

Dan VOICULESCU

FUGA

în creația lui J.S. Bach

Editura MUZICALĂ

DAN VOICULESCU

FUGA

ÎN CREAȚIA LUI J. S. BACH

Editura Muzicală
București
2000

Această lucrare apare cu sprijinul
MINISTERULUI CULTURII

Hotoran Măvălina
Ex Libris

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

VOICULESCU, DAN

Fuga în creația lui J.S. Bach / Dan Voiculescu

București: Editura Muzicală, 2000

316 p.; 24 cm

ISBN 973-42-0247-2

78.083.2

Coperta și tehnoredactarea

Marius Cristian CONSTANTINESCU

Culegere computerizată

Georgeta CIULACU și Monica GRIGORE

Lucrarea de față reproduce, în formă revizuită, *Polifonia Barocului în lucrările lui J. S. Bach*, apărută la Editura Conservatorului de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1986.

©2000, Editura Muzicală - București,
Calea Victoriei 141, tel./fax (01) 312.98.67

Se dedică memoriei marelui meu profesor,
Maestrul Sigismund Toduță

Motto:

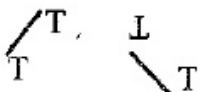
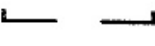
„În fugă și în toate formele înrudite ale contrapunctului și canonului, el (Bach) e cu totul unic, și atât de unic încât de-a lungul și de-a latul în jurul lui, totul e gol și pustiu. Niciodată n-a fost scrisă de vreun compozitor o fugă care ar putea fi pusă alături de ale sale. Cine nu cunoaște fugile bachiene nu-și va putea face vreodată o idee despre ceea ce este și trebuie să fie o adevărată fugă.“

J. N. Forkel

(*Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*,
1802, ed. nouă, Berlin, 1978, p.64)

ABREVIERI ȘI SEMNE

T	- temă
R	- răspuns
R ^t	- răspuns tonal
R ^{tt}	- răspuns de două ori tonal
R ^r	- răspuns real (marcat în cazuri speciale)
Cs	- contrasubiect
cp., cpt.	- contrapunct
cp. oblig.	- contrapunct obligat
Exp.	- expoziție
Ep.	- episod
ep. f.	- episod fals
Rm	- repriză mediană
R. fin.	- repriză finală
C-exp.	- contraexpoziție
Ctta	- codetta
$\underline{L}$, $\frac{1}{T}$	- temă inversată
$\underline{R}$, $\frac{1}{R}$	- răspuns inversat
C^2 , $\frac{1}{Cs}$	- contrasubiect inversat
$\underline{T}$ (augm.)	- temă augmentată
t	- temă diminuată
T_v	- temă variată
mat. T	- material din temă
ped.	- pedală
v, var.	- variat
v.	- vezi
inv.	- inversat
m., măs.	- măsură
cad.	- cadență
SK	- semicadență
S A T B	- sopran, alto, tenor, bas
T D S	- tonică, dominantă, subdominantă
D ^D	- dominanta dominantei (contradominantă)

supl.	- suplimentar (intrare suplimentară)
anacr.	- anacruză
evol.	- evoluție
secv.	- secvență, secvențat
str.	- strofă
tranz.	- tranziție
W.Kl.	- <i>Wohltemperiertes Klavier</i>
K.d.F.	- <i>Die Kunst der Fuge</i>
O. W.	- <i>Orgelwerke</i>
B.Jb.	- <i>Bach-Jahrbuch</i>
MGG	- <i>Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , Enciclopedie, Kassel, 1955
	- contrapunct dublu
 etc.	- contrapunct triplu
 etc.	- contrapunct cvadruplu
	- stretto
	- mixtură tematică
≈	- modulație
∅	- nemodulant
do/fa	- salt tonal sau intrări suprapuse în stretto
≈	- aproximativ
	- început și sfârșit de idee melodică
Mi, mi	- tonalități majore sau minore (în funcție de prima literă).
✱	- neaccentuat

A se vedea și lista suplimentară de abrevieri pentru Anexă (*Arta fugii*).

INTRODUCERE

Ca gen muzical, *Fuga* reprezintă, în viziunea clasică, o încununare a formelor contrapunctice¹. Ea este totodată o disciplină de sinteză, întrucât presupune studii anterioare de armonie, contrapunct și forme, intersectându-se cu studiul compoziției muzicale. *Fuga* este domeniul în care tehnicile polifonice de scriitură se exprimă deja formal, complex, compozit².

În acest dublu caracter - interdisciplinar și sintetic - stă dificultatea realizării unui tratat de fugă. Pe de altă parte, întrucât întinderea disciplinei are dimensiuni istorice importante - puse în evidență magistral în cartea fundamentală semnată de Joseph Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge* (Kassel, ediția a III-a, 1963) -, studiul fugii nu poate fi abordat temeinic decât după criterii stilistice (fuga barocă, fuga clasicismului vienez, fuga romantică, fuga în secolul XX). Ca bază de studiu se alege în mod deliberat fuga Barocului și în special fuga în creația lui J. S. Bach, care reprezintă un moment de încununare a epocii. Corelat cu acest moment central, se pot aborda apoi ipostazele derivate.

Scrierea unui tratat de fugă poate întâmpina serioase dificultăți, chiar și în cazul limitării obiectului de studiu la fuga bachiană. Să fie abordate toate fugile? Să se opereze o limitare la *Wohltemperiertes Klavier*? Să se axeze întregul studiu pe celebra *Die Kunst der Fuge*³? Probabil că S. Jadassohn (*Die Lehre vom Canon und von der Fuge*, Leipzig, 1928) nu a greșit alăturând în aceeași carte cele două obiective de studiu - canonul și fuga. Însuși Bach alăturase în același ciclu (*Arta fugii*) cele două forme/tehnici de scriitură.

Există în literatura de specialitate monografiile analitice temeinice, aparținând lui Hugo Riemann - *Fugen-Komposition - Analyse von J. S. Bachs Wohltemperierten Klavier und Kunst der Fuge* (3 vol., Leipzig, 1890, 1892, 1894), lui Ludwig Czaczkes - *Analyse des Wohltemperierten Klaviers - Form und Aufbau der Fuge bei Bach* (2 vol., Viena, 1956, 1965)⁴ sau lui Johann Nepomuk David - *Das*

1 - După opinia noastră, încheierea studiilor contrapunctice nu se poate face fără abordarea polifoniei secolului al XX-lea. Numai astfel poate fi asigurată înțelegerea procedeelelor polifonice din scrisul muzical contemporan.

2 - În fapt, este foarte dificil de studiat *in sine* contrapunctul Renașterii, de pildă, căci acesta trăiește numai în scriitura motetistică și madrigalescă, în scriitura contrapunctică, imitativă sau canonică a unor forme muzicale. La fel și în Baroc, unde studiul contrapunctului nu poate fi desprins de abordarea prelucrării de coral, a invențiunii, duetului, preludiului, toccatei sau fugii.

3 - Titlul acestei lucrări nu îi aparține cu certitudine lui J. S. Bach.

4 - Cartea „... cea mai matură și mai sigură din punct de vedere analitic de care dispunem” - o caracterizează J. N. David în *Synopsis*-ul său (p. 6).

Wohltemperierte Klavier - Der Versuch einer Synopsis (Göttingen, 1962), ca și alte monografii dedicate *Clavecinului bine temperat*, semnate de Luigi Perrachio (*Il Clavicembalo ben temperato*, Torino, 1947), O. Morgan (*J. S. Bach's Forthyeight Preludes and Fugues - Analysis of the Fugues*, Londra, 1931), Iwan Knorr (*Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach in bildlicher Darstellung*, Leipzig, 1912)⁵ - ori *Artei fugii*, semnate de Wolfgang Graeser (*Bachs Kunst der Fuge*, în *B.Jb.*, 1924), de Erich Schwebsch (*J. S. Bach und Die Kunst der Fuge*, Kassel, 1955), Jacques Chailley (*L'Art de la Fugue de J.-S. Bach*, Paris, 1976), H. H. Eggebrecht (*Bachs Kunst der Fuge - Erscheinung und Deutung*, München, 1984) sau de Erich Bergel (*J. S. Bach, Die Kunst der Fuge - Ihre geistige Grundlage im Zeichen der thematischen Bipolarität*, Bonn, 1980, și *Bachs letzte Fuge, Die Kunst der Fuge - ein zyklisches Werk, Entstehungsgeschichte - Erstausgabe - Ordnungsprinzipien*, Bonn, 1985). În bibliografia fugii, un loc de seamă îl ocupă și studiile fundamentale dedicate unor aspecte particulare, datorate unor cercetători ca M.-A. Souchay (*Das Thema in der Fuge Bachs*, în *B.Jb.* 1927 și 1930)⁶, W. Werker (*Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach*, Leipzig, 1922)⁷, C. Dahlhaus (*Bachs konzertante Fugen*, în *B.Jb.*, 1955), R. Oppel (*Zur Fugentechnik Bachs*, în *B.Jb.*, 1921) etc. Dar foarte greu ar putea fi numit un tratat de fugă satisfăcător din toate punctele de vedere, care să se conformeze îmbinării criteriilor istorice-stilistice cu cele sistematice și pedagogice.

În literatura română de specialitate au apărut puține lucrări legate de fugă. Aceasta apare mai întâi ca un adaos puțin însemnat la câteva manuale de contrapunct, sub forma unui capitol final; astfel se întâmplă la Marțian Negrea, în *Tratat de contrapunct și fugă* (1957) și la D. Dumitrașcu-Constantinescu, în *Curs de contrapunct și fugă pentru uzul studenților de la Facultatea de Instrumente și Canto, secția Instrumente*, Conservatorul „C. Porumbescu” (1970). Un prim tratat de fugă bachiană, aflat în manuscris, a fost redactat de către J. Jagamas în 1965, la Conservatorul „G. Dima” - *Bevezetés a fuga ismeretébe, J. S. Bach: „Wohltemperiertes Klavier” műve alapján* (Introducere în cunoașterea fugii pe baza *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach); el are meritul de a fi sistematizat problematica temei de fugă, căreia îi acordă mai mult de jumătate din dimensiunile volumului. Golul

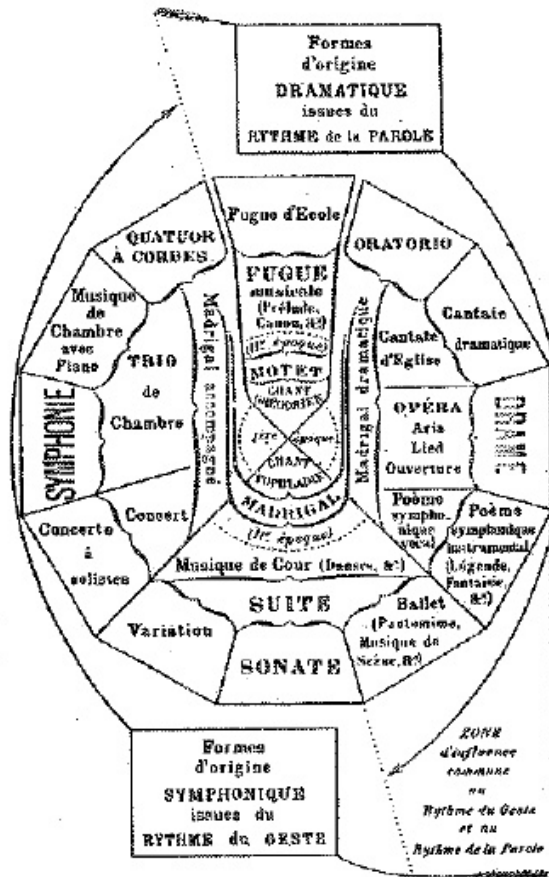
5 - Din păcate, lucrările celor doi autori amintiți în urmă ne sunt cunoscute doar în mod indirect, prin citate.

6 - O lucrare de mare valoare și originalitate, precum și de o mare concentrare.

7 - Cuprinde numai analiza primelor 12 Preludii și fugi din *W.Kl.* I.

ISTORIA FUGII

În „Cours de Composition musicale“¹, V. d'Indy redă schema evoluției istorice a formelor („simfonice“), plasând fuga la un punct terminus² al unei evoluții ce pornește din coralul gregorian, tot așa cum la polul opus, derivată din cântecul popular, se află sonata:



Fuga, sonata, simfonia și drama sunt văzute ca genuri de importanță cardinală. V. d'Indy dă și o definiție generală: „Fuga este o compoziție polifonică, scrisă în stil contrapunctic, pe o temă unică sau subiect, expus succesiv într-o ordine tonală determinată de către legea cadențelor.“³ O precizare importantă apare în definiția dată de J. Müller-Blattau: „Fuga este cea mai dezvoltată formă artistică a stilului contrapunctic.“⁴

1 - V. d'Indy, *Cours de Composition musicale*, Deuxième partie, Premier livre, vol. I, p. 13, Paris, 1909.

2 - Fuga „Are o situație particulară între formele simfonice, întrucât nu a produs nici o descendență.“ (ibid., p. 21).

3 - Ibidem, p. 19.

4 - J. Müller-Blattau, art. *Fuge*, în MGG, vol. IV, col. 1102. În continuare vom utiliza prescurtările J. Müller-Blattau, I - pentru *Geschichte der Fuge*, op. cit., și J. Müller-Blattau, II - pentru art. *Fuge* din MGG, vol. IV, col. 1102-1111.

În clasificarea formelor polifonice, H. Degen plasează fuga astfel:

[Forme] „1) derivate din coral:

a) forme închise, statice (tip de înșiruire)

1) cu cantus firmus⁵

- motet, missă, organum, conductus, canon

= vocal, cu sprijin instrumental

- ricercar, fugă, invențiune (canon), preludiu

coral, forme ostinate (passacaglia, chaconne)

= instrumental

2) fără cantus firmus

- motet, missă - când nu au cantus firmus

- concertul spiritual, triosonata, concerto grosso,
în măsura în care ele aparțin de structura acestui
domeniu formal

= instrumental^{6,6}

Din punct de vedere istoric, fuga aparține Barocului⁷, tot așa cum și alte genuri - cu care va avea interferențe - sunt cuceriri caracteristice acestei epoci: suita, sonata, concertul, cantata, oratoriul, opera. Istoricul fugii se pierde în negura secolelor precedente. Vom încerca să parcurgem etapele devenirii fugii până în epoca ei de deplină înflorire, de expresie matură, pe care o va cunoaște în prima parte a secolului al XVIII-lea, și în special în creația lui J. S. Bach, spicuiind și corelând date de mare bogăție informațională oferită de numeroasele surse istorice existente.

Termenul *fuga* apare încă din secolul al XIV-lea, având atunci sinonimele *canon* și *caccia* (cu sensul de imitare, de fugărire a vocilor). O primă atestare documentară a utilizării termenului este comunicată de H. Riemann (în *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. II, p. 429), ca provenind din cartea lui Ramis de Pareja, *Musica practica* (1482), privitor la tehnica imitativă corală. În muzica instrumentală - adaugă J. Müller-Blattau⁸ - apare la Büchner, în *Fabulae Fugandi* (1530).

Transgresiunea termenului *fuga* de la sensul său inițial, de imitație

5 - În privința fugii, conceptul de *cantus firmus* se referă nu atât la posibilitatea realizării de fugi pe subiecte preluate, date, ci la „operațiile” caracteristice elaborării cu o temă văzută ca un modul.

6 - H. Degen, *Formenlehre*, Regensburg, 1957, p. 334.

7 - „Zentrale Bedeutung: Ende 17., Anfang 18. Jh.” - precizează H. Degen, *op. cit.*, p. 345.

8 - J. Müller-Blattau, II, col. 1103.

spre fugă. Această întâietate a teoreticianului spaniol nu produce mirare, dacă ne gândim că Antonio de Cabezon (1510-1566) publica încă în 1557 un volum de *Tientos și Fugas (Canons)*.

Într-o a doua etapă, teoria va încerca să se apropie și mai mult de realitățile epocii. Michael Praetorius (+1621) publica primele trei volume din *Syntagma Musicum* (1614, 1618) - o sumă a cunoștințelor despre muzică până în vremea sa -, întrerupându-se tocmai înainte de cel de-al patrulea volum, care urma să abordeze problemele compoziției, genurilor muzicale etc. Alte *Synopsis*-uri sunt datorate lui Lippius (1612) și Crüger (1624), ambele importante pentru abordarea problemelor armoniei, ale major-minorului sau ale basului general. În *Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (1650) - care are o mare importanță pentru că dezvoltă teoria bazelor armonice ale contrapunctului - se fac referiri mai mult la canon, apărând interesantă modalitatea de prezentare a răspunsului real și tonal în legătură cu suprapunerea de moduri din imitația expozitivă (*Aequatio modorum* = răspuns real; *Consociatio modorum* = răspuns tonal). J. A. Reinken, elev al lui Sweelinck, ajunge la comentarea problemei raporturilor tonale în fugă, locul cadențelor interioare.

Pe parcursul secolului al XVII-lea și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, școlile muzicale organistice din centrul și apusul Europei (vezi tabelul alăturat) cunosc o mare înflorire, conturându-se chiar particularități zonale în maniera de abordarea a tehnicii fugate. Marile tradiții organistice de la San Marco (Veneția) își găsesc adepți în nordul continentului, unde un Jan Pieterszoon Sweelinck (elev al lui Andrea Gabrieli) va fi creator de școală pentru un întreg teritoriu, prin Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, urmași de Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns și alții, în timp ce în Franța, prin J. Titelouze²³ (1563-1633) se va dezvolta o ramură aparte, cu o coloratură caracteristică, a culturii organistice și clavecinistice (Couperin și Rameau). Patria lui Girolamo Frescobaldi (și el fost elev al lui Sweelinck) va da de asemenea generații succesive de muzicieni de seamă. Nu poate fi uitată cultura muzicală engleză, dominată în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea de figura lui H. Purcell, iar apoi de marele contemporan al lui Bach - G. F. Haendel. Apar caracteristici zonale și în abordarea unor tehnici de scriitură (la compozitorii francezi, de exemplu, așa-zisa *uvertură franceză* și cunoscutele *agréments* ornamentale) sau a unor ansambluri instrumentale (la compozitorii italieni). „Fuziunea și coordonarea” acestor „stiluri naționale” (M. Bukofzer) se va realiza în creația lui Bach și Haendel, care întruchipează, după acumulări seculare, un prag maxim de tehnicitate și, în același timp, de forță expresivă.

23 - Titelouze, „(...) cu o forță capabilă să creeze școală” - după cum se exprimă J. Müller-Blattau (I, p.51).

În timp ce la J. Titelouze (în *Hymnes*) ideea melodică e impregnată încă de substanța liturgică, în creația lui Frescobaldi se transmit influențele școlii instrumentale olandeze fondate de Sweelinck. Cu el începe un adevărat „*revirement al muzicii instrumentale*” (M. Bukofzer). În volumul de *Ricerari*, apărut în 1615, sunt prezente două *canzone*, bazate pe prelucrarea mereu variată a unei teme unice. „*Această formă de canzone variat va sta la baza școlii de fugă din Sudul Germaniei*”, tot așa cum lucrările din volumul *Fiori musicali* (1635) „*definesc încă o dată canzona drept principala formă premergătoare fugii*” - după cum subliniază J. Müller-Blattau²⁴. „*În variațiunile sale laice, Sweelinck realizează trecerea de la variațiunea contrapunctică pe basso ostinato la variația tematică.*”²⁵

Maeștrii germani au marcat, prin generații succesive, neconținute câștiguri în expresie și construcție. Germania devine leagănul celei mai mari culturi organistice și clavecinistice a timpului. La Johann Jakob Froberger²⁶, toccatele, fanteziile și ricercariile aduc contrapuncte bine profilate, care formează, uneori, cu ideea tematică principală, o pereche ce duce cu gândul la fuga dublă. *Canzonele* lui J. K. Kerll sunt monotematice și evită părțile libere. J. Pachelbel atinge în *Fugile-Magnificat* un grad de limbaj și de concepție care stă în preajma lui Bach. Un mare contemporan al său, D. Buxtehude, impune prin toccatele lui care includ fugi (*Tokkatenfugen*) și care reprezintă, după expresia lui J. Müller-Blattau, „*o sinteză genială a elementelor figurative și de expresie*”²⁷. Urmașii lui Buxtehude din Nordul Germaniei (V. Lübeck, N. Bruhns, G. Böhm) aduc alte particularități de stil. De pildă, N. Bruhns încheie fugile printr-o cadență improvizatorică, în timp ce V. Lübeck separă aceste două momente ale binomului. Un alt predecesor de seamă al marelui Cantor de la *Thomas-Kirche* a fost G. Böhm, care impune prin „*prospețime tematică, contrapunctări pregnante, claritate constructivă*”²⁸.

La numai 11 ani după publicarea cărții lui A. Werckmeister asupra sistemului temperat (1691), J. K. F. Fischer (1650-1746) publică un ciclu intitulat *Ariadne musica* (1702), în care se află preludii și fugi scrise în toate tonalitățile²⁹. La același

24 - J. Müller-Blattau, II, col. 1104.

25 - *Idem*, I, p. 51.

26 - Volumul intitulat *Ingegnosissime, rarissime & non mai più viste curiose Partite, di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande (sic!), Correnti, Sarabande e Gigue, di Cimbali, Organi, Instrumeti, dal Eccellentissimo e Famosissimo Organista, Giov. Giacomo Froberger, etc.* a fost tipărit abia în 1714, la 47 de ani după moartea compozitorului, la Frankfurt am Main - spune J. G. Walther în *Lexiconul* său din 1732 (ediție nouă, facsimilată, 1967, p. 264).

27 - J. Müller-Blattau, I, p. 57.

28 - *Idem*, II, col. 1105.

29 - M. Bukofzer (*op. cit.*, p. 266) consideră că acest ciclu „*i-a servit (lui Bach) ca model direct pentru 'Clavecinul bine temperat', nu numai în ce privește ordinea tonalităților, ci, în același timp, cu privire la temele fugilor*”.

autor se întâlnesc și cicluri de fugi construite pe același subiect și în aceeași tonalitate, precedând astfel idealul bachian al ciclului *Die Kunst der Fuge*. Diversitatea tipologiei tematice în creația lui J. K. F. Fischer cuprinde atât „*teme de ricercar cu mers liniștit*“, cât și „*teme de canzona, cu tipice repetări de sunet*“, dar „*nu lipsesc nici teme după tipurile dansante ale suitei*“ sau „*după modelul părții mediane a uverturii franceze*“.³⁰

Alături de toate acestea se impune a aminti infiltrarea structurii fugate în triosonata barocă. Dacă la J. A. Reinken, în ciclul *Hortus musicus*, *Triosonate*, partea a II-a este, de regulă, o fugă, în forma italiană de triosonată cultivată de A. Corelli sau G. Legrenzi și preluată de J. Kuhnau³¹ se întâlnesc două momente cu structură fugată din alternanța lent-repede-lent-repede (ambele momente repezi). Ele constau, de obicei, dintr-o fugă la trei voci, concepută pe un bas continuu. E influențat și genul suitei, unde Gigue - piesă de încheiere - beneficiază tot de o structură fugată, grefată de astă dată pe tiparul strofic cu semn median de repetiție și modulație la dominantă. Dacă la acestea adăugăm genul uverturii franceze, al cărui prototip l-a inițiat creația lui J. B. Lully - și care va fi cultivat și în Germania, de către G. Böhm sau J. K. F. Fischer -, tabloul genurilor înrudite cu fuga propriu-zisă se lărgeste considerabil.

Erudiții teoreticieni ai Barocului înalt se aliniază eforturilor creatoare din epocă, reflectând într-o mai mare măsură tendințele acesteia. Nivelul cărților lui J. Mattheson (*Critica musica*, 1722, 1725; *Der vollkommene Capelmeister*, 1739), J. J. Fux (cu mult-comentatul său tratat *Gradus ad Parnassum*, 1725), sau J. G. Walther (*Praecepta der musicalischen Composition*, 1708, și *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*, 1732) e edificator. Mai ales utimele titluri menționate, accesibile nouă datorită retipăririi lor în epoca contemporană³², prezintă mult interes din partea celui doritor de a-și face o idee despre știința muzicală a epocii. *Praecepta der musicalischen Composition* ajunge până la capitolele (10) *De fugis*, (11) *Von der Imitation oder Fuga impropria s. Irregularis*, (12) *Von der Fuga Totali* și (13) *Von denen doppelten Contrapunten* -, pe care le comentează cu citate din autori celebri. Termenul *Fuga* are înțeles de imitație, iar cel de *Fuga Totali* - de canon. În *Musikalisches Lexikon* (1732), situația se prezintă încă mai detaliat, în ciuda numărului enorm de denumiri. Se înregistrează atât termenii *Imitation*, cât și *Fuga* și *Canone*. La articolul *Fuga*, se enumără nu mai puțin de 30 de specii diferite, dintre care unele se repetă variat, iar altele apar denumiri diferite pentru aceeași

30 - J. Müller-Blattau, I, p. 61.

31 - Predecesorul lui J. S. Bach la Leipzig.

32 - Leipzig, 1955, și, respectiv, Kassel, 1953 (a doua retipărită în facsimil).

a fugii prin momentele unei diversificări neîntrecute a modalităților de realizare a ei din punct de vedere al conținutului, tehnicii și expresiei, de la cele 8 *Preludii și fugi mici* până la amplele fugi concertante pentru orgă³⁷, de la fugile pentru vioară solo (din cele trei *Sonate*), până la marile fugi vocal-instrumentale, sau, într-o altă diagonală, de la structura fugată a unor uverturi până la impunătoarele cicluri *Wohltemperiertes Klavier*³⁸ - un adevărat microcosmos, în care a elaborat cele mai diferite tipuri de fugă în cele mai variate nuanțe tonale³⁹ - sau *Die Kunst der Fuge*⁴⁰ - unde a dus până la limite incredibile exploatarea resurselor unei teme unice.

Spre deosebire de J. S. Bach, marele său contemporan G. H. Haendel - ale cărui lucrări s-au bucurat de mult succes în epocă - construiește fugi mai libere, cu multe elemente de improvizație. Pregnanța tematică suplinește, însă, adesea, variabilitatea polifonică a numărului de voci, iar măreția sonorităților coral-simfonice, cu multă pondere armonică, înlocuiește construcțiile motivice migăloase elaborate. Un studiu comparativ în privința fugii la cei doi titani ai Barocului ar pune în lumină coexistența a două viziuni asupra aceluiași fenomen⁴¹.

*

Ajunsă la un moment de mare strălucire în Barocul înalt, când noul gust muzical căuta deja alte scopuri și mijloace de expresie, fuga va cunoaște apoi perioade alternative de umbră și revigorare, atingând momente de nostalgie a unui timp revolut sub forma unui *stile antico* (la Haydn), forțându-și vechile limite după gustul neconvențional beethovenian, adaptându-se la îmbogățirile de limbaj al unui romantism târziu (Brahms, Liszt, Reger, Franck), sau trăind o nouă încarnare în lumea sonoră de mare diversitate de după 1900 (Hindemith, Șostakovici, Bartók etc.). Sunt tot atâtea subiecte care necesită - și merită - studii aparte.

37 - „*In Trinitätsfuge* (1739, în partea a III-a din *Klavierübung*), prin cele trei teme a atins împlinirea supremă a fugii pentru orgă“, după cum subliniază J. Müller-Blattau (II, col. 1109).

38 - Din foaia de titlu rezultă pronunțatul sens pedagogic al lucrării: „*Das Wohl temperierte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia so wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach p. t. Hochfürst. Anhalt. Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.*“

39 - Prin cele două caiete ale sale (1722-1744), *W. Kl.* încheie „ciclurile de compoziții cu finalitate didactică“ - după cum afirmă S. Toduță, *op. cit.*, vol II, p. 40-41.

40 - În *Arta fugii* se poate urmări „*Evoluția fugii însăși*“ (J. Müller-Blattau, *ibidem*).

41 - „*In respect to form and instrumental idiom also Bach and Handel stand at opposite poles. In his instrumental music, Handel shares the Italian conservatism and hardly goes beyond Corelli so far as form is concerned although the simplicity of his instrumental melodies point toward the innovations of the classic period. Bach, on the other hand, is conservative in his adherence to polyphonic texture (...) Handel belongs to the extrovert, Bach to the introvert type.*“ (M. Bukofzer, *op. cit.*, p. 348-349).

orchestră, *Concertele brandenburgice* sau în *motetele corale*.

Se pot adăuga unele piese care aduc întrepătrunderi formale, de pildă între fugă și sonată, așa cum se întâmplă în multe finaluri ale lucrărilor instrumentale ciclice, în concertele instrumentale etc.

Sistematizând aceste date, se observă că fuga apare:

- ca piesă de sine stătătoare
 - a) cu titlu ca atare
 - b) cu nume tehnic adăugat (*Fuga canonica* etc.)
 - c) fuga și fughetta coralică (*Fuga super „...“*)
 - d) cu titlu împrumutat (*Ricercar, Canzona, Invențiune, Sinfonie, Pastorala, Allabreve, Duet* etc.)
- în binom, precedată de un *Preludiu, Toccata, Fantasia, Passacaglia*
- în lucrări pluripartite, ca parte a unui ciclu
 - a) cu nume recunoscut ca atare
 - b) cu un nume poetic (de ex. *Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione*, din *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletteissimo*)
- ca o structură de fugă, în lucrări ciclice, cu titlu substituit, sau fără a i se da titlu.

Toate acestea sunt în măsură să demonstreze importanța fără precedent pe care Bach a acordat-o fugii, locul primordial pe care aceasta îl ocupă în creația sa.⁵

⁵ - A se vedea și lista din partea a doua a studiului *Das Thema in der Fuge Bachs* de M.-A. Souchay, publicat în *B. Jb.*, 1930.

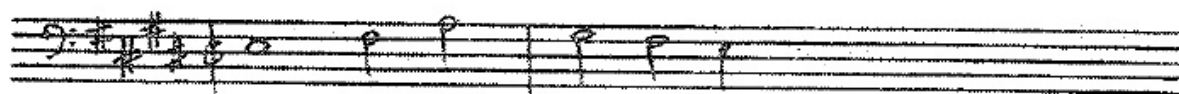
TEMA DE FUGĂ

Aspectele generale ale temei de fugă bachiene sunt atinse de cei mai mulți comentatori. „Tema de fugă este la Bach un tot rotunjit, încheiat (...)” (L. Czaczkes, I, p. 11), ea trebuie să fie expresivă, concentrată, să cuprindă un miez ideatic interesant și ușor recognoscibil. „Tema este sâmburele, esența fugii” (M.-A. Souchay, *op. cit.*, p. 10). Tot astfel, se subliniază: „Ein Thema trägt schon in sich alle Programmpunkte, die den Beobachter zu Vorurteilen berechtigen” (J. N. David, *op. cit.*, p. 10). Bogăția expresivă se leagă de valențele de prelucrare, la rândul lor multiple:

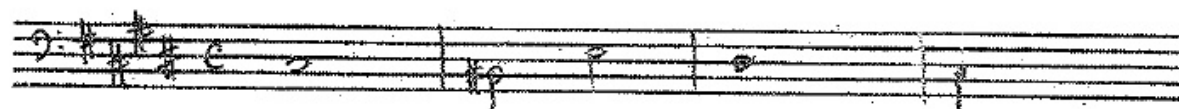
- motivice (și intervalice¹) - pentru evoluțiile ulterioare
- pentru contrapunctare
- pentru evoluții în stretto
- pentru inversare
- pentru augmentare sau diminuție ritmică.

Intonațional, temele de fugă au cele mai diverse configurații; uneori trimit cu gândul la coralul gregorian, văzut ca un *stile antico*,

W. Kl. II/9



W. Kl. I/4



W. Kl. I/8



Fuga în Mi bemol pentru orgă (O. W. III)².



alteori la coralul protestant³,

¹ - J. N. David vorbește despre „marile intervale tematice ale temei” (*op. cit.*, p. 8).

² - *Orgel-Werke*, după Ed. Peters, Leipzig - lucrările de orgă în 9 volume.

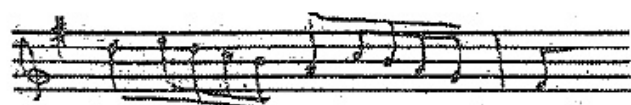
³ - Ca o dovadă în acest sens se pot aduce și *fugile coralice*, realizate pe teme ce conțin prima frază a unui coral.

W. Kl. I/13



dar cel mai adesea au o coloratură laică, diversă, mai ales de tip instrumental:

W. Kl. I/15

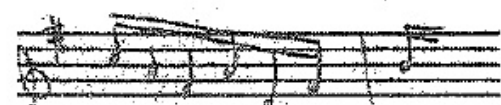


Se desprinde, de asemenea, importanța pe care turnura melodică dansantă o poate dobândi în cadrul unei teme de fugă,

W. Kl. I/11



W. Kl. II/15

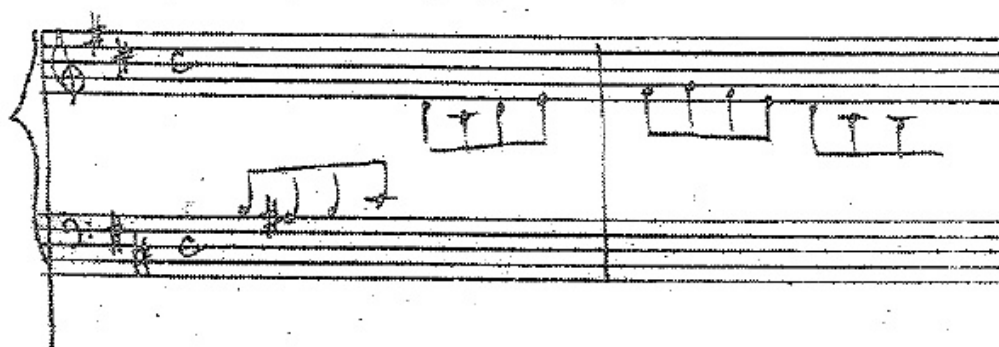


ca și coloratura poetică, filosofică pe care o poate exprima.

1) *Aspecte melodice*

a) În structura melodică a temelor de fugă, mersul treptat este precumpănitor (*W. Kl. I/1, 13, 15*). Într-un singur caz se face apel, în exclusivitate, la mersul treptat:

Fuga în Si pentru orgă (O. W. II).



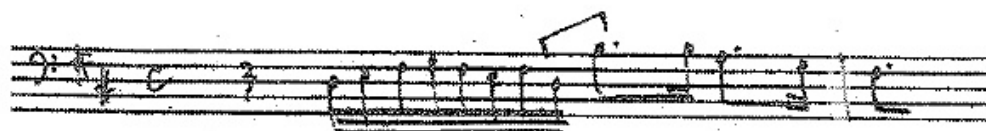
(În *W. Kl.*, numai tema I/14, *fa diez*, se apropie de acest model.)

Alteori, cu toate că sunt prezente salturile, ele ascund, de fapt, o desfășurare pe două planuri latente, bazate la rândul lor pe mișcare treptată, ca în *W. Kl.* I/1, *Do*:



În cele mai multe cazuri, mersul treptat pregătește saltul melodic, văzut ca un eveniment după o cumulare tensională ascendentă; marcat printr-un accent, el dobândește importanță și în evoluția armonică.

W. Kl. I/5

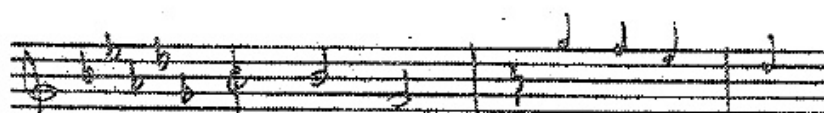


W. Kl. I/6



Este caracteristic și cazul invers: saltul constituie deschiderea melodică tensivă, iar mersul treptat - continuarea, rezolvarea acestuia.

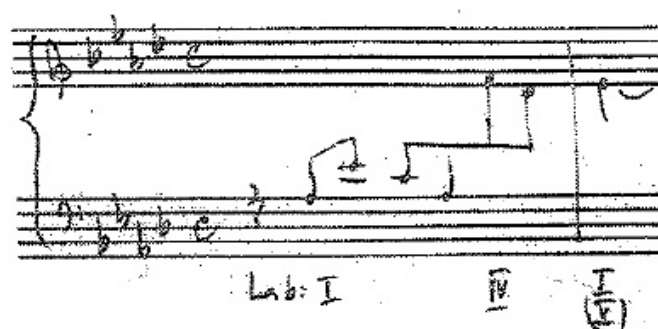
W. Kl. I/22



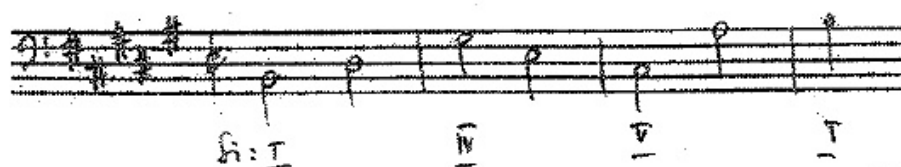
Generat de structura armonică latentă, saltul îmbracă și forma de arpeggiu. Ea este frecvent întâlnită - prevalentă chiar, în multe desfășurări tematice -, datorită

sublinierii exprimării cu un deplin înțeles armonic:

W. Kl. I/17



W. Kl. II/23



b) Diversitatea tipologică a temelor de fugă bachiene se lărgeste dacă e privită prin prisma *diatonicului* și a *cromaticului*. Unitatea diatonică observată în multe dintre exemplele citate anterior se întregește cu alte cazuri, opuse:

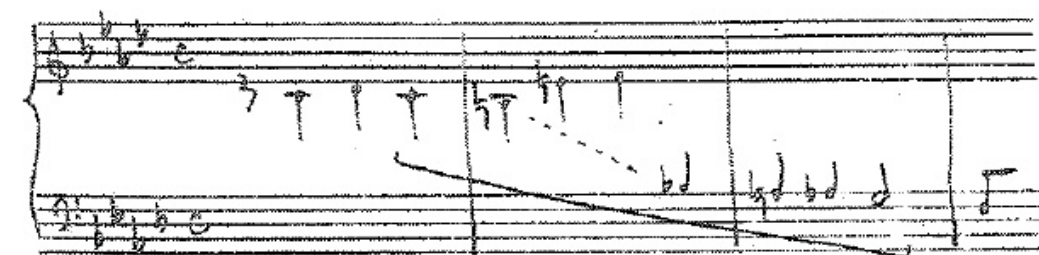
- contrast diatonic-cromatic

W. Kl. II/6

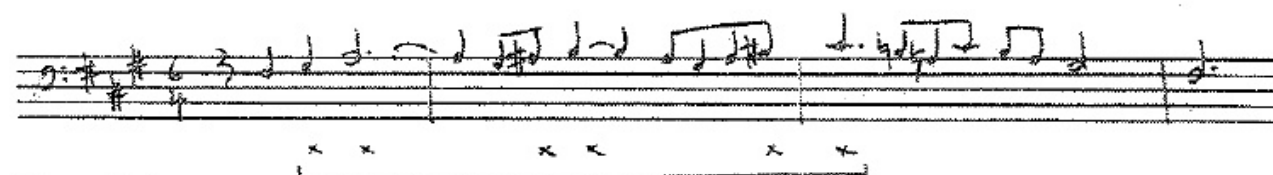


- prevalența mersului cromatic

W. Kl. I/12



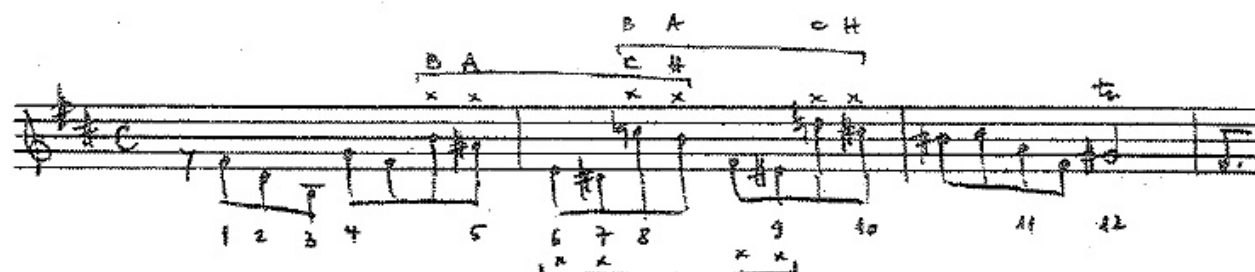
W. Kl. I/14



Preponderența elementelor cromatice în minor este o caracteristică a stilului.

Gradul de cromatizare cunoaște nu numai includerea tetracordului cromatic descendent sau ascendent, ci și atingerea pragului totalului cromatic:

W. Kl. I/24

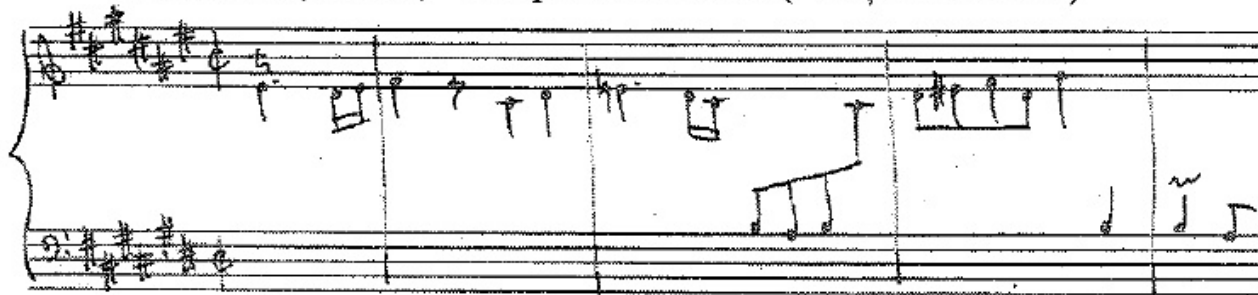


c) În ce privește sunetele cu care începe și se sfârșește tema: se începe numai cu sunetele tonicii sau dominantei (T sau D), dar în care D poate avea și funcția de T_5 ; între cele 48 de fugi din *W. Kl.* există numai două excepții⁴, iar ele se leagă de aceleași două sunete:

W. Kl. II/21 (Si bemol) – început cu *supratonică* (se înconjoară sunetul tonicii prin sunetele vecine și se continuă apoi prin arpeggiu)



W. Kl. II/13 (Fa diez) – început cu *sensibila* (= terța dominantei)



⁴ - Se completează cu un caz din *Fuga în do pentru orgă (O.W.IV)*, unde se începe cu medianta inferioară (sunetul de schimb al dominantei). Pauza înlocuiește sunetul D:



Încheierea temei poate fi efectuată pe T, T₃, D, D₃ (D poate fi interpretată și ca T₅ – vezi W. Kl., I/6). Între aceste diverse începuturi și sfârșituri au loc nu mai puțin de 9 combinații, după cum rezultă din tabelul de mai jos, care indică în dreptul fiecărei îmbinări, cazurile întâlnite în întregul W. Kl.:

Început-sfârșit	Vol. I	Vol. II	Nr. cazuri
T - T	4, 8, 9, 10 ^{~*} , 14, 18 [~] , 19 [~] , 20, 23	9, 23	11
T - T ₃	1, 2, 5, 22	3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 18, 19, 21 ^{***} , 22	16
T - D	6, 17	-	2
T - D ₃	15 ^(~*)	-	1
T ₅ - T ₃	11	1, 15	3
T ₅ - T	7 [~]	-	1
D - T	3, 12, 24 [~]	14	4
D - T ₃	13, 16, 21	2, 12, 16, 17, 20, 24	9
D ₃ - T ₃	-	13	1

N.B. Semnul ~ indică temă modulantă. În cazul I/15 (Sol), modulația este incertă.

*) Temele modulante sunt considerate în această categorie, în cazurile în care se încheie pe tonica noii tonalități

**) II/21 reprezintă o excepție: început cu supratonică.

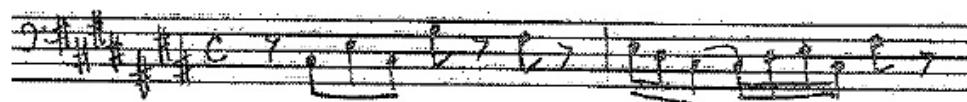
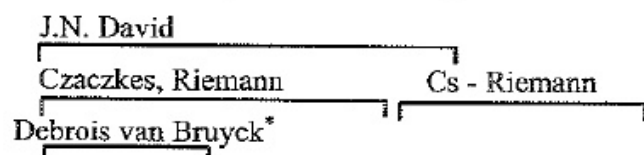
Din această cazuistică rezultă frecvența maximă a tipurilor arcuite între T - T₃, T - T și D - T₃. Se preferă încheierea pe terța tonicii, T₃ (în 29 de cazuri), datorită unui argument practic: legarea sfârșitului temei de începutul răspunsului. Terța tonicii împreună cu începutul răspunsului vor constitui conținutul armonic necesar realizării modulației în tonalitatea răspunsului.

Delimitarea sfârșitului temei trebuie făcută și în funcție de conținutul armonic, prin marcarea unei cadențe clare. O interpretare greșită poate include la temă *codetta* - sau fragmente din ea -, ori fragmente din contrapunctarea răspunsului.

d) *Ambitusul* pe care se desfășoară temele de fugă bachiene oscilează între 4-tă și 11-mă. Un tabel sinoptic relevă creșterea numerică a temelor care se extind pe un ambitus cuprins între 6-tă și 9-nă.

4tă	I/4	II/9	2 cazuri
5tă	I/14	II/2, 3	3 "
6tă	I/1, 5, 8, 17	II/1, 7, 8, 16, 19	9 "
7mă	I/2, 6, 11, 13, 16, 23	II/5, 12, 13, 20, 22	11 "
8vă	I/7, 9, 12, 18	II/4, 6, 14, 23	8 "
9nă	I/10, 15, 19, 20, 22	II/10, 11, 17, 18, 21, 24	11 "
10mă	I/3, 21, 24	II/ -	3 "
11mă	I/ -	II/15	1 caz

„in stile francese“, pe care Bach a dat-o unei piese tratate oarecum similar din ciclul *Arta fugii*. Iată tema comentată, ca dimensiuni, în viziunea diferiților muzicologi:



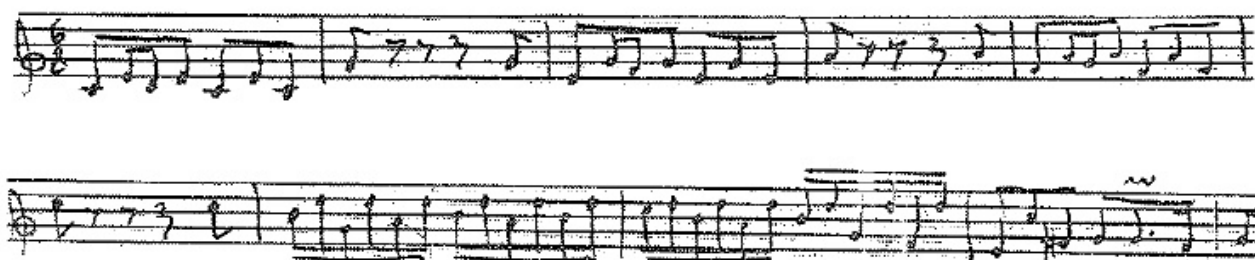
*) apud Riemann, *op.cit.*, II, p.20

Monumentalitatea fugilor concertante pentru orgă se leagă nu o dată de dimensiunile temelor. Acestea se extind uneori pe 9-10 măsuri.

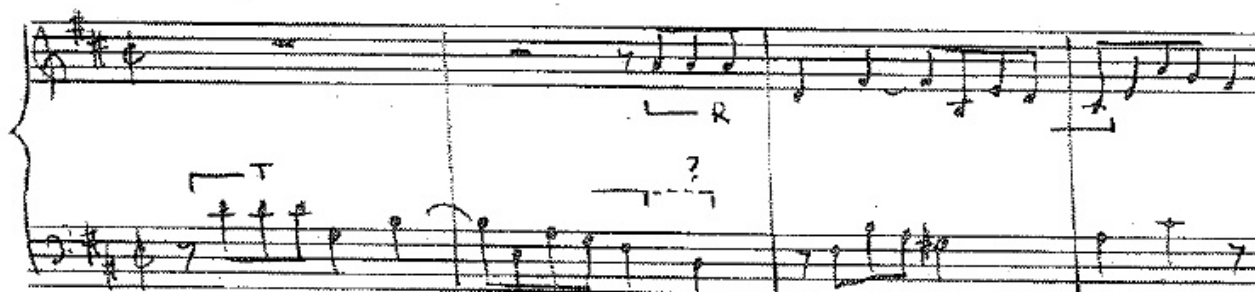
Preludiul și Fuga în La pentru orgă (O.W. II) = 8 măs. încheiate



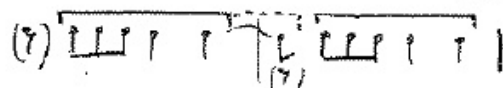
Toccata și Fuga în Do pentru orgă (O.W. III) = 9 măs. încheiate



Fuga în Re din W.Kl. (II/5) poate fi considerată ca având tema de 1,5 măsuri, întrucât, pe de o parte, începerea răspunsului la vocea a doua pledează în acest sens, iar pe de altă parte, comparația cu mai multe intrări tematice următoare întărește această convingere.



Pentru o interpretare în sensul de a concepe această temă ca având două măsuri înclină structura ritmică asemănătoare a fiecărei măsuri,



precum și faptul că această unitate melodică este urmată de o pauză până la începerea contrapunctului la răspuns. Dintre cele două perechi de argumente, primele au mai multă greutate, devenind determinante:

- comparația cu alte intrări tematice (expozitive sau din reprize)
- începerea răspunsului.

f) *Plasarea punctului culminant*. Ca orice unitate a cărei viață interioară pulsează datorită mișcărilor intervalice, ritmice și armonice, sau datorită registrației, și tema de fugă are o culminație proprie. Acest *climax* - care nu este marcat numai prin înălțime, ci poate fi exprimat și prin armonie sau ritm

- poate fi plasat între mijloc și sfârșit:

W. Kl. I/1



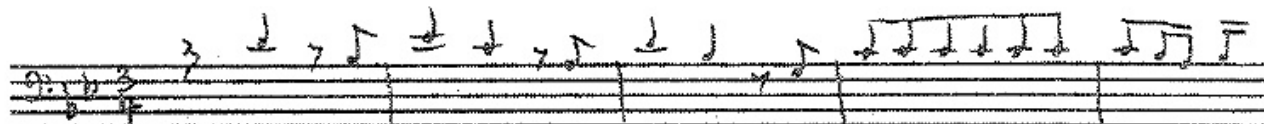
- poate fi atins abia la sfârșit, după o creștere treptată:

W. Kl. II/23



- sau poate fi plasat chiar la început:

W. Kl. II/16



Pe plan ritmic, punctul culminant apare marcat printr-un accent, printr-o sincopă sau printr-un punct de prelungire:

W. Kl. I/2



g) *Latențe melodice* în formă de mers treptat stau la baza unor desfășurări melodice complexe. Ele ascund adesea un mers melodic de tip *makam* (v. S. Toduță, *op. cit.*, vol. II, p. 97). Intonațiile tetracordului repliat, ale hexacordului major cu

terminație pe o terță, sau frecvența septimei micșorate circumscrise au o asemenea origine străveche. Conductul temei fugii *W. Kl. II/10* (în *mi*) ornaamentează o desfășurare complexă în jurul unor piloni bine articulați:



piloni



Aproape fiecare temă pare a fi reductibilă (H. Schenker), dacă prin „radiografiere” se îndepărtează stratul de figurativism care o înveșmăntează (proces cunoscut și sub numele de *colorare - decolorare*).

2. *Aspecte ritmice* dintre cele mai diverse contribuie la reliefarea unui profil distinct al temei:

a) cursivitatea ritmică (de optimi sau șaisprezecimi) se întâlnește frecvent:
W. Kl. I/10



W. Kl. I/24



alteori, valorile ritmice de bază sunt pătrimea și doimea (*stile antico?*);

b) pauzele intervin în desfășurarea cursivă, delimitând unitățile motivice sau punând în evidență contrastele:

W. Kl. II/11



W. Kl. II/16



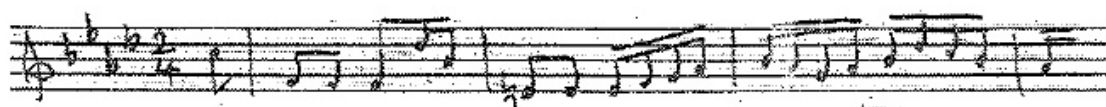
c) ostinația ritmică (secvența ritmică) în raporturi apropiate (1:2) reprezintă adesea o constantă:

W. Kl. I/2



d) ritmul dansant imprimă o pulsație pregnantă:

W. Kl. II/12



e) contrastul ritmic interior contribuie la profilarea a două sau mai multe segmente ale temei:

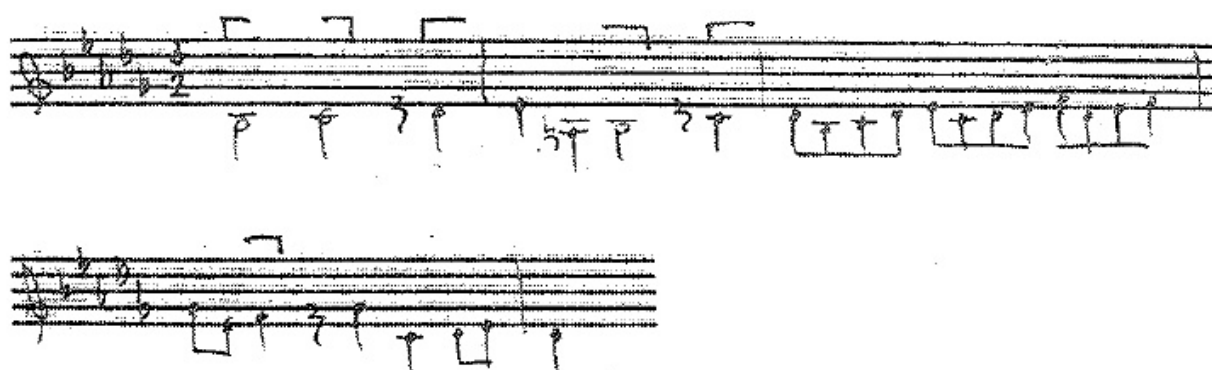
W. Kl. II/6



W. Kl. I/5



W. Kl. II/22



f) ritmul cvasi-liber aduce o complexitate mai subliniată a unităților ritmice componente; el înlătură certitudinea periodicității metrice, desfășurând microunități variate:

W. Kl. II/10

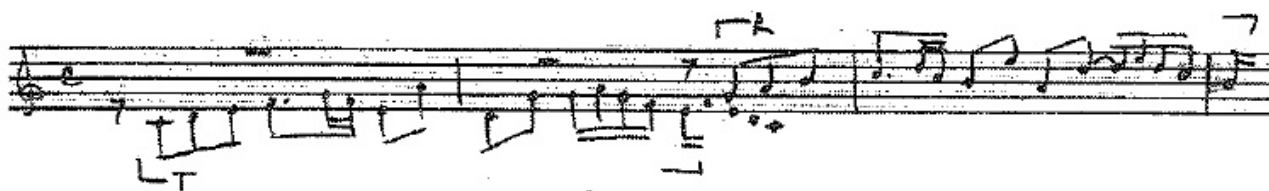


Începuturile sunt numai în 7 cazuri din 24 - ale caietului *W. Kl. II* - cruzice (II/4, 6, 7, 9, 18, 22, 23). În rest, 17 sunt anacruze:

- 12 anacruze procatalectice - lipsește timpul tare (II/1, 2, 3, 5, 8, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21)
- 5 anacruze catalectice - grup de note înaintea timpului tare
 - simple (II/12, 24)
 - duble (II/10)
 - 1/2 măs. sau măs. incompletă (II/11, 13).

Explicația prevalenței nete a începuturilor anacruze - și anume a celor procatalectice - constă în posibilitățile pe care le oferă în momentul legării temei de răspuns, pentru asigurarea unei juxtapuneri ideale.

W. Kl. I/1



schematic:



Începuturile cruzice ale temei presupun de obicei suprapunerile pe ictus cu începuturile (similare) ale răspunsului:

Handwritten musical score with three staves. The first staff is a single melodic line in C major with a trill (tr) at the end. Below it are Roman numerals: (n.b.) I, IV, Sib: IV, V, I, V, I (lib). The second staff continues the melody. The third staff is a piano accompaniment with chords and arpeggios.

Odată creată, structura armonică a temei nu devine neapărat un fapt imuabil, decât în cazul aplicării tehnicii de contrapunct dublu sau triplu, cu ajutorul unor contrasubiecte. Astfel, este posibilă evoluția armonică a temei de fugă, văzută ca un proces în continuă devenire. În „marea cadență pe care o reprezintă fuga“ (V. d'Indy), reluările temei (reprize) în diferite tonalități produc schimbarea modului major cu minorul și viceversa, precum și variații voite în interpretarea armonică.

5) *Polifonia latentă* își face simțită prezența prin desprinderea a două planuri ce cunosc evoluții treptate în sensul unor piloni dintr-o „Urlinie“ (în sensul tehnicii reduționiste a lui H. Schenker). În *W. Kl.*,

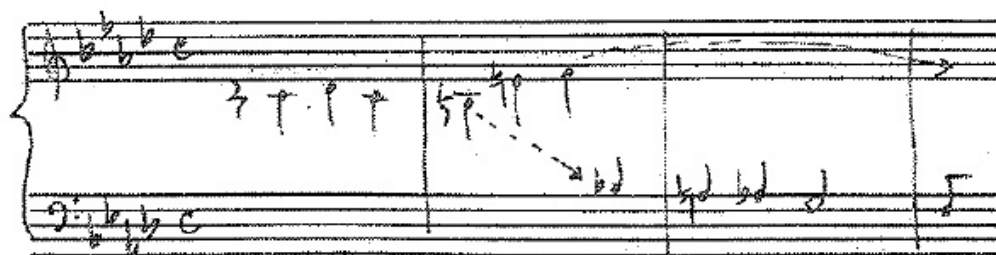
- I/2 operează cu un plan static și unul mișcat:

Handwritten musical score for I/2, showing a single melodic line with a static harmonic plan and a moving melodic line. The score is in C major and includes a trill at the end.

- I/3 profilează încă din capul temei saltul de sextă, care va despărți apoi cele două linii latente ce evoluează paralel:

Handwritten musical score for I/3, showing a single melodic line with a static harmonic plan and a moving melodic line. The score is in C major and includes a trill at the end.

- I/12 divide linia melodică și alternează mersul cromatic descendent cu un altul, de reper:



Tot astfel,

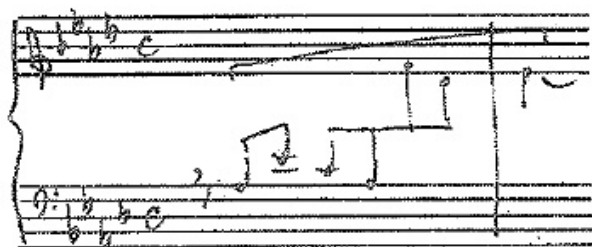
- tema fugii (*Preludiul și Fuga*) în mi pentru orgă (O.W. II) aduce mișcarea contrară și cromatizată a ambelor planuri:



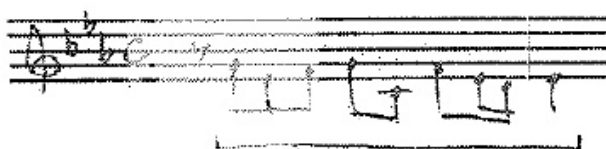
6) Structura globală a temei se compune din unități relativ ușor decelabile, realizate la nivelul parametrilor precedent analizați. Se desprind astfel mai multe structuri, dintre care menționăm :

a) A („structura-monolit“)

W. Kl. I/17

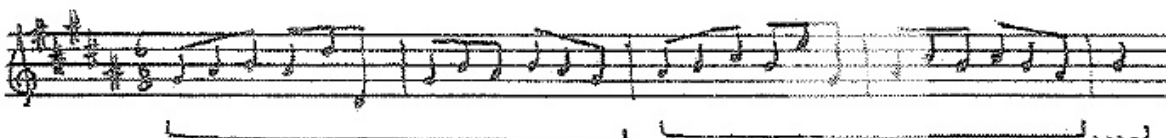


W. Kl. II/2



b) A + A_{secv.}

W. Kl. II/18



c) A + A_v⁷

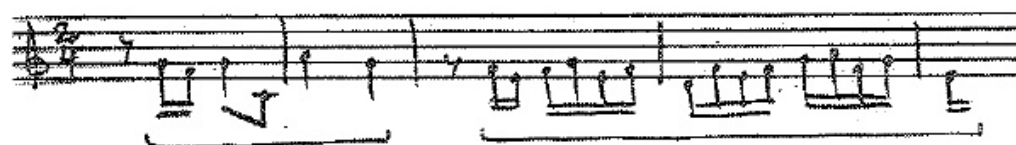
W. Kl. II/20



vezi și I/16 (sol)

d) A + B⁷

W. Kl. II/1



sau a a b b

W. Kl. II/21



sau a a B

W. Kl. IV/11



sau : ictus + continuare

W. Kl. I/19

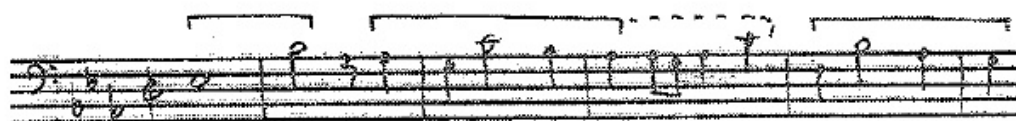


(în unele cazuri sub formă de întrebare și răspuns)

⁷ - Cele două fragmente sunt despărțite adesea prin pauză.

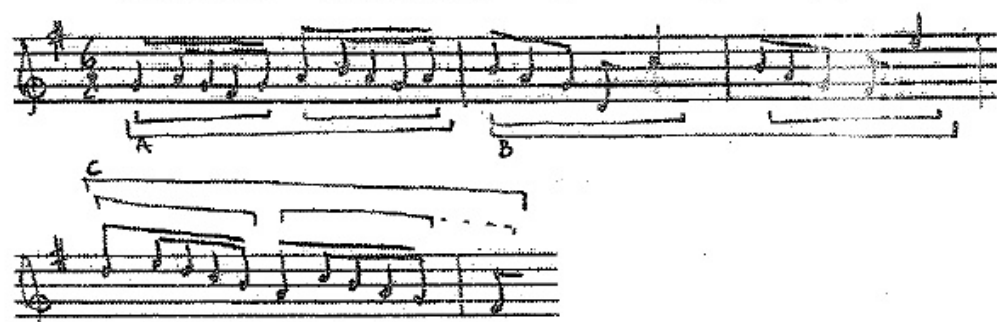
e) A + B + B_v

W. Kl. II/7



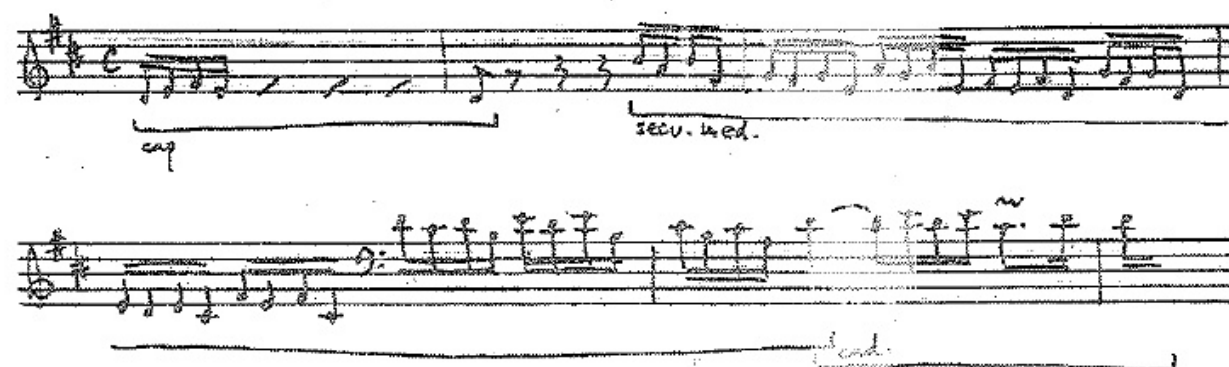
f) A + B + C

W. Kl. I/15 – trei fragmente egale ca importanță, toate secvențiate



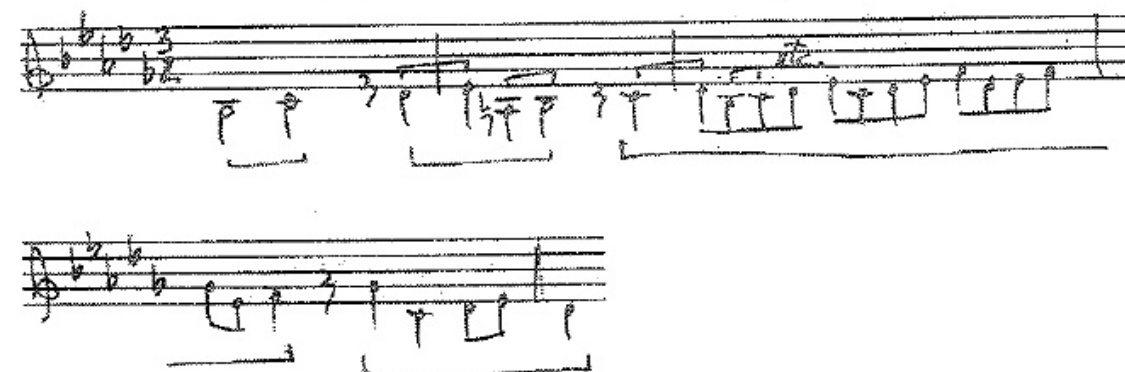
sau: cap + secvență + cadență (o structură foarte frecvent întâlnită)

Fuga în re pentru orgă (O.W. IV)



g) A + B + C + D

W. Kl. II/22 (cap + continuare + secvență, punct culminant + cadență)



Structura secvențială apare drept caracteristică, reflectându-se în dimensiuni

RĂSPUNSUL

Răspunsul tonal - Răspunsul de două ori tonal

Realizarea expoziției fugii baroce impune ca definitorie alternanța intrărilor cu funcție de temă și răspuns (T și R), în spiritul cvint-fugii¹. De multe ori, această alternanță este caracteristică nu numai expoziției ci și evoluțiilor tematice de pe parcursul întregii fugi, între intrări corelate, cu funcții de T și R. Răspunsul apărând în tonalitatea dominantei, se realizează implicit o alternanță tonală cu aceea a temei, alternanță care provoacă păstrarea interesului auditiv asupra mai multor intrări-evoluții cu același subiect. Această a doua incizie tematică comportă distanțarea la interval de cvintă superioară - cvartă inferioară față de registrul temei și se remarcă adeseori printr-o diferență de alterații față de armura inițială.

Privind realizarea legăturii tonale a sfârșitului temei cu începutul răspunsului, precum și analiza comparativă a *incipit*-urilor melodice ale celor două momente, un număr însemnat de fugi utilizează forma de răspuns tonal (R^1) - spre deosebire de răspunsul real (R^1)². Dacă ar fi să ne limităm la *Clavecinul bine temperat*, această situație apare în 28 de cazuri din 48.

Răspunsul tonal se realizează în una dintre cele 4 categorii cunoscute³:

1) când tema începe cu sunetele (T-D)⁴

W.Kl. I/8, 22, 2 (variat) II/3, 7, 11, 21 (var.)

W.Kl. I/8, re diez

ne #

re # I = la # IV

I IV V I

¹ - Este depășit astfel „(...) tiparul arhaic al octav-fugii“, după cum afirmă S. Toduță, *op. cit.*, vol. II, p. 239.

² - Rezumarea prin inițiala R redă forma răspunsului real, nemodificat.

³ - Vezi volumul nostru - *Polifonia în creația lui J. S. Bach*, I, Cluj, 1975, p. 163-170

⁴ - Chiar și atunci când unul dintre aceste sunete apare ornamentat; de pildă W. Kl. I/2 (do), sau II/21 (Si bemol).



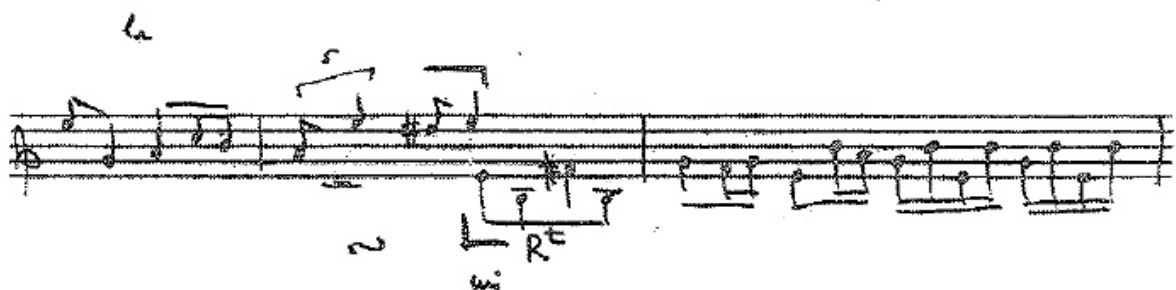
atât în major cât și în minor;

→ 4) tema modulantă ($T\infty$) comportă, de asemenea, modificări melodice în structura răspunsului, pentru ca acesta să devină *remodulant* (iar nu modulănt, la rândul său, într-o terță tonalitate):

W. Kl. I/7, 18, 19, 24

II/ —

Fantezia și fuga în la pentru orgă (O.W. IX)



în loc de

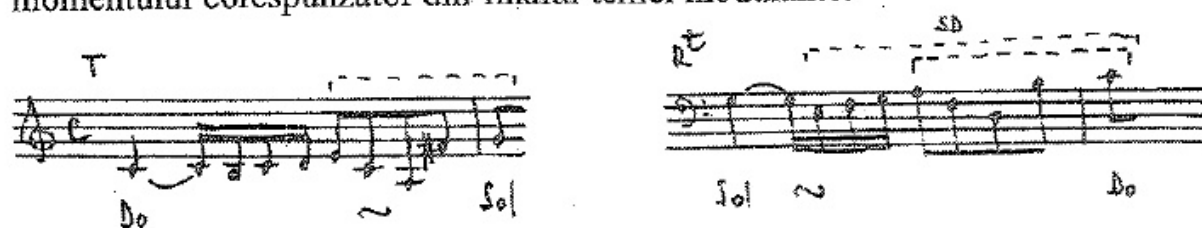


Procedeul se realizează printr-o transpunere subdominantă - iar nu dominantă - a unui grup de sunete. În W. Kl. I/18, această mutație este adusă chiar de la începutul răspunsului:



În *Fuga în Do pentru orgă (O.W. II)*, ea se intercalează în momentul necesar cadenței în noua tonalitate; astfel, cadența în *Do* se copiază prin transpoziția

momentului corespunzător din finalul temei modulante:



Se asigură astfel o mai mare unitate tonală în alternanța funcțiilor de T și R.

Dintre cele 4 situații enumerate se constată frecvența maximă a R^t în cazul începerii temei cu sunetul D urmat de alte sunete decât tonica.

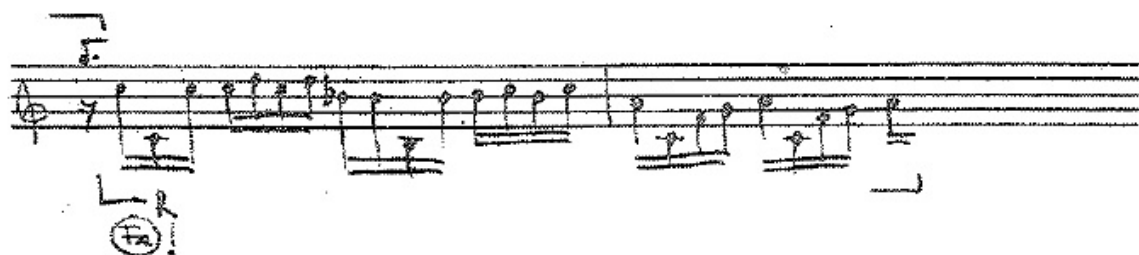
Există și cazuri de teme care încep cu implicarea sunetului dominantei în capul tematic și sunt în același timp modulante (îmbinarea unuia dintre cazurile 1, 2, 3 cu cazul 4 de mai sus). Întrucât răspunsul acestora cumulează două modificări melodice, în două locuri diferite, poate fi numit *răspuns de două ori tonal* (R^{tt}). ←

W. Kl. I/24, si



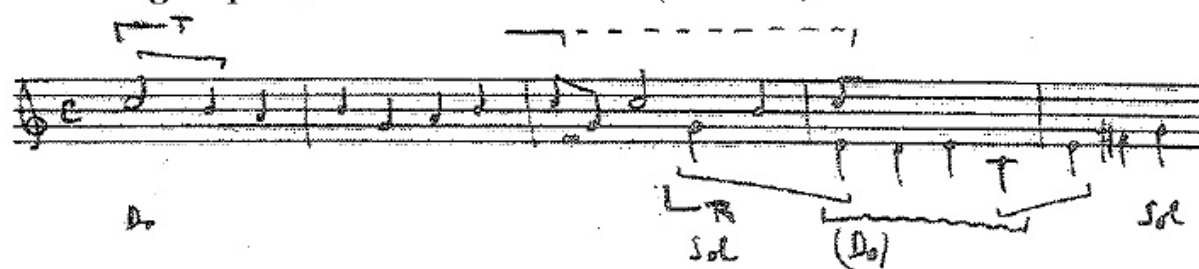
Acceași situație poate fi întâlnită și în W. Kl. I/7, Mi bemol.





Coloratura plagală a unor astfel de răspunsuri este pusă în evidență în multe piese pentru orgă, care comentează contrapunctic elemente de coral.

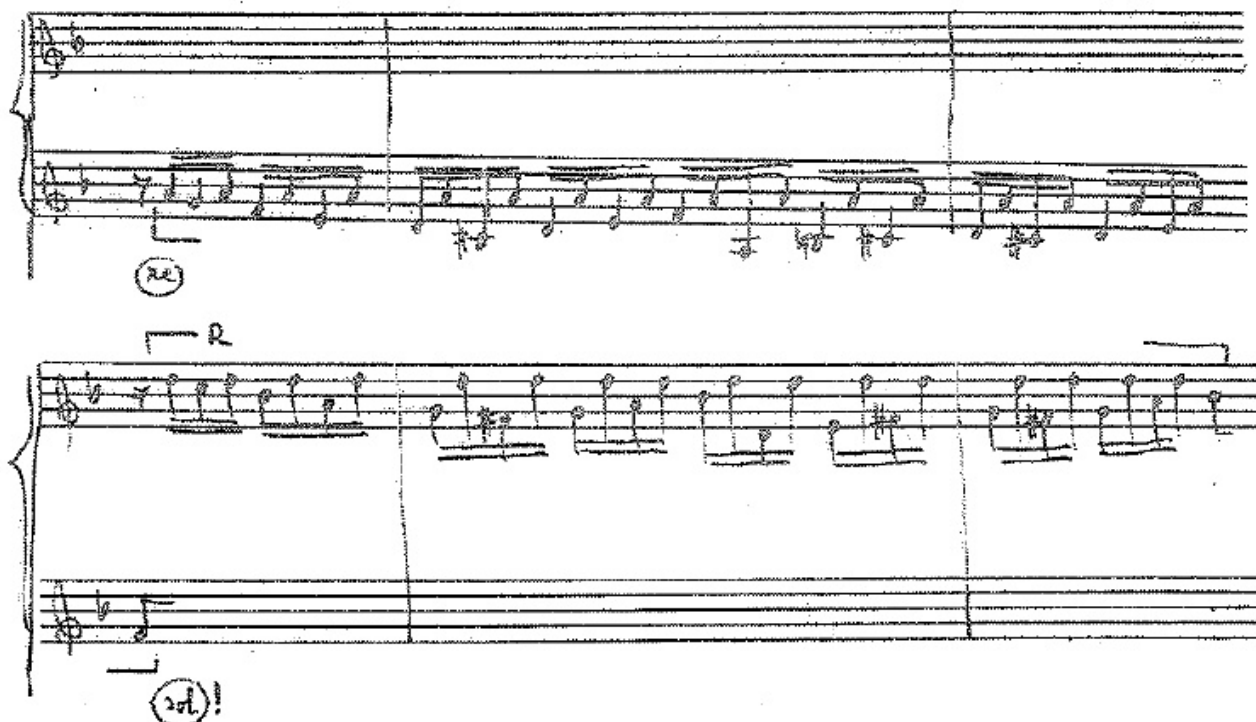
Fuga sopra „Vom Himmel hoch...” (O.W. VII)



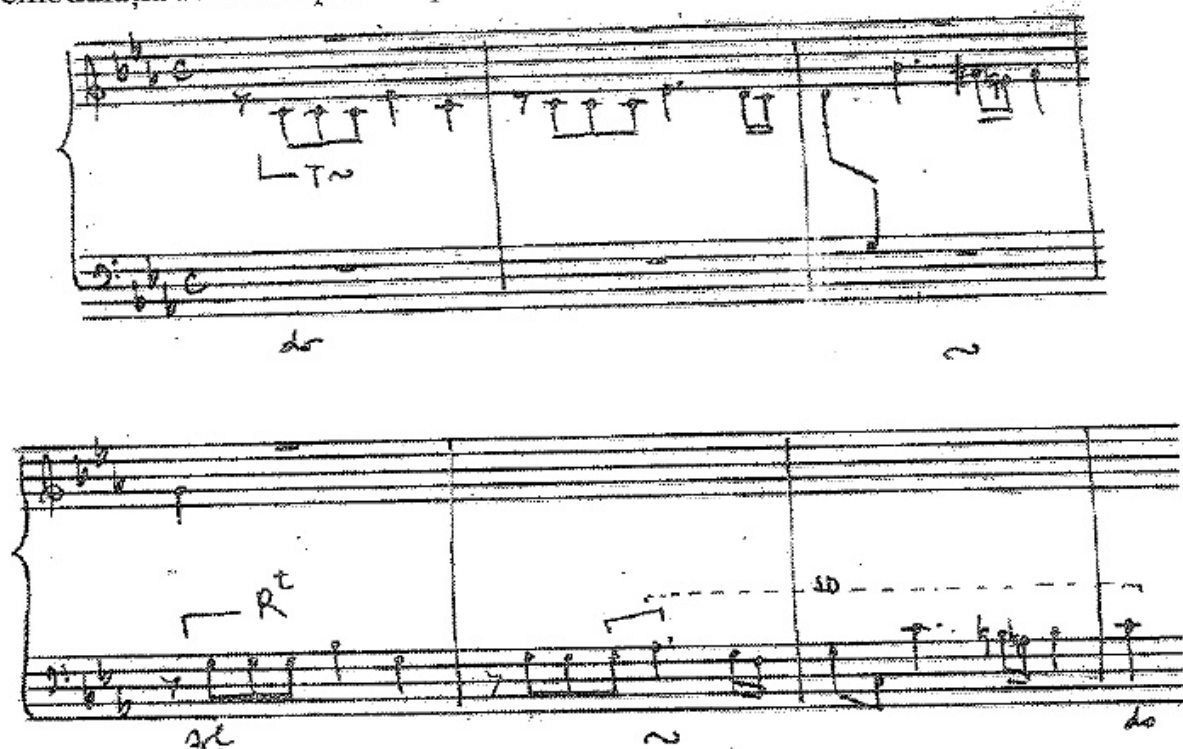
Prelucrarea de coral „Lob sei...” (O.W. V)



Aceeași nuanță plagal-modală o marchează imitația la dominantă inferioară ce caracterizează *Toccata și Fuga în re* (O.W. IV):



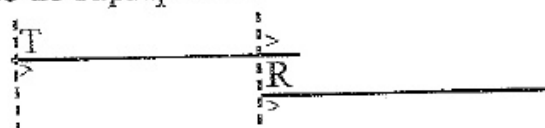
Un caz interesant îl prezintă răspunsul tonal dat temeii *Fugii în do pentru orgă* (O.W. IV), unde, cu toate că se repetă capul tematic, prima sa variantă este păstrată nemodificată, pe când cea de a doua apare cu un grup de sunete transpus subdominant. În felul acesta, drumului tonal modulănt al temeii îi corespunde remodulația realizată prin răspunsul tonal.



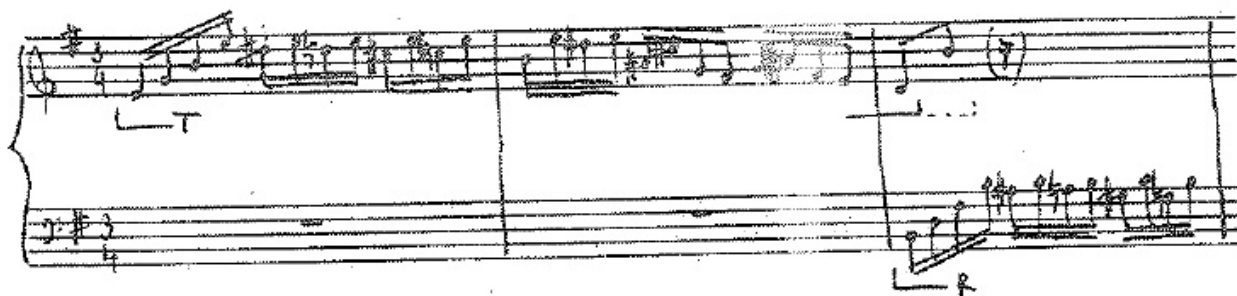
Cât privește răspunsul de două ori tonal (R^{tt}), se reține că acesta poate fi - în ciuda celor două modificări ale sale - mai static din punct de vedere tonal decât un răspuns real (vezi W. Kl. I/7, *Mi bemol*, unde, practic, tonalitatea dominantei nu s-a afirmat decât la sfârșitul temeii, iar în răspuns nu apare propriu-zis sesizabilă).

Studiind plasarea temporală a intrării răspunsului față de sfârșitul temeii, se constată existența mai multor posibilități: coincidență, juxtapunere, deplasare (mediere), sau diferite grade de suprapunere.

1) coincidență



W. Kl. I/10, *mi*

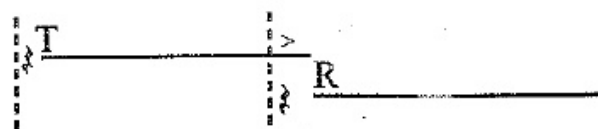




N.B. Nota *si*, din măs. 3 (și corelata ei din răspuns - *fa diez*) poate fi considerată ca un appendice, ca un gest armonic reflex, o rezolvare a sensibilei *la diez* din măsura precedentă. Se ia în calcul ca aparținând temeii și datorită faptului că până la începerea unei noi unități melodice se intercalează o pauză.

2) juxtapunere

W. Kl. I/5, Re

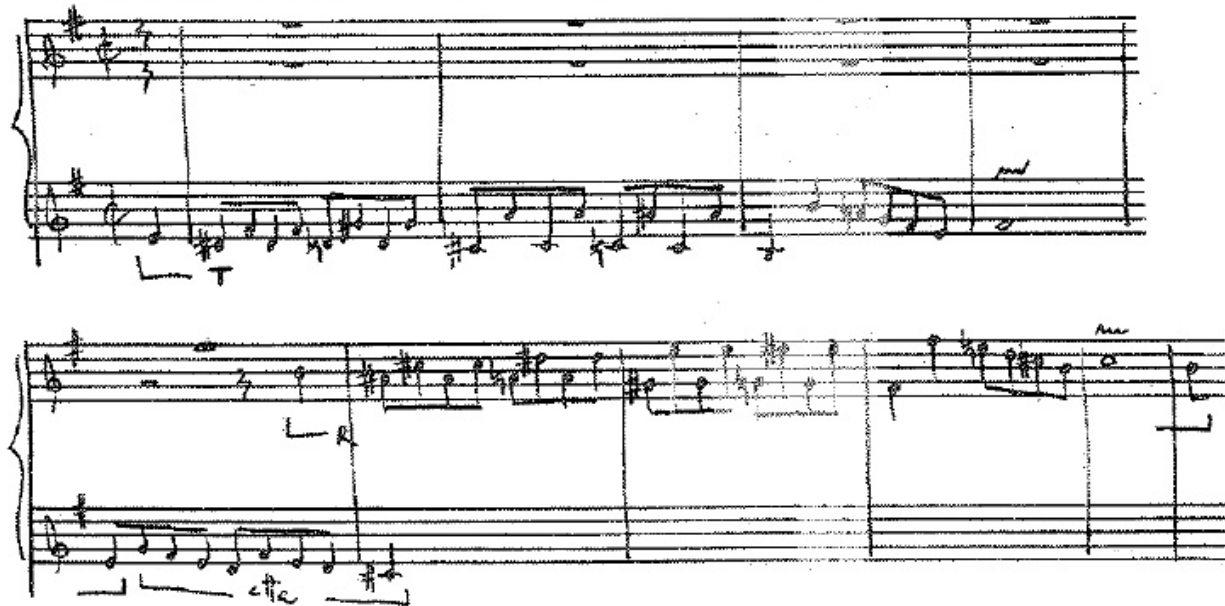


Relația se leagă de imitarea temelor anacruzice procatalectice, care pot fi începute după o pauză de optime - ca în *W. Kl. I/1, Do* - sau chiar de șaisprezecime - ca în *Toccata și Fuga în re pentru orgă (O.W. IV)*.

3) deplasare - pentru obținerea unui paralelism metric cu tema; acest spațiu este completat de obicei de particula denumită *codetta*:



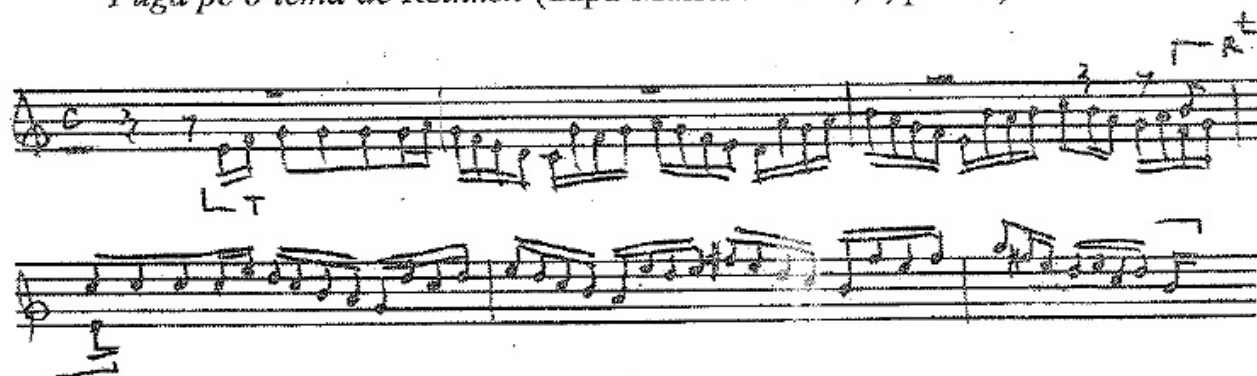
Preludiul și Fuga în mi pentru orgă (O.W. II)



4) Suprapunerea poate fi realizată la gradul de anacruză (a) sau de stretto (b):

a)

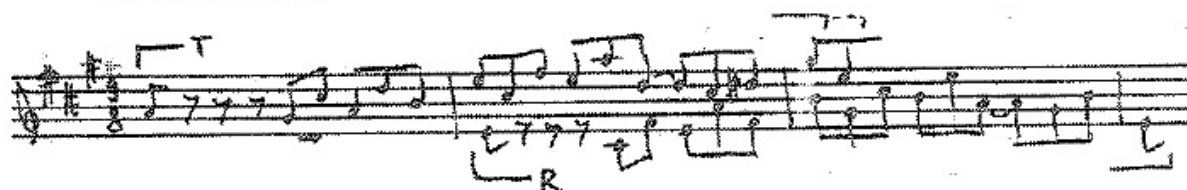
Fugă pe o temă de Reinken (după Müller-Blattau, I, p. 176)



Obs.: Se remarcă faptul că cele două note ale anacruzei temei se contopesc într-o singură valoare (optime) la începutul răspunsului tonal. Este probabil că această rostire, cu raporturile ei consonante, a determinat realizarea unui răspuns tonal care începe în sfera subdominantei, deși T începe cu terța: primele note pot fi interpretate ca un ornament pentru dominantă. Vezi și *W. Kl. I/9, Mi*.

b)

W. Kl. I/19, La



A se vedea și *W. Kl. II/3, Do diez*.

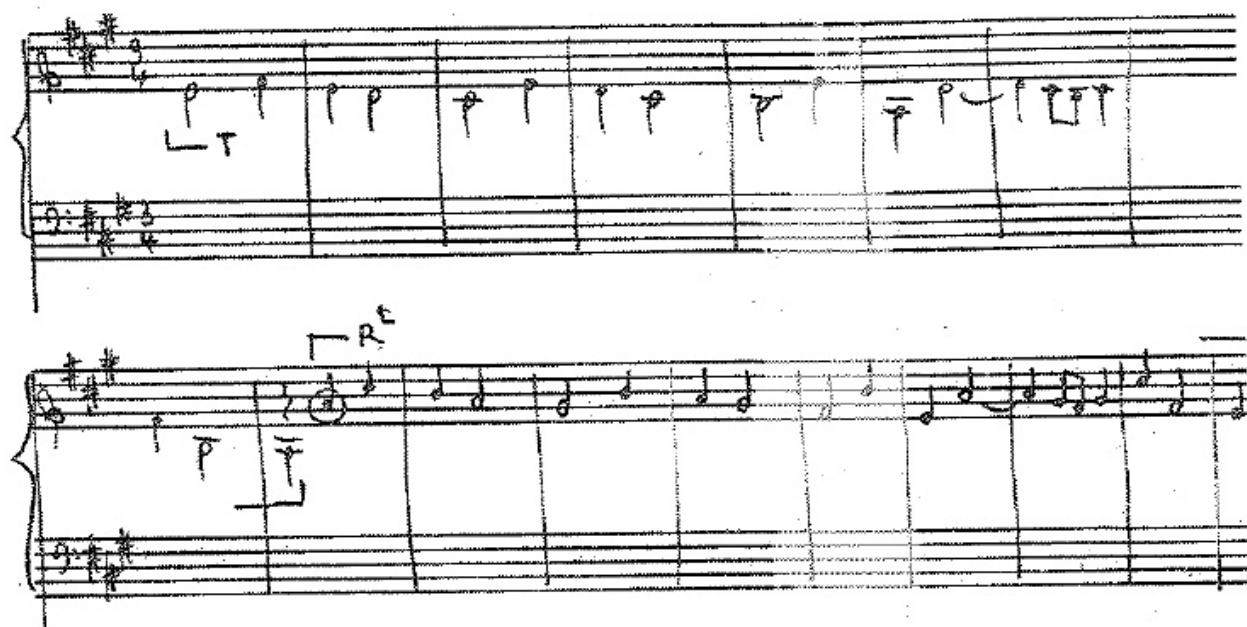
Suprapunerile în stretto apar în cadrul expositiv în cazuri mai rare. Tot ca excepții pot fi considerate expozițiile cu răspuns în stretto din ciclul *Die Kunst der Fuge*, nr. 5, 6, 7 (ciclu de fugi realizat pe aceeași temă), unde stretto-ul se îmbină și cu mișcarea în oglindă a răspunsului.

Arta fugii, Fuga nr. 6, „in stile francese“



Ca un caz de îmbinare a unor tipuri dintre cele precedente amintim posibilitatea destul de frecvent întâlnită de prescurtare a duratei primului sunet al răspunsului - în expoziție sau pe parcursul fugii; în felul acesta, în loc de coincidență, între T și R se creează raporturi de succesiune:

Preludiul și Fuga în La pentru orgă (O.W. II)



CODETTA

Codetta este o particulă melodico-ritmică facultativă de legătură între temă și răspuns, respectiv între temă și contrapunctul sau contrasubiectul răspunsului. Deși e de mici dimensiuni, în principiu, ea nu poate fi considerată ca având numai 1-2-3 note decât în mod teoretic, căci, în fapt, trebuie ținut cont de locul începerii contrapunctării răspunsului. Totuși, în *W. Kl. II/5, Re*, există o notă care nu poate fi interpretată altfel, decât ca un reflex armonic, ca un apendice la temă:



ca și în I/16, iar în II/17 sunt trei note de același tip, care se leagă într-o unitate melodico-ritmică. Codetta își face simțită prezența în 13 cazuri din 48 ale *W. Kl.*, cu precădere în vol. II:

W. Kl. I/7, 11

II/7, 10-15, 17, 20, 23, 24;

în schimb, pentru fugile de orgă și pentru ciclul *Arta fugii* nu este deloc caracteristică.

În *Fuga W. Kl. II/14, fa diez*, codetta se alătură temei, desprinzându-se prin pauză de începutul contrapunctului la răspuns:



Alteori, codetta se remarcă la sfârșitul temei, caracterizată fiind de un mers treptat,

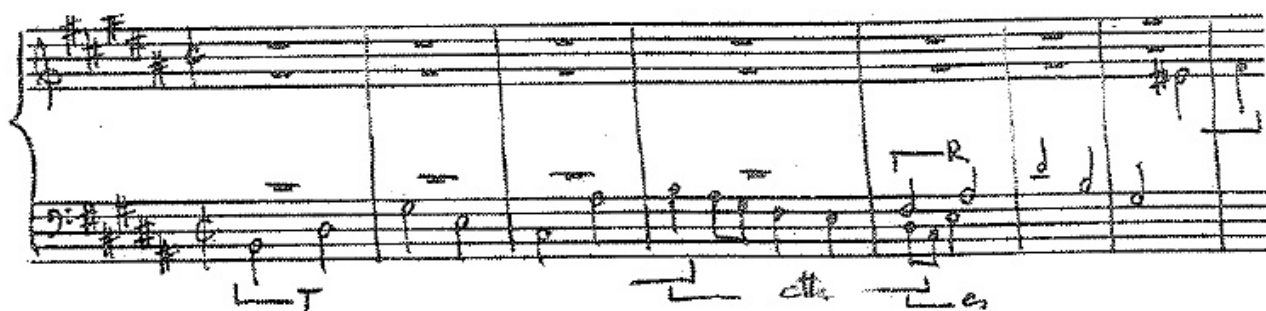
Materialul melodico-ritmic al codettei poate reedita fragmente tematice, într-o realizare motivică înrudită, derivată din temă:

W. Kl. II/10, mi

W. Kl. II/20, la

- unde codetta secvențează partea a doua a temei -, sau poate fi conceput într-o manieră contrastantă: în *W. Kl. II/15, Sol*, mersului arpeggiat al temei îi urmează în codetta un mers treptat, contrastant:

Acceași situație se întâlnește și în II/23, *Si*, unde contrastul atinge atât domeniul intervalic-ritmic, cât și direcția:



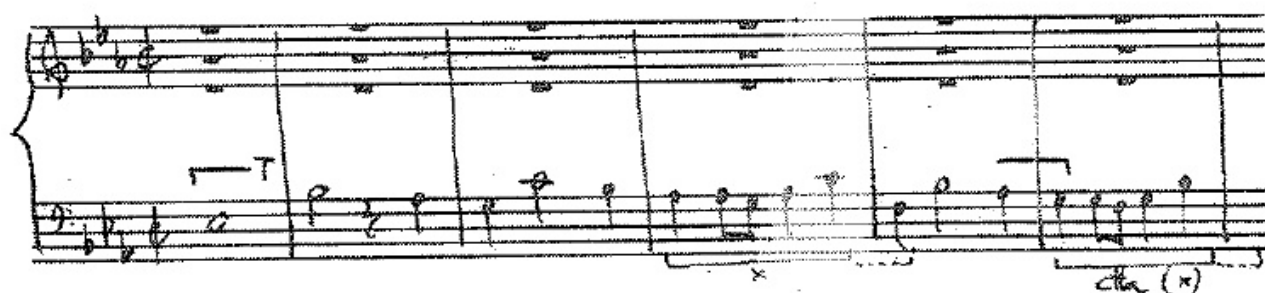
Există și cazuri intermediare, în care aspectul ritmic al codettei este nou, pe când mersul melodic are o certă proveniență tematică; așa este cazul *Fugii* care însoțește *Fantezia cromatică*:



În ce privește *raportul tonal* al codettei cu T și R, se disting trei situații diferite:

a) codetta nemodulantă - care nu anticipă sfera tonalității dominantei înainte de începerea răspunsului

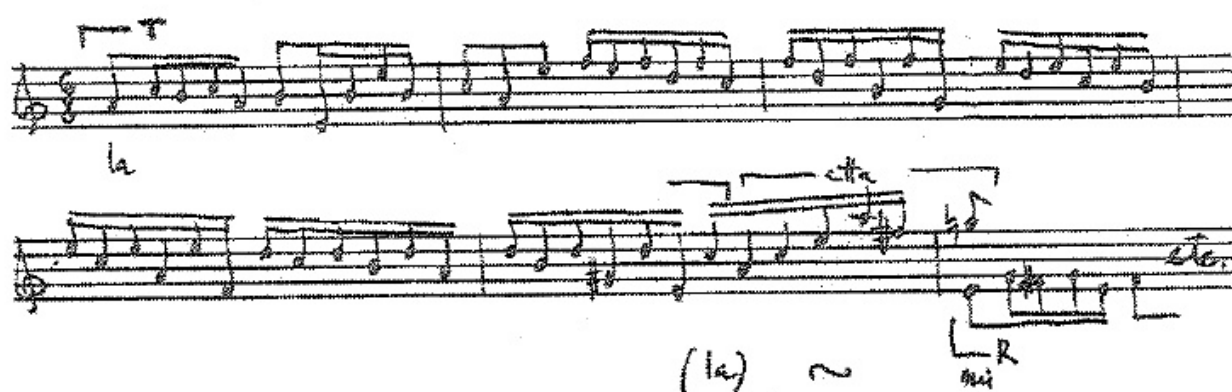
W. Kl. II/7, Mi bemol



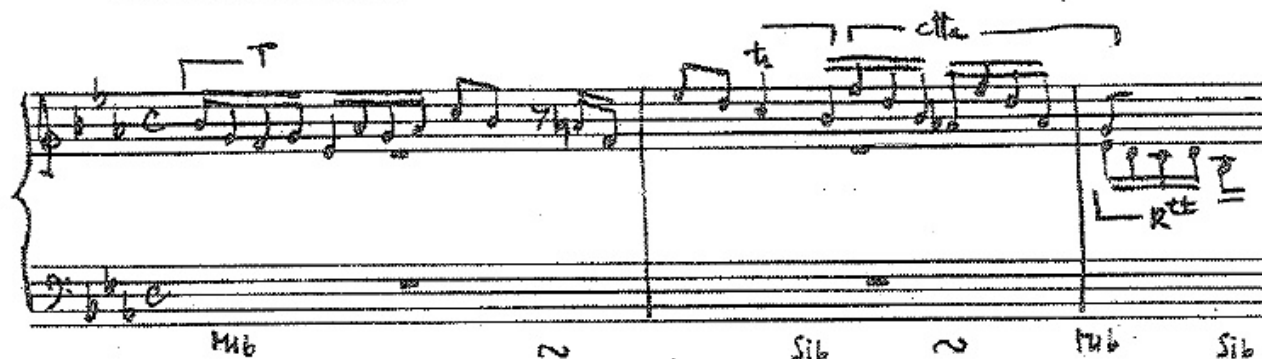
și se întâlnește mai ales în cazurile de răspuns tonal;

b) codetta modulantă - care pregătește intrarea răspunsului în tonalitatea dominantei

Preludiul și Fuga în la (O.W. II)



c) codetta remodulantă - în mod paradoxal apare în cazul temelor modulante
W. Kl. I/7, Mi bemol



În afară de rolul primordial modulănt al codettei, este de amintit și o altă caracteristică de finețe a acesteia: ea face legătura cu noul registru al contrapunctării răspunsului (Cs la R), căci, într-adevăr, de obicei, contrapunctarea răspunsului se petrece în condițiile unei ușoare modificări a registrului scriiturii față de cel al desfășurării temei. (Vezi *W. Kl. II/10, mi*, sau *II/7, Mi bemol*.)

Odată constituită, codetta se poate repeta și după alte intrări tematice. Ea poate însoți mereu tema, așa ca în *W. Kl. II/23, Si*, în primul capitol, ca în *Invențiunea la trei voci nr. 3 în Re*, sau ca în *Preludiul și Fuga în do pentru orgă (O.W. IV)*, desigur în condițiile în care codetta devine, prin polifonizare, material pentru episodul fals sau pentru episodul propriu-zis. În felul acesta, materialul tematic își găsește în codetta un propulsor înspre celelalte elemente morfologice ale fugii.

Utilizarea termenului de Cs trebuie făcută cu discernământ și datorită existenței unor cazuri speciale de scriitură. De pildă:

- apariția R^t provoacă variante ale începutului Cs pe parcursul fugii, datorită modificărilor melodice care survin față de începutul T;

- din două contrasubiecte, unul poate fi utilizat riguros, iar celălalt - liber (*W. Kl. II/6, re*);

- din mai multe contrasubiecte, nu toate cunosc aceeași frecvență a apariției lor pe parcursul fugii; astfel, în *W. Kl. II/8, re diez*, Cs este păstrat în primele două capitole de formă, apoi dispare; în *W. Kl. II/9* apar trei contrasubiecte, dintre care primul va fi utilizat singur în expoziție, Cs 2 și 3 debutează înspre mijlocul lucrării, apoi cedează locul Cs 1, care revine abia în final (vezi planul grafic din Anexă);

- în fuga *W. Kl. I/12 în fa* apar 3 Cs, care creează raporturi de contrapunct cvadruplu pentru câteva momente corelate, dar nu la toate aparițiile tematiche.

Deci, practic, prin abordarea problemei contrasubiectului se iese din spațiul strâmt al expoziției și se vizează întreaga desfășurare a fugii, căci problema repetabilității contrasubiectelor și a încadrării lor în această categorie se poate face numai prin comparații cu diferite momente ulterioare expoziției.

*
* *

Reîntorcându-ne la problemele inițiale, cu scopul de a aprofunda construcția de principiu a contrasubiectului în fugile bachiene³, vom aborda treptat aspectele sale caracteristice, privind amplasarea, conținutul, construcția contrasubiectului.

1. În linii generale, se poate spune că un contrasubiect întrunește toate atributele de contrast și complementaritate melodico-ritmică, de împlinire armonică împreună cu subiectul sau răspunsul acestuia, deosebindu-se față de un contrapunct liber printr-o mai mare pregnanță melodico-ritmică ce vizează tocmai reiterarea sa ulterioară. De asemenea, datorită faptului că va însoți tema la oricare dintre voci, contrasubiectul va trebui să fie gândit în contrapunct dublu (de obicei la octavă) cu aceasta, pentru a putea permite inversarea planurilor. Și alte contrasubiecte alăturate ulterior structurii tematice expozitive trebuie gândite în contrapunct dublu la octavă, pentru a înlesni apoi răsturnări (permutări⁴) în contrapunct triplu sau multiplu.

3 - Utilizarea consecventă a contrasubiectelor este o caracteristică stilistică a Barocului înalt și, în special, a constructivismului bachian. La înaintașii lui J. S. Bach (Froberger, Pachelbel și alții), păstrarea riguroasă a contrasubiectelor față de o temă reprezenta o raritate.

4 - De aici - denumirea generică de fugi permutative, adică de fugi care operează constant cu inversarea unora și aceluiași planuri.

a) Chiar și atunci când materialul melodic provine din particule precedente, rostirea sa nu este simultană cu tema, ci decalată în spirit polifonic. Contrasubiectul poate avea la bază:

- material provenit din capul T

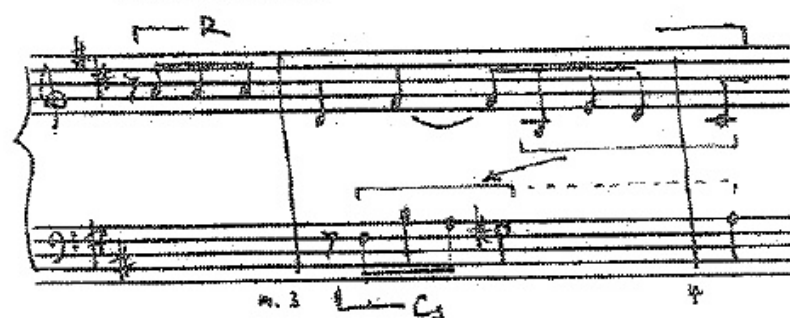
W. Kl. I/18, sol diez



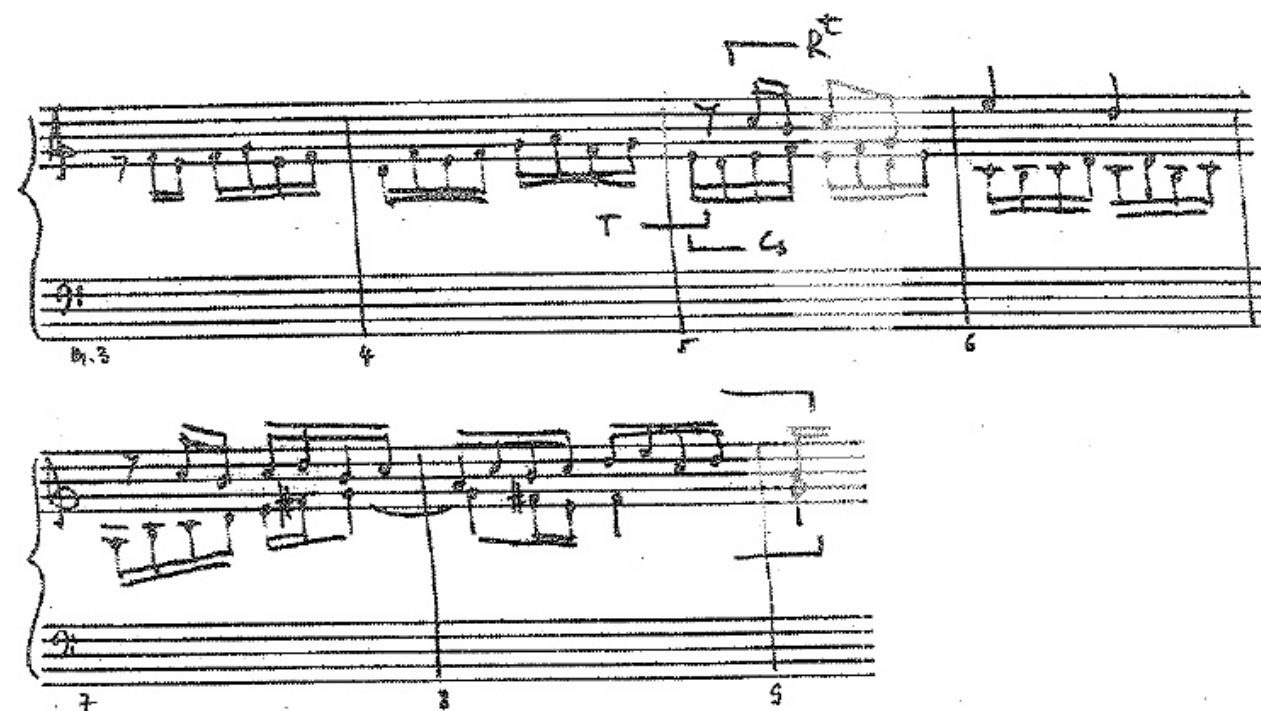
(se realizează uneori chiar microimitații cu T, ca în II/24, si)

- sau, foarte frecvent, materialul provine din partea a doua a T

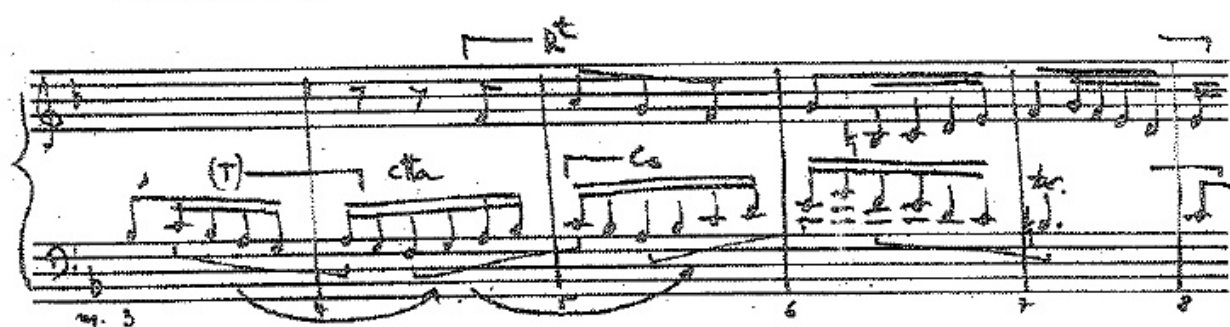
W. Kl. II/5, Re



W. Kl. III/1, Do



- ori din codetta;
W. Kl. I/11, Fa



- înrudirea poate merge până la a folosi în întregime substanța melodico-ritmică a temei, oferind-o în cadrul contrasubiectului în raporturi de contrapunct dublu:

W. Kl. I/16, sol



b) Un material nou, contrastant, apare nu o dată în cadrul contrasubiectului și se manifestă pe diferite planuri:

- contrast diatonic-cromatic (ca în *W. Kl. II/6, 17, 22*) ;

W. Kl. II/17, La bemol



- contrast de direcție a mișcării (ex. *W. Kl. II/6* sau *I/11* - a se vedea între exemplele precedente);

- contrast ritmic (ex. *W. Kl. II/9, 10, 19, 23*);
W. Kl. II/23, Si

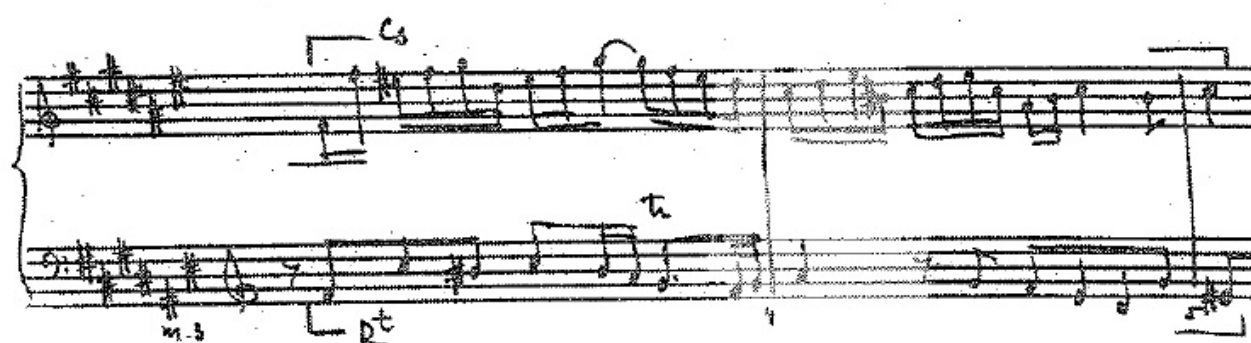


- contrast melodic propriu-zis (ex. *W. Kl. I/12, 24; II/9*);
W. Kl. I/12, fa



4. Structurarea ritmică a contrasubiectului, contrastant pe verticală cu răspunsul, se realizează prin desfășurări de tipuri diferite:

- cursivitate ritmică (ex. *W. Kl. I/13, 17; II/6*);
W. Kl. I/13, Fa diez



- ostinato ritmic, menit a conferi unitate discursului muzical (ex. *W. Kl. I/12, II/23* - a se vedea între exemplele precedente);

- contrapunctare liberă, complexă din punct de vedere ritmic și al celulelor melodice care o compun;

W. Kl. II/10, mi

5. Contrasubiectul poate avea și o proprie cadență, ca și tema (ex. *W. Kl. I/12, fa*), sau contribuie împreună cu tema la realizarea unei cadențe - prin ornamente, sincopă, structură armonică. În această privință, se observă existența unor contrasubiecte închise sau deschise din punct de vedere armonic. Acestea din urmă se realizează prin oprirea pe o disonanță armonică (2, 4, 7), necesitând o continuare înspre rezolvare. Exemple de contrasubiecte deschise din punct de vedere armonic se întâlnesc în *W. Kl. II/6, 10, 22* etc.

W. Kl. II/22, si bemol

6. Construcția interioară a contrasubiectului este în funcție de dimensiunile sale; ea poate apărea într-o unitate monolită sau poate fi articulată în două sau mai multe fragmente. Structura secvențială este cea mai caracteristică, fiind menită a ordona materialul motivic și a realiza ușoare creșteri și descreșteri ale tensiunii expresive pe baza repetării mișcate a aceluiași figuri melodice.

Toccata și Fuga dorică pentru orgă (O.W. III)

Această desfășurare secvențială se realizează fie corespunzător structurii temei, ca în *W. Kl. II/18, sol diez*, fie independent de ea - ca în *W. Kl. II/22, si bemol* (a se vedea între exemplele anterioare). Pare de asemenea caracteristic un tip de mișcare ritmică grăbită spre un punct culminant, de unde se desfășoară, apoi, în mișcare lentă, o evoluție treptată descendentă (a se vedea *Fuga în la pentru orgă - O.W. II*).

7. În privința numărului de contrasubiecte dintr-o fugă, el este - după cum s-a arătat - variabil. În *W. Kl.* și *O. W.*, acest număr oscilează între 0 și 3 Cs; în cantate se găsesc însă mai multe lucrări elaborate în contrapunct cvadruplu (cu 3 Cs) și chiar cu momente de contrapunct cvintuplu și sextuplu (cu 4 și 5 Cs) (a se vedea la capitolul *Fugi speciale*, fuga permutativă din cantata *Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21*, nr. 6, *Was betrübst du dich, meine Seele* - care cunoaște cea mai complexă structură contrapunctică întâlnită la Bach).

Cu privire la *W. Kl.*, L. Czaczkes consideră că din totalul de 48 de fugi, numai 12 (adică 25%) nu au contrasubiect; în rest există:

„14 fugi cu 1 Cs (eventual variat)	I: 5 cazuri Mi, mi, Fa, Sol, sol	II: 9 cazuri do diez, re, re diez, Mi, fa diez, sol diez, si bemol, Si, si
16 fugi cu 2 Cs (eventual variate)	I: 9 do, Do diez, do diez, Fa diez, fa diez, sol diez, Si bemol, Si, si	II: 7 mi, Fa diez, Sol, La bemol, La, la, Si bemol
3 fugi cu 3 Cs (eventual variate)	I: 2 Re, fa	II: 1 sol ⁶

La acestea se adaugă trei fugi „mit Gegensatzmotiv”⁵ (I/Mi, II/Do diez, Re) și două fugi „mit festgehaltenem Bass”⁶ (I/Re, II/La).

/op. cit., vol. I, p. 320/

⁵ - Cu motiv însoțitor de contrast.

⁶ - Cu bas obligat.

EPISODUL EXPOZITIV (EPISOD FALS)

Particulă facultativă în construirea expoziției, episodul expositiv îndeplinește funcția de legătură între diferite intrări tematice. Datorită faptului că se găsește plasat cel mai adesea între o intrare cu funcție de răspuns (R) și una de temă (T), poate fi numit *episod remodulant expositiv* (el nu modulează, deci, la terțe tonalități); tot astfel, pentru a fi deosebit ca nomenclatură față de episoadele propriu-zise ale fugii, poate fi numit *episod fals* (ep. f.). În analizele efectuate de S. Toduță și colab. pentru *Invențiunile la 3 voci*, îl întâlnim sub denumirea de „episod de legătură”, care are „funcțiunea unei punți”¹. În muzicologia germană îl găsim sub denumirea de *Expositionszwischenspiel* (L. Czaczkes²), *Zwischentakten* (E. Ratz³), *Binnenzwischenspiel* (J. N. David), *Zwischenspiel* (S. Jadassohn).

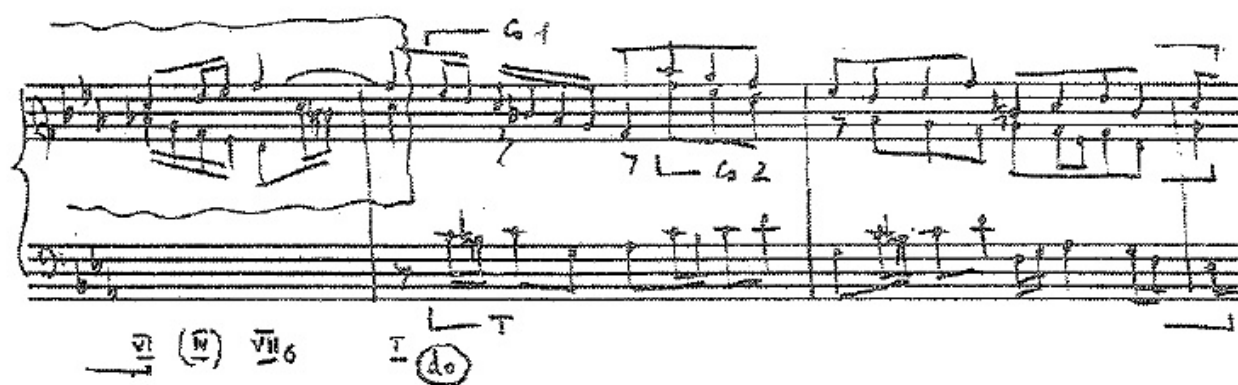
Cu privire la existența acestei particule, se poate afirma că este caracteristică, frecventă: în *W. Kl.* I lipsește în numai 7 cazuri (I/1, 3, 9, 13, 18, 21 și 23), dar este prezent în alte 17 cazuri (I/2, 4, 6, 7 etc.) - ceea ce înseamnă o frecvență de 70%.

Studiind expoziția *Fugii I/2*, în *do*,

¹ - S. Toduță, *op. cit.*, vol. II, p. 435.

² - L. Czaczkes, *op. cit.*, vol. I, p. 24.

³ - E. Ratz, *op. cit.*, p. 80.



schematic:

		R ¹			Cs 1		
T		Cs 1		ep.f.	Cs 2		
					T		
1		3		5	7		9
do		sol		~	do		

se constată că episodul fals poate avea dimensiuni egale cu cele ale intrărilor tematice, ridicând numărul momentelor din expoziție de la 3 la 4.

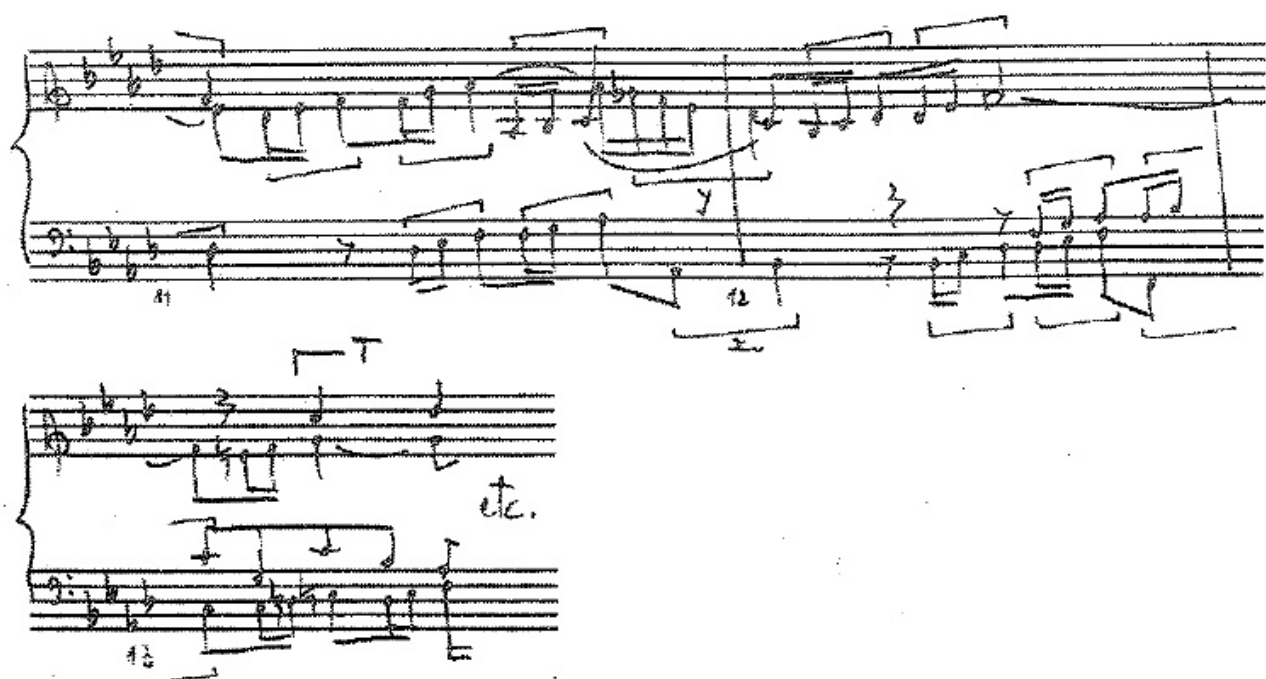
1. Procesul armonic ce se instituie - după cum se poate observa din cifraj - este o modulație diatonică prin substituirea de funcții. Un rol important al episodului fals este cel modulatoriu între tonalitățile R și T sau invers, în funcție de plasarea sa. Realizată într-o structură armonică secvențială sau într-o desfășurare funcțională liberă, această modulație îmbracă fie aspecte diatonice, fie cromatice. Adesea se observă cum relația modulantă la cvarță sau cvintă se completează printr-un proces cromatic cucerit pas cu pas, prin secvențe ascendente sau descendente.

Plin de interes se prezintă planul armonic al episodului fals în cazul temelor modulante (a se vedea I/7, *Mi bemol*, sau I/24, *si* etc.), unde R¹ se reîntoarce la tonalitatea de bază; ca atare, funcția remodulantă a ep. f. este anihilată. În astfel de situații se observă însă procese armonice laborioase, adesea, care realizează o „cupolă” armonică, trecând prin mai multe puncte funcționale (dominante de tranziție).

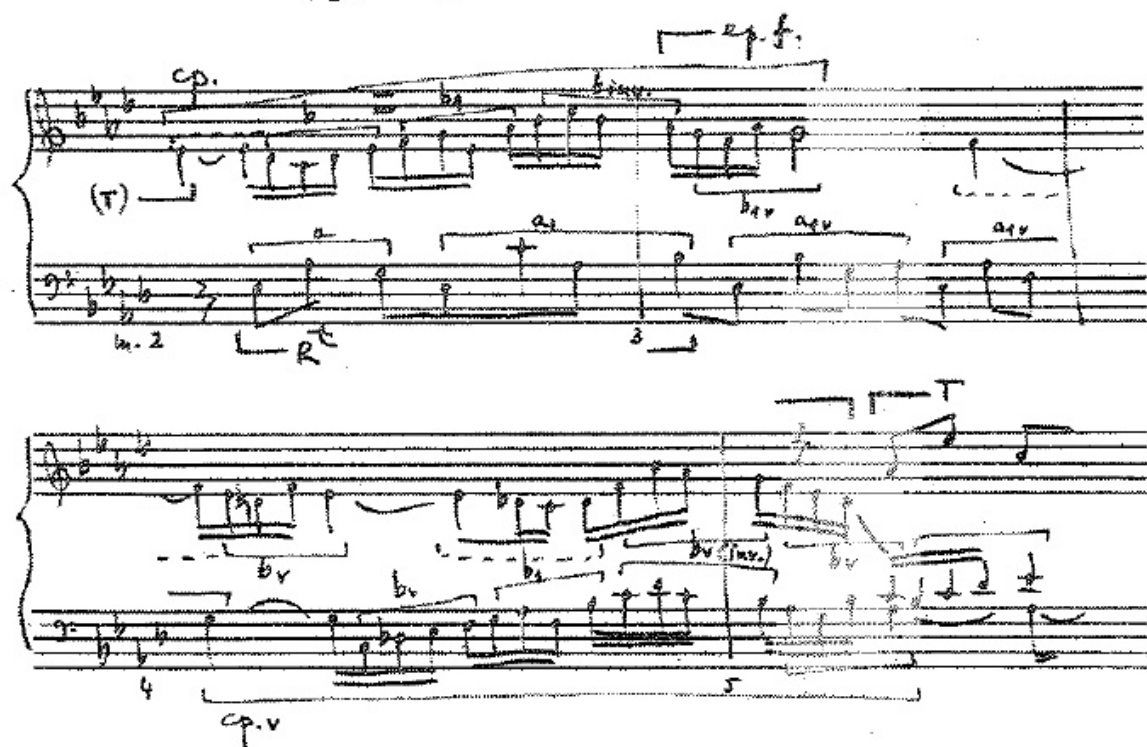
Jucând, uneori, rolul unei codette, ep. f. poate fi omniprezent în viitoarele spații netematice ale fugii, prin repetare variată (I/7, *Mi bemol*).

În *Fuga* I/4, *do diez*, apare după 3 intrări din 5:

					T
				R	
	T		ep.f.		
R					
T					



- din T + Cs (cp): I/17, La bemol



(a se vedea și primul exemplu la acest subiect - I/2, do)

- din Ctta: I/7, Mi bemol

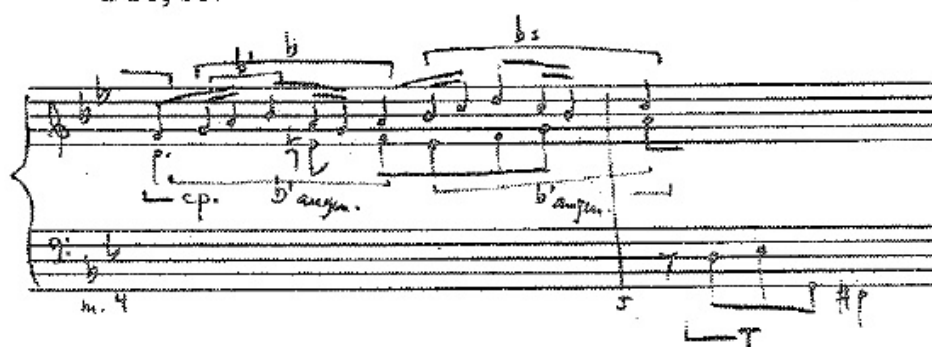
Handwritten musical score for piano, showing three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with notes and rests, labeled with 'T~' and 'ctta'. The second system has a treble and bass staff with notes and rests, labeled with '1 Mi b', '2 Si b', and 'ap. f.'. The third system has a treble and bass staff with notes and rests, labeled with '3 Mi b', '4 Si b', '5 Mi b', and 'etc.'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

schema armonică a episodului fals:

Handwritten musical notation showing a harmonic schema. It consists of a single staff with notes and rests, labeled with 'Mi b: I', 'Si b: II', and 'La b: III'. Below the staff, there are handwritten notes: 'Mi b: I', 'Si b: II', and 'La b: III'. The notation is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Apariția unui material contrastant, relativ nou (de cele mai multe ori derivat din cel tematic, prin variații), este o raritate; în I/20, *la*, sau I/5, *Re*, întâlnim, astfel de situații:

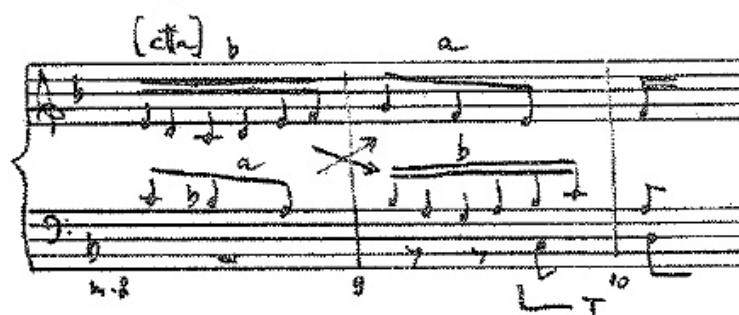
I/16, sol



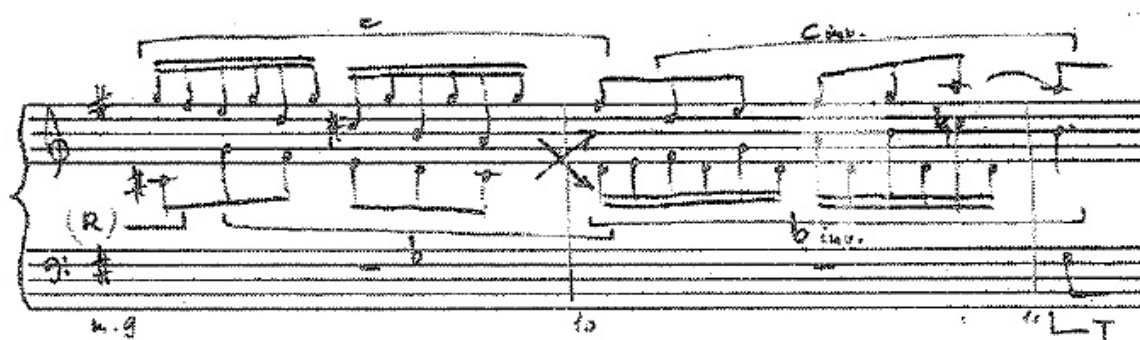
Apare firesc ca urmare a unei teme bogate în secvențe (eventual împreună cu contrasubiectul) să nu mai aibă o structură secvențială, ci o evoluție liber-contrapunctică (a se vedea și II/8, re diez);

d) contrapunctul dublu - fază superioară a gândirii polifonice

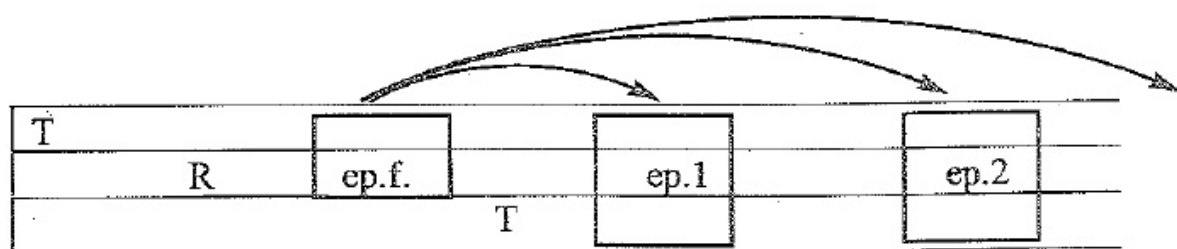
I/11, Fa



Amintim că în I/15, Sol, se utilizează contrapunctul dublu în oglindă (inversiunea de planuri a contrapunctului dublu se asociază cu inversiunea sensului mișcării):



Văzut prin prisma tuturor acestor procedee, episodul fals poate deveni o construcție de mare importanță în economia fugii, fiind prezent nu numai la o primă rostire, ci determinând uneori în întregime, compoziția episoadelor propriu-zise. Așa se întâmplă în I/7, Mi bemol, I/15, Sol, II/4, do diez etc.



Este de menționat, în fine, posibilitatea ca episodul fals să apară nu numai în cadrul expoziției propriu-zise, ci și în continuarea ei; astfel poate fi numit și episodul plasat între intrările expozitive - strict delimitate numeric și anunțate în titlul fugii - și cele suplimentare, care conturează uneori o contraexpoziție). Întrucât pe parcursul acestor episoade nu se realizează o modulație la alte tonalități în afara celor ale tonicii și dominantei, se cuprind și aceste spații în nomenclatura de episod fals, pentru a le deosebi de episoadele de mai târziu, care au rolul de a extinde procesele tonale înspre noi teritorii. Iată un astfel de caz:

I/7, Mi bemol

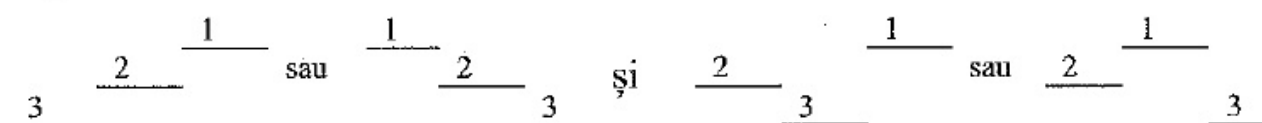
Exp				suplim.	
T ∞	Cs	ep.f.		ep.f.	R ^t
	R ^t	1	Cs	2	
			T		Cs
<i>Mi^b ∞ Si^b ∞ Mi^b ∞ Si^b</i>				<i>Mi^b Mi^b (Si^b)</i>	

Desigur că această corelație cu elementul tonal al organizării fugii nu va fi în toate cazurile edificatoare; astfel, de pildă, în fugile I/6 sau I/14, datorită staticității planului tonal al întregii fugi - cantonat exclusiv la tonalitățile tonicii și dominantei -, vor trebui operate fine diferențieri între noțiunile de episod fals și episod propriu-zis. Se va vedea mai apoi că și în cadrul reprizelor mediane pot fi întâlnite episoade false, cu un rol de tranziție între funcțiile de T și R aflate în terțe tonalități.

TIPURI EXPOZITIVE

Partea cea mai caracteristică a unei piese fugate o constituie, fără îndoială, expoziția. Aceasta - datorită specificului imitativ riguros, datorită acumulării treptate a numărului de voci sau datorită alternanței tonale a intrărilor cu funcție de temă și răspuns (T și R). Constituită ca un prim capitol al unei fugi, expoziția se consideră încheiată după rostirea de către toate vocile a materialului tematic. După cum se va vedea, eventuale alte intrări în aceleași tonalități expozitive (tonalitățile tonicii și dominantei), care se afiliază acestui prim capitol, pot fi interpretate ca intrări suplimentare sau, atunci când sunt mai numeroase, se pot asocia într-un grup paralel expoziției - contraexpoziția.

1. Eșalonarea vocilor în imitația expozitivă se realizează în funcție de numărul acestora. La trei voci, din cele 6 ordonări posibile, se întâlnesc mai ales cele etajate și cele razante, în care contrapunctările ulterioare avantajează expunerile tematice:



Ordinea expozitivă din *W. Kl. II/3, Do diez* (3-1-2) este rar întâlnită, tocmai pentru că ultima intrare tematică va fi repartizată unei voci mediane, care riscă să fie acoperită de către vocile care o înconjoară.

În scriitura la 4 voci, posibilitățile de eşalonare sunt substanțial majorate¹; dacă la 3 voci erau posibile numai 6 combinații, la 4 voci, acestea cresc la 24. Din studiul celor două volume ale *W. Kl.* rezultă că ordinea în care se realizează expozițiile celor 19 fugi la 4 voci cuprinde numai 7 eşalonări:

4-3-2-1	și	3-2-1-4	(cu câte 4 cazuri)
2-1-3-4	și	2-1-4-3	(cu câte 3 cazuri)
2-3-4-1	și	3-2-4-1	(cu câte 2 cazuri)
		3-4-1-2	(1 caz)

Fugile la 5 voci adoptă, de regulă, ordinea expoziției etajate,

¹ - Se ia în considerare factorialul numărului de voci. În cazul de față, $4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$.

W. Kl. I/4, do diez

T
R
T ep.f.
R
T

W. Kl. I/22, si bemol

T
R ^t ep.f.
(1) T
R ^t ep.f.
(2) T

sau cu plasarea ultimei intrări în bas, după o prealabilă ascensiune:

Preludiul și Fuga în do pentru orgă (O.W. II)

R
T
R ep.f. ep.f.
T
R

În *Kyrie* din *Missa în si*, eşalonarea vocilor în expoziția corală este

4-3-1-2-5,

iar în *Credo*

4-5-3-1-2.

2. Plasarea episodului fals poate fi după două sau trei intrări (în funcție de numărul de voci al expoziției) - de cele mai multe ori între două intrări cu funcție de R și T. Se pot constitui astfel grupuri de

- 2 intr. + ep. f. + 1 intr.
- 2 intr. + ep. f. + 2 intr.
- 2 intr. + ep. f. + 2 intr. + 1 intr.
- 3 intr. + ep. f. + 1 intr. etc.

3. Referitor la calitatea sau funcția eşalonărilor mai sus amintite, se întâlnesc iarăși mai multe variante. Limitând studiul la *W. Kl. I-II*, se constată astfel repartizări cu funcții de T și R după cum urmează:

- 1) T R - *W. Kl. I/10*
- 2) T R T - I/2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 15, 19, 21;
II/1, 4, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 24
- 3) T R T R - I/5, 16, 17, 18, 20, 23, 24;
II/2, 5, 7, 8, 9, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23
- 4) T R T R T - I/4, 22
- 5) T R R T - I/1
- 6) T R T T - I/12, 14

Tipicitatea o ating deci eşalonările T R T (21 cazuri) şi T R T R (19 cazuri), în timp ce alte ordini expositive sunt excepţionale.

Iată şi alte aranjamente întâlnite:

- | | |
|---------------------------------|--|
| 7) T R T R T R | - Ricercar la 6 voci din <i>Ofranda muzicală</i> |
| 8) T R R | - Fuga din Sonata a II-a pentru vioară solo |
| 9) T R T R R | - Fuga în do pentru orgă (O.W. II) |
| 10) <u>T R R</u> <u>T R R T</u> | - Missa în si, Credo (5 v. cor + 2 v. instrum.) |
- (posibil de interpretat în două modalităţi, după cum arată acoladele).

Aşa cum s-a arătat, aceste grupări expositive pot fi completate cu intrări suplimentare, astfel că, de pildă, o eşalonare *deschisă din punct de vedere tonal* (T R T R) poate deveni *închisă* prin adăugarea unei funcţii suplimentare de T (T R T R + T), şi viceversa.

4. Un alt aspect care interesează în legătură cu organizarea expoziţiei se referă la distanţele intervalice dintre intrările tematice. Întrucât fuga are caracteristică imitaţia la cvintă superioară sau cvartă inferioară, se desprinde cu caracter de regulă eşalonarea vocilor în aşa fel încât să completeze *octaviant* ($5 + 4 \uparrow$ sau $4 + 5 \downarrow$) întregul spaţiu expositiv central, fără a lăsa interstiţii în care să poată fi introduse alte intrări cu funcţie de T sau R. De la această regulă face excepţie doar basul. Iată câteva exemple, în care sunt marcate numai sunetele de început ale intrărilor tematice:

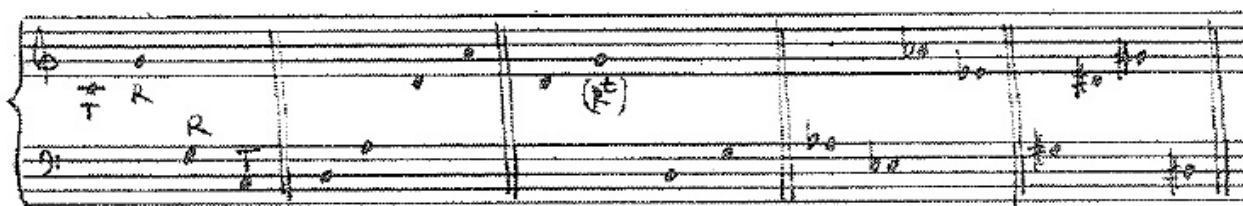
- la 3 voci

W. Kl. I/3 I/15 II/20

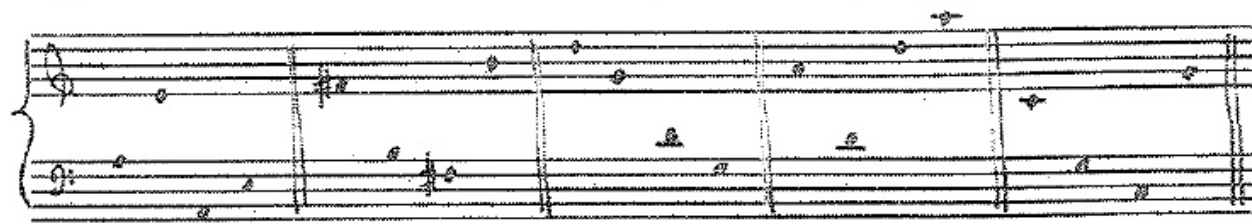


- la 4 voci

W. Kl. I/1 I/5 I/16 I/17 I/18



W. Kl. I/20 I/24 O.W. II, sol O.W. III, re O.W. IV, do



- la 5 voci

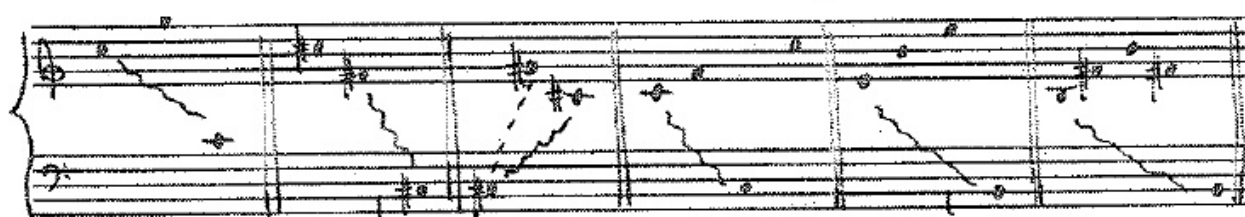
W. Kl. I/4 I/22



Alte fugi se încadrează în una din dispozițiile de mai sus, cu eventuale modificări aduse de R^t sau $R^{(r)}$.

Iată excepția intrării distanțate a basului :

W. Kl. I/2, I/13 II/4 I/12 O.W. II, mi Missa si, kyrie



În *Fuga W. Kl. I/10, mi*, distanța de undecimă dintre T și R se justifică prin faptul că cele două voci sunt menite să acopere în întregime registrele claviaturii; același procedeu este caracteristic mai multor *Invențiuni la două voci*, care au o structură fugată.

Alte excepții în această privință se întâlnesc în:

W. Kl. II/2, II/3



În *Fuga W. Kl. II/2*, ca și în *II/17*, de altfel, se creează un spațiu de octavă între intrările 1 și 3, unde și-ar fi găsit locul o nouă intrare. Golul ivit se datorează

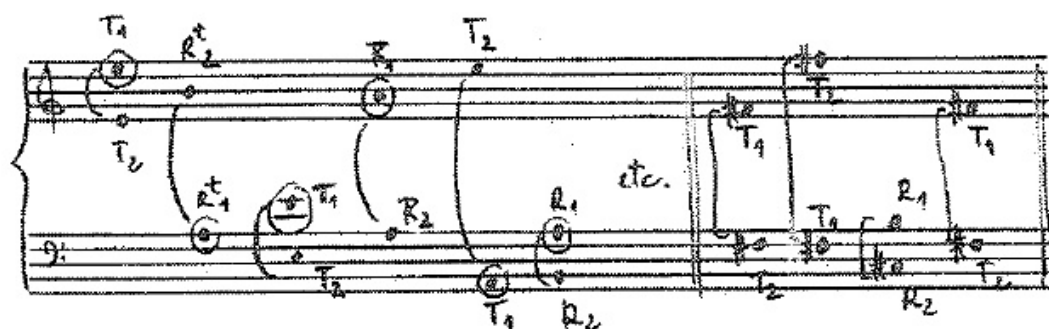
alternării funcțiilor intrărilor 2 și 3 (care sunt R-T, în loc de R-R). În cazul fugii II/3, *Do diez*, specificul constă în spațiul mare (duodecimă) dintre intrările 1-2, precum și în inversarea în oglindă a intrării a treia (oglinda nu schimbă de obicei tonalitatea față de intrarea precedentă și se realizează prin inversarea simetrică a locului tonicii cu cel al dominantei).

În *Fuga în Do* din *O.W. II* se produce o altă excepție, prin faptul că pedalul nu are repartizată o intrare tematică în expoziție; astfel, deși fuga este scrisă la 5 voci, întregul capitol expozitiv (inclusiv contraexpoziția) lasă impresia de scriitură la 4 voci.

Excepții în repartizarea intrărilor pot fi observate de asemenea în fuga cu două subiecte (a se vedea mai departe), atunci când elementele ei tematice se expun simultan:

Fuga în la pentru orgă (O.W. III)

Fuga în si pentru orgă (O.W. IV)



Iată și desfășurarea spațiată a intrărilor tematice din expoziția unei fugi coral-simfonice: *Corul Nr. 4* din *Cantata „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” (BWV 106)*:

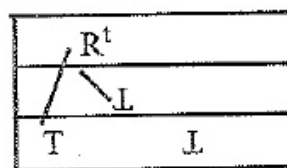
S		R ₁		T ₂
A	T ₁		T ₂	
T	T ₂			T ₁
B		R ₂	T ₁	
	Mi ^b	Si ^b	Mi ^b	Mi ^b

5. Cazuri particulare ale organizării expozițiilor pot apărea în ciclul de fugi pe aceeași temă, unde, după un număr de fugi, autorul caută în mod deliberat evitarea șabloanelor expozitive. Astfel,

- fuga în *stretto*
- fuga *contraria* (fuga în oglindă)
- fuga *per augmentationem et diminutionem*

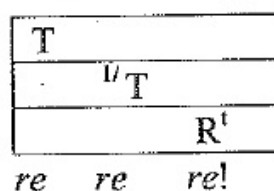
aduc astfel de situații. Dacă și în *W. Kl. II/3, Do diez*, poate fi urmărit un caz al fugii

în stretto și în inversare,

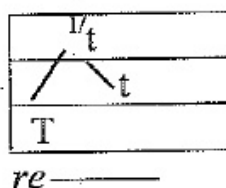


în *Arta fugii*, situația se diversifică:

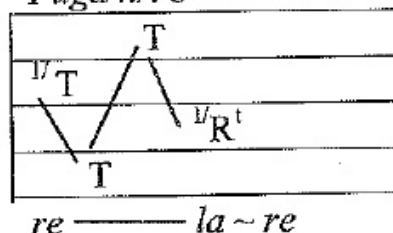
Fuga nr. 16



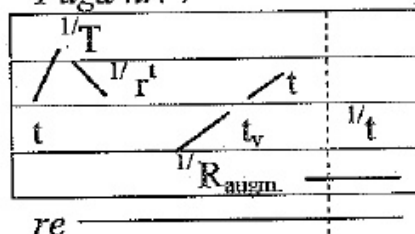
Fuga nr. 6, "în stilul francez"



Fuga nr. 5



Fuga nr. 7



*
* *

Se desprinde astfel concluzia că - în pofida unei aparente simplități a dispunerilor tematic - expoziția fugii poate fi organizată într-o multitudine de aspecte.

Prezența contrasubiectelor conferă posibilitatea construcției fugii în structuri contrapunctice complexe, cum sunt contrapunctul dublu, triplu etc., iar episoadele expozitive (episoade false) contribuie la complexificarea desfășurării spațiilor implicate tematic, alternând tensiunile înregistrate în expresie.

INTRĂRI SUPLIMENTARE ÎN EXPOZIȚIE - CONTRAEXPOZIȚIA

Capitolul expozitiv poate fi prelungit uneori cu una sau mai multe *intrări suplimentare* față de numărul de voci la care e scrisă fuga („*intrări supranumerare*” - la L. Czaczkes¹). Aceste intrări tematice se caracterizează, în primul rând, prin afilierea lor la funcțiile expozitive (T sau R), păstrându-se în tonalitățile expozitive ale tonicii și dominantei. Când numărul de intrări suplimentare este mai mare decât două, gruparea aceasta poate ajunge să contrabalanseze însăși expoziția - de unde numele de *contraexpoziție* (C-exp.) sau *a doua expoziție*².

În *W. Kl.* I/7 (*Mi bemol*), I/13 (*Fa diez*) sau II/14 (*fa diez*) apare câte o intrare suplimentară. Iată, de pildă, redată în rezumat, structura expoziției lărgite din I/7 (*Mi bemol*):

Exp.				supl.	ep.
T	Cs	ep.f.	(cp)	R ^{tt}	
	R ^{tt}		Cs	ep.f.	(cp)
			T		Cs
m.6,5				11	11,5

$Mi_b \sim Si_b \sim Mi_b \quad Mi_b \sim Si_b \quad \sim \quad Mi_b / Si_b \sim Mi_b \sim do$

Expoziția propriu-zisă se încheie la jumătatea măsurii 7 (notat: 6,5m.); intrarea suplimentară apare după 3,5 măsuri (ep. f.) și se desfășoară cu caracteristicile unui R^{tt} (*Si bemol* $\sim$ *Mi bemol*). Abia episodul care urmează (măs. 11,5-16,5) va fi un episod adevărat, cu caracter modulant ($\sim do$, unde va apărea o reluare a temei - repriză mediană).

În *W. Kl.* I/19 (*La*), la expoziția propriu-zisă sunt afiliate două intrări suplimentare, așa cum se poate observa și din schema următoare:

Exp.		supl.	ep.1
T		T	
$\backslash R^t$	cad.		
T		R ^t	
m.6		11	

$La \quad Mi \quad La \quad \quad Mi \quad La \quad \sim \quad fa \quad diez$

N.B.: Primele două intrări (T R) sunt în stretto. Linia oblică de legătură simbolizează acest raport de suprapunere.

¹ - L. Czaczkes, *op. cit.*, I, p. 10,14.

² - *Dicționar enciclopedic de termeni muzicali* (lb. rusă), sub red. G. V. Keldiș, Moscova, 1959, p. 289.

	(exp.)	(suplim.)
W.Kl. I/7, Mi bemol	T R T	R
O.W. IV, Fuga în Re	T R T R	T R T
W.Kl. I/4, do diez	T R T R T	R R T T R

dar sunt posibile - după cum s-a văzut - și repetările:

	(exp.)	(c-exp.)
W.Kl. I/11 Mi bemol	T R T	T R T T
O.W. IV Fuga în do	T R T R	R

În marile fugi pentru orgă (*fugi concertante*), c-exp. este caracteristică, constituindu-se, adesea, ca un al doilea capitol de formă, afiliat expoziției. Toate dimensiunile vizează monumentalul. Iată două exemple caracteristice:

Fantezia și Fuga în sol (O.W. II)

Exp.	C-exp.	Ep.
T Cs 1 Cs 2	T Cs 1 Cs 2	
R ¹ ep.f. Cs 1 ep.f. Cs 2	ep.f. R ¹ ep.f. Cs 1	
¹ T ² Cs 1	³ Cs 2 Cs 2 ⁴	
R ¹	Cs 1 T	
m.18	32	

sol re sol re sol ~ Si^b

Considerarea ep. f. 3 ca aparținând la contraexpoziție, iar nu la expoziție, se bazează pe cursivitatea realizată cu intrările suplimentare din contraexpoziție.

Toccata și Fuga dorică (re) (O.W. III)

Exp.	C-exp.	Ep.
R Cs 1 Cs 2	T Cs 1	
T Cs 1 ep.f. Cs 2 ep.f.	ep.f. ep.f. Cs 1 _v ep.f. Cs 2 ep.f. Cs 1	
¹ T ² Cs 1	³ R ⁴ Cs 2 ⁵ R ⁶ Cs 2	
R	Cs 1 _v T	
m.36	71	88
re la re la re la re ~ Fa		

În ambele exemple este impresionant numărul de episoade false ca particule de legătură între intrările tematice. În cazul *Fugii dorice*, în C-exp., fiecare intrare tematică este legată de o alta prin intermediul unui episod fals; ba chiar și în expoziție - cu excepția primelor două intrări.

Într-o altă fugă pentru orgă se constituie *trei momente* bine profilate, care formează prima parte a fugii, căci aici intrările suplimentare și contraexpoziția se detașează cu claritate:

Preludiul și Fuga în Do, 5 voci (O.W. II)

Exp.			supl.	C-exp.		Ep.
R'				T	R	
T		T	(T _v)	R'	T	
R'	ep.f.	ep.f.	R'	ep.f.	cad.	T
T	1	2	3	T		
			R'			

14,5

27

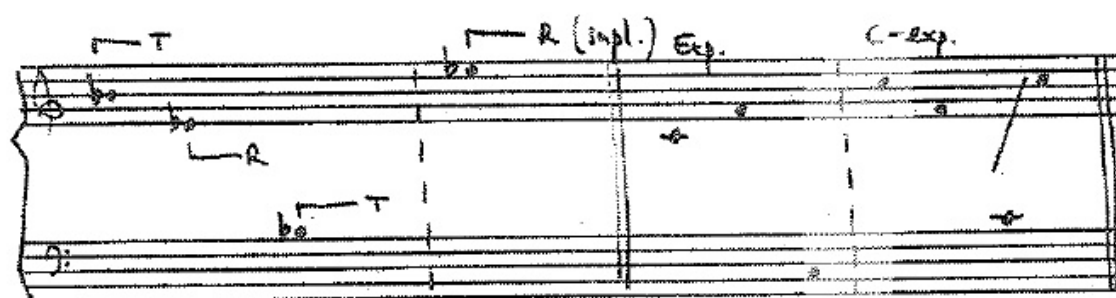
Do~Sol~Do~Sol Do~Sol /sol ~re Sol~ Do~Sol~ mi la Do~Sol

N.B.: Intrarea a cincea din expoziție nu este adusă la pedal. În acest registru va fi repartizată o intrare tematică abia în grupul suplimentar. Nici contraexpoziția nu înregistrează nici o intrare tematică la pedal.

În ceea ce privește ordonarea intrărilor ca registru, se constată preferința pentru schimbarea funcției unei intrări suplimentare la aceeași voce, iar uneori și a registrului în care ea are loc.

W.Kl. I/7, Mi bemol

W.Kl. I/11, Fa



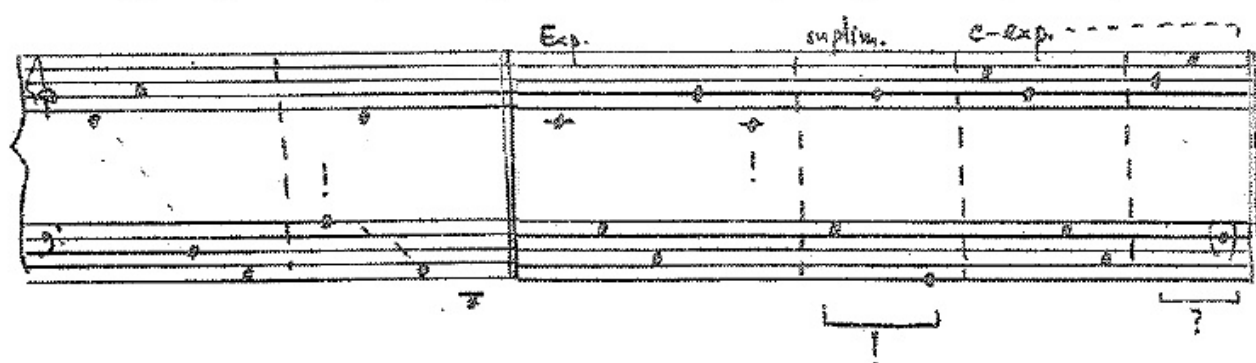
I/4, do diez

Fantezia și Fuga în sol (O.W. II)



Toccata și Fuga dorică (O.W. II)

Preludiul și Fuga în Do (O.W. II)



Astfel, se poate afirma că în *W. Kl. I/11*, contraexpoziția aduce o deplasare ascendentă a registrului față de expoziție, în timp ce în *W. Kl. I/4* sau în *Fuga dorică pentru orgă (O.W. II)*, are loc o coborâre a registrului.

EPISOADELE

Se cuprind în acest important capitol, sub o denumire generică, elemente constructive ale fugii, care pot avea un rol esențial în articularea întregului, întrucât, în principiu, episoadele leagă momentele de expunere tematică. După cum arată L. Czaczkes¹, numele de episod (*Zwischenspiel* = interludiu) bagatelizează conținutul real al acestora, rolul lor, câtă vreme ele reprezintă elemente constructive cu greutate în articularea formei, având și din punct de vedere psihologic o mare importanță, prin alternanța pe care o produc cu părțile tematice propriu-zise.

Cu toate că numele de episod nu acoperă integral conținutul și procedeele polifonice cu care operează acesta adesea, se poate spune că alte denumiri întâlnite în literatura muzicologică - interludiu, divertisment etc. - sunt încă mai improprii.

Spre deosebire de S. Jadassohn, care conchide că „... episodul trebuie privit doar ca ceva secundar în fugă”², în viziunea lui L. Czaczkes³, între „părțile netematice ale fugii”, tratate global, sunt de deosebit nu mai puțin de șapte tipuri diferite (dintre care două se subdivid la rândul lor):

1. a) episodul dezvoltător (*Durchführungszwischenspiel*, dar și *Teilspiel* și *Schlusspiel* /= episod final/);
b) episod expozitiv (înainte de o intrare suplimentară în expoziție);
2. episodul de legătură interior (*Binnenzwischenspiel*) /apare mai târziu, neschimbat; într-o „dezvoltare” sau într-un „parcurs”⁴, este plasat la mijloc/;
3. episod dezvoltător propriu-zis (plasat la începutul unei dezvoltări, uneori cu material nou);
4. episoadele unității tematice a fugii - episoade realizate în mod liber (cu structură unitară; se repetă, leagă forma);
5. a) prelungiri tematice (preluări secvențiale ale sfârșitului temei);
b) intrări tematice false (aparente) /intrări cu tema incompletă/;
6. lărgirea cadențială (câteva măsuri, fără rostirea temei);
7. coda (stă în afara unei dezvoltări).

¹ - *Op. cit.*, vol. I, p. 22-23.

² - S. Jadassohn, *Die Lehre vom Canon und von der Fuge*, p. 113.

³ - *Op. cit.*, p.24.

⁴ - Vezi mai departe, la capitolul *Elemente de formă în fugă*.

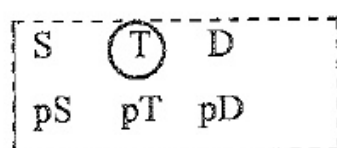
episodul fals - *episod remodulant expozitiv* (remodulant între funcțiile de R și T) - de episodul propriu-zis, modulant. Se pot întâlni episoade false și în părțile mediane ale fugii, în măsura în care ele au dimensiuni concentrate și leagă intrări tematice în tonalități înrudite la cvintă sau terță.

Iată primul dintre episoadele fugii mai sus detaliate (W.Kl. I/2, *do*), în care modulația are loc de la tonalitatea tonicii la relativa majoră:

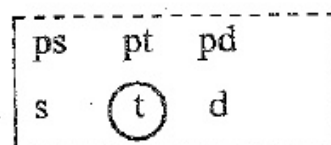
do I₆ V - I fa V - I Si b V - I Mi b V - I

Se constată utilizarea, sub aspect modulant, a unui mers descendent de cvinte: *do - fa - Si b - Mi b* (dominante de tranziție).

De o ordine tonală prestabilită nu se poate vorbi în fugă - decât, eventual, în privința amplexării conținutului tonal. Relațiile tonale cele mai caracteristice sunt cele cu înrudire de cvintă și de terță: dominantă (majoră sau minoră, după caz) și relativă (majoră sau minoră); mai puțin caracteristice sunt modulațiile la subdominantă și la dominantă dominantei. În general, mișcările tonale au loc pe un careu de șase tonalități, careu ce cuprinde toate aceste relații:



sau

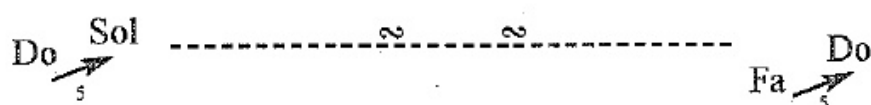


(este încercuită tonica - majoră sau minoră; p = paralelă)

În principiu, nu se fac salturi tonale mari, ci se evoluează treptat, prin cucerirea unor noi spații tonale, liniar sau în formă de L, adică traversând spațiul tonal al unei terțe, al unei cvinte, sau al unei cvinte și terțe:

<i>Mi b</i> — ^s — <i>Si b</i>	<i>Fa</i>
₃	₃
<i>do</i>	<i>sol</i> — _s — <i>re</i>

Primul episod post-expozitiv va modula, de regulă, la dominantă sau la relativa tonicii. Următoarele episoade aprofundează - pe baza aceluiași raporturi, din aproape în aproape - expansiunea tonală. Spre sfârșit se înfăptuiește reîntoarcerea la tonalitatea de bază, de obicei prin atingerea subdominantei; subdominanta adusă înaintea tonicii finale - devenită o adevărată figură de stil în Baroc, preluată la alte dimensiuni și în Clasicism sau în Romanticism - provoacă realizarea unei evoluții ascendente de cvintă care se constituie în mod simetric celei expozitive. În timp ce prima era deschizătoare de drumuri tonale (pe baza unei relații de cvintă), ultima încheie evoluția printr-un mers similar. De exemplu:



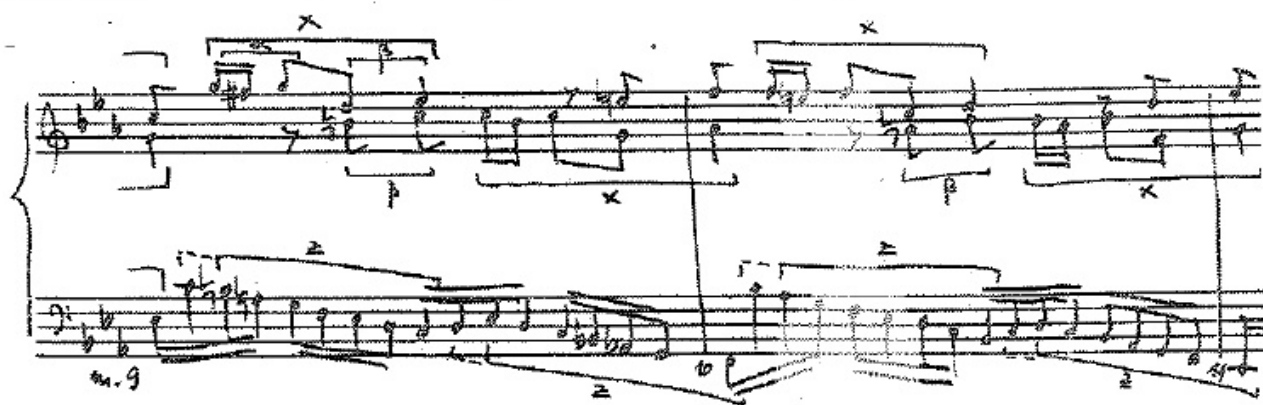
În cazuri mai rare sunt prezente și salturile tonale. L. Czaczkes consideră că „Bach nu se jenează ca, după o cadență într-o tonalitate, să aducă următoarea intrare tematică într-o cu totul altă tonalitate”⁵. În fuga mai sus analizată s-a putut constata un asemenea moment caracteristic lui Bach, între ep. 2 și Rm 2: în loc să înceapă în *do*, unde se încheie ep. 2, Rm următoare debutează cu o funcție de R^1 , care direcționează discursul muzical spre *sol*. Și aici, evoluția tonală îmbracă forma unui L.

De cele mai multe ori, legarea episodului de repriza mediană, sau invers, are loc în condițiile unei cursivități asigurate prin cadențe imperfecte sau prin disonanțe care necesită o continuare (sextacord tonic, septimă, întârzieri 4-3, 7-6 etc.), aduse tocmai cu scopul de a nu provoca tăieturi prea puternice, prea vizibile, ale segmentelor de formă.

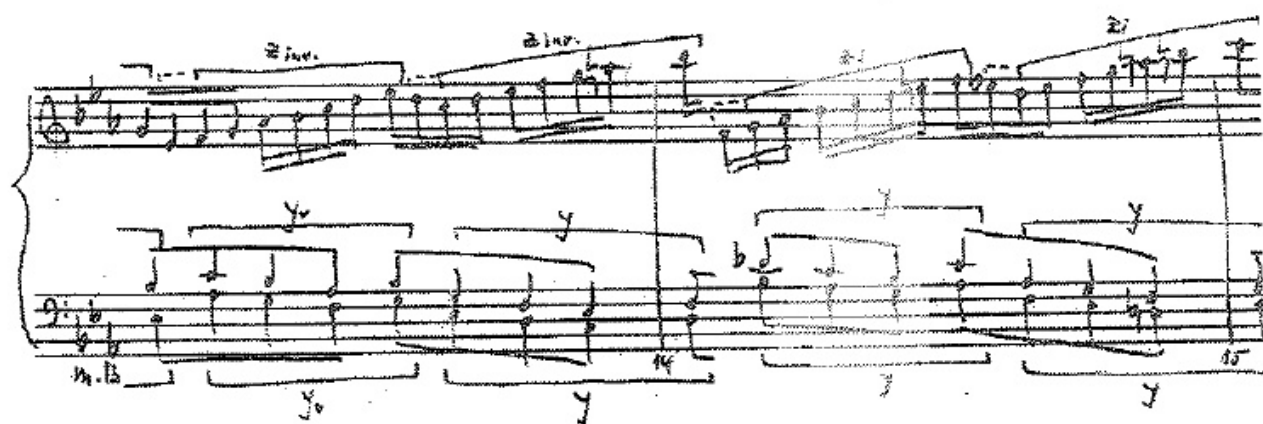
b) *Funcția episoadelor de elaborare a materialului tematic* este, de asemenea, de o importanță majoră. Similar viitoarei dezvoltări a formei de sonată, episoadele fugii își asumă acest rol de prelucrare a materialului tematic expozitiv - provenit deci din T, Cs, Ctta sau din ep. f. Fragmentările motivice, secvențele, evoluțiile variate, inversările motivice, augmentările sau diminuțiile ritmice ale particulelor numite reprezintă tot atâtea procedee de elaborare, la care se adaugă variația de armonizare a materialului tematic, care cunoaște acum noi ipostaze și interpretări. Materialul melodic nou apare doar arareori în episoade și el constituie, de fapt, variante mai îndepărtate ale acelorași surse melodice din debutul fugii.

⁵ - *Op. cit.*, vol. I, p. 36.

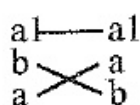
Cu referire la același episod dat ca exemplu mai sus (*W. Kl. 1/2, do, ep. 1*), se constată că este construit cu motivul inițial al temeii (x), tratat imitativ și secvențial la cele două voci superioare, precum și cu material provenit din începutul contrasubiectului 1 (z = mers treptat descendent de șaisprezecimi egale):



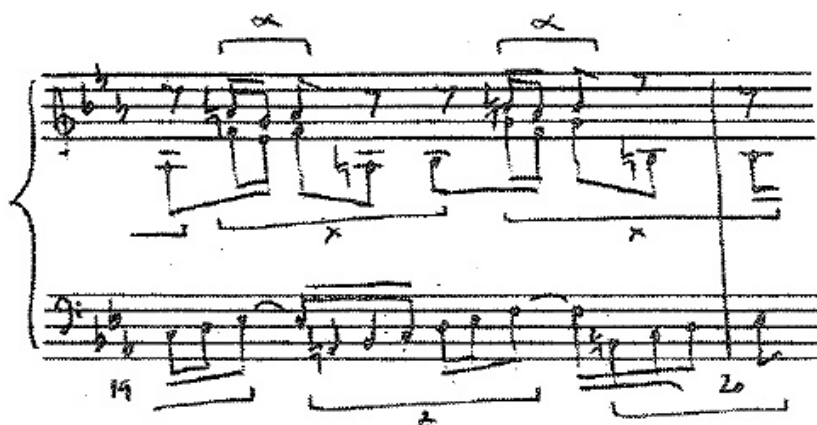
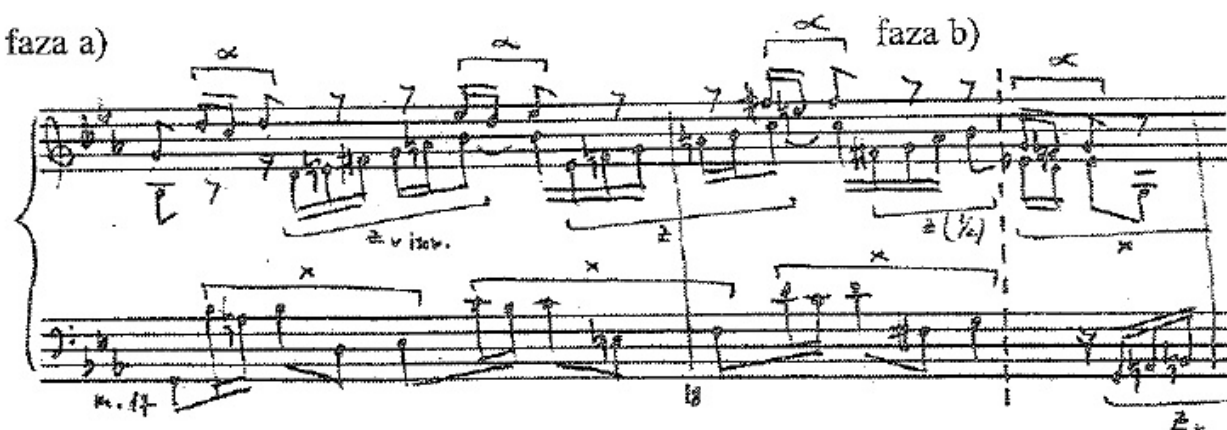
În al doilea episod al aceleiași fugi (m. 13-14), construit contrastant față de primul, se utilizează la vocea superioară material provenit din începutul Cs 1, în inversare, iar la vocile inferioare - material din mijlocul Cs 1, redat în mixturi de terță; structura secvențială este din nou caracteristică. Global, ep. 2 face drumul tonal invers față de episodul prim (*Mi bemol ∞ do*):



Episodul al treilea se aseamănă, din punct de vedere structural, cu episodul fals: el utilizează capul temeii (x) și fragmentul de mers treptat cu care debutează Cs 1 (z). În cele două faze ale sale - fiecare de câte 1,5 măsuri - vocile care vehiculează materialul motivic provenit din T sunt parțial dublate în mixturi de decimă și de terță. Raportul dintre cele două faze este de contrapunct triplu, cu structura următoare:



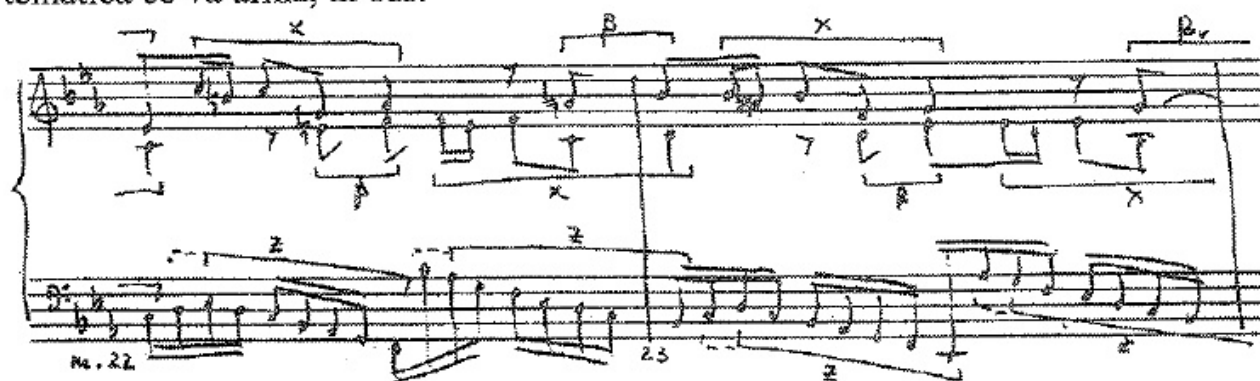
faza a)

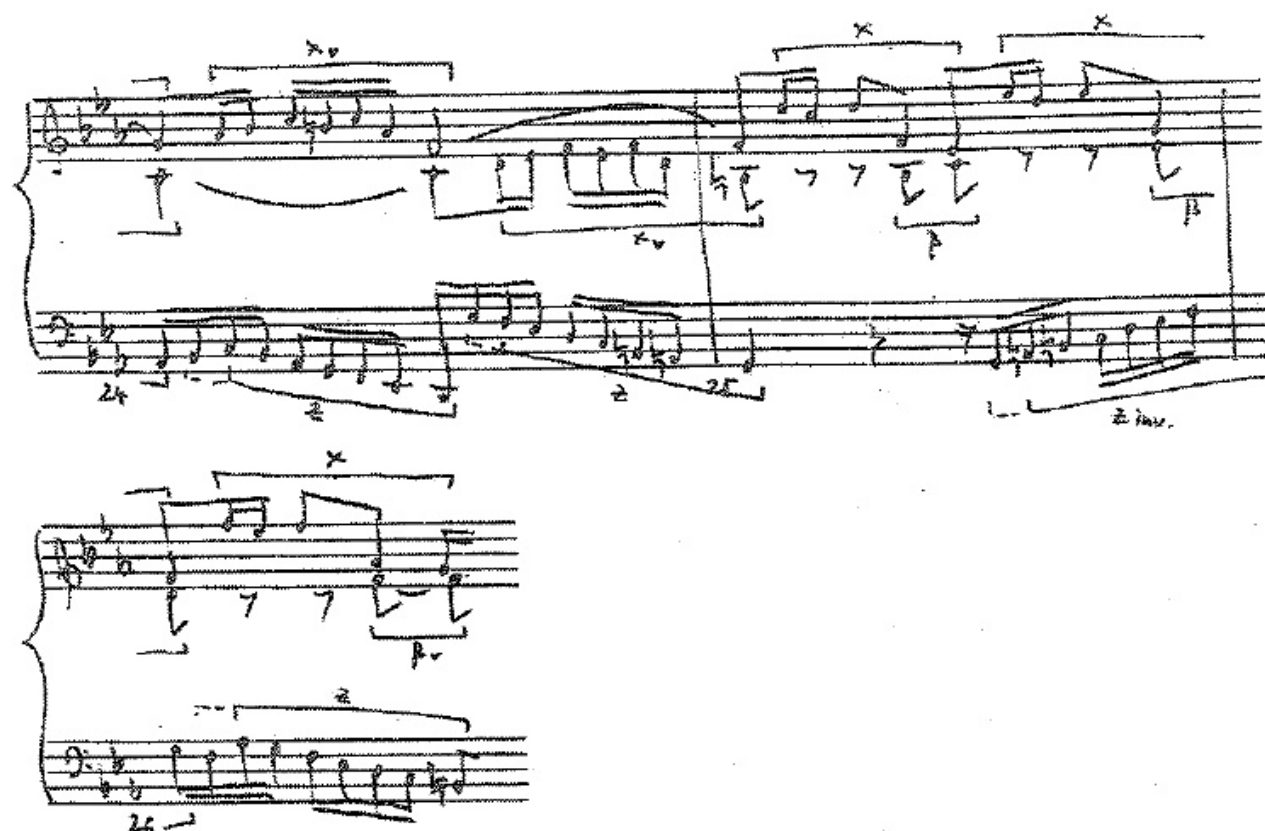


Ep. 4, care urmează după o nouă intrare tematică (Rm) și care se desfășoară în măsurile 22-25,5, deși nu părăsește tonalitatea *do*, atinsă în măs. 20-22, are o structură mai complicată:

- debutează cu o scriitură ce amintește de cea din ep. 1 (m. 22-23)
- continuă cu o evoluție variată a structurii precedente (m. 24)
- se încheie cu un nou val de secvențe ascendente ale capului tematic variat,

desfășurat de data aceasta concentrat la o singură voce (discant) - toate constituindu-se, de fapt, într-o lungă anacruză pe dominantă pentru ultima intrare tematică ce va urma, în bas.





În alte fugi, se utilizează în episoade materiale provenite tot din expoziție, cu anumite prevalări, după cum urmează:

- în fuga W. Kl, I/7, *Mi bemol*, - ep. f., ca și în ep. 1 (m. 6,5-11; 11,5-16,5)
- se utilizează prioritar codetta imitată secvențial;
- în fuga I/10, *mi*, - ep. 1 și 3 (m. 5-11; 24-30) se desprind din momentele tematice premergătoare, prin repetarea secvențială integrală a contrasubiectului, contrapunctată liber;
- în fuga I/6, *re*, - ep. 1 (m. 10-13) se naște din repetarea fragmentului de încheiere a ultimei intrări, în mod secvențial, conferind astfel episodului multă cursivitate și naturalitate;
- în fuga I/24, *si*, ep. 4 (m.41-44) conține numai „intrări tematice false“, incomplete, într-o atmosferă armonică și contrapunctică foarte tensionată.

c) *Funcția de gradatie contrapunctică* a episoadelor transpare cu claritate, în paralel cu cea de elaborare a materialului tematic. În episoade sunt frecvente procesele de contrapunctare, inversările de planuri în sensul contrapunctului dublu sau triplu - procese care conviețuiesc adesea cu evoluțiile secvențiale. Iată câteva exemple:

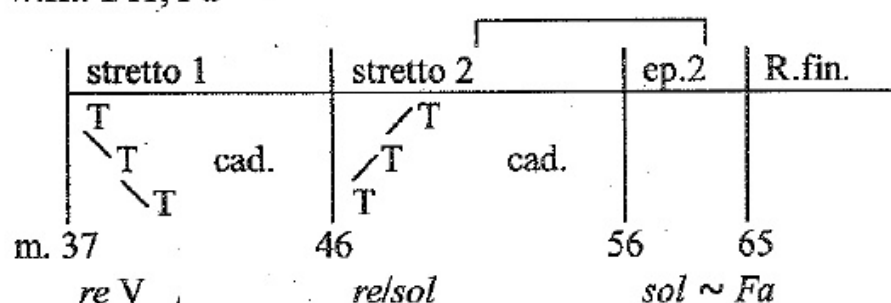
3. *Dimensiunile episoadelor* sunt, în principiu, foarte variabile; pentru o justă apreciere, ele trebuie corelate cu dimensiunile fugii întregi. Lipsa episoadelor propriu-zise și înlocuirea lor cu scurte momente intercalate între cele de expunere tematică justifică utilizarea unor termeni adecvați ca: tranziție, evoluție cadențială etc.

Așa cum s-a mai spus, fuga care deschide primul caiet al *W. Kl.* nu conține episoade, ci numai câteva cadențe care demarchează întotdeauna grupurile tematice (vezi Anexa).

Unele episoade din *W. Kl. I/8, re diez*, sunt simple interstiții tranzitive între grupurile de intrări tematice, de obicei gândite în stretto.

Este interesant de notat că, uneori, după o punctuație cadențială (extratematică) poate urma un episod propriu-zis:

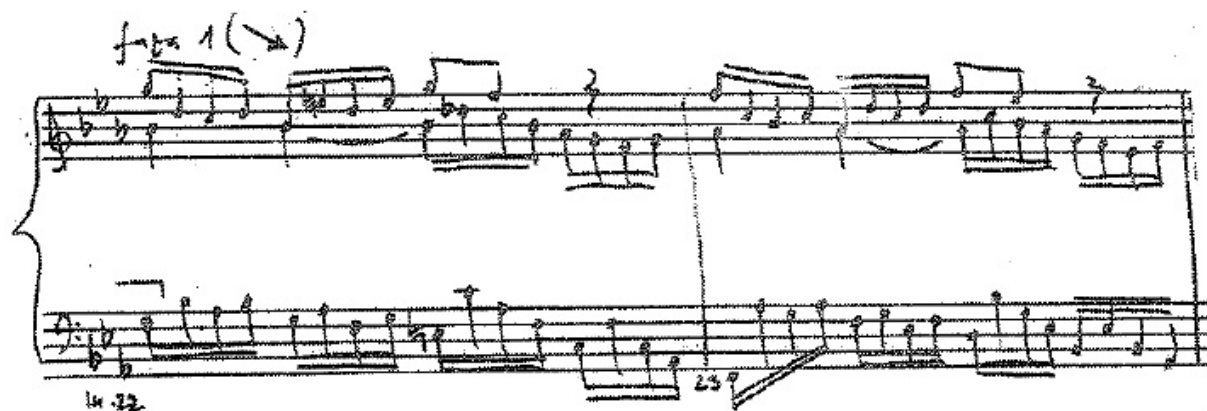
W. Kl. I/11, Fa

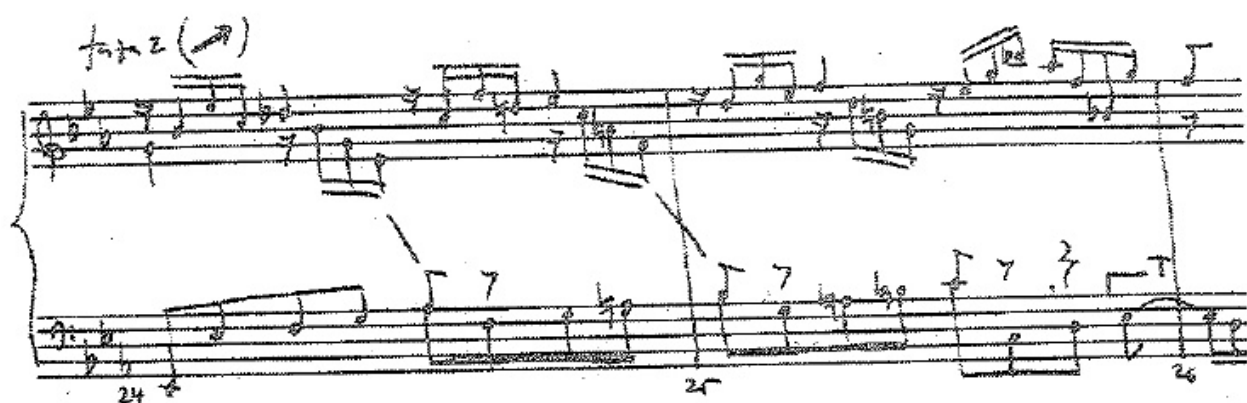


De multe ori, episoadele pot avea dimensiuni importante, depășindu-le pe cele tematice, datorită procedeelelor secvențiale și polifonice de dezvoltare prezente în scriitură.

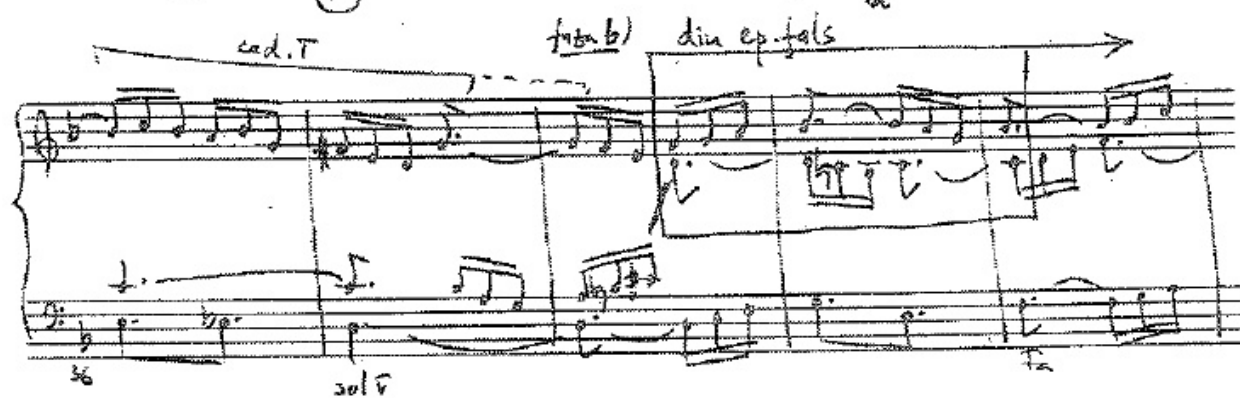
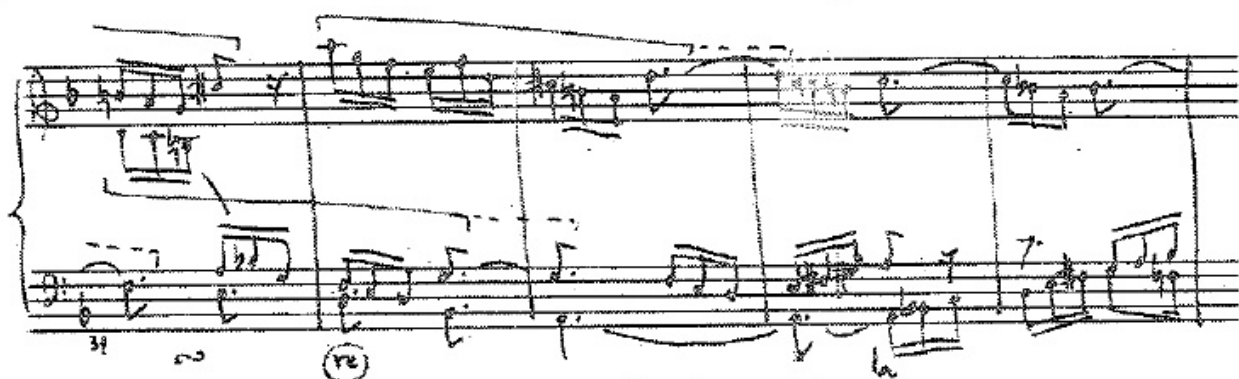
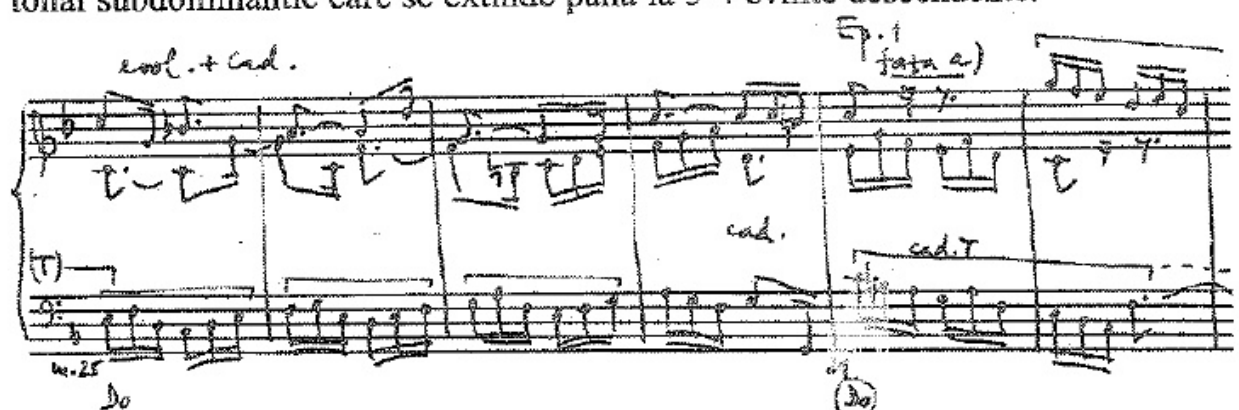
Se întâlnesc adesea episoade construite în mai multe faze sau etape (episoade plurifazice), care aduc pretextul unei evoluții hipertrofiate și care se bazează, de obicei, pe prelucrarea mai multor materiale melodice, abordând diverse tehnici de scriitură. Iată câteva exemple:

- *W. Kl. I/7, Mi bemol* - ep. 2 = două faze: descendentă-ascendentă



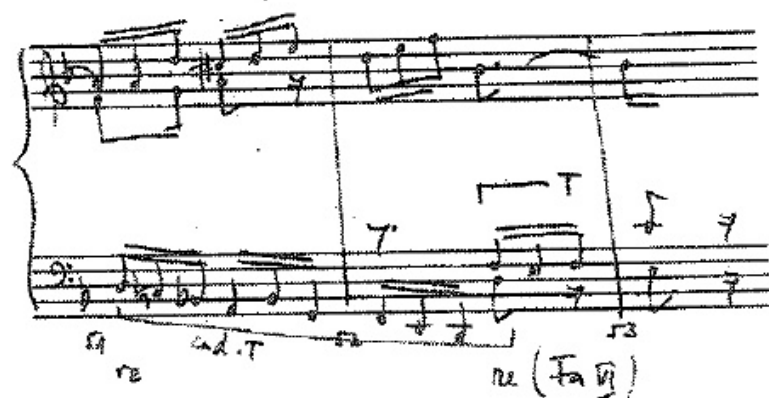


- W. Kl. II/11, Fa, ep. 1 = 3 faze (9 + 7 + 7,5 mäs.) - totalizând 24 mäs., care urmează după alte 4 mäs. ce marcau o evoluție cadențială a ultimei intrări tematic; în felul acesta, episodul 1 al fugii în cauză contrabalansează prin ponderea sa întreaga expoziție + contraexpoziție (25 mäs.); impresionează și amplul proces tonal subdominant care se extinde până la 3-4 cvinte descendente.





Ru 1



evoluție tonală:

do — sol — re — ^{Fa} — ^{Do} la

- *Arta fugii, Fuga nr. 4*, cuprinde două episoade a câte 4 etape fiecare:
ep. 2 = m. 43-61; ep. 4 = m. 81-107 (vezi schema în Anexa);

- *O.W. II, Preludiul și Fuga în mi* (4 voci), ep. 6 conține nu mai puțin de 6 etape diferite, pe parcursul a 25 de măsuri;

- *Ricercarul la 3 voci* din *Musikalisches Opfer* conține în ep. 3 - cu o nemaiîntâlnită amploare tonală - trei faze complexe ce se întind pe nu mai puțin de 38 măs. (măs. 103-141);

- Recordul dimensiunilor episodice îl deține probabil *Fuga* din *Sonata a III-a* pentru vioară solo, în *Do*, unde ep. 3, trifazic, conține $14 (4 + 10) + 27 = 41$ măs.

(începând cu măs. 52). Pe parcursul acestor etape va avea loc și o mare cadență care va fi folosită drept cadență finală în cadrul formei *da capo* (măs. 66). După această cadență, al doilea mare capitol al fugii debutează tot cu o structură episodică (iar nu tematică) de 27 de măsuri. Raportat la dimensiunile totale ale fugii - 354 măs. - acest mare episod nu va părea nicidecum disproporționat, chiar dacă nu este urmat și de alte structuri episodice asemănătoare.

4. *Raporturi între episoade.* În unele cazuri, episoadele se află în raporturi contrastante, atât ca dimensiuni, cât și din punct de vedere al conținutului. Cazurile cele mai caracteristice se află, însă, în acele fugi în care există interesante corespondențe episodice, corelații evidente. În astfel de cazuri se creează anumite linii de forță care corelează pe de o parte reprizele tematice, iar pe de altă parte - episoadele.

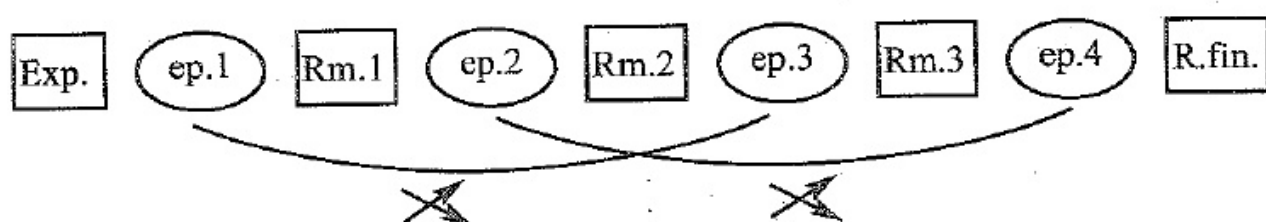
- În *W. Kl. II/19*, în *La*, episoadele au dimensiuni aproximativ identice și se bazează întotdeauna pe cadența teimei;

- În multe cazuri se remarcă importanța pe care o are episodul fals, care determină evoluțiile ulterioare. Un exemplu concludent din acest punct de vedere îl oferă *Toccata și Fuga dorică*, unde ep. 1 - ca și altele, ulterioare - este reluarea amplificată a episodului fals prim, reiterat de fapt și în celelalte episoade false ale expoziției și contraexpoziției.

- Alte exemple de episoade înrudite, simetrice, se află în *W. Kl. I/16, sol*, în *II/10, mi* etc.

- În *W. Kl. II/13, Fa diez*, ep. f. corespunde cu ep. 2, iar ep. 1 corespunde cu ep. 3, creând o dublă corespondență.

- Frumoase simetrii constructive se întâlnesc și în *W. Kl. I/10, mi*; le redăm schematic, remarcând corespondența episoadelor 1-3 și 2-4:



Întrucât fiecare moment de prezentare a materialului tematic este realizat în contrapunct dublu, și între episoadele corespondente (*episoade-perechi*) există aceleași raporturi de contrapunct dublu.

- Raporturi de contrapunct triplu între episoade, care presupun permutarea aceluiași trei materiale melodice la toate vocile se întâlnesc în *W. Kl. I/5, Re*, ep. 1-3,

în I/15, *Sol*, ep. 1-2-3; I/17, *La bemol*, ep. 1-2-3. Iată citate comparativ aceste din urmă episoade:

W.Kl. I/17, La bemol

The image displays three musical staves, each representing an episode (ep. 1, ep. 2, ep. 3) from a musical work. Each staff consists of two systems of staves. The top system of each episode is for the piano (piano part), and the bottom system is for the violin (violin part). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations are present: 'm. 11' and 'La b' under ep. 1; 'etc.' and 'm. 14' under ep. 2; and 'p' and 'si b' under ep. 3. The episodes are grouped by a large curly brace on the left side.

5. *Episoade excepționale din punct de vedere tonal.* Întrucât există fugi fără o evoluție tonală mai amplă, care se rezumă la numai două tonalități, trebuie făcută cu finețe o demarcație între episoadele false expositive (sau care leagă expoziția cu alte intrări din contraexpoziție) și virtualele episoade mediane. Dacă, de regulă, episoadele propriu-zise sunt modulante la alte tonalități, în cazul fugilor speciale - care operează cu tema în inversare, stretto etc. - se poate întâmpla ca episoadele interioare să aibă totuși caracterul și substanțialitatea episoadelor propriu-zise, iar

nu pe acelea ale episoadelor false, în ciuda caracterului lor *nemodulant*. Aşa este cazul *Fugilor W. Kl. I/6, re, I/14, fa diez* şi *II/6, re*, dar şi al *Canonului* la octavă (Nr. 12 din *Arta fugii*) sau al mai multor aşa-zise „fugi permutative“ din cantate - care alternează, de asemenea, pe largi suprafeţe numai intrări cu funcţie de temă şi răspuns în tonalităţile tonicii şi dominantei, fără alte incursiuni tonale.

REPRIZELE MEDIANE - ARTIFICII POLIFONICE OPERATE CU TEMA ÎN REPRIZELE MEDIANE

Posibil de urmărit ca un fir conducător în evoluția fugii, inciziile tematice leagă diferitele capitole ale formei și constituie chiar materia lor primordială. Reprizele mediane (Rm) aduc intrări tematice simple sau grupate¹, pe repere tonale noi² - de obicei altele decât cele expositive, pentru ca în repriza finală (R. fin.), discursul sonor să fie din nou îndreptat spre tonalitatea de bază.

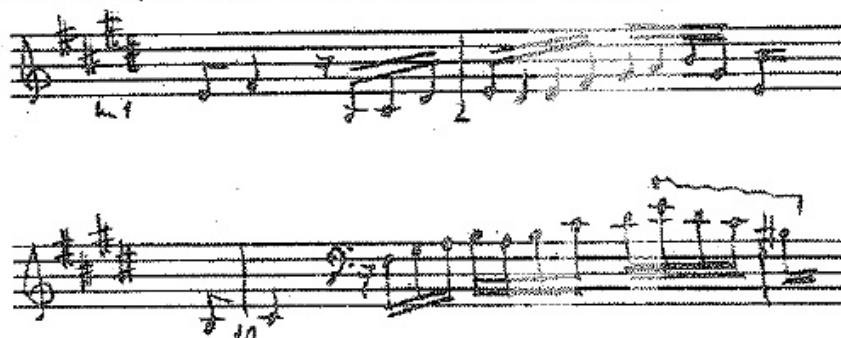
1. Alături de principiul unității tematice (monotematism), realizat prin reluarea în diferite ipostaze și prin sublinierea diferitelor caracteristici ale temei, în reprizele mediane sunt de semnalat și importante *elemente de variație*, elemente dinamizatoare, evolutive.

a) *Variația tonală*. Cu aceeași temă transcrisă la alte niveluri se parcurg diferite spații tonale, cu culorile lor diferențiate. Opoziția major-minor în prezentarea materialului tematic lărgște paleta expresivă.

b) *Variația armonică* se adaugă celei tonale. În cazul prezenței temei cu anexele ei contrapunctice sub forma unor contrasubiecte, variația armonică este mai mică, rezumându-se, în principiu, la răsturnări acordice. Dimpotrivă, variația armonică va fi mai pronunțată atunci când tema este asociată cu contrapuncte libere.

c) *Variația structurii melodice a temei* presupune existența, alături de forma inițială, a unor forme tematice lărgite sau prescurtate, cu unele modificări intervalice sau ritmice, în inversare ($\bar{L}$ - sau $1/T$), în augmentare ($\bar{T}$) sau în diminuție (t).

Iată aici câteva variante ale temei din *W. Kl. I/9, Mi*:



¹ - Teoreticienii germani au introdus pentru reprizele mediane sau pentru grupurile de reprize termenul de *Durchführung*, prin care au desemnat grupări de intrări tematice care parcurg de obicei toate vocile sau care conțin cel puțin două intrări. Vezi M.-A. Souchay, W. Graeser, L. Czaczkes etc. În concepția noastră, o astfel de dezvoltare-elaborare-parcurs (*Durchführung*) se confundă cu termenul de *capitol de formă* și poate cuprinde mai multe reprize mediane și episoade. În schemele grafice îl notăm prin cifre romane.

² - Există, însă, și excepții de la acest criteriu. A se vedea mai departe.



d) *Variația structurii polifonice* se referă la prezentarea temei la diferite voci în îmbinări de contrapunct dublu, triplu sau multiplu cu celelalte elemente contrapunctice (contrasubiecte). Pe de altă parte, reprizele mediane ale fugii sunt tocmai momentele în care se verifică valabilitatea contrasubiectelor - care nu și-ar justifica această denumire dacă nu ar fi validate prin mai multe reluări în etapele următoare. Tot din punct de vedere polifonic, spre deosebire de expoziție - unde sobrietatea prezentării inițiale excludea, în principiu, artificiile polifonice -, în reprizele mediane pot apărea prezentări tematice în imitații canonice, în stretto sau în mixturi. Văzute prin prisma acestor multiple elemente de variație, reprizele mediane nu reprezintă, deci, momente statice în desfășurarea formei de fugă, ci elemente care se aliniază aspectelor de travaliu, de elaborare, caracteristice episoadelor.

2. Dimensiunile reprizelor mediane depind mai ales de numărul de intrări tematice cuprinse, dar se leagă și de amploarea temei sau de procesele polifonice utilizate în prezentarea ei.

Spre deosebire de mai multe păreri exprimate în literatura de specialitate³, dar bazându-ne pe realitatea partiturilor bachiene, considerăm că există și reprize mediane cu o singură intrare tematică. De pildă, în *W. Kl. I/2, do*, structura post-

³ - Pe linia lansată de H. Riemann în analizele sale, W. Graeser (1924) vede într-o dezvoltare „(...) un sistem închis de intrări tematice în diferite voci ale unei scriituri polifonice. De regulă, o dezvoltare completă trebuie să conțină intrări în toate vocile.” (op. cit., p. 19). L. Czaczkes arată că „O fugă bachiană constă dintr-o succesiune de dezvoltări cu lungimi apropiate, ba uneori chiar egale (...). Numărul lor trebuie să fie de cel puțin două (...); numărul maxim (...) este în *W. Kl. de 6* (...)” (op. cit., vol. I, p. 9). „Prin dezvoltare, Bach înțelege o formațiune de cel puțin două intrări tematice (...). O dezvoltare cu numai o intrare tematică nu există” (ibidem, p. 10).

expozitivă aliniază alternativ câte un episod și o repriză mediană caracterizată de o intrare singulară în contrapunct triplu față de cealaltă. Intrările tematice în *Mi bemol*, *sol* și *do* (măs. 11, 15, 20), precum și intrarea din repriza finală (măs. 25,5) nu pot fi interpretate altfel. Ultima intrare, în sopran, aduce tema doar în formă armonizată, fără contrasubiecte, și aparține, de fapt, unei code pe o pedală. (A se vedea schema în Anexă.).

- Alte cazuri de reprize mediane cu câte o intrare tematică sunt de găsit în: *W. Kl.* I/3, Rm 1-2; I/6, Rm 4; I/9, Rm 1-2; I/12, toate Rm; I/13, toate Rm; I/14, toate Rm; I/17 Rm 1; I/18, Rm 3; I/22, Rm 2; I/24, Rm 1-2-3-4.

- Cu două intrări tematice: I/3, Rm 3; I/5, Rm 1; I/7, Rm 1; I/10, Rm 1-2-3 (întotdeauna în contrapunct dublu); I/15, Rm 1-2-3; I/17, Rm 2-3; I/18, Rm 2; I/21, Rm 1.

- Cu 3 intrări tematice: I/3, Rm 4; I/6, Rm 2, Rm 3 (*stretto*); I/11, Rm 1-2 (= *stretto* 1-2).

- Cu 4 intrări tematice: I/17, Rm 4; I/20, Rm 2 (*stretto*); I/22, Rm 1.

- Cu 5 intrări tematice: I/1, capitolul 4; I/16, Rm 1.

- Cu 6 și mai multe intrări tematice: I/1, cap. 2 = 6 intrări (*stretto*); *idem* cap. 3 = 7 intrări; I/5, Rm 2 = 7 intrări; I/8, Rm 1 = 7 intrări; I/20, Rm 1 = 8 intrări (*stretto* în perechi); Rm 3 = 7 intrări (*stretto*); I/22, Rm 3 = 6 intrări; II/8, Rm 1 = 9 intrări.

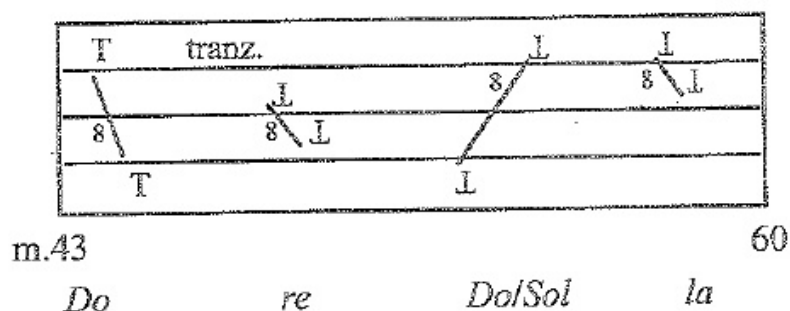
Deși am limitat incursiunea demonstrativă preponderent la primul caiet al *Clavecinului bine temperat*, s-ar putea găsi încă multe exemple interesante, mai ales în legătură cu mult-discutata intrare singulară, cazuri care vin să confirme ipoteza noastră (exemple foarte caracteristice sunt și II/20 sau II/21).

3. *Funcțiile intrărilor tematice* în reprizele mediane sunt, la rândul lor, variabile. Se introduce o singură intrare cu funcție de temă sau, uneori, de răspuns tonal (recunoscut după inițiala melodică sau după modulație). Diferite alte combinații sunt posibile, în corelație cu numărul de intrări din cadrul unei reprize mediane:

T	<i>W. Kl.</i> II/11, <i>Fa</i> , Rm 1 sau Rm 2
T T	II/6, <i>re</i> , Rm 2 (<i>stretto</i>)
T R	I/19, <i>La</i> , Rm 4
se poate începe chiar cu R T sau R ^t T	- II/7, <i>Mi bemol</i> , Rm 1
T R R	I/19, <i>La</i> , Rm 2

T R T	II/13, <i>Fa</i> diez, Rm 1
T T T	II/13, <i>Fa</i> diez, Rm 2
T R T R	II/5, <i>Re</i> , stretto 2
R T R T	II/9, <i>Mi</i> , Rm 1

etc., toate acestea putându-se derula adeseori și în stretto. Iată, de pildă, redat schematic, cum se desfășoară unul dintre exemplele de mai sus, cu 8 intrări tematice - I/20, *la*, Rm 1:



4. *Numărul reprizelor mediane.* M.-A. Souchay arată că numărul „dezvoltărilor” (în care se cuprind, de fapt, și expoziția și contraexpoziția) poate fi de minimum 2 și de maximum 10. El amintește (*op. cit.*, II, în *B. Jb.* 1930, p. 41) despre *Fuga nr. 11* din *Die Kunst der Fuge*, care ar avea 10 dezvoltări, de o *Fugă în Mi bemol pentru pian*, cu 9 dezvoltări, sau de o *Fugă în La*, tot pentru pian, cu 8 dezvoltări sau parcursuri. După observațiile noastre, în *W. Kl.* se întâlnesc în mod uzual 4-5 reprize mediane. Dar în *Fuga* cuprinsă în *Sonata a III-a pentru vioară solo*, Bach ajunge la 13 reprize care urmează expoziției. În sens invers, numărul minim de reprize mediane întâlnite în *W. Kl.* este de 1 (ex. I/21, *Si bemol*).

5. *Raporturile tonale în cadrul reprizei mediane.* Dacă într-o repriză mediană apare o singură intrare tematică sau sunt grupate mai multe intrări cu raporturi de stretto la octavă, faptul poate duce la afirmarea unei singure tonalități. Alteori, raporturile tonale din cadrul Rm se diversifică, producând interesante corelații, ce pot fi urmărite de la simplu la complex. Iată câteva exemple:

- *W. Kl.* I/11, *Fa*, stretto 1 = 1 tonalitate (*re*)
- I/21, *Si bemol*, Rm 1 = 2 tonalități (*sol-do*) - relație de cvintă
- II/22, *si bemol*, Rm 1 (stretto) = 2 tonalități (*si bemol - Re bemol*) - relație de terță
- II/4, *do diez*, Rm 1 (sau C-exp) = 3 tonalități: *do diez-sol diez-Mi* - triadă armonică prin relații de cvintă și terță
- I/1, *Do*, Rm 1 (stretto 1) = 4 tonalități: *Do/Sol-Sol/Re-la* - structură deschisă de cvinte

Simetria ar fi perfectă dacă și în cadrul primei reprize mediane ar exista un episod fals între cele două intrări tematice.

6. *Raporturile tonale între reprize* sunt, de regulă, în funcție de cuceririle tonale ale episoadelor. Căci există cazuri când episoadele operează prioritar evoluții spre noi repere tonale, iar reprizelor le revine rolul de a le confirma prin intrări tematice. Și invers, există cazuri în care reprizele jalonează în principal raporturile tonale, determinând întregul.

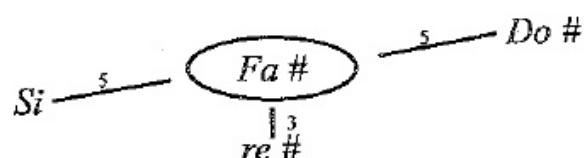
Pe drumul mai mult sau mai puțin sinuos al eșalonărilor tonale se pot observa diferite etape:

- După tonalitățile expozitive, este caracteristică atingerea tonalităților paralele. Se configurează astfel un bloc median minor sau major (contrastând cu tonalitatea de pornire, închegându-se un paralelogram).

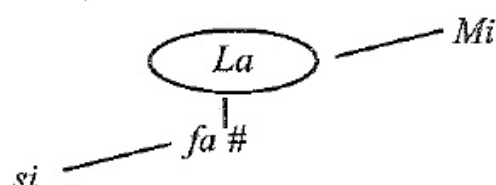
I/3, <i>Do diez</i>	Exp.	Ep.	Rm. 1	Rm. 2	Total: $\begin{array}{l} \text{Sol } \# \\ \text{mi } \# \\ \text{Do } \# \\ \text{la } \# \end{array}$
	<u>Do # Sol #</u>		<u>la #</u>	<u>mi #</u>	
I/10, <i>mi</i>	Exp.	Rm. 1	Rm. 2	Rm. 3	
	<u>mi si</u>	<u>Sol Re</u>	<u>la mi</u>	<u>re la</u>	

(Se observă numai raporturi de cvintă, corelabile între ele.)

- În *W. Kl. I/13, Fa diez*, cuprinderea relativei minore și a subdominantei conferă evoluțiilor tonale ale reprizelor mediane calitatea de noutate a culorii tonale, într-o tendință de echilibrare a cuprinsului tonal general al lucrării:



- *Fuga I/19, La*, aduce față de tonalitățile expozitive paralela tonică și subdominantă acesteia (în „L”):



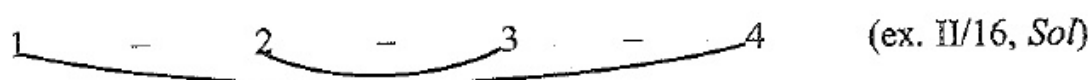
- Alteleori, încrengăturile sunt mai complexe, când însăși mijlocul lucrării - partea ei dezvoltătoare - are o amploare deosebită.

7. *Reprizele mediane legate (spațiile tematice legate)*. În cazuri excepționale se observă legarea a două spații tematice diferite. În *W. Kl. II/17, La bemol*, după o îndelungată contraexpoziție (cu 4 intrări, ca și expoziția), urmează în mod nemijlocit o primă repriză mediană într-o terță tonalitate (relativa minoră). Apoi, după Rm 2, unde apar două intrări în *mi bemol - si bemol*, o altă intrare este adusă în *Re bemol*. După interpretarea lui L. Czaczkes, această modalitate de realizare a „dezvoltărilor-parcursuri” ar fi caracteristică pentru Bach.

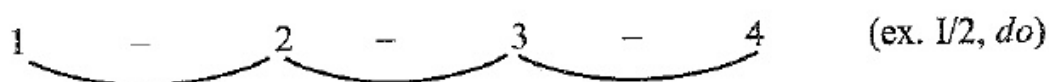
8. *Corelarea reprizelor (aspecte arhitectonice)*. Ca și episoadele, reprizele mediane pot fi gândite izolat, cu dimensiuni diferite și procedee specifice de scriitură alternate contrastant, sau pot fi corelate. Există, astfel, *reprize mediane-perechi*:



sau într-o altă simetrie, eventual legate de expoziție și repriza finală, raporturi de tipul:



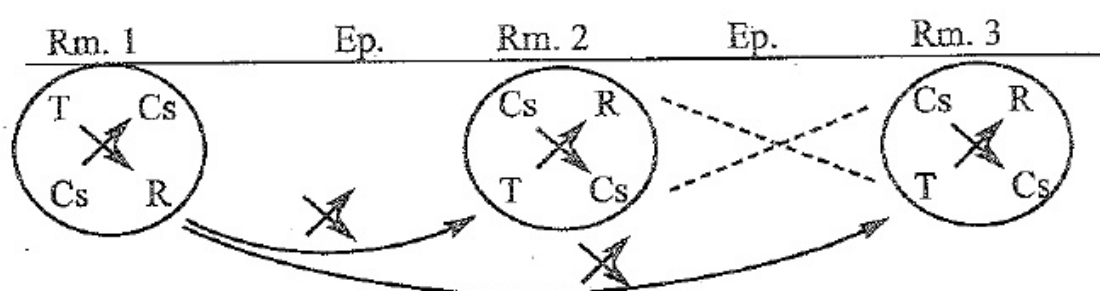
Dar apar și numeroase cazuri, în care toate reprizele mediane se realizează în raporturi corespunzătoare, unitar:



Reprizele mediane corelate sunt gândite, de regulă, cu ajutorul contrasubiectelor, în contrapunct dublu sau triplu. Aceste raporturi caracterizează uneori o singură repriză mediană, iar alteori se întrupează din raporturile aflate între mai multe reprize mediane, realizându-se astfel momente de *reprize mediane-perechi* sau *reprize mediane corespondente*.

9. *Raporturile contrapunctice* în cadrul reprizelor mediane și între reprizele mediane cunosc o frecvență ridicată și subliniază caracteristicile amintite anterior. Se efectuează adesea mutări de blocuri într-un spirit *modular*, prin care Bach anticipă - alături de alte câteva aspecte ale artei sale - preocupări mult mai apropiate de gândirea muzicală a secolului XX.

Exemplul deja citat din *W. Kl. I/10, mi*, demonstrează ambele aspecte ale realizării contrapunctului dublu - în cadrul reprizelor mediane și între reprizele mediane:



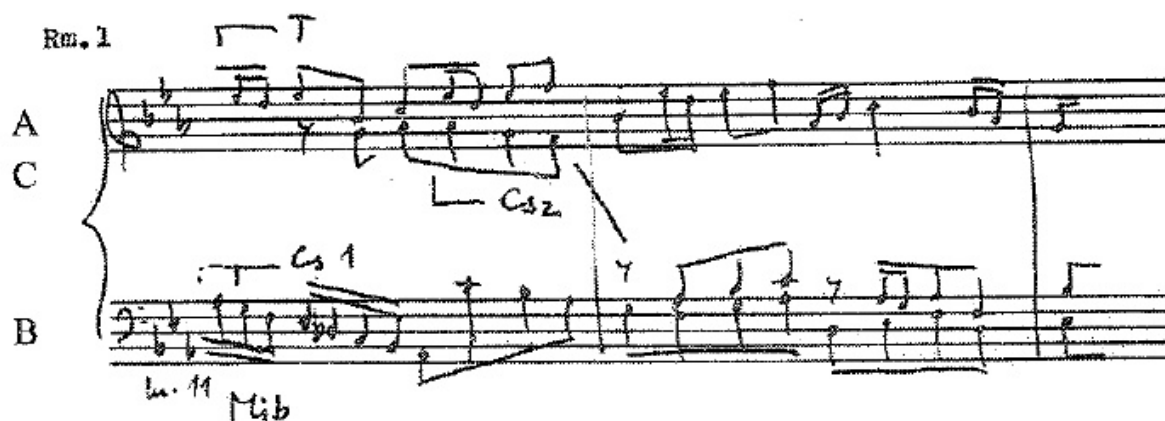
unde Rm 1 și 2 se află în raport de contrapunct dublu una față de cealaltă. Dar raporturile de contrapunct dublu sunt caracteristice nu numai scriiturii la două voci, ci și celei la 3 și 4 voci; de pildă I/16, *sol*, Rm 2 conține 3 intrări cu tema și contrasubiectul inversate mereu în contrapunct dublu. Idem în I/9, *Mi*; I/7, *Mi bemol* etc. Celelalte voci înscriu contrapuncte libere.

În I/21, *Si bemol*, contrapunctul triplu realizat încă în expoziție prin atașarea unei intrări suplimentare e multiplicat în Rm 1 și R. fin., producând relații grupabile câte două:

Exp.	supl.	Rm. 1	Rm. 2(fin)
T Cs ₁ Cs ₂	R ^t	Cs ₁ Cs ₂	T Cs ₁
R ^t Cs ₁	Cs ₂	T Cs ₁	Cs ₁ R ^t
T	Cs ₁	Cs ₂ R ^t	Cs ₂ Cs ₂

Fuga I/2, *do*, prezintă relații de contrapunct triplu între reprize mediane cu câte o singură intrare tematică:

Exp.	Rm	R.fin.
B A B A C		
C C A B B		
A B C C A		



Rm. 2

Rm. 3

Rm. 4 (fin)

A se vedea și *Invențiunile la 3 voci nr. 3 și 9*, precum și *W. Kl. I/3, II/10, 13, 15, 17, 20, 21* - ceea ce demonstrează importanța deosebită pe care o dobândește contrapunctul triplu în structura fugată bachiană.

În *I/12, fa*, apar pentru două momente relații de contrapunct cvadruplu. Pentru acest tip de relații contrapunctice complexe sunt caracteristice fugile permutative din cantate (vezi cap. *Fugi speciale*), unde se operează cu mai multe contrasubiecte păstrate riguros, dar unde raporturile tonale nu mai prezintă același interes, fiind limitate la tonică și dominantă.

10. *Reprize mediane cu funcție de expoziția a II-a, cu I.* În câteva cazuri, asistăm pe parcursul fugii nu numai la expunerea liberă a temei inversate, ca una

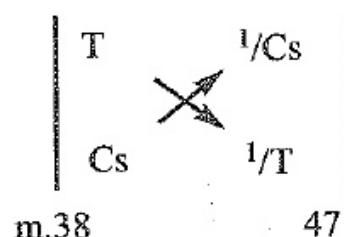
dintre ipostazele evolutive (vezi *W. Kl. II/2, do*), ci și la exploatarea calităților de ranversabilitate a temei.

În *I/20, la*, o astfel de repriză în inversare - care se constituie ca o a doua expoziție⁴, în oglindă - apare nemijlocit după prima expoziție:

Exp. T	Exp.	A se vedea un caz similar în <i>I/15, Sol</i> (în Anexa).
R	L	
T ep. f.	K	
R	K	
T	L	
13,5	26,5	
la mi	la mi	

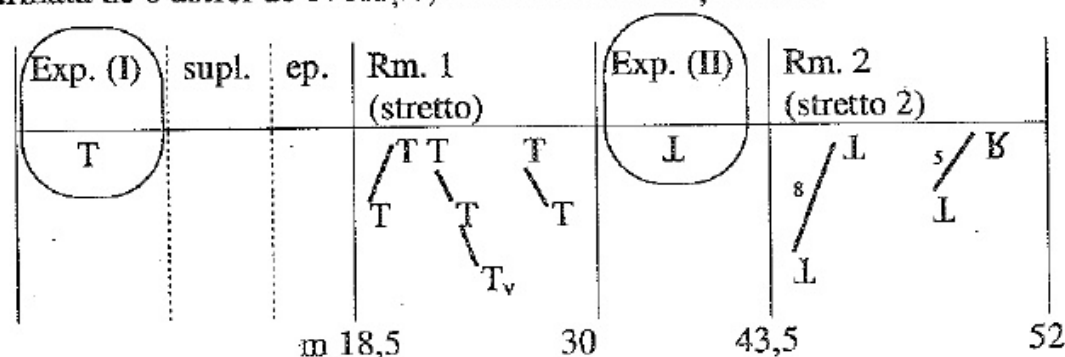
Vor urma, în alte aliniate ale formei, diferite îmbinări în stretto ale celor două stări tematice.

În cadrul fugii *I/15, Sol*, expoziția în inversare este despărțită de cea în stare directă printr-o construcție episodică. Specificul ei constă în utilizarea și a contrasubiectului în inversare. În prima repriză mediană vor apărea îmbinate cele două ipostaze tematice cu dispunerea:



În structura *Fugii în Do, la 5 voci, pentru orgă (O.W. II)*, specificul expoziției în inversare constă în faptul că ea apare la începutul celei de a doua mari strofe, fiind urmată de laborioase aspecte de stretto între cele două variante ale temei.

Fuga W. Kl. I/8, re diez, expune tema inversată abia după 30 măs., timp în care s-a intercalat deja o complexă evoluție în stretto a temei în stare directă. Va fi și ea urmată de o astfel de evoluție, astfel că se dă naștere unei simetrii constructive:

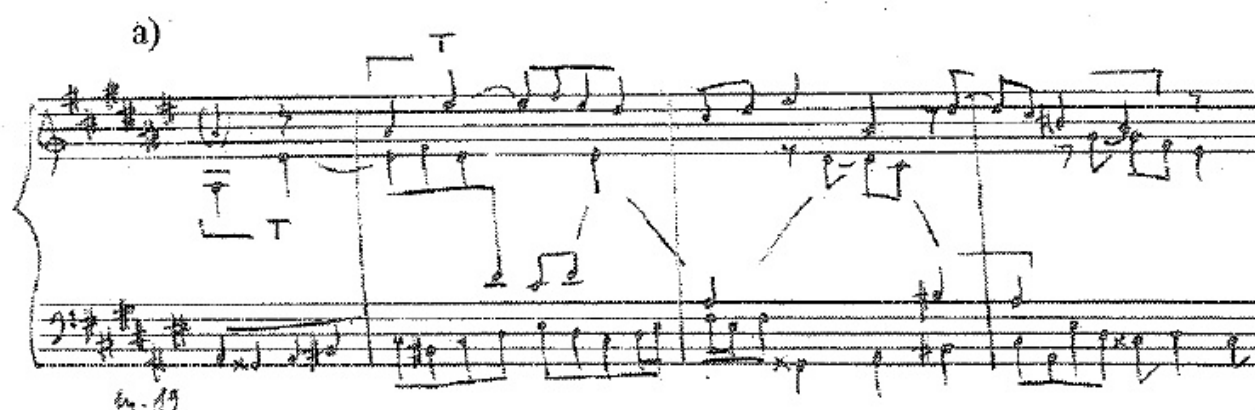


⁴ - Fugile care utilizează L într-o a doua expoziție sunt comparate de M. - A. Souchay cu fugile cu două subiecte, a căror temă secundă devine tocmai prima temă în inversare. (Ex. *W. Kl. II/22, si bemol*) (*op. cit.*, 1, p. 51).

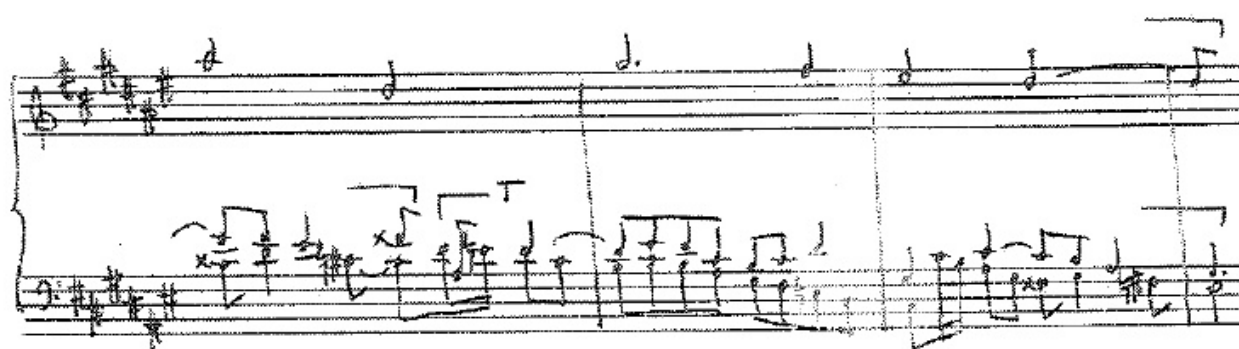
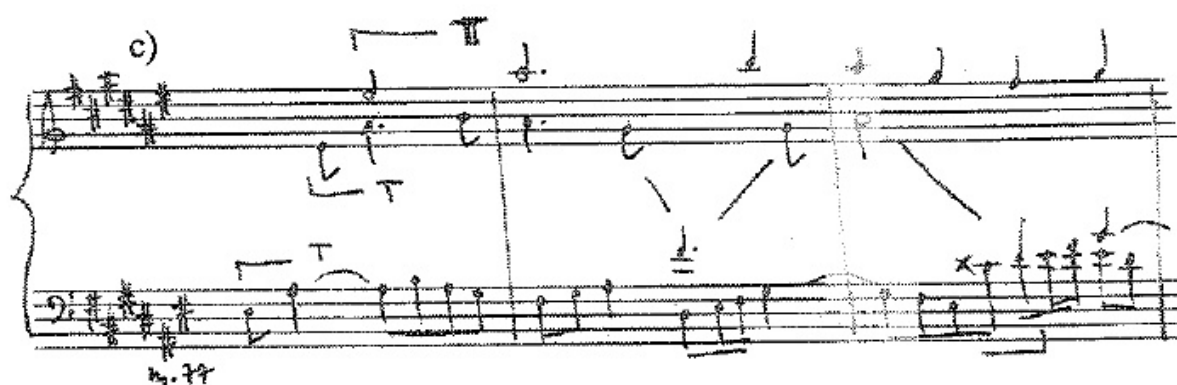
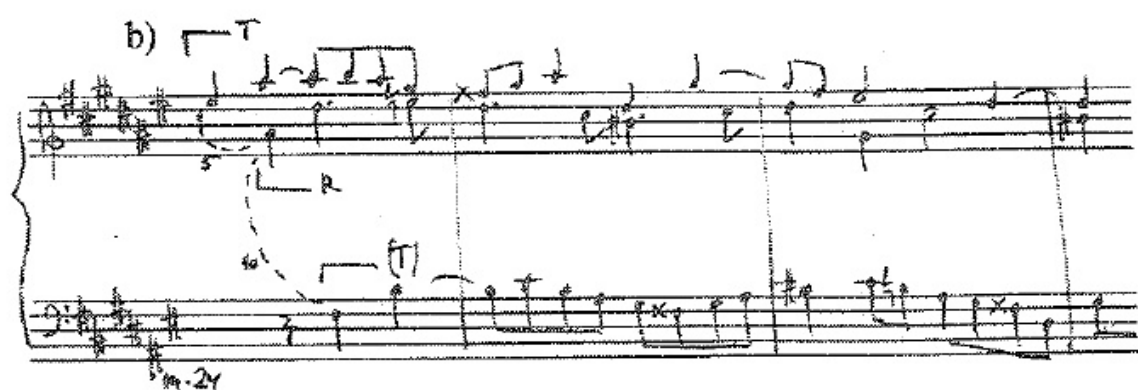
În *Fuga Sonatei a III-a pentru vioară solo*, capitolul dedicat temeii în inversare apare marcat cu o deosebită forță, dar debutează abia ca un ultim fragment mare înainte de reluarea *da capo*.

11. *Artificii contrapunctice* operate cu tema în reprizele mediane. De-a lungul reprizelor mediane sunt de urmărit în fugile bachiene o serie de aspecte polifonice care demonstrează arta fără egal a marelui compozitor. Stretto-urile, imitațiile canonice, inversările tematice, îmbinările de stări ale temeii, mixturile tematice, dispunerile în augmentare sau diminuare se întâlnesc nu o dată și validează multitudinea accepțiunilor combinatoricii contrapunctice în genul fugat.

Dintre toate mijloacele amintite mai sus, stretto-ul cunoaște cea mai mare frecvență, îmbinat fiind mereu în alte ipostaze, în funcție de caracteristicile și disponibilitățile temeii. Fugile care cultivă cu predilecție stretto-ul ca mijloc prioritar de scriitură pot fi denumite *fugi în stretto*⁵. Dacă expozițiile în stretto sunt rare (*W. Kl. II/3, Do diez; Arta fugii*, nr. 5, 6, 7), evoluțiile de acest gen ale Rm cunosc un număr mult mai important de cazuri, vizând îmbinări între stările directă și inversă ale temeii, în diferite combinații, cu tema augmentată sau diminuată ritmic (în *Arta fugii*). Iată ca exemplu 3 momente de reprize în stretto din *W. Kl. I/8, re diez*, care întrupează 3 modalități diferite, în funcție de numărul de voci tematice implicat, de intervalul imitației, de starea tematică, precum și de intervalul temporal:



⁵ - Astfel, în *W. Kl.* pot fi numite fugi în stretto: I/1 (*Do*), 6 (*re*), 8 (*re diez*), 11 (*Fa*), 15 (*Sol*), 20 (*la*) - 6 cazuri; II/2 (*do*), 3 (*Do diez*), 5 (*Re*), 7 (*Mi bemol*), 9 (*Mi*), 22 (*si bemol*) - 7 cazuri. Total 13 cazuri. Piese I/16 (*sol*) și I/22 (*si bemol*) conțin stretto în final (repriza finală), care nu poate fi socotit caracteristic pentru întreaga fugă.



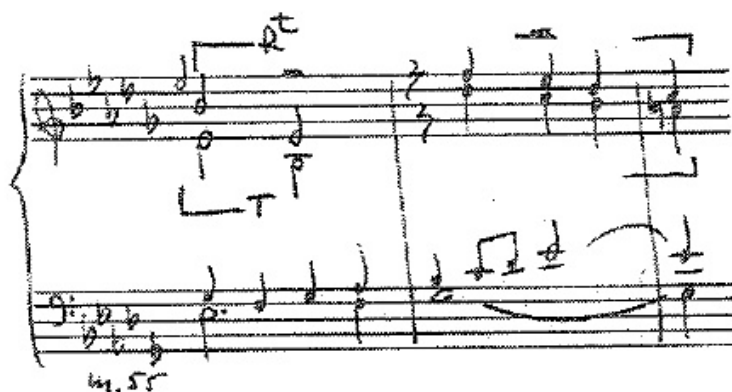
În fuga de deschidere a *W. Kl.* (I/1, *Do*) se dau mai multe combinatorici ale stretto-urilor, care apar gradate ca număr de voci, ajungând la patru:



Fuga II/2, *do*, aduce la mijlocul lucrării (stretto 1) o serie de îmbinări din care nu lipsesc inversarea și augmentarea. (Vezi Anexa).

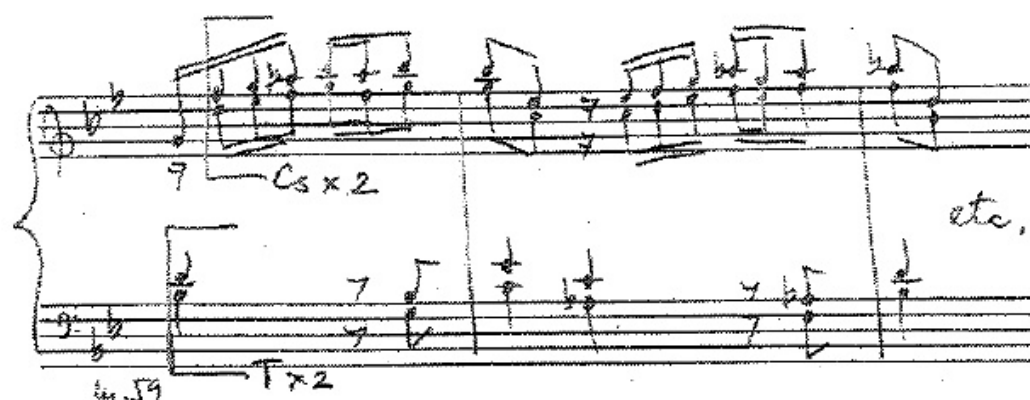
Nu se poate încheia problema stretto-urilor fără a aminti că Bach a reușit să le utilizeze și în scriitura pentru vioară solo. Astfel, în Sonata a III-a în Do, *Fuga* aduce în Rm 3 structura $\begin{smallmatrix} T \\ R \end{smallmatrix}$, în Rm 5 - $\begin{smallmatrix} R \\ T \end{smallmatrix}$, iar în Rm 8 - $\begin{smallmatrix} T \\ K \end{smallmatrix}$.

Mixturile tematice (notate în analize prin semnul $\begin{smallmatrix} T \\ T \end{smallmatrix}$) constituie o raritate; deși sunt rezervate de obicei reprizei finale, apar și în reprizele mediane, fie prin dublarea temeii, fie - mai rar - a contrasubiectului. Deja în *Invențiunile la 3 voci* în Fa și la se întâlnesc mixturi de terțe și sexte, vehiculând un conținut tematic. În *W. Kl. II/22, si bemol*, apar simultan două funcții diferite: $T + R^t$ - dacă ar fi să ne referim la inițiala melodică.



Tehnica mixturală din *Fuga II/16, sol*, se va lărgi de la terțe, prin sexte, până la decime; aici se vor întâlni chiar și dublările ambelor elemente participante la discurs (T și Cs).





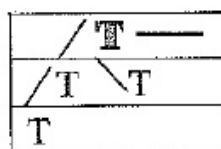
În repriza finală, mixturile se vor desfășura în decime, în mod încrucișat, exprimând repartizarea pianistică pentru fiecare mână cu câte o pereche de voci, în forma

$$\begin{bmatrix} T \\ Cs \\ T \\ Cs \end{bmatrix}, \text{ respectiv } \begin{bmatrix} T \\ Cs \\ T \\ Cs \end{bmatrix}.$$

La aceste exemple trebuie adăugate cazurile întâlnite în *Arta fugii*: în *Fuga nr. 9* (fugă cu două subiecte) se dublează când T_1 , când T_2 . La fel, pot fi observate mixturi în *Fugile nr. 9, 10 și 11* (vezi Anexa).

În ciuda aparențelor, dintre cele două laturi ale unei mixturi melodice, una are o importanță mai mare, încadrându-se perfect în scara melodică, iar cealaltă, mixturată, este, în fond, o *dublură cu un scop armonic*. Această formă de dublare depășește deci scopul coloristic - ca, de exemplu, dublarea vocilor (întărirea lor) cu instrumente în lucrările vocal-simfonice - și ajunge la o subliniere a vocilor prin îngroșarea conturilor și prin amplificarea și îmbogățirea armonică.

Cât privește tema augmentată (T'), trebuie spus că ea apare întotdeauna în suprapuneri (stretto) cu alte intrări tematice, în stare directă sau în inversare, și în forma ritmică inițială, care o contrapunctează. Din cauza duratei ei mari, intrările adiacente pot fi mai numeroase (de obicei 2-3). Așa cum s-a putut vedea dintr-un exemplu precedent, extras din *W. Kl. I/8* (măs. 77), la utilizarea temei în augmentare nu este însă obligatorie utilizarea temei inversate. Iată schematic momentul în discuție:



Fără a constitui un scop în sine, artificiile polifonice operate cu tema în reprizele mediane au în fugile bachiene un rol important de potențare a discursului muzical, menținând mereu treaz interesul auditiv, stimulând gândirea muzicală.

- În *W. Kl. I/6, re*, stretto-ul aduce forma de suprapunere $\angle^T$ (la octavă), limpezind opozițiile de stări întâlnite în prealabil.

- *Fuga I/22, si bemol*, desfășoară un mare stretto ce antrenează toate cele 5 voci. Iată-le transcrise pe 5 portative separate:



- *Fuga II/22, si bemol*, îmbină cele două stări tematice, amplificându-le în mixturi într-un stretto la distanță de un timp:



Prin stretto și sinteze între tema în stare directă și inversată se asigură în repriza finală un caracter tensiv, de confruntare și culminație. Scolastica recomandă pentru orice fugă utilizarea unui stretto, în final, ca și a altor artificii polifonice. Realitatea demonstrează că în *W. Kl.* numai 14 cazuri din 48 cuprind stretto-uri în R. fin. (câte 7 cazuri - mai puțin de o treime din total - în fiecare caiet: I/1, 4, 6, 8, 16, 20, 22; II/2, 3, 4, 5, 7, 9, 22).

Din punct de vedere tonal, impune atenției gândirea reprizei finale în mai multe modalități:

- fie că se păstrează o singură tonalitate pentru mai multe intrări tematice (2-3)

T L T (toate în fa diez) - I/14, fa diez

T T T + T T (toate în sol) - I/16, sol

- fie că apare un contrast dominantic T R T - II/13, Fa diez

idem, Preludiu și Fuga în la (O.W. II)

- fie că intervine un contrast subdominant, exprimat tot în cadrul alternanței T R T - Preludiul și Fuga în Sol (O.W. II), (structura Sol - Do - Sol)

- fie că, în fine, tonalitatea tonicii e adusă după o intrare subdominantă, păstrând raportul de cvintă între două funcții de temă și răspuns; procedeul acesta cunoaște cele mai multe întrupări:

Inv. 3 voci, nr. 3, Re (T R R = Sol - Re - Re)

W. Kl. II/7, Mi bemol

W. Kl. I/24, si

W. Kl. II/12, fa

Toccata și Fuga în Fa (O.W. III) (Sib - Fa - Fa)

T - R - R

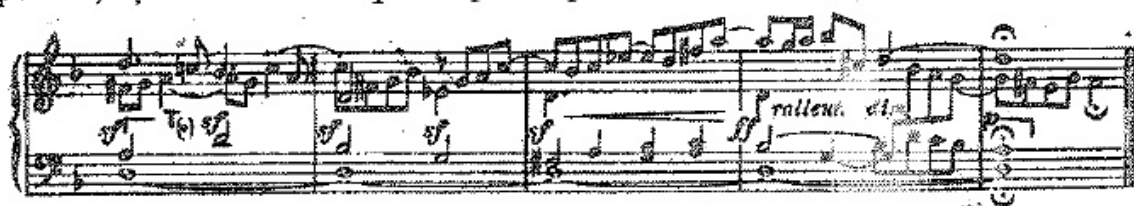
În cazul temei modulante, ultimele intrări tematice sunt concepute în așa fel încât să conducă la tonalitatea tonicii. Acest fenomen e obținut prin 3 modalități:

- se modifică tema (T_v) pentru a nu modula - *W. Kl. I/10, mi*

- se încheie lucrarea cu o funcție de R^t (care va modula de la dominantă la tonică) - I/7, Mi bemol sau I/23, Si

- se aduce o funcție de temă modulantă (T_∞), începându-se însă cu tonalitatea subdominantei, pentru a modula în tonalitatea tonicii - *Toccata și Fuga în Fa (O.W. III)*.

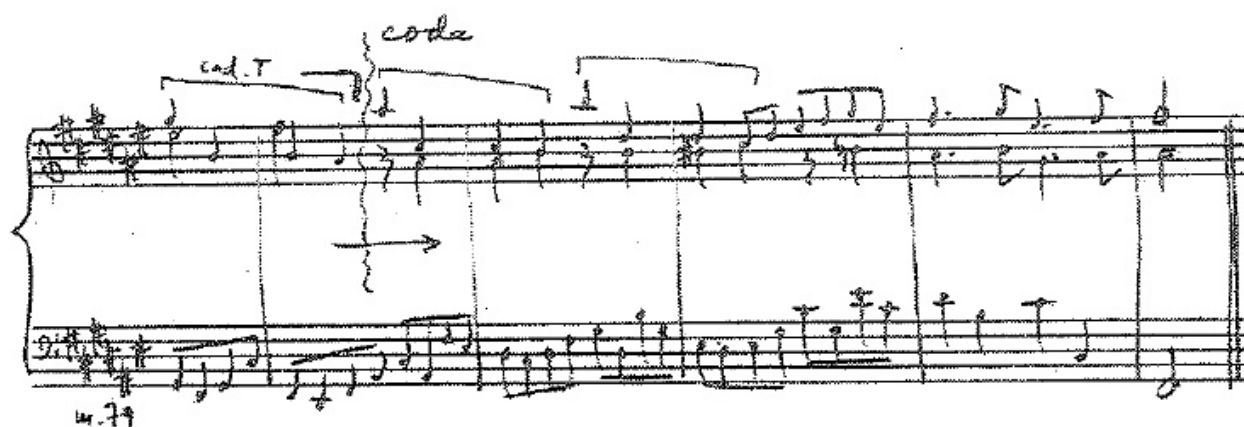
Anticipând trăsăturile codei, unele reprize finale aduc expuneri tematice pe pedală, așa cum se întâmplă în prima piesă din ciclul *Arta fugii*.



W. Kl. III/16, sol

Handwritten musical score for W. Kl. III/16, sol. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations and measure numbers are as follows:

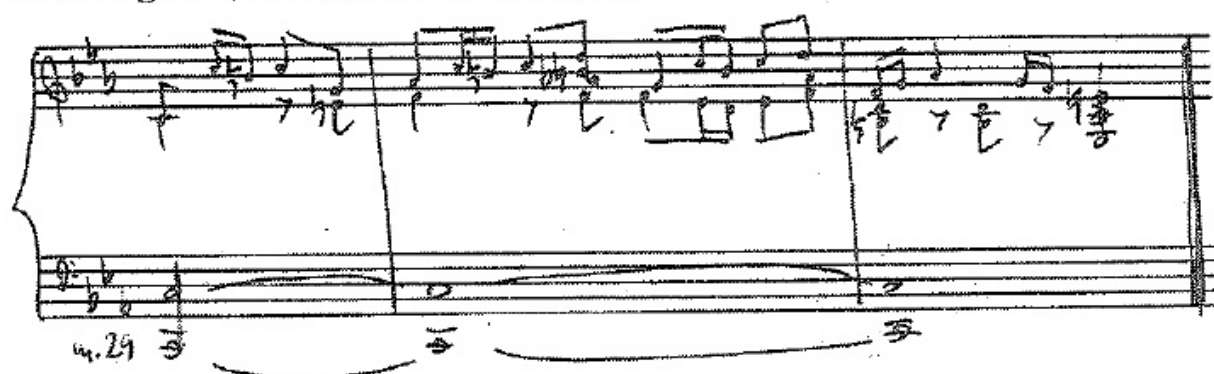
- System 1:** Measure 66. Annotation: *h. fin.* with a bracket over measures 66-67. A *T* (intr. falset) marking is present above measure 68.
- System 2:** Measures 69 and 70 are marked with *G* below the staff.
- System 3:** Measure 72. Annotations: *cad. (h. fin)* above measure 75, *Coda a)* above measure 76, and *dim. es* below measure 77.
- System 4:** Measure 76. Annotation: *b/ intr. Tv* above measure 77.
- System 5:** Measure 79. Annotation: *Tv* below measure 80.
- System 6:** Measure 82. Annotation: *c) cad.* above measure 83.



Există și cazuri în care în coda apare o intrare tematică integrală, suplimentară, ca în II/17, *La bemol*, sau ca în I/2, *do*, - unde tema este de data aceasta armonizată, spre deosebire de celelalte apariții, când era însoțită de cele două contrasubiecte. În *Fuga la 5 voci în Do pentru orgă* (O.W. II) sunt distribuite 4 intrări tematice suplimentare în coda, căci dimensiunile temei sunt scurte. Nu e mai puțin adevărat că apare posibilă și construirea unei code cu funcționalitate de episod cadențial, care, aliniindu-se altor episoade interioare ale fugii, să reediteze din materialul lor melodic. Astfel, coda *Fugii* II/12 în *fa* e înrudită cu episoadele 1-2, iar în I/19, *La*, cu materialul episodului 3, reluat în contrapunct dublu.

Foarte caracteristică este apariția temei variate în coda. Așa este cazul în *W. Kl.* II/24, *si*, unde un episod fals desparte de fapt coda de repriza finală propriu-zisă. În cazul lărgirilor cadențiale de tip fantezie este posibilă utilizarea unor materiale melodice mai libere, prin derivații îndepărtate de temă (vezi de pildă II/3, *Do diez*, sau II/15, *Sol*, etc.).

2. Văzută din punct de vedere armonic, coda poate aduce variații importante în interpretarea temei. Aceasta - cu atât mai mult cu cât adeseori variațiile armonice se asociază - și se datorează în mare măsură - includerii pedalei. S-a amintit deja cazul *Fugii* I/2, *do*, cu tema armonizată pe pedală:



Pedala reprezintă o caracteristică de bază a lărgirilor exterioare. Uneori, ea este explicit prezentă la diferite voci (chiar mutată), alteori se subînțelege, datorită

a)

m. 46

b)

c)

Așa cum s-a spus, unele fugi pentru orgă se încheie cu ample code, care duc cu gândul la scriitura de tip fantezie sau la preludiul care le însoțește. *Fuga în Do* (cu *Preludiu*) din *O.W. IV*, se încheie cu o astfel de construcție, în care se disting:

- secvențe ascendente
- secvențe descendente
- pedală pe dominantă (întreruptă de o D^D)
- cadență finală.

De-a lungul celor 16,5 măsuri ale acestei ample code (din totalul de 74 de măsuri), materialul tematic nu mai este prezent explicit, ci eventual se găsesc particule derivate din el. La fel, pronunțate elemente de fantezie se întâlnesc în *Fugă în la pentru orgă* (O.W. II), unde caracterul improvizatoric este încă mai subliniat prin evoluțiile melodice la pedal, ca și prin ruladele descendente de treizecișidoimi din încheiere, care reamintesc preludiul. Să menționăm, în fine, și cazul excepțional al *Fugii W. Kl. I/5, Re*, unde repriza finală lipsește și e înlocuită cu o evoluție episodică finală de ample dimensiuni (- raportată la întreg). Este faptul care l-a determinat pe M.-A. Souchay să o numească „*Halbfuge*“ (semi-fugă) și să vadă aici „dezvoltări de tip fantezie“².

Din punct de vedere structural, construcția codelor poate să însemne înrudiri și corespondențe cu episoadele interioare ale fugii (*W. Kl. II/12, fa*), aliniindu-se momentelor de evoluție motivică a materialului tematic.

² - M.-A. Souchay, *op. cit.*, I, p. 39.

Desfășurarea fugii cu două subiecte este în principiu următoarea:

Exp. I	C-exp.	Exp. II	evol.	Sinteză	
T ₁	sau evol.	T ₂		T ₁ T ₂ T ₂ T ₁	evol. + cad.

O fugă cu trei subiecte amplifică întrucâtva această dispoziție:

Exp. I	evol.	Exp. II	evol.	Exp. III	evol.	Sinteză
T ₁		T ₂		T ₃ (±T ₂)		T ₁ (R. fin.) T ₂ evol. T ₃

Iată de pildă dispunerea polifonică atipică mai sus amintită, în momentul celei de-a doua expoziții, în cadrul *Fugii W. Kl. II/14, fa diez*:

La fel se va întâmpla și cu expunerea subiectului al treilea (măs. 36 și următoarele), care îmbracă forma iregulară a unor imitații la cvinte descendente (*sol diez - do diez - fa diez*).

După cum s-a arătat, în fugile care au un capitol aparte dedicat teme în inversare, ca o expoziție proprie, și sunt urmate de sinteze între tema în stare directă și cea inversată, se creează impresia de fugă cu două subiecte (de exemplu *W. Kl. I/15, Sol*, sau *Preludiul și Fuga în Do, la 5 voci, O.W. II*).

1. Realizarea fugii cu două subiecte cunoaște două aspecte de bază și câteva excepții.

a) *Cele două subiecte au expoziții proprii, sintetizate abia într-un al treilea capitol, separat. Structura aceasta este evidențiată de W. Kl. II/18, sol diez. Un caz asemănător îl prezintă Fuga în do (fără Preludiu) pentru orgă din O.W. IV, desfășurată după următorul plan:*

I						II			
Exp. I		supl.	ep. 1	Rm. 1	ep. 2	Rm. 2	Exp. II	supl.	
	R ₁ ¹					T ₁	R ₂ ¹		R ₂
	R ₁ ¹			T ₁		ep.f.	T ₂ ~ ep.f.	ep.f.	T ₂
T ₁ ~	ep.f.	ep.f.	R ₁ ¹					R ₂ ¹	T ₂
	T ₁					T ₁		T ₂	R ₂ ¹
do-sol do ~ Mib Sib ~ sol do sol ^{m.37} /do-sol do fu do									

III					
ep. 3	Rm. 3	Sinteză		ep. 4	R. fin.
		R ₂ ¹ T ₁ R ₂ ¹			R ₂ ¹
	evol.	T ₂	R ₁		evol.
	cad.	T ₁ ep.f. R ₁ ¹ T ₂			cad.
	T ₂	R ₁ ¹ T ₂ T ₁	R ₂		R ₁ ¹
sol do ⁷⁰ do do sol sol-re ⁹⁹ sol-do ¹⁰⁵ do ¹¹⁸					

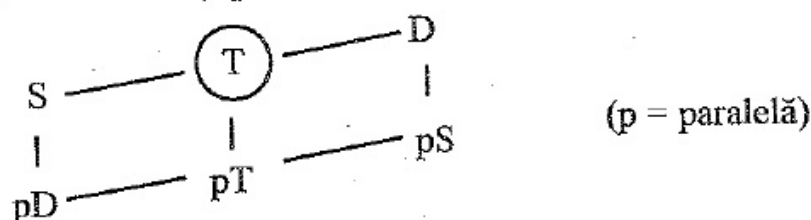
A se vedea și *Die Kunst der Fuge, Fuga nr. 9 (in contrapunto alla decima)*.

b) După prima expoziție, *subiectul 2 este expus împreună cu primul*, subliniind caracterul de sinteză încă din acest al doilea moment expozițiv; în continuare, fuga cunoaște elaborări succesive în contrapunct dublu cu cele două elemente tematice. Acest caz se întâlnește în *Kunst der Fuge, Fuga nr. 8 (in contrapunto alla duodecima)*. Specificul acestei fugi, desprinse din ciclul de lucrări pe aceeași temă, constă în faptul că ea debutează cu o temă nouă, iar tema ce stă la baza ciclului apare abia în expoziția a II-a (în schema grafică din Anexă, din motive de nomenclatură a întregului material tematic, simbolurile sunt: T₁ = A; T₂ = T). Iată rezumatul desfășurării acestei fugi:

Exp. I	Exp. II	Rm.	R. fin.
T ₁	$\begin{bmatrix} T_2 \\ T_1 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} T_2 \\ T_1 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} T_1 \\ T_2 \end{bmatrix}$

STRUCTURA TONALĂ A FUGII

Importanța cunoașterii structurii tonale a fugii se leagă de factorul arhitectonic. Ca formă principal monotematică, fuga nu s-ar putea desfășura static din punct de vedere tonal, ci doar în evoluții - a căror amploare prezintă mult interes pentru studiu. O regulă imemorială stabilea pragul maxim¹ al desfășurării tonale într-o lucrare fugată la 6 tonalități înrudite, gândite într-un dublu paralelogram care cuprinde tonica, cele două dominante și paralele lor:



La începutul secolului al XX-lea, V. d'Indy vorbea despre „marea cadență” pe care o reprezintă fuga, „unde fiecare formulă armonică destinată afirmării tonale va fi scoasă în evidență printr-o enunțare a subiectului (...)”². L. Czaczkes observa „limitarea cercului modulațiilor (...) numai la acele tonalități ale căror sunete de bază fac parte - fără excepție - din scara tonalității de bază”³. J. Müller-Blattau reconfirmă această cvadratură, arătând că „Bach depășește acest cerc de tonalități numai în trei fugi din *W. Kl.*”⁴. Într-un studiu dedicat acestei probleme⁵ am detaliat cercetarea, urmărind și punând în ecuație nu numai tonalitățile în care au loc reprize mediane, ci toate tonalitățile prin care se trece sau unde se cadentează. Aceasta - deoarece, uneori, episoadele au greutate în articularea planului tonal, prin amploarea lor sau prin procesele armonice pe care le adâncesc.

În schemele tonale (a se vedea și în Anexă) este încercuită tonalitatea de bază, iar prin linii oblice și verticale - lungi și, respectiv, scurte - se arată raporturile de cvintă și de terță care guvernează întreaga structură. Spațializarea e redată prin niveluri diferențiate ale tonalităților, care apar astfel plasate oblic, ca și cum ar fi un fragment din marea spirală tonală.

¹ - Mai târziu, Beethoven avea să observe: „O lege perimată spune că în desfășurarea unei fugi nu trebuie atinse mai mult de cele 6 tonalități înrudite; eu cred că cine este bine înfipt în pământ și are un ochi ascuțit, pentru a nu părăsi calea cea bună, poate să îndrăznească fără pericol să meargă ceva mai departe”. (L. van Beethoven's *Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre aus dessen handschriftlichen Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried*, Viena, 1832, p. 192).

² - V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, Deuxième partie, Premier livre, Paris, 1909, p. 44.

³ - L. Czaczkes, *Analyse des Wohltemperierten Klaviers - Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, Viena, 1956, vol. I, p. 34.

⁴ - J. Müller-Blattau, art. *Fuge* în *MGG*, vol. 4, col. 1103.

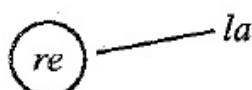
⁵ - D. Voiculescu, *Cu privire la planul tonal al fugilor din „Wohltemperiertes Klavier” I-II de J. S. Bach*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 17-18, Cluj-Napoca, 1985.

În *W. Kl.*, numărul de tonalități variază între 2 și 9⁶. Utilizarea a numai două tonalități este suplinită de apariția unor fenomene de inversiune tematică și de tratare a temei în stretto (vezi *W. Kl.* I/6, *re*; I/14, *fa diez*; II/6, *re*). Aceeași staticitate tonală o prezintă și fugile permutative din unele cantate, unde se alternează constant tonalitățile tonicii și dominantei, dar mizându-se pe efectul complex al contrapunctului multiplu. Circa jumătate din fugile bachiene sunt articulate pe baza unui plan tonal ce vehiculează 5-6 tonalități. Spre deosebire de J. Müller-Blattau, din analizele noastre a reieșit că în *W. Kl.* se depășește cvadratura de 6 tonalități în 7 cazuri (I/4, 24; II/11, 14, 17, 18, 22). În această privință, recordul îl dețin *Fugile în Fa* și *La bemol* din vol. II al *W. Kl.*, cu câte 9 tonalități. Li se adaugă *Fugile* I/24 și II/18, cu câte 8 tonalități. Dar aceste structuri tonale de excepție nu se întâlnesc numai în *W. Kl.*, ci și în:

- *Preludiul și Fuga în mi pentru orgă* (O.W. II) = 9 tonalități,
- *Ofranda muzicală, Ricercar la 3 voci* = 9 tonalități,
- *Sonata a II-a pentru vioară solo, Fuga* = 8 tonalități,
- *Fantezia cromatică și Fuga în re* = 8 tonalități,
- *Toccată și Fuga în Do pentru orgă* (O.W. III) = 8 tonalități,
- *Arta fugii*, nr. 3 = 8 tonalități; etc.

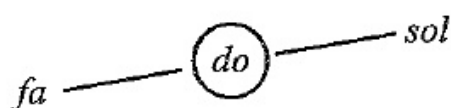
Disponerea acestor tonalități formează raporturi interesante: liniaritatea, diferitele modele de simetrie, paralelogramele simple sau duble, dispunerile simetrice cu unul sau mai multe adaosuri sunt caracteristice. Iată câteva dintre aceste forme, date într-o eșalonare gradată:

W.Kl. I/6



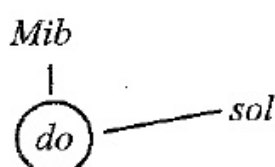
(dispunere lineară)

W.Kl. II/2



(idem)

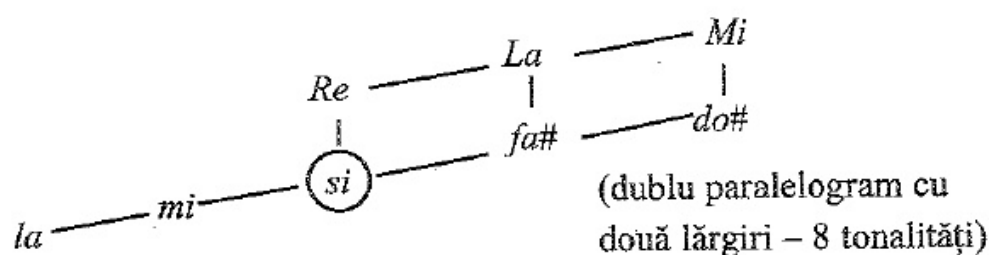
W.Kl. I/2



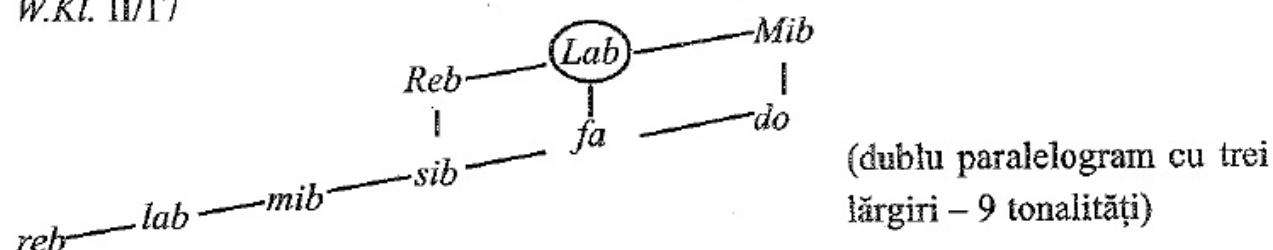
(dispunere unghiulară, în „L”)

⁶ - Dacă s-ar totaliza desfășurarea tonală din *Fuga directă* și *Fuga inversă* la 3 voci (care formează de fapt o pereche de piese) din *Arta fugii*, conținutul tonal ar reprezenta 10 tonalități, ceea ce ar marca o culminație absolută pentru lumea fugilor bachiene. A se vedea mai departe.

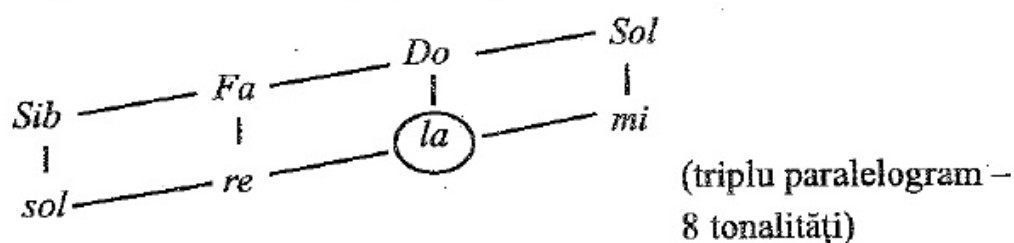
W.Kl. I/24



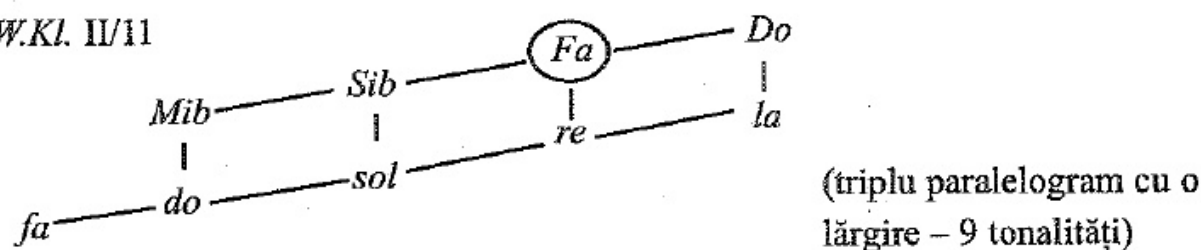
W.Kl. II/17



Sonata a II-a pentru vioară solo (la) – Fuga

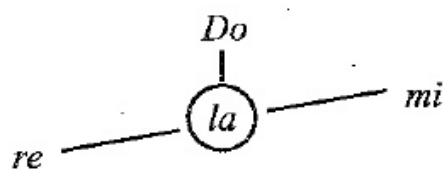


W.Kl. II/11

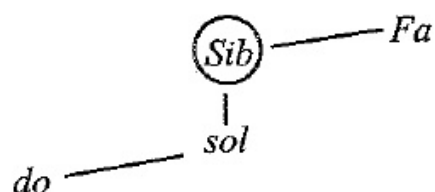


Ansamblul tonal poate fi echilibrat, simetric constituit, având în jurul axei tonicii câte un număr de tonalități dominante și subdominante contrabalansate:

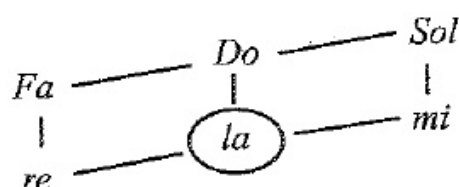
W.Kl. II/20



W.Kl. II/21

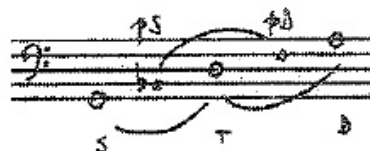


W.Kl. I/20



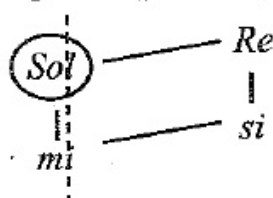
Deja dispunerile cu 5 tonalități, în ciuda numărului impar, pot realiza în fapt o atrăgătoare simetrie în desfășurare:

Arta fugii, Fuga nr.2



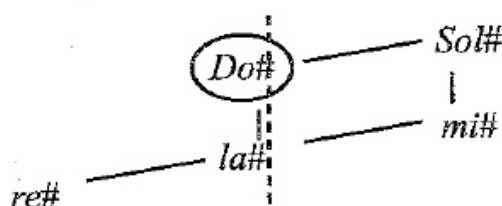
Dimpotrivă, există multe cazuri de înclinații dominante, când numărul de tonalități din dreapta axei tonicii este precumpănit (în W. Kl. există 19 cazuri din 48):

W.Kl. I/15



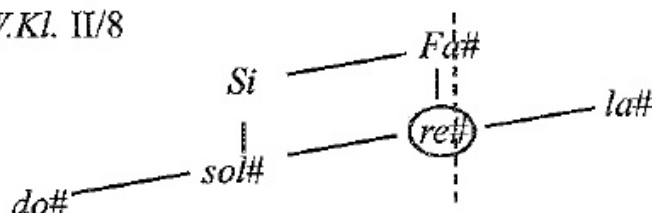
(Aceste structuri se nasc din corelarea T + D cu blocul median paralel – major sau minor.)

W.Kl. I/3



sau de înclinații subdominante:

W.Kl. II/8



Planuri tonale excepționale se întâlnesc în unele lucrări bachiene, destul de frecvent. Între fugile de orgă - care de altfel se caracterizează prin structuri tonale bogate - există două cazuri de excepție, neîntâlnite în W. Kl.;

- *Preludiul și Fuga în Re pentru orgă (O.W. IV)* au un plan tonal structurat exclusiv dominantic:



Din această ultimă încrângătură tonală se constată că în afară de tonalitățile temei și răspunsului (*Do* și *Sol*), pe parcursul fugii se întâlnesc numai tonalități minore.

Codificând cifric analizele tonale efectuate asupra *Clavecinului bine temperat*, considerabil ca model de amplitudine a gândirii tonale bachiene, obținem următoarele rezultate⁷:

vol.I, tonalități majore

			1	0	1	
2			1	0	1	

vol.I, tonalități minore

			1	0	1	2
2			1	0	1	2

vol.II, tonalități majore

		2			1	0	1	
4	3	2			1	0	1	

vol.II, tonalități minore

					1	0	1	
2					1	0	1	2 3

Total

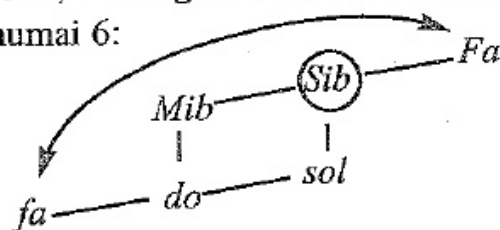
vol.I+II,

tonalități majore și minore

		2			1	0	1	2
4	3	2			1	0	1	2 3

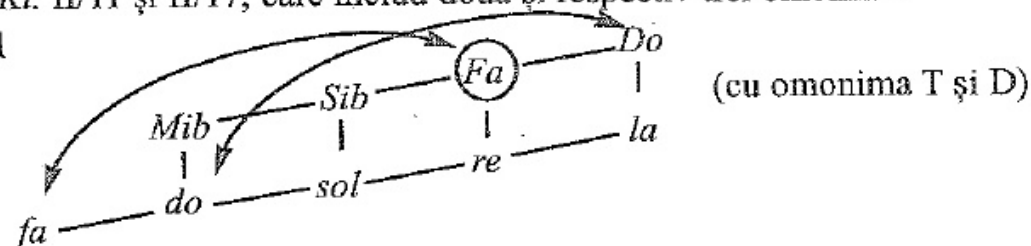
Din această codificare iese în evidență faptul că volumul II al *W.Kl.* (1744) este mai complex din punct de vedere tonal față de volumul I (1722).

Distanțele tonale maxime sunt cuprinse în fugile care ating una sau mai multe omonime. În *W. Kl.* II/21, se atinge omonima dominantei, cu toate că numărul total de tonalități este de numai 6:



Privite din acest unghi, cele mai complexe din punct de vedere tonal vor fi *Fugile W. Kl.* II/11 și II/17, care includ două și respectiv trei omonime:

II/11



⁷ - Tonalitatea de bază, notată cu 0, este încadrată. Cu linie punctată apare marcată extensia considerată „clasică”, a dublului paralelogram de șase tonalități. Unitățile simbolizează numărul de cvinte suitoare sau coborâtoare.

ELEMENTE DE FORMĂ ÎN FUGĂ

Raportul dintre structura interioară a lucrării și denumirea ei conduce la recunoașterea unei mari diversități tipologice a speciilor de fugă, văzute încă din momentul denumirii lor. Se deosebesc astfel:

a) după conținut:

- fuga simplă (un subiect, contrapunctări libere)
- fuga dublă ($T + 1 \text{ Cs}$)
- fuga triplă ($T + 2 \text{ Cs}$)
- fuga cvadruplă ($T + 3 \text{ Cs}$)
- fuga cu 2 subiecte ($T_1 - T_2 \pm \text{Cs}$)
- fuga cu 3 subiecte
- fuga cu 4 subiecte

b) fugi speciale:

- fuga în stretto
- fuga canonică
- fuga în oglindă, *fuga contraria*.

Tot astfel, se face distincție între termenii *fugă* - *fughetta* - *fugato*; spre deosebire de fuga propriu-zisă, *fughetta* este o fugă de mici dimensiuni, realizată fără o mare evoluție tonală și fără multe episoade și reprize mediane. De asemenea, *fugato* desemnează schițarea unei intenții de fugă, realizarea unui fragment (mai ales expositiv), care nu cunoaște evoluții și care e plasat ca o secțiune dintr-o piesă mai mare sau dintr-o parte a unei lucrări. Ținând cont de frecvența *fugato*-ului pentru creația Barocului și a lui J. S. Bach, în special, se poate spune că această tehnică cuprinde practic aproape în ansamblu creația muzicală a epocii; excepție fac doar pasajele armonice, acompaniamentele melodiilor de tip arie sau recitativele.

*
* *

Una dintre cele mai spinoase probleme legate de fugă este dezbaterea structurii sale formale. Cei mai avizați muzicologi au adus opinii care confirmă în fapt marea diversitate a construcțiilor fugii în viziunea lui Bach și a altor autori. Când H. Keller spune că „Nu există nici o regulă precisă cu privire la forma pe care trebuie să o aibă o fugă, cât de mare trebuie să fie, cum să fie împărțită etc., astfel că fuga este în același timp cea mai severă și cea mai liberă formă muzicală” (s.n.)¹, exprimă un mare adevăr legat de diversitatea tipologiei formale a

¹ - H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, op. cit. p. 38.

similare cu rondo-sonata. Nu întotdeauna structurile constituite din Exp. + ep. + Rm se încheagă în grupuri strofice, ci pot fi văzute ca atare.

- *W. Kl. I/12, fa* - Exp., ep. 1, Rm 1, ep. 2, Rm 2 ... ep. 6, R. fin.
(Acest caz poate fi interpretat și ca o construcție strofică - vezi Anexa)
- *W. Kl. II/10, mi* - Exp., ep. 1, Rm 1 ... ep. 5, Rm 5 (fin.), Coda
- *Invențiunea la 3 voci Nr. 9, fa*
- *Arta fugii, Fuga Nr. 1*
- *Ofranda muzicală, Ricercar la 6 voci* - 5 ep. + 5 repr.
- *Fuga din Sonata a II-a pentru vioară solo, la*, ajunge la 13 ep. + 13 repr.

2. *Elemente bistrofice*, realizate între structuri care pot cuprinde două sau mai multe particule formale de tipul reprizei sau episodului.

- *W. Kl. I/14, fa diez* - $19,5 + 20,5 = 40$ măs. (vezi și L. Czaczkes)
- *W. Kl. I/10, mi* - bistroficitate: str. I + str. II simetrice, în contrapunct dublu
- *W. Kl. I/6, re* - bistroficitate cu mai multe elemente în fiecare strofă;

cadențe clare, simetrice

- 2 (x 2) elemente - *Toccata și Fuga dorică (O.W. III)*

Exp. | C-exp. | ep + Rm | R. fin. |

- 2 (x 3) elemente - *W. Kl. I/11, Fa*

Exp. + C-exp. + ep. | stretto + ep. + R. fin. |

- 2 + 3 elemente - *W. Kl. I/24, si*

$\underbrace{16,5 + 16,5}_{33} + \underbrace{16,5 + 15 + 11,5}_{43}$

(Czaczkes)

3. *Elemente tristrofice* apar de asemenea între grupuri de fragmente formale ce constau în episoade și reprize mediane.

- *W. Kl. I/5, Re* - $8 + 8 + 11$ (Riemann)
- *Preludiul și Fuga în la pentru orgă (O.W. II)* - cu bloc major median
- 3 (x 2) fragmente - *W. Kl. I/4, do diez* (vezi Anexa)
- în fuga cu două subiecte - *Fuga în do* (fără preludiu) (O.W. IV)

I Exp. T_1 + suplim. + ep. + Rm

II Exp. T_2 + suplim. + ep. + Rm

III Sinteză

- construcții inegale ale strofelor - *W. Kl. II/18, sol diez*, conține

3 + 2 + 3 elemente:

I ($22 + 10 + 28$) + II ($14 + 22$) + III ($14 + 14 + 19$)

(Souchay)

4. *Elemente compuse - mai multe capitole* - formează de obicei unități cu conținut asimetric de tip eșalonare (*Reihung*).

- 4 capitole de formă - în *Die Kunst der Fuge*, Nr. 10 (fugă cu 3 subiecte)

Exp.I - Exp.II - Exp.III + Sintează

- *W. Kl. I/15, Sol* - 5 capitole de formă :

① ② ③ ④ ⑤
Exp.T₁|ep.|Exp.I|ep.|Rm1|ep.|Rm2|ep.|Rm3|ep.|R.fin.+Coda|
= 19 + 18 + 13 + 9,5 + 9 + 17,5 măs.

- *W. Kl. II/5, Re* - 9 + 10,5 + 7 + 5,5 + 7 + 11 măs.

19,5

30,5

(Busoni)

- *Fantezia și Fuga în do pentru orgă (O.W. III)*

Exp.I | C-exp. | Exp.II | Rm | R.fin. | = 5 fragmente
T₁ | T₂ | T₂ | T₁

- *Die Kunst der Fuge, Fuga Nr. 5* se compune din 5 stretto-uri, despărțite de mici episoade (vezi Anexa)

- Cele 11 capitole ale *Fugii* Nr. 6 („*in stille francese*“) din același ciclu sunt realizate toate în stretto și conțin nu mai puțin de 30 intrări tematice; ele sunt despărțite de 7 episoade de scurte dimensiuni.

- Și *Fuga* Nr. 11 din ciclul numit mai sus prezintă 9 sau 10 capitole de formă (fugă cu trei subiecte).

5. *Elemente variaționale* (A, A₁, A₂, A₃ ...); în acest caz, fuga prelucrează diferite variante ale temei, în diverse îmbinări polifonice.

- *W. Kl. II/9, Mi*, conține 6 capitole: 8 + 7 + 7 + 4 + 8 + 9 măs.

(15)

(11)

(17)

- *Fuga în Mi bemol pentru orgă („Sf. Anna“)*, cu cele 3 fugi parțiale și sintezele lor, realizate pe variantele derivate din prima temă:

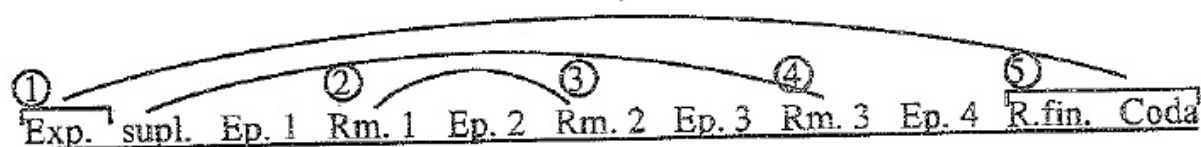
① Exp.T₁ + stretto; ② Exp. T₂ + inversare + Rm; ③ Sintează I;

④ Exp. T₃; ⑤ Sintează II [= 36 + 45 + 35 măsuri]

Părerile muzicologilor diferă adesea asupra uneia și aceleiași piese. De pildă, despre prima fugă din caietul I al *W. Kl.*, cu desfășurarea:

① Exp. | ② Stretto1 | ③ Stretto 2 | ④ Stretto3 | ⑤ Coda ||
măs.7 cad.14 cad.18,5 cad.24 ped.27

- Cazul *W. Kl. II/16, sol*, produce o altfel de simetrie, de tip cupolă:



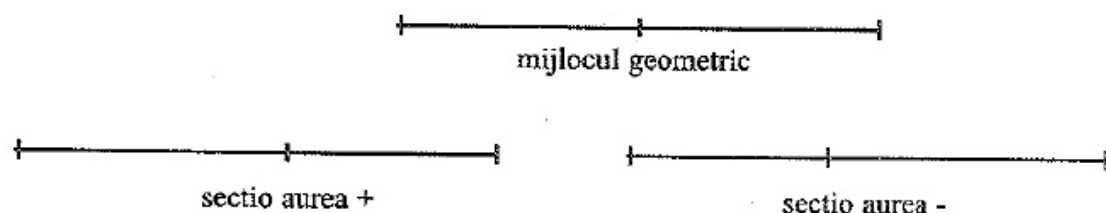
- Fuga Nr. 2 din *Die Kunst der Fuge* conține în cele 4 grupări tematice (capitole) o structură iarăși simetrică, prin organizarea conținutului ei:

Exp.	C-exp.	Rm1	R. fin.
4	4	3	3 intr.

Simetria constructivă bachiană culminează cu cele trei perechi de fugi (directa și inversa) din *Arta fugii* - la 3 voci și la 4 voci (Nr. 16 a-b, 17 a-b și 18 a-b). Aici se produce o simetrie totală, o repetabilitate în oglindă, în cadrul căreia fiecare element își are corelatul său, totul fiind răsturnat în contrapunct triplu și, respectiv, cvadruplu. A se vedea analiza în capitolul *Fugi speciale* și în Anexă.

SECȚIUNEA DE AUR ÎN STRUCTURA FORMALĂ A FUGII

Principiu superior al raportării părților față de întreg sau al părților (segmentelor) între ele, secțiunea de aur evită simetria geometrică perfectă și o înlocuiește cu o ușoară inegalitate a raportării fragmentelor, deviind astfel axa centrală spre dreapta (*secțiune aurie pozitivă*) sau spre stânga (*secțiune aurie negativă*).



S-a încercat în numeroase rânduri și în mai multe domenii urmărirea principiului constructiv pe baza acestei proporții celebre - *sectio aurea* - cunoscută încă din antichitate, dar numită astfel abia de către Leonardo da Vinci. Cercetările lui H. Zenk (*Numerus und Affektus*, Kassel, 1959) sau W. Werker (*Studien über Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperiertes Klavier von J. S. Bach*, Leipzig, 1922) privind raporturi matematice, cifrice, în gândirea muzicală bachiană au fost pe rând admirate sau denigrate¹. Exprimarea acestui raport matematic-constructiv ideal „poate să nu fie (...) un act volitional, ci unul datorat instinctului artistic” - după cum afirmă Gh. Firca².

Pentru aflarea locului acestei tăieturi se împarte numărul total de măsuri la „numărul de aur” (1,618) sau se înmulțește cu 0,618.

Urmărind aplicarea acestei proporții în *W. Kl.*, se constată că în momentul numit nu se află întotdeauna o delimitare importantă a două capitole de formă (două „dezvoltări”), ci că el poate coincide și cu marcarea unui punct culminant, a unei disonanțe aparte, a unei cezuri etc.

Iată rezultatele cifrice privind *Clavecînul bine temperat*, vol. I-II, precum și date separat, lateral, - unele observații. Aceste date pot fi corelate cu rezumatele grafice din Anexă. Lipsa aplicării tăieturii de aur este indicată prin semnul -. Secțiunea aurie pozitivă este marcată prin sigla *s. a. +*, iar secțiunea aurie negativă - prin *s. a. -*.

¹ - A. Schering, de pildă, ia în derâdere încercările lui W. Werker, într-un articol critic din *B. Jb.*, 1922 (p. 72-88). „El numără prea mult sunetele din temă, ritmica temei, modulația și articularea planului de construcție al fugii, ca și, mereu (N. B.), durata în măsuri a fugii, fie prin numărul de măsuri, fie prin relațiile formale, fie prin numărul de intrări tematice” (p. 72-73). Fortărea lucrurilor în această direcție i se pare autorului „(...) un caz tragic și rizibil în același timp” (p. 87).

² - În *Dicționar de termeni muzicali*, București, 1984, p. 430.

Vol. I Nr.	Tonalitatea	Nr. măs. x 0,618 =	Observații
1	<i>Do</i>	27 x 0,618 = 16,68	-
2	<i>do</i>	31 = 19,15	s.a. + (repriză tonală)
3	<i>Do diez</i>	55 = 33,99	s.a. -
4	<i>do diez</i>	115 = 71,07	s.a. + (culminație disonantică; m. 73 = repriză tonală)
5	<i>Re</i>	27 = 16,68	s.a. + (începutul ep. în <i>mi</i>); s.a. - (Rm în <i>Sol</i>)
6	<i>re</i>	44 = 27,19	s.a. + (sinteza în stretto $\frac{L}{T}$) s.a. - (m. 17, stretto)
7	<i>Mi bemol</i>	37 = 22,86	-
8	<i>re diez</i>	87 = 53,76	s.a. - (între cele două stretto-uri)
9	<i>Mi</i>	29 = 17,92	s.a. + (R. fin., cu 3 intr., ca în Exp.)
10	<i>mi</i>	42 = 25,95	- (construcție simetrică)
11	<i>Fa</i>	72 = 44,49	s.a. + (cad. între cele două stretto-uri mediane)
12	<i>fa</i>	58 = 35,84	-
13	<i>Fa diez</i>	35 = 21,63	s.a. + (cad. <i>re diez</i> , vezi Czaczkes)
14	<i>fa diez</i>	40 = 24,72	-
15	<i>Sol</i>	86 = 53,14	?
16	<i>sol</i>	34 = 21,01	-
17	<i>La bemol</i>	35 = 21,63	s.a. + (aprox. cad. <i>Mi bemol</i>)
18	<i>sol diez</i>	41 = 25,33	?
19	<i>La</i>	54 = 33,37	-
20	<i>la</i>	87 = 53,76	-
21	<i>Si bemol</i>	48 = 29,64	-
22	<i>si bemol</i>	75 = 46,35	s.a. + (începutul cap. III)
23	<i>Si</i>	34 = 21,01	s.a. + (reapariția temei în <i>Si</i> , după 1.)
24	<i>si</i>	76 = 46,96	?

Vol. II Nr.	Tonali- tatea	Nr. mäs. x 0,618=	O b s e r v a Ț i i
1	<i>Do</i>	83 x 0,618 = 51,29	-
2	<i>do</i>	28 = 17,30	- (structură geometrică)
3	<i>Do diez</i>	35 = 21,63	s.a. - (începutul cap. III)
4	<i>do diez</i>	71 = 43,87	-
5	<i>Re</i>	50 = 30,90	s.a. - (cad. <i>La</i> , cap. III)
6	<i>re</i>	27 = 16,68	s.a. + (stretto - Rm 3)
7	<i>Mi bemol</i>	70 = 43,26	s.a. - (după Exp.)
8	<i>re diez</i>	46 = 28,42	-
9	<i>Mi</i>	43 = 26,57	s.a. - (începutul cap. II)
10	<i>mi</i>	86 = 53,14	s.a. +
11	<i>Fa</i>	99 = 61,18	-
12	<i>fa</i>	85 = 52,53	s.a. - (Ep. 2)
13	<i>Fa diez</i>	84 = 51,91	s.a. +
14	<i>fa diez</i>	70 = 43,26	? (între strofe sau capitole?)
15	<i>Sol</i>	72 = 44,49	s.a. + (marcată prin cad., începutul Ep. 2)
16	<i>sol</i>	84 = 51,91	-
17	<i>La bemol</i>	50 = 30,90	-
18	<i>sol diez</i>	143 = 88,37	s.a. - (mäs. 61, Exp. T ₂)
19	<i>La</i>	29 = 17,92	s.a. - ?
20	<i>la</i>	28 = 17,30	s.a. + (încep. cap. III)
21	<i>Si bemol</i>	93 = 57,40	s.a. + (încep. Ep. 4)
22	<i>si bemol</i>	101 = 62,41	s.a. + (atingerea tonalității <i>la bemol</i> , punctul tonal cel mai îndepărtat)
23	<i>Si</i>	104 = 64,27	-
24	<i>si</i>	100 = 61,80	-

FUGI SPECIALE

RICERCARUL (FUGA RICERCATA)

Ciclul *Musikalisches Opfer* (1747), realizat pe o temă dată de regele prusac Friedrich al II-lea¹ și dedicat acestuia, conține două piese care poartă titlul de ricercar. Pe frontispiciul lucrării stă dedicația latină din ale cărei inițiale rezultă tocmai cuvântul ricercar: „*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*“ (acrostih), în traducere - Tema și restul de artă canonică rezolvată la porunca regelui.

Această specie arhaică a scriiturii fugate se prezintă cu cele două exemple unice în creația bachiană, la mai bine de un secol de la perioada de înflorire a ricercarului. „*Dacă Bach a numit cele două fugi din Ofranda muzicală ca ricercare, este pentru că în spațiile episodice apar mereu conformații care se îndepărtează de temă mai mult decât în fugă*“ - constată H. Keller². Același autor, confirmând părerea lui Ph. Spitta³, consideră cele două ricercare ca veritabile fugi; mai ales primul ricercar, la 3 voci - cu cele 185 de măsuri ale sale - este una dintre cele mai mari fugi pentru pian ale lui Bach, în timp ce ricercarul la 6 voci este comparat de Ph. Spitta cu *Fuga în do diez* din *W. Kl. I* și o consideră „o rezolvare plină de virtuozitate“ în conducerea abilă a vocilor⁴.

Ricercarul la 3 voci pune în evidență o desfășurare polifonică de mare complexitate a limbajului în alternanța dintre diatonic și cromatic. Se reliefează o expoziție tipică de fugă, cu un contrapunct obligat, al cărui profil se va pierde pe parcurs în favoarea altor contrapunctări. Un amplu episod fals, construit în 3 etape (15 măsuri), conduce spre o contraexpoziție cu două intrări tematice contrapunctate diferit. În secțiunea mediană a lucrării apar două reprize ale temei (în *fa* și *do*), legate prin ample episoade. Ca și în episodul fals expositiv, în Ep. 2 și 3 se întâlnesc largi construcții în câte 3 faze (de pildă, Ep. 3 are nu mai puțin de 38 de măsuri!). Tot aici impune atenției lumea tonală extrem de bogată a episoadelor. Astfel, Ep. 3 atinge următoarele tonalități: *re, sol, fa, La bemol, Mi bemol, sol, do, fa, Re bemol, fa, do*. Repriza finală contrabalansează expoziția, prin cele 3 intrări tematice.

Din schema desfășurării polifonice, în corelație cu partitura, rezultă proporțiile secțiunilor, ca și desfășurarea tonală:

¹ - H. Keller aduce supoziția că tema primită pentru improvizație la Potsdam ar fi fost mult îmbunătățită de către Bach până când a ajuns la această variantă. (*Die Klavierwerke Bachs, op. cit.*, p. 250)

² - *Idem, ibidem.*

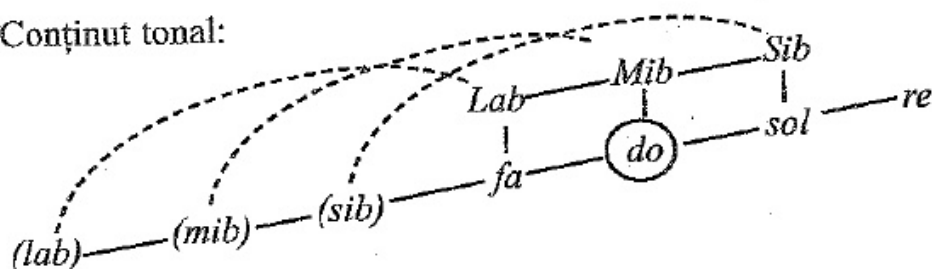
³ - Ph. Spitta, *op. cit.*, vol. II, p. 672.

⁴ - *Idem, ibidem.*

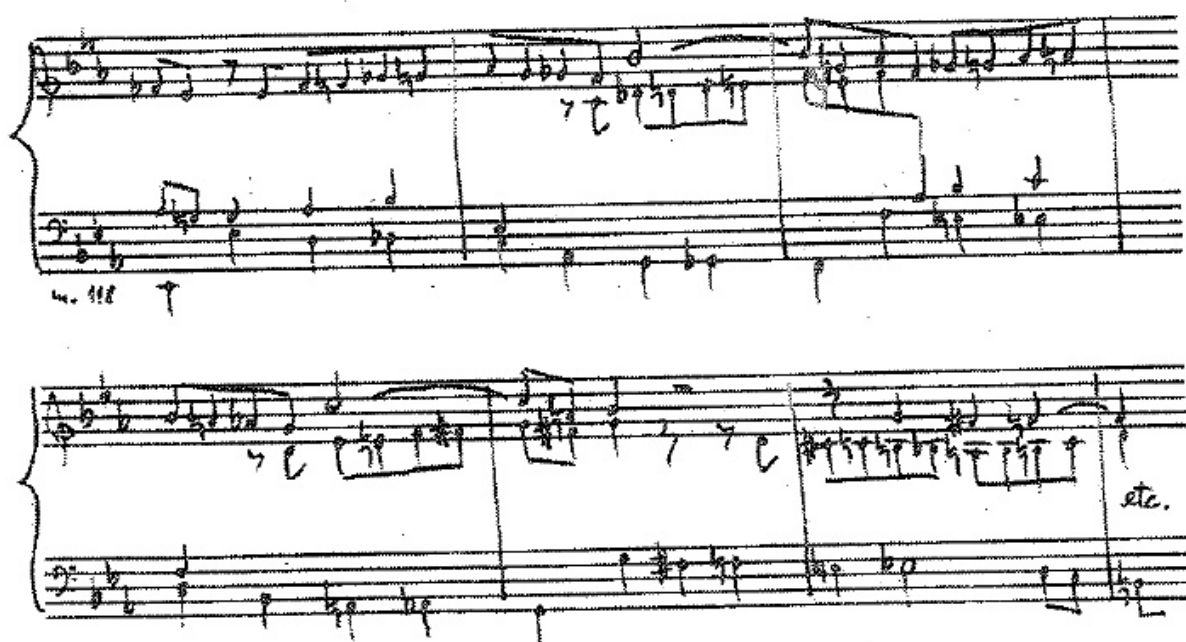
Ofranda muzicală. Ricercar la 3 voci

Exp.	ep. f.	C-exp.	ep 1	Rm 1	ep 2	Rm 2	ep 3	R. fin.	Coda
T Cp ₁ ep.f.	a) b) c)	Cp ₂ Cp ₃		T	a) b) c)		a) b) c)	T	
R ¹ Cp ₁	secv.	ep.f. T				Cp ₂	T	ep.f. R ¹ ep.f.	
T		R Cp ₃				T		T	
	31	46	67	72	80	95	103	141	178 185
do sol do		sol do		fa	sol, do, Mi b do		re, sol, fa do sol do		
					Si b, do, mi b la b		La b, Mi b sol, do, fa, Re b, fa		

Conținut tonal:



Se observă prezența mai multor contrapuncte împreună cu tema. Intrările tematice pot fi grupate 3 + 2 + 2 + 3. Episoadele aduc o lume cromatică foarte complexă și au dimensiuni foarte mari - ep. f., ep. 2 și ep. 3 având câte 3 faze (Ep. 3 este cel mai amplu). *Ricercarul la 3 voci* are un plan tonal foarte bogat - 10 tonalități. Cele 3 tonalități din ramura subdominantă sunt utilizate numai episodic, ca și în *W. Kl. II/17, La bemol*; acest plan tonal amplu se realizează prin proiecția celor 3 tonalități majore relative înspre omonimele lor minore. Deosebirea constă în faptul că tonalitățile inserate se raportează aici la o tonică minoră (do). Bogăția și complexitatea limbajului cromatic - datorate în bună măsură cromatismului din partea a doua a temei - sunt edificatoare. Iată câteva măsuri din episodul 3:



Nu mai puțin complex apare cel de-al doilea *Ricercar* al ciclului, *la 6 voci*, care se întinde pe 103 măsuri duble (*tempus imperfectum major*, după modalitatea de numire renescentistă). Fără să scadă din densitatea stilistică bachiană, el aduce un liniarism subliniat prin egala participare la discurs a tuturor celor 6 voci, într-o măiastră împletire, cu un fin iz de *stile antico*.



După cum rezultă din rezumatul grafic, celor 6 intrări din expoziție le urmează alte 6 intrări separate prin episoade: ele sunt astfel dispuse încât încredințează încă o dată fiecărei voci un rol tematic, în ordinea 5-3-1-4-2-6 (o anumită periodicitate din ordinea inițială - 3-2-5-4-1-6).

Ofranda muzicală, Ricercar la 6 voci

Exp.		supl.	ep 1	Rm 1	ep 2	Rm 2	ep 3	Rm 3	ep 4	Rm 4	ep 5	R. fm.
T	a) b)					T(R ^b)						
R ⁱ Cp _i	ep.f.									R ⁱ		
T Cp _i	ep.f. ep.f.			T					=ep.1			
R ⁱ Cp _{iv}								T				
T Cp _i	I	T(R ^b)										
R ⁱ												T
	29 40 48	52	58	62	66	70	73	77	80	90	99	103
do sol		sol	fa	Si b	Mi b		si b	La b	sol			do

Fiecare repriză mediană conține numai câte o incizie tematică. Conținutul tonal este iarăși bogat, cuplând 7 tonalități: celor 6 puncte ale dublului paralelogram „clasic” li se adaugă suplimentar o cvintă inferioară (*si bemol*).

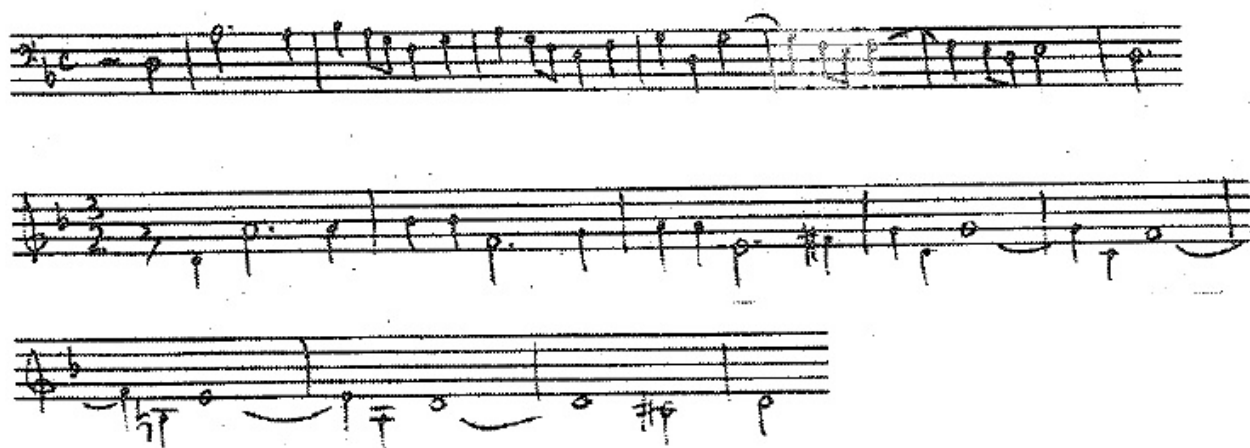
Pe bună dreptate, datorită măiestriei scriiturii contrapunctice, *Ricercarul la 6 voci* a fost considerat de numeroși exegeți ai lui J. S. Bach (Ph. Spitta, A. Schweitzer, H. Keller ș. a.) ca o piesă de vârf a artei sale polifonice. A Schweitzer constată că această piesă, deși are „*tesătura de fugă cea mai severă care a ieșit vreodată din mâinile lui Bach*”, suportă cu greu comparația cu alte lucrări clavecinistice sau organistice: „*zadarnic se caută inspirația și poezia care iluminează fugile din W. Kl. Aceasta este, înainte de toate, o lucrare savantă.*”⁵

⁵ - A. Schweitzer, *op.cit.*, p. 373-374.

CANZONA

Din multitudinea de forme polifonice întâlnite în creația secolului al XVII-lea (ricercar, canzona, fantasia, toccata, preludiu), predilecția pentru unele dintre ele în Barocul înalt (preludiul, fuga, toccata, fantasia) se exprimă în detrimentul altora. Astfel, *canzona* poate fi socotită ca o „formă istorică” (H. Keller¹), o raritate în creația secolului al XVIII-lea. Bach a abordat-o o singură dată, în perioada de la Weimar, când studia vechi lucrări italiene sau franceze. După cum remarcă H. Keller, „Se știa despre forma de canzona doar atât, că o temă unică va fi fugată de două ori, o dată în mișcare directă și o dată în inversare, cu o scurtă tranziție homofonă între cele două secțiuni”².

Deși are la bază o temă preluată de la Frescobaldi (o *canzona* din „*Fiori musicali*”), *Canzona pentru orgă* de Bach impune prin ridicarea nivelului densității polifonice înspre sfera fugii. Este prezent un iz de stil vechi (*stile antico*), vizibil în natura scriiturii molodico-ritmice. În același sens pledează economia tonală, rezumată la trei tonalități eșalonate liniar (*sol-re-la*). Se păstrează divizarea în două mari fragmente - unul bazat pe o desfășurare binară, iar celălalt pe una ternară. Iată cele două ipostaze ale temei:



Cele două fragmente se află aproape în raport de secțiune aurie negativă (din 169 măsuri, primul se extinde doar pe 70 măsuri). Specificul scriiturii fugate este subliniat de prezența unui contrasubiect cromatic, în ambele ipostaze ale temei, aducând și el cuvenitele modificări.

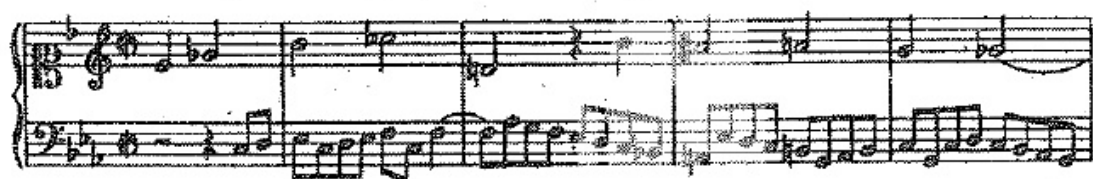
¹ - H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, p. 71.

² - *Idem*, *ibidem*.

FUGA CANONICĂ

Din ciclul *Ofranda muzicală* impune atenției Nr. 3, *Fuga canonica*, purtând indicația *in epidiapente* (la cvintă superioară). Alăturându-se altor piese cu caracter canonic din același ciclu, această fugă se înscrie pe linia unui anumit *stile antico* tocmai prin raritatea tehnică pe care o cultivă. Ea se aliniază astfel acelor lucrări realizate de cei mai de seamă maeștri renascentiști, de la Josquin și Ockeghem la Palestrina, care - grație unei tehnici de mare anvergură - reușeau să construiască lucrări ample de tip canonic, pe care le intitulau, după practica epocii, *fuga*. Această tehnică a lui „*Ex una plures deducere*“, în care pe un portativ sunt înscrise două sau mai multe chei și armuri, iar semne speciale indicând intrările ajută, atunci când sunt prezente, la dezlegarea textului incifrat în formă comprimată, criptică, enigmatică, l-a atras și pe Bach, mai ales în ultima perioadă a vieții sale, când arta și tehnica sa se îmbină într-o desăvârșire fără precedent în istoria muzicii.

Simbioza dintre principiile canonului, fugii și contrapunctării reies cu claritate din studiul acestei fugi canonice. Aspectul inițial al lucrării prezintă cele două voci canonice (superioare) comprimate pe un singur portativ, cu două chei alese în așa fel încât să realizeze între ele o denivelare de cvintă superioară (= *in epidiapente*), în timp ce o a treia voce, de bas, îndeplinește un rol de contrapunctare liberă, îmbibată de substanța melodică-ritmică a vocilor superioare, dar neantrenat în imitație decât mult mai târziu - o singură dată pe parcursul întregii lucrări.



La § intră vocea a doua, cu funcție de răspuns și, totodată, de *consequenta* canonică. Forma dezlegată permite sesizarea mai ușoară a raporturilor distanțiale și temporale cuprinse de același text, gândit pentru un instrument melodic și clavicin:

Din studiul lucrării rezultă o structură clară a desfășurării elementelor de canon și de fugă:

	Exp.	Ep.		R. fin		
I	5 $\nearrow$ A'	B'	C'	D'	A'	B $\sqrt$ (E) F'
II	A	B	C	D	A	B $\sqrt$ (E) F G (cp.)
III	cp. ----- A' cp. -----					
	do	sol		fa	do	do

Această evoluție canonică trimite cu gândul la multe dintre canoanele cuprinse în *Variațiile Godberg*, realizate - cu excepția canonului la nonă - la trei voci, dintre care cele două voci superioare sunt canonice, iar basul are rol de contrapunctare. Tot astfel, se poate face o corelație cu *Invențiunea la 3 voci în Mi bemol*, unde însă vocile superioare se imită în mod liber, iar nu canonic¹.

Aspectul de fugă e dat pe de o parte de tehnica responsorială consecvent condusă, de principiul distanțial de cvintă (*do-sol*), precum și de forma însăși a piesei, care, cu toată brevitățile ei, articulează o expoziție, un episod modulănt (spre tonalitatea SD) și o repriză finală cu trei intrări. Pare interesant de relevat aspectul tonal, căci revenirea lui A (în *fa*, m. 39) este aleasă în așa fel încât reluarea sa canonică să reîntoarcă discursul la tonalitatea de bază (*fa-do*). Un amănunt tehnic este prezența codettei, care provoacă unele nesincronizări binevenite.

Desfășurată pe 78 măsuri și pornind de la o temă de 8 măsuri încheiate, prin proporții se constituie ca o veritabilă fugă instrumentală - posibil de cântat la clavecin și un instrument melodic (vioară, flaut, oboi) - iar prin transparența scriiturii formale seamănă cu o fughetta coralică de dimensiuni amplificate, condusă însă în condițiile de stringență și rigoare ale canonului.

*
* *

Alte aspecte legate de fuga canonică trimit cu gândul la grupajul de canoane din *Arta fugii*. Încadrarea în ciclu justifică titlul de *Kanonische Fugen* (la E. Schwebsch sau E. Bergel)². Cele 4 *Contrapunctus*-uri realizate pe bază canonică prezintă tot atâtea modalități diferite de scriitură, care merită cu prisosință atenția. Elementele asemănătoare celor 4 piese se leagă de numărul de voci (mereu două)³, de tema ciclică ce stă la baza fiecărei piese în variante mereu înnoite, precum și de tehnica de canon propriu-zisă. Ele se diversifică prin scriitura melodico-ritmică, prin variantele tehnicii canonice, ca și prin însăși structura lor. În analizele cu privire la ciclul de fugi pe aceeași temă (*Arta fugii*) sunt parcurse integral și aceste 4 piese, iar în Anexă figurează, de asemenea, cu planurile desfășurării lor.

O întrebare care se pune cu privire la aceste canoane este: prin ce își justifică ele titlul de fugi (canonice), respectiv încadrarea lor într-un asemenea context de

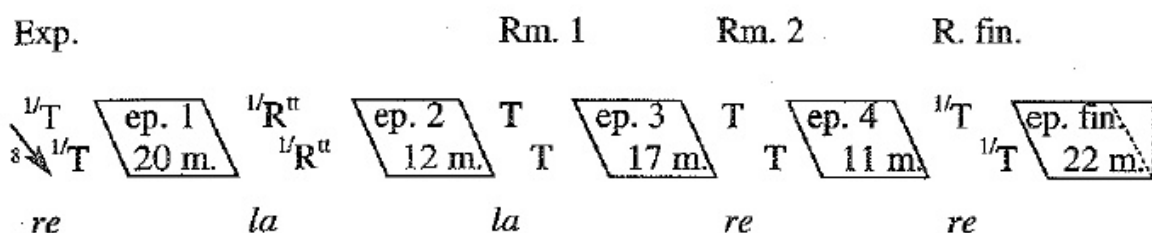
¹ - Trimiterea ar putea continua până în muzica secolului XX, unde o structură asemănătoare se întâlnește în *Ludus tonalis* de Hindemith (*Fuga undecima*, în H).

² - H. Riemann aduce la cuprinsul vol. III denumirea de „*Zweistimmiger Kanon in der Oktave mit fugenartiger Durchführung des Hauptthemas in verschiedenen Verkleidungen*“ (s. n.). Aproximativ la fel de complex denumește și celelalte canoane. În textul lucrării adoptă însă și el denumirea de fugă canonică.

³ - În felul acesta, grupajul de canoane din *Arta fugii* constituie un moment de oarecare diminuare a tensiunii polifonice față de celelalte piese ale ciclului. Ph. Spitta (*op.cit.*, vol. II, p. 681) le consideră ca un intermezzo după grupa a treia de fugi.

maximă exigență și strictețe? Răspunsul se leagă de dimensiunile lor importante, de rigoarea pe care o are tehnica de canon, precum și de unele elemente structurale caracteristice fugii - pe care vom încerca să le punem în evidență în cele ce urmează.

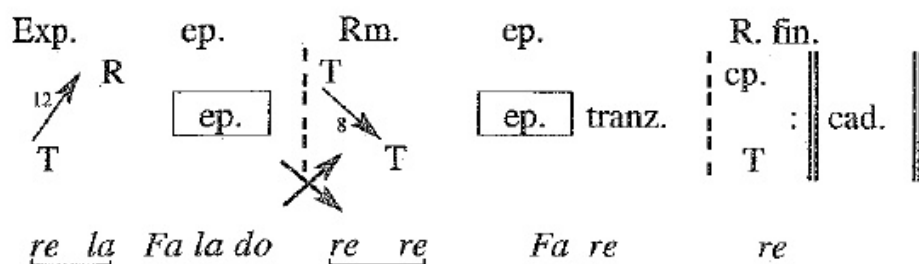
În *Canonul la octavă*, apariția periodică a elementului prim (o variantă a temei ciclului în inversare) în diferite ipostaze creează contextului tematic-imitativ valențe de expoziție, repriză mediană, repriză finală, legate întotdeauna prin episoade dezvoltătoare, construite de asemenea canonic. Toate segmentele se eșalonează paralel, în sensul canonului, prin tăieturi care nu sunt verticale, ci oblice:



Dacă imitația canonică la octavă duce cu gândul la vechea octav-fugă și la spiritul unor invențiuni cu imitație expozitivă la octavă, urmată de o mutație la cvintă, și aici, cele două momente T-R sunt plasate distanțat, corelându-se. În Rm 1-2, în *la* și *re*, intrările tematice sunt aduse în inverare față de început, distanțate iarăși la cvintă. Repriza finală este construită ca o formă *da capo*, după evoluția deschisă a lanțului precedent (A B C D A).

Celelalte trei canoane au comună structura strofică și utilizarea contrapunctului dublu la diferite intervale (8, 12, 10).

În *Fuga canonică la duodecimă*, cele două strofe asigură perceperea unei expoziții la cvintă, a unei reprize tonale în *re*, la mijloc, și a unei reprize finale:



În jurul unei axe mediane imaginare, planurile se inversează simetric, provocând, prin reluarea acelorași elemente din prima strotă - o imitație la octavă (care corespunde unei reprize mediane). După episodul 2, care nu cuprinde alt material decât primul, în inversare, și după o tranziție, se mai realizează încă o intrare tematică în bas, cu rol de repriză finală. Canonul-fugă este realizat și aici în două strofe simetrice, care se pot repeta, grație semnelor incluse după repriza finală.

FUGA CORALICĂ - FUGHETA CORALICĂ

Înrudită atât cu preludiul coralic (*Choralvorspiel*) cât și cu fuga propriu-zisă, fuga coralică se constituie ca o specie polifonică aparte a scriiturii pentru orgă. De la preludiul coralic preia, pe de o parte, unele aspecte ale tehnicii contrapunctice care predomină, ca un fundal, deasupra căruia se expun inciziile tematice (vezi *O. W.*, vol. VII, *Fuga sopra „Magnificat”*¹); pe de altă parte, tot de la preludiul coralic se împrumută procedeul divizării în fraze separate, care constituie pe rând subiecte de imitație fugată. Din acest ultim punct de vedere, fuga coralică trimite cu gândul și la fuga cu mai multe subiecte, lipsindu-i însă momentul de sinteză tematică. Descriind această specie de fugă, H. Keller² subliniază caracterul fluent, improvizatoric al unor astfel de lucrări, ceea ce face referire la practica organistică a epocii.

După cum se observă din *Fuga super „Vom Himmel hoch da komm' ich her”* (*O. W.* VII), prima frază a coralului primește un rol mai important decât celelalte: ei i se dedică 23 de măsuri din totalul de 58, celelalte trei fraze beneficiind deci de prelucrări polifonice de numai 35 de măsuri. Într-adevăr, prelucrarea fugată a primei fraze a coralului, care devine temă a fugii, cuprinde un număr de 9 intrări tematice. Se remarcă forma specială a răspunsului, care e parțial tonal (adică are și sunete transpuse subdominantice: sunetele 2-5).

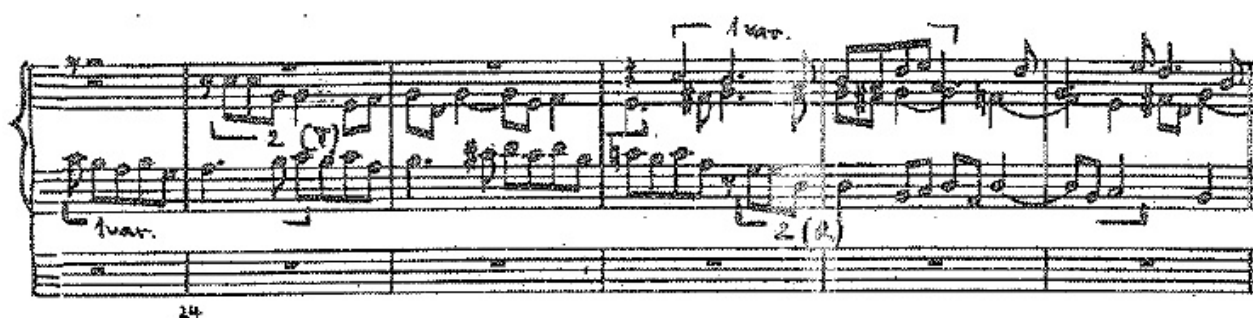


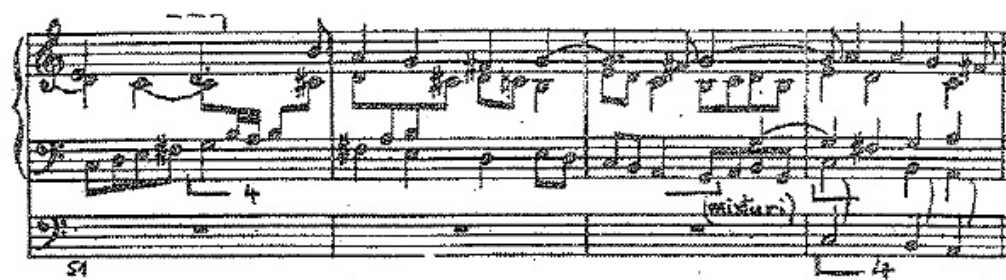
¹ - Lucrarea are la bază tema Coralului „*Meine Seele erhebet den Herrn*”.

² - *Die Orgelwerke Bachs*, op. cit., p. 147.



Fraza a doua va fi tratată în aspecte ritmice de diminuare, care îmbracă mai întâi caractere episodice (m. 23-33) asemănătoare cu interludiile contrapunctice dintre frazele coral-preludiului, finalizându-se printr-o intrare subliniată de valori mari, nediminuate, în bas (m. 34-36). La fel se va întâmpla și cu următoarele două fraze. În final, pe o pedală în registrul grav apare o scurtă coda, în care se reamintește prima frază a prelucrării fugate.





Coralul „Durch Adams Fall...” din colecția Kirnberger (O.W. VI), cunoaște o prelucrare fugată în care fiecareia din cele șase fraze îi corespunde câte un capitol aparte. Specificul scriiturii este conducerea în stretto canonic a vocilor, procedeu care a permis nomenclatura de fugă coralică.



În *Fuga super* „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (O.W. VI) se evidențiază o scriitură mai simplă, la numai trei voci, într-o manieră ritmică ce amintește de *stile antico*. Discursul se limitează la prelucrarea fugată a primelor două fraze de coral. Prima beneficiază de o expoziție caracteristică de fugă, urmată de un episod ce

Fughetta super: Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.

Manualiter.

The musical score is written for a single manual on a grand staff with treble and bass clefs. It features complex polyphonic textures with multiple voices. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system includes a 'Solo' marking. The second system includes a 'Solo' marking and a '2' below the staff. The third system includes a 'Solo' marking and a 'T (fig.)' marking. The fourth system includes a '(coda)' marking. The score ends with a double bar line.

ornamentându-i puternic contururile. Pe de altă parte, și din acest coral - unul dintre cele mai ample din colecția celor 371 corale armonice, având nu mai puțin de 13 fraze - autorul se limitează la a comenta polifonic doar prima frază, într-o piesă cu un subliniat caracter improvizatoric.

*
* *

Rezumând datele de mai sus, rezultă că diversitatea tipologică a fugii coralice se leagă de numărul elementelor prelucrate. Se desprind astfel 4 etape diferite:

- 1 - se prelucrează prioritar o frază față de altele (*Vom Himmel hoch...*, O.W. VII);
- 2 - se prelucrează două fraze (*Allein Gott...*, O.W. VI);
- 3 - se prelucrează fiecare frază în parte (*Durch Adams Fall...*, O.W. VI);
- 4 - se prelucrează numai o frază (*Jesus Christus...*, O.W. VI).

În fughetta coralică, datorită dimensiunilor concentrate, este prelucrată fugat numai prima frază a coralului.

FUGA PENTRU INSTRUMENTE MELODICE SOLO

În evoluția muzicii instrumentale, vioara - ca și viola sau violoncelul - pot fi văzute ca aparținând la două categorii diferite încă din Renaștere¹: una derivă din muzica pentru *luth* (lăută), cu tendință spre un scris instrumental de sine stătător, solistic, iar cealaltă tinde spre formarea unei scriituri pentru un instrument de acompaniament, de armonie, în grupuri de cameră sau orchestrale. În sensul primei categorii, de instrument solist și fără acompaniament, *Sonatele* și *Partitele pentru vioară solo* ca și *Suitele pentru violoncel solo* de Bach reprezintă o veritabilă culminație. Într-adevăr, modalitatea complexă în care autorul reușește să îmbine principiile melodice și cele armonice și polifonice², în momente alternante sau sintetice, nelăsând niciodată nesatisfăcute criteriile conducerii vocilor latente (ascunse), este unică. Ciclurile de 6 *Sonate* și *Partite pentru vioară solo* precum și cele 6 *Suite pentru violoncel solo* prezintă concepții muzicale complexe, ciclice, îmbibate nu numai de lumea dansurilor de epocă, ci și stilizate până la esență, formând un univers aparte. Abilitatea conducerii vocilor evidente sau ascunse, prin treceri rapide dintr-un registru în altul, prin parcurgerea selectivă a elementelor mai importante din diagrama polifonică și prin eliziunea celor aparent nesemnificative, a făcut posibilă abordarea unei forme atât de complexe cum este fuga - esența muzicii polifonice - în scriitura pentru instrumente melodice.

Din ciclul 6 *Sonate și Partite pentru vioară solo*, piesele 1, 3 și 5 sunt intitulate *Sonate* și constau în alternarea unor mișcări lente cu altele rapide, tot așa cum scriitura armonică alternează cu cea polifonică. Pe locul doi apare în toate cazurile o fugă în mișcare rapidă, ca și cum ar face pereche cu introducerea lentă³:

Sonata I	<i>Adagio sol</i>	-	[<i>Allegro</i>] Fuga	-	<i>Siciliano</i> Si b	-	<i>Presto</i> Sol
Sonata II	<i>Grave la</i> (SK)	-	Fuga	-	<i>Andante</i> Do	-	<i>Allegro la</i>
Sonata III	<i>Adagio Do</i> (SK)	-	Fuga	-	<i>Largo</i> Fa	-	<i>Allegro assai</i> Do

Suita a V-a pentru violoncel solo aduce în *Preludiu* - după o introducere de 27 măsuri - o fugă, în care, spre deosebire de fugile pentru vioară solo, diagrama

¹ - Vezi D. Heartz, *Les styles instrumentaux dans la musique de la Renaissance*, în vol. *La musique instrumentale de la Renaissance*, Paris, 1955, p. 63.

² - În cartea noastră *Polifonia barocului în lucrările lui J. S. Bach*, vol. I, Cluj, 1975, s-a insistat asupra noțiunilor - înrudite, dar și diferite - de armonie latentă și polifonie latentă.

³ - Partea a III-a, din nou lentă, e scrisă mereu în altă tonalitate (relativă majoră sau subdominantă).

polifonică este ascunsă într-o scriitură prevalent monodică⁴. Scriitura în toate cele 3 *Sonate solo* cuprinde 3 voci, dintre care uneori sună efectiv, fragmentar, doar una sau două; sunt însă multe momente care exprimă toate cele 3 voci, ba chiar mai mult, există și momente de scriitură armonică la 4 voci (ex. *Sonata I*, m. 52, 57-59 etc., sau *Sonata a III-a*, m. 11-15, 57-59, 144-145, 154-164 etc.). Acest număr de 4 voci armonice este înșelător, căci determinante pot fi structura polifonică propriu-zisă, intrările tematice expozitive, alături de alte elemente. Variabilitatea numărului de voci pe parcursul fugilor este însă un factor de diversificare a scriiturii, de creștere a tensiunii interne.

Dimensiunile acestor fugi impun de la sine; dacă *Fuga în sol* din *Sonata I* se extinde pe numai 94 de măsuri, celelalte au 289 și, respectiv, 345 de măsuri⁵. *Fuga pentru violoncel solo* cuprinde 196 măsuri, deci are dimensiuni medii. Astfel, se poate spune că *Fuga* din *Sonata a III-a pentru vioară solo* este cea mai amplă dintre toate fugile bachiene. Ar fi întrecut-o doar fuga cvadruplă (neterminată) din ciclul *Arta fugii*. Aceste dimensiuni se traduc în aspecte morfologice-constructive, cuprinzând - în *Sonatele a II-a și a III-a pentru vioară solo* - câte 13 episoade și tot atâtea reprize. Tot astfel, planul tonal cuprinde în aceste două fugi citate 8, respectiv 7 tonalități.

La nivelul tematicii se observă o creștere de la primele două fugi din *Sonatele solo pentru vioară*, unde dimensiunea temelor este similară cu o construcție de motiv-măsură de mare pregnanță,



până la nivelul mai amplu - cuprinzând secvențe și cadență - al temelor din *Sonata a III-a* și *Suita a V-a pentru violoncel*:

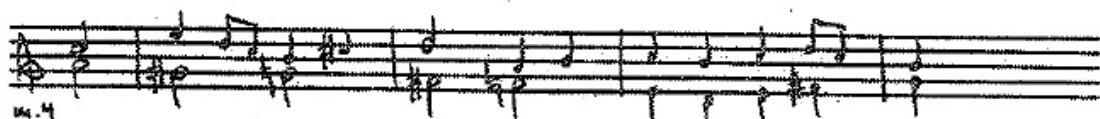


⁴ - Vezi și V. Timaru, *Analize muzicale. Fugile pentru vioară și violoncel solo de J. S. Bach*, Cluj, 1980, p. 28.

⁵ - Doar câteva fugi din *Kunst der Fuge* au peste 150 măsuri. Din lumea fugilor pentru orgă cităm câteva exemple: *Fantasia și Fuga în do* (O.W. III) - 139 măs.; *Toccata și Fuga în Fa* (O.W. III) - 172 măs.; *Toccata și Fuga dorică* - 223 măs.; *Preludiul și Fuga în mi* (O.W. II) - 231 măs.

Începând cu Rm 3, apar mai multe perechi de intrări tematice în stretto. Un alt mare fragment al fugii (măs. 201-288) este dedicat temei în inversare, cu tot angrenajul său de contrapuncte ($1/Cs$), stretto-uri în inversare etc. De la măs. 288 începe reluarea *ad litteram* a fugii în forma *da capo*¹⁰ - caz unic, neîntâlnit în alte fugi bachiene.

Pentru abilitatea cu care autorul redă structura supraordonată T + Cs nu numai în forma polifonică, ci și transfigurată în veșmânt melodic (cu polifonie latentă), redăm comparativ două fragmente:



la care s-ar adăuga expresive exemple ale variantelor armonizării temei pe pedală - măs. 186 și următoarele, în complexe forme cromatice - măs. 126,5 etc.

Să adăugăm în încheiere că și această fugă depășește limita celor „șase tonalități clasice”, expuse în forma unui dublu paralelogram, cu o extensie înspre D^D (Re).

Iată planul desfășurării fugii:

Sonata a III-a pentru vioară solo (Do) - Fuga

Exp.	Ep 1	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	
T				T _v	3 faze	
R ¹ ep. f. Cs ep. f. Cs		Cs tranz. Cs	=Ep 1	+ evol.		
T Cs		T R		Cs		
	20	23,5	34	43,5	52	66, 93
Do Sol		Fa	Do	Do		Do

II	Rm 3 (stretto)	Ep 4	Rm 4		Ep 5	Rm 5 (stretto)	
	T					R ¹ T	
	R tranz.		Cs	tranz.	T tranz. T _v	T Cs Cs	
	R _v		T Cs			T	cad.
	93	102	109	120,5	139	147	165
	la	re	Sol Do	Sol Re	Do re/Re	Sol Do mi	

¹⁰ - V. Timaru numește această secțiune „bloc recapitulativ” (op. cit., p. 23).

				III		
Ep 6	Rm 6			Rm 7 = Exp. $\frac{1}{2}T$		Ep 7
	(R)	T(R)	{ T	{ $\frac{1}{2}R$	{ $\frac{1}{2}Cs_v$	
	(T) ep.f.	(Cs) ep.f.	fig. ep.f. { Cs evol.	{ $\frac{1}{2}R$	{ $\frac{1}{2}Cs$	{ $\frac{1}{2}T$
= tranz.?	(Cs)		ped. cad.	$\frac{1}{2}T$	$\frac{1}{2}Cs$	
165	171			201		217 227
	Do	Sol	Re Sol	Sol/Do Sol		Do

Rm 8 (stretto)	Ep 8	Rm 9	Ep 9	Rm 10	(Ep ?)
$\frac{1}{2}T$	{ $\frac{1}{2}T$	(Cs)		{ T	{ R
$\frac{1}{2}R$ ep.f.	{ evol.	(T) fig.		{ T ep.f.	{ Cs tranz.
$\frac{1}{2}Cs$ cad.				ped.	ped.
227	245	255	272,5		288
Do/Sol	Do	Do	Do/Sol Do		SK

IV (Da capo)					[Ep 12]
Rm 11 = Exp. 1	Ep. 10	Rm 12 (=Rm1)	Ep. 11	Rm 13, fin.	= Coda
T				T _v	2 faze
T R ep.f. Cs ep.f. Cs	=Ep. 1	Cs tranz. Cs	=Ep. 1	+evol.	din Ep 3
Cs Cs R		T R		Cs	
288	308	312	322	333	354
Do Sol		Fa Do		Do	

Cele patru capitole ale fugii au structura: 66 (+27) + 108 + 87 + 66 măs.

4) Despre fuga încorporată în *Preludiul enigmaticii*¹¹ *Suite a V-a pentru violoncel solo* - după o introducere lentă, asemenea structurii fugate incluse în unele toccate - se poate spune rezumativ că are la bază tema cea mai amplă dintre fugile pentru instrumente de coarde solo. Totodată, cele 8 măsuri (7 măs. încheiate) ale temeii se încadrează și într-o viziune tematică legată de elementul dansant (sugerat în ritmul ternar, cu mare claritate) și de atmosfera specifică scriiturii de suită. Polifonia latentă evidențiază conținutul armonic. Impune structura clară de frază, necaracteristică altor teme de fugă.



Această îmbinare poate fi percepută și ca divizarea unei polifonii reale - caz în care s-ar exprima încă de la prima expunere o temă cu contrasubiectul ei¹². Dacă în

¹¹ - Enigmatică - sub aspect grafic, în legătură cu acordajul celei de a patra coarde.

¹² - Astfel ar fi posibil de interpretat și răsturnarea de planuri (cp. dublu) din prima intrare a C-exp. sau variantele tematice în care distanțele de registru dintre planurile latente cresc considerabil.

FUGA VOCAL-INSTRUMENTALĂ - FUGA PERMUTATIVĂ ÎN CANTATE

Deși numărul de fugi instrumentale nu poate fi concurat de cel al fugilor vocal-instrumentale, acesta din urmă nu este deloc neglijabil: numai în cantate pot fi depistate peste 50 de piese care conțin fugi de mai mare sau mai mică amploare, ca și de o rigoare variabilă¹. Cercetările întreprinse în privința fugii coral-simfonice de către E. Thiele² și W. Neumann³ încă în perioada interbelică au atins o valoare monografică nedepășită nici azi. Li se adaugă, cu privire la lumea cantatelor, numeroase referiri istorice și de conținut - dar nu analitice - două cărți: W. Neumann, *Handbuch der Kantaten J. S. Bachs* (Leipzig, 1967) și A. Dürr, *Die Kantaten J. S. Bachs* (2 vol., Kassel, 1971).

Îmbinând vocea umană cu instrumentele, J. S. Bach ajunge la pagini de cea mai mare forță expresivă, care pun în lumină în același timp inegalabila sa măiestrie tehnică. Din alternanța cor - arie - recitativ - coral, care urmărește firul dramatic al textului poetic⁴, se naște diversitatea derulării în maniere expresive caracteristice, care evoluează într-o altă direcție decât muzica dramatică⁵. În acest context, fugile corale din cantate și oratorii se detașează prin sonoritățile lor complexe, ample, dense sub aspect contrapunctic, pline de strălucire.

Vorbind despre fuga vocal-instrumentală, trebuie remarcat încă de la început că în lucrările vocal-simfonice bachiene există nu numai fugi concepute pentru cor și orchestră, ci chiar și părți fugate pentru o voce solistă și orchestră (sau grup cameral). Așa este aria de încheiere pentru sopran (*Alleluja*) din Cantata nr. 51 (*Jauchzet Gott in allen Landen!*), sau aria de tenor *Ich will nur dir zur Ehren leben* din *Weihnachts-Oratorium* (nr. 41). Privind desfășurarea ariei de tenor numite, se observă în primul rând tratarea egală a vocii cu țesătura instrumentală, ceea ce corespunde și aspectului global al partiturii. Această tendință spre instrumentalizarea vocii este o constatare valabilă de altfel și pentru scrisul coral bachian, ca o alternativă la cantabilitate.

¹ - Cantatele nr. 6, 12, 17, 19, 21, 31, 39, 40, 43, 45-47, 50, 51, 61, 63-65, 67-69, 71, 75, 76, 79, 102-106, 108, 120, 131, 136, 144, 147, 148, 150, 171, 172, 176, 179, 181, 182, 187, 196, 198 și 208 conțin fugi sau evoluții (fragmente) fugate complexe.

² - E. Thiele, *Die Chorfugen Bachs*, Bern, 1936.

³ - W. Neumann, *Bachs Chorfüge*, Leipzig, 1938 (ed. nouă, 1950).

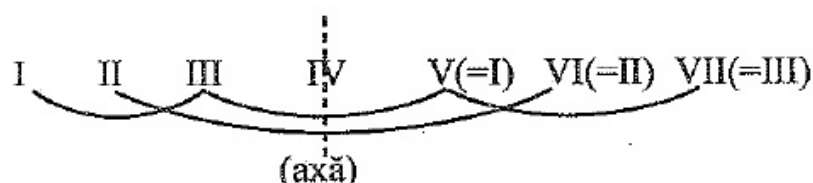
⁴ - La baza cantatelor religioase stau fragmente biblice transpuse poetic (cf. A. Dürr, *op. cit.*, vol. I, p. 23), alături de melodia de coral din care se dezvoltă aproape tot materialul melodic.

⁵ - „(...) este realizată preluarea formelor italiene ale recitativului și ariei și apropierea de operă (...)” - după cum constată A. Dürr (*op. cit.*, vol. I, p. 29).

Din schema grafică a fugii se observă structurarea întregului în mai multe grupuri de intrări tematice (dezvoltări):

	I	II	III (= introd. orch.)	IV	(V)
Exp.		supl. + stretto	ep. 1	ep. 2	
vi I	R citta	/T /R /T	Rm		T
vi II	T citta ep.f. ep.f.	R T T / ¹² T	T ep.f.		R
Ten.		T citta T T / ¹² T	cad.	ep.f. ep.f. ep.f. cad	
Org.	T	R T ¹² T	T	T T T ¹² T	
cont.			46		70
	re la re re	la Fa re la _{me} Do _{sol}	re la re Fine	Fa sol re Sol _{do}	Sib Sib (Mib) Da capo

Datorită construcției în forma *Da capo*, capitolul IV devine axa întregului, în jurul căreia se creează numeroase simetrii:



Pe de altă parte, privind tratarea corului în cantatele bachiene, se impune constatarea că acesta e utilizat fie solistic (marcat: *solī*), fie în întregime (*tutti*), ca o modalitate de diversificare a sonorităților.

În afara imensei lumi a cantatelor, enumerarea fugilor vocal-simfonice nu poate ocoli cele trei fugi cuprinse în *Magnificat* (Nr. 4, *Omnes generationes*; Nr. 7, *Fecit potentiam*; Nr. 11, *Sicut locutus est*) sau în *Weihnachts-Oratorium* (partea a VI-a, Nr. 54 conține mai multe fragmente fugate legate între ele - *Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben* -, în timp ce Nr. 21 - *Ehre sei Gott in der Höhe* - are numai o atmosferă motetistică-fugată, fără a se constitui într-o fugă propriu-zisă). Un loc special în această ierarhie îl ocupă *Missa în si* (*Hohe Messe*), în care se poate spune că fuga ocupă un loc determinant în alcătuirea întregului: *Kyrie* (Nr. 1 și 3), *Gratias agimus tibi* (Nr. 6), *Qui tollis* (Nr. 8), *Cum sancto Spiritu* (Nr. 11, secțiunile 2 și 3), *Credo* (Nr. 12), *Confiteor* (Nr. 19, prima secțiune), *Pleni sunt* (Nr. 20, *Sanctus*, secțiunea a doua), *Dona nobis pacem* (Nr. 24, reluare a părții Nr. 6, *Gratias*) - toate sunt scrise la 5-6 voci plus acompaniament instrumental. În felul acesta, *Missa în si* se impune drept cea mai importantă alcătuire vocal-simfonică ce cuprinde impozante fugi.

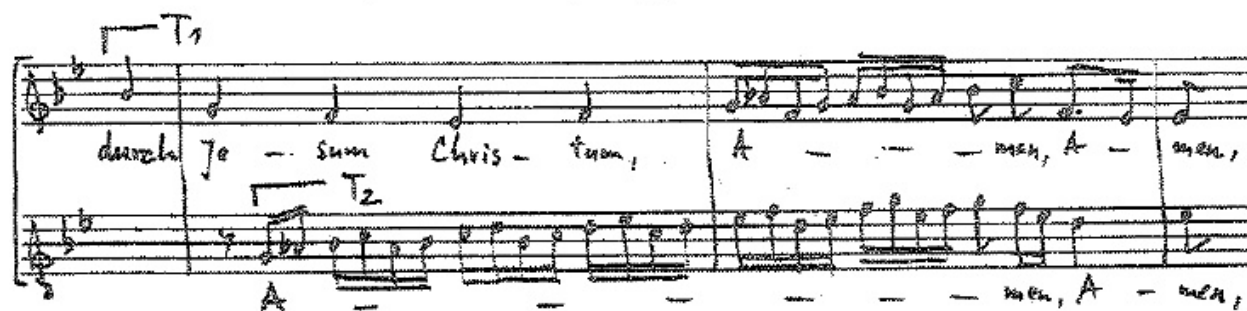
Iată câteva mostre tematice din lucrările fugate vocal-simfonice bachiene:
Magnificat, Nr. 4, *Omnes generationes*



Cantata 144, *Nimm, was dein ist, ..., Nr. 1, Concerto*



Cantata 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*, Nr.4,
secțiunea a doua, *Allegro* - două subiecte.



Problemele specifice care apar în scriitura fugată coral-simfonică se leagă de numărul de voci participante la discurs, de tehnica de dublare, de tratarea textului, de existența unei introduceri orchestrale separate, de aspectele tonale și de structura globală (formală) a acestor lucrări.

1. În privința numărului de voci, acesta oscilează între 4 și 6 sau chiar 8 (cor dublu), cu frecvența cea mai mare de 4 voci. Acestora li se adaugă contrapuncte instrumentale, fie aparent libere, fie impregnate de materialul tematic. Un specific al fugii vocal-instrumentale baroce stă în fundarea discursului pe un *basso continuo* (realizat dintr-unul sau mai multe instrumente grave), la care se adaugă în unele cazuri eșafodajul armonic exprimat prin cifraj. În general, basul continuu este diferit de structura polifonică superioară, dar uneori el preia rolul de dublare tematică a vocii corale grave.

2. În scriitura orchestrală se remarcă prezența dublărilor vocilor corale - tehnică numită *colla parte* -, ca și contrapunctări diverse. Uneori, instrumentele orchestrei au propriile lor intrări tematice, care se adăunează și se raportează la cele ale corului. Despre dublări trebuie subliniat faptul că ele nu se realizează

întotdeauna într-un spirit mecanicist, ci apelează adesea la mici elemente de individualizare ritmică sau rezumativă (aproape într-un protocronic spirit heterofonic). Se ajunge uneori la 10-14 voci-portative.

3. Importanța vocilor orchestrei se remarcă și din prezența în unele cazuri a unor segmente expozitive proprii, grupate aparte față de intrările corale. Se realizează astfel o veritabilă introducere orchestrală, care nu este în fond altceva decât o expoziție suplimentară. (A se vedea schema părții *Kyrie*, Nr. 1, din *Missa în si*, la pag. 196.)

Intrările tematice la vocile orchestrale sunt posibile nu numai în expoziție, ci și pe parcursul fugii. Din desfășurarea aceluiasi plan grafic amintit mai sus rezultă că în Rm 3 apar intrări tematice instrumentale nedublate. Astfel, în ciuda faptului că în cor trebuie văzut elementul primordial al unei fugi vocal-simfonice, se adevărește că și instrumentele pot avea un rol important în economia discursului polifonic.

4. Tratarea textului, cu funcția sa expresivă caracteristică, se leagă de dimensiunile mici ale acestuia, amplificate pe cale repetitivă. Se poate considera că - spre deosebire de conținutul narativ al recitativelor și ariilor - momentele fugate dintr-o lucrare coral-simfonică sunt gândite cu rolul de adâncire a semnificațiilor textului repetat de numeroase ori, subliniindu-i-se valențele, insistându-se asupra unui cuvânt, căutându-i-se semnificația cea mai ascunsă. De pildă, câtă vreme în *Omnes generationes* (Nr. 4 din *Magnificat*) se repetă numai această sintagmă, ca și în *Kyrie eleison* din *Missa în si*, în alte cazuri se apelează la două texte complementare sau aflate în antiteză:

Cantata *Also hat Gott die Welt geliebt*, BWV 68 (Nr. 5) = fugă cu două subiecte:

T_1 = „Wer an ihn gläubet ...“

T_2 = „Wer aber nicht gläubet ...“

sau se evoluează înspre noi coordonate:

Cantata *Es ist nichts Gesundes ...*, BWV 25, (Nr. 1), Chor

*Es ist nichts Gesundes an meinen Liebe
und ist kein Friede ...*

Cât privește aplicarea textului în realizarea ideilor tematice muzicale, trebuie remarcat faptul că o temă de fugă corală nu acoperă întotdeauna în întregime o rostire integrală a textului, deci nu există o suprapunere mecanică între dimensiunile muzicale și cele literare.

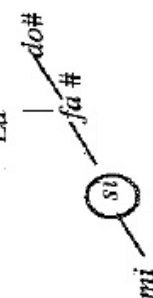
Missa în si - Nr. 1, Kyrie (plan grafic)

Intr.	Exp.orch.	Exp.cor.	Rm.1	ep.1	Rm.2	ep.2	Rm.3	ep.3	Rm.4	ep.4	Rm.5	ep.5	R.fin.	Coda
Fl. 1	T	ep.f.1	ep.f.2	ep.f.3	ep.f.4									
2	(R)				(T)						(T)	(T)		
Ob. 1	(T)													
d'amore 2	R					T ep.f.					(T)	(T)		
Fg.													(T)	
Vl. 1	T				(T)				(T)					
2							R			(R)		(R)		
Vla.									(T)					
S 1		T	R					ep.f.?		R		R		
S 2		R	T							T		T		
A		R ep.f.3	ep.f.4						T					
T		T							R ep.f.					
B									T				T	
Cont.	(T)		(T)						(T)				(T)	
S ₁	si fa#	si	30	si fa# do#	53	65	67	72	81	98	107	119	126	
	si fa#	si	si fa# ...	si fa# do#	si fa# do#	fa#	fa#	fa#	si fa# ...	mi	si fa#	si		

N.B. Dublările sunt marcate prin paranteză:(T).

Obs.:

- cor 5 voci + (8+1) voci instrumentale, uneori *colia parte*
- Exp. dublă (orchestrală și corală)
- foarte multe episoade false (datorate elementului tonal)
- perechi de intrări tematice, dar și intrări singulare (Rm. 2 și R. fin.)
- prezența unui Cs
- economia planului tonal



5. În ceea ce privește structura formală⁶ a fugilor coral-simfonice bachiene, se impun mai multe tipuri, de la un model arhaizant, cvasi-motetistic:

Missa în si, Nr.12, Credo

Legendă:
 / = stretto
 - - - = cvasi-stretto (1 măsură suprapunere)

- în care se observă construcția imitativă fără breșe episodice, într-un continuu stretto care marchează trei valuri tematice dezvoltătoare din ce în ce mai complexe, implicând și instrumentele cu intrări proprii -, trecând prin forme mai pure de fugă, concepute din expoziție, episoade și reprize mediane,

Cantata Nimm, was dein ist ... BWV 144, p. I., Concerto

	Exp.	supl.		ep. 1	Rm. 1			ep.2	R. fin.	evol.
S	T Cs	ep.f.		din	Cs _v	R	Cs		Cs _v /T	
A	R ^t			Cs	Cs _v	T	Cs		ep.f.	
T	T Cs ep.f. Cs _v				Cs R _v ^t				R	T _v
B	R ^t		T		T				Cs	T

1517202539476268

si fa# ... si fa# si mi si fa# si

până la forme mai libere.

Formele libere⁷ rezultă fie din îmbinarea principiului de fugă cu cel concertant, fie din alternarea unor secțiuni polifonice sudate cu altele preponderent armonice. În felul acesta, conceptul de fugă atinge o fază de diluție caracteristică formelor de tranziție, impure.

⁶ - După cum constată A. Dürr, „Extrem de diversă este structura formală a părților corale (...), cărora le stă la bază versul poetic liber. Dintre corurile anului 1714 (de pildă, n. n.), fiecare impune un alt principiu de scriitură sau de formă - în Cantata 182 pe acela al fugii și al canonului, în Cantata 12 pe acela al variațiunii ostinate (Passacaglia), în Cantata 172 pe acela al concertului, în Cantata 21 pe acela al motetului, iar în Cantata 61 pe acela al uverturii franceze”. (op. cit., vol. 1, p. 32).

⁷ - J. Müller-Blattau consideră că specificul fugilor vocal-simfonice scrise de Haendel ar consta tocmai în mai marea lor libertate constructivă (op. cit., I, p. 89). Aceasta însă nu diminuează cu nimic din grandoarea sonoră sau din forța imaginației constructive a fugilor haendeliene.

Tot astfel, în *Weihnachts-Oratorium*, Nr. 54 conține mai multe fragmente fugate legate între ele (*Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben*), în timp ce corul Nr. 21 (*Ehre sei Gott in der Höhe*) are numai o atmosferă motetistică fugată, fără a se constitui într-o fugă propriu-zisă.

Întrucât fugile coral-orchestrale se deschid adesea cu o introducere instrumentală, apare drept caracteristic începutul fugat cu două elemente, în spiritul fugii cu două subiecte: T_1 este însoțită de T_2 , având un caracter de contrasubiect, într-o împerechere (dublucontrapunctică) monolitică. În rezumatul grafic al Corului (Nr. 4) din *Cantata Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)*, BWV 106, sunt eliminate partidele instrumentale (2 fl., 2 vle da gamba, cont.), întrucât este utilizată numai tehnica de dublare a vocilor (*colla parte*):

	Exp.	ep.	ep.	ep.			Coda
(...) S	R ₁ T ₂			T ₁		T ₂ T	—
(...) A	T ₁ T ₂		R ₂			T ₁ T ₂	
(...) T	T ₂ T ₁			T ₂ R ₁			T ₂
(...) B	R ₂ T ₁		R ₁		R ₂		
	Mib Sib Mib Mib		Sib	Mib	Sib	Mib	Mib

Obs.: Construcția este statică tonal, asemenea unei îndelungate expoziții, urmate de contraexpoziție. Cele două subiecte contrastante (a se vedea între exemplificările tematice din paginile precedente) se află în raport de T + Cs.

*

Fuga permutativă. O raritate tehnică bachiană - și, după cât se pare, în întreaga literatură muzicală a Barocului - o constituie fuga permutativă din cantate. A fost denumită astfel de către W. Neumann (1938). Termenul nu apare la Spitta sau la alți comentatori, în schimb este clară înrădăcirea cu tehnica permutativă a contrapunctului multiplu (vezi Müller-Blattau, I, p. 73, care numește *Invențiunea la 3 voci în fa* - „*Permutationsstück*“). După constatarea lui A. Dürr, fuga permutativă ar fi caracteristică creației de tinerețe a lui J. S. Bach¹¹. Această fugă specială are pronunțate tendințe canonice: păstrarea îndelungată a contrasubiectelor provoacă rotarea (permutarea) permanentă a elementelor melodico-ritmice de la o voce la alta. Totodată, este evidentă dispariția elementelor episodice. Vocile intră cu funcții de T și R, alternând de-a lungul întregii piese numai două tonalități.

Iată planul unei astfel de desfășurări:

Cantata *Ich hatte viel Bekummernis*, BWV 21, final (Coro, Nr. 11)

	intr. (arm.)	Fuga Exp.	ep.	(Repr.)	ep. fin.
S		1 2 3 4 1	(imit.)	1 2	
A		1 2 3 4 1 2		1 (arm.) 3	
T		1 2 3 4 1 2 3		1 4	
B		1 2 3 4 1 2 3 4		2 1	

(11 m.) Do Sol ...

¹¹ - A. Dürr, *op. cit.*, vol. I, p. 24.

Se observă provocarea unor îmbinări derivate ale contrapunctului cvadruplu, în momentele 4-7 ale expunerii, până la o nouă apariție a structurii 1-2-3-4 pe verticală.

În aceeași cantată, sfârșitul primei părți (Nr. 6) rezervă însă întâlnirea cu un exemplu unic în complexitatea sa: corul *Was betrübst du dich, meine Seele*. El se compune din două secțiuni:

A - (*Adagio*), în care scriitura armonică și polifonică alternează; corul e tratat în maniera *solo* și *tutti*;

B - (*Allegro*), o fugă permutativă, cu unele instrumente purtătoare ale elementelor tematice, fie în dublare (*colla parte*), fie ca intrări de sine stătătoare. Textul literar se repetă continuu la toate vocile, fiind unic pentru toate elementele tematice. Fiecare element melodic se extinde pe câte două măsuri.

Din desfășurarea acestei fugi permutative rezultă eșalonarea intrărilor în trei mari grupe, începând mereu cu primul element (T_1) - cor, instrumente, cor - iar în final asistăm la o totalizare a surselor fonice. Numărul de elemente tematice depășește cifra atinsă în alte fugi permutative (4 voci): în partida corală și a instrumentelor superioare apar 5 elemente, iar în bas un al șaselea (notat x), cu o frecvență mare. În felul acesta, între intrările 5, 9, 10, 13, 14, 15 (citite pe verticala momentelor polifonice) se nasc relații de *contrapunct cvintuplu*, iar între intrările 13, 14, 15 există chiar raporturi de *contrapunct sextuplu*.

Cantata *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21, Nr. 6 Chor, *Was betrübst du dich, meine Seele*

	Fuga perm.										Coda						
Ob.	1	2	3	4	5			1	2	3	(Adagio)						
VI. 1		1	2	3	4	5	5	(1)	(2)	(3)	(1)	3 mäs.					
VI. 2			1	2	3	4	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)						
VIa				1	2	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(4)						
S	1	2	3	4				1	2	3	1						
A	1	2	3	4	5			1	2	3	4	5					
T		1	2					1	2	3	4	5	4				
B		1	2	3				1	2	3	4	5	1	2			
Fg						(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(1)	(2)					
Cont. +Orga						3 _v (1)	x	(3)	x	x	(1)	3	(3)	x	x _v	x _v	x

1

do sol do sol ... *do*

do sol do sol ...

do

Pentru frumusețea și unicitatea exemplului, reproducem integral această fugă permutativă în paginile care urmează.

În afară de Cantata 21, fugi permutative se găsesc și în cantatele BWV 50, 71 (Nr. 3 și 7), 150 (Nr. 6, partea secundă), 181 (Nr. 5), 182 (Nr. 2 și 8), 208 (Nr. 11).

J.S.Bach, Cantata *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21

partea a VI-a, *Wie betrübst du dich...* (secțiunea a doua)

40

Or. 1. 2.

S. Ich hatte viel Bekümmernis, weil ich mich nicht anders trösten kann, als durch deine Güte, o Gott, der du mich aus der Not erlöset. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

VI. 1. 2.

Al. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

T. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

B. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

Org. 1. 2.

41

Or. 1. 2.

S. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

VI. 1. 2.

Al. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

T. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

B. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

Org. 1. 2.

42

Or. 1. 2.

S. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

VI. 1. 2.

Al. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

T. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

B. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet. Ich habe mich selbst nicht helfen können, sondern nur deine Güte angebetet.

Org. 1. 2.

Ob. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 VI. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 Vla. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 S. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 Org. + Cont. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 da der mit uns an - ge - stich - ten

Ob. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 VI. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 Vla. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 T. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 S. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 Org. + Cont. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 da der mit uns an - ge - stich - ten

Ob. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 VI. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 Vla. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 S. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 A. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 T. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 S. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 Org. + Cont. (5) (4) (3) (2) (1) Tutti
 da der mit uns an - ge - stich - ten

2.

Ob. (3)

Vi. (4)

Vla. (5)

S. (3) Hei - Fe, und mein Gott ist, daß er mei - nes An - ge -

A. (4) Hei - Fe, und mein Gott ist, mei - nes An - ge -

T. (5) sich - tes Hei - Fe, und mein Gott ist, daß er mei - nes An - ge -

B. (4) sich - tes Hei - Fe, und mein Gott ist, daß er mei - nes An - ge -

Org. (X)

1.

Ob. (2)

Vi. (3)

Vla. (4)

S. (2) Hei - Fe, und mein Gott ist, daß er mei - nes An - ge -

A. (3) Hei - Fe, und mein Gott ist, mei - nes An - ge -

T. (4) sich - tes Hei - Fe, und mein Gott ist, daß er mei - nes An - ge -

B. (5) sich - tes Hei - Fe, und mein Gott ist, daß er mei - nes An - ge -

Org. (X)

CICLUL DE FUGI PE ACEEAȘI TEMĂ FUGA-VARIAȚIUNE - FUGA CONTRARĂ - FUGA ÎN OGLINDĂ - PERECHEA DE FUGI

Seria lucrărilor cu finalitate didactică și artistică, deopotrivă, care începe cu cele două cicluri de 15 *Invențiuni* și 15 *Sinfonii* (1723), și cu cele 4 *Duette* (1739), care ajungea la nivelul celor două volume ale *Clavecinului bine temperat* (1722, 1744), se va încheia printr-un „cântec de lebadă” - culminația artei bachiene și a gândirii contrapunctice apusene¹ -, ciclul *Arta fugii* (1749). Veritabil „manual de fugă în exemple” dar nu mai puțin o „operă artistică deplină”², îmbinând deci scopurile pedagogice cu cele artistice, ea este un unicat în istoria muzicii, constând în prelucrarea uneia și aceleiași idei tematice într-o multitudine de accepțiuni, constând în 22 fugi, numite toate *Contrapunctus*.

În fiecare ciclu premergător de fugi, problematica a fost alta. În *Invenții* sau în *Wohltemperiertes Klavier*, eșalonarea tonală - diferită - provoca realizarea unor piese mereu deosebite structural, pornind de la teme diverse. Situația se schimbă radical în *Die Kunst der Fuge*, unde asistăm la o neconținută variație structurală a unor stări diferite ale uneia și aceleiași teme, plasată în contexte contrapunctice mereu variate, care se întrupează în construcții noi, surprinzătoare, din ce în ce mai complexe. Se realizează astfel o simbioză între conceptul de fugă și cel de variațiune, care duce la culminație ideea începută în *Variațiunile Goldberg* și în *Musikalisches Opfer*.

Acest testament artistic bachian cuprinde o eșalonare a unor tipuri de fugă dintre cele mai diferite, trecând de la fuga simplă la cea dublă și triplă, cu două sau trei subiecte³, la fuga în stretto, la fuga cu răspuns în inversare, în augmentare sau diminuare ori utilizând mijloacele canonice de savante construcții (grupajul celor 4 canoane - fugi canonice), în contrapunct dublu la octavă, duodecimă și decimă, și ajungând la perechea de fugi în oglindă - fuga directă și fuga inversă. „Toate tipurile de fugă posibile sunt reprezentate în *Kunst der Fuge*, chiar și acelea pe care Bach însuși nu le-a abordat niciodată până atunci” - remarcă îndreptățit A. Schweitzer⁴. Dar lucrarea nu este o simplă „colecție de fugi”, ci ea leagă aspectul ciclic de elementul variațional: prin aceste fugi-variațiuni, „intenția autorului

¹ - „... das bedeutendste Werk der abendländischen Musik” - o numește W. Graeser în studiul introductiv la ediția sa a *Artei fugii* (Leipzig, 1927).

² - Ph. Spitta, *op. cit.*, vol. II, p. 679.

³ - Fuga de încheiere, neterminată, urma să fie o fugă cu 4 subiecte - specie neîntâlnită în creația bachiană.

⁴ - A. Schweitzer, *op. cit.*, p. 380.

a fost de a demonstra ce se poate face dintr-o temă de fugă (...). Fiecare variațiune este o fugă de sine stătătoare, realizată pe aceeași temă (...)" (J. N. Forkel)⁵.

Eșalonarea văzută de diferiți îngrijitori de ediții și comentatori avizați (H. Riemann, W. Graeser, E. Schwebsch, M. Bitsch, J. Chailley, E. Bergel ș. a.)⁶, se compune din mai multe valuri gradate de la simplu la complex. Modalitatea diferită de realizare a cuprinsului unor ediții se datorează faptului că lucrarea nefiind terminată integral de către Bach, autorul nu a putut veghea la ordonarea plăcilor de cupru pe care se începuse gravarea. De aici - multitudinea de ordonări interioare sub care se întâlnește *Arta fugii* în diferite ediții.

Dacă se țin cont de principiul gradației⁷, cuprinsul ar arăta astfel:

I Fugi simple (toate la 4 voci)

$\left. \begin{matrix} 1 \\ 2 \end{matrix} \right\}$ cu T în stare directă

$\left. \begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix} \right\}$ cu T în inversare ($1/T$)

II Fugi contrare și în stretto (toate la 4 voci)

5 - T reală ritmic

6 - + t (diminuare)

7 - + t + T (augmentare)

III Fugi multiple

8 - fugă cu două teme, în contrapunct dublu la duodecimă - 4 v.

9 - fugă cu două teme, în contrapunct dublu la decimă - 4 v.

10 - fugă cu trei teme - 3 v.

11 - fugă cu trei teme - 4 v.

IV Fugi canonice (toate la 2 voci)

12 - canon la octavă

13 - canon la duodecimă

14 - canon la decimă

15 - canon în oglindă și augmentare

} în contrapunct dublu

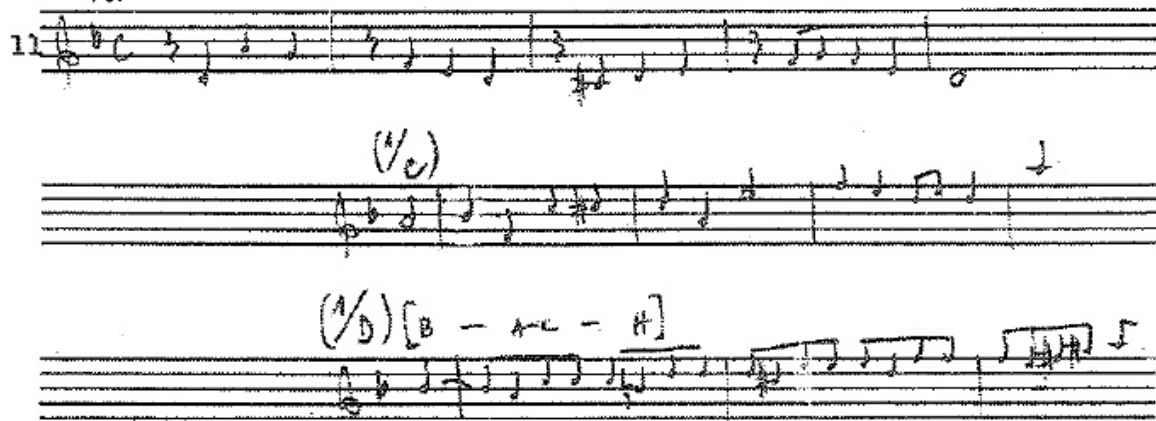
⁵ - J. N. Forkel, *op. cit.*, p. 94.

⁶ - H. Riemann, vol. III din ciclul *Handbuch der Fugen-Komposition*, Berlin, 1894, Leipzig, 1917; W. Graeser, *Bachs „Kunst der Fuge“*, în „Bach-Jahrbuch“, 1924, p. 1-104; E. Schwebsch, *J. S. Bach und Die Kunst der Fuge* (1930), Kassel u. Basel, 1955; M. Bitsch, *L'Art de la Fugue*, Paris, 1967; J. Chailley, *L'Art de la Fugue de J.-S. Bach*, Paris, 1976; E. Bergel, *J. S. Bachs Kunst der Fuge. Ihre geistige Grundlage im Zeichen der thematischen Bipolarität*, Bonn, 1980; *idem*, *Bachs letzte Fuge. Die Kunst der Fuge - ein zyklisches Werk, Entstehungsgeschichte - Erstausgabe - Ordnungsprinzipien*, Bonn, 1985.

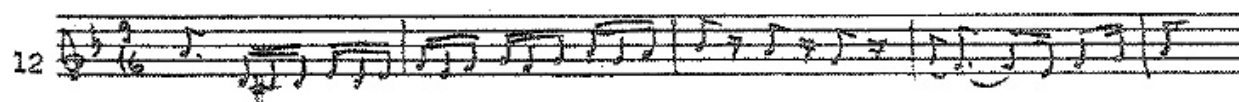
⁷ - Alți autori au structurat valurile după criterii simetrice, în cadrul câte unui grup de fugi.

fugă cu trei subiecte

4v. Tv



Fugi canonice
all' ottava



alla duodecima - in contrapunto alla quinta



alla decima - in contrapunto alla terza



per augmentationem - in motu contrario



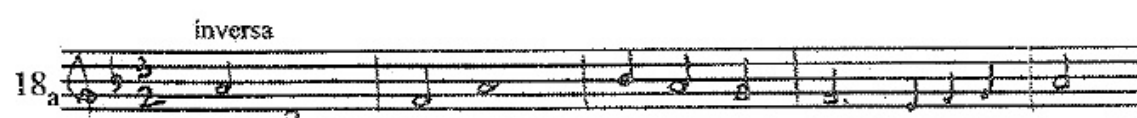
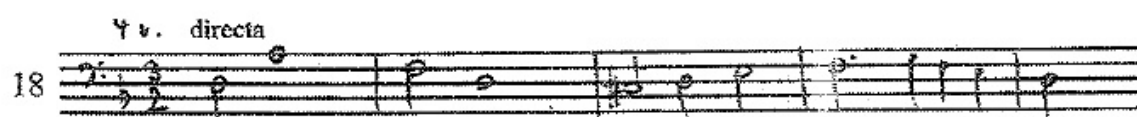
Fugi în oglindă
directa

5v.

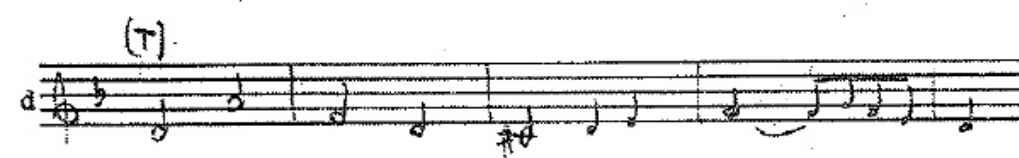
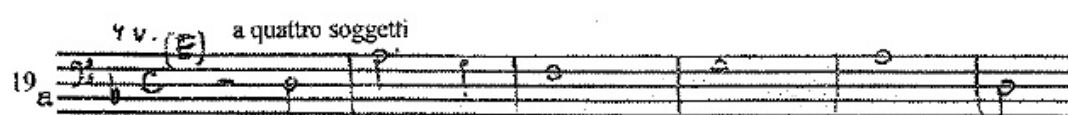


inversa





Fuga finală (neterminată)

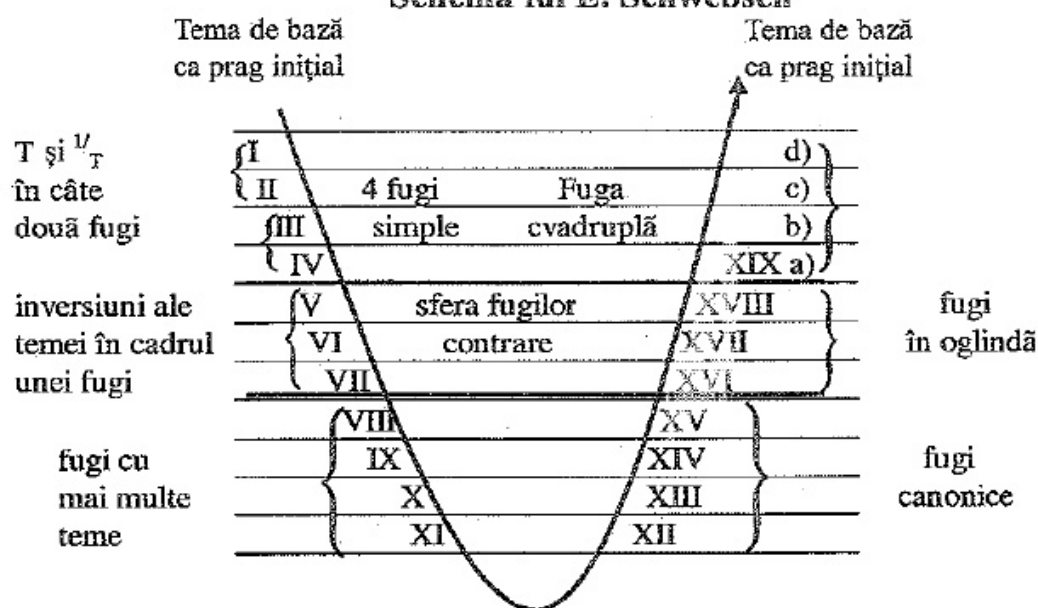


Eșalonarea noastră este întrucâtva diferită de cele realizate de W. Graeser, E. Schwebsch, J. Chailley și E. Bergel. Ea aranjează grupul III (fugi multiple) într-o ordine crescătoare, după numărul de voci și de subiecte. Plasează fuga construită în contrapunct dublu la duodecimă înaintea celei la decimă. La fel, în privința grupei IV, a fugilor canonice, unde se exprimă aceeași gradație (8 - 12 - 10 - oglindă).

O interesantă viziune asupra desfășurării ciclului reiese din schema lui E. Schwebsch (*op. cit.*, p. 143), preluată de altfel și de J. Müller-Blattau (I, p. 83).

O redăm în formă prescurtată, specificând că ea trebuie văzută ca o buclă a unei spirale care ajunge deasupra punctului de pornire (T din fuga ultimă), la un nivel superior. Întreaga desfășurare a *Artei fugii* este în realitate o continuă evoluție.

Schema lui E. Schwebsch



O foarte interesantă privire comparativă asupra diferitelor ordonări existente apare în cartea lui J. Chailley (*op.cit.*, p.40-41), sub formă de tabel.

Ideația variațională derivată din tema de bază este imensă ca număr de variante. W. Graeser dă într-un tabel-anexă (*B.Jb.*, 1924) nu mai puțin de 68 de variante derivate din starea directă și din inversare. Lor li se adaugă alte materiale melodice, cu funcție de contrasubiecte sau de teme secunde și terțe, notate de noi cu literele A - G. Acest factor îngreunează enorm analiza întregului ciclu ca unitate, fiind necesară o legendă specială de semne, care să permită parcurgerea întregului, arătând evoluția materialului tematic, revenirea anumitor forme etc..

După cum s-a văzut, ciclul de fugi se compune din grupe de 3-4 piese, unificate în funcție de materialul lor tematic și de procedeele tehnice de scriitură. Predomină în mod clar organizarea în perechi și grupuri de câte 4. Din acest motiv, uni comentatori consideră că din grupa a doua s-ar fi pierdut o piesă, ori nu ar fi fost încă scrisă (a se vedea M. Bitsch și J. Chailley). Tot astfel, din grupul de fugi în oglindă (care conține 6 piese), nr. 17 și 17a figurează în mai multe ediții doar în anexă, ca o posibilă variantă premergătoare în realizarea numerelor 16 și 16a. Tot astfel, J. Chailley consideră că fuga finală, neterminată, trebuia să aibă doar o structură de fugă triplă și să fie continuată de o fugă cvadruplă. S-ar fi ajuns astfel la conturarea unui ciclu de 24 fugi, similar *Clavecinului bine temperat*, dar realizat într-o singură tonalitate, pe baze conceptuale variaționale.

În primul grup (ciclu) se prezintă 4 piese, dintre care două sunt realizate pe baza temei în stare directă, iar celelalte două operează cu tema în inversare ($1/T$). Alte cicluri se leagă pe baza tehnicii de imitație în oglindă, pe baza construcției pluritematice sau pe baza tehnicii de canon. Aspecte de detaliu privind analiza

ciclului *Arta fugii* se găsesc în partea a doua a Anexei. Aici vom face doar o fugitivă parcurgere a problemelor ivite în fiecare fugă.

(1) Fuga de deschidere seamănă cu un ricercar, din punctul de vedere al construcției sale simple, fără artificii polifonice, fără contrasubiecte. Planul tonal în cadrul căruia se desfășoară este simplu, liniar, atingând abia câte o dominantă superioară și inferioară. Toate intrările tematice (cu funcție de T, R^t sau R^r , dar chiar și T_v sau R_v) sunt date numai în tonalitățile *re* și *la*.

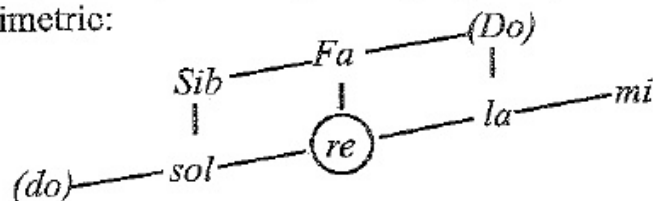
(2) Constituindu-se ca o pereche cu prima fugă, cea de a doua marchează un pas înainte în privința mișcării ritmice și a contextului contrapunctic: ritmul punctat străbate întreaga scriitură. Apar germeii unui Cs (m. 5-8, bas), în sensul că desenul melodico-ritmic al contrapunctării răspunsului va fi reluat în alte intrări (de exemplu m. 31, 38 etc.), divizat la mai multe voci. Spațiile episodice sunt mici, neînsemnate. Se profilează 4 grupuri de intrări tematice, cu câte 4 + 4 și 3 + 3 intrări (Exp., C-exp., Rm 1 și R. fin.). Planul tonal evoluează deja la 5 tonalități - un paralelogram lărgit, cu înclinație subdominantă.

Următoarele două fugi (*Contrapunctus III și IV*) operează cu tema în inversare:



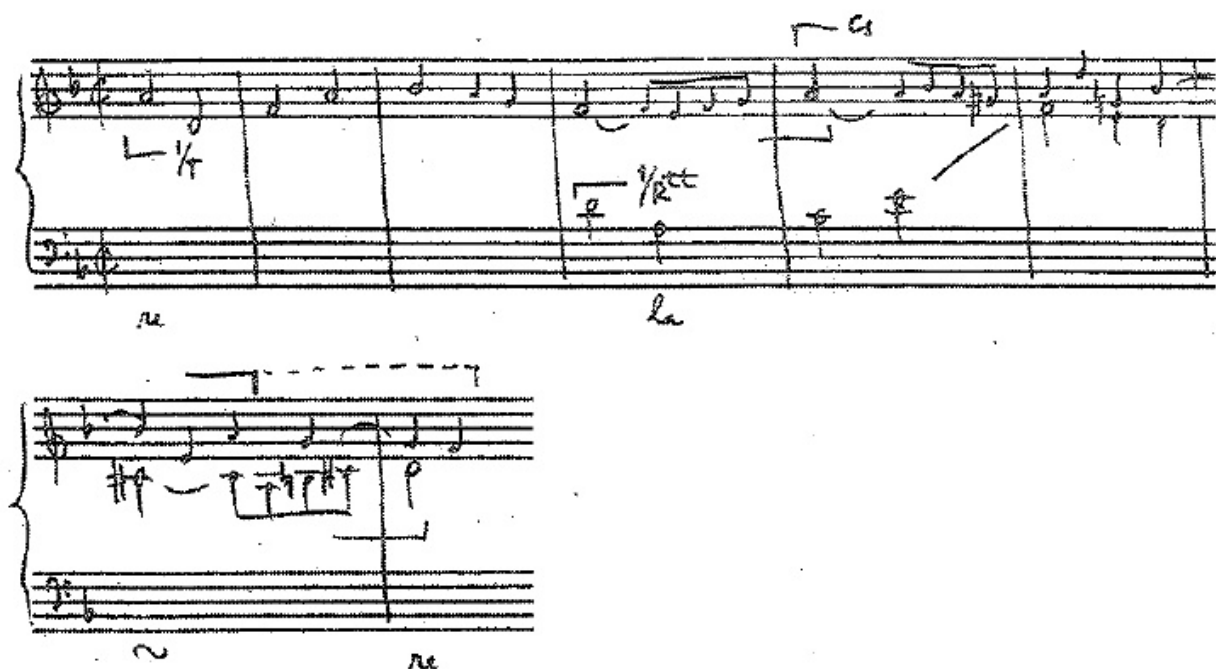
(3) Interesul auditiv și analitic nu scade în Fuga nr. 3. Noutatea principală se leagă desigur de plasarea în centrul atenției a temei inversate ($1^t/T$). O raritate tehnică o constituie începerea fugii cu funcția de R^t în inversare. Acest element se leagă de o ancestrală practică întâlnită nu o dată în muzica renascentistă, la Palestrina sau Lassus. Debutul cu R este justificat aici psihologic de cunoașterea prealabilă a T și a tonalității - păstrată de-a lungul ciclului neschimbată. Tema inversată sună tot în *re* minor.

Strictețea contrapunctică sporește în această fugă prin prezența unui Cs care va însoți toate intrările tematice - fără excepție. Spațiile episodice sunt iarăși minime (trei episoade de câte 4 măsuri), în favoarea evoluțiilor tematice. Acestea din urmă se structurează în trei mari grupuri elaborative de câte 4 intrări (dezvoltări-parcursuri). Sporește în amploare și eșafodajul tonal, extins acum la 8 tonalități, dispuse simetric:



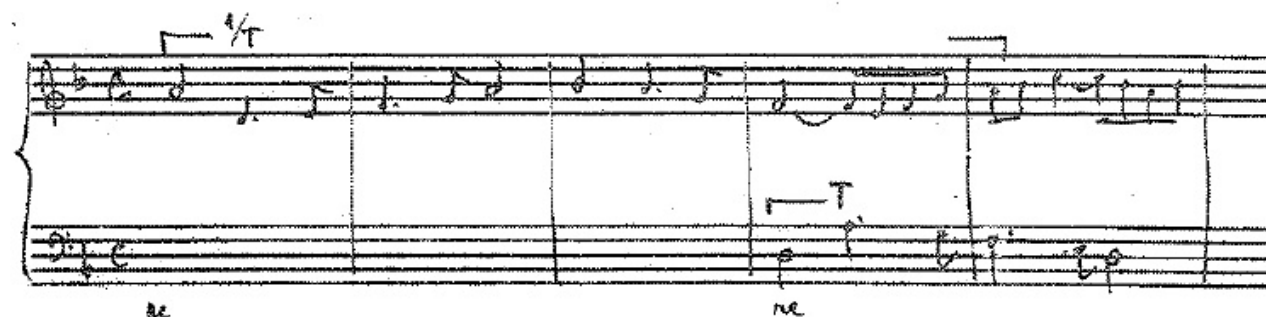
Dintre aceste tonalități, unele sunt atinse doar episodic, ca inflexiuni pasagere (puse în paranteză).

(4) Pereche cu *Contrapunctus* III, ultima fugă a primului grup este și cea mai amplă (138 m.). Expoziția prezintă particularitatea unui R^{tt} , deși T nu este modulantă; între câte două intrări se constituie o arcuire tonală închisă (*re-la-re*):



Prezența în ultima parte a unui Cs, dar folosit fără o consecvență mecanică, provoacă mișcări contrapunctice de tip unitar și la celelalte intrări tematice, unde el nu mai este citat. Episoadele sunt de data aceasta mai mari (ep. 2 = 18 m.; ep. 4 = 26 m.), desfășurându-se uneori în câte 4 etape. Între unele faze ale episoadelor se instituie raporturi de contrapunct cvadruplu. Planul tonal se menține la cote înalte (7 tonalități).

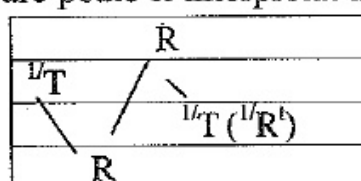
(5) Prima dintre cele 3 fugi *contrare* și în *stretto* care urmează are particularitatea că operează numai cu tema reală ritmic, dar în inversare și în stare directă. Această opoziție - care poate fi văzută ca o sinteză a stărilor cu care operaseră perechile de fugi 1-2 și 3-4 - se exprimă mereu diferențiat; dacă expoziția conține o dispunere interesantă, nemăiîntâlnită și aproape imposibil de cuprins schematic într-o grafie acceptabilă, în ciuda staticității ei tonale (*re* continuu⁹)



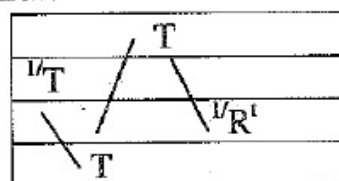
⁹ - Reamintim că T și $1/2T$ sună în aceeași tonalitate; de aici - lipsa de contrast armonic între intrările $1/2T$ și R (care de fapt este T).



- text care poate fi interpretat în două maniere -

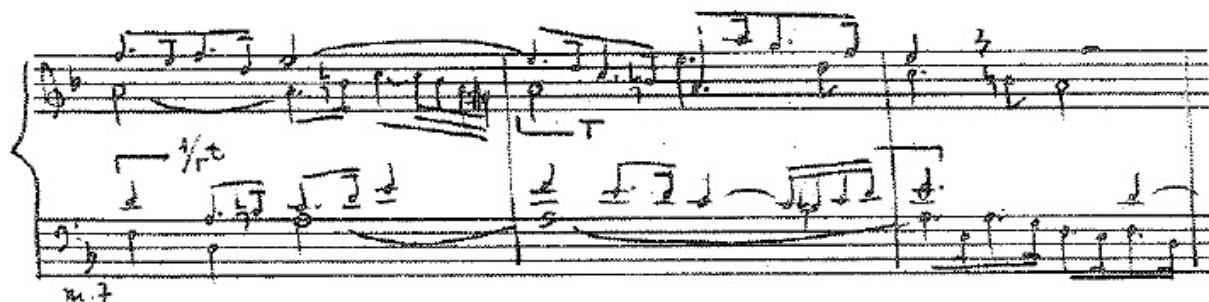


sau



ea impune atenției și prin suprapunerile continue în stretto; această tehnică de stretto expositiv anunță toate desfășurările de mai târziu, care au loc mereu în perechi - contrare sau unitare - și care vor culmina cu rostirea simultană în final a $T + \frac{1}{2}T$. A se vedea m. 33-38; 41-45; 86-90. Planul tonal are dimensiuni medii (5 tonalități).

(6) Contrapunctus VI și VII formează de fapt o pereche de fugi în care se utilizează tehnici înrudite de scriitură; mișcările contrare și stretto-ului li se adaugă prezența stării diminuate și apoi a celei augmentate¹⁰. Subtitlul „in stile francese” aflat în fruntea celei de a șasea fugi este plin de semnificații nu numai în privința scriiturii ritmice punctate, care trimite cu gândul la uvertura franceză, ci și în privința artificiilor polifonice operate cu una și aceeași temă muzicală. Iată o mostră:



¹⁰ - ... dar care devine reală ritmic față de o diminuare.

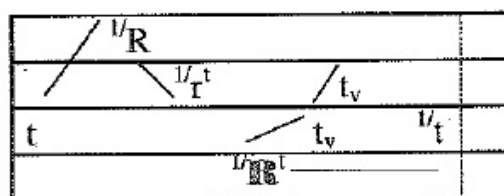


Grupările în stretto-uri, 11 la număr, provoacă dispuneri simetrice, care leagă întregul și-l ordonează (vezi Anexa).

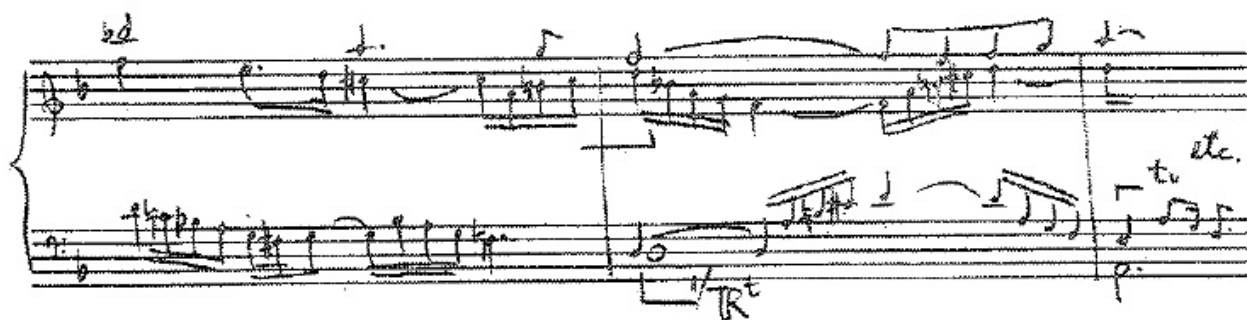
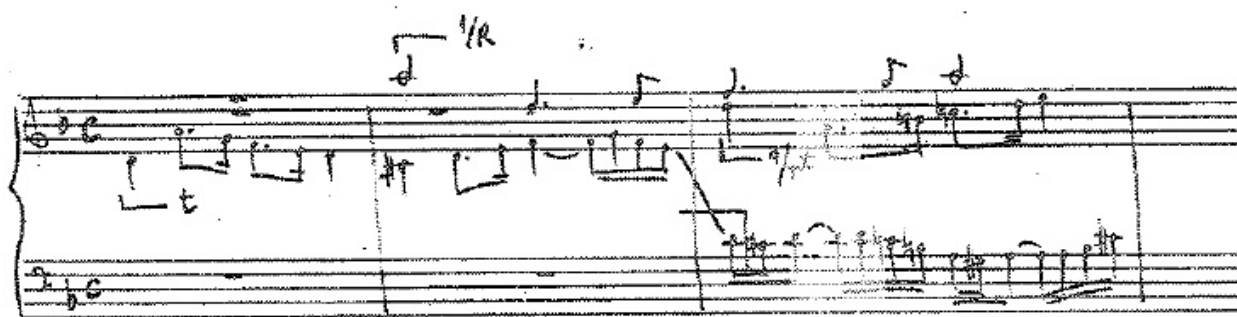
(7) Cea de a treia fugă contrară și în stretto operează cu trei stări (forme) ritmice ale temei: t , T și $\overline{T}$. Starea augmentată prezintă față de cea diminuată o lărgire de 4 ori a valorilor ritmice. Aspectului ritmic i se adaugă, însă, și cel al direcției de desfășurare melodică, astfel că formele tematice întâlnite vor fi de nu mai puțin de 12:

$$t \quad \frac{1}{4}t \quad r \quad \frac{1}{4}r \quad T \quad \frac{1}{4}T \quad (\frac{1}{4}R) \quad t_v \quad \frac{1}{4}t_v \quad \overline{T} \quad \frac{1}{4}\overline{T} \quad \overline{R} \quad \frac{1}{4}\overline{R}$$

Aspectul dispunerilor tematice în această viziune poliritmică este, în general, foarte complicat încă din expoziție:



m.1



În plan tonal, alături de predominantele *re* și *la*, se observă atingerea relativei majore și a subdominantei (spre sfârșit), care ridică numărul de tonalități abordate la 4. Datorită prevalenței tonalităților T și D, este uneori dificil de precizat dacă între intrările tematice există întotdeauna episoade propriu-zise sau false.

(9) În a doua fugă a grupului, structura interioară și specificul organizării sunt altele. Se pornește cu o nouă idee tematică (B), care are o expoziție atipică și un stretto în inversare. Un al doilea capitol este dedicat expunerii teme ciclice, prezentă în această fugă în forma oglindită. În continuare, un capitol care sintetizează cele două idei tematice în contrapunct dublu la decimă, din care cităm:

(11) Ultima dintre fugile multiple constituie o pereche cu precedenta din punct de vedere al materialului tematic - utilizând aceleași teme, dar toate inversate și prelucrate într-o altă ordine. Ea este însă diferită în privința realizării tehnice și a limbajului, care ne apare mult mai complex, amplu cromatizat, de o mare anvergură armonică. W. Graeser subliniază că în corelație cu fuga precedentă, „*tot ce era acolo mistic, încețoșat, este aici clar, strălucitor, victorios*“, constituindu-se „*un adevărat cosmos de culori, armonii și ritmuri (...)*“ (op. cit., p. 48-49); el găsește aici și germeii unei a patra teme, arătând că această fugă poate fi interpretată ca fugă triplă sau, „*dacă vrem, cvadruplă*“ (subiectul IV ar fi materialul cromatic notat de noi cu Cs).

Fuga aceasta conține mai multe capitole de dezvoltare tematică. Repartizarea intrărilor cunoaște o mare densitate, rareori întâlnită în alte lucrări. Cele 10 capitole ar fi:

1. Exp. T_v (acum inversă față de fuga precedentă și adusă pe locul I)
2. Exp. subiectului 2 - $1/C$, împreună cu un Cs cromatic care va avea ulterior mai multe apariții
3. Exp. $1/T_v$
4. Exp. $1/D + 1/C$
5. Sinteză $T_v + D + C (+ 1/Cs)$
6. Mixturi $\begin{bmatrix} 1/D + 1/C \\ 1/D \end{bmatrix}$
7. $T_v +$ mixturi $C + D$
8. *Idem*, alte variante combinatorice
9. $\begin{bmatrix} 1/T_v \text{ opuse, în mixturi, } + \text{ stretto } 1/D_v \\ T_v \end{bmatrix}$
10. Ultima sinteză $T_v + 1/D + 1/C$, în două ipostaze triplu-contrapunctice.

Planul tonal bogat (cu 7 tonalități) subliniază coloristica armonică a fugii. El se extinde pe 4 cvinte, în mod simetric, cu o ușoară înclinație subdominantă, specifică și altor fugi. În m. 146 are loc un salt tonal, de la o extremă la alta a grupajului de tonalități (*do-mi*).

Considerarea structurii lucrării în secțiune aurie negativă (m. 71) ar putea fi contrazisă de părerea inversă: secțiunea aurie pozitivă cade aproximativ în m. 114, unde se atinge tonalitatea *Si bemol* și unde încep mixturile tematice.

Cele patru fugi canonice¹² (*canoane în formă de fugă sau fugi în formă de canon*) încheie o îndelungă preocupare a autorului pentru canon, pusă în relief prin

¹² - Încadrarea în ciclu justifică titlul de „*kanonische Fugen*“ (la E. Schwebsch, W. Graeser etc.). Faptul că ele sunt concepute la numai două voci constituie aparent o diminuare a tensiunii polifonice, ceea ce l-a determinat pe Ph. Spitta (vol. II, p. 681) să le considere ca un „*intermezzo*“ după grupa a III-a de fugi.

antecedent (str. I)

Handwritten musical score for guitar, showing two systems of music. The first system has a treble staff with a key signature of one flat and a bass staff with a key signature of one flat. The second system has a treble staff with a key signature of one flat and a bass staff with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

The second system of the handwritten musical score for 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, ending with a measure containing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bottom staff continues the accompaniment, also ending with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word 'etc.' is written at the end of the top staff.

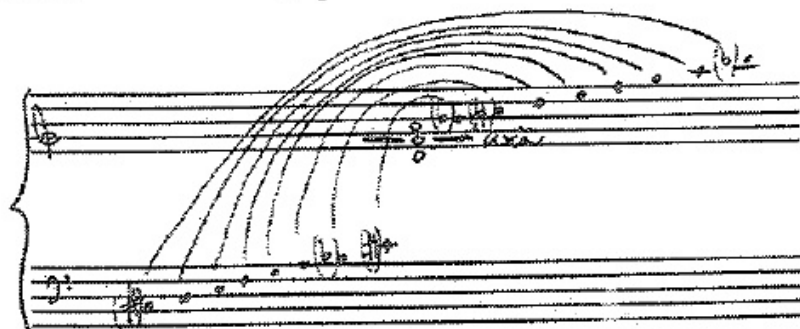
consequent (str. II)

Handwritten musical score for "Concursus (M. 4)". The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various notes, rests, and dynamic markings such as "a", "f", and "p". The lower staff is in bass clef and contains a single note with the marking "sp". The score is divided into measures by vertical bar lines.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The score includes a key signature change from one flat to two flats (B-flat and E-flat) in the second measure. The melody is marked with a 'b' above the final measure. The bass line is marked with a 'b' above the first measure and an 'a' above the second measure. The score is written in ink on a piece of paper with a vertical crease down the center.

Handwritten musical notation for the second system of 'The Rose Tree'. The system consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff continues the accompaniment, starting with a bass clef. The notation is in a simple, handwritten style, with notes and rests clearly visible. The system ends with the word 'etc.' written in the right margin.

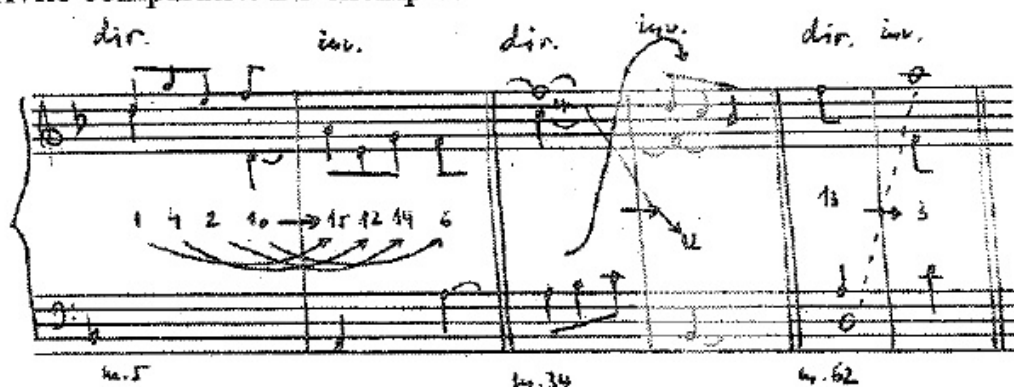
De pildă basul, trecând în discant - iarăși inversat -, se reflectă după principiul simetriei cu axă, în jurul sunetului fa_1 din acordul-matcă al temeii ciclului (medianta):



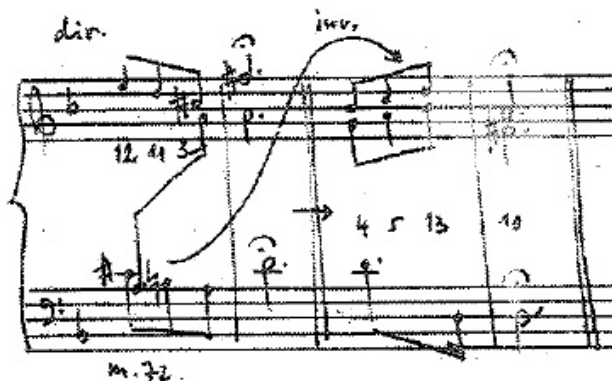
Celelalte două voci - sopran și alto -, devenind alto și bas, din cauza inversării în oglindă, suferă în timpul mutării modificări intervalice după procedeul corelației cifrice a contrapunctului dublu la două octave (15), după formula:

↓ 1	2	3	4	5	6	7	8 ...	și viceversa
15	14	13	12	11	10	9	8 ...	

(care nu este altceva decât un multiplu al contrapunctului dublu la octavă). În lumina acestor complicate permutații, oricare momente corelate din cele două fugi pot fi privite comparativ. De exemplu:



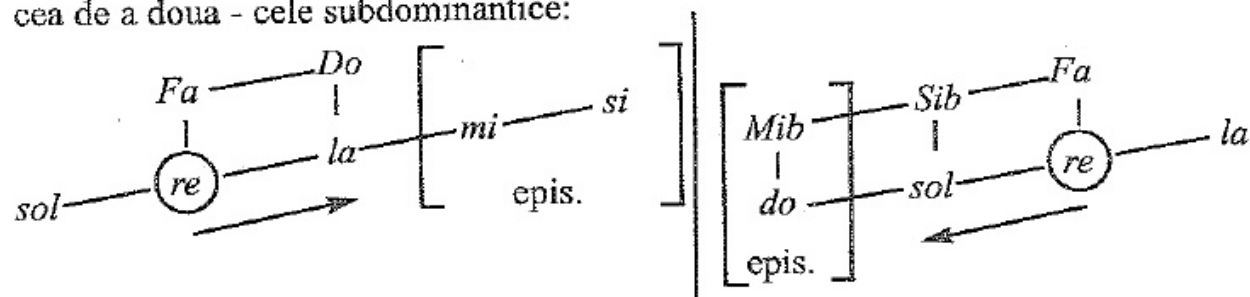
iar cadența:



Trebuie remarcat însă că inversarea utilizează intervale relative, iar nu absolute. Se cunoaște un singur caz de mișcare canonică în oglindă condusă absolut riguros - *Canon perpetuu pentru două voci și bas continuu* din *Ofranda muzicală*, care ar putea justifica titulatura de *fuga* în sensul stricteții definiției lui Zarlino.

Văzută în parte, fiecare fugă - *directa* sau *inversa* - se compune dintr-o expoziție (contrară) urmată de alte două capitole de reprize tematice cu câte 3 intrări. Cele două episoade sunt puțin semnificative în economia întregului.

Planul tonal este bogat, cu 6-7 tonalități. Și el se realizează simetric, între fuga directă și inversă; în prima, tendințele dominante sunt prevalente, pe când în cea de a doua - cele subdominante:



Dacă planul tonal al fugii inverse nu este întru totul simetric primului, faptul se datorează micilor modificări de alterații, adică aspectului calitativ (și nu cantitativ) al transpunerilor.

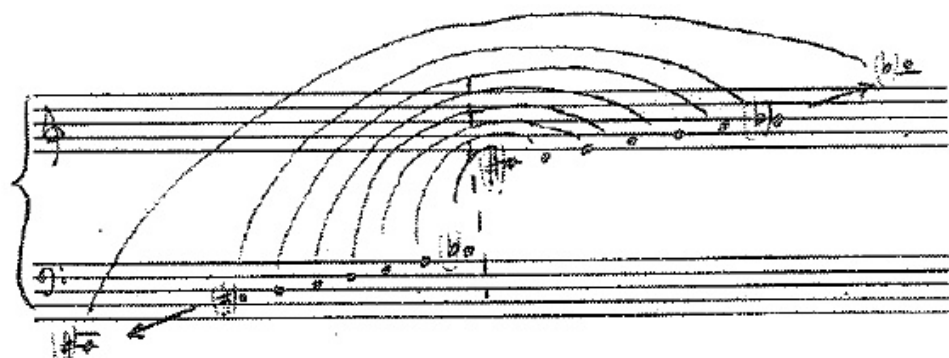
(17 + 17 a) Pe aceste poziții pot fi plasate alte două fugi care constituie o pereche și sunt variante ale fugilor în oglindă nr. 16 și 16a, amplificate la 4 voci și diminuate ritmic. Variațiunea variațiunii. În unele ediții, ele figurează în anexă. J. Chailley exprimă supoziția că ar fi vorba de schițe-ciorne pregătitoare pentru fugile precedente (*op.cit.*, p.64). Spre deosebire de nr.16 + 16a, sunt concepute la 4 voci grupate și pot fi executate la două clavecine. Sunt singurele precizări de culoare instrumentală din *Arta fugii* - lucrare care de altminteri este considerată ca un caz tipic de muzică pură, posibil de realizat cu orice surse fonice. Este interesantă încrucișarea vocilor-planuri ale celor două „Pianoforte“, precum impun și diferitele forme ale inițialei tematice, cu unele coloraturi de răspuns tonal. Toate evenimentele muzicale din *Fuga directă* își au corespondentul în *Fugă inversă*, inclusiv cezura din măsura 59. Structura muzicală se pliază perfect pe aceea a fugilor nr. 16 și 16a, păstrând cu severitate cele trei voci, dimensiunile de 71 măsuri, cu adaosul unor fragmente contrapunctice și inversând planurile.

(18 + 18a) Fugă-variațiune-pereche cu cele precedente (16 - 16a și 17 - 17a), penultima fugă a ciclului duce mai departe ideea de fugă în oglindă, realizată de asemenea la 4 voci. Ea atinge o veritabilă culminație din punct de vedere contrapunctic pentru partea a doua a ciclului, tot așa cum *Contrapunctus XI* a reprezentat un punct nodal în prima jumătate. Tema, din nou în stare directă, îmbracă o formă ritmică ternară, sugerând unele asemănări cu scrisul instrumental renașcentist. Apar mai multe variante melodico-ritmice²⁰, dintre care cităm:



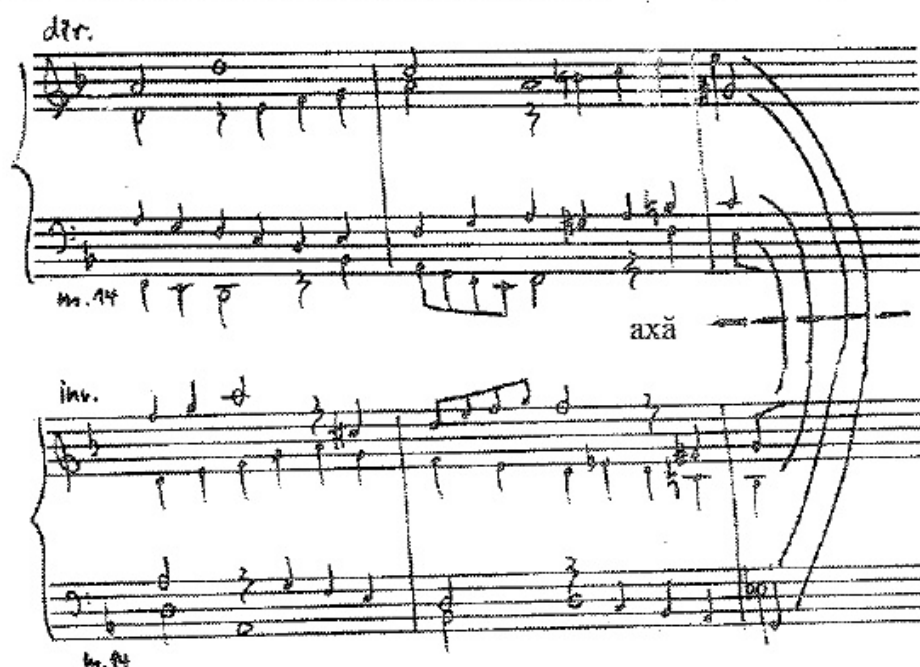
²⁰ - W. Graeser vede în această fugă nu mai puțin decât 11 variante tematice (*op. cit.*, p. 55).

Generalizând, se poate spune că întreaga Fuga inversa se află în raport de contrapunct cvadruplu în inversare față de Fuga directă²¹. Se înțelege astfel că orice moment privit comparativ în cele două fugi dă această imagine. Analizând aspectul corelației scriiturii din cele două fugi se constată o perfectă simetrie între perechile de voci (1-2, 3-4). Ele, perechile, nu mai sunt gândite în contrapunct dublu, căci acesta se anihilează (se „simplifică” - în limbaj matematic) odată cu inversarea în oglindă; rămâne numai oglinda intervalică pură (egală sieși) și efectele ei armonice. Față de fuga precedentă (nr. 16), aici se schimbă și axa în jurul căreia se inversează planurile; de la fa_1 , axa se mută între do_1 și si (mic):



Datorită acestui fapt, ambitusul general capătă un plus de profunzime, fiind utilizată în mod curent întreaga octavă mare.

Privirea comparativă asupra a câte două fragmente corespondente certifică faptul că perechile de voci nu se modifică decât ca sens al mișcării. Din această cauză rezultă modificări armonice, acordurile constituindu-se tot bipolar în jurul axei numite:



²¹ - Poate că prezența contrapunctului cvadruplu l-a determinat pe W. Graeser să vadă în această fugă un „neîndoios punct culminant contrapunctic al Artei fugii.” (op. cit., p. 55), fără a motiva, însă, această aserțiune.

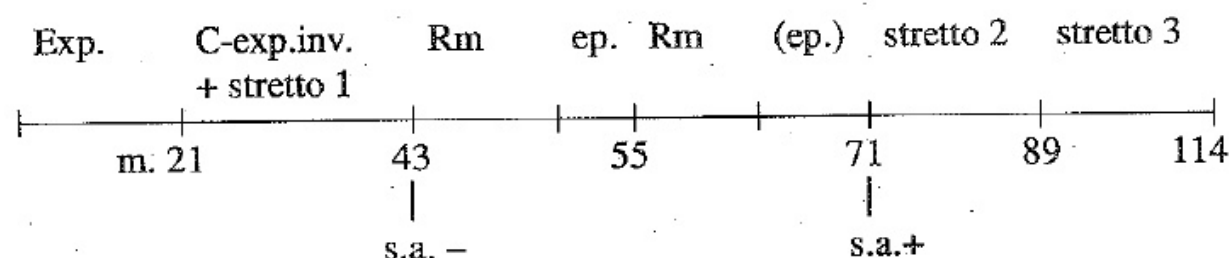
Vădind o înclinație din ce în ce mai profundă a autorului pentru simetrie, pentru logică în construcție, pentru un determinism muzical care nu stă împotriva logicii muzicale intrinseci și nici nu poate opri forța expresivă a fluxului muzical, aceste fugi-perechi în oglindă se constituie ca unicate magistrale în istoria muzicii.

(19) Fuga de încheiere a ciclului - fugă triplă, proiectată a fi cvadruplă - a rămas neterminată, asemenea unui imens *torso*. Cele 238 de măsuri încheiate nu reprezintă însă nici 3/4 din întregul fugii, întrucât supoziția logică - susținută de surse istorice demne de încredere - este că, după cele 3 fugi parțiale, prelucrarea temei ciclice ar fi fost o a patra fugă parțială, urmată de sinteza tuturor temelor. Astfel că, în întregime, această fugă-colos ar fi cuprins peste 400 de măsuri, întrecând oricare din realizările bachiene prealabile pentru orice instrument sau grup fonic.

Mai mulți comentatori opinează că amploarea acestei fugi, care trebuia să fie cu 4 subiecte, ar fi contrabalansat grupul I cu cele 4 fugi parțiale ale sale (a se vedea schema lui E. Schwebsch, de la începutul acestui capitol).

Noutatea relativă a subiectelor E F G a fost demonstrată de W. Graeser (*op. cit.*, p.33-34), care arată că toate ideile tematice din *Arta fugii* derivă din tema ciclică, pe baza scheletului acesteia.

Prima „fugă parțială“, 19 a, are la bază o temă - E, în ordinea temelor noi utilizate în ciclu - derivată din cea de bază, dar care are particularitatea că poate fi citită și recurent. Ea este prelucrată atât în stare directă cât și în inversare, unele aspecte de stretto ocupând o desfășurare amplă, în 5 capitole. Cele 114 măsuri ale primei fugi parțiale au particularitatea de a fi divizibile atât în secțiune aurie pozitivă cât și în secțiune aurie negativă (m. 71 sau 42).



Ambele momente se află la confluența discursului în tonalitățile majore *Fa* și *Si bemol* și sunt din mai multe puncte de vedere deopotrivă de plauzibile.

Cea de a doua fugă, 19 b, de dimensiuni mai restrânse (80 măs.), comentează expozitiv un alt subiect nou (F), pe care îl va sintetiza apoi cu primul, în câteva asocieri dublu-contrapunctice în perechi de voci (1-4, 2-3, apoi 1-3, 2-4). Desfășurarea polifonică este deci similară unei fugi cu două subiecte. E. Bergel găsește numeroase afinități constructive între fuga parțială 19 b și fuga 8 (ambele fugi cu două subiecte) (*op. cit.*, vol. II, p. 169-171). E. Schwebsch subliniază caracterul de Cs al temei F, atunci când observă în ea „chintesența tuturor tendințelor caracteristice exprimate în contrasubiectele precedente“ (*op. cit.*, p. 354).

O particularitate armonică a celei de a doua fugi parțiale este îndreptarea discursului tonal final înspre subdominantă *sol* - deci fără reîntoarcere la *re* minor, ca la sfârșitul primei fugi parțiale.

Din *Fuga* 19 c, care trebuia să fie în sine o fugă cu 3 subiecte, s-au păstrat doar 46 măsuri, fiind întreruptă abrupt. Ea conține expoziția unui al treilea subiect, G²², într-o desfășurare în două capitole de mare forță expresivă a limbajului polifonic-armonic. Acest al treilea subiect are la bază sunetele transpunerii muzicale a numelui autorului, urmat de o evoluție cadențială. Subiectul B-A-C-H apare și inversat, într-un fel de contraexpoziție în stretto. La măs. 233 asistăm la o primă sinteză a celor 3 subiecte (E F G), unde partitura se întrerupe brusc (măs. 239). Pe manuscrisul păstrat la Berlin, care pare a fi o transcriere „în curat”, realizată de mâna autorului, apare îndată după întrerupere o adnotare a unuia dintre fiii lui Bach - Philipp Emanuel: „N. B. Ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben”²³.

Pentru împlinirea acestei gigantice fugi, care urma să încununeze ca o cupolă întreaga lucrare, lipsesc:

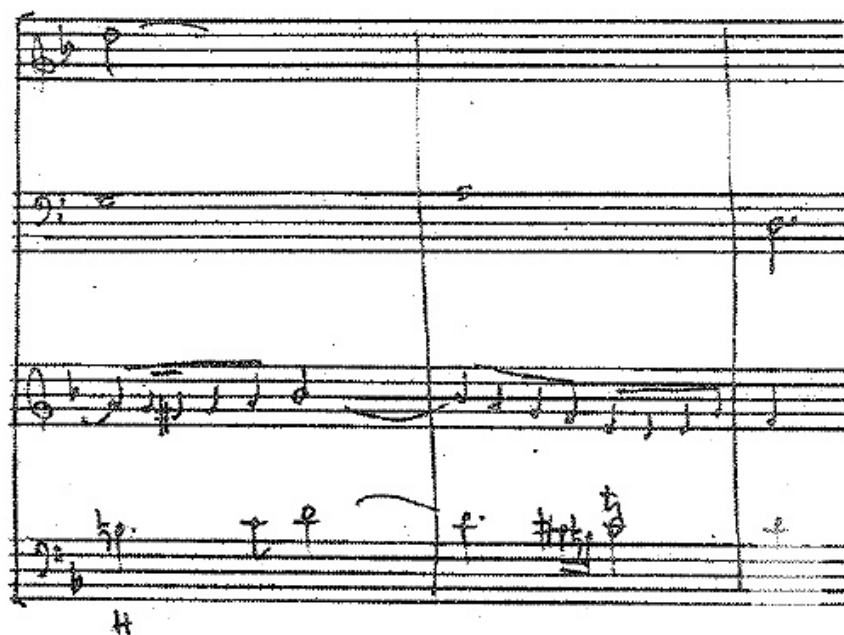
- fragmentul de sinteză triplu-contrapunctică din fuga parțială c
- fuga d, în întregime; se știe doar că subiectul 4 ar fi fost reluarea temei ciclice, care consună în relații cvadruplu-contrapunctice cu ideile premergătoare:

Tema ciclică

B A C

²² - Tema BACH cunoaște anticipații sub cele mai diferite forme, în fugile din prima parte a ciclului. E. Schwebsch constată că ea „începe să se încarneze” la fugile 8-9, iar „nașterea ei deplină” are loc în fugile 10-11 (*op. cit.*, p. 143). E. Bergel, la rândul său, dedică o bună parte a primului său volum cercetării formelor precursore variabile ale acestei teme cu conținut cromatic.

²³ - Cercetătorul E. Bergel aduce supoziția că lucrarea ar fi fost terminată încă în 1749. Altminteri, autorul și-ar fi dat ultimile forțe disponibile pentru a încheia acest grandios proiect. Ceea ce se cunoaște azi ar fi o copie manuscrisă autentică, în curat, și este probabil că originalul, în ciornă, s-a pierdut. (*Bachs letzte Fuge...*, *op. cit.*, p. 190 și urm).



(după H. Riemann, *Fugen-Komposition*, III, p.142)

Încercările de a termina această finală²⁴ au fost numeroase și datează încă din jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea (J. Mattheson și J. H. Knecht). La sfârșitul secolului al XIX-lea, H. Riemann realizează un final comprimat, pe baza studiului combinațiilor contrapunctice ale temelor. La începutul secolului al XX-lea, alte încercări se datorează lui F. Busoni (*Fantasia Contrappuntistica*, 1910 și 1921), și Torey (1931) - care încearcă realizarea unor structuri contrapunctice în oglindă, ghidându-se după comentariile cuprinse în necrolog. A. Spochner (1935) propune combinații cvadruplu-contrapunctice fără episoade. După 1950 impun încercările lui H. Walcha și K. H. Pillney. În fine, continuarea realizată de E. Bergel, publicată în finalul volumului al II-lea mai sus citat (Bonn, 1985), aduce multe elemente stilistice plauzibile. Pornind de la studiul temeinic al lucrării și de la cunoștințe bibliografice extrem de întinse, E. Bergel deduce pe baze logice credibile proporțiile fragmentelor lipsă, precum și conținutul lor tonal, numărul de intrări în contrapunct cvadruplu în final (6), eșalonarea lor etc. - toate stând la baza construcției continuării sale. Este însă greu de crezut că Bach ar fi scris mai multe reprize mediene cu câte o singură intrare, despărțite prin episoade, că nu ar fi acordat acestui final-apoteoză și unele artificii polifonice menite a da strălucire momentului - mai ales după ce, în prealabil, operase cu atâta măiestrie cu inversări, stretto-uri etc., într-o mare densitate a repartizării materialelor tematice.

Neîndoios, oricât ar fi privite cu rezervă astfel de continuări ale fugii finale din *Die Kunst der Fuge*, efortul meritoriu al fiecăruia dintre cei care au încercat o

²⁴ - E. Bergel, *op. cit.*, II, p. 196 și urm.

astfel de întreprindere trebuie văzut mai ales în legătură cu rațiunile de prezentare concertistică a acestei încheieri a ciclului²⁵. Însă, totodată, problema aceasta implică numeroase aspecte științifice, de cunoaștere stilistică, în ultimă instanță – de meșteșug componistic.

*
* *

Conchizând asupra aspectelor noi prezentate în acest ciclu de fugi realizat pe aceeași temă, vom consemna rezumativ :

- variantele tematice, derivate dintr-o unică temă de bază
- prezentarea temei în stretto încă din expoziție (grupul II de fugi)
- început cu $1/T$
- început cu $R^t - T$, pentru că tema este deja cunoscută (fuga 3)
- artificii polifonice cu $T + 1/T$ etc., încă din expoziție – la fel, datorate faptului că tema este deja cunoscută (idem, în îmbinare cu t, T)
- în fugile cu 2 sau 3 teme se poate începe cu expunerea unui alt subiect, în timp ce tema ciclică poate fi repartizată la sfârșit
- realizarea fugilor-variațiuni, inclusiv variațiuni-perechi
- realizarea fugilor-perechi
- realizarea fugilor contrare (cu inversare)
- realizarea fugilor în oglindă (directa și inversă) – inversare motivului în cele două versuri
- realizarea fugilor canonice

Înseamnă, toate, noutăți tehnice datorate lui J. S. Bach.

Cu privire la *variațiunile perechi*, fugile pot fi văzute în grupuri de câte două piese²⁶; organizarea binară preponderentă a celor 6 grupuri de fugi se desfășoară în paralel cu creșterea dificultăților tehnice de scriitură.

I	II	III	IV	V	VI
<u>1+2</u>	<u>3+4</u>	5 <u>6+7</u>	<u>8+9</u> <u>10+11</u>	<u>12+13+14+15</u>	<u>16+16a</u> <u>17+17a</u> <u>18+18a</u> <u>19abc(d)</u>
T	$1/T$	$T + 1/T$	fugi cu 2T	fugi cu 3T	canonice
		stretto			în oglindă
					cu 4T

Se remarcă excepția prezentă în grupul II, cu numai 3 fugi în loc de două sau 4; supoziția că s-a pierdut o piesă, ori că nu a fost scrisă, adusă în studiile

²⁵ - ... dacă „Destinul n-a vrut ca noi să posedăm cea mai mare dintre fugi în întregime” - după cum se exprimă A. Heuss (*Bachs „Kunst der Fuge”*, în *Bach-Festbuch*, Kassel, 1928).

²⁶ - Pe acest considerent, M. Bitsch (1967) și J. Chailley (1976) considerau că este posibil ca grupul fugilor în stretto să fie incomplet. Tot astfel, J. Chailley crede că fuga finală, neterminată, trebuia să aibă doar o structură de fugă triplă, urmată fiind de o fugă cvadruplă (cu patru subiecte). S-ar fi ajuns astfel la conturarea unui ciclu de 24 fugi (două duzini), similar *Clavecinului bine temperat*, dar realizat într-o singură tonalitate pe baze conceptuale variaționale.

muzicologice, poate fi plauzibilă. Finalul incert nu lasă să se întrevadă viziunea completă a autorului.

Variantelor structurale ale fiecărei fugi înscriu în sine o serie de probleme în organizarea lor interioară, în mai multe capitole alăturate simetric sau asimetric, în grupări binare, ternare sau multiple, prin utilizarea contrapunctului permutativ între momente corelate, mergând până la piese construite cu axe de simetrie (3 fugi canonice sau fugile 16, 17 și 18, construite perfect simetric, în perechi. Iată numai câteva dintre aspectele pe care le include cercetarea. În fine, chiar și planul tonal este variat, oscilând între 2 – 8 tonalități, dar gravitând mereu în jurul aceleiași axe tonale. După cum afirmă W. Graeser, nu numai că „*acest gigantic corp trebuie văzut ca o unitate*“ (op.cit., p.66), ci el cuprinde o necurmată acumulare de mijloace tehnice : „*De la prima până la ultima fugă cresc mijloacele contrapunctice utilizate, care culminează cu fugile canonice și vor fi împlinite prin gigantica fugă finală*“ (op.cit., p.64).

Fără a adopta interpretările lui E. Schwebsch, care vede nu o dată în această lucrare simboluri metafizice, cosmice sau religioase, se cuvine a recunoaște infinita măiestrie a autorului în a prelucra atât de divers și de bogat tema, până la limite incredibile, într-o multitudine de accepțiuni care înseamnă tot atâtea fațete ale fugii ca simbol al tehnicii polifonice supreme.

METODE DE ANALIZĂ

Pentru cunoașterea științifică, analiza de texte recurge la diferite procedee metodologice. Cu toate că scopul este unic - descrierea fugilor, pentru înțelegerea conținutului lor -, mijloacele prin care se ajunge la acesta au cunoscut pe parcursul timpului importante evoluții.

În studiile dedicate fugii se constată că până la începutul secolului XX nu s-au abordat decât *metode descriptive* de analiză. Inclusiv marele analist care a fost H. Riemann nu a utilizat în cele trei volume dedicate *Clavecinului bine temperat* și *Artei fugii* decât descrieri teoretice, fără a tinde spre forme rezumate, sintetice, din care să se poată observa pe scurt desfășurarea proceselor polifonice și a formei, imaginea de ansamblu.

Trimiterea la textul muzical se poate face și fără exemplificări, așa cum se întâmplă în diferite tratate moderne, mizându-se pe studiul cu nota alături. Dar *demonstrația efectuată pe text*, cu citarea exemplului comentat, prezintă avantaje incontestabile. De la *textul analizat* până la *textul schematizat* se intercalează o altă etapă - *textele comparate* (la J. N. David). Faza finală ar fi obținerea unei *imagini globale* asupra partiturii, prin analiză și schemă grafică.

Descrierea teoretică completată cu scheme rezumative ale fugilor se întâlnește pentru prima dată la W. Graeser (*Bachs „Kunst der Fuge“*, în *B.Jb.*, 1924) și la M.-A. Souchay (*Das Thema in der Fuge Bachs*, în *B.Jb.* 1927)¹. Marele avantaj pe care îl oferă aceste rezumate se leagă de conferirea unei viziuni globale asupra desfășurării lucrării.

În analizele semnate de L. Czaczkes (1956, 1965) și S. Toduță (1973) se ajunge la scheme grafice detaliate ale cursului polifonic, cuprinzând mai multe aspecte ale scriiturii.

Redăm în continuare câteva caracteristici ale principalelor metode de analiză.

Metoda de analiză a lui W. Graeser. În lucrarea sa fundamentală *Bachs Kunst der Fuge* (1924), W. Graeser aduce un sinopsis analitic de maximă concentrare (*B.Jb.*, 1924, p. 83-104). El redă capitolele de prelucrare tematică (*Durchführungen*) în formă de rânduri, ca și versurile². Simbolurile alese³ sunt logice, credibile:

¹ - Din păcate, nu ne putem referi la metoda adoptată de I. Knorr în lucrarea sa *Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach in bildlicher Darstellung*, Leipzig, 1912, ca și la lucrările semnate de O. Morgan (1931) și L. Perrachio (1947) - care au putut însemna tot atâtea etape succesive în înțelegerea textelor polifonice ale fugilor.

² - „Fugile sunt prezentate ca un complex de dezvoltări (...), scrise ca și versurile unei poezii, unele sub altele“ (*op. cit.*, p. 40).

³ - *Op. cit.*, p. 39 și urm.

7. Gef. Musg. XV, S. 243 Fuge in e-moll.

1. Durchführung	Z. 1-23	(1) 3 (2) 2 (14) 1 (19) 4	a b a b
Zwischenstück	Z. 23-34	(24) 2 (45) 3 (52) 4	a c a
2. Durchführung	Z. 34-63	(59) 4 (81) 3 (89) 2 (108) 1 (137) 4 (156) 2 (173) 3	a b c d e f a
3. Fantasie-Durchführ.	Z. 63-177	(173) 3 (178) 2 (186) 1 (191) 4	a b a b
4. Durchführung	Z. 173-195	(206) 2 (217) 3 (224) 1	a c a
Zwischenstück	Z. 195-206		
5. Durchführung	Z. 206-231		

*) Es wurde schon einmal gesagt (S. 56), daß das Thematikall. Teil der Fuge der Schluss der Fantasiedurchführung und Anfang der Reprise sei.

8. 1. Mößt. Klav. Fuge in h-moll.

1. Durchführung	Z. 1-18	(1) 2 (4) 3 (9) 4 (14) 1	a b a b
Zwischenstück	Z. 18-21		
2. Durchführung	Z. 21-44	(21) 2 (30) 3 (38) 4	a b a
3. Durchführung	Z. 44-53	(44) 3 (47) 4	a c
4. Durchführung	Z. 53-63	(53) 3 (67) 4 (69) 3	a b a
Zwischenstück	Z. 63-69		
5. Durchführung	Z. 69-76	(69) 3 (70) 4 (74) 2	a b a

Metodă de analiză a fugii la M.-A. Souchay (op. cit., p.82)

Gradul de abstracțiune la care ajunge autorul prin acest tip de analiză e impresionant, ca și ordinea fără echivoc a ierarhizărilor. Mai greoaie par raportările din ultimile două coloane din dreapta (cifre și litere), fără relaționări directe, căci în cadrul aceleiași reprize pot apărea mai multe intrări cu funcție de T și R, unele în stretto (alt detaliu necuprins în analiză). În schimb, citind pe verticală eșalonarea tonală exprimată în litere, se desprind imaginea clară a evoluției acestui element, simetrii în dispunerea tonalităților etc.

Metoda de analiză a lui L Czaczkes. Muzicologul vienez utilizează o metodă mixtă - descriptivă și grafică. În cele două volume *Analyse des Wohltemperierten Klaviers* (1956, 1965), îndată după fiecare titlu de fugă sunt inserate principalele

Pe lângă aceste importante merite ale metodei analitice a lui Czaczkes, amintim și câteva aspecte discutabile:

- lipsa unei imagini de ansamblu asupra desfășurării elementelor polifonice ale unei fugi;
- lipsa redării proporțiilor în desfășurarea de amănunt sau de ansamblu;
- relativismul tonal este schematic, nereușind să sugereze contextul real al desfășurării muzicale;

- rezumându-se la a marca intrările tematice, se trece neadmis de ușor peste episoade, tranziții, cadențe etc. („*Thema freien Partien*“), care nu sunt cuprinse decât în descrierea teoretică, iar nu și în schemele fragmentate;

- de asemenea, acest mod de reflectare grafică nu include redarea proceselor polifonice realizate de materialul tematic împreună cu cel contrapunctic (contrasubiect - contrasubiecte), în contrapunct dublu, triplu sau alte procese polifonice.

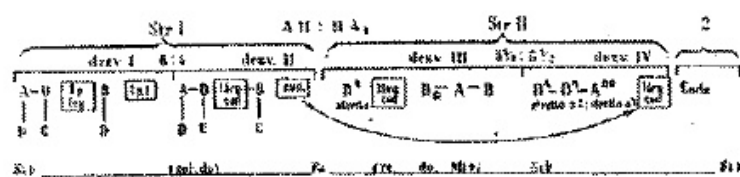
Ceea ce nu este cuprins în aceste analize schematice, plasate ca un ornament de literă la început de capitol în cărțile vechi, apare însă cu prisosință în textul analitic-descriptiv, cu pretenții exhaustive. Ariditatea lui tehnicistă nu atrage însă orice lector, ci numai pe cel mai avizat, sau reține atenția unui interpret cu privire la o anume fugă studiată.

De mare utilitate sunt tabelele finale (vol. II, p. 315-322), în care se redau totalizări cu privire la formă și structură contrapunctică, la tipurile de fugă întâlnite în cele două cicluri ale *Clavecinului bine temperat*.

*Metoda de analiză adoptată de S. Toduță*⁴ cu privire la *Invențiunile la 2 și 3 voci* nu este unică: ea constă în îmbinarea mai multor procedee care întregesc textul analitic de o rară profunzime. Mijloacele grafice puse în slujba acestui scop sunt multiple, diverse; ele pornesc de la desfășurarea formei (a se vedea de exemplu vol. II, p. 153, 207, 483), subliniind aspectele morfologice, dar cuprind adesea multe elemente ce privesc desfășurarea polifonică (a se vedea vol. II, p. 181, 244, 298, 423). Iată, de pildă, rezumatele grafice ale *Invențiilor la 3 voci în Si bemol și Fa* (vol. II, p. 534, 423):

Invenția la 3 voci în Si bemol

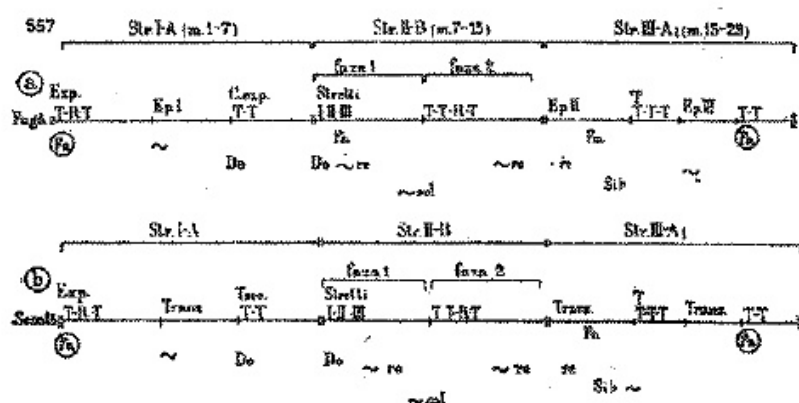
Schema generală a formei: A + A₁



⁴ - S. Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach, op. cit.*, vol. II (în colaborare cu H. P. Türk), București, 1973.

Invenția la 3 voci în Fa

Schema generală a formei: A + B + A₁ (Fugă = sonată)



Analiză semnată de S. Toduță

Se desprind drept caracteristice marcarea principalelor elemente polifonice în corelație cu articularea formală, conținutul tonal, precum și determinarea proporțiilor segmentelor morfologice. Autorul acreditează ideea - prin diversitatea mijloacelor grafice ale analizelor sale - că acestea nu trebuie să urmeze un anumit prototip, ci să se realizeze mereu diferențiat, în funcție de conținutul pieselor descrise.

Metoda noastră de analiză. Continuând metodele lui L. Czaczkes și S. Toduță, analizele pe care le propunem se desfășoară sub formă liniară, pe tot atâtea benzi câte voci are fuga. În fiecare bandă sunt redată prin simboluri grafice elementele polifonice, pe când în exteriorul liniaturii apar elementele de formă (sus), numărul de măsuri și evoluția tonală (jos). Semne speciale indică stretto-ul, augmentarea sau diminuția și alte evenimente polifonice. Secțiunile (expoziție, episoade, reprize mediane) sunt despărțite prin linii verticale. La fiecare analiză grafică urmează câteva observații cu privire la particularitățile fugii reprezentate rezumativ. (A se vedea analizele din *Anexă*).

ANEXĂ

Dăm în anexă planurile grafice rezumative ale fugilor din *Clavecinul bine temperat*, vol. I-II, precum și din ciclul *Arta fugii* - lucrări de importanță capitală pentru studiul fugii. Pe ele se pot descifra intrările tematice și contrapunctice, în formă rezumată, simbolică, contextul lor tonal, grupările sub forma expoziției, reprizelor mediane și a episoadelor, a structurilor strofice, precum și durata în măsuri a fiecărui fragment. Citind această „radiografie” se înțelege mai bine structura globală a fugilor. Cu ajutorul semnelor însușite în prealabil (vezi lista de abrevieri și legenda suplimentară aflată în fața analizei ciclului *Arta fugii*) se pot descifra cu ușurință toate aceste noțiuni, care contribuie la memorizarea problematicii structurale a unei piese.

Sub titlul fugii (numărul de ordine, tonalitatea și numărul de voci) sunt încadrate câteva dintre principalele *caracteristici* ale fiecărei piese. În colțul din dreapta-sus al fiecărei pagini sunt redată *părerile exprimate în literatura de specialitate* cu privire la structura fiecărei fugi, redată în principiu sub formă cifrică. Cifrele date sunt preluate din analizele lui L. Czaczkes (*op. cit.*), sau din analizele altor autori. Asteriscul (*) pus în fața unui nume arată afilierea noastră la o părere exprimată. În caz contrar propunem o interpretare diferită și nu apare asteriscul.

Un scurt grupaj de *observații* - cu privire la scriitura polifonică, la organizarea interioară, la planul tonal etc. - este plasat în încheierea analizei.

Aceste analize servesc și textului anterior, prin numeroasele trimiteri efectuate pe parcurs, dar pot fi socotite și ca un capitol care cuprinde soluții în ce privește analiza. De aceea, este recomandabil ca abordarea lor să se facă numai pentru compararea datelor obținute din analizele proprii.

I/2, do, 3 voci

Czaczkes 14 + 17
 Riemann 8 + 13 + 10
 Busoni 8 + 17 + 6
 * { Morgan 8 + 11 + 12
 Perrachio

Rt
 2 Cs
 cpt triplu 8^{vă}

①	②	③	Ep. 1	Rm 1	Ep. 2	Rm 2	Ep. 3	Rm 3	Ep. 4	R fin.	Coda
Exp.											
R ^t	secv.		cap T	T	secv.	Cs 1	secv.	T	a) b)	Cs 2	T
T Cs dep. f., Cs 2	imit.		Cs 2	Cs 2		R ^t	cpt triplu	Cs 1	= Ep. 1 anaor.	Cs 1 cad.	arm.
	cp.		Cs 1	Cs 1		Cs 2		Cs 2		T	ped.
9	11	13	15	17	20	22	25,5	28,5	31		
do sol	Mi b		sol			do					

Obs.: - cp. triplu: B A B A C
 C C A B B
 A B C C A

- 2 ep. simetrice (1-4)
 - reprize și episoade scurte
 - plan tonal restrâns: Mi b

do sol

I/3, Do diez, 3 voci

Rt

Cs 1-2

cp. triplu

Czaczkas 13 + 8,5 + 20 + 13,5
 Riemann (V cap.) 6 + 15,5 + 6 + 14 + 13,5
 Busoni 6 + 37 + 13,5
 Werker "Zweiteiligkeit" (op. cit., p. 35)

II

①													②													③													④													⑤																										
Exp.	int. f.	int. f.	Rm 1	Ep. 2	Rm 2	Ep. 3	Rm 3	Ep. 4	Rm 4 (= Exp.)	Ep. 5	R. fin.	Code																																																																		
T Cs 1 Cs 2	ep. f.	T			Cs 2		T Cs 1	a)	T Cs 1 Cs 2		T																																																																			
Rt Cs 1			Cs 1	secv.	T	cad.	Cs 2 T	= ep. f.	Cs 1 R Cs 1	= Ep. 1	Cs 1																																																																			
T			Cs 2v		Cs 1		Cs 1 Cs 2		Cs 2 T		Cs 2																																																																			
7	10	12	14	16	19	21	25	27,5	42	48	52	53,5	55																																																																	
Do# Sol#	Sol# re# la#	mi#	mi#	mi#	mi#	mi#	mi#	Sol# Do#	Do# Sol# Do#	Do#																																																																				

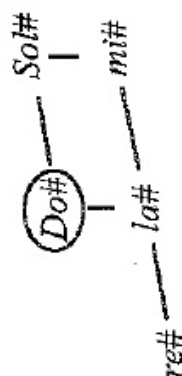
Obs.: - intrare suplimentară în expoziție

- construcția în contrapunct triplu:

C A C A B
 B B A C A
 A C B B C

- insistența pe Do diez - Sol diez; Rm 4 = 3 intrări, ca și în Exp.; ep. 5 = ep. f. exp.

- plan tonal bogat:



- secțiune arie negativă (măs. 21,5), marcată prin cadență

- Czaczkas: „fuga are 4 dezvoltări” (op. cit., vol. I, p. 63); W. Werker: „Zweiteiligkeit” (op. cit., p. 35) - împărțire geometrică la măs. 27,5

Obs.: - fugă cu 3 subiecte: $T_1 + T_2 + T_3$ (care pot fi interpretate și ca $T + Cs_1 + Cs_2$ - fugă triplă)

- evoluții în contrapunct triplu

- densitatea aparițiilor tematice

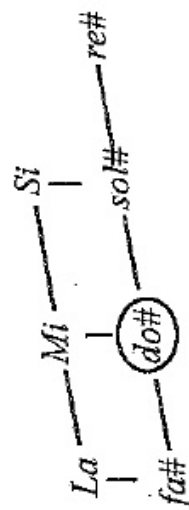
- episoade scurte, nesemnificative

- din sinteza tematică, spre final se renunță la T_2 și se subliniază unitatea $T_1 + T_3$

- forma foarte interesantă (organizată în capitole, strofe) comportă mai multe interpretări: binară sau ternară; după

păreră noastră, ea se constituie din 3 grupuri a câte două capitole: I - II - III - IV - V - VI

- plan tonal amplu (7 tonalități):



I/5, Re, 4 voci

T + 3 Cs
„formă liberă”
(Czaczkcs)

Czaczkcs (∞) 6 + 4 + 2 + 15

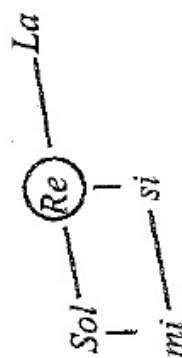
* Riemann 8 + 8 + 11

Busoni 8 + 14 + 5

①	②				③			Coda
	Exp.	Ep. 1	Rm 1	Ep. 2	Rm 2, stretto.	Ep. 3		
	R		Cs ₁ R		T Cs ₂	a) = ep. 2	b) c)	
	T Cs ₂		Cs ₂ secv.		R	X	cad.	substit. repr. fin.
R ep. f. Cs ₂ Cs ₃			Cs ₃		Cs ₂ T Cs ₃ cad.			
T Cs ₁ Cs ₁ Cs ₁			T Cs ₁		T Cs ₁ Cs ₁ T			
					ambiguit. tonală			
	6	7	9	11	Sol si/Re Re, si, Sol, mi	17	23	27
						mi	Re	

Obs.: - „stil englez” al exprimării melodico-ritmice

- Rm 2 se compune din 4 intrări principale (T R R T), dintre care două sunt întărite de câte o intenție de stretto, plus o intrare suplimentară în bas (T)
- lipsa reprizei finale (înlocuită printr-o perorație cu capul T)
- plan tonal cu 5 tonalități:



- M. A. Souchay o numește „Halbfuge” (semi-fugă), cu elemente dezvoltătoare de tip fantezie (op. cit., p. 39)

* Czaczkes $\frac{12 + 8 + 13 + 11}{20} \quad 24$
 { Riemann $12 + 16 + 16$
 Busoni $9 + 29 + 6$
 Morgan $7 + 31 + 6$
 Perrachio

T
 L
 stretto
 cp. oblig. (Cs)

Str. I		Str. II											
Exp.		Ep 1	Rm 1	stretto	Rm 2	stretto	Ep 2	Rm 3	stretto	Ep 3	Rm 4	Ep 4	R Fin
T cp	ep	T	cp	T	cp	op	op	la	T	Ep. 1	cp		cp
R ep. f.	(supl.)	la	T	cad.	/L	/L		la	T				T + cad.
T	cp.	cp	la	cp	T	L	cp	la	cp	T	T		T
		lo	13	17	21	25	27	30	34	39	44		
(re) la	re	la	re	(la)	re	re	re	re	re	re	re		

Obs.: - plan tonal static, sărac, compensat de prezența stretto-ului și a L:

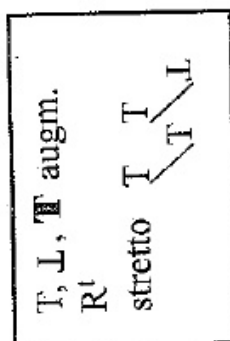
re — la

- cadența din măs. 21 împarte întregul în două strofe aproximativ egale: 20 + 24 măs.
- episoade foarte scurte; ep. 1 și 3 sunt simetrice
- măs. 12 și 33 cuprind pe verticala polifonică întreg materialul tematic rostit simultan

* Czaczkes $\frac{18,5 + 10,5 + 14,5 + 7,5 + 9,5 + 26,5}{29} \frac{22}{36}$

Busoni $18,5 + 42,5 + 26$
 $\frac{10,5 + 22 + 10}{22}$

Morgan $14 + 46,5 + 26,5$



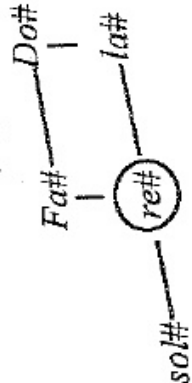
I			II			III		
Exp.	supl.	Ep1 Rm 1 (stretto 1)	Exp. 2 (L)	Rm 2	stretto 2	stretto 3		
R^t		/T	T		/K	/T _{1/2} /L _{1/2}	T	
T ep.f.	ep.f.	T evol.	T	ep.f. L	ep.f. L	/T _{1/2} /L _{1/2} ep.f.	ep.f.	
	R^t	(ep.f.)	T _v	L	L	T _{1/2} L _{1/2}	(trans.)	
re# la#			15 18,5	43,5	52			
			re# sol#	re# sol#	re# sol#			

stretto 4 (T augm.)

62	re# sol# Fa# sol#	71,5	re#	87	Coda
/L	/T	T augm.			
R	T augm.	T	T(R ^t) ep.f.	T	
T augm.	T		T		

Obs.: - spații episodice minime

- predomină suprafețele ocupate tematic, stretto, T/2 etc.
- 3 strofe (capitole de formă), fiecare constituit dintr-un fragment expositiv și unul de prelucrare în stretto:
- Exp. + stretto 1 (T); Exp. (2) + stretto 2 (L); stretto 3;
- T augm. + stretto T
- plan tonal cu 5 tonalități, predominând cele minore:



I/9, Mi, 3 voci

T(f.scurtă)
Cs

Czaczkas $\frac{6+10+8+5}{16} \frac{13}{13}$

Busoni $11+7+11$
 $4,5+6,5$

Riemann $9,5+9+10,5$

* Morgan $10+8,5+10,5$

① ② Ep 1 Rm 1 Ep 2 ③

Exp.	C-exp.		Ep 1	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	R fin.	(supl.)
R Cs	T Cs	Cs		T _v	Cs			R _v Cs	T
T Cs	ep.f.	R ep.f.	Cs		secv.	T	Cs	T ep.f.	Cs [T _v]
T	Cs	R	secv.	Cs			secv.	T Cs	[T _v]
5	7	11	11,5	12,5	15,5	16,5	18,5		29

Mi Si

(Mi Si)

~ do# sol# fa# do# ~ Mi

Mi

bloc minor

Obs.: tema are dimensiuni incerte

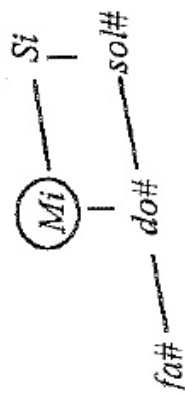
- C-exp. de dimensiuni mari (= Exp.)

- R. fin. = Exp. + intr. suplim.

- toate episoadele prelucrează Cs secvențat

- bloc minor median, încadrat de tonalități majore

- plan tonal:



I/11, Fa, 3 voci

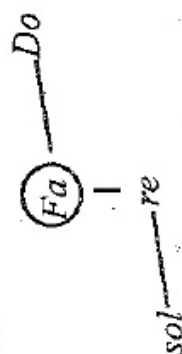
R ^t
C-exp.
Cs (în str. I)
stretto

Czaczkcs $\frac{17 + 19 + 10 + 26}{36}$

{ Riemann
Busoni
Morgan $\frac{35 + 20 + 17}{30 + 33 + 9}$

[Str. I]		[Str. II]				
Exp.	C-exp.	Ep. 1	stretto 1	stretto 2	Ep. 2	R fin.
R ^t	T		T	/T		T
T	ep. f. 1	R ^t / T	T + cad.	/T + cad.		+ cad.
	2	T	T	T		
13	18	31	37	46	56	72
Fa Do	Fa	Fa Do Fa	reV	re/sol	sol ~ Fa	

Obs.: - C-exp. cu 4 intrări (mai multe decât expozitia); altă ordine a intrărilor
- 2 stretto-uri simetrice
- bloc median minor
- planul tonal:



(simetrie în oglindă față de axa tonicii)

- structura formală este constituită bistrofic: $\frac{12 + 19 + 5 + 10 + 10 + 8 + 8}{36}$

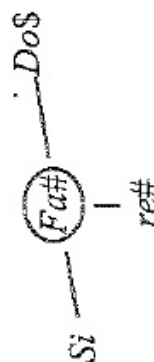
U/13, *Fa diez*, 3 voci
$$\frac{R^t}{2C}$$

{	Czaczkas	10,5 + 11,5 + 13
{	Riemann	10,5 + 16,5 + 8
	Busoni	12,5 + 18 + 4,5
	Morgan	

																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					</
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	----

Ob:

- intrare suplimentară în expoziție
- episoade simetrice
- două momente construite în contrapunct triplu plan tonal simplu, echilibrat, simetric:



- SD înainte de R. fin.
- relativa minoră în centru (Rm 2)

... în planul structurii formale distingem 3 capitole de formă: 12,5 + 4,5 + 8

I/15, Sol, 3 voci

T → SK
Cs
L, Cs inv.
stretti

* Czazkes $\frac{19 + 18 + 13 + 18,5 + 17,5}{37}$ 49

{ Riemann 30 + 38,5 + 17,5
Morgan

Busoni 19 + 18 + 21 + 28

(I)		(II)		(III)		(IV)		(V)		
Exp.	Ep 1	Exp	Ep 2	Rm 1	Ep 3	Rm 2	Ep 4	Rm 3	Ep 5	R fin.
T Cs					T Cs inv.	stretto 1		stretto 2		
R ep.f. Cs	mat.					T		T	ep 3v	ep.f. v. coda
T	Cs inv.					Tv			secv. L	ped.
	15	20	31	38	47	51	60	68,5	85	86
Sol Re Sol	Sol	Re	Sol	mi		si	Re		Re/Sol	

Obs.: - fuga se compune din mai multe dezvoltări (expuneri tematice + dezvoltări episodice) [V]

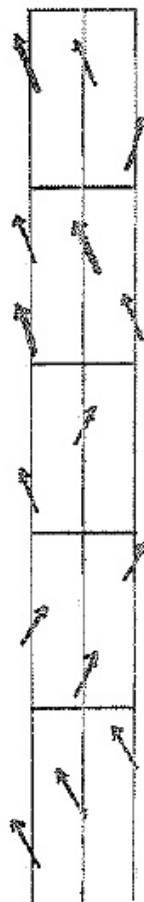
- episoade simetrice, înrudite, derivate toate din ep. f.

- bloc minor median

- plan tonal înclinat subdominant:



- L. Czazkes redă sensurile intrărilor tematice într-o modalitate grafică edificatoare (op.cit., I, 169):



I/16, sol, 4 voci

R^t
Cs
stretto

* Czaczkes $\frac{11+8+8+7}{19}$

Busoni 11+16+7

* Riemann 11+12,5+10,5

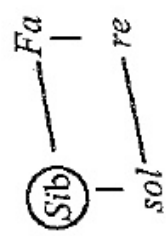
II

I

①		②		③		④		⑤		⑥	
Exp.		Ep 1	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	R fin.				
R ^t	Cs						stretto				
T Cs ep.f.			R ^r Cs		T Cs		T				
			T Cs / R		Cs R ^(b)	SK	Cs T				
	R ^t	cad. Cs	/		T Cs		T				
	T Cs		R ^t T				T ^v Cs				
sol re		8	12	17,5	20	23,5	28				34
		Sib Pa Sib Fa do sol									

Obs.: - episoade simetrice, înrudite

- reprize mediane cu 3-4 intrări, egale expoziției: 4 grupe de intrări tematice
- plan tonal economicos (cu bloc median major), orientat dominantic:



- interpretările cu structură formală bistrofică (Czaczkes) sau tristrofică (Riemann) sunt valabile; ambele pun în lumină aspecte ale simetriei constructive

I/21, Si bemol, 3 voci

Czaczkas 21 + 27
Busoni 16 + 20 + 12
Riemann 16 + 24 + 8

R^t
Cs 1, 2

(i)

(ii)

(iii)

Exp.	intr.	supl.	Ep. 1	Rm 1	Ep 2	R fin.	Coda
T Cs 1 Cs 2	R ^t			Cs 1 Cs 2		T Cs 1	
R ^t Cs 1 Cs 2	secv. 2 faze			Cs 1	ep. 1	T _v Cs 1 R ^t	
T Cs 1				Cs 2 R ^t	X _g	Cs 2 Cs 2	

17 22 30 37 45 48

Sib Fa Sib Fa

sol do
(-----)

Mib Sib

"intr.
falsă"

Obs.:

- T + 2 Cs evoluează în contrapunct triplu:

CA | BC | AB
BC | AB | BA
AB | CA | CC

- o intrare suplimentară în expoziție

- reprize cu câte 2 intrări

- plan tonal, înclinat subdominant, cu bloc median minor: Mib — Sib — Fa
| do — sol

- ținând cont de evoluția elementelor tonale, structura globală poate fi interpretată: 21 + 16 + 12 măs. (ep. I se leagă firesc de expoziție, constituind secvențe cu materialul acesteia).

Czaczkes $\frac{24+12}{36} \cdot \frac{18+21}{39}$

**** Riemann** $24 + 21 + 30$

Busoni $24 + 42 + 9$

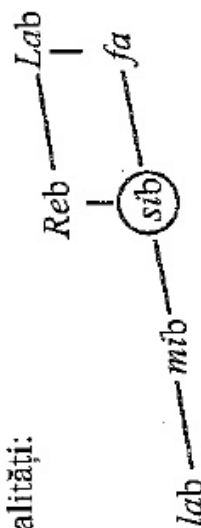
Morgan $16 + 50 + 9$

R^t
stretto[illegible]

Obs.: - expozitia contine două episoade false

- Rm 3 + Rm 4 sunt două reprize mediene legate; între ele există o cezură cadențială
- stretto-uri în Rm 3 și R. fin. (ultimul realizat la 5 voci)
- se remarcă mixtura tematică din Rm 4: $\lceil_T^R$

-plan tonal cu 6 tonalități:



- împărțirea în cele 3 capitole de formă (ca la Riemann) se face după criteriul tonal; structura văzută de Czaczkes
ține cont de cadentele interioare.

I/23, Si, 4 voci

R^t, caz special
I
Cs 1,2 - libere

* Czaczkes $\frac{8+9+8+9}{17}$ (simetrie perfectă)

Riemann 17 (8+9) + 11 + 6

Busoni 8 + 20 + 6

Morgan 12,5 + 15,5 + 6

Souchay: Exp, Ep 1, Rm, Ep 2, R fin.
(9+7+10+3+5)

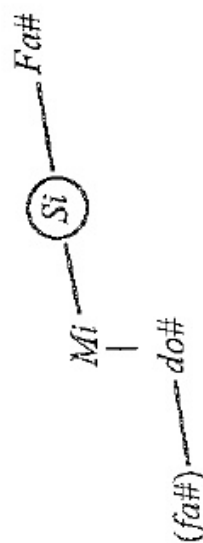
(II)									
Exp.	C-exp?		Rm		Ep		R fin.		34
	Ep 1	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	Rm 3	Ep 3	R fin.	
T								R ^t	
R ^t Cs 1			sep. 1 _v	T			sep. 1 _v	T	cad.
T Cs 1			T						
R ^t									
Si Pa#	9	10,5	12,5	16	18	26	29	Si (Pa#)	34
		Si		Pa#	Si	Si	Si	Si	

Obs.: - episoade înrudite, derivate în contrapunct triplu

- cezura din mäs. 18 între două momente de repriză divizează forma

- criteriul tonal unifică prima strofă (17 mäs.)

- plan tonal-surpriză, cu extensie la relativa minoră a subdominantei:



(omonima minoră a dominantei, fa diez, se întâlnește într-o etapă secvențială din Ep. 3 - mäs. 27).

1/24, si, 4 voci

Czaczkas $\frac{16,5 + 16,5 + 16,5 + 15 + 11,5}{33} = 43$

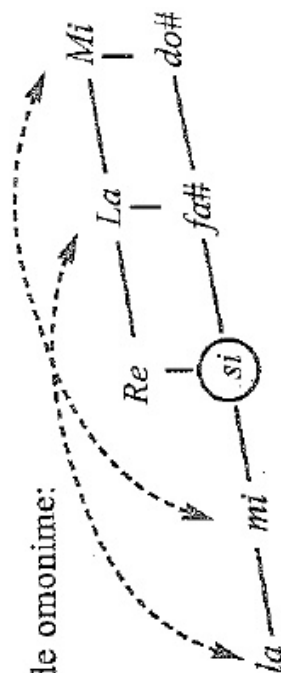
T ~
R^u
Cs 1
Cs 2 liber

{ Riemann 23 + 36,5 + 16,5
Morgan
Busoni 16 + 43,5 + 16,5
[Souchay 5 dezvoltări (Durchf.) + 2 ep.]

Exp.	C-Exp. 2												R fin.
	Ep 1	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	Rm 3	Ep 4	Rm 4	Ep 5	Rm 5	Ep 6	Rm 6	
Cs	R ^t	Cs	Cs	Cs	Cs	Cs	Cs	Cs	Cs	Cs	Cs	Cs	Cs
T R ^u ep. f. Cs ep. f.	a ^a a ^b	T	ep 1	fragm. T	fragm. T	fragm. T	fragm. T	fragm. T	fragm. T	fragm. T	fragm. T	fragm. T	T ^v tranz.
T	Cs	Cs	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T	T
	16,5	21	24	30	33	38	44	49,5	52,5	62,5	69	76	

Obs.: - T conține totalul cromatic

- R^u, datorită modificării inițiale a răspunsului și datorită remodulației
- măs. 21-33 pot fi interpretate ca o C-exp., fiind cont de elementul tonal
- fuga se desfășoară în mai multe reprize mediene și episoade alternante, care se leagă în 5 aliniate de formă
- trebuie subliniate legăturile tonale generate de tema modulată
- plan tonal foarte interesant (8 tonalități), cuprinzând două perechi de omonime:



II/1, Do, 3 voci

Rⁱ
Cs (uneori)

Czaczkcs 24 + 22 + 37
{ Riemann 12 + 26 + 45
Morgan
Busoni 21 + 46 + 16

II									
III									
Exp.	Ep 1	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	Rm 3	Ep 4	R fin. + {Coda	
R ^t -	cap. T	R ^t	cap. T				R ^t	din Cs	T _v
T Cs	imlt. secv.	T	din Cs		secv.	T	Ep. 1	ped.	T _v cad.
T	cap. din Cs			R ^t	cad. T	Cs _v		T _v	ped. fig.
13	21	29	39	43	47	55	68	83	
Do Sol Do	la Sol re / la Sol Fa		(Fa)		Do Sol		(Fa)	Do	
			(Do)		(Do)		(Do)		

Obs.: - Cs utilizat numai de câteva ori; altfel, materialul său este fructificat în episoade

- reprizele mediane au 1-2 intrări

- R. fin. cu T variat

- cadența din măs. 20-21 este realizată prin „tăietură oblică” - Re/Sol

- plan tonal cu 5 tonalități, înclinat subdominant:



- 3 capitole de formă, organizate - după părerea noastră - astfel: 20 + 26 + 37 măs.

II/2, do, 4 voci

T, L, T^{augm.}
R^t
stretto
3-4 voci *)

Czaczkas 6 + 7 + 9,5 + 5,5
Riemann 6 + 7 + 5 + 10
Busoni 13 + 15

Str. I / 1		/ 2		Str. II / 3		/ 4	
Exp.		C-exp.		stretto 1		stretto 2 (fin.)	
R ^t		T _y		T ^t / T ^t / T ^t		R ^t T	
T ep.f. ep.f.		tranz. R ^t	evol.	R ^t / R ^t / R ^t		T	cad.
I 2			epis.	L		T	
T			cad.	R		T	
R ^t					augm. L T		L _v
5	7	8	11,5	14	22,5	28	
do sol		do	do fa (sol)	sol / do sol fa do		do/sol fa/do	

Obs.: - Contraexpoziție cu 3 intrări

- lipsa episoadelor: segmente de preîncercare tematică (simple sau în stretto)
- evoluții în stretto cu T, L și T^{augm.} suplinesc un demers tonal mai amplu
- plan tonal simplu, liniar, cu 3 tonalități, toate minore:

fa — do — sol

- bistroficate (2 + 2 fragm.): Exp. + C-exp.; stretto 1 + stretto 2 (7 + 6 + 9,5 + 5,5)

*) Deși piesa este anunțată la 4 voci, sunt puține măsurile concepute la acest număr de voci (începând cu măs. 19).
Este poate motivul pentru care Czaczkes și Riemann consideră expoziția încheiată după 6 măsuri.

II/3, Do diez, 3 voci

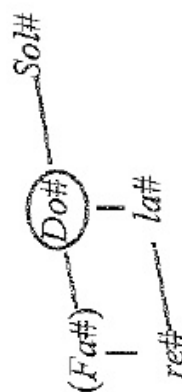
T, L, T^t augm., t dim., T_v
R^t
stretto (încă în exp.)
Cs + Cs inv.

* Czaczkes $\frac{3+3+7,5+10,5+11}{13,5}$ 21,5
Riemann 10 + 14 + 11
Busoni 3 + 3 + 7,5 + 10,5 + 8,5 + 2,5
Morgan 6 + 18 + 11

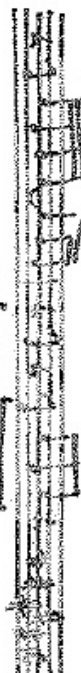
Exp.	C-exp.	stretto 1	Ep 1	stretto 2	Ep 2	Fine	Coda
R ^t	T	/R ^t (T)		/J			evol.
/J	R ^t cad.	/R ^t	evol. cap T	/R	augm.		cap T
T \ (L _v)	R ^t	R ^t		T _v L _v	augm.		augm.
4	7	11	13,5	25	32,5	35	ped.
Do# Sol#	Sol#	La#	re#	Do# Fa# Do#			

Obs.: - părerea diferiților muzicologi despre temă:

- fugă atipică, având multe elemente libere (*fuga sciolta*)
- R^t variat, cu realizarea unei inflexiuni la SD
- predomină cu claritate expunerile în stretto
- în fragmentul ultim, T se îndepărtează de original: se va auzi doar capul tematic
- plan tonal:



M. David
Czaczkes, Riemann
Busoni and Morgan



Sk = 14 mi Codact, 0

* Czaczkes 13 + 14
 Riemann 9 + 7 + 11
 Busoni 9 + 18 (4+14)

Cs
L
stretto

Str. I		Str. II					
Exp.		Ep. 1	Rm. 1	supl. ?	Rm. 2	Ep. 2	Rm. 3
R	Cs		T _v	tranz.	/ T	(stranz.)	stretto Ep. 3
T Cs op. f.					T		
	T				Cs		
	8	9,5	14	16	17	17,5	24,5
re la	re	re	re	re	re	re	re

Obs.:

- se conturează două strofe: prima cuprinde expoziția și intrarea suplimentară (sau Rm 1); a doua strofă cuprinde stretto-urile cu T și L, precum și R. fin.
- plan tonal minim (*re-la*), datorită căruia sunt greu de interpretat intrările tematice postexpozitive care apar în aceeași tonalitate de bază

II/7, *Mi bemol*, 4 voci

R^t
stretto
ep. înrudite

* Czaczkes 29 + 23,5 + 17,5
Riemann 43 + 15 + 12
Busoni 29 + 29 + 12

①	②	③
Exp.	ep. 1	ep. 2
R^t	R^t	R^t
T Ca	T Ca	T Ca
R^t ep. 2. Ca	R^t	R^t
T Ca	T	T
26	30	43
Mib Sib ...	Sib/Mib	Lab Mib

Obs.:

- construcție simplă, articulată tristrofic
- stretto-ul median nu aduce contrast pe plan tonal; el se desfășoară însă prin suprapunere de tonalități (*Si bemol/Mi bemol*)
- repriza finală începe din tonalitatea subdominantei, păstrând raportul de cvintă
- plan tonal simetric, economic, cuprinzând numai tonalități majore:

Lab — Mib — Sib

II/10, *mi*, 3 voci

T = 3 fragm.

ctta

Cs 1 } libere
Cs 2 }

$$\text{Czaczkes} \quad \frac{23 + 18 + 18 + 27}{41} \quad \frac{45}{45}$$

* Riemann $23 + 26 + 37$ Busoni $23 + 18 + 45$

I

II

III

Exp.	Ep 1	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	Rm 3	Ep 4	Rm 4	Ep 5	R fin.	Coda
T Cs 1, Cs 2, Cs 1		T	Cs 2	Cs 1 _v		T		T	?	Cs 1	
R	ctta secv.	Cs 1 R	sep. 1 var.	Cs 2	sep. 1 _v		sep. 1	Cs 2	SK	Cs 2	
T		Cs 2 Cs 1		T		Cs 1, Cs 2		Cs 1		T	

18

24

35

42

47

50

55

60

65

72

77

86

*mi si**Sol Re**si**mi**la**mi*

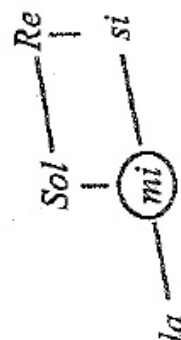
Obs.: - Cs 1 + Cs 2 apar și în îmbinare la o singură voce

- unitatea episoadelor, ca intonație și procedee de scriitură

- bloc major cu două intrări în Rm 1; în rest - numai o intrare în fiecare repriză, întotdeauna în minor

- cezuri (cu mare rol expresiv) și tranziție înainte de R. fin.

- plan tonal:

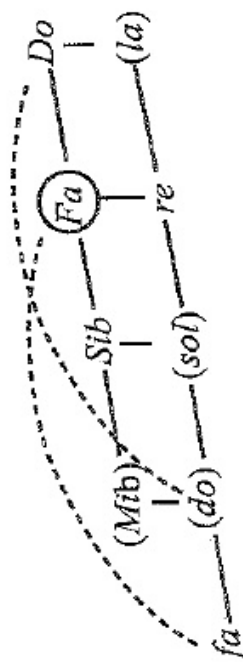


$$\frac{R^t}{Cs \text{ (liber)}}$$

* Czaczkes 51 + 47

(minor/major)

- plan tonal bogat (cu două omonime - între cele 9 tonalități) înclinat subdominantic:



R^t
codetta

$$* \text{ Czaczkes } \frac{24 + 16 + 31 + 14}{40} = 45$$

Riemann 24 + 16 + 45

Morgan 14 + 26 + 45

Busoni 24 + 61 (16+31+14)

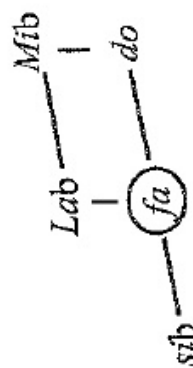
①	②	③	④							
Exp.	ep.1	Rm.1	ep.2	Rm.2	ep.3	Rm.3	ep.4	R.fin.	Code	
T		T					3 faze	T		
R ^t ep.1.		R ^t	ep.1			T	a)b)c)	R	ep.1	
T cad.				T			ep.1			
15	17	25	33	41	45	51	56	72	78	85
fa do ~ fa		~ Lab	Mib ~ do	fa		fa		sib fa		

Obs.: - reprize mediane cu una sau două intrări tematice

- simetria unor episoade; ep. 3 se desprinde de celelalte episoade

- bloc tonal major în Rm 1

- plan tonal cu înclinație dominantică:



- structura fugii în 4 strofe (vezi L. Czaczkes) corespunde și organizării tonale

II/14, *fa diez*, 3 voci

fugă cu 3 subiecte

R^tT₂ (Cs 1) și în strettoT₃ (Cs 2) și inv.* Czaczkes $\frac{19,5 + 8,5 + 8 + 15 + 19}{36}$ Riemann $\frac{19,5 + 34,5 (31,5) + 16 (19)}{34}$ Busoni $\frac{19,5 + 16,5 + 34}{34}$ Morgan $\frac{19,5 + 34,5 + 16}{34}$

Souchay m.1-20; 21-37; 36-52; 52-55; 55-70

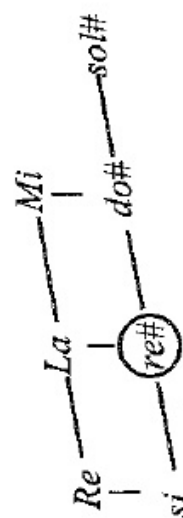
I Exp.	supl.	II / A		III / B		IV		V	
		Exp. T ₂ (Cs 1)	sinteză	Exp. T ₃ (Cs 2)	sinteză	Exp. T ₁	Exp. T ₂	Exp. T ₃	Exp. R fin.
R ^t	ep.f.	T ₂	T ₂ (Cs 1)	T ₂ (Cs 1)	T ₂	T ₁	T ₂	T ₃	T ₁
T	ep.f. (cap. T)	+evol.	T ₂ (=Cs 1)	T ₂	T ₃ evol.	T ₁	T ₂	T ₃	T ₃ cad.
T	T	cad.	T ₂	T ₁	T ₃ amplia	T ₃	T ₃	T ₁	T ₂
[13 incizii]									
10,5	15,5	19,5	29	36-37	52	55	60	67	70
fa# do#	fa#	La/fa# (Mi)	si	do# do# sol# Re	si	fa#	do#	fa#	

Obs.: - există o diferență între denominarea ca T₂ - T₃ sau Cs 1 - Cs 2; prelucrarea aparte a T₂ și T₃ provoacă structura de fugă cu 3 subiecte

- construcția constă în mai multe capitole; momentele expozitive sunt urmate de sinteze tematice

- utilizarea contrapunctului triplu (cap. IV)

- plan tonal bogat:



- adoptăm împărțirea în capitole a lui L. Czaczkes, cu rezerve asupra bistroficității

R^t
citta (2 mäs.)
Cs 1 + 2
cp. triplu

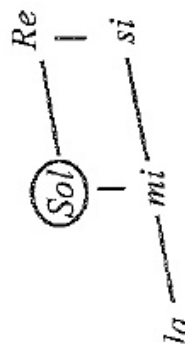
Czaczkcs 32 + 40
* Riemann 22 + 40 + 10
(*)Busoni 22 + 33 + 17
Morgan 22 + 42 + 8

①		②		③	
Exp.	Ep. 1	Rm 1	Ep. 2	R fin.	
T Cs 1 Cs 1 _y		Cs 1 R	3 faze	Cs 2	
R ^t Cs 2 cad.		Cs 2 Cs 2		T + cad.	
T		T Cs 1		Cs 1	
			anacr. + "cadenza" ped.		
	23	33	45	55	72

Sol Re Sol ~ Re Sol mi si si la Sol Sol

Obs.: - datorită caracterului ei instrumental declarat, J. N. David o numește „*Spielzüge*“ (op. cit., p.62)

- tema impune prin ambitusul ei de undecimă
- codetta (de 2 mäs.) se repetă după fiecare înțirare tematică din expoziție (și o dată în Rm 1)
- 4 înbinări T + Cs 1 + Cs 2 se corelează în contrapunct triplu
- plan tonal cu bloc median minor:



- în ciuda simplității construcției, interpretările analitice sunt foarte diferite - fiecare purtând o fațetă a adevărului; edificatoare sunt cadenta din mäs. 22 și criteriul ordonării tonale

Ri

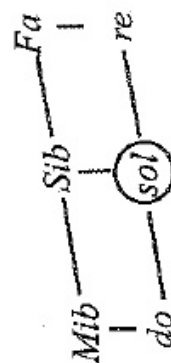
Cs
mixture (3,6,10)
X 8,10,12

Riemann
Busoni
Souchay

Dezv.I-16 mäs.; ep.-4 mäs.;
dezv.II: Rm-20 m.; ep.-5 m.;
dezv.III: Rm-22 m.;
dezv.IV: R fin.-17 m.

Obs.: - intrare suplimentară în expoziție

- T și Cs sunt prezentate în a doua jumătate a fugii în mixturi de 3, 6, 10
 - L. Czaczkes (II, p. 170) vorbește despre 3 Cs care s-ar păstra în primele două secțiuni (?)
- plan tonal bogat și simetric:
- E_a



- părerea noastră despre formă: cele 5 secțiuni se compun din câte un fragment de expoziție tematică și unul episodic: $27 + 17 + 14 + 8 + 18$

Czaczkas $\frac{32+28+36+36+28+19}{60} \frac{83}{83}$

fugă cu două subiecte
T₂ înrudită cu Cs

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{Busoni} \\ \text{Riemann} \\ \text{Morgan} \end{array} \right. 60 + 36 + 47$$

* Souchay

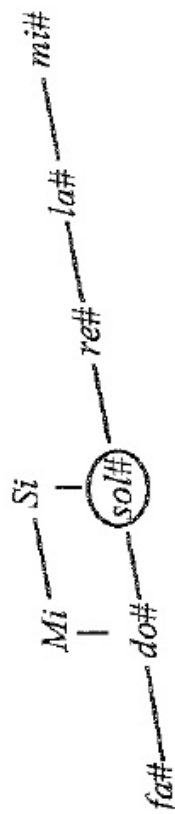
[illegible]

Obs.: - cele trei mari capitole de formă cuprind Exp. T₁, Exp. T₂ și sinteza lor

cu toate că apare o intrare suplimentară după exp., partea I a fugii continuă cu o lungă C-exp. (interpretabilă astfel datorită staticismului tonal); episoadele ei sunt însă dezvoltate, profilate; structura acestei secțiuni (m. 1-60) poate fi comparată cu o întregă fugă statică tonal (ex. I/6 sau I/14)

în Exp. II, distanțele dintre cele două intrări cu funcție de R sunt de cvintă coborâtătoare

- plan tonal cu extensiune de 5 cvinte, preponderent minor (datorită cromatismelor), cu 8 tonalități:



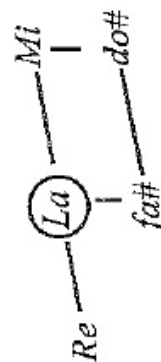
II/19, La, 3 voci

Cs_v

* Czaczkes $8,5 + 6,5 + 7,5 + 6,5$
 $\frac{15}{14}$
 Riemann $8,5 + 14 + 6,5$
 Busoni $8,5 + 10,5 + 10$
 Morgan $8,5 + 18 + 2,5$

1		2		3		4							
Exp.	supl.	ep. 1	Rm. 1	ep. 2	Rm. 2	ep. 3	Rm. 3	ep. 4	Rm. 4	ep. 5	Rm. 5	ep. 6	R. fin.
R ep. f.													
T													
5,5	7	7,5	8,5	11	12	15	20	22,5	27	29			
La	Mi	La	Mi	La	Mi	La	Mi	La	Mi	La			

Obs.: - expozitia + intrarea suplimentară creează impresia de grupări 2 + 2, cu virtuale episoade false
 - de aici - organizarea tonală a fugii, numai în *perechi de cvinte*
 - intrări pare: (2+2) (1+1) (1+1) (1+1)
 - toate episoadele prelucreează cadenta temei
 - plan tonal cu 5 tonalități (cu bloc minor median):



- cele 4 capitole de formă evidențiază o structură strofică binară

II/20, la, 3 voci

R^t

2 Cs

cp. triplu

Czaczkas 12 + 8 + 8
 * Riemann 9 + 7,5 + 11,5
 Busoni 9 + 9 + 2,5 + 7,5
 19
 Morgan 7 + 17,5 + 3,5

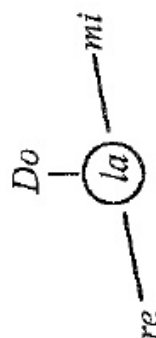
I			II			III					
Exp.	ep.1	Rm.1	ep.2	Rm.2	ep.3	Rm.3	ep.4	Rm.4	ep.5	R. fin.	Coda
T		Cs ₁		T		Cs ₂		T			
R ^t ep.f. Cs ₁		Cs ₂		Cs ₁		T		Cs ₂			
T Cs ₁		T		Cs ₂		Cs ₁		Cs ₁		T	
la mi	la	Do	mi	la	re sol	re	Do la	la			
					(Do Re)						
	8	10	11,5	13	15	17	19	21	23	26	28

Obs.: - pregnanța celor trei elemente tematice (T + Cs₁ + Cs₂)

- elaborare în contrapunct triplu, consecvent utilizat, provoacă 5 permutări (fuga permutativă):

A B A C A
 B C B A C
 C A C B B

- plan tonal simetric, echilibrat:



- organizare tristrofică evidentă, care ține cont și de criteriul tonal

II/21, *Si bemol*, 3 voci

R^t
Cs 1 + 2
cp. dublu 8, 10, 12
(Czaczkcs)
noi: cp. triplu

* Czaczkcs 31 + 22 + 40
Riemann 31 + 37 + 25
Busoni 31 + 62 (46 + 16)
Morgan 31 + 46 + 16

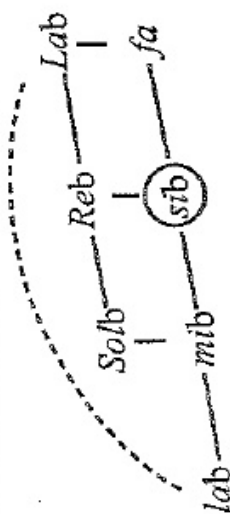
①		②		③		④		⑤		⑥		⑦		⑧		⑨		⑩		⑪		⑫		⑬		⑭		⑮		⑯		⑰		⑱		㉑		㉒		㉓		㉔		㉕		㉖		㉗		㉘		㉙		㉚		㉛		㉜		㉝		㉞		㉟		㊱		㊲		㊳		㊴		㊵		㊶		㊷		㊸		㊹		㊺		㊻		㊼		㊽		㊾		㊿		1		2		3		4		5		6		7		8		9		10		11		12		13		14		15		16		17		18		19		20		21		22		23		24		25		26		27		28		29		30		31		32		33		34		35		36		37		38		39		40		41		42		43		44		45		46		47		48		49		50		51		52		53		54		55		56		57		58		59		60		61		62		63		64		65		66		67		68		69		70		71		72		73		74		75		76		77		78		79		80		81		82		83		84		85		86		87		88		89		90		91		92		93		94		95		96		97		98		99		100		101		102		103		104		105		106		107		108		109		110		111		112		113		114		115		116		117		118		119		120		121		122		123		124		125		126		127		128		129		130		131		132		133		134		135		136		137		138		139		140		141		142		143		144		145		146		147		148		149		150		151		152		153		154		155		156		157		158		159		160		161		162		163		164		165		166		167		168		169		170		171		172		173		174		175		176		177		178		179		180		181		182		183		184		185		186		187		188		189		190		191		192		193		194		195		196		197		198		199		200		201		202		203		204		205		206		207		208		209		210		211		212		213		214		215		216		217		218		219		220		221		222		223		224		225		226		227		228		229		230		231		232		233		234		235		236		237		238		239		240		241		242		243		244		245		246		247		248		249		250		251		252		253		254		255		256		257		258		259		260		261		262		263		264		265		266		267		268		269		270		271		272		273		274		275		276		277		278		279		280		281		282		283		284		285		286		287		288		289		290		291		292		293		294		295		296		297		298		299		300		301		302		303		304		305		306		307		308		309		310		311		312		313		314		315		316		317		318		319		320		321		322		323		324		325		326		327		328		329		330		331		332		333		334		335		336		337		338		339		340		341		342		343		344		345		346		347		348		349		350		351		352		353		354		355		356		357		358		359		360		361		362		363		364		365		366		367		368		369		370		371		372		373		374		375		376		377		378		379		380		381		382		383		384		385		386		387		388		389		390		391		392		393		394		395		396		397		398		399		400		401		402		403		404		405		406		407		408		409		410		411		412		413		414		415		416		417		418		419		420		421		422		423		424		425		426		427		428		429		430		431		432		433		434		435		436		437		438		439		440		441		442		443		444		445		446		447		448		449		450		451		452		453		454		455		456		457		458		459		460		461		462		463		464		465		466		467		468		469		470		471		472		473		474		475		476		477		478		479		480		481		482		483		484		485		486		487		488		489		490		491		492		493		494		495		496		497		498		499		500		501		502		503		504		505		506		507		508		509		510		511		512		513		514		515		516		517		518		519		520		521		522		523		524		525		526		527		528		529		530		531		532		533		534		535		536		537		538		539		540		541		542		543		544		545		546		547		548		549		550		551		552		553		554		555		556		557		558		559		560		561		562		563		564		565		566		567		568		569		570		571		572		573		574		575		576		577		578		579		580		581		582		583		584		585		586		587		588		589		590		591		592		593		594		595		596		597		598		599		600		601		602		603		604		605		606		607		608		609		610		611		612		613		614		615		616		617		618		619		620		621		622		623		624		625		626		627		628		629		630		631		632		633		634		635		636		637		638		639		640		641		642		643		644		645		646		647		648		649		650		651		652		653		654		655		656		657		658		659		660		661		662		663		664		665		666		667		668		669		670		671		672		673		674		675		676		677		678		679		680		681		682		683		684		685		686		687		688		689		690		691		692		693		694		695		696		697		698		699		700		701		702		703		704		705		706		707		708		709		710		711		712		713		714		715		716		717		718		719		720		721		722		723		724		725		726		727		728		729		730		731		732		733		734		735		736		737		738		739		740		741		742		743		744		745		746		747		748		749		750		751		752		753		754		755		756		757		758		759		760		761		762		763		764		765		766		767		768		769		770		771		772		773		774		775		776		777		778		779		780		781		782		783		784		785		786		787		788		789		790		791		792		793		794		795		796		797		798		799		800		801		802		803		804		805		806		807		808		809		810		811		812		813		814		815		816		817		818		819		820		821		822		823		824		825		826		827		828		829		830		831		832		833		834		835		836		837		838		839		840		841		842		843		844		845		846		847		848		849		850		851		852		853		854		855		856		857		858		859		860		861		862		863		864		865		866		867		868		869		870		871		872		873		874		875		876		877		878		879		880		881		882		883		884		885		886		887		888		889		890		891		892		893		894		895		896		897		898		899		900		901		902		903		904		905		906		907		908		909		910		911		912		913		914		915		916		917		918		919		920		921		922		923		924		925		926		927		928		929		930		931		932		933		934		935		936		937		938		939		940		941		942		943		944		945		946		947		948		949		950		951		952		953		954		955		956		957		958		959		960		961		962		963		964		965		966		967		968		969		970		971		972		973		974		975		976		977		978		979		980		981		982		983		984		985		986		987		988		989		990		991		992		993		994		995		996		997		998		999		1000		1001		1002		1003		1004		1005		1006		1007		1008		1009		1010		1011		1012		1013		1014		1015		1016		1017		1018		1019		1020		1021		1022		1023		1024		1025		1026		1027		1028		1029		1030		1031		1032		1033		1034		1035		1036		1037		1038		1039		1040		1041		1042		1043		1044		1045		1046		1047		1048		1049		1050		1051		1052		1053		1054		1055		1056		1057		1058		1059		1060		1061		1062		1063		1064		1065		1066		1067		1068		1069		1070		1071		1072		1073		1074		1075		1076		1077		1078		1079		1080		1081			
---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	--	--

* {	Czazkes	$\frac{26 + 15 + 25 + 13 + 22}{41}$
	Riemann	$\frac{60}{60}$
	Busoni	$41 (26 + 15) + 38 (25 + 13) + 22$
	Morgan	$30 + 58 + 13 (!)$

T L
stretto
 $[L]^T$
 $[L]^6_3$ mixturi
Cs 1,2 + inv.

[illegible]

- Obs.: - una dintre cele mai complexe fugi, privind aspectele tehnicii polifonice
- expoziția și stretto-ul cu perechi de voci din cap. II se repetă în inversare în cap. III și IV (expoziție în inversare și stretto în inversare)
 - în cap. V se îmbină caracterul mișcării (T + J.), inversându-se și ordinea intrării vocilor în stretto
 - episoadele, superior elaborate, au de fiecare dată o altă structură; ele par relativ relaxate după tensiunea tematică și densitatea polifonică a complexelor stretti
 - în stretto-ul de mixturi (6+3) în stare directă și în inversare din R. fin. se atinge o culminație a densității polifonice pentru întreaga lucrare
 - plan tonal bogat, cu 7 tonalități, cuprinzând o relație de omonimă:



- confirmând structura fugii propusă de L. Czaczkes și H. Riemann, nu adoptăm însă organizarea strofică, ci propunem o alta:

$$\underline{26 + 15} + \underline{25 + 13} + 22$$

(teză) (antiteză) (sinteză)

II/23, Si, 4 voci

T₁ + codettaT₂ × 12, 8

fugă cu două subiecte

Czaczkcs $\frac{26 + 33 + 25 + 20}{59} \frac{45}{45}$

Riemann 26 + 48 + 30

Morgan 44 (26 + 18) + 30 + 30

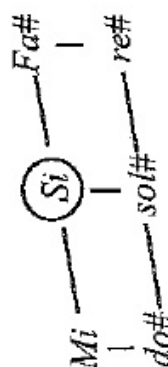
(I)			(II)			(III)			(IV)					
Exp. I	supl.	ep. 1	Exp. II	ep. 2	Rm. 1	ep. 3	Rm. 2	ep. 4	Rm. 3	ep. 5	Rm. 4	ep. 6	R. fin.	Coda
R			T ₂		T ₁		T ₂						T ₁	
T Cs		cad.			T ₂	cad.					T ₂			
R Cs			T ₁		T ₁		T ₁				T ₁		T ₂	
T Cs	T		R ₂	T ₂	T ₁				T ₁					
51 Ref...	19	23	27	39	42	48	56	60	63	75	85	93	96	104
		cad.	Ref	51	Ref	Ref	M/so#	M/so#	ref SI	SI	~ ref/Ref		SI	

Obs.: - fugă cu două subiecte: T₂ apare suprapus cu T₁ într-o expoziție aparte

- urmează mai multe faze de prezentare a temelor în diferite tonalități, în contrapunct dublu (12, 8)

- în Exp. I, T₁ este însoțită de un Cs care dispare apoi

- plan tonal bogat și simetric:

- unii comentatori consideră T₂ doar la rang de Cs (L. Czaczkcs)

Legenda (suplimentară)

În afară de semnele cunoscute din analiza ciclului *W. Kl.*, pentru analiza *Artei fugii* sunt utilizate semne suplimentare, pentru ușurarea urmăririi evenimentelor polifonice:

$1/T$ = temă inversată

$1/R$ = răspuns inversat

$1/R^t$ = răspuns tonal inversat

$1/T_v$ = temă inversată variată

$1/T(R^t)$ = temă inversată cu funcție de răspuns tonal

$1/T$ = temă și răspuns inversate, în stretto

$1/R$

t = temă diminuată

r = răspuns diminuat

r^t, r^{tt} = răspuns tonal diminuat; răspuns de două ori tonal, diminuat

$1/t$ = temă diminuată, în inversare

$1/r^t$ = răspuns tonal diminuat, în inversare

$1/r_v$ = răspuns diminuat inversat, variat

T = temă augmentată

$1/T$ = temă augmentată, în inversare

$1/R$ = răspuns augmentat și inversat

A, B, C, D, E, F, G = teme noi, care apar în fugile nr. 8-19

$A^{(T)}, A^{(R)}$, etc. = tema A, cu funcție de temă, de răspuns, etc

$1/B, 1/C$, etc. = teme noi inversate

a b c etc. = elemente canonice

$a^{(T)} a^{(R)} a^{(1/T)}$ etc. = a cu funcție de temă, de răspuns de două ori tonal, respectiv de temă inversată

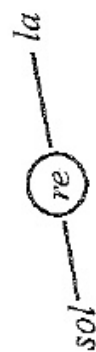
KUNST DER FUGE - Fuga nr. 1, 4 voci

Caracteristici:

R ^t
fără Cs
static tonal

		{C-exp.?									
Exp.		Ep.1	Rm.1	Ep.2	Rm.2	Ep.3	Rm.3	Ep.4	Rm.4	Ep.5	R.fina
R ^t			R ^t				T _v				
T			T	secv.	T _v						T
R ^t			R ^t						T	ped.	ped.
T			R ^t								
17	23	36	40	44	49	53	56	60	74	78	
re la re la	re	la sol	re		re		re		re	cezură	re

Obs.: - apar patru forme tematice: T, R^t, R^t, T_v
 - în general, reprizele mediane au câte o intrare (excepție Rm 1, care poate fi interpretată și ca o C-exp.)
 - toate intrările tematice sunt în re și la
 - simplitatea planului tonal:



- secțiune aurie pozitivă, m. 48

fără Cs
ritm punctat

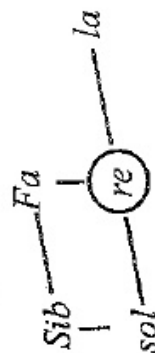
Exp.	C-exp.	Ep 1	Rm 1	Ep 2	R.fin.			
R^t	$\frac{R^t}{R^t}$		T			T		
T	$ep.f. T$		$\dot{A}-R^t$			$ep.f.$		
R^t	$ep.f. R^t$				$ep.f. R^t$			
T	T		$\dot{A}-T$		T			
		17	23	42	45	57	61	84
re la re la	re la re la	re	la	re	la	re (sol)	re	la

Obs.: - Exp. + C-exp. = 4+4 intrări; Rm 1 + R.fin. = 3+3 intrări

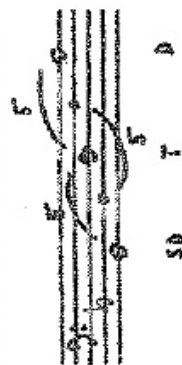
- spații episodice mici leagă cele 4 grupuri de intrări tematice

- ordinea intrărilor tematice în R.fin. față de Rm 1 este o inversare în oglindă

- plan tonal mai bogat (5 tonalități), cu înclinație subdominantă:



organizarea lui presupune însă o simetrie de conținut, care îl va propulsa ca model de bază pentru alte fugi:



$1/T$ devine T

R^u

Cs

Exp.	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	Rm 3	Ep 4	Rm 4	Ep 5	R. fin.
$1/T$ Cs	x	a) y b) c) d)		mat.	$1/R_v$	a) b) c) d)	$1/R$		
$1/R^{tt}$ ep.f. Cs	x_1	y_1		ep. 1	$1/R_v$		$1/R$		
$1/T$ Cs	y	x					$1/R$		
$1/R^{tt}$ Cs	y_1	x_1					$1/R$		
	19	27	61	69	73	81	107	129	135
re la re	re la re	re do re	re do re	re la re	re la re	re la re	re	re	re
							(sol re)		

Obs.: - după Exp. și Rm 1, Cs dispăre

- la intrările tematice fără Cs există totuși un material contrapunctic unitar

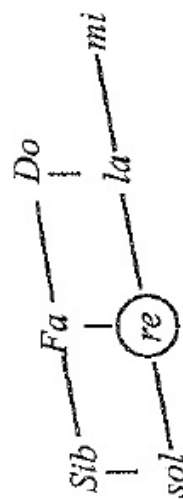
- contrapunct cvadruplu prezent între episoadele 1-2-4

- ep. 2 și 4 sunt construite din câte 4 etape

- în măs. 61 se atinge „acordul Tristan” (jumătatea timpului 2), realizat prin mișcările melodice ale vocilor

- în R. fin. se ajunge la tonalitatea de bază, după o incizie tematică în tonalitatea subdominantei (sol-re)

- conținut tonal bogat (7 tonalități):



stretto-uri:		3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	2									
Exp.	t	/t	T	/T	/t	[r]	t _v /t	t _x /T	/T	R.fin.
	/t	/t	/T	/t	/t	/t	/t	/t	/t	/t
	/t	/T	/t	/T	/t	/t	/t	/t	/t	t _v
	/t	/t	/t	/t	/t	/t	/t	/t	/t	ped.
(6)	7	11,5	19,5	31	35	42	47	57	62,5	73,5
re	la	re	va	re	sol	sa	re	fa-re	fa	sol re

Obs.: - 30 intrări tematice, organizate de obicei în stretto-uri (câte 3 sau 2 intrări)

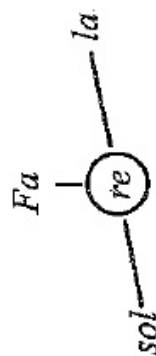
- 30 intrări tematică, organizate de obicei în strefe din câte 5 intrări;
- primele 2 stretto-uri pot fi considerate: $3(T) + 3(R)$, sau $4 + 2$ (W. Graeser optează pentru prima soluție);
- apar unele aspecte ale scriiturii la 3 voci, încă din expoziție
- organizarea tonală cuprinde 5 tonalități, ca și *Fuga* nr. 2
- secțiune aurie negativă, la începutul stretto-ului 5 (79-49 m.)

12x

re la re la re Pa re la re sol

Obs.: - cp. dublu: $8 \left(\frac{T \times A}{A} \right)^5$ (12)

- fuga are o cursivitate care permite cu greutate împărțirea în capitate
- se observă structurări tonale cu câte 3 elemente plasate simetric
- intrările în *Fa* și *sol* (la început și la sfârșit) reușesc să scoată discursul din albia tonală expozitivă:



- secțiunea aurie pozitivă: măs. 80

KUNST DER FUGE - Fuga nr. 10, - fugă cu 3 subiecte, 3 voci

C + D + T_v → fugă cu 3 subiecte
cp. triplu

(I)									
Exp. I	supl.	ep	Rm	Exp. II	ep	Rm	ep	Rm	ep
C(T)				C(T)		C(T)		C(T)	
ep.f.	ep.f.			ep.f.	ep.f.	ep.f.		ep.f.	
C(R)	C(R)			C(R)	D(R)	D		C(R)	
15	21	27	35	38,5	53	60,5	71	82	94
re	la	re	re	re	la	fa	sib	re	solre

(II)									
Exp. III	ep	Rm	ep	Rm	ep	Rm	ep	Rm	ep
R(r)									
ep.f.									
T _v R _t									
94	109	114	124,5	146,5	162	169,5	188		
re	la	sol	re	la	la, re?	sol	re	re	

Obs.: - problema interpretării unor episoade ca *episoade false* sau *propriu-zise* se leagă de tonalitate
- după sintezele parțiale, sinteza finală în cp. triplu conține permutațiile:

$$\begin{array}{c}
 1 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad 1 \\
 2 \quad 1 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \\
 3 \quad 2 \quad 1 \quad 1 \quad 3
 \end{array}$$

- primele două capitole, văzute comparativ, se află în raport de secțiune aurie negativă (38+56 măs.)
- aproximativ aceleași proporții, dar inversate, se află între capitolele III și IV (s. a. +)
- cezura între I și II - III și IV are loc în mod geometric (94+94=188)
- planul tonal conține cele 5 tonalități cunoscute din mai multe fugi anterioare

KUNST DER FUGE - Fuga nr.11, - fugă cu 3 subiecte, 4 voci

$$T + C + D + 1/T + 1/C + 1/D$$

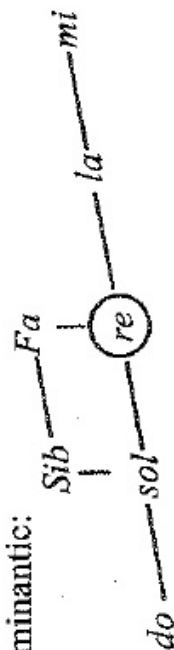
stretto-uri, mixturi, cp. triplu

[illegible][illegible]

Obs.: - zece capitole de expunere, dezvoltare și sinteză tematică (la W. Graeser - 15)

- cp. triplu cu numai 3 permutări (cap. VIII și X)

- plan tonal bogat, cu 7 tonalități, înclinat subdominant:



- secțiune aurie negativă la măs. 70

$$a = 1/T_v = 4 \text{ măs.}$$

a(r)	b	c	d	e	f	a(r th)	g	h	i	a(r th)	j	k	l	m	1/a(r th)	n	o	p	a(r)	b	c	d	e	f	a(r th)
re	re	re	re	re	re	la	la	la	la	la	la	la	la	la	re	re	re	re	re	re	re	re	re	re	re

Obs.: - a (T) = funcție de temă la începutul canonului; de fapt este $1/T$ raportat la tema ciclului

- revenirea periodică a elementului a în 4 ipostaze diferite ($1/T$, $1/R^u$, T , T_v) permite interpretarea întregului ca o succesiune de 5 fragmente (strofe) cu structura *da capo*: A-B-C-D-A (măs. 81-103 = măs. 1-23)
- apar „tăieturi oblice” între secțiuni, în spiritul polifoniei canonice
- prin semnele de repetiție, canonul devine perpetuu
- întregul material melodic evoluează din a ($1/T$ - prima întrupare temară a temei ciclonice), pe bază de continue variații
- dispunerea elementelor melodice este simetrică:

$$6 - 4 - 5 - 4 - 6$$

- este singura fugă canonică în care nu se utilizează contrapunctul dublu

- evoluția canonului pe o pantă ascendentă, cu 5 reveniri ale elementului de pornire poate fi sugerată grafic astfel:



- secțiune aurie negativă: măs. 40

- conținutul tonal cel mai redus din întregul ciclu (a se compara cu W. Kl. I, nr. 6 și 14): 

$$a = T_v = 8 \text{ măs.}$$

X 12

Str. I II

--	--

re la re fa la re re re fa re re

(Do re)

Obs.: - două strofe simetrice, construite cu aceleași materiale melodice, în X 12

- egalitatea absolută a vocilor

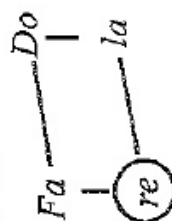
- se adaugă la sfârșit (după o tranziție de 2 măs.) o structură^b_a, care face posibilă repetarea întregului (*ad infinitum*)

- cadența exterioară se realizează prin repetarea în X 12 a ultimelor 2 măs. din textul canonic

- între sfârșitul primei strofe și începutul strofei II se află un raport incidental de X (a_b X_a b_a)

- din diferența de nivel în momentul inversării de planuri (X) între str. I și II (12-8) reiese și subtilul „in contrapunto alla quinta”

- în plan tonal se configurează un paralelogram de 4 tonalități cu înclinație dominantică:

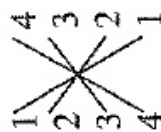


Obs.: - fugi-variațiuni-perechi în oglindă ale numerelor 16 și 16a, la 4 voci

fugi contrare și în oglindă
contrapunct triplu
simetrie perfectă

- cele două grupuri de planuri-mâini se încrucișează
- excepție la tehnica de oglindă: în *fuga directă* ar trebui să înceapă vocea a doua (nu sopranul)

- *fuga inversa* aduce totul în oglindă, inclusiv planul tonal
- corespondența vocilor în oglindă 1-4 și 2-3:



- apar și contrapunctări libere, nerespectate în *fuga inversa*

Fuga directă

Exp.	ep.1	Rm 1	ep.2	Rm 2	ep.3	R. fin.	
Pf.I { T	$\frac{1}{2}T$	T		$\frac{1}{2}T$	,		
ep.f.							cad.
Pf.II { $\frac{1}{2}R$		T			(cezură)	T	
T		$\frac{1}{2}T$				$\frac{1}{2}T$	
	24	29	41	48	52 (59)	62	71

re sol re ~ do Fa la ~ re re

Fuga inversă

Exp.	ep.1	Rm 1	ep.2	Rm 2	ep.3	R. fin.	
Pf.I { $\frac{1}{2}T$		T			,		
R ep.f.		$\frac{1}{2}T$				$\frac{1}{2}T$	cad.
Pf.II { $\frac{1}{2}T$				T	(cezură)		
T		$\frac{1}{2}T$					
	24	29	41	48	52 (59)	62	71

re la re ~ Fa Si b sol ~ re re

T_v
fugi în oglindă
contrapunct cvadruplu
simetrie perfectă

Fuga directă

Exp.	ep.	Rm.	(ep.?)	ep.	Coda
R^t	T^t	T_v ep.f.		ped. (la)	
T^t Cs		R_v ep.f.		T_v	
R^t ep.f. Cs		T_v			
T^t Cs					ped.

re la re la (re) re sol sib re re

Fuga inversa

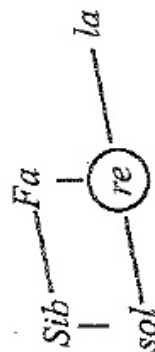
Exp.	ep.	Rm.	(ep.?)	ep.	Coda
T_v Cs		T_v		T_v	ped.
R^t ep.f. Cs		R_v ep.f.		T_v	
T^t Cs		R_v ep.f.		ped. (re)	
R^t ep.f. Cs					

re sol re sol (sib) re la fa re re

Obs.: - o nouă variantă a temei
- ordine etajată a grupurilor de intrări tematiche
- simetrie perfectă, inversiune totală
- contrapunct cvadruplu:



- axa de simetrie se află între do_1 și si
- corelații ale planului tonal între *Fuga directă* și *Fuga inversa* (vezi săgețile)
- W. Graesser vede aici 4 + 4 + 1 intrări, care conțin numeroase variante ale temei (contrapuncte?)
- conținutul tonal identic în cele două fugi, în ciuda simetriilor de organizare:



KUNST DER FUGE - Fuga nr. 19/a, b, c, fugă triplă - Torso (fugă neîncheiată), 4 voci

E, F, G - teme noi
stretto-uri și inversări

Fuga a

Exp. E	C-exp. + inv. stretto	Rm	ep	Rm	stretto 2	ep	stretto 3	114
$E^{(R)}$	$E^{(R)}$			$E^{(R)}$	$\sqrt{E}$		$\sqrt{E}$	
$E^{(T)}$	$\sqrt{E^{(T)}}$	$E^{(T)}$		$\sqrt{E}$	$\sqrt{E^{(T)}}$	$\sqrt{E}$	$\sqrt{E}$	cad.
$E^{(R)}$	$\sqrt{E^{(R)}}$	$E^{(R)}$		$\sqrt{E}$	$\sqrt{E^{(R)}}$	$\sqrt{E}$	$\sqrt{E}$	
$E^{(T)}$	$\sqrt{E^{(T)}}$	$E^{(T)}$		$\sqrt{E}$	$\sqrt{E^{(T)}}$	$\sqrt{E}$	$\sqrt{E}$	
re la	21	43 48 55	71	Sib/Fa	89	Sib/Fa	sol/re	114

Fuga b

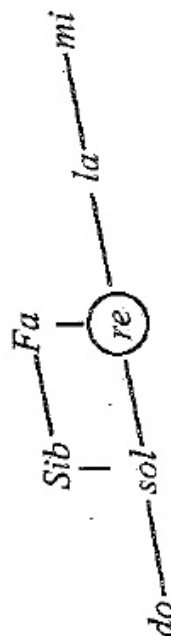
Exp. F	ep	sinteză E+F	ep	Rm	ep	R. fin. coda	193
$F^{(R)}$	$F^{(T)}$			$F^{(T)}$		$\sqrt{F}$	
$F^{(T)}$		tranz. F(R)		$F^{(R)}$		$\sqrt{F}$	
$F^{(R)}$		$F^{(R)}$		$F^{(T)}$		$\sqrt{F}$	
$F^{(T)}$		$F^{(T)}$		F		$\sqrt{F}$	
re la re la	141 147	re la	162 167 174 180	sol/la	193	sol	

Fuga c

Exp. G	ep	Rm (stretto)	ep	sinteză	193
$G^{(T)}$	$G^{(R)}$	G		$\sqrt{G}$	
$G^{(R)}$	$\sqrt{G}$	$\sqrt{G}$		$\sqrt{G}$	
$G^{(T)}$	G	G		$\sqrt{G}$	
sol/re la	206 209	idem	229	re	(239)

Obs.: - simetria între forma directă și recurentă a temei prime (E); apare și în inversare (¹/E)

- caracterul de contrasubiect al temei 2 (F), utilizată numai în stare directă
- tema a doua este urmată de o codetta
- tema B-A-C-H, a treia, (G), apare și în stare directă și în inversare; are un caracter modulant
- primele două fugi parțiale se află în raport de secțiune aurie pozitivă și/sau negativă (114 : 80 măs.)
- sfârșitul fugii *b* - care se desfășoară asemenea unei fugi duble - este în *sol* (SD)
- în mai multe fragmente ale fugii *b* există o exprimare armonică atât de densă, încât este greu de cuprins înțelesul textului muzical într-o singură tonalitate; continui inflexionară, lumea armonică a unor astfel de momente plutește între *re-sol-la*
- fuga *c* se întrerupe după două capitole de expunere ale subiectului G (tema cu incipitul B-A-C-H), tocmai în momentul realizării primei sinteze între elementele E F G
- se remarcă în general multitudinea (densitatea) intrărilor tematice, în detrimentul spațiilor episodice mai puțin însemnate
- planul tonal are din nou extensiunile mari atinse în ciclu:



BIBLIOGRAFIE

- BERGEL, E. *Johann Sebastian Bach, Die Kunst der Fuge, Ihre geistige Grundlage im Zeichen der thematischen Bipolarität*, Bonn, 1980
- BERGEL, E. *Bachs letzte Fuge, Die Kunst der Fuge - ein zyklisches Werk, Entstehungsgeschichte - Erstausgabe - Ordnungsprinzipien*, Bonn, 1985
- BITSCH, M. *L'Art de la Fugue*, Paris, 1967
- BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach*, New York, 1947
- BUSONI, F. *Wohltemperiertes Klavier von J. S. Bach* (ediții pianistice adnotate), Leipzig, vol.I - 1894, vol.II - 1915
- CHAILLEY, J. *L'Art de la Fugue de J.-S. Bach*, Paris, 1976
- CZACZKES, L. *Analyse des Wohltemperierten Klavier, Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, Viena, vol. I - 1956; vol. II - 1965
- DAHLHAUS, C. *Bachs konzertante Fugen*, în *B. Jb.*, 1955
- DAVID, J. N. *Das Wohltemperierte Klavier, Der Versuch einer Synopsis*, Göttingen, 1962
- DEGEN, H. *Handbuch der Formenlehre*, Regensburg, 1957
- DUMITRAȘCU-CONSTANTINESCU, D. *Curs de contrapunct și fugă pentru uzul studenților de la Facultatea de Instrumente și Canto - secția instrumente, Conservatorul „C. Porumbescu”, București, 1970*
- DÜRR, A. *Die Kantaten von J. S. Bach*, vol. I-II, Kassel, 1971
- GRAESER W. *Bachs „Kunst der Fuge”, în B. Jb.*, 1924
- GRIGORIEV, S.-MÜLLER, T. *Manual de polifonie*, trad. rom., București, 1963

- HERMAN, V. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, București, 1982
- D'INDY, V. *Cours de composition musicale, Deuxieme livre, Premier partie*, Paris, 1909
- JADASSOHN, S. *Die Lehre vom Canon und von der Fuge*, Leipzig, 1928
- JAGAMAS, J. *Bevezetés a fuga ismeretébe, J. S. Bach: „Wohltemperiertes Klavier“ műve alapján* (Introducere în cunoașterea fugii pe baza „Clavecinului bine temperat“ de J. S. Bach), ms., Cluj (1965)
- KELLER, H. *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig, ⁴1949
- KELLER, H. *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig, 1950
- KOLPOV
(CHOLPOW), J. *Prinzipien der Musikalischen Formbildung bei J. S. Bach*, în „Beiträge zur Musikwissenschaft“, Berlin, nr.2/1983
- KURTH, E. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna, 1917, ⁵1956
- MÜLLER-
BLATTAU, J. *Geschichte der Fuge*, Kassel, ³1963
- MÜLLER-
BLATTAU, J. art. *Fuge*, în „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG), vol. IV, Kassel, 1955
- NEGREA, M. *Tratat de contrapunct și fugă*, București, 1957
- NEUMANN, W. *Handbuch der Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig, ³1967
- OPPEL, R. *Zur Fugentechnik Bachs*, în *B. Jb.*, 1921
- PROTOPOPOV, V. *Istoria polifonii v ee vajneișih iavleniiah, Zapadno-evropeiskaia klassika XVIII/XIX v* (Istoria polifoniei în aspectele ei principale - Clasicismul european al sec. al XVIII-lea și al XIX-lea), Moscova, 1965
- RATZ, E. *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Viena, ³1973

