

Liviu Comes

# LUMEA POLIFONIEI

Ediție de  
**Alice Mavrodin**

GRAFOART



## Cuprins

Prefață .....	9
I. Contrapunct și polifonie .....	12
II. Monodia și polifonia, modalități de organizare a materialului sonor .....	18
III. Melodia, expresie a organizării lineare .....	26
IV. Culturile monodice și polifonia .....	35
V. Polifonia europeană afirmare a organizării verticale .....	51
VI. Renașterea, epoca de aur a polifoniei vocale .....	69
VII. Locul polifoniei renascentiste în evoluția limbajului muzical .....	103
VIII. Stilul palestinian, cheie a polifoniei vocale a renașterii .....	117
IX. Muzica instrumentală a barocului și noua culminație polifonică .....	129
X. Trăsăturile esențiale ale polifoniei lui J.S. Bach .....	143
XI. Contrapunctul, disciplină a artei polifonice .....	151
XII. Procedee tehnice contrapunctice .....	164
XIII. Contrapunctul, generator de forme muzicale .....	188
XIV. Polifonia epocii clasice și a celei romantice .....	204
XV. Polifonia în muzica secolului XX .....	224
Încheiere .....	261
Bibliografie .....	265
Rezumat .....	269
Summary .....	272
Résumé .....	275

## I. Contrapunct și polifonie

„Eu sunt, prin însăși esența mea, un polifonist...”  
*George Enescu*

Pentru mulți muzicieni noțiunea de polifonie este asociată cu exercițiile de contrapunct, disciplină prin care în perioada studiilor ei și-au făcut inițierea în tehnica artei polifonice. Apropiere nu tocmai prielnică, deoarece această îndeletnicire lasă adeseori amintirea unei atmosfere rigide, plictisitoare și lipsite de satisfacții: reguli severe, străine de realitatea artistică, părând menite doar să pună stavilă oricărei spontaneități creatoare; opreliști ale căror rosturi nu sunt îndeajuns de clare, valabile numai în cadrul acestor exerciții și contrazise de muzica de fiecare zi; însușirea după eforturi chinuitoare a unei tehnici fără legătură imediată cu practica muzicală. Toate acestea creează un sentiment de sterilitate a unui domeniu de mult depășit prin evoluția artei muzicale.

Totuși, contrapunctul și-a menținut peste secole locul de prim ordin în arsenalul tehnicii de creație muzicală. Mult timp a constituit chiar singura disciplină de scriitură, pentru ca apoi să rămână până în zilele noastre una din disciplinele de bază ale acesteia.

Primele tratate purtând titlul de „Contrapunct” apar în secolul XIV, fiind urmate apoi de alte tratate, care, până la sfârșitul secolului XVI și începutul secolului XVII – sub această denumire sau sub alte titluri –, cuprindeau la loc principal problemele contrapunctului. Prin aceasta, contrapunctul se afirmă drept cea mai veche disciplină de compoziție muzicală.

Începând cu secolul XVIII, contrapunctul își împarte sarcinile cu armonia, disciplină apărută în urma perfecționării normelor de simultaneitate a sunetelor și a cristalizării sistemului armonic tonal. Actul ei de naștere este semnat prin *Tratatul de armonie* al lui Jean-Philippe Rameau, apărut în 1722<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Titlul complet în l. franceză: *Traité de L'Harmonie réduite à ses principes naturels*.

### III. Melodia, expresie a organizării lineare

În structura polifonică, melodia ocupă o poziție esențială, constituind componenta sa orizontală – sau lineară. Cu toate acestea, studiul polifoniei s-a concentrat de-a lungul timpului mai ales asupra componentei vertical-armonice, principala sursă a complexității muzicii culte europene, în timp ce melodia era privită drept un element fie prea spontan pentru a mai fi studiat, fie prea particular pentru a putea fi sistematizat. Această situație s-a menținut până la începutul secolului nostru, când E. Kurth, prin sublinierea atributului linear al polifoniei, a atras atenția asupra importanței melodiei ca factor de bază în alcătuirea acestei structuri. Pedagogia contrapunctului a început să acorde un loc din ce în ce mai însemnat construcției melodice, ca punct de plecare în studiul acestei discipline. Astăzi este cât se poate de clar că abordarea domeniului polifoniei impune în mod obligatoriu și o cuprindere a problemelor fundamentale ale melodiei.

Melodia, fiind prin definiție o succesiune de sunete, își bazează parametrii săi principali pe proprietățile acestora: *înălțimea, durata, intensitatea și timbrul*. Dintre ele, primele două au o valoare definitorie, melodia fiind formată – independent de numeroasele ei ipostaze – din sunete cu înălțimi și durate diferite<sup>12</sup>. Celelalte două însușiri, intensitatea și timbrul, intervin doar ca elemente accesorii. Astfel, intensitatea sunetelor contribuie și ea la personalizarea melodiei, fără a avea însă un rol constitutiv. Dovadă este faptul că indicațiile dinamice au apărut destul de târziu în scrierea muzicală, melodia existând bineînțeles cu mult timp înaintea lor. De asemenea și timbrul participă la individualizarea melodiei, dar tot într-un mod secundar. Este de ajuns să amintim că în epoca Renașterii și chiar în Baroc, aceeași compoziție se executa vocal, instrumental sau mixt, în cele mai variate combinații. *Arta fugii* de J. S. Bach nu poartă nici o indicație privind ansamblul căruia îi este destinată. Cu toate exigențele

---

<sup>12</sup> Există uneori și melodii formate din durate egale, cum este *cantus planus* din monodia religioasă medievală. În general însă, duratele sunt diferite, participând la alcătuirea ritmului, element esențial al construcției melodice.

## IV. Culturile monodice și polifonia

După cum am arătat, monodia constituie una din ipostazele artistice ale melodiei, respectiv forma ei cea mai simplă, neintegrată într-o structură armonică sau polifonică. Muzica monodică a stăpânit vreme îndelungată arta muzicală, începând cu cele mai vechi timpuri ale istoriei omenirii, trecând apoi prin culturile antice și ajungând până în Evul Mediu european. În zilele noastre ea continuă să fie prezentă în folclorul a numeroase popoare, în special extraeuropene. Muzica poporului nostru a fost dintotdeauna, și este și astăzi, o muzică de esență monodică.

Monodia reprezintă forma ancestrală a artei muzicale. Auzul uman este înzestrat cu capacitatea de receptare spontană a materialului sonor în organizare monodică, similar succesiunii sunetelor vorbite. De fapt, limbajul muzical s-a născut prin amplificarea limbajului vorbit, ale cărui intonații s-au transformat, printr-o dinamizare afectivă, în expresii melodice<sup>21</sup>. De la forma rudimentară a unei melodii recitate de doar câteva sunete, ca simplu mulaj al textului vorbit, s-a ajuns printr-o treptată perfecționare artistică la realizarea, în cadrul marilor epoci monodice, a unor desfășurări sonore de largă respirație și expresivitate.

Muzica monodică îndeplinește, în propria sa sferă de acțiune, atribuții multiple, fiind chemată să exprime prin componentele sale puține la număr – melodie și ritm – întreaga gamă a trăirilor umane. Din acest motiv ea este dotată cu o mare varietate, obținută printr-o maximă exploatare a virtuților sale intonaționale și ritmice. Multitudinea melodiilor ce constituie zestrea culturilor monodice este rodul aplicării unor procedee comune tuturor acestor culturi, după cum se va vedea în cele ce urmează.

\* \* \*

Un factor de primă importanță, valabil pentru întreaga muzică monodică, l-a constituit, atât în trecut, cât și astăzi, marea bogăție a sistemelor intonaționale, încadrate de teoria muzicii în denumirea

---

<sup>21</sup> Szabolcsi, B., *Op. cit.*, cap. I.

## V. Polifonia europeană afirmare a organizării verticale

Scriitorul Georges Duhamel mărturisea următoarele: „Dacă aş fi întrebat ce deosebeşte după părerea mea lumea occidentală, sau mai precis Europa, de umanitatea asiatică şi africană, aş răspunde fără îndoială: polifonia“<sup>35</sup>.

Într-adevăr, polifonia este factorul datorită căruia muzica europeană s-a detaşat de cea extraeuropeană, depăşind etapa monodică, pentru a-şi deschide drum în cursul celui de al doilea mileniu al erei noastre spre o dezvoltare cu totul singulară.

Cauzele acestui fenomen sunt mai multe, explicabile pe de o parte prin unele particularităţi specifice monodiei europene, care au făcut posibilă această transformare, iar pe de alta prin condiţiile create de cultura europeană, ajunsă la un anumit stadiu de dezvoltare.

Primul factor de luat în considerare este caracterul diatonic al muzicii europene, bazate pe moduri heptatonice. Această particularitate a permis elementelor care iau parte la construcţia melodică să poată fi proiectate în egală măsură şi în sens vertical-armonic. Datorită identităţii dintre sunetele şi intervalele dispuse orizontal şi cele suprapuse vertical, s-au creat posibilităţi combinatorii precise şi stabile. Rezultă că monodia europeană, prin însăşi structura sa, a oferit condiţia de bază pentru dezvoltarea ei în direcţie verticală.

Un al doilea factor, de o deosebită însemnătate în acest proces de transformare, l-a constituit descoperirea unui sistem de notaţie muzicală exactă, privind înălţimea şi durata sunetelor. Prin posibilitatea de a fi notată, monodia europeană a depăşit situaţia de artă cu tradiţie orală, fapt ce i-a asigurat păstrarea în condiţii de stabilitate şi precizie. Pe de altă parte, combinaţiile plurimelodice apărute în mod spontan cu ocazia cântatului în grup au putut fi notate şi transmise mai departe, ceea ce a avut ca rezultat o permanentizare a lor şi o continuă evoluţie ascendentă.

---

<sup>35</sup> Duhamel, G. *Puterea muzicii*. Ed. Grafoart, Bucureşti, 2024.

## VI. Renașterea, epoca de aur a polifoniei vocale

Înflorirea culturală, apărută în țările europene în secolele XIV-XVI și intrată în istorie sub numele de Renaștere, a îmbrățișat și arta muzicală care, sub aspectul polifoniei vocale, a cunoscut o dezvoltare deosebită, perioada respectivă reprezentând o adevărată „epocă de aur”.

Totuși, Renașterea în muzică s-a manifestat deplin abia spre sfârșitul intervalului, afirmându-se mai târziu decât în celelalte domenii. Faptul este explicabil prin lunga perioadă necesară evoluției limbajului muzical de la monodia medievală până la deplina cristalizare a polifoniei – trecând prin primele căutări de la începutul mileniului, apoi prin cele ale epocilor *Ars antiqua* și *Ars nova*, pentru a ajunge la o maturitate adecvată unei înalte realizări artistice abia pe parcursul Renașterii.

Această realizare artistică deplină s-a produs prin confluența mai multor elemente, provenite din diverse teritorii ale Europei Occidentale.

Zona britanică și-a adus contribuția la definitivarea edificiului armonic prin generalizarea experienței de veche tradiție a utilizării consonanțelor imperfecte de terță și de sextă, care devin puncte de sprijin ale polifoniei, fie alternând cu consonanțele perfecte, de uz preferențial în muzica de pe continent, fie combinându-se cu acestea în sonoritatea acordurilor perfecte. Reținem în această privință momentul Dunstable<sup>51</sup> a cărui creație, ajunsă la o mare notorietate la începutul secolului XV, a avut o influență hotărâtoare asupra dezvoltării polifoniei europene, tocmai prin utilizarea trisonurilor (ex. 18).

---

<sup>51</sup> John Dunstable (ca 1390-1453) – primul compozitor englez important, lucrările sale fiind cunoscute peste graniță în Burgundia, Franța, țările germane, Italia. A cultivat un stil original, bazat pe suprapunerile de terțe (*n.red.*).

## VII. Locul polifoniei renaștentiste în evoluția limbajului muzical

Renașterea în arta muzicală a fost o perioadă încărcată de opere și personalități creatoare. Fiecare și-a adus contribuția în diferite direcții la îmbogățirea tezaurului acestei epoci, afirmându-se ca individualitate distinctă.

Cel care a întrunit însă atributele stilistice ale întregii epoci a fost Palestrina, considerat în mod unanim drept un clasic al stilului vocal polifonic. Deși nu poate acoperi în totalitate particularitățile muzicii renaștentiste, atât de bogată și de variată, stilul palestrinian conține totuși, datorită caracterului său sintetic, principiile generale care stau la baza alcătuirii acestei muzici. Drept urmare, studiul stilului palestrinian deschide drumul spre înțelegerea nu numai a operei compozitorului, ci și a creației unei întregi epoci, a cărei gândire muzicală o întruchipează.

Jacob Burckhardt, în celebra sa carte despre Renaștere<sup>66</sup>, face următoarea remarcă privind locul lui Palestrina în evoluția muzicii: „...„aflăm de asemenea că el a fost un mare inovator, dar dacă el sau alții au făcut pasul hotărâtor în limbajul muzical al lumii moderne este o întrebare pe care autorii timpului n-au lămurit-o îndeajuns pentru ca profanii să-și poată face o idee limpede în această privință...”

Realitatea este că muzica Renașterii și valorile sale n-au fost multă vreme cunoscute, iar muzicienii dețineau date asupra ei doar din studiul contrapunctului care perpetua, generație după generație, esența muzicii renaștentiste prin intermediul polifoniei palestriniene. S-a creat astfel un mit al lui Palestrina ca părinte întemeietor, autor al unei creații care, deși nu se mai cântă, stă la temelie întregii muzici compuse ulterior.

---

<sup>66</sup> Burckhardt, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1867), trad. rom. București, Ed. pentru Literatură, 1969.

## IX. Muzica instrumentală a barocului și noua culminație polifonică

Barocul muzical este o epocă stilistică imediat următoare Renașterii. Extinsă pe o durată de aproximativ 150 de ani, cuprinde intervalul de timp situat între sfârșitul secolului XVI și mijlocul secolului XVIII. Este o perioadă bogată și variată sub aspect muzical, căreia de-a lungul timpului i s-au dat diferite denumiri, determinate de anumite caracteristici: epoca stilului concertant, epoca basului general, epoca preclasică.

Denumirea de *Baroc* este împrumutată din domeniul artelor plastice, unde desemnează un stil foarte elaborat (chiar încărcat), în contrast cu clasicismul renascentist. În muzicologie, acest termen a început să fie utilizat abia în secolul nostru de autorii anglo-saxoni, ajungând treptat să se generalizeze<sup>79</sup>. De fapt, în muzică s-a încetățenit numai denumirea, deoarece conținutul său nu se regăsește aici<sup>80</sup>. Încadrarea Barocului muzical în același perimetru stilistic cu al artelor plastice, cu care de altfel, ca și în cazul Renașterii, nici măcar nu coincide în timp, duce la o denaturare a

---

<sup>79</sup> Câteva lucrări de prestigiu al căror titlu conține acest termen aplicat în muzică:

- Haas, R. *Musik des Barocks*. Potsdam, Athenaiion, 1928;
- Bukofzer, M. *Music in the Baroque era*. New York, 1947;
- Clercx, S. *Le Baroque de la musique*, Bruxelles, 1948;
- Colloques de Wégimont 1957, *Le Baroque musical*. Univ. de Liège, 1963;
- Blume, F. *Renaissance and Baroque Music*, New York, 1967;
- Toduță, S. *Formele muzicale ale Barocului*. București, Ed. Grafoart, vol. I, II, III, 2024;
- Eisikovits, M. *Polifonia Barocului*. București, Ed. Muzicală, 1973.

<sup>80</sup> Chiar și față de termenul în sine există încă rețineri, determinate de conținutul ce i se atribuia odinioară de „artă deformată”, în conformitate cu sensul cuvântului „baroc” preluat ad litteram și aplicat muzicii. Iată cum caracteriza J.-J. Rousseau „muzica barocă” în *Dictionnaire de musique*, apărut în 1767: „Muzica barocă se caracterizează prin armonia confuză, încărcată de modulații și disonanțe, melodia aspră și nenaturală, intonația dificilă și mișcarea silită”. (*De fapt, Rousseau avea în vedere muzica franceză* – n. red.)

## X. Trăsăturile esențiale ale polifoniei lui J.S. Bach

De obicei, în privința polifoniei, Bach este comparat cu Palestrina, considerându-se că fiecare dintre ei este exponentul cel mai autorizat al câte unui stil diferit: Renașterea și Barocul. Se afirmă astfel despre Bach, la fel ca și despre Palestrina cu privire la Renaștere, că stilul său constituie cheia pentru înțelegerea întregii epoci a Barocului, ale cărui trăsături stilistice le întrunește în mod optim.

Polifonia bachiană este însă mai mult decât atât. Dacă stilul palestrinian, în afara propriei epoci însuma și cuceririle secolelor anterioare, cel bachian face acest lucru într-un mod cu mult mai cuprinzător, incluzând și sinteza palestriniană. El ridică pe o treaptă de dezvoltare superioară a limbajului muzical rezultatele întregii evoluții a artei polifonice de până atunci. Ca ultimă și concludivă culminație a acestui domeniu, stilul bachian a constituit în secolele ce au urmat, și reprezintă în bună parte și astăzi, baza tuturor creațiilor de esență polifonică. Datorită caracterului său de sinteză cuprinzătoare a unei arte cu rol esențial în dezvoltarea muzicii culte europene, el este considerat drept piatra de temelie a acestei muzici, opinie exprimată prin cuvintele lui Albert Schweitzer: „toate drumurile duc la Bach“<sup>83</sup>

Prin caracterul său sintetic și în același timp unitar, polifonia bachiană servește, ca și cea palestriniană, drept bază a disciplinei contrapunctului, oferind posibilitatea extragerii unor reguli cu ajutorul cărora poate fi înțeleasă și însușită tehnica acestei arte. În general ea conține o serie de elemente comune cu cele ale polifoniei Renașterii, pe care de fapt o continuă și o dezvoltă. Din acest motiv o expunere a caracterelor sale cuprinde multe date cunoscute, care nu necesită decât o transpunere în noii parametri stilistici.

Polifonia bachiană, cu toate că o include și pe cea palestriniană, are o serie de trăsături net distincte de aceasta. Cadrul modal al structurii polifonice este înlocuit prin cel tonal-funcțional, melodia

---

<sup>83</sup> Schweitzer, A. *J. S. Bach*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1954.

## XII. Procedee tehnice contrapunctice

Scriitura polifonică s-a perfecționat treptat de la un secol la altul, atingând apogeul în creația bachiană, care sintetizează în mod optim întreaga tehnică a polifoniei europene. Din acest motiv, o expunere a procedeeelor contrapunctice se axează mai ales pe creația lui J. S. Bach, fiind cea mai cuprinzătoare prin acumularea experienței polifonice a tuturor epocilor anterioare, inclusiv cea a Renașterii.

Spre deosebire însă de alte elemente ale polifoniei, mai strâns legate de particularitățile stilistice, cum ar fi organizarea structurală, factura materialului sonor sau aspectul morfologic și arhitectonic, tehnicile contrapunctului – fără îndoială purtătoare și ele în oarecare măsură de amprente stilistice – au un caracter mai general, sunt mai durabile de-a lungul epocilor și mai puțin intim legate de stilul propriu-zis, cât de cadrul general al scriiturii polifonice. Astfel, dacă luăm ca exemplu caracterele melodiei din Renaștere și din Baroc, deosebirile sunt esențiale și de natură stilistică. Dacă însă ne referim la un procedeu contrapunctic, ca de exemplu canonul, vom constata că acesta este prezent în ambele perioade cu diferențe care nu sunt esențiale. Ele provin mai mult din specificul materialului sonor situat pe trepte evolutive distincte ale limbajului muzical decât din vreo modificare a procedeeului în sine.

În cele ce urmează, vom expune în mod succint câteva din principalele procedee polifonice, considerând că o dezvoltare mai pe larg a acestei probleme face obiectul tratatelor de contrapunct.

\* \* \*

Cel mai obișnuit procedeu polifonic constă în așa-numita *contrapunctare* a unei melodii date, ceea ce înseamnă de fapt integrarea acesteia într-o structură polifonică. Procedeeul este prezent de-a lungul întregii evoluții a polifoniei europene, de la începuturile ei și până la Bach, care-l transmite apoi mai departe până în zilele noastre. Având la bază, într-o primă perioadă, melodiile religioase gregoriene și apoi pe cele profane, acest procedeu a prilejuit dezvoltarea unei tehnici din ce în ce mai

### **XIII. Contrapunctul, generator de forme muzicale**

Arta polifonică a îmbogățit muzica nu numai în sensul lărgirii sonorității prin complexitatea țesăturii, ci și prin crearea unor posibilități de dezvoltare a materialului muzical cu ajutorul procedeelelor polifonice. Aceste procedee, apărute în diferite stadii de evoluție a polifoniei, s-au maturizat în cele două epoci de culminație a acestei arte, Renașterea și Barocul, contribuind la cristalizarea unor forme specifice, nu doar construite polifonic, ci în care însăși dezvoltarea materialului muzical e realizată prin procedee polifonice<sup>100</sup>.

O parte dintre formele și genurile muzicale s-au desăvârșit în cursul acestor epoci, rămânând ca atare în epocile următoare și făcând orice abordare ulterioară a lor tributară – într-o mai mare sau mai mică măsură – epocii polifonice în care s-au cristalizat. De exemplu, fuga bachiană a rămas în secolele următoare și până în zilele noastre punctul de plecare al unor creații similare. De asemenea, madrigalul renescentist constituie modelul spre care se îndreaptă orice creație din genul respectiv.

Trebuie să menționăm însă că nu toate formele și genurile existente în marile epoci polifonice și-au atins apogeul în cadrul lor. Câteva au reprezentat doar forme evolutive intermediare, care au continuat să se dezvolte și în epocile ulterioare. Este cazul bunăoară al formei de sonată, existentă în epoca Barocului, dar care ajunge să se desăvârșească în epoca clasicismului vienez.

Mai trebuie apoi subliniat faptul că formele și genurile epocilor polifonice, au avut adeseori o origine îndepărtată și o evoluție îndelungată în epocile premergătoare. Astfel, fuga a fost precedată de ricercar și de motet, iar madrigalul din secolul XVI a cunoscut o perioadă evolutivă care-și are originea în urmă cu două veacuri, în cântecele polifonice laice ale *Ars novei*.

---

<sup>100</sup> În general, se atribuie denumirea de „forme și genuri polifonice“ tuturor celor reprezentând de obicei produse ale epocilor polifonice. Unele dintre ele, ca sonata sau suita barocă, se limitează numai la utilizarea unei scriituri pe mai multe voci, pe când altele, ca invențiunea și fuga, își datorează însăși existența lor resurselor dezvoltătoare ale artei polifonice.

sinteza tuturor procedeelelor de tehnică contrapunctică existente în epoca respectivă – în special ale celor imitative. Pe câtă vreme însă motetul, limitat la posibilitățile polifoniei vocale *a cappella* și la stadiul mai puțin dezvoltat al artei muzicale în general, îmbracă o formă mai simplă, *fuga* este de o complexitate cu mult mai mare, îmbogățind tehnica motetului – pe care o asimilează – cu noi procedee pentru a ajunge, în creația lui J. S. Bach, la o culme privind nu numai forma de fugă ci și întreaga artă contrapunctică.

În cele ce urmează, vom descrie în mod succint caracterele esențiale ale fugii, fără a intra în amănunte care ar depăși cadrul acestei expuneri, cu atât mai mult cu cât, privitor la creația bachiană din acest domeniu, există numeroase lucrări de exegeză unele fiind deja de notorietate universală.

\* \* \*

*Fuga* își are originea mai îndepărtată în *motetul* renescentist. Transpunerea instrumentală a acestuia a dat naștere la începutul secolului XVII *ricercarului*, formă polifonică constituită, ca și motetul, dintr-o succesiune de mai multe subiecte expuse imitativ. Forma de fugă se cristalizează abia pe la sfârșitul secolului XVII, prin reducerea subiectelor la unul singur și prin afirmarea cu pregnanță a cadrului tonal. *Fuga* apare astfel ca o formă polifonică instrumentală, construită pe baza unei teme generatoare și desfășurată într-un cadru tonal bine determinat.

Destinată unor instrumente polifonice (orgă, clavecin) sau grupuri instrumentale, *fuga* își menține numărul vocilor componente – de obicei trei sau patru – pe tot parcursul desfășurării ei, cel mult cu unele rarefieri pasagere. O altă constantă a genului este reprezentată de cadrul tonal, având la bază o singură tonalitate, afirmată la început și la sfârșit, în jurul căreia se constituie un cadru în interiorul căruia sunt parcurse o serie de tonalități înrudite, din sfera dominantei și a subdominantei. O a treia constantă a fugii este tema sau subiectul, care reprezintă nucleul întregului material, prezent pe tot parcursul lucrării. Prin aceste trei constante: numărul vocilor, tonalitatea și subiectul, poate fi individualizată orice fugă.

Datorită largilor posibilități de diversificare a formei, atât descrierea fugii, cât și terminologia utilizată diferă de la un autor la altul, toate cuprinzând însă câteva principii generale de construcție unanim acceptate.