

Capítulo 15

Fuga

Porque a fuga oferece tantas ricas e variadas possibilidades para a escrita linear, ela foi um veículo favorito para os esforços criativos dos compositores Barrocos. Se ela tem às vezes parecido ser aos estudantes acadêmica e proibida, a falta provavelmente reside principalmente na abordagem pedante encontrada em muitos tratados sobre o assunto. De fato, o procedimento da fuga tradicional é limitado por certas restrições em alguns aspectos, enquanto é notavelmente livre em outros.¹ E, embora haja às vezes a tendência para relacionar a fuga como “fria” e “abstrata,” ela é capaz de transmitir uma grande variedade de humores.

O leitor que cobriu todo o material apresentado até aqui neste livro irá encontrar, conforme a fuga for sendo discutida, que ela não envolve princípios que ele já não tenha encontrado e que ela faz uso freqüente de certos artifícios já familiares, tais como contraponto invertível, stretto, aumentação, diminuição, e movimento contrário.

Antes de ir mais além, vamos considerar se a fuga é de fato uma forma, ou simplesmente um estilo ou textura. Embora ela não fosse pensada como uma forma específica nos dias de Bach ou mesmo por um século após sua morte, o conceito dela como uma forma em três partes ganhou ampla aceitação durante o século XIX. Subseqüentemente, entretanto, este conceito veio a ser questionado e finalmente suplantado pelo anterior e mais válido da fuga como um *meio* de escrita, uma abordagem particularmente contrapontística. Enquanto nós às vezes falamos da fuga como “uma das formas contrapontísticas,” o termo “forma de fuga” na realidade não tem um significado exato. Isto não quer dizer, entretanto, que fugas individuais não tenham um plano formal, ou que o plano ternário não seja freqüentemente encontrado. O ponto é simplesmente que há várias possibilidades na arquitetura da fuga, de modo que é impossível isolar qualquer uma delas como “a forma da fuga.” Provavelmente a noção de estabelecer um plano em três partes para as fugas surgiu porque elas usualmente contém:

1. uma “exposição,” na qual o sujeito é anunciado de maneira imitativa de acordo com um padrão tradicional;
2. uma porção livre, às vezes chamada de uma “seção de desenvolvimento,” que geralmente evita a tonalidade da tônica.;
3. alguma referência ao sujeito, na tonalidade da tônica, perto do final. Esta pode ser algo desde uma porção do sujeito até uma série de apresentações completas e enfáticas, uma “recapitulação” inteira.

O princípio ABA está obviamente em evidência aqui em termos das relações de tonalidades e, em maior ou menor grau, em termos do equilíbrio da exposição por uma seção similar perto do final. Mas ao determinar a estrutura global de uma fuga é importante levar em conta as proporções das várias seções, e sua relação umas com as outras tanto quanto o conteúdo está concernido. Esta pode claramente indicar um esboço binário (ou algum outro não ternário), mesmo embora certas sugestões de um senso de ABA possam estar presentes. Nós iremos retornar a este assunto da análise formal mais adiante. Nesse meio tempo alguns dos elementos da escrita de fugas serão considerados em detalhe.

¹Se a fuga está viva hoje e, se está, quanta pertinência ela tem para a música contemporânea são questões sobre as quais uma quantidade de compositores bem conhecidos oferecem opiniões altamente interessantes no *Twentieth Century Composers on Fugue* (Chicago: De Paul University, 1966). A maioria dos compositores parece sentir que enquanto a fuga tradicional com suas relações tonais prescritas tem pouca viabilidade para a música não tonal, a fuga como um princípio geral está ainda muito viva. Para suportar esta visão, eles citam a inclusão de fugas em numerosas obras de compositores eminentes do século XX.

O SUJEITO

Os sujeitos variam consideravelmente em comprimento, alguns sendo tão curtos quanto um compasso, e outros tão longos como oito ou mais compassos. O princípio envolvido aqui é que o sujeito deve ser suficientemente longo para dar o sentido de ser uma linha real em vez de uma figura, mas não tão longo que o ouvinte tenha dificuldade de rete-lo. O comprimento médio dos sujeitos no *Cravo Bem Temperado* é de cerca de dois compassos. Os excertos no Exemplo 1 ilustram um sujeito curto e um relativamente longo, respectivamente.

Exemplo 1a BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 9



Exemplo 1b BACH: Fuga em Dó Maior (Órgão)



Estes dois sujeitos (Exemplo 1) representam dois tipos distintos conhecidos no século XVIII como *soggetto* e *andamento*, respectivamente. O primeiro é de comprimento curto ou médio (não mais do que cerca de três compassos), relativamente simples, e às vezes semelhante, no seu caráter anguloso, aos sujeitos do *ricercar* do século XVI. O segundo é mais longo, geralmente mais fluído, e freqüentemente constituído de duas idéias. Na música de Bach, o tipo *andamento* ocorre mais freqüentemente em suas grandes fugas para órgão.

Para ser tão interessante quando prontamente reconhecível quando retornar, um sujeito deve ter alguma característica notável—melódica ou rítmica ou ambas. Os sujeitos mostrados no Exemplo 2 possuem todos tais características.

Exemplo 2a BACH: Fuga em Mi Menor (órgão)



Exemplo 2b PURCELL: Sonata No. 7, Canzona



Exemplo 2c GOTTLIEB MUFFAT: Fuga em Sol Menor



Exemplo 2d HAYDN: Quinta Missa



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



Por exemplo, no primeiro destes, o intervalo cada vez mais amplo entre as colcheias alternadas (daí o nome “Fuga [em forma] de cunha”) é altamente distintivo e torna o sujeito facilmente reconhecível, mesmo sem qualquer característica rítmica não usual para distingui-lo. No início do último sujeito mostrado no Exemplo 2, o interesse centra-se no figura em quiálteras e sua oposição ao ritmo de colcheias que segue. Melodicamente, a figura cromática descendente prende nossa atenção. Note o uso efetivo da seqüência em muitos destes sujeitos. A corroboração de um elemento cria um padrão melódico que o ouvido pode compreender, e imprime o material mais firmemente na mente do ouvinte.

Difícilmente é necessário adicionar que um bom sujeito deverá ter um contorno interessante, tal como aqueles discutidos no Capítulo 2. Relacionado com este está a necessidade de um ponto de clímax, preferivelmente colocado não muito perto do início.

Os sujeitos *não* devem usar a construção em período; este é basicamente estranho ao caráter da fuga.

Neste estilo, os sujeitos muito freqüentemente começam na nota da tônica, algo menos freqüentemente na nota da dominante, e muito raramente na sensível ou na supertônica (sempre com esta nota como uma anacruse). Em qualquer caso, a nota da tônica deve estar incluída perto do início de modo que a tonalidade seja claramente definida. Os sujeitos mais bem sucedidos sugerem um fundo harmônico sólido e interessante. Um sujeito pode começar tanto no ou fora do tempo, sendo uma disposição freqüente um começo após uma pausa curta, como nos Exemplos 2b, 3, 5, 6, e 11.

A maioria dos sujeitos de fugas não excedem a extensão de uma oitava, e muitos, especialmente nas fugas a quatro e cinco vozes, ficam dentro de espaços ainda menores.

Um sujeito que pode ser usado à maneira de stretto obviamente apresenta possibilidades especiais para desenvolvimentos interessantes.

Uma questão geralmente colocada pelos estudantes é, Qual é a diferença entre um sujeito de fuga e um motivo de invenção? Devido a ampla variação em comprimento e caráter exibidos tanto por sujeitos de fugas e por motivos de invenções, é difícil (e perigoso) tentar uma comparação entre os dois. Concernente ao comprimento, quase tudo que pode ser dito é que muitos bons sujeitos excedem quatro compassos, enquanto que nenhum dos motivos das Invenções de Bach o fazem (excluídas as invenções canônicas). Concernente ao caráter, é indubitavelmente verdade que os sujeitos das fugas tendem a ser “mais graves” e “mais sérios” do que os motivos das invenções, como é freqüentemente discutido (embora a mensuração objetiva de “gravidade” e “seriedade” seja problemática por si só). Mas tais generalizações podem ser mal entendidas, já que há motivos de invenções de natureza profundamente séria e muitos sujeitos de fugas de um caráter decididamente leve, ou mesmo divertido.

A RESPOSTA

Após o sujeito ter sido apresentado sozinho, outra voz entra e anuncia-o na dominante. Esta segunda aparição é chamada a “resposta.” Então vem uma terceira apresentação, normalmente na forma do sujeito—isto é, na tônica. Se a fuga tem quatro vozes, a quarta apresentação será geralmente uma segunda resposta. (Os termos latinos *dux* e *comes*, usados como significando “líder” e “seguidor” em cânones, são também às vezes aplicados para “sujeito” e “resposta” em fugas.)

Como com a imitação nas invenções a três partes, a resposta numa fuga pode ser tanto real quanto tonal. Os princípios da imitação real e tonal foram discutidos no Capítulo 13, e supõe-se que o leitor tenha absorvido aquele material.

A EXPOSIÇÃO DA FUGA A TRÊS VOZES

A apresentação inicial do sujeito e da resposta em todas as vozes por seu turno é chamada de exposição.² Usualmente há tantas apresentações na exposição quantas vozes há na fuga, embora uma apresentação extra é às vezes adicionada.

Para trabalhar com música de fato em vez de no abstrato, vamos examinar, no Exemplo 3, a exposição de uma fuga a três vozes do *Cravo Bem Temperado*.

Exemplo 3 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2

The musical score for Example 3, titled "A EXPOSIÇÃO DA FUGA A TRÊS VOZES", is a three-voice fugue from Bach's *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the Subject (S.) in the right hand. The second system shows the Answer (A.) in the right hand and the First Contrapuntal Subject (CS. I) in the left hand. The third system shows a bridge based on the beginning of S. and CS. I in contrary motion. The fourth system shows CS. I in the right hand, CS. II in the left hand, and S. in the bass line.

² A palavra “exposição” foi usada por alguns escritores sobre fuga para significar qualquer apresentação do sujeito, no início ou mais adiante. Mas o significado mais restrito dado acima é aquele geralmente entendido hoje, e foi por essa razão adotado aqui.

O sujeito, em Dó menor, começa na nota da tônica na voz média após uma pausa de colcheia, e estende-se até a primeira semicolcheia do terceiro compasso. Certos pontos concernentes à construção deste sujeito devem foram mencionados anteriormente na página 6 [do livro]. A resposta na voz superior, começando na segunda colcheia do terceiro compasso, é tonal, como poderia ser esperado em vista da nota da dominante, Sol, perto do início do sujeito. O Ré é substituído pelo Dó, sendo esta nota a única mudança na resposta tonal. Quando a nota da dominante ocorre *mais adiante* neste sujeito ela recebe uma resposta real. Note que a tonalidade da resposta é Sol menor, não Sol maior. O ponto a lembrar é que a *tonalidade* da dominante de uma tonalidade menor é menor.

A voz média continua contra a resposta com uma nova linha melódica chamada, neste caso, um “contra-sujeito.” Um contra-sujeito é uma idéia melódica que aparece consistentemente junto com o sujeito na exposição—da segunda apresentação em diante, naturalmente, já que a primeira é normalmente desacompanhada—e mais adiante na fuga também. Ele deve também ter interesse melódico, individualidade, e suficiente contraste rítmico para constituir-se num bom amálgama para o sujeito, mas os dois devem formar uma combinação natural e satisfatória. Conforme Oldroy algo romanticamente coloca, “os dois devem *pertencer um ao outro*.”³ Um contra-sujeito e seu sujeito devem também ser invertíveis; isto é, cada qual deve funcionar bem tanto como voz superior como quanto inferior.

Algumas fugas não fazem uso de um contra-sujeito. Em tais casos o material livre que acompanha o sujeito é geralmente referido simplesmente como “contraponto para o sujeito.” Esta disposição é vista mais freqüentemente em fugas a quatro vozes e será ilustrada em conexão com elas.

No início do quinto compasso (no Exemplo 3) a tonalidade é ainda a da dominante, e uma apresentação na tonalidade da tônica naquele ponto sem preparação seria obviamente rude e não musical. Consequentemente, Bach usa os próximos dois compassos para retornar para Dó menor, efetuado por meio de extensão seqüencial da cabeça do sujeito. Passagens ponte deste tipo, discutidas anteriormente em conexão com invenções, ocorrem mais ou menos freqüentemente nas fugas. Muitas delas envolvem extensão do material recém ouvido, como é o caso aqui.

No sétimo compasso a voz inferior toma o sujeito, a voz superior toma o primeiro contra-sujeito, e a voz média tem outra idéia melódica. Esta última voz começa mais tarde do que as outras duas e não é altamente independente, começando como ela faz em 3^{as} paralelas com o primeiro contra-sujeito. Ela é entretanto um elemento melódico claramente definido que retorna muitas vezes no decorrer da fuga; consequentemente ela deve ser chamada de um segundo contra-sujeito mais do que simplesmente “material livre.”

Este tanto da fuga (compassos 1-8) constitui a exposição. Conforme previamente mencionado, algumas exposições de fugas a três vozes incluem uma quarta apresentação do sujeito, na dominante, de modo que o efeito auditivo é o de uma exposição de fuga a quatro vozes com uma voz caindo fora na quarta apresentação (e.g., *O Cravo Bem Temperado*, Livro I, Fugas 6, 8, 19, 21). A inclusão de uma quinta apresentação extra nas fugas a quatro vozes é raramente encontrada; nenhuma das fugas a quatro vozes no *Cravo Bem Temperado* faz uso desta disposição.

Nas fugas a três vozes o padrão das tonalidades na exposição é sempre tônica, dominante, tônica (sujeito, resposta, sujeito). As vozes podem entrar em várias ordens, uma ordem de entradas sendo considerada “regular” se uma voz de número par é respondida por uma voz de número ímpar ou vice versa. (Isto irá automaticamente ocorrer se as duas primeiras vozes forem adjacentes.) A tabela seguinte mostra a freqüência relativa das diferentes ordens de entrada nas vinte e seis fugas a três vozes contidas em ambos os livros do *Cravo Bem Temperado*. (As vozes são numeradas de cima para baixo.)

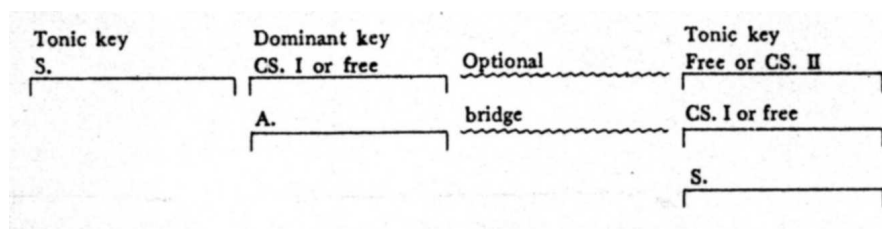
<i>Ordem das entradas</i>	<i>Número de vezes usada</i>
123	12
213	10
321	2
312	2

Note que a ordem 231, embora regular, não aparece, enquanto que duas fugas fazem uso da ordem irregular 312, na qual as duas primeiras vozes não são adjacentes. A ordem das entradas no Exemplo 3 foi 213.

O plano da exposição da fuga a três vozes é como segue, tendo sido a ordem 123 escolhida arbitrariamente.

³ George Oldroy, *The Technique and Spirit of Fugue* (London: Oxford University Press, 1948), p. 38.

Exemplo 4



Tonalidade da tônica	Tonalidade da dominante		Tonalidade da tônica
S.	CS. I ou livre	Opcional	Livre ou CS. II
	R.	ponte	CS. I ou livre
			S.

Talvez deva ser mencionado que quando uma exposição é estendida além das proporções normais mostradas aqui, seja pela adição de uma apresentação ou por extensão sequencial, a cadência no final dela freqüentemente ocorre numa tonalidade diferente da tônica. As fugas 6 e 8 no primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* estão entre aquelas que demonstram esta possibilidade.

CONTRAPONTO A QUATRO VOZES

A inclusão neste livro de um capítulo separado sobre contraponto a quatro vozes (semelhante aqueles sobre contraponto a duas e a três vozes) não foi sentido necessário, já que a maioria do material sobre a escrita a três partes pode ser estendido para aplicar-se à textura a quatro vozes. Além disso, também, esta última é normalmente a base para o estudo da harmonia e é consequentemente familiar a muitos estudantes. Certamente a abordagem contrapontística coloca maior ênfase no aspecto linear, embora este elemento está obviamente presente em algum grau mesmo na sucessão de acordes que estejam bem construídos; a linha divisória entre harmonia e contraponto a quatro vozes não é sempre definida nitidamente.

A presença de quatro vozes permite o soar simultâneo de todas as quatro notas de um acorde de sétima; nas tríades, uma nota deve ser dobrada. Embora considerações lineares devam governar em grande parte o dobramento, um esforço deve ser feito para evitar dar proeminência especial aos membros do acorde não ordinariamente enfatizados—por exemplo, uma nota alterada cromaticamente, ou a terça de uma tríade primária.

A atividade rítmica pode ser mais ou menos uniformemente distribuída entre as vozes, ou algumas podem ter um papel mais ativo do que outras. Duas vozes podem ser emparelhadas ritmicamente contra as duas outras movendo-se num esboço diferente; e assim por diante.

Em geral, ao menos uma das vozes numa textura contrapontística a quatro vozes é provavelmente algo subordinada em importância em algum ponto, já que o ouvido poderia ter dificuldade de seguir quatro linhas de igual importância e complexidade por algum período prolongado. A música é mais freqüentemente construída de tal maneira que a atenção do ouvinte seja focalizada primeiro em uma linha, com os seus contrapontos auxiliares, e depois em outra combinação.

Em muitas obras contrapontísticas a quatro vozes, todas as quatro vozes não estão envolvidas continuamente. Uma ou duas saem de tempos em tempos (isto é particularmente provável de acontecer nos episódios) de modo que variedade de textura seja introduzida. Mesmo pausas curtas tem duas vantagens mais: elas ajudam a definir os segmentos do pensamento musical, e elas fazem as vozes que tinham repousado mais evidentes quando elas entram novamente.

O principal problema no contraponto a quatro vozes é o de manter um bom equilíbrio entre a definição harmônica e a integridade linear. Enquanto a primeira torna-se mais fácil com quatro vozes, deve-se tomar cuidado para que a segunda não sofra no processo.

A EXPOSIÇÃO DA FUGA A QUATRO VOZES

Como pode ser esperado, a exposição numa fuga a quatro vozes simplesmente leva um passo adiante o padrão que observamos nas fugas a três vozes. O excerto mostrado aqui é um exemplo absolutamente típico.

Exemplo 5 BACH: C.B.T., Livro I, Fuga 23

Embora nenhuma ponte esteja presente aqui entre a segunda e a terceira apresentações do sujeito, tais passagens são freqüentes nas fugas a quatro vozes, assim como na variedade a três vozes (veja o Exemplo 10, página 228 [do livro]).

Uma vez mais podemos observar o uso da imitação tonal, nos terceiro e sétimo compassos. Ela é motivada neste caso por um forte senso de harmonia da dominante (Dó sustenido, Fá sustenido) perto do início do sujeito, possivelmente também pela aparição antecipada da sensível (Lá sustenido).

A ordem das entradas aqui no Exemplo 5 é tenor, contralto, soprano, baixo, ou, em termos de números, 3214. Uma ordem é considerada regular se as duas primeiras apresentações estão em vozes adjacentes e se vozes de números ímpares e pares são alternadas (começando com qualquer uma). As ordens regulares, então, são as seguintes:

1234	2143	3214
4321	2341	3412

Em cada uma destas, a apresentação do sujeito (ou resposta) no soprano está uma oitava acima daquela do tenor, enquanto que a mesma relação existe entre as apresentações do baixo e do contralto, assumindo que o plano de tonalidades usual I V I V esteja envolvido.

Um exame das dezenove fugas a quatro vozes no *Cravo Bem Temperado* revela a seguinte informação concernente às ordens usadas e suas relativas freqüências:

<i>Ordem das entradas</i>	<i>Número de vezes usada</i>
3214	4
4321	4
2134 (irregular)	3
2143	3
2341	2
3241 (irregular)	2
3412	1

Em cinco fugas Bach usa ordem 2134 ou 3241. Embora estas ordens sejam “irregulares” na medida em que elas não alternam vozes com números ímpares e pares inteiramente, elas são comumente aceitas como inteiramente utilizáveis. Nelas, as duas primeiras vozes são adjacentes, de modo que uma voz com número par é *respondida* por uma com número ímpar, ou vice versa; esta é a consideração mais importante. As ordens tais como 1324 ou 2431 estariam certamente totalmente fora de questão.

Um ponto surpreendente em conexão com esta tabela é o fato de que a ordem 1234, que se poderia esperar fosse aparecer com alguma frequência (e que, coincidentemente, é a mais frequentemente empregada para os diagramas da construção de fugas nos textos de contraponto), não aparece uma única vez no *Cravo Bem Temperado*. As razões de Bach ter evitado este padrão geram assuntos interessantes para especulação; mas chegar a respostas convincentes não é fácil, especialmente à luz do fato de que doze das fugas a três vozes fazem uso da ordem 123 e que a impressionante fuga a cinco vozes em Si bemol menor (Livro I) usa a ordem 12345.

No Exemplo 5, como em muitas exposições de fugas a quatro vozes, o padrão das relações de tonalidades é tônica, dominante, tônica, dominante. Entretanto, outro padrão é possível e é visto ocasionalmente: tônica, dominante, dominante, tônica. O Exemplo 6 ilustra esta disposição, a qual é claramente responsável pela ordem irregular das entradas (2134) envolvida aqui. Há somente uma fuga no *Cravo Bem Temperado* que usa o plano de tonalidades I V V I.

Exemplo 6 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga I

A maioria das fugas a quatro vozes faz uso de um ou mais contra-sujeitos. A fuga no Exemplo 5, por exemplo, tem um contra-sujeito, começando com semicolcheias descendentes, que aparecem por primeiro na linha do tenor no terceiro compasso, e é tomada pelo contralto contra a terceira apresentação do

sujeito, e pelo soprano contra a quarta apresentação. Embora a totalidade desta linha melódica não recorra freqüentemente no decorrer da fuga, o início dela o faz; este fato além do uso repetido da linha intacta na exposição e sua reaparição no final parecem justificações suficientes para nomeá-la de um contra-sujeito.

Segundos contra-sujeitos são infreqüentes, e o uso de um terceiro contra-sujeito numa fuga a quatro vozes é extremamente raro. Em primeiro lugar, esta voz está usualmente presente, na exposição, durante uma apresentação do sujeito somente. Consequentemente, um dos critérios para determinar se é um contra-sujeito, nomeadamente a sua reaparição com o sujeito na exposição, fica faltando. O termo “terceiro” contra-sujeito é provavelmente apropriado somente em casos raros onde o material retorna freqüentemente em porções posteriores da fuga.

Conforme mencionado anteriormente, nem todas as fugas fazem uso de um contra-sujeito. O início de uma que não o faz está mostrado no Exemplo 7.

Exemplo 7 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 5

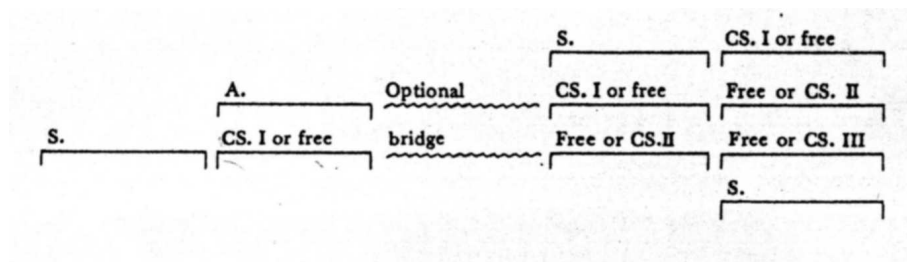


A ausência de um contra-sujeito aqui é compensado pelo caráter impressionante do próprio sujeito, bem como por sua brevidade.

Outras fugas no primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* que não usam um contra-sujeito são as números 1, 8, 17, e 22. Um ilustração adicional da décima segunda fuga do segundo livro pode ser vista no Exemplo 10.

O Exemplo 8 mostra o plano geral da exposição em uma fuga a quatro vozes. Nele, a ordem das entradas 3214 foi escolhido dentre numerosas possibilidades. Quando um primeiro contra-sujeito ou material livre poderiam ser usados, “CS. I” é listado primeiro, visto que um contra-sujeito é encontrado mais freqüentemente do que material livre naquele ponto. Por outro lado, segundos e terceiros contra-sujeitos são *menos* usuais do que material livre. “Livre” é portanto listado primeiro quando um ou outro poderiam estar envolvidos.

Exemplo 8



R.	Opcional	S.	CS. I ou livre
CS. I ou livre	Ponte	CS. I ou livre	Livre ou CS. II
		Livre ou CS. II	Livre ou CS. III
			S. (sic) [R.]

O SUJEITO EM RELAÇÃO AO MATERIAL QUE O SEGUE

Em muitas fugas o ponto no qual o sujeito termina e o contra-sujeito ou material livre começa é bastante claro. Ele pode ser marcado ao menos por um sentido cadencial brando (embora não haja geralmente pausas no movimento rítmico) ou por algum elemento melódico ou rítmico novo. O Exemplo 5 ilustra ambos estes aspectos. Entretanto, em casos onde nenhum destes indicadores esteja presente, o início do contra-sujeito pode ser difícil se não impossível de determinar exatamente. Considere esta fuga, por exemplo:

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



Aqui, a primeira apresentação do sujeito poderia ser ouvida com estendendo-se até o Sol sustenido no segundo tempo do segundo compasso, ou até o Si que é também a primeira nota da resposta—ou mesmo até o Mi no terceiro tempo.

O fato de que este e certos outros pontos em conexão com a fuga não podem sempre ser sujeitados por uma análise rígida e rápida não deve ser um assunto de preocupação para nós. Uma grande quantidade de tempo pode ser desperdiçado em debater o que Tovey chamou de “vexatious minutiae.” A coisa importante, ao invés, é recolher de um estudo de fuga os princípios básicos gerais da estrutura musical. No caso particular à mão, o fato real de que às vezes temos dificuldade de determinar exatamente onde o sujeito termina deveria dizer-nos que na boa escrita para fuga o sujeito geralmente flui suavemente para o contra-sujeito, com os dois freqüentemente formando uma linha contínua.

Como nas invenções a três partes, o final do sujeito propriamente é às vezes seguido por uma ligação [link] que mantém o ritmo movendo-se e conduz suavemente para a primeira nota do contra-sujeito ou do material livre. A fuga que segue contém um bom exemplo.

Exemplo 10 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 12

The image shows a musical score for a fugue, specifically Fuga 3 by J.S. Bach. The score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 12 measures. Measure 1 is marked 'a 3' and 'S.' (Subject). Measure 2 is marked 'Link'. Measure 3 is marked 'A.' (Answer). Measure 4 is marked 'Link'. Measure 5 is marked 'Bridge'. Measure 6 is marked 'Link'. Measure 7 is marked 'Bridge'. Measure 8 is marked 'Link'. Measure 9 is marked 'Bridge'. Measure 10 is marked 'Link'. Measure 11 is marked 'Bridge'. Measure 12 is marked 'Link'. The subject is a four-measure phrase starting on G4. The link is a two-measure phrase starting on A4. The bridge is a four-measure phrase starting on G4. The subject is repeated in measure 12.

Aqui o sujeito propriamente parece terminar com o Lá bemol no início do quarto compasso inteiro, com o restante das notas naquele compasso sendo notas de ligação [link] de menor importância.

Conforme mencionado anteriormente, não há contra-sujeito nesta fuga.

Este exemplo provê uma ilustração adicional de uma ponte (compassos 9-11) entre a segunda e terceira apresentações do sujeito.

O SUJEITO EM RELAÇÃO À RESPOSTA; A FUGA EM STRETTO

Dos exemplos dados até aqui pode ser visto que nas duas disposições mais usuais a resposta começa ou imediatamente seguindo a última nota do sujeito ou junto com aquela nota. Só raramente é apropriado analisar a resposta como sobrepondo-se ao sujeito por mais do que uma ou duas notas. Embora aquela análise pareça necessária em fugas como a citada no Exemplo 11, onde o ouvido recebe uma impressão definida de que a resposta começou antes que o sujeito tivesse sido completado.

Exemplo 11 BACH: C.B.T., Livro II, Fuga 3

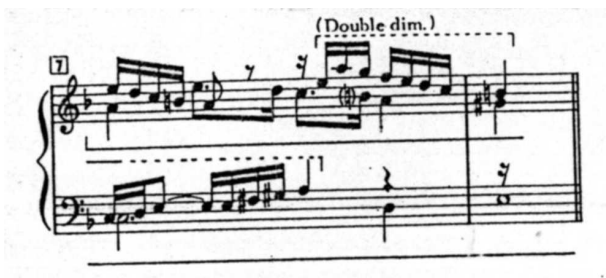


Fugas que comecem desta maneira são às vezes referidas como “fugas em stretto.”

ARTIFÍCIOS ESPECIAIS CONFORME USADOS NA EXPOSIÇÃO

Aumentação, diminuição, e movimento contrário, como o stretto, aparecem só raramente na exposição de fugas. No Exemplo 11 a terceira apresentação do sujeito está em movimento contrário. O mesmo princípio é levado mais além no Exemplo 12, onde todas as apresentações após a inicial estão em movimento contrário. Tal fuga é conhecida como uma “contra-fuga” (Gegenfuge em alemão). O Exemplo 12 também ilustra o uso de outros artifícios na exposição. A primeira apresentação do sujeito está em diminuição, comparada com a forma original usada anteriormente na *Arte da Fuga*, e o mesmo é verdadeiro para a apresentação no compasso 3. A última apresentação, compasso 5 na voz inferior, usa aumentação; há mesmo uma insinuação de dupla imitação no último compasso (voz superior); e o stretto está presente em toda parte.

Exemplo 12 BACH: *A Arte da Fuga*, No. 7



Certamente uma concentração de artifícios é altamente não usual. Ela ocorre neste caso como parte da demonstração virtuosística de Bach das possibilidades na escrita da fuga.

A CONTRA-EXPOSIÇÃO

Em algumas fugas a exposição regular é seguida, geralmente após uma curta passagem episódica, por uma segunda exposição, chamada uma “contra-exposição.” Embora a alternância das tonalidades da tônica e da dominante esteja normalmente envolvida como na exposição principal, a ordem das vozes é usualmente diferente. Entre as fugas no *Cravo Bem Temperado*, as seguintes contêm contra-exposições:

Livro I, Fugas 1 e 11;

Livro II, Fugas 9, 17, e 23 (esta última com somente uma contra-exposição parcial).

Ocasionalmente o sujeito é anunciado na tonalidade da tônica na porção média de uma fuga, e em alguns tratados de contraponto isto é também chamado de uma contra-exposição. O autor sente que o termo é melhor reservado para uma série de apresentações envolvendo a tônica e a dominante como no início. Obviamente a questão aqui é meramente de semântica.

TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Analise exposições de fugas conforme especificado pelo instrutor. Esta irá certamente incluir um exame detalhado do sujeito, e do contra-sujeito se estiver presente, isoladamente e em combinação.
- 2 Escreva respostas para os motivos e sujeitos de fugas dados no *Livro de Exercícios* (se esta tarefa não foi feita anteriormente em conexão com o Capítulo 10).
- 3 Usando um sujeito da página 78 do *Livro de Exercícios de Contraponto* ou um fornecido pelo instrutor, escreva a exposição de uma fuga a três vozes.
- 4 Usando um sujeito da página 78 do *Livro de Exercícios de Contraponto* ou um fornecido pelo instrutor, escreva a exposição de uma fuga a quatro vozes.
- 5 Escreva quatro sujeitos de fugas. Faça-os tão variados quanto possível.
- 6 Usando um destes sujeitos originais, escreva a exposição de uma fuga a três vozes.
- 7 Usando um destes sujeitos originais, escreva a exposição de uma fuga a quatro vozes.