

# Fuga N.º 7

Mi bemol maior

O Cravo Bem-Temperado – livro I

Johann Sebastian Bach

© 2002 Timothy A. Smith (o autor)<sup>1</sup>

Tradução © 2009 Daniel Zandonadi

Para ler este ensaio em formato hipermídia, vá à animação Shockwave na página <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue07.html>.



Sujeito: Fuga n.º 7, O Cravo Bem-Temperado, livro I

Esta fuga é, de certo modo, ofuscada por seu prelúdio. Desta fuga, analisaremos nesta análise:

- o prelúdio fugado
- sujeito modulante
- desenvolvimento de uma ponte de passagem
- episódios em bumerangue

## Prelúdio Fugado

O prelúdio e a fuga em mi bemol maior do Livro I são indissociáveis. Não são apenas fugas funcionais: o prelúdio é duplo! Isso significa que ele tem dois sujeitos. O prelúdio é dividido em três partes: (1) *praeludium*, (2) exposição do 1.º sujeito no *stilo antico*, (3) exposição do 2.º sujeito (o motivo original do *praeludium*) em contraponto com o 1.º sujeito. Esse trabalho, provavelmente composto enquanto Bach era organista da corte em Weimar, é, pela sua concepção, uma de suas maiores fugas.

---

<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.

## Sujeito Modulante

A fuga que segue o prelúdio é mais simples que ele. As pessoas mais razoáveis podem discordar sobre a modulação de seu sujeito (o S na linha do tempo). A meu ver, ele modula. Os que não concordam, aceitam que pelo menos ele tonaliza fortemente o dominante si bemol.

O centro do debate é como se ouve a *coda* do sujeito. Enquanto a cabeça do sujeito está consolidada em mi bemol, ouve-se a *coda* como si-sol-fá-mi-ré-dó ou como fá-ré-dó-si-lá-sol. Em qualquer caso, o lá natural é uma inflexão harmônica significativa que enfraquece a tônica em mi bemol.

É surpreendente, portanto, que a resposta ao sujeito (A na linha do tempo) retorne a mi bemol. Com uma forte preparação do sujeito para a continuação em si bemol, sua resposta representa uma certa anomalia na arquitetura tonal.

A resposta da fuga é *tonal*. Reparou como os primeiros intervalos do sujeito e da resposta são diferentes? Uma resposta real seria em tom diferente mas teria mantido cada intervalo do sujeito. Porém, essa resposta toma certas liberdades nalguns intervalos de modo que o sujeito soe na tônica mi bemol.

## Desenvolvimento de uma Ponte de Passagem

Onde termina o sujeito? Penso que ele termina na tonalidade de si bemol logo após o trilo no c. 2. Vendo assim, a segunda metade do c. 2 é uma ponte de passagem. Essa passagem é representada mais pelo verde (c. 2) que pelo amarelo-ouro do sujeito e suas respostas. Alguns podem argumentar que todo o c. 2 é sujeito e que não há nenhuma ponte. Há duas razões para minha hipótese.

Primeiro: metade das entradas omite as tríades arpejantes que chamei de ponte de passagem. As entradas em questão estariam nos cc. 17, 20, 26 e 29. Enquanto três delas são seguidas pelo desenvolvimento da ponte, esta é tocada por outra voz — não aquela que acabou de expor o sujeito. Noutra instância (c. 20), o motivo da ponte é totalmente omitido.

A segunda razão para considerar o material para a ponte separado do sujeito é que sua função é essencialmente *conectiva* e *modulatória*. Por causa da modulação do sujeito para si bemol, e porque a resposta foi designada para retornar à tônica, Bach compôs uma transição modulante. Ao retornar o lá bemol (negando o dominante si bemol), a ponte de passagem serve a esse propósito.

À primeira vista, os episódios de desenvolvimento nesta fuga parecem focar a ponte e não o sujeito. A linha do tempo representa esses episódios em verde. Recomendo que você clique nas seis áreas verdes para ouvir como eles são gerados desde o motivo da ponte. Dos seis episódios desenvolvendo, todos — exceto um — começam com uma seqüência derivada do material na ponte de passagem. A exceção é o quarto episódio (c. 22) que contém fragmentos evidentes do sujeito (com S marcado).

Um jeito de reconciliar a aparente falta de desenvolvimento do sujeito é ouvir a própria ponte de passagem como se tivesse sido derivada das cinco primeiras notas do sujeito. Essa figura esboça uma tríade descendente: si

bemol–sol–mi bemol. O material para a ponte também é composto de arpejos descendentes.

Se os arpejos em descida se expressam nas primeiras cinco notas do sujeito e na ponte de passagem, eles também são simultaneamente desenvolvidos em dois níveis rítmicos: colcheias e semicolcheias. Examine o final de cada compasso no segmento entre os cc. 7 e 9. Ali, o contralto arpeja em colcheias enquanto que o baixo arpeja a mesma tríade em semicolcheias. O segundo e o sexto desenvolvimentos reiteram essa técnica.

### **Episódios em Bumerangue**

O sujeito de uma fuga é como um bumerangue: ele sempre volta. Na música, chamamos de *ritornello*. Depois do sujeito ter sido exposto em todas as vozes, a fuga embarca numa série de digressões, em que cada qual retorna à exposição do sujeito num tom relativo. Essas digressões e retornos são chamados de episódios de desenvolvimento.

Um episódio de desenvolvimento é como o trajeto que um bumerangue executa antes de retornar. Esta fuga tem seis desses episódios: cada um começa com uma seqüência e é concluído com uma exposição do sujeito.

- 1.º episódio (c. 7)
- 2.º episódio (c. 12)
- 3.º episódio (c. 19)
- 4.º episódio (c. 22)
- 5.º episódio (c. 27)
- 6.º episódio (c. 30)

Duas coisas fazem um bumerangue voltar: seu desenho e a forma de jogá-lo. Um bumerangue mal jogado, mesmo que tenha um bom desenho, nunca voltará. Outrossim, por melhor que o joguemos, um bumerangue com um desenho malfeito não descreverá no ar seu círculo característico. Para voltar, um bumerangue precisa de um bom desenho e de um braço lançador habilidoso.

O objetivo da música tonal é explorar o espaço tonal. Aqui, dei ao termo *tonal* um significado ligeiramente diferente de antes. No contexto anterior, *tonal* se referia a intervalos não-equivalentes entre sujeito e resposta. Bach alterou alguns intervalos na resposta de modo que ficasse no mesmo tom que o sujeito. Mas aqui utilizo *tonal* de maneira mais ampla, significando centralidade em um tom. Refiro-me a *espaço tonal* como o tom central: neste caso, mi bemol. Na tradição ocidental, significa que a peça inicia e termina *no mesmo tom*. O começo e o fim são como o bumerangue que volta ao ponto de origem.

Entre ser lançado e pego, o bumerangue percorre um amplo arco. Na música, o arco envolve modulação para novos centros tonais e mudanças de modo (maior ou menor). Aqui é onde a estrutura se revela: não se pode simplesmente ir de uma tonalidade para outra. Cada uma é ordinariamente *relacionada* ao espaço tonal (a tônica) por mais ou menos um sustenido ou bemol.

A lógica dos episódios bumerangues de Bach podem ser vista em sua arquitetura tonal. A exposição estabelece mi bemol com incursões no tom dominante de si bemol (menos um bemol em relação à tônica). O 1.º Episódio rearticula em mi bemol. O 2.º Ep. muda para o tom submediante de dó m. Este é o relativo menor de mi bemol (compartilha com ele a mesma armadura de clave mas muda de modo maior para menor). O 3.º Ep. retém o modo menor mas desloca o centro tonal para o tom mediante de sol m (menos um bemol) — a dominante de dó m anterior a ele. O 4.º Ep. retoma o tom original de mi bemol. O 5.º Ep. novamente tonaliza o dominante si bemol. No 6.º Ep. o bumerangue retorna definitivamente, embora a cadência ilusória no último sujeito quase o deixa escapar.

Em suma, a arquitetura tonal deste trabalho é típica do *Cravo Bem-Temperado*. De fato, é característica da música de Bach em geral. Ele começou e terminou a fuga no mesmo tom e explorou os tons relativos e os modos entre eles.