

LE FUGHE DEL “CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO” DI J. S. BACH

ORIENTAMENTI DI BASE PER UN’ANALISI FORMALE

1) IL SOGGETTO:

- Può essere definito il **punto centrale** di riferimento per la costruzione formale della Fuga.
- Le sue caratteristiche condizionano l’intera composizione, al punto che è possibile affermare che **ad ogni tipo di Soggetto corrisponde una tipologia di Fuga differente**. A tal scopo, è necessario che il Sogg. abbia caratteristiche molto ben delineate.
- E’ detto anche “**TEMA**” o “**DUX**” e, nel CBT (Clavicembalo Ben Temperato), è sempre annunciato all’inizio da **una voce sola**.
- Può essere formato da un solo motivo (n. 9 Mi Magg. Libro II) o da **più idee**, anche contrastanti fra loro. Ad esempio, può iniziare con valori lunghi e proseguire con valori brevi (n. 9 Mi Magg. Libro I) o viceversa (n. 6 re min. Libro II).
- Il suono iniziale è quasi sempre il I° o il V° grado della tonalità della Fuga. Raramente è un grado ad essi adiacente. (in n. 21 Sib Magg. Libro II è, ad esempio, il II° grado).
- Il Sogg. esposto all’inizio può:
 - 1) Restare tutto nella tonalità della Tonica della Fuga (I° grado).
 - 2) Modulare e finire al V° grado (Dominante) della tonalità di partenza.

Nel primo caso, il suono di chiusura è in genere il I° o il III° grado, nel secondo caso l’ultimo suono è il V° grado.

Ad esempio, nella Fuga n. 1 Do Magg. Libro I il Sogg. resta tutto nella tonalità della Fuga. Il suo suono di chiusura è il primo Mi della seconda battuta (III° grado).

Nella Fuga n. 7 Mib Magg. Libro I il Sogg. finisce sul primo Sib della seconda battuta, ossia sul V° grado. La presenza del La naturale dopo la pausa di batt. 1 conferma che il Sogg. ha modulato al V° grado (Dominante) di Mib Magg., ossia a Sib Magg.

2) LA RISPOSTA

- Dopo l'enunciazione del Sogg., entra una seconda voce che ripropone lo stesso "TEMA" trasposto e spesso modificato. Questa entrata è detta RISPOSTA o "COMES". Nel CBT, la **dialettica tonale** che si realizza nella prima parte della Fuga (Esposizione) e che coinvolge la coppia Soggetto.-Risposta è quella fra il I° e il V° grado della tonalità d'impianto.
- La voce che svolge la seconda entrata (Risp.) è generalmente una **voce adiacente** a quella che ha proposto il Sogg. all'inizio.

Ci sono, però, eccezioni: nelle Fughe **n. 3 Do# Magg. e n. 4 do# min. Libro II** il Sogg. è proposto dal basso e la Risp. dalla voce superiore (non da quella mediana).

- A volte, nel CBT, la Risp. è semplicemente **il Sogg. trasportato alla quinta (giusta) superiore (o alla quarta giusta inferiore)**. In questi casi, **gli intervalli del Sogg. sono riproposti esattamente nella Risp. e quest'ultima si dice RISPOSTA REALE**.

Come esempio di Risposta Reale, si veda la già citata Fuga **n. 1 Do Magg. Libro I** (Batt. 2-3)

- In molti altri casi, le cose vanno diversamente: **il Sogg. è trasportato in parte una quinta sopra (o una quarta sotto) e in parte una quarta sopra (o una quinta sotto)** e, di conseguenza, **non tutti gli intervalli del Sogg. sono riproposti esattamente nella Risp. In questo caso, si parla di RISPOSTA TONALE**.

Come esempi di Risposte Tonalì citeremo quelle delle seguenti Fughe:

- 1) **n. 2 do min. Libro II** (qui è solo la prima nota ad essere trasportata una quarta sopra; tutte le altre sono trasportate una quinta sopra)
- 2) **n. 23 Si Magg. Libro I** (alcune note sono trasportate una quinta sopra, altre una quarta sopra)
- 3) **n. 18 sol# min. Libro I** (solo la prima nota è trasportata una quinta sopra; le altre sono trasportate una quarta sopra)

La scelta della Risposta Tonale anziché Reale nelle Fughe bachiane dipende dalle caratteristiche melodiche e (potenzialmente) armoniche del Sogg. Sarebbe troppo lungo (ed esulerebbe dalle caratteristiche prettamente pratiche di questa trattazione) analizzare esaurientemente l'argomento, anche perché la musica di Bach non si presta (fortunatamente!) ad essere "codificata" in formule valide per tutte le occasioni. Diremo solo, a grandi linee, che una delle caratteristiche dell'Esposizione della Fuga è, generalmente, quella di permanere nei toni del I° e del V° grado e che la forma della Risp. deve garantire questa condizione. Per la nostra analisi, basterà verificare se **tutti** gli intervalli del Sogg. sono riproposti esattamente nella Risp. oppure no. Nel primo caso si segnalerà una Risp. Reale, nel secondo una Risp. Tonale.

3) LA CODETTA:

- La Risp. può entrare esattamente **sul suono di chiusura** del Sogg. (vedi **n. 4 do# min. Libro I**) o sul suo prolungamento (vedi Fuga **n. 6 re min. Libro I**). In questi casi non ci sono note interposte fra la fine del Sogg. e l'inizio della Risp.
- In altri casi, la fine del Sogg. può essere come “sfumata” (dissolvenza incrociata con la Risp.).

Ciò avviene nella Fuga **n. 1 Do# Magg. Libro I**, dove il Sogg. , come abbiamo già detto, finisce sul primo Mi di batt. 2.

- Infine, vi sono casi in cui, fra la fine del Sogg. e l'inizio della Risp. si trova una vera e propria “appendice” del Sogg.: la CODETTA. Si tratta di un “elemento di sutura” che serve:

- 1) **A conservare il movimento** nella voce che ha proposto all'inizio il Sogg. fino alla seconda entrata.

[Ad es., nella Fuga **n. 3 Do# Magg. Libro I** il Sogg. finisce, evidentemente, sul Do# prima nota della terza battuta. I sei sedicesimi successivi, che si trovano nella voce che ha proposto il Sogg. (fino al Fa# compreso) costituiscono la Codetta].

- 2) **A preparare l'armonia** all'attacco della seconda entrata, ad esempio nei casi in cui il Sogg. finisce sulla Tonica e la Risp. attacca invece alla Dominante.

[Ad es., nella Fuga **n. 15 Sol Magg. Libro II** il Sogg. finisce nella tonalità d'impianto (Sol Magg.), sulla prima nota (Si) della sesta battuta. La Risp. inizia, all'ottava battuta, nel tono della Dominante di Sol Magg. (Re Magg.). Le battute 6 e 7 costituiscono la Codetta, la quale ha il compito di procurare la modulazione dal I° al V° grado (il Do# di batt. 7 appartiene appunto alla tonalità di Re Magg.)].

- Non sempre è facile capire **dove finisce il Sogg.** (in alcuni casi nemmeno gli studiosi sono concordi!). In genere, a tale scopo è bene analizzare **tutte** le entrate del Sogg. nel corso della Fuga e ricordare che, nel CBT, un Sogg. non modulante termina sulla nota corrispondente al I° o al III° grado, mentre un Sogg. modulante alla Dominante termina sulla nota corrispondente al V° grado.

Facciamo qualche esempio:

- 1) Si è detto che il Sogg. della Fuga **n. 7 Mib Magg. Libro I** finisce, alla Dominante, sul primo Sib di batt. 2, ma si potrebbe anche ipotizzare che finisca alla Tonica, sul Sol (prima nota) di batt. 3, ossia contemporaneamente all'entrata della Risp. Nelle tre entrate successive (voce di mezzo batt. 3-4, basso batt. 6-7, voce sup. batt. 11-12) tale ipotesi potrebbe essere confermata, ma nelle entrate seguenti (voce mediana batt.16-17, basso batt. 20-21, basso batt. 26-27, voce sup. batt. 29-30, voce mediana batt. 34-35) non si ritrova l'elemento “arpeggiato” di batt. 2. Sarebbe possibile anche supporre che, laddove tale elemento non appare, si tratti di Temi incompleti. Tuttavia l'ipotesi di partenza appare più plausibile.
- 2) Verificare come una situazione simile si verifichi nella già citata Fuga **n. 15 Sol Magg. Libro II**.

4) IL CONTROCANTO DELLA RISPOSTA

- La voce che ha esposto inizialmente il Sogg. e l'eventuale Codetta prosegue, sulla Resp., facendo sentire un **contrappunto** che denominiamo CONTROCANTO DELLA RISPOSTA.
- Spesso questo Controcanto si collega **fluidamente** al Sogg. (o alla Codetta). Anzi, spesso Sogg., Codetta e Controcanto della Resp. non hanno demarcazioni nette (la scrittura "fluida" è tipica dello stile fugato di Bach).

Si veda, ad es., la Fuga **n. 12 fa min. Libro II**. Qui il Sogg. finisce sulla prima nota (Lab) della quarta battuta. Le cinque note seguenti (prima dell'entrata della Resp.) possono essere considerate una Codetta, mentre le note successive, nella parte superiore, costituiscono il Controcanto della Resp. Come si può notare, musicalmente i tre elementi si presentano senza linee di demarcazione.

- Spesso si realizza un **contrasto** melodico-ritmico fra la Resp. e il suo Controcanto. Le principali antinomie sono le seguenti:
 - a) Salti – Gradi congiunti
 - b) Movimento ascendente – Movimento discendente
 - c) Cromatismo – Diatonismo
 - d) Valori grandi – Valori brevi
 - e) Ritmi complementari (ossia una linea colma i "buchi" dell'altra)
 - f) Continuità – Discontinuità

Ad esempio, nella Fuga **n. 12 fa min. Libro I**, la Resp. presenta salti, un movimento prevalentemente discendente, cromatismo, valori grandi e continuità; il suo Controcanto, per contrasto, privilegia il grado congiunto, il movimento ascendente, il diatonismo, i valori piccoli e la discontinuità (presenza delle pause).

Nella Fuga **n. 22 sib min. Libro II** il contrasto verte soprattutto sulla contrapposizione Diatonismo (nella Resp.) – Cromatismo (nel Controcanto) e sui Ritmi complementari (in genere quando una parte si ferma l'altra è in movimento).

La presenza di Ritmi complementari è ancora più evidente nella Fuga **n. 14 fa# min. Libro II**.

5) IL CONTROSOGGETTO

- Se il Controcanto della Resp. contrappunta il Tema (Sogg. o Resp.). **in più punti** della Fuga (basta che ciò avvenga **più di una volta**), si può parlare di CONTROSOGGETTO.
- Il Controsogg. presenta spesso la caratteristica di poter essere posto, indifferentemente, **sia sopra sia sotto il Sogg. e la Resp.** Perché ciò possa avvenire, è necessario che sia scritto in **Contrappunto doppio** col Sogg. (a anche con la Resp., quando questa è diversa dal Sogg.). Nel Contrappunto doppio ciascuna delle due voci deve poter fungere da basso per l'altra senza che si

producano intervalli armonici stilisticamente fuori luogo. Perché ciò avvenga, occorre che siano osservati alcuni accorgimenti (anche in questo caso, evitiamo di entrare nei particolari tecnici dell'argomento).

In **n. 16 sol m. Libro I** il Controsogg. appare per la prima volta al contralto nella terza battuta e finisce sul Re della battuta successiva. Nella terza entrata (Sogg. al basso, batt. 5), il Controsogg. è al soprano (inizia sul primo Re acuto a batt. 5). Infine, l'ultima entrata dell'Esposizione è quella del tenore (batt. 6) e il relativo Controsogg. è al basso (batt. 7 e 8). Lo schema di questa Esposizione, tralasciando le varie parti libere e le Codette, è dunque:

Sopr.		Risp.	Csogg.	
Contr.	Sogg.	Csogg.		
Ten.				Risp.
Basso			Sogg.	Csogg.

Come si può vedere, il Controsogg. si trova due volte sotto la Risp. e una volta sopra il Sogg. Nel resto della Fuga il Controsogg. viene modificato in vari modi ma è sempre riconoscibile (tranne forse che nella batt. 18, dove il disegno del basso conserva del Controsogg. solo l'impulso ritmico iniziale).

NOTA = In questa Esposizione si vede che le varie entrate del Sogg. e della Risp. non devono necessariamente essere collocate **metricamente** sempre sugli stessi tempi: infatti, qui i Sogg. iniziano sul secondo ottavo delle battute 1 e 5, mentre le Risp. iniziano sul sesto ottavo delle battute 2 e 6.

In **n. 9 Mi Magg. Libro I** è la terza entrata (basso di batt. 3) ad essere collocata in una posizione diversa, all'interno della battuta, rispetto alle due entrate precedenti.

- Nel CBT si trovano Fughe che utilizzano **due Controsoggetti**. In questo caso si parla di **Contrappunto triplo**, in quanto i tre elementi (Sogg. o Risp., Controsogg.1 e Controsogg.2) devono poter essere posti verticalmente in qualsiasi ordine senza inconvenienti.

Ecco uno schema di **tutte** le entrate della Fuga **n. 2 do min. Libro I** (sono state tralasciate le battute che contengono i Divertimenti e la conclusione):

Battute	1-2	3-4	7-8	15-16	20-21	26-28
Voce superiore		Risp.	Csogg.1	Csogg.1	Sogg.	Csogg.2
Voce mediana	Sogg.	Csogg.1	Csogg.2	Risp.	Csogg.1	Csogg.1
Basso			Sogg.	Csogg.2	Csogg.2	Sogg.

Anche in questa Fuga i due Controsogg. appaiono talvolta leggermente modificati, ma entrambi accompagnano invariabilmente e in maniera sempre riconoscibile le varie entrate del Sogg. e della Risp. Il Contrappunto triplo permette di poter inserire gli elementi in qualunque ordine verticale.

- E' da notare che i Controsoggetti., scritti in contrappunto doppio o triplo, **possono anche non essere usati per TUTTE le ripercussioni del Sogg. o della Risp.**

Ecco, ad esempio, lo schema delle entrate della Fuga **n. 18 sol# min. Libro I** (anche qui sono tralasciati i Divertimenti e la conclusione):

Battute	1-2	3-4	5-6	7-8	11-12	15-16	17-18	19-20	24-25	32-33	37-38
Sopr.			Sogg.	Csogg.1	Csogg.1	Csogg.2			Sogg.	Csogg.2	Sogg.
Contr.		Risp.	Csogg.1		Csogg.2	Csogg.1		Risp.		Csogg.1	(Csogg.1)
Ten.	Sogg.	Csogg.1			Risp.		Sogg.	Csogg.1		Sogg.	
Basso				Risp.		Sogg.		Csogg.2			

Come si può constatare, nell'Esposizione di questa Fuga (batt.1-8) viene usato solo il Controsogg.1. Il Controsogg.2 appare solo a batt. 11 e viene usato, in contrappunto triplo, per la quinta, sesta, ottava e decima entrata. Nella settima e nona entrata i due Controsoggetti non vengono impiegati affatto. Nell'ultima entrata è usato solo il Controsogg.1 in una forma modificata.

6) L'ESPOSIZIONE A 3 VOCI

- L'Esposizione è la parte iniziale della Fuga, dove il Sogg. e la Risp. sono enunciati da tutte le voci. Nel CBT le voci, nell'Esposizione, entrano sempre una per volta
- Nelle Fughe bachiane a 3 voci, l'Esposizione è SEMPRE formata da **tre entrate**. La prima entrata fa sentire il Sogg., la seconda la Risp. e la terza ancora il Sogg.
- Spesso c'è una CODETTA fra la Risp. e la ripresentazione del Sogg. (sempre per ragioni "cinetiche" e armoniche). Tale Codetta può basarsi su elementi tratti dal materiale già presentato oppure su elementi nuovi.

Nella Fuga **n. 4 do# min. Libro II.**, prima della terza entrata (batt. 5 – Voce mediana) c'è una Codetta di una battuta intera (batt. 4), basata sulla coda (parte finale) del Sogg. posta in **progressione** discendente (l'uso delle progressioni nelle Codette più sviluppate è comune). L'introduzione del La naturale consente di modulare brevemente dalla tonalità della Risp. (sol# min. = Dominante della tonalità d'impianto) alla tonalità della terza entrata (do# min. = Tonica).

In **n. 2 do min. Libro I** la Codetta fra la Risp. e la terza entrata (Sogg.) occupa due battute (batt.5 e 6). Anche qui c'è una progressione (ascendente) dove la voce superiore propone la testa (parte iniziale) modificata del Sogg., mentre la voce mediana introduce un **elemento nuovo**, che sarà sviluppato in un Divertimento successivo (batt. 17-19) e che serve principalmente a creare una maggiore varietà ritmica in un contesto piuttosto ripetitivo.

7) L'ESPOSIZIONE A 4 VOCI

- Nelle Fughe del CBT a 4 voci, l'Esposizione è SEMPRE formata da **quattro entrate**.

Normalmente lo schema è il seguente:

- 1) Sogg.
- 2) Risp.
- 3) Sogg.
- 4) Risp.

Esistono **eccezioni** a questo schema usuale.

In **n. 1 Do Magg. Libro I** la successione delle entrate è: Sogg – Risp – Risp. – Sogg.

In **n. 12 fa min. Libro I** e in **n. 14 fa# min. Libro I** la successione è: Sogg – Risp. – Sogg. – Sogg.

- A volte, durante la quarta entrata, una voce è messa in pausa.
(vedi **n. 21 Sib Magg. Libro II**)

- La quarta entrata può contenere delle **modificazioni** melodiche che la differenziano dalla Risp. udita precedentemente, dovute principalmente ad esigenze di tipo armonico.

Ad esempio, nella Fuga **n. 2 do min. Libro II** l'ultima entrata al basso (batt. 7) impiega il Si naturale al posto del Sib usato nella prima Resp. (batt. 2).

- Anche fra la terza e la quarta entrata ci può essere una CODETTA, più o meno sviluppata.

8) L'ESPOSIZIONE A 5 VOCI

- Ci sono solo due Fughe a 5 voci nel CBT: la **n. 4 do# min. Libro I** e la **n. 22 sib min. Libro I**.

In entrambi i casi la successione delle cinque entrate è: Sogg. – Resp. – Sogg. – Resp. – Sogg.

Si noti che, nella Fuga **n. 4 do# min. Libro I**, la seconda entrata (batt. 4-6) è una Resp. Reale, mentre la quarta entrata (batt. 12-14) è una Resp. Tonale.

9) LA CONTROESPOSIZIONE

- In alcune Fughe del CBT ci sono, **dopo l'Esposizione**, ancora **una o più entrate del Sogg. e/o della Resp. nello stesso ambito tonale impiegato precedentemente** (vale a dire: **non trasposte su altri gradi** rispetto all'Esposizione).
- Se in queste entrate le voci che hanno esposto il Sogg. nell'Esposizione fanno sentire la Resp. (e viceversa), si parla di **CONTROESPOSIZIONE**. Se questa condizione non si realizza si parla semplicemente di **ENTRATE AUSILIARIE**.

Alcuni esempi chiariranno meglio il concetto: nella Fuga **n. 21 Sib Magg. Libro I** (Fuga a 3 voci con due Controsoggetti) la sequenza delle tre entrate dell'Esposizione è:

- 1) Batt. 1-4 = Sogg. alla voce superiore
- 2) Batt. 5-8 = Resp. alla voce mediana
- 3) Batt. 9-12 = Sogg. al basso

Qui finisce l'Esposizione della Fuga (si è detto, infatti, che nel CBT le entrate di una Esposizione a 3 voci sono sempre **tre**).

Nelle battute 13-16 c'è una **quarta entrata** alla voce superiore = Resp. Questa è una **Controesposizione**, in quanto le sue note sono le stesse della Resp. già impiegata (ossia, non c'è trasporto su altri gradi) e per essa viene impiegata una voce che, durante l'Esposizione, aveva esposto il Sogg.

In **n. 4 do# min. Libro II** la Controesposizione comprende **due** entrate. Lo schema è:

Esposizione:

- 1) Batt. 1 = Sogg. al basso
- 2) Batt. 2 = Risp. alla voce sup.
- 3) Batt. 5 = Sogg. alla voce med.

Controesposizione:

- 1) Batt. 16 = Sogg. alla voce sup.
- 2) Batt. 17 = Risp. alla voce mediana

Anche qui, non ci si muove dai centri tonali dell'Esposizione. La voce che aveva esposto il Sogg. fa sentire la Risp. e viceversa.

In **n. 9 Mi Magg. Libro I** controespongono **tutte e tre** le voci. In questo caso si può parlare di **“DOPPIA ESPOSIZIONE”**. Schema:

Esposizione:

- 1) Batt. 1 = Sogg. voce med.
- 2) Batt. 2 = Risp. voce sup.
- 3) Batt. 4 = Sogg. al basso

Controesposizione:

- 1) Batt. 7 = Sogg. voce sup.
- 2) Batt. 8 = Risp. voce med.
- 3) Batt. 10 = Risp. al basso

In **n. 18 sol# min. Libro II** si presenta la medesima situazione (Doppia Esposizione), ma in più c'è una **settima entrata** del Sogg. (a batt. 55, nel basso). In questo caso si deve parlare di ENTRATA AUSILIARIA, in quanto il basso aveva già esposto il Sogg., nello stesso ambito tonale, a batt. 13.

Nella Fuga a 4 voci **n. 16 sol min. Libro II**, dopo le quattro entrate dell'Esposizione, c'è una **quinta entrata** al tenore a batt. 20 (Sogg.). Dato che il Sogg. era già stato esposto dal tenore (con le stesse note) all'inizio della Fuga, non si parla qui di Controesposizione bensì di ENTRATA AUSILIARIA.

Un caso limite è quello della Fuga **n. 23 Si Magg. Libro II**: dopo le quattro entrate dell'Esposizione ci sono **ancora quattro entrate**, identiche alle prime quattro. E' facile verificare che, anche in questo caso, non c'è alcuna Controesposizione. Si tratta, invece, di quattro ENTRATE AUSILIARIE.

10) LE RIPERCUSSIONI

- Chiameremo RIPERCUSSIONI **tutte le entrate del Tema (Sogg. e Risp.) successive all'Esposizione, alla Controesposizione e alle Entrate Ausiliarie.**

Da quanto esposto precedentemente, possiamo affermare che la prima Ripercussione è quella che espone il Tema (Sogg. o Risp.) trasposto e/o modificato rispetto alle forme utilizzate nell'Esposizione.

- Nel CBT il Tema, dopo la prima parte della Fuga, appare in genere trasposto (e spesso modificato in vari modi) su gradi corrispondenti a **tonalità “vicine”** a quella d'impianto (per TONALITA' VICINE si intendono quelle che differiscono al massimo per **un'alterazione** rispetto a quella della Fuga).

- A livello terminologico, per semplificare la nostra analisi:
- 1) Quando la Resp., nell'Esposizione, è uguale al Sogg. (Risposta Reale) denomineremo le entrate delle Ripercussioni semplicemente come **TEMI (T)**, segnalando eventuali modifiche rispetto alle forme dell'Esposizione (**T mod.**)
 - 2) Quando la Resp., nell'Esposizione, differisce dal Sogg. (Risposta Tonale) denomineremo ugualmente le entrate delle Ripercussioni come **TEMI**, specificando se le loro forme sono identiche a quelle del Sogg. [**T(S)**] o della Resp. [**T(R)**], o se differiscono da entrambi (**T mod.**)

Facciamo un esempio concreto: nella Fuga **n. 21 Sib Magg. Libro I**, la prima Ripercussione, nella voce mediana, abbraccia le batt. 22-25. La forma è identica a quella del Sogg. ma ci sono modifiche intervallari, rispetto al Sogg. apparso nell'Esposizione, dovute al passaggio dal modo maggiore al modo minore (si tratta, infatti, di un Sogg. trasposto al VI° grado, relativa minore della tonalità principale, ossia sol min.). Scriveremo, dunque, **T mod.**

La seconda Ripercussione, al basso, è alle batt. 26-29. Anche questa entrata è diversa da entrambe le forme incontrate nell'Esposizione. Anche in questo caso, scriveremo **T mod.** (NOTA = Dalle prime tre note di questa entrata si potrebbe pensare che si tratti di una Resp. trasposta al modo minore. Ma fra la terza e la quarta nota c'è un intervallo di quarta anziché di quinta. Questo fatto rende l'entrata ambigua, in quanto in essa si combinano le forme del Sogg. e della Resp.).

La terza Ripercussione è nella voce mediana nelle batt. 35-36. Anche per essa scriveremo **T mod.** (Le prime cinque note sono quelle di una Resp. trasposta nel modo minore, ma in seguito gli intervalli cambiano e inoltre l'entrata si interrompe alla batt. 37).

La quarta Ripercussione (voce superiore, batt. 37-40) è una forma identica al Sogg. dell'Esposizione. Scriveremo **T(S)**.

La quinta e ultima Ripercussione (voce mediana, batt. 41-44) è una forma identica alla Resp. dell'Esposizione. Scriveremo **T(R)**.

- Le **modificazioni melodiche** più comuni del Tema, nelle Ripercussioni, sono dovute ad **adattamenti ai vari piani armonici-tonali**. Oltre al cambiamento di modo, da maggiore a minore o viceversa (cfr. la prima Ripercussione della Fuga in Sib appena analizzata), la mutazione degli intervalli può rendersi necessaria per aderire alle varie funzioni armoniche del tessuto musicale (è il caso della seconda e della terza Ripercussione della stessa Fuga).

Da questo punto di vista, è interessante notare le modificazioni intervallari che subisce il Tema nel corso della Fuga **n. 1 Do Magg. Libro I**. (Contralto batt. 11-12, Tenore batt. 12-13, Tenore batt. 17-18, Tenore batt. 19-20, Tenore batt. 21-22).

- Spesso la modifica riguarda solo **la prima nota** del Tema, che viene **accorciata** (vedi Fuga **n. 9 Mi Magg. Libro II**, Contralto batt. 9) o **allungata** (vedi Fuga **n. 1 Do Magg. Libro I**, Basso batt. 17).
- Numerose sono anche le modifiche dovute a **“fioriture”** del Tema, che comportano aggiunte e spostamenti di note [vedi Fughe **n. 9 Mi Magg. Libro II** (Soprano batt. 23-24) e **n. 11 Fa Magg. Libro I** (Voce sup. batt. 51-54 e 65-68, con prime note, accorciate, sul levare delle battute precedenti)].
- Nell'**inversione** del Tema (o **moto contrario**), tutti gli intervalli si presentano in senso inverso (una seconda ascendente diventa discendente e viceversa ecc.), come in uno specchio (vedi Fuga **n. 6 re min. Libro I**, Soprano batt. 22-23). Anche in questo caso, gli intervalli usati sono in relazione al tessuto armonico generale.

NOTA = L'**inversione** o **moto contrario** non è da confondersi col **moto retrogrado**, che consiste nella presentazione del Tema dall'ultima nota alla prima. Non ci sono esempi di Temi per moto retrogrado nel CBT.

- Le modificazioni ritmiche del Tema comprendono l'**aumentazione**, ossia il raddoppiamento dei valori [vedi Fuga **n. 2 do min. Libro II**, batt. 14-15, dove il Tema aumentato nel Contralto è contrappuntato al Tema nella sua forma originaria (Sogg.) al Soprano e, in seguito, con il Tema invertito al Tenore] e la **diminuzione**, ossia il dimezzamento dei valori (vedi Fuga **n. 9 Mi Magg. Libro II**, Soprano batt. 26-27).

Nella Fuga **n. 8 re# min. Libro I** sono impiegate l'inversione e l'aumentazione del Tema anche combinate fra loro, oltre ad una forma di "**aumentazione parziale**" (nella quale alcune note sono aumentate ed altre no) che origina un ritmo puntato. Ad es., nelle batt. 48-49 appare la prima parte del Tema, nella Voce sup., invertita e parzialmente aumentata; nelle batt. 77-79, il basso propone il Tema modificato, la voce sup. il Tema aumentato e quella mediana la prima parte del Tema parzialmente aumentato.

11) GLI STRETTI

- Lo STRETTO si ha quando, in una Fuga, una voce entra facendo sentire il Tema mentre, in un'altra voce, lo stesso Tema non si è ancora concluso. Si crea, dunque, una **sovrapposizione di entrate** e, la maggior parte delle volte, le diverse parti del Tema si contrappuntano reciprocamente.

Solitamente, gli Stretti sono impiegati **dopo l'Esposizione**. Nel CBT esistono, però, due casi in cui già l'Esposizione presenta degli Stretti:

- 1) Il Sogg. della Fuga **n. 19 La Magg. Libro I** finisce sulla prima nota della terza battuta, come si può constatare dall'analisi di tutte le entrate della Fuga (la quale presenta non poche particolarità, tanto da poter essere definita "eccentrica"). La seconda entrata (Risp.) inizia però sul battere della seconda battuta. Si tratta, dunque, di un vero e proprio Stretto.
 - 2) Ancora più "eccentrica" è la Fuga **n. 3 Do# Magg. Libro II**. Qui persino gli studiosi non sono concordi nello stabilire la fine del Sogg.: è sul battere di batt. 2 o si prolunga fino al primo do# successivo? In ogni caso, analizzando tutte le entrate successive, appare piuttosto improbabile che comprenda solo le prime quattro note di batt. 1. In questo caso, l'entrata della Risp. provoca uno Stretto (notare che la terza entrata, nella voce mediana a batt. 2, è per moto contrario!).
- Spesso, negli Stretti, il Tema appare modificato ed incompleto. Perché si produca l'effetto dello Stretto, infatti, ciò che conta è che **la testa del Tema** sia ben riconoscibile (il resto del Tema può addirittura mancare).

Per lo studio della tecnica degli Stretti, si raccomanda l'analisi delle seguenti Fughe:

- 1) **n. 1 Do Magg. Libro I** (moltissimi Stretti, con le modificazioni intervallari del Tema delle quali si è già parlato).
- 2) **n. 8 re# min. Libro I** [gli Stretti avvengono fra entrate tematiche che esibiscono le modificazioni melodico-ritmiche delle quali si è parlato (inversioni, aumentazioni complete o parziali ecc.)]
- 3) **n. 22 sib min. Libro II** (Stretti retti, inversi e retti+inversi combinati, secondo una concezione strutturale che si potrebbe definire "geometrica").

12) I DIVERTIMENTI

- Chiamiamo DIVERTIMENTI tutte le parti della Fuga, **successive all'Esposizione**, che **connettono fra loro le varie entrate** del Tema.
- I Divertimenti hanno, dunque, **la stessa funzione delle Codette** eventualmente presenti nell'Esposizione, ma si differenziano da esse per due principali caratteristiche:
 - 1) Si trovano **al di fuori dell'Esposizione**
 - 2) Sono generalmente **più lunghi** delle Codette
- In tutte le Fughe dunque, dopo l'Esposizione, si assiste a un'**alternanza fra Ripercussioni e Divertimenti**. In generale, tutti i frammenti della Fuga, successivi all'Esposizione, dove non è presente un'entrata del Tema possono essere definiti come Divertimenti.
- I Divertimenti possono essere **basati su materiali già presenti nell'Esposizione oppure su elementi nuovi**. Questi materiali sono **messi in relazione fra loro** in vari modi (si potrebbe forse dire: "*sviluppati*", ma questo termine appare più adatto a definire il cosiddetto "lavoro motivico-tematico" tipico della sezione centrale della Forma-Sonata).
- In genere i Divertimenti **sono modulanti e si basano su progressioni** più o meno evidenti. Spesso utilizzano un numero di voci inferiore a quello massimo previsto per ogni Fuga.
- Nei Divertimenti **il Tema o non appare o appare solo in parte** (questo per dare maggior risalto alle sue entrate nelle Ripercussioni precedenti e successive).
- I vari elementi presenti nei Divertimenti sono spesso **contrappuntati verticalmente** (ossia presentati simultaneamente in più voci). A tal scopo, è frequentemente impiegata la tecnica del **contrappunto doppio** che consente di ribaltare gli elementi nel corso della progressione per aumentare la varietà e l'interesse del Divertimento.

Facciamo ora qualche esempio:

1) Nella Fuga **n. 2 do min. Libro I** il primo Divertimento occupa due battute (9 e 10). Le due voci superiori si alternano nel proporre la testa del Tema, mentre il basso sviluppa la testa del primo Controsogg. (apparso per la prima volta nella voce mediana alla batt. 3).

Il secondo Divertimento occupa le battute 13 e 14. La voce superiore sviluppa la testa del primo Controsogg. per moto contrario e le due voci inferiori quella del secondo Controsogg. (apparso per la prima volta nella voce mediana alla fine della battuta 7).

Il terzo Divertimento è un po' più sviluppato (batt. 17-19). Prima le due voci estreme fanno sentire la testa del Tema e la voce mediana sviluppa l'elemento della Codetta che era apparso, nella voce mediana, a batt. 5; poi è il basso a far sentire quest'ultimo elemento, con la testa del Tema posta nelle due voci superiori (ribaltamento = contrappunto doppio).

2) Anche nei Divertimenti della Fuga **n. 21 Sib Magg. Libro I** si può vedere l'impiego del contrappunto doppio:

Il primo Divertimento va da batt. 17 a batt. 21. Le prime due battute (17-18) ripropongono, trasposta, la situazione delle batt. 15-16 (seconda parte del Tema e dei due Controsoggetti, con un ribaltamento delle due parti inferiori). Nelle batt. 19-21 il basso fa sentire, in progressione, la testa del Tema invertita, mentre la parte sup. propone, sempre in progressione, la chiusa del Tema.

Nel secondo Divertimento (batt. 30-34) il materiale è lo stesso, ma si verificano altri ribaltamenti, facilmente verificabili.

3) Consigliamo di studiare a fondo i Divertimenti della Fuga **n. 17 Lab Magg. Libro II**. In particolare, nel Divertimento che abbraccia le battute 26-31 si trova un **contrappunto triplo**. I tre elementi usati, tratti dal materiale dell'Esposizione, sono ordinati verticalmente, nelle batt. 27-30, secondo lo schema seguente:

Voce sup.	a	c	b
Voce med.	b	a	c
Basso	c	b	a

4) Verificare che il primo Divertimento della Fuga **n. 24 si min. Libro I** utilizza, nelle battute 17-20, un **motivo nuovo**, non impiegato nell'Esposizione, in progressione con imitazioni nelle due parti superiori.

5) I Divertimenti possono talvolta essere preminenti sulle altre strutture: nella Fuga **n. 15 Sol Magg. Libro II**, dopo l'Esposizione si hanno 40 battute occupate da Divertimenti e solo 10 destinate a due Ripercussioni.

13) LA DOPPIA FUGA

- Chiamiamo DOPPIA FUGA una Fuga con **due Temi**.
- Perché si possa parlare di Doppia Fuga, è necessario che essa sia **TRIPARTITA** e che i due Temi siano scritti in **contrappunto doppio** fra loro.
- 1) Nella PRIMA PARTE si trova l'Esposizione riguardante il **1° Tema** + qualche sua Ripercussione.
- 2) Nella SECONDA PARTE si sente il **2° Tema**. Esso deve apparire **almeno una volta in tutte le voci senza essere contrappuntato al 1° Tema**.
- 3) Nella TERZA PARTE i due Temi sono presentati **assieme**, in contrappunto doppio (**sintesi**).

Diamo ora qualche indicazione su due Fughe Doppie del CBT, consigliandone l'analisi approfondita:

1) **n. 4 do# min. Libro II:**

PRIMA PARTE (Batt. 1-34): Dopo l'Esposizione del 1° Tema (batt. 1-6) si trova un Divertimento sviluppato (batt. 7-15) che porta a una Controesposizione formata da due entrate (batt. 16-18). Nelle batt. 20-34 ci sono altre Ripercussioni (delle quali tre presentano il 1° Tema invertito).

SECONDA PARTE (Batt. 35-47): Il 2° Tema, che si apre con un disegno cromatico discendente, è fatto sentire una volta in tutte le voci (batt. 35-38).

TERZA PARTE (Batt. 48-71): I due Temi appaiono più volte riuniti, in contrappunto doppio.

2) **n. 18 sol# min. Libro II :**

PRIMA PARTE (Batt. 1-60): Dopo L'Esposizione del 1° Tema (batt. 1-16) c'è una Controesposizione completa all'interno della quale si trovano dei Divertimenti (batt. 19-60).

SECONDA PARTE (Batt. 61-96): Il 2° Tema, cromatico, è fatto sentire due volte dalla voce sup. e una volta da ciascuna delle altre due.

TERZA PARTE (Batt. 97-143): I due Temi appaiono più volte riuniti, in contrappunto doppio.

14) **LA TRIPLA FUGA**

- La Fuga **n. 14 fa# min. Libro II** è una Tripla Fuga.
- La TRIPLA FUGA ha **tre Temi** ed ha una struttura simile a quella della Doppia Fuga: i tre Temi sono scritti in **contrappunto triplo** e si presentano **prima individualmente, poi a coppie ed infine simultaneamente**.

Anche in questo caso, diamo solo qualche indicazione su questa Fuga, raccomandando un'analisi approfondita (si vedano anche gli interessanti riferimenti numerologici evidenziati da Z. Gárdonyi in "La struttura della Fuga in J.S.Bach", Ed. Ricordi, pagg. 73-74)

PRIMA PARTE (Batt. 1-20): Esposizione del 1° Tema e Controesposizione nella voce superiore.

SECONDA PARTE (Batt. 20-28): Il 2° Tema è proposto più volte da tutte le voci.

TERZA PARTE (Batt. 29-35): Il 1° e il 2° Tema appaiono riuniti.

QUARTA PARTE (Batt. 36-51): Il 3° Tema appare più volte in tutte le voci.

QUINTA PARTE (Batt. 52-70): Riappare il 1° Tema e ben presto (da batt. 55) i tre Temi appaiono riuniti in contrappunto triplo.

NOTA = La Fuga **n. 4 do# min. Libro I** non va scambiata per una Tripla Fuga. Si tratta, piuttosto, di una Fuga con due Controsoggetti che appaiono, uno per volta, successivamente all'Esposizione del Tema. Non si riscontra affatto, in questa Fuga, la struttura descritta sopra e i due Controsoggetti non producono sezioni autonome: essi sono sempre posti in relazione con il Tema esposto all'inizio.

MARIO TOTARO (2004)