

Harmonijska i formalna analiza Fantazije i fuge u c-molu BWV 537 Johanna Sebastiana Bacha

Balog, Ana

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:653231>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-02**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

ANA BALOG

Harmonijska i formalna analiza Fantazije i fuge u c-molu BWV 537,

Johanna Sebastiana Bacha

Završni rad

Fantasia
BWV 537

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

Fuga
BWV 537

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

Pula, 14. srpanj 2022.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

ANA BALOG

Harmonijska i formalna analiza Fantazije i fuge u c-molu BWV 537,

Johanna Sebastiana Bacha

Završni rad

JMBAG: 0303082974 2, redoviti student

Studijski smjer: Preddiplomski studij Glazbene pedagogije

Kolegij: Poznavanje glazbene literature

Znanstveno područje: Umjetničko područje

Znanstveno polje: Glazbena umjetnost

Znanstvena grana: Glazbena pedagogija

Mentor: Branko Okmaca, umjetnički savjetnik

Pula, 14. srpanj 2022.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Ana Balog, kandidatkinja za prvostupnicu Glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljeni način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Ana Balog

Student

U Puli, 14. 7. 2022.



IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Ana Balog dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj Završni rad pod nazivom

Harmonijska i formalna analiza Fantazije i fuge u c-molu BWV 537,

Johanna Sebastiana Bacha

koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 14.7. 2022.

Potpis

Ana Balog

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. O SKLADATELJU	1
3. POVIJESNI PREGLED FANTAZIJE I FUGE	3
3.1. FANTAZIJA	3
3.1.1. FUGA.....	5
4. O DJELU <i>FANTAZIJA I FUGA U C-MOLU</i>	7
4.1. UTJECAJ DJELA	8
4.2. TRANSKRIPCIJA	8
5. ANALIZA FANTAZIJE I FUGE U C-MOLU	8
5.1. FANTAZIJA	8
5.1.1. FUGA.....	10
6. SAŽETAK.....	13
7. SUMMARY.....	14
8. NOTNI PRILOZI.....	15
LITERATURA	20

1. UVOD

Tema ovog rada je analiza Fantazije i fuge u c-molu, BWV 537 kompozitora Johanna Sebastiana Bacha kojega se smatra jednim od najvećih skladatelja svih vremena. Istražujući i upoznavajući njegova mnogobrojna djela, posebnu pozornost su mi privukla djela iz orguljaške literature. Zainteresiranost za instrument orgulje bivala je sve veća te sam kroz izborni kolegij „Orgulje“ imala priliku dublje upoznati instrument, ali i literaturu koja je i prethodila odabiru teme završnog rada. Prije analize bit će obraćena pozornost na upoznavanje života skladatelja i njegova najznačajnija djela.

2. O SKLADATELJU

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 21. ožujka 1685. – Leipzig, 28. srpnja 1750.) bio je njemački skladatelj i orguljaš baroknog razdoblja. Općenito ga se smatra jednim od najvećih skladatelja svih vremena. Njegova djela odlikuju intelektualnom dubinom, tehničkom zahtjevnosti i umjetničkom ljepotom, te su bila nadahnuće gotovo svim skladateljima europske tradicije, od Wolfganga Amadeusa Mozarta do Arnolda Schönberga. Građena su na kontrapunktskim načelima (tehnika višeglasnog skladanja). Godine 1694. i 1695. gubi oba roditelja. U dobi od 10 godina postaje siročić te seli s bratom u Ordruf, gdje počinje glazbenu edukaciju, prepisujući starija glazbena djela, proučavajući ih i svirajući, uz pomoć brata koji ga je podučavao na klavikordu, te slušajući djela Frescobaldija, Frobergera i drugih velikana starije glazbe, asistirao je i u održavanju orgulja. U dobi od 14 godina dobiva stipendiju za obrazovanje u Lüneburgu, u školi Sv. Mihaela, u blizini velikoga grada Hamburga, gdje je stekao odličnu naobrazbu i susreo se sa velikim izvorima znanja iz područja povijesti, teologije, latinskog, francuskog, talijanskog, geografije, fizike i glazbe. Bio je u kontaktu s velikim orguljašima toga doba Böhmom, Bruhnsom, zbog kojih je pješice hodao do Hamburga. Godine 1703. nakon mature, u dobi od 18 godina, prihvatio je radno mjesto dvorskog glazbenika u kapeli kneza Johanna Ernsta u Weimaru, glas o njegovom izvrsnom umijeću sviranja počela se širiti. Nakon nekoliko mjeseci prihvatio je radno mjesto orguljaša u crkvi Sv. Bonifacija u Arnstadtu, sa boljom plaćom, iz tog razdoblja poznata su Bachova pješačka ‘hodočašća’ velikom majstoru orguljašu Buxtehudeu u Lübeck, koji je od Arnstadta bio udaljen fascinantnih 400 km. U tom razdoblju i sklada. Godine 1706. prihvatio je radno mjesto orguljaša u crkvi Sv. Blaža u Mühlhausenu, gdje se i oženio prvom suprugom Barbarom Bach. Postigao je veliki

uspjeh svojom skladbom – kantatom – *Bog je moj Kralj*. Ponuđeno mu je radno mjesto 1708. godine, koncertnog direktora na kneževom dvoru u Weimaru. U razdoblju od 1708. – 1717. godine Bach je intenzivno skladao – za orgulje, za klavikord, za komorne sastave, za tadašnji klavir; upoznao se s djelima talijanskih baroknih skladatelja Vivaldija i Corellija. Godine 1720. umire njegova prva supruga Barbara, 1721. godine ženi drugu suprugu Annu Magdalenu Bach, nadarenu pjevačicu, koja mu je rodila 13 djece. Bach je 1723. godine postavljen na radno mjesto Kantora škole Sv. Tome pri crkvi Sv. Tome u Leipzigu, na kojem je radio do svoje smrti, 27 godina; politički manevri njegovog poslodavca Gradskog vijeća Leipziga nisu ga ostavljali ravnodušnim te su bili izvor napetosti i povremenih sukoba, u svrhu obrane digniteta svog rada i položaja; vrlo intenzivno je skladao, uglavnom djela sakralnog karaktera. Potkraj 1749. oslijepio je pa je njegove posljednje skladbe bilježio, prema diktatu, njegov učenik Johann Christoph Altnikol. Stvarajući u doba kasnoga baroka, Bach je u svojem golemom i raznovrsnom opusu doveo do zaključnog vrhunca dostignuća cijeloga baroknog razdoblja. Usavršio je i obogatio ustaljene oblike (fuga, suita, barokni koncert, sonata, kantata, misa, oratorij i dr.), produbio i intenzivirao izražajna sredstva i tehnike (polifonija, harmonija, instrumentacija) te spojio u sveobuhvatnu cjelinu raznorodne stilske elemente njemačke, talijanske i francuske glazbe. Ujedno je genijalnom maštovitošću i bogatstvom izraza stvorio djelo trajne, opće čovječanske vrijednosti. Glavna su obilježja njegova skladateljskoga stila melodika široka raspona, bogato razvedeno ornamentiranje solističkih linija, izvanredno složene i često vrlo smione harmonije, motivička građa nabijena pokretačkom snagom te sklonost prema jedinstvenim ritmičkim tokovima i gustoći kontrapunktskog tkiva. Međutim, osebnost njegove glazbe temelji se na snazi izražaja koji je često vezan na predočavanje afekata, na glazbeno oslikavanje određenih pojmova sadržanih u tekstu ili na asocijativne predodžbe, religioznu simboliku, ali je uvijek jednako impresivan, bilo da je dramatski dinamičan ili lirski meditativan, i po tom intenzitetu izražaja Bach je daleko ispred svojega doba: u baroknim okvirima njegove glazbe anticipiran je duh romantizma. Za života na glasu kao virtuoz i maštovit improvizator na orguljama, kao majstor skladateljskih tehnika, a ne kao stvaralačka ličnost, Bach je nakon smrti ubrzo zaboravljen. Njegova glazbena ostavština, podijeljena između njegovih sinova Wilhelma Friedemanna i Carla Philippa Emanuela, s vremenom je rasuta i dobrim dijelom izgubljena; sačuvano je nešto više od polovice opusa. Zanimanje za njegovu glazbu i svijest o njegovu značenju javlja se tek početkom 19. stoljeća u doba romantizma; odlučan poticaj obnovi izvođenja Bachove glazbe dala je izvedba njegova remek-djela *Muka po Mateju* pod dirigentskim vodstvom F. Mendelssohna (1829.), zatim prvo sveukupno izdanje djela što ga je pokrenulo Bachovo društvo (osnovano 1850.). Otada je

Bachova glazba postala općeečovječanskim dobrom i ishodištem razvoja mnogih glazbenih smjerova (neobarok). Glavna djela: 6 Brandenburških koncerata, 4 *Uvertire* (suite), *Trostruki koncert za flautu, violinu, glasovir (čembalo)*, 16 glasovirskih koncerata (3 za dva glasovira, 2 za tri glasovira), 2 koncerta za violinu, 3 sonate i 3 suite za violinu solo, 6 suite za violončelo solo, 3 triosonate, 8 sonata za violinu i glasovir, sonate za violu da gamba i glasovir, 6 sonata i 5 koncerata za orgulje, velik broj preludija, fuga, fantazija i tokata za orgulje, oko 150 koralnih obradbi za orgulje (*Orgelbüchlein; Clavier-Übung, III*, i dr.), zbirka od 48 preludija i fuga za glasovir u 2 sv. (*Das Wohltemperierte Klavier*), 12 glasovirskih suite (6 engleskih i 6 francuskih), 6 partita, 15 dvoglasnih i 15 troglasnih invencija, *Talijanski koncert, varijacije Muka po Ivanu (Johannespassion)*, *Božićni oratorij*, oko 250 crkvenih i svjetovnih kantata, velika *Misa u h-molu*, moteti, oko 350 koralnih obradbi za zbor, i posljednje djelo, bez naznake sastava, *Umijeće fuge (Die Kunst der Fuge, 1751)*.

3. POVIJESNI PREGLED FANTAZIJE I FUGE

3.1. FANTAZIJA ¹

Fantazija (grč. φαντασία – *pojava, pokazivanje, predodžba, mašta*; engl. *fancy, fantasy*; franc. *fantaisie*; njem. *Phantasie*; tal. *fantasia*), instrumentalna kompozicija u kojoj su sačuvane značajke slobodnog fantaziranja ili improvizacije. Kako je fantazija izraz kompozitorova slobodnijeg maštanja ona se ne može definirati kao određena glazbena forma; njoj je isto tako dopušteno približiti se nekom stilsko-strukturalnom principu (*ricercaru, fugi, sonati*), ili se od njega udaljiti prema slobodnoj improvizaciji. Naziv fantazija susreće se u instrumentalnoj glazbi od ranog XVI. stoljeća sa različitim i često suprotnim značenjem. Fantazija je čas homofona, čas polifona kompozicija; čas slobodno, čas strogo građena; katkad sa *cantus firmusom*, katkad s izvornom tematikom. U XVI. stoljeću naziv fantazija u nekim se djelima upotrebljavao kao sinonim za *ricercar, tiento, preludij, capriccio*; fantazija je zapravo s tim oblicima bila gotovo identična. U Italiji je isprva kompozicija u kojoj nema imitacije, zatim fugirani oblik nalik na *ricercar*, a naziv je mogao značiti i način improviziranja na zadanu temu na orguljama. Španjolac Tomás de Santa María u djelu *Libro llamado arte de tañer fantasía* (1565.) izlaže vrlo određena pravila po kojima valja komponirati fantaziju za vihuelu ili drugi srodni instrument, dok naprotiv Englez Th. Morley u traktatu *A Plaine and Easie Indrotuction to Practicall Musicke* (1597.) fantaziju prikazuje kao kompoziciju u kojoj su dopuštene sve

¹ Sadržaj preuzet iz knjige *Muzička enciklopedija 1*

slobode. Na temelju stilskih i formalnih značajki pojedinih škola mogu se odrediti najvažniji tipovi fantazije XVI. stoljeća. U Italiji se komponira za lutnju ili za orgulje. Dok je prva kroz cijelo stoljeće vezana na vokalne modele, druga je samostalnija zahvaljujući A. Willaertu (oko 1490. – 1562.) i A. Gabrieliju (oko 1510. – 1586.) koji su stvorili prvu kompozicijsku shemu fantazije. Španjolska njeguje fantaziju za lutnju, harfu, vihuelu i gitaru; srodna je *toccati* i instrumentalnoj *canzoni*. Dio španjolske muzike za lutnju je u imitacijskom stilu, drugi je pisan *en consonancia*, tj., pretežno harmonijski. Engleska u XVI. stoljeću počinje razvijati vlastitu varijantu fantazije – *fancy*; taj važan oblik domaćeg instrumentalnog stvaralaštva ostvarit će se u prvorazrednim djelima do kraja XVII. stoljeća. Francuska u XVI. stoljeću ne dostiže tako zrela ostvarenja kao Italija i Španjolska. U XVII. stoljeću, za razliku od prethodnog, prvenstvo pripada Francuskoj, Engleskoj i Njemačkoj. Dvanaest orguljskih fantazija udaraju pečat majstorstva talijanskoj fantaziji, a istodobno označuju njezin svršetak. Među nizozemskim majstorima orgulja povlašteno mjesto pripada J. P. Sweelincku koji je u trinaest orguljskih fantazija iskoristio sva instrumentalna dostignuća svog vremena, osobito talijanska i engleska (*ricercar, toccata, canzona, varijacije*) i stvorio djela koja se po maštovitoj širini i dosljednoj obradbi tematskog materijala mogu usporediti samo s Bachovim fantazijama. Upravo je fantazija visoko razvijenoj orguljskoj umjetnosti u Njemačkoj pružala mogućnost za stilsko-formalne eksperimente i nove sinteze. Dok se, s jedne strane, u školama D. Buxtehudea i J. Pachelbela pokušava fantaziju povezati s fugom (suprotstavljanje slobodnog harmonijskog izraza fantazije kontrapunktskoj strogosti fuge), s druge strane, predstavnici južnonjemačkih škola u fantaziji sažimaju iskustva talijanskih, engleskih i francuskih majstora. Razvoj se nastavlja u prvim desetljećima XVIII. stoljeća u galantnim fantazijama. U XIX. stoljeću fantazija se najčešće javlja kao slobodniji oblik sonate; takav je, npr., smisao naslova dviju sonata *quasi fantasia op. 27* L. van Beethovena. U XIX. stoljeću stvoren je i vrlo sažeti oblik fantazije, koji kompozitori često povezuju u cikluse te je jedan od omiljenih oblika efektnog koncertiranja izvođenje fantazija na zadanu temu, najčešće opernu ili narodnu melodiju. Fantazije XX. stoljeća, poprimaju u svakom pojedinačnom slučaju karakteristiku jednog od mnogobrojnih stilova vremena. No, današnje se poimanje umjetnosti distancira od termina i oblika fantazije, koja prvenstveno pripada renesansi, baroku i pretklasicima, u donekle promijenjenom smislu i romantici. Kao značajne moraju se spomenuti orguljske fantazije M. Regera (fantazija i fuga *BACH* op. 46, simfonijska fantazija i fuga u d-molu op. 57) i fantazije F. Busonija (*Fantasia contrappuntistica* za klavir).

3.1.1. FUGA²

Fuga (lat. *bijeg*; engl. i franc. *fugue*, njem. *Fuge*, tal. *fuga*); instrumentalna ili vokalna polifona kompozicija oblikovana prema kontrapunktskim načelima u tehnici imitacije; određena se tema u fugi po stanovitim pravilima imitira i provodi kroz sve glasove (dionice). Fuga je jedna od najrazvijenijih umjetničkih forma polifone glazbe. Sastoji se od više samostalnih glasova (2-8, ali većinom 3-4 glasa), može imati jednu ili više tema, pa je prema tome s jednom temom *jednostavna*, s dvije teme *dvostruka*, s tri teme *trostruka*, a s četiri teme *četverostruka*. Tip tzv. školske fuge obično je četveroglasan, ima jednu temu, a građen je u tri dijela. Tema ili *dux* (engl. *subject*, franc. *sujet*, njem. *Führer*, tal. *soggetto*, *guida*, *proposta*) oblikovana je tako da je prikladna za sve vrste imitacija; ona je redovito ritmički i melodijski pregnantna, jedinstvena u tonalitetu; ima jasnu fizionomiju dura ili mola, a kada modulira prelazi samo djelomično u najbliži tonalitet. Kod vokalne fuge tema redovito ne prekoračuje opseg oktave, dok se kod instrumentalne fuge taj opseg može proširiti. Duljina je teme neodređena, ona može obuhvatiti dva do četiri ili više taktova, što ovisi o njezinu karakteru. Tema počinje obično tonikom ili dominantom. Ona je bitni sastavni dio fuge, o njezinu obličju i karakteru ovise svi ostali elementi (odgovor, kontrapunkt itd.), pa teoretičar padre Martini razlikuje tri tipa teme: temu *attacco*, koja se sastoji od kratkog, pregnantnog motiva; *soggetto*, ili temu u užem smislu, koja je prilično kratka i većinom sadrži neki karakterističan interval i temu *andamento* većeg opsega, koja često ima dvije fraze te je melodijski i ritmički zaokružena. Prvi dio fuge, tzv. *ekspozicija* (*prva provedba*), obuhvaća nastup teme sukcesivno u svim glasovima. Temu donosi najprije jednoglasno bilo koji od glasova. Kad je tema dovršena, izvodi susjedni glas na gornjoj kvinti ili na donjoj kvinti (dakle u tonalitetu dominante) imitaciju teme, tzv. odgovor ili *comes* (engl. *answer*, franc. *réponse*, njem. *Gefährte*, tal. *risposta conseguente*); istodobno onaj glas, koji je donio temu, kontrapunktira odgovoru; zatim treći glas ponovno iznese temu, a četvrti ponovno odgovor itd. (prema tome, od koliko je glasova fuga sastavljena). Kad su svi glasovi donijeli temu kao *dux* i *comes*, završena je ekspozicija. U dvoglasnoj fugi ekspoziciju čini *dux* s *comesom*, no mogu nastupiti oboje i po drugi put, i to katkad obrnutim redom; najprije *comes*, i iza njega *dux*. Ta vrsta druge ekspozicije naziva se *kontraekspozicija*. U ekspoziciji troglasne fuge dolazi iza *comesa* ponovno *dux*, a ponekad se javlja još jednom *comes* kao četvrti nastup. U četveroglasnoj fugi nastupa dva puta *dux* s *comesom*. Odgovor na temu može biti *realan* ili *tonalan*, što ovisi o njejoj građi: ako čitava tema ostaje u glavnom tonalitetu i ne modulira, odgovor će biti realan tj., njoj identičan, u tonalitetu dominante; ako

² Sadržaj preuzet iz knjige *Muzička enciklopedija 1*

pak tema pri završetku modulira u tonalitet dominante, odgovor neće više biti realan nego tonalan: na mjestu gdje tema skreće prema dominantu, odgovor će se morati vratiti u tonički tonalitet da bi u tom tonalitetu tema mogla nastupiti u slijedećem glasu. Inače se tema i odgovor ne smiju u ekspoziciji mijenjati, ni melodijski niti ritmički; dopuštene su samo neke metričke slobode. Mnoge fuge imaju stalni kontrapunkt, tzv., *kontrasubjekt* (engl. *countersubject*, franc. *contre-sujet*, njem. *Gegensatz*, tal. *controsoggetto*), koji se u ekspoziciji suprotstavlja prvom odgovoru (ponekad čak i temi) i prati sve daljnje nastupe teme i odgovora pa, kako se javlja čas ispod teme, a čas iznad nje, mora imati svojstva dvostrukog kontrapunkta. Opsežnije fuge imaju katkad dva, pa i tri stalna kontrapunkta, koji se s temom kreću u odnosu trostrukog ili četverostrukog kontrapunkta. Iza ekspozicije slijedi *međustavak* (engl. *episode*, franc. *divertissement*, njem. *Zwischenspiel*, tal. *divertimento*, *episodio*), koji uvodi u *drugi dio fuge*, *drugu provedbu*. Međustavak je izveden iz motiva teme ili kontrapunkta, no može donijeti i nov sadržaj. Uloga međustavka je da pripremi tonalitet u kojem će se pojaviti tema u drugoj provedbi. Drugi dio fuge, druga provedba, sastoji se od tematske i motivičke obradbe. Tema i njezini karakteristični ulomci razrađuju se u drugoj provedbi prema načelima moduliranja (harmonijski razvoj), variranja (ritmičko-melodijski razvoj) i imitacije (kontrapunktski razvoj), i to u ritmičkom, dinamičkom i agogičkom *crescendu*. Tema nastupa u drugim tonalitetima, i to većinom samo u onima koji su srodni glavnom (dominanti, subdominanti i paralelni tonaliteti). Tema i u drugoj provedbi prolazi kroz sve dionice, ali je redosljed njezinih nastupa slobodan. Druga provedba nekad počinje *comesom*, a iza nje može slijediti *dux*. U fugi strogog stila u pravilu nikad ne nastupa dva puta za redom *dux*, a niti *comes*. Inače se promjena tonaliteta naglašava nastupom teme ili njezinih motiva. U drugom dijelu fuge se većinom govori o temi, tonalitetu i o glasu u kojem se tema obrađuje. Na drugu se provedbu nadovezuje međustavak koji uvodi *treći dio fuge* ili *treću provedbu*. Taj dio fuge odvija se u glavnom tonalitetu. Ako je tema pogodna za *stretto*, provodi se u njezinu obliku, ako nije, dolazi u trećem dijelu fuge zaključna provedba teme, obično u vanjskim dionicama. Iza posljednje provedbe teme slijedi često kao završetak fuge – *pedalni ton*, u kojem se obrađuju najmarkantniji motivi teme. Fuga je zapravo formalno otvorena, a njezina se „strogost“ ne zasniva na poštivanju pravila niti na prilagođavanju određenim izvanjskim formalnim kalupima nego na zahtjevu za unutarnjom muzikalnom dosljednošću razvoja koja nije unaprijed raspoređena. Naziv fuga upotrebljavao se od XIV. – XVI. stoljeća, ponajprije za kanon, bilo kao prijevod talijanskog izraza *caccia*, bilo da označi kako glasovi u kanonu bježe jedan pred drugim. Od druge polovine XV. stoljeća fugom su se nazivali i imitacijski odsjeci na početku vokalnih polifonih kompozicija. Povijest razvoja fuge vezana je sve do druge polovine XVII.

stoljeća uz instrumentalnu – *canzonu* – *fantaziju* – *ricercar* i – *tiento*. Iako pripadaju instrumentalnoj glazbi, svi ti polifoni oblici, izgrađeni prema vokalnim, višedijelnom (politematskom) predlošku, imaju zajednički korijen u motetu (dijelom u *chansonu*) pa se ne mogu međusobno posve strogo razgraničiti. Izraz fuga isprva se izjednačavao s tim vrstama, a višeznačnost tog pojma očituje se i u samom naslovljavanju. Konačan, posve izgrađeni oblik, dao je fugi J. S. Bach u djelima *Das wohltemperierte Klavier*, *Die Kunst der Fuge* mnogobrojnim pojedinačnim fugama za orgulje i klavir. Bachova fuga je potpuno razrađena organska cjelina u kojoj su sve praznine popunjene, sve linije zaokružene, svi međusobni odnosa glasova izgladjeni, uravnoteženi i savršeno dotjerani. Polazeći od nasljeđa, što se još jasno očituje u njegovim ranim orguljskim fugama. Bach već u djelima iz weimarskog razdoblja (1708. – 1717.) u pravilu suprotstavlja preludij (toccatu ili fantaziju) kao samostalni stavak fugi, a njezine dimenzije proširuje i sadržajni intenzitet produbljuje. Poslije Bacha i Händela, fuga se sve rjeđe javlja kao samostalna kompozicija. U doba klasike ona se uglavnom uklapa u okvire cikličkih oblika sonate i simfonije kao jedna od mogućnosti razradbe sonatnog stavka (fugato u provedbama) ili kao sredstvo završne gradacije sonatnog ciklusa. Kod romantičara se u pristupu fugi javljaju dvije tendencije: jedni nastoje povezati nasljeđe Bacha i Händela s novim poetskim izrazom, a drugi nadovezuju klasičare, osobito na Beethovena, te stavljaju fugu, vrlo slobodno obrađenu, u službu programne ideje.

4. O DJELU *FANTAZIJA I FUGA U C-MOLU*³

Djelo *Fantazija i fuga u c-molu*, BWV 537 Johanna Sebastiana Bacha nastalo je tijekom skladateljevog drugog razdoblja boravka u Weimaru. Kombinirana duljina fantazije i fuge je oko osam minuta; fantazija je napisana u 6/4 taktu, dok je fuga u 2/2. Fantazija djela je prilično bujna i vrlo kićena, sastoji se od dvije nejednake polovice koje se sastoje od iste dvije osnovne glazbene ideje, imitativni napjev „točkastog“ *staccato/portato* ritma te „skakutav“ oblik osminka, koji je također u imitaciji, pokrenut od pedale. Tamo gdje se mnoge Bachove fuge otvaraju slobodnim i virtuoznim uvodom, *Fantazija i fuga u c-molu* izrazito su suzdržane, usredotočujući se na lirizam koji izražava žalosni "lamento" ton u odjeljku fantazije dok se čini da dugotrajna visoka melodija uživa u svakoj noti. Lebdeći u zraku i pomicanje nižih harmonija zadirkuju razlučivost za koju se čini da nikada neće doći. Čak se i ova potonja sa svojim nizom tema uvedenih u fantaziju može zamisliti kao posljedica Bachova istančanog osjećaja za

³ Opis djela preuzet iz knjige *The Organ Music of J. S. Bach: Volume I, Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces* (BWV 525-598, 802-805 etc)

zborsku glazbu. Za razliku od mnogih svojih suvremenika, ne sadrži odlomak nalik kadenci u kojem bi izvođači mogli pokazati svoju virtuoznost. Fuga koristi postojanu temu četiri puta zaredom koja se može lako prepoznati svaki put kada se ponovno pojavi. Ukupna dužina fuge je 130 kontrapunktnih taktova.

4.1. UTJECAJ DJELA⁴

Tijekom njegovog razdoblja u Weimaru njegova je slava kao orguljaša rasla, a posjećivali su ga studenti orgulja kako bi čuli kako svira i pokušali naučiti iz njegove tehnike. Djelo se pojavilo 1867. godine u prvom cjelovitom izdanju skladateljevih djela, *Bach-Gesellschaft-Ausgabe*. Dotični je svezak bio posvećen glazbi za orgulje, a uredio ga je Wilhelm Rust.

4.2. TRANSKRIPCIJA⁵

Ovo je djelo transkribirao Edward Elgar. Imao je vrlo ugodno prijateljstvo s Richardom Strausom još od njemačke praizvedbe Elgarova *Gerontijev san* u Düsseldorfu 1901. godine. Upoznali su se 1920. godine, željni da zaliječe razdor izazvanim Prvim svjetskim ratom, na sastanku, Elgar je predložio da orkestriraju ovo Bachovo djelo. Strauss bi orkestrirao Fantaziju, a Elgar bi radio na Fugi. Elgar je svoje djelo dovršio u proljeće 1921. godine, ali Strauss se nikada nije pridržavao svog dijela dogovora. Elgar je, također, nastavio orkestrirati Fantaziju, a konačna kombinirana orkestracija prvi puta je izvedena na *Festival tri zbora* 1922. godine koji je održan u Gloucesteru; izvedba je bila dobro prihvaćena od strane publike.

5. ANALIZA FANTAZIJE I FUGE U C-MOLU

5.1. FANTAZIJA

Oblik fantazije je dvodijelan: A B A¹ B¹ + CODA. Dijelovi A, B i A¹ se sastoje od deset taktova dok je B¹ proširen za dva takta i traje dvanaest taktova. Nakon B¹ dijela slijedi CODA u trajanju od šest taktova. Polifonog je oblika bazirana na imitaciji.

⁴ Preuzeto sa web stranice: *WikiWand*

⁵ Preuzeto sa web stranice: *WikiWand*

A dio - započinje pedalnim tonom na tonici nad kojim se pojavljuje glavna tema u sopranu. Tema je pjevnog, lirskog karaktera te započinje karakterističnim skokom male sekste.



(tema)

Nakon soprana tema se pojavljuje u altu na subdominanti i to prije nego je prvi nastup teme završio. Treći nastup teme nastupa u tenoru na tonici. Nakon trećeg nastupa teme, a prije posljednjeg nastupa teme u basu, pojavljuje se dvotaktni međustavak građen sekventno. Model sekvenca preuzet je iz glavne teme i ponavlja se dva i pol puta. Sekvenca je izvedena slobodno, a ne strogo.



(sekvenca)

Četvrti nastup teme donosi dionica basa, ali ne u cijelosti već samo glavu teme.

B dio - započinje nastupom sporedne teme u basu (t. 11). Tema je kratka te traje jedan takt.



(druga tema)

Nakon basa tema se tehnikom imitacije sprovodi u sopranu, altu i na kraju u tenoru. Modulativni tok nas najprije vodi u g-mol (t. 14), zatim u Es-dur (t. 15), c-mol (t. 16) te u 17. taktu ponovno u g-mol. Sve modulacije su dijatonske. Zbog kratkoće druge sporedne teme i ne baš izrazitog karaktera, cijeli B dio mogli bismo smatrati jednim velikim međustavkom. U prilog tome svakako ide i veći broj modulacija koje se pojavljuju u ovome dijelu.

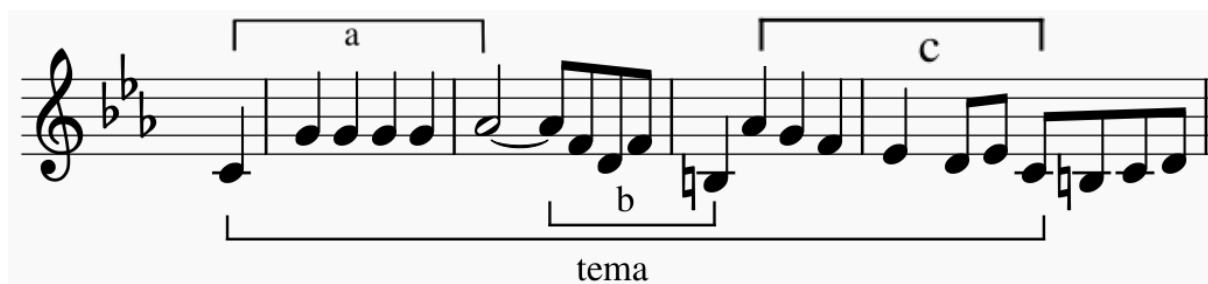
A¹ dio - traje jednako kao i A dio s početka djela, odnosno deset taktova. Prvi nastup teme pojavljuje se ponovno nad pedalnim tonom tonike, ali sada u novom g-mol tonalitetu. U odnosu na A dio i redosljed nastupa teme je ovdje drugačiji: temu najprije iznosi dionica tenora, zatim soprana, alta i na kraju basa. Nakon trećeg nastupa teme po analogiji na A dio, također se pojavljuje sekventno građen dvotaktni međustavak, nakon kojega dionica basa ponovno samo fragmentarno donosi temu.

B¹ dio - započinje nastupom sporedne teme u tenoru (t. 31), a zatim u 32. taktu u sopranu i u inverziji. U 33. taktu tema se pojavljuje u basu te u 34. taktu u altu, oba puta u osnovnom obliku. U ovom dijelu u odnosu na B dio imamo veći broj nastupa teme te se na pojedinim mjestima tema pojavljuje i u inverziji. Modulativni nas tok najprije vodi nazad u c-mol (t. 32), a zatim u f-mol (t. 35). Zadnjih šest taktova predstavljaju CODU. Nekoliko se puta u CODI fragmentarno pojavljuje sporedna tema (t. 43, 44 i 46). Stavak završava polovičnom kadencom (kvintakordom V. stupnja), nakon koje se odmah, bez zastoja (*attacca*), nadovezuje fuga.

5.1.1. FUGA

Fuga je trodijelnog oblika: A B A + CODA. Prvi A dio sastoji se od provedbe (t. 1-28) i njenog ponavljanja (t. 28-57). B dio sastoji se od dviju sporednih tema koje se obrađuju imitativno (t. 57-104). Drugi A, odnosno završna provedba (t. 104-130) repriza je A dijela, završava pedalnim tonom na dominantu i kratkom CODOM u trajanju od dva takta. Prvi nastup teme donosi dionica alta. Tema je tonalno prilično jasna čemu svakako pridonosi karakterističan skok čiste kvintne (od tonike na dominantu) u glavi teme. Nije velikog ambitusa; ne prelazi opseg smanjene septime. Sastoji se od tri motiva. Prvi motiv se sastoji od skoka s tonike na dominantu, repetiranog tona u četvrtinkama te zastoja na polovinki (a) ⁶. Drugi motiv se sastoji od rastavljenog smanjenog septakorda VII. stupnja (b), dok miran postepeni silazni niz u kojem prevladavaju četvrtinke čine treći motiv (c).

⁶ Motivi teme su označeni malim tiskanim slovima



Nakon toga slijedi tonalni odgovor na gornjoj kvinti kojeg donosi dionica soprana što znači da tonu tonike odgovara dominantna, a dominantni tonika dok se ostali tonovi imitiraju realno. U toku odgovora, dionica alta koja je prije donijela temu, nastavlja sa slobodnim kontrapunktom u kojem prevladavaju postepeni nizovi u osminkama, a samo se na jednom mjestu slično kako i u temi (rastavljeni smanjeni septakord) pojavljuje rastavljeni kvintakord I. stupnja. Iako je odgovor tonalan on pri kraju dijatonskom modulacijom modulira u dominantni tonalitet (t. 6), tako što kvintakord I. stupnja u c-molu postaje kvintakordom IV. stupnja u g-molu. Nakon drugog nastupa teme slijedi međustavak od dva takta kojemu je funkcija da se iz dominantnog tonaliteta (g-mol) ponovno vrati u osnovni tonalitet (c-mol). Međustavak je građen od motiva glavne teme i slobodnog kontrapunkta.



(međustavak; t. 8, 9 i 10)

Nakon malog međustavka temu kao *dux* donosi dionica basa (t. 10), a zatim kao *comes* dionica tenora (t. 14). Nakon 4. nastupa teme završava provedba. Međustavak koji traje od 18. – 24. takta, vodi nas u ponovljenu provedbu u kojoj se glavna tema još jednom provodi kroz sve dionice. Međustavak je građen sekventno kod kojeg, karakteristični osminski pomak, upućuje

da je građen od motiva slobodnog kontrapunkta. Harmonijski tok vodi iz g-mol u f-mol, a zatim u Es-dur gdje pomoću IV. stupnja u Es-duru, koji postaje VI. stupanj u c-molu, dijatonskom modulacijom vraća se u c-mol. Sve modulacije u međustavku su dijatonske. Od 24. takta slijedi ponovljena provedba. Nakon prvog nastupa teme u ponovljenoj provedbi javlja se neuobičajen veliki međustavak (t. 28-37) u kojem važnost dobiva motiv iz slobodnog kontrapunkta koji se sastoji od postepenog uzlaznog niza osminki i koji se dalje razrađuje pomoću imitacije.

28-37 – međustavak

Taj međustavak nas vodi u dominantni tonalitet u kojem slijedi, ne više tonalan, već realan nastup teme u tenoru (t 37). Nakon toga, tema se pojavljuje još dva puta i to kao *dux* (u osnovnom tonalitetu), najprije u sopranu, a zatim u basu. Ponovljena provedba završava polovičnom kadencom (t. 57). U tom istom taktu nastupom dviju sporednih tema započinje nova provedba.



Prva tema je pokretljivija u osminkama dok je druga tema izrazito kromatska i u dužim notnim vrijednostima. Kromatika koja je glavna karakteristika druge sporedne teme već je prije anticipirana na samom kraju Fantazije i u 56. taktu fuge u dionici alta. Obje sporedne teme ponekad se pojavljuju u cijelosti, a ponekad samo fragmentarno. Druga provedba završava polovičnom kadencom (t. 104). U tom istom 104. taktu započinje završna provedba koja je repriza provedbe s početka djela (t. 6-23) s time da je na početku dodana dionica basa kojeg u početku inače nema (t. 104-110). Nakon nastupa teme u sopranu, tema se u toj završnoj provedbi pojavljuje u basu kao *dux* (t. 110) te kao *comes* u tenoru (t. 114). Fuga završava pedalnim tonom na dominantni nad kojim se tema još jednom pojavljuje kao *dux* i to u dionici alta (t. 124). Djelo završava CODOM u trajanju od dva takta (t. 128-130).

6. SAŽETAK

U ovome radu naglasak je na harmonijsku i formalnu analizu te kraći povijesni pregled kako fantazije tako i fuge. Neizostavni dio ovog rada je vrlo bogat opus i životopis samog skladatelja. Analizom ovog vrijednog djela još sam se dublje i više upoznala s polifonom skladateljskom tehnikom i njenim elementima (tema, odgovor, imitacija, sekvenca, slobodni kontrapunkt...).

KLJUČNE RIJEČI: J. S. Bach, *Fantazija*, *Fuga*, orgulje, harmonija, forma

7. SUMMARY

In this paper, the emphasis is on harmonic and formal analysis and a brief historical overview of both fantasies and fugues. The indispensable part of this work is the very rich opus and biography of the composer himself. By analyzing this valuable work, I became even deeper and more acquainted with the polyphonic compositional technique and its elements (theme, response, imitation, sequence, free counterpoint...).

8. NOTNI PRILOZI

- *Fantazija i Fuga*

Fantasia

BWV 537

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

1

Musical score for the first system of the Fantasia, BWV 537. It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in G major and 3/4 time. The first system contains measures 1 through 10. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

2

Musical score for the second system of the Fantasia, BWV 537. It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music continues from measure 11 to 18. The right hand continues its melodic development with more complex ornamentation and slurs. The left hand maintains its accompaniment, with some more active lines in the bass clef staff.

3

Musical score for measures 21-28. The score is written for piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is dense, with many beamed notes and slurs.

4

Musical score for measures 31-37. The score is written for piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is dense, with many beamed notes and slurs.

5

41

43

46

Fuga

BWV 537

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

1

9

16

24

Musical score for section 2, measures 32-54. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. Measure numbers 32, 39, 46, and 54 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

3

Musical score for section 3, measures 62-87. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. Measure numbers 62, 70, 78, and 87 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for piano, measures 95-122. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 95-103) features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 104-111) continues the melodic development with some rests in the right hand. The third system (measures 112-121) shows a more active right hand with frequent slurs. The fourth system (measures 122-128) concludes the passage with a final cadence in the right hand and a sustained bass line.

LITERATURA

- *The Organ Music of J. S. Bach: Volume 1, Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces* (BWV 525-598, 802-805 etc)
- Krešimir Kovačević: *Muzička enciklopedija 1*

Popis korištenih internetskih stranica:

- https://www.wikiwand.com/en/Fantasia_and_Fugue_in_C_minor,_BWV_537
- https://wikimili.com/en/Fantasia_and_Fugue_in_C_minor%2C_BWV_537