

# As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

*Anton Reicha's piano fugues, looking to the future*

por **Marcos Pablo Dalmacio**

## RESUMO

Neste artigo se trata das fugas para piano do compositor checo Anton Reicha (1770-1836), ilustrando suas inovações de escrita fugal desenvolvidas a começos do século XIX, a partir de uma das fugas da coleção de 36. O objetivo é dar a conhecer uma obra esquecida de um compositor pouco frequentado do repertório, que teve uma grande importância e influência, tendo sido professor no conservatório de Paris desde 1818 até sua morte em 1836. Para mostrar de forma mais efetiva a originalidade deste compositor, decidiu-se por começar o artigo a partir de uma sucinta análise de uma das fugas, mostrando só depois o contexto da sua criação e considerações gerais. É importante salientar a ausência de qualquer material bibliográfico ou estudo acerca deste compositor e sua obra no idioma português, de forma que este artigo pretende ser uma introdução para despertar o possível interesse em aprofundar estudos acerca de Anton Reicha.

**Palavras-chave** Reicha; piano; fuga

## ABSTRACT

In this paper are discussing the 36 fugues for piano by Anton Reicha (1770–1836), which illustrate his innovations in the fugal writing, developed in the very beginning of XIX century, analyzing one fugue of the collection. The aim is bring to public the little knew work by one composer absent of the mainstream repertoire, than was important and influent, professor in the conservatoire from Paris between 1818 and 1836, the year of his death. For illustrate in an efficient form the originality of this composer, the paper starts with one little analysis of one of the fugues, going to the context of the creation and general considerations. Important is to say that the absence of information about Anton Reicha in Portuguese is patent, for that, this paper has the aim of awake a possible interest in the studies of this composer.

**Keywords** Reicha; piano; fugue

## Começo de uma peça singular

Se abrimos o livro de partituras e nos deparamos com a seguinte peça (figura 1)<sup>1</sup>, vários elementos nos chamarão a atenção:

The image shows a musical score for a fugue in D major, measures 1-15. The score is in 5/8 time and consists of three systems. The first system is marked 'Allegretto' and '(p)', with a 'legato' instruction. The second system starts at measure 6 and includes a 'cresc.' instruction. The third system starts at measure 10 and includes a 'sf' instruction and a '(mf)' instruction. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/8.

Figura 1. Fuga XX em Lá Maior, c. 1-15

Primeiramente, o compasso de 5/8, bastante incomum para uma peça com características tonais de corte clássico como o que aparenta a frase inicial; em segundo lugar, comprova-se que a melodia inicial está claramente em Lá maior, mas a armadura de clave não contém alterações; há uma cadência em Lá maior no compasso 9, confirmando uma frase irregular, com um antecedente de quatro compassos e um consequente de cinco; no compasso 13 entra uma segunda voz imitando a primeira a distância de quinta diminuta; por último, os compassos 9 a 12 representam um claro desvio tonal que diluem completamente o centro de Lá através da relação de trítono. Estes são os fatos, puramente musicais, do início da obra. Se não conhecêssemos autor, data, ou contexto, senão apenas estes compassos de música, a

<sup>1</sup> Todas as figuras apresentadas neste artigo, correspondentes a fragmentos musicais, são de autoria de Anton Reicha. Fonte: S KORA, Jan Václav. *Anton Reicha: 36 fugues for piano Opus 36*. Kassel: Bärenreiter, 1973.

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

indução nos levaria a pensar que é uma exploração de caráter imitativo, que bem poderia ser uma parodia neoclássica de uma fuga de finais do século XVIII. A ideia de uma imitação realizada a distância de quinta diminuta pode parecer um procedimento comum em música de Bartok ou Hindemith, por exemplo, mas aqui, este procedimento está inserido dentro de um contexto claramente tonal, e parece estar justificado através de uma lógica numérica pelo raro compasso de cinco colcheias.

Tanto mais chamará atenção ao sabermos que esta peça data de 1803, e é a vigésima fuga de uma enorme coleção de 36<sup>2</sup>, obra do compositor checo Anton Reicha, e dedicada a Haydn (figura 2).



Figura 2. Anton Reicha: 36 Fugas para piano (Viena, 1805). Fonte: S KORA, Jan Václav.

Anton Reicha: 36 fugues for piano Opus 36. Kassel: Bärenreiter, 1973

No frontispício desta edição, de 1805, antes do nome do autor, lemos que são anunciadas como fugas compostas com um novo sistema. Este sistema tinha sido ideado por Reicha, com o intuito de mudar algumas convenções tradicionais da escrita fugal, como a imitação à quinta. O autor propõe que a resposta do sujeito possa ser elaborada com qualquer intervalo de distância do mesmo; e, no começo deste exemplo, podemos comprovar sua prática, ao escolher a quinta diminuta para a imitação do sujeito, o intervalo mais desestabilizador desde o ponto de

2 A duração das 36 fugas para piano sobrepassa as duas horas de música.

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

vista tonal (mais adiante veremos muitas outras particularidades de escrita apresentadas neste compendio de fugas escritas no inicio do século XIX).

Na Fuga em Lá Maior, a resposta é dada de forma literal, transposta agora ao tom de Mi bemol maior, mas a frase de 9 compassos não cadencia agora nesta tonalidade, senão que o contrasujeito leva a uma cadência evitada, sobre o tom de Dó bemol maior no compasso 21 (figura 3).

Figura 3. Fuga XX em Lá Maior, c.13-23. Resposta no tom de Mi bemol maior

Neste ponto, o ouvinte se pergunta: se a fuga terá mais entradas, qual será o tom das mesmas? Porque, a distância de trítono obrigaria a apresentar o sujeito em Lá, ou uma nova resposta em Mi bemol, e aqui, manteria a lógica do estranho intervalo de imitação. Mas o que acontece é inesperado. Primeiramente, o motivo inicial se desenvolve, sempre ascendendo, e a segunda voz proporciona um contraponto cromático, que percorre as 12 notas da escala, desde o Dó bemol da cadência evitada do compasso 21, até o Si natural do compasso 29 (figura 4).

Figura 4. Fuga XX em Lá Maior, c. 24-29

O inesperado resulta em que realmente há uma terceira entrada, quando os 9 compassos anteriores com seu cromatismo pareceram ter anulado essa possibilidade. De fato, esta nova entrada se dá no tom de Sol maior, impossível de ser predita (figura 5).

Poder-se-ia esperar agora que haja outra entrada da resposta, a distância de trítono talvez? Isto seria o que propõe o final do sujeito, quando estabelece entre a primeira e a última nota do tema essa relação; o dispositivo utilizado é uma trans-

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

formação do motivo inicial, que agora é apresentado em modo menor, e se chega ao trítono por meio de um descenso cromático à figura de maior duração; de fato, esta ocupa o compasso completo (figura 6).



Figura 5. Fuga XX em Lá Maior, c. 30-40. Terceira entrada, na voz do baixo, no tom de Sol maior



Figura 6. Final dos sujeitos, com a relação de trítono entre a primeira e a última nota

Porém, o final desta terceira entrada, é reinterpretada de forma magistral, e em lugar de ser o Ré bemol o alvo da nova relação de tritono, esta nota no baixo é harmonizada como a sétima de dominante de um acorde de Mi bemol, pelo que no seguinte compasso há uma quarta entrada, na voz do tenor, na tonalidade de Lá bemol maior (figura 7). Desta forma, ouvimos até agora quatro entradas do sujeito, apresentadas em diferentes tonalidades, sendo estas: Lá, Mi bemol, Sol, Lá bemol.

Mas, se depois destas quatro entradas podemos esperar um divertimento ou desenvolvimento, temos, em lugar disso, outra apresentação do sujeito, na íntegra, agora no tom de Fá sustenido maior (figura 8). A textura permanece principalmente a quatro vozes, pelo que não interpretamos isto como a entrada de uma nova voz, ao mesmo tempo em que tampouco podemos estar seguros neste ponto do que está acontecendo a nível estrutural. Quantas são as entradas próprias da exposição da fuga? Quando começa a seção central?

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro



Figura 7. Fuga XX em Lá Maior, c. 41-51. Quarta entrada, na voz do tenor, no tom de Lá bemol maior



Figura 8. Fuga XX em Lá Maior, c. 52-57. Quinta entrada do sujeito, em Fã suspenido maior

Segundo os princípios da fuga ensinados pelo próprio Reicha (REICHA, 1824), todo o material deve ser derivado do sujeito, e é assim que ele o faz entre cada aparição deste, que se apresenta quase sempre em toda sua extensão. As aparições do sujeito na íntegra sucedem 10 vezes, segundo o seguinte plano: 1- Lá; 2- Mi bemol; 3- Sol; 4- Lá bemol; 5- Fã suspenido; 6- Lá bemol; 7- Si; 8- Mi bemol; 9- Lá bemol; 10- Fã.

A maior recorrência é do sujeito em Lá bemol, a qual aparece três vezes, enquanto que a de Mi bemol segue a esta com duas entradas.

No compasso 130 principia uma entrada do sujeito em Dó maior, que apenas apresenta seus primeiros quatro compassos e da início à nona entrada completa, no tom de Lá bemol (figura 9).



Figura 9. Fuga XX em Lá Maior, c. 130-134. Entrada do sujeito em Dó maior

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

Desta forma, percebemos que não existe um plano tonal para esta fuga, antes parece uma espécie de improvisação estruturada em torno a um tema dado. De fato, a última apresentação do sujeito se dá no tom de Fá maior, e a ausência de *stretto* ou de um baixo pedal o suficientemente prolongado não deixam adivinhar que a peça chega agora a seu fim (figura 10).



Figura 10. Fuga XX em Lá Maior, c. 165-170. Final da fuga, em Fá maior

## As 36 Fugas para piano de Anton Reicha

O período que Reicha passou em Viena entre 1802 e 1808 foi de considerável importância para o compositor, pois foi quando cimentou sua amizade com Joseph Haydn, a quem ele estimava por sobre qualquer outro compositor, e, a quem já tinha conhecido em Bonn através de seu tio. O mais distinguido testemunho desta amizade foi a dedicação das 36 fugas para piano a Haydn, obra que recebeu sua primeira publicação em Viena em 1805. Esta impressão foi provida com um fino frontispício e incluía um poema dedicado a Joseph Haydn além de comentários explicativos sobre as especialidades rítmicas e harmônicas de algumas das fugas (SÝ KORA, 1973).

Estas fugas estão baseadas no seu primeiro trabalho teórico, intitulado *Neues System der Fuge* (Novo método de escrita fugal), o qual proporciona os princípios sobre os quais estão compostas, e representa sua primeira composição mostrando sua tendência à inovação (FÉTIS, 1868). Fétis comenta que segundo este sistema, as respostas aos sujeitos podem ser inseridas em qualquer grau da escala em lugar de tratá-las como fugas reais ou tonais, e a continuação proclama que este 'Novo sistema' é uma presunção de Reicha, posto que estes procedimentos podem ser encontrados em *Ricercars* e *Fantasias* de compositores italianos do século XVII.

Fétis, que descreve tudo isto no volume 7 da sua *Biographie Universelle des Musiciens*, de 1868, e que fora colega de Reicha no conservatório de Paris, se mostra de forma altamente crítica, passando por alto outras particularidades que são realmente originais para o tempo na qual foram pensadas. No prefácio da edição das fugas, Václav Jan SÝ kora, salienta que os atrevimentos harmônicos alcançados em algumas fugas não foram superpassados inclusive pelos novos compositores românticos Berlioz e Liszt que foram discípulos de Reicha. As pouco usuais medidas de compasso, como 5/8, 2/8, 7/8 ou compassos por adição, são derivados por Reicha do exemplo

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

da música folclórica, antecipando assim a Béla Bartók (SKORA, 1973).

Alguns exemplos ilustrarão estas particularidades.

A fuga 28 apresenta um sujeito que alterna permanentemente compassos de 6/8 e de 2/8 (figura 11).



Figura 11. Fuga XXVIII em Lá maior, c. 1-3

A fuga 30 apresenta uma superposição de compassos de 4/2 e 3/4 (figura 12).



Figura 12. Fuga XXX, c. 1-2

A regra para criar um sujeito dentro de um âmbito de nona é evadida na fuga VII, na qual escolheu como sujeito o tema inicial da sinfonia Haffner de Mozart<sup>3</sup>, com seu salto de duas oitavas (figura 13).



Figura 13. Fuga VII em Ré Maior, c. 1-4. Sujeito da fuga baseado em um tema de Mozart

Resulta interessante comprovar que estas inovações não são comentadas sequer no posterior livro de Anton Reicha, seu *Traité de haute composition* (1824-1826), no qual chama à fuga de “une production scientifique” (MANN, 1987). O quarto e último

<sup>3</sup> Tema extraído do primeiro movimento (Allegro con spirito) da sinfonia Haffner, em Ré maior, K. 385, composta por Mozart no ano 1782.

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

volume do citado livro, é dedicado à fuga, e traça um paralelo entre a fuga antiga e a moderna, entendendo pela primeira aquela composta em estilo rigoroso, segundo os preceitos da escrita vocal da época de Palestrina, e pela segunda, uma fuga livre, instrumental ou vocal, que permite várias licenças. Reicha mostra um quadro comparativo de ambos os estilos, e embora defenda a fuga moderna como a que foi praticada pelos grandes mestres desde o século XVIII, é consciente da utilidade da fuga antiga. As regras da fuga em estilo rigoroso são positivas e suficientes para guiar aos discípulos de uma maneira correta; as licenças toleradas pela fuga moderna podem induzir ao discípulo ao erro. Por isso, Reicha recomenda começar pela fuga antiga, aprendendo esta corretamente antes de passar para a moderna, e escreve: e se não há nem o talento nem o gênio para fazer boas e interessantes fugas no gênero moderno, pelo menos será possível escrevê-las bem no estilo rigoroso: uma boa fuga neste último estilo será infinitamente preferível a uma defeituosa no estilo moderno (REICHA, 1824). Tal vez por esta última razão o autor não faz alusão a seu livro de duas décadas atrás, no qual expunha seu novo sistema para a escrita da fuga. Porque o *Traité de haute composition* foi concebido como material pedagógico para sua atividade como professor no conservatório de Paris.

Vejamos de forma resumida algumas das características particulares da coleção, das 36 fugas para piano de Anton Reicha, na seguinte tabela:

Fuga	Tonalidade e Andamento	Características Particulares
1	Lá maior Allegro	
2	Sol maior Allegro	
3	Fá menor Molto moderato	Tema de Haydn (do primeiro movimento do quarteto de cordas Opus 20 n° 5).
4	Mi maior Allegro moderato	Fuga a dois sujeitos. Compasso de 4/2
5	Sol maior Allegretto	Tema de Bach (da fuga em Sol maior do livro II do cravo bem temperado, BWV 884/2).
6	Mi bemol maior Allegro moderato	Compasso de 4/2.
7	Ré maior Allegro	Tema de Mozart (do primeiro movimento da sinfonia Haffner, K. 385).
8	Ré maior Allegretto	<i>Cercle harmonique</i> . Modula através de todas as tonalidades maiores.
9	Sol menor Allegro moderato	Tema de Domenico Scarlatti (tema da fuga Kk. 30/L. 499 conhecida como a fuga do gato).

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

Fuga	Tonalidade e Andamento	Características Particulares
10	Ré menor Allegro maestoso	Allegro maestoso em compasso de 12/4 (Reicha recomenda ao executante imaginar um compasso de 3/4, <i>tempo di una battuta</i> ).
11	Fá menor Allegro moderato	
12	Allegretto	Compasso de 2/8. Sem tonalidade definida, o sujeito começa em Lá maior, mas logo torna-se ambíguo. A fuga termina com uma seção em Sol maior.
13	Fuga no modo Jônico Allegro moderato	Fuga a dois sujeitos. Composta de acordo com o novo sistema harmônico de Reicha, trata-se de uma fuga modal, para ser tocada apenas com as teclas brancas do piano. Esta fuga possui cadências em todos os graus da escala (exceto o sétimo, o lócrio).
14	Ré menor Ferme et avec Majesté – Presto	Fuga fantasia. Tema de Frescobaldi (Ricericare cromático, Credo da segunda missa de <i>Fiori Musicali, Missa degli Apostoli</i> ). Alternância entre textura acordal e contrapontística.
15	Dó maior Adagio	Fuga a seis sujeitos, um dos quais é um tema de Handel (do oratório <i>Israel in Egypt</i> , particularmente notado na partitura de baixo do tema “ <i>I Will sing unto the Lord</i> ”, do primeiro coro da segunda parte, “ <i>Moses and the children of Israel</i> ”).
16	Dó menor Andate un poco allegretto	
17	Ré maior Allegretto	Embora o sujeito inicial esteja configurado na escala de Ré maior e esta seja a tonalidade da cadência final, cada aparição do sujeito é dada a partir de uma nota diferente da escala, sendo utilizadas as 12 alturas da mesma.
18	Adagio	Fuga a dois sujeitos. O primeiro deles consiste apenas de uma nota repetida. A tonalidade é ambígua, e também o primeiro sujeito se apresenta em todas as alturas da escala.
19	Ré menor Allegro	Sujeito que consiste em notas repetidas e uma escala cromática ascendente e descendente.
20	Lá maior – Fá maior Allegretto	Compasso de 5/8. Sujeito respondido à distância de trítono.
21	Dó maior Allegro	

## As fugas para piano de Anton Reicha, uma visão de futuro

Fuga	Tonalidade e Andamento	Características Particulares
22	Lá maior – Dó maior Allegretto	
23	Allegro	Tonalidade ambígua, com um sujeito apresentado a partir das 12 notas da escala cromática.
24	Sol maior Allegro moderato	<i>Deuxième mesure composée</i> (alternância de compassos de 2/2 e 3/4).
25	Allegro	Começando com um sujeito fortemente estabelecido na tonalidade de Ré maior, a fuga acaba na tonalidade de Lá bemol maior. Novamente a relação de trítone.
26	Allegro	Sujeito a partir de Dó maior, que se utiliza de 11 das 12 notas da escala cromática, finalizando a fuga na tonalidade de Lá bemol maior.
27	Ré maior Allegro	Começa com uma introdução que apresenta o que será o sujeito da fuga, que contém as 12 notas da escala cromática.
28	Lá maior Allegro	Alternância de compassos de 6/8 e de 2/8.
29	Ré menor Allegro moderato	O sujeito é altamente modulante, não definindo nenhuma tonalidade.
30	Dó maior Allegro moderato	Fuga a três sujeitos. O compasso é de 4/2, e o Segundo sujeito escrito em polirritmia no compasso de 3/4.
31	Mi maior – Lá bemol Allegro moderato	Fuga a dois sujeitos.
32	Mi bemol maior – menor Poco lento	Fuga a dois sujeitos, escrita em três pentagramas.
33	Sol maior Allegro	
34	Un poco presto	Fuga a dois sujeitos. Sujeitos cromáticos, tonalidade ambígua.
35	Dó maior Allegro	
36	Dó maior Allegro moderato	Sujeito que começa com uma escala que será apresentada sucessivamente a partir dos 12 tons da escala cromática.

Com esta simples listagem, podemos comprovar a riqueza de meios empregada por Reicha para sua coleção: fugas com temas tomados de outros compositores (Frescobaldi, Bach, Scarlatti, Handel, Haydn e Mozart), fugas com dois ou três sujeitos, e uma com seis. Algumas destas composições mostram uma busca por diversas possibilidades rítmicas (um fato que se pode apreciar no tratado de composição do autor) enquanto outras desenvolvem uma linguagem harmônica bastante ousada para a época, mostrando um compositor em pleno domínio de suas capacidades, que conhece muito bem as regras consagradas para encontrar caminhos originais para contradizê-las.

### Conclusões

A escolha de apenas uma das 36 fugas não é suficiente para ilustrar a riqueza de meios empregados na composição desta grande coleção, que se não parece ser uma exploração sistemática de possibilidades (à maneira de Johann Sebastian Bach) não deixa de ser uma espécie de rico manual prático que exemplifica inúmeras formas que pode assumir a fuga, liberada dos tradicionais preceitos. Contudo, uma mostra de certos detalhes de construção da fuga elegida serve para tornar menos árido o que poderia ser apenas uma descrição das composições contidas na coleção, e incentivar uma busca mais aprofundada deste repertório desconhecido. A coleção completa cumpre um caráter pedagógico ao mesmo tempo que musical: qualquer uma das 36 fugas desta coleção pode ser incluída em um programa de concerto sem perder nada de seu valor.

O aspecto mais saliente desta composição consiste na quantidade de procedimentos empregados que só se tornariam comuns um século mais tarde, elementos de polirritmia, compassos provenientes de música folclórica da Europa oriental, combinações tonais que desafiam o próprio sistema, tudo isso pensado e desenvolvido na primeira década do século XIX, na Viena de Haydn (a quem fora dedicado o trabalho) e Beethoven (quem fora amigo de Reicha).

### Referências

- > FÉTIS, François Joseph. **Biographie Universelle des Musiciens**. 2ª ed. 1868. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Biographie\\_universelle\\_des\\_musiciens\\_\(F%C3%A9tis,\\_Fran%C3%A7ois-Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_(F%C3%A9tis,_Fran%C3%A7ois-Joseph))> Acesso em: 5 set. 2012.
- > MANN, Alfred. **The study of fugue**. Dover, 1987.
- > REICHA, Anton. **Traité de haute composition musicale**. Viena: Diabelli, editor: Carl Czerny, 1824. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9\\_de\\_haute\\_composition\\_musicale\\_\(Reicha,\\_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_haute_composition_musicale_(Reicha,_Anton))>
- > Acesso em: 3 ago. 2011.
- > SÝ KORA, Jan Václav. **Anton Reicha: 36 fugues for piano Opus 36**. Kassel: Bärenreiter, 1973.