

**XX. reál- és humántudományi Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia
(ETDK)**

Kolozsvár, 2017. május 18–21.

**A fúga
Dietrich Buxtehude művészetében**

Szerző:

Bilibok András

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, Református Tanárképző Kar, Zenepedagógia
szak, alapképzés, II. év.

Témavezető:

Dr. Coca Gabriela, egyetemi előadótanár

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, Református Tanárképző Kar, Zenepedagógia
szak.

TARTALOMJEGYZÉK

1. Bevezető: A barokk korszak.....	3
2. Dietrich Buxtehude.....	4
2.1 Életrajzi adatok.....	4
2.2 Buxtehude vokális művei.....	5
2.2.1 Versenyművek.....	6
2.2.2 Áriák.....	6
2.2.3 Korálok.....	6
2.2.4 Kantáták.....	7
2.3 Buxtehude hangszeres művei.....	7
2.3.1 Billentyűs hangszerekre írt művek.....	7
2.3.2 Prelúdiumok és korál feldolgozások.....	8
2.3.3 Hangszeres együttesre írt művek.....	8
3. <i>C-dúr fuga</i> , elemzés.....	9
3.1 Téma leírása.....	9
3.2 Az exozíció.....	9
3.3 A kidolgozás.....	9
3.4 A repríz.....	10
3.5 Az átvezető.....	10
3.6 A <i>Coda</i>	10
4. <i>G-dúr fuga</i> , elemzés.....	11
Csatolmány (A fúgáról általában).....	11
Bibliográfia.....	13

A fuga Dietrich Buxtehude művészetében

1. Bevezető: A barokk korszak

A barokk, mint stílusjelző elnevezés mind a képzőművészetben, mind pedig az irodalomban és a zenében is meghonosodott.¹ A korszakot megnevező szónak eredetét a portugál „barruca” szóból származtatják melynek jelentése: *szabálytalan, ferde-kerek gyöngy*,² később viszont az olasz *barocco* szóhoz kapcsolták származását.³ A barokk elnevezés is az utókór gúnyos, bíráló névadása. A kifejezés a hagyományos, a megszokottól való eltérést jelentette mivel ez a kor tele volt túlzásokkal. A reneszánsz nyugodt formavilágát mozgalmas, különleges, sokszor formabontó, szeszélyes díszítőelemek váltották fel. Ma már azonban látjuk, hogy a barokk kor művészete túlzásai mellett létrehozta a maga értékeit is, éppen úgy, mint az előző korok művészeti stílusai.⁴ A barokkra általában jellemző a pompa, a díszítés kedvelése, a mozgalmasság és a drámai ábrázolásmód. A reneszánszhoz hasonlóan ez az új stílusirányzat is először a képzőművészetben jelentkezett, majd áterjedt a zenére.⁵ A történelmi események fő helyszínei Anglia, Franciaország és Németország voltak. A képzőművészetben az 1570-es évektől elkezdődő stílusváltozások jelentették a barokk kezdeteit.⁶

A zenetörténet körülbelül az 1600-1750 közötti időszakot tekinti a muzsika barokk korszakának, kiemelve azt, hogy a stílusváltozás nem egyszerre ment végbe Európa egyes országaiban.⁷ A barokk zenében kimutatható stílusjegyek: ünnepélyes hangvétel, nagy, lenyűgöző arányok vagy miniatűrök, ellentétek szembeállítás, hirtelen, váratlan tempómódosítások az alkotó részek között. Amíg a reneszánsz muzsika statikus, kiegyensúlyozott, nyugalmat árasztó - a barokk zene feszültséget teremtő, mozgalmas, dinamikus és sűrűn alkalmaz díszítéseket.⁸ Mindez a hangszerek technikai fejlődésének köszönhetően alakult ilyen formában. A barokk zene stílusjegyei nemzetenként is mást jelentenek, eredményeznek. A zenében a barokk az egyik legnagyobb formaalkotó korszak.

¹ Kelemen Imre, *A zene története 1750-ig*, Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest, 1998, 263. o.

² Ulrich Michels, *Atlas Zene*, Athenaeum kiadó, 2000, 267. o.

³ Kelemen Imre, *i. m.*, 263. o.

⁴ <http://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/korzene/barokk.htm>

⁵ Ugyanott (tovább: *u. o.*)

⁶ Kelemen Imre, *i. m.*, 263. o.

⁷ Kelemen Imre, *i. m.*, 264. o.

⁸ <http://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/korzene/barokk.htm>, 2017.03. 06.

Olyan zenei formák és műfajok alakulnak ki, amelyek ma is használatosak.⁹ Egyik legkiemelkedőbb műfaj az opera. Az 1600 körüli stílusváltást a kortársak is jelentősen érezték, s mivel tovább is művelték a régi polifóniát, egyidejűleg két stílus élt együtt (*stile antice, stile moderno*).¹⁰

A zenei barokk történetében három korszakot különböztethetünk meg: *a korai barokk* (kb. 1600-1640), *a középső barokk*, (kb. 1640-1690), valamint *a késői barokk* (kb. 1690-1750).¹¹ A zeneszerzők műveiket már nem csupán kisebb körök, társaságok, intézmények (egyház, királyi, hercegi udvarok) számára írták, hanem a nagyközönségnek szánták. 1637-ben Velencében megnyílt az első belépődíjas operaház, és 1662-ben Londonban már nyilvános hangversenyeket rendeztek.¹²

2. Dietrich Buxtehude

2.1 Életrajzi adatok

Dietrich Buxtehude 1637 - ben született Lübek és Hamburg között nagyjából félúton lévő kisvárosban. Ezt a vidéket németek lakták, viszont dán fennhatóság alatt állt, ezért Buxtehude nemzetisége is vitatott. Sokan dánnak, mások svédnek vagy németnek is tartják. Fiatal korának számos életrajzi adata homályos a kor embere számára. Buxtehude születéséről sem maradtak fenn biztos adatok. Apja is orgonista volt és fia születése után nem sokkal a svédországi, akkor szintén dán fennhatóság alá tartozó Helsingborgba költözött családjával. Aztán Koppenhága közelében telepedett le.¹³ Édesapja lehetett első mestere mind az orgonajáték, mind a zeneszerzés terén.¹⁴

1668 tavaszán, mikor Buxtehude 30 éves volt, megválasztották az előző évben elhunyt Franz Tunder utódjának, a lübecki Mária templom orgonistájává és karnagyává. Ez volt Németország egyik legjövendelmezőbb orgonista állása. Itt közel 40 évig dolgozott. Íratlan szabályt követve, feleségül vette elődjének hajadon leányát. Élete egyhangúan telt. Szinte sohasem mozdult ki a városból, visszahúzódó életet élő egyházzeneész volt,¹⁵ viszont sokan zarándokoltak el hozzá. Művészetével magához vonzotta németföld minden tájáról a muzsikusokat. Többek között Händelt és Bachot is. Buxtehude volt a Bach előtti német

⁹ <http://www.sze.hu/muvtori/belso/stilusok/barokk/barokk5.htm> 2017.01.11.

¹⁰ Ulrich Michels, *Atlas Zene*, Athenaeum kiadó, 2000, 267 o.

¹¹ Kelemen Imre, *i. m.*, 264. o.

¹² <http://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/korzene/barokk.htm> 2017.01.11.

¹³ *Buxtehude Dietrich*, in: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár, *Zenei Lexikon*, zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965, 319. o.

¹⁴ https://www.google.ro/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwit_5SOkqbRAhWK3SwKHWIIDYYQFgiUATAD&url=http%3A%2F%2Fbaroque.hu%2Fletrajzok%2Fb%2Fbuxtehude.doc&usg=AFOjCNG6v2d6be2WgINNb3NcuJXK1_IftA 2017.01.11.

¹⁵ *Buxtehude Dietrich*, in: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár, *i. m.*, 319. o.

orgonaművészet legkiemelkedőbb alakja. Az észak-német zenére gyakorolt hatása felmérhetetlen, de orgonaművei nem jelentek meg életében nyomtatásban. Orgonistaként kezdte életpályáját, de nem csak ennek köszönhette hírnevét, hanem egy viszonylag friss hagyománynak is. Elődje, Franz Tunder, rendezett először Lübeckben úgynevezett, „*Abendmusikot*”. Ez egyfajta hangversenynek számított melyet a templomban tartottak, de nem tartozott a liturgiához. Gazdag városi üzletemberek és polgárok tartották fenn ezt a rendezvényt, amelyet Buxtehude minden évben öt vasárnap tartott, a délutáni istentisztelet után. Ez úgy vonult be a zenetörténetbe mint a polgári zenei élet első megnyilvánulása, kiinduló pontja. Ez a rendezvény akkoriban Európa minden tájáról vonzotta a látogatókat. Bach is részben azért gyalogolt el Lübeckbe, hogy Buxtehude „*Abendmusikján*” részt vehessen. Ezeket az alkalmakat évről évre új darabokkal látta el, de legtöbb közülük elveszett.¹⁶

Buxtehudét 1707 május 16-án temették el a Mária templomban apja mellé. 1707 június 23-án J. C. Schieferdecker töltötte be a frissen megüresedett orgonista posztot, majd ugyanabban az évben, szeptember 5-kén feleségül vette Buxtehude hajadon lányát, Anna Margareta Buxtehudét,¹⁷ így megtartva az íratlan szabályt, miszerint az utód az előző mester lányát veszi feleségül.

2.2 Buxtehude vokális művei

Buxtehude zenéjét erőteljes kifejezőmód, szenvedélyes mozgalmasság jellemzi.¹⁸ A szerző nem olyan állást töltött be ahol kötelező módon vokális műveket kellett volna komponálnia, mégis vokális alkotásai nagyobb mértékben maradtak fenn mint a billentyűs és zenekari darabjai.

Műveinek változatossága abban is megmutatkozik, hogy egyetlen énekhangra, B. C.¹⁹ kísérettel, egészen hat kórusra is komponált. A szent szövegek, német és latin, próza vagy vers, alapul szolgáltak a vokális műveknek. Nem vallásos szerzeményeiben más nyelveket is használt a németen és a latinon kívül. Buxtehude figyelemmel követte a német hagyományt és ez műveiben is tükröződik.

¹⁶ *Buxtehude Dieterich*, in: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár, *i.m.*, 319 o.

¹⁷ Snyder, Kerala J., *Buxtehude, Dieterich*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 1992, Online Edition.

¹⁸ Kelemen Imre, *i. m.*, 318. o.

¹⁹ *Basso Continuo*, (számozott basszus)

2.2.1 Versenyművek

A prózai szövegeket, melyeket versenyműveiben használt, a bibliából emelte ki, melyet Luther Márton fordított. A latin szövegeket pedig a *Vulgataból*. A prózai szöveg tagolásában, Buxtehude a motettától örökölt eljárást használta. A szöveget rövid frázisokra osztotta és mindegyikhez olyan zenei motívumot csatolt mely szoros kapcsolatban állt a szavakkal. A domináns stílus a koncertáló stílus volt, mivel egy énekhang, vagy egy kórus versengett a zenekarral, megjelenítve a zenei motívumokat. Példák: buxWV²⁰ 71: *Lobe den Herren, meine Seele* (Dicsérje az Urat az én lelkem), buxWV 73: *Mein Herz ist bereit* (AZ én szívem kész), buxWV 98: *Singet dem Herrn ein neues Lied* (Énekeljete az Úrnak új éneket). Ugyanakkor létezik olyan versenymű is melynek nem bibliai szöveg szolgál alapul. Ez hasonlít az olasz világi kantátákhoz: buxWV 83: *O dulcis Jesu* (Ó, édes Jézus).

2.2.2 Áriák

Buxtehude művészetében az ária fontos helyet foglal el. A szövege strófikus, legtöbbször német nyelvű és 17. századi himnusz. Számos költő versét zenésítette meg. A verseket témájuk szerint választotta ki. Kedvelte az olyan témákat mely a Krisztus iránti szeretetet és az ég felé való vágyódást tükrözte. Számos áriája vallásos töltetű.

A zeneszerző az áriák jelentős részét nem szóló hangra írta, hanem kisebb vagy nagyobb énekes és hangszeres együttesre. Egy kisebb ária csoport már közeledik a kantátához a koncertáló stílusa által. Az első szakasz az áriából zárt rész, ahol a szólamok versengenek egymással. A következő szakaszok stabilak, mint egy szóló ária melyet egyesít egy refrén vagy egy ritornell. A teljes áriát egy „Ámen” vagy egy „Alleluja” zár. (Példa: buxWV 22: *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ*).

2.2.3 Korálok

Négy különböző komponálási stílus figyelhető meg Buxtehude koráljaiban: a korál concerto, korál szinfónia, a korál concerto harmonizáció és a korál dallam átalakítása ária stílusba. A korál concerto esetében a hangszer együttes és az énekes együttes tagjainak száma megegyezik. Az írásmód eléggé kontrapunktikus. A korál szimfóniában túlsúlyban vannak a hangszerek, míg egy énekes éneklie a fődallamot. A legtöbb korál tartalmaz 2 – 8 versszakot

²⁰ buxWV - „Buxtehude Werke Verzeichnis”

amely kevés variációt hoz. A változások a korából ária stílusba megtalálhatóak a buxWV 60 – ban: *Jesu meine Freude* (Jézus az én örömem).

2.2.4 Kantáták

A versenyművek és az áriák Buxtehude legjelentősebb vokális alkotásai, ugyanakkor a kettő ötvözéséből alakultak ki a kantáták. A koncertáló stílus legtöbb esetben a kantáták végén jelentkezik. Könnyű mozdulatokkal dolgoz fel egy biblikus szöveg részt, vagy mint megfigyelhettük az áriáknál is az „Áment” vagy az „Alleluja” szót.

A kantáták német szöveggel íródtak, egy ciklus kivételével, ami latin nyelven született, a *Membra Jesu Nostri* (buxWV75), ami hét kantátát foglal magába. Ezt az szerző *Gustaf Düben*nek dedikálta 1680-ban. Ritkán kombinálta a zeneszerző az áriát, a korállal vagy a versenyművet a korállal egy kantáta létrejöttének céljából. Létezik 4 régebbi szerzemény melyben megtaláljuk a három műfaj ötvözését. Ezek Buxtehude korai alkotásai: buxWV 4: *Alles, was ihr tut* (Minden, amit csinál), buxWV 34: *Gott hilf mir* (Isten úgy segít), buxWV 51: *Ihr lieben Christen, freut euch nun* (Kedves keresztények, most örüljtek), buxWV 112: *Wo soll ich fliehen hin* (Hová menekülök). A kantáta alkotási módszerét sok kortárs osztotta, így megalapozva a 18. századi liturgikus kantáta formáját.²¹

2.3 Buxtehude hangszeres művei

2.3.1 Billentyűs hangszerekre írt művek

Buxtehude billentyűs hangszerre írt művei több különböző műfajra oszlanak. Akkoriban egy darabnak nem határozták meg a hangszert amelyiken elő lehet adni. A kották nagy részét megfigyelve pedál szólam is található egyes művekben, ami az orgonára utalhat, mint előadásra alkalmas billentyűs hangszer. Vannak olyan művek mely csak egy manuálra íródtak, ebből következtetni lehet, hogy a csembaló, spinét vagy klavichord volt alkalmas azok megszólaltatására. A lübecki Mária templom egy 52 regiszteres orgonával rendelkezett melynek három manuálja volt és legmélyebb regisztere 32’.²²

Buxtehude orgona muzsikájában a pedál használata eltér a hagyományostól, mely alátámasztó jelleggel szolgált. Esetenként alkalmas volt egy lassúbb *Cantus Firmus* lejátszására. Virtuozitással kezeli a pedált, ezt számos pedálra komponált műve igazolja. Egy

²¹ Snyder, Kerala J., *Buxtehude, Dieterich*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 1992, Online Edition.

²² 32’= 32 láb, egy regiszteren belül a legmélyebb hangot kibocsátó síp mérete.

jellegzetessége az észak – németi orgonáknak a *Rückpositiv* és a *Brustwerk* volt, melyek kombinálva egy dallamvonalat sokkal változatosabbá tettek. Ezek lehetővé tették egy *Cantus Firmus* kiemelését egy manuálon, a kíséret megszólaltatását egy másik manuálon és a pedál szerepét a basszus szólamban. Ez a tónuskontraszt megjelenítette a barokk kor két jellegzetességét: az echo hatást és a teraszdinamikát.

2.3.2 Prelúdiumok és korál feldolgozások

A Buxtehude által komponált prelúdiumok magába foglalják a *toccata* – kat és a *preambulum* – okat is. Ezek alkotják a Buxtehude orgonarepertoár lényegét. Formájuk abban rejlik, hogy a váltakozó szakaszok szabad improvizációk, néhány fűgaszerű szakasszal. Tartalmazhatnak egy, két vagy három fugát is a legkülönbözőbb stílusokban és kontrapunktikus eszközökkel létrehozva. A sokféle formát és stílust ismerő Buxtehude prelúdiumok nagy hangsúlyt fektetnek az improvizációra. Ez jellegzetes az észak – német stílusra. E mögött gondos megtervezés vehető észre, mely több szakaszt kapcsol egymáshoz. Magyaráznak szolgál az akkori barokk „*Stylus fantasticus*” hangszeres zenére leggyakrabban használt komponálási mód. Egy olyan korlátlan stílust teremt, mely nem kötődik egy bizonyos dallamanyaghoz, így rábízva az alkotást a szerző fantáziájára.

A nyugati német orgonisták egyik kedvelt műfaja az evangélikus korál. Buxtehude 47 korál feldolgozása alkotja orgonaműveinek nagy részét. Ezek három csoportra oszthatók: korál variációk, korál fantáziák és korálelőjátékok. Talán a korál fantázia a legjellegzetesebb műfaj az észak – német orgonisták körében a XVII. században. A korálok minden egyes mondata kidolgozásra került, így a darabok dramatikus töltetűt kaptak. Buxtehude korál feldolgozásainak nagy része fenn maradt. A legtöbbjük két manuálra és pedálra íródott és hosszúságuknak köszönhetően a liturgiában is használhatóak.

2.3.3 Hangszeres együttesre írt művek


Buxtehude két szonáta ciklust írt hangszeresekre és egy szonáta kollekción két vagy három hegedűre, viola da gamba és B. C. 1694 – 1696 között írt hét szonátát hegedűre viola da gamba és csembalóra (B.C.) A művek egy jelentős része elveszett, ezért kevés információ birtokában vagyunk.²³


²³ Snyder, Kerala J., *Buxtehude, Dieterich*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 1992, Online Edition.

3. C-dúr fuga, elemzés

3.1 Téma leírása



- egyenletes ritmusú 

- jellegzetes ritmusú témafej 

- a dallamprofilja enyhén modulatórikus hatást kelt. Az 1. ütemben F – dúr felé hajlik a B módosítójel használatával, és az 5. ütemben G – dúr felé hajlik F# használatával.

- ellentétes ritmusú kontraszsubjektum.



3.2 Az expozíció

- az expozíció 24 ütemes terjedelmű (6 ütemes témával: $6 \times 4 = 24$).

- a szólambelépési sorrend: Szoprán, Alt, Tenor és Basszus.

- nincs a témabemutatók között epizód.

- a téma 3. bemutatása, pár záróhangot kivéve, tökéletesen megegyezik a téma 1. bemutatásával (dux – al).

- a téma 4. bemutatása, csak a záróhangot kivéve, tökéletes mása a téma 2. bemutatásának (Comes – nek).

- a Comes – ek azaz a válaszok tonálisak.

3.3 A kidolgozás

- a kidolgozás 6 ütem terjedelmű, mérete megegyezik a téma méretével.

- a hatos szám is fontos szerepet játszik a Buxtehude számszimbolikájában.

- feltűnően rövid kidolgozás ez. A téma és a kontraszjektum alapmotívumait dolgozza fel, szekvenciálisan.



3.4 A repríz

- a 31. ütemben kezdődik, a struktúrája ugyanaz mint az expozíciójé (6X4=24 ütem)
- a téma és a válasz 1 – 4. bemutatása dallamilag megegyezik az expozícióban bemutatottakkal.
- a szólambelépési sorrend változik: Alt, Tenor, Basszus, Szoprán.
- a téma újra bemutatásait nemcsak kontra szubjektum kíséri, hanem téma szegmentumok is.

3.5 Az átvezető

- A repríz után a szerző komponál egy hosszú átvezetőt (14 ütem) mely a téma és a kontraszjektum zenei anyagát dolgozza fel. Úgy is lehet értelmezni ezt a 14 ütemes átvezetőt mint a repríz kidolgozása. Ez tulajdonképpen a forma érdekessége.

3.6 A Coda


- A 69. ütemtől 9,5 ütemes Coda zárja a művet amelynek szerkezete hasonlít J. S. Bach Wohltemperiertes Klavier C – dúr Prelúdiumához. Lehet elképzelni, mint annak a parafrázisát.

Tonálisan a mű szerkezete stabil C – dúr, enyhe áthajlásokkal Szubdomináns – Domináns irányba, valamint ezek moll párhuzamosaihoz. Nem használ a szerző tempójelzést, és dinamikai jeleket, ami tulajdonképpen a barokk kor egyik jellegzetessége.

4. G-dúr fuga, elemzés

Buxtehude G-dúr fúgája összesen 67 ütemet tud magáénak. A műnek két expozíciója és két kidolgozása van. Az első expozíció a következő témát dolgozza fel három szólamban.



A témának jellegzetessége a *dactylus* ritmusképlet (ős ritmusképlet):  valamint a nyolcad és tizenhatod változatában. Dallamilag maga a téma, a *G-dúr* tonalitás (alaphangnem) domináns hangját írja körül. Nem kevesebb mint 6-szor jelenik meg a D hang a téma keretében.

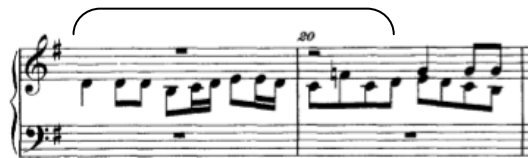


Ritmikailag kiegyensúlyozott a téma, laza negyed és nyolcad hangokkal indul, aztán besűríti nyolcad és tizenhatod, dactylus képletekkel, zárásként pedig visszatérnek a laza nyolcadok. Dallamilag is kiegyensúlyozott, mert az első ütem körülíró, szekundokban mozgó dallamát a második ütem 2 kvart ugrással egyensúlyozza ki. A téma terjedelme egy másfél ütemes motívum tulajdonképpen, amelyik 3 sejtből tevődik össze: x, y, z.



A téma 3 belépése a következő sorrendet követi: domináns, tonika, domináns (szoprán, mezzoszoprán, alt). A szólamok sorrendje lefele halad. A téma harmadik belépése modulációt hoz magával *D-dúrban* ami a domináns hangneme, de csak egy fél ütem erejéig. Az expozíciót követően az ötödik ütemben kezdődik a kidolgozása a fent említett témának. A szerző ingadozik *G-dúr* és *D-dúr* között. Két rövid átvezető jelenik meg a kidolgozás folyamán, azon kívül teljes egészében lejátszott témák D és G hangon alkotják a kidolgozást. Tehát nem nagy fantázia mutatkozik a kidolgozás terén. A kidolgozás a 18. ütemben ér véget egy 2 ütemes kadencia után *G-dúrban* koronával kitarított első fokon.

A második expozíció az első expozíció témáját tükörben hozza, enyhe hangközváltozást hozva be.



C-dúr felé modulál, aztán a *comes* belépésekor visszatér *G-dúrban*, majd a téma harmadik belépésénél átmodulál *D-dúrba* és *bitonalitást* hoz létre párhuzamosan vonultatva a *D-dúrt G-dúrral*. A témák belépési sorrendje *dúrban D-T-T*²⁴. A 24-es ütemben megkezdődik a második kidolgozás, amely kizárólag az eredeti téma tükörfordítását dolgozza fel, sorakoztatja fel. Ékelődik a kidolgozásban epizód is a 27-28 ütemekbe, valamint enyhe dallami variációk és az eredeti téma „z” sejtjének a variált ismétlése. Az első expozíció mintájára kadenciával és koronával zárja a szerző a második expozíciót, a szopránban a dallamot is imitálva. Korona után kezdődik a repríz.

A 39. ütemben szintén lefelé haladó sorrendben hozza a szerző a témákat, aztán visszatér az alt szólamba, egymásra helyezve a téma alap formáját valamint a tükör megfordítását. A repríz végéig ugyan ezt a procedúrát használja. Zárásként megjelenik a téma alap formája és az alsó szólamokban szabad ellenpont kíséret. Tonálisan úgy a két expozíció mind pedig a 2 kidolgozás és a repríz folyamatos ingadozást mutat *G-dúr* és felső valamint alsó dominánssa között, *D-dúr* és *C-dúr*. Nem találunk a mű folyamán dinamikai jelzést sem pedig tempójelzést.

Csatolmány (A fúgáról általában)

A fúga latin eredetű szó melynek jelentése, *menekülés, futás, megfutamodás*. Kezdetben a kánont nevezték így.²⁵ Az elnevezés már a 14. században megjelenik *Johannes de Muris* munkájában, azonban itt még kötött imitációt jelent. A fúga elődjének a 15. századi polifónikus motettát tekinthetjük, amely motivikus imitációs technikát használ.²⁶ A „fúga” kifejezés alatt a XV-XVI. században a mai főrmában ismert kánont értették és úgy is használták, egészen a XVII. századig, ahol lassan kialakult az „eredeti” fúga- a kvint fúga- melynek alapja egyetlen téma volt, ami napjainkban is ismert.²⁷ Ez egy polifónikus szerkesztésű darab, mely kontrapunktikus stílusba íródik egyetlen témára.²⁸ Lehet vokális vagy hangszeres darab, általában a szólamok száma három vagy négy.²⁹

A XVII. századi orgona-toccaták belső kontrasztja laza szövésű részek által közrefogott fúgaszerű szakaszon alapszik. Sok esetben egyetlen motívum, rendszerint

²⁴ Domináns, Tonika, Tonika.

²⁵ Ulrich Michels, *Atlas Zene*, Athenaeum kiadó, 2000, 117 o.

²⁶ Coca Gabriela, *Zenei formatan*, Kolozsvár, 2008, 112 o.

²⁷ Marțian Negrea, *Fugă*, 137 o.

²⁸ Dan Voiculescu, *Fuga în creația lui J. S. Bach*, Editura muzicală, București, 2000, 11 o.

²⁹ Ulrich Michels, *Atlas Zene*, Athenaeum kiadó, 2000, 117 o.

ritmikailag és dallamilag erősen tagolt zenei gondolat és hangterjedelme általában az oktávon belül marad.³⁰ A fúga műfaja és a forma egyaránt, a barokkban élte fénykorát és főleg J. S. Bach munkássága által érte el a csúcspontját. Ezt a műfajt viszont a klasszika és a romantika megkísérelte, hogy formáját összekapcsolja a szonátaformával, másképp mondva *programmatikus* tartalommal töltsse meg (lásd Beethoven IX. Szimfóniájának záró fúgáját). A késő romantika nagy dimenziójú fúgáit melynek művelői közé tartozik, Liszt Ferenc, Max Reger és mások, a XX. századi neoklasszikus stílus fúgái követték.³¹ A fúgaépítési szabályok és méretek nagyon változatosak voltak. A vokális és hangszeres alkotásokban egyaránt a téma bemutatása felváltva jön létre kvintben és oktávban.³² A fúga téma bemutatásában szigorúan azonos imitáció jöhet létre, prím, kvart, kvint vagy oktáv távolságban. Ez esetben reális válaszról beszélünk, amely általában modulációhoz vezet. Ha a témaimitáció nem teljesen azonos hangközileg, akkor tonális válasz alakul ki, és nem modulál.³³ A szólamok közötti párbeszéd játék különböző sorrendben és hangközviszonyokban megismétlődik, aztán torlódik stretto-ban általában a repríz előtt, ahol a témafejek sűrű egymásutánjában jelennek meg.³⁴

A téma legelső megjelenési formáját *duxnak* (*subjectum* vagy *proposta*) nevezik. A *dux* elhangzását egy másik szólamban történő imitáció követi mialatt a kezdőszólam folytatása ellenszólamává alakul (esetleg *kontraszsubjektummá*). A téma második belépését *comesnek* (*consequente* vagy *riposta*) nevezik.³⁵

Vannak olyan fúgák amelyek két vagy három témát dolgoznak fel. Ezeket nevezzük kettős-fúgának (Doppel-Fuge), vagy hármás-fúgának.³⁶ A két téma dallami és ritmikailag felépítése leggyakrabban kontrasztban áll egymással. A klasszikus fúgában mindkét téma ugyanabban a tonalításban van megalkotva. A modern kettős-fúgában a két témát általában két különböző hangnemben komponálják. A kettős-fúga legkevesebb háromszólamú kell legyen. Ez az elv, hogy a témák számától a szólamok száma egyel több kell legyen, érvényes a hármás- és a négyes-fúgánál is. A zenei irodalom azonban azt tanúsítja, hogy nagyobb része a kettős-fúgáknak négy szólamra van írva. A zeneszerzők így kiegyensúlyozottabbnak érzik a fúga formáját. A kettős és hármás fúgákban viszont nagyon ritka a kontraszsubjektum használata.³⁷

³⁰ *Fúga*, in: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár, *i.m.*, 674. o.

³¹ Ulrich Michels, *Atlas Zene*, Athenaeum kiadó, 2000, 117 o.

³² Marțian Negrea, *Fugă*, 137 o.

³³ <http://www.komoly-zene.eoldal.hu/cikkek/mufajok/fuga.html>

³⁴ <http://www.kislexikon.hu/fuga.html>

³⁵ *Fúga*, in: Szabolcsi Bence - Tóth Aladár, *i.m.*, 674. o.

³⁶ Coca Gabriela, *Zenei formatan*, Kolozsvár, 2008, 112. o.

³⁷ Coca Gabriela, *Zenei formatan*, Kolozsvár, 2008, 116 o.

BIBLIOGRÁFIA

1. Coca Gabriela, *Zenei formatan*, Kolozsvár, 2008.
2. Dan Voiculescu, *Fuga în creația lui J. S. Bach*, Editura muzicală, București, 2000.
3. Kelemen Imre, *A zene története 1750-ig*, Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest, 1998
4. Marțian Negrea, *Fugă*.
5. Snyder, Kerala J., *Buxtehude, Dieterich*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 1992, Online Edition.
6. Szabolcsi Bence - Tóth Aladár, *Zenei Lexikon*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965.
7. Ulrich Michels, *Atlas Zene*, Athenaeum kiadó, 2000.

Online források:

1. <http://www.dietrich-buxtehude.org/ueberbux/ueberbux.html>
2. http://imslp.org/wiki/Category:Buxtehude,_Dieterich
3. https://books.google.ro/books?id=qSXGOoambNcC&pg=PA47&lpg=PA47&dq=buxtehude&source=bl&ots=PvlySr7QZU&sig=-_obEHiscnFgUJQckvjubHxzI&hl=hu&sa=X&ved=0ahUKEwiOj-vwjnRAhUEOBQKHWCjBgM4ChDoAQgtMAA#v=onepage&q=buxtehude&f=false
4. <http://www.hoasm.org/VIB/Buxtehude.html>
5. <http://www.classical.net/music/comp.lst/buxtehude.php>
6. http://www.naxos.com/person/Dieterich_Buxtehude/27114.htm
7. <http://www.dacapo-records.dk/en/artist-dietrich-buxtehude.aspx>
8. <http://www.allmusic.com/artist/dietrich-buxtehude-mn0001427042>
9. <https://bookline.ro/search/search.action?inner=true&searchfield=buxtehude&tab=bookline.ro%2Faudio>
10. <http://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/korzene/barokk.htm>
11. https://www.google.ro/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwit_5SOkqbRAhWK3SwKHWIIDYYQFgiUATAD&url=http%3A%2F%2Fbaroque.hu%2Ffeletrajzok%2Fb%2Fbuxtehude.doc&usq=AFQjCNG6v2d6be2WgINNb3NcuJXK1IFtA