

Fuga N.º. 24

Si menor

O Cravo Bem-Temperado - livro I

Johann Sebastian Bach

©2003 Timothy A. Smith (o autor)¹

Tradução ©2006 Luiz Henrique Xavier

Para ler este ensaio em formato hypermidia, vá ao filme Shockwave na página <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i24.html>.

The image shows a musical score for Fuga N.º. 24 in B minor, BWV 1024, from the Notebook for Anna Bach. The score is written for a single voice in treble clef, 3/4 time, and marked 'Largo'. The key signature has two flats (B minor). The melody is marked with 'BACH' above and below, and 'tr' (trill) above. There are also 'X' marks below the notes. The bass line has a '7' at the end.

Sujeito: Fuga N.º. 24, *O Cravo Bem-Temperado*, livro I

Lado a lado com o necessário diálogo você encontrará quase sempre outro diálogo que parece supérfluo; mas examine-o cuidadosamente, e você perceberá que este é o único que sua alma pode escutar profundamente, pois somente ele está voltado para ela.

Maurice Maeterlinck

O Tesouro dos Humildes, 1916

Para Maeterlinck o significado não se encontrava nas palavras, mas sim nos seus subtextos simbólicos. Por isso, ele era conhecido como simbolista. Bach também era um mestre dos símbolos, e como veremos nesta análise, o significado desta fuga encontra-se em seu sujeito transcendente, em suas relações intertextuais, na inclusão autoral, e no elo com o prelúdio. Na conclusão, eu invoco o espírito de Maeterlinck para refletir sobre os anseios da alma.

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.

Sujeito transcendente

Não poderia haver melhor conclusão para o primeiro ciclo de doze tonalidades maiores e doze tonalidades menores do que este sujeito que usa todas as doze notas da escala cromática. Desta maneira Bach realizou brilhantemente a promessa do seu prefácio: escrever *durch alle Tone und Semitonia* (através de todos os tons e semitons). Uma coisa é escrever uma fuga em cada tom, outra totalmente diferente escrever uma fuga que usa todos os tons. Uma obra como esta suprime os arcaísmos da afinação mesotônica e prova a superioridade do sistema bem temperado.

No entanto, o cromaticismo por si só não é o que torna esta fuga uma grande obra, embora ele certamente possibilite que ela transcenda as limitações expressivas do sistema diatônico. Mas, além disso, eu espero demonstrar a transcendência metafísica desta fuga; ela representa algo de Deus, algo que não está sujeito às limitações do universo material.

É notável que o sujeito mais cromático das 48 fugas do *Cravo Bem Temperado* seja reservado para a tonalidade de Si menor. A convergência de cromaticismo com esta tonalidade não é um acidente da ordem alfabética do ciclo. Revela, antes, a forte ligação de Bach com esta tonalidade que, segundo sua ótica, expressa, nas palavras de Ledbetter, “a totalidade do sofrimento humano.”² Ledbetter conclui de outras obras, especialmente a *Missa em Si menor*, que Bach associava esta tonalidade com a paixão de Cristo: “não se pode negar o uso profundamente simbólico que Bach fazia de Si menor na sua música em geral, e neste prelúdio e fuga em particular.”³

Portanto, não devemos nos surpreender que o sujeito desta fuga contenha três cruces.⁴ Esta metáfora maneirista era recorrente na música sacra do período. Também denominada *chiasmus* da letra grega *Chi* (χ), o motivo era associado a duas idéias: Cristo e sua cruz (com χ sendo a primeira letra grega ao soletrar Cristo, e graficamente na forma de cruz). O sujeito mostra, na concepção de Ledbetter, “o uso mais elaborado do dispositivo do *chiasmus*, com todas as quatro colcheias do motivo de lamento formando uma cruz.”⁵

Assim o sujeito literal com suas três cruces em Si menor revela o que Maeterlinck chamou “outro diálogo.” Esta fuga é a representação musical do Golgotha, seu verdadeiro “sujeito.” Como aquele de Lucas Cranach, a pintura do Velho à direita, é um tema antigo apresentado apaixonadamente por São Paulo aos Coríntios: “Por que eu decidi não saber nada enquanto eu estava com voce, exceto Jesus Cristo e ele crucificado.” São em palavras como estas que

² David Ledbetter, *Bach's Well-Tempered Clavier the 48 Preludes and Fugues* (New Haven: Yale University Press, 2002), 228

³ *Ibid.*, 228.

⁴ O sujeito desta fuga contém mais intervalos diminutos e aumentados que as outras. O compasso 2 apresenta dois dos três ciclos de intervalos de 7ª dim. Kimberger, discípulo de Bach identificou os semitons de lamento desta fuga como pintura da palavra desespero. O autor tem a opinião que esta é a segunda das três “fugas da paixão” do *Cravo Bem Temperado*. As outras (dó # m, Livro I e fá#m, Livro II) também empregam sujeitos em quiasma e símbolos particulares de Bach para si mesmo e sua crença.

⁵ Ledbetter, 232.

alcançamos a compreensão da centralidade da cruz na fé Cristã. Em músicas como esta compreendemos porque Bach é conhecido como o supremo compositor da cruz Cristã. Este prelúdio e fuga é a canção pela qual o divino George Herbert suspirou:

Desperte, meu alaúde, e lute por sua parte
Com toda sua arte.
A cruz ensinou toda madeira a ressoar
Seu Nome,
Aquele que gerou o mesmo.
Seus músculos estirados ensinaram à todas as cordas qual tonalidade
É a melhor para celebrar este mais alto dia.

Relações intertextuais

Se a fuga de Bach e a pintura de Cranach são textos, então intertextualidade tem a ver com a relação entre eles. A conexão mais óbvia é que eles tem o mesmo tema: a crucificação de Jesus Cristo. Para se ter uma idéia das conotações que esta fuga pode ter dado à audiência dos dias de Bach, eu tenho de descrever a impressão que tive da pintura de Cranach em um dia do verão de 1997.

Mas, em primeiro lugar, você deve estar se perguntando por que nós estamos comparando esta fuga a esta pintura em particular. A razão é que indubitavelmente Bach a viu muitas vezes. Cem anos antes da sua estada em Weimar, a pintura já se encontrava pendurada na igreja São Pedro e São Paulo. Embora Bach estivesse empregado pelo Duque local, ele sem dúvida nenhuma tocava na igreja de tempos em tempos. Sendo Bach um teólogo mais cultivado do que eu, devo assumir que aquela pintura deve tê-lo impressionado tanto quanto me impressionou naquele dia de verão.

Eu me lembro muito bem da primeira vez que vi esta pintura. Ao entrar na igreja precisei de alguns segundos para que meus olhos pudessem se habituar ao escuro. Primeiro eu vi um casal mais velho contemplando reverentemente de um banco ao fundo. Em seguida, meus olhos se moveram para a chancelaria e além, para o altar e finalmente para a pintura. Apesar de haver lido sobre ela, eu fiquei impressionado com o seu tamanho. Ela cobria toda a parede atrás do altar. O Cristo crucificado era maior que ao vivo.

Meus olhos foram imediatamente atraídos pela face de Jesus, sangrando pela coroa de espinhos que os soldados romanos pressionavam em sua testa. Sua pele está pálida devido ao sangue que escorre de suas feridas. Eu vi seus tendões tensos e suas mãos pregadas à viga transversa e seus pés à estaca da cruz.

Ao centro da pintura, distante ao longe, eu vi a pequena figura de Adão, com as mãos levantadas em fuga ao ser expulso do Paraíso. Banido por haver comido a fruta proibida, desobediência que Deus disse que o levaria certamente à morte. Satã, na voz de uma serpente, tinha-o enganado: “Você não morrerá pois Deus sabe que quando você comer dela seus olhos se abrirão e você será

como Deus, conhecendo o bem e o mal” Genesis 3. Isto me lembrou de Jesus, o segundo Adão, cuja morte foi uma reparação para o pecado do primeiro Adão.

Seguindo para a parte inferior esquerda da cena, eu vi a figura erguida do Senhor ao pé do túmulo aberto. Este é o Senhor da Páscoa com a lança na mão vencendo os inimigos da morte e do inferno. Ao pé da cruz eu vi um cordeiro que me lembrou das palavras de São João Batista: “Veja, o Cordeiro de Deus, que nos livra do pecado do mundo” João 1:29.

Em seguida, eu vi o fio de sangue escorrendo do lado do Salvador na direção de três figuras na parte inferior direita. Antes de alcançá-los, o sangue passa através de um grupo de velhos, distante ao longe, que eu reconheci como sendo os Israelitas morrendo pelas picadas de cobra no Sinai. O sangue de Cristo passa através de uma serpente que Moisés segura, sob o comando de Deus, no alto de um cajado. Aqueles que evitam olhar a serpente estão morrendo, enquanto aqueles que a miram estão sendo erguidos de suas camas, curados de suas doenças. Isto me lembrou das palavras de Jesus aos seus discípulos, “Assim como Moisés ergueu a serpente no deserto, assim o Filho do Homem será erguido, que todos aqueles que acreditam nele alcancem a vida eterna” João 3:14-15.

Eu compreendi que, ao ligar as serpentes do Paraíso e as do Sinai com Cristo na cruz, Cranach criou um sermão em côm. Seu tema era São Paulo: “Deus fez aquele que não havia pecado ser o pecado para nós, assim nele nós poderíamos alcançar o virtuosismo de Deus.”

Depois, meus olhos focaram propriamente nas três figuras. A da esquerda eu reconheci ser o primo de Jesus, João Batista. Exceto pela sua barba ruiva, as feições de Batista são remarcavelmente similares às dos crucificados aos quais ele aponta. Parece que João fala ao homem do meio. Eu quase pareço ouvi-lo lamentar, “Arrependa, pois o reino dos céus está próximo; prepare o caminho para o Senhor” Matheus 3:2-3.

O homem rotundo vestido em negro é Martin Luther. Ele não aponta para Cristo, mas para a sua recente tradução completa da Bíblia. A passagem é João 1:7: ‘o sangue de Jesus, seu Filho, nos purifica de todo pecado.’

Inclusão autoral

E o que dizer da figura no meio – o cavalheiro com as mãos dobradas piedosamente cujos olhos, focados intensamente sobre nós, nos convida a uma contemplação mais séria da cena dramática e ricamente simbólica onde ele está? Este é o próprio Lucas Cranach.

Ao se retratar no quadro, Cranach sugere implicitamente: “Eu estava com Adão na sua desobediência, mordido pelo pecado original e rebelde como Israel no Sinai. Mas, eu como ele serei salvo pela fé; as escrituras me asseguram que o sangue de Jesus lavou meus pecados. Minha esperança está no Senhor que se ergue; eu ponho minha fé nele e creio que ele erguerá meu corpo da tumba.”

Chegamos assim ao encontro da fuga e da pintura. Bach também pintou a si mesmo no quadro de sua fuga. Pares de semitons separados por registro soletram seu nome em notas. Nós ouvimos isto porque o sujeito contém uma *melodia com polifonia implícita*. A melodia no registro inferior soa um Bach grave

e a melodia no registro superior soa um Bach agudo, cada uma soletrando uma transposição de sua assinatura musical. [Se você deseja conhecer mais sobre este fascinante tema, leia o comentário sobre a fuga em dó # menor.]

Significativamente, o sujeito é afirmado treze vezes. Na arte sacra do período este número cabalístico, que representa a traição, é frequentemente associado com a crucificação. Isto porque Judas, o traidor, era o décimo terceiro membro do pequeno bando (Jesus e seus doze apóstolos).

Se o sujeito tivesse soado BACH com seu eco treze vezes, o compositor teria assinado seu nome vinte e seis vezes, certo? Mas a sua apresentação em Ré Maior (compasso 48) altera o eco de forma que BACH só é ouvido uma vez. Assim, o compositor nomeou a si mesmo somente vinte e cinco vezes. Este número representa a perfeição (5X5) da paixão de Jesus.

Com pregos nas suas mãos e pés, e a lança no seu dorso, Jesus suportou cinco feridas. O número cinco é assim identificado com *stigmata*. Como o número treze, cinco é também associado com as rendições artísticas da crucificação. Há cinco figuras à direita do quadro. O quadrado deste número na fuga representa a completa identificação do artista com o sofrimento de Cristo crucificado.

Stigmata são também proeminentes no contra-sujeito (voz aguda) onde são ouvidas como cinco semínimas descendentes. Estas cinco notas, sempre em direto contraponto com o nome de Bach, reforçam o pathos da presença do artista com Jesus na sua hora de humilhação. Eu marquei estes episódios na linha de tempo com pontos negros.

A inclusão por Bach de si mesmo no sujeito implica em outro diálogo: o dos dois ladrões crucificados em cada lado de Jesus. O primeiro ladrão gritou insultos: “Você não é o Cristo? Então salve a ti e a nós!” Mas o outro o refutou: “Você não teme a Deus, já que estás sob a mesma sentença? Nós somos punidos justamente porque colhemos o que plantamos. Mas este homem não fez nada de errado.” O segundo ladrão disse então, “Jesus, lembre-se de mim quando você chegar ao seu reino.” Jesus replicou, “ Eu te digo a verdade, hoje você estará comigo no paraíso.”

Como no Golgotha, existem três cruzes no sujeito de Bach. Fico intrigado com o fato de Bach ter se identificado com a segunda e a terceira mas não com a primeira. Nos perguntamos: será que ele anexou seu nome a Jesus e ao pecador crente e se desvinculou do ladrão irônico? Será que o compositor expressou desta forma fé e esperança em descansar no paraíso? Eu não sei as respostas a estas perguntas, mas penso que são suficientemente interessantes para serem colocadas.

Relação com o prelúdio

Uma fascinante dimensão desta fuga pode ser ouvida nos seus elos com o prelúdio. Embora este tipo de conexão não seja incomum no *Cravo Bem Temperado*, neste caso elas contêm símbolos que devem ser mais bem explorados. Para este fim Dr. Korevaar ofereceu graciosamente sua gravação do prelúdio para este estudo.

O prelúdio em Si menor é o único exemplo em *forma binária* no Livro I. A forma tem duas partes de tamanhos quase iguais que devem ser ornamentadas pelo tecladista nas suas repetições. Vocês devem ouvi-la agora na sua totalidade para apreciar como o artista preencheu magnificamente esta expectativa.

Estruturalmente, o prelúdio é significativo pelas aparições embrionárias de música que prefigura a fuga. A mais importante dessas aparições, entre os compassos 25 e 26 do prelúdio, é desenvolvida amplamente nas sequências modulatórias dos compassos 17-20 e 26-29 no primeiro desenvolvimento da fuga. Estes episódios, dois dos mais ternos momentos do *Cravo Bem Temperado*, conectam maravilhosamente o par de obras.⁶ Mas, mais do que conexões, estes episódios constituem um dos “momentos” mais teológicos da música de Bach. Aqui, em duplo contraponto, o compositor pintou novamente o Golgotha e a esperança Cristã de ressurreição.⁷

Como na fuga, Bach usou o prelúdio para fazer referência à paixão de Cristo. A conotação mais óbvia é ouvida nas cinco primeiras notas do soprano – uma citação do coral da paixão *O Haupt voll Blut und Wunden* (Ó cabeça tão sangrenta de feridas) ouvida cinco vezes na *Paixão de São Mateus*. A segunda metade do prelúdio desenvolve esta melodia em diminuição.

Segundo Ledbetter, o baixo ostinato, com suas suspensões nas vozes superiores (no *estilo durezze e ligature*), era associado com a música católica do século XVIII.⁸ O uso mais elaborado que Bach fez da *durezze e ligature* foi no *Confiteor* da sua *Missa em Si menor*: “ Eu confesso um batismo para a remissão dos pecados; e eu procuro pela ressurreição dos mortos, e pela vida do mundo vindoura.”

Anseios da alma

Pode parecer estranho que eu tenha citado Maeterlinck, um profundo ateu, no prefácio à discussão de uma obra tão teística e Cristã como esta fuga. Ele, no entanto, não teria achado isto estranho. Mesmo não crendo em Deus, ele concordaria com seu importante papel no diálogo com aqueles que Nele acreditam.

Maeterlinck era dramaturgo e poeta, Bach, um compositor e Cranach, um pintor. O material cru de um eram as palavras; os outros usaram o som e a cor. Maeterlinck acreditava que estes materiais, estes “diálogos necessários,” significavam pouco sem “outro diálogo” de onde tivesse nascido um lar para a alma. É no diálogo mais profundo onde se pode encontrar significado. Nesta

⁶ Na *Paixão de São Mateus*, após a traição de Judas, quando Cristo é amarrado e levado pelos soldados, Bach usou o mesmo contraponto dos compassos 25-26 deste prelúdio e dos compassos 17-20 e 26-29 desta fuga. O progenitor foi composto para dois sopranos, em imitação canônica, na palavra *gefangen* (capturado ou preso), e é respondido pelo coro com as palavras *bindet nicht!* (Não o dobre). Veja *São Mateus* Nº 27a, compassos 21-22.

⁷ David Yearsley em seu *Bach and the Meanings of Counterpoint* (Cambridge University Press, 2002) afirma que os compositores desta Era concebiam um significado teológico para o contraponto em inversão. Para Bach, o renascimento das velhas idéias em contaponto duplo simbolizou a ressurreição daqueles que tem fé (e portanto também a do próprio Bach).

⁸ Ledbetter, 229.

análise nós consideramos os substratos de significado criados por esta fuga. Começamos pela estrutura, mas não paramos lá.

Embora o significado desta fuga pressupõe o Cristo crucificado, ele pode ser apreciado por pessoas que, como Maeterlinck, não crêem em tal Um. Arte sacra revela a sede de toda alma por transcender as circunstâncias, para estar em paz na dor, para ter esperança, para amar e ser amado. Estes desejos são as motivações para tudo que sabemos. Eles são de origem pre-naturais e de alcance universal.

Em tradições ateístas a alma anseia o conhecimento de si mesma (Sócrates) ou a negação do eu em atos altruístas ou em contemplações da impermanência (Budismo). Para alguns é a procura da beleza na arte, ou a graça de um coração nobre. Maeterlinck escreveu, “ Nada neste mundo é tão desejado pela alma quanto a beleza, nem há qualquer coisa pela qual a beleza se prende tão prontamente” (*The Inner Beauty*, 1911).

Em tradições teístas a alma anseia a Deus. Na fé judia o Salmista expressa este desejo: “Assim como o veado aspira pelos riachos de água, minha alma aspira por vós, Ó Deus.” E Cristãos afirmam a verdade de Santo Agostinho: “Vós nos creastes Ó Deus, e nosso coração angustiado só descansará em Vós.” Certamente, qualquer fé teria uma expressão similar para a procura de Deus.

Esta fuga e esta pintura são dois exemplos desta expressão. De que outra forma poderíamos explicar a identificação *apaixonada* dos artistas com a *paixão* de Cristo? Podemos encontrar a resposta na *compaixão*. Estas três palavras tem suas raízes no latim *passio*, que significa “sofrimento.” Ao se identificar com o sofrimento de Cristo, Bach e Cranach participaram simbolicamente dele.

Na cultura de fé de Bach e Cranach, o sofrimento era considerado um caminho para saciar a procura da alma. Embora Lutero tenha codificado a doutrina na sua *theologia crucis* (teologia da cruz), os ensinamentos vieram de Jesus: “Se alguém vier depois de mim, ele deverá negar a si mesmo e carregar sua cruz diariamente seguindo-me. Aquele que quiser salvar sua vida, a perderá, mas aquele que perdê-la para mim, a salvará.” (Lucas 9:23-24).

Isto é um ensinamento difícil. Alcançá-lo pela razão seria muito improvável. Como pode alguém ganhar sua vida perdendo-a? A resposta se encontra na terra e no céu. Como Mãe Theresa de Calcutá, incontáveis pessoas dedicadas saciaram suas almas atendendo às necessidades dos doentes e destituídos. Bach e Cranach satisfizeram suas sedes pelo sofrimento com Cristo nas suas expressões artísticas mais pessoais. Maeterlinck também foi capaz de saciar sua sede (aqui na terra) na escrita de sua eterna literatura, pela qual recebeu o Prêmio Nobel em 1911.

Quanto aos céus, embora Maeterlinck não se permitisse confessar, chegou próximo: “a alma pode talvez não se levantar, mas nunca pode se afundar” (*Silence*, 1991). Em contraste, Bach e Cranach afirmam com Jó:

Eu sei que o meu Redentor vive,
E Ele se erguerá na terra,
E após a destruição de minha pele, isto eu sei,
Eu verei Deus na minha carne,

Isto era obviamente a esperança de Cranach. A composição de sua pintura nos diz isto. Nós sabemos por outras fontes que Bach também tinha a esperança da vida eterna. Dois dos mais importantes textos que temos sobre isso são o symbolum canon que ele escreveu para Johann Gottlieb Fulda e o seu monograma, ambas expressões de seu lema, “Cristo coroará aqueles que carregam sua cruz.” [Para mais sobre este assunto, estude a fuga em c# menor.]

Concluindo, foi meu objetivo examinar aquilo que Maeterlinck chamou de outro diálogo. Robert Frost, laureado poeta americano, expressou a mesma percepção quando escreveu, “Toda vez que um poema é escrito, ele é escrito pela crença e não por truques engenhosos.” Se tivéssemos dedicado estes parágrafos inteiramente ao estudo da estrutura musical só teríamos atingido o seu engenhoso artefato. Há ainda muito mais para ser visto sobre a engenhosidade desta fuga, mas eu acredito que vocês poderão descobrir por si mesmos. Mas não parem por aí, pois ainda há *mais* fé.