

Capítulo 17

Fuga (Conclusão)

A FUGA A CINCO VOZES

O sujeito de uma fuga a cinco vozes é provavelmente mais lento e digno em caráter, pela razão óbvia de que um sujeito mais rápido poderia apresentar muitos problemas técnicos, ao menos em instrumentos de teclado, quando muitas vozes estivessem envolvidas. Há somente duas fugas a cinco vozes no *Cravo Bem Temperado*. Em uma, a Número 4 do Livro I, a voz inferior entra primeiro com o sujeito, depois a próxima voz mais grave entra, e assim por diante, sendo a ordem 54321 em termos do sistema de numeração que usamos antes. Na outra, a Número 22 do Livro I, a ordem das entradas é reversa, ou 12345.

Seja qual for a ordem das entradas, a seqüência de apresentações numa fuga a cinco vozes deveria ser: sujeito, resposta, sujeito, resposta, sujeito, ou I V I V I em termos de tonalidades. Cada “sujeito” estará uma oitava mais aguda ou mais grave do que o “sujeito” precedente, e o mesmo é verdadeiro para as “respostas.”

Aqui está o início da primeira fuga a cinco vozes mencionada acima. A fuga completa está incluída no *Livro de Exercícios de Contraponto*, para análise.

Exemplo 1 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 4

The image displays the beginning of the first system of a five-voice fugue. It consists of three systems of musical notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first system starts with a treble clef and a key signature change to two sharps, marked with a box containing the number 5. The bass clef part begins with a subject (S.) and is followed by an answer (A.). The second system starts with a box containing the number 8 and shows the subject (S.) and answer (A.) in the bass clef. The third system starts with a box containing the number 10 and shows the subject (S.) and answer (A.) in the bass clef, with the word "Bridge" written above the treble clef staff.



A quarta entrada aqui, começando no compasso 12, é tonal exceto pela primeira nota, com um sentido resultante de subdominante (em vez de dominante).

FUGAS DE SEIS OU MAIS VOZES

Quanto maior o número de vozes, mais difícil é obter uma textura verdadeiramente contrapontística. Mesmo com cinco vozes, a delineação de linhas individuais torna-se menos fácil, e o perigo é que o efeito global seja mais harmônico do que linear. Completamente à parte disso, problemas de execução podem ser aumentados grandemente se a música é para um instrumento de teclado. Por estas razões, fugas envolvendo seis ou mais vozes são extremamente incomuns. Naquelas que usam estas muitas vozes, pausas de duração considerável são freqüentes, de modo que a textura é impedida de ser muito consistentemente densa.

Exemplos de fugas a seis vozes

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI,¹ No. 13.

Bach, *A Oferenda Musical*, No. 5, Ricercar a 6.

Bach, Missa em Si Menor, No. 20, segunda parte, *Pleni Sunt Coeli*.

A FUGA A DUAS VOZES

Fugas a duas vozes são extremamente raras. Há somente uma entre as quarenta e oito fugas contidas no *Cravo Bem Temperado*. O início dela está citado no Exemplo 2.

Exemplo 2 BACH: *C.B.T.*, Livro I, Fuga 10

Bach pode bem ter sentido que uma terceira voz teria sido muito difícil de manejar aqui, com o sujeito e o contra-sujeito sendo tão animados quanto são. Ou é possível que ele simplesmente desejou incluir uma

¹ Aqui, como em outras partes deste livro, os números de volumes citados em conexão com as obras para órgão de Bach são aqueles da Edição Peters.

fuga a duas vozes no conjunto e tomou vantagem da ausência de outras vozes para usar especialmente um material vivaz. Como pode ser visto aqui, o plano de tonalidades de uma exposição de uma fuga a duas vozes é I V. Após a exposição, a fuga procede do mesmo modo que aquelas que envolvem mais vozes, exceto, certamente, que ambas as vozes devem estar presentes a maior parte do tempo se um efeito contrapontístico deve ser mantido.

A FUGA DUPLA

Numa fuga dupla há dois sujeitos que aparecem *juntos* em algum ponto na obra, não necessariamente no início. Se a fuga faz uso de dois sujeitos que são tratados um de cada vez mas nunca combinados, ela não é geralmente considerada uma fuga dupla verdadeira, mas meramente uma fuga com dois sujeitos.²

Há três possibilidades gerais para a construção de fugas duplas:

Tipo 1: Ambos os sujeitos são apresentados juntos no início. Isto não quer dizer que eles necessariamente começam exatamente ao mesmo tempo. De fato eles raramente o fazem, e o efeito é melhor se eles não o fazem. No Exemplo 3, por exemplo, um compasso inteiro do Sujeito I é ouvido antes que o Sujeito II entre. Somente os dois primeiros pares de apresentações estão incluídos neste exemplo. Como antes, as palavras dos cantores foram omitidas.

Exemplo 3 MOZART: Requiem (Kyrie da Primeira Seção)

The image shows a musical score for Mozart's Requiem, Kyrie, featuring a double fugue. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Allegro'. It consists of four staves: Soprano (Sop.), Alto (Alto), Tenor (Ten.), and Bass (Bass). The Soprano and Tenor parts are mostly silent. The Alto and Bass parts are active. The Alto part starts with a rest, then enters with a sixteenth-note figure. The Bass part starts with a quarter-note figure. The score shows the first two presentations of the two subjects, S.I. and S.II, and their subsequent entries in the Alto and Bass parts. The Alto part is labeled 'S.II' and the Bass part is labeled 'S.I'. The Alto part has a 'Link' section and the Bass part has a 'Link' section. The Alto part has a 'Link' section and the Bass part has a 'Link' section. The Alto part has a 'Link' section and the Bass part has a 'Link' section.

² Esta distinção não é universalmente feita. Algumas fontes definem fuga dupla simplesmente como “uma fuga com dois sujeitos.”

The image shows a musical score for a fugue. It consists of four staves. The top staff is labeled '(A.I)' and contains the first subject. The second staff is empty. The third staff is labeled '(A.II)' and contains the second subject. The bottom staff is the bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is in G major.

Os dois sujeitos coordenados ocorrem mais provavelmente em vozes adjacentes, embora no Exemplo 3 eles apareçam em vozes paralelas. Vozes paralelas são soprano e tenor, contralto e baixo. O tratamento usual dos dois sujeitos na exposição segue o mesmo plano geral que aplica-se nas fugas habituais; cada sujeito é ouvido em cada uma das vozes por sua vez. Após a exposição, não há um plano estabelecido. Na maior parte, os sujeitos, quando eles ocorrem, aparecem juntos de modo a corroborar o senso de dupla fuga. Entretanto, qualquer um pode ocasionalmente ser ouvido sozinho, ou formar a base para um desenvolvimento.

Exemplos

Bach, Composições para Órgão, Vol. III, No. 9; Vol. IV, Nos. 8 e 10; Vol. V, No. 23

Tipo 2: Neste tipo de fuga dupla, o Sujeito I tem a sua própria exposição. Após esta, o Sujeito II pode ser introduzido

a) junto com o Sujeito I.

Exemplo³

Bach, *A Arte da Fuga*, No. 9 (o Sujeito II entra no compasso 35 no soprano).

b) numa exposição própria, durante a qual o Sujeito I não aparece. Neste caso, os dois sujeitos são combinados mais tarde.

Exemplos

Bach, *O Cravo Bem Temperado*, Livro II, Fuga 18 (o Sujeito II aparece nos compassos 61-96 e é combinado com o Sujeito I do compasso 97 até o final); Livro II, Fuga 4 (o Sujeito II é primeiramente ouvido no compasso 20; ele é combinado com o sujeito I só intermitentemente até o compasso 47, mas consistentemente dali até o fim).

Tipo 3: Finalmente, há um terceiro tipo de fuga dupla que pode ser descrito como uma forma transitiva entre a fuga habitual e os tipos mais característicos de fugas duplas mencionadas sob os Tipos 1 e 2. Nela o Sujeito II é introduzido como um contra-sujeito para a resposta. Em outras palavras, o contra-sujeito é tão distintivo e importante, e recorre tão consistentemente no curso da fuga, que ele cessa de representar um papel secundário e assume um status igual ao do Sujeito I. Portanto, ele é mais acuradamente chamado de segundo sujeito. As três apresentações de uma fuga deste tipo estão mostradas no Exemplo 4.

³ Um exemplo impressionante desta forma na música contemporânea é a fuga dupla da *Sinfonia dos Salmos* de Stravinsky.

Exemplo 4 HANDEL: *Messiah*, “And With His Stripes We Are Healed”

Note a surpreendente similaridade entre o primeiro sujeito aqui e o primeiro sujeito no Exemplo 3.

A diferença entre um contra-sujeito e uma segundo sujeito verdadeiro neste tipo de fuga dupla é principalmente de grau, já que um bom contra-sujeito também tem qualidades distintivas e reaparece de tempos em tempos. Conseqüentemente, com certas fugas poderia haver um diferença de opinião quanto a se o rótulo “fuga dupla” é apropriado ou não. Entretanto, isto não destrui a validade da categoria, na qual algumas fugas muito claramente caem. Em tais fugas a exposição é às vezes estendida além das proporções usuais por uma apresentação adicional do segundo sujeito, de modo este último possa ser ouvido tantas vezes quantas foi o primeiro sujeito.

A FUGA TRIPLA

Quando uma fuga tem três sujeitos, as possibilidades de apresentá-los, sozinhos e em combinação, são tão numerosas que é impraticável tentar uma listagem completa. Algumas destas possibilidades podem entretanto ser mencionadas:

Tipo 1: O Sujeito I entra sozinho e tem uma exposição completa. Após esta os Sujeitos II e III podem

- a) cada um ser tratado similarmente a cada vez;
- b) entrar mais ou menos juntos enquanto o Sujeito I cai fora temporariamente;
- c) aparecer uma de cada vez contra o Sujeito I (esta é talvez a disposição mais usual).

Em algum evento, todos os três sujeitos serão eventualmente combinados, como regra. Um caso especial é a famosa Fuga “St. Anne,” na qual os sujeitos I e II são combinados, como o são os sujeitos I e III mais tarde, mas na qual todos os três nunca aparecem juntos. Se esta é uma fuga tripla verdadeira ou o que poderia ser chamado de uma “fuga dupla com três sujeitos” é uma questão de definição pessoal—e não de grande conseqüência. Este caso é mais um lembrete de que grandes músicas freqüentemente falham em encaixar-se facilmente em modelos exatos.

Exemplos

Bach, *O Cravo Bem Temperado*, Livro I, Fuga 4. Nenhuma análise é dada aqui, já que esta fuga é uma daquelas incluídas no *Livro de Exercícios de Contraponto* para análise.

Bach, *A Arte da Fuga*, Fuga 8 (o Sujeito II entra no compasso 39 contra o sujeito I; no compasso 94 o Sujeito III, aquele usado de várias formas durante o volume, aparece, e os outros dois caem fora temporariamente; I e II retornam juntos no compasso 113; finalmente todos os três são combinados pela primeira vez no compasso 147).

Tipo 2: Em outra espécie de fuga tripla, os Sujeitos I e II são anunciados juntos, e então o Sujeito III junta-se a eles.

Exemplos

Beethoven, Sinfonia No. 3, segundo movimento (*Adagio assai*), compassos 114-133. O Sujeito III, em semicolcheias, começa no compasso 117, na mesma voz que recém tinha apresentado outro sujeito em semínimas e colcheias. Este último sujeito poderia ser rotulado tanto de Sujeito I quanto de Sujeito II, visto que os dois primeiros sujeitos começam juntos.

Bach, Composições para Órgão, Vol. I, finale da Passacaglia (Dó menor).

Teoricamente, poderia haver um tipo de fuga tripla em que todos os três sujeitos fossem apresentados mais ou menos juntos no início. Entretanto, como este tipo é virtualmente desconhecido na literatura musical, ele não será considerado como uma possibilidade prática aqui.

Qualquer que seja a disposição particular usada, os seguintes princípios gerais aplicam-se na escrita de fugas triplas:

- 1 Cada sujeito ser uma linha convincente, com aspectos melódicos e rítmicos característicos.
- 2 Os três sujeitos devem contrastar um do outro suficientemente para dar uma impressão de independência. Possivelmente a maneira mais freqüente e efetiva de obter isto é tê-los movendo-se em valores diferentes—por exemplo, um principalmente em mínimas, outro em semínimas, e o terceiro em colcheias.
- 3 Cada sujeito deve reaparecer freqüência suficiente para que o ouvido possa ouvi-lo como um elemento principal na composição, não simplesmente como um contraponto secundário. Aqui, como em certos tipos de fugas duplas, poderia haver uma diferença de opinião se um elemento melódico em particular deveria ser considerado um sujeito verdadeiro, ou meramente um contra-sujeito que recorre mais consistentemente. Por exemplo, Goetschius analisa a fuga citada no Exemplo 10 na página 122 [do livro] como uma espécie de fuga tripla. O autor sente que ela é mais acuradamente classificada como uma fuga a três vozes habitual com contra-sujeitos que reaparecem com regularidade não usual.
- 4 Os três sujeitos devem ser invertíveis, ao menos em alguma extensão. Eles não necessitam ser *completamente* invertíveis, já que é extremamente improvável que todas as seis disposições teoricamente possíveis sejam usadas em qualquer fuga.

Enquanto que a inversão das vozes à oitava ou múltiplos dela possam geralmente ser manejadas sem muita dificuldade, a inversão a outros intervalos provavelmente provar-se-á mais difícil no contraponto triplo e é raramente vista.

FUGAS COM MAIS DE TRÊS SUJEITOS

Exceto pela famosa fuga quintupla no último movimento da Sinfonia em Dó Maior (Júpiter) de Mozart, fugas envolvendo mais do que três sujeitos verdadeiros são quase desconhecidas na literatura musical. O excerto do movimento de Mozart citado na página 123 [do livro] como um exemplo de contraponto invertível mostrou os cinco sujeitos combinados.

A FUGHETTA E O FUGATO

A *fughetta* é simplesmente uma fuga pequena. Exemplos abundantes podem ser vistos nas obras para órgão de Bach, Volumes V e VI em particular.

Um *fugato* é uma passagem tratada no estilo de fuga – isto é, com entradas imitativas como numa exposição de fuga. Diferente da fughetta, ele não é usualmente uma peça de música separada, mas geralmente uma seção de uma peça mais longa.

A FUGA DE CONCERTO

Uma fuga de concerto é aquela na qual há uma ênfase particular no efeito brilhante e dramático. A liberdade de tratamento é também característica, e é provável de tomar estas formas:

- 1 O número de vozes pode ser aumentado às vezes, e acordes podem ser adicionados de modo que a textura torne-se mais homofônica do que contrapontística.
- 2 Os episódios podem ser consideravelmente mais livres e mais estendidos.
- 3 A forma do todo pode ser mais seccional do que o usual, com cadências decididas e fortes contrastes entre as seções.
- 4 O sujeito por si só pode ser mais colorido, mais animado, ou maior do que o usual.

Fugas de concerto são geralmente parte de uma obra maior, tal como um conjunto de variações ou uma ópera; às vezes elas são precedidas por um movimento introdutório. Mas elas raramente são encontradas sozinhas como obras separadas.

Exemplos

Bach, *Fantasia Cromática e Fuga* (para cravo).
 Brahms, *Variações sobre um Tema de Handel* (para piano), o Finale.
 Franck, *Preludio, Chorale, e Fuga*.
 Weinberger, Polka e Fuga de *Schwanda the Bagpiper*.

A FUGA FANTASIA

Numa fuga fantasia, ou fantasia fuga, o material é tratado com grande liberdade, especialmente após a exposição, que é usualmente estrita. Às vezes uma pequena porção do sujeito forma a base para para elaborações estendidas ou desenvolvimentos imaginativos numa porção posterior da obra.

Exemplo

Bach, *O Cravo Bem Temperado*, Livro II, Fuga 3.

A FUGA DE GRUPO

Este nome, embora não em uso geral, foi adotado aqui para descrever fugas que consistem, em efeito, de uma série de fughettas, cada qual baseada num sujeito diferente. Este é realmente o plano do *ricercare* antigo, conforme ele existia antes de os compositores começarem a unir as várias seções juntas pelo uso de um sujeito comum.

Exemplos

Bach, Composições para Órgão, Vol. III, No. 6 (três seções, a terceira usando o mesmo sujeito da primeira).

Bach, Missa em Si Menor, No. 19, última divisão (*Vivace e allegro*), *Et Expecto* e *Amen* (quatro sujeitos).

A ESCRITA DA FUGA CONFORME AFETADA PELO MEIO

Numa fuga, como em qualquer outro tipo de composição, o caráter da música é quase certo de ser influenciado em algum grau pelo meio para a qual ela é escrita.

Quando uma fuga é designada para ser executada ao piano, o espaçamento e o movimento das vozes devem obviamente ser mantidos dentro das limitações técnicas das duas mãos, e certamente as potencialidades de cor [timbre] e dinâmica do instrumento nos seus vários registros devem ser mantidas em mente.

Ao escrever para órgão, temos muitas possibilidades adicionais. Uma voz pode ser tocada nos pedais, desde que não seja muito rápida ou intrincada. O instrumento tem uma extensão de dinâmica tremenda, e podemos aplicar diferentes dinâmicas às várias vozes se elas estão em manuais diferentes. Também, os registros provêem uma riqueza de diferentes cores [timbres]; e notas podem ser sustentadas tanto quanto desejado.

Nas fugas para quarteto de cordas ou outros grupos de câmara, estamos livres para favorecer espaçamentos amplos, cruzamento freqüente das vozes, e padrões melódicos idiomáticos dos instrumentos envolvidos.

A escrita de fugas vocais devem obviamente ser abordadas com um olho na tessitura das várias vozes, a cor [timbre] e o poder relativo de cada registro dentro destas tessituras, e a questão do que é vocalmente prático e efetivo. Os sujeitos de tais fugas são provavelmente mais líricos e sustentados do que aqueles das fugas instrumentais. Deve ser lembrado que muitos dos exemplos neste livro são tomados da literatura instrumental, e como resultado eles não servem, como um todo, como bons modelos para a escrita vocal. Consequentemente, o estudante que escolha escrever fugas ou outras formas contrapontísticas para grupos corais faria melhor se examinasse tanta música coral contrapontística quanto possível antes de tentar tal escrita.

Porque a orquestra oferece possibilidades tremendas de cor [timbre], dinâmica, extensão, e versatilidade técnica, as fugas escritas para ela podem ser de quase qualquer caráter, e ela não envolve limitações quanto ao número de vozes ou de movimento. Fugas orquestrais tendem a ser grandes na concepção, e a explorar às vezes o artifício efetivo da fazer as linhas sobressaírem-se nitidamente uma da outra destinando diferentes cores [timbres] orquestrais a elas.

A *Arte da Fuga* de Bach é freqüentemente citada como um exemplo de uma obra escrita sem qualquer meio de execução específico em mente. Entretanto, tem havido mais argumentos persuasivos para o efeito de que ela foi claramente concebida para o cravo.⁴ Em qualquer caso, ela permite-se, felizmente, ser executada por uma variedade de instrumentos, dos quais o órgão e o quarteto de cordas são provavelmente as escolhas mais freqüentes.

TAREFAS SUGERIDAS

1 Analise o seguinte e esteja preparado para apresentar uma análise oral em aula:

- a) Fuga 4 no Livro I do *Cravo Bem Temperado* (fuga a cinco vozes)
- b) Fuga 22 no Livro I do *Cravo Bem Temperado* (fuga a cinco vozes)
- c) Fuga 10 no Livro I (fuga a duas vozes)
- d) Um exemplo de cada tipo de fuga dupla
- e) Um exemplo de cada tipo de fuga tripla
- f) Um exemplo de “fuga de grupo”
- g) Um exemplo de fuga de concerto
- h) Fugas da *Arte da Fuga* de Bach conforme especificado pelo instrutor.

⁴ Veja de Gustav M. Leonhardt, *The Art of Fugue, Bach's Last Harpsichord Work* (The Hague: Martinus Hijhoff, 1952).

2 Escreva o seguinte:

- a) A exposição de uma fuga dupla, Tipo 1
- b) Uma fuga dupla completa, qualquer tipo
- c) A exposição de uma fuga tripla, qualquer tipo
- d) Uma fuga tripla completa, qualquer tipo
- e) Uma fuga de concerto

3 Faça o auto-teste No. 4.