

Fuga N° 1

Dó Maior

O Cravo Bem-Temperado - livro I

Johann Sebastian Bach

©2003 Timothy A. Smith (o autor)¹

Tradução 2008 Bruno Madeira

Para ler este ensaio em formato hipermídia, vá ao filme Shockwave na página <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/i01.html>.



Sujeito: Fuga n.º 1, O Cravo Bem-Temperado, livro I

O Prelúdio em Dó Maior é puro Bach: casto na sua forma e profundamente expressivo. A obra apareceu primeiramente no *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann. Neste livro, Bach instruiu seu filho na arte da ornamentação e nos métodos para realização de progressões harmônicas. Para manter sua finalidade didática, Bach arpejou os primeiros cinco compassos e então escreveu o resto em blocos de acordes, esperando que seu filho aplicasse a mesma figuração. Entretanto, em sua origem a voz superior mi-fa-mi-la-re-sol prevê o contorno essencial do sujeito da fuga.

Se você pensar no sujeito como um dançarino, então o processo fugal é a procura de um parceiro para dançar junto. Mas e se o dançarino tem a habilidade de ser seu próprio parceiro? Bom, isso é um stretto. E um stretto é tudo sobre o que a fuga em Dó maior trata.

A linha do tempo representa o sujeito e suas respostas em dourado. Depois da exposição você irá perceber apenas um exemplo (compasso 9) onde a melodia dança consigo mesma. Em todos os outros casos a melodia está em stretto *com ela mesma*.

Stretti não são incomuns em uma fuga, são como metáforas para os poetas. No *Cravo Bem-Temperado*, o número de fugas com stretto excede o de fugas sem ele. Mas encontrar uma fuga com essa quantidade de stretti é muito especial. Ouça o espetacular stretto nos compassos 16-18 onde o sujeito soa simultaneamente em todas as quatro vozes!

Se você realmente quer conhecer essa fuga, você deve estudar cada um dos seus stretti. Clique na linha do tempo e perceba a variação de tempo, de altura dos intervalos, e direções, separando os sujeitos estratificados.

¹ Você pode imprimir, copiar, lincar, ou citar este documento, com objetivos educacionais sem fins lucrativos, contanto que sejam dados os devidos créditos ao autor e ao tradutor. Você não pode reproduzir este documento eletronicamente, colocá-lo em um *website*, ou incorporá-lo em um produto vendável sem a permissão escrita do autor.

Qualquer um pode escrever uma melodia que pode ser harmonizada por uma segunda voz. Mas requer mais habilidade inventar uma melodia que pode acompanhar ela mesma. Essa habilidade de invenção melódica era prezada por compositores do século XVIII, e alcançou sua mais alta expressão na música de Johann Sebastian Bach.

Temos uma dica do potencial de auto-acompanhamento do sujeito dessa fuga observando as primeiras quatro notas. Vamos chamá-las de "motivo principal". Observe que ele é a metade inferior de uma escala maior. Agora você perceberá que as quatro primeiras notas da resposta são a metade de cima. Então entre motivos principais Bach delineou uma escala completa.

Agora você pode perguntar - "Mas o que há de tão especial nisso?" É a elegância na simplicidade. Assim como as maiores idéias, o que está por trás dela é a elegante simplicidade.

Na verdade, o motivo principal é tão simples que confunde qualquer classificação superficial. Normalmente é esperado que nós classifiquemos a resposta de uma fuga como *tonal* ou *real*. Mas essa resposta resiste sendo colocada tanto numa quanto outra, porque ela quer pertencer à ambas.

Sem prender-se às definições técnicas de tonal e real, você terá percebido que os intervalos contidos no sujeito e na sua resposta são os mesmos. Isso sugere que a resposta é uma transposição do sujeito para uma nova tonalidade. Isso passa no teste de uma relação *real*.

Por outro lado, a maioria das pessoas ouviriam a resposta como se ela continuasse em dó. E isso passa no teste de uma resposta *tonal*. Embora seja possível que você tenha ouvido a resposta em dó, não é a única maneira de ouvi-lo. Se você preferir, você pode ouvir a resposta como se ela tivesse modulado para sol. Se essa é sua "resposta", então a resposta da fuga é uma transposição do sujeito uma quinta acima.

Então a exposição pode ser ouvida de qualquer jeito: tanto tonal quanto real. Você pode decidir como você quer ouvi-la dependendo de como você sente no momento.

Outra característica marcante da primeira fuga das 48 é que ela tem uma exposição não-convencional. Normalmente as entradas ímpares da exposição são sujeitos e as pares as respondem, como o esquema de rimas *abab*. Mas aqui Bach usou uma exposição *abba*. Esse prazeroso desvio poderia ser comparado como a diferença entre um soneto Spenceriano e um Shakesperiano.

Você consegue ouvir a rima *abba*? Bach faz com que a primeira entrada (compasso 1) faça par com a quarta (compasso 5). Esses são sujeitos, eles começam com a metade inferior de uma escala maior (você lembra do motivo principal?). Contrastando, a segunda entrada (compasso 2) faz par com a terceira (compasso 4). Essas são respostas, o seu motivo principal é a metade de cima de uma escala maior.

É claro que Bach fez regras que ele mesmo podia quebrar. Mas parece extraordinário que a primeira fuga do ciclo seja fora dos padrões. Me parece que o compositor estava tentando nos dizer alguma coisa. Mas o quê?

Eu acho que Bach estava tentando dizer duas coisas. Primeiro, que ele queria que soubéssemos desde o começo que cada fuga seria única. Cada uma passaria dos limites de algum jeito. Cada uma iria perguntar, e então "responder" uma questão contrapontística diferente.

Então não leia o *Cravo Bem-Temperado* esperando que cada fuga teve o mesmo molde da que a precede. Se é essa é sua expectativa, você se desapontaria. Cada fuga é esculpida à mão, cada fuga é única.

A individualidade de cada fuga é o que eu estou procurando, e eu aposto que é o que você está também. Seria maçante para o compositor escrever a mesma fuga quarenta e oito vezes. Então mais do que apontar a mesma coisa de sempre em cada fuga, eu vou comentar sobre como cada uma é diferente ou especial.

A segunda coisa que Bach estava tentando dizer é que o ciclo é uma expressão muito pessoal. Ele representa suas crenças mais profundas, seus valores e gostos. Nós sabemos disso porque de tempos em tempos ele usou símbolos estratégicos para se "auto-compor" na música. Embora o grau para que *inclusões autorais* possam ser achadas seja acima do comum, a maioria dos escritores concordam que Bach decorou esses prelúdios e fuga com suas próprias marcas de identificação.

Essa fuga contém duas dessas marcas. A primeira é a representação do número de Bach, nas catorze notas do sujeito. Se você der um número para cada letra do alfabeto (A=1, B=2, C=3), então B+A+C+H é igual a 14.

O segundo símbolo é encontrado nas 24 entradas de sujeito dessa fuga. Elas podem representar os 24 prelúdios e 24 fugas em cada volume do *Cravo Bem-Temperado*. Podem também representar as 24 tonalidades (12 maiores e 12 menores) no sistema diatônico.

Agora você deve ter contado as entradas do sujeito e descoberto que são 25, e não 24 entradas. Isso porque a pequena entrada da voz soprano do compasso 15 é o que chamamos de *sujeito falso*, ou *entrada falsa*. Ela começa, e então recomeça, antes de que o primeiro início tivesse a chance de terminar.

Bom, resumindo, é isso que acontece nessa fuga. Se você quiser mergulhar nos densos strettis e contraponto no estilo antigo, sugiro você ler os textos das seguintes fugas relacionadas:

No. 8, em mi bemol menor, livro 1

No. 22, em si bemol menor, livro 1

No. 2, em dó menor, livro 2