeven.)

b Hieronder staan drie fuga-thema's'. Noteer de beantwoording van deze thema's, en schrijf een tegenstem bij de comes:





c Als een **fugathema *zelf*** naar de dominant-toonsoort **moduleert** (dus: als de dominant-toonsoort al bij intreden van de comes is bereikt) wordt tijdens de comes teruggemoduleerd naar de hoofdtoonsoort.
Dat dit gebeurt is logisch: als er niet zou worden teruggemoduleerd naar de hoofdtoonsoort zou immers bij iedere nieuwe inzet een nieuwe toonsoort verschijnen, steeds een kwint verder van de hoofdtoonsoort weg (bijvoorbeeld: als de dux moduleert van C--> G , dan zou tijdens de comes worden gemoduleeerd van G --> D , en tijdens de tweede dux van D --> A enz.).
Maar dat is, zeker aan het begin van een fuga, niet de bedoeling.
Bij een modulerend thema zien eerste en tweede inzet er bijvoorbeeld als volgt uit:



De dux moduleert dus een kwint omhoog (bijvoorbeeld C –> G), en de comes een kwart omhoog (bijvoorbeeld G –> C). Gevolg is dat de comes moet worden veranderd t.o.v. de dux.
Deze verandering wordt **staartmutatie** genoemd (omdat *in ieder geval* het eind van de comes moet worden gewijzigd om 'goed uit te komen' - vaak begint een staartmutatie echter al vrij vroeg in de comes).
Zo'n staartmutatie kan worden gecombineerd met tonale beantwoording/kopmutatie (zie vraag 2a), in die gevallen waarin een thema tonaal moet worden beantwoord. Dan is de comes dus op twee momenten veranderd t.o.v. de dux!

Een goed voorbeeld van staartmutatie is de fuga in gis kl.t. , WTK 1 (zie voorbeeld 6).
- Laat zien hoe e.e.a. hier in zijn werk gaat.
Een goed voorbeeld van kop- *en* staartmutatie is de fuga in b kl.t., WTK 1 (zie voorbeeld 7)
- Laat zien hoe e.e.a. hier in zijn werk gaat.

d In veel fuga's heeft men het gevoel dat aan het einde van de eerste dux geen echte melodische afsluiting staat; de 'dux-melodie' loopt nog enige tijd door in het contrasubject of contrapunt.
Dit gebeurt op een tamelijk extreme manier in de fuga in bes kl.t. , WTK 1 (zie voorbeeld 8)
- waar eindigt de sopraan-melodie die in maat 1 begint in feite? Ofwel: waar staat de eerste melodische afsluiting?

- hoe komt het dat ook dit slot niet wordt ervaren als een afsluiting? (wat gebeurt hier harmonisch?)
- vanaf maat 5 (vanaf het begin van het intern divertimento) wordt gebruik gemaakt van sequenzen en imitaties in de 2 bovenstemmen. Laat zien hoe dit in zijn werk gaat (bijvoorbeeld met haakje in de partituur).
- door de plaatsing van vertragingen in dit tweestemmig gedeelte vindt een soort metrische verschuiving plaats. Hoe komt dat?

3 a Wat verstaat men onder **contra-expositie**?

b In de fuga in c kl.t. , WTK 2 worden expositie en contra-expositie op een voor Bach kenmerkende manier 'aan elkaar gekoppeld' tot één groot vormdeel.
- Hoe komt het dat we in deze fuga de expositie en de contraexpositie samen als één groot vormdeel ervaren?
- In deze fuga zijn enkele inzetten 'afwijkend' , in die zin dat ze anders zijn dan de eerste dux- of comes-inzet. Laat zien om welke inzetten en afwijkingen het gaat, en probeer de reden van de veranderingen te achterhalen.
(copieën van deze fuga heb ik uitgedeeld in de les)

In de fuga in E gr.t., WTK 2 wordt de contra-expositie (vanaf maat 9) gecombineerd met een contrapuntische techniek, die even later ook wordt toegepast op (een variant van) het contrasubject.
- Om welke techniek gaat het hier? (bekijk het gedeelte maat 9-16)
(copieën van deze fuga heb ik uitgedeeld in de les)

c Wat verstaat men onder
- vergroting
- verkleining
- tegenbeweging
- omkering
Gebruik het tweede gedeelte van de fuga in c kl.t., WTK 2 (maat 14-23) en de maten 27-30 van de fuga in E gr.t. , WTK 2, om deze begrippen toe te lichten.

In de fuga in c kl.t. WTK 2 (maat 14-23) wordt e.e.a. overigens gecombineerd met **stretto-**techniek.
- Laat zien hoe (het is het handigst om een schemaatje te maken van deze maten).

d De fuga in het Mozart-Requiem (Kyrie) kan worden beschouwd als een **dubbelfuga.**
- Leg uit wat hieronder wordt verstaan.
- Er bestaat ook een ander type dubbelfuga; licht dit toe.

een paar vragen over Renaissance-muziek. M.b.t. de vragen c, d en e: dit hebben we niet erg grondig in de les besproken. Als het te onduidelijk is, moet ik het misschien nog even toelichten binnenkort.

4 a - Wat betekenen in de 16e eeuw de begrippen **tempus** en **prolatio**?
- Welke mogelijkheden zijn er m.b.t. tempus en prolatio en hoe wordt dit aangegeven?

b De 16e eeuw kent als 'verlengingsmogelijkheid' voor een noot wel de punt, maar nog geen boogje. (en in de regel geen maatstrepen, en geen partituren..)

Hoe komt het dus dat lengtes als hele noot+kwartnoot of halve noot+halve-noot-met-punt zijn uitgesloten?

c Met betrekking tot de muziek van de 16e eeuw wordt wel gesproken van '**vrijzwevende ritmiek**'. Wat kan hieronder worden verstaan? Geef een voorbeeld (bijvoorbeeld ontleend uit het begin van de Missa Pange Lingua of de Missa da Pacem van Josquin).

d Maak in elk van de modi dorisch, phrygisch, lydisch en mixolydisch een tweestemmig voorbeeld van een **slotcadens**, eindigend op de **finalis**. Combineer daartoe de **clausula cantizans** met de **clausula tenorizans**. Zorg er voor dat de wendingen bestaan uit
- begin waarin de vertraging op de antepenultima wordt voorbereid
- antepenultima met vertraging
- penultima met correcte oplossing van de vertraging
- slot (ultima)
- geef in de voorbeelden aan waar musica ficta moet worden gebruikt.
(enige informatie hierover is te vinden op mijn site: analyse > inleiding analyse en harmonie > intervallen; consonantie en dissonantie, paragraaf d)

e - vul de cadens-voorbeelden uit de vorige vraag aan met een **clausula basizans** (de voorbeelden worden dan dus driestemmig).
- N.B. phrygisch is 'anders'.! Waarom?
- waarom is het plausibel er van uit te gaan dat de 'moderne' formules heel slot, half slot, plagaal slot uit de 16e-eeuwse slotcadensen zijn voortgekomen?

f - wat verstaat men binnen het modale systeem onder **authentiek** en **plagaal**?
- wat is de functie van de **repercussa**?

g De imitatie-techniek in de zestiende eeuw is meestal niet helemaal dezelfde als bijvoorbeeld bij Bach. Dat heeft o.a. te maken met de rol die de drie **hexachorden** in de 16e eeuw nog spelen.
- leg uit hoe het hexachorden-systeem in elkaar zit
- maak aan de hand van enkele korte voorbeeldjes van bv. Palestrina of Josquin duidelijk op welke manier in de 16e eeuw geïmiteerd wordt/moet worden.
- leg de betekenis uit van de volgende rijmpjes (denk aan de hexachorden!):

Mi contra fa **Unum tonum super la**
Diabolus in musica **Semper est canendum fa**

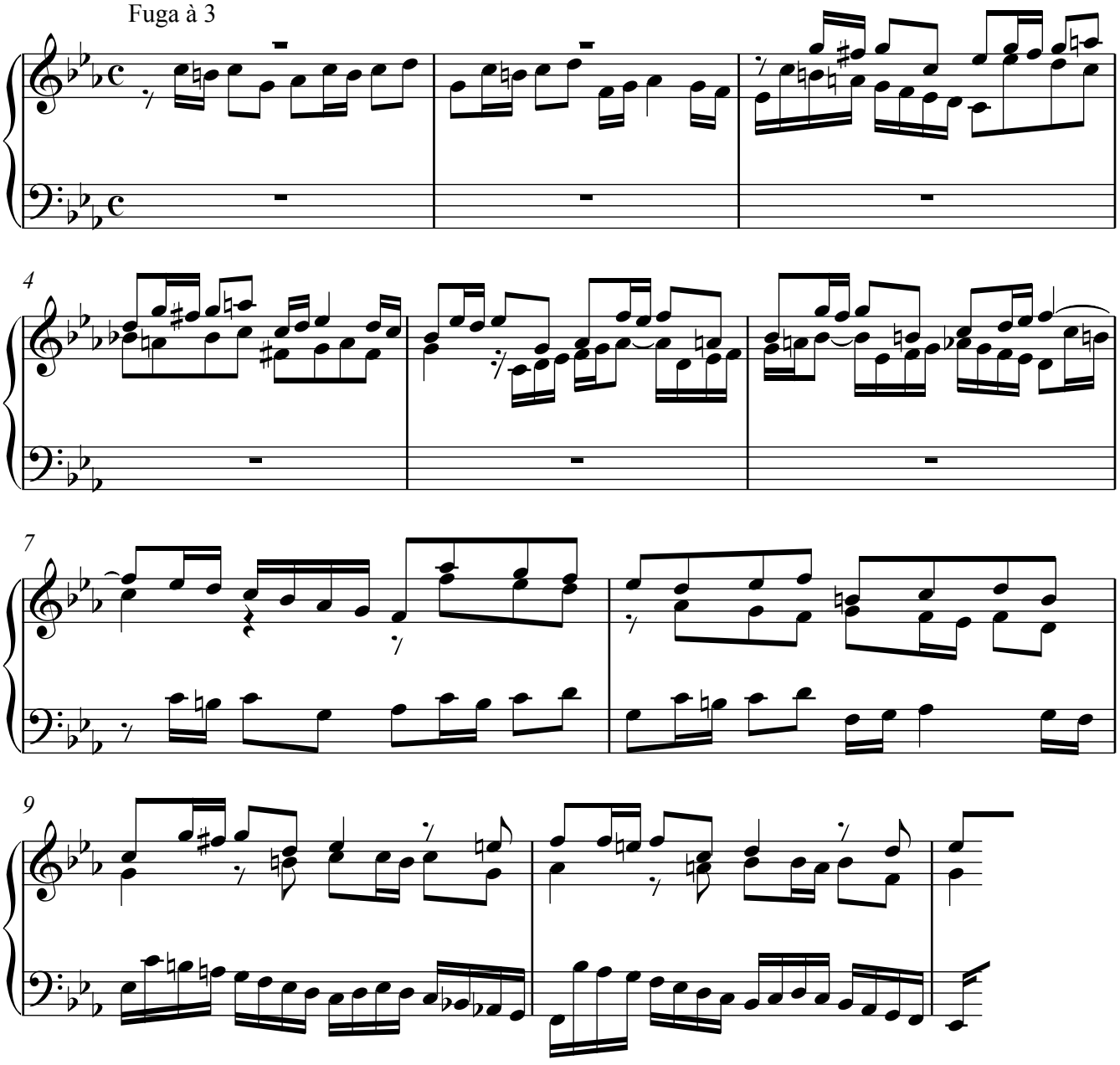
5 Maak een **eigen analyse van een fuga** (voor de hand ligt: een fuga van Bach. Bijvoorbeeld uit: WTK, de Orgelfuga's, de Kunst der Fuge. Maar een fuga van een andere componist kan natuurlijk ook..)

Beschrijf in ieder geval

1. structuur van het thema
2. type beantwoording (tonaal/reëel en waarom)
3. contrasubject (indien aanwezig)
4. evt. samenhang tussen contrasubject en thema
5. opzet van de eerste expositie
6. opzet van de verdere vormdelen
7. gebruik van bijzondere technieken zoals stretto, vergroting, verkleining, tegenbeweging
8. vorm van het gehele stuk (vaak staat dit in samenhang met cadenspunten)

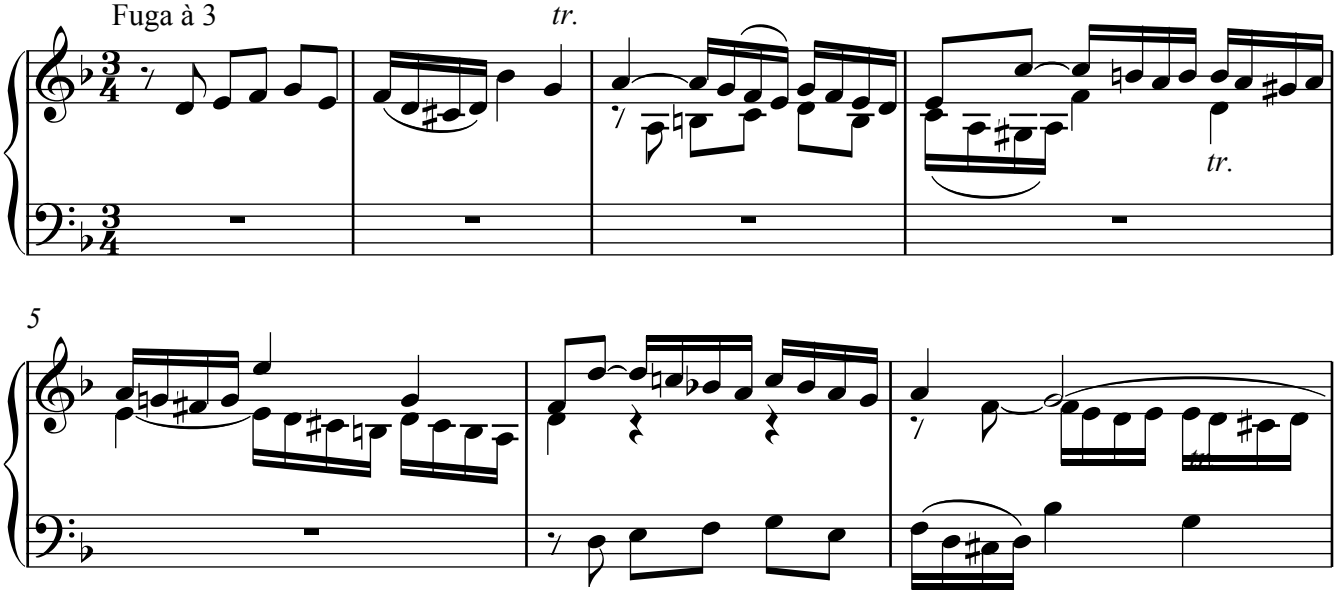
① WTK 1, c klein (begin)

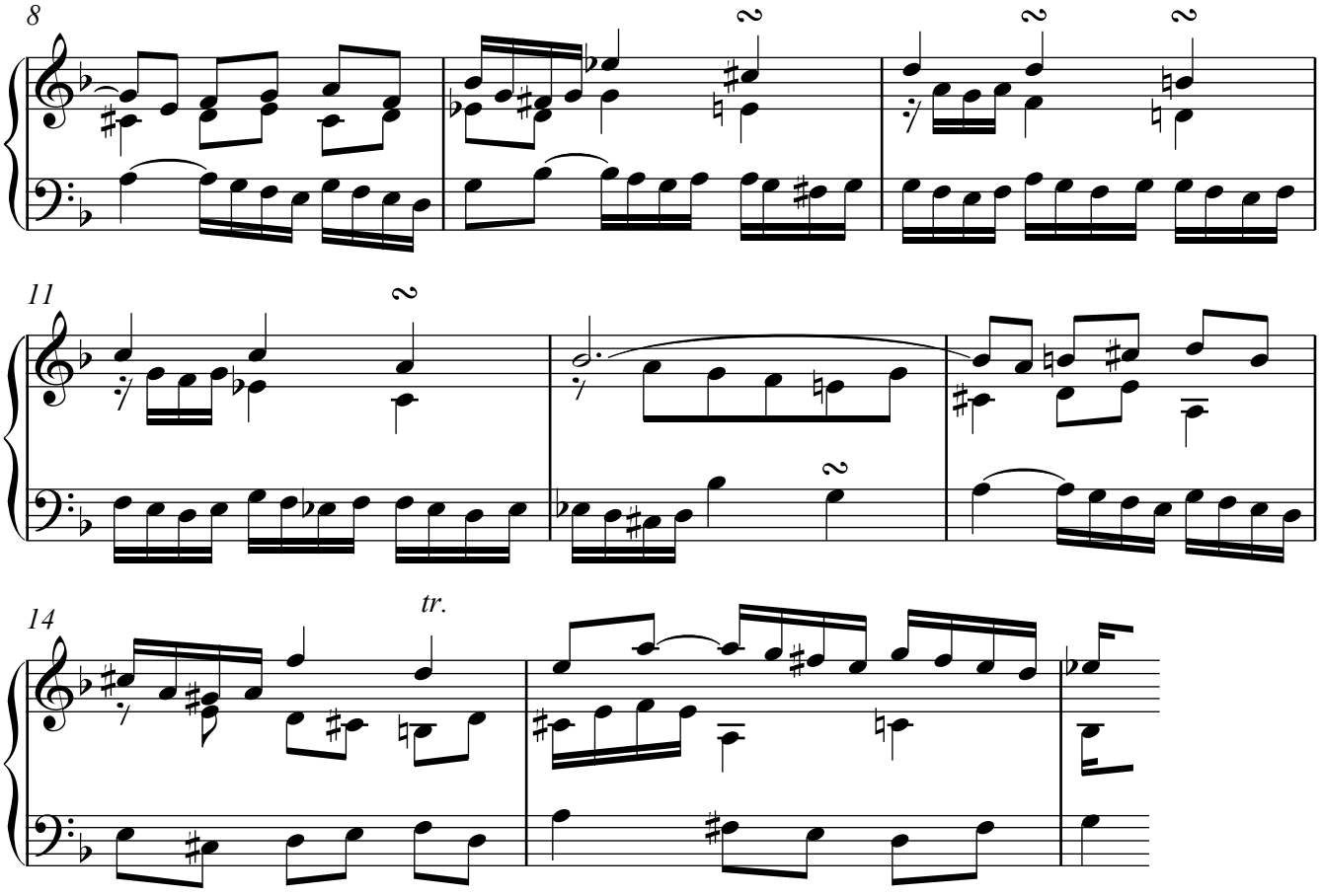
Fuga à 3



② WTK 1, d klein (begin)

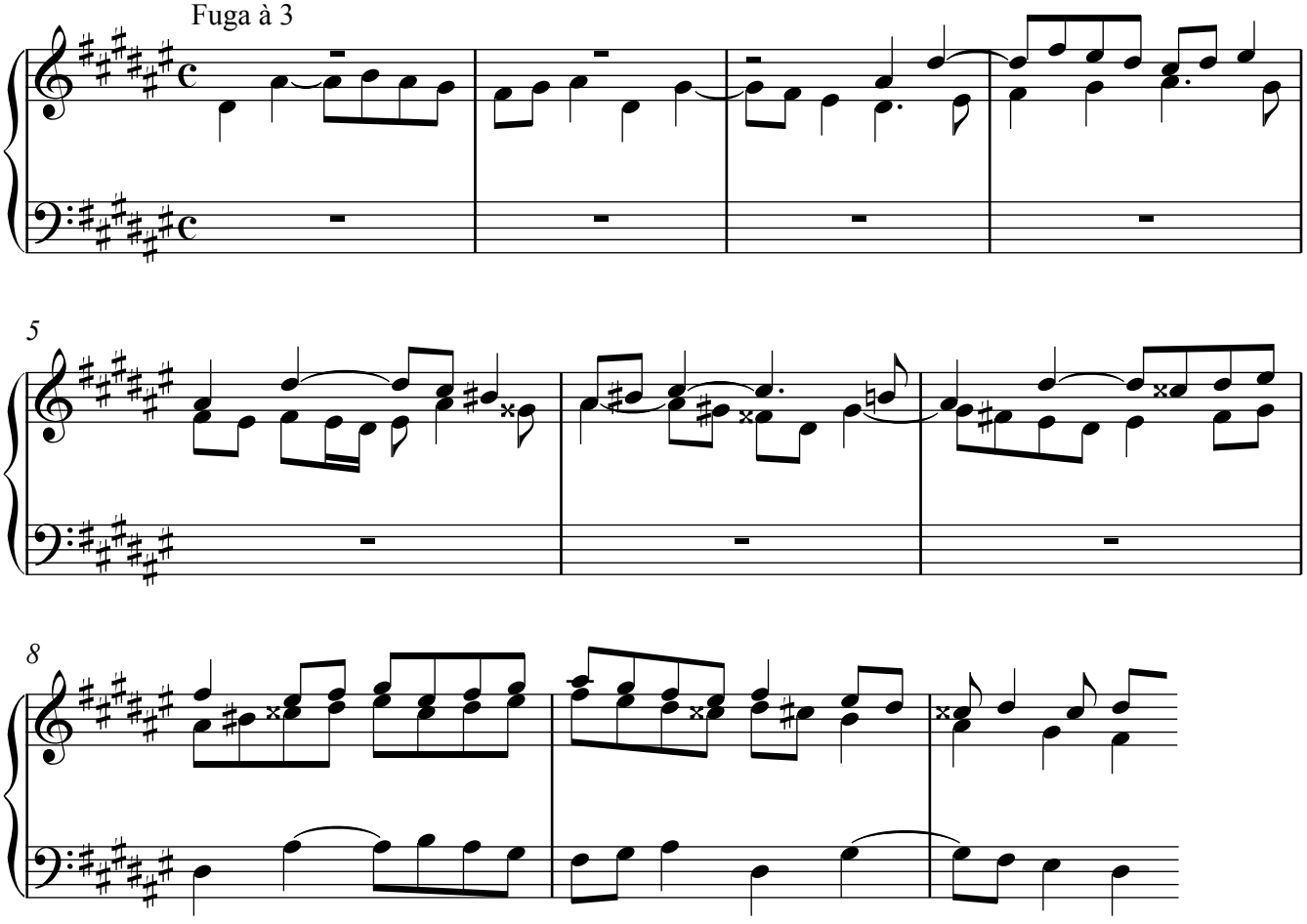
Fuga à 3





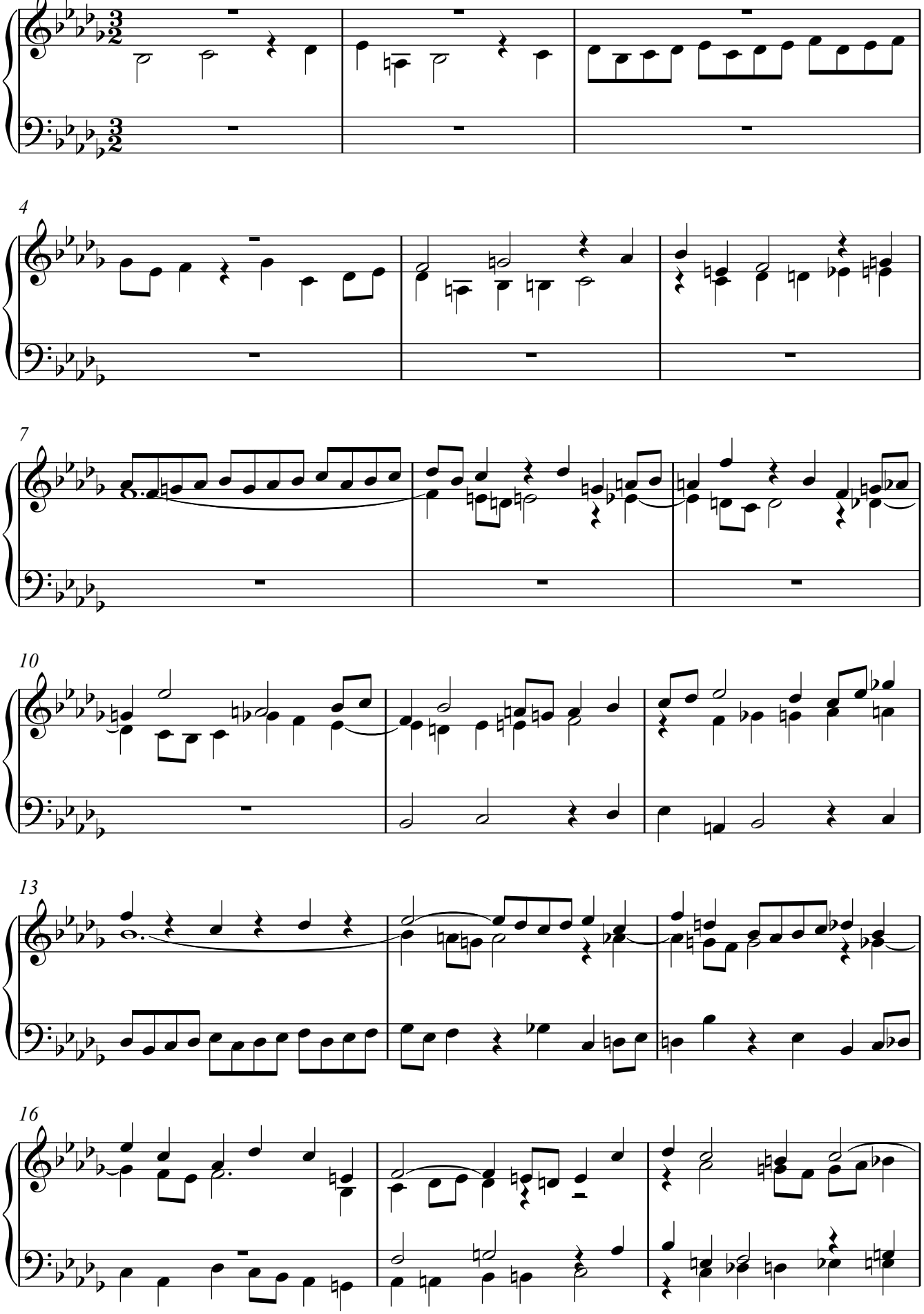
③ WTK 1, dis klein (begin)

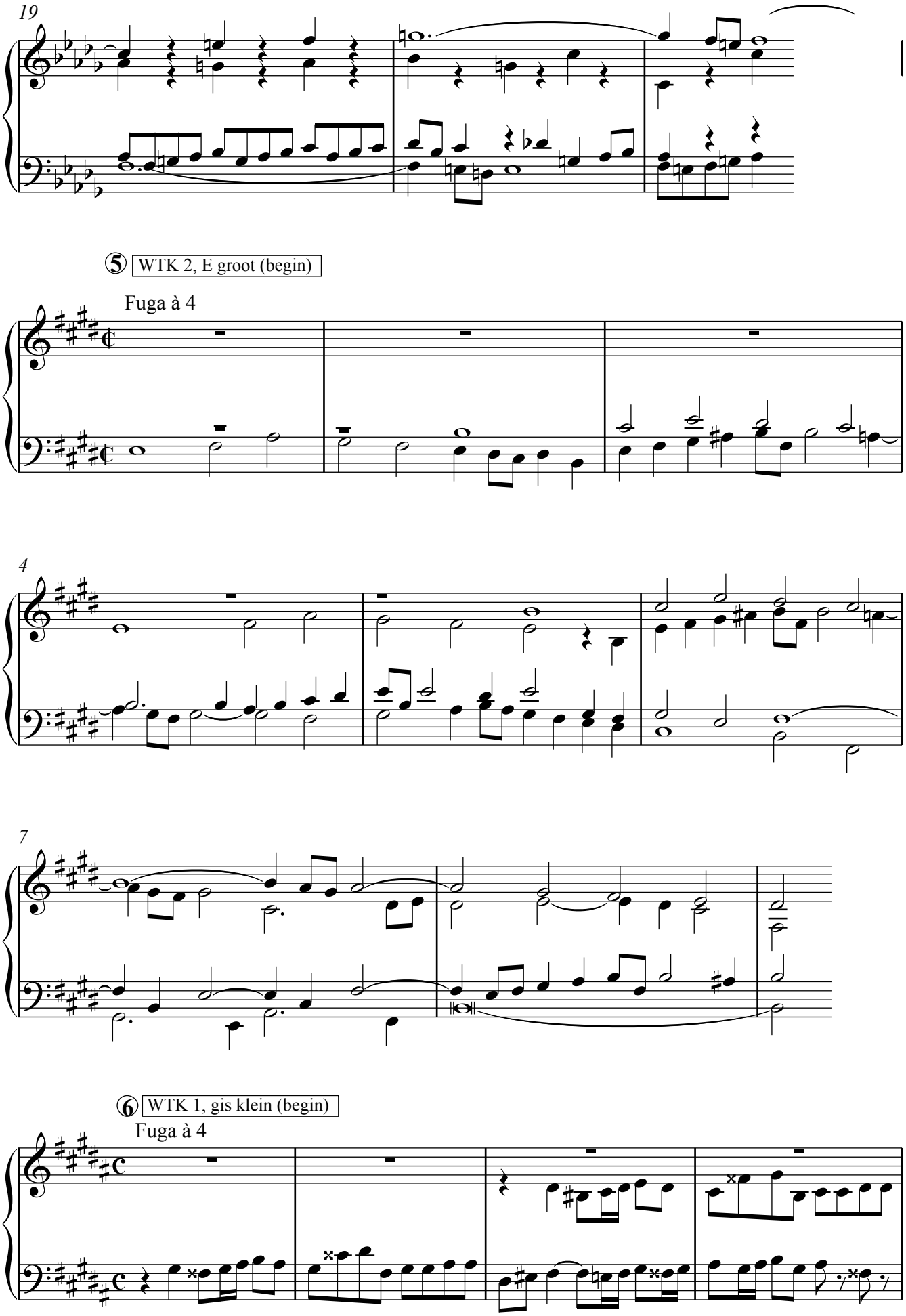
Fuga à 3

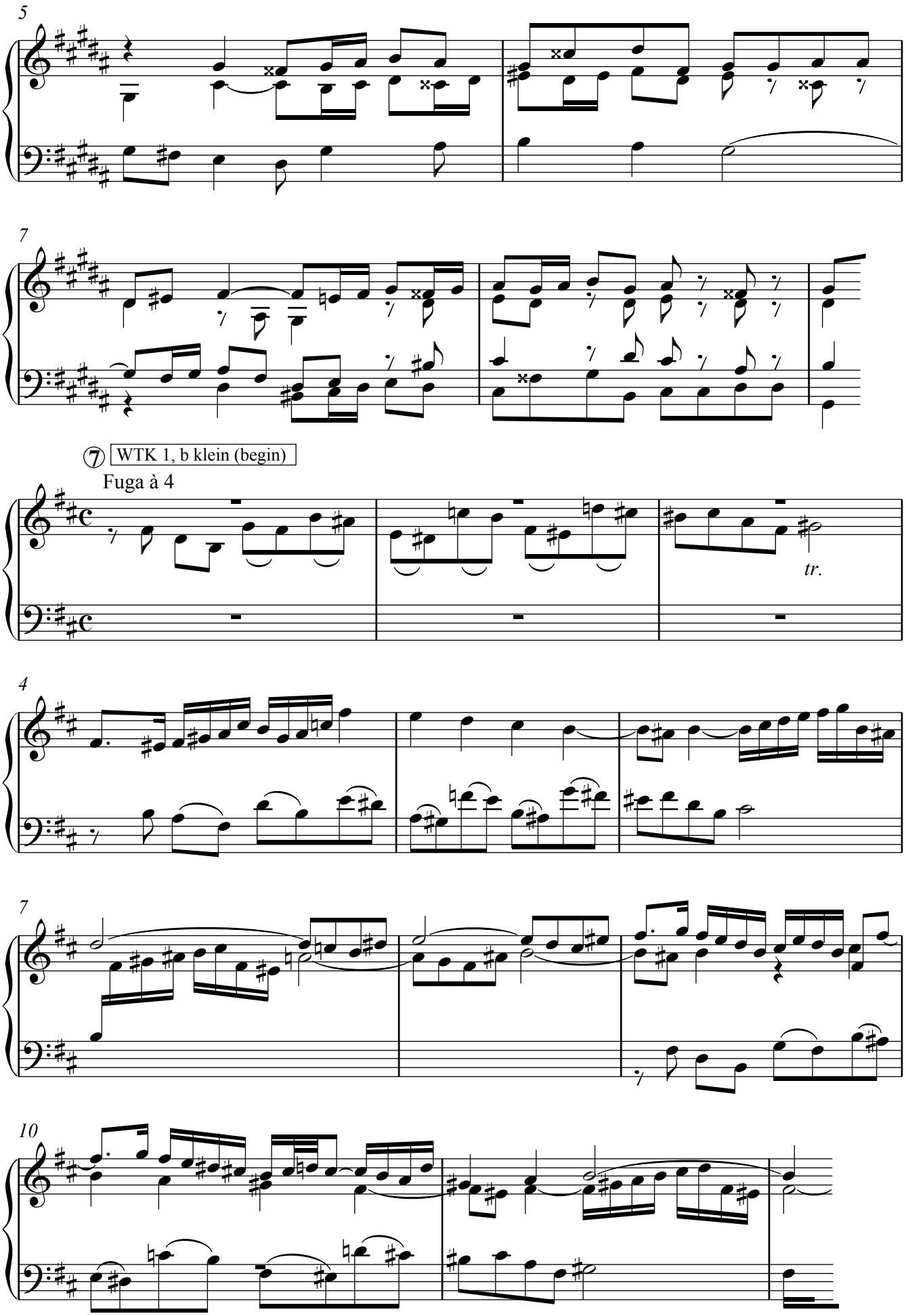


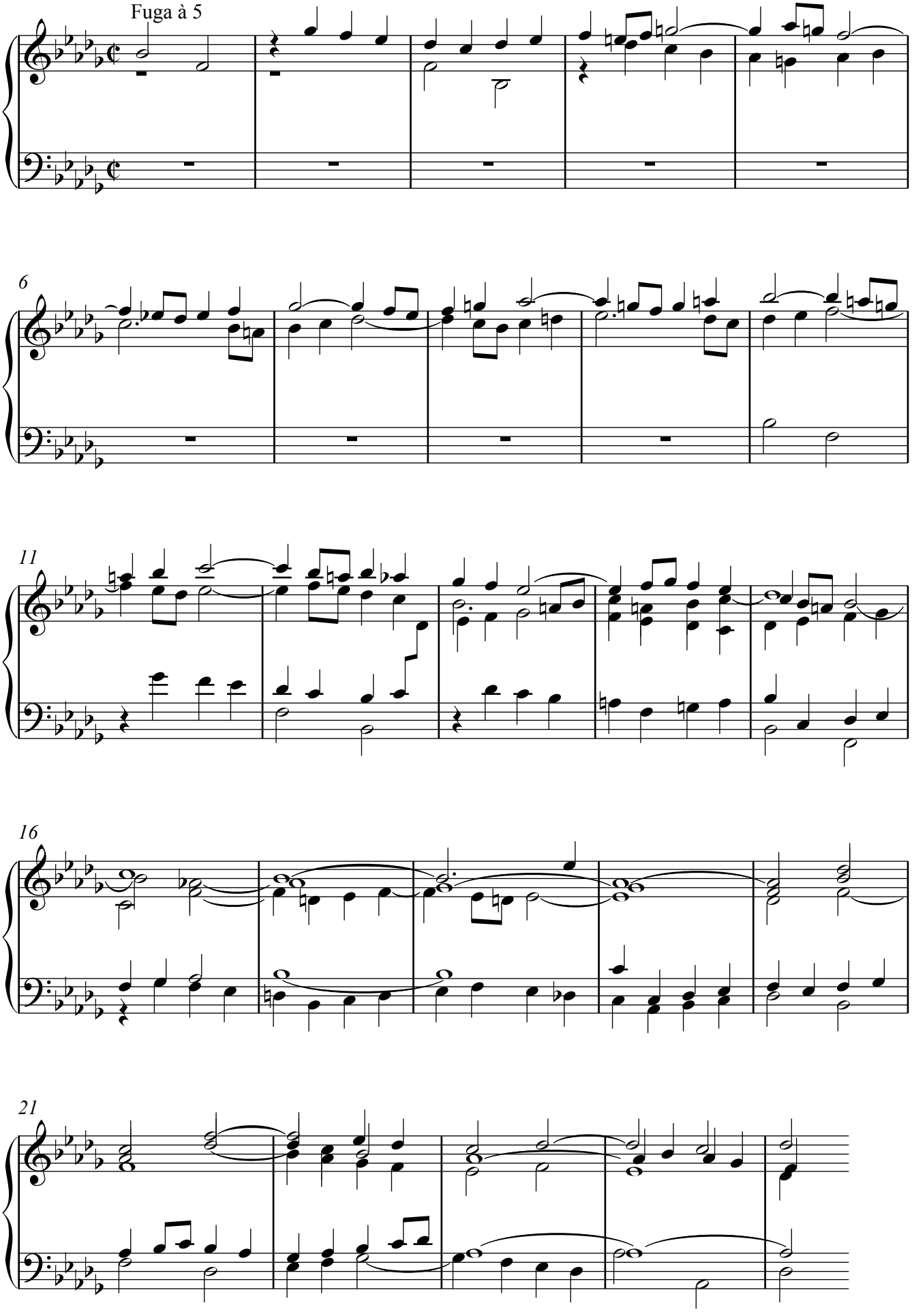
④ WTK 2, bes klein (begin)

Fuga à 4




19
⑤ WTK 2, E groot (begin)
Fuga à 4
4
7
⑥ WTK 1, gis klein (begin)
Fuga à 4


5
7
⑦ WTK 1, b klein (begin)
Fuga à 4
tr.
4
7
10

⑧ WTK 1, bes klein (begin)

Fuga à 5