

# Fuga Nº 14

Fá # menor

O *Cravo Bem-Temperado* - livro I

Johann Sebastian Bach

©2004 Timothy A. Smith (o autor)<sup>1</sup>  
Tradução ©2009 Luiz Henrique Xavier

Para ler este ensaio em formato hypermidia, vá ao filme Shockwave na página <http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue38.html>.



**Sujeito:** Fuga Nº. 14, O *Cravo Bem-Temperado*, livro II

Esta é a terceira das três fugas da paixão do *Cravo Bem Temperado*. Como ela utiliza sujeitos de duas outras fugas do Volume I, Dó# menor e Si menor, iremos estudá-las primeiro. Ao retornarmos à análise da fuga nº 14 descobriremos:

o som da paixão de Bach  
a origem do seu sujeito  
o lamento do sujeito  
sua cruz e corôa

## O Som da Paixão de Bach

Ontem, minha filha me fez uma pergunta. Antes de lhes contar qual foi, é importante que vocês saibam que ela é uma excelente intérprete da música de Bach no seu instrumento - a viola. No momento em que ela fez a pergunta, eu estava tocando e analisando esta fuga, e ela a estava ouvindo pela primeira vez.

“Pai, pode-se dizer se uma fuga é religiosa apenas através da escuta?”

“Sim, Sarah, mas por que você pergunta?”

“Bem, *esta* soa religiosa.”

A conclusão de Sarah era obviamente correta. Antes de discuti-la comigo, ela havia antecipado com exatidão minha análise. Ainda que a maior parte do *Cravo*

---

<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.

*Bem Temperado* soe sagrada aos meus ouvidos, há três fugas que representam de forma singular os símbolos da fé de Bach. Esta é a terceira. Reunindo as três, terminaremos por apreciar o desejo intenso de Bach de carregar a cruz para chegar à corôa, e sua paixão por escrever música para a glória de Deus. Por estas razões, e porque elas aludem ao sofrimento de Cristo, eu as chamei de “fugas da paixão.”

Como a primeira fuga da paixão (Dó# m), esta tem três sujeitos. É uma *fuga tripla*. Cada sujeito recebe sua própria exposição seguida de desenvolvimento em combinação com os sujeitos que o antecedem. Das fugas triplas do *CBT*, esta é a expressão definitiva da forma. Não obstante sua origem estudada, ela é, no julgamento do Dr. Ledbetter, “uma das mais satisfatórias fugas da coleção” (p.295).

O argumento para chamar esta fuga de “música da paixão”, baseia-se no fato de ela reutilizar dois sujeitos das obras mais abertamente sacras do ciclo.<sup>2</sup> Como ambos os progenitores são do Livro I, futuras referências a Si m e Dó# m devem ser entendidas como sendo deste volume. O primeiro sujeito desta fuga é derivado da fuga em Si m, enquanto o terceiro é da fuga em Dó# m.

É provável que a composição desta grande obra tenha sido provocada por um desafio de Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) para que Bach escrevesse uma fuga tripla a ser publicada junto com uma generosa amostra de obras do próprio Mattheson. Mas, a decisão de Bach de torná-la a peça central do Livro II foi mais do que justificada. E por quê?

Tendo em vista as citações do Livro I, publicar esta fuga na coleção de Mattheson teria gerado dúvidas sobre a interconexão entre as fugas da paixão. Além disso, ao colocá-la no centro do Livro II (fuga N° 14), o compositor destaca o significado especial desta fuga. Ela possui um sentimento muito pessoal para ter sido delegada a Mattheson. Quando ouvida em seu conjunto, as fugas da paixão demonstram que Bach acreditava na composição como um exercício de devoção terrena que também expressa a esperança de recompensa celestial. Esta recompensa, representada pela corôa, não é medida por um tesouro, mas sim pela ressurreição e a vida eterna.<sup>3</sup>

Como podemos saber que isto constituía o credo de Bach e que ele o expressava musicalmente? É uma boa questão que merece uma resposta no

---

<sup>2</sup> Das três fugas da paixão, esta une as outras duas pela citação dos sujeitos e alusão às suas tonalidades originais. Enquanto a fuga em Si menor apresentou seu sujeito uma vez em Fá# (a tonalidade desta fuga), as duas modulações para a subdominante da presente obra (c. 28 e c. 51) a fazem retornar à tonalidade de sua origem (sujeito da fuga em Si m). Da mesma forma, as três modulações para Dó# aludem à segunda de suas duas ancestrais. Curiosamente, as primeiras obras estão uma 5ª justa acima (Dó#), e abaixo (Si m) da presente fuga.

<sup>3</sup> Na literatura do século XVIII, melodias cromáticas, ascendentes ou descendentes, eram entendidas como gestos retóricos em relação às palavras. A técnica tinha muitos nomes, entre eles, *Passus duriusculus*, que poderia ser traduzido como “passagem duplamente difícil,” ou mesmo “passagem áspera.” Passagens deste tipo eram calculadas para amplificar, ou pintar, um texto – o que coloca um problema interessante para uma obra sem palavras como o *CBT*. Bach se referiu ao problema diretamente nas suas notas em Latim para o *Cânonee doppio sopr’il Soggetto* (BWV 1077). Usando esta obra como pedra de toque, eu passei a ver o *Passus duriusculus*, quando encontrado em uma mesma obra nas suas formas descendentes e ascendentes (como no BWV 1077) como o símbolo de Bach para a cruz e a corôa.

mesmo nível. Qualquer procura por esta resposta deve inevitavelmente levar ao lema e ao monograma de Bach.

Seu lema, *Christus Coronabit Crucigeros*, traduz-se “Cristo coroará aqueles que carregam sua cruz.” Seu monograma mostra uma corôa acima de suas iniciais JSB e do seu espelhamento horizontal BSJ. O espelhamento gera a letra grega *Chi* ( $\chi$ ), a primeira letra de “Cristo,” e uma representação da cruz. Assim, Bach se retrata de forma dupla: como carregador da cruz e alguém que espera colocar a corôa.

Bach concebeu deliberadamente uma expressão musical para o seu lema, escrevendo-o abaixo do cânone BWV 1077. É um cânone em movimento contrário; a segunda voz é gerada pela inversão dos intervalos da primeira voz. Como este cânone foi escrito para J.G.Fulda eu o denominarei “cânone de Fulda”.

Como o “cânone de Fulda” expressa o lema de Bach? Sua voz principal emprega um lamento, um tetracorde cromático descendente, transformado por inversão melódica na segunda voz em um movimento cromático ascendente. A combinação singular de lema com música revela a prática de Bach em simbolizar a verdade teológica através da técnica contrapontística. Se o lamento representa a paixão de Cristo, sua inversão representa a corôa para aqueles que comungam dela. Estes símbolos são reforçados pelo contraponto invertido onde as vozes trocam registros. A conexão das vozes cruzadas produz  $\chi$ , a letra *Chi*.

Se *Chi* parece uma cruz, ele também soa como uma. A expressão musical de  $\chi$  emprega o seguinte contorno: grau descendente, salto ascendente, grau descendente. A melodia quiasmática pode também ser retrogradada: grau ascendente, salto descendente, grau ascendente (com a inversão produzindo o mesmo resultado). De importância crítica para este estudo é que o nome de Bach em tons (Si b-Lá-Dó-Si ou suas transposições) é também uma melodia quiasmática. Ao seguir esta discussão, lembrem-se que as palavras cruciforme, quiasma e quiasmático são derivadas de *Chi*: vigésima-segunda letra do alfabeto grego e um antigo símbolo cristão para Cristo e sua cruz.

### **A Origem do seu Sujeito**

Por que esta fuga soa como paixão de Bach? Pelas formas, alusões e conotações intertextuais de seus sujeitos. O primeiro sujeito começa com um arpejo descendente de uma tríade de Fá# menor. Este motivo é suficiente para nos lembrar das três primeiras notas do sujeito da fuga em Si m. Mas, continuando através das próximas seis, a similaridade é inegável. Para esta comparação eu selecionei uma parte da fuga em Si m que está na mesma tonalidade:

Fuga em Si m: primeiras oito notas (voz grave)

Sujeito desta fuga: primeiras nove notas

Como esta obra desenvolve uma idéia nascida da fuga em Si m, devemos nos perguntar se as duas se relacionam afetivamente. Lembremos que a associação com música da paixão da fuga em Si m estava implícita no seu sujeito quiasmático que continha três cruces formadas por uma melodia polifônica onde o nome de Bach era ouvido duas vezes. A primeira alusão à cruz na fuga em Fá # m é reservada para o terceiro sujeito, que consideraremos mais detalhadamente no momento apropriado.

Antes de deixar a fuga em Si m, lembremo-nos que o seu prelúdio evocava um outro tema da paixão que cita e elabora o coral *O Haupt voll Blut und Wunden*. A fuga que estudamos agora também cita este coral: primeiro no compasso 8 (voz grave) e novamente no compasso 59 (voz do meio).

Recordemos. A presente fuga empresta seu primeiro sujeito da fuga em Si m do Livro I. Ela também cita o coral da paixão *O Haupt voll Blut und Wunden* já citado pelo prelúdio da fuga em Si m. Em seguida consideraremos as similaridades desta fuga com a fuga em Dó # m do Livro I.

### **O Lamento do seu Sujeito**

No século XVIII, melodias descendo por semitons – *lamenti* – expressavam tristeza. David Ledbetter escreveu (p. 81) que Bach empregou esta fórmula tão prosaica do Barroco de modo a produzir “um forte elemento de expressão pessoal.” Sendo um dos melhores exemplos do CBT, a fuga em Dó#m mostra um lamento que é ouvido não apenas uma, mas duas vezes. Sua associação com um sujeito cruciforme revela a razão para a lamentação – a crucificação de Cristo. Esta interpretação é confirmada pelo cânone de Fulda e numerosas obras corais.

Ouçam novamente os lamentos da fuga em Dó#m e façam uma comparação com a dupla exposição desta fuga. Vocês concordariam que elas produzem o mesmo afeto?

Fuga em Dó#m: 1º lamento, 2º lamento  
Esta Fuga: dupla exposição

Cada passagem é encharcada de cromatismo e graus descendentes. A dupla exposição se assemelha aos lamentos em mais um aspecto; todas as três se permitem quebrar um pouco as regras: a não resolução de suas sensíveis. Esta técnica, conhecida no século XVIII como “*inganno*,” permite quebrar o hábito de resolver notas alteradas na direção de suas inflexões, isto é, *sustenidos* incidentais devem resolver ascendente e *bemóis* descendente.

Estude a partitura entre os compassos 21-23. Podemos encontrar resoluções *descendentes* de notas alteradas com *sustenidos*? Enquanto estas notas sustentadas são resolvidas temporariamente, elas retornam imediatamente, aparentemente para não resolver de maneira nenhuma. Por enquanto elas são deixadas no limbo. O resultado é surpreendente, mas eficiente – uma afetação de pathos mais intensa do que no idioma comum.

Enquanto as passagens são diferentes, a dupla exposição expressa o mesmo *Affekt* de um *lamento*. Tristeza. É uma tristeza que só se resolve *depois*

da corôa. Na contra-exposição, Bach nos leva a revisitar o 2º sujeito, desta vez sem *inganno*. O lamento finalmente é resolvido.

### Sua Cruz e Corôa

O 3º sujeito tem provocado mais perguntas sem respostas do que qualquer outro no *CBT*. Vamos analisá-lo por dois caminhos: como música e como símbolo. É antes de mais nada um evento musical, um produto da técnica conhecida como *obligho* onde um motivo não modulante é repetido em sequência.

*Oblighi* eram habitualmente derivados do sujeito principal e, no caso da fuga em Dó#m, isto é ainda mais evidente como mostra a voz aguda. Ambos os motivos compartilham um contorno quiasmático. Não há semelhança, no entanto, entre o sujeito da presente fuga e seu *obligho*. Mas uma comparação do *obligho* em Dó#m com o da corrente fuga revela algo que é, de qualquer ponto de vista, impressionante:

Dó#m: 2º sujeito  
Esta fuga: 3º sujeito

Eles são muito semelhantes! A implicação é que no 3º sujeito desta fuga há muito mais do que técnica composicional. Ele é um símbolo. Mas um símbolo do quê?

Antes de responder a essa questão, devemos tomar nota da raridade deste evento, pois em nenhuma outra fuga Bach usou o mesmo sujeito. Por que ele repetiu aquela idéia (Dó#m) nesta fuga? Vocês acreditam que ele procurou escrever música com objetivos simbólicos?

Então, qual é o símbolo? A resposta se encontra na fuga em Dó#m. Lembrem-se de que seu *obligho* incorpora a assinatura musical de Bach em três momentos. Além disso, ela é ouvida em 14 episódios ( $B+A+C+H=14$ ) contendo 41 cruces ( $J+S+B+A+C+H=41$ ). Portanto, Bach se “compôs” de três modos naquela fuga. Respondendo agora à questão, os *oblighi* de ambas as fugas representam o próprio Bach. Mas eles também representam a cruz Cristã. Lembrem-se de que o sujeito da fuga em Dó#m e seu *obligho* são símbolos quiasmáticos da cruz.

Se vocês foram convencidos por estes argumentos, estamos então de acordo que o 3º sujeito desta fuga representa o compositor, a cruz, e (como veremos) a corôa. Embora os símbolos sejam os mesmos, as fugas são diferentes. Portanto, eu devo explicar como o empréstimo é trabalhado nesta fuga.

Diferentemente da fuga em Dó#m, Bach não usou aqui sua assinatura musical. Mas o 3º sujeito é tecido na textura desta fuga (como foi na em Dó#m) em 14 instâncias. Contando na linha do tempo, as diagonais representam todas as instâncias do ritmo motor, com as partes em vermelho representando o 3º sujeito. Há 14.

Lembrem-se de que na outra fuga o símbolo *Chi* para a cruz emanava do monograma de Bach 41 vezes. Nesta fuga, isto acontece 29 vezes. Este número requer uma explicação. Primeiro, não estou contando as quatro notas da idéia

da cruz, mas as oito semi-colcheias do 3º sujeito quando ouvido sem variação do seu contorno inicial. Vocês podem concluir que eu estou sendo evasivo pois não contei a entrada do compasso 47 que contém uma variação mínima do sujeito.

Vocês se perguntam: “Qual é a importância dos 29  $\chi$ 's? Antes de responder, parece que esquecemos da corôa – a mais impressionante passagem desta fuga. Para compreender como Bach simbolizou a corôa devemos retornar ao cânone de Fulda. Se aquele cânone se lamenta, ele também se rejubila na transformação da morte em ressurreição. A técnica é de inversão melódica, onde o cromatismo *descendente* da primeira voz é transformado em *ascendente* pela segunda voz. Como expresse nesta fuga, parece que o 3º sujeito existe por uma razão: para construir este momento. Sempre que é ouvido na música de Bach, o cânone de Fulda nos permite interpretar essa transformação como um símbolo para a corôa oferecida por Cristo aos que carregam sua cruz: *Christus Coronabit Crucigeros*.

Mas onde exatamente “corôas” são ouvidas no *CBT*? De modo mais significativo, elas são ouvidas na fuga em  $D\acute{o}\#m$  e na fuga que estamos estudando agora.<sup>4</sup>

Corôa da fuga em  $D\acute{o}\#m$ : vozes graves

Corôa desta fuga: vozes do meio e vozes graves

Na primeira das fugas, a corôa foi ouvida nos tempos fortes dos compassos 41-43. Foram produzidas pela inversão do 2º sujeito com numerosas inflexões cromáticas. É importante notar que a estrutura cromática da corôa é ouvida a despeito das varias notas intercaladas em sua linha.

A presente fuga contem a mais elaborada corôa do *CBT*. Vocês ouvirão prontamente o entrelaçamento de duas corôas nos compassos 47-48: uma na voz média e a outra na grave. Isto é ouvido como síncopas de sextas paralelas ascendendo cromaticamente através dos tetracordes acima e abaixo de  $F\acute{a}\#$ , uma passagem impressionante que produz onze das doze notas da escala cromática! Se o cromatismo ascendente expressa a esperança da ressurreição e da vida eterna, Bach deve ter sido bastante recompensado.

Enquanto a corôa da fuga em  $D\acute{o}\#m$  era uma inversão melódica do seu 2º sujeito, a corôa desta fuga é mais elaborada. Seu cromatismo (nas duas vozes graves) não vem da voz do sujeito, mas do contraponto livre. A inversão melódica do sujeito aparece na voz aguda, mas sem cromatismo.

Concluindo, depois de lembrarmos a discussão sobre a corôa, eu cumpro a promessa de lhes falar sobre a letra  $\chi$  que emana do monograma de Bach. Por que há 29 delas? Talvez vocês mesmos queiram descobrir a resposta.

---

<sup>4</sup> Dr. Ledbetter alude (p.81) a mais duas instâncias de tetracordes cromáticos ascendentes, cada um com “a mais sutil expressão pessoal.” O primeiro se encontra no sujeito da fuga correspondente a esta:  $F\acute{a}\#m$  do Livro I. O segundo aparece no contra-sujeito da fuga em  $R\acute{e}\#m$  do Livro II. Estas fugas podem ser interpretadas a partir das considerações feitas sobre o cânone de Fulda e sobre a presente obra.

Estabeleçam uma correspondência entre cada letra do alfabeto e um número: A=1, B=2, C=3, etc. Façam como os alemães e contem as letras J e I como 9. Depois descubram a soma das iniciais de Johann Sebastian Bach. Se isso não for o suficiente, 29 também é a soma das iniciais da assinatura de seu lema como compositor: *Soli Deo Gloria!*

S.D.G.