

## Formproblemet i Bachs fugaer

- belyst gennem C-mol fugaen, Wohlt. Kl. bd.1

af Peter Wang

I lærebøgerne om Bachs fugastil er detaljerne i alt væsentligt velbeskrevne, således at tilegnelsen af satsarbejdets teknik som regel forløber forholdsvist smertefrit. Anderledes forholder det sig med proportioneringerne, altså med formen, hvor man i højere grad er "på Herrens mark". Og det skyldes ikke blot den utrolige mangfoldighed, men også, at fugaens formverden endnu ikke synes at have fået sin adækvate teoretiske udlægning. Der er stadig en tendens til at analysere formfænomenet statisk, og dermed beskrive selv de mest dynamiske udviklingsformer, hvortil Bachs fugaer åbenlyst hører, som var de kædeformer; gennemførings"kasser", hæftet sammen af mellemspill<sup>1</sup>.

Gennem en række - foreløbig spredte og usystematiske - iagttagelser har jeg bemærket, at Bach i sin fugerede stil faktisk følger samme sæt spilleregler, som gælder når han komponerer i galant stil, dvs. i sine suiter. Og disse spilleregler er på ingen måde unikke for Bach, men har udstrakt gyldighed i hele den funktionstonale æra, og videre endnu.

Grundlaget er den musikalske periodes underdeling i fire faser<sup>2</sup>:

1. Eksponering, hvor det første musikalske udsagn fremføres
2. Reeksponering, hvor udsagnet genfremsættes i let ændret form, f.eks. harmonisk
3. Polarisering, hvor udsagnet i større eller mindre grad problematiseres
4. Finalisering, hvor udsagnet bringes til endelig eller foreløbig afslutning

Disse fire faser er normalt proportioneret i forholdene  $2+2+(1+1)+2$ , men undertiden vokser polariseringen uadskilleligt sammen med finaliseringen, således at proportionen  $2+2+4$  er nok så tydelig<sup>3</sup>.

I førstnævnte tilfælde anvender jeg betegnelsen *klassisk firetakt(ottetakts-)periode*, mens jeg i sidstnævnte tilfælde taler om *barform* eller *AAB-form*. Sondringen mellem klassisk firetaktsperiode og barform er naturligvis ikke krystalklar.

Det er velkendt, at dette system kan potenseres<sup>4</sup> således som tilfældet er i utallige menuetter, 32-takters jazzstandards, to- og tredelte liedformer mm. Det er derimod mindre velkendt, at systemet også synes at passe på Bachs fugaer, bla. på c-molfugaen.

**Col Legno - 1 1993.1**

Allerede temaet er tydeligt i barform:

takt 1



Eksposering..Reeksposering..Polarisering+Finalisering

og comes danner tydeligt reeksposering:

Takt 3



A.....A.....B.....  
Reeksposering.....

Det følgende mellemspil smager også noget af barform, men er ihvertfald tydeligt todelt med tilbøjelighed til firdeling:

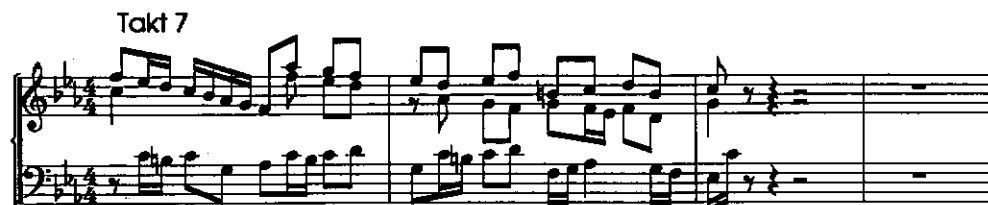
Takt 5



A.....A.....A.....B.....  
Polarisering.....

Endelig har takt 7-8 karakter af finalisering, som fører hele afsnittet til kadence i tonika:

Takt 7




A.....A.....B.....  
Finalisering.....

Så langt, så godt med eksponeringen på ottetaktsplan; den kunne man nu forestille sig reeksponeret osv. men det sker ikke umiddelbart. Vi skal vende tilbage til sagen siden, men foreløbig må vi konstatere, at der begynder noget nyt.

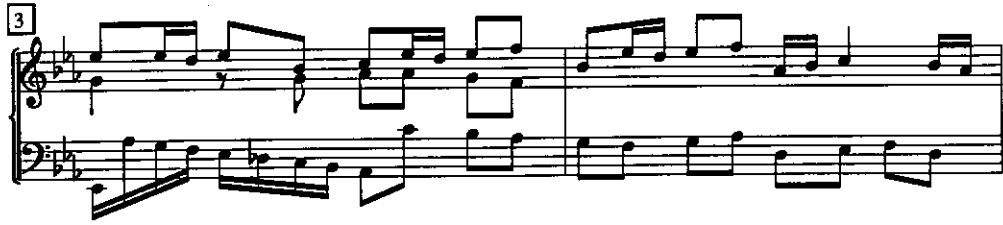
Fra takt 9 finder vi en barformskonstruktion af modellen *Sekvensled+Sekvensled+Tema*, i proportionen 1+1+2 takter:

Takt 9



a.....a.....a.....a.....  
A Sekvensled.....A Sekvensled.....

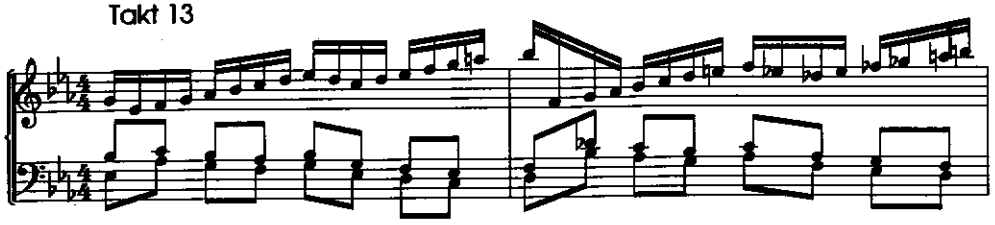
3



.....B Tema.....


Præcis den samme konstruktion finder vi i takt 13-16, hvor det endda konstateres at sekvensleddenes sekstendedelsbevægelse er en nøjagtig spejlvendning af takt 9-10:

Takt 13



A Sekvensled.....A Sekvensled.....B .....

3



.....Tema.....



Disse to firetaktsperioder danner nu eksponering og reeksponering , A-dele ("Stollen"), i en større form, hvis polarisering, eller B-del ("Abgesang"), følger i takt 17.

Denne "Abgesang" er i sig selv barformet, med to A-dele af 11/2 takts længde; den første i den netop opnåede toneart, g-mol, den anden modulerende tilbage til hovedtonearten, c-mol. Denne barform har også temaet som "Abgesang"; der i det hele taget en tendens til altid at behandle temaet som *ultima ratio*, et forhold, man også træffer i Bachs håndtering af koncertformen, f.eks, i E-Dur violinkoncertens første sats:

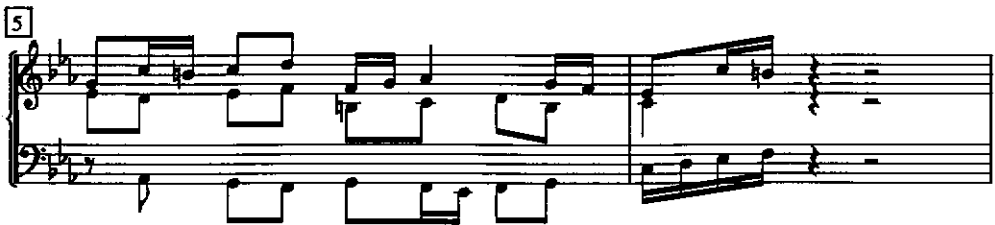
Takt 17



Sekvensled.....Sekvensled.....Sekvensled.....Sekvensled.....  
 A-del , Eksponering, "Stollen"..... A-del, Reekspo



.....Sekvensled.....Sekvensled.....  
 nering, "Stollen".....B-del, Polarisering+Finalisering,



"Abgesang" .....

Her er det faktisk værd at bemærke at det normale symmetriprincip, ifølge hvilket man altid fordobler eller halverer, er brudt. Dette hænger delvist sammen med at man i den aktuelle taktart ikke kan skelne mellem et-slaget og tre-slaget, men jeg føler mig overbevist om, at der også er en dybere forklaring, nemlig at vi her befinder os i storformens polariseringsfase, som netop ofte hos Bach er forbundet med formmæssig komplikation<sup>5</sup>; dette, samt det forhold, at temaets "Abgesang" er underproportioneret i forhold til sine to "Stollen", skal belyses nærmere under den endelige sammenfatning.

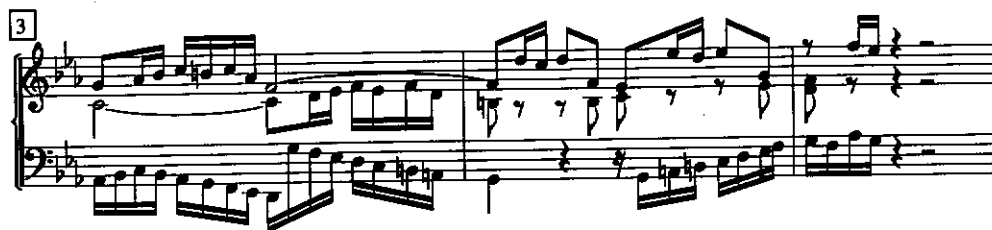
I takt 22 er der altså tale om, at "noget" begynder forfra. Og dette "noget" er en - i forhold til det foregående - særdeles kompliceret, men også interessant struktur, der her skal redegøres nærmere for:

Takt 22-25 består tydeligt af en klassiske firetaktsperiode med proportionen 1+1+1/2+1/2+1 takt, idet finaliseringen i takt 25 er åben; læg godt mærke til at den faktisk *er* en finalisering, hvilket illustreres af den lethed, hvormed man i takt 25 på følgerigtig måde ville kunne kadencere! Bach lægger altså op til en kadencering, på hvilken han imidlertid glider af - et vigtigt og ofte negligeret formmæssigt fænomen:

Takt 22



Eksposering.....Reeksposering.....

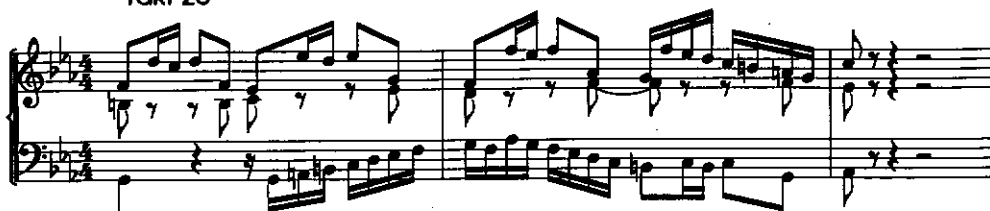


.....Polarisering.....Finalisering.....

I stedet for den suspenderede kadence bringes nu en udvidet kodalsats, hvor barformsprincippet også gør sig gælden på flere bemærkelsesværdige måder:

For det første er der en tydelig barformsstruktur i takt 25-26:

Takt 25



A..... A..... B.....

**Col Legno - 1 1993.1**

For det andet er der en tydelig barformsstruktur i takt 27-28, især konstitueret af overstemmen:

Takt 27

A.....A.....B.....

For det tredje danner disse to strukturer *tilsammen* en barformsstruktur med takt 25 som først "Stollen", takt 26 som anden "Stollen", og takt 27-28 som "Abgesang! Læg i denne forbindelse omhyggeligt mærke til, at vi i bassen i takt 28 får en temaafslutning, men at stedet iøvrigt ikke på nogen måde er afslutningspræget, som vi skal se.

For det fjerde danner temaet i bassen fra slutningen af takt 26 naturligvis stadig sin egen barform.

For det femte er der en behersket tendens til, at takt 25-26 danner første "Stollen" i en barform med takt 27-28 som anden "Stollen" og takt 29-31 som den afsluttende "Abgesang". Dette aspekt er vel ikke ganske overbevisende vedrørende de to stollen, men legitimeres af den højspændte pause i takt 28, hvis højspændthed netop beror på at den sætter ind på et kontroversielt sted, midt i et formforløb under udvikling:

Takt 29

Disse komplekse forhold illustreres i diagrammet nedenfor, hvor A og B som sædvanlig betegner forsætninger og eftersætninger:

Takt:	25 - 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31
Første aspekt	A....A....B.....
Andet aspekt	A....A....B
Tredie aspekt	A.....A.....B.....
Fjerde aspekt	A....A....B.....
Femte aspekt	A.....A.....B.....

Alt i alt udgør afsnittet fra takt 22 altså et overordentligt komplekst sammenvævet hele, hvis enkelte komponenter er klassiske firetaktsperioder og barformer, hægtet sammen gennem smarte elisioner (takt 25) og dobbeltydigheder.

Bachs musik er ikke blot polymetrisk, men *polymorf*, således at forskellige lag relaterer sig på forskellig måde til præ- og postkontekst; i passager som takt 25-29 er fortiden under afvikling, samtidig med at fremtiden er i sin vorden. Det er lige nøjagtigt sådanne forhold, der foresvæver os, når vi taler om, at Bachs musik er "helstøbt", "sammenhængende", har "dybde", "tæthed", "plasticitet" og hvad vi ellers går og siger. Det er iøvrigt indlysende, at der er også er kvalitative betragtninger forbundet med disse karakteristika. Hvis ikke god musik er musik, der strukturerer tiden på en spændende måde, er begreberne ihvertfald tæt på at miste deres indhold.

Til slut skal vi foretage en sammenfatning af alle de nævnte komponenter. Det er nærliggende at overveje, om ikke princippet om formudviklingens fire faser også gør sig gældende i det storformale; det viser sig at være tilfældet.

Det er nemlig meget tydeligt, at der, bortset fra selve begyndelserne, er intimt slægtskab mellem takt 1-8 og takt 9-16, omend der naturligvis også er forskelle:

Takt 1-8:

1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8
Tema (Dux)	Tema(Comes)	Stigende sekvens	Kontrapunkt 1
	Kontrapunkt 1		Kontrapunkt 2
			Tema (Dux)

Takt 9-16:

9 - 10	11 - 12	13 14	15 - 16
Faldende sekvens	Tema(Dux)	Stigende sekvens	Kontrapunkt 1
	Kontrapunkt 2		Tema
	Kontrapunkt 1		Kontrapunkt 2

Disse overensstemmelser er mere end rigelige til at "udnævne" takt 9-16 til reeksponering af takt 1-8, selvom det klart skal erkendes, at dette formaspekt normalt forudsætter identitet ved formleddenes begyndelse.

Denne opfattelse understreges for så vidt af den tonale udvikling, idet en otte tacters eksponeringsfase i tonika, næsten arketypisk genererer en otte tacters reeksponering med modulation til dominanten (eller parallellen), præcist som det sker her.

Imod opfattelsen taler naturligvis at takt 9's begyndelse notorisk har større lighedspunkter med begyndelsen af takt 3, end med takt 1, med hvilken takt 7 til gengæld korresponderer; at der med andre ord gør sig en vis reeksponeringstendens gældende allerede fra takt 7 og ikke, som påstået, fra takt 9.

Men alt i alt er det altså opfattelsen, at denne fuga forløber efter de hævdvundne form-principper, og at den udvikler sig fra klarhed og ligefremhed i eksponeringerne, frem mod kompleksitet i polarisering- og finaliseringsfasen, til afklaring hen imod kodaen:

**Col Legno - 1 1993.1**

takt 1-8	Eksposering c-mol
takt 9-16	Reeksposering via Es-Dur mod g-mol
takt 17-25	Polarisering
takt 22-31	Finalisering

Det eneste aspekt, der kræver yderligere redegørelse er nu forholdet vedrørende takt 22-25, som jeg har lader "spille med" både i polariserings- og finaliseringsfasen. Dette beror på, at disse takter på en måde *både* kan opfattes som kodalsats indenfor polariseringsfasen, og som konstituerende del af finaliseringen.

Et forhold, der underbygger denne opfattelse er den "dårlige" proportionering af polariseringsfasen, der, som vi husker, var proportioneret  $11/2+11/2+2$ , hvor B-delen altså en underproportioneret, hvorved en vis trang til at forlænge den ved et-slaget i takt 22 gør sig gældende. Formale elisioner af denne type er heller ikke ukendte i andre sammenhænge.

Det, der tiltaler mig ved analyser af denne type, er, at de ikke blot konstaterer de tematiske identiteter og differenser, som ofte resulterer i meget statiske beskrivelser, men stedse fokuserer på formenternes funktion i helheden: Det er ikke nok at et formled *lyder* sådan eller sådan; det er nøjagtig lige så vigtigt, at det *fungerer* sådan og sådan. To "A-dele" korresponderer svagere (eller slet ikke!), hvis den ene er en eksposering, mens den anden er en finalisering; omvendt korresponderer to eksposeringer fint med hinanden, selvom de i tematisk henseende afviger ganske meget; det vigtigste er, at de er lige lange, dvs. besidde samme formmæssige "vægt", og bevæger sig på samme formmæssige niveau.

En analyse af denne art interpreterer formen som organisme, hvor hvert enkelt elements placering er betydningsfuld: Elementet kan være eksposering på laveste plan i hierarkiet, medlem af en polariseringsfase i mellemste plan, og denne polarisering kan være del af den overordnede finalisering.

På denne måde er der ikke to takter, der har samme karakteristik; første takt eksposerer på alle planer, sidste takt finaliserer på alle planer, og et sted i nærheden af det gyldne snit polariseres på alle planer. Dette polariseringspunkt er stedet for forløbets højdepunkt, og det passer jo også meget godt i stykker, vi plejer at kalde klassiske; ihvertfald hvis man ikke er for pedantisk:

E	R	P	F
E R P F	E R P F	E R P F	E R P F
erpf erpf erpf erpf	erpf erpf erpf erpf	erpf erpf erpf erpf	erpf erpf erpf erpf
*	*	*	*
Eksposering på alle planer	Reeksposering på alle planer	Polarisering på alle planer	Finalisering på alle planer



Her i Bachs c-mol fuga ligger det gyldne snit midt i takt 18, dvs. lige på det sted, hvor den storformale polariseringsfase bevæger sig fra sin eksponering til sin reeksponering; det er ikke det sted, der buldrer og brager mest, og det er heller ikke det sted, satsarbejdet er mest komplekst, men det er præcist i det tonale vendepunkt, hvor man med god grund kan tale om, at man begynder, at vende næsen hjemad.

Som sagt indledningsvist, har jeg foreløbigt kun gjort spredte iagttagelser i andre af Bachs fugaer. De forløber langtfra på samme måde som denne, men grundprincipperne på de lavere formmæssige planer er de samme.

I livets gang gælder det, at har man sagt A, må man også sige B. I musikken gælder det derimod, at har man sagt A, må man sige A en gang til, og så først sige B. Hvis man overholder dette, når man skriver fugaer i Bach-stil, er der ihvertfald grænser for, hvor galt det går.

1 Der henvises bl.a. til *Povl Hamburger: Kontrapunkt, København 1970*, *Nils Grinde: Lærebok i kontrapunkt etter Bach-stilen, II, Trestemmig fugue, Oslo 1989*, *Diether de la Motte: Kontrapunkt, 2.Aufl., Kassel 1985*.

*L.Czaczkes: Analyse des Wohltemperiertem Klaviers 1-2, Wien 1965*.

En omfattende redegørelse for c-mol fugaen, også for litteraturens diskussion af formaspektet findes i *Orla Vinther: Musikalsk analyse, Egtved 1992*.

2 se bl.a. *Lars Bisgaard: Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag, Dansk Årbog for Musikforskning XVI, 1985*.

3 se f.eks. *William E. Coplin: Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz, Musiktheorie, 1.årg.1986, s. 239-60*.

4 se ovennævnte eller *Peter Wang: Musikkens væsen, Tidsskriftet KVaN nr. 35, 1993, side 92*

5 Om dette forhold har jeg gjort en række spændende iagttagelser i Bachs suitesatser, hvor man meget hyppigt netop finder formmæssige komplikationer i den første ottetaktsperiode efter repetitionstegnet.