

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

THIAGO COLOMBO DE FREITAS

**CIACCONA EM RÉ MENOR BWV 1004 DE J. S. BACH: um estudo das
articulações e uma transcrição para violão**

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

Porto Alegre

2005

A meus pais

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Daniel Wolff, pelo trabalho realizado nesta orientação.

Aos professores Fredi Gerling, André Loss e Fernando Mattos, pelas idéias e contribuições bibliográficas.

À minha irmã, Ana Laura, e aos colegas que contribuíram comigo das mais variadas formas.

*O que vão descobrir em nossos textos,
não sabemos.
Temos intenções, pretensões inúmeras.
Mas o que vão descobrir em nossos
textos,
não sabemos.
Desamparado o texto,
desamparado o autor,
se entreolham, em vão.
Órfão,
o texto aguarda alheia paternidade.
Órfão,
o autor considera
entre o texto e o leitor
- a desletrada solidão.*

Affonso Romano de Sant'anna

RESUMO

Este trabalho é uma análise das articulações indicadas por Johann Sebastian Bach (1685-1750) na sua Ciaccona em ré menor - quinto movimento da Partita II para violino solo, BWV 1004 – e uma transcrição desta obra para violão. A questão da interpretação dos sinais de articulação assinalados por Bach é abordada a partir de referenciais teóricos e práticos. São discutidas as tradições de execução e os variados entendimentos atribuídos por estas aos sinais de articulação.

Palavras-chave:

Articulação musical – transcrição – retórica barroca – tradições de execução

ABSTRACT

This work is an analysis of the articulation markings in Johann Sebastian Bach's Ciaccona in D minor - fifth movement of the Partita BWV 1004, for solo violin and a transcription for guitar. The problem of interpreting Bach's articulation indications is examined in the light of theoretical and practical references. The discussion also focuses on performance traditions and the various understandings of the articulation markings led to by these traditions.

Keywords:

Musical Articulation – transcription – baroque rhetoric – musical performance traditions.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: <i>Soggetto cavato</i> encontrado no Orgelbüchlein, BWV 625, <i>Christ lag in todesbanden</i> (Williams, 1981, p. 67).....	20
Exemplo 2: Compasso 60 da Ciaccona (urtext).....	31
Exemplo 3: compasso 57 da Ciaccona. Em destaque, figura agrupando três notas e articulando a quarta.	31
Exemplo 4: início da Toccata em fá maior BWV 504 ^a para órgão (Keller, 1955, p. 120).....	32
Exemplo 5: Compasso 16 da Ciaccona (urtext).....	36
Exemplo 6: compasso 16 da Ciaccona: representação gráfica da execução de David Russell.	36
Exemplo 7: compasso 16 da Ciaccona: representação gráfica da execução de Thomas Zehetmair.....	37
Exemplo 8: compasso 16 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia.	38
Exemplo 9: Suite BWV 1012 para violoncelo: compasso 1 do prelúdio (antes da barra dupla) e compasso 7 da Giga (depois da barra dupla), urtext (pentagrama superior) e transcrição de Stanley Yates (pentagrama inferior).	40
Exemplo 10: compassos 109 e 110 do Prelúdio BWV 1006 (pentagrama superior) e do BWV 1006a, transcrição para alaúde do compositor (pentagrama inferior).....	41
Exemplo 11: compassos 229 e 230 da Ciaccona: manuscrito (pentagrama superior), representação gráfica das execuções de Russell e Fernández (pentagrama inferior).	42

Exemplo 12: trecho da “Paixão segundo São Mateus” (Keller, 1955, p. 55).	45
Exemplo 13: trecho da Valsa, Op. 64, nº 2 de Chopin (Keller, 1955, p. 55).	45
Exemplo 14: compassos 81-83 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia.	46
Exemplo 15: compassos 81-83 da Ciaccona: edição de Henryk Szeryng.	46
Exemplo 16: compassos 85-88 da Ciaccona (urtext).....	48
Exemplo 17: compasso 85 da Ciaccona: edições <i>urtext Neue Bach Gesellschaft</i> e <i>Neue Bach Ausgabe</i>	49
Exemplo 18: compassos 245-247 da Ciaccona (urtext).....	50
Exemplo 19: compassos 245-247 da Ciaccona: edições de Abel Carlevaro (pentagrama superior) e Henryk Szeryng (pentagrama inferior).....	51
Exemplo 20: compassos 245-247 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia.	52
Exemplo 21: compasso 245 da Ciaccona: representação gráfica da execução de Eduardo Fernández.	53
Exemplo 22: compassos 29-32 da Ciaccona (urtext).....	56
Exemplo 23: compassos 29-32 da Ciaccona: edição de Enrico Polo.	57
Exemplo 24: compasso 221 da Ciaccona: possível notação usada atualmente, considerando a funcionalidade das notas (pentagrama superior); notação do compositor (pentagrama inferior).	59
Exemplo 25: compasso 221 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia (pentagrama superior) e representação gráfica da sua execução.	60
Exemplo 26: compasso 217 da Ciaccona: possível notação usada atualmente, considerando a funcionalidade das notas (pentagrama superior); notação do compositor (pentagrama inferior).	62
Exemplo 27: compassos 22-25: do Prelúdio BWV 1011 para violoncelo (pentagrama superior), da transcrição para alaúde do compositor (BWV 995, pentagrama intermediário) e de tablatura feita por um alaudista do século XVIII (pentagrama inferior).	66
Exemplo 28: compassos 49-51 da Ciaccona (<i>urtext</i>).....	68
Exemplo 29: compassos 49-51 da Ciaccona: edições de Abel Carlevaro (pentagrama superior) e de Andrés Segovia (pentagrama inferior).	69

Exemplo 30: compassos 49-51 da Ciaccona: edições de Enrico Polo (pentagrama superior) e de Henryk Szeryng (pentagrama inferior).....	71
Exemplo 31: compassos 72 e 73 da Ciaccona (<i>urtext</i>).....	72
Exemplo 32: compassos 65-80 da Ciaccona: “A”- variação compreendida entre os compassos 65-72, “B”- variação compreendida entre os compassos 73-80, “a”- duas figuras primordialmente em semicolcheias, “b”- figura primordialmente em fusas, “a”- duas figuras figuras primordialmente em fusas, “b”- figura primordialmente em semicolcheias.....	74
Exemplo 33: compassos 65-80 da Ciaccona: “A”- variação entre os compassos 65-76, “B”- nova variação.	77
Exemplo 34: compassos 65-80 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia.	79
Exemplo 35: Ciaccona compasso 1: a)original b) transcrição com adição de baixo	81
Exemplo 36: a) condução das vozes no original, b) condução das vozes na transcrição	81
Exemplo 37: Ciaccona compasso 229: a)original, b) transcrição com deslocamento de oitava da nota pedal	82
Exemplo 38: Ciaccona compasso 29: a) original, b) transcrição com adição de baixo	83
Exemplo 39: Ciaccona compassos 72-73: a) original, b) transcrição com adição de baixo	83
Exemplo 40: Ciaccona compasso 81: a) original, b) transcrição com inversão de haste	84
Exemplo 41: Ciaccona compasso 241, a) original, b) transcrição com duplicação de hastes	85
Exemplo 42: Ciaccona compasso 88: a) original, b) transcrição com adição de ligados mecânicos	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Articulação e música barroca.....	12
Retórica e semântica na música de Bach e a Ciaccona.....	15
Tradições de Execução.....	21
1 LIGADURAS CURTAS	30
1.1 Ligaduras em função da mecânica.....	30
1.2 Ligadura em resolução de apojatura.....	35
1.3 Ligaduras em Pedal.....	39
1.4 Ligaduras indicativas de acentuação rítmica	44
1.4.1 Ligaduras responsáveis por acentuação hierárquica.....	44
1.4.2 Ligaduras responsáveis por quebra de acentuação hierárquica.....	50
1.5 Ligaduras indicando polifonia implícita	55
1.5.1 Ligaduras em arpejos	55
1.5.2 Polifonia conquistada por saltos	58
1.5.3 Polifonia conquistada por saltos e arpejos.....	61
2 LIGADURAS LONGAS.....	65
2.1 Ligaduras marcando mudança de harmonia	68
2.2 Ligaduras caracterizando mudança de afeto	72

3 COMENTÁRIOS SOBRE A TRANSCRIÇÃO.....	80
3.1 Alteração e adição de notas	80
3.1.1 Notas adicionadas para preenchimento harmônico	80
3.1.2 Notas adicionadas para reforçar a articulação.....	82
3.2 Inversões e duplicações das hastes	84
3.3 Adição de ligaduras	85
CONCLUSÃO	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91
APÊNDICE A – CIACCONA (TRANSCRIÇÃO: THIAGO COLOMBO DE FREITAS)	95
ANEXO A – CIACCONA (MANUSCRITO).....	105

INTRODUÇÃO

O presente artigo é um estudo da articulação musical na Ciaccona BWV 1004, de J. S. Bach, seu entendimento pelas várias tradições de execução ao longo dos tempos, e sua aplicabilidade ao violão, demonstrada na transcrição em anexo.

Articulação e música barroca

Estudar a articulação musical em obras do período barroco é imprescindível para o entendimento e, por conseguinte, para a execução de uma música “fundamentalmente orientada pela linguagem”, que, nas palavras de Harnoncourt (1984, p. 42), “fala”, em contraposição à música posterior a 1800 que, a grosso modo, “pinta”.

Segundo Hermann Keller (1955, p. 46),

“Tal qual o fraseado, também a articulação musical deriva da linguagem. Os sons da fala se compõe de vogais, aqueles com sonoridade própria, e consoantes, que se combinam com as mesmas. Emiti-las claramente e delimitá-las umas das outras é a missão da articulação lingüística. A criança aprende a falar aprendendo a articular”.

A importância da articulação musical apontada por Keller no seu estudo *Phrasierung und Artikulation: Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik* (1955, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel) nos remete às palavras de Schenker (in: Keller, 1955), segundo o qual,

“[...] o problema deveria apoiar-se sobre uma base vocal, ou seja, sobre aquela arte da distribuição da respiração que se perdeu há muito, mas que, não obstante, de uma maneira misteriosa constitui também o fundamento da articulação musical”.

Harnoncourt¹ (1984, p. 49) diz que,

“Articulação é o nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o *Lexikon* de Meyer (1903), articular é ‘dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e destacar das notas, o legato e o staccato, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo frasear’. Deparamo-nos com o problema da articulação principalmente na música barroca, mais precisamente na música de 1600 até 1800, pois esta é fundamentalmente orientada pela linguagem. Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo, e a música era freqüentemente descrita como uma ‘linguagem de sons’”.

O trabalho como professor de música somado à experiência pessoal de aprendizado nos mostra uma dificuldade singular no estudo de obras de períodos anteriores ao século XIX. Esta dificuldade está ligada à diferença fundamental de conceito referida por Harnoncourt, que nos permite dividir, ainda que de forma superficial, em duas partes a música ocidental do medievo

até hoje, e nos leva a denominar “música antiga” a música feita antes do século XIX. Podemos dizer que, para nós, esta “linguagem dos sons” constitui uma língua estrangeira, já que não somos “homens do barroco” (Harnoncourt, 1984). O aprendizado desta língua implica em entender uma arte-linguagem baseada nos princípios da retórica².

A arte do discurso musical está, então, dividida em três partes: *Inventio*, idéia básica a ser apresentada; *Dispositio* ou *Elaboratio*, “esqueleto” da peça; *Pronuntiatio* ou *Elocutio*, apresentação do discurso (Kloppers, 1965, p. 56-65, 196, in: Butt, 1990, p. 16). De acordo com Butt (1990, p. 16), *Inventio* “pode ser facilmente associado com o *Affekt*³ ‘único’ tradicionalmente associado com cada peça musical [...] *Decoratio*⁴ é a continuação do mesmo processo [*Elaboratio*], adicionando detalhes e palavras ou frases individuais”. Cabe ao executante a tarefa de realizar o *elocutio*, mas este só poderá ser bem concretizado se o executante tiver conhecimento sobre as etapas anteriores. Temos então que conhecer os afetos contidos na obra (*inventio*), entender as

¹ HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Traduzido por Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

² Todos os conceitos musicais relacionados à retórica originaram-se na extensiva literatura sobre oratória e retórica dos escritores da Grécia e Roma antigas, principalmente, Aristóteles, Cícero e Quintiliano. (SADIE, Stanley. *Rhetoric and music* in: “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. v 21. p.261-2)

³ “Como resultado de suas intrincadas relações com as doutrinas retóricas, a música barroca tomou como seu objetivo estético primário a obtenção de uma unidade estilística baseada em abstrações emocionais chamadas de Afetos. Um afeto (‘Affekt’ em alemão, do grego “pathos” e do latim “affectus”) consiste em um estado emocional ou paixão racionalizada. Após 1600, a representação dos Afetos tornou-se a necessidade estética da maioria dos compositores barrocos, sejam quais fossem suas nacionalidades, e a base fundamental de numerosos tratados.” (SADIE, Stanley. *Rhetoric and music* in: “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. v 21. p.261-2)

⁴ “A transformação mais complexa e sistemática do conceito de retórica em uma equivalência musical origina o *decoratio* da teoria da retórica. Na oratória, cada orador modifica o seu comando das regras e técnicas do *decoratio* de forma a embelezar suas idéias com uma imagem retórica e, infundir o seu texto/discurso com uma linguagem apaixonada. O significado disso foi o amplo conceito sobre as figuras de ‘linguagem’”. (SADIE, Stanley. *Rhetoric and music* in: “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. v 21. p.261-2)

inflexões que exibem ou ocultam figuras⁵ significativas, anotadas pelo compositor para tornar atraente o texto (*decoratio*), e conhecer as tradições de execução, onde encontramos referenciais práticos, que nos auxiliarão nesta realização da etapa final, o *elocutio*.

Retórica e semântica na música de Bach e a Ciaccona

Uma idiossincrasia de Bach que o diferenciou dos músicos de seu tempo foi o rigor de detalhes na escrita. Harnoncourt⁶ (1984, p.45) diz que Bach “foi o único compositor de seu tempo que repetidamente rompia as barreiras entre ‘obra’ e ‘execução’, as quais definiam de maneira fundamental a música do período barroco”. Bach era especialmente detalhista na notação da articulação e dos ornamentos. Tal detalhismo foi um dos agentes responsáveis por uma mítica controvérsia pública entre Johann Adolph Scheibe, compositor contemporâneo de Bach, e Johann Abraham Birbaum, amigo de Bach, professor de retórica em Leipzig e compositor. Em trecho da crítica escrita por Scheibe em 1737 (in: Harnoncourt, 1984, p. 45-46), dirigida ao senhor compositor da corte, ele diz:

“Este grande homem seria objeto da admiração de nações inteiras caso fosse mais gracioso e se não subtraísse toda a naturalidade às suas peças por meio de uma execução bombástica e confusa, cuja beleza é obscurecida por seus excessos artísticos. [...] Ele expressa detalhadamente, em notas, todos os maneirismos e pequenas ornamentações que

⁵ “A *Figurenlehre*, ou “teoria das figuras”, se refere a um repertório de gestos musicais típicos do período barroco, um repertório mais ou menos codificado que é tradicionalmente relacionado com o aspecto retórico da música. Por definição, esta é uma compilação de gestos musicais usualmente e quase universalmente empregados. Neste caso, há uma regra similar àquela dos *tropi* retóricos, isto é, figuras comuns do discurso escrito ou falado”. (Fernandez, 2003, p. 81)

⁶ HARNONCOURT, Nikolaus. O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart. Tradução de Luis Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1993.

entendemos como próprios ao modo de tocar, o que não só retira de suas peças toda a beleza e harmonia, como torna o canto bastante inaudível.”

Em trecho de sua réplica, escrita em 1738, Birbaum refuta os argumentos de Scheibe da seguinte forma:

“O que seria bombástico na música? Será que se deve entendê-lo tal como o significado dado ao termo na arte da retórica, onde é usado para designar uma forma de escrita em que são aplicados os mais sublimes ornamentos de linguagem para enfatizar coisas insignificantes e destarte tornar ainda mais evidente a sua incoseqüência? O simples fato de se pensar assim em relação ao senhor compositor da corte constitui a mais grosseira injúria. Este compositor não desperdiça seus magníficos ornamentos em canções de taverna, canções de ninar ou demais galanterias insípidas. Em suas peças religiosas, suas aberturas, seus concertos e outras obras, encontramos seus ornamentos sempre em conformidade com os temas principais desenvolvidos por ele... [...] 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”.

O preciosismo da escrita musical de Bach permitiu que sua obra chegasse até nós conservando sua riqueza de significado expressa em cada ornamento e em cada figura agrupada pela articulação. Quando Birbaum escreve que “Em suas peças religiosas, suas aberturas, seus concertos e outras obras, encontramos seus ornamentos sempre em conformidade com os temas principais desenvolvidos por ele”, refere-se ao não uso de notas “gratuitas”. Podemos dizer que os ornamentos de Bach são sempre referentes a uma citação que está relacionada à temática central da obra. Este argumento responde satisfatoriamente a Scheibe quando diz, de forma pejorativa, que “ele expressa detalhadamente, em notas, todos os maneirismos e pequenas

ornamentações que entendemos como próprios ao modo de tocar”. Sendo assim, Bach dá orientações ao intérprete para que este não ornamente de forma inconseqüente, ou, nas palavras de Butt⁷ (1990, p.191), “Claramente, Bach está atuando aqui como intérprete supremo da sua música. Sua atividade como executante é um estágio posterior no processo composicional, incidindo profundamente em um decoratio ‘superficial’”.

Em 1994, Helga Thoelne escreveu *Johann Sebastian Bach, Ciaccona: Tanz oder Tombeau. Verbogene Sprache eines berühmten Werkes*. (Veröffentlichungen des Historischen Museums Köthen / Anhalt XIX, Cöthener Bach-Hefte 6, Köthen 1994), um trabalho que trata de semântica e numerologia nesta obra. Neste trabalho, Thoelne “demonstra convincentemente como Bach insere corais na Ciaccona com a intenção de fazer desta obra uma homenagem no funeral de sua primeira esposa” (Fernández⁸, 2003, p. 75). Baseado neste artigo, José Miguel Moreno gravou, no seu disco *De Occulta Philosophia*⁹, uma *Chaconne – Tombeau*, onde sobrepõe, baseado no artigo de Thoelne, a Ciaccona de Bach ao coral luterano *Christ lag in todesbanden* (Cristo está deitado nos braços da morte), um hino de sete versos constituído na seqüência *Victimae Paschali Laudes* (Williams¹⁰, 1980, p. 66), experiência realizada posteriormente por Christoph Poppen e o Hilliard Ensemble, no disco *Morimur (After Bach)*, em 2001.

⁷ BUTT, John. *Bach Interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*. 278 p. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

⁸ FERNÁNDEZ, Eduardo. *Essays on J. S. Bach's Works for lute*. Ediciones ART: Montevideo, Uruguay, 2003.

⁹ MORENO, José Miguel. *De Occulta Philosophia*. GCD 920107. Glossa. 1998.

¹⁰ WILLIAMS, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach. II - Works Based on Chorales*. Cambridge University Press: Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1980.

O *Christ lag in Todesbanden* foi publicado em 1524 e tornou-se o principal hino de Páscoa em Leipzig e arredores. A letra diz,

Cristo jazia em seu sudário de morte, Aleluia.

Ninguém pode forçar a morte.

Tua vontade, senhor Deus, se faz igual na terra
como no reino dos céus.

Ordena-nos teu caminho.

Onde devo ir?

Aleluia, Jesus, minha alegria,

Ordena-nos teu caminho.

No medo e na necessidade confio no meu querido

Deus, quero esperá-lo sempre.

Ninguém pode forçar a morte.

Dá-nos paciência em tempo de sofrimento.

Ordena-nos teu caminho.

Cristo jazia em seu sudário de morte, aleluia.

Venho do alto dos céus.

Como hei de receber-te?

Jesus, tua paixão quero rememorar.

Venho do alto dos céus.
Como hei de receber-te?
No mais profundo do meu coração teu nome e a
cruz queimam a cada momento.
Isso me torna feliz.
Louvado seja o altíssimo.

Agora ofereço minha alma ao senhor.
Tua vontade, senhor Deus, se faz igual na terra
como no reino dos céus.
Do alto dos céus.
Como hei de receber-te?
Venho do alto dos céus.
Cristo jazia em seu sudário de morte, aleluia.

A melodia é tomada de um hino mais antigo, intitulado *Christ ist erstanden* (Williams, 1980, p. 66). Um arranjo de Bach deste coral constitui o BWV 625, pertencente ao *Orgelbüchlein*, onde o compositor ornamenta usando um *soggetto cavato*¹¹ (figura 1) “em forma de cruz” (Fernández, 2003, p. 69), definida por Schweitzer (1905, p. 349, in: Williams, 1980, p.67) como “os braços da morte”.

¹¹ “[...] motivos cujas notas formam palavras ou abreviaturas de acordo com o sistema alemão de solmização.[...] O mais notório caso de um motivo derivado deste sistema na obra de Bach é provavelmente o aparecimento sujeito B-A-C-H na não-finalizada fuga final da ‘Arte da Fuga’”.

Tradições de execução

Segundo Harnoncourt (1984, p.51),

“Na execução da música antiga, a tradição é um fator tão determinante quanto a própria notação da obra. Toda a peça musical é submetida, através de repetidas execuções no curso dos decênios e séculos, a uma elaboração formal que acaba por adquirir um caráter quase definitivo. As numerosas interpretações de algum modo se copiam umas às outras, acabando por construir uma forma ‘legítima’ que não pode mais ser ignorada em novas execuções [...] a tradição é considerada como uma espécie de purificação, de cristalização definitiva, confirmada por longos anos de experiência”.

Ao contrário de Bach, as tradições de execução da obra de Beethoven remontam ao próprio compositor. As diversas tendências interpretativas das obras de Beethoven são, desta forma, como afluentes de um rio cuja nascente é sua própria execução. Quando tratamos de tradições interpretativas da obra de Bach devemos ter bem claro que estamos falando de uma tradição interrompida, ou seja, que inexistiu por um longo período e que, portanto, nos desliga da tradição na qual estava inserido o compositor. Podemos dividir em quatro partes a história das práticas interpretativas da obra de Bach: 1) a contemporaneidade do compositor (final do século XVII e primeira metade do século XVIII); 2) o renascimento em 1829 e a tradição romântica (*Bach Gesellschaft* – 1850, reedição em 1900); 3) o Pós-guerra, a proliferação dos estudos musicológicos sobre o assunto (Dart – 1954, Keller – 1955, Dolmetsch – 1957, Donington – 1963, etc.) e a edição *Neue Bach Ausgabe* (NBA, 1954-); 4) a contemporaneidade.

Após seu falecimento em 1750, Bach e sua obra passaram por quase um século de esquecimento¹² até 1829, ano em que Mendelssohn apresentou com grande êxito a “Paixão segundo São Mateus”. Este acontecimento foi o passo inicial do que podemos chamar de renascimento da música de Bach. Em 1850, no centenário da morte do compositor, foi fundada a *Bach Gesellschaft*, que editou toda a obra do mestre de Leipzig durante os cinquenta anos posteriores. Em 1900 a *Bach Gesellschaft* foi reeditada com o nome de *Neue Bach Gesellschaft*, sendo por mais meio século a referência principal sobre a música deste compositor.

Não raro em nosso meio musical ouvimos afirmações do tipo: “o Bach dele é meio romântico”, ou, “tocava bem, mas fazia tudo nas cordas graves e com vibrato”, ou ainda, “toca Bach usando até pedal”. Estas afirmações aparecem tanto em tom pejorativo como enaltecendo o executante. Cabe aqui fazer algumas perguntas: O que vem a ser uma execução romântica de Bach? Estaria relacionada ao uso de vibrato, ou de dinâmica, ou de timbre? Talvez a velocidade? Possivelmente está relacionada ao uso de todos estes recursos, mas cabe então uma nova pergunta: Na época de Bach estes recursos eram usados? De acordo com os tratados da época, a resposta é sim. Este impasse nos leva a concluir que a caracterização de cada tradição de execução não está no uso dos elementos de expressão, e sim no porquê do uso e, conseqüentemente, no tipo de uso destes.

¹² Sabe-se que compositores, entre eles Haydn e Beethoven, estudaram o Cravo bem Temperado, mas com cunho puramente didático.

A tradição romântica de execução da obra de Bach é fruto do anacronismo resultante do redescobrimento de uma linguagem musical em uma época musical e filosoficamente diferente e até antagônica.

Ao longo da presente pesquisa o autor recordou uma anedota que representa a visão de Bach que nos legou o século XIX. Há alguns anos, em um concurso internacional de jovens músicos, estavam a comentar sobre a Chaconne transcrita para violão por Segovia. A avó de um pianista participante do certame (que, como vários outros pianistas do concurso, tocava a lendária transcrição Bach-Busoni da mesma obra) interferiu dizendo: “como pode soar bem a Chacona de Bach em seis cordinhas?”, obtendo do neto a seguinte resposta: “Avó, a Chacona foi composta para quatro cordinhas!”. O conceito da Ciaccona sugerido por esta senhora, nada mais é que um resumo da visão propagada majoritariamente durante mais de um século desde o referido renascimento de Bach. A Ciaccona aqui é uma obra com o ideal de “transcendência”, conceito fundamental do romantismo e antípoda do conceito barroco de música e de mundo. Segundo Bruno Kiefer¹³ (1985, p.13),

“Há muita analogia entre os processos que caracterizam a construção de uma fuga de Bach e a concepção de leis invariáveis e eternas que regem o universo. A propósito citamos Leibniz, praticamente contemporâneo de Bach. Para o filósofo ‘o céu e a terra são regulados pelas mesmas leis, claras, cognoscíveis, calculáveis. A masese divina e a masese humana obedecem às mesmas leis’. Para o mesmo filósofo ainda a matemática e a lógica são ciências de primeira classe, porque coincidem com a estrutura, com a essência de Deus, do mundo e do homem. Dentro desta perspectiva, compreende-se que Leibniz falasse na ‘harmonia preestabelecida’, sensação que se tem muitas vezes ao ouvir uma fuga de Bach”.

¹³ KIEFER, Bruno. Música Alemã. Editora Movimento: Porto Alegre, 1985.

Em Bach a música deve “falar”, e falar bem é falar em harmonia com a estrutura perfeita do universo (para tanto, se utilizava a arte da retórica), acessível e até previsível ao homem, que é parte dela. Nesta cultura, conceitos como “gênio criativo” e “transcendência” não existem, existindo sim os conceitos de “permanência” e “previsibilidade” (Kiefer, 1985), amplamente negligenciados pela tradição romântica. Nossa referência auditiva que mais se aproxima dos conceitos românticos aplicados à obra de Bach está nas gravações dos grandes virtuosos da primeira metade do século XX, ainda no nascedouro do registro fonográfico. Grandes instrumentistas, cantores e regentes da época abordaram a obra deste compositor a partir do paradigma vigente, imbuídos do anacronismo já comentado. Podemos dizer que neste momento arranjos como os de Busoni, Siloti, Brahms, Schumann, Liszt, Stokowski ou Segovia, pretendiam “corrigir” (não são raros os “aperfeiçoamentos” da escrita nas edições *Bach Gesellschaft*) e “melhorar” a obra de Bach, implementando-a com o máximo de notas e efeitos instrumentais possíveis. Ao ouvir o arranjo de Stokowski (1930) da Ciaccona temos a real dimensão do caráter faraônico imposto a esta obra pela geração romântica. Aqui podemos entender perfeitamente a idéia de que a música, ao invés de falar, “desgraçadamente pinta” (Harnoncourt, 1984). Hoje parece mais interessante entender que estes arranjos são grandes obras em si, licenças poéticas que têm como ponto de partida ou motivo inspirador a obra de Bach.

Após a segunda guerra mundial o ocidente passou por um período de revisionismo histórico e os esforços em apagar um passado recente

acabaram por estabelecer a antítese de um processo dialético de um século marcado por extremismos. Na tradição interpretativa de Bach este revisionismo está expresso no grande aumento de publicações musicológicas sobre o assunto e a busca das execuções “autênticas”, baseadas nestas publicações. São desta época os estudos de Dart¹⁴, Keller, Dolmetsch¹⁵, Donington¹⁶, entre outros. Também desta época é o início da edição *urtext Neue Bach Ausgabe* (1954-), onde os manuscritos foram transcritos sem qualquer alteração. Novos nomes da execução musical e selos especializados trilhavam caminho paralelo ao meio musical tradicional, criando um mercado específico que cresceu rápido e que, todavia, segue crescendo. Os excessos e o “xiitismo”, caracterizado na não aceitação dos instrumentos e afinações modernos foram, muitas vezes, motivo de preconceito por parte do meio musical estabelecido, mas graças a grandes intérpretes atuando na área de música antiga este meio paralelo tem sido cada vez mais influente e respeitado.

Atualmente convivem diversas tradições de execução da obra de Bach. Executantes de alto nível demonstram que os instrumentos antigos são diferentes, mas nunca inferiores aos modernos, ao passo que grandes músicos de instrumentos modernos demonstram como é possível reproduzir nestes a música de Bach em sua plenitude. Estas diferenças (entre instrumentos modernos e antigos) foram, e por vezes ainda são geradoras de controvérsias. Porém, com o passar dos anos, se evidencia a continuidade de uma tradição de co-existência e até convivência, ainda que nem sempre amigável, entre as

¹⁴ DART, Thurston. *The Interpretation of Music*. New York: Harper and Row, 1954.

¹⁵ DOLMETSCH, Mabel. *Personal Recollections of Arnold Dolmetsch*. Routledge and Kegan Paul: London, 1957.

¹⁶ DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1963.

partes. A dificuldade em tratar das questões estéticas referentes às diferenças entre os recursos técnico-musicais dos instrumentos modernos e antigos passa a ser então parte de uma infundável busca do conhecimento na obra deste compositor.

Metodologia

No princípio, a presente pesquisa pretendia adaptar as indicações de articulação da Ciaccona ao idioma do violão sem que estas perdessem suas características principais. Ao longo do percurso, esta pesquisa foi tomando caminhos mais abrangentes. Na tentativa de transpor para o violão os efeitos sonoros criados pelas referidas indicações, fez-se necessário um estudo do seu significado, já que estas suscitavam interpretações completamente diferentes por parte dos próprios violinistas. Cavia pesquisar, antes de tudo, o significado destes símbolos anotados por Bach e os procedimentos adotados pelo próprio compositor para adaptá-los em suas transcrições.

Harnoncourt diz que “os sinais de articulação continuam os mesmos através dos séculos, inclusive no período posterior a 1800, mas o seu significado está sempre passando por mudanças radicais” (1984, p. 49). A pesquisa então passou a ter como principal objetivo estudar o entendimento dos sinais de articulação por parte dos especialistas da área, a fim de levá-los ao violão da forma adequada. Os referenciais teóricos que deram suporte ao trabalho, no que tange ao entendimento dos sinais de articulação de Bach, foram Hermann Keller (1955), John Butt (1990) e Nikolaus Harnoncourt (1984).

A leitura destes referenciais e de outras bibliografias relacionadas demonstrou como as indicações de articulação em Bach repercutem em todos os elementos que constituem a música deste compositor. Fez-se necessário referenciar questões de retórica musical, às quais a articulação bachiana está intrinsecamente relacionada. Os estudos de Eduardo Fernández (2003) e Peter Williams (1980) auxiliaram nas questões envolvendo retórica e semântica, onde também contribuíram os já mencionados estudos de Keller (1955) e Butt (1990).

Como comentado acima, as indicações de articulação na música de Bach passaram por entendimentos variados ao longo dos tempos, caracterizando uma diversidade de tradições de execução. Estas tradições não poderiam deixar de ser consideradas por esta pesquisa. Harnoncourt foi suporte teórico para estas questões. Ainda que não tenham sido citados ao longo do trabalho, estudos sobre autenticidade nas práticas interpretativas, presentes na bibliografia, foram importantes dentro da pesquisa. O estudo sobre a transcrição de Segovia da Ciaccona, de Eros Rosseli¹⁷, foi referência sempre que comentada esta transcrição.

Este trabalho baseou-se também em uma série de referenciais práticos e teórico-práticos. As transcrições para violão das suítes para violoncelo de Stanley Yates¹⁸ e seus ensaios sobre arranjo, interpretação e performance de J. S. Bach, bem como a edição *urtext* da obra integral para

¹⁷ ROSELLI, Eros. In: *Il "Fronimo"*, vol. 18, nº 71: ed. Ruggero Chiesa, Itália, 1990.

¹⁸ YATES, Stanley. J. S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar. Mel Bay Publications: Pacific, 1998.

alaúde, de Tilman Hoppstock¹⁹, formam o que consideramos as referências teórico-práticas. Nesta definição também cabe citar o trabalho de Rodolfo Betancourt sobre a Ciaccona²⁰ e sua transcrição para violão.

Os referenciais práticos propriamente ditos são as partituras de edições práticas e as gravações. Foram ouvidas numerosas gravações da Ciaccona: em violino, violão, violoncelo, cravo, alaúde e orquestra sinfônica e observadas quatro edições para violino, três para violão e duas para piano; além de muitas outras obras do compositor para diversas formações. Neste sentido o trabalho também passou por reformulações durante sua produção.

Tal número de edições e gravações não permitia o aprofundamento necessário, visto a desproporção com o escopo do artigo. Sendo assim, foram selecionadas três gravações de violinistas (Nathan Milstein²¹, Itzhak Perlman²² e Thomas Zehetmair²³) e cinco gravações de violonistas (Andrés Segovia²⁴, Juliam Bream²⁵, John Williams²⁶, David Russell²⁷ e Eduardo Fernández²⁸), visando que estas fossem representativas de tradições de execução variadas. Utilizando o mesmo critério, selecionamos duas edições tradicionais do violino

¹⁹ BACH, J. S. *Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext für gitarre*. Publicado por Tilman Hoppstock, apartir dos manuscritos , 138 p, Darmstadt: PRIM, 1994.

²⁰ BETANCOURT, Rodolfo J. *The Process of transcription for guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004*. University of Denver. Colorado, 1999.

²¹ MILSTEIN, Nathan. *Bach Sonatas & Partitas*. EMI classics, ZDMB 6479323, 1955-1956.

²² PAERLMAN, Itzhak. *Sonatas & Partitas for solo violin*. EMI, 7-49483-2, 1986-1987.

²³ ZEHETMAIR, Thomas. *Sonatas & Partitas for solo violin*. Teldec, 9031-76138-2, 1992/1983.

²⁴ SEGOVIA, Andrés. *The Legendary Andrés Sogovia in an All-Bach Program*. MCA Classics, MCAD-42068, 1987.

²⁵ BREAM, Julian. *J. S. Bach by Julian Bream*. EMI Classics, D 106073, 1992.

²⁶ WILLIAMS, John. *John Williams plays Bach*. Sony Classical, 2-089612, 1975, 1984, 1988.

²⁷ RUSSELL, David. *David Russell plays Bach*. Telarc, CD-80584, 2003.

²⁸ FERNÁNDEZ, Eduardo. *Lute Suites*. London, Decca 421-434-2, 1987.

(Enrico Polo²⁹ e Henryk Szeryng³⁰) e duas de transcrições para violão (Andrés Segovia³¹ e Abel Carlevaro³²). Tanto as gravações como as edições são analisadas usando como objetos de comparação: o manuscrito, bem como as edições urtext *Neue Bach-Ausgabe*³³ e *Neue Bach-Gesellschaft*³⁴.

²⁹ BACH, J. S. *6 Sonate & Partite per violino solo*. Edizione Enrico Polo. Ricordi, Italia, s.d.

³⁰ BACH, J. S. *Sonaten und Partiten für violine solo*. Ed. Henryk Szeryng. B. Schott's Söhne, Mainz, 1981.

³¹ BACH, J. S. *Chaconne*. Ed. Andrés Segóvia. B. Schott's Söhne, Mainz, 1934, revisão de 1963.

³² BACH, J. S. *Chaconne BWV 1004*. Ed. Abel Carlevaro (Master Class volume IV). Chanterelle: Heidelberg, 1989.

³³ BACH, J. S. *Drei Sonaten und drei Partiten für violino solo*. Bärenreiter Kassel Basel London – BA 5116, 1959.

³⁴ BACH, J. S. *Drei Sonaten und drei Partiten für violino solo*. Neue Bach-Gesellschaft edition: Leipzig, 1900.

ANÁLISE DAS LIGADURAS

1 LIGADURAS CURTAS

1.1 Ligaduras em função da mecânica

Neste capítulo trataremos de ligaduras com função mecânica, ou seja, ligaduras que, a priori, não apresentam significado musical aparente, seguindo preceitos técnico-instrumentais. Ainda que estas indicações não obedecem a princípios musicais em um primeiro momento, elas muitas vezes acabam por determinar o entendimento de uma passagem, o que se perpetua na tradição interpretativa da obra. Em uma peça tão arraigada ao idioma instrumental como a Ciaccona, são comuns os casos onde não há total independência entre mecânica instrumental e interpretação musical

propriamente dita. Veremos aqui o exemplo do compasso 60, na variação sete da Ciaccona (Exemplo 2).



Exemplo 2: Compasso 60 da Ciaccona (urtext).

Neste compasso as ligaduras possibilitam que o violinista mantenha o arco sobre duas cordas, sustentando as notas em colcheia enquanto se desenrola o contraponto em semicolcheias. Se abstrairmos este trecho ignorando as condições instrumentais, poderemos concluir que a articulação para a figura em semicolcheia seria: ligar as três primeiras notas, que formam bordadura, e separar a última, que estabelece relação de anacruse com o próximo tempo, articulação indicada pelo compositor na primeira aparição, compasso 57 (exemplo 3).



Exemplo 3: compasso 57 da Ciaccona. Em destaque, figura agrupando três notas e articulando a quarta.

Esta decisão aparece na edição urtext *Bach Gesellschaft* (1850-1900) e, aparentemente, é a articulação mais adequada à estrutura retórica do trecho, já que destaca a bordadura, “ornamento” representativo na obra de Bach e constantemente relacionado às figuras em forma de cruz, definido por Fernández como “o homem na cruz” (Fernández, 2003). Keller (1955, p. 120), ao analisar este tipo de figura, exemplifica com o início da Toccata em fá maior BWV 540^a para órgão, onde liga as bordaduras e separa os saltos (exemplo 4).



Exemplo 4: início da Toccata em fá maior BWV 540^a para órgão (Keller, 1955, p. 120).

Neste trecho da Ciaccona, presume-se que a indicação do compositor é uma orientação de como tocar a passagem ao violino de forma idiomática, mas o resultado incide de tal maneira na audição que as ligaduras acabam por ser adotadas como um recurso musical independente, o que explica a aparição destas na quase totalidade das edições analisadas neste trabalho, incluindo as versões para violino (Polo e Szeryng), violão (Segovia) e piano (Brahms e Siloti).

Ainda que tenhamos uma série de argumentos a favor desta padronização de como articular esta figura, nos cabe ainda a seguinte pergunta: por que o compositor assinala as ligaduras de forma tão irregular

neste trecho? No manuscrito a figura em questão aparece com três notas ligadas e uma desligada (, 5 vezes, c. 57, 61 e 62), com as quatro notas desligadas (, 1 vez, c. 58) e com as notas ligadas duas a duas (, 6 vezes, c. 59, 60 e 63). Estas indicações de Bach nos dão mostra da diferença entre o conceito de “unidade” do período barroco e nosso tempo. Sobre esta questão, nos diz Harnoncourt (1984, p. 55-56),

“Na parte instrumental da ária do baixo da Cantata 47, por exemplo, ele [Bach] articula um grupo de quatro notas colocando um ponto sobre a primeira e ligando as outras três. Entretanto, na mesma cantata essa figura – onde se acha o texto: ‘*Jesu, beuge doch mein herze*’ - , torna a voltar e, desta vez, as notas estão ligadas duas a duas. Eu, pessoalmente, acho esse exemplo de grande importância, pois Bach, aqui, diz: não há apenas *uma* articulação correta para uma determinada figura musical, mas várias; e, ainda por cima, no caso em questão, simultaneamente! É claro que há também possibilidades que são absolutamente falsas; cabe a nós encontrá-las e eliminá-las. Em todo o caso observamos que na mesma peça o compositor desejou expressamente duas articulações diferentes para o mesmo trecho. E o ponto de articulação nos mostra bem o quanto Bach exigia estas duas variantes precisas. Isto nos leva a uma outra reflexão. Na pintura a óleo com veladura a cor é transparente; é possível, nela, vermos uma camada através de outra e de tal sorte que chegamos a ver, através de quatro, cinco camadas o desenho em baixo. O mesmo acontece com a nossa audição no caso de peças bem articuladas; levamos nossos ouvidos a passear nas profundidades e lá escutamos claramente as várias camadas que se fundem num todo. Ao fundo percebemos o ‘desenho’, o plano; passando a outra camada iremos encontrar as acentuações das dissonâncias e numa próxima, uma voz de dicção doce, enquanto na seguinte, uma outra voz estará sendo articulada forte e rigidamente; tudo isto sincronizado, acontecendo simultaneamente. O ouvinte não pode, de imediato, perceber a totalidade do conteúdo da obra. Mas ele caminha por entre as varias camadas e ouve constantemente algo diferente. A existência destes múltiplos níveis é de enorme importância para a compreensão desta música que não se satisfaz com uma simples concepção plana, monótona. Encontramos, freqüentemente, em partes vocais da obra de Bach, situações semelhantes à anteriormente mencionada, onde a parte vocal possui uma articulação radicalmente oposta à do instrumento de acompanhamento. Essas diferenças são, nos dias de hoje, freqüentemente consideradas um ‘erro’ do compositor, e infelizmente ‘corrigidas’. Para nós, é difícil

entender e aceitar esta multiplicidade do barroco, o acontecer de diversas coisas ao mesmo tempo; *nós* queremos a ordem do tipo mais fácil. Contudo, no século XVIII, procurava-se a plenitude, o excesso; Por onde quer que se escute, recebe-se uma informação; nada é uniformizado. Observamos as coisas de todos os lados ao mesmo tempo! Não existe uma articulação sincronizada para todos os instrumentos tocando *colla parte*. A orquestra articula de maneira diferente do coro. A maior parte dos ‘especialistas do barroco’ não tem consciência disto, eles querem sempre nivelar, ter tudo o mais igual possível, escutam a música como belas colunas sonoras bem alinhadas, e não em sua diversidade”.

As palavras de Harnoncourt são diretamente aplicáveis a esta variação da Ciaccona. Neste trecho Bach também nos diz que “não há apenas *uma* articulação correta para uma determinada figura musical” e, não obstante, aqui também “o ponto de articulação nos mostra bem o quanto Bach exigia estas duas variantes precisas”.

Diz Roselli (1990, p. 45), “[...] no compasso 60 Segovia adota fielmente a indicação original (que bem se adapta às possibilidades do violão) [...]”. Como expressam as palavras de Roselli, estas ligaduras coincidem perfeitamente com o idioma do violão, e facilitam o trabalho da mão direita. Carlevaro abre mão destas indicações e de qualquer outra ligadura.

Russell não faz uso de ligaduras ao longo da variação, mas, no compasso 60, liga as duas primeiras notas em todas as aparições da figura em semicolcheias. Esta também é a solução de Fernández, com a diferença que este a usa em todos os aparecimentos da figura ao longo da variação, em uma decisão que se assemelha à hipótese levantada anteriormente, onde esta figura aparece com bordadura e nota isolada.

1.2 Ligadura em resolução de apojatura

Nas palavras de Keller (1955, p. 53),

“Quanto aos sons estranhos à harmonia, todos os que se apresentam em tempo forte ou fraco do compasso, tem em comum que, sendo dissonâncias, não podem pretender nenhuma significação própria, e no grau seguinte, inferior ou superior, tem que se resolver em sua nota principal. Ambos casos foram expressos claramente pela música antiga anotando esses sons com figuras pequenas unidas à nota principal por uma pequena ligadura que nunca falta, nem sequer em uma música que não apresente indicação alguma. De modo, pois, que para todas as notas secundárias, mas especialmente para retardos longos ou curtos, a ligadura à nota principal se subentende”.

No compasso 16 da Ciaccona, encontramos um trecho representativo do que diz Keller. Aqui Bach assinala uma ligadura óbvia segundo as considerações deste autor, a resolução de uma nota suspensa (ré) na nota pertencente ao acorde de dominante (dó#). Segundo Harnoncourt (1984, p. 57),

“Na música barroca, o significado fundamental da ligadura é a acentuação da primeira nota. [...] aqui a hierarquia da acentuação no compasso será perturbada através da articulação e da dissonância. É justamente esta *perturbação* que é interessante; da mesma forma que uma perturbação provoca na ostra o nascimento de uma pérola, no ouvinte, ela suscita uma atenção permanente”.

Podemos então dizer que a apojatura é uma representação de dor, e, portanto, responsável pela satisfação “física e espiritual”, nas palavras do

mesmo autor, quando resolvida. Em suma, é só através do contraste estabelecido com um sentimento inverso que podemos chegar a real dimensão de outro. Esta suspensão é também responsável por evidenciar o acento (no segundo tempo de cada compasso) característico do tipo de dança (chacona).



Exemplo 5: Compasso 16 da Ciaccona (urtext).

O uso do trinado como recurso para preencher espaços como esse é uma tradição, principalmente nos instrumentos com menos sustentação sonora, caso do violão. No exemplo a seguir podemos observar a alternativa apresentada na gravação do violonista David Russell, onde o trinado longo preenche todo o espaço temporal da ligadura. Com esta solução, Russell mantém por pouco tempo a tensão causada pela nota ré, aproximadamente a duração de uma semicolcheia.



Exemplo 6: compasso 16 da Ciaccona: representação gráfica da execução de David Russell.

No caso dos instrumentos de arco, o ornamento não é condicionado pela menor capacidade de sustentação do som no instrumento. A gravação de Zehetmair nos mostra uma forma semelhante à de Russell de ornamentar a passagem, porém, aqui o trinado é bem mais curto, fazendo durar mais a “perturbação” causada pela nota ré, que se resolve em pianíssimo no dó sustenido.



Exemplo 7: compasso 16 da Ciaccona: representação gráfica da execução de Thomas Zehetmair.

Na grande maioria das gravações e edições de violonistas analisadas nessa pesquisa é usado o trinado ligando as duas notas (ré - dó#) como visto no exemplo 6. Destas, todas foram feitas na última década, o que delata uma tradição interpretativa atual. Analisando a versão de Segovia, nos deparamos com um entendimento completamente diferente do compasso em questão. Sua transcrição opta por uma repetição do acorde completo de lá maior no terceiro tempo do compasso, o que resulta discordante em relação ao original do compositor, tanto no que tange à acentuação quanto à articulação propriamente dita. No exemplo 8, vemos a transcrição de Segovia.



Exemplo 8: compasso 16 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia.

Williams e Bream não agregam o acorde no último tempo, mas acentuam igualmente as duas notas. Bream faz uso de trinado sobre o dó, mas aqui o trinado não cumpre a função comentada anteriormente, já que não liga o ré ao dó. Milstein, bem como Pearlman, desliga as duas notas, acentuando-as igualmente. Esta noção de acentuação está claramente de acordo com o conceito romântico da Ciaccona, como é possível observar nas palavras de John Moore (1854) segundo o qual,

“A *Chaconne* tem algo em comum com a Sarabanda, mas é bem mais grave, tem o primeiro e o último tempo de todos os compassos fortemente acentuados, e era formalmente usada como um acompanhamento para certas danças, lentas e graciosas neste movimento [...]”.

1.3 Ligaduras em Pedal

Entre os compassos 229-240 da Ciaccona (variação 27) há um pedal de lá. Temos aqui uma textura que começa em três planos (pedal de lá, linha superior; melodia em graus conjuntos, linha intermediária; e baixo, nas cabeças dos compassos). Essa textura dura até o compasso 236, onde o baixo ganha mais movimento, e cria um contraponto de primeira espécie com a linha intermediária. Cabe ressaltar que, entre os compassos 233-235, a linha intermediária se move por semitons, o que é imitado pelo baixo no compasso 236. Sadie (p.261-2) atribui a Burmeister a definição da *Pathopoeia*, que é o “movimento no qual semitons saem de uma harmonia ou uma escala para expressar sentimentos tais como: tristeza, medo e terror”. Keller (1955, p.100) nos diz que, “Via de regra, Bach concebe o legato de uma maneira emocional, como sinal de tristeza, de dor serena [...]”. A partir destas afirmações concluímos que, no trecho em questão, tanto os semitons como o legato, são representativos de dor. Desde o primeiro momento, compasso 229, Bach define o afeto desta variação quando sobrepõe sib-lá (respectivamente linha central e pedal), formando o intervalo harmônico de segunda menor. Esta expressão se reforça posteriormente com o aparecimento dos cromatismos. Nos compassos 235-236 temos finalmente o *passus diriusculus*.

Com base nestas afirmações, podemos considerar que os ligados aqui, apesar de agruparem as notas duas a duas, sugerem um legato contínuo. Estes ligados têm como função primordial diferenciar hierarquicamente as melodias que “cantam” do pedal. Indicações semelhantes aparecem nas demais obras para violino e em obras para violoncelo, o que aponta para a relação deste tipo de articulação com o idioma dos instrumentos de arco. Desta forma, as ligaduras de duas notas em pedal constituem um efeito característico destes instrumentos. Veja no exemplo 9 dois trechos da Suíte 6, BWV 1012, para violoncelo solo (linha superior) e a solução proposta por Yates de adequação ao violão.

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Violoncelo' and contains two excerpts: 'Prelúdio' (measures 1-4) and 'Giga' (measures 7-8). The bottom staff is labeled 'Violão' and shows the same excerpts with guitar-specific fingering. The 'Prelúdio' excerpt in the Violão staff has a circled '5' below the first measure. The 'Giga' excerpt in the Violão staff has a double bar line with a superscript '2' above it, followed by a slur over four notes with fingerings 4, 0, 1, 3.

Exemplo 9: Suite BWV 1012 para violoncelo: compasso 1 do prelúdio (antes da barra dupla) e compasso 7 da Giga (depois da barra dupla), urtext (pentagrama superior) e transcrição de Stanley Yates (pentagrama inferior).

No exemplo 10, podemos observar como o próprio compositor leva ao alaúde um trecho semelhante, oriundo da Partita 3, BWV 1006, para violino.

Violino



Alaúde



Exemplo 10: compassos 109 e 110 do Prelúdio BWV 1006 (pentagrama superior) e do BWV 1006a, transcrição para alaúde do compositor (pentagrama inferior).

Nas execuções em violão analisadas nesta pesquisa, observamos uma prática comum entre os registros mais atuais. Fernández e Russell optam pela mudança de oitava do pedal, trocando o lá do segundo espaço do pentagrama pelo lá da primeira linha suplementar superior, ao longo de toda a variação. No exemplo 11 um trecho da variação e a solução comentada.

Manuscrito



Fernandez/ Russel



Exemplo 11: compassos 229 e 230 da Ciaccona: manuscrito (pentagrama superior), representação gráfica das execuções de Russell e Fernández (pentagrama inferior).

Com esta solução é possível ouvir cada plano independente da polifonia, visto que, em nenhum momento, há cruzamento entre as mesmas, o que também possibilita o legato contínuo mencionado anteriormente. A manutenção do quarto dedo preso na quinta casa, primeira corda, faz com que o pedal não seja interrompido nunca. Porém, esta solução abre mão dos “choques” harmônicos que caracterizam o já comentado afeto neste trecho, caso do sib - lá recorrente ao longo da variação. Bream e Williams optam por manter a oitava do lá na primeira parte da variação, mudando de oitava no compasso 236 em diante. Esta solução, apesar de manter a proximidade dos intervalos, não permite que o pedal se sustente, interrompendo o legato e, muitas vezes, não deixando soar a segunda menor, o que seria o mérito desta decisão. Segovia, na tentativa de imitar o efeito do violino, mantém, na sua edição, a oitava original do pedal por toda a variação. Sobre esta solução nos diz Roselli (1990, p. 45),

“É relevante notar, por outro lado, o que acontece nas variações 57, 58 e 59 [compassos 229-240], onde nem sempre a transcrição respeita o legato a dois com o pedal lá (que, não esqueçamos, no violino é corda solta!), pela objetiva dificuldade de deixar sempre livre a terceira corda. Isso obriga Segovia a acrobacias da mão esquerda e transferências do lá para a quarta corda, criando assim insatisfatórias variações de timbre e inutilizando precisamente o sentido de legato explicitamente requerido”.

As “insatisfatórias variações de timbre” referidas por Roselli, são resultado do uso do lá pedal na terceira corda, por vezes na quarta e, até mesmo, em harmônicos na sexta corda (compasso 232). O comentário de Roselli, feito a partir da transcrição de Segovia, se aplica perfeitamente às gravações de Bream e Williams.

1.4 Ligaduras indicativas de acentuação rítmica

1.4.1 Ligaduras responsáveis por acentuação hierárquica

No compasso 16 tínhamos uma articulação que resultava influente na acentuação. Veremos nos compassos 81 - 83 uma articulação motivada pela acentuação rítmica. Aqui os dois recursos, articulação e acentuação, somam-se na representação de um afeto.

Escreve Butt (1990, p. 186),

“Mais do que nunca têm surgido teorias demonstrando que muitas indicações são coerentes com a estrutura do *Decoratio*, de acordo com certas hierarquias métricas, figurações e questões harmônicas. Em instrumentos de corda as ligaduras afetam diretamente o modo de produção do som e, conseqüentemente, tem profunda influência na acentuação da música”.

Referindo-se ao exemplo 12, retirado da “Paixão Segundo São Mateus”, escreveu Keller (1955, p. 55):

“À primeira vista parecerá estranho que a antecipação, apesar de ser um adiantamento impaciente do som posterior, esteja ligada sempre à nota anterior [...], mas é condição prévia de tal concepção que esta forma esteja baseada em um legato de colcheias. Ao destacar-se a nota estranha, se aumenta o peso da nota precedente [...]”.



Exemplo 12: trecho da “Paixão segundo São Mateus” (Keller, 1955, p. 55).

E segue referindo-se ao exemplo 13: “... onde isso não acontece, como na valsa em dó sustenido menor de Chopin (Op. 64, nº 2), se intensifica a relação de anacruse”.



Exemplo 13: trecho da Valsa, Op. 64, nº 2 de Chopin (Keller, 1955, p. 55).

As palavras de Keller nos dão mostra do quão significativa é a articulação desta passagem. Aqui a mudança da articulação original pode promover uma inversão do significado musical. Sobre a edição de Segovia (Exemplo 14), nos diz Eros Roselli (1991, p. 45),

“[...] nos compassos 81-83, onde a ligadura a dois evidencia um interessante significado expressivo, [Segovia] não faz nada para realizar a vontade do autor; e liga, em todos compassos, duas semicolcheias do último grupo de quatro notas, deixado solto no original”.



Exemplo 14: compassos 81-83 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia.

Na edição de Szeryng são mantidas as articulações indicadas no original de Bach. Szeryng agrega ao trecho a expressão “senza glissando” e um sinal de tenuto sobre a cabeça do segundo tempo dos compassos 81-82 que, segundo a explanação feita por ele no prefácio da edição, não significa necessariamente um tenuto³⁵, mas uma “ênfase expressiva” da nota. Neste caso, o editor enfatiza a mudança de caráter harmônico dada pelo aparecimento do acorde diminuto (exemplo 15).



Exemplo 15: compassos 81-83 da Ciaccona: edição de Henryk Szeryng.

Com o uso do termo “senza glissando” no compasso 81 Szeryng aconselha ao executante o não uso de um recurso típico da tradição romântica

de interpretação da Ciaccona ao violino. Esta tradição pode ser observada, por exemplo, na gravação de Nathan Milstein onde há um glissando da primeira nota (sol#) para a segunda (fá) do segundo grupo de quatro notas do compasso. Milstein enfatiza através deste ornamento a mesma nota que Szeryng destaca em sua edição. Temos aqui um caso em que executantes de gerações diferentes demonstram, cada um a seu modo, um entendimento parecido do texto musical de Bach.

Na gravação do violonista Leo Brouwer há o uso de um glissando na mesma nota. Neste caso, se observa uma apologia à tradição violinística representada aqui por Milstein.

Nos compassos 85-88 temos uma articulação de função semelhante no que tange à acentuação, porém muito diferente em termos de afeto. Tal qual no trecho comentado anteriormente (compassos 81-83), as ligaduras aqui são responsáveis por uma acentuação em colcheias, com exceção dos compassos 87-88 onde o compositor une as duas últimas ligaduras de forma a enfatizar o terceiro tempo.

³⁵ Szeryng usa este sinal como denotativo de notas de particular importância temática ou harmônica.



Exemplo 16: compassos 85-88 da Ciaccona (urtext).

Nas edições analisadas há uma grande variedade de interpretações diferentes e até antagônicas. A pequena diferença de articulação apresentada por Szeryng, que agrupa as duas primeiras ligaduras de forma a unir dois grupos de fusas, pode ser entendida como uma forma de sobre-acentuar o compasso de chacona (sobre a cabeça do segundo tempo, Szeryng agrega ainda um sinal indicativo de arco para baixo). Essa decisão ganha coerência na aproximação com as variações anteriores. O exemplo mais próximo é a variação dos compassos 81-83 onde Szeryng enfatiza o segundo tempo como comentado acima. Aqui o sinal de tenuto é usado no terceiro tempo dos compassos 87-88.

Na gravação do alaudista José Miguel Moreno é evidenciada a relação de anacruse do primeiro para o segundo tempo dos compassos 85-86. Moreno separa claramente a primeira nota do primeiro grupo (fá), clarificando assim a relação de anacruse das notas lá-si-dó rumo à primeira nota do compasso posterior (ré). A mesma explicação se aplica ao compasso posterior.

No manuscrito da Ciaccona a ligadura em questão pode gerar dúvidas pela imprecisão da grafia, que, tanto parece ligar as quatro semicolcheias do grupo, como ligar as três últimas, deixando de fora a primeira. Esta gravação de Moreno nos apresenta a segunda opção, ainda que as edições *urtext* (*Neue Bach Ausgabe* e *Neue Bach Gesellschaft*) tenham optado pela primeira.



Exemplo 17: compasso 85 da Ciaccona: edições *urtext* *Neue Bach Gesellschaft* e *Neue Bach Ausgabe*.

A articulação de Segovia para esta passagem está diretamente baseada na transcrição de Brahms. Em ambas vemos uma acentuação acéfala que lega ao compasso um caráter de 6/8 (♩ ♪ ♩ ♪). Na edição de Enrico Polo, podemos observar uma decisão parecida, porém aqui o acento está justamente nos tempos fortes do compasso interno (6/8).

1.4.2 Ligaduras responsáveis por quebra de acentuação hierárquica

No título anterior vimos ligaduras determinantes de acentuações rítmicas regulares, ainda que tenhamos analisado exemplos de interpretações que não obedecem a este preceito. Agora veremos casos onde as ligaduras assinaladas pelo próprio compositor são responsáveis por quebra de acentuação. Nos trechos analisados anteriormente (1.1.4), as ligaduras eram responsáveis por uma acentuação em colcheias; no trecho a seguir (compassos 245-247) elas acentuam o compasso de forma sincopada () . Aqui temos quatro quiálteras de três e uma de seis onde a primeira nota do compasso é deixada solta seguida por quatro grupos de notas ligadas três a três e um grupo de cinco notas ligadas.



Exemplo 18: compassos 245-247 da Ciaccona (urtext).

Sobre casos semelhantes ao trecho em questão, diz Butt (1990, p.190): “ Por vezes as ligaduras estão discordantes com o ritmo e a harmonia. Nestes casos as ligaduras estão normalmente indicando apenas o

agrupamento de um conjunto de notas”. Com esta afirmação, Butt alerta para o uso das ligaduras agrupando (e, por conseguinte, separando das demais) notas representativas dentro da retórica bachiana. Butt diz ainda (1990, p.191):

“As implicações das ligaduras na execução musical são de particular importância na interpretação da música. Elas podem estar relacionadas a elementos que parecem correr contra a métrica. Podem confirmar que tal agrupamento melódico é também ritmicamente importante. Claramente, Bach está atuando aqui como intérprete supremo da sua música. Sua atividade como executante é um estágio posterior no processo composicional, incidindo profundamente em um decoratio ‘superficial’”.

Na observação das edições vê-se uma concordância geral sobre esta variação. De formas variadas estas edições mantêm o sentido musical sugerido pelas indicações do compositor. As diferenças entre as diversas gravações e edições estão principalmente no plano da dinâmica. Nas edições mais atuais, caso de Carlevaro (1989) e Szeryng (1979) a acentuação é mantida rigorosamente, bem como nas gravações em instrumentos de época.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, titled "Edição Carlevaro", shows a complex melodic line starting at measure 245. It features numerous slurs and fingerings (e.g., 4, 2, 1, 3, 3, 1, 3, 3, 2, 0, 3, 0, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 3, 1, 0, 4, 2, 3, 3, 1, 3, 3, 1). The bottom staff, titled "Edição Henryk Szeryng", shows the same melodic line but with a different approach to slurs and fingerings, using fewer slurs and different fingerings (e.g., 4, 3, 3, 0, 3, 0).

Exemplo 19: compassos 245-247 da Ciacona: edições de Abel Carlevaro (pentagrama superior) e Henryk Szeryng (pentagrama inferior).

Carlevaro, por uma questão idiomática do violão, liga apenas as duas primeiras notas de cada grupo, sem deturpar em nenhum momento a figuração original das notas (1+3+3+3+3+5). Essa decisão foi tomada anteriormente na edição de Segovia (1934) e foi encontrada em todas as gravações em violão analisadas neste trabalho com exceção do registro de Narciso Yepes que não usa nenhum ligado e acentua os tempos fortes, ignorando assim todas as indicações do compositor. Sobre a decisão tomada por Segovia para este trecho escreveu Roselli (1990, p. 45):

“[...] na variação 61 (excetuando o provável erro de impressão no compasso 244, que liga inexplicavelmente duas notas fá) Segovia respeita muito bem o legato que inicia na segunda semicolcheia, utilizando um ligado que acentua levemente tal nota, deixando quando necessário, como nos compassos 245 e 246 o mi e o sol soltos, tocando-os presos na retomada”.

A única diferença entre as edições de Carlevaro e Segovia neste trecho, no que se refere à articulação, é que Segovia, no último grupo de cinco notas liga, além das duas primeiras entre si, as duas notas posteriores, criando assim uma acentuação a mais que divide o grupo de cinco em um grupo de duas e um de três notas (1+3+3+3+3+2+3). Segovia indica também um pianíssimo no início do trecho que cresce culminando em um fortíssimo ao final do compasso 247.

Edição Segóvia

The image shows a musical score for guitar, measures 245-247, from the Ciaccona. The score is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The score includes various fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4, 6) indicating specific techniques or fingerings. Dynamics are marked with *p* (pianissimo) at the beginning of measures 245, 246, and 247, and *f* (fortissimo) at the end of measure 247. There are also slurs and accents over certain notes.

Exemplo 20: compassos 245-247 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia.

Eduardo Fernández, além de respeitar o sentido das ligaduras de Bach, agrega um portato na primeira nota e na que precede o último grupo de cinco notas de cada compasso. Sendo assim, acentua o compasso de forma a congregar esta quebra (1+3+3+3+3+5) à acentuação mais recorrente na obra (♩ ♪).



Exemplo 21: compasso 245 da Ciaccona: representação gráfica da execução de Eduardo Fernández.

Nas gravações de violinistas se evidencia uma tradição interpretativa deste trecho contradissente com o original. Em seu registro, Milstein agrupa as notas de forma a acentuar regularmente (colcheias agrupadas duas a duas), apesar de respeitar o legato sugerido. Zehetmair intensifica a quebra, respeitando o legato e acentuando a primeira nota de cada grupo. Grumiaux (tal qual Milstein representante da geração romântica de executantes) difere dos demais violinistas por separar as cinco últimas notas de cada compasso entre si, usando para isso uma articulação *non legato*. Esta decisão se aproxima um pouco à edição de Siloti que, além de articular desta forma, agrega uma seqüência de baixos em movimento descendente, segregando

ainda mais este último grupo. Na edição de Brahms a notação nos diz o contrário: uma grande ligadura une os últimos oito tempos (1+3+3+3+8).

1.5 Ligaduras indicando polifonia implícita

Referindo-se à polifonia³⁶ implícita que aparece especialmente nas obras de Bach para instrumentos solistas sem acompanhamento, nos diz Yates (1998),

“O termo ‘*unaccompanied*’ [não-acompanhado], quando aplicado à música solo de Bach para instrumentos de corda representa um equívoco de terminologia. Na verdade, essas obras são *auto-acompanhadas*, com o acompanhamento embutido em uma linha ‘melódica’ junto da parte ‘solo’ propriamente dita. Bach subentende esta textura polifônica de três maneiras: através de arpejos, de saltos melódicos e de notas tocadas de forma simultânea”.

Muitas vezes as ligaduras nas obras de Bach para instrumentos de arco são indicativas desta polifonia implícita. Nestes casos, a articulação tem especial importância quando tratamos de arpejos e saltos, visto que nos acordes de notas tocadas simultaneamente não há necessidade de indicação dessa natureza. Veremos separadamente casos em que Bach usa arpejos e saltos para conquistar esta polifonia e, logo, um trecho misto, onde ambos recursos são empregados.

1.5.1 Ligaduras em arpejos

Um exemplo de uso de arpejos para caracterizar uma textura de melodia acompanhada está nos compassos 29-32 da Ciaccona (exemplo 22).

³⁶ O termo polifonia é usado por Yates de forma ampla, referindo-se a acompanhamentos em geral, não se restringindo ao seu sentido estrito de textura polifônica.

Neste trecho as indicações de ligadura do compositor estão justamente sobre as notas que definem a estrutura harmônica: fá-lá-ré³⁷, acorde de ré menor, compasso 29; dó#-mi-sol, primeira inversão do acorde de lá maior com sétima menor, no compasso 30; sib-ré-sol, primeira inversão de sol menor, no compasso 31; sol#-si-ré, acorde diminuto que resolve em lá-mi-ré, acorde de lá com apojatura, compasso 32. Desta forma se desenha um movimento de tônica, dominante, subdominante, dominante da dominante, dominante e Tônica (primeiro tempo do compasso 33).



Exemplo 22: compassos 29-32 da Ciaccona (urtext).

Tendo em vista que os acordes mencionados anteriormente (salvo o arpejo sib-sol-ré no compasso 31) são passíveis de serem compreendidos como acordes de quatro notas, estas ligaduras cumprem ainda uma segunda função. Com a separação dada pela articulação da última nota do grupo, esta passa a ser tratada como anacruse para a próxima célula musical.

Na edição de Szeryng são mantidas as ligaduras como no original fazendo apenas uma “correção” no primeiro grupo do compasso 29, onde liga

³⁷ Neste grupo o compositor assinala um ligado apenas entre lá e ré. Isso acontece porque na cabeça do grupo aparecem tocadas simultaneamente as notas ré (com função de baixo) e fá.

as notas fá-lá-ré, pelos motivos comentados anteriormente (ver nota 35). Polo (exemplo 23) liga as quatro notas do primeiro tempo no compasso 29, o que se explica por ser a quarta nota um fá, ainda pertencente ao acorde de ré. Desta forma o editor abre mão da relação de anacruse definida pelo desligamento da última nota fá do grupo. Esta relação de anacruse é respeitada e até reforçada por Pólo nos dois compassos posteriores onde ele indica portato para as notas sib (última semicolcheia do segundo grupo, compasso 30) e lá (última semicolcheia do segundo grupo, compasso 31). No compasso 32, Polo indica uma ligadura de seis notas, adicionando também portato às notas dó#-ré posteriores, chamando a atenção para a suspensão sobre o acorde de dominante (nota ré) que será resolvida em dó#.



Exemplo 23: compassos 29-32 da Ciaccona: edição de Enrico Polo.

Uma outra interpretação possível para a ligadura de duas notas do compasso 29 é que o compositor pretende separar o acorde do resto do grupo. Nas execuções de Milstein e Perlman temos um tratamento semelhante para este trecho. No primeiro tempo do compasso 29, ambos fazem um tenuto no intervalo harmônico ré-fá, e ligam as três notas posteriores. Tal qual Polo, eles

Por similaridade com os compassos posteriores podemos deduzir que esta figura se articula a três: três notas ligadas e uma desligada.

ligam a última semicolcheia do grupo, desfazendo assim a relação de anacruse entre o fá que finaliza o primeiro tempo e o que inicia o segundo. Nos demais compassos (30-32), Milstein faz uso de glissandos característicos da geração romântica de intérpretes de Bach, cumprindo função semelhante às ligaduras indicadas pelo compositor, ainda que, de forma anti-estilística aos olhares de hoje. Perlman respeita a articulação proposta por Bach nestes compassos.

As execuções de Zehetmair, Russell e Fernández respeitam as indicações do compositor ao longo de todo o trecho (c. 29-32), evidenciando as relações de anacruse e clarificando a polifonia implícita. Fernández e Russell agregam, cada um a seu modo, alguns baixos a este trecho, não alterando o encadeamento funcional da harmonia. Segovia trata cada um dos grupos em questão de forma diferente, mas em todos nega a relação de anacruse, pelo uso de ligados entre primeira e segunda, ou terceira e quarta notas dos grupos de quatro. Segovia indica ainda um portamento entre as duas últimas semicolcheias do primeiro grupo, solução adotada também por Bream, que nos remete àquela tradição romântica referida anteriormente.

1.5.2 Polifonia conquistada por saltos

Um exemplo de polifonia implícita conquistada por saltos melódicos está na segunda metade da variação 25, compassos 221-224. Aqui o compositor assinala ligaduras que destacam uma melodia em graus conjuntos. As notas remanescentes constituem a estrutura harmônica, tendo função de acompanhamento. No exemplo 24 temos o compasso 221 conforme o

manuscrito e, no pentagrama superior, uma transcrição em notação que evidencia as funções de cada figura dentro da textura musical.

The image displays two musical staves for measure 221 of the Ciaccona. The top staff, titled "Notação contemporânea", shows a melody in G minor with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The bottom staff, titled "Notação de Bach", shows the original notation with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). A slur covers the first four notes, and a fermata is placed over the final note.

Exemplo 24: compasso 221 da Ciaccona: possível notação usada atualmente, considerando a funcionalidade das notas (pentagrama superior); notação do compositor (pentagrama inferior).

A gravação de Fernández nos dá mostra de todos estes elementos. Fernández usa ligados mecânicos na melodia, caracterizando o legato sem estabelecer um padrão de emprego deste recurso. Bream, Williams e Russell também são claros na exibição dos elementos texturais, mas deturpam a articulação na primeira ligadura do compasso 223, por não desligarem a última nota da ligadura (ré) da nota posterior (fá). Bream e Williams usam inclusive um ligado mecânico entre essas duas notas, o que nos remete à edição de Segovia. Sobre a decisão de Segovia, Roselli (1990, p.45) diz que, “a ligadura posta sobre as primeiras duas notas do segundo tempo do compasso 223 revela a não atenção ao original”. Desta forma, a melodia que vinha seqüencialmente se desenhando em figuras de três notas, recebe uma quarta sem motivo aparente. Esta solução está influenciada pelo estilo segoviano de

execução desta obra, que prima por destacar a segunda figura ligada de cada compasso. Apesar de não fazer menção na sua edição, Segovia distingue este último grupo com uso de tenuto sobre as três notas e tocando mais forte (exemplo 25).

The image displays two musical staves for comparison. The upper staff is titled "Segóvia: Edição" and shows measure 221 with a treble clef, one flat key signature, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes, with a tenuto line placed above the last three notes of the measure. The lower staff is titled "Segóvia: Gravação" and shows the same measure. In this version, the last three notes have accents above them, and the first two notes have a tenuto line above them, indicating a different articulation and emphasis.

Exemplo 25: compasso 221 da Ciaccona: edição de Andrés Segovia (pentagrama superior) e representação gráfica da sua execução.

Carlevaro não faz indicação alguma de expressão neste trecho, mas sugere uso do polegar nas notas destacadas na gravação de Segovia. As edições de Szeryng e Polo destacam as três últimas notas de cada compasso com sinais de portato³⁸. Essas notas são um arpejo da dominante secundária, que direciona a harmonia para o compasso posterior. No entanto, Szeryng mantém a articulação sugerida por Bach, enquanto Polo agrupa as notas em quatro, separando sempre a primeira de cada grupo de semicolcheias, o que desfaz o sentido textural das ligaduras.

A execução de Milstein é diretamente representativa da decisão tomada por Polo. Perlman é claro na separação dos planos da textura, ainda que o gesto musical dê margem a uma ambigüidade que parece tender para o lado da indicação de Polo (agrupando quatro notas). Zehetmair toca staccatto a nota anterior e acentua a primeira nota da ligadura indicada pelo compositor, de forma a clarificar o gesto e planificar a textura.

1.5.3 Polifonia conquistada por saltos e arpejos

Temos também um exemplo de polifonia implícita na primeira parte da variação 25, compassos 217-220. O compositor expõe a polifonia fazendo uso das duas técnicas: arpejos de três notas (no início de cada compasso) e saltos melódicos (que separam as primeiras notas das demais nos tempos dois e três). Aqui, Bach constrói uma textura de três partes (exemplo 26): uma linha melódica aguda, um preenchimento harmônico com bordaduras (ré-dó#-ré), e uma linha de baixo formada pela nota mais grave de cada acorde.

³⁸Szeryng especifica no prefácio da edição que o sinal de portato deve ser compreendido como um destaque da nota e não propriamente como um portato, nem como um tenuto. Na edição de Polo entenderemos esta notação da forma tradicional.

Notação contemporânea

Edição Urtext (NBA)

Exemplo 26: compasso 217 da Ciaconna: possível notação usada atualmente, considerando a funcionalidade das notas (pentagrama superior); notação do compositor (pentagrama inferior).

Cabe ressaltar a diferenciação que o compositor faz nas figuras que compõem o que aqui chamamos de preenchimento: as bordaduras aparecem ligadas entre si e com a nota anterior, ou seja, em total legato; já no último tempo do compasso 220, as notas ré-dó#-mi aparecem desligadas. Essa diferenciação ocorre em função das figuras de retórica. Segundo Butt (1990, p. 193),

“A análise das ligaduras e figurações específicas se faz mais complexa pelo fato dessas ligaduras poderem exibir uma rítmica específica ou função afetiva – muitas vezes associada com a mecânica instrumental – que não necessariamente está relacionada com a figuração que constitui a linha musical. A ligadura no BWV 1005, Allegro Assai, por exemplo, está relacionada com o ritmo e não diretamente com as figuras empregadas. [...] Contudo, algumas figuras derivam da mecânica instrumental empregada.”

Ainda na figura 1 podemos observar duas das figuras referidas por Butt como “derivadas da mecânica instrumental empregada”, os tempos dois e três podem ser considerados como *messanza*³⁹.

A edição de Polo indica acentos nas cabeças dos compassos e uma ligadura que agrupa cinco notas, as quatro semicolcheias do primeiro grupo e a primeira do segundo, ligando a três as bordaduras e, por conseguinte, separando-as do resto. Desta forma o editor chama a atenção para a bordadura, numa decisão contrária à do compositor. Szeryng mantém as indicações de Bach, mas agrega um ligado de quatro notas ao último grupo do compasso 220, negando assim os preceitos retóricos comentados.

Carlevaro usa haste dupla destacando a linha de baixo, mas não faz nenhuma indicação com relação ao resto da textura. Segovia faz uso da haste dupla tal qual Carlevaro e acentua alguns baixos sem estabelecer um padrão. No terceiro tempo do compasso 218, Segovia põe haste de colcheia para o mi, na linha de baixo. Desta forma o editor sugere uma articulação *non legato*, contrastante com os demais baixos. Esta articulação não tem motivo musical aparente, sendo decorrente de um pressuposto técnico. Segovia usa também ligados mecânicos entre segunda e terceira notas da bordadura, assim fragmentando a figura. A indicação de piano para todo o trecho e a digitação em posições altas do instrumento (entre os compassos 217-219 todo o dedilhado está indicado acima da casa cinco) pode sugerir para muitos um

³⁹ Butt (1990, p. 20) atribui a Prinz (1673, p. 53-55) a definição de *messanza*. Segundo Prinz esta é uma figura de quatro notas que podem aparecer tanto agrupadas como não agrupadas.

caráter “romantizado”, mas devemos ponderar que este recurso de dinâmica e timbre remete diretamente ao afeto da passagem.

As gravações de Bream e Fernández são muito semelhantes neste trecho, excetuando o que tange ao andamento. Nelas estão claramente expostos os níveis da textura e uma ligadura a dois é posta nas cabeças das bordaduras, unificando-as. Russell e Williams também caracterizam perfeitamente os planos da textura sem uso de ligados mecânicos. Williams usa ligados apenas nas bordaduras do compasso 220, diferenciando estas das anteriores.

Milstein e Perlman têm concepções parecidas neste trecho, ambos enfatizam a bordadura como sugere a edição de Polo. Milstein, no compasso 220, toca as notas ré-dó#-mi no lugar da bordadura ré-dó#-ré, o que pode representar uma decisão arbitrária ou apenas um erro, já que a gravação em questão foi feita ao vivo.

2 LIGADURAS LONGAS

Trataremos nesse capítulo das ligaduras que agrupam mais de quatro notas. Segundo J. Butt (1990, p.180),

“Na música do século XIX dois níveis de ligaduras são freqüentemente usados: ligaduras curtas indicam os detalhes de articulação e ligaduras longas implicam em um ‘fraseado’ genérico. O termo ‘frase’ é cada vez mais evidente nos dicionários musicais do final do século XVIII. A definição de Rosseau na *Encyclopédie* (1751-7 vol. 12 p. 530) pareceu ter sido de grande influência, reaparecendo no *Dictionnaire* (1768 p.376). [...] Não há aparições autênticas do uso simultâneo de ligaduras grandes e pequenas na música de Bach examinada nesta pesquisa”.

Desta afirmação é possível deduzir uma característica do pensamento musical barroco. O “uso simultâneo de ligaduras grandes e pequenas” ao qual se refere Butt é típico da música de Beethoven ou Brahms. Nesta música é possível falar de ligaduras de frase, ou seja, ligaduras que indicam início e fim de uma frase musical completa. Em Bach as ligaduras longas indicam gestos musicais que, somados, formam uma frase propriamente dita, o que está relacionado a um processo de construção musical onde as melodias são formadas, nas palavras de Bruno Kiefer (1923, p.51), “mediante figuras”. De fato, Butt se refere a estas ligaduras como “figurativas” (p. 180).

Butt escreve a seguir, “[as ligaduras longas em Bach] podem, por um lado, indicar um estilo legato pouco usual, por outro, um longo gesto que pode ser articulado de diversas maneiras”.

Sobre o prelúdio BWV 995 para alaúde, diz Butt (1990, p. 180-181),

“Apenas as ligaduras mais curtas podem indicar um legato real no alaúde [i.e. mais de uma nota soando com um ataque de mão direita]. [...] a ligadura dos compassos 22-25 do prelúdio em questão sugere uma execução bastante livre para ser tocada ‘de um só fôlego’ com o mínimo possível de articulações intermediárias. Claramente, este longo agrupamento de notas tem algo em comum com os conceitos de ‘fraseado’”.

No exemplo 27, temos os compassos 22-25 do prelúdio da suíte BWV 995 para alaúde, o mesmo trecho com as ligaduras indicadas pelo compositor na versão para violoncelo BWV 1011 e na tablatura de um alaudista anônimo contemporâneo de Bach.

The image displays three musical staves for comparison. The top staff, labeled 'Violoncelo', shows a melodic line in G major with a long slur over measures 22-25. The middle staff, labeled 'Alaúde', shows the same melodic line with a long slur over measures 22-25. The bottom staff, labeled 'Tablatura', shows the same melodic line with a long slur over measures 22-25. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tablature staff uses a G-clef and includes fret numbers below the notes.

Exemplo 27: compassos 22-25: do Prelúdio BWV 1011 para violoncelo (pentagrama superior), da transcrição para alaúde do compositor (BWV 995, pentagrama intermediário) e de tablatura feita por um alaudista do século XVIII (pentagrama inferior).

Sobre a tablatura em questão nos diz Tilman Hoppstock (1994, p. 18-19),

“Esta versão tem especial importância na avaliação das práticas de transcrição dos alaudistas da época. Não podemos saber o nível de satisfação que teria o compositor com as consideráveis alterações no prelúdio. [...] Em alguns lugares, alterações foram feitas levando em consideração o som, sem preocupação com dificuldades técnicas. É impressionante que quase todas notas ligadas no original são tocadas novamente na versão da tablatura. [...] É uma interessante observação que as ligaduras no manuscrito de Bach usualmente indicam o fraseado, enquanto na tablatura do arranjador as ligaduras indicam exclusivamente instruções de como tocar, o que indica a articulação propriamente dita”.

Na Ciaccona não encontramos ligaduras da dimensão do trecho discutido acima. As maiores não chegam a agrupar um compasso inteiro. Não obstante, a Ciaccona está repleta de ligaduras com este mesmo significado, como veremos a seguir.

2.1 Ligaduras marcando mudança de harmonia

Nos compassos 49-51 da Ciaccona, temos ligaduras de oito notas. Estas ligaduras indicam um gesto musical que confere unidade aos três compassos, de forma a clarificar o caráter seqüencial do trecho. Observe no exemplo 28, como a primeira ligadura começa na nota ré, a segunda começa na nota dó, e a terceira na nota si bemol, caracterizando uma seqüência.



Exemplo 28: compassos 49-51 da Ciaccona (*urtext*).

Observamos ainda que, na cabeça de cada compasso temos as notas ré, mi, ré, dó sustenido (c. 52), respectivamente 1^o, 3^o, 3^o e 3^o graus da harmonia. Sendo assim, as notas iniciais das ligaduras, que são as fundamentais dos acordes contribuem para a definição da harmonia.

Nos diz Keller (1955, p. 100),

“Via de regra, Bach concebe o legato de uma maneira emocional, como sinal de tristeza, de dor serena, como no começo da cantata nº 46 (*Schauet doch und sehet* - Olha e vê), na cantata nº 21 (*Seufzer, tränen, Kummer, Not* - Suspiros, lágrimas, penas, aflição), na sinfonia de introdução à Cantata nº 11 (*Weinen, Klagen* - Chorar, lamentar-se), na Cantata nº 85 (*Seht, was die Liebe tut* - Vê o que faz o amor). Várias vezes,

agregada ao legato está a expressão piano, o que nos permite concluir que devem se interpretar suavemente também os movimentos lentos em legato da música de câmara, das trio sonatas para órgão e do Concerto Italiano”.

Nas edições para violão analisadas neste estudo (exemplo 29) não há indicações de articulação que cumpram a função da ligadura do original. No caso da edição de Segovia isso se justifica porque ele agrega baixos com as notas fundamentais dos acordes em cada cabeça de compasso. Desta forma, as ligaduras perdem a sua função de sublinhar a seqüência harmônica, como comentado anteriormente. Segovia também usa ligados mecânicos de maneira não padronizada, o que podemos interpretar como uma forma de conquistar o legato, mas também podemos entender como motivado puramente por uma facilidade digital.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, titled "Edição Carlevaro", shows measures 49-51 with annotations "maim", "ami", "pami", and "C III". The bottom staff, titled "Edição Segovia", shows the same measures with annotations "am", "mi", and "am". Both staves include fingerings and dynamics like "p" and "pp".

Exemplo 29: compassos 49-51 da Ciaccona: edições de Abel Carlevaro (pentagrama superior) e de Andrés Segovia (pentagrama inferior).

Carlevaro não usa qualquer artifício de mão esquerda para gerar o legato, o que sugere que o mesmo deve ser conquistado pela mão direita. Sobre esta variação diz Carlevaro (1989, p. 16),

“Percebe-se uma mudança de atmosfera com respeito à variação anterior, expressa em frases que vão conformando em cada compasso uma seqüência A-B, repetida nos compassos seguintes. Em cada um dos três primeiros existem duas harmonias unidas por uma nota comum (re, dó, sib, respectivamente)”.

A nota comum referida por Carlevaro é o terceiro tempo de cada compasso. Carlevaro ainda enfatiza a nota que encabeça cada último grupo de semicolcheias. Esta é escrita em sua edição com haste dupla, ressaltando sua função dupla de melodia e baixo simultâneo, sendo a única indicação expressiva neste trecho. Assim ele alerta, de forma diferente à de Bach, para a seqüência harmônica. Enquanto Bach assinala uma ligadura marcando a segunda nota de cada compasso (fundamental da harmonia), Carlevaro marca a cabeça do último tempo do compasso (sib, lá, sol), que prepara a harmonia do compasso posterior.

As duas edições para violino analisadas (exemplo 30) mantêm a ligadura tal qual a original. Polo reforça o sentido da ligadura pondo um sinal de portato nas notas que iniciam cada compasso, de modo a separá-las das notas agrupadas. Para todo o trecho, Polo pede um piano, o que coincide com a afirmação de Keller vista anteriormente. Szeryng pede um mezzo-piano para as notas da ligadura, destacando-as desta forma. Ambos mudam a direção do arco na primeira nota do grupo ligado.

The image displays two musical staves for measures 49-51 of the Ciaccona. The top staff, titled 'Edição Enrico Polo', shows a sequence of six measures with a dynamic marking of *p*. The bottom staff, titled 'Edição Henryk Szeryng', shows the same sequence with dynamic markings alternating between *mp* and *p*. Both editions feature complex fingering patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with some notes marked with a circled 'o'.

Exemplo 30: compassos 49-51 da Ciaccona: edições de Enrico Polo (pentagrama superior) e de Henryk Szeryng (pentagrama inferior).

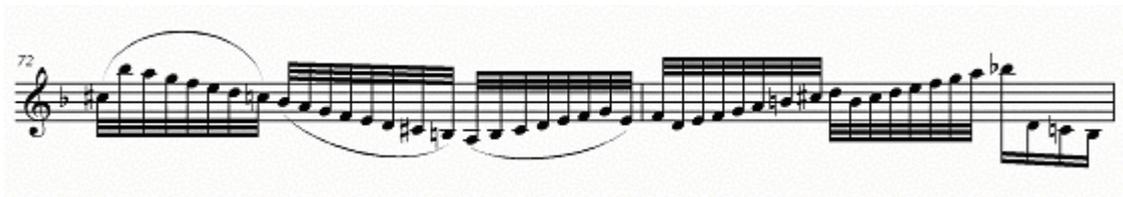
Outros trechos da Ciaccona que representam seqüências harmônicas, serão analisados em outros capítulos por somarem outros significados possíveis, caso dos compassos 30-32 (arpejos), compassos 53-56 (polifonia implícita), compassos 244-246 (quebra de acentuação) e compassos 121-123 (polifonia implícita).

2.2 Ligaduras caracterizando mudança de afeto

Já vimos, anteriormente, como a articulação em Bach geralmente está ligada à retórica, fazendo parte do *decoratio*, explicitando ou obscurecendo figuras e caracterizando afetos. As ligaduras bachianas tanto podem gerar um afeto pela união-separação de grupos de notas, como podem reforçar um afeto já existente. Segundo Butt (1990, p. 191),

“As ligaduras muitas vezes são usadas para evocar um *Affekt* particular. Nesses casos, elas confirmam algo que já está evidente nas notas, ou impõem um *Affekt* particular em notas que poderiam ser interpretadas de diversas maneiras”.

Veremos agora onde Bach, fazendo uso da articulação, promove mudança de afeto. Entre os compassos 72-73 da Ciaccona temos o fim de uma variação e início de outra.



Exemplo 31: compassos 72 e 73 da Ciaccona (*urtext*).

A variação compreendida entre os compassos 65-72 é uma seqüência cuja figura geradora se caracteriza pela soma de duas células rítmicas primordialmente em semicolcheias e uma em fusas, enquanto a variação posterior (compassos 73-80) inicia com uma seqüência onde a figura básica é a soma de duas células rítmicas em fusas e uma em semicolcheias.

The image displays a musical score for Example 32, measures 65-80 of the Ciaccona. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 65-67) is labeled 'A' and contains two bracketed segments, 'a' and 'b'. The second staff (measures 68-69) continues the melodic line. The third staff (measures 70-71) continues the melodic line. The fourth staff (measures 72-73) is labeled 'B' and contains two bracketed segments, 'a'' and 'b''. The fifth staff (measures 74-75) continues the melodic line. The sixth staff (measures 76-77) continues the melodic line. The seventh staff (measures 78-79) continues the melodic line. The eighth staff (measures 80-81) concludes the passage.

Exemplo 32: compassos 65-80 da Ciaccona: “A”- variação compreendida entre os compassos 65-72, “B”- variação compreendida entre os compassos 73-80, “a”- duas figuras primordialmente em semicolcheias, “b”- figura primordialmente em fusas, “a'”- duas figuras primordialmente em fusas, “b'”- figura primordialmente em semicolcheias.

A semelhança das alturas e, principalmente, do ritmo entre essas duas variações (ainda mais evidente quando comparadas com o resto da obra), torna difícil a separação entre as mesmas. Se ignorarmos as ligaduras assinaladas pelo compositor, veremos uma unidade de carácter musical entre elas. Aqui a articulação é o elemento responsável pela clareza na separação das variações.

Nas palavras de Butt (1990, p. 192),

“As ligaduras impõem uma mudança de *Affekt* nos compassos 72-73 da Ciaccona BWV 1004. Aqui a figuração corrente é virtualmente a mesma para os dois compassos. Contudo, o desaparecimento das ligaduras no ponto exato onde inicia a próxima variação de quatro compassos sugere que um contraste definido está implícito e que o executante não deve seguir ligando continuamente; a articulação torna-se um elemento de variação técnica. [...] as ligaduras de Bach refletem o comando do compositor exercido sobre o intérprete, impondo um *Affekt* específico em notas ‘neutras’”.

Este argumento também é defendido por Betancourt (1999, p. 38-9),

“Ligaduras longas ajudam a entender a direção de movimentos específicos, como aquelas dos compassos 72-73. [...] Veja que no compasso 73 Bach não põe ligadura. Isso indica uma mudança de *affekt* definindo este compasso como pertencente a uma nova variação”.

Sobre as ligaduras longas da variação dos compassos 65-72, Betancourt diz que “acentuando a primeira nota de cada grupo o pulso básico de semínima pode ser mantido, obtendo no violão um efeito paralelo ao do violino”. Este efeito sugerido por Batancourt já é uma tradição de execução da

Ciaccona ao violão, e pode ser observado, por exemplo, nas gravações de Bream e Williams.

Williams, na variação 8, liga as fusas duas a duas, à maneira sugerida na edição Segovia. No entanto, Williams usa acentos que desenhavam as figuras de forma parecida ao que sugerem as ligaduras do original, usando o mesmo critério apresentado por Betancourt. Na variação 9, Williams diminuiu consideravelmente o número de ligados como forma de representar o novo *affekt*.

Bream usa sempre um ligado mecânico entre a primeira e a segunda nota de cada grupo, conquistando assim a clareza no desenho formado pelas ligaduras de Bach. Fazendo uso do staccato, ele separa as células mencionadas anteriormente (predominantemente em fusas ou em semicolcheias), criando assim dois planos de afeto em cada uma das variações em questão, o plano das figuras lentas em staccato e o plano das figuras rápidas em legato. Bream faz ainda um tenuto na nota do# que inicia o compasso 76 e na nota ré que inicia o compasso 77, o que reforça o caráter de final de seção. Desta forma ele unifica todo o trecho entre os compassos 65-76 formando uma só variação.

The image displays a musical score for Example 33, covering measures 65 to 80 of the Ciaccona. The score is presented in a single system with six staves. The first five staves are grouped under the label 'A' and correspond to measures 65 through 76. The sixth staff is labeled 'B' and covers measures 76 through 80. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings and phrasing slurs throughout the piece.

Exemplo 33: compassos 65-80 da Ciaccona: “A”- variação entre os compassos 65-76, “B”- nova variação.

Como já mencionamos, Segovia liga na sua edição (exemplo 34) as figuras em fusas de duas em duas notas. Sobre “ligaduras sobre várias notas” diz Roselli (1990, p. 46),

“Esse é um dos problemas mais delicados para o transcritor, devendo fazer frente à carência, por assim dizer, natural do nosso instrumento [violão]. Quase sempre Segovia resolve o problema ligando as notas de uma escala duas a duas, obtendo assim um efeito satisfatório se não se acentuam muito as notas internas [...]”.

Tal qual Bream, Segovia unifica um trecho maior como uma grande variação de 11 compassos (compassos 65-76), mas usa a articulação de forma a seccionar o trecho em três partes. Na primeira, compassos 65-68, Segovia mantém o legato para as duas figuras (fusas e semicolcheias); na segunda, compassos 69-72, indica um legato nas figuras em fusas e staccato nas figuras em semicolcheias; e, na terceira, compassos 73-76, indica legato nas fusas e portato nas semicolcheias. As indicações de dinâmica que acompanham estas articulações sugerem um crescendo ao longo dos 11 compassos chegando ao ponto culminante de dramaticidade no compasso 76 e descansando com um piano “suave” (nas palavras de Segovia) no compasso 77. Este entendimento da forma é característico da tradição romântica de execução da Ciaccona. Na versão orquestral de Stokowski a entrada da suposta nova variação, no compasso 77, é caracterizada por uma mudança substancial de instrumentação. Após um *tutti* das cordas, esta sessão é tocada apenas por flauta e oboé, que se revezam na melodia, e fagote.

3 COMENTÁRIOS SOBRE A TRANSCRIÇÃO

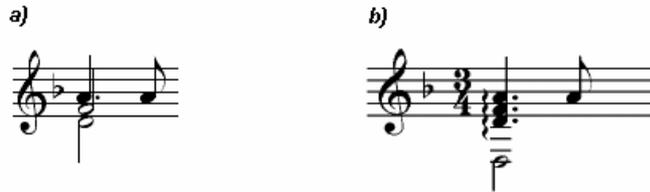
3.1 Alteração e adição de notas

Na transcrição apresentada no apêndice 1, o autor tanto deslocou de oitava algumas notas como agregou outras, no intuito de adaptar esta obra para o idioma do novo meio, o violão. Estas alterações visam aproveitar a maior extensão do violão no registro grave, bem como suas capacidades polifônicas. Esta decisão remonta as transcrições de Bach para o alaúde de obras originais para violino e violoncelo, caso da Suite BWV 995 para alaúde, transcrição da Suite BWV 1011 para violoncelo, e da Suite BWV 1006a para alaúde, resultante da transcrição da Partita BWV 1006 para violino.

3.1.1 Notas adicionadas para preenchimento harmônico

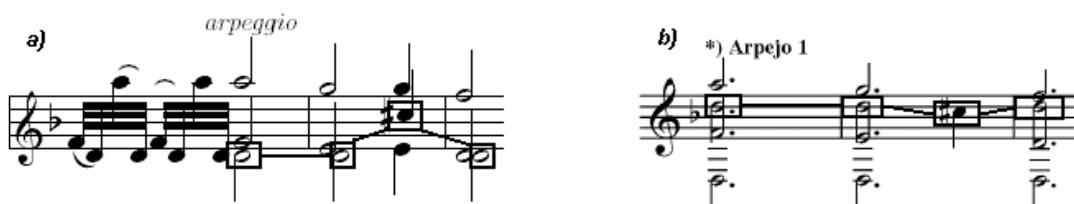
Já no primeiro compasso da obra, o ré da quarta linha suplementar inferior é incorporado visando reforçar o caráter grave do acorde de ré menor. No compasso 3, os acordes de ré menor e si bemol maior são alterados como forma de preenchê-los e torná-los anatômicos no violão, decisão tomada em quase todas as transcrições para violão analisadas neste trabalho, à exceção

de Betancourt. Casos de preenchimento de acordes ocorrem ao longo de toda a obra.



Exemplo 35: Ciaccona compasso 1: a) original b) transcrição com adição de baixo

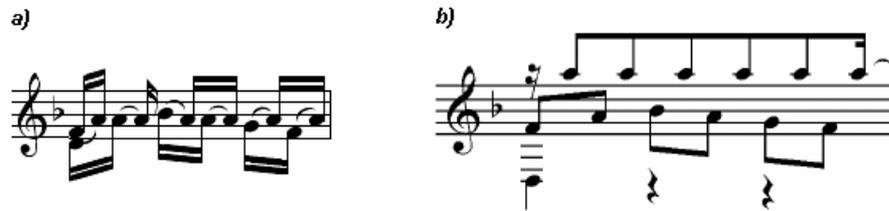
Nas duas variações em arpejos, compassos 89-120 e 201-208, vários acordes são alterados para evitar deslocamentos de oitava na condução das vozes. Aqui, o idioma do violão permite que as vozes do contraponto se mantenham na mesma oitava, ao contrário do violino.



Exemplo 36: a) condução das vozes no original, b) condução das vozes na transcrição

Ainda neste trecho, a nota ré da quarta linha suplementar inferior aparece várias vezes, sendo esta outra tradição das transcrições desta obra para violão. Outro trecho onde há alteração de oitava é o dos compassos 229-

240. Aqui a mudança de oitava da nota pedal permite que esta seja sustentada durante toda a variação.

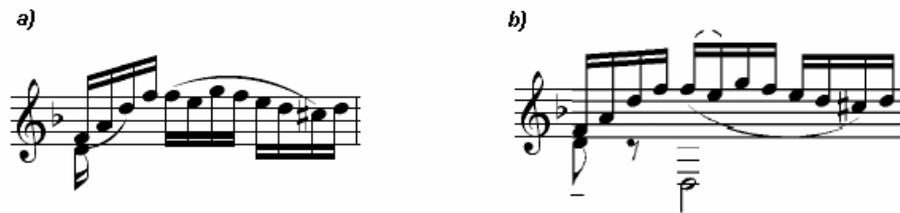


Exemplo 37: Ciaccona compasso 229: a) original, b) transcrição com deslocamento de oitava da nota pedal

Há também os casos onde as notas agregadas formam um contraponto com as notas do original, como no trecho entre os compassos 169-176, onde Bach usa o máximo de notas possíveis de serem tocadas simultaneamente no violino. Aqui, as notas foram adicionadas com vista a usar também o máximo de notas simultaneamente no violão. Em outros casos, como os compassos 53-55, notas são agregadas completando um contraponto subentendido pelo compositor.

3.1.2 Notas adicionadas para reforçar a articulação

Em vários casos de notas adicionadas, estas cumprem a função de reforçar o sentido da articulação, ou seja, aparecem marcando o início de um grupo de notas. Um exemplo está no compasso 29, onde o baixo ré aparece na cabeça do segundo tempo, coincidindo com o início da indicada pelo compositor. O mesmo acontece nos compassos 40, 45 e 125.



Exemplo 38: Ciaccona compasso 29: a) original, b) transcrição com adição de baixo

Há também os casos onde as ligaduras cumprem função de acentuação e os baixos adicionados são condizentes com estes acentos. Esta decisão aparece freqüentemente nas transcrições de Bach de obras para instrumentos tradicionalmente melódicos, como flauta, violino e violoncelo, para instrumentos harmônicos, cravo e alaúde. Na presente transcrição, podemos observar esta solução nos compassos 65-73, onde o baixo ré do compasso 73 atua também na separação das variações.

The image shows two musical staves. Staff a) is a single treble clef staff with a complex melodic line featuring many sixteenth notes, some beamed together, and a slur over a large section. It ends with a trill marked 'tr'. Staff b) is a two-staff system with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The top staff is identical to staff a). The bottom staff contains a bass line with several notes, including a whole note chord and a half note, with a slur over the first two notes. Dashed lines connect the notes in the top staff to the notes in the bottom staff, indicating the relationship between the two.

Exemplo 39: Ciaccona compassos 72-73: a) original, b) transcrição com adição de baixo

Temos ainda os casos onde as ligaduras bachianas salientam um encadeamento harmônico que está implícito, e que no violão podem aparecer efetivamente pela adição dos baixos. Os compassos 49-51, já amplamente analisados no subtítulo “ligaduras marcando mudança de harmonia” são exemplo disso.

3.2 Inversões e duplicações das hastes

Em diversas ocasiões ocorrem inversões das hastes. Nos compassos 81-83, por exemplo, as notas das cabeças de compasso tiveram suas hastes invertidas por representarem função de baixo. Além da mudança de direção, há a alteração da duração que a haste representa, definindo com mais precisão o quanto estas notas serão sustentadas.



Exemplo 40: Ciaccona compasso 81: a) original, b) transcrição com inversão de haste

Em outras situações há duplicação das hastes, como nos compassos 241-244, onde as primeiras notas de cada arpejo cumprem duas funções: a de baixo do acorde a ser arpejado e a de nota da melodia.



Exemplo 41: Ciaccona compasso 241, a) original, b) transcrição com duplicação de hastes

3.3 Adição de ligaduras

Na transcrição, o autor optou por manter todas as ligaduras do manuscrito de Bach como forma de dar autonomia ao executante na tomada de decisões referentes a estas. As ligaduras pontilhadas são demonstrativas das soluções do autor e denotam recursos mecânicos que visam colaborar com as inflexões sugeridas pelas ligaduras do compositor.

No compasso 88, os ligados mecânicos indicados são responsáveis por uma leve acentuação que é convergente com o significado das ligaduras de Bach.

a)



b)



Exemplo 42: Ciaccona compasso 88: a) original, b) transcrição com adição de ligados mecânicos

CONCLUSÃO

No presente trabalho vimos, através da análise comparativa de edições e gravações, auxiliados por referenciais teóricos, como os sinais de articulação, mais precisamente as ligaduras no caso da obra estudada, incidem sobre a textura, a harmonia, o ritmo, a melodia (ou as figuras que a compõe) e a representação dos afetos, conseqüentemente definindo o caráter musical da execução.

No capítulo um, sobre ligaduras curtas, estudamos as ligaduras de suposta função mecânica (Ligaduras em função da mecânica), constatando que estas, ainda que cumpram também este papel, não se desvinculam de pressupostos musicais. Elas, muitas vezes, ocultam figuras semânticas, conferindo variedade ao texto musical e um nível de ambigüidade que desperta o interesse do ouvinte, desta forma definindo a característica sonora da passagem.

No subtítulo dois (Ligadura em resolução de apojatura), vimos como a apojatura é um recurso expressivo primordial da retórica barroca. Observamos que apoiá-la, sustentá-la e resolvê-la bem (piano e legato), não é

apenas fundamental por uma questão de estilo de execução, mas, acima de tudo, é imprescindível para o correto entendimento da oratória do discurso musical. Observamos também a tradição do uso de trinados nestas situações, devendo estes estarem de acordo com sua função (ligar apojatura e resolução), a fim de não deturpar o sentido da ligadura.

Quando tratamos de ligaduras em pedal, constatamos que, nas obras de Bach para instrumentos de arco, as ligaduras entre duas notas visam aclarar esta textura sem o intuito de separar as notas duas a duas, mas sim criando um efeito sonoro peculiar que sugere ao ouvinte a duração contínua da nota pedal. Encontramos figuras de retórica que formam parte do afeto “doloroso” desta passagem repleta de dissonâncias e cromatismos, concluindo assim que, nesta variação, há um ideal de legato contínuo em conformidade com o afeto supra-comentado.

No subtítulo quatro (Ligaduras indicativas de acentuação rítmica), estudamos as ligaduras que acentuam o compasso de forma regular (Ligaduras responsáveis por acentuação hierárquica), ou seja, de acordo com a hierarquia entre tempos fortes e fracos do compasso. No primeiro exemplo analisado encontramos uma função retórica fundamental cumprida pelos ligados entre duas notas. Aqui os ligados acentuam os tempos fortes, ligando-os à nota posterior e, desta forma, conferem peso à nota precedente. A não execução destes ligados intensifica a relação de anacruse (Keller, p. 55). Na subdivisão “ligaduras responsáveis por quebra de acentuação hierárquica”, estudamos os compassos 244-246 da obra, onde as ligaduras acentuam o

compasso de forma irregular. Percebemos aqui uma tendência, principalmente por parte dos executantes de gerações passadas, de “regularizar” a acentuação, desfazendo a função da articulação sugerida pelo compositor e deformando a figuração que forma a melodia.

Quando comentamos sobre as ligaduras que indicam polifonia implícita, concluímos que na escrita musical das obras de Bach para instrumentos de arco as ligaduras, muitas vezes, estão propondo efeitos sonoros que possibilitam texturas polifônicas (seja um acompanhamento da linha melódica ou um contraponto propriamente dito) em instrumentos tradicionalmente usados com incumbência monódica. Neste caso, as ligaduras podem estar destacando um acorde arpejado (Ligaduras em arpejos) ou sublinhando uma figura melódica pela relação intervalar (Polifonia conquistada por saltos), ou ainda cumprindo ambas funções em um mesmo compasso (Polifonia conquistada por saltos e arpejos).

No segundo capítulo, sobre ligaduras longas, vimos que estas, diferentemente da maioria dos compositores do século XIX, são raras na obra de Bach. Isto ocorre por uma diferença básica de construção melódica. Observamos como na música barroca em geral a melodia é composta por figuras musicais e estas raramente compreendem mais de um compasso. Portanto, a articulação indicada por Bach está sempre relacionada às figuras referidas, ou a gestos musicais que compreendem as mesmas, e nunca a uma frase musical propriamente dita. No subtítulo “Ligaduras marcando mudança de harmonia”, tínhamos ligaduras cuja função primordial era acompanhar a

direcionalidade harmônica. Constatamos que no exemplo analisado elas destacavam a primeira nota do agrupamento, que era a fundamental do acorde. Concluímos ainda que no violão esta função passava a ser secundária, já que, nas edições e gravações analisadas, os baixos agregados nas transcrições cumpriam tal função. Por fim, falamos sobre Ligaduras caracterizando mudança de afeto. Ao longo do trabalho vimos que, de alguma forma, as indicações de articulação em Bach estão sempre relacionadas aos afetos e às figuras de retórica. Todavia, no trecho analisado elas determinavam uma mudança de afeto, o que acabava por transformar o próprio entendimento da forma.

Este estudo admite a multi-funcionalidade das ligaduras analisadas e um determinado nível subjetivo que as divide de acordo com a característica principal de cada uma. Esta estrutura foi assim delimitada de forma a tornar mais clara a separação dos trechos a serem analisados. Esperamos que as reflexões contidas no presente trabalho venham a contribuir com o estudo da música de Bach e a elucidação de questões interpretativas pertinentes à mesma, tanto quanto contribuiu com o crescimento musical do próprio autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARON, Ernst Gottlieb. *Study of the Lute (1727)*. Trans. Douglas Alton Smith. Redondo Beach, CA: Instrumenta Antiqua Publications, 1976.

BETANCOURT, Rodolfo J. *The Process of transcription for guitar of J. S. Bach Caconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004*. University of Denver. Colorado, 1999.

BUTT, John. *Bach Interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*. 278 p. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

DART, Thurston. *The Interpretation of Music*. Hutchinson, 1954.

DOLMETSCH, Mabel. *Personal Recollections of Arnold Dolmesch*. Routledge and Kegan Paul: London, 1957.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1963.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Essays on J. S. Bach's Works for lute*. Ediciones ART: Montevideo, Uruguay, 2003.

GOLUSES, Nicholas. "J.S. Bach and the Transcription Process." *Guitar Review* 77 (Spring 1989): 14-22.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução de Luis Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Traduzido por Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

KELLER, Hermann. *Fraseo y Articulación: contribución a una lingüística musical*. Tradução de Juan Jorge Tomás. EUBA. Buenos Aires. 1964.

KIEFER, Bruno. *Música Alemã: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e Schumann*. Editora Movimento: Porto Alegre, 1985.

LEATHWOOD, Jonathan. *Reading Bach's Ideas: The Prelude to BWV 998*. EGTA Guitar Journal, pp 14-32. 2000.

MASSIN, Jean & Brigitte; *História da Música Ocidental*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.

MOORE, John. *Complete Encyclopedia of Music, Elementary, Technical, Historical, Bibliographical, Vocal and Instrumental*. Oliver Ditson and Co.: Boston, 1854, Appendix 1875.

ROSELLI, Eros. In: *Il "Fronimo"*, vol. 18, nº 71: ed. Ruggero Chiesa, Itália, 1990.

SADIE, Stanley. "*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*".

TARUSKIN, Richard. *The Musicologist and the Performer*. *Journal of Musicology*. 1982).

THOELNE, Helga. *Johann Sebastian Bach, Ciaccona: Tanz oder Tombeau. Verbogene Sprache eines berühmten Werkes*. Veröffentlichungen des Historischen Museums Köthen / Anhalt XIX, Cöthener Bach-Hefte 6, Köthen 1994.

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

WILLIAMS, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach. II - Works Based on Chorales*. Cambridge University Press: Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1980.

YATES, Stanley. "*Bach's Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar*." *Classical Guitar Magazine*, England (Nov. 1998-Feb. 1999).

YATES, Stanley. "*Bach's Unaccompanied Cello Music: An Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Modern Guitar*". Soundboard, USA (Winter, 1996).

EDIÇÕES

BACH, J. S. *Drei Sonaten und drei Partiten für violino solo*. Neue Bach-Gesellschaft edition: Leipzig, 1900.

BACH, J. S. *Drei Sonaten und drei Partiten für violino solo*. Bärenreiter Kassel Basel London – BA 5116, 1959.

BACH, J. S. *Sonaten und Partiten für violine solo*. Ed. Henryk Szeryng. B. Schott's Söhne, Mainz, 1981.

BACH, J. S. *Chaconne*. Ed. Andrés Segovia. B. Schott's Söhne, Mainz, 1934, renewed 1963.

BACH, J. S. *Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext für gitarre*. Published by Tilman Hoppstock, after the manuscripts, 138 p, Darmstadt: PRIM, 1994.

BACH, J. S. *Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. Ed. Stanley Yates. Mel Bay Publications: Pacific, 1998.

BACH, J. S. *6 Sonate & Partite per violino solo*. Edizione Enrico Polo. Ricordi Americana, Buenos Aires, s.d.

BACH, J. S. *Chaconne*. Arranged by A. Siloti after the F. Bussoni's Transcription and the "Bach-Society" – Edition. Carl Fischer Inc., New York, 1924.

BACH, J. S. *Chaconne*. Arranged by J. Brahms (for left hand alone). S.d.

BACH, J. S. *Chaconne BWV 1004*. Ed. Abel Carlevaro (Master Class volume IV). Chanterelle: Heidelberg, 1989.

GRAVAÇÕES

BREAM, Julian. *J. S. Bach by Julian Bream*. EMI Classics, D 106073, 1992.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *The Lute Suites*. London, Decca 421-434-2, 1987.

MORENO, José Miguel. *De Occulta Philosophia*. GCD 920107. Glossa. 1998.

PAERLMAN, Itzhak. *Sonatas & Partitas for solo violin*. EMI, 7-49483-2, 1986-1987.

RUSSELL, David. *David Russell plays Bach*. Telarc, CD-80584, 2003.

SEGOVIA, Andrés. *The Legendary Andrés Segovia in an All-Bach Program*. MCA Classics, MCAD-42068, 1987.

WILLIAMS, John. *John Williams plays Bach*. Sony Classical, 2-089612, 1975, 1984, 1988.

ZEHETMAIR, Thomas. *Sonatas & Partitas for solo violin*. Teldec, 9031-76138-2, 1992/1983.

RUDIN, Alexander. J. S. Bach Cello Suítes. 8.555992-93. HNH International. Naxos, 2002.

SMITH, Hopkinson. Sonatas & Partitas. AD 124. Astrée – naïve: Austria, 1999-2000.

STOKOWSKI, Leopold. Bach Stokowski transcriptions. Stokowski Symphony Orchestra (1947-50). RCA, 1992.

**APÊNDICE A – CIACCONA (TRANSCRIÇÃO: THIAGO
COLOMBO DE FREITAS)**

Ciaccona BWV 1004

J.S.Bach
(1685 - 1750)

Transcrição: Thiago Colombo

The musical score for Ciaccona BWV 1004 by J.S. Bach, transcribed by Thiago Colombo, is presented in a single system with eight staves. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by its intricate harmonic structure and rhythmic complexity, typical of Bach's ciacconas. The score is divided into measures, with bar numbers 7, 12, 17, 22, 27, 31, and 35 indicated at the start of their respective staves.



65



68



70



72



74

p m i p m i



76



78



81



84



86



88

*) Arpejo 1



91



98



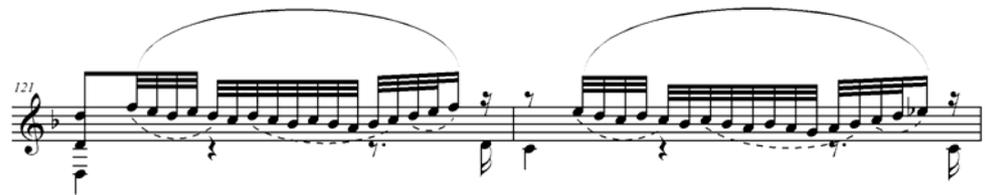
106



114



121





Musical score for a piece in D major, measures 137-179. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The melody is highly active, with frequent sixteenth-note runs and slurs. The piece concludes with a final cadence in measure 179.

Measures 137-179 are shown, with measure numbers 137, 160, 163, 166, 169, 172, 175, and 179 indicated at the start of their respective staves.

184

191

198 *) Arpejo 2

204

210

214

217

220

This musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music, numbered 184 through 220. The notation includes various rhythmic patterns, chords, and melodic lines. A specific section starting at measure 198 is labeled '*) Arpejo 2' and is indicated by a dashed line above the staff. The score concludes with a final measure at 220.

8
223

226

228

230

233

236

239

242



Arpejo 1



Arpejo 2



ANEXO A – CIACCONA (MANUSCRITO)

Ad libitum.

The image displays a page of handwritten musical notation. At the top left, the word "Ad libitum." is written in a cursive hand. Below this, there are eleven staves of music. The notation is highly detailed, with many slurs, ties, and complex rhythmic figures. The staves are arranged vertically, and the music appears to be a single melodic line or a transcription of a single instrument's part. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's manuscript.

This page contains a handwritten musical score for a piece, likely for a string quartet or similar ensemble. The score is written on 12 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with the instruction *V: volti presto:* written in cursive at the bottom right. The paper shows signs of age and wear, with some discoloration and a vertical crease on the left side.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 46. The page contains ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is highly complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are numerous slurs and ties throughout the score, indicating melodic lines and phrasing. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The page is numbered '46' in the top left corner.

A page of handwritten musical notation consisting of 12 staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch. At the bottom right of the page, there is a handwritten instruction: *V. molto presto*.

48

The first system of the Chaconne, BWV 1004, consists of three staves. The top staff is the first violin part, the middle staff is the second violin part, and the bottom staff is the basso continuo part. The music is highly rhythmic and features intricate counterpoint.

Sonata 3^{da} a Violino solo senza Basso

The second system continues the complex polyphonic texture of the Chaconne, BWV 1004, with three staves of music.

The third system continues the complex polyphonic texture of the Chaconne, BWV 1004, with three staves of music.

The fourth system continues the complex polyphonic texture of the Chaconne, BWV 1004, with three staves of music.

This facsimile of J. S. Bach's
Chaconne (BWV 1004) is
reproduced by kind permission
of the Staatsbibliothek,
Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

The fifth system continues the complex polyphonic texture of the Chaconne, BWV 1004, with three staves of music.