UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

GUSTAVO SILVEIRA COSTA

Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao
violão: fundamentos para a adaptação do ciclo

São Paulo
2012

GUSTAVO SILVEIRA COSTA

Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao
violão: fundamentos para a adaptação do ciclo

Tese apresentada ao
Departamento de Música da
Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de
São Paulo para a obtenção do
título de Doutor em Música

Área de Concentração:
Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Rubens
Russomano Ricciardi

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

COSTA, G. S. Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo. Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À minha esposa Cristiana, pelo amor, apoio e compreensão.

Aos meus pais, pelo carinho, pelos ensinamentos e pelo apoio incondicional durante minha longa formação humana e acadêmica.

Ao Rubens Ricciardi, meu orientador, pelas instruções, paciência e apoio para a realização desse trabalho.

Aos meus professores de violão, Geraldo Ribeiro de Freitas, Gisela Nogueira, Franz Halász e Pablo Marquez pelos inestimáveis ensinamentos e pelo fundamental incentivo para que eu persistisse no caminho da música.

Ao Rodolfo Coelho de Souza e ao Edelson Gloeden, por suas valiosas correções e sugestões durante o Exame de Qualificação.

Ao Eduardo Costa Martins e à Carmem Ribeiro, pela fundamental colaboração em todas as etapas da edição de nossa transcrição.

Ao Albrecht Dümmling, por ter localizado a fonte original em alemão da citação de Johann Friedrich Agricola sobre J. S. Bach tocando os *Sei Solo* ao clavicórdio.

À Universidade de São Paulo e à Escola de Comunicações e Artes, pela oportunidade de desenvolver essa pesquisa.

Eu tenho dito, eu gosto dos arranjadores, e é sem dúvida pelas mesmas razões que eu gosto dos tradutores. Eu tenho sempre a impressão de lê-los enquanto eles lêem: de “ler sua leitura” de uma obra. Eles assinam sua leitura como os arranjadores assinam sua escuta. (...)

Os arranjadores têm tantas coisas a nos dizer sobre a nossa escuta de uma obra, sobre aquilo que “o escutar” significa e sobre o que se pode entender por “obra”, literalmente.

Peter Szendy

RESUMO

COSTA, G. S. **Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo.** 2012. 192f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Os *Sei solo â Violino senza Baŕo accompagnato* de Johann Sebastian Bach (BWV 1001-1006) têm sido transcritos para violão em movimentos isolados desde o final do século XIX e a transcrição (1934) da grandiosa *Ciaccona* pelo espanhol Andrés Segovia (1893-1987) tornou-se uma peça central no repertório para violão, sobretudo porque que a escrita para violino sofreu um redimensionamento na adaptação do violonista. Por outro lado, as abordagens do ciclo completo no violão têm se aproximado cada vez mais da escrita original para violino. Kazuhito Yamashita (1989), autor da primeira gravação do ciclo completo no violão, se mostra ainda influenciado pela prática segoviana de transcrição, mas Frank Bungarten (1988 – *Sonatas/2000 – Partitas*) chega a rechaçar a transcrição BWV 1006a, em que o próprio compositor adiciona baixos e preenchimentos harmônicos; Elliot Fisk (2001) segue o exemplo de Bungarten, realizando linhas de baixo apenas ocasionalmente e Timo Korhonen (2009-2010) leva esse tipo de abordagem ao ápice, não fazendo adição alguma.

Contrariando a tendência atual, a única referência coeva que temos de J. S. Bach tocando seus solos de violino é ao clavicórdio, adicionando quanta harmonia ele julgasse necessário, segundo seu aluno Johann Friedrich Agricola. Transcrições dele e de seus contemporâneos nos mostram que a prática de transcrição sempre envolvia a modificação da escrita original para violino tendendo uma maior elaboração polifônica da obra segundo os recursos da nova instrumentação (normalmente teclado ou alaúde). Ao se transcrever os *Sei solo* para o violão, a prática da época revela que uma pretensa fidelidade ao texto original é tão equivocada do ponto de vista estilístico quanto seria a versão de Segovia se essa fosse julgada fora dos padrões de sua época. Por outro lado, há gravações parciais dos *Sei solo* ao violão que seguem em maior ou menor grau as práticas de transcrição e de execução barrocas, além de várias gravações do ciclo completo por alaudistas e cravistas que não hesitam em transfigurar a textura original da escrita para violino, para a adequação da escrita aos seus instrumentos.

O presente estudo visa estabelecer os fundamentos de uma prática de transcrição para violão dos *Sei solo* com base nas técnicas de transcrição e de execução do período da composição sem a pretensão de autenticidade ou fidelidade, mas como fonte de recursos de instrumentação (pela reelaboração da textura polifônica com adições de linhas de baixo e preenchimentos harmônicos) e de expressão (pela adaptação de recursos estilísticos essenciais como as articulações e os ornamentos). Em segunda instância, o estudo apresenta uma nova transcrição para violão dos *Sei solo* como exemplo de aplicação dos fundamentos de adaptação dessas obras.

Palavras chaves: J. S. Bach, violão, transcrição.

ABSTRACT

COSTA, G. S. Six sonatas and partias for solo violin by J. S. Bach on the guitar: adaptation principles for arranging the cycle. 2012. 192f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The *Sei solo â Violino senza Baço accompagnato* by Johann Sebastian Bach (BWV 1001-1006) have been arranged for guitar as isolated movements since the end of the 19th century and the transcription (1934) of the great *Ciaccona* made by the Spaniard Andrés Segovia (1893-1987) became a central work on the repertory, mainly for he remodeled the violin writing when adapting it for guitar. In the other hand, more recent approaches of the cycle have been became progressively simpler and closer to the original writing for violin. The first recording of the cycle on guitar, made by Kazuhito Yamashita (1989), still shows influences of Segovia, but Frank Bungarten (1988 – *Sonatas/2000 – Partitas*) rejects even Bach's own transcription of the 3rd *Partia*, BWV 1006a, where the composer adds bass lines and harmonies; Elliot Fisk (2001) follows Bungarten's example, with few bass additions; Timo Korhonen (2009-2010) goes further and does not add any notes, relying just on the violin score.

In opposition to today's tendency on guitar, the only reference we to Bach himself playing the violin Solos is on the clavichord, adding as much harmony as he considered necessary, as reports his student Johann Friedrich Agricola. Bach's and his contemporaries' arrangements clearly show us that the change of the medium in a composition (usually violin or cello) always involved the modification of the original writing, generally having more polyphonic elaboration after the resources of the new instrument (normally keyboard or lute). The period's practice reveals that an intentioned fidelity to the original musical text in a guitar arrangement is as misplaced as it would be the Segovia's version when judged by today's standards. In the other hand, there are partial recordings of the *Sei solo* on the guitar that seek to follow the baroque's arrangement and performance practices. There are also several recordings of the whole cycle made by lute and harpsichord players that do not hesitated about changing the original writing for violin in order to adequate the works for their instruments.

The present study aims to establish the adaptation principles of the *Sei solo* for guitar based on period's arrangement and performance practices with no pretention of reaching neither authenticity nor fidelity, but simply as instrumentation resources (when rewriting of polyphonic texture with additions of bass lines and harmonies) and expression resources (when adapting stylistic essentials like articulations and ornaments). The secondary purpose of this research is to exemplify an application of the adaptation principles by presenting a new arrangement of the *Sei solo* for guitar.

Keywords: J. S. Bach, guitar, arrangement.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Johann Sebastian Bach e as obras para violino solo.....	7
1.2. Os <i>Sei Solo</i>: características gerais	8
1.2.1 Transcrições.....	10
1.3. Considerações sobre as relações entre a música e a retórica	14
1.3.1. Princípios da retórica na música e especulações sobre J. S. Bach	15
2. Características estruturais e estilísticas dos <i>Sei Solo</i>	22
2.1. Sonata Prima, BWV 1001	22
2.2. Sonata Seconda, BWV 1003	35
2.3. Sonata Terza, BWV 1005	44
2.4. Partia Prima, BWV 1002	51
2.5. Partia Seconda, BWV 1004	65
2.6. Partia Terza, BWV 1006	78
3. Análises das transcrições de J. S. Bach e de seus contemporâneos	83
3.1. Partia Terza na transcrição BWV 1006a.....	83
3.2. Sonata Seconda na transcrição BWV 964 e Adagio da Sonata Terza na transcrição BWV 968.....	97
3.3. Fuga, segundo movimento da Sonata Prima (BWV 1001), nas transcrições para alaúde (BWV 1000) e para órgão (BWV 539)	107
3.4. A transcrição para alaúde BWV 995 da Suíte V para violoncelo, BWV 1011, e a intabulação de um alaudista contemporâneo de Bach.	111
4. Transcrições para Violão	113
4.1. Andrés Segovia (1893-1987): Chaconne	113
4.2. Kazuhito Yamashita (1961): gravação – 1989.	117
4.3. Frank Bungarten (1988 – Sonatas/ 2000 – Partitas)	119
4.4. Eliot Fisk (2001).....	121
4.5. Timo Korhonen (2009 – Sonatas/ 2010 – Partitas).....	124
4.6. Sonatas e Partias em gravações isoladas:	125
5. Transcrevendo os <i>Sei solo</i> para violão.....	126
5.1. Escolha das tonalidades	126
5.2. Realizações de linhas de baixo	129
5.3. Preenchimentos harmônicos	135
5.4. Articulação: interpretação e adaptação	140
5.5. Ornamentação.....	182
6. Considerações finais	184
Referências bibliográficas	186
ANEXO - transcrição para violão dos <i>Sei solo</i> de J. S. Bach.....	192

Introdução

Os *Sei solo a violino senza Basso accompagnato* de Johann Sebastian Bach vêm sendo transcritos para violão em movimentos isolados, *Partias*¹ (grafia de acordo com o manuscrito autógrafo) ou *Sonatas* inteiras e até mesmo o ciclo completo. Francisco Tárrega (1852-1909) teria sido o primeiro violonista a descobrir que algumas composições de Bach podiam ser satisfatoriamente transcritas para o violão (WADE, 1985, p.14). Tárrega era compositor, mas seja por fins artísticos ou de estudo, quase setenta por cento de sua produção foi dedicada à transcrição (MORAES, 2007, p.38). Suas transcrições de obras para piano de Isaac Albéniz (1860-1909) e das obras para violino e violoncelo de J. S. Bach despertaram o interesse de outros intérpretes, estabelecendo um cânone de repertório. Muitas das edições que surgiram depois remontam às concepções de Tárrega em relação às tonalidades, que são decisivas para a acomodação da tessitura e aproveitamento dos recursos do violão. Exemplo disso são as transcrições da *Bourrée* e da *Sarabanda* da *Partia Prima*, BWV 1002 (mantidas em Si menor), e da *Fuga da Sonata I*, BWV 1001 (transposta para Lá menor), que foram algumas das primeiras obras de Bach que Andrés Segovia (1893-1987) adicionou ao seu repertório e publicou anos mais tarde com algumas alterações em relação ao trabalho de Tárrega.

Exemplo 1 - *Tempo di Borea* da *Partia Prima*, BWV 1002 (transcrição de Francisco Tárrega)

S O N A T A II.
de
BACH (Joan Sebastian)

Francisco Tárrega

PRECIO FIJO PTAS. 1'50

Tempo di Bourrée

¹ *Partita*, termo mais conhecido nas edições das obras para violino solo de J. S. Bach, é substituído aqui por *Partia*, o termo empregado pelo próprio compositor no manuscrito. Seu uso era comum na Alemanha central para designar obras em forma de suíte – Johann Kuhnau publicou duas coleções de *Partien* e duas de *Suonaten* entre 1689 e 1700. De acordo com Ledbetter (2009, p.3) “havia uma grande variedade de terminologias disponíveis para Bach (...) ele gostava de fornecer exemplos de todos os gêneros disponíveis e ele usou quase todos esses termos em diferentes épocas”. J. S. Bach usou o termo *Partita* nas peças individuais da coleção para cravo intitulada *Clavier Übung* (1730), que também foi usado por Kuhnau.

Tempo di Borea, apresentado acima na transcrição de Tárrega, é erroneamente vinculado à segunda sonata para violino solo. Abaixo segue a transcrição de Segovia:

Exemplo 2 - *Tempo di Borea* da *Partia Prima*, BWV 1002 (transcrição de Andrés Segovia)

Bourrée

Transcription
by Andrés Segovia

J. S. Bach
(1685 ~1750)

Mesmo antes de Segovia, o violonista espanhol Antonio Jiménez Manjón (1866-1919) teria feito uma transcrição da *Ciaccona* transposta para Mi menor, tendo sua execução anunciada no programa de uma apresentação que ele fez no dia 3 de abril de 1913 em Madrid (ALTAMIRA, 2009, p. 7), o que tornaria Manjón o primeiro violonista a transcrever a obra para violão. Segundo o mesmo autor, a transcrição do violonista argentino Antóni Sinópoli (1878-1964) publicada em 1922 pela Ricordi Americana, normalmente tida como a primeira versão para violão, seria similar ao menos em relação à escolha da tonalidade. Nesse sentido, pode-se especular que Sinópoli teria tido a chance de conhecer a versão de Manjón em apresentações em Montevideu, cidade em que ambos residiam.

Exemplo 3 – *Ciaccona* da *Partia Seconda*, BWV 1004 (transcrição de Antonio Sinópoli)

C H A C O N A

Transcripción para guitarra
de ANTONIO SINÓPOLI

JUAN S. BACH

Andante non troppo lento

Em relação à *Ciaccona*, no entanto, Segovia realizou um projeto mais ambicioso. Sua realização e execução tiveram uma receptividade tão boa que Barros (1993, p. 15) a considerou “um de seus feitos mais extraordinários”, e chegou a compará-la às outras grandes realizações de Segovia, como sua contribuição para a aceitação do violão como instrumento de concerto e seu trabalho junto a compositores para estimular a produção de repertório. Em relação ao repertório do violão, poderíamos dizer que a transcrição de Segovia teria um status equivalente ao que a transcrição de Ferruccio Busoni (1866-1924) tem em relação ao repertório do piano. Guardadas as devidas proporções, a versão de Segovia segue o exemplo de Busoni e redimensiona a escrita para violino no violão, acrescentando preenchimentos harmônicos e linhas de baixo, tornando a textura geral da obra sensivelmente mais encorpada do que a escrita para violino, sobretudo se consideradas as características do violão. Se por um lado a versão de Segovia imprime um caráter romântico à obra, por outro ele consegue tornar a obra consideravelmente mais convincente do ponto de vista sonoro do que uma simples execução da parte de violino ao violão. Ainda que condenável do ponto de vista estilístico para os padrões atuais, a concepção de Segovia teve o grande mérito de redimensionar obra para o violão, um procedimento que sem dúvida colaborou para seu sucesso junto ao público de sua época, e que foi decisiva para perpetuar sua transcrição como uma obra-prima do gênero na história do instrumento.

Em relação à integração de transcrições de peças de J. S. Bach ao repertório de Segovia nota-se um padrão de execução e de gravação de movimentos isolados de obras originais para alaúde, violoncelo e violino entre 1927 e 1939 (BARROS, 1993, p.16). Somente em 1961 ele faz sua primeira gravação de uma suíte na íntegra, a *Suite III* para violoncelo, BWV 1009, transcrita por John W. Duarte.

Praticamente uma década antes, durante seus recitais na década de 50 do século XX, o inglês Juliam Bream (1933) executou a maior parte das obras de J. S. Bach supostamente dedicadas ao alaúde. Em 1957 gravou a *Ciaccona* e o *Prélude, Fugue e Allegro*, BWV 998. Em dezembro de 1958, o australiano John Williams (1941), aos dezessete anos, gravou as *Suites I e III* para violoncelo de Bach, ambas em transcrições de John Duarte. Entre 1957 e 1971 vários violonistas, além de Bream e Segovia, gravaram a *Ciaccona*: Narciso Yepes, Alírio Diaz, Christopher Parkening e John Williams (WADE, 1985, p.17,20-24).

A primeira gravação integral de uma das obras do ciclo de *Sei Solo* de Bach foi feita em 1965 por John Williams, a *Partia Terza* na versão para alaúde², BWV 1006a. A partir dessa década de 60 do século XX, foram feitas várias gravações do grupo de obras para alaúde de Bach, mas as obras para violino solo só viriam a ser abordadas mais consequentemente a partir do final da década de 1980.

Em 1988 foi lançada a primeira gravação parcial do ciclo, as três *Sonatas*, feita por Frank Bungarten, que completaria o ciclo com a gravação das três *Partias* em 2000 e relançaria uma caixa com o ciclo completo em 2001. De 1990 em diante seguem gravações parciais como a da *Partia Seconda*, BWV 1004, feita por Manuel Barrueco em 1990, que se soma à gravação das três sonatas de 1997 – se incluirmos a *Partia Terza* gravada em 1981 como suíte para alaúde, falta apenas a *Partia Prima* para completar o ciclo). Gravações das três sonatas surgem também em 1994 por Nicholas Goluses e em 2000 por Franz Halasz.

A primeira gravação do ciclo completo foi feita em 1989 por Kazuhito Yamashita. Quase dez anos se passaram até que outros violonistas abordassem o ciclo como um todo: Paul Galbraith (1998, violão de oito cordas), Frank Bungarten (2000), Elliot Fisk (2001) e Timo Korhonen (2009). Gravações de sonatas ou partias isoladas existem em maior quantidade e algumas gravações são de especial interesse por apresentarem soluções referenciais de adaptação: dentre elas, destacaríamos a *Partia Seconda* de Manuel Barrueco (1990) pela realização de baixos, a *Sonata Seconda* de Fabio Zanon (1997) pela utilização da *Sonata* BWV 964 como referência, a *Sonata Prima* de José Antonio Escobar (2001) pela utilização de *campanelas* para adaptar as ligaduras, a *Sonata Terza* por Goran Krivokapic (2005) pela realização de linha de baixo para o último movimento, e a gravação da *Sonata Prima* feita por Pablo Márquez para um programa de TV dedicado ao violão no Uruguai, que parece ter sido fortemente inspirada na gravação ao cravo de Gustav Leonhardt (1985), inclusive por ter tomado como referência a transcrição da fuga para órgão BWV 539.

Encontramos cinco transcrições publicadas do ciclo completo dos *Sei solo*: a primeira foi feita por Mosócki Miklós e publicada em 1978 pela Editio Musica Budapest (Hungria), mas seu trabalho se resumiu a prover digitações tradicionais para a partitura concebida para violino. A segunda foi feita por Kazuhito Yamashita no ano de

² No capítulo referente às fontes referenciais discutiremos a questão da destinação dessa transcrição da *Partia Terza* para violino, que não teve uma instrumentação definida por J. S. Bach no autógrafo.

sua gravação, 1989, mas sua edição pela Gendai Guitar está esgotada e circula informalmente na internet em arquivos pdf sem os dados da editora. A terceira transcrição foi feita Tadashi Sasaki e publicada em 2000 pela Zen-On Guitar Library (Japão) – trata-se de uma edição cuidadosa, com poucas, mas pertinentes alterações, conservando as tonalidades originais. A quarta transcrição do ciclo é a mais ousada quanto à reelaboração da escrita e foi curiosamente realizada por um violoncelista, Walter Despajl, sendo publicada em 2006 pela editora alemã Chanterelle. Nesta transcrição há mudanças de tonalidade que provocam a repetição de Lá menor entre a primeira e a segunda sonata, além da transposição da segunda partia para Mi menor. Mas as mudanças mais marcantes são relativas à reelaboração da escrita, que inclui adições que nem sempre colaboram com o caráter das obras, como a linha de baixo no *Grave* da segunda sonata, BWV 1003 ao estilo do famoso *Adagio* da 3ª Suite Orquestral de J. S. Bach, que já está presente na escrita original do terceiro movimento da sonata. A quinta edição foi publicada junto aos CD's de Timo Korhonen pela editora Gendai Guitar LTD, no Japão, e provavelmente é a única dentre as edições disponíveis comercialmente que foi gravada comercialmente – apesar de não haver alterações na escrita para violino, a versão de Korhonen é criteriosa quanto às ligaduras, que geralmente são diretamente adaptadas como ligados de mão esquerda.

Praticamente todos os cravistas e alaudistas que transcreveram e gravaram os *Sei solo* (Gustav Leonhardt, Robert Hill, Nigel North, Hopkinson Smith, entre outros) seguiram os moldes das transcrições de J. S. Bach e de seus contemporâneos modificando sensivelmente a escrita original para aproveitar os recursos da nova instrumentação. Se comparadas às versões integrais ao violão, as versões para cravo e até mesmo para alaúde são consideravelmente mais modificadas e, ao mesmo tempo, apresentam sensíveis diferenças entre si. É compreensível, no entanto, que alaudistas e cravistas estejam mais familiarizados com as questões estilísticas do barroco e que tenham maior desenvoltura no domínio da transcrição, pois são geralmente preparados para a execução de baixo contínuo, que inclui a improvisação dentro de uma linguagem harmônica comum aos *Sei solo*. Embora essas práticas não façam parte do treinamento padrão dos violonistas, a importância das obras de J. S. Bach para o violão é inegável e as obras para violino solo do mestre-capela alemão compreendem uma parte significativa dentre as obras que foram incorporadas ao repertório no século XX, juntamente com as obras para violoncelo e para alaúde (neste último caso, um conjunto que não chega a formar um ciclo, ao contrário das obras para violino e violoncelo).

Por nossa própria experiência, verificamos a necessidade de um estudo direcionado das práticas de transcrição e de execução no período barroco para um maior domínio dos recursos de instrumentação (reelaboração da textura polifônica com adições de linhas de baixo e preenchimentos harmônicos) e de expressão (pela adaptação de recursos estilísticos essenciais como as articulações e os ornamentos) para a interpretação do repertório bachiano no violão.

Não há, no entanto, uma pretensão de autenticidade ou fidelidade em relação ao repertório, mesmo porque seria indefensável conceitualmente em função do instrumento utilizado, mas o principal objetivo desse trabalho é estabelecer os fundamentos para a realização de transcrições para violão a partir de obras para violino (e que seriam também válidas no caso das suítes para violoncelo) partindo de análises das transcrições BWV 1006a (uma versão da terceira partia feita pelo próprio compositor sem indicação de instrumentação, mas altamente funcional no violão), BWV 539 e BWV 1000 (versões para órgão e alaúde da Fuga da primeira sonata realizadas por contemporâneos do compositor), BWV 964 e 968 (versões da segunda sonata e do *Adagio* da terceira sonata para teclado, possivelmente realizadas por algum aluno) e BWV 995 (versão para alaúde feita pelo próprio compositor e intabulada em um manuscrito não identificado).

Essas transcrições refletem as práticas da época e, muitas vezes, ilustram, como no caso do BWV 964, os acréscimos que J. S. Bach fazia quando tocava os *Sei solo* no teclado, segundo Agricola³. As versões para alaúde citadas anteriormente são duplamente instrutivas, pois estão mais próximas das possibilidades do violão quanto à reelaboração da polifonia e, no caso das intabulações, apresentam soluções para a adaptação de ligaduras que podem ser incorporadas ao violão. As transcrições autógrafas (BWV 1006a e BWV 995) atestam a necessidade que o compositor tinha de realizar linhas de baixo mesmo em peças concebidas para “iludir” o ouvinte com polifonias implícitas, ou trechos monódicos desenvolvidos pela técnica de melodia composta (*compound melody*).

Assim, no presente estudo foram estabelecidos os fundamentos para a transcrição para violão dos *Sei solo* a partir de recursos de instrumentação (pela

³ Johann Friedrich Agricola (aluno do compositor entre 1738 e 1741), conta que ouviu Bach tocando com frequência os solos para violino ao clavicórdio, adicionando “tanta harmonia neles quanto achasse necessário. Ele também reconhecia neste caso a necessidade de uma harmonia com resultado sonoro, algo que não conseguia de maneira mais plena junto àquela composição”. (AGRICOLA, 1975 [1775], p.75).

reelaboração da textura polifônica com adições de linhas de baixo e preenchimentos harmônicos) e de expressão (pela adaptação de recursos estilísticos essenciais como as articulações e os ornamentos) comuns à época da composição. Também foi analisada uma parte significativa dos trabalhos de transcrição precedentes sobre o mesmo ciclo existentes em edições e gravações, destacando a diversidade de interpretações e de possibilidades adaptação. Adicionalmente foram apresentadas análises estruturais e estilísticas referenciadas nos abrangentes trabalhos de David Ledbetter (2009), Joel Lester (1999), John Butt (1990) e Hans Vogt (1988). Por fim, foi realizada uma nova transcrição para violão dos *Sei solo* como exemplo de aplicação e integração dos fundamentos de adaptação apresentados nesse estudo.

1. Johann Sebastian Bach e as obras para violino solo

Apesar de ser mais lembrado pelo domínio dos instrumentos de teclado, J. S. Bach se ocupou com o violino durante uma significativa parte de sua formação e de seu campo de atuação profissional. Sua formação no violino foi iniciada com seu pai, Johann Ambrosius, cujo pai também era violinista e ambos tinham o violino como o centro de suas atividades profissionais. Ledbetter (2009, p. 13) ressalta que o domínio que Bach tinha do violino era destacado na comparação com Händel, cuja atuação nunca passou de tocar “*die andere Violine*” (ripieno) na ópera de Hamburgo em 1703.

O primeiro emprego de Bach, nos primeiros seis meses de 1703, foi de violinista “de fila” na privada *Capelle* do duque Johann Ernst da Saxônia-Weimar, seguindo os passos de seu avô, que trabalhou por sessenta anos nessa corte. Ele retorna a Weimar em 1708, como organista e músico de corte. O violino assume uma nova importância em 1714, quando ele é nomeado para o posto de primeiro violino em Weimar.

Seu segundo filho, Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), comentou sua habilidade numa carta à Forkel, na época em que este preparava a primeira biografia sobre o compositor:

Na sua juventude e até a aproximação da idade avançada, ele tocou o violino com clareza e projeção, e assim conseguia manter a orquestra em melhor estado do que poderia fazer tocando o cravo. Ele entendia com perfeição as possibilidades de todos os instrumentos de cordas. Isso é evidenciado por seus solos para o violino e para o violoncelo sem baixo [acompanhando]. Um dos maiores violinistas me disse uma vez que nunca viu nada mais perfeito para se aprender a ser um bom violinista e não poderia sugerir nada melhor para alguém com ânsia de aprendizado do que os ditos solos de violino sem baixo. (BD III, nº 801 *apud* WOLFF, p. 397).

A citação de C. P. E. Bach sobre o uso do violino por seu pai traz dois elementos importantes: o uso do violino como forma de conduzir conjuntos musicais e o domínio da escrita para o instrumento. No entanto, Ledbetter (2009, p. 14) afirma que o violino começa a perder importância na função de Bach como líder de conjuntos a partir de sua mudança para Leipzig em 1723: “na descrição de uma execução em concerto (1727) ele está tocando e presumidamente liderando ao cravo”.

1.2. Os *Sei Solo*: características gerais

Os *Sei Solo a violino senza Baço accompagnato* (1720) de Johann Sebastian Bach (BWV 1001-1006) foram compostos no período em que o compositor trabalhou como mestre-capela na corte do príncipe de Anhalt-Cöthen (1717-1723), onde suas atividades se concentravam principalmente na criação e execução de música instrumental. Desse período datam os *Seis Concertos de Brandenburgo*, o primeiro volume do *Cravo bem temperado*, as seis *Suites Francesas*, as *Invenções* a duas e três partes, as *Seis Sonatas para Violino e Cravo*, as *Quatro suítes para orquestra*, as *Três Sonatas para Viola da Gamba e Cravo* e as *Seis Suítes para Violoncelo*. Cada coleção de obras desse período explora amplamente as possibilidades de seus gêneros (LESTER, 1999, p.7). Os *Seis Solos* para violino, constituídos por três sonatas e três partias, abrangem de forma variada as formas instrumentais de seu tempo, uma constante prática do compositor em suas coleções de suítes (LEDBETTER, 2009, p.108).

As três Sonatas correspondem ao gênero *sonata da chiesa*, cada uma tendo um movimento lento, uma fuga, outro movimento lento *arioso* e um *finale* em andamento rápido. Os primeiros movimentos lentos de cada sonata estão nas tonalidades de Sol menor, Lá menor e Dó maior, tendo indicações de andamento similares, *Adagio* (Sonatas I e III) e *Grave* (Sonata II). As Sonatas I e II são também muito similares quanto ao caráter, texturas de acordes e floreios. O *Adagio* da *Sonata Terza* (BWV 1005) tem menos características em comum com os dois primeiros: a peça toda é construída sobre um pequeno motivo continuamente repetido numa só linha e a cada compasso é adicionado outra parte, tendo muito em comum com o concerto em Dó menor de Alessandro Marcello transcrito por Bach (BWV 981). As três fugas são progressivamente mais longas e complexas, apresentando tipos diferentes de sujeito. A

primeira representa o tipo *canzona*, com sujeito de notas repetidas, comuns na tradição de Corelli e exposição de quatro vozes. Na Fuga da segunda sonata o sujeito tem uma métrica de dança leve, muito cultivada por Bach, e exposição a três vozes. A Fuga da terceira sonata é a mais longa e elaborada das três, sendo frequentemente comparada à *Ciaccona* quanto à extensão. O sujeito é identificado com o *stile antico*, com algumas atualizações (LEDBETTER, 2009, p. 154). Apenas terceiros movimentos estão em tonalidades relativas e, formalmente, cada um se refere a uma formação diferente: *Siciliana* – trio sonata; *Andante* – movimento lento de concerto veneziano em que o solo é acompanhado por acordes repetidos (Vivaldi – BWV 972); e *Largo* – movimento lento de sonata para violino com contínuo (idem, p. 10). Os rápidos movimentos finais, *Presto*, *Allegro* e *Allegro assai*, são apresentados em forma binária com escrita do tipo *moto perpetuo*.

As três Partias correspondem ao gênero *sonata da camera*, cada uma tendo séries de movimentos de dança, sendo que as duas primeiras exemplificam o tipo de suíte instrumental (*allemande*, *sarabande*, *courante* e *gigue*) e constituem um compendio de variações. Na *Partia Prima*, em Si menor, a *gigue* é substituída pela *bourrée* (*Tempo di borea*) e cada dança é seguida por variações em forma de *Doubles*. Segundo Ledbetter (2009, p. 108), o compositor teria optado por terminar com a *Bourrée* para evitar uma repetição de divisões, pois a *Double* da sarabanda, que a precede, tem uma subdivisão dos tempos em três. A *Partia Seconda*, em Ré menor, tem uma seqüência de danças similar (com uma *giga* no lugar da *bourrée*), mas termina com a imensa *Ciaccona*, que supera em extensão a soma de todas as danças que a antecedem. O elemento variacional nessa Partia é mais sutil em relação à primeira, está relacionado ao tipo de partia em que cada dança é uma variação sobre um plano harmônico comum (LESTER, 1999, p. 145). Além da relação variacional entre os movimentos, a obra termina com uma *Ciaccona*, que é em si um gênero de dança em que a variação é um elemento fundamental. A *Partia Terza*, em Mi maior, corresponde ao tipo de suíte-abertura, mas contrapõe o estilo concertante italiano do *Preludio* (no lugar tradicional da *Allemande*), às danças francesas numa seqüência bem diferente: *loure*, *gavotte en rondeaux*, *menuets I e II*, *bourrée* e *gigue*.

1.2.1 Transcrições

J. S. Bach tem uma extensa produção de transcrições, que abrange obras suas e de outros compositores. No caso das obras de outros compositores, especula-se que a transcrição para Bach seria uma maneira de estudar gêneros, formas e estilos. No caso de suas próprias obras, Breig (1997, p.154) afirma que as transcrições muitas vezes tinham origem no interesse do compositor em continuar a trabalhar em obras já definidas, explorando as possibilidades inerentes de uma obra acabada.

Comentando o grau de elaboração dos movimentos de cada conjunto de *Sonatas* e *Partias*, Ledbetter (2009, p. 10) afirma que quando Bach revisava uma obra tendia muito mais a enriquecê-la e elaborá-la do que simplificá-la. Exemplos do interesse que o compositor tinha em explorar as possibilidades de uma obra acabada, e de sua tendência a enriquecer uma obra no caso de revisitá-la podem ser observados nas transcrições para cravo dos concertos para violino que o próprio compositor realizou quando supervisionava o *Collegium musicum* de Leipzig, um grupo formado por estudantes e cidadãos de classe-média fundado por Telemann em 1702. Em *Composition as arrangement and adaptation*, Werner Breig (1997, p.167-70) analisa a metodologia empregada pelo compositor na transcrição dos concertos para o cravo (BWV 1052-9, 1738) e, considerando a cronologia de execução dos arranjos, constata um grande empenho artístico por parte do compositor e, até mesmo, uma evolução nos procedimentos de adaptação.

Os *Sei Solo* de Bach foram muitas vezes tomados como exemplo de escrita perfeita, tanto que muitos violonistas se recusam a fazer qualquer alteração quando os interpretam no violão⁴. Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), discutindo a dificuldade de se escrever satisfatoriamente melodia e harmonia em menos de três partes em seu método de composição, toma as obras para violino e violoncelo solo de Bach como exemplos superiores de escrita de linha única, tão completas em sua forma que nenhuma linha melódica poderia ser acrescentada. Essa afirmação foi repetida mais tarde pelo primeiro biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1802, p.31, *apud* LEDBETTER, 2009, p.12).

Ledbetter (*ibidem*) comenta a incompatibilidade da afirmação de Kirnberger com a prática do autor em transcrever suas próprias obras:

Embora não haja dúvidas de que essas obras sejam completas em sua forma original, a noção de que elas sejam absolutamente perfeitas e imutáveis conflita com o

⁴ O mais recente exemplo dessa conduta é a gravação do ciclo feita pelo violonista finlandês Timo Korhonen (3 Sonatas em 2009 e 3 Partias em 2010).

que se conhece da prática do compositor por outras fontes, dentre elas sua prática de execução de contínuo, que o levava habitualmente a adicionar preenchimentos harmônicos e linhas contrapontísticas extras em composições (suas e de outros compositores). A suíte para alaúde em sol menor para alaúde (BWV 995), que é de fato uma transcrição da Suíte para violoncelo (BWV 1011), pode ser tomada como exemplo dessa prática, pois são encontrados vários trechos onde o compositor adicionou linhas contrapontísticas, completou ou criou novas linhas de baixo, acrescentou ou preencheu acordes.

Para enfatizar a prática de transcrição do compositor, o autor ainda cita a única referência que se tem de J. S. Bach executando os *Sei Solo*, feita por Johann Friedrich Agricola (aluno do compositor entre 1738 e 1741). Agricola conta que Bach tocava com frequência os Solos para Violino no clavicórdio:

Por que o autor [Agricola] não prefere mencionar os ainda bem mais difíceis 6 Solos de violino sem baixo de Joh[ann] Seb[astian] Bach? Estes são certamente ainda mais difíceis e mais completos de vozes que os Capriccios do senhor [Franz] Benda [1709-1786]. Mas [os Seis solos de Bach] foram justamente compostos para uma mesma finalidade. Seu autor [Bach] frequentemente os tocava ao Clavicórdio e inseria tanta harmonia neles quanto achasse necessário. Ele [Bach] também reconhecia aqui neste caso [de tocar ao clavicórdio com acréscimos de notas] a necessidade de uma harmonia com resultado sonoro, algo que [Bach] não conseguia de maneira mais plena junto àquela composição [originalmente composta para violino solo]⁵ (AGRICOLA, 1975 [1775], p.75).

Ledbetter (2009, p.118) cita também Jakob Adlung na *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, que inclui as “6 Sonaten und Partien ohne Baß” numa lista de obras para teclado de Bach indicando que apesar de serem solos de violino *senza baßo*, podiam muito bem ser tocados ao clavicórdio (ADLUNG, 1758, *ibidem*).

As transcrições para cravo da *Sonata Seconda* em Lá menor (BWV 964 – em Ré menor) e do *Adagio* da *Sonata Terza* em Dó maior (BWV 968 – em Sol maior), comumente atribuídas a J. S. Bach, podem exemplificar os tipos de elaboração a que se refere Agricola. Seguem abaixo os compassos iniciais do *Grave* como no original para violino e na transcrição transposta para Lá menor (BWV 964, em Ré menor) para efeito de comparação e exemplificação do enriquecimento da textura na adaptação para teclado:

Exemplo 4 - compassos iniciais do *Grave*, BWV 1003

⁵ Os colchetes aqui são acréscimos nossos para uma melhor compreensão da tradução e seu contexto

Exemplo 5 - compassos iniciais do *Adagio*, BWV 964 (transposição para Lá menor)

Outro exemplo de transcrição de peças dos *Sei Solo* em que há um grande número de alterações está na *Sinfonia* da Cantata *Wir danken dir, Gott*, BWV 29, em que Bach providencia um acompanhamento orquestral para o *Prelúdio* da *Partia Terza*, BWV 1006, e ainda modifica a linha original em alguns trechos na parte adaptada para órgão para essa nova versão.

Da mesma *Partia*, uma transcrição do próprio compositor consta em todas as coleções denominadas “Obras para Alaúde de J. S. Bach”, amplamente difundidas em dezenas de edições para violão: a *Suite* BWV 1006a, uma versão autêntica em manuscrito autógrafo, mas sem instrumentação definida. O título não autógrafo da obra identifica a suíte como uma composição para cravo: *Suite pour le Clavecin composé par Jean Sebast. Bach/ Original*. Não há consenso entre os estudos, mas as especulações mais comuns sugerem que a obra poderia ter sido concebida para alaúde, para *Lautenwerck*⁶ (o cravo-alaúde) e até mesmo para harpa. Siegele (1975, p. 83) afirma que a tessitura da transcrição BWV 1006a é muito próxima da utilizada em *Präludium*, *Fuge* e *Allegro* em Mi bemol Maior (BWV 998), que é também “um rico e incontestável manuscrito autógrafo com o título *Prelude pour la luth. à Cembal. par J. S. Bach*”. André Burguete (1977, p.52) afirma que número de passagens viáveis ao alaúde é muito inferior ao de passagens que são impossíveis. Apesar da tonalidade de Mi maior ser quase impraticável no instrumento, tanto que alguns alaudistas atuais optam por tocá-la em Fá maior⁷, o texto de revisão da *Neue Bach-Ausgabe* (Vol. 10) feito por Kohlhase (1979, p. 170) sustenta a tese de que a versão seria provavelmente destinada ao alaúde, especulando que Bach poderia ter contado com a capacidade do alaudista para transpor a obra caso a tonalidade impusesse muitas dificuldades de execução. Há também a possibilidade da transcrição ter sido concebida para *Lautenwerck*, com o compositor tentando reproduzir texturas típicas do alaúde no

⁶ *Lautenwerck*, *Lautenklavecimbel*, *Lautenklavier*, *Lute-harpsichord* e *clavecin-luth* são algumas das denominações do cravo-alaúde de cordas de tripa, geralmente bojudo, desenvolvido para imitar o som do alaúde. J. S. Bach teria sido um admirador do instrumento e teria seguramente composto a Suíte em Mi menor, BWV 996, cuja fonte é uma cópia de J. L. Krebs com a seguinte informação: “*Preludio con La Svite / da / Gio: Bast. Bach. / aufs Lauten Werck*” (Ripin-Wraight, 2006).

⁷ O alaudista inglês Nigel North gravou sua própria transcrição dos *Sei Solo* em 1986, optando por fazer algumas adaptações na transcrição BWV 1006a, dentre elas a transposição para Fá maior.

instrumento de teclado. Um testemunho de J. F. Agricola em *Musica mechanica organoedi* (1726) de Jakob Adlung (1699-1762) dizia que o construtor Zacharias Hildebrandt teria lhe feito um *Lautenwerck* projetado por J. S. Bach cujo timbre poderia confundir até mesmo alaudistas profissionais (*apud* Ripin-Wraight, 2006). Com exceção do longo trilo que dura quatro compassos na *Gavotte en Rondeaux*, um efeito impraticável no alaúde, a hipótese de que J. S. Bach poderia efetivamente ter pretendido uma textura alaudística para *Lautenwerck* torna-se ainda mais plausível.

Quanto à realização da transcrição, Siegele (1975, p. 83) concorda com a simplicidade ressaltada pelo organista Hermann Keller (1885-1967) em *Die Klavierwerke Bachs* (1950) quando comparada à *Sinfonia* da *Cantata BWV 29*. Em função dessa simplicidade, Keller chega a questionar a autenticidade da transcrição. No entanto, Siegele argumenta que é muito pouco provável que Bach tivesse feito uma cópia limpa de uma transcrição de uma obra sua feita por uma terceira pessoa, embora esse tipo de transcrição “escolar” pudesse ter sido feita por qualquer aluno dele que tivesse domínio das técnicas de composição. Siegele destaca ainda a inclusão de ornamentos na partitura da transcrição, que Ledbetter (2009, p.269) afirma ser de especial interesse como sugestão para execução, assim como os sinais de dinâmica. A versão original é mais econômica nesses aspectos, mas, por outro lado, é bastante rica em articulações, que, por sua vez, são raramente encontradas na transcrição.

A questão da instrumentação da transcrição BWV 1006a permanece em aberto e as alterações são pequenas se comparadas às transcrições da *Sinfonia* da *Cantata BWV 29*, e mais sutis se comparadas às transcrições da *Sonata Seconda* e do *Adagio* da *Sonata Terza*. O BWV 1006a apresenta texturas polifônicas mais próximas das obras seguramente destinadas ao alaúde, BWV 995 e BWV 998, e, juntamente com elas, foi incorporada ao repertório tradicional do violão, com acordes mais completos e importantes realizações de linhas de baixo, que não se movem tão rapidamente quanto as linhas de baixo típicas da escrita bachiana para teclado, características de escrita que a tornam o melhor modelo de adaptação para a transcrição das outras Partias e das Sonatas dos *Sei Solo*. Como a transcrição BWV 1006a tem se consagrado no repertório dos alaudistas contemporâneos e também no repertório do violão, nos remeteremos a ela como uma obra “para alaúde”.

As outras transcrições dos *Sei solo* comumente atribuídas a J. S. Bach (BWV 964 (*Sonata Seconda*), BWV 968 (*Sonata Terza - Adagio*) e BWV 539 (*Sonata Prima - Fuga*), BWV 1000 (*Sonata Prima - Fuga*) têm tido sua autenticidade contestada por

vários motivos, a começar pela ausência de um manuscrito autógrafo, mas todas apresentam interessantes soluções de adaptação, sendo geralmente reaproveitadas em praticamente todas as interpretações atuais ao cravo e ao alaúde. De especial interesse para a adaptação das articulações de um instrumento de cordas friccionadas para um instrumento de cordas dedilhadas é a versão BWV 995, transcrição autógrafa da Suite V para violoncelo do compositor (BWV 1011), e a intabulação de autoria não identificada coeva à transcrição BWV 995. Todas as transcrições referidas acima serão abordadas em profundidade no terceiro capítulo deste trabalho.

1.3. Considerações sobre as relações entre a música e a retórica

Os estudos sobre as relações entre a retórica e a música no período barroco tem se multiplicado nos últimas décadas, avançando consideravelmente como ferramenta de análise. Embora ainda não haja uma teoria unificada que abarque os processos composicionais em toda sua amplitude, aspectos fundamentais para a interpretação (enquanto performance e enquanto entendimento) e a para a adaptação dos *Sei Solo* são frequentemente relacionados às categorias retóricas nos estudos que tivemos acesso: as relações motivicas e de plano harmônico geral das obras (relativas à estrutura, associadas à *inventio* e à *elaboratio*); as articulações e a ornamentação (relativas à performance, associadas à *decoratio*).

John Butt (1999, p.15) ressalta a prevalência das analogias retóricas aplicadas à composição nos tratados musicais do período barroco, sugerindo que “deveríamos esperar ao menos um sabor (*flavour*) de retórica dentro da música”. Em *Bach and the patterns of invention* (1996), Laurence Dreyfus faz uso das expressões retóricas em suas análises, mas contesta veementemente os argumentos dos autores que afirmam que J. S. Bach teria tido formação típica de um *Capellmeister* e que seria, portanto, familiarizado com as relações entre retórica e música: para ele, Bach teria uma noção muito mais prática da *inventio* do que a teorização pretendida por Mattheson em *Der vollkommene Capellmeister* (1737). Em *Unaccompanied Bach: performing the solo works* (2009), Ledbetter não se dirige diretamente às teorias dos séculos XVII e XVIII, mas usa consistentemente uma terminologia derivada das analogias entre retórica e música. Faremos, portanto, um pequeno panorama sobre a retórica aplicada à música partindo das definições apresentadas por John Butt e Laurence Dreyfus, relacionando-as com o que se especula sobre o conhecimento que J. S. Bach teria da disciplina.

1.3.1. Princípios da retórica na música e especulações sobre J. S. Bach

Antes de mais nada, não devemos esquecer o contexto das sete *artes liberais*⁸, com o *Trivium* (retórica, gramática e dialética, chamadas ciências ou artes da linguagem) e o *Quadrivium* (música, astronomia, geometria e aritmética, chamadas ciências ou artes matemáticas, ampliadas com a ótica, mecânica etc. após as gerações de Galileu e Newton), determinantes na condição acadêmica das universidades desde os primórdios da Idade Média baixa. Portanto, a retórica era uma disciplina acadêmica incontornável no período no contexto do *Trivium*, e as implicações musicais ocorriam aqui ou ali, mesmo que a música pertencesse ao *Quadrivium*.

Como dissemos anteriormente, John Butt resalta a prevalência das analogias retóricas aplicadas à composição nos tratados musicais do período barroco, mas admite não haver evidências de que os compositores seguiam os mesmos conceitos retóricos. O autor cita três categorias retóricas aplicadas à composição musical e adiciona o uma quarta categoria relativa à performance, o *Elocutio*:

Inventio, *Dispositio* ou *Elaboratio* e *Pronuntiatio* ou *Elocutio*. *Inventio* é a idéia básica a ser apresentada: pode estar facilmente relacionada a um “único” *Affekt* tradicionalmente associado a cada peça musical, ou, em música mais abstrata, a figuração predominante e a técnica envolvida. *Elaboratio* é o esqueleto básico da peça, suas principais seções e eventos. *Decoratio* é a continuação do mesmo processo, adicionando palavras ou frases individuais. *Elocutio* é a performance do discurso. (BUTT, 1990, p.16)

Butt não deixa claro sua referência para essa divisão, mas se nos remetermos apenas às três iniciais, corresponderiam perfeitamente à divisão feita por Christoph Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, cerca 1660), apontada por Dreyfus como um dos modelos tomados por Mattheson na construção de sua própria teoria:

Christoph Bernhard, um importante codificador de figuras retóricas do século XVII, não havia submetido a música a um método estritamente retórico, mas meramente observou um “parentesco bem próximo” (*eine ziemliche nahe Verwandschaft*) entre as duas áreas. Música e retórica são análogos, mas não sinônimos. Na época do *Vollkommener Capellmeister* (1739), por outro lado, Mattheson era incapaz de decidir se a música podia ser mais bem entendida via retórica, ou se a música possuía de fato propriedades retóricas consideráveis. Para ser exato, não havia algo como uma teoria retórica unificada que ele pudesse se valer, então teve que escolher e definir. (DREYFUS, 1996, p.5)

⁸ Na verdade *ciências liberais*. Em Platão não há distinção entre *episteme* (ciência) e *techne* (arte). Não obstante as diferenças propostas por Aristóteles (que definiu arte já de um modo diverso da ciência), são as concepções platônicas (via Cassiodoro) que vão prevalecer na Idade Média até o Iluminismo.

Dreyfus afirma que Mattheson estava criando uma teoria no *Vollkommene Capellmeister* e que suas definições retóricas aplicadas à música partiram da intersecção da teoria de Bernhard com a de Quintiliano (*Institutio Oratoria*), sugerindo que sua teoria seria mais bem uma tentativa de tradução dos clichês musicais para a metalinguagem da retórica:

Enquanto Mattheson gostaria que suas teorias refletissem procedimentos usados por um compositor na prática diária de seu ofício, elas são mais bem entendidas como tentativas de conferir um status quase científico à composição musical. Não poderia haver testemunha mais eloquente da natureza puramente acadêmica de sua teoria do que o próprio Mattheson, que, numa notável ressalva, reconhece que “autores podem estar pensando antes na sua morte que em tais diretrizes, especialmente compositores”. Esta é uma admissão surpreendente e deve ser levada a sério se não se quer superestimar a relação entre as ruminções de Mattheson e o universo prático de um compositor alemão. Na melhor das hipóteses, então, os procedimentos de oratória de Mattheson devem ser lidos como traduções de lugares comuns musicais para a metalinguagem da retórica, um esforço que obscureceu genuínas ideias musicais com pretensão literária e uma boa dose de pensamento sonhador (DREYFUS, 1996, p.7-8).

Além do questionamento da teoria de Mattheson, Dreyfus também questiona os autores⁹ que sustentam que Johann Sebastian Bach seria um grande conhecedor da retórica apoiando-se na resposta de Abraham Birnbaum (professor de retórica da Universidade de Leipzig e amigo pessoal de Bach) às críticas feitas anonimamente à Bach por Johann Adolph Scheibe em *Critischer Musikus* (uma publicação escrita e editada pelo próprio Scheibe). Na edição de 14 de maio de 1737, Scheibe basicamente acusa Bach de excessiva elaboração a ponto de obscurecer a beleza de suas obras, encobrendo a melodia o tempo todo. Scheibe também se refere ao músico pelo termo *Musikant*, que teria uma conotação pejorativa (músico sem instrução formal), e ataca Bach dizendo que ele não teria interesse em ciências necessárias a um compositor erudito: retórica e poética. Birnbaum sai em defesa de Bach refutando as afirmações de Scheibe e a discussão se estende a outros números da publicação. Segue abaixo o trecho da refutação de Birnbaum a Scheibe utilizada por alguns autores para atestar o conhecimento que Bach tinha das relações entre retórica e música:

[...] Ele conhece tão profundamente os aspectos e regras que têm em comum a obra musical e a arte da retórica, que não só o ouvimos com grande prazer quando emite suas profundas opiniões a respeito das similitudes e concordâncias das duas artes, como também admiramos a hábil aplicação que faz das mesmas em suas obras (BIRBAUM, 1738, *Apud* HARNONCOURT, 1984, p. 46)

⁹ Dreyfus se refere à Ursula Kirkendale e seu estudo *Musical Offering*, que segundo a autora (nas palavras de Dreyfus) “deveria ser lido página-a-página como um glossário de retórica Quintiliana forense”.

John Butt (1990, p.15) ressalta a importância da retórica na educação e no pensamento humanista e também se apoia na afirmação de Birbaum para atestar o conhecimento que Bach tinha da disciplina:

Retórica era um fundamento da educação e pensamento humanista, e uma base útil para estudar a gramática e expressão juntas. (...) Não há evidência certa de que todo compositor seguia as mesmas regras retóricas básicas de composição – os numerosos escritos de Burmeister a Mattheson, não obstante – mas tal é a constância das analogias retóricas em tratados que deveríamos esperar ao menos um sabor de retórica na música [daquela época]. (...) O conhecimento que Bach tinha de retórica e sua relação com a música é inequivocamente registrado pelo professor de retórica de Leipzig, Birnbaum... (BUTT, 1990, p. 15)

Segundo Dreyfus (1996, p.9), no entanto, nenhum outro contemporâneo de Bach afirmava que ele era um humanista e sua educação limitada se mostrava no seu estilo de prosa incomum, deficiência que Scheibe conhecia por ter sido seu aluno e satirizou no *Critischer Musikus* afirmando que Bach “nunca tomou tempo para aprender a escrever uma carta longa”. Dreyfus cita um aluno e segundo defensor de Bach num segundo estágio da discussão com Scheibe, Even Lorenz Mizler, que no obituário de seu mestre admite que “nosso falecido Bach, a bem da verdade, nunca se ocupou com profundas especulações teóricas em música, mas era o mais forte na poética da arte”.

George Stauffer em *Johann Mattheson and J. S. Bach: the Hamburg connection* também ressalta a modesta educação de Bach, mas, nesse caso, como um dos prováveis motivos pelos quais ele nunca teria respondido às requisições de Mattheson por suas informações biográficas para publicação:

Em questões de debate público, Bach consistentemente expressou suas opiniões através de outros com maior desenvoltura literária: Birnbaum, um retórico da Universidade de Leipzig, ou Schröter, um contribuidor para o *Musikalische Bibliothek* de Mizler. Além disso, há a questão da educação modesta de Bach. Händel, Telemann, Graupner, Walther, Heinichen e Mizler tiveram formação universitária. A educação formal de Bach não foi além da *Michaelis-Schule* em Lüneburg. Esta deficiência ficaria dolorosamente evidente em uma biografia publicada. Bach provavelmente preferia ser julgado pelas suas obras e suas apresentações do que por suas credenciais acadêmicas (STAUFFER, 1983, p.362).

Dreyfus também aponta a modesta educação de Bach e a provável situação embaraçosa que seria a admissão de que o compositor não tinha conhecimento substancial da teoria retórica. As peças intituladas *Inventionen*, que potencialmente sugeririam uma analogia à *Inventio*, categoria relativa ao descobrimento de ideias na retórica, teriam em seu sentido uma conotação muito mais metafórica do que analógica em relação à retórica:

Fica-se numa saia justa, portanto, quando se sugere que um tradicional *Capellmeister* alemão como Bach não tinha mais do que uma familiaridade ou interesse passageiro no básico da teoria retórica. (...) Para um compositor como Bach, o que ficou da anexação musical do território retórico foi uma noção muito menos analógica e mais metafórica da invenção musical, uma noção, a bem da verdade, com suas próprias regras e práticas. Como Emanuel Bach e Agricola colocaram no obituário de Bach, uma qualidade central de sua arte foi o engajamento com “os mais escondidos segredos da harmonia... ninguém conseguia chegar a pensamentos tão incomuns e inventivos [*erfindungsvolle*] a partir de artifícios áridos como ele”. Era indubitavelmente essa noção de invenção que prevalecia em Bach (DREYFUS, 1996, p.9).

Enquanto alguns autores se apoiam no testemunho de Birnbaum para sustentar que J. S. Bach teria familiaridade com as relações entre retórica e música, Stauffer e Dreyfus afirmam que o compositor teria tido uma educação extremamente modesta e efetivamente inferior ao nível que se esperava de um mestre de capela em sua época. Dreyfus também sugere que a teoria de Mattheson consistia de especulações acadêmicas e estariam distantes do universo prático-poético do músico alemão. Questionando a operacionalidade dos conceitos musicais desenvolvidos a partir da retórica em seu artigo *Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico*, Suemi Lemos (2008, p.51) admite que seria lícito entender as teorizações musicais via retórica como uma “tentativa artificial de conferir estatuto mais positivo à *práxis* musical, na época desvalorizada eticamente” e, além disso, aponta várias divergências entre os diferentes tratados de retórica musical (Burmeister, Kircher, Mattheson, etc.). No entanto, a autora defende que o conjunto desses tratados deva ser levado em conta no trabalho analítico por serem “um testemunho precioso e insubstituível da maneira que se teve então de conceber a música, em todos os seus aspectos” (Idem, *ibidem*). Ainda assim, a autora também sugere que essas teorias não devem ser tomadas literalmente sob o risco de se obter um trabalho analítico fragmentário, caso a análise se reduza à identificação de figuras de *elocutio* no texto musical.

Não é possível afirmar com segurança, portanto, até que ponto as relações retóricas com a música eram de fato intencionadas por J. S. Bach ou mesmo por seus contemporâneos. Mas analogias retóricas são frequentes nos estudos sobre aspectos fundamentais da obra de J. S. Bach que tivemos como referência para as nossas análises, e se apresentam como uma ferramenta importante, fazendo pertinentes analogias que auxiliam na compreensão de práticas composicionais do período.

A *Inventio*

Um dos aspectos mais notáveis da escrita bachiana é, sem dúvida, um procedimento composicional que Ledbetter (2009, p.85) nomeia de “Princípio da *Inventio*” (*Invention principle*). Laurence Dreyfus estuda em detalhe essa prática em *Bach and the patterns of invention* (1996) e sua abordagem parece ter dado subsídios para Ledbetter, embora haja diferenças quanto à nomenclatura estrutural. Geralmente os autores que trabalham com termos derivados da *Inventio*, o descobrimento de idéias na retórica, fazem imediatamente uma relação com as Invenções (*Inventionen*) para teclado de Bach, mas Lester (1999) observa os mesmos princípios em seu livro sobre obras para violino solo de J. S. Bach, demonstrando com o clássico exemplo da *Inventio I*, BWV 772, mas sem mencionar o termo *inventio*. Hans Vogt não chega a relacionar essa prática às *Inventionen*, como geralmente é feito pelos outros autores, mas observa relações motivicas importantes no capítulo 18 de seu livro sobre a música de câmara de Bach (dentre os exemplos está o *Presto da Sonata Prima*): *Inter-relações entre temas e motivos: a idéia como o germen determinando o curso de um movimento*. Embora não seja consenso, sempre que fizermos referência a essa prática bachiana, nós utilizaremos a designação de Ledbetter, por ser a mais recente, por ter mais pontos em comum com a abordagem de Dreyfus, e por estar ligada ao termo *Inventio*, uma clara referência ao “descobrimento de idéias” na retórica, utilizado pelo próprio compositor nas obras em que ele pretendia ensinar/demonstrar, dentre outros aspectos, “não apenas como obter boas “invenções” [boas idéias], mas como bem desenvolvê-las” (BACH, 1723, introdução às *XV Inventions et XV Sinfonies pour le Clavecin*, BWV 772-801)¹⁰.

¹⁰ O conceito de *invenção* é bem antigo. *De inventione*, obra de juventude de Marco Túlio Cícero (106–43 a.C.), encontra-se entre suas fontes primordiais. Oriundo da retórica latina o conceito passou posteriormente a outras áreas do conhecimento. Na música, o conceito de *invenção* enquanto *composição inovadora* remonta a títulos de obras e prefácios do Renascimento e do Barroco, como as *Inventions musicales* (1555) de Clément Janequin (1485-1558). Entre outros, Johann Sebastian Bach (1685-1750), na introdução de uma entre suas obras didáticas mais importantes, as *Invenções a duas vozes* (Leipzig, 1723), também pensava na importância do conceito de *invenção* para a *composição musical*: “Para que seja mostrado de maneira clara àqueles que têm amor pelos instrumentos de teclado e, em especial, àqueles que desejam ampliar o conhecimento, para que aprendam de maneira boa e correta a trabalhar não apenas (1) com duas vozes, mas também conseqüentemente após a continuidade dos progressos, (2) para lidar com três vozes todas elas escritas, e, ao mesmo tempo com isso, não obtenham apenas boas invenções, mas sim também, por si próprios, desenvolvam bem o mais possível uma maneira *cantabile* de se tocar e simultaneamente um forte gosto pela composição” (BACH, 1978 [1723], p.IV). Bach se preocupava com a boa formação geral do aluno de música, devendo este aprender “por si próprio”. Ou seja, a ampliação do conhecimento condicionado não só ao estudo incessante, mas também a iniciativas próprias de aprendizado. E também não só atrelando a composição enquanto invenção à interpretação/execução, como estabelecendo relações evidentes com o processo notacional e o caráter *grafocêntrico* (*centrado na escritura*) do discurso musical, articulando ainda conjuntamente teoria e estética musical. Passados quase 300 anos, ainda são estes mesmos exatos princípios bachianos que seguimos aqui.

Ledbetter resume o princípio da *inventio* no final do primeiro parágrafo do capítulo dedicado ao assunto:

O princípio está relacionado à idéia da fuga em que tudo se desenvolve a partir de uma idéia inicial ou grupo de idéias (*inventiones*). Mas o material [da idéia inicial] não tem de ser necessariamente imitativo, ou mesmo contrapontístico, embora no caso particular das Invenções a duas vozes a inversão do contraponto seja parte da demonstração. Virtualmente qualquer elemento musical pode constituir uma *inventio*, e essa possibilidade é um componente importante na técnica de tratar gêneros de dança à maneira da sonata. (LEDBETTER, 2009, p.85)

Ledbetter (Idem, p.102) aponta várias relações motivicas entre o sujeito e os episódios: além das notas repetidas iniciais, o sujeito consiste basicamente de um fragmento melódico de terça (Ré, Dó, Sib, sendo que Ré e Dó pertencem à harmonia implícita de Ré maior, e Si bemol pertence à Sol menor, portanto a terça do acorde), com uma auxiliar mais grave (Lá), veja o exemplo:

Exemplo 6 – tema da *Fuga da Sonata Prima* e redução motivica.

No primeiro episódio, há fragmentos de terça embutidos nas semicolcheias; no exemplo abaixo as notas que endentemos como referências ao sujeito ressaltadas pela escrita:

Exemplo 7 – *Fuga da Sonata Prima*: destaque de fragmentos motivicos do tema (c.7 e 8)

Ledbetter (Idem, Ibidem) também ressalta que a harmonia sequencial pelo ciclo de quintas desses trechos está baseada no contra-sujeito do compasso 2.

O princípio da *Inventio* seria então a preocupação do compositor em desenvolver os materiais apresentados inicialmente de forma a “amarrar” motivicamente a obra e, num plano maior, também estruturalmente, se observarmos os paralelos entre as seções harmônicas do *Adagio* e da *Fuga*. Uma relação entre os dois primeiros movimentos que não foi observada nas análises a que tivemos acesso está no movimento descendente do baixo do *Adagio* do segundo para o terceiro compasso, logo depois de firmada a tonalidade de Sol menor: a segunda entrada do sujeito na *Fuga*, compasso 2, é praticamente uma variação do contorno melódico desse expressivo trecho do *Adagio*:

Exemplo 9 – *Adagio da Sonata Prima*: correspondência temática do baixo com a *Fuga*

As inúmeras análises que abordam as estratégias estruturais e motivicas na obra de J. S. Bach indicam que a relação acima não é casual, assim como a ênfase dada às seções na Subdominante em ambos os movimentos. Dada a atenção especial do compositor às relações motivicas e estruturais em suas obras, procuraremos sempre observar o princípio da *Inventio*, que possivelmente esteve presente na concepção de muitas das obras que serão abordadas no capítulo seguinte.

2. Características estruturais e estilísticas dos *Sei Solo*

2.1. Sonata Prima, BWV 1001

I. ADAGIO

A primeira sonata está convenientemente escrita em Sol menor, uma tonalidade “favorita de compositores-violinistas” (SCHRÖDER, 2007, p.54) por aproveitar as duas cordas mais graves do violino como tônica e dominante. Ledbetter cita várias obras às quais o *Adagio* já foi comparado e acrescenta a *Sinfonia* de abertura da cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, BWV 12 de 1714, que partilha com esse movimento a mesma textura em acordes separados por floreios e o caráter de “grande tragédia” (LEDBETTER, 2009, p.95); podemos constatar as similitudes já nos compassos iniciais da obra pela linha solista do oboé

Exemplo 10 – trecho do manuscrito autógrafo de *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* – BWV 12

Ledbetter (idem) afirma que o mesmo caráter e textura também são partilhados no trecho marcado como *Rezitativ* da Fantasia Cromática para Cravo, BWV 903/1, designação que sugere um estilo retórico e livre, não necessariamente muito lento:

Exemplo 11 - trecho da *Fantasia Cromática para Cravo*, BWV 903

Ledbetter (2009, p.97) destaca o uso expressivo e estrutural da ornamentação (e dos floreios) no *Adagio* ressaltando que este seria um o aspecto mais importante do ponto de vista estilístico. O violinista Jaap Schröder (2007, p.54-5) afirma que num sentido amplo, os floreios e a ornamentação escrita do *Adagio* (e de outras peças com escrita semelhante) podem ser considerados uma “improvisação congelada” (“*frozen improvisation*”) e que “deve ser tratada de um modo similar quando trazidos à vida pelo executante”. Schröder aponta ainda que o intérprete deve ter em mente a dificuldade de se representar em notação a flexibilidade e qualidade retórica da intenção musical pretendida pelo compositor.

Com relação ao plano estrutural geral da sonata, Lester (1999, p.25) aponta a estreita ligação entre os dois primeiros movimentos de cada sonata: os três primeiros movimentos lentos das sonatas podem ser entendidos com prelúdios para as fugas que se seguem:

Compositores pareavam prelúdios e fugas por razões estéticas e práticas. Teóricos no período barroco extraíam muitas imagens de estrutura musical da retórica – a arte de persuasão verbal e a habilidade de organizar um argumento para cativar a platéia. Em uma fuga bem feita, o compositor baseava o argumento de uma composição inteira de um único, frequentemente bem curto, sujeito desacompanhado. (LESTER, 1999, p.25)

Lester apresenta alguns padrões de progressão harmônica utilizados por J. S. Bach em prelúdios do Cravo Bem Temperado e relaciona à progressão cadencial de tônica-dominante-tônica sobre o baixo 1-2-5-1 encontrada no *Adagio*, nos primeiros movimentos das outras duas sonatas e no Prelúdio da *Partia Terza*. Tanto Lester quanto

Ledbetter fazem uma redução do movimento harmônico da obra escrevendo uma redução em baixo-cifrado a partir dos baixos presentes na escrita original.

Partindo do quadro apresentado por Lester (1999) na página 40, representamos o esquema formal do *Adagio* somando considerações nossas e de Ledbetter (2009, p.99). As três seções são claramente interligadas, mas se considerarmos que os arquétipos¹¹ mais comuns nos movimentos das sonatas deste período são binários (A-B) e ternários (A-B-A), a estrutura do *Adagio* se encaixaria definitivamente no segundo caso, uma forma *da Capo*, pois a terceira seção é uma evidente recapitulação da seção A (Sol menor) na subdominante (Dó menor) e com mudanças na figuração:

Compassos	Tonalidades principais	Descrição
1 a 9	t = Sol menor	1ª seção ou A Modulação para dominante a partir do c.5 Cadência de confirmação em Ré menor no c. 9
9 a 13	t = Ré menor	2ª seção ou B: Intensificação de materiais e sequência de modulações sem cadências fortes. Compassos 11 e 12 preparam uma cadência em Mi bemol: após a sequência T-S-D (Mi bemol), a nota fundamental da esperada resolução se torna parte de um tenso acorde de sétima diminuta no c.13, segundo Ledbetter: “momento mais dramático da peça”.
14 a 22	t = Dó menor (retornando a Sol menor no c.20)	3ª seção ou A’: recapitulação ornamentada quase completa da 1ª seção na região da subdominante. Após o retorno a Sol menor no c.20, um acorde de sexta napolitana redireciona para a dominante e a cadência final.

O plano harmônico geral do *Adagio*, tendo suas principais seções na Tônica-Dominante-Subdominante-Tônica é repetido na fuga, e a ênfase na Subdominante em ambas confirma um plano estrutural geral de forte ligação entre os dois movimentos iniciais da sonata: no *Adagio* a recapitulação do material inicial, na Fuga um longo episódio prepara a entrada do sujeito em Dó menor, seção que também é enfatizada pelos acordes mais amplos e sonoros.

¹¹ Hans Vogt (1988, p.94) afirma que as formas binárias e ternárias são os dois principais modelos estruturais dos movimentos presentes nas sonatas barrocas.

II. FUGA - *Allegro*

Segundo Ledbetter, na Fuga J. S. Bach utiliza uma estrutura *ritornello* vivaldiana (em estilo de concerto) que compreende quatro elementos:

(...) uma abertura de caráter; uma continuação sequencial; um motivo de fechamento, frequentemente com um tom de pedal ou cromático; e uma cadência. (...) Essa era a estrutura favorita de Bach para fugas de larga escala. A Fuga da Sonata em Sol menor, por exemplo, abre com uma seção (c.1-14) que corresponde ao ritornello de Vivaldi. A abertura de caráter corresponde à exposição com suas quatro entradas do sujeito (c.1-5); a continuação sequencial corresponde à passagem em estilo concertante em semicolcheias (c.6-10), que prepara uma culminante re-entrada do sujeito com colorido cromático adicionado, correspondendo ao motivo de fechamento com sua cadência. As seções de abertura das outras Fugas para violino [solo] são essencialmente expansões desse formato. (LEDBETTER, 2009, p.83)

Williams (2003, p.72) também ressalta que a estrutura *ritornello* da fuga é igual a das outras fugas para violino solo do ciclo, “na qual o sujeito (insistente, decidido) contrasta com os episódios (fluente, transitório)”. Ledbetter (2009, p.102) aponta outra semelhança da escrita da fuga com o concerto italiano, especialmente o veneziano, em que os episódios têm uma subdivisão de notas mais rápida que os *tutti*. Contudo, em relação ao som pesado dos acordes nas partes contrapontísticas, os episódios na fuga soam como um relaxamento: efeito oposto ao das partes solistas nos concertos, em que o virtuosismo provocado pelo maior número de notas gera maior tensão.

Exemplo 12 - Fuga, BWV 1001, compassos 1 a 5 (notas acrescentadas entre colchetes)

A exposição é concisa, começa na dominante, apresenta duas respostas seguidas na tônica (abaixo e acima) e retorna ao sujeito na dominante (e na mesma altura da primeira entrada). Na metade do compasso 5, começa uma extensão sequencial do sujeito (completada aqui para evidenciar essa relação) que abre caminho para o episódio concertante em semicolcheias. A mesma extensão sequencial será retomada a partir do compasso 11 e desenvolvida até a cadência no compasso 14, onde termina a primeira seção.

A segunda seção (c. 14 a 24) começa com o segundo grupo de quatro entradas do sujeito em alturas diferentes, formando um ciclo de quintas: Ré – Sol – Dó – Fá. Ledbetter acredita que o organista considerou que as entradas sobrepostas dos compassos 22 e 23 poderiam enfraquecer o efeito da entrada do começo da terceira seção, pois ele as “dissolveu em figuras *brisé*”. (LEDBETTER, 2009, p.102)

As seções 3 (c. 24 a 54) e 4 (c. 55 a 86) têm muito em comum: ambas começam numa nota grave e com um contra-sujeito ascendente; ambas também seriam expansões do estrutura da primeira seção, com exposição, episódio em semicolcheias, extensão do sujeito sobre uma escala descendente e uma cadência. (Idem, p.103)

No compasso 87 se inicia uma *coda* sobre o material do primeiro episódio, culminando na brilhante cadência concertante do compasso 93 sobre a Dominante com sétima, antes da resolução no compasso seguinte.

Questões interpretativas

O sujeito da fuga é do tipo *canzona*, de notas repetidas e começa depois do tempo forte no compasso *Alla breve*, fazendo dele uma anacruse para o segundo compasso, como bem descreve Ledbetter (2009, p.101). O compasso 2/2 implica em dois tempos por compasso e um espírito *vivace*. No segundo compasso se pode constatar o que acontece por toda a fuga durante as entradas: embora cada entrada acéfala possa ser entendida como uma anacruse para o compasso seguinte, há uma clara apoiatura no segundo tempo gerada por uma suspensão que se resolve na metade do mesmo tempo. Nossa sugestão de execução seria a de separar levemente as notas repetidas com sutis *staccati* (com pouca separação entre as notas) e sustentar última das notas repetidas na chegada no segundo tempo, apoiando a mesma para evidenciar o sentido de dissonância, que se resolve com um peso menor nas últimas notas do sujeito nesse mesmo compasso, chegando com leveza ao seguinte. Segue no exemplo abaixo uma tentativa notação do fraseado como descrito acima:

Exemplo 13 - Fuga, BWV 1001, suetão de articulação do tema

Schröder (2007, p.65) manifesta sua tendência a executar os episódios em semicolcheias com apenas uma pulsação por compasso, abordagem que combina com a

leveza desses trechos em comparação às entradas contrapontísticas. O violinista também sugere um *accelerando* na coda (compasso 87) até a cadência final. Nesse ponto, nossa interpretação difere da de Schröder; a intensificação poderia ser feita apenas com agógica e dinâmica até a cabeça do compasso 91, onde caberia uma ligeira *fermata* na dominante: a partir daí poderia ser retomado andamento aos poucos e caberia até mesmo um *accelerando* no trecho, sublinhando o sentido de “queda” até a cabeça do compasso 93. Segue o trecho completo com nossas sugestões de interpretação:

Exemplo 14 - Fuga, BWV 1001, sugetão de interpretação da Coda

No compasso 83, do exemplo acima, há uma passagem que tem intrigado muitos músicos que já tiveram a oportunidade de consultar o manuscrito: a nota Mi do último tempo recebeu o bemol, mas no Mi na cabeça do compasso seguinte não há o acidente e ele não poderia ser natural dentro da escala cromática descendente (quase perfeita) ou no caso de consideramos a harmonia, teria de ser um erro ou omissão:

Exemplo 15 - Fuga, BWV 1001, linha cromática no soprano?

Exemplo 16 - Fuga, BWV 1001, compasso 83 no manuscrito

Se houvesse uma correção a partir da versão para órgão, o bemol seria deslocado para nota Mi do compasso 84, formando uma escala cromática descendente perfeita entre Sol e Ré, mas na versão para alaúde as duas notas Mi recebem o bemol. Schröder aponta a correção da omissão do acidente na edição *urtext* da Bärenreiter, mas, assim como a edição *urtext* da Henle Verlag, “mantém o erro”: “na minha humilde opinião, Bach colocou o bemol no lugar errado por engano” (SCHRÖDER2007, p.64). No manuscrito, há óbvias omissões de bemóis na nota Mi no terceiro compasso do *Adagio* e no segundo compasso da Fuga, que são corrigidas em praticamente todas as edições. Aparentemente não há casos de engano na colocação de acidentes na *Sonata Prima* no manuscrito, apenas poucas omissões de acidentes, mas não deveríamos descartar tal possibilidade de engano. Concordamos, portanto, com a opinião de Schröder sobre o trecho em questão e seguimos a edição para órgão em nossa transcrição, que desloca o bemol para o compasso seguinte e se obtém uma escala cromática perfeita.

III. SICILIANA

O tom austero dos dois primeiros movimentos e o brilhantismo da cadência da Fuga são quebrados pela leveza da *Siciliana* em Si bemol maior, tonalidade que não foi visitada no *Adagio* e apenas brevemente na Fuga. Na *Sonata Prima* e nas outras duas sonatas o terceiro movimento é o único movimento escrito numa tonalidade diferente dos outros movimentos (relativa na *Sonata Seconda* e subdominante na *Sonata Terza*).

A peça está escrita majoritariamente em três vozes com uma textura típica de trio sonata, impondo grande dificuldade para execução ao violino em vários trechos, apesar da preocupação do compositor em deixar boa parte das linhas apenas implícitas. Hans Vogt (1988, p.170) observa a técnica de interrupção de ocasional das vozes para viabilizar a execução instrumental e apresenta um trecho “reconstruído” da polifonia completa. No trecho abaixo apresentamos a escrita original no pentagrama superior e a escrita de Vogt para apenas uma pauta no pentagrama inferior (em seu livro, Vogt apresenta o trecho em dois pentagramas e circula as notas adicionadas):

Exemplo 17 – *Siciliana*, BWV 1001, reconstrução da polifonia por Hans Vogt

Ledbetter ressalta o princípio da *inventio* observado na unidade dos materiais da aparentemente singela *Siciliana*, com seu estilo arioso e caráter pastoral:

As notas descendentes em semicolcheias no segundo tempo do compasso 1 podem ser lidas como uma inversão e divisão da terça ascendente do primeiro tempo. As lamuriosas apojeturas em colcheias na segunda metade do compasso são então uma aumentação do motivo de quarta descendente, uma relação reforçada pelas semicolcheias no compasso 2, que mais adiante unem as apojeturas a uma figura escalar em semicolcheias no compasso 1. (LEDBETTER, 2009, p.105)

Lester (1999, p.97) interpreta de forma diferente o mesmo trecho: enquanto Ledbetter vê as semicolcheias do segundo tempo como uma divisão e inversão da tríade do primeiro tempo, Lester considera os dois primeiros compassos como a *inventio* que providenciará o material melódico a ser desenvolvido em toda a peça: “as quatro semicolcheias ligadas preparam o lamurioso motivo da linha superior imediatamente seguinte, assim como outros intervalos melódicos de quarta”.

No exemplo abaixo, ilustramos o trecho inicial da *Siciliana*, reduzido aos motivos destacados por Lester:

Exemplo 18 – *Siciliana*, BWV 1001, relações motivicas

Lester (1999, p.97) destaca três seções principais na *Siciliana*, todas começando pelo motivo inicial: a primeira do compasso 1 ao 4, começando e terminando na tônica; a segunda seção se estende do compasso 5 ao 9, começando exatamente como a primeira, mas logo direcionando para a tonalidade relativa menor, que tem sua cadência completa apenas da segunda metade do compasso para o compasso 9, antes disso a cadência é abortada duas vezes (final do compasso 6 e início do compasso 8); no compasso 10, a terceira e última seção se inicia em Sol menor e retorna à tônica já no compasso 11, evitando “quaisquer tríades de tônica conclusivas até o final”. Isso

acontece pela inserção de acordes de dominante no final de duas progressões em ciclos de quintas: final do compasso 12 e cabeça do compasso 15. (LESTER, 1999, p.98)

As aparentes inconsistências das ligaduras nesse movimento são interpretadas por Ledbetter (2009, p.106) como uma prática comum no período de se anotar as articulações intencionadas no início e apenas ocasionalmente no resto da peça, geralmente para mostrar uma articulação diferente da inicial.

Schröder (2007, p.69) faz importantes observações quanto à execução da obra: o andamento é calmo, mas fluente e deve-se ter cuidado para não deixar o ritmo excessivamente pontuado; a sensação geral é de horizontalidade e a peça costuma soar como uma simples balada com um motivo recorrente. Schröder também sugere dois pulsos por compasso, interpretação musical que coincide com a estrutural de Lester, em que a idéia geradora da peça (*inventio*) compreende dois tempos.

IV. PRESTO

O aspecto rítmico é certamente um dos mais importantes desse movimento que fecha a *Sonata Prima*. A métrica do 3/8 intercalando barras de compasso inteiras com barras pela metade sugere compassos pares mais leves que os ímpares, ou até mesmo um compasso 6/8, mas o 3/8, que é comumente usado em gigas, implica em um maior peso individual das notas que o 12/8 da *Siciliana* e, ao mesmo tempo, as meias barras de compasso e o andamento “presto” sugerem maior fluência das semicolcheias, “mas com um certo peso para permitir os agrupamentos rítmicos caleidoscópicos”. (LEDBETTER, 2009, p.107)

Lester (1999, p.110) ressalta a ambigüidade da escrita nos três primeiros compassos e questiona: “a métrica é 3/8 ou 6/16?”. Seguem os quatro primeiros compassos no exemplo abaixo:

Exemplo 19 – Presto, BWV 1001, trecho inicial do autógrafo

A figuração sugere uma subdivisão de três em três notas, mas Lester (idem, p.111) ressalta também a divisão de duas em duas “escondida” na escrita. Abaixo

fizemos a representação do que pensamos ser a acentuação mais visível do trecho (de três em três):

Exemplo 20 – *Presto*, BWV 1001, ambiguidade rítmica

No entanto, a figuração “esconde” a insistência da repetição da primeira nota de cada compasso sobre métrica esperada do 3/8:

Exemplo 21 – *Presto*, BWV 1001, ambiguidade rítmica

Segundo Lester (idem, ibidem), nenhum dos padrões acima parece forte o suficiente para se sobrepor ao outro: “não importa o modo que os violinistas pensam que tocam a passagem, a outra interpretação permanece bem audível na performance deles”.

No compasso 9, a divisão binária é ainda mais latente em função da figuração, mas o retorno à divisão ternária acontece já no compasso 12 em função da nova mudança na figuração e pela acentuação implícita na ligadura:

Exemplo 22 – *Presto*, BWV 1001, mudança rítmica

Mais adiante, no compasso 25, a ligadura reforça a divisão binária já sugerida pela figuração:

Exemplo 23 – *Presto*, BWV 1001, subdivisão binária

O trecho onde ocorre a maior “quebra” da divisão padrão do 3/8 é curto e está situado entre os compassos 33 e 35:

Exemplo 24 – *Presto*, BWV 1001, quebra de padrão

O *Presto* é um ótimo exemplo do princípio da *inventio* de J. S. Bach. A figuração transparece a engenhosidade da escrita pela análise do desenho dos motivos formadores do grande arpejo de Sol menor: o motivo gerador inicial Sol-Sib-Sol pode ser visto como uma figura triangular que divide o compasso em dois e que, ao longo da peça, é ora ampliada, ora invertida:

Exemplo 25 – *Presto*, BWV 1001, motivo gerador

Na chegada no compasso 4 o movimento angular é ampliado e passa a abranger dois compassos:

Exemplo 26 – *Presto*, BWV 1001, figuração expande contorno melódico do motivo gerador

No compasso 9 o movimento é invertido e encurtado em relação ao anterior, abarcando apenas um compasso:

Exemplo 27 – *Presto*, BWV 1001, figuração invertida

Por outra perspectiva, cuja idéia nos levou a essa breve análise motívica, Hans Vogt faz algumas considerações acerca dos processos de transformação das tríades arpejadas e dos acordes de sétima¹², ressaltando o constante processo variacional a que Bach submete o arpejo inicial:

¹² Vogt não observa o princípio gerador embutido nas células do arpejo inicial, mas sim as transformações da divisão rítmica e as inversões em larga escala do arpejo.

Nós vemos também a incansável imaginação de Bach, que, de fato, nos dá a impressão de que ele se sentiu especialmente desafiado por um material tão primitivo. As variantes se tornam cada vez mais exigentes ao longo do movimento, tanto o executante quanto o ouvinte estão sujeitos a uma tensão crescente; no entanto, a conexão musical com a idéia inicial da quebra de uma tríade de Sol menor não é deixada de lado em nenhum momento. (VOGT, 1988, p.155)

Quanto ao plano harmônico, acontece o que se espera de uma forma binária (A: tônica > Dominante/ B: Dominante > tônica) em tonalidade menor: na parte **A**, a tonalidade relativa maior é visitada (Si bemol, c.32) na ida para a Dominante (c.54); na parte **B**, a subdominante (Dó menor, c. 82) é visitada no retorno à tônica (c.136).

O planejamento motivico está também relacionado à estrutura binária da obra pelo procedimento de inversão indicando o retorno à tônica. Em **A**, o arpejo inicial também pode ser considerado pelo movimento descendente e sua abrangência, cobrindo três compassos, até a nota mais grave, onde tem início o sobe e desce a cada compasso:

Exemplo 28 – Presto, BWV 1001, organização da figuração inicial

No início de **B**, há uma completa inversão de motivos e de direções dos arpejos, praticamente um palíndromo, assim como a relação entre as tonalidades nos *Sei Solo*:

Exemplo 29 – Presto, BWV 1001, inversão da figuração inicial no início da segunda seção

Adicionalmente ao plano estrutural, motivico e rítmico, podemos destacar o freqüente uso de *compound melody*, ou melodia composta, em que uma voz única sugere fortemente duas ou mais vozes pela estratégia de distribuição de alturas na composição da melodia. Essa técnica será frequentemente abordada no capítulo que trata das técnicas de adaptação utilizadas por J. S. Bach e por seus contemporâneos.

Seguem alguns exemplos da utilização da melodia composta no *Presto* com a partitura do violino representada na pauta superior e notação de nossa interpretação da polifonia “escondida” na pauta inferior:

Exemplo 30 – *Presto*, BWV 1001, melodia composta, sequência iniciada no compasso 12

Exemplo 31 – *Presto*, BWV 1001, melodia composta, sequência iniciada no compasso 25

Exemplo 32 – *Presto*, BWV 1001, contraposição de duas linhas movimentadas.

Exemplo 33 – *Presto*, BWV 1001, ligaduras ressaltando polifonia implícita

2.2. Sonata Seconda, BWV 1003

I. GRAVE

As três sonatas do ciclo têm muito em comum, mas as duas primeiras são definitivamente as mais parecidas em vários aspectos: as duas estão em modos menores; o primeiro movimento em ambas possui uma textura de floridos em estilo recitativo; no final das duas Fugas há uma cadência concertante; o terceiro movimento está escrito na tonalidade relativa maior.

Ledbetter afirma que os andamentos *Adagio* e *Grave* são sinônimos e o fato de Bach ter usado termos diferentes não implica necessariamente em andamentos ou caracteres diferentes, parece mais estar ligado ao costume que o compositor tinha de abarcar sistematicamente todas as terminologias disponíveis em suas grandes coleções. Outro aspecto comum à primeira sonata é o caráter de recitativo, “talvez com um toque maior de estilo falado” que o *Adagio* em Sol menor; a escrita detalhada pode ser considerada “a melhor demonstração do quão necessário era para Bach escrever toda a ornamentação que ele queria”. (LEDBETTER, 2009, p.119-20)

A sonata inteira foi transcrita para teclado (catalogada sob o BWV 964) e está num mesmo manuscrito de Johann Christoph Altnickol, aluno de J. S. Bach, em que consta também o *Adagio* da *Sonata Terza*, BWV 968. Como frequentemente acontece com as transcrições de obras bachianas, não há consenso quanto à autoria, mas a adaptação foi muito admirada na literatura do início da metade do século XX, ao contrário da transcrição autógrafo da *Partia Terza*, BWV 1006a, e a especulação mais freqüente é a de que a versão teria sido feita por um aluno habilidoso.

Estruturalmente, Ledbetter (Idem, p.120) ressalta a flexibilidade no uso do plano da sonata binária, com a visita usual à relativa maior no compasso 7, a cadência para a dominante para o compasso 12 (onde estaria a barra dupla), recapitulação na subdominante a partir do compasso 14, recapitulação transposta dos compassos 9 (da metade em diante) a 12 nos compassos 19 a 21, retornando à tônica na metade do compasso 21, onde se inicia uma cadência frígia com um sentido de *Coda*, repousando na Dominante no compasso final, mas sem fermata e com o compasso da Fuga anotado logo depois da barra dupla e o termo “V. S. Volti” (virar depressa), indicando que a Fuga deve ser tocada logo em seguida, o que estreita ainda mais a relação Prelúdio – Fuga entre os dois primeiros movimentos.

Lester (1999, p.52) faz uma interessante redução do baixo contínuo “oculto”, mas frequentemente se prende às alturas presentes no original do violino, diferentemente da flexibilidade das realizações de baixo que veremos nas transcrições do próprio compositor e de seus contemporâneos. Nós transcrevemos os trechos em que as linhas de baixo explicitam as recapitulações transpostas acima descritas, com modificações no contorno original (sem os saltos de sétima impostos pela tessitura do instrumento) para deixar clara a linha implícita.

Exemplo 34 – *Grave*, BWV 1003, linha de baixo no compassos iniciais

Exemplo 35 – *Grave*, BWV 1003, recapitulação da linha de baixo inicial transposta

Em relação à performance, muito do que foi dito sobre o *Adagio* da *Sonata Prima* se aplica ao *Grave*, mas não há consenso sobre a realização e significado das linhas onduladas seguidas de um trilo ao final do movimento, no compasso 22:

Exemplo 36 – *Grave*, BWV 1003: falta de consenso sobre a execução das linha onduladas

Entre as possibilidades de execução ao violino, se encontram o vibrato (*flattement*), de dedo ou de punho (segundo Ledbetter, 2009, p.121), o *tremolo* (ornamento do século XVII, segundo Schröder, 2007, p.99), ou mesmo o trilo, que foi notado desta maneira nas sonatas para órgão BWV 526/1 e BWV 530/2 (Ledbetter, Idem, Ibidem).

Exemplo 37 - Compassos 20 e 21 do primeiro movimento da Sonata para órgão, BWV 526, manuscrito autógrafo

Na versão para cravo da *Sonata Seconda*, sobre o BWV 964, o trecho foi reescrito com uma escala cromática ascendente até o trilo, e justamente esse cromatismo é tido como um dos indícios de que a versão é de um estilo posterior a Bach (Ledbetter, 2009, p. 119).

Exemplo 38 – BWV 1003 e 964, c. 22 do *Grave*, com transposição da parte do cravo

Violino (BWV1003)

Cravo (BWV 964)

A printed musical score for two parts. The top part is labeled 'Violino (BWV1003)' and the bottom part is labeled 'Cravo (BWV 964)'. Both parts start at measure 22. The Violino part is in treble clef and features a series of eighth notes followed by a trill. The Cravo part is in treble clef and features a series of eighth notes followed by a trill. The notation is clear and uses standard musical symbols.

No violão, a solução do cravo foi tomada sem alterações na transcrição de Manuel Barrueco; na de Fabio Zanon, é clara a influência da partitura para teclado, mas no lugar do cromatismo Zanon insere uma curta cadência. Nós providenciamos uma terceira possibilidade de solução para o trecho, desenvolvendo uma continuação do baixo descendente sobre a linha original e antecipando o trilo:

Exemplo 39 – nossa transcrição do *Grave*, BWV 1003

A printed musical score for a single part, labeled 'Violino (BWV 1003)'. It starts at measure 22. The notation is in treble clef and features a series of eighth notes followed by a trill. The notation is clear and uses standard musical symbols.

II. FUGA

Assim como o *Grave*, a fuga da *Sonata Seconda* também tem várias características em comum com o movimento análogo da *Sonata Prima*, mas apresenta uma métrica de dança leve, é consideravelmente mais longa e possui dois princípios estruturais atuando em conjunto: a forma *ritornello* e o plano da sonata binária. Em *Kern melodischer Wissenschaft* (1737), Johann Mattheson ressalta a engenhosidade de Bach no tratamento de um sujeito tão curto como o desta fuga. (In: STAUFFER, 1983, p.355-357) Provavelmente Mattheson se referia à primeira entrada do sujeito, mas Ledbetter (2009, p.123) adverte que idéia geradora da obra, ou a “*inventio*, de onde tudo se deriva, inclui todos os compassos de 1 a 7”.

Exemplo 40 - Fuga, BWV 1003, manuscrito autógrafo

Na estrutura intervalar do sujeito, temos a bordadura Mi-Ré#-Mi, salto de oitava para baixo, uma quarta para cima e uma terça menor para cima, tudo dentro de uma oitava, e as notas principais iniciais formam uma tríade de Lá menor. Apenas na segunda metade da resposta tonal (na dominante) aparece o contra-sujeito. Nos compassos 5 e 6, se desenvolve o que Ledbetter (2009, p.123) de “pequeno bloco inversível”, que será retomado várias vezes durante o desenvolvimento, seqüenciado, e, como Ledbetter já explicita com sua designação, aparecerá invertido na sua disposição contrapontística e na relação intervalar. A estrutura melódica da voz superior do “bloco” (Si-Lá-Si-Dó#-Ré) pode ser vista como uma espécie de síntese de elementos do sujeito: consiste de uma bordadura e da divisão de uma terça menor (Si-[Dó#]-Ré). A voz inferior funciona como um baixo cromático descendente em semínimas.

Schröder (2007, p.101) afirma que o tipo *Fuga Concerto*, que se aplica às fugas com estrutura *ritornello* (em que as exposições correspondem aos *tutti* e os episódios aos solos de um concerto barroco), é dificilmente aplicado a fuga do BWV 1003, pois “muitas entradas do sujeito não preenchem a expectativa de uma exposição regular do sujeito, mas se dissolvem rapidamente em trechos episódicos que se apóiam em construções de blocos providenciados pelo sujeito principal”.

Por outro lado, Ledbetter (Idem, p.124) afirma que Bach utiliza esta expectativa de regularização da exposição para proporcionar um clímax ao final da primeira seção da fuga: primeira entrada estaria na voz intermediária (das três), sua resposta tonal viria no baixo (c.3), seguida do já referido “bloco” com função de *codetta*, levando à entrada do *cantus* no compasso 7, mas ainda como resposta tonal: a esperada entrada do sujeito só acontece compasso 39 e no baixo, proporcionando uma sensação de clímax na seção inicial, na medida em que liga tudo “em um arco de expectativa e de realização”. A primeira seção inteira (c.1-44) poderia ser vista como uma sonata binária em tamanho normal, e, portanto, pré-configuraria o formato de toda a fuga: há uma visita à tonalidade relativa maior (c.13, como chegada de uma seqüência pelo ciclo de quintas); uma cadência frígia para o compasso 18 (dominante), onde estaria a barra dupla; uma ênfase na subdominante (c.35-7), finalizando com uma cadência forte para o compasso 45. A macro estrutura repete o mesmo esquema: a visita à relativa maior estaria entre os compassos 87 e 103; a barra dupla, onde se chega à dominante em uma estrutura de sonata binária, deveria estar aproximadamente na metade da peça e poderia coincidir com a cadência frígia ao final de um longo episódio concertante, mas a cadência forte na dominante só começa a ser preparada no compasso 133, e sua resolução definitiva, no compasso 137, abre caminho para a recapitulação transposta para Mi menor (com inversões do sujeito na 2ª e 3ª entradas, e com o “bloco inversível” pela primeira vez invertido, reforçando o sentido de início de uma segunda parte – a linha cromática descendente do “baixo” passa a ser ascendente e na voz superior a bordadura torna-se superior e a divisão da terça menor ascendente passa a ser descendente). Na segunda parte da macro estrutura binária, a visita à subdominante passa a ser preparada a partir do compasso 215, no longo trecho em Fá maior (c.197), chegando à Ré menor no compasso c.232. Nos compassos 278-9 se repete a mesma cadência de 43-4, e o trecho de 280 até o final em 289 pode ser considerado uma *coda*, contendo uma *cadenza* como na fuga da primeira sonata, mas tendo a *tierce de picardie* no acorde final (que na primeira fuga só aparece na versão para órgão, BWV 539).

A *cadenza* nos compassos 286-7 não possui nenhuma ligadura, ao contrário da *cadenza* da fuga da primeira sonata e de tantos outros trechos cadencias concertantes em outras obras do mesmo compositor. Schröder (2007, p.109) afirma que a execução do trecho sem nenhum ligado traria uma sensação de agitação e sugere a adição de um ou dois ligados, juntamente com um pouco de *rubato* de mão esquerda.

III. ANDANTE

Assim como a *Siciliana* da primeira sonata, o clima *arioso* do *Andante* proporciona um momento de relaxamento na segunda sonata na forma mais simples e direta do plano da sonata binária, logo após uma fuga em que a mesma forma binária é extraordinariamente desenvolvida e combinada com a estrutura *ritornello* de concerto. J. S. Bach faz aqui outra referência ao concerto veneziano, mais especificamente aos movimentos lentos com uma expressiva melodia acompanhada de um baixo de notas repetidas, algo que ele mesmo retrabalhou para cravo solo nas suas transcrições de concertos de Vivaldi e Marcello (BWV 972 e 974, respectivamente). A principal diferença estrutural é a ausência da forma *ritornello*, mas a textura é bastante similar, o que é bastante surpreendente se considerada a limitação do violino e faz desse movimento “um dos mais notáveis na literatura barroca para violino desacompanhado”. (Schröder, Idem, ibidem)

Exemplo 41 - Concerto para violino op.3, Nr. 6, de A. Vivaldi na transcrição para cravo solo de J. S. Bach (BWV 972)

O *Andante*, BWV 1003, também tem sido comparado a várias outras obras do próprio compositor (dentre elas o segundo movimento do Concerto Italiano, BWV 971, e a Ária da 3ª Suite orquestral, BWV 1068), no entanto, acreditamos que o *Largo* do Concerto em Fá menor para cravo, BWV 1056 é ainda mais próximo em caráter e textura. Fizemos uma redução dos compassos iniciais transpondo para Dó maior, a tonalidade do *Andante* para exemplificar a similaridade entre as texturas:

Exemplo 42 - Andante, BWV 1003

Exemplo 43 - *Largo*, BWV 1056, redução e transposição

Na transcrição para cravo sob o BWV 964, o autor da transcrição adicionou variantes rítmicas e ornamentações que podem ser aproveitadas nas repetições. Na mesma transcrição, são de especial interesse para os violonistas¹³ as adições ocasionais de comentários ao estilo das partes internas da Ária da 3ª Suite orquestral.

Exemplo do trecho em que é adicionada uma voz intermediária – a partitura do cravo foi transposta para Dó maior e escrita em apenas um pentagrama:

Exemplo 44 – *Andante*, violino (BWV 1003) e cravo (BWV 964)

IV. ALLEGRO

O movimento de fechamento da segunda sonata é altamente remanescente dos episódios concertantes da fuga precedente, e sua escrita, assim como o *Presto* da primeira sonata, abandona os trechos polifônicos reais, apresentando apenas sugestões de polifonia pela técnica de melodia composta. “Os vários ecos no começo de ambas as seções trazem à mente a antiga tradição veneziana de blocos sonoros opostos”. (SCHRÖDER, 2007, p.112) Além das oposições de *forte* e *piano*, os longos trechos de superfície agitada sobre uma harmonia estática são características comuns ao Prelúdio da *Partia Terza*, BWV 1006, e comuns a partes solísticas de concertos, como as que estão no Concerto em Ré menor para Cravo BWV 1052. Exemplo do primeiro solo no

¹³ Fabio Zanon é provavelmente o primeiro violonista a utilizar consistentemente as principais adaptações da transcrição BWV 964 na transcrição para violão da *Sonata Seconda*, BWV 1003 (gravação comercial, 1998). Stanley Yates publicou uma partitura em 2007 pela Clear Note, mas circula um vídeo no youtube.com com sua performance da mesma transcrição registrada ao vivo em 1990. Manuel Barrueco gravou as três sonatas em 1997, mas o trecho acima mencionado é um dos poucos em que ele se baseia no BWV 964, ambas as transcrições de Yates e de Zanon são mais consequentes em sua utilização. A transcrição de Raymond Burley teria sido baseada no BWV 964 e publicada em 1997, mas as modificações a partir da partitura para teclado são mínimas, há ainda menos adaptações que na transcrição de Barrueco.

concerto BWV 1052, 1º movimento, que também tem em comum com o *Allegro* BWV 1003 a tonalidade em modo menor e algumas figurações rítmicas:

Exemplo 45 – Concerto BWV 1052, 1º movimento.

Ledbetter (2009, p.128) observa que a harmonia implícita é estática nos principais centros e que tem mudanças mais rápidas nas transições. Nos quatro primeiros compassos é apresentado o material que será desenvolvido em toda a peça, sendo que metade desses quatro compassos são reprises e, de fato, o material pode ser resumido a dois compassos:

Exemplo 46 – resumo dos compassos iniciais do *Allegro*, BWV 1003

O conteúdo do segundo compassos do exemplo acima (c.3 e 4 no original) pode ser entendido como um desenvolvimento do material inicial (c.1 e 2).

Exemplo 47 - trecho do inicial do *Allegro* (BWV 1003) no manuscrito autógrafo

Onde o material básico (*inventio*) é exposto, compassos 1 a 4, é possível imaginar um pedal de Lá no baixo. Nos compassos 5 e 6 há uma alternância entre tônica e dominante em arpejo derivado do compasso 1. Com o mesmo material e uma figuração ainda mais próxima, os compassos 7 e 8 trazem uma seqüência harmônica (em ciclo de quintas) que é repetida (à exceção do Lá menor, que se torna maior na repetição) com uma figuração completamente diferente nos dois compassos seguintes. Depois dessas seqüências, a volta à tônica tem um sentido duplo, pode ser entendida como a subdominante da próxima tonalidade, Mi menor. No compasso 13, a harmonia estática em Si maior com sétima menor confirma a modulação. A chegada ao Mi menor no compasso 14 é marcada pela inversão do motivo apresentado no compasso 2 e pelo novo seqüenciamento pelo ciclo de quintas, antes de um pedal de dominante (Si) de três compassos que leva à cadência no final da primeira parte. No início da segunda parte, há uma recapitulação variada da primeira na tonalidade de Mi menor e o esquema de variação de ritmo harmônico é bem próximo ao da primeira parte; mas antes da volta à tônica (Lá menor), há uma visita ao relativo maior (Dó) entre os compassos 40 e 44. A *coda* com o baixo cromático a partir do compasso 56 é o único trecho em todo o ciclo em que o sinal de dinâmica '*piano*' foi adicionado sem fazer parte de um efeito de eco. (LESTER, 1999, p.138)

2.3. Sonata Terza, BWV 1005

I. ADAGIO

O *Adagio* da terceira sonata difere dos dois primeiros em muitos aspectos: textura, caráter e forma. Enquanto um prelúdio para fuga, o *Adagio* estaria muito mais próximo dos exemplos de prelúdios do Cravo bem temperado, cujas peças se desenvolvem sobre um padrão rítmico que é estabelecido logo no início. A harmonia implícita dos compassos iniciais também é remanescente de padrões frequentemente encontrados em muitos prelúdios – T - S - D - T (1º do Cravo bem temperado, BWV 846, Prelúdio da 1ª Suíte para violoncelo, BWV 1007). No entanto, os primeiros seis compassos já mostram o que será freqüente no desenvolvimento harmônico: uma constante sensação de modulação e de desvio dos clichês harmônicos. No terceiro compasso, onde se espera a volta à tônica nos padrões mais comuns, o acorde de Sol menor com a terça no baixo desvia a progressão para a subdominante da tonalidade inicial, e pode ser entendido como subdominante de Ré menor, já que é seguido de Lá maior com sétima, a Dominante, formando uma linha cromática descendente (*lamento*) no baixo (de Dó a Lá): segue abaixo o trecho descrito acima com harmonia implícita no pentagrama inferior:

Exemplo 48 – *Adagio* da Sonata Terza: síntese harmônica

Dó Maior: T _ _ _ _ _ S _ _ _ _ _ D _ _ _ _ _ [s (Sol menor c/ 6ª) _ _ D (Lá maior c/ 7ª) _ _ t (Ré menor?) _ _]

Outro aspecto notável é a grande engenhosidade da escrita, em que um simples motivo de duas notas é repetido e somado a outras entradas a cada compasso, formando delineando a harmonia pouco a pouco. Esse efeito parece remanescente de idéias que são desenvolvidas em dois concertos de compositores italianos (Alessandro e Benedetto Marcello) que J. S. Bach transcreveu para cravo entre 1713-14.

Exemplo 49 - Concerto para oboé de Alessandro Marcello, II. Adagio, BWV 974

Exemplo 50 - Concerto para violino de Benedetto Marcello, I. Adagio, BWV 981

Ledbetter (2009, p.146-7) descreve o resultado: “Bach trata cada corda do violino como uma voz separada, ou instrumento em um conjunto de cordas, com cada parte começando em uma nova corda a cada compasso nos primeiros quatro compassos, da corda mais grave para a mais aguda”.

A primeira seção é marcada pela alternância entre o padrão estabelecido nos quatro primeiros compassos e uma figura não pontuada que nos remete ao caráter lamurioso dos primeiros movimentos das duas primeiras sonatas, inclusive seu contorno melódico é análogo ao encontrado na segunda metade do compasso 13 do *Grave* da *Sonata Seconda*, BWV 1003:

Exemplo 51 - Grave da Sonata Seconda, compasso 13

A figura descendente ocorre é um elemento importante no acompanhamento da primeira sonata para cravo e violino, BWV 1014.

Exemplo 52 - Sonata I para violino com cravo obligato, BWV 1014

Compasso 5 do *Adagio* do BWV 1005 – novo elemento será retomado em contraposição ao padrão inicial apenas na primeira seção, nos compassos 7 e 9:

Exemplo 53 – *Adagio* da Sonata Terza, c.5

O esquema harmônico do *Adagio* é tão surpreendente quanto à estratégia de utilizar cada corda como um instrumento distinto em um quarteto. Como de costume, era de se esperar uma recapitulação do padrão inicial na Dominante ou em um dos graus principais da tonalidade. No entanto, isso acontece de forma bastante inusitada: através da exploração do cromatismo que permeia ora o soprano, ora o baixo. No compasso 7, a melodia transposta do compasso 5 sobre o acorde de Ré maior sugere uma inesperada visita a Sol menor, mas esta é adiada pelo acorde seguinte (Si maior com a terça no baixo), que é sustentado por dois compassos e que levaria à Mi menor; mas a chegada acontece sobre as notas Mi e Sol circundadas de intervalos diminutos e o baixo recua em direção à uma cadência para Sol menor, que é abortada no compasso 12 (em que um acorde diminuto contendo Sol e Sib adia a resolução). O floreio no último tempo do compasso 12 (ao estilo do *Adagio* da sonata em Sol menor) finalmente contempla as notas de uma dominante com sétima para Sol menor e a resolução acontece no compasso 13. A recapitulação do padrão inicial na dominante maior só acontece na resolução da cadência de confirmação da tonalidade se Sol menor com o emprego da terça de picardia no compasso 15. A partir dali se espera o retorno à tônica, mas há uma visita a Fá maior (algo que acontecerá também na primeira seção da fuga) e Sol maior, com uma cadência forte nos compassos 33 e 34. Só a partir daí começa o retorno à tônica, que será adiado em função da surpreendente visita à Dó menor no compasso 44, e o retorno à tônica é novamente cumprido pelo uso de terça de picardia no compasso 45, onde começa uma pequena *coda* sobre uma cadência frígia, como

acontece na segunda sonata. A ausência de fermata sobre o acorde de Sol maior final e a colocação da fórmula de compasso que será usada na fuga indicam que o executante não deve fazer pausa após o *Adagio*, ligando este à *Fuga*.

II. FUGA

As fugas dos *Sei Solo* são progressivamente mais longas e mais complexas, como já observamos antes. A fuga da *Sonata Prima* primeira sonata é construída sobre uma estrutura *ritornello*; a fuga da *Sonata Seconda* combina o princípio da sonata binária com estrutura *ritornello*; na *Sonata Terza* temos uma fuga *Da Capo* (com a reprise integral da primeira seção com 66 compassos) que combina o princípio da sonata binária (a barra dupla estaria antes da entrada *al reverso*, em que o sujeito é invertido) com estrutura *ritornello*, que alterna seções *tutti* (ou *ritornello*, correspondente às exposições do sujeito) e solos (episódios, com subdivisões geralmente mais rápidas e textura não contrapontística).

Há duas especulações amplamente divulgadas quanto à origem do tema da Fuga: a primeira hipótese tem origem na *Generalbassschule* de Mattheson, onde ele apresenta um sujeito que tem como origem um tema coral religioso (*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*), mas não cita Bach; a segunda hipótese está relacionada a uma audição citada pelo primeiro biógrafo de J. S. Bach, Johann Nikolaus Forkel (1802): na ocasião da visita de Bach à John Adam Reincken em Hamburgo, o primeiro teria improvisado sobre uma melodia coral, *An Wasserflüssen Babylon*.

Exemplo 54 - *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*

Exemplo 55 - *An Wasserflüssen Babylon*

Ledbetter (2009, p.154) identifica o sujeito com o *stile antico*, mas objeta que Bach não trabalha estritamente com o *stile antico*, pois em vários aspectos são encontradas modernizações: normalmente o sujeito é apresentado em semibreves e

mínimas, aqui o sujeito é majoritariamente apresentado em mínimas e semínimas; o salto na *cambiata* do primeiro compasso não deveria ser preenchido com uma colcheia; o contra-sujeito cromático é um maneirismo do século XVII, uma modernização; e, por fim, outro aspecto incomum é a combinação de fuga ao *stile antico* com episódios em estilo concertante. O contra-sujeito pode ser visto como uma derivação da linha de baixo inicial do *Adagio*.

A fuga pode ser dividida em sete seções, sendo que na primeira delas, a exposição contém de forma condensada muito do que será desenvolvido mais adiante na própria seção e, mais expansivamente nas seções seguintes da fuga. A exposição é regular com quatro entradas no padrão sujeito-resposta-sujeito-resposta e uma cadência na dominante no compasso 20, onde tem início uma *codetta* derivada do material melódico do sujeito, mas com figurações mais concertantes, que serão desenvolvidas mais adiante. No compasso 24, há uma nova entrada do sujeito na subdominante (bastante incomum), que é seguida por uma entrada na tônica do compasso 30. No compasso 34, a *codetta* reaparece na tônica e será desenvolvida a partir do compasso 38 para levar até uma versão concertante do sujeito e contra-sujeito, baseada no padrão da *codetta*, que será invertido e novamente desenvolvido nos compassos 52-5. A passagem em “contínuo” dos compassos 57-9 é uma versão ornamentada do contra-sujeito cromático e um desenvolvimento das suspensões 7-6 dos compassos 8-10. O trecho seguinte funciona como uma cadência da primeira seção: a linha de baixo Sol (c.60-1), Lá bemol (c.62) e Lá natural (c.63) fazem par com os compassos 39-41 do final do *Adagio*. (LEDBETTER, idem, p.155)

Resumo dos principais eventos de cada seção:

- I. Compassos 1 a 66: primeira exposição; Dó maior (principais eventos descritos no parágrafo acima; formato da primeira seção pré-configura a estrutura geral)
- II. Compassos 66 a 92: primeiro episódio, desenvolvimento concertante do padrão rítmico dentro de uma textura de arpejos; Dó maior – Lá menor (pedal de dominante entre 88 e 92)
- III. Compassos 92 a 165: segunda exposição em *stretto* (Lá menor): Exploração dos eixos tonais relativos de Dó maior, Lá menor na exposição e Mi menor na cadência para 165; entradas em *stretto* nos compassos 92 (Lá menor – *stretto* pela

quinta abaixo – *in hypodiapente*¹⁴), 137 (Dó maior-Ré menor, com engenhosa sugestão de quatro vozes pelo trabalho de distribuição das entradas em alturas diferentes – o efeito da entrada sucessiva das vozes em *stretto* é intensificado pela repentina dissipação da textura a quatro vozes que vinha com a entrada do sujeito no compasso 135), e 147 (Sol maior – pela quarta acima *in epidiatessaron*)

- IV. Compassos 165 a 201: segundo episódio; são explorados elementos do sujeito ao estilo *brisé* da *codetta* entre 165 e 186 e o sujeito é retomado com vigor sob o pedal de Ré 186 até 201, com a cadência em Sol maior.
- V. Compassos 201 a 245: terceira exposição com o sujeito *al riverso* (corresponde à segunda parte da sonata binária): entrada em Dó maior (c.201), Sol maior (c.205) e Fá maior (c.209). Série de imitações da linha superior que começa na anacruse para o compasso 217. (com diversas modulações)
- VI. Compassos 245 a 288: terceiro episódio; Dó maior, terminando na dominante – “passagens sinuosas ascendendo para um Sol excepcionalmente agudo, seguido de entradas do sujeito sobre o pedal de Sol” (SCHORÖDER, 2007, p.155). Inversão da figuração dos compassos 165-6. As passagens sinuosas se referem às figurações em estilo *brisé* do sujeito aparecem nos arpejos em c.256 (como no compassos 172-3) e invertidas a partir do c.259 (como c.174-8).
- VII. Compasso 288 ao fim: *Da capo* da primeira exposição com entrada do contra-sujeito já na entrada da primeira voz.

III. LARGO

Os terceiros movimentos de cada sonata tendem a proporcionar um relaxamento após as progressivamente mais longas e densas fugas. Embora todos os três terceiros movimentos das sonatas tenham características e funções comuns, o *Largo* tem mais semelhanças com o *Andante* da segunda sonata: o modo maior, a estrutura de sonata binária e a textura de solo com baixo contínuo; as principais diferenças em relação ao *Andante* são a ausência do baixo repetido e a melodia mais sinuosa, *ondeggiando* (movendo em ondas), como ressalta Schröder (2007, p.159) em relação às ligaduras frequentemente dispostas de par em par.

Ledbetter (2009, p.161) observa a semelhança da linha de baixo do *Andante* com um dos três temas do canon críptico que J. S. Bach segura no famoso retrato de

¹⁴ Ledbetter (2009, p.158) utiliza a terminologia erudita (*in hypodiapente*: uma quinta abaixo – *in epidiatessaron*: uma quarta acima) empregada por J. S. Bach na Arte da Fuga.

Hausmann (BWV 1076), cujas notas coincidem com a linha de baixo do tema das Variações Goldberg. A progressão de notas é uma das mais comuns no barroco e está relacionada ao baixo italiano da *ciaccona*: 8 7 6 5 3 4 5 1. No *Largo* há uma nota a mais, o 4º grau depois do 5º. São inúmeros os exemplos de peças que tem no baixo ao menos a primeira parte da seqüência: 8 7 6 5. O segundo movimento do Concerto em Fá menor para cravo (*Largo*, BWV 1056), já comparado neste capítulo ao *Andante* da *Sonata Seconda*, é um bom exemplo, assim como várias sonatas do Op. 5 de Corelli.

A forma da sonata binária é clara, mas com algumas sutilezas e frases irregulares; a primeira seção pode ser dividida em três partes: “A”, do compasso 1 ao terceiro tempo do c.4 (sob a linha de baixo 8 7 6 5 4 3 4 5 1); “B”, do quarto tempo de c.4 até o terceiro de c.5; e “C”, do quarto tempo de c.5 até a cabeça do c.8. O final da primeira seção coincide com o começo da segunda, onde há uma recapitulação resumida e transposta de “A” da primeira seção: do compasso 8 até o terceiro tempo de 9. O material de “B” também é recapitulado, mas direcionando para o Sol menor (metade do c.10 em diante), a relativa da subdominante (que normalmente seria a tonalidade a ser visitada). Uma cadência frígia parte da sexta napolitana do final do compasso 10 e é desviada na cabeça de c.12 até se resolver em c.13, onde Ledbetter (2009, p.161) afirma ser o clímax da peça. Após duas seqüências de desenvolvimento de fragmentos de “A” sobre um baixo descendente, uma recapitulação transposta de “C” no c.16 leva a peça de volta à tônica no c.18, onde uma *coda* de desenvolve sob o pedal (implícito) da nota Fá e se dissolve no florido do c.19, que retoma a cadência, abortada na metade de c.20 pela acorde de sétima diminuta, que apenas adia a resolução da cadência com uma nova exclamação pela retomada do motivo surgido na cabeça do c.13, o ponto culminante.

Depois da barra dupla, Bach coloca a fórmula de compasso do *Allegro assai* e a indicação *V. S. volti*, o que sugere que o movimento seguinte deve ser atacado sem pausa, como também é sugerido entre os movimentos iniciais e as fugas das sonatas.

IV. ALLEGRO ASSAI

De acordo com Robert Marshall (1989, p.264 *Apud* LEDBETTER, 2009, p.162), esta seria a única vez em que J. S. Bach teria usado a indicação de andamento *Allegro assai* em um autógrafo. Baseado nas referências de Quantz (1752), que coloca a expressão como análoga à *Allegro di molto* (e que, portanto, sugere um andamento rápido) e J. G. Walther (1732), que afirma que a expressão pode indicar maior ou menor rapidez de acordo com o caráter da obra, Ledbetter (Idem, ibidem) afirma que o caráter

concertante do movimento pede um andamento “tão rápido enquanto estiver brilhante”, ou seja, rápido, mas sem aniquilar a variedade rítmica e as sutilezas embutidas nas semicolcheias.

Schröder (2007, p.162) observa que a escrita do movimento remonta ao estilo de Vivaldi, com seu “ritmo frenético¹⁵, simplicidade melódica e *bariolages* frequentes”.

O material da *inventio* pode ser delimitado aos quatro primeiros compassos, mais precisamente a duas figuras básicas: a escala inicial ascendente sob uma ligadura, abarcando uma quinta; e o motivo do terceiro tempo do compasso 4, que compreende uma bordadura e seguida de um intervalo de terça. A estrutura é claramente binária e depois da barra dupla há uma recapitulação transposta (dominante) do início da primeira parte mais literal do que a que acontece no *Allegro* da *Sonata Seconda*. A estrutura harmônica remonta a do primeiro movimento, *Adagio*, em que a recapitulação na dominante é precedida de uma modulação para Sol menor e a volta à tônica, no final da peça, é precedida de uma modulação para Dó menor, em ambos os casos as tonalidades maiores são atingidas pela resolução em acorde maior pela picardia, um efeito mais comum às peças em tonalidade menor, muito freqüente nas duas primeiras *Partias*.

2.4. *Partia Prima*, BWV 1002

O termo *Partia* e suas variações ortográficas¹⁶ foram utilizados na Alemanha e na Áustria dos séculos XVII e XVIII para designar séries de danças, como a suíte, e são derivações do termo *Partita*, que originalmente era usado por compositores italianos (Frescobaldi, Scarlatti, entre outros) para designar variações, geralmente pela expressão “*Partite sopra...*” (variações sobre). Johann Jakob Froberger (1616-67), discípulo de Frescobaldi, foi possivelmente o primeiro a ter usado *Partite* no sentido de “peças”: *Libro secondo di toccate ... gigue et altre partite* (autógrafo de 1649). (FULLER; EISEN, 2006)

Em praticamente todas as edições dos *Sei Solo* o termo *Partia* foi substituído por *Partita*, provavelmente por ter sido a versão mais consagrada ao longo do tempo e também por ter sido a expressão que Bach utilizou para uma de suas coleções para teclado (BWV 825-830). No entanto, Ledbetter (2009, p.3-4) justifica amplamente o uso da terminologia originalmente intencionada por Bach (*Partia*), demonstrando seu uso corrente na Alemanha central e pela prática do compositor de utilizar todas as

¹⁵ *Motoric rhythm* foi traduzido como ritmo frenético.

¹⁶ *Partie*, *Parthia*, *Parthya* e *Pars* são algumas dessas variações ortográficas.

terminologias disponíveis em sua época, o que pode ser interpretado também como um reflexo do *gemischter Geschmack*¹⁷.

As duas primeiras *Partias* são suítes de danças que contém um forte elemento variacional, algo que pode implicar em juma referência ao significado original do termo italiano. Na *Partia Prima* isso é mais evidente, devido à intersecção de *Doubles* (variações) entre às danças, mas *Partia Seconda* é mais sutil, como veremos em sua abordagem.

I. ALLEMANDA e DOUBLE

A *Allemande* (na tradicional grafia francesa) se tornou um dos principais movimentos da suíte barroca, juntamente com a *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*, como bem afirma Mattheson em *Der vollkommene Capellmeister*:

A *Allemanda*, enquanto uma invenção sinceramente alemã, [está] antes *Courante*, assim como essa está antes da *Sarabanda* e da *Giga*, cuja sequência das melodias se denomina com o termo *suite*. A *Allemande* é então uma séria e bem composta harmonia em estilo arpejado, que traz uma imagem de sentimentos de contentamento ou prazer, que se deleita na calma e na ordem (MATTHESON, 1737, p. 232)

As quatro principais danças da suíte barroca, *allemande*, *courante*, *sarabande* e *gigue* formam uma sequência de andamentos similar àquela da sonata: lento-rápido-lento-rápido. Com poucas exceções, as danças das três *Partias* foram concebidas pela combinação das frases de dança com a forma binária. Ledbetter (2009, p.66) explica que a contaminação da dança pela sonata representa boa parte da história da suíte instrumental entre 1680 e 1720, e apresenta duas *Correnti* de Corelli para exemplificar o tipo *da ballo* e o tipo *da camera*, demonstrando que o primeiro, “para dançar” está escrito dentro das frases da *corrente* e que a segunda, *da camera*, é, na verdade, um movimento binário de sonata; após o primeiro compasso, antecedido de uma anacruse típica da *corrente*, a melodia do violino superior é dissolvida em um moto perpétuo de semicolcheias sem extensão definida, baseado em sequências harmônicas padronizadas

¹⁷ O *gemischter Geschmack* (estilo misto ou *mixed style*) consiste na combinação dos estilos italiano, francês e alemão em uma mesma obra, e foi especialmente desenvolvido e cultuado na Alemanha, onde as cortes dos principais centros musicais empregavam músicos italianos e franceses, além dos músicos locais, que naturalmente se familiarizaram com as peculiaridades dos colegas representantes dos principais centros musicais do período barroco, a França e a Itália. Um fenômeno parecido aconteceu também na França: em 1724, François Couperin fazia uma homenagem a Corelli com uma coleção de trio sonatas em que buscou reunir o estilo francês com o italiano, o que ele chamou de “os estilos (gostos) reunidos”: *Les Goûts-reünis ou NOUVEAUX CONCERTS al’usage de toutes les sortes d’instruments de Musique augmentés d’une grande Sonade em Trio. INTITULÉE “Le Parnasse” ou “L’APHOTÉOSE DE CORELLI” par Monsieur Couperin* (grafia e formatação de acordo com a edição da época).

em figurações instrumentais que consistem em grande parte de acordes arpejados: apenas o baixo conserva um resquício do ritmo típico (LEDBETTER, idem, p.65)

Exemplo 56 - Corrente “da ballo” de Arcangelo Corelli, Sonata I, Op.2

Exemplo 57 - Corrente “da camera” de A. Corelli, Sonata III, Op.4

Nas *Partias* para violino solo, J. S. Bach trata a maior parte dos gêneros de dança ao estilo da sonata binária, ou *da camera*, mas há ainda o “estilo misto” ou *gemischter Geschmack*, em que é possível distinguir claramente os elementos da dança com seus padrões de frase originais e a estrutura binária da sonata. A *Allemanda* da *Partia Prima* pertence ao estilo misto: no início apresenta uma típica frase de dois compassos com uma cesura no meio, mas no restante as frases são mais longas, em estilo de sonata.

Um bom exemplo de allemande ao estilo francês é *Les Graces incomparables* de François Couperin, que deve ser executada com *inégaes* nas semicolcheias (padrão rítmico pontuado que Bach efetivamente escreve na notação da *Allemanda*, BWV 1002):

Exemplo 58 - *Les Graces incomparables* (Allemande) de François Couperin

Também de Couperin, *La Superbe* é um exemplo de allemande ao estilo misto; na primeira metade da primeira parte (compassos 1 a 6) as frases são típicas da dança ou *da ballo*: na segunda metade tem início um moto contínuo de semicolcheias, típico do gênero *da camera*:

Exemplo 59 – *La Superbe (Allemande)* de François Couperin

Há várias interpretações possíveis para o ritmo pontuado na *Allemanda*. Especulações sua origem giram em torno do *Adagio* italiano pontuado, como nas sonatas para violino de Tomaso Albinoni (*Trattenimenti armonici*, Op.6), e da *entrée* francesa, que seria a primeira parte de uma abertura; o exemplo mais próximo seria o *Prelude* da Suite em Dó menor para violoncelo, BWV 1011 e a *Allemande* da mesma suíte. Mas os valores são diferentes, as semicolcheias não são pontuadas, apenas semínimas e colcheias.

Exemplo 60 - trecho inicial da *Allemanda*, BWV 1004

A relação com o *Adagio* italiano é possível, mas a hipótese mais provável é de que J. S. Bach teria anotado a execução em *inegáles* que estava apenas implícita na *allemande* francesa. Ledbetter (2009, p.111) afirma que nas primeiras décadas do século XVIII os compositores alemães frequentemente anotavam a “desigualdade” quando queriam, algo que pode ser constatado nas *Partien* (1718) para cravo de Christoph Graupner e nas *Ouverture-Suiten* de Telemann. Ainda segundo Ledbetter, J. S. Bach chega muito perto do estilo misto de Couperin na *Allemanda* da *Partia Prima*, mas a notação dos *inegales* se transforma em dos elementos definidores da peça:

Caracteristicamente, no entanto, ele [Bach] trata o ritmo desigual não apenas como uma característica incidental, mas o nota por inteiro, fazendo desse modo com que este seja um dos dois elementos rítmicos fundamentais sobre os quais ele constrói a peça, o outro seria as tercinas. A *Allemanda* tem a usual frase de abertura de dois compassos com uma cesura, mas o restante está em frases mais longas, ao estilo da sonata. Aqui estamos muito próximos de uma estrutura [*woven*¹⁸] de movimento de sonata [binária] partindo de uma seleção econômica de características de dança. (LEDBETTER, Idem, p.72)

Ledbetter interpreta as tercinas como um dos elementos fundamentais da *inventio*, mas se o princípio da *inventio* for o desenvolvimento de tudo a partir de uma quantidade limitada de material presente nos primeiros compassos (Idem, p.112), poderíamos entender as tercinas como uma derivação do *inegale* escrito, ou seja, das notas pontudas: nessa visão, Bach utiliza as figurações em tercinas como o “moto contínuo” que surge após a exposição nos moldes da dança, algo comum às peças em estilo misto, mas que normalmente é realizado com semicolcheias contínuas, como no exemplo de *La Superbe* de Couperin. Essa derivação é ainda mais compreensível se pensarmos que a notação é sempre uma aproximação do que é feito na execução: o nível

¹⁸ Uma tradução mais literal de *woven* seria “tecido”, que nesse caso seria uma linguagem figurada para designar a estrutura da peça.

de pontuação na execução da *Allemanda* pode ser mais próximo daquele pedido por Couperin na allemande *La Laborieuse* com a expressão “*un tant-soit-peut pointées*”, uma indicação para que nas notas *inégaes* tenham uma pontuação moderada. Esse tipo de execução poderia ser muito próximo de uma pontuação “tercinada”, o que definitivamente classificaria as tercinas que surgem a partir compasso 8 como uma derivação das semicolcheias pontuadas.

A estrutura harmônica confirma o plano estrutural da sonata binária visto anteriormente nas análises de vários movimentos das três sonatas: na primeira parte, em Si menor, a meta é a modulação para a Dominante ao final da seção, algo que acontece pelo efeito picardia – a modulação se dirige para Fá # menor, assim como as cadências precedentes, mas o acorde de chegada é maior, que serve tanto para retornar ao começo, como para seguir para adiante; na segunda parte, a meta é o retorno a Si menor, algo que acontece após a visita à Subdominante (Mi menor), com a cadência de confirmação para o compasso 19, onde finalmente tem início o retorno à Tônica.

Se observarmos que Bach pensa a estrutura em larga escala nas sonatas, estabelecendo relações de repetição de padrões harmônicos, não podemos deixar de observar a similaridade entre a seqüência harmônica inicial do *Adagio* da *Sonata Prima* e da *Allemanda* da *Partia Prima*: nos dois casos temos logo após o primeiro retorno à tônica uma cadência frígia em que há uma ênfase na medianta da tonalidade, o acorde de antirelativa maior com sétima maior. Dentro desta perspectiva, poderíamos crer que Bach estabelece ao menos uma relação harmônica análoga entre os trechos iniciais da primeira sonata e da primeira partia. Anotamos nos exemplos abaixo o trecho onde ocorre o deslocamento do baixo separadamente do repouso (ou demora) na medianta – no manuscrito autógrafo falta o acidente bemol na nota Mi (segundo retângulo, terceiro compasso da primeira sonata), a omissão é evidente, visto que todas as notas Mi subsequentes dentro da mesma harmonia têm o bemol.

Exemplo 61 - *Adagio* da *Sonata Prima*, BWV1001; cadência frígia com ênfase na medianta:

Exemplo 62 - Allemanda; cadência frígia com ênfase na mediantes

Além da cadência frígia inicial, os dois primeiros movimentos de cada gênero dos *Sei Solo* partilham um esquema harmônico geral semelhante, tendo as principais cadências na Dominante e na Subdominante, uma característica comum a várias obras de Bach, e a todos os primeiros movimentos das partias e sonatas em modo menor dos *Sei Solo*.

A *Double* é uma reelaboração em moto perpétuo (ao estilo italiano) da *Allemanda*. O termo francês *Double* significa literalmente o “dobro”, mas seu significado principal é o de variação musical, que em toda a *Partia* se traduz em técnica de “diminuição”. Normalmente ocorre uma divisão dos principais valores da dança em menores valores, o que aqui não é tão evidente devido à conservação das semicolcheias, mas a fórmula de compasso *Alla breve* demanda uma execução em dois pulsos por compasso, indicando um andamento realmente mais rápido, ou até mesmo o “dobro”. A característica mais marcante da escrita da *Double* é a divisão do moto perpétuo de semicolcheias de duas em duas pela extensiva anotação de arcadas no manuscrito. Ledbetter (2009, p.113) sugere que os ligados podem indicar um leve *swinging* (desigualdade) das semicolcheias, baseando-se em Quantz. Trataremos desse aspecto separadamente no capítulo sobre adaptação de articulações, onde faremos um amplo estudo das ligaduras, suas funções e implicações musicais.

Exemplo 63 - trecho inicial da Double da Allemande, BWV 1002

II. CORRENTE e DOUBLE

Após uma *Allemanda* (grafia em italiano) em estilo francês, com a *Double* (grafia em francês) em moto perpétuo ao estilo italiano, a *Corrente* subsequente é

predominantemente italiana com sua figuração corelliana e uma *Double* praticamente *Alla toccata*, cujas figurações são semelhantes às da *Courante* da Suite Francesa para cravo em Mi maior, BWV 817. Em *Dance and the Music of J. S. Bach*, Little e Jenne fazem uma definição genérica da *Corrente* que contempla boa parte das características dos dois exemplares da dança presentes na primeira e na segunda partia dos seis solos para violino:

A *corrente* italiana do começo do século XVIII é uma peça virtuosística para violino ou teclado solista. Ela consiste normalmente de uma elaboração contínua de notas em colcheias e semicolcheias sobre uma linha de baixo em compasso ternário rápido, com textura simples, ritmo harmônico lento e frases de extensão variada. (...) Normalmente a fórmula de compasso é 3/4 e há uma anacruse. O andamento é de moderado a rápido. Técnicas de elaboração incluem arpejo, repetição sequencial, duas partes melódicas combinadas numa única linha, figuras parecidas com o baixo de Alberti e passagens cobrindo várias oitavas. A maior parte das técnicas de execução deriva das práticas de cordas italianas, que frequentemente agrupam mais de duas ou três notas numa maneira de execução fácil e fluida. (LITTLE-JENNE, 2001, p.129)

As maiores diferenças da *Corrente* italiana em relação *Courante* francesa concernem caráter, andamento e a textura. A *Corrente* tende a ser ágil e alegre, tendo uma textura de moto perpétuo, enquanto *Courante* tende a ser lenta e séria, tendo uma superfície rítmica mais complexa. A ambigüidade rítmica é certamente mais presente na *Courante*, mas as *Correntes* podem partilhar essa característica com sua análoga francesa: Julian Rushton, em *The New Grove Dictionary of Music*, afirma que as hemíolas¹⁹ são típicas da *Courante* francesa, mas poderíamos aferir que também são freqüentes na *Corrente*. Rushton esclarece que a hemíola tem a função de prover variação rítmica, dando um efeito de *allargando* ao final de movimentos longos. Nos exemplos de Corelli que se seguirão, as hemíolas acontecem frequentemente associadas a trecho cadenciais.

Exemplo 64 - hemíola em cadências: A. Corelli, *Corrente* da Sonata Nr.1, Op.4, c. 28-29.

¹⁹ O termo hemíola “no sistema métrico moderno denota a articulação de duas unidades de métrica ternária como se elas fossem notadas em três unidades de métrica dupla” (RUSHTON, 2006)

Exemplo 65 - A. Corelli, *Corrente* da Sonata Nr.1, Op.4, hemíola nos compassos 39 e 40

A hemíola nos compassos 72 a 75 da *Corrente* da *Partia Prima* tem precisamente a função de *allargando* estrutural, e podemos interpretar o trecho como uma *Coda*, a exemplo de Jaap Schröder (2007, p.81). Diferentemente da interpretação de Ledbetter (2009, p.114), que entende o compasso 72 como uma resolução na tônica (Si menor), acreditamos que interpretar o trecho como uma cadência de engano com a resolução em Sol maior (tônica anti-relativa) pode ressaltar sentido de adiamento de finalização da peça que tem a *Coda*: segue abaixo o trecho em questão com nossa realização da linha de baixo segundo nossa interpretação da harmonia implícita e ressaltando as duas hemíolas.

Exemplo 66 – *Corrente* da *Partia Prima*, c.72-73 e c.74-75

Estruturalmente a *Corrente* segue o plano harmônico da sonata/dança binária, com uma visita ao relativo maior na primeira reprise (como também são comumente chamadas as seções das danças com ritornello) em direção à Dominante na barra dupla e outra visita à Subdominante no compasso 48 da segunda reprise.

Enquanto a *Double* da *Allemande* transforma a complexa superfície rítmica em um moto perpétuo de figurações em arpejo, a *Double* da *Corrente* subdivide em semi-colcheias o moto perpétuo de arpejos em colcheias da *Corrente* em uma figuração em escalas ao estilo tocata, aproximando sua a textura àquela da *Courante* da Suite Francesa em Mi maior (LEDBETTER, 2009, p.115).

Exemplo 67 - trecho inicial da *Double da Corrente*, BWV 1002

Exemplo 68 - trecho inicial Suite Francesa em Mi maior, BWV 817

Questões interpretativas

Argumentando sobre as repetições indicadas pelo compositor na *Partia Prima*, Schröder aponta que apenas a *Allemanda* e sua respectiva *Double* apresentam uma estrutura binária perfeita, com ambas as partes tendo o mesmo número de compasso; nos outros movimentos a segunda parte é sensivelmente mais longa. Na *Sarabande*, no entanto, o compositor deixa clara a necessidade de repetição da segunda parte pela escrita de sua respectiva *Double*, onde se encontram duas versões do último compasso, uma redirecionando para o começo da segunda parte e outra para terminar. Na *Corrente* e no *Tempo di Borea* a segunda parte é mais longa e tem o acréscimo de um trecho com função de coda, o que pode indicar que a repetição é desnecessária:

A *Corrente* e o *Tempo di Borea* (o nome italiano para *Bourée*) apresentam casos diferentes: ambas as danças (e suas doubles) terminam com o que nós poderíamos chamar de coda, começando nos compassos 72 e 54, respectivamente. Como as segundas seções dessas danças são também mais longas em proporção, pode-se

defender a *não* repetição para que a coda não seja tocada duas vezes – o que talvez seja uma solução mais satisfatória. (SCHRÖDER, 2007, p.81)

III. SARABANDE e DOUBLE

Apesar do sistemático emprego de terminologias italianas nos *Sei Solo*, Bach utiliza novamente um termo francês no lugar de *Sarabanda*, algo que pode ser interpretado como um reflexo do “estilo misto” em voga na Alemanha (*gemischter Geschmack*), como sugere Schoröder (2007, p.89) ou provavelmente apenas um “deslize de caneta”, como sugere Ledbetter (2009, p.115). Apesar de suas prováveis origens na América hispânica e tendo com aparecido na Itália no início do século XVI como uma dança exótica, tempestuosa e alegre, a sarabanda foi “domesticada” pelos franceses, segundo Little-Jenne (2001, p.92), figurando entre os principais movimentos da suíte barroca, e, quanto ao caráter, foi frequentemente descrita como uma dança “intensa” em expressões:

Escritores do tempo de Bach usavam uma grande variedade de termos para descrever a sarabanda, mas se referiam consistentemente a uma intensidade de expressão. Alguns falavam dela como “grave” ou “cerimoniosa”. Outros a chamavam de “majestosa” ou “séria”. Rémond de Saint-Mard acreditava que ela era “sempre melancólica, e transmite uma delicada e, ao mesmo tempo, séria sensibilidade”. Johann Mattheson insistia que a sarabanda “não tem outra emoção a expressar que não seja ambição”. (LITTLE-JENNE, 2001, p.94)

As descrições da sarabanda citadas por Little-Jenne são muito ilustrativas, e, de certo modo, indicam a importância da dança como um movimento central da suíte. Uma das características marcantes na maioria das sarabandas é um acentuação no segundo tempo, algo que é ilustrado pelo quadro de Little-Jenne (Idem, p.97) com seus padrões rítmicos mais comuns.

Lester (1999, p.150) confirma esse padrão rítmico na maioria das 18 sarabandas das suítes e partitas para teclado de J. S. Bach, e cita a *Sarabande* da Partita em Lá menor por ter um perfil rítmico completamente diferente do usual. A *Sarabande* da *Partia Prima* não chega a apresentar um perfil rítmico tão diferente, mas também não se encaixa nos principais padrões observados por Little-Jenne, com exceção da típica hemíola cadencial nos finais de cada reprise (c.6-7 e c.30-31) e na cadência frígia para o compasso 24.

Exemplo 69 - *Sarabande da Partita em Lá menor, BWV 827*

Apesar da diferença quanto ao perfil rítmico, Ledbetter (2009, p.115) afirma que nas sarabandas Bach tende a permanecer próximo a estrutura frasal da dança, que nesse caso seria de quatro compassos: a primeira reprise tem oito compassos e um padrão comum: 2+2+4. A combinação em “estilo misto” se dá estruturalmente, com o esquema da sonata binária (Dominante na barra dupla e visita à subdominante relativa na segunda parte) e a segunda reprise consideravelmente mais desenvolvida, correspondendo a $\frac{3}{4}$ da peça.

Ledbetter aponta semelhanças da *Sarabande* com o coro final da Paixão Segundo São Mateus, comparação que dificilmente pode ser verificada objetivamente e que seria mais apropriada para a *Sarabande* da suíte para alaúde BWV 997, cuja linha melódica é evidentemente remanescente do coro final. No entanto, a *Double* da *Sarabande* é realmente comparável a outra obra de Bach que alcançou popularidade (neste caso uma grande popularidade); o coral *Wohl mir, dass ich Jesum habe*, da Cantata 147, conhecido como “Jesus, alegria dos homens”. Neste caso, a comparação também vale para outra obra para alaúde, o *Prélude, Fuga e Allegro*, BWV 998.

Como afirmado anteriormente, a divisão em tercinas (em compasso 9/8) da *Double* pode ter alterado o esquema tradicional da Suíte, que normalmente terminaria com uma giga e aqui termina na *Bourée*, mas o caráter da *Double* é totalmente diverso de uma giga, e a explicação mais plausível é a de que o compositor buscou diversificar o estilo concertante de cada variação: na primeira *Double* a divisão é mantida em relação à dança, mas regularizada pelo estilo em moto perpétuo; na segunda dança, a divisão é dobrada e, na terceira, da *Sarabande*, triplicada. Para a *Double*, Schröder (2007, p.93) aconselha um andamento relativamente mais rápido que o da *Sarabande*, e uma pulsação mais leve que a da dança para cada tempo.

Alguma ornamentação pode ser aplicada à *Sarabande*, mas os *inégaux* estariam fora de questão de acordo com Ledbetter (2009, p.116), pois são adequados apenas ao estilo puramente francês, assim como a desigualdade indicada por Quantz que seguiria distinguindo as partes fortes e fracas de cada tempo. Na *Double*, a ornamentação

deveria ser limitada à aplicação de articulações, que excepcionalmente não foram providas pelo compositor.

IV. TEMPO DI BOREA e DOUBLE

Little-Jenne (2001, p.35) afirmam que a bourrée é a dança francesa menos complexa ritmicamente e que seu caráter era mais comumente descrito por teóricos do século XVIII como alegre (*gaie*) ou engraçado (*lustig*), e que era tocada “com muita leveza” (*fort légèrement*). Mattheson (1737, p.226) afirma que *Bourrée* transmite sensações de contentamento, despreocupação, comodidade e que definitivamente não deixa nenhuma sensação desagradável. Há bourrées que podem ser executadas com apenas uma pulsação por compasso, mas o modelo mais típico é com duas pulsações.

Ledbetter (2009, p.117) esclarece que a expressão “*tempo di*” era usada por Corelli para peças com métrica de dança que eram de fato movimentos de sonata: o padrão consistia normalmente de um antecedente em ritmo de dança e um conseqüente em estilo concertante, algo que Bach frequentemente aplicava nas danças mais simples, e seria esperado aqui, mas que foi evitado para não antecipar o moto perpétuo em colcheias da *Double*. O padrão rítmico de *Tempo di Borea* é bem típico da dança e a primeira reprise é constituída de uma frase inicial de quatro compassos, seguida de uma frase mais longa que usualmente teria oito compassos, terminando na tônica relativa no compasso 12, mas Bach mantém o elemento italiano, caracterizando toda a *Partia* como uma obra pelo *gemischter Geschmack*, que consiste na expansão ou alargamento das seções das danças por meio de seqüenciações e variações rítmicas e/ou motivicas do material da *inventio* dos quatro primeiros compassos.

A seqüenciação que acontece a partir do compasso 7 já compreende o elemento de sonata, mas poderíamos reduzir a primeira parte para ilustrar uma terminação regular de frase, cortando o trecho dos compassos 12 a 19 que estica a seção.

Exemplo 70 - trecho inicial de *Tempo di Borea* sem os compassos 12 a 19

De todas as danças da *Partia Prima*, *Tempo de Borea* é a única ter a modulação para a relativa maior na barra dupla (início da segunda reprise).

Na *Double*, Little-Jenne (2001, p.45) enfatiza que as articulações devem ser bem claras, projetando bem as sincopas, evitando assim a uma “cachoeira sem fim de sons indiferenciados” (*endless stream of undifferentiated sound*). Assim como as outras *Doubles* da *Partia Prima*, a variação de *Tempo di Borea* consiste em uma textura em moto contínuo que, segundo Schröder (2007, p.96), sugere um andamento mais rápido e, como já havíamos citado na abordagem da *Corrente*, o violinista também sugere a não repetição da segunda parte da bourrée e de sua variação, devido ao sentido de coda do trecho final que começa no compasso 54.

2.5. *Partia Seconda*, BWV 1004

Em nossa abordagem da *Partia Prima* foram feitas algumas considerações acerca do termo *Partia* e de seu elemento variacional implícito, que se aplica às duas primeiras *Partias*. Se na primeira a conotação de variação na suíte é evidente nas *Doubles*, na segunda o elemento variacional é consideravelmente mais sutil, e está presente na estrutura harmônica recorrente, fazendo com que as danças em si se tornem variações. Lester (1999, p.143-5) analisa em profundidade esses elementos e é possível observar que dentro das amplas relações harmônicas entre as danças, podemos identificar uma maior proximidade harmônica entre *Allemanda* e *Corrente*, uma prática comum no período, que Ledbetter explica no capítulo sobre os estilos de dança e de sonata:

A allemande e a courante eram tradicionalmente um par de danças de estrutura similar, uma em compasso duplo, outra em triplo. Ao modo da suíte-variação (o significado original do termo italiano *partita*, isto é, divisões sobre um tema) há frequentemente similaridades ao menos nos inícios das duas danças, sendo a Allemanda e a Corrente da Partia em Ré menor um exemplo óbvio no caso de Bach. (LEDBETTER, 2009, p.72)

Para exemplificar as similaridades entre estrutura harmônica implícita em cada dança, Lester (1999, p.144) apresenta um quadro sintetizando as harmonias em acordes, alinhando-os, o que evidencia a maior proximidade entre a *Allemanda* e a *Corrente*. O quadro abaixo foi feito a partir da demonstração de Lester²⁰ e ilustra as funções

²⁰ O quadro apresentado acima é apenas baseado no quadro de Lester, há algumas alterações, como o baixo Ré no segundo tempo da sarabanda: em suas análises harmônicas, Lester tende a seguir apenas o que está efetivamente escrito na partitura, eventualmente ignorando a harmonia implícita em algumas situações, como nesse caso, em que manter a nota Ré no baixo faria mais sentido harmônico e

harmônicas básicas nos trechos iniciais de cada dança, que geralmente compreendem a *inventio* de cada peça:

Exemplo 71 – padrões harmônicos iniciais em cada dança da *Partia Seconda*

I. Allemanda

II. Corrente

III. Sarabanda

IV. Giga

V. Ciaccona

Embora menos seja menos evidente, é possível observar que a *Giga* também se alinha harmonicamente com os dois primeiros movimentos em sua estrutura geral; as duas exceções ficam por conta da *Sarabanda* e da *Ciaccona*, que guardam relações com elementos harmônicos iniciais em relação às outras danças, mas que no esquema geral possuem substanciais diferenças não somente nesse aspecto, e podem ser vistas como um segundo grupo dentro da *Partia Seconda* por seu forte parentesco rítmico.

I. ALLEMANDA

Se nos compassos iniciais de cada peça se concentra a *inventio*, de onde tudo se deriva, a escala inicial da *Allemanda* que leva até o sexto grau da escala de Ré menor (Si bemol) poderia antecipar a valorização que será dada ao acorde de sexta napolitana em quase toda a *Partia*. (c.21, subdominante de Lá menor, e c.48 da *Corrente*, subdominante de Ré menor, c.22 da *Sarabanda*, subdominante de Ré menor, e c.37 da *Giga*, último tempo, subdominante de Ré menor). Mas a hipótese mais provável que ele

enquadraria melhor a sarabanda dentro do esquema harmônico apresentado no início da allemanda. Jaap Schröder (2007, p.124) apresenta uma redução da linha de baixo que coincide com nossa interpretação da harmonia naquele compasso.

o Si bemol faça parte de um plano de pré-configuração do material harmônico que será repetido nos começos de cada dança.

Exemplo 72 - comparação da estrutura harmônica da *Allemanda* com a da *Ciaccona*: apenas os acordes dentro do retângulo não combinam perfeitamente

Allemanda

Ciaccona

Em um conjunto de danças em que o elemento variacional acontece sutilmente escondido na harmonia, que nem sempre observa esse aspecto devido há escrita em *style brisé*, é realmente importante para o intérprete ter consciência do que será retomado nas outras danças. Como vimos na introdução à análise da *Partia Seconda*, no quadro acima, há uma forte ligação entre a *Allemanda* e *Corrente*, mas os dois compassos iniciais da *Allemanda* já delineiam até mesmo os quatro primeiros compassos da *Ciaccona*, como podemos ver no emparelhamento das duas danças acima: até o acorde de Si bemol maior na *Ciaccona*, a derivação é direta, seguida da interpolação de Sol menor e do acréscimo da sexta e da quarta na Dominante, diferentemente da chegada direta à Dominante que ocorre na *Allemande*.

Quanto ao conteúdo em “estilo-misto”, a *Allemanda* da *Partia Seconda* tenderia mais à combinação ítalo-alemã, enquanto a correspondente da *Partia Prima* tenderia a uma combinação franco-alemã, segundo Ledbetter (2009, p. 130): apesar da típica frase inicial de dois compassos com uma cadência para o terceiro, o desenvolvimento é mais contínuo que o estilo francês, em que as extensões das frases são normalmente mais claras.

Harmonicamente, a *Allemanda* apresenta o conhecido esquema em que há uma visita ao relativo maior (Fá maior – cadência para o c.6) no caminho para a dominante. Do compasso 7 ao final da primeira reprise a peça se desenvolve em Lá menor, atingindo a dominante pela picardia na metade do último compasso da seção. Depois de um pedal de seis tempos na dominante (Mi maior), o ritmo harmônico é acelerado, mudando a cada tempo até um pedal na subdominante de Lá menor (Ré menor) com

sexta napolitana. Na segunda seção, o plano é voltar à tônica, passando pela subdominante, algo começa a ser preparado já no segundo compasso da segunda seção, tendo sua cadência forte para o compasso 23 (em Sol menor). Há uma cadência fraca para Fá maior na metade de c.27, depois disso há uma sequenciação em que o ritmo harmônico se acelera até a chegada em Sol menor com sexta napolitana no compasso 30, com função de subdominante de Ré menor, que terá seu repouso ao final da seção.

Ledbetter (2009, p.131) destaca a importância da projeção do ritmo harmônico na execução: “como no allegro da Sonata em Lá menor, a percepção do ritmo harmônico é vital para os níveis de tensão dessa peça.” O autor também ressalta que a notação das tercinas nesse período é ambígua, a ligadura que agrupa as tercinas pode ou não ter um sentido de articulação. Jaap Schröder (2007, p.117) sugere um tempo moderado para viabilizar a realização das abundantes articulações curtas e ligaduras incomuns, e acrescenta que “ambas requerem um sentido de liberdade retórica, como a improvisação”.

I. CORRENTE

Apesar da diferença quanto à divisão rítmica dos tempos em relação à *Corrente* da *Partia Prima* (colcheias X tercinas de colcheias), as duas *Correnti* dos seis solos partilham a mesma tipologia de origem italiana. A característica principal da segunda *Corrente* é a alternância entre colcheias pontuadas e tercinas. As colcheias pontuadas costumam ser tocadas com a divisão de tercinas, e isso faz sentido se observarmos o alinhamento que Bach faz das semicolcheias com as tercinas no terceiro movimento do quinto Concerto de Brandenburgo, BWV 1050. Já no compasso 11, podemos constatar esse alinhamento, procedimento que é repetido ao longo de todo o movimento:

Exemplo 73 – terceiro movimento do Concerto de Brandenburgo, BWV 1050

Allegro.

Flauto traverso.

Violino principale.

Exemplos como esse também são encontrados na *Corrente* da primeira partita para cravo, BWV 825, o que contraria a afirmação de Hans Vogt apoiado nos tratados de execução de Quantz e Carl Philipp Emanuel, que fazem clara distinção entre tercinas

e pontuações. Essa questão será sempre deixada ao intérprete e a variação do nível de pontuação também pode ser usada como uma ferramenta importante no momento da performance. Ledbetter (2009, p.132) sugere que as tercinas da *Allemanda* possam ter uma relação de andamento com as tercinas da *Corrente*, já que a mesma pode ser entendida como uma variação da *Allemanda*.

A estrutura harmônica da *Corrente* é claramente derivada da *Allemanda*, com a mesma visita ao relativo maior no caminho para a modulação para Lá menor, chegando à dominante na barra dupla pela picardia, e retornando à tônica depois de uma ênfase na subdominante. Os acordes de sexta napolitana no final de cada seção (c.21 e c.48) também estão relacionados à *Allemanda*.

Schröder (2007, p.121) afirma que o caráter alegre da *Corrente* sugere um andamento rápido, algo que também poderia ser concluído se as tercinas da *Allemanda* fossem tomadas como referência, e que seria indicada uma pulsação por compasso.

III. SARABANDA

O perfil rítmico da segunda sarabanda do ciclo se encaixa perfeitamente nos padrões apresentados por Little-Jenne (2001, p.97), sobretudo nos dois primeiros compassos. Do terceiro compasso em diante o ritmo se dissolve em figurações variadas, geralmente sobre baixos ou gestos musicais que por vezes indicam a relevância do segundo tempo da dança como um novo impulso, a característica rítmica mais marcante da sarabande. As figurações são diversas, muitas vezes nos remetem àquelas do *Adagio* da *Sonata Prima*, e desenvolvem o caráter lamurioso dos primeiros compassos. Ledbetter (2009, p.134) afirma que “é difícil pensar uma sarabande francesa tão *navrée*²¹ quanto essa. Se a Sarabande em Si menor é elegíaca e processional, a em Ré menor é apaixonada e trágica”.

No plano harmônico, a *Sarabanda* é a dança que mais se distancia da *inventio* apresentada na *Allemanda* e mesmo a *Ciaccona*, que se desenvolve de uma maneira completamente diferente das outras danças, traz em seu tema a *inventio* da *Allemanda*. A estrutura também é distinta, pois não há a tradicional visita ao relativo maior na primeira reprise, que corresponde a quase 1/3 da extensão da segunda reprise, em que há a visita à subdominante e também o acorde de sexta napolitana na subdominante de Ré menor (c.21, Sol menor), como nas danças que a antecedem. A segunda casa tem a

²¹ Angustiada, triste.

função de coda, e a harmonia do compasso 27 parece remanescente do trecho análogo na *Corrente* (c.51) que não tem correspondência com o trecho final da *Allemanda*.

Embora a *Sarabanda* apresente muitas ornamentações italianas e francesas embutidas na escrita, Little-Jenne (2001, p.106) afirma que o “executante deve adicionar ainda mais, no entanto; por exemplo, compassos 1, 2 e 6 imploram por um trilo no *dissonante*²² segundo tempo”.

IV. GIGA

Little-Jenne (2001, p.143) dividem a grande variedade de padrões rítmicos, fórmulas de compasso e estilos das danças designadas pelo termo giga²³ em três categorias: a giga francesa, com ritmos pontuados, normalmente em 3/8 (giga da suíte para violoncelo em Dó menor, BWV 1011); “giga I”, com os tempos em divisão tripla, normalmente 12/8 e 6/8, e ritmo harmônico lento (giga da suíte para violoncelo em Mi bemol maior, BWV 1010); e “giga II”, com uma estrutura métrica similar à francesa, mas geralmente mais complexas, com as subdivisões das tercinas em diferentes agrupamentos de semicolcheias (giga da suíte para violoncelo em Sol maior, BWV 1007). A *Giga da Partia Prima* também corresponde ao padrão rítmico da “giga II”, com suas colcheias corridas, fluentes, e uma generosa combinação de semicolcheias.

O plano harmônico-estrutural da peça remonta ao da *Allemanda* e da *Corrente*, deixando as figurações, os padrões rítmicos das frases de dança e suas derivações atuarem como o princípio variacional na *Partia*. A *inventio* compreende os arpejos iniciais, bem como as *tiratas* que são tomadas nas sequências pelo ciclo de quintas, um elemento padrão em muitas composições do período que, como bem observa Ledbetter (2009, p.135-6), não estava presente na *Allemanda*, apenas na segunda seção da *Corrente*: na *Giga*, as sequências se tornam um elemento principal nas duas seções.

Little-Jenne (2001, p.172) ressaltam a variedade de articulações assinaladas no manuscrito e que as mesmas podem ser utilizadas como exemplo para os trechos onde não há articulações anotadas, uma conduta que pode ser questionável, já que apenas oito dos quarenta compassos não receberam anotações de articulação no manuscrito, que é tido como um dos mais cuidadosos da produção do compositor²⁴. A ausência de

²² As autoras se referem às dissonâncias que estão presentes nos acordes do segundo tempo dos dois primeiros compassos.

²³ J. S. Bach utilizou também os termos “gigue”, “jig”, “jigg” e “gigue” para designar a mesma dança.

²⁴ O manuscrito dos *Sei Solo* é tomado como uma das principais referências no estudo de John Butt (1990) sobre as articulações na obra de J. S. Bach.

articulação pode ser interpretada como uma forma de variação no modo de execução ou como caracterização específica de um motivo. Uma análise atenta do manuscrito revela que há uma consistência quanto à associação de articulações com motivos específicos. No caso da *Giga*, os dois motivos da primeira sequência não são articulados, assim como nas retomadas desses motivos ao longo da peça (metade do compasso 8, compassos 14, 22 e 29). Vale observar também que nenhuma das escalas ascendentes recebe qualquer sinal de articulação, enquanto as escalas descendentes apresentam algumas variações, incluindo a não articulação, como nas *tiratas* descendentes dos compassos 3 e 4.

V. CIACCONA

As análises dos outros movimentos da *Partia Seconda* apontam uma arquitetura harmônica e de contornos melódicos planejados, fazendo com que cada dança tenha uma forte relação de derivação em relação anterior. A *Ciaccona* eleva ao último grau o sentido de variação na *Partia*, partindo de elementos fortemente ligados às outras danças e desenvolvendo uma lógica própria. A arquitetura monumental da *Ciaccona* supera em extensão a soma de todos os outros movimentos precedentes, um dos motivos que pode ter colaborado para que ela tenha sido tão frequentemente executada de forma independente da *Partia*, além de sua grande riqueza instrumental e de expressão. No entanto, como vimos anteriormente, os compassos iniciais da *Ciaccona* já estão pré-configurados na harmonia e nos contornos melódicos da *Allemanda*, a dança de abertura da suíte. Ledbetter ressalta a concepção da *Ciaccona* como um movimento de fechamento da *Partia*, realmente integrada na suíte:

A *Ciaccona* não é separável do resto da *Partia*; ela sintetiza e reúne numa grande escala o que antes era específico de movimentos individuais. Nós notamos que essa *Partia* está na tradição da partita de variação, mas no sentido mais amplo. É o que em termos do século XIX é chamado de “variações sinfônicas”, em que cada variação seguinte toma elementos do que se passou antes e adiciona algo próprio. Esse processo nos movimentos precedentes é então resumido e completado na *Ciaccona*. (LEDBETTER, 2009, p.138)

Em relação às outras danças da *partia*, é inevitável observar uma grande proximidade da *Ciaccona* com a *Sarabanda*, tanto pelo padrão rítmico similar, quanto pelo material temático: enquanto na *Sarabanda* o intervalo inicial é uma quinta descendente (Fá-Si bemol), na *Ciaccona* ele é uma quinta ascendente (Lá-Mi); o material do compasso 3 da *Sarabanda*, que se diferencia do padrão geral das outras

danças, apresenta de forma condensada o que será o início da terceira seção da *Ciaccona*, que começa no compasso 209, no retorno ao modo menor. Ledbetter (2009, p.138) aponta outras relações motivicas, como as terças descendentes do compasso 3 da *Ciaccona*, que estavam presentes em todas as outras danças: na *Corrente* nos compassos 3 e 4; na *Sarabanda* nos compassos 9 a 11; na *Giga* nos compassos 14 e 15; na *Allemanda*, Ledbetter relaciona as terças ao trecho que tem início no compasso 12, mas nós consideramos a relação imediata entre os trechos iniciais de cada dança mais pertinente e mais óbvia, pois a relação não se limita apenas às terças descendentes demonstradas no seguinte exemplo, mas corresponde a todo o trecho:

Exemplo 74 – relação harmônica e motivica entre *Allemanda* e *Ciaccona*

Hans Vogt (1988, p.137) nos lembra de que a definição usual da *ciaccona* é a uma sequência de variações sobre um esquema harmônico fixo, um dado interessante se considerarmos que boa parte da fascinação exercida pela obra em questão se deve à constante metamorfose da harmonia inicial. Schröder (2007, p.130) faz outra observação interessante quanto ao esquema estrutural tradicional, em que as três grandes seções normalmente seguem o padrão de modos maior-menor-maior. Bach inverte esse padrão na *ciaccona* e estabelece uma proporção de forma que cada seção seja menor que a precedente (Lester, 1999, p.155), o que faz com que a intensificação ocorra mais rapidamente ao longo da obra, uma boa estratégia para uma peça de longa duração. Dividindo a obra em três seções, a primeira parte teria quase a mesma extensão que a soma das próximas duas – são 132 compassos na primeira seção, em Ré menor, e 125 compassos somando a segunda e a terceira: 76 na segunda seção, em Ré maior; e 49 na terceira seção, em Ré menor.

O “tema” da *Ciaccona* compreenderia 8 compassos, mas as frases são de quatro compassos, sendo que a segunda costuma ser uma reprise variada da primeira, algo que está relacionado a prática comum de se repetir as estruturas de quatro compassos em

chaconnes e passacalhas. Alguns autores, geralmente mais antigos²⁵, tendem a reconhecer 32 variações na *Ciaccona*, mas na literatura mais recente (Lester, 1999 e Ledbetter, 2009), as subdivisões são consideradas como variações independentes. A vantagem dessa abordagem nos parece clara, pois apesar da predominância dos agrupamentos de variações em duas, há vários exemplos em que elas podem ser consideradas individualmente, ou estão efetivamente agrupadas (por elementos musicais) em três: entre os compassos 65 e 76 teríamos três variações de quatro compassos se agruparmos segundo técnica variacional empregada; isso se repete também em outros trechos, como nos compassos 229 a 240 da seção final. Por outro lado, é natural que muitos autores tenham tratado cada variação cobrindo 8 compassos, pois grande parte das variações é claramente tratada aos pares. Separaremos as variações por grupos de quatro compassos e abordaremos as mesmas em agrupamentos sempre que possível/desejável, do ponto de vista analítico.

Se considerarmos apenas a primeira frase como o material principal da *Ciaccona*, a primeira variação seria uma reprise quase literal do tema, e se iniciaria no segundo tempo do compasso 5, apresentando apenas uma variação melódica/harmônica no compasso 7:

Exemplo 75 – *Ciaccona*, reprise variada do tema

A primeira variação real se inicia no compasso 9, com a introdução de uma linha melódica pontuada sobre a mesma harmonia do tema. O motivo pontuado poderia ser visto como *notes inégales* escritas, segundo Ledbetter (2009, p.141), mas seu contorno melódico tem um evidente parentesco com a escala ascendente do início da *Allemanda*, que parte da fundamental e vai até o sexto grau da escala (Si bemol). Bach dificilmente introduz algo novo sem manter um elemento musical do que já exposto: nos primeiros 16 compassos se conserva praticamente a mesma harmonia dos quatro primeiros compassos, com alterações pequenas harmônicas pequenas ao final de cada frase e a introdução de um novo elemento no compasso 9, a primeira variação; a segunda variação é uma reprise da primeira, a exemplo da segunda parte do tema; as variações

²⁵ Hans Vogt (1988, p.173) considera 34 variações, enquanto Jaap Schröder (2007, p.136) considera 32, baseado no artigo de Martha Curti publicado em 1976 - *J. S. Bach's Chaconne in D minor: A study in Coherence and Contrast*, *Music Review* 37.

três e quatro abandonam o esquema harmônico inicial, trazendo um tetracorde cromático descendente no baixo, mas conservam o motivo pontuado da 1ª variação.

Na 5ª variação (c.25), a harmonia inicial é retomada e a variação acontece no plano melódico, em estilo arioso; a 6ª variação (c.29) consiste na diminuição da linha melódica da variação anterior, com uma alteração harmônica no último compasso, a exemplo das primeiras variações repetidas.

Variações 7 e 8 formam outro par: a sétima introduz um segmento melódico cromático em colcheias com um contorno comum à outras danças: o sexto grau (Si bemol - sexta napolitana) desce em grau conjunto até a quarta aumentada (Sol sustenido), dando origem a dominante da dominante. O baixo cromático da variação 7 é derivado da variação 3, e a variação 8 é uma diminuição em semicolcheias da anterior. Segue abaixo o trecho correspondente na *Allemanda*:

Exemplo 76 – *Allemanda*, compassos 13 e 14

A partir da variação 9, o elemento variacional é melódico e harmônico, conservando o moto perpétuo de semicolcheias da variação 8 até a variação 12. Na variação 11, no entanto, tem início uma alteração significativa da harmonia, que será mantida até a variação 19: a linha de baixo tem **Ré – Dó – Si bemol – Lá** como notas principais, que remontam à cadência frígia típica de chaconas e passacalhas em modo menor: dentre os três exemplos abaixo, apenas o de Buxtehude inclui a nota no terceiro tempo, como acontece na linha de baixo da variação 11.

Exemplo 77 - Christian Friedrich Witt (ca.1660-1717), Passacaglia em Ré menor, atribuída a J. S. Bach no volume 42 da *Bach-Gesellschaft Ausgabe* de 1894, no anexo 182 (BWV Anhang 182)

Exemplo 78 - Johann Pachelbel (1653-1706) – *Ciacona* em Fá menor para órgão, T.206

Exemplo 79 - Dietrich Buxtehude (1637-1707) – *Ciacona* em Mi menor para órgão, BuxWV

160

É possível observar um agrupamento das variações 11 a 18 através da harmonia comum e do desenvolvimento pela combinação de pares: variações 11 e 12 têm o mesmo padrão rítmico de moto contínuo, a primeira com gestos musicais (arpejos, esclaas) descendentes, a segunda com gestos ascendentes; variação 13 introduz um novo padrão rítmico, em que as colcheias são predominantes, enquanto a variação 14 “diminui” esse mesmo padrão em semicolcheias; variações 15, 16 e 17 se intensificam pouco a pouco com a introdução de diminuições em fusa, desenvolvimento atinge seu clímax nos últimos dois compassos inteiros (75 e 76) de *tiratas* contínuas em fusas, efeito que é ainda mais intenso devido à remoção das ligaduras na variação 17.

Variações 18 e 19 poderiam ser vistas como um par apesar das diferenças harmônicas: na variação 18 há uma “desaceleração” da textura, voltando ao moto contínuo de semicolcheias, a sequência de baixos iniciada na variação 11 é mantida, apenas a harmonização do terceiro tempo é alterada; na variação 19 é mantido o moto contínuo e a harmonia é alterada para o padrão cromático apresentado pela primeira vez na peça na variação 3, compasso 17, mas com o contorno melódico remanescente da variação 8, com ainda mais dissonâncias. Essas duas variações soam como um relaxamento em relação às *tiratas* em fusas do grupo anterior, e proporcionam algum

fôlego ao intérprete antes da longa seção em arpejos. Vogt (1988, p.174) define o trecho como uma breve interrupção meditativa antes da explosão de tensão provocada pelas semicolcheias da variação 20.

A variação 20 retoma o baixo diatônico descendente e o moto contínuo de *tiratas* em fusas da segunda metade da variação 17, mas com novos contornos melódicos e diferentes agrupamentos, que tendem a subdividir o compasso em seis tempos.

A seção de arpejos em fusas compreende oito variações (21 a 28), e mantém a tensão elevada na variação 20. Na variação 21 o arpejo acontece sobre a harmonia do tema, mas nas variações 22, 23 e 24 um motivo novo é introduzido à textura (Lá – Si bemol – Do – Si bemol – Lá) e repetido a cada variação em regiões diferentes da tessitura: baixo, soprano e contralto. Ledbetter (2009, p.143) entende que as variações 25 a 28 desenvolvem o mesmo motivo, formando dois pares de variações “recto-inverso”: na variação 25 com os “suspiros” descendentes (*Seufzer*) pareados no soprano²⁶, e na variação 26 o motivo é invertido como um pentacorde ascendente; na variação 27 como *inverso* cromático e na variação 28 como *recto* diatônico.

A variação 29 resume alguns dos eventos da primeira parte com o retorno ao tetracorde descendente diatônico (Ré – Dó – Si bemol – Lá) e longas *tiratas* em fusas antes da reprise variada do tema na variação 30 como antecedente e da variação 31 como consequente (compassos 125-32), mas já bem distante de sua forma inicial, mais próxima harmonicamente da variação final da seção em arpejos.

A tensão mantida na seção de arpejos não é dissolvida na reprise do tema, com acordes mais plenos e alterados em relação ao início, que dão um tom ainda mais dramático à retomada. O efeito de calma só acontece com o início da seção em modo maior, com seu caráter de *Adagio*²⁷. Ledbetter (2009, p.143) destaca o uso das sextas maiores na seção como um dos fatores que ajudam a imprimir um caráter doce, relacionando-o a importância que é dada ao sexto grau de um modo geral na *Partia*. Hans Vogt (1988, p.137) vê a sequência de terças no baixo como uma ideia derivada da variação 13.

²⁶ O autor se refere às apojeturas harmônicas que acontecem do primeiro para o segundo tempo, compassos 106 a 108: Fá-Mi; Mi bemol-Ré; e Ré-Dó sustenido.

²⁷ A comparação da seção com um Adagio é feita por Hans Vogt (1988, p.174).

Exemplo 80 - resumo harmônico das variações 13 a 32 da *Ciaccona*

57 Variação 13

133 Variação 32 (início da seção em modo maior)

As variações 32 a 36 (compassos 132-152) se desenvolvem sobre a mesma estrutura de baixo do exemplo acima. Na variação 37 se inicia um moto contínuo de semicolcheias e a o baixo implícito se resume ao tetracorde descendente maior Ré – Dó sustenido – Si – Lá. Na variação 39 é introduzido um novo motivo em ostinato (Lá) que é repetido a cada compasso dentro da linha em semicolcheias também na variação seguinte. Nas variações 41 e 42 o motivo é desenvolvido em três partes. A partir da variação 43 é retomado o clima calmo do início da seção maior, que havia sido rompido pela textura polifônica de ostinatos insistentes. Na variação 47 tem início uma linha de baixo ascendente, pela primeira vez na seção maior, que culmina no início da variação 48, um efeito análogo ao das variações 26 e 27 da seção em arpejos da primeira parte. As variações 49 e 50, que fecham a seção maior também podem ser vistas como uma analogia à primeira parte, embora estruturalmente tenham um significado bastante diferente: Schröder (2007, p.142) vê o trecho como a apoteose da seção central, “uma esplêndida aurora em Ré maior antes que as nuvens cubram o céu novamente”.

O retorno ao modo menor é marcado pela sexta menor (Si bemol) no primeiro acorde da seção e pelo tetracorde descendente do baixo. As variações tendem a ser agrupadas aos pares, com exceção da variação 53, em que o baixo é ascendente, e do trecho em *bariolage* com o pedal da dominante, em que três variações são agrupadas, acumulando uma tensão que desemboca nas tercinas das variações 59 e 60. A terceira e última reprise do tema da *Ciaccona* reúne os quatro compassos iniciais como antecedente e um consequente que engloba a linha de baixo descendente predominante na última seção, antes da cadência final, terminando da mesma altura do início da *Allemanda*.

2.6. *Partia Terza*, BWV 1006

Ledbetter (2009, p.164) observa o equilíbrio da *Partia Prima*, com cada dança tendo uma *Double*, o peso maior ao final da *Partia Seconda*, com a *Ciaccona*, e destaca o fato da *Partia Terza* ter seu movimento mais substancial em primeiro lugar, o *Preludio*. A *Partia Terza* se difere das outras duas, do tipo suíte instrumental e orientadas pelo princípio variacional, pois está baseada no tipo de suíte-abertura normalmente destinada a conjuntos em que danças instrumentais como a *Courante* são raras, e enquanto danças como a *Loure*²⁸ são frequentes, um tipo frequentemente abordado por Telemann nas duas primeiras décadas do século XVIII. (LEDBETTER, Idem, p.165)

Podemos concluir que Bach planejou um arco estrutural, com a crescente complexidade nas fugas das sonatas, tendo a *Ciaccona* em uma posição central dentro do ciclo, fechando-o com a mais simples das partias: há também o fato da *Partia Terza* ter o *Preludio* como o movimento mais substancial, tendendo à simplicidade mesmo dentro da mesma partia, que de um modo geral possui um caráter alegre e leve. Ledbetter (Idem, p.166) bem observa a importância das cordas soltas no *Adagio* da *Sonata Prima* e no *Preludio* da *Partia Terza*, os polos (quase) opostos do ciclo: enquanto no *Adagio* as cordas mais graves contribuem para a sonoridade mais escura, provendo os baixos da tônica e da dominante, no *Preludio* as duas cordas mais agudas (Mi e Lá) têm destaque nos trechos em *bariolage*, como notas pedais em longos trechos, algo que o compositor utiliza estrategicamente, tendo a exposição na tônica e a recapitulação na subdominante.

I. PRELUDIO

O estilo italiano concertante do *Preludio* se destaca do estilo francês das demais danças. O moto perpétuo de semicolcheias remonta ao allegro de concerto, mas não há a usual estrutura *ritornello*, há apenas uma possível analogia entre solo e *tutti* com o gênero: o trecho inicial, que vai até o compasso 12 poderia ser comparado ao *tutti* e os trechos em *bariolage* sobre uma nota pedal poderiam corresponder aos solos, comparações que tem certo respaldo na orquestração da peça que o próprio compositor realizou na *Sinfonia* da Cantata 29 (LEDBETTER, 2009, p.167). Apesar das grandes diferenças de caráter e textura, Lester (1999, p.52) compara o esquema formal geral do

²⁸ Ledbetter também esclarece que *Loure* foi popularizada por compositores franceses da geração pós Lully, notavelmente André Campra.

Preludio com o *Adagio* da *Sonata Prima*, pois em ambos os movimentos a recapitulação acontece na subdominante.

Ledbetter (Idem, ibidem) destaca dois elementos fundamentais no início: a figura de *messanza* do compasso 3, que mais adiante se desenvolve em *bariolages*; e as escalas descendentes do compasso 4, que são uma diminuição dos arpejos dos compassos 1 e 2. Lester (Idem, p.53) faz um bom resumo do esquema geral da peça, mas “separa” o trecho que vai do compasso 1 ao 8, definindo-o como uma introdução, talvez porque na recapitulação o trecho não é textualmente repetido. No entanto, a recapitulação claramente engloba os elementos do primeiro compasso, inclusive a bordadura inicial, mas dissolvidos em uma textura de semicolcheias, como podemos ver no exemplo abaixo, em que o compasso 59 é transposto para Mi maior para facilitar a comparação:

Exemplo 81 – *Preludio* da *Partia Terza*, recapitulação transposta do início no compasso 59

Podemos então entender o trecho que vai do compasso 59 a 78 como uma recapitulação resumida de trecho inicial do *Preludio*, que vai até o compasso 28. A exposição inicial e sua recapitulação resumida praticamente dividem a peça estruturalmente em duas partes. Na primeira parte temos a exposição em Mi maior e a partir do compasso 29 um trecho modulatório que leva a uma subseção na relativa menor de Mi, Dó sustenido menor, plano que é retomado na segunda parte da peça, em Lá maior, com uma subseção em Fá sustenido menor. Depois da cadência na relativa menor de Lá maior, tem início um trecho modulatório que conduz a volta à Mi maior, que se efetiva no compasso 130, onde começa uma espécie de coda, e a peça termina na mesma altura em que começou.

II. LOURE

A *Loure* é frequentemente descrita como uma giga lenta, mas essa comparação se restringe à giga francesa, pontuada. Há muitas descrições sobre o caráter expressado pela dança, mas a de Hilton (apud Ledbetter, 2009, p.170) nos parece a mais apropriada:

“um combinação única de nobreza gentilmente expressada, delicadeza e tranquilidade”. Uma descrição originalmente destinada a *Aymable Vainqueur* de André Campra (1660-1774), a loure mais famosa de seu tempo (LITTLE-JENNE, 2001, p.187).

Exemplo 82 - *Aymable Vainqueur* da André Campra, 1700

Bach proporciona um grande contraste colocando uma dança altamente francesa, bem articulada, a única em todo o ciclo que não combina elementos ao “estilo misto”, logo após um *Preludio* com um forte apelo concertístico italiano.

Little-Jenne (2001, p.188) observam o considerável desafio que a peça impõe ao executante, que deve manter duas pulsações por compasso em um andamento lento. Ledbetter (Idem, p.171) ressalta a pequena quantidade de ornamentos para uma peça em estilo francês e aconselha a consulta à versão para alaúde (BWV 1006a), que contém consideravelmente maior número de ornamentos.

III. GAVOTTE EN RONDEAUX

Ledbetter (2009, p.165) vê um pareamento nos movimento da *Partia Terza*: *Preludio* e *Loure*, como peças contrastantes em caráter e estilos; *Gavotte en Rondeaux* e *Menuets* como danças moderadas; e *Bourée* e *Gigue* como danças rápidas. Little-Jenne (2001, p.48) esclarecem que embora haja definições contrastantes sobre o caráter da gavota, os afetos atribuídos tendem a ser moderados, nunca violentos ou extremos. Assim como os afetos, os andamentos podem ser variados, mas sempre moderados.

O “primeiro tempo” da gavota ocorre antes da primeira barra de compasso, portanto, o agrupamento dos tempos de dois em dois cruza a barra de compasso, mas a

estrutura métrica da gavota é idêntica a da bourrée. A unidade de tempo é a mínima e as fórmulas de compassos são 2 e ϕ . No entanto, a gavota se diferencia por suas frases rimadas e equilibradas e por seu andamento mais lento, possibilitando mais sutilezas (LITTLE-JENNE, 2001, p.50).

A *Gavotte em Rondeaux* é a mais longa escrita por Bach, consiste de um refrão e quatro *couplets* (A–B–A–C–A–D–A–E–A) (quadras, coplas): a primeira copla (B) está na relativa menor – Dó sustenido menor; a segunda (C) na dominante – Si maior; a terceira (D) na subdominante relativa – Fá sustenido menor; e a quarta (E) na tônica anti-relativa – Sol sustenido menor. É interessante notar que há um aumento crescente na extensão das coplas: 8-16-16-20.

Com a gavota, Bach retorna começa retornar ao estilo misto no ciclo, “o refrão (compassos 1-8) é um exemplo claro de uma das maneiras que Corelli combina dança e sonata: ter a primeira metade da frase em estilo de dança e a segunda em estilo de sonata” (LEDBETTER, 2009, p.171).

IV. *MENUET I e MENUET II*

O minueto é a dança francesa mais conhecida e a única dentre as danças tradicionais das suítes francesas a transcender o período barroco, figurando frequentemente em sonatas e sinfonias clássicas. O *Menuet I* deve ser retomado após o *Menuet II*, formando uma estrutura *da capo*, embora não esteja indicada na partitura a repetição. Ledbetter explica que o pareamento dos dois movimentos representa uma combinação de dança de corte com um estilo de *musette*:

A combinação de uma dança de corte (Menuet I) com uma [dança] rústica, estilo *musette* (Menuet II) é comum na produção de Bach. Menuet II em si alterna estilo de *musette* e de sonata. Apesar de sua aparente simplicidade depois da *Gavotte em Rondeaux*, Menuet I é na verdade uma elaboração sofisticada do gênero minueto. Parte da sofisticação está na variedade de unidades de frase, duas frases extraordinariamente estendidas de seis compassos (compassos 12-18, 29-34). Outra parte é a função e o uso que feito das passagens em colcheias de sonata/*division* (LEDBETTER, 2009, p.173).

Na última frase Ledbetter se refere às passagens em semicolcheias contínuas que representam a forma italiana de estender as frases originais das danças, ao modo do *gemischter Geschmack*, ou estilo-misto.

No *Menuet II*, Little-Jenne (2001, p.75) observam a interessante ligadura que atravessa a barra para o compasso 23, claramente indicando uma hemíola. Por outro lado, a sugestão de que as ligaduras aos pares possam indicar *notes inégales* nos parece

inapropriada, pois elas remontam à prática italiana de combinar frases típicas de dança com um escrita em moto contínuo: nesse caso o antecedente representa a forma tradicional da dança, o consequente representa a forma concertística.

V. BOURÉE

A bourée é a dança francesa mais simples ritmicamente e tem a mesma métrica da gavota, mas deve ser mais rápida, com um espírito alegre e jocoso. Ledbetter (Idem, p.174) ressalta que apenas os quatro primeiros compassos da primeira seção e os dois da segunda estão no ritmo da dança, o restante é dominado pelo moto perpétuo em estilo de sonata, um procedimento que é gradualmente intensificado ao longo da partia, atingindo seu auge na *Bourée* e na *Gigue*.

Bourée e *Gigue* formam o par de danças rápidas e curtas ao final da *Partia Terza*, o que faz com que a recomendação de Schröder (2007, p.177) para que uma seja emendada na outra durante a performance, criando uma sensação de aceleração na pulsação, nos parece bastante apropriada. Normalmente, há duas pulsações por compasso na *Bourée*, mas as ligaduras que ora atravessam a metade do compasso, ora marcam a mesma podem sugerir uma variação na pulsação, que tende a ser uma por compasso na maior parte da peça, de acordo com as ligaduras.

VI. GIGUE

A última peça da *Partia Terza*, e portanto de todo o ciclo, representa o uso paradoxal de nomenclaturas em francês para designar peças em estilo predominantemente italiano, um reflexo da miscigenação de estilos que acontecia na cortes alemãs no período. A *Gigue* pertence à mesma categoria que a *Giga* da *Partia Seconda*, definida por Little-Jenne como “giga II”, como vimos anteriormente. Como a *Bourée*, na *Gigue* o estilo concertante italiano, de notas de valor igual, é alternado com os padrões de ritmo da dança. Ledbetter (2009, p.174) aponta os efeitos de eco e a valorização da região da subdominante como pontos em comum da *Bourrée* e da *Gigue* com o *Preludio*, uma visão que sugere novamente um constante pensamento estrutural por parte do compositor. Na produção de Bach, a *Gigue* é um dos exemplos mais simples e curtos da dança, além de ter a alegria e a leveza como suas principais características. Sua posição de fechamento da *Partia Terza* e do ciclo reflete uma tendência à simplicidade ao final de um ciclo quase monumental.

3. Análises das transcrições de J. S. Bach e de seus contemporâneos

3.1. *Partia Terza* na transcrição BWV 1006a

Essa análise enfoca os procedimentos de adaptação realizados pelo compositor em sua transcrição para Alaúde (BWV 1006a) da *Partia Terza* para Violino, BWV 1006. Assim como as outras obras do ciclo dos *Sei Solo*, essa obra apresenta uma textura bastante elaborada, tanto pela escrita a duas vozes em alguns trechos, especialmente exigente no violino, como pelas linhas simples que sugerem texturas polifônicas. Na transcrição há várias alterações na textura, dentre elas, a realização ou complementação de linhas de baixo é a mais evidente ante uma breve análise comparativa. Nossa intenção não seria apenas descrever tais alterações, mas, sobretudo, compreender a funcionalidade dessas alterações em relação à estrutura da composição e à exploração dos recursos do Alaúde para estabelecer parâmetros de adaptação para as outras obras do ciclo.

Há relativamente poucas publicações que abordam as transcrições realizadas por J. S. Bach. Dentre as que tivemos acesso, o livro publicado em 1975 por Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs (Procedimentos composicionais e técnicas de retrabalhamento na música instrumental de J. S. Bach)* é certamente o mais abrangente ainda hoje e trata, dentre outras obras, das transcrições feitas a partir dos *Sei Solo*. Na citação abaixo, segue o trecho do livro em que o autor descreve as alterações da transcrição BWV 1006a em relação à partitura original para violino.

Uma comparação entre transcrição e o original mostra que o número de compassos permanece igual em todas as peças; apenas o Preludio tem um compasso a mais, porque o arpejo ascendente do acorde final é reconduzido ao baixo. A linha de violino da Partita desce uma oitava. A essa linha superior, geralmente mantida inalterada, foram constantemente adicionadas linhas de baixo e, frequentemente, também algumas notas de preenchimento harmônico no registro médio. A mesma linha do violino é enriquecida através de ornamentos; sua polifonia latente [a duas vozes] é por vezes separada em duas partes: as notas graves da linha são tomadas como baixo pela “mão esquerda” (veja, por exemplo, o Preludio – compassos 43 – 51, c. 94 – 96, onde conseqüentemente muda a 2ª semicolcheia com um acidente no compasso 95, Gavotte compassos 39 e 48 a 52, Gigue c. 13/14, c. 29/30 e, com nova mudança de oitava, compassos 16, 24 e 32). Em trechos polifônicos, as notas que podem ser tocadas apenas brevemente no Violino são alongadas (veja Loure e Gavotte). Se uma nota da voz superior for transferida ao baixo, esta traz no lugar da pausa uma nota de preenchimento harmônico (veja por ex: Preludio c. 51 e Gavotte c. 5); de outra forma, aparecem ocasionalmente pequenas mudanças no mesmo contexto de tais adições (por ex. Preludio c. 99, Menuet I c. 21/22, Bourrée c. 15). Em benefício da condução do baixo adicionado, a linha superior na Bourrée (compasso 34) é modificada. A figuração

da linha do Violino é mantida quase sem exceção, mesmo em tais lugares que nos parecem expressamente violinísticos (por exemplo, o Prelude compassos 13 - 28 e 63 - 78); apenas na Gavotte (compassos 26, 30 e 82 a 87) encontram-se mudanças na figuração. No Preludio o compasso 54 não varia o compasso anterior, mas sim o repete igualmente. Nos compassos 109 e 112, [a linha principal] é separada em duas vozes [além do baixo adicionado], diferentemente do original (SIEGELE, 1975, p. 82-83).

A análise comparativa de Siegele tornou-se o ponto de partida para nosso estudo sobre as transcrições de Bach e seus contemporâneos. A seguir, abordaremos em tópicos separados os procedimentos de adaptação aplicados pelo compositor na transcrição da *Partia Terza* para o alaúde, BWV 1006a.

I. Conservação da linha principal e rebaixamento de oitava.

A linha principal é conservada quase totalmente em seus contornos melódicos e transposta para uma oitava abaixo para adequação à tessitura do alaúde. A transposição da linha principal pode ser observada em grande parte da obra pela partitura comparativa das duas versões anexada a esse trabalho, no entanto, em alguns casos em que possui função de baixo ela é excepcionalmente transposta para duas oitavas abaixo, como nos trechos abaixo extraídos da *Gigue*:

Exemplo 83 – *Gigue*, BWV 1006 e 1006a

No caso acima, o procedimento de transposição da linha principal para duas oitavas abaixo está relacionado ao desmembramento da linha principal em duas vozes que estudaremos em situações diferentes no próximo tópico.

II. Adição de baixos

Mantendo grande parte da linha principal, J. S. Bach acrescenta baixos e preenchimentos harmônicos em grande parte da obra. Pudemos identificar vários métodos de adição de baixos, muitos deles acontecem simultaneamente ou se alternam, não há necessariamente uma constância na utilização de uma técnica, a motivação para

a realização de linha de baixo parece ser mais importante do que a técnica em si, talvez por isso alguns movimentos da suíte tenham sofrido mais alterações de uma mesma natureza do que outros. Abordaremos cada tipo de procedimento separadamente a fim de detalhar os métodos de realização de linhas de baixo.

III. Adição de baixos por dobramento.

Há muitos exemplos de dobramento da primeira nota do compasso para realização da linha de baixo no *Preludio* e, na maior parte desse movimento, a linha de baixo acrescentada se resume a delinear as mudanças de harmonia. Nos primeiros 17 compassos, que se desenvolvem exclusivamente sobre a tônica (ou primeiro grau da tonalidade), a nota Mi (1º grau) é adicionada como baixo a cada dois compassos, demarcando o início da cada grupo motivico e, na maioria das vezes, dobrando a nota da linha original. Vejamos os primeiros nove compassos como exemplo:

Exemplo 84 – *Preludio*, BWV 1006 e 1006a

Prelude

The image displays a musical score for two instruments: Violino (Violin) and Alaúde (Lute). The title is 'Prelude'. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The Violino part is written on a single staff in treble clef. The Alaúde part is written on a single staff in bass clef. The score shows the first nine measures. In the first measure, the Alaúde has a whole note G (the tonic) which serves as a pedal point. In the second measure, the Violino has a whole note G, doubling the Alaúde's note. This pattern of doubling the tonic note continues in the subsequent measures, with the Alaúde playing the tonic in measures 1, 3, 5, 7, and 9, and the Violino doubling it in measures 2, 4, 6, 8, and 10. The music consists of simple harmonic patterns, primarily using the tonic and dominant notes.

O pedal de tônica gerado pelo dobramento da linha superior é provavelmente o mais simples dentre os procedimentos de adição de baixos que encontramos nessa transcrição, mas cumpre sua função básica de contínuo. Na Sonata BWV 1023 para violino e contínuo o compositor emprega uma textura análoga àquela do Prelúdio BWV 1006 na tonalidade de Mi menor e usa uma nota pedal em tônica na linha destinada ao baixo contínuo nos 30 compassos em que se desenvolvem as semicolcheias no violino.

Exemplo 85 - primeiros oito compassos do BWV 1023

Um exemplo ainda mais próximo desse tipo de textura na obra do compositor está no início do Prelúdio de *Prelúdio, Fuga e Allegro* para alaúde BWV 998.

Exemplo 86 – início do BWV 998 na transcrição de Hans Bruger – 1921

IV. Desmembramento da linha original.

Nos trechos monódicos em que o contorno melódico da linha do violino já sugere uma polifonia a duas vozes (polifonia latente ou implícita – o que Siegele chama também de *Zweistimmigkeit* – “potencial de duas vozes”), algumas notas da linha principal são tomadas como baixo, podendo ou não sofrer dobramento e/ou deslocamento de oitava.

O seguinte trecho do *Preludio* exemplifica esse procedimento (compassos 94 e 95 – a primeira nota de cada tempo da linha original é transposta uma oitava abaixo e tomada como baixo no alaúde):

Exemplo 87 – *Preludio*, BWV 1006 e 1006a

The image shows a musical score for Violino and Alaúde. The Violino part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Alaúde part is in treble clef with a key signature of two sharps. The score shows a change in the second staff of measure 94, where the original line is split into two staves.

No exemplo acima, Siegele também aponta a alteração da segunda semicolcheia do compasso 94, provavelmente em função do deslocamento de oitava para maior separação da linha original em duas vozes.

O desmembramento de uma linha em duas acontece também quando se mantém a linha original na mesma altura. Há trechos na partitura de violino em que os pontos que podem ser tomados como baixo estão mais evidentes, mas não chegam a ser notados como uma linha de baixo, ela fica subentendida ou parcialmente implícita, já que não há constância e a continuidade se dá por pontos distantes. Na nova instrumentação o compositor completa essa linha com novas notas ou alongando notas já presentes no original, gerando um sentido maior de continuidade.

Na *Gavotte en Rondeaux* há vários exemplos desse procedimento de simples desmembramento de uma linha em duas, geralmente combinado com moderada a adição de baixos. No exemplo abaixo, além da complementação com novos baixos (nota Lá na cabeça do compasso 50 e nota Fá# no compasso 53), temos também o prolongamento dos valores originais no reaproveitamento da linha principal:

Exemplo 88 – *Gavotte en Rondeaux*, BWV 1006 e 1006a

The image shows a musical score for Violino and Alaúde. The Violino part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Alaúde part is in treble clef with a key signature of two sharps. The score shows a change in the second staff of measure 49, where the original line is split into two staves.

Em outro trecho da *Gavotte*, há também a complementação com novos baixos e o prolongamento dos valores originais no reaproveitamento da linha principal – as notas adicionadas foram circuladas:

Exemplo 89 – Gavotte en Rondeaux, BWV 1006 e 1006a

V. Elaboração ou mudança de uma linha de baixo do original:

Em alguns casos o compositor opta por substituir uma nota que poderia ser interpretada como baixo por outra, reutilizando a nota original no mesmo compasso um ou mais tempos à frente, desde que dentro do mesmo contexto harmônico, desenvolvendo uma linha de baixo mais elaborada. Um bom exemplo está nos compassos 18 e 19 do *Menuett II* (apenas a linha do baixo):

Exemplo 90 – Menuett II, BWV 1006 e 1006a, linha de baixo

No compasso 18 a nota Ré do segundo tempo no Violino é transposta e deslocada para o terceiro tempo na transcrição para Alaúde, no seu lugar entra a nota Mi; no compasso 19 a nota Si do primeiro tempo do Violino é deslocada para o terceiro tempo na transcrição para Alaúde. O resultado é uma linha de baixo gerada pelo arpejo dos acordes segundo a mudança de harmonia a cada compasso. Vejamos escrita completa dos mesmos compassos do *Menuett II*:

Exemplo 91 – Menuett II, BWV 1006 e 1006a

Outro exemplo está no compasso 27 da *Bourrée* (nesse caso ocorre também uma mudança de figuração melódica da linha principal – a nota fundamental estava na linha melódica e passou ao baixo, e em seu lugar entra uma nota de preenchimento harmônico):

Exemplo 92 – *Bourrée*, BWV 1006 e 1006a

VI. Criação de uma nova linha de baixo.

Algumas linhas de baixo são adicionadas com pouco ou nenhum reaproveitamento de notas da linha original: a condução pode eventualmente coincidir com notas da linha principal ou mesmo implicar na mudança de alguma nota da linha original para outra dentro do mesmo contexto harmônico. Os melhores exemplos desse tipo de procedimento estão no *Menuett II*, na *Gigue*, na maior parte da *Bourrée* e no trecho final do *Preludio*. Vejamos os compassos 10 a 16 da *Gigue* como um exemplo:

Exemplo 93 – *Gigue*, BWV 1006 e 1006a

No *Preludio*, os baixos adicionados funcionam como pilares harmônicos na maioria dos casos, mas em alguns trechos a movimentação é maior:

Exemplo 94 – *Preludio*, BWV 1006 e 1006a

Violino

Alaúde

125

129

VII. Mudanças de figuração melódica em função do baixo adicionado.

Em trechos cadenciais, muitas vezes o baixo adicionado não coincide com a nota da linha do violino que poderia ser interpretada como a nota fundamental do baixo implícito. O compasso 15 da *Gigue* é um exemplo desse tipo de alteração no baixo – a nota Fá sustenido, Dominante de Si maior, é substituída por um Ré sustenido e só vem a aparecer na última colcheia do mesmo compasso:

Exemplo 95 – *Gigue*, BWV 1006 e 1006a

Violino

Alaúde

15

(8)

A modificação também é realizada no penúltimo compasso da mesma peça:

Exemplo 96 – *Gigue*, BWV 1006 e 1006a

Violino

Alaúde

31

No compasso 15 da *Gavotte* temos um exemplo diferente de alteração da linha do baixo – provavelmente em função da linha de baixo desenvolvida no compasso 14, o compositor adianta a chegada da Dominante de Si maior (Fá sustenido) para o primeiro tempo, que na versão de violino só aparece no terceiro tempo:

Exemplo 97 – *Gavotte*, BWV 1006 e 1006a

VIII. Adição de preenchimentos harmônicos

Em maior ou menor grau, todos os movimentos da *Partia Terza* tiveram a adição de preenchimentos harmônicos em pequenos trechos, acordes isolados ou pontos cadenciais. No *Preludio*, há preenchimentos apenas do compasso 134 à cabeça do compasso 136:

Exemplo 98 – *Preludio*, BWV 1006 e 1006a

Na *Loure* há vários preenchimentos, os mais evidentes estão nas cadências – ao final de cada sessão (compassos 11 e 24):

Exemplo 99 – *Loure*, BWV 1006 e 1006a

Outros são mais sutis, como no compasso 20 da mesma peça:

Exemplo 100 – *Loure*, BWV 1006 e 1006a

Violino

Alaúde

Para que não haja redundância, nos limitaremos aos exemplos da *Loure*, pois os outros movimentos seguem o mesmo padrão dos casos acima e apresentam ainda mais acordes completos por preenchimentos harmônicos.

IX. Outros procedimentos

O *Preludio* é o único movimento da *Partia Terza* que sofreu alteração no número de compassos na transcrição, contando com um a mais:

Exemplo 101 – *Preludio*, BWV 1006 e 1006a

Violino

Alaúde

No original para violino, o arpejo ascendente termina exatamente na mesma altura em que abre o movimento. Provavelmente buscando o mesmo efeito de retorno à nota inicial no fechamento do movimento, em sua versão para alaúde o compositor adiciona um curto arpejo descendente que termina no baixo Mi na mesma altura em que foi adicionado na cabeça do primeiro compasso:

Exemplo 102 – *Preludio*, BWV 1006 e 1006a

Preludio

Violino

Alaúde

Na *Gavotte*, há várias alterações na figuração melódica da linha principal entre os compassos 82 e 87, além da inclusão de um trinado. Os compassos 85 e 86 deveriam ser uma reprise dos compassos 82 e 83 se a transcrição seguisse o original de violino, mas o compositor faz pequenas variações melódicas na repetição do trecho:

Exemplo 103 – *Gavotte en Rondeaux*, BWV 1006 e 1006a

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Gavotte en Rondeaux' by J.S. Bach. The first system covers measures 82 to 85, and the second system covers measures 86 to 87. Each system has two staves: Violino (Violin) and Alaúde (Lute). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). In measure 82, the violin has a melodic line with eighth notes, and the lute has a similar line with a trill (tr) on the first measure. In measure 86, the violin has a melodic line with eighth notes, and the lute has a similar line with a trill (tr) on the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills.

Outro trecho que apresenta uma variação melódica é o compasso 26 (as notas entre colchetes estão diferentes nas partituras):

Exemplo 104 – *Gavotte en Rondeaux*, BWV 1006 e 1006a

The image shows a single system of musical notation for the piece 'Gavotte en Rondeaux' by J.S. Bach, measure 25. It has two staves: Violino (Violin) and Alaúde (Lute). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills.

A *Loure* é o movimento que teve menos adições de baixos, a maior parte das adições na transcrição é de preenchimentos harmônicos e de ornamentos, como, por exemplo, as apojaturas do início:

Exemplo 105 – *Loure*, BWV 1006 e 1006a

The image shows the beginning of the 'Loure' movement by J.S. Bach. It has two staves: Violino (Violin) and Alaúde (Lute). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills.

3.1.1. Conclusões preliminares sobre os procedimentos aplicados na transcrição da *Partia Terza* para Alaúde

Em nossa análise, pudemos observar que a quantidade de modificações que o compositor aplica na transcrição varia entre os movimentos e que isso se deve ao grau de elaboração da escrita em sua versão original. Poderíamos ilustrar essa diferença em relação à quantidade de alterações sofridas na transcrição com dois exemplos: o segundo movimento, a *Loure* e o último movimento, a *Gigue*. A *Loure* é o movimento que menos sofreu alterações na versão para Alaúde. Sua textura a duas vozes no original para violino já é suficientemente elaborada, o compositor se restringiu a fazer alguma alteração de registro no baixo e alguns preenchimentos de acorde (geralmente completando-os com a terça ou quinta), além de prolongar o valor de algumas notas que não podem ser sustentadas no violino. Na versão para Alaúde, a *Gigue* é o movimento que sofreu o maior número de alterações. O compositor adiciona uma linha de baixo inteiramente nova e são raros os pontos em que notas da linha principal são desmembradas para a função de baixo, um procedimento muito comum na *Gavotte en Rondeaux*. Com mudanças de padrões rítmicos, o compositor é capaz de ressaltar mudanças na harmonia e revelar também mudanças estruturais. Ledbetter (2009, p. 175) ressalta a qualidade dessa realização de baixo em seu texto:

Este movimento é um exemplo excepcionalmente claro da relação entre decoração superficial e função estrutural, e também da importância de se entender a estrutura harmônica para projetar os níveis de tensão. Depois da oscilação entre Mi e Lá no compasso 5, reforçada pelo seu eco no compasso 6, espera-se que o padrão seja repetido nos compassos 7 e 8 entre Si e Mi, tendo o compasso 8 como repetição em eco do 7. No entanto, o compasso 8 acaba sendo o primeiro compasso de uma sequência em ciclo de quintas que modula para Si. Consequentemente, Bach expressa essa mudança de função trocando o padrão de oscilação do compasso 7 pelo padrão de sequência do compasso 8. A mudança de padrão é realçada em BWV 1006a pela mudança para um padrão rítmico marcadamente novo no baixo.

Trecho da *Gigue* (BWV 1006a) a que se refere Ledbetter na citação acima:

Exemplo 106 – *Gigue*, BWV 1006a, função estrutural da linha de baixo

I. Desmembramento da linha em duas vozes

Em praticamente todos os trechos onde linha principal apresenta uma polifonia latente, os pontos mais graves são aproveitados e reescritos como de linha de baixo. São transpostos para uma oitava abaixo na maior parte dos casos, mas quando o reaproveitamento da linha principal como baixo não gera uma linha de baixo regular, novas notas são introduzidas para dar maior sentido de continuidade à linha.

II. Preenchimentos de acordes

Em pontos de repouso, a vasta maioria dos acordes é preenchida para completar a tríade e com a oitava dobrada, formando acordes de quatro vozes, sendo que muitas vezes, no original, há apenas a nota fundamental, ou a fundamental dobrada ou a fundamental dobrada mais a quinta do acorde (no original de violino são raros os casos em que há uma nota dobrada mais a terça do acorde). Nos finais de cada sessão e nas cadências intermediárias praticamente todos os acordes de resolução são completados. Diferentemente da escrita para violino, que muitas vezes apresenta os acordes com fundamental dobrada, tendo apenas a quinta como preenchimento, a transcrição não apresenta nenhum acorde com essa configuração, ou seja, **todos os acordes têm a terça**. Nos raros casos em que uma peça não é terminada com um acorde completo, ela termina com o baixo fundamental precedido de um arpejo do acorde correspondente.

III. Adição de linhas de baixo

A maior parte das linhas de baixo adicionadas explicitam o plano harmônico da obra, mas muitas vezes essa linha é variada ou “diminuída”, gerando maior movimentação do baixo em alguns trechos, evitando a monotonia que pode ser causada quando as mudanças harmônicas acontecem a cada compasso. No compasso 20 da *Gigue*, a linha de baixo adicionada, que vinha pontuando cada tempo e a mudança de harmonia a cada compasso, passa a seguir o padrão rítmico das articulações do violino, movendo-se a cada colcheia e intensificando ainda mais a mudança de harmonia, que nesse compasso ocorre a cada tempo. Já no compasso seguinte, em que tem início uma sequência de quintas, o baixo reduz sua movimentação, pontuando apenas a mudança harmônica a cada tempo:

Exemplo 107 – Gigue, BWV 1006a, linha de baixo do compositor

O mesmo compasso poderia ter a linha de baixo reduzida a um Fá sustenido na cabeça do compasso e a um Mi sustenido na metade do compasso sem prejuízo de sua função de apoio harmônico, mas certamente ficaria mais monótono dentro desse contexto:

Exemplo 108 – Gigue, BWV 1006a, linha de baixo reduzida

Esse tipo de redução poderia ser feito em muito outros trechos para exemplificar que as linhas de baixo não são apenas apoios harmônicos, pois podem introduzir novos elementos rítmicos e melódicos. Vejamos o trecho da *Bourrée* que vai do compasso 9 ao 12:

Exemplo 109 – Bourrée, BWV 1006a, linha de baixo diferente para a mesma linha melódica

No violino, os compassos 11 e 12 são repetições de 9 e 10. Na transcrição, a linha principal é conservada e o compositor introduz um elemento de variação melódica alterando a linha de baixo. Vejamos como ficaria o mesmo trecho sem o elemento

melódico como variação e com o baixo restrito a delinear as mudanças harmônicas, seguindo as articulações:

Exemplo 110 – Bourrée, BWV 1006a, linha de baixo reduzida

Mesmo reduzindo a movimentação do baixo, a realização não estaria incorreta do ponto de vista harmônico, seria apenas menos elaborada, pois segue o exemplo de vários outros trechos em que há baixos adicionados. Por outro lado, poderíamos dizer que se trata de uma realização de baixo mais previsível e monótona que a realização de Bach. Vários exemplos de realizações de baixo na transcrição BWV 1006a demonstram que as linhas de baixo podem ressaltar o conteúdo original através da mudança de padrões rítmicos e de variações no contorno melódico.

3.2. Sonata Seconda na transcrição BWV 964 e Adagio da Sonata Terza na transcrição BWV 968.

As transcrições BWV 964 e 968 estão numa mesma cópia de Johann Christoph Altnickol, aluno de Bach entre 1744 e 1748. O BWV 964 leva o título de *Sonata per Il Cembalo Solo Del Sigr. J. S. Bach*, mas não há indicação de quem fez a transcrição. Siegele (1975, p. 87) afirma que o título não foi dado pela mesma pessoa que copiou a partitura e acredita não se tratar de uma transcrição do próprio compositor. Ledbetter (2009, p. 119) concorda, apontando a escala cromática no penúltimo compasso do *Adagio* (ou *Grave*, como consta no original) como uma das características que indica que a transcrição seria de um estilo posterior: ele especula ainda que a transcrição poderia ter sido feita por Wilhelm Friedemann Bach ou mesmo Altnickol, sobre a supervisão de J. S. Bach.

Assim como na análise da transcrição da *Partia Terza*, tomaremos o texto de Siegele sobre a transcrição do primeiro movimento da Sonata BWV 964 (1975, p.85) como ponto de partida:

Em ambos os movimentos lentos da Sonata BWV 964, Adagio (Grave na Sonata para violino), e Andante, encontram-se primeiramente as alterações conhecidas: preenchimentos harmônicos nas vozes médias são adicionados, notas tocadas brevemente no violino são sustentadas, melodias compostas (*Zweistimmigkeit*²⁹) são separadas em vozes independentes. Por outro lado, a adição de notas no baixo é limitada, em vez disso se tornam frequentes as notas graves do violino, na maioria em duas ou mais vozes que são tomadas como baixos nesses movimentos. Além disso, pequenas alterações e ornamentações da figuração são encontradas em todas as partes, sobretudo nas cadências. Raramente uma voz média independente é adicionada.

A partir do texto de Siegele podemos concluir que a metodologia de transcrição aplicada no BWV 964 é muito próxima daquela aplicada pelo próprio compositor no BWV 1006a, mas há sensíveis diferenças, inclusive quanto à textura e estrutura das peças originais: a *Sonata Seconda* e a *Partia Terza* diferem enormemente quanto à tipologia dos movimentos, a maior aproximação quanto à textura se restringe aos trechos concertantes da *Fuga* e a escrita do *Allegro* da *Sonata Seconda* em relação ao *Preludio* da *Partia Terza*.

Os primeiros procedimentos que se apresentam são os preenchimentos harmônicos e o prolongamento dos baixos: na transcrição a linha descendente segue sem saltos e é adicionada uma linha intermediária em suspensão. No exemplo abaixo, representamos os dois primeiros compassos em partitura comparativa da parte de violino original com as linhas de baixo e intermediária da parte do cravo (transposta para Lá menor) – A indicação *Grave* no original para violino é substituída por *Adagio* na transcrição para cravo:

Exemplo 111, mudança de indicação de andamento na transcrição do BWV 1003

Grave / Adagio

Violino (BWV1003)

Cravo (BWV 964)

Outro procedimento comum em relação à transcrição BWV 1006a é a separação ou desdobramento de melodia composta, bastante evidente no exemplo abaixo: no

²⁹ Siegele usa a expressão *latente Zweistimmigkeit*, que usa um termo que não pode ser traduzido diretamente para o português: *Zweistimmigkeit* seria a “qualidade de [sugerir] duas vozes”. Atualmente a expressão mais próxima disso seria “melodia composta” (*compound melody* em inglês), que indica que uma única melodia sugere uma textura polifônica.

segundo tempo do compasso 9 (pequenas alterações na figuração original, como a nota Ré inserida no começo do terceiro tempo são mais comuns no BWV 964) – I. *Grave*.

Exemplo 112, *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Muitas vezes as alterações acontecem simultaneamente num mesmo trecho: prolongamento do baixo da linha original com imitação do soprano (1º tempo); desmembramento de melodia composta (2º e 4º tempo); complementação da linha de baixo (metade do 2º tempo e cabeça do 3º tempo) – I. *Grave*:

Exemplo 113, *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Preenchimento de acordes, complementação da linha de baixo combinada com desmembramento de melodia composta (1º e 2º tempo) e ornamentação da figuração original (3º tempo) – I. *Grave*:

Exemplo 114, *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

O preenchimento de acordes também é frequente – I. *Grave*:

Exemplo 115, *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Violino (BWV 1003)' and the bottom staff is labeled 'Cravo (BWV 964)'. Both staves show measures 16 and 18. In measure 16, the Violino part has a melodic line with a trill, and the Cravo part has a harmonic accompaniment. In measure 18, the Violino part has a trill, and the Cravo part has a harmonic accompaniment with a trill.

No penúltimo compasso, o efeito provocado pela “misteriosa” linha ondulada é substituído por uma linha cromática ascendente; no último tempo é introduzida uma linha intermediária (Dó-Si-Lá), além de um preenchimento harmônico (nota Lá); o acorde final, sem terça e sem a quinta no original, é completado no cravo, confirmando uma prática que observamos na transcrição BWV 1006a. Foram discutidas algumas possibilidades para o efeito pretendido na escrita para violino, no entanto, ainda que seja desconhecida a intenção do compositor, certamente se trata de um efeito ausente no cravo. A solução do autor da transcrição é a reelaboração do trecho, mantendo apenas os extremos da escrita e sua função cadencial:

Exemplo 116, *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Violino (BWV 1003)' and the bottom staff is labeled 'Cravo (BWV 964)'. Both staves show measures 22 and 23. In measure 22, the Violino part has a melodic line with a trill, and the Cravo part has a harmonic accompaniment. In measure 23, the Violino part has a trill, and the Cravo part has a harmonic accompaniment with a trill.

Na Fuga, a antecipação do contra-sujeito para o terceiro compasso, com elaborações em fragmentos de escala e arpejos já anuncia a intensificação da textura que ocorre em todo o movimento, seja pela diminuição de linhas já existentes, ou pela inserção de novas linhas contrapontísticas.

Exemplo 117 – Fuga BWV 1003/964**II. Fuga**

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

No compasso sete, há uma intensificação da textura com o desenvolvimento do fragmento escalar em semicolcheias introduzido pelo autor da transcrição:

Exemplo 118 – Fuga BWV 1003/964: linha de baixo em semicolcheias derivada do contra-sujeito

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Siegele ressalta a introdução de novas vozes, como a que acontece no compasso 18 (ver exemplo abaixo), além das alterações na figuração:

No segundo movimento, a Fuga, as alterações usuais são modificadas para ampliar a configuração polifônica do movimento: as novas vozes adicionadas em contraponto com as existentes trazem motivos correspondentes e ocasionalmente retrabalham o material temático. Características evidentes são os frequentes inícios em anacruse no baixo (...) em certos lugares são inseridas notas de preenchimento para desenvolver um movimento contínuo de semicolcheias; a figuração é ligeiramente modificada e ornamentada por toda parte (SIEGELE, 1975, p.88).

Exemplo 119 – Fuga BWV 1003/964: trecho ilustra a introdução de uma nova voz no baixo

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

No trecho abaixo, a bordadura é transposta para uma oitava abaixo, e no seu registro original é introduzida uma linha cromática descendente em colcheias derivada da voz superior do trecho acima, onde a linha descendente é mais lenta (semínimas):

Exemplo 120 – Fuga BWV 1003/964: adição de linha cromática intermediária (c.30 e 32); adição de linhas de baixo (c.31 e 33)

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

O movimento contínuo em semicolcheias é geralmente realizado pela diminuição das linhas originais, como acontece na linha superior nos compassos 151-2, e na linha inferior nos compassos 153-4 do exemplo abaixo:

Exemplo 121 - Fuga BWV 1003/964: diminuição/variação das linhas superior e inferior:

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Nos trechos concertantes, em semicolcheias contínuas, são desenvolvidas ou introduzidas linhas de baixo em colcheias, formando padrões melódicos-rítmicos variados:

Exemplo 122 - Fuga BWV 1003/964: desenvolvimento da linha de baixo

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Exemplo 123 - Fuga BWV 1003/964: introdução de uma nova linha de baixo

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

A técnica de diminuição é utilizada frequentemente em fragmentos temáticos, como no podemos observar no compasso 283: o motivo em colcheias Mi-Dó é quebrado em semicolcheias Mi-Dó-Ré-Mi na transcrição:

Exemplo 124 - Fuga BWV 1003/964: variações melódicas em fragmentos temáticos

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

No terceiro movimento, *Andante*, a abertura da tessitura, a separação em duas vozes (compasso 3) da escrita em “melodia composta” e a variação de figurações melódicas são frequentes (compasso 2).

Exemplo 125 – *Andante* BWV 1003/964: variação melódica (c.2) e desmembramento de melodia composta

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

A abertura da tessitura propicia a adição de linhas intermediárias, o que acontece apenas ocasionalmente – nos trechos dois exemplos abaixo o autor da transcrição insere uma linha intermediária contrapontística com motivos derivados da melodia principal, a exemplo da linha da viola na Ária da terceira Suíte Orquestral de Bach.

Exemplo 126 – *Andante* BWV 1003/964: linha intermediária contrapontística inserida na transcrição

The image shows a musical score for Violino (BWV 1003) and Cravo (BWV 964). The Violino part is in treble clef and the Cravo part is in bass clef. Both parts are in 4/4 time. The Violino part features a series of eighth notes and sixteenth notes, while the Cravo part features a series of eighth notes and sixteenth notes. The score is divided into measures, with a 4-measure rest indicated at the beginning of each part.

Exemplo 127 – *Andante* BWV 1003/964: imitação no compasso 17

The image shows a musical score for Violino (BWV 1003) and Cravo (BWV 964). The Violino part is in treble clef and the Cravo part is in bass clef. Both parts are in 4/4 time. The Violino part features a series of eighth notes and sixteenth notes, while the Cravo part features a series of eighth notes and sixteenth notes. The score is divided into measures, with a 16-measure rest indicated at the beginning of each part.

No ultimo movimento, a transcrição é especialmente econômica quanto à reelaboração, fato que Siegele ressalta, além do tradicional desmembramento da melodia composta:

No último movimento a transcrição se contenta com a divisão para duas mãos da latente polifonia a duas vozes da linha, apenas ocasionalmente são adicionadas notas de baixo ou preenchimentos harmônicos. O fechamento do movimento é expandido pela inversão do arpejo de cima pra baixo da mesma forma que o modelo do final do Prelúdio na transcrição BWV 1006a. (SIEGELE, p.87-88)

No ultimo movimento o autor da transcrição foi especialmente tímido se compararmos com os movimentos anteriores. Dentre as poucas adições de linhas de baixo, a mais notável é se encontra no compasso três, pois é a única que apresenta algum contorno melódico.

Exemplo 128 – *Allegro* BWV 1003/964: baixo adicionado

The image shows a musical score for Violino and Cravo. The Violino part is in treble clef and the Cravo part is in bass clef. Both parts are in 4/4 time. The Violino part features a series of eighth notes and sixteenth notes, while the Cravo part features a series of eighth notes and sixteenth notes. The score is divided into measures, with a 3-measure rest indicated at the beginning of each part.

O procedimento mais frequente é o prolongamento de uma linha já implícita no original, como nos compassos iniciais:

Exemplo 129 – Allegro BWV 1003/964: desmembramento da linha original

Se a escrita para violino apresenta muitas semelhanças com o *Preludio* da *Partia Terza*, a transcrição BWV 964 é ainda mais “acadêmica”³⁰. As linhas de baixo no *Preludio* são simples, mas mais frequentes e dão maior movimento à composição. Na transcrição BWV 964, o único procedimento que tem uma forte relação com aquela do próprio compositor para o *Preludio* é a extensão do final de cada seção, na forma de um arpejo descendente, tendo a última nota na região grave:

Exemplo 130 – Allegro BWV 1003/964: extensão do final de cada seção com um arpejo

Há uma grande possibilidade da transcrição BWV 968 ter sido realizada pelo mesmo autor da BWV 964, pois as duas transcrições foram registradas no mesmo fólio e apresentam características comuns, como a linha cromática ao final do *Adagio*, BWV 964, e o cromatismo da linha de baixo predominante na segunda parte do *Adagio* BWV 968. No entanto, as mudanças harmônicas no BWV 968 são mais drásticas, e o fato da escrita “ocupar” melhor ambas as mãos no teclado lhe rendeu maior admiração ao longo da história dessas transcrições:

³⁰ A transcrição BWV 1006a foi frequentemente alvo de críticas de autores que a comparavam à versão orquestral do prelúdio na Cantata 29: a versão foi considerada escolástica, tendo inclusive sido contestada a autoria da transcrição pelo compositor, mesmo em se tratando de um manuscrito autógrafo.

O consenso de opinião sobre quem teria feito a transcrição para teclado BWV 968 está mais a favor de Bach do que no caso do BWV 964. Certamente se trata de uma extraordinária peça para teclado, cuja qualidade foi muito admirada na literatura antiga, especialmente considerando que a lógica do sistema das cordas do violino desaparece no teclado. (LEDBETTER, 2009, p.147)

No trecho inicial, exemplificado abaixo, podemos observar a introdução de um acorde de subdominante menor já no segundo compasso, algo bastante incomum nas obras em tonalidade maior do compositor. A nota Lá bemol segue no compasso seguinte, imprimindo um caráter angustiado ao *Adagio*, *Affekt* que normalmente surgiria apenas no compasso 5 do original, como um elemento de contraste.

Exemplo 131 - *Adagio*, BWV 968 – partitura comparativa com transposição da transcrição para teclado para Dó maior

Ambas as transcrições BWV 964 e 968 costumam ser utilizadas por cravistas do século XX (Gustav Leonhardt, Bob van Asperen, Robert Hill, entre outros) que se aventuraram no ciclo dos *Sei Solo* para violino em gravações comerciais.

Estilisticamente, o BWV 968 é tão problemático quanto o BWV 964³¹, e suas soluções de adaptação são tão tecladísticas que dificilmente podem ser tomadas como referência em uma transcrição para violão. Como veremos no capítulo seguinte, o BWV 964 foi a principal referência de Fabio Zanon para uma muito bem sucedida transcrição

³¹ As escalas cromáticas da linha de baixo adicionada nos compassos 32 e 36 do BWV 968 são claramente de um estilo posterior ao de J. S. Bach, assim como a “cadência” representada pela escala ascendente cromática ao final do *Adagio* da Sonata BWV 964.

para violão da *Sonata Seconda*, BWV 1003. A opção de adicionar um acompanhamento extra por toda a peça em uma transcrição para violão é completamente inviável, e injustificável do ponto de vista composicional, já que a lógica de acréscimo de vozes corda a corda no violino é perfeitamente adaptável no violão. A ausência dos outros movimentos da *Sonata Terza* também colabora para que o BWV 968 não seja tomado como exemplo para uma eventual transcrição para violão. O único trecho do BWV 968 que pode ser adaptado para o violão é a imitação adicionada na mão esquerda do teclado no compasso 12, ausente no original. Ainda assim, apenas a ideia de imitação é viável, pois não é possível uma transcrição literal do trecho para violão.

Exemplo 132 - *Adagio* – BWV 968

Exemplo 133 – *Adagio*, BWV 1003, em nossa transcrição para violão com a adequação da imitação presente no BWV 968

3.3. Fuga, segundo movimento da *Sonata Prima* (BWV 1001), nas transcrições para alaúde (BWV 1000) e para órgão (BWV 539)

A *Fuga* da *Sonata Prima* tem duas versões para outros instrumentos atribuídas ao próprio compositor nas primeiras edições da obra completa: para alaúde, BWV 1000, e para órgão, BWV 539/2. A transcrição/intabulação para alaúde foi feita por Johann Christian Weyrauch (1694-1771) (BURGUÉTE, 1977, p.45), enquanto a transcrição para órgão foi pareada com um Prelúdio, mas é de autoria desconhecida. Peter Williams em *The Organ Music of J. S. Bach* expõe especulações de autores mais antigos acerca da autoria da transcrição, que tendiam a atribuí-la a Bach, e sobre o motivo pelo qual ele teria escrito um novo “Prelúdio” para preceder a nova versão da Fuga:

Embora tenha sido assumido que as diferenças entre essa fuga [BWV 539] e a Fuga para violino solo em Sol menor, Sonata BWV 1001, II, foram feitas por J. S. Bach enquanto transcrevia (Spitta I, p.688-9) e que essas mudanças diriam algo sobre seus métodos (Geiringer, 1966, p.237-8), não se sabe quem fez a versão para órgão nem quando. (...) Também não há certeza sobre quem compôs o Prelúdio, se teria sido para órgão, e quem pareou os dois movimentos no [manuscrito] P 517. (Esse copista também copiou outras obras transcritas, incluindo os Concertos para Três e Quatro cravos). Então é inútil especular porque Bach não transcreveu também o “sublime e profundamente apaixonado prelude” para violino, substituindo-o por “um pequeno e insignificante preambulum” (Keller, 1948, p.99). A autenticidade do Prelude, no entanto, é “difícilmente contestável” (Kilian, 1961). (WILLIAMS, 2003, p.70-71)

Williams (Idem, p.71) também afirma as transcrições para alaúde e órgão são certamente derivadas da fuga para violino solo, e que uma transcrição não poderia ser derivada da outra devido às diferenças quanto ao ponto em que ambas trazem adições ao original. Apesar das grandes diferenças entre a versão para alaúde e a versão para órgão, há similaridades que refletem uma prática comum nesse tipo de transcrição: a realização de linhas de baixo nos episódios concertantes está presente em ambas versões e os baixos adicionados na versão para alaúde são praticamente uma simplificação da linha versão para órgão:

Exemplo 134 – Fuga, BWV 1001, BWV 1000 e BWV 539 (transposta para Sol menor)

A intabulação para alaúde é acompanhada de pequenas alterações que visam explorar o maior potencial polifônico do alaúde em relação ao violino, e foi provavelmente com esse mesmo intuito que o alaudista alterou a exposição da fuga, como veremos na segunda parte deste tópico. Apesar da tendência a uma maior elaboração na intabulação, há pontos em que o alaudista simplifica a escrita para acomodar a execução.

Ledbetter (2009, p.265) descarta o envolvimento do compositor nas duas transcrições, mas considera a versão para órgão superior do ponto de vista composicional, embora a intabulação seja habilidosa do ponto de vista técnico para o alaúde.

Na versão para órgão, algumas alterações se destacam, como a adição de uma nova entrada do sujeito no compasso 18, além da realização de um contínuo nos pedais; a diminuição de algumas linhas em semicolcheias no soprano em trechos episódicos (compassos 23-5, 32-7 e 77-9) com uma inspiração melódica difícil de não ser atribuída a Bach (Williams, 2003, p.73).

Exemplo 135 – Fuga, BWV 539: a parte do violino está no pentagrama superior, enquanto as adições se encontram na mão esquerda e no contínuo nos pedais.

Exemplo 136 – Fuga: diminuição da linha melódica superior do violino como uma forma de diferenciar o trecho episódico, predominantemente em semicolcheias, dos trechos polifônicos, predominantemente em colcheias

Exemplo 137 – Fuga, diminuição da linha superior do violino na transcrição para órgão

Nas transcrições para alaúde e órgão, a principal mudança estrutural em relação ao violino acontece na exposição. Williams (2003, p.73) compara as três versões da Fuga apontando que a versão para alaúde tem uma exposição bem regular de sujeitos na tônica e respostas na dominante, que a do violino é menos regular, e que a do órgão é ainda menos:

Violino BWV 1001 compassos 1 a 5: D T T D

Alaúde BWV 1000 compassos 1 a 7: D T D T S D T

Órgão BWV 539 compassos 1 a 6: D T T D D M*

*D (dominante), T (tônica), S (subdominante), M (mediante)

Exemplo 138 – Fuga, diferenças na exposição entre as versões

Fuga (BWV 1001, 1000 e 539)

Ledbetter especula que as alterações foram feitas por que os transcritores teriam considerado a repetição do sujeito na mesma altura da entrada em função das limitações do violino, mas argumenta que “a exposição no violino é bem compacta e engenhosa em sua sugestão de quatro vozes dentro da extensão de uma oitava” e que embora a primeira e a quarta entradas sejam na mesma altura, a última é bem diferente de primeira (solo) em efeito, sendo cercada por notas que formam acordes. No BWV 1000, a escrita daria a impressão de um habilidoso alaudista ampliando a extensão e enriquecendo a textura para aproveitar a maior possibilidade contrapontística do alaúde. No entanto, Ledbetter argumenta que nesse período Bach usava as alturas como estratégia de organização estrutural da composição – enquanto o alaudista usa as cordas mais graves do instrumento logo na exposição, Bach poupa o uso das cordas mais graves do violino para a última entrada de todas, no compasso 82 (LEDBETTER, 2009, p.265-6).

3.4. A transcrição para alaúde BWV 995 da Suíte V para violoncelo, BWV 1011, e a intabulação de um alaudista contemporâneo de Bach.

No exemplo abaixo temos os compassos iniciais da transcrição para alaúde, BWV 995, da Suite em Dó menor para violoncelo, BWV 1011, em manuscrito autógrafo do próprio compositor. O título e a instrumentação com a caligrafia autêntica afastam a dúvida sobre a destinação da transcrição, algo que não ocorre com o BWV 1006a, sem instrumentação definida.

Exemplo 139 – Excerto do manuscrito autógrafo de J. S. Bach, BWV995

Siegele (1975, p.85) aponta muitas semelhanças entre as alterações nas transcrições BWV 995 e 1006a, mas como a escrita para violoncelo solo é naturalmente menos densa que a das obras para violino solo, muitas vezes as adições polifônicas e de linhas de baixo são mais evidentes. De um modo geral, para a adequação da escrita do violoncelo a um instrumento polifônico as adições de linhas de baixo são tão emergenciais quanto aquelas realizadas nas duas últimas danças da transcrição BWV 1006a, em que as linhas de baixo contribuem de forma significativa para a projeção da harmonia e para a variedade nas peças. No *Prelude*, em estilo de abertura francesa, as adições da primeira parte consistem sobretudo em preenchimentos de acordes, enquanto na segunda parte, *Tres viste*, as linhas de baixo dão apoio harmônico à fuga com textura predominantemente monódica. Nas gavotas e na giga as linhas de baixo enriquecem consideravelmente a textura.

Exemplo 140 - Gavotte I, BWV995, inserção de baixos e de uma voz intermediária

Gavotte I

BWV 1011

BWV 995

Exemplo 141 - Gavotte II, BWV995, inserção de um linha de baixo movida

Exemplo 142 – Gigue, BWV995: linha de baixo imitativa, derivada da linha principal em melodia composta

Gigue

Exemplo 143 – Gigue, BWV 995: a linha de baixo é especialmente funcional onde havia apenas notas longas no original

Gigue: compasso 15 a 21

Além das contribuições polifônicas à textura predominantemente monódica do original para violoncelo, a transcrição também traz modificações que buscam aproximar a notação da prática de execução do período, como o alongamento das notas de cabeça de compasso na *Allemande* e o consequente encurtamento do valor das *tiratas* que levam à metade do compasso, o mesmo procedimento que compositor aplicou na revisão da segunda versão da *Ouverture nach Französischer Art*, em Si menor, BWV 831.

Exemplo 144 – Allemande: alteração nos padrões rítmicos para aproximar a notação da prática de execução.

A partir da transcrição BWV 995 foi feita uma intabulação cujo autor é desconhecido, mas há inúmeras pequenas alterações que evidenciam um conhecimento das possibilidades instrumentais do alaúde superior ao de J. S. Bach por parte do alaudista. A principal contribuição da intabulação para esse estudo concerne a adaptação das articulações com o emprego ligados de mão esquerda e de digitações que privilegiam as *campanelas*. Nós abordaremos as soluções para a adaptação das articulações na tablatura no quinto capítulo, dedicado à exposição de uma metodologia de adaptação dos *Sei Solo* para violão.

4. Transcrições para Violão

4.1. Andrés Segovia (1893-1987): Chaconne

Segovia já havia tinha em seu repertório várias transcrições de obras para violino solo de J. S. Bach quando decidiu levar ao palco a *Ciaccona* (ou *Chaconne*, como foi publicada por ele, seguindo o nome que figurava na primeira edição da Bach Gesellschaft) em 1935. A transcrição da Segovia tornou-se um marco na história do violão e foi incorporada ao repertório de muitos violonistas das gerações seguintes, sendo ainda hoje a mais conhecida e estudada transcrição desta obra. Em “*O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*”, Gloeden (1996, p. 88) ilustra a importância dessa transcrição na projeção da carreira de Segovia e a insere na tradição da prática de transcrição, iniciada por seus antecessores:

Sua atividade como transcritor tem, numa primeira fase, a continuidade da tradição Tárrega-Llobet, tomando como base a música de Bach, Albéniz e Granados. Na segunda fase, Segovia dá ênfase ao repertório antigo, incluindo autores como Frescobaldi, Purcell, Rameau, Scarlatti e Haendel. Muitas destas transcrições já apareceram na sua coleção editada pela B. Schott's Söhne em meados dos anos 20. É neste período que Segovia começa a elaborar sua versão da *Ciaccona* da Segunda Partita para violino solo de J. S. Bach, apresentada pela primeira vez em Paris em 1935, um dos pontos altos de sua carreira.

Em sua dissertação sobre o processo de transcrição da *Ciaccona*, Rodolfo Betancourt (1999, p. 21) cita as notas de um encarte de uma gravação do venezuelano Alírio Díaz em que Christopher Nupen afirma que Segovia teria estudado as transcrições da *Ciaccona* de F. Herman para dois violinos, de Brahms para piano (mão esquerda), de Busoni e Raff para piano e de Jena Hubay para orquestra.

Segundo a análise de Betancourt, a transcrição de Segovia segue a linha dos transcritores românticos, especialmente Busoni quanto aos preenchimentos harmônicos e às indicações de andamento e expressão. Christopher Berg, professor de violão da *University of South California*, aponta mais detalhadamente as proximidades entre as duas transcrições de Segovia e Busoni em seu artigo *Bach, Busoni, Segovia, and the Chaconne* (BERG, 2009):

Exemplo 145 – Ciaccona por Busoni e Segovia, no compasso 29, Busoni desenvolve um baixo pedal derivado do ritmo dos compassos iniciais e Segovia faz o mesmo desenho rítmico e com o mesmo baixo

The image shows a musical score for measure 29 of the Ciaccona. It consists of two staves: Piano and Violão. Both staves are in 3/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Violão part has a similar melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, mirroring the Piano part.

Nos compassos 33 a 35, uma única linha apresenta uma polifonia latente a duas vozes no original; Busoni preenche o trecho com acordes e Segovia segue a mesma idéia de Busoni, copiando inclusive a mesma dinâmica:

Exemplo 146 – Ciaccona por Busoni e Segovia, c. 33-35

The image shows a musical score for measures 33-35 of the Ciaccona. It consists of three staves: Violino, Piano, and Violão. All staves are in 3/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The Violino part features a melodic line. The Piano part features a complex chordal texture with dynamic markings *p*, *poco espress.*, and *quasi f*. The Violão part features a similar chordal texture with dynamic markings *p* and *f*.

Berg aponta ainda um erro presente nas duas edições, evidenciando a ligação entre as duas partituras. A anacruse para o compasso 137 é um lá na parte de violino. Na

Violino

Piano

molto espress.

Violão

Exemplo 148 – *Ciaccona* por Busoni e Segovia, compasso 163-65

Violino

Piano

Violão

The image shows a musical score for three instruments: Violino (Violin), Piano, and Violão (Acoustic Guitar). The score is written in 3/4 time and D major (two sharps). The Violino part is on a single staff. The Piano part consists of two staves, with a piano (p) dynamic marking. The Violão part is on a single staff. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and brackets.

Os exemplos citados por Christopher Berg evidenciam a influência da transcrição de Busoni sobre a de Segovia. No entanto, poderíamos imaginar que o

modelo tomado por Segovia seria provavelmente a escolha mais acertada para a sua época, já que a transcrição de Busoni era a mais executada no meio em que Segovia almejava ser reconhecido. Até hoje, sua transcrição ainda é tomada como modelo ou mesmo na íntegra por muitos concertistas, pois não foram poucos os violonistas que ficaram marcados pela impressão causada pela gravação da *Ciaccona* por Segovia de 1955. Mesmo não tendo sido a primeira transcrição para violão dessa obra (Manjón e Sinópoli teriam feito antes dele), a transcrição de Segovia no tom original e espelhada na versão de Busoni foi realmente o que Betancourt chama de “a primeira bem sucedida transcrição para violão”, influenciando todas as posteriores, tanto no sentido de continuidade e aprimoramento, que pode ser exemplificado com a versão de Juliam Bream (1990), como no sentido de negação expressa, que veremos nas abordagens e textos de violonistas que trabalharam nos *Sei solo* a partir do final dos anos 80 do século XX.

John Duarte (1919-2004) teve a possibilidade manter contato com Segovia desde seu auge até sua aposentadoria dos palcos, e também pôde assistir uma nova geração de violonistas que começaram a se distanciar do cânone segoviano, buscando interpretações mais informadas do ponto de vista estilístico. Duarte reconhece que se Segovia fosse julgado dentro dos padrões atuais ele seria rejeitado, mas condena a atitude de tirá-lo de seu contexto histórico, e conserva sua veneração pela célebre gravação da *Ciaccona* realizada por Segovia:

O modo como Segovia tocava o repertório pré-clássico soa agora estranho para nós (como o nosso muito possivelmente será para as futuras gerações), mas seria impertinente e arrogante rejeitá-lo como uma idiossincrasia sem sentido; ele ardia de paixão e respeito por esta música, e a tocava com total convicção – na medida em que seu estado informativo permitia. Sua gravação da *Chaconne* de Bach permanece majestosa, embora haja outros que apresentem maior fidelidade estilística (DUARTE, 1998, p.45).

Provavelmente é difícil imaginar nos dias de hoje o enorme desafio encarado por Segovia ao decidir levar sua transcrição da *Ciaccona* palcos em 1935. Graham Wade (1985, p.18) usa o testemunho do organista e crítico musical Bernhard Gavoty³² sobre uma ocasião em que este teria presenciado em um recital de Segovia um desconforto na plateia porque a *Ciaccona* constava no programa da noite. Wade especula que as primeiras transcrições de Segovia teriam gerado menos controvérsias que a *Ciaccona*

³² GAVOTY, B.; HAUERT, R. **Andrés Segovia – Great concert artists**. Genebra: René Kister, 1955.

por se tratarem de danças curtas, mas que não se esperava que o violão pudesse sustentar uma obra mais séria. Estima-se que Segovia levou anos preparando sua interpretação/transcrição, algo que deve ser entendido como um sinal de respeito à obra. Ele provavelmente tinha plena consciência do preconceito que poderia enfrentar ao se apropriar de um repertório até então reservado ao violino e ao piano, dois instrumentos sagrados na música de concerto, mas usou o ineditismo a seu favor e surpreendeu gerações com sua versão da *Ciaccona*, tornando-se um pioneiro na consagração de uma das mais ambiciosas peças dos *Sei solo* ao violão.

4.2. Kazuhito Yamashita (1961): gravação – 1989.

De origem japonesa, Yamashita é certamente um dos maiores virtuosos da história do instrumento. Em 1977, venceu os três maiores concursos de sua época e em 1981, lançou um LP com “Quadros de uma exposição” de Mussorgski, uma transcrição de extremo virtuosismo e repleta de recursos técnicos inovadores. Como bem afirma Fábio Zanon (2004), em seu programa de Rádio “A Arte do Violão”, “Yamashita suscita acalorada discussão do ponto de vista artístico, mas não se pode negar que ele é o passo mais evidente na direção de uma evolução das possibilidades do violão na segunda metade do século XX”.

A gravação dos *Sei Solo* de Bach por Yamashita foi lançada em 1989, apenas um ano depois da gravação das três Sonatas feita por Frank Bungarten, a primeira gravação comercial dedicada exclusivamente às transcrições para violão das obras para violino solo de Bach. Dentre os violonistas que gravaram o ciclo todo, Yamashita foi o único violonista a publicar suas transcrições dos *Sei solo*, apenas Manuel Barrueco fez algo semelhante, mas apenas com as três *Sonatas*.

Em suas transcrições, Yamashita faz várias adições ao original em algumas peças e nenhuma em outras. Tomamos a primeira parte da *Allemande* da *Partia Prima* para demonstrar alguns procedimentos que ele aplica em suas transcrições. Apesar de se exceder alguns dobramentos (metade do compasso 3, segundo do tempo do compasso 6, cabeça do compasso 7 do exemplo abaixo), apresenta boas idéias de reorganização da tessitura, como a transposição da linha de baixo no compasso 4 (primeiros 2 tempos), em que aproveita o registro grave do violão. Completa acordes importantes como a Dominante na metade do compasso 2, a Tônica na cabeça do compasso 3, a Tônica relativa na metade do mesmo compasso, a Subdominante na cabeça do compasso 6. No entanto, a transcrição se enfraquece a partir do compasso 7, pois dali até o final da

primeira parte não há praticamente nenhuma alteração significativa e no trecho que vai do compasso 8 até metade do compasso 11 a peça perde densidade em comparação com os 6 primeiros compassos. Vejamos os 6 primeiros compassos da *Allemande* da *Partia Seconda* na transcrição de Yamashita contraposta à partitura original de violino:

Exemplo 149 – *Allemande*, BWV 1002, transcrição de Kazuhito Yamashita

Allemande BWV 1002

The image displays a musical score for the first six measures of the *Allemande*, BWV 1002. It is presented in a two-staff format, with the top staff labeled 'Violino' (Violin) and the bottom staff labeled 'Violão' (Guitar). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score shows the original violin part on the top staff and the transcription by Kazuhito Yamashita on the bottom staff. The transcription includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and slurs, which are used to replicate the original violin's texture and phrasing on the guitar. The notation is in a standard musical format with a treble clef for both staves.

Exemplo 150 – *Allemande*, BWV 1002, transcrição de Kazuhito Yamashita contraposta à partitura original de violino

The image displays a musical score for measures 7 through 11 of the *Allemande*, BWV 1002. It is presented in a two-staff format, with the top staff labeled 'Violino' (Violin) and the bottom staff labeled 'Violão' (Guitar). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score shows the original violin part on the top staff and the transcription by Kazuhito Yamashita on the bottom staff. The transcription includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and slurs, which are used to replicate the original violin's texture and phrasing on the guitar. The notation is in a standard musical format with a treble clef for both staves.

Como se pode ver no exemplo acima, Yamashita se restringe a adicionar um baixo na cabeça do compasso 7, completar o acorde de Dominante na cabeça do compasso 8 e repetir o baixo no compasso 11 e duas ocasiões. Talvez possa parecer exagerada a afirmação de que a transcrição de Yamashita perde consistência em função da conservação da escrita original, mas a diferença de “abordagem” entre a primeira e a segunda metade da primeira parte é notória. No entanto, a discrepância é ainda maior em relação à *Corrente* e sua respectiva *Double*, que Yamashita deixa praticamente intactas, sendo que são movimentos extremamente “violinísticos”, no sentido de terem sido escritos monodicamente com o recurso de harmonia implícita.

4.3. Frank Bungarten (1988 – Sonatas/ 2000 – Partitas)

Bungarten é um dos mais destacados violonistas alemães, foi premiado no Concurso Andrés Segovia de Granada em 1981 (quando esse certame ainda contava com a presença do violonista homenageado na banca examinadora), possui uma interessante produção discográfica e leciona na Escola Superior de Música e Teatro de Hanover (Alemanha) e na Academia de Música de Lucerne (Suíça). Ele mesmo se descreve como pertencente à “velha escola, leal às obras originais e inflexível na busca pela verdade musical”³³. Essa afirmação combina com o tipo de abordagem que ele faz dos *Sei Solo* para violino de Bach. No trecho abaixo, extraído do encarte do CD em que constam as obras supracitadas, Bungarten ressalta a sua conduta como intérprete nas suas transcrições e associa as transcrições para violão dos *Sei Solo* precedentes às suas ao romantismo de Segovia:

Desde a interpretação e versão intencionalmente românticas de Andrés Segovia, praticamente todas as transcrições das obras para violino envolveram reelaborações substanciais do texto original, seja através de mudanças nas posições dos acordes ou na adição de partes de baixo. Deste modo, as novas versões modificam proporções estruturais precisas da obra e a balanceada e genial economia do mínimo necessário é perdida. A presente transcrição mantém cada nota do original e trabalha exclusivamente com o material fornecido por Bach (BUNGARTEN, 2001, p.5).

Bungarten defende sua postura em relação à transcrição afirmando que qualquer tipo de modificação no “texto original” pode alterar o que chama de “genial economia”. Ele provavelmente se refere ao que se entende por harmonia implícita e à reconstrução que o ouvinte geralmente tem de fazer para seguir a versão original. O problema dessa visão é que obra em sua forma original explora ao máximo o potencial polifônico do

³³ A afirmação está presente no currículo artístico de Bungarten.

violino, não sendo, portanto, necessariamente econômica quanto à elaboração. Ele pretende explorar a noção de “autenticidade” quando diz que sua transcrição trabalha “exclusivamente com o material fornecido por Bach”.

Bungarten minimiza a importância da transcrição que o próprio compositor fez da *Partia Terza*, a BWV 1006a. Ele sustenta seu argumento citando o organista Hermann Keller (1885-1967) em *Die Klavierwerke Bachs* (1950). Keller compara a transcrição para teclado do *Adagio* da *Sonata Terza* com a transcrição BWV 1006a da *Partia Terza*:

[...] esta obra-prima [o *Adagio*] está a um passo à frente da versão escolar – de um autógrafo pretensiosamente verdadeiro de 1737 – que Bach teria feito a partir da terceira Partita para Violino solo em Mi maior. Depois da versão magistral do Prelúdio na *Ratswahl-Kantate* [BWV 29] é inacreditável que Bach tenha escrito uma peça tão mal acabada, mesmo que o manuscrito seja supostamente verdadeiro. (KELLER, 1950 apud Bungarten, 2001, p.7).

No trecho supracitado, Keller faz sérias críticas à transcrição sob o índice BWV 1006a e sugere que até mesmo a autenticidade do manuscrito deva ser contestada, o que de fato vem a fazer Bungarten no restante do texto. A dúvida acerca da autoria da transcrição levanta algumas questões que já foram discutidas em nosso trabalho: porque Bach teria copiado uma transcrição de uma obra sua feita por um terceiro compositor? Seria inadmissível que Bach pudesse ter feito transcrições menos elaboradas considerando uma instrumentação com um alaúde ou uma harpa? Lembrando que comparação de Keller se restringe ao prelúdio, teria esse autor comparado a transcrição de outros movimentos como a *Gigue* ao original para violino e ainda assim sustentado a ideia de que a transcrição BWV 1006a seria escolar?

Tendo ou não se colocado essas questões, Bungarten decidiu ignorar a transcrição BWV 1006a em sua gravação. Ele toma apenas a versão para violino e executa a obra inteira sem os baixos realizados na transcrição do próprio compositor. Em comparação com as inúmeras gravações da *Partia Terza* feitas a partir do BWV 1006a a versão de Bungarten apresenta uma textura polifônica demasiadamente econômica, com exceção da *Loure*, cuja textura original a duas vozes apresenta modificações mínimas na transcrição de Bach.

Se por um lado, o violonista perde ignorando uma versão adequável ao violão e feita próprio compositor *Partia Terza*, por outro talvez ganhe eliminando uma fatal comparação com as transcrições das *Partias* I e II que teriam de ser feitas por ele mesmo. Nesse sentido, a abordagem do ciclo como um todo fica mais homogênea, pois

todas as transcrições de Bungarten apresentam mínimas alterações em relação à escrita para violino. Seguindo a mesma linha, mais dois violonistas que fizeram gravações do ciclo completo também rejeitam a transcrição BWV 1006a como modelo: Eliot Fisk, em 2001, que fez uma própria, muito mais simples quanto à adição de linhas de baixo (ele adiciona baixos apenas nos trechos cadenciais), e Timo Korhonen, em 2010, que, como Bungarten, não faz nenhuma alteração na escrita original. Outro ponto comum entre Bungarten e Korhonen é a atenção dedicada à adaptação de ligaduras, especialmente Korhonen, mas Bungarten também demonstra grande cuidado em peças específicas, como a *Giga* da *Partia Seconda*, em que aplica ligados de mão esquerda e o *Allegro assai* da *Sonata Seconda*, em que aplicada *campanelas*, o que certamente o coloca como um dos primeiros violonistas a usar esse recurso como alternativa ao uso de ligaduras de mão esquerda na adaptação de ligaduras de cordas friccionadas.

4.4. Eliot Fisk (2001)

Na sua transcrição, Fisk tende a restringir as alterações prolongar algumas notas da linha original que podem ser interpretadas como baixos não toma muitas liberdades em relação ao original para violino nas 3 Sonatas, em geral, ele se restringe a e . No entanto, algumas linhas de baixo que foram adicionadas, como as da *Corrente* da *Partia Seconda*, estão definitivamente um passo a frente das versões de Yamashita e Bungarten. Por outro lado, Fisk parece também duvidar da autenticidade da transcrição BWV 1006a, pois não a utiliza na interpretação da *Partia Terza*, o que não o impede de adicionar algumas linhas de baixo em alguns trechos cadenciais.

Para efeito de comparação, transcrevemos da gravação algumas partes da *Partia Prima* (a transcrição de Fisk não foi publicada). No primeiro exemplo, seis primeiros compassos da *Allemande*, Fisk prolonga algumas notas da linha original para efeito de explicitação da ambigüidade da escrita (metade do compasso 2, nota Sol na metade do último tempo do compasso 4, nota Ré sustenido na metade do compasso 5), preenche acordes nos compassos 1 e 3, adiciona baixos e prolonga baixos no compasso 6, realizando um pedal em Mi nos 3 primeiros tempos do compasso:

Exemplo 151 – Allemande, BWV 1002, transcrição de Eliot Fisk contraposta à partitura original de violino

Allemanda *tr* BWV 1002

Violino

Violão

Na *Corrente*, podemos ver alguns procedimentos de prolongamento da duração de algumas notas, completando com uma nota de passagem implícita na harmonia, nos compassos 6, 7 e 8, procedimento análogo ao que vimos na análise da transcrição BWV 1006a:

Exemplo 152 – Corrente, BWV 1002, transcrição de Eliot Fisk contraposta à partitura original de violino

Corrente

Violino

Violão

A *Double da Corrente*, na transcrição de Fisk, nos parece a mais feliz abordagem desse movimento no violão. Fisk prolonga algumas notas da original e complementa com baixos adicionados que salientam as mudanças de harmonia – geralmente no terceiro tempo com função de anacruse para o primeiro do compasso seguinte. Das transcrições para violão analisadas, essa é a única que apresenta realizações de baixo nesse movimento da *Partia Prima*, um dos mais desafiadores tecnicamente:

Exemplo 153 – *Double da Corrente*, transcrição de Eliot Fisk contraposta à partitura original de violino

Double
Presto

The image displays a musical score for the piece 'Double da Corrente' by Eliot Fisk. The score is presented in two staves: Violino (Violin) and Violão (Guitar). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Presto'. The score is divided into six systems, each containing three measures. The Violão part includes a bass line with anacrusis in the third measure of each system. Measure numbers 4, 8, 11, 14, and 17 are indicated at the start of their respective systems.

De um modo geral, as adições de linhas de baixo realizadas por Fisk parecem norteadas pela comodidade de execução, pois na maioria dos casos ele se limita a prolongar notas mais graves da textura original. Infelizmente há ainda equívocos estilísticos evidentes, como a excessiva inclusão de ornamentos franceses no *Grave* da *Sonata Seconda*, e até mesmo a execução em si, que em todo o ciclo é particularmente prejudicada por descontrolados *accelerandi*, rubatos e acentos, que frequentemente dificultam a compreensão do conteúdo musical. Até mesmo uma peça singela como a *Andante* da *Sonata Seconda* tem distorções que prejudicam a fluência e a compreensão do conteúdo, como a excessiva velocidade e marcação dos pulsos, a inclusão de articulações em *staccati*, proporcionando uma sensação de constante ansiedade, o que contrasta com o caráter arioso e a função estrutural da peça dentro da sonata. Não fosse pelo abuso na acentuação, poderíamos dizer que Fisk seria um dos poucos violonistas a ter um cuidado especial com a articulação, como sugere as notas iniciais da *Giga* da *Partia Seconda*: embora a acentuação na primeira nota de um grupo possa ser uma das funções das ligaduras, Fisk exagera na aplicação de acentos, dando a impressão de que as notas iniciais de cada grupo de semicolcheias teriam recebido sinais de *sforzato* na partitura. Finalmente, podemos dizer que apesar de toda informação estilística de Fisk demonstra possuir, o resultado artístico é muito próximo daquele conseguido por Kazuhito Yamashita, que reflete muita energia na sonoridade e nos movimentos rápidos, mas falta de cuidados na concepção geral e de sutilezas nos andamentos lentos.

4.5. Timo Korhonen (2009 – Sonatas/ 2010 – Partitas)

Korhonen (1964) é provavelmente violonista finlandês de maior destaque atualmente. Estudou com Oscar Ghiglia, como Eliot Fisk, tem atuado junto a grandes regentes (Esa-Pekka Salonen, Sakari Oramo, entre outros). É docente na Academia Musical de Turku (Finlândia) e estreou mais de 40 obras em sua carreira, dentre elas o *Concierto de Helsinki* de Leo Brouwer (1939) e *Mano a mano* de Magnus Lindberg (1959). Korhonen tem pouco mais de uma dezena de CDs lançados pelo selo finlandês *Ondine*, onde consta também sua recente gravação dos *Sei solo* de Bach. A obra foi dividida em dois CDs, sendo que o primeiro foi lançado em 2009 com as três Sonatas e o segundo foi lançado em 2010 com as três *Partias* num álbum duplo.

As transcrições de Korhonen não modificam a escrita da versão original para violino e essa opção é uma escolha que ele defende no encarte do CD: “O meu objetivo foi executar o conteúdo musical como se Bach tivesse escrito para o violão de seis

cordas em 1720”. Ele se recusa a adicionar baixos afirmando que esse procedimento vem de uma noção romântica de colorido tonal e que esse procedimento seria, portanto, fora de contexto nessa obra. Como único recurso extra, faz uso de *scordaturas* em algumas obras do ciclo.

Korhonen partilha com Bungarten, ao menos em relação às Sonatas, a noção de que a adição de notas nas obras de Bach provém de uma mentalidade romântica, ligada à figura de Segovia. O grande diferencial da abordagem de Korhonen se encontra na profunda preocupação em adaptar com ligados de mão esquerda e silêncios de articulação praticamente todas as ligaduras detalhadas no manuscrito do compositor. Esse cuidado também foi tomado por Bungarten em alguns movimentos dos *Sei Solo*, mas, como um todo, a abordagem das articulações feita pelo violonista alemão não se equipara à obstinação e ao perfeccionismo de Korhonen.

4.6. Sonatas e Partias em gravações isoladas:

A gravação da *Sonata Seconda*, BWV 1003, feita por Fábio Zanon (1998) é um bom exemplo da utilização da transcrição da Sonata BWV 964 como referência (Paul Galbraith também usa o BWV 964 com referência, mas sua abordagem se difere pela utilização do *Brahms Guitar*, um violão de oito cordas e tessitura estendida).

A *Sonata Prima*, BWV 1001, também serve de exemplo de utilização de outra transcrição de um contemporâneo de Bach para a versão para o violão, no caso, versão para órgão da Fuga (atribuída a Bach no índice BWV 539), feita por Pablo Márquez, disponível apenas em vídeo pelo *youtube* numa gravação para um programa de TV uruguaio (*La Guitarra y sus Intérpretes*). Também da *Sonata Prima*, destacamos a gravação do chileno José Antonio Escobar pela consistente adaptação das articulações em *legato* no *Adagio*. A *Sonata Terza*, BWV 1005, transcrita e executada por Goran Krivokapic (2005) não tem referência em uma transcrição de época, mas apresenta excelentes soluções nas realizações de linhas de baixo para o último movimento, *Allegro assai*.

A *Partia Prima*, BWV 1004, na transcrição de David Russell apresenta também interessantes soluções para passagens da *Ciaccona* (algumas delas tem origem na versão de Julian Bream), ainda que possa ser considerada desequilibrada em função da diferença de abordagem entre os movimentos *Allemande*, extremamente reelaborada em relação aos baixos adicionados, e *Corrente*, minimamente alterada.

5. Transcrevendo os *Sei solo* para violão.

5.1. Escolha das tonalidades

No *Sei Solo*, as tonalidades são todas diferentes. “No violino, que tem quatro cordas com afinação pré-determinada, a escolha da tonalidade afeta diretamente as opções composicionais” (LESTER, 1999, p.8). As *Sonatas I e II*, respectivamente em Lá menor e Dó maior, assim como as *Partias II e III*, respectivamente em Ré menor e Mi maior, são mais facilmente adaptáveis ao violão por estarem tonalidades que viabilizam frequentemente o uso de cordas soltas. Em função da viabilidade de execução, a *Sonata Prima*, em Sol menor, é mais comumente transposta para Lá menor em transcrições para violão (Yamashita – 1989/ Mikulka – 1991/ Galbraith – 1998/ Escobar – 2001, Despajl – 2006, Márquez – 2009), o que gera uma repetição de tonalidade em relação à *Sonata Seconda*, também em Lá menor. Os violonistas que gravaram as três sonatas num mesmo CD mantiveram a tonalidade original: Frank Bungarten – 1988; Nicholas Goluses – 1994; Manuel Barrueco – 1997; Franz Hálasz – 2000; Timo Korhonen – 2009. No entanto, a tonalidade de Sol menor, tão idiomática no violino, não proporciona o mesmo efeito no violão, já que se tem o frequente acorde de tônica com cordas presas. Lester destaca a importância do uso de cordas soltas para o caráter da obra:

Ainda mais importante, as tonalidades das seis peças solo são diferentes. No violino, com cordas soltas fixas [em afinação], a escolha da tonalidade afeta diretamente as opções composicionais. Na Sonata em Sol Menor, por exemplo, a corda mais grave do instrumento é a tônica e há um acorde de quatro vozes extremamente ressonante, facilmente executável (...) que aparece em todos os movimentos. A Tônica e a Dominante de Sol Menor são Sol e Ré, as duas cordas mais graves do violino, sugerindo baixos em pedal que ocorrem de fato durante a Fuga. Tudo isso favorece uma sonoridade relativamente profunda, estável e um caráter sério da peça, suavizado apenas na Siciliana, o único movimento que não está em Sol Menor. Em contraste, na Partita em Mi maior a nota tônica mais grave é uma sexta maior acima da corda Sol solta. Uma posição básica de tríade tônica a quatro vozes seria no mínimo complicada, e Bach nunca escreveu nenhuma em quaisquer dos sete movimentos. A Tônica e a Subdominante são as cordas mais agudas no violino, provendo importantes pedais de voz superior naquelas notas do *Preludio* – reforçando a sonoridade aberta que brilha por toda peça (LESTER, 1999, p.8).

Ledbetter também comenta a importância das tonalidades, ressaltando que Bach costumava organizar suas coleções de obras tendo em vista algum padrão e, no caso dos *Sei Solo*, as obras são organizadas de forma palindrômica:

Bach habitualmente organizava suas coleções em algum padrão coerente de tonalidades. No autógrafo e na cópia de Anna Magdalena, as Sonatas e Partias alternam num esquema de tonalidades: Sol menor-Si menor-Lá menor-Ré menor-Dó maior-Mi

maior. Aí se tem uma forma palindrômica pura no sentido de que as primeiras três notas de tonalidade sobem uma terça e descem uma segunda e, tomando o segundo grupo de três como uma imagem espelhada (Mi-Dó-Ré), as notas de tonalidade descem uma terça e sobem uma segunda (LEDBETTER, 2009, p.11).

Ledbetter ainda ressalta outro aspecto composicional envolvido na escolha das tonalidades:

Em suas obras maiores, Bach tinha uma estratégia para as notas mais agudas e mais graves para qualquer instrumento que estivesse escrevendo, parte de sua mentalidade prática, e níveis de altura são uma parte importante da formação estrutural e expressiva de uma obra. Isso é particularmente óbvio nas obras que ele escreveu para cravo de quatro oitavas e nas obras para violino e violoncelo solo (LEDBETTER, 2009, p.240).

Esses argumentos nos fazem acreditar que a questão das tonalidades escolhidas pelo compositor, entendendo o conjunto dos *Sei solo* como um todo, é um aspecto importante a ser considerado na transcrição para violão. A conservação das tonalidades originais é possível na maioria das peças, mas na primeira sonata a tonalidade de Sol menor assume características muito distintas quando aplicada ao violão: no violino a tonalidade de Sol menor é ampla, generosa em sonoridade e confortável tecnicamente, o que a torna uma das tonalidades preferidas de violinistas-compositores; no violão a tonalidade não chega a ser um impedimento, há muitos exemplos de sua aplicação inclusive em obras originais, mas de um modo geral tende a ser menos generosa que as tonalidades tradicionais, não possibilita muitas ressonâncias e tende a ser desconfortável tecnicamente. Mesmo que se use a tradicional *scordatura* para a tonalidade (quinta corda em Sol e a sexta em Ré)³⁴, como faz o canadense Nicholas Goluses (1994, p.3) procurando “escurecer a ressonância do violão” em sua gravação da primeira sonata, a viabilidade de execução não se compara àquelas proporcionadas por tonalidades mais comuns no violão, como Lá menor ou Mi menor. Por esta razão, em muitas transcrições para violão da primeira sonata a tonalidade é transposta para Lá menor, que seria uma tonalidade com maior correspondência com Sol menor no violino no que concerna a viabilidade de execução. O impasse surge apenas quando se tem a pretensão de transcrever o ciclo todo, o que geraria uma repetição de tonalidades que foi cuidadosamente evitada pelo compositor. A tonalidade de Mi menor seria uma alternativa se a obra não perdesse muito de seu *Affekt* (ou caráter) originado pela tonalidade de Sol menor, pois tecnicamente é tão viável quanto Lá menor e evitaria a

³⁴ Dentre os primeiros exemplos do uso dessa *scordatura* destacamos o *Minuetto Nr.1* do Op.11 de Fernando Sor (1778-1839)

repetição de tonalidade no ciclo. Nossa opção final para a primeira sonata parte de uma adaptação de uma ideia do próprio compositor para outra composição em que ele faz uso do violino, o terceiro movimento do 1º Concerto de Brandenburgo. Joel Lester (1999, p.9) ressalta que muitas edições modernas ignoram o fato do compositor ter previsto uma *scordatura* do violino solista, alterando toda a afinação para uma terça menor acima, o que permite que o violinista possa tocar a parte em Fá maior com a viabilidade de execução proporcionada pela tonalidade de Ré maior, outra tonalidade preferida por violinistas. Embora uma *scordatura* equivalente no violão seja inviável, pois impossibilitaria a execução de outras obras no mesmo instrumento sem prejuízo, o recurso do *capotasto*³⁵ seria uma ótima alternativa à alteração da afinação: proporciona exatamente o mesmo efeito de uma transposição das cordas soltas no violão, e seu uso na terceira casa proporciona a execução da obra em Sol menor com uma viabilidade de execução equivalente a Mi menor: é como se a pestana fixa do violão fosse movida para a terceira casa. Ainda para a *Sonata Prima*, optamos também pela utilização de uma *scordatura* simples, rebaixando a afinação da terceira corda em meio tom para que se tenha acordes de dominante completos na primeira posição. A mesma *scordatura* também foi utilizada em nossa transcrição na *Partia Prima*, em Si menor (nesse caso por proporcionar cordas soltas para a tônica) e na *Partia Terza*.

Exemplo 154 - Allemanda da Partia Prima, compasso 24

Para a *Partia Seconda*, empregamos a *scordatura* provavelmente mais comum do repertório violonístico, com a sexta corda afinada em Ré, seguindo o exemplo de Segovia e de grande parte das interpretações precedentes ao violão. Apenas a *Sonata Seconda*, em Lá menor, e a *Sonata Terza*, em Dó maior são apresentadas sem *scordatura* em nossa transcrição, mas todas as tonalidades originais foram mantidas.

³⁵ Termo italiano de uso internacional que designa um acessório que pode ser descrito como uma pestana mecânica, geralmente de madeira ou outro material, também conhecido como braçadeira no Brasil e *cejilla* na Espanha, onde é frequentemente utilizado por violonistas flamencos. O *capotasto* viabiliza a execução de tonalidades normalmente inapropriadas para a afinação tradicional do violão.

5.2. Realizações de linhas de baixo

A transcrição autógrafa BWV 1006a foi analisada no terceiro capítulo deste estudo e foram constatados diversos procedimentos para gerar novas linhas de baixo. A maior parte desses procedimentos depende exclusivamente do grau de elaboração da escrita original: quanto mais elaborada polifonicamente uma obra, menos adições ela sofre na transcrição do compositor, e vice-versa. Por outro lado, nem sempre é possível adicionar uma linha de baixo elaborada quando a escrita original exige um elevado grau de virtuosismo, como acontece no *moto continuo* de semicolcheias do *Preludio* da *Partia Terza*. Exemplificaremos em outras obras do ciclo a aplicação dos diferentes métodos de realização de linhas de baixo detectados na transcrição BWV 1006a.

Adição de baixos por dobramento

A adição de baixos por dobramento de uma nota da linha original é um dos procedimentos mais simples, e geralmente mais adequado para peças virtuosísticas em que pedais da nota fundamental estão subentendidos no contexto harmônico. No BWV 1006a, o *Preludio* é o que melhor exemplifica esse procedimento. Nas outras peças dos *Sei solo*, esse procedimento é adequado aos movimentos em que a escrita em *moto continuo* predomina em andamento rápido, como acontece em muitos movimentos finais, mas sobretudo em situações específicas, como as aberturas. No *Presto* da *Sonata Prima*, por exemplo, pode ser empregado um pedal de tônica para os três primeiros compassos, mas harmonicamente ele poderia seguir por mais dois compassos:

Exemplo 155 - *Presto* da *Sonata Prima*, baixo em dobramento

IV. Presto

Do mesmo modo que o *Presto*, a harmonia estática dos primeiros compassos do *Allegro* da *Sonata Seconda* também sugere um pedal de tônica. No *Allegro assai* da *Sonata Terza* o procedimento é também aplicável, mas notas de passagem podem pontuar o ritmo e proporcionar uma ligação melódica entre as notas fundamentais em que dobramentos são aplicados:

Exemplo 156 - *Allegro assai* da *Sonata Terza*, baixo em dobramento combinado notas de passagem

Desmembramento da linha original

Nos trechos dos *Sei solo* em que o compositor utiliza técnica de melodia composta (*compound melody*), em que uma única linha sugere mais vozes, o desmembramento da linha original pela separação das notas mais graves como uma linha independente pode ser o ponto de partida para o desenvolvimento uma linha baixo constante. Um bom exemplo encontra-se na intabulação para alaúde da *Fuga* da *Sonata Prima*, BWV 1001: a nota mais grave da linha original é separada como uma nova voz (identificada com retângulos) no trecho abaixo, e a sequência é dada pela introdução de novas notas, completando a linha de baixo.

Exemplo 157 - trecho da *Fuga* da *Sonata Prima*, comparação do original (BWV 1001) com a transcrição para alaúde (BWV 1000)

Muitas vezes o desenvolvimento de uma linha de baixo a partir da linha principal requer modificações mais significantes, como a antecipação de notas (identificadas pela linha no exemplo abaixo) e a inserção de notas (identificadas pelo círculo) ausentes no original. Todos os baixos tomados diretamente da linha principal apenas pela separação e rebaixamento de oitava estão identificados pelas figuras retangulares:

Exemplo 158 - Double da Allemanda, Partia Prima

Além da inserção de notas para a formação de uma linha mais elaborada no baixo, frequentemente é possível e até mesmo recomendável adicionar preenchimentos harmônicos, dependendo da necessidade musical. Consideramos essa prática particularmente funcional para o trecho da *Ciaccona* exemplificado abaixo:

Exemplo 159 - Ciaccona da Partia Seconda, desmembramento da linha de baixo e adição de linha intermediária

Elaboração ou mudança de uma linha de baixo do original

Como vimos na transcrição BWV 1006a, algumas linhas de baixo já claramente delineadas na escrita original podem ser alteradas, sofrendo maior elaboração. Nas outras transcrições analisadas no terceiro capítulo o procedimento de elaboração das linhas de baixo já previstas também é bastante comum. Nos dois exemplos abaixo a linha de baixo do original adquire momentaneamente figurações motivicas: no primeiro exemplo há uma imitação do fragmento melódico iniciado no compasso 25; no segundo exemplo a figuração do baixo no compasso 177 pode ser entendida como uma antecipação/inversão do motivo do compasso seguinte.

Exemplo 160 - Ciaccona da Partia Seconda, baixo imitativo

Exemplo 161 - Ciaccona da *Partia Seconda*, baixo inverte e antecipa o motivo descendente

Criação de uma nova linha de baixo.

Embora na maior parte dos casos seja possível apenas alongar ou antecipar notas da linha principal para que uma linha de baixo seja realizada, muitas vezes é possível, ou até mesmo necessário desenvolver uma linha baixo que dialogue com a principal. A *Allemanda* da *Partia Seconda*, BWV 1004, é um bom exemplo de peça em que é possível “preencher” as notas longas da linha principal com figurações em estilo *brisé* nos baixos, fazendo com que a textura se aproxime de outras peças tradicionais do repertório para alaúde, como a *Allemande* da *Suite* BWV 996³⁶.

Exemplo 162 – *Allemanda* da *Partia Seconda*, nossa transcrição

Na mesma *Partia*, a *Giga* apresenta uma linha “menos polifônica”, muito próxima da encontrada na *Gigue* da *Partia Terza*, cuja transcrição BWV 1006a adiciona uma linha de baixo completamente nova. Para a *Giga* da *Partia Seconda* procuramos desenvolver uma nova linha de baixo tomando como modelo a transcrição BWV 1006a, tendo pouco aproveitamento da linha principal:

³⁶ Embora a *Suite* BWV 996 tenha sido provavelmente escrita para *Lautenwerck*, foi incorporada ao repertório do alaúde e do violão ao longo do século XX.

Exemplo 165 - Ciaccona, linha de baixo cromática

Mudanças de figuração melódica em função do baixo adicionado.

Apesar dos trechos concertantes nos episódios das fugas e de alguns movimentos rápidos dos *Sei solo*, a escrita “desacompanhada” para violino é de fato autoacompanhada na maior parte dos casos. O compositor utiliza frequentemente a técnica hoje chamada de melodia composta (*compound melody*) para proporcionar a ilusão de polifonia dentro de apenas uma linha. No trecho abaixo, um episódio da *Fuga da Sonata Terza*, a transcrição traz à tona a polifonia escondida:

Exemplo 166 - Fuga da Sonata Terza, realização da polifonia implícita.

Algumas peças, como a *Corrente da Partia Prima*, são tão engenhosas no que concerne a ilusão de polifonia em uma linha única, que uma realização do conteúdo implícito só é possível com um grande número de deslocamentos do baixo sugerido e consequente preenchimento harmônico com uma nova nota melódica. O alaudista Hopkinson Smith (2003) reelabora o segundo e o quarto compasso em sua transcrição de modo tão convincente que decidimos adaptar a mesma ideia para o violão (que consiste na introdução das notas em círculo nesses compassos). Nos compassos

seguintes procuramos completar a linha de baixo com as notas implícitas no contexto melódico-harmônico (as notas estão também circuladas no exemplo):

Exemplo 167 - Corrente da Partia Prima

The image shows a musical score for Violino and Violão. The Violino part is in the upper staff, and the Violão part is in the lower staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems. In the first system, the Violino part has a melodic line, and the Violão part has a bass line with some notes circled in red. In the second system, the Violino part continues, and the Violão part has a bass line with several notes circled in red, indicating implicit notes.

A restrição da tessitura também impede a simples adição de uma linha de baixo lógica, ou que possa reforçar a movimentação melódica da linha principal. A solução é mais uma vez reelaboração da linha principal para que esta comporte a linha de baixo adicionada:

Exemplo 168 - Double de Tempo di Borea, reelaboração da linha principal em função do baixo acrescentado

The image shows a musical score for Violino and Violão. The Violino part is in the upper staff, and the Violão part is in the lower staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems. In the first system, the Violino part has a melodic line, and the Violão part has a bass line. In the second system, the Violino part continues, and the Violão part has a bass line with several notes circled in red, indicating implicit notes.

5.3. Preenchimentos harmônicos

A análise das transcrições BWV 1006a, BWV 964 e BWV 995 do terceiro capítulo deste artigo nos forneceram subsídios para estabelecer algumas “regras” para a adição de preenchimento harmônicos e para a realização de linhas de baixo. Quanto aos preenchimentos harmônicos, concluímos que nos pontos de repouso, onde no original há apenas a nota fundamental, ou a fundamental dobrada ou a fundamental dobrada mais a quinta do acorde (no original de violino são raros os casos em que há a

fundamental dobrada mais a terça do acorde), a vasta maioria dos acordes é preenchida para completar a tríade e com a oitava dobrada, formando acordes de quatro vozes. Nos finais de cada sessão e nas cadências intermediárias, todos os acordes de resolução são completados. Diferentemente da escrita para violino e para violoncelo, que muitas vezes apresentam os acordes com fundamental dobrada, tendo apenas a quinta como preenchimento, as transcrições não apresentam nenhum acorde com essa configuração, ou seja, **todos os acordes têm a terça** (a ênfase aqui é necessária, pois a ignorância das práticas de preenchimento de acordes faz com que muitos violonistas tratem com preciosismo os acordes sem terça ou os pontos de resolução cadenciais que apresentam apenas a fundamental dobrada, como é o caso das resoluções em Ré menor e Dó menor do *Adagio* da *Sonata Prima*).

Seguindo esses exemplos, não poderíamos deixar de completar os pontos de repouso das duas cadências principais que marcam as seções do *Adagio* da primeira sonata: centrada em Sol menor, a peça tem uma cadência em Ré menor (c.9) e outra em Dó menor (c.14), onde ocorre uma recapitulação do material inicial.

Exemplo 169 - *Adagio*, BWV 1001, violino/violão, final do compasso 8, início do 9 – acordes preenchidos

Exemplo 170 - *Adagio*, BWV 1001, violino/violão, final do compasso 13, início do 14 – acordes preenchidos

Na primeira sonata, geralmente os trechos cadenciais vêm plenos em acordes, mas nas duas exceções acima, há apenas a fundamental, com ou sem dobramento. Na primeira partia, os casos mais comuns são de fundamentais com dobramento e quinta,

mas sem a terça, como na *Partia Terza*, em que o compositor completa todos os acordes. Em nossa transcrição, completamos os acordes, explicitando o contexto harmônico:

Exemplo 171 - *Sarabande*, BWV 1002, violino/violão – últimos compassos

Exemplos de preenchimento harmônico estão em grande parte das peças dos *Sei Solo*: no *Grave* da *Sonata Seconda*, há duas cadências idênticas às do *Adagio* da *Sonata Prima*, nas regiões da dominante e da subdominante. Em nossa transcrição tomamos como modelo a versão para teclado atribuída a J. S. Bach da mesma obra, o BWV 964, que tem mudanças também na figuração da linha melódica original, com oportunas diminuições:

Exemplo 172 - *Grave*, BWV 1003, c.11 – cadência em Mi menor: diminuição da linha melódica

Exemplo 173 - *Grave*, BWV 1003, c.16 – cadência em Ré menor

Na transcrição da *Allemande*, BWV 995, da Suite V para violoncelo, BWV 1011, os acordes de três notas foram todos completados, muitas vezes com dobramentos, formando acordes de quatro ou cinco notas. O último aluno de J. S. Bach, Johann Christian Kittel (1732-1809), reporta situações em que alunos mais experientes eram sempre convidados a executar o baixo contínuo, e tinham de estar preparados para

a intervenção do compositor no teclado, sem atrapalhar o aluno, para acrescentar massas de harmonia que causavam uma impressão ainda maior do que aquela de um aluno que já tinha um desempenho muito próximo ao do professor (KITTEL, 1808, *Apud in*: WOLFF, 1998, p.323). Seguindo a prática de enriquecer a textura acordal na prática de baixo contínuo e em muitas de suas transcrições, fizemos vários acréscimos nos acordes das sarabandas das duas partias.

Exemplo 174 - Sarabanda, BWV 1002, violino/violão – primeira parte

Sarabanda

The musical score is for the first part of the Sarabanda, BWV 1002, by J.S. Bach. It is written for Violino and Violão. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the Violino and Violão parts. The second system shows the Violino and Violão parts with a 4-measure repeat sign. The third system shows the Violino and Violão parts with a 15-measure repeat sign.

Há ainda a possibilidade de aplicar preenchimentos harmônicos de um modo mais sutil, dando maior movimento e continuidade a voz central da textura que geralmente é apenas sugerida. Este é o caso da *Allemanda* da *Partia Prima*, em que uma textura a quatro vozes é sugerida, mas incompleta no original. Em nossa transcrição buscamos dar continuidade às vozes centrais pela adição de figurações em estilo *brisé*, ao exemplo do que realiza Hopkinson Smith (2003) no alaúde.

Exemplo 175 - Allemanda da Partia Prima, desenvolvimento da voz central

A escrita da parte de violão no exemplo acima foi especialmente detalhada para exemplificar a continuidade das vozes, mas muitas vezes uma escrita simplificada (cuja continuidade das vozes esteja apenas sugerida) proporciona uma leitura mais clara:

Exemplo 176 - simplificação da escrita no início da Allemanda

I. Allemanda

Outra possibilidade de preenchimento harmônico é adicionar uma nova voz na região média, como no caso abaixo, em que a linha do baixo é uma repetição da variação anterior, e optamos por rebaixá-la em uma oitava.

Exemplo 177 - Ciaccona da Partia Seconda, BWV 1004

5.4. Articulação: interpretação e adaptação

A adaptação das ligaduras de arcadas detalhadamente especificadas na escrita de J. S. Bach é uma das tarefas mais complexas em uma transcrição para violão, pois os mecanismos de produção sonora do violão são completamente diferentes do violino. As ligaduras afetam diretamente a articulação das notas e têm diversas finalidades, como veremos em trechos de *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, de John Butt:

As implicações das ligaduras na execução musical são de particular importância na interpretação da música. Elas podem estar relacionadas a elementos que parecem correr contra a métrica. Podem confirmar que tal agrupamento melódico é também ritmicamente importante. Claramente, Bach está atuando aqui com intérprete supremo da sua música. Sua atividade como executante é um estágio posterior no processo composicional, incidindo profundamente em um *decoratio* superficial [...] As ligaduras muitas vezes são usadas para evocar um *Affekt* particular. Nesses casos, elas confirmam algo que já está evidente nas notas que poderiam ser interpretadas de diversas maneiras (BUTT, 1990, p. 191).

Diante das reflexões acima referidas e de nossa própria experiência auditiva, consideramos essenciais as questões relativas à adaptação para violão das articulações presentes nos *Sei solo* para violino. No entanto, essas questões nos parecem estar bastante relativizadas nas transcrições para violão disponíveis em edição, havendo pouca correspondência entre os trechos em legato na versão original e o resultado sonoro no violão proveniente da digitação indicada ou implícita³⁷. Vejamos os compassos iniciais da *Sonata Seconda*, BWV 1003, na transcrição de Manuel Barrueco:

Exemplo 178 – Grave: compassos iniciais da transcrição para violão de Manuel Barrueco

³⁷ No exemplo da transcrição da Sonata BWV 1003 de Manuel Barrueco muitas notas não estão digitadas, mas é comum a digitação de apenas uma nota de um grupo delimitar as possibilidades de digitação das outras notas: no primeiro compasso do *Grave*, a digitação da nota Sol com o dedo 3 da mão esquerda define a digitação do restante das notas do mesmo tempo: Fá (1-1ª corda), Mi (0-1ª corda), Ré (4-2ª corda), Dó (1-2ª corda), Si (0-2ª corda) e Lá (2-3ª corda).

Embora as ligaduras estejam indicadas na transcrição, não correspondem às indicações de ligaduras tradicionais de violão, e tampouco a execução do violonista (na gravação realizada pela EMI em 1997) reflete a diferenciação de articulação indicada na partitura. A questão da adaptação das ligaduras está também contemplada na dissertação de Mestrado de Thiago Colombo de Freitas, *Ciaccona em ré menor BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. O violonista faz uma interessante reflexão acerca das articulações no violino e vê a execução de ligaduras de mão esquerda no violão como uma solução possível para a adaptação de tais passagens em *legato* no violino.

Não descartamos a utilização de ligaduras de mão esquerda na adaptação dessas articulações, mas acreditamos que uma boa parte dessas passagens só obteriam um resultado satisfatório se combinássemos as ligaduras de mão esquerda com a técnica de execução em *campanela*, em que algumas notas ressoam mais tempo, causando um resultado sonoro próximo do que se tem na execução de escalas na harpa, uma solução particularmente interessante para os trechos onde ocorrem longas ligaduras. Pela análise das articulações previstas na tablatura de alaúde correspondente à *Suite pour la Luth*, BWV 995, Ledbetter (2009, p.244) conclui que Bach deve ter previsto esse efeito em sua transcrição para alaúde da quinta suíte para violoncelo, a Suíte em Sol menor:

Na tablatura os ligados envolvem 2 ou três notas na mesma corda, geralmente indo ou vindo de uma corda solta. As indicações de Bach no compasso 1 são para indicar que todo o floreio é uma decorada anacruse para o compasso 2, enquanto que os ligados da tablatura são uma indicação técnica para o executante de como as notas podem ser convenientemente agrupadas. Ligados muito longos ocorriam em peças para alaúde contemporâneas, mas a ligadura que Bach utiliza no Prelude ligando as semicolcheias dos compassos 22 a 25 são certamente para indicar que essa cadência é uma grande extensão da anacruse do compasso 1. **O fato de que essa cadência cria um chamoso efeito de Campanella [sic] envolvendo as cordas soltas fá, ré, lá e Fá [4 cordas mais agudas] dificilmente pode ter escapado a Bach.**

Outras ligaduras harmônicas do autógrafo estão na Gavotte I (compassos 28-31) e particularmente na Sarabanda. No último caso, os ligados demonstram os grupos harmônicos, mas também separam as “notas digitadas” da progressão do baixo no braço, um efeito idiomático não presente na versão para cello. Os ligados da tablatura, por outro lado, são melódicos, ligando notas adjacentes e ao mesmo tempo acentuando expressivamente os intervalos dissonantes.

No manuscrito autógrafo dos *Sei solo* para violino, as ligaduras foram extensivamente marcadas e constituem a única instrução de execução técnica fornecida pelo compositor. John Butt (1990, p.63) ressalta que nas cordas os ligados estão

diretamente relacionados ao método de produção do som e que “a função acentual dos ligados é particularmente significativa, complementando ou ajustando a hierarquia gramática”. Bach vivia em um meio onde não havia uma distinção clara entre compositor e intérprete, ambos eram músicos práticos e tinham conhecimento dessa “hierarquia gramatical” relacionada à retórica e à métrica no Barroco. A articulação era relacionada ao nível ornamental da composição, o *Decoratio*, que poderia ser improvisado pelo executante ou escrito pelo compositor. Butt cita a afirmação de Joseph Riepel (*Gründliche Erklärung der Tonordnung*, 1757) sobre a necessidade de conhecimento das arcadas tanto por parte do compositor quanto por parte do violinista: “um composição pobre pode ser completamente transformada por uma articulação engenhosa e um compositor pode do mesmo modo arruinar uma peça através de indicações incorretas” (RIEPEL, 1757, p. 151 *apud*: BUTT, 1990, p.41). Quanto às ligaduras presentes nos *Sei solo*, Butt (1990, p.209) afirma que o manuscrito é um dos mais detalhados do compositor e que a efetiva aplicação das ligaduras como arcadas é fundamental na execução desse repertório, sendo a função técnica da ligadura praticamente indissociável de sua função musical:

O estudo das ligaduras para cordas de J. S. Bach deveria levar em conta vários fatores. (...) Como no canto, certas figurações ornamentais derivadas da improvisação podem ser associadas a delineações específicas ou padrões de articulação. Em segunda instância, as ligaduras frequentemente têm a função técnica de tornar a música viável, e nesse caso, o instrumentista tinha de estar ciente das aplicações acentuais da métrica e da ligadura. Tal é o poder rítmico da ligadura em instrumentos contemporâneos que a arcada é fundamental para a interpretação dessa música, para a mensagem retórico-expressiva (*rhetorical-affective*) que o compositor intencionou. A distinção inicial entre funções instrutivas (técnicas) e interpretativas (musicais) dos ligados é obviamente incerta (*not clear-cut*). (BUTT, 1990, p.46)

Podemos então chegar à conclusão de que as ligaduras dificilmente devem ser entendidas como meras indicações técnicas: há uma relação direta entre a ligadura enquanto técnica de execução e seu efeito na articulação. Butt vai além e sugere que as ligaduras ajudam a definir do conteúdo musical, podendo clarificar o entendimento da composição e que as marcações de Bach mostram o compositor atuando como intérprete de sua própria música:

(...) Se há uma relação circular entre técnica de execução, estilo composicional e articulação, os ligados deveriam nos dar uma perspectiva da própria música. Eles podem ser entendidos como a interpretação de Bach para sua própria música, ao contrário de simplesmente meios técnicos e instrutivos de tocá-la. (BUTT, 1990, p.187).

Tendo em conta que a ligadura exerce uma influência direta na articulação, enquanto tal a ligadura pode ter diferentes finalidades, e Butt resume boa parte dela no capítulo conclusivo de seu livro:

Ligaduras são mais frequentemente associadas com os níveis de diminuição relativos ao *Decoratio* da música. (...) Na música para cordas a função de um ligado pode variar amplamente segundo um contexto, implicando acentuação, destaque da dinâmica ou a negação da pulsação esperada. (...) Alguns ligados podem ser vistos como motivos em si, se desenvolvendo enquanto a música avança; alguns impõem um ritmo que é diferente daquele da harmonia ou barra de compasso; alguns sublinham uma linha melódica que de outro modo estaria obscura na figuração; outras sugerem andamento e dinâmica. A música frequentemente compreende a interação de vários elementos: ritmo métrico e harmônico, consistência figurativa e melódica e proporção. É frequentemente a ambiguidade de qual elemento tem prioridade em qualquer trecho que dá a música sua qualidade particular. Ligados frequentemente dão-nos um *insight* sobre como isso é conseguido, refletindo o momentum e simetria da música; Às vezes eles executam várias funções interpretativas ao mesmo tempo. (BUTT, 1990, p.208-9)

Na já referida dissertação de mestrado de Thiago Colombo de Freitas (2005), há um capítulo dedicado às funções das articulações presentes nos *Sei solo* de J. S. Bach. O violonista apresenta uma detalhada análise das articulações presentes na partitura original da *Ciaccona* da *Partia Seconda*, confrontando diferentes interpretações ao violino (Nathan Milstein, Itzhak Perlman e Thomas Zehetmair) e também as diversas adaptações feitas pelos violonistas Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Juliam Bream, John Williams, Eduardo Fernández e David Russell, focando no resultado sonoro ao violão de tais adaptações.

Colombo de Freitas (2005) subdivide as ligaduras em longas e curtas.

I. LIGADURAS CURTAS

- em **função da mecânica**
- em **resolução de apojatura**
- em **Pedal**
- indicativas de **acentuação rítmica**
- responsáveis por **acentuação hierárquica**
- responsáveis por **quebra de acentuação hierárquica**
- indicando **polifonia implícita**
- em **arpejos**
- conquistada **por saltos**
- conquistada **por saltos e arpejos**

II. LIGADURAS LONGAS

- marcando **mudança de harmonia**
- caracterizando **mudança de afeto**

Freitas dedica aproximadamente cinquenta páginas de sua dissertação ao estudo de articulações e à análise comparativa das interpretações e adaptações dessas ligaduras

na *Ciaccona*. Em nossa análise das funções, chegamos a conclusões ligeiramente diferentes em alguns aspectos, encontrando soluções diferentes para as adaptações dos mesmos trechos ou de equivalente sentido em outras peças dos *Sei solo*.

Um exemplo está nas **ligaduras curtas com função mecânica**, pela categorização de Freitas (2005, p.30): seriam ligaduras “que, a priori, não apresentam significado musical aparente, seguindo preceitos técnico-instrumentais”. Freitas exemplifica com o compasso 60 da *Ciaccona*:

Exemplo 179 – *Ciaccona*: ligados com função mecânica, segundo Colombo de Freitas

Neste compasso as ligaduras possibilitam que o violinista mantenha o arco sobre duas cordas, sustentando as notas em colcheia enquanto se desenrola o contraponto em semicolcheias. Se abstrairmos este trecho ignorando as condições instrumentais, poderemos concluir que a articulação para a figura em semicolcheia seria: ligar as três primeiras notas, que formam bordadura, e separar a última, que estabelece relação de anacruse com o próximo tempo, articulação indicada pelo compositor na primeira aparição, compasso 57. (Idem, p. 31)

Freitas descreve a função mecânica e questiona qual teria sido a articulação mais apropriada para o trecho, visto que nos compassos 57, 61 e 62, o motivo aparece com três notas seguidas ligadas:

Exemplo 180 – *Ciaccona*: ausência de ligadura no terceiro tempo do compasso 58

Na transcrição acima, seguindo as articulações do manuscrito, vemos que não há uma consistência aparente no uso de ligaduras, os mesmos motivos aparecem com ligaduras distintas dentro da mesma variação. Nesse sentido, seria questionável a caracterização da função dessas ligaduras como “mecânicas”, pois é difícil dissociar sua função mecânica de sua função musical, como reconhece o próprio autor da definição:

(...) presume-se que a indicação do compositor é uma orientação de como tocar a passagem ao violino de forma idiomática, mas o resultado incide de tal maneira na audição que as ligaduras acabam por ser adotadas como um recurso musical independente. (Freitas, 2005, p.32)

Butt também cita a função das ligaduras como instruções técnicas, mas esclarece que essas indicações são destinadas a um fim musical:

Muitas ligaduras em obras para cordas são claramente instruções técnicas, mas ignorá-las na suposição de que elas não afetam a música é perder a conexão essencial entre compositor e executante; os meios técnicos são gerados para realizar implicações musicais (BUTT, 1990, p.209).

No caso da sétima variação da *Ciaccona* (do compasso 57 ao 64), acreditamos que essa aparente inconsistência no uso de ligaduras poderia ser mais bem entendida como uma variação de articulação dentro de uma mesma variação estrutural da obra. No compasso 58, a ligadura foi omitida ou esquecida no manuscrito, mas se fosse uma repetição da articulação presente no compasso anterior, como anotamos com a ligadura tracejada, poderíamos entender a alteração de articulação dos mesmos motivos como um procedimento de intensificação agógica; separando a variação em dois grupos de quatro compassos em função da harmonia que se repete, teríamos nos dois primeiro compassos (acordes de ré menor e dó maior) ligaduras de três notas consecutivas e no terceiro compasso (si bemol maior) as ligaduras de duas em duas, ou seja, dois motivos repetidos da mesma maneira e a terceira repetição sempre com articulações a cada duas notas, estabelecendo um padrão. Visto dessa maneira, a ligadura teria tanto sentido “musical” quanto seu sentido “mecânico”, embora esses aspectos nos pareçam indissociáveis.

Diferente de muitas outras aplicações de ligaduras que abordaremos a seguir, os motivos em bordaduras supracitados podem ser satisfatoriamente executados ao violão com a substituição das ligaduras de arcada do violino pelos ligados de mão esquerda no violão como efeito análogo. No entanto, na análise do trecho em questão, Freitas constata que na interpretação do trecho por Segovia, Fernández e Russell, as articulações são alteradas em relação ao original, sendo que Segovia e Fernández fazem praticamente as mesmas ligaduras de mão esquerda e Russell reduz sensivelmente a aplicação da técnica no violão. Vejamos a partitura de Segovia:

Exemplo 181 – Chaconne na transcrição de Andrés Segovia (c. 57 a 63)

Essa simplificação das ligaduras comum nas transcrições para violão faz com que se perca o efeito variacional exercido pela diversidade de articulações encontrada no manuscrito. No trecho em questão, Freitas (2005, p.97) também reduz o número de articulações em relação à escrita original em sua transcrição (as ligaduras anotadas são apenas informativas, as ligaduras de violão são anotadas pelas linhas tracejadas):

Exemplo 182 – Ciaccona: transcrição de Thiago Colombo de Freitas (c. 58-64)

No trecho acima, as ligaduras de mão esquerda do violão estão anotadas com linhas tracejadas em concomitância com ligaduras originais da escrita para violino de frase, de forma a diferenciar a ligadura técnica específica do violão da ligadura musical. Na literatura para violão, esse tipo de procedimento foi amplamente utilizado nas edições de um dos protagonistas da história do violão no século XX, o inglês Julian Bream, e se diferencia do padrão de notação estabelecido desde o surgimento do instrumento com Sor e Giuliani, em que a ligadura de mão esquerda é designada pela ligadura musical. A notação tradicional evidencia o significado musical dos ligados de mão esquerda, mas restringe sua conotação às possibilidades mecânicas. Embora não seja consenso, a diferenciação dos ligados de mão esquerda das ligaduras musicais vem

sendo gradativamente adotado por muitos violonistas e editores contemporâneos³⁸, exemplo que seguiremos também em nossa edição.

As observações feitas até agora nos certificam de que, apesar de quaisquer funções musicais que as ligaduras venham ter, elas têm necessariamente uma significação mecânica envolvida. O violinista Jaap Schöder (2007, p.17) escreveu um guia de interpretação sobre os *Sei solo* e também concluiu no capítulo sobre mão direita e arco: “Estou convencido de que as ligaduras escritas de Bach são realmente sinais de arcada. A prática de toques lentos de arco e a escolha de andamentos fluentes podem resolver todos os problemas que parecem difíceis”.

Em *Die Crux der Nebensache: Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation*, Dadelsen afirma que a composição parte do instrumento e de sua técnica, razão pela qual os sinais seriam tão precisas no manuscrito: “Bach marcou muito precisamente a cópia limpa autógrafa. A razão para isso está na própria música: ela é totalmente composta partindo do instrumento e de sua técnica de execução.” (DADELSEN, 1978, p. 105 *apud*: Butt, 1990, p.187). [*Die autographe Reinschrift hat Bach sehr genau bezeichnet. Der Grund dazu liegt in der Musik selbst: Sie ist ganz vom Instrument und seiner Spieltechnik her komponiert.*]

Butt complementa a observação de Dadelsen, afirmando que a significação mecânica está integrada à articulação e ao estilo composicional:

Se, como Dadelsen afirma, há uma relação circular entre técnica de execução, estilo composicional e articulação, as ligaduras deveriam nos proporcionar um *insight* dentro da própria música. Elas poderiam ser vistas como a interpretação que Bach fazia de sua própria música, ao invés de meros meios técnicos e instrutivos de como tocá-la (BUTT, 1990, p.187).

Levando em conta as observações dos autores supracitados, concluímos que a articulação é um dado fundamental da composição na concepção de J. S. Bach e que elas acumulam significados musicais e mecânicos que são indissociáveis. Apresentaremos, portanto, uma categorização das ligaduras ligeiramente diferente daquela proposta por Freitas em seu estudo de articulações. Nossa abordagem distinguirá as ligaduras apenas quanto as suas funções, apresentando em seguida algumas soluções de adaptação na escrita para violão: ligaduras associadas a ornamentos; ligaduras de acentuação rítmica; ligaduras ressaltando polifonia implícita

³⁸ Além de Julian Bream, podemos citar as edições dos violonistas Manuel Barrueco, David Russell, Frank Koonce (*The Solo Lute Works of J. S. Bach edited for Guitar*) e de Kazuhito Yamashita e Tadashi Sasaki em suas respectivas transcrições para violão dos *Sei Solo*.

(*compound melody*); ligaduras como *Affekt* e sua mudança elemento variacional; ligaduras harmônicas e cadenciais; ligaduras em trechos de *bariolage*; e, em última instância, abordaremos também exemplos musicais em que o próprio compositor altera a articulação na adaptação para outro instrumento.

Como veremos, a adaptação desses recursos para um instrumento de cordas dedilhadas requer consideráveis adaptações para que os fins musicais sejam atingidos. Nós tomaremos como modelo de adaptação a intabulação da transcrição para alaúde da Suite em Dó menor para violoncelo, BWV995, uma transcrição do próprio compositor da Suite para violoncelo BWV 1011. A intabulação de autoria desconhecida revela uma prática corrente de uso de ligaduras de mão esquerda e *campanelas* como efeitos análogos a aplicação de ligaduras na escrita para cordas friccionadas. A transcrição para alaúde feita pelo próprio compositor traz importantes adições harmônicas e contrapontísticas, mas nela as articulações foram relativamente simplificadas em relação ao original para violoncelo. Na intabulação, por outro lado, as articulações resultantes da execução são geralmente mais próximas da versão original para violoncelo, embora esteja claro que o alaudista partiu da transcrição do próprio compositor para realizar sua adaptação³⁹. Antes de seguir com a análise das articulações nos *Sei solo*, nos pareceu necessário esclarecer as possibilidades de adaptação para o violão das articulações para cordas, tendo por modelo a transcrição BWV 995.

Portanto, analisaremos primeiramente as ligaduras e *campanelas* marcadas ou resultantes da execução da transcrição do compositor e na intabulação para alaúde.

³⁹ Embora a transcrição BWV 995 seja comprovadamente destinada ao alaúde, não é possível executá-la sem realizar pequenas alterações. O alaudista inglês Nigel North gravou as Seis suítes para violoncelo entre 1995 e 1996, na ocasião tomou a versão de Bach como referência principal, mas afirma que o compositor não tocava alaúde e ele sentiu ocasionalmente a necessidade de alterar a oitava de alguns baixos e a disposição das vozes. A intabulação realizada por um contemporâneo de J. S. Bach também confirma a necessidade de alterações na escrita original do BWV 995.

5.4.1. Ligados e *campanelas*⁴⁰ na Suite BWV 995 para alaúde: um modelo de adaptação de articulações para o violão.

Tanto a transcrição autógrafa BWV 995 da Suite original para violoncelo BWV 1011 como sua intabulação para alaúde (de autor anônimo) podem ser ótimas referências na adaptação para violão das articulações presentes nas obras para violoncelo e violino de J. S. Bach. Alguns cuidados tomados na transcrição apontam um bom conhecimento do alaúde por parte do compositor: a transposição de um baixo para uma oitava acima “para evitar a digitação de um curso no braço (Mi natural no compasso 70 do *Prelude*, o fá sustenido no compasso 190)”; o “rechaço de notas não disponíveis em cordas soltas”; e o fato da cadência com uma extensa ligadura entre os compassos 22 a 25 do *Prelude* proporcionar um “charmoso efeito de *campanella* (*sic*) envolvendo as [quatro primeiras] ordens soltas Fá, Ré, Lá e Fá” (LEDBETTER, 2009, p.240-1-4). Na comparação com a tablatura, no entanto, a transcrição deixa a impressão de que o compositor estava muito provavelmente imaginando efeitos no alaúde e que o intabulador tinha um maior conhecimento prático do alaúde do que Bach. Ledbetter afirma ainda que a intabulação pode ser vista como “uma crítica construtiva (*useful*) de um alaudista contemporâneo sobre a percepção que Bach tinha do alaúde”, além de ressaltar que o fato de Bach não ter escrito nenhuma das peças para alaúde em tablatura sugere fortemente que ele não tocava o instrumento, pois alaudistas tocavam apenas partes de baixo continuo por partitura, solos eram sempre escritos em tablatura (Idem, p. 239-41).

Na tablatura de autoria anônima há numerosas pequenas alterações em relação à transcrição feita pelo próprio compositor. Kohlhasse (1982, p. 114) define essas alterações como “simplificações”, mas um aspecto pouco ressaltado nos estudos que tivemos acesso é a abordagem que o alaudista faz das articulações. Não sabemos se ele teve acesso ao original para violoncelo, pois a transcrição de J. S. Bach é consideravelmente mais econômica quanto ao uso de ligaduras e, muitas vezes, as

⁴⁰ *Campanelas* (“sininhos” em espanhol) é um termo utilizado pelo organista e guitarrista espanhol Gaspar Sanz (1640-1710) em 1677 para se referir às escalas executadas pela alternância entre de cordas superiores e as cordas reentrantes nos baixos da guitarra barroca, o que faz com que a duração de uma nota se sobreponha à da próxima, causando um efeito similar ao de uma escala executada na harpa. É um efeito derivado da técnica de *bariolage*, em que uma melodia é alternada com cordas soltas em pedal (como em vários trechos no *Prélude* da *Partia Terza*). Atualmente a designação *campanella* também é aplicada ao alaúde e ao violão, sendo realizada pela execução da escala em ordens contíguas, sendo que uma delas faz uso de cordas soltas sempre que possível. James Tyler (2002, p.69) aponta que Angelo Michele Bartolotti foi provavelmente o primeiro a explorar esse efeito na guitarra barroca e que Sanz aplicou a designação 34 anos após a primeira publicação de Bartolotti, *Libro primo di chitarra spagnola* (Florência, 1640).

articulações no alaúde parecem se remeter mais ao original para violoncelo do que à transcrição de Bach. O fato das similaridades entre as articulações da tablatura e do original serem maiores pode indicar também que a prática de adição de ligaduras como articulação era tão comum que era possível que as mesmas figurações fossem interpretadas de uma maneira muito próxima por instrumentistas diferentes. Vejamos alguns compassos da *Gigue* no original para violoncelo e na transcrição da tablatura, ambas transpostas para Lá menor, tonalidade em que a Suite é comumente transcrita para violão (o BWV 995 não apresenta ligaduras no trecho) – edição comparativa de Hoppstock⁴¹, 1994:

Exemplo 183 – *Gigue*: semelhanças de articulação entre a tablatura e o original para violoncelo

No trecho acima, a ligadura de mão esquerda na tablatura é transcrita por uma linha tracejada e a *campanela* é anotada com uma ligadura normal na cabeça da nota em direção à nota seguinte. Podemos ver que a mesma figura recebe uma articulação diferente a cada repetição, mas provavelmente isso se deve mais às questões instrumentais do alaúde do que a uma eventual pretensão de variação da articulação. Também não é possível chegar a conclusões a partir do moderado uso de *campanelas* nesse trecho, mas é possível perceber que há ao menos uma analogia à articulação da mesma figuração no violoncelo e isso pode representar uma prática de execução corrente na época. Outro trecho semelhante pode ser encontrado na segunda parte do *Prelude*, a Fuga, identificada pelo andamento *Très Vite* (compasso 157):

⁴¹ Na edição de Tilman Hoppstock (*J. S. Bach: das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext für Gitarre*) as *campanelas* não estão anotadas e os ligados de mão esquerda do alaúde estão anotados da mesma forma que as ligaduras.

Exemplo 184 – *Très Vite*: semelhanças na articulação

No mesmo trecho, a transcrição de Bach traz apenas uma articulação no compasso 158, o segundo do exemplo, e é idêntica à do violoncelo. Na tablatura, as ligaduras não correspondem perfeitamente ao desenho na partitura para violoncelo, contando os ligados de mão esquerda e as *campanelas*, as ligaduras de três notas do violoncelo se tornam quatro no alaúde, mas é importante lembrar que não há essas ligaduras na partitura de Bach para alaúde (ou para *Lautenwerck*, o cravo-alaúde) e nem é possível saber se o alaudista teve outra cópia da transcrição do compositor em mãos, ou uma cópia do original para violoncelo contendo ligaduras diferentes. O mais importante é que essas adaptações para o alaúde revelam uma “prática” no uso de ligaduras, estejam elas escritas ou não. Já no início do *Prelude* há uma frase contendo onze notas seguidas e uma ligadura está presente sobre estas tanto no violoncelo quanto na transcrição. Na recapitulação do mesmo trecho na região de dominante, compasso 10, a ligadura é esquecida ou omitida na transcrição, mas não no original. No alaúde a articulação é adaptada como descrevemos antes, ligados de mão esquerda e moderado uso de *campanelas*:

Exemplo 185 – *Prélude*: violoncelo e alaúde pela tablatura

Prelude, compasso inicial:

Compasso 10

Sobre o uso de longas ligaduras na transcrição para alaúde, Butt afirma:

Apenas a mais curta das ligaduras pode indicar um legato real no alaúde (isto é, mais de uma nota soando a partir de um toque). Portanto, Bach poderia muito bem ter intencionado a indicação de um legato ideal com os ligados que correspondem àqueles nas versões originais para cordas para que o instrumentista acentuasse o mínimo possível entre os ligados. (...) O mais notável de todos os ligados no BWV 995 é o encontrado nos compassos 22-5 do Prelude. Ele sugere uma escala bastante livre que deve ser tocada “em uma arcada” com o mínimo de articulação intermediária possível. Claramente esse agrupamento de longa duração tem algo em comum com posteriores conceitos de “fraseado”. (BUTT, 1990, p.180-1)

A afirmação de que “apenas a mais curta das ligaduras pode indicar um legato real no alaúde” é incorreta, demonstra um conhecimento limitado do alaúde por parte do autor: até mesmo na intabulação do *Prelude* da Suite BWV 995 há ligaduras de mão esquerda que compreendem três ou quatro notas, mas sua sugestão de que as ligaduras longas pretendem um legato ideal é muito pertinente, pois apenas com a combinação de ligaduras de mão esquerda em cordas diferentes e a utilização de *campanelas* é possível “simular” uma situação de legato senão equivalente, ao menos próxima à extensão das ligaduras pretendidas na transcrição de Bach. O trecho que Butt afirma ter “o mais notável de todos os ligados do BWV 995 corresponde justamente ao citado por Ledbetter (2009, p.244) onde ocorre um “charmoso efeito de *campanela*”, e esse trecho é definitivamente o que mais chama a atenção no uso desse recurso na transcrição. Na representação que fizemos abaixo colocamos em evidência o uso de cursos distintos notas em grau conjunto, o que proporciona a *campanela* no alaúde – a *campanela* também é ressaltada aqui com pequenas ligaduras que indicam a ressonância da nota por mais tempo que seu valor notado:

Exemplo 186 - *Prelude*, BWV 995: notação das *campanelas* com ligaduras curtas

Esse procedimento de utilização de *campanelas* combinadas com os ligados de mão esquerda é completamente compatível com os recursos do violão e rende maior

legato às passagens. O italiano Ruggero Chiesa (1933-1993) parece ter sido um dos primeiros violonistas a tentar adaptar essas longas passagens em *legato* tomando como exemplo o efeito *campanela* proporcionado pela digitação de graus conjuntos em cursos adjacentes na tablatura para alaúde:

Exemplo 187 – *Prelude*: compassos 21 a 26 na transcrição para violão de Chiesa

No exemplo acima as *campanelas* ocorrem apenas ocasionalmente: 1º e 3º grupo de semicolcheias do compasso 23 e no primeiro do compasso 24. À primeira vista temos a impressão de que o violonista as empregou apenas quando fosse conveniente para o violão, mas um olhar mais crítico verifica que algumas digitações não são realmente funcionais do ponto de vista mecânico, pois dificultam consideravelmente uma execução fluida da passagem: no compasso 23 do trecho, a mudança do dedo 3 para o 4 na segunda corda é absolutamente desaconselhável do ponto de vista técnico, assim como os saltos seguidos implícitos na digitação do compasso seguinte – Lá da 4ª corda para Si da 5ª, e logo o dedo 3 em Dó sustenido deve se deslocar na mesma corda para a nota Ré sustenido, causando um indesejável zigue-zague de posições.

Numa aplicação consistente do efeito *campanela* ao violão é praticamente inevitável “forjar” situações em que seja possível ter graus conjuntos em cordas adjacentes com frequência. No exemplo abaixo, transcrevemos o trecho digitado por Chiesa e propusemos uma digitação alternativa, procurando aumentar a quantidade de *campanelas* para gerar maior sensação auditiva de *legato*, buscando também maior correspondência na articulação de motivos recorrentes. Além de aumentar o número de situações de *legato* no grupo de semicolcheias selecionado, a principal diferença

consiste em aplicar a mesma articulação: na digitação de Chiesa o mesmo motivo, que se repete quatro vezes, recebe duas articulações diferentes, uma prática comum em peças de alaúde (na tablatura, o mesmo motivo também recebe duas articulações diferentes). No entanto, J. S. Bach tende a ser mais consistente no emprego de articulações, reservando alterações na articulação de motivos semelhantes para momentos em que ele pretende um efeito variacional, o que claramente não é o caso no trecho em questão. Para “forjar” a *campanela* na primeira ocorrência do motivo assinalado na partitura, propusemos uma digitação que requer extensão de cinco casas entre os dedos 1 e 4, e de três casas entre os dedos 1 e 2, estruturando a digitação de forma que tenhamos sempre duas *campanelas* seguidas de um ligado de mão esquerda para o mesmo motivo:

Exemplo 188 - *Prelude*, BWV 995: compassos 22 e 23

Chiesa: c.22-23

nossa sugestão:

Exemplo 189 - *Prelude*, BWV 995: compassos 24 e 25

Chiesa: c.24-25

nossa sugestão:

Um bom exemplo da aplicação de *campanelas* nos *Sei Solo* é a gravação da *Sonata Prima* feita pelo violonista chileno José Antonio Escobar para o selo Naxos em 2001. Vejamos a notação musical de sua execução:

Exemplo 190 - *Adagio: campanelas* na gravação de José Antonio Escobar.

Adagio

A aplicação do efeito *campanela* é simples nesse caso, pois muitas das notas da escala podem facilmente ser mantidas por mais tempo, além das cordas soltas, mas a digitação é muito bem planejada e executada pelo violonista, sendo provavelmente o melhor exemplo a ser seguido disponível em gravações comerciais do *Adagio* no que concerne à adaptação das articulações. Na escala descendente há apenas *campanelas*, na ascendente há uma combinação com ligados. Infelizmente, o mesmo efeito é inviável na tonalidade de Sol menor ao violão.

Nossa única ressalva à aplicação de *campanelas* é o cuidado nem sempre tomado com a ressonância prolongada de notas estranhas em alguns casos: na mesma gravação de Escobar é possível “escutar” uma nota de passagem (Dó na terceira corda) soando durante a execução de um trilo, realizado aqui em duas cordas (1ª e 2ª), causando uma temporária “deturpação” da harmonia. Tal efeito seria previsível na execução do trecho numa harpa, mas no violão é intencional, pois a nota Dó é digitada pela mão esquerda e pode ser abafada facilmente pelo violonista a qualquer momento. Segue abaixo a representação aproximada do trecho com a nota Dó com duração estendida.

Exemplo 191 - *Adagio da Sonata Prima*, compasso 2, transcrição da execução de Escobar

O efeito da *campanela* é certamente desejado pelo violonista, mas consideramos o efeito de dissonância causado pela nota Dó desnecessário e até mesmo inapropriado, pois a nota deveria ser apenas uma nota de passagem nesse trecho. O uso da *campanela* como um efeito de digitação no violão para o repertório barroco tem se tornado uma

prática corrente atualmente, tendo seu uso muito relacionado à intenção de se parodiar o alaúde nesse repertório, instrumento que proporciona tal efeito com certa naturalidade devido sua afinação. O exemplo de excesso no uso do efeito *campanela* é muito sutil se comparado à prática de outros intérpretes, que infelizmente estendem demasiadamente a duração de certas notas de uma escala de acordo com a conveniência técnica, o que provoca texturas de acordes de três ou quatro notas soando simultaneamente, como acordes arpejados, se afastando da pretendida paródia ao alaúde. Ironicamente, um dos pioneiros editores de transcrições críticas das obras para alaúde de J. S. Bach em transcrições para violão pode ser citado aqui como exemplo de uso excessivo do efeito *campanela*: o violonista alemão Tilman Hoppstock (2010, p. 58) publicou um abrangente estudo sobre a adaptação das obras para alaúde de J. S. Bach para violão. Demonstrando a diversidade de opções possíveis para um mesmo trecho, o autor propõe cinco opções de digitação para uma passagem do BWV 995, a escala do compasso inicial marcada com uma longa ligadura. Na primeira (*Einfach* = simples), apresenta uma digitação tradicional, com apenas um ligado e nenhuma intenção de *campanela*; da segunda à quarta opção o autor propõe diferentes modos de realizar basicamente o mesmo efeito de *campanela* as notas ‘Dó’ e ‘Ré’, pico da frase; na última opção (*vollständig Campanella* = *campanela* completa) Hoppstock chega ao extremo de mesclar harmônicos naturais com cordas soltas e presas para “incrementar” o efeito harpa – em sua gravação de 1995 o violonista utiliza esta última opção:

Exemplo 192 - Prélude da Suite BWV 995, opções de articulação por Tilman Hoppstock

1) *Einfach*:

2) *Campanella*:

3) *Campanella*:

4) *Campanella*:

5) *vollständig Campanella*:

Os harmônicos Mi e Lá da casa 12 empregados na digitação podem ser vistos como uma interpretação literal do uso de *campanelas*, que significam “sininhos” em espanhol. Os harmônicos ressoam como sinos durante toda a passagem, ressaltando duas notas centrais da harmonia e deturpando de certa forma o sentido melódico do trecho, embora a execução do violonista seja muito precisa quanto ao peso das notas,

conseguindo um bom equilíbrio entre as notas “pisadas” e as notas em harmônicos. Se Hoppstock se excede no prolongamento de notas nas *campanelas*, mas sua associação do efeito à adaptação de ligaduras é um exemplo a ser seguido.

Há ainda casos em que o efeito *campanela* é adicionado sem nenhuma relação com a articulação prevista pelo compositor. Na gravação da então chamada “obra completa para alaúde de J. S. Bach” feita violonista Stephan Schmidt (2000) há ao menos um exemplo muito claro dessa prática. No quarto compasso do *Preludio* da Suite BWV 1006a, em que não há ligaduras no original de violino nem na transcrição, Schmidt usa *campanelas* deixando as cordas Mi e Si soarem como sinos. No exemplo abaixo tentamos transcrever aproximadamente o efeito de prolongamento duração de algumas notas causado pela digitação em *campanelas* na gravação de Schmidt.

Exemplo 193 - *Preludio*: alteração das durações pela digitação em *campanela* no compasso 4 – gravação de Stephan Schmidt (2000)

Apesar de não constar no original, o efeito é interessante, mas infelizmente só é possível no trecho em questão, nas posteriores escalas ascendentes é impossível aplicá-lo. Além de proporcionarem uma sonoridade incomum no período barroco, com segundas menores e maiores soando simultaneamente, as notas Mi e Si são as notas pedais nos trechos em *bariolage*, e são necessariamente prolongadas nesses trechos quando executados ao violão, ou alaúde. O contraste de articulações entre as *tiratas* e os trechos em *bariolage* é previsto pelo compositor e nos parece mais interessante do que um emprego indiscriminado de *campanelas*, mesmo que hipotético, pois nem sempre é viável tecnicamente.

Não temos dúvidas de que a *campanela* constitui um ótimo efeito para ser somado às ligaduras de mão esquerda na adaptação das ligaduras para cordas friccionadas, mas acreditamos que seu uso deve ser norteado pela necessidade musical. O emprego do efeito desvinculado das articulações previstas pelo compositor e o prolongamento excessivo de notas nos trechos em *campanela* são *a priori* desaconselháveis do ponto de vista estilístico. J. S. Bach geralmente atua como intérprete de sua própria música quando prevê articulações em suas obras, o que não exclui a possibilidade de se acrescentar ligaduras ou mesmo ornamentos, mas como a

prerrogativa tomada pelo compositor é evidente, tais adições devem ser justificáveis do ponto de vista estilístico ou ao menos do ponto de vista técnico, caso sejam necessárias para viabilizar a execução. Quanto ao prolongamento excessivo de durações nas *campanelas*, nós o consideramos um “efeito colateral” da técnica e acreditamos que seja importante estabelecer limites claros para que o conteúdo musical não seja obscurecido dentro de uma textura de ressonâncias que simulam uma acústica de muita reverberação. Concluindo, o controle da duração é tão importante quanto seu prolongamento para uma aplicação racional da *campanela* como um recurso de articulação.

A partir do modelo da intabulação para alaúde coeva à transcrição BWV 995, aplicaremos as digitações prevendo ligados de mão esquerda e *campanelas* na adaptação para violão das ligaduras nos *Sei Solo*. Apesar de utilizarmos os mesmos recursos instrumentais do alaúde, sempre que possível nós procuraremos nos ater às ligaduras indicadas pelo próprio compositor, procurando uma correspondência entre motivos e digitação dentro das limitações técnico-instrumentais do violão, a exemplo do que demonstramos em nossa proposta de digitação alternativa à de Ruggero Chiesa do longo trecho em ligaduras do *Prelude*.

Ligaduras associadas a ornamentos

Muitos ornamentos ou figuras ornamentais são intrinsecamente associados a ligaduras, e mesmo que em muitos casos as ligaduras não estejam devidamente anotadas, elas devem ser inseridas pelo intérprete. Esse é precisamente o caso das apojaturas.

Ligaduras em apojaturas.

Segundo Dietrich Bartel (1997, p.170), as apojaturas são tradicionalmente descritas como *Accentus* por Mattheson, ou *Superejectio* por Bernhard: constituem uma nota vizinha precedente ou conseqüente, acima ou abaixo, normalmente adicionada à nota escrita pelo executante. A acentuação, uma das primeiras funções da ligadura descrita por Butt (1990, p.208), fortemente associada à apojatura, que assume diversas denominações segundo seu contexto histórico-geográfico: *appoggiatura* e *acciaccatura* (dentro de um acorde) no italiano; *forefall* (superior) e *backfall* (inferior) no inglês; *Vorschlag* (superior), *Nachschlag* (superior), *Überschlag* e *Vorhalt* no alemão; *port-de-voix*, *coulé* e *accent* no francês. As apojaturas devem ser “invariavelmente tocadas com uma forte conexão em legato para a resolução”, como afirma Richard Troeger (2003,

p.115) quando aborda as diferentes finalidades das ligaduras na escrita para teclado de J. S. Bach. Troeger também ressalta que Bach costuma ser meticuloso (e redundante) na notação das ligaduras curtas em resolução de apojetura, estão presentes em praticamente todas as situações de apojeturas nos *Sei solo*. Hermann Keller também afirma que mesmo nos casos em que a ligadura não está presente, ela pode ser aplicada:

Quanto às notas estranhas à harmonia, caindo ou na parte fraca ou forte do tempo, elas têm em comum o fato de não terem significado harmônico independente enquanto dissonâncias e devem ser resolvidas em grau superior ou inferior na nota principal. (...) Consequentemente, para todas as notas secundárias, especialmente para retardos longos e curtos, a ligação com a nota principal tem de ser assegurada. (KELLER, 1973, p.37)

De fato, há uma predominância na utilização de ligaduras em apojeturas e essas são quase sempre notadas. Bach foi especialmente cuidadoso na notação de ligaduras e, como já vimos anteriormente, o manuscrito dos *Sei solo* é uma referência na obra de J. S. Bach quanto à precisão e consistência no uso de ligaduras. No entanto, isso não garante que não possa haver trechos em que a ligadura foi esquecida ou omitida. Essa omissão, ou esse esquecimento, acontece já no primeiro compasso do 1º movimento da *Sonata Prima, Adagio* (terceiro tempo):

Exemplo 194 - *Adagio*, BWV 1001: ausência de ligadura na apojetura Sol-Fá sustenido

Após o acorde inicial de Sol menor, o segundo acorde é um acorde de Dominante (ou V grau) com a quinta no baixo e com a nota Sol (quarta do acorde) na parte forte do tempo sendo resolvido na terça, Fá sustenido, um situação onde claramente deveria ser aplicada uma ligadura. No mesmo movimento, há inúmeras situações de resolução de apojetura, muitas vezes com exatamente o mesmo padrão do primeiro compasso, outras dentro de contextos diversos, mas todas estão marcadas com ligaduras. Os trechos selecionados abaixo (compassos 4, 8, 10, 12, 17 e 21) mostram o uso consistente de ligaduras para a resolução de apojeturas em acordes do *Adagio* da *Sonata Prima*:

Exemplo 195 - Adagio, BWV 1001: apojeturas em acordes

Carl Philipp Emanuel Bach, em *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen* aborda a apojetura (*Vorschlag*) no capítulo sobre ornamentos (*Manieren*), definindo sua hierarquia de pesos, duração e articulação com a nota principal. Assim como a afirmação de Keller, a descrição de C. P. E. Bach esclarece que mesmo que não haja ligadura, a apojetura deve ser mais forte que sua resolução, e que estas devem estar devidamente ligadas:

(...) todas as apojeturas são mais fortes que a nota seguinte, incluindo quaisquer ornamentos adicionais, e (...) elas são conectadas [à nota principal] havendo ou não uma ligadura. Ambos os cuidados estão em conformidade com a finalidade das apojeturas, que é a de conectar notas. Elas devem ser sustentadas por toda sua duração até que sejam resolvidas na nota seguinte, para que sejam bem ligadas. (BACH, C. P. E., 1753, p.64)⁴²

Harnoncourt também faz a mesma afirmação sobre o maior peso que deve ser dado à primeira nota da ligadura: “na música barroca, o significado fundamental da ligadura é a acentuação da primeira nota”. A frase de Harnoncourt é quase uma simplificação do parágrafo 18 de *Performance (Vom Vortrag)*, em que C. P. E. Bach trata de aspectos de execução de ligaduras em agrupamentos de duas, quatro, três notas e outros, especificando uma leve acentuação no início de cada grupo:

Notas que devem ser tocadas em legato precisam ser mantidas na sua duração total. Uma ligadura (*Bogen*) é colocada encima delas no modo da Figura 167. A ligadura se aplica a todas as notas incluídas embaixo de seu traço. Padrões de duas ou quatro notas devem ser tocadas com uma pressão um pouco maior na primeira e na terceira notas, de

42

[...]alle Vorschläge stärker, als die folgende Note sammt ihren Zierathen, angeschlagen und an diese gezogen werden, es mag nun ein Bogen dabey stehen oder nicht. Diese beyden Vorsichten sind dem Endzwecke der Vorchläge gemäß, als wodurch die Noten zusammen gehängt werden sollen; man muß sie also lange, biß sie von der folgenden Note abgelöset werden, aushalten, damit sie gut binden.

uma maneira que seja pouco perceptível. Nos grupos de três notas a primeira recebe esse acento. Em outros casos o acento é feito onde começa a ligadura. (BACH, C. P. E., 1753, p.125-6)⁴³

Exemplo 196 - Figura 167 do livro de C. P. E. Bach, 1753.

Os ligados de mão esquerda no violão podem proporcionar um efeito, ou intenção musical semelhante àquela descrita por C. P. E. Bach no trecho acima, mas provavelmente a diferença de intensidade proporcionada pela técnica do violão é maior do que uma execução no teclado: no violão a primeira nota é tocada com a mão direita e a segunda nota é tocada com a mão esquerda, que normalmente tem pequena possibilidade de amplitude de dinâmica em seu ataque (seja o ligado ascendente ou descendente). Portanto, a mera execução de ligado de mão esquerda no violão como adaptação à ligadura de arco não garante um efeito semelhante, é preciso ter consciência do efeito, ou *Affekt* pretendido com a ligadura para efetivamente realizá-la no violão através de um equilíbrio dinâmico entre o ataque da mão direita e a execução do ligado de mão esquerda.

Há inúmeras situações em que o ligado de mão esquerda no violão poderá substituir as ligaduras em apoiatura nos *Sei solo*. No próprio *Adagio* da *Sonata Prima*, exemplificamos vários trechos em que ocorre a ligadura em resolução de apoiatura, mas na mesma peça há outros exemplos para demonstrar a frequência de sua utilização:

Exemplo 197 - *Adagio*, BWV1001: exemplos em que o ligado de mão esquerda pode ser utilizado em apoiaturas

⁴³ Die Noten welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, <126> man deutet sie mit darüber gesetztem Bogen an. Dieses Ziehen dauert so lange als der Bogen ist. Bey Figuren von 2 oder 4 solcher Noten, kriegt die erste und dritte einen etwas stärckern Druck, als die zweite und vierte, doch so, daß man es kaum mercket. Bey Figuren von drei Noten kriegt die erste diesen Druck. Bey andern Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt. [...]

Colombo de Freitas usa um compasso da *Ciaccona* para exemplificar sua utilização das ligaduras em resolução de apoiatura e sua execução na visão de intérpretes ao violino e ao violão. Ele também cita o trecho do *Discurso dos sons* em que Harnoncourt aborda a ligadura e os sentidos de dissonância e de resolução. Analisa as interpretações dos violonistas já citados de um trecho da *Ciaccona* (compasso 16) em que há uma clara resolução de apoiatura com ligadura anotada pelo próprio compositor:

Exemplo 198 - *Ciaccona*: apoiatura exemplificada por Freitas (2005, p.36)

Na análise das gravações, Freitas chega à conclusão de que os violonistas pertencentes às gerações mais antigas – Segovia, Bream e Williams – não “resolvem” a apoiatura de acordo com as práticas descritas anteriormente: a nota dó sustenido recebe um novo toque no terceiro tempo e soa tão forte quanto a nota ré. Colombo de Freitas observa também que os violonistas executam a passagem procurando evidenciar o sentido de resolução da apoiatura (Fernández e Russell) tendem a aplicar um trinado até a resolução, uma prática comum em instrumentos com pouco controle de sustentação, o que é o caso do violão.

Outra exceção à aplicação de ligaduras em apoiaturas (além da supracitada no primeiro compasso) acontece na apoiatura do 3º tempo do compasso 7 (do *Adagio* da *Sonata Prima*), em que a resolução acontece por meio de um arpejo, tornando impossível a resolução direta da nota Lá na nota Sol (dentro de Sol menor com a terça no baixo) como nos exemplos já citados:

Exemplo 199 - *Adagio*, BWV 1001: escrita original

Na transcrição para violão esse mesmo trecho pode ser reescrito, dividindo a linha superior em três, ressaltando as vozes implícitas, o que torna possível a resolução da apoiatura Lá-Sol:

Exemplo 200 - *Adagio*, BWV 1001: nossa transcrição para violão

Nesse caso, como em muitos outros em que o controle do ligado de mão esquerda pode ser especialmente desafiador, é possível realizar a acentuação da apojetura com um toque com apoio na dissonância e sem apoio na resolução, ou simplesmente simular tal efeito sem a aplicação efetiva do apoio.

Ligaduras associadas a figurações ornamentais

Diminutio e *meiosis* são os termos retóricos que designam técnicas de variação pela diminuição: elaborações pela subdivisão de notas longas em notas de menor duração; reapresentação de um material temático em valores proporcionalmente mais curtos (BARTEL, 1997, p.235). As ligaduras muitas vezes estão associadas às *tiratas*, que são as passagens escalares rápidas, geralmente compreendendo de uma quarta a uma oitava, ou mais. Há inúmeros exemplos de *tiratas* nos *Sei Solo*, mas certamente a *Ciaccona* é uma das peças que apresenta a maior variedade delas no ciclo. A partir do compasso 65 tem início uma seção de variações em que as semicolcheias são gradativamente diminuídas por *tiratas* em fusas, que se apresentam inicialmente apenas no terceiro tempo de cada compasso, sendo envolvidas por ligaduras. Em nossa transcrição para o violão as ligaduras são adaptadas com ligados de mão esquerda e digitações visando à obtenção de *campanelas*. Como já foi dito anteriormente, as ligaduras de mão esquerda estão notadas com linhas pontilhadas e as *campanelas* com ligaduras curtas, ambas envolvidas pela ligadura prevista pelo compositor:

Exemplo 201 – *Ciaccona*: *tiratas* no último tempo do compasso 65 e 66

O exemplo acima apresenta grupos de seis notas em que aplicamos ligados de mão e esquerda e *campanelas* para a adaptação das ligaduras, mas a digitação por si só

não garante o efeito musical de acentuação da primeira nota do grupo, uma das funções da ligadura definidas por Richard Troeger (2003, p.115):

Bach usou a ligadura em sua escrita de teclado para várias finalidades, incluindo: 1. Para indicar grupos de ornamentos. (...) 2. Para indicar um acento na primeira nota de um grupo. É claro, o seguinte legato e diminuendo no grupo ligado reforçam o acento inicial pelos seus contrastes com ele: o acento inicia um suave e fluente grupo.

A afirmação de Troeger está de acordo com a afirmação de Carl Philip Bach sobre a função acentual da ligadura, já descrita acima: a ligadura impõe uma hierarquia dinâmica no grupo. Recomendamos, portanto, um ataque mais forte na primeira nota de cada grupo, sobretudo nos casos em que entre a primeira e a segunda nota da escala há apenas uma *campanela* (como no último tempo do compasso 66 do exemplo acima). Nos casos em que o grupo é iniciado por um ligado de mão esquerda (compasso 65 do exemplo), a acentuação pode ser mais suave, já que a própria técnica prevê um destaque maior à primeira nota do grupo.

Outro exemplo de figura ornamental associada à ligadura é o *grosso*, ou *circolo* um motivo de quatro notas conjuntas ligadas, sendo que a primeira e a terceira têm geralmente a mesma altura. O grupo de notas do primeiro tempo do segundo compasso do *Prelude* da *Partia Terza* corresponde perfeitamente à descrição do ornamento e sua imediata associação com a ligadura:

Exemplo 202 - *Prelude*, BWV 1006: *Grosso* na cabeça no segundo compasso

Frequentemente temos muitas possibilidades para a adaptação de uma articulação, mesmo tendo em conta os mesmos recursos, mas geralmente não é recomendável estabelecer uma correspondência imediata entre ligados de mão esquerda e ligaduras quando estas envolvem mais de três notas seguidas. No exemplo abaixo, consideramos duas possibilidades de digitação, mas em ambas a última nota ligada, que recai sobre o segundo tempo, deve ser tocada novamente pela mão direita: na primeira o motivo todo é tocado na segunda corda; a segunda o motivo é tocado quase todo na primeira corda, tendo o uma *campanela* entre as notas Mi e Ré sustenido (da segunda corda).

Exemplo 203 - *Prelude*, BWV 1006: digitação ao violão

No exemplo acima, optamos por prever um novo ataque da nota Mi do segundo tempo mesmo no primeiro exemplo, em que o ligado de mão esquerda poderia de estender ao final da ligadura, pois a ausência de ataque no segundo tempo o deixaria leve demais, ou indistinto. Em sua gravação, Timo Korhonen (2010) opta pela correspondência literal no trecho em questão e o resultado não é realmente convincente, mesmo encurtando a nota Mi ao final do grupo. O problema de se prolongar os ligados de mão esquerda é mecânico, pois a ressonância diminui a cada ataque da mão esquerda, mesmo em trechos rápidos, faltando peso na nota final de um grupo. Poucos violonistas realizam ligados longos de mão esquerda, a tendência é aplicar apenas um ligado no início do grupo e reatacar as outras com a mão direita para não se correr o risco de deixar o restante do grupo inaudível. Essa conduta é particularmente importante nas posições mais altas do instrumento, onde há um decaimento demasiado da primeira para a última nota de cada grupo. Exemplo disso é novamente a gravação de Timo Korhonen (2010) da *Ciaccona*, BWV 1004, em que o violonista traduz literalmente as ligaduras dos *groppos* dos compassos 87 e 88 em ligados de mão esquerda para o violão: infelizmente nas posições altas do o resultado não corresponde remotamente ao efeito musical no violino, cuja técnica não proporciona um decaimento tão evidente do começo para o final de cada ligadura de quatro notas ou mais. Mesmo no alaúde, cuja técnica de ligados é consideravelmente mais utilizada como articulação e o decaimento de uma nota tocada para a nota ligada é proporcionalmente menor que no violão, é notória a falta de clareza quando muitas notas são articuladas apenas pela mão esquerda. Tomando como exemplo o mesmo trecho dos compassos 87 e 88 da *Ciaccona*, podemos comparar as gravações de dois grandes alaudistas de nosso tempo: Hopkinson Smith e Nigel North. Ambos aplicam ligados de mão esquerda no trecho, mas Smith tende a realizar ligaduras longas de mão esquerda, enquanto North as articula de duas em duas ou até com maior frequência: como resultado sonoro, na versão de Smith as ligaduras longas perdem a clareza ao final dos grupos de notas, enquanto na versão de North o trecho soa consideravelmente mais definido. Também é interessante notar que os dois alaudistas aplicam longas ligaduras a partir do compasso 85, trecho onde

também se encontram agrupamentos de quatro notas, configurando uma longa ascensão até o clímax dos compassos 87-88, mas North rapidamente passa aos ligados de duas notas, algo que não é tão perceptível devido ao equilíbrio dinâmico entre as notas, mas que reflete a preocupação de North em aplicar ligados mais curtos na medida em que as notas caminham para a região a aguda do instrumento.

Concluimos então que os ligados de mão esquerda são importantes para o enriquecimento das articulações, mas apenas na medida em que a técnica não obscureça o conteúdo musical. Frequentemente somos obrigados a estabelecer um compromisso entre ligados de mão esquerda e ataques de mão direita na adaptação das ligaduras para que não falte clareza na execução ao violão. No exemplo abaixo, apresentamos nossa adaptação dos compassos 87 e 88, com *groppos* de quatro notas e *tiratas* de oito notas: nos *groppos* os ligados de mão esquerda são aplicados apenas da primeira para a segunda nota; nas *tiratas* o problema é ainda maior, pois o ligado recai da segunda para a terceira nota no compasso 87 como única adaptação, e no compasso 88, já numa região em que se pode contar com cordas soltas, podemos empregar uma rica digitação em *campanelas* cujo efeito legato ocorre nota-a-nota:

Exemplo 204 - Ciaccona, BWV 1004, c.87-88: nossa transcrição e adaptação das ligaduras (violino/violão)

The image shows a musical score for measures 87 and 88 of the Ciaccona, BWV 1004. The score is written for violin/viola and guitar. Measure 87 features a series of eighth notes with fingerings 2, 4, 4, 3 and 1, 4, 3, 1. Measure 88 features a series of eighth notes with fingerings 1, 3, 4, 3 and 1, 4. The score includes a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Nos compassos 85 e 86 é possível empregar ao violão uma combinação de *campanelas* e ligados de mão esquerda similar às realizações de Smith e North ao alaúde:

Exemplo 205 - Ciaccona, BWV 1004, c.85: nossa transcrição: combinação de ligados e campanelas (violino/violão)

Ligaduras de acentuação rítmica.

Embora já tenhamos apontado que a acentuação é um dos principais efeitos das ligaduras, uma parte delas tem a acentuação como função predominante, seja pela quebra de hierarquia de tempos no compasso, pela reafirmação da mesma, ou pelos agrupamentos proporcionados pelas ligaduras, definindo subdivisões diferentes para uma mesma estrutura rítmica.

No *Double* da *Allemanda* da *Partia Prima*, as semicolcheias são “divididas” de duas em duas pelas ligaduras, implicando em uma acentuação na primeira de cada grupo. A especificação para a execução desse tipo de ligaduras de C. P. E. Bach é clara, mas está relacionada ao efeito da apoiatura. Leopold Mozart define explica com precisão o modo de execução de duas notas ligadas sem relacioná-las à função de apoiatura:

Se várias notas desse tipo seguem umas às outras e sobre elas os ligados estão colocados de duas em duas: o acento recai na primeira das duas e não apenas é tocada um pouco mais forte, mas também é sustentada um pouco mais longamente: a segunda [nota] é ligada suave e calmamente, e também um pouco atrasada (MOZART, 1756, p.256)

O contexto musical descrito por Leopold Mozart corresponde perfeitamente à escrita da *Double* da *Allemanda*, BWV 1002, mas pode ser especialmente desafiador ao violão conseguir o efeito da desigualdade em um longo moto contínuo num andamento aproximadamente duas vezes mais andado que a *Allemanda*. Infelizmente, na maioria dos casos é impossível aplicar ligados de mão esquerda no violão para proporcionar a função acentual da ligadura nessa peça. Nossa transcrição procura refletir a articulação das semicolcheias de duas em duas no decorrer de peça com algumas realizações de linha de baixos em colcheias, além de empregar oportunamente ligados de mão esquerda:

Exemplo 206 - Double (Allemanda), BWV 1002

Obviamente a opção da linha de baixo da transcrição seguir a articulação do original dificulta a execução e tampouco pode acontecer de modo literal, mas o melhor motivo para que a linha de baixo seja variada ritmicamente é musical e nossa realização procura seguir a prática do próprio compositor na transcrição da *Partia Terza*, cujas realizações de baixo não são realmente previsíveis. Um bom exemplo dessa prática está no início na *Gavotte en Rondeaux*, segunda metade dos compassos 3 e 4, onde as ligaduras de duas em duas do violino não são reproduzidas no alaúde, mas na segunda vez a linha de baixo pontua o acento das ligaduras:

Exemplo 207 - Gavotte en Rondeaux, BWV 1006 e 1006a

A função acentual da ligadura é clara nas duas últimas variações da *Ciaccona*, antes da última reprise do tema. Embora a ligadura possa ser entendida apenas como uma delimitação da tercina, a implicação técnica-musical é prevista, tanto que o compositor segue articulando as notas de três em três e deixa de anotar o número ao final do primeiro compasso em que ocorre a alteração. A adaptação para o violão nesse caso é mais simples, já que basta prolongar a primeira nota de cada tercina e tomá-la como baixo:

Exemplo 208 – Ciaccona, compassos 241-42

A variação seguinte mantém a mesma divisão rítmica, mas a ligadura ressalta a síncopa, quebrando a acentuação natural do compasso. No violão os ligados de mão esquerda podem ser utilizados em quase todo o trecho em nossa transcrição, que prevê realizações de baixo e preenchimentos harmônicos, com exceção do trecho destacado no exemplo abaixo, em que teria de ser prevista uma *campanela* na digitação da mão esquerda, além de um peso maior na nota Fá, marcada com um tenuto.

Exemplo 209 – Ciaccona, violino/violão: adaptação das ligaduras em síncopa

As ligaduras que proporcionam a quebra da hierarquia rítmica do compasso muitas vezes têm como função ressaltar a qualidade polifônica de uma linha melódica, geralmente designada pelo termo “melodia composta” (*compound melody*). Exemplos desse emprego são múltiplos no *Presto* da *Sonata Prima*.

Exemplo 210 - Presto, BWV 1001, notação do violino/ efeito implícito: quebra de hierarquia rítmica e articulação diferenciada para delinear a duas vozes implícitas em uma mesma linha melódica

No *Presto* há uma grande variedade de articulações do moto contínuo em semicolcheias, muitas delas com a clara função de proporcionar novas divisões rítmicas para a peça, outras acumulando funções de acentuação e delineamento da polifonia implícita. Esta última função é comum em todo o ciclo dos *Sei Solo* e será abordada isoladamente no tópico seguinte.

Ligaduras ressaltando polifonia implícita (*compound melody*)

A técnica de melodia composta ou de polifonia implícita em uma única linha é extensivamente utilizada por J. S. Bach, sendo especialmente desenvolvida e essencial nos *Sei solo* e nas *Seis Suítes para violoncelo*. Os exemplos são tão numerosos na sua obra que seria impossível fazer uma abordagem compreensiva, mas em alguns casos, está associada com uma articulação particular que ressalta essa qualidade de uma linha possuir mais de uma voz embutida num trecho específico.

Mesmo sem a ligadura, seria possível compreender a técnica composicional envolvida, mas a utilização da ligadura clarifica essa qualidade da linha, ressaltando a dualidade da linha pela diferenciação na articulação. No exemplo abaixo nós confrontamos à escrita original outra possibilidade de notação, em duas vozes.

Para “completar” a linha de baixo, adicionamos a fundamental de cada acorde no primeiro tempo de cada compasso:

Exemplo 211 - Ciaccona, BWV 1004, nossa transcrição para violão

No *Presto* da *Sonata Prima*, há diversas situações em que a articulação ressalta a qualidade polifônica da linha melódica contínua:

Exemplo 212 - Presto, BWV 1001, três trechos: notação do violino/ efeito implícito

The image displays three systems of musical notation for a piece in Presto, BWV 1001. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The first system (measures 4-7) shows a violin line with slurs and a piano line with slurs and accents. The second system (measures 31-34) shows a violin line with slurs and a piano line with slurs and accents. The third system (measures 117-120) shows a violin line with slurs and a piano line with slurs and accents.

5.4.5. Ligaduras como *Affekt* e sua mudança como elemento variacional

Como observamos anteriormente, as ligaduras são praticamente indissociáveis de apojeturas, constituindo um recurso de expressão importante do ornamento, mas as ligaduras em si dificilmente imprimem um *Affekt* específico. Destacaríamos, no entanto, duas peças dos *Sei Solo* em que as ligaduras são fundamentais para imprimir o caráter um caráter melancólico: o *Adagio* da *Sonata Prima* e o *Grave* da *Sonata Seconda*, peças análogas em função e expressão. A textura de recitativo por si só já indicaria a necessidade de legato para a expressão: segundo John Butt (1990, p.23), baseando-se em Christopher Bernhard, comenta as relações entre as ligaduras e os afetos, enfatizando que paixões fortes como alegria e ódio não deveriam ser especialmente “ligadas”, enquanto palavras lamuriosas e gentis requereriam um estilo suave e legato. Butt (Idem, Ibidem) também se baseia em Quantz (1752, p.108) para afirmar que intervalos próximos e ligados são associados com melancolia. Essas observações apenas confirmam a importância das ligaduras para a expressão nos movimentos de abertura das duas primeiras sonatas dos *Sei Solo*. Apesar da grande quantidade de *tiratas* em

fusos nas duas peças, o andamento é lento e as ligaduras não tem a função de viabilizar a execução, as ligaduras constituem parte da expressão de lamento em ambos os casos.

A transposição da *Sonata Prima* para Lá menor possibilita o emprego frequente de *campanelas* para a adaptação das ligaduras, fato que pode ser comprovado pela gravação previamente citada de José Antonio Escobar (2001). No entanto, como já foi discutido anteriormente, a transposição da primeira sonata para Lá menor gera uma repetição em relação à segunda, situação que se agrava se levarmos em conta as similaridades de caráter e expressão entre as duas. Nossa opção inicial era a utilização de *scordatura* nos baixos, seguindo o exemplo de Nicholas Goluses (1995), mas nossa própria experiência em performances da obra transcrita utilizando tal *scordatura* revelou uma dificuldade de execução que era frequentemente incompatível com o argumento musical da obra, e esse é mais um dos aspectos da composição que tendem a ser muito bem planejados pelo compositor. Joel Lester destaca e o bom equilíbrio entre conteúdo e técnica na escrita dos *Sei solo*:

(...) inumeráveis passagens nas peças solo [para violino] estão maravilhosamente embaixo dos dedos, se tornando realmente difíceis em clímaxes musicais em que o virtuosismo violinístico necessário para superar os desafios técnicos aumenta automaticamente a tensão musical (LESTER, 1999, p.10).

No caso da adaptação das ligaduras, a *scordatura* utilizada por Goluses também limita o uso de *campanelas*, que na versão em Lá menor de Escobar se mostraram muito convincentes. Nossa solução de utilização do *capotasto* na terceira casa para proporcionar a viabilidade de execução da tonalidade de Mi menor na *Sonata Prima* permite ainda uma ampla aplicação de *campanelas* para adaptar as *tiratas* com ligaduras.

Exemplo 213 - *Sonata Prima*, nossa transcrição em Mi menor com *capotasto* previsto na terceira casa (as ligaduras curtas estão aqui representadas apenas para ilustrar os locais onde ocorrem *campanelas*)

I. Adagio

Apesar da *Sonata Seconda* ser escrita originalmente em Lá menor, as texturas do *Grave* nem sempre possibilitam a realização de *campanelas*, muitas vezes a linha de baixo e/ou os preenchimentos harmônicos limitam o emprego da técnica, mas ainda assim há muitos trechos em que as *campanelas* são prontamente aplicáveis:

Exemplo 214 - *Grave*, BWV 1003, nossa transcrição, primeiro compasso

Exemplo 215 - *Grave*, BWV 1003, nossa transcrição, compassos 12 e 13

Normalmente, a adaptação para violão das ligaduras no *Grave* é consideravelmente mais simples que no *Adagio*, e isso se deve apenas à idiossincrasia do instrumento, cuja anatomia favorece a tonalidade de Lá menor com maior número de cordas soltas. Das gravações ao violão que tivemos acesso em que o *Adagio* é tocado na tonalidade original, Sol menor, apenas Timo Korhonen (2009) adapta as ligaduras, e apenas com ligados de mão esquerda. Frank Bungarten faz um consistente uso de *campanelas* por todo o *Grave* da segunda sonata, mas toca o *Adagio* em Sol menor sem adaptar as ligaduras do violino para o violão, assim como Manuel Barrueco (1997) e Nicholas Goluses (1995). Os alaudistas Hopkinson Smith (2003) e Nigel North (1994) empregam ligados de mão e esquerda e *campanelas* em ambas as sonatas, como se deveria esperar pelo tipo de abordagem, e também porque as duas tonalidades no alaúde possibilitam o emprego de *campanelas* de modo equivalente.

No violão, a tonalidade de Sol menor do *Adagio* o impõe um maior esforço para se adaptar as articulações do que a tonalidade de Lá menor, do *Grave*, mas as ligaduras são fundamentais para se projetar *Affekt*, ou expressividade dessas peças, e uma transcrição para violão não deveria deixar de lado esse aspecto da performance.

Alteração na articulação como elemento variacional

Discutimos anteriormente uma das categorizações das ligaduras da *Ciaccona* feitas por Freitas (2005, p.30), sugerindo que J. S. Bach teria alterado a articulação de um motivo que havia surgido no compasso 57 apenas no compasso 63, a última vez em que ele aparece, como uma forma de intensificação. A mudança de articulação pode ser vista no trecho como uma forma de variação. Mais adiante na mesma peça, a alteração da articulação de *tiratas* que acontece justamente onde começa outra variação é entendida por John Butt como uma mudança de *Affekt*:

Ligados impõem uma mudança de *Affekt* na Ciaccona, BWV 1004, compassos 72-73. Aqui a figuração corrente é praticamente a mesma nos dois compassos. No entanto, o desaparecimento dos ligados no ponto exato onde começa a variação de quatro compassos sugere que um contraste definido está subentendido e que as ligaduras não devem ser continuadas automaticamente pelo executante: a articulação se tornou um elemento da técnica de variação. (BUTT, 1990, p.192)

Butt esclarece que J. S. Bach utiliza a alteração da articulação como elemento variacional (escalas que eram subdivididas em oito notas por arcada na variação 16 passam a receber uma arcada para cada nota na variação 17) pela mudança de *Affekt*. No exemplo abaixo, apresentamos um trecho do manuscrito autógrafo, selecionando o compasso em que ocorre a mudança:

Exemplo 216 - Ciaccona, BWV 1004, c.68-76: alteração na articulação como elemento variacional

Se alteração na articulação está relacionada ao processo variacional da peça, podemos concluir que tem função estrutural no contexto de variações da obra. As primeiras transcrições para violão não faziam distinção de articulação no trecho, algo que se pode concluir pelas gravações até o começo da década de 80, tampouco as edições que tivemos acesso. Apenas algumas gravações feitas a partir do final da década de 80 começam abordar as articulações de forma consistente: na gravação de John Williams (1988) há alterações de articulação no trecho – as ligaduras completamente adaptadas com ligados de duas em duas notas, mas ele adiciona alguns ligados a partir

do compasso 73, diminuindo o contraste que deveria haver pela remoção das ligaduras; o mesmo acontece na gravação de Frank Bungarten (2000), mas a situação é inversa – as ligaduras não foram especialmente adaptadas, e a mudança para o compasso 73 não provoca um contraste real; na gravação de Eliot Fisk (2003) há uma preocupação maior em adaptar as ligaduras do violino para o violão e a diferença para o trecho sem ligaduras é mais evidente, mas infelizmente falta clareza à execução do violonista, o que compromete o resultado final; a gravação de Timo Korhonen (2010) é a que mais evidencia a diferença na articulação, havendo um efetivo contraste entre as variações sem perda de clareza – a única ressalva fica por conta de eventuais acentos no meio das ligaduras, que ocorrem pela mudança corda, quando tem início um novo ligado de mão esquerda. Essa última observação a respeito da performance de Korhonen é menos uma crítica, e mais um alerta para a realização de sucessivos ligados de mão esquerda no violão ao adaptar longas ligaduras: é preciso colocar mais peso, ou até mesmo apoiar a primeira nota da *tirata* e suavizar ao máximo os ataques de mão direita no mesmo grupo de notas para evitar subdivisões rítmicas internas a cada começo de ligado de mão esquerda:

Exemplo 217 – *Ciaccona*, digitação com ligados e *campanelas*: apenas o primeiro dos ligados deve ser acentuado, os demais devem ter um ataque de mão direita suavizado

Curiosamente, a opção de desconsiderar a remoção das ligaduras no trecho acontece na gravação dos alaudistas Nigel North e Hopkinson Smith. Ambos alaudistas seguem executando as escalas com uma combinação entre ligados e *campanelas*, provavelmente para manter a fluência técnica. A alteração faz parte de uma prática comum no período de se ajustar as articulações segundo a conveniência de execução, segundo o violonista e musicólogo italiano Ruggero Chiesa (1933-1993):

Os fatores determinantes no tratamento dos ligados no alaúde derivavam não apenas das preferências improvisatórias subjetivas do intérprete, mas também da identificação e uso apurado do potencial do instrumento. Observando as tablaturas, notamos que os compositores sempre se preocupavam em extrair sonoridades do alaúde que fossem derivadas das suas qualidades “naturais”. Assim se privilegiava o amplo uso de cordas soltas, o efeito “campanelas”, que é a execução de passagens em graus conjuntos por cordas diferentes e a ampla ressonância dos arpejos. Todos os exemplos acima confirmam que a articulação não segue nenhuma regra absoluta, mas depende do

instrumento que é tocado. Em outras palavras, critérios diferentes vão ser usados com frequência dependendo da passagem que é tocada no cravo ou no alaúde, especialmente se o alaúde agrupa as notas ligadas em função de suas próprias características. (CHIESA, 1994, p.II)

As conclusões de Chiesa acerca da adaptação das articulações são pertinentes e são resultados da análise de um extenso repertório original para alaúde, podendo justificar perfeitamente a escolha de uma articulação em função do recurso instrumental disponível. Outra hipótese plausível sobre o motivo pelo qual os alaudistas teriam mantido as ligaduras estaria relacionada a uma prática de notação comum no período barroco: muitas vezes o compositor anotava ornamentos ou articulações apenas no início de uma peça ou seção, deixando o restante sem as marcações, que deveriam estar subentendidas para o intérprete pela continuação do mesmo conteúdo musical. Mas essa interpretação é mais difícil de sustentar, pois a remoção das ligaduras acontece precisamente no ponto em que começa uma nova variação.

Ligaduras harmônicas e cadenciais

Muitas ligaduras nos *Sei Solo* parecem ter sido adicionadas a fim de identificar e unir acordes arpejados, assim como as figurações cadenciais, que geralmente recebem longas ligaduras. Ambas estão presentes no original e na transcrição para alaúde, BWV 995, da Suite em Dó menor para violoncelo, BWV 1011. As ligaduras que delimitam acordes são encontradas em praticamente todos os compassos da *Sarabande* BWV 1011, e o modo de realização dessas ligaduras no alaúde é idêntico ao que é possível ao violão. Talvez um dos melhores e mais simples exemplos de como deva ser o resultado sonoro implicado nas ligaduras em acordes seja aquele de Carl Philipp Emanuel Bach, em *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753, p.126): “Quando ocorrem ligaduras sobre acordes arpejados se pode deixar todas as notas soando simultaneamente”.

Exemplo 218 - figura do livro de Carl Philipp que exemplifica como manter as notas em acordes com ligaduras

Aplicando a mesma representação do resultado sonoro esperado na execução na *Sarabande* da Suite BWV 995, fizemos uma partitura comparativa dos quatro primeiros compassos:

Exemplo 219 - *Sarabande*, BWV 995, implicância das ligaduras no resultado sonoro

Sarabande - notação

resultado sonoro:

The image shows two staves of music. The top staff, labeled 'Sarabande - notação', is in 3/4 time and features a series of eighth notes with slurs. The bottom staff, labeled 'resultado sonoro:', shows the same notes but with a different articulation, where the notes are more distinct and the slurs are less pronounced, illustrating the difference in sound between the two notations.

No violão, ou alaúde, esse resultado tende a ser o efeito natural do instrumento mesmo que não haja tais ligaduras. Obviamente, a digitação da mão esquerda tem papel fundamental na definição de quais notas serão mantidas ou não, mas uma digitação guiada pela compreensão do conteúdo harmônico teria muito provavelmente um resultado sonoro próximo de nossa notação acima.

Nos *Sei Solo*, alguns dos melhores exemplos de utilização de ligaduras harmônicas estão na *Sarabanda*, da *Partia Seconda*, BWV 1004:

Exemplo 220 - *Sarabanda*, BWV 1004 (compassos 6, 22 e 28): ligaduras em acordes

The image shows three measures of music from the Sarabanda, BWV 1004. Each measure starts with a measure number (6, 22, and 28) and features a harmonic slur over a series of notes, illustrating the use of harmonic slurs in the piece.

A adaptação de tais trechos no violão requer apenas o prolongamento das notas mais graves, que deve ser anotado, e de uma digitação que proporcione manter as notas enquanto estiverem envolvidas pelas ligaduras.

Se as ligaduras harmônicas estão entre as mais facilmente adaptáveis, as ligaduras em trechos cadenciais estão no extremos oposto. Longas ligaduras em trechos cadenciais necessitam de uma digitação que combine meticulosamente ligados de mão esquerda e *campanelas*, ao exemplo da digitação prevista na tablatura do BWV 995, para que se obtido um efeito análogo àquele previsto pelas mesmas ligaduras em instrumentos de cordas friccionadas. Outro aspecto importante é a necessidade de equilíbrio entre notas atacadas com a mão direita e notas resultadas de ligados de mão esquerda, que tendem a ser mais fracas.

O trecho cadencial que recebe uma longa ligadura pertence ao final do *Prelude* do BWV 995 já foi discutido quando tomamos a transcrição como modelo de adaptação: trata-se de uma cadência instrumental que remonta ao estilo concertante e é

comum ao final de movimentos ou partes de obras. Nos *Sei Solo* há trechos cadenciais ao final das fugas das duas primeiras sonatas, ao final da *Ciaccona*. O trecho cadencial da Fuga da *Sonata Seconda* é uma exceção nesse contexto, pois apesar de compartilhar a mesma textura e função dos trechos da fuga da primeira sonata e da *Ciaccona*, não há ligaduras anotadas.

Na Fuga da *Sonata Prima* podemos tomar como exemplo a intabulação para alaúde provavelmente feita por Johann Christian Weyrauch, em que os ligados de mão esquerda seguem os subgrupos de três notas da textura original:

Exemplo 221 - Fuga, BWV 1001 e 1000 (tablatura): ligaduras são em pequenos ligados de três notas, e a primeira nota, Fá sustenido, é rearticulada

No compasso 248 da *Ciaccona*, em que ocorre uma ligadura cadencial, podemos aplicar a combinação de ligados de mão esquerda e *campanela*, ao modo da adaptação da tablatura do BWV 995:

Exemplo 222 - *Ciaccona*, BWV 1004, c.248: nossa adaptação da ligadura para o violão

O compasso acima apresenta apenas uma das possibilidades de digitação combinando ligados e *campanelas*, certamente é possível adaptar a articulação de outras maneiras satisfatórias. Exemplo notável disso é a interpretação de Manuel Barrueco, que realiza o trecho com ligaduras de mão esquerda de maneira muito convincente, deixando as mudanças de cordas bem suaves, o que faz com que os ligados sejam percebidos como um gesto único, justamente a intenção do compositor. Transcrição do compasso 248 da gravação de Manuel Barrueco da *Ciaccona* com os ligados de mão esquerda:

Exemplo 223 - Ciaccona, BWV 1004, c.248: adaptação da ligadura por Manuel Barrueco

Talvez a vantagem de se ter o trecho superior da escala em *campanelas* seja a possibilidade de *crescendo* que esse recurso oferece; embora seja desejável do ponto de vista da frase, o *crescendo* não é absolutamente necessário e seria até mesmo inapropriado se feito exageradamente, mas certamente não seria possível fazê-lo utilizando apenas ligados de mão esquerda devido à limitação do uso de dinâmica imposta pela técnica.

5.4.7. Outras ligaduras

Frequentemente os trechos em *bariolage* vêm acompanhados de ligaduras na escrita para violino. Há inúmeros exemplos de *bariolage* dos *Sei Solo*, e o primeiro exemplo aparece já na Fuga da *Sonata Prima*:

Exemplo 224 - Fuga, BWV 1001, c.63-65: ligaduras

Na transcrição da *Partia Terza*, BWV 1006a, o compositor reescreveu esse tipo de textura, separando em duas vozes:

Exemplo 225 - Prelude, BWV 1006/1006a: mudança na notação pelo próprio compositor

Violino

Alaúde

A função da ligadura nesses casos é acentual e estabelece uma hierarquia entre a primeira e a segunda nota, como define o exemplo de Leopold Mozart já citado anteriormente: em casos de notas ligadas de duas em duas a primeira delas deve soar mais forte que a segunda e também deve ser sustentada um pouco mais longamente. No violão, o ideal seguir o modelo da transcrição BWV 1006a, separando esse tipo de linha

melódica em duas cordas, e, sempre que possível, utilizar a nota pedal em uma corda solta. Um dos trechos em *bariolage* dentre todas as peças dos *Sei Solo* que impõem maior dificuldade na adaptação está localizado entre os compassos 229 e 240 da *Ciaccona*:

Exemplo 226 - *Ciaccona*, BWV 1004, c. 228-39: ligaduras com notal pedal solta

O trecho em *bariolage* compreende três variações, sendo que as duas primeiras estão escritas a duas vozes, e a terceira a três vozes. Na mais tradicional transcrição para violão de Segovia, a nota pedal é presa e se encontra na mesma altura que na versão original em relação à melodia: no violino a corda Lá é solta, o que proporciona uma execução mais fluente, sobretudo a partir do compasso 236, onde entra a terceira voz. Para facilitar a execução e proporcionar maior clareza, alguns violonistas, como Eduardo Fernandez (1989) e David Russell (2003), transpõem a nota pedal para uma oitava acima, mas a nota Lá fica também presa na primeira corda, 5ª casa. A crítica de Freitas (2005, p.42) em relação a essa solução é a ausência do recorrente choque de segundas que acontece na versão original, mas tem a vantagem de destacar cada plano da polifonia.

Exemplo 227 - *Ciaccona*, BWV 1004, c.239-40: alteração da nota pedal nas transcrições de Eduardo Fernandez e David Russell

Nós providenciamos uma terceira solução para o trecho, transpondo a nota pedal para uma oitava abaixo, a fim de fazer uso da 5ª corda solta. Em relação à solução de Fernandez e Russell, o trecho fica mais sonoro e tem a vantagem de não adiantar a nota Lá na altura que somente seria atingida na variação seguinte. Como desvantagem, não é possível manter os baixos harmônicos por um tempo ou mais, como acontece na versão

de Fernandez e Russell, além de possuir a desvantagem comum de não proporcionar os choques de intervalos do original:

Exemplo 228 - *Ciaccona*, BWV 1004, c. 229-240: transposição da nota pedal para uma oitava abaixo em nossa transcrição

Variações de ligaduras (alterações sofridas em transcrições ou mesmo numa mesma peça em instrumentos diferentes)

Ainda que tenhamos destacado a importância das ligaduras escritas pelo próprio compositor e a necessidade de encontrar soluções técnicas que combinem o estilo de execução da época com um resultado sonoro musical satisfatório, sabemos que as ligaduras marcadas pelo compositor não são inflexíveis, como ele próprio demonstra nas alterações encontradas em algumas obras com mais de uma versão (transcrições BWV 995 e 1006a, já abordadas aqui) e até mesmo em uma mesma peça com mais de um instrumento, que pode ser exemplificada pelas diferenças na articulação de motivos idênticos na Sonata para Viola da Gamba e Cravo, BWV1027. Nos dois exemplos abaixo, a mudança de articulação na transcrição em relação original pode ter sido motivada pela linha de baixo acrescentada:

Exemplo 229 - *Menuett I*, BWV 1006/1006^a, compassos 29 a 31

Exemplo 230 - Gavotte I, BWV 1011/995: compassos 55 a 57

5.5. Ornamentação

Em *Über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753), Carl Philipp Emanuel Bach, o filho mais ilustre de Johann Sebastian Bach, tratou não somente de aspectos relativos aos instrumentos de teclado, mas de questões gerais da prática musical que atingiam todos os músicos de seu tempo. Carl Philipp dedica uma boa parte de seu ensaio à ornamentação, e inicia a abordagem ressaltando a importância dos mesmos:

Ninguém jamais duvidou da necessidade de ornamentos. Se pode deduzir pelo fato de serem encontrados por toda parte em quantidade suficiente. Portanto, eles são certamente indispensáveis se levarmos em conta o seu emprego: eles dão coesão às notas; animam-nas; dão-lhes, quando necessário, uma ênfase e um peso; as tornam agradáveis e, como consequência, despertam uma atenção especial; ajudam a deixar o conteúdo claro, seja ele triste ou alegre, ou de outro caráter; eles compreendem uma parte admirável do momento e do material de uma verdadeira performance. (C. P. E. Bach, 1753, p.51)

Muito se especula sobre a conduta de J. S. Bach quanto à notação e improvisação de ornamentos. John Butt (1990, p.16-7) cita as cartas de recomendação de Bach para seus alunos mais talentosos, dizendo que eles adquiriram habilidade equivalente em composição e performance e que haviam aprendido composição através da prática no teclado, do baixo contínuo e de tocar um instrumento melódico ou cantar. O autor chega à conclusão de que *performers* tinham ao menos consciência do processo de invenção, e que poderiam ter um papel importante no nível mais superficial da composição, o *Decoratio*. As transcrições de J. S. Bach e de seus contemporâneos são certamente bons exemplos de como os músicos da época tendiam a adicionar ornamentos. A transcrição BWV 1006a apresenta um número de indicações de ornamentos muito superior ao original para violino, e o mesmo acontece em relação à transcrição da quinta *Suite* para violoncelo, BWV 995. Mas a tablatura para alaúde feita

a partir do BWV 995 é ainda mais rica em ornamentos, e David Ledbetter vê na intabulação um dos melhores exemplos da prática de adição de ornamentos no período:

A tablatura tem muito a adicionar em relação a ornamentos e ligados. É difícil saber bem quanta ornamentação seria adicionada por Bach durante a execução. Suas obras em manuscrito tendem a ter poucos ornamentos, talvez porque ele costumava estar presente durante a execução ou aula onde a cópia seria usada. Suas obras impressas contêm consideravelmente mais detalhes de execução. Um bom indicador é a Sarabande da Partita em Sol maior BWV 829. Aqui, a maior parte da peça não é ornamentada com exceção da primeira frase de quatro compassos, onde ele anota várias apojeturas em velocidades diferentes. Isso era uma prática comum no século XVIII, dar uma indicação de detalhes de execução e deixar para o executante a tarefa de continuar realizando pelo resto da peça, necessário se peça fosse editada para distribuição geral, mas desnecessário se o compositor estivesse presente para demonstrar ou explicar (exemplos menos sistemáticos são as Suítes para cravo de Händel escritas em 1720). Não pode haver dúvida de que ele e seus contemporâneos adicionavam muitos ornamentos. (LEDBETTER, 2009, p.242)

No texto acima, Ledbetter ressalta a prática de adição de ornamentos no período, mas mais adiante afirma que a ornamentação também pode comprometer a clareza de ideias estruturais, como no caso da tablatura relativa ao BWV 995, em que todas as notas acentuadas do tema da fuga (*três viste*) recebem *port-de-voix*.

No que concerne às ornamentações, procuramos fornecer em nossa transcrição todos os ornamentos típicos de cadências quando estes não estavam presentes no original (geralmente porque o compositor considerava redundante escrevê-los), providenciamos repetições ornamentadas para movimentos lentos, seguindo o modelo que o próprio compositor propõe em algumas sarabandas escritas para cravo (BWV 829, BWV 808), assim como a aplicação de técnicas de diminuição encontradas nas transcrições da Fuga para órgão BWV 539 e da *Sonata Seconda* para clavicórdio, BWV 964. As técnicas de diminuição foram frequentemente abordadas nas análises do terceiro capítulo deste trabalho, e muitas vezes foram confrontadas com a escrita original. No violão, assim como nos instrumentos de teclado, muitas vezes a simples execução da escrita original para violino perde em expressividade, sobretudo nas notas longas. Dentre as diversas variações melódicas da transcrição da Fuga, muitas delas extremamente criativas, poucas foram incorporadas a nossa transcrição, pois boa parte delas elevaria consideravelmente a dificuldade de execução da peça. Por outro lado, em obras mais simples, como o *Andante* da *Sonata Seconda*, as variações melódicas da transcrição BWV 964 puderam ser integralmente aproveitadas na repetição de cada seção.

6. Considerações finais

Se seguirmos os exemplo de transcrições feitas por J. S. Bach e por seus contemporâneos, o processo de transcrição para violão das obras para violino solo tende a envolver uma significativa quantidade de adaptações na escrita original. Dentre os procedimentos mais evidentes estão a adição de preenchimentos harmônicos e a realização de linhas de baixo, mas a conservação das tonalidades e a adaptação das articulações meticulosamente marcadas pelo compositor no manuscrito também devem ser consideradas. Para a performance, é particularmente decisivo o conhecimento das práticas interpretativas do período, além da variedade de gêneros e estruturas que estão representados nos *Sei Solo*.

Embora o violão seja um instrumento pertencente a um período mais recente da história, a carência de repertório original de qualidade somada aos seus recursos compatíveis com a estética barroca fizeram com que J. S. Bach tenha se tornado um dos compositores mais tocados pelos violonistas desde que Andrés Segovia passou a explorar as possibilidades de transcrição desse repertório. Poderíamos afirmar que o repertório bachiano de obras “para alaúde” ocupam uma posição central na formação e na produção artística dos violonistas a partir da segunda metade do século XX. Consideramos absolutamente pertinente a afirmação de Nicholas de Souza Barros (1993, p.14) sobre a importância da obra de Bach para o violão: “Todos os grandes violonistas do século [XX] têm encarado os problemas associados à execução de Bach, e cada um com a sua contribuição individual nos leva um pouco adiante, no caminho da compreensão de sua música”. Apesar de extremamente atraente para os violonistas, o repertório bachiano impõe dificuldades que vão desde a compreensão estilística à reelaboração de obras *senza basso*, como as suítes para violoncelo ou os *Sei Solo*. Mesmo o repertório normalmente associado ao alaúde não é passível de ser executado ao violão sem adaptações, sejam elas cortes, mudanças de oitava ou de figurações: qualquer edição criteriosa das obras para alaúde transcritas para violão inclui necessariamente um grande número de alterações para tornar a obra viável. Também é interessante notar que boa parte do repertório tradicionalmente associado ao alaúde é, de fato, constituída por obras destinadas originalmente ao violoncelo (BWV 1011-995) e ao violino (BWV 1006-1006a). Finalmente, a justificativa para se tocar tal repertório nos dias de hoje permanece mais centrada na carência de repertório original antigo substancial, no imaginário sonoro romântico dos violonistas, que já tratam obras como a

Ciaccona não mais como uma transcrição⁴⁴, e nos recursos musicais do próprio violão, que, se não são os mais adequados para o repertório, ao menos partilham características com os recursos de instrumentos tradicionais do período barroco, como o cravo e o alaúde.

As transcrições analisadas no terceiro capítulo deste trabalho mostram muitas possibilidades de adaptação e conduta de J. S. Bach e de seus contemporâneos não deixa dúvidas sobre a necessidade de reelaboração do texto musical segundo o instrumento a que for destinada a composição. Praticamente todos os cravistas e alaudistas que têm transcrito os *Sei solo* nas últimas três décadas (Gustav Leonhardt, Robert Hill, Nigel North, Hopkinson Smith, entre outros) têm seguido o modelo de adaptação da época da composição, que inclui acréscimos e reelaborações da escrita.

No meio violonístico, por outro lado, podemos observar um impasse em relação a esse repertório: já não é mais bem vista uma abordagem segoviana e, ao mesmo tempo, mesmo que se busque uma maior fidelidade ao texto musical original, estaremos sempre fadados a ter uma concepção romântica no sentido ideológico: embora o violão que conhecemos hoje possa se adequar à estética do barroco, foi desenvolvido cerca de um século após o falecimento do compositor, sendo conceitualmente impossível clamar autenticidade, ou fidelidade tocando obras originais para o violino barroco, como pretendem Bungarten e Korhonen. Versões atuais não autênticas como as de Smith, ou North soam consideravelmente mais barrocas, não apenas por serem executadas no alaúde e em conformidade com o estilo, mas também por se tratarem de reelaborações da escrita original segundo as técnicas de adaptação usadas por J. S. Bach e seus contemporâneos, soando mais convincentes do ponto de vista musical.

Tendo por objetivo principal o desenvolvimento dos fundamentos para a adaptação do ciclo completo dos *Sei solo* para o violão, esperamos que nossa pesquisa tenha contemplado de forma abrangente os problemas envolvidos na corrente prática de transcrição do repertório bachiano. Em segunda instância, esperamos que o presente trabalho possa contribuir com subsídios para posteriores interpretações e pesquisas sobre a adaptação dessas obras para o violão, e que nossa transcrição dos *Sei solo* possa servir como exemplo de aplicação dos métodos de adaptação aqui extensamente analisados.

⁴⁴ Em uma entrevista a Austin Prichard-Levy no começo da década de 90 do século XX, do *Australian Guitar Journal*, (reproduzida no site <http://www.thewholeguitarist.com>) o violonista John Williams afirma que ele considera a *Ciaccona* uma obra para violão e não apenas uma obra que funciona bem ao violão.

Referências bibliográficas

- AGRICOLA, Johann Friedrich. In: *Allgemeine deutsche Bibliothek*. Berlin: 1775, III/808, citado de acordo com **Johann Sebastian Bach - Leben und Werk**. In *Dokumenten*. Kassel, 1975.
- ALTAMIRA (2009), Ignacio Ramos: *Antonio Jiménez Manjón em Madrid (1913)*. Disponível em (12/07/2010): <http://siganmelosbuenos.wordpress.com/2008/07/18/antonio-jimenez-manjon-en-madrid-1913/>
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning (Volume I), 1753.
- BACH, Johann Sebastian. *Inventionen – Sinfonien*. Nach den Quellen herausgegeben von Rudolf Steglich. München: G. Henle, 1978 [originais de 1723].
- BARROS, Nicolas de Souza. **Adaptação da obra alaudística de Johann Sebastian Bach para Alt-Guitar: um modelo híbrido**. 1993, 178 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.
- BERG (2009), Christopher: *Bach, Busoni, Segovia, and the Chaconne*. Disponível em (16/07/2010): <http://pristinemadness.com/files/chaconne.html>
- BETANCOURT, Rodolfo J. **The process of transcription for guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004**. 1999. Dissertação (Mestrado) – The Lamont School of Music, Denver, 1999.
- BOYD, Malcolm. **“Arrangement – Transcription”**. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Mcmillian, v.1, p. 627-632, 1980.
- BREIG, Werner. **Composition as arrangement and adaptation**. In: BUTT, John. *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Cap. 10, p. 154-170.
- BURGUÉTE, André. **Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht**. In: SCHULZE, Hans-Joachim; WOLFF, Christoph; *Bach-Jahrbuch*, Kassel: Merseburger Verlag, 1977, p.26-52.
- BUTT, John. **Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach**. New York: Cambridge University Press, 1990.
- CHIESA, Ruggero. **J. S. Bach: Opere per liuto trascritte per chitarra** (Prefácio). Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1994.
- COLOMBO, Thiago de Freitas. **Ciaccona em Ré menor de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão**. 2005. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- DUARTE, John. **Segovia As I Knew him**. Pacific: Mel Bay Publications, 1998.

- FULLER, David; EISEN, Cliff. “**Partita**” em Grove Music Online. Ed. L. Macy. 2006. <<http://www.grovemusic.com>>
- GLOEDEN, Edelson. **O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. M. Fagerlande, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- HOPSTOCK, Tilman. **J. S. BACH - Das Lautenwerk und Verwandte Kompositionen im Urtext – für Gitarre**. Darmstadt: PRIM, 1998.
- KOHLHASE, Thomas; EICHBERG, Hartwig. **Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, B. 10 – Einzeln übeblieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente**. Kassel: Bärenreiter, 1982.
- LEDBETTER, David. **Unaccompanied Bach: Performing the Solo Works**. London: Yale University Press, 2009.
- LEMOES, Maya Suemi. **Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 48-53
- LESTER, Joel. **Bach’s Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance**. USA: Oxford University Press, 1999.
- LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. **Dance and Music of J. S. Bach** (expanded edition). Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- MOZART, Leopold. **Versuch einer gründliche Violinschule**. Augsburg: Johann Lotter und Sohn, 1787.
- RIPIN, M. Edwin; WRIGHT, Denzil. “**Lute-harpsichord**” em Grove Music Online. Ed. L. Macy. 2006. <<http://www.grovemusic.com>>
- RIUS, Adrián. **Francisco Tárrega : Biography**. Valencia: Piles Editorial de Música, 2006.
- RUSHTON, Julian. “**Hemiola**” em Grove Music Online. Ed. L. Macy. 2006. <<http://www.grovemusic.com>>
- SIEGELE, Ulrich. **Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs**. Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1975.
- TROEGER, Richard. **Playing Bach on the keyboard : a practical guide**. New Jersey: Amadeus Press, 2003.
- STAUFFER, Georg. **Johann Mattheson and J. S. Bach : the Hamburg connection**. In: BUELOW, George; MARX, Hans-Joachim; *The New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p.353-370.

- VOGT, Hans. **Johann Sebastian Bach's Chamber Music**; Background, Analyses, Individual Works. Tradução para o inglês: Kenn Johnson. Portland: Amadeus Press, 1988.
- WADE, Graham. **The Guitarist's Guide to Bach**. Gortnacloona: Wise Owl Music, 1985.
- WILLIAMS, Peter. **The organ music of J. S. Bach** (2nd Edition). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- WOLFF, Christoph; DAVID, Hans T.; MENDEL, Arthur. **The New Bach Readers : A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents**. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- YATES, Stanley. J. S. Bach: **Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar**. Pacific: Mel Bay Publications, 1998.
- ZANON, Fábio (2004): A Arte do Violão, Programa XVIII. Disponível em 17/07/2010 http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-18.html

Partituras (sem texto de referência)

- BACH, Johann Sebastian. **Sechs Sonaten und Partiten für Violine Solo: Urtext**. Ed. Klaus Rönau. München: Henle Verlag, 1987.
- BACH, Johann Sebastian. **Organ Sonata in c-moll, BWV 526: Bach Gesellschaft Ausgabe**, vol.15. Ed. Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1867.
- BACH, Johann Sebastian. **Sonata à 3 – Clavier & pedal [Órgão], BWV 526**: Manuscrito do compositor (1727-31). Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.2_in_C_minor,_BWV_526_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.2_in_C_minor,_BWV_526_(Bach,_Johann_Sebastian))
- BACH, Johann Sebastian. **Sinfonie – Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen – BWV 12**: Manuscrito do compositor (1724). Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Weinen,_Klagen,_Sorgen,_Zagen,_BWV_12_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Weinen,_Klagen,_Sorgen,_Zagen,_BWV_12_(Bach,_Johann_Sebastian))
- BACH, Johann Sebastian. **Clavier Sonata in d-moll, BWV 964: Bach Gesellschaft Ausgabe**, vol.42. Ed. Ernst Naumann. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1894.
- BACH, Johann Sebastian. **Cromatische Fantasie und Fugue in d-moll, BWV 903**. Edição C. F. Peters, Leipzig, ca. 1920.
- BACH, Johann Sebastian. **16 Konzerte nach verschiedenen Meistern: Bach Gesellschaft Ausgabe**. Ed. Ernst Naumann. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1894.
- BACH, Johann Sebastian. **Partita em Lá menor BWV 827: Bach Gesellschaft Ausgabe**. Ed. Ernst Naumann. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1894.

BACH, Johann Sebastian. **Praeludium et Fuga IX, BWV 539**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.15. Ed.Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1867.

BACH, Johann Sebastian. **Sechs Sonaten für Clavier und Violine, BWV 1014-19**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.9. Ed.Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1860.

BACH, Johann Sebastian. **Brandenburg Concerto No.5, BWV 1050**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.19. Ed.Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1871.

BACH, Johann Sebastian. **Clavier Konzert in d-moll, BWV 1052**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.17. Ed.Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1869.

BACH, Johann Sebastian. **6 Sonatas and Partitas for Violin Solo (with facsimile of the autograph manuscript)**. Ed. Ivan Galamian. New York: International Music Company, 1971.

BACH, Johann Sebastian. **Chaconne**. Transcrição de Andrés Segovia. Mainz: Schott's Söhne, 1963.

BACH, Johann Sebastian. **Sonata nº1 BWV 1001**. Transcrição de Kazuhito Yamashita. Tokyo: Gendai Guitar, 1989.

BACH, Johann Sebastian. **Sonata nº1 BWV 1001**. Transcrição de Vladimir Mikulka. Paris: Henry Lemoine, 1991.

BACH, Johann Sebastian. **3 Sonatas for Guitar** (*arranged from the Sonatas for Solo Violin*). Transcrição de Manuel Barrueco. Mainz: Schott's Söhne, 1998.

BACH, J. S. **Bourrée** - Transcrição de A. Segovia. . Mainz: Schott's Söhne, 1928.

BACH, Johann Sebastian. **Tempo di Bourrée da Sonata II** (*sic*) [Partia Prima]. Transcrição de Tarrega. Orfeo Tracio S. A. Madrid (sem data – coleção Birket-Smith)

BACH, Johann Sebastian. **Chacona de la 2ª Partita para violoncello** [*sic*] – Transcrição de Antonio Sinópoli. Buenos Ayres: Ricordi Americana, 1922.

BUXTEHUDE, Dietrich. **Ciacona em Mi menor**, BuxWV160. In: *Dietrich Buxtehude's Orgelkompositionen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888.

CAMPRA, André. **Hésione** (*Aymable Vainqueur - Loure*). 2ª edição. Paris: Ballard, 1701

CORELLI, Arcangelo. **Sonata I, Op.2**. Editor: John Christoph Pepush. John Johnson. London, 1740.

CORELLI, Arcangelo. **Sonata III, Op.4**. Editor: Friedrich Crysander. Augener Co. London, 1888.

CORELLI, Arcangelo. **Sonate Da Camera a Tre, Opera Quarta.** Bologna: Augener's Edition, 1694.

COUPERIN, François – **Les Graces Incomparables, ou La Conti** – 3ème Livre – Seizième Ordre. Paris: Chez l'Auteur, 1722.

COUPERIN, François – **La Superbe, ou La Forqueray** – 3ème Livre – Dixseptième Ordre. Paris: Chez l'Auteur, 1722.

PACHELBEL, Johann – **Ciacona em Fá menor**, T.206 – *Denkmäler Tonkunst, Folge 2: Bayern, Vol.4.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.

WITT, Christian Friedrich – **Passacaglia em Ré menor** – In: BWV Anh 182 *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 42.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894.

Gravações

BARRUECO, Manuel. *Bach – Visée.* EMI, 1990.

BARRUECO, Manuel. *J. S. Bach: Sonatas.* EMI, 1997.

BARRUECO, Manuel. *300 Years of Guitar Masterpieces* (CD 1, J. S. Bach, Suites BWV 1006 e 997 - 1981). VoxBox, 1991.

BUNGARTEN, Frank. *Sonatas and Partitas for Violin Solo: Transcriptions for Guitar.* Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2001.

ESCOBAR, José Antonio. *Guitar Recital.* Naxos, 2001.

FERNANDEZ, Eduardo. *BACH Lute Suites – Partita Nr.1/Chaconne.* Polygram Records, 1989.

FISK, Eliot. *BACH: Sonatas and Partitas for Solo Violin.* Musical Heritage, 2003.

GALBRAITH, Paul. *BACH: The Six Sonatas and Partitas.* Delos Records, 1998.

GOLUSES, Nicholas. *J. S. Bach: Sonatas BWV 1001, 1003 & 1005.* Naxos, 1994.

HOPPSTOCK, Tilman. *Johann Sebastian Bach: Transkriptionen für Gitarre.* Christophorus, 1995.

KORNONEN, Timo. *Partitas for Solo Violin.* Ondine, 2010.

KORNONEN, Timo. *Sonatas for Solo Violin.* Ondine, 2009.

KRIVOKAPIC, Goran. *Guitar Recital.* Naxos, 2005.

LEONHARDT, Gustav. *7 Transcriptions from Sonatas BWV 1001, 1005 / Partitas BWV 1002, 1004, 1006 / Suite BWV 1012 / Prelude, Fugue & Allegro BWV 998*. DHM, 1990.

NORTH, Nigel. *Bach on the Lute (Box set): The complete works for solo violin & solo cello*. 2007.

SEGOVIA, Andrés. *The Segovia Collection (CD 4), Chaconne*, 1954. Deutsche Gramophon. 2002.

SMITH, Hopkinson. *Bach: Sonatas & Partitas*. Audivis/Näive, 2000.

RUSSELL, David. *David Russell plays Bach*. Telarc, 2003.

WILLIAMS, John. *The Baroque Album*. Sony, 1990

YAMASHITA, Kazuhito. *J. S. BACH: Sonatas and Partitas for Solo Violin*. Crown, 1989.

ZANON, Fabio. *Guitar Recital*. Naxos, 1997.

ANEXO - transcrição para violão dos *Sei solo* de J. S. Bach

SONATA PRIMA

BWV 1001

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)

TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO DE GUSTAVO COSTA

I. ADAGIO

③ = F $\sharp$

Capotasto na 3^a casa

③ = F $\sharp$
Capotasto na 3^a casa

③ ③ ④ 3 1 1 4 2 0 1 3 0 4 1 1 1 4 2 0 1 2 7 1 2 4 1 0 4 1 4 0 1 2 3 1 4 tr

4 tr 3 4 1 2 1 2 3 4 tr 3 0

(5) 4 0 2 4 0 1 4 1 2 0 4 0 0 3 1 2 4 1 4 0 0 1 4

7 4 1 3 1 2 4 3 0 2 4 3 0 2 0 2 4 0 0 2 1 4

(8) (0404) tr 4 4 2 3 1 3 2 4 2 4 0 3 2 3

This musical score page contains measures 10 through 20 of a piece titled "SONATA PRIMA - ADAGIO". The music is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Ornaments are marked with a stylized 'tr' symbol. Measure numbers 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, and 20 are placed at the beginning of their respective lines. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 20.

[illegible]

SONATA PRIMA - FUGA

This musical score page contains measures 26 through 48 of a fugue. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is written on a single staff with a treble clef. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Ornaments (C2, C1, C5) are placed above specific notes. Measure numbers 26, 29, 32, 35, 38, 40, 42, 45, and 48 are placed at the beginning of their respective lines. The word "segue" is written above the staff between measures 40 and 42. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The page ends with measure 48.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the notation. The score is divided into measures, with measure numbers 51, 53, 56, 59, 62, 65, 68, 71, and 74 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). Fingering is indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *tr* (trill). Articulation marks like staccato (*stacc.*) and accents are present. The score features several complex passages, including triplets, sixteenth-note runs, and trills. The final measure of the page (measure 74) ends with a double bar line.

This musical score page contains measures 77 through 93 of a fugue. The music is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Measure numbers 77, 80, 82, 84, 86, 88, 91, and 93 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The score features several complex passages, including a large slur spanning measures 93 to 95. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Some measures include dynamic markings like *tr* (trill) and *acc* (accents). The overall texture is dense and technically demanding.

III. SICILIANA

III. SICILIANA

12/8

 

First system of the musical score, measures 15 to 23. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand with various ornaments and fingerings, and a bass line in the left hand. Measure numbers 15, 17, and 19 are indicated at the start of their respective staves. Fingerings are shown with numbers 1-4 above notes. Ornaments are indicated by a stylized 'C' with a vertical line.

IV. PRESTO

Second system of the musical score, measures 1 to 19. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand with various ornaments and fingerings, and a bass line in the left hand. Measure numbers 7, 13, and 19 are indicated at the start of their respective staves. Fingerings are shown with numbers 1-4 above notes. Ornaments are indicated by a stylized 'C' with a vertical line. A repeat sign is present at the end of measure 19.

25 $\text{C}3$ 3 2 4 $\text{C}3$ 3 2 1 4 3 1 4 1 4 $\text{C}3$ 3 4 0 3 0 3 1 0 $\text{C}1$ 1 1 4 3

31 1 3 4 0 1 3 1 4 2 3 4 2 0 3 2 1 0 2 1 2 4 0 0 3 4

37 1 3 0 4 3 0 2 3 4 3 0 1 0 0 4 2 0 4 0 1 2 1 4 0 $\text{C}2$ 2 0 4 $\text{C}2$ 4 0 0 3 2

43 0 1 2 3 1 3 4 0 2 4 1 0 4 2 1 4 3 1 4 3 0

48 4 2 0 4 2 0 4 2 0 0 2 1 0 2 1 2 0 2 0 4 0 1 0 0 0 3 2 0 0 4 0 0 2 0 2

55 3 2 1 0 0 ③ 4 0 1 2 0 0 1

59 4 2 4 0 4 0 1 2 0 0 4 1 0 3 2 4 0 1 2 4 1 2

SONATA PRIMA - PRESTO

64

69

75

82

88

94

99

104

110

115

120

126

131

This musical score is for the first part of an Allemanda, measures 13 through 25. It is written for a single melodic line on a treble clef staff in the key of D major (two sharps). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingering is indicated by numbers 1-4 below the notes. Trills are marked with a 'tr' symbol. Chord symbols (C2, C4, C7) are placed above the staff at specific measures. Measure numbers 13, 15, 17, 19, 21, 23, and 25 are placed at the beginning of their respective lines. The score concludes with a double bar line and repeat signs at measure 25.

Measures 13-14: (13) 2. (C2) 2 4 2 4 3 0 (03) tr 0 3 3 4 0 3

Measures 15-16: 15 2 4 0 0 1 4 0 1 4 (31) tr 1 4 0 3 1 3 1 0 2 3 1 0 4 2 4 0 4 1 0 4

Measures 17-18: 17 3 0 1 2 4 (C7) 4 2 0 1 0 2 3 4 1 1 4 3 4 4 (42) tr 2 2 0 3 2 0 1 0 4 0 1

Measures 19-20: 19 0 4 2 0 2 0 (03) tr 4 3 4 3 0 4 3 0 0 0 1 3 0 1 2 4 0 4 1 2

Measures 21-22: 21 1 2 3 1 0 4 4 3 0 2 (C4) 4 2 1 0 4 0 4 2 4 2 4 2 1 2 4 1 2 1 3 4 3 4

Measures 23-24: 23 0 0 4 1 4 4 1 3 4 1 0 4 1 4 0 (C2) (C2) 4 2 1 4 (C4) 3 4 0 (C2) (21) tr

Measures 25: 25 (C7) 2 3 4 0 1. 3 2 4 0 2. 3 2 4 0

I. DOUBLE

This musical score is for a piece titled "I. DOUBLE" from a larger work, "PARTIA PRIMA". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is characterized by its intricate fingering, which is indicated by numbers 0-4 above the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, and 17 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The overall style is that of a classical guitar or lute solo, emphasizing technical skill and melodic development.

Measures 19-23 of the musical score. The key signature is one sharp (F#). The score is written on a single staff with a treble clef. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with fingerings. Measure numbers 19, 21, and 23 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

II. CORRENTE

Measures 1-30 of the musical score for the section II. CORRENTE. The key signature is one sharp (F#). The score is written on a single staff with a treble clef. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with fingerings. Measure numbers 6, 12, 18, 26, and 30 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

PARTIA PRIMA CORRENTE

This musical score is for the first part of a Corrente, measures 36 through 78. It is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingering numbers (0-4) and articulation marks (accents, slurs, and breath marks). Measure numbers 36, 42, 48, 54, 60, 66, 72, and 78 are clearly marked at the beginning of their respective lines. The score is divided into several systems, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring longer, flowing lines. The final measure (78) concludes with a double bar line and a repeat sign.

36 1 0 $\text{C}3$ 4 $\text{C}5$ 2 3 4 1 1 4 1 4 4 3 4 0 4 3 2 0 4 2 0

42 4 2 0 4 0 $\text{C}2$ 2 4 2 1 4 $\text{C}5$ 2 3 3 $\text{C}4$ 2 4 $\text{C}3$ 4 0 3 0 4 2 4 1 0 4 0

48 4 0 1 4 4 0 1 2 2 0 1 0 2 1 0 4 2 0 1 0 1 2 4 4 $\text{C}2$ 4 2 0 1 4 0 1 2 4 4

54 0 4 3 2 0 0 2 1 4 0 2 1 0 1 4 0 0 1 4 2 0 0 2 1 4 1 $\text{C}2$ 4 1 0 $\text{C}6$ 2 4 2 1 4 1 2 1 0 $\text{C}7$ 4 $\text{C}5$ 3 4

60 2 0 2 1 0 4 1 0 $\text{C}2$ 4 2 $\text{C}6$ 2 4 2 1 4 1 2 1 0 $\text{C}7$ 4 $\text{C}5$ 3 4

66 0 4 1 4 2 3 2 0 4 3 0 3 2 0 2 4 4 0 4 1 0 2 1

72 3 2 3 2 0 4 2 1 1 2 2 0 4 0 $\text{C}2$ 4

78 0 0 3 4 2 $\text{C}7$ 1 0 6

II. DOUBLE

This musical score is for the first part of a piece titled "II. DOUBLE". It is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score consists of 30 measures, organized into six systems of five measures each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Fingering is indicated by numbers 1-4 above the notes. Several measures contain triplets, marked with a circled '3'. Chord symbols are placed above certain measures: C2 (measures 3, 7, 11, 15, 19, 23, 27, 30), C7 (measures 12, 18, 21), C5 (measure 14), C9 (measure 20), C4 (measure 26), and C3 (measure 28). Measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, and 24 are placed at the beginning of their respective systems. The score concludes with a final chord symbol C2 in measure 30.

This musical score is for the Partia Prima - II. Double, measures 30 to 60. It is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures 30 through 60, with measure numbers 30, 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, and 60 explicitly marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering is indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamic markings include accents (C2) and breath marks (C1, C5, C6, C7). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 60.

Measures 64-79 of the musical score for Partia Prima - II. Double. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 7/8. The music features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with various chords and single notes. Fingering numbers (0-4) are indicated above the notes. Measure numbers 64, 67, 71, 75, and 79 are marked at the beginning of their respective staves. A C7 chord symbol is placed above measures 64-66, 71-73, and 79. A circled 5 is above measure 71, and a circled 4 is above measure 73. A circled 6 is below measure 79.

III. SARABANDE

Measures 1-10 of the musical score for III. Sarabande. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a simple melodic line with many slurs and ties, and a bass line with various chords and single notes. Fingering numbers (0-4) are indicated above the notes. Measure numbers 1, 4, 7, and 10 are marked at the beginning of their respective staves. A C2 chord symbol is placed above measure 1. A circled 4 is above measure 4, and a circled 2 is above measure 7. A circled 40 is above measure 10.

This musical score is for the first part of a Sarabande, measures 13 through 40. It is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The tempo and meter are indicated by a 'C' with a '2' (C2), representing common time (4/4). The score is divided into systems of four measures each. Measure numbers 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, 34, and 37 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Fingering is indicated by numbers 0-4 above or below notes. Slurs are used to group notes across measures. Dynamic markings include 'Cresc.' (Crescendo) and 'C2' (Crescendo 2). The score concludes with a double bar line and a repeat sign at measure 40.

40

43

46

49

(2020)

52

55

58

arpeggiato

61

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in D major (two sharps). It consists of nine staves of music, numbered 40 to 61. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Ornaments are marked above notes at measures 55 and 60. Chord symbols (C2, C3, C4, C5) are placed above specific notes. Performance instructions include 'arpeggiato' at measure 59 and a fermata at measure 61. The score concludes with a double bar line.

III. DOUBLE

4 2 2 4 2 4 2 1 2 1 3 3 2 0 0 3 1 3 0

4 3 2 1 0 3 0 2 3 4 0 1 7 2 1 4 1 0 2 0

7 4 0 4 1 2 4 0 1. 3 2-2 0 2. 1 1

9 2 4 2 5 0 0 2 1 4 4 3 1 0 1 1 2 4 0 2

12 1 0 1 2 1 4 2 0 4 2 4 4 3 4 0 2 7 4 4 1 0

15 1 3 4 2 2 0 0 0 4 0 0 1 2 0 1 2 4 0 2 1 0 3 1 0 2

18 0 3 2 4 2 0 2 4 3 1 0 0 3 4 1 1 0 1 0 1 0 3 4 2 4 3 2

21 0 2 0 4 2 0 4 0 2 4 0 2 4 2 0 2 1 0 1 0 2 2 4 2 4 0

Measures 24-35 of the musical score. The key signature is one sharp (F#). The score is written on a single staff. Measure numbers 24, 28, and 31 are indicated. Fingerings (1-4) and other markings (e.g., 0, 2, 4) are present above the notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 35.

IV. TEMPO DI BOREA

Measures 1-24 of the musical score for IV. TEMPO DI BOREA. The key signature is one sharp (F#). The score is written on a single staff. Measure numbers 6, 10, 15, and 20 are indicated. Fingerings (1-4) and other markings (e.g., 0, 2, 4) are present above the notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 24.

This musical score is for the first part of a piece in B-flat major, 3/4 time, marked 'Tempo di Borea'. It consists of ten staves of music, numbered 24 to 64. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingering and bowing indications. Fingerings are often shown as numbers 1-4 above or below notes, and bowing is indicated by 'b' or 'a' above notes. Some measures contain specific performance markings like 'C4', 'C2', 'C3', 'C5', 'C6', 'C7', 'C8', 'C9', and 'C10'. There are also some circled numbers (e.g., 4, 6) and a '24' in a circle at the beginning of the first staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

IV. DOUBLE

This musical score is for the first part of a double exercise, measures 1 through 32. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as eighth, sixteenth, and quarter notes, rests, and ties. Fingering numbers (0-4) are placed above or below notes to indicate fingerings. Circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) are placed above notes to indicate specific fingering techniques or patterns. Bar lines are used to divide the measures. The score is organized into eight systems, each containing two staves. The first system starts with measure 1, and the eighth system ends with measure 32. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

This musical score is for a guitar piece, specifically measures 33 through 65 of the 'PARTIA PRIMA - IV. DOUBLE' section. The music is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingering and fretting instructions (e.g., 0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, and 65 clearly marked. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingering and fretting instructions (e.g., 0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, and 65 clearly marked. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingering and fretting instructions (e.g., 0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, and 65 clearly marked.

BWV 1003

TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO DE GUSTAVO COSTA

This page contains ten staves of musical notation for guitar. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various musical elements including:

- Fingering:** Numbers 0 through 4 indicating fret positions.
- Accidentals:** Sharps (#) and naturals (♮).
- Articulation:** Trills (marked with 'tr'), slurs, and ties.
- Measure Numbers:** (2), (5), (6), (8), and (9) are placed at the beginning of their respective staves.
- Specific Instructions:** Some measures include labels like (10) tr, C1, C2, C4, C5, and C6, which likely refer to specific techniques or exercises.

SONATA SECONDA - GRAVE

II. FUGA

II. FUGA

Measures 1-35 of the Fugue, featuring complex fingering and articulation markings.

Measures 1-5: Includes fingering (2, 4, 3, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 4) and articulation (accents, slurs).

Measures 6-10: Includes fingering (6, 3, 2, 1, 2, 0, 4, 2, 4, 2, 1, 4) and articulation (accents, slurs).

Measures 11-15: Includes fingering (1, 4, 1, 4, 0, 1, 4, 1, 4, 2, 0, 3, 2, 4, 1, 3, 4, 3) and articulation (accents, slurs).

Measures 16-20: Includes fingering (1, 2, 4, 1, 0, 4, 4, 4, 3, 0, 2, 3, 2, 0, 4, 3, 2, 4, 1) and articulation (accents, slurs, (04) marking).

Measures 21-25: Includes fingering (2, 2, 3, 4, 1, 2, 2, 2, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 0, 4) and articulation (accents, slurs, (01), (04), (03) markings).

Measures 26-30: Includes fingering (2, 4, 1, 1, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 1, 3, 3, 2, 1, 4, 1, 2) and articulation (accents, slurs, (02), (03), (04) markings).

Measures 31-35: Includes fingering (4, 1, 4, 3, 0, 1, 4, 0, 4, 1, 4, 4, 1, 0, 1, 4, 0, 2, 2, 0, 1, 4, 0, 1) and articulation (accents, slurs, (03), (02), (03) markings).

81 2 4 1 4 0 1 0 4 1 0 4 3 4 2 0 2 4 3

86 1 2 2 0 3 4 1 3 4 2 1 4 2 4 3 0 1 4 3 1 3 2

91 3 4 2 1 3 2 0 3 3 4 1 3 4 2 4 4 1 0 4 1 0

96 0 1 4 0 0 4 1 0 0 1 4 2 1 0 4 1

101 0 4 1 0 1 3 4 2 1 4 4 1 0 2 0 1 0 2 4 1 2 4 0 3 0 1

106 4 1 2 4 2 0 1 0 2 3 0 1 4 2 3 2 1 3 0 1

111 4 2 0 3 1 2 4 1 1 4 3 0 2 1 3 4 2 3 1 4 0 3 1 3 4 2 4

116 2 3 1 0 1 2 0 3 1 4 0 1 3 1 3 4 2 0 3 1 3 2 1 3 4 0 3 2 0 4

121 2 0 4 2 2 1 3 2 1 2 0 1 4 1 2 3 4 1 0 4 2 4 3

This page contains the musical score for the Sonata Seconda - Fuga, page 32. The score is written for a single melodic line on a grand staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into ten systems, each starting with a measure number: 126, 131, 136, 141, 146, 151, 156, 161, 166, and 171. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Some measures include dynamic markings such as p (piano) and f (forte). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and ties. The overall structure is a continuous melodic line with complex rhythmic and harmonic content.

176

181

185

191

196

201

206

211

216

SONATA SECONDA - FUGA

[illegible]

Measures 266-314 of the Sonata Seconda - Fuga. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various fingering indications (0-4). The score is divided into five systems, with measure numbers 266, 271, 276, 281, and 286 marked at the beginning of each system. The final measure (314) ends with a double bar line and a repeat sign.

III. ANDANTE

Measures 1-8 of the section III. Andante. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various fingering indications (0-4). The score is divided into two systems, with measure numbers 1 and 4 marked at the beginning of each system. The final measure (8) ends with a double bar line and a repeat sign.

7 0 1 4 3 1 4 0 0 0 2 1 4 3 1 0

10 0 2 4 2 0 0 1 0 2 0 (01) 0 4 2 0 3

13

16

19 0 2 4 0 2 0 1 0 2 0 1 4

22 0 1 0 2 0 1 4 1 0 1 0 4 0 2 4 2 3 2 0 4 0

25 0 3 4 2 4 1 4 0 2 1 3 0 4 0

28 4 2 4 2 0 3 4 4 3 3 3 1 2

31 4 2 0 3 1 4 4 4 3 1 0 3

Measures 34 to 51 of the musical score. The notation continues with various guitar techniques including triplets, slurs, and trills. Measure 34 starts with a triplet of eighth notes. Measures 37-40 show a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs. Measures 43-46 continue the melodic line with slurs and ties. Measures 49-51 conclude the section with a final melodic phrase and a trill in measure 51.

IV. ALLEGRO

This page of musical notation for guitar consists of ten staves of music. The notation is written in a single melodic line on a six-string guitar, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others being rests. The notation includes various guitar-specific symbols such as fret numbers (0-4), fingerings (1-4), and dynamic markings (p, f). The piece is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others being rests. The notation is clean and professional, typical of a published guitar score.

17

19

21

23

25

27

29

31

33

0 4 0 1 2 3 4 1 1 4 2 1 2 4 3

35

37

39

41

43

45

47

49

C1 C3

C5 C7

C2 C3

C1 C1

② ④

51 1 4 3 1 3 4 2 1 4 ④ 4 1 0 2 1 0 1 4 0

53 1 2 3 1 0 3 2 3 4 0 3 2 4 1 2 3 0 3 1 0 1 2 4 1 2 3

55 1 2 0 1 3 1 0 1 2 4 C5 2 4 C4 4 1 3 3 2 C1 2

57 1 0 2 4 3 4 1 1 4 0 4 1 0 3 0 4 3 C5 4 2 2 1

PARTIA SECONDA

BWV 1004

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)

TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO DE GUSTAVO COSTA

I. ALLEMANDA

⑥ = Ré

The musical score is written for guitar in 4/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of 15 measures. The notation includes various guitar-specific techniques such as fret numbers (0-4), natural notes, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score is divided into six systems, each containing two staves. The first system (measures 1-3) includes a circled '2' above the first measure. The second system (measures 4-5) includes a circled '1' above the first measure and a circled '3' above the second measure. The third system (measures 6-7) includes a circled '3' below the first measure. The fourth system (measures 8-9) includes a circled '4' below the first measure. The fifth system (measures 10-11) includes a circled '2' below the first measure and a circled '3' below the second measure. The sixth system (measures 12-13) includes a circled '5' above the first measure and a circled '3' above the second measure. The seventh system (measures 14-15) includes a circled '3' above the first measure and a circled '3' above the second measure. The score concludes with a final measure (15) featuring a natural note and a sharp sign.

[illegible]

Measures 35 to 53 of the musical score for Partia Seconda - Corrente. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings (1-4) and articulation marks (accents, slurs). Measure numbers 35, 41, 45, 49, and 53 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 53.

III. SARABANDA

Measures 1 to 8 of the musical score for Partia Seconda - Sarabanda. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings (1-4) and articulation marks (accents, slurs). Measure numbers 1, 5, and 8 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 8.

This musical score is for a Sarabanda, a piece from the Partia Seconda. It is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score consists of nine staves, each containing measures 11 through 36. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Ornaments (trills) are marked with a 'tr' symbol. Rehearsal marks are indicated by a double bar line and a measure number (e.g., 11, 14, 17, 20, 23, 26, 30, 33, 36). The score is a continuous piece of music, with measures 11 through 36. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Ornaments (trills) are marked with a 'tr' symbol. Rehearsal marks are indicated by a double bar line and a measure number (e.g., 11, 14, 17, 20, 23, 26, 30, 33, 36). The score is a continuous piece of music, with measures 11 through 36.

Measures 39 to 51 of the musical score for Partia Seconda - Sarabanda. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'tr' (tutti). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingerings indicated by numbers 1-4. There are also some rests and a final measure with a double bar line.

IV. GIGA

Measures 1 to 6 of the musical score for IV. GIGA. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'tr' (tutti). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingerings indicated by numbers 1-4. There are also some rests and a final measure with a double bar line.

This musical score is for a piece titled "PARTIA SECONDA - GIGA". It consists of nine staves of music, numbered 8 through 24. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 12 and *f* (forte) at measure 13. There are several slurs and ties throughout the piece. Measure numbers 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, and 24 are placed at the beginning of their respective staves. The score ends with a double bar line and repeat dots at the end of measure 24.

26

p

28

f

30

32

34

36

38

40

V. CIACCONA

This musical score is for the fifth Ciaccona from the Partita for Anna Magdalena, BWV 1005, Part II. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of seven staves of music, each containing measures 1 through 32. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Ornaments are present in measures 1, 7, 13, 19, 25, and 31. The piece is characterized by its rhythmic complexity and the use of ornaments.

Measures 1-32 are shown across seven staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Ornaments are present in measures 1, 7, 13, 19, 25, and 31. The piece is characterized by its rhythmic complexity and the use of ornaments.

This musical score is for a piece titled "Partia Seconda - Ciaccona". It consists of eight staves of music, numbered 33 through 61. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingering numbers (0-4) and articulation marks like slurs and accents. Specific measures are marked with circled numbers (e.g., 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *p-p* (pianissimo). The overall structure is a continuous melodic line with a steady accompaniment.

Partia Seconda - Ciaccona

65

67

(68)

(70)

72

(73)

75

77

This musical score is for a piece titled "Partia Seconda - Ciaccona". It consists of eight staves of music, numbered 80 through 95. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the notes, there are numerous fingerings indicated by numbers 0 through 4. Some measures also feature circled numbers (e.g., ①, ②, ③, ④, ⑤) and other markings like "C3", "C2", "C5", and "C2" which likely refer to specific techniques or positions. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams connecting notes. The overall structure is a continuous sequence of measures, with some measures having a repeat sign (double bar line with dots) at the beginning.

80

83

(85)

87

89

91

93

95

This musical score is for the second part of a Ciaccona, spanning measures 97 to 111. It is written for a single melodic line on a treble clef staff in a key with one flat (B-flat). The tempo is marked with a common time signature (C) and a 2/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamics are marked with 'p' (piano) below the staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals (sharps and flats). The measures are numbered 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, and 111. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall structure is a continuous melodic line with varying rhythmic patterns and fingerings.

97

99

101

103

105

107

109

111

This musical score page contains measures 113 through 130 of the piece "Partia Seconda - Ciaccona". The notation is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, often grouped in beams. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *m* (mezzo-forte). Articulation marks such as accents and slurs are used throughout. Measure numbers 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, and 129 are placed at the beginning of their respective lines. Specific performance instructions include:

- Measure 113: Fingerings 3 4, 1, 1, 1 3 4, 0, 1.
- Measure 115: Fingerings 1 3 4, 1, 1, 1 3 4, *C*3, 1 2 4.
- Measure 117: Fingerings 2 1, *C*1, 2, 3, 3 4 1 2, 0 1 4 2.
- Measure 119: Fingerings 1 3 4 2, 1 4 0 2, 3 1 2, *C*2, 4, 2, 4 0 1.
- Measure 121: Fingerings 4 2 2, *p m i p*, 2, 4, 4 2 1 2, 1 3 *m i*, 2 4, 0 2 3 1 3 4.
- Measure 123: *p m i p*, *C*2, 2 4 3, 3 2 1, *C*2, 2 3 4.
- Measure 125: Fingerings 3, 1 0 4, 0, 2, 2, 0, 0 1 4, 3, 1 4 2 0 2 4, *C*5, 2, *C*2.
- Measure 129: Fingerings 4 3 1, 2, 1 4 2, 2, 2 4 1, 0 1 0, 3 0, 3 2, 2 1, *C*2, (21) *tr*, 2 4, 4.

This musical score is for a piece titled "Partia Seconda - Ciaccona". It consists of eight staves of music, numbered 133 through 165. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. There are several instances of "C2" markings, which likely refer to specific techniques or positions. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff (133-138) shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 4, 1, 4, 0, 2, 1, 3, 2, 4, 2, 1, 3, 2, 4, 3, 1, 0, 3, 4, 0, 2. The second staff (139-143) continues with fingerings 0, 1, 4, 2, 1, 0, 2, 1, 0, 1, 2, 0, 3, 4, 0, 2, 2, 0, 2, 1, 0. The third staff (144-148) has fingerings 1, 0, 2, 3, 1, 2, 0, 2, 4, 3, 1, 0, 2, 3, 0, 2, 6, 4, 2, 3, 0. The fourth staff (149-152) includes fingerings 2, 1, 0, 1, 1, 0, 0, 0, 1, 0, 2, 4, 3, 4, 1, 4, 0, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 0. The fifth staff (153-156) shows fingerings 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 1, 2, 0, 1, 3, 0, 3, 1, 4, 3, 1. The sixth staff (157-160) has fingerings 3, 4, 0, 4, 4, 0, 1, 4, 0, 2, 4, 4, 2, 4, 4, 2, 3, 2, 0, 1, 1, 4, 4. The seventh staff (161-164) includes fingerings 4, 4, 0, 4, 1, 3, 3, 0, 3, 4, (1), 3, 1, 1, 0, 4, 1, 4, 4. The eighth staff (165-168) shows fingerings 4, 0, 2, 0, 3, 4, 3, 1, 0, 4, 0, 4, 4, 4. The score is a complex piece of music with many notes and fingerings.

This musical score is for the second part of a Ciaccona, spanning measures 169 to 201. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'C' (Crescendo) and the dynamics include 'p' (piano) and 'arpeggio'.

The score is divided into measures 169, 172, 175, 178, 183, 189, 195, and 201. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score also includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'arpeggio'.

Measures 169-171: The first system shows measures 169, 170, and 171. Measure 169 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a 'p' (piano) dynamic marking.

Measures 172-174: The second system shows measures 172, 173, and 174. Measure 172 continues the melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking.

Measures 175-177: The third system shows measures 175, 176, and 177. Measure 175 features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a 'p' (piano) dynamic marking.

Measures 178-182: The fourth system shows measures 178, 179, 180, 181, and 182. Measure 178 continues the melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking.

Measures 183-188: The fifth system shows measures 183, 184, 185, 186, 187, and 188. Measure 183 features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a 'p' (piano) dynamic marking.

Measures 189-194: The sixth system shows measures 189, 190, 191, 192, 193, and 194. Measure 189 continues the melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking.

Measures 195-200: The seventh system shows measures 195, 196, 197, 198, 199, and 200. Measure 195 features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a 'p' (piano) dynamic marking.

Measure 201: The eighth system shows measure 201. The measure features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a 'p' (piano) dynamic marking.

Partia Seconda - Ciaccona

205

209

213

217

221

225

227

229

234

238

241

243

245

(247)

248

253

SONATA TERZA

BWV 1005

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)

TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO DE GUSTAVO COSTA

I. ADAGIO

This musical score is for the first movement, 'I. Adagio', of the Sonata Terza, BWV 1005, by Johann Sebastian Bach, transcribed for guitar by Gustavo Costa. The piece is in 3/4 time and D major. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of 21 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with guitar-specific instructions like fingerings (numbers 1-4) and a capo position (C1) indicated by a bracket. The score is divided into systems, with measure numbers 2, 5, 8, 11, 14, 17, and 20 marking the beginning of new systems. The piece concludes with a final cadence in the 21st measure.

23

26

29

32

35

38

41

44

II. FUGA

This musical score is for the second fugue of the Sonata Terza, spanning measures 1 to 41. The piece is written in C major and 3/4 time. It features a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with performance markings like fingerings (numbers 1-4), breath marks (circles with a dot), and articulation marks (vertical lines). The score is divided into systems, with measure numbers 6, 12, 18, 24, 30, 36, and 41 indicating the start of new systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final cadence in measure 41.

45 3 1 4 4 3 4 3 0 0 0 0 2 4 0 3 0

50 4 1 0 4 0 2 0 3 2 0 2 0 4 0 3 0

55 3 1 1 2 4 3 4 1 2 4 1 4 0 1 2 4 1

60 0 4 1 0 1 0 2 3 4 0 1 1 2 0 2 4 4 4 2 4 3 1 0

64 3 4 1 0 0 2 4 0 2 4

68 3 4 2 1 4 3 4 3 0 3 0

72 3 2 4 0 1 0 2 2 4 2 4 3 1 2 0 4 2 3 1 4

76 2 3 1 1 4 1 4 3 0 2 3 3 4 1 4 2 1 0 2 4 0 2 0 1 4

80 2 3 4 1 4 2 1 4 0 1 4 1 0 2 4 1 0 1 2 4

133

139

145

151

157

163

168

172

176

180 4 1 3 3 1 4 1 0 3 0 0 1 2 1 4

184 4 1 2 3 0 0 3 1 2 2 3

188 4 3 0 1 2 3 4 0 4 2 3 4 1 3 4 4 1

192 1 3 4 4 3 2 3 4 4 1 3 4 1 4 2 3 4 1 2 3

196 4 3 2 2 4 2 2 4 4 1 4 3 1 4 3 1 4 3

200 4 0 2 3 4 *al reverso* 3 0 1 0 3

207 3 4 0 0 2 4 0 1 4 2 1 3 4 4 2 4

213 3 4 0 3 4 3 5 4 1 4 2 0 3 4 1 0

219 2 4 3 3 2 0 0 2 4 0 2 4 2 0

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Fingering is indicated by numbers 1-4 above the notes. Some measures include dynamic markings like *al reverso*. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 180, 184, 188, 192, 196, 200, 207, 213, and 219 clearly marked at the beginning of their respective lines.

This page of musical notation for guitar consists of ten staves, each containing a line of music. The notation is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly fingerstyle or a specific picking pattern. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various chords (e.g., C2, C1, C3, C5, C7, C10, C8, C7), fret numbers (e.g., 0, 1, 2, 3, 4), and musical symbols (e.g., treble clef, key signature of one sharp, time signature of 4/4). The music is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly fingerstyle or a specific picking pattern.

267 $\text{C}8$ $\text{C}6$ $\text{C}5$ 0

271 3 4 4 3 0 2 3 4 1 4 0 0

275 4 2 0 1 2 2 4 1 0 2 3 1 0 1

279 3 0 4 4 4 1 3 0 4 1 0 4 3 0

283 $\text{C}1$ 1 0 4 4 2 4 4 2 2 2 2 2 2 2

287 4 2 1 4 2 4 1 4 2 4 1 3 1 3 4

293 1 2 3 0 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1

299 1 2 3 0 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1

305 1 2 3 0 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The notation is highly technical, featuring numerous beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as various guitar-specific symbols including fret numbers (0-4), accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks (trills, slurs). The staves are numbered 1 through 15, with some staves containing measure numbers in parentheses (e.g., (14), (42), (20), (41), (04), (43), (31), (42)). The notation is complex, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings indicated by numbers 1-4.

Measures 17-20 of the Sonata Terza - Largo. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. Measure 17 begins with a trill (tr) on a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 18 contains a long, flowing melodic line with many slurs and ties. Measure 19 continues this line with a trill (tr) on a quarter note. Measure 20 ends with a trill (tr) on a quarter note. Fingering numbers (0-4) are indicated throughout. A circled '31' is above measure 18. A circled '5' is below measure 19. A circled 'C1' is above measure 20. A circled 'C3' is above measure 18. A circled 'C1' is above measure 20.

IV. ALLEGRO ASSAI

Measures 1-16 of the Sonata Terza - Allegro Assai. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. Measure 1 begins with a trill (tr) on a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 2 contains a long, flowing melodic line with many slurs and ties. Measure 3 continues this line with a trill (tr) on a quarter note. Measure 4 ends with a trill (tr) on a quarter note. Measures 5-16 continue the melodic line with various slurs, ties, and trills. Fingering numbers (0-4) are indicated throughout. A circled 'C2' is above measure 1. A circled 'C2' is above measure 16. A circled 'C2' is above measure 16.

19 4 2 3 2 2 3 1 3 1 0 2

22 0 3 2 1 0 0

25 3 1 0 3 2 1 0 3 2 1 4 3 4

29 3 2 1 4 3 4 2 1 3 4

33 C3 C2 2 4 2 3 0 1 1 0 2 0 2 1 4

37 1 3 0 2 4 3 0 C3 2 1 4 2

40 1 4 2 0 3 1 0 C7 C6 3 4 3 4 C3 4 3 4 3 2 3 2 4 0

43 0 2 0 1 4 0 1 0 3 1 0 1 3 0 2 0 1 0 4 1 1

46 C2 0 0

49 4 3 1 0 0 0

52

55 2 0 0 0 0 0

58

61 3 4 3 2

64 3 1 0 4 C3 3 4 1 3 1 0 C1 3 4

67 4 -1 0 2 4 2 4 3 1 0 3

70 C2 C2

73 3 2 1 4 2 4 3 1 2 1 0 3 2 1-1

This musical score page contains measures 76 through 100 of the Sonata Terza - Allegro Assai. The notation is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'ALLEGRO ASSAI'. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped in beams. Fingering numbers (1-4) and natural signs (0) are placed above the notes to indicate fingerings. Measure numbers 76, 79, 82, 85, 88, 91, 94, 97, and 100 are placed at the beginning of their respective lines. Some measures contain specific performance instructions or markings, such as 'C2' above measure 76, 'C1' above measure 81, 'C3' above measure 84, 'C8' above measure 90, 'C5' above measure 94, and 'C3' above measure 98. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 100.

BWV 1006

TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO DE GUSTAVO COSTA

PARTIA TERZA - PRELUDIO

 

PARTIA TERZA - PRELUDIO

65 *p* *f* ④

69 ③

73 ④ ④

77 ④ C2

81 C1 ④ C7

85 ④ C4 C7 C10

89 C9 C7 C2

93 ④

97 ④

PARTIA TERZA - PRELUDIO

This musical score is for a piece titled "PARTIA TERZA - PRELUDIO". It consists of nine staves of music, each containing measures 101 through 133. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fingerings and articulation marks. The score is organized into measures, with measure numbers 101, 105, 109, 113, 117, 121, 125, 129, and 133 clearly marked at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes dynamic markings like accents and slurs. The overall structure is a continuous melodic line with some harmonic support in the lower register.

101

105

109

113

117

121

125

129

133

PARTIA TERZA - PRELUDIO

136

0 3 4 3 0 0 1 2 0 4 0 2 1 4-4

② ③ ③

③

II. LOURE

PARTIA TERZA - LOURE

Measures 20-23 of the musical score for Partia Terza - Loure. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written on a single staff. Measure 20 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. Measure 21 continues the melodic development. Measure 22 shows a repeat sign. Measure 23 ends with a double bar line and repeat dots.

III. GAVOTTE EN RONDEAUX

Measures 1-23 of the musical score for Gavotte en Rondeaux. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written on a single staff. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. Measure 2 continues the melodic development. Measure 3 shows a repeat sign. Measure 4 ends with a double bar line and repeat dots. Measure 5 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. Measure 6 continues the melodic development. Measure 7 shows a repeat sign. Measure 8 ends with a double bar line and repeat dots. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. Measure 10 continues the melodic development. Measure 11 shows a repeat sign. Measure 12 ends with a double bar line and repeat dots. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. Measure 14 continues the melodic development. Measure 15 shows a repeat sign. Measure 16 ends with a double bar line and repeat dots. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. Measure 18 continues the melodic development. Measure 19 shows a repeat sign. Measure 20 ends with a double bar line and repeat dots. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained notes. Measure 22 continues the melodic development. Measure 23 ends with a double bar line and repeat dots.

PARTIA TERZA - GAVOTTE EN RONDEAUX

This musical score is for the piece "PARTIA TERZA - GAVOTTE EN RONDEAUX". It consists of ten staves of music, each containing measures 28 through 62. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Ornaments are marked with a 'tr' symbol. Some measures contain specific performance instructions like 'C2', 'C4', 'C3', and 'C2' above the staff. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of three sharps.

Measures 28-32: First staff, measures 28-32. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 29 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2. Measure 30 continues the melody with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line has a half note C#3 and a half note B2. Measure 31 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C#6, and a quarter note D6. The bass line has a half note A2 and a half note G2. Measure 32 continues the melody with a quarter note E6, followed by a quarter note F#6, and a quarter note G6. The bass line has a half note F#2 and a half note E2.

Measures 33-36: Second staff, measures 33-36. Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 34 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2. Measure 35 continues the melody with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line has a half note C#3 and a half note B2. Measure 36 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C#6, and a quarter note D6. The bass line has a half note A2 and a half note G2.

Measures 37-40: Third staff, measures 37-40. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 38 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2. Measure 39 continues the melody with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line has a half note C#3 and a half note B2. Measure 40 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C#6, and a quarter note D6. The bass line has a half note A2 and a half note G2.

Measures 41-44: Fourth staff, measures 41-44. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 42 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2. Measure 43 continues the melody with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line has a half note C#3 and a half note B2. Measure 44 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C#6, and a quarter note D6. The bass line has a half note A2 and a half note G2.

Measures 45-48: Fifth staff, measures 45-48. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 46 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2. Measure 47 continues the melody with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line has a half note C#3 and a half note B2. Measure 48 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C#6, and a quarter note D6. The bass line has a half note A2 and a half note G2.

Measures 49-52: Sixth staff, measures 49-52. Measure 49 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 50 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2. Measure 51 continues the melody with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line has a half note C#3 and a half note B2. Measure 52 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C#6, and a quarter note D6. The bass line has a half note A2 and a half note G2.

Measures 53-56: Seventh staff, measures 53-56. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 54 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2. Measure 55 continues the melody with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line has a half note C#3 and a half note B2. Measure 56 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C#6, and a quarter note D6. The bass line has a half note A2 and a half note G2.

Measures 57-60: Eighth staff, measures 57-60. Measure 57 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 58 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2. Measure 59 continues the melody with a quarter note F#5, followed by a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass line has a half note C#3 and a half note B2. Measure 60 continues the melody with a quarter note B5, followed by a quarter note C#6, and a quarter note D6. The bass line has a half note A2 and a half note G2.

Measures 61-62: Ninth staff, measures 61-62. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note G#2 and a half note F#2. Measure 62 continues the melody with a quarter note C#5, followed by a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass line has a half note E2 and a half note D2.

PARTIA TERZA - GAVOTTE EN RONDEAUX

This musical score is for a piece titled "PARTIA TERZA - GAVOTTE EN RONDEAUX". It consists of eight staves of music, numbered 67 through 96. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Ornaments are marked with a 'C' and a number (e.g., C2, C4, C6, C7). Trills are marked with a 'T'. Some notes are marked with an 'x'. The score is written in a single system with multiple staves.

Measures 67-71: The first staff (measures 67-71) shows a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together, with some rests. The key signature is three sharps.

Measures 72-75: The second staff (measures 72-75) continues the melodic line with various ornaments (C2, C4, C2) and fingerings. There are some rests and a trill (T) in measure 74.

Measures 76-79: The third staff (measures 76-79) features more complex ornamentation (C2, C4, C2, C7, C6) and fingerings. There are some rests and a trill (T) in measure 78.

Measures 80-83: The fourth staff (measures 80-83) continues the melodic line with various ornaments (C7, C4) and fingerings. There are some rests and a trill (T) in measure 82.

Measures 84-87: The fifth staff (measures 84-87) features more complex ornamentation (C2) and fingerings. There are some rests and a trill (T) in measure 86.

Measures 88-91: The sixth staff (measures 88-91) continues the melodic line with various ornaments (C1, C6) and fingerings. There are some rests and a trill (T) in measure 90.

Measures 92-95: The seventh staff (measures 92-95) features more complex ornamentation (C1) and fingerings. There are some rests and a trill (T) in measure 94.

Measures 96: The eighth staff (measure 96) shows the final measure of the piece, ending with a double bar line.

PARTIA TERZA

IV. MENUET I

 

MENUET II

 

PARTIA TERZA - MENUET I / MENUET II

12 0 4 1 0 1 3 4 2 4 2 4 C4 4

17

22 2 4 2 4 C2 4 0 1 1

27 1 4 2 4 0 C2 2 4 3 C4 2 3 2 0

V. BOURÉE

0 1 2 4 1 3 0 ④ 0 0 4 3 0 2 1 3 2 4 0 0 2 4

6 3 4 0 1 0 4 1 4 ② C2 2 4 0 0 4 3 4 C4 2 4 0 4 2 0

11 C4 2 4 0 3 4 3 0 0 2 2 p f

PARTIA TERZA - BOURÉE

Measures 17-32 of the Bourée. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with sustained notes and occasional chords. Fingering numbers (0-4) are indicated above the notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

VI. GIGUE

Measures 1-5 of the Gigue. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. Fingering numbers (0-4) are indicated above the notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

PARTIA TERZA - GIGUE

12

16

20

24

28