

# Fuga N° 2

Dó menor

*Cravo Bem Temperado* Livro I

Johann Sebastian Bach

©2003 Timothy A. Smith (o autor)<sup>1</sup>

Tradução ©2006 Daniel Zandonadi

Para ler este ensaio em formato hypermidia, vá ao filme Shockwave na página <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue02.html>.



**Sujeito:** Fuga n.º 2, *Cravo Bem Temperado*, Livro I

Esta fuga é para o amante da fuga o que um bombom de brigadeiro é para um chocólatra. Eis o porquê de ser esta a fuga mais reconhecida no *CBT*. É famosa por causa do(s) seu(s):

- sujeito marcante
- dois contra-sujeitos
- contraponto triplo
- deliciosos cânones e seqüências

## Sujeito marcante

O que se pode fazer com um salto e um passo? Bem, com dois passos você pode ir para frente ou para trás. Isto é o que se chama nota “vizinho” e acontece três vezes nesse sujeito. Por ele ser o primeiro, chamá-lo-emos de motivo “cabeça”.

Um passo duplo também pode fazer mover duas vezes na mesma direção: tanto para cima como para baixo. Chamaremos isso de “coda” do sujeito.

Mas o que se pode fazer com um *salto* e um passo? Hmm, você pode fazer salto-passo ou reverter a ordem para passo-salto. Reverter a ordem é o que chamamos de retrógrado. Logo, se a Figura 1 é o original, então a Figura 2 é gerada a partir dele por movimento retrógrado.

---

<sup>1</sup> 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.

Você ouviu como o salto na Figura 1 vai para baixo enquanto o passo vai para cima? Um retrógrado literal teria revertido essas direções: o passo teria ido para baixo enquanto o salto teria subido. A Figura 2 faz isso? Não, não faz.

Logo, a Figura 2 não é um retrógrado literal. Bach aplicou algo mais para restaurar as direções originais. Esse “algo mais” é inversão melódica.

Você poderia retrucar: “Eu pensava que a inversão melódica revertesse a direção dos intervalos numa melodia”. Nisto você estaria correto. Mas assim faz o retrógrado. Para restaurá-los após terem sido invertidos pela retrogradação, Bach teve de reinverter para produzir a Figura 2. Esse contorno é inversão retrógrada da Figura 1.

Então inverter o retrógrado cancela a inversão produzida pelo retrógrado. Se é confuso para você, é para mim também. Eu às vezes brinco que o retrógrado é na verdade a inversão retrógrada, e a inversão retrógrada é, na verdade, o retrógrado!

Há mais um truque que um salto pode fazer que um passo não pode. Saltos podem ser pequenos ou grandes. O salto da Figura 1 é menor que o da Figura 2. Como se quisesse estar certo de que entendemos, Bach expandiu o salto mais uma vez para produzir a Figura 3.

Assim, os saltos das Figuras 1, 2 e 3 se expandem. A expansão é aplicada primeiramente ao topo do intervalo e depois ao fundo. Ouça cada salto – original, maior, máximo – então veja se consegue ouvir as expansões de intervalo no sujeito.

Uma outra razão pela qual o sujeito é tão memorável é que ele acentua o último grau de cada figura. Esses graus fazem uma boa melodia – lá, sol, fá – em sua própria ordem. Escute essa melodia nas notas acentuadas da Figura 1, Figura 2 e Figura 3. Você consegue ouvir como elas são revisitadas na conclusão do sujeito?

Agora, adicionemos as notas também acentuadas da resposta. Surpreendentemente elas retomam a escala descendente do ponto onde o sujeito havia deixado. Quando ouvimos juntas, o sujeito e sua resposta sugerem uma escala de seis notas: lá-sol-fá-mi-ré-dó.

Se o sujeito fosse uma dança, seria do tipo “dois-passos-e-um-pulo”. Ele foi engenhosamente escrito a partir de pequenas idéias musicais. É tão marcante porque é econômico e é orgânico. As partes se relacionam com o todo e o todo com suas partes.

### **Dois contra-sujeitos**

Contra-sujeito é um motivo que soa em contraponto com o sujeito (ou tema). Os contra-sujeitos normalmente são ouvidos na voz que mais recentemente citou o sujeito.

Enquanto todas as fugas provêm contraponto ao sujeito, não é qualquer pouquinho de contraponto que se classifica como contra-sujeito. Para tanto, a mesma melodia deve aparecer mais de uma vez. Se cada partícula de contraponto ao sujeito é diferente, então chamamos “contraponto livre”. Mas se é repetida, então é um contra-sujeito.

Muitas fugas não têm contra-sujeito. Esta fuga é extraordinária pois tem dois. O 1.º contra-sujeito (em turquesa), é ouvido na voz intermediária dos cc. 3-4. Note que essa voz acabou de completar sua exposição do sujeito.

Ouçã o 1.º contra-sujeito de modo a reconhecê-lo em qualquer parte. Ele tem uma escala descendente de seis semicolcheias seguida por um tetracorde (escala de quatro notas) descendente em colcheias. Agora clique em cada compasso turquesa da linha de tempo e pratique destacar o 1.º contra-sujeito.

O 2.º contra-sujeito (em rosa) é mais difícil de localizar. É ouvido pela primeira vez na voz intermediária do c. 7. Quase sempre se emparelha ao 1.º contra-sujeito em terças. Mas apresenta dois traços distintos. O primeiro é descendente em dois passos como na ponta da coda do sujeito mas com metade da velocidade. Isso aparece mais uma vez, depois de novo e é seguido por uma torção em sua própria coda.

### **Contraponto triplo**

Contraponto invertível é a arte de escrever melodias que podem trocar de registro umas com as outras. É dito “duplo” se são duas as vozes envolvidas e “triplo” se são três.

Contraponto *duplo* é como um bolo de duas camadas – chocolate e baunilha. Só há duas maneiras de dispô-las; a de chocolate em cima ou em baixo. Um sujeito pode estar acima do contra-sujeito ou abaixo dele.

Mas com um sujeito e dois contra-sujeitos, temos um *contraponto triplo*. É como um sorvete napolitano. Há seis maneiras de combinar as camadas: cada sabor pode vir duas vezes em cima, no meio e embaixo.

O contraponto triplo desta fuga foi animado para que mostrasse cada voz migrando para seu novo registro. Das seis maneiras de dispor as camadas, Bach usou todas exceto uma. Você consegue perceber qual foi a que ele não usou?

Contraponto invertível é importante porque permite que Bach crie uma variação contínua de texturas sem sair dos seus temas. Além disso, ele promove um desenvolvimento motivico sem repetição tediosa das texturas.

### **Deliciosos cânones e seqüências**

Se Bach fosse um *chef*, as seqüências canônicas nesta fuga seriam a sua *Crêpe Suzette flambée*. Antes de cravar seus dentes nessa delícia, você deve saborear um aperitivo – uma rápida revisão de cânones e seqüências.

Um cânone é uma melodia que é copiada por outra voz. A cópia pode começar no mesmo grau ou em grau diferente. Em se mantendo o contorno dos intervalos, a cópia é canônica.

Esta fuga tem episódios canônicos nos cc. 9-10 e 22-24. Ambos cânones são em quinta; os sons subseqüentes são mais graves em uma quinta perfeita.

A seqüência é um padrão que se repete em outro grau. Diferente do cânone, onde duas vozes (uma copiando a outra) estão necessariamente envolvidas, a seqüência pode envolver um padrão melódico em uma voz, ou um padrão harmônico unindo um complexo de vozes – nenhum dos quais presentes no cânone.

Seqüências são esses degraus de escada na linha do tempo à direita. Vão ora para cima, ora para baixo. O número de degraus indica quantas vezes o padrão se repete. As escadas podem ser longas ou curtas. Bach geralmente usa essas escadarias para se mover de uma tonalidade para a próxima.

Os dois episódios canônicos [n.º 1 e n.º 2] são *também* seqüenciais. Isso quer dizer que além de empregar o cânone, eles seguem um padrão: daí “seqüências canônicas”.

Mas que padrão os cânones repetem? É nada menos que o motivo “cabeça” que foi destacado do sujeito. Essa técnica é chamada de “fragmentação”. O material conectivo entre as exposições do sujeito é geralmente composto de tais partículas motivicas, ou fragmentos.

Bach acende um fósforo para sua *Crêpe Suzette Flambée* nos cc. 13-14. Aqui, a seqüência da voz aguda é gerada pela inversão melódica da voz grave na seqüência precedente – cc. 9-10. Anteriormente, observamos que a inversão melódica ocorre quando os intervalos duma melodia são movidos na direção oposta.

Os segmentos melodicamente invertidos são como uma estrofe poética com rima *abba*. Há quatro compassos envolvidos: 9-10 e 13-14. O par limítrofe [9 e 14] contém uma inversão. A voz grave do c. 9 desce uma quinta do dó para o fá. Mas a voz aguda do c. 14 sobe uma quinta de fá para dó. Exatamente o oposto!

De maneira semelhante, o par interno [10 e 13] contém uma outra inversão. A voz grave do c. 10 desce uma quinta de si para mi. Mas a voz aguda do c. 13 sobe uma quinta de mi-bemol para si-bemol. De novo o oposto!

O padrão pelo qual Bach pareou essas inversões cria um palíndromo. Dois intervalos de quinta são expostos como se segue: descendente dó-fá (c. 9), descendente sib-mib (c. 10), ascendente mib-sib (c.13) e ascendente fá-dó (c.14).

Assim, os intervalos limítrofes de cada compasso são os mesmos, para frente ou para trás! Não se esqueça de que quando se lê de trás para frente, as direções dos intervalos também se invertem. O palíndromo é, portanto, de intervalos e direções.

Às vezes me refiro a esse tipo de antítese como *Vai-e-volta*. Os objetos opostos poderiam envolver inversão melódica, palíndromo, contraponto invertível, retrógrado ou uma combinação destes.

Vai-e-volta não é um termo técnico, mas gosto dele assim mesmo pois dele se deduz que a antítese é uma satisfação psicológica, como a volta para casa depois de uma visita aos vizinhos, ou o suave balanço duma rede na varanda antes da chuva numa tarde de Março.

## **Concluindo**

Você se lembra de que começamos o estudo desta fuga notando que ela tem um sujeito marcante? Ele é inerentemente marcante. Tão logo termine a fuga, ele é inesquecível. De algumas maneiras, o sujeito recebe seu desenvolvimento mais marcante nessas deliciosas seqüências cujos passos são eles mesmos feitos dos “dois-passos-e-um-pulo” do sujeito.