UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

SÉRGIO DE CARVALHO OLIVEIRA

**Aspectos de Linguagem Organística em *Das Wohltemperierte Clavier* –
“O Cravo Bem Temperado” de Johann Sebastian Bach**

SÃO PAULO,
2015

SÉRGIO DE CARVALHO OLIVEIRA

**Aspectos de Linguagem Organística em *Das Wohltemperierte Clavier* –
“O Cravo Bem Temperado”, de Johann Sebastian Bach**

Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Monteiro

SÃO PAULO,
2015

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Sérgio de Carvalho

Aspectos de Linguagem Organística em Das Wohltemperierte Clavier – "O Cravo Bem Temperado" de Johann Sebastian Bach / Sérgio de Carvalho Oliveira. -- São Paulo: S. Oliveira, 2015.

177 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Eduardo Henrique Soares Monteiro
Bibliografia

1. O Cravo Bem Temperado 2. Órgão de Tubos 3. Bach 4. Cravo 5. Interpretação I. Monteiro, Eduardo Henrique Soares II. Título.

CDD 21.ed. - 780

INSERIR FOLHA DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Eduardo Monteiro, em especial.

À Monica Isabel Lucas, pelo incentivo que me dedicou.

A minha companheira Ana Paula, pelo amor a obra de Bach.

Aos amigos Abel Vargas e Paulo Dias, pelo estímulo no fazer musical.

Ao meu sobrinho, Arthur Nicolaus Fendrich, pela colaboração.

Dedicado às mestras Helena Jank e Maria Lúcia Nogueira (*in memoriam*).

RESUMO

OLIVEIRA, S. C. **Aspectos de Linguagem Organística em *Das Wohltemperierte Clavier* – “O Cravo Bem Temperado”, de Johann Sebastian Bach.** Tese de Doutorado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

O objetivo da presente pesquisa é, decifrando o significado do termo Clavier (“teclado”, em sentido genérico), na obra tecladística de J. S Bach – especialmente nos Prelúdios e Fugas que compõem *Das Wohltemperierte Clavier, oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia* – concentrar-se naqueles que apresentam maiores problemas de execução ao cravo e propor uma leitura dessas peças ao órgão de tubos, levando em conta a linguagem instrumental de cada instrumento.

Palavras-chave: O Cravo Bem Temperado. Órgão de Tubos. Bach. Cravo. Interpretação.

ABSTRACT

OLIVEIRA, S. C. Aspects of Organistic Language in *Das Wohltemperierte Clavier* – Johann Sebastian Bach’s “The Well-Tempered Clavier”. PhD Thesis – School of Communication and Arts, University of São Paulo, 2015.

The objective of the present study remains in the meaning of the word Clavier (“keyboard”, in a general sense) in Bach’s keyboard works - especially the Preludes and Fuges of *Das Wohltemperierte Clavier, oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia* – to focus in those pieces that presents more difficulties to perform on a harpsichord and suggest a pipe organ performance according to each instrumental language.

Keywords: The Well-Tempered Clavier. Pipe Organ. Bach. Harpsichord. Interpretation.

ÍNDICE DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Título manuscrito de <i>Das Wohltemperierte Clavier</i>	1
Figura 2 – Prelúdio, BWV846a.....	8
Figura 3 – Prelúdio, BWV846.....	9
Figura 4 - Índice Temático de <i>Das Wohltemperierte Clavier</i> , Livro I (1722).....	16
Figura 5 - Índice Temático de <i>Das Wohltemperierte Clavier</i> , Livro II (1739-44).....	17
Figura 6 - Compassos iniciais da Fantasia, BWV 904.....	23
Figura 7 – Primeiro tema da Fuga em lá menor, BWV 904	23
Figura 8 – Segundo tema da Fuga em lá menor, BWV 904	23
Figura 9 - Tema da Fuga VIII do WTC II	24
Figura 10 - Tema da Fuga da Toccata Dórica, BWV 538.....	25
Figura 11 – Exemplo de Magalhães (1998) sobre a execução em cravo do Prelúdio VIII do Livro I, BWV 853.....	28
Figura 12 – Exemplo de Magalhães (1998) sobre a execução em clavicórdio do Prelúdio VIII do Livro I, BWV 853.	28
Figura 13 – Exemplo de Magalhães (1998) sobre a execução em órgão do Prelúdio VIII do Livro I, BWV 853.....	28
Figura 14 – Si grave na <i>Pièce d’Orgue</i> (BWV 572)	31
Figura 15 – Si bemol grave no Ricercare a seis vozes da Oferenda Musical, BWV 1079	32
Figura 16 - Notas graves que excedem a tessitura do órgão nos compassos finais da Fuga XX do Livro II, BWV 889	32
Figura 17 - Notas graves que excedem a tessitura do órgão nos compassos finais da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892	33
Figura 18 - Nota abaixo da extensão do órgão no compasso final da Fuga XXIV do Livro II, BWV 893.....	33
Figura 19 – Transição do modo <i>manualiter</i> (até o compasso 64) para o modo <i>pedaliter</i> (compasso 65) na Fuga em Dó menor, BWV 575	35
Figura 20 – Compassos iniciais do movimento final da Quarta Trio-Sonata para órgão, BWV 528	37
Figura 21 – Tema do Prelúdio I do Livro II, BWV 870	39
Figura 22 – Tema da Fuga IV do Livro II, BWV 873.....	39
Figura 23 – Tema da Fuga VII do Livro II, BWV 876	40
Figura 24 – Tema do Prelúdio IX do Livro II, BWV 878	40
Figura 25 – Tema do Prelúdio X do Livro II, BWV 879.....	41
Figura 26 – Tema da Fuga X do Livro II, BWV 879.....	41
Figura 27 – Tema do Prelúdio XI do Livro II, BWV 880	42
Figura 28 – Tema da Fuga XI do Livro II, BWV 880.....	42
Figura 29 – Tema da Fuga XIII do Livro II, BWV 882.....	43
Figura 30 – Tema da Fuga XVIII do Livro II, BWV 887.....	43
Figura 31 – Tema do Prelúdio XXI do Livro II, BWV 890.....	44
Figura 32 – Tema da Fuga XXI do Livro II, BWV 890.....	44
Figura 33 – Tema da Fuga XXIV do Livro II, BWV 893	45
Figura 34 – Tema da Fuga em Sol maior, BWV 541	47

Figura 35 – Tema da Fuga em Dó menor, BWV 546	47
Figura 36 – Tema da Fuga em Fá maior, BWV 540	47
Figura 37 – Tema da Fuga em Dó menor, BWV 537	48
Figura 38 – Tema da Fuga em Si menor, BWV 544	48
Figura 39 – Tema da Fuga em Dó maior, BWV 547	48
Figura 40 - Compassos iniciais da Fuga do Prelúdio BWV 545 (acima) e da Fuga I do Livro I, BWV 846 (abaixo)	49
Figura 41 – Compassos iniciais da Sarabanda da Suíte Inglesa III, BWV 808.	54
Figura 42 – Compassos iniciais do Prelúdio da Suíte Inglesa VI, BWV 811.	54
Figura 43 – Exemplo de sustentação de nota (<i>point d'orgue</i>) nos compassos finais da Fuga I, do Livro I, BWV 846.	55
Figura 44 – Exemplo de sustentação de nota (<i>point d'orgue</i>) nos compassos iniciais do Prelúdio IX, do Livro I, BWV 854.	56
Figura 45 - Coda final da Fuga XX do Livro I do WTC, BWV 865.....	57
Figura 46 – Exposição da Fuga IV do Livro I, BWV 849.....	64
Figura 47 – Compassos iniciais da Fuga XXII do Livro I, BWV 867.....	64
Figura 48 - Compassos iniciais da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892	65
Figura 49 – Exposição da Fuga IX do Livro II, BWV 878.....	65
Figura 50 – Compassos iniciais da Fantasia Cromática e Fuga, exemplo do estilo fantástico, BWV 903.....	70
Figura 51 - Compassos iniciais do Prelúdio I do Livro II, BWV 870	74
Figura 52 - Compassos iniciais da versão mais antiga, BWV870a/1	74
Figura 53 – Ponto de pedal nos compassos iniciais do Prelúdio em Dó maior, BWV 545a/1.	75
Figura 54 – Ponto de pedal nos compassos iniciais da Fantasia sobre <i>Komm, Heiliger Geist</i> , BWV 651.....	75
Figura 55 - Compassos 9 e 10 do Prelúdio IV do Livro I, BWV 849	78
Figura 56 - Compassos 33 e 34 da Fuga IV do Livro I, BWV 849	78
Figura 57 - Compassos 43, 44 e 45 da Fuga IV do Livro I, BWV 849.....	79
Figura 58 - Compassos 90 e 91 da Fuga IV do Livro I, BWV 849	79
Figura 59 - Compassos 101 e 102 da Fuga IV do Livro I, BWV 849.....	79
Figura 60 - Compasso 105 ao final da Fuga IV do Livro I, BWV 849.....	80
Figura 61 – Compassos iniciais do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852.	81
Figura 62 – Coral do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852.....	82
Figura 63 - Compassos 30 e 31 do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852.....	82
Figura 64 - Compassos 43 e 44 do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852.....	82
Figura 65 – Compassos finais do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852.	83
Figura 66 – Tema aumentado no soprano dos compassos finais da Fuga VIII do Livro I, BWV 853.....	83
Figura 67 - Compassos iniciais do Prelúdio XII do Livro I, BWV 857.....	84
Figura 68 - Compasso 11 do Prelúdio XII do Livro I, BWV 857	85
Figura 69 - Compasso 16 ao final do Prelúdio XII do Livro I, BWV 857.....	85
Figura 70 - Compassos 12 e 13 do Prelúdio XIV do Livro I, BWV 859	86
Figura 71 - Compassos 22 e 23 do Prelúdio XIV do Livro I, BWV 859	86
Figura 72 - Compassos 13 e 14 da Fuga XIV do Livro I, BWV 859	87

Figura 73 - Compassos 35, 36, 37, 38, 39 e 40 da Fuga XIV do Livro I, BWV 859	87
Figura 74 - Compasso 7 da Fuga XVII do Livro I, BWV 862.....	88
Figura 75 - Compasso 28 da Fuga XVII do Livro I, BWV 862.....	88
Figura 76 - Compassos 10 e 11 da Fuga XVII do Livro I, BWV 862	88
Figura 77 - Compassos 18 e 19 da Fuga XVII do Livro I, BWV 862	89
Figura 78 - Compassos 19, 20 e 21 do Prelúdio XVIII do Livro I, BWV 863	89
Figura 79 - Compassos 27, 28, 29, 30, 31 e 32 da Fuga XVIII do Livro I, BWV 863	89
Figura 80 - Compassos 1 e 2 do Prelúdio XXIII do Livro I, BWV 868	90
Figura 81 - Compassos 13, 14, 15 e 16 do Prelúdio XXIII do Livro I, BWV 868	90
Figura 82 - Compasso 10 da Fuga XXIII do Livro I, BWV 868.....	91
Figura 83 - Compasso 27 da Fuga XXIII do Livro I, BWV 868.....	91
Figura 84 - Compasso 37 do Prelúdio XXIV do Livro I, BWV 869	92
Figura 85 - Compasso 5 do Prelúdio XXIV do Livro I, BWV 869	92
Figura 86 - Compassos 39 e 40 do Prelúdio XXIV do Livro I, BWV 869.....	93
Figura 87 - Compassos 17, 18, 19, 20 e 21 da Fuga XXIV do Livro I, BWV 869	93
Figura 88 - Compassos 26, 27, 28, 29 e 30 da Fuga XXIV do Livro I, BWV 869	94
Figura 89 - Compassos 65, 66, 67, 68 e 69 da Fuga XXIV do Livro I, BWV 869	94
Figura 90 - Compassos 1 a 7 do Prelúdio IX do Livro II, BWV 878	95
Figura 91 - Compassos 51 a 54 do Prelúdio IX do Livro II, BWV 878	95
Figura 92 - Compassos 37 e 38 do Prelúdio XXII do Livro II, BWV 891	96
Figura 93 - Compassos 77 a 80 do Prelúdio XXII do Livro II, BWV 891	96
Figura 94 - Compassos 20 a 25 da Fuga XXII do Livro II, BWV 891	97
Figura 95 - Compasso 7 da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892.....	97
Figura 96 - Compasso 12 da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892.....	97
Figura 97 - Compasso 16 da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892.....	98
Figura 98 - Compasso 37 da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892.....	98
Figura 99 - Compasso 5 e 6 do Prelúdio XVI do Livro II, BWV 885.....	100
Figura 100 - Compasso 17 do Prelúdio XVI do Livro II, BWV 885.....	100
Figura 101 – Compassos 73 e 74 da Fuga XX do Livro I, BWV 865.	101
Figura 102 – Compasso 29 da Fuga XX do Livro I, BWV 865.....	101
Figura 103 – Compasso 36 da Fuga XII do Livro I, BWV 857.	102
Figura 104 - Compassos 10, 11 e 12 da Fuga XII do Livro I, BWV 857	102
Figura 105 - Compassos 24 e 25 da Fuga XII do Livro I, BWV 857	103
Figura 106 - Compassos 15 a 19 da Fuga XII do Livro I, BWV 857	103
Figura 107 - Compassos 49 a 53 da Fuga XII do Livro I, BWV 857	104
Figura 108 - Compassos 7 e 8 do Prelúdio XVI do Livro II, BWV 885.....	104
Figura 109 – Compasso 18 da Fuga XVI do Livro I, BWV 861.....	105
Figura 110 - Compassos 6 e 7 do Prelúdio XXII do Livro I, BWV 867	105
Figura 111 - Compasso 19 do Prelúdio XXII do Livro I, BWV 867.....	106
Figura 112 - Compassos 63 e 64 da Fuga XXII do Livro I, BWV 867	107
Figura 113 - Compasso 70 da Fuga XXII do Livro I, BWV 867.....	107
Figura 114 - Compassos iniciais da Fuga VII do Livro II, BWV 876.....	108
Figura 115 - Compasso 40 ao final da Fuga VIII do Livro II, BWV 877.....	108
Figura 116 - Compassos 33 e 34 da Fuga VIII do Livro II, BWV 877	109

SUMÁRIO

Introdução	1
<i>Das Wohltemperierte Clavier</i> no contexto da obra tecladística de J. S. Bach.....	1
Capítulo 2 – A escolha do teclado para se interpretar <i>Das Wohltemperierte Clavier</i>	30
2.1. Tessitura.....	31
2.2. Tipos de Fuga.....	34
2.3. Textura	52
2.4. Pontos de Pedal e Notas Longas	54
Capítulo 3 – Estilo Antigo em <i>Das Wohltemperierte Clavier</i>	61
Capítulo 4 – Aspectos de Linguagem Organística em <i>Das Wohltemperierte Clavier</i>	72
4.1. Modo <i>manualiter</i> em <i>Das Wohltemperierte Clavier</i>	77
4.2. Modo <i>pedaliter</i> em <i>Das Wohltemperierte Clavier</i>	99
Conclusão	110
Bibliografia.....	113
Referências Bibliográficas	113
Pesquisa Bibliográfica	115
Anexos.....	118

Introdução

Das Wohltemperierte Clavier no contexto da obra tecladística de J. S. Bach

“O teclado bem temperado, ou prelúdios e fugas em todos os tons e semitons, ambos com a terça maior ou Dó, Ré, Mi e com a terça menor ou Ré, Mi, Fá. Para uso e proveito de jovens músicos iniciantes que desejem instruir-se e para aqueles mais adiantados que queiram passar seu tempo de forma especial. Composto e revisto por Johann Sebastian Bach, mestre de capela e diretor musical de câmara do principado de Anhalt-Köthen. Ano de 1722” (BASSO, 1979: p. 685, tradução nossa)¹.

Figura 1 – Título manuscrito de *Das Wohltemperierte Clavier*

¹ Original: “Das Wohltemperierte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia Sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach p.t. Hochfurstl. Anhalt.Cothenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.”.

Com esse título, Bach abre a coleção de 24 Prelúdios e Fugas que se tornaria fundamental na formação dos pianistas e demais tecladistas, sendo considerada um dos marcos da música ocidental. A obra percorre todas as tonalidades maiores e menores, procedimento pouco utilizado anteriormente.

A escrita em todas as tonalidades tornou-se viável pela adoção das afinações denominadas “bem temperadas”. Esse termo não foi cunhado por Bach, mas por Andreas Werckmeister, que, em 1691, publica seu estudo sobre sistemas de afinação, cujo título é: *Temperamento musical ou ensino matemático claro e verdadeiro de como se pode afinar de forma bem temperada, por indicação do monocórdio, um clavicórdio, os elementos do órgão, os positivos, os regais, as espinetas e outros instrumentos semelhantes*².

François-René Tranchefort cita outros teóricos que abordaram a questão do temperamento, como Giuseppe Zarlino (1517-1590), o compositor holandês Christian Huygens (1629-1695), o médico francês Joseph Sauvur (1653-1716), os compositores alemães Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1650 - c. 1746) e Johann Mattheson (1691-1764), além de Jean Philippe Rameau (1683-1764), autor de imensa produção teórica (TRANCHEFORT, 1987: p.24).

Para uma definição de temperamento, pode-se recorrer a um contemporâneo de Bach, seu primo, e também compositor, Johann Gottfried Walther. Em 1732, Walther publicou seu *Musicalisches Lexicon*, ou *Musicalische Bibliothec*, primeiro dicionário musical que cita o nome de Bach entre os grandes músicos da época. Para Walther, o temperamento deve deleitar os ouvidos:

Temperamento (ital.) temperament (fr.), na afinação musical, um pequeno desvio da perfeição das proporções musicais, pela qual a ligação dos acordes acontece de maneira suave, e agradável ao ouvido. C.f. *Temperatura musical* de Werckmeister. Os italianos

² Original: “Musikalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematische Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, regale, Spinetten und dergleichen woltemperirt stimmen könne.” (RUEB, 2002: p. 374).

chamam-na também de *Participatione*, designação que os levou a chamar o *Sistema* atual de *Sistema temperato e participato*. (WALTHER, 2001: p. 538, tradução nossa)³.

Durante o século XX, muitos autores entenderam o termo “bem temperado” como sinônimo de temperamento igual, ou seja, de uma afinação que mantenha o mesmo tamanho para os doze semitons. Em várias obras de divulgação como, por exemplo, os trabalhos de Luc-André Marcel (MARCEL, s/d: p.92), Adolfo Salazar (SALAZAR, 1951: p. 123-125), Hans Neunzig (NEUNZIG, 1985: p.84) e Franz Rueb (RUEB, 2002: p. 99), encontra-se a mesma opinião.

Entretanto, à medida que se intensifica a pesquisa sobre a música antiga, essa opinião se mostra errônea. Nikolaus Harnoncourt, por exemplo, ressalta:

O temperamento dito igual, que muita gente erroneamente confunde com o sistema ‘bem temperado’, surgiu muito mais tarde, no século XIX, quando entrou em uso. Aqui também há exceções que são mantidas até a nossa época pela tradição da corporação dos afinadores de piano que, dando uma afinação diferente às diversas tonalidades, permitem uma verdadeira caracterização tonal, mesmo nos instrumentos de teclado. (HARNONCOURT, 1988: p. 103).

Para Pierre-Yves Asselin, que realizou uma importante experiência de temperamentos *versus* repertórios, as afinações do século XVIII, com intervalos mais ou menos puros, fazem a transição das afinações mesotônicas dos séculos XVI e XVII, que continham muitas terças puras, para a afinação propriamente igual, aproximadamente de 1850 em diante. Asselin diz que: “Nos séculos XVI e XVII, utilizaram-se principalmente o clássico mesotônico de terças maiores puras por toda a Europa (...)” (ASSELIN, 1982: p. 145, tradução nossa)⁴.

Segundo Asselin, os predecessores de Bach, como Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Pachelbel (1653-1705), Nicolaus Bruhns (1665-1697), Vincent Lübeck (1654-1740) e outros, praticavam o temperamento mesotônico clássico, mas, em certas obras setecentistas, como as de Johann Froberger (1605-1667), por mais curioso que possa parecer na evolução dos

³ Original: “*Temperamento (ital.) temperament (fr.)* Temperatur, ist in der musicalischen Stimmung, ein kleiner Abschnitt von der Vollkommenheit der musicalischen *Proportionem*, wodurch die Zusammenbindung der *progressen* füglich geschiehet, und das Gehör vergnügnet wird. S. Werckmeisters musicalische *Tempera/tur*, p.e. Die Italiäner nennen es auch sonst: *Participatione*; und dieses hat sie auch dahin gebracht, dass sie das heutige *Systema*, *Systema temperato* und *participato* heissen.”

⁴ Original: “Les XVIe et XVII siècles ont utilisé principalement le mésotonique classique à tierces majeures pures partout Europe (...)”

temperamentos, utilizava-se um campo de ação de tonalidade um pouco mais vasto do que uma afinação mesotônica permitiria.

Esse autor afirma que os dados históricos mostram que a evolução de sistemas de afinação menos limitados foi impulsionada na Alemanha, especialmente na região central, desde os finais do século XVII, o que se pode verificar pelos temperamentos utilizados e pelo repertório.

A evolução ocorreu de modo análogo para o cravo e para o órgão, sendo que o repertório alemão para esses dois instrumentos se comporta de maneira similar, do ponto de vista tonal. Para Asselin, é inegável que, no início do século XVIII na Alemanha, já se conheciam as soluções de afinação com acordes bem temperados, aproximando-se mais ou menos do temperamento igual (ASSELIN, 1982: p. 145-146).

Harald Vogel comenta a importância da transição ocorrida nos sistemas de afinação na música da Alemanha Central e particularmente da Turíngia, região em que Bach viveu:

Também de importância crucial para o estilo da Alemanha Central foi a mudança do mesotônico, temperamento pretoriano, para o sistema bem temperado. No mesotônico, do qual existem diferentes versões, as terças maiores puras são dispostas ao custo de limitar o número de tonalidades praticáveis, tocáveis. As terças maiores construídas sobre Si, Fá sustenido, Dó sustenido e Sol sustenido são tão fortemente dissonantes que não podem ser usadas. Nesse sistema o espectro dos chamados modos de igreja não pode ser excedido. Por outro lado, numa afinação bem temperada, todas as tonalidades são utilizáveis. As tonalidades mais distantes (aquelas com mais acidentes) são tensas e agitadas, enquanto as tonalidades mais usuais soam relaxadas e bem fundidas. Em algumas das possíveis afinações bem temperadas, os acordes de tônica de Dó maior, Sol maior e Fá Maior são os mesmos ou muito próximos a acordes análogos do mesotônico. Também há consideráveis diferenças entre os sistemas bem temperados e o sistema igual utilizado hoje em dia, no qual todos os intervalos em todas as tonalidades são exatamente os mesmos. Andreas Werckmeister foi um dos principais defensores dos sistemas bem temperados de afinação e exerceu uma forte influência sobre a organaria da Turíngia. (VOGEL, 2000, tradução nossa)⁵.

⁵ Original: “Also of crucial significance to the Central German style was the move away from mean-tone, Praetorian temperamento to the well-tempered system. In mean tone (of which there are many versions), pure major thirds are purchased at the cost of limiting the number of playable Keys. The major thirds built on B, F#, C#, and G# are so strongly dissonant that they cannot be used. In this system the range of the so-called church modes may not be exceeded. In the well-tempered tuning, on the other hand, all keys are usable. The most distant keys (those with many accidentals) are tense and agitated, while the traditional keys sound relaxed and well blended. In some of the possible well-tempered tunings the tonic chords of C major, G major, and F major are the same or very close to the analogous chords in mean-tone. There are also considerable differences between the well-tempered system and the

É provável que Bach preferisse trabalhar com essas afinações bem temperadas, que produzem tonalidades com características diferenciadas, distinguindo bem os “afetos”. Na afinação igualmente temperada, temos apenas duas “cores”, a tonalidade com a terça maior e a tonalidade com a terça menor, enquanto na afinação desigual, ou “bom temperamento”, temos doze “cores” maiores e doze “cores” menores, o que enriquece a percepção dos intervalos musicais.

Anteriormente a Bach, segundo Marcel (s/d, p. 92-93), músicos como Johann Friedrich Treiber (1642-1719), Johann Caspar Ferdinand Fischer (*Ariadne Musica neo-organoedum*, c.1715), Johann Mattheson (*Exemplarische Organisten Probe*, 1719), e Friedrich Suppig (*Labyrinthus Musicus*, 1722) experimentaram as possibilidades de se escrever em doze tonalidades maiores e menores.

Hans Neunzig se refere também a Johann Pachelbel (1653-1705) como um dos predecessores de Bach que ampliaram o campo das tonalidades:

Pachelbel já utiliza nas suas suítes 17 tonalidades, J.C. Fischer, na sua *Ariadne Musica*, uma coletânea de prelúdios e pequenas fugas para órgão, 19 tonalidades maiores e menores e a frígia em mi. O primeiro a utilizar as 24 tonalidades não foi Bach, mas Mattheson, que em 1719 escreveu, na sua *Exemplarische Organistenprobe* (Prova Exemplar do Organista) exercícios de baixo cifrado em todas as tonalidades. A maior glória de ter escrito música viva em 24 tonalidades cabe a Bach. (NEUNZIG, 1985: p. 84-85)

Ariadne Musicae, de Fischer, é citada diversas vezes por David Ledbetter em seu estudo sobre *Das Wohltemperierte Clavier* (doravante WTC) como uma das matrizes mais importantes para a concepção dessa obra (LEDBETTER, 2002).

Christoph Wolff concorda a respeito da influência da obra de Fischer em Bach na composição de WTC, referindo-se a outros músicos germânicos que Bach tenha estudado mais profundamente, segundo informação de Carl Philipp Emanuel Bach a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), o primeiro biógrafo de Bach: Johann Jakob Froberger (1605-1667), Johann Kaspar

equal-tempered system used today, in which all intervals in all cases are exactly the same. Andreas Werckmeister was one of the principal advocates of the well-tempered tuning systems, and he had a particularly Strong effect in organ building in Turingia.”

Kerll (1627-1693), Johann Joseph Fux (1660-1741), e Johann Theile (1646-1724), aluno de Heinrich Schütz (1585-1672):

Theile, um músico acadêmico, é autor de um *Manual da Arte Musical*, uma obra de teoria musical aplicada da qual Walther possuía uma cópia e que pode ter fornecido a Bach a ideia para a elaboração de *A Arte da Fuga*. Mais próximos à época de Bach figuram: Johann Pachelbel, mestre da música coral para órgão e professor do irmão de Bach em Ohrdruf, Johann Christoph; Johann Kuhnau, músico especialmente talentoso e antecessor imediato de Bach em Leipzig; e finalmente Johann Gaspar Ferdinand Fischer que provavelmente estudou com Lully e cuja obra, *Ariadne Musicae*, forneceu a Bach temas para as *Invenções* além da ideia para o *Cravo Bem-Temperado*. (WOLFF, 1998: p. 11-12, tradução nossa)⁶.

Richard Crocker também concorda sobre a influência de Fischer sobre Bach:

A obra mais importante desse período foi uma coleção manuscrita de pequenos prelúdios e fugas que Bach reuniu sob o título, *The Well-tempered Clavier*, (...) numa tentativa óbvia de superar coleções similares, especialmente a *Ariadne Musicae* de Ferdinand Fischer. (...) Bach afinava como Fischer (e outros) afinavam, usando um temperamento ‘circular’ que ampliava o campo das tonalidades utilizáveis sacrificando a pureza daquelas do centro. (CROCKER, 1986: p. 331-332, tradução nossa)⁷.

WTC é uma obra concebida para provar o “bom temperamento”. É possível situá-la entre as obras pedagógicas do compositor, já que no *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedmann Bach* – “Pequeno Livro de Teclado para Wilhelm Friedmann Bach” – que data de 1720, encontram-se onze versões, em alguns casos mais curtas, dos prelúdios que compõem WTC.

Wolff também se refere a essa conexão entre essas duas obras:

Mais de um terço dos prelúdios de *O Cravo Bem-Temperado* (Livro I) foi concebido como peças de estudo para Wilhelm Friedemann, mas a precisão com a qual em um

⁶ Original: “Theile, a scholarly musician, was the author of a *Musicalisches Kunstbuch*, a book of applied music theory of which Walther made a copy and which might have supplied Bach with the idea of the construction of *The Art of Fugue*. Closer to Bach’s time were Johann Pachelbel, master of the organ chorale and teacher of Bach’s Ohrdruf brother, Johann Christoph; the gently gifted Johann Kuhnau, Bach’s immediate predecessor in Leipzig; and finally Johann Gaspar Ferdinand Fischer, who may have studied with Lully and whose *Ariadne Musicae* furnished Bach with themes for his *Inventions* and the idea for *The Well-Tempered Clavier*.”

⁷ Original: “The most fruitfull work of these years (...) was a manuscript of little preludes and fugues Bach assembled under the title, *The Well-tempered Clavier*, (...) in an obvious attempt to surpass similar collections, especially the *Ariadne Musicae* of Ferdinand Fischer. (...) Bach tuned as Fischer (and others) had tuned, using a ‘circulating’ temperament that widened the realm of usable keys by sacrificing the purity of those in the center.”

...o momento chegaram a sua forma final é um dos segredos não apenas de sua grandeza mas também de sua atratividade. (WOLFF, 1998: p. 22, tradução nossa)⁸.

As duas versões dos prelúdios, no *Clavierbüchlein* e em WTC, diferem em alguns detalhes, como se percebe, por exemplo, ao se comparar o Prelúdio em Dó maior do *Clavierbüchlein*, com 26 compassos (Figura 2), com o Prelúdio I em Dó maior de WTC, com 35 compassos (Figura 3).

⁸ Original: “More than a third of the preludes of *The Well-Tempered Clavier* (Part I) were conceived as studies for Wilhelm Friedemann, but the very consistency with which a definite point was carried through in them is one of the secrets not only of their greatness but of their attractiveness as well”

5

10

15

20

25

30

35

Figura 2 – Prelúdio, BWV846a

Figura 3 – Prelúdio, BWV846

Os prelúdios comuns ao *Clavierbüchlein* e ao WTC são voltados para desenvolver tanto aspectos técnicos, como os Prelúdios II em Dó menor, III em Dó sustenido maior, V em Ré maior e VI em Ré menor, como aspectos expressivos, como os Prelúdios IV em Dó sustenido menor, VIII em Mi bemol menor, IX em Mi maior e XII em Fá menor. A esses prelúdios, Bach agrega onze fugas de duas a cinco vozes, além de mais treze prelúdios e fugas, completando as 24 tonalidades.

No ano seguinte, ele ainda extrai do *Clavierbüchlein* quinze *Preâmbulos* a duas vozes e quinze *Fantasias* a três vozes, e prepara uma coleção, mudando os títulos de *Preâmbulos* para

Invenções e de *Fantasia*s para *Sinfonias*. Essa coleção é prefaciada por Bach, como um “guia” para que estudantes possam aprender a manejar duas e três vozes, ter boas ideias musicais e saber desenvolvê-las (*Inventio*), adquirindo um estilo *cantabile* na execução e um bom gosto na composição. As *Invenções e Sinfonias* abarcam as tonalidades com armadura de clave até quatro acidentes.

Bach não cessou de aperfeiçoar essas obras, como ressalta Forkel:

À medida que Sebastian Bach se aperfeiçoava, ele agregava uma perfeição maior a suas obras. Isso é particularmente observável no que diz respeito às *Invenções* e ao *Cravo Bem-Temperado*. Ao longo do tempo, ele descartava qualquer elemento supérfluo ou insípido que ainda pudesse estar aderido às peças, tornando-as esteticamente agradável e tão inteiramente melodiosas em relação ao que eram em sua forma original que se tornaram obras-primas. (FORKEL, 1801; apud WOLFF, 1998: p. 390, tradução nossa)⁹.

Dessa forma, Bach expande o projeto pedagógico voltado para seu talentoso filho, fundando uma verdadeira escola de teclado, como se pode depreender a partir de relatos de alguns de seus discípulos ou pessoas a eles ligadas, como o de Ernst Ludwig Gerber, que, por volta de 1790, relata sobre seu pai, Heinrich Nicolaus Gerber, organista da Corte de Sondershausen, e um dos alunos de Bach: “Na primeira aula, ele colocou as *Invenções* diante dele. Após ele as ter estudado até Bach considerar satisfatório, seguiram-se uma série de suítes e depois o *Cravo Bem-Temperado*.” (GERBER, 1790; apud WOLFF, 1998: p. 322, tradução nossa)¹⁰.

É importante mencionar outra obra didática que Bach compôs no segundo período de Weimar (1714-1717), portanto, antes de WTC. Trata-se de *Das Orgelbüchlein* – Pequeno Livro de Órgão – que compreende 45 *Prelúdios sobre Corais* (ou arranjos corais, do alemão “Choralbearbeitungen”), compreendendo o ano litúrgico em suas principais comemorações:

⁹ Original: “As Seb. Bach gradually perfected himself, he gave many of his works more perfection. This is particularly true of the *Inventions* and *The Well-Tempered Clavier*. As time went on, he discarded every superfluous and every tasteless element that still adhered to them from earlier years, and made them so tasteful and so completely melodious that in their later form they became masterpieces, which they had not been originally.”

¹⁰ Original: “At the first lesson he set his *Inventions* before him. When he had studied these through to Bach’s satisfaction, there followed a series of suites, then *The Well-Tempered Clavier*.”

Advento, Natal, Epifania, Paixão, Páscoa e Pentecostes, além de aspectos da doutrina luterana. Esses prelúdios-corais apresentam vários procedimentos contrapontísticos – *cantus firmus*, melodia coral simples ou ornamentada, imitações ou paráfrases para os acompanhamentos, etc. Além de ser um tratado de composição, em que se percebe a influência de Girolamo Frescobaldi (1583-1644), especialmente de sua obra *Fiori Musicale* (c. 1635), a coleção resume os principais motivos da escrita para pedal, exaustivamente empregados na música barroca alemã.

Pode-se dizer que as *Invenções e Sinfonias*, para um e/ou dois teclados manuais (modo *manualiter*), e os Prelúdios-Corais para um e/ou dois teclados manuais com pedaleira (modo *pedaliter*) do *Orgelbüchlein* proporcionam a formação básica tanto em termos da técnica tecladística para o cravo, o órgão ou o clavicórdio, como também em termos da técnica composicional. Já WTC consolida essa formação no sentido de maestria, tanto na arte de execução como na arte de composição.

Mesmo as obras da época juvenil de Bach já testemunham sua maestria, como, por exemplo, as sete *Tocatas* (c.1706-1711), editadas comumente para cravo, já que não requerem a utilização da pedaleira. No entanto, sua linguagem é bem organística, com muitas notas longas e ligadas, formando dissonâncias que no cravo se perdem, de modo similar a muitos prelúdios e fugas de WTC. Essas tocatas estão vinculadas ao período em que Bach se aperfeiçoa com Dietrich Buxtehude em Lübeck, de outubro de 1705 a fevereiro de 1706.

Outras obras do período juvenil, como a *Toccata e Fuga* em Ré menor BWV 565 e a *Fantasia e Fuga* em Sol menor BWV 542, expressam esse momento brilhante da formação de Bach como intérprete virtuosístico, porém sem espelhar ainda a sua preocupação didática e pedagógica.

Com WTC, completado em Cöthen em 1722, Bach encontra-se em sua maturidade como compositor, tanto no aspecto artístico como didático. No ano seguinte parte para Leipzig, seu último reduto, onde alcança uma enorme versatilidade estilística, instrumental e vocal, como R. Crocker comenta:

A despeito de seu profundo envolvimento com a música sacra, Bach encontrou tempo em Leipzig para dar continuidade à composição de música instrumental seguindo o mesmo caminho que ele havia iniciado em Cöthen. Esse caminho levou-o à conquista de um público amador mais numeroso, que podia ser atraído apenas por meio de

publicações. As coleções que ele compôs em Cöthen (sonatas e suítes, o *Cravo Bem-Temperado*, as *Invenções*) apontavam nessa direção. Fiel à forma, Bach seguiu o exemplo de seus predecessores, agora voltando-se às partitas como obra para primeira publicação. Essa era uma escolha natural, mas provavelmente errônea; o *Cravo Bem-Temperado* era o único sucesso real que Bach conheceria por parte dessa audiência maior nos anos de 1700 – e isso apesar de não ter sido publicado durante sua vida. (CROCKER, 1986: p. 334, tradução nossa)¹¹.

Contemporâneas a WTC são as suítes de danças, que datam do período de Cöthen, 1717-1723, posteriormente denominadas *Suites Inglesas* e *Francesas*, além de outras suítes que permaneceram avulsas. Seu caráter profano as remete naturalmente à interpretação cravística, apesar de não haver indicação quanto a isso.

A partir de 1726, já em Leipzig, Bach prepara mais uma coleção tecladística além de WTC, que é a série *Clavierübung* – “Exercício de Teclado”, que se desdobrará em quatro partes, cobrindo duas décadas de trabalho: *Seis Partitas* para cravo, *Concerto Italiano* e *Abertura Francesa* para cravo com dois manuais, *Missa e Catecismo* para órgão com dois manuais e pedal, e *Ária com trinta variações*, obra conhecida como *Variações Goldberg*, para cravo com dois manuais.

Esses quatro volumes representam a maturidade estilística e de linguagem instrumental de Bach no manuseio dos teclados, cravo nos volumes I, II e IV (apesar de o instrumento não estar indicado no volume I), e órgão, apenas com o uso dos teclados manuais (modo *manualiter*), ou com o acréscimo da pedaleira (modo *pedaliter*), no volume III.

Os *Dezoito Corais de Leipzig*, os *Seis Corais Schübler*, as *Variações Canônicas sobre Vom Himmel hoch da komm ich her* e as *Seis Trio-Sonatas* também devem ser citados como matéria de aperfeiçoamento técnico e composicional, no caso dos organistas. São obras da maturidade, além de alguns grandes *Prelúdios e Fugas*.

¹¹ Original: “In spite of his deep involvement with sacred music, Bach found time in Leipzig to pursue instrumental music along the path he had started at Cöthen. This path led to the wider amateur audience, who could be reached only through publication. The collections he had made at Cöthen (sonatas and suites, the *Well-Tempered Clavier*, the *Inventions*) all pointed in this direction. True to form, Bach followed the example of his predecessors, now turning to partitas for his first publication. This was a natural choice, but probably a wrong one; the *Well-Tempered Clavier* was the real, the only success Bach was to have with this wider audience in the 1700s – and that without even being published in his lifetime.”

O restante do repertório composto para órgão, que chega a três dezenas de *Prelúdios e Fugas*, *Fantasias e Fugas* e *Tocatas e Fugas*, e outras peças avulsas, dentre as quais se pode incluir a *Passacaglia*, pertence ao período juvenil, obras provavelmente concebidas para a performance do próprio Bach, dada a alta virtuosidade organística que apresentam, virtuosidade por meio da qual ele era largamente reconhecido, como Forkel assinala:

(...) Bach sempre tocava o órgão; e empregava, além disso, o pedal obbligato, do qual o verdadeiro uso poucos organistas têm o conhecimento. Ele produzia com o pedal não somente as notas fundamentais, ou aquelas para as quais organistas comuns usam o dedinho da mão esquerda, mas ele tocava uma melodia real no baixo com seus pés, a qual era frequentemente de tal natureza que a maioria dos intérpretes dificilmente poderia produzir com seus cinco dedos. (FORKEL, 1801; apud WOLFF, 1998: p. 438, tradução nossa)¹².

Por volta de 1740, Bach prepara mais uma coleção de prelúdios e fugas em todas as tonalidades. Apesar de não ostentar nenhum título, é claramente o segundo volume de WTC. Nesse segundo volume, os prelúdios e fugas, em geral, são mais extensos que os do primeiro volume.

Forkel aponta algumas diferenças entre os dois Livros de WTC:

A Segunda Parte dessa obra, que também contém 24 prelúdios e fugas em todos os tons, foi composta em um período posterior. Consiste, do início ao fim, inteiramente em obras-primas. Na Primeira Parte, por outro lado, ainda há alguns prelúdios e fugas que trazem marcas da imaturidade dos anos de juventude e provavelmente foram mantidas pelo autor para completar a série de 24 peças. Mas mesmo aí, o compositor modificou, ao longo dos anos, tudo o que foi possível. Passagens inteiras foram tanto excluídas quanto reescritas, de tal modo que nas últimas cópias constam poucas peças que podem ser consideradas como imperfeitas. Entre estas, reconhecemos as fugas em Lá menor, Sol maior e Sol menor, Dó maior, Fá maior e Fá menor. No entanto, o restante é excelente, e algumas delas em tal grau que não se mostram inferiores àquelas da Segunda Parte. Mesmo a Segunda Parte, originalmente com peças mais perfeitas, ao longo do tempo, passou por grandes aprimoramentos, como pode ser observado ao se comparar as cópias mais antigas com as que se seguiram. (FORKEL, 1801; apud WOLFF, 1998: p. 467 – 468, tradução nossa)¹³.

¹² Original: "(...) Bach always played the organ; and employed, besides, the obbligato pedal, of the true use of which few organists have any knowledge. He produced with the pedal not only the fundamental notes, or those for which common organists use the little finger of the left hand, but he played a real bass melody with his feet, which was often of such a nature that many a performer would hardly have been able to produce it with his five fingers."

¹³ Original: "The Second Part of this work, which also contains 24 preludes and fugues in all the keys, was composed at a later period. It consists, from the beginning to the end, entirely of masterpieces. In the First Part, on the other

Nesse mesmo período, Bach compõe ou revisa grandes *Prelúdios e Fugas* para órgão, como os *Prelúdios e Fugas* em Si menor BWV 544, em Sol maior BWV 541 e em Mi menor BWV 548. Richard Crocker comenta a produção tecladística de Bach, nos anos trinta e quarenta, em Leipzig:

Bach preocupava-se, nessa época, com a compilação, em parte para publicação e em parte para sua própria satisfação, de suas melhores peças para teclado. Elas incluem três séries de arranjos corais de vários tipos – Seis Corais em Diferentes Estilos (BWV 645-650, publicados em 1746-1750), Dezoito Corais (BWV 651-668) e o Clavierübung III (BWV 669-689, publicado em 1739), contendo também um longo prelúdio e fuga (BWV 552, Santa Ana). Presumivelmente, nesse mesmo período, ele fez uma segunda coleção de vinte e quatro prelúdios e fugas que dá continuidade a WTC (embora sem essa designação nos manuscritos existentes). (CROCKER, 1986: p. 338, tradução nossa)¹⁴.

A maioria das peças que constam no Livro II apresenta uma escrita mais adequada às possibilidades do cravo em comparação com as do Livro I, em geral mais apropriado ao órgão, como se Bach, ao longo do trajeto de composição desses dois volumes, tivesse desenvolvido linguagens tecladísticas de uma maneira mais específica.

Neste trabalho, serão apontadas peças de WTC em que o órgão seria o instrumento preferível em vez do cravo, levando em conta as possibilidades instrumentais pertinentes a cada um desses instrumentos, bem como o estilo em que estão escritas.

Nossa escolha em interpretar algumas peças de WTC ao órgão em vez de ao cravo não se baseia apenas na questão teórica da linguagem instrumental, mas principalmente parte da

hand, there are still some preludes and fugues which bear marks of the immaturity of early youth and have probably been retained by the author only to have the number of four-and-twenty complete. But even here the author corrected, in course of time, whatever was capable of amendment. Whole passages are either thrown out, or differently turned, so that in the later copies there are very few pieces left which can still be reproached as imperfect. Among these reckon the fugues in A minor, G major and G minor, C major, F major and F minor. But the rest are all excellent, and some of them in such a degree as not to be inferior to those in the Second Part. Even in the Second Part, which was originally the more perfect, received in the course of time great improvements, as may be seen by comparing older and newer copies.”

¹⁴ Original: “Bach preoccupied himself during these years with collecting, partly for publication and partly for his own satisfaction, his best keyboard pieces. These included three series of chorale settings of various types – Six Chorales in Different Styles (BWV 645-650, published 1746-1750), Eighteen Chorales (BWV 651-668), and Clavier-Übung III (BWV 669-689, published 1739), containing also a huge prelude and fugue (BWV 552, St. Anne). Also collected during these years, presumably, were the twenty-four preludes and fugues (BWV 870-893) that make up a sequel to the *Well-tempered Clavier* (although not so designated in the surviving copies).”

constatação de um impasse prático, ao se executar a *coda* final da Fuga XX em Lá menor do Livro I, ao cravo ou ao clavicórdio, e mesmo ao piano. Nessa passagem há uma impossibilidade absoluta de segurar as sete vozes que Bach enuncia nos compassos finais – impossibilidade esta mesmo para mãos avantajadas.

Considerando que a escrita de Bach é precisa, colocamos as seguintes indagações: somente num teclado com pedal, em suma, num órgão de tubos, seria possível interpretar essa fuga? E as outras peças de WTC, poderiam também ter sido escritas para órgão?

Nossa hipótese é que WTC é uma obra que, para ser executada integralmente, necessita de um instrumento equipado com pedal e com capacidade de sustentação do som, ou seja, o órgão de tubos.

Para facilitar a discussão, colocamos a seguir um índice temático dos dois Livros de WTC, na Figura 4 e na Figura 5.

Contents

Vol. I

1	Preludio	Fuga a 4 voci	13	Preludio	Fuga a 2 voci
2	Preludio	Fuga a 3 voci	14	Preludio	Fuga a 4 voci
3	Preludio	Fuga a 3 voci	15	Preludio	Fuga a 3 voci
4	Preludio	Fuga a 5 voci	16	Preludio	Fuga a 4 voci
5	Preludio	Fuga a 4 voci	17	Preludio	Fuga a 4 voci
6	Preludio	Fuga a 3 voci	18	Preludio	Fuga a 4 voci
7	Preludio	Fuga a 3 voci	19	Preludio	Fuga a 3 voci
8	Preludio	Fuga a 3 voci	20	Preludio	Fuga a 4 voci
9	Preludio	Fuga a 3 voci	21	Preludio	Fuga a 3 voci
10	Preludio	Fuga a 2 voci	22	Preludio	Fuga a 5 voci
11	Preludio	Fuga a 3 voci	23	Preludio	Fuga a 4 voci
12	Preludio	Fuga a 4 voci	24	Preludio	Fuga a 4 voci Largo

Figura 4 - Índice Temático de *Das Wohltemperierte Clavier*, Livro I (1722)

Capítulo 1 – O enigma do termo *Clavier* em *Das Wohltemperierte Clavier*

Com o movimento das últimas décadas no âmbito de interpretação da música antiga, promovendo o resgate de técnicas e instrumentos, e mesmo antes, a obra *Das Wohltemperierte Clavier* tem suscitado dúvidas em estudiosos e intérpretes sobre qual seria exatamente o “teclado” a que Bach se refere, já que o vocábulo *Clavier* pode significar qualquer dos teclados à disposição na Alemanha no início do século XVIII, ou seja, o órgão, o cravo ou a espineta, e o clavicórdio.

Johann Walther, em seu *Lexicon*, dá uma definição do que seria um “teclado” (*Clavier*):

Claviatura, Claviarum (lat.), Clavier (fr.), s.m. são aquelas partes de um clavicórdio, cravo, órgão e similares (*pinnae tactile, organicae, lat.*) feitas de madeira, osso ou marfim que são tratadas com os dedos e pés para que as cordas e os tubos dêem os seus sons. (WALTHER, 2001: p. 157, tradução nossa)¹⁵.

Para ele, o clavicórdio é o teclado preferível para iniciar o aprendizado:

Clavicordo (ital.), Clavichordium (lat.) ou *Clavis chordarum*. Esse instrumento bastante conhecido é por assim dizer a primeira gramática de todos os instrumentistas; pois, dominando este, eles facilmente tocarão espinetas, cravos, regais, positivos e órgãos. É, de resto, uma palavra composta do latim e do grego. (...). Mathias Martinius, porém diz: a palavra latina *Clavis* vem do grego (...). (WALTHER, 2001: p. 157, tradução nossa)¹⁶.

Ralph Kirkpatrick, intérprete pioneiro da obra de Domenico Scarlatti, percebe o emprego tríplice do termo *Clavier* nas gravuras de capa das obras *Clavier-Übung* (1689), *Frische Clavier Früchte* (1696) e *Biblische Historien* (1700), de Johann Kuhnau, representando, respectivamente, um cravo, um clavicórdio e um órgão de câmara. Segundo Kirkpatrick:

Se bem que certas obras de Bach sejam expressamente destinadas ao cravo ou ao órgão, uma grande parte de sua música de teclado não traz nenhuma indicação mais precisa

¹⁵ Original: “*Claviatura, Claviarium (lat.) Clavier (gall.) s. m.* sind diejenigen aus Holtz, Knochen oder Helffenbein gemachte Stücke eines *Clavichordii*, Clavizimbels, Orgel, u. d. g. (*pinnae tactile, organicae, lat*) die man mit den Fingern und Füßen tractiret, damit die Saiten und Pfeiffen ihren Ton von sich geben mögen.”

¹⁶ Original: “*Clavicordo (ital.) Clavichordium (lat.) qs. Clavis chordarum*. Dieses sehr bekannte Instrument, ist, so zu reden, aller Spieler erste *Grammatica*; denn, so sie dieses mächtig sind, können sie auch auf Spinetten, Clavicymbeln, Regalen, Positiven und Orgeln, zurechte kommen. Ist übrigens ein aus einem Lateinischen und Griechischen zusammen gesetztes Wort. (...). Mathias Martinius aber sagt: das lateinische Wort *Clavis* komme aus dem Griechischen (...)”

além da palavra *Clavier*. Na época da publicação do *Versuch* de Carl Philipp Emanuel Bach em 1753, o termo *Clavier* estava mais reservado ao clavicórdio, enquanto o cravo era chamado *Clavicimbel* ou *Flügel* ou *Kielflügel*. É sem dúvida essa mudança de sentido da palavra *Clavier* que explica as diferentes traduções do *Clavier bien tempéré*. Em França se denomina *Le Clavecin bien tempéré* e na Itália *Il clavicembalo ben temperato*; no mundo anglófono é chamado de *Well-Tempered Clavichord*. Na primeira edição inglesa, na qual consta simplesmente como título *Forty-Eight Preludes and Fugues*, não se faz menção ao clavicórdio, mas, depois da metade do último século, é certo que a referência ao clavicórdio predomina no mundo anglófono. (KIRKPATRICK, 1985: p. 26, tradução nossa)¹⁷.

Assim, o termo *Clavier* tem sido traduzido para *cravo* (português), *clavecin* (francês), *clave* (espanhol), *clavichord* (inglês), *clavicembalo* (italiano). É importante ressaltar que o termo era grafado, no século XVIII, *Clavier* e não *Klavier*, forma moderna, e que se refere ao pianoforte. Wilfrid Mellers pondera a problemática de tradução e a diversidade de linguagem instrumental em WTC:

Das wohltemperierte Clavier não deveria, naturalmente, ser traduzido como *O clavicórdio bem temperado*, embora frequentemente isso ocorra. *Clavier* simplesmente designa um instrumento de teclado; e aqueles disponíveis para Bach eram o clavicórdio, o cravo, o cravo-pedaleira e o órgão. Uma minoria das peças [de WTC] só pode soar eficazmente com a capacidade de sustentação do órgão; algumas, com estilo percussivo e arpejado, claramente sugerem o cravo; muitas podem ser mais convincentes quando tocadas ao clavicórdio; uma ou duas até mesmo profeticamente sugerem o fortepiano, o novo instrumento com o qual Bach teve um contato não muito estimulante, durante sua visita à corte de Frederico, o Grande. (MELLERS, 1980: p. 39, tradução nossa)¹⁸.

Essa problemática de tradução pode ter induzido à ideia de que Bach escreveu o Livro I, e por extensão, o Livro II de WTC, tendo em mente apenas um tipo de teclado. Ou melhor, a

¹⁷ Original: “Bien que certaines oeuvres de Bach soient expressément destinées au clavecin ou à l’orgue, une grande partie de sa musique de clavier ne comporte pas d’indication plus précise que le mot *Clavier*. A l’époque de la publication du *Versuch* de Carl Philipp Emanuel Bach en 1735, le terme *Clavier* était plutôt réservé au clavicorde, le clavecin étant appelé *Clavicimbel* ou *Flugel* ou *Kielflügel*. C’est sans doute ce glissement de sens du mot *Clavier* qui explique les différentes traductions du titre du *Clavier bien tempéré*. En France, on l’a toujours appelé le *Clavecin bien tempéré*, et en Italie *Il clavicembalo ben temperato*; il n’y a que dans le monde Anglophone qu’on l’appelle *The Well-Tempered Clavichord*. Dans la première édition anglaise, où il porte simplement comme titre *Forty-Eight Preludes and Fugues*, il n’est pas fait mention du clavicorde. Mais depuis le milieu du siècle dernier, il est certain que la référence au clavicorde prédomine dans le monde anglophone.”

¹⁸ Original: “*Das wohltemperierte Clavier* should not, of course, be translated as the *Well-tempered Clavichord*, though it often used to be. *Clavier* simply designates a keyboard instrument; and those available to Bach were clavichord, harpsichord, pedal harpsichord and organ. A few of the pieces can work effectively only with the sustaining power of the organ; some, with percussive and arpeggiated styles, clearly suggest the harpsichord; many can be most convincingly played on the clavichord; one or two even prophetically suggest the fortepiano, the new instrument which Bach came into grudging contact with at the court of Frederick the Great.”

tradução de um termo genérico para um termo específico - *Clavier* tanto para *cravo* quanto para *clavicórdio* - pode ter causado a impressão de que Bach escreveu a obra conhecida, em língua portuguesa, como *O Cravo Bem Temperado* focado em sua execução apenas ao cravo ou ao clavicórdio.

Essa impressão é reforçada pela escrita da obra em duas pautas. No entanto, a maioria da literatura para órgão no século XVII e mesmo no século XVIII emprega indistintamente esse tipo de notação. Muitas das grandes obras de Bach para órgão com pedal, mesmo as mais tardias, como o *Prelúdio e Fuga* em Si menor BWV 544 ou o *Prelúdio e Fuga* em Mi bemol maior BWV 552 do *Clavierübung* III, estão escritas em duas pautas.

Adolfo Salazar, tradutor para a língua espanhola da biografia de Bach escrita por Forkel, comenta:

(...) é necessário insistir no fato de que Bach não intitula suas coleções como destinadas ao cravo ou ao clavicórdio, mas sim intencionalmente emprega no longo título que dá a sua obra o termo genérico *Clavier*, que se aplicava a todo instrumento de teclado, cravo, clavicórdio, espineta, manicórdio, virginal, arpicórdio, ao pianoforte inclusive e aos teclados do órgão. Em rigor, em todos esses instrumentos, que se resumem em dois (exceto o órgão), ou seja, o cravo, de cordas beliscadas, e o clavicórdio, de cordas percutidas, podem tocar-se os quarenta e oito Prelúdios e Fugas de que constam as duas coleções. Uma ampla polêmica, que ainda persiste, faz recair a escolha de Bach em um ou outro instrumento de acordo com a predileção do especialista. (SALAZAR, 1950: p. 22, tradução nossa)¹⁹.

Salazar não atentou que a Fuga XX em Lá menor do Livro I de WTC oferece uma dificuldade insuperável para um tecladista, impossibilitando a execução integral de WTC em um instrumento desprovido de pedaleira.

¹⁹ Original: “(...) es menester insistir en el hecho de que Bach no titule sus colecciones como destinadas al *clavicymbel* o al *clavichord*, sino que intencionalmente guarda, en el larguísimo título que da a su obra, el término general de *Clavier*, que se aplicaba a todo instrumento de teclado, clavicímbalo, clavicordio, espineta, manicórdio, virginal, arpicordio, al pianoforte inclusive y los teclados de órgano. En rigor, en todos esos instrumentos, que se encierran en dos (fuera del órgano), clavicímbalo, de cuerdas punteadas, y clavicordio, de cuerdas golpeadas, pueden tocarse las cuarenta y ocho fugas y preludios de que constan las dos colecciones. Una larga polemica, que aún dura, hace recaer la elección de Bach en uno o outro según las predilecciones del especialista.”

Karl Geiringer aponta que o termo *Clavier* indicaria um teclado com cordas, enquanto o órgão seria indicado com a expressão *zwey Claviere und (mit) pedal* (dois teclados e pedal). Para esse autor, na segunda metade do século XVIII, o termo *Clavier* foi gradativamente limitado ao clavicórdio, induzindo à seguinte tradução: “The Well-Tempered Clavichord”. Ele pondera sobre uma afirmação de Forkel:

A afirmação de Forkel de que Bach preferia tocar clavicórdio não precisa ser interpretada literalmente. O autor recebeu muitas informações de Emanuel Bach, o mais destacado expoente do clavicórdio em seu tempo. É muito provável que o compositor de Hamburgo atribuísse a seu pai uma atitude que era basicamente a dele próprio. Igualmente inconvincente é a tentativa de Hans Brandts-Buys (*Het wohltemperirte Clavir*, Arnhem, 1944) de provar que os famosos 48 Prelúdios e Fugas de Bach foram todos escritos para órgão. Embora peças individuais se prestem a uma execução nesse instrumento, a afirmação genérica desse autor não convence. (GEIRINGER, 1985: p. 255 – 256).

Segundo Robert Marshall, em seu artigo “Organ or ‘Klavier’?”, publicado na coletânea *J. S. Bach as Organist*, o uso mais enigmático do termo *Clavier* em toda a obra bachiana está no título *Das Wohltemperierte Clavier* (MARSHALL, 2000: p. 234).

Esse artigo é considerado como um dos mais completos sobre o assunto por David Ledbetter:

O caso mais convincente e bem documentado foi o estudo de Robert Marshall. Sua conclusão é a de que, levando-se em conta a extensão do teclado, de Dó – dó’’, o órgão não pode ser desconsiderado como um instrumento para se executar os 48 Prelúdios e Fugas. Até mesmo no Livro II essa extensão do teclado é excedida apenas ocasionalmente e algumas versões antigas se mantêm dentro dessa extensão. (LEDBETTER, 2002: p. 26, tradução nossa)²⁰.

Marshall relaciona todos os manuscritos, autógrafos ou não, e edições originais em que aparece a indicação do teclado pretendido. Ele comenta que edições modernas e conceituadas das obras de Bach para teclado, como, por exemplo, *Bach-Gesellschaft* e *Neue Bach-Ausgabe*, adotam o critério de que não é somente possível mas também apropriado separar esse repertório

²⁰ Original: “The most convincing and best documented case was made by Robert L. Marshall.. His conclusion is that, on account of the C—c” compass restriction, the organ cannot be ruled out as an instrument for the 48. Even in Book II this compass is exceeded only occasionally, and some earlier versions keep within it.”

em duas partes: uma para cravo, outra para órgão. O mesmo critério é seguido, na maior parte das vezes, pela literatura acadêmica, com discussões separadas para cada grupo de obras.

Segundo Marshall, tal divisão já está contida no Obituário de 1754 e é reforçada na biografia de Bach escrita por Forkel, que dedica o Capítulo III a Bach como tecladista e o Capítulo IV a Bach como organista. Em seguida, Marshall comenta as ambiguidades existentes no catálogo BWV, organizado por Wolfgang Schmieder, notando aí as dificuldades de se classificar obras tecladísticas de uma forma taxativa, obras para órgão do número 525 até 771, e obras para outro tipo de teclado, de cordas, como o cravo ou o clavicórdio, do número 772 até 994 (MARSHALL, 2000: p. 213).

Marshall ainda menciona que a edição das obras completas de órgão de Bach pela Breitkopf und Härtel, organizada por Heinz Lohmann (1968-79), incorpora muitas obras antes consideradas para cravo, tais como prelúdios e fugas, tocatas, os concertos para teclado manual apenas, além de obras tradicionalmente tocadas ao cravo, como a *Fantasia sur un Rondeau* BWV 918, a *Abertura* em Fá maior BWV 820, a *Aria variata alla maniera italiana* BWV 989 e até mesmo o *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992. São obras que o próprio Marshall parece não aceitar que tenham sido concebidas para órgão por pertencerem a gêneros claramente seculares ou por excederem a tessitura do órgão, como a *Ária* BWV 989. Esse autor também se admira de que Lohmann não tenha ido até as últimas consequências:

Ironicamente, Lohmann resistiu à evidência que, como vimos, estaria em conformidade com as intenções de Bach: a inclusão dos Prelúdios e Fugas do *The Well-Tempered Clavier* em uma edição das obras organísticas de Bach! (MARSHALL, 2000: p. 235, tradução nossa)²¹.

Tal dilema na classificação das obras para teclado (*Clavier*) de Bach é recorrente, como, por exemplo, se observarmos a *Fantasia e Fuga* em Lá menor BWV 904. Essa peça foi editada pela Editora Henle entre as obras para cravo, mas seria mais apropriado incluí-la numa

²¹ Original: “Ironically, Lohmann has resisted the boldest stroke of all one which, as we have seen, there is reason to believe that would have been in conformity with Bach’s intentions: the inclusion of the preludes and fugues of the *Well-Tempered Clavier* in an edition of Bach’s organ works!”

coleção para órgão, pois exibe uma linguagem setecentista típica das composições para esse instrumento.

A Fantasia é escrita a cinco vozes, com entradas e saídas nítidas da voz do baixo, sugerindo o emprego da pedaleira (Figura 6). A Fuga é bitemática, sendo o primeiro tema de caráter instrumental (Figura 7) e o segundo, de caráter vocal e cromático (Figura 8):

Figura 6 - Compassos iniciais da Fantasia, BWV 904

Figura 7 – Primeiro tema da Fuga em lá menor, BWV 904

Figura 8 – Segundo tema da Fuga em lá menor, BWV 904

Ao que consta, os organistas já se debruçavam sobre WTC há muito tempo. David Ledbetter reporta que era uma tradição, na Inglaterra, no final do século XVIII, interpretar os 48 Prelúdios e Fugas ao órgão, em parte por falta de conhecimento das grandes obras para órgão de Bach, bem como pela técnica rudimentar de uso do pedal:

(...) muitas das peças de Bach compostas para cravo também apresentam um efeito muito apropriado, em um órgão manual, particularmente muitas das 48 fugas do *The Well Temper'd Clavier*. (KOLLMAN, 1812: p. 35; apud LEDBETTER, 2002: p. 25, tradução nossa)²².

Ledbetter afirma que, durante o século XX, houve defensores convictos da interpretação de WTC ao órgão, como Hans Brandt-Buys, já referido anteriormente através de Geiringer. Entre outros que escolheram o órgão para se abordar o WTC, Ledbetter cita Bernard Baterlinck, que apresentou os 48 Prelúdios e Fugas ao órgão da Oude Kerk, em Amsterdã, nos anos de 1950, ressaltando que a execução de WTC em um grande órgão do último Barroco mostra-se ideal, particularmente em fugas a cinco vozes; as fugas a três vozes foram tocadas por esse intérprete em forma de trios. Outra referência de Ledbetter é o trabalho de Elinor von der Heyde-Dohrn (1978), que destaca, por exemplo, algumas similaridades entre a Fuga VIII do Livro II de WTC (em Ré sustenido menor ou Mi bemol menor, dependendo da edição - Figura 9) e a Fuga da *Toccata Dórica*, BWV 538, para órgão (Figura 10):

Figura 9 - Tema da Fuga VIII do WTC II

²² Original: "(...) many of Bach's pieces composed for the harpsichord also have a fine effect on a manual organ, particularly most of his forty-eight fugues in the *Well Temper'd Clavier*."

Figura 10 - Tema da Fuga da Tocata Dórica, BWV 538

Os instrumentos de tecla, com suas linguagens específicas, podem não ser capazes, independentemente uns dos outros, de abarcar a riqueza de WTC, obra considerada uma verdadeira enciclopédia sonora. Aqui, é interessante citar a opinião de Alfredo Casella:

(...) são típicas as fugas de Bach, as quais, sejam escritas para órgão ou cravo, na realidade são música “absoluta” – que atualmente estamos acostumados a ouvir com uma grande variedade de cores entremeadas em suas vozes – evidentemente pensadas por Bach como um jogo sonoro abstrato e totalmente independente de toda caracterização timbrística. (CASELLA, 1936: p. 46, tradução nossa)²³.

No caso de WTC, apesar da escrita contrapontística abstrata, a indicação do compositor é para que a obra seja tocada em um instrumento de teclado, seja de sopro (órgão) ou de cordas pinçadas ou percutidas (cravo ou clavicórdio), diferentemente de *A Arte da Fuga*, por exemplo, que não traz indicação de instrumentação, o que endossaria a opinião de Casella.

Para Robert Marshall, WTC configura uma obra que se adequaria a vários tipos de teclados:

(...) a restrição quanto à extensão do teclado em *The Well-Tempered Clavier*, somada à ausência de uma parte de pedal *obligato* em toda a obra, pode significar que o compositor estivesse determinado a manter a obra “universalmente” acessível a todos os

²³ Original: “(...) son típicas las ‘fugas’ de Bach; las cuales sean escritas para órgano o clave, son, en realidad, musica “absoluta” - que hoy estamos acostumbrados a oír con una gran variedad de colores entremezclados en sus voces - evidentemente pensadas por Bach como un juego sonoro abstracto y totalmente independiente de todo ligamento tímbrico.”

tecladistas, incluindo os organistas, e tal fato se confirma pela escolha de Bach do termo ‘genérico’ *Clavier* no título da obra. (MARSHALL, 2000: p. 234, tradução nossa)²⁴.

Essa afirmação é interessante, pois universaliza a obra WTC para todos os tecladistas, com exceção da Fuga XX em Lá menor do Livro I, cujo final é impossível de ser tocado apenas com as mãos, como já assinalamos, impondo-se a necessidade do uso da pedaleira. Mas nem o cravo-pedaleira nem o clavicórdio-pedaleira, instrumentos relativamente comuns na época de Bach, poderiam sustentar o longo pedal de tônica que encerra a peça, efeito que somente o órgão provido de pedaleira poderia realizar.

Adolfo Salazar concorda que a linguagem instrumental de WTC é inespecífica, porém esse autor insiste na dicotomia cravo/clavicórdio:

Analizando minuciosamente suas composições, observam-se indicações que são convenientes mais a um que a outro e vice-versa, de forma que se deve dar razão a Bach ao não indicar uma especificação maior quanto ao instrumento. Wanda Landowska, por exemplo, acredita que a obra foi pensada para o cravo, pois apenas nesse instrumento, mais encorpado e mais rico que seu congênere, as páginas dessa coleção poderiam revelar todo o seu valor. Mas há outros artistas, como Dolmetsch, que se inclinam a favor do clavicórdio, pois acreditam que o cravo era um instrumento mais adequado ao concerto, ao passo que o clavicórdio era o instrumento íntimo e doméstico; assim, supondo-se que o *Wohltemperiertes Klavier* não tivesse sido composto para exibir as habilidades do executante, dado o caráter didático da obra, principalmente a primeira coleção de vinte e quatro prelúdios e fugas, apesar de a segunda coleção, mais poética, por assim dizer, também pedir a intimidade propiciada pelo clavicórdio. (SALAZAR, 1950: p. 168, tradução nossa)²⁵.

²⁴ Original: “(...) the range restriction in the *Well-Tempered Clavier*, taken together with the absence of an *obligato* pedal part throughout the work, must mean that the composer was determined to keep the work ‘universally’ accessible to all keyboard players, including organists, and that is confirmed by Bach’s choice of the “generic” term *Clavier* in the title.”

²⁵ Original: “Analizando minuciosamente sus composiciones se observan giros que convienen más a uno que a outro, y viceversa, de manera que hay que dar la razón a Bach cuando no se decidió a una especificación mayor. Wanda Landowska, por ejemplo, piensa que la obra está pensada para el *clavicembalo*, pues que solamente en este instrumento, más capaz y más rico que su congénere, pueden tomar todo su valor las páginas de la colección. Pero hay otros artistas, como Dolmetsch, que se inclinan a favor del *clavicordio*, pensando que el *clavicembalo* era un instrumento más propio del concierto, mientras que el clavicordio era el instrumento íntimo e casero, y ya que el *Wohltemperiertes Klavier* no fué compuesto para lucir ante el público las habilidades del ejecutante, sino en un sentido didáctico, sobre todo la primera colección de veinticuatro prelúdios y fugas, mientras que la segunda colección, más poética, por decirlo así, pide también la intimidad del *clavicordio*.”

Já para Ralph Kirkpatrick, WTC é a menos idiomática das obras bachianas para teclado: “O *Cravo Bem-Temperado* é a menos prática, a menos idiomática das obras para teclado de Bach.” (KIRKPATRICK, 1985: p. 66, tradução nossa)²⁶.

Alfred Mellers, apreciando a Fuga I em Dó maior do Livro I de WTC, reconhece que apenas o órgão poderia sustentar a nota em pedal no *stretto* final; mesmo assim, ele prefere a execução ao clavicórdio devido ao caráter do prelúdio:

Esta longa nota de pedal pode resultar adequadamente apenas em um órgão, e o órgão barroco revela melhor essa fusão musical de uma linha vocal serena com uma harmonia fortemente dissonante. Apesar disso, o clavicórdio é provavelmente o instrumento mais adequado, principalmente porque o prelúdio dessa fuga é sem dúvida música de clavicórdio. (...) E suas qualidades representativas são realçadas mais facilmente no clavicórdio do que em qualquer outro instrumento de teclado. (MELLERS, 1980: p. 58, tradução nossa)²⁷.

Mais adiante, Mellers reforça essa preferência pelo clavicórdio para o Prelúdio I em Dó maior de Livro I de WTC:

Trata-se de música essencialmente voltada ao clavicórdio, pois um órgão não poderia fazer as sequências de acordes crescer e diminuir, ao passo que um cravo não poderia revelar as nuances intimistas que sugerem a polifonia, geralmente em quatro vozes. (MELLERS, 1980: p. 72, tradução nossa)²⁸.

Homero de Magalhães, ao analisar o Prelúdio VIII em Mi bemol menor do Livro I, ressalta as qualidades de cada instrumento: “O cravo com sua sonoridade potente e suas possibilidades de multiplicação de registros, pediria, por exemplo, uma execução solene, bem pontuada” (MAGALHÃES, 1998: p. 91).

O autor exemplifica a alternativa para este instrumento com a Figura 11:

²⁶ Original: “(...), le *Clavier bien tempéré* est la moins pratique, la moins idiomatique des oeuvres pour clavier de Bach.”

²⁷ Original: “This long pedal note can function adequately only on an organ; and a Baroque organ can best reveal the music’s fusion of serenely aspiring ‘vocal’ line with dissonantly clotted harmony. Nonetheless, the clavichord is probably the most suitable instrument, especially since the prelude to this fugue is indisputably clavichord music. (...) And its representative qualities lend themselves more readily to the clavichord than to any other keyboard instrument.”

²⁸ Original: : “This is essentially clavichord music, for an organ could not make the chord sequences swell and ‘glow’, while a harpsichord couldn’t reveal the intimate nuances that suggest polyphony, usually in four parts.”

Figura 11 – Exemplo de Magalhães (1998) sobre a execução em cravo do Prelúdio VIII do Livro I, BWV 853.
Fonte: (MAGALHÃES, 1988, p. 91)

“O clavicórdio, com menos som, mas com maiores qualidades de *cantabile*, pediria uma versão ‘pianíssimo’, mais terna e menos pontuada.” (MAGALHÃES, 1988: p. 92).

O autor se utiliza da Figura 12 para exemplificar tal afirmação:

Figura 12 – Exemplo de Magalhães (1998) sobre a execução em clavicórdio do Prelúdio VIII do Livro I, BWV 853.
Fonte: (MAGALHÃES, 1988, p. 92)

“O órgão soaria provavelmente mais neutro e com ritmo mais calmo.” (MAGALHÃES, 1988: p. 92).

Novamente, o autor demonstra a execução no instrumento por meio da Figura 13:

Figura 13 – Exemplo de Magalhães (1998) sobre a execução em órgão do Prelúdio VIII do Livro I, BWV 853.
Fonte: (MAGALHÃES, 1988, p. 92)

Magalhães conclui:

Sente-se, assim, como as características de cada instrumento podem determinar a interpretação diferente de uma mesma peça. Como interpretá-la então ao piano, que é um instrumento de outra época? (MAGALHÃES, 1988: p. 91 – 92)

Essa indefinição quanto ao tipo de teclado a ser utilizado, se parece tão enigmática para a mentalidade atual, certamente não o era para o tecladista do século XVIII, acostumado a transitar entre os vários teclados disponíveis. Talvez a melhor maneira de compreender como WTC se adequa aos vários tipos de teclado (*Clavier*) seja pensar na função dos instrumentos: o cravo, comum no ambiente caseiro, mas presente no grupo de baixo contínuo orquestral, na corte, no teatro e na igreja; o órgão, presente nesses ambientes com preponderância na igreja, e o

clavicórdio, que, pelo baixo volume, certamente era de uso intimista. É possível supor que o mesmo tecladista fosse cravista na corte, clavicordista em casa e organista na igreja. Nesse sentido, WTC atenderia à formação em todos esses instrumentos.

Mas, haveria um instrumento de teclado mais apropriado para a execução de WTC? Ou cada prelúdio e fuga requisitaria um teclado diferente? Para tentar responder a essas indagações, elegeremos a seguir alguns critérios para embasar a escolha do teclado mais adequado à interpretação de determinadas peças que compõem WTC.

Capítulo 2 – A escolha do teclado para se interpretar *Das Wohltemperierte Clavier*

WTC é uma obra que explora as possibilidades cromáticas do teclado “bem-temperado”, embora a questão da escolha do teclado mais indicado para se interpretá-la permaneça indefinida, já que a técnica composicional percorre diversas linguagens instrumentais, ora mais aproximadas ao cravo, ora mais aproximadas ao órgão ou ao clavicórdio – instrumento de cordas percutidas que abre uma ponte ao fortepiano e mesmo ao piano moderno.

Vimos que WTC deixa, no próprio título, uma indefinição quanto ao tipo de teclado pretendido. Seria um teclado genérico (*Clavier*), que, na prática, assumiria a forma de um órgão, um cravo, ou um clavicórdio.

O objetivo inicial do presente estudo é identificar em WTC as peças mais adequadas ao idioma do órgão de tubos, argumentando sobre o problema da adequação da linguagem cravística em relação com a escrita contrapontística. Para isso, serão estabelecidos os critérios a seguir:

1. Tessitura
2. Tipos de Fugas
3. Textura
4. Pontos de Pedal e Notas Longas

2.1. Tessitura

A tessitura condizente com a extensão Dó – dó''' dos teclados do órgão é um dos argumentos a favor da execução do Livro I de WTC nesse instrumento, como Marshall assinala:

(...) é digno de nota que Bach observa rigorosamente a extensão de quatro oitavas Dó – dó'', durante mais de vinte anos a partir de 1722, período no qual ele repetidamente refinou a derradeira cópia de WTC (...) enquanto gradualmente expandia a extensão de suas outras obras para teclado. Esse processo é não somente observável nas Partitas em *Clavierübung* I, mas também nas Suites Inglesas e Francesas. (MARSHALL, 2000: p. 234, tradução nossa)²⁹.

Como já foi dito, David Ledbetter refere-se ao trabalho de Hans Brandt-Buys, destacando, como seu argumento principal, o fato de que todas as obras de Bach na extensão Dó – dó''' seriam para órgão, uma vez que as obras designadas para cravo excedem essa tessitura, principalmente em direção à região grave do instrumento (LEDBETTER, 2002: p. 26).

Há uma exceção para esse argumento, pois a *Fantasia* em Sol maior para órgão, denominada *Pièce d'Orgue* BWV 572, apresenta a nota Si grave, constituindo um enigma na obra bachiana, já que não se tem conhecimento de nenhum órgão de tubos, antigo ou atual, com a disposição da nota Si grave no pedal. Tal ocorrência pode ser constatada na Figura 14:

Figura 14 – Si grave na *Pièce d'Orgue* (BWV 572)

²⁹ Original: ““(...) it is remarkable that Bach rigorously observes the four-octave compass C – c’’, even though in the more than twenty years, beginning in 1722, during which he repeatedly refined the fair copy of the *Well-Tempered Clavier* (...), he gradually expanded the compass of his other keyboard works. This process, by the way, is not only observable in the Partitas in *Clavierübung* I but also in the French and English Suites.”

Notadamente, o *Ricercare* a seis vozes da *Oferenda Musical*, que soaria muito convincente ao órgão apesar do instrumento não estar indicado na partitura, apresenta uma nota Si bemol grave, que também excede a tessitura do teclado e da pedaleira do órgão, como pode ser visto no terceiro compasso da Figura 15:

Figura 15 – Si bemol grave no Ricercare a seis vozes da Oferenda Musical, BWV 1079

Apesar desses dois exemplos anteriores, esse critério serve para excluir ou não o uso do órgão, já que o teclado desse instrumento não ultrapassa a nota Dó grave, equivalente à corda mais grave do violoncelo. A tessitura do Livro I de WTC permite que esse volume seja tocado integralmente ao órgão, ao passo que o Livro II ultrapassa esse limite na cadência final de três peças, impossibilitando que seja destinado inteiramente ao órgão justamente por esse critério. Essas três peças do Livro II são a Fuga XX em Lá menor (BWV 889), o Prelúdio XXIII em Si maior (BWV 892) e a Fuga XXIV em Si menor (BWV 893), que ultrapassam o Dó grave em direção à nota Si e à nota Lá. Os exemplos citados podem ser vistos nas figuras Figura 16, Figura 17 e Figura 18:

Figura 16 - Notas graves que excedem a tessitura do órgão nos compassos finais da Fuga XX do Livro II, BWV 889

Figura 17 - Notas graves que excedem a tessitura do órgão nos compassos finais da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892

Figura 18 - Nota abaixo da extensão do órgão no compasso final da Fuga XXIV do Livro II, BWV 893

2.2. Tipos de Fuga

Uma classificação dos tipos de Fugas pode auxiliar na escolha do teclado apropriado para se interpretar WTC. Há uma tipologia básica cunhada por Wilhem Friedrich Marpurg em 1753, portanto contemporâneo de Bach: a fuga estrita e a fuga livre.

A fuga verdadeira é de dois tipos, que são distinguidas de acordo com o tratamento do sujeito fugal: (a) Uma fuga estrita, ou *fuga obligata*, é aquela em que nenhum outro material além do sujeito é trabalhado o tempo todo, isto é, na qual o sujeito, após a exposição (se não inteira, ao menos em parte), aparece em uma entrada após a outra, por assim dizer, e na qual, conseqüentemente, todos os contrapontos e interlúdios são derivados do sujeito principal ou do contraponto que primeiro aparece contra a resposta, por meio de divisão, augmentação, diminuição, movimento contrário, etc; tudo isso, entretanto, ligado por meio da imitação e de uma harmonia coerente e sólida. Quando uma fuga estrita é trabalhada em toda a sua extensão, e todos os tipos de outros artifícios (que se tornam possíveis por meio de várias maneiras de imitação, contraponto duplo, cânone e mudança de tonalidade) nela são introduzidos, tal peça recebe o nome italiano de *Ricercare* ou *Ricercata* – uma fuga de arte, de maestria. Essa é a natureza da maioria das fugas compostas pelo *Capellmeister* Bach. (b) Uma fuga livre, *fuga libera, solute, sciolta* é uma fuga em que o sujeito principal não é trabalhado continuamente; ou seja, nesse tipo de fuga, o sujeito não aparece em uma entrada após a outra, embora apareça frequente o suficiente, e quando o sujeito principal é abandonado, um interlúdio breve e bem escolhido é trabalhado por imitação e transposição – tendo similaridade com o sujeito principal ou com o contraponto que aparece primeiro contra a resposta, e que a ele está relacionado, mesmo que não seja sempre derivado desse contraponto. Essa é a característica da maioria das fugas de Handel. (MARPURG, 1753; apud WOLFF, 1998: p. 359, tradução nossa)³⁰.

George Stauffer utiliza duas categorias de classificação das fugas de WTC feitas por Stefan Kunze: *Fuga Instrumental* e *Fuga Dança*, agregando as categorias de *Fuga Alla Breve* e *Fuga de Arte*, para abordar as fugas contidas nas obras organísticas livres de Bach, como

³⁰ Original: “The true fugue is of two sorts, distinguished according to their treatment of the fugue subject: (a) A strict fugue, *fuga obligata*, is one in which no other material than the subject is treated throughout, i.e., in which the subject, after the exposition (if not entirely, then at least in part) makes its appearance in one entry after another, so to speak, and in which, consequently, all the counterpoints and interludes are derived from the principal subject or from the counterpoint that first appears against the answer, by means of division, augmentation, diminution, contrary motion, etc.; all this, however, being bound together through imitation and a coherent and solid harmony. When such a strict fugue is worked out at length, and all kinds of other artifices (made possible by the many kinds of imitation, double counterpoint, canon, and change of key) are introduced in it, such a piece is called by the Italian name of *Ricercare* or *Ricercata* – an art fugue, a master fugue. Such is the nature of most of the fugues by the late *Capellmeister* Bach. (b) A free fugue, *fuga libera, solute, sciolta*, is a fugue in which the principal subject is not continuously treated; that is, in which it does not make its appearance in one entry after another, although often enough, and in which, when the principal subject is abandoned, a brief, well-chosen interlude is worked out by imitation and transposition - which has a similarity to the principal subject or to the counterpoint that first appears against the answer, and is related to the same, even though it is not always derived from it. Such is the nature of most of the fugues by Handel.”

Prelúdios, Tocatas e Fantasias, ou seja, obras não baseadas em melodias corais (STAUFFER, 2000: p. 133 – 155).

No entanto, as categorias de *Fuga Alla Breve* e *Fuga de Arte* poderiam ser resumidas na noção marpugiana de Fuga Estrita ou *Obligata*.

Para Stauffer, a **Fuga Instrumental** (*Spielfuge*) é o tipo mais comum na família das fugas, em que, citando a definição de Kunze: “(...) a rica tradição de virtuosidade instrumental e execução de figuras é subordinada às regras da fuga.” (KUNZE, 1969; apud STAUFFER, 2000: p. 134, tradução nossa)³¹.

Stauffer identifica ao menos doze exemplos delas nas obras livres para órgão. É interessante notar que uma delas, a Fuga em Dó menor (BWV 575), é quase inteiramente tocada em modo *manualiter*, com a entrada do pedal apenas nos últimos compassos (Figura 19).

Figura 19 – Transição do modo *manualiter* (até o compasso 64) para o modo *pedaliter* (compasso 65) na Fuga em Dó menor, BWV 575

³¹ Original: “(...) the rich tradition of instrumental virtuosity and figural play is subjected to the rules of fugue.”

O termo *instrumental* pode ser mal interpretado, pois não se trata propriamente de música instrumental, mas sim de um modo figurado de expressar o idioma instrumental. Na época de Bach, *Spielkunst* (arte instrumental) era discutida em contraste a *Singkunst* (arte vocal). (STAUFFER, 2000: p. 135).

Em WTC, várias fugas podem ser consideradas exemplos de Fuga Instrumental. Do Livro I, podemos citar: a Fuga II em Dó menor, a Fuga III em Dó sustenido maior, a Fuga V em Ré maior (em estilo de Abertura Francesa, com ritmos pontuados), a Fuga VII em Mi bemol maior, a Fuga IX em Mi maior, a Fuga X em Mi menor, a Fuga XIII em Fá sustenido maior, a Fuga XVII em Lá bemol maior e a Fuga XIX em Lá maior.

Do Livro II, podemos citar: a Fuga I em Dó maior, a Fuga III em Ré bemol maior, a Fuga VI em Ré menor, a Fuga XII em Fá menor, a Fuga XVI em Sol menor, a Fuga XIX em Lá maior e a Fuga XX em Lá menor. As demais fugas desse Livro mesclam as categorias de Fuga de Arte com Fuga Dança ou Fuga Instrumental.

A **Fuga Dança** é estreitamente relacionada com a *Spielfuge*, pois também exhibe qualidades instrumentais, porém com ênfase no idioma específico da dança, envolvendo elementos tais como métrica, material melódico e estrutura.

Entre as obras livres para órgão, Stauffer enumera sete exemplos desse tipo, entre um minueto (Fuga em Lá maior BWV 536/2), uma passacaglia (Fuga da *Passacaglia* em Dó menor BWV 582) e cinco gigas (Segunda Fuga da *Toccata* em Mi maior BWV 566, Fuga em Lá menor BWV 543/2, Fuga da *Toccata* em Dó maior BWV 564, Fuga em Sol maior BWV 577 e Fuga da *Pastorale* BWV 590).

Para Stauffer, o fato de apenas três tipos de danças – minueto, passacaglia e giga – conformarem as fugas para órgão de Bach, em comparação com a meia dezena ou mais de tipos de dança nas fugas de WTC – relacionadas mais adiante – revela que transferir peças em forma de danças para o órgão não é uma tarefa fácil:

Em suas fugas dança para *Clavier*, Bach utiliza consistentemente uma textura em três vozes, apropriadamente leve para se adequar à música para dança. Mas no órgão, ele deve alcançar quatro vozes de modo a usar o pedal, produzindo assim uma textura mais espessa, mais pesada, não inteiramente adequada ao idioma da dança. (STAUFFER, 2000: p. 139, tradução nossa)³².

Com base nessa premissa, não seria conveniente incorporar as fugas dança para o âmbito do órgão. Dispensando-se, porém, o uso do pedal, ou seja, em modo *manualiter*, creio que essa inconveniência seja superada.

Um exemplo de movimento de dança para órgão com pedaleira não citado por Stauffer é o movimento final da *Trio-Sonata IV* para órgão, uma giga que incorpora uma exposição fugal, episódio central e reexposição (Figura 20):

Figura 20 – Compassos iniciais do movimento final da Quarta Trio-Sonata para órgão, BWV 528

Stauffer continua:

(...) a escolha mais lógica para uma fuga ao órgão é a giga francesa. Sua textura é mais contrapontística do que *brisé*; geralmente começa com uma fuga como ponto de imitação; e embora requeira uma textura leve, como outras danças, frequentemente possui temas desconectados, que são admiravelmente adequados à execução ao pedal. Dessa forma, não é de se surpreender que quase todas as fugas dança de Bach para órgão sejam na forma de giga. (STAUFFER, 2000: p. 139, tradução nossa)³³.

³² Original: “In his dance fugue for *Clavier*, Bach consistently employs three-part texture, appropriately light for dance music. But on the organ he had to escalate to four-voices in order to use the pedal, thereby producing a thicker, heavier texture not entirely suitable to the dance idiom.”

³³ Original: ““(...) the most logical choice for an organ fugue was the French gigue. Its texture was more contrapuntal than *brisé*; it usually commenced with a fugue-like point of imitation; and although it called for a light

O estilo *brisé*, estilo de acordes quebrados, ou arpejados, a que Stauffer se refere, é um estilo derivado da música para alaúde, e que influenciou toda a música cravística.

Stauffer classifica as Fugas Dança dos dois Livros de WTC da seguinte maneira:

Cinco *Gigas*: Livro I – Fuga XV em Sol maior e Fuga XIX em Lá maior

Livro II – Fuga IV em Dó sustenido menor,

Fuga XI em Fá maior

Fuga XVIII em Sol sustenido menor

Duas *Gavottes*: Livro I – Fuga II em Dó menor

Livro II – Fuga XIII em Fá sustenido maior

Cinco *Passepieds*: Livro I – Fuga XI em Fá maior

Livro II – Fuga XXIV em Si menor

Bourrée: Livro II – Fuga X em Mi menor

Minuet: Livro II – Fuga VII em Mi bemol maior

Allemande: possivelmente a Fuga XVII em Lá bemol maior do Livro II, já que apresenta quatro vozes, diferentemente das demais Fugas Dança, comumente a três vozes (STAUFFER, 2000: p. 154).

James Reel também classifica as Fugas Dança de WTC, além de alguns prelúdios que remeteriam a essa forma, especialmente no Livro II (REEL, 2008: p. 4 – 14):

texture, like other dances, it quite often possessed disjunct themes that were admirably suitable for pedal performance. Hence it is not surprising that almost all of Bach's dance fugue for organ are giguees."

- Prelúdio I em Dó maior BWV 870 – *Allemande* (Figura 21):

Figura 21 – Tema do Prelúdio I do Livro II, BWV 870

Esse Prelúdio é extremamente adequado à execução ao órgão em modo *manualiter*, como veremos no capítulo 4.

- Fuga IV em Dó sustenido menor BWV 873 – Tema em forma de *Giga* (Figura 22):

Figura 22 – Tema da Fuga IV do Livro II, BWV 873

No compasso 35 dessa Fuga, segundo Tranchefort, há a entrada de um segundo tema, cromático, o que, a nosso ver, transforma essa Fuga Dança em uma Fuga de Arte (TRANCHEFORT, 1987: p. 35).

- Fuga VII em Mi bemol maior BWV 876 – *Alla Breve* (Figura 23):

Figura 23 – Tema da Fuga VII do Livro II, BWV 876

Essa Fuga, pelo contraponto escrito em valores longos, é muito adequada à execução ao órgão.

- Prelúdio IX em Mi maior BWV 878 – *Allemande* (Figura 24):

Figura 24 – Tema do Prelúdio IX do Livro II, BWV 878

Esse Prelúdio é muito apropriado ao órgão, devido às notas longas na voz do baixo, tanto no início como no final. Somente não concordamos na sua classificação como uma Allemande, proposta por Reel, por estar escrito em compasso 3/4.

- Prelúdio X em Mi menor BWV 879 - *Corrente* em duas vozes (Figura 25):

Figura 25 – Tema do Prelúdio X do Livro II, BWV 879

Para Tranchefort, esse Prelúdio é uma Invenção a duas vozes, dividida em duas partes, cujo tema é um motivo de arabescos ascendentes e descendentes (TRANCHEFORT, 1987: p. 37).

- Fuga X em Mi menor BWV 879 – Tema em *Giga* (Figura 26):

Figura 26 – Tema da Fuga X do Livro II, BWV 879

Para Tranchefort, essa Fuga é de uma virtuosidade cintilante, o que nos induz a considerá-la uma mescla de Fuga Dança e Fuga Instrumental (TRANCHEFORT, 1987: p. 37).

- Prelúdio XI em Fá maior BWV 880 – *Sarabande – Fantasie* (Figura 27):

Figura 27 – Tema do Prelúdio XI do Livro II, BWV 880

Sobre esse Prelúdio, Ledbetter destaca que “(...) sua textura altamente original provavelmente deriva, essencialmente, de um tipo de prelúdio organístico em estilo francês (...)” (LEDBETTER, 2002: p. 71, tradução nossa)³⁴.

- Fuga XI em Fá maior BWV 880 – *Giga* (Figura 28):

Figura 28 – Tema da Fuga XI do Livro II, BWV 880

³⁴ Original: “(...) whose highly original texture probably derives ultimately from a type of French organ Prelude (...)”

A virtuosidade dessa Fuga nos induz a considerá-la uma mescla de Fuga Dança e de Fuga Instrumental.

- Fuga XIII em Fá sustenido maior BWV 882 – *Gavotte* (Figura 29):

Figura 29 – Tema da Fuga XIII do Livro II, BWV 882

Essa Fuga mescla a categoria de Fuga Dança com a de Fuga Instrumental, com seus trilos e numerosas marchas harmônicas nos episódios (TRANCHEFORT, 1987: p. 38).

- Fuga XVIII em Sol sustenido menor BWV 887 – *Gigue* (Figura 30):

Figura 30 – Tema da Fuga XVIII do Livro II, BWV 887

Essa Fuga mescla a categoria de Fuga Dança com a categoria de Fuga de Arte, pois no compasso 61 aparece um segundo tema, transformando-a numa fuga dupla (TRANCHEFORT, 1987: p. 40).

- Prelúdio XXI em Si bemol maior BWV 890 – *Corrente* (Figura 31):

Figura 31 – Tema do Prelúdio XXI do Livro II, BWV 890

Esse Prelúdio é o único em WTC que apresenta cruzamentos de mão, à maneira das Sonatas de Scarlatti.

- Fuga XXI em Si bemol maior BWV 890 – Elementos de Trio-Sonata *Minueto* (Figura 32):

Figura 32 – Tema da Fuga XXI do Livro II, BWV 890

Podemos considerar essa Fuga uma mescla de Fuga Dança e Fuga de Arte, pois há uma entrada de um segundo tema no compasso 33, apoiado em mínimas pontuadas, havendo uma superposição desses elementos nos compassos finais, alguns por movimentos contrários (TRANCHEFORT, 1987: p. 41).

- Fuga XXIV em Si menor BWV 893 – Tema em *Passepied* (Figura 33):

Figura 33 – Tema da Fuga XXIV do Livro II, BWV 893

Para Tranchefort, essa Fuga possui dois contrassujeitos, um, com trilos, até o compasso 25, e outro, daí em diante, com um caráter bastante instrumental, o que nos leva a classificá-la como uma mescla de Fuga Dança e Fuga Instrumental (TRANCHEFORT, 1987: p. 41).

A **Fuga Alla Breve**, da qual Stauffer encontra cinco exemplares nas fugas livres para órgão, está estreitamente relacionada com o *stile antico*, o estilo vocal seiscentista de Palestrina, e que incorpora vários procedimentos da *prima prattica* renascentista. No entanto, as peças escritas *alla breve* não são *stile antico* estritamente falando, pois incorporam elementos da escrita instrumental. Stauffer recorre a Christoph Wolff para matizar que:

(...) Bach provavelmente não deriva seu estilo allabreve para teclado diretamente da música vocal do século XVI, mas a modela para uma tradição barroca já existente, notada nas fugas instrumentais allabreve e nos *ricercari* de Frescobaldi, Froberger, Kerll, Pachelbel, e outros. As fugas allabreve de Bach exibem a dualidade estilística observada nas obras desses compositores: o estilo vocal renascentista serve como protótipo fundamental, especialmente para as exposições. No entanto, outros elementos particulares são acrescentados, tais como figurações instrumentais, as quais comumente

aparecem nos episódios. (WOLFF, 1968; apud STAUFFER, 2000: p. 143, tradução nossa)³⁵.

No Livro I de WTC encontram-se duas Fugas *Alla Breve*, as Fugas IV em Dó sustenido menor, e a Fuga XXII em Si bemol menor, ambas a cinco vozes. No Livro II, encontram-se a Fuga VII em mi Mi bemol maior, a Fuga IX em Mi maior e a Fuga XXIII em Si maior, todas escritas em estilo de *ricercare*.

Fuga de Maestria (*Kunst Fuge*): para defini-la, Stauffer também recorre à tipologia de Marpurg. Seriam duas as características das Fugas de Maestria:

1. O manejo contrapontístico sofisticado, como Marpurg sublinha; após uma concisa exposição, o tema é trabalhado em inversões, movimentos contrários e *stretto*.
2. Como o foco está no engenho em se trabalhar o tema, os episódios tendem a ser de importância secundária:

Em uma fuga de arte, os episódios possuem funções secundárias distintas; o tema principal continua retornando, “entrada após entrada”, como Marpurg observou. Consequentemente, os episódios são curtos e não tão frequentes, servindo principalmente para ligar as exposições temáticas de maneira mais sucinta e elegante possível (STAUFFER, 2000: p. 148, tradução nossa)³⁶.

Na obra bachiana, esse tipo de fuga está mais extensivamente representado em *A Arte da Fuga*. Entre as obras para órgão, há várias fugas que apresentam procedimentos de Fuga de Maestria, possuindo dois temas ou sujeitos, como os exemplos seguintes:

- A Fuga em Sol maior BWV 541/2 (Figura 34), que conclui com um *stretto*;

³⁵ Original: “(...) Bach probably did not derive his allabreve keyboard style directly from sixteenth-century vocal music but modeled it on an existing Baroque tradition, seen in the allabreve instrumental fugues and *ricercars* of Frescobaldi, Froberger, Kerll, Pachelbel, and others. Bach’s allabreve exhibit the stylistic duality seen in the works of these composers: the Renaissance vocal style serves as the fundamental prototype, especially for the expositions. But more personal elements are added, such as instrumental figurations, which commonly come to the fore in the episodes.”

³⁶ Original: “In an art fugue, episodes have a distinctly subsidiary function; the principal theme keeps returning, “entry after entry”, as Marpurg puts it. Consequently, episodes are short and infrequent and serve mainly to link the thematic expositions in as succinct a fashion as possible.”

Figura 34 – Tema da Fuga em Sol maior, BWV 541

- Fuga em Dó menor BWV 546/2 (Figura 35):

Figura 35 – Tema da Fuga em Dó menor, BWV 546

- Fuga Fá maior BWV 540/2 (Figura 36):

Figura 36 – Tema da Fuga em Fá maior, BWV 540

- Fuga em Dó menor BWV 537/2 (Figura 37):

Figura 37 – Tema da Fuga em Dó menor, BWV 537

- Fuga em Si menor BWV 544/2 (Figura 38):

Figura 38 – Tema da Fuga em Si menor, BWV 544

Entre as obras de órgão, a Fuga de Maestria por excelência é a Fuga em Dó maior BWV 547, construída sobre muitos *stretti*; a voz do baixo só entra no final, enunciada na pedaleira, com o tema em aumentação (Figura 39):

Figura 39 – Tema da Fuga em Dó maior, BWV 547

Em WTC, encontram-se vários exemplos de fugas que podem ser consideradas Fugas de Maestria, como, por exemplo, a Fuga I em dó maior do Livro I, pois é inteiramente composta em

stretti, num total de sete, e o seu tema aparece em todos os degraus da escala diatônica. Seu tema assemelha-se muito ao da Fuga do *Prelúdio* em Dó maior BWV 545 para órgão. A Figura 40 mostra os compassos iniciais de ambas as fugas:

Figura 40 - Compassos iniciais da Fuga do Prelúdio BWV 545 (acima) e da Fuga I do Livro I, BWV 846 (abaixo)

Outra Fuga de Maestria é a Fuga VIII em Ré sustenido menor do Livro I, já que abarca vários procedimentos contrapontísticos, como *stretti*, em número de dez, além de duplas aumentações e inversões, como Tranchefort assevera:

O sujeito (da fuga) é um tema de cantochão gregoriano do qual Bach extrai todas as combinações da arte contrapontística: entradas em cânone do sujeito, retorno do sujeito em inversão, sujeito trabalhado em cânone, jogo de cânone entre sujeito reexposto, sujeito em aumentação, e sujeito em inversão (TRANCHEFORT, 1987: p. 28, tradução nossa)³⁷.

Ainda no Livro I, podemos elencar outras Fugas de Maestria, como a Fuga XIV em Fá sustenido menor, que apresenta o tema invertido nas vozes de contralto, no compasso 20, e do

³⁷ Original: “Le sujet (de la fugue) est un thème de plain-chant grégorien que Bach exploite pour en tirer toutes les combinaisons de l’art contrapuntique: entrées canoniques du sujet, retour du sujet renversé, sujet traité en canon véritable, jeux de canons entre sujet réel, sujet en augmentation, et sujet renversé.”

baixo, no compasso 32; a Fuga XX em Lá menor, como Tranchefort constata: “A partir do compasso 27, Bach explora todas as possibilidades de escrita em cânone: cânones a duas e a três vozes, cânones entre o tema real e o tema invertido, cânones por imitação (...)” (TRANCHEFORT, 1987: p. 32, tradução nossa)³⁸.

Podemos citar também a Fuga XXII em Si bemol menor do Livro I como exemplo de Fuga de Maestria. Geiringer comenta a densidade contrapontística dessa fuga: “Perto do final da fuga, (...) nada menos de cinco entradas de sujeito e resposta se empilham umas sobre as outras num magistral *stretto*.” (GEIRINGER, 1985: p. 227).

No Livro II há muitos exemplos de Fuga de Maestria, como a Fuga II em Dó menor, que incorpora procedimentos de cânone, aumentações e inversões; a Fuga V em Ré maior, que também incorpora muitos cânones; a Fuga IX em Mi maior, com temas diminuídos e invertidos; a Fuga XIV em Fá sustenido menor, com três sujeitos; e a Fuga XXII em Si bemol menor, que explora variadas combinações canônicas.

Todas essas fugas de maestria mostram-se muito eficazes quando executadas ao órgão, já que todo trabalho contrapontístico fica transparente nesse instrumento, o mesmo não acontecendo ao cravo.

Outro autor que classifica alguns prelúdios e fugas de WTC é Alberto Basso em seu monumental estudo sobre J.S. Bach. Para ele, as categorias de classificação para a maioria dos prelúdios do Livro I são:

Estilo arcaico (oito peças): Prelúdio I em Dó maior, Prelúdio II em Dó menor, Prelúdio III em Dó sustenido maior, Prelúdio V em Ré maior, Prelúdio VI em Ré menor, Prelúdio VII em Mi bemol maior, Prelúdio XV em Sol maior, Prelúdio XXI em Si bemol maior;

Invenções a duas vozes (quatro peças): Prelúdio XI em Fá maior, Prelúdio XIII em Fá sustenido maior, Prelúdio XIV em Fá sustenido menor, Prelúdio XX em Lá menor;

³⁸ Original: “A partir de la mesure 27, Bach exploite toutes les possibilités de l’écriture en canon: canons à deux et trois parties, canon entre sujet réel et sujet renversé, canons par imitations (...)”

Invenções a três vozes (quatro peças): Prelúdio IX em Mi maior, Prelúdio XVIII em Sol sustenido menor, Prelúdio XIX em Lá maior, Prelúdio XXIII em Si maior;

Allegro de concerto (uma peça): Prelúdio XVII em Lá bemol maior;

Sonata bipartida (uma peça): Prelúdio XXIV em Si menor.

Para as fugas do Livro I de WTC, Basso emprega a seguinte classificação:

Fuga patética (cinco peças): Fuga V em Ré maior, Fuga XII em Fá menor, Fuga XIV em Fá sustenido menor, Fuga XVIII em Lá bemol menor, Fuga XXIV em Si menor;

Fuga-ricercar (três peças): Fuga IV em Dó sustenido menor, Fuga VIII em Mi bemol menor, Fuga XXII em Si bemol menor;

Fuga-moteto (três peças): Fuga I em Dó maior, Fuga XVII em Lá bemol maior, Fuga XX em Lá menor;

Fuga em estilo de dança (sete peças): Fuga II em Dó menor, Fuga VII em Mi bemol maior, Fuga XI em Fá maior, Fuga XIII em Fá sustenido maior, Fuga XV em Sol maior, Fuga XIX em Lá maior, Fuga XXI em Si bemol maior;

Fuga concertante (quatro peças): Fuga III em Dó sustenido maior, Fuga IX em Mi maior, Fuga X em Mi menor, Fuga XXIII em Si maior;

Fuga “pura” (duas peças): Fuga VI em Ré menor, Fuga XVI em Sol menor (BASSO, 1984: p. 689, 692).

2.3. Textura

Esse critério se refere ao número de vozes na composição. Pela característica da escrita em contraponto, quanto mais vozes se emprega, mais notas são ligadas, assumindo valores longos; dessa forma, esse tipo de escrita é bem adequado à capacidade de sustentação propiciada pelo órgão de tubos. Em suma, quanto mais vozes utilizadas na composição, maior sua adequação ao idioma do órgão.

Essa constatação é corroborada por Stauffer: “Todas as fugas *pedaliter* de Bach possuem, no mínimo, quatro vozes.” (STAUFFER, 2000: p. 154, tradução nossa) ³⁹.

No Livro I de WTC, as duas fugas escritas a cinco vozes são extremamente adequadas para a execução ao órgão de tubos: a Fuga IV em Dó sustenido menor, que pode ser tocada em modo *manualiter* ou *pedaliter*, mas preferencialmente *pedaliter*, pela grandiosidade que assume, a despeito da dificuldade técnica no emprego da pedaleira; e a Fuga XXII em Si bemol menor, que requer o *modo pedaliter*, como veremos.

Já quanto à escrita para cravo, Ralph Kirkpatrick assinala a ineficácia sonora de se tocar mais de duas vozes nesse instrumento, reconhecendo que: “O essencial do repertório tradicional para cravo está fundamentalmente escrito para duas vozes.” (KIRKPATRICK, 1985: p. 66, tradução nossa) ⁴⁰.

Concordamos com essa opinião, pois, observando-se as *Partitas* e demais *Suítas*, reconhecidamente compostas para cravo, é possível constatar a predominância de duas vozes e o uso de notas de valores mais curtos, sendo que a textura a três vozes geralmente é reservada para alguns dos movimentos finais, como as gigas escritas de modo fugal. E, nas *Variações Goldberg*, obra considerada o ápice da música cravística bachiana, apenas três das trinta variações empregam quatro vozes.

³⁹ Original: “All Bach’s *pedaliter* fugues have at least four parts.”

⁴⁰ Original: “L’essentiel du répertoire traditionnel pour le clavecin est écrit fondamentalement à deux voix (...)”

Em WTC, os prelúdios mais cravísticos são a duas vozes. No Livro I, podemos citar o Prelúdio II em Dó menor, o Prelúdio III em Dó sustenido maior, o Prelúdio VI em ré menor, o Prelúdio XI em Fá maior, o Prelúdio XIII em Fá sustenido maior e o Prelúdio XV em Sol maior. No Livro II, podemos citar o Prelúdio II em Dó menor, o Prelúdio VI em Ré menor, o Prelúdio VIII em Ré sustenido menor, o Prelúdio X em Mi menor, o Prelúdio XIII em Fá sustenido maior e o Prelúdio XX em Lá menor.

Já a obra bachiana para órgão raramente está escrita a duas vozes, com exceção de alguns poucos prelúdios-corais escritos em forma de *bicinium*, à maneira de Georg Böhm (1661-1733). Geralmente, as composições de Bach para órgão são escritas a três ou mais vozes, podendo chegar até mesmo a seis, como o Prelúdio Coral *Aus tiefer Not ich schrei zu dir* BWV 686, versão *pedaliter*, do terceiro volume de *Clavierübung*, em que duas das seis vozes são reservadas para a pedaleira.

Kirkpatrick transcreve um trecho do tratado “A Arte do Dedilhado ao Cravo” (c. 1758), de Nicolo Pasquali, intitulada “Objeções contra a execução de fugas a três ou quatro vozes ao cravo”: “(...) as passagens de fugas e de outras composições a três ou quatro vozes não podem soar bem ao cravo, tanto em relação à escrita, quanto ao que diz respeito à boa sonoridade.” (PASQUALI, 1765; apud KIRKPATRICK, 1985: p. 67, tradução nossa) ⁴¹.

A partir disso, pode-se inferir que, quanto mais vozes e, conseqüentemente, mais notas longas, mais necessário se torna o uso do órgão.

⁴¹ Original: : “(...) bien des passages de fugues et d’autres compositions à trois ou quatre voix ne peuvent se jouer au clavecin, ni tels qu’ils sont écrits, ni avec une bonne sonorité.”

2.4. Pontos de Pedal e Notas Longas

Na obra tecladística de Bach, deparamo-nos com várias situações em que notas ligadas se prolongam por vários compassos, como em algumas peças das Suítes de danças, consideradas música cravística, guardando assim muita semelhança com a escrita organística. Podemos citar a Sarabanda da *Suíte Inglesa* III (Figura 41) ou o Prelúdio da *Suíte Inglesa* VI (Figura 42):

Figura 41 – Compassos iniciais da Sarabanda da Suíte Inglesa III, BWV 808.

Figura 42 – Compassos iniciais do Prelúdio da Suíte Inglesa VI, BWV 811.

Os dois exemplos anteriores exibem uma nota longa na voz do baixo, chamada pelos organistas franceses de *point d'orgue*, cujo efeito se dilui no cravo, tornando necessário ao cravista repeti-la aleatoriamente, solução que contraria a escrita original.

Apesar de, nesses exemplos anteriores, encontrarmos procedimentos organísticos em música cravística (afinal, as Suites Inglesas são reconhecidamente para cravo), ainda consideramos a presença de notas longas e pontos de pedal como um dos critérios decisivos para a escolha da interpretação de grande parte dos prelúdios e fugas de WTC ao órgão.

Pontos de pedal e notas longas aparecem em muitos prelúdios que compõem o Livro I, por exemplo, nos Prelúdios I, II, IV, V, VII, IX, XII, XIV, XX, XXII e XXIII, e em várias fugas, como as Fugas I, IV, VIII, XII, XV, XVIII, XX, XXII e XXIV. Da mesma forma, no Livro II encontram-se peças que apresentam muitas notas longas, como os Prelúdios I, IX, XI e XXII, e as Fugas IX, XI e XXII.

A título de exemplo, representa-se na Figura 43 a sustentação da voz do baixo nos compassos finais da Fuga I em Dó maior do Livro I, e na Figura 44, o mesmo procedimento nos compassos iniciais do Prelúdio IX em Mi maior, também do Livro I.

Figura 43 – Exemplo de sustentação de nota (*point d'orgue*) nos compassos finais da Fuga I, do Livro I, BWV 846.

Figura 44 – Exemplo de sustentação de nota (*point d'orgue*) nos compassos iniciais do Prelúdio IX, do Livro I, BWV 854.

A propósito do Prelúdio IX, ilustrado acima, é interessante citar a opinião de Wanda Landowska, pioneira no resgate do cravo no século XX:

Este é um prelúdio bucólico. Por sobre um ponto de órgão, o soprano, conversando com a voz intermediária, desliza fluentemente cheio de doçura e felicidade. Faz-nos lembrar da *Pastorale* em Fá Maior para órgão (LANDOWSKA, 1966).

As passagens assinaladas das duas peças anteriores requerem uma sustentação que somente o órgão, seja em modo *manualiter* ou em modo *pedaliter*, pode produzir.

Sobre as notas longas, Peter Williams faz interessantes observações:

Deve-se ter em mente apenas as notas ‘presas’ no baixo nos recitativos italianos em moda, tais como as notas inteiras ligadas em várias cantatas de Handel – para perceber que tecladistas, i.e. organistas que também eram cravistas, que também faziam baixo contínuo, etc. estavam familiarizados com as várias convenções quanto aos *points d'orgue*. No caso dos recitativos, aquelas notas ‘presas’ poderiam ser seguradas, suspensas ou retomadas de acordo com a lógica da harmonia sugerida (WILLIAMS, 2000: p. 294, tradução nossa)⁴².

⁴² Original: : “One has to think only of the ‘held’ notes in the bass of contemporary Italian recitatives – such as the tied whole notes in many a cantata of Handel – to see that keyboardists, i.e., organists who were harpsichordists, who were continuo players, etc., were familiar with various *points d'orgue* conventions. In the case of recitatives, those ‘held’ notes could be held, restruck, dropped, or picked up again as the logic of the harmony suggested.”

No Livro I de WTC temos um caso especial de *point d'orgue* que se torna um impasse, já assinalado na introdução, que é a *coda* final da Fuga XX em Lá menor (Figura 45), impossível de ser tocada em um teclado manual. O uso do órgão provido de pedaleira se impõe aqui, pois não há como manter essa nota presa com as mãos e tocar as outras vozes; além disso, por ser uma nota muito longa que perdura por quatro compassos e meio, não resultaria sonoramente num cravo-pedaleira nem em um clavicórdio-pedaleira.

Figura 45 - Coda final da Fuga XX do Livro I do WTC, BWV 865

Corroborando nossa opinião, Tranchefort se indaga da mesma forma acerca dessa Fuga:

Esta fuga é uma peça complexa. Na verdade, o uso de uma nota pedal sobre um Lá ligado no compasso 83 leva o intérprete e o ouvinte ao seguinte questionamento: A qual instrumento essa obra foi destinada? Bach reservou-a ao órgão ou utilizou um cravo com pedaleira? Não é possível responder com certeza: mas a ligadura prolongada nessa nota de pedal sobre os cinco últimos compassos da fuga é impossível de ser mantida em um cravo normal ou em um clavicórdio. As proezas acrobáticas do cravista nada poderão fazer quanto a isso (TRANCHEFORT, 1987: p. 32, tradução nossa)⁴³.

⁴³ Original: “Cette fugue est une pièce complexe. En effet, l’apparition du pédalier sur un *la* tenu à la mesure 83 amène l’interprète et l’auditeur à se poser une question. A quel instrument fut destinée une telle oeuvre? Bach songeait-il à l’orgue, ou utilisait-il un clavecin à pédalier? Il est impossible de répondre avec certitude: mais la ténue prolongée de cette note de pédale sur les cinq dernières mesures de la fugue reste impraticable sur un clavecin normal ou sur un clavicorde. Les prouesses acrobatiques du claveciniste n’y pourront rien changer.”

Ledbetter rende-se à evidência do uso de pedal nos compassos finais dessa Fuga, citando o trabalho de Alfred Dürr:

Dürr propõe que a nota Lá na voz de baixo do último compasso da versão mais antiga foi colocada uma oitava acima na versão final de forma a tornar-se executável, e que isso mostra que o Prelúdio tem uma origem separada da Fuga, uma vez que a Fuga termina com uma nota Lá longa que só pode ser executada utilizando-se um pedal (DÜRR, 1984: p. 64; apud LEDBETTER, 2002: p. 218, tradução nossa)⁴⁴.

Essa Fuga, a mais longa do Livro I, representa o caso mais óbvio em WTC da necessidade do uso da pedaleira. Robert Marshall observa que:

Uma questão ainda não respondida é a de que se os longos pontos de pedal em algumas composições devem ser considerados como indicação de que a execução ao órgão seria mais do que meramente “aceitável”. Esses pontos de pedal também sugerem que tais peças, por exemplo, o Prelúdio e Fuga em Lá menor, BWV 865, foram originalmente concebidas como obras organísticas antes de sua incorporação ao *Well-Tempered Clavier* (MARSHALL, 2000: p. 234, tradução nossa)⁴⁵.

Homero de Magalhães diz o seguinte:

Não se sabe se as mãos de Bach abrangiam tal distância ou se o compositor a escreveu para que o baixo fosse tocado em alguma espécie de pedaleira (...). Pelo final e pelo estilo, percebe-se que esta é uma fuga para órgão (MAGALHÃES, 1988: p. 205 – 206).

Para James Reel:

Uma característica marcante dessa fuga é a presença de notas longas (apesar de não ser uma peça de tempo lento), sugerindo que Bach concebeu essa peça para um cravo pedaleira ou um órgão com pedais (...); esses instrumentos permitiriam a sustentação de uma nota no baixo enquanto todos os dedos das mãos pudessem estar livres para tocar em extensões mais altas (REEL, 2008: p. 13, tradução nossa)⁴⁶.

⁴⁴ Original: “Dürr proposes that the A in the bass of the last bar of the early version was put up an octave in the final version for playability, and that this shows that the prelude had a separate origin from the fugue since the fugue ends with a long A which can only be played with a pedal.”

⁴⁵ Original: “Whether the long pedal points in some of the compositions should be taken as a hint that performance on an organ was more than merely ‘acceptable’ is a question best left unasked. They do suggest that such pieces, e.g., the Prelude and Fugue in *a*, BWV 865, may have originally been conceived as organ pieces before their incorporation in the *Well-Tempered Clavier*.”

⁴⁶ Original: : “One remarkable feature of this fugue is its use of sustained notes (even though this is not a slow-tempo piece), suggesting that Bach conceived it for a pedal harpsichord or an organ with pedals (...); this allows a low note to be sustained while all the fingers are free to work in higher ranges.”

Geiringer também aponta a Fuga XX como um “corpo estranho na coleção”: “(...) essa peça requer um instrumento de teclado (órgão ou cravo) equipado com um pedal, porquanto os últimos compassos não podem ser executados somente com as duas mãos.” (GEIRINGER, 1985: p. 278).

Embasado em Peter Williams, David Ledbetter também assinala a problemática do final da Fuga XX, reconhecendo a necessidade do uso do pedal, mas supondo que essa peça talvez tenha sido executada em uma competição entre músicos em que se dispusesse de um cravo pedaleira:

Peter Williams sugeriu que essa peça talvez tenha sido uma fuga de demonstração, composta sem a intenção de ser executada, da mesma forma que ele acredita que algumas fugas da *Arte da Fuga* também o foram (1984, p. 192) e que isso pode explicar a dificuldade de execução do final dessa fuga, caso seja apenas para demonstrar o artifício de um *stretto* em quatro vozes sobre um pedal. Mas, do que conhecemos de Bach, é improvável que ele intencionasse compor algo que ficasse apenas no papel, e o final dessa fuga, com seu magnífico apelo retórico, tem sua plena realização ao ser executado. Mais do que uma demonstração abstrata, é mais provável que tenha sido composta como uma peça de competição, com a qual Bach, então por volta de seus vinte anos, pudesse superar seus oponentes tanto como um virtuose ao teclado como um contrapontista, caso um cravo pedaleira estivesse disponível para a ocasião (LEDBETTER, 2000: p. 219, tradução nossa)⁴⁷.

Essa suposição de que a Fuga XX tenha sido escrita para cravo pedaleira não se mostra verossímil, pois a nota Lá no pedal é muito longa para ser sustentada com cordas vibrantes. Daí o nosso ponto de vista de que essa é uma obra organística.

Várias outras peças de WTC que apresentam muitas notas longas e ligadas, principalmente na voz do baixo, quando executadas ao cravo, demandam repetições de notas que acabam por contrariar a escrita. Entretanto, o caso da Fuga XX é peculiar, pois não é possível repetir a nota nem prender todas as sete vozes enunciadas nos compassos finais.

⁴⁷ Original: “Peter Williams has proposed that it may be a demonstration fugue, not intended for performance, as he suggests that some of *The Art of Fugue* may be (1984, p.192), and that this may explain the difficulty of playing the ending, if it was just to demonstrate the device of a four-voice *stretto* over a pedal. From what we know of Bach it is unlikely that he ever intended anything as paper music, and the magnificent rhetorical ending of this fugue is plainly designed to be effective in performance. Rather than an abstract demonstration it seems more likely to have been intended as a competition piece, with which Bach in his twenties could play his opponents into the ground both as keyboard virtuoso and contrapuntist, if a pedal harpsichord was available for the occasion.”

Percebe-se assim que o debate sobre qual instrumento seria o mais apropriado para se interpretar WTC, e, particularmente, a Fuga XX em Lá menor do Livro I, não reside em uma questão teórica, mas principalmente em uma questão prática. Dessa forma, o órgão com pedaleira é a escolha mais fidedigna para a interpretação dessa fuga.

Capítulo 3 – Estilo Antigo em *Das Wohltemperierte Clavier*

Consideramos todos os critérios relacionados no capítulo anterior como valiosos para decidir qual seria o teclado mais adequado para a execução dos prelúdios e fugas de WTC. Os autores anteriormente citados centraram-se exclusivamente nessa questão. Neste capítulo, mais do que buscar o instrumento apropriado, enfatizaremos a questão do estilo.

Para Bukofzer (1982), o *stile antico* é uma herança do estilo sacro renascentista, por exemplo, o de Palestrina, que permeia a formação (acadêmica) do compositor barroco, enquanto o *stile moderno* é a adequação do seu gosto pessoal às tendências da época:

À época de Monteverdi, a música antiga, ou *stile antico*, estava identificada à Renascença, e a música nova, ou *stile moderno*, à música barroca. (...) A matriz do *stile antico* é a época barroca, indispensável à formação de um compositor, livre para escolher em qual estilo escrever, que circula entre o *stile moderno*, veículo da expressão espontânea, e o rígido *stile antico*, que faz parte do círculo acadêmico. Atualmente, nossa distinção, fortemente contestada, entre escrita estrita e escrita livre remonta a certa oposição do *stile antico* ao *stile moderno*. As regras do *stile antico* foram codificadas pelos teóricos Bontempi e Fux, cujos trabalhos oferecem exemplos patentes do contraste entre a maneira antiga e a nova. Pesquisas recentes estão demonstrando que o “*stile Palestrina*”, como descrito pelos teóricos da época barroca, é de fato bem diverso de seu modelo. Pelas regras, esses teóricos fixaram um estilo estrito mais fictício que, em tudo semelhante à música da Renascença, é de fato pleno de concessões à modernidade. Uma vez que essa transformação involuntária só pode se produzir com o impulso dos compositores, ainda ouviremos falar de *stille ala Palestrina* (BUKOFZER, 1982: p. 9 – 12, tradução nossa)⁴⁸.

Portanto, ao falarmos de estilo antigo, estamos nos referindo a um arquétipo de contraponto renascentista que vigorou no período barroco, mas distinto da matriz original pelo conceito ampliado de harmonia, graças às doze tonalidades maiores e menores propiciadas pelos novos sistemas de afinação, e, como frisa Bukofzer, “pleno de concessões à modernidade”.

⁴⁸ Original: “(...) La maîtrise du *stile antico* est à l’époque baroque, indispensable à l’éducation d’un compositeur, libre de choisir le style dans lequel il désire écrire, que ce soit dans le *stile moderno*, véhicule de l’expression spontanée ou dans le strict *stile antico*, qui fait partie de l’enseignement académique. Aujourd’hui, notre distinction, fort contestée, entre écriture stricte et écriture libre remonte à cette opposition du *stile antico* au *stile moderno*. Les règles du *stile antico* ont été soigneusement codifiées par des théoriciens tels que Bontempi et Fux, dont les travaux offrent un exemple patent du contraste entre l’ancienne et la nouvelle manière. Des recherches récentes ont cependant montré que le “*stile Palestrina*” qu’ont décrit les théoriciens à l’époque baroque est en fait très éloigné de son modèle. Par leurs règles, ces théoriciens ont fixé un style strict mais fictif qui, tout en ressemblant à la musique de la Renaissance, est insidieusement rempli de concessions à la modernité. Bien que cette transformation involontaire se soit produite presque à l’insu des compositeurs, on a continué de parler de *stile alla Palestrina*.”

Podem-se distinguir duas vertentes na composição bachiana, uma voltada para os modelos de composição do século XVII e outra, inovando na combinação dessas formas antigas com novos procedimentos harmônicos e estilísticos do século XVIII. Nesse sentido, tem-se, em Bach, a convivência de um *stile antico* (tributário da herança de Frescobaldi, Pachelbel, Buxtehude e outros), e um *stile moderno*, que tenta se adequar às tendências galantes de desenvolvimento da forma sonata e do pensamento mais homofônico que polifônico.

Essa ambivalência transparece nos dois volumes de WTC. Percebemos o estilo antigo em várias peças da obra, especialmente nas fugas. O Livro I parece estar mais voltado ao século XVII, pelo tipo de contraponto que utiliza muitas notas longas, o que justificaria a escolha do órgão de tubos para se interpretar a maioria de seus prelúdios e fugas. O Livro II apresenta alguns prelúdios com elementos referenciados no estilo galante de meados do século XVIII, e sua escrita contrapontística, de maneira geral, utiliza notas de valores menores, sendo bem adequada à linguagem cravística.

Segundo James Reel, há várias diferenças musicais entre os dois volumes de WTC. O Livro I apresenta uma maior unidade estilística do que o Livro II. A maioria dos prelúdios está centrada em uma característica técnica específica, ao passo que as fugas são mais variadas quanto ao estilo e às formas, apresentando uma ampla gama de possibilidades de desenvolvimento musical (REEL, 2008: p. 5).

No Livro II, para Reel, os prelúdios abrangem uma maior variedade de formas e estilos se comparados aos prelúdios do primeiro Livro. A forma de compor em duas partes, a chamada forma binária, consiste em duas seções com repetição, como nos movimentos de dança das suítes; essa forma, ligada ao estilo das sonatas italianas para teclado, desenvolvidas especialmente por Domenico Scarlatti, está mais presente no Livro II, com dez prelúdios nessa configuração, que são os Prelúdios II em Dó menor, V em Ré maior, VIII em Ré sustenido menor, IX em Mi maior, X em Mi menor, XII em Fá menor, XV em Sol maior, XVIII em Sol sustenido menor, XX em Lá menor, e XXI em Si bemol menor, enquanto o Livro I apresenta apenas uma peça nesse modelo, a saber, o Prelúdio XXIV em Si menor.

A antecipação do estilo galante, segundo Reel, pode ser notada nas seguintes peças do Livro II: Prelúdio V em Ré maior BWV 874, Fuga XII em Fá menor BWV 881 e Prelúdio XVIII em Sol sustenido menor BWV 887.

Essas peças estão vertidas num estilo moderno, mais instrumental que vocal, o que concorre para que o compositor inove nos dedilhados percorrendo todos os tons, possibilitados pelos novos sistemas de afinação, conforme Forkel observa:

Agora Bach começa a unir melodia e harmonia de modo que suas partes internas não sejam meros acompanhamentos, mas tenham uma melodia em si própria, quando ele amplia o uso das tonalidades, em parte por desvio dos antigos modos da música de igreja, muito comuns mesmo na música secular, e em parte pela mistura de escalas diatônicas e cromáticas bem como ao aprender a afinar o instrumento de modo que ele pudesse tocar em todas as vinte e quatro tonalidades. Ele foi ao mesmo tempo obrigado a conceber outro modo de dedilhado, melhor adaptado a seus novos métodos, particularmente usando o polegar de uma maneira distinta daquela até então empregada (FORKEL, 1801; apud WOLFF, 1998: p. 434, tradução nossa)⁴⁹.

O *stile antico* está exemplificado principalmente nas duas fugas a cinco vozes do Livro I, Fuga IV em Dó sustenido menor e Fuga XXII em Si bemol menor, que são fugas *alla breve*, mas também há outras fugas que remetem à escrita do século XVII, como a Fuga VIII em Ré sustenido menor, a Fuga XII em Fá menor e a Fuga XXIV em Si menor. No Livro II, pode-se identificar esse estilo nas Fugas VII em Mi bemol maior (*alla breve*), VIII em Ré sustenido menor, IX em Mi maior, XXII em Si bemol menor e XXIII em Si maior (*alla breve*).

Como exemplos, ilustraremos as Fugas IV em Dó sustenido menor (Figura 46) e XXII em Si bemol menor (Figura 47), ambas do Livro I, e as Fugas IX em Mi maior (Figura 48) e XXIII em Si maior (Figura 49), ambas do Livro II.

Em relação ao estilo, Tranchefort assinala sobre a Fuga IV em Dó sustenido menor do Livro I:

⁴⁹ Original: “Now when Bach began to unite melody and harmony so that even his middle parts did not merely accompany, but had a melody of their own, when he extended the use of the keys, partly by deviating from the ancient modes of church music, which were then very common even in secular music, partly by mixing the diatonic and chromatic scales, and learn to tune his instruments so that it could be played upon in all the 24 keys, he was at the same time obliged to contrive another mode of fingering, better adapted to his new methods, and particularly to use the thumb in a manner different from that hitherto employed.”

“Escrita no estilo antigo do *ricercare* à italiana, é um tipo de *alla breve* transformada, soando aqui como uma peça vocal religiosa.” (TRANCHEFORT, 1987: p. 27, tradução nossa)⁵⁰.

Figura 46 – Exposição da Fuga IV do Livro I, BWV 849.

Sobre a Fuga XXII em Si bemol menor do Livro I de WTC, Tranchefort comenta: “Essa obra, que progride sobre valores longos (essencialmente mínimas e semínimas), assemelha-se a uma peça vocal de estilo severo” (TRANCHEFORT, 1987: p. 33, tradução nossa)⁵¹.

Figura 47 – Compassos iniciais da Fuga XXII do Livro I, BWV 867.

⁵⁰ Original: “Ècrite dans le style ancien du *ricercare* à l’italienne, c’est une sort d’*alla breve* bouleversant qui sonne comme une pièce vocale religieuse.”

⁵¹ Original: “cette oeuvre, qui progresse sur des valeurs longues (essentiellement des blanches et des noires), ressemble a une pièce vocale de style sévère.”

FUGA XXIII.

a 4.

Figura 48 - Compassos iniciais da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892

Relativamente à Fuga IX em Mi maior do Livro II, Tranchefort ressalta:

Esta fuga grave e de uma grande pureza é uma ‘*alla breve*’ concentrada, construída sobre um motivo gregoriano de seis notas. Numa simplicidade um tanto arcaizante, esse sujeito evoca a antiga polifonia vocal. (TRANCHEFORT, 1987: p. 37, tradução nossa)

⁵²

Figura 49 – Exposição da Fuga IX do Livro II, BWV 878.

⁵² Original: “Cette fugue grave et d’une grande pureté est un “*alla breve*” recueilli construit sur un motif grégorien de six notes (...) Dans sa simplicité quelque peu archaïsante, ce sujet évoque l’ancienne polyphonie vocale.”

Ledbetter também considera essa peça como escrita em *stile antico*. Além disso, ele acrescenta a importante informação de que Kirnberger possuía um manuscrito dessa fuga com a indicação de “Pedal” para as entradas da voz do baixo nos compassos 1, 10, 36 e 40:

Um manuscrito derivado de uma cópia pessoal de Kirnberger acrescenta a palavra ‘Pedal’ nas entradas dos compassos 1, 10, 36 e 40. Não há outra evidência de que essa fuga tenha sido concebida para um instrumento com pedais. Pode ser significativo que as fugas cognatas em Dó sustenido menor do Livro I e a em Mi bemol maior do Livro II, associadas com o teclado, comecem com as entradas da voz do baixo, enquanto a Fuga em Mi bemol maior para órgão começa com a voz mais grave do teclado manual (o tenor), e reserva o pedal para a entrada final da exposição na voz de baixo. Isto é típico da estratégia dramática e estrutural do uso do pedal em Bach, a qual não é evidente na Fuga em Mi maior em questão. Nela, a transposição de uma oitava abaixo da voz de tenor no final do compasso 37 expressa a preocupação de Bach com a possibilidade de ela ser tocada em teclados manuais apenas. (LEDBETTER, 2002: p. 281, tradução nossa)⁵³.

Kirnberger foi aluno de Bach durante os últimos anos de Leipzig, época em que o Livro II de WTC foi elaborado; esse manuscrito com a indicação Pedal a que Ledbetter se refere é bastante esclarecedor sobre as práticas tecladísticas da época, desse intercâmbio de repertórios e de instrumentos e estilos.

Como a Fuga IX do Livro II é escrita em estilo antigo, à maneira de um *ricercare*, justifica-se a sua execução ao órgão de tubos, que se torna mais convincente no modo *pedaliter*, ressaltando a voz do baixo.

Stauffer classifica essa Fuga como Fuga de Maestria devido aos procedimentos contrapontísticos estritos que apresenta, encontrando nela elementos que remetem à escrita para órgão:

[essa fuga] começa exatamente da mesma maneira como as fugas para órgão (exposição inicial, terminando em uma meia cadência, seguida de uma exposição em stretto) e

⁵³ Original: “A manuscript deriving from Kirnberger’s personal manuscript copy adds the word ‘Pedal’ to the bars entry at bb.1, 10, 36 and 40. There is no other evidence that this fugue was conceived for an instrument with pedals. It may be significant that the cognate fugues in C sharp minor from the Book I and E flat major from Book II, associated with the clavier, begin with entries from the bass up, while the organ fugue in E flat major BWV 552 begins with the lowest manual part (the tenor), and reserves the pedal for the final entry of the exposition in the bass. This is typical of Bach’s dramatic and structural organ pedal strategy, which is not so evident in the E major fugue. In it the downward transposition of an octave of the subject in the tenor at the end of b.37 implies that playability on the clavier was Bach’s concern.”

prossegue com vários tipos de combinação de stretto e de diminuição (STAUFFER, 2000: p. 150, tradução nossa)⁵⁴.

A Fuga XXIII em Si maior (Figura 48) é mais um exemplo da permanência do estilo antigo no Livro II de WTC, sendo por isso muito adequada ao órgão em modo *manualiter*, constatação compartilhada por Tranchefort: “Eis ainda uma longa fuga solene que soa como uma fuga de órgão.” (TRANCHEFORT, 1987: p. 42).

Como se pode notar, a questão do estilo é determinante para se escolher o instrumento – mediação para se interpretar o texto de WTC.

Johann Gottfried Walther, no seu dicionário de música, *Musicalisches Lexicon* (c. 1732), enuncia um longo verbete sobre Estilo, que consideramos interessante transcrever na íntegra:

Estilo (lat.) Stilo (ital.) Stile (fr.) é entendido na música como o modo e a maneira com a qual cada pessoa compõe, executa e informa, e tudo isso é muito diferente de acordo com o gênio do compositor, do país e do genitivo, como requerem as matérias, o lugar, o tempo, os temas (sujeitos), as expressões. Também usa-se: o estilo de Carissimi, de Lully, de Lambert. O estilo prazeroso é muito diverso dos estilos sérios, o estilo de igreja é mais variado que o teatral ou de câmara, o estilo italiano soa forte, variado e expressivo, o francês, por outro lado, é mais natural, fluente, terno, etc. Daí surgem variadas combinações, a fim de ressaltar em todas essas propriedades como são: o novo e o velho estilos, os estilos francês, italiano, alemão, etc. O estilo de câmara, o estilo de igreja, o estilo de ópera, o estilo prazeroso, alegre, variado, forte, expressivo, glorioso, sério, majestoso; o estilo natural, fluente, terno, movimentado; o estilo grandioso, alto, galante, o cotidiano, comum, sofrido, reclamante. Os italianos têm seus próprios nomes para todos esses tipos, conforme sua ordem, [como está] no Dicionário de Brossard, e no “Orquestra” de Matheson, aqui resumido.

Estilo Córico, lat. Stylus Choraicus ou Choricus, (...) fr.. Stile choraïque, apropriado para danças e subdivide-se em várias partes repetidas, conforme são dadas pelas artes da dança. Pode-se denominá-las estilos de Sarabanda, Minueto, Passepied, Gavotta, Bourrée, Rigaudon, Galharda, etc.

Estilo Dramático ou Recitativo, lat Stylus Recitativus, gall. Stile Recitatif, expressa o movimento das paixões. Estilo habilidoso, jeitoso.

Estilo Eclesiástico, fr. Stille pour l'Eglise, lat Stilus Ecclesiasticus. Estilo de Igreja, pleno de majestade, glorioso e sério, eficaz para despertar a devoção, e para a alma se elevar a Deus.

⁵⁴ : “(...) begins in precisely the same manner as the organ fugue (opening exposition, ending on a half cadence, followed by a stretto exposition) and continues with various types of stretto combinations and then diminution.”

Estilo Fantástico, lat. *Stylus Phantasticus*, pertence aos instrumentos (música instrumental) e o mais livre de todos quanto às obrigações da arte de compor.

Estilo Hiporquemático, lat. *Stylus Hyporchematicus*, espalha alegria e propicia a Dança, sempre veloz, prazeroso e cheio de movimentos. Serve para o Teatro apenas, e de fato para Chaconas, Passacálias, Entradas e outras grandes danças.

Estilo Madrigalesco, lat. *Stylus Madrigalescus*, adequado para o Amor, Ternura, Compaixão e outros suaves movimentos do espírito, melodia que move o coração de maneira agradável. Nele contam-se todos os Oratórios, as assim chamadas Paixões, Diálogos, Solilóquios, Árias, Acompanhamentos, Cavatinas e Recitativos, etc. cada um deles com suas próprias introduções. Na música de Câmara e de Salões tem lugar nas Serenatas, Cantatas e assim por diante, que hoje têm a preferência sobre todos.

Estilo Melismático, lat. *Stylus Melismaticus*, estilo natural, que todo o mundo canta quase sem arte, que em todo o mundo só se consegue com a arte de cantar. Serve para arias, e tem seu nome derivado de uma palavra grega; (...), *modulor*, eu canto.

Estilo Motético, lat. *Stylus Moteticus* ou *Moteticus*, é um estilo colorido, que aceita todas as variações e ornamentos da arte e adequado para expressar os muitos afetos, como admiração, sobressalto, dores e assim por diante. Compreende as fugas *alla breve*, contrapontos duplos e cânones ou fugas, incorporando o estilo canônico.

Estilo Sinfônico, lat. *Stylus Symphonicus*, pertence aos instrumentos. E como cada instrumento tem o seu próprio efeito, esse estilo apresenta várias subdivisões. O estilo do violino tem algo de frescor; o estilo da flauta, principalmente da flauta transversa, é triste e plangente. O estilo do trompete é corajoso, forte e guerreiro. Esse estilo gera Concertos, Aberturas, Sonatas, Suítes etc. (WALTHER, 1732: p. 525 – 526, tradução nossa)⁵⁵.

⁵⁵ Original: “*Stylus* (lat.) *Stilo* (ital.) *Stile* (gall.) wird in der Music von der Art und Weise verstanden, welche eine jede Person besonders vor sich zu *componiren*, zu *executiren*, und zu *informiren* hat; und alles dieses ist sehr unterschieden, nach MaSSgebung des *Genii* der Verfasser, des Landes und des Volckes, nachdem die Materien, der Ort, die Zeit, die *Subjecta*, die Expressiones ec. es erfordern. Also sagt man: *Carissimi*, *Lully*, *Lambert* sein *Styl* u.s.w. Der *Stylus* lustig - und fröhlicher Musicken ist sehr unterschieden von dem ernsthaftten und Ernstlichen; der Kirchen-Styl ist sehr unterschieden von dem *theatralischen* oder Cammer-Styl; der Italiänische Styl ist charff, bunt und ausdrückend; der Frantzösische hergegen natürlich, fliessend, zärllich ec. Daher entspringen verschiedene Beyxörter, um alle diese Eigenschafftten wohl zu bemercken, als da sind: der alte und neue Styl; der Italiänische, Frantzösische, Teutsche-Styl ec. Der Kirchen Opern-und Cammer-Styl ec. Der lustige, fröhliche, bunte, scharffe, ebenträchtige, ausdrückende, ehrbare, ernsthaffte, majestätische Styl: der natürlich, fliessende, zärtlich, bewegende Styl; der grosse, hohe, galante Styl; der gewöhnliche, gemeine, niederträchtige, kriechende Style ec. Die Italiäner haben eigene Nahmen vor alle diese Sorten, welche ihrer Ordnung nach, aus des Brossard Diction, und Matthesonii *Orchestre* LL, hier kürztlich angeführt werden sollen.

Stilo Choraico, lat. *Stylus Choraicus* oder *Choricus*, (...) gall. *Stile choraïque*, ist eigentlich zum Tantzen, und *subdividirt* sich eben so viele Theile wiederum, als es Tantz-Arten giebt. Man hat demnach den *Sarabanden-Menuetten-Passepied-Gavotten-Boureen-Rigaudon-Galliarden- Couranden-Styl*, u.s.w.

Stilo Drammatico oder *Recitativo*, lat. *Stylus Recitativus*, gall. *Stile Recitatif*, ein, die Gemüths-Bewegungen auszudrucken, geschickter Styl.

A partir da classificação feita por Walther, é possível propor a seguinte classificação de algumas obras de Bach em geral, e as tecladísticas, em particular, consideradas como apropriadas para serem executadas ao órgão: a Fantasia Cromática e Fuga (Figura 50) seria incluída no estilo fantástico, a Passacaglia, para órgão ou cravo/pedaleira, pertenceria ao estilo hiporquemático, o Livro de Cânticos, publicado por Schmelli em 1735-6, ao estilo melismático, as Quatro Aberturas orquestrais ao estilo sinfônico, as Cantatas ao estilo madrigalesco, a Arte da Fuga ao estilo motético, o Orgelbüchlein ao estilo eclesiástico, os Recitativos, presentes nas Cantatas e nas Paixões, ao estilo dramático, e as Suítes Francesas e Inglesas ao estilo córico.

Stilo Ecclesiastico, gall. *Stille pour l'Eglise*, lat. *Stilus Ecclesiasticus*. Der Kirchen-Styl, ist voller Majestät, ehrbar und ernsthaft, kräftig die Andacht einzuflößen, und die Seele zu Gott zu erheben.

Stilo Fantastico, lat. *Stylus Phantasticus*, gehöret vor Instrumente, und is gar eine freye von allem Zwanck ausgenommene Art zu componiren.

Stilo Hyporchematico, lat. *Stylus Hyporchematicus*, erreger Freude und locket zum Tantzen ec. Ist daher voller geschwinden, lustigen und wohl ausgedruckten Bewegungen, dienet auf dem *Theatro* allein, und zwar zu *Chaconnes*, *Passacaglies*, *Entrées*, und andern grossen Tántzen.

Stilo Madrigalesco, lat. *Stylus Madrigalescus*, ist zur Liebe, Zärtlichkeit, zum Mitleiden, und andern gelinden Gemüths-Bewegungen, die das Hertz anndhmlicher Weise Rühren, geschickt. Dahin werden gerechnet alle Oratoria, so genannte *Passiones*, *Dialogi*, *Soliloquia*, *Arie*, *Accompagnements*, *Cavate*, *Recitative*, ec. die jetzund vor Allen den Vorzug haben. Hat demnach in Cammern und Sälen bey *Serenaden*, *Aubaden*, *Cantaten*, und der gleichen start.

Stilo Melismatico, lat. *Stylus Melismaticus*, ist ein natürlicher Styl, den alle Welt fast ohne Kunst singen kan. Er dienet zu Arrietten, Gassenhauern, u.d.g. und hat seinen Nahmen vom Griechischen Verbo: (...) *modulor*, ich singe.

Stilo Motectico, lat. *Stylus Motecticus* oder *Moteticus* ist ein bunter Styl, den alle Veränderungen und allen Zierrath der Kunst annimmt, einfolglich geschickt ist, verschiedene *Affecten*, vor allen aber Verwunderung, Bestürztung, Schmerzen, u.s.w. auszudrucken. Er begreift die Fugen, *allabreven*, doppelte *Contrapuncte*, und *Canones* oder Fugen in *Consequenza*, und dem nach den *Stylus Canonicum* in sich.

Stilo Sinfoniaco, lat. *Stylus Symphonicus*, gehöret vor Instrumente. Und wie ein jedes Instrument seine eigene Würckung hat, so befinden sich unter diesem Styl auch eben so viele *Subdivisiones*. Der Violinen-Styl ist gemeinlich etwas Frisch; der Flöten, insonderheit der Queerflöten-Styl, traurig und wehmüthig ec. Der Trompeten-Styl muthig, munter und kriegerisch ec. Dieser *Stylus* lieffert *Concerten*, *Ouverturen*, *Sonaten*, *Suiten* u.d.g."

Figura 50 – Compassos iniciais da Fantasia Cromática e Fuga, exemplo do estilo fantástico, BWV 903.

Segundo a classificação de Walther, em WTC as Fugas *alla breve* IV em Dó sustenido menor e XXII em Si bemol menor, do Livro I, e as Fugas IX em Mi maior e XXIII em Si maior, do Livro II, poderiam ser incluídas na categorização de estilo motético. Da mesma forma, todas as Fugas de Maestria, vistas no capítulo anterior, também se enquadrariam na categoria de estilo motético.

O estilo sinfônico poderia abarcar todas as obras concertantes de WTC; especialmente do Livro II, poderíamos citar o Prelúdio V em Ré maior, a Fuga XVI em Sol menor, o Prelúdio XVII em Lá bemol maior e o Prelúdio XVIII em Sol sustenido menor.

O estilo dramático poderia estar representado nos Prelúdios II em Dó menor, VIII em Mi bemol menor, X em Mi menor e XXI em Si bemol maior, todos do Livro I.

Para resumirmos a questão referente a estilo, recorremos a Wolff:

Algumas das grandes peças do repertório para teclado, como as obras para órgão, o *Cravo Bem-Temperado* e a *Arte da Fuga*, permanecem como exemplos de composição em estilo antigo (WOLFF, 1998: p. 27, tradução nossa)⁵⁶.

⁵⁶ Original: “Some major keyboard repertoires such as the organ works, the *Well-Tempered Clavier* and the *Art of Fugue* have never ceased to serve as exemplary compositions in strict style.”

Concluimos que o mais pertinente seria extrair da escrita e do estilo de cada peça de WTC a indicação a cada tipo de teclado mais apropriado para interpretá-la. Assim, peças de WTC, especialmente as fugas, escritas em *stile antico*, se adequariam à execução ao órgão de tubos.

Capítulo 4 – Aspectos de Linguagem Organística em *Das Wohltemperierte Clavier*

Como vimos no capítulo anterior, o estilo antigo, tributário do contraponto vocal a várias vozes, com uma escrita que privilegia notas com valores longos, coaduna-se com a capacidade de sustentação do órgão. Assim, todas as peças de WTC em estilo antigo, com mais vozes e mais notas longas e ligadas, soam melhor ao órgão do que ao cravo.

Já o estilo moderno agrega procedimentos mais homofônicos, próprios da linguagem instrumental, arejando a escrita para duas, no máximo três vozes, e utilizando notas de valores mais curtos; desse modo, todas as peças de WTC com menos densidade contrapontística adequam-se ao idioma do cravo (ou do clavicórdio).

Carl Philipp Emanuel Bach comenta que “o órgão é indispensável na música sacra por causa das fugas dos grandes coros e, principalmente, devido ao estilo *legato*”, agregando que “no órgão não se usam arpejos.” (BACH, 1996: p. 153, 430)

De acordo com Stauffer: “O *style brisé*, por exemplo, perde muito de seu efeito quando realizado no órgão de tubos, do que em teclados de cordas.” (STAUFFER, 2000: p. 139, tradução nossa) ⁵⁷.

Desse modo, peças como o Prelúdio I em Dó maior do Livro I (Figura 3), construído sobre arpejos, em princípio não seriam adequadas ao idioma do órgão.

Sobre o idioma do órgão, Forkel coloca: “O som pleno do órgão é, por sua própria natureza, pouco propício para figurações rápidas. Exige certo tempo para percorrer e extinguir-se na nave ampla e livre de uma igreja.” (FORKEL, 1988: p. 61, tradução nossa) ⁵⁸.

David Ledbetter afirma não encontrar elementos que remetam ao órgão ao abordar os 48 Prelúdios e Fugas de WTC:

⁵⁷ Original: “Style brisé, for instance, loses much of its effect when realized through pipes rather than strings.”

⁵⁸ Original: “El sonido pleno del órgano es, por su propia naturaleza, poco propicio para figuraciones rápidas. Exige cierto tiempo para desarrollarse y extinguirse en la amplia y libre nave de una iglesia.”

Não há indício, nos dois Livros, para a utilização do órgão. Nenhuma das peças possui a estratégia da linha do baixo, tão notável em obras de grande escala para órgão em modo *pedaliter*. Nenhum significado especial pode estar ligado à expressão *manualiter*, que é aplicada para toda sorte de peças em várias fontes diferentes. Algumas peças podem estar mais próximas dos protótipos associados primariamente ao órgão e podem, portanto, ser efetivamente consideradas como peças organísticas, mas nas publicações em que esses protótipos aparecem, em geral, há uma alternativa *clavier* para o órgão. Na lista de obras de Bach feita por C. P. E. Bach em seu obituário, as obras para órgão constam como *für die Orgel*, mas os Livros dos 48 Prelúdios e Fugas estão incluídos como *fürs Clavier*, o que parece nos deixar a distinção entre órgão e *clavier* (LEDBETTER, 2002: p. 28, tradução nossa)⁵⁹.

Realmente, a escola de órgão de Bach encontra-se em *Das Orgelbüchlein*, verdadeiro tratado em que Bach traça os motivos mais adequados ao modo *pedaliter*. Já em WTC, o compositor pretende aperfeiçoar a técnica tecladística de maneira geral. Mas isso não significa que o órgão deva ser excluído como o instrumento preferível para abarcar a complexidade sonora de WTC, especialmente em relação ao Livro I.

Ledbetter é levado a reconhecer a origem organística de várias peças que compõem WTC, inclusive do Livro II, como, por exemplo, ao se referir ao Prelúdio I em Dó maior, e à sua versão mais antiga, claramente de teor organístico:

O gênero no qual o prelúdio em Dó maior de Bach se desenvolve é mais tipicamente encontrado em coleções organísticas de versetos. A versão mais antiga (BWV 870a/1) é repleta de figurações típicas da escrita para órgão, mesmo se elas não funcionam bem em órgão no modo *pedaliter*. Como esse prelúdio se desenvolve, particularmente na sua versão final, parece ser um exemplo de como Bach evoca em um instrumento o estilo de outro, como ele comumente faz no Livro II (...) a evocação sendo de alguma maneira mais poderosa do que a coisa real (LEDBETTER, 2002: p. 236, tradução nossa)⁶⁰.

⁵⁹ Original: “(...) there is nothing in either Book that demands the organ. None of the pieces has the kind of bass-line strategy which is so noticeable in Bach’s large-scale *pedaliter* organ works. No special meaning can be attached to the word *manualiter*, which is applied to all sorts of pieces in many different sources. Some pieces may be closer to prototypes associated primarily with the organ and may therefore be effective as organ pieces, but the sort of publications these prototypes appear in usually give a *clavier* alternative to the organ. In the list of Bach’s works given by C.P.E Bach in his obituary the organ works are given as ‘für die Orgel’, but both Books of the 48 as ‘fürs Clavier’, which looks as if we are left with the distinction between organ and *clavier*.”

⁶⁰ Original: “The genre from which Bach’s C major prelude develops is most typically found in organ verset collections. The early version (BWV 545a/1) is full of typical organ figurations, even though it would not work well for the organ *pedaliter*. As this prelude developed, and particularly in the final version, it seems an example of Bach evoking on one instrument the style of another, as he commonly does in Book II (...), the evocation being in some ways more powerful than the real thing.”

O Prelúdio I do Livro II de WTC tem uma extensão maior em comparação com a versão mais antiga, apresentando várias figurações em fusas, sendo por isso adequado ao modo *manualiter* (Figura 51 e Figura 52):

Figura 51 - Compassos iniciais do Prelúdio I do Livro II, BWV 870

Figura 52 - Compassos iniciais da versão mais antiga, BWV870a/1

Ambas as versões são essencialmente música para órgão em versão *manualiter*, mas a versão mais antiga também é adequada em modo *pedaliter*, conforme a seguinte nota do próprio Ledbetter:

Hermann Keller (1933) publicou [o prelúdio] BWV 870^a como uma peça de órgão, adaptando o baixo para os pedais; entretanto, [esse prelúdio] assemelha-se mais como uma peça *manualiter*, porém apresentando figurações típicas de pedal: a linha de baixo não é uma parte idiomática para o pedal, e não pode ser desacoplada do tenor (LEDBETTER, 2000: p. 366, tradução nossa) ⁶¹.

Ledbetter (2002: p. 236) ainda assinala que a versão desse Prelúdio no Livro II de WTC começa de uma maneira arquetípica que remete às peças para órgão, ou seja, emprega uma textura de figurações manuais sobre um ponto de pedal, como se nota em obras como o Prelúdio

⁶¹ Original: “Hermann Keller (1933) published BWV 870a as an organ piece, adapting the bass for the pedals; it looks nonetheless more like a *manualiter* piece, but using typical pedal figurations: the bass line is not an idiomatic pedal part and cannot be disentangled from the tenor.”

em Dó maior BWV 545a/1 (Figura 53) e a Fantasia sobre Komm, Heiliger Geist BWV 651 (Figura 54).

Figura 53 – Ponto de pedal nos compassos iniciais do Prelúdio em Dó maior, BWV 545a/1.

Figura 54 – Ponto de pedal nos compassos iniciais da Fantasia sobre *Komm, Heiliger Geist*, BWV 651.

Ledbetter insiste, no entanto, que no Prelúdio I em Dó maior, bem como na Fuga II em Dó menor, ambos do Livro II do WTC, haveria mais uma evocação das sonoridades do órgão ao cravo do que evidências de terem sido peças propriamente compostas para órgão (LEDBETTER, 2002: p. 245).

Aqui novamente discordo desse autor, visto que ambas as peças citadas mostram-se mais eficientes ao órgão que ao cravo, pelo fato de a escrita contrapontística, em geral, soar com mais eficiência ao órgão.

No caso do Prelúdio I em Dó maior do Livro II de WTC, podemos citar dois autores que também identificaram seu caráter organístico; o primeiro, Dommel-Diény, diz: “O Segundo Livro de *O Cravo Bem-Temperado* inicia-se com um Prelúdio magistral, grandioso afresco no estilo nobre do órgão.” (DOMMEL-DIENY, 1982: p. 137, tradução nossa) ⁶².

O segundo autor, Tranchefort, destaca que esse prelúdio:

(...) trata-se de um pórtico solene para abrir *o Cravo Bem-Temperado*, começando com uma grande improvisação organizada de acordo com um estilo de prelúdio para órgão, um prelúdio longo que se inicia e conclui sobre um pedal de tônica (TRANCHEFORT, 1987: p. 34, tradução nossa) ⁶³.

Passaremos a distinguir, nas peças de caráter organístico que compõem WTC, quais seriam apropriadas para o modo *manualiter*, e quais seriam apropriadas ao modo *pedaliter*, ou seja, as especificidades organísticas encontradas em WTC.

⁶² Original: “Le second livre du *Clavecin bien tempéré* s’ouvre par un Prélude magistral, grande fresque dans le style noble de l’orgue.”

⁶³ Original: “(...) c’est par un portique solennel que s’ouvre le second livre du *Clavier bien tempéré* conçu comme une grande improvisation organisée dans le style de prélude pour orgue, ce long prélude débute et se conclut sur une pédale de tonique.”

4.1. Modo *manualiter* em *Das Wohltemperierte Clavier*

As peças que sugerem o emprego do órgão em WTC são realizáveis com os teclados manuais apenas (modo *manualiter*). As exceções são a Fuga XX em Lá menor e a Fuga XXII em Si bemol menor, ambas do Livro I, que requerem o uso do pedal (modo *pedaliter*). Para exemplificar o modo *manualiter* no Livro I, elegemos o Prelúdio e Fuga IV em Dó sustenido menor, o Prelúdio VII em Mi bemol maior, a Fuga VIII em Ré sustenido menor, o Prelúdio e Fuga XII em Fá menor, o Prelúdio e Fuga XIV em Fá sustenido menor, a Fuga XVII em Lá bemol maior, o Prelúdio e Fuga XVIII em Sol sustenido menor, o Prelúdio e Fuga XXIII em Si maior e o Prelúdio e Fuga XXIV em Si menor.

Apesar do caráter em geral mais cravístico do Livro II de WTC, podemos elencar algumas peças que apresentam linguagem organística, como a Fuga VII em Mi bemol maior, a Fuga VIII em Ré sustenido menor, o Prelúdio e Fuga IX em Mi maior, o Prelúdio e Fuga XVI em Sol menor, o Prelúdio e Fuga XXII em Si bemol menor e a Fuga XXIII em Si maior.

Comentaremos a seguir os principais momentos dessas peças que sugerem a execução ao órgão.

Livro I

Prelúdio IV em Dó sustenido menor: no compasso 10 forma-se um intervalo de sétima maior a partir da voz do baixo; quando executada ao cravo, essa dissonância se perde. No entanto, devemos admitir que esse prelúdio, pelos arpejos que contém, é mais adequado à execução ao cravo do que ao órgão (Figura 55).

Figura 55 - Compassos 9 e 10 do Prelúdio IV do Livro I, BWV 849

Fuga IV em Dó sustenido menor: essa fuga a cinco vozes, já assinalada no capítulo 3 devido ao seu estilo antigo, é repleta de “durezze e ligature” (dissonâncias e ligaduras) que só fazem pleno efeito se executadas ao órgão. Como exemplos, indicamos os compassos 33 e 34, 43, 44 e 45, 90 e 91, 101 e 102, e 105 até o final. Esse trecho final, se executado como está escrito ao cravo, forma um decrescendo, ao passo que, se executado ao órgão, forma um crescendo.

Figura 56 - Compassos 33 e 34 da Fuga IV do Livro I, BWV 849

Figura 57 - Compassos 43, 44 e 45 da Fuga IV do Livro I, BWV 849

Figura 58 - Compassos 90 e 91 da Fuga IV do Livro I, BWV 849

Figura 59 - Compassos 101 e 102 da Fuga IV do Livro I, BWV 849

Figura 60 - Compasso 105 ao final da Fuga IV do Livro I, BWV 849

Encontramos em WTC temas similares a temas de fugas para órgão, como o caso da Fuga I em Dó maior do Livro I, assinalado no tópico 2 do capítulo 2. Outro caso interessante a observar é o tema que aparece no Prelúdio VII em Mi bemol maior do Livro I de WTC, semelhante ao tema da Fuga tripla que encerra o volume III de Clavierübung, na mesma tonalidade.

Esse Prelúdio é uma peça complexa, pois é tripartido em Prelúdio, Coral e Fuga; o tema do Coral reaparece na Fuga, que apresenta um contratema derivado da primeira parte do Prelúdio, que, em poucos compassos iniciais lembra o estilo virtuosístico de tocata, chegando a utilizar semifusas. O caráter organístico desse Prelúdio é reconhecido por David Ledbetter:

(...) Sua forma seccional remete ao tipo de prelúdio de órgão que Bach cultivou em sua juventude, mas que abandonou no final do período de Weimar em favor da grande forma em quadro único, usando os princípios do allegro de concerto veneziano. (...) é o único entre os 48 Prelúdios que inclui uma fuga totalmente desenvolvida (LEDBETTER, 2002: p. 174, tradução nossa)⁶⁴.

Tranchefort comenta o caráter especial desse Prelúdio dentro da coleção:

⁶⁴ Original: "Its sectional form reverts to the type of organ prelude that Bach cultivated in his youth, but had abandoned in his later Weimar days in favour of the large-scale piece in a single span, using the principles of the Venetian concerto allegro. (...) and it is unique among preludes in the 48 in including a fully developed fugue."

Trata-se de um prelúdio ou de uma fuga? Os dois gêneros estão aqui mesclados, e fica evidente que o prelúdio possui uma orientação fugal. Uma curta tocata de nove compassos introduz um longo episódio fugal, dividido em duas partes: um fugato a quatro vozes em estilo antigo precede uma fuga dupla em que um dos sujeitos está diretamente relacionado ao elemento temático da tocata (TRANCHEFORT, 1987: p. 28, tradução nossa)⁶⁵.

O Prelúdio VII é muito apropriado ao órgão, devido às notas longas, formando dissonâncias, como se percebe no terceiro compasso o intervalo de sétima maior entre a voz de baixo e a do tenor, dissonância que se perde em um instrumento de cordas como o cravo ou o clavicórdio (Figura 61).

Figura 61 – Compassos iniciais do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852.

O caráter organístico desse Prelúdio não só pode ser evidenciado pela presença de notas longas e *point d'orgue*, mas também pelo coral fugato a quatro vozes da seção intermediária, que apresenta suspensões de sétimas e nonas que, executadas ao cravo, se perdem. A Figura 62 apresenta o coral da seção intermediária:

⁶⁵ “(...) s’agit-il d’un prélude ou d’une fugue? Les deux genres sont ici mêlés, et il est évident que ce prélude prend une orientation fuguée. Une courte toccata de neuf mesures introduit un long épisode fugué, lui même divisé en deux parties: un fugato à quatre voix de style ancien précède une double fugue dont l’un des sujets est issu directement de l’élément thématique de la toccata.”

Figura 62 – Coral do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852.

A terceira e última seção desse prelúdio é uma fuga que combina os elementos das duas seções precedentes, apresentando notas longas essenciais para o sentido harmônico, cuja sustentação ao órgão é evidente, ao passo que a repetição dessas notas longas, ao cravo, não é eficaz. Como exemplos, assinalamos o compasso 30 e o primeiro tempo do compasso 31, bem como o compasso 43 e o primeiro tempo do compasso 44:

Figura 63 - Compassos 30 e 31 do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852

Figura 64 - Compassos 43 e 44 do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852

A próxima figura mostra os últimos compassos da seção fugal do Prelúdio VII, onde se percebe que o pedal de dominante, no primeiro tempo do quarto compasso antes do final, não se ouve quando executado ao cravo. De modo similar, o pedal de tônica nos três últimos compassos não se sustenta ao cravo:

Figura 65 – Compassos finais do Prelúdio VII do Livro I, BWV 852.

Deve-se verificar o quanto as notas longas se perdem no cravo. Quanto mais aguda a região do cravo, menos as cordas vibram. Como exemplo, cita-se o final da Fuga VIII em Ré sustenido menor do Livro I, onde o tema aparece aumentado no soprano; no órgão, a sustentação dessas notas é possível, ao passo que, no cravo, essa sustentação não se efetiva, fazendo com que a intensidade dramática desse final se perca (Figura 66):

Figura 66 – Tema aumentado no soprano dos compassos finais da Fuga VIII do Livro I, BWV 853.

Prelúdio e Fuga XII em Fá menor: esse par, que encerra a primeira metade do Livro I de WTC, revela-se mais adequado à execução ao órgão do que ao cravo. Tranchefort concorda:

Prelúdio e Fuga são aqui estreitamente ligados, Prelúdio (a 4/4): esse prelúdio faz parte dos prelúdios extraídos do *Clavierbüchlein*. Alguns acreditam ver aqui uma página destinada ao órgão, entre as obras-primas do estilo ligado: as muitas notas ligadas parecem, em efeito, mais destinadas à execução ao órgão que ao cravo. Lembramos aqui que Bach não deixa nenhuma indicação precisa sobre o emprego deste ou daquele teclado para a interpretação de ‘O Teclado bem temperado’ (TRANCHEFORT, 1987: p. 29, tradução nossa)⁶⁶.

O Prelúdio apresenta, além de muitas notas ligadas, dois longos pontos de órgão, no início, na tônica, e no final, na dominante, nos compassos 17, 18, 19, 20, até o primeiro tempo do compasso 21 (Figura 67).

Figura 67 - Compassos iniciais do Prelúdio XII do Livro I, BWV 857

É interessante observar que no primeiro tempo do terceiro compasso, a voz de tenor entoa no valor de uma colcheia a mesma nota, um Lá bemol, que a voz de baixo entoa no valor de uma

⁶⁶ Original: “Prélude et Fugue sont ici étroitement liés. Prélude (à 4/4): il fait partie des préludes extraits de *Clavierbüchlein*. Certains ont cru voir dans ce chef-d’oeuvre des styles lié une page destinée à l’orgue: les notes liées, qui abondent, semblent en effet plus destinées à l’orgue qu’au clavecin. Rappelons ici que Bach ne laisse aucune précision sur l’emploi de tel ou tel clavier pour l’interprétation du *Clavier bien tempéré*.”

semínima, o que sugeriria o uso do pedal. Somente se descarta tal uso devido ao compasso 11, que tem uma nota Sol na voz do baixo que suplanta a tessitura da pedaleira, inviabilizando o modo *pedaliter*, prestando-se apenas ao modo *manualiter* (Figura 68).

Figura 68 - Compasso 11 do Prelúdio XII do Livro I, BWV 857

No terceiro tempo do compasso 16 há uma cadência de engano, formando um acorde de sétima maior que só se percebe efetivamente se executado ao órgão, assim como o longo *point d'orgue* que encerra a peça (Figura 69):

Figura 69 - Compasso 16 ao final do Prelúdio XII do Livro I, BWV 857

O Prelúdio e Fuga XIV em Fá sustenido menor é outro par com características organísticas presente no Livro I de WTC. No prelúdio, a sustentação da voz de soprano nos compassos 12 e 13, e 22 e 23 não se realiza se executada ao cravo (Figura 70 e Figura 71):

Figura 70 - Compassos 12 e 13 do Prelúdio XIV do Livro I, BWV 859

Figura 71 - Compassos 22 e 23 do Prelúdio XIV do Livro I, BWV 859

A Fuga XIV é repleta de notas ligadas, requerendo o órgão para uma fruição completa das dissonâncias. Particularmente, podemos citar os intervalos de segunda menor entre as vozes de contralto e tenor nos compassos 13 e 14 (Figura 72):

Figura 72 - Compassos 13 e 14 da Fuga XIV do Livro I, BWV 859

Outro momento em que a execução ao cravo não resulta o efeito proposto está nos compassos 34, 35 e 36, com intervalos de nonas e sétimas. No penúltimo compasso há uma suspensão de intervalo de quarta na voz de contralto que também não aparece suficientemente clara quando executada ao cravo (Figura 73).

Figura 73 - Compassos 35, 36, 37, 38, 39 e 40 da Fuga XIV do Livro I, BWV 859

Fuga XVII em Lá bemol maior do Livro I de WTC: é uma fuga em que há muitas notas longas que se dissipam quando executadas ao cravo. Podemos citar, por exemplo, a voz de soprano nos compassos 7 e 28, e as suspensões de quarta na mesma voz, nos compassos 10 e 11 (Figura 74 e Figura 75), e 18 e 19 (Figura 76 e Figura 77).

Figura 74 - Compasso 7 da Fuga XVII do Livro I, BWV 862

Figura 75 - Compasso 28 da Fuga XVII do Livro I, BWV 862

Figura 76 - Compassos 10 e 11 da Fuga XVII do Livro I, BWV 862

Figura 77 - Compassos 18 e 19 da Fuga XVII do Livro I, BWV 862

Prelúdio e Fuga XVIII em Sol sustenido menor do Livro I de WTC: no Prelúdio há intervalos de nonas e sétimas, formando suspensões que se esvaem quando executadas ao cravo, como nos compassos 19, 20 e 21 (Figura 78):

Figura 78 - Compassos 19, 20 e 21 do Prelúdio XVIII do Livro I, BWV 863

Na Fuga há também muitas suspensões, como as que se encontram entre as vozes de soprano e contralto, nos compassos 27, 28, 29, 30, 31 e 32, exemplificados a seguir (Figura 79):

Figura 79 - Compassos 27, 28, 29, 30, 31 e 32 da Fuga XVIII do Livro I, BWV 863

O Prelúdio e Fuga XXIII em Si maior do Livro I de WTC é outro exemplo de peça que resulta melhor ao órgão do que ao cravo. Já no segundo compasso do Prelúdio, há um acorde de sétima maior que não se percebe quando executado ao cravo (Figura 80):

Figura 80 - Compassos 1 e 2 do Prelúdio XXIII do Livro I, BWV 868

Mas há vários outros momentos em que não é possível ouvir a harmonia convenientemente ao cravo, como nos compassos 13 e 14, e 15 e 16 (Figura 81):

Figura 81 - Compassos 13, 14, 15 e 16 do Prelúdio XXIII do Livro I, BWV 868

A Fuga XXIII do Livro I de WTC também soa melhor ao órgão do que ao cravo. Há um encontro muito interessante entre as vozes do baixo, contralto e soprano no terceiro tempo do compasso 10 (Figura 82), formando uma segunda maior e uma terça maior sobrepostas que não se ouvem eficazmente ao cravo. De modo similar, no terceiro tempo do compasso 27 (Figura 83), há um encontro desse tipo entre as vozes do baixo, tenor e soprano:

Figura 82 - Compasso 10 da Fuga XXIII do Livro I, BWV 868

Figura 83 - Compasso 27 da Fuga XXIII do Livro I, BWV 868

O Prelúdio XXIV em Si menor do Livro I apresenta características extremamente organísticas, só não servindo para ser executado como uma trio-sonata (dois manuais e pedal) porque a tessitura da voz do baixo suplanta a extensão das pedaleiras tanto antigas como atuais, apresentando as notas Fá sustenido e Sol no compasso 37 (Figura 84), mais altas que o Fá agudo da pedaleira. Portanto, sua execução deve ser feita em modo *manualiter*.

Figura 84 - Compasso 37 do Prelúdio XXIV do Livro I, BWV 869

Esse prelúdio apresenta sequências de terças e segundas alternadas descendentes que não se percebem convenientemente ao cravo, no compasso 5 (Figura 85), e nos compassos 39 e 40 (Figura 86):

Figura 85 - Compasso 5 do Prelúdio XXIV do Livro I, BWV 869

Figura 86 - Compassos 39 e 40 do Prelúdio XXIV do Livro I, BWV 869

Tranchefort concorda acerca do caráter organístico desse prelúdio: “Bach assinalou *andante* como indicação de tempo para essa meditação mística que parece ser mais destinada ao órgão do que ao cravo.” (TRANCHEFORT, 1987: p. 33, tradução nossa) ⁶⁷.

A Fuga XXIV em Si menor do Livro I de WTC, além de muitas notas ligadas, apresenta episódios com intervalos de nona que não se percebem suficientemente quando executados ao cravo, nos compassos 17, 18, 19, 20 e 21 (Figura 87); nos compassos 26, 27, 28, 29 e 30 (Figura 88); e nos compassos 65, 66, 67, 68 e 69 (Figura 89).

Figura 87 - Compassos 17, 18, 19, 20 e 21 da Fuga XXIV do Livro I, BWV 869

⁶⁷ Original: “Bach a noté *andante* comme indication de tempo en tête de cette méditation mystique qui semble plus destinée à l’orgue qu’au clavecin.(...)”

Figura 88 - Compassos 26, 27, 28, 29 e 30 da Fuga XXIV do Livro I, BWV 869

Figura 89 - Compassos 65, 66, 67, 68 e 69 da Fuga XXIV do Livro I, BWV 869

Livro II

Apesar de o Livro II de WTC ter mais afinidade com a linguagem do cravo do que com a do órgão, algumas peças desse volume se adequam muito bem à linguagem organística, como vimos em relação ao Prelúdio I em Dó maior. Exemplos disso seriam o Prelúdio e Fuga IX em Mi maior, que se mostram extremamente organísticos. A Fuga IX já foi comentada no capítulo sobre estilo antigo, sendo idiomática ao modo *pedaliter*. O Prelúdio apresenta, nos três primeiros compassos, um *point d'orgue* de tônica, seguido por outro *point d'orgue*, na dominante, nos compassos 5, 6 e 7 (Figura 90).

Figura 90 - Compassos 1 a 7 do Prelúdio IX do Livro II, BWV 878

O *point d'orgue* na tônica é retomado nos compassos finais 51, 52, 53 e 54. Assim, esse prelúdio é muito adequado ao modo *manualiter* (Figura 91).

Figura 91 - Compassos 51 a 54 do Prelúdio IX do Livro II, BWV 878

Outra peça de caráter organístico, constando no Livro II, é o Prelúdio e Fuga XXII em Si bemol menor, muito idiomático ao modo *manualiter*. No Prelúdio há, na voz de soprano, uma nota Lá bemol, nos compassos 37 e 38 (Figura 92), e uma nota Si bemol, nos compassos 77, 78, 79 e 80, que não soam quando executadas ao cravo (Figura 93).

Figura 92 - Compassos 37 e 38 do Prelúdio XXII do Livro II, BWV 891

Figura 93 - Compassos 77 a 80 do Prelúdio XXII do Livro II, BWV 891

A Fuga XXII, de escrita muito densa em estilo antigo, apresenta muitas notas longas na voz de soprano que se perdem quando executadas ao cravo, como nos compassos 20, 21, 22, 23, 24 e 25 (Figura 94).

Figura 94 - Compassos 20 a 25 da Fuga XXII do Livro II, BWV 891

Podemos citar também a Fuga XXIII em Si maior, escrita em estilo antigo *alla breve*, que exhibe muitos cruzamentos de vozes que ficam mais nítidos ao órgão do que ao cravo, por exemplo, nos compassos 7 (Figura 95), 12 (Figura 96), 16 (Figura 97) e 37 (Figura 98).

Figura 95 - Compasso 7 da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892

Figura 96 - Compasso 12 da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892

Figura 97 - Compasso 16 da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892

Figura 98 - Compasso 37 da Fuga XXIII do Livro II, BWV 892

Com todos esses exemplos, podemos dizer que WTC é uma obra que revela muita eficiência sonora quando executada ao órgão de tubos, em modo *manualiter*. No próximo tópico, serão apresentados casos de peças de WTC em que o modo *pedaliter* é preferível, além do caso da Fuga XX em Lá menor do Livro I, em que o uso do pedal é imprescindível, como foi visto no tópico 4 do capítulo 2.

4.2. Modo *pedaliter* em *Das Wohltemperierte Clavier*

É importante frisar que a maior parte do repertório para órgão do período barroco não requer o uso do pedal, podendo ser interpretada em modo *manualiter*, mesmo no que concerne ao repertório da Alemanha, onde se desenvolveu mais que em outros países a técnica de pedal.

A maioria das peças que compõem os dois volumes de WTC podem ser executadas em modo *manualiter*, ou seja, ao teclado de órgão, exceto as três peças do Livro II assinaladas no tópico 1 do capítulo 2 – Fuga XX em Lá menor, Prelúdio XXIII em Si maior, Fuga XXIV em Si menor – que ultrapassam a tessitura do órgão. Algumas, no entanto, como as Fugas XX em Lá menor e XXII em Si bemol menor, ambas do Livro I, requerem especificamente o emprego do pedal (modo *pedaliter*), enquanto outras, como a Fuga IV em Dó sustenido menor e a Fuga XII em Fá menor, ambas do Livro I, e a Fuga IX em Mi maior, do Livro II, também poderiam ser executadas ao órgão com pedal, tal sua adequação ao idioma desse instrumento. Devido a essa particularidade, as peças citadas (com exceção da Fuga XX) serão anexadas num formato de escrita a três pautas para uso dos organistas, bem como as fugas I, IV e XII, do Livro I.

De um modo geral, escalas ou figuras em escalas normalmente não estão presentes na escrita para pedal no período Barroco. Para a execução no modo *pedaliter*, deve-se decidir se o pedal será aplicado para a voz de baixo em toda a extensão da peça ou apenas nas entradas de temas. No caso de usar o pedal apenas para a entrada de temas, há o problema de se escolher em que momento retornar ao modo *manualiter*. Essa questão é debatida por Peter Williams, ao analisar as ambiguidades da notação nas obras organísticas do jovem Bach:

(...) um organista hoje deve estar apto a decidir se a voz do baixo é direcionada para o pedal, colocando-se três questões sobre essa linha: trata-se de um *point d'orgue*? É um solo (virtuoso)? É temático (*cantus firmus* em coral, entrada do sujeito em fuga)? (WILLIAMS, 2000: p. 288, tradução nossa) ⁶⁸.

⁶⁸ Original: "... an organist today might be able to decide whether the bass part is intended for pedal by asking three questions about the bass line: Is it a *point d'orgue*? Is it a (virtuoso) solo? Is it thematic (*cantus firmus* in a chorale, subject entry in a fugue?)"

No que diz respeito à execução, é necessário fazer comparações entre diferentes situações para determinar em qual delas, dependendo da natureza do tema, do uso de notas extras ou de um final longo, deve-se usar ou não o pedal (WILLIAMS, 2000: p. 288).

Por exemplo, no Prelúdio XVI em Sol menor do Livro I, há uma interrupção da voz do baixo no sexto compasso (Figura 99), voz que parece retornar somente na metade do compasso dezessete (Figura 100), o que sugeriria a utilização do uso do pedal:

Figura 99 - Compasso 5 e 6 do Prelúdio XVI do Livro II, BWV 885

Figura 100 - Compasso 17 do Prelúdio XVI do Livro II, BWV 885

Carl Philipp Emanuel Bach alerta para um cuidado que se deve tomar ao decidir-se pelo uso do modo *pedaliter*:

No órgão, o pedal é muito útil quando o baixo não é muito rápido e quando se pode torná-lo mais penetrante através do registro de 16 pés. Contudo, em vez de se mutilar a melodia do baixo, deve-se omitir o pedal se todas as notas não puderem ser tocadas pelos pés, tocando-se apenas as notas do baixo com a mão esquerda (BACH, 1996: p. 372 – 373).

Essa indicação inviabiliza o modo *pedaliter*, por exemplo, para a Fuga XIX em Lá maior do Livro I, devido à velocidade das semicolcheias em graus conjuntos.

Em diversas peças de WTC há uma dificuldade na execução em modo *manualiter*, pela extensão na escrita, como no compasso 74 da Fuga XX em Lá menor do Livro I, em que há um intervalo de décima maior (Mi bemol-Sol) bastante incômodo para a mão esquerda, que seria mais factível com o uso do pedal. Esse intervalo pode ser visto na Figura 101.

Figura 101 – Compassos 73 e 74 da Fuga XX do Livro I, BWV 865.

Deve-se mencionar ainda o problema do cruzamento de vozes; nesse caso, o uso do pedal com registro de 16' (oitava baixa) é eficaz para distinguir a voz do baixo, quando há cruzamento com a voz do tenor como, por exemplo, o terceiro tempo do compasso 29 da Fuga XX em Lá menor do Livro I (Figura 102):

Figura 102 – Compasso 29 da Fuga XX do Livro I, BWV 865.

A oitavação do baixo (com o uso dos registros de 16') transforma a peça escolhida num sentido orquestral, pois é como se agregasse um contrabaixo a um quarteto de cordas. Esse efeito

pode definir quando se deve utilizar o órgão e não o cravo, como, por exemplo, no terceiro tempo do compasso 36 da Fuga XII em Fá menor do Livro I, que apresenta um intervalo de segunda menor entre a voz do baixo e a voz do tenor, como evidenciado na Figura 103:

Figura 103 – Compasso 36 da Fuga XII do Livro I, BWV 857.

Nessa Fuga há outros momentos em que se formam intervalos de segunda, que não se ouvem quando executados ao cravo, como nos compassos 11 e 12, a partir do compasso 10 (Figura 104), entre as vozes de tenor e de contralto, e nos compassos 24 e 25 (Figura 105), entre as vozes de soprano e contralto, como mostra a figura a seguir:

Figura 104 - Compassos 10, 11 e 12 da Fuga XII do Livro I, BWV 857

Figura 105 - Compassos 24 e 25 da Fuga XII do Livro I, BWV 857

Ainda na Fuga XII, percebe-se que a voz de soprano não é convenientemente ouvida ao cravo, nas suspensões dos compassos 15, 16, 17, 18 e no primeiro tempo do compasso 19 (Figura 106), bem como nos compassos 49, 50, 51, 52 e no primeiro tempo do compasso 53 (Figura 107), como as figuras seguintes ilustram:

Figura 106 - Compassos 15 a 19 da Fuga XII do Livro I, BWV 857

Figura 107 - Compassos 49 a 53 da Fuga XII do Livro I, BWV 857

Outro exemplo de extrema adequação ao modo *pedaliter* evidencia-se no Prelúdio XVI em Sol menor do Livro II; Tranchefort reconhece o caráter organístico da linguagem desse prelúdio: “Bach anotou *Largo* para esse prelúdio solene, que se assemelha a um prelúdio escrito para órgão.” (TRANCHEFORT, 1987: p. 39, tradução nossa) ⁶⁹.

As figurações em saltos desse prelúdio são muito apropriadas para a execução em modo *pedaliter*, além da preponderância de notas ligadas, que se perdem quando executadas ao cravo, como o acorde de sétima maior no início do compasso 8 (Figura 108), no exemplo a seguir:

Figura 108 - Compassos 7 e 8 do Prelúdio XVI do Livro II, BWV 885

⁶⁹ Original: “Bach à noté *Largo* en tête de ce prélude solennel, qui ressemble à un prélude d’orgue.”

Há também a possibilidade de que o modo *pedaliter* auxilie muito a execução, mesmo se não for totalmente necessário, como é o caso do compasso 18 da Fuga XVI em Sol menor do Livro I, em que há um intervalo de décima maior entre a voz de soprano e a de contralto; sem o uso da pedaleira, essa distância deve ser abrangida somente com a mão direita; com a voz do baixo tocada na pedaleira, a mão esquerda pode tocar as vozes de tenor e contralto, liberando a mão direita para tocar, comodamente, a voz do soprano. Essa passagem é mostrada na Figura 109:

Figura 109 – Compasso 18 da Fuga XVI do Livro I, BWV 861.

Como já foi discutido no tópico 4 do capítulo 2, a Fuga XX em Lá menor do Livro I de WTC é o caso mais evidente da necessidade do uso de pedal para sua execução. Mas podemos elencar o Prelúdio e Fuga XXII em Si bemol menor do Livro I de WTC como outro caso: esse par é extremamente adequado à linguagem organística. O Prelúdio requer a sustentação das notas indicadas, por exemplo, nos compassos 6 e 7 (Figura 110), e no 19 (Figura 111), podendo ser executado tanto em modo *manualiter* como em modo *pedaliter*:

Figura 110 - Compassos 6 e 7 do Prelúdio XXII do Livro I, BWV 867

Figura 111 - Compasso 19 do Prelúdio XXII do Livro I, BWV 867

A Fuga XXII é representativa do tipo *Alla Breve* em *stile antico*, como já foi assinalado no capítulo 3. James Reel observa:

Aqui temos um dos prelúdios mais bem estruturados de Bach, grave e escrito em acordes, um tanto em estilo antigo, introduzindo intencionalmente uma fuga *alla breve* também em estilo antigo, com suas cinco vozes entrando em ordem descendente e interligando-se em um lento, soberbo, contraponto. Hoje, *alla breve* ou *tempo cortado* significa um tempo rápido, mas aqui não é o caso, e essa fuga requer um tempo mais lento; na verdade, as vozes e seu andamento naturalmente medido, sugerem que Bach concebeu essa fuga para órgão, ou pelo menos desejava evocar as sonoridades do órgão em um cravo (REEL, 2008: p. 13, tradução nossa)⁷⁰.

No compasso 64 há uma cadência de engano, a partir da nota Fá ligada do compasso anterior, que só resulta plenamente quando executada ao órgão (Figura 112):

⁷⁰ Original: “Here is one of Bach’s most full-bodied preludes, grave and chordal and a bit old-fashioned, introducing an intentionally old-fashioned *alla breve* fugue, its five voices entering in descending order and engaging in slow, sober counterpoint. Today, *alla breve* or *cut time* implies a quick tempo, but this was not the case, and this fugue almost requires a rather slow pace; in fact, the voicings and the naturally measured tread suggest that Bach conceived this as an organ fugue, or at least wanted to evoke organ sonorities on the harpsichord.”

Figura 112 - Compassos 63 e 64 da Fuga XXII do Livro I, BWV 867

Especificamente, o compasso 70 da Fuga XXII do Livro I apresenta um problema de extensão impossível de ser abarcado apenas com as mãos, demonstrando a necessidade do modo *pedaliter* (Figura 113).

Figura 113 - Compasso 70 da Fuga XXII do Livro I, BWV 867

A Fuga VII em Mi bemol maior (Figura 114) do Livro II, escrita em estilo antigo, se adequa tanto ao modo *manualiter* como ao modo *pedaliter*; Tranchefort comenta: “[a fuga VII] se abre sobre um tema grave e majestoso, que soa como um tema vocal sacro. Bach utiliza aqui

uma polifonia muito vertical, essencialmente dominada pelos valores longos.” (TRANCHEFORT, 1987: p. 36, tradução nossa)⁷¹.

Figura 114 - Compassos iniciais da Fuga VII do Livro II, BWV 876

Outra fuga que se adapta tanto ao modo *manualiter* como ao modo *pedaliter* é a Fuga VIII em Ré sustenido menor. Uma alternativa é reservar o modo *pedaliter* apenas para a última entrada do tema na voz do baixo, nos compassos finais a partir da metade do compasso 40 (Figura 115).

Figura 115 - Compasso 40 ao final da Fuga VIII do Livro II, BWV 877

⁷¹ Original: “(...) elle s’ouvre sur un sujet grave et majestueux, qui sonne comme un thème vocal sacré. Bach utilise une polyphonie très verticale, essentiellement dominée par des valeurs longues.”

A execução ao órgão dessa Fuga se justifica por algumas passagens, como o acorde de sétima diminuta que se forma através de notas ligadas, na metade do compasso 33, e a suspensão decorrente, no primeiro tempo do compasso 34 (Figura 116).

Figura 116 - Compassos 33 e 34 da Fuga VIII do Livro II, BWV 877

Conclusão

Das Wohltemperierte Clavier (WTC) suscita desde a questão teórica do “bom temperamento”, necessário para abarcar todas as tonalidades de uma forma não padronizada, diversamente do que ocorre no temperamento igual praticado desde o século XIX, passando por questões que envolvem a teoria da fuga, a forma dos prelúdios, a permanência do estilo antigo, até a questão, sobretudo prática, da escolha do instrumento de teclado mais adequado para uma interpretação, diríamos, o mais fidedigna possível da obra.

O questionamento do presente estudo remonta à audição de um dos discos gravados por Wanda Landowska da integral de *O Cravo Bem-Temperado*. No encarte, a intérprete comenta que o Prelúdio IX em Mi maior do Livro I exibe um *point d'orgue* (nota longa na voz do baixo). Posteriormente, constatamos que a Fuga XX em Lá menor e a Fuga XXII em Si bemol menor, ambas do Livro I de WTC, trazem passagens impossíveis de serem tocadas num teclado manual, impondo-se a necessidade do uso da pedaleira. O órgão de tubos mostrou-se ser o instrumento mais apropriado para solucionar o problema dessas passagens, nessas duas peças.

Outros prelúdios e fugas de WTC, com sua escrita de contraponto, empregando muitas notas longas e ligadas, também revelaram mais afinidade com a linguagem organística do que com a linguagem cravística. Essas notas longas e ligadas vão formando dissonâncias, que no órgão são sustentadas, ao passo que, no cravo ou no clavicórdio, são percebidas como ressonâncias, portanto perdendo sua força enquanto dissonâncias.

Partindo dessa premissa, no capítulo 1, tentamos desvendar o sentido que o termo *Clavier* (teclado, em sentido genérico) encerra; no capítulo 2, foram estabelecidos critérios para escolher o teclado mais indicado para se interpretar as peças de WTC; no capítulo 3 foi feita a identificação do estilo antigo presente em WTC; no capítulo 4 foram examinadas peças de WTC em que é possível e desejável uma interpretação ao órgão em forma *manualiter* ou *pedaliter*, de acordo com cada caso.

O Livro I de WTC adequa-se ao cravo, ao clavicórdio, ao órgão, ao fortepiano e ao pianoforte. No entanto, a escrita contrapontística mais densa de várias peças, admitindo mais vozes e muitas notas longas e ligadas, mostra uma afinidade maior com a linguagem organística.

No Livro II, composto quando Bach já tinha bem delimitado a música cravística da música organística, principalmente com a série *Clavierübung*, nota-se uma adequação maior à linguagem do cravo. Mesmo assim, algumas peças desse segundo Livro soam melhor tocadas ao órgão de tubos do que ao cravo.

A nosso ver, toda a potencialidade sonora da arquitetura contrapontística de WTC é realçada com a utilização do órgão de tubos, especialmente a do Livro I, mas também a de certas peças do Livro II.

Como resultado final, propomos:

Livro I

Necessidade de pedal:

- Fuga XX em Lá menor
- Fuga XXII em Si bemol menor

Pedal opcional, mas vantajoso:

- Fuga IV em Dó sustenido menor
- Fuga XII em Fá menor
- Fuga XVI em Sol menor
- Fuga XVIII em Sol sustenido menor
- Fuga XXIV em Si menor

Manuais de órgão:

- Prelúdio VII em Mi bemol maior
- Prelúdio IX em Mi maior
- Prelúdio X em Mi menor
- Prelúdio XII em Fá menor
- Prelúdio XIV em Fá sustenido menor

- Prelúdio XVI em Sol menor
- Prelúdio XVIII em Sol sustenido menor
- Prelúdio XXII em Si bemol menor
- Prelúdio XXIII em Si maior
- Prelúdio XXIV em Si menor
- Fuga I em Dó maior
- Fuga VIII em Ré sustenido menor
- Fuga XIV em Fá sustenido menor
- Fuga XVII em Lá bemol maior
- Fuga XXIII em Si maior

Livro II

Pedal opcional, mas vantajoso:

- Fuga VII em Mi bemol maior
- Fuga VIII em Ré sustenido menor
- Fuga IX em Mi maior
- Prelúdio XVI em Sol menor

Manuais de órgão:

- Prelúdio I em Dó maior
- Prelúdio IX em Mi maior
- Prelúdio XXII em Si bemol menor
- Fuga II em Dó menor
- Fuga XXII em Si bemol menor
- Fuga XXIII em Si maior

Bibliografia

Referências Bibliográficas

ASSELIN, Pierre-Yves. *Musique et Tempérement*. Paris: Éditions Costallat, 1985.

BACH, Carl Philip Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Berlim, 1754/1762. Assis: UNESP, 1996.

BASSO, Alberto. *Jean-Sébastien Bach I / II*. Torino (1979): Fayard, 1984.

BUKOFZER, Manfred. *La Musique Barroque. 1600-1650 - de Monteverdi a Bach*. Jean-Claude Latèsse, Paris: 1982.

CASELLA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi, 1957.

CROCKER, Richard. *A History of a Musical Style*. New York: Dover, 1986.

DOMMEL-DIÉNY, A. *L'Analyse Harmonique en Exemples - de J. S. Bach à Debussy*. Paris: Éditions A. Dommel-Diény, 1982.

FORKEL, Johann N. *Juan Sebastian Bach*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Econômica, 1988.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Discurso dos sons – Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LANDOWSKA, Wanda. *The Well-Tempered Clavier*. Livro 1. Volume 2. RCA Victor BRL-264, 1966.

LEDBETTER, David. *Bach's Well-tempered Clavier – The 48 Preludes and Fugues*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

MAGALHÃES, Homero de. *Bach, Prelúdios e Fugas*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1988.

MARCEL, Luc-André. *Bach*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, s.d.

MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1985.

MARSHALL, Robert. *Organ or Klavier? Instrumental Prescriptions in the Sources of Bach's Keyboard Works*. In: STAUFFER, G. ; May, E. *J.S. Bach as Organist – His instruments, Music and Performance practices*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

MELLERS, Wilfrid. *Bach and the Dance of God*. London – Boston: Faber and Faber, 1980.

NEUNZIG, Hans A. *Uma Nova Música Européia – Heinrich Schütz (1585-1672), Georg F. Handel (1685-1759), J. S. Bach (1685-1750)*. Bonn: Inter Nationes, 1985.

REEL, James. “Johann Sebastian Bach – *Well Tempered Clavier*, Book I, BWV 846-869, Book II, BWV 870-893” in *All Music Guide*, 2008. Disponível em <<http://www.classicalarchives.com>>. Acesso em: 19/10/2012.

RUEB, Franz. *48 Variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALAZAR, Adolfo. *Juan Sebastián Bach– un ensayo*. México: El Colégio de México, 1951.

STTAUFER, Georg. “Fugue Types in Bach's Free Organ Works”. In: STAUFFER, G.; MAY, E. *J.S.Bach as organist – His Instruments, Music and Performance Practices*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

TRANCHEFORT, François-René. *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*. Fayard, 1987.

VOGEL, Harald. “North German Organ Building of the Late Seventeenth Century: Registration and Tuning”. In: STAUFFER, G.; MAY, E. *J. S. Bach as Organist – His Instruments, Music and Performance Practices*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand, 2001.

_____. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* Neusatz des Textes und der Noten Leipzig, verlegts Wolfgang Deer, 1732.

WILLIAMS, Peter. "The Snares and Delusions of Notation". In: STAUFFER, G.; MAY, E. *J.S.Bach as Organist – His instruments, Music, and Performance Practices*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

WOLFF, Christoph. *The New Bach Reader*. New York: W.W.Norton & Company, 1998.

_____ et alli. *The New Grove – The Bach Family*. London: Papermac Macmillan, 1983.

Pesquisa Bibliográfica

AHLGRIMM, Isolde. *Manuale der Orgel und Cembalo Technik*, Wien: Doblinger, 1982.

BARBOUR, J. Murray. *Tuning and Temperament – a Historical Survey*. New York: Dover, 1951.

BRANDTS BUYS, H. *Het Wohltemperirte Clavier*. Arnhem, 1944.

_____. *Johann Sebastian Bach: 48 Praeludia*. Haarlem, 1950.

BORKAW, J. A. *Recent Research on the Sources and Genesis of Bach's Well-Tempered Clavier, Book II*. In *Bach* 16 (1985), 7-34.

BRUHN, Siglind. *J. S. Bach's Well-Tempered Clavier in Depth Analysis and Interpretation* Volume 2. Mainer International Ltd., Hong Kong, 1951. Copyright by Siglind Bruhn, 1993.

BUTT, John. *The Cambridge Companion to Bach*. "Bach's notation of S.D.G., I.N. J., and other Christological Symbols in sources pertaining to the Well-Tempered Clavier". Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 54-55.

CZACZKES, L. *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*. Vienna, 1956-1965.

DAVID, J. N. *Das Wohltemperierte Klavier*. Göttingen, 1962.

- DÄHNERT, Ulrich. "Organs played and tested by J. S. Bach". In: STAUFFER, G.; MAY, E. J. *J. S. Bach as Organist – His Instruments, Music, and Performance Practices*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- DÜRR, A. *Zur Frügeschichte des Wohltemperierten Klaviers I von J. S. Bach*. Göttingen, 1980.
- EMERY, W. "Some Speculations on the Development of Bach's Organ Style". In *The Musical Times* 107 (1966), 596-603.
- FULLER-MAITLAND, J. A. *The "48": Bach's Wohltemperiertes Clavier*. London, 1925.
- GOLDBERG, L. Ed., *J. S. Bach, Open Score, the Well-Tempered Clavier Book I & II*. San Francisco, 1988.
- _____. *The Well-Tempered Clavier of J. S. Bach – a Handbook for Keyboard Teachers and Performers*. Berkeley, 1995.
- GRAY, C. *The 48 Preludes and Fugues of J. S. Bach*. London, 1938.
- GUEDES, Zuleika Rosa. *Bach – Considerações sobre O Cravo Bem Temperado*. UFRGS Editora, Porto Alegre.
- HAHN, H. *Symbol und Glaube in I Teil des Wohltemperierten Klavier von Joh. Seb. Bach. Breitag zu einer Bedeutungskunde*. Wiesbaden, 1973.
- HAUPT, Hartmut. "Bach Organs in Thuringia". In: STAUFFER, G. and MAY, E. *J. S. Bach as Organist – His Instruments, Music, and Performance Practices*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- HERING, H. "Spielerische Elemente in J. S. Bach Klaviermusik", In: *Bach-Jahrbuch* (1974), 44.
- KELLER, H. *Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach: Werk und Wiedergabe*. Kassel, 1965.
- KELLNER, Herbert Anton. *The Tuning of my Harpsichord*. Frankfurt/Main: Verlag das Musikinstrument, 1980.
- KUNZE, S. *Gattungen der Fuge in Bachs Wohltemperierte Klavier*. Göttingen, 1968.

- RAMPE, Siegbert.. *Das Bach-Handbuch 4 – Bach's Klavier und Orgelwerke*. Laaber-Verlag, 2009. 2 Volumes
- RÖTHLISBERGER, E. *Le Clavecin dans l'oeuvre de J.S. Bach*. Geneve: Minkoff, 1920-1921.
- SHERMAN, Bernard D. *Performing Bach's Well-Tempered Clavier: modern harpsichordists, Gustave Leonhardt and the "48"*. Reprinted from *Early Music*, Oxford University Press, 1997, and *Performing Brahms*, Cambridge University Press.
- SCHMIEDEL, P. "Zum Gebrauch de Cembalos und des Klaviers bei der heutigen Interpretation Bachser Werker". In *Bach Jahrbuch* (1972), 95.
- SCHULENBERG, D. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York, 1992.
- TOMITA, Yo. *Fugal Composition – a Guide to the Study of Bach "48"* by Joseph Grocock, edited by Yo Tomita (Connecticut – Greenwood Publishing, 2003) XIII, 230 p.
- TOVEY, Donald Francis & SAMUEL, Harold. *Johann Sebastian Bach – Forty Eight Preludes and Fugues*. London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1924. Vol 1.

Anexos

Fuga I - BWV 846

Johann Sebastian Bach

The first system of musical notation for Fuga I - BWV 846. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves are in bass clef with a common time signature (C) and contain whole rests.

The second system of musical notation for Fuga I - BWV 846. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a measure marked with a '4' above the staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves are in bass clef with a common time signature (C). The middle staff begins with a measure marked with a '4' above the staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff begins with a measure marked with a '4' above the staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation for Fuga I - BWV 846. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a measure marked with a '7' above the staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves are in bass clef with a common time signature (C). The middle staff begins with a measure marked with a '7' above the staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff begins with a measure marked with a '7' above the staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

This image displays a musical score for the first fugue of J.S. Bach's Notebook for Anna Bach (BWV 846). The score is presented in three systems, each containing a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). Measure numbers 10, 12, and 15 are indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'z' (zaccato).

System 1 (Measures 10-11): The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass staff starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes. The system concludes with a measure containing a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

System 2 (Measures 12-13): The treble staff features a series of eighth notes, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes. The bass staff begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes. The system concludes with a measure containing a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

System 3 (Measures 14-15): The treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass staff begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes. The system concludes with a measure containing a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

Fuga I - BWV 846

3

This musical score is for the first fugue of the Notebook for Anna Bach, BWV 846. It is written for three voices: Soprano (treble clef), Alto (bass clef), and Bass (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score shows measures 18 through 24. Measure 18 features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the Soprano and Alto parts, while the Bass part has a more melodic line. Measures 19-20 continue this intricate interplay. Measure 21 shows a shift in the texture, with the Soprano and Alto parts becoming more active and the Bass part providing a steady accompaniment. Measures 22-23 are characterized by dense, rapid sixteenth-note runs in the Soprano and Alto parts. Measure 24 concludes the system with a final cadence, featuring a long, sustained note in the Bass part.

18

18

18

21

21

21

24

24

24

Fuga I - BWV 846

27

27

27

This image shows a musical score for the first fugue of J.S. Bach's Notebook for Anna Bach (BWV 846). The score is presented in three staves. The top staff is in treble clef and contains measures 27, 28, and 29. Measure 27 features a sixteenth-note scale ascending from G4 to D5. Measure 28 begins with a repeat sign, followed by a dotted quarter note G4, an eighth note F#4, and a quarter note E4. Measure 29 contains a whole note chord of G4 and B4. The middle and bottom staves are in bass clef and show measure 27, which contains a whole note chord of G3 and B2. The page number '4' is in the top left, and the title 'Fuga I - BWV 846' is centered at the top.

Fuga IV - BWV 849

Johann Sebastian Bach

The first system of musical notation for Fuga IV - BWV 849. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of A major (three sharps: F#, C#, G#) and common time (C). The top staff contains six whole rests. The middle staff contains six measures: a whole rest, a whole rest, a whole rest, a half note G#4, a dotted half note F#4, and a half note E4. The bottom staff contains six measures: a whole note A3, a half note B3, a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

The second system of musical notation for Fuga IV - BWV 849. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of A major (three sharps: F#, C#, G#) and common time (C). The top staff contains six whole rests. The middle staff contains six measures: a whole note A3, a half note B3, a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bottom staff contains six measures: a whole note A3, a half note B3, a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

The third system of musical notation for Fuga IV - BWV 849. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of A major (three sharps: F#, C#, G#) and common time (C). The top staff contains six measures: a whole rest, a whole note A3, a half note B3, a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The middle staff contains six measures: a whole note A3, a half note B3, a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bottom staff contains six measures: a whole note A3, a half note B3, a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G#4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

This image displays a musical score for Fuga IV - BWV 849, specifically measures 17 through 29. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system (measures 17-19) shows a complex interplay of notes and rests. The second system (measures 20-22) continues this pattern with some longer note values. The third system (measures 23-25) features a prominent melodic line in the upper staff and a more active bass line. The fourth system (measures 26-29) concludes the section with a final cadence-like structure. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Fuga IV - BWV 849

3

32

32

32

37

37

37

37

41

41

41

41

This image displays a musical score for Fuga IV - BWV 849, specifically measures 45 through 53. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system (measures 45-48) shows a complex melodic line in the treble staff and a more rhythmic bass line. The second system (measures 49-52) continues the melodic development with some rests in the bass staff. The third system (measures 53-56) features a more active bass line and a melodic line in the treble staff. The score is presented in a clear, professional layout with measure numbers 45, 49, and 53 marked at the beginning of their respective systems.

57

57

57

61

61

61

65

65

65

This musical score is for Fuga IV - BWV 849, measures 69-77. It is written for three staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system (measures 69-72) features a treble staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, a bass staff with a supporting line, and a third bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 73-76) continues the melodic development in the treble staff, with the bass staff providing a more active counterpoint. The third system (measures 77-80) shows the treble staff with a series of beamed sixteenth notes, while the bass staff continues its rhythmic pattern. The score concludes with a final measure in the third system.

69

69

69

73

73

73

77

77

77

Fuga IV - BWV 849

7

81

81

81

85

85

85

89

89

89

93

93

93

98

98

98

103

103

103

This image shows a page of musical notation for Fuga IV - BWV 849, specifically measures 93 through 103. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system covers measures 93-97, the second system covers measures 98-102, and the third system covers measures 103-107. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests.

108

108

108

113

113

113

This image shows a page of musical notation for Fuga IV - BWV 849, specifically measures 108 through 113. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The first system covers measures 108 to 112, and the second system covers measures 113 to 115. The lower Bass staff contains a large, empty oval shape, likely a placeholder for a performance instruction or a specific musical effect.

Fuga XII - BWV 857

Johann Sebastian Bach

The first system of musical notation for Fuga XII - BWV 857. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The first three measures of each staff contain whole rests. In the fourth measure, the top staff begins with a quarter rest followed by a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The middle staff begins with a quarter rest followed by a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a quarter note D3. The bottom staff contains a whole rest.

The second system of musical notation, starting at measure 5. The top staff begins with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. The middle staff begins with a quarter rest followed by a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a quarter note D3. The bottom staff begins with a quarter rest followed by a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a quarter note D3. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation, starting at measure 8. The top staff begins with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter note D4. The middle staff begins with a quarter rest followed by a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a quarter note D3. The bottom staff begins with a quarter rest followed by a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, and a quarter note D3. The system concludes with a double bar line.

This image displays a musical score for Fuga XII - BWV 857, specifically measures 11 through 17. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system covers measures 11 to 13, the second system covers measures 14 to 16, and the third system covers measures 17 to 19. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of a fugue.

11

11

11

14

14

14

17

17

17

Fuga XII - BWV 857

3

20

20

20

22

22

22

25

25

25

25

This image displays a musical score for Fuga XII - BWV 857, specifically measures 28 through 33. The score is written for three staves, each beginning with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but is 4/4.

The first system (measures 28-29) shows the first staff with a melodic line starting on a half note G4, followed by eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system (measures 30-31) continues the melodic development in the first two staves, featuring more complex rhythmic patterns including sixteenth and thirty-second notes. The third staff continues its accompaniment.

The third system (measures 32-33) shows further melodic elaboration in the first two staves, with the first staff ending on a half note G4. The third staff concludes the passage with a series of sixteenth notes.

This image displays a musical score for Fuga XII - BWV 857, specifically measures 36 through 40. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 36, 38, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems. The score shows a complex interplay of melodic lines across the three staves, with some measures featuring multiple beamed notes and others containing rests.

36

36

36

38

38

38

40

40

40

This image displays a musical score for Fuga XII - BWV 857, specifically measures 42 through 46. The score is written for two staves, Treble and Bass, in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the notation. The score is organized into five systems, each corresponding to a measure number (42, 44, 46) at the beginning of the first staff of the system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and slurs. The first system (measures 42-43) shows a complex melodic line in the Treble staff with many beamed sixteenth notes and a more rhythmic bass line. The second system (measures 44-45) continues the intricate melodic development in the Treble staff, with the Bass staff providing a steady accompaniment. The third system (measures 46-47) shows a continuation of the complex textures, with the Treble staff featuring more slurs and the Bass staff having more active lines. The fourth system (measures 48-49) shows the Treble staff with more complex rhythmic patterns and the Bass staff with a more active line. The fifth system (measures 50-51) shows the Treble staff with a more complex melodic line and the Bass staff with a more active line. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

48

48

48

50

50

50

52

52

52

55

55

55

57

57

57

Detailed description: This image shows a page of a musical score for Fuga XII - BWV 857. The page is numbered 8 in the top left corner. The title 'Fuga XII - BWV 857' is centered at the top. The score is written for three staves, each with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system contains measures 55 and 56. The second system contains measures 57 and 58. The third system contains measures 59 and 60. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The page ends with a double bar line at the end of measure 60.

Fuga XVI - BWV 861

Johann Sebastian Bach

The first system of musical notation for Fuga XVI - BWV 861. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The top staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle and bottom staves also begin with whole rests.

The second system of musical notation for Fuga XVI - BWV 861. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The top staff begins with a measure number '4' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves also begin with a measure number '4' and contain a series of eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation for Fuga XVI - BWV 861. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The top staff begins with a measure number '7' and contains a series of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves also begin with a measure number '7' and contain a series of eighth and sixteenth notes.

This image displays a musical score for Fuga XVI - BWV 861, specifically measures 10 through 16. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 10 to 12, the second system covers measures 13 to 15, and the third system covers measures 16 to 18. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals.

Measure numbers 10, 13, and 16 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Fuga XVI - BWV 861

3

19

19

22

22

22

25

25

25

This image displays a musical score for Fuga XVI - BWV 861, specifically measures 28 through 34. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 28 to 30, the second system covers measures 31 to 33, and the third system covers measures 34 to 36. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals.

Measure 28: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of sixteenth notes, followed by a rest, and then a series of thirty-second notes. The second and third staves also contain sixteenth and thirty-second notes, with some rests and accidentals.

Measure 31: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of sixteenth notes, followed by a rest, and then a series of thirty-second notes. The second and third staves also contain sixteenth and thirty-second notes, with some rests and accidentals.

Measure 34: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of sixteenth notes, followed by a rest, and then a series of thirty-second notes. The second and third staves also contain sixteenth and thirty-second notes, with some rests and accidentals.

Fuga XXII - BWV 867

Johann Sebastian Bach

The first system of musical notation for Fuga XXII - BWV 867. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of B-flat major (three flats) and common time (C). The top staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter rest, then a quarter note D-flat, and a quarter note E-flat. The middle and bottom staves are empty.

The second system of musical notation for Fuga XXII - BWV 867. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of B-flat major (three flats) and common time (C). The top staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note D-flat, and a quarter note E-flat. The middle and bottom staves are empty.

The third system of musical notation for Fuga XXII - BWV 867. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. All staves are in the key of B-flat major (three flats) and common time (C). The top staff begins with a half note B-flat, followed by a quarter note D-flat, and a quarter note E-flat. The middle and bottom staves are empty.

13

13

13

This system contains measures 13 through 16. The top staff (treble clef) begins at measure 13 with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The middle staff (bass clef) begins at measure 13 with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The bottom staff (bass clef) begins at measure 13 with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

17

17

17

This system contains measures 17 through 20. The top staff (treble clef) begins at measure 17 with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The middle staff (bass clef) begins at measure 17 with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The bottom staff (bass clef) begins at measure 17 with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

21

21

21

21

This system contains measures 21 through 24. The top staff (treble clef) begins at measure 21 with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The middle staff (bass clef) begins at measure 21 with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The bottom staff (bass clef) begins at measure 21 with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Fuga XXII - BWV 867

3

25

25

25

This system contains measures 25 through 28. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including a trill in measure 27. The middle staff (treble clef) provides harmonic support with chords and single notes. The bottom staff (bass clef) contains whole rests for the first three measures, followed by a half note in measure 28.

29

29

29

This system contains measures 29 through 32. The top staff (treble clef) has a melodic line with a long slur spanning measures 30 and 31. The middle staff (treble clef) has a more active line with many beamed notes. The bottom staff (bass clef) has whole rests for measures 29, 30, and 31, followed by a half note in measure 32.

33

33

33

33

This system contains measures 33 through 36. The top staff (treble clef) features a melodic line with a long slur spanning measures 34 and 35. The middle staff (treble clef) has a more active line with many beamed notes. The bottom staff (bass clef) has a melodic line starting with a whole rest in measure 33, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

This image displays a musical score for Fuga XXII - BWV 867, specifically measures 37 through 45. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system covers measures 37 to 40, the second system covers measures 41 to 44, and the third system covers measures 45 to 48. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of a fugue.

37

37

37

41

41

41

45

45

45

This image displays a musical score for Fuga XXII - BWV 867, specifically measures 49 through 57. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The first system (measures 49-51) shows the beginning of the piece. Measure 49 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. Measure 50 continues the melodic development. Measure 51 shows a more complex texture with multiple voices.

The second system (measures 53-55) continues the melodic and harmonic progression. Measure 53 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. Measure 54 continues the melodic development. Measure 55 shows a more complex texture with multiple voices.

The third system (measures 57-59) concludes the section. Measure 57 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. Measure 58 continues the melodic development. Measure 59 shows a more complex texture with multiple voices.

61

This musical score is for Fuga XXII - BWV 867, measures 61 through 69. It is written for a three-part setting in G major (one sharp). The score is presented in three systems, each with a treble, bass, and a third staff. The first system (measures 61-64) shows the treble staff with whole notes and rests, the bass staff with a complex harmonic accompaniment of chords and moving lines, and a third bass staff with a single melodic line. The second system (measures 65-68) continues this pattern, with the treble staff featuring more active melodic lines and the bass staff providing dense harmonic support. The third system (measures 69-71) concludes the page with further melodic and harmonic development. The notation includes various note values, rests, and slurs to indicate phrasing and articulation.

61

65

69

Fuga XXII - BWV 867

7

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes. The middle staff is a bass clef, also with a key signature of three flats and a common time signature. It features a bass line with a long note and a slur. The bottom staff is another bass clef, with a key signature of three flats and a common time signature, showing a simple bass line. The score is labeled with the number "73" at the beginning of the middle and bottom staves.

Fuga VII - BWV 876

Johann Sebastian Bach

The first system of musical notation for Fuga VII - BWV 876. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The first staff has five measures of whole rests. The second staff has five measures of whole rests. The third staff has five measures of music: a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a half note Bb2, a quarter note C3, a half note D3, a quarter note E3, a half note F3, a quarter note G3, a half note A3, a quarter note Bb3, a half note C4, and a quarter note D4.

The second system of musical notation for Fuga VII - BWV 876. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The first staff has five measures of whole rests. The second staff has five measures of music: a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a half note Bb2, a quarter note C3, a half note D3, a quarter note E3, a half note F3, a quarter note G3, a half note A3, a quarter note Bb3, a half note C4, and a quarter note D4. The third staff has five measures of music: a half note G2, a quarter note A2, a half note Bb2, a quarter note C3, a half note D3, a quarter note E3, a half note F3, a quarter note G3, a half note A3, a quarter note Bb3, a half note C4, and a quarter note D4.

The third system of musical notation for Fuga VII - BWV 876. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The first staff has five measures of music: a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a half note Bb2, a quarter note C3, a half note D3, a quarter note E3, a half note F3, a quarter note G3, a half note A3, a quarter note Bb3, a half note C4, and a quarter note D4. The second staff has five measures of music: a half note G2, a quarter note A2, a half note Bb2, a quarter note C3, a half note D3, a quarter note E3, a half note F3, a quarter note G3, a half note A3, a quarter note Bb3, a half note C4, and a quarter note D4. The third staff has five measures of music: a half note G2, a quarter note A2, a half note Bb2, a quarter note C3, a half note D3, a quarter note E3, a half note F3, a quarter note G3, a half note A3, a quarter note Bb3, a half note C4, and a quarter note D4.

16

16

16

21

21

21

21

26

26

26

26

Fuga VII - BWV 876

3

31

31

31

Measures 31-35 of Fuga VII - BWV 876. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measure 31 features a treble staff with a half note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4, followed by a whole note chord of G4-Bb4. The bass staff has a whole note G3. Measure 32 has a treble staff with a half note A4, an eighth note Bb4, and a quarter note C5, followed by a whole note chord of A4-Bb4. The bass staff has a whole note A2. Measure 33 has a treble staff with a half note Bb4, an eighth note C5, and a quarter note D5, followed by a whole note chord of Bb4-C5. The bass staff has a whole note B1. Measure 34 has a treble staff with a half note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5, followed by a whole note chord of C5-D5. The bass staff has a whole note C2. Measure 35 has a treble staff with a half note D5, an eighth note E5, and a quarter note F5, followed by a whole note chord of D5-E5. The bass staff has a whole note D2.

36

36

36

Measures 36-40 of Fuga VII - BWV 876. Measure 36 has a treble staff with a whole note G4, followed by a whole note chord of G4-Bb4. The bass staff has a whole note G3. Measure 37 has a treble staff with a whole note A4, followed by a whole note chord of A4-Bb4. The bass staff has a whole note A2. Measure 38 has a treble staff with a whole note Bb4, followed by a whole note chord of Bb4-C5. The bass staff has a whole note B1. Measure 39 has a treble staff with a whole note C5, followed by a whole note chord of C5-D5. The bass staff has a whole note C2. Measure 40 has a treble staff with a whole note D5, followed by a whole note chord of D5-E5. The bass staff has a whole note D2.

41

41

41

Measures 41-45 of Fuga VII - BWV 876. Measure 41 has a treble staff with a half note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4, followed by a whole note chord of G4-Bb4. The bass staff has a whole note G3. Measure 42 has a treble staff with a half note A4, an eighth note Bb4, and a quarter note C5, followed by a whole note chord of A4-Bb4. The bass staff has a whole note A2. Measure 43 has a treble staff with a half note Bb4, an eighth note C5, and a quarter note D5, followed by a whole note chord of Bb4-C5. The bass staff has a whole note B1. Measure 44 has a treble staff with a half note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5, followed by a whole note chord of C5-D5. The bass staff has a whole note C2. Measure 45 has a treble staff with a half note D5, an eighth note E5, and a quarter note F5, followed by a whole note chord of D5-E5. The bass staff has a whole note D2.

46

46

46

This system contains measures 46 through 50. The first staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second staff (treble clef) contains whole rests for all five measures. The third staff (bass clef) provides a harmonic foundation with a mix of half notes, eighth notes, and sixteenth notes, including some beamed passages.

51

51

51

This system contains measures 51 through 55. The first staff continues the intricate melodic development. The second staff has whole rests for the first three measures, followed by a melodic entry in the fourth measure. The third staff continues with active bass line patterns, including beamed sixteenth notes.

56

56

56

This system contains measures 56 through 60. The first staff shows a continuation of the melodic themes. The second staff features a steady stream of eighth and sixteenth notes. The third staff concludes the system with a mix of half and quarter notes.

Fuga VII - BWV 876

5

61

61

61

This block contains the first system of the musical score, measures 61 through 65. It consists of three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in treble clef, and a bottom staff in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is written in a fugue style with complex polyphonic textures. Measure 61 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4, while the bass staff has a whole note G3. The system concludes with measure 65, which features a final cadence with a whole note G3 in the bass and a half note G4 in the treble.

66

66

66

This block contains the second system of the musical score, measures 66 through 70. It consists of three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in treble clef, and a bottom staff in bass clef. The key signature remains three flats. Measure 66 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a half note B-flat4, while the bass staff has a whole note G3. The system concludes with measure 70, which features a final cadence with a whole note G3 in the bass and a half note G4 in the treble.

Fuga IX - BWV 878

Johann Sebastian Bach

13

13

13

17

17

17

21

21

21

This image displays a musical score for Fuga IX - BWV 878, specifically measures 13 through 21. The score is written for three staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system covers measures 13 to 16, the second system covers measures 17 to 20, and the third system covers measures 21 to 24. The music features complex rhythmic patterns and harmonic structures characteristic of Bach's fugues.

25

25

25

29

29

29

33

33

33

37

37

37

41

41

41

This image shows a musical score for Fuga IX - BWV 878, specifically measures 37 through 41. The score is written for three staves, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (top) begins at measure 37 and ends at measure 41. The second staff (middle) also begins at measure 37 and ends at measure 41. The third staff (bottom) begins at measure 37 and ends at measure 41. The music is in a complex, contrapuntal style, featuring various rhythmic values and melodic lines. The notation includes notes, rests, and bar lines. The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. The second and third staves have a bass clef and a key signature of three sharps. The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. The second and third staves have a bass clef and a key signature of three sharps. The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. The second and third staves have a bass clef and a key signature of three sharps.