

Fuga N°. 3

Dó Sustenido Maior

O Cravo Bem-Temperado - livro I

Johann Sebastian Bach

©2002 Timothy A. Smith (o autor)¹

Tradução 2008 Bruno Madeira

Para ler este ensaio em formato hipermídia, vá ao filme Shockwave na página <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue03.html>.



Sujeito: Fuga n°. 3, *O Cravo Bem-Temperado*, livro I

Essa fuga é uma das peças mais divertidas entre todas que já foram compostas. Essa alegria pode ser encontrada no seu:

- Sujeito feliz
- Contra-sujeito galopante
- Motores sequenciais
- Escala bem-temperada
- Re-exposição

Sujeito feliz

Eu não consigo imaginar um sujeito mais feliz do que o dessa fuga. Eu acho que eu sei *por que* ele é feliz, mas guardaremos isso pra depois. Por agora, vamos considerar *como* o sujeito mostra sua alegria.

A alegria é encontrada no ângulo da sua melodia. O sujeito da primeira fuga tinha três saltos, o segundo tinha cinco, e esse tem nove! E não é qualquer salto que serviria, eles precisam ser grandes.

Nós não iremos nem discutir os dois saltos desafiadores de sétima. De maior interesse são as quatro sextas ascendentes, um intervalo que Johann Sebastian preferia em suas mais expressivas melodias. Esse intervalo se mostrará como fogos de artifício no episódio sequencial dos compassos 16-18.

¹ Você pode imprimir, copiar, linkar, 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.

Mas a angularidade é algumas vezes uma ilusão. Enquanto o sujeito parece se empregar apenas de passos com saltos de sexta, ele está na verdade cantando duas melodias em sextas paralelas. A melodia grave sol-fá-mi-rá-dó é acompanhada pela aguda mi-ré-dó-si-dó.

A convergência das duas melodias sobre “dó” transmite um forte senso de finalização, e essa é uma razão pela qual o sujeito é tão feliz. Como uma promoção de *leve dois, pague um*, ele coloca duas melodias no espaço de uma só. O termo técnico para esse procedimento é *melodia composta*.

Enquanto o sujeito transmite duas melodias, ele também transmite dois acordes em um dos mais satisfatórios ritmos harmônicos (a taxa na qual a harmonia muda).

O compasso 1 esboça um acorde tônico (I) que dura dois tempos. O compasso 2 continua com um acorde dominante (V) por mais dois. Isso é seguido por outro ciclo de tônica/dominante/tônica com um tempo cada. Então na segunda metade do sujeito, o ritmo harmônico é cortado na metade, deste modo: I-I-V-V : I-V-I. Isso cria o clímax em direção à dominante na sua primeira metade, mas em direção à tônica na segunda.

O ritmo harmônico do sujeito é como uma bola de gude, que quando jogada em um funil, gira em cada vez mais estreitas e rápidas espirais, quando acelera para o centro. Quando ela cai pelo orifício, o sujeito se sente satisfeito com ele mesmo. Ele está satisfeito porque ele cumpriu cada expectativa – melódica e harmônica – que ele preparou para si mesmo. E é por isso que o sujeito é feliz.

Contra-sujeito galopante

Pode ser uma surpresa saber que o contra-sujeito (ouvido aqui na voz aguda) submete-se a mais desenvolvimentos do que o sujeito. Por essa razão nós dizemos que ele é *gerador*; ele gera novas idéias que Bach desenvolve, especialmente, nos seus episódios sequenciais (as escadas descendentes para a direita).

Dado o tanto que o contra-sujeito gera, ele terá que ser bem aprendido. Então coloque o sujeito fora da sua mente e concentre-se sobre a outra melodia, aquela da voz aguda. Essa é o contra-sujeito.

Exceto por uma duração de uma semínima, o contrasujeito só tem semicolcheias. Sua poderosa e dissonante semínima é a nota mais memorável do contra-sujeito. Se você conseguir ouvir essa dissonância, conseguirá reconhecer o contra-sujeito todas as vezes.

Agora eu gostaria de chamar sua atenção para o *galope* no contra-sujeito. Ele pode ser encontrado no segundo tempo (voz aguda) do comp. 4. Você consegue ouvir as duas segundas descendentes e uma terça ascendente? E lá estão elas de novo no terceiro tempo! Cada sequência dessa fuga galopa para a inversão melódica dessa figura.

Uma inversão melódica reverte as direções dos intervalos. Então o contra-sujeito é desenvolvido de cabeça pra baixo nas sequências da fuga. Aqui ele é ouvido como duas segundas *ascententes* e uma terça *descendente*.

Algumas vezes os motivos galopantes são ouvidos na voz grave, outras vezes na aguda. Mas todos os episódios sequenciais o usam – praticamente em

todo tempo! Clique na linha do tempo para ouvir o galope em cada episódio sequencial.

Motores sequenciais

Na última fuga nós colocamos as sequências como escadas. Aqui nós as colocaremos como motores. Elas são motores que propulsionam a música de uma tonalidade para a próxima.

Motores não apenas acontecem, eles são produtos da inteligência e forma. O objetivo da forma é prover energia. A energia é gerada em ciclos que podem se repetir indefinidamente desde que haja combustível.

O combustível de uma sequência musical é o seu padrão. Se o padrão pode se repetir em outra altura, então ele tem o potencial de continuar para sempre. Repetições sucessivas eventualmente farão que a música volte para onde começou. Sequências são cíclicas.

Se o sujeito da fuga não é um padrão, ele não é sequencial. Mas quando fragmentos do sujeito são repetidos em um padrão de alturas cíclicas você tem uma sequência.

A sequência no comp. 23 é um caso à parte. Aqui o motivo principal e o meio do sujeito são colocados duas vezes seguidas. Note que o fim do sujeito foi eliminado. Bach usou a mesma técnica no contraponto duplo dos compassos 35-41.

O trabalho de um engenheiro é achar o motivo certo para abastecer a sequência. Nem todo padrão pode fazer isso, mas é importante que isso seja feito. É importante porque o sujeito precisa ser ouvido em tonalidades e modos diferentes para evitar o tédio.

Tire um momento para clicar na linha do tempo e ouvir o sujeito nas suas tonalidades diferentes. Perceba como as sequências levam a música para tonalidades variadas. Perceba também que apesar do sujeito originalmente ser no modo maior, ele duas vezes recebe um desenvolvimento menor: A#m nos compassos 14-15, e E#m nos compassos 19-20.

Uma vez que o motor sequencial tenha começado, ele cria um movimento que quer continuar para sempre. Eventualmente ele precisará parar, para não se tornar chato. A decisão de onde aplicar os freios é muito importante.

Bach normalmente quebra as sequências depois de duas ou três repetições do ciclo. Mas nos compassos 31-34 ele permite a sequência correr por quatro ciclos! Essa duração extraordinária sugere que Bach estava feliz com o que ele tinha construído.

Ocasionalmente Johann Sebastian deixará o motor por um tempo, parar no sinal vermelho, tocar o sujeito uma ou duas vezes enquanto espera, e então pisar fundo no acelerador no sinal verde, retornando a sequência de onde a deixou.

Compare o comp. 9 (final da sequência 1) com o comp. 16 (começo da sequência 2). Preciso dizer mais? Eles são parecidos até demais! Depois de permitir a sequência correr por três ciclos (comp. 7-9), Bach parou no sinal vermelho. Enquanto esperava ele colocou o sujeito e contra-sujeito duas vezes (comp. 10-11 e comp. 14-15). Dado o sinal verde, ele resumiu a sequência e

continuou por mais três ciclos (comp. 16-18). Sem paradas, a sequência teria continuado por cinco ciclos, como essa junção de sequências 1 e 2.

Escala Bem-Temperada

Anteriormente nos perguntamos por que essa fuga é tão feliz. A resposta é porque o próprio “Tio Bach” deveria estar muito feliz no dia que ele a escreveu. Deixe-me explicar.

Clavier é a palavra alemã para todos os instrumentos de teclado como o órgão, cravo, clavicórdio, ou o recentemente inventado fortepiano. O problema de afinar *Claviers* quebrou a cabeça de músicos por centenas de ano. Deviam eles ser afinados por intervalos perfeitos para soarem bem em algumas tonalidades mas horríveis em outras, ou deveriam eles ser afinados temperados (levemente desafinados), para serem tocáveis em todas as tonalidades?

Bach foi um campeão da segunda solução. O seu *Cravo Bem-Temperado* foi escrito para mostrar a facilidade da composição em *qualquer* tonalidade. Esse é o motivo pelo qual cada uma das vinte e quatro tonalidades maiores e menores recebem dois preúdios e duas fugas nessa série de dois volumes.

Nessa fuga nós vamos para a primeira tonalidade que deveria ter soado desafinada no sistema antigo. Então eu me aventuraria a dizer que o companheiro Bach estava se sentindo feliz, porque o sistema *bem-temperado* o permitiu compor em dó sustenido maior, uma tonalidade que antes teria sido impraticável.

Mas aqui está outra razão pela qual o compositor poderia estar feliz. Nós sabemos que ele às vezes tinha um prazer quase perverso em escrever música que os tecladistas reconhecidos poderiam achar difícil demais de se tocar.

Carl Philipp Emanuel conta a história sobre uma brincadeira pregada ao seu pai pelo seu primo, J. G. Walther. Parece que Johann Sebastian se orgulhava por conseguir tocar qualquer coisa à primeira vista. Então Walther compôs uma coisa que não poderia ser tocada. Deixando a composição discretamente no cravo da sala de visitas, Walther convidou Bach para vir a sua casa. Depois de trocarem cumprimentos, o travesso pediu licença momentaneamente. Logo o curioso Bach começou a tocar a composição, e é claro, não conseguiu, fazendo com que gargalhadas comesçassem a emanar por volta da casa. Bach teria tentado tocá-la repetidamente, todas as vezes parando no mesmo lugar, e dito que depois daquele ponto, a obra seria “intocável”.

Então eu penso que Bach pode ter se sentido diabolicamente feliz por que ele sabia, prevendo que excelente músicos viriam, que essa fuga era de fato tocável. Mas com seus sete sustenidos e dobrados sustenidos em tonalidades relativas, o companheiro Bach provavelmente pensou – “Agora eu impressionei todo mundo!”.

Uma das mais difíceis passagens requer o executante usar dobrados sustenidos. Nos compassos 18-22 a música modulou para mi sustenido menor, uma tonalidade que requer dobrados sustenidos no ré e fá. Perceba quão ágil e leve é o toque de David Korevaar. Ele provavelmente teria sido capaz de ler aquela pequena peça que Walther deixou no seu cravo.

Eu sou frequentemente perguntado do por que de dobrados sustenidos ou bemóis serem usados. Não seria mais fácil para Bach ter escrito a passagem

que está em mi sustenido menor, em fá menor? Fá menor tem apenas quatro bemóis, enquanto mi sustenido menor tem sete sustenidos mais dois dobrados sustenidos acidentais!

Essa fuga dá uma resposta convincente para essa questão. A passagem em mi sustenido menor é curta, de apenas quatro compassos. Para aplicar sete bequados necessários para cancelar os sustenidos, mais adicionar os quatro bemóis, teria sido ainda mais chato do que os dois dobrados sustenidos. Eu temo que isso teria enchido tanto a partitura que até o Professor Korevaar poderia ter sido “impressionado”.

Re-Exposição

Uma exposição é uma passagem que afirma o sujeito em uma relação tônica-dominante em todas as vozes. É incomum para uma fuga ter outra exposição. Isso seria chamado de *contra-exposição* ou, se fosse um novo sujeito, uma *exposição dupla*.

É raro entretanto o mesmo sujeito ser repetido nas mesmas vozes e na mesma ordem. Isso é chamado de uma *re-exposição*. Nessa fuga Bach re-expôs o sujeito nos compassos 42-47.

Re-exposições estão mais para um potencial tédio, com o qual Bach normalmente não se confortava. Ele estando confortado com isso agora é a evidência final que ele estava muito feliz com essa fuga.