

---

# **De fuga en de gitaar**

Pieter Belmans

Mortsel, 2017



*Composers have been trying to find complicated equations into which like a common denominator these tidbits will fit. In fact, there is some part of almost every musician which longs to experiment with the mathematical quantities of music and to find forms in which these quantities can function most successfully. Perhaps the long time favourite of such forms is that special musical mix which we call the fugue.*

—Glenn Gould

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b>	<b>9</b>
<b>1 De fuga</b>	<b>11</b>
1.1 Subject . . . . .	11
1.2 Antwoord . . . . .	16
1.2.1 Reëel . . . . .	17
1.2.2 Tonaal . . . . .	17
1.3 Contrasubject . . . . .	19
1.4 Codetta's en episodes . . . . .	20
1.5 Stretto, en contrapuntische variatie . . . . .	21
1.6 Globale structuur . . . . .	23
<b>2 Analyse van enkele fuga's uit de gitaarliteratuur</b>	<b>24</b>
2.1 Bach: fuga uit de derde vioolsonate . . . . .	24
2.2 Ponce: fuga uit <i>Variations sur 'Folia de España' et fugue</i> . . . . .	30
2.3 Castelnuovo-Tedesco: <i>Fuga elegiaca</i> . . . . .	34
<b>3 Vergelijking van <i>Das wohltemperierte Klavier</i> en <i>Les guitares bien tempérées</i></b>	<b>38</b>
3.1 Geschiedenis . . . . .	39
3.1.1 <i>Das wohltemperierte Klavier</i> . . . . .	39
3.1.2 <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	39
3.1.3 Opbouw van de cycli . . . . .	40
3.2 Globale bespreking . . . . .	43
3.2.1 Meerstemmigheid . . . . .	43
3.2.2 Subjecten . . . . .	44
3.2.3 Antwoorden . . . . .	45
3.2.4 Stretto . . . . .	47
3.2.5 Meervoudige fuga's . . . . .	48
3.2.6 Fugatische technieken . . . . .	48
3.2.7 Link met preludes . . . . .	49
3.3 Stuk-per-stuk . . . . .	56
3.3.1 Sol klein . . . . .	56

3.3.2	Si klein . . . . .	58
3.3.3	Re klein . . . . .	61
<b>A</b>	<b>Literatuur</b>	<b>64</b>

# Lijst van tabellen

2.1	Globale structuur van de fuga uit BWV1005 . . . . .	25
2.2	Overzicht van de inzetten van het subject in de fuga uit de derde vioolsonate . . . . .	26
2.3	Overzicht van de inzetten van het subject in <i>Variations sur 'Folia de España' et fugue</i> . . . . .	31
2.4	Globale structuur van de <i>Fuga elegiaca</i> . . . . .	35
2.5	Overzicht van de inzetten van het subject in <i>Fuga elegiaca</i> . . . . .	37
3.1	Data van compositie . . . . .	42
3.2	Vroege inzetten van stretto in <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	47
3.3	Materiaal uit de prelude . . . . .	49
3.4	Structuur fuga's in <i>Das wohltemperierte Klavier</i> , boek 1 . . . . .	50
3.5	Structuur fuga's in <i>Das wohltemperierte Klavier</i> , boek 2 . . . . .	51
3.6	Structuur fuga's in <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	52
3.7	Fugatische technieken in <i>Das wohltemperierte Klavier</i> , boek 1 . . . . .	53
3.8	Fugatische technieken in <i>Das wohltemperierte Klavier</i> , boek 2 . . . . .	54
3.9	Fugatische technieken in <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	55
3.10	Globale structuur van de fuga in sol klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	56
3.11	Globale structuur van de fuga in si klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	59

# Lijst van fragmenten

1.1	Subject uit de fuga in do klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	12
1.2	Subject uit de fuga in re groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	12
1.3	Subject uit de fuga in sol kruis klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	13
1.4	Subject uit de fuga in si mol groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	13
1.5	Subject uit de fuga in sol groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	13
1.6	Subject uit de fuga in do kruis klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	13
1.7	Subject uit de fuga in fa kruis groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	14
1.8	Subject uit de fuga in la groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	14
1.9	Subject uit de fuga in si mol klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	14
1.10	Subject uit de fuga in mi groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	15
1.11	Subject uit de fuga in si klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	15
1.12	Subject uit de fuga in si mol groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	16
1.13	Subject uit de fuga in la mol groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	16
1.14	Subject uit de fuga in si mol klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	17
1.15	Antwoord uit de fuga in si mol klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	17
1.16	Subject uit de fuga in si mol groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	18
1.17	Tonaal antwoord uit de fuga in si mol groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	18
1.18	Tonaal antwoord uit de fuga in re groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	19
1.19	Contrasubject uit de fuga in re groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	20
1.20	Contrasubject uit de fuga in mi mol groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	20
2.1	Subject uit de fuga uit de derde vioolsonate . . . . .	25
2.2	Antwoord uit de fuga uit de derde vioolsonate . . . . .	27
2.3	Contrasubject uit de fuga uit de derde vioolsonate . . . . .	27
2.4	Subject uit <i>Variations sur 'Folia de España' et fugue</i> . . . . .	30
2.5	<i>Folia de España</i> . . . . .	30
2.6	Thema uit <i>Variations sur 'Folia de España' et fugue</i> . . . . .	30
2.7	Contrasubject uit <i>Variations sur 'Folia de España' et fugue</i> . . . . .	31
2.8	Subject uit de <i>Fuga elegiaca</i> . . . . .	34
2.9	Contrasubject uit de <i>Fuga elegiaca</i> . . . . .	34
3.1	Subject uit de fuga in mi groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	45
3.2	Subject uit de fuga in sol kruis klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	45

3.3	Subject uit de fuga in re groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	46
3.4	Tonaal antwoord uit de fuga in re groot, <i>Les guitares bien tempérées</i>	46
3.5	Subject uit de fuga in la groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	46
3.6	Antwoord uit de fuga in la groot, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . .	47
3.7	Subject uit de fuga in sol klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	57
3.8	Contrasubjecten uit de fuga in sol klein, <i>Les guitares bien tempérées</i>	57
3.9	Subject uit de fuga in si klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . . . .	58
3.10	Eerste subject uit de fuga in re klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> .	61
3.11	Tweede subject uit de fuga in re klein, <i>Les guitares bien tempérées</i>	61
3.12	Contrasubject uit de fuga in re klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> .	62



# Lijst van structuren

2.1	Structuur van de fuga uit <i>Variations sur 'Folia de España' et fugue</i>	33
2.2	Structuur van <i>Fuga elegiaca</i> . . . . .	37
3.1	Structuur van de fuga in si klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . .	60
3.2	Structuur van de fuga in re klein, <i>Les guitares bien tempérées</i> . . .	63

## Inleiding

Een mooie interpretatie van het woord fuga is gebaseerd op de Latijnse woorden *fugere*, en *fugare*: vluchten, en achtervolgen. De inzet van het thema is de aanzet van een spel waarbij de componist (en uitvoerder) de luisteraar betreft, en waarin de mogelijkheden van de polyfonie worden getest met een haasje-over van het thema en andere melodieën. Op deze manier is de fuga te interpreteren als een *vorm*, maar ook als een *textuur*.

De geschiedenis van de fuga gaat terug tot het begin van de polyfonie in de westerse muziek, met een eerste vermelding rond 1330 in het werk *Speculum musicae* van Jacobus van Luik. Doorheen de eeuwen is er natuurlijk een hoofdrol weggelegd geweest voor Johann Sebastian Bach, die met zijn *Das wohltemperierte Klavier* één van de belangrijkste werken uit de klassieke muziek heeft geschreven, en in de fugaliteratuur in het bijzonder. Ook zijn *Die Kunst der Fuge* geldt als één van de mijlpalen in de muziekgeschiedenis. Maar voor en na hem zijn er nog belangrijke fugacomponisten geweest. Als belangrijkste exponent van de literatuur voor alle 24 toonaarden is er bijvoorbeeld nog het werk van Shostakovich, en de fuga als textuur komt ook regelmatig terug in composities.

Voor gitaar is de literatuur eerder beperkt (een overzicht wordt gegeven in appendix A), maar net zoals Bachs *Das wohltemperierte Klavier* een prominente rol inneemt in de klassieke fugaliteratuur, is er een centrale rol weggelegd voor Castelnuovo–Tedesco's *Les guitares bien tempérées*. Doorheen dit werk wordt deze cyclus voor twee gitaren van 24 preludes en fuga's als basis genomen voor de bespreking van de fuga.

De fuga zoals we die nu kennen, en zoals besproken in dit werk, wordt geïnterpreteerd als een *muzikale vorm*: een verzameling (strikte) regels die het onderscheid maken met de canon en de imitatie. Het eerste doel van dit werk is een introductie tot de fuga als vorm, waarbij *Les guitares bien tempérées* als bron voor voorbeelden gebruikt wordt. Dit wordt gedaan in hoofdstuk 1.

Het tweede deel van dit werk is gewijd aan een vergelijking van de fuga op gitaar met de fuga op meer klassieke instrumenten: wat is de invloed van de mogelijkheden en beperkingen van het instrument op de toepassing van de regels van de fuga? Hier speelt ook de andere (en oudere) interpretatie van het woord als een *textuur* een belangrijke rol, en de vraag is hoe hiermee wordt omgegaan op de gitaar. Dit gebeurt op twee manieren:

1. In hoofdstuk 2 worden enkele belangrijke fuga's uit de gitaarliteratuur in detail geanalyseerd, en waar mogelijk benadrukken we waar er zaken gebeuren die eigen zijn aan het instrument (waarbij we ook transcripties tot de gitaarliteratuur rekenen).
2. In hoofdstuk 3 wordt Castelnuovo–Tedesco's *Les guitares bien tempérées*

vergeleken met Bachs *Das wohltemperierte Klavier*. Er wordt gekeken welke van de fugatische technieken die geïntroduceerd werden in hoofdstuk 1 in deze twee werken gebruikt worden, en of er een verschil in complexiteit te ontdekken is. Daarnaast worden er ook kort een paar interessante voorbeelden uit *Les guitares bien tempérées* geanalyseerd.

De gitaar heeft slechts een beperkte rol in de fugaliteratuur: ze bestond immers nog niet tijdens de barok, wanneer de fuga haar eerste hoogtepunt kende. De fuga is nooit helemaal weggeweest tijdens de klassieke en romantische periode, maar werd minder belang toegedicht, en er werden nauwelijks fuga's geschreven voor (voorlopers van) de gitaar. In moderne tijden is de interesse voor de fuga teruggekeerd, en werden er ook fuga's voor gitaar geschreven, maar het repertoire blijft eerder beperkt, al was het maar omdat de gitaar nu eenmaal niet de flexibiliteit van de piano kent die nodig is voor volwaardig contrapunt te schrijven. Daarom wordt er als deel van dit eindwerk door de auteur ook een bescheiden bijdrage geleverd aan het gitaarrepertoire, onder de vorm van enkele fuga's voor gitaar, waarmee de mogelijkheden en beperkingen van de gitaar als medium voor de vorm en textuur van de fuga verkend werden in de praktijk.

**Dankwoord** Dit werk zou nooit tot stand gekomen zijn zonder Tom Van Eygen, die ik wil bedanken omdat hij een onuitputtelijke bron van muzikaliteit is, waarvan ik zoveel geleerd heb over gitaar spelen, en fuga's in het bijzonder. Ook hebben zijn opmerkingen op mijn composities mij erg veel geleerd over schrijven voor gitaar. Daarnaast wil ik Stefan Van Puymbroeck bedanken, voor de ondersteuning bij het componeren, en bij het schrijven van dit werk. Ook wil ik Roland Broux bedanken, voor de suggestie om gewoon zelf fuga's te beginnen schrijven. Tot slot wil ik Christian Van Looy bedanken, voor de vele uren contrapunt en harmonieleer, die van onschatbare waarde waren bij het componeren van fuga's.

# Hoofdstuk 1

## De fuga

Het is geenszins de bedoeling om een grondige historische studie te doen naar de betekenis en de evolutie van het begrip fuga, maar wel om een kader te geven waarin de fuga voor gitaar besproken kan worden.

Een belangrijk punt in de studie van de fuga is het spanningsveld tussen de theorie en de praktijk: in de negentiende eeuw is er een duidelijke evolutie geweest naar de fuga als een meer theoretisch gegeven, met als hoogtepunten van deze beweging de beschrijving van de fuga door Anton Reicha als *une production scientifique*, en een etymologische verklaring door Johann Anton André van het woord door het Middelhoogduitse *Fug* (verwant aan het Nederlandse bevoegd), dat wet betekent.

In dit werk wordt er een klassieke notie van het begrip fuga beschreven, op basis van enkele standaardwerken [7, 8], waarbij we *Les guitares bien tempérées* als bron nemen om fugatische begrippen toe te lichten. Het zal in hoofdstuk 3 duidelijk worden dat *Les guitares bien tempérées* zich niet helemaal in dit keurslijf laat persen, omdat het werk niet in de barokinterpretatie van de fuga past, maar we kunnen wel de fuga als vorm goed uit te doeken doen met *Les guitares bien tempérées* als bron van voorbeelden.

### 1.1 Subject

De basis voor een fuga is het *subject*, of *dux*. Dit is een melodie die de belangrijkste bouwsteen vormt van het imitatieve karakter van de fuga. Om die rol te vervullen heeft het alvast de volgende eigenschappen:

1. het is veelal kort, maar bevat één (of meerdere) volwaardige muzikale ideeën;
2. het is gemakkelijk te herkennen in een meerstemmige context.

Daarnaast is het ook belangrijk voor het subject dat

3. het zich leent melodische en harmonische mutatie.

Dit is het belangrijkste verschil met de *canon*: de imitatie gebeurt daar zonder deze mutaties, of toch zonder verschillende soorten mutaties toe te passen, en deze af te wisselen met passages waarin geen thematisch materiaal voorkomt.

Om de eigenschappen van verschillende subjecten te bespreken gebruiken de meeste standaardwerken Bachs *Das wohltemperierte Klavier*. In de context van dit werk gaan we echter gebruik maken van de gitaarliteratuur, en in het bijzonder Mario Castelnuovo-Tedesco's *Les guitares bien tempérées*.

**Lengte** Een subject kan slechts enkele noten lang zijn, of meerdere maten lang zijn en verschillende elementen bevatten. Alle fuga's in Castelnuovo-Tedesco's werk zijn eerder van dit tweede type, als voorbeeld van een (redelijk) kort subject geven we de fuga in do klein.



Fragment 1.1: Subject uit de fuga in do klein, *Les guitares bien tempérées*

Het is één van de weinige subjecten in *Les guitares bien tempérées* dat niet uit meerdere delen bestaat.

Een voorbeeld van een uitgesproken lang subject in *Les guitares bien tempérées* is dat van de fuga in re groot.



Fragment 1.2: Subject uit de fuga in re groot, *Les guitares bien tempérées*

Het bevat twee delen, waarbij het tweede deel op zichzelf bestaat uit drie keer een chromatisch motief gevolgd door een steeds grotere sprong. Dit soort opbouw met meerdere elementen komt regelmatig terug zoals we later zullen merken.

**Ritme** Een subject kan ritmisch zeer eenvoudig zijn, of net een grote complexiteit vertonen. Als voorbeeld van een eenvoudige ritmiek kunnen we de fuga in sol kruis klein nemen, waar een simpel ritmisch motief (een zogeheten *anapest*<sup>1</sup> of

<sup>1</sup>Het subject van de fuga in re groot (zie fragment 1.2) heeft dezelfde versmaat als basis, net zoals het tweede deel van het subject van de fuga in do groot.

omgekeerde *dactylus*) zeven keer wordt herhaald, en er zelfs geen melodische beweging plaatsvindt binnenin het motief.



Fragment 1.3: Subject uit de fuga in sol kruis klein, *Les guitares bien tempérées*

Het merendeel van de subjecten in *Les guitares bien tempérées* heeft echter een eerder grote ritmische complexiteit. Als voorbeeld kunnen we de subjecten van de fuga's in si mol groot en sol groot aanhalen.



Fragment 1.4: Subject uit de fuga in si mol groot, *Les guitares bien tempérées*



Fragment 1.5: Subject uit de fuga in sol groot, *Les guitares bien tempérées*

Waar fragment 1.4 vooral contrasterende ritmes heeft, is er in fragment 1.5 een subject dat hopfiguren, zestienden en lange noten combineert zonder een al te bruusk effect te willen opwekken.

**Tonaliteit** Een subject kan zowel heel strikt de toonaard volgen, als sterk chromatisch zijn. Als voorbeeld van een subject dat strikt in de toonaard blijft, zonder wijzigingstekens of chromatische lijnen te gebruiken, is dat van de fuga in do kruis klein.



Fragment 1.6: Subject uit de fuga in do kruis klein, *Les guitares bien tempérées*

Daartegenover staat bijvoorbeeld het subject van de fuga in fa kruis groot. Hier komt drie keer een stijgende kleine seconde in, geheel buiten de toonaard van het werk. Merk op dat het niet het subject is dat het grootste aantal toontrappen

gebruikt: die eer is weggelegd voor het subject van de fuga in do klein, waar er 9 van de 12 noten gebruikt worden, maar waar behalve de re mol elke andere noot in de antieke of melodische mineurtoonard te interpreteren is.



Fragment 1.7: Subject uit de fuga in fa kruis groot, *Les guitares bien tempérées*

**Continuïteit** Een subject kan zowel een vloeiende melodische lijn vormen, zonder onderbrekingen, als een eerder gefragmenteerd karakter hebben. Als voorbeeld van een fuga met een vloeiende melodie kunnen we het subject van de fuga in la groot beschouwen. Door de allegretto grazioso en de weinige richtingsveranderingen voelt dit subject vloeiend aan. Merk op dat er weer een motief wordt gebruikt in de laatste twee maten.



Fragment 1.8: Subject uit de fuga in la groot, *Les guitares bien tempérées*

Een gefragmenteerd subject vinden we dan weer in de fuga in si mol groot, dat ook een heel herkenbaar ritme heeft en daarom al in fragment 1.4 aan bod kwam. Daarnaast kunnen we bijvoorbeeld ook het subject van de fuga in si mol klein als voorbeeld van een gefragmenteerd subject beschouwen, waar er drie keer een herkenbare optijd wordt toegepast, waarbij het effect alleen maar versterkt wordt door de staccato.



Fragment 1.9: Subject uit de fuga in si mol klein, *Les guitares bien tempérées*

**Motieven** Langere subjecten kunnen opgebouwd zijn uit meerdere elementen: dit kunnen zowel volwaardige zinnen zijn, als korte motieven. Dit is zelfs meestal het geval in de fuga's uit *Les guitares bien tempérées*. In vele fuga's wordt er zo een herkenbaar *kopmotief* gebruikt. Een mooi voorbeeld hiervan is het subject van de fuga in mi groot.



Fragment 1.10: Subject uit de fuga in mi groot, *Les guitares bien tempérées*

Een dergelijk herkenbaar openingsmotief dient als herkenningspunt voor latere inzetten: ook wanneer er een hoge dichtheid aan ander materiaal is kan zo'n openingsmotief goed herkend worden.

Naast een sterk openingsmotief heeft dit subject duidelijk een AAB-structuur: het openingsmotief komt immers twee keer voor, met een kleine maar belangrijke melodische mutatie.

Een ander subject waar duidelijk verschillende motieven in gebruikt worden is dat van de fuga in si klein, dat uit 3 delen bestaat. Zoals we zullen bespreken in § 3.3.2 is deze fuga eerder als een canon uitgewerkt, waarbij de drie motieven waaruit het subject is opgebouwd in verschillende permutaties tegen elkaar worden uitgewerkt.



Fragment 1.11: Subject uit de fuga in si klein, *Les guitares bien tempérées*

**Bereik** Voor een fuga worden de regels van het contrapunt als basis genomen, en een van de zaken waar rekening mee gehouden moet worden is het bereik van een melodische lijn, dat meestal niet al te groot mag zijn. Als voorbeeld van een subject met een heel beperkt bereik kunnen we dat van de derde vioolsonate van Bach beschouwen, een lang subject dat zich volledig afspeelt binnen een kwint, zie ook § 2.1 voor een analyse van deze fuga.

In *Les guitares bien tempérées* zijn de thema's met het kleinste bereik die van de fuga in si mol groot, die zich beperkt tot een sixt. Wel frappant is dat dit interval drie keer gebruikt wordt als sprong, waardoor het zeer opvalt. Dit opvallende kopinterval is ook belangrijk wanneer we het antwoord van dit subject bekijken in § 1.2.2.





Fragment 1.12: Subject uit de fuga in si mol groot, *Les guitares bien tempérées*

Daartegenover kunnen we het subject uit de fuga in la mol groot stellen, dat een bereik van maar liefst twee octaven en een seconde heeft!



Fragment 1.13: Subject uit de fuga in la mol groot, *Les guitares bien tempérées*

## 1.2 Antwoord

Eén van de zaken die een fuga onderscheidt van een louter imitatief stuk is de manier waarop er met de tweede (en verdere) inzetten van het subject wordt omgegaan. In de regel wordt het subject immers getransponeerd naar de dominant van de oorspronkelijke toonaard, dus een kwint hoger of een kwart lager. Dit wordt het *antwoord* of *comes* genoemd.

Dit hoeft echter geen letterlijke transpositie te zijn. We willen immers dat de tonaliteit van de twee inzetten voldoende dicht verwant blijft, en vlot in elkaar overgaat. Wanneer er een duidelijke verwijzing naar de dominante toonaard aanwezig is in het subject zelf, bijvoorbeeld door het veelvuldig gebruik van de dominant van de begintonaard, zal de overgang van subject naar antwoord een (schijnbare) transpositie inhouden van de grondtoonaard naar de dominant van de dominanttoonaard. Zo'n abrupte overgang willen we meestal vermijden.

Daarom onderscheiden we twee soorten transposities. Wanneer het subject letterlijk getransponeerd wordt, omdat er geen gevaar bestaat dat er een te bruuske overgang plaatsvindt, noemen we het een *reëel antwoord*. Wanneer we niet letterlijk transponeren, noemen we het een *tonaal antwoord*.

De transpositie in een tonaal antwoord is niet vrij: er is maar één soort wijziging die wordt toegepast. Het doel is immers om het stuk dat in de dominant van de grondtoonaard zo om te vormen dat het in de grondtoonaard zelf lijkt te staan (en dus niet in de dominant van de dominanttoonaard). Om dat te bereiken wordt de vijfde toonstrap niet letterlijk een kwint verhoogd, maar slechts een kwart.

### 1.2.1 Reëel

Het is grosso modo mogelijk om op basis van de begin- en eindnoot van een subject te bepalen of er een reëel of tonaal antwoord nodig is, waarmee we eigenlijk kijken naar de functie van de eerste (resp. laatste) noten in het subject. Wanneer een subject begint en eindigt op een grondnoot of terts wordt er niet de suggestie gewekt dat we een dubbele transpositie aan het uitvoeren zijn, en is de overgang van het antwoord in de dominanttoonard naar een nieuwe inzet van het subject in de grondtoonard niet te bruusk.

Een tweede criterium is de aanwezigheid van een sprong van de grondnoot of terts naar de kwint of septiem in het begin. Ook al is de eerste noot van het subject een grondnoot of terts, door de sprong in het begin blijft de suggestie dat het begin van het subject eigenlijk in de dominant staat. Een uitgebreidere discussie over welk soort subject een reëel of tonaal antwoord vereist is te vinden in [8, § II].

Een voorbeeld van een subject dat om een reëel antwoord vraagt is dat van de fuga in si mol klein.



Fragment 1.14: Subject uit de fuga in si mol klein, *Les guitares bien tempérées*

Het antwoord is nu de letterlijke transpositie naar de dominant.



Fragment 1.15: Antwoord uit de fuga in si mol klein, *Les guitares bien tempérées*

### 1.2.2 Tonaal

Tegenover de subjecten die beginnen en eindigen in de grondtoonard staan de volgende drie mogelijkheden:

1. Het subject begint in de dominanttoonard en eindigt in de grondtoonard.
2. Het subject begint in de grondtoonard en eindigt in de dominanttoonard.
3. Het subject begint én eindigt in de dominanttoonard, met een passage in de grondtoonard<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>Zonder die passage zou het subject uiteraard impliceren dat de dominanttoonard de grondtoonard is. Een subject dat begint en eindigt in de grondtoonard met een passage in de dominant-

Telkens worden de functies in het antwoord omgekeerd, waardoor de overgang van en naar de grondtoon niet te onverwacht is, en er geen passages optreden die in de dominant van de dominanttoon staan.

Een vierde groep van subjecten die een tonaal antwoord vragen zijn die waarbij er een sprong van de grondnoot of terts naar de kwint of septiem plaatsvindt in de kop van het subject. Daarmee wordt nog steeds de suggestie gewekt dat het begin van het subject in de dominanttoon staat.

Een voorbeeld van een subject dat om een tonaal antwoord vraagt is dat van de fuga in si mol groot uit *Les guitares bien tempérées*.



Fragment 1.16: Subject uit de fuga in si mol groot, *Les guitares bien tempérées*

Het antwoord is nu niet de letterlijke transpositie naar de dominant. Wanneer we echter de gebruikelijke procedure toepassen om een tonaal antwoord te schrijven, i.e. de dominant wordt een subdominant in de nieuwe toonaard, merken we op dat de sixtsprong waarmee het subject opent een septiemsprong wordt. Daarom wordt er nog meer gewijzigd aan het antwoord: de sixtsprong in de kop van het motief wordt driemaal met een kwart getransponeerd, de rest van het antwoord is met een kwint getransponeerd.



Fragment 1.17: Tonaal antwoord uit de fuga in si mol groot, *Les guitares bien tempérées*

Een andere situatie waar er een transformatie in het antwoord plaatsvindt is in het antwoord van de fuga in re groot van *Les guitares bien tempérées*. Het subject, zoals in fragment 1.2, heeft vlak voor het einde een hoge do kruis. Deze lost echter niet op naar re, maar de modulatie naar la groot wordt aangekondigd door te dalen. Om in het antwoord niet verder te moduleren naar mi groot, maar terug te keren naar re groot, wordt de sol kruis een sol hersteld, die vervolgens ook met een ander vervolg wordt opgelost, om in re groot te eindigen.

toonaard is mogelijk, maar omdat er geen onduidelijkheid optreedt wordt er hier een reëel antwoord gebruikt.



Fragment 1.18: Tonaal antwoord uit de fuga in re groot, *Les guitares bien tempérées*

Dit soort modificatie is echter géén echt tonaal antwoord: een tonaal antwoord dient om niet de suggestie te wekken dat er nog verder gemoduleerd gaat worden naar de dominant van de dominant. Daar is echter voor dit subject geen sprake van. We zullen zien in hoofdstuk 3 dat Castelnuovo–Tedesco zich meer van dergelijke vrijheden permitteert.

### 1.3 Contrasubject

Bij de tweede inzet van het subject (dat op dat moment een antwoord wordt genoemd) wordt de melodische lijn begonnen door het subject verdergezet. Vanaf dat moment zijn er dus twee stemmen aanwezig. Deze tweede melodische lijn kan zowel in vrij contrapunt geschreven zijn, als een tweede subject vormen. In dat laatste geval wordt deze melodie dus ook bij latere inzetten van het subject of antwoord herbruikt.

Dit contrasubject kan vervolgens, net zoals het subject zelf, gebruikt worden als materiaal voor codetta's, episodes en stretto.

We zijn nu aangekomen op een punt waarop een onderscheid gemaakt dient te worden met fuga's zoals die voor piano of orgel worden geschreven. De gitaar is beperkt in

1. het aantal stemmen dat tegelijkertijd gespeeld kan worden;
2. hoe deze stemmen tegenover elkaar geplaatst kunnen worden.

De gitaar mag dan wel een tessituur van vier octaven hebben, doordat er maar 6 snaren zijn en de hals breed is, is het niet altijd mogelijk om hoge en lage noten vrij te combineren, of akkoorden en melodieën te spelen waarbij er kleine intervallen gebruikt worden<sup>3</sup>.

Doordat *Les guitares bien tempérées* voor twee gitaren geschreven is wordt het gemakkelijker om een echt contrasubject te gebruiken, wat Castelnuovo–Tedesco dan ook regelmatig toepast. Als voorbeeld kunnen we het contrasubject in de fuga in re groot beschouwen.

---

<sup>3</sup>We vermelden hier ook een interessant (maar zeldzaam) probleem wanneer we fuga's voor viool op gitaar willen spelen: de viool heeft zelfs maar 4 snaren, maar doordat de hals zoveel korter is, zijn er wel bepaalde akkoorden mogelijk die op gitaar niet te spelen zijn. In § 2.1 wordt dit verder besproken.

Fragment 1.19: Contrasubject uit de fuga in re groot, *Les guitares bien tempérées*

Dit is een schoolvoorbeeld van een echt contrasubject, omdat het een goed op zichzelf staand thema vormt, dat evenwaardig is aan het subject. Er treedt wel stemkruising op: het contrasubject begint een terts boven het antwoord, maar eindigt een octaaf eronder. Dit is een (van de vele) kleine manieren waarop *Les guitares bien tempérées* de klassieke paden verlaat.

Tenslotte is er zelfs één werk waar twee contrasubjecten gebruikt worden: de fuga uit de *Variations sur 'Folia de España' et fugue* van Ponce. De structuur van deze fuga wordt besproken in § 2.2.

## 1.4 Codetta's en episodes

**Codetta's** In § 1.6 bespreken we de globale structuur van een fuga. Daarin wordt een fuga onderverdeeld in een expositie en een doorwerking. Wanneer er in de expositie op een bepaald moment geen subject klinkt, noemen we dit een *codetta*. Zo'n codetta is een korte frase waarmee verschillende inzetten aan elkaar worden gelinkt. Zo'n codetta kan louter muzikaal bedoeld zijn, maar kan ook noodzakelijk zijn om de inzetten op elkaar te laten volgen. Een voorbeeld waar zo'n codetta nodig is, is te vinden in de fuga in mi mol groot in *Les guitares bien tempérées*.

Fragment 1.20: Contrasubject uit de fuga in mi mol groot, *Les guitares bien tempérées*

Om het antwoord in si mol groot in te zetten moet er nog een korte codetta toegevoegd worden (die in dit geval het materiaal uit de derde maat van het subject gebruikt). Daardoor wordt de leidtoon van si mol groot al gebruikt, om de

modulatie naar de dominant aan te kondigen voor de inzet van het antwoord. In verdere inzetten van het subject of het antwoord is deze codetta meestal niet meer nodig.

Een andere reden om een codetta te gebruiken is om meerdere inzetten te linken, om zo de luisteraar meer tijd te geven in de expositie. Wanneer er een derde, vierde of vijfde inzet aanwezig is in een fuga in drie, vier of vijf stemmen, kunnen zo de inzetten verder uit elkaar liggen. In § 3.2.1 zullen we vaststellen dat dit in *Les guitares bien tempérées* niet zo vaak voorkomt, maar een mooi voorbeeld is wel te vinden in de fuga in do klein waarbij er materiaal uit de prelude gebruikt wordt om de tweede en derde inzet te verbinden, zie ook § 3.2.7.

**Episodes** Ook in de doorwerking bevat een fuga zo goed als altijd passages waar het subject niet aanwezig is<sup>4</sup>. Er zijn geen regels voor zo'n *episode*: het is aan de componist om vrij contrapunt toe te passen, al dan niet gebruik makend van thematisch materiaal uit het subject of contrasubject. Wanneer tenslotte na een episode het subject terug wordt ingezet is de herkenning des te sterker.

## 1.5 Stretto, en contrapuntische variatie

Het woord *stretto* verwijst naar het Italiaanse *stringere* (strakker aantrekken, of verminderen). Muzikaal komt dit neer op het opnieuw inzetten van het subject, vooraleer een eerdere inzet is afgelopen. Er vindt dus een opeenstapeling van subjecten (en mogelijk anderszins materiaal) plaats, die op contrapuntische manier met interageren. Hiermee wordt de textuur van een fuga verder verdicht, en in de klassieke fugaliteratuur wordt een *stretto* vaak aan het einde van de doorwerking gebruikt om het slot aan te kondigen.

In het *stretto* is het ook mogelijk om contrapuntische modificaties van het subject uit te voeren: daarmee worden één of meerdere subjecten aangepast. Voorts is het ook niet noodzakelijk dat een inzet volledig wordt afgewerkt, het volstaat dat enkel de kop van het subject wordt ingezet om van *stretto* te spreken.

Het is ook mogelijk om deze fugatische technieken voor het *stretto* zoals we die zullen bespreken te gebruiken in een context waar er geen opeenstapeling van inzetten gebeurt, maar waar deze technieken gebruikt in de doorwerking. Het zijn dus ook louter contrapuntische technieken, die zonder meervoudige inzetten gebruikt kunnen worden, bijvoorbeeld om een re-expositie in de doorwerking te hebben.

---

<sup>4</sup>Een tegenvoorbeeld uit de gitaarliteratuur is de fuga in si klein uit *Les guitares bien tempérées*: zoals besproken wordt in § 3.3.2 bestaat het subject uit drie afzonderlijke delen waarvan er telkens minstens één gespeeld wordt. Er is daarnaast ook materiaal aanwezig dat niet rechtstreeks van het subject is afgeleid.

De eenvoudigste vorm van stretto is waarbij het subject (of een deel daarvan) ongewijzigd wordt ingezet terwijl de eerste inzet nog bezig is.

Daarnaast zijn er vier technieken om het subject te wijzigen (al dan niet in de context van een stretto), die ook nog eens met elkaar gecombineerd kunnen worden. Deze vier technieken zijn:

1. tegenbeweging,
2. retrograad,
3. verbreding,
4. verdichting.

Omdat verbrediging en verdichting elkaars tegengestelden zijn, zijn er 7 manieren om deze technieken met elkaar te combineren, al is natuurlijk niet elke combinatie even haalbaar. Dezelfde beperkingen als bij het contrasubject zijn immers van toepassing. In § 3.2.6 wordt besproken welke fuga's in *Les guitares bien tempérées* deze technieken toepassen, we kunnen hier wel al opmerken dat er geen enkele *combinatie* van technieken gebruikt wordt.

**Letterlijk stretto** Bij letterlijk stretto wordt er het subject niet gewijzigd. Een voorbeeld van zo'n letterlijk stretto is te vinden in maten 12 en 13 van de fuga in mi groot van *Les guitares bien tempérées*. Er vinden hier zes inzetten van het subject plaats, waarvan er 4 de volledige eerste maat zijn en 2 enkel het kopmotief: de modificatie van de derde tel vindt niet plaats, waardoor we kunnen concluderen dat het eigenlijk verschillende inzetten zijn, en niet de verderzetting van het subject.

**Tegenbeweging, of omkering** Bij (een stretto in) tegenbeweging worden dalende intervallen stijgende, en omgekeerd. Een voorbeeld van zo'n omkering is te vinden in maten 41–48 van de fuga in la klein uit *Les guitares bien tempérées*. Dit is veruit de meest gebruikte techniek in *Les guitares bien tempérées*.

**Retrograad** Bij (een stretto in) retrograde modificatie wordt het subject van achter naar voor gespeeld. In *Les guitares bien tempérées* wordt deze techniek niet toegepast.

**Verbreding** Bij (een stretto in) verbreding wordt het subject vertraagd, door de notenwaarden te verdubbelen (of verdrievoudigen, etc.) Daarmee kan het subject een statiger karakter gegeven worden. Een voorbeeld hiervan is te vinden in maten 42–47, waarbij *molto marcato il tema allargato* expliciet wordt aangegeven.

**Verdichting** Bij (een stretto in) verdichting wordt het subject versneld, door de notenwaarden te halveren (of in drie te delen, etc.) In *Les guitares bien tempérées* wordt deze techniek niet toegepast, mogelijk omdat er geen subjecten zijn die in hun originele vorm voldoende traag zijn om een verdichting toe te laten.

## 1.6 Globale structuur

We hebben nu de onderdelen van een fuga besproken, maar een fuga is ook zekere vorm<sup>5</sup>. In deze sectie bespreken we de globale structuur van een fuga. In hoofdstuk 2 zullen we de globale en lokale structuur van enkele voorbeelden bespreken.

**Expositie** Een fuga begint met de expositie, en bevat de eerste inzetten van het subject, al naar gelang het aantal stemmen waaruit de fuga bestaat. Op gitaar zal de expositie meestal niet zo lang zijn, omdat er hoogstens 3 inzetten gebeuren in de gitaarliteratuur. De expositie moduleert dus van de grondtoon naar de dominant, en terug, zo vaak als er een inzet van het subject nodig is.

**Doorwerking** Na de expositie volgt de doorwerking, waarin er met het (contra)subject aan de slag wordt gegaan, afgewisseld met vrije passages (de episodes). Er is hier geen opgelegde structuur, en zoals zal blijken in hoofdstukken 2 en 3 zijn er vele manieren om de doorwerking in te vullen.

**Coda** Na de laatste inzet van het subject volgt er vaak een coda. Al blijkt dat in *Les guitares bien tempérées* er niet vaak gewerkt wordt met een echte coda, Castelnuovo-Tedesco gebruikt regelmatig (gedeeltelijke) inzetten helemaal tot het einde.

Daarnaast zijn er vele uitbreidingen en variaties mogelijk op deze basisstructuur. De enige die relevant is in de context van de gitaarliteratuur is de *dubbelfuga*. Bij een dubbelfuga zijn er twee subjecten aanwezig, die ofwel een simultane expositie kennen, ofwel wordt het tweede subject in een eigen expositie geïntroduceerd na de expositie van het eerste subject. We zullen in hoofdstuk 3 zien dat de fuga in re klein uit *Les guitares bien tempérées* een dubbelfuga is, de enige in zijn soort in dit werk.

---

<sup>5</sup>Anders spreken we van een *fugetta*, als het een kort werk is dat slechts aan een deel van de vormvereisten voldoet, of een *fugato*, wanneer het slechts een deel is van een groter geheel.



## Hoofdstuk 2

# Analyse van enkele fuga's uit de gitaarliteratuur

In dit hoofdstuk analyseren we drie fuga's voor gitaar.

De eerste fuga die we analyseren is een transcriptie voor gitaar: de fuga uit de derde vioolsonate van Bach, BWV1005, in do groot. Van de drie fuga's in de vioolsonates is dit de meest majestueuze, en is hij één van de langste fuga's voor een solo-instrument.

De tweede fuga die we analyseren is de fuga uit *Variations sur 'Folia de España' et fugue*, van Manuel Ponce. Deze is origineel voor gitaar geschreven, en is één van de belangrijkste en mooiste fuga's voor gitaar. Ponce is er in geslaagd om een volwaardige driestemmige fuga te schrijven op basis van het thema *Folia de España*.

Tot slot analyseren we de *Fuga elegiaca* van Mario Castelnuovo-Tedesco. Deze is geschreven voor twee gitaren, en is de vijfentwintigste fuga van Castelnuovo-Tedesco, naast de 24 die *Les guitares bien tempérées* vormen en die geanalyseerd worden in hoofdstuk 3.

### 2.1 Bach: fuga uit de derde vioolsonate

De fuga in do groot uit Bachs derde vioolsonate (BWV 1005) is met zijn 355 maten de langste in zijn soort. De fuga's uit *Das wohltemperierte Klavier* zijn veel korter. De context is natuurlijk anders: Bachs drie vioolsonates zijn opgevat als een *sonata da chiesa* of kerksonate, waarbij de fuga een deel van een werk met 4 delen is. Binnen de 48 preludes en fuga's van *Das wohltemperierte Klavier* is het niet mogelijk om een dergelijk monumentale fuga op te nemen.

Vooraleer we de details van deze fuga bespreken, geven we de globale structuur. Om door de lengte van het werk het overzicht niet te verliezen, gebruikt Bach slechts enkele lange en duidelijk afgelijnde delen.

maten	onderdeel
1–66	expositie
67–93	eerste episode
93–166	expositie in stretto
166–202	tweede episode, met pedaal op re in maten 187–202
202–256	expositie in omkering
256–289	derde episode, met pedaal op sol in maten 274–289
289–355	expositie, da capo

Tabel 2.1: Globale structuur van de fuga uit BWV1005

**Subject** Het subject bestaat uit twee zinnen, waarvan de eerste en het begin van de tweede is gebaseerd op een lutherse koraalmelodie uit de 15e eeuw ter ere van Pinksteren: *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*. Hij gebruikt deze koraalmelodie ook nog in andere werken. Zo vormt ze basis voor het derde deel (resp. vijfde, zevende, tweede) deel van de cantate BWV59 (resp. BWV172, BWV175, BWV226), maar ook van de koraalpreludes op orgel BWV651 en BWV652. Bach wijzigt echter het einde de koraalmelodie, die normaal gezien zou moduleren naar de dominanttoonard.

De tessituur van het subject is beperkt: de totale tessituur is slechts een kwint, terwijl de tessituur van de zinnen apart slechts een kwart is.



Fragment 2.1: Subject uit de fuga uit de derde vioolsonate

Het antwoord op het subject is *tonaal*, zoals opgelegd door een subject dat op de vijfde toonstrap start. De transpositie van de eerste noot van het subject met een kwart in plaats van een kwint is wel de enige modificatie in het antwoord die opgelegd is door de dichotomie tussen tonaal en reëel.

Maar in het antwoord, en vele instanties van het subject (ook wanneer het niet de rol van antwoord op zich neemt) verderop in de fuga, vindt er naast de modificatie voor het tonale antwoord een tweede modificatie plaats: de vierde toonstrap wordt verhoogd, om zo een melodisch stijgende lijn naar re te krijgen.

In tabel 2.2 wordt een overzicht gegeven van alle inzetten van het subject, waarbij wordt aangegeven in welke toonaard het subject voorkomt, of het voorkomt als het subject of als het tonale antwoord, en welke modificatie er eventueel gebeurt aan het subject.

deel	maat	toonaard	subject of antwoord	modificatie
eerste expositie	1	do groot	subject	
	5	sol groot	antwoord	
	11	do groot	subject	
	17	sol groot	antwoord	
	25	fa groot	subject	
	31	do groot	subject	
	45	do groot	subject	achtste rust
tweede expositie	93	la klein	subject	octaafsprong
	94	mi klein	antwoord	
	99	re klein	subject	
	100	la klein	antwoord	
	110	sol groot	antwoord	doorgaande noot
	114	do groot	subject	
	122	sol groot	subject	
	136	do groot	subject	
	148	sol groot	subject	
	149	re groot	antwoord	
	153	do groot	subject	
	158	mi klein	subject	
	tweede episode	187	re groot	antwoord
194		sol groot	subject	herhaalde noten
derde expositie <sup>a</sup>	202	do groot	antwoord	omkering
	206	sol groot	subject	omkering
	210	re klein	antwoord	omkering
	214	do groot	antwoord	omkering
	229	sol groot	antwoord	omkering
	237	re klein?	n.v.t.	omkering
derde episode	274	sol groot	antwoord	
	281	do groot	subject	herhaalde noten
da capo	289	do groot	subject	
	293	sol groot	antwoord	
	299	do groot	subject	
	305	sol groot	antwoord	
	313	fa groot	subject	
	319	do groot	subject	
	333	do groot	subject	achtste rust

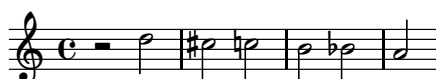
Tabel 2.2: Overzicht van de inzetten van het subject in de fuga uit de derde vioolsonate

<sup>a</sup> Bach bevestigt in deze expositie nooit de toonaard, hij gebruikt de relaties tussen verschillende nabije toonaarden om heel de tijd te wisselen. Het is dus niet altijd even duidelijk welke toonaard we hier willen geven.



Fragment 2.2: Antwoord uit de fuga uit de derde vioolsonate

**Contrasubject** Het contrasubject bestaat uit niet meer dan de volgende chromatisch dalende lijn.



Fragment 2.3: Contrasubject uit de fuga uit de derde vioolsonate

Door de beperkingen van de viool is het contrasubject niet erg omspeeld. Maar Bach gebruikt wel consequent deze chromatisch dalende lijn (soms langer, soms korter), en ze is aanwezig bij bijna alle inzetten van het subject. Ook belangrijk om op te merken is dat de chromatiek in het contrasubject ervoor zorgt dat de combinatie van het contrasubject met het antwoord niet strikt in sol groot staat.

De fuga is driestemmig (met hier en daar een vierstemmige passages, grotendeels in akkoorden), maar er is geen consistent tweede contrasubject aanwezig. De vraag is natuurlijk of het überhaupt mogelijk is om een consequent volwaardig tweede contrasubject te hebben op de viool, een instrument dat nog beperkter is in meerstemmigheid dan de gitaar.

**Exposities** Zoals aangegeven in § 2.1 zijn er drie exposities, terwijl de episodes grotendeels éénstemmig zijn. Enkel de tweede en derde episode gebruiken het subject samen met de pedaalnoot, telkens op het einde van de episode.

De eerste expositie bestaat uit wat strikt genomen de expositie is, met 3 inzetten van het subject, en wat als een redundante vierde inzet kan gezien worden in sol groot, omdat er slechts een korte codetta aanwezig is tussen de derde en vierde inzet, en bovendien is deze codetta een herhaling van de staart van het subject. Het gebruik van de staart van het subject komt regelmatig terug doorheen de fuga.

Na de vierde inzet volgt er een langere codetta die uit nieuw materiaal bestaat, waarna er een inzet van het subject in fa groot volgt. Via de staart van het subject wordt er naar een nieuwe inzet in do groot overgegaan, waarna er een codetta volgt die begint met hetzelfde thematisch materiaal als de eerste langere codetta. Na een laatste inzet van het subject met een lichte ritmische modificatie volgt er een lange coda. Deze expositie en coda vormt ook de da capo en coda op het einde van de fuga.

De tweede expositie begint met een *stretto* in la klein: na 4 tellen wordt het subject nogmaals ingezet, nu in de tonale versie. Na een korte codetta gebeurt er een

nieuwe stretto-inzet, nu in re klein. Er volgen nog inzetten van het subject en contrasubject, om tot slot in maat 148 opnieuw een stretto-inzet te krijgen, ditmaal in sol groot, waarna deze expositie eindigt met een vierstemmige inzet van het subject. Om het speelbaar te maken op viool betekent dit dat er twee akkoorden per maat gebruikt worden, om het subject in de bovenstem te ondersteunen.

Een interessant technisch probleem is te vinden in maat 156, waar het akkoord



staat, wat onmogelijk te spelen is op gitaar. Hetzelfde akkoord komt voor in maat 240, in de derde expositie.

De derde expositie is in *omkering*, waarbij er bovendien een kleine modificatie gebeurt aan het subject. In deze expositie zijn er minder letterlijke inzetten van (een omkering van) het subject: na 4 instanties van het subject wordt er vooral melodisch en ritmisch gevarieerd op materiaal uit het subject. In maat 229 zien we nog eens een volledige inzet, en in maat 237 zien we een inzet zonder de eerste noot, tezamen met een inzet van het contrasubject. Er is wel weer sprake van dichte akkoorden in sommige passages, om het onderscheid met de daaropvolgende episode duidelijk te maken.

**Episodes** De episodes in deze fuga zijn duidelijk te onderscheiden van de exposities: ze zijn (op twee passages met pedaalnoten na) volledig eenstemmig, in tegenstelling tot de exposities die grotendeels driestemmig zijn, en nooit minder dan twee stemmen hebben.

De eerste episode bestaat uit 4 korte thema's van telkens 2 maten, die elk 3 keer herhaald worden. Dit is ook de enige passage in de fuga waar er veel zestiende noten worden gebruikt. De wijziging naar de mineurtoonarden in de tweede expositie wordt reeds vroeg ingezet.

De tweede episode bestaat uit gebroken akkoorden, afgewisseld met toonladders. Het is eenstemmig geschreven, maar bijvoorbeeld in maten 173–174 wordt er duidelijk een chromatisch dalende lijn gesuggereerd, onafhankelijk van de toonladders in de bovenste stem. Hetzelfde gebeurt in de zes herhalingen van maat 175, telkens een terts hoger, waarbij er een stijgende basmelodie is. Hetzelfde wordt dalend toegepast in mate 181–183. In maten 186–202 wordt er een pedaal op re toegepast. De eerste 5 maten van de pedaal wordt het subject in (grotendeels) parallelle sixten gespeeld boven de pedaal, waarna er aan de hand van een motiefje gemoduleerd wordt naar het subject in sol groot, waarbij er ook (een variatie op) het contrasubject gespeeld wordt. Het slot van de pedaal uit een ritmische variatie op het contrasubject.

De derde episode gebruikt dezelfde motivische structuren als de andere episodes.

Er zijn motieven die telkens een terts hoger of lager terugkomen, en (kortere) motieven die telkens met een seconde verschil terugkomen. De hoogste noten in het stuk komen in deze episode voor, met als hoogtepunt de hoge sol in maat 264. Daarna wordt er afgebouwd tot een passage met pedaalnoot op sol in maten 274–289. Deze passage is zeer uitdagend op klassieke gitaar: de pedaal op sol is in tegenstelling tot de viool niet te spelen met een open snaar. Een optie zou zijn om de lage mi van de gitaar op sol te stemmen (door deze te vervangen door een la-snaar). Net zoals bij de passage met pedaalnoot op re in de tweede episode, wordt er eerst het subject in parallele sixten gebruikt, waarna het subject en contrasubject samen worden gespeeld.

**Da capo en coda** Vanaf maat 288 wordt het begin (bijna) letterlijk hernomen, al begint de expositie niet eenstemmig maar wel tweestemmig. Vanaf maat 294 wordt de expositie dan letterlijk hernomen vanaf maat 15, waarbij er tussen het antwoord en de letterlijke herneming een andere ingekorte episode wordt gebruikt. Daarna is het enige verschil dat het contrasubject in maten 333–336 verdubbeld wordt in parallele sixten. De coda vanaf maat 337 verwijst verbatim naar het begin, behalve het slotakkoord dat in vergelijking met het akkoord in maat 67 wordt uitgebreid met een hoge sol.

## 2.2 Ponce: fuga uit *Variations sur 'Folia de España' et fugue*

Manuel María Ponce Cuéllar was een Mexicaanse componist (1882–1948), die sinds 1923 bevriend was met Andrés Segovia. Ponce heeft meerdere werken voor gitaar geschreven, zijn *Variations sur 'Folia de España' et fugue* stamt uit 1929. In dit werk neemt hij de gekende *Folia de España* en schrijft hij op basis hiervan 22 stukken: het stuk waarmee het thema wordt ingeleid, 20 variaties, en tot slot een fuga op basis van dit thema.

**Subject** Het statige subject van deze fuga heeft een zeer beperkte tessituur: alles speelt zich af binnen een (verkleinde) kwart.



Fragment 2.4: Subject uit *Variations sur 'Folia de España' et fugue*

Dit subject is rechtstreeks afgeleid uit het thema van de *Folia de España*, dat als basis het bekende palindroommotief 1-7-1-2-3-2-1-7-1 heeft. Deze melodie is één van de oudste nog gekende melodieën in de Europese muziekgeschiedenis, en is sinds de 16e eeuw in meer dan 150 werken gebruikt. Ze gaat als volgt.



Fragment 2.5: *Folia de España*

In het thema van Ponces fuga in *Variations sur 'Folia de España' et fugue* wordt deze melodielijn als volgt uitgewerkt, waarbij er ook een melodische omspeling gebeurt die niet aanwezig is in het subject van de fuga.



Fragment 2.6: Thema uit *Variations sur 'Folia de España' et fugue*

Het antwoord op het subject is *reëel*, al had het ook mogelijk geweest om een tonaal antwoord te gebruiken door de laatste re niet als deel van het subject te beschouwen. Op die manier zou het mogelijk zijn om de nu noodzakelijke codetta's te vermijden, maar Ponce kiest hier niet voor.

Er zijn in totaal 15 inzetten van het subject, en Ponce moduleert regelmatig, zie ook tabel 2.3.

maat	toonaard
1	re klein
5	la klein
11	re klein
21	fa groot
29	sol klein
37	do klein
43	si mol groot
50	re klein
56	do groot
73	re klein
74	la klein
75	re klein
81	re klein
83	re klein
93	re klein

Tabel 2.3: Overzicht van de inzetten van het subject in *Variations sur 'Folia de España' et fugue*

In maten 79–80 worden de derde en tweede maat uit het subject in omgekeerde volgorde gebruikt. Met enige goede wil is dit dus retrograad.

De laatste (onvolledige) inzet van het subject in maat 93 wordt voorzien van dichte gebroken akkoorden.

**Contrasubjecten** Ponce gebruikt consequent het volgende contrasubject.



Fragment 2.7: Contrasubject uit *Variations sur 'Folia de España' et fugue*

In de derde inzet van de expositie is er een derde stem aanwezig, die echter niet de rol van een tweede contrasubject op zich neemt. Met enige goede wil kan het geïnterpreteerd als verwijzing naar de baslijn in het thema van *Variations sur 'Folia de España' et fugue*.

Na de expositie wordt er echter een (kort) tweede contrasubject gebruikt in alle daaropvolgende inzetten van het subject en eerste contrasubject (uitgezonderd het stretto). Het is niet meer dan een motief bestaande uit drie achtsten, maar door de technische beperkingen van de gitaar is een uitgebreider tweede contrasubject onmogelijk.



**Codetta's** Er zijn twee korte codetta's in de expositie. De eerste bestaat uit slechts twee noten, en dient om het antwoord in te leiden. De tweede codetta is ongewoon, omdat deze eigenlijk al hint naar driestemmigheid.

**Episodes** De meeste episodes in de fuga zijn (op het eerste zicht) tweestemmig, met een trage melodische baslijn en een melodie in achtsten daarboven (maten 15–20, 25–28, 33–36, 41–43, 45–49, 54–55, 64–71). Maar er is eigenlijk vaak sprake van impliciete driestemmigheid, zoals bijvoorbeeld duidelijk is in maten 64–66.

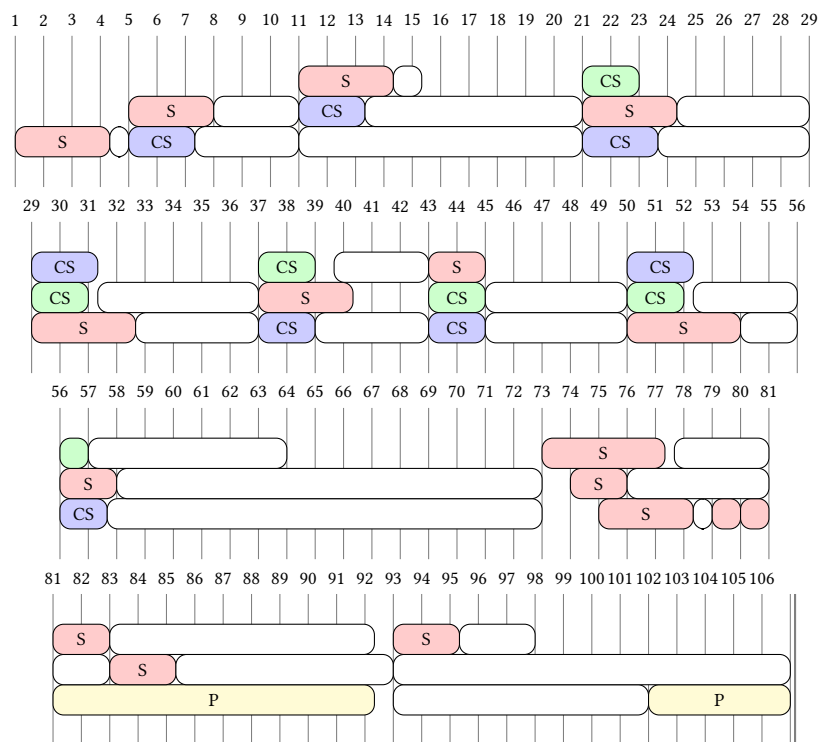
De coda heeft hetzelfde opzet, en wordt later besproken.

Er is ook een echte driestemmige episode (maten 58–63), die bestaat uit 3 keer twee maten die telkens een kwart lager worden ingezet.

Daarnaast is er ook een episode met pedaalnoot op la, waarboven het ritmische motief van het contrasubject in 2 stemmen gevarieerd wordt. In maat 87 van deze episode komt het melodische hoogtepunt van de fuga, met een hoge si mol.

**Stretto** In maten 73–77 is er een letterlijk stretto, waar het subject drie maal wordt ingezet, telkens 1 maat uit elkaar. De tweede inzet hier begint in la klein, al bevat de tweede maat een si mol, om geen afbreuk te doen aan het karakter van re klein en het verkleind akkoord uit die toonaard te bekomen.

**Coda** Na de laatste inzet van het subject in maten 93–94 komt de coda. Deze is van dezelfde aard als de tweestemmige episodes die meteen na de expositie kwamen, met een trage melodische baslijn en een melodie in achtsten daarboven. De laatste 5 maten hebben een pediaal op re, en het slotakkoord heeft een Picardische tert.



Structuur 2.1: Structuur van de fuga uit *Variations sur 'Folia de España' et fugue*

## 2.3 Castelnuovo–Tedesco: *Fuga elegiaca*

Mario Castelnuovo–Tedesco was een Italiaanse componist (1895–1968), die sinds 1932 bevriend was met Andrès Segovia. Castelnuovo–Tedesco heeft meer dan 100 werken voor gitaar geschreven, en *Fuga elegiaca* stamt uit 1967. In 1962 had hij reeds *Les guitares bien tempérées* geschreven, en dit werk opgedragen aan het gitaarduo Alexandre Lagoya (1929–1999) and Ida Presti (1924–1967). Na de vroegtijdige dood van Presti schreef Castelnuovo–Tedesco een 25e prelude en fuga, aan haar opgedragen.

De prelude begint met nerveuze akkoorden in zestiende noten, en gedurende heel de prelude blijven deze te horen. Dit materiaal komt terug aan bod op het einde van de fuga.

**Subject** De fuga heeft een subject van 10 tellen, waarbij de laatste twee tellen eventueel geïnterpreteerd kunnen worden als een codetta, omdat ze regelmatig wegvallen bij latere inzetten.



Fragment 2.8: Subject uit de *Fuga elegiaca*

Het antwoord is reëel: het subject begint weliswaar met enige goede wil in de dominanttoonard, maar het is niet voldoende duidelijk om een tonaal antwoord te verantwoorden. Bovendien is de kop van het subject, met de dalende tertssprongen, zeer herkenbaar, wat bij een tonaal antwoord verloren zou gaan.

Wat wel belangrijk is om op te merken, is dat de laatste twee tellen van het antwoord (die als codetta geïnterpreteerd kan worden later in het stuk) een modificatie ondergaan, om de modulatie terug naar la klein te laten gebeuren.

**Contrasubject** Deze fuga heeft een heel uitgewerkt contrasubject, dat in tegenstelling tot fuga's voor één gitaar echt als onafhankelijk thema kan beschouwd worden.



Fragment 2.9: Contrasubject uit de *Fuga elegiaca*

Na de expositie wordt het echter ritmisch gevarieerd, waarbij enkel de kop wordt behouden, en de staart wordt vervangen door toonladders in zestiende noten. Er zijn 2 letterlijke inzetten van het contrasubject in de expositie, en 4 inzetten van de variant in de doorwerking. In de doorwerking krijgen we het subject in omkering te horen, waarbij ook het (gevarieerde) contrasubject in omkering te horen krijgen. Na maat 22 komt het contrasubject niet meer in de fuga.

**Globale structuur** De globale structuur van de fuga bestaat uit vier delen.

maten	onderdeel
1–9	expositie
12–27	eerste doorwerking, in omkering
28–37	tweede doorwerking, in stretto
38–50	derde doorwerking, samen met prelude

Tabel 2.4: Globale structuur van de *Fuga elegiaca*

De expositie bevat 3 inzetten van het subject. Bij de derde inzet van het subject is er echter geen sprake van strikte driestemmigheid, het subject wordt verdubbeld in sixten (en octaven en kwinten waar nodig).

Na een episode in maten 9–12 waarbij de kop van het contrasubject gebruikt wordt komen we terug bij een inzet van het subject, nu in do groot, waartegen een variant op het contrasubject gezet wordt. Dit wordt vervolgens letterlijk herhaald, in andere octaven, en in andere gitaren. Na een korte episode komt het subject en (een variatie op) het contrasubject in omkering, in la klein, waarna er ze nog eens komen in mi klein. Na weer een korte episode komt het subject in omkering in si klein, maar het contrasubject is nu geëvolueerd naar een motief in zestiende noten, dat na afloop wordt verder gezet in de twee gitaren.

Hierop volgt een stretto, dat het subject in hoge tessituur in parallelle octaven inzet in la klein, waarna het subject twee tellen later in lage tessituur, in omkering en in parallelle octaven in la klein volgt (mits het weglaten van twee tellen). Zonder enige overgang wordt vervolgens het subject in de bas in parallelle octaven ingezet in mi klein, met twee tellen later het subject in parallelle octaven en in omkering in een hoge tessituur. Vervolgens komt er een episode van 4 maten waarbij een ritmisch motief uit het subject bestaande uit 3 achtsten wordt gebruikt.

Na deze episode worden de prelude en de fuga gecombineerd: het tempo wordt zoals in de prelude genomen, en er speelt heel de tijd minstens één gitaar de zestiende noten in akkoorden zoals in de prelude. Daartegenover staat het subject in parallelle octaven, dat tweemaal wordt ingezet. Na een dialoog tussen de twee gitaren zoals in de prelude verandert het tempo terug naar het originele tempo van de fuga (maar nu *dolce*), en wordt het subject nog tweemaal ingezet in omkering

in la klein, waarna het stuk eindigt op een Picardische terts die al in de voorlaatste maat wordt aangekondigd.

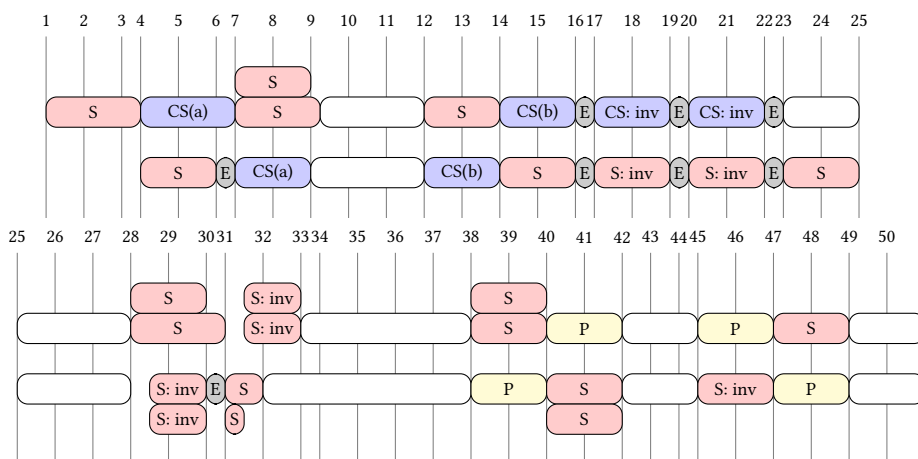
Er is bijgevolg geen sprake van een coda, en er is slechts één episode waar er geen materiaal uit het (contra)subject gebruikt wordt.

deel	maat	toonaard	modificatie
expositie	1	la klein	
	4	mi klein	
	7	la klein	in parallele sixteen
eerste doorwerking	12	do groot	
	14	do groot	
	17	la klein	omkering
	20	mi klein	omkering
	23	si klein <sup>a</sup>	omkering
tweede doorwerking	28	la klein	parallele octaven
	28	la klein	parallele octaven, in omkering
	31	mi klein	parallele octaven
	31	si klein <sup>b</sup>	parallele octaven, in omkering
derde doorwerking	38	la klein	parallele octaven
	40	la klein	parallele octaven
	45	la klein	in omkering
	47	la klein	in omkering

Tabel 2.5: Overzicht van de inzetten van het subject in *Fuga elegiaca*

<sup>a</sup> De eigenlijke toonaard van deze passage is opnieuw mi klein, maar het subject wordt ingezet op si.

<sup>b</sup> Zoals bij de inzet van het subject in maat 23 is de eigenlijke toonaard in de context eigenlijk mi klein.



Structuur 2.2: Structuur van *Fuga elegiaca*

## Hoofdstuk 3

# Vergelijking van *Das wohltemperierte Klavier* en *Les guitares bien tempérées*

Tot slot willen we in dit hoofdstuk twee standaardwerken van 24 preludes en fuga's met elkaar vergelijken: enerzijds Bachs *Das wohltemperierte Klavier* voor piano, en anderzijds Castelnuovo-Tedesco's *Les guitares bien tempérées* voor twee gitaren. De vraag die we ons hierbij stellen is in welke mate het werk van Castelnuovo-Tedesco qua complexiteit dat van Bach benadert, wat het gebruik van fugatische technieken betreft.

Er zijn heelder standaardwerken gewijd aan *Das wohltemperierte Klavier*, als interessantste vermelden we [6] en [2, 3, 4, 5]. De cijfermatige data die we gebruiken in tabellen 3.4, 3.5, 3.7 en 3.8 is afkomstig uit [10].

De discussie in dit hoofdstuk is in vergelijking met al deze geciteerde werken slechts oppervlakkig, en heeft als enige doel de toepassing van fugatische technieken in *Les guitares bien tempérées* te beoordelen, ten opzichte van *Das wohltemperierte Klavier*. Er bestaat een uitgebreide analyse van *Les guitares bien tempérées* [1], maar spijtig genoeg is deze in het Portugees. Daarom zijn alle analyses hier onafhankelijk van op. cit. uitgevoerd.

De belangrijkste thema's in dit hoofdstuk zijn dat *Les guitares bien tempérées*

1. een werk voor twee gitaren,
2. geschreven in de twintigste eeuw

is. Veel van de observaties die we maken zijn te verklaren vanuit deze twee zeer voor de hand liggende conclusies, en we willen verklaren wat voor gevolgen deze twee conclusies hebben voor de fuga's in *Les guitares bien tempérées*.

**Andere cycli** Er zijn nog twee andere cycli van 24 preludes en fuga's in alle toonaarden voor gitaar: die van Igor Rekhin (uit 1993) en Nikita Koshkin (uit 2017). Om dit werk niet té grote proporties te laten aannemen, en omdat ik geen opnames gevonden heb van de cyclus van Rekhin, heb ik besloten deze niet te bespreken in dit werk. Van de cyclus van Koshkin waren al opnames verspreid, maar de cyclus is slechts enkele weken voor het indienen van dit werk gepubliceerd. Deze cyclus is overigens de eerste die geschreven is door een gitarist, waardoor het erg interessant is om deze van naderbij te bekijken.

## 3.1 Geschiedenis

### 3.1.1 *Das wohltemperierte Klavier*

*Das wohltemperierte Klavier* verwijst naar 2 cycli van 24 preludes en fuga's, geschreven door Johann Sebastian Bach. De eerste is afgewerkt in 1722, in Köthen, terwijl het tweede deel 20 jaar later geschreven is, in Leipzig. De *Klavier* in de titel verwijst naar een generiek klavierinstrument, en kan zowel slaan op een klavecimbel als een klavechord. Het *wohltemperierte* in de titel verwijst dan weer naar de stemming van het klavierinstrument: de gangbare stemming in die tijd was een middentoonstemming, maar deze is niet flexibel genoeg om muziek in minder voor de hand liggende toonaarden toe te laten. De welgetemperde stemming waar Bach op zinspeelt, is waarschijnlijk echter niet de gelijkzwevende stemming die wij nu gebruiken, maar verwijst naar een van de welgetemperde stemmingen die eind 17e en begin 18e eeuw in zwang waren. Voor veel meer historische context verwijzen we naar [6].

Hoewel *Das wohltemperierte Klavier* bestaat uit 2 delen die geruime tijd uit elkaar geschreven zijn, zullen we het als 1 geheel behandelen wanneer we eigenschappen van fuga's willen kwantificeren, en deze vergelijken met die uit *Les guitares bien tempérées*. We noteren WTC I (resp. WTC II) voor het eerste (resp. tweede) deel.

### 3.1.2 *Les guitares bien tempérées*

Het belang van Mario Castelnuovo-Tedesco voor de gitaarliteratuur kan niet genoeg benadrukt worden [9]. Na zijn ontmoeting met Andrés Segovia in 1932 begon hij voor gitaar te schrijven, en tot aan zijn dood in 1968 heeft in bijna honderd werken voor gitaar geschreven. Zowel voor sologitaar, als duo, kamerorkest, maar ook twee concerto's voor gitaar en een concerto voor 2 gitaren. De relatie tussen Segovia en Castelnuovo-Tedesco wordt toegelicht in [9], met een bespreking van hun briefwisseling, die aanleiding gaf voor Castelnuovo-Tedesco's composities voor gitaar.



In 1962 schreef hij op 3 maanden tijd zijn *Les guitares bien tempérées*: een cyclus van 24 preludes en fuga's voor twee gitaren, geïnspireerd op Bachs *Das wohltemperierte Klavier*. De cyclus is opgedragen aan het gitaarduo Alexandre Lagoya en Ida Presti, voor wie hij het jaar voordien al zijn *Sonatina Canonica* voor 2 gitaren geschreven.

Omdat Presti in 1967 onverwachts gestorven is heeft hij dat jaar zijn *Fuga elegiaca* geschreven, opgedragen aan Presti. Deze prelude en fuga worden in meer detail besproken in § 2.3.

### 3.1.3 Opbouw van de cycli

Bach gebruikt voor beide delen van *Das wohltemperierte Klavier* een chromatisch stijgende volgorde, waarbij de grote en kleine tertstoonladders worden afgewisseld.

1. do groot
2. do klein
3. do kruis groot
4. do kruis klein
5. ...

Er is reeds veel inkt gevloeid over de interpretatie van deze volgorde [6], en in welke mate deze *a priori* bedoeld was door Bach. Maar *a posteriori* bevestigt ze wel het "experimentele" karakter van *Das wohltemperierte Klavier*, waarmee aangetoond werd dat het mogelijk is om in alle toonaarden te schrijven.

Castelnuovo-Tedesco liet zich dan wel inspireren door Bach voor het schrijven van *Les guitares bien tempérées*, hij gebruikt de kwintencirkel als volgorde voor zijn 24 preludes en fuga's. Hij begint hierbij met het enigszins verrassende sol klein<sup>1</sup>, om vervolgens de grote en kleine tertstoonladders te alterneren. Daardoor is de twaalfde prelude en fuga in do groot, en is het noodzakelijk om de kwintencirkel voor de dertiende prelude en fuga op sol groot te laten starten.

1. sol klein
2. re groot
3. a klein
4. mi groot
5. ...
12. do groot

---

<sup>1</sup>Shostakovich begint zijn 24 preludes en fuga's op do groot en la klein, om vervolgens een kwintencirkel in de grote en kleine tertstoonarden te doorlopen.

13. sol groot

14. ...

24. do klein

Zoals blijkt uit tabel 3.1 heeft hij zijn cyclus ook daadwerkelijk (grotendeels) in deze volgorde geschreven. Dit in tegenstelling tot *Das wohltemperierte Klavier*, dat veeleer organisch gegroeid lijkt te zijn.

Ook interessant om hierbij op te merken is dat de eerste twaalf preludes en fuga's geschreven zijn over een periode van net iets meer dan 2 maanden, terwijl de tweede helft op slechts 3 weken tijd geschreven is. Maar een belangrijke factor in deze observatie is de maand tussen de (zesde) prelude en fuga in fa kruis groot en de (zevende) prelude en fuga in do kruis klein. Het kan interessant zijn om het tijdsgebruik van Castelnuovo-Tedesco in die periode te begrijpen: had hij andere verplichtingen gedurende die maand, of heeft hij tijdens die maand de basis gelegd voor de volgende 18 preludes en fuga's alvorens deze af te werken? We zullen in § 3.2.1 bovendien een belangrijk onderscheid zien tussen de eerste 6 en de latere 18 in de uitvoering van het antwoord.

#	toonaard	prelude	fuga
1	sol klein	8 maart	11 maart
2	re groot	14 maart	15 maart
3	la klein	17 maart	18 maart
4	mi groot	19 maart	21 maart
5	si klein	23 maart	24 maart
6	fa kruis groot	25 maart	27 maart
7	do kruis klein	23 april	24 april
8	la mol groot	27 april	29 april
9	mi mol klein	29 april	30 april
10	si mol groot	3 mei	5 mei
11	fa klein	7 mei	8 mei
12	do groot	10 mei	11 mei
13	sol groot	14 mei	15 mei
14	re klein	16 mei	17 mei
15	la groot	18 mei	18 mei
16	mi klein	20 mei	21 mei
17	si groot	24 mei	25 mei
18	fa kruis klein	26 mei	26 mei
19	do kruis groot	22 mei	23 mei
20	sol kruis klein	27 mei	28 mei
21	mi mol groot	20 mei <sup>a</sup>	29 mei
22	si mol klein	30 mei	2 juni
23	fa groot	31 mei	1 juni
24	do klein	1 juni	3 juni

Tabel 3.1: Data van compositie

<sup>a</sup> Mogelijkerwijs moet dit 28 mei zijn.

## 3.2 Globale bespreking

In deze sectie gaan we verder in op de twee observaties dat *Les guitares bien tempérées* een werk uit de twintigste eeuw, en voor twee gitaren is. Hiervoor bespreken we enkele parameters die van toepassing zijn op elke fuga, en vergelijken we deze met *Das wohltemperierte Klavier*.

In § 3.3 gaan we vervolgens in detail in op enkele fuga's uit *Les guitares bien tempérées*, om zo van dichtbij de invloed van deze twee observaties te zien.

### 3.2.1 Meerstemmigheid

Een van de zaken waarbij er een belangrijk onderscheid gemaakt kan worden tussen *Das wohltemperierte Klavier* en *Les guitares bien tempérées* is hoe er met meerstemmigheid wordt omgesprongen. Daarbij komen we meteen ook terug bij de twee observaties die we in de inleiding gemaakt hebben.

*Das wohltemperierte Klavier* is een strikt polyfoon werk: te allen tijde houdt Bach vast aan contrapunt om de fuga's te schrijven. De piano is uiteraard een heel geschikt medium voor dit soort opdracht.

*Les guitares bien tempérées* is minder strikt contrapuntisch: vaak worden er (gebroken) akkoorden gebruikt, zoals gebruikelijk in de gitaarliteratuur. Een van de vragen die we ons hier nu kunnen stellen is of Castelnuovo-Tedesco enkel dit soort gitaartechnieken importeert in een werk dat voor gitaar bedoeld is, en verder geen afbreuk doet aan het contrapuntische karakter van de fuga, of er daadwerkelijk een vermindering van fugatische complexiteit plaatsvindt.

Een eenduidig antwoord geven is moeilijk. Maar we zullen enkele argument aanhalen waarmee we de conclusie willen staven dat

1. er inderdaad een lagere fugatische complexiteit is,
2. er in de plaats daarvan een grotere gitaristische muzikaliteit is dan te verwachten is van een werk dat expliciet bedoeld is om een *Das wohltemperierte Klavier* voor gitaarduo te zijn.

Met dit laatste punt bedoelen we dat *Les guitares bien tempérées* op geen enkele manier te interpreteren is als een transcriptie voor 2 gitaren van een hypothetisch werk voor klavier, maar een zeer gitaristische inslag heeft. Anders gezegd: het gitaristische aspect is meer dan strikt noodzakelijk aanwezig voor preludes en fuga's voor 2 gitaren. Het is een interessante vraag om diezelfde parameters te bekijken voor andere cycli (en alleenstaande werken) voor gitaar en gitaarduo.

**Gebruik van akkoorden en pedalen** Een eerste opvallend verschil met *Das wohltemperierte Klavier* is dat Castelnuovo-Tedesco regelmatig *veelklanken* en

*akkoorden* gebruikt, en dat soms al van in de expositie. De eerste inzet van het subject is weliswaar altijd éénstemmig, maar in de fuga's in sol klein, re groot, la klein, mi groot en fa kruis groot (dus vijf van de zes eerste fuga's), hebben tijdens het antwoord meer dan 2 stemmen, waarbij het contrasubject meerstemmig is uitgevoerd. Dat kan gaan van enkele akkoordnoten op het einde van het contrasubject zoals in de fuga in fa kruis groot, tot het contrasubject in de fuga in sol klein dat voor een groot deel in parallelle tertsen is uitgevoerd. In § 3.3.1 bespreken we de fuga in sol klein in meer detail.

In de latere fuga's is hij strikter in zijn expositie, en veroorlooft hij zich pas vrijheden bij de derde inzet.

Dit gebruik van akkoorden en opvulnoten maakt het soms ook lastig om goed te kunnen zeggen hoeveel stemmen een fuga heeft. In tabel 3.6 tellen we parallelle akkoorden als 1 stem, en louter ondersteunende akkoorden op de sterke tijden van de maat tellen we niet als aparte stem.

Daarnaast gebruikt Castelnuovo–Tedesco zeer vaak *pedaalnoten*. In *Das wohltemperierte Klavier* is dit niet zo systematisch het geval, maar het veelvuldige gebruik van pedaalnoten kan verwijzen naar Bachs orgelfuga's, waar pedaalnoten wel zeer ingeburgerd zijn, of naar het gebruik van pedalen in de vioolliteratuur zoals in § 2.1. Op deze manier suggereert hij, ondanks de beperkingen van de gitaar, toch nog een extra stem. Net zoals gebruikelijk is op viool, zijn het *herhaalde* pedaalnoten.

Zoals aangegeven in tabel 3.9 gebruikt elke fuga wel ergens een pedaalnoot, en de enige fuga's die enkel een pedaalnoot gebruiken in de slotcadens<sup>2</sup> zijn die in si klein en mi klein. In tabellen 3.7 en 3.8 vatten we samen hoe vaak Bach een pedaalnoot gebruikt. Wat niet meteen duidelijk is uit de tabel, is dat wanneer Bach een pedaalnoot gebruikt buiten de slotcadens, deze meestal niet zo lang duren als in *Les guitares bien tempérées*. Wat wel duidelijk is, is dat het gebruik van pedaalnoten veel minder courant is in *Das wohltemperierte Klavier*. Aangezien pedaalnoten een dankbare methode zijn om meerstemmigheid te suggereren op de gitaar, lijkt dit te verklaren waarom *Les guitares bien tempérées* zoveel pedalen bevat.

### 3.2.2 Subjecten

In tabellen 3.4 tot 3.6 wordt er geteld hoe vaak het subject wordt ingezet. Wanneer we deze aantallen vergelijken, zien we dat Bach in *Das wohltemperierte Klavier* een grotere variatie aan de dag legt in dit aspect: de fuga in sol groot uit WTC II heeft slechts 6 inzetten (waarbij het subject een atypische melodie in gebroken akkoorden, en dat vijf maten lang, is), terwijl de fuga in do kruis groot uit WTC II maar liefst 45 inzetten van het subject heeft (waarbij het subject slechts 4 tellen lang is).

---

<sup>2</sup>Het is geen coda in de betekenis van § 1.6, aangezien beide fuga's eindigen met een volledige inzet van het subject.

In *Les guitares bien tempérées* liggen deze cijfers minder ver uit elkaar, de uitschieters zijn de fuga in mi mol klein met 9 inzetten aan de ene kant, en de fuga in do klein met 25 inzetten aan de andere kant. Bovendien vertonen de subjecten een grotere regelmaat, op verschillende manieren.

1. De subjecten zijn steeds opgebouwd uit verschillende delen.
2. Vaak gebruikt hij motivische elementen in een subject.
3. De subjecten zijn nooit écht kort, en meestal relatief lang.

Een voorbeeld van een subject dat duidelijk uit meerdere zinnen is opgebouwd, is dat van de fuga in mi groot, dat een AAB-structuur heeft.



Fragment 3.1: Subject uit de fuga in mi groot, *Les guitares bien tempérées*

Een ander goed voorbeeld is de fuga in si klein, die we bespreken in § 3.3.2.

Een subject dat meer uit motieven is opgebouwd is dat van de fuga in sol kruis klein, dat volledig bestaat uit een klein motief dat een *anapest* wordt genoemd.



Fragment 3.2: Subject uit de fuga in sol kruis klein, *Les guitares bien tempérées*

Wat de lengte van subjecten betreft: uitgedrukt in kwartnoten, varieert de lengte van de subjecten tussen 8 (voor de fuga's in fa groot en co klein) en 19, voor de fuga in re groot. Doordat er geen uitschieters qua lengte voorkomen, zijn er ook geen uitschieters wat het aantal inzetten van het subject betreft, zoals bij Bach wel het geval is.

### 3.2.3 Antwoorden

De classificatie van de antwoorden in *Les guitares bien tempérées* al naargelang ze een tonaal of reëel antwoord zijn is op sommige punten problematisch: Castelnuovo-Tedesco past niet strikt de klassieke regels van de fuga toe op dit vlak. Hij bereidt in

het antwoord regelmatig de modulatie terug naar de grondtoonaard voor (zoals de bedoeling is bij een tonaal antwoord), maar hij doet dit niet door de gebruikelijke modificaties toe te passen.

Bijvoorbeeld in de fuga in re groot, die als subject



Fragment 3.3: Subject uit de fuga in re groot, *Les guitares bien tempérées*

heeft, is het antwoord echter



Fragment 3.4: Tonaal antwoord uit de fuga in re groot, *Les guitares bien tempérées*

We zien dat de hoogste noot in het antwoord eigenlijk een sol kruis zou moeten zijn, maar hij schrijft een sol hersteld, om terug naar re groot te kunnen gaan voor de derde inzet. De normale wijziging bij een tonaal antwoord zou enkel een verlaging van de kwint (dus mi) naar re zijn. Dit soort wijzigingen vallen niet onder de noemer van een tonaal antwoord.

Bovendien gebeuren dit soort wijzigingen steevast op het einde van het antwoord, waarbij Castelnuovo-Tedesco een mogelijkerwijs noodzakelijke codetta wil vermijden. Klassiek gesproken zou in het voorbeeld van de fuga in re groot immers een sol kruis geschreven moeten worden, om vervolgens in een codetta pas naar re groot te moduleren.

Een ander voorbeeld van een onorthodoxe wijziging is te vinden in de fuga in la groot. Het subject is



Fragment 3.5: Subject uit de fuga in la groot, *Les guitares bien tempérées*

en het antwoord is



Fragment 3.6: Antwoord uit de fuga in la groot, *Les guitares bien tempérées*

Hier wordt de hele staart van het subject een toon hoger gemoduleerd. De re hersteld suggereert bovendien opnieuw al de modulatie terug naar la groot.

### 3.2.4 Stretto

In *Les guitares bien tempérées* wordt er bijna altijd stretto toegepast, de enige uitzondering is de fuga in fa groot. Wanneer we dit vergelijken met hoe vaak er stretto wordt toegepast in *Das wohltemperierte Klavier* gebruik makende van tabellen 3.4 tot 3.6 zien we dat Bach in slechts ongeveer de helft van zijn fuga's stretto toepast. Hiermee lijkt Castelnuovo–Tedesco het fugatische karakter van zijn werk in de verf te willen zetten, omdat stretto nu eenmaal één van de meest herkenbare fugatische technieken is.

Opvallend is ook dat Castelnuovo–Tedesco zeer vaak *vroeg* stretto gebruikt. In tabel 3.2 geven we aan hoe vroeg hij sommige stretti inzet. In het geval van de fuga in mi klein is het zelfs zo extreem dat het stretto wordt ingezet vooraleer het contrasubject in de vierde inzet voor de eerste keer gebruikt wordt.

#	toonaard	stretto is nde inzet
4	mi groot	derde
5	si klein	derde <sup>3</sup>
7	do kruis klein	vierde
9	mi mol klein	derde
10	si mol groot	derde
12	do groot	derde
15	la groot	derde
16	mi klein	derde
17	si groot	vierde
18	fa kruis klein	derde
19	do kruis groot	vierde
24	do klein	vierde

Tabel 3.2: Vroege inzetten van stretto in *Les guitares bien tempérées*

<sup>3</sup>Zoals we zullen bespreken in § 3.3.2 is deze fuga bijna een canon, waardoor het subject al bij de tweede inzet wordt gebruikt, maar eigenlijk is dit geen echte stretto-inzet. De eerste echte stretto-inzet is de derde, waar de kop van het subject twee keer wordt ingezet met slechts 1 tel verschil.



Hij gebruikt ook regelmatig meerdere keren stretto in één fuga. Het meest extreme voorbeeld is te vinden in de fuga in mi groot: in deze fuga is er in 28 van de 51 maten een stretto aanwezig. Hij gebruikt hier ook stretto binnen één gitaar, omdat er drie keer een drievoudig stretto is, waarbij de inzetten slechts 1 tel uit elkaar geplaatst zijn. Dit is het geval in maten 12–13, 18 en 36–37.

### 3.2.5 Meervoudige fuga's

In *Das wohltemperierte Klavier* zijn er in totaal 4 dubbelfuga's, en 3 tripelfuga's. In *Les guitares bien tempérées* is er slechts 1 dubbelfuga, die in re klein. Omdat dit de enige dubbelfuga is, bespreken we deze in meer detail in § 3.3.3.

### 3.2.6 Fugatische technieken

In § 1.5 hebben we fugatische technieken besproken. Deze worden gebruikt om het materiaal uit het (contra)subject te modificeren, om zo meer fugatische variatie mogelijk te maken. Herinner dat dit

1. tegenbeweging,
2. retrograad,
3. verbreding,
4. verdichting,

zijn. In tabellen 3.7 tot 3.9 wordt besproken welke technieken gebruikt worden in *Das wohltemperierte Klavier* en *Les guitares bien tempérées*. Omdat retrograad en verdichting niet voorkomen vermelden we deze niet.

Het is meteen duidelijk dat Castelnuovo–Tedesco een groot liefhebber van de tegenbeweging is. Bach gebruikt tegenbeweging in WTC I in de helft van de fuga's, terwijl het in WTC II slechts een kwart is. Hier zien we nog eens het belangrijke verschil tussen *Das wohltemperierte Klavier* en *Les guitares bien tempérées*: Bach legt de focus op contrapunt, en gebruikt fugatische technieken wanneer dat wenselijk is. Maar omdat voor hem het contrapunt het belangrijkste ingrediënt is, bevat niet elke fuga een pedaal, tegenbeweging of stretto.

Voor Castelnuovo–Tedesco daarentegen zijn de tegenbeweging, pedaal en stretto de belangrijkste ingrediënten voor een fuga, waarbij hij uiteraard het contrapuntische karakter niet verwaarloost, maar hij werkt dit op een gitaristiekere manier uit.

### 3.2.7 Link met preludes

Regelmatig gebruikt materiaal uit de fuga in de prelude. Dat kan gaan van een verwijzing naar een compositorische techniek, maar meestal is het letterlijk gebruiken van (een deel van) het subject. In tabel 3.3 geven we een overzicht van hoe de prelude verwijst naar de fuga.

#	toonaard	referentie naar fuga
5	si klein	kop van het subject
6	fa kruis groot	chromatiek subject variatie op contrasubject
7	do kruis klein	kop van het subject dalende aspiransen
8	la mol groot	kop van het subject
10	si mol groot	stijgende toonladders
12	do groot	kop van het subject
13	sol groot	omkering subject
14	re klein	subject
19	do kruis groot	kop van het subject
20	sol kruis klein	subject, episodes
22	si mol klein	kop van het subject
23	fa groot	kop van het subject (in verdichting)
24	do klein	contrasubjecten

Tabel 3.3: Materiaal uit de prelude

Deze expliciete link tussen de prelude en de fuga, die in de helft van de gevallen voorkomt, is veel minder aanwezig bij *Das wohltemperierte Klavier*. In het licht van tabel 3.1 is het niet onverwacht om deze expliciete link tussen de prelude en de fuga op te merken, aangezien hij heel duidelijk de twee delen tezamen heeft geschreven.

**Materiaal uit *Das wohltemperierte Klavier*?** Shostakovich verwijst in zijn 24 preludes en fuga's op verschillende momenten naar *Das wohltemperierte Klavier*, zo begint hij zijn prelude in do groot met hetzelfde motief als Bach. Of Castelnuovo-Tedesco ook verwijst naar zijn bron van inspiratie is niet duidelijk.

#	toonaard	stemmen	inzetten	reëel of tonaal	stretti	contrasubject
1	do groot	4	24	beiden	ja	
2	do klein	3	8	tonaal		6
3	do kruis groot	3	12	tonaal		11
4	do kruis klein	5	31	reëel	ja	
5	re groot	4	11	tonaal	ja	
6	re klein	3	17	reëel	ja	5
7	mi mol groot	3	9	tonaal		7
8	re kruis klein	3	36	tonaal	ja	
9	mi groot	3	10	reëel		9
10	mi klein	2	9	reëel		10
11	fa groot	3	13	tonaal	ja	4
12	fa klein	4	10	tonaal		8
13	fa kruis groot	3	8	tonaal		11
14	fa kruis klein	4	9	reëel		7
15	sol groot	3	14	reëel	ja	
16	sol klein	3	17	tonaal	ja	12
17	la mol groot	4	15	tonaal		
18	sol kruis klein	4	12	tonaal		7
19	la groot	3	14	tonaal	ja	
20	la klein	4	38	reëel	ja	
21	si mol groot	3	8	tonaal		7
22	si mol klein	5	22	tonaal	ja	
23	si groot	4	12	tonaal	ja	5
24	si klein	4	13	tonaal		11

Tabel 3.4: Structuur fuga's in *Das wohltemperierte Klavier*, boek 1

#	toonaard	stemmen	inzetten	reëel of tonaal	stretti	contrasubject
1	do groot	3	8	tonaal		6
2	do klein	4	23	tonaal	ja	
3	do kruis groot	3	45	tonaal	ja	14
4	do kruis klein	3	15	reëel		
5	re groot	4	25	beiden	ja	
6	re klein	3	9	reëel	ja	4
7	mi mol groot	4	11	tonaal	ja	
8	re kruis klein	4	16	reëel	ja	7
9	mi groot	4	38	beiden	ja	13
10	mi klein	?	9	reëel		
11	fa groot	3	8	tonaal		
12	fa klein	3	9	tonaal		
13	fa kruis groot	3	11	reëel		9
14	fa kruis klein	3	30	tonaal		
15	sol groot	3	6	tonaal		5
16	sol klein	4	17	tonaal	ja	15
17	la mol groot	4	15	tonaal	ja	11
18	sol kruis klein	3	12	reëel		3
19	la groot	3	10	reëel		
20	la klein	3	8	tonaal		7
21	si mol groot	3	11	tonaal		7
22	si mol klein	4	24	reëel	ja	9
23	si groot	4	14	tonaal		5
24	si klein	3	9	tonaal		4

Tabel 3.5: Structuur fuga's in *Das wohltemperierte Klavier*, boek 2

#	toonaard	stemmen	inzetten		reëel of tonaal	stretti	contrasubject
1	sol klein	2	4	14	reëel	ja	2 motieven
2	re groot	3	3	16	tonaal	ja	ja
3	la klein	3	4	21	reëel	ja	ja
4	mi groot	3	3	18	tonaal	ja	
5	si klein	2	2	10	tonaal	ja	3 motieven <sup>a</sup>
6	fa kruis groot	2	3	14	reëel	ja	ja
7	do kruis klein	3	3	24	tonaal	ja	motief <sup>b</sup>
8	la mol groot	2	2	19	tonaal	ja	2 motieven
9	mi mol klein	2	3	9	reëel	ja	motief
10	si mol groot	3	3	17	tonaal	ja	ja
11	fa klein	3	3	18	tonaal	ja	ja
12	do groot	3	4	15	tonaal	ja	
13	sol groot	3	3	11	tonaal	ja	ja
14	re klein	2	3	8+5	reëel	ja	ja
15	la groot	2	4	18	tonaal	ja	ja
16	mi klein	3	3	22	tonaal	ja	ja <sup>c</sup>
17	si groot	3	4	12	tonaal	ja	ja
18	fa kruis klein	3	3	12	tonaal	ja	
19	do kruis groot	3	4	13	reëel	ja	ja
20	sol kruis klein	3	4	12	reëel	ja	ja <sup>d</sup>
21	mi mol groot	2	3	19	tonaal	ja	2 contrasubjecten
22	si mol klein	3	4	13	tonaal	ja	2 motieven
23	fa groot	4	4	11	tonaal		materiaal subject
24	do klein	3	4	25	reëel	ja	2 contrasubjecten

Tabel 3.6: Structuur fuga's in *Les guitares bien tempérées*

<sup>a</sup> Dit "contrasubject" wordt wel pas na de expositie ingevoerd, en bovendien niet als één geheel. Zie ook de bespreking in § 3.3.2.

<sup>b</sup> Dit motief verwijst overigens naar het contrasubject uit *Fuga elegiaca*, zie ook § 2.3.

<sup>c</sup> Het wordt wel pas na de expositie ingevoerd.

<sup>d</sup> Dit contrasubject verwijst naar het subject van de fuga in si mol groot.

#	toonaard	pedaal	tegenbeweging	verbreding
1	do groot	ja (slotcadens)		
2	do klein	ja (slotcadens)	ja	
3	do kruis groot	ja	ja	
4	do kruis klein	ja (slotcadens)	ja	
5	re groot			ja
6	re klein		ja	
7	mi mol groot			
8	re kruis klein		ja	ja
9	mi groot			
10	mi klein			
11	fa groot	ja	ja	
12	fa klein			
13	fa kruis groot		ja	
14	fa kruis klein	ja (slotcadens)	ja	
15	sol groot	ja	ja	
16	sol klein			
17	la mol groot			
18	sol kruis klein			
19	la groot			
20	la klein	ja (slotcadens)	ja	
21	si mol groot		ja	
22	si mol klein			
23	si groot		ja	
24	si klein		ja	

Tabel 3.7: Fugatische technieken in *Das wohltemperierte Klavier*, boek 1

#	toonaard	pedaal	tegenbeweging	verbreding
1	do groot	ja		
2	do klein		ja	ja
3	do kruis groot	ja	ja	ja
4	do kruis klein	ja	ja	
5	re groot			
6	re klein		ja	
7	mi mol groot			
8	re kruis klein		ja	
9	mi groot			
10	mi klein	ja		
11	fa groot	ja		
12	fa klein			
13	fa kruis groot			
14	fa kruis klein			
15	sol groot			
16	sol klein			
17	la mol groot			
18	sol kruis klein			
19	la groot			
20	la klein			
21	si mol groot	ja (slotcadens)		
22	si mol klein		ja	
23	si groot			
24	si klein			

Tabel 3.8: Fugatische technieken in *Das wohltemperierte Klavier*, boek 2

#	toonaard	pedaal	tegenbeweging	verbreding
1	sol klein	ja	ja	
2	re groot	ja	ja	
3	la klein	ja	ja	
4	mi groot	ja	ja	
5	si klein	ja (slotcadens)	ja	ja
6	fa kruis groot	ja	ja	
7	do kruis klein	ja	ja	
8	la mol groot	ja	ja	
9	mi mol klein	ja	ja	
10	si mol groot	ja	ja	
11	fa klein	ja	ja	
12	do groot	ja		
13	sol groot	ja	ja	
14	re klein	ja	ja	
15	la groot	ja	ja	
16	mi klein	ja (slotcadens)	ja	
17	si groot	ja	ja	
18	fa kruis klein	ja	ja	
19	do kruis groot	ja	ja	
20	sol kruis klein	ja		ja
21	mi mol groot	ja	ja	
22	si mol klein	ja	ja	
23	fa groot	ja	ja	
24	do klein	ja	ja	

Tabel 3.9: Fugatische technieken in *Les guitares bien tempérées*



### 3.3 Stuk-per-stuk

We bespreken nu enkele fuga's uit *Les guitares bien tempérées* in wat meer detail. Een volledige gedetailleerde bespreking van elke fuga (en bijbehorende prelude) valt buiten het bereik van dit werk.

#### 3.3.1 Sol klein

De eerste fuga uit *Les guitares bien tempérées* is een mooi voorbeeld van hoe Castelnuovo–Tedesco niet de intentie had om klassieke fuga's te schrijven. Hij werkt met twee motieven als contrasubject, die hij steeds op verschillende manieren combineert. Bovendien past hij één van deze contrasubjectmotieven systematisch meerstemmig toe (zowel twee- als driestemmig). Daarmee bevestigt hij vanaf het begin van zijn cyclus dat dit een werk voor gitaar is, met gitaristische technieken. *Das wohltemperierte Klavier* daarentegen is in zekere zin voor een geïdealiseerd, abstract klavierinstrument geschreven, waarvoor dit soort specifieke technieken niet van toepassing zijn.

In § 3.3.1 geven we de globale structuur van de fuga in sol klein. Het is meteen duidelijk dat er geen enkele episode aanwezig is (de doorwerkingen bevatten steeds materiaal uit het subject). Ook interessant om op te merken is dat de tweede doorwerking één van de weinige plekken is waar Castelnuovo–Tedesco volwaardig vierstemmig schrijft, zonder gebruik te maken van pedaalnoten om een vierstemmig effect te bekomen. Omdat een gedetailleerde beschrijving van de structuur niet meer informatie zou bevatten dan § 3.3.1 geven we deze niet.

maten	onderdeel
1–7	expositie
8–10	subject met eerste contrasubjectmotief
11–13	subject met tweede contrasubjectmotief
14–20	doorwerking
21–26	expositie met pedaal
27–34	stretto in omkering
35–38	stretto op met kop subject
39–42	doorwerking (vierstemmig)
43–46	slotcadens met eerste contrasubjectmotief

Tabel 3.10: Globale structuur van de fuga in sol klein, *Les guitares bien tempérées*

**Subject** Het subject is, zoals zovele subjecten in *Les guitares bien tempérées*, meervoudig, met in dit geval een ABB-structuur.



Fragment 3.7: Subject uit de fuga in sol klein, *Les guitares bien tempérées*

Het subject begint op een septiemakkoord op sol, waarbij de fa niet verhoogd wordt. Pas in het tweede deel wordt de leidtoon van sol klein geïntroduceerd. In het derde deel wordt vervolgens zowel een do kruis als een do hersteld gebruikt. De do kruis lijkt de modulatie naar re klein al aan te kondigen, maar vervolgens wordt de modulatie uitgesteld tot het antwoord daadwerkelijk wordt ingezet.

Dit antwoord is een reëel antwoord, waarbij het belangrijk is om op te merken dat ook de derde maat reëel wordt uitgevoerd, hoewel de suggestie gewerkt wordt dat er naar la klein gemoduleerd kan worden. Daarom is een korte codetta nodig, om toch naar sol klein te kunnen.

**Contrasubject?** Het contrasubject bestaat uit twee motieven: een dalende reeks van figura aspirans (in parallele tertsen, of akkoorden), en een toonladder in zestienden.



Fragment 3.8: Contrasubjecten uit de fuga in sol klein, *Les guitares bien tempérées*

Al bij de tweede inzet van het subject gebruikt Castelnuovo-Tedesco dit eerste contrasubjectmotief in parallele tertsen, tegen de regels van de expositie in een fuga in, die stelt dat stemmen één voor één geïntroduceerd moeten worden. Al past hij consequent dit eerste motief in zijn meerstemmige vorm toe, waardoor we het ook natuurlijk als één stem kunnen zien. Castelnuovo-Tedesco doorbreekt hier dus de strikt contrapuntische filosofie van de fuga, door een karakteristieke techniek voor de gitaar al in de vierde maat van zijn eerste fuga te gebruiken.

**Stretto en pedaal** Zoals in zovele van zijn fuga's past Castelnuovo-Tedesco hier een pedaal toe. In maten 24–26 speelt de tweede gitaar een pedaal op re, versierd met arpeggio's op het akkoord van D mineur. In maat 27 neemt de eerste gitaar dit over, waarbij er de lage open re een solide pedaal vormt.

Er is ook stretto aanwezig, meer bepaald in maten 30–35 gebruikt hij volledige inzetten van het subject, maar dan in omkering. In maten 37–39 gebruikt hij enkel de kop van het subject in de originele versie, om zo meer inzetten in stretto te realiseren.

### 3.3.2 Si klein

De fuga in si klein is een zeer canonische fuga: te allen tijde is het subject hoorbaar, en het merendeel van de tijd spelen beide gitaren delen van het subject. Het resultaat is een kalme, lyrische fuga, die een rustpunt vormt tussen de hectische snelle fuga in mi groot en de chromatische fuga in fa kruis groot.

**Subject** Het subject is uitgesproken drieledig, waarbij de eerste maat bovendien verwijst naar de prelude.



Fragment 3.9: Subject uit de fuga in si klein, *Les guitares bien tempérées*

Deze drie delen vormen de basis voor de rest van de fuga, en worden heel de tijd gepermuteed, zoals duidelijk blijkt uit structuur 3.1. Er zijn wel 4 volledige inzetten van het subject (waarvan de 2 laatste in stretto), alvorens er gepermuteed wordt.

Belangrijk om op te merken is dat het antwoord nog steeds in si klein staat, het eerste deel van het antwoord bevat tweemaal een la kruis. Om in si klein te blijven, wordt het tweede en derde deel van het subject bovendien een toon lager geschreven in het antwoord. Dit bevestigt nogmaals het eerder canonische karakter van deze fuga: het subject wordt wel een kwint lager geschreven zoals het hoort voor een antwoord, maar de vereiste modulatie ontbreekt. In het stretto dat na het antwoord volgt komt dan weer géén la kruis voor.

Er worden ook *twee* modificaties toegepast op het subject:

1. omkering,
2. verbreding.

Deze bespreken we verderop wanneer we het over stretto hebben.

**Contrasubject** Net zoals het subject drieledig is, zijn er 3 frases die als contra-subject aangeduid kunnen worden. Al is dit aanduiding niet geheel eenduidig: ze worden pas na 14 maten geïntroduceerd. Anderzijds zijn het wel de enige elementen (op 3 akkoorden in maten 12–13 na) die gebruikt worden naast het subject, en elk van de drie frases komt minstens 4 keer terug.

**Stretto** De eerste échte stretto-inzet gebeurt al in maat 7, waarbij het gehele subject twee keer wordt ingezet met slechts 1 tel verschil. Deze inzet loopt vervolgens verder, met nog eens de tweede en derde frase van het subject, nog steeds met 1 tel verschil.

Er zijn nog meer (gedeeltelijke) stretto-inzetten van de eerste frase van het subject: in maat 13, 21, 25 (beiden in omkering), en 43 en 49 (waarbij de eerste inzetten in verbreding zijn). Er is ook 1 stretto-inzet van de tweede frase van het subject, in maat 33.

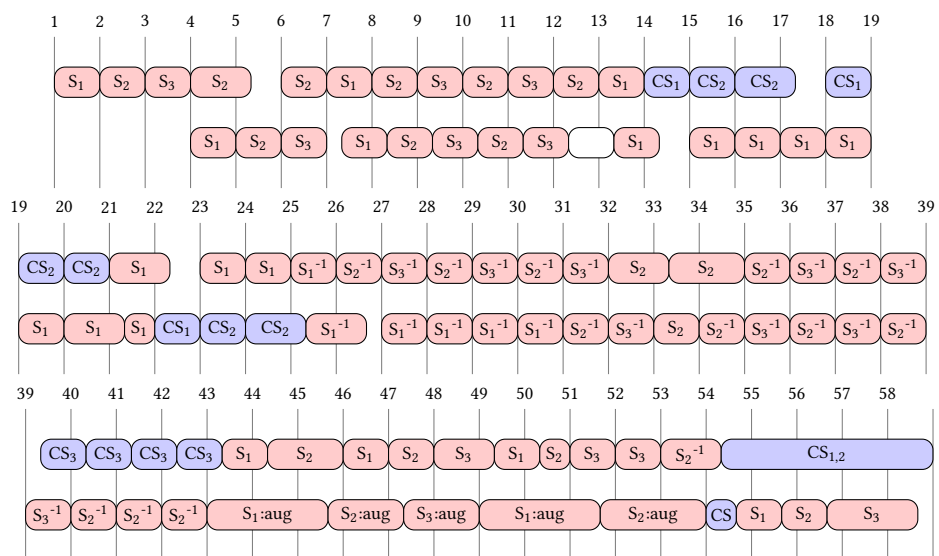
De manier waarop het stretto wordt toegepast met de eerste frase van het subject verwijst expliciet naar de prelude, waarbij de inzetten van die frase echter 2 tellen uit elkaar geplaatst worden, terwijl er hier steeds sprake is van slechts 1 tel.

Zoals eerder vermeld worden er hier twee fugatische technieken toegepast: de omkering, en de verbreding. Behalve in maat 32 worden omkeringen steeds op beide stemmen tegelijk toegepast (al laat maat 34 en 53 voer voor interpretatie). De verbreding daarentegen wordt enkel toegepast in de tweede gitaar, terwijl de eerste gitaar het subject in het originele snelheid inzet.

**Structuur** Deze fuga is opgevat als een canon, wat duidelijk af te lezen is uit structuur 3.1. Maar Castelnuovo-Tedesco laat duidelijk merken dat zijn fuga méér is dan een canon, al in maat 7 is er sprake van stretto.

maten	onderdeel
1–12	expositie
13–24	eerste episode
25–38	expositie in omkering
39–42	tweede episode
43–48	eerste expositie in verbreding
49–53	tweede expositie in verbreding
54–58	slotcadens

Tabel 3.11: Globale structuur van de fuga in si klein, *Les guitares bien tempérées*



Structuur 3.1: Structuur van de fuga in si klein, *Les guitares bien tempérées*

### 3.3.3 Re klein

De fuga in re klein is een interessante fuga om te analyseren. Zoals aangegeven in § 3.2.5 is dit de enige dubbelfuga in *Les guitares bien tempérées*, en bovendien past Castelnuovo–Tedesco hier enkele interessante zaken toe naast de twee subjecten. Het resultaat is één van de meest klassieke fuga's in *Les guitares bien tempérées*, die weliswaar duidelijk verwijst naar de klassieke gitaar als medium, maar die toch gestructureerd is zoals een fuga uit *Das wohltemperierte Klavier*, met volwaardige episodes, beperkte pedaalnoten en stretto, en een volwaardig contrasubject. Omdat deze fuga uit heel veel kleine delen bestaat, wordt er geen globale structuur beschreven, maar de gedetailleerde structuur is beschreven in structuur 3.2. Omdat bijna alle meerstemmigheid bereikt wordt door verdubbeling van noten en akkoorden, wordt de structuur louter tweestemmig beschreven.

**Subjecten** De twee subjecten in deze dubbelfuga zijn



Fragment 3.10: Eerste subject uit de fuga in re klein, *Les guitares bien tempérées*



Fragment 3.11: Tweede subject uit de fuga in re klein, *Les guitares bien tempérées*

In de eerste inzet van het tweede subject gebruikt Castelnuovo–Tedesco dus al meerstemmigheid. Wanneer de beide subjecten voor het eerst samen ingezet worden in maat 27 wordt het tweede subject wel eenstemmig ingezet (weliswaar met pedaal op re), waaruit blijkt dat in de tweede zin van het tweede subject, de bovenste melodie het daadwerkelijke tweede subject is.

Beide subjecten verwijzen ook naar de prelude, waarbij het eerste subject ook de prelude inzet, en in omkering in de coda de aanloop vormt naar de fuga. Het tweede subject komt meer als een hybride tussen het eerste en het tweede subject aan bod, maar omdat de karakteristieke dalende kwinten en kwarten ontbreken is het zeker niet louter een inzet van het eerste subject.

**Contrasubjecten** Interessant aan deze fuga is dat er ook een contrasubject aanwezig is, dat wordt ingezet vooraleer het antwoord begint. Het is ook correcter

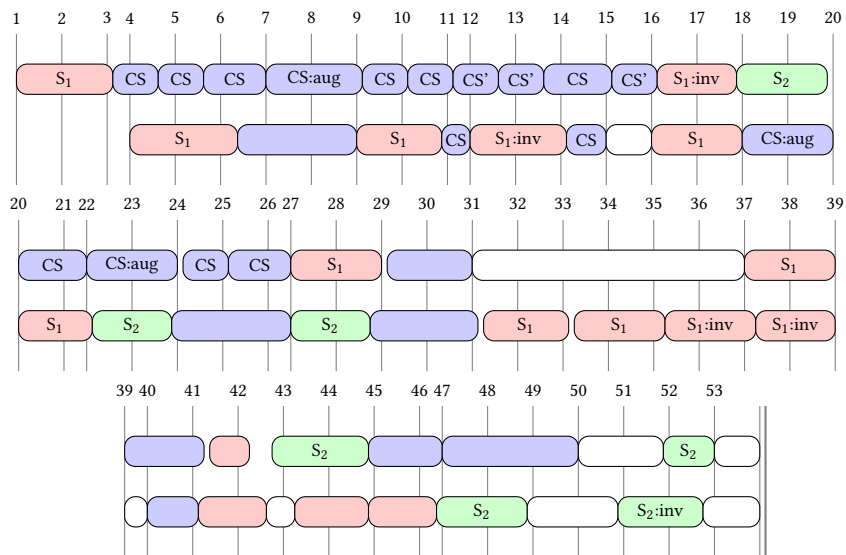
om over een contrasubjectmotief te spreken, omdat het herhaald wordt al naar gelang er nood is aan een contrasubject.



Fragment 3.12: Contrasubject uit de fuga in re klein, *Les guitares bien tempérées*

Daarnaast gebruikt Castelnuovo-Tedesco regelmatig een dalende toonladder in kwartnoten. Dit kan gezien worden als een verbreding van dit contrasubjectmotief. Bovendien gebruikt hij in de episodes ook toonladders in zestiende noten, wat dan weer als een verdichting kan gezien worden.

**Stretto** Zoals in alle fuga's (op die in fa groot na) past Castelnuovo-Tedesco een stretto toe in maten 37–38 en 41–42. Hij zet hier de verschillende inzetten zo tegenover elkaar dat er een echo gecreëerd wordt, waarbij er op elke (een optijd tot) de zestiende noten aanwezig is.



Structuur 3.2: Structuur van de fuga in re klein, *Les guitares bien tempérées*



## Bijlage A

# Literatuur

Dit is een niet-exhaustieve lijst van fuga's voor de klassieke gitaar (of gitaarduo).

### **Leo Brouwer (1939)**

- Fuga No. 1

### **Ferdinando Carulli (1770–1841)**

- Fughetta

### **Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968)**

- *Les guitares bien tempérées*
- *Fuga elegiaca*

### **Napoléon Coste (1805–1883)**

- Fugue, opus 21

### **Anton Diabelli (1781–1858)**

- 2 Fugues, opus 46

### **Mauro Guiliani (1781–1829)**

- Fughetta, opus 113

**Nikita Koshkin (1956)**

- 24 preludes and fugues

**Brian Lester (1939)**

- 5 jazz fugues

**Manuel Ponce (1882–1948)**

- Fuga uit *Variations sur 'Folia de España' et fugue*

**Igor Rekhin (1941)**

- 24 preludes and fugues

**Gaspar Sanz (1640–1710)**

- Fuga I
- Fuga II

# Bibliografie

- [1] Thiago Barbosa Abdalla. “O estilo musical em *Les guitares bien tempérées* op. 199 de Mario Castelnuovo–Tedesco”. Portuguesees. Universidade de São Paulo, 2011.
- [2] Siglind Bruhn. *J. S. Bach’s Well-Tempered Clavier: In-depth Analysis and Interpretation. Volume I: Preludes and fugues on C c C# c# D d*. Mainer International. ISBN: 962-5800174.
- [3] Siglind Bruhn. *J. S. Bach’s Well-Tempered Clavier: In-depth Analysis and Interpretation. Volume II: Preludes and fugues on E<sup>b</sup> d<sup>#</sup> E e F f*. Mainer International. ISBN: 962-5800182.
- [4] Siglind Bruhn. *J. S. Bach’s Well-Tempered Clavier: In-depth Analysis and Interpretation. Volume III: Preludes and fugues on F<sup>#</sup> f<sup>#</sup> G g A<sup>b</sup> g<sup>#</sup>*. Mainer International. ISBN: 962-5800190.
- [5] Siglind Bruhn. *J. S. Bach’s Well-Tempered Clavier: In-depth Analysis and Interpretation. Volume IV: Preludes and fugues on A a B<sup>b</sup> b<sup>b</sup> B b*. Mainer International. ISBN: 962-5800204.
- [6] David Ledbetter. *Bach’s Well-Tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. Yale University Press. ISBN: 0-30009707-7.
- [7] Alfred Mann. *The Study of Fugue*. Dover, 1987. ISBN: 978-0486254395.
- [8] Hugo Norden. *Foundation Studies in Fugue*. Taplinger, 1977. ISBN: 978-0800829780.
- [9] Corazón Otero. *Mario Castelnuovo–Tedesco: His Life and Works for the Guitar*. Ashley Mark, 1999. ISBN: 978-1872639369.
- [10] Timothy Smith. URL: <http://bach.nau.edu/>.