



Fuga¹

Prof. Flávio de Queiroz | Ufba²

Definições e dados preliminares

■ “A fuga é uma composição polifônica, escrita em estilo contrapontístico, sobre um tema único ou sujeito, exposto sucessivamente numa ordem tonal determinada pela lei das cadências. O estilo contrapontístico repousa principalmente sobre a *imitação*, isto é, sobre a reprodução sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos ou melódicos, por duas ou mais vezes diferentes, nos diversos graus da escala. A imitação rigorosa de um desenho dado recebe o nome de *canon* [cânone]. A escrita em imitações e em cânones deu início às primeiras formas de contraponto vocal”, de onde a fuga retira as suas origens”. (d’Indy, p.19).³

■ “A fuga é uma peça instrumental ou vocal polifônica, referindo-se o termo "fuga" a seu **modo de composição** polifônico específico e, ao mesmo tempo, a seu **princípio formal e estrutural**. Como regra geral, seu número de vozes se acha entre 3 e 4. A fuga adquiriu sua forma regular na época de BACH. Seu princípio ordenador, severo e, ao mesmo tempo, cheio de fantasia, era considerado a imagem de uma harmonia universal superior”. (Michels, p.116).⁴

■ “A fuga é uma composição de estilo contrapontístico que se baseia sobre o uso da imitação e a preponderância de um tema gerador, curto, mas característico, denominado **sujeito**. Aparecida pelo fim do século XVII, conecta-se com a tradição polifônica dos séculos XV e XVI, do que é, de certa maneira, o seu coroamento: em nenhuma outra forma se atinge uma unidade tão perfeita. Se bem que situada também na descendência do moteto, a fuga parece pertencer à arte instrumental; no entanto, inúmeras adaptações à arte vocal foram realizadas com sucesso: basta aqui citar o *Sanctus* da *Missa em si menor*, de J. S. Bach, cuja segunda parte é uma grande fuga vocal a seis vozes”. (Hodeir, p.52).⁵

■ “A fuga é, pois, uma composição monotemática que encontra sua variedade nos recursos imitativos que lhe empresta o contraponto e nas possibilidades das variações tonais (modulações)”. (Mantecón, p.145).⁶

■ “A fuga é uma composição (...) em estilo polifônico, a um determinado número de partes reais, e estruturada conforme um plano formal que, em essência, consiste na insistente repetição de um *tema* e de sua *imitação*, com fragmentos livres entre as repetições”. (Zamacois, p.57).⁷

■ “Uma fuga é uma peça de música inteiramente concebida em contraponto, e onde tudo se interliga, direta ou indiretamente, a um motivo inicial denominado *sujeito*; dessas ligações resulta a unidade da obra; a variedade é obtida por meio das modulações e das diversas combinações em

¹ Fonte: Prof. Flávio de Queiroz. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical. Disponível em: <http://www.clem.ufba.br>.

² Flávio José Gomes de Queiroz: Graduado em Órgão pela Universidade Católica de Salvador (classe do prof. Hermann Coppins). Seguiu para a Bélgica, onde estudou órgão (Kristiaan Van Ingelgem e Hubert Schoonbroodt), harmonia, contraponto, música de câmara, canto gregoriano e improvisação (passando principalmente pelo Conservatório Real de Bruxelas). Organista do Mosteiro Beneditino de Affligem, Bélgica (1985-1991). Mestre em Educação Musical, orientado por Alda Oliveira e Jamary Oliveira. Organista do Mosteiro de São Bento, Salvador, BA. Organizador do grupo de canto gregoriano *Signum Magnum*. Praticante e estudioso de *Yoga Vidya*. Doutorando em Etnomusicologia.

³ d’Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*. 2º livro, 2ª parte. Paris: Durand, 1909.

⁴ Michels, Ulrich. *Atlas de música*. 1º livro. Madrid: Alianza, 1982.

⁵ Hodeir, André. *Les formes de la musique*, 10ª ed. Coleção *Que sais-je?*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

⁶ Mantecón, Juan José. *Introducción al estudio de la música*. 2ª ed. Barcelona: Labor, 1957.

⁷ Zamacois, Joaquin. *Curso de formas musicales*. 4ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1979.

cânone ou em imitação. As vozes parecem, então, se perseguir, ou fugir umas das outras, donde a etimologia da palavra: *fuga* (de “fugir”).⁸ (Lavignac, p.389).

■ “O que constitui essencialmente a fuga é a *imitação*. As diversas partes (vocais ou instrumentais) respondem-se, e parecem, assim, se perseguir, donde o nome *fuga*. Um tema, chamado *sujeito*, é exposto por cada voz, depois retomado em diferentes intervalos. As partes, cantando este tema, imitam-se, portanto; mas em todo o curso da peça elas dialogam, igualmente, através de desenhos acessórios. Não existe apenas um *único plano* de fuga. Neste tipo de música as formas são extremamente variadas (...)”.⁹ (Koechlin, p.4).

■ “Pelo fato de a fuga oferecer tantas ricas e variadas possibilidades de escrita linear, foi o veículo favorito para os esforços criativos dos compositores barrocos. Se, às vezes, ela aparecia aos estudantes como acadêmica e proibitiva, é por causa da abordagem pedante encontrada em muitos tratados sobre a matéria. De fato, procedimentos ‘fuguistas’ tradicionais estão relacionados a certas restrições em alguns aspectos, mas, no entanto, é notavelmente livre em outros. E, embora haja a tendência de se olhar a fuga como “fria” e “abstrata”, pode-se através dela expressar uma grande variedade de afectos.(...)”.

“Embora não fosse pensada como uma forma específica nos dias de Bach, ou mesmo por um século inteiro depois de sua morte, o conceito de fuga como uma forma em três partes ganhou ampla aceitação durante fins do século XIX. Subseqüentemente, no entanto, este conceito veio a ser questionado e finalmente suplantado por um mais antigo e válido, de *fuga* como uma maneira de escrever, uma abordagem contrapontística particular. Enquanto às vezes falamos de fuga como ‘uma das formas contrapontísticas’, o termo ‘forma fuga’ não tem, atualmente, um sentido exato. Isto não quer dizer que determinadas fugas sejam ‘defeituosas’ no plano formal, ou que o plano ternário não seja freqüentemente encontrado. Simplesmente, o ponto é que há várias possibilidades no que se refere à arquitetura da fuga, de forma que é impossível escolher um deles como a ‘fuga forma’. Provavelmente a noção de um plano em três partes surgiu porque elas geralmente contêm”:

1. Uma "exposição", na qual o sujeito é anunciado de maneira imitativa, num padrão tradicional;
2. Uma porção mais livre, às vezes chamada de "desenvolvimento", onde geralmente se evita a tônica;
3. Alguma referência ao sujeito, na tônica, próximo ao fim. Pode ser algo como uma porção do sujeito até séries inteiras de enfáticas exibições do mesmo, como uma verdadeira "recapitulação".

“O princípio ABA está aqui em evidência, obviamente, em termos de relações de tonalidade e, em maior ou menor grau, em termos de equilíbrio da exposição por uma seção similar próxima ao fim. Mas, em se determinando a forma geral de uma fuga é também importante levar em consideração as proporções das várias seções, e seu relacionamento entre si, tanto quanto permita o seu conteúdo. Isso pode claramente indicar um desenho binário (ou algum outro não-ternário), mesmo embora algumas sugestões do sentimento ABA possa estar presente”. (Kennan, pp.199-200)¹⁰

■ “O termo *fuga*, assim como invenção, denota, antes, um estilo composicional ou um procedimento, do que uma forma específica. O estilo fugado apareceu na segunda metade do século XVII e primeira do século XVIII, derivado de antecedentes vocais como o moteto, a chanson e o madrigal, e outros instrumentais, como o *ricercare*, a *canzona* e a *fantasia*; veio a florescer plenamente na obra de J. S. Bach. Compositores das eras romântica e clássica usaram-na esparsamente, exceto para incorporar pequenas seções fugadas em outras maiores, geralmente

⁸ Lavignac, Albert. *La musique et les musiciens*, 11^a ed. Paris: Delagrave, s.d.

⁹ Koechlin, Charles. *Etude sur l'écriture de la fugue d'école*. Paris: Max Eschig, 1933.

¹⁰ Kennan, Kent W. *Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice*, 2^a ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.

homofônicas. A fuga foi usada no século XX por compositores como Stravinsky, Hindemith e Bartok não apenas como um procedimento para seções maiores, mas também como movimentos inteiros, e com um vocabulário harmônico, sintaxe e orientação tonal modernos. A fuga, com seu sensível equilíbrio entre as organizações contrapontística e tonal, assinala o ponto máximo em polifonia no Barroco tardio, tal como a forma sonata é o auge da homofonia na era Clássica”.

“A despeito de suas muitas inconfundíveis características, a fuga não é algo fácil de se definir ou descrever. Qualquer fórmula torna-se inevitavelmente uma supersimplificação. Não há duas fugas com a mesma forma; a “fuga típica” não existe, exceto como uma abstração musical. A despeito de seu caráter efusivo, um esforço será feito para descrever seus principais artifícios, os seus procedimentos que mais aparecem. Mas é importante ter em mente que qualquer característica pode ser alterada, disfarçada de uma ou mais maneiras, ou pode mesmo não estar presente”.

”A fuga é uma obra polifônica - vocal, instrumental ou ambos - num número específico de vozes ou partes, geralmente três ou quatro, possivelmente cinco, raramente mais, ou menos¹¹. É caracteristicamente monotemática¹² e imitativa, em forma aberta¹³. O tema, ou *sujeito*, como é geralmente chamado, entra em uma voz após a outra, a primeira das quais sem acompanhamento algum¹⁴. Há um espessamento gradual da textura à medida em que as vozes entram, com entradas alternadas nos níveis da tônica e da dominante. Seguindo-se o grupo inicial de entradas, imitações do sujeito aparecem mais ou menos regularmente alternados com episódios, um episódio sendo uma seção na qual o sujeito *completo* não aparece, e no qual há desenvolvimento de material novo e/ou previamente exposto¹⁵. Até o ponto onde o primeiro episódio aparece, uma fuga é quase que indiferenciável de um cânon; ela também representa um maior desafio à imaginação e ao senso de fantasia do compositor”.

“Esses episódios são freqüentemente modulatórios, exceto quando aparecem próximos ao fim da fuga. Ali, após uma ou mais modulações, eles devem ajudar a restabelecer a tônica e um senso de estabilidade tonal. Episódios também ajudam a prover algum relevo com relação aos sempre repetidos sujeitos. A alternância entre sujeito e episódio, que caracteriza o principal corpo da maioria das fugas, deve ser relacionada aos ciclos de tensão harmônica e resolução, de dissonância e consonância”.

“Pelos fatores interesse, variedade, e intensidade dramática, o sujeito em inversão ou stretto deve ser introduzido numa parte tardia da fuga. Com menos freqüência, é introduzido em aumentação, diminuição ou, raramente, em movimento contrário. Combinações entre esses, por exemplo, aumentação e stretto pode ser usado”.

“Manfred Bukofzer observou que ‘o único elemento formal que todas as fugas tem em comum é a expansão contínua, realizada numa cadeia de exposição fugal’.¹⁶ Pode-se adicionar a essa cautelosa afirmação a observação de que a porção mais altamente regular ou formalizada da fuga é a seção de abertura. É conhecida como *exposição*, e durante o seu curso cada voz, de cada vez, enuncia o sujeito.¹⁷ Os eventos menos previsíveis que seguem a exposição constituem o *desenvolvimento*. Esta

¹¹ O *ricercare* na *Oferenda Musical* de Bach é, de fato, uma fuga a seis vozes. Sua única fuga a duas vozes é uma em E menor, n’*O Cravo Bem-Temperado*, vol I. As fugas em suas sonatas para violino solo simulam várias vozes, mas [estabelecer] o número exato delas é, geralmente, problemático.

¹² Fugas dupla e tripla, respectivamente com dois e três sujeitos, são extensões do conceito de fuga.

¹³ Na “forma aberta” há expansão contínua e crescimento, e não o retorno seccional encontrado no final das “formas fechadas”, como a ternária ABA e a ABACA do rondó.

¹⁴ O termo *fuga acompanhada* é apropriado se “livre” material de acompanhamento, não relacionado aos elementos próprios da fuga, aparece em alguma(s) da(s) voz(es) associada(s).

¹⁵ Uma notável exceção é CBT, vol. I, *Fuga nº 1*, sem episódios.

¹⁶ Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York: W. W. Norton, 1947), p. 362.

¹⁷ Estruturas similares mais tarde, na fuga, são conhecidas como contra-exposições, ou numeradas como segunda, terceira exposição etc.

seção pode ser dividida em um número de subseções de acordo com fatores como tonalidade, consistência de procedimentos usados, e cadências”. (Kohs, pp.177-8).¹⁸

Sujeito

É a idéia musical em que se baseia a fuga. Recebe também os nomes de *tema*, *dux*, *proposta*, *vox antecedens*. Varia em comprimento: pode ser curto como um motivo (CBT, vol. I, Fugas 9, 17, 19), mas mais comumente tem o comprimento de uma frase melódica (CBT, vol. I, Fuga 2, dois compassos; Fuga 15, quatro compassos e um tempo; Fuga 24, três compassos). O sujeito é geralmente marcante e conciso, terminando com uma cadência melódica (CBT, vol. I, Fugas 6, 8, 10, 12, 13, 14, 20, 23, 24). Tal cadência pode, no entanto, ser enfraquecida pelo movimento continuado ou dissolução (CBT, vol. I, Fugas 1, 5, 9, 11, 18, 22). Pode ser imediatamente seguido por um pequeno *link* de conexão ou ponte (CBT, vol. I, Fuga 7), levando ao contra-sujeito [ver esse termo mais adiante]. O sujeito pode permanecer na tônica; ou pode modular, geralmente para a dominante. Outras possibilidades podem ocorrer, especialmente em procedimentos individuais do século XX.

Os dois sujeitos do exemplo 1 representam dois tipos distintos, conhecidos no século XVIII como *sogetto* e *andamento*, respectivamente. O primeiro é de pequeno ou médio porte (não maior que três compassos), relativamente simples, assemelhando-se aos sujeitos de *ricercari* do século XVI. O segundo é maior, geralmente bem fluente, e muitas vezes construído a partir de duas idéias. Na música de Bach, o tipo *andamento* ocorre mais em grandes fugas para órgão.

Ex. 1a BACH: C.B.T., Livro II, Fuga 9 ◀



Ex. 1b BACH: Fuga em Dó maior, BWV 564 (órgão) ◀



Para ser interessante e reconhecível, quando reenunciado, um sujeito deve ter algum elemento marcante, ativo, seja melódico, rítmico ou ambos. No exemplo 2, todos eles possuem esse algo marcante.

Ex. 2a BACH: Fuga em E menor, BWV 548 (órgão)



Ex. 2b PURCELL: Sonata n° 7, Canzona



¹⁸ Kohs, E. B. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Wifflin, 1976.

Ex. 2c GOTTLIEB MUFFAT: Fuga em G menor



Ex. 2d HAYDN: V Missa



Ex. 2e BACH: C.B.T., Livro II, Fuga 6



Resposta

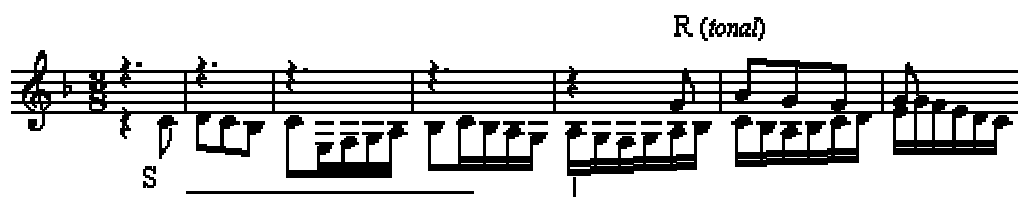
A resposta (*comes*, conseqüente) pode ser real ou tonal. A resposta real consiste em uma imitação rigorosa do sujeito à 5ª superior. A resposta tonal é uma imitação do sujeito que porta mutações melódicas com finalidades à sua adequação tonal. A resposta pode atacar: a) com a última nota do sujeito; b) após o término do sujeito; c) antes de terminar o sujeito. Esta última opção é o que se denomina *stretto*. Eis abaixo um exemplo de a):

Ex. 3 BACH: C. B. T., Livro I, fuga 4



Agora, um exemplo de b):

Ex. 4 BACH: C. B. T., Livro I, fuga 11



(Zamacois, p. 60)¹⁹

Ex. 5 Exemplos de alguns sujeitos e suas respostas tonais:



¹⁹ Zamacois, Joaquin. *Curso de formas musicales*. 4ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1979.

Pequeno método para responder um sujeito de fuga

Vejam os cinco passos para criarmos uma resposta a um sujeito de fuga:

1. Examine o sujeito e observe quando ele exibe: a) uma 5a inicial; b) uso do V grau como uma tônica secundária (quer dizer, #4-5); ou c) uma 7a ou #7 próximo ao início.
2. Caso não exista nenhuma dessas condições, responda apenas com uma *resposta real*: transponha o sujeito a uma 5a justa superior (ou 4a justa inferior). Mesmo que a condição c) exista, uma resposta real é possível (Bach, CBT, Vol. I, fuga 4).
3. Se a condição c) existe mas uma resposta real não é desejada, ou se as condições a) e/ou b) estão presentes, é necessário observar mais adiante no sujeito e nota alguma característica que deve ser mantida.
4. a) Sujeitos com uma 5a proeminente próxima ao início: transponha o sujeito uma 5a justa acima, substituindo na resposta o 1 pela 5 inicial. b) Sujeitos com uma tônica secundária em V: faça o mesmo, mas responda #4-5 do sujeito com 7-1 (ou #7-1). c) Sujeitos com uma 7 ou #7 proeminente: se a imitação real não for empregada, responda 7 ou #7 com 3 ou #3.
5. Agora cante ou toque o resultado, tendo o cuidado de observar se alguma característica sob o passo 3 foi destruída. Uma aplicação desses vários passos é dada no exemplo abaixo.

Ex. 6 BACH: *Missa em B menor* (Green pp. 265-66)²⁰

Passos 1-3
(condição a) (condição c) (condição b)

Passo 4a

Passo 4b

Passo 4c

Passo 5

Únicas notas respondidas uma 5a acima

²⁰ Green, Douglass. *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*. Chicago: Halt, Rinehart & Winston, 1979.

Contra-sujeito

É um tema subsidiário que acompanha o sujeito. Seu conceito foi introduzido por Coprario, em seu *Rules How to Compose* (c.1610). Um contra-sujeito ouvido com o sujeito em todas as entradas (ou quase todas) pode ser considerado um contra-sujeito regular. O contra-sujeito tem duas origens.

Um tipo deriva da continuação da primeira voz contra a resposta; à medida que o sujeito tende a tornar-se mais longo e mais característico, ele tende também a formar uma cadência definida antes da entrada da resposta; assim o que se segue contra a resposta tende a ser ouvido como um novo tema.

Um segundo tipo deriva do antigo RICERCARE e FANTASIA, onde uma das maneiras de tratar o tema era combiná-lo, em seções posteriores da peça, com novos temas, a exemplo do *Ricercare cromatico post il Credo* (*Fiori musicale*, 1635, n. 31, compasso 19 em diante), de G. Frescobaldi.

O mais comum é que a primeira aparição do contra-sujeito seja contra a primeira resposta: o que é claramente derivado do primeiro tipo descrito acima. Às vezes, no entanto, sujeito e contra-sujeito podem ser enunciados simultaneamente desde a primeira entrada, como no exemplo a seguir, uma prática que parece ser derivada do segundo tipo.

Ex. 7 BEETHOVEN: *Missa solennis*, 'Et vitam venturi'

Em tais casos, muitos escritores referem-se a "dois sujeitos" e chamam a fuga de "fuga dupla", uma definição que não ajuda em nada, visto que um tema sempre se sobressai a outro, e que apenas nessas primeiras entradas é que tal fuga difere das outras com contra-sujeito regular.

Outra prática, nitidamente oriunda do segundo tipo, é a introdução de um ou mais novos contra-sujeitos ao longo da fuga, mas após a exposição (p. ex., a fuga n.4 do Cravo Bem Temperado, vol. I).

Normalmente, o contra-sujeito após ter aparecido na primeira voz contra a resposta, aparece então na segunda voz contra a terceira entrada, e, aí, na terceira voz contra a quarta entrada e assim por diante. No entanto, este procedimento não é invariável. Se a continuação da primeira voz contra a resposta pode tornar-se um tema regular, então, sua continuação pode reaparecer contra a terceira entrada, e assim por diante.

Esta prática pode originar um segundo, terceiro e mesmo quarto contra-sujeito: Bach fez uso especial disso em suas *Permutationsfuge*, ou "fugas-round", como são às vezes chamadas, e que ele usa freqüentemente em corais (próximo exemplo).

Ex. 8 BACH: *Cantata no. 21*, seção final da 1a. parte

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Oboe (ob), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Cello/Double Bass (bc). The Soprano and Alto parts feature the subject (S) and countersubject (CS 1). The Tenor and Bass parts are mostly silent. The second system includes staves for Oboe (ob), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Cello/Double Bass (bc). The Soprano and Alto parts feature the subject (S) and countersubject (CS 2). The Tenor and Bass parts are mostly silent. The Cello/Double Bass part provides a steady bass line throughout.

A evolução do contra-sujeito segue a do sujeito em seu crescente ganho em caráter temático e importância, exceto no que se refere à manutenção estrita de suas características melódicas. Na prática os contra-sujeitos são sempre temas subsidiários, nunca usurpando a dominação do sujeito. Fugas acadêmicas tendem a encarar o contra-sujeito como um elemento obrigatório; apenas aqui, contra-sujeitos tendem a se tornar algo complicado, dividindo a atenção com o sujeito. No período clássico da fuga o contra-sujeito é normalmente escrito em contraponto invertível (ou contraponto duplo) contra o sujeito; a estipulação acadêmica de que sujeito e contra-sujeito devem fazer "boa harmonia" não é de todo obedecida na prática, visto que a fuga é, antes, um processo temático e contrapontístico, do que meramente harmônico. (BULLIVANT, pp. 852-54).²¹

²¹ Bullivant, Roger. "Countersubject". In Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, pp. 852-54. Londres: MacMillan, 1980.

Episódios

Em fuga, o termo refere-se a qualquer passagem que ocorra entre o fim da exposição e o começo da entrada final que não seja uma entrada de sujeito. A Teoria nunca se decidiu se uma entrada completa de um contra-sujeito sem o sujeito (CBT, Vol. I, fuga 11) constitui ou não um episódio. O conceito de episódio parece ter tomado ênfase na fuga acadêmica após Bach, o sujeito tido como um tema completo e substancial com uma cadência definida; sua entrada contrasta fortemente com os episódios, onde os temas seriam "desenvolvidos", como na sonata. Também, o episódio parece ser um meio para modular, visto que a tonalidade das entradas são fixas. Abordando-se outros tipos de fuga, notadamente aquelas anteriores a Bach, "episódio" é um termo menos útil, desde que pode não haver uma diferenciação marcante entre eles e as entradas principais. E ainda, o que é tecnicamente um episódio pode servir a diversas funções.

Os principais tipos de episódios fugais são: a) uma passagem indiferenciada, meramente prolongando uma entrada; b) uma passagem de ligação (link); c) uma passagem cadencial; d) desenvolvimento dos temas; e) introdução de novos materiais que não preencham qualificações para um novo tema. Qualquer combinação dessas funções podem estar reunidas num mesmo episódio. (Bullivant, p. 214)

"Na exposição, uma passagem de ligação (*link*) entre as entradas do sujeito é chamada, em inglês, de *codetta*; o termo aqui não tem conotação de "cadência". (Bullivant, p.11)

As entradas são, muitas vezes, imediatas; outras, estão separadas por fragmentos livres. Tais fragmentos, quando tem uma relativa extensão, são denominados *episódios* ou *divertimentos*; quando são relativamente curtos, são as *codas*, do sujeito ou da resposta, segundo resultem em apêndices desta ou daquele. Muitos tratadistas não dão uma nomenclatura especial às codas; outros as chamam de *condução*, *fechamento* e outros parecidos. Veja o exemplo a seguir:

Ex. 9 BACH: CBT, Vol. I, fuga 7

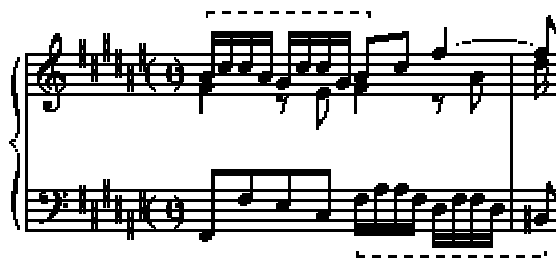
The musical score for Ex. 9, Bach's CBT, Vol. I, Fuga 7, is presented in two systems. The first system shows the 'Sujeito' (Subject) in the treble clef, followed by a 'Coda do Sujeito' (Subject Coda) and a 'Contra-resposta' (Counter-response) in the bass clef. The second system shows an 'Episódio (breve)' (Brief Episode) in the treble clef, followed by a '(livre)' (free) section in the bass clef, and finally the 'Sujeito' (Subject) in the bass clef.

Material temático dos episódios

O material temático dos episódios é, muito freqüentemente, oriundo do sujeito, da resposta, do contra-sujeito e de suas codas; mas isto não significa que não possa ser novo e próprio. E seu desenvolvimento, especialmente nas fugas clássicas, baseia-se, muitas vezes, em progressões. Note

como no trecho de fuga mostrado abaixo o episódio apresenta material temático novo, e que, por muitas vezes, faz papel de contra-sujeito:

Ex. 10 BACH: CBT, Vol. I, fuga 13, comp. 7



(Zamacois pp. 67-69)

Contra-exposição

Algumas fugas apresentam uma nova exposição após a exposição regular inicial, a qual recebe o nome de *contra-exposição*; embora a alternância entre tônica e dominante seja normalmente aplicada na exposição, esta ordem das entradas pode variar aqui. Este conceito de *contra-exposição* surgiu, na área acadêmica, para explicar certas fugas de Bach (e outras mais tardias) onde a seção modulatória central era protelada, justamente por causa desta 'nova' exposição. Entre as fugas do CBT, as seguintes contêm *contra-exposição*:

Livro I, fugas 1 e 11; Livro II, fugas 9, 17 e 23 (esta apresenta uma *contra-exposição* parcial).

Seção central

Obviamente só podemos nos referir a uma suposta "seção central" se a fuga em questão for constituída de três partes. Aqui têm lugar os episódios (digressões), como abordados anteriormente, e as entradas intermediárias do sujeito, em tonalidades diversas ("*middle entries*". O que acontece aqui é ditado pelo material musical da exposição e pelo gosto e imaginação do compositor.

A *digressão*, ou episódio, na fuga, é uma seção composta de fragmentos do sujeito, da resposta e/ou do contra-sujeito, com os quais podem ser feitas imitações e modulações, de forma a introduzir, em outras tonalidades, o sujeito principal, a resposta, o contra-sujeito. A *digressão* pode ser curta ou longa; pode haver, mesmo, mais de uma *digressão*, com materiais contrapontísticos tratados de diferentes maneiras. A intenção geral mais marcante é levar o sujeito a diversas tonalidades, em vozes diferentes.

Para Cherubini, a ordem de modulações pelas quais o sujeito deve passar nesta seção deve ser:

- a) quando a fuga é numa tonalidade maior: 1) dominante - V; 2) relativa - vi; 3) subdominante - IV; 4) relativa da subdominante - ii; 5) mediantes - iii; 6) retornar à dominante, para preparar a volta à tonalidade original da tônica.
- b) quando a fuga é numa tonalidade menor: 1) relativa maior - III; 2) dominante menor - v; ou 3) relativa da subdominante - VI; ou 4) subdominante - iv; ou 5) subtônica maior - VII; e voltar, por meio de uma dessas tonalidades, à tonalidade original. Pode-se terminar em maior. (p. 70).²²

²² Cherubini, Maria Luigi. *A treatise on counterpoint and fugue*. Nova Iorque: Kalmus/ Belwin Mills, s.d.

Reexposição

Normalmente esta seção reapresenta o sujeito em sua tonalidade e forma originais. Esta reapresentação ocorre geralmente em *stretto*, o qual, não raro, pode ser construído sobre uma nota pedal. Assim, encaminhamos o leitor para os links seguintes, já que eles mostram as principais características da reexposição.

Stretto

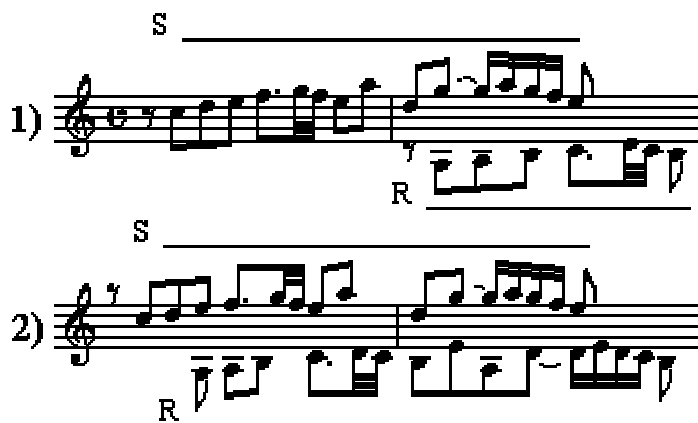
Falamos em *stretto* quando o sujeito é apresentado em uma voz e imitado em uma ou mais vozes, com a imitação iniciando-se antes que o sujeito inicial tenha terminado de soar. Este sujeito é, pois, concebido para ser sobreposto a si mesmo. Abaixo temos um *stretto* que ocorre numa fuga para órgão de J. S. Bach, a partir do compasso 21.

Ex. 11 BACH: Fuga em Mi Bemol maior, BWV 552 (órgão) ◀



Às vezes todo o sujeito é usado num *stretto* (*stretto maestrale*), às vezes apenas a sua porção inicial. Pode ocorrer em qualquer ponto no decurso de uma fuga. No entanto ele será mais valioso se construído num ponto de clímax e tensão. Um sujeito não faz a sua primeira aparição [na exposição] em *stretto*, embora a fuga nº 4 do volume II do Cravo Bem Temperado constitua uma exceção (GREEN, pp. 267-8). Considera-se que os *strettos* sejam mais interessantes quanto mais cerradas sejam suas entradas. Veja abaixo:

Ex.12 BACH: CBT, Vol. I, fuga 1.



(Zamacois, p. 125)

Pedal

Ao final de uma fuga é freqüente o uso de *nota pedal* de tônica, geralmente no baixo. Pedal de dominante é freqüente, também, antes da seção final, como que elevando a tensão, antes da reexposição do sujeito. No Livro I d'O Cravo Bem Temperado, as fugas 1, 2, 4, 6, 7, 15, 18 e 20 apresentam pedal de tônica no final. As fugas 1, 4 e 14 apresentam pedal de dominante. (Zamacois, p. 87). Para Cherubini, "o melhor pedal (...) é o de dominante, colocado na voz mais grave. A função do pedal é emancipar o compositor do rigor das regras;... introduzir dissonâncias não preparadas"... (p. 66).

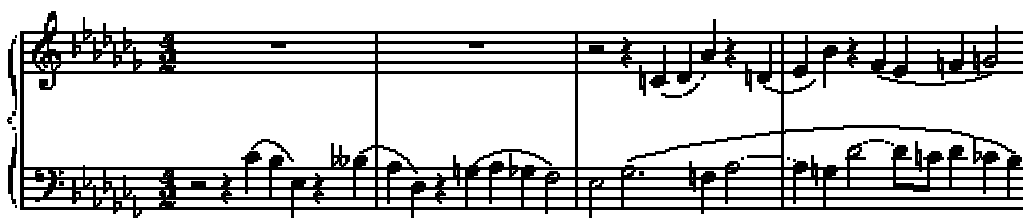
Sobre a nota pedal, deve ser ouvido o sujeito, a resposta em stretto, os contra-sujeitos, e, caso possível, alguns dos engenhosos artifícios que foram eventualmente introduzidos ao longo da fuga. Quando uma coda é incluída no final de uma fuga, pode conter alguns tempos a alguns compassos, raramente superior a quatro. Pode apresentar material já ouvido ao longo da fuga ou, ainda, novo material, ou ambos. Codas de muitas fugas de J. S. Bach mostram tendência a um tratamento mais livre, rapsódico, e até a "recitativo dramático" em alguns casos. Vozes extras podem ser acrescentadas, com acordes completos. Codas são freqüentemente construídas sobre pedal de tônica. (Kennan, p. 225).

Tipos especiais de fuga

1. Contrafuga

Muitas fugas fazem uso da possibilidade de inversão em diversos pontos em seu decurso. Referimo-nos a uma fuga que sistematicamente faz uso de inversões como *fuga em movimento contrário* ou *contrafuga*. Neste caso a resposta aparece, já desde o início, em inversão, e assim reaparece ao longo da peça.

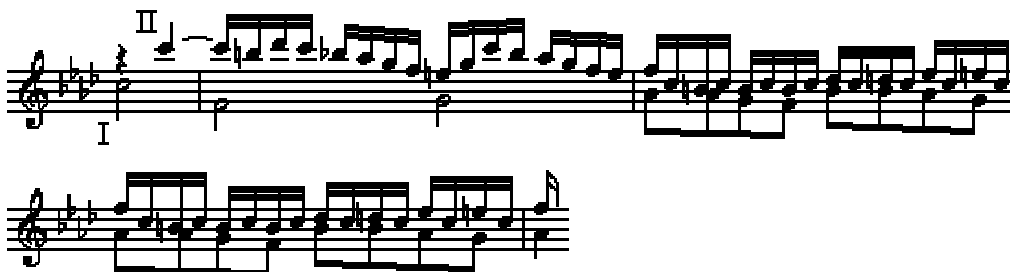
Ex. 13 BRAHMS: Fuga em A Bemol menor para órgão



2. Fuga dupla

a) Fugas baseadas em dois sujeitos que, em algum ponto, apareçam simultaneamente são chamadas de fugas duplas. Há dois tipos. Num tipo ordinário dessas fugas, os dois sujeitos aparecem associados ao longo da fuga, aparecendo juntos desde o início, assim como um sujeito qualquer e seu contra-sujeito. Bach não era muito partidário deste tipo de fuga dupla, mas uma de suas composições mais famosas, a *Passacaglia* [órgão], inclui uma em sua parte final. Este tipo foi bastante usado durante o século XVIII por compositores italianos e também por Haydn e Mozart. O *Kyrie da Missa de Requiem em D menor* é um exemplo bem conhecido. Os dois sujeitos são bem contrastantes em caráter e raramente entram exatamente juntos. O tema que entra primeiro é chamado sujeito I; o outro, sujeito II.

Ex. 14 MOZART: Fantasia para órgão mecânico, K. 608



b) O outro tipo de fuga dupla apresenta o primeiro sujeito sozinho, antes de combiná-lo com o outro sujeito, numa segunda aparição. Assim a primeira seção é uma pequena fuga sobre o 1º sujeito, com uma ou mais exposições e episódios. Então, a fuga que se segue sobre o sujeito II pode combinar os dois sujeitos, também. Ou, esta segunda seção pode ser inteiramente baseada no sujeito II e, depois, aparecer uma terceira seção onde esses dois sujeitos seriam combinados.

Este tipo maior de fuga dupla é encontrado em certos predecessores e contemporâneos de J. S. Bach, como Luigi Batiferri e Gottlieb Muffat. Outros exemplos são: Schumann, *Op. 60, n.º 6*; Reger, *Op. 85, n.º 4*; algumas fugas duplas desse tipo de Bach são: *n.ºs 14 e 18* do vol II do Cravo Bem Temperado; a *Toccat e fuga em Fá maior*, para órgão; a primeira parte do *Confiteor* da *Missa em B menor*; a "fugueta" *Allein Gott in der Höh'* é um caso interessante em miniatura.

3. Fuga tripla

Sabemos que Beethoven usa uma fuga tripla na seção do desenvolvimento do I movimento de sua *Nona Sinfonia*; usa também na 2ª parte do *Scherzo* de seu *Quarteto op. 18, n.º 4*. Ambos ilustram o uso de procedimentos fugais em movimentos de forma sonata. Fugas triplas em movimentos inteiros são dificilmente encontradas. Limitamo-nos a descrever, assim, alguns casos específicos. Desde que a fuga dupla comum começa com a exposição simultânea dos dois sujeitos, espera-se que a fuga tripla comece com uma combinação dos seus três sujeitos. Os exemplos citados de Beethoven começam assim, e a fuga tripla no *Concerto para quatro violinos*, de Leonardo Leo segue o mesmo procedimento. Uma fuga tripla nestes moldes não é encontrada entre as obras de Bach expressamente chamadas de *fugas*; no entanto, ele escreveu uma: ela ocupa um lugar no Cravo Bem Temperado – não entre as fugas, mas entre os prelúdios! Trata-se do *Prelúdio n.º 19 em lá menor*. Confirme, observando o exemplo abaixo.

Ex. 15 BACH: CBT, Prelúdio n.º 19

The musical score for Ex. 15, Bach's Prelúdio n.º 19 in A minor, CBT, is presented in three systems. The first system shows the initial exposition of the three subjects: I (sujeito) in the treble, II (sujeito) in the bass, and III (sujeito) in the bass. The second system shows the first response, with I (resposta) in the bass, II (resposta) in the bass, and III (resposta) in the treble. The third system shows the second response, with I (resposta) in the treble, II (resposta) in the bass, and III (resposta) in the treble. The score is marked with '3' and '5' at the beginning of the second and third systems respectively.

4. Fuga-concerto

Este termo é aplicado a uma fuga na qual os episódios (ou algum deles) deixam de ser contrapontísticos e usam material decorativo ou de *bravura*. Alguns procedimentos aparecem aqui com certa freqüência:

- O número de vozes pode ser aumentada de tempos em tempos, e acordes podem ser empregados de forma que a textura seja mais homofônica que contrapontística.

- b) Os episódios podem ser consideravelmente mais livres e mais extensos.
- c) A forma da fuga como um todo pode ser mais seccional que o habitual, com fortes cadências e contrastes extremos entre seções.
- d) O próprio sujeito poder ser mais colorido, animado e mais longo que o usual.

Geralmente tais fugas fazem parte de obras maiores (sonatas, fantasias, variações etc.). Raramente são peças isoladas. (Kennan, p. 243).²³

5. Fugueta, *fugato* e estilo fugado

A *fugueta* é uma pequena fuga. Em geral, sua exposição consta das entradas puramente indispensáveis, e o seu desenvolvimento é pouco importante. O *fugato* quase nunca é um todo, mas um fragmento de uma composição mais extensa - como um movimento de sonata ou de sinfonia, onde um de seus temas é tratado como se fosse o de uma fuga, com entradas características; tal procedimento é, posteriormente, abandonado, e volta-se aos procedimentos do gênero original. Por *estilo fugado* entende-se o que se desprende da fuga – imitações, respostas a diferentes intervalos etc., e se aplica a fragmentos ou composições que têm *sabor* de fuga, mas que não se sujeitam à sua estrutura. (Zamacois, p. 134).

6. Fuga escolástica

É um modelo sintético, criado por pedagogos para a prática escolar. Seu plano é, de fato, bastante artificial, mas pode ajudar aos iniciantes a seguir um plano determinado, reduzindo a sensação de "falta de direção" na prática composicional; entretanto, apenas algumas fugas na literatura musical correspondem a este plano. Para maiores informações sobre a fuga escolástica, ver, entre outros, o *Traité de la Fugue* de Gedalge.

7. Fuga X Invenção

Fuga

Geralmente o número de vozes varia entre três ou quatro (às vezes cinco; raramente duas ou seis).

A regra é imitar imediatamente o motivo de abertura.

A segunda voz entra na 4a ou na 5a, não na 8a.

Imitação contínua e repetição seqüencial não é característica.

Seguindo-se à exposição, entradas de sujeitos são separadas por episódios.

Mudanças intervalares no sujeito são raros, exceto em respostas tonais.

Invenção

Número de vozes: duas ou três.

Imitação imediata do motivo não é necessária (tratamento seqüencial em uma voz é possível).

A segunda voz entra na 4a, na 5a ou na 8a.

Imitação contínua e repetição seqüencial é característica.

Episódios não são necessários nem típicos.

Mudanças intervalares no sujeito são freqüentes.

(Kohs, p. 189).²⁴

²³ Kennan, Kent W. *Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice*, 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.

²⁴ Kohs, E. B. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Wifflin, 1976.

Referências bibliográficas

1. Bullivant, Roger. “*Countersubject*”. In Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, pp. 852-54. Londres: MacMillan, 1980.
2. _____ “*Episode*”. In Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. V, pp. 852-54. Londres: MacMillan, 1980.
3. Cherubini, Maria Luigi. *A treatise on counterpoint and fugue*. Nova Iorque: Kalmus/ Belwin Mills, s.d.
4. d’Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*. 2º livro, 2ª parte. Paris: Durand, 1909.
5. Green, Douglass. *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*. Chicago: Halt, Rinehart & Winston, 1979.
6. Hodeir, André. *Les formes de la musique*, 10ª ed. Coleção *Que sais-je?* . Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
7. Kennan, Kent W. *Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice*, 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.
8. Koechlin, Charles. *Etude sur l’écriture de la fugue d’école*. Paris: Max Eschig, 1933.
9. Kohs, E. B. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Wifflin, 1976.
10. Krehl, S. *Fuga*. Trad. de Antonio Ribera y Maneja. Barcelona: Labor, 1930.
11. Lavignac, Albert. *La musique et les musiciens*, 11ª ed. Paris: Delagrave, s.d.
12. Lemacher, H. e Schroeder, H. *Lehrbuch des kontrapunktes*. Mainz: Schott, 1977.
13. Mantecón, Juan José. *Introducción al estudio de la música*. 2ª ed. Barcelona: Labor, 1957.
14. Michels, Ulrich. *Atlas de música*. 1º livro. Madrid: Alianza, 1982.
15. Riemann, Hugo. *Katechismus der Fugen-Komposition*. 3ª parte. Leipzig: Max Hesse, 1894.
16. _____. *Composición musical (teoría de las formas musicales)*. Trad. Roberto Gerhard. Barcelona: Editorial Labor, s. d.
17. Zamacois, Joaquin. *Curso de formas musicales*. 4ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1979.