Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani
M 113032
2

L. M. ŠKERJANC

KONTRAPUNKT IN FUGA

II

L. M. ŠKERJANC ✓ KONTRAPUNKT IN FUGA II

L. M. ŠKERJANC

KONTRAPUNKT IN FUGA

II. DEL

L. M. ŠKERJANC

KONTRAPUNKT IN FUGA

II. DEL

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

1956

M + 113032

113032

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

C 5118/1956

PROSTI STAV

PREDGOVOR

Druga knjiga »Kontrapunkt in fuga« je v bistvu dopolnilo k prvi, njena razširitev v območje novejših tonalitet in prehod iz strogega šolskega dela v svobodno kompozicijo. Smiselno sicer nakljućuje na prvo, metodični postopek pa je nujno drugačen. To spremembo so narekovali številni činitelji, katere navajam v naslednjem.

Prvi del je predvsem šolska knjiga, namenjena učencu kot učni pripomoček, učitelju kot opora in morda uporabna tudi za samouka. Za to jo usposablja pregledna in že pogosto predelana tvarina, ki le v redkih primerih dopušča različno razlago in se je njena metodična porazdelitev že zdavnaj obnesla. Tam podana pravila so bila posneta iz zgledov, ki jih ni več moč osporavati, ki ne predstavljajo problemov, temveč dokončne in nespremenljive rešitve. Kontrapunkt strogega stava je jasna, uporabna metoda za priučitev sloga, ki sicer ni več živ, a vendar skrito pričujoč v vseh dognanih stvaritvah glasbene umetnosti preteklosti in sedanjosti ter najbrž tudi v bodočnosti ne bo docela izgubil svoje veljave. Strogi stav je podlaga vsakršne kompozicijske tehnike brez ozira na svojo uporabljivost, zgolj kot kodeks odnosov, ki nastanejo v večglasju med posameznimi glasovi pod določenimi pogoji in v določenem slogu. Študij tega zakonika ne omogoči samo vpogled v snovanje prošlih stoletij, temveč posreduje obvladovanje neogibno potrebnih kompozicijskih disciplin, ki preprečujejo brezbrežno tavanje fantazije in jo vklenejo v sprva sicer ozke vezi organiziranega muzikalnega dela. V tem smislu predstavlja študij strogega stava osnove kompozicijske tehnike in je bil svoječasni postopek, postavljati ga pred harmoničnega, v kompozicijskem pogledu pravilnejši od današnjega običaja. Omejitve v strogem stavu so v bistvu le akcidenčne ter se kmalu izkažejo kot olajšave; sem sodi izključna raba vokalnega stavka, starih tonovskih načinov, starih ključev in podobnih pripomočkov, ki slednjič služijo zbranosti misli in odvračajo od stranskih poti, četudi bi bile včasih bolj mikavne kot izhojena glavna steza skozi goščo pravil in zaprek. Ovladovanje strogega stava je prva zmaga doraščajočega skladatelja nad uporno in togo glasbeno snovjo in od njene temeljitosti v glavnem zavisijo nadaljnje; vsaka opustitev v tem delu študija se neizogibno maščuje tako pri nadaljevanju študija kakor pri svobodnem ustvarjanju, čeprav neposredno ne vpliva na muzikalni izraz.

Položaj pa se docela spremeni, če prestopimo s trdnih tal strogega kontrapunkta v področje prostega stava. Tu odpade sicer mnogo spon, a tudi mnogo opor in prav poslednje dejstvo je prvi vzrok, da študij prostega stava ne predstavlja tako točno opredeljene in priučljive discipline, kot bi bilo želeti. Napravljeni so bili mnogi poskusi, da bi se tvarina prostega stava predočila učencu tako strnjeno, kot jo vsebuje nauk o strogem stavu; vendar se to doslej še ni nesporno posrečilo in mesto enotne metode imamo več globokoumnih razprav in učbenikov, ki pa ne dajo dosti preko pobude k razmišljanju. Velika večina teh knjig ne predstavlja drugega kot avtorjev odnos do kontrapunkta, ali pa ponavljajo nekaj starejših, premletih in neuporabnih predpisov, ki so posneti po strogem stavu in se skušajo po sili prilagajati novejšim potrebam.

Med glavnimi takšnimi deli vidim dvoje stališč, ki jih zavzemajo avtorji nasproti tvarini prostega stava: prvo je teoretično, drugo praktično. Prvo skuša najti vez med strogim in prostim stavom, prehod iz prvega v drugi in oskrbeti stroga pravila za prosti stav. Drugo se ne meni dosti za teoretične osnove, pač pa priporoča upoštevanje praktičnih pravil na podlagi dualističnega tonskega sistema in pricipov diatonične harmonije. Prvega se poslužujejo zlasti nemški pisci, medtem ko romanski nagibajo k drugemu. Najbolj vidni predstavniki prvega so bili Jadassohn, Sechter, Richter, Haller, Bellermann (ki je v bistvu samo ponavljal strogi stav J. J. Fuxa), Bussler; vsi ti so danes že dokaj zastareli. Novega duha je zanesel v nauk o kontrapunktu Riemann, ki je kar preveč dosledno skušal odvračati od študija starega stava ter postavil teorijo o prostem stavu na podlago svoje teorije o harmoniji. Oboje ima danes več historične kot praktične vrednosti, čeprav ne gre zanikati, da je ravno iz Riemannovega življenjskega dela izšel marsikakšen nov pogled na globlje osnove glasbene teorije, kamor slednjič spadata harmonija in kontrapunkt. Na Riemannovi podlagi je nadaljeval študij o prostem stavu Kurth, ki je zelo domiselno in tehtno razmišljal o sodobni kontrapunktiki. Bolj šolsko, a kljub temu dovolj živo je zajel vprašanje Jeppesen, ki pa se je skoraj izključno omejil na proučitev Palestrinovega sloga in le nakazal njegovo praktično uporabnost v sodobni kompozicijski teoriji. Mimo teh teoretikov najdemo še mnogo nemških avtorjev, ki bolj ali manj spretno spajajo pravila strogega stava s harmoničnimi izsledki novejšega časa, ne da bi šli dosledno pot.

Drugi pogled na predmet je posebno priljubljen pri teoretikih romanskega porekla. Pri njih je glavni vidik praktičnega značaja, ki ne zahteva globljega razmišljanja, temveč naj usposobi k ročnemu ravnanju s tvarino, ki jo je treba prilagoditi novejšim potrebam. Semkaj sodi cela vrsta priročnikov v francoskem ali italijanskem jeziku, katerim je glavna podlaga Cherubinijev tečaj kontrapunkta in fuge. Spričo njegove nedvomne zastarelosti so se

tudi tu pojavila dela novejše, globlje segajoče usmerjenosti; med njimi zavzema posebno mesto d'Indyjeva knjiga »Cours de composition musicale«, ki pa ni posvečena kontrapunktu kot ločeni metodi, temveč združuje v sebi raznoliko glasbeno teorijo ter jo povezuje v enoto, slično, kot imamo v najnovejšem času Hindemithovo »Unterweisung im Tonsatz« — oboje kompozicijska učbenika, ki uporabljata kontrapunkt le kot sestavni del splošne snovi. Izključno s šolsko fugo se ukvarjajo Dubois, Gédalge, Bernardi in drugi, vsi dobro uporabljivi šolski pripomočki brez večjih ambicij. Razume se skoraj po sebi, da nobeden od njih ne preseže področja diatonične harmonije, ki ostane slej ko prej podlaga prostega stava.

S tem pa je v bistvu opredeljen študij te discipline, ki se, prav tako kot strogi stav, ne more povzpeti preko ozkih mej določenega tonskega in tonalnega sestava, ne da bi daleč presegla okvir šolske uporabljivosti in prešla na področje špekulativnega modrovanja o naravi in pogojih glasbene umetnosti vobče. Samó z omejitvijo na točno opredeljivo področje glasbenega snovanja so ustvarjena trdna tla za delo, ki naj bo le priprava za kompozicijo, ne pa svobodno komponiranje. Treba se je zavedati, da niti teoretična, niti praktična šolska knjiga ne moreta dati uporabnih napotkov za samostojno ustvarjanje, temveč odkrivata le pogoje in jasno razvidno zakonitost nekih ločenih ali med seboj povezanih disciplin. Vsako poučevanje je v bistvu analitično; sama analiza pa seveda še zdaleka ne usposablja k sintetičnemu delu, ki je osnovni pogoj ustvarjanja na umetniškem polju. Spoznava teoretičnih osnov nekaterih sestavnih komponent umetniškega ustvarjanja pa vsekakor lahko pripomore k obvladovanju tehničnega kompozicijskega aparata in je v tem pogledu ne le koristna, temveč celo neogibno nujna in je vsaka izobrazba v strokovni smeri brez tega nepopolna.

Avtor pričujoče knjige se je trudil ubrati srednjo pot med obema zgoraj navedenima stališčima teoretikov iz polpretekle in sedanje dobe. Z ozirom na mnogo večjo pestrost snovi, njeno teoretično neraziskanost, težko prijemljivost in še težje predočenje so se same od sebe postavile meje in je bil prodor v kontrapunktično-teoretične podlage sodobne polifonije vnaprej zaprt. Treba se je bilo zadovoljiti z nespornimi in malo problematičnimi dognanji ter se izogniti vsakemu dlje segajočemu razmotrivanju. S tem se je tvarina neprisiljeno razvrstila po poglavjih, ki jih utemeljuje uvod. Sorazmerno manj teže je padlo na praktično vežbanje in več na analizo. S tem pa naj ne bo poudarjena manjša važnost vaj; samó bogastvo tvarine ni dovoljevalo izgradnje posameznih kontrapunktičnih vrst v istem smislu, kot jih je vseboval nauk o strogem stavu. Z upoštevanjem harmonične podlage prostega stava se njegovo področje močno razširi ter ga ni mogoče zajeti v celoti v danem okviru; izdelava nalog z obeh vidikov od početka pa do kraja bi morda le očitovala več pedantstva kot umestnosti in naj

bo slej ko prej prepuščena učitelju v lastno presojo potreb in koristnosti. Spričo velike obsežnosti snovi bo prav tako težko po dveletnem študiju kontrapunkta kot priprave h kompoziciji pristopiti k izdelavi vzorne fuge, k čemur naj bi navajala analiza. Verjetno se bo treba omejiti na analitično zajetje tvarine in le v izjemnih slučajih zaključiti delo na tej stopnji s kompozicijo, kot bi jo morala predstavljati sodobna instrumentalna fuga. Za nadaljevanje študija v kompoziciji bo takšen postopek nesporno zadoščal.

V Ljubljani, dne 8. decembra 1952.

UVOD

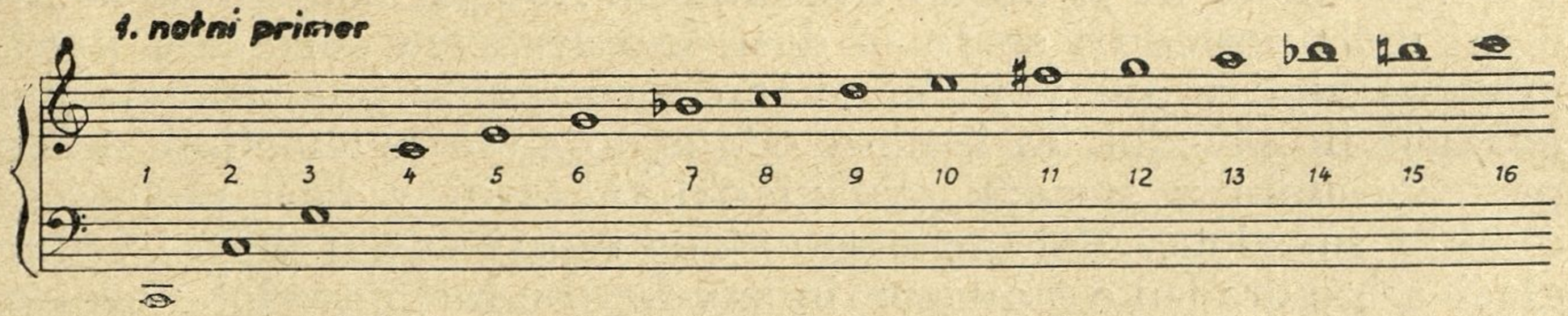
§ 1

Teoretični pogoji prostega stava. — Časovna razlika med strogim in prostim stavom je imela za posledico tudi nov, spremenjen položaj v teoretičnih osnovah kontrapunkta. Medtem ko je strogi stav temeljil na starih (cerkvenih) tonovskih načinih, je prosti stav nastal v novem, dualističnem tonskem sistemu. Že v stvaritvah starih mojstrov vokalne polifonije vidimo prevladovanje jonske in eolske lestvice (gl. Kontrapunkt I. del, str. 31!), ki je po svoji dualistični naravi predhodnik našega dura in (melodičnega) mola. V prvih početkih instrumentalnega mnogoglasja srečavamo sicer še pogosto skladbe v starih tonalitetah, zlasti v dorski, in še J. S. Bach je notiral nekaj svojih molskih del arhaično, t. j. dorsko. V svojem glavnem kontrapunktičnem delu »Das wohltemperierte Klavier« pa je ta način označevanja, ki itak ni bil več veren odraz tonalitete, opustil in se dokončno odločil za diatonično lestvico v smislu dura in mola. S tem se je po eni strani poenostavil sistem tonalitet, po drugi pa je obogatel z uporabo hromatičnih transpozicij, saj je mojster sam že v istem svojem delu dokazal, da dovolita dur in mol transpozicije v okviru hromatične in enharmonične lestvice. Tako najdemo kot podlago prostemu stavu dursko in molsko lestvico na poljubnem tonu hromatične skale z vsemi uporabnimi enharmoničnimi zamenjavami prvega reda, t. j. z uporabo enojnih predznakov. Pri duru prestop iz dotedanje jonske lestvice ni bil težak, saj je bila enaka C-duru; teže je šlo pri ugotovitvah mola, saj je njegov prototip — eolska lestvica — očitovala presenetljive melodične okrete in hromatične spremembe, ki so ji dali dvojno lice (glej Kontrapunkt, I. del, str. 26—30!). Ta dvoličnost se je ohranila tudi v novem molu, ki je postal dvostranski kot harmonični in melodični mol; poslednji se je — dosledno svojemu eolskemu predniku — cepil v dve veji, ki se še danes razlikujeta pri postopu navzgor in navzdol. Za Bachov odnos do mola je značilno, da ga pretežno rabi v starejši, eolski obliki, torej v naši melodični obliki v smeri navzdol (primera: a-mol se pri Bachu skoraj vedno glasi a-h-c-d-e-f-g-a navzgor in a-g-f-e-d-c-h-a navzdol, torej v obe smeri enako). Danes običajna hromatična sprememba VI. in VII. stopnje pri koraku navzgor je pri Bachu redka in nastopi redoma šele v zaključni kadenci. Iz tega svojstvenega odnosa do mola pa izvirajo nekateri zaključki, ki napravljajo pri poslušanju Bachovih molskih skladb arhaičen, nenavaden vtis. V vajah prostega stava seveda teh značilnosti ne moremo upoštevati, temveč se poslužujemo običajnega harmoničnega mola

in samo tedaj melodičnega, ako hočemo z njim podčrtati melodični značaj tonske vrste.

Tako kot v prostem stavu opuščamo stare tonalitete, tako seveda ravnamo tudi v uporabi starih ključev in se prvenstveno omejujemo na oba običajna klavirska ključa, t. j. violinski ali g-ključ na 2. črti in basovski ali f-ključ na 4. črti notnega sistema. Vendar je priporočljivo sestavljati naloge tudi z uporabo tenorskega ali c-ključa na 4. črti, altovskega ali c-ključa na 3. črti in mestoma sopranskega ali c-ključa na 1. črti in to zlasti, kadar gre za izpisavanje posameznih glasov in pri analizi. Pri razčlembi kontrapunktičnih del starih mojstrov, zlasti Bacha, se namreč izkaže, da je njegov prvotni koncept tudi pri instrumentalnih skladbah prvenstveno vokalen in se najčešče naslanja na obseg (in s tem tudi na notacijo) človeških glasov. Zato je potrebno temeljito obvladovanje vseh starih (c-) ključev, medtem ko prestavitve violinskega in basovskega ključa ne prihajajo več v poštev. (Glede ključev gl. Kontrapunkt I. del str. 37!) V notaciji notnih primerov se v ostalem seveda držimo modernega zapisovanja, tako v pogledu notnih veljav, metruma in ritma, kakor tudi v vseh ostalih ozirih.

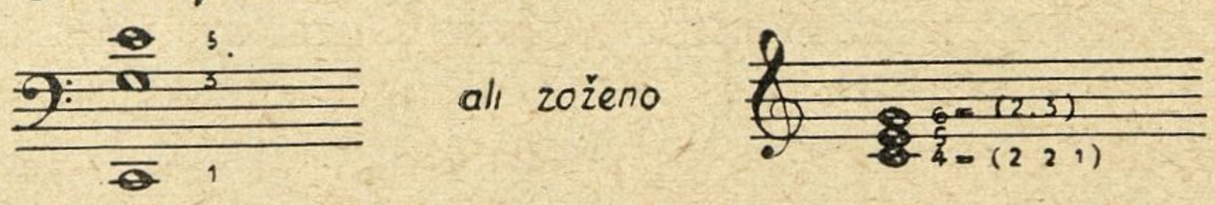
§ 2 Harmonična podlaga prostega stava. — Medtem ko je strogi stav skoraj namerno zanemarjal harmonične odnose polifonskih zvočnih gmot ali vsaj vestno obšel vsako poglobitev vanje, temelji prosti stav na harmonični kadenci tako v svojih početnih vajah, kakor tudi tja do zadnjega vrhunca svoje metode, do mnogoglasne fuge. To dejstvo v vsej osnovi loči stari stav od novega in ju napravlja neskladna, tako da učni postopek strogega stava ne more veljati za prostega. Kot osnova le-tega služi diatonična harmonija, ki jo je teoretično prvi utemeljil *J. Ph. Rameau* in ob istem času praktično že uporabljal *J. S. Bach.* Podlaga tej harmoniji je nauk o alikvotnih (ali delnih) tonih, ki so akustični pojav, kateremu ne moremo izbegniti in ki uravnava v bistvu vse harmonične odnose. Iz splošne glasbene teorije je nastanek alikvotnih tonov poznan; za obnovo znanega naj sledi primer:



Primer vsebuje samo prvih 16 alikvotnih tonov, ki popolnoma zadoščajo za naše harmonično razmotrivanje. (Fizikalno tvorijo pozitivno neskončno vrsto.) Zelo preprosta je razlaga nastanka akordov iz vrste alikvotnih tonov: če vzamemo prve tri, ki so med seboj različni, to so 1., 3. in 5., nam skupaj predstavijo osnovni, naravni akord, ki ga imenujemo durskega.

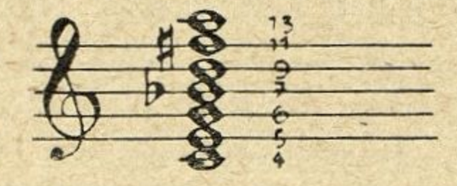
(2. in 4. ton sta le oktavni podvojitvi prvega, kajti oktave so zmnožki spodnjega intervalnega tona z 2; 4. alikvotni ton je torej oktava drugega, 8. oktava četrtega, 10. oktava petega itd.). V zožitvi po najbližjih tonih nam služita 4. in 6. alikvotni ton kot zastopnika prvega in tretjega, tako da se nam durski trizvok v ozki legi predoči kot skup, ki ga sestavljajo 4., 5. in 6. alikvotni ton.

2. notni primer



Ostale akordične tvorbe terčnega sistema lahko izvajamo na podoben način iz vrste alikvotnih tonov. Septakord določajo 1., 3., 5. in 7., odnosno 4., 5., 6. in 7. alikvotni ton; nonakord uvaja kot nov ton 9. alikvotni ton, undecimakord 11. Seveda je s tem določena le ena (dominantna) oblika teh akordov; vsi ostali so namreč nastali teoretično po analogiji v konstrukciji. Kot končni akord terčnega sistema se izkaže tercdecimakord; kajti če mu dodamo še eno terco, pridemo do 16. alikvotnega tona, ki je le četrta oktava prvega (1 . 2 . 2 . 2 . 2 = 16).

3. notni primer
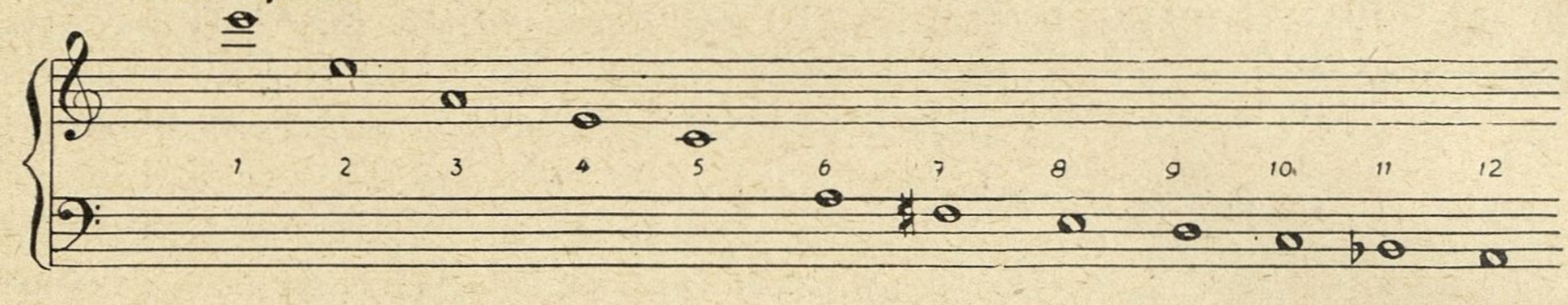


Opomba. Nekateri toni naravne (alikvotne) tonske vrste se po uglasitvi ne skladajo z ustreznimi toni temperiranega sistema, v katerem se vrši vse dogajanje umetne glasbe od početka 18. stoletja dalje; takšni toni so 7., 11., 13., 14. (ki je 2×7.) in 15. Nekateri od teh so previsoki, drugi prenizki; vendar na naše razmišljanje o postanku akordov ta razlika ne vpliva, ker nam služi bolj za teoretično utemeljitev kot za praktično uporabo.

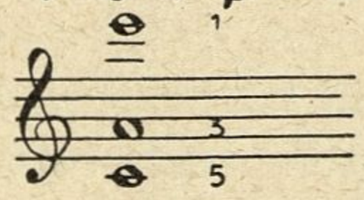
Tako se je durska tonaliteta horizontalno in vertikalno razložila skoraj sama po sebi in se naravno utemeljila. Teže je šlo z molsko in še do danes ni bila najdena popolnoma zadovoljiva teorija o njenem postanku in upravičenosti. Od številnih teorij naj omenim tu samo Riemannovo, ki se odlikuje tako po domiselnosti kakor po doslednosti. Po njej je mol nekakšna zrcalna obrnitev dura, ki nastane, ako konstruiramo vrsto alikvotnih tonov v smeri navzdol in obdržimo intervalna razmerja kakor v alikvotni vrsti navzgor. Tako pridemo do molske tonalitete z istim postopkom, kot smo prispeli do durske. 4., 5. in 6. alikvotni ton takšne vrste dajo molski trizvok; seveda je le-ta postavljen na glavo in bi ga bilo treba razumeti obratno od durskega. To Riemann tudi zahteva, a je dejansko neizvedljivo, kajti v sosledju akordov, kot jih predstavlja vsaka harmonizirana skladba, si ni mogoče predstavljati akordov na različen način, to se pravi, slišati nekatere »od spodaj navzgor«, druge pa »od zgoraj navzdol«. Zato

je ta teorija sicer duhovita in na prvi pogled dovolj prepričljiva, vendar pa samovoljna in se ne krije s fiziološkimi pogoji dojemanja zvokov.

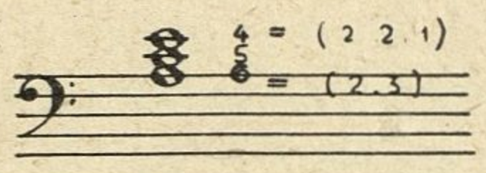
4. notni primer



5. notni primer



ali zoženo



Opomba. V notnih primerih sta bila vzeta kot izhodišče tona C in e‴ zato, da smo dobili trizvoka I. stopnje C-dura in a-mola. Seveda je prav tako lahko sestaviti gornjo ali dolnjo vrsto alikvotnih tonov na vsakem poljubnem tonu, odnosno pod njim. Treba se je ubraniti domneve, da sta C-dur in a-mol kakorkoli po naravi prednostna; ta položaj jima je bil dan le zaradi postanka iz jonske in eolske tonalitete v skladu z dejstvom, da so stare tonalnosti izhajale s kar najmanj transpozicijami in se izogibale hromatičnim spremembam. Samo zato se ju poslužuje še današnja glasbena teorija kot zgledov za konstrukcijo dura in mola ter smatra ostale tonalitete le kot transpozicije teh dveh. Razpored tonov v alikvotni vrsti nad tonom C pa kaže bolj v dominantno smer, kajti akord, naveden v 3. notnem primeru, je po svoji harmonični funkciji dominantni (tercdecimakord) in ne tonični; njegova tonika je F-zvok. — Ako razvijemo Riemannovo teorijo o molu do proučitve harmoničnih funkcij, naletimo seveda že takoj tu na nepremostljive težave. Akord, sestavljen iz 1., 3., 5. in 7. (odnosno 4., 5., 6. in 7.) alikvotnega tona v smeri navzdol, nam da po 4. notnem primeru zvok e′ c′ a fis (šteto od zgoraj navzdol). Po analogiji z durom, naj bi bila to nekakšna dominanta; toda pri obrnitvi tonske vrste bi morale tudi harmonične funkcije dobiti obratni pomen. Navedeni akord naj bi bila torej subdominanta, v tem primeru subdominanta pod E-zvokom. Sam E-zvok pa naj bi bil — po Riemannu — akord pod tonom E. Iz te zamotanosti ni izhoda zaradi zgoraj navedenega dejstva, da ne moremo zvokovnim pojavom v vertikalnem smislu (akordom) slediti z dveh nasprotujočih si gledišč.

Pri utemeljevanju molske tonalitete si pomagamo raje s tezo, da je zgrajena po analogiji iz durske, čeprav ta razlaga ni akustično podkrepljena. Pri tem predpostavljamo, da je durski akord (trizvok, septakord, nonakord itd.) edina in osnovna naravna tvorba hkratnega večglasja ter torej edini zgled za sestavljanje akordov sploh. Po tem vzorcu gradimo druge akorde bolj ali manj samovoljno. Za naravni durski akord je značilna terčna nadgradnja, zato je terčni harmonični sistem bil po nastanku prvi in prevladuje v vsej ljudski in umetni glasbi evropskega kulturnega območja. Bilo je več poskusov, zlasti v našem veku, da bi ga nadomestili z drugače osnovanimi akordnimi sistemi. V tem smislu bi lahko gradili akorde iz sekund in kvart (ostali intervali so itak samo obrati le-teh). S takšnim postopkom pa bi se tako močno in samohotno oddaljili od naravnih osnov vertikalnega večglasja, da

bi ustvarili povsem izumetničeno glasbo, do katere bi poslušalec z naravno muzikalno dispozicijo težko našel pot, ako sploh. S tem pa naj ne bo rečeno, da ne bi mestoma lahko uporabljali v svobodni kompoziciji tudi zvoke, ki jih ni moč analizirati po terčnem sistemu; kot svobodno uporabljene disonančne tvorbe prihajajo nedvomno v poštev, ako glasbeni izraz to zahteva skladno z izraženo vsebino.

Za vaje v prostem stavu povsem zadošča akordika terčnega sistema in bi vsak prestop iz njega povzročil samo nepotrebno in zagatno kompliciranje. V šolskem kontrapunktu niti ne izčrpamo vseh možnosti diatonične harmonije, ki ostane slej ko prej podlaga tovrstne analize in sinteze. Pogoj uspešnega dela v kontrapunktu pa je obvladovanje vseh disciplin strogega harmoničnega stava. Med te spadajo zlasti pravila o tvorjenju in spajanju akordov, o sosledju funkcij (kadenc), o harmonično tujih tonih in o uporabi disonanc, o alteraciji in modulaciji in podobno. Treba je do kraja poznati harmonično označevanje in biti pripravljen, iz samih označb ali pa iz enoglasnih podatkov logično obnoviti harmonični potek naloge. Brez teh osnovnih pogojev se ni mogoče s pridom lotiti kontrapunktičnih vaj v prostem stavu.

§ 3

Ostale glasbene prvine v prostem stavu. — V melodičnem pogledu so vaje prostega stava vezane tonalno in se torej le mestoma poslužujejo hromatike. Ker je treba jasno izluščiti harmonično podlago in jo s kontrapunktiranjem podkrepiti, mora melodika prav tako slediti harmoničnemu poteku. Z uvedbo harmonično tujih tonov, posebno z zadržki, jo je mogoče popestriti, vendar je treba skrbeti za to, da ne postane nejasna. Melodična razgibanost je torej ozko omejena in se javlja zgolj v strogo opredeljivem okviru. Oblikovno predstavljajo kontrapunktične vaje ponajveč osemtaktne stavke, v katerih lahko nastopajo periodične in simetrične tvorbe povsem po zgledih in pravilih motivične gradnje malih stavkov. Po ritmiki ločimo dosledne ritmične obrazce od mešanih ritmov. V tem pogledu se prosti stav najbistveneje loči od strogega. Uporaba najrazličnejših ritmičnih sestavin dovoljuje sicer veliko pestrost, toda hkrati tudi povzroča nepreglednost in prenatrpanost, kateri se je znal strogi stav izogniti z omejenim številom izbranih vzorcev (1:1, 2:1, 3:1, 4:1, sinkope). V prostem stavu ni mogoče zajeti vseh možnih ritmičnih oblik in se je nujno treba zadovoljiti z izbranimi primerki. Zato tudi ni mogoče porazdeliti tvarino na vrste notnih veljav, kot to stori strogi stav, temveč je treba prepustiti določitev ritmičnih obrazcev stremljivosti študija samega. Iz istega vzroka tudi ni mogoče dati točnih navodil za sestavo mešanega kontrapunkta, ki je bil pri strogem stavu dokaj točno opredeljen kot »contrapunctus floridus« z uporabo pravil prejšnjih vrst. Svobodna uporaba vsakovrstnih ritmov se izmika sistematičnemu razporedu vaj, ki bi ob vsakem takšnem poskusu daleč presegle okvir učbenika in bi v dosledni izvedbi privedle samo do puste in brezkoristne sistematike. — V metričnem pogledu se bomo seveda posluževali danes običajnih razdelb takta,

pri čemer nastopajo lahko tudi asimetrični metri (5- in 7-delni). Isto velja za splošno notacijo, ki naj bo v vsem sodobna.

Vaje prostega stava so še bolj kot one v strogem stavu prvenstveno teoretične in šolske ter niso namenjene izvajanju s petjem ali z glasbili. Vendar naj ne bodo zaradi tega zgolj suhoparno nagrmadenje nesmiselnih tonskih vrst, tjavdan skonstruiranih samo nalogi na ljubo, temveč naj bodo v sebi zaokroženi muzikalni stavki z dobro razvito melodično linijo in jasno razvidno harmonično logiko ter z vsemi svojstvi uporabnih glasbenih stavkov sploh. Ni posebno lahko, zadostiti tem zahtevam v ozko postavljenih mejah strnjenega muzikalnega koncepta, ki je vendarle dosti ohlapnejši od onega v strogem stavu.

V pogledu tonskega območja se bomo pri vajah držali v glavnem obsegov vokalnih glasov, in to tako, da ne bomo prekoračili mej ene zgornje ali dolnje pomožne črte v črtovju. Iz tega izvira doslednost v uporabi ključev, ki se ji bomo odrekli šele pri širših instrumentalnih izdelkih (menjava ključev, uporaba več pomožnih črt, oktavni znaki in podobno). Kljub samo teoretični uporabljivosti teh nalog ne smemo dopustiti, da bi se docela oddaljile od zvočnih predstav, ki so neogibno navezane na karakteristiko izvajalskih sredstev (petja ali glasbil). Kontrapunktične vaje so, tako rekoč, abstrakcije konkretnih zvočnih predstav, redukcije le-teh na najnujnejše formalne obrazce.

PRVO POGLAVJE

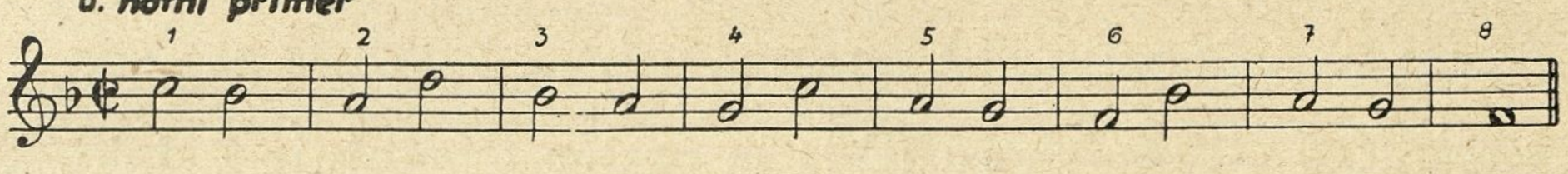
KONTRAPUNKTIČNE VAJE V PROSTEM STAVU

A. ENOJNI KONTRAPUNKT

Postopek pri izdelovanju kontrapunktičnih nalog. § 4

Prav kakor v strogem stavu, služi tudi v prostem za podlago kratka (osemtaktna) melodija, »cantus firmus«. Ta je seveda zgrajen po drugih vidikih kot tam in predstavlja tonalno in harmonično jasno melodično linijo, ki je oblikovno lahko simetrična ali ne, to je, lahko vsebuje tudi ponavljanja (sekvence). Najprej je treba točno analizirati in določiti naravo dane melodije, kar ni vedno enoumno rešljivo. V primerih, ki dovoljujejo več enakovrednih razlag, je treba dati preprostejši prednost. 6. notni primer prikazuje takšen »cantus firmus«, ki ga hočemo v naslednjem analizirati kot zgled in vzorec za nadaljnje.

6. notni primer



Ta primer je osemtaktni (mali) stavek, ki razločno razpade v dvotaktne sekvenčne postope z uporabo enega samega motiva, čigar značilnost je v stopnjevitem korakanju navzdol. Takti 1, 3 in 5 so v tem smislu istovetni, takta 5 in 7 pa sta sploh enaka; prav tako si odgovarjajo takti 2, 4 in 6. Točna formalna razčlemba poda naslednjo shemo:

Osnovni motiv obsega 3 tone (c'', b' in a'), ki se v taktih 3 in 5 ponovijo za eno, odnosno dve stopnji niže. Drugi ton 2. takta (d'') ima predtaktni značaj, ki je pred prvim taktom izpuščen. Tudi ta ton se ustrezno ponovi v 4. in 6. taktu. Takt 7 je sicer enak taktu 5, vendar je postavljen zaradi predtakta (b' v 6. taktu) v drugo harmonično osvetljenje. Oblikovno imamo torej opravka z razločno zgrajenim osemtaktnim stavkom, ki sestoji iz štirikratne ponovitve osnovnega motiva, sestoječega iz treh padajočih tonov.

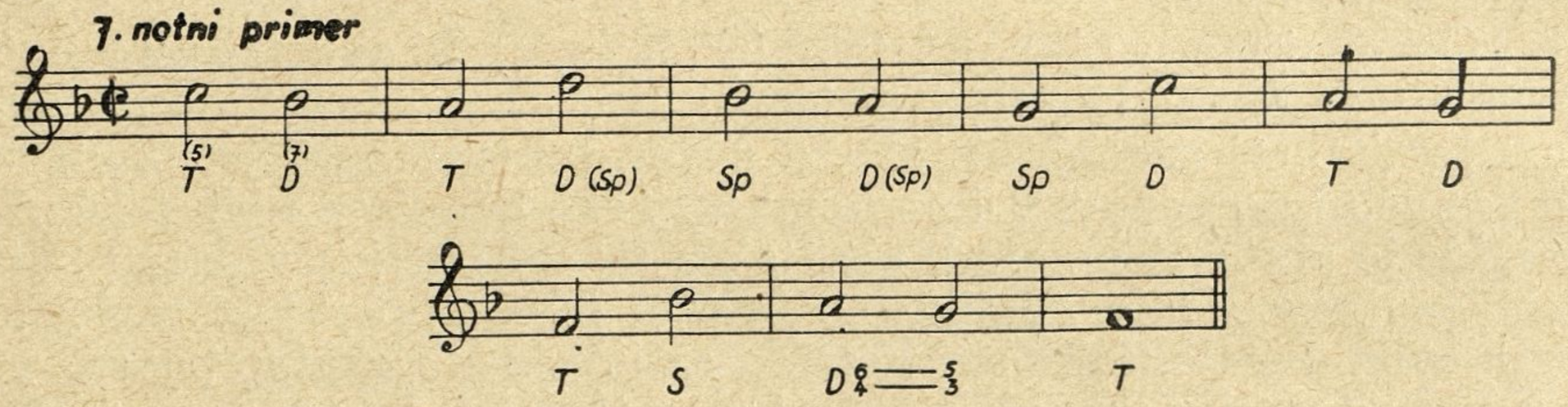
Harmonična analiza poda naslednjo sliko: primer se giblje v enakih notnih veljavah z izjemo zadnjega tona, ki nosi kot zaključek težji poudarek in je celinka. Vsakemu tonu lahko podpišemo poseben akord ali pa strnemo tudi po dva tona (ali več) pod skupno harmonijo. Prvenstveno se bomo odločili za prvo tezo in podložili vsakemu tonu lasten akord. Pričeli in končali bomo seveda spričo nesporne diatonike celega stavka s toniko ter upo-

števali sekvenčno formalno razčlembo; poslednje pa ni obvezno in je prav tako mogoče namenoma prezreti sekvenčno tvorbo in jo nadomestiti s svobodno harmonizacijo; takšen postopek se včasih celo priporoča na ljubo pestrosti in v ogib enoličnosti. V navedenem smislu smatramo prvi ton kot kvinto tonike F-dura (določitev tonalitete je bila seveda prvi člen postopka, a v danem primeru ni delala nobenih težav), ki mu sledi b' kot septima dominante. Skladno s harmoničnimi pravili pade septima dominante v terco tonike (3. ton). S tem je harmonična narava osnovnega motiva določena. Ako sedaj postopamo nadalje togo sekvenčno, moramo smatrati prvi ton 3. takta kot kvinto, kar pa nam dá zmanjšani trizvok VII. stopnje; prvi ton 4. takta bi s tem moral postati terca istega akorda. Naravni harmonični čut nas odvrača od takšne interpretacije 3. in 4. takta. Mesto nje se bomo raje gibali svobodneje in ustrezno harmoničnemu občutju, ki nam predočuje prvi ton 3. takta nesporno kot terco II. stopnje (Sp). S tem pa je določen tudi položaj 4. tona, t. j. 2. tona 2. takta (d"), ki je del dominante nad II. stopnjo (D[Sp]). Ta se v danem primeru glasi d-fis-a ter ji neprisiljeno sledi ustrezna tonika, tedaj II. stopnja (Sp). 2. ton 3. takta vede iz terce II. stopnje v njeno primo, ima torej tudi dominantni značaj. Po isti analogiji ugotovimo, da je 2. ton 4. takta prima dominante (D), ki se razveže v terco tonike (T) v prvem tonu 5. takta; naslednji ton (g') veže terco tonike s primo in je torej sestavni del dominante (D). 2. ton 6. takta je izrazit zastopnik subdominante (S), ki mu sledi v smislu razširjene avtentične kadence

kvartsekstni zadržek nad dominanto (D^4) z razvezom v dominantni trizvok (D^{5}_{3}) ali septakord (D^7); ta postop izpolnjuje 7. takt, ki dovede v zaključno toniko (T) v oktavni legi v 8. taktu. Najbližja in prva harmonična analiza tega stavka se torej glasi:

$$\overset{(5)}{T} - D^{(7)} \mid T - D(Sp) \mid Sp - D(Sp) \mid Sp - D \mid T - D \mid$$
$$T - S \mid D^{6-5}_{4-3} \mid T. \parallel$$

7. notni primer

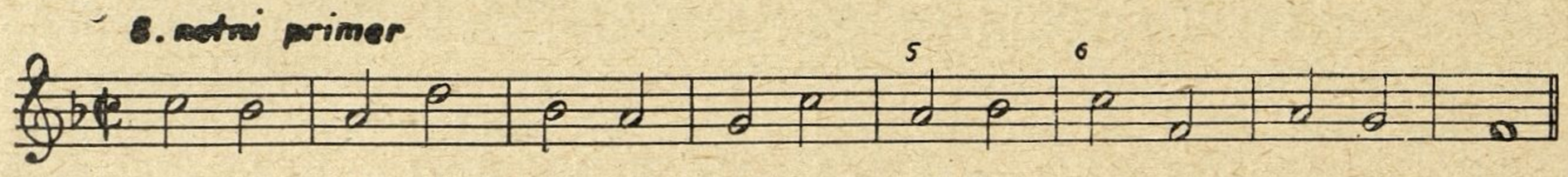


Možne bi bile tudi druge harmonične interpretacije, toda navedena je gotovo neprisiljena in dovoljuje dovoljno izrabo.

S to metrično, oblikovno, melodično in harmonično analizo so podani vsi elementi, ki sestavljajo predmetni primer; z uporabo te analize je treba izvršiti kontrapunktične vaje, pri čemer pa je seveda marsikdaj ne samo dovoljena, temveč celo priporočljiva svobodnejša obravnava v pogledu harmonije, kajti sicer postanejo

naloge med seboj preveč slične in stereotipične. Izhajališče za izdelovanje nalog pa ostane slej ko prej točna elementarna analiza, brez katere ni potrebne jasnosti.

Opomba. Trikratna ponovitev istega motiva v 6. notnem primeru nikakor ni priporočljiva v melodičnem pogledu in bi jo bilo kaj lahko popraviti, n. pr. tako, kot navaja 8. notni primer.



V tem primeru sta ustrezno popravljena 5. in 6. takt. Nekatere posebnosti v obravnavi pa narekujejo v nadaljnjem uporabo 6. notnega primera kot vzorec.

Šele ko je kantus firmus* podrobno preštudiran in analiziran v vseh pogledih, se je mogoče uspešno lotiti izdelave kontrapunktičnih vaj. Da pri tem služi toga, predpisana melodija kot osnova, ob kateri naj učenec iznajde kontrapunkte, je seveda le pomagalo v sili; pri kasnejših vajah in po nekaj pridobljene spretnosti se priporoča izdelovanje nalog po lastnih, ritmično in melodično bolj pestrih predlogah.

§ 5

Razdelitev tvarine. — V strogem stavu je bila tvarina (po J. J. Fuxu) didaktično razdeljena po vidiku uporabljenih notnih veljav. Isti postopek se dá samo delno uvesti v prostem stavu, kajti spričo bogastva in kombinacijskih možnosti sedanje ritmike bi dosledno izveden shematizem daleč prekašal koristnost vaj. Zato se omejimo le na nekaj osnovnih pogledov in primerov in prepuščamo izdelavo pestrejših kombinacij učenčevi stremljivosti, odnosno kompozicijski praksi. — Po številu uporabljenih glasov seveda govorimo o dvoglasju, troglasju, četveroglasju in večglasju, vendar s pripombo, da nastopajo v sodobnem kompozicijskem delu le redko več kot trije samostojni (med seboj kontrapunktično povezani) glasovi. Zaradi tega se bodo naše kontrapunktične vaje v glavnem držale dvoglasja in troglasja ter bodo v nadaljnjem dani le napotki za izdelavo večglasnih vaj. — Enako kot v strogem stavu poznamo tudi v prostem dvojni (trojni in četvorni) kontrapunkt v različnih intervalih (gl. Kontrapunkt, I. knjiga, str. 75 in nadaljnje!). Vendar v prostem stavu ne igra enako važne vloge kot v strogem, ker je položaj disonanc drugačen in dovoljuje svobodnejše razveze.

Prav tako spremenjen je tudi odnos do imitacije in kanona v prostem stavu; ne da bi se odrekli temu sredstvu, vendarle ne zavzema istega položaja kot ga je imel v strogem stavu; zlasti odpadejo kontrapunktične veščine, katere nagibajo bolj k igračkanju (rakov in zrcalni kanon ter podobno). V nekaterih kompozicijskih strujah 20. stoletja so sicer prav ti postopki spet prišli do zaslužnosti, ki so jo že zdavnaj in po pravici izgubili; ravnanje z njimi je v hromatičnem in politonalnem sistemu samo umetelno

---

* Glede pisave tujih imen in ustaljenih izrazov se ravna ta knjiga po napotkih §§ 31, 37 in 43 Slovenskega pravopisa iz leta 1950.

in ne nudi niti onih problemov, ki jih je poznala vokalna polifonija prejšnjih vekov zaradi ozke tonalne omejenosti. Zato sodijo v vrsto slepilnih spretnosti brez globlje umetnostne veljave.

§ 6 Dvoglasje. — V dvoglasju uporabljamo ponajveč sosedne glasove (sopran — alt, alt — tenor, tenor — bas) ali pa sosedne glasove z vmesno oktavno razliko (sopran — bas), redkeje tudi glasove v oktavni razdalji (sopran — tenor, alt — bas). Navedene glasove rabimo seveda tudi lahko v obratnem redu, vsekakor pa moramo paziti, da se ne oddaljijo preveč med seboj. Kot norma razdalje naj velja oktava, vendar je v dvoglasju decima skoraj neizogibna, če hočemo doseči zvokovno polnost. Pri morebitni zamenjavi glasov v smislu pravil dvojnega kontrapunkta moramo potlej seveda paziti, da prestavimo premični glas za dve oktavi. Vsak glas pišemo v ustreznem ključu v smislu zadnjega odstavka § 1. Nekateri učbeniki priporočajo hranitev dvoglasnih vaj za kasnejšo troglasno opremo z dodanim tretjim glasom; drugi to odklanjajo kot preveč mehanistično ravnanje. Vsekakor more služiti za vajo troglasna izdelava dvoglasnih osnutkov, kajti same dvoglasne vaje so gotovo le nadomestilo za troglasne.

§ 7 Zastopstvo akordov in harmoničnih funkcij. — V dvoglasju imamo opraviti samo z intervali, ki morajo zastopati akorde in harmonične funkcije. V tem smislu velja pravilo, da nadomeščajo akorde naslednji intervali:

a) trizvok zastopata prima in terca ali pa terca in kvinta. Zastopanje trizvoka s primo in kvinto že zaradi neodločnosti (dur ali mol?) ni priporočljivo ter prihaja v poštev kvečjemu na začetku ali na koncu vaje.

b) sekstakord zastopata prima in seksta; kvarta sama napravlja vedno vtis zadržka ter ne more nadomeščati akorda.

c) kvartsekstakord nima nedvoumnega zastopstva z intervali: v sili si pomagamo s primo in seksto. Tipičen primer tega je kvartsekstni zadržek na dominanti z razvezom v trizvok, ki običajno nastopi pred zaključkom. V tem primeru ga predočita prima in seksta z razvezom v kvinto; takšna prazna kvinta ni nekorektna.

č) septakordi so na splošno zastopani s primo in septimo: pri dominantnem septakordu lahko rabimo tudi terco in septimo (zmanjšano kvinto), ki je zanj značilna. Za ostale septakorde poslednje zaradi čiste kvinte ne velja.

d) nonakord bi zastopala prima z nono, če ne bi v tem primeru nona preveč nalikovala zadržku; pri dominantnem nonakordu bi za silo lahko nastopila terca z nono, čeprav bi s tem odpadel temeljni ton in bi bil akord istoveten s septakordom VII. stopnje.

e) zmanjšani trizvok zastopata prima in kvinta, njegov sekstakord terca in seksta, v obeh primerih torej isti interval (zmanjšana kvinta, odnosno zvečana kvarta). Kvartsekstakord zmanjšanega trizvoka ni predstavljiv z intervali.

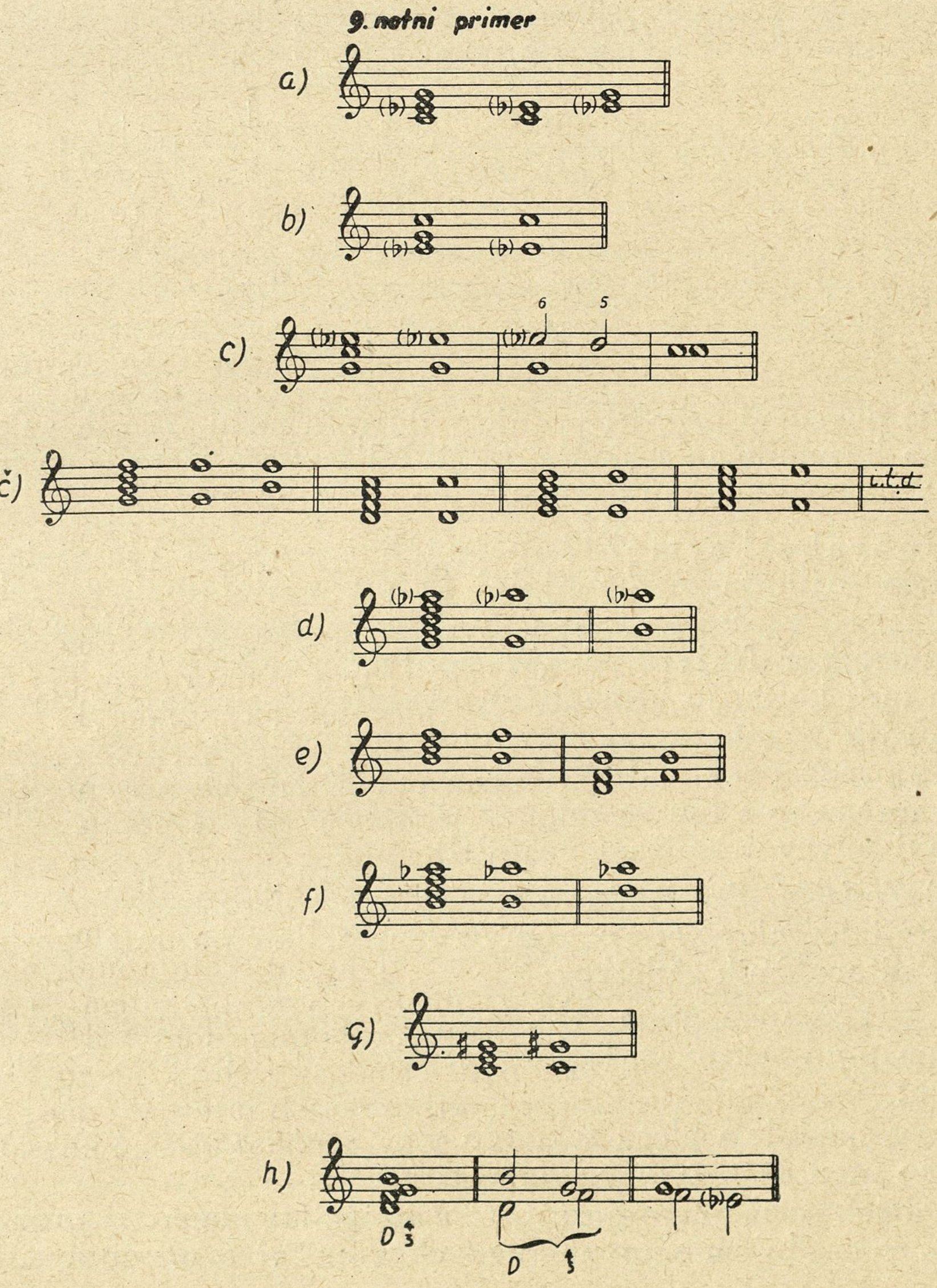
f) zmanjšani septakord je jasno podan samo s primo in (zmanjšano) septimo; zasilno ga zastopata terca in septima.

g) zvečani trizvok nadomestimo s primo in (zvečano) kvinto; njegovih obratov ne moremo izraziti z intervali.

h) obrati septakordov pridejo do izraza šele dopolnilno, to je, če pred njimi stoji zastopstvo istega akorda v osnovni legi. Kvintsekstakorda v dvoglasju ne moremo izraziti. Zastopstvo terckvartakorda nastane v smislu tega napotka tako, da sledi sekstakordu ustrezne stopnje sekunda, ki združuje njegovo terco in kvarto. Sekundakord je v vsakem primeru sekundni zadržek, ki mu sledi terčni razvez. Vobče je možno z dopolnilnimi dvozvoki pojasniti predstavljeno akordno obliko; seveda pa je v takem primeru treba dva tona dane osnove interpretirati kot pripadna istemu akordu.

Pojasnitvi navedenega naj služi 9. notni primer.

9. notni primer



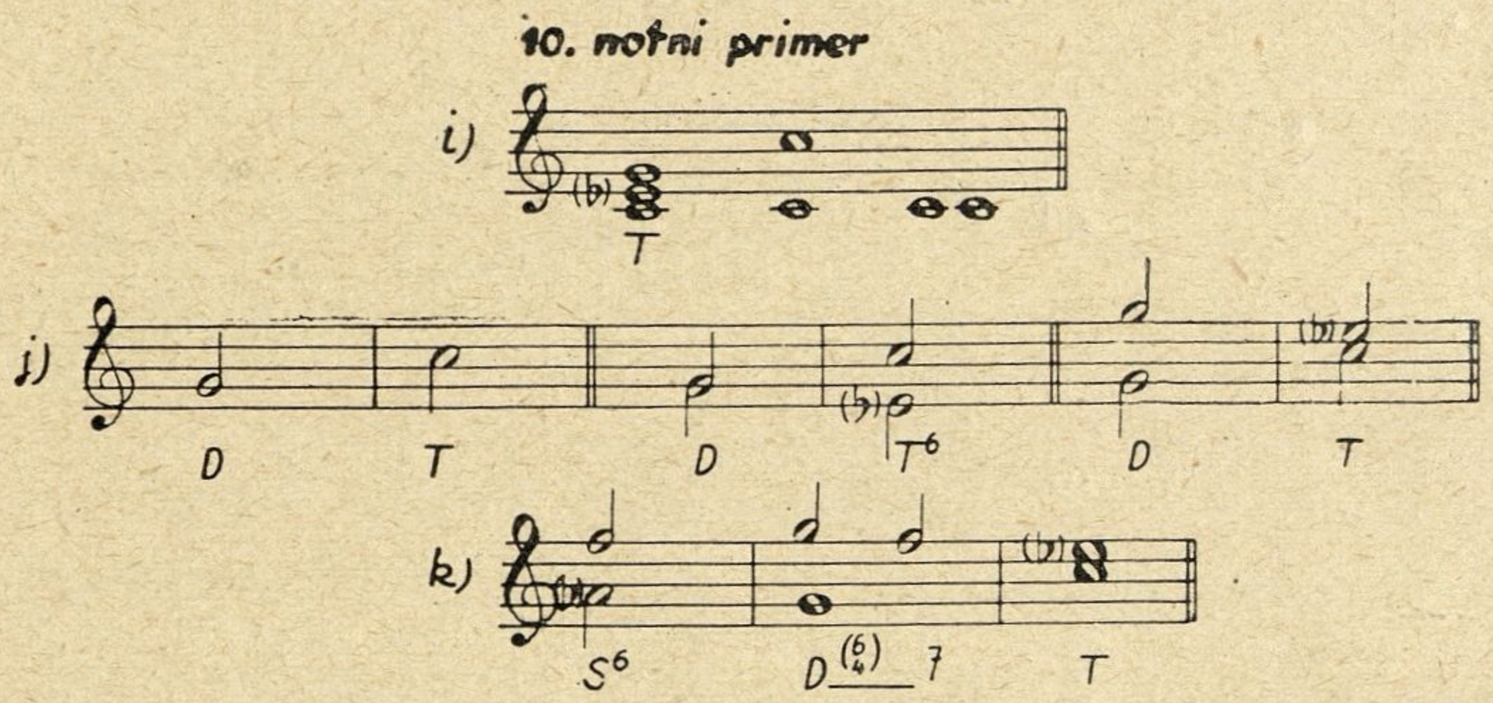
V splošnem zadoščajo našteti primeri tako za določitev akordne oblike, kakor tudi za harmonične funkcije, ki jih predstavljajo. Nekaj primerov zastopstev funkcij pa je treba obravnavati posebej, in to:

i) toniko zastopa lahko (poleg intervalov pod a) sama podvojitev v primi ali v oktavi, in to zlasti ob začetku in h koncu ali pa pri razvezu dominante v toniko.

j) dominantni predtakt je prav tako zastopan s podvojitvijo v primi ali oktavi.

k) oktava vobče predstavlja dominantno funkcijo ter zastopa tudi lahko tonični kvartsekstakord, katerega običajno razlagamo na takšnem položaju kot kvartsekstni zadržek nad dominanto.

10. notni primer



Vsi navedeni primeri veljajo v duru in molu. Včasih naletimo tudi na harmonična sosledja, ki jih ni mogoče izraziti na noben našteti način; tedaj preostane samo slučajna presoja.

§ 8 Uporaba harmonično tujih tonov. — Vse vrste harmonično tujih tonov (menjalni in prehajalni toni, zadržki in prehitki) so v prostem stavu dovoljeni v mnogo večjem obsegu kot v strogem. Največ od njih uporabljamo zadržke, mnogo pa lahko tudi koristijo hromatični menjalni in prehajalni toni. Od poslednjih pozna prosti stav tudi poudarjene, ki so po svoji naravi pravzaprav zadržki brez razveza navzdol. Vsak hromatično spremenjen ton se razveže seveda v smislu svoje alteracije (zvišani navzgor, znižani navzdol).

a) *Zadržki.* Prosti stav dopušča vse oblike zadržkov tako v pogledu intervalov kot z ozirom na razvez. Zato poznamo naslednje oblike disonančnih zadržkov:
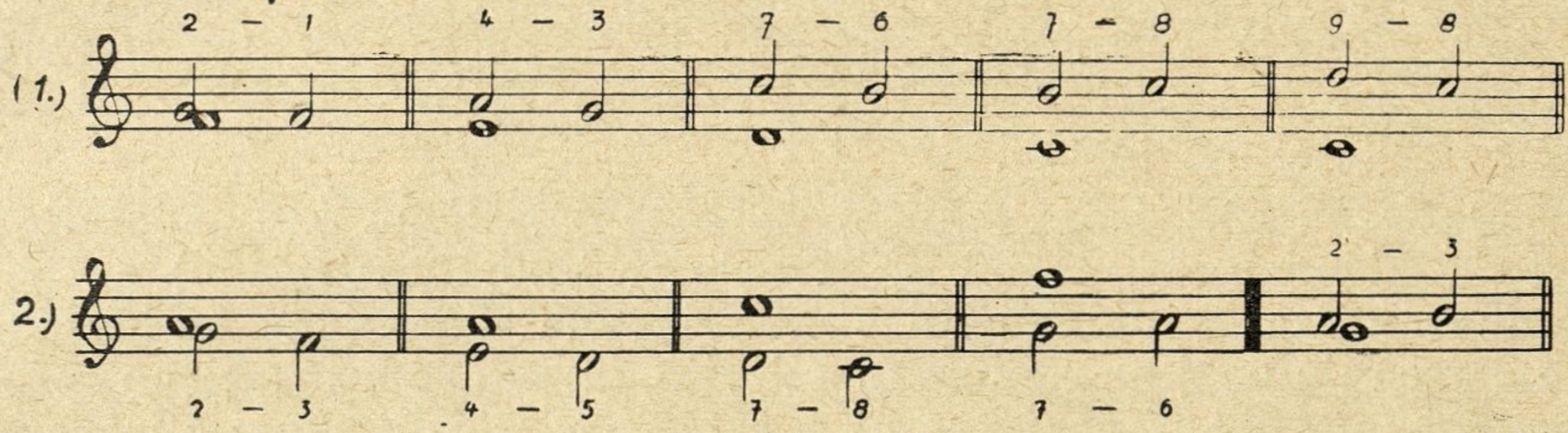
1. v zgornjem glasu sekundo pred primo, kvarto pred terco, septimo pred seksto in (veliko) septimo pred oktavo, nono pred oktavo;

2. v spodnjem glasu sekundo pred terco, kvarto pred kvinto, septimo pred oktavo in (malo) septimo pred seksto.

Od teh so manj priporočljivi v zgornjem glasu sekunda pred primo, v spodnjem septima pred oktavo. Pri sekundi je namreč

spodnji ton disonančen nasproti zgornjemu, zato bi se moral razvezati v terco, pri septimi pa je obratno disonančni ton septima nasproti primi, zato ji pritiče razvez v seksto. Vendar so veliki mojstri, pred vsemi J. S. Bach, pogosto uporabljali naštete, ne povsem pravilne zadržke, katerim se je pridružil še (tudi nepravilni) zadržek sekunde v zgornjem glasu z razvezom v terco (navzgor). Vse naštete zadržke ponazoruje 11. notni primer.

11. notni primer



Poslednji primer dovoljuje razlago sekunde kot poudarjene prehajalne note; podobno je mogoče tolmačiti vse nepravilno uvedene zadržke.

Kvarta zavzema v prostem stavu dvoumno stališče ter jo lahko smatramo kot konsonanco ali disonanco. Kot zadržek v dvoglasju je redoma disonančna, zato sama tudi ne more zastopati konsonančnih akordov (gl. § 7 b!).

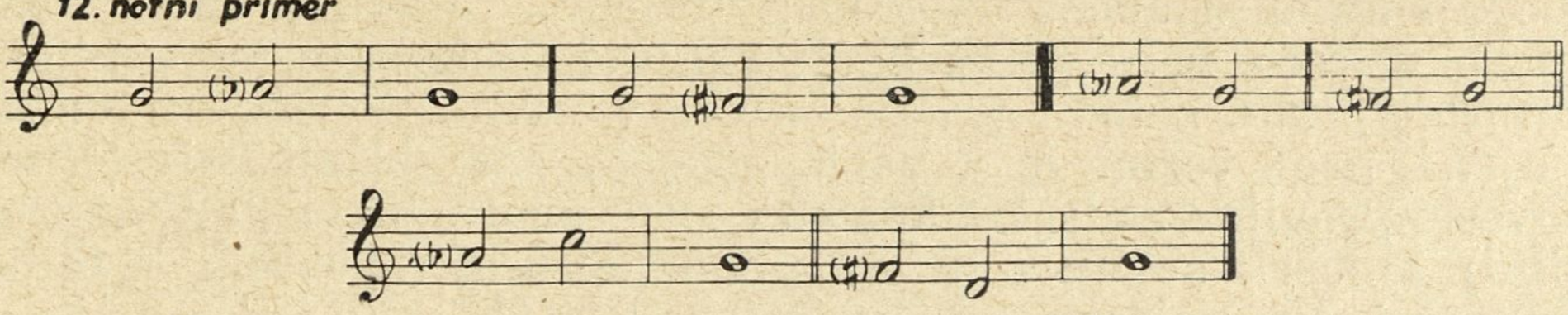
Konsonančni zadržki (seksta pred kvinto v zgornjem glasu in kvinta pred seksto v spodnjem glasu) ne potrebujejo niti obravnave, niti zgleda.

Po obliki ločimo pripravljene, nepripravljene in napol pripravljene zadržke. Za prosti stav prihajajo vsi trije v poštev. Poleg teh morejo nastopiti tudi nerazvezani zadržki, v kolikor se ne krijejo s poudarjenimi prehajalnimi, odnosno menjalnimi notami, ki jih ta disciplina tudi pozna. V takšnem primeru je dovoljeno obojno tolmačenje.

Opomba. Praviloma mora biti priprava zadržka daljša od zadržka samega ali vsaj enako dolga. Zato ni pravilno, vezati četrtinke na (naslednjo) polovinko ali celo na celinko, kajti v takšnem primeru imamo opravka s prehitkom, ki je zvezan z naslednjo noto; prehitki pa morajo načeloma biti ritmično ločeni od prehitene note. Vendar najdemo pri Bachu mnogo odstopov od tega osnovnega pravila; toda ti odkloni niso priporočljivi za posnemanje v šolskih nalogah.

b) *Menjalni toni.* V vsakem primeru so to zgornje (velike ali male) ali spodnje (velike ali male) sekunde tona, ki se redoma povrnejo v izhodiščni ton. Vendar pozna prosti stav tudi svobodne menjalne tone, ki se ne povrnejo k izhodišču, temveč prosto odskočijo. Vedno pa je za menjalno noto značilen nastop na lahki dobi; toda tudi tu odstopa prosti stav od trdne doslednosti in pozna menjalne tone na poudarkih. Seveda pa ta oblika sovpada z zadržkom ter je njeno tolmačenje samovoljno. — Oblike menjalnih tonov ponazoruje 12. notni primer.

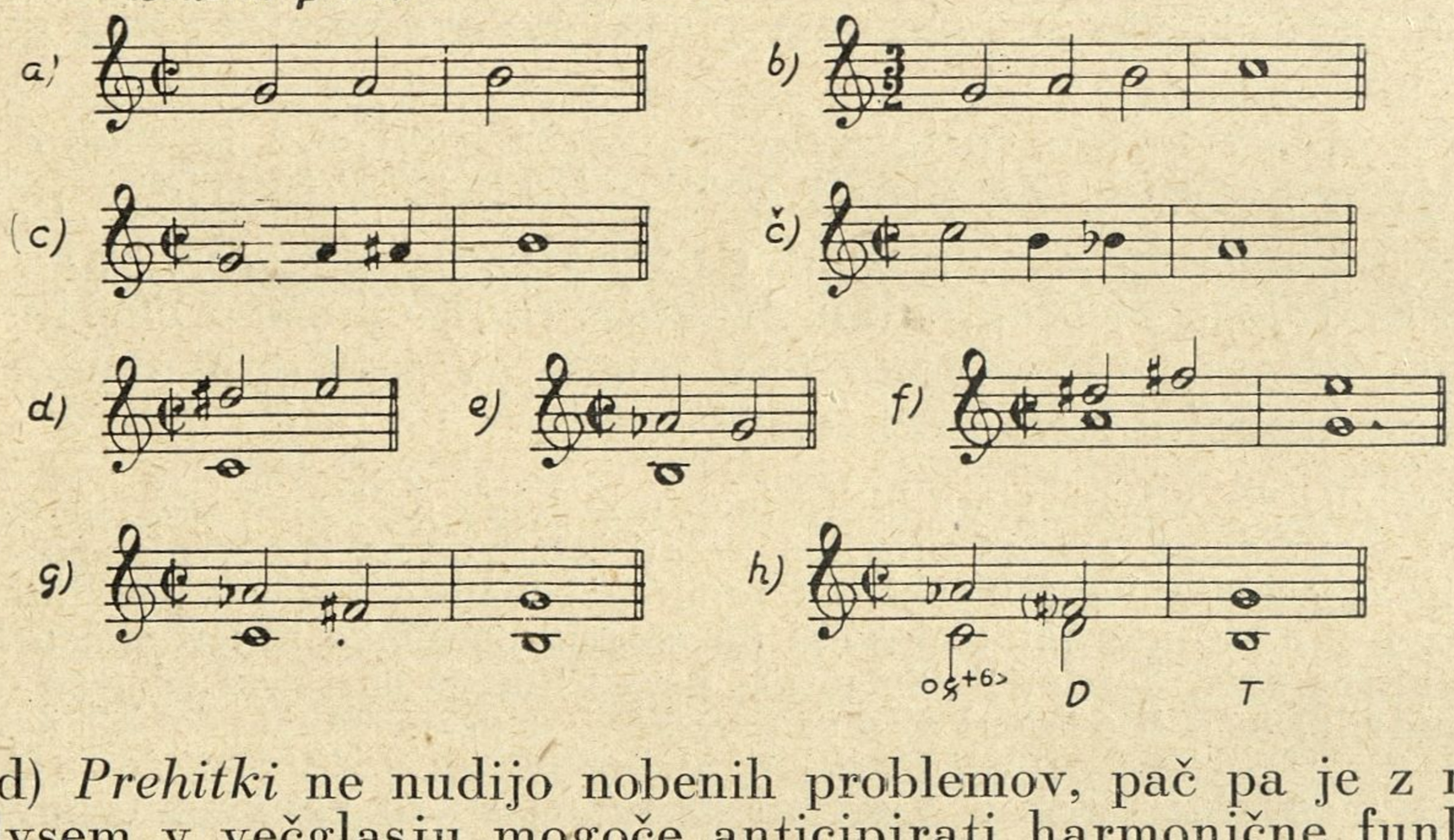
12. notni primer



Oba poslednja zgleda kažeta še na tretje možno tolmačenje, po katerem je menjalna nota s tonom, ki ji sledi, hkrati sestavni del nekega akorda. V mnogih primerih je točna opredelitev narave menjalnega tona prav težka, ker se pogosto ujema tako z zadržkom kot s prehajalnim tonom.

c) *Prehajalni toni.* Tudi ti nastopajo redoma kot izpolnitev terce (v dvodelnem metru) ali kvarte (v trodelnem metru) na nepoudarjen taktov del. Prosti stav pripozna diatonične in hromatične prehajalne note z edino omejitvijo, da naj se hromatično spremenjeni (alterirani) toni vedno razvežejo v smislu svoje alteracije (zvišani hromatično navzgor, znižani hromatično navzdol). V pogledu nastopanja pripušča prosti stav mnogo svoboščin, tako prehajalni ton na poudarjenem taktovem delu in odskakujoči (nerazvezani) prehod. V teh primerih se krije prehajalna nota z zadržkom, odnosno z menjalno noto ter dopušča različno tolmačenje. Nekaj zgledov poda 13. notni primer.

13. notni primer



d) *Prehitki* ne nudijo nobenih problemov, pač pa je z njimi predvsem v večglasju mogoče anticipirati harmonične funkcije (postopek, ki se ga je med vsemi skladatelji morda največ poslu-ževal Robert Schumann). V dvoglasju so prehitki uporabni največ v sklepni kadenci, so pa v splošnem najmanj učinkovito sredstvo iz skupine harmonično tujih tonov.

Predzadnji in zadnji zgled 13. notnega primera prikazujeta nazorno, kako mnogostrana je uporaba menjalnih, odnosno prehajalnih tonov in kako različno je lahko tolmačenje. Zgled 13 g prikazuje zgornjo in spodnjo malo sekundo kot menjalni noti tona g'.

V zgledu 13 h je dano harmonično tolmačenje tega postopka kot molova subdominanta z dodano zmanjšano seksto in brez kvinte (običajno imenovana neapeljski sekstakord, ki zastopa molovo subdominanto v duru in v molu), na kateri je v smislu razširjene avtentične kadence (S-D-T) priključena dominanta (zgled je v G-duru). Zgled 13 h je napisan nota proti noti (1:1), medtem ko je zgled 13 g v vrsti 2:1, kar onemogoča točno harmonično interpretacijo. Označba $^{0}S>^{+6}>$ je svobodno posneta po Riemannu,* kjer pomenja prečrtana stopnja manjkanje osnovnega tona (spominjam, da smatra Riemann zgornji ton molovega trizvoka kot osnovni ton!); dodana zmanjšana seksta ($^{+6}>$) nadomesti prav ta ton, ki je po našem gledanju trizvokova kvinta. Že *J. Ph. Rameau* (1722) je poznal trizvoke z dodano seksto ter jih smatral kot konsonančne kljub temu, da so na videz kvintsekstakordi (n. pr. c-e-g-a kot tonika v C-duru, istovetna s kvintsekstakordom VI. stopnje); kot tonični trizvoki z dodano seksto — uporabni seveda samo v četveroglasju — ne potrebujejo razveza in se ne ravnajo po pravilih o septakordih in njihovih obrnitvah. V dvoglasju je izrazljiv neapeljski sekstakord kot vsak sekstakord s primo in seksto (gl. § 7 b!), ki je v tem primeru molova (mala) tudi v duru. Trizvoka z dodano seksto ne moremo nesporno predstaviti niti v troglasju.

Razume se po sebi, da trajna ali pogosta uporaba hromatičnih harmonično tujih tonov slabo odgovarja sicer pretežno diatoničnemu zadržanju osnovnih kontrapunktičnih nalog in vnaša vanje nemir in nestilnost. Mestoma uporabljena hromatika kot modulatorično sredstvo, odnosno zastopstvo, pa utegne koristiti jasnosti in prepričevalnosti muzikalnega toka ter pripomoči sicer često enolični predlogi k večji jedrnatosti.

§ 9

Izdelava dvoglasnih nalog. — V prostem stavu lahko do neke mere postopamo po zgledu strogega stava, in to vsaj v prvih vajah. Kot ena najkoristnejših vrst se izkaže takoj prva, nota proti noti (1:1), pri kateri predpostavljamo, da pripada vsakemu tonu kantus firma lastna harmonična funkcija. Te naloge pišemo navadno v alla-breve taktu s polovinkami kot osnovnimi notnimi veljavami; to pa zato, da je vendarle med posameznimi toni vsaj rudimentaren ritmični odnos (strogi stavek je imel za podlago gregorijanski koral, čigar toni niso med seboj ritmično odtehtani). Seveda pa je možna rešitev iste naloge tudi z drugega gledišča, n. pr. da smatramo po dve noti kantus firma kot skupni isti harmoniji; v takšnem primeru imamo opraviti s harmonično tujimi toni.

Kot osnovno vodilo pri izdelavi kontrapunktičnih vaj veljaj pravilo, da naj bo vsak kontrapunkt zasnovan kot celota in ne sestavljen iz posamič izbranih tonov iz kopice možnih. V ta namen si je treba kantus firmus popolnoma prisvojiti, ga dodobra razumeti v vseh njegovih sestavinah in temeljito obdržati v spominu ter se

---

* V pogledu okrajšanih harmoničnih označb je bilo treba seči zaradi pomanjkanja ustreznih tiskovnih znakov mestoma po svojevrstnih oznakah, ki bodo sproti raztolmačene, V primeru 13 g stoji S> mesto (Riemannovega) prečrtanega S.

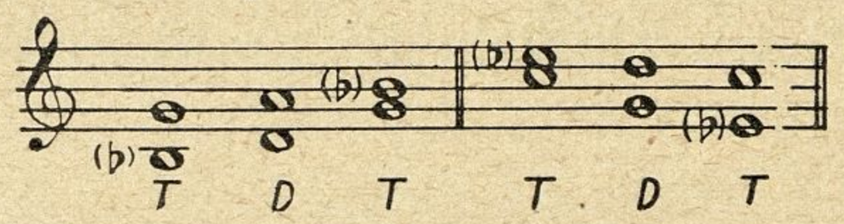
nato šele lotiti komponiranja, to je iznajdbe, ustreznega kontrapunkta. Primerjava med obema naj služi kot kontrola in kot osnova za korekturo. Obenem naj kontrapunkt izrazi v melodiji zapopadeno harmonijo, a naj ne bo golo akordično izpolnilo, temveč naj kljub povezanosti s predlogo obdrži kar največ samostojnosti v melodičnem poteku. Prav v tem vskladenju nove melodične linije s predloženo in v njunem harmoničnem spoju je glavna težava pri konceptu primernih kontrapunktov; brezobzirno podlaganje melodij drugo drugi je brez smisla in niti malo ne ustreza reševanju kontrapunktičnih nalog. —

Glede na gibanje glasov veljajo v prostem stavu pravila stroge harmonične vezave in le poredkoma je treba prestopiti v svobodnejše akordično spajanje. Po smeri gibanja ločimo običajne tri pokrete: premi postop (čigar posebni primer je vzporedni postop), stranski postop in nasprotni postop (protipostop). Poglavitni pogoj dobrega kontrapunkta je čim večja samostojnost. Svariti je treba na tem mestu pred mnenjem, da je z doslednim protipostopom zajamčena zaželena samostojnost. Prav nasprotno je res, kajti do kraja izvedeni protipostop ni drugo kot zrcalna slika osnove in torej kar najbolj vezan nanjo. Kontrapunkt ne sme izbirati svojega gibanja zgolj s pogledom na kantus firmus, temveč mora biti samostojno iznajden ter šele nato primerjan s predlogo in, če treba, prilagoden in popravljen. Premi ali istosmerni in stranski postop sta prav tako dobri sredstvi kot nasprotni postop: pri premem postopu je le treba paziti, da nimata oba glasova sočasnih viškov. Ravno v delih J. S. Bacha najdemo brez števila primerov dvoglasja v istosmernem postopanju, a s križajočimi se (nesočasnimi) melodičnimi vrhovi, kar bistveno označuje kontrapunktični slog in ga loči od harmoničnega. — Med premimi postopi zavzemajo poseben položaj vzporedni postopi (vzporedja ali paralele) v istovrstnih intervalih. Stroga vzporedja v nepopolnih konsonancah (velikih in malih tercah in sekstah) niso zaželena, ker jemljejo glasovom samostojnost. Paralele v čistih konsonancah (primah, kvartah, kvintah in oktavah) pa so skladno s predpisi harmonije strogo zabranjene z isto utemeljitvijo in zaradi nestilnosti. Prav tako odpadejo (v dvoglasju) paralele v disonancah, torej v vseh sekundah in septimah ter v vseh zvišanih ali znižanih čistih konsonancah ali alteriranih disonancah. Položaj kvarte je tudi tu dvoumen; v dvoglasju odpade vsakršna možnost stopanja v paralelnih kvartah, medtem ko jo najdemo kot vzporeden postop v večglasju med dvema gornjima glasovoma (v verigi sekstakordov) ali med basom in enim od gornjih glasov (v sosledju kvartsekstakordov in podobno). V dvoglasju moramo, kakor že prej navedeno, kvarto smatrati kot disonančni zadržek.

Zelo pogosta pa je raba premega postopa pri različnih intervalih, pri čemer poznamo nekaj stalnih okretov, kot n. pr. tako imenovane rogove kvinte, ki nastanejo, kadar stopamo iz (velike ali male) sekste v premem postopu v čisto kvinto in iz nje enako premo v (veliko ali malo) terco, pri čemer predstavljata prvi in tretji interval toniko (T), drugi pa vmesno dominanto (D). Postop
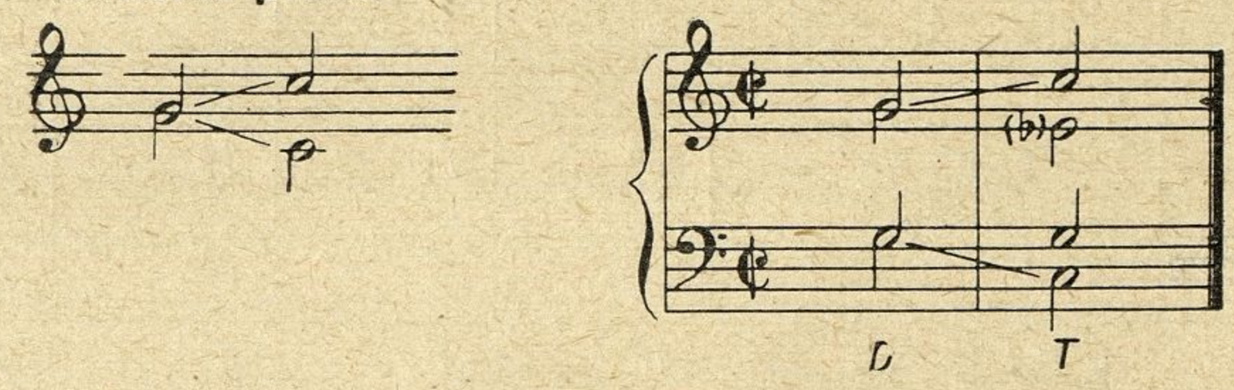
je v obratnem vrstnem redu intervalov možen tudi od zgoraj navzdol ter ga v obeh oblikah kaže 14. notni primer. Te vrste postopi so znani kot zakrite paralele in so dovoljeni brez pridržka.

14. notni primer



Riemann dokaj iznajdljivo našteje tudi posebno obliko postopa, pri katerem stopamo iz prime ali oktave v protipostopu v drug oktavno podvojen interval, predvsem tudi v drugo popolno konsonanco (primo, kvinto ali oktavo). Imenuje jo antiparalelo ter jo prepoveduje z utemeljitvijo, da ponavljanje v soglasju (prima ali oktava) v bistvu ugovarja polifoniji ter vede v podvojeno enoglasje. V samem dvoglasju antiparalele dejansko niso priporočljive, ker uporabljajo nezadostna zastopstva akordov (prime in oktave); v večglasju pa so često neizogibne, zlasti pri začetkih z dominantnim predtaktom z nasledujočo toniko; 15. notni primer poda najbolj običajno sliko antiparalele te vrste.

15. notni primer



Uporaba stranskega in nasprotnega postopa ni podvržena nobeni zabrani in tudi ne more privesti do očitih napak. Preudarno izbrani postopi in menjava vzporednega postopa s stranskim in z nasprotnim prav gotovo in nedvoumno obseže skoraj vse možnosti kontrapunktiranja in med njimi najboljše. Če imamo pred seboj ritmično pester kantus firmus, bomo seveda upoštevali dopolnilno ritmiziranje kontrapunkta (komplementarna ritmika) in bomo le redkeje rabili istovrsten ritem v kontrapunktu. Vendar se tudi v tem pogledu ne smemo navaditi na mehaničen postopek, temveč moramo nenehoma paziti na to, da dobi kontrapunkt kar moči samostojno melodično in ritmično lice (poslednje velja seveda samo za »cvetoči« [mešani] kontrapunkt).

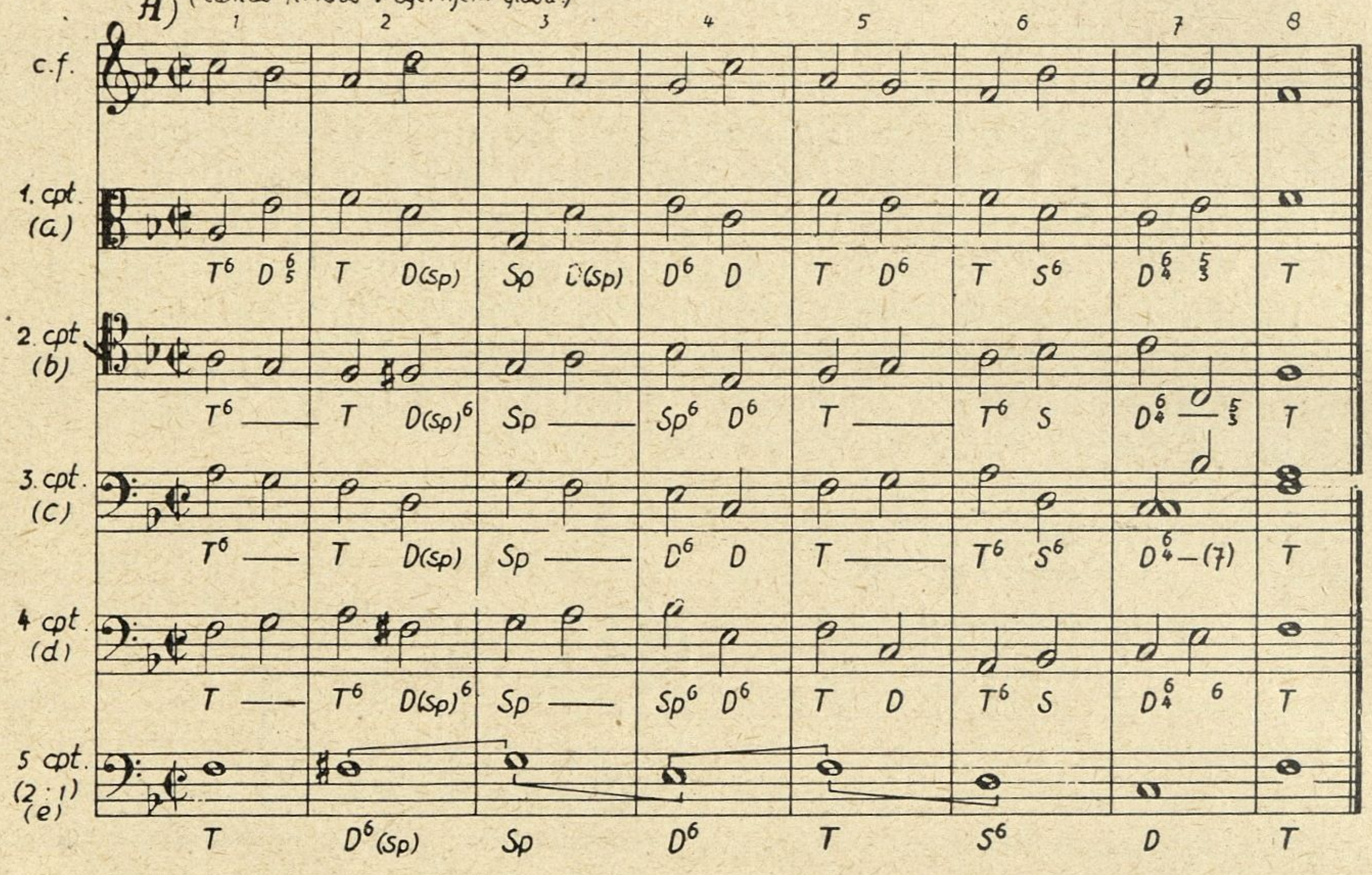
Od vsake naloge napravimo nekaj zgledov in pazimo, da poiščemo kar najbolj zadovoljive rešitve.
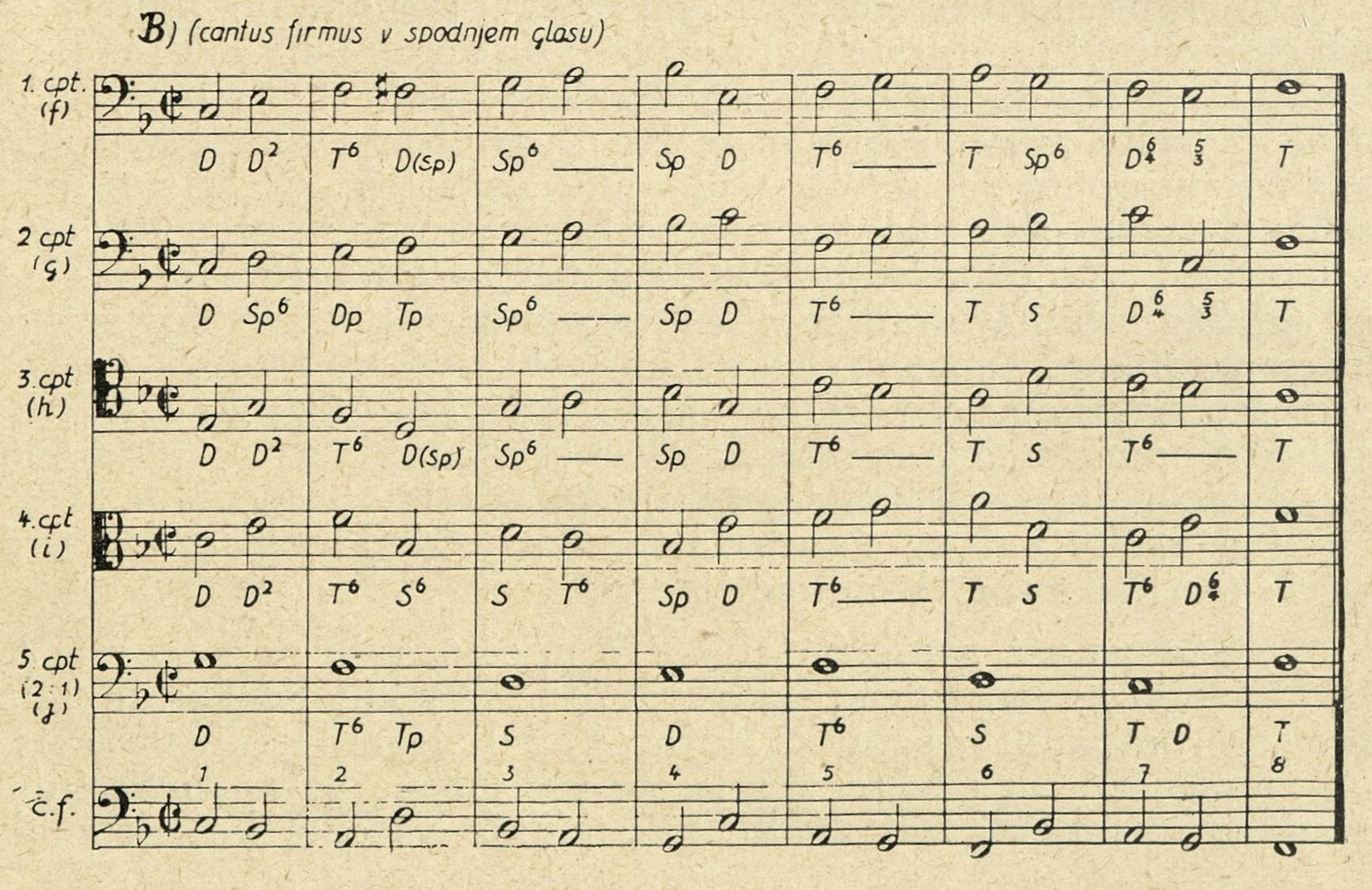
§ 10

Nota proti noti (1:1). — Ob upoštevanju napotkov iz § 9 in prejšnjih ne more delati izdelava te prve vrste dvoglasnih nalog nobenih posebnih preglavic. Najprej analiziramo kantus firmus v harmoničnem pogledu ter napišemo vse možne harmonične interpretacije z običajnimi znaki. Pri tem je vseeno, katere znake

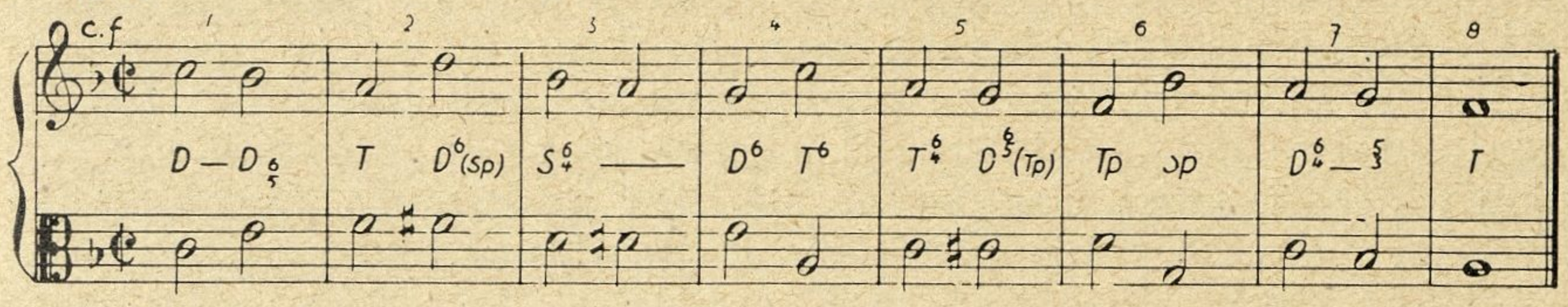
rabimo, bodisi da zaznamujemo akorde s stopnjami (starejši način) ali s funkcijskimi označbami točno ali svobodno po Riemannu (novejši način). V tej knjigi se bomo držali novejše metode, ker točneje opredeli akord po njegovi funkcijski pripadnosti in s tem poda večjo jasnost. Na harmonično analizo takoj navežemo iznajdbo kontrapunkta, ki naj intrepretira harmonično analizo po prej naštetih vidikih. 16. notni primer podrobno prikazuje celotni postopek.

16. notni primer *(cantus firmus iz 6. notnega primera)*

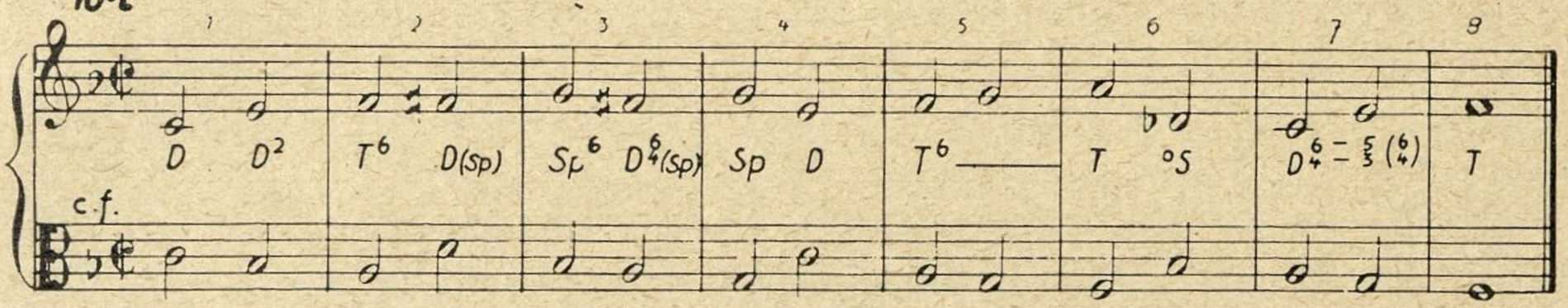




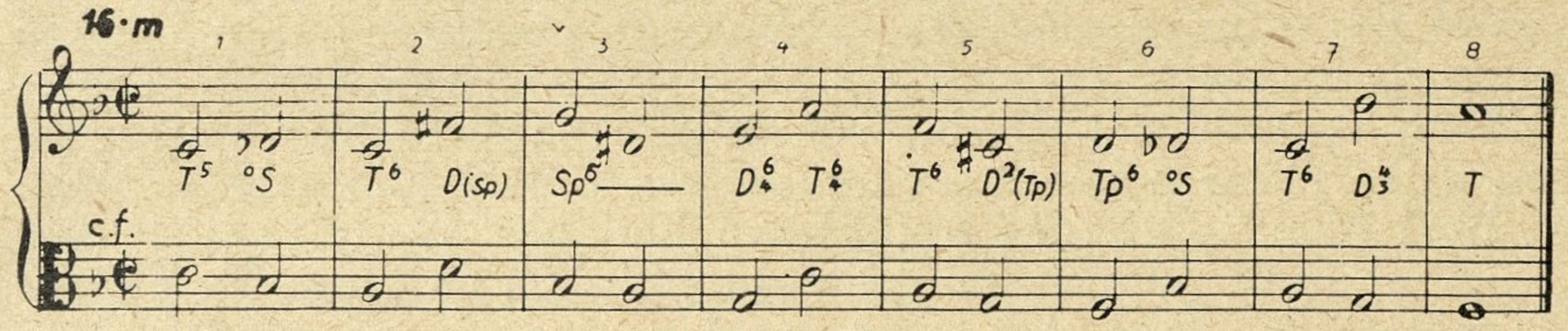
16-k



16-l



16·m



Iz razčlembe posameznih primerov nam bo ravnanje pri kontrapunktiranju postalo še jasnejše.

Primer 16 a: 1. ton 1. takta lahko smatramo kot kvinto tonike ali pa kot primo dominante. Prvo tolmačenje je primernejše, ker nastopi ton c" na poudarjenem taktovem delu. Kontrapunkt prinaša torej (v smislu § 7 a) terco; sledi dominanta, ki ima v zgornjem glasu septimo, v spodnjem terco (§ 7, č); razvez te zmanjšane kvinte nujno privede v toniko. S tem je prvi motiv danega glasu ustrezno kontrapunktiran, tokrat v protipostopu. Sledi ponovitev prvega motiva za stopnjo niže s predtaktom. Tega kontrapunktiramo z oktavo ter s tem ustvarimo (§ 7, k) dominantni značaj. Oktava d'—d" pa je dominanta II. stopnje, subdominantne paralele (D[Sp]), ki ji mora slediti. Kontrapunkt postopa sedaj zrcalno nasproti danemu glasu in ponovi prvi motiv za stopnjo niže. Iz tega nastane na drugo polovico 3. takta čista (prazna) kvinta, ki za silo nadomešča že iz predtakta znano D(Sp). Naslednji razvez ni pravilen, kajti na D(Sp) bi morala v smislu avtentične kadence slediti Sp. Sekvenčni postop upravičuje odstop od pravila, zato postavimo lahko doslednosti na ljubo v začetek 4. takta dominanto (D^6). V smislu predtakta iz 2. takta predstavlja oktava c'—c" dominanto, ki ji pravilno sledi tonika (T). Izmenja jo D z razvezom v T; ta je tokrat zastopana s samo primo (§ 7, i). Kot razširjena avtentična kadenca (subdominanta, dominanta s kvartsekstnim zadržkom in razvezom, tonika — v znakih S-D^{4-3}_{6-5}-T) nastopi 7. takt s predtaktom, ki tedaj nima dominantnega značaja. zaradi česar je tudi harmonično tolmačenje 7. takta drugačno od 5., ki je sicer melodično istoveten z njim. Predstavitev dominante s kvart-

sekstnim zadržkom s primo in seksto je seveda samovoljna in enakovredna s kvartsekstakordom tonike; vendar je njena utemeljitev logična in dovolj prepričljiva kot zaključni obrazec. — V zgledu 16a smo se poslužili vzporednega in nasprotnega postopa v prosti izbiri. Sekvenčna sleditev kontrapunkta melodični sekvenci v danem glasu ni nobena nujnost, pač pa bližnja rešitev.

Primer 16 b: postopek v tem zgledu je drugačen ter ne upošteva sekvenčnega značaja melodije. Začnemo s T, ki ji sledi prehajalni ton g brez posebnega harmoničnega pomena kot zveza med T^6 in T. D(Sp) predstavimo sedaj s karakterističnim vodilnim tonom fis, torej kot sekstakord D^6(Sp). Sledi logični razvez v Sp z naslednjim prehajalnim tonom a, ki veže Sp s Sp^6. Svobodni korak b-e je kot zmanjšana kvinta sicer nemelodičen, a močno značilen za prestop iz S v D, katero predstavlja sekstakord. Razvez v T je nujen, sledi mu — analogno s postopi v 1. in 3. taktu — prehajalni ton g, ki druži T s T^6. S je zastopana s samo oktavo, doseženo v premem postopu; vse zakrite paralele so v smislu § 9 dovoljene; v tem primeru nastopijo celo le na lahko taktovo dobo kot prvi člen razširjene avtentične kadence. Nadaljevanje kot v primeru 16a s pomožnim oktavnim skokom na D. — Ta primer rabi prehajalne tone skladno s predlogo ter na enem mestu hromatično spremenjen ton, ki služi ojačitvi dominantnega značaja. V primeru 16k bomo videli pogostejšo rabo hromatike.

Primer 16 c: prvi motiv je enak primeru 16 b; naslednje dominantno zastopstvo je iz primera 16 a; v nadaljnjem srečamo prehajalne tone, podobno kot v zgledu 16b. Nova je uporaba S^6 v 6. taktu in pokaz dvojne rešitve v 7. taktu.

Primer 16 d: v njem najdemo združene podatke iz prejšnjih.

Primer 16 e: uporaba vrste 2:1 sicer spada v naslednji §, vendar imamo tu zgled posebnega postopka, ki je v tem, da po dva tona dane melodije tolmačimo z isto akordiko. 1. takt prinaša T (b' je prehajalni ton v melodiji). 2. takt takoj zastavi z D(Sp), kar je možno, ker ji pripadata oba melodična tona in je fis prehajalni hromatični ton med f in g. 3. takt navaja Sp (s prehodom v melodiji). 4. pa je analogen z 2. kot D^6. 5. takt je posnetek 3., 6. pa sekvenčno enak 2. in 4. Tako imamo več sekvenčnih verig, in sicer: takti 2—3 in 4—5 ter takti 3—4 in 5—6; prva skupina sestoji iz (malih) sekund, druga iz (malih) terc. Iz te sekvenčne verige je jasno razvidna harmonična povezanost melodije. Ta primer seveda bolj nakazuje fundamentalni postopek harmoničnih funkcij kakor pa predstavlja melodijo.

Primer 16 f: vsak kantus firmus je lahko v dvoglasju zgornji ali spodnji glas; njegovo harmonično tolmačenje pa se pri tem često menja, posebno če ni že vnaprej zasnovan v dvojnem kontrapunktu, to je za izmenjalno uporabo. Naš kantus firmus je dvoumen v prvem tonu, ki kot spodnji glas ne more predstavljati tonične kvinte. (Nobene vaje ni mogoče začeti ali končati s kvartsekstakordom.) Preostane torej le D in prvi ton njena prima. Začetek s primo je torej najbolj naraven; kantus firmus prinese

nato ton B, ki je lahko temelj sekundakorda na D; kot takšen se naravno razveže v T^6. Naslednji d dobi v kontrapunktu že prej naznačeni dominantni značaj kot D(Sp), katero karakterizira vodilni ton fis. Razvez: Sp s prehajalnim tonom a, ki veže Sp^6 na Sp. Značilni postop b-e nam je znan že iz primera 16 b, prav tako iz prejšnjih primerov ostali postopi.

Primer 16 g: v tem zgledu je načelo bolj melodično in prihaja do izraza z neprekinjeno melodično linijo sekundnih zvez v okviru oktave c—c'. Takšna težnja pa zahteva marsikatero spremembo v harmoničnem tolmačenju. Tako vidimo takoj z drugim tonom 1. takta dokaj teže razumljivo označbo Sp^6, ki pa je vsekakor boljša od morebitne zveze D-S. Poslednja nam je znana iz harmonije kot bistveno protislovna in neuporabljiva (V.—IV.). Tudi nadaljnje zveze niso kaj prida prepričljive, vendar vsebujejo shemo razširjene avtentične kadence (Sp — Dp — Tp = S — D — T) in so s tem upravičene. V 3. taktu si moramo pomagati s prehajalnim tonom a, ker bi sicer oktava A-a imela dominantni značaj. Ostalo je preprósteje, celotni postopek pa iz dveh vzrokov ni priporočljiv: 1. tonska lestvica je najmanj mikavni melodični postop in le shematično nakazana in vsebovana melodija; 2. že takoj v početku uporabljene stranske stopnje (paralelne funkcije) otežijo razumevanje harmonične podlage, ki naj bo iz zvez glavnih funkcij jasno razvidna.

Primer 16 h: tu smo se izognili kompliciranejši formulaciji prejšnjega primera in reducirali harmonične postope na osnovne funkcije; s tem je postal kontrapunkt preprostejši in je tudi pridobil na samostojnosti v melodični liniji.

Primer 16 i: ta zgled skuša prinesti nekaj harmonične poživitve z uvedbo subdominante (v 2. in 3. taktu). Melodični korak b-e' iz 4. v 5. takt ni tako dober kot njegov obrat; padec v zmanjšano kvinto je boljši od dviga v zvečano kvarto. Od prve note 4. takta do prve 6. takta je gibanje istosmerno; ker tvorita zunanja intervala te tonske vrste (veliko) septimo, postopek ni najboljši.

Primer 16 j: kot v primeru 16 e postavimo celinko nasproti dvema polovinkama dane melodije in tako strnemo dva tona v isto harmonično podlago. Izdelava prikazuje eno od mnogih istovrstnih rešitev.

Primer 16 k pokaže svobodnejšo obliko obravnave s številnejšimi alteracijami. Od teh je nova prehajalna nota dis' v 3. taktu, ki je ni mogoče harmonično drugače tolmačiti in ki dovede v protipostopu v D. Neposredna alteracija c'-cis' stvori na drugi del 5. takta nov akord, D(Tp), čigar zmanjšana kvinta se popolnoma naravno razveže v Tp.

Primer 16 l prinaša kantus firmus v spodnjem glasu in je v pogledu alteracij pestrejši od prejšnjega. Nova harmonija je samo molova subdominanta (^0S) v 6. taktu.

Primer 16 m predstavlja bogatejšo uporabo alteracij, vendar ni med njimi nobene. ki ne bi bila zapopadena že v prejšnjih

zgledih. Korak male septime navzgor v 7. taktu je neprisiljen in dovede do dokaj prepričljivega tolmačenja terce kot zastopstva terckvartakorda na D.

Navedeni primeri prikazujejo podrobnost in členovitost izdelave nalog, ki jih je moči stopnjevati v pogledu harmoničnega bogastva in melodične samostojnosti. Pri vseh teh prvih dvoglasnih primerih je razmah med obema glasovoma prav pogosto večji od decime in seže do dveh oktav; to ni napaka, kadar gre za nesosedne glasove.

§ 11 Zadržki (sinkope). — V prostem stavu imajo zadržki še znatno večji pomen in pogostejšo rabo kot v strogem stavu. Zato se je treba z njimi seznaniti prej kot z drugimi vrstami kontrapunktiranja. — V prostem stavu razlikujemo pripravljene zadržke od nepripravljenih, ter razvezane (strogo vódene) od nerazvezanih (odskakujočih ali svobodno vódenih). Napol pripravljeni zadržki, ki jih navaja nauk o harmoniji, prihajajo za kontrapunkt prav malo v poštev, v dvoglasju sploh ne. —

a) *Pripravljeni zadržki.* — Priprava zadržku je akordičen ton na lahki taktovi dobi, ki ga zadržimo v naslednji težki dobi, kjer postane zadržek. Ta je lahko konsonančen ali disonančen, vendar smatramo strogo kot zadržke samo disonančne. Vrste zadržkov so razvidne iz § 8.

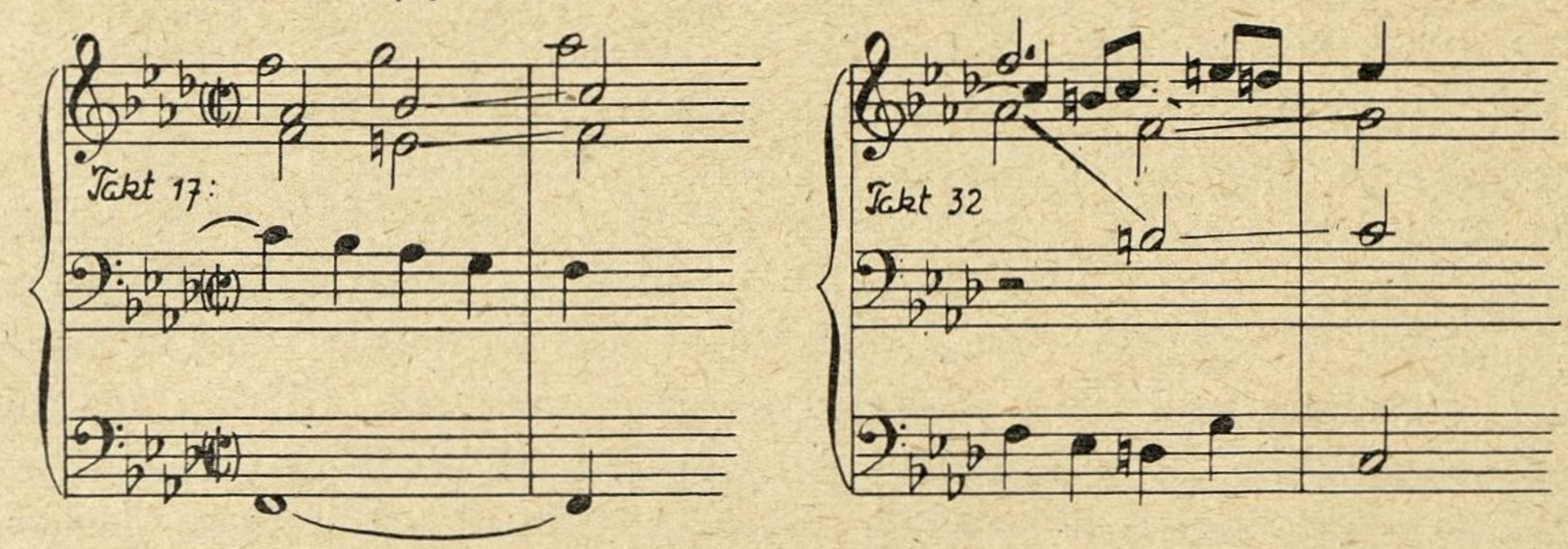
b) *Nepripravljeni zadržki* nastopajo svobodno kot zadržki na težki taktovi dobi. Njihova uporaba ni vezana na nobeno pravilo. Popolnoma enaki so prehajalnim tonom na težko dobo, ako jim sledi razvez stopnjema navzdol ali navzgor. Svojstvena oblika nastane, ako nepripravljen zadržek nima razveza; vendar je ta pojav (pod § 11, č) redek in melodično teže razumljiv.

c) *Razvez zadržka.* — Redoma sledi zadržku pod a) in b) razvez, to je ton na lahko taktovo dobo po zadržku, kamor zadržek teži. Pri diatoničnih zadržkih kvarte, septime in none v zgornjem glasu, sekunde in kvarte v spodnjem glasu, je razvez diatonična spodnja sekunda zadržka. Pri zgornji veliki septimi in spodnji mali noni je razvez lahko tudi navzgor, zlasti če je zveza diatonično poltonska. Pri vseh alteriranih intervalih sledi razvez v smeri alteracije, prav tako se zvečana kvarta razveže vsaksebi, t. j. prima navzdol, kvarta navzgor; njen obrat, zmanjšana kvinta, ima obraten razvez.

Opomba. V delih J. S. Bacha naletimo pogosto na nepravilen razvez zmanjšane kvinte, ki pade v vzporednem postopu v čisto kvinto ali pa stopa navzgor v isti interval. Takšen postopek naj ne bo zgled za posnemanje, ker je protisloven z naravo zmanjšane kvinte (gl. notni primer 16 n!). — Pri Bachu, pa tudi pri ostalih klasičnih mojstrih najdemo često tudi čiste paralelne kvinte (češče kot oktave), za katere ni jasno, ali so nastale pomotoma ali namerno. Nastopijo po navadi pri akordnih zvezah sosednjih stopenj (gl. notni primer 16 o!). Čeprav nastopajo seveda v več kot troglasju, vendar predstavljajo prekrške zoper kontrapunktični slog, ki jih ne gre posnemati. —
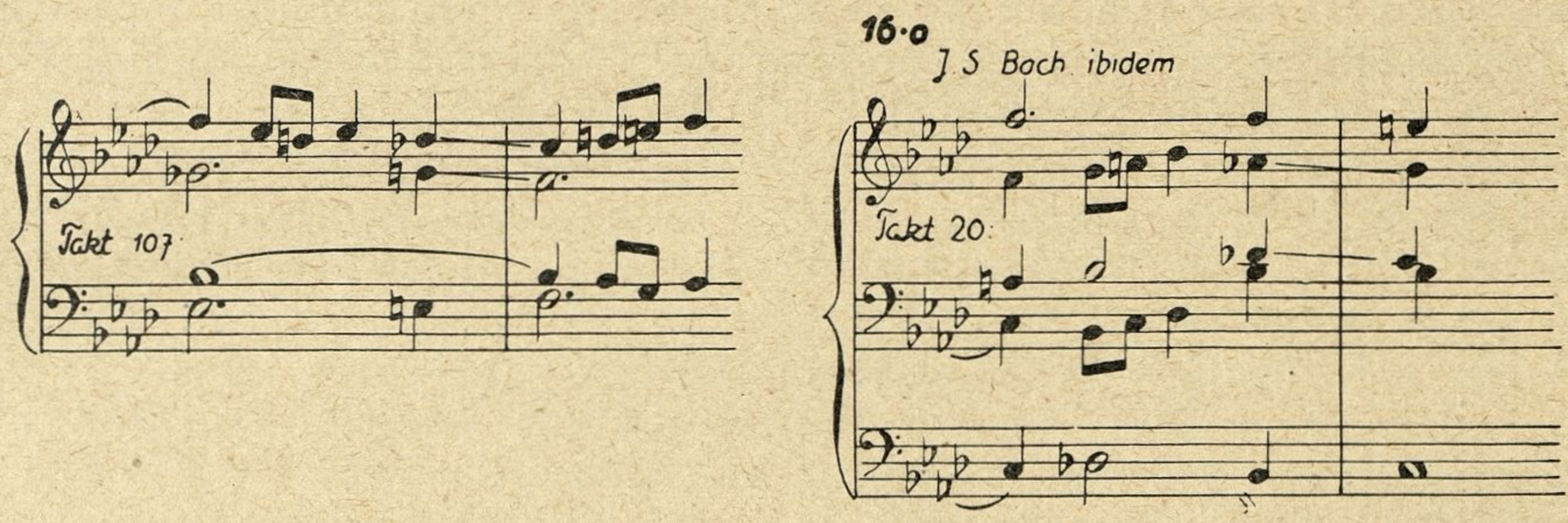
16·n

J. S. Bach, fuga v f-molu za orgle



16·o
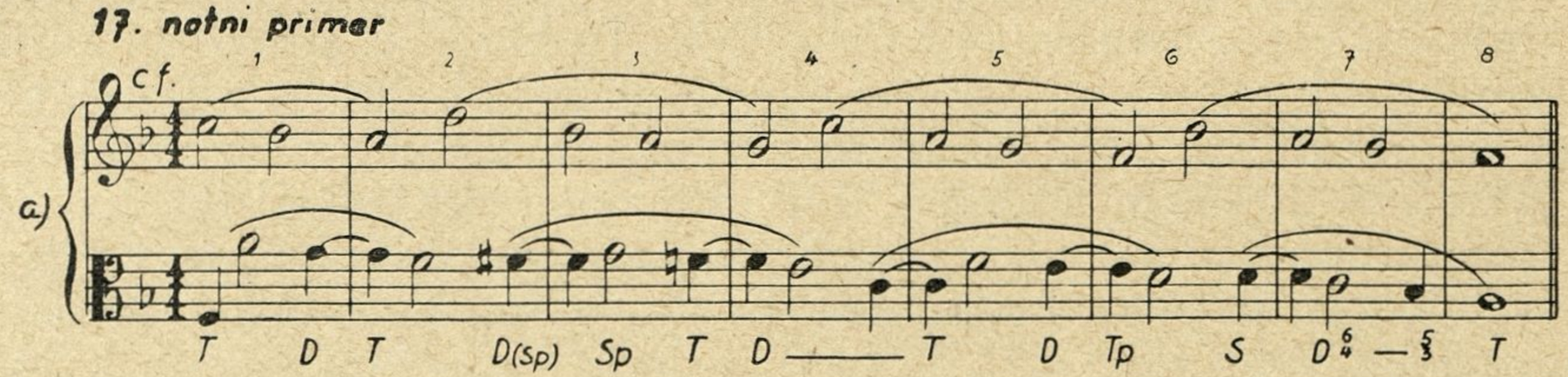
J. S Bach ibidem



č) *Nerazvezani zadržki* so v prostem stavu pogostejši od nepripravljenih in razlikujemo dve obliki. Pri prvi (ki jo do neke mere pozna tudi strogi stav) ne sledi zadržku neposredno pripadajoči mu razvez, temveč ju prekine akordičen ton, ki nastopi skokoma navzdol (češče) ali navzgor (redkeje) in mu sledi pravilni zadržkov razvez ali pa njegovo v akord spadajoče nadomestilo. Pri drugi obliki pa vobče izostane pravilni razvez in najdemo mesto njega drug, akordičen ali harmonično tuj ton. Nerazvezani zadržki te ali prejšnje oblike so lahko pripravljeni ali nepripravljeni; združitev nepripravljenih z nerazvezanostjo je gotovo najbolj komplicirana pojava zadržka in zato tudi najbolj zahtevna.

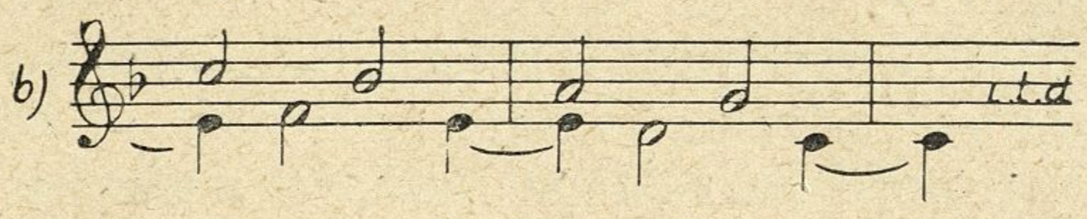
Posamezne primere za rešitev nalog z zadržki kaže 17. notni primer.

17. notni primer

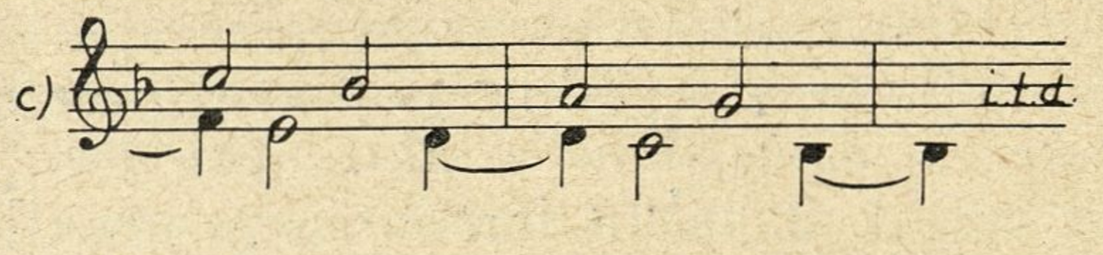


Podrobna razčlemba 17. notnega primera bo pojasnila uporabo zadržkov v dvoglasju in pokazala na pestrost v reševanju zadevnih nalog. Zadržki so zlasti učinkovito kontrapunktično sredstvo, ker razveljavljajo, odnosno prikrijejo logično harmonično zvezo ter s tem mnogo pripomorejo k melodični samostojnosti kontrapunkta.

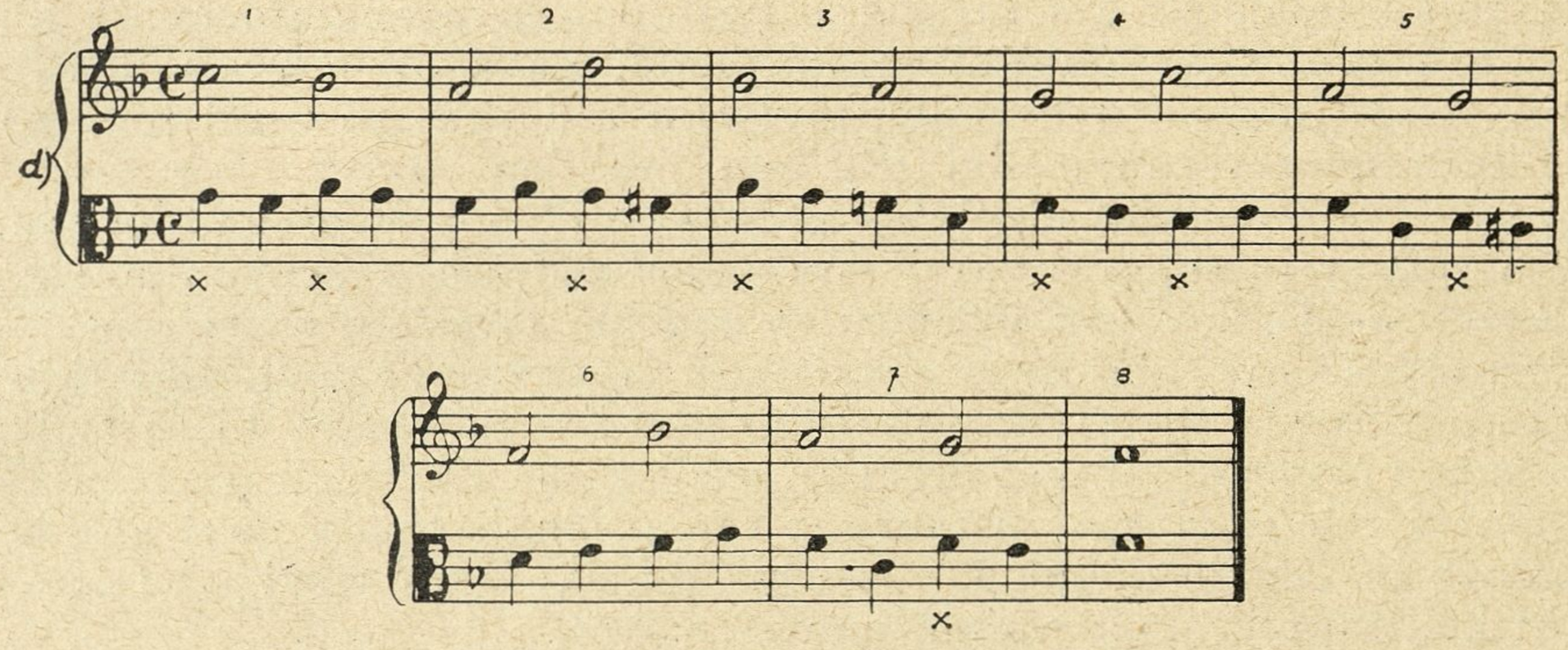
Primer 17 a: zgled navaja samo pripravljene in razvezane zadržke v smislu § 11, a in c. Harmonični tok je označen samo splošno, brez podrobnejše določitve akordnih form. Z loki so zajeti motivi (fraze) ter je razvidno, da sledi kontrapunkt danemu glasu v razdalji ene metrične enote (četrtinke). Prvi ton 1. takta je svoboden in stoji mesto četrtinske pavze; prav tako je prekinjen sinkopni tok v zadnjem taktu. Dosledno sinkopiranje privede kontrapunkt v močno odvisnost od danega glasu; zato ni priporočljivo, čeprav je bilo v tem primeru izvedljivo. Običajno zahteva takšen postopek stopanje v paralelah, v tem primeru celó v sekvenčnih paralelnih tercah in sekstah. V 2. taktu imamo na 3. četrtinko zadržan ton f', ki je (molska) terca tonične paralele (Tp); z alteracijo v fis' jo spremenimo v (dursko) terco dominante od subdominantne paralele (D[Sp]). Ta alterirani ton se mora razvezati v smislu hromatične spremembe, torej navzgor (v g'). Ker sekvenca 3. in 4. takta ne vsebuje istih intervalov (po kvaliteti) kot so bili v 1. in 2. taktu, tudi kontrapunkt ni dosleden ter konča 2. fraza s tonom e', ki je konsonančen z obema tonoma kantus firma v 4. taktu. V 6. taktu se je zadržek razvezal v ton d', ki je prvenstveno prima tonične paralele (Tp); ker zahteva ton b' v melodiji kot začetek razširjene avtentične kadence (S — D — T) subdominantno interpretacijo, je treba isti ton kontrapunkta ponoviti; takšna ponovitev tona je bila že v strogem stavu pravilna, ako je uvajala novo frazo. — Iz označenega fraziranja sledi tudi štetje pogrešk: napačne paralele (kvarte v dvoglasju, kvinte, oktave in prime vobče) veljajo v sinkopah od dobe nastopa zadržka, torej v tem primeru štejemo 1. četrtinko zgornjega glasu hkrati z 2. četrtinko spodnjega, itd., popolnoma skladno z loki. Zato spadajo med napake vzporedne kvinte, ki nastanejo na pogled pravilno, n. pr.:



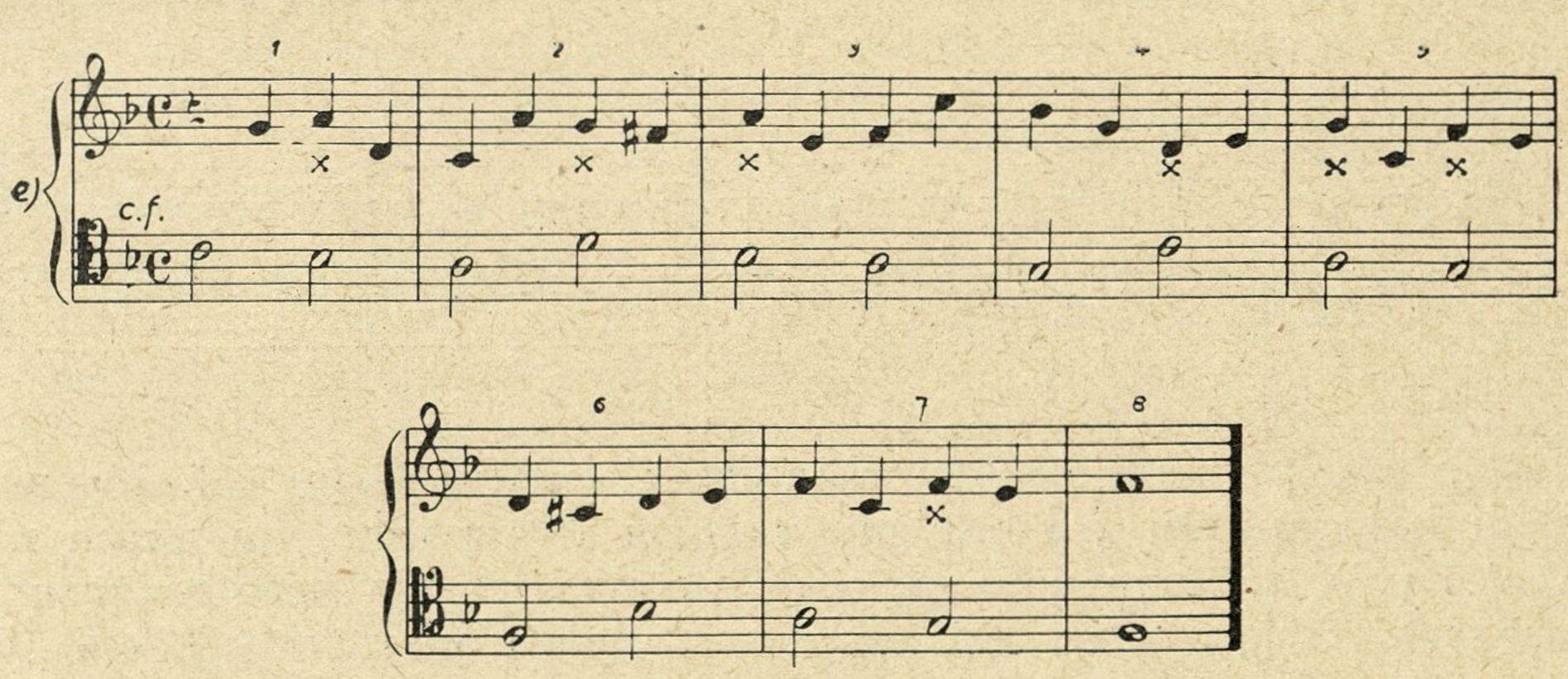
Zgled 17 b navaja tri primere. Prvi je paralelizem med (čisto) kvinto f'-c" in (zmanjšano) kvinto e'-b'. Ta korak je pravilen, kajti v zvezi dveh akordov je možno stopati iz čiste kvinte v zmanjšano (ne pa obratno, t j. iz zmanjšane kvinte v čisto — gl. opombo k § 11, c!) v premem postopu. Drugi primer sta paralelni kvinti e'-b' in d'-a'. Tu je korak istosmeren iz zmanjšane kvinte v čisto ter slab, ker se mora zmanjšana kvinta v smislu § 11 c razvezati navznoter. Prav tako slab je tretji primer vzporednih čistih kvint d'-a' in c'-g'. (Naštel sem intervale od spodaj navzgor, kar je pravilno tudi v tem primeru, ko se časovno oglasi zgornji ton prej kot spodnji; dejansko spadata navedena tona tako skupaj, kakor sem ju navedel.) Od teh primerov je treba strogo ločiti obratni primer, pri katerem nastopajo kvinte na videz na težkih dobah in ga ponazoruje primer 17 c.



V tem primeru gre dejansko za vzporedne sekste v smislu intervalnega štetja, ki velja za zadržke. Primer 17 c ne vsebuje napak. — Isti kriterij velja tudi za paralelne prime in oktave.



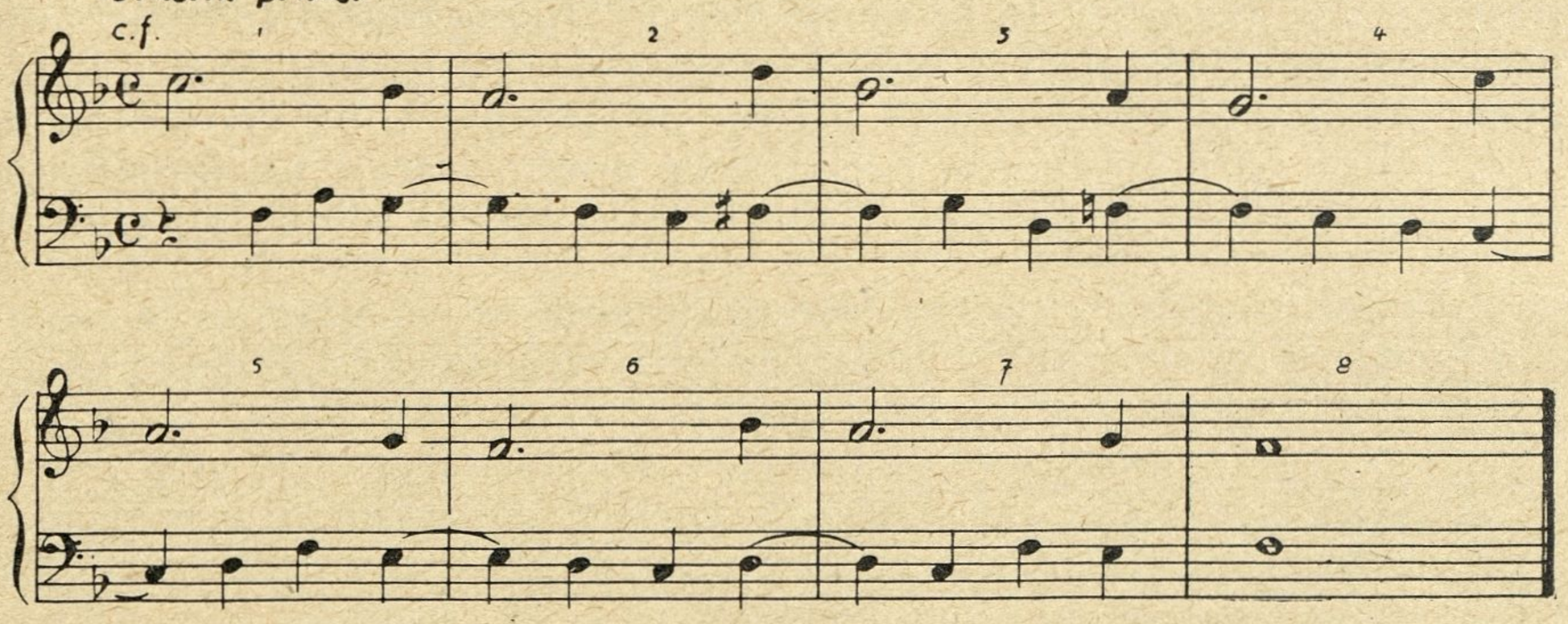
Primer 17 d: v tem zgledu so nanizani nepripravljeni (svobodno nastopajoči), a strogo razvezani zadržki. Večina od teh je disonančnih; konsonančen je n. pr. zadržek g' v 2. taktu, ki bi ne potreboval razveza, a ga mora dobiti v harmoničnem smislu, ako želimo, da melodijski ton d" predstavlja D(Sp). V takšnem primeru ima zadržek harmonično funkcijo, ki je lahko v opreki z melodično. Podobno je v 5. taktu, kjer je ton d' (čista) spodnja kvarta tona g', ki se razveže v harmoničnem smislu v vodilni ton funkcije D(Tp). Spodnja kvarta f' v 6. taktu je poudarjena prehajalna nota, kajti kot zadržek je ne moremo tolmačiti zaradi njenega nadaljnjega postopa v g' (zadržek bi se moral razvezati navzdol, ker nima poltonskega priključka). Vsi zadržki tega primera so označeni s križcem; ostali toni so akordični ali pa prehajalne note. (Tudi ton d' v 4. taktu je poudarjena prehajalna nota, čeprav ne izpolnjuje terce ter nastopa svobodno, t. j. brez predhodne sekundne zveze.)



Primer 17 e: tu so zbrani vzorci nepripravljenih, razvezanih in nerazvezanih zadržkov. V 1. taktu je ton a' prosto nastopajoč in nerazvezan zadržek, ki odskoči v akordičen ton; ton a' se tudi kasneje ne razveže. V 2. taktu imamo nepripravljeni zadržek g', ki se pravilno razveže harmonično v fis'. Ton a' 3. takta je enako nepripravljena in nerazvezana septima kot v 1. taktu. Njen odskok v e' (zvečano kvarto) je melodično pravilen in harmonično utemeljen kot D^2 ter se tudi v tem smislu razveže. Ton d' v 4. taktu bi lahko tolmačili kot svobodno nastopajočo prehajalno noto ali pa kot svoboden zadržek z razvezom navzgor (glej § 8, a!). V 5. taktu imamo dva nepripravljena zadržka: prvi od teh (g') je tudi nerazvezan, drugi (f') ima pravilen razvez. Ton cis' v 6. taktu je (spodnja) menjalna nota tona d', ton e' prehajalni ton. V 7. taktu je samo drugi f' svoboden zadržek s pravilnim razvezom. — Tudi v tem primeru so zadržki označeni s križcem. — Prepogosta uporaba nepripravljenih ter nerazvezanih zadržkov vnaša v šolski prosti stav nestilno pestrost in nemir, ki se slabo sklada s preprostimi melodičnimi predlogami. Obdržati pravi medsebojni odnos glasov in mero v svoboščinah spada med glavne naloge in pogoje dobrega, vzornega muzikalnega stavka ne samo pri kontrapunktičnih vajah, temveč vobče.

§ 12 Ostale vrste dvoglasnega kontrapunkta. — Dokler ostane kantus firmus v enakih notnih veljavah, je za kontrapunkt le malo priložnosti večjega razmaha, kajti tudi če ga ritmiziramo po različnih obrazcih, ostane vendar navezan na togi kantus firmus in na lastni ritmični obrazec. Nekaj pestrosti prinese v tem pogledu lahko kontrapunktiranje v komplementarnih ritmih, pri čemer je tudi kantus firmus ritmično oblikovan. Seveda pridejo pri tem v poštev vse dosedanje discipline. —
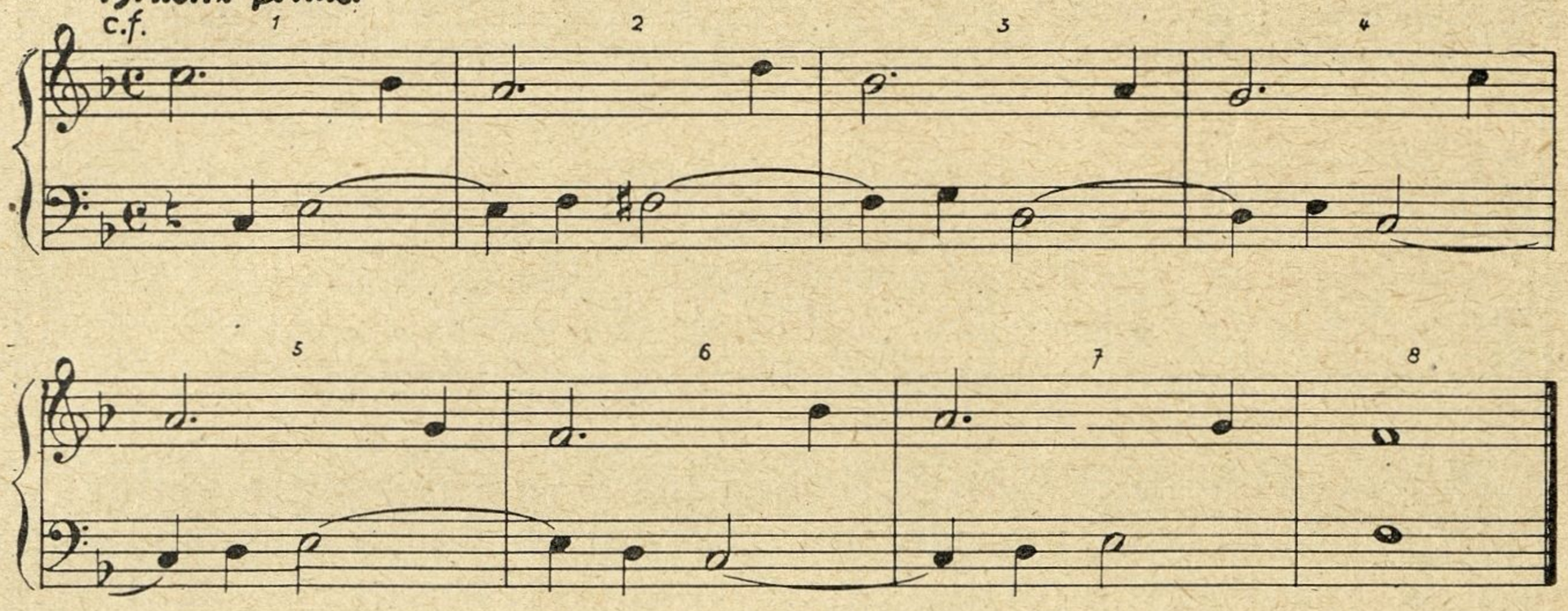
18. notni primer



V tem primeru imamo ritmizirani kantus firmus, kateremu sledi kontrapunkt v komplementarnem ritmu tako, da uvaja na vsako prvo taktovo noto melodije pripravljen (in nato razvezan) zadržek. Nekaj tonov (n. pr. e v 2. taktu in c v 6. taktu) je

menjalnih, eden (d v 4. taktu) je poudarjena prehajalna nota; ostali toni so akordični, odnosno pripravljeni zadržki. Naslednji notni primer kaže še preprostejšo rešitev iste naloge.
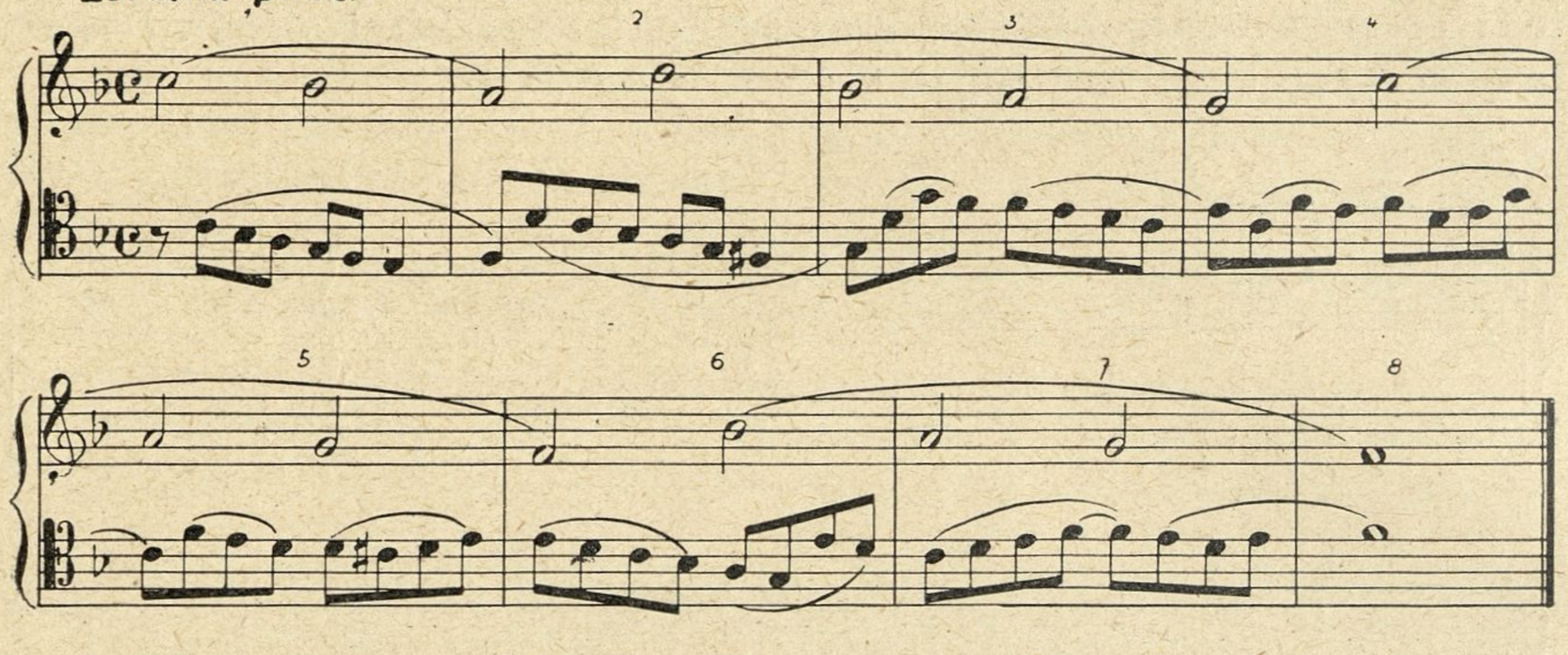
19. notni primer



V tem primeru prinaša kontrapunkt obratni ritmični obrazec kot kantus firmus. Na ta način je ritmično življenje omejeno na najnujnejše gibanje, katero zagotovi komplementarnost, to je neprekinjeni metrični tok (v tem primeru so nosilec metrične razdelitve četrtinke). Seveda se pri takšnem strnjenem postopku tudi harmonični tok omeji samó na najnujnejše nakazovanje funkcijskih zvez. — V 6. taktu tega primera imamo najprej v spodnjem glasu nerazvezan zadržek c (ali pa v zgornjem nerazvezani zadržek f'), ki mu sledi svobodno uvedeni zadržek b' v zgornjem glasu s pravilnim razvezom na prvo noto 7. takta. Takšni dvoumni nastopi harmonično tujih tonov niso nepravilni sami po sebi, pač pa se jih moramo dobro zavedati in jim tudi najti zadovoljivo tolmačenje. — Treba je izdelati mnogo nalog v komplementarnih, strogo skozi vso nalogo vzdržanih ritmih in šele potlej preiti na druge vrste kontrapunktiranja. Med te spada tudi ono v manjših notnih vrednostih (četrtinkah, osminkah), ki ne prinaša nič bistveno novega. Končne vaje privedejo v mešani (cvetoči) kontrapunkt. — Pri tej vrsti ločimo dve obliki: prva vsebuje kantus firmus v enakih ali enako ritmiziranih veljavah, druga pa dopušča popolno ritmično svobodo tudi danemu glasu. Pri poslednji torej preneha razlikovanje med predlogo in kontrapunktom ter sta oba drug drugemu tako kantus firmus kot kontrapunkt. — Posebnih pravil ali omejitev tudi ta vrsta ne pozna, pač pa je pri nji posebno treba paziti na osnovne estetske zahteve, ki se dajo izraziti v geslu: pestrost v enotnosti. Temeljita proučitev vseh možnosti izdelave in poiskanje najboljše med njimi naj bo tudi tu vrhovno vodilo pri izdelovanju nalog, ki naj ne bodo nikoli pusti in shematični izdelki, temveč kar moči izrazite in kantus firmus izčrpujoče in dopolnjujoče melodične linije. — Naslednji zgledi naj nekoliko ponazorijo postopek, pri čemer obdržimo osnovni kantus firmus 6. notnega primera.

§ 13

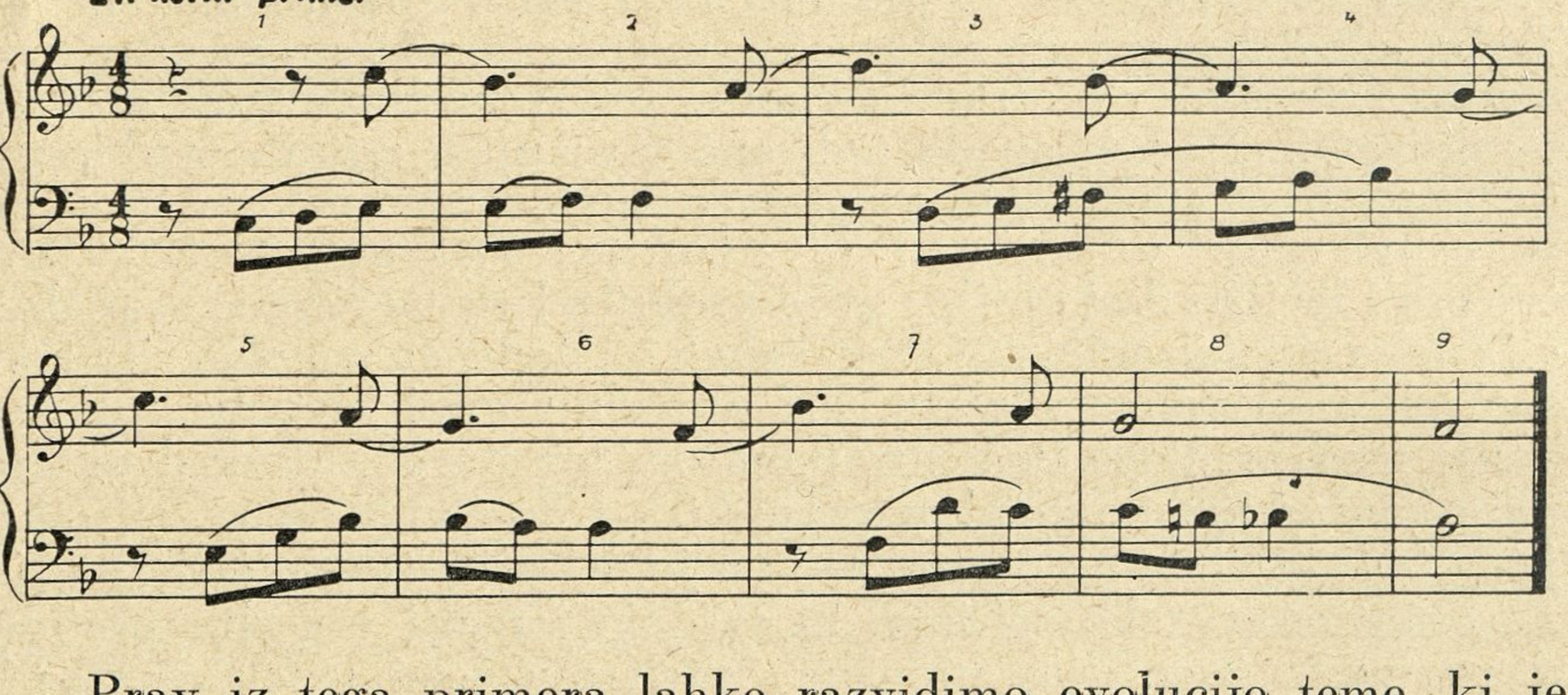
20. notni primer



V tem primeru je kantus firmus tog v enakih notnih veljavah; kontrapunkt se giblje pretežno v osminkah, ki so mestoma prekinjene s sinkopami. Od teh so nekatere pripravljene, druge nepripravljene. Modulacijska mesta so skladna s poprej ugotovljenimi. Nekatere prehajalne note so disonančne, in to v vrsti 5 ali več tonov, kar je dopuščal že strogi stav. Ponovitev istega tona je dovoljena v začetku fraze, pa tudi kot portamento (gl. Kontrapunkt, I. knjiga, § 25, 4, str. 52!). V tem pogledu vlada v prostem stavu polna melodična prostost in je vsak okret dovoljen, če predstavlja melodično vrednost.

V sledečem primeru je kantus firmus ritmiziran na nov način in svobodno zaključen v predzadnjem in zadnjem taktu; prav tako je kontrapunkt ritmično-motivično dosleden z nekaterimi melodičnimi svoboščinami.
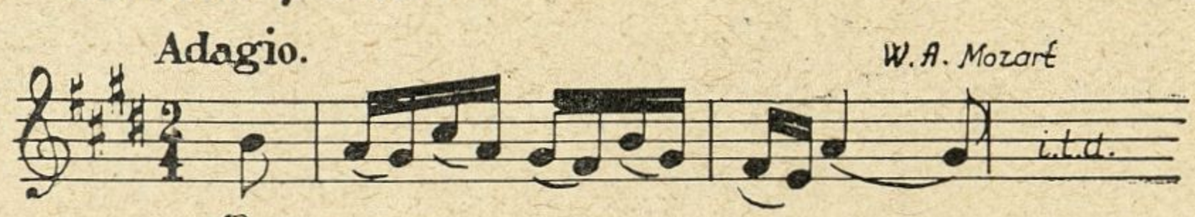
21. notni primer



Prav iz tega primera lahko razvidimo evolucijo teme, ki je izšla iz dokaj trezne, skoraj šablonske sekvenčne melodije 6. notnega primera. S postopnim razvijanjem in spreminjanjem ritmičnih potez ter z uporabo smiselne harmonične interpretacije smo iz toge in enakomerno vsakdanje melodije dosegli dovolj karakteristično spevno linijo. V 21. zgledu smo jo še metrično preuredili ter učvrstili njen predtaktni značaj (s tem se je podaljšala za en

takt in obsega normalno osemtaktno periodo s predtaktom). Evolucija teme in svobodni kontrapunkt sta v tem slučaju ustvarila dokaj uporabni dvoglasni stavek, ki si ga lahko predstavljamo instrumentalno (n. pr. kot duo za violino in violončelo ali violo). Prav isto melodično sekvenco je uporabil Mozart za 2. stavek svojega (5.) violinskega koncerta (K. s. št. 219); tam se glasi:

22. notni primer
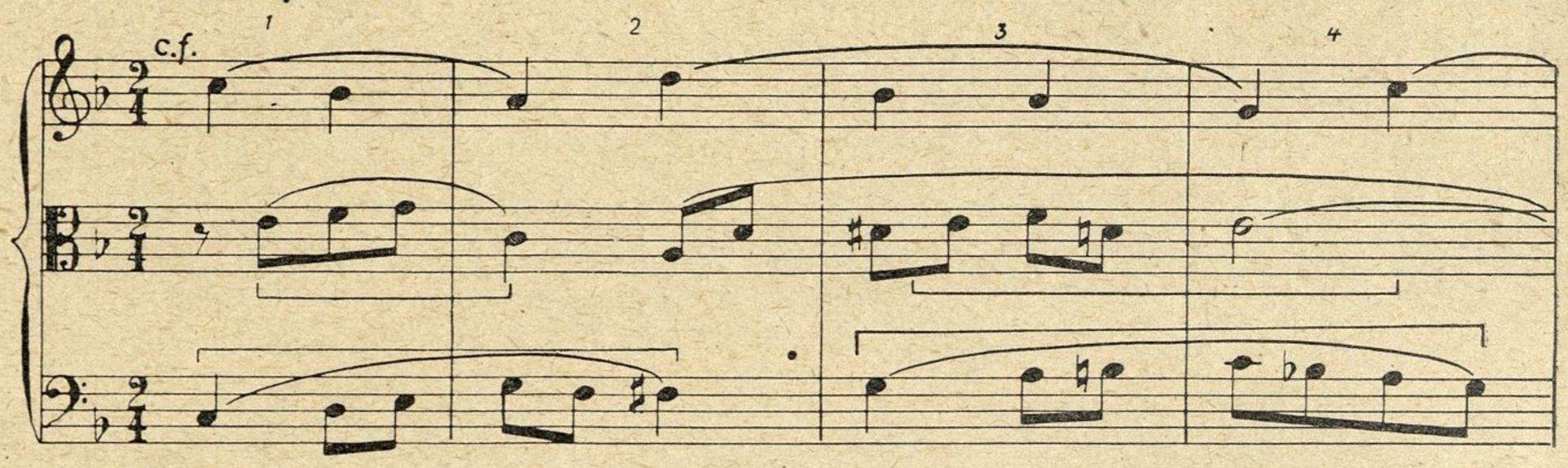


Melodično tramovje Mozartovega stavka in našega 6. notnega primera je dejansko isto; iz tega je razvidno najprej, da zamore pomemben duh tudi iz najbolj preprostih elementov zgraditi pomembne stvaritve, čeprav jim v bistvu ne doda nič novega, temveč jih le predoči v novi, svojstveni luči; potlej pa je tudi jasno, zakaj je naš kantus firmus teh §§ takšen, kot je bil obrazložen v opombi k § 4. — Izdelavi čim številnejših in popolnejših kontrapunktov bodo služili seveda drugi kantus firmi, od katerih bo na kraju knjige nekaj predlog.

Z vežbanjem kontrapunktiranja v mešanih notah je v bistvu izčrpana metoda prostega stava in razširitev na troglasje in dalje ne prinaša v bistvu nobenih novih okoliščin, pač pa povečanje pozornosti in večjo napetost v iznajdbi novih kombinacij. Priporočljivo je zasnovati vse te in bodoče vaje že takoj iz početka v eni od disciplin dvojnega kontrapunkta; navodila so navedena v I. knjigi. §§ 37—45, str. 75—82. Tam postavljena pravila veljajo tudi za prosti stav.

§ 14

Troglasje. — V prostem stavu ne pomeni razširitev dvoglasja na troglasje prestopa iz ene discipline v drugo, temveč samo izpopolnitev zvočnih pogojev. V troglasju nam niso več potrebna akordična zastopstva v smislu § 7., pač pa bomo skušali doseči vselej popolne akorde. Glede morebitne podvojitve akordičnih tonov veljajo splošna harmonična pravila; harmonično tujih ter alteriranih tonov ne podvajamo niti v troglasju, niti v četveroglasju. Začenjamo in zaključujemo po možnosti s popolnimi akordi; kjer to ne gre, jih nadomeščamo z intervali po § 7. Vaje v enakih notnih veljavah pravzaprav ne sodijo več h kontrapunktu, temveč v harmonijo, saj ne morejo biti drugo kot stroga akordična vezava. Zato lahko takoj pristopimo k reševanju težjih nalog. Kot posebno koristne so se izkazale troglasne vaje v komplementarnih ritmičnih obrazcih; seveda stopata v troglasju po dva glasova skoraj vedno v paralelnih ritmih; vendar je moči doseči v tej disciplini dovolj pestrosti. Še večja je raznoličnost pri uporabi cvetočih kontrapunktov in največja pri troglasnem mešanem stavku. Nekaj primerov bo približalo postopek pri izdelavi troglasnih nalog.

23. notni primer
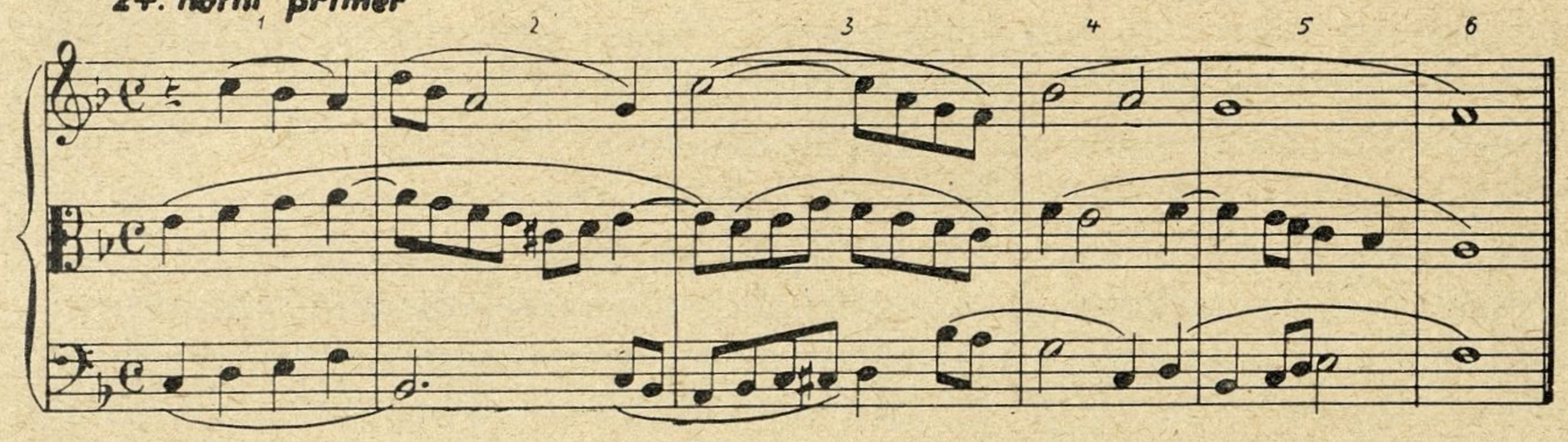


Analiza 23. primera nam pokaže najprej zgolj mehanično prestavitev kantus firma v $^2/_4$-takt in temu ustrezno notacijo melodije v četrtinkah; ta preprosti postopek približuje notno sliko instrumentalnemu konceptu, ki se vobče poslužuje krajših notnih veljav kot vokalni stav. Oba kontrapunkta se alternativno gibljeta v osminkah, kar daje celoti pretežno tekoče gibanje. Harmonično sta oba podvržena osnovni harmonični strukturi, poslužujeta pa se tudi hromatičnih menjalnih in prehajalnih tonov. Motivično nista skladna ter torej nista togo navezana drug na drugega. Spričo dejstva, da je kantus firmus napisan v enako dolgih notah, je vse gibanje poverjeno obema kontrapunktoma. Fraze so označene z loki, oglate spojke pa označujejo motivično gradnjo in sorodnost v uporabljenem tonskem gradivu. S prehajalnimi in menjalnimi toni dosežemo včasih vmesno akordiko (n. pr. v drugi polovici 3. takta, ki predstavlja menjalno dominanto — D^D). Podobno je treba razložiti akordični spoj v drugi polovici 5. takta (ton f v basu postane na tretjo osminko zadržek, ton h v altu pa je poudarjena prehajalna nota k tonu cis', ob katerem šele nastane pravi prehajalni akord e-cis'-g' kot prehajalni sekstakord VII. stopnje d-mola, torej $D^{>7}$ (Tp) — dominantnega septakorda brez osnovnega tona (v obratu sekstakorda) nad tonično paralelo. Takšna točna in v podrobnosti segajoča harmonična analiza je potrebna, ker dovede k zavestnemu in odgovornemu snovanju iz točnih, nedvoumnih predstav.

V naslednjem primeru so vsi trije glasovi svobodno oblikovani. Kantus firmus je svobodno ritmiziran, kar je imelo za posledico skrajšanje prvotnega osemtaktnega stavka na 6 taktov. S prestavitvijo ritmičnih naglaskov je melodija pridobila na strnjenosti in značilnosti v izrazu, vsled česar je obema kontrapunktoma pripadla samo izpolnjevalna naloga. Da bi bilo ritmično

življenje stavka čim bolj pestro, ni v nalogi zadržano nobeno odrejeno gibanje, ter se menjavajo kot metrične enote četrtinke z osminkami. Tudi v tem primeru se z zadržki povečava harmonična napetost, s prehajalnimi notami pa gladkost toka. Zaključne kadence so spričo izrazite kadenčne narave kantus firma do neke mere predpisane in ne dovoljujejo večjega odklona v harmonični interpretaciji.

24. notni primer



Na tem mestu je že treba svariti pred pretirano gladkim tokom kontrapunktov, ki ga kaj lahko dosežemo z nenehno uporabo diatoničnih ali hromatičnih menjalnih ter zlasti prehajalnih tonov. Ta postopek je prevladoval v dobi cecilijanstva posebno v cerkveni glasbi prejšnjega stoletja, niso mu pa docela izbegli niti največji mojstri in to posebno tam, kjer je bilo treba doseči nekakšno nevtralno, nerazburjeno melodično pretakanje linij v polifoniji. Tudi v vzornih zgledih klasičnih idealov najdemo sledove takšnega dokaj površnega ravnanja, ki služi kot ceneno mašilo in prehod tudi v mnogih skladbah visoke estetske ravni, prav posebno v instrumentalnih fugah. Orgelska literatura obiluje v takšnem preludiranju, kjer se alternativno in komplementarno vrstijo glasovi z brezpomembnimi verigami prehajalnih tonov. Že v osnovnih kontrapunktičnih nalogah se moramo izogibati zapeljivemu mehaničnemu nanizavanju tonov, ki se razporedijo tako rekoč sami po sebi zaradi zevi med intervali in jih lahko brez očitkov vesti gladko spajamo. Iz tega nastanejo hibridne, brezoblične in plehke domislice, ki vzbujajo videz kompozicijske invencije, so pa v resnici le posledica intervalne strukture v diatoniki. Ista napaka se je kasneje — v našem stoletju — pojavila pri sodobni kontrapunktiki v hromatičnem sistemu, kjer je grožnja, da se v nji utopi vsaka samostojna linija, še večja. Treba je torej goli kontrapunktični spretnosti dodati še dobršno mero estetskega kriticizma in odgovornosti, da dosežemo že v kali pravilno razmerje med formalnimi in vsebinskimi pogoji umetnostne invencije, ki mora prevladovati že v početnih kompozicijskih vajah, kakor jih predstavlja vežbanje v kontrapunktu.
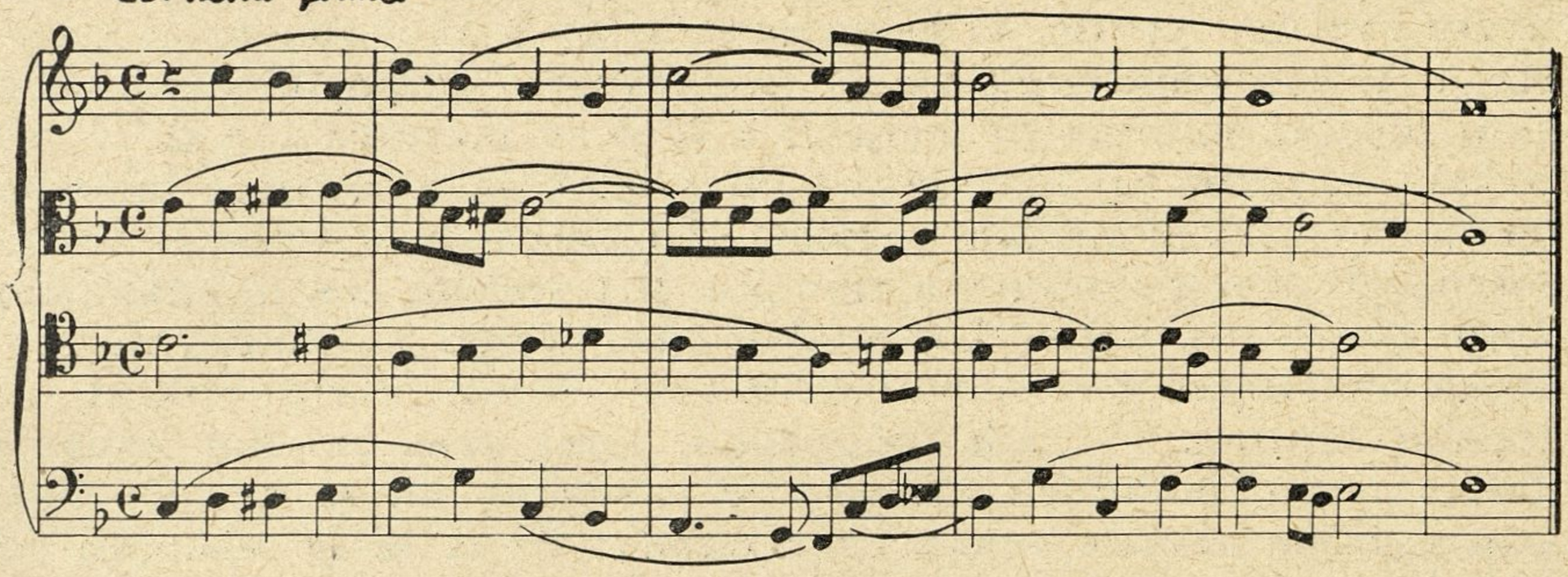
§ 15

Četveroglasje. — Doslednega četveroglasja v klasičnih primerih skoraj ne srečavamo; ponajveč nastopa epizodično in tudi kompozicije, ki navajajo normalno štiri različne glasove, se poslu-

žujejo četverozvočja le mestoma, zlasti na viških in pri končnih zvokovnih zgostitvah. Iz dejstva, da se je klasična kontrapunktika posluževala samo trozvoka (in njegovih obrnitev) ter prvenstveno smatrala septakorde (z izjemo dominantnega) kot harmonično tuje tvorbe, sledi po sebi prevladujoče troglasje, ki je za vse to obdobje značilno. Z uvedbo septakordov in akordov višje gradbene stopnje seveda takšna omejitev odpade; po drugi strani pa prinaša uporaba akordov preko troglasja sicer večjo harmonično pestrost, a zabriše linearno samostojnost in zanimivost, ker slej ko prej ni mogoče razločevati toka več kot treh glasov. Tako postane vežbanje v doslednem četveroglasju le teoretično in samo priprava za izdelavo posameznih mest sicer pretežno troglasnega prostega stava. Pri tem razlikujemo dvoje postopkov: prvi je skoraj mehaničen in nastane z uporabo vzporednih terc, s katerimi opremimo bodisi kantus firmus ali pa njegov kontrapunkt, odnosno oboje. Izpopolnitev kantus firma s paralelnimi tercami (ali sekstami) ne nudi nobenih težav, ako v konceptu ni nikjer stopal že v terčnih paralelah s svojim kontrapunktom. Treba je torej nastaviti troglasno vajo, v kateri uporabljamo le stranski postop in protipostop; tedaj lahko dostavimo enemu od treh glasov vzporedne terce, s čimer nastane stavek četveroglasen. Seveda prihaja za ta postopek v poštev le tisti glas, ki ne vsebuje nobenih terčnih paralel z ostalima glasovoma. Če pa hočemo navesti terčne paralele v dveh glasovih, moramo vzeti dvoglasno podlogo brez paralelnih terc; tedaj lahko dostavimo obema glasovoma terce, prvemu spodnje in drugemu zgornje, ali pa obratno, prvemu zgornje in drugemu spodnje. V obrnitvi lahko nadomestimo terce s sekstami, kar naravno razširi zvočnost. Ta postopek je seveda prav malo iznajdljiv, vendar ga najdemo v najboljših klasičnih in romantičnih primerih. — Boljši od njega je drugi, po katerem postopamo prav kot v troglasju, z iznajdbo treh samostojnih kontrapunktov k danemu glasu. Tu lahko vežbamo vse variante od 1:1:1:1 dalje, kakor v strogem stavu. Posebno variante v komplementarnih ritmih so priporočljive in slednjič one, pri katerih je tudi kantus firmus svobodno ritmiziran. Pri tem se lahko poslužujemo vseh akordičnih tvorb terčnega sestava ter upoštevamo običajna pravila stroge harmonične vezave glede podvojitve in opustitve posameznih akordičnih tonov. Tudi v pogledu uporabe harmonično tujih tonov veljajo vsa prej našteta pravila z dopuščanjem še večje svobode v ravnanju z njimi, kajti dosledno strogo vezanje bi dovedlo do brezizraznih stalnih obrazcev, h katerim so se sicer največji mojstri radi zatekli, a imajo danes le še historično vrednost in za sodobno glasbeno snovanje nimajo pomena.

Četveroglasni zgledi so na podlagi te razlage in napotka skoraj odveč ter bi v dosledni izvedbi vseh ali vsaj glavnih vrst zavzeli preveč prostora. Zadošča naj en primer (25.) s 4 prostimi glasovi. Pri analizi fug bomo posvetili potrebno pozornost čistim četveroglasnim mestom in jih pravilno opredelili.

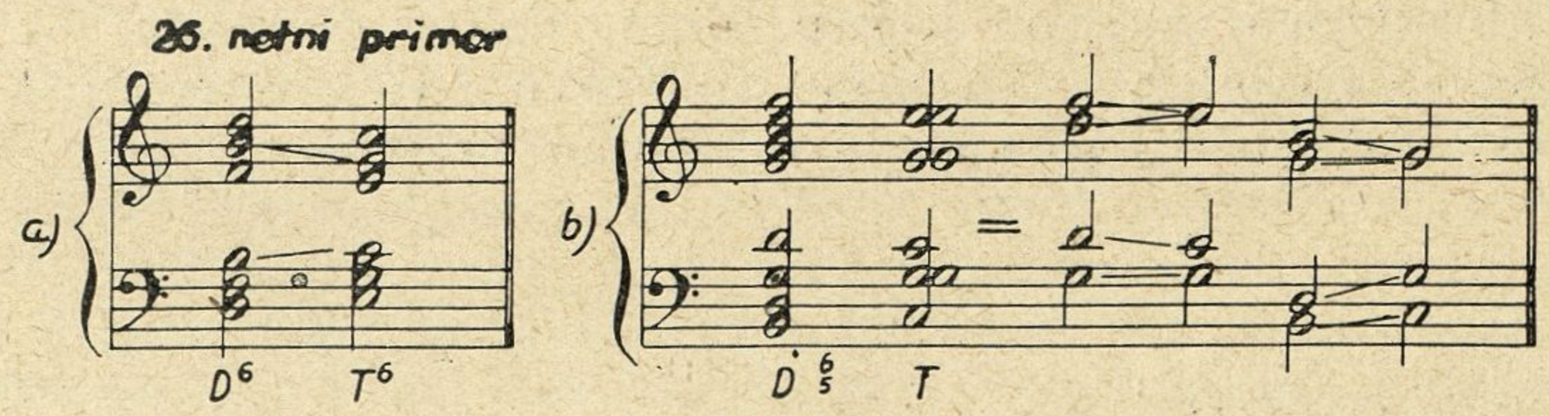
25. notni primer



§ 16

Večglasje. — Semkaj štejemo več kot četveroglasne stavke, ki jih dosledno najdemo izpeljane skoraj izključno le v šolskih kontrapunktičnih knjigah ter v nekaterih po pravici pozabljenih masovnih delih iz polpreteklosti, v katerih je množica izvajalcev imela nalogo, zakriti vsebinsko revščino izvajane skladbe. Dejansko so tudi takšna dela v osnutku maloglasna ter so glasovi nerealni, to je, ne samostojno izpeljani, temveč postavljeni akordično. V večglasju moramo seveda nekatere glasove podvojiti ali celo potrojiti; pri tem se ravnamo po splošnih navodilih o podvojitvi, ki predpisujejo podvojitev v smislu vrste alikvotnih tonov (na prvem mestu prihaja torej za podvojitev v poštev prima, odnosno oktava, nato kvinta in slednjič terca). Vendar se v večglasju ne moremo ubraniti podvojitve vodilnega tona in alteriranih tonov; seveda pa moramo v tem slučaju razvezati interval vsaksebi. Tudi v večglasju ne smemo stopati v vzporednih čistih primah, kvintah in oktavah; zakrite paralele pa so dopuščene v vseh oblikah, ker se jim vobče ni moči ogniti. 26. notni primer pokaže postopek pri podvojitvi vodilnega tona dominante v šesteroglasnem in osmeroglasnem stavku.

26. notni primer



Iz tega primera razvidimo, da pogosto ni mogoče voditi glasov po bližnjih stopnjah, temveč napravljajo včasih velike in v bistvu nelogične skoke, da ne nastanejo napake. Prav tako ne razvezujemo disonanc dosledno po njihovem značaju, temveč jih prilagodimo potrebam priložnosti. Tako n. pr. v primeru 25a razvežemo zvečano kvarto f—h in f'—h' obakrat napačno ter peljemo vodilni ton enkrat navzgor (kar je pravilno), drugič navzdol (kar smemo v srednjem glasu; primer ima zaradi šesteroglasja štiri srednje in

dva zunanja glasova); v obeh slučajih pa grešimo zoper pravilni razvez zvečane kvarte, ki bi se morala (po § 11 c) razvezati vsaksebi, t. j. v protipostopu, se pa tu razveže v premem koraku. Še manj ugodna je slika primera 25 b, kjer je potrojen ton d. D" se razveže navzgor, d' navzdol, d pa s skokom v kvarto; tako ne morejo med njimi nastati paralele. Podvojeni h se razveže protismerno: H stopa korakoma navzgor kot vodilni ton v zunanjem glasu, ton h' pa pade (kot srednji glas) terco navzdol v kvinto tonike. Podvojeni g obstane obakrat na svojem mestu; enkrat zastopana septima f" pade stopnjema, torej pravilno kot zunanji glas, v terco tonike. Iz primera je razvidno, da je mogoče tudi osmeroglasne akorde vezati brez napak; treba je le odstopiti od dosledne stroge vezave in se brez oklevanja posluževati skritih paralel. V živi kompoziciji nastopijo takšni slučaji le poredkoma. J. S. Bach ima v zbirki »Das wohltemperierte Klavier«, ki jo smemo smatrati kot zgledno za vso kompozicijo fuge, samo dve peteroglasni deli, pa tudi v teh pride le na posameznih mestih do resničnih peterozvokov; velika večina obeh teh fug je troglasna, deloma četveroglasna. (To sta IV. — v cis-molu, in XXII. — v b-molu, obe iz prvega zvezka). Razume se po sebi, da je v večglasju dovoljeno križanje posameznih srednjih glasov, ne pa srednjih z zunanjima dvema. Ponajveč nastopa večglasje bodisi v tehniki vokalne polifonije v večzborski obliki (cori spezzati), v instrumentalni polifoniji pa v oblikah, kjer se ansambli postavljajo nasproti (concerti grossi). V obeh pa pomenjajo večglasna sozvočja le slučajnosti ob zaključkih posameznih fraz z istočasnim nastopom odgovorov v drugem ansamblu in pa ob skupnem zaključku skladbe, kjer pa so navadno le akordi brez linearnega gibanja posameznih glasov.

Opomba. V 26. notnem primeru so pri razvezu nastale nenormalne tonske podvojitve (ton g je zastopan štirikrat, ton c samo dvakrat). Takim nepravilnostim se ni mogoče ogniti v večglasju.

S tem bežnim pogledom na večglasje, čigar praktična vrednost je dandanes majhna kljub temu, da se ponekod — zlasti v romanskih deželah — mnogo upošteva pri kontrapunktičnih vežbah, se zaključujejo vaje v enojnem kontrapunktu.

B. DVOJNI KONTRAPUNKT

§ 17

Pomen in vrsta dvojnega kontrapunkta v prostem stavu. — Pojem dvojnega kontrapunkta je znan iz prve knjige (§ 37. str. 75) ter mu tu ni kaj dodati. Obvladanje te discipline je neogibno potrebno za kompozicijo instrumentalnih polifonih del in prav posebno fuge, ki največ uporablja zamenjavo glasovnih leg. Praktično prevladuje dvojni kontrapunkt v oktavi vse ostale vrste in mu gre torej največja pažnja in vaja. Glede postopka pri izdelavi nalog veljajo napotki § 39 I. knjige, le da je prostost v izbiri intervalov, disonanc in razvezov ter vobče vse muzikalne materije znatno večja.

1. Dvojni kontrapunkt v oktavi. Vsak logično izpeljan dvoglasni stavek, ki ne vsebuje vzporednih čistih kvart, je v bistvu že zgrajen v dvojnem kontrapunktu oktave. Shema za oktavne prestave je v I. knjigi v § 40 (str. 76); prav tam najdemo tudi podrobnejše navodilo za izdelavo ustreznih vaj ter primere, ki niso postavljeni v doslednem strogem stavu, čeprav so vokalnega značaja. Odveč bi bilo, jih tu dopolnjevati z instrumentalnimi zgledi; umestno pa je, pregledati dosedanje vaje in jih opredeliti glede uporabljivosti v dvojnem kontrapunktu. Vsekakor pa je treba izdelati nove vaje, najprej dvoglasne, nato tudi večglasne, v dvojnem kontrapunktu. Pri tem se je treba zavedati, da lahko stojijo tudi trije ali več glasov v takšnem medsebojnem odnosu, da je oktavna zamenjava vseh možna. V takšnem slučaju so svojčas pisali o trojnem in četvornem kontrapunktu, kar pa je točneje izraženo z označbo »večglasni dvojni kontrapunkt«. To možnost pa ima samo dvojni kontrapunkt oktave; vse ostale vrste so izključno samo dvoglasne. Pri več kot dvoglasnih vajah se izkaže, da nekateri obrati niso uporabljivi, ker je druga obrnitev trozvoka kvartsekstakord, kateri ne more stati ob pričetku ali na koncu vaje, pa tudi njegova prepogosta uporaba v toku skladbe ni zadovoljiva. Zato je treba od vseh možnosti prestav odbrati tiste, ki v vsakem pogledu ustrezajo in bi bile tudi kot samostojni koncepti pravilne.

2. Dvojni kontrapunkt v decimi. Za sestavo glej § 43 I. knjige (str. 79)! Uporaba te discipline je v instrumentalni polifoniji dokaj redka, ker preveč spremeni harmonični značaj. Mnogo skladateljev se je zadovoljevalo z dostavitvijo terc kon-

ceptom, ki so bili izvedeni v dvojnem kontrapunktu oktave, za kar daje navodilo 6. odstavek § 43 I. knjige (str. 80). Več praktičnega pomena ima

3. Dvojni kontrapunkt v duodecimi, ki se ga je poleg oktavnega največ posluževal J. S. Bach. Shemo in navodilo za izdelavo nalog najdemo v I. knjigi, § 44 (str. 81).

4. Ostale vrste dvojnega kontrapunkta (v sekundi ali noni, v kvarti ali undecimi, v seksti ali tercdecimi in v septimi ali kvartdecimi) so skoraj izključno teoretskega značaja in jih takšne vsebujejo največ šolske knjige o kontrapunktu, medtem ko praktičnih primerov v svobodni kompoziciji ni najti. Izdelovalcu takšnih vaj zadajajo neprimerno več truda, kot morejo nuditi zadoščenja po estetski strani, ki je vedno borna in kaže znake nasilja. Teoretično je sicer kaj lahko izračunati rezultate zamenjav glasov v poljubnih intervalih, toda vsaka glasbena tvorba in tudi vaje zanjo naj kažejo vedno notranja estetska pravila, ki niso nujno skladna z računskimi operacijami, temveč nastajajo drugod in vplivajo na povsem druga področja umskega snovanja. Zato nima mnogo smisla, vaditi se v teh disciplinah, ki ne morejo dvigniti tvorne fantazije preko igračkanja s poštevanko v notnih veljavah. Za analizo zadošča spoznava pojavov, ki so nekoč uravnavali kompozicijsko tehniko; zato bomo pri razčlenjevanju kontrapunktičnih oblik preiskali tudi pogoje dvojnega kontrapunkta ter določili vrsto te discipline za vsak posamezni zgled.

C. IMITACIJA IN KANON

§ 18

Pomen in vrste imitacije v prostem stavu. — Pojem imitacije in kanona je v I. knjigi podrobno razložen v §§ 46—67 (str. 85—96) ter tam povedanemu ni kaj bistvenega dodati. V instrumentalni polifoniji igra imitacija osnovno vlogo, pa tudi dosledno izvedeni kánoni niso redki. V polifoniji 20. stoletja, posebno v prvih javljenjih atonalnosti, so bile kanonične umetelnosti najčešče uporabljene ter so tvorile pravo jedro kompozicijske tehnike, tako zlasti pri *Arnoldu Schönbergu* in njegovih epigonih. V bistvu je tehnika kanona, uporabljena brez funkcijskih zvez in zgolj grafično, precej primitivna, ker je odvrgla spone tonalnosti in harmoničnega odnosa med posameznimi toni in sozvočji. Ves kontrapunktični postopek je v bistvu kadenčno vezan in le tako zahteva od izdelovalca nekaj umstvenega napora. ki tiči v glavnem v vskladenju horizontalnega melodičnega toka z vertikalnimi sozvočji. Sámo upoštevanje linearnega razvijanja glasov rodi še revnejše posledice kot jih ima zgolj nanizavanje akordov. Zato imajo kontrapunktične discipline, in med njimi prav posebno imitacija in kanon, le takrat pomen in veljavo tudi v estetskem pogledu, kadar uspelo združujejo oboje: melodijo s harmonijo. Pretiravanje v eno ali drugo stran in zanemarjanje te ali one pa dovede v hibridne in nezadovoljive tvorbe, ki imajo morda in včasih nekaj teoretičnih zanimivosti, a ne predstavljajo dognanih umetnin ter niti vaj zanje.

Kdor je temeljito predelal in se vežbal v izdelovanju nalog tega poglavja v I. knjigi, mu ni tega treba delati znova v prostem stavu, čigar posebni pogoji itak v bistvu ne spremenijo postopka, značilnega za imitacijo in kanon. Prav tako zadošča za analizo poznanje vrst teh disciplin ter zmožnost točne opredelitve. To pa bomo skušali ponazoriti na živih primerih, od katerih vsebuje ta knjiga analizo Bachove »Aria con variazioni« v § 55 dodatka.

DRUGO POGLAVJE

INSTRUMENTALNA FUGA

A. DELI INSTRUMENTALNE FUGE

Osnovne razlike med vokalno in instrumentalno fugo. — Vokalna fuga je višek polifonega ustvarjanja v brezkompromisnem slogu, katerega omejujejo zgolj oziri na naravno glasovno razteznost; celó besedilo ne vpliva omejujoče, ker dovoljuje svobodno ravnanje in le mestoma posega oblikujoče ali izrazno v potek skladbe. Vobče je težnja k polifoniji najlepše izražena v vokalnem stavu, kjer pride vsak glas do polne veljave ter pravzaprav ne nastopajo glasovi kot podredja, temveč samó kot priredja. Zato se je v vokalnem stavu najpopolneje razvilo mnogoglasje in tudi v današnjih časih se nova polifona stremljenja javljajo najčisteje v zborovskih skladbah. V instrumentalni kompoziciji prevladuje vertikalna gradnja, razen tega se instrumentalni glasovi preveč očito delijo v melodijske in spremljevalne, glavne in dopolnilne, česar pri vokalnih skladbah ne opažamo tako prijemljivo. Instrumentalna fuga predstavlja prav zaradi tega kompromisno obliko, v kateri oblikovalni princip ni horizontalna melodična linija, temveč vskladitev le-te z vertikalnimi, harmoničnimi pojavi. Formalno vez drži harmonična kadenca kot nov oblikovalni moment; vokalna polifonija jo je zavestno rabila le pri zaključkih. Pri klasični — Bachovi — fugi se vse večglasno melodično snovanje namerno podreja kadenčnemu redu, ki je skoraj nespremenljiv, oziroma podvržen samo določenim modifikacijam. Pri analizi bomo videli, kako je modulatorični red fuge stereotipičen in kako redko in v kakšnih okoliščinah ga je Bach opuščal. Mnenje, da je Bach tako ravnal le zavoljo tega, ker ni poznal večje harmonične prostosti, ne drži; dokazal je v toliko svobodnejših oblikah, kako znani so mu najsvobodnejši harmonični postopi tudi v hromatiki in enharmoniji. Njegova omejitev na določeni kadenčni red je bila zavestna ter se v nji odraža najgloblje spoznanje vezane, nesvobodne oblike fuge. Poskusi, da bi vanjo uvedli novega duha, ki bi bil prost harmoničnih spon, so bili napravljeni pogostoma in so privedli v našem stoletju do posebnega obravnavanja harmonično nevezane hromatike, ki jo često označujemo s sicer napačno rabljenim nazivom »atonalnost«. Če označimo s tem izrazom več različnih slogovnih tokov, ki pa se vsi strinjajo v odklonu od upoštevanja estetskih zakonov vertikalnih sozvočij in v podčrtavanju melodične važnosti, moremo pri vseh ugotoviti težnjo § 19

k strnjenemu oblikovanju, ki je že od nekdaj najkrepkeje izraženo v fugiranih formah. Vendar je treba pri tem tudi opozoriti na dejstvo, da je atonalna instrumentalna fuga sama v sebi protislovna, ker se brez kadenčne vezave njena oblikovna strnjenost razide v drobne epizode brez vnaprej začrtanega trdnega ogrodja, kakršno predstavlja kadenčni red. V atonalni fugi je celotni potek samovoljen ter ni oblikovno nujen, ker posamezni deli niso v določenem kadenčnem odnosu. Gotovo lahko razširimo Bachovo kadenčno območje ter s tem obogatimo to formo; čim pa zapustimo trdna tla harmonične kadence in se podamo v brezbrežno strugo svobodnega nanizavanja tonov, ki imajo med seboj le neposredne intervalne odnose in se niti ne družijo v obsežnejše, harmonično pogojene skupine, smo se odrekli najosnovšemu formalnemu principu, iz katerega je zrasla instrumentalna fuga.

V tem smislu je razlika med vokalno in instrumentalno fugo globoka in ne le slučajna, temveč oblikovno pogojena. Prav zato nam postane tudi jasno, zakaj se veliki mojstri vokalne polifonije XVI. stoletja v bistvu niso posluževali fuge, temveč se omejili na imitacijo in njene različne zvrsti, ki se tako popolno vključijo v obliki moteta in madrigala. Iz prav tega vzroka se je v učnih knjigah kontrapunkta vgnezdila med vokalno in instrumentalno fugo neka posredna forma, *šolska fuga*, ki ne živi pravega življenja, temveč samo šolsko, papirnato. Nastala je v prejšnjem stoletju na podlagi nalašč za to prikrojenih zgledov, kateri so se opirali na klasični postopek, ne da bi imeli v sebi klasičnega duha. Treba je bilo premostiti prepad med vokalno in instrumentalno fugo, ki sta izvirali iz različnih gledanj na muzikalno oblikovanje vobče in sta imeli le površna, iz tradicije nastala dotikališča. Glavne kontrapunktične metode iz pretekle in polpretekle dobe, pa tudi še sedaj uporabljene šolske knjige, obilujejo v dognanih zgledih šolske fuge in občudovati je treba te prav nehvaležne vzorne izdelke, ki kažejo presenetljivo kombinatorično in oblikovalno spretnost ter postanejo dolgočasne šele, ako jih poskušamo izvajati: na sam pogled so zanimive in poučne. Od njih se v bistvu ne razlikujejo nekatere sodobne fugirane skladbe, ki prav nazorno prikazujejo teoretične osnove novega snovanja, a prav malo vsebinskih razodetij. Tako prve kot druge niso plod notranje težnje k izražanju novih misli, temveč posledica temeljitega teoretičnega razmišljanja, iz katerega pa v umetnosti še nikdar niso nastale prepričljive umetnine, pač pa lahko plodne pobude.

Šolska fuga je primer, kako se iz dobromiselne želje, pomagati učencu preko ovir, ki jih teorija še ni znala pravilno razložiti, rodi pomagalo, katero sámo zahteva poseben, obsežen in duhomoren študij. Pouk fuge temelji na študiju vokalne kontrapunktične tehnike, s katero pa ima le nekaj skupnosti ter v bistvu samo zgodovinsko sosledje. Nedvomno so sicer veliki mojstri instrumentalne polifonije poznali vokalni stav ter nekatera pravila posneli naravnost iz njega, vendar so bili sami

z novim harmoničnim občutjem, ki je prodrlo v XVII. stoletju in nadomestilo dotedanje linearno občutevanje, postavljeni v okoliščine, v katerih so mogli uporabiti prejšnja izkustva in iz njih izvirajoče napotke samo z določenimi, globoko v strukturo oblike segajočimi spremembami. To se jim je intuitivno posrečilo — kakor po navadi intuicija sama najde najboljšo pot, ki jo šele kasneje teorija obrazloži. Dejansko se nanašajo pravila strogega vokalnega stava samo nanj in iz njih razvidimo le njegovo zakonitost. Prav ta pravila pa najjasneje spoznamo iz del velikih mojstrov XVI. stoletja; njihova dela so pravzaprav zakonik strogega stava in teorija v bistvu nima druge naloge, kot izluščiti pravilnik, katerega so se najboljši skladatelji posluževali bolj intuitivno kot šolarsko. Le s temeljitim študijem del Palestrine, Lassa, Gallusa in njih sodobnikov spoznamo skupne teoretične osnove in prav tako njihove individualne razlike ter iz obeh lahko sklepamo na svojstveni slog vokalne polifonije sploh. Vsako drugo teoretiziranje je samovoljno in pripelje do izkrivljenih, neživih zaključkov.

Enak postopek se mi zdi tudi najbolj primeren za spoznavo notranjih pravil, po katerih so zavestno ali intuitivno skladali fuge veliki mojstri XVII., XVIII. in XIX. stoletja, med njimi na prvem mestu *J. S. Bach.* Poiskati skupne poteze, primerjati jih z onimi mojstrovin prejšnjih vekov, posebej postaviti osebne slogovne karakteristike in iz vsega razbrati navodila za praktično delo je gotovo glavna naloga šolskega pouka. Zato se ta knjiga ne peča s teoretično šolsko fugo, temveč črpa naravnost iz živih primerov in skuša iz njih posneti zakonitost, ki jo vsebujejo. Pri tem je slučaju dana le prav redka priložnost, kajti vse tipične lastnosti dognane umetnine so v bistvu zakonite ter ne poznajo izjem. Postaviti pravila samovoljno ter potlej vskladiti z njimi žive pojave, gre težko brez nasilja ali brez dopuščanja izjem; oboje pa izkrivlja jasno sliko in daje povod zmotam ter pogosto služi kot opravičilo za nesmotrno postopanje.

§ 20 Oblikovni deli fuge. — Vsaka instrumentalna fuga sestoji iz ekspozicije, mediger, izpeljav in zaključka (kode). Število teh oblikovnih delov ni vnaprej določeno za celo formo in zavisi od graditeljskega načrta, ki mora ustrezati vsebini in avtorjevi izrazni volji in moči. Nekatere fuge imajo več ekspozicij, zlasti če obravnavajo več tem; nekatere imajo več mediger kot izpeljav. Nepopolne fuge so *fugete;* obliko, v kateri nastopi samo ekspozicija, imenujemo *fugato*; z istim imenom označujemo tudi kratke oblike, ki kažejo fugirani postopek. Zaključek je redoma samo eden, ki pa se lahko pri nekaterih fugah deli v dva oblikovno ločena odstavka; v drugem od teh nastopi osnovna misel (tema) ponovno kot *reminiscenca.* Poznamo tudi prekinjene fuge; pri teh se ena od mediger razvije samostojno v razsežnejšo obliko brez tematične povezave z ostalo fugo ali pa le z rahlim odnosom do celotne forme; takšne fuge so bile posebno pogoste v XIX. stoletju (*Franck*). Dvojne, trojne in četvorne fuge so

oblike z dvema, tremi ali štirimi osnovnimi mislimi; takšne imajo bodisi skupno ekspozicijo ali pa ločene prve dele. V poslednjem slučaju imamo mesto izpeljav ekspozicije novih tem ter kombinacije le-teh s prvo mislijo, kar lahko označujemo kot izpeljave. Slednjič najdemo pogosto (zlasti pri starih mojstrih) tako imenovano protiekspozicijo, oblikovni del neposredno po ekspoziciji, kjer se pojavi prekomerni nastop teme. Vpogled v posamezne dele fuge bo te pojave pojasnil.

§ 21 Ekspozicija. — Namen ekspozicije kot prvega dela fuge je, predstaviti osnovno in spremljevalne misli v temeljnem odnosu. Osnovna, glavna misel se imenuje *téma* in se pojavlja v dveh oblikovno skladnih in domala enakih oblikah kot *duks* (dux) in *komes* (comes). O oblikovanju teh dveh in o njunem medsebojnem razmerju so bile napisane cele razprave in kazalo je, da je ravnanje z njima najbolj zamotana naloga pri kompoziciji fuge vobče. V resnici je treba upoštevati le nekaj starih, deloma tudi samo tradiciji na ljubo ohranjenih pravil ter točno razčleniti tematični material, pa se oblikovanje odgovora (komesa) poda skoraj samo po sebi. V nadaljnjem sledi nekaj primerov, iz katerih bo postopek razviden.

Téma je osnovna, enoumno razčlenljiva, jasna in klena glasbena misel z enim ali več motivi, ki so skladno (simetrično ali periodično) ali neskladno (asimetrično ali neperiodično) razvrščeni. Ta definicija zajame točno vse tematične značilnosti in obenem dopušča kar največjo variabilnost. Vsa fuga ima v bistvu samo eno osnovno misel in tudi dvojna in trojna fuga sta v jedru le razširitev in popestritev osnovne enojne fuge, to je fuge z eno temo. Za temo fuge ni važna dolžina, niti ni potrebno, da je povsem kratka; poznamo mnogo fug s prilično dolgo temo. Osnovna nujnost je njena enoumna razčlenljivost v melodičnem in harmoničnem pogledu. Tema mora pri analizi razpasti v razločno opredeljene motive (število le-teh ni važno), katerih vsak ima jasne melodične poteze. Še važnejša pa je harmonična razčlenljivost teme; samó tista glasbena misel je uporabna za kompozicijo fuge, ki dovoljuje podstavitev točne, enoumne in lahko zapopadljive harmonične kadence. V tem pogledu ne sme biti nobenega mesta v témi, ki bi ne pripadalo podloženemu akordu ali pa se ne bi dalo neprisiljeno tolmačiti kot harmonično tuj ton (zadržek, menjalna ali prehajalna nota, prehitek). Kadenčni red, nad katerim se boči téma, mora biti jasen in utemeljen ter naj navaja samo neposredne kadenčne zveze, bodisi avtentične, plagalne ali mediantne; sekundnih zvez se je bolje izogibati, ker so najšibkejše — spomniti se je treba, da je jakostna razlika med kadencami izražena v tu naštetem redu. Harmonična nejasnost ali beganje od akorda k akordu uniči enoumnost téme in se v poteku fuge izkaže kot usodno. Zato je treba že od početka takoj polagati največ pozornosti v melodično in harmonično razčlenljivost osnovne misli. Jasnost téme se razodeva v njeni lahki zapopadljivosti, klenost pa v prepričljivosti; téma, ki ni na prvi

mah razumljiva, ki se ne predoči takoj kot zaokrožena misel brez posebne problematike, za fugo ni uporabljiva. Tematični izraz mora biti strnjen, koncizen in mora vplivati kakor geslo — v tem je tematična klenost. Z navedeno definicijo téme so podani vsi pogoji za dobro, uporabno in gladko se odvijajočo tematično delo v fugi. Za témo ni važno, ali je sestavljena periodično ali ne. Nekateri učbeniki zabranjujejo periodične téme, češ da preveč nagibajo k simetričnemu oblikovanju vsega poteka fuge, kjer naj je simetrija tuj element. To ni točno in mnogo Bachovih najboljših fug kaže jasno tendenco k simetričnosti v oblikovnem pogledu. Trditi bi se dalo celó, da v vsaki fugi obstaja formalna skladnost in nekatere fuge vidno razpadejo pri oblikovni analizi v dve simetrični polovici, pri čemer je druga polovica zgolj obrat prve ali pa zamenjava glasov po pravilih dvojnega kontrapunkta (posebno jasno razvidno pri X. fugi I. knjige »Das wohltemperierte Klavier«). Prav tako ni važno, v kakšnih notnih veljavah se giblje téma in če sploh prinese v tem pogledu kontraste. Imamo mnogo odličnih tém, ki imajo naravnost etudni značaj (n. pr. prav téma imenovane X. fuge, nadalje tema znamenite orgelske fuge v d-molu in druge). Tudi sekvence v melodiji (in z njo skladno v harmoniji) očituje prav mnogo najboljših tem (primer fuga v g-molu za orgle).

Duks (dux, vodja, proposta, antecedens) se imenuje téma ob svojem prvem nastopu. Poznamo ga v dveh harmonično različnih oblikah. V prvi izhaja iz tonike ali dominante in ne modulira, v drugi pa modulira, in sicer redoma v tonaliteto dominante. Drugih modulacij duks praviloma ne pozna; kadar najdemo (v ekspoziciji) modulacijo drugam, gre za poseben tip fuge, za tako imenovano *imitacijsko fugo*; pri tej najdemo odgovor tudi na drugih stopnjah. Prvi motiv duksa je navadno posebno karakterističen in od nadaljevanja krepko odrezan; v takšnem primeru se imenuje »glava«. Za obravnavo duksove glave v odgovoru veljajo posebna pravila, ki zadevajo odnos med toniko in dominanto; obravnavali jih bomo na svojem mestu. Kjer duks nima točno odločene »glave«, je navadno gladko tekoč v enakih notnih veljavah; za ta primer ne veljajo pravila, ki se sicer nanašajo na »glavo«. Splošne opazke, ki zadevajo v prednjem odstavku temo, veljajo seveda tudi za njeno prvo javljenje kot »dux«.

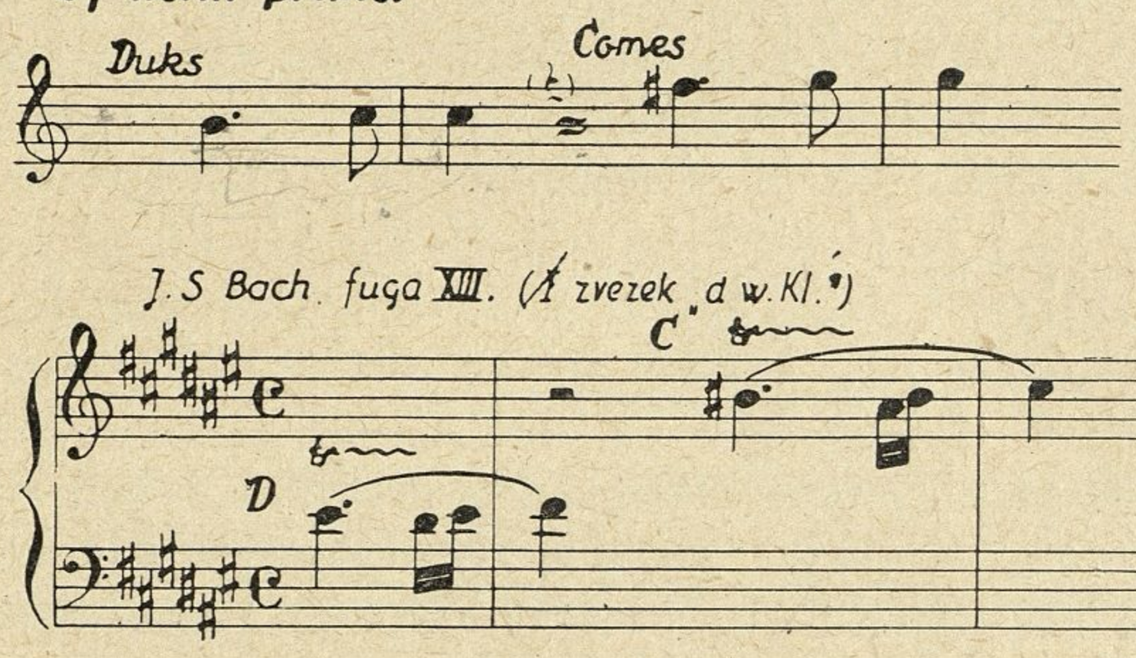
Komes (comes, spremljevalec, odgovor, risposta, postcedens) je prestavitev duksa v dominantno tonaliteto. Podvržen je določenim pravilom, ki jih podajamo v glavnem:

a) Za duks, ki ne modulira, je komes realen, t. j. točen v kvantiteti in kvaliteti intervalov na dominanti, ako duks ne preseže obsega prvega heksakorda (gl. I. knjiga, § 50, str. 86 in § 71, str. 101!), t. j. prvih šest tonov, počenši s I. stopnjo zadevne lestvice.

b) Za duks, ki ne modulira, a preseže obseg I. heksakorda, je dominantna prestavitev realna samo, ako je ton VII. stopnje

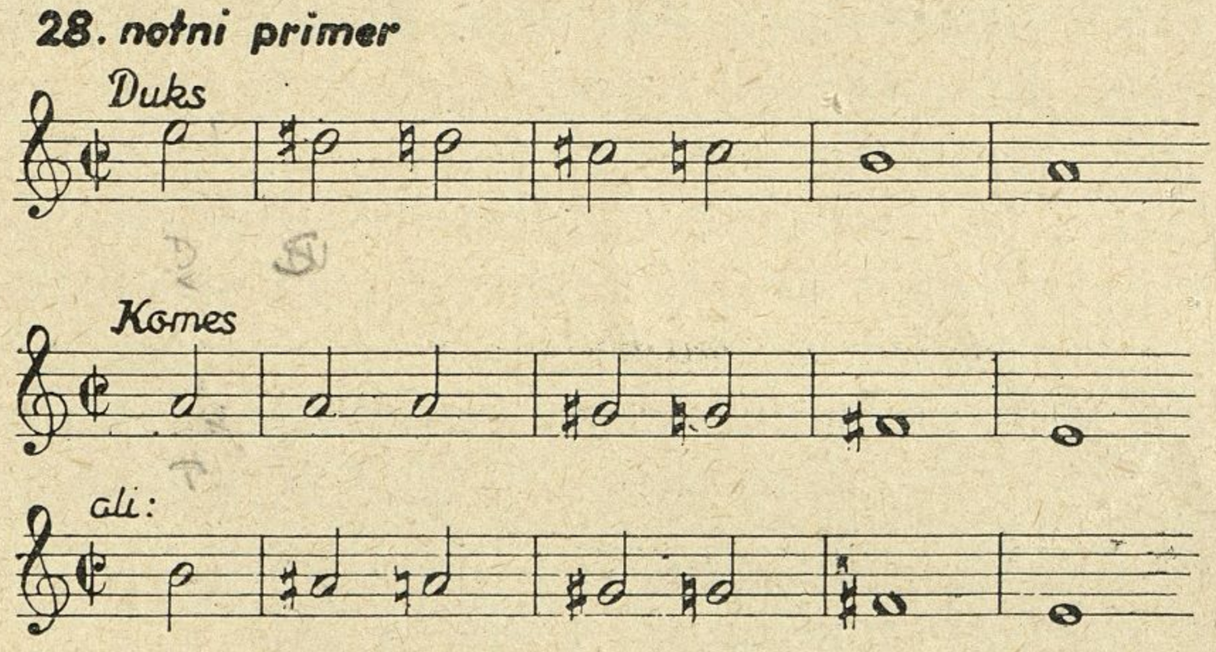
(vodilni ton lestvice) izoliran in se pojavi kot pravi vodilni ton k I. stopnji; v vseh drugih primerih je treba VII. stopnjo lestvice odgovoriti s VI. stopnjo dominantne lestvice (primer 27).

27. notni primer



c) vsaki toniki v »glavi« duksa odgovori dominanta v komesovi »glavi« in obratno, vsaki duksovi dominanti odgovarja komesova tonika. To pravilo ima namen, obdržati osnovno tonaliteto preko komesovega početka ter jo s tem učvrstiti. Pravilo obseže vse v njegov objem spadajoče pojave, torej tudi dominantni predtakt, ki je prilično pogost pojav; nanaša pa se samo na »glavo«, kadar je le-ta točno opredeljiva in ločljiva od ostalega »trupa« téme. V. stopnja, dominanta, ki se pojavi v teku téme, ne zahteva toničnega odgovora, temveč prejme docela naravni odgovor na II. stopnji kot D^D. Sicer pa odloča o umestnosti doslednjega odgovora na dominanti, odnosno odstopa od njega, celotni tekst duksa; tako obstajajo hromatične teme, ki jih ni mogoče odgovoriti po tem pravilu, ali pa je odgovor tog in spačen (gl. naslednji primer!).

28. notni primer



Navedeni primer je korekten, ako smatramo prvi ton za »glavo«: téma stoji v a-molu, e" je torej dominanta, ki jo je treba odgovoriti s toniko a'. Ako bi sedaj naslednji ton dis" odgovarjali z ais' (kar bi bilo dosledno), bi spremenili padajočo smer téme in jo vsaj za kratko dobo preokrenili; to pa ne bi bilo v redu, kajti melodične pokrete moramo ohraniti brez sprememb. Zato

moramo dis" smatrati kot es" in torej kot alterirano dominanto ter jo ustrezno odgovoriti z a' enako, kot naslednji d", ki mu praviloma gre odgovor a'. Tako moramo vse tri prve tone téme odgovoriti z istim tonom a'. Vprašanje je le, ali smemo e" smatrati kot dominanto a-mola in ne bi bilo morda bolje, tolmačiti ta ton kot kvinto tonike; tedaj bi bil odgovor lahek: tonu e' bi odgovarjal h", tonu dis" bi ustrezal ais' in šele pri tonu d" bi se zedinili na tonu a' (pripominjam, da je odgovor na spodnji kvarti seveda enak odgovoru na zgornji kvinti). Iz navedenega je razvidno, da sta dovoljeni v spornih primerih dve interpretaciji ter zavisi od prepričljivosti prve ali druge, za katero se odločimo. V danem primeru 28. bi se raje odločili za drugo interpretacijo, ki ohranja hromatični padec téme; korektnejša pa bi bila bržčas prva.

č) kjer ni »glava« téme točno ločljiva od ostalega tematičnega poteka, je izbira komesa svobodna ter se ravna po prikladnosti; vsa karakteristika odgovora je namreč v tem, da poda témo kolikor mogoče verno na drugi harmonični ravni. Zato najdemo v nekaterih primerih celó odgovor na subdominanti, kjer bi bil odgovor na dominanti neodločen ali zagaten. Tudi takšen odgovor je pravilen, ako ustreza osnovnemu pogoju, ki je slej ko prej točen in prepričljiv prenos duksa na kar najbolj oddaljeno harmonično raven (od tonike sta dominanta in subdominanta enako in — po stopnjah — najbolj oddaljeni harmonični funkciji). V ubrani soigri harmoničnih funkcij pa temelji celotni koncept fuge, kakor bo še jasneje razvidno iz nadaljnjega.

d) téma fuge lahko modulira, vendar praviloma samo v tonaliteto dominante. Tedaj mora komes vstopiti na dominanti in bi praviloma privedel v drugo (stransko) dominanto; to pa bi peljalo predaleč od osnovne tonalitete in zavedlo v kroženje po kvintnem krogu. Zato je treba pri temah, ki modulirajo, poiskati v komesu najbolj prikladno mesto, kjer se lahko izvrši ustrezna korektura intervala (v vokalni polifoniji so jo imenovali »mutacija«, gl. I. knjiga, § 71, str. 101!), ki omogoči komesu, da privede nazaj v toniko; v tem slučaju je del odgovora v kvinti, drugi del pa v kvarti. Kjer potek téme tega ne dovoli (n. pr. pri že omenjeni X. fugi iz »Das wohltemperierte Klavier«, I. zvezek), je treba najti kasnejšo možnost moduliranja nazaj; takšna ovira nastopi zlasti pri gladko tekočih temah v enakih notnih veljavah s sekundnimi zvezami, kjer ni mesta za preskok.

e) V vseh dvomljivih primerih, ki pa so sorazmerno jako redki, se ravnamo po harmoničnem občutju ter izberemo tisto sosledje tonov v odgovoru, ki najbolj ohranjuje duksove melodične postope in najmanj spreminja harmonične odnose med posameznimi toni.

Vsi ostali napotki za iznajdbo pravilnih odgovorih so odveč, čeprav navajajo kontrapunktični učbeniki celo vrsto posebnih pravil, ki se nanašajo na posamezne tone duksa in komesa. Pri

tem pozabljajo na osnovo, ki je vselej muzikalična in nikoli aritmetična: tisti odgovor je najboljši, ki najbolj verno, primerno in neprisiljeno ponovi in nadaljuje duks; kriterij je slej ko prej v muzikalni prepričljivosti in zaokroženosti, nikoli v preračunanem vódenju glasu.

Pri pretežni večini fug začne duks sam v enem glasu. Pri *imitacijski fugi* pa ga že pri prvem pojavu spremlja drug, sosednji glas. Ker pri imitacijski fugi odgovor v dominantni tonaliteti ni obvezen, lahko nastopi komes že predčasno, torej kmalu po nastopu duksa. Pa tudi v drugih primerih najdemo, četudi redko, predčasen nastop drugega glasu, torej vstop kontrapunkta, preden je izpel duks. (V zbirki »Das wohltemperierte Klavier« ni takšnega slučaja, pač pa pri nekaterih orgelskih fugah J. S. Bacha in še več pri njegovih predhodnikih in sodobnikih.)

V splošnem velja pravilo, da nastopi sosednji glas šele, ko je duks prinesel svojo zadnjo noto ali vsaj prav malo pred tem momentom. Medtem ko poje komes, prinese nadaljevanje duksa *prvi kontrapunkt*, tudi *prvi kontrasubjekt* imenovan. Ta naj bo neprisiljeno, naravno nadaljevanje duksa ter naj bo komponiran v dvojnem kontrapunktu (vsaj v oktavnem) s témo, da bosta v poteku fuge lahko zamenjala mesti. Med zaključkom duksa in pričetkom kontrasubjekta se pojavi včasih po melodični potrebi *mostiček* (italijansko: attacca), ki veže zaključni ton duksa s početnim tonom kontrasubjekta. Kontrapunkt nima tematične važnosti, zato mu po večini manjka odločnost in strnjenost, ki odlikuje témo; njegova naloga je posredovalna in spremljevalna, zato mu pritiče več gibljivosti in prilagodljivosti kot klenosti in izraznosti. Vendar naj ne bo popolnoma brezpomemben, ker bo v nadaljnjem mestoma služil kot tematični material za medigre.

V dvoglasni fugi je z nastopom duksa in komesa ter le-tega spremljajočega kontrasubjekta ekspozicija končana. V troglasni fugi si sledijo bodisi duks-komes-duks, pa tudi duks-komes-komes; prvo sosledje je pravilnejše. Pri glasovnem zaporedju je treba paziti na to, da je razdalja med duksom in komesom vedno kvinta (ali kvarta), ter morejo to sosledje po naravi prevzeti samó sosednji glasovi; v § 81. I. knjige (str. 108) je podana shema glasovnega sosledja, ki velja tudi za instrumentalno fugo. Za četveroglasno fugo velja obrazec iz § 83. I. knjige (str. 112); normalno sosledje tematičnih vstopov je duks-komes-duks-komes; pogosto pa je tudi najti duks-komes-komes-duks, seveda z upoštevanjem pravila, da mora med tema zaporednima duksoma ali komesoma biti oktavna razdalja (sopran-alt-bas-tenor, ali alt-tenor-sopran-bas). Pri nekaterih troglasnih fugah najdemo *dodatno* ali *protiekspozicijo*, ki prinese še en nastop téme (duksa ali komesa) ter s tem napravlja videz četveroglasja. Isto se še češče dogaja pri četveroglasnih fugah, zlasti ako je téma kratka ter bi bila ekspozicija premalo razsežna. Za protiekspozicijo ni obvezno določeno sosledje glasov ter lahko eden od glasov nastopi vdrugič.

Pri več kot dvoglasnih fugah imamo lahko dva ali tudi tri kontrasubjekte, ki so med seboj sicer različni, a se dopolnjujejo po možnosti v komplementarnih ritmičnih formulah. Drugi kontrasubjekt je redoma manj pomemben od prvega, tretji manj od drugega. Vsi pa morajo biti s subjektom (témo) v odnosu ene (ali več) disciplin dvojnega kontrapunkta ter enako povezani tudi med seboj. V takšnem primeru imamo opravka s stalnimi kontrapunkti, ki jih lahko izmenoma rabimo v različnih glasovih. Kontrapunktom, ki niso stalni, temveč samo priložnostni in se pojavijo le prigodno, ne gre naziv kontrasubjekt ter jih ne prištevamo rednemu tematičnemu materialu. V zgledni fugi imajo stalni kontrapunkti prednost pred nestalnimi, ker dovoljujejo organično gradnjo iz vnaprej določenega tematičnega gradiva.

Pri koncipiranju ekspozicije postopamo najbolj prikladno tako, da k témi poiščemo najprej najbolj ustrezni in zadovoljivi odgovor, nato pa bodisi k temu ali k duksu kontrapunktiramo več zadovoljivih kontrasubjektov v enem od dvojnih kontrapunktov. Ako konča téma na poudarjeni taktov del (kar je pravilo) in s terco (kar je najbolj pogosto in priporočljivo), nastopi komes po navadi lahko že v isti taktovi dobi. Sicer je treba nadaljevati duks z mostičkom in ga tako skoraj neopazno privesti do komesa. V vokalni polifoniji je duks (tako nazvan tudi pri zgolj imitacijskem ali kanoničnem postopku) rad končal s kvinto ali z oktavo; v instrumentalni fugi je konec s terco osnovne ali dominantne lestvice najbolj prikladen, ker daje s kontrapunktom takoj lahko razumljiva akordična zastopstva. Često pa je pravi končni ton šele razvez zadržka, kar poveča harmonično napetost in olajša formalno oblikovanje kadenc, ki ne izstopijo potlej tako odločno zaključujoče. Odveč je omeniti, da je tako pri instrumentalni kot pri vokalni fugi prvi ton téme prost ter se lahko metrično ali ritmično izpreminja; isto velja tudi za zadnji duksov ton, katerega prav pogosto v poteku fuge zadržimo (podaljšamo) ali skrajšamo ali pa sploh opustimo, kjer je to možno brez škode za tematično zaokroženost.

Glede kadenčnega reda v ekspoziciji veljajo načelno naslednji odnosi:

a) pri temah, ki ne modulirajo: T...D.....T v sosledju duks-komes-duks v troglasju, T...D....T....D., ali T.... D....D....T v četveroglasju. Modulacije v druge tonovske načine, pa tudi izmike drugam stroga fuga ne pozna.

b) pri temah, ki modulirajo (v dominanto): T-D....D-T.... T-D pri troglasni fugi in T-D.....D-T....T-D....D-T pri četveroglasni.

Seveda lahko takšno shematično kadenco razširimo z vstavki stranskih stopenj; vendar ostane osnovni obrazec vselej enak ter ne dopušča znatnih modifikacij. Tako predstavlja cela ekspozicija v harmoničnem pogledu samó izmenjavo tonike z dominanto; s tem je močno učvrščena osnovna tonaliteta, ki prevladuje tako v ekspoziciji kakor v kodi. — Zavedati se je treba, da zavisi od dobro zgrajene ekspozicije ves potek fuge, saj v

nadaljnjem gradimo skoraj izključno z materialom iz ekspozicije. Zato je treba gradnji ekspozicije posvetiti največjo pozornost in ne preiti prej k nadaljnjemu, dokler popolnoma ne zadovoljuje in ne prenese vseh elementarnih (ritmičnih, melodičnih in harmoničnih) kriterijev.

§ 22 Izpeljava. — Izpeljava je drugi organični formalni del fuge. V nji prihaja do izraza kontrapunktična uporabljivost téme in tematičnega materiala ekspozicije. V glavnem ločimo dve vrsti izpeljav: harmonično in kontrapunktično.

a) Harmonična izpeljava uporablja tematični material podobno kot ekspozicija, le da ga prenese na paralelni tonalni nivó, to je durski ekspoziciji sledi molska izpeljava, molski ekspoziciji pa durska izpeljava. Pri tem pride samó prva sorodstvena stopnja v poštev, torej v obeh primerih tonična paralela (Tp).

Pri harmonični izpeljavi nastopita duks in komes v svojem osnovnem odnosu T-D, torej vedno kot Tp-Dp. Pri temah, ki modulirajo, se seveda ta odnos ustrezno spremeni. Vendar za izpeljavo ni obvezen kateri koli vrstni red vstopanja glasov in navadno I. izpeljava ne uvede vseh glasov, temveč je nepopolna.

b) *Kontrapunktična izpeljava.* Tako označujemo postopek, ki je od prejšnjega bistveno različen in se naslanja na različne kanonične ali imitatorične umetnosti. Pri tem prihaja v poštev prav posebno *tesna* (stretta), ki je kanonično kontrapunktiranje téme same s seboj in je lahko dvo- ali večglasna. Tesna se lahko poslužuje vseh vrst kanoničnega ravnanja, od premega kánona do rakovega; posebno priljubljene so avgmentacije (povečanja) ali diminucije (pomanjšanja) ter kánoni v obratu ali protipostopu. Kontrapunktična izpeljava se odreče harmoničnemu učinkovanju; zato ostaja redoma v glavni tonaliteti ter ne modulira, odnosno ne uporablja paralelnih tonovskih načinov. Pač pa stopnjuje kanonične postopke v tem smislu, da sledijo ožji širšim in bolj zamotani preprostejšim; stopnjevanje se dá tudi doseči s postopnim pristopanjem glasov.

Z navedenima dvema metodama dela v izpeljavi je na široko označena tipizacija postopka; najdemo jo bodisi v obeh popisanih čistih formah ali pa (in celó pogosteje) kombinirani, pri čemer je ena od izpeljav harmonična, druga pa kontrapunktična. Pa tudi sočasna kombinacija obeh metod ni redka in se uspešno obnese. — Tudi pri kontrapunktičnem postopku število vstopov téme ni vnaprej postavljeno in poznamo prav tako nepopolne, kot prekomerne izpeljave; poslednje prinašajo več tematičnih vstopov, kot je glasov ter so utemeljene v kontrapunktičnih zanimivostih.

Vsaka fuga ima najmanj eno izpeljavo, navadno pa dve ali tri. Fuge z več kot tremi izpeljavami so redke ter naletimo nanje samo takrat, kadar téma dovoljuje mnogo kontrapunktičnih stopnjevanj (8. fuga I. zvezka »Das wohltemperierte Klavier«). Večina izpeljav od druge dalje so nepopolne in prinašajo le

nekaj izbranih glasovnih vstopov; tudi prva in druga izpeljava nista nujno popolni.

Modulacijski red izpeljav ni enkrat za vselej določen, vendar se je Bach praviloma držal načela, da dlje kot za dve kvinti ni odstopil od osnovne tonalitete, odnosno od njene dominante navzgor ali navzdol. Pri dveh izpeljavah ima prva nalogo prinesti témo v osvetlitvi paralelnega tonovskega načina; druga izpeljava pa prinaša subdominanto ali pa njeno paralelo (tudi drugo subdominanto). Pri treh izpeljavah je treba seveda seči po bolj oddaljenem sorodstvu; vendar pri kontrapunktičnih izpeljavah stojita tudi druga in tretja izpeljava v tonaliteti tonike in dominante ter jima ni potreben odmik v tuje tonalitete. Število izpeljav se poveča, ako kombiniramo harmonični postopek s kontrapunktičnim ali pa zaporedoma vrstimo in izmenjavamo prvega z drugim. Za novejšo fugo ni ovir, da ne bi prešla tega ozkega modulacijskega okvira; vendar tej vseskozi strogi formi ne pristajajo beganja po tujih tonalitetah, temveč ji gresta jasnost in načrtnost, zato je bolje opustiti iskanje novih potov tam, kjer ne morejo pripeljati do drugega kot v zmedo.

§ 23 Zaključek (koda). — H kraju fuge najdemo bolj ali manj obsežen del finalnega značaja, ki bi ga lahko imenovali zaključno izpeljavo, ker se od prejšnjih ne razlikuje v formalnem pogledu. Cilj zaključka je, s končno kadenco doseči zadovoljiv in prepričljiv oblikovni konec, zvezan s harmonično kadenco. V zaključku najdemo pogosto tematični material, bodisi golo ponovljen ali pa obravnavan na način izpeljave. V kodi je tudi mesto za *pedalni ton* (ležeči bas, Orgelpunkt) v dveh oblikah: na dominanti in na toniki. Mesto njega se pojavi lahko tudi latentni (skriti) pedal dominantne harmonije. Pedalni ton lahko nastopi v vsakem glasu in ne samo v basu; imamo torej gornji, srednji in spodnji pedalni ton. Najbolj harmonično učinkovit je seveda poslednji. Pedalnemu tonu na dominanti sledi prav često pedalni ton na toniki, ki ostane do kraja fuge. Nad njim se rada ponovi osnovna téma v prvotni obliki kot *reminiscenca* z akordično ali pa s kontrapunktično spremljavo ostalih glasov. V tem poslednjem kraju fuge včasih najdemo več glasov, kot jih sicer skladba obsega; ti glasovi samo ojačujejo zvok in jih ne smatramo kot realne. Fuga praviloma neha s točno poudarjeno toniko, v instrumentalni fugi s toničnim trizvokom (pri Bachu skoraj brezizjemno z durskim trizvokom, kar je preostalina iz dobe cerkvenih tonalitet). Pred toniko najdemo skoraj redno razširjeno avtentično kadenco.

Vsak od doslej navedenih treh obligatnih delov fuge, ki so ekspozicija, izpeljava in koda, zaključi z očito ali s prikrito kadenco. Očitna je, kadar se avtentična ali plagalna kadenca neposredno priključita na poslednji tematični odpev; skrita se poslužuje zadržkov, ki preprečijo odločen konec na poudarjenem taktovem delu. Oba postopka sta v rabi, prvi bolj v skladbah kontrapunktičnega značaja, drugi v harmonično zasnovanih.
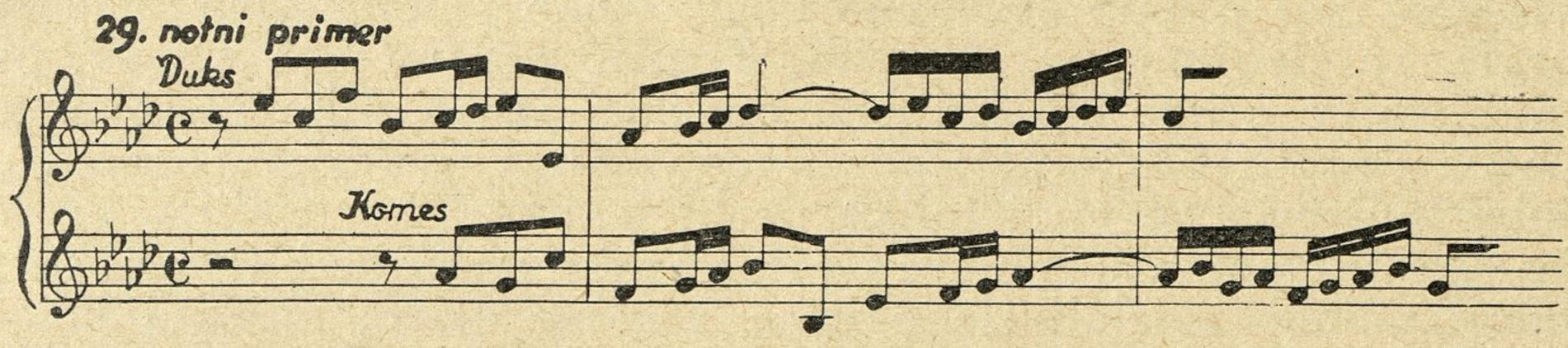
S kadenco je napravljena potrebna formalna zareza v tok fuge in z njo tudi primerno pripravimo začetek druge oblikovne enote.

§ 24 Medigra. — Formalno je medigra (divertimento) sicer neobligaten del fuge, a najdemo jih po več v vseh onih skladbah, ki so osnovane na harmoničnem postopku; v fugah, kjer prevladuje kontrapunktična obravnavna metoda, so medigre redke. Naloga medigre je namreč modulatorična povezava obligatnih delov fuge, ki pri kontrapunktičnem postopku lahko odpade, ako so vsi obligatni deli v prvotnih tonalitetah. Prva medigra veže ekspozicijo s prvo izpeljavo; druga stoji med prvima dvema izpeljavama, ostale na analognih mestih. V medigri nastopi po navadi manj glasov, kot v ekspoziciji. Troglasna fuga bo imela torej dvoglasne medigre, četveroglasna pa troglasne. Seveda pa je lahko tudi drugače, n. pr. da je prva medigra dvoglasna, druga pa troglasna pri troglasni fugi, ali obratno, in podobno. Gradbeni material za medigre nudijo predvsem kontrasubjekti; uporaba osnovne téme ni priporočljiva, ker zavede v preveč ponavljanj. Navadno vzamemo drobce kontrapunkta ali kontrapunktov, če jih je več, ter jih smiselno modulatoričnemu redu s ponavljanjem privedemo v tonaliteto izpeljave (ali, pri zadnji medigri, zaključka). Bach se pri tem skoraj redno poslužuje sekvenčnih vrst in zamenjave glasov in to navadno tako preprosto, da vzame po en takt ali manj dolge pasažne motive ter jih sekvenčno naniza, zamenjujoč pri tem glasove v smislu disciplin dvojnega kontrapunkta. Njegove sekvence so navadno dominantne, tako da poslednja privede z avtentično kadenco v zaželeni tonovski način. Od mediger je treba ločiti *prehode* ali *mostičke*, ki so priključeni zadnji tematični noti in imajo vezalni pomen; z njimi izpopolnimo vrzeli med subjektom in kontrasubjektom, dalje zev, ki bi nastala, ako komes ne nastopi neposredno ob zadnji noti duksa ali po njej in vobče vse presledke, ki bi utegnili motiti gladki potek fuge. Od dobre izbire mostičkov zavisi v mnogem neposredni in zavzetni učinek, ki ga vedno izzove vsako delo s spretno fakturo.

§ 25 Tesna (stretta). — Enako kot medigre tudi tesna ni obligatni del fuge ter jo najdemo pretežno v onih delih, ki se naslanjajo na kontrapunktični postopek. S tesno dokažemo prikladnost téme za razne kanonične kombinacije; zato je treba témo že od početka bodisi tako zasnovati, da ustreza takšni uporabi, ali pa jo še pred načrtom celotne gradnje v tem smislu preizkusiti. Skoraj vsaka dobro in v kontrapunktičnem duhu zasnovana téma dopušča kombinacije te vrste; treba je poiskati prikladna mesta kanoničnih vstopov duksa z duksom ali pa duksa s komesom (kajti ti dve kombinaciji prihajata najbolj v poštev) v različnih intervalih in po različnih metričnih presledkih. Seveda so najbolj prikladne one kombinacije, ki so najlaže razumljive, torej po intervalih oktavne ali kvintne. Vendar se veliki mojstri niso izogibali bolj kompliciranim sestavam, od katerih so dajali prednost avgmentaciji (in njenemu obratu,

diminuciji) ter kánonu v obratu v intervalu decime (s sekundno osjo, torej inverzni kánon, gl. § 50 I. knjige, str. 86!). Ostale kanonične umetelnosti pridejo v fugi manj do veljave, ker jih sam potek skladbe zakrije; tudi dejstvo, da jih lahko rabimo le dvoglasno, pomeni veliko oviro za uporabo v fugi. Pretežna večina tém v zbirki »Das wohltemperierte Klavier« dopušča številne kanonične kombinacije (tesne), vendar jih je Bach le sorazmerno malo uporabil pri gradnji teh fug, čeprav ni pričakovati, da jih ne bi bil znal najti. Za učvrstitev povedanega navajam naslednji primer, kjer je prav dobro možno sestaviti tesno med duksom in komesom téme XVII. fuge iz II. zvezka »Das wohltemperierte Klavier«. Bach sam te tesne ni uporabil, ker je imel na razpolago zanimivejše kombinacije subjekta z obema kontrasubjektoma; primer želi le pokazati, da je že na prvi pogled mogoče kombinirati tesne pri vseh količkaj kontrapunktično uporabnih témah, da pa so estetske zahteve višje od računskih in je treba pri sestavi tesen postopati previdno in izbirčno.

29. notni primer



(Riemann našteje v knjigi »Grosse Kompositionslehre«, II. del, 52 kanoničnih kombinacij téme XXIII. fuge iz I. zvezka »Das wohltemperierte Klavier«; nobene od teh se Bach sam ni poslužil, verjetno ker ni hotel preobremeniti lahkotnega značaja prilično preproste fuge, v kateri nastopa téma običajno v osnovni obliki, dvakrat pa v obrnitvi.) Dobra gradnja fuge torej ne zavisi od števila in zamotanosti kontrapunktičnih postopkov, temveč je podvržena višjim estetskim zahtevam, prav kakor vsaka druga umetnina; kontrapunktična kombinatorika naj služi samo kot sredstvo za čim popolnejše vsebinsko izražanje.

§ 26 Ostale fugirane oblike. — Poleg že naštetih oblik *fugata* in *fugete* (gl. § 20!) poznamo še tudi *koralno fugo*, kjer služi kot kantus firmus cerkveni koral, nad katerim se vrstijo oblikovno neprisiljeno razni kánoni, pa tudi cele fuge, v katerih ima koral vlogo téme. Ta oblika prihaja v poštev zgolj pri cerkveni glasbi in jo najdemo pretežno v orgelski literaturi, zato ji tu ne moremo posvetiti več pažnje.

Obstajajo še tudi posredovalne oblike in to zlasti v novejši literaturi; večinoma so to odlomki ali početki fug in nenadaljevane ekspozicije, ki se v nadaljnjem poteku vključijo v katero od drugih oblik (sonata in podobno). Tudi celotni sonatni stavki so včasih komponirani kot fuge, vendar je tam strogost znatno manjša in jih je treba smatrati kot nečiste forme.

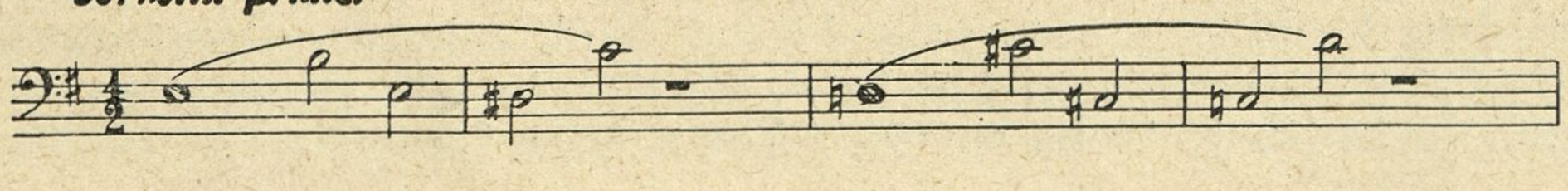
B. GRADNJA INSTRUMENTALNE FUGE
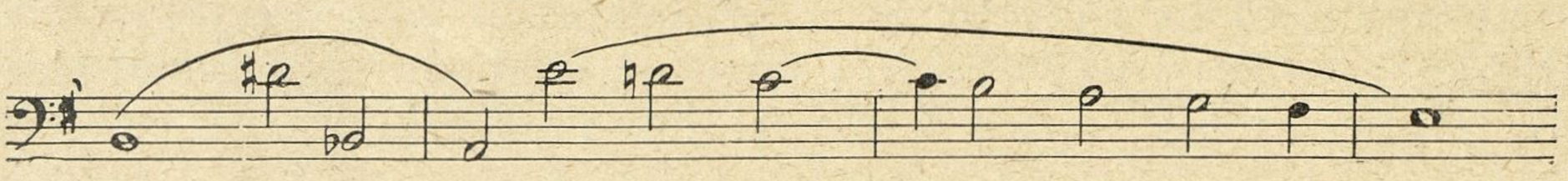
§ 27 Postopek pri gradnji fuge. — Medtem ko so se prejšnji §§ ukvarjali s teoretično razlago delov fuge, se lotimo sedaj gradnje same kot kompozicijske naloge. Pri tem ni potrebno, da začnemo z dvoglasno fugo, ki bi bila po številu glasov sicer najlažja, a vsebuje problem harmoničnega izražanja, ki je dovolj težak, da lahko odvrne od osnovnih graditeljskih nalog. Zato vzamem kot primer svobodno kompozicijo peteroglasne fuge za orgle, razčlenjeno po glasovih. Pisanje posameznih glasov, po možnosti v primernih ključih, omogoči jasno sliko glasovnega poteka; prelitje tako notiranega materiala v ustrezno instrumentalno notacijo ne nudi toliko problematike, ako mislimo na to že sproti; manjše korekture pa itak lahko izvršimo h koncu. Zato bomo nalogo izdelali členovito v vsakem oziru; najprej bomo določili vrsto glasov, nato formalno sestavo skladbe; za kompozicijo sámo pa je popolnoma nebistveno, ako izvršimo graditeljski načrt vnaprej ali pa ga sproti določimo za nadaljnjo oblikovno enoto; često je poslednje celó bolj priporočljivo, ker se pri izoblikovanju posameznih delov fuge šele izkaže, v koliko zadoščajo, kaj presega meje dobrega poteka, kaj mu primanjkuje. Estetski kriterij naj bo nenehoma buden in noben, niti najmanjši odstavek naj ne služi kot mašilo ali poceni sredstvo za podaljšanje fuge.

Najprej se moramo seveda odločiti za témo in preizkusiti njeno kontrapunktično uporabljivost vsaj z nekaterimi primeri (vseh možnosti ne kaže načrtno iskati, niti ni mogoče pričakovati, da bi rezultati sistematičnega iskanja zadovoljevali; tudi najdba kombinatornih možnosti spada v področje intuicije, ki jo je sicer moči vežbati, a se ne dá vzbuditi, kjer je ni). Ako se izkaže, da téma ni prikladna za kontrapunktično obravnavo, je zavoljo tega še ne gre zavreči; marsikatera misel je ugodna za fugo tudi brez takšnih lastnosti. Pač pa jo preiščemo z ozirom na značaj in elementarne lastnosti; v tem pogledu ni noben kriterij prestrog.

Vzemimo za primer naslednjo misel:

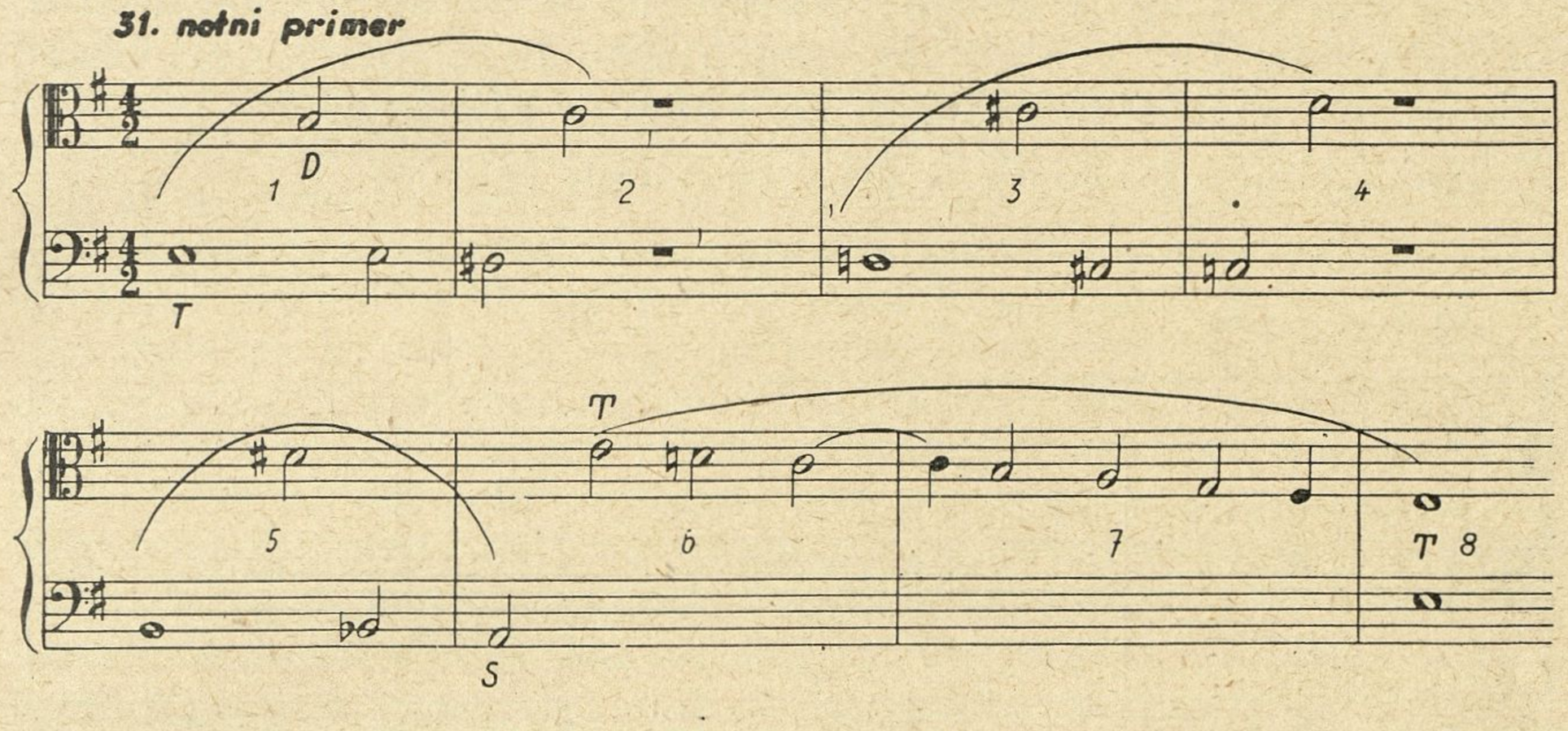
30. notni primer





Ta prilično dolga téma svečanega značaja kaže orgelsko pripadnost. Formalno je členovita in razpade v štiri motivične odstavke, od katerih so prvi trije sekvenčni, četrti pa nadaljevanje in zaključek. Pri podrobnejši razčlenitvi vidimo v nji izraženi dve melodični smeri; prva vodi hromatično navzgor, druga pa navzdol; njuna težnja je razvidna iz naslednjega primera.

31. notni primer



Zgornja melodična linija vodi od dominante k toniki, torej melodično avtentično kadencira; spodnja pelje od tonike v subdominanto, tudi hromatično, ter torej tudi kadencira avtentično. Končni ton je skupen in predstavlja toniko. Sicer kadencirata obe melodični liniji avtentično, vendar je za harmonični sklop važen postop globljega glasu; zato bomo rekli, da téma, ki sicer ne modulira, pelje s početne tonike preko dominante in subdominante v osnovno toniko, predočuje torej v glavnem razširjeno avtentično kadenco.

Podrobnejša harmonična analiza je za prva dva takta lahka: T—D. Tretji in četrti takt pa sta v harmoničnem pogledu skoraj neopredeljiva ter ju lahko tolmačimo le s prehajalnimi hromatičnimi toni; oktava cis—cis' ne nudi nobene opore za akordično razlago, prav tako tudi ne nona c—d'. V 5. taktu najdemo na prvi mah izrazito dominanto; prehajalni ton B pelje v subdominanto po sicer neobičajni in vobče malo priporočljivi zvezi D-S. 6. takt je nesporna subdominanta, sedmi dominanta. Neopredeljivost 3. in 4. takta nam bo gotovo pri nadaljnji gradnji delala preglavice; vendar se lotímo dela kljub tema dvema taktoma, ki sta sicer melodično logična in utemeljena v hromatični doslednosti narazen vodečih linij.
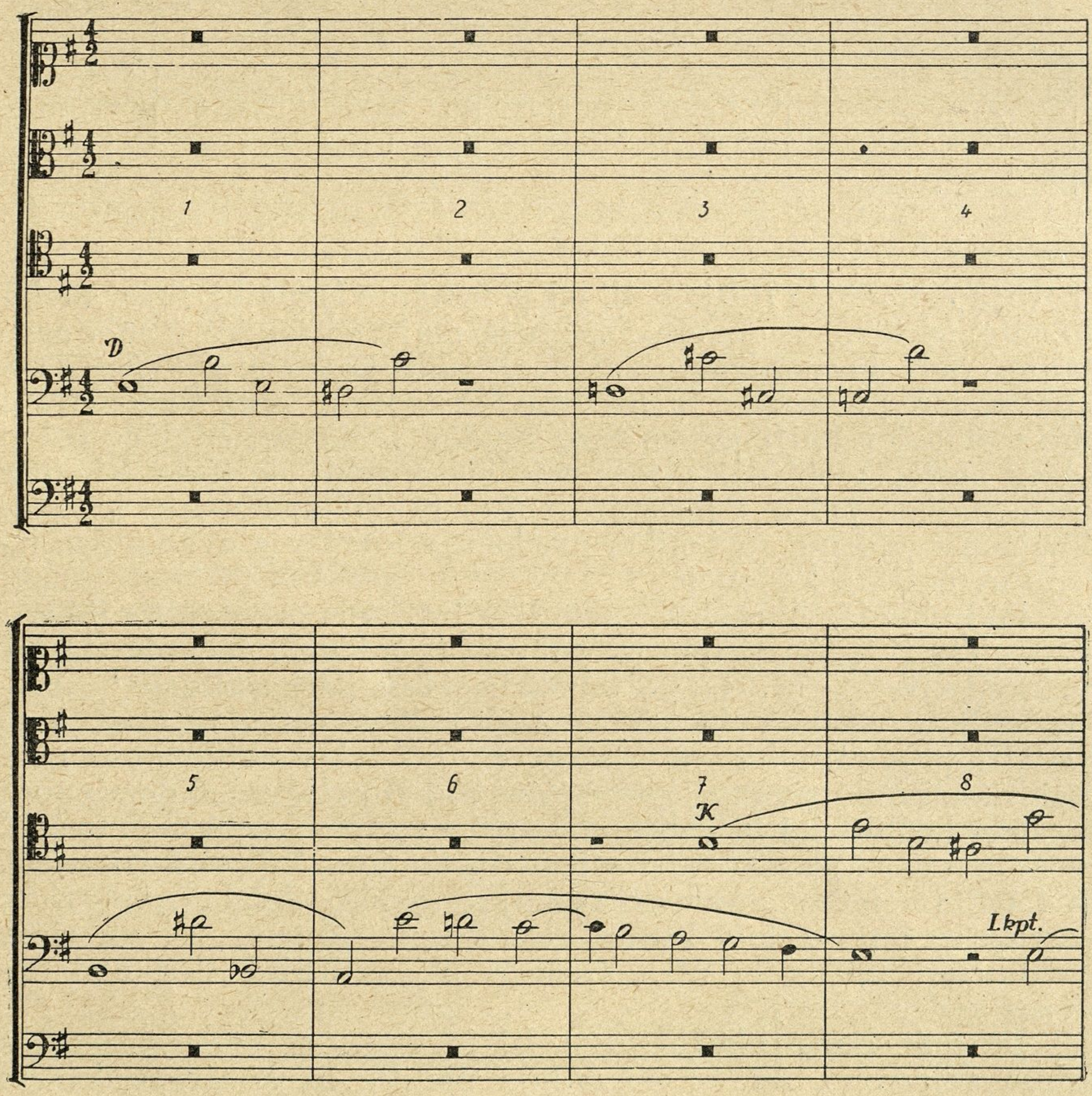
Iz same konstrukcije téme, ki je močno hromatizirana, že lahko sklepamo, da ne bo dajala prilike za kontrapunktično

kombinatoriko in kjer bi le bila možna, bi bila verjetno prisiljena; zato se ji kar vnaprej odrečemo. Mesto tega bomo skušali popestriti tok fuge s kontrastnimi medigrami.

Če smo že v osnovi določili, da bo fuga peteroglasna, nam sedaj preostane samo podrobnejša določitev glasov. Ker je fuga mišljena za orgle, je kar naravno, ako vzamemo dva basa (I. in II.), nad katerima se naravno razvrstijo tenor, alt in sopran. Pri peteroglasni notaciji bomo torej vzeli po eno črtovje za vsakega od teh glasov ter uporabili ustrezne ključe. Seveda se tudi pri najboljših primerih včasih zgodi, da posamezni glas preseže svoj naravni (vokalni) obseg in seže v področje sosednjega glasu, ki se s tem razcepi v dvoje; takšnih pojavov ne bomo smatrali kot pogrešne, ker gre za instrumentalno fugo, pri kateri obseg posameznih glasov ni določen že s samim ključem.

Naš primer bo torej v črtovju videti takole:

32. notni primer

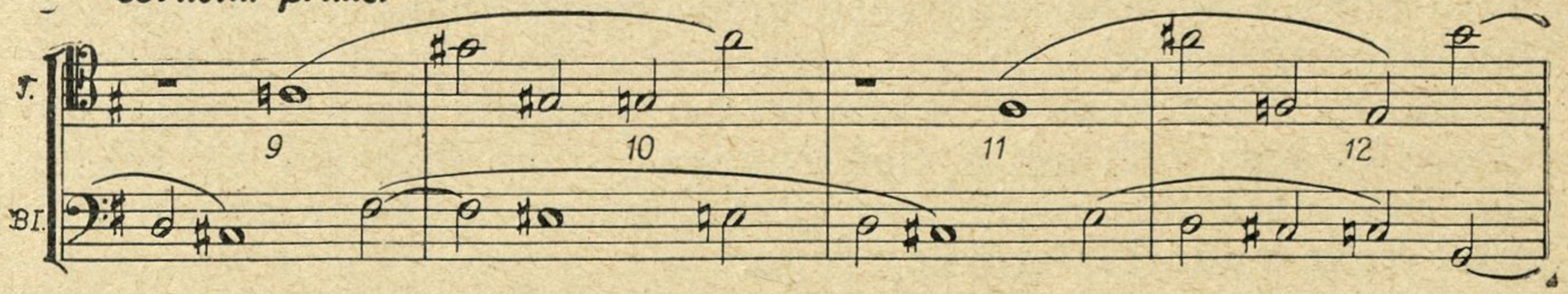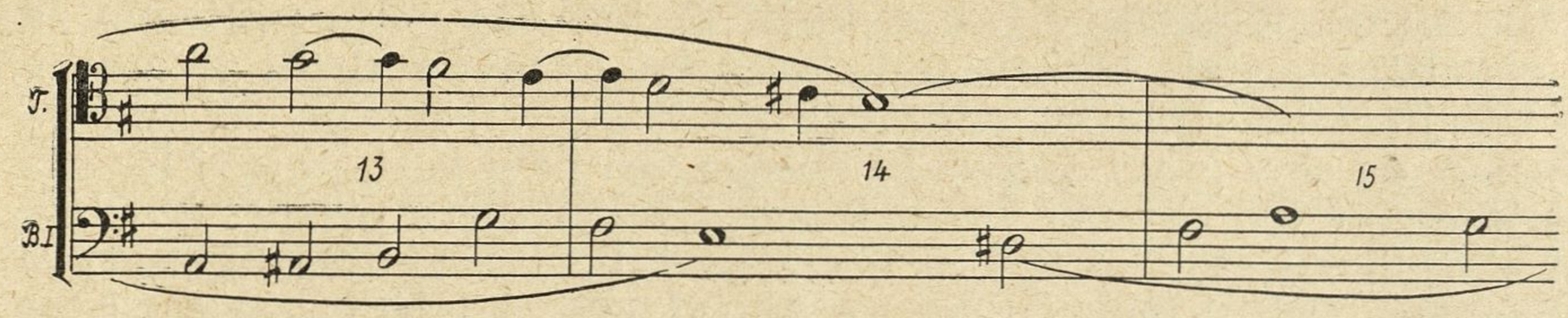


Témo smo postavili v I. bas, kajti II. bas naj velja pretežno za (orgelski) pedal. Duksu v I. basu bo naravno sledil komes v tenorju. Glede oblike odgovora ne bomo v zadregi, če upoštevamo, da se v glavi duksa, ki obsega ves prvi takt, pojavi kvinta kot drugi ton, ki mu bo v komesu odgovorila prima; iz obeh kvintnih korakov v duksu bosta nastala dva kvartna koraka v komesu. Nekaj premisleka pa že zahteva določitev mesta, kjer naj komes vstopi. Ker konča duks s primo tonike, je pričetek komesa na istem mestu s kvinto tonike prazen, nezadovoljiv, in preveč spominja na vokalni stav. Preprost račun nam pove, da sta v štiridelnih metrih prvi in tretji mah enako težka; zato poskusimo s prestavitvijo metrične (ne ritmične!) slike téme tako, da preložimo težo prve note na tretjo metrično enoto 7. takta. S tem smo dosegli več prednosti, in sicer: a) izognili smo se formalni togosti in preočiti periodični razčlenjenosti fuge; b) dosegli smo vedno zaželeno harmonično napetost s tem, da je duks v noti a postavil zadržek z normalnim nadaljnjim razpletom; c) v 8. taktu smo prispeli do poudarjene oktave e—e' in s tem učvrstili tonični vtis, ki ga je pravilno uvedel potek 7. takta z avtentično kadenco D—T. Te vidne prednosti nam narekujejo, da počnemo s komesom, še predno je duks do kraja odpel svojo melodično linijo; takšni predčasni vstopi komesa ne pomenijo tesne, pač pa so zelo priporočljivi pri dolgih, v enakih in počasnih notah gibajočih se témah, ker preprečijo dolgoveznost in zev med duksom in komesom, katero bi bilo sicer treba premostiti z dopolnili. S tem pa naj ne bo rečeno, da bomo pri celotnem poteku fuge postopali vselej enako; nesporno pa smo pridobili v jedrnatosti izraza in smo izbegli pretirani dolžini ekspozicije, ki bo itak imela dovolj opravka, da spravi osemtaktno témo brez zavlačevanja med pet glasov.

V 32. notnem primeru vidimo še tudi vstop komesa ter prvo noto kontrasubjekta, o katerem bomo sedaj razpravljali.

Kontrasubjekt naj bo po § 20 po možnosti izdelan v enem od dvojnih kontrapunktov, predvsem v oktavnem. Spričo močne hromatike téme bo seveda podvržen mnogoterim spremembam, ki pa iz prav istega vzroka ne bodo močno opazne. Naloga kontrasubjekta bo tudi v tem, da bo izpolnil vrzeli v témi in vzdržal ritmični tok skladbe. V harmoničnem pogledu bo interpretiral harmonično sosledje v témi in olajšal akordično razumevanje. Ker duks konča s poudarjeno celinko (e) in zaradi zgodnjega vstopa komesa ne rabi mostička, prične kontrapunkt po presledku in prav zaradi tega tudi z istim tonom (e). Iz naslednjega primera vidimo odnos med komesom in kontrasubjektom.
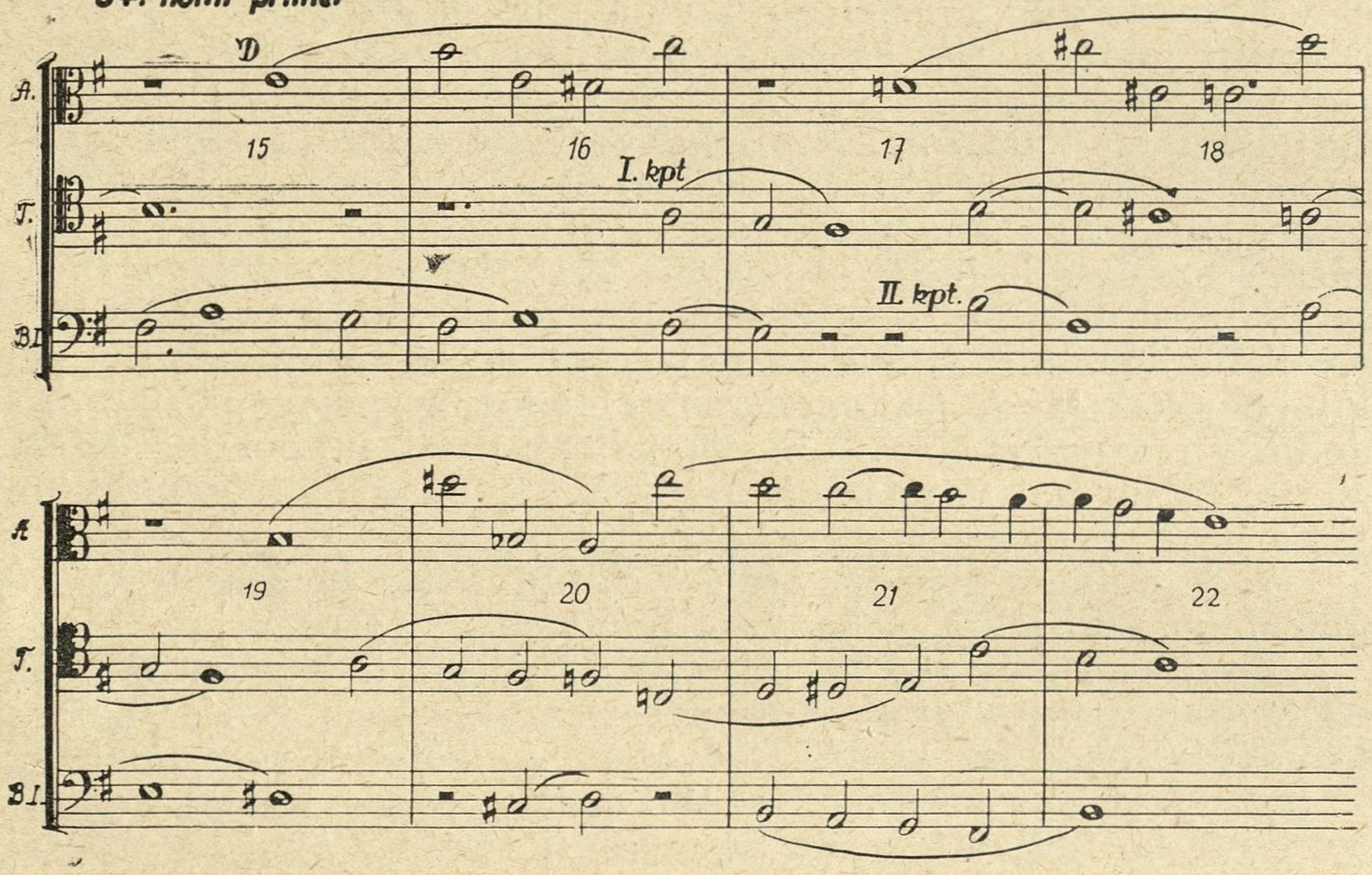
33. notni primer
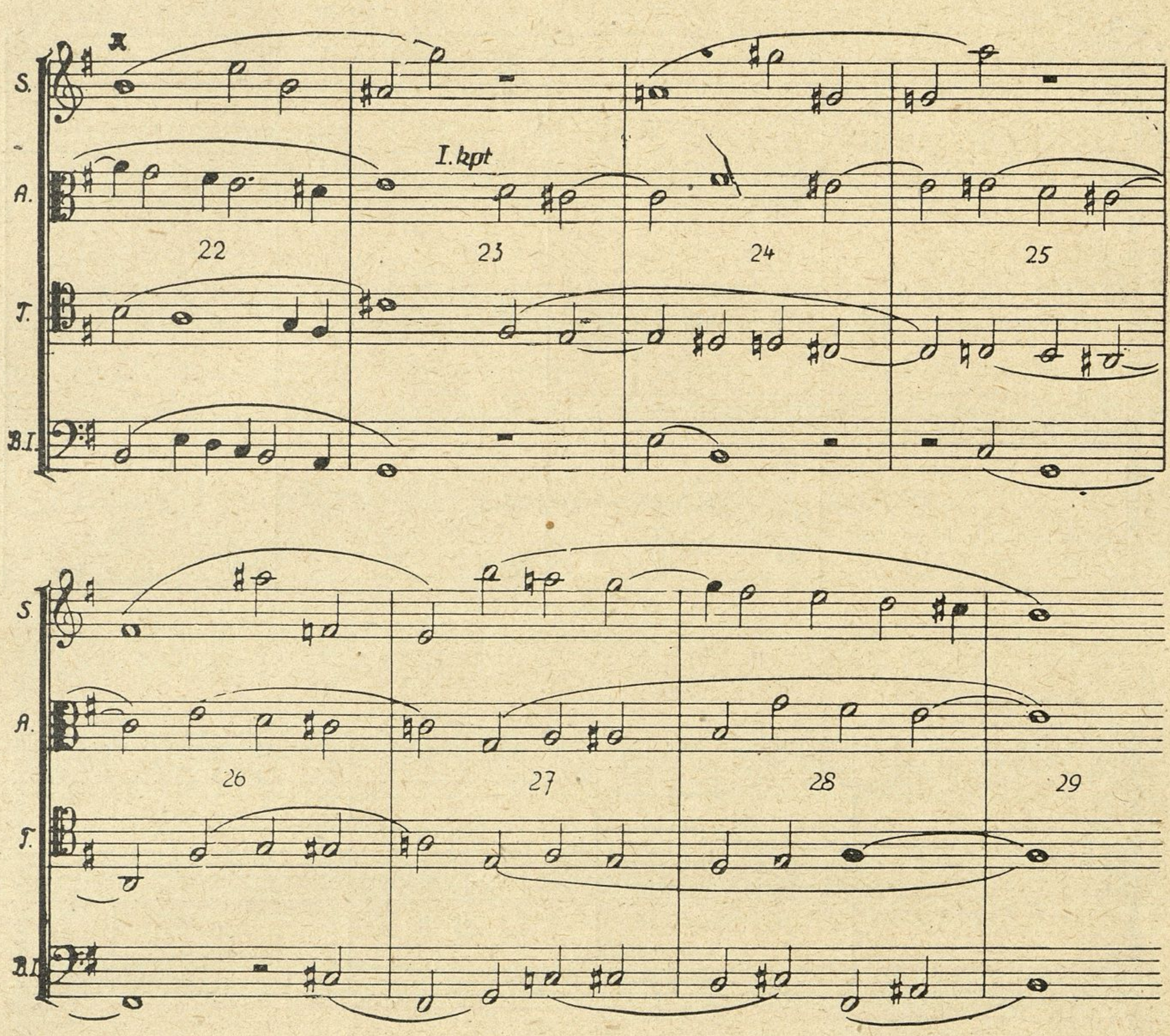




Ker teče téma v enakomernih veljavah, poživi kontrasubjekt ritmično gibanje s sinkopami. Kontrasubjekt konča še pred subjektom v 14. taktu; nadaljuje ga kratek mostiček v 15. takt, kjer bo vstopil alt z duksom, spremljan od dveh kontrapunktov, ki naj se spet ritmično dopolnjujeta. Drugi kontrapunkt bo vsekakor manj odločen in melodično izrazit, kot je bil prvi. Njegova vloga je prvenstveno harmonično dopolnilna. Ta odstavek ekspozicije prinaša 34. notni primer.

34. notni primer



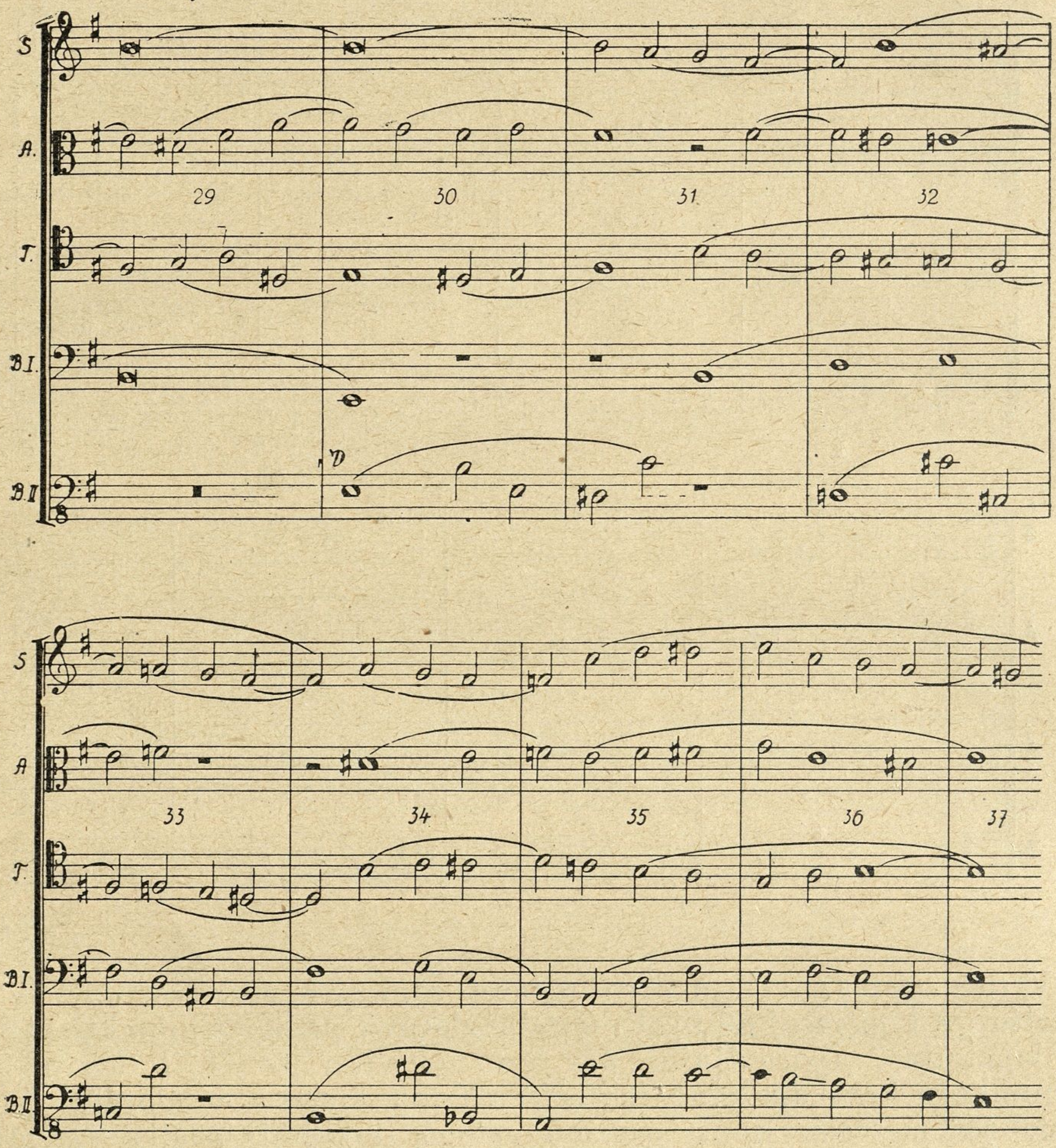
V tem primeru srečamo drugi kontrapunkt, ki je pogosto prekinjen, kar ustreza njegovi zmanjšani pomembnosti v primeri s prvim kontrasubjektom. V oči pade tudi velika razdalja glasov med seboj; takšen odnos je v instrumentalni fugi opravičljiv pod pogojem, da je kljub temu skladba izvedljiva na določenem instrumentu. V tej fugi narekuje veliko razdaljo glasov razpetost téme. Glede izvedljivosti bomo morali h kraju skladbo še temeljito preizkusiti in jo, kjer treba, prilagoditi praktičnim izvajalnim potrebam. V oblikovnem pogledu smo prispeli do vstopa komesa v 7. taktu, do drugega vstopa duksa v 15. taktu; tako smo prehiteli periodični razvoj za en takt ter strnili tok. Zgled kaže nadaljnji razvoj fuge.

35. notni primer



V tem odstavku ekspozicije prinese sopran komes (vdrugič), v altu je kontrasubjekt, oba ostala glasova pa kontrapunktirata dopolnilno, uporabljajoč pri tem motiviko prejšnjih kontrapunktov brez dosledne imitacije. Vstop komesa v sopranu je tokrat metrično enak prvemu vstopu duksa. S prvim tonom 29. takta je ta odstavek izpeljave zaključen in kratek prehod uvede vstop 5. glasu, II. basa, ki lahko stopi za sopranom zaradi kvintne (in oktavne) razdalje od njega. Tudi ta glas vstopi smiselno prvemu duksovemu pojavu na začetku takta, in po vrstnem redu izmenjav kot duks. Stanje ekspozicije kaže naslednji primer. II. bas si mislimo kot orgelski pedal, torej 16-čeveljsko, t. j. oktavo niže pojoč kot je notacija. V tem končnem odstavku ekspozicije so vsi kontrapunkti svobodni in samo harmonično naslonjeni na duks. Največ harmonične nejasnosti je prav gotovo vedno tam, kjer je interpretacijska zadrega, katero povzročata harmonično neodločna 3. in 4. takt téme. Vendar se dá ta težava prebresti s hromatičnimi prehodi, ki v smislu vodilnih tonov težijo v smeri svoje alteracije in tako zabrišejo harmonično sosledje.

36. notni primer



S prvim tonom II. basa v 37. taktu je končana ekspozicija. V poslednjih taktih je ekspozicija postala bolj akordična kot kontrapunktična; v naslednjem bomo morali skrbeti za to, da pridobimo novo gibanje, ki bo vedlo iz enoličnosti akordičnih spajanj v kontrapunktično razgibanost.
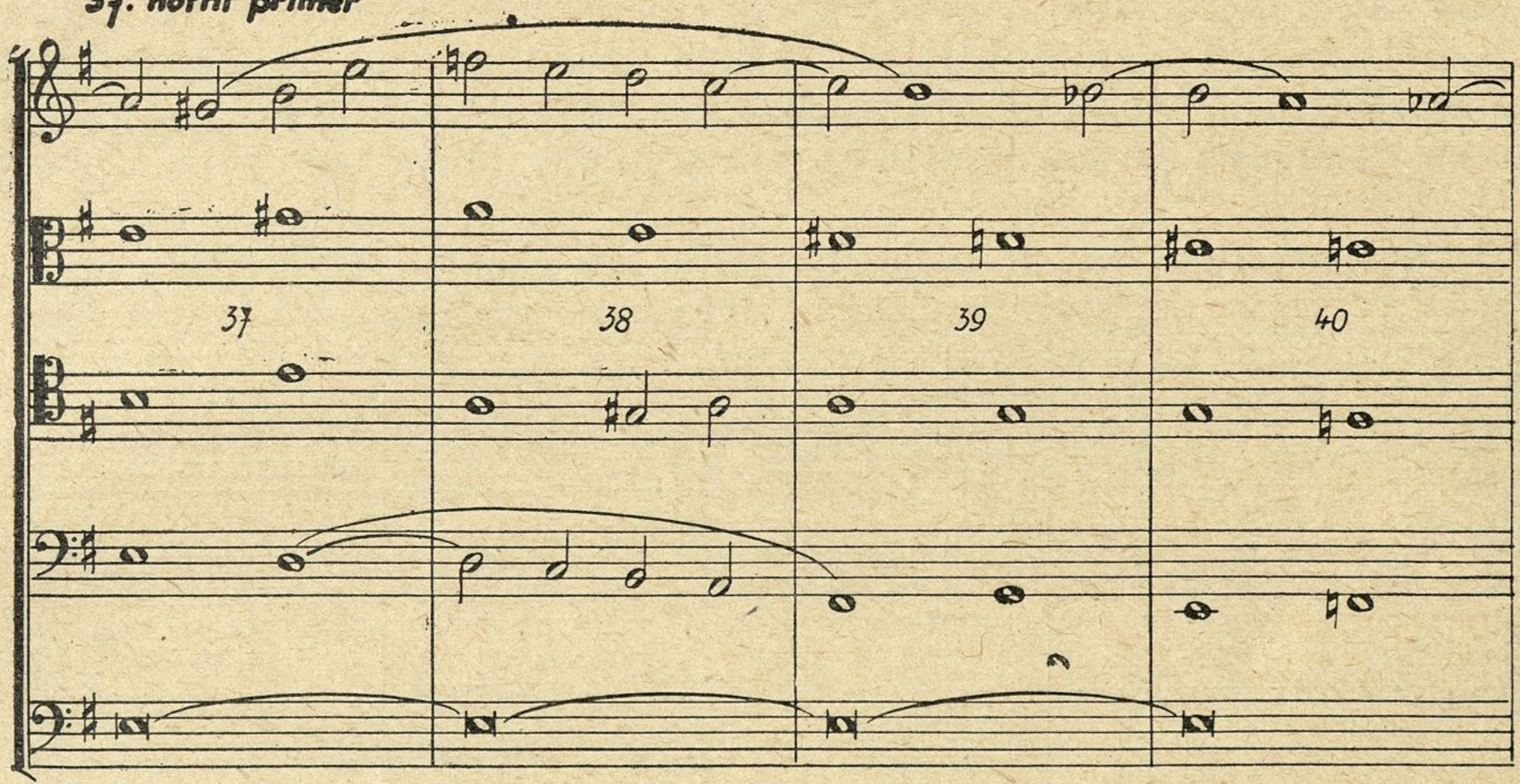
Opomba. Ako smatramo II. bas kot 16-čeveljski glas, se I. in II. bas na drugo polovinko 35. takta križata; z ozirom na različno barvnost instrumentalnih glasov to ni nepravilno. Če pa smatramo II. bas kot 8-čeveljski glas (pri katerem zvenijo toni, kot so napisani), se oba imenovana glasova skoraj neprenehoma križata, kar je nesmiselno in bi ju bilo treba zamenjati.
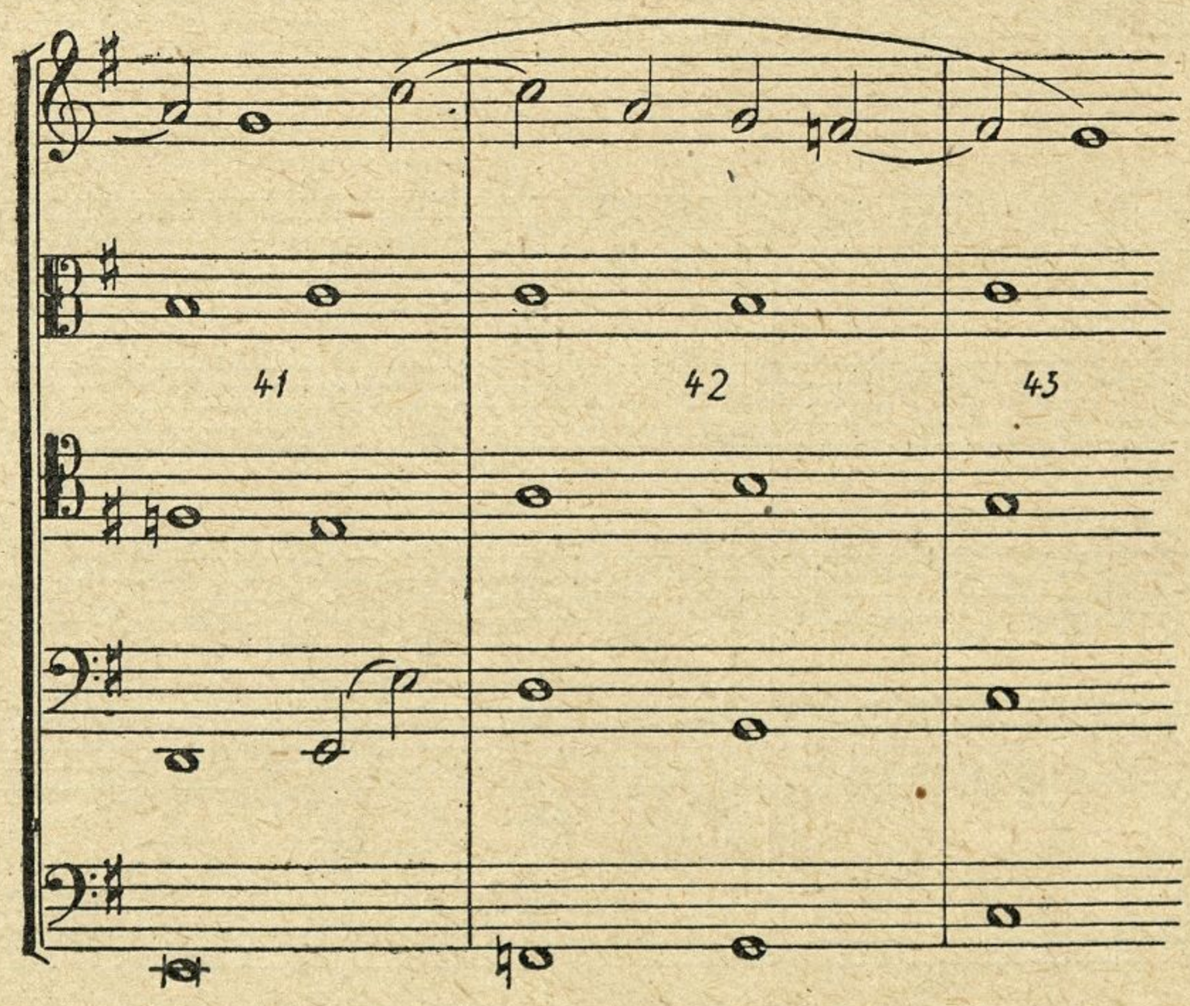
Opomba II. V 36. taktu imamo med I. in II. basom paralelne kvarte v metričnem razmiku ene četrtinke (h-fis — a-e). Dejansko zvenijo kot paralelne kvinte, ki smo jih v § 11 pod zgledom 17 b označili kot pogrešne. V literaturi jih najdemo prav pogosto in kadar si sledijo v akordično polnem stavu, jih lahko rabimo brez pomisleka v vseh stavkih z več kot tremi glasovi.

Ekspoziciji sledi I. medigra; sledimo obrazcu za harmonični razvoj fuge v smislu § 22a. Medigra ima torej modulacijski pomen in naj vede v paralelni tonovski način. Ta bi bil (za fugo, ki je v e-molu) G-dur; vendar to vrstenje tonalitet ni obvezno in gremo lahko tudi v drug sorodni tonovski način. Med temi je poleg G-dura najbližji C-dur kot VI. stopnja e-mola. Ako izberemo C-dur, se ravnamo po durski analogiji, kjer je VI. stopnja tonična paralela (Tp). V molu je sicer ta na III. stopnji kot tonovski način z istimi predznaki; možno pa je tudi v molskih fugah, da jih obravnavamo po durskem zgledu; izrabljajoč to možnost, postavimo I. izpeljavo v C-dur, vsled česar mora medigra oskrbeti gladek prehod v novo tonaliteto, po možnosti po sekvenčni poti.

Potek I. medigre naj predoči naslednji primer.

37. notni primer





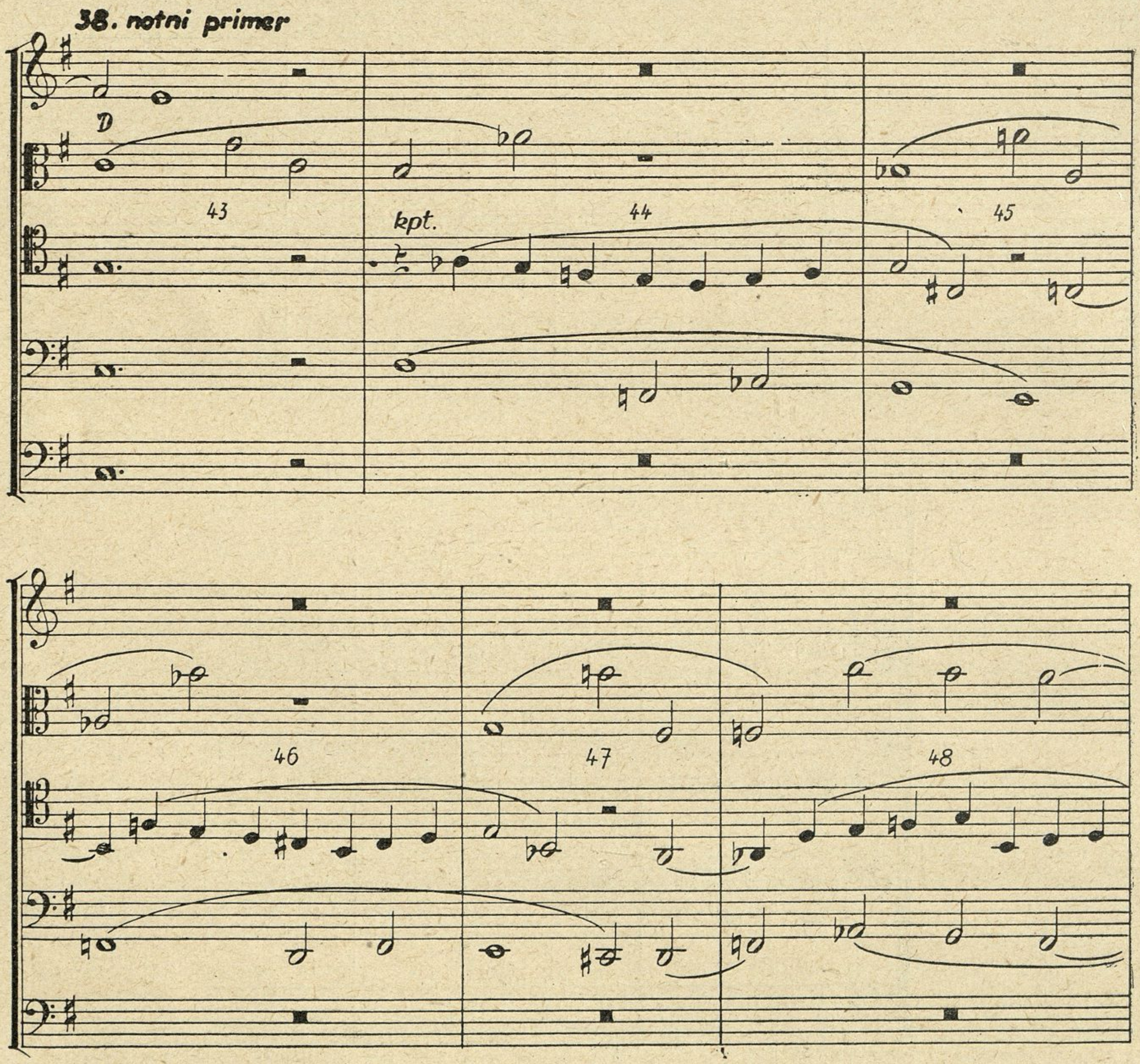
Preprosta modulacija iz E-dura, s katerim konča ekspozicija v 37. taktu, v C-dur, se izvrši po sekvenčni poti. Medigra je sicer peteroglasna, kar ne ustreza načelu, da naj navajajo medigre manj glasov kot ekspozicija, a se giblje pretežno akordično, torej homofono, kar jemlje odstavku večglasni značaj. Medigra se zaključi v 43. taktu z zadržkom v sopranu; s tem je oblikovna zareza manj ostra in prehod glajši.

Po tej medigri nastopi I. izpeljava, ki bo imela manj tematičnih vstopov ter se bo gibala v tonalitetah bližnjih paralel C-dur in G-dur. Da prestane enakomerno sledenje v polovinkah, uvedemo nov kontrapunkt v četrtinkah, ki bo s tem postal gradni element in bo mnogo pripomogel k poživitvi toka fuge.

Naslednji primer prikazuje razvoj I. izpeljave.

Ta izpeljava je pri prvem tematičnem vstopu troglasna. Duks, ki se vobče v tej fugi razlikuje od komesa v prvem koraku in v povratku nazaj na izhodiščni ton (kvinta v duksu, kvarta v komesu), vstopi v altu. Staro vokalno pravilo je velelo, da mora v izpeljavi téma nastopiti v drugem glasu, kot se je pojavila v ekspoziciji. Za instrumentalno fugo ta napotek ni obvezen in tudi v tem primeru je zgolj slučaj, da prinese témo nov glas. I. bas

38. notni primer



K
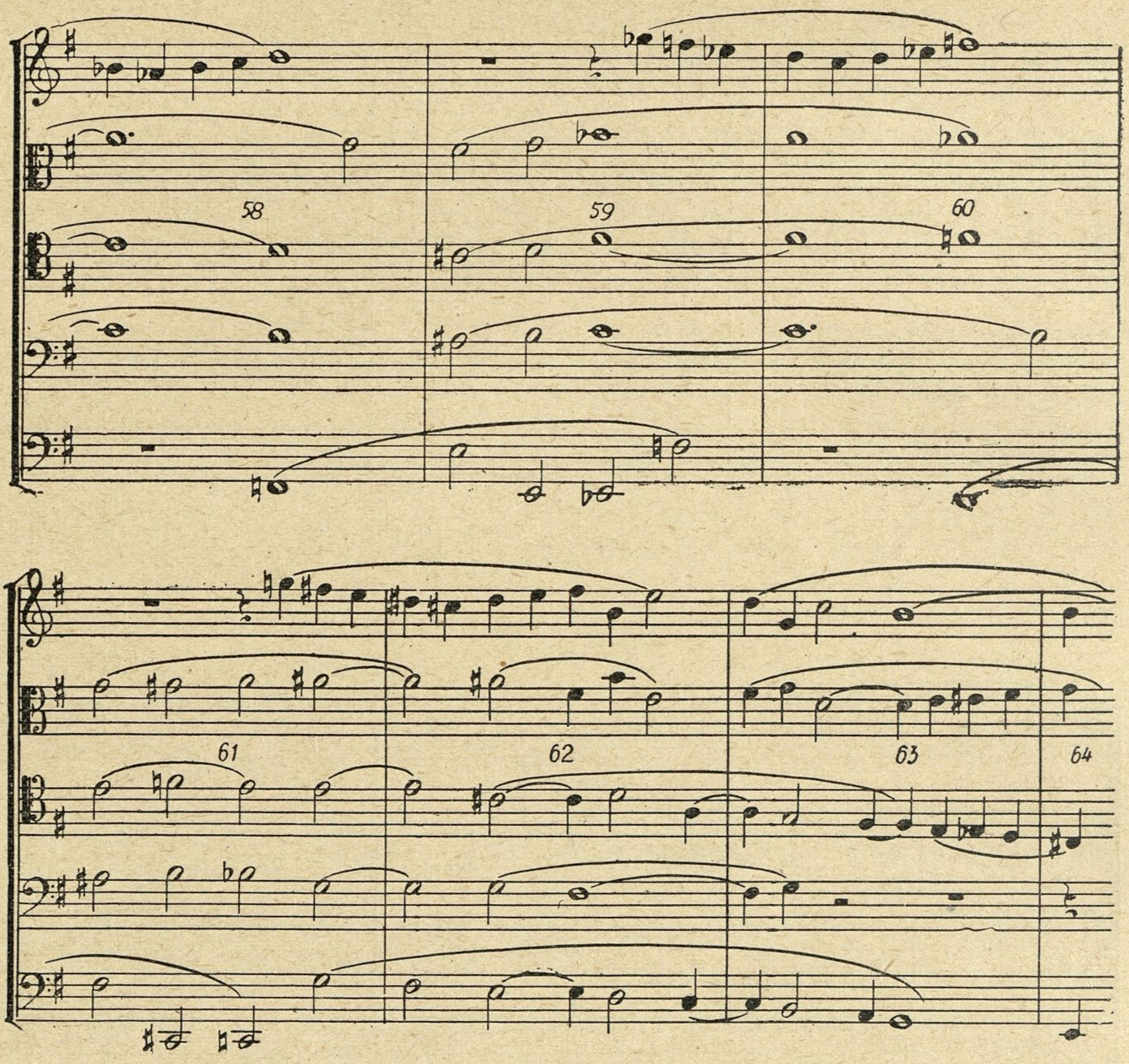
kpt.

49 50 51

52 53 54

kpt.

55 56 57



ima témi podobno melodično linijo, ki prinaša razširjene fundamentalne intervale v istih notnih veljavah kot duks. Takšen imitatoričen postopek je zato priporočljiv, ker se v njem odraža enotnost uporabljenega tematičnega materiala. Tenor vstopi z novim, stalnim kontrapunktom v četrtinkah, z melodičnim zaključkom v polovinkah. Ta kontrasubjekt bomo v nadaljnjem lahko še pogosto uporabili zaradi njegove okretnosti in prilagodljivosti. V 49. taktu že vstopi komes, predčasno kakor v ekspoziciji. Naravno je, da ga prinaša sopran kot altov sosed; s tem vstopom postane izpeljava četveroglasna. Ko alt izpoje témo, prevzame kontrasubjekt; tenor in I. bas svobodno in dopolnjujoče kontrapunktirata. Kot v ekspoziciji, je tudi v izpeljavi najtežji problem ustrezno harmonično dopolnilo prvotnih taktov 3 in 4. Pomagamo si s sekvencam podobnimi imitacijami, pri čemer prosto spreminjamo intervale in število tonov s posebnim ozirom na pravico pri obravnavi prvega in zadnjega tona vsake téme, ki je veljala že pri vokalni fugi.
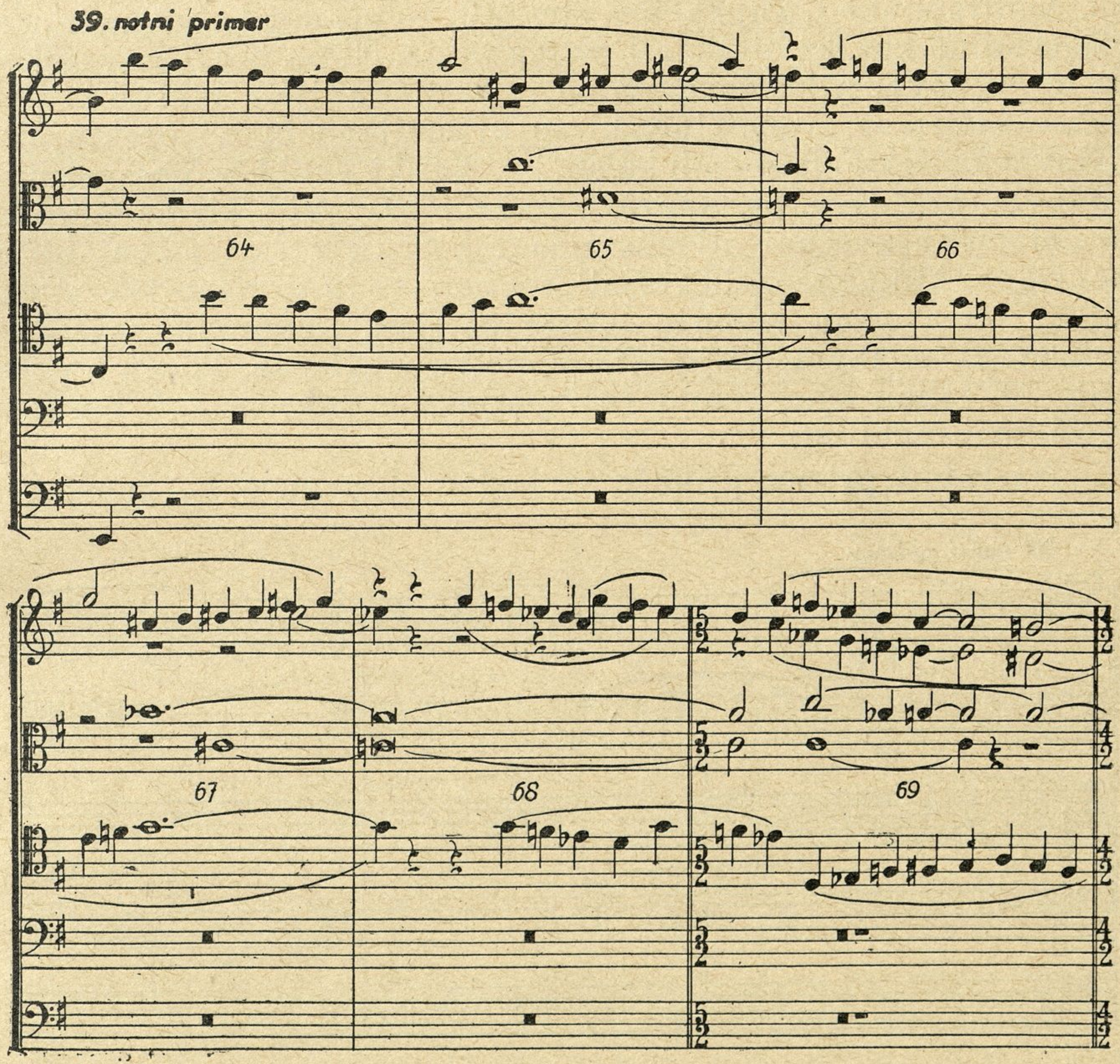
V 56. taktu vstopi duks v II. basu, tokrat v G-duru z običajnim metričnim premikom. Izpeljava postane s tem peteroglasna. Sopran prevzame kontrasubjekt, ki je zvezan s pravkar končanim komesom po mostičku. Duks neha s koncem 63. takta in s tem

je končana tudi I. izpeljava. Z varljivim sklepom, ki ga izzovejo prehajalni toni, uvedemo II. medigro. Harmonični shema 63. takta je dovolj zamotan zaradi zadržkov; ako postavimo, da si akordi sledijo v veljavah polovink, bi ga označili lahko takole: T-D-T — Tp z dodano seksto (ta obrazec velja seveda za G-dur, ki je v bistvu osnovna tonaliteta za I. izpeljavo kot tonična paralela e-mola).

II. medigra naj privede po možnosti sekvenčno in z uporabo doslej prikazanega tematičnega materiala v nov tonovski način, v katerem bo stala II. izpeljava. Vendar pa modulacija ni obvezna in zavisi od avtorjevega celotnega gradbenega načrta, po katerem se odloči lahko tudi za drugo, morda za poseben slučaj primernejšo rešitev. V našem primeru imamo opravka s takó dolgo témo v počasnih in enakomernih notnih veljavah, da ne kaže, uvesti še obsežno II. izpeljavo. Nadalje je ta téma tako hromatična, da ji transpozicije v druge tonalitete ne morejo dati novega izraza. Zato lahko ostane II. izpeljava, ki bo znatno okrnjena, v osnovnem tonovskem načinu ter jo bomo skušali popestriti s posebnim postopkom. Zato bo II. medigra vedla le iz G-dura v e-mol, z uporabo dosedanje tematike in sekvenčno.

Naslednja primera naj predoči II. medigro.
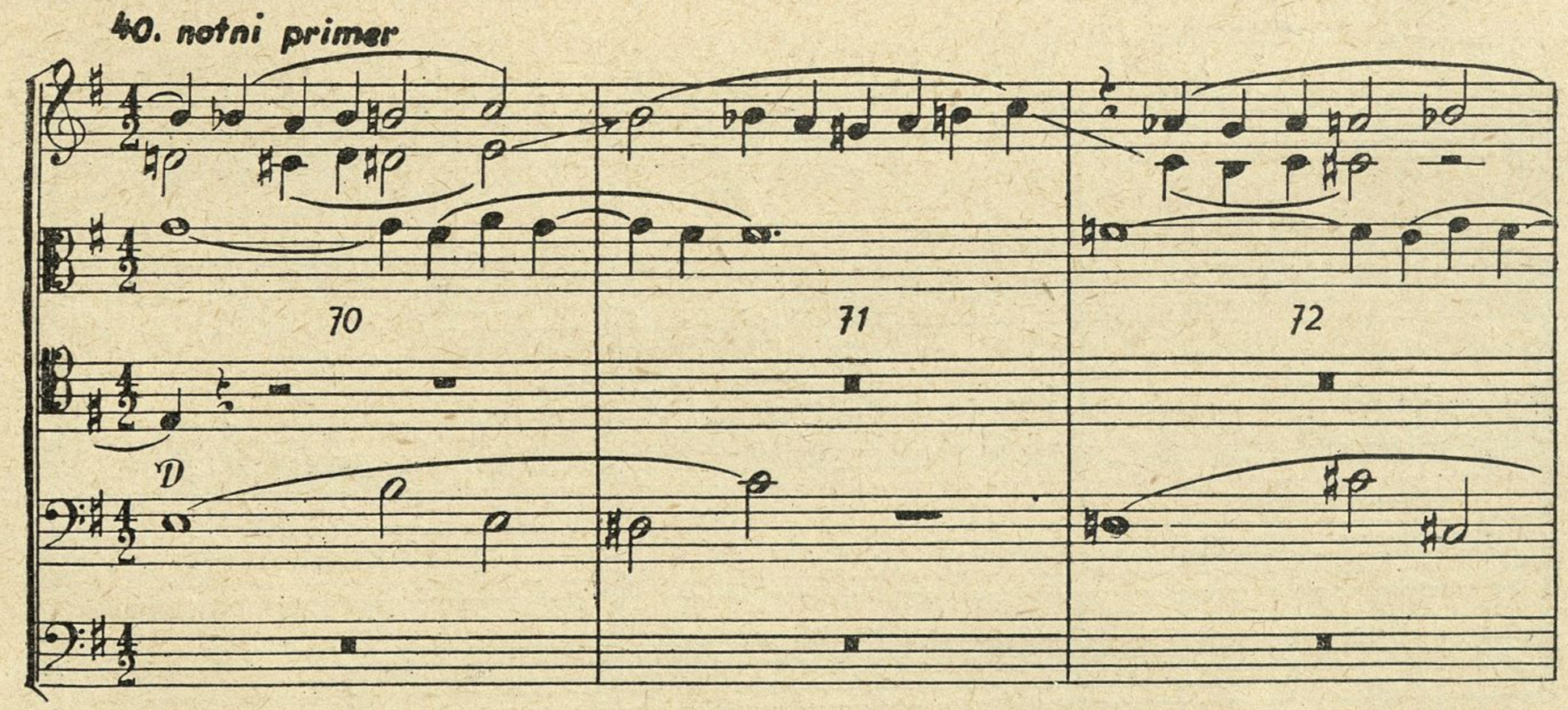
39. notni primer



II. medigra vsebuje več novih momentov. Tematično je zgrajena iz II. kontrasubjekta, ki je nastopil prvič v I. izpeljavi. Prinašata ga sopran in tenor v nekakšni tesni, ki ni dosledna, ker prinaša v imitacijskem glasu (tenorju) samo prvi takt kontrapunkta s prvo noto drugega takta v spremenjeni notni veljavi. V 65. taktu se pojavi navidezno večglasje, ki nastane z razcepom soprana in alta v akordično dopolnilni II. sopran in II. alt. S tem je stavek zvokovno sicer štiriglasen, tematično pa le dvoglasen. Takšna navidezna polifonija je bila pri instrumentalni fugi zelo pogosta; tako uvedeni glasovi v nadaljnjem lahko izginejo kadar koli treba. (V vokalnem stavu so bili takšni pojavi skoraj neznani.) 66. in 67. takt sta sekvenčna ponovitev 64. in 65. takta; prav tako prinaša 68. takt imitatoričen sekvenčni drobec. Sekvenca pada celotonsko (e-mol, d-mol, c-mol). 69. takt uvede metrično anomalijo, ki je utemeljena z enharmonično modulacijo, zaradi katere je modulatorični akord (zmanjšani septakord fis-a-c-es se pretolmači v kvintsekstakord fis-a-c-dis, ki pripada dominanti e-mola kot $D^{>7}$) podaljšan za eno metrično enoto. Takšnih metričnih premikov Bachov slog ne pozna; sicer tudi pri njem vdre včasih trodelni metrum v dvodelnega ali četverodelnega — pojav, ki ga je poznala vokalna polifonija pod označbo »hemiolije« (gl. Kontrapunkt I. knjiga, § 3, str. 23!), — vendar le kot metrična celota in ne kot dopolnilo ali razteg takta. Ni pa pravega vzroka, da ne bi novejša instrumentalna fuga uporabljala takšne in podobne metrične svoboščine, ki so utemeljene in ne prekinjajo naravnega toka glasbenih misli. — Veliki skoki v posameznih glasovih, kot ga n. pr. napravi tenor v 69. taktu, ali pa splošno nemelodični, zvečani ali zmanjšani koraki, v instrumentalnem kontrapunktu ne morejo veljati kot napake in to zlasti takrat ne, kadar téma sama vsebuje težnjo k njim, kakor jo kaže naš primer. II. medigra, ki je bila v bistvu troglasna, konča s prvo noto 70. takta, kjer vstopi II. izpeljava z duksom v I. basu in v osnovni tonaliteti.

Naslednji primer prikaže svobodno obravnavo II. izpeljave:

40. notni primer



73 74 75

K L

76 77 78

D

79 80

81

82

83

84

85

86

87
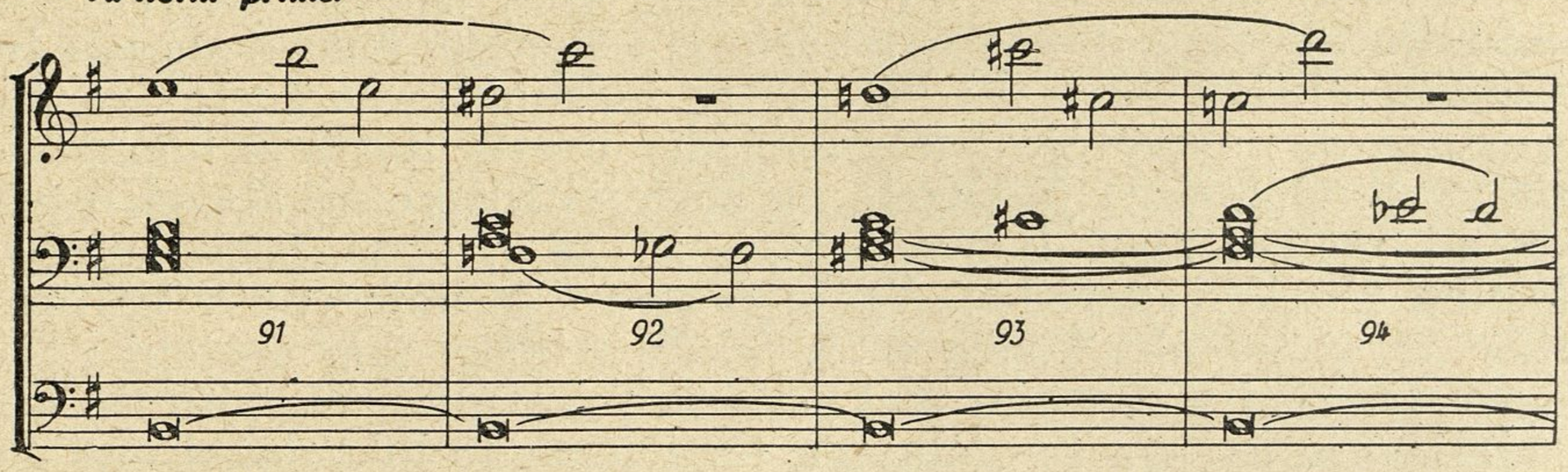
Razume se po sebi, da dosedanji kontrapunkti ne morejo spremljati novega duksovega nastopa v e-molu, temveč da mu je treba pridružiti nove, ki pa naj se kolikor moči naslonijo na prejšnje, da ne vnesejo v tok izpeljave preveč novih in kontrastnih misli. Odločitev je kazala na gostejši štiriglasni stavek s tekočimi melodičnimi kontrapunkti, ki se deloma izmenjujejo, deloma tečejo vzporedno. Večja pestrost je položena v harmonični razvoj. Duks konča v 77. taktu in prav tam nastopi prvi motiv komesa v sopranu s skrajšano prvo noto (okrajšanje ali podaljšanje prvega in zadnjega tona téme je bilo dovoljeno že v vokalni polifoniji). Vendar ostane pri tem odlomku in ga ne nadaljuje. Takšno nestrogo citiranje téme je v fugi pogosto, kajti bolj kot toga doslednost je zaželena formalna in vsebinska skladnost. V 78. taktu prinese II. bas témo, ki pa je melodično spremenjena v toliko, da so intervali razširjeni. Tudi zaključek téme je svoboden in razširjen tako, da privede na drugo dominanto e-mola (D^D).

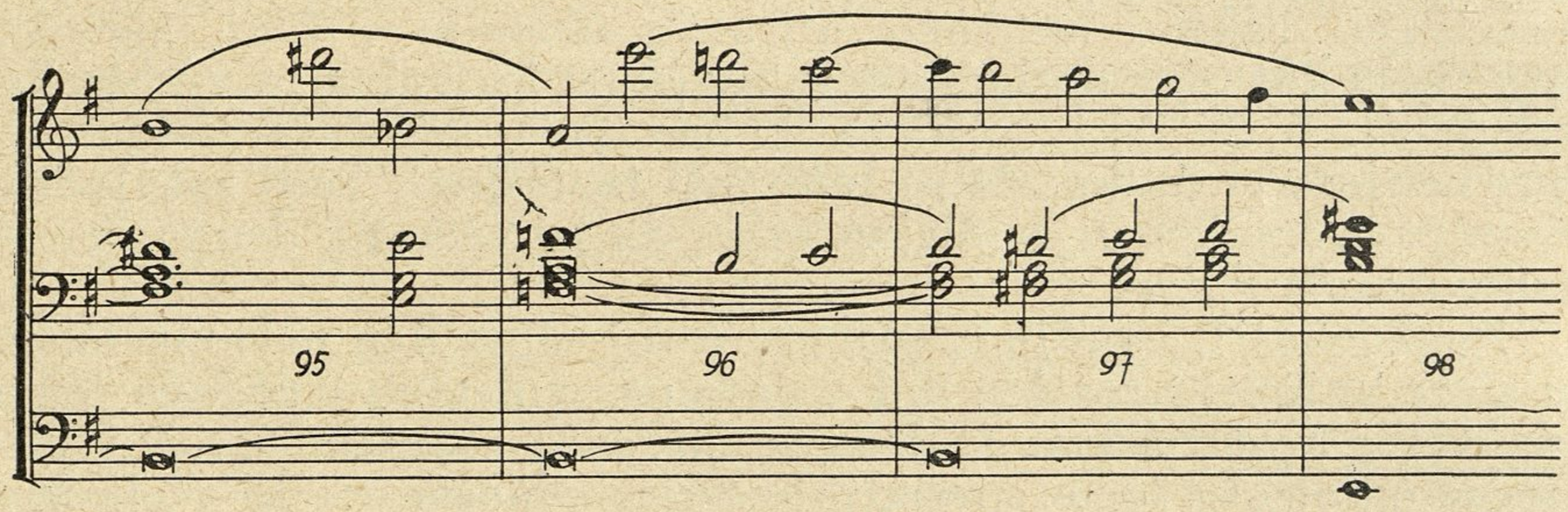
Navedena II. izpeljava prinese torej samo dva nastopa téme, in sicer najprej pravilen duks, nato pa svobodno izvedeno témo (duks?) z razširitvami melodične narave; vmes odgovarja komesov odlomek; témo spremljajo trije, odnosno štirje svobodno izbrani kontrapunkti v sekvenčnem smislu in prilično urnih notnih veljavah. Tudi pri tej izpeljavi nastopi lomljenje glasov v dve veji, ki sta v bistvu samo dopolnjujoči. V 78. taktu se cepi sopran, v 79. še tudi tenor; stavek je na videz šesteroglasen. V 81. taktu najdemo vzporedne čiste kvinte med II. sopranom in II. tenorjem (d-a — es-b). Nastale so po sekvenčni poti in jih v več kot štiriglasnem hromatičnem stavu ne moremo smatrati kot pogrešne, čeprav seveda niso postavljene za vzor, ki bi ga bilo dobro posnemati.

II. izpeljavi lahko sledi bodisi III., ali pa že zaključek (koda). Na tem mestu najdemo že pri starejših, še bolj pa pri novejših fugah svobodne vložke, ki predrejo strogi formalni oklep fuge in vnesejo vanjo tuje elemente. Predvsem skladbe, ki naj imajo koncertanten pomen, so podvržene takšnim formalnim modifikacijam. Tu nastopijo virtuozni vrivki, na način koncertnih kadenc, bodisi solistično (enoglasno), ali pa s podloženimi akordi. Avtor je na tem mestu obravnavane fuge vstavil štiri takte kadenčnega značaja s pasažnimi šestnajstinkami; harmonični potek je v teh taktih skoraj popolnoma statičen ter le počasi teži k razvezu. Ta nastopi v 91. taktu s pedalnim tonom na dominanti kot končni del kode. Nad pedalnim tonom se ponovi téma, harmonizirana na svojstven način in v bistvu homofono. Zato prinaša naslednji primer ta odstavek v notaciji za orgle, ker so posamezni glasovi popolnoma izgubili samostojni, polifoni značaj ter se ravnajo skoraj izključno samó po harmoničnem sosledju.

Temu delu kode nad dominanto sledi ponovitev téme v pedalu z akordično spremljavo do vključno 104. takta, nakar nastopi razširjena avtentična kadenca s pedalnim tonom na toniki, ki zaključi fugo s 113. taktom.

41. notni primer





Ako sedaj kritično pregledamo celo skladbo, ugotovimo lahko naslednje:

a) téma je bila sorazmerno zelo dolga in bi zahtevala širšo obravnavo; temu nasproti pa je premalo razgibana in vsebuje v sebi premalo kontrastov, ki bi omogočili daljše razpredenje;

b) njena harmonična nejasnost v 3. in 4. taktu je imela za posledico kolebanje in neodločnost na vseh analognih mestih;

c) zaradi doslednega hromatičnega korakanja ni bilo možnosti za tesne, kar je povzročilo kontrapunktično enoličnost, ki je niti uvedba vselej novih kontrapunktov ni mogla popolnoma preprečiti;

č) iz navedenih vzrokov grozečo nezanimivost smo skušali zakriti s tem, da smo se odrekli popolnim izpeljavam in jih odvedli s kontrapunktične poti bolj v harmonično, kar sicer ni krivo, a vendar tudi ne popolnoma primerno za skladbe kontrapunktičnega značaja.

Iz vsega tega sledi, da je treba iznajdbi téme posvetiti največjo pozornost, kajti ravno iz nje izvirajo vse prednosti in težave te kompozicijske oblike. Z dobro, uporabno témo je opravljen že jako velik del nadaljnjega truda in ugodna osnovna misel se pogosto razvija tako rekoč sama po sebi. Za vsako fugo je dobro, napraviti si vsaj v mislih precej točno določen načrt: vendar bi bilo pogrešno, za vsako ceno prisiliti naravni tok misli, da se vanj vključijo. Često se namreč pokaže šele v teku dela, da je bil načrt težko prilagodljiv misli, zato je bolje, dati muzikalnemu toku najširšo strujo in po njem uravnavati načrt. Tako

nastale skladbe so bolj življenjske in učinkujejo tudi bolj neposredno. Seveda pa mora tudi v njih biti trdno ogrodje, kajti sicer so brezbrežno tavanje fantazije. Ravno v združitvi žive domiselnosti z organizacijo forme je bistvo uspeha pri sestavljanju tako jasno opredeljenih oblik, kot jo predstavlja fuga.

Opomba. V praktičnem delu bomo seveda po glasovno ločeno notirani fugi postavili skladbo za instrument, kateremu je namenjena. Pri tem bo treba še marsikaj spremeniti, izpustiti ali dopolniti, da bo ustreženo po eni strani zahtevam izvedljivosti, po drugi pa estetskim načelom. Vendar spada to delo bolj v področje instrumentacije, kot pa h kontrapunktu v čistem pomenu besede. Zato prepuščamo tudi izdelavo v tem poglavju obravnavane fuge učencu, ki naj to delo izvrši kot instrumentacijsko nalogo.

TRETJE POGLAVJE

ANALIZA FUGE

A. Analiza klasične instrumentalne fuge. Smisel in namen analize. — Vsaka razčlemba ima cilj, s kar najbolj podrobnim vpogledom v strukturo analiziranega dela prodreti v formalno gradnjo ter jo predočiti kot zgled. Zato mora seči analiza v prav vse elementarne probleme ter jih skušati zajeti z najbolj prodornimi metodami. Pri tem je treba pri tako kompliciranih tvorbah, kot so glasbene, ki sestojijo iz več osnovnih sestavin, ločeno postopati ter posebej analizirati melodične, harmonične in oblikovne prvine, pa tudi metrične in ritmične ter slednjič barvne (instrumentalne), ako se izkaže potreba ter je kazno, da so ti elementi bistveno vplivali na strukturo samega dela. Vsi ti elementi so v glasbenih umetninah neločljivo povezani ter se vplivajo med seboj; razčlemba jih torej do neke mere nasilno loči ter tako ruši njihovo sintezo, ki je za umetnino osnovni pogoj. Vsaka analiza v posameznih sestavnih področjih je zato enostranska in podaja le poseben pogled na strukturne lastnosti dela; iz nje same ne izvira še napotek za uspešno sintetično ustvarjanje podobnih umetnin. V tem pogledu ne zadošča razčleniti fugo s kontrapunktičnih ali oblikovnih vidikov, s katero se pogosto zadovoljujejo učne knjige kontrapunkta. Treba je strniti razčlembe z vseh elementarnih pogledov ter predočiti delo v celoti. Vendar ne smemo nikoli pozabiti, da bo tudi tako izpopolnjena analiza dala le formalni vpogled ter se bo nujno morala odreči vsebinskemu razmotrivanju, ki spada v pristojnost glasbene estetike. V kontrapunktični učni knjigi so možna le bežna opozorila na to področje, ki doslej vobče še ni našlo splošno veljavnih formulacij in ustreznega izrazoslovja. § 28

Analitični postopek. — Da bo analiza dejansko ustregla svojemu namenu, si moramo biti na jasnem glede postopka, ki se ga bomo držali pri razčlenjevanju. V tem oziru nam služita dve metodi, ki omogočata dokaj prodoren postopek. Prvo bi imenoval notalno, ker z notami ponazoruje sestavo dela, drugo pa grafično, ker se poslužuje splošnih znakov zapisovanja brez not. Seveda je med njima samo zapisovalna razlika in sta obe do neke mere grafični; vendar bo v naslednjem postala jasna diferenciacija med obema, po kateri je prva bolj muzikalna, druga pa bolj nazorna na pogled in jasneje razodeva arhitektoniko dela. V prvi metodi ravnamo takole: § 29

a) določimo vrsto glasov fuge ter dodelimo vsakemu od njih poseben notni stav s svojstvenim ključem;

b) izpišemo instrumentalno fugo po posameznih glasovih ter označimo vstopna mesta duksa, komesa, kontrasubjekta in ostalih kontrapunktov z okrajšavami (začetnicami); nadalje določimo formalne enote (ekspozicijo, medigre, izpeljave, kode, tesne) in morebitne posebnosti (imitacije, obrnitve, dvojni kontrapunkti);

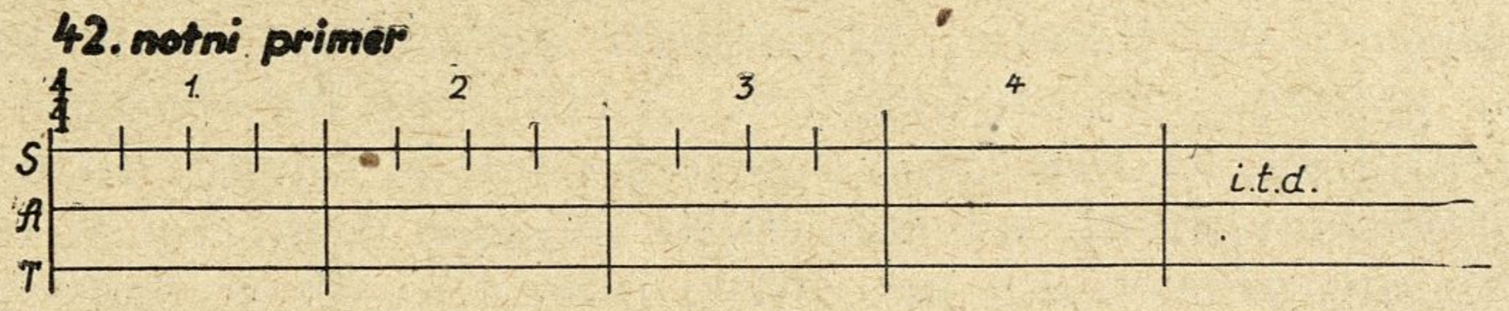
c) podpišemo harmonično analizo po enem od običajnih harmoničnih napisovalnih sistemov (s stopnjami, po funkcijah, po Riemannu, ali sicer kakor koli pod pogojem, da so znaki dogovorjeni in dovolj jasni za razumevanje);

č) določimo, ako treba, ostale posebnosti fuge s posebnimi ustreznimi znaki na pristojnem mestu.

Pri grafični metodi postopamo takole:

a) za vsak posamezni glas določimo vodoravno črto; vse črte spojimo s presledki, kot kaže naslednji primer:

42. notni primer



b) sestavimo legendo znakov za duks, komes, kontrasubjekt in ostale bistvene formalne sestavine;

č) vnesemo te znake v črtovje, ki smo ga poprej razdelili z navpičnimi črtami v takte, katerih število odgovarja onemu analizirane fuge;

d) s posebnimi ločili razdelimo delo v njegove oblikovne sestavine;

e) harmonično analizo podpišemo na ustreznih mestih;

f) za vsako posebnost določimo poseben znak, ako treba, tudi barvno, tako da je končna slika fuge docela jasna in se formalna struktura čim bolje odraža.

Kakor je iz navedenega razvidno, sta oba postopka v bistvu skladna, le da daje drugi, grafični, lažji pregled in zaradi večje možnosti v izbiri znakov tudi točnejšo sliko strukture; obremenjuje pa ga njegova abstraktnost, ki zahteva poseben znakovni spisek, brez katerega je analitični prikaz težko razumljiv ali pa sploh popolnoma nejasen. Za vajo se priporoča najprej notalna metoda, ki naj jo nato ponazori grafikon; pri večji izvežbanosti bodo zadoščali grafični prikazi, ki so ugodni tudi zaradi gospodarstvenosti.

Opomba. Grafični postopek je uvedel Ivan Knorr v svoji knjigi o kompoziciji fuge (1911); ostale knjige iz tega področja se omejujejo na notalni postopek, odnosno na verbalno razlago; tudi Riemannova analiza Bachovega »Das wohltemperierte Klavier« in »Die Kunst der Fuge« postopa podobno, samo da se spušča v podrobno motivično in elementarno-oblikovno razčlenjevanje. Razumevanje Riemannovih analiz otežkočajo njegovi številni znaki za harmonično analizo in danes nevzdržna doslednost v obravnavanju akordike mola.

Izhodišče za analizo fuge je Bachov »Das wohltemperierte Klavier« (ki bo v nadaljnjem označen z okrajšavo DWK) v obeh zvezkih; posest obeh je za vsakega glasbenega zanimanca neogibna ne samo v študijski namen, temveč tudi kot zakladnica kompozicije XVIII. stoletja. Za študij fuge ni važno, katere od mnogih izdaj se poslužujemo; razlike med njimi so ponajveč redakcijski dodatki, saj je Bach tako redko napisal kakšne druge znake razen samih not. Tako lahko vzamemo za podlago edicijo brez komentarja, ki je itak v mnogih izdanjih precej samovoljen, nepopoln in Bachovemu duhu tuj. Avtor te knjige je rabil pri analizi »DWK« izdajo, ki jo je oskrbel Bruno Mugellini (izdanje Ricordi in — ponatis — Muzgiz) in je dovolj objektivna; razume se po sebi, da so tako v tej izdaji kakor v vseh ostalih redakcijah vsa dinamična in agogična znamenja prireditelјevi dodatki.

Prvo analizo bomo izvršili notalno in grafično; pri ostalih se bomo na tem mestu omejili na grafično, priporočamo pa tudi notalno, ker odkrije mnogo vezi med glasovi, obsegi in splošnimi odnosi v tematiki. Treba je podrobno analizirati prav vse fuge »DWK« in k temu še one preludije, ki navajajo fugirane postopke; tu bomo seveda izdelali analize samo od nekaterih posebno značilnih fug, po katerih je razčlemba ostalih lažja. »DWK« vsebuje 24 fug v vsakem zvezku; od teh 48 fug je ena (X. iz I. zvezka) dvoglasna; 26 je troglasnih, 19 je štiriglasnih in dve sta peteroglasni (IV. in XXII. iz I. zvezka). Vidimo, da prevladujejo troglasne nad vsemi ostalimi skupaj, kar je docela naravno, ako upoštevamo, da je troglasje osnovni kontrapunktični in harmonični stav že zaradi troglasja temeljnih akordičnih funkcij. Edina dvoglasna fuga je tudi bolj na videz takšna, saj je njena lomljena akordika pasažnega značaja le nadomestilo za večglasje. Povrnili se bomo nanjo kasneje. Prav tako vedeta obe peteroglasni fugi od klavirja k orglam ter jih smemo smatrati že po samem značaju bolj kot transkripcije orgelskih fug, kamor kaže tudi uporabljena tehnika igre. V glavnem imamo torej pri »DWK« opraviti s triglasnimi in četveroglasnimi fugami različne kompliciranosti. Iz didaktičnih razlogov bomo začeli z lažjimi, t. j. laže razčlenljivimi fugami ter bomo postopoma prešli k težjim. Analizirali bomo torej naslednje fuge iz »DWK« po tem vrstnem redu:

1. fuga XXI. iz I. zvezka
2. fuga XII. iz II. zvezka
3. fuga IV. iz II. zvezka
4. fuga XIII. iz II. zvezka
5. fuga XXIV. iz II. zvezka
6. fuga VIII. iz I. zvezka
7. fuga X. iz II. zvezka
8. fuga XIV. iz II. zvezka
9. fuga XVIII. iz II. zvezka
10. fuga XVIII. iz I. zvezka
11. fuga XX. iz I. zvezka

12. fuga XXIV. iz I. zvezka
13. fuga XIV. iz II. zvezka
14. fuga XVII. iz II. zvezka
15. fuga XXII. iz II. zvezka
16. fuga I. iz I. zvezka

ter za zaključek fuga X. iz I. zvezka (dvoglasna) in obe petero-glasni fugi (V. in XXII. iz I. zvezka »DWK«). Ta razpored je določen po tehnični zmogljivosti problemov ter ni v njem zapopadeno nobeno vsebinsko vrednotenje; sam po sebi je nujno subjektiven in ni ovire, da ne bi učitelj postopal tudi v drugem vrstnem redu, ki bi bil videti prikladnejši. — Ostale fuge ne nudijo mnogo problematike ter jih je z lahkoto mogoče uvrstiti med naštete. Prav tako smo tu opustili analizo dela »Die Kunst der Fuge«, ki naj bi po Bachovem mnenju vsebovala sistem zgledov za vse možne izdelave fug; avtor te knjige se ne more pridružiti tej domnevi, ker se mu prav to Bachovo delo ne zdi tako življenjsko, da bi spodbujalo k posnemanju in netilo veselje do študija. Preveč je pretuhtano in že téma sama je preveč teoretično zasnovana; k temu pride še njena harmonična togost, ki jo je narekovala skrb za kontrapunktično prilagojenost, tako da delo v celoti obsega sicer glavne metode kontrapunktične obravnave, a ne zadovoljuje v umetniškem smislu. Razen tega Bach ni prispel do izdelave končne fuge na témo »B-A-C-H«, ki naj bi delo kronala in je kasneje služila premnogim skladateljem za hvaležni motiv; tako je ostal torzo, ki bi v celoti gotovo močneje učinkoval. Enako ni bilo mogoče upoštevati vseh velikih in pomembnih orgelskih fug J. S. Bacha, kakor tudi ne njegovih fugiranih vokalnih in instrumentalnih del mimo »DWK«; to delo bi bilo preobširno in bi zavedlo na pot specialnih študij, čeprav je ravno med njegovimi orgelskimi deli mnogo takšnih, ki naravnost izzivajo razčlenjevanje. Vse to delo naj učenec opravi po možnosti sam ali po učiteljevem navodilu; videl bo dvojno korist samostojnega dela, analitično in — kolikor je to pač vobče mogoče — tudi sintetično, saj je posnemanje vzornih zgledov še vedno najuspešnejši postopek pri učenju.

Pri prvih analiziranih fugah bomo šli v podrobnosti, ki jih kasneje — zaradi dokaj stalnega ponavljanja enakih sosledij v oblikovnem in harmoničnem pogledu — lahko opustimo. To pa ne odveže učenca od dolžnosti, da v vseh primerih sam izdela potrebne notalne in grafične sheme, kajti le tako mu bo struktura dela in njegova mnogoličnost postala jasna ter si bo s tem pridobil ključ za lastno delo.

§ 30 Analiza XXI. fuge iz I. zvezka »DWK«. — Delo je napisano v B-duru in šteje 48 taktov, je torej ena od krajših fug »DWK«, ki ne vsebuje nobenih posebnih kontrapunktičnih komplikacij. Téma začne s tonom dominante (f) in v nadaljnjem poteku ne modulira. Obsega 4 polne takte, kajti prvi ton 5. takta stoji na mestu, kjer je bila v 1. taktu pavza. Oblikovno je téma kratek 4-taktni stavek, mišljen torej periodično, ki razpade v

dve dvotaktji, katerih vsako sestoji iz enotaktnega motiva in njegove ponovitve. Tako obsega téma dva motiva in od vsakega po eno varianto. Motiv prvega takta teži k dominanti, drugi takt ritmično variira prvega in ga privede v toniko. V 3. taktu nadaljuje témo brza pasažna figura, ki se v harmoničnem pogledu giblje od dominante k toniki ter se v 4. taktu v bistvu ponovi. Ta ponovitev je v 2. in 3. taktovi četrtinki dobesedna, medtem ko je v 1. četrtinki svobodna v pogledu prve osminke; že 3. in 4. šestnajstinka tega takta pa je doslovna ponovitev 3. in 4. šestnajstinke 3. takta, tako, da razpade štiritaktna téma dejansko v dve skoraj skladni polovici, pri čemer je drugo dvotaktje nastalo iz ponovitve 3. takta z malenkostno spremembo, katero je narekoval ritmični tok. Téma je v harmoničnem pogledu dokaj enolična ter razen tonike in dominante ne vsebuje drugih funkcij; njeno akordično sosledje je celotaktno v obeh prvih taktih (T — D), v 3. in 4. taktu (ki sta tudi harmonično popolnoma skladna) pa je akordični ritem | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | v razmerju T—D; téma seveda konča na T s terco v 5. taktu. Od nadaljnjega razpleta fuge torej ni pričakovati posebnih harmoničnih komplikacij, zato bo harmonična analiza precej enostavna in se bomo lahko bolj posvetili kontrapunktični, odnosno oblikovni.

Sosledje glasov je po vsej verjetnosti sopran (S), alt (A), tenor (T). Seveda pri tem ne smemo gledati na obseg posameznih glasov, ki niso vokalni, temveč so instrumentalni. V tem smislu bi jih morda lahko poimenovali violina, viola, violončelo in dejansko bi takšna razporeditev tudi zvokovno popolnoma ustrezala. Lahko bi šlo za flavto, klarinet, fagot; obseg Bachovega klavirja itak ni dovolil globljega tona kot C in višjega od c‴, torej v vsem štiri oktave; isti obseg so imele takrat tudi orgle, ki so bile zgled za klavirski (klavicimbalski) slog. Sicer v nekaterih izdajah najdemo pri zaključkih fug tudi globlje oktavne podvojitve (’H, ’B, ’A), toda to so redakcijski dodatki, ki naj dvignejo zvočnost. Takšnih podvojitev Bach ni pisal, saj so zanje skrbeli registri; iz prav tega vzroka tudi ne najdemo pri njem in njegovih sodobnikih oktavnih paralel, ki so kasneje močno vplivale na slog klavirske igre brez registrov (klavir s kladveci). S tem pa ni rečeno, da bi jih v praktični izvedbi ne bili poznali, le težko bi bilo sedaj obnoviti isto zvočnost na našem klavirju. Za svobodno kompozicijo fuge (za klavir) pa bi bil nepotreben predsodek, ako bi se držali obsega Bachovega klavirja in njegovega klavirskega sloga brez vsakršnih (oktavnih) podvojitev.

Razen sosledja S-A-T bi morebiti mogli postaviti tudi razvrstitev A-T-B. Zoper njo govori višina zgornjega glasu, zanjo pa globina spodnjega. Vendar kaže odločiti se za prvo razporeditev, saj je bilo že takrat v navadi, da se je spodnji glas oddaljil bolj kot naravno od svojega sosednjega glasu. Drugih razporeditev ni mogoče izvesti pri tej fugi; izmenjava duksa in komesa že v ekspoziciji očitno zahteva sosledje glasov po najbližjem sosedstvu, ker morata tako razvrščena tematična vstopa biti v kvintnem (ali kvartnem) razmerju. Določitev vrste glasov

po takšnem premisleku je načelno važna, ker omogoči globlji prodor v organizacijo glasbene miselnosti, ki je za kompozicijo fuge neogibno potrebna.

Nastopu duksa v sopranu sledi komes v altu v 5. taktu. Skladno s pravilom, da dominanti v glavi duksa odgovori tonika v komesu, prinese alt kot odgovor tonu f' ton b v celem prvem motivu (f'-g'-f' — b-d'-b). S tem se razširi prvotna sekunda na terco; ta korak je v nadaljnjem poteku fuge značilen za obliko komesa; najdemo ga v 13., 26., 35. in 41. taktu. Sopran spremlja komes s stalnim kontrapunktom (kontrasubjektom), ki je komponiran v dvojnem kontrapunktu oktave, kar razvidimo iz primerjave prve zamenjave glasov. V 5. taktu je téma v altu, kontrasubjekt v sopranu; njun prvi interval je decima b-d", kar je enako terci. V 13. taktu je téma v sopranu, kontrasubjekt v tenorju; njun prvi interval je tercdecima d-b', kar ustreza seksti. Iz terce je torej v obrnitvi nastala seksta, kar dokazuje, da je téma s kontrapunktom postavljena v dvojni kontrapunkt oktave (gl. shemo iz I. knjige, § 40, str. 76!). Iz tega pa še ne sledi, da ne bi bila lahko še tudi v eni od ostalih disciplin dvojnega kontrapunkta; o tem se je vedno treba preveriti v nadaljnjem poteku fuge; v našem primeru kaže, da je odnos le v dvojnem kontrapunktu oktave. Pač pa vidimo že v 9. taktu, da so prve note kontrasubjekta svobodne, saj v skupini šestnajstink (na drugo metrično dobo) spremeni skladatelj smer in iz prvotnega sosledja b'-a'-b'-c" napravi f'-es'-d'-es'. Tudi kasneje (takt 26., 37.) vidimo svobodno obravnavo prvih motivov kontrasubjekta, ustrezno pravilu o obravnavi prvih in zadnjih motivov téme. — Komes in kontrasubjekt pojeta do prve note 9. takta; tu pristopi duks v tenorju, spremljan od alta in soprana. Prvi od teh prinese ustrezno transponirani kontrasubjekt, kateremu se h koncu 9. takta pridruži sopran s kratko značilno frazo. Iz nadaljnjega razvidimo, da je tudi ta kontrapunkt stalen; fuga ima torej dva kontrasubjekta. Razume se skoraj po sebi, da je tudi II. kontrasubjekt postavljen v eni od disciplin dvojnega kontrapunkta; vrsto določimo s primerjavo prvega (ali katerega koli) intervala, ki ga tvori II. kontrasubjekt s témo ob prvem nastopu z onim, ki nastane ob zamenjavi glasov. To lahko storimo s primerjavo 9. takta s 13.: prvi interval (na tretjo metrično dobo) je b-d", kar velja kot terca; prvi interval na istem mestu v 13. taktu je a-f", kar predstavlja seksto; dvojni kontrapunkt je torej v oktavi. Pa tudi oba kontrasubjekta morata stati v takšnem odnosu, če ju hočemo v poteku fuge kdaj zamenjati. Primerjava 9. takta z 22., kjer prvič nastopi takšna zamenjava leg med I. in II. kontrasubjektom, nam pokaže, da je njunemu prvemu intervalu v 9. taktu (f'-d"), seksti, odgovoril v 22. taktu interval (g-d") kvinte; oba kontrasubjekta torej stojita v odnosu dvojnega kontrapunkta decime, v katerem ustreza seksti v obrnitvi kvinta (gl. shemo iz I. knjige, § 43, str. 79!). Pri nadaljnjem opazovanju II. kontrasubjekta vidimo, da je podvržen mnogim intervalnim spremembam in da je zanj značilna zgolj ritmičnost

motiva. Tako je že skok iz 22. takta v 23. drugačen, kot je bil prestop iz 9. takta v 10.: tam kvinta navzdol, tu sekunda navzgor. Dalje je v 35. taktu in nadaljevanju spremenjena smer fraze; medtem ko je 9. takt navajal terčni korak navzdol s povratkom v izhodišče, najdemo tu obratni postopek, terčni korak navzgor; enako se zgodi v 41. taktu in nadaljevanju. Vidimo torej, da je skladatelj ravnal dokaj samovoljno z melodičnimi obrisi II. kontrasubjekta, kar je docela pravilno in odgovarja stališču, po katerem se s povečanim številom kontrasubjektov zmanjša njihova pomembnost in z njo skladateljeva obveza njim nasproti. Kontrasubjekti naj vobče služijo zvokovnemu dopolnjevanju in ne zahtevajo toge doslednosti, kakor je nasploh doslednost najcenejši in najmanj zahtevni postopek, čigar umestnost ni v ničemer utemeljena in je v najboljših skladbah nikjer ne najdemo do kraja izvedene, zlasti ne v škodo melodičnih in harmoničnih obrisov skladbe.

S tretjim vstopom téme v 9. taktu in do njenega zaključka s prvo noto 13. takta bi morala biti končana ekspozicija, saj so nastopili vsi trije glasovi v predpisanem vrstnem redu. V 13. taktu pa zapazimo nov vstop komesa v sopranu; ekspozicija je torej razširjena z dodatnim nastopom téme — pojav, ki je v klasičnih primerih jako pogost in se v nekaterih učbenikih naziva protiekspozicija. Dejansko s tem vstopom ni povečano število udeleženih glasov, četudi je z novim vstopom podan takšen videz. Ekspozicija konča torej pri tej fugi šele s prvo noto 17. takta, katero pa uporabi skladatelj kot izhodišče za uvedbo medigre, ki se tako popolnoma neprisiljeno naključi. S ponavljanjem bežnega motiva téme, spremljanega od obeh kontrasubjektov skozi 17. in 18. takt, se posreči izbegniti preostro zarezo med ekspozicijo in medigro, ki se tako rekoč neopazno vrine med ekspozicijo in izpeljavo. 19., 20. in 21. takt sekvenčno ponavljata isti motiv, tokrat dvoglasno (medigre imajo redoma manj glasov kot ekspozicija in izpeljave); v zgornjem glasu najdemo tekoče šestnajstinke iz druge polovice téme, v spodnjem pa smiselno obrnjeni prvi tematični motiv; v ostalem so ti trije takti med seboj enaki, le harmonično si sledijo v padajoči sekundni sekvenci, kar privede do zaželene modulacije v tonično paralelo (g-mol).

Z 22. taktom začne I. izpeljava, pravilno na dominanti tonične paralele (D[Tp]), kakor je začela ekspozicija z dominanto. Alt prinese duks, sopran prvi kontrasubjekt, tenor (spremenjenega) drugega. V 26. taktu odgovori tenor s komesom; modulacija začne težiti k subdominanti g-mola (S[Tp]) s toni as in h. S prvo noto 30. takta je I. izpeljava zaključena; obsegla je le dva tematična vstopa, spremljana z obema kontrasubjektoma. V 30. taktu se začne II. medigra, ki je zgrajena analogno prvi, a z zamenjanimi glasovi: tokrat najdemo v sopranu obrnjeni prvi tematični motiv, v tenorju pa drugo frazo; alt dopolnjuje akorde. Sekvenca je prav tako sekundno padajoča. V 33. in 34. taktu se sekvenca nadaljuje; sedaj je prvi tematični motiv v altu, drugi v sopranu,

tenor prinaša polnejša akordična dopolnila. II. medigra se konča v začetku 35. takta; tu nastopi II. izpeljava, ki prinese najprej komes v altu, I. kontrasubjekt (ustrezno prilagojenega) v sopranu in drugega (prav tako prikrojenega) v tenorju. Toda od štiritaktne téme uporabi skladatelj samo prva dva takta (prvi motiv s prvo varianto); že v 37. taktu se pojavi duks v sopranu s spremljavo obeh kontrasubjektov v ostalih glasovih. Sedaj je téma uporabljena v celoti; v 41. taktu ji odgovori komes v altu; I. kontrasubjekt preide v sopran, II. v tenor. V 35. taktu se je torej začela koda, ki je prinesla najprej nepopoln tematični vstop, nato pa duks in komes, oba na subdominanti, ki je za zaključek značilna harmonična funkcija. — 45. in 46. takt sta le ponovitev 43. an 44. takta, z zamenjanimi glasovi: sopran prestopi v tenor, tenor v sopran, alt pa skoči oktavo niže in tam ponovi prejšnjo frazo. Oba zadnja takta predstavljata razširjeno avtentično kadenco.

Formalna analiza daje po vsem naslednjo sliko:

A. *ekspozicija* obsega 16 taktov (takt 1—16). Téma nastopi kot duks v sopranu in je štiritaktna (periodična). V altu sledi komes, ki ga spremlja I. kontrasubjekt. Tretji vstop téme (duks) prinese nato tenor, spremljan s I. in II. kontrasubjektom. Dodatna ekspozicija navaja komes v sopranu s spremljavo obeh kontrasubjektov.

B. *I. medigra* obsega 5 taktov (takt 17—21) in je zgrajena iz tematičnega materiala druge polovice téme in obrnjenega prvega tematičnega motiva.

C. *I. izpeljava* je nepopolna in ima samo dva tematična nastopa. Obsega 8 taktov in je troglasna (takti 22—29).

Č. *II. medigra* obsega 5 taktov, je troglasna in uporablja isti tematični material kot I. medigra (takti 30—34).

D. *II. ali zaključna izpeljava (koda)* začne z nepopolnim komesom (dva takta), nakar sledi duks na subdominanti, kateremu odgovori komes prav tam (takti 35—44).

E. *Konec* prinese najprej dva takta ponovitve prejšnjega, nato pa razširjeno avtentično kadenco (S-D-T) (takti 45—48).

Iz navedenega razvidimo jasno simetrično gradnjo fuge: ekspozicija obsega 16 taktov (kakor redna oblika velikega pesemskega stavka), vsaka od mediger ima po 5 taktov, I. (in edina) izpeljava šteje polovico taktov ekspozicije (8), zaključek ima tudi 8 taktov, ako ga štejemo od 37. takta dalje, ko nastopi v popolni obliki; pred tem stojita dva vrinjena takta z nepopolno témo; končna kadenca obsega 4 takte, od katerih sta dva ponovitev druge polovice téme. V številkah:

ekspozicija — 16 taktov
obe medigri — 10 taktov
obe izpeljavi — 16 taktov in dva vrinjena takta
konec — 2 × 2, t. j. 4 takti, skupaj 48 taktov. Težišče je najprej v ekspoziciji, nato v obeh izpeljavah, ki skupaj dosežeta dolžino

ekspozicije. Obe medigri skupaj obsegata manj kot tretjino taktov ekspozicije in izpeljav, konec pa le četrtino ekspozicije. Iz navedenega je kaj jasno razvidno ravnotežje in razpored silnic v gradnji fuge kot oblikovne enote.
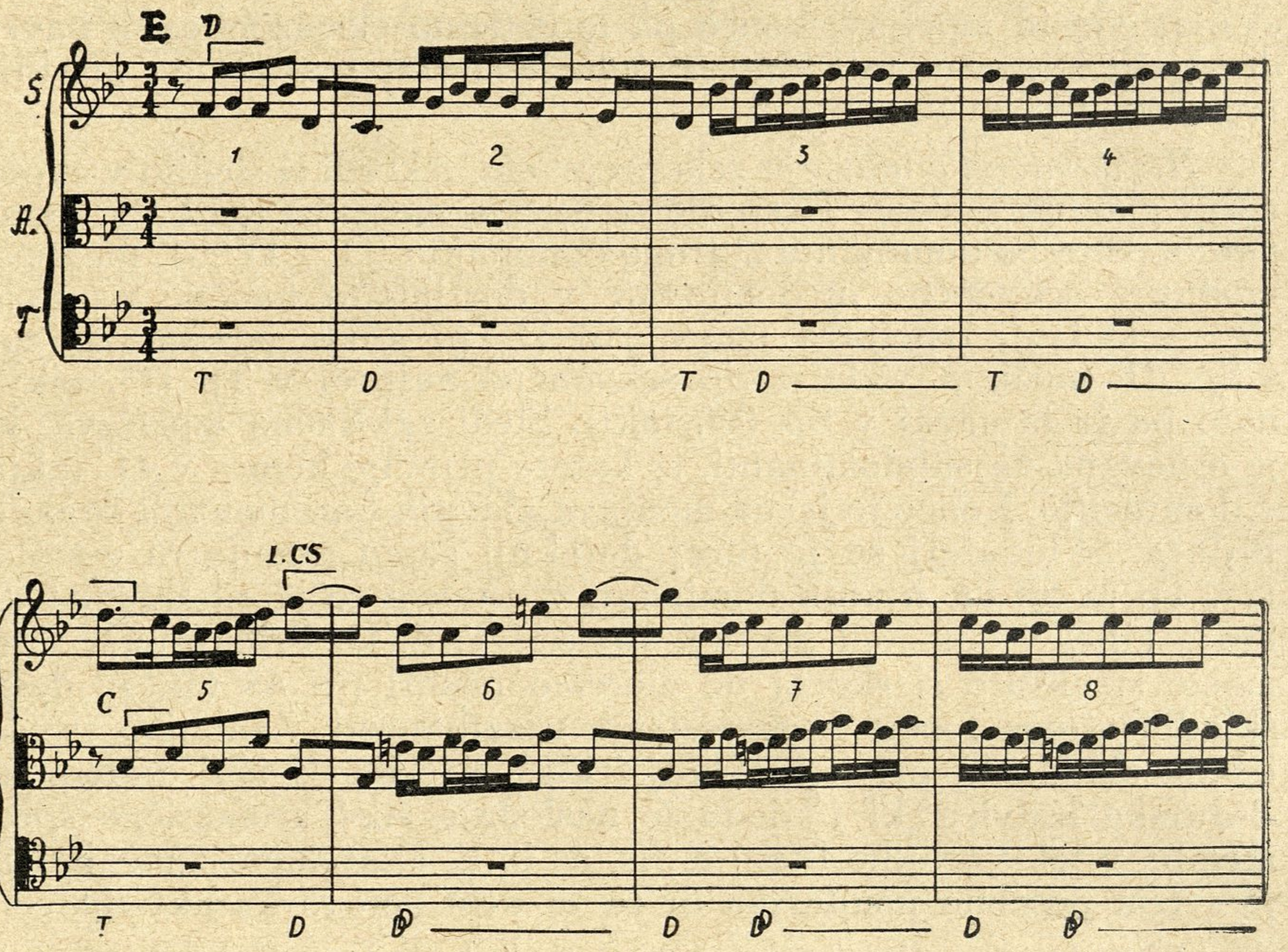
Harmonična analiza je zelo preprosta. Akordi si sledijo v zaporedju glavnih kadenc. Ekspozicija navaja menjavo tonike z dominanto, odnosno dominante z drugo dominanto (D — D^D). I. medigra modulira sekvenčno iz dominante v dominanto tonične paralele (D — D[Tp]). Izpeljava izmenjava D(Tp) s Tp, odnosno D(Sp) s Sp. II. medigra vede iz Sp sekvenčno najprej v Tp (33. takt), nato pa iz te nazaj v Sp (35. takt). Sledi zaključna izpeljava, ki je osnovana na subdominanti, iz katere pripelje komes v 41. taktu v dominanto. Konec je jasna menjava glavnih harmoničnih funkcij B-dura. Skladatelj se je torej dotaknil samo g-mola in c-mola, t. j. Tp in Sp ter njunih dominant, v ostalem se je od začetka do kraja gibal v območju glavnih funkcij T, S, D. Preprostejše harmočie strukture si skoraj ne moremo misliti pri 48 taktov dolgi skladbi stroge forme in precejšnje razgibanosti. Zanimivo je, da izhaja skladatelj pri tem skoraj izključno samo s toni diatonične B-durske lestvice, ki ji doda le naslednje štiri hromatične spremembe v teku celotne fuge: e, fis, as in h. Diatonični značaj fuge je s tem posebno poudarjen in za to delo gotovo karakterističen.

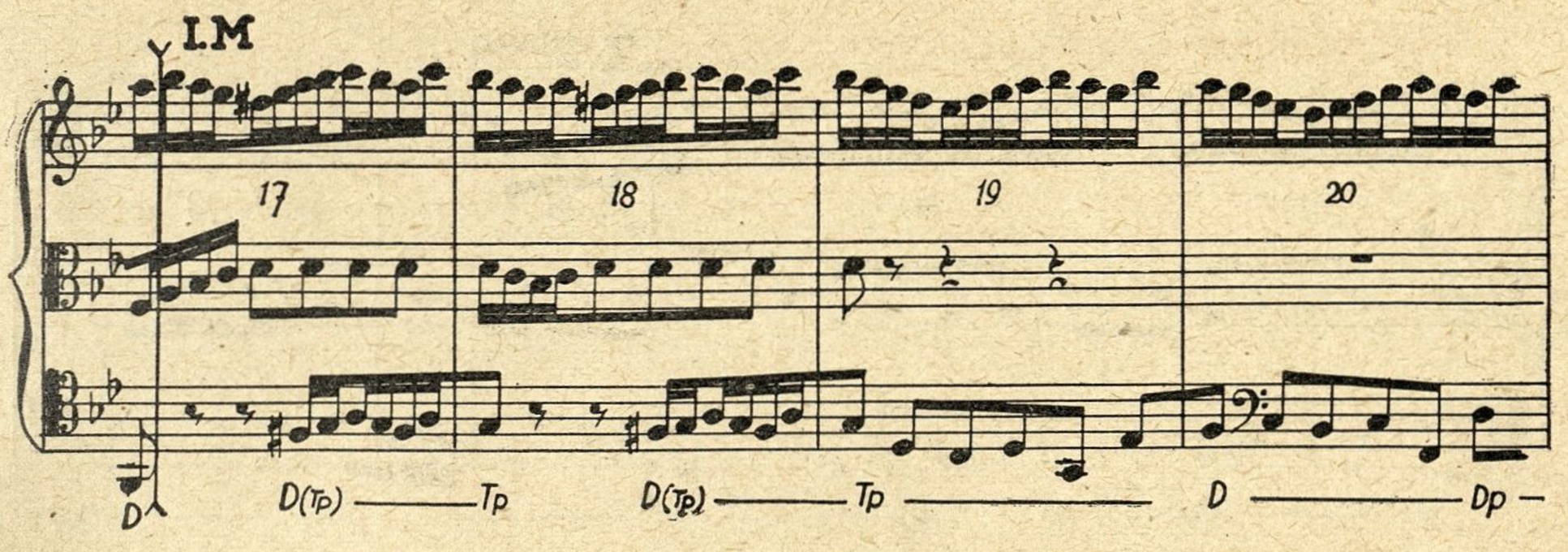
Ritmična analiza prikazuje skoraj dosledno zdržano gibanje v šestnajstinkah, z nekaterimi prekinitvami v osminkah, ki nastopijo posebno na prvem metričnem taktovem razdobju. Enakomerni tok skladbe gre v glavnem pripisati prav tej ritmični strukturi.

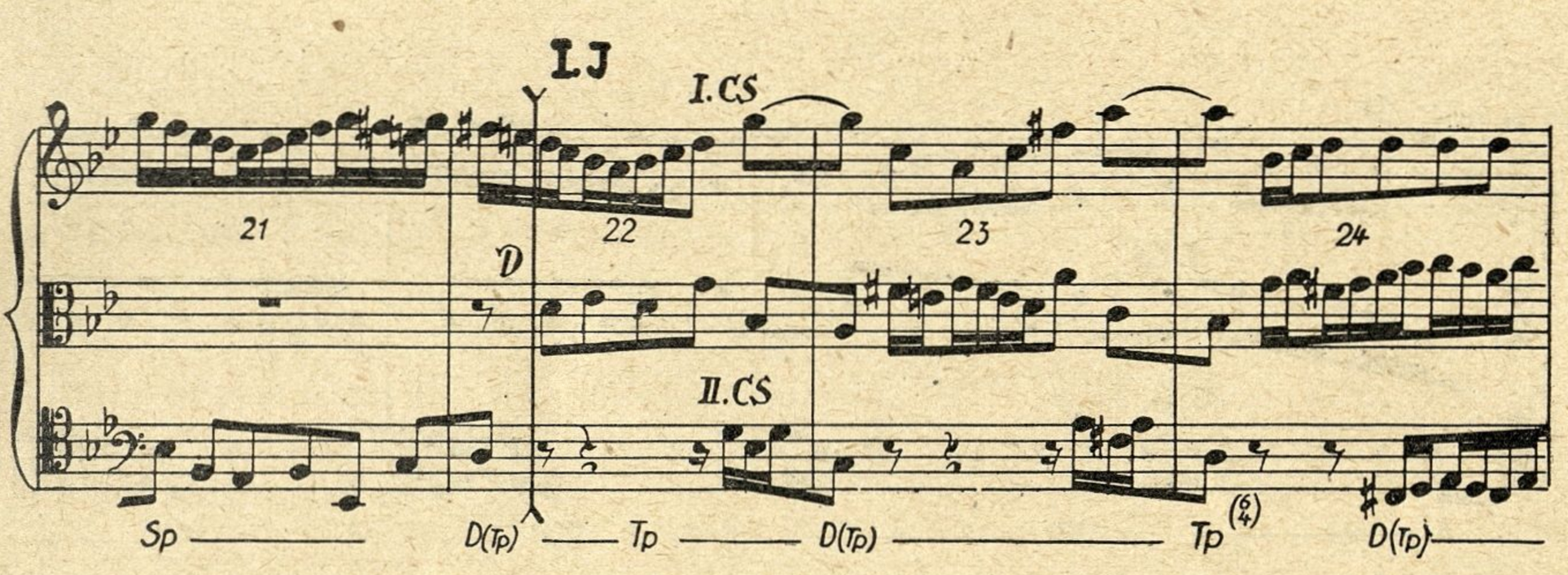
Tehnična analiza poda jasno sliko o gibanju posameznih glasov v okviru obsega C—c''' in njihovi prilagojenosti dvoročni klavirski igri. V tem pogledu je dosežena popolna skladnost med kompozicijskimi in tehničnimi zahtevami: vse, kar je napisano, je izvedljivo na klavirju ter pravilno porazdeljeno na obe roki. Vsaka od njih ima povprečno prav enako dvoglasnih odstavkov. Ponekod je Bach postavil nenavadne zadržke zaradi tehničnih zahtev; tako najdemo n. pr. na prvi udar 39. takta v levi roki sekundni zadržek es'-f,' ki bi gotovo bil boljši v nonni legi es-f', kar pa je klavirsko-tehnično neprikladno; logično pa je seveda es'-f' z ozirom na prejšnje. Z ozirom na prilično majhno vsebinsko in interpretacijsko zahtevnost te fuge ni bilo mnogo potrebe, prilagoditi notalni tekst tehničnim pogojem; tako je nastala povsem enotna, zaključena fuga, ki sicer ni niti vsebinsko, niti kompozicijsko-tehnično zapletena, a vendar po svojem značaju zaokrožena in zadovoljiva. Opozoriti bi bilo treba na soglasja nekaterih taktov, ki rastejo tako rekoč sami iz sebe po nujnosti sekvenčnih postopov, s čimer je gradnja fuge v mnogem olajšana in delo poenostavljeno.
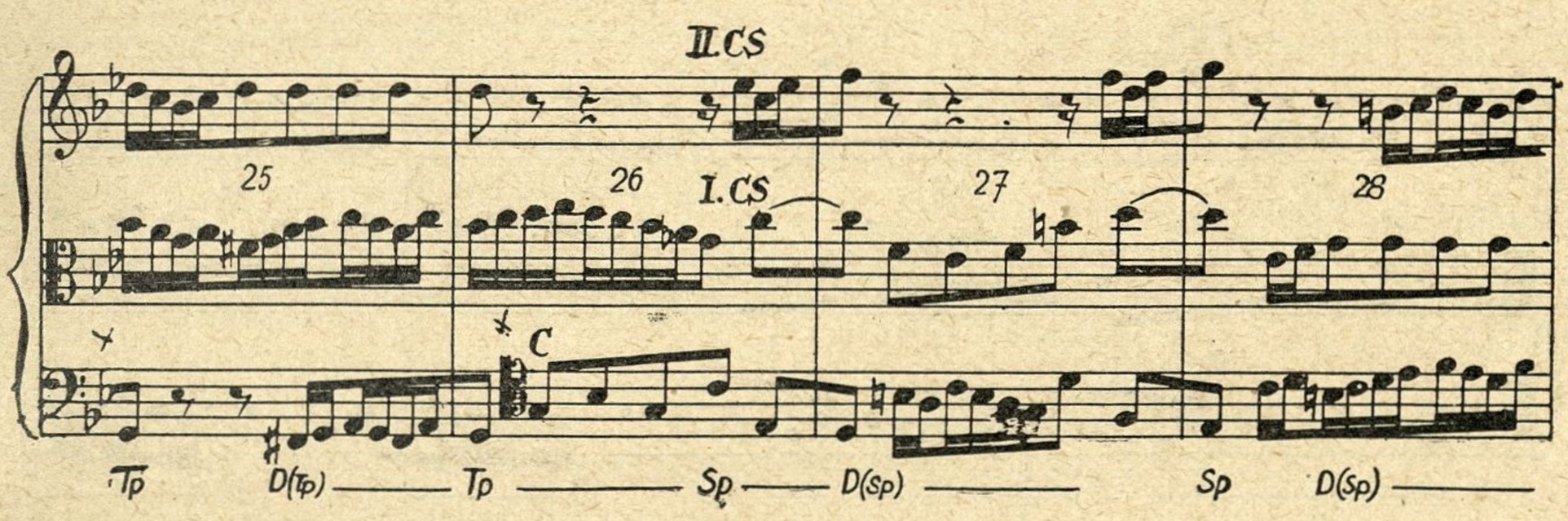
V naslednjem primeru navajamo notalno in grafično analizo XXI. fuge iz I. zvezka »DWK« v B-duru, ki naj ponazori navedbe prejšnjih odstavkov tega §.
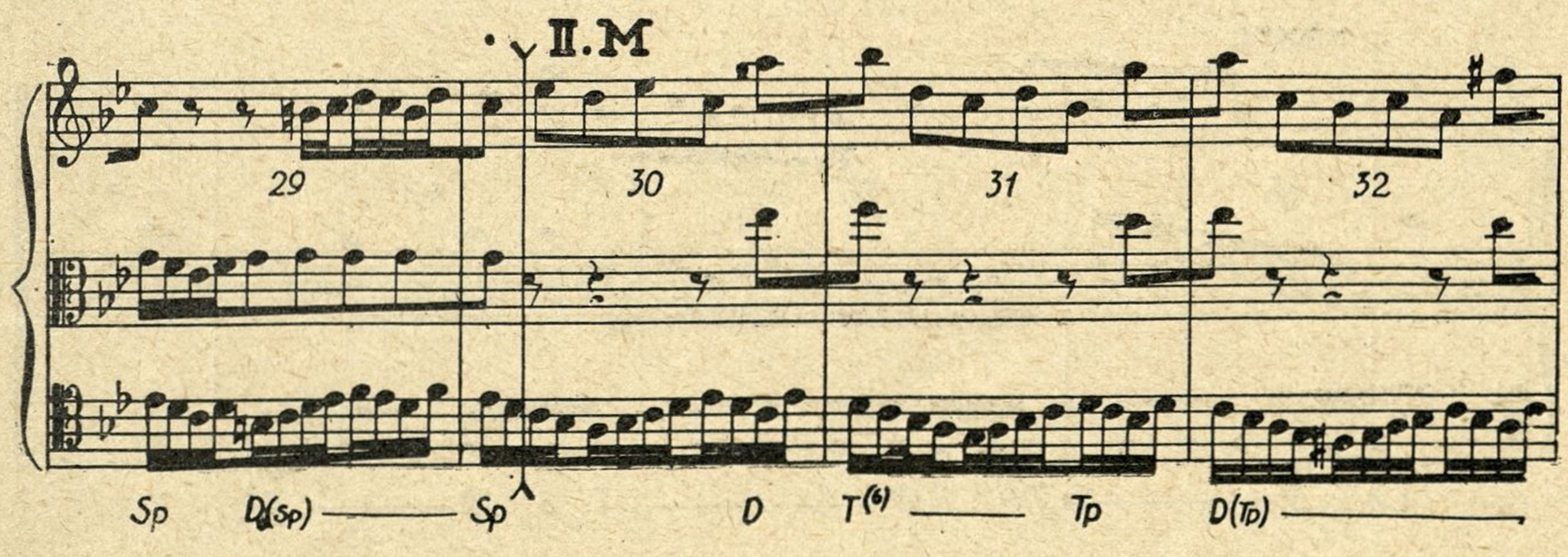
43. notni primer (notalna analiza XXI. fuge iz „DWK" I. zvezek)

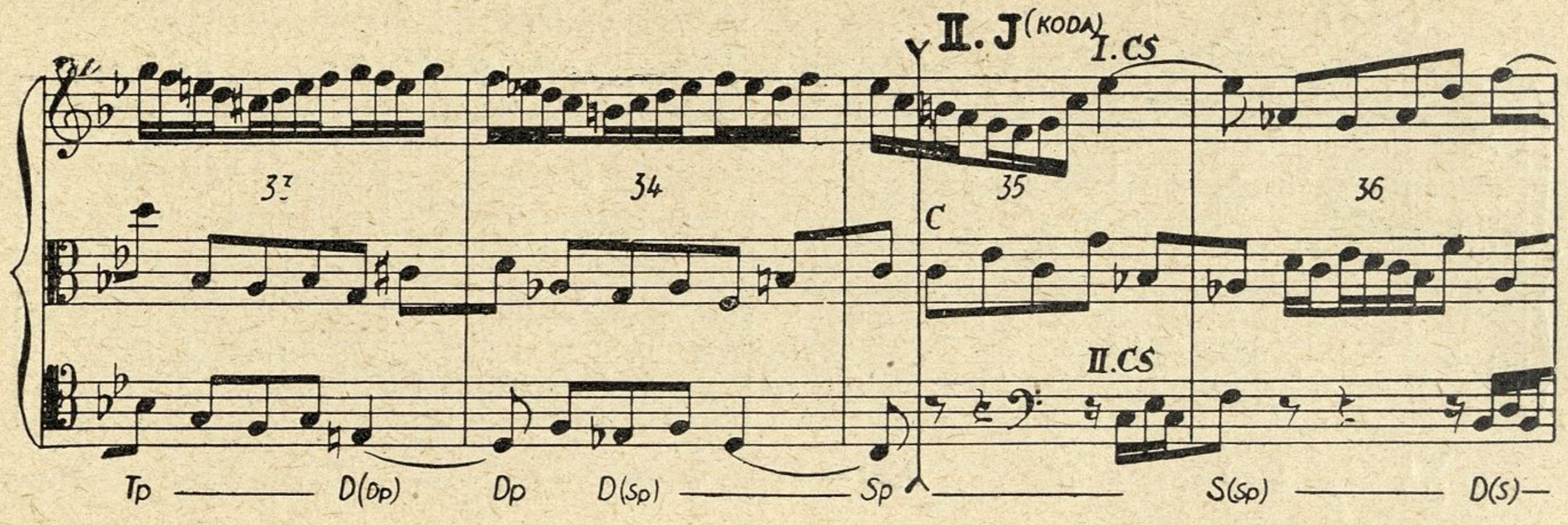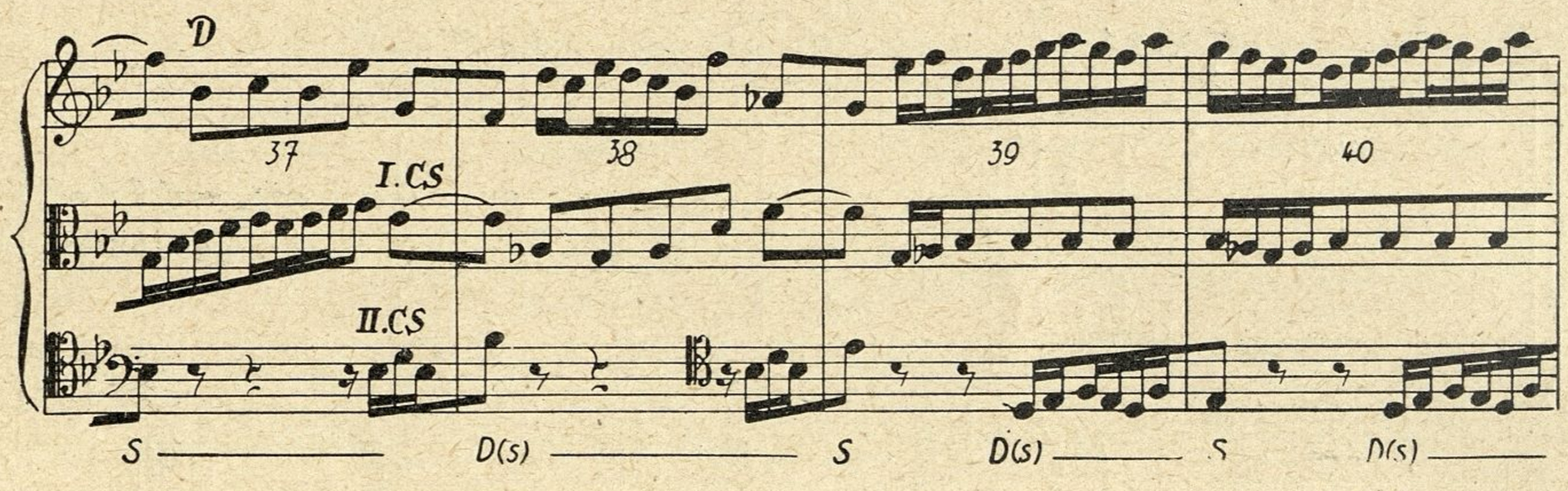



I.M
17
18
19
20
D
D(Tp)
Tp
D(Tp)
Tp
D
Dp

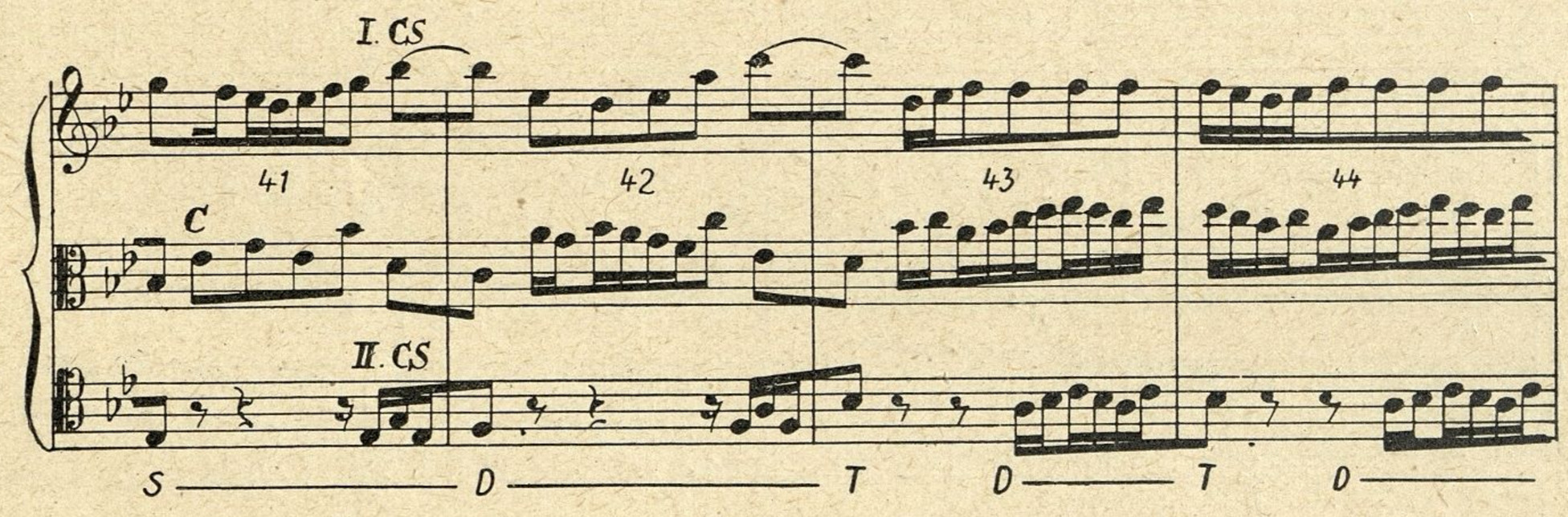

I.J
I.CS
21
22
23
24
D
II.CS
Sp
D(Tp)
Tp
D(Tp)
Tp
(6/4)
D(Tp)
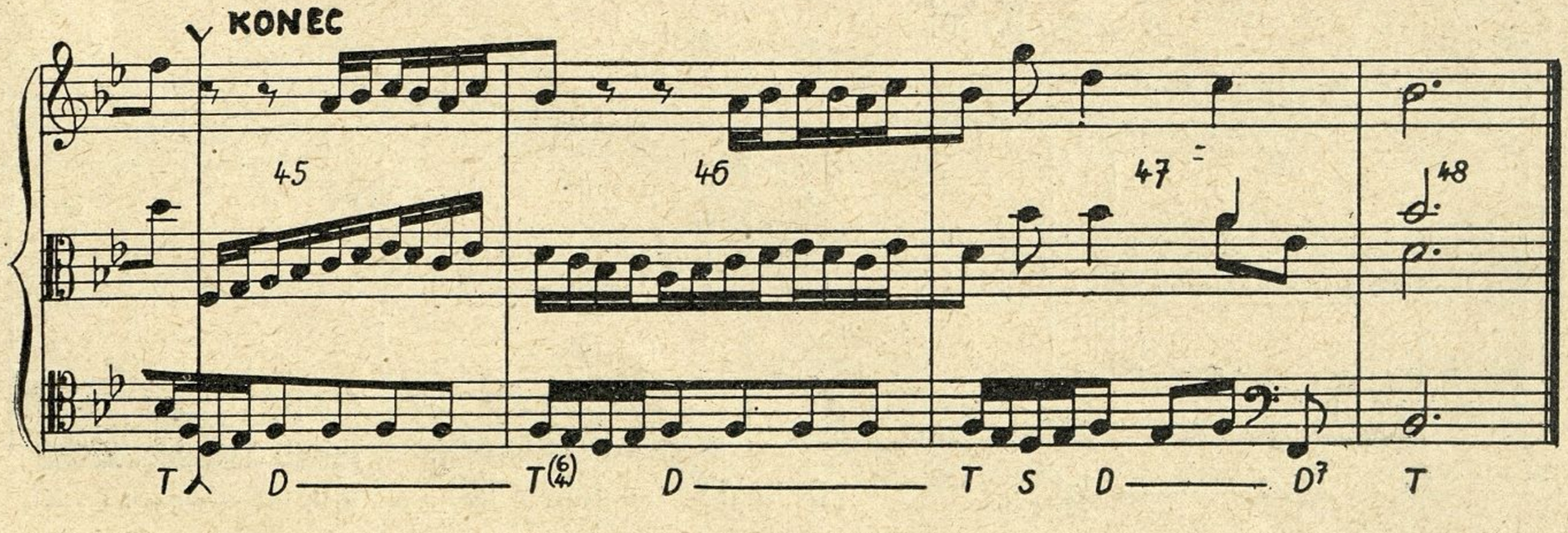

II.CS
25
26
I.CS
27
28
C
Tp
D(Tp)
Tp
Sp
D(Sp)
Sp
D(Sp)


II.M
29
30
31
32
Sp
D(Sp)
Sp
D
T(6)
Tp
D(Tp)

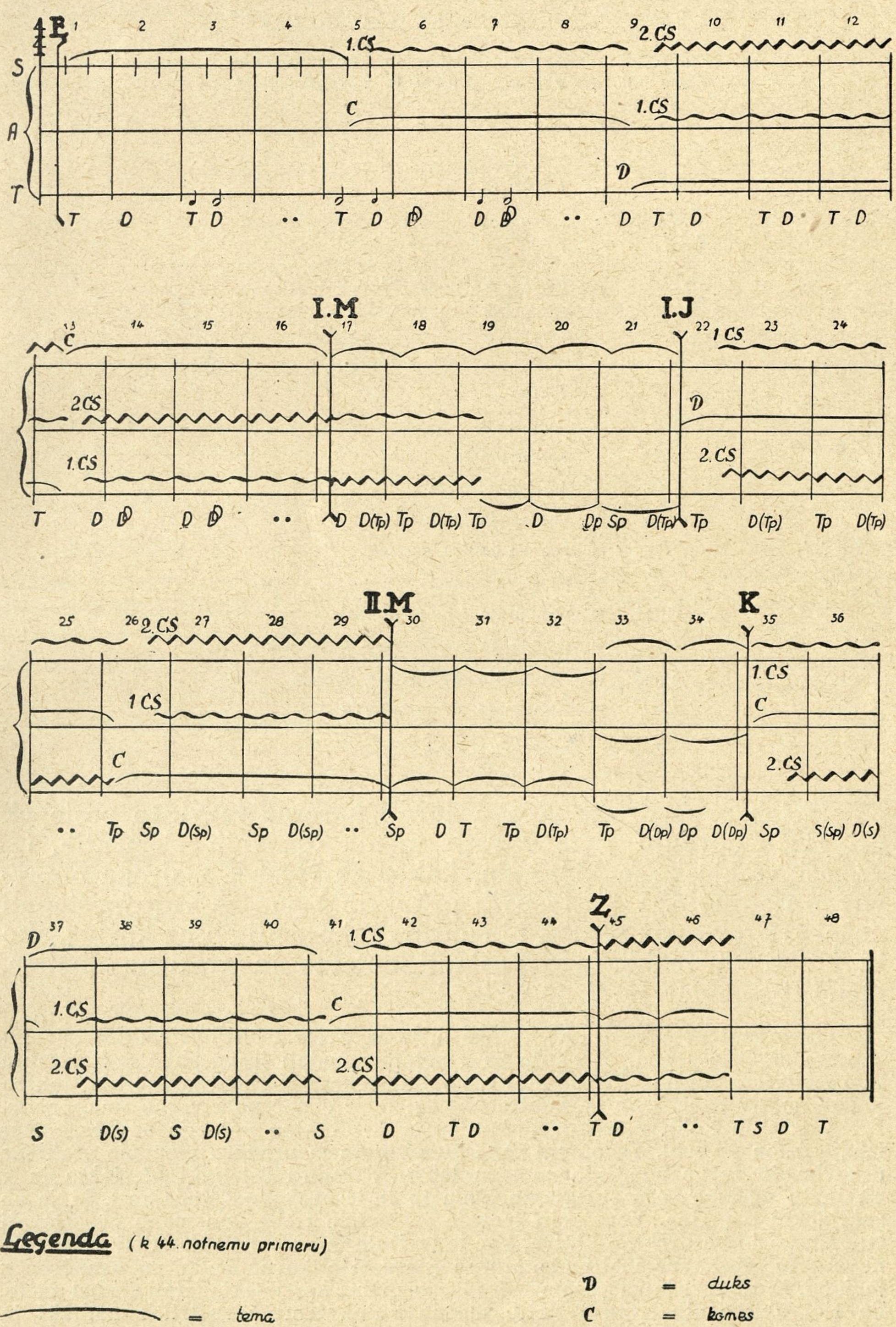

II. J (KODA)
I.CS
33
34
35
36
C
II.CS
Tp
D(Dp)
Dp
D(Sp)
Sp
S(Sp)
D(S)


D
37
38
39
40
I.CS
II.CS
S
D(s)
S
D(s)
S
D(s)


I.CS
41
42
43
44
C
II.CS
S
D
T
D
T
D

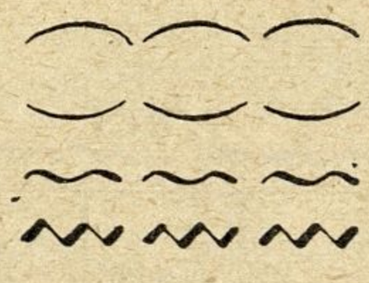

KONEC
45
46
47
48
T
D
T(6/4)
D
T
S
D
D7
T

44. notni primer (XXI. fuge I. zvezka)



Legenda (k 44. notnemu primeru)

———	=	tema	D	=	duks
~~	=	1. kontrapunkt	C	=	komes
~~	=	2. kontrapunkt	1.CS	=	1. kontrasubjekt
			2.CS	=	2 kontrasubjekt



= motivi iz teme

= motivi iz obrnjene teme

= motivi iz 1. kontrasubjekta

= motivi iz 2. kontrasubjekta

E = ekspozicija
I.M = 1. mediçra
II.M = 2. mediçra
I.J = 1. izeljava
K = koda (ali 2 izeljava)
Z = zaključek

T = tonika
D = dominanta
S = subdominanta
Tp = tonična paralela
Dp = dominantna paralela
Sp = subdominantna paralela
(D) = druça dominanta
D(Tp) = dominanta tonične paralele
D(Sp) = dominanta subdominantne paralele
D(Dp) = dominanta dominantne paralele
D(S) = dominanta subdominante
5 nezapelski akord

Iz teh primerov je gotovo dovolj nazorno razviden postopek pri razčlenjevanju fuge v vseh njenih osnovnih elementih, izvzemši vsebinskega, ki spada, kakor že rečeno, v drugo obravnavno področje. V naslednjih primerih bomo za vajo postopali načelno prav tako, vendar bi močno prekoračili obseg knjige, ako bi hoteli za vsako fugo postavti notalno in grafično analizo. Omejili se bomo torej na najnujnejše.

Opomba 1. V notaciji XXI. fuge odstopa avtor te knjige močno od običajnega zapiska s tem, da skuša že z notacijo podati jasno sliko o fraziranju in o motivični gradnji. Večina motivov je jambskega ritmičnega značaja; takšen je prvi motiv téme. I. in II. kontrasubjekt; to je označeno z vidno sinkopacijo. Pri zadržanih tokih v šestnajstinkah je ta predtaktna notacija opuščena, ker izhaja sama po sebi. V notaciji fuge po 43. notnem primeru izpadejo vsakršne označbe, ki se ne nanašajo na sam tekst. V zadnji četrtinki 47. takta in v 48. taktu postane fuga štiriglasna, toda to je le zvokovna slučajnost, ki je ob zaključkih običajna. V notaciji tenorja se je bilo treba izmenično posluževati tenorskega in basovskega ključa, kar je izviralo iz posebne skladateljeve obravnave tega, vsekakor instrumentalnega glasu. Oblikovne enote so označene z mejami, ki so seveda za posamezen glas različne, ker je skladatelj skrbel za to, da šivi oblikovnih sestavov niso močno vidni, temveč zastrti z zadržki in s prehodi.

Opomba 2. Ker Bach sam ni napisal skoraj nobenih drugih znamenj kot note, bi bilo treba za praktično izvedbo dodati označbe za fraziranje, dinamiko

in agogiko. V tem pogledu se posamezne izdaje le preredko strinjajo ter je bilo napravljeno mnogo zmede. V kontrapunkt ta izvajalska navodila ne spadajo, praktične izvedbe pa si brez njih, zapisanih ali občutenih, ne moremo misliti ter je verjetno tudi nikoli ni bilo. Tudi za živo predstavo glasbenih misli je neogibno potrebno, da si mislimo posamezne motive opremljene z ustreznimi predvajalnimi znaki (legato, staccato itd. v pogledu fraziranja), s predpisom osnovne hitrosti (Mugellini piše v tem primeru: Allegretto scherzoso, drugi izdajatelji drugače), z navodili za dinamiko (p, f, itd.) in agogiko (accel., ritard.). V tem pogledu vlada danes ne samo samovolja, temveč skoraj anarhija, ki jo povzročata dve nasprotujoči si struji. Prva zahteva dobesedno klasično interpretacijo, t. j. takšno, ki je najbrž prevladovala za časa Bacha; druga skuša prenesti klasično glasbo na sedanja tla, češ da je bilo takrat toliko ovir tehnične narave, ki jih danes več ni in ki so zastirale verno sliko skladateljeve predstave. Srednja pot bo pač tudi tu najboljša in svariti je treba pred pretiravanjem v kateri koli smeri. Dopolniti je pač treba skladateljevo misel povsod tam, kjer je iz teksta jasno razvidno, da je bila ovirana zaradi nepopolnosti glasbil in izvajalske tehnike; ne gre pa ji dodati popolnoma nova izrazna sredstva, ki bi jo izmaličila zaradi časovne neskladnosti in slogovne razlike.

Tej fugi je po preprostosti konstrukcije podobna XII. iz II. zvezka, le da je bolj razsežna (obsega 85 taktov). V naslednjem podajamo njeno strnjeno analizo samo z opozorilom na nekatere njene posebnosti; učenec naj sam izdela notalno in grafično sliko!

§ 31 Analiza XII. fuge II. zvezka »DWK«. — Fuga je troglasna; glasovi so S, A, T. Téma je štiritaktna in zgrajena popolnoma enako kot pri prejšnji fugi iz dveh polovic; v prvi se ponovi enotakten motiv, v drugi so tekoče šestnajstinke. Duks in komes se razlikujeta po prvem intervalu; v duksu je razmerje prvih dveh tonov D-T, v komesu zato obratno T-D. Med komesom in ponovnim vstopom duksa posreduje kratek sekvenčni prehod (mostiček). Ekspozicija konča s prvo noto 17. takta (točno kakor pri prejšnji!). Stalnih kontrapunktov (kontrasubjektov) ta fuga nima; zanje služijo svobodna nadaljevanja šestnajstinskega toka druge tematične polovice, ki so bodisi lestvična (15. in 16. takt) ali pa akordično lomljena (17., 19. in nadaljnji takti). S tem je označen Bachov osnovni postopek v melodiji in v akordiki: prva je odražena v lestvičnih tokih, druga v akordičnih razložitvah. — I. medigra je grajena sekvenčno z uporabo navedenega postopka in traja do zadnje osminke 24. takta; tu začne prva izpeljava, ki ima samo dva vstopa (enako kot XXI. fuga I. zvezka!), in sicer duks v sopranu, komes v altu. Komes ne izpoje cele téme, temveč obstane v 32. taktu, nakar se priključi II. medigra, ki je enaka I. medigri, z zamenjanima gornjima glasovoma in — seveda — v drugi tonaliteti. V 40. taktu začne II. izpeljava z duksom na toniki. Uvedba II. izpeljave na toniki je sicer običajna samo za fuge s kontrapunktičnimi zapletljaji; tu se avtor po prvem vstopu duksa prepusti toku šestnajstink, nakar sledi prav enak vstop v sosednjem glasu (altu); tudi tega nadaljuje skladatelj svobodno v sekvenčni izgradnji in z uporabo prvega tematičnega motiva. V 66. taktu nastopi III. medigra, ki je v gorenjih glasovih enaka II. medigri (transponirano), v spodnjem pa prinaša mesto akordnih lomov tekoče lestvične postope. V 71. taktu se nanjo naključi III. izpeljava (koda) na subdominanti in slednjič konec v 78. taktu,

ki je spet posnet iz I. medigre in nadaljnjih. Fuga je zelo enovita in neposredna ter ne kaže nobenega nagnjenja h kontrapunktičnim umetnijam.

Med slično preprosto zgrajene fuge spadajo še: II., III., VII., XI., XIII. iz I. zvezka in I., XI., XIX. in XXI. iz II. zvezka. Seveda ima vsaka od njih kakšno formalno posebnost, po kateri se razlikujejo tudi v analizi; vendar so v splošnem zgrajene po istem obrazcu in prepuščamo učencem, da si jih ogledajo in jim določijo karakteristike. Opozarjamo na metrično posebnost v II. fugi I. zvezka (c-mol), kjer so takti 17, 18 in 19 dejansko dva $^{3}/_{2}$ takta, ki sta nastala iz trikratne ponovitve poltaktnega motiva. Bach ju iz doslednosti ni mogel pravilno notirati kot takšne; analiza pokaže, da je mesto taktnice pravzaprav pred tonom g v levici, na tretjo četrtinko 18. takta. Tako vidimo, da tudi v instrumentalni fugi najdemo že prej omenjene hemiolije, vstavke ternarnega ritmičnega značaja v sicer binarnem metričnem toku. Prav tako je v tej fugi metrični premik v 25. taktu: tu je prav tako vstavljena trikratna ponovitev poltaktnega motiva v sopranu, kar povzroči, da je vstop téme v spodnjem glasu (tokrat je to bas, kajti sosledje glasov je A, S, B!) na 3. taktovem delu mesto na prvem. To ima za posledico. da tudi poslednji akord v 31. taktu stoji na 3. taktovem delu, kar dokazuje da je $^{4}/_{4}$ takt zgolj grafično pomagalo mesto dveh $^{2}/_{4}$. Ako bi bila fuga notirana v $^{2}/_{4}$ taktu, bi ne padla v oči metrično nesoglasje 17., 18. in 19. takta ter premik v 25. in 26. taktu, ki je nastal iz istega vzroka. Zato moramo prav v tej fugi smatrati vstop pedalnega tona na toniki v 29. taktu kot vstop na poudarjeno dobo in ne kot prehitek ali sinkopo (kakor bi sledilo iz notacije). Seveda bi se s takšnim zapiskom podvojilo število taktov ter bi prišel poslednji akord na 62. takt. V tej fugi je pred pedalnim tonom na toniki skrit pedalni ton na dominanti, ki začne v 25. taktu, a je figurativno prikrit; dejansko traja do vstopa pedalnega tona na toniki. — Skoraj vsaka od naštetih fug vsebuje eno ali več posebnosti, ki jih odkrije dosledna analiza in svetovati je učencu, da jih v tem smislu pregleda.

§ 32 Analiza IV. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Nekoliko bolj zamotana od prejšnjih je ta fuga tako po motivični kot po oblikovni gradnji. Notirana je v $^{12}/_{16}$ taktu, ki ustreza $^{4}/_{4}$ s triolami. Kot pri prejšnji (II. iz I. zvezka), se tudi v tej Bach ni držal metrične skladnosti, temveč je smatral $^{12}/_{16}$ takt kot dvojni $^{6}/_{16}$ ali dvojni $^{2}/_{4}$ s triolami; od tod nekatere metrične prestave, ki presenečajo na prvi pogled. — Glasovi so S, A, B. V ekspoziciji nastopijo v vrstnem redu B-S-A. Značilno za témo je njen neodločni zaključek; logično konča s terco e na prvo noto druge polovice drugega takta; vendar se že na tem mestu neprisiljeno nadaljuje v triolnem toku; drugod je tega nadaljevanja še več in tako se konec téme razprši nedoločno, kar služi neprekinjenemu toku triol. Ker duks ne modulira, je konec verna transpozicija duksa v gis-mol; komes konča s prvo noto 4. takta, a se nadaljuje z istim gibanjem do prve note 5. takta, kjer vstopi duks v altu. Bas je

medtem prinesel I. kontrasubjekt, ki pa ostane v nadaljnjem samo ritmično značilen. Z zaključkom duksa v drugi polovici 6. takta naj bi bila ekspozicija zaključena in dejansko preide v dokaj obsežno medigro, ki pa pripelje v 16. taktu ponovno v toniko z nastopom téme v sopranu. Tej sledi v 17. taktu odgovor popolnoma enako kot v prvih taktih ekspozicije, le z zamenjanima glasovoma. Kaže, da je to dodatna ekspozicija, ki neha s prvo noto 19. takta. Samo ta takt služi tudi kot prehod k I. izpeljavi, ki začne v 20. taktu na tonični paraleli E-dur. V tem taktu srečamo v sopranu novo misel, ki se kasneje še bolj odločno uveljavi kot prava téma. Novost je tudi vstop obrnjene téme v 24. taktu (sopran); alt jo prinese v tej obliki v 26. taktu, bas v 28. Kontrapunkta, ki jo spremljata, sta svobodno povzeta iz prejšnjih, deloma pa navajata hromatični padec, ki je značilen za novo misel soprana v 20. taktu. Končno najdemo v 30. taktu v altu spet témo v normalni postavitvi. Ako sedaj združimo potek fuge od 20. do 30. takta, vidimo, da je ta izpeljava močno kontrapunktično prepletena in obsega 5 tematičnih vstopov, enako, kot jih je imela ekspozicija do 19. takta. Tu srečamo torej popolnoma nov graditeljski princip, ki operira z dodatnimi glasovnimi vstopi ter s tem vzbuja videz večglasja. Prehod (medigra?) od 32. do 34. takta privede v novo izpeljavo, ki začne v 35. taktu s sopranskim motivom iz 20. takta, katerega smemo odslej smatrati kot *drugo témo* ter s tem celo fugo kot *dvojno fugo* (fuga z dvema temama). Ta téma stopi takoj v naslednjem taktu sama s seboj v tesno; njen tretji vstop je h koncu 37. takta v basu. Takšna razlaga upravičuje sicer nesorazmerno dolgo medigro brez téme, ki bi trajala tja do 48. takta. Ako smatramo sopranski motiv 20. in 35. takta kot samostojno témo, velja kompleks od 35. do 39. takta kot izpeljava II. téme in nadaljevanje do 48. takta kot vezna medigra. V 48. taktu najdemo prvo témo v sopranu, drugo v basu, torej kombinacijo obeh tém. Ta igra se stopnjuje v 53. taktu, kjer je téma obrnjena v altu; 55. takt prinese kombinacijo obeh tém, tokrat z zamenjanima glasovoma; sledi medigra do pedalnega tona na dominanti v 59. taktu. Pravkar opisana izpeljava prinaša torej najprej kombinacijo obeh tém (2 misli), nato obrnjeno prvo témo, potlej spet kombinacijo obeh, kar dá skupaj 5 vstopov, torej prav toliko, kot jih je imela ekspozicija in I. izpeljava. V tem vidimo neko skladnost v postopu, v kateri se odraža latentna, notranja organizacijska doslednost. V 61. taktu prične poslednja izpeljava na toniki, s prvo témo v altu in z drugo v basu; slednjič najdemo v 66. taktu obe témi na subdominanti, prvo v sopranu, drugo v altu in končno prvo v basu, drugo v altu (oboje v 67., odnosno 68. taktu), in to v razmerju tesne. Ta poslednji del fuge navaja torej prav tako 5 glasovnih vstopov z dodano tesno, v kateri je druga téma kontrapunkt prvi.

Graditeljski obrazec te fuge je torej:

I. Ekspozicija — 5 vstopov téme, takti 1—19.

II. Prva izpeljava, ki prinese že tudi prvič drugo témo in obsega 5 vstopov, takti 20—31.

III. Prehod (medigra), takti 32—34.

IV. Druga izpeljava, ki obravnava drugo témo s tesno, takti 35—38.

V. Drugi prehod (medigra), takti 39—47.

VI. Tretja izpeljava: kombinacija obeh tém, 5 glasovnih vstopov, takti 48—56.

VII. Tretji prehod (medigra) z uvedbo pedalnega tona na dominanti, takti 56—60.

VIII. Četrta (zaključna) izpeljava (koda), s kombiniranima témama, slednjič tesna obeh tém, 5 glasovnih vstopov z dodatkom in reminiscenco druge téme v sopranu (imitacija), takti 61—71.

Analiza te fuge je pokazala, da število izpeljav, pa tudi število nastopov glasov ni predpisano, temveč zavisi od gradnje same; pri naslednjih analizah bomo videli, da je ravno v samostojni obravnavi tematičnih in oblikovnih elementov podana pestrost fuge in dokaz skladateljeve domiselnosti. Priporoča se vsaj grafični zapisek te fuge.

§ 33 Analiza XIII. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Ta fuga začne z nepopolnim (polovičnim) taktom, ker je téma predtaktna; v naslednjem smatramo ta predtakt kot 1. takt ter temu dosledno označujemo ostale takte. Fuga ima torej 85 taktov, ako štejemo prvega in zadnjega kot cela takta; če pa ju spojimo v en takt, jih je v celem 84. V tej fugi je Bach vseskozi varoval $^4/_4$ značaj, tako da vstopi tema vselej na drugi taktovi polovici: iz tega bi se smelo sklepati, da je Bach v tem primeru smatral $^4/_4$ takt kot alla-breve mero. — Glasovi so sopran, alt in bas; v ekspoziciji se zvrstijo kot A-S-B. Tema ne modulira, vsebuje pa značilno hromatično znižanje vodilnega tona eis' (miksolidični vpliv). Komes je verna transpozicija duksa. Spomnimo, da bi takšna obravnava VII. lestvične stopnje ne bila možna v vokalni fugi, kjer bi jo morali smatrati kot terco drugega heksakorda in jo torej odgovoriti s terco prvega heksakorda (gl. I. knjigo, § 71, str. 100!). Za instrumentalno fugo ne veljajo predpisi heksakordov, ki se nanašajo samo na stare tonalitete. Bachov mnogo komentirani odgovor v tej fugi je torej popolnoma pravilen in ne predstavlja odstopa od doslednosti, niti izjeme. Tema traja do druge polovice 5. takta, je torej štiritakten stavek, ki konča s toniko. Nadaljuje se s I. kontrasubjektom, ki ima presenetljivo sličnost s temo fuge iz Franckove klavirske ciklične skladbe »Preludij, koral in fuga«. Tretji tematični vstop sledi neposredno komesu, ki se na ton cis' v 9. taktu razcepi v oba kontrasubjekta ob vstopu basa. Drugi kontrasubjekt je manj značilen in služi pretežno za harmonično dopolnilo; ponovno nastopi v 34. in 66. taktu; uvaja ga predtaktna četrtinka. Z drugo polovico 13. takta je ekspozicija končana; sledi ji medigra, ki privede do dodatnega vstopa teme v 21. taktu, kjer jo spremlja prvi kontrasubjekt. Tudi tu torej najdemo presežni tematični vstop na toniki, s katerim dobimo vtis štiriglasnega koncepta. Sedaj šele nastopi prava medigra, ki je dokaj razsežna. V 33. taktu vstopi tema na dominanti, spremljana s pravim kontrasubjektom; odgovor je na

toniki; neposredno se mu priključi (v 41. taktu) tema v dismolu (Tp). Ta izpeljava navaja torej najprej temo v dveh vstopih na T in nato šele in z enim samim pojavom temo na Tp, ki bi pravzaprav morala biti osnovna tonaliteta izpeljave. Nova medigra privede do II. izpeljave, ki začne v 53. taktu na subdominanti; po novi, daljši medigri ji sledi odgovor na toniki v 65. taktu, tokrat spremljan od obeh kontrasubjektov; njegov naravni odgovor najdemo v 71. taktu. Kratek prehod privede k reminiscenci v 77. taktu na toniki.

V tej fugi je gradnja bolj strnjena; tematičnih nastopov je manj, težišče je v medigrah, izpeljave so nepopolne ter krožijo okrog tonike in ne vsebujejo močnejših modulacij. Napisati notalno shemo!

§ 34 Analiza XXIV. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Tudi tu so glasovi sopran, alt, bas; vrstni red vstopanja je A-S-B. Taktov je 100. Tema je predtaktna, ne modulira in konča s prvo noto 6. takta na tonični terci. Od tega tona do vstopa komesa vede kratek mostiček. Odgovor upošteva, da je v glavi teme dominanta, ki ji ustreza tonika. Med komesom in naslednjim vstopom duksa (v 15. taktu) posreduje prehod sekvenčnega značaja. Prvi kontrapunkt se sicer v 17. taktu in v nadaljnjih ponovi, vendar se ga kasneje skladatelj več ne poslužuje, razen v sekvenci prve medigre, zato ga ne moremo šteti kot kontrasubjekt. S prvo noto 21. takta je končana ekspozicija; medigra, ki je dvoglasna in zgrajena iz tematičnega materiala prvega kontrapunkta in se celotaktno izmenjava v obeh glasovih, privede do I. izpeljave, ki začne s predtaktom 27. takta; v 29. taktu se prvič pojavi pravi kontrasubjekt (v basu) in odtlej spremlja temo. Vstop duksa v I. izpeljavi je v fis-molu, kar ni skladno z navado, da začne izpeljava s tonično paralelo. Pravilni postopek vobče prevladuje v fugah v duru; molske fuge so glede tega svobodnejše. Pač pa je drugi duksov vstop v D-duru, prav tako tretji (v 45. taktu s predtaktom) v A- duru. Omeniti je treba, da so vsi trije tematični vstopi v tej izpeljavi duksi. V 50. taktu začne II. medigra, k ji sledi tematični vstop (spet duks!) v 55. taktu s predtaktom. Ta vstop pa je osamljen in konča z ležečim tonom v 60. taktu (alt). Smemo ga zato šteti kot presežnega k I. izpeljavi, ki navaja torej 4 tematične vstope. Z osemtaktno medigro dosežemo II. izpeljavo, ki je tesna (stretta) teme same s seboj. Toda ta tesna je nepopolna; zgornji glas preneha že v 73. taktu, spodnji poje do kraja teme v 76. taktu. Posebnost je obravnava predtaktnega tematičnega tona: v tej izpeljavi ga najdemo okrajšanega na polovico, s poltonsko zvezo navzgor. Z medigro prispemo na toniko, kjer se v 82. taktu pojavi duks v sopranu, s čimer se začne koda. 97. takt prinese ponovno temo kot reminiscenco z imitacijo v 98. taktu (nekoliko spremenjen je poslednji predtakt).

Iz te analize posnamemo, da je tudi v tej fugi težišče na medigrah in na kontrasubjektu, ki ga srečavamo povsod kot značilno gradbeno prvino. Dalje je razvidno, da doslednost v obravnavanju

tesen ni obvezna ter je tudi od tesne možno odstopiti. Opozorili bi slednjič na skladnost mediger taktov 50, 51, 52 in 53 s takti 92, 93, 94 in 95; poslednja skupina je točna transpozicija prve za kvarto navzgor (razume se po sebi, da spada predtakt zraven, saj je vsa fuga odločno predtaktnega značaja). Grafična ponazoritev!

§ 35 Analiza VIII. fuge iz I. zvezka »DWK«. — To delo spada h kompliciranim troglasnim fugam tako po bogastvu oblik kakor po kontrapunktičnih kombinacijah. Zato je zanje potrebno izdelati notalno in grafično analizo. Czerny jo je zaradi lažje čitljivosti prepisal v es-mol; original je v dis-molu.

Slično kot v ostalih fugah 4/4 metra tudi v tej skladatelj svobodno uporablja prvo in tretjo četrtinko kot enakovredni; zato najdemo vstope teme na poln takt ali sredi takta. Tema sama obsega 2 1/2 takta ter konča s primo. Ker sta v glavi zastopani tonika in dominanta, ju odgovor prinese v obratnem redu. Glasovi so sopran, alt, bas, v vrstnem redu A-S-B. Stalnih kontrasubjektov ni, ker bi ovirali kontrapunktično kombinatoriko. Ekspozicija navaja presežni vstop basa v 12. taktu z ritmično spremenjeno prvo noto. Tudi v nadaljnjem najdemo več sprememb prve in zadnje tematične note, pa tudi vmesnih tonov, ki so bili spremenjeni bržkone zaradi izvedljivosti (takt 20 in nadaljnji). Vstopi teme v ekspoziciji so duks, komes, duks, komes: s tem nastopi videz štiriglasnosti, kar spada k priljubljenim okretom Bachovega sloga. Četrti tematični vstop navaja še posebnost, da prinaša na prvo osminko 13. takta ton d (cisis), kjer je pri prvem komesu stal des (cis); dalje popolnoma spremenjeni zaključek teme (polovinko ces mesto prvotne četrtinke c) in zaključek preko končnega tona B (Ais) in As (Gis). Ekspozicija konča torej svobodno s prvim tonom 15. takta; sledi ji modulatorična medigra, ki uvede I. izpeljavo. Ta se začne z drugo polovico 19. takta (duks v altu), ki ji že takoj v 20. taktu sledi tesna med sopranom in altom; bas spremlja dopolnilno. Odstavek konča z izrazito kadenco, zaradi česar ga štejemo kot samostojno izpeljavo, torej kot dvoglasno tesno duksa samega s seboj v presledku pol takta. Sledi II. izpeljava v 24. taktu. Ta se loči od prve v tem, da je tesna zožena na presledek ene četrtinke in da prinaša v vseh treh glasovnih vstopih komes. Začne sopran, po četrtinki sledi alt, temu v enakem presledku bas, ki pa ni dosledno izveden. Tudi alt nastopi v novi obliki kot *ritmiziran* komes. Sopran prav tako ne navaja točnega komesa, temveč nekakšno kompromisno formo med duksom in komesom, ki se odraža v sekundni zvezi med drugim in tretjim tonom; v bistvu je samo prvi interval komesov. V nadaljnjem prinaša (na prvo osminko 25. takta) ton g" (fisis) mesto ges, ki ga vsebuje na tem mestu duks. Slično spremenjen je tudi alt, popolnoma modificiran pa je bas. Sklepno sledi še ena tesna v 27. taktu med sopranom in altom, ki je tudi dovolj svobodno obravnavana in privede v modulacijo s ciljem tonične paralele. V 30. taktu smo na ta način prispeli do Tp, kjer se praviloma odvija I. izpeljava. V tem smislu bi lahko šteli vse dogajanje od ekspozicije pa do sèm kot I. medigro, če ne

bi bili odstavki tako razločni in postopki tako različni; oboje to pa narekuje strogo formalno ločitev dogodkov. S 30. taktom se začne III. izpeljava na tonični paraleli (Ges-dur, odnosno Fis-dur), ki ima še to posebnost, da nastopi tema obrnjena (sopran). V 36. taktu ji odgovarja alt s prav tako obrnjenim tematičnim vstopom, ki še vedno predstavlja kompromisno združitev duksa s komesom; v tretje prihaja bas v 39. taktu z obrnjeno temo, pri kateri je prvi korak razložen v šestnajstinke. Zaključek tega odstavka je svobodno nadaljevanje in kadenciranje tematičnih podaljškov do polovice 44. takta, ki je v ostalem točna polovica cele fuge. V drugi polovici 44. takta se začne IV. izpeljava, za katero so značilne tesne med obrnjenimi tematičnimi vstopi. Najprej prinese bas obrnjen duks, ki ga po presledku pol takta ponovi sopran; alt vstopi kot tretji glas v 47. taktu z obrnjeno kompromisno obliko. Toda še v istem taktu vstopi četrtinko kasneje sopran z isto obrnjeno temo, kar pomenja novo, ožjo stretto. Poleg tega je ta sopran še ritmiziran podobno, kot je bil alt v 24. taktu; s svobodno kadenco v 51. taktu se zaključi ta odstavek. Neposredno mu sledi v 52. taktu V. izpeljava, ki strne tesne pravilno postavljene teme. Tu začne bas, ki mu v četrtinskem presledku sledi alt in za njim prav tako sopran. Vsi trije vstopi navajajo isto posredno tematično obliko in se vrstijo v oktavni razdalji. Dva takta zatem prinese bas obrnjeno temo ter si v enakem zaporedju sledijo ostali glasovi z obrnjeno temo v četrtinskem presledku in v oktavnem razmiku. Posamični nastop ravne teme v sopranu v 57. taktu zaključuje to izpeljavo, ki poleg tesen s premo temo obsega tudi takšne z obrnitvijo, a v enakem presledku in v istem intervalu. S predtaktom k 62. taktu pričenja nov razplet, VI. izpeljava. Pri tej nastopi najprej kompromisna oblika teme v altu, ki ji po pol takta sledi povečana (avgmentirana) tema v basu; sopran spremlja njuno igro s svobodno obravnavano varianto obrnjene teme. Še preden je bas temo končal, jo vrne sopran v obratu (64. takt), tako da lahko začne v 67. taktu nova kombinacija: tu nastopi najprej prema tema v basu, ki jo v tesni posname povečana tema v altu na drugo taktno polovico. Še predno ta konča, se oglasi v sopranu tema v običajni postavitvi (69. takt). Sledi ji odgovor v altu (72. takt), nakar se tudi ta odstavek zaključuje analogno s prejšnjimi s padajočo kadenco. Preidemo v poslednji del, VII. ali zaključno izpeljavo (kodo). Ta se začenja v 77. taktu z basovim vstopom teme, ki jo v tesni nadaljuje ritmizirani alt in neposredno za njim povečani (avgmentirani) sopran, vsi med seboj v oktavni razdalji; ker ima poslednji dvojno dolžino, je še priložnost, temo ponoviti v altu, kar se zgodi v 80. taktu. Sedaj smo na zaključku in padajoče sekvence naznanjajo skorajšnji konec skladbe; motivični material je črpan iz teme same.

Formalna analiza je torej izluščila deset enot s končno, razširjeno kadenco. Naštejemo jih v naslednjem:

1. Ekspozicija A-S-B in dodatni B kot duks, komes, duks, komes, takti 1—14.

2. štiritaktna medigra, takti 15—18 1/2.

3. I. izpeljava, t. j. I. tesna A-S v presledku 1/2 takta in razmahu oktave, takti 19—23.

4. II. izpeljava, t. j. II. tesna, S-A-B, v presledku 1/4, razmik v različnih intervalih, nato tesna S-A, presledek 1/2 takta, razmik kvinta, takti 24—29.

5. III. izpeljava, z obrnjeno temo, v duru (Tp), nato nastop obrnjene teme v altu in prav tako obrnjene teme v basu; takti 30—41.

6. Dvotaktna medigra (kadenca), takti 41—43 1/2.

7. IV. izpeljava, t. j. III. tesna, ki jo začneta B-S z naslednjima A-S z obrnjeno temo; najprej poltaktni presledek in oktavni razmik, nato presledek 1/4 in kvartna razdalja, sopran ritmiziran; kadenca! Takti 44—51.

8. V. izpeljava ali IV. tesna, tema v trojni tesni in 1/4-presledku B-A-S, nato troglasna tesna v enakem presledku in v istem intervalnem razmiku, a z obrnjeno temo; to izpeljavo konča dodatni nastop teme v sopranu, 57. takt; sledi padajoča kadenca. Takti 52—61.

9. VI. izpeljava, t. j. V. tesna s kombinacijami. Najprej vstop teme v premi smeri, nato tesna z obratom po presledku 1/4 takta (A-S); čez 1/4 vstop avgmentirane teme (bas) in kombinacija vseh treh; obrnjena tema v prvotnih notnih veljavah v sopranu, takt 64. Nato tesna teme in avgmentacije ter dodatni vstop teme in odgovora; padajoča kadenca, takti 62—76.

10. Zaključna (VII.) izpeljava, t. j. VI. tesna, presledek 1/4, sosledje B-A-S, prvi naravno gibanje, drugi ritmiziran, tretji avgmentiran, razmik oktava; dodatni tematični vstop v 80. taktu, nato sklepna, razširjena kadenca, takti 77—87.

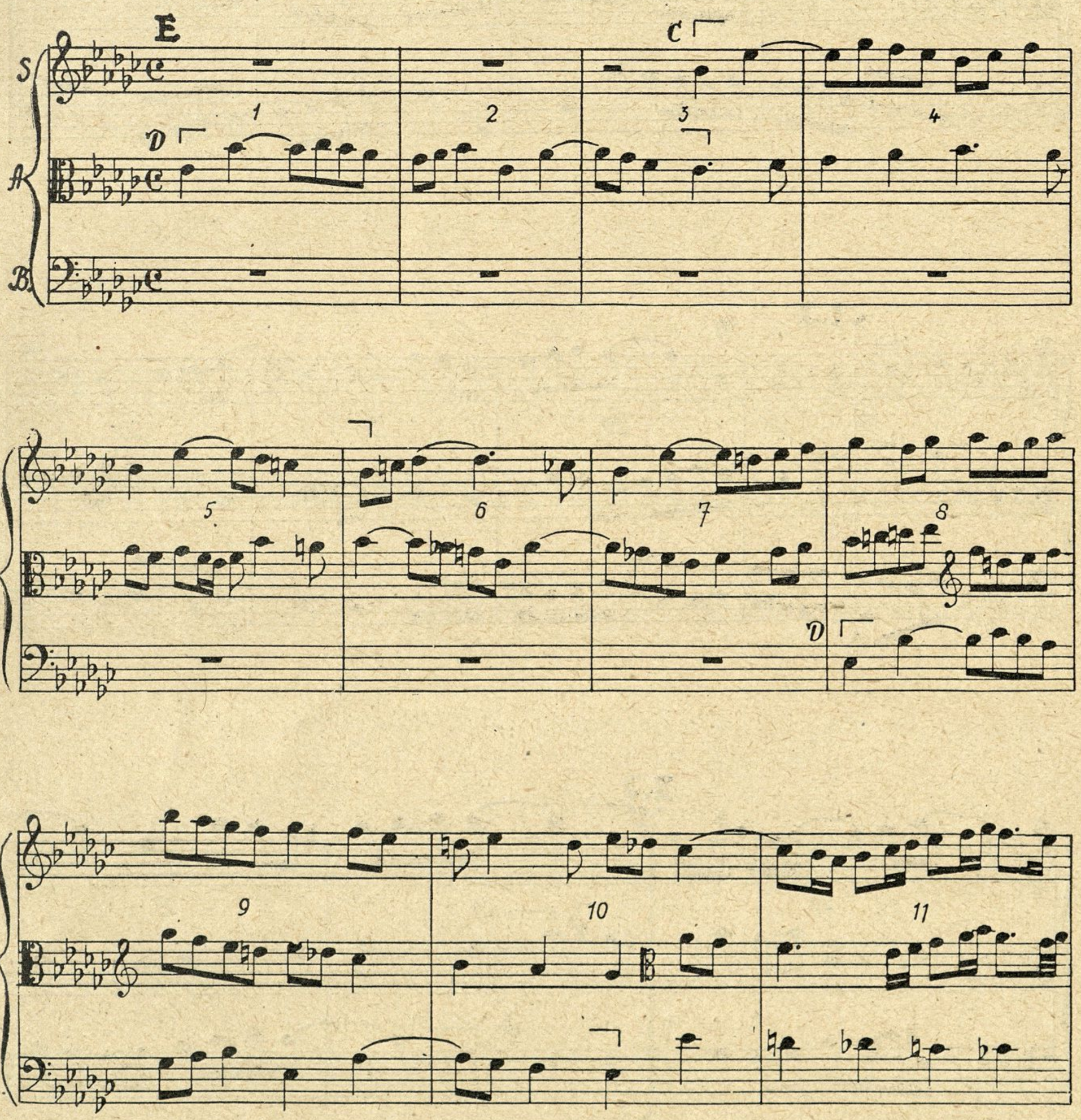
Dovoljeno bi bilo, strniti 1. in 2. del ali pa 3. in 4. V vsakem primeru pa so razločne prekinitve in kadence odločilne za formalno razčlenitev.

Točen pregled načina kompozicije te fuge kaže, da se skladatelj ni skoraj nikjer držal dosledne točnosti pri navedbi teme, bodisi v duksu ali v komesu, temveč se rad poslužuje ustreznih variant. Računsko se lahko fuga razdeli na dve polovici (simetrala je ločnica obeh polovic 44. takta), ki se dokaj dobro krijeta. Tema nastopi šestintridesetkrat, ako ne upoštevamo precej spremenjenega nastopa obrnjene teme v sopranu v 62. taktu s predtaktom. 25 vstopov je v premi smeri, 11 jih je obrnjenih; povečava nastopi trikrat, v zaporedju B-T-S (takti 62, 27 in 77). Ritmizacija teme nastopi prav tako trikrat, in to v taktih 24, 48 in 77, ter je vsakikrat enaka. Mediger je malo in se vselej hranijo od nadaljevanja tematičnega materiala ter navajajo vedno podobne padajoče sekvence z odločno težnjo h kadenciranju. V celoti se pokaže, da povečano operiranje s kontrapunktičnimi kombinacijami odveže skladatelja
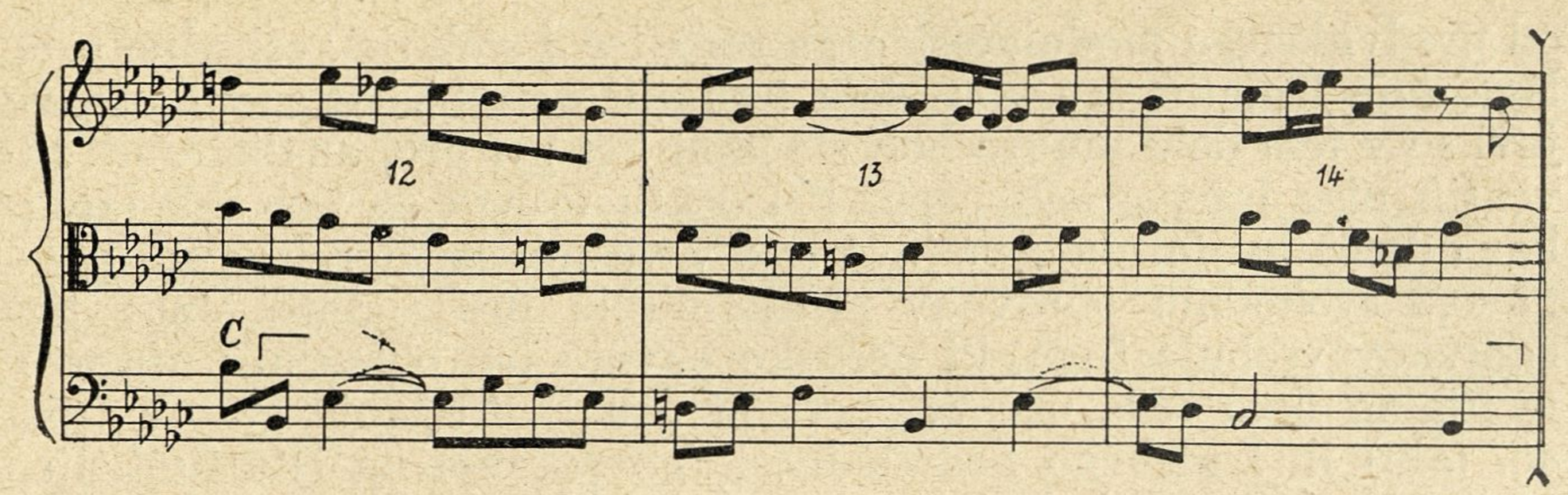
od predvidenega modulatoričnega reda ter dovoljuje svobodno prilagajanje tematičnega materiala trenutni potrebi. Harmonični pojavi so v tem delu mnogo bolj slučajni kot pri prej analiziranih in včasih niso brez prisiljenosti. Pri ozkih tesnah se jim skladatelj kar odreče in jim daje veljavo šele v veznih medigrah. Tudi premnogo svobodnih obravnav menjalnih in prehajalnih tonov ter zadržkov vsebuje fuga, ki neredko navaja ton obenem z njegovo menjalno noto (49., 62., 77. takt in drugi), križanje glasov (45., 46. takt) in kadenčno nedoslednost (povračanje na iste funkcije, prav tako 45. takt). Vendar te pomanjkljivosti obledijo spričo kontrapunktične zanimivosti, na katero je obrnjena gradbena pozornost in ki prevzamejo tudi poslušalca.
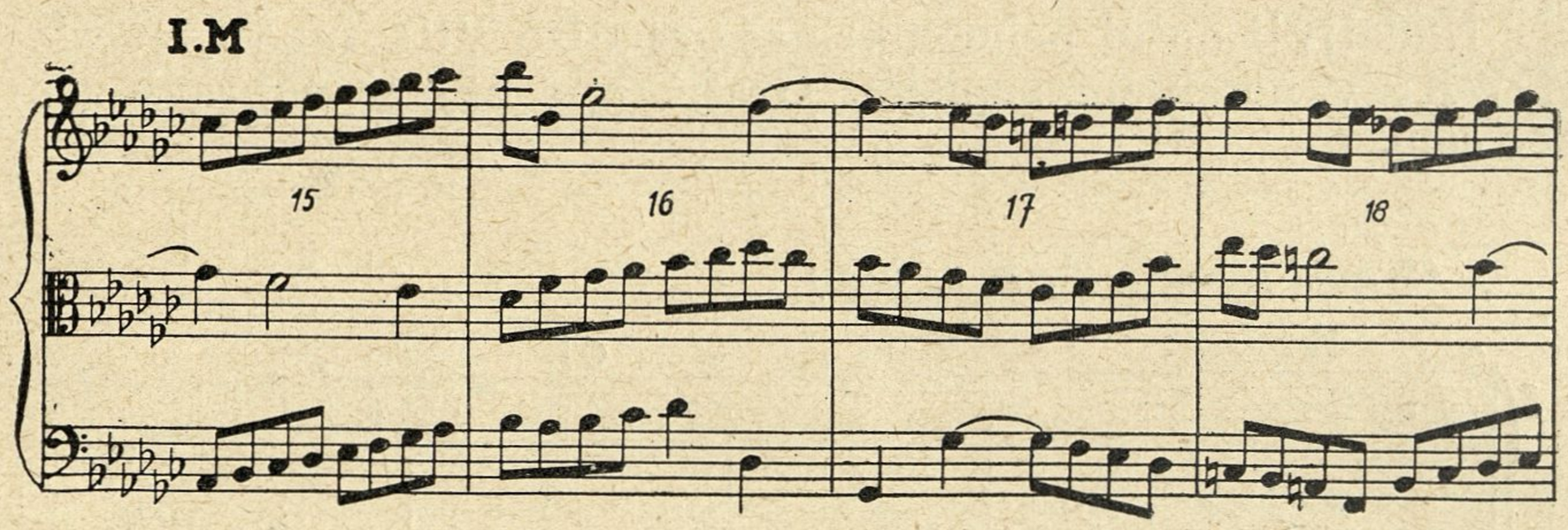
Nadaljnji notni primer prinaša analizo VIII. fuge I. zvezka »DWK« v notalnem zapisku. Grafičnega naj si napravi učenec sam.
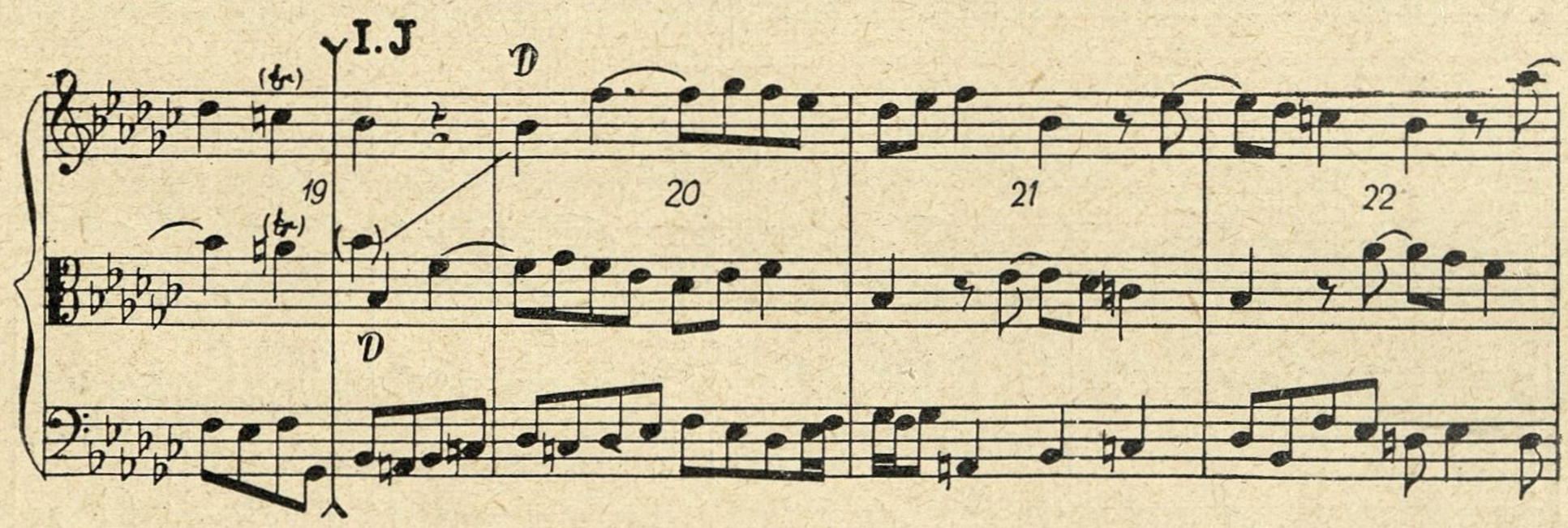
45. notni primer *(fuga VIII. iz I. zvezka)*
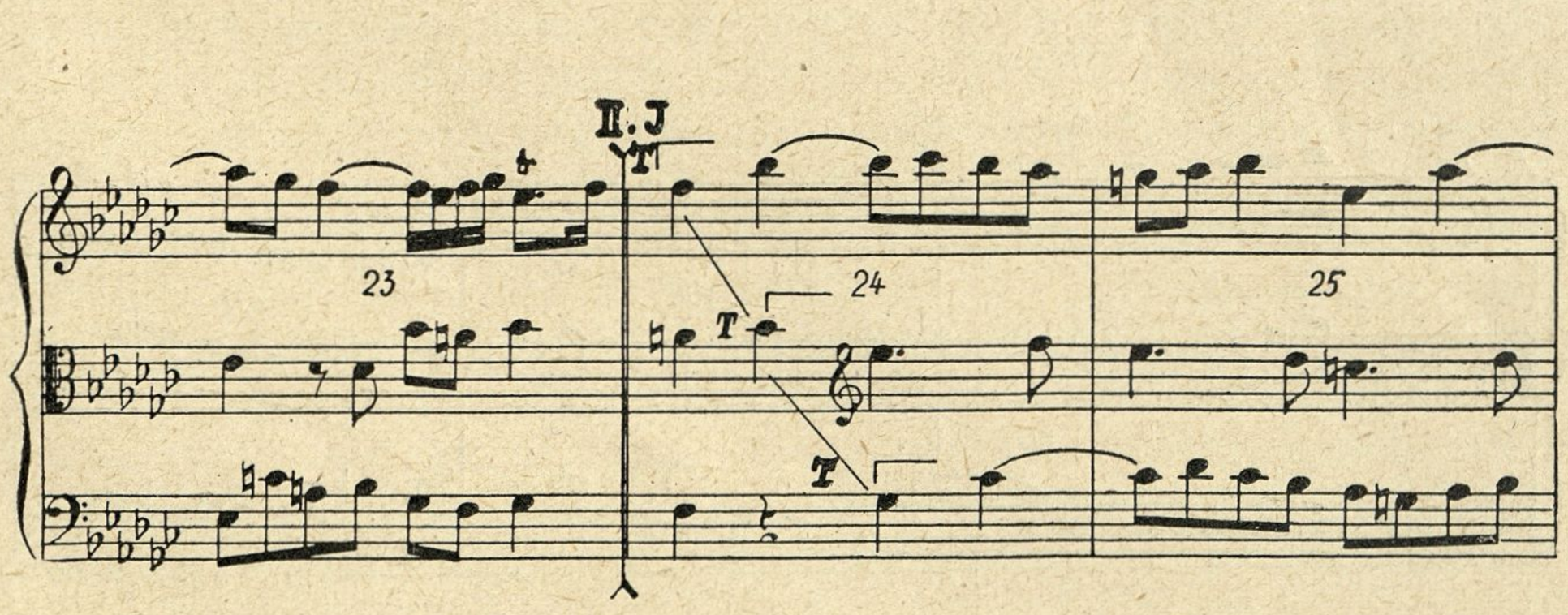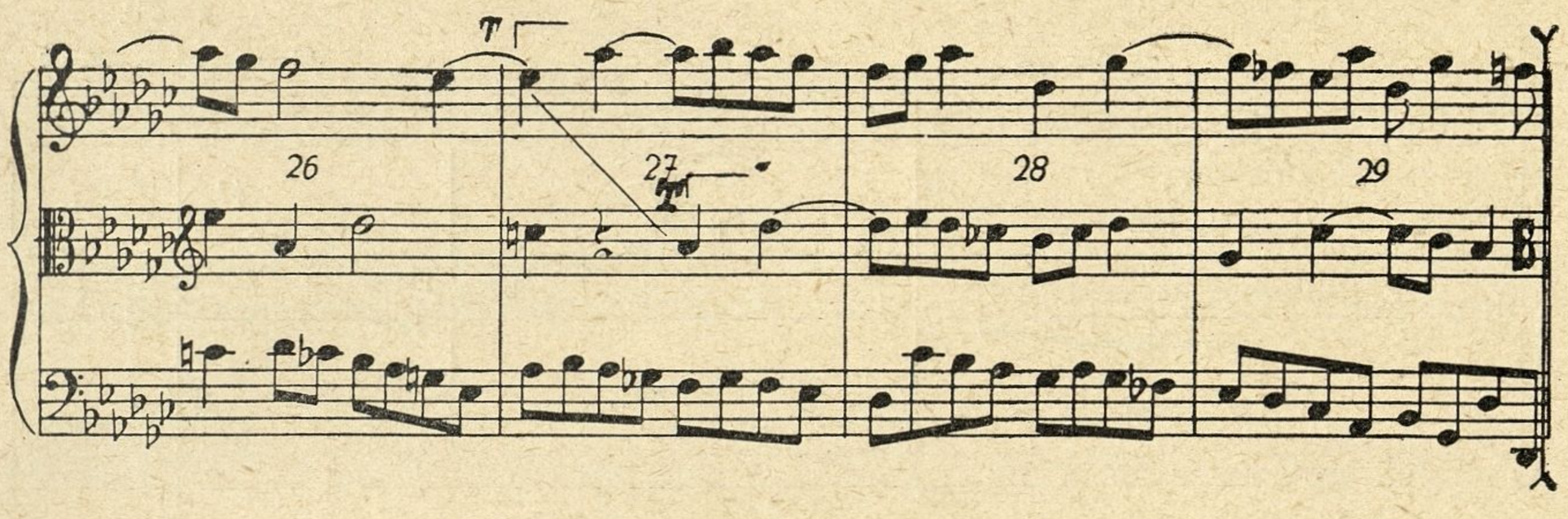


Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

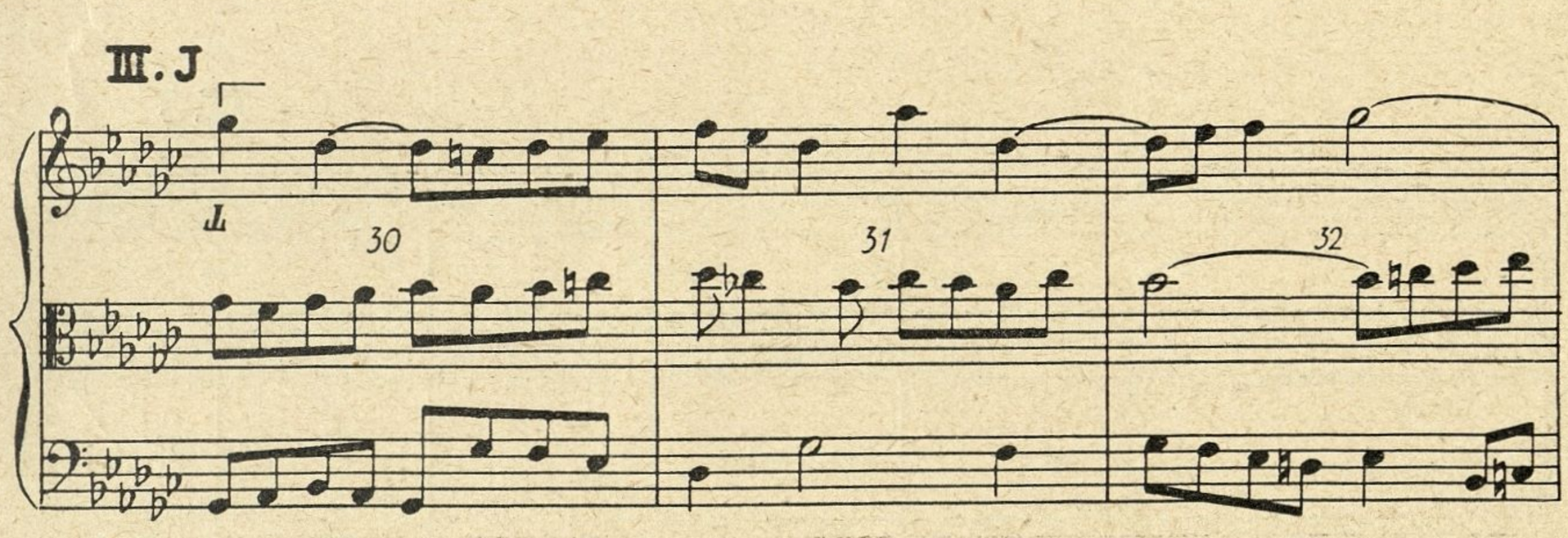

12
13
14
C
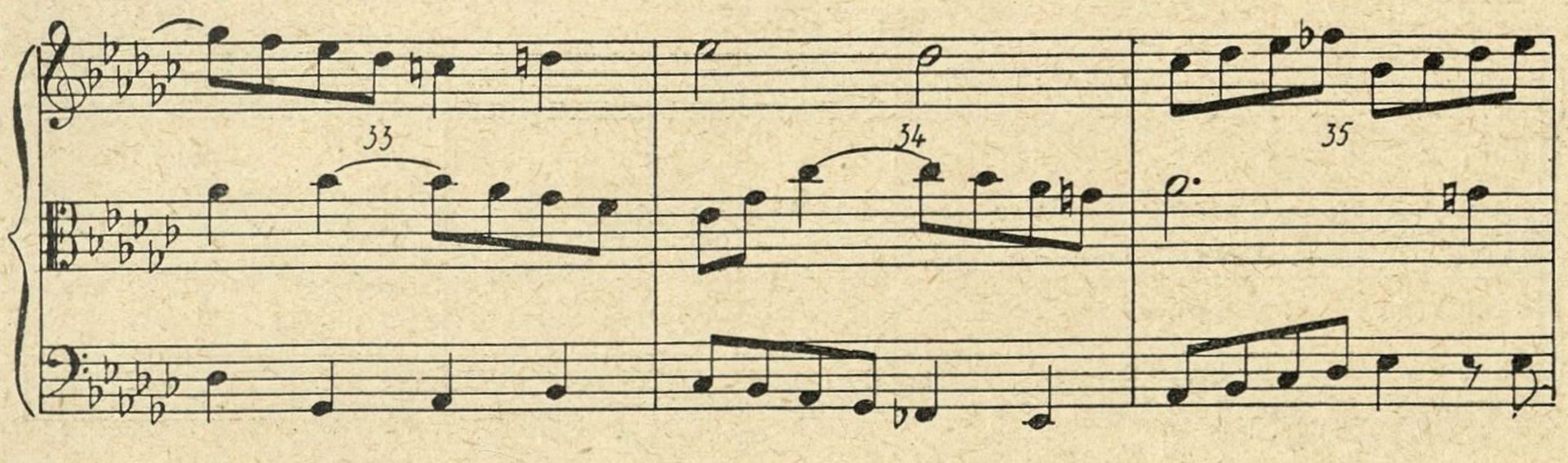

I.M
15
16
17
18
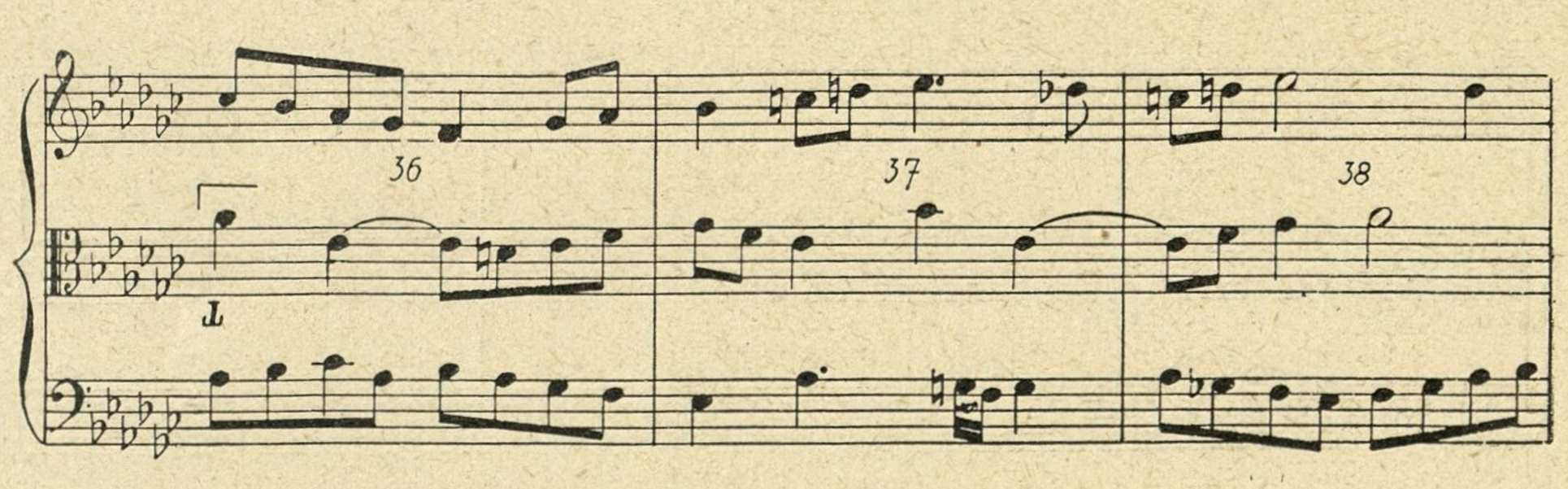

I.J
D
19
20
21
22
D

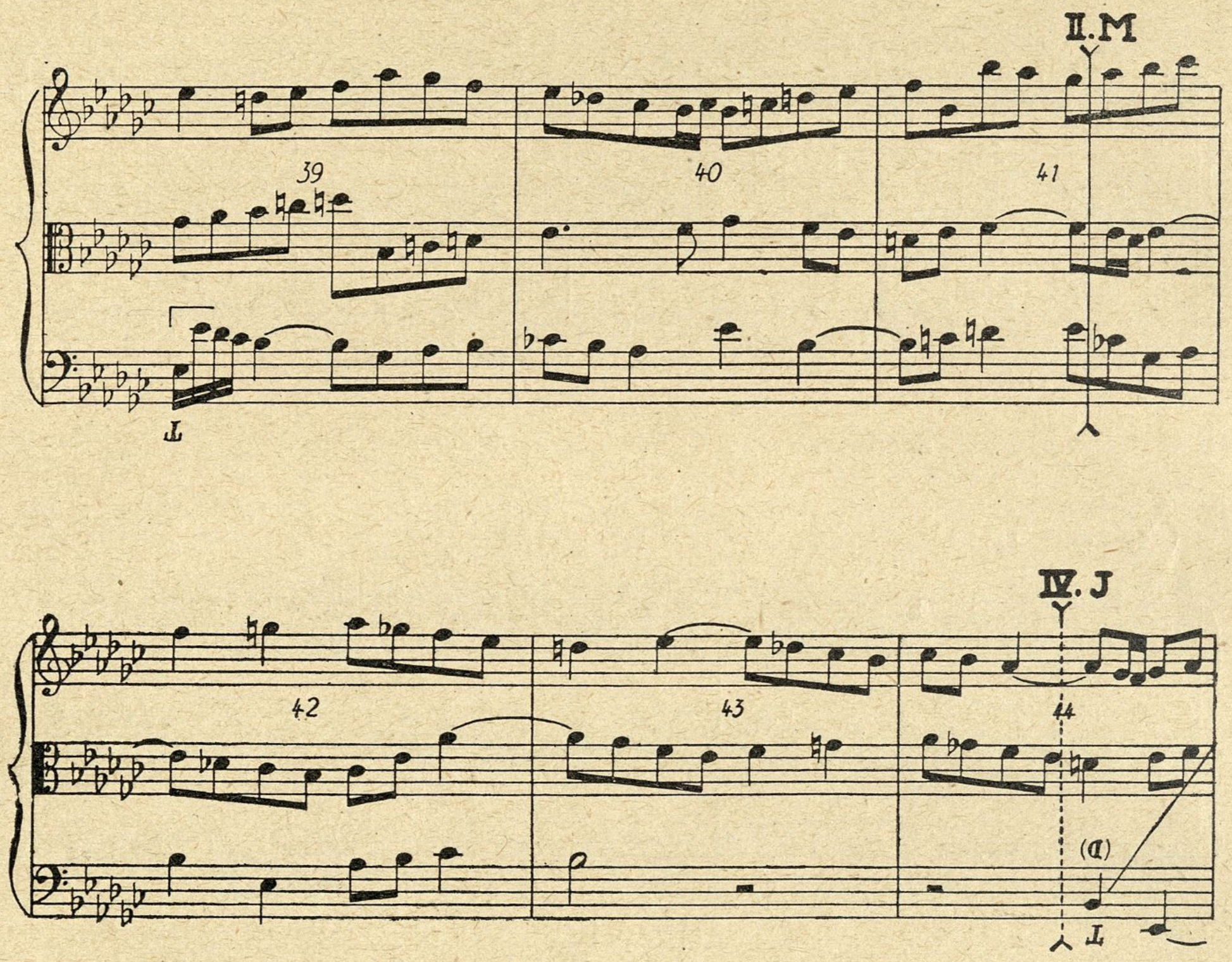

II.J
T
23
24
25
T
T


T
26
27
28
29


III. J
30
31
32


33
34
35


36
37
38


II.M
39
40
41
IV. J
42
43
44
(C)
(D)
45
46
47
(D)
(G)
48
49
50

V.J
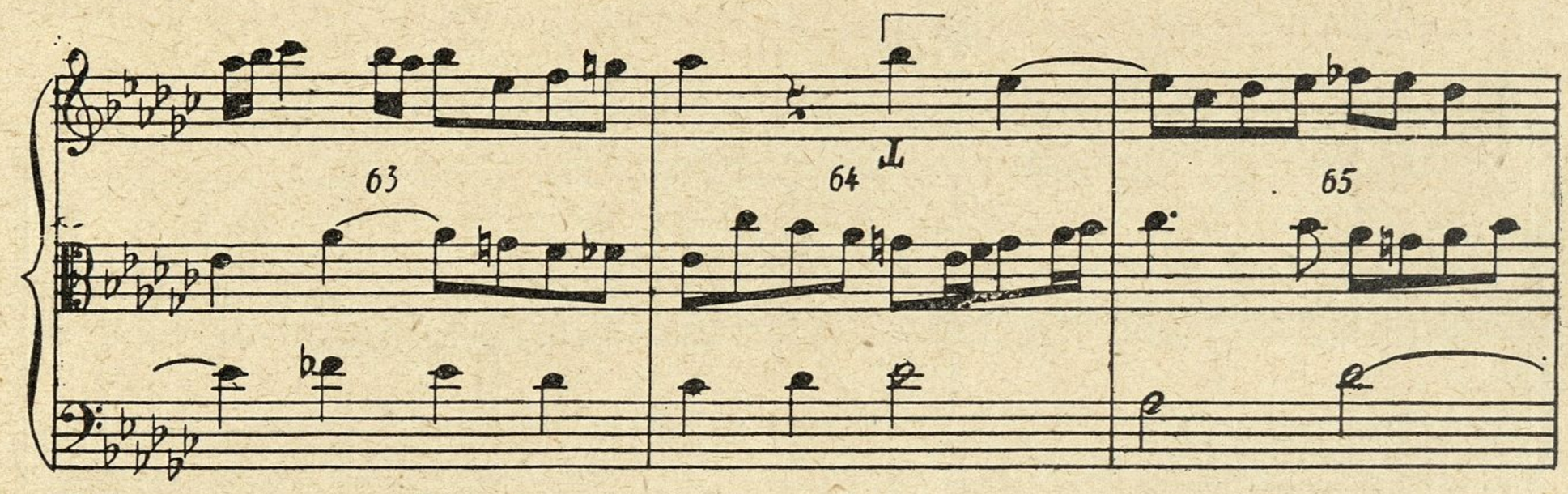
51 52 53
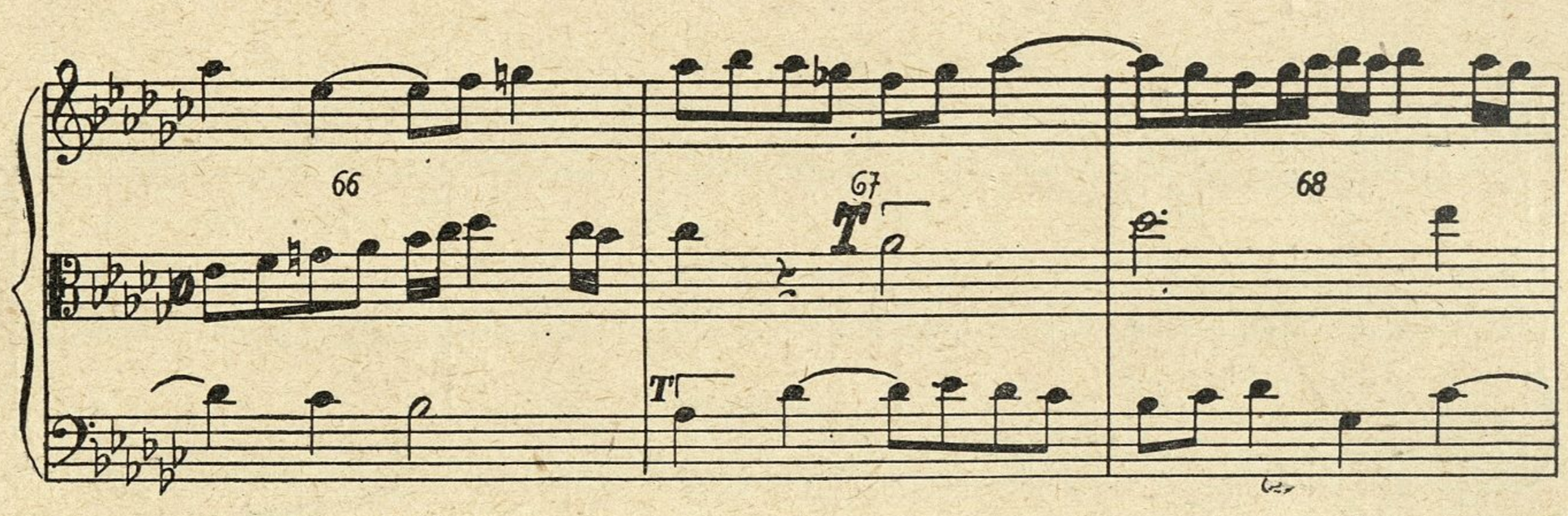
54 55 56
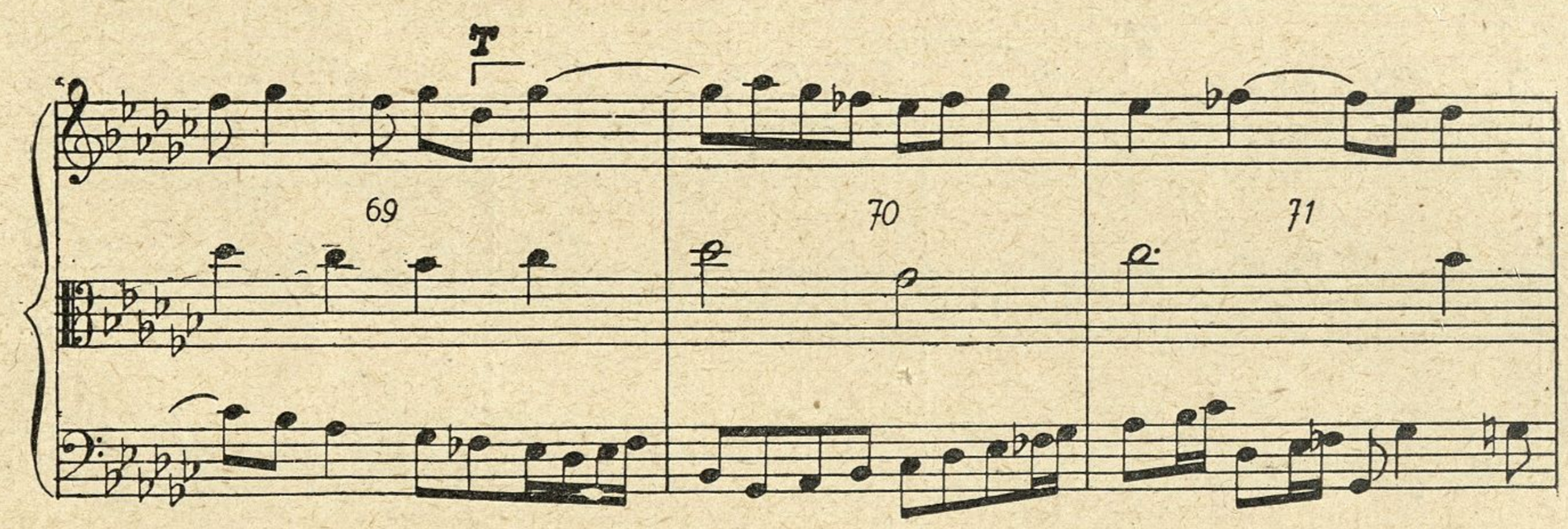
57 58 59
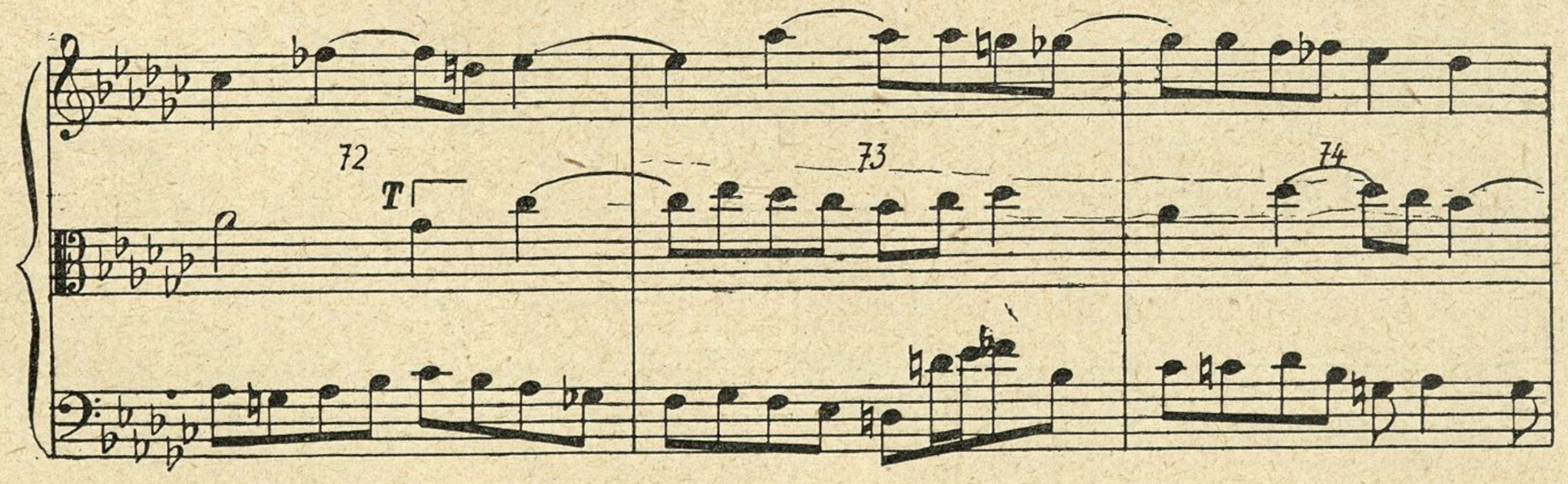
VI.J
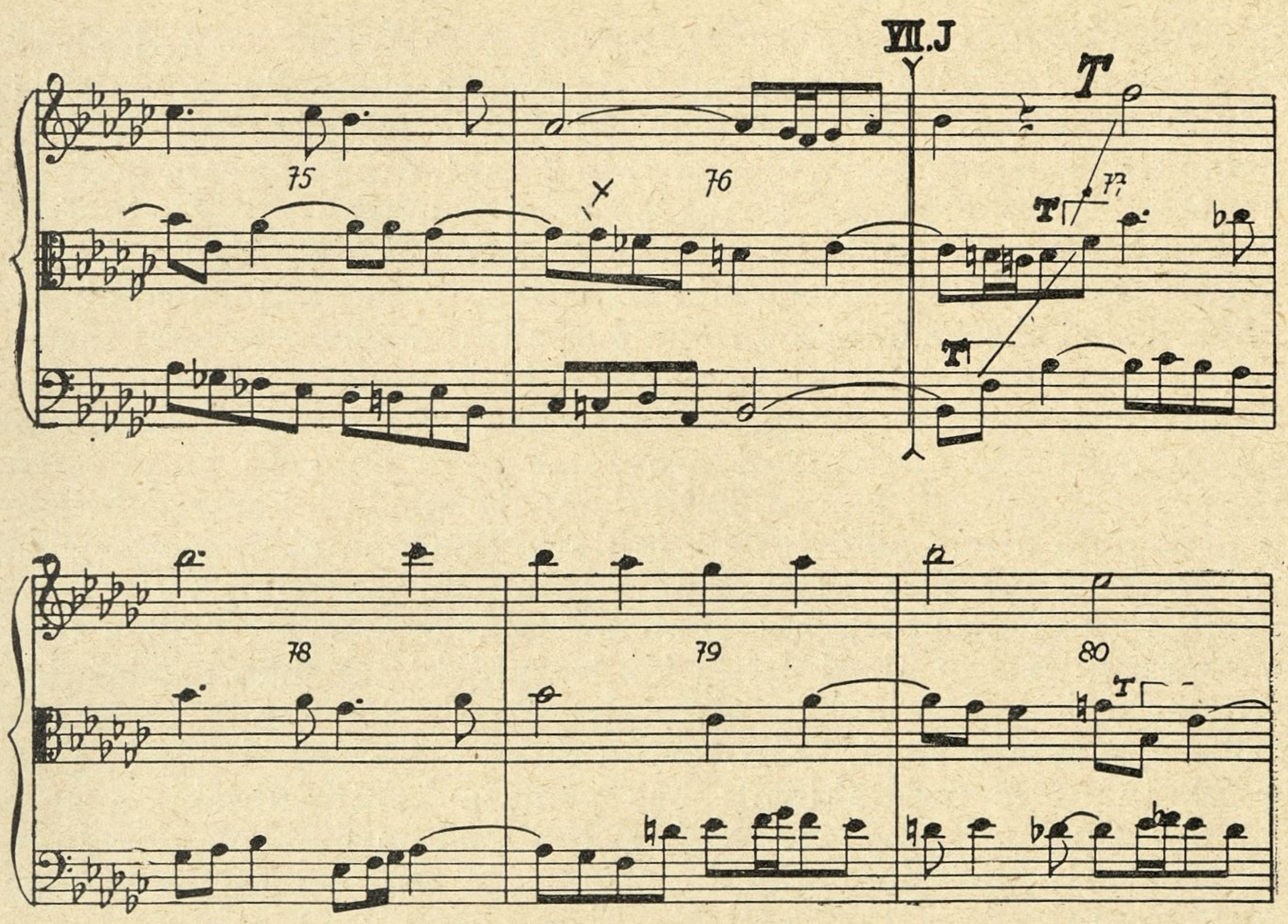
60 61 62


63
64
65


66
67
T
68


T
69
70
71


72
T
73
74



Legenda novih znakov:

T = tema v avgumentaciji
I = obrnjena tema
d = obrnjen duks
g = obrnjen komes

§ 36 Analiza X. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Red glasov in vstopov je S-A-T. Tema sama je močno členovita in sestoji iz ritmično zelo različnih motivov, ki jih je mogoče družiti v tri dvotaktne skupine: prva obsega 1. in 2. takt, druga navaja prehitek z nasledujočo ritmično karakteristiko osminke s piko in šestnajstinke, tretja pa kaže gladke triolne tokove. Med njimi je velika razlika, ki jo premosti samo živa, ne zatikajoča se obravnava. Tema obsega 6 taktov in ne modulira; odgovor je torej realen. Ob odgovoru nastopi kontrasubjekt, ki v nadaljnjem doživi zanimive metamorfoze. Vstop tretjega glasu v 13. taktu s predtaktom že povzroči eno od teh: alt prevzame prvo noto, ki bi jo moral pravzaprav prinesti sopran, kajti dejansko spada h kontrasubjektu. S prvo noto druge polovice 18. takta je končana ekspozicija; sledi ji pettaktna medigra, ki uporablja tematični material. V 24. taktu nastopi prva izpeljava, pravilno na tonični paraleli (Tp) s temo v sopranu; bas in alt si delita kontrasubjekt ter tako predočujeta troglasje, ki ga dejansko ni; v drugi polovici tematičnega razpleta zamenjata vlogi. Odgovor na duks v Tp daje komes na Dp v 30. taktu (s predtaktom); bas prinaša kontrasubjekt, a ga v 32. taktu prepusti sopranu, ki je dotlej imel harmonično dopolnilo; ta izpeljava je nepopolna in obsega le dva tematična vstopa. Medigra privede v II. izpeljavo, ki se začne v 42. taktu (s predtaktom); tudi tu se pojavi kontrasubjekt, najprej obrnjen in okrnjen v altu, nato pa s popolno drugo polovico; odgovor temu vstopu teme, ki je v h-molu, poda alt v 50. taktu v e-molu; tu prinese bas celotni kontrasubjekt v osnovni obliki. Dokaj svobodna medigra privede iz tudi nepopolne II. izpeljave, ki ima le dva vstopa, v III. izpeljavo, ki nastopi v 60. taktu na subdominanti; spremljajo jo odlomki iz prve polovice kontrasubjekta v basu, ki potlej prepusti celo drugo polovico altu. Sedaj sledi posebna medigra, ki teži k razpletu na razširjeni kadenci po zgledu koncertov in drugih svobodnih oblik. To doseže v 70. taktu, ki pomenja pravo cezuro v sicer neprekinljivem toku fugiranega stavka. Takoj nato sledi nov, poslednji tematični vstop na toniki, ki ga spremlja intervalno močno razširjeni kontrasubjekt v altu s tekočimi osminskimi triolami od 73. takta dalje v sopranu. Odstavek se izteče na pedalnem tonu dominante (78. takt), ki zopet vede v nov zastoj kadenčnega značaja; originalna označba »Adagio« ga podčrta. Zaključek je razširjena kadenca.

Ta fuga kaže v oblikovnem pogledu vdor formalnih elementov in splošne obravnave, ki so ji sicer tuje in sodijo v svobodnejše forme. Že zelo heterogena sestava teme ni dovoljevala strogega postopka; gladko tekoče triole so neprisiljeno povzele nadaljevanje melodičnega slapa in uvedle gladko tekočo, večglasje očitujočo skladbo svobodnega značaja. Obe vrinjeni kadenci nikakor ne motita tega toka, temveč povečata napetost, četudi so fuge s takšnimi vrivki sorazmerno redke.

§ 37 Analiza XIV. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Glasovi so sopran, alt, bas, zaporedje njihovega nastopa je A-S-B. Tema se

konča s prvo noto 4. takta in ne modulira; ker se začne z dominanto, je v odgovoru prva nota tonika. Sicer je odgovor realen in obstaja v nadaljnjem med duksom in komesom le osnovna razlika v prvem intervalu. Kontrapunkt ni stalen, pač pa se često pojavi njegovo ritmično ogrodje. Takta 7 in 8 tvorita kratek prehod, v 9. taktu je tretji tematični vstop (duks). Ekspozicija neha z drugo polovico 11. takta; I. medigra uporablja tematični material in ne modulira; zato lahko štejemo ponovni nastop duksa v 16. taktu kot presežnega in k ekspoziciji spadajočega; zaključni prehod odločno modulira v tonično paralelo, na kateri se pojavi v drugi polovici 20. takta nova tema (II. tema), ki pokaže svoj k tesnitvam nagnjeni značaj že takoj, saj vsebuje ta odstavek, ki ga lahko smatramo kot ekspozicijo II. teme, nič manj kot 9 (popolnih in nepopolnih) vstopov do 29. takta, kjer jo že najdemo kombinirano s prvo temo. Družna igra obeh tem traja do druge polovice 36. takta ter jo lahko smatramo kot kombinirano izpeljavo obeh; v 36. taktu se pojavi nova misel v gladko tekočih šestnajstinkah, ki jo smemo proglasiti kot III. temo. Imamo torej opravka s *trojno fugo* (fugo s tremi temami) svojstvenega konstrukcijskega tipa. Od 36. takta dalje imamo pred seboj ekspozicijo III. teme, spremljane s svobodnimi kontrapunkti; v 48. taktu (s predtaktom) se pojavi III. tema tudi v obrnitvi. Ekspozicija III. teme se konča v 49. taktu; sledi ji dvotaktni prehod v izpeljavo, ki združuje vse tri teme: prva nastopi v 52. taktu in — variirana — v 54., tretja v 55. in druga v 56. taktu. Sledi vezna medigra, nato pa nova kombinacija (izpeljava) vseh treh tem, tokrat v vrstnem redu: I. tema v basu (takt 60), III. tema v sopranu (61. takt) in še v istem taktu II. tema v altu; reminiscenca na toniki nastopi prav tako v tesni vseh treh tem h kraju skladbe (v 67., odnosno 68. taktu) v vrstnem redu: I. tema — sopran, III. tema — alt, II. tema — bas.

Pregled analize poda naslednjo arhitektonično skico:

1. Ekspozicija I. teme, A-S-B in presežni vstop S; takti 1—20.

2. Ekspozicija II. teme, 9 deloma popolnih vstopov, takti 20—29.

3. I. Izpeljava: kombinacije I. teme z II., takti 29—36.

4. Ekspozicija III. teme, 7 deloma nepopolnih vstopov in en obrat teme, takti 36—51.

5. II. izpeljava: kombinacija vseh treh tem, deloma v tesnah, takti 52—57.

6. Medigra sekvenčnega značaja, takti 57—59.

7. III. izpeljava: kombinacija vseh treh tem v tesnah, takti 60—62.

8. Medigra, zgrajena podobno kot prejšnja, takti 63—66.

9. Zaključek: tesna vseh treh tem in končna kadenca, takti 67—70.

Pregledana fuga predstavlja enega od možnih tipov trojne fuge. Pri tem je najprej eksponirana vsaka tema zase, odnosno se kombinirajo teme v sosledju svojih nastopov, vendar postopoma.

Drugi tip trojne fuge (in nadaljnjih višjih vrst) pa začne s takojšnjo kombinacijo tem, torej neposredno z izpeljavami. Pri teh je včasih tudi mogoče ekspozicijo začeti večglasno, torej temo obenem s svojim prvim kontrasubjektom, ki je lahko samostojna tema; to obliko najdemo, čeprav redkeje, pri starejših orgelskih fugah; »DWK« je ne pozna. Razume se po sebi, da morajo biti teme med seboj v odnosu ene ali več vrst dvojnega kontrapunkta; prepuščamo učencu, da določi ta odnos med temami obravnavane fuge.

§ 38 Analiza XVIII. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Ta zelo obsežna (143 taktov dolga) *dvojna fuga* (fuga z dvema subjektoma) kaže prav nazorno, v kakšnem sorodstvenem odnosu moreta biti obe temi. Videti je namreč, da je drugi subjekt (od 61. takta dalje) v bistvu nekoliko spremenjena obrnitev I. kontrasubjekta, ki dobi svoj lastni kontrasubjekt v lastni ekspoziciji. Formalno razpade fuga v naslednje poglavitne dele:

1. Ekspozicija I. teme (glasovno zaporedje S-A-T), takti 1—22.
2. I. Medigra, takti 23—32.
3. Izpeljava I. teme, takti 33—59, s priključeno kadenco na dominanti (2 takta). Zaporedje tematičnih glasov: B-S-B.
4. Ekspozicija II. teme, S-A-B, kontrasubjekt! Takti 61—74. Presežni tematični vstop (S, 79. takt), nato sekvenčni pomik k pedalnemu tonu na D (93. takt) in sklep na T (97. takt). Prav tu se začne
5. Izpeljava obeh tem sočasno; takti 97—115.
6. Medigra, takti 115—124.
7. Ponovna kombinacija obeh tem, takti 125—143, z vmesnimi posredovalnimi prehodi in sekvencami.

Podrobnejšo razčlenitev prepuščamo učencu.

§ 39 Analiza XVIII. fuge iz I. zvezka »DWK«. — Štiriglasne fuge niso v bistvu nič bolj problematične od troglasnih in analiza bo pokazala, da so v mnogem celo preprostejše. Začnemo z 18. (v gis-molu), ki prilično nazorno prikazuje formalni potek.

Tema obsega dva takta in modulira v dominantno tonaliteto. Vse teme fug, ki modulirajo, storijo to v svojo kvintno tonaliteto in drugih modulacij klasični zgledi ne poznajo. Zelo redke so nekatere orgelske fuge Bachovih prednikov, ki poznajo tudi modulacijo v subdominanto in tudi Bach jo je izjemno uporabil. Pri fugah, ki modulirajo, mora odgovor privesti nazaj v osnovno tonaliteto. To je možno le, ako ne odgovori v kvinti (kajti to bi privedlo do druge dominante), temveč v kvarti (spodnji kvinti). Tega postopka se Bach posluži tudi v tej fugi, le da smatra prvi ton (gis) kot toniko, ki ji po starem pravilu gre odgovor dominante. Zato zveča interval med prvim in drugim tematičnim tonom, ki je v duksu (mala) sekunda, na (malo) terco (mutacija, gl. tudi I. knjiga, § 71, stran 101!). Vrstni red glasov je T-A-S-B; T in S prinašata duks, A in B pa komes. Prvi komes spremlja prvi

kontrasubjekt, drugi duks pa I. in II. kontrasubjekt; fuga ima torej dva kontrasubjekta (določiti vrsto dvojnega kontrapunkta med njima in temo!). Četrti glas je dopolnilen. Ekspozicija se konča s prvo noto 9. takta; sledi ji sekvenčna medigra, ki naj bi privedla v Tp, a se ustavi spričo ponovnega nastopa komesa v tenorju (11. takt). Tudi tu imamo pred seboj presežno ekspozicijo s 5. tematičnimi vstopi. S 13. taktom je ekspozicija končana, v 15. pa se začne I. izpeljava: subjekt je kot duks v basu na subdominanti, odgovarja mu spet duks v tenorju (17. takt); v 19. taktu srečamo komes v altu, nato sledi nova medigra. Izpeljava je torej nepopolna in vsebuje le tri tematične vstope v svobodnem kadenčnem redu. Opaziti je, da spremljata temo oba kontrasubjekta z zamenjanima glasovoma. V 24. taktu se pojavi duks v sopranu v dis-molu (D); odgovarja mu svobodno hromatično spremenjeni komes v basu, ki teži k H-duru (Tp). Že pri prejšnjih fugah smo mestoma opazili, da skladatelj svobodno ravna s slučajnimi predznaki in tudi sicer po potrebi spreminja kvaliteto intervalov; ta prostost izvira še iz vokalnega sloga, kjer vobče niso zapisovali priložnostnih predznakov. Te pravice se Bach pogosto posluži ter z njo doseza posebne hromatične učinke. Z 28. taktom se prične medigra, ki traja do vključno 31. takta. V 32. taktu nastopi duks v tenorju na toniki z dokaj svobodno obravnavano linearno spremljavo ostalih glasov; po prehodu mu sledi ponovno duks v sopranu, tokrat na subdominanti, ki se neprisiljeno pojavi nad pedalnim tonom tonike v 37. taktu. Kot zadnji takt predpisujejo nekatere izdaje molski trizvok (T gis-mola); vendar je pričakovati, da je Bach zaključil z durskim, ker je bilo to v navadi še iz časov cerkvenih tonalitet in ni bilo treba predpisati potrebnega višaja (v tem primeru his).

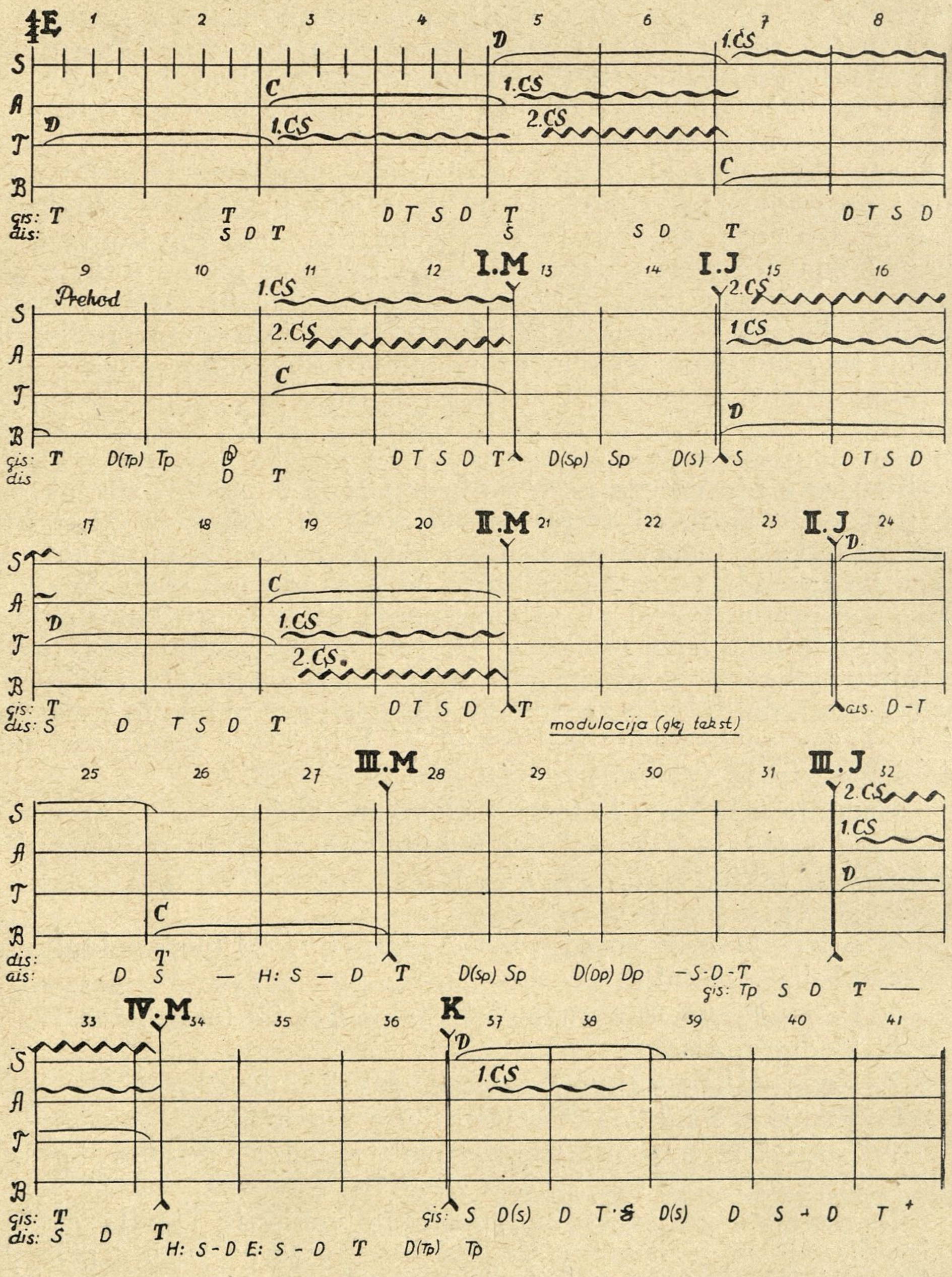
Gradnja cele fuge je torej v glavnem takšna:

1. Ekspozicija s presežnim tematičnim vstopom v zaporedju T-A-S-B-T, takti 1—12.
2. Medigra, dva takta.
3. I. izpeljava, zaporedje B-T-A, takti 15—20 (nepopolna).
4. Medigra, 3 takti.
5. II. izpeljava, zaporedje S-B, takti 24—27 (nepopolna).
6. Medigra, 4 takti.
7. Koda (III. izpeljava), samo T, takti 32 in 33.
8. Medigra, 3 takti, pelje na pedalni ton tonike.
9. Zaključek z reminiscenco teme, samo S, pedalni ton na toniki in priključena razširjena avtentična kadenca.

Iz navedenega razvidimo postopno padanje števila glasov v izpeljavah, ki je značilno za več kot troglasno fugo s prilično dolgim subjektom. Ekspozicija je imela 5 vstopov teme, prva izpeljava tri, druga dva in tretja samo še enega. Temu nasproti se veča število taktov mediger: prva jih je imela dva, druga tri in tretja štiri. Vse kaže na krepko organizirano formalno občutje, ki ne dopušča nikjer prevelikega razbohotenja kljub povečanemu številu glasov.

Grafična slika naj pokaže strukturo te fuge.

46. notni primer (fuga XVIII. I. zvezek)



Opomba 1. Ker ta fuga ne uporablja mnogo kontrapunktičnih umetnij, je toliko bolj zanimiva v harmoničnem pogledu. Sicer tu ni mesta za podrobnejšo analizo, vendar bi hoteli opozoriti na nekatera posebno pestra mesta. Že sama tema se mora v začetku 2. takta poslužiti menjalne dominante (D), da lahko odločno uvede dominanto kot tonovski način, h kateremu je duks moduliral. Še več komplikacij najdemo v nadaljnjem zlasti v medigrah. Posebno od

21. takta dalje se slika zlasti zaradi nenavadne notacije zamegli; zato podamo tu točno analizo po četrtinkah, v katerih se pojavlja akordična menjava.

21. takt: T, nato vodilni cisis k toniki dis-mola; ta nastopi na tretjo četrtinko; na zadnjo osminko takta se pojavi akord dis-his-gisis, ki je gotovo del sekundakorda dis-eis-gisis-his, t. j. tretji obrat dominantnega septakorda eis-gisis-his-dis z manjkajočo osnovo ($D>^7$). To pa je dominanta ais-mola (ali Ais-dura), ki je sam dominanta dis-mola, odnosno Dis-dura. Sekunda (pravzaprav septima) dis v basu je zadržek, ki se razveže šele z drugo osminko naslednjega takta.

22. takt: razvez nastopi v celoti šele na drugo četrtinko (akord cis-eis-ais, torej sekstakord tonike ais-mola). Tretja osminka prinaša akord disis-fisis-ais kot sekvenčni pojav iz prejšnjega takta. Ta akord predstavlja nepopoln dominatni septakord k eis-molu (ali Eis-duru), točno zmanjšani trizvok VII. stopnje te tonalitete. Na tretjo četrtinko pride razvez, zastrt z zadržkom v sopranu. Akord naj se glasi: eis-gisis-his, t. j. tonika Eis-dura. Točno je ta akord zabeležen v prvi osminki četrte četrtinke; sledi mu kot prehajalni akord kvartsekstakord eis-cis-ais kot molova subdominanta eis-mola, odnosno Eis-dura.

23. takt: prva četrtinka prinaša nepopolni akord eis-his-dis (manjka gisis), ki je spet zgoraj navedeni dominantni septakord k ais-molu (ali Ais-duru). Na tretjo četrtinko sledi varljivi sklep (V.—VI. stopnja) te tonalitete, s čimer je dosežen akord fis-ais-cis, ki je VI. stopnja (subdominantna paralela, Sp) ais-mola in hkrati III. stopnja (tonična paralela, Tp) dis-mola. Tako je spet upostavljena zveza z gis-molom, v katerem je dis-mol (ali Dis-dur) dominanta.

24. takt: prva četrtinka ima tonika dis-mola z dodano seksto his (T^{+6}). Z drugo četrtinko nastopi akord eis-gisis-his-dis, ki smo ga že poprej spoznali kot dominanto k ais-molu (ali Ais-duru), torej kot drugo (menjalno) dominanto dis-mola. Tretja četrtinka prinaša tonični trizvok (T) Ais-dura, ais-cisis-eis, ki je hkrati dominanta dis-mola. Tega najdemo na četrto četrtinko kot trizvok dis-fis-ais.

Podobne zamotanosti kažejo 32., 33. in 34. takt. Oglejmo si jih!

32. takt: začne se s T (cis' je zadržek pred h, ki je njegov razvez; hkrati z razvezom pa se oglasi prehajalna nota Ais v basu, tako da sovpadeta dva harmonična učinka). Na tretjo četrtinko je dominantni trizvok dis-fisis-ais, ki pa že na naslednjo osminko preide v sekundakord fis-gis-his-dis, ki je 3. obrat dominantnega septakorda gis-his-dis-fis, t. j. dominanta cis-mola, ki je subdominanta gis-mola [D (S)]; ta akord velja še za začetek četrte četrtinke; zadnja osminka pa navaja akord fis-ais-dis, h kateremu je cisis' menjalna nota tona dis'. Ta akord je sekstakord tonike dis-mola, s čimer je prehod v cis-mol, katerega je nakazala D (S) preklican. Imamo torej opravka z dominantno verigo dveh členov: D (S) in D, kajti dis-mol je dominanta gis-mola.

33. takt: v prvem akordu je dis zadržek (svoboden), ki zastopa ton cisis. Akord je torej cisis-eis-gis-h, kar je zmanjšani septakord VII. stopinje dis-mola, torej D^9. Kompleks his-cisis-dis, ki nastopi z drugo osminko, je slučajen, kajti cisis' je vrinjen ton, ki je lasten temi, His pa nadomešča ton H; to pa zavoljo tega, ker je Bach redno rabil melodično molovo lestvico, ki je imela povratno polovico enako kot prvo, torej za a-mol: navzgor a-h-c-d-e-fis-gis-a in nazaj tudi a-gis-fis-e-d-c-h-a; dis-molova skala se torej glasi v obe smeri: dis-eis-fis-gis-ais-his-cisis-dis, in takšno jo najdemo tudi tu. Na drugi četrtinki imamo v basu zadržek Gis in po eni osminki prehajalno noto Gis: akord je dejansko fis-ais-dis, torej sekstakord tonike dis-mola, v katerem se pravzaprav nahajamo zaradi modulacije teme same. V tem smislu je treba tudi razložiti nadaljnji potek akordike tega odstavka.

Celotna slika bi bila dosti preglednejša, ako bi skladatelj akorde enharmonično zamenjal, torej namesto dis-mola rabil es-mol, namesto Eis-dura postavil F-dur in podobno. To pa seveda zaradi osnovnega gis-mola ni šlo; na teh mestih bi se izkazalo, da bi bilo bolje celo fugo prepisati v as-mol.

Slednjič se ustavimo še v *38. taktu!* Tam najdemo na drugo četrtinko toniko gis-mola; tretja četrtinka pa prinaša akord a-cis-e, ki pomenja neapeljski akord gis-mola. Sočasno je v basu pedalni ton gis od preje. Sekstakord fis-a-dis je II. stopnja k cis-molu, torej k gis-molovi subdominanti; zato je razumljivo,

da sledi v *39. taktu* sekundakord dominantnega septakorda cis-mola (fis-gis--his-dis), kar je spričo težnje kode k subdominanti docela umestno. Ta subdominanta nastopi dejansko že na drugo četrtinko 39. takta, a jo nato prekineta D in T ter pride do polne veljave šele s prvo četrtinko 40. takta, kjer uvaja razširjeno avtentično kadenco.

Opomba 2. Včasih so poimenovali fuge po glasu, ki je prvi prinesel temo kot sopranske, altovske, tenorske ali basovske. Nekaj vpliva tega označevanja je ostalo tudi pri Bachu in pričujočo fugo bi mogli imenovati tenorsko, kajti začne jo tenor, ki ima tudi največ tematičnih vstopov (4), medtem ko imata sopran in bas po tri, alt celo samo dva. Tudi presežni vstop v ekspoziciji je tenorski in tretja izpeljava pozna sploh samo tenorsko temo. Kasneje se je to razlikovanje izgubilo.

§ 40 Analiza XX. fuge iz I. zvezka »DWK«. — Ta fuga spada med najbolj obsežne iz cele zbirke in najbolj kontrapunktično prepletene. Prostor ne dopušča, da bi jo notalno ali grafično ponazorili, zato se omejimo le na opozorila, ki naj služijo učencu pri izdelavi analize. —

Glasovni red je A-S-B-T. Tema sama sestoji iz dveh ločenih polovic in obsega štiri takte ter ne modulira. Obe polovici teme nastopita tudi ločeno kot kontrapunkti. V ekspoziciji ni stalnih kontrapunktov. Po končani ekspoziciji (v 15. taktu) nastopi nova ekspozicija z obrnjeno temo v istem tonovskem načinu; zaradi poslednjega je ne moremo označiti kot izpeljavo, čeprav modulira v Tp (C-dur). Ima štiri tematične vstope ter se konča z izrazito a-molsko kadenco v 28. taktu. S tem je pravzaprav šele končana ekspozicija, ki ji gre naziv *dvojna ekspozicija.* Še v istem taktu se začne I. izpeljava, ki nemudoma preide v I. tesno (S-T v presledku pol takta in v intervalu oktave). Prvi obliki strette sledi tesna A-B v enakem presledku in istem intervalu. Tenor in alt ponovita tesno v 35. in 36. taktu v enakem razmerju, nakar nastopi medigra, ki uporablja motive teme in (slučajnih) kontrapunktov. V 42. taktu nastopi II. izpeljava, ki je prav tako stretta, a tokrat na Tp (C-dur) v smislu običaja, ki predvideva izpeljavo na paraleli. Začneta jo S-B v polovinskem presledku in v oktavi. V 47. taktu najdemo temo obrnjeno v tesni med S in T, tokrat v kvintnem odnosu. Obrnjena tema se v tesni ponovi med S in B v 52. taktu, nakar sledi v 56. taktu tesna S-A v a-molu z oktavno razdaljo. Ta izpeljava privede do pedalnega tona na dominanti; ta pa ne vodi v toniko, temveč z uporabo obrnjene teme v basu in tesne B-T, ki pa ni do kraja izvedena, pripelje h kadenci na d-mol, ki je subdominanta. Še preden kadenca zaključi, začne bas z novo tesno s tenorjem v razmiku pol takta in v kvintnem intervalu; pridruži se jima (v 66. taktu) tesna S-A z obrnjeno temo v istem presledku in enakem intervalu. Medigra kadencira na Sp (F-dur), kjer pa se že predhodno začne nova tesna (72. takt) med basom in altom z obrnjeno temo v oktavnem razmiku s poltaktnim presledkom. Ta tesna pripelje do novega pedalnega tona na G kot osnovnemu tonu g-mola, ki je subdominanta d-mola, torej druga subdominanta S^S a-mola. V prav tem taktu (75.) nastopi tema obrnjena v tenorju, ki mu v naslednjem taktu sledi še v tesni ravna tema v altu na dominanti d-mola s tesno s sopranom v kvint-

nem odnosu. Pedalni ton na G prestane brez pravega razveza; mesto njega najdemo dominanto d-mola (D[S]), ki ji v 78. taktu sledi tonika d-mola; naslednji takt prinese kulminacijo napetosti in nenadno prekinjenje muzikalnega toka s sekundakordom dominante a-mola (D^2). Ta priljubljeni akordični učinek je pogosto služil za dramatično prekinjenje sicer drvečih enakomernih tokov. Sledi razširjena avtentična kadenca (akord dis-f-a-c si razlagamo kot trizvok f-a-c z dodano alterirano seksto dis, kar pomenja $Sp^{+6}<$; ta zaradi dvojnega vodilnega tona f in dis' nujno vede v oktavo e-e', ki je predstavitelj kvartsekstnega zadržka na dominanti; ta se dejansko pojavi v 80. taktu. Nad kadenco stopita še enkrat v tesno alt in sopran, nakar se tok ponovno prekine v naslednjem taktu z akordom fis-a-h-dis, ki je terckvartakord druge dominante a-mola ($D^{D\frac{4}{3}}$). Sledi naravni razvez. Za zaključek, ki ga podpira pedalni ton na toniki, nastopi ponovna četvorna tesna; najprej obrnjena tema v basu, ki se je prav na tem mestu razcepil v dve veji, v I. in II. bas; poslednji drži pedalni ton A. Obrnjeni temi v I. basu odgovori enako tenor; za njim povzame premo temo sopran v tesni z altom; nobena od obeh tesen ni izvedena do konca, ki se neprisiljeno razvija h končnemu A-durskemu trizvoku; le-ta je postavljen sedmeroglasno kot mogočni zaključek. — Učenec naj izdela grafično analizo, obenem pa naj določi vrsto dvojnega kontrapunkta, v katerem je tema napisana kot kontrapunkt sama sebi.

Analiza XXIV. fuge iz I. zvezka »DWK«. — Poslednja fuga I. zvezka ne vsebuje mnogo kontrapunktičnih zapletljajev, pač pa nudi poseben problem s temo samo, ki modulira po svojstvenih poteh. Najprej prinese razloženi tonični trizvok h-mola, nato njegovo dominanto; v 2. taktu najdemo dominanto subdominante, na drugo taktovo polovico pa dominanto dominante: ta zveza (D[S] — D[D]) je pri Bachu pogosta, četudi ni popolnoma logična v harmoničnem sosledju. 3. takt navaja po predhodnem izmiku v menjalno dominanto pravo dominanto fis-mola, kamor tema modulira. Ta dokaj zapletena akordična zveza močno ovira razumevanje celega tematičnega poteka in ima za posledico nenehno hromatično ovijanje, ki postane slednjič značilno za to delo. Glasovno sosledje je A-T-B-S. Komes je zgrajen na poseben način: prvemu dominantnemu tonu duksa odgovori s toniko, nato pa prinese prvi motiv prestavljen v gornjo kvinto; šele ob prestopu tega motiva v njegovo ponovitev (na tretjo četrtinko) preskoči v kvartni odgovor, ki je za modulirajoče teme pravilen. Vse kaže, da je skladatelj hotel ohraniti prve karakteristične intervalne postope teme in šele nato pravilno odgovoriti. Alt nadaljuje temo, po tričetrtinskem mostičku, s prvim kontrasubjektom, ki ima dve ločljivi polovici; vsaka od njiju prevzame v nadaljnjem poteku fuge važno vlogo. Ker je tema sestavljena iz motivičnih sekvenc, te pa nujno zahtevajo tudi harmonične sekvence, je močneje navezana na medigre, ki prinesejo novo tematiko in se harmonično umirijo. Kljub temu ima ekspozicija presežen tematični vstop na toniki po

§ 41

daljšem prehodu, ki v nadaljnjem služi kot material za medigre. Ekspozicija je torej končana šele s 24. taktom. I. izpeljava se začne v 30. taktu na subdominanti ter ji lahko prištevamo le štiri tematične vstope, kajti v 41. taktu se pojavi nekakšna tesna med tematičnimi odlomki, ki privede v 44. taktu v novo, dursko izpeljavo. Njena modulacija pelje v fis-mol; drugo polovico 53. takta lahko smatramo kot začetek III. izpeljave, ki navaja tri tematične vstope. Poslednji konča neodločno, z zadržano zadnjo noto, v 63. taktu, nakar se priključi nova medigra, zgrajena po prejšnjih predlogah. V 69. taktu se začne sicer koda, a prvi tematični vstop je nepopoln in šele basov spev od 70. takta dalje prinese celo temo. Zdrobljena se pojavi tema še v 74. taktu, kjer jo začne alt, a jo v naslednjem taktu deloma prepusti sopranu; predzadnji in zadnji takt sta peteroglasna s prostimi dopolnilnimi akordičnimi toni.

§ 42 Analiza XVI. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Pri tej fugi zanima zlasti uporaba dvojnega kontrapunkta s terčnimi dopolnili, ki se pojavi v 59. taktu. Subjekt in kontrasubjekt sta torej postavljena v dvojnem kontrapunktu decime, ki ne dovoljuje nobenih vzporednih postopov. Prepričamo se lahko, da navajata dejansko le protipostope. V takšnem primeru lahko opremimo oba z dodatnimi tercami, kar poveča učinkovitost ter je nekoč veljalo kot posebno iznajdljivo. Glede postopka pri dvojnem kontrapunktu v decimi glej I. knjigo, § 43, odstavek 6, stran 80! Ta fuga vsebuje dve uporabi te discipline, in sicer prvič od 59. takta dalje, drugič deset taktov kasneje, kjer so mesto paralelnih terc paralelne decime. Že v 51. taktu naletimo na temo v paralelnih sekstah kot nekakšno pripravo k nadaljnjemu. Opaziti je treba posebno sorodnost med subjektom in kontrasubjektom: poslednji je v neki meri obrat prvega in njegova harmonična razlaga. Fuga je izrecno tenorska (gl. 2. opombo k § 39!): tenor vstopi šestkrat; po štirikrat prineseta temo sopran in bas, trikrat jo ima alt. Ekspozicija ima presežni tematični vstop tudi v tenorju. Pozornosti vreden je poslednji vstop v basu (v 78. taktu), kjer je tema ritmično variirana. — Določiti je treba dele te fuge!

§ 43 Analiza XVII. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Ta fuga ima dva kontrasubjekta (točno odmeriti!), ki tematično izpolnjujeta vse izpeljave in medigre. Svojstveno je zaporedje glasov v ekspoziciji: A-S-T-B, kar je nepravilno z ozirom na oktavno razdaljo S-T. Temu učinku se skladatelj spretno izogne s tem, da je ekspozicija vseskozi troglasna; zato lahko smatramo vstop tretjega glasu (v 6. taktu) kot bas in šele četrti glas (v 8. taktu) kot tenor. Prav tako svojstvena je obravnava izpeljav. Ker je konec ekspozicije na prvi noti 10. takta, bi bilo logično, da privede medigra v Tp. Mesto tega najdemo v 13. taktu iznova duks v spodnjem glasu (tenor ali bas?), ki mu odgovarja v 16. taktu komes v sopranu; sledi duks v altu (v 18. taktu) in ponovno duks v sopranu (v 22. taktu). Vsi ti štirje vstopi so na toniki As-dura in šele naslednji (v 24. taktu, alt) je v f-molu. Ta pa je osamljen in mu sledi daljša medigra. Izpeljavo v As-duru je treba gledati kot *drugo ekspozicijo,*

kakor smo jo že našli pri XX. fugi iz I. zvezka (§ 40). Izpeljava na Tp bi obsegala torej samo en tematični vstop, kajti po daljši medigri sledi v 32. taktu v es-mol transponirani duks, ki mu odgovarja duks v b-molu (35. takt). To bi bila II. izpeljava z dvema tematičnima vstopoma. V 37. taktu se pojavi duks v basu na subdominanti z odgovorom (duks) na toniki v tenorju (41. takt). S tem stopi v kratko tesno komes na toniki v 42. taktu (bas), ki s svobodnim ponavljanjem končnega motiva pripelje do kadence na neapeljskem akordu (45. takt) in po tem na dominantnem zmanjšanem septakordu (46. takt); ta se razveže v kvintsekstakord dominante (D^{6}_{5}). Poslednjič se pojavi tema kot komes v drugi polovici 49. takta, v novem, 5. glasu. V tej fugi igra posebno in pomembno vlogo dejstvo, da se tema skoraj vedno pojavi s spremstvom dveh kontrasubjektov, katerih prvi je s svojimi hromatičnimi padci močno značilen in celo prevladuje temo samo. — Zanimiva je tudi harmonična gradnja te fuge, zlasti od 37. takta dalje; kontrasubjekt privede tu do kaleidoskopičnega prelivanja akordov, kakor vobče v močno hromatiziranih temah, kot jih je Bach mnogo uporabljal.

§ 44 Analiza XXII. fuge iz II. zvezka »DWK«. — Tema te fuge je izredno dolga in sestoji iz štirih motivov; prva dva si ritmično odgovarjata, tretji se vzpenja v enakomernih osminskih sekvencah (prva skupina osmink se dvakrat ponovi, v tretje pa se strne v zaključno četrtinko), četrti motiv se povrne nazaj na terco tonike, s katero se konča v 5. taktu. Drugi del teme (osminski tok) je do neke mere varianta prvega dela, ako vzamemo prve tone od vsake osminske skupine. Zato je tema kljub veliki dolžini in številu not enotna in jedrnata. Zaporedje glasovnih vstopov je A-S-B-T. Ker tema ne modulira, je odgovor realen; le zadnji tematični motiv je podvržen nekaterim spremembam v kvaliteti intervalov (n. pr. v 8. taktu, kjer služi zvišanje tona as' v a' povratku v b-mol). Fuga ima dva kontrasubjekta; prvi je hromatičen in se pojavi že v 5. taktu v altu; drugi je značilen v ritmičnem pogledu in ga najdemo prvič v 13. taktu v sopranu. Ta nastopa redno ob drugi polovici teme. Z ozirom na obsežnost teme se konča ekspozicija šele v 21. taktu. Sledi medigra, ki uporablja predvsem četrti tematični motiv in modulira v Des-dur (Tp). V tem naj bi začela I. izpeljava; ta se dejansko začne v 27. taktu, toda po predhodnem povratku v b-mol, kajti mesto regularne izpeljave na Tp najdemo prvo tesno, za katero ni mesta drugje kot v osnovni tonaliteti. I. tesna je med srednjima glasovoma (T-A), po presledku ene merske enote in v intervalu septime; kratka zveza 31. in 32. takta privede v tesno S-A, tokrat v Des-duru, s presledkom polovinke, v spodnji noni. Ta tesna spada oblikovno k prejšnji ter tvori z njo vred I. izpeljavo; konča se s prvo noto 37. takta na toniki Des-dura (Tp). Za gradnjo medigre, ki sledi, je značilen hromatični padec, ki je nastal iz obrnitve prvega kontrasubjekta in se tu pojavi najprej v altu, nato pa se štirikrat ponovi v drugih glasovih (A-S-T-A-S); hkrati

je uporabljen ritem drugega kontrasubjekta ter del zadnjega motiva teme same: vsi elementi so torej med seboj organično povezani ter izvirajo v bistvu iz istega materiala. V 42. taktu nastopi II. izpeljava, tokrat iznova v b-molu, kar že po sebi kaže na kontrapunktično posebnost. Ta izpeljava je dejansko obrat teme in kontrasubjekta. Tenor prinese najprej temo s kvinto; obrat je torej inverzni, pri katerem primi odgovarja kvinta in je terca os obrnitve (gl. I. knjiga, § 50, str. 86, primer 50b!). V tem obratu poltoni spremenijo položaje; melodično torej ta obrnitev ne zadovoljuje, pač pa harmonično in kontrapunktično. Pri obratu v duodecimi namreč najdemo tonični trizvok kot akord I. stopnje nespremenjen kot tonični trizvok pod V. stopnjo (n. pr. c-e-g obrnjen: g-e-c); prav tako je kot dominanta uporabljiv zmanjšani septakord, ki daje obrnjen isto obliko (n. pr. h-d-f-as obrnjen: as-f-d-h). Bach — in za njim Mozart — največ uporabljata ravno ta dva akorda kot T in $D^{9>}$ ter z njima popolnoma izhajata (prim. temo Mozartove fuge za dva klavirja, v c-molu!). V kontrapunktičnem smislu predstavlja ta inverzija sliko dvojnega kontrapunkta v duodecimi, ki je itak za kanonično kombinatoriko najbolj prikladen. Enako kot tema je obrnjen tudi I. kontrasubjekt, ki hromatično pada. V prejšnji usmeritvi ostane le 2. kontrasubjekt. V 46. taktu prinese alt obrnjeno temo kot odgovor na tenorski obrat v odnosu tonike k dominanti; ta obrat je torej istovrsten kot prejšnji. Kakor v prejšnji izpeljavi, tudi v tej sledita sopran in bas z ustreznima obrnitvama teme; med njima pa ni več inverznega odnosa, ki je bil poprej, kajti medtem je šla svojo pot modulacija, ki je iz Des-dura v 52. taktu, kjer je nastopil obrnjeni sopranski tema, šla v kratki epizodični medigri v as-mol, na katerem vstopi v 58. taktu obrnjena tema v basu. Ta izpeljava se konča v 62. taktu; nadaljuje jo medigra sekvenčnega značaja, ki naj modulira v novo tonaliteto. V 67. taktu je dosežen spet b-mol, kar napoveduje novo kontrapunktično obravnavo. V tem taktu se začne III. izpeljava, ki prinaša tesne obrnjene teme. Začne tenor s kvinto (torej enako, kot v prejšnji izpeljavi), sledi mu sopran v razdalji polovinke in v intervalu zgornje none. Oba kontrapunkta, ki ju spremljata, sta svobodna in le neznatno spominjata na prejšnje. Skladno s prejšnjima izpeljavama nastopi nova tesna v 73. taktu, torej med altom in basom, z obrnjeno temo, v polovinski razdalji in v spodnji septimi; ker je bila prva tesna te izpeljave v b-molu, je le naravno, da je druga spet v Des-duru. Razvidno je tudi, da si intervali tesen odgovarjajo. (Spominjamo, da je bila prva tesna I. izpeljave v septimi, druga v noni; tu je obratno.) Medigra, ki nastopi v 77. taktu, je sekvenčna in uvaja naslednjo, IV. izpeljavo; ta nastopi v 80. taktu in prinaša tesno med obrnjeno in premo temo. Prva je v sopranu, druga po presledku polovinke v tenorju; interval, v katerem si sledita, je seksta (gl. I. knjiga, § 50. str. 87, notni primer 53c!), tonaliteta je As-dur kot D (Tp). Analogno morata slediti ostala dva glasova; to se zgodi po daljšem prehodu šele v 89. taktu, kjer prinese najprej bas premo temo in nato alt

obrnjeno, prav tako v presledku polovinke in v sekstnem intervalu, tokrat pa na toniki b-mola, kar kaže na bližnji konec fuge. V 93. taktu je končana IV. izpeljava in komaj dva in pol takta dolga medigra privede v končno (V.) izpeljavo, ki je v bistvu koda. Njen nastop v 96. taktu pomenja višek kontrapunktične metode te fuge s tem, da prinese tesno med vsemi štirimi glasovi. Ta je omogočena tako, da je prema tema opremljena s paralelnimi spodnjimi sekstami, obrnjena pa s paralelnimi zgornjimi tercami v smislu predpisov dvojnega kontrapunkta decime ali duodecime (gl. I. knjiga, § 43, 6. odstavek, stran 80!). To tesno smatrati kot četvorni nastop teme, torej premo temo v sopranu in v altu, obrnjeno v tenorju in v basu, je odveč in nepravilno, kajti tema v altu, ki se začne z des', bi bila durska (Des-dur) in ona v tenorju z začetkom na ges, bi bila neopredeljiva zaradi koraka d-as v 2. (97.) taktu; zato je pravilneje, upoštevati samo sopran in bas, prvega s premo temo v b-molu, drugega z obrnjeno temo v spodnji kvinti, torej po zgledu durske inverzije (gl. I. knjiga, § 50, notni primer 50 b!), in oba spremljana z dodatnimi tercami (odnosno njihovimi oktavnimi dopolnili). To tudi bolj ustreza kontrapunktičnemu pojmovanju samostojnih glasov, kjer postopi v vzporednih nepopolnih konsonancah ne veljajo kot samostojni kontrapunkti. Fuga neha z razširjeno kadenco v 100. taktu in z durskim trizvokom tonike v taktu 101.

Ta fuga ima torej naslednje dele:

1. Ekspozicija, takti 1—20.
2. I. medigra, takti 21—26.
3. I. izpeljava (I. in II. tesna, T-A, S-B), takti 27—36.
4. II. medigra, takti 37—41.
5. II. izpeljava (obrnitev teme), takti 42—61.
6. III. medigra, takti 62—66.
7. III. izpeljava (III. in IV. tesna, T-S, A-B), takti 67—76.
8. IV. medigra, takti 77—79.
9. IV. izpeljava (V. VI. tesna, S-T, B-A), takti 80—92.
10. V. medigra, takti 93—95.
11. V. izpeljava (koda), (VII. tesna, S-B), takti 96—99.
12. Končna kadenca, takta 100 in 101.

Grafična analiza!

§ 45

Analiza I. fuge iz I. zvezka »DWK«. — Uvodna fuga cele zbirke je zelo bogata v kontrapunktičnih obravnavah teme in poleg tega nima pravih mediger in se v celem poteku poslužuje skoraj izključno samo tematičnega materiala; zato je posebno pristopna analizi in poučna. Tema je zgrajena arhaično in ne prekorači obsega prvega heksakorda (gl. I. knjiga, § 50, str. 87, 52. notni primer!); začne se s primo in konča se s terco tonike (prva nota druge polovice 2. takta), je torej vzorna v vsakem pogledu. Po številu taktov je ta fuga najkrajša (27 taktov),

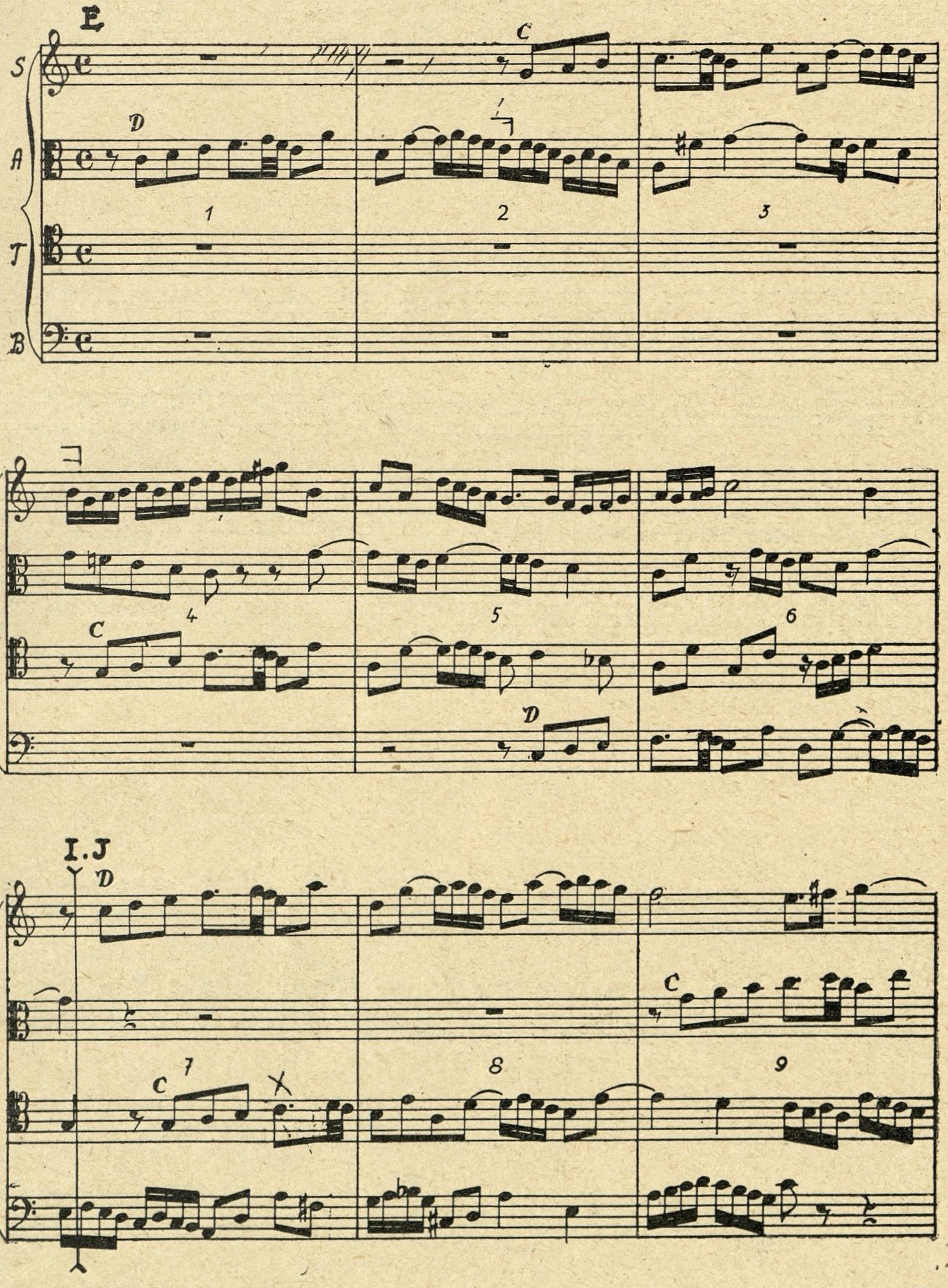
vendar združuje v tem ozkem okviru dovolj kontrapunktičnih značilnosti. Analiza nam pove naslednje:

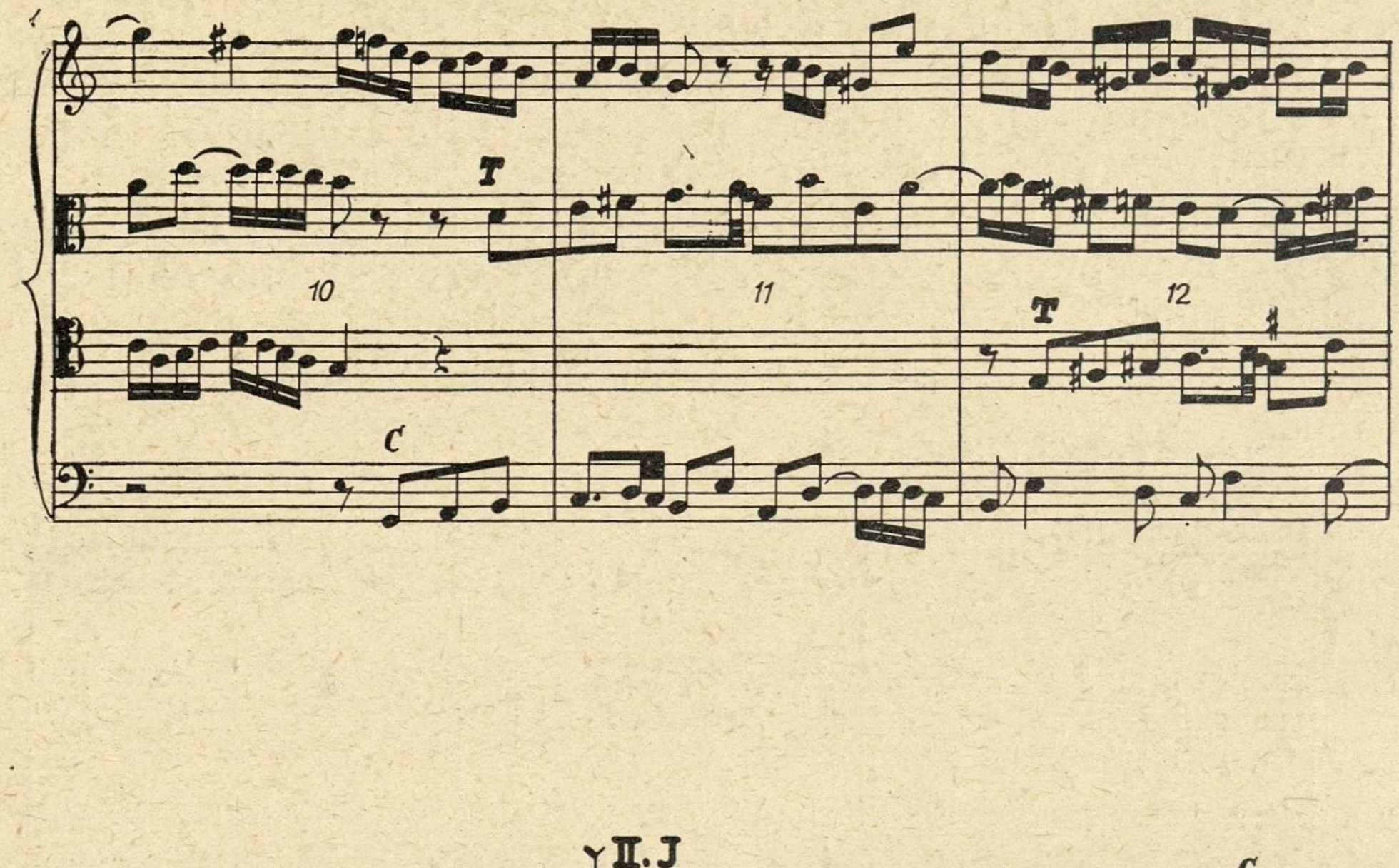
Zaporedje glasovnih vstopov je A-S-T-B. Ta red je nepravilen na prvi pogled, toda utemeljen z naslednjim premislekom. Alt vstopi z duksom, sopran mu odgovarja s komesom. Vstop tenorja je spet komes: zato je njegova oktavna razdalja od soprana utemeljena in šele naslednji bas prinaša drugi duks. Iz te razporeditve glasov vidimo, da pozna instrumentalna fuga dva tipa ekspozicije glede na zaporedje duksa in komesa. Prvi, običajnejši, je duks-komes-duks-komes, drugi, redkejši, pa duks-komes-komes-duks. Za prvega veljajo kvintni odnosi med zapored vstopajočimi glasovi; pri drugem pa mora biti med dvema zaporednima komesoma oktavna razdalja. Zato je sosledje S-T v pričujoči fugi edino pravilno in ne izjemno ali celo nepravilno, kakor to često predočujejo kontrapunktični učbeniki. S prvo basovsko noto 7. takta je ekspozicija končana. Brez prehoda nastopi I. izpeljava na toniki, torej bo kontrapunktična. Dejansko začne s tesno med sopranom in tenorjem po presledku ene merske enote (četrtinke) in v razdalji spodnje kvarte, na videz torej kot tesna med duksom in komesom, med katerima pa v resnici ne more biti razlike, ker je bil odgovor realen. Tej prvi tesni, ki obsega dva takta, sledi tematični vstop alta brez tesne; nanj se neposredno priključi tesna med basom in altom, v enakem presledku kot prej med sopranom in tenorjem ter v isti razdalji. To izpeljavo zaključuje tenorski nastop teme na dominanti a-mola, ki privede v kadenco na Tp. I. izpeljava obsega torej najprej tesno S-T, nato svobodno temo (A), zatem tesno B-A in slednjič svobodno temo (T) z zaključno kadenco na Tp. S tem je končana prva polovica fuge; druga prinese najprej tesno A-T, ki je enaka prvi tesni S-T, zoženi v oktavni obseg; naslednji takt navaja tesno B-S, tokrat v oktavni razdalji; nato sledi tesna S-A, razdalja spodnja kvarta, tej tesna T-B v spodnji kvinti; metrični razmik je vedno četrtinka. Te tesne so zgoščene tako, da sledi tesni A-T po enem taktu tesna B-S; sopran niti ne izpoje, ko že spet povzame temo druge tesne S-A, ki ji po treh (!) četrtinkah sledi tesna T-B (pri poslednji podaljša bas prvo noto v četrtinko). Ta izpeljava vede v razločno kadenco na d-molu (Sp C-dura). II. izpeljava je torej imela tesne A-T, B-S, S-A in T-B. Še predno se kadenca učvrsti, nastopi že III. izpeljava z novimi tesnami, in sicer najprej T-A po presledku četrtinke v zgornji kvinti, nato B-S v istem presledku, a v zgornji terci, pri čemer je tema v basu nepopolna in privede po kadenčni poti na D, kjer se usidra na pedalnem tonu. Tu prinese tenor temo s pričetkom na terci dominante ter stopi tako v tesno s sopranom, ki še ni dokončal teme, načete z zadnjo noto prejšnjega takta (komes). Pedalni ton na D ostane latentno v veljavi do pedalnega tona na T, ki vstopi v 24. taktu. Z njim začne koda, ki prinese najprej

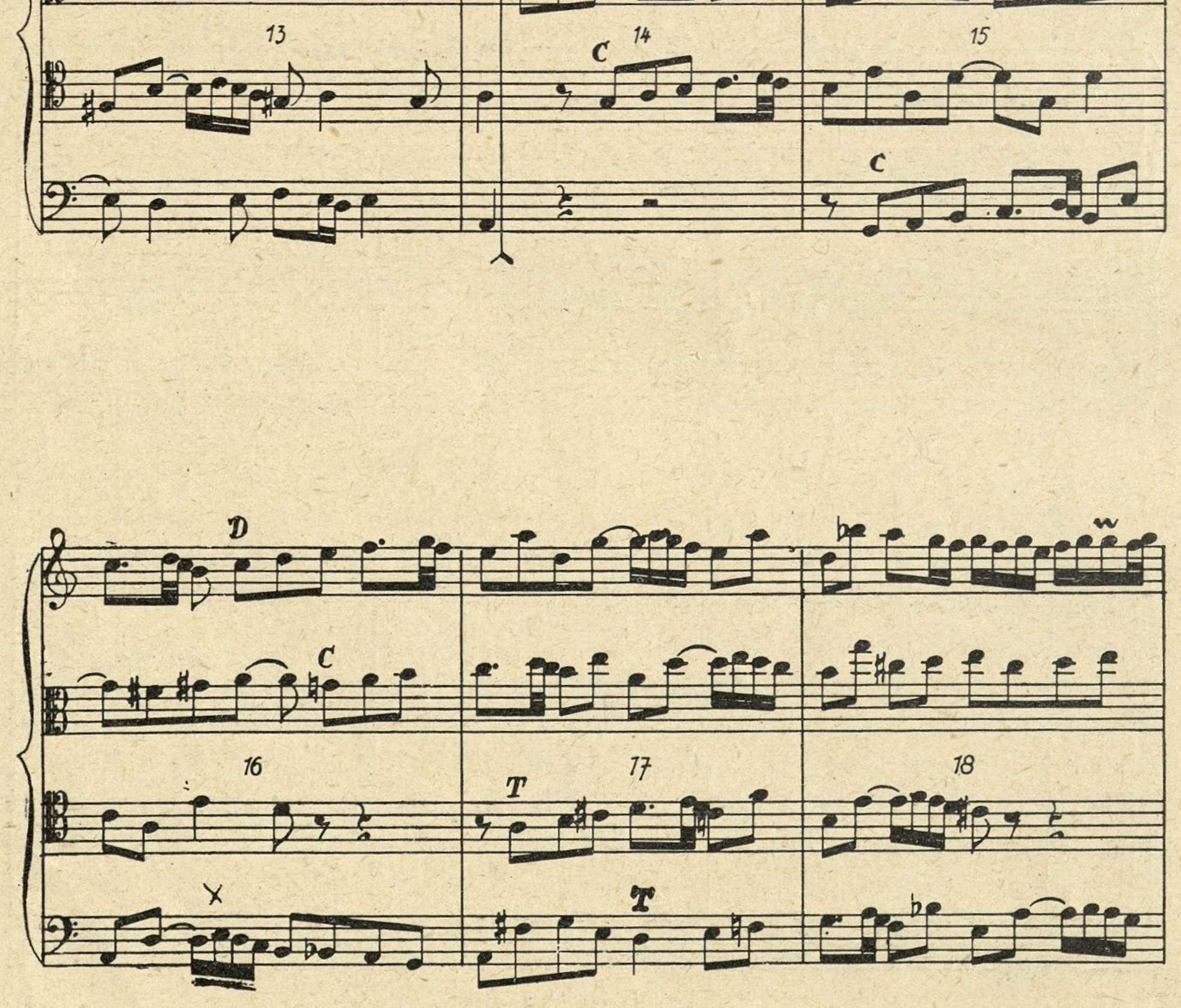
temo v tenorju (duks) ter pol takta kasneje, torej v tesni, temo v altu in za četrtinko nato odlomek teme v sopranu; altov vstop je na S, sopranski na T. Oba poslednja takta svobodno zaključujeta fugo z uporabljanjem tematičnega materiala.

Ta fuga je kar najbolj strnjena ter zelo očito prikazuje tehniko kontrapunktičnega postopka pri gradnji fug. Zato naj razlago ponazorita notalna in grafična analiza.

47. notni primer *(I. fuga I. zvezka)*




T
10
11
12
T
C
II. J
C
13
D
14
C
15
C


D
C
16
T
17
18
X
T

III. J

C

T

19

T

20

21

T

T

K

D

T

22

23

24

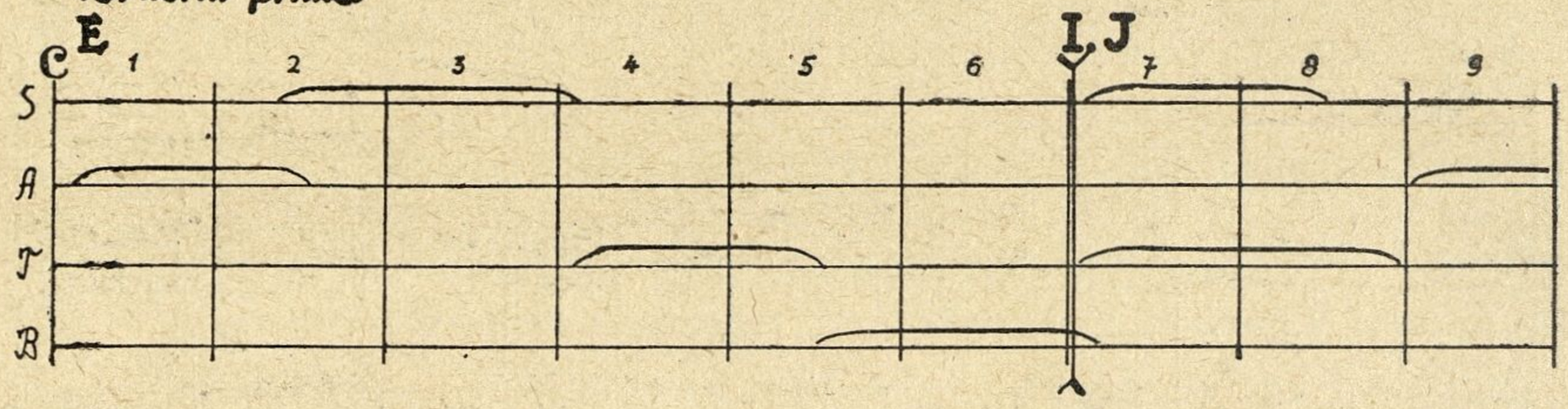
D

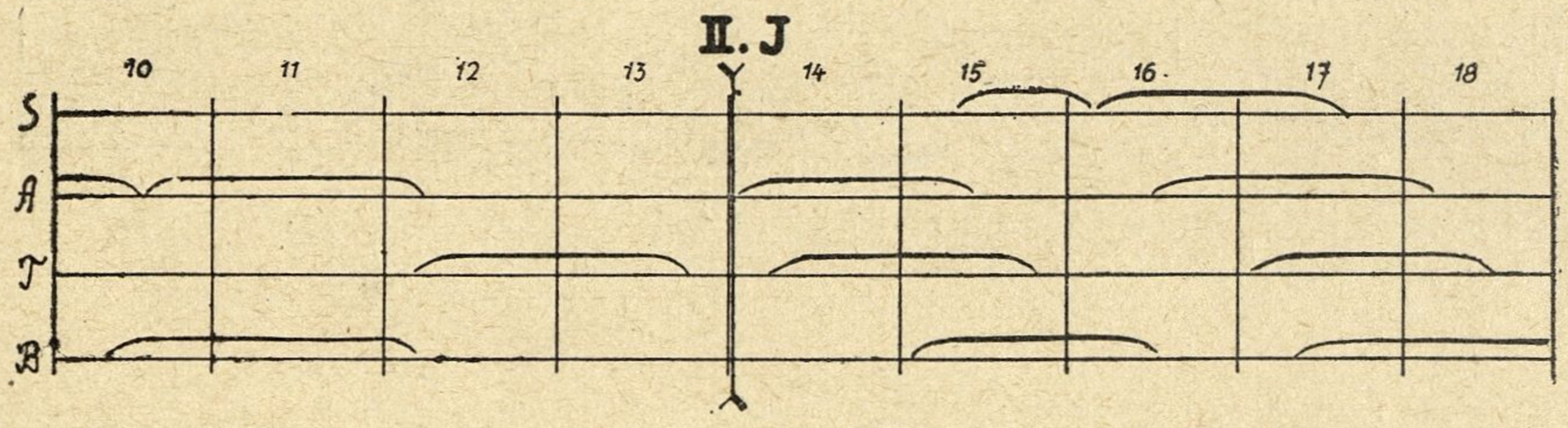
25

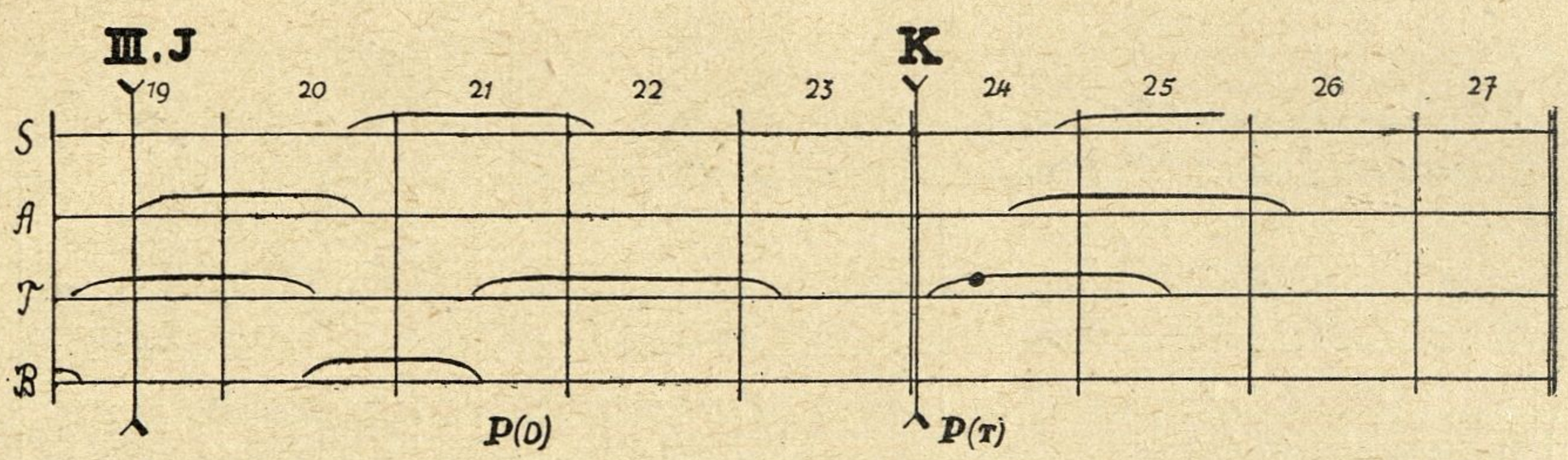
26

27

48. notni primer







Opomba 1. Iz slike je dobro razvidna enotnost fuge in povezanost njenih delov. Primerjava fuge s preludijem, ki spada k nji, pokaže globljo tematično sorodnost, ki dovoljuje sklep, da je tema fuge vsebovana v melodičnih vrhovih preludija; daljše razglabljanje o tem vsebuje knjiga: Wilhelm Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« von Johann Sebastian Bach (1922). Dasi zaide avtor navedene knjige v fantastične in nasilne zaključke o skladnosti preludijev in fug ter se izgublja v otročje račune, so vendar njegova opozorila o povezanosti preludijev s fugami pomembna in ponovno dokazujejo, da je naravna organična rast živih bitij in umstvenih produktov v bistvu ista ter utemeljena v harmonični skladnosti vseh zanjo potrebnih elementov. Ti pa pri umstvenem ustvarjanju prav tako vzklijejo spontano, kot sicer v naravi, in ne na podlagi dalekosežnih kalkulacij in vnaprej zasnovanih računov. Prav gotovo bi plodnemu ustvarjalcu umetnin, kot so preludiji in fuge zbirke »DWK«, delalo predhodno izračunavanje kontrakunktičnih kombinacij in vskladenje števila taktov preludija s številom uporabljenih not (prav tja meri Werker) več preglavice in mu jemalo mnogo več časa, kot svobodno ustvarjanje, po katerem se pokaže, da je samo v sebi organizirano in zato nujno skladno.
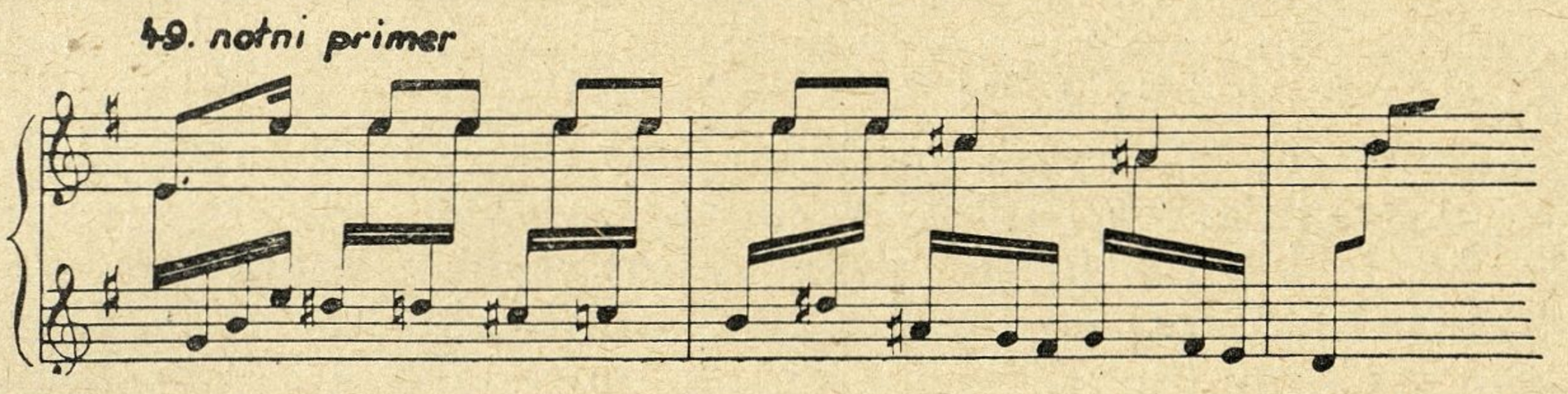
Opomba 2. Ostale troglasne in četveroglasne fuge iz »DWK« se dajo v glavnem razložiti po tu analiziranih tipih. Seveda ni dveh, ki bi bili bistveno in arhitektonsko popolnoma enaki, vendar je gradbena sorodnost jasna in je pričakovati, da bo učenec, ki je do sèm pozorno sledil razlagi, prav lahko rešil probleme ostalih del te vrste. Od troglasnih fug v »DWK« so posebne pozornosti vredne še v I. zvezku III., VI., XIII., XV., v II. zvezku III. — ki zaradi posebno kratke teme že v ekspoziciji začne tesno — VI., XX. Od štiriglasnih si je treba ogledati v I. zvezku zlasti še XII., XIV., XVI. in XXIII.,

v II. zvezku II. (tesne s povečano in obrnjeno temo!), V., VII., VIII. (posebno harmonično zgrajeno delo!), IX. (tesne!), XXII. (dvojna fuga!). VII. preludij iz I. zvezka vsebuje po kratkem uvodu dva fugirana odstavka, katerih drugi je popoln fugato z uporabo teme preludija in prvega fugiranega odstavka; v tem fugatu (ki bi ga lahko smatrali kot popolno fugo, dasi nima takšnega naslova) nastopi tema že prvič obenem s kontrapunktom (kontrasubjektom).

Opomba 3. Doslej obravnavane fuge predstavljajo normalni tip Bachove fuge. V nadaljnjem bomo na kratko obravnavali redkejše oblike, kot so dvoglasna in več kot štiriglasna fuga. Pri vseh teh vrstah gre za malo utrjene forme, ki očitujejo zgolj notranjo zakonitost skladateljevega snovanja in odnosa do problemov, ki jih nudijo po sebi, a ne predočujejo obrazcev, po katerih bi se mogel ravnati učenec.

Analiza X. fuge iz I. zvezka »DWK«. — To je edina § 46
dvoglasna fuga zbirke »DWK« in vobče eden redkih primerov doslednega dvoglasja višje oblike. Ob podrobni melodični analizi se izkaže, da je v igri resnično več glasov, kajti prvi tematični motiv, razloženi molov trizvok, in nadaljevanje s trdovratnim vztrajanjem na toniki vzbujata vtis večglasja, ki ga polnozvočni in šumni tok šestnajstink podpira. Melodijo je mogoče razčleniti takole:

49. notni primer



Iz primera vidimo, da eden od obeh glasov hromatično pada, medtem ko drugi vzdržuje tonalno občutje in bistveno pripomore k jasnosti modulacije v 2. taktu. Tehnični način tega skritega dvoglasja v desni roki izvira iz violinske igre, kjer je takšna menjava melodičnega toka s prazno struno običajna. Ker se oba glasova pravilno razvežeta, lahko smatramo temo kot v sebi dvoglasno, kar razjasni zvokovno polnost, ki je sicer pri dvoglasni fugi nemogoča. — Tema modulira v dominanto, ki je učvrščena z obema tonoma 3. takta, terco in primo. Ker duks modulira, mora komes povesti nazaj v toniko. Značilnosti teme pa ne dopuščajo nobenega preskoka (mutacije), ki ne bi bistveno posegel v tematično strukturo: pri močno hromatičnih temah je odgovor kljub modulaciji često realen. Tako je tudi tu; komes točno prenese temo v h-mol. Ker pa bi moral v 5. taktu s prvima dvema tonoma postaviti fis-mol (saj realni komes tudi modulira v svojo dominanto!), bi zašel daleč od osnovnega tonovskega načina po kvintnem krogu navzgor. Zato spremeni (alterira) prvi ton 5. takta (A v Ais) ter s tem doseže, da ostanemo v h-molu, na dominanti fis-ais-cis. Razlika med duksom in komesom je tokrat torej v intervalu, ki veže predzadnjo tematično noto na predidoče: v duksu je na tem mestu velika sekunda, v komesu mala. To pa ne

zadošča, da bi ju v celem poteku fuge na ta način razlikovali, kajti čim postavimo temo v dur, je mala sekunda lestvična in ni več značilna za komes. Temo spremlja od 3. takta dalje kontrasubjekt, ki je seveda s temo v odnosu dvojnega kontrapunkta oktave. S prvo četrtinko 5. takta je ekspozicija končana; sledi prva medigra, ki izrabi tematični material kontrasubjekta sekvenčno padajoče ter preide v drugi polovici 9. takta v tok terc, odnosno sekst in privede v Tp, kjer se začne I. izpeljava. Tu nastopi duks najprej v zgornjem glasu (v ekspoziciji je bil v spodnjem), spremljan s kontrasubjektom; spodnji glas mu odgovarja na dominanti (D [Tp|). V 15. taktu se prične II. medigra, ki uporablja v zgornjem glasu motiv iz kontrapunkta, kateri je spremljal kontrasubjekt, v spodnjem pa razložene trizvoke v kvintni padajoči harmonični sekvenci. Po štirih taktih (A-dur, D-dur, G- dur, C-dur), v katerih se oba glasova izmenjujeta takt za taktom, nastopi unisono-takt ,ki poudari dominanto a-mola (D [S|). II. izpeljava prinese temo na subdominanti z odgovorom na toniki; ta konča kot komes in se torej povrača tonalno sam vase. Če primerjamo 22. takt s 3., vidimo, da sta v bistvu enaka, le da sta glasova zamenjana v smislu zamenjave pri dvojnem kontrapunktu oktave in transponirana v e-mol. Tudi nadaljnji takti so med seboj skladni: 23. je 4., 24. je 5. in tako dalje do 29., ki naj bi bil analogno enak 10. Tu pa najdemo razširjen drugi interval, ki je bil v 10. taktu terca (fis"-a" v zgornjem glasu, a-c' v spodnjem), v 29. pa je kvarta (d"-g" v zgornjem, h-e' v spodnjem glasu). Če bi bil skladatelj postopal v 29. taktu enako kot v 10., bi sedaj prispel v C-dur (Sp). Z razširjenjem omenjenega intervala pa je dosegel d-mol, drugo subdominanto e-mola (S^S). S tem je šel dve kvinti niže iz premisleka, da tema, ki modulira v dominanto, iz S^S neposredno doseže S, ki naj se praviloma pojavi v poslednji izpeljavi. Od omenjenega premika dalje so si takti spet skladni, le da so drugače transponirani. 29. takt je torej bistveno enak 10., 30. je 11., 31. je 12. in tako dalje. Tudi naslednja (IV.) medigra je le verna transpozicija druge, 34. takt je torej enak 15. Tudi unisono-takt 19. se ponovi kot 38., tokrat na dominanti. V 39. taktu, ki naj bi bil popolnoma enak 20., najdemo protipostop v razloženem toničnem trizvoku; to je le klavirsko-tehnični učinek. S tem taktom se začne koda, ki spremeni temo in prinese njen prvi karakteristični hromatični postop dvakrat; zaključita jo avtentična kadenca in durski trizvok.

Gradbena in harmonična shema te fuge je torej (akordi se menjavajo celotaktno v medigrah):

1. Ekspozicija, takti 1—5, T-D.
2. I. medigra, takti 5—10, D^D-D-D (S) -S-D (Tp).
3. I. izpeljava, takti 11—14, Tp-D (Tp).
4. II. medigra, takti 15—19, D^D (Tp)-D (Tp)-Tp = D (Sp)-D (S).
5. II. izpeljava, takti 20—23, S-T.
6. III. medigra, takti 24—29, D-T-D (S^S)-S^S-D (Sp)-D (S^S).
7. III. izpeljava, takti 30—33, S^S-S.

8. IV. medigra, takti 34—38, D (S)-D^{D} (Tp) = S-D (Tp)-Tp-D.
9. Koda, takti 39—42, T (S-D-T).

Kakor vidimo, se skladatelj v tej fugi dlje oddalji od tonalnega centra, kakor je to sicer običaj pri gradnji fuge. K temu ga prisili modulatorična tema. Pripominjamo, da v II. zvezku »DWK« ne najdemo nobene teme, ki bi modulirala. (Znak S^{S} pomenja drugo subdominanto, znak D^{D} drugo — menjalno — dominanto.)

§ 47

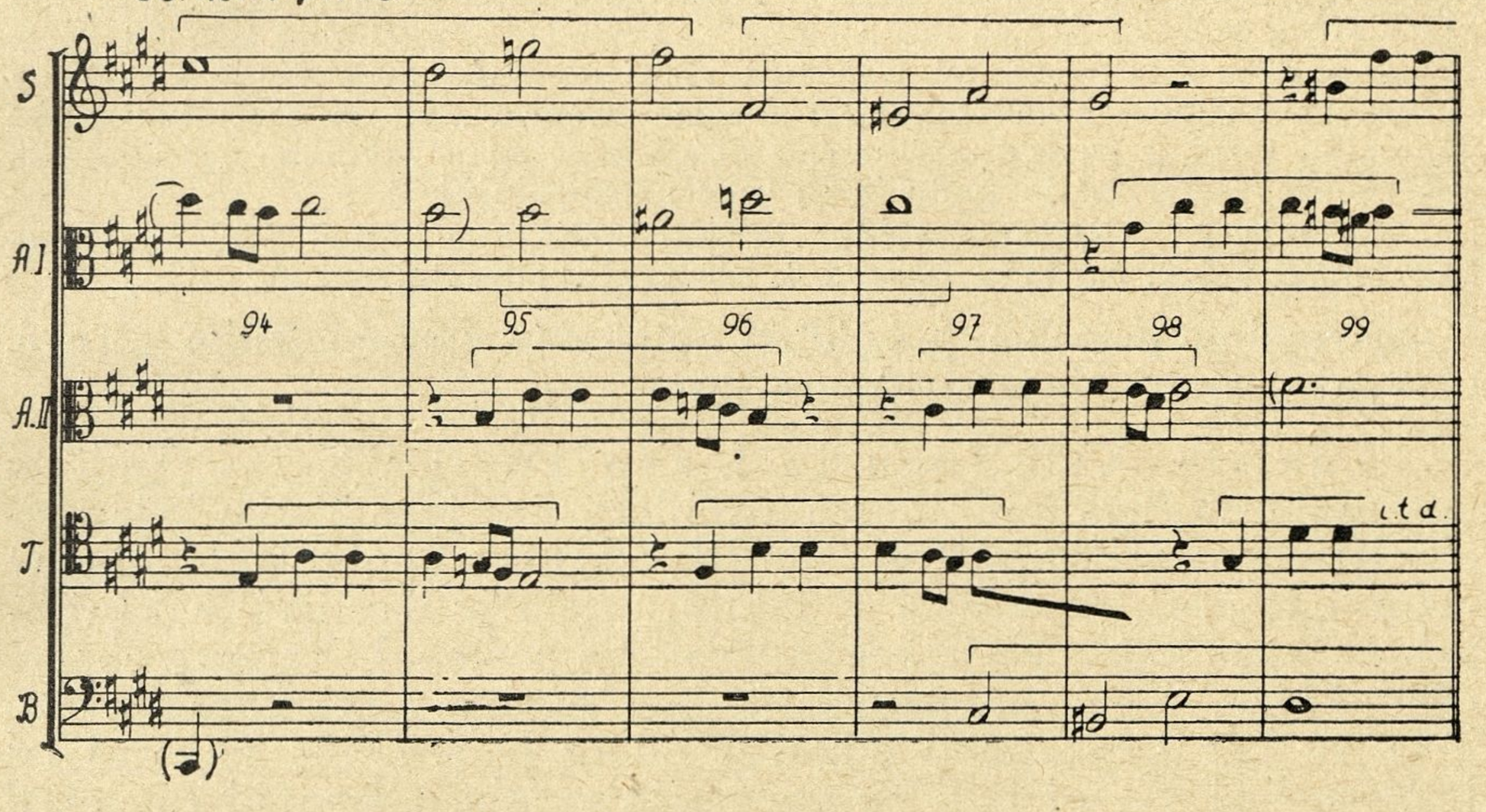
Analiza V. fuge iz I. zvezka »DWK«. — Ta najmogočnejša zgradba fugiranega sloga nudi analitiku dovolj problemov in tudi presenečenj. Že določitev peterih glasov je na prvi pogled težka, kajti v ozkem obsegu oktave v vsaki roki se je težko odločiti, kateri od normalnih štirih glasov se cepi v dve veji. Šele podrobna notalna transkripcija (ki jo kar najbolj priporočamo) pokaže, da gre za dva alta, tako da so glasovi: sopran, I. alt, II. alt, tenor in bas. Vrstni red vstopov teme je obraten in poslednji je na vrsti sopran (v 14. taktu). Tema je najkrajša od vseh tem zbirke »DWK« in obsega le 5 tonov: toniko kot tonalni center, njen vodilni ton, terco in iz nje nazaj v primo vodečo sekundo, ne doseže torej niti kvintnega obsega. Njen svečani značaj zahteva ustrezno obravnavo, zato v celem prvem delu fuge prevladuje četrtinka kot najkrajša notna veljava. Analiza nadalje pokaže, da imamo opravka s *trojno fugo* (fugo s tremi temami). Podrobna razčlenitev daje naslednje rezultate.

Ekspozicija obsega pet glasovnih vstopov; tema, ki ne modulira, je v duksu in komesu enaka. Prvič nastopi na T, drugič na D, tretjič spet na T. Po dvotaknem prehodu sledi četrti tematični vstop v I. altu v 12. taktu. Njegov prvi ton kaže na odgovor v dominanti, z drugim pa preskoči na vodilni ton subdominante, kar ni nepravilno (kakor to skušajo prikazati nekateri učbeniki), temveč logično z ozirom na peteroglasje. Ker je 5. vstop spet na T, je harmonično sosledje vstopov v ekspoziciji takšno: T—D—T—S—T, kar je gotovo zgledna razporeditev harmoničnih funkcij za peteroglasno fugo. Drugi vstop teme (komes, tenor, 4. takt) spremlja kontrasubjekt, ki sicer ni dosledno uporabljen, a služi kasneje s svojim osminskim okretom (z menjalno noto) kot del III. subjekta. Ostali kontrapunkti so priložnostni. S 17. taktom je ekspozicija pri kraju; vendar najdemo nadaljnje nastope v isti tonaliteti v 19. taktu (tenor, komes), v 22. taktu v istem glasu na S, v 25. taktu duks v II. altu s kadenco v 28. in 29. taktu. Navedena oba vstopa nadaljujeta ekspozicijo kot presežna nastopa teme, kajti šele v 29. taktu prinese bas temo v obliki, ki harmonično dovoljuje novo razlago (D [Tp]):, odgovori mu tema na Tp v II. altu, ki tudi zaključi kadenco na Tp v 35. taktu in je dejansko konec I. dela fuge. Bodisi da smatramo vse te dodatne tematične vstope kot razširjenje ekspozicije ali pa kot izpeljavo I. subjekta, v vsakem slučaju imamo pred seboj samostojni odstavek fuge z odločno kadenco, ki napoveduje nov, samostojen del. Zato smatramo tekoče osminke, ki se pojavijo

v 36. taktu, kot II. subjekt, četudi njegovi obrisi niso niti zdaleka tako jasni in določni, da bi ga smeli označiti s tem nazivom, kar je tudi vzrok, da ga nekateri avtorji opredelijo kot tekoč stalen kontrapunkt. Zoper to pa govori dejstvo, da se doslej še ni pojavil in da vstopa samostojno po zaključni kadenci na Tp. Njegov nastop je že takoj zvezan s tesno, kajti še preden se pojavi, prinese tenor duks I. subjekta, kateremu je pol II. subjekta kontrapunkt, kajti druga njegova polovica je v tesni kontrapunkt komesu I. subjekta (38.—40. takt) v I. altu. Razsežnost II. subjekta in njegova formalna neodrejenost dovoljujeta njegovo delno uporabo kot priložnostni kontrapunkt, saj dejansko sestoji le iz sekvenčnih ponovitev svojega prvega takta, katerega uvajajo tri daljše note. Ti uvodni toni II. subjekta se pojavijo tudi pri njegovih naslednjih nastopih, zato jih smatramo kot bistvene zanj. V 44. taktu nastopi I. subjekt kot duks v II. altu, ki pa križa I. alt, odnosno zamenja z njim položaj (takšnih zamenjav glasov je še v nadaljnjem nekaj). Ta prilično kratka izpeljava tesen med I. in II. subjektom obsega takte 35. do 48., navaja tri vstope I. subjekta na T, D in T in se zaključi po zadržku v 47., odnosno 48. taktu (neodločnost nastopi zavoljo zadržka, ki podaljša predzadnjo in zadnjo noto teme). V 49. taktu se pojavi nova misel, III. subjekt, ki ima odločnejšo obliko. Tudi ta nastopi hkrati s I. subjektom, čigar prva nota je z originalne celinke zdrknila na osminko kot predtakt, in z II. temo, torej v dvojni tesni. Ta kompliciran igra se sedaj nadaljuje dosledno v trojni kombinaciji. Vstopi so: v 51. taktu I. subjekt v basu, II. v tenorju, III. v sopranu; I. alt prinese I. temo v 54. taktu, bas III. temo v 55.; v oktavi jo posname I. alt v 57. taktu, medtem ko prinaša sopran odlomke II. teme; I. tema pride v sopran v 59. taktu, spremljana z II. temo v I. altu in s III. v II. altu; v 62. taktu najdemo III. temo v sopranu, II. (še od preje) v I. altu; ti trije glasovi pojejo do 64. takta, kjer povzame tenor III. subjekt, ki ga prevzame v 65. taktu bas. 66. takt dá I. temo v sopran, basu pa odlomke II. teme; naslednji takt prinese III. temo v I. altu, medtem ko sopran nadaljuje s hromatično padajočim motivom, ki služi še kasneje kot kontrapunkt (n. pr. v 69. in 71. taktu). III. subjekt pripravlja v tesni z II. z dvakratnim nastopom v 69. in v 71. taktu nov odstavek, ki se loči od prejšnjega v 73. taktu z vstopom I. teme v basu. Seveda ga spremljata v tesni II. in III. subjekt; ta odstavek se začne odločno na T in preneha modulatorično prelivanje prejšnjih izpeljav. V 76. taktu imamo nov razpored glasov: sopran ima I. subjekt, bas II. in I. alt III. Poslednji izpolnjuje tudi kadenco prvega v 79. in 80. taktu, medtem ko prinese tenor v 81. taktu spet I. temo z II. v kontrapunktu soprana; III. se pridruži v naslednjem taktu. Nadaljnje kombinacije sledijo brez presledka in si jih učenec lahko poišče sam. Najdrznejši in najbolj presenetljivi odstavek se začne v 94. taktu, kjer imamo naslednjo razporeditev: sopran prinese I. temo v e-molu (!), I. alt

ga posnema v 95. taktu s I. temo v h-molu, tenor ima III. temo v 94. taktu v a-molu, II. alt v 95. taktu v e-molu. Težava je z razporeditvijo glasov v 96. taktu, če pustimo veljati celinko v sopranu 96. takta; bolje je razvrstiti glasove takole:

50. notni primer



(V primer so vnešeni samo tematični vstopi od 94. do 99. takta.) Križanje soprana s I. altom ni spotakljivo, niti ni neposredna ponovitev I. teme v istem glasu in v drugem tonovskem načinu kakor koli pogrešna; če pa obdržimo Czernyjevo notacijo celinke v sopranu 96. takta, se vrine popolnoma nov glas, ki ga dotlej ni bilo, odnosno se cepi sopran v dve skupini, katerih ena pa že po pol takta izgine. Naša razlaga odkrije tudi tesno med sopranom in I. altom, pri čemer skok soprana za oktavo navzdol ni nepravilen. — Nadaljnje tematične vstope in kombinacije naj si učenec sam poišče; omenjamo le, da od 94. takta dalje ne nastopi več II. tema ter ostanejo le še kombinacije I. subjekta s III. 94. takt torej začenja nov odstavek in traja do pedalnega tona na D (105. takt), ki uvaja pedalni ton na T (112. takt), s katerim se konča koda z durovim trizvokom na T (115. takt).

Oblikovno ima po tem fuga naslednje odstavke:

1. Ekspozicija, takt 1—16 (16-taktni veliki stavek!);
2. I. izpeljava ali presežna ekspozicija, takt 19—34;
3. I. tesna I. in II. teme, takt 35—48;
4. II. tesna I., II. in III. teme, takt 49—72;
5. III. tesna I., II. in III. teme, takt 73—93;
6. IV. tesna I. in III. teme, takt 94—104;
7. Koda, takt 105—115.

Mogoče bi se dalo združiti 4. in 5. odstavek, toda odločni vstop I. teme v 73. taktu kaže na ločeno oblikovno enoto.

Opomba 1. I. tema nastopi v vsem 30-krat; 27. vstop je v II. altu v 104. taktu dokaj prikrit. Število vstopov II. teme je teže določljivo zaradi njene formalne neodrejenosti. III. tema se pojavi 35-krat; tudi pri njej je nekaj vstopov dokaj skritih. Cela fuga je zgrajena skoraj samo iz materiala vseh treh subjektov in rabi le malo harmoničnih dopolnil.

Opomba 2. Zanimivo in poučno je, kako ravna Bach z ritmično malo pomembnimi toni I. teme: ne le, da spreminja notno veljavo prvega in zadnjega tona tako daleč, da gre iz celinke preko polovinke in četrtinke do osminke, temveč tudi vmesne tone ustrezno podaljšuje in tako napravi iz njih harmonične zadržke. Strogo dosleden pa je z ritmično značilnimi toni III. teme. V tem smislu ima vsaka od treh tem določen delokrog: prva je melodična in nosilec harmoničnega tramovja; druga je opisovalna in služi kot gibko dopolnilo; tretji je poverjena ritmična razgibanost, ki je potrebna kot kontrast. Vse tri pa tvorijo zraslo enoto in se uspešno dopolnjujejo.

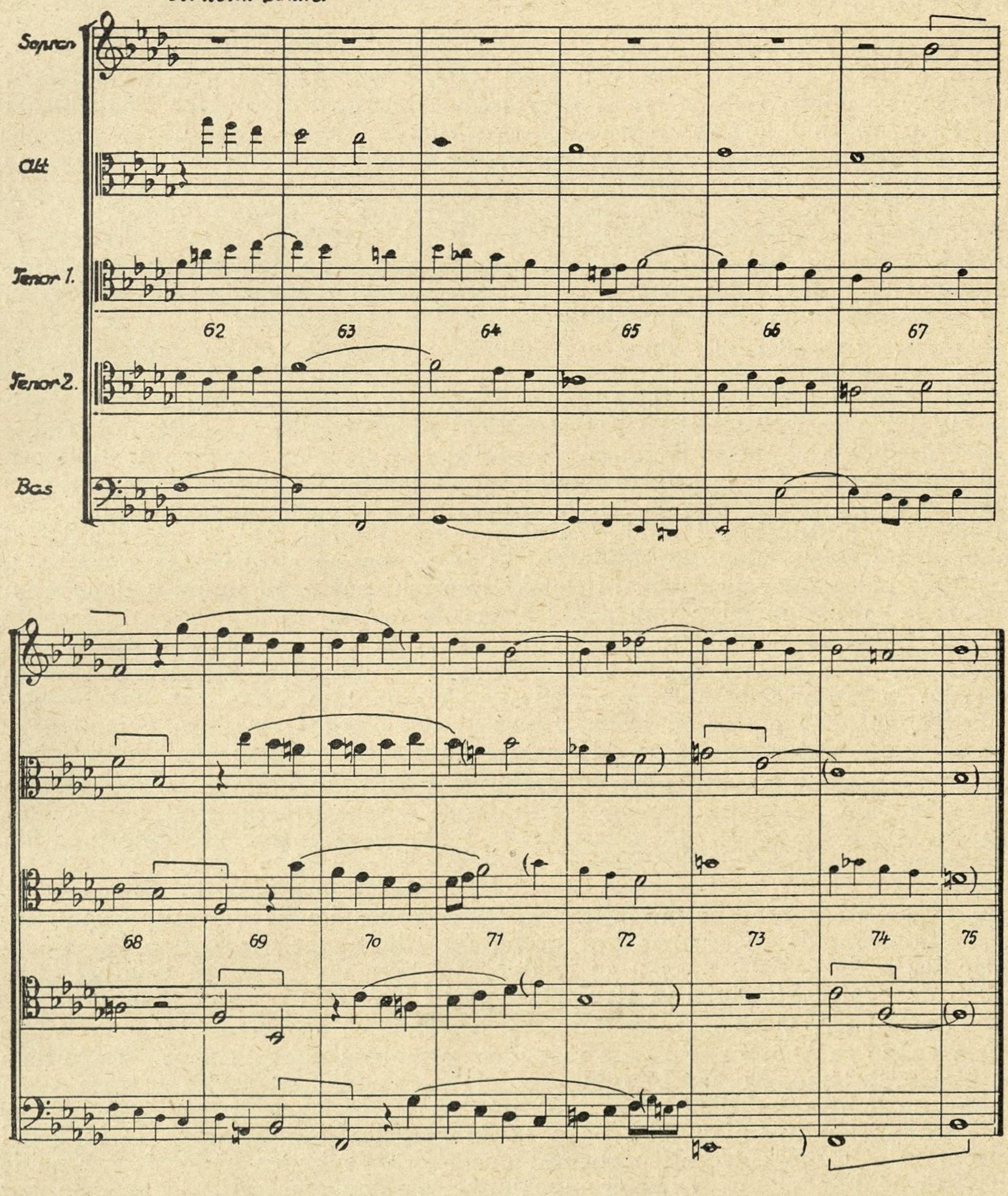
Opomba 3. Uvaževanja vredna je tudi svoboda, s katero Bach uravnava harmonični potek. Na to se bomo h kraju analiz povrnili.

Neogibno potrebno je izdelati notalno in grafično sliko te fuge, ako naj postane njena struktura jasna.

§ 48 . Analiza XXII. fuge iz I. zvezka »DWK«. — Tudi ta peteroglasna fuga nudi mnogo problemov, a je v bistvu laže razčlenljiva kot prejšnja. Tema je slično kratka in obsega le 6 tonov (zadnji je des", prva nota 3. takta), ostalo je mostiček h kontrasubjektu, za katerega je karakterističen postop, ki začne z obema osminkama. Tema ne modulira, ima pa kot prvi korak zvezo T-D, za kar mora imeti odgovor odnos D-T. Duks se torej od komesa loči v vsej fugi po prvem intervalu. Glasovni razpored je tu sopran, alt, I. tenor, II. tenor, bas; ta delitev se v poteku fuge izkaže pravilnejša od one, ki bi delila bas v dve veji. V tem vrstnem redu si tudi sledijo tematični vstopi v ekspoziciji. Že v ekspoziciji spremeni skladatelj tematični tok v 14. taktu s tem, da prvi interval, ki bi moral biti as-g, pretvori v a-f in nato nadaljuje z g-a; to pa mu pomaga, da pride nazaj v b-mol. V fugi ne najdemo četrtega vstopa na S, kot v prejšnji, ker je tema dovolj značilna in harmonično opredeljena. Poleg tega je vsa na T ter ne vsebuje nobenih kadenc; uporabnost takšnih tem, ki ne vsebujejo kadenc, dokazujejo vse fuge s številnimi tesnami. S prvo noto 17. takta, ki je tudi svobodno spremenjena v d, je ekspozicija končana. Sledi medigra z modulacijo v Tp (Des-dur) (zanimivi so svobodni prehodi tonov v 22., 23. in 24. taktu). V 25. taktu se začne I. izpeljava na Tp. Ima 5 tematičnih vstopov (sopran: 25. takt, I. tenor: 27. takt, II. tenor: 29. takt, bas: 32. takt, alt: 37. takt; od teh so prvi, tretji in četrti duksi, drugi in peti sta komesa. Medigra povede iz Des-dura, v katerem se je v glavnem gibala izpeljava, nazaj v b-mol in v 46. taktu najdemo tematični uvod v naslednjo tesno: tema se pojavi kot komes v I. tenorju z odgovorom v basu (tenorjev glas je vključen v basovega). S 50. taktom se začne tesna S-A (obakrat komes), katerima sledi v 52. II. tenor (predidoči bas povzame le glavo teme). 55. takt prinese sočasno duks in komes v I. tenorju in altu, iz česar nastanejo v naslednjem taktu terčne paralele v smislu discipline dvojnega kontrapunkta decime. V 62. taktu srečamo sámo drugo

polovico teme v altu, medtem ko ostali glasovi (razen mirujočega soprana) prosto kontrapunktirajo. 67. takt prinese gosto tesno v presledku polovinke, pri kateri so udeleženi vsi glasovi. Njen potek predočuje naslednji notni primer.

51. notni primer



(Tematični vstopi so mastno tiskani.) Vidno je, da se duks načelno izmenjava s komesom, s katerim skupaj obsežeta oktavo; tako se neprekinjeno izmenjavata T in D v poltaktni razdalji, ki je merska enota (takt je alla-breve, čeprav je tempo počasen). Po tej tesni, ki uvaja kodo, nastopi še ena tesna v reminiscenci, to je v 73. taktu; pri tem se pokaže, da lahko vsak fundamentalni korak tolmačimo kot tematičen, n. pr. postop iz D

v T v 74. in 75. taktu, ki je dejansko inverzija glave same teme. Vendar bi to šlo predaleč, kajti slednjič bi lahko vsako muzikalno snovanje poenostavili v osnovne korake, ki so drug drugemu obrnitve ali sicer kakršne koli kombinacije.

Tudi pri tej fugi bi bilo priporočljivo izdelati notalno in grafično skico, dasi seveda ne nudi toliko problemov kot V. iz istega zvezka.

Opomba 1. K zaključku analiz fug iz zbirke »DWK« bi opozorili na nekatera osnovna dejstva, iz katerih črpa Bach svoja melodična in harmonična sredstva, ki napravljajo njegovo delo tako mikavno v teh dveh pogledih in držijo ravnotežje s kontrapunktičnimi umetnijami, s katerimi so hkrati prežeta. To je predvsem bogastvo, ki izvira iz sočasne uporabe več tonalitet, katere same temeljijo na različnih področjih lestvičnega razporejanja. Konkretno se dá to razložiti s tem, da je Bach nekakšen posrednik med vokalno polifonijo, ki je bila osnovana na starih (cerkvenih) tonalitetah in instrumentalno polifonijo, ki si je vzela kot osnovo dur in mol. V času njegovega dela ločitev še ni bila dokončna, niti točno omejena, zato sovpadajo stari tonovski načini z novimi, kar se odraža v nekaterih značilnih okretih, kot so naslednji:

a) poleg durske VII. stopnje s poltonsko zvezo na toniko, rabi Bach pogosto tudi miksolidijsko VII. stopnjo, in to neposredno v zvezi z obema. Tako so pri njem pogosti okreti z vodilnega tona h (v C-duru) nazaj v b, ki predstavlja dejansko miksolidijsko VII. stopnjo. Odtod njegovo neprisiljeno kretanje v smeri subdominante, ki je danes presenetljivo in kaže na posebno domiselnost. Poleg durske lestvice je torej uporabljal tudi jonsko (ki je bila sicer z njo po tonih enaka, a ne po okretih, gl. I. knjiga, § 12, str. 28!) in miksolidijsko. Še pestrejši je postopek pri molu. Tu se naš harmonični mol še ni izoblikoval in najdemo mesto njega melodičnega, ki je v obe smeri enak (gl. opombo 1. k § 39!), poleg tega pa eolski in dorski tonovski način, ki imata z današnjim molom nekaj skupnosti, a tudi nekaj bistvenih razlik.

b) Poleg avtentičnih in plagalnih kadenc, ki so v romantični glasbi prevladovale, se poslužuje Bach tudi prestopov v kvintnem krogu navzgor in navzdol in izrablja dejstvo, da je durska dominanta veljavna za dur in istoimenski mol. S tem mu ni treba pripravljati modulacij iz dura v mol, nego preide lahko neposredno, kar dá njegovi harmoniji posebno značilnost.

c) S popolnoma svobodno uporabo zadržkov, menjalnih in prehajalnih tonov in vobče vseh harmonično tujih tvorb doseže presenetljive harmonične učinke, ki so na prvi mah videti izven vsake harmonične zakonitosti, a jih podrobnejša analiza zlahka uvrsti v eno ali drugo vrsto podobnih pojavov. Mesta v XX. fugi I. zvezka, pa tudi v XXII. fugi istega zvezka točno ponazorujejo ta nekoliko brezobzirni postopek, ki dopušča, da se v protipostopu nagrmadijo sekunde in septime kot prehajalne disonance svojstveno stopajočih melodičnih linij. V II. zvezku se je Bach takšnim doslednostim izogibal in je s tem dosegel dosti glajši in strnjenejši potek glasov in celega zvoka.

Opomba 2. V »Kunst der Fuge« je hotel Bach zbrati vse, kar se mu je zdelo važno za kompozicijo fuge in podati praktičen učbenik zanjo. Za to delo si je izbral temo, ki naj bi bila posebno prikladna. Dejansko ustreza tema zahtevam kontrapunktične obravnave, ima pa v sebi mnogo premalo melodične in harmonične dinamike (oba prva takta predstavljata T, tretji D in četrti spet T), da bi mogel vezati pozornost poslušalca do konca obdelav; ker pa je to slednjič končni cilj vsake kompozicije, moramo smatrati, da se delo kot kompozicija ni posrečilo. Ostalo je nedokončano in vsebuje 18 fug ter 4 kanone. Fuge so didaktično razvrščene ter kažejo uporabo teme na različne kontrapunktične načine (variiranje, obrati, povečave, pomanjšave). Tudi štirje kanoni naj bi prikazali uporabnost dvoglasnega dvojnega kontrapunkta v oktavi, decimi in duodecimi ter v avgmentaciji in diminuciji. Zaključna fuga naj bi bila trojna in naj bi v končnem delu dodala četrto temo, sestavljeno iz začetnic skladateljevega imena B-A-C-H. Skladatelj je pravkar dokončal ekspozicijo poslednje misli, ko mu je smrt prekinila nadaljevanje. Kasneje se je mnogo spretnih kontrapunktikov, pa tudi velikih glasbenikov trudilo, da bi delo do-

končalo. Za pouk v kontrapunktiranju je »Kunst der Fuge« obenem z zbirko »Das musikalische Opfer« ter z ostalimi instrumentalnimi, zlasti orgelskimi fugami, neprecenljive vrednosti; tu pa prostor ne dopušča, da bi se posvetili podrobnejši analizi navedenih del.

§ 49 Različki v obliki fuge. — Pretežna večina fug je zgrajena po enakem oblikovnem principu, čigar mnogostranost smo skušali prikazati pri analizi Bachovih fug iz zbirke »DWK«. Poleg teh pa so obstajale za Bacha še nekatere tipične fugirane forme, med katerimi sta izstopali *koralna fuga* in pa *inverzna fuga*. Prva je imela kot osnovo koralni (protestantski) cerkveni napev, ki je igral ogromno vlogo v cerkvenem ljudskem petju prejšnjih stoletij. Postopek je bil v glavnem naslednji: skladatelj je vzel napev, ki je običajno tekel v daljših notnih veljavah, ter okrog njega — bodisi da je bil napev v zgornjem glasu ali pa v sredini — spletel fugo, katere tema je bil pravzaprav prvi kontrapunkt korala. Seveda je fuga tekla povsem svobodno v hitrejših notnih veljavah, med katerimi so se na težiščih pojavljali toni korala. S tem je vsak ton napeva (kantus firma) bil v bistvu naglašen in zaradi mnogo krajših notnih veljav fuge ni poznal razlike med težkimi in lahkimi dobami, kar je močno olajšalo njegovo kontrapunktično obdelavo. Seveda je koralna fuga ostala omejena na orgle kot spremljevalni instrument pri cerkvenemu petju. Bach in njegovi sodobniki so pisali mnogo koralnih fug, katerih podrobnejši študij pa moramo prepustiti učencu samemu, ker ima ta oblika za nas samo še zgodovinski pomen.

Naziv »inverzna fuga« (obrnjena fuga) označuje poseben postopek, po katerem je drugi del fuge intervalna obrnitev (inverzija) prvega dela. Drugi del ima potemtakem enako število taktov ter isto temo kot prvi, samo da je smer intervalnih postopov obratna. V »Kunst der Fuge« imamo dve takšni fugi (XII. in XIII.), pri katerih pa se skladatelj ni oprl na pristno inverzijo (v smislu § 50 I. knjige), temveč je vzel kot os obrata terco, tako da toniki odgovori dominanta (torej po zgledu 50b istega §). Razume se po sebi, da morajo glasovi nenehoma stati v dvojnem kontrapunktu duodecime (ki je dejansko interval obrata), kar silno oteži postopek, tako da postane delo bolj občudovanja vreden primer okretnosti, kot pa izrazno sredstvo. Neizbežna so ponavljanja enakih harmoničnih sosledij in tudi harmonično protislovnih postopov; zavedati pa se moramo, da takrat harmonični razvoj v skladbi ni zavzemal sedanjega položaja, temveč je prevladovalo kontrapunktično, linearno gledanje, ki je dopuščalo vsakršne akordične zveze, da je le melodični potek bil dosleden in nemoten. Pri inverzni fugi ni mogoče iti mimo trdih prehodov, sovpadov zadržkov z razvezi, križanja glasov in drugih nepovoljnih zvokovnih pojavov, katerih protiutež naj bi bil dosledni postopek v obratu, ki pa slušno ni zapopadljiv, pač pa ga razberemo iz notne slike. Umetnost inverzije spada med kanonične spretnosti, torej sega nazaj v dobo nizozemske polifonije; Bachov kontrapunkt ima tam svoje korenike in zato

mu je prijalo umetelno igračkanje, čeprav z njim že sam ni mogel več izraziti vsebinskih problemov, ki so že za njegove dobe vdrli v dotlej tesno vase zaprto in v svoj lastni, umetelni svet zagledano glasbeno umetnost. Prav iz tega vzroka sta ostala »Kunst der Fuge« in »Das musikalische Opfer« bolj zgodovinsko-didaktični vrednoti kakor pa živa primera njegove prave, človečanske umetnosti. Tako koralna kakor inverzna fuga za sedanjo glasbo, ki je dala mesto ekspresivnosti kot enakopravnemu elementu v glasbi, nimata pravega pomena niti za vežbanje.

§ 50 B. Položaj fuge v dobi po Bachu. — V Bachovem življenjskem delu sta se sešli in strnili dve dobi: doba vokalne polifonije kontrapunktičnega, kanoničnega sloga in doba instrumentalne homofonije harmoničnega značaja. Prva je bila že prešla svoj višek, druga pa je bila v prvih začetkih takrat še neslutenega razvoja. Tako sta bili obe dovolj šibki, da sta se lahko združili brez ostrejših trenj ter v Bachovi osebnosti pognali ogromen skupni cvet. Toda ta položaj je bil enkraten in neposnemljiv; prav hitro se je harmonično izražanje otreslo scholastičnih spon strogega stava, ki je prešel skoraj v pozabljenje. Zato najdemo pri velikih mojstrih 18. in 19. stoletja več spoštovanja do fuge kot pa živega, umetniško ustvarjalnega odnosa do te forme, ki je zavzela trden položaj v šolskih knjigah in tam tudi dolgo stala kot okostenel zgled za kontrapunktično vežbanje. Tudi oba največja genija obeh navedenih stoletij, *Mozart* in *Beethoven*, sta le poredko zaupala fugi svoja globlja čustva, četudi je — zlasti prvi — obvladoval to formo kot malokdo. Znamenita in študija vredna je njegova fuga za dva klavirja (v c-molu, K. S. Nr. 426), komponirana 29. dec. 1783. Sam Beethoven si jo je bil izpisal za študij v partituri; novodobni klavirski stavek, presenetljivo drzna hromatika in povsem nov način obravnave tesen kažejo v smer, ki je še dolgo po Mozartu ni šel noben skladatelj. Prav tako mogočen zgled je dvojna fuga »Kyrie eleison« iz njegovega »Requiema«. Prva tema te fuge je služila že mnogim skladateljem 17. stoletja; Händel jo uporablja v »Mesiji«, Bach v »DWK« II/20, vendar jo je znal Mozart prežeti z novim, zanosnim in toplim čustvom. Ne smemo pozabiti trojne fuge, ki zaključuje njegovo »Jupiter« simfonijo, niti one, ki jo najdemo v finalu godalnega kvarteta v G-duru (K. S. Nr. 387 iz leta 1781.). Vendar je spričo ogromnega Mozartovega opusa na drugih področjih muzikalnega ustvarjanja njegovo komponiranje fug na manj izpostavljenem mestu. — Prav tako je Beethoven sorazmerno redko segel po fugo za izražanje svojih še mnogo bolj življenjskih problemov. V simfonijah jo najdemo le kot fugato v VII. (A-dur) v počasnem stavku ter v IX. (d-mol), kjer lahko smatramo odstavek v finalu »Allegro energico, sempre ben marcato«, t. j. od 655. takta dalje, kot svojevrstno vódeno in zaključeno dvojno fugo. Popolno fugo navaja njegova »Missa solemnis« (Et vitam venturi saeculi); čisto instrumentalno fugo ima kot edini stavek godalni kvartet v B-duru, op. 133. Prav

v tem delu je Beethoven postopal povsem samovoljno in brez ozira na kakršen koli klasičen zgled; zato piše že sam v naslovu »Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée«, s čimer je hotel nakazati svoboščine, ki se jih poslužuje v njem. Dejansko je tu opuščen vsak formalni princip fuge, ki se ga je še Mozart dokaj dosledno držal. Beethoven začne fugo — po dveh uvodih — sicer pravilno ter izvede ekspozicijo dovolj dosledno; kasneje pa preide v nanizavanje posameznih epizodnih odstavkov, ki jih sicer veže osnovna, že v obeh uvodih nakazana misel, a so docela samostojne medigre (divertimenti), ki ne izpolnjujejo prvotne modulatorične naloge niti po poteku, niti po dolžini. Zato tudi to delo ne more služiti kot vzorec za posnemanje, saj je tudi njegova zvokovna krhkost velika ovira poslušalcu in jo prav zaradi tega ter kljub številnim lepim mestom le redko najdemo na koncertnih sporedih. Podobno gradnjo kaže fuga iz klavirske sonate v B-duru op. 106, ki vsebuje zaključno troglasno fugo »con alcune licenze«, kakor previdno dostavlja skladatelj sam. Enako svojevrstno učinkuje fuga iz sonate v As-duru, op. 110. Povsod, kjer se Beethoven posluži fugiranega kompozicijskega postopka, ga prikroji po svoje in ga skuša prilagoditi novemu, čustveno poglobljenemu izražanju, ki pa se strogi in zato do neke mere hladni formi fuge ne prilega ter vpliva tuje, kar je skladatelj sam opazil in se zato z navedenimi pripombami zavaroval zoper očitek nekorektnosti. Beethovnovih fug in fugiranih odstavkov prav zato tudi ne smemo jemati kot zgled za tovrstno kompozicijo; v njegovi dobi je prevladovala težnja k izražanju individualnih čustev in splošnih idej, za kar so bile svobodne, na harmoniji osnovane homofone forme mnogo prikladnejše kot bolj v objektivnost zagledane, transcedentalne in za življenjske pojave nezanimane kontrapunktične oblike. Iz istega vzroka ne najdemo niti pri Mozartu, niti pri Haydnu ali Beethovnu ostalih kontrapunktičnih form (Passacaglia, Chaconna, Kanon, Ricercar), temveč kvečjemu nastavke zanje; poslednje velja posebno za kanone, ki so jih vsi trije navedeni skladatelji ponajveč jemali šaljivo ter jim le redko (Beethoven, Fidelio, kvartet!) poverili izražanje močnih, globokih ali pretresljivih čustev.

Romantiki so se od fugiranih form skoraj docela odvrnili. Pri *Chopinu* ne najdemo niti ene, saj zgolj njegova prva klavirska sonata vsebuje nekaj kontrapunktičnih okretov, medtem ko vsa ostala dela temeljijo na spremljani monodiji kljub nekaterim odličnim dokazom kontrapunktične spretnosti. *Liszt* se mestoma skuša približati fugiranemu snovanju (ekspozicija fuge v h-molovi sonati!), a ne zdrži do kraja. *Schumann* je napisal več fug op. 72, 4 fuge in op. 60, šest fug na B-A-C-H, oboje za pedalni klavir, odnosno orgle; pedalni klavir je bil poseben instrument, ki je imel pedalne tipke in je služil za uvedbo v igri na orgle na konservatoriju v Leipzigu. Prav s fugami na Bachovo nakazano temo B-A-C-H si je Schumann postavil trajen spomenik kot prodoren kontrapunktik, ki je znal združiti tehniko z izrazom

in resnostjo. Tudi *Mendelssohn* ima več fug za klavir in orgle ter je spretno povezal romantično pritajeno vzdušje z monumentalno kontrapunktično gradnjo. V istem stoletju najdemo *Cherubinija*, čigar učna knjiga o kontrapunktu še danes velja kot najboljše romansko delo v stroki; avtor je bil dejansko eden najbolj učenih in temeljito izvežbanih kontrapunktikov, ki je svoje znanje in izredni smisel za kompozicijo fuge neštetokrat dokazal v svojih cerkvenih delih in prav posebno v velikem »Requiemu«; ta je bil zgled premnogim posnemalcem. Cherubini je bil ustanovitelj in pobornik stroge kontrapunktične šole pariškega konservatorija, iz katere je izšla večina pomembnih francoskih skladateljev preteklega stoletja. Največ od njih se je sicer v prosti kompoziciji odvrnilo od kontrapunkta, saj so za njih življenja napolnjevali glave drugi muzikalni problemi, a vendar izkazujejo njihova dela solidno osnovno kontrapunktično znanje, ki so si ga bili pridobili s temeljitim študijem fuge. Ravno v Franciji se je morda prav zato pojavila renesansa kontrapunktične smeri v šoli *C. Francka*, ki je — prvi po Bachu — znal zvezati heterogene ideale romantike in klasicizma v harmonično enoto in ustvariti dela trajne vrednosti z novimi, na stari tradiciji zraslimi sredstvi. Seveda je njegova tehnika kompozicije fuge svojevrstna in le od daleč spominja na Bachovo. Predvsem so povečana zvočna sredstva, ki rastejo obenem s tehnično zahtevnostjo. Nadalje pa so tudi razmerja med odstavki fuge spremenjena in je veliko več prostora odmerjeno za medigre. Kratka analiza znanega dela »Prélude, Choral et Fugue« za klavir bo ponazorila Franckov postopek pri gradnji fuge.

§ 51 Analiza Franckove fuge iz cikla »Prélude, Choral et Fugue«. — Povezanost preludija, korala in fuge je jasno razvidna in teoretično razložena v d'Indyjevi knjigi »Cours de composition musicale«, zato jo tu opustimo in se posvetimo popolnoma samo razčlembi fuge. Tema je naznačena že v uvodu k fugi, kjer pa se razpne v široko razpredeno meditacijo. Kadenca na dominanti h-mola uvede prvi nastop teme v fugi sami. Tema nam je znana iz Bacha (II/13, § 33). Fuga je štiriglasna in vstopi so T-A-S-B, po klasičnem zgledu. Takoj po končani ekspoziciji, ki prinaša močno hromatične kontrapunkte, se začne dokaj dolga medigra, ki pa praviloma modulira v Tp (D-dur). Ker je tema sama docela hromatična in začne s kvarto kot zadržkom nad toniko (!), seveda ni razlike med duksom in komesom. Kontrapunkti se dopolnjujejo v akordiki, ki je sekvenčno padajoča, skladno s temo. I. izpeljava ima štiri tematične vstope; prvi je v altu, drugi v tenorju, tretji v basu, četrti pa v oktavno podvojenem sopranu. Kontrapunkti I. izpeljave so popolnoma svobodni ter se močno približujejo homofoni akordični spremljavi. Šele pri četrtem vstopu teme najdemo v oktavno podvojeni levici ostanke prvega kontrapunkta, ki pa je močno modificiran. Po višku, ki ga je zvočno in vsebinsko navedla I. izpeljava, se napetost umiri in nastopi II. medigra (v D-duru); ta se zaključi

z razločno kadenco. Nato nastopi obrat teme (II. izpeljava), ki pa se razvija docela svobodno in brez stalnih kontrapunktov. Tudi ta odstavek kadencira jasno proti fis-molu, kjer se začne III. medigra. Brez prekinitve preide v III. izpeljavo, ki obsega tri vstope glasov in se mogočno stopnjuje proti IV. medigri, v kateri nastopijo tematični deli, opremljeni s tekočimi ornamentalnimi obrazci. Tema se deloma pojavi večkrat ter pripomore k gradnji velikega vzpona, ki kulminira v IV. izpeljavi (koda) z enkratnim nastopom teme in kontrasubjekta, ki jo je spremljal ob tretjem vstopu v ekspoziciji. Tokrat sta oba zvokovno ojačena z oktavami in obenem s pedalnim tonom na dominanti, ki po kratkem izmiku v neapeljski akord h-mola tudi zaključi izpeljavo. Namesto pedalnega tona na T, ki naj bi sledil, je vrinjen samostojen odstavek precejšnje razsežnosti. Prekinitev fugiranega toka na dominanti sama po sebi ni nova, pač pa je nov vmesni stavek z naslovom »Come una cadenza«, v katerem nastopijo teme iz prejšnjih delov ciklične skladbe. Ravno s ponovitvijo tem iz prejšnjih odstavkov je hotel Franck naznačiti ciklični princip komponiranja. Skladno s tem načelom gradnje nastopi tudi tema fuge v tej medigri, ki se s tem postavi kot samostojni, dodatni del fuge, nekakšna V. izpeljava, v kateri se kombinirajo teme prejšnjih delov s temo fuge same. Ta kombinacija navaja najprej dva tematična vstopa, obakrat oktavno podvojena, nato pa — po daljši — VI. — medigri, še enkrat temo nad dominanto. Ker je dominanta enaka za dur in istoimenski mol, preide skladatelj v končni odstavek fuge, napisanem v H-duru. Tu uporabi tematiko II. medigre (ki je po I. izpeljavi privedla v Tp) in ji slednjič priključi široko zasnovano kadenco, nad katero najdemo drobce teme korala.

V vsej gradnji Franckove fuge najdemo poleg zvokovnih polnosti in ojačitev tudi formalne svoboščine, ki le še od daleč dovoljujejo zvezo s skromno, ravno in vsem barvnim učinkom nenaklonjeno Bachovo fugo. Formalni odstavki so pri Francku močno razširjeni; mnogo več prostora zavzamejo medigre, ki se sicer gibljejo sekvenčno, a vplivajo tudi vsebinsko kot pomirljiva mesta, česar pri Bachu ni bilo. V samih izpeljavah je graditeljski princip obenem dinamičen in z vsakim vstopom novega glasu narašča notranja, dramatična napetost skladbe; zato so potrebni tudi daljši presledki med izpeljavami, katere izpolnjujejo medigre. Kadenca sredi dela, po široko razpredeni dominanti, je povzeta iz koncertantne literature, kjer je po bučnem poudarku na D vstopil solist s samostojnim odstavkom, v katerem se je izkazala njegova improvizacijska in tehnična popolnost. V Franckovi fugi je to mesto, ki je v bistvu nasprotno neugnanemu toku fug pri Bachu, posvečeno zbranosti in ponovitvi; zato se tu ustvarijo harmonični pogoji za kombinacijo tem preludija, korala in fuge, ki zahteva potlej samostojen odstavek, svojevrstno dodatno izpeljavo, po kateri šele nastopi T. Ves ta osrednji del pomenja odložitev razveza dominante do končne tonike, ki je bil v klasični fugi neposreden s prehodom od pedalnega tona na D k pedalnemu tonu na T. Tako sovpadata pri Francku obliki

fuge in koncerta, kar pa vendar ne rodi slogovne neskladnosti, ker sta obe čisti formi že prešli v preteklost in ne more med njima nastati nasprotje. Franckov zgled pomenja renesanso umetnosti fuge, v kateri se podredi tehnični moment izraznemu ter se s tem prenese težišče zanimivosti s kontrapunktičnega področja na vsebinsko. Zato vpliva Franckova fuga bolj kot harmonično pestra skladba svojevrstne konstrukcije, kakor pa kot vzorna polifona fuga.

Franckovemu zgledu (ki ga je skladatelj postavil še v raznih drugih skladbah) so sledili tudi drugi avtorji in v dobi pozne romantike, v drugi polovici 19. stoletja, je nastalo mnogo uspelih del te vrste. V Nemčiji je Bachovo nasledstvo nastopil *Max Reger*, ki je po lastni poti prišel do podobnih zaključkov kot Franck v francoski šoli in v nekaterih monumentalnih delih postavil trajne spomenike nove, z romantičnimi zvočnimi predstavami in s poglobljenim vsebinskim izražanjem prežete kompozicijske tehnike fuge; kot primer navajamo le fugo, s katero je zaključil »Variacije na Mozartovo temo« za veliki orkester. V tej skladbi in v nekaterih fugah za drugo zasedbo (godalni kvartet itd.) je pokazal Reger, da je prav tako moč združiti klasične formalne ideale z modernimi zvočnimi in napolniti stare oblike z novim duhom, seveda na isti podlagi, ki ostane za to oblikovanje vedno harmonična kadenca.

Opomba. Odnos ostalih pomembnih skladateljev 19. stoletja do kontrapunkta in fuge je bil dokaj različen. V *Schubertovih* skladbah najdemo kaj malo oslona na to kompozicijsko metodo, kajti v njih prevladuje homofona melodična linija, ki ne potrebuje opore v razvoju dopolnilnih glasov. *Brahms* je močneje nagnjen h kontrapunktičnim konstrukcijam in se tudi fuge ni branil (finale sonate za violončelo in klavir, op. 38., Variacije na Haydnov tema za orkester, op. 56 a, fuge za orgle), vendar so vsa ta dela grajena po strogih principih klasične fuge in ne prinašajo novih, spreminjevalnih momentov. *Wagner* je znal v operi »Die Meistersinger von Nürnberg« zadeti posebno sintezo arhaističnega sloga z modernim čustvovanjem; prav to delo kaže mnogo nagibov h kontrapunktu (kombinacija tem v predigri!), seveda pa nobenih do kraja izdelanih kontrapunktičnih form, ki bi popolnoma naravno motile in zavlačevale dramatični razplet dejanja. Prav tako *R. Strauss* samo v tehniki komponiranja kaže znake dograjenega kontrapunktičnega obvladovanja in se tudi v najbolj drznih glasovnih prepletih ne povzpne do zaključenih form, čemur je vzrok isti kot pri Wagnerju in pri vseh opernih skladateljih vobče. Ravno med temi najdemo v francoski literaturi mnogo pomembnih kontrapunktikov, ki so na drugih področjih, kjer so ostala njihova imena manj znana, ustvarjali dela strogih in dosledno izvedenih form (*Gounod, Massenet, Thomas, Saint-Saëns* in drugi). Tudi operni skladatelji drugih narodov so le redko segli po kontrapunktičnih formah *(Verdi)*, a so jih vselej postavili na pravo mesto in dokazali svoj globlji odnos do njih.

Vse kaže, da Nemci in Francozi močneje nagibajo h kontrapunktičnemu oblikovanju kakor pa Slovani vobče. V ruski glasbeni literaturi najdemo prav malo zametkov fugirane tehnike. *Čajkovski,* ki se je tehnično še najraje naslanjal na zapadnjaške vzore, uvede obliko fuge v obeh suitah op. 43 in op. 53 ter kot variacijo v klavirskem triu op. 50. Ostali ruski skladatelji so dajali prednost dramatiki in čustvovanju ter so se tej formi izogibali. Podobno najdemo pri drugih slovanskih skladateljih le redko fugirane odstavke, če izvzamemo cerkveno glasbo, ki se poslužuje kontrapunkta zaradi njegove abstraktnosti; vendar liturgičnega kontrapunkta cecilijanske usmeritve ne

moremo smatrati kot polnovrednega naslednika in dopolnjevalca klasičnega Bachovega sloga, ker v svojem razvoju ne kaže nobene spremembe in napredovanja, temveč vpliva okamenelo in formalistično.

§ 52 C. Položaj fuge v novejši glasbi. — Pozna romantika in za njo impresionizem nista bila naklonjena fugirani tehniki: preveč sta stremela proč od logičnega razpleta muzikalne snovi, prvi v čustveno pretiravanje, drugi k barvnosti. Veliki pozno-romantični simfonični mojstri vseh narodnosti so šli bolj v glasbeno-dramatično smer in so se držali vstran od strogih form; *Bruckner* je sicer prispeval v cerkveni glasbi več del, ki izpričujejo njegovo veliko kontrapunktično znanje in spretnost; v simfonijah pa je celó razširil že dokaj ohlapno sonatno obliko in jo razdrobil na epizode, ki oblikovno spominjajo na simfonično pesnitev, a nimajo opisujočega značaja. Njegova cerkvena glasba pa se močno drži predpisanih in izhojenih potov cecilijanstva, ki ni bilo nikoli posebno novotarsko in plodno. *Mahler* nagiba itak k deskriptivni glasbi, kljub resnemu zatrjevanju, da gre pri njem za absolutno glasbo. V njegovem nasledstvu najdemo prve zametke dvanajsttonske, atonalne tehnike, ki se je kasneje razvila s *Schönbergom* v posebno strujo modernih smeri. Impresionizem ni imel mnogo smisla za kontrapunktične umetnije, kar je njegov duhovni oče, *Debussy*, uvidel že v šoli. Tudi impresionizmu nenaklonjena novoklasicistična smer *Fauréja* in njegovega učenca *Ravela* ne precenjuje kontrapunktičnih dogem, ki ostanejo v Franciji omejene na krog okoli *d'Indyja*. Vsi navedeni skladatelji so dali sicer kontrapunktu nekaj mesta v svojih delih, a jih kljub temu ne smemo šteti k nadaljevalcem klasičnih tradicij. Prav tako druge moderne struje ne gradijo v kontrapunktični smeri: v mislih imamo pri tem delo *Stravinskega*, *Honeggerja* in ostalih veličin naše dobe. Med njimi zavzema poseben položaj Schönbergov krog, ki se poslužuje kontrapunktičnih manir starih Nizozemcev in Belgijcev ter skuša z njimi v zvezi z dvanajsttonsko brezkompromisno in nefunkcionalno hromatiko doseči nove formalne enote, kar pa pomenja protislovje v samem sebi. Kanonična tehnika (in te se v glavnem poslužujejo) ima smisel samo v strogi vezanosti na tonalnost, najsi je ta starinska, ali pa novejša. Hromatika pa ne pomenja tonalnosti po sebi, ker imajo posamezni toni med seboj le intervalni odnos in je ta v sami hromatični lestvici poltonski in povsod enak. Hromatična lestvica se začne lahko poljubno kje; zatorej ni tonalno fiksirana ter akordi, zgrajeni na tej lestvici, nimajo med seboj funkcionalnega odnosa v smislu nauka o harmoniji, temveč le slučajnega z ozirom na absolutno višino tona. Ker pa vse trdne glasbene forme temeljijo na osnovni harmonični kadenci, odpadejo za dvanajsttonsko atonalno glasbo vse formalne spone ter preide glasbeni tok v samovoljno razsipanje. Atonalnost pozna oblikovno samo variacije, katere pač različno poimenuje. Dasi dela te šole odlikuje zelo razpredena glasovna melodika, vendar so sozvočja zgolj slučajna in nastanejo oblike le po priredju manjših oblikovnih enot (primerjaj Passacaglio

iz opere »Vojiček« *Albana Berga* z Bachovo Chaconno iz violinske sonate!) in niso zložene po višjih gradbenih principih (stalnih formah). V ta način kontrapunktike vede tudi *Hindemithovo* delo, ki se sicer izogne skrajnim konsekvencam dvanajsttonskega sistema ter ga skuša nadomestiti z dokaj samovoljno metodo, a se vendar ne more dokopati do novih, splošno veljavnih izsledkov, ki bi uspešno nadomestili forme diatoničnega sistema, med katere spadata tudi kanon in fuga. Trenutno obstaja nepregledna množica poskusov v smeri, iznova oživiti kontrapunktično razgibanost Bachove ere. Vendar še nobenemu od njih doslej ni uspelo dati novo formulacijo oblikovanja na podlagi nekega novega, prirodnega in ne samo arbitrarno postavljenega sistema, ki bi zadovoljivo nadomestil diatonični sestav. Končna sodba o vseh teh poskusih in prodorih bo padla kasneje; gotovo je, da samo iskanje, v katerem naša doba obiluje, ne pomenja najdb in smo danes na istem, kot pred stoletjem: še je Bachov »Das wohltemperierte Klavier« sinteza vsega kontrapunktičnega znanja in klasični ideal ravnovesja med voljo in močjo, med veščino in globino, med vsebino in izrazom.

§ 53 D. Zaključki. — H koncu študija instrumentalne fuge je treba podati nekaj sklepov in dodatkov. Iz analiz Bachovih fug iz zbirke »DWK« smo izprevideli, da fuga ni v potankostih stereotipična, stalna oblika, temveč da variira v podrobnostih skladno z izraznostjo in uporabljivostjo teme. Zgolj osnovni princip fugiranih form je vedno isti in ga izrazimo lahko v definiciji: fuga je monotematična oblika z najmanj tremi oblikovnimi deli, ki so ekspozicija, izpeljava in zaključek (koda). V tem je fuga do neke mere sorodna sonati. Razlike med njima pa so naslednje: a) fuga je monotematična, t. j., obravnava načelno samo eno glasbeno misel, ki je osrednja, vodilna nit cele gradnje; sonata je bitematična, obsega torej (najmanj) dve kontrastni temi, ki ju obravnava načelno enakopravno; b) fuga ima ekspozicijo, v kateri nastopi tema v zaporedju posameznih, fugo sestavljajočih glasov; ekspozicija sonate predstavi obe temi (ali več tem) v zaporedju brez ozira na glasovno število, ki ni konstantno, temveč se ravna po zvoku; c) fuga ima eno ali več izpeljav, ki so bistveno slično grajene kot ekspozicija ter ne prinašajo novih misli; sonata ima izpeljavo, kjer se prikazuje tema v različnih osvetlitvah in je v glavnem modulatoričnega poteka; v sonatni izpeljavi (ki je samo ena) nastopijo lahko tudi nove misli; č) zadnja izpeljava fuge (koda) je ponovitev teme v razširjeni avtentični kadenci S-D-T, praviloma s pedalnima tonoma na D in T; tretji sonatni del je repriza, kjer se pojavi cela ekspozicija v osnovnem tonovskem načinu; tej reprizi se lahko priključijo dodatki, kode, ki pa formo samo razširijo, a ne spremenijo. Po doslednosti v uporabi glasov pa je fuga izrecno polifona, medtem ko je sonata kljub mnogoterim različkom v bistvu homofona forma; sorodnosti med obema pa so gotovo razvidne že iz navedenega.

Opomba. V analizi smo se omejili na klavirska, odnosno orgelska dela. Razume se po sebi, da veljajo kontrapunktični postopki, zlasti pa fugirani, tudi

za vsako ostalo instrumentalno zasedbo, bodisi da je komorna ali pa orkestralna. Z večjim številom sodelujočih se ne poveča število uporabljenih realnih glasov, zato lahko napišemo troglasno fugo za veliki orkester prav tako kot dvoglasno za komorno zasedbo ali klavir. Podvojitve, ki so pri tem neogibno potrebne, spadajo v instrumentacijo in ne vplivajo na število realnih glasov. Prav tako so dinamična stopnjevanja dopolnila druge vrste, ki dejansko nimajo s samo konstrukcijo fuge nobene zveze; ta naj bi bila podobna Bachovim, ki ne poznajo dinamičnih in agogičnih znakov, pa tudi ne barvnih razlik in ojačitev. Zato zadošča za študij instrumentalne fuge kot oblike klavirska redukcija instrumentalnih fug večje zasedbe, odnosno prepis le-teh v realne glasove, kakor smo ga predočili v 43., 45. in 47. notnem primeru.

Pristavek. — Kompozicija fuge v naši glasbi. — Fugo kot glasbeno obliko zasledimo pri Slovencih prvenstveno v cerkveni glasbi, in to v zvezi s cecilijanskim gibanjem. Takratni znatni razvoj orgelske glasbe je povsem naravno vplival tudi na gojitev te forme. Zato najdemo dobre komponiste fug pri nas zlasti med organisti. Na prvem mestu bi šlo tu omeniti *Ignacija Hladnika,* čigar fuge so vzorna dela, a žal niso izšle v tisku. Poleg njega je gotovo največji mojstrovalec te oblike v cerkveni glasbi *Stanko Premrl,* ki pa je velik del svojega kompozicijskega ustvarjanja prenesel tudi na posvetna tla. V dobi »Novih akordov« in kasneje je krog slovenskih ustvarjalcev usmeril svoje delo bolj v svobodne forme ter se v kompoziciji fug omejil bolj na didaktični pomen kontrapunktičnih disciplin. Vendar je *Marij Kogoj* napisal 14 fug, avtor te knjige pa dve razsežnejši orgelski fugi (katerih druga je služila kot graditeljski zgled v tej knjigi, § 27, z opustitvijo kadence in konca) ter več manjših del te vrste. Mlajši sodobniki se spet močneje posvečaju študiju in komponiranju fugiranih oblik v smislu njihove aktualne renesanse. — Med Hrvati so na najbolj vidnem mestu kot skladatelji fug in poznavalci kontrapunktičnih veščin *Franjo Dugan st.* in *Franjo Dugan ml.,* dalje *Krsto Odak* in *Franjo Lučić* (poslednji je izdal tudi kontrapunktični učbenik); seveda pa je njihovo kontrapunktično ustvarjanje v strogi formi fuge pretežno navezano na cerkveno glasbo in so oni — hkrati z ostalimi hrvatskimi simfoničnimi skladatelji sodobnosti — le deloma prenesli tehniko fuge v posvetno glasbo. Za najmlajše seveda velja gornja opazka prav tako kot pri Slovencih.

DODATEK

OSTALE INSTRUMENTALNE KONTRAPUNKTIČNE OBLIKE

§ 54

Šakona in pasakalja. — Pod tema nazivoma razumemo danes isto obliko variacij, ki pravzaprav ne spadajo v celoti h kontrapunktičnim formam v čistem pomenu besede, kakor sta kanon in fuga. Šakona (italijansko Ciacona, francosko Chaconne) je zelo stara plesna oblika, katere instrumentalni začetki segajo v dobo španskih plunkarjev (mojstrov na lutnjo) 16. stoletja. Njena značilnost je stroga periodična gradnja, ki se začne z največ osemtaktnim motivom v basu v $^3/_4$ taktu. Ta bas postane nekakšen ostinato, nad katerim se pno variacije v vedno hitrejših notnih veljavah. Včasih bas kot glas prestane in ostane samo še latentni harmonični postop, ki ga je bas nakazal. V višji formi kasnejših stoletij je število variacij naraščalo; Bachova slovita skladba tega imena iz violinske sonate v d-molu ima 32 osemtaktnih sprememb, ako smatramo iz dveh štiritaktnih stavkov sestoječo osemtaktno periodo uvoda kot temo; lahko pa bi že drugo polovico teme proglasili kot varianto prve polovice, nakar bi bilo vseh variacij 64 (tako je ravnal Riemann pri svoji analizi tega dela). Pri tej Bachovi šakoni opazimo tudi odločno trodelno oblikovanje višjega reda: prvi del, v d-molu, stopnjuje variiranje do viška; nato nastopi notranji del, v D-duru, ki iznova povzame spreminjanje teme s počasnimi notami in privede do svojega viška; ta preide v tretji del, v d-molu, ki prinese novo vrsto sprememb; tako predstavlja njegova skladba z imenom šakona trodelno pesemsko obliko višje vrste (A-B-C), pri kateri končni C-odstavek ni repriza prvega, A-dela, temveč samostojno zgrajena niz novih variant. S tem Bachovim delom je ta forma nedvomno dosegla višek svojih razvojnih možnosti in lahko služi kot zgled in klasičen primer.

Med šakono in pasakaljo danes ni nobene razlike in je še nerešeno vprašanje, če je sploh kdaj bila. Pasakalja (italijansko Passacaglia, francosko Passecaille) je prav tako kot šakona vrsta variacij na ostinatni bas v $^3/_4$ taktu s štiritaknimi (največ osemtaktnimi) periodami. Ker je Bach orgelske skladbe tega tipa naslovil »Passacaglia«, violinsko pa »Ciacona«, se je udomačilo mnenje, da je pasakalja oblika iz cerkvene glasbe, kar pa je pogrešno. Oboje sta prvotno plesa, kakor tudi portugalska folia, ki jih često srečavamo skupaj imenovane. Vsi ti trije plesi so že

v prejšnjih stoletjih izgubili prvotni pomen in so prešli kot idealizirani plesni tipi v absolutno instrumentalno glasbo; s tem je najbrž tudi izginila razlika med njimi, ki je že v delih iz 17. stoletja ne najdemo več. Po svojem bistvu spada ta oblika s trojnim poimenovanjem k homofonim pesemskim formam in je s kontrapunktom ne veže drugo kot doba, v kateri so jo najbolj gojili; navajamo jo na tem mestu, ker je običajno popisana v kontrapunktičnih knjigah, kamor pa v bistvu ne sodi.

§ 55 Ostinato. — Tudi oblikovanje ostinata spada bolj v poglavje o homofonih variacijskih formah; njegov izvor je v vokalni polifoniji 16. stoletja, kjer so nad poljubnimi temami gradili cele motete in večje odstavke maš. Od tod je prešel v instrumentalno polifonijo ,kjer se je kmalu približal šakoni, le da je dosledno ponavljal basovsko temo, ki je pri ostalih formah tega tipa mestoma ostala skrita za harmoničnim tramovjem. Tudi se ostinato loči od šakone v tem, da ne stoji nujno v $^3/_4$ taktu. Kasnejša dela s tem nazivom so prenesla prvotno basovsko temo tudi v druge glasove, kar pa je pravemu ostinatu tuje, saj njegov smisel je v tem, da obstane na mestu, medtem ko se nad njim bočijo variacije.

Vsako od naštetih oblik najdemo tako v solistični instrumentalni literaturi, kakor med komornimi in orkestralnimi deli iz prejšnjih stoletij in sedaj. Kot zelo znamenit zgled te kompozicijske tehnike navedemo finale iz Brahmsove IV. simfonije (v e-molu), ki je šakona, sestavljena iz 33 variacij.

Opomba. Naziv »*ricercar*« pritiče dejansko fugi, v katero se je razvilo posnemanje vokalne motete v prvih početkih instrumentalne polifonije; zato nima nobenega smisla obujati v življenje okrnjene forme, ki so bile le pripravljalna stopnja k više organiziranim oblikam.

§ 56 Analiza J. S. Bachove »Aria con variazioni«. — Bach je napisal vrsto variacij leta 1741 kot 4. del zbirke »Klavierübung« za izvedbo pianista J. G. Goldberga, po katerem se navadno poimenujejo. Ker je delo danes težko dosegljivo, podajamo podrobnejšo formalno analizo.

Arija, ki služi kot tema variacijam, je 32-taktna pesemska oblika z zelo razločno postavljenim harmoničnim ogrodjem. Oblikovno razpada povsem naravno v štiritaktne odstavke ter predstavlja tako preprost tip pesemske, odnosno plesne forme (šakone), katero popestri bogata in karakteristična ornamentika. Ta arija je okvirni del skladbe in se h koncu ponovi nespremenjena. Srž dela pa tvori 30 sprememb, ki so oblikovno med seboj različne, a se naslanjajo tesno na arijo in prinašajo stopnjema vedno bolj kompliciranе oblike. Napisane so deloma za dvomanualni klavičembalo, zaradi česar je treba nekatere pri današnjih izvedbah nekoliko prirediti sedanjemu klavirju.

Variacije si sledijo v naslednjem vrstnem redu: I. prinaša samo dvoglasno razstavljeno arijo nad skoraj nespremenjenim harmoničnim ogrodjem in z uporabo komplementarno zgrajenega ritmičnega motiva. V tej variaciji prikaže Bach prav na-

zorno oba sestavna formalna elementa svoje kompozicijske tehnike: skalo (lestvico) in akord, ki se izmenjujeta v obeh rokah. — II. variacija se oblikovno prav tako tesno drži arije, vendar se posluži imitacijske tehnike, pri čemer pa se popolnoma strogo nasloni na kadenčno sosledje arije. — III. variacija je kanon v primi z dodanim tretjim glasom, čigar naloga je, prinašati harmonično dopolnilo v smislu kadenc arije. Ta variacija navaja $^{12}/_{8}$-takt, tako da sta v enem njenem taktu združena dva takta arije. Križanje glasov je pri dvoglasnem kanonu v primi neizbežno in močno zabriše melodične poteze skladbe; tej težavi tudi Bach ni mogel povsem ubežati; s strnitvijo dveh taktov v enega pa je dosegel vsaj to, da si kanonični vstopi ne sledijo prehitro in ne nastane nerazločno beganje glasov. — IV. variacija temelji na imitacijskem postopku na podlagi basa, ki je povzet iz arije. Zaradi kratkega, tritonskega motiva je skladatelj izbral zanjo $^{3}/_{8}$-takt; število taktov je torej nespremenjeno, notne veljave pa polovične od onih v ariji. Ta variacija je četveroglasna. — V. variacija je napisana v bistvu za čembalo z dvema manualoma; od tod pogosto križanje rok, ki je za današnjo tehniko nekoliko nenavadno. V tej spremembi ni kontrapunktičnih umetnij, skladatelj se je v nji omejil na harmonično razstavljanje osnovne kadence in na ritmično popestritev z uvedbo enakomernega toka šestnajstink, zaradi česar ima značaj etude, kar je bil itak namen dela. — VI. variacija je dvoglasni kanon v sekundi z izpolnilnim tretjim glasom v gladkih šestnajstinkah. Tudi pri tem je križanje neogibno, a že manj moteče kot pri III. variaciji. Harmonični temelji so v tej spremembi nekoliko zrahljani, kajti sekundni kanon prinaša seboj nepričakovane harmonične osvetlitve, ki jih je moral skladatelj hočeš nočeš upoštevati. — VII. variacija je dvoglasen pastorale s točno ohranjenimi harmoničnimi potezami arije; ta sprememba je torej v bistvu karakterna v smislu kasnejših klasičnih variacij Mozarta, Haydna, Beethovna. — VIII. variacija je spet napisana za dva manuala in se omejuje na harmonično razstavljanje arijske kadence s pogostim križanjem rok (na današnjem klavirju); njen namen je očito didaktičen. — IX. variacija je kanon v terci; napisan je v $^{4}/_{4}$-taktu ter se že s tem močno oddalji od arije, ki je v $^{3}/_{4}$-taktu. Primerjava te spremembe s XXX., ki je označena z opazko »Quodlibet« in vsebuje kombinacijo dveh ljudskih nemških šaljivih popevk, nam pokaže njen pravi izvor, saj je IX. variacija v bistvu naslonjena prav na ta »Quodlibet«. Ta duhovita spojitev dveh po notaciji in značaju heterogenih melodičnih prvin je tudi v nadaljnjem značilna za celo delo. — Tudi X. variacija prikazuje to povezavo prav pomenljivo s tem, da povzame $^{4}/_{4}$-takt za metrično osnovo in prinese v njem temo, zgrajeno po harmoničnem basovem postopu arije, ki je v bistvu skladen z onim »quodlibeta«. Fugeta je simetrična 32-taktna forma, grajena sicer četveroglasno, a tako prozorno, da se prav poredko odreče troglasju. Sestoji iz dveh ekspozicij: prva je na toniki in obsega 16 taktov, druga je prav toliko dolga na domi-

nanti z zaključkom na toniki; obe ekspoziciji sta skupaj zvezani kot pesemska oblika osnovne arije. — XI. variacija je spet etuda za dva manuala; v dvoglasnem toku metrično dopolnjujočih se šestnajstinskih triol (ki so zaradi lažje čitljivosti notirane v $^{12}/_{16}$-taktu) razberemo harmonično tramovje arije z njeno formalno dvodelnostjo. — XII. variacija je dvoglasni kvartni kanon v protipostopu (inverziji); primi duksove tonike odgovori kvinta v komesu; gre torej za inverzijo v kvinti, v odnosu T-D, ki je bila Bachu zelo ljuba. Dopolnilni glas vsebuje osnovne harmonične korake deloma v enakomernih metričnih razdobjih, deloma poživljene z lastnimi ritmičnimi obrazci. V prvi polovici variacije prinaša temo najprej zgornji glas (sopran); odgovor je v altu. V drugi polovici pesemske oblike je vrstni red zamenjan; tako ima alt najprej obrnjeno temo, ki je v prvem taktu točna ponovitev risposte iz prve polovice variacije. V nadaljnjem pa mora skladatelj zaradi izvedljivosti skladbe preskočiti v globljo oktavo, zaradi tu nastopajočih modulacij pa tudi kvalitativno spremeniti nekatere intervale ter uvesti višaje, odnosno razveznike, ki prenesejo sicer strogo diatonični harmonični potek v hromatiko. Omembe vredna je skladateljeva okretnost v druženju harmoničnih principov s kontrapunktičnim postopkom, ki je vedno dosleden, a vendarle prilagodljiv. — XIII. variacija (za dva manuala) obdrži harmonične postope, a obogati melodični potek z ornamentiko zelo razgibane vrste. — Tudi XIV. variacija je napisana za dva manuala; njena gradnja je podobna prejšnjim etudnim variacijam, le da je njeno ritmično življenje še bolj živahno. — XV. variacija je dvoglasni kanon v kvinti z izpolnjujočim harmoničnim basom; tudi ta variacija, ki je obenem prva v molu, temelji na kanonu v protipostopu v istem odnosu, kot smo ga spoznali v XII. variaciji (T-D). Pri tej pa je značilno, da se v drugi oblikovni polovici (v 17. taktu) pojavi nov kontrapunkt, ki nastopi pot inverznega kanona v enakem odnosu ter se prvotna proposta pojavi kot svobodno peljan kontrapunkt z nalogo, da izraža harmonični potek skladbe. — XVI. variacija nosi podnaslov »Ouverture«, ker je napisana v formi, ki so jo za Bachovih časov smatrali kot tipično za to uvodno obliko. Uvaja jo počasni odstavek, ki ustreza prvi polovici pesemske oblike arije in kadencira k dominanti; drugi odstavek, ustrezajoč drugi polovici arijske forme, je hitrejši in v drugem ($^3/_8$) metru ter prinaša niz troglasnih imitacij, pri katerih je ohranjen osnovni harmonični potek arije vsaj v glavnih potezah. Tudi ta sprememba sodi torej v vrsto karakternih variacij. — XVII. variacija je nova etuda za dva manuala, dvoglasna, prepletena z razstavljenimi akordi in lestvičnimi sekvencami. Po obliki je popolnoma skladna z osnovno arijo. Značilno zanjo je, da je druga polovica nekakšna inverzija prve polovice s tem, da spodnji glas prinese v 17. taktu temo gornjega glasu iz 1. takta, prestavljeno na dominanto, medtem ko gornji glas navaja gibanje spodnjega glasu iz prvega takta v protipostopu; vendar ta imitacijski postopek ni do kraja izveden,

temveč preide polagoma v svobodno gibanje šestnajstink. — XVIII. variacija je dvoglasen kanon v seksti, pri katerem vstopi risposta pol takta po proposti; notiran je zato v alla-breve taktu in sodi že po tem v skupino variacij na omenjeno ljudsko popevko. Tretji glas se giblje svobodno in dopolnjuje harmonično kadenciranje. Oblikovno je tudi ta variacija popolnoma naslonjena na arijo. — XIX. variacija je svobodno figuriran troglasen stavek nad harmonično kadenco arije, medtem ko je XX. variacija nova etuda za dva manuala, v kateri se skladatelj znova posluži običajnega tehničnega postopka pri uporabi akordov in lestvic: v prvem je značilna porazdelitev akordičnih tonov med obe roki, pri drugem pa tekoče gibanje v triolah; oboje se slednjič (v 25. taktu) združi k učinkovitemu zaključku. — XXI. variacija je dvoglasen kanon v septimi z dopolnilnim basom. Ta variacija je napisana v molu kakor XV.; njena druga polovica je svobodna imitacija prve, s kratkim nastavkom v inverziji. — XXII. variacija napravlja vtis fugete, je pa le spretna imitacija tematičnih odlomkov nad polnotaktnim basom arije. Imitacija zadeva le motiv v tenorju 3. takta, ki se takoj nato ponovi v altu in potem v sopranu, nakar se spet pojavi v tenorju s svobodnim zaključkom. Ta variacija je četveroglasna ter se, kakor vse prejšnje in naslednje, strogo drži formalne razporeditve arije in njenega kadenčnega reda. — Razume se skoraj po sebi, da je naslednja, XXIII., variacija, nova preizkušnja tehnike na dveh manualih in kot takšna zlasti težko izvedljiva na današnjem klavirju. V tej variaciji se skladatelj posluži gostejših notnih veljav (dvaintridesetink) in se loti tudi problema terčnih lestvic v protipostopu, v poslednjih dve taktih tudi sekstnih skal v kombinaciji s terčnimi. Menjava obeh rok je pri tej spremembi posebno mikavna in ustvarja svojstveno zvočnost. — XXIV. variacija je — dosledno prejšnjim — kanon v oktavi, pri katerem vstopi risposta dva takta za proposto. Notirana je v $^{9}/_{8}$-taktu, kar predstavlja tri triole v $^{3}/_{4}$-taktu arije. Kanon je — prav kot pri vseh ostalih kanonih te zbirke — dvoglasen; dodani tretji glas dopolnjuje harmonijo. Zaradi enakomernega triolnega gibanja ima ta kanon pastoralni značaj, podoben VII. variaciji. — V XXV. variaciji srečamo tretjo spremembo v (istoimenskem) molu, ki je sicer, skladno s prejšnjim postopkom, napisana za dva manuala, a po značaju bolj elegična kot virtuozna. Značilna je zanjo bogata ornamentika ter močno hromatično barvana akordika; modulacije so zlasti v drugi polovici izredno zajemljive in presenetljive ter se ne strašijo niti zvečanih, niti zmanjšanih intervalov; tudi zloglasni tritonus je dobrodošel, kakor sicer često v Bachovih počasnih hromatičnih stavkih. — Tudi XXVI. variacija je napisana za dva manuala in križanje rok je pri nji že v prvem taktu. Glede notacije je treba pripomniti, da je neskladnost med desno in levo roko (prva ima od početka $^{18}/_{16}$-takt, druga pa $^{3}/_{4}$) le navidezna, ker je šestnajstinsko gibanje desnice niz treh sekstol ($3 \times 6 = 18$), katerih vsaka ustreza eni četrtinki levice. Na videz zapletena metrična

notacija je le nadomestilo za danes običajno označbo triol in sekstol, ki je Bachov čas ni poznal; od tod tudi menjava omenjenih metričnih označb v tej variaciji, ki dejansko ne menja osnovnega metričnega toka. Šele v 28. taktu dobita obe roki enako označbo ($^{18}/_{16}$) ter se od tod do konca gibljeta v skladnih šestnajstinskih sekstolah. — Prav tako je napisana za dva manuala XXVII. variacija, ki je kanon v noni. Ta sprememba je vseskozi dvoglasna, brez običajnega dopolnilnega glasu; ta omejitev je utemeljena s harmonično nestanovitnostjo kanona v noni, ki zahteva posebno obravnavo, podobno kot oni v sekundi. Njegova prednost pred sekundnim je le v tem, da oba glasova ne korakata v ozkem razmiku, temveč je skladatelju prepuščen večji razmah, kar je prav posebno vidno pri tej spremembi. Na pogled je tudi tu drugi del nekakšna obrnitev prvega; vendar ni dosledna niti v ritmičnem pogledu, temveč spominja na začetek prvega dela le v 17. in 18. taktu. — XXVIII. variacija je spet harmonična razdelitev arijske osnove na dva manuala s posebnim tehničnim problemom prekinjenega trilčka, ki je od 13. do 15. ter od 21. do 23. takta celo dvojni trilček. Ta sprememba je deloma dvoglasna, deloma — pri enojnem trilčku — troglasna, deloma — pri dvojnem trilčku — pa tudi četveroglasna; jasno je, da je Bach smatral trilček samo kot ornamentalen dodatek osnovnemu dvoglasju. — V XXIX. variaciji srečamo poslednjič etudo za dva manuala s karakteristično menjavo temeljnih akordov z menjalnimi akordi; vezni element so na obe roki razdeljeni (lomljeni) akordi, tako da je ta sprememba skoraj v celoti posvečena akordičnemu študiju. — XXX. variacija prinese rešitev v celo delo položene uganke s tem, da pod naslovom »Quodlibet« (= kar ugaja) postavi nad bas arije kar dva odlomka iz preprostih nemških šegavih pesmic, katerih prvo najdemo že v prvem taktu v tenorju z imitacijo soprana v drugem taktu, drugo pa v drugem taktu v altu, s kvintno imitacijo soprana v tretjem taktu. Ker se obe melodiji bočita imitatorično nad basom, ki pravzaprav pripada ariji, predstavlja »Quodlibet« drzno in okretno kombinacijo harmoničnih temeljev variirane resne arije z obema nagajivima popevkama. Seveda so uporabljeni samo motivi teh napevov, ki se svobodno preokrenejo po harmonični podlagi arije; vendar prineseta tudi poslednja dva takta ponovitev prav teh motivov, tako da se vrsta variacij zaključi vedro in dovtipno. — H koncu je dodana ponovitev prvotne arije v nespremenjeni obliki.

Iz navedenega je razvidno, da vsebuje to Bachovo delo, ki je skoraj edinstven primer uporabe kanona v klavirski literaturi, devet dvoglasnih kanonov, ki so grajeni po strogem načinu in dosledno, a vendarle ne napravljajo vtisa šolskega, pustega dela ob pisalni mizi, temveč živo, doživeto in še danes dovolj zanimivo in učinkovito glasbo, ki je nastala sicer priložnostno, a se je pod peresom velikega mojstra razrasla v umetnino, vredno študija.

Spisek za to delo uporabljene strokovne literature se nahaja na koncu I. knjige »Kontrapunkt in fuga« istega avtorja, ki je izšla leta 1952 v Državni založbi Slovenije, Ljubljana. V zaglavju o gradnji instrumentalne fuge je avtor uporabil svojo originalno fugo za orgle (v e-molu). Analize Bachovih (in drugih) fug se naslanjajo na običajne izdaje (Universal-Edition — Wien, Edition Peters — Leipzig, in podobne); Bachovo delo »Aria con variazioni«, obravnavano v dodatku, je spričo popolne razprodanosti na muzikalnem trgu ljubeznivo stavila avtorju na razpolago za to knjigo založba Peters v Leipzigu.

V naslednjem je zbranih nekaj tém za izdelovanje kontrapunktičnih vaj v smislu navodil §§ 4 do 16. Postavljene so brez slehernih umetniških pretenzij; prva skupina so vobče le shematična ogrodja, iz katerih si mora učenec še sam izdelati uporabljive téme. To je tudi njihov namen, kajti ravno v tem je dobršen del vežbanja, da učenec usposobi z iznajdljivim in nepopustljivim variiranjem dane podloge za kantus firmus, smiselno §§ 12 do 16. Drugo skupino tvorijo kantus firmi iz drugih učbenikov; le-ti so našteti v pregledu literature (gl. Kontrapunkt I., str. 123!).

Od priobčenja tém za (šolsko) fugo so me — poleg štednje s prostorom — odvrnili še naslednji pomisleki:

1. Najti jih je dovolj v vseh poprej naštetih učbenikih, prav posebno pa v knjigi *André Gedalge, Traité de la Fugue;* prav tu je tudi cela vrsta odlično izdelanih šolskih fug na dane téme, katerih podrobni študij ni samo priporočljiv, temveč skoraj neizbežen za vsakogar, ki želi dodobra spoznati kompozicijsko tehniko.

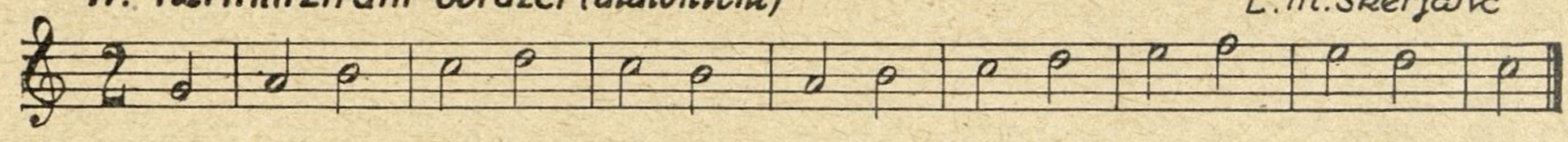
2. Učenec, ki je z dotakratnim delom dosegel že tisto stopnjo, ki naj bi ga usposobila za komponiranje (šolskih) fug, bi moral biti tudi vešč v invenciji primernih tém za fugo; uporaba že danih tém nikakor ne more nadomestiti samostojnega dela v tem področju, in vanje spada tudi — in morda celó v prvi vrsti — invencija tém samih.

3. Ker zavisi dobra fuga — v smislu § 21 in nadaljnjih te knjige — prvenstveno od dobre izbire téme, se s podajanjem že preizkušenih tém zavede učenca v mnenje, da je gradnja fuge zgolj mehaničen opravek in torej priučljiv, kakor katera koli druga veščina. S tem se ustvarja samodopadljiva in varljiva domneva, da za komponiranje umetnin zadoščata dobra volja in vztrajnost; to pa je osnovna zmota, ki veča število umišljenih skladateljev in hkrati zavira rast, ali vsaj zunanji uspeh, resnično izbranih tvorcev. Prav to je tudi vzrok, da se pustijo strokovno nepodkovani ljubitelji glasbe zavesti k upoštevanju nekega zgolj formalno neoporečnega, v bistvu pa puhlega psevdo-ustvarjanja. Kadar je takšno podprto z ustrezno propagando — kjer ni vsebine, se takoj zdajde zgovornost — obstaja nevarnost, da se v kali zadušijo resna in v nadarjenosti utemeljena stremljenja. Takšnih pojavov je danes morda še več, kot kdaj koli poprej: ta knjiga jim vsekakor ne želi dati opore. S tem je opustitev navedb od drugih iznajdenih tém za (šolsko) fugo gotovo dovolj opravičena.

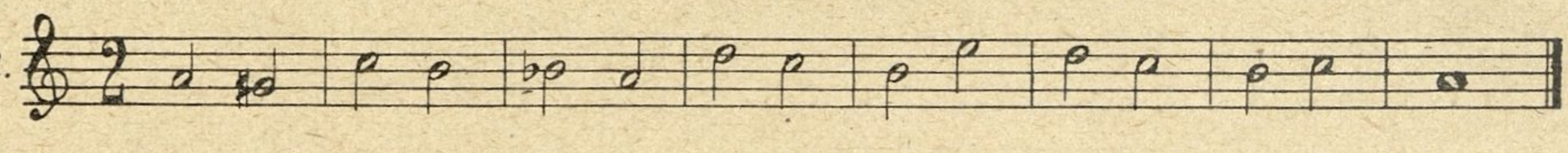
A. Neritmizirani obrazci (diatonični)

L. M. Škerjanc

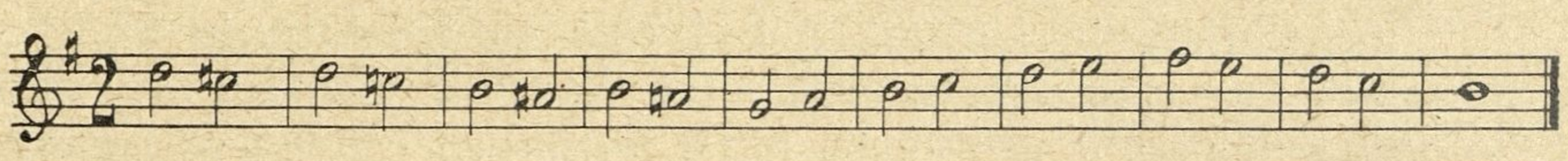
1.



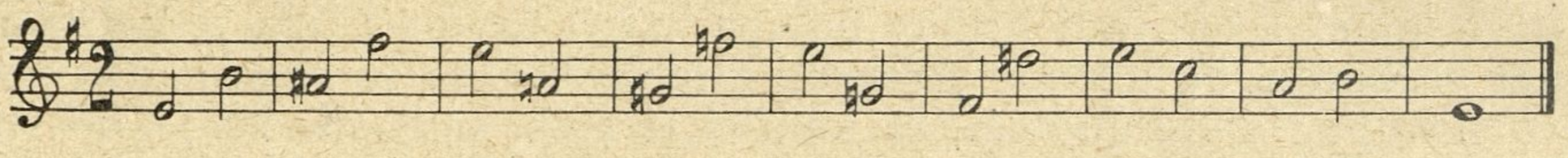
2.



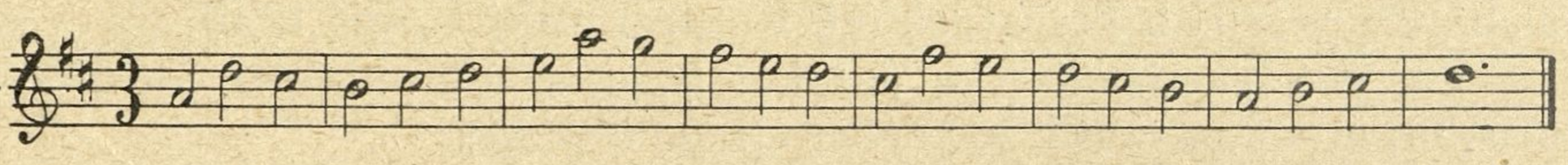
3.



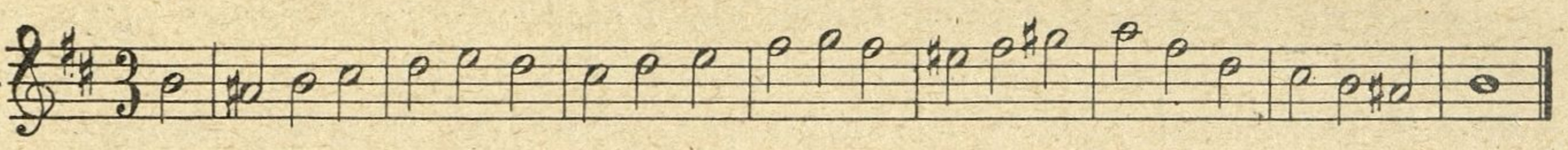
4.



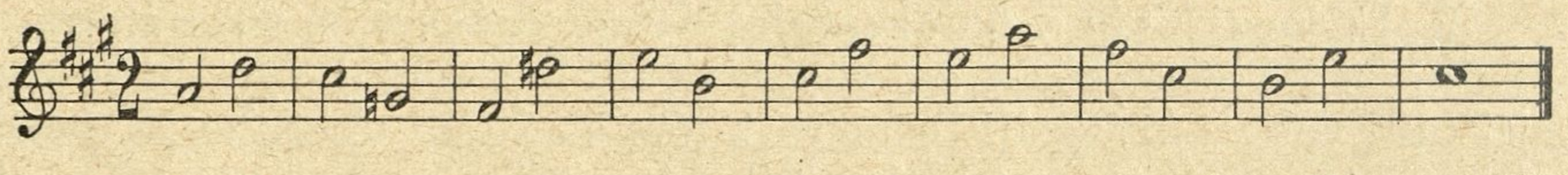
5.



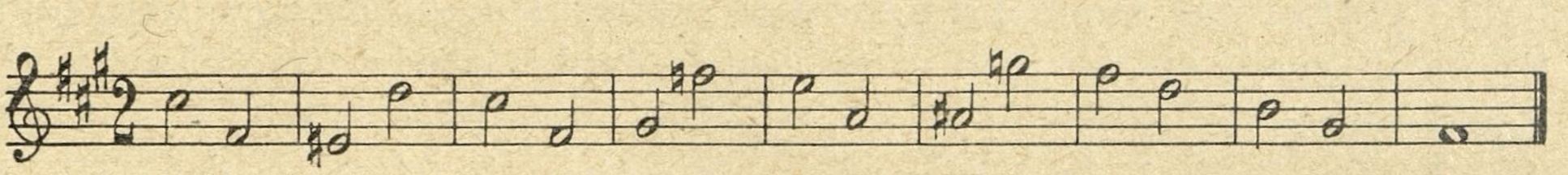
6.



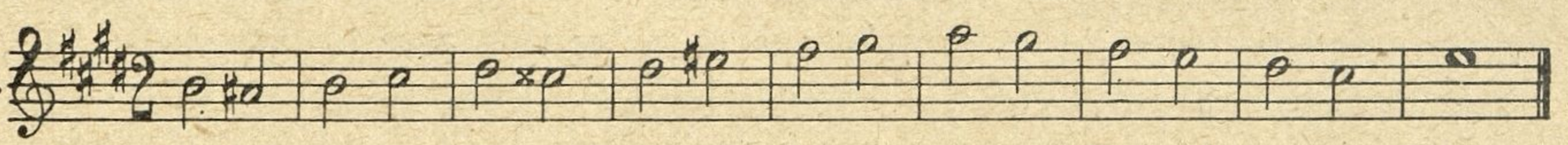
7.



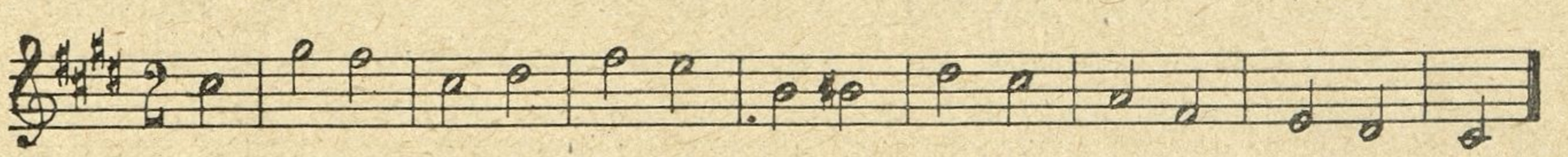
8.



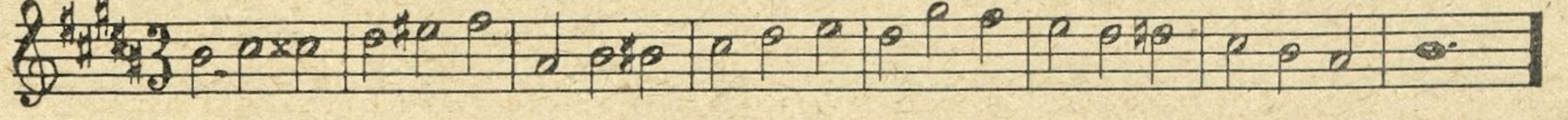
9.



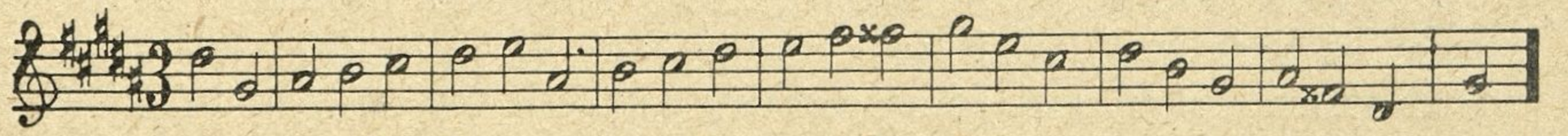
10.



11.



12.



PRILOGA

VSEBINA

Prosti stav

Predgovor 7
Uvod 11

Prvo poglavje

Kontrapunktične vaje v prostem stavu 19
A. Enojni kontrapunkt 21
B. Dvojni kontrapunkt 49
C. Imitacija in kanon 51

Drugo poglavje

Instrumentalna fuga 53
A. Deli instrumentalne fuge 55
B. Gradnja instrumentalne fuge 68

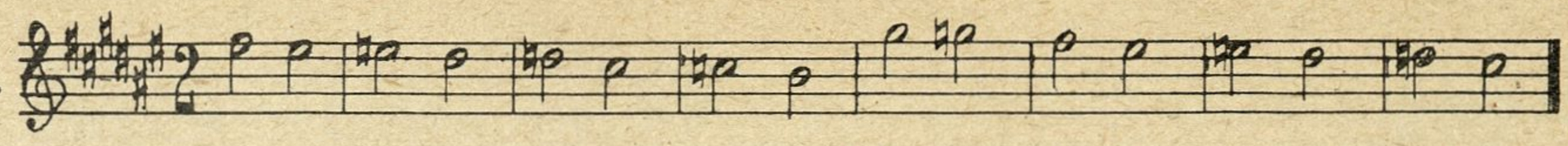
Tretje poglavje

Analiza fuge 87
A. Analiza klasične instrumentalne fuge 89
B. Položaj fuge v dobi po Bachu 144
C. Položaj fuge v novejši glasbi 149
D. Zaključki 150

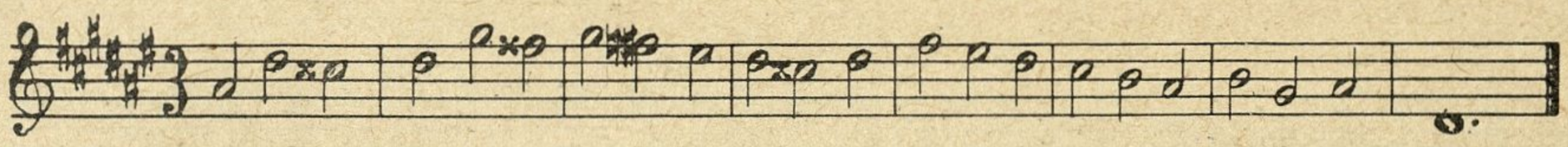
Dodatek

Ostale instrumentalne kontrapunktične oblike . . 155
Priloga 163

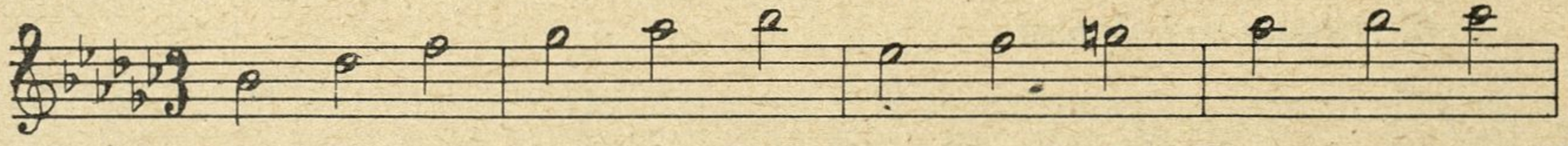
13.

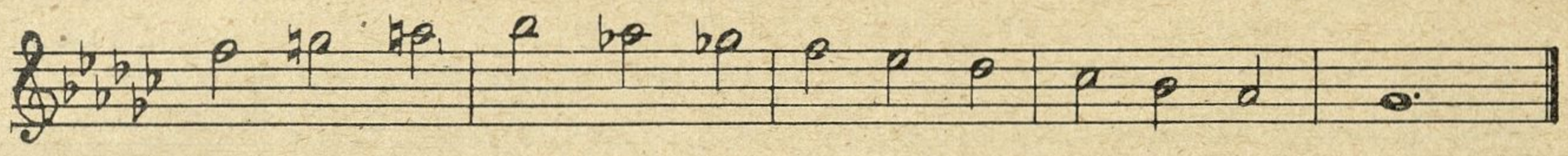


14.

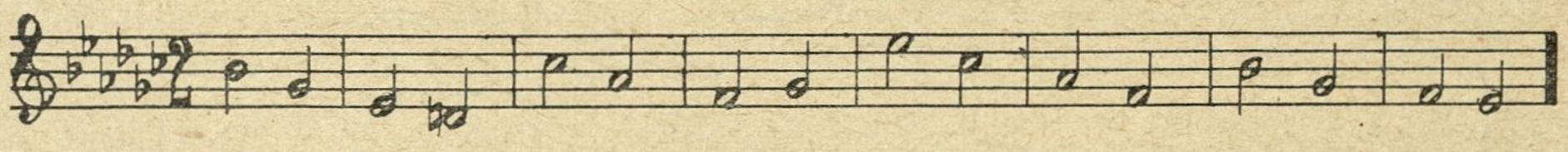


15.
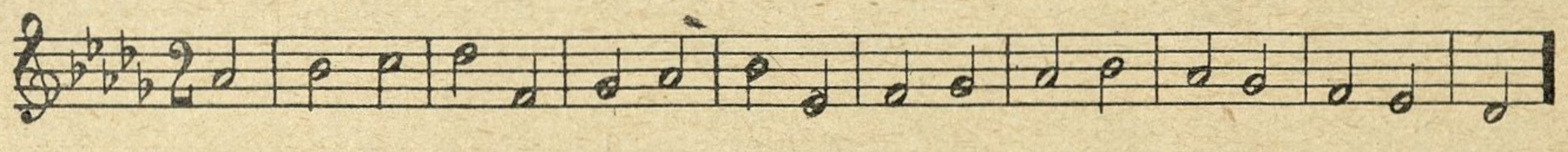




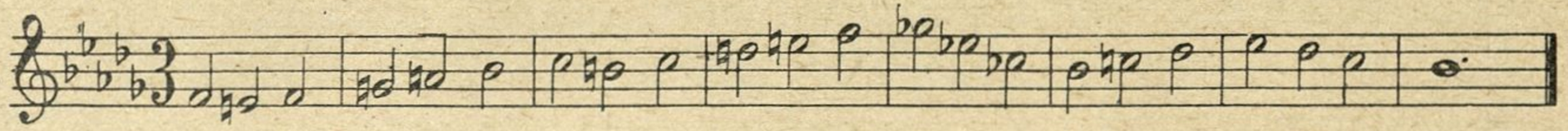
16.



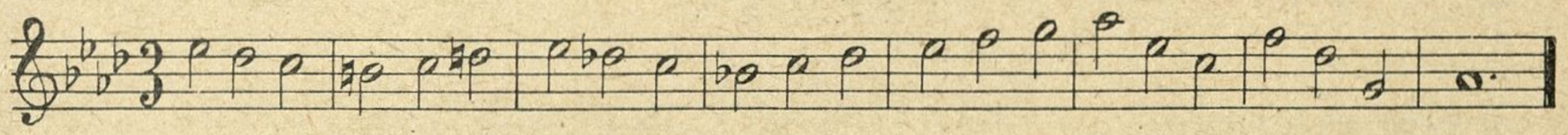
17.



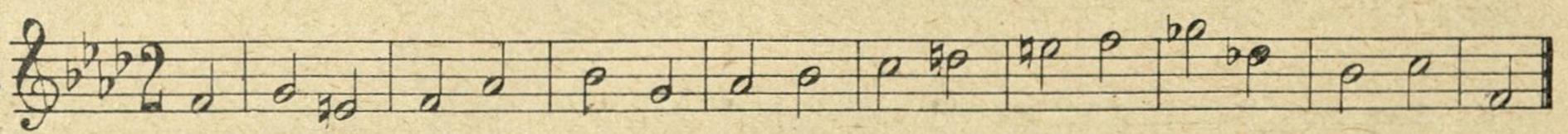
18.



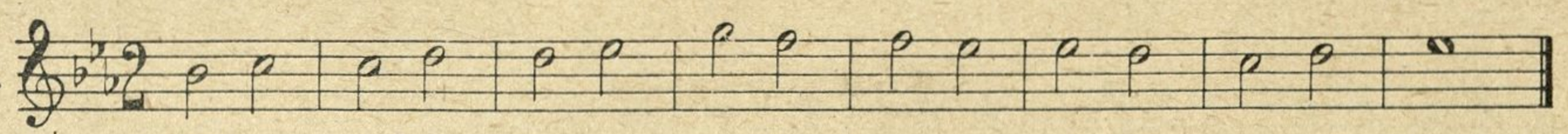
19.



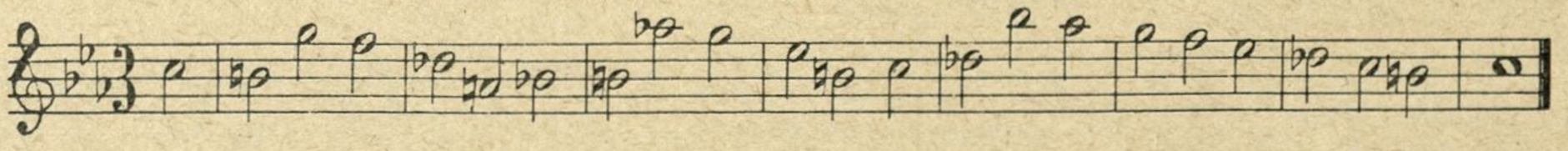
20.



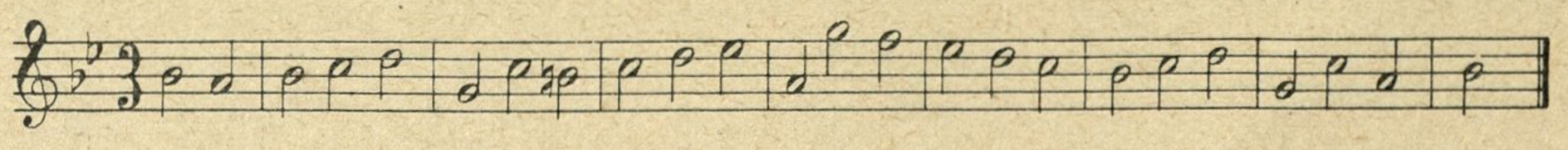
21.



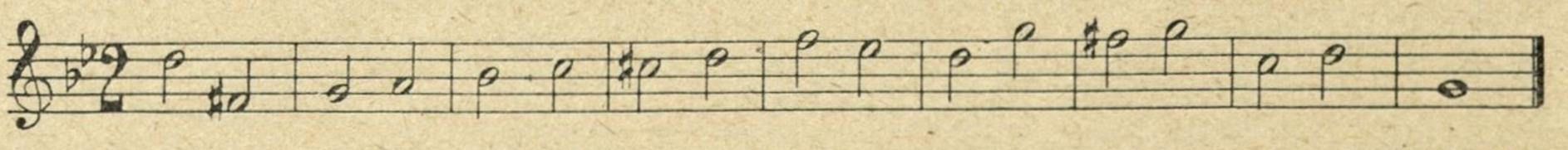
22.



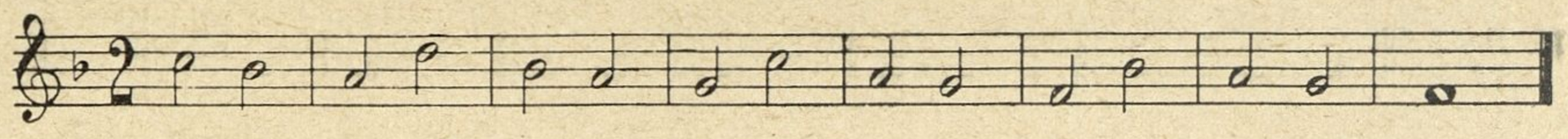
23.



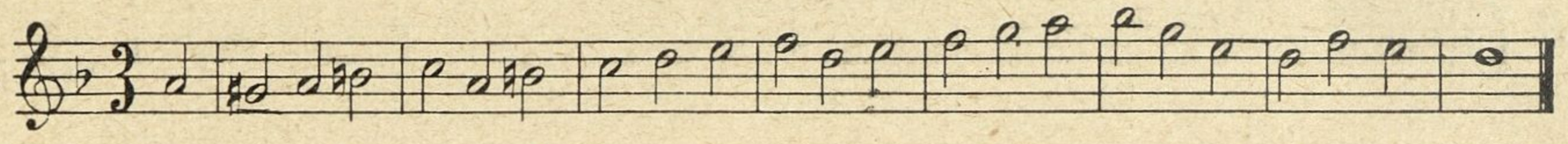
24.



25.

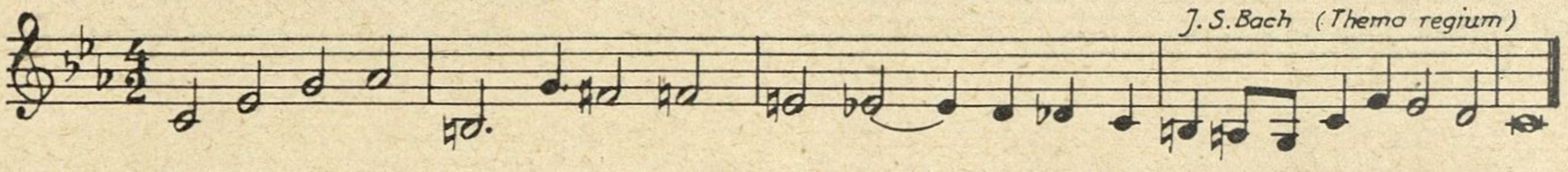


26.

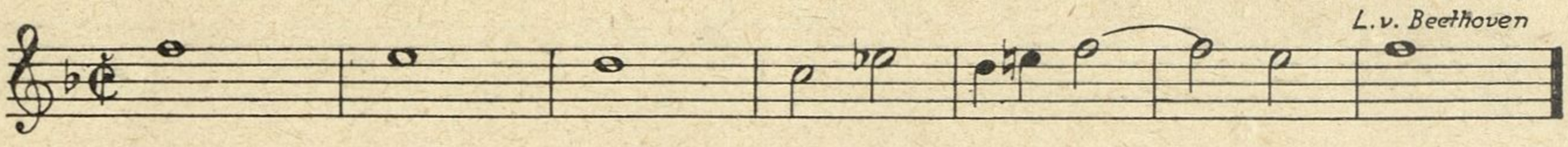


B. Ritmizirani obrazci

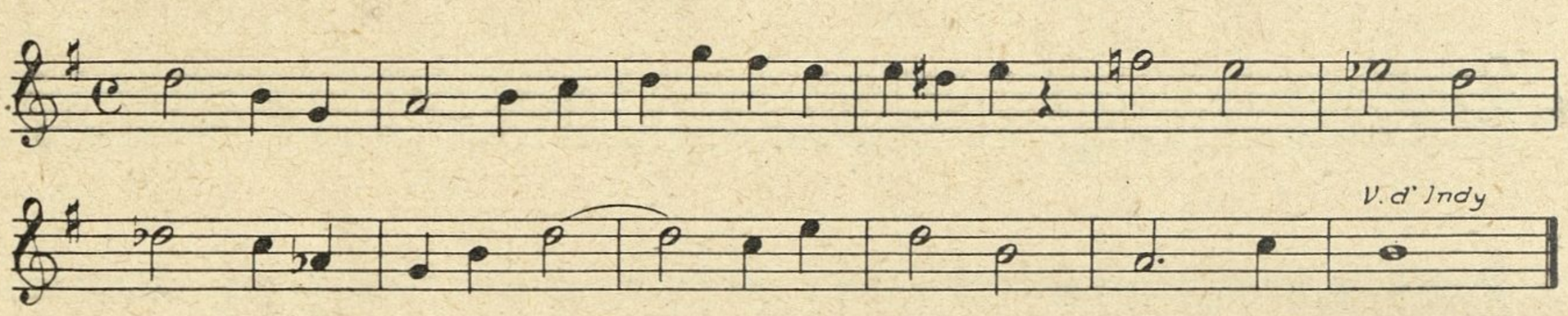
1. J. S. Bach (Thema regium)



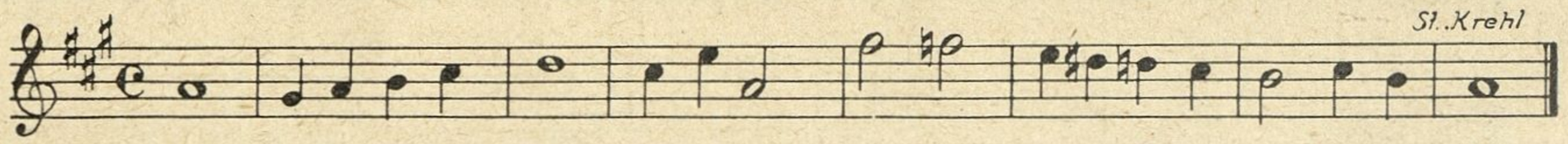
2. L. v. Beethoven
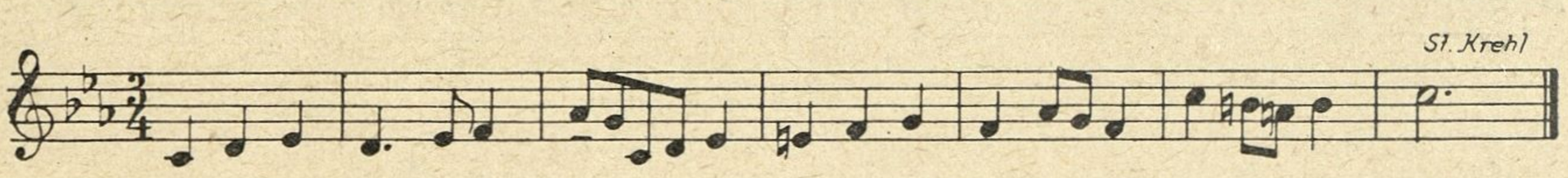


3. V. d' Indy



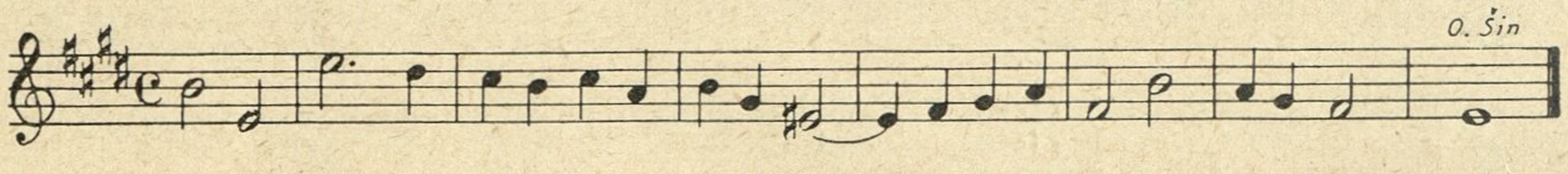
4. St. Krehl



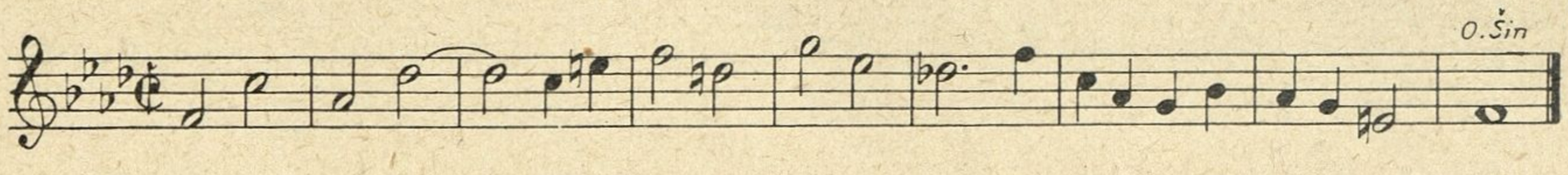
5. St. Krehl
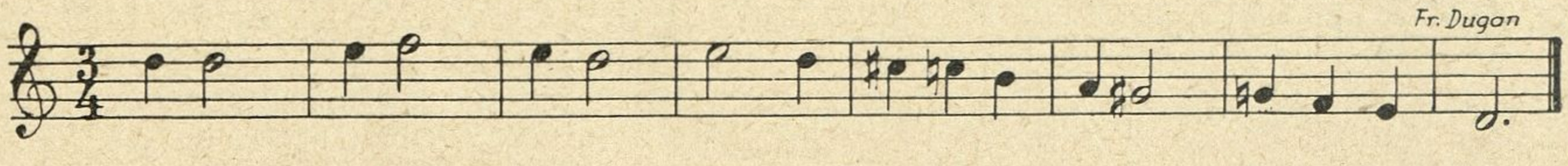


6. O. Šin
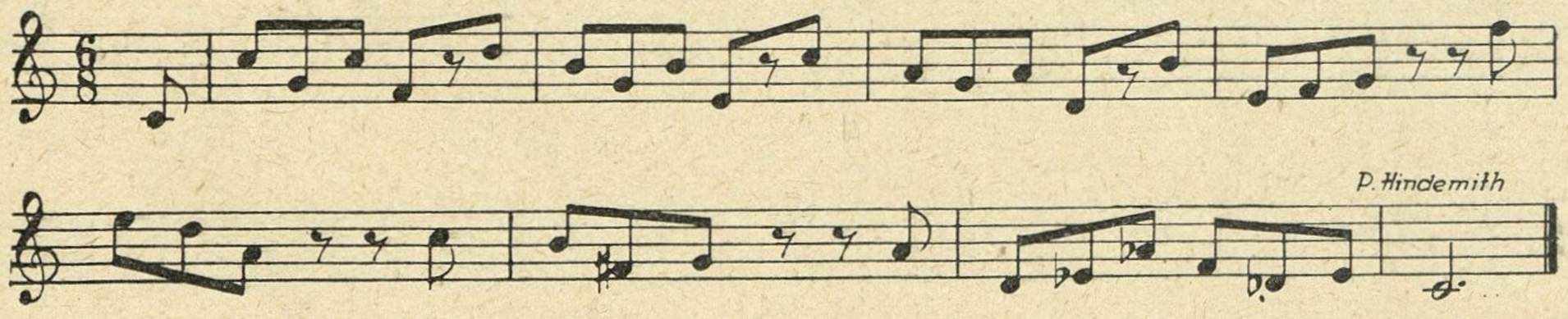


7. O. Šin
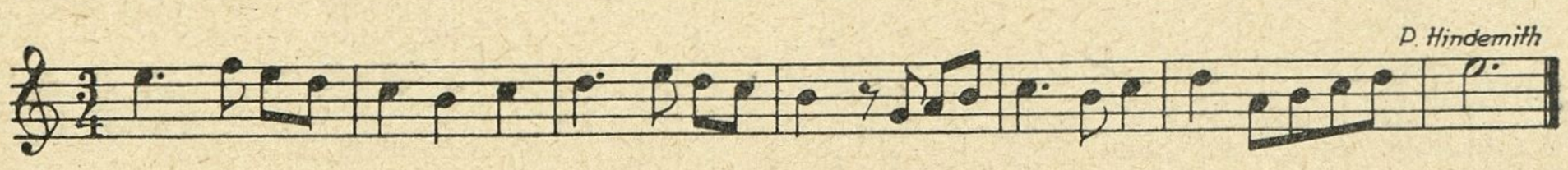


8. Fr. Dugon



9. P. Hindemith



10. P. Hindemith



L. M. Škerjanc
Kontrapunkt in fuga
II. del

Založila
Državna založba Slovenije

Zanjo
Matija Bravničar

Natisnila
Tiskarna Ljudske pravice
v Ljubljani
1956

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

COBISS %042%00
NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
0000043682 7

Lj. pr. 6. VII. 56,