

Gustavo Silveira Costa

# Os seis solos de Johann Sebastian Bach ao violão: partitas BWV 1002, 1004 e 1006

Volume VI

Coleção USP de Música do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP



**Editor**  
Marco Antônio Geraldini

**Coordenação e organização editorial**  
Rubens Russomanno Ricciardi

**Realização**  
NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

**Capa**  
Gabriella Graf

**Imagens de miolo**  
FFCLRP-USP

**Projeto gráfico e editoração**  
Eduardo Profeta

**Apoio Técnico**  
Luis Alberto Garcia Cipriano

Copyright © 2015 by Gustavo Silveira Costa  
Editora Pharos.  
Rua Panorama, 870, Palmas do Tremembé, São  
Paulo, SP - CEP 02347-050  
Telefone: (11) 3798-8101  
Site: [www.editorapharos.com.br](http://www.editorapharos.com.br)  
E-mail: [marco@editorapharos.com.br](mailto:marco@editorapharos.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Costa, Gustavo Silveira

Os seis solos de Johann Sebastian Bach ao  
violão : partitas BWV 1002, 1004 e 1006 /  
Gustavo Silveira Costa. -- São Paulo : Editora  
Pharos : NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, 2015. --  
(Coleção Usp de música ; v. 6)

Bibliografia  
ISBN 978-85-63908-22-3

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750  
2. Compositores - Brasil - Biografia 3. Música -  
Apreciação 4. Música - Brasil 5. Música brasileira  
6. Músicos - Brasil - Biografia I. Título.  
II. Série.

15-07132

CDD-780.092

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Brasil : Compositores : Biografia e obra  
780.092

# Sumário

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução.....                                                                                                                         | 7   |
| 1. Johann Sebastian Bach e as obras para violino solo.....                                                                              | 14  |
| 1.2. Os Sei Solo: características gerais.....                                                                                           | 15  |
| 1.2.1 Transcrições.....                                                                                                                 | 17  |
| 1.3. Considerações sobre as relações entre a música e a retórica.....                                                                   | 21  |
| 1.3.1. Princípios da retórica na música e especulações sobre J. S. Bach.....                                                            | 22  |
| 1.3.2. A Inventio.....                                                                                                                  | 27  |
| 2. Características estruturais e estilísticas dos Sei Solo (Partitas).....                                                              | 31  |
| 2.1. Partita Prima, BWV 1002.....                                                                                                       | 31  |
| 2.4.1. ALLEMANDA e DOUBLE.....                                                                                                          | 32  |
| 2.4.2. CORRENTE e DOUBLE.....                                                                                                           | 39  |
| 2.4.3. SARABANDE e DOUBLE.....                                                                                                          | 43  |
| 2.4.4. TEMPO DI BOREA e DOUBLE.....                                                                                                     | 45  |
| 2.2. Partita Seconda, BWV 1004.....                                                                                                     | 46  |
| 2.2.1. ALLEMANDA.....                                                                                                                   | 48  |
| 2.2.2. CORRENTE.....                                                                                                                    | 50  |
| 2.2.3. SARABANDA.....                                                                                                                   | 51  |
| 2.2.4. GIGA.....                                                                                                                        | 52  |
| 2.2.5. CIACCONA.....                                                                                                                    | 53  |
| 2.3. Partita Terza, BWV 1006.....                                                                                                       | 60  |
| 2.3.1. PRELUDIO.....                                                                                                                    | 61  |
| 2.3.2. LOURE.....                                                                                                                       | 64  |
| 2.3.3. GAVOTTE EN RONDEAUX.....                                                                                                         | 65  |
| 2.3.4. MENUET I e MENUET II.....                                                                                                        | 66  |
| 2.3.5. BOURÉE.....                                                                                                                      | 67  |
| 2.3.6. GIGUE.....                                                                                                                       | 67  |
| 3. Análises das transcrições de J. S. Bach e de seus contemporâneos.....                                                                | 68  |
| 3.1. Partita Terza na transcrição BWV 1006a.....                                                                                        | 68  |
| 3.1.1. Conclusões sobre os procedimentos aplicados na transcrição da Partita Terza para Alaúde.....                                     | 79  |
| 3.2. Sonata Seconda na transcrição BWV 964 e Adagio da Sonata Terza na transcrição BWV 968.....                                         | 83  |
| 3.3. Fuga, segundo movimento da Sonata Prima (BWV 1001), nas transcrições para alaúde (BWV 1000) e para órgão (BWV 539).....            | 93  |
| 3.4. A transcrição para alaúde BWV 995 da Suíte V para violoncelo, BWV 1011, e a intabulação de um alaudista contemporâneo de Bach..... | 96  |
| Considerações finais.....                                                                                                               | 99  |
| Referências bibliográficas.....                                                                                                         | 101 |

## Coleção USP de Música

### **Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo**

**Prof. Dr. Marco Antonio Zago**

Reitor

**Prof. Dr. Vahan Agopyan**

Vice-reitor

**Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez**

Pró-reitor de Graduação

**Profa. Dra. Bernadette Dora Gombossy de Melo Franco**

Pró-reitora de Pós-Graduação

**Prof. Dr. José Eduardo Krieger**

Pró-reitor de Pesquisa

**Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda**

Pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária

**Prof. Dr. Luis Fernando Medina Mantelatto**

Diretor da FFCLRP

**Prof. Dr. Pietro Ciancaglini**

Vice-diretor da FFCLRP

**Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi**

Coordenador do NAP-CIPEM

**Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa**

Vice-coordenador do NAP-CIPEM

## **Agradecimentos**

Ao meu filho Francisco, pela alegria da vida.

Aos meus pais e irmãos, por todo carinho e apoio.

Aos meus professores de violão, Geraldo Ribeiro de Freitas, Gisela Nogueira, Paul Galbraith, Franz Halász e Pablo Marquez, e ao meu orientador, Rubens Ricciardi, pelos inestimáveis ensinamentos.

Ao Orlando Fraga, à Gisela Nogueira e ao Marcos Câmara, por seus questionamentos na defesa de minha tese e pelas sugestões para a publicação.

Ao Eliel Almeida Soares, pela revisão do texto.

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

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

*Peter Szendy*

## Introdução

As primeiras danças ou movimentos das *Sonatas* e *Partitas* para violino solo de Johann Sebastian Bach tocados ao violão foram transcritos no final do século XIX. Se não considerarmos a *Partita Terza*, BWV 1006, que era gravada junto ao grupo de obras para alaúde (seria a *Suite IV*, na transcrição BWV 1006a), podemos constatar que apenas ao final da década de oitenta do século XX surgem trabalhos de gravação dos Seis solos de violino ao violão como um ciclo: em 1988, o CD com as três sonatas por Frank Bungarten; e em 1989, e o álbum duplo com as três sonatas e três partitas por Kazuhito Yamashita.

Atualmente, as abordagens do ciclo têm oscilado entre execuções cuja única referência é a escrita original para violino (*Urtext* ou *texto original*), de acordo com o conceito de *Werktreu* (*fidelidade à obra*), e interpretações que alteram em maior ou menor grau a fonte primária considerando as características do violão. Por outro lado, a única referência coeva que temos de Bach tocando seus solos de violino é ao cravo, “adicionando quanta harmonia ele julgasse necessário”, segundo seu aluno Johann Friedrich Agricola<sup>1</sup>. Transcrições dele e de seus contemporâneos nos mostram que a prática de transcrição sempre envolvia modificação da escrita original em função das características do instrumento destinado. Levando em consideração essas práticas de transcrição e também as características estruturais e estilísticas das obras, a transcrição dos *Sei solo* para violão poderia ser concebida enquanto um processo de adaptação contextual.

O material apresentado neste livro-CD é um desenvolvimento de minha tese de doutorado, *Seis sonatas e partias*<sup>2</sup> para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo. A tese sustenta que os *Sei solo* de Bach deveriam ser adaptados para o violão seguindo procedimentos análogos aos que o próprio compositor e seus contemporâneos aplicaram em suas transcrições para alaúde e teclado, feitas a partir de obras para violino e violoncelo: as adaptações incluem adições de linhas de baixo, de preenchimentos harmônicos, modificações nas articulações e maior aplicação de ornamentos. O

<sup>1</sup> Johann Friedrich Agricola (aluno do compositor entre 1738 e 1741), conta que ouviu Bach tocando com frequência os solos para violino no cravo, “adicionando quanta harmonia ele julgasse necessário. Ele reconhecia a necessidade de uma harmonia sonora, que ele não teve a chance de realizar nessas composições” (*apud* LED-BETTER, 2009, p.118).

<sup>2</sup> *Partia* é a grafia usada pelo compositor no manuscrito.

conteúdo da tese foi adaptado e distribuído em dois livros, de forma que o primeiro livro fosse acompanhado de uma gravação das três *Partitas* e o segundo das três *Sonatas*.

Os *Sei solo a violino senza Basso accompagnato* de Johann Sebastian Bach vêm sendo transcritos para violão em movimentos isolados, *Partitas* (ou *Partias*<sup>3</sup>, grafia de acordo com o manuscrito autógrafa) ou *Sonatas* inteiras e até mesmo o ciclo completo. Francisco Tárrega (1852-1909) teria sido o primeiro violonista a descobrir que algumas composições de Bach podiam ser satisfatoriamente transcritas para o violão (WADE, 1985, p.14). Tárrega era compositor, mas seja por fins artísticos ou de estudo, quase setenta por cento de sua produção foi dedicada à transcrição (MORAES, 2007, p.38). Suas transcrições de obras para piano de Isaac Albéniz (1860-1909) e das obras para violino e violoncelo de J. S. Bach despertaram o interesse de outros intérpretes, estabelecendo um cânone de repertório. Muitas das edições que surgiram depois remontam às concepções de Tárrega em relação às tonalidades, que são decisivas para a acomodação da tessitura e aproveitamento dos recursos do violão. Exemplo disso são as transcrições da *Bourrée* e da *Sarabanda* da *Partita Prima*, BWV 1002 (mantidas em Si menor), e da *Fuga da Sonata I*, BWV 1001 (transposta para Lá menor), que foram algumas das primeiras obras de Bach que Andrés Segovia (1893-1987) adicionou ao seu repertório e publicou anos mais tarde com algumas alterações em relação ao trabalho de Tárrega.

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

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

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

Em relação à integração de transcrições de peças de J. S. Bach ao repertório de Segovia nota-se um padrão de execução e de gravação de movimentos isolados de obras originais para alaúde, violoncelo e violino entre 1927 e 1939 (BARROS, 1993, p.16). Somente em 1961 ele faz sua primeira gravação de uma suíte na íntegra, a *Suíte III* para violoncelo, BWV 1009, transcrita por John W. Duarte (1919-2004).

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

Christopher Parkening e John Williams (WADE, 1985, p.17, 20-24).

A primeira gravação integral de uma das obras do ciclo de *Sei Solo* de Bach foi feita em 1965 por John Williams, a *Partita Terza* na versão para alaúde<sup>4</sup>, BWV 1006a. A partir dessa década do século XX, foram feitas várias gravações do grupo de obras para alaúde de Bach, mas as obras para violino solo só viriam a ser abordadas mais consequentemente a partir do final da década de 1980.

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

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

Encontramos cinco transcrições publicadas do ciclo completo dos *Sei solo*: a primeira foi feita por Mosócki Miklós e publicada em

1978 pela Editio Musica Budapest (Hungria), mas seu trabalho se resumiu a prover digitações tradicionais para a partitura concebida para violino. A segunda foi feita por Kazuhito Yamashita no ano de sua gravação, 1989, mas sua edição pela Gendai Guitar está esgotada e circula informalmente na internet em arquivos pdf sem os dados da editora. A terceira transcrição foi feita Tadashi Sasaki e publicada em 2000 pela Zen-On Guitar Library (Japão) – trata-se de uma edição cuidadosa, com poucas, mas pertinentes alterações, conservando as tonalidades originais. A quarta transcrição do ciclo é a mais ousada quanto à reelaboração da escrita e foi curiosamente realizada por um violoncelista, Walter Despajl, sendo publicada em 2006 pela editora alemã Chanterelle. Nesta transcrição há mudanças de tonalidade que provocam a repetição de Lá menor entre a primeira e a segunda sonata, além da transposição da segunda partita para Mi menor. Mas as mudanças mais marcantes são relativas à reelaboração da escrita, que inclui adições que nem sempre colaboram com o caráter das obras, como a linha de baixo no *Grave* da segunda sonata, BWV 1003 ao estilo do famoso *Adagio* da 3ª Suite Orquestral de J. S. Bach, que já está presente na escrita original do terceiro movimento da sonata. A quinta edição foi publicada junto aos CD's de Timo Korhonen pela editora Gendai Guitar LTD, no Japão, e provavelmente é a única dentre as edições disponíveis comercialmente que foi gravada comercialmente – apesar de não haver alterações na escrita para violino, a versão de Korhonen é criteriosa quanto às ligaduras, que geralmente são diretamente adaptadas como ligados de mão esquerda.

Praticamente todos os cravistas e alaudistas que transcreveram e gravaram os *Sei solo* (Gustav Leonhardt, Robert Hill, Nigel North, Hopkinson Smith, entre outros) seguiram os moldes das transcrições de J. S. Bach e de seus contemporâneos modificando sensivelmente a escrita original para aproveitar os recursos da nova instrumentação. Se comparadas às gravações do ciclo completo ao violão, as versões para cravo e até mesmo para alaúde são consideravelmente mais modificadas e, ao mesmo tempo, apresentam sensíveis diferenças entre si. É compreensível, no entanto, que alaudistas e cravistas estejam mais familiarizados com as questões estilísticas do barroco e que tenham maior desenvoltura no domínio da transcrição, pois são geralmente

preparados para a execução de baixo contínuo, que inclui a improvisação dentro de uma linguagem harmônica comum aos *Sei solo*. Embora essas práticas não façam parte do treinamento padrão dos violonistas, a importância das obras de J. S. Bach para o violão é inegável e as obras para violino solo do mestre-capela alemão compreendem uma parte significativa dentre as obras que foram incorporadas ao repertório no século XX, juntamente com as obras para violoncelo e para alaúde (neste último caso, um conjunto que não chega a formar um ciclo, ao contrário das obras para violino e violoncelo).

Por minha própria experiência, verifiquei a necessidade de um estudo direcionado das práticas de transcrição e de execução no período barroco para um maior domínio dos recursos de instrumentação (reelaboração da textura polifônica com adições de linhas de baixo e preenchimentos harmônicos) e de expressão (pela adaptação de recursos estilísticos essenciais como as articulações e os ornamentos) para a interpretação do repertório bachiano no violão. Embora não seja possível sustentar os conceitos de autenticidade ou fidelidade pela execução de obras de Bach ao violão, pois nenhuma de suas obras foram concebidas para o instrumento, não podemos ignorar a riqueza de possibilidades que surgem com o estudo das práticas interpretativas do período barroco aplicadas a um instrumento moderno.

Desta forma, tomo como modelo para a realização de transcrições para violão a partir de obras para violino (e que seriam também válidas no caso das suítes para violoncelo) as transcrições BWV 1006a (uma versão da terceira partita feita pelo próprio compositor sem indicação de instrumentação, mas altamente funcional no violão), BWV 539 e BWV 1000 (versões para órgão e alaúde da Fuga da primeira sonata realizadas por contemporâneos do compositor), BWV 964 e 968 (versões da segunda sonata e do *Adagio* da terceira sonata para teclado, possivelmente realizadas por algum aluno) e BWV 995 (versão para alaúde feita pelo próprio compositor e intabulada em um manuscrito não identificado).

Essas transcrições refletem as práticas da época e ilustram, como no caso do BWV 964, os acréscimos que J. S. Bach fazia quando tocava os *Sei solo* no teclado, segundo Agricola<sup>5</sup>. As versões para alaúde citadas anteriormente são duplamente instrutivas, pois estão mais próximas das

<sup>5</sup> Johann Friedrich Agricola conta que ouviu Bach tocando com frequência os solos para violino ao clavicórdio, adicionando “tanta harmonia neles quanto achasse necessário. Ele também reconhecia neste caso a necessidade de uma harmonia com resultado sonoro, algo que não conseguia de maneira mais plena junto àquela composição” (AGRICOLA, 1975 [1775], p.75).

possibilidades do violão quanto à reelaboração da polifonia e, no caso das intabulações, apresentam soluções para a adaptação de ligaduras que podem ser incorporadas ao violão. As transcrições autógrafas (BWV 1006a e BWV 995) atestam a necessidade que o compositor tinha de realizar linhas de baixo mesmo em peças concebidas para “iludir” o ouvinte com polifonias implícitas, ou trechos monódicos desenvolvidos pela técnica de melodia polifônica (*compound melody*).

Este primeiro livro, dedicado às três partitas dos Seis solos de violino, apresenta análises dos métodos de adaptação aplicados em praticamente todas as peças do ciclo disponíveis em transcrições do próprio compositor e de seus contemporâneos, além da versão para alaúde, BWV 995, da *Suite* para violoncelo, BWV 1011, uma transcrição feita pelo próprio compositor (posteriormente intabulada por um alaudista do período). Inicialmente é feita uma breve contextualização do repertório, e são apresentadas análises estruturais e estilísticas referenciadas nos abrangentes trabalhos de David Ledbetter (2009), Joel Lester (1999), John Butt (1990) e Hans Vogt (1988).

O segundo livro será dedicado às três sonatas, e apresentará de forma detalhada as diversas formas de aplicação dos procedimentos de adaptação analisados no primeiro livro, além de análises estruturais e estilísticas das sonatas.

## 1. Johann Sebastian Bach e as obras para violino solo

Apesar de ser mais lembrado pelo domínio dos instrumentos de teclado, J. S. Bach se ocupou com o violino durante uma significativa parte de sua formação e de seu campo de atuação profissional. Sua formação no violino foi iniciada com seu pai, Johann Ambrosius (1645-1695), que também era violinista e ambos tinham o violino como o centro de suas atividades profissionais. Ledbetter (2009, p. 13) ressalta que o domínio que Bach tinha do violino era destacado na comparação com Händel, cuja atuação nunca passou de tocar “*die andere Violine*” (ripieno) na ópera de Hamburgo em 1703.

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

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

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

A citação de C. P. E. Bach sobre o uso do violino por seu pai traz dois elementos importantes: o uso do violino como forma de conduzir conjuntos musicais e o domínio da escrita para o instrumento.

No entanto, Ledbetter (2009, p. 14) afirma que o violino começa a perder importância na função de Bach como líder de conjuntos a partir de sua mudança para Leipzig em 1723: “na descrição de uma execução em concerto (1727) ele está tocando e presumidamente liderando ao cravo”.

## 1.2. Os *Sei Solo*: características gerais

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

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

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

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

### 1.2.1 Transcrições

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

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

Os *Sei Solo* de Bach foram muitas vezes tomados como exemplo de escrita perfeita, tanto que muitos violonistas se recusam a fazer qualquer alteração quando os interpretam no violão<sup>6</sup>. Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), discutindo a dificuldade de se escrever satisfatoriamente melodia e harmonia com menos de três vozes em seu método de composição, toma as obras para violino e violoncelo solo de Bach como exemplos superiores de escrita de linha única, tão completas em sua forma que nenhuma linha melódica poderia ser acrescentada. Essa afirmação foi repetida mais tarde pelo primeiro biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1802, p.31, *apud* LEDBETTER, 2009, p.12).

Ledbetter (*ibidem*) comenta a incompatibilidade da afirmação

<sup>6</sup> O mais recente exemplo dessa conduta é a gravação do ciclo feita pelo violonista finlandês Timo Korhonen (3 Sonatas em 2009 e 3 Partitas em 2010).

de Kirnberger com a prática do autor em transcrever suas próprias obras:

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

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

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

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

As transcrições para cravo da *Sonata Seconda* em Lá menor (BWV 964 – em Ré menor) e do *Adagio* da *Sonata Terza* em Dó maior

(BWV 968 – em Sol maior), comumente atribuídas a J. S. Bach, podem exemplificar os tipos de elaboração a que se refere Agricola. Vejamos abaixo os compassos iniciais do *Grave* como no original para violino, BWV 1003:



Exemplo 1: Os compassos iniciais do *Grave* no original para violino, BWV 1003.

Transpondo o mesmo trecho da versão para teclado, BWV 964, podemos verificar o enriquecimento da textura na adaptação. As vozes são mais claramente separadas, o transcritor adiciona uma voz intermediária, a linha de baixo passa a ter valores inteiros (em semínima) e não há o salto de sétima ascendente de Sol para Fá do segundo para o terceiro tempo, a linha de baixo segue descendente até a nota Ré:



Exemplo 2: Transcrição da versão para teclado, BWV 964.

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

Da mesma *Partita*, uma transcrição do próprio compositor consta em todas as coleções denominadas “Obras para Alaúde de J. S. Bach”, amplamente difundidas em dezenas de edições para violão: a *Suíte* BWV 1006a, uma versão autêntica em manuscrito autógrafo, mas sem instrumentação definida. O título não autógrafo da obra identifica a suíte como uma composição para cravo: *Suite pour le Clavecin composé par Jean Sebast. Bach/ Original*. Não há consenso entre os estudos, mas as especulações mais comuns sugerem que a obra poderia

<sup>7</sup> Lautenwerck, Lautenklavecimbel, Lautenklavier, Lute-harpsichord e clavecin-luth são algumas das denominações do cravo-alaúde de cordas de tripa, geralmente bojudo, desenvolvido para imitar o som do alaúde. J. S. Bach teria sido um admirador do instrumento e teria seguramente composto a Suíte em Mi menor, BWV 996, cuja fonte é uma cópia de J. L. Krebs com a seguinte informação: “Preludio con La Svite / da / Gio: Bast. Bach. / aufs Lauten Werck” (Ripin-Wraight, 2006).

ter sido concebida para alaúde, para *Lautenwerck*<sup>7</sup> (o cravo-alaúde) e até mesmo para harpa. Siegele (1975, p. 83) afirma que a tessitura da transcrição BWV 1006a é muito próxima da utilizada em *Präludium*, *Fuge* e *Allegro* em Mi bemol Maior (BWV 998), que é também “um rico e incontestável manuscrito autógrafo com o título *Prelude pour la luth. ô Cembal. par J. S. Bach*”. André Burguète (1977, p.52) afirma que número de passagens viáveis ao alaúde é muito inferior ao de passagens que são impossíveis. Apesar da tonalidade de Mi maior ser quase impraticável no instrumento, tanto que alguns alaudistas atuais optam por tocá-la em Fá maior<sup>8</sup>, o texto de revisão da *Neue Bach-Ausgabe* (Vol. 10) feito por Kohlhase (1979, p. 170) sustenta a tese de que a versão seria provavelmente destinada ao alaúde, especulando que Bach poderia ter contado com a capacidade do alaudista para transpor a obra caso a tonalidade impusesse muitas dificuldades de execução. Há também a possibilidade da transcrição ter sido concebida para *Lautenwerck*, com o compositor tentando reproduzir texturas típicas do alaúde no instrumento de teclado. Um testemunho de J. F. Agricola em *Musica mechanica organoedi* (1726) de Jakob Adlung (1699-1762) dizia que o construtor Zacharias Hildebrandt teria lhe feito um *Lautenwerck* projetado por J. S. Bach cujo timbre poderia confundir até mesmo alaudistas profissionais (*apud* Ripin-Wraight, 2006). Com exceção do longo trilo que dura quatro compassos na *Gavotte en Rondeaux*, um efeito impraticável no alaúde, a hipótese de que J. S. Bach poderia efetivamente ter pretendido uma textura alaudística para *Lautenwerck* torna-se ainda mais plausível.

Quanto à realização da transcrição, Siegele (1975, p. 83) concorda com a simplicidade ressaltada pelo organista Hermann Keller (1885-1967) em *Die Klavierwerke Bachs* (1950) quando comparada à *Sinfonia* da *Cantata BWV 29*. Em função dessa simplicidade, Keller chega a questionar a autenticidade da transcrição. No entanto, Siegele argumenta que é muito pouco provável que Bach tivesse feito uma cópia limpa de uma transcrição de uma obra sua feita por uma terceira pessoa, embora esse tipo de transcrição “escolar” pudesse ter sido feita por qualquer aluno dele que tivesse domínio das técnicas de composição. Siegele destaca ainda a inclusão de ornamentos na partitura da transcrição, que Ledbetter (2009, p.269) afirma ser de

especial interesse como sugestão para execução, assim como os sinais de dinâmica. A versão original é mais econômica nesses aspectos, mas, por outro lado, é bastante rica em articulações, que, por sua vez, são raramente encontradas na transcrição.

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

As outras transcrições dos *Sei solo* comumente atribuídas a J. S. Bach (BWV 964 (*Sonata Seconda*), BWV 968 (*Sonata Terza - Adagio*) e BWV 539 (*Sonata Prima - Fuga*), BWV 1000 (*Sonata Prima - Fuga*) têm tido sua autenticidade contestada por vários motivos, a começar pela ausência de um manuscrito autógrafo, mas todas apresentam interessantes soluções de adaptação, sendo geralmente reaproveitadas em praticamente todas as interpretações atuais ao cravo e ao alaúde. De especial interesse para a adaptação das articulações de um instrumento de cordas friccionadas para um instrumento de cordas dedilhadas é a versão BWV 995, transcrição autógrafa da Suite V para violoncelo do compositor (BWV 1011), e a intabulação de autoria não identificada coeva à transcrição BWV 995. Todas as transcrições referidas acima serão abordadas em profundidade no terceiro capítulo deste trabalho.

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

Os estudos sobre as relações entre a retórica e a música no

período barroco tem se multiplicado nas últimas décadas, avançando consideravelmente como ferramenta de análise. Embora ainda não haja uma teoria unificada que abarque os processos composicionais em toda sua amplitude, aspectos fundamentais para a interpretação (enquanto performance e enquanto entendimento) e a para a adaptação dos *Sei Solo* são frequentemente relacionados às categorias retóricas nos estudos que tivemos acesso: as relações motivicas e de plano harmônico geral das obras (relativas à estrutura, associadas à *inventio* e à *elaboratio*); as articulações e a ornamentação (relativas à performance, associadas à *decoratio*).

John Butt (1999, p.15) ressalta a prevalência das analogias retóricas aplicadas à composição nos tratados musicais do período barroco, sugerindo que “deveríamos esperar ao menos um sabor (*flavour*) de retórica dentro da música”. Em *Bach and the patterns of invention* (1996), Laurence Dreyfus faz uso das expressões retóricas em suas análises, mas contesta veementemente os argumentos dos autores que afirmam que J. S. Bach teria tido formação típica de um *Capellmeister* e que seria, portanto, familiarizado com as relações entre retórica e música: para ele, Bach teria uma noção muito mais prática da *inventio* do que a teorização pretendida por Mattheson em *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Em *Unaccompanied Bach: performing the solo works* (2009), Ledbetter não se dirige diretamente às teorias dos séculos XVII e XVIII, mas usa consistentemente uma terminologia derivada das analogias entre retórica e música. Faremos, portanto, um pequeno panorama sobre a retórica aplicada à música partindo das definições apresentadas por John Butt e Laurence Dreyfus, relacionando-as com o que se especula sobre o conhecimento que J. S. Bach teria da disciplina.

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

Antes de mais nada, não devemos esquecer o contexto das sete *artes liberais*<sup>9</sup>, com o *Trivium* (retórica, gramática e dialética, chamadas ciências ou artes da linguagem) e o *Quadrivium* (música, astronomia, geometria e aritmética, chamadas ciências ou artes matemáticas, ampliadas com a ótica, mecânica etc. após as gerações de Galileu e Newton), determinantes na condição acadêmica das universidades

<sup>9</sup> Na verdade *ciências liberais*. Em Platão não há distinção entre *episteme* (ciência) e *techne* (arte). Não obstante as diferenças propostas por Aristóteles (que definiu arte já de um modo diverso da ciência), são as concepções platônicas (via Cassiodoro) que vão prevalecer na Idade Média até o Iluminismo.

desde os primórdios da Idade Média baixa. Portanto, a retórica era uma disciplina acadêmica incontornável no período no contexto do *Trivium*, e as implicações musicais ocorriam aqui ou ali, mesmo que a música pertencesse ao *Quadrivium*.

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

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

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

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

Dreyfus afirma que Mattheson estava criando uma teoria no

*Vollkommene Capellmeister* e que suas definições retóricas aplicadas à música partiram da intersecção da teoria de Bernhard com a de Quintiliano (*Institutio Oratoria*), sugerindo que sua teoria seria mais bem uma tentativa de tradução dos clichês musicais para a metalinguagem da retórica:

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

Além do questionamento da teoria de Mattheson, Dreyfus também questiona os autores<sup>10</sup> que sustentam que Johann Sebastian Bach seria um grande conhecedor da retórica apoiando-se na resposta de Abraham Birnbaum (professor de retórica da Universidade de Leipzig e amigo pessoal de Bach) às críticas feitas anonimamente à Bach por Johann Adolph Scheibe em *Critischer Musikus* (uma publicação escrita e editada pelo próprio Scheibe). Na edição de 14 de maio de 1737, Scheibe basicamente acusa Bach de excessiva elaboração a ponto de obscurecer a beleza de suas obras, encobrindo a melodia o tempo todo. Scheibe também se refere ao músico pelo termo *Musikant*, que teria uma conotação pejorativa (músico sem instrução formal), e ataca Bach dizendo que ele não teria interesse em ciências necessárias a um compositor erudito: retórica e poética. Birnbaum sai em defesa de Bach refutando as afirmações de Scheibe e a discussão se estende a outros números da publicação. Segue abaixo o trecho da refutação de Birnbaum a Scheibe utilizada por alguns autores para atestar o conhecimento que

Bach tinha das relações entre retórica e música:

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

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

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

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

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

Em questões de debate público, Bach consistentemente

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

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

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

Enquanto alguns autores se apoiam no testemunho de Birnbaum para sustentar que J. S. Bach teria familiaridade com as relações entre retórica e música, Stauffer e Dreyfus afirmam que o compositor teria tido uma educação extremamente modesta e efetivamente inferior ao nível que se esperava de um mestre de capela em sua época. Dreyfus também sugere que a teoria de Mattheson consistia de especulações acadêmicas e estariam distantes do universo prático-poético do músico alemão.

Questionando a operacionalidade dos conceitos musicais desenvolvidos a partir da retórica em seu artigo *Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico*, Suemi Lemos (2008, p.51) admite que seria lícito entender as teorizações musicais via retórica como uma “tentativa artificial de conferir estatuto mais positivo à *práxis* musical, na época desvalorizada eticamente” e, além disso, aponta várias divergências entre os diferentes tratados de retórica musical (Burmeister, Kircher, Mattheson, etc.). No entanto, a autora defende que o conjunto desses tratados deva ser levado em conta no trabalho analítico por serem “um testemunho precioso e insubstituível da maneira que se teve então de conceber a música, em todos os seus aspectos” (*Idem, ibidem*). Ainda assim, a autora também sugere que essas teorias não devem ser tomadas literalmente sob o risco de se obter um trabalho analítico fragmentário, caso a análise se reduza à identificação de figuras de *elocutio* no texto musical.

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

### 1.3.2. A *Inventio*

Um dos aspectos mais notáveis da escrita bachiana é, sem dúvida, um procedimento composicional que Ledbetter (2009, p.85) nomeia de “Princípio da *Inventio*” (*Invention principle*). Laurence Dreyfus estuda em detalhe essa prática em *Bach and the patterns of invention* (1996) e sua abordagem parece ter dado subsídios para Ledbetter, embora haja diferenças quanto à nomenclatura estrutural. Geralmente os autores que trabalham com termos derivados da *Inventio*, o descobrimento de idéias na retórica, fazem imediatamente uma relação com as Invenções (*Inventionen*) para teclado de Bach, mas Lester (1999) observa os mesmos princípios sem mencionar o termo *inventio* em seu livro sobre obras para violino solo de J. S. Bach, demonstrando com o clássico exemplo da *Inventio I*, BWV 772. Hans Vogt não chega a relacionar

essa prática às *Inventionen*, como geralmente é feito pelos outros autores, mas observa relações motivicas importantes no capítulo 18 de seu livro sobre a música de câmara de Bach (dentre os exemplos está o *Presto da Sonata Prima*): *Inter-relações entre temas e motivos: a idéia como o gérmen determinando o curso de um movimento*. Embora não seja consenso, sempre que fizermos referência a essa prática bachiana, nós utilizaremos a designação de Ledbetter, por ser a mais recente, por ter mais pontos em comum com a abordagem de Dreyfus, e por estar ligada ao termo *Inventio*, uma clara referência ao “descobrimento de idéias” na retórica, utilizado pelo próprio compositor nas obras em que ele pretendia ensinar/demonstrar, dentre outros aspectos, “não apenas como obter boas “invenções” [boas idéias], mas como bem desenvolvê-las” (BACH, 1723, introdução às *XV Inventions et XV Sinfonies pour le Clavecin*, BWV 772-801)<sup>11</sup>.

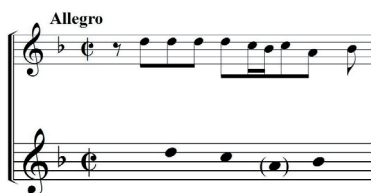
Ledbetter resume o princípio da *inventio* no final do primeiro parágrafo do capítulo dedicado ao assunto:

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

Ledbetter (Idem, p.102) aponta várias relações motivicas entre

<sup>11</sup> O conceito de *invenção* é bem antigo. De *inventione*, obra de juventude de Marco Túlio Cícero (106–43 a.C.), encontra-se entre suas fontes primordiais. Oriundo da retórica latina o conceito passou posteriormente a outras áreas do conhecimento. Na música, o conceito de *invenção* enquanto *composição inovadora* remonta a títulos de obras e prefácios do Renascimento e do Barroco, como as *Inventions musicales* (1555) de Clément Janequin (1485-1558). Entre outros, Johann Sebastian Bach (1685-1750), na introdução de uma entre suas obras didáticas mais importantes, as *Invenções a duas vozes* (Leipzig, 1723), também pensava na importância do conceito de *invenção* para a *composição musical*: “Para que seja mostrado de maneira clara àqueles que têm amor pelos instrumentos de teclado e, em especial, àqueles que desejam ampliar o conhecimento, para que aprendam de maneira boa e correta a trabalhar não apenas (1) com duas vozes, mas também consequentemente após a continuidade dos progressos, (2) para lidar com três vozes todas elas escritas, e, ao mesmo tempo com isso, não obtenham apenas boas invenções, mas sim também, por si próprios, desenvolvam bem o mais possível uma maneira *cantabile* de se tocar e simultaneamente um forte gosto pela composição” (BACH, 1978 [1723], p.IV). Bach se preocupava com a boa formação geral do aluno de música, devendo este aprender “por si próprio”. Ou seja, a ampliação do conhecimento condicionado não só ao estudo incessante, mas também a iniciativas próprias de aprendizado. E também não só atrelando a composição enquanto *invenção* à interpretação/execução, como estabelecendo relações evidentes com o processo notacional e o caráter *grafocêntrico* (*centrado na escritura*) do discurso musical, articulando ainda conjuntamente teoria e estética musical. Passados quase 300 anos, ainda são estes mesmos exatos princípios bachianos que seguimos aqui.

o sujeito e os episódios: além das notas repetidas iniciais, o sujeito consiste basicamente de um fragmento melódico de terça (Ré, Dó, Sib), com uma auxiliar mais grave (Lá), veja o exemplo:



Exemplo 3: Relações motivicas entre sujeito e os episódios.

Exemplo 3: Relações motivicas entre sujeito e os episódios.

No primeiro episódio, há fragmentos temáticos embutidos nas semicolcheias nos compassos 7 e 8; no exemplo abaixo as notas que endentemos como referências ao sujeito ressaltadas pela escrita:



Exemplo 4: Relações motivicas entre sujeito e os episódios- compassos7 e 8.

Exemplo 4: Relações motivicas entre sujeito e os episódios- compassos7 e 8.

No compasso 42, onde começa um trecho equivalente ao primeiro episódio, a referência ao sujeito é mais explícita, encontramos as notas Ré, Dó, Si b, Dó em sequência:



Exemplo 5: Relações motivicas entre sujeito e os episódios- compasso 42.

Ledbetter (2009, p.85) também ressalta que a harmonia sequencial pelo ciclo de quintas desses trechos está baseada no contra-sujeito do compasso 2.

O princípio da *Inventio* seria então a preocupação do compositor em desenvolver os materiais apresentados inicialmente de forma a “amarrar” motivicamente a obra e, num plano maior,

também estruturalmente, se observarmos os paralelos entre as seções harmônicas do *Adagio* e da *Fuga*. Uma relação entre os dois primeiros movimentos que não foi observada nas análises a que tivemos acesso está no movimento descendente do baixo do *Adagio* do segundo para o terceiro compasso, logo depois de firmada a tonalidade de Sol menor: a segunda entrada do sujeito na *Fuga*, compasso 2, é praticamente uma variação do contorno melódico desse expressivo trecho do *Adagio*:



Exemplo 6: *Adagio* da *Sonata Prima*: correspondência temática do baixo com a *Fuga*.

As análises de Joel Lester (1999) e David Ledbetter (2009) que abordam as estratégias estruturais e motivicas na obra de J. S. Bach indicam que a relação acima não é casual, assim como a ênfase dada às seções na Subdominante em ambos os movimentos. Dada a atenção especial do compositor às relações motivicas e estruturais em suas obras, procuraremos sempre observar o princípio da *Inventio*, que possivelmente esteve presente na concepção de muitas das obras que serão abordadas no capítulo seguinte.

## 2. Características estruturais e estilísticas dos Sei Solo (Partitas)

### 2.1. *Partita Prima*, BWV 1002

No manuscrito do compositor, encontramos a termo *Partia* no lugar de *Partita*. O termo *Partia* e suas variações ortográficas<sup>12</sup> foram utilizados na Alemanha e na Áustria dos séculos XVII e XVIII para designar séries de danças, como a suíte, e são derivações do termo *Partita*, que originalmente era usado por compositores italianos (Frescobaldi, Scarlatti, entre outros) para designar variações, geralmente pela expressão “*Partite sopra...*” (variações sobre). Johann Jakob Froberger (1616-67), discípulo de Frescobaldi, foi possivelmente o primeiro a ter usado *Partite* no sentido de “peças”: *Libro secondo di toccate ... gigue et altre partite* (autógrafo de 1649). (FULLER; EISEN, 2006)

Em praticamente todas as edições dos *Sei Solo* o termo *Partia* foi substituído por *Partita*, provavelmente por ter sido a versão mais consagrada ao longo do tempo e também por ter sido a expressão que Bach utilizou para uma de suas coleções para teclado (BWV 825-830). No entanto, Ledbetter (2009, p.3-4) justifica amplamente o uso da terminologia originalmente intencionada por Bach (*Partia*), demonstrando seu uso corrente na Alemanha central e pela prática do compositor de utilizar todas as terminologias disponíveis em sua época, o que pode ser interpretado também como um reflexo do *gemischter Geschmack*<sup>13</sup>.

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

<sup>12</sup> *Partie, Parthia, Parthya e Pars* são algumas dessas variações ortográficas

<sup>13</sup> O *gemischter Geschmack* (estilo misto, gostos reunidos ou *mixed style*) consiste na combinação dos estilos italiano, francês e alemão em uma mesma obra, e foi especialmente desenvolvido e cultuado na Alemanha, onde as cortes dos principais centros musicais empregavam músicos italianos e franceses, além dos músicos locais, que naturalmente se familiarizaram com as peculiaridades dos colegas representantes dos principais centros musicais do período barroco, a França e a Itália. Um fenômeno parecido aconteceu também na França: em 1724, François Couperin fazia uma homenagem a Corelli com uma coleção de trio sonatas em que buscou reunir o estilo francês com o italiano, o que ele chamou de “os estilos (gostos) reunidos”: *Les Goûts-reünis ou NOUVEAUX CONCERTS al'usage de toutes les sortes d'instruments de Musique augmentés d'une grande Sonade em Trio*. INTITULÉE “Le Parnasse” ou “L'APHOTÉOSE DE CORELLI” par Monsieur Couperin (grafia e formatação de acordo com a edição da época).

### 2.4.1. ALLEMANDA e DOUBLE

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

A *Allemanda*, enquanto uma invenção sinceramente alemã, [está] antes da *Courante*, assim como essa está antes da *Sarabanda* e da *Giga*, cuja sequência das melodias se denomina com o termo *suite*. A *Allemande* é então uma séria e bem composta harmonia em estilo arpejado, que traz uma imagem de sentimentos de contentamento ou prazer, que se deleita na calma e na ordem (MATTHESON, 1739, p. 232).

As quatro principais danças da suíte barroca, *allemande*, *courante*, *sarabande* e *gigue* formam uma sequência de andamentos similar àquela da sonata: lento-rápido-lento-rápido. Com poucas exceções, as danças das três *Partitas* foram concebidas pela combinação das frases de dança com a forma binária. Ledbetter (2009, p.66) explica que a contaminação da dança pela sonata representa boa parte da história da suíte instrumental entre 1680 e 1720, e apresenta duas *Correnti* de Corelli para exemplificar o tipo *da ballo* e o tipo *da camera*, demonstrando que o primeiro, “para dançar” está escrito dentro das frases da *corrente* e que a segunda, *da camera*, é, na verdade, um movimento binário de sonata; após o primeiro compasso, antecedido de uma anacruse típica da *corrente*, a melodia do violino superior é dissolvida em um *moto continuo* de semicolcheias sem extensão definida, baseado em sequências harmônicas padronizadas em figurações instrumentais que consistem em grande parte de acordes arpejados: apenas o baixo conserva um resquício do ritmo típico (LEDBETTER, idem, p.65). Abaixo, temos um exemplo de *Corrente “da ballo”* de Arcangelo Corelli, Sonata I, Op.2:

2  
Corrente Allegro.

Gavotta.

Opera II.

Exemplo 7: *Sonata I*, Op.2 de Arcangelo Corelli.

A próxima *Corrente*, da Sonata III, Op.4 de Corelli exemplifica do tipo “*da camera*”:

204

## SONATA III.

### *Preludio.*

*Largo.*

Violino I.  
Violino II.  
Violone  
e Organo.

*Allegro.*

### *Corrente.*

Augener's Edition

8442

Exemplo 8: *Sonata III*, Op.4 de Arcangelo Corelli.

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

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

## SEIZIÈME ORDRE

*Les Graces incomparables*  
ou  
*La Conti*

*Mayestueusement*

*Reprise*

*petite reprise*

*pour la grande reprise*

*P. R.*

*Fin*

Exemplo 9: *Les Graces incomparables (Allemande)* de François Couperin.

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



Exemplo 10: *La Superbe (Allemande)* de François Couperin.

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

A relação com o *Adagio* italiano é possível, mas a hipótese mais provável é de que J. S. Bach teria anotado a execução em *inegales* que estava apenas implícita na allemande francesa. Ledbetter (2009, p.111) afirma que nas primeiras décadas do século XVIII os compositores alemães frequentemente anotavam a “desigualdade” quando queriam, algo que pode ser constatado nas *Partien* (1718) para cravo de Christoph

Graupner e nas *Ouverture-Suiten* de Telemann. Ainda segundo Ledbetter, J. S. Bach chega muito perto do estilo misto de Couperin na *Allemanda* da *Partita Prima*, mas a notação dos *inégaes* se transforma em um dos elementos definidores da peça:

Caracteristicamente, no entanto, ele [Bach] trata o ritmo desigual não apenas como uma característica incidental, mas o nota por inteiro, fazendo desse modo com que este seja um dos dois elementos rítmicos fundamentais sobre os quais ele constrói a peça, o outro seriam as tercinas. A *Allemanda* tem a usual frase de abertura de dois compassos com uma cesura, mas o restante está em frases mais longas, ao estilo da sonata. Aqui estamos muito próximos de uma estrutura [*woven*<sup>14</sup>] de movimento de sonata [binária] partindo de uma seleção econômica de características de dança (LEDBETTER, 2009, p.72).

Ledbetter interpreta as tercinas como um dos elementos fundamentais da *inventio*, mas se o princípio da *inventio* for o desenvolvimento de tudo a partir de uma quantidade limitada de material presente nos primeiros compassos (2009, p.112), poderíamos entender as tercinas como uma derivação do *inégaie* escrito, ou seja, das notas pontuadas: nessa visão, Bach utiliza as figurações em tercinas como o *moto continuo* que surge após a exposição nos moldes da dança, algo comum às peças em estilo misto, mas que normalmente é realizado com semicolcheias contínuas, como no exemplo de *La Superbe* de Couperin. Essa derivação é ainda mais compreensível se pensarmos que a notação é sempre uma aproximação do que é feito na execução: o nível de pontuação na execução da *Allemanda* pode ser mais próximo daquele pedido por Couperin na *allemande La Laborieuse* com a expressão *un tant-soit-peu pointées* (levemente pontuadas), uma indicação para que nas notas *inégaes* tenham uma pontuação moderada. Esse tipo de execução poderia ser muito próximo de uma pontuação “tercinada”, o que definitivamente classificaria as tercinas que surgem a partir compasso 8 como uma derivação das semicolcheias pontuadas.

A estrutura harmônica confirma o plano estrutural da sonata binária visto anteriormente nas análises de vários movimentos das três sonatas: na primeira parte, em Si menor, a meta é a modulação para a Dominante ao final da seção, algo que acontece pelo efeito picardia

<sup>14</sup>Uma tradução mais literal de *woven* seria “tecido”, que nesse caso seria uma linguagem figurada para designar a estrutura da peça.

– a modulação se dirige para Fá # menor, assim como as cadências precedentes, mas o acorde de chegada é maior, que serve tanto para retornar ao começo, como para seguir para adiante; na segunda parte, a meta é o retorno a Si menor, algo que acontece após a visita à Subdominante (Mi menor), com a cadência de confirmação para o compasso 19, onde finalmente tem início o retorno à Tônica.

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

No primeiro exemplo, destacamos as notas Sol – Fá e Mi bemol (omitido no manuscrito):



Exemplo 11: *Adagio da Sonata Prima*, BWV1001: cadência frígia com ênfase na medianta.



Exemplo 12: *Allemanda da Partita Prima*, BWV 1002:  
cadência frígia com ênfase na medianta

Além da cadência frígia inicial, os dois primeiros movimentos de cada gênero dos *Sei Solo* partilham um esquema harmônico

geral semelhante, tendo as principais cadências na Dominante e na Subdominante, uma característica comum a várias obras de Bach, e a todos os primeiros movimentos das partitas e sonatas em modo menor dos *Sei Solo*.

A *Double* é uma reelaboração em *moto continuo* (ao estilo italiano) da *Allemanda*:

Double



Exemplo 13: Trecho inicial da *Double da Allemande*, BWV 1002.

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

#### 2.4.2. CORRENTE e DOUBLE

Após uma *Allemanda* (grafia em italiano) em estilo francês, com a *Double* (grafia em francês) em *moto continuo* ao estilo italiano, a *Corrente* subsequente é predominantemente italiana com sua figuração corelliana e uma *Double* praticamente *Alla toccata*, cujas figurações são semelhantes às da *Courante* da Suite Francesa para cravo em Mi maior, BWV 817. Em *Dance and the Music of J. S. Bach*, Little e Jenne fazem uma definição genérica da *Corrente* que contempla boa parte das

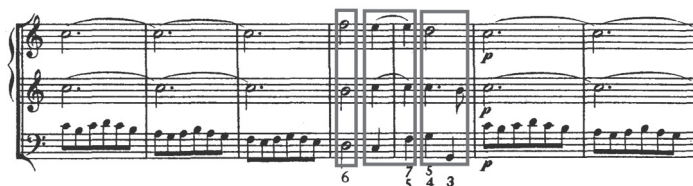
características dos dois exemplares da dança presentes na primeira e na segunda partita dos seis solos para violino:

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

As maiores diferenças da *Corrente* italiana em relação *Courante* francesa concernem caráter, andamento e a textura. A *Corrente* tende a ser ágil e alegre, tendo uma textura de *moto continuo*, enquanto *Courante* tende a ser lenta e séria, tendo uma superfície rítmica mais complexa. A ambiguidade rítmica é certamente mais presente na *Courante*, mas as *Correntes* podem partilhar essa característica com sua análoga francesa: Julian Rushton, em *The New Grove Dictionary of Music*, afirma que as hemíolas<sup>15</sup> são típicas da *Courante* francesa, mas poderíamos aferir que também são freqüentes na *Corrente*. Rushton esclarece que a hemíola tem a função de prover variação rítmica, dando um efeito de *allargando* ao final de movimentos longos. Nos exemplos de Corelli que se seguirão, as hemíolas acontecem frequentemente associadas a trecho cadenciais.



Exemplo 14: *Corrente da* Sonata N°. 1, Op.4, de Corelli, hemíola em cadências (compassos 28 e 29).



Exemplo 15: *Corrente* da Sonata Nº. 1, Op.4, de Corelli, hemíola em cadências (compassos 39 e 40).

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



Exemplo 16: *Corrente da Partita Prima*, compassos 72-73 e compassos 74-75.

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

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

Double  
Presto



Exemplo 17: Trecho inicial da *Double* da *Corrente*, BWV 1002.



Exemplo 18: Trecho inicial da *Suíte Francesa em Mi maior*, BWV 817.

## Questões interpretativas

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

A *Corrente* e o *Tempo di Borea* (o nome italiano para *Bourée*) apresentam casos diferentes: ambas as danças (e suas doubles) terminam com o que nós poderíamos

chamar de coda, começando nos compassos 72 e 74, respectivamente. Como as segundas seções dessas danças são também mais longas em proporção, pode-se defender a *não* repetição para que a coda não seja tocada duas vezes – o que talvez seja uma solução mais satisfatória (SCHRÖDER, 2007, p.81).

### 2.4.3. *SARABANDE e DOUBLE*

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

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

As descrições da sarabanda citadas por Little-Jenne são muito ilustrativas, e, de certo modo, indicam a importância da dança como um movimento central da suíte. Uma das características marcantes na maioria das sarabandas é um acentuação no segundo tempo, algo que é ilustrado pelo quadro de Little-Jenne (2001, p.97) com seus padrões rítmicos mais comuns.

Lester (1999, p.150) confirma esse padrão rítmico na maioria

das 18 sarabandas das suítes e partitas para teclado de J. S. Bach, e cita a *Sarabande* da Partita em Lá menor por ter um perfil rítmico completamente diferente do usual.



Exemplo 19: *Sarabande* da *Partita* em Lá menor, BWV 827.

A *Sarabande* da *Partita Prima* não chega a apresentar um perfil rítmico tão diferente, mas também não se encaixa nos principais padrões observados por Little-Jenne, com exceção da típica hemíola cadencial nos finais de cada reprise (compassos 6-7 e compassos 30-31) e na cadência frígia para o compasso 24.

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

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

Como afirmado anteriormente, a divisão em tercinas (em compasso 9/8) da *Double* pode ter alterado o esquema tradicional da Suíte, que normalmente terminaria com uma giga e aqui termina na

*Bourrée*, mas o caráter da *Double* é totalmente diverso de uma giga, e a explicação mais plausível é a de que o compositor buscou diversificar o estilo concertante de cada variação: na primeira *Double* a divisão é mantida em relação à dança, mas regularizada pelo estilo em *moto continuo*; na segunda dança, a divisão é dobrada e, na terceira, da *Sarabande*, triplicada. Para a *Double*, Schröder (2007, p.93) aconselha um andamento relativamente mais rápido que o da *Sarabande*, e uma pulsação mais leve que a da dança para cada tempo.

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

#### **2.4.4. TEMPO DI BOREA e DOUBLE**

Little-Jenne (2001, p.35) afirmam que a *bourrée* é a dança francesa menos complexa ritmicamente e que seu caráter era mais comumente descrito por teóricos do século XVIII como alegre (*gaie*) ou engraçado (*lustig*), e que era tocada “com muita leveza” (*fort légèrement*). Mattheson (1739, p.226) afirma que *Bourrée* transmite sensações de contentamento, despreocupação, comodidade e que definitivamente não deixa nenhuma sensação desagradável. Há *bourrées* que podem ser executadas com apenas uma pulsação por compasso, mas o modelo mais típico é com duas pulsações.

Ledbetter (2009, p.117) esclarece que a expressão “*tempo di*” era usada por Corelli para peças com métrica de dança que eram de fato movimentos de sonata: o padrão consistia normalmente de um antecedente em ritmo de dança e um consequente em estilo concertante, algo que Bach frequentemente aplicava nas danças mais simples, e seria esperado aqui, mas que foi evitado para não antecipar o *moto continuo* em colcheias da *Double*. O padrão rítmico de *Tempo di Borea* é bem típico da dança e a primeira reprise é constituída de uma frase inicial de quatro compassos, seguida de uma frase mais longa que usualmente

teria oito compassos, terminando na tônica relativa no compasso 12, mas Bach mantém o elemento italiano, caracterizando toda a *Partita* como uma obra pelo *gemischter Geschmack*, que consiste na expansão ou alargamento das seções das danças por meio de sequenciações e variações rítmicas e/ou motivicas do material da *inventio* dos quatro primeiros compassos.

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



Exemplo 20: Sequenciação a partir do compasso 7.

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

Na *Double*, Little-Jenne (2001, p.45) enfatiza que as articulações devem ser bem claras, projetando bem as síncopas, evitando assim a uma “cachoeira sem fim de sons indiferenciados”<sup>16</sup>. Assim como as outras *Doubles* da *Partita Prima*, a variação de *Tempo di Borea* consiste em uma textura em *moto continuo* que, segundo Schröder (2007, p.96), sugere um andamento mais rápido e, como já havíamos citado na abordagem da *Corrente*, o violinista também sugere a não repetição da segunda parte da *bourrée* e de sua variação, devido ao sentido de coda do trecho final que começa no compasso 54.

## 2.2. *Partita Seconda*, BWV 1004

Em nossa abordagem da *Partita Prima* foram feitas algumas considerações acerca do termo *Partita* e de seu elemento variacional

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

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

Para exemplificar as similaridades entre estrutura harmônica implícita em cada dança, Lester (1999, p.144) apresenta um quadro sintetizando as harmonias em acordes, alinhando-os, o que evidencia a maior proximidade entre a *Allemanda* e a *Corrente*. O quadro abaixo foi feito a partir da demonstração de Lester<sup>17</sup> e ilustra as funções harmônicas básicas nos trechos iniciais de cada dança, que geralmente compreendem a *inventio* de cada peça:

I. Allemanda

II. Corrente

III. Sarabanda

IV. Giga

V. Ciaccona

Exemplo 21: Funções harmônicas básicas nos trechos iniciais de cada dança da *Partita*.

<sup>17</sup> O quadro aqui apresentado é apenas baseado no quadro de Lester, há algumas alterações, como o baixo Ré no segundo tempo da sarabanda: em suas análises harmônicas, Lester tende a seguir apenas o que está efetivamente escrito na partitura, eventualmente ignorando a harmonia implícita em algumas situações, como nesse caso, em que manter a nota Ré no baixo faria mais sentido harmônico e enquadraria melhor a sarabanda dentro do esquema harmônico apresentado no início da allemanda. Jaap Schröder (2007, p.124) apresenta uma redução da linha de baixo que coincide com nossa interpretação da harmonia naquele compasso.

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

### 2.2.1. ALLEMANDA

Se nos compassos iniciais de cada peça se concentra a *inventio*, de onde tudo se deriva, a escala inicial da *Allemanda* que leva até o sexto grau da escala de Ré menor (Si bemol) poderia antecipar a valorização que será dada ao acorde de sexta napolitana em quase toda a Partita. (compassos 21, subdominante de Lá menor, e compasso 48 da *Corrente*, subdominante de Ré menor, compasso 22 da *Sarabanda*, subdominante de Ré menor, e compasso 37 da *Giga*, último tempo, subdominante de Ré menor). Mas a hipótese mais provável é que o Si bemol faça parte de um plano de pré-configuração do material harmônico que será repetido nos começos de cada dança.

Vejamos uma comparação da estrutura harmônica da *Allemanda* com a da *Ciaccona* (apenas os acordes dentro do retângulo não combinam perfeitamente):

Allemanda

Ciaccona

Exemplo 22: Comparação da estrutura harmônica da *Allemanda* com a da *Ciaccona*.

Em um conjunto de danças em que o elemento variacional acontece sutilmente escondido na harmonia, que nem sempre observa esse aspecto decorrente da escrita em *style brisé*, é realmente

importante para o intérprete ter consciência do que será retomado nas outras danças. Como vimos na introdução à análise da *Partita Seconda*, no quadro acima, há uma forte ligação entre a *Allemanda* e *Corrente*, mas os dois compassos iniciais da *Allemanda* já delineiam até mesmo os quatro primeiros compassos da *Ciaccona*, como podemos ver no emparelhamento das duas danças acima: até o acorde de Si bemol maior na *Ciaccona*, a derivação é direta, seguida da interpolação de Sol menor e do acréscimo da sexta e da quarta na Dominante, diferentemente da chegada direta à Dominante que ocorre na *Allemande*.

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

Harmonicamente, a *Allemanda* apresenta o conhecido esquema em que há uma visita ao relativo maior (Fá maior – cadência para o compasso 6) no caminho para a dominante. Do compasso 7 ao final da primeira reprise a peça se desenvolve em Lá menor, atingindo a dominante pela picardia na metade do último compasso da seção. Depois de um pedal de seis tempos na dominante (Mi maior), o ritmo harmônico é acelerado, mudando a cada tempo até um pedal na subdominante de Lá menor (Ré menor) com sexta napolitana. Na segunda seção, o plano é voltar à tônica, passando pela subdominante, algo começa a ser preparado já no segundo compasso da segunda seção, tendo sua cadência forte para o compasso 23 (em Sol menor). Há uma cadência fraca para Fá maior na metade de compasso 27, depois disso há uma sequenciação em que o ritmo harmônico se acelera até a chegada em Sol menor com sexta napolitana no compasso 30, com função se subdominante de Ré menor, que terá seu repouso ao final da seção.

Ledbetter (2009, p.131) destaca a importância da projeção do ritmo harmônico na execução: “como no allegro da Sonata em Lá menor, a percepção do ritmo harmônico é vital para os níveis de tensão dessa peça.” O autor também ressalta que a notação das tercinas nesse período é ambígua, a ligadura que agrupa as tercinas pode ou não ter um

sentido de articulação. Jaap Schröder (2007, p.117) sugere um tempo moderado para viabilizar a realização das abundantes articulações curtas e ligaduras incomuns, e acrescenta que “ambas requerem um sentido de liberdade retórica, como a improvisação”.

## 2.2.2. CORRENTE

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



Exemplo 23: Início do terceiro movimento do Concerto de Brandenburgo, BWV 1050.

Exemplos como esse também são encontrados na *Corrente* da primeira partita para cravo, BWV 825, o que contraria a afirmação de Hans Vogt apoiado nos tratados de execução de Quantz e Carl Philipp Emanuel, que fazem clara distinção entre tercinas e pontuações. Essa questão será sempre deixada ao intérprete e a variação do nível de pontuação também pode ser usada como uma ferramenta importante no momento da performance. Ledbetter (2009, p.132) sugere que as tercinas da *Allemanda* possam ter uma relação de andamento com as tercinas da *Corrente*, já que a mesma pode ser entendida como uma variação da *Allemanda*.

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

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

### 2.2.3. SARABANDA

O perfil rítmico da segunda sarabanda do ciclo se encaixa perfeitamente nos padrões apresentados por Little-Jenne (2001, p.97), sobretudo nos dois primeiros compassos. Do terceiro compasso em diante o ritmo se dissolve em figurações variadas, geralmente sobre baixos ou gestos musicais que por vezes indicam a relevância do segundo tempo da dança como um novo impulso, a característica rítmica mais marcante da sarabande. As figurações são diversas, muitas vezes nos remetem àquelas do *Adagio* da *Sonata Prima*, e desenvolvem o caráter lamurioso dos primeiros compassos. Ledbetter (2009, p.134) afirma que “é difícil pensar uma sarabande francesa tão *navrée*<sup>18</sup> quanto essa. Se a Sarabande em Si menor é elegíaca e processional, a em Ré menor é apaixonada e trágica”.

No plano harmônico, a *Sarabanda* é a dança que mais se distancia da *inventio* apresentada na *Allemanda*, e mesmo a *Ciaccona*, que se desenvolve de uma maneira completamente diferente das outras danças, traz em seu tema a *inventio* da *Allemanda*. A estrutura também é distinta, pois não há a tradicional visita ao relativo maior na primeira reprise, que corresponde a quase 1/3 da extensão da segunda reprise, em que há a visita à subdominante e também o acorde de sexta napolitana na subdominante de Ré menor (compasso 21, Sol menor), como nas danças que a antecedem. A segunda casa tem a função de coda, e a harmonia do compasso 27 parece remanescente do trecho análogo na

<sup>18</sup> Angustiada, triste.

*Corrente* (compasso 51) que não tem correspondência com o trecho final da *Allemanda*.

Embora a *Sarabanda* apresente muitas ornamentações italianas e francesas embutidas na escrita, Little-Jenne (2001, p.106) afirma que o “executante deve adicionar ainda mais, no entanto; por exemplo, compassos 1, 2 e 6 imploram por um trilo no *dissonante*<sup>19</sup> segundo tempo”.

## 2.2.4. GIGA

Little-Jenne (2001, p.143) dividem a grande variedade de padrões rítmicos, fórmulas de compasso e estilos das danças designadas pelo termo *Giga*<sup>20</sup> em três categorias: a *Giga* francesa, com ritmos pontuados, normalmente em 3/8 (*Giga* da suíte para violoncelo em Dó menor, BWV 1011); *Giga I*, com os tempos em divisão tripla, normalmente 12/8 e 6/8, e ritmo harmônico lento (*Giga* da suíte para violoncelo em Mi bemol maior, BWV 1010); e *Giga II*, com uma estrutura métrica similar à francesa, mas geralmente mais complexas, com as subdivisões das tercinas em diferentes agrupamentos de semicolcheias (*Giga* da suíte para violoncelo em Sol maior, BWV 1007). A *Giga* da *Partita Prima* também corresponde ao padrão rítmico da *Giga II*, com suas colcheias corridas, fluentes, e uma generosa combinação de semicolcheias.

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

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

<sup>19</sup> As autoras se referem às dissonâncias que estão presentes nos acordes do segundo tempo dos dois primeiros compassos.

<sup>20</sup> J. S. Bach utilizou também os termos “gigue”, “jig”, “jigg” e “gigue” para designar a mesma dança.

um dos mais cuidadosos da produção do compositor<sup>21</sup>. A ausência de articulação pode ser interpretada como uma forma de variação no modo de execução ou como caracterização específica de um motivo. Uma análise atenta do manuscrito revela que há uma consistência quanto à associação de articulações com motivos específicos. No caso da *Giga*, os dois motivos da primeira sequência não são articulados, assim como nas retomadas desses motivos ao longo da peça (metade do compasso 8, compassos 14, 22 e 29). Vale observar também que nenhuma das escalas ascendentes recebe qualquer sinal de articulação, enquanto as escalas descendentes apresentam algumas variações, incluindo a não articulação, como nas *tiratas* descendentes dos compassos 3 e 4.

### 2.2.5. CIACCONA

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

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

<sup>21</sup> O manuscrito dos *Sei Solo* é tomado como uma das principais referências no estudo de John Butt (1990) sobre as articulações na obra de J. S. Bach.

Em relação às outras danças da partita, é inevitável observar uma grande proximidade da *Ciaccona* com a *Sarabanda*, tanto pelo padrão rítmico similar, quanto pelo material temático: enquanto na *Sarabanda* o intervalo inicial é uma quinta descendente (Fá-Si bemol), na *Ciaccona* ele é uma quinta ascendente (Lá-Mi); o material do compasso 3 da *Sarabanda*, que se diferencia do padrão geral das outras danças, apresenta de forma condensada o que será o início da terceira seção da *Ciaccona*, que começa no compasso 209, no retorno ao modo menor. Ledbetter (2009, p.138) aponta outras relações motivicas, como as terças descendentes do compasso 3 da *Ciaccona*, que estavam presentes em todas as outras danças: na *Corrente* nos compassos 3 e 4; na *Sarabanda* nos compassos 9 a 11; na *Giga* nos compassos 14 e 15; na *Allemanda*, Ledbetter relaciona as terças ao trecho que tem início no compasso 12, mas nós consideramos a relação imediata entre os trechos iniciais de cada dança mais pertinente e mais óbvia, pois a relação não se limita apenas às terças descendentes demonstradas no seguinte exemplo, mas corresponde a todo o trecho:



Exemplo 24: Relação motivicas de intervalos de terças da *Allemanda e Ciaccona*.

Hans Vogt (1988, p.137) nos lembra de que a definição usual da ciaccona é a uma sequência de variações sobre um esquema harmônico fixo, um dado interessante se considerarmos que boa parte da fascinação exercida pela obra em questão se deve à constante metamorfose da harmonia inicial. Schröder (2007, p.130) faz outra observação interessante quanto ao esquema estrutural tradicional, em que as três grandes seções normalmente seguem o padrão de modos maior-menor-maior. Bach inverte esse padrão na *ciaccona* e estabelece uma proporção de forma que cada seção seja menor que a precedente (Lester, 1999, p.155), o que faz com que a intensificação ocorra mais

rapidamente ao longo da obra, uma boa estratégia para uma peça de longa duração. Dividindo a obra em três seções, a primeira parte teria quase a mesma extensão que a soma das próximas duas – são 132 compassos na primeira seção, em Ré menor, e 125 compassos somando a segunda e a terceira: 76 na segunda seção, em Ré maior; e 49 na terceira seção, em Ré menor.

O “tema” da *Ciaccona* compreenderia 8 compassos, mas as frases são de quatro compassos, sendo que a segunda costuma ser uma reprise variada da primeira, algo que está relacionado a prática comum de se repetir as estruturas de quatro compassos em chaconnes e passacalhas. Alguns autores, geralmente mais antigos<sup>22</sup>, tendem a reconhecer 32 variações na *Ciaccona*, mas na literatura mais recente (Lester, 1999 e Ledbetter, 2009), as subdivisões são consideradas como variações independentes. A vantagem dessa abordagem nos parece clara, pois apesar da predominância dos agrupamentos de variações em duas, há vários exemplos em que elas podem ser consideradas individualmente, ou estão efetivamente agrupadas (por elementos musicais) em três: entre os compassos 65 e 76 teríamos três variações de quatro compassos se agruparmos segundo técnica variacional empregada; isso se repete também em outros trechos, como nos compassos 229 a 240 da seção final. Por outro lado, é natural que muitos autores tenham tratado cada variação cobrindo 8 compassos, pois grande parte das variações é claramente tradada aos pares. Separaremos as variações por grupos de quatro compassos e abordaremos as mesmas em agrupamentos sempre que possível/desejável, do ponto de vista analítico.

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



Exemplo 25: *Ciaccona*, reprise variada do tema.

<sup>22</sup> Hans Vogt (1988, p.173) considera 34 variações, enquanto Jaap Schröder (2007, p.136) considera 32, baseado no artigo de Martha Curti publicado em 1976 - *J. S. Bach's Chaconne in D minor: A study in Coherence and Contrast*, *Music Review* 37.

A primeira variação real se inicia no compasso 9, com a introdução de uma linha melódica pontuada sobre a mesma harmonia do tema. O motivo pontuado poderia ser visto como notes inégales escritas, segundo Ledbetter (2009, p.141), mas seu contorno melódico tem um evidente parentesco com a escala ascendente do início da Allemanda, que parte da fundamental e vai até o sexto grau da escala (Si bemol). Bach dificilmente repete um elemento musical sem introduzir algo novo: nos primeiros 16 compassos se conserva praticamente a mesma harmonia dos quatro primeiros compassos, com alterações pequenas harmônicas ao final de cada frase e a introdução de um novo elemento no compasso 9, a primeira variação; a segunda variação é uma reprise da primeira, a exemplo da segunda parte do tema; as variações três e quatro abandonam o esquema harmônico inicial, trazendo um tetracorde cromático descendente no baixo, mas conservam o motivo pontuado da 1ª variação.

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

Variações 7 e 8 formam outro par: a sétima introduz um segmento melódico cromático em colcheias com um contorno comum à outras danças: o sexto grau (Si bemol - sexta napolitana) desce em grau conjunto até a quarta aumentada (Sol sustenido), dando origem a dominante da dominante. O baixo cromático da variação 7 é derivado da variação 3, e a variação 8 é uma diminuição em semicolcheias da anterior. Segue abaixo o trecho correspondente na *Allemanda*, compassos 13 e 14:



Exemplo 26: *Allemanda*, compassos 13 e 14.

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



Exemplo 27: Christian Friedrich Witt (ca.1660-1717), *Passacaglia em Ré menor*, atribuída a J. S. Bach no volume 42 da Bach-Gesellschaft Ausgabe de 1894, no anexo 182 (BWV Anhang 182).



Exemplo 28: Johann Pachelbel (1653-1706) – *Ciacona em Fá menor* para órgão, T.206.



Exemplo 29: Dietrich Buxtehude (1637-1707) – *Ciacona em Mi menor* para órgão, BuxWV 160.

É possível observar um agrupamento das variações 11 a 18 através da harmonia comum e do desenvolvimento pela combinação de pares: variações 11 e 12 têm o mesmo padrão rítmico de *moto continuo*, a primeira com gestos musicais (arpejos, esclaas) descendentes, a segunda com gestos ascendentes; variação 13 introduz um novo padrão

rítmico, em que as colcheias são predominantes, enquanto a variação 14 “diminui” esse mesmo padrão em semicolcheias; variações 15, 16 e 17 se intensificam pouco a pouco com a introdução de diminuições em fusa, desenvolvimento atinge seu clímax nos últimos dois compassos inteiros (75 e 76) de *tiratas* contínuas em fusas, efeito que é ainda mais intenso devido à remoção das ligaduras na variação 17.

Variações 18 e 19 poderiam ser vistas como um par apesar das diferenças harmônicas: na variação 18 há uma “desaceleração” da textura, voltando ao *moto continuo* de semicolcheias, a sequência de baixos iniciada na variação 11 é mantida, apenas a harmonização do terceiro tempo é alterada; na variação 19 é mantido o *moto continuo* e a harmonia é alterada para o padrão cromático apresentado pela primeira vez na peça na variação 3, compasso 17, mas com o contorno melódico remanescente da variação 8, com ainda mais dissonâncias. Essas duas variações soam como um relaxamento em relação às *tiratas* em fusas do grupo anterior, e proporcionam algum fôlego ao intérprete antes da longa seção em arpejos. Vogt (1988, p.174) define o trecho como uma breve interrupção meditativa antes da explosão de tensão provocada pelas semicolcheias da variação 20.

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

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

A variação 29 resume alguns dos eventos da primeira parte com o retorno ao tetracorde descendente diatônico (Ré – Dó – Si bemol – Lá)

e longas *tiratas* em fusas antes da reprise variada do tema na variação 30 como antecedente e da variação 31 como consequente (compassos 125-32), mas já bem distante de sua forma inicial, mais próxima harmonicamente da variação final da seção em arpejos.

A tensão mantida na seção de arpejos não é dissolvida na reprise do tema, com acordes mais plenos e alterados em relação ao início, que dão um tom ainda mais dramático à retomada. O efeito de calmaria só acontece com o início da seção em modo maior, com seu caráter de *Adagio*<sup>24</sup>. Ledbetter (2009, p.143) destaca o uso das sextas maiores na seção como um dos fatores que ajudam a imprimir um caráter doce, relacionando-o a importância que é dada ao sexto grau de um modo geral na *Partita*. Hans Vogt (1988, p.137) vê a sequência de terças no baixo como uma ideia derivada da variação 13.



Exemplo 30: Resumo harmônico das variações 13 a 32 da Ciaccona.

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

<sup>24</sup> A comparação da seção com um *Adagio* é feita por Hans Vogt (1988, p.174).

Schröder (2007, p.142) vê o trecho como a apoteose da seção central, “uma esplêndida aurora em Ré maior antes que as nuvens cubram o céu novamente”.

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

### 2.3. *Partita Terza*, BWV 1006

A *Partita Terza* se difere das outras duas, do tipo suíte instrumental e orientadas pelo princípio variacional, pois está baseada no modelo de suíte-abertura normalmente destinada a conjuntos em que danças instrumentais como a *Courante* são raras, e enquanto danças como a *Loure*<sup>25</sup> são frequentes, tal como o tipo abordado por Telemann nas duas primeiras décadas do século XVIII. Enquanto a *Partita Prima* apresenta um equilíbrio, com cada dança tendo uma *Double*, a *Partita Seconda* tem uma *Ciaccona* ao final que supera em complexidade e duração todos os movimentos precedentes juntos. A *Partita Terza*, por outro lado, tem seu movimento mais substancial em primeiro lugar, o *Preludio* (LEDBETTER, 2009, p.164-5).

Bach talvez tenha planejado um arco estrutural dentro do ciclo dos seis solos com a crescente complexidade nas fugas das sonatas, e a *Ciaccona* tendo sido colocada em uma posição central dentro do ciclo. A *Partita Terza* surge como a peça mais simples e alegre: até a sequência dos movimentos da *Partita Terza* (que de um modo geral possui um caráter alegre e leve) aponta uma tendência à simplicidade, já que o *Preludio* constitui o seu movimento mais substancial. Outro fato interessante, é a retomada de um modelo estrutural do *Adagio* da *Sonata Prima* no *Preludio* da *Partita Terza*: mesmo sendo completamente

distintos em caráter e textura, os dois movimentos têm como elemento comum a recapitulação do tema na Subdominante, como observa Lester (1999, p.52).

### 2.3.1. PRELUDIO

O estilo italiano concertante do *Preludio* se destaca do estilo francês das demais danças. O *moto continuo* de semicolcheias remonta ao allegro de concerto, mas não há a usual estrutura *ritornello*, há apenas uma possível analogia entre solo e *tutti* com o gênero: o trecho inicial, que vai até o compasso 12 poderia ser comparado ao *tutti* e os trechos em *bariolage* sobre uma nota pedal poderiam corresponder aos solos, comparações que tem certo respaldo na orquestração da peça que o próprio compositor realizou na *Sinfonia* da Cantata 29. Dois elementos fundamentais se destacam no início: a figura de *messanza* do compasso 3, que mais adiante se desenvolve em *bariolages*; e as escalas descendentes do compasso 4, que são uma diminuição dos arpejos dos compassos 1 e 2 (LEDBETTER, 2009, p.167).

Lester (1999, p.53) faz um bom resumo do esquema geral da peça, mas “separa” o trecho que vai do compasso 1 ao 8, definindo-o como uma introdução, talvez porque na recapitulação o trecho não é textualmente repetido. No entanto, a recapitulação claramente engloba os elementos do primeiro compasso, inclusive a bordadura inicial, mas dissolvidos em uma textura de semicolcheias, como podemos ver no exemplo abaixo, em que o compasso 59 é transposto para Mi maior para facilitar a comparação:



Exemplo 31: Preludio da *Partita Terza*, comparação entre o primeiro compasso e a recapitulação no compasso 59, aqui transposta para Mi maior.

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

### Questões interpretativas

A escolha do andamento do *Preludio* talvez seja um dos aspectos mais determinantes na interpretação da peça. O violinista Jaap Schröder discute as escolhas possíveis de andamento, incluindo referências às transcrições para alaúde, BWV 1006a, e para orquestra com órgão solista na *Sinfonia*, primeiro movimento da cantata *Wir danken dir, Gott*, BWV 29:

Esta introdução livre e fluente, cuidadosamente estruturada, mas com um caráter florido, me parece perfeitamente adequada para o alaúde. Esta ambiência é completamente ausente nas versões para cantata, que apresentam uma sonoridade festiva italiana (e onde não há danças francesas subsequentes). Acreditando que a interpretação ao violino deve ser inspirada no alaúde, eu não gosto do estilo rígido e inflexível que é frequentemente escolhido. O fato de que os solos de Bach eram conhecidos como estudos nas primeiras edições do século XIX não ajudou nesse sentido. [...] A unidade estilística desta partita é atendida ao se executar o *Preludio* com dinâmicas flexíveis (além daquelas indicadas por Bach) e com um delicado senso de fraseado e articulação que seguem os altos e baixos do movimento contínuo [de semicolcheias]. (No manuscrito para alaúde o movimento é intitulado pelo termo francês, *Prélude*.) Depois de um prelúdio como este, as danças vão ser apreciadas como uma extensão daquela atmosfera de fazer musical intimista (SCHRÖDER, 2009, p.167-8).

Schröder entende que a interpretação do *Preludio* deveria buscar uma atmosfera intimista, tendo como referência a versão para alaúde, BWV 1006a, e visando um maior equilíbrio com os outros movimentos da *Partita Terza*. Por outro lado, não podemos ignorar o lado brilhante e festivo da escrita, que Bach retoma como material na *Sinfonia* da cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*. Naturalmente, a parte do órgão na versão do *Preludio* para a cantata não impõe dificuldades e, talvez em busca de um caráter alegre, as performances da *Sinfonia* tendem a fluir em andamentos bastante rápidos.

Comparando os andamentos geralmente praticados nas diferentes versões da *Partita Terza*, as interpretações ao alaúde tendem a ser mais lentas que interpretações ao violão, enquanto as interpretações ao violino tendem a ser mais rápidas, e muitas vezes tão rápidas quanto os andamentos da versão orquestral. Se o andamento praticado nas versões orquestrais é pouco viável ao violão, as informações musicais fornecidas pelo acompanhamento da parte do órgão merecem destaque: a orquestração frequentemente ressalta o primeiro e o segundo tempo nos dois primeiros compassos, tanto no início, como na recapitulação. Essa informação musical deixa claro que o segundo compasso é uma reafirmação do primeiro. Já na versão para alaúde do *Preludio*, existe apenas o acréscimo do baixo Mi no primeiro tempo dos compassos 1 e 3. Muitos alaudistas e violonistas deixam essa nota soando por mais tempo, entendendo o baixo com um longo pedal. Porém, quando se tem em mente o destaque dos tempos 1 e 2 nos dois primeiros compassos na orquestração de Bach, a pausa indicada por ele em sua versão para alaúde faz mais sentido musicalmente. O efeito de se apagar o baixo naquele exato instante deixa o segundo tempo mais definido. É uma maneira diferente de ajudar a destacar a nota final na bordadura Mi-Ré#-Mi, que cai no segundo tempo em todas as ocasiões em que aparece na peça. No segundo compasso não há baixo acrescentado na versão para alaúde, mas imaginar os acentos orquestrais no primeiro e no segundo tempo pode clarear a ideia de articulação: temos o grupo de semicolcheias (Mi-Fá#-Mi-Ré#) agrupadas por uma ligadura no primeiro tempo que termina na nota Mi do segundo tempo, praticamente um desenvolvimento do motivo inicial; a ênfase no primeiro e no segundo tempo deixa o conteúdo mais claro. Desta forma, com apoios

rítmicos nos tempos 1 e 2 dos dois primeiros compassos, temos ainda um maior contraste em relação ao efeito da *bariolage* e das escalas dos compassos seguintes.

Os elementos iniciais constituem a *Inventio* do *Preludio*, e todos eles são retomados e desenvolvidos ao longo da peça. Definições claras de articulação deste material inicial ajudam a escolher um andamento apropriado e também a entender a diversidade de variações dos mesmos materiais que surgirão ao longo da peça.

Quanto ao equilíbrio entre o *Preludio* e as danças, talvez seja possível conciliar um andamento vivo com flexibilidade dinâmica e um senso acurado de articulação, mas não necessariamente delicado, como sugere Schröder. A delicadeza poderia de ser mais facilmente explorada na *Loure*, proporcionando um belo contraste com o *Preludio*.

### 2.3.2. LOURE

A *Loure* é frequentemente descrita como uma giga lenta, mas essa comparação se restringe à giga francesa, pontuada. Há muitas descrições sobre o caráter expressado pela dança, mas a de Hilton (apud Ledbetter, 2009, p.170) nos parece a mais apropriada: “um combinação única de nobreza gentilmente expressada, delicadeza e tranquilidade”. Uma descrição originalmente destinada a *Aymable Vainqueur* de André Campra (1660-1774), a *loure* mais famosa de seu tempo (LITTLE-JENNE, 2001, p.187).



Exemplo 32: *Aymable Vainqueur* da André Campra, 1700.

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

Little-Jenne (2001, p.188) observam o considerável desafio que a peça impõe ao executante, que deve manter duas pulsações por compasso em um andamento lento. Ledbetter (2009, p.171) ressalta a pequena quantidade de ornamentos para uma peça em estilo francês e aconselha a consulta à versão para alaúde (BWV 1006a), que contém consideravelmente maior número de ornamentos.

### 2.3.3. GAVOTTE EN RONDEAUX

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

O “primeiro tempo” da gavota ocorre antes da primeira barra de compasso, portanto, o agrupamento dos tempos de dois em dois cruza a barra de compasso, mas a estrutura métrica da gavota é idêntica à da bourrée. A unidade de tempo é a mínima e as fórmulas de compassos são 2 e  $\phi$ . No entanto, a gavota se diferencia por suas frases rimadas e equilibradas e por seu andamento mais lento, possibilitando mais sutilezas (LITTLE-JENNE, 2001, p.50).

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

Com a gavota, Bach retorna começa retornar ao estilo misto

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

### 2.3.4. *MENUET I e MENUET II*

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

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

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

No *Menuet II*, Little-Jenne (2001, p.75) observam a interessante ligadura que atravessa a barra para o compasso 23, claramente indicando uma hemíola. Por outro lado, a sugestão de que as ligaduras aos pares possam indicar *notes inégales* nos parece inapropriada, pois elas remontam à prática italiana de combinar frases típicas de dança com um escrita em *moto continuo*: nesse caso o antecedente representa a forma tradicional da dança, o conseqüente representa a forma concertística.

### 2.3.5. BOURÉE

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

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

### 2.3.6. GIGUE

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

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

#### 3.1. *Partita Terza* na transcrição BWV 1006a

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

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

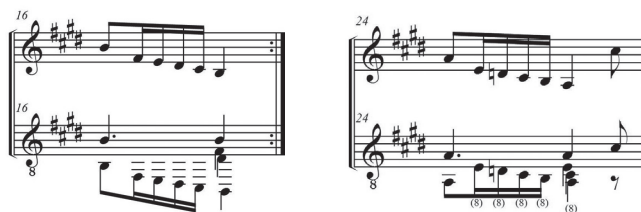
Uma comparação entre transcrição e o original mostra que o número de compassos permanece igual em todas as peças; apenas o Preludio tem um compasso a mais, porque o arpejo ascendente do acorde final é reconduzido ao baixo. A linha de violino da Partita desce uma oitava. A essa linha superior, geralmente mantida inalterada, foram constantemente adicionadas linhas de baixo e, frequentemente, também algumas notas de preenchimento harmônico no registro médio. A mesma linha do violino é enriquecida através

de ornamentos; sua polifonia latente [a duas vozes] é por vezes separada em duas partes: as notas graves da linha são tomadas como baixo pela “mão esquerda” (veja, por exemplo, o Preludio – compassos 43 – 51, c. 94 – 96, onde conseqüentemente muda a 2ª semicolcheia com um acidente no compasso 95, Gavotte compassos 39 e 48 a 52, Gigue c. 13/14, c. 29/30 e, com nova mudança de oitava, compassos 16, 24 e 32). Em trechos polifônicos, as notas que podem ser tocadas apenas brevemente no Violino são alongadas (veja Loure e Gavotte). Se uma nota da voz superior for transferida ao baixo, esta traz no lugar da pausa uma nota de preenchimento harmônico (veja por ex: Preludio c. 51 e Gavotte c. 5); de outra forma, aparecem ocasionalmente pequenas mudanças no mesmo contexto de tais adições (por ex. Preludio c. 99, Menuet I c. 21/22, Bourrée c. 15). Em benefício da condução do baixo adicionado, a linha superior na Bourrée (compasso 34) é modificada. A figuração da linha do Violino é mantida quase sem exceção, mesmo em tais lugares que nos parecem expressamente violinísticos (por exemplo, o Prelude compassos 13 - 28 e 63 - 78); apenas na Gavotte (compassos 26, 30 e 82 a 87) encontram-se mudanças na figuração. No Preludio o compasso 54 não varia o compasso anterior, mas sim o repete igualmente. Nos compassos 109 e 112, [a linha principal] é separada em duas vozes [além do baixo adicionado], diferentemente do original (SIEGELE, 1975, p. 82-83).

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

#### I. Conservação da linha principal e rebaixamento de oitava.

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



Exemplo 33: *Gigue*, BWV 1006 e 1006a.

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

## II. Adição de baixos

Mantendo grande parte da linha principal, J. S. Bach acrescenta baixos e preenchimentos harmônicos em grande parte da obra. Pudemos identificar vários métodos de adição de baixos, muitos deles acontecem simultaneamente ou se alternam, não há necessariamente uma constância na utilização de uma técnica, a motivação para a realização de linha de baixo parece ser mais importante do que a técnica em si, talvez por isso alguns movimentos da suíte tenham sofrido mais alterações de uma mesma natureza do que outros. Abordaremos cada tipo de procedimento separadamente a fim de detalhar os métodos de realização de linhas de baixo.

## III. Adição de baixos por dobramento.

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

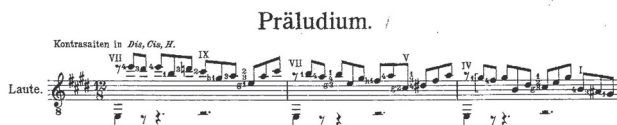
das vezes, dobrando a nota da linha original. Vejamos os primeiros nove compassos como exemplo:

Exemplo 34: *Preludio*, BWV 1006 e 1006a.

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

Exemplo 35: Primeiros oito compassos do BWV 1023.

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



Exemplo 36: Início do BWV 998 na transcrição de Hans Bruger – 1921.

#### IV. Desmembramento da linha original.

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

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



Exemplo 37: *Preludio*, BWV 1006 e 1006a.

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

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

Na *Gavotte en Rondeaux* há vários exemplos desse procedimento

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



Exemplo 38: *Gavotte en Rondeaux*, BWV 1006 e 1006a.

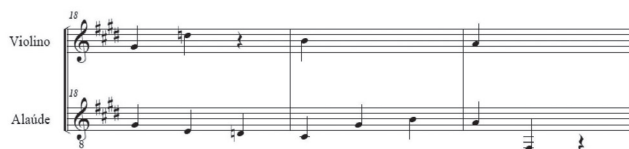
Em outro trecho da *Gavotte*, há também a complementação com novos baixos e o prolongamento dos valores originais no reaproveitamento da linha principal – as notas adicionadas foram circuladas:



Exemplo 39: *Gavotte en Rondeaux*, BWV 1006 e 1006a.

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

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



Exemplo 40: *Menuett II*, BWV 1006 e 1006a, linha de baixo.

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



Exemplo 41: *Menuett II*, BWV 1006 e 1006a.

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



Exemplo 42: *Bourrée*, BWV 1006 e 1006a.

## VI. Criação de uma nova linha de baixo.

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



Exemplo 43: *Gigue*, BWV 1006 e 1006a.

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

Exemplo 44: *Preludio*, BWV 1006 e 1006a.

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

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



Exemplo 45: *Gigue*, BWV 1006 e 1006a.

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



Exemplo 46: *Gigue*, BWV 1006 e 1006a.

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



Exemplo 47: *Gavotte*, BWV 1006 e 1006a.

### VIII. Adição de preenchimentos harmônicos

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



Exemplo 48: *Preludio*, BWV 1006 e 1006a.

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



Exemplo 49: *Loure*, BWV 1006 e 1006a.

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



Para que não haja redundância, nos limitaremos aos exemplos da *Loure*, pois os outros movimentos seguem os padrões de preenchimento similares ao dos casos acima e apresentam ainda mais acordes completos por preenchimentos harmônicos.

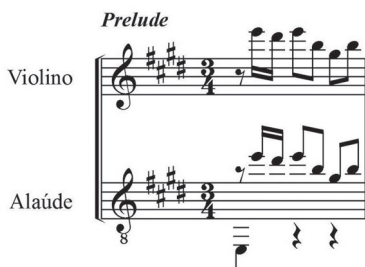
## IX. Outros procedimentos

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



Exemplo 51: *Preludio*, BWV 1006 e 1006a.

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



Exemplo 52: *Preludio*, BWV 1006 e 1006a.

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



Exemplo 53: *Gavotte en Rondeaux*, BWV 1006 e 1006a.

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



Exemplo 54: *Gavotte en Rondeaux*, BWV 1006 e 1006a.

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



Exemplo 55: *Loure*, BWV 1006 e 1006a.

### 3.1.1. Conclusões sobre os procedimentos aplicados na transcrição da *Partita Terça* para Alaúde.

Em nossa análise, pudemos observar que a quantidade de modificações que o compositor aplica na transcrição varia entre os movimentos devido ao grau de elaboração da escrita em sua versão original. Poderíamos ilustrar essa diferença em relação à quantidade de alterações sofridas na transcrição com dois exemplos: o segundo movimento, a *Loure* e o último movimento, a *Gigue*. A *Loure* é o movimento que menos sofreu alterações na versão para Alaúde. Sua textura a duas vozes no original para violino já é suficientemente elaborada, o compositor se restringiu a fazer alguma alteração de registro no baixo e alguns preenchimentos de acorde (geralmente completando-os com a terça ou quinta), além de prolongar o valor de algumas notas que não podem ser sustentadas no violino. Na versão

para Alaúde, a *Gigue* é o movimento que sofreu o maior número de alterações. O compositor adiciona uma linha de baixo inteiramente nova e são raros os pontos em que notas da linha principal são desmembradas para a função de baixo, um procedimento muito comum na *Gavotte en Rondeaux*. Com mudanças de padrões rítmicos, o compositor é capaz de ressaltar mudanças na harmonia e revelar também mudanças estruturais. Ledbetter resalta a qualidade dessa realização de baixo em seu texto:

Este movimento é um exemplo excepcionalmente claro da relação entre decoração superficial e função estrutural, e também da importância de se entender a estrutura harmônica para projetar os níveis de tensão. Depois da oscilação entre Mi e Lá no compasso 5, reforçada pelo seu eco no compasso 6, espera-se que o padrão seja repetido nos compassos 7 e 8 entre Si e Mi, tendo o compasso 8 como repetição em eco do 7. No entanto, o compasso 8 acaba sendo o primeiro compasso de uma sequência em ciclo de quintas que modula para Si. Consequentemente, Bach expressa essa mudança de função trocando o padrão de oscilação do compasso 7 pelo padrão de sequência do compasso 8. A mudança de padrão é realçada em BWV 1006a pela mudança para um padrão rítmico marcadamente novo no baixo (Ledbetter, 2009, p.175).

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



Exemplo 56: *Gigue*, BWV 1006a, função estrutural da linha de baixo.

## Desmembramento da linha em duas vozes

Em praticamente todos os trechos onde linha principal apresenta uma polifonia latente<sup>26</sup> (melodia polifônica), os pontos mais graves são aproveitados e reescritos como de linha de baixo. São transpostos

<sup>26</sup> Siegle usa a expressão *latente Zweistimmigkeit*, que usa um termo que não pode ser traduzido diretamente para o português: *Zweistimmigkeit* seria a “qualidade de [sugerir] duas vozes”. Atualmente a expressão mais próxima disso seria “melodia polifônica” (*compound melody* em inglês), que indica que uma única melodia sugere uma textura polifônica.

para uma oitava abaixo na maior parte dos casos, mas quando o reaproveitamento da linha principal como baixo não gera uma linha de baixo regular, novas notas são introduzidas para dar maior sentido de continuidade à linha.

### **Preenchimentos de acordes**

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

### **Adição de linhas de baixo**

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



Exemplo 57: *Gigue*, BWV 1006a, linha de baixo do compositor.

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



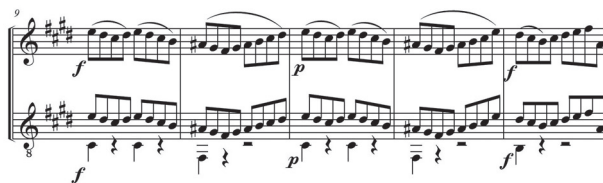
Exemplo 58: *Gigue*, BWV 1006a, linha de baixo reduzida.

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



Exemplo 59: *Bourrée*, BWV 1006a, linha de baixo diferente para a mesma linha melódica.

No violino, os compassos 11 e 12 são repetições do 9 e 10. Na transcrição, a linha principal é conservada e o compositor introduz um elemento de variação melódica alterando a linha de baixo. Vejamos como ficaria o mesmo trecho sem o elemento melódico como variação e com o baixo restrito a delinear as mudanças harmônicas, seguindo as articulações:



Exemplo 60: *Bourrée*, BWV 1006a, linha de baixo reduzida.

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

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

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

Assim como na análise da transcrição da *Partita Terza*, tomaremos o texto de Siegele sobre a transcrição do primeiro movimento da Sonata BWV 964 como ponto de partida:

Em ambos os movimentos lentos da Sonata BWV 964, Adagio (Grave na Sonata para violino), e Andante, encontram-se primeiramente as alterações conhecidas: preenchimentos harmônicos nas vozes médias são adicionados, notas tocadas brevemente no violino são sustentadas, melodias polifônicas são separadas em vozes independentes. Por outro lado, a adição de notas no baixo é limitada, em vez disso se tornam frequentes as notas graves do violino, na maioria em duas ou mais vozes que são tomadas como baixos nesses movimentos. Além disso, pequenas alterações e ornamentações da figuração são encontradas em todas as partes, sobretudo nas cadências. Raramente uma voz média independente é adicionada (SIEGELE, 1975, p.85).

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

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

Grave / Adagio

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Exemplo 61: Mudança de indicação de andamento na transcrição do BWV 1003.

Outro procedimento comum em relação à transcrição BWV 1006a é a separação ou desdobramento de melodia polifônica, bastante evidente no exemplo abaixo: no segundo tempo do compasso 9 (pequenas alterações na figuração original, como a nota Ré inserida no começo do terceiro tempo são mais comuns no BWV 964) – I. *Grave*.

Exemplo 62: *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964.

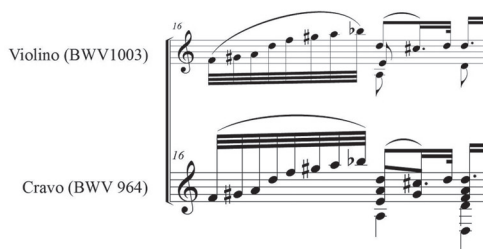
Muitas vezes as alterações acontecem simultaneamente num mesmo trecho: prolongamento do baixo da linha original com imitação do soprano (1º tempo); desmembramento de melodia polifônica (2º e 4º tempo); complementação da linha de baixo (metade do 2º tempo e cabeça do 3º tempo) – I. *Grave*:

Exemplo 63: *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964.

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

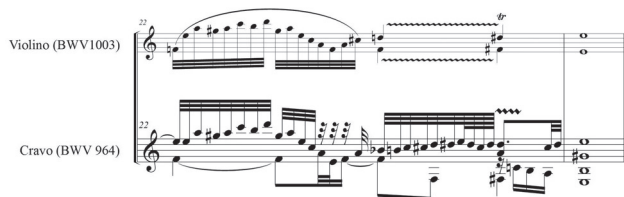
Exemplo 64: *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964.

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



Exemplo 65: *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964.

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



Exemplo 66: *Adagio*, BWV 1003/ *Grave*, BWV 964.

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

## II. Fuga

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Exemplo 67: *Fuga* BWV 1003/964.

No compasso 7, há uma intensificação da textura com o desenvolvimento do fragmento escalar em semicolcheias introduzido pelo autor da transcrição:

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Exemplo 68: *Fuga* BWV 1003/964: linha de baixo em semicolcheias derivada do contra-sujeito.

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

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

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Exemplo 69: *Fuga* BWV 1003/964: trecho ilustra a introdução de uma nova voz no baixo.

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

Exemplo 70: **Fuga** BWV 1003/964: adição de linha cromática intermediária (compassos 30 e 32); adição de linhas de baixo (compassos 31 e 33).

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

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Exemplo 71: **Fuga** BWV 1003/964: diminuição/variação das linhas superior e inferior.

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

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Exemplo 72: **Fuga** BWV 1003/964: desenvolvimento da linha de baixo.

Violino (BWV 1003)

Cravo (BWV 964)

Exemplo 73: **Fuga** BWV 1003/964: introdução de uma nova linha de baixo.

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



Exemplo 74: *Fuga* BWV 1003/964: variações melódicas em fragmentos temáticos.

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

Exemplo 75: *Andante* BWV 1003/964: variação melódica (compasso 2) e desmembramento de melodia polifônica.

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



Exemplo 76: *Andante* BWV 1003/964: linha intermediária contrapontística inserida na transcrição.



Exemplo 77: *Andante* BWV 1003/964: imitação no compasso 17.

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

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

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



Exemplo 78: *Allegro* BWV 1003/964: baixo adicionado.

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



Exemplo 79: *Allegro* BWV 1003/964: desmembramento da linha original.

Se a escrita para violino apresenta muitas semelhanças com o *Preludio* da *Partita Terza*, a transcrição BWV 964 é ainda mais “acadêmica”<sup>27</sup>. As linhas de baixo no *Preludio* são simples, todavia mais frequentes e dão maior movimento à composição. Na transcrição

<sup>27</sup> A transcrição BWV 1006a foi frequentemente alvo de críticas de autores que a comparavam à versão orquestral do prelúdio na Cantata 29: a versão foi considerada escolástica, tendo inclusive sido contestada a autoria da transcrição pelo compositor, mesmo em se tratando de um manuscrito autógrafo.

BWV 964, o único procedimento que tem uma forte relação com aquela do próprio compositor para o *Preludio* é a extensão do final de cada seção, na forma de um arpejo descendente, tendo a última nota na região grave:



Exemplo 80: *Allegro* BWV 1003/964: extensão do final de cada seção com um arpejo.

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

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

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



Exemplo 81: *Adagio*, BWV 968 – partitura comparativa com transposição da transcrição para teclado para Dó maior.

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

Estilisticamente, o BWV 968 é tão problemático quanto o BWV 964<sup>28</sup>, e suas soluções de adaptação são tão tecladísticas que dificilmente podem ser tomadas como referência em uma transcrição para violão. Como veremos no capítulo seguinte, o BWV 964 foi a principal referência de Fabio Zanon para uma muito bem sucedida transcrição para violão da *Sonata Seconda*, BWV 1003. A opção de adicionar um acompanhamento extra por toda a peça em uma transcrição para violão, é completamente inviável e injustificável do ponto de vista composicional, já que a lógica de acréscimo de vozes corda a corda no violino é perfeitamente adaptável no violão. A ausência dos outros movimentos da *Sonata Terza* também colabora para que o BWV 968 não seja tomado como exemplo para uma eventual transcrição para violão. O único trecho do BWV 968 que pode ser adaptado para o violão é a imitação adicionada na mão esquerda do teclado no compasso 12, ausente no original. Ainda assim, apenas a ideia de imitação é viável, pois não é possível uma transcrição literal do trecho para violão.

<sup>28</sup> As escalas cromáticas da linha de baixo adicionada nos compassos 32 e 36 do BWV 968 são claramente de um estilo posterior ao de J. S. Bach, assim como a “cadência” representada pela escala ascendente cromática ao final do *Adagio* da Sonata BWV 964.



Exemplo 82: *Adagio* – BWV 968.



Exemplo 83: *Adagio*, BWV 1003, em nossa transcrição para violão com a adequação da imitação presente no BWV 968.

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

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

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

contestável” (Kilian, 1961) (WILLIAMS, 2003, p.70-71).

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



Exemplo 84: *Fuga*, BWV 1001, BWV 1000 e BWV 539 (transposta para Sol menor).

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

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

Na versão para órgão, algumas alterações se destacam, como a adição de uma nova entrada do sujeito no compasso 18, além da realização de um contínuo nos pedais; a diminuição de algumas linhas

em semicolcheias no soprano em trechos episódicos (compassos 23-5, 32-7 e 77-9) com uma inspiração melódica difícil de não ser atribuída a Bach (Williams, 2003, p.73).



Exemplo 85: **Fuga**, BWV 539: a parte do violino está no pentagrama superior, enquanto as adições se encontram na mão esquerda e no contínuo nos pedais.



Exemplo 86: **Fuga**: diminuição da linha melódica superior do violino como uma forma de diferenciar o trecho episódico, predominantemente em semicolcheias, dos trechos polifônicos, predominantemente em colcheias.



Exemplo 87: **Fuga**, diminuição da linha superior do violino na transcrição para órgão.

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

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

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

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

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

Fuga (BWV 1001, 1000 e 539)

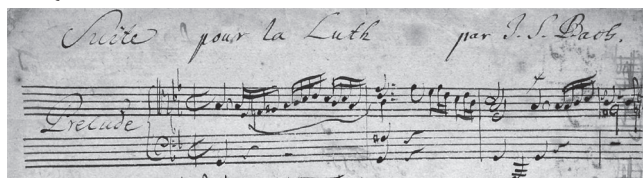
Exemplo 88: *Fuga*, diferenças na exposição entre as versões.

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

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

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

destinação da transcrição, algo que não ocorre com o BWV 1006a, sem instrumentação definida.



Exemplo 89: Excerto do manuscrito autógrafo de J. S. Bach, BWV995.

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



Exemplo 90: *Gavotte I*, BWV995, inserção de baixos e de uma voz intermediária.



Exemplo 91: *Gavotte II*, BWV995, inserção de uma linha de baixo movida.



Exemplo 92: **Gigue**, BWV 995: linha de baixo imitativa, derivada da linha principal em melodia polifônica.



Exemplo 93: **Gigue**, BWV 995: a linha de baixo é especialmente funcional onde havia apenas notas longas no original.

Além das contribuições polifônicas, à textura predominantemente monódica do original para violoncelo, a transcrição também traz modificações que buscam aproximar a notação da prática de execução do período, como o alongamento das notas no início do tempo do compasso na *Allemande* e o consequente encurtamento do valor das *tiratas* que levam à metade do compasso, o mesmo procedimento que compositor aplicou na revisão da segunda versão da *Ouverture nach Französicher Art*, em Si menor, BWV 831.



Exemplo 94: **Allemande**: alteração nos padrões rítmicos para aproximar a notação da prática de execução.

A partir da transcrição BWV 995 foi feita uma intabulação cujo autor é desconhecido, porém há inúmeras pequenas alterações que evidenciam um conhecimento das possibilidades instrumentais do alaúde superior ao de J. S. Bach por parte do alaudista. A principal contribuição da intabulação para esse estudo concerne a adaptação das articulações com o emprego ligados de mão esquerda e de digitações

que privilegiam as *campanelas* para as ligaduras. As soluções para a adaptação das articulações na tablatura serão abordadas no segundo livro, no capítulo dedicado à exposição da metodologia de adaptação dos *Sei Solo* para violão.

## Considerações finais

Embora o violão seja um instrumento pertencente a um período mais recente da história, a carência de repertório original de qualidade somada aos seus recursos compatíveis com a estética barroca fez com que J. S. Bach tenha se tornado um dos compositores mais tocados pelos violonistas desde que Andrés Segovia passou a explorar as possibilidades de transcrição desse repertório. Poderíamos afirmar que o repertório bachiano de obras “para alaúde” ocupam uma posição central na formação e na produção artística dos violonistas a partir da segunda metade do século XX. Consideramos absolutamente pertinente a afirmação de Nicholas de Souza Barros (1993, p.14) sobre a importância da obra de Bach para o violão: “Todos os grandes violonistas do século [XX] têm encarado os problemas associados à execução de Bach, e cada um com a sua contribuição individual nos leva um pouco adiante, no caminho da compreensão de sua música”. Apesar de extremamente atraente para os violonistas, o repertório bachiano impõe dificuldades que vão desde a compreensão estilística à reelaboração de obras *senza basso*, como as suítes para violoncelo ou os seis solos para violino. Mesmo o repertório normalmente associado ao alaúde não é passível de ser executado ao violão sem adaptações, sejam elas cortes, mudanças de oitava ou de figurações: qualquer edição criteriosa das obras para alaúde transcritas para violão inclui necessariamente um grande número de alterações para tornar a obra viável. Também é interessante notar que parte do repertório tradicionalmente associado ao alaúde é, de fato, constituída por obras destinadas originalmente ao violoncelo (BWV 1011-995) e ao violino (BWV 1006-1006a). Finalmente, a justificativa para se tocar tal repertório nos dias de hoje permanece mais centrada na carência de repertório original antigo substancial, no imaginário sonoro romântico dos violonistas, que já tratam obras como a *Ciaccona* não mais como uma transcrição<sup>29</sup>, e nos recursos musicais do próprio

<sup>29</sup> Em uma entrevista a Austin Prichard-Levy no começo da década de 90 do século XX, do *Australian Guitar Journal*, (reproduzida no site <http://www.thewholeguitarist.com>) o violonista John Williams afirma que ele considera a *Ciaccona* uma obra para violão e não apenas uma obra que funciona bem ao violão.

violão, que, se não são os mais adequados para o repertório, ao menos partilham características com os recursos de instrumentos tradicionais do período barroco, como o cravo e o alaúde.

As transcrições feitas por J. S. Bach e por seus contemporâneos demonstram acréscimos e reelaborações na escrita do texto original, não deixando dúvidas sobre a necessidade de adaptações do texto musical aos recursos do novo instrumento. Nessas transcrições os procedimentos de adaptação mais evidentes são a adição de preenchimentos harmônicos e a realização de linhas de baixo. Nas transcrições para alaúde, há ainda variadas formas de adaptação das articulações, meticulosamente marcadas pelo compositor no manuscrito.

A gravação que acompanha este livro traz minha versão para violão solo das três partitas aqui analisadas. Estas transcrições<sup>30</sup> procuram atender os mesmos procedimentos adotados em transcrições para alaúde e cravo do período, trazendo uma significativa quantidade de adaptações na escrita original. Desta forma, procuramos exemplificar a viabilidade em atender os aspectos implicados na interpretação e adaptação das partitas. O segundo livro trará análises das três sonatas e tratará de forma detalhada os diversos tipos de adaptação textural realizáveis, enfocando ainda os problemas enfrentados na interpretação/adaptação das articulações e dos ornamentos para o violão.

## Referências bibliográficas

AGRICOLA, Johann Friedrich. In: *Allgemeine deutsche Bibliothek*. Berlin: 1775, III/808, citado de acordo com **Johann Sebastian Bach - Leben und Werk**. In *Dokumenten*. Kassel, 1975.

ALTAMIRA (2009), Ignacio Ramos: *Antonio Jiménez Manjón em Madrid (1913)*. Disponível em: <http://siganmelosbuenos.wordpress.com/2008/07/18/antonio-jimenez-manjon-en-madrid-1913/> Acesso em: 12/07/2010.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning (Volume I), 1753.

BACH, Johann Sebastian. *Inventionen – Sinfonien*. Nach den Quellen herausgegeben von Rudolf Steglich. München: G. Henle, 1978 [originais de 1723].

BARROS, Nicolas de Souza. **Adaptação da obra alaudística de Johann Sebastian Bach para Alt-Guitar**: um modelo híbrido. 1993, 178 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

BERG (2009), Christopher: *Bach, Busoni, Segovia, and the Chaconne*. Disponível em: <http://pristinemadness.com/files/chaconne.html>. Acesso em: 16/07/2010.

BETANCOURT, Rodolfo J. **The process of transcription for guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004**. 1999. Dissertação (Mestrado) – The Lamont School of Music, Denver, 1999.

BOYD, Malcolm. **“Arrangement – Transcription”**. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Mcmillian, v.1, p. 627-632, 1980.

BREIG, Werner. **Composition as arrangement and adaptation**. In: BUTT, John. *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Cap. 10, p. 154-170.

BURGUÉTE, André. **Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht**. In: SCHULZE, Hans-Joachim; WOLFF, Christoph; *Bach-Jahrbuch*, Kassel: Merseburger Verlag, 1977, p.26-52.

BUTT, John. **Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach**. New York: Cambridge University Press, 1990.

CHIESA, Ruggero. **J. S. Bach: Opere per liuto trascritte per chitarra**

(Prefácio). Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1994.

COLOMBO, Thiago de Freitas. **Ciaccona em Ré menor de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão**. 2005. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DUARTE, John. **Segovia As I Knew him**. Pacific: Mel Bay Publications, 1998.

FULLER, David; EISEN, Cliff. “**Partita**” em Grove Music Online. Ed. L. Macy. 2006. <<http://www.grovemusic.com>>

GLOEDEN, Edelson. **O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. M. Fagerlande, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

HOPSTOCK, Tilman. **J. S. BACH - Das Lautenwerk und Verwandte Kompositionen im Urtext – für Gitarre**. Darmstadt: PRIM, 1998.

KOHLHASE, Thomas; EICHBERG, Hartwig. **Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, B. 10 – Einzeln übeblieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente**. Kassel: Bärenreiter, 1982.

LEDBETTER, David. **Unaccompanied Bach: Performing the Solo Works**. London: Yale University Press, 2009.

LEMOES, Maya Suemi. **Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 48-53

LESTER, Joel. **Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance**. USA: Oxford University Press, 1999.

LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. **Dance and Music of J. S. Bach** (expanded edition). Bloomington: Indiana University Press, 2001.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Hamburg: Christian Herold, 1739.

MOZART, Leopold. **Versuch einer gründliche Violinschule**. Augsburg: Johann Lotter und Sohn, 1787.

RIPIN, M. Edwin; WRAIGHT; Denzil. “**Lute-harpsichord**” em Grove Music Online. Ed. L. Macy. 2006. <<http://www.grovemusic.com>>

RIUS, Adrián. **Francisco Tárrega : Biography**. Valencia: Piles Editorial de Música, 2006.

RUSHTON, Julian. “**Hemiola**” em Grove Music Online. Ed. L. Macy. 2006. <<http://www.grovemusic.com>>

SIEGELE, Ulrich. **Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs**. Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1975.

TROEGER, Richard. **Playing Bach on the keyboard : a practical guide**. New Jersey: Amadeus Press, 2003.

STAUFFER, Georg. **Johann Mattheson and J. S. Bach : the Hamburg connection**. In: BUELOW, George; MARX, Hans-Joachim; *The New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p.353-370.

VOGT, Hans. **Johann Sebastian Bach's Chamber Music**; Background, Analyses, Individual Works. Tradução para o inglês: Kenn Johnson. Portland: Amadeus Press, 1988.

WADE, Graham. **The Guitarist's Guide to Bach**. Gortnacloona: Wise Owl Music, 1985.

WILLIAMS, Peter. **The organ music of J. S. Bach** (2<sup>nd</sup> Edition). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WOLFF, Christoph; DAVID, Hans T.; MENDEL, Arthur. **The New Bach Readers : A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents**. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

YATES, Stanley. J. S. Bach: **Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar**. Pacific: Mel Bay Publications, 1998.

ZANON, Fábio (2004): A Arte do Violão, Programa XVIII. Disponível em 17/07/2010

[http://aadv.110mb.com/zanon\\_aadv-18.html](http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-18.html) Acesso em: 17/07/2010.

**Partituras** (sem texto de referência)

BACH, Johann Sebastian. **Sechs Sonaten und Partiten für Violine Solo: Urtext**. Ed.Klaus Rönna. München: Henle Verlag, 1987.

BACH, Johann Sebastian. **Organ Sonata in c-moll, BWV 526**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.15. Ed. Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1867.

BACH, Johann Sebastian. **Sonata à 3 – Clavier & pedal [Órgão], BWV 526**: Manuscrito do compositor (1727-31). Disponível em:  
[http://imslp.org/wiki/Organ\\_Sonata\\_No.2\\_in\\_C\\_minor,\\_BWV\\_526\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.2_in_C_minor,_BWV_526_(Bach,_Johann_Sebastian))

BACH, Johann Sebastian. **Sinfonie – Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen – BWV 12**: Manuscrito do compositor (1724). Disponível em:  
[http://imslp.org/wiki/Weinen,\\_Klagen,\\_Sorgen,\\_Zagen,\\_BWV\\_12\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Weinen,_Klagen,_Sorgen,_Zagen,_BWV_12_(Bach,_Johann_Sebastian))

BACH, Johann Sebastian. **Clavier Sonata in d-moll, BWV 964**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.42. Ed. Ernst Naumann. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1894.

BACH, Johann Sebastian. **Cromatische Fantasie und Fugue in d-moll, BWV 903**. Edição C. F. Peters, Leipzig, ca. 1920.

BACH, Johann Sebastian. **16 Konzerte nach verschiedenen Meistern**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*. Ed. Ernst Naumann. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1894.

BACH, Johann Sebastian. **Partita em Lá menor BWV 827**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*. Ed. Ernst Naumann. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1894.

BACH, Johann Sebastian. **Praeludium et Fuga IX, BWV 539**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.15. Ed. Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1867.

BACH, Johann Sebastian. **Sechs Sonaten für Clavier und Violine, BWV 1014-19**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.9. Ed. Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1860.

BACH, Johann Sebastian. **Brandenburg Concerto No.5, BWV 1050**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.19. Ed. Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1871.

BACH, Johann Sebastian. **Clavier Konzert in d-moll, BWV 1052**: *Bach Gesellschaft Ausgabe*, vol.17. Ed. Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf et Härtel, 1869.

BACH, Johann Sebastian. **6 Sonatas and Partitas for Violin Solo (with facsimile of the autograph manuscript)**. Ed. Ivan Galamian. New York: International Music Company, 1971.

BACH, Johann Sebastian. **Chaconne**. Transcrição de Andrés Segovia. Mainz: Schott's Söhne, 1963.

BACH, Johann Sebastian. **Sonata n°1 BWV 1001**. Transcrição de Kazuhito Yamashita. Tokyo: Gendai Guitar, 1989.

BACH, Johann Sebastian. **Sonata n°1 BWV 1001**. Transcrição de Vladimir Mikulka. Paris: Henry Lemoine, 1991.

BACH, Johann Sebastian. **3 Sonatas for Guitar** (*arranged from the Sonatas for Solo Violin*). Transcrição de Manuel Barrueco. Mainz: Schott's Söhne, 1998.

BACH, J. S. **Bourrée** - Transcrição de A. Segovia. Mainz: Schott's Söhne, 1928.

BACH, Johann Sebastian. **Tempo di Bourrée da Sonata II** (*sic*) [Partita Prima]. Transcrição de Tarrega. Orfeo Tracio S. A. Madrid (sem data – coleção Birket-Smith)

BACH, Johann Sebastian. **Chacona de la 2ª Partita para violoncello** [*sic*] – Transcrição de Antonio Sinópoli. Buenos Ayres: Ricordi Americana, 1922.

BUXTEHUDE, Dietrich. **Ciacona em Mi menor**, BuxWV160. In: *Dietrich Buxtehude's Orgelkompositionen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888.

CAMPRA, André. **Hésione** (*Aymable Vainqueur - Loure*). 2ª edição. Paris: Ballard, 1701

CORELLI, Arcangelo. **Sonata I, Op.2**. Editor: John Christoph Pepush. John Johnson. London, 1740.

CORELLI, Arcangelo. **Sonata III, Op.4**. Editor: Friedrich Crysander. Augener Co. London, 1888.

CORELLI, Arcangelo. **Sonate Da Camera a Tre, Opera Quarta**. Bologna: Augener's Edition, 1694.

COUPERIN, François – **Les Graces Incomparables, ou La Conti – 3ème**

*Livre –Seizième Ordre*. Paris: Chez l’Auteur, 1722.

COUPERIN, François – **La Superbe, ou La Forqueray** – 3ème Livre – *Dixseptième Ordre*. Paris: Chez l’Auteur, 1722.

PACHELBEL, Johann – **Ciacona em Fá menor**, T.206 – *Denkmäler Tonkunst, Folge 2: Bayern, Vol.4*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.

WITT, Christian Friedrich – **Passacaglia em Ré menor** – In: BWV Anh 182 *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 42*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894.

## Gravações

BARRUECO, Manuel. *Bach – Visée*. EMI, 1990.

BARRUECO, Manuel. *J. S. Bach: Sonatas*. EMI, 1997.

BARRUECO, Manuel. *300 Years of Guitar Masterpieces* (CD 1, J. S. Bach, Suites BWV 1006 e 997 - 1981). VoxBox, 1991.

BUNGARTEN, Frank. *Sonatas and Partitas for Violin Solo: Transcriptions for Guitar*. Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2001.

ESCOBAR, José Antonio. *Guitar Recital*. Naxos, 2001.

FERNANDEZ, Eduardo. *BACH Lute Suites – Partita Nr.1/ Chaconne*. Polygram Records, 1989.

FISK, Eliot. *BACH: Sonatas and Partitas for Solo Violin*. Musical Heritage, 2003.

GALBRAITH, Paul. *BACH: The Six Sonatas and Partitas*. Delos Records, 1998.

GOLUSES, Nicholas. *J. S. Bach: Sonatas BWV 1001, 1003 & 1005*. Naxos, 1994.

HOPPSTOCK, Tilman. *Johann Sebastian Bach: Transkriptionen für Gitarre*. Christophorus, 1995.

- KORNONEN, Timo. *Partitas for Solo Violin*. Ondine, 2010.
- KORNONEN, Timo. *Sonatas for Solo Violin*. Ondine, 2009.
- KRIVOKAPIC, Goran. *Guitar Recital*. Naxos, 2005.
- LEONHARDT, Gustav. *7 Transcriptions from Sonatas BWV 1001, 1005 / Partitas BWV 1002, 1004, 1006 / Suite BWV 1012 / Prelude, Fugue & Allegro BWV 998*. DHM, 1990.
- NORTH, Nigel. *Bach on the Lute (Box set): The complete works for solo violin & solo cello*. 2007.
- SEGOVIA, Andrés. *The Segovia Collection (CD 4), Chaconne*, 1954. Deutsche Gramophon. 2002.
- SMITH, Hopkinson. *Bach: Sonatas & Partitas*. Audivis/Naïve, 2000.
- SCHMIDT, Stephan. *Bach: Lute Works*. Naïve
- RUSSELL, David. *David Russell plays Bach*. Telarc, 2003.
- WILLIAMS, John. *The Baroque Album*. Sony, 1990
- YAMASHITA, Kazuhito. *J. S. BACH: Sonatas and Partitas for Solo Violin*. Crown, 1989.
- ZANON, Fabio. *Guitar Recital*. Naxos, 1997.

# Ficha técnica do CD

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita nº1 em Si menor, BWV 1002

I. Allemanda - Double

II. Corrente - Double

III. Sarabanda - Double

IV. Tempo diBorea - Double Partita nº2 em Ré menor, BWV 1004

I. Allemanda

II. Corrente

III. Sarabanda

IV. Giga

V. Ciaccona

Partita nº3 em Mi maior, BWV 1006

I. Preludio

II. Loure

III. GavotteenRondeaux

IV. Menuet I e II

V. Bourée

VI. Gigue