Capítulo 13

Imitação a Três Vozes

No contraponto a duas vozes, a imitação à oitava é natural e satisfatória. Com três vozes, ela impõe certas desvantagens.

A primeira é a monotonia melódica e harmônica que é provável de resultar quando o mesmo material é apresentado três vezes consecutivas começando na mesma classe de alturas (mesmo que em diferentes oitavas). Tais disposições tem uma certa qualidade estática, quando comparadas com uma que move-se para o nível da dominante na segunda apresentação e então retorna para a tônica na terceira.

Um problema a mais é a extensão. Quando três oitavas diferentes estão envolvidas, as vozes ficam muito distantes. Enquanto este espaçamento é prático para três instrumentos de madeira solistas ou instrumentos de cordas de tessitura apropriada, ele é geralmente difícil para instrumentos de teclado. E do ponto de vista vocal ele é provavelmente totalmente impraticável, já que tende a levar a voz superior muito para o agudo ou a voz inferior muito para o grave. Por esta razão ele estava normalmente proibido para o compositor Renascentista, cuja abordagem era essencialmente vocal e cuja música era geralmente escrita de modo a ser executada por vozes ou instrumentos (ou ambos, com as mesmas partes).

Assim a preferência pelo padrão I V I na imitação envolvendo três vozes pode ter-se originado parcialmente de considerações da extensão vocal. Mas a presença de dois níveis tonais que provêem um senso de partida e retorno era indubitavelmente também um fator para tornar aquele plano atrativo para os compositores desde o início e durante o período da música tonal. Quando quatro vozes estão envolvidas, a quarta apresentação é normalmente à 5ª, de modo que o princípio de alternar os níveis fica então ainda mais em evidência.

O material neste capítulo aplica-se a muita música a três vozes, incluindo invenções (sinfonias) e fugas. Enquanto nas invenções a idéia principal é chamada"motivo," nas fugas ela é melhor conhecida como "sujeito." As abreviaturas "M." e "S." são usadas para estes termos nos exemplos que seguem. Um contramotivo é indicado por "CM.," um contra-sujeito (que executa a mesma função nas fugas) por "CS."

IMITAÇÃO REAL

Quando uma linha melódica é imitada à 5^a , o material imitado é conhecido como a "resposta." O termo "à 5^a " é aplicado não somente para notas literalmente uma 5^a acima mas para aquelas da mesma classe de notas em oitavas mais agudas ou mais graves. Por exemplo, se o Dó central é a nota a ser imitada, qualquer uma das seguintes notas poderiam ser consideradas uma imitação à 5^a :

Exemplo 1



No Exemplo 2 as notas da resposta estão todas uma 4ª justa abaixo daquelas da apresentação inicial; isto é, elas estão imitadas exatamente à 5a. O termo "imitação real" e "resposta real" são usados para descrever esta situação.

Exemplo 2 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 15



Note que no início do quinto compasso do Exemplo 2, onde a resposta começa, que o sujeito moveu-se suavemente para notas que sugerem o acorde de tônica da tonalidade da dominante.

Uma situação ligeiramente diferente existe no Exemplo 3.

Exemplo 3 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 4



No primeiro tempo do quarto compasso aqui no Exemplo 3 a harmonia da tônica que termina o sujeito é alcançada assim que a segunda voz entra com a resposta. Esta consequentemente dá o efeito de começar no quinto grau da escala em Dó sustenido menor em vez do primeiro em Sol sustenido menor. Após aquele compasso é claramente implicada a tonalidade da dominante (com a harmonia de Dó sustenido menor tornando-se iv daquela tonalidade.) Entretanto, a resposta em tais casos é ainda considerada como inteiramente "na dominante."

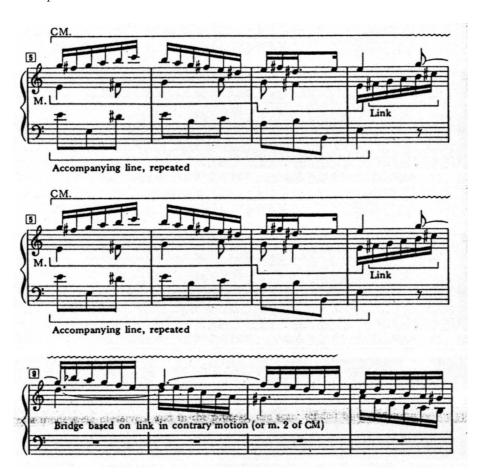
Outra ilustração da mesma situação é dada no Exemplo 4. Aqui há uma linha acompanhante na voz inferior no início, uma característica usual nas Sinfonias de Bach.

Exemplo 4 BACH: BACH: Sinfonia No. 10



O Exemplo 5 mostra a exposição (através das três primeiras apresentações do motivo) de uma Sinfonia de Bach. Entre as características a serem observadas estão (1) a "ligação" [link] que aparece cada vez no ponto onde o motivo propriamente termina, seu propósito sendo o de manter o ritmo movimentandose para conduzir suavemente para a primeira nota do material que segue naquela voz; (2) a "ponte" (compassos 9-12), que é necessária para retornar graciosamente para a tonalidade da tônica após a apresentação na dominante.

Exemplo 5 BACH: Sinfonia No. 13





As frases usadas no exemplo podem ser assim traduzidas: link: ligação; accompanying line, repeated: linha acompanhante, repetida; bridge based on link in contrary motion (ou m. 2 of CM): ponte baseada na ligação em movimento contrário (ou compasso 2 do CM). [N. do T.]

O processo de fazer pontes não é sempre tão simples de conseguir quanto na transição inicial da tônica para a dominante, especialmente se a tonalidade é menor. Neste caso o acorde da tônica da tonalidade da dominante deve ter a sua terça levantada antes que ela soe como a dominante (maior) da tonalidade original e levar de volta para esta tonalidade.

Uma expansão do princípio da ponte visto às vezes em trio sonatas (embora raramente em fugas ou invenções) consiste em inserir um episódio desenvolvido entre a segunda e a terceira apresentações.

IMITAÇÃO TONAL

Para entender o funcionamento da imitação tonal no período Barroco, é necessário lembrar-se que as técnicas de imitação já tinham sido definidas na música Renascentista, para a qual os conceitos modais eram importantes. Cada modo e hipomodo tinha uma extensão normal de uma oitava. Por exemplo, a do modo Dórico era. Se uma melodia Dórica envolvia as notas e era imitada exatamente à 5° , as notas resultariam. Mas o Mi está um tom acima da extensão característica do modo Dórico, e para os ouvidos do início do século XVII ele sugeria uma incursão no modo Eólio. Consequentemente, ele era geralmente substituído pelo Ré logo abaixo: .

Este é um breve exemplo do processo da imitação tonal – o responder de uma ou mais notas à 4^a em vez de à 5^a . Através do seu uso, as fronteiras externas de um modo eram preservadas; e no processo, a escala tendia a dividir-se em dois segmentos: (1) as notas dentro da 5^a inferior; (2) aquelas dentro da 4^a superior.

Embora os conceitos modais tenham desaparecido, a prática da imitação tonal continuou. Durante o período Barroco a razão principal para ela era simplesmente a necessidade de permanecer dentro da oitava de uma tonalidade particular (em vez de um modo). Mas conforme a tonalidade e as implicações harmônicas tornaram-se mais claramente definidas, elas também entraram como elementos de influencia no uso da imitação tonal em certas situações. Sentia-se que a tonalidade da tônica não deveria ser muito subitamente seguida pela tonalidade da dominante, e que uma implicação da harmonia de V/V muito cedo na resposta era muito abrupta harmonicamente. Em outras palavras, o objetivo era efetuar uma conexão suave entre as tonalidades da tônica e da dominante e evitar um sentido de seccionamento rígido.

Outra situação na qual a imitação tonal é requerida é aquela em que o sujeito modula para a dominante. (A frase "para a dominante" é realmente desnecessária aqui, já que ela é a única tonalidade para a qual os sujeitos modulam neste estilo.) Pode ser facilmente visto que se a um tal sujeito é dada uma resposta real, esta última irá terminar na dominante da dominante. Isto seria altamente indesejável em vista do fato de que a terceira apresentação deve ser na tônica. Por isso, para os sujeitos que modulam é dada uma resposta tonal que começa na tonalidade da dominante e move-se de volta para a tonalidade da tônica, revertendo a relação das tonalidades usadas na apresentação original do sujeito.

Vamos examinar em mais detalhe as situações nas quais a imitação tonal é empregada. Nos exemplos que seguem, as notas imitadas tonalmente na resposta estão marcadas com um X, seguidas por um colchete no caso de uma série de tais notas.

1. A imitação tonal é normalmente usada se a nota da dominante aparece como primeira nota do sujeito (Exemplo 6).

Exemplo 6 J. K. F. FISCHER: Fuga (Ariadne Musica, No. 10)



Aqui no Exemplo 6 somente a primeira nota, Dó, é imitada tonalmente—por um Fá em vez de um Sol. Note que a harmonia no compasso 5 é a tônica da tonalidade original e que o senso de estar na tonalidade da dominante não é alcançado até o compasso 7.

Em muitos casos é necessário trocar mais do que a nota da dominante inicial na resposta de modo a preservar certas relação intervalares dentro da linha. No Exemplo 7, como ilustração, o movimento em forma de escala e o ascenso de uma oitava precisa ser mantido intacto na resposta. Para obter isto, Bach usa uma sucessão de onze notas tonais.

Exemplo 7 BACH: Sinfonia No. 1



A frase escrita antes do último pentagrama diz: "A resposta real teria sido:" [N. do T.]

(Pautas separadas foram usadas para as vozes aqui para permitir espaço para as marcas analíticas, e as notas que poderiam ter figurado numa resposta real foram dadas de modo que possam ser comparadas com aquelas que a resposta tonal de fato usou.) A harmonia no final do motivo (tempo 1 do compasso 2) é Dó maior. Consequentemente o padrão em forma de escala do Dó até o Dó acima encaixa-se naturalmente, em oposição à escala de Ré até o Ré acima que estaria envolvida numa resposta real. Se Bach tivesse tentado começar com uma imitação tonal e então mudar para a imitação real mais cedo na resposta, nenhum dos padrões possíveis (Exemplo 8) seria satisfatório.

Exemplo 8



Também, teria sido difícil chegar a uma solução que implicasse a harmonia da tônica. No Exemplo 9 o sujeito abre com o grau 5 da escala seguido pelo grau 1 da escala (Dó sustenido para

Fá sustenido). A resposta para tais sujeitos quase invariavelmente envolve a imitação tonal da primeira nota. Como resultado, a resposta começa com os graus 1 e 5 da escala da tonalidade original.

Exemplo 9 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 13



Mesmo em formas de dança que começam em forma de fuga (como muitas gigas fazem), o princípio da imitação tonal é aplicado quando elementos no sujeito o garantem (Exemplo 10).

Exemplo 10 BACH: Suite Francesa No. 4, Gigue



2. A imitação tonal é geralmente usada se a nota da dominante (ou ocasionalmente a sensível numa posição métrica forte e claramente implicando a harmonia da dominante) ocorre *perto* do início do sujeito (Exemplo 11).

Exemplo 11 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 22



Este sujeito (Exemplo 11) abre com um salto da nota da tônica para a nota da dominante, o reverso da situação dos Exemplos 9 e 10. A resposta, consequentemente, começa com um salto da nota da dominante para a nota da tônica (da tonalidade original). Aqui novamente, esto é o resultado de responder a nota

da dominante tonalmente. Há uma ponte de cerca de cinco compassos que foi incluída no Exemplo 11 porque ela é particularmente uma boa ilustração de extensão através de repetição seqüencial.

No Exemplo 12 a nota da dominante está mais longe do início, mas Bach a responde tonalmente. (O sujeito aqui não é usual por começar na nota da supertônica; significativamente, entretanto, aquela nota está numa posição métrica fraca.)

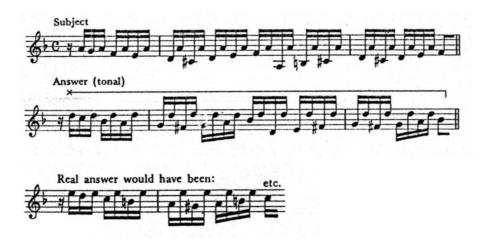
Exemplo 12 BACH: C.B.T., Livro II, Fuga 21



A questão óbvia neste ponto é: quão perto do início do sujeito deve a nota da dominante estar para qualificar-se como requerendo imitação tonal? Um resposta muito geral para esta pergunta pode ser: dentro dos três ou quatro primeiros tempos. Mas às vezes uma nota da dominante aparecendo mesmo mais tarde do que isto é respondida tonalmente, enquanto que em outros casos à uma aparecendo mais cedo no sujeito é dada uma resposta real. Assim é impossível estabelecer qualquer regra rígida e rápida que governe esta situação. Entretanto, a imitação tonal parece ser mais claramente requerida quando a nota da dominante francamente sugere V (em oposição a I) e aparece numa posição metricamente forte (embora nenhuma destas condições esteja presente no Exemplo 12).

Ocasionalmente a nota da dominante recorre tão constantemente através de um sujeito que uma imitação tonal do sujeito inteiro torna-se necessária (Exemplo 13).

Exemplo 13 BACH: Fuga em Ré Menor (órgão)



Em alguns sujeitos a nota da sensível é ouvida como sugerindo a harmonia da dominante claramente, mais do que uma nota não harmônica contra a harmonia da tônica. Em tais casos ela é geralmente respondida tonalmente, como nos Exemplos 14a e b.

Exemplo 14a BACH: Fuga, do Prelúdio, Fuga, e Allegro em Mi Bemol, B.W.V. No. 998



Exemplo 14b BACH: Fuga sobre Vom Himmel hoch



Usando o Exemplo 14a para propósito de discussão, a segunda nota, Ré, é a nota da sensível. Uma resposta real teria sido Lá, mas a resposta tonal é Sol, que sugere o terceiro grau da escala de Mi bemol maior e completa o esboço da harmonia da tônica, estendendo o senso da tonalidade da tônica no processo. Observe que em tais casos a terça do acorde de dominante no sujeito torna-se e terça do acorde da tônica (original) na resposta. Exatamente a mesma situação está envolvida no Exemplo 14b.

Sugestões definitivas da harmonia da dominante tais como aquelas nos exemplos recém vistos usualmente resultam do fato de que a nota da sensível está colocada numa posição métrica forte. Quando ela ocorre numa posição métrica fraca, Bach normalmente dá à ela uma resposta real. Um exemplo disto pode ser visto na Fuga 13, Livro II do *Cravo Bem Temperado*, onde a sensível, embora ocorrendo no terceiro tempo do compasso, tem a função de uma anacruse no início do sujeito.

Uma exceção importante a estes princípios gerais da imitação tonal deve ser mencionada: uma resposta tonal não é geralmente usada se a mudança que ela envolve for violar algum elemento altamente característico do motivo ou de um padrão, seqüencial ou não. à luz do que foi dito anteriormente, o sujeito da fuga parcialmente citado no Exemplo 15 poderia requerer uma respostatonal, já que ele começa com um salto da tônica para a dominante. Entretanto, a imitação tonal teria roubado o padrão seqüencial e a "linha dentro da linha" que nós ouvimos no primeiro tempo de cada compasso. é presumivelmente por esta razão que uma resposta real é empregada.

Exemplo 15 BACH: Fuga em Dó Menor (órgão)



Um exame do sujeito inteiro revela que Bach prepara a resposta real movendo-se para a tonalidade da dominante em um compasso extra *antes* da entrada da resposta (mas não dentro do sujeito propriamente).

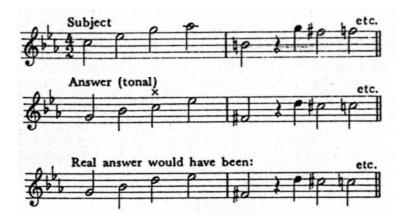
Outro caso apontado é o sujeito da "Pequena" Fuga em Sol Menor de Bach, a qual abre com um esboço da tríade da tônica. Este padrão é preservado na resposta; isto é, esta última é real, à despeito da forte nota da dominante no segundo tempo. O início do sujeito e da resposta estão mostrados no Exemplo 16.

Exemplo 16 BACH: Fuga em Sol Menor (órgão)



Mesmo em tais casos, entretanto, nem sempre é possível predizer se uma resposta real ou tonal será usada. A situação musical no Exemplo 17 parece ser muito similar àquela do Exemplo 16, mas Bach emprega uma resposta tonal.

Exemplo 17 BACH: A Oferenda Musical



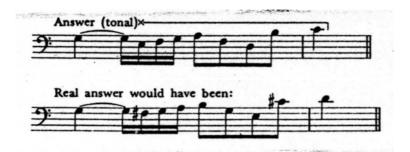
3. A imitação tonal é usada se o sujeito modula (para a dominante). Os Exemplos 18a e b ilustram esta situação.

Exemplo 18a HANDEL: Concerto Grosso em Dó



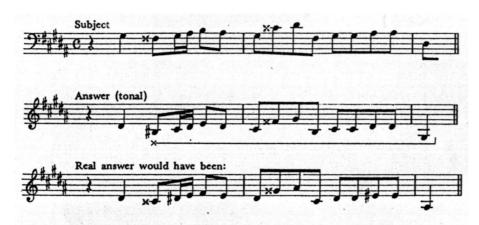
Exemplo 18b BACH: Fuga em Dó Maior (órgão)





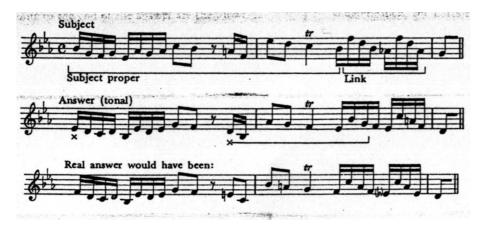
Alguns sujeitos envolvem *ambos*: um forte elemento da dominante no ou próximo do início e uma modulação numa porção posterior. Como a imitação tonal é consequentemente in dicada em dois lugares na resposta (por razões diferentes), uma grandeporção da resposta pode ser tonal. Este é o caso no Exemplo 19. Lá, a "forte elemento da dominante próximo do início" é a sensível mais do que a nota da dominante.

Exemplo 19 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 18



No Exemplo 20 estes dois diferentes usos da imitação tonal ocorrem em pontos separados por imitação "real" e podem por isso serem observados mais facilmente. Eles envolvem (1) o Mi bemol (em vez de Fá) no início da resposta, usado por causa da nota da dominante que começa o sujeito; (2) a série de notas tonais, marcadas com um X e um colchete, que levam de volta para a tônica em vez de V/V. Note que a imitação tonal é usada nesta porção embora uma modulação para a dominante no final do sujeito seja seguida por um retorno para a tonalidade da tônica dentro da ligação [link].

Exemplo 20 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 7



Mudanças de imitação real para tonal (ou vice versa) nas respostas devem ser feitas em pontos onde

elas serão menos notadas—por exemplo, após uma pausa, como no Exemplo 20. Dois outros locais favoráveis para tais mudanças são após uma nota relativamente longa e num salto. Em qualquer caso, danos nos aspectos distintivos ou característicos do sujeito devem ser evitados sempre que possível.

A ESCRITA DE RESPOSTAS

Ao escrever uma resposta, deve-se primeiro examinar o sujeito ou o motivo cuidadosamente, notando especialmente os graus da escala envolvidos, as harmonias implicadas, quaisquer aspectos distintivos, padrões rítmicos ou métricos, e a construção global. (Mais será dito posteriormente sobre os vários tipos de construção de sujeitos de fugas.) O próximo passo é determinar se há elementos que pedem uma resposta tonal. Como nós vimos, estes caem em duas categorias gerais: (1) a nota da dominante no ou próxima do início do sujeito; (2) uma modulação na última porção. Se nenhum destes elementos está presente, a imitação será inteiramente à 5ª e não deve apresentar problemas. Se algum elemento está envolvido, a resposta deve ser ajustada de acordo.

No caso da situação recém listada como número 1, o ajuste pode ser obtido por determinar primeiro quais notas estariam contidas numa resposta real, e então trocar uma nota da dominante no ou próxima do início com a nota um tom inteiro abaixo. (Esta última nota é a tônica da tonalidade original, certamente.) Se o efeito parece razoavelmente suave e satisfatório, não há razão para fazer mais mudanças. Se não, um abaixamento similar das notas em um ou em ambos os lados da nota originalmente alterada pode ser necessário para produzir uma linha que seja agradável e que preserve os aspectos essenciais do sujeito ou do motivo original.

Se a modulação no final do sujeito está presente (ponto número 2 acima) as notas de uma resposta real devem ser examinadas com vigilância para encontrar o lugar no qual a mudança de imitação real para tonal pode ser feita menos inoportunamente. Uma vez que elas tenham sido determinadas, as notas daquele ponto até o final da resposta são então abaixadas uma 2ª aior de modo que elas imitem aquela porção do sujeito à 4ª em vez de à 5ª. O principal problema aqui é juntar os segmentos reais e tonais da resposta suavemente.

Em ambas as situações recém discutidas, pode haver duas ou mais possibilidades para formar a resposta tonal, a escolha de uma ou outra é um assunto de gosto individual.

é possível, certamente, chegar a respostas reais numerando-se as notas do sujeito com base nos graus da escala e duplicar estes graus na tonalidade da dominante; este método obviamente produz os mesmos resultados que a transposição por intervalos. Mas ele não irá funcionar com respostas tonais por causa das mudanças requeridas. Alguns escritores sobre fuga tentam contornar este problema numerando qualquer nota que sugira ou a harmonia da dominante ou a tonalidade da dominante na base da escala da dominante. Na resposta, os números da escala da tônica do sujeito são então aplicados à escala da dominante, e os números da escala da dominante à escala da tônica. Embora este sistema possa geralmente produzir resultados satisfatórios, ele impõe certos aspectos problemáticos e complicações que, no ponto de vista do autor, superam sua utilidade. Em qualquer caso, ela não pode, mais do que quaisquer outras abordagens, prover soluções rígidas e rápidas que apliquem-se a todas as situações. As circunstâncias variam de fuga para fuga, e o julgamento estético baseado no conhecimento do estilo ainda é o árbitro final.

Entretanto, a consideração dos graus da escala envolvidos nos sujeitos e do tratamento característico de certos graus da escala em respostas tonais é de valor. Nós já vimos que o grau 5 da escala aparecendo cedo no sujeito é quase sempre respondido pelo grau 4 da escala da dominante, o qual naquele ponto soa como o grau 1 da tonalidade da tônica original. (Muitos dos exemplos numerados de 1 a 14 demonstram isso.) A questão de como tratar o grau 6 do sujeito geralmente surge. Ele deve também ser imitado tonalmente devido a sua proximidade com o grau 5, ou deve ser dada uma resposta real? Nas fugas de Bach, ao menos, a imitação real é a escolha usual. Isto é, o grau 6 da tônica é normalmente respondido pelo grau 6 da dominante, embora aquela nota geralmente soe como o grau 3 da tônica no contexto da resposta tonal (Exemplo 21).

Exemplo 21 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 17

¹ Uma explicação detalhada desta abordagem pode ser encontrada em *Fugue: History and Practice* de Imogene Horsley (New York: The Free Press, 1966).



TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Esteja preparado para descrever o processo de imitação tonal, incluindo os seguintes pontos:
- 2 Prática histórica
- 3 As situações nas quais a imitação tonal é geralmente usada, e as razões para o seu uso em cada caso
- 4 As diferenças de altura numa resposta tonal (em comparação com uma real)
- 5 Possíveis exceções para a aplicação do princípio tonal
- 6 Trazer dois exemplos de imitação tonal que ilustrem, respectivamente, as duas situações nas quais ela é provavelmente encontrada.
- 7 Diga se cada sujeito ou motivo dado no *Livro de Exercícios* pede uma resposta real ou uma tonal, e porquê.
- 8 Escreva uma resposta para cada sujeito ou motivo dado no Livro de Exercícios. (O instrutor pode desejar deferir esta tarefa até que haja uma oportunidade para analisar uma quantidade de fugas ou outras obras que envolvam o princípio da imitação tonal.)
- 9 Esteja preparado para comentar as funções de uma ligação [link] e de uma ponte.