

# Bach e o esquecimento: análise do prelúdio BWV 999 em dó menor, de J. S. Bach

Guilherme Paoliello<sup>1</sup>

*E QUE TERRA HÁ QUE NÃO SEJA A TERRA DO  
ESQUECIMENTO,  
SE VOS PASSATES A OUTRA TERRA?  
(Affonso Ávila, Barrocolagens, 1968-1975)*

É um fato frequentemente lembrado o desprestígio ao qual a música de Johann Sebastian Bach esteve submetida durante o período que vai desde sua morte em 1750 até a redescoberta de sua obra, já em meados do século dezenove. Coube a Mendelssohn, com a montagem que realizou da Paixão Segundo São Matheus, em 1829, inaugurar todo um processo histórico de revalorização da obra do compositor alemão.

Toda obra vive (ou morre) no tempo, seus significados e sua importância vão se transfigurando em função das leituras que dela fizerem as sucessivas gerações. Uma obra de arte pode se deteriorar enquanto permanece esquecida ou pode ser renovada, restaurada, recebendo novas interpretações, novos usos, novos sentidos.

A existência da obra no tempo é objeto de um olhar estético-histórico, é o julgamento de seu valor ou desvalor segundo critérios historicamente condicionados. Assim, o potencial expressivo de uma obra não é passível de ser inteiramente apreendido no contexto de sua criação; seus significados possíveis e latentes não se apresentam nem se esgotam imediatamente. Não há uma coincidência entre os propósitos imediatos da criação e sua recepção ao longo do tempo. Para Wisnik (1999, p. 219), “Bach passa despercebido, e (...) seu tempo [talvez] nem tenha chegado a formular, sequer como necessidade, aquilo que nele *se realizava*”. Isso porque o que constitui uma obra são os significados a ela incorporados, as interpretações acumuladas ao longo do tempo, conforme destaca Umberto Eco quando afirma que uma obra histórica pode ser muito mais rica hoje do que em sua própria época, porque terá absorvido “todas as interpretações que suscitou, as quais vão contribuir para fazer dela o que ela é” (ECO; CARRIÈRE, 2010, p. 134). Por outro lado, nada garante que uma determinada obra permaneça comunicando algo para alguém, sempre. Tudo irá depender dos significados a ela atribuídos por gerações de intérpretes, dos interesses cambiantes de leitores e de ouvintes em tempos e espaços diversos.

Mas, se a obra vive no tempo, e se transforma com o tempo, há também um tempo *na* obra: impresso na forma, gravado no modo de dispor os materiais, nos usos e significados moldados em sua fisicidade. Nesse sentido, qualquer obra é inexoravelmente o resultado das necessidades estéticas e das possibilidades técnicas de seu próprio tempo. Para além do tempo histórico, que afeta tanto o julgamento quanto a produção da obra, há que se considerar, no caso da música - em maior medida que outras manifestações artísticas -, o tempo como fator primordial na constituição de seus significados e nas suas possibilidades de comunicação. A natureza essencialmente

---

<sup>1</sup> Professor adjunto do curso de música do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP  
paolielloguilherme@gmail.com

temporal da música implicaria, assim, modelos de análise menos descritivos, que se preocupassem em não perder de vista a posição do sujeito e suas idiossincrasias *durante o processo da escuta*, que considerasse a escuta do sujeito como objeto de observação: “escutar a própria escuta”, como sugere Seincman (2008, pag. 9). Assim, o confronto do tempo da obra com o tempo do ouvinte, pode contribuir para a construção de conceitos e categorias analíticas que levem em conta exatamente essa mobilidade e a vivência subjetiva do fenômeno temporal.

O presente trabalho se coloca nessa perspectiva de abordagem, que busca a compreensão do fenômeno musical considerando o ouvinte como objeto de observação na análise musical, a partir de observações a respeito da estrutura harmônica de um pequeno prelúdio para cravo de J. S. Bach.

Há uma grande variedade de arquétipos formais de prelúdios no período barroco. Variam em dimensão, em textura. Buxtehude associou-o à fuga e essa justaposição de formas é também um modo de oposição entre dois tipos de discurso: o predominante harmônico do prelúdio e o polifônico da fuga. Há, nas fugas, um aspecto de “permanência”, segundo Bruno Kiefer (KIEFER, 1981, p. 205), devido às sucessivas reexposições temáticas. Analogamente, poderíamos considerar a “impermanência” como característica fundamental de alguns prelúdios. São formas mais abertas que podem ter o andamento livre, com o caráter de uma livre improvisação, serem construídos a partir de um motivo melódico predominante ou ainda a partir de um padrão mais ou menos fixo de arpejo, sobre o qual a harmonia se desloca. Nesse último caso o discurso harmônico é que determina o sentido da forma, uma vez que seria impossível falar em tema.

É esse o caso do prelúdio BWV 999, *pour le luth* dos “Pequenos Prelúdios<sup>2</sup>”. Esta peça apresenta uma particularidade do ponto de vista da organização tonal: está escrita na tonalidade de dó menor, cuja armadura permanece até o fim, no entanto é concluída na tonalidade de sol maior. Poderíamos conjecturar que estamos diante do prelúdio de uma suíte, partita ou de uma segunda peça *em dó menor*, como uma fuga, por exemplo. Nesse caso então, a tonalidade de sol maior seria percebida como dominante, como tensão a ser resolvida numa hipotética segunda peça em dó menor. Outra interpretação possível, considerando unicamente as relações internas do próprio prelúdio, é que se trata apenas de um estudo sobre a *modulação*. Nesse caso, percebemos a tonalidade final de sol maior como repouso, como ponto de chegada, como tônica. Nessa segunda perspectiva, todo o discurso da peça pode ser definido como o processo de transição da tonalidade inicial de dó menor para a tonalidade final de sol maior.

A composição se baseia numa sucessão harmônica modulante que desliza sobre padrão motivico invariável. Os deslocamentos da harmonia é que proporcionam sensação de mobilidade ao estatismo do motivo redundante, são as mudanças de qualidade harmônica que vão transfigurando o aspecto invariável do motivo do arpejo. Tais procedimentos específicos parecem se enquadrar na afirmativa de Ezra Pound: “a maior parte das artes atinge seus efeitos usando um elemento fixo e um variável (..),

<sup>2</sup> Sobre esses Pequenos Prelúdios para principiantes, Schweitzer (1955, p. 151) esclarece que “são ao redor de vinte, dos quais sete foram escritos pela mão de Bach no ‘*Clavierbüchlein*’ de Wilhelm Friedmann, iniciado em 22 de janeiro de 1720. Três deles são designados *Préambulos*. Bach cuidava, com efeito, da variedade nos títulos. Conhecemos os outros prelúdios fáceis através de cópias, entre as quais se encontra, em particular, uma pequena coleção que levava o seguinte título em francês: ‘*Six préludes à l’usage des Commencants composés par Jean-Sébastien Bach*’ e que Forkel foi o primeiro a publicar”. O didatismo dessas obras não impede de se extrair de suas propriedades formais, imanentes, significados que transcendem suas intenções primordialmente didáticas. Tudo indica que as obras didáticas de Bach parecem se dirigir não apenas aos instrumentistas, como exercícios instrumentais, mas também aos compositores, como modelos de procedimentos composicionais.

qual dos elementos deve ser fixo e qual deve variar, e até que ponto é problema do autor” (POUND, 2006, p. 156).

Outro recurso composicional presente na peça que tensiona o binômio fixidez/variabilidade é a nota pedal. Sua presença demarca lapsos de durações, sua ausência ou mudança cria zonas de transição entre regiões tonais. A organização das notas pedal (sempre nos tempos fortes dos compassos) articula a peça em quatro unidades formais, segundo o esquema abaixo:

1 a 7	7 a 16	17 a 32	33 a 43
Pedal em Dó	Ausência de pedal	Pedal em Ré	Pedal em Sol
Afirmação da tonalidade de Dó menor.	Movimento que conduz ao pedal em Ré.	Região da dominante de Sol menor.	Afirmação da tonalidade de Sol Maior.

Orientar-nos-emos por este esquema articulatório, que serve apenas para mapear a forma geral do prelúdio, uma vez que as articulações não ocorrem de maneira óbvia nestes pontos, devido à continuidade geral da forma.

A primeira unidade formal (compassos 1 a 7) afirma a tonalidade inicial de do menor:

Isso ocorre através de um claro processo cadencial, estabelecido pelas funções de tônica (T), subdominante (S) e dominante (D), todo ele construído sobre o pedal da nota dó, conforme cifragem abaixo:

Cm | Cm | Fm/C | Fm/C | B°/C | B°/C | Cm |

**T S D T**

Se nos sete primeiros compassos há uma invariabilidade do pedal em contraposição ao movimento das notas superiores do arpejo, nos compassos 8, 9 e 10 ocorre o contrário: o movimento dos baixos é ressaltado pelo estatismo da parte superior do arpejo, até o compasso 10. O acorde Cm do compasso 7 elide as duas primeiras unidades pois é ao mesmo tempo final da primeira unidade (onde há estatismo no pedal) e início da segunda (com movimento nos baixos), conferindo continuidade ao processo.

8 9 10  
 Cm/Bb T  
 Cm/Ab  
 Cm/G

11 12 13  
 F#<sup>o</sup> D→  
 F#<sup>o</sup>  
 Gm<sup>(9)</sup> T

14 15 16  
 Gm  
 Eb<sup>7</sup>M Ta  
 Cm<sup>6</sup> S

O movimento melódico dos baixos dessa segunda unidade formal (do compasso 7 ao 16), associado ao movimento da harmonia, tem o sentido de se desprender da tonalidade de dó menor. O que era afirmativo, e expressava uma cadência, é agora mais instável e dinâmico. Para onde vai? Pergunta o ouvinte. Nesse processo, ocorre a primeira modulação da peça, onde o acorde Gm(9), atingido pelo movimento cromático do acorde anterior (F#<sup>o</sup>), já instaura seu próprio campo tonal, ampliado pelos acorde de Eb7M (compasso 15), antirrelativo da tônica, e Cm6 (compasso 16), sua subdominante. Este último já não pode mais cumprir a função de tônica, e sua posição como delimitador da unidade formal o faz desvencilhar da tonalidade de dó menor apontando para o longo trecho com o pedal em ré da unidade seguinte (de 17 a 32), que sustenta a tonalidade de sol menor.

17 18 19 20  
 D<sup>7</sup> D  
 D<sup>7</sup>  
 Gm/D T  
 D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) D

21 22 23 24  
 Gm/D T  
 D<sup>7</sup>  
 Eb(#6) <-D->  
 D<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) D

25 26 27 28

C#°/D DD D7(b9)(4sus) D D7 C#°/D DD

29 30 31 32

D7(b9) D Gm/D T D7(b9)(4sus) D D7

Toda essa unidade formal está disposta sobre o pedal da dominante (de sol menor), com uma única exceção: o acorde Eb(#6) (compasso 23), acorde de “sexta alemã”, que borda o ré do pedal, funcionando como dominante da dominante e provocando uma leve torção na linha reta do pedal. O trecho tende a acumular tensão, na medida em que se agregam, sobre a dominante, dissonâncias como a nona menor e quartas-apogiatura (4sus). Além disso, a presença da função de dominante é estatisticamente maior que a de tônica (tônica, 3 vezes; dominante, 10 vezes) e a função de dominante da dominante (**DD**) vai progressivamente ocupando espaço da função de tônica, num processo que chega ao seu termo cadencial final com a quarta suspensa do compasso 31 resolvida no compasso 32.

A resolução de todo esse processo cumulativo de tensão gerado na região da dominante se dá sobre a quarta e última unidade formal que se constrói inteiramente sobre o pedal da nota sol (do compasso 33 até o final). Mas a resolução dessa longa dominante, agora em Sol *maior*, ocorre inicialmente apenas no baixo, sendo a parte superior deste acorde ainda constituído pelas notas de F#°, de maneira que esse acorde (F#°/G) pode ser entendido como uma apogiatura parcialmente resolvida no acorde seguinte, daí o fato de o classificarmos já como tônica de sol maior. A resolução é gradativa e só se estabelece inequivocamente no compasso 37.

33 34 35

F#°/G T G(9)(4) F#°/G D

36 37

F#°/G G T

Nesse ponto da peça, tendo sido estabelecido um longo processo de modulação para sol maior e já consolidada a tonalidade de sol maior, o compositor interpola dois acordes de significado especial para as considerações tecidas neste artigo: o acorde G7(b9) (compasso 38), que tende a transformar momentaneamente o pedal em sol numa dominante, cuja resolução recai sobre o acorde Cm/G (que por estar na segunda inversão essa resolução não se efetiva e a tonalidade de dó menor surge aqui como um colorido apenas passageiro).

38 39

G7(b9) Cm/G

O que é possível ouvir durante os compassos 38 e 39? Uma última e breve aparição do que já foi a tonalidade principal da peça, antes que sol maior se afirme de forma peremptória?

40 41 42 43

F#°/G D F#°/G G T F#° D G T

A recorrência habitual à tonalidade inicial, sua reafirmação como pilar na construção tonal, não se concretiza, e os quatro últimos compassos acabam por afirmar a tonalidade de sol maior, assentada sobre seu impassível pedal. O que é possível ouvir após a confirmação definitiva dessa tonalidade? Apenas uma subdominante tomada de empréstimo do homônimo menor, dentro do domínio inequívoco de sol maior (**D**→**Sm**)?

Este último e brevíssimo lampejo da região de dó menor, próximo ao final da peça, adquire um significado especial, pois seu sentido muda no decorrer do tempo: no instante em que é ouvido parece uma promessa - não cumprida - de retorno à tonalidade inicial; após a confirmação definitiva do campo de sol maior é finalmente compreendido como uma subdominante menor. A recorrência não ostensiva ao campo inicial de dó menor atua na percepção como algo longinquamente evocado, como memória transformada de uma experiência, agora ressignificada. A análise imanente pode recuperar o elemento perdido e dimensionar seu grau de deterioração, operando “na relação entre a estrutura da obra e a estrutura psíquica da recepção” (SEINCMAN, 2001, p. 113), mas, durante o processo de escuta, pode-se ou não estabelecer uma relação entre os dois acordes mencionados e a tonalidade inicial: o ouvinte pode *esquecer* a tonalidade de dó menor, perdendo-se no labirinto de caminhos percorridos pelas tonalidades. Enquanto navega na superfície irregular de sons que vão se desdobrando no fluxo temporal, o ouvinte trabalha simultaneamente com a memória e a expectativa. Ouve e ao mesmo tempo antecipa o que irá (ou poderá) ouvir, prepara-se com expectativa que se concretiza em confirmação, surpresa ou frustração. Os sentidos musicais são sempre abertos, é no decorrer do processo que eles vão se configurando e alterando o significado do que será e do que foi.

O pequeno prelúdio de Bach é metáfora de algo cujo significado surge, se transforma e se esvanece num brevíssimo lapso de tempo, dessa reminiscência transfigurada que não se pode mais recuperar plenamente, porque escapa ao ouvinte, imerso na ambiguidade memória/esquecimento; como nas palavras de Jorge Luis Borges, num de seus últimos poemas:

Tua será também a certeza de que o Tempo se esquece de seus ontens e de que nada é irreparável, ou a contrária certeza de que os dias nada podem apagar e de que não há um ato, ou sonho, que não projete uma sombra infinita (BORGES, 1999, p. 525).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, Johann Sebastian. *Kleine Präludien und Fughetten*. Urtext. München: G. Henle Verlag, 1970. Partitura. Piano.

BORGES, Jorge Luis. Os Conjurados. In: *Obras completas, volume III*. São Paulo: Globo, 1999. Trad. Josely Vianna Baptista.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GERINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GRELA, Dante. *Serie 5: la musica en el tiempo*. Rosário: [s.n.], 1987.

JACOTETT, Christiane (interp.). *Bach (1685-1750): Complete Works for Harpsichord, Vol. 12. Inventions Nos. 6-15 / Sinfonias Nos 1-15 / Preludes*. São Paulo: Movieplay, 1990. 1 CD.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional*. São Paulo: Ricordi. Sd

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: el musico poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana s.a., 1955.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via lettera, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.