

Capítulo 16

Fuga (Continuação)

Somente a exposição de uma fuga procede de acordo com um plano formal estabelecido; o que acontece depois é ditado pela natureza do material musical, e pelo gosto e imaginação do compositor. O procedimento geral é trazer de volta o sujeito em várias tonalidades e em várias vozes, com episódios entre certas dessas apresentações. O sujeito na sua forma completa raramente é apresentado duas vezes em sucessão na mesma voz. Artíficos contrapontísticos e intercâmbio de vozes são geralmente usados para criar interesse e variedade. No ou perto do final da fuga há usualmente ao menos uma apresentação na tonalidade da tônica, freqüentemente mais. Às vezes uma curta coda é adicionada. A estrutura do todo é geralmente seccional, com cadências marcando o final das seções. Deve ser enfatizado, entretanto, que em tais pontos de cadências não há uma parada pronunciada no movimento rítmico como geralmente há nas formas homofônicas. Às vezes uma suspensão ou nota de passagem em uma voz conduz o movimento o fluxo rítmico, ou uma idéia musical em uma das linhas pode estender-se durante e além do ponto de cadência. Tais artifícios tendem a suavizar a ação divisória da cadência, e provêem o senso de continuidade que é tão importante na escrita de fugas.

EPISÓDIOS

Os episódios foram discutidos e ilustrados nos capítulos sobre a invenção. Suas funções na fuga são precisamente as mesmas—efetuar uma transição suave de uma tonalidade para a próxima, e prover variedade, bem como alívio de uma constante ênfase no sujeito como um todo. Eles são quase invariavelmente seqüenciais; e o intercâmbio do material entre as vozes é freqüente, seja dentro de um único episódio ou entre um episódio e outro. Material do sujeito, do contra-sujeito, ou outros elementos da fuga (ou mesmo novo material) podem servir como base para os episódios.

Vamos ver, agora, como estes pontos são aplicados em alguns episódios característicos de uma fuga de Bach. O Exemplo 3 no Capítulo 15, página 205 [do livro], mostrou a exposição da fuga em Dó menor do primeiro volume do Cravo Bem Temperado. No Exemplo 1 que segue, o primeiro episódio mostrado começa no ponto onde o exemplo nas páginas 205 e 206 terminou.

Exemplo 1 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2

a) measures 9, 10

The image shows a musical score for two measures, labeled 'a) measures 9, 10'. The score is written for a single instrument, likely a harpsichord or keyboard, with a treble and bass clef. The key signature is G minor (two flats). The time signature is 4/4. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A 'c' is marked under the first measure of the bass staff, and 'E♭' is marked at the end of the second measure of the bass staff.

b) measures 13, 14

c) measures 17-19

No primeiro destes episódios um fragmento do início do sujeito é jogado para trás e para a frente entre as duas vozes superiores, enquanto a voz inferior faz elaborações sobre o primeiro contra-sujeito. O tratamento seqüencial está muito em evidência. No decorrer dos dois compassos uma modulação da tônica, Dó menor, para o relativo maior, Mi bemol, é efetuada via círculo de quintas.

Em *b* a voz superior deriva do primeiro contra-sujeito em movimento contrário, as vozes inferiores de uma porção do primeiro contra-sujeito—ou de um grupo similar de notas no início do segundo contra-sujeito. Desta vez, nós progredimos de Mi bemol maior de volta para Dó menor.

Em *c*, fragmentos do sujeito aparecem nas vozes externas contra uma parte do primeiro contra-sujeito em movimento contrário na voz interna. As duas vozes inferiores aqui tem uma versão invertida da ponte (compassos 5 e 6). Este excerto provê uma excelente ilustração do intercâmbio de vozes dentro de um episódio, o intercâmbio ocorre logo após a metade do segundo compasso. Uma alteração da tonalidade está também envolvida neste caso. A voz inferior está alterada uma 4^a acima para tornar-se a voz média, enquanto que a voz média original aparece uma 12^a mais grave como voz inferior. A voz superior original permanece na voz superior mas está alterada uma 5^a abaixo para adequar-se à nova tonalidade.

Como regra, a textura nos episódios é atenuada em comparação as partes anteriores e posteriores. Nas fugas a quatro e a cinco vozes especialmente, é altamente não usual que todas as vozes continuem durante um episódio, e freqüentemente todas exceto duas são permitidas de sair temporariamente. Esta é ainda outra maneira pela qual os episódios podem prover variedade agradável—isto é, através do alívio da textura.

É algo surpreendente descobrir que a primeira fuga do *Cravo Bem Temperado* não contém episódios, já que esta situação é altamente não usual. Em tais casos, outros artifícios devem tomar o lugar dos episódios para prover novo interesse e alívio de apresentações consecutivas excessivas do sujeito em sua forma original. O artifício usado na fuga recém mencionada é uma série de strettos, engenhosamente construídos em diferentes intervalos e em diferentes relações de tempo.

ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS

O termo “entradas intermediárias,” embora mais literalmente acurado em fugas de esboço em três partes, parece ser conveniente para descrever aquelas apresentações do sujeito que ocorrem após a exposição, mas antes do retorno final para a tonalidade da tônica. Na fuga em Dó menor citada anteriormente no capítulo, há duas de tais entradas intermediárias, uma entre os episódios *a* e *b* do Exemplo 1, e a outra entre os episódios *b* e *c*.

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

The image displays two systems of musical notation for a fugue by Bach. The first system, labeled 'meas. 11-12', shows the subject 'S.' in the treble clef and two counter-subjects, 'CS. I' and 'CS. II', in the bass clef. The second system, labeled 'meas. 15-16', shows the subject 'S.' in the bass clef and counter-subjects 'CS. I' and 'CS. II' in the treble clef. The word '(altered)' is written above the subject in the second system.

A primeira destas entradas está em Mi bemol, a tonalidade relativa maior, na voz superior. A segunda está em sol menor, a tonalidade da dominante, na voz média, e é tonal (Dó em vez de Ré na quarta nota). Nas entradas intermediárias Bach geralmente confina-se às cinco tonalidades próximas relativas listadas no Capítulo 10, página 137 [do livro].

Note a economia de recursos mostrada por Bach aqui no Exemplo 2. Os dois contra-sujeitos são usados contra o sujeito cada vez, mas suas posições como vozes diferentes as mantém estimulantes e interessantes. Esta é uma ilustração impressionante de contraponto invertível envolvendo todas as três vozes (contraponto triplo).

Nas fugas que não tem uma porção final extensiva como esta, é provável de haver mais entradas intermediárias, embora seu número seja também influenciado por considerações como a quantidade e extensão dos episódios, e a extensão do sujeito.

ARTIFÍCIOS ESPECIAIS CONFORME APLICADOS ÀS ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS

Stretto, aumentação, diminuição, e movimento contrário aparecem muito freqüentemente na escrita de fugas, sendo o stretto especialmente comum. O movimento retrógrado, entretanto, é raramente encontrado. Embora estes artifícios possam ocorrer em qualquer lugar na fuga (raramente na exposição), eles são particularmente característicos das entradas intermediárias, e é com este uso que estamos ocupados no momento. O Exemplo 3 mostra:

- em *a*, o sujeito de uma fuga;
- em *b*, um stretto envolvendo as vozes superiores;
- em *c*, o sujeito apresentado em movimento contrário na voz média;
- em *d*, movimento contrário nas duas vozes superiores mais aumentação (com algumas modificações nos valores rítmicos relativos) na voz superior; também o stretto à 5^a entre estas vozes;
- em *e*, stretto envolvendo todas as três vozes, com o sujeito primeiro na sua forma normal, e depois em movimento contrário.

Exemplo 3 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 8

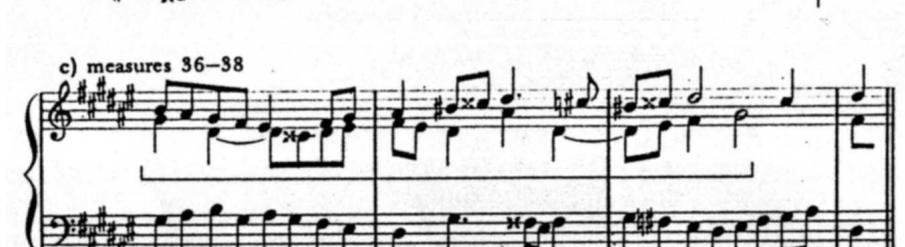
a) Subject



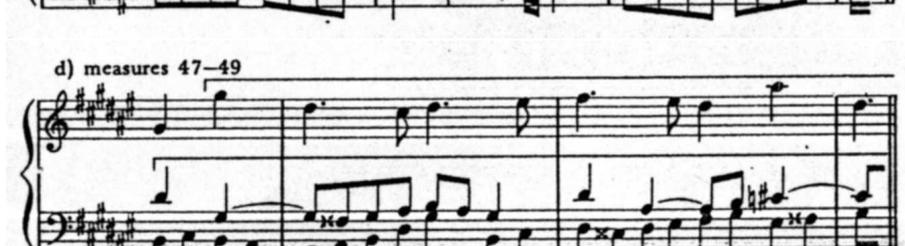
b) measures 19–22



c) measures 36–38



d) measures 47–49



e) measures 52–55



O excerto que segue é mais um exemplo da espantosa destreza contrapontística de Bach.

Exemplo 4 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 2


Aqui três formas diferentes do sujeito aparecem, a forma normal na voz superior, uma versão aumentada na voz média, e uma usando movimento contrário na voz inferior.

Outro artifício efetivo e regularmente freqüente na composição de fugas é o ponto de pedal. Pontos de pedal de tônica ocorrem nos finais de fugas, enquanto que aqueles na nota da dominante são mais freqüentemente vistos logo antes da tônica final ou nas porções intermediárias. Este último é o caso no Exemplo 5, com a tonalidade naquele ponto sendo Ré menor.

Exemplo 5 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 11



A PORÇÃO FINAL

Porque as fugas são construídas de diferentes modos, não é mais possível estabelecer um plano fixo para a porção final do que era para a porção intermediária. Mesmo o uso dos termos “porção intermediária” e “porção final” poderiam ser criticados como implicando uma divisão distinta em três partes que, como foi apontado anteriormente, está de modo algum presente em termos de forma total. Há, entretanto, certos aspectos que deveriam ser mencionados em conexão com as porções conclusivas das fugas.

Primeiro de tudo, neste estilo haverá invariavelmente um retorno para a tonalidade da tônica em algum lugar antes do fim. Se a fuga tem uma recapitulação completa, o ponto de retorno estará provavelmente a cerca de dois terços do caminho. Caso contrário ele pode não ser alcançado até muito perto do final. O termo “recapitulação,” conforme usado aqui, não significa uma repetição literal da exposição, mas uma seção similar na qual o sujeito e o contra-sujeito, se houver, são apresentados novamente na tonalidade inicial, geralmente com as vozes intercambiadas ou com alguma outra diferença. A última apresentação do sujeito, seja no próprio final ou antes da coda (se uma está envolvida), é geralmente dada para uma voz externa, seja superior ou inferior, de modo que ela seja ouvida proeminentemente. No Exemplo 6, novamente da Fuga em Dó menor do Livro I, *a* é a primeira apresentação na recapitulação e *b* é outra apresentação antes de uma breve coda (mostrada no Exemplo 9), que apresenta a versão final do sujeito, harmonizada sobre um ponto de pedal.

Exemplo 6 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2

b)

CS. I

CS. II

measures 26 (middle) to 28

S.

Mais uma vez não podemos fazer mais do que ficar impressionados pela quantidade de rearranjos interessantes do material obtida por Bach através do intercâmbio habilidoso das partes. Obviamente, uma tal abordagem será bem sucedida somente se o material original for forte, e se ele permite ser tratado como contraponto invertível.

Algumas fugas tem somente uma curta recapitulação, possivelmente não mais do que uma única apresentação do sujeito. Em casos raros, somente uma porção do sujeito é trazida de volta.

Os strettos nas porções conclusivas das fugas podem ser extremamente efetivos. Um bom exemplo é o iniciado no compasso 28 do Exemplo 10, e outro foi mostrado no Exemplo 20 no Capítulo 8, página 105 [do livro]. Aquele excerto também ilustra outra possibilidade, o uso da aumentação durante a apresentação final do sujeito. Possivelmente o stretto final mais impressionante no *Cravo Bem Temperado* é aquele da Fuga em Si bemol menor no primeiro livro, parte da qual foi mostrada no Exemplo 23 na página 107 [do livro].

Conforme já mencionado, pontos de pedal freqüentemente aparecem nas porções finais das fugas. Se eles ocorrem antes da coda, eles são quase sempre na dominante. No exemplo que segue, o ponto de pedal de dominante está ornamentado.

Exemplo 7 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 10

Outro artifício que Bach prefere trazer perto do final de uma fuga é o de “3^{as} acrescentadas,” as quais são ilustradas no próximo exemplo. Um *tour de force* contrapontístico, esta passagem envolve o sujeito, com 3^{as} acrescentadas (6^{as} de início), em stretto com o sujeito em movimento contrário, também com 3^{as} acrescentadas.

Exemplo 8 BACH: *C.B.T.*, Livro II, Fuga 22



Quando uma coda está incluída no final de uma fuga, ela pode ser de uns poucos tempos até vários compassos, embora raramente mais do que quatro compassos. Ela pode tanto usar material previamente ouvido ou introduzir novo material, ou ambos. As codas de muitas fugas de Bach mostram uma tendência para um tratamento mais livre, mais rapsódico, em alguns casos mesmo para um estilo recitativo dramático. Vozes extras são freqüentemente adicionadas neste ponto para modo de aumentar a sonoridade; e um acorde completo no final é usual. As codas freqüentemente fazem uso de pontos de pedal de tônica. Este é o caso no Exemplo 9, uma vez mais da fuga em Dó menor previamente citada.

Exemplo 9 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 2



A FUGA COMO UM TODO

Até aqui nós temos abordado a fuga em forma de pedaços. O leitor deveria fazer um estudo detalhado da fuga em Dó menor do Livro I que foi citada tão freqüentemente neste capítulo. Ele irá então ver como os vários elementos que discutimos relacionam-se uns com os outros, e com o plano total.

Pode ser útil agora considerar uma das fugas como um todo. Com isto em mente, a fuga em Sol menor do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* é dada a seguir. Marcas analíticas foram adicionadas na música, e outros comentários seguem.

Exemplo 10 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 16

6

Mock stretto
False entry

A.
CS.I

8

Episode on end
of S., then on CS.

A.
CS.I

10

Cad.,
tonic
(Aug. of end of S.)

False entry

A.
CS.I

12

S.

Cad., med.

CS.

A.

A.
CS.I

14

A.

CS.

A.
CS.I

16

CS.

A.I.

S.I.

A.
CS.I

(CS.)

(A.)

Episode based on end of S., CS.

(S.)

S.

CS.

CS.

A.

CS.

(Notes added)

Cad., tonic

Episode based on S. and decorated CS.

S.

Stretto

S.

CS.

S.

S.

O sujeito desta fuga é um bom exemplo do que alguns escritores chamam de tipo “cabeça e cauda”—isto é, um sujeito com duas partes distintas e algo contrastantes. Ele é primeiramente apresentado no contralto e dura um compasso e meio. Já que ele começa no quinto grau da escala podemos esperar uma resposta tonal a ser usada, e este prova ser o caso quando o soprano entra no segundo compasso. Somente a primeira nota, Sol, foi mudada em comparação com uma resposta real, que teria requerido um Lá naquele ponto. Contra esta resposta a primeira voz tem um contra-sujeito que começa com um material do final do sujeito em movimento contrário. No quarto compasso a resposta é estendida seqüencialmente para formar uma ponte que leva de volta para Sol menor. O baixo então anuncia o sujeito uma oitava mais grave do que a primeira apresentação no contralto, enquanto as outras vozes continuam. Finalmente, o tenor entra com a resposta tonal, com as notas estando uma oitava mais grave do que aquelas na resposta do soprano. Tecnicamente, este é o final da exposição. Entretanto, o episódio de quatro compassos que segue poderia ser ouvido como uma adição à exposição, especialmente porque ele leva de volta a Sol menor no caminho, e envolve uma cadência bem definida naquela tonalidade antes de prosseguir para a tonalidade relativa, Si bemol maior.

A construção do resto da fuga pode ser vista nas notas analíticas que foram adicionadas. Conseqüentemente, parece desnecessário comentá-la compasso por compasso, embora hajam alguns aspectos que merecem uma nota especial. Estes são os seguintes:

1. Pausas estão presentes de tempos em tempos em cada voz. Estas dão um senso de “respiração” e uma delineação bem definida para os segmentos separados da música. Mais ainda, um uso constante da textura a quatro vozes poderia tornar-se monótono; este cair fora de uma voz por ao menos um compasso ou dois aqui e ali provê alívio, e também faz a voz duplamente efetiva quando ela reentra. Apresentações importantes do sujeito são por isso freqüentemente precedidas por uma pausa na voz envolvida. Na realidade, uma boa porção desta fuga, e de muitas fugas a quatro vozes, fazem uso de somente três vezes mais do que de quatro. Este é um ponto importante para lembrar, já que os estudantes freqüentemente cometem o engano de tentar manter todas as quatro vozes presentes através da fuga, por isso tornando a sua tarefa desnecessariamente difícil e o resultado menos eficiente do que poderia ter sido. Por outro lado, o sair de uma voz antes do final da exposição, o que ocorre nesta fuga, não é usual. Os estudantes deveriam seguir o plano normal de ter todas as vozes contínuas ao menos durante a exposição.

2. As tonalidades usadas para as entradas intermediárias nos compassos 12 e 24 são:

Si bemol maior (relativo maior): do compasso 12 até a metade do compasso 13.

Fá maior (dominante do relativo maior): duas apresentações, a primeira tonal; da metade do compasso 13 até a metade do compasso 16. Estas tem o caráter de respostas em relação às apresentações precedentes em Si bemol maior.

Si bemol maior (relativo maior); do compasso 17 até a metade do compasso 18; em stretto com a próxima apresentação.

Fá maior (dominante do relativo maior); levemente alterada; da metade do compasso 17 ao início do

compasso 19.

Dó menor (subdominante); duas apresentações, do compasso 20 ao início do compasso 23.

Sol menor (tônica, ou, conforme ouvida aqui, a dominante da tonalidade da subdominante); do compasso 23 até a metade do compasso 24. O efeito aqui é aquele de uma resposta tonal em relação com as apresentações em Dó menor recém ouvidas previamente. Embora em muitos casos o retorno à tonalidade da tônica sinalize a primeira seção ou a recapitulação de uma fuga, esta apresentação em Sol menor tem mais o caráter de uma entrada intermediária. A recapitulação real, então, não começa antes do compasso 28.

3. Notas podem ser adicionadas ao sujeito ou ao contra-sujeito, como no compasso 23, onde uma nota de passagem Ré é adicionada entre o Dó e o Mi bemol na voz média, e no compasso 24, onde Ré e Si bemol são adicionados entre o Mi bemol, o Dó, e o Lá do contra-sujeito.

4. Nos compassos 7 e 11 há “falsas entradas,” passagens que sugerem o sujeito a princípio, mas então afastam-se dele.

5. Quando falsas entradas estão envolvidas num stretto, ele é chamado de um “falso stretto.” Um exemplo ocorre aqui no compasso 7.

6. Note a qualidade dramática e vigorosa do stretto que começa sete compassos antes do final. Bach evitou cuidadosamente a cabeça do sujeito por alguns compassos antes dele, de modo que seria novo e impressionante quando entrasse novamente.

7. Vozes foram adicionadas durante os compassos finais. O tratamento torna-se mais francamente harmônico naquele ponto.

8. Se dividirmos esta fuga (Exemplo 10) em suas seções componentes, chegaremos ao seguinte:

<i>Número de compasso</i>		<i>Quantidade de compassos</i>
1-7	Quatro apresentações do sujeito	7
8-11	Episódio	4
12-16	Três apresentações do sujeito	5
meio de 16-final de 16	Episódio (extensão)	$\frac{1}{2}$
17-18	Sujeito em stretto	2
19	Episódio	1
20-meio de 24	Três apresentações do sujeito	$4\frac{1}{2}$
Meio de 24-27	Episódio	$3\frac{1}{2}$
28-29	Três apresentações do sujeito em 2 stretto, a última incompleta (tônica)	2
30-meio de 31	Episódio	$1\frac{1}{2}$
Meio de 31-fim	Duas apresentações do sujeito (tônica)	$3\frac{1}{2}$

* Estas duas porções superpõem-se por meio compasso; isto é, o episódio na realidade começa meio compasso antes do que mostrado, contra a porção conclusiva do stretto.

Se os compassos desde o stretto final até o fim da fuga forem agrupados como uma unidade equilibrando a exposição, encontraremos uma disposição surpreendentemente simétrica nesta fuga. O ponto médio é, certamente, o breve stretto começando no compasso 17, e é apropriado que o clímax da fuga em termos de alturas deveria ser alcançado durante esta passagem. Os termos “forma em arco” e “forma curva,” que são freqüentemente aplicados às fugas de esboço ABA, parecem especialmente adequados aqui.

A FUGA ESCOLÁSTICA

A fuga mostrada no Exemplo 10 chega mais perto do que muitas daquelas no *Cravo Bem Temperado* a assemelhar-se com a fuga “escolástica” (“de manual” ou “de estudante”) em plano. Entretanto, a simetria do esboço nesta fuga e o fato de que as vozes não continuam durante a exposição, são excepcionais.

A fuga escolástica é um modelo sintético desenvolvido há muito tempo por pedagogos para seus alunos emularem. A seguinte tabela de conteúdos sugeridos, tonalidades, e proporções é dada por Gedalge no seu volumoso *Traité de la fugue*. Sua intenção é ser aplicada numa fuga a quatro vozes com um sujeito de quatro a seis compassos de extensão.

Designação das partes da fuga	Número de compassos variando aproximadamente	
	<i>de</i>	<i>a</i>
Exposição	16	24
Primeiro episódio	8	12
Sujeito na submediante	4	6
Resposta (mediante)	4	6
Segundo episódio	10	16
Sujeito na subdominante	4	6
Transição	2	4
Sujeito ou resposta na supertônica	4	6
Terceiro episódio	14	20
Do início da fuga até o stretto	66	100

Este plano abrange a fuga somente até o stretto final, para o qual Gedalge sugere outros 44 a 50 compassos. Ele explica que não há nada arbitrário acerca do número de compassos dados aqui, que eles devem ser considerados meramente como extremos estimados para a fuga de um estudante. Poderia ser apontado que mesmo as proporções mínimas sugeridas para a fuga como um todo são grandes se comparadas com muitas das fugas do *Cravo Bem Temperado*. Também, dentro da fuga, o stretto final recomendado parece anormalmente grande. A razão para isto é provavelmente que espera-se do estudante que ele demonstre diversos tipos de stretto. Gedalge lista três destes:

1. o tipo usual com entradas canônicas do sujeito sucedendo-se sem interrupção;
2. aquele em que as apresentações em stretto do sujeito e da resposta são separadas por apresentações em stretto do contra-sujeito;
3. aquele em que os episódios separam as apresentações em stretto do sujeito e da resposta.

As tonalidades especificadas na tabela aplicam-se somente quando o sujeito está em maior, sendo uma sucessão diferente recomendada quando o sujeito está em menor.

Obviamente, o plano para a fuga escolástica é altamente artificial. Poucas fugas se houverem na literatura musical correspondem a ele. Embora ele possa ter algum valor nos estágios iniciais da escrita de fugas, quando os estudantes às vezes encontram-se sem saber como proceder a menos que tenham um plano para guiá-los. Se ele for usado, o autor recomenda que as proporções globais sugeridas por Gedalge sejam drasticamente reduzidas!

OUTROS TIPOS DE ESBOÇO DE FUGA

Já foi observado que de modo algum todas as fugas são construídas de acordo com um plano em três partes. O espaço não permite a ilustração de outros tipos de esboço, mas exemplos do *Cravo Bem Temperado* serão mencionados, e o estudante deverá inspeciona-los. Fugas envolvendo mais de um sujeito, e aquelas com mais de quatro vozes ou com somente duas vozes, serão discutidas no próximo capítulo.

Muitas fugas que partem-se em duas porções são separadas perto do meio por uma cadência evidente. O início da segunda porção é freqüentemente marcado por algum tratamento novo, tal como movimento contrário, ou a introdução de um novo contraponto. Estes aspectos podem ser vistos nos seguintes exemplos de esboço binário, todos do *Cravo Bem Temperado*:

Livro I, Fuga 14 (Parte I até o compasso 20; a Parte II começa com o sujeito em movimento contrário no contralto).

Livro II, Fuga 2 (Parte I até o compasso 14; a Parte II inclui aumento e a adição de uma quarta voz).

Livro II, Fuga 7 (Parte I até o compasso 30).

Um caso especial é a fuga a duas vozes em Mi menor, Número 10 no primeiro livro. Embora ela não contenha uma cadência real no ponto médio e nenhuma mudança surpreendente de tratamento no início da segunda metade, ela talvez seja a mais claramente binária de todas as fugas no *Cravo Bem Temperado*. Com exceção dos quatro compassos da coda, a segunda metade inteira, começando no compasso 20, é simplesmente uma transposição da primeira metade, com as vozes intercambiadas. A coda consiste principalmente de duas apresentações parciais do sujeito na tonalidade da tônica.

Siegmund Levarie analisa treze das fugas no primeiro livro do *Cravo Bem Temperado* como sendo essencialmente binárias.¹ Entretanto, ele observa que seis destas contêm recapitulações curtas, e este

¹ Siegmund Levarie, *Fugue and Form*. Copyright by Siegmund Levarie, 1941. Levarie faz uso extensivo do conceito de

comentário nos traz a questão que inevitavelmente surge na análise de fugas: quanto de uma recapitulação pode estar presente sem dar à forma um senso preponderantemente em três partes (ABA) mais do que um senso binário? Já que parece não haver uma maneira de prover uma resposta definitiva para esta pergunta, há obviamente alguma margem em classificar as fugas como em duas ou três partes. Por exemplo, encontramos Goetschius classificando a Fuga 17 no Livro I como em duas partes, enquanto Levarie a considera em três partes. Levarie cita a Fuga 8 do Livro I como um exemplo de caso dúbio que poderia ser classificado de qualquer modo.

Certas fugas, como a Número 12 no Livro I, não parecem encaixar-se nem na categoria de duas partes nem na de três partes, e podem somente ser descritas como “seccionais.”

Um tipo particular de esboço de fuga, visto na Fuga 19 do Livro I, necessita de menção separada, não somente porque ela representa um caso especial, mas porque ela dá alguns interessantes sobre a técnica da fuga de um período anterior. Levarie a chama de “forma estrófica” e tem isto a dizer sobre ela:

A forma desta fuga, rara em Bach, lembra-nos da velha técnica de Sweelinck. Um século antes de Bach, no caminho que conduz do *ricercar* antigo à fuga mais madura, Sweelinck tinha amarrado juntas as várias seções do *ricercar* pela retenção de um sujeito principal através da composição. Os contrapontos para aquele sujeito mudavam com cada nova seção, e faziam-nos soar como fugas separadas sobre o mesmo sujeito.²

Um exemplo a mais desta mesma técnica geral pode ser visto na Fuga 4 do Livro I. Esta fuga é às vezes listada mesmo como um *ricercar* (ou *ricercare*). O mesmo é verdadeiro para a famosa Fuga “St. Anne.” Esta abordagem podequir qualquer número de seções. No caso das Fugas 4 e 19 citadas acima, há três. Na número 19, um ritmo característico em cada seção torna a forma ternária especialmente clara.

TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Analise a fuga a três vezes no *Livro de Exercícios*.
- 2 Analise a fuga a quatro vezes no *Livro de Exercícios*.
- 3 Analise a fuga especificada pelo instrutor.
- 4 Escreva pças passagens em *stretto* baseadas nos sujeitos no *Livro de Exercícios*.
- 5 Complete a fuga a três vezes sobre cjeito dado, começada antes como uma tarefa em conexão com o Capítulo 6. Complete a fuga a quatro vezes sobre um sujeito dado, começada antes.
- 6 Complete a fuga a quatro vezes sobre um sujeito original, começada antes.

“bar form,” [forma em barra] cujo plano é normalmente $a a / b$, com a parte b sendo tão extensa quanto as duas partes a juntas. Os dois a não são necessariamente iguais, mas podem ser só genericamente similares. Como este conceito, envolvendo termos alemães para as seções, é pouco conhecido para muitos estudantes americanos, ele não foi empregado aqui.

² *Ibid.*, p. 28