

Universidade Federal do Paraná  
Programa de Pós Graduação em Música

**MARCELO TEIXEIRA**

**O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos  
opcionais das Suítes para violoncelo de Bach**

CURITIBA  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade Federal do Paraná  
Programa de Pós Graduação em Música

**MARCELO TEIXEIRA**

**O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos  
opcionais das Suítes para violoncelo de Bach**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre em Música – na linha de pesquisa de Leitura, Escuta e Interpretação Musical pelo Programa de Pós Graduação em música da UFPR sob orientação da Prof. Dra. Zélia Chueke.

CURITIBA

2009

*Aos meus pais, Lineu e Dina*



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que colaboraram direta e indiretamente no percurso desta pesquisa. À prof. Dr. Zélia Chueke, pela orientação fundamental para a viabilização desse trabalho, contribuindo sempre com sugestões interessantes e criativas; ao prof. Dr. Orlando Fraga, pelo trabalho de referência na transcrição e também por sua disponibilidade e gentileza em comentar o trabalho; ao prof. Dr. Fausto Borém pela disponibilização de textos importantes para a pesquisa; aos professores do PPG Música, em especial a prof. Dr. Rosane Cardoso, Maurício Dottori, Rodolfo Coelho e Norton Dudeque com os quais tive a oportunidade de estudar. Aos alunos, colegas, aos parceiros musicais e, em especial, aos meus queridos amigos (*In Lak'ech*); À minha família o mais profundo agradecimento. À Susan pelo carinho, pela ajuda na revisão do texto e por muitas outras coisas.

## RESUMO

O presente trabalho compreende a transcrição para violão de sete cordas dos três tipos de movimentos opcionais (também conhecidos como danças galantes) - *Menuets, Gavottes e Bourrées* – contidos nas Suítes para Violoncelo Solo de J. S. Bach, a partir da versão original. Diversos aspectos integraram este processo, de caráter técnico, criativo, interpretativo e histórico. Visando traçar um panorama de adaptação, disponibilizamos nesta dissertação um detalhamento das estratégias que permearam a elaboração das transcrições, onde foram buscadas abordagens específicas visando uma adaptação idiomática de cada uma das peças, através de uma pesquisa por diferentes tonalidades e *scordaturas* que se mostraram adequadas para a fundamentação das peças no violão de sete cordas. As transcrições são apresentadas em duas versões: a) em duas pautas, em altura real; b) na escrita violonística tradicional, em uma pauta, com indicação de oitava. A notação em duas pautas, apesar de pouco usual na escrita violonística, oferece uma melhor representação gráfica dos planos sonoros envolvidos e remonta ao emprego feito pelo compositor nas obras, originais e transcritas, para alaúde.

**Palavras-chave:** Transcrição musical, J. S. Bach, Suítes para Violoncelo, Violão de Sete Cordas, *Scordatura*

## ABSTRACT

The present work contains the transcription for the seven string guitar of the optional movements (also known as galant dances) – *Menuets*, *Gavottes* and *Bourrées* – of J. S. Bach Unaccompanied Cello Suites, from the original version. Several approaches were integrated to this process, such as technical, creative, interpretative, and historical. The dissertation is aimed to outline an overview of the principles that supported the arrangements, from an idiomatic and stylistic standpoint. Through this process a survey on suitable tonalities and *scordatura* tunings for the Seven String Guitar was made as well, looking for an idiomatic conception. The transcriptions are presented in two versions: a) a two-staff version, in the original pitch; b) a single-staff one, in the traditional guitar notation (G-clef with the octave transposition symbol). Even though the two-staff notation is unusual in the traditional guitar musical writing, it presents a better graphic representation of the scores, and recalls the practice made by the composer in the works for the lute, both original and transcribed.

**Key Words:** Musical transcription, J. S. Bach, Cello Suites, Seven String Guitar, *Scordatura*

## SUMÁRIO

|                 |                                                                    |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------|
| Introdução..... | 1                                                                  |
| Capítulo        |                                                                    |
| 1               | TRANSCRIÇÃO.....5                                                  |
|                 | <i>A transcrição na música de J. S. Bach.....7</i>                 |
|                 | <i>Idioma instrumental e estilo.....10</i>                         |
|                 | <i>Aspectos históricos da transcrição para violão.....12</i>       |
|                 | <i>Natureza e particularidades do violão de sete cordas.....16</i> |
| 2               | REFERENCIAL .....24                                                |
|                 | Forma e Estrutura.....24                                           |
|                 | <i>Suíte e os Movimentos Opcionais.....25</i>                      |
|                 | <i>Ritmopoeia e hierarquia rítmica.....30</i>                      |
|                 | <i>Menuet.....33</i>                                               |
|                 | <i>Bourrée.....35</i>                                              |
|                 | <i>Gavotte.....36</i>                                              |
|                 | Escrita idiomática.....38                                          |
|                 | <i>Tonalidades.....39</i>                                          |
|                 | <i>Scordaturas.....40</i>                                          |
|                 | <i>Claves.....44</i>                                               |
|                 | <i>Campanela.....46</i>                                            |
|                 | <i>Melodia polifônica e Style brisé.....47</i>                     |
|                 | <i>Renotação.....51</i>                                            |
|                 | <i>Notas implícitas.....54</i>                                     |
|                 | <i>Padrões intervalares.....55</i>                                 |
|                 | <i>Harmonia e textura.....56</i>                                   |

|   |                                                  |     |
|---|--------------------------------------------------|-----|
| 3 | PROCEDIMENTOS PRÁTICOS.....                      | 61  |
|   | Suíte n.1 BWV 1007: <i>Menuet I&amp;II</i> ..... | 61  |
|   | <i>Menuet I</i> .....                            | 61  |
|   | <i>Menuet II</i> .....                           | 66  |
|   | Suíte n. 2: <i>Menuet I &amp; II</i> .....       | 71  |
|   | <i>Menuet I</i> .....                            | 71  |
|   | <i>Menuet II</i> .....                           | 75  |
|   | Suíte n. 3: <i>Bourrée I &amp; II</i> .....      | 77  |
|   | <i>Bourrée I</i> .....                           | 77  |
|   | <i>Bourrée II</i> .....                          | 80  |
|   | Suíte n.4: <i>Bourrée I &amp; II</i> .....       | 85  |
|   | <i>Bourrée I</i> .....                           | 85  |
|   | <i>Bourrée II</i> .....                          | 88  |
|   | Suíte n. 5: <i>Gavotte I &amp; II</i> .....      | 91  |
|   | <i>Gavotte I</i> .....                           | 93  |
|   | <i>Gavotte I</i> .....                           | 96  |
|   | Suíte n. 6: <i>Gavotte I &amp; II</i> .....      | 99  |
|   | <i>Gavotte I</i> .....                           | 100 |
|   | <i>Gavotte II</i> .....                          | 103 |
| 4 | PARTITURAS.....                                  | 104 |
|   | Notação em dois pentagramas.....                 | 105 |
|   | Notação em um pentagrama .....                   | 125 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                        | 142 |
| 6 | BIBLIOGRAFIA.....                                | 148 |

7 ANEXOS

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| A Manuscritos Movimentos Opcionais (BWV 1007-1012)..... | 160 |
| B Manuscrito <i>Gavotte I&amp;II</i> BWV 995.....       | 169 |

## Introdução

Neste trabalho foram realizadas transcrições de três tipos de danças presentes nas Suítes para Violoncelo (BWV 1007-1012) de J. S. Bach: *Menuet*, *Bourrée* e *Gavotte* – conhecidos como movimentos opcionais.<sup>1</sup> Para isso foi necessário estabelecer um referencial, a partir do contexto musical do alto barroco e da tradição de adaptação e interpretação do repertório de Bach para cordas solo, a qual remonta a prática do próprio compositor.

O interesse pessoal enquanto intérprete em pesquisar estratégias aplicáveis ao processo de transcrição para violão de sete cordas da obra de Bach para violoncelo sem acompanhamento teve como ponto de partida, além da própria afinidade pelo repertório e do desafio de adaptá-lo a um meio sonoro distinto, a constatação da semelhança de registro entre os instrumentos; note-se que a extensão do violoncelo é praticamente a mesma do violão de sete cordas (a sétima corda do violão é afinada meio tom abaixo da nota mais grave do violoncelo, a nota *Dó* [1]). Isso possibilita o estudo das peças diretamente a partir da partitura para violoncelo, no registro em que foram escritas originalmente, propiciando um contato direto com o discurso musical e fazendo-se assim a relação entre leitura e técnica.

No que concerne à prática da transcrição propriamente dita, deve-se levar em consideração um segundo estágio envolvendo uma transferência do gesto musical<sup>2</sup>, tendo em vista especificidades da escrita violoncelística, seus reflexos

---

<sup>1</sup> Apesar de também serem conhecidos como danças galantes (*galanterien*), preferimos adotar ao longo do texto o termo movimentos opcionais, o qual indica a característica variável dos mesmos dentro da estrutura padrão da Suíte (*Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*). Como veremos no segundo capítulo, dentre a variedade de danças que podem ser classificadas como “movimentos opcionais” ou do “estilo galante”, Bach escolheu três para integrar as Suítes para violoncelo: as duas primeiras suítes contêm *Menuets*, a terceira e quarta *Bourrées* e as duas últimas *Gavottes*.

<sup>2</sup> A concepção do gesto dentro do contexto desta pesquisa é compreendida em função da direcionalidade e do movimento percebidos a partir dos elementos intrínsecos ao discurso musical (características formais, frases, figuração rítmica, contorno melódico, harmonia, textura, contraponto) e seus reflexos na performance (como dedilhados, ataques, respirações, saltos, sustentação de notas, vibrato, etc). Ver: Anthony Gritten and Elaine King. *Music and gesture*.

e implicações na escrita idiomática para o violão de sete cordas. De maneira geral, a qualidade de sustentação das notas no violoncelo é compensada através da capacidade de realização polifônica no violão. Isso pressupõe uma reorganização do material sonoro, sendo necessária, na maior parte das vezes, a suplementação de notas em relação ao original.

Em se tratando da transcrição de danças, deve-se ter em mente um tipo de transferência *a priori*, contingência do próprio ato de se compor uma peça instrumental a partir de obras que envolvem em sua essência modelos coreográficos estereotípicos pré-estabelecidos, os quais resultam em figurações musicais características. Desprende-se daí um referencial para a abordagem de peças que correspondem a danças estilizadas no contexto da música instrumental.

O primeiro capítulo deste trabalho compreende uma breve abordagem teórica sobre o processo de transcrição no contexto da música de Bach e do panorama das transcrições para violão para, em seguida, fazer-se um levantamento sobre algumas das especificidades do violão de sete cordas a partir de uma contextualização histórica e de seu desenvolvimento técnico.

No segundo capítulo são discutidos aspectos formais e estruturais relacionados à suíte e aos movimentos opcionais, bem como questões de cunho idiomático pertinentes aos instrumentos envolvidos, como o uso de *scordaturas*, transposições e das claves empregadas nas transcrições. Dando continuidade a discussão iniciada no primeiro capítulo, também são focados alguns processos empregados na música de Bach em diferentes contextos, juntamente com um levantamento pontual sobre procedimentos adotados pelo próprio compositor em algumas de suas transcrições para instrumentos com maior capacidade polifônica que o original, tais como as versões para alaúde e teclado elaboradas a partir das partitas, suítes e sonatas para instrumentos solo.



O objetivo foi estabelecer, a partir deste estudo, parâmetros que, juntamente com os padrões interpretativos atuais, pudessem fundamentar uma transcrição idiomática para violão de sete cordas das danças das Suítes implicadas neste trabalho. Neste contexto, examinamos brevemente aspectos históricos no qual foram compostas as peças. Alguns procedimentos recorrentes nas transcrições, tais como realocação das figuras, as adições e supressões de notas, mudanças na harmonia e textura, são analisados por meio de fragmentos musicais comparativos.

Uma discussão sobre aspectos práticos do processo, relacionados à análise e transcrição das peças, constitui o terceiro capítulo. São discutidos os critérios específicos adotados para cada caso, a partir das informações levantadas através do referencial teórico, da análise estrutural e das particularidades de cada dança. Eventualmente, exemplos retirados da literatura musical de Bach são dispostos comparativamente com as peças transcritas, buscando apontar soluções encontradas a partir de situações musicais similares dentro da obra do compositor.

Levando em conta o exemplo de Bach no que diz respeito às transcrições e composições originais para alaúde, foram utilizados na notação das transcrições para violão de sete cordas dois pentagramas em altura real, fazendo-se uso das claves de *Dó* [4ª linha] ou *Sol*, na pauta superior, e *Fá*, na inferior. Embora não seja usual na prática violonística, o uso de duas claves nas partituras da pesquisa proporciona uma alternativa metodológica para o processo de transcrição (como veremos em detalhe no segundo e terceiro capítulos). Além disso, resulta desse tipo de notação uma representação gráfica mais efetiva dos diferentes planos sonoros envolvidos, com um uso reduzido de linhas suplementares – promovendo, desta forma, uma otimização gráfica da partitura. Esta notação também tem por finalidade facilitar o acesso de estudiosos de música não habituados à escrita violonística tradicional.

Considerando, no entanto, a notação usualmente empregada na escrita para violão, foi elaborada também uma versão das partituras em um único pentagrama, em clave de *Sol* com uma transposição uma oitava acima do som real, com indicações de digitação inclusas. Os símbolos de digitação são especialmente importantes no violão, haja vista a coexistência de diferentes localizações para as mesmas notas, podendo implicar em resultados sonoros completamente distintos. Por este motivo, sempre que forem feitas exemplificações acerca de dedilhados ou determinados aspectos técnicos relacionados à disposição das notas no instrumento, será feita referência a essas partituras. Também são disponibilizados, em anexo, *fac-símiles* dos manuscritos das peças.

## Capítulo 1

### TRANSCRIÇÃO

Busca-se aqui uma transcrição baseada na transferência do gesto musical de um instrumento a outro - tal qual numa tradução de um texto para diferentes idiomas - tendo por meta uma aproximação de significados; neste caso, levamos em conta características próprias a cada um dos instrumentos, suas técnicas de execução e tradição interpretativa no contexto da poética musical de J. S. Bach (1685-1750).

É necessário, inicialmente, fazer uma breve distinção terminológica. Não são consideradas, para o escopo desta pesquisa, duas outras significações do termo: a) aquela empregada pela etnomusicologia, onde se aplica à documentação dos registros orais e sonoros para catalogação e pesquisa; b) a que se refere à transferência para partitura de gravações musicais.

Não raro, o termo transcrição (do latim, *transcribere*) é empregado como sinônimo de arranjo<sup>3</sup>, apesar de suas distintas conotações. Em um arranjo não existe necessariamente um compromisso estrito em relação ao original, principalmente em termos estruturais. Em última análise, um arranjo pode manter uma quantidade mínima de elementos existentes e reconhecíveis no material original, podendo ser uma composição completamente nova que tem no modelo apenas um ponto de partida.

Apesar de envolver elementos pertinentes à prática da composição, a transcrição pressupõe uma literalidade maior frente à estrutura musical de origem, implicando essencialmente em uma mudança do meio sonoro para determinada obra musical. Segundo Boyd,

---

<sup>3</sup> Principalmente na língua inglesa, onde *transcription* e *arrangement* são muitas vezes empregados como termos intercambiáveis.

A palavra transcrição [*bearbeitung/arrangement*] pode ser aplicada para qualquer peça que se baseie ou incorpore material pré-existente (...). No sentido em que é comumente empregado entre os músicos, o termo pode ser entendido significando tanto a transferência de uma composição de seu meio original para outro, ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio. Em ambos os casos, algum grau de recomposição é usualmente envolvido, e o resultado pode variar de uma transcrição direta, quase literal, a uma paráfrase que está mais relacionada ao trabalho do arranjador do que do que do compositor original.<sup>4</sup>

Assim, esta prática exige primordialmente uma análise da forma, conhecimento das características estilísticas referentes ao período histórico e ao compositor. Além disso, é necessário considerar aspectos técnicos e idiomáticos dos instrumentos envolvidos, bem como a tradição de interpretação do repertório, para que se mantenha a coerência estrutural das peças durante a adaptação da música de um meio para outro.

Como as publicações e sistematizações especificamente dedicadas a este processo não se encontram suficientemente difundidas, a experiência prévia dos intérpretes em sua prática cotidiana determina a criação de metodologias próprias de abordagem. Esta situação exige uma interferência criativa e embasada frente à proposta organizacional da própria música no sentido de buscar soluções condizentes com os limites e possibilidades de execução do instrumento.

Neste sentido, Fausto Borém<sup>5</sup> ressalta que a transcrição ainda é subestimada quanto à multiplicidade de funções e áreas às quais possa estar ativamente ligada:

---

<sup>4</sup> “The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pré-existing material (...). In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer”. Malcom Boyd. New Grove. Verbete: *arrangement*. No mesmo artigo pode-se encontrar ainda a discussão acerca de outros termos correlatos a transcrição, tais como a paródia, pastiche, entre outros. (Todas as traduções contidas no trabalho são nossas, a menos que seja indicado o contrário).

<sup>5</sup> Fausto Borém. *Pequena História das Transcrições Musicais*. (Polifonia. São Paulo, v2, 1998), p. 17 – 30.

A sua importância e funções nos diversos períodos históricos não foram devidamente abordados na literatura musical brasileira e seu estudo permite conhecer melhor este procedimento importante para as áreas de performance, composição, musicologia e educação musical. Fundamentais na constituição de um repertório diversificado, tanto de instrumentos negligenciados ou cujo desenvolvimento técnico-musical é recente, são reveladoras de possibilidades composicionais ainda não satisfatoriamente assimiladas pelos compositores.

Seja na adição ou supressão de material melódico, seja na valorização de determinados pontos ou na condução de vozes, um conhecimento prévio das técnicas relacionadas ao período e às especificidades do compositor, bem como em aspectos gerais como a articulação da forma, harmonia e contraponto corroboram para uma realização mais próxima do contexto em que a obra foi concebida, preservando suas características principais independentemente do grau de intervenção que se pretende empregar.

#### *A transcrição na música de J. S. Bach*

Uma parcela considerável da obra de Bach desenvolveu-se direta ou indiretamente a partir da elaboração de transcrições e, por esta razão, um estudo das diferentes versões das suas composições pode ajudar na compreensão da sua música, constituindo um referencial imprescindível para adaptações contemporâneas. As motivações do compositor para a elaboração das transcrições muitas vezes eram de ordem prática, como o preenchimento de programas para as suas numerosas apresentações, bem como o tipo de instrumentação disponível.

A história da gênese e das revisões de várias obras de Bach comprova sua disposição para se adaptar às circunstâncias, mudar de idéia ou explorar alternativas. Na Paixão segundo São João, por exemplo, os alaúdes e violas d'amore em '*Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*' são substituídos pelo órgão e violinos com surdina (...). Todos os sete concertos para cravo (BWV 1052-8)

foram concebidos a partir de transcrições de obras compostas para outros instrumentos.<sup>6</sup>

No caso das transcrições de Bach realizadas a partir da obra de outros compositores, pode-se vislumbrar técnicas pertinentes ao seu processo criativo de adaptação estilística das peças.<sup>7</sup> Os concertos de Antonio Vivaldi e Alessandro Marcello<sup>8</sup>, por exemplo, ao serem reescritos por Bach para teclado se tornam obras de valor próprio, permitindo que se tenha uma mostra da abordagem do compositor em relação ao texto musical pré-existente e de sua inventividade na adaptação para os novos meios sonoros, onde procedimentos como diminuições e elaborações melódicas, supressão/ redução de notas, mudanças harmônicas e texturais, etc, são freqüentemente empregados dentro de uma grande fidelidade a estrutura musical.

Nesta pesquisa, onde o objetivo é a transferência idiomática de obras originais para violoncelo solo para o violão de sete cordas, procurou-se limitar a análise a um repertório correlato, envolvendo peças com texturas predominantemente homofônicas transcritas por Bach para instrumento harmônico (de maior capacidade polifônica).<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> “The history of the Genesis and revisions of numerous works by Bach testifies to his willingness to adapt to circumstance, to change his mind or to explore alternatives. In the St John Passion, for instance, the lutes and violas d’amore in ‘Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken’ are replaced by organ and muted violins (...) All seven of Bach’s solo harpsichord concertos (BWV 1052-8) are thought to be transcriptions of works originally composed for other instruments (Walls 2002, 32).

<sup>7</sup> Sobre as transcrições de Bach relacionadas a questões estilísticas, ver: Norman Carrell. *Bach the Borrower*. London: Allen & Unwin, 1967; Otterbach. Friedemann. *Johann Sebastian Bach. Vida e Obra*. Version de Helena Cortez Galbadan y Arturo Leyte Coello. Alianza Música: Madrid, 2003; Leonard B. Meyer *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. University of Chicago Press, Chicago: 1989.

<sup>8</sup> As transcrições dos concertos estão catalogadas como se segue: *órgão*: BWV 593, 594 e 596 e *cravo*: BWV 972, 973, 975, 976, 978 e 980. Entre as transcrições de Bach provenientes de obras de Marcello destaca-se a BWV 974, realizada a partir de um concerto de oboé.

<sup>9</sup> Algumas das transcrições de Bach que, direta ou indiretamente, integram o referencial de pesquisa são as seguintes: Sonata para violino em *Lá* menor (BWV 1003)/ *transcrição*: Sonata para cravo (BWV 964) em *Ré* menor; Partita em *Mi* maior (BWV 1006)/ *transcrições*: alaúde (BWV 1006a), Cantatas (orquestra): BWV 29 e BWV 120a; Prelúdio da Sonata III para violino em *Dó* maior (BWV 1005)/ *transcrição*: cravo na tonalidade de *Sol* maior (BWV 968); Suíte n. 5 para violoncelo solo em *Dó* menor (BWV 1011)/ *transcrição*: alaúde (BWV 995); Fuga

Neste sentido, um caso de especial interesse nesta pesquisa é a transcrição integral para alaúde da Suíte n.5 para violoncelo em *Dó* menor, BWV 1011. Como afirma Karl Geiringer (1985, 304),

A adaptação, com suas ocasionais mudanças de passagens ou adições de uma nova linha de baixo, é tão habilmente realizada que parece ser uma composição independente, nada inferior ao seu notável modelo. Sem dúvida, tais danças estilizadas, engenhosamente musicadas para o instrumento dedilhado, ajustam-se muito bem ao alaúde.

Na transcrição para alaúde de Bach<sup>10</sup>, a Suíte é transposta para a tonalidade de *Sol* menor, incorporando novos materiais em relação à versão para violoncelo, com adição de vozes (principalmente linhas de baixo), preenchimentos harmônicos e ornamentações. Algumas linhas melódicas apenas sugeridas na primeira versão são renotadas e desenvolvidas na transcrição para alaúde.<sup>11</sup>

Alguns desses procedimentos podem ser observados, por exemplo, na *Gigue* da Suíte. Como comentaremos adiante, o uso da clave de *Dó* na 4ª linha no soprano da versão para alaúde (*figura 1b*) parece ter servido de ponto de partida para a transcrição, já que a localização das notas é a mesma do pentagrama em clave de *Fá* do original para violoncelo (*figura 1a*), com uma transposição uma quinta acima.

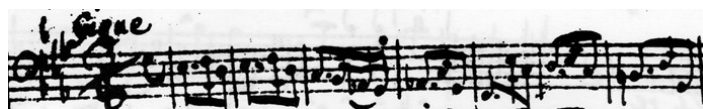
---

da primeira sonata para violino (BWV 1001)/ *transcrições*: alaúde (BWV 1001) e órgão (BWV 539).

<sup>10</sup> A transcrição data da época em que Bach se encontrava em Leipzig, por volta de 1730 (cerca de dez anos depois de concluir as Suítes para violoncelo, portanto). O manuscrito autógrafo da obra contém a dedicatória “*Pièces pour la luth à Monsieur Schouster*”, Ainda que se tenha, no entanto, nenhuma outra referência a respeito desse destinatário.

<sup>11</sup> No prefácio de suas transcrições para violão das Suítes n.1 e n.3, publicadas pela Schott em 1964, o violonista John Duarte aponta a versão de Bach para alaúde da Suíte n.5 como um modelo possível para a adaptação contemporânea no violão: “qualquer um que se oponha a transcrição da música de Bach de um instrumento para o outro deve conhecer a prática do século XVIII e do próprio Bach. Ele não somente nunca hesitou em transferir suas obras de um meio para o outro, como, mais especificamente, transcreveu para o alaúde a quinta Suíte para violoncelo”.

a)



b)



**Figura. 1.** *Gigue*, cc. 1-7. a) Suíte n.5 para violoncelo BWV 1011 (Manuscrito A. M. Bach); b) Suíte para alaúde BWV 995 (manuscrito autógrafo de J. S. Bach). Transcrição empregando dois pentagramas (claves de *Dó* [4ª linha] e *Fá*)

Bach insere uma segunda voz no pentagrama inferior de maneira análoga a uma invenção a duas vozes, tendo nesse contexto as funções de preenchimento harmônico e evidenciação da figuração de dança característica da *Gigue*, visto que a imitação é feita, principalmente em função do ritmo. A linha do soprano da transcrição aparece ornamentada: a última colcheia do motivo é substituída por duas semicolcheias – o que pode ser observado já nos primeiros compassos da peça (♫ / ♪♪).

### *Estilo e idioma instrumental*

Diversas perspectivas vêm sendo adotadas frente às obras de Bach em termos musicológicos e interpretativos, com freqüentes descobertas que promovem mudanças na concepção e abordagem frente a sua música. O exemplo deixado pelo compositor evidencia que nem ele nem sua época consideravam uma composição definitiva, mas que “toda concretização da obra tem o caráter de uma transcrição” (Otterbah, 2003, 138-139). Além do meio sonoro em questão, os resultados sonoros de transcrições de peças de Bach variam, então, em função da concepção de estilo, estando vinculados a determinado período histórico ou escola estética.



Pegue-se como exemplo a duas transcrições distintas da *Chaconne*, ambas para piano. Na transcrição realizada por Brahms da *Chaconne* de Bach (*figura 2*), pode-se observar como a restrição auto-imposta de utilizar somente uma mão<sup>12</sup> ao instrumento gera uma limitação que proporciona dificuldades similares àquelas enfrentadas pelos violinistas para realizar acordes e amplos saltos. A referida transcrição foi publicada no ano de 1879 como o *Estudo n.º 5* dos “*Studien für Pianoforte Von Johannes Brahms*” (Estudos para piano de Johannes Brahms), juntamente com outras duas versões provenientes de uma peça de Bach<sup>13</sup> e duas de Chopin e Weber. De fato, Brahms dizia “sentir-se como um violinista” ao tocar desta forma.<sup>14</sup>

Study No. 5  
(for left hand alone)

**Figura 2.** Transcrição para piano (para mão esquerda) da *Chaconne* da segunda Partita para violino solo BWV 1002, realizada por Johannes Brahms, cc. 1-13

<sup>12</sup> Algo que já havia sido realizado anteriormente pelo pianista húngaro Count Géza Zichy (1849-1924), que após perder o braço direito devido a um acidente passou a se dedicar à elaboração de transcrições e obras originais usando somente a mão esquerda. Um exemplo posterior é o do pianista Paul Wittgenstein.

<sup>13</sup> Os Estudos n.3 e n.4 da série dos “*Studien...*” são realizados sobre o Presto da Sonata n.1 para violino de Bach, uma peça homofônica sobre a qual Brahms compõe uma segunda voz movendo-se paralelamente ao fluxo contínuo da primeira dentro da idéia de um estudo técnico e composicional.

<sup>14</sup> Brahms, a respeito da sua transcrição da *Chaconne*: “(...) *Only in one way do I succeed in coming close to a very reduced yet quite pure enjoyment of this work: if I play it alone with the left hand! At times it seems to me like the story of Columbus' egg! The similar difficulty, the kind of technique, the arpeggiation, all of this adds up to make me feel like a violinist!*” Trecho de uma carta escrita por Brahms para Clara Schumann em 1877, in: Eiche, John F., ed. *The Bach Chaconne for Solo Violin: A Collection of Views*. Urbana, Ill: American String Teachers Association, 1985. Citado em Betancourt (1999, 11).

Esta transcrição difere em muito da conhecida versão de Ferruccio Busoni (1866-1924) da mesma obra, na qual a música é amplamente modificada para o piano, visando explorar o instrumento em toda sua potencialidade e extensão, a partir de uma concepção de timbres orquestrais.<sup>15</sup>

No primeiro caso, o fato de Brahms manter intocada a escrita do instrumento original traz situações musicais e técnicas pouco comuns ao idioma pianístico, trazendo por outro lado uma proximidade maior aos elementos intrínsecos a obra e reforçando a idéia de estudo da sua abordagem. Principalmente, neste tipo de abordagem o *estilo* da obra é mais importante que o idioma do instrumento – perspectiva esta em concordância com o pensamento musical barroco (Bukofzer, 1947, 172).

Na transcrição de Busoni, a composição é repensada justamente em função dos idiomatismos do instrumento para o qual a peça é re-escrita, visando agregar elementos estabelecidos pela tradição interpretativa que possibilitem uma performance da obra segundo a perspectiva da sua época, da mesma forma com que muitas orquestrações foram alteradas para atender as demandas de grupos instrumentais maiores.

### *Alguns aspectos históricos da transcrição para violão*

A transcrição é um procedimento já incorporado à história do violão, quer seja motivado pela disponibilização do repertório proveniente de períodos anteriores ao século XIX, escritos em tablatura, quer seja pela procura de novas possibilidades técnicas a partir de composições para outros instrumentos com um repertório mais amplo e de características consolidadas.

Uma técnica que merece destaque no contexto da transcrição para cordas dedilhadas, comum à música do século XVI, é a intabulação (do italiano,

---

<sup>15</sup> Para uma análise da transcrição de Busoni ver: Marina Fabrikant. *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis*. Doctor Dissertation. University of Nebraska: Lincon, 2006.

*intavolatura*), que consistia na adaptação de obras vocais para instrumentos como a vihuela, a guitarra e o alaúde. Segundo Brown (2001), esta prática teve início com uma mudança na técnica de execução, do *plectrum* (uma espécie de palheta usada para produzir som) para os dedos, ocorrida no final do século XV, quando “alaudistas e outros instrumentistas de cordas dedilhadas passaram a tocar música polifônica, incluindo transcrições de missas, motetos e música secular”.<sup>16</sup>

Neste contexto, a literatura do século XVI conta com inúmeros exemplos na música de Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana, Francesco da Milano e Enriques de Valderrábano, entre outros. Um exemplo clássico é a versão para vihuela realizada por Luiz de Narvaez do moteto *Mille Regretz* de Josquin, que passaria a ser intitulada de *Canción Del Imperador* (Boyd, 2001).

Já no caso do alaudista John Dowland (1563-1626), o uso da transcrição esteve mais relacionado à adaptação de suas próprias peças para variadas formações instrumentais e vocais, visando a performance das mesmas em diferentes contextos.

Pode-se citar também Robert de Visée (1650 – 1725), que elaborou arranjos para a guitarra de cinco ordens<sup>17</sup> a partir de obras orquestrais de Lully. Também merece destaque Santiago de Murcia, que transcreveu para a guitarra barroca sonatas de Corelli escritas originalmente para violino. Além disso, empregava freqüentemente recursos técnicos como o rasgueado (ataque de mão direita envolvendo simultaneamente todas as cordas) e trinados em cordas cruzadas. Muitos outros nomes se seguiriam a estes até o surgimento do violão

---

<sup>16</sup> Howard Meyer Brown (2001). “*With the change in playing technique from plectrum to fingers in the late 15th century, lutenists and other players of plucked string instruments began to perform polyphonic music, including arrangements of masses, motets and secular music*”.

<sup>17</sup> O termo ‘ordem’, no contexto dos instrumentos de cordas dedilhadas (como, por exemplo, os alaúdes ou guitarras renascentistas e barrocas), refere-se aos agrupamentos de cordas, afinadas em uníssonos ou em oitavas, a serem atacadas simultaneamente, ou seja, como se fossem uma corda só. Esses agrupamentos podem ser dispostos aos pares, trios ou mesmo em referência a cordas simples (uma corda).

ao final do século XVIII, como muitos dos contemporâneos de Bach, entre eles alunos e estudiosos de sua obra.

Já entre os vários nomes fundadores da escola violonística do século XIX que se valeram da transcrição para a constituição do repertório do instrumento pode-se citar, entre outros: Mauro Giuliani (1781-1829) e Fernando Sor (1778-1839), que criaram versões para árias de óperas de Rossini e Mozart, respectivamente; Johann Kaspar Mertz (1806-1856) com transcrições para violão de canções de Schubert; e Napoleon Coste (1806-1883), que foi precursor na transcrição para violão de peças provenientes do repertório da guitarra barroca, originalmente notadas em tablatura, sobretudo obras de Robert de Visée.

A 'era da transcrição' para o violão, todavia, só viria a ser deflagrada de fato a partir do trabalho de Francisco Tarrega (1852-1909), que abriria caminho para a incorporação da prática ao longo do século XX. Sua postura frente à transcrição vem ao encontro a uma tendência já bem assimilada no período romântico, quando houve uma nova demanda por versões de obras conhecidas para execução ao piano, instrumento incorporado na sociedade burguesa da época. Compositores como Felix Mendelssohn, Robert Schumann, principalmente, Franz Liszt escreveram versões de música de câmara, sinfonias e óperas.

Tarrega foi precursor na transcrição para violão de obras de diversos compositores, tais como Albeniz, Beethoven, Chopin e Bach. Entre suas transcrições de peças de Bach podem-se destacar a Fuga da Sonata n.1 BWV 1001 e a *Bourrée* da Partita em *Si* menor BWV 1002, ambas originais para violino, como exemplos de seu pioneirismo na abordagem desse tipo de repertório, estabelecendo vários critérios que seriam adotados

subseqüentemente.<sup>18</sup> Cabe mencionar uma transcrição de Tarrega da *Bourrée I&II* da Suíte n.3 para violoncelo, uma das peças transcritas neste trabalho.

A dois alunos de Tarrega caberia a tarefa de dar continuidade ao seu trabalho: Miguel Llobet (1878-1938) e Emílio Pujol (1886-1980). Os dois violonistas viriam a se tornar representantes de estéticas distintas, estabelecendo novas vertentes para o desenvolvimento violonístico. Enquanto Llobet primava pela descoberta de abordagens inovadoras em termos de sonoridade, digitação e timbre, fazendo amplo uso de vibratos, portamentos e outras técnicas, Pujol dava os primeiros passos no desenvolvimento de uma “interpretação historicamente informada”, tendo, além da carreira como concertista, uma intensa atuação enquanto pesquisador, professor e musicólogo, sendo responsável pela disponibilização de inúmeras obras da renascença que ajudariam a formar tanto o repertório como os currículos de violão.<sup>19</sup> É emblemático o fato de que, a exemplo de Tarrega, tanto Llobet quanto Pujol tenham dedicado maior parte de sua produção criativa na elaboração de transcrições, do que propriamente em composições originais.<sup>20</sup>

No entanto, este desenvolvimento só ganharia uma projeção para além da esfera violonística a partir da atuação do violonista espanhol Andrés Segóvia. Seu grande prestígio enquanto concertista conferiu ao violão um status sem precedentes em sua história. Segovia transcreveu e editou peças de diversos compositores num esforço em criar um repertório em nível de igualdade com o outros instrumentos de tradição consolidada, continuando a via aberta por Tarrega, Pujol e, de forma mais direta, Llobet. Sua célebre transcrição da

---

<sup>18</sup> Essas duas peças integrariam, posteriormente, o repertório de Andrés Segóvia, sem mudanças significativas em relação às versões de Tarrega. O trabalho de Segóvia, neste caso, teve relação muito mais com a edição do que com a transcrição propriamente dita (Moraes, 2007,46).

<sup>19</sup> Ver: Edelton Gloeden. *O Ressurgimento do violão no século XX*. Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segovia. Dissertação de mestrado: USP, 1996.

<sup>20</sup> Calcula-se que Tarrega tenha composto 78 peças, enquanto suas transcrições ficam por volta de 120 (além de 21 peças transcritas para dois violões). Já Pujol teria feito aproximadamente 130 obras originais enquanto o número de transcrições chega próximo a 300 (Heck, 2001). A produção de Llobet também foi extensa, porém de difícil contabilização, já que muitas das transcrições que integraram seus concertos não foram editadas e disponibilizadas.

Chaconne de Bach, realizada na década de 1930, foi emblemática neste sentido.<sup>21</sup>

Ainda que Segóvia, imbuído por um ideal estético romântico, algumas vezes negligenciasse certos elementos estilísticos das obras em suas interpretações<sup>22</sup>, certamente sua atuação foi imprescindível para o estabelecimento de um novo paradigma em relação às potencialidades do violão, redefinindo repertório do instrumento e promovendo uma reavaliação a respeito de sua participação nas salas de concerto, além de colaborar efetivamente para a assimilação da prática da transcrição entre os violonistas.

#### *A natureza e as particularidades do violão de sete cordas*

No período que antecedeu o advento do violão presenciou-se o surgimento de uma grande gama de modelos e variações de instrumentos de cordas dedilhadas, a ponto de Michael Praetorius dizer que nada de definitivo poderia ser afirmado a esse respeito.<sup>23</sup> As guitarras da renascença, a vihuela, a teorba e o alaúde sofreram constantes mudanças de dimensões, tipos de encordoamentos, número de ordens e técnicas de execução.

Seguindo esta tendência, o violão, desde seu surgimento em meados do século XVIII, tem passado por constantes transformações no que se refere às

---

<sup>21</sup> Embora a transcrição para violão da Chaconne já haver sido realizada antes, por volta de 1910 – tanto por Heitor Villa-Lobos como por Augustin Barrios Mangoré (Fraga, 2007), ainda que não se saiba quem o fez primeiro – a transcrição de Segovia representou um marco na história do violão, tanto pela abordagem adotada no trabalho de transcrição e edição como pela grande repercussão e arrebatamento causados pelas performances da peça.

<sup>22</sup> Neste sentido poder-se-ia traçar uma comparação de aspectos interpretativos em comum entre Segovia e Pablo Casals (1876-1973) – violoncelista e maestro cujo legado inclui a “redescoberta” das Suítes para violoncelo, vindas a público somente no início do século XX. Podem-se citar fatores de ligação tais como a ampla utilização de rubatos, mudanças arbitrárias nas articulações originais, tratamento de andamentos, entre outros. Ver: John H. Planer. *Sentimentality in the Performance of Absolute Music: Pablo Casals's Performance of Sarabande from Johann Sebastian Bach's Suite N. 2 in D Minor for Unaccompanied Cello, BWV 1008*. (The Musical Quarterly, Vol. 73, n. 2 1989), pp, 212-248.

<sup>23</sup> A observação de Praetorius, presente no *Syntagma Musicum*, é feita, mais especificamente, acerca da modificação de alaúdes e teorbas no século XVII.

suas técnicas de construção, as quais conduziram a mudanças significativas no seu desempenho em termos de projeção sonora e resposta técnica, propiciando assim o acesso a um repertório representativo abrangendo períodos e estilos variados. Entre os anos de 1770 e 1780, o violão assumiria sua configuração clássica comportando seis cordas simples – com a incorporação, portanto, de uma sexta corda adicional em relação à tradicional guitarra de cinco ordens. Segue-se, na primeira metade do século XIX, um aumento de interesse pelo instrumento em dois dos grandes centros urbanos europeus, Viena e Paris, para onde muitos dos violonistas mais representativos da época emigrariam. Uma consolidação definitiva do violão de seis cordas se daria com os avanços conquistados pelo luthier Torres, cujo instrumento viria a ser utilizado inclusive por Tarrega.

Visando uma melhora de recursos do instrumento, no entanto, alternativas foram buscadas, ainda no século XIX, no sentido de obter um aumento de projeção e extensão do violão através da adição de cordas. Os violões multi-cordas tiveram como precursor o violonista italiano, então radicado em Paris, Ferdinando Carulli (1770-1841). Ele desenvolveu no ano de 1826, junto ao eminente luthier francês Pierre René Lacote – o qual já havia trabalhado com os mais ilustres violonistas da época, como Sor e Aguado – um violão com dez cordas, então denominado *decacordo*<sup>24</sup> – instrumento similar ao que viria a ser popularizado no século XX por Narciso Yepes. Carulli chegou a escrever composições e um método para o *decacordo* (*Méthode complete pour le Decacorde, op.293* [1826]). Nesse instrumento, cinco das cordas faziam parte do braço do instrumento (como as cinco primeiras cordas do violão tradicional) e outras cinco, afinadas diatonicamente, eram tocadas soltas, portanto, sem o uso da mão esquerda.

---

<sup>24</sup> A informação está no artigo do *Grove Dictionary* sobre Ferdinando Carulli, assinado por Mario Torta.



**Figura 3.** Afinação do *Decacorde* de Carrulli, presente no seu “*Méthode complete*”, p. 2

No que se refere especificamente ao violão de sete cordas, seu uso chegou alcançar certa popularidade entre as décadas de 1840 e 1850, tendo sido utilizado então por músicos como por Mertz e, principalmente, Coste.<sup>25</sup> Este último, especialmente, foi o responsável por projetar, também em conjunto com o luthier Lacote, um modelo que dispunha de uma corda suplementar. O instrumento, então denominado por Coste de *heptacorde*, tinha a sétima corda suspensa e bem destacada em relação às outras seis (*floating string*), não podendo, portanto, serem pressionadas na mão esquerda. Por este motivo, as *scordaturas* consistiam em um recurso recorrente, sendo a sétima corda afinada conforme a tonalidade da peça: a afinação padrão, Ré 1 (uma segunda abaixo do Mi da sexta corda), permitindo-se uma variação entre um Sib, mais grave, e um Mib, meio tom acima. As afinações mais usadas eram Ré e Dó.

A primeira peça de Coste onde a sétima corda é requerida é *Souvenir de Flandres, Op. 5*, de 1835. Na sua edição revisada e ampliada do método de Fernando Sor (*Méthode complète pour la guitare*)<sup>26</sup>, Coste inclui instruções sobre o uso da sétima corda. Por meio de exemplos comparativos são ilustradas situações onde a sétima corda pode enriquecer a escrita do violão de seis

<sup>25</sup> Segundo o luthier Bernhard Kresse: “The addition of a seventh string was quite usual in the 1840’s and 1850’s, and recalls the music of Mertz and Coste.” Disponível em: <http://www.rsmits.com/eINST-Mc.htm>. Ver também: Bernhard Kresse. *Lacôte / Coste Heptacorde*, 18(5)5. November, 2008. Disponível em [http://www.harpguitars.net/history/month\\_hg/month-hg-11-08b.htm](http://www.harpguitars.net/history/month_hg/month-hg-11-08b.htm).

<sup>26</sup> Napoleon Coste. *Méthode complète pour la guitare par Ferdinando Sor. Rédigée et augmentée par N. Coste - suivis d’une notice sur la 7e corde*. [Método completo para violão de Fernando Sor - Redigido e ampliado por N. Coste - seguido de uma nota sobre a 7ª corda]. Schonenberger: Paris, 1851.



cordas, cumprindo funções harmônicas de tônica, dominante ou ainda como uma tonalidade auxiliar em modulações, sendo utilizada em *scordaturas* que variam em conformidade com a tonalidade e as particularidades da peça.

№. 2.  
La 7.<sup>a</sup> Corde Dominante.

**Figura 4.** Trecho comparativo do método de Coste, onde a sétima corda é usada como dominante (afinada em Ré, neste caso). No pentagrama superior a escrita para o violão de seis cordas

No livro também são apresentadas algumas composições originais de Coste destinadas ao violão de sete cordas, em diferentes contextos.

**MARCHE.**  
La 7.<sup>a</sup> Corde en Ut.  
**MARCHA.**  
La 7.<sup>a</sup> Cuerda en Do.

**Figura 5.** Trecho de uma composição de Coste presente no “*Methode pour la guitarre*” (p. 50) onde a sétima corda é afinada em Dó

Apesar de não ter contado com a continuidade e a disseminação almejada por Coste, o violão de sete cordas no século XIX deve a estudiosos como Søffren Degen (1816-1885), a existência de transcrições de obras de Mozart, Haydn e Schubert destinadas especificamente para o instrumento. Entre suas transcrições podem ser encontradas, além de peças solo, exemplos da aplicação do violão de sete cordas na música de câmara, freqüentemente em duo com o violoncelo.

Também no século XIX, pode-se mencionar o uso do violão de sete cordas na música popular russa. O instrumento, criado pelo violonista Andréas Ossipovitch, no final do século XVIII, contava com afinação em ‘*Sol* maior aberto’ (7-*Ré*, 6-*Sol*, 5-*Si*, 4-*Ré*, 3-*Sol*, 2-*Si*, 1-*Ré*) e era construído em moldes similares ao violão moderno. Seu uso era tão difundido a ponto de causar estranheza às platéias russas o fato do violonista Fernando Sor empregar, em apresentações realizadas no país, um violão que contasse com “uma corda a menos”.<sup>27</sup>

No século XX, o violão continuou sendo alvo de modificações, principalmente com a adição de cordas expandindo o registro grave. Essa expansão abriu caminho para o aumento de cordas suplementares, agora fazendo parte da escala do instrumento - e não de forma separada das outras seis, como no caso do *heptacorde*.<sup>28</sup>

Nesse contexto, o violonista Paul Galbraith, buscando uma expansão de registro que possibilitasse realizar transcrições de obras de compositores como Brahms, Haydn, Bach e Debussy, desenvolveu um violão com oito cordas mantendo basicamente as mesmas relações intervalares de 4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup> nas duas cordas suplementares, uma aguda e uma grave (o que difere, portanto, da afinação diatônica [em segundas] empregada nas cordas graves de instrumentos como o alaúde ou da teorba. Ele descreve sua experiência na

---

<sup>27</sup> A informação consta em Taborda (1995, 19).

<sup>28</sup> Também foram feitas experimentações em relação à região aguda, como no caso da colocação de uma corda extra afinada em *Lá* (acima do *Mi* da primeira corda do violão de seis), utilizada no violão de sete cordas tocado pelo violonista Lenny Breau e no violão de oito cordas utilizado por Paul Galbraith.

expansão de registro do violão, onde a corda suplementar grave é utilizada em uma afinação que varia entre as notas *Lá* e *Dó*.

Percebi que a questão do aumento da região grave do violão não era nova. Ainda no século XIX os violonistas já tocavam e escreviam para violões multi-cordas, que traziam cordas graves extras, (...) abaixo das seis tradicionais. Realmente, ao longo do século XX, cordas têm sido adicionadas para aumentar a região grave. No entanto, uma corda extra afinada em *Lá* grave (uma quinta abaixo da corda *Mi* grave), ainda flexível bastante para segurar a afinação para *Dó* grave, seria suficiente para dar o sentido de “totalidade” no baixo (...).<sup>29</sup>

No Brasil, a partir da segunda metade do século XX, o aparecimento do violão de sete cordas redefiniu a linguagem de gêneros populares, principalmente o choro e o samba. Dentro destes estilos musicais, o violão de sete cordas passaria a ter a função de realizar um contraponto nos baixos (conhecido como “baixaria”) enquanto o violão de seis cordas cumpriria a função de acompanhamento (chamado de “violão de centro”), de maneira análoga a uma realização improvisada de baixo contínuo, travando diálogo com a melodia. A afinação do violão de sete cordas no choro é a mesma do violão de seis cordas, sendo que a sétima corda é tradicionalmente afinada em *Dó*, devido ao grande número de composições nesta tonalidade. Na prática moderna, todavia, tem-se explorado outras afinações para a sétima corda, principalmente em *Si*.

Os primeiros músicos a utilizarem o violão de sete cordas aplicado ao samba e ao choro no Brasil foram China (1888-1927) – Otávio Littleton da Rocha Vianna, irmão de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho [1897-1973]) – e Tute (1886-1957), integrante do grupo Os Oito Batutas, famoso grupo de Pixinguinha. A princípio ainda não havia uma preocupação efetiva com a condução dos baixos, que passaria posteriormente a ser a marca registrada da linguagem do violão de sete cordas dentro da formação do *conjunto regional de choro*. Isso viria a ser definido com a gradual substituição de instrumentos de sopro como o bombardino ou o (extinto) oficleide – os quais originalmente

---

<sup>29</sup> Paul Galbraith. *Expandindo os limites do violão*. Disponível em: [www.paul\\_galbraith.com](http://www.paul_galbraith.com).

cumpriam a função de perfazer os contrapontos – que integravam os antigos grupos de choro, formados em parte por músicos de bandas militares.

A transição seria feita por Dino Sete Cordas (Horondino José da Silva [1918-2006]), que, tendo por base essa tradição do choro e a influência direta de grandes músicos como Tute e Pixinguinha, desenvolveria nos baixos do violão de sete cordas fraseados de grande riqueza contrapontística e rítmica, estabelecendo a linguagem e a forma de execução do instrumento dentro do estilo. Ele começou a usar um violão com sete cordas a partir de 1952 (apesar de seu estilo de acompanhamento já ter começado a ser esboçado antes disso).

O uso de dedeira no polegar, juntamente com toque com apoio e as cordas de aço garantiam maior projeção sonora e definição – garantindo assim uma equiparação de intensidade para com os demais instrumentos, solistas e de percussão – além de proporcionar um timbre peculiar do estalar das cordas contra a escala do instrumento, o qual ficaria registrado em gravações clássicas da música popular brasileira. Um detalhe interessante é que devido à falta de cordas específicas, Dino utilizava-se de uma corda de violoncelo (*Dó* grave) como sétima corda do seu violão.

A partir dos anos 80 passaram a ser utilizados instrumentos com características mais próximas ao violão de concerto, empregando cordas de nylon. O primeiro a adquirir um violão de sete cordas com estas características, junto ao luthier Sérgio Abreu, foi Luís Otávio Braga, então integrante da Camerata Carioca de Radamés Gnatalli. Em seguida, Raphael Rabelo, um discípulo direto e um continuador da escola desenvolvida por Dino Sete Cordas, também passaria a se apresentar com um instrumento nesses moldes.

Cabe ainda mencionar uma tradição existente no jazz do uso da guitarra *arch-top* (semi-acústica) com sete cordas iniciada por George Van Eps (1913-1998) e seguida por guitarristas como Bucky Pizzarelli, Howard Alden e Jimmy Bruno. O aspecto mais relevante em relação ao violão é a afinação utilizada, a qual consiste na mesma do violão/ guitarra de seis cordas com uma sétima

corda grave afinada em *Lá* – opção que tem relação com aspetos estilísticos do jazz, como a elaboração de linhas de baixo e a disposição dos acordes (Buzzelli, 2004). Neste trabalho, a afinação da sétima corda em *Lá* é considerada como uma *scordatura*, sendo utilizada na transcrição da *Gavotte I&II* da Suíte n.5.

No âmbito da música de concerto o uso do violão de sete cordas vem-se ampliando consideravelmente, bem como o repertório específico do instrumento, seja pelo número crescente de composições, seja por meio de adaptações do repertório do violão de seis cordas, pela perspectiva histórica dos instrumentos de época (como no caso do trabalho da violonista Raphaella Smits) e por transcrições que contemplam sua especificidade e seus recursos, além de uma crescente utilização na música de câmara.

## Capítulo 2

### REFERENCIAL

#### Forma e Estrutura

Durante o período barroco a música de dança constituía uma parte integrante da vida social, quando era compartilhada por compositores, intérpretes e pelo público em geral. Servia também para fins didáticos, no ensino do instrumento e da composição, já que oferecia um esquema musical compreensível em pequenas proporções, de várias questões aplicáveis a obras maiores, onde eram empregados vários elementos pré-estabelecidos auxiliando no manejo da forma e no desenvolvimento de idéias.

A relativa simplicidade formal da música feita inicialmente para servir de acompanhamento para os movimentos de dança nos bailes das cortes, ao ser convertida em música instrumental ganha uma maior complexidade com a estilização de elementos como padrões rítmicos, figuração retórica (*figurenlehe*) e acentuação métrica. Portanto, uma *transferência de gesto* musical deve ser considerada neste contexto, já que é mais difícil projetar coreografias de dança a partir de uma música de maior complexidade e profundidade, a qual passa, portanto, por uma emancipação em relação a sua origem e à sua funcionalidade inicial.

No entanto, como ressalta Otterbach (2003, 115), apesar dessa autonomia gerada pela superação da normatização composicional rítmico-métrica proveniente desse processo de estilização, a própria origem dos movimentos de dança e sua funcionalidade primitiva proporcionam um envoltório para que se mantenha a qualidade intrínseca das danças e de seu pulso métrico subjacente no contexto da escrita elaborada de Bach, “pois, ainda que não tenham sido concebidos para serem dançados, estes movimentos, ainda que

apenas imaginariamente, seguem passos de dança”.<sup>30</sup> Assim, Bach utilizou-se das antigas formas de dança como ponto de partida para a criação das séries de peças contidas nas suítes para diversos instrumentos, bem como em outras estilisticamente vinculadas ao gênero<sup>31</sup>, sendo que cada dança carrega consigo uma “emoção anímica” ou afeto (*affekt*)<sup>32</sup> peculiar.

### *A Suíte e os Movimentos Opcionais*

A suíte (do francês, série ou seqüência) enquanto forma musical tem sua gênese na prática de agrupar-se um conjunto de peças para performance. Apesar das constantes variações, duas características principais da forma suíte podem ser destacadas: a) os contrastes na sucessão dos movimentos, surgido a partir de uma ordenação das danças aos pares (‘lento’ – ‘rápido’), tais como *Tanz/Nach Tanz*, *Passamezzo/Saltarello*, *Pavanna/Gaillard* ou *Sarabande/Gigue*; b) o uso de uma mesma tonalidade para todos os movimentos, derivado de uma questão prática entre os alaudistas, que costumavam utilizar diferentes afinações dependendo da tonalidade da peça.

---

<sup>30</sup> Sobre esta relação da música de dança com a música instrumental ver também Richard Troeger. *Aspects of the Baroque Performance*. (In Frank Koonce. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Neil A. Kjos Music company: San Diego, 1987.) pp. xiv-xvi; Eric McKee. *Influences of the Early Eighteenth-Century Social Menuets from J. S. Bach's French Suites, BWV 812-17*. (Music Analysis, Vol. 18, No. 2, Jul., 1999), pp. 235-260.

<sup>31</sup> No capítulo 14 (“*Dance Rhythms in Bach's Larger Works*”) de *Dance and the music of J. S. Bach* são descritas várias composições de Bach onde o caráter das danças está presente, ainda que não sejam intituladas com nomes de movimentos de dança. Ver também: Gianfranco Vinay. *L'interprétation comme analyse: Les Variations Goldberg*. (*Revue de musicology*, T. 81e, N. 1er., 1995), pp. 65-86. Na página 9 deste artigo há uma tabela onde são apresentadas as formas de danças relacionadas a cada movimento das Variações Goldberg, classificadas de acordo com os modelos rítmicos. As danças são as seguintes: *Sarabande*, *Menuet*, *Polonaise*, *Courante*, *Sicilienne*, *Passepied*, *Bourrée*, *Allemande* e *Gigue*.

<sup>32</sup> A teoria dos afetos (*affektenlehre*) se refere a um conceito estético derivado das doutrinas clássicas da retórica e da oratória, tendo sido empregado na música barroca guiando a composição, com o intuito de direcionar os “afetos” do ouvinte, de maneira análoga a um discurso verbal. Informações podem ser encontradas nos escritos de Quantz, Sheibe, Marpurg e Mattheson, onde são feitas categorizações a respeito de conotações emocionais existentes em movimentos de dança, ritmos, escalas, instrumentos, formas e estilos. (Buelow, in Sadie, 2003). Ver: Gregory G. Butler. *The Projection of Affect in Baroque Dance Music* (*Early Music*, vol. 12, n. 2. may, 1984), pp. 200-207.

Na França, a suíte foi consolidada por Lully, sendo posteriormente difundida nas cortes por compositores como Couperin e Rameau. Só veio, entretanto, a consolidar-se enquanto forma musical na segunda metade do século XVII a partir da influência de compositores alemães: primeiramente com Froberger; depois com Kuhnau, Pachebel e Buxtehude. O uso feito por Bach nas suas mais de quarenta suítes representa o auge nesta categoria composicional.

Portanto, na primeira metade do século XVIII, quando as Suítes para violoncelo foram escritas, um modelo padrão estava estabelecido tanto em relação aos tipos básicos de dança que integrariam a estrutura “clássica” da suíte quanto à sua ordenação<sup>33</sup>: *Allemande, Courante, Sarabande e Gigue*. A estes movimentos somavam-se outros dois: um prelúdio (o qual não correspondia necessariamente a uma dança estilizada) que servia de peça introdutória e determinava as características gerais da suíte; e uma dança do estilo galante localizada entre a *Sarabande* e a *Gigue*, como um *intermezzo* entre os dois movimentos, trazendo variedade à suíte. Entre as principais danças opcionais que figuravam nas suítes da época, pode-se citar: *Menuet, Passepied, Bourrée, Polonaise Gavotte, Loure, Anglaise, e Sicilienne*.

A relação desses movimentos opcionais com o estilo galante é apontada pelo próprio Bach em 1726 nas Partitas (publicadas em 1726 em Leipzig como exercícios para teclado [*Clavier Übung*], BWV 825-830). A obra, segundo o compositor, era formada de “Preludios, Alemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, Menuets e *outras galanterias compostas para deleite da alma dos amantes dessas peças*” [grifo nosso].<sup>34</sup> A funcionalidade da música no estilo galante<sup>35</sup> francês (*galanterien*) é vinculada a um gênero com uma propensão

---

<sup>33</sup> David Fuller. *Suite*. In *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Ltd., 2001. Segundo o autor do artigo, as Suítes para violoncelo estariam no topo da lista no que diz respeito ao grau de “classicismo”; ou seja, é o ciclo mais uniforme entre as suítes compostas por Bach.

<sup>34</sup> *Clavier Übung, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigen, Menuetten, und anderen Galanterien; denen Liebhabern zur Gemuths Ergozung verfertiget*.

<sup>35</sup> Sobre o estilo galante, consultar: David A. Sheldon. *The Galant Style Revisited and Re-Evaluated*. (*Acta Musicologica*, vol. 47, fasc. 2. jul. - dec., 1975), pp. 240-270; Walter Dahms



popular, mais leve, com texturas predominantemente homofônicas, cuja funcionalidade é voltada principalmente ao entretenimento – em contraposição ao *stile antico* alemão (ou *learned style*), vinculado aos então ‘antiquados’ e complexos gêneros contrapontísticos como a fuga, a invenção ou o cânone. Na escrita de Bach, no entanto, a reunião dos vários estilos nacionais (francês, italiano e alemão) se faz presente e, por esta razão, vários elementos encontram-se misturados.

Dos movimentos opcionais que tradicionalmente integravam a suíte barroca, Bach escolheu os três tipos mais populares para integrarem as Suítes para Violoncelo solo, os quais originariamente consistiam em danças rurais provenientes do interior da França: *Menuet* (Poitou), *Bourrée* (Auvergne) e *Gavotte* (Dauphiné).<sup>36</sup> Posteriormente, essas danças viriam a figurar na música das cortes e na vida social urbana europeia do barroco.

Nas Suítes para violoncelo, as chamadas “*galanteries*” ocupam o quinto movimento e estão dispostos aos pares: *Menuet I&II* na Suíte n.1 e na Suíte n.2, *Bourrée I&II* na Suíte n.3 e na Suíte n.4, e *Gavotte I&II* na Suíte n.5 e na Suíte n.6. Devido às características descritas acima, cumprem a função de dissipar um pouco da intensidade e seriedade presentes no movimento anterior (*Sarabande*), através de um caráter mais leve e rústico que conduz até o rápido movimento final (*Gigue*).

---

1. *Prelude*

---

2. *Allemande*

---

3. *Courante*

---

4. *Sarabande*

---

**5. *Menuet I&II / Bourrée I&II / Gavotte I&II***

---

6. *Gigue*

---

**Figura 1.** Quadro demonstrativo disposição dos Movimentos Opcionais na Suíte

---

and Theodore Baker *The "Gallant" Style of Music* (*The Musical Quarterly*, vol. 11, n.3 jul., 1925), pp. 356-372; Leonard G. Ratner. *Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure*. (*The Musical Quarterly*, vol. 42, n. 4. oct. 1956), pp. 439-454.

<sup>36</sup> Salazar (1950, 93).

De maneira geral, Bach emprega nos movimentos opcionais uma estrita organização estrutural a partir de agrupamentos binários nas subdivisões, organização de frases. Segundo Leonard Ratner, tais características de simetria e regularidade da forma são concebidas a partir de uma “lógica harmônica estrita baseada em relações de tônica e dominante com cadências claramente determinadas; estrutura regular de períodos derivada da simetria dos padrões de dança [e um] estilo melódico consistente”.<sup>37</sup> Tais fatores musicais ajudam a compreender a valoração encontrada em tratados do séc. XVIII sobre as danças galantes, onde eram descritas como que imbuídas de “elegância” e “nobreza”.

Assim como os demais movimentos das Suítes para violoncelo (com exceção dos prelúdios) os movimentos opcionais são formados por dois ritornelos<sup>38</sup>, segundo princípios harmônicos e formais semelhantes. Nas palavras de Karl Geiringer:

A primeira seção modula da tônica para a dominante (em peças no modo menor, a modulação alcança ocasionalmente o maior relativo); a segunda retorna da dominante (ou a maior relativa) para a tônica, passando por um tom afim. Os inícios das duas seções costumam ser mutuamente semelhantes, representando, quase sempre, o segundo uma transposição do primeiro. Por vezes, a segunda seção é ampliada, e uma cadência pode subdividi-la; tal forma ampliada em duas partes aproxima-se das características de uma forma em três partes.<sup>39</sup>

Tais aspectos estruturais relacionados com características de afeto e ligações motivicas entre os pares de danças fazem com que o movimento assuma uma organização *A B A*. Apesar de se tratarem de peças binárias independentes, cada qual com seus dois ritornelos *II:A:III:B:II*, ao serem agrupadas aos pares, as danças opcionais constituem um único movimento da

---

<sup>37</sup> Leonard Ratner. *Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure* (1956, 444). “(...) rigid harmonic logic, based on tonic, dominant relationships and clearly defined cadences; rigidly regular period structure, derived from the symmetry of dance patterns; and consistent melodic style”.

<sup>38</sup> Como pode ser observado nas respectivas análises o *Bourrée II* da Suíte n.4 e algumas das *Gavottes* das Suítes n.5 e n.6 além de estarem nesse esquema binário podem ser analisados na forma rondó.

<sup>39</sup> Geiringer (1985, 132).

suíte. A disposição ternária<sup>40</sup> das danças, onde a segunda peça funciona como uma seção central contrastante – numa espécie de ‘trio’, seguido da volta da primeira dança sem repetições.

II: **A** (*Dança opcional I*) :III: **B** (*Dança opcional II*) :III: **A** (*Dança opcional I*) II

**Figura 2.** Esquema de apresentação dos pares de movimentos opcionais

Sobre essa relação dos pares de danças como um único movimento com seção central contrastante, Karl Geiringer explica como se segue:

As danças opcionais apresentam-se freqüentemente em pares, com a segunda peça é usualmente designada como “trio”, um remanescente da época em que tais composições eram escritas em três vozes e tocadas por três instrumentos. Durante os séc. XVIII e XIX, entretanto, a origem dessa designação era ignorada, sendo os trios eram escritos para qualquer número de vozes. Enquanto que todas as danças de uma Suíte eram no mesmo tom, o trio fornecia, por vezes, uma exceção, porquanto usava o tom paralelo no modo oposto (*Lá* menor numa Suíte em *Lá* maior, *Sol* maior numa Suíte em *Sol* menor, etc).<sup>41</sup>

Os três primeiros pares de movimentos opcionais presentes nas Suítes 1, 2 e 3, (*Menuets* e as primeiras *Bourrées*) estão escritos em tonalidades paralelas no modo oposto (*Sol* maior/*Sol* menor, *Ré* menor/*Ré* maior e *Dó* maior/*Dó* menor). Nos outros casos (*Bourrée I&II* da Suíte n.4 e as *Gavottes*), ambas as peças do par encontram-se na mesma tonalidade.

| ‘primeiro grupo’                       | ‘segundo grupo’                        |
|----------------------------------------|----------------------------------------|
| Suíte n.1 BWV1007 ( <i>Sol maior</i> ) | Suíte n.4 BWV1010 ( <i>Mib maior</i> ) |
| Suíte n.2 BWV1008 ( <i>Ré menor</i> )  | Suíte n.5 BWV1011 ( <i>Dó menor</i> )  |
| Suíte n.3 BWV1009 ( <i>Dó maior</i> )  | Suíte n.6 BWV 1012 ( <i>Ré maior</i> ) |

**Figura 3.** Tonalidades nos dois grupos das Suítes para Violoncelo

<sup>40</sup> Segundo Forte and Gilbert (1982, 213).

<sup>41</sup> Karl Geiringer. *Johann Sebastian Bach*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985), pp. 131-132.

Como pode ser observado no quadro acima, as tonalidades das Suítes para violoncelo são predominantemente maiores (apenas duas das Suítes, a n.2 e a n.5, são em tons menores), podendo ser subdivididas em dois grupos, ambos na disposição tonal ‘*maior–menor–maior*’. A relação tonal entre as suítes está organizada numa relação intervalar que sugere circularidade<sup>42</sup>:

### *Rythmopoeia e Hierarquia Rítmica*

Durante o barroco, acreditava-se ser possível transformar uma dada composição em diferentes tipos de dança a partir da reorganização de seus elementos segundo unidades rítmicas codificáveis na métrica da poesia grega. Esse processo, denominado de *Rhythmopoeia* (Ratner, 1980), servia de modelo para a composição, conferindo organização e sentido a agrupamentos de notas, figuras, compassos e frases.

O ritmo, segundo o escritor grego Aristoxenus, é uma atividade e não uma coisa. Em tempos antigos, a palavra “ritmo” era usada como um verbo – “Eu vou ‘ritmar’ estas notas” ou “Eu vou ‘ritmar’ esta harmonia.” Portanto, “ritmar” algo significava conferir-lhe uma organização, um desenho, uma forma e uma vida distinta. Nas danças barrocas, alguém “ritmava” no contexto de um tempo e um compasso específico.<sup>43</sup>

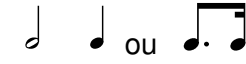
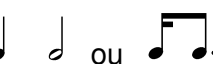
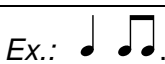
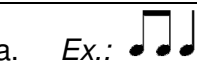

Assim, o conhecimento de alguns dos termos referentes aos padrões silábicos (pés) derivados da poesia grega pode ser útil para a fundamentação para análise e da interpretação das peças do período com base nesses princípios organizacionais, fornecendo também material motivico para a elaboração das transcrições. São dispostos segundo sua duração (*longa – curta*)

---

<sup>42</sup> Relação intervalar entre as tonalidades das Suítes para violoncelo: Suíte n.1 em Sol [5ª] Suíte n.2 em Ré [2ª] Suíte n.3 em Dó [3ª] Suíte n.4 em Mib [3ª] Suíte n. 5 em Dom [2ª] Suíte n.6 em Ré [5ª] (Suíte n.1 em Sol).

<sup>43</sup> *Rhythm, according to the ancient Greek writer Aristoxenus, is an activity, not a thing. In earlier times the word “rhythm” was used as a verb – “I will ‘rhythm’ these notes” or “I will ‘rhythm’ these harmonies.” Thus, to “rhythm” something was to give it an organization, a shape, a form, and a distinctive life. In Baroque dances, one would “rhythm” in the context of a particular meter and tempo* (Jenne & Little, 2001, 16).

e tipo de acentuação (*téticos* ou *em anacruse*). Segue abaixo uma descrição de alguns tipos recorrentes (ainda que a proporção de duração entre a nota longa e a curta seja variável [2:1; 3:1; 4:1] exemplificamos algumas figurações comuns).

|                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <u>Troquéu</u> : longa – curta. Ex.:                |
| <u>Iambo</u> : curta – longa. Ex.:                  |
| <u>Dáctilo</u> : (longa–curta–curta). Ex.:          |
| <u>Anapesto</u> : curta – curta – longa. Ex.:       |
| <u>Anfibráquico</u> : curta – longa – curta. Ex.:  |

**Figura 4.** Padrões rítmicos derivados da poesia grega

No livro *Der Vollkommene Capellmeister* de 1739, Johann Mattheson demonstra como se dá a transformação de melodias corais em danças através do tratamento rítmico. No exemplo (*figura 13*) duas melodias são convertidas respectivamente em um *Menuet* e uma *Gavotte*.<sup>44</sup>

a) *Menuet*



The image shows a musical score for a Minuet. The top part is a vocal melody with the lyrics "Wenn wir in höchsten Nothen se." and a "trill" marking. Below it, the same melody is adapted as a Minuet, showing a change in rhythm and instrumentation.

<sup>44</sup> Johann Mattheson. *Der Vollkommene Capellmeister*. (Hamburg, 1739), 161. In Leonard Ratner. *Classic Music. Expression, Form and Style*. (New York: Schirmer Books, 1980), p 72-73.

## b) Gavotte



**Figura 5.** Transformação rítmica das melodias (Mattheson, 1739).

Outro atributo da organização rítmica barroca, e, por extensão, da escrita bachiana, a hierarquia rítmica permite a coexistência de múltiplas possibilidades de interpretação em termos de acentuação e métrica, permitindo que se tenha variedade.

Um compasso é geralmente pensado como binário, ternário ou 'composto'. Na verdade, todos os compassos são hierárquicos; ou seja, eles operam pela cooperação de vários níveis. A atividade que se desprende nesses níveis – ou a “ritmização” do compasso – envolve graus variáveis de movimento e repouso, com pontos mais relevantes em relação à pulsação” (Little and Jenne 2001, 18).<sup>45</sup>

Desta forma, nas composições e transcrições de Bach novos materiais são inseridos a partir da cooperação de níveis rítmicos hierárquicos relacionados com a métrica do compasso, com a alternância e combinação de tensão e repouso (*arsis e thesis*).<sup>46</sup>

<sup>45</sup> *Meter is usually thought of as duple, triple or 'compound'. Actually, all meters are hierarchical; that is, they operate by the cooperation of several levels. The activity one perceives at these levels – the “rythming” of the meter, if you will – involves varying degrees of motion and repose, most importantly of the beat.*

<sup>46</sup> Ver o quinto capítulo de “*Bach's works for solo violin*”, onde Joel Lester apresenta algumas diferenças entre a métrica barroca e os *motos continuos* empregados no século XIX, através de uma comparação entre peças e transcrições dos distintos períodos.

O minueto é o tipo de dança, entre os movimentos opcionais presentes nesta pesquisa, que oferece maiores possibilidades de elaboração rítmica, através do emprego de síncopes, hemíolas e deslocamentos. Nas outras duas danças geralmente há uma tendência maior a uma acentuação calcada na fórmula de compasso, com nuances rítmicas próprias. Gavotes costumam apresentar ambigüidade em relação à *arsis* e *thesis*, com uma alternância do tempo forte entre o primeiro e o segundo tempo do compasso; as bourrées são ritmicamente mais simples, em geral, dado o seu andamento rápido e o caráter rústico.

### *Menuet*

A relevância do minueto pode ser comprovada não só por sua longevidade – é a única das danças barrocas a permanecer sendo usadas na música de épocas posteriores – como, quantitativamente, pela sua larga aplicação em variados estilos e contextos. Segundo Herbert Schneider<sup>47</sup>:

O minueto é, sem dúvidas, a dança mais importante e popular da sociedade aristocrática do fim do século XVII e do século XVIII. Além disso, ele foi incorporado como elemento obrigatório na música instrumental “sinfônica” (suíte de orquestra, abertura, sinfonia) e na música de câmara (suíte para teclado, sonata de câmara, quarteto de cordas, serenata e seus derivados), tendo servido no ensino elementar da composição como forma de base para a escrita em períodos.

Há divergência de informações nos tratados do século XVIII no que diz respeito ao andamento do minueto, que é às vezes referido como uma dança

---

<sup>47</sup> Herbert Schneider. *Structures métriques du menuet au XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Réflexions sur l'analyse et l'exécution du menuet.* (Revue de musicologie, T. 78e, No. 1er., 1992), p. 27. “Le menuet est sans aucun doute la danse la plus importante et la plus populaire de la société aristocratique de la fin du XVII e du XVIII siècle. De plus, il entre comme élément obligatoire dans la musique instrumentale « symphonique » (suite d'orchestre, ouverture, symphonie) et dans la musique de chambre (suite pour clavecin, sonata da camera, quatuor à corde, serenata et ses dérivés). Dans l'enseignement élémentaire de la composition, il a servi de forme de base pour apprendre a écrire des périodes”.

lenta e às vezes com tendo o andamento “vivo” (*vite*). Na maioria das vezes, contudo, são executados em tempos moderados, tal qual o caráter que geralmente é associado por teóricos do período barroco – onde a dança é descrita em termos tais como “nobre”, “expressivo” e “elegante”. Para Mattheson<sup>48</sup>, um minueto não tem outro afeto a não ser uma “alegria moderada”.

Para Jenne & Little<sup>49</sup>, “os minuetos de Bach geralmente mantêm a nobreza, calma, serenidade, simplicidade melódica e sutileza rítmica dos seus predecessores franceses”. Estas características são sublinhadas pelo ritmo de dança do minueto, o qual consiste de uma frase rítmico-harmônica de quatro compassos, com a *thesis* no quarto compasso e uma subdivisão binária interna.

Uma frase de quatro compassos num minueto é geralmente respondida com outra frase de quatro compassos, sendo esta organização em “pergunta-resposta” favorecida, em geral, por uma cadência aberta no final da primeira frase e uma cadência autêntica na segunda.

Em virtude dessa grande regularidade, alterações na estrutura métrica são fundamentais nos minuetos. “Este tipo de disciplina melódica, combinada a frases regulares e balanceadas, se tornaria rapidamente tediosa não fossem pelas síncopes, hemíolas<sup>50</sup> e outras nuances rítmicas inerentes ao estilo”.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Johann Matheson; Hans Lenneberg. *Affect and Rhetoric in Music*. (*Journal of Music Theory*, vol. 2, n. 2. nov., 1958), pp. 193-236. Para uma discussão detalhada acerca das diferentes aferições de andamento para o minueto ver Frederick Newman. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Shirmer Books, New York: 1993.

<sup>49</sup> Jenne & Little. *Dance and the Music of J. S. Bach*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001), 69-70.

<sup>50</sup> A hemíola consiste em uma articulação da métrica na proporção 3:2, ou seja, três compassos binários no lugar de dois compassos ternários. Nos menuetos emprega-se com frequência este tipo de procedimento, geralmente próximo às cadências.

<sup>51</sup> “*This kind of melodic discipline, combined with the regularity and balance in the phrase structure, would quickly become tedious were it not for the syncopations, hemiolas, and other rhythmic nuances inherent in the style*” (Jenne & Little 2001, 70).



## *Bourrée*

Mattheson enumera várias significações para o termo: “A palavra *bourrée* significa algo preenchido, exuberante, forte e ainda leve e gentil o suficiente para ser mais adequado para empurrar, deslizar ou escorregar do que para levantar, esperar ou pular”.<sup>52</sup> Quanto à melodia, Mattheson a descreve como fluida, leve e conectada, destinada “primeiramente para dança”, e também “para voz no estilo melismático”.

O andamento da *Bourrée* é moderadamente rápido aliado a seu caráter alegre e rústico justifica sua rítmica mais simples, com acentuações baseadas na métrica do compasso binário característico da dança.<sup>53</sup> As harmonizações também são mais simples e diretas, baseadas predominantemente em relações de tônica/ dominante. Um padrão rítmico recorrente na *Bourrée* é o anapesto, que ocorre em anacruses.

a)



b)



**Figura 6.** Suíte 3 BWV 1009. a) *Bourrée I*, cc. 1-3; b) *Bourrée II*, c.1. Padrões rítmicos anapésticos

Mais que qualquer outro aspecto, pode-se dizer que a anacruse (localizada no contratempo do segundo tempo) é o fator mais latente da *Bourrée*. Pode ser acentuada na performance com o intuito de conduzir ao

<sup>52</sup> *The word bourrée itself means something filled, stuffed, settled, strong, important, and yet soft and gentle enough to be more suitable for pushing, gliding, or slipping than for lifting, hopping, or jumping (Mattheson 1723, 59).*

<sup>53</sup> Segundo Jenne & Little (2001), in *Dance and the music of J. S. Bach*. Capítulo “*Bourrée*”.

tempo forte do compasso, de forma a projetar claramente a acentuação métrica binária típica da dança.



**Figura 7.** Entrada em anacruse característica da *Bourrée*

A *Bourrée* é a dança de andamento mais rápido dentre os movimentos opcionais presentes neste trabalho. Em um quadro geral dos vários movimentos pode-se colocá-la entre as danças velozes como o *Passepied*, a *Corrente* e *Gigue*.

### *Gavotte*

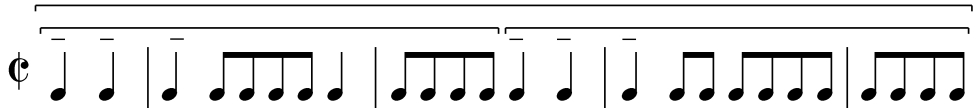
As *Gavottes* foram freqüentemente empregadas na música secular de J. S. Bach, coincidindo com um período em que a dança e a música encontravam-se em voga, entre 1720 e 1730. Estavam vinculadas a um caráter “pastoral”, quando “aqueles que habitavam nas cidades e cortes idealizavam uma vida rural mais simples, com pastores e pastoras em danças rústicas ao ar livre ao som de gaitas de foles” (Jenne and Little, 2001, 47).<sup>54</sup>

A *Gavotte* apresenta a mesma estrutura métrica da *Bourrée* com andamento mais moderado e com a diferença de que a *Gavotte* começa no segundo tempo do compasso (*arsis*) enquanto a *Bourrée* começa no contratempo do segundo tempo (*thesis*), ainda que em ambos os casos as frases comecem em anacruse.

Já em relação ao *Menuet*, a semelhança está no sentido de “rima” e balanceamento das frases. Apesar da sua métrica binária distinta e do menor

<sup>54</sup> *Those who lived in cities and courts idealized a simpler rural life, with shepherds and shepherdesses doing rustic dances outdoors to the accompaniment of bagpipes.*

uso de sínopes e deslocamentos rítmicos, a *Gavotte* também comporta ambigüidades rítmicas com relação à acentuação. Pode-se tanto acentuar as anacruses (segundo tempo) como o primeiro tempo do compasso. Ocasionalmente são feitas elisões de frases.



**Figura 8.** Organização rítmica típica em uma frase da *Gavotte*

Pode-se distinguir entre dois tipos de *Gavottes*, ambos presentes nas Suítes para violoncelo): a *francesa*, elegante e moderada - como no caso da *Gavotte I&II* da Suíte n. 6, e a *italiana*, de caráter mais virtuosístico - como na *Gavotte I&II* da Suíte n. 5.

O referido caráter pastoral da *Gavotte* remete à *Musette* em passagens de longos pedais que evocam o som de gaitas de foles.

[A *Musette* é] uma peça de dança de caráter pastoral cujo estilo remete ao som da gaita de foles. A linha do baixo geralmente emprega um pedal (*drone bass/bourdon*) na tônica enquanto a parte superior consiste em melodias em graus conjuntos, com eventuais passagens rápidas. Várias estruturas métricas eram aplicadas e o andamento é moderato.<sup>55</sup>

A *Gavotte II (La Musette)* da Suíte Inglesa da *figura 7* ilustra as características descritas. Um longo pedal na tônica dura os dezesseis compassos da peça enquanto a melodia se move predominante em graus conjuntos e intervalos de terça, com ocorrência de bordaduras.

<sup>55</sup> "A dance-like piece of pastoral character whose style is suggestive of the sound of the *Musette* or bagpipe. The bass part generally has a drone (*bourdon*) on the tonic and the upper voice or voices consist of melodies in conjunct motion, sometimes but not always in quick note values. Various metric structures were used and the tempo is moderate". *The New Grove*, verbete *Musette*.

**Gavotte II  
(La Musette)**

*Gavotte I Da Capo*

**Figura 8.** Suíte Inglesa n. 3, BWV 808. *Gavotte II*. Estilo pastoral ou *Musette*; pedal na tônica

Como veremos no capítulo seguinte, a *Gavotte II* da Suíte n.6 há um exemplo da aplicação do estilo da *Musette*, onde um pedal é articulado em mínimas e semínimas (compassos 12 a 19) com uma melodia formada predominantemente por graus conjuntos.

### **Escrita idiomática**

O violão de sete cordas e o violoncelo tem uma semelhança de registro que permite, em certo sentido, uma situação intercambiável com relação ao repertório, já que as notas são acessíveis mutuamente no âmbito de suas respectivas tessituras. No entanto, particularidades sonoras e técnicas dos instrumentos devem ser consideradas visando uma transcrição idiomática. As

diferenças são baseadas principalmente na maneira como o som é produzido em cada instrumento (dedilhado ou com arco) e na sustentação das notas.

Assim sendo, com objetivo de obter equivalência sonora na transcrição para o violão de sete cordas é preciso, em geral, alterar elementos, adicionando notas em relação à versão original (tendo em vista a maior capacidade polifônica do violão em relação ao violoncelo supressões de notas raramente são necessárias) e fazendo alterações na notação das peças.

### *Tonalidades*

Ainda que a referida similaridade de registro entre os instrumentos possibilite que todas as notas contidas nas peças possam ser executadas diretamente no violão de sete cordas, mudanças de tonalidade se fazem necessárias para uma transcrição mais idiomática.

Na definição do âmbito de escolha para uma tonalidade adequada ao violão de sete cordas, o primeiro fator considerado derivou-se da relação entre sua tessitura com a extensão das peças. Ainda que diversas possibilidades tenham sido consideradas, procurou-se manter certa proximidade para com o registro original das obras.<sup>56</sup>

Outros critérios determinantes para a definição das tonalidades foram de ordem idiomática e técnica, tais como uso de cordas soltas associáveis às principais funções harmônicas (compondo acordes de tônica, dominante, subdominante, etc), possibilidade de utilização de *scordatura*, tipos de digitações

---

<sup>56</sup> Ver: Howard Shanet. *Why Did J. S. Bach Transpose His Arrangements?* (Oxford University Press. The Musical Quarterly, Vol. 36, n. 2, Apr., 1950), pp. 180-203. No artigo, o autor examina os critérios empregados por Bach para transposição das peças em suas transcrições, apontando como fator primordial a extensão da música em relação à tessitura do instrumento, demonstrando que nas novas versões “Bach procurava ficar mais perto quanto fosse possível da tonalidade original”. As transposições eram muitas vezes determinadas por fatores mais prosaicos, como alguma limitação ou mesmo defeito no instrumento (p.e.: a falta de determinadas teclas no órgão; sistemas insipientes dos instrumentos de sopro como os trompetes da época, que limitavam a escolha da tonalidade) ou ainda o fato de não contar com músicos suficientes para a execução das peças.

satisfatórios, disposição de acordes, busca por cores tímbricas pertinentes ao caráter geral das peças, articulações, etc.

Como pode ser observado no quadro comparativo abaixo, nas transcrições para o violão de sete cordas as tonalidades resultantes encontram-se dispostas a intervalos próximos aos originais (2<sup>as</sup> e 3<sup>as</sup>), com exceção da *Gavotte I&II* da Suíte n.5, que no violão de sete cordas foi escrito uma 6<sup>a</sup> acima da versão para violoncelo e uma 2<sup>a</sup> acima da versão para alaúde. As *Gavottes* da Suíte n.6 são as únicas a receberem uma transposição para uma tonalidade mais grave (uma 2<sup>a</sup> abaixo) que a versão original.

| Suíte        | Movimento               | ton. original (vcl) | ton. transcrição |
|--------------|-------------------------|---------------------|------------------|
| 1 - BWV 1007 | <b>Menuet I&amp;II</b>  | Sol maior →         | Si maior         |
| 2 - BWV 1008 | <b>Menuet I&amp;II</b>  | Ré menor →          | Mi menor         |
| 3 - BWV 1009 | <b>Bourrée I&amp;II</b> | Dó maior →          | Mi maior         |
| 4 - BWV 1010 | <b>Bourrée I&amp;II</b> | Mib maior →         | Sol maior        |
| 5 - BWV 1011 | <b>Gavotte I&amp;II</b> | Dó menor →          | Lá menor         |
| 6 - BWV 1012 | <b>Gavotte I&amp;II</b> | Ré maior →          | Dó maior         |

**Figura 9.** Quadro comparativo entre as tonalidades originais do violoncelo e das transcrições para violão de sete cordas para os movimentos opcionais

### *Scordaturas*

A *scordatura* (do italiano: ‘desafinar’) é um recurso próprio aos instrumentos de corda que proporciona diferentes qualidades de ressonância com ocasionais ganhos de extensão. A princípio, era utilizada nos instrumentos de cordas dedilhadas, cuja notação em tablatura permitia uma maior facilidade na leitura em diferentes afinações já que se baseia no registro gráfico das digitações de mão esquerda. Segundo David Boyden:

O termo *scordatura* era aplicado a alaúdes, *vihuelas* e à família do violino para designar uma afinação diferente da estabelecida. A *scordatura* foi primeiramente introduzida no início do século XVI e esteve em voga entre 1600 e 1750. Oferecia novas cores, timbres e sonoridades, possibilidades harmônicas alternativas e, em alguns casos, extensão do registro do instrumento. Podia também ajudar a imitar outros instrumentos e facilitar na execução de composições completas ou tornar possível várias passagens envolvendo grandes intervalos, intrincados cruzamentos de corda ou acordes pouco convencionais.<sup>57</sup>

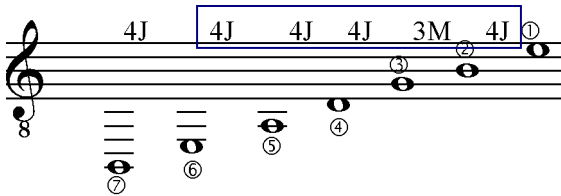
Ainda que seja usado somente o termo *scordatura* ao longo do trabalho, segundo Boyden, existe uma distinção quando a mudança de afinação envolve as cordas mais graves: o termo “*cordes avallés*” (do francês: ‘cordas abaixadas’) se refere ao abaixamento de uma corda (geralmente a mais grave) visando um ligeiro aumento na extensão do instrumento juntamente com um maior uso de cordas soltas.

No processo de transcrição dos movimentos opcionais, várias *scordaturas* foram implementadas a partir tanto de questões técnicas como em relação à própria tonalidade escolhida, ressonância e à sonoridade pretendida para a peça. Ainda que algumas configurações menos usuais se apresentassem em termos de afinação, considerando o expediente técnico-musical mais adequado em cada situação, procurou-se evitar recorrer a *scordaturas* que se afastem demasiadamente da afinação padrão.

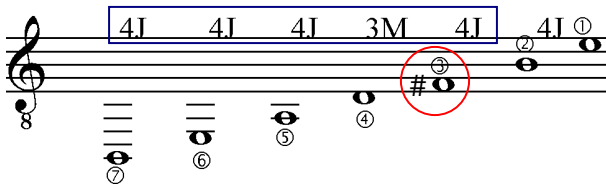
As *scordaturas* definidas para as transcrições elaboradas neste trabalho foram as seguintes:

---

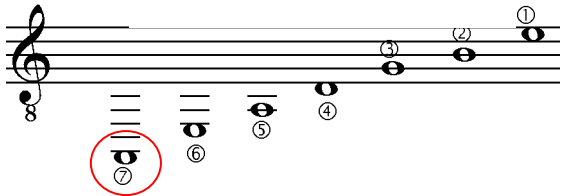
<sup>57</sup> David Boyden (2001). “A term *Scordatura* applied largely to lutes, guitars, viols and the violin family to designate a tuning other than the normal, established one. *Scordatura* was first introduced early in the 16th century and enjoyed a particular vogue between 1600 and 1750. It offered novel colours, timbres and sonorities, alternative harmonic possibilities and, in some cases, extension of an instrument’s range. It could also assist in imitating other instruments, and facilitate the execution of whole compositions or make possible various passages involving wide intervals, intricate string crossing or unconventional double stopping”.



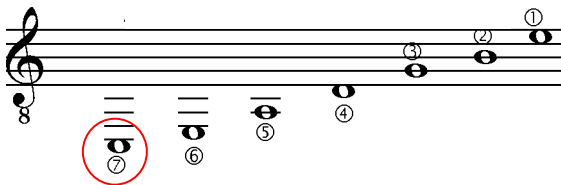
**Figura 10a.** Afinação padrão (*accordatura*) do violão sete cordas (utilizada na Suíte 4)



**Figura 10b.** *Scordatura* da terceira corda em *Fá#* (utilizada nas Suítes 1, 2 e 3)



**Figura 10c.** *Scordatura* da sétima corda em *Lá* (utilizada na Suíte 5)



**Figura 10d.** *Scordatura* da sétima corda em *Dó* (utilizada na Suíte 6)

Como pode ser observado na *figura 10a*, a única transcrição onde é utilizada a afinação padrão (também denominada *accordatura*) é a *Bourrée I&II* da Suíte n.4, que na tonalidade de *Sol* maior comporta toda a extensão da peça, bem como as digitações e articulações desejadas para a peça.



A *scordatura* da terceira corda em *Fá#* (figura 10b) foi a mais importante, tendo sido utilizada na metade das transcrições. É comumente empregada na execução de repertórios da renascença e do barroco, proveniente principalmente da música para vihuela e alaúde. Um fator de especial interesse no emprego deste tipo de afinação no violão de sete cordas está no fato do intervalo de terça passar a figurar entre a quarta e a terceira cordas, o que propicia uma relação intervalar entre a sétima e a segunda corda idêntica a disposição intervalar padrão do violão de seis cordas (conforme indicado nas figuras 10a e 10b).

Em duas das transcrições são adotadas *scordaturas* na sétima corda: na *Gavotte I&II* da Suíte n.5, em *Lá* (figura 10c), permitindo uma transferência para o violão de sete cordas muito próxima da escrita alaudística, presente na transcrição de Bach, não sendo preciso fazer mudanças de oitavas, inversões de acordes ou na condução de vozes; na *Gavotte I&II* da Suíte n.6 em *Dó* (figura 10d) – que corresponde a nota mais grave do violoncelo – possibilitando que várias notas da harmonia estejam a disposição em cordas soltas na tonalidade de *Dó* maior e uma sonoridade em conformidade com a sonoridade e afeto das peças.

Assim, embora a afinação padrão para a sétima corda seja *Si*, pode-se igualmente utilizar *scordaturas* tanto meio tom acima, em *Dó*, como até um tom abaixo, em *Lá*. Existem tensões específicas para as cordas nas afinações em *Lá* e *Dó*, mas na prática, a corda tem flexibilidade suficiente para comportar tais *scordaturas* mantendo uma tensão satisfatória. Em diversos exemplos na literatura violonística a afinação da sexta corda é alterada de maneira análoga ao que utilizamos para a sétima corda, dentro do âmbito de uma terça menor (desde um tom abaixo da afinação padrão até meio tom acima), como na amplamente utilizada *scordatura* em *Ré* (um tom abaixo), e, em casos como o de determinadas obras de Leo Brower e Roland Dyens, onde são empregadas *scordaturas* da sexta corda meio tom acima (*Fá*) ou abaixo (*Mib*).

## Claves

Durante o período barroco esperava-se que do músico a fluência na leitura em várias claves<sup>58</sup> - diferindo, dessa forma, da prática moderna onde um número menor de claves é utilizado (Hiley, 2001). Este aspecto da formação musical da época certamente tem relação com a própria lógica composicional de Bach. Isso pode ser percebido, por exemplo, na escrita de alguns dos cânones da Oferenda Musical BWV 1079.

The image displays three musical staves from the Musical Offering BWV 1079, illustrating the use of different clefs for the 'Thema' part. Each staff is labeled 'a 2' and 'Thema'. The first staff uses a soprano clef (C1), the second an alto clef (C3), and the third a bass clef (C4). Red boxes highlight the clef and the beginning of the theme in each staff.

**Figura 11.** Exemplos da utilização de diferentes claves em cânones da oferenda Musical BWV 1079

O emprego das diferentes claves é especialmente relevante para o processo de transcrição já que proporciona desenvolver com maior facilidade, entre outras habilidades, a realização de transposições e a correspondência de leitura entre diferentes instrumentos.

<sup>58</sup> Na primeira página do *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (Pequeno livro para Wilhelm Friedemann Bach) há uma lição ("*Claves Signatae*") elaborada por J. S. Bach destinada ao seu filho primogênito (então com nove anos de idade) a respeito da leitura em oito claves distintas.

A opção pela utilização da notação em dois pentagramas nas partituras para violão de sete cordas deste trabalho é baseada no procedimento adotado por Bach ao realizar transcrições e obras originais para alaúde. Entretanto, diferente do uso feito pelo compositor, nos restringimos a três, que integram a prática musical contemporânea: *Sol*, *Fá* e *Dó na quarta linha* – que são suficientes para a notação das partituras das transcrições elaboradas para o trabalho, permitindo uma evidenciação dos planos sonoros e a representação das alturas reais.

Nas transcrições dos movimentos opcionais das quatro primeiras Suítes foram utilizadas as claves de *Dó* na quarta linha e *Fá* enquanto nas últimas – os dois pares de *Gavottes* – são utilizadas as claves de *Sol* e *Fá*.

Como será demonstrado em maior detalhe a seguir, *no primeiro caso*, onde clave de *Dó* é utilizada, a motivação tem relação simplesmente com o registro no qual se encontram as transcrições, onde o uso da clave de *Sol* resultaria em um número demasiado de linhas suplementares inferiores ou ainda em uma concentração das notas predominantemente no pentagrama em clave de *Fá*. A escolha foi determinada também pela observação da transcrição de Bach para alaúde da Suíte n.5 para violoncelo, entre outras peças do compositor, onde estas claves são utilizadas.

Já *no segundo caso*, além da questão da localização das notas em um registro mais agudo, a escolha também é guiada por uma melhor representação dos planos sonoros, em duas situações particulares. No caso da *Gavotte I* da Suíte n.5, a linha do baixo é separada em relação às outras no pentagrama em clave de *Fá*, destacando-se assim a voz acrescida na transcrição de Bach para a peça (na qual foi baseada nossa transcrição para violão de sete cordas, realizada um tom acima da versão para alaúde). Por outro lado, na *Gavotte I* da Suíte n.6, procurando ressaltar o tipo de textura da peça – uma melodia acompanhada – a voz mais aguda ocupa exclusivamente o pentagrama superior, em clave de *Sol*, enquanto as outras vozes, que constituem o

acompanhamento, são representadas separadamente na pauta inferior, em clave de *Fá*.

Cada peça é também apresentada, no capítulo 4, na escrita tradicional do violão em clave de *Sol*, em apenas um pentagrama, com digitações inclusas. Na notação para violão, as notas são escritas uma oitava acima de como soam e, por esta razão, um sinal de oitava é inserido abaixo da clave (ainda que o sinal seja comumente omitido na maioria das edições para violão devido à incorporação da clave de *Sol* na escrita/leitura dentro da tradição interpretativa do violão). No violão de sete cordas, os violonistas já habituados às três linhas suplementares inferiores da escrita para o violão de seis cordas, só precisam se acostumar a ler com duas linhas suplementares a mais.

### *Campanela*

O termo *campanela* foi utilizado pela primeira vez por Gaspar Sanz em 1674 em seu livro "*Instrucion de musica sobre la guitarra española*" (figura 12) – embora existam registros de seu uso grafado em tablaturas anteriores aos escritos de Sanz. A técnica consiste em executar passagens escalares em cordas adjacentes utilizando-se de dedilhados que possam permitir uma sobreposição da duração das notas, fazendo-se uso do máximo de cordas soltas - em um efeito análogo a sonoridade de sinos, como o nome sugere (*campana*, em espanhol, significa sino). Pode ser encontrado em quantidade no repertório da guitarra renascentista e barroca principalmente devido à disposição das cordas aos pares (em uníssono ou em oitavas), o que proporciona sonoridades particulares (Tyler, 2001). No violão moderno seu uso também constitui um idiomatismo já incorporado à sua tradição interpretativa.



**Figura 12.** Página do livro de Gaspar Sanz onde aparece pela primeira vez o termo “campanela”

Nas transcrições elaboradas para este trabalho o uso de texturas em *campanela* é feito em pequenas passagens onde este procedimento pareceu apropriado tanto em relação ao plano formal e caráter da peça como das possibilidades de execução no instrumento.

### *Melodia Polifônica e Style Brisé*

Aspecto fundamental da gramática composicional bachiana, o contraponto pode integrar também a escrita a uma voz, de forma a permitir que uma linha melódica possa ser desdobrada em várias outras. Este tipo de construção melódica remonta às próprias bases do tonalismo e, constitui um elemento musical fundamental que, segundo Cadwallader<sup>59</sup>, não se restringe invenções, cânones, fugas e gêneros similares já que “na música tonal, o

<sup>59</sup> Allen Cadwallader and David Gagné. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford University Press, New York: 1998.

contraponto existe sempre que houver a presença ou *sugestão* de duas ou mais vozes movendo-se simultaneamente” [*grifo nosso*].

Dessa forma, “uma única linha melódica pode unir vozes diferentes que estejam amplamente separadas” (Cadwallader, 1998), as quais podem ser desmembradas a partir de padrões recorrentes em diferentes registros, observáveis no contorno melódico. Na Partita para flauta solo (*figura 15*) uma linha cromática descendente é intercalada por agrupamentos de duas notas em terças descendentes. Mesmo não se localizando de forma adjacente, o padrão claramente define duas vozes independentes.



**Figura 13.** Partita para Flauta BWV 1013. *Allemande*, c. 42. Agrupamentos melódicos

A denominada *melodia polifônica* ou *composta* pode ser observada em várias das obras de Bach para instrumentos solo (entre elas as Suítes para violoncelo), onde a ausência de acompanhamento do baixo contínuo faz com que a própria melodia tenha a função de suprir a polifonia, progressões harmônicas e “até mesmo um baixo contínuo, como se fossem ‘auto-acompanhadas’” (Yates, 1998). Nas palavras de Burkhardt:

Nas suas magistrais suítes e sonatas para violino e violoncelo solo, Bach consegue sugerir uma teia polifônica de vozes através de um único instrumento que toca, na maior parte do tempo, uma nota de cada vez. As linhas melódicas compostas (ou polifônicas), a partir das quais as obras são construídas, comportam não só a melodia e o baixo, mas freqüentemente uma ou mais vozes internas. Nessas linhas é às vezes inevitável que uma ou mais notas de uma voz – especialmente o baixo – precisem ser omitidas, mas uma audição atenta geralmente revela o que está implícito.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Burkhardt (1994, 98): “In his masterly suites and sonatas for solo violin and solo cello Bach manages to imply a polyphonic web of voices by means of a single instrument playing for the most part just one note at a time. The compound (or polyphonic) melodic lines of which these works are built convey not only a top voice and a bass, but frequently one or more inner voices as well. In such lines it is sometimes inevitable that one or more notes of a voice – especially a bass voice – have to be omitted, but careful listening will usually reveal what is implied”.

Isso pode ser prontamente observado em passagens em arpejos, onde uma organização ‘verticalizada’ de vozes dispostas em acordes e progressões harmônicas se desprende da linha melódica. No trecho a seguir da Allemande para flauta solo (*figura 14*), retirando-se as bordaduras e notas de passagem, pode-se projetar uma harmonia coral resultante (indicada no pentagrama inferior) tal qual um baixo contínuo imaginário que subjaz à linha melódica. Trata-se de uma redução harmônica onde o registro original das notas é mantido, sem compromisso a condução rigorosa das vozes.

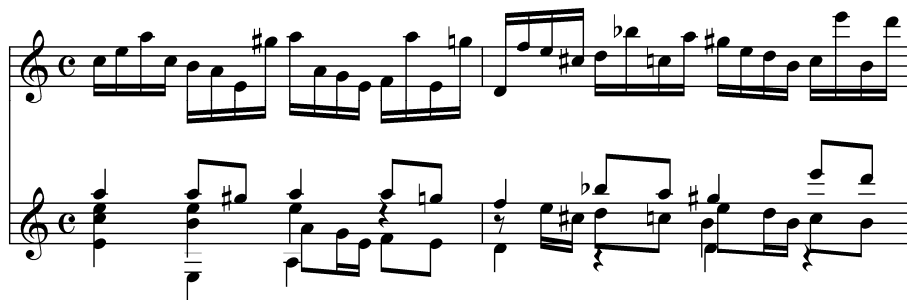
The image shows a musical score for the Allemande BWV 1013, measures 9-12. The top staff is the flute part, featuring a melodic line with arpeggiated chords. Dynamic markings 'B' (Basso) and 'P' (Piano) are placed above the notes. The bottom staff shows the inferred harmonic structure as a series of chords, representing an imaginary basso continuo. The chords are indicated by vertical lines and dots, showing the vertical organization of the notes.

**Figura 14.** Allemande para flauta sem acompanhamento BWV 1013, cc 9-12. Inferência harmônica; baixo contínuo imaginário

Esta perspectiva remete ao chamado *style brisé*, que consiste no uso de texturas empregando arpejos de acordes fragmentados ou partidos (“*broken chords*”), onde determinados agrupamentos de notas que possuam uma relação melódica entre si podem ser delimitados em diferentes registros. O termo foi cunhado por Denis Gaultier na obra *Pièces de Luth* (1669) em referência ao estilo empregado no alaúde, instrumento cujas limitações em termos de sustentação de notas e na execução de passagens polifônicas conduziram os compositores a adotar uma escrita baseada em arpejos com uma condução de vozes mais livre, articulando o fluxo contínuo com acordes que sugerem padrões rítmicos essenciais à dança (Bukofzer 1947, 165). Segundo Ratner, a ampla aplicação da técnica nos instrumentos de corda durante o período barroco acontece “pelo fato de poderem criar (...) a impressão de vários níveis através do processo chamado de *Brechung* (arpejamento) tanto quanto mudanças de

registro podem sugerir duas ou mais vozes em alternância”.<sup>61</sup> Posteriormente, este tipo de textura alaudística passaria a figurar também na música para teclado, instrumentos de corda de arco, entre outros.<sup>62</sup>

O trecho abaixo (*figura 16*, pentagrama superior), retirado da *Allemande* para flauta solo, poderia ser reescrito, por exemplo, em uma textura polifônica, conforme é demonstrado no pentagrama inferior. Vozes seqüenciais da melodia são dispostas harmonicamente, algumas notas são realocadas em diferentes registros e outras inseridas de forma a complementar as linhas melódicas, cujos grandes saltos definem essa separação por registro. O número de ‘vozes imaginárias’ não é, necessariamente, fixo, podendo variar livremente no decorrer do desenvolvimento da linha.<sup>63</sup> Este potencial desdobramento polifônico evidencia que, nas melodias homofônicas, “Bach imaginava uma atividade polifônica na qual, motivicamente, todas as vozes participavam” (Kurth, 1991, 93).





**Figura 15.** *Allemande* para Flauta solo, cc. 44-45. Possível inferência da textura polifônica a partir da melodia

<sup>61</sup> Ratner (1980, 119). “*String instruments lend themselves to unaccompanied solo music, since they can create, across the strings, the impression of several levels through the process of Brechung – arpeggiation as well as changes of register to imply two or more voices in alternation – a procedure constantly used in baroque music*”.

<sup>62</sup> Bukofzer (1947, 172) comenta que essa transferência atesta, no contexto da música barroca, uma prevalência do idioma do estilo sobre o idioma do meio sonoro (instrumento). “*The transfer to the organ of a lute idiom demonstrates in spectacular fashion that whenever in baroque music there was a conflict between the idiom of a style and that of an instrument, stylistic considerations prevailed. Disregard for the medium is a prominent feature of baroque art in general*”.

<sup>63</sup> Segundo La Motte (1991, 287): “*Bach non mantiene um numero fisso de voci immaginarie: prima si dispiega la línea intesa monofonicamente, poi questa si spezza in due o ter voci immaginarie sovrapposte, queste convergono successivamente in um percorso monofônico, e cosi via*”.



O primeiro compasso do exemplo sugere uma fórmula cadencial com a harmonia (I<sup>(6 4)</sup> - V<sup>(5 3)</sup>), onde se pode projetar um salto de oitava no baixo (primeiro e segundo tempo) resolvendo na tônica, em estado fundamental, no terceiro tempo. Os padrões melódicos intervalares descendentes em décimas e sextas são alinhados em colcheias, em acordes paralelos. A determinação de motivos no exemplo acima ( , e sua diminuição  ) contribui para a delimitação das diferentes vozes.

Não obstante, a constatação da existência de uma malha polifônica não implica necessariamente na realização completa de todas as vozes na transcrição. As linhas melódicas monofônicas compreendem uma coerência própria, devendo-se levar em consideração a escrita do instrumento em questão e o grau de intervenção que se pretende empregar. Portanto, no processo de transcrição para um instrumento harmônico, como o violão de sete cordas, ainda que na maior parte das vezes seja conveniente adaptar o material sonoro devido a uma maior capacidade polifônica, pode-se eventualmente manter intocado o contraponto linear presente na escrita violoncelística de Bach.

“Fica a cargo do transcritor”, afirma Stanley Yates, “determinar quais saltos são retóricos (melodicamente expressivos), quais implicam polifonia (ou algum tipo de diálogo) e quais saltos literalmente representam a voz do baixo. Ao reconstruir a voz grave é quase sempre necessário adicionar pelo menos algumas notas àquelas já escritas”.<sup>64</sup>

### *Renotação*

Na transcrição de uma obra para determinado instrumento, a notação também deve ser repensada a partir de sua capacidade técnica e sonora. Assim,

---

<sup>64</sup> “It is the job of the arranger to determine which leaps are rhetorical (melodically expressive), which leaps imply polyphony (or some kind of dialog), and which leaps literally represent the lower voice. In reconstructing the lower voice it is almost always necessary to add at least some pitches to those already present”. (Yates, 1998, 154)

linhas melódicas polifônicas podem ser adaptadas ao novo meio através da redistribuição do material sonoro a partir de ajustes na disposição da figuração (direção das hastes, distribuição na(s) pauta(s)) bem como na adequação das durações (alterando os valores das figuras, inserindo pausas, articulando notas longas, etc).

Desta forma, as durações e a própria textura podem ser alteradas sem que seja necessário mudar as notas previamente escritas. Esse procedimento é muito comum, por exemplo, nas transcrições para teclado e alaúde realizadas por Bach a partir de suas peças solo, em vários dos casos em que não são necessárias adições/supressões de notas em relação à escrita original – apenas uma reordenação gráfica.

No exemplo abaixo (*figura 16*) apresentamos um trecho de uma transcrição de Bach, do violino para alaúde, onde há um mostra do tipo de procedimento descrito. A primeira colcheia de cada compasso da versão para violino (pentagrama superior) é separada e prolongada na versão para alaúde, em semínimas; o mesmo ocorre com a quinta colcheia do primeiro compasso. As hastes indicam a distribuição das duas vozes na transcrição, revelando uma melodia acompanhada por uma marcação rítmica em anacruse na mudança de acorde.

The image shows a musical score for Violino and Alaúde. The Violino part is on a single staff, and the Alaúde part is on two staves. The Alaúde part shows the first eighth note of each measure from the Violino part being separated and prolonged into a half note, with stems indicating the distribution of the two voices.

**Figura 16.** *Menuet I* Partita em *Mi maior* BWV 1006/ 1006a, cc. 19-20. Renotação

Em alguns casos, no entanto, tanto distribuição quanto agrupamentos de notas podem também ser realizados de formas menos evidentes. Um exemplo é

a transcrição para cravo BWV 964 (figura 17b) da segunda Sonata para violino solo BWV 1003 (figura 17a). O fluxo contínuo de semicolcheias e fusas presente na versão para violino é mantido na mesma figuração, mas as vozes da melodia são separadas em agrupamentos irregulares do tipo pergunta e resposta passando, em seguida, à função de acompanhamento.

a) Violino



b) Cravo

The image shows a musical score for Cravo (b) in G minor, BWV 964. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with irregular groupings of notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the same musical material, showing the separation of the original violin melody into distinct question-and-answer phrases and accompanimental figures.

**Figura 17.** Sonata *Allegro*, cc. 11-15. a) Violino BWV 1003, (*Lá menor*); b) Transcrição para cravo BWV 964 (*Ré menor*)

Este tipo de procedimento se deve, a princípio, a uma simples necessidade de redistribuição das notas entre as duas mãos do teclado, conforme a escrita para o instrumento. Contudo, ao reorganizar as figuras, redirecionar as hastes e inserir pausas, Bach dá uma nova conotação para o fluxo contínuo proveniente da versão para violino.

Da mesma forma, efeitos sonoros próprios ao idioma do instrumento, como, por exemplo, notas repetidas em uníssono em diferentes cordas (*bariolage*), ao serem reescritas para instrumentos de teclas perdem o efeito tímbrico característico, mas acabam ganhando, em contrapartida, uma conotação musical e uma resposta técnica distinta no novo meio.

### *Notas implícitas*

As notas implícitas são aquelas cuja existência pode ser deduzida em determinado contexto musical, encontrando-se subentendidas na escrita da peça. Para Ernst Kurth<sup>65</sup> tais “vozes imaginárias” seriam assimiladas no momento da escuta a partir da complementação de padrões esboçados ao longo do desenvolvimento da linha melódica. Isso envolve deste modo, um jogo dialético de presença e ausência, já que essas notas encontram-se subentendidas no contexto musical e, ainda que não estejam em sua superfície, são inerentes à própria música.<sup>66</sup> Conforme é explicado por Allen Forte<sup>67</sup> deve-se questionar se a nota implícita *completa* ou *inicia* algum movimento estrutural significativo.

No seguinte trecho do *Menuet II* da Suíte n.2 (*figura 18*), a primeira nota (*Fá#*) encontra-se em um registro independente em relação ao padrão escalar descendente, presente na voz mais aguda, constituindo assim na voz do baixo. O movimento harmônico da tônica para a dominante ( $V^6 \rightarrow I$ ) exige a resolução da terça do acorde dominante um semitom acima, na fundamental do acorde de tônica. Mesmo não estando originalmente escrito, pode-se inferir a existência

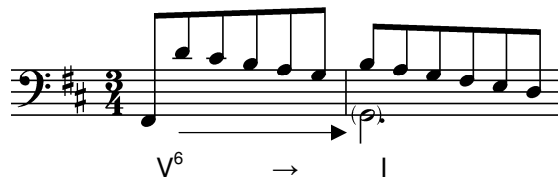
---

<sup>65</sup> Ernst Kurth. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Foundations of linear counterpoint)*. (1917) In: *Ernst Kurth: Selected Writings*. Edited and translated by Lee A. Rothfarb. Cambridge University Press, New York: 1991.

<sup>66</sup> William Rothstein. *On Implied Tones*. (*Journal of Music Analysis*, vol. 10, n. 3. Oct., 1991), p. 292.

<sup>67</sup> Forte and Gilbert (1982, 119).

implícita de uma nota *Sol* (entre parêntesis no segundo compasso do exemplo) completando este movimento harmônico.



**Figura 18.** *Menuet II*, Suíte n.2, c. 5-6. Nota implícita

### *Padrões Intervalares*

Algumas estruturas são melhores analisadas em termos intervalares do que harmônicos. Uma investigação dos desses padrões relacionados a questões estilísticas pode ser especialmente útil para a elaboração de transcrições já que apontam caminhos para a complementação do material sonoro pré-existente. Todavia, para o propósito deste trabalho, nos detemos brevemente em alguns padrões intervalares paralelos que foram utilizados de maneira mais recorrente na elaboração das transcrições nesta pesquisa, como pode ser observado nos excertos e descrições dos procedimentos práticos no capítulo seguinte.<sup>68</sup>

No seu Ensaio (1753) C. P. E. Bach escreve que um movimento de terças paralelas nos baixos pode tanto evitar progressões indesejáveis quanto pontuar transições. Da mesma forma décimas paralelas também podem integrar a textura (geralmente entre as vozes do soprano e baixo), visando intensificação ou a ênfase de determinada linha melódica, sendo um procedimento muito freqüente em transcrições realizadas por J. S. Bach.

<sup>68</sup> Para uma descrição extensiva sobre padrões intervalares ver: Allen Forte and Steven Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. (Norton: New York and Company, 1982). Capítulo 4, p. 83-102.

The image shows a musical score for 'Gavotte I'. It consists of three staves. The top staff is for Violoncello (Vlc.), the middle for Alaúde (Ald.), and the bottom for a lower instrument. The lute staff has a red box highlighting a sequence of notes with the number '10' written above them, indicating a specific fingering or intervallic pattern.

**Figura 19.** *Gavotte I*. Versão original para violoncelo, BWV 1011 e transcrição para alaúde, BWV 995. Padrão intervalar paralelo

Outro padrão intervalar ainda, por vezes descrito como *fauxbourdon*<sup>69</sup>, consiste na sucessão intervalos de sexta ou de acordes em primeira inversão que se movem paralelamente em graus conjuntos, da mesma forma como os padrões intervalares descritos acima.

### *Harmonia e textura*

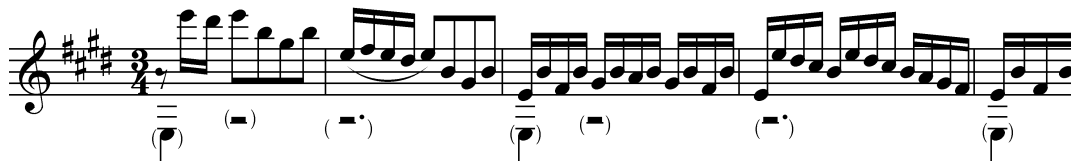
Nas transcrições de Bach, são freqüentes as alterações em termos harmônicos, podendo ser observadas mudanças na disposição dos acordes, inversões, introdução de dissonâncias, dobramento de notas, inserção de dominantes secundárias, entre outros. A textura é alterada em função da instrumentação do meio para o qual a obra é adaptada.

Um exemplo emblemático do grau de alteração que pode ser implementado em relação à textura e timbre numa transcrição, é o do Prelúdio da terceira Partita para violino em *Mi maior*, BWV 1006, peça que recebeu sucessivas versões para meios sonoros consideravelmente diferentes. A versão para alaúde, BWV 1006a, na mesma tonalidade que o original para violino, onde são incorporadas algumas alterações na textura a duas vezes típica da escrita

<sup>69</sup> Allen Winold. *Bach's Cello Suites: Analyses & Explorations*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 2007.

para o instrumento (principalmente com a inclusão de baixos), a obra também foi reescrita para órgão e orquestra, na Cantata BWV 29, *Wir danken dir, Gott, wir danken dir / Sinfonia*. A transcrição, escrita por ocasião da inauguração do conselho de Leipzig, recebe uma profusa instrumentação incluindo cordas, oboés, tímpanos, trompetes e baixo contínuo, numa orquestração de sonoridade cheia e brilhante. A tonalidade é baixada para Ré maior na versão orquestral devido ao uso de trompetes.<sup>70</sup>

a) Violino / Alaúde



b) Orquestra

**„Wir danken dir, Gott, wir danken dir.“**

**SINFONIA.**  
Presto.

**Figura 20.** *Prelude* da Partita violino / Alaúde, cc. 1-5 BWV 1006/1006a; Cantata BWV 29, *i – Sinfonia*, cc 1-5

<sup>70</sup> Outra versão orquestral da obra está presente na Cantata BWV 120a, *Gott, Beherrscher aller Dinge*, a qual consiste numa transcrição para órgão e grupo de cordas.

As notas entre parêntesis mostram a adição de um baixo na tônica (cc. 1, 3 e 5) na versão para alaúde (*figura 20a*), que soa um tom abaixo do violino. Na escrita para alaúde de Bach, por exemplo, são comuns as texturas a duas vozes (com ocasionais preenchimentos harmônicos) onde os diapasons (cordas mais graves) sublinham o ritmo harmônico em figurações mais lentas em relação à melodia, marcando a polaridade entre a voz aguda e a grave. A atividade do baixo acontece “em função ao respectivo tempo de ação harmônica presente na voz guia” (La Motte, 1991).

Na versão orquestral (*figura 20b*), a linha melódica do violino é transferida integralmente para a mão direita no órgão, sendo que todas as demais vozes presentes nos outros instrumentos da orquestração compõem o acompanhamento para essa voz, reforçando alguns de seus padrões melódicos, trazendo novas relações rítmicas e intensificando substancialmente a textura.

Em termos harmônicos, são freqüentes as mudanças conforme a capacidade do novo meio sonoro, revelando-se progressões dificilmente reconhecíveis no original. No exemplo abaixo (*figura 21*) são apresentadas três diferentes versões para o mesmo trecho, correspondente a sua seção central de uma fuga de Bach: (a) para violino solo, contida na primeira Sonata BWV 1001; (b) para alaúde BWV 1000, com a notação em tablatura francesa (onde as letras indicam a localização no braço do instrumento onde se deve tocar), apresentada paralelamente com a partitura; e (c) para órgão BWV 539. O excerto em questão corresponde à seção central da peça. Note-se que a numeração de compassos é diferente em cada instrumento, já que a seção de Exposição é distinta em cada versão.



## a) Violino



## b) Alaúde

## c) Órgão

**Figura 21.** Três versões da Fuga. a) Violino BWV 1001, cc. 43-46; b) Alaúde BWV 1000, cc. 45-48, em tablatura francesa e partitura, *Neue Ausgabe Sämtlichen Werke, Serie V: Klavier und Lautenwerke*; c) Órgão BWV 539, cc. 45-48

Na transcrição para alaúde (*figura 21b*), Bach basicamente evidencia a linha melódica do baixo, sugerida pelas notas mais graves do violino, sendo que algumas delas sofrem mudança de oitava de forma a valorizar os diapasões do

alaúde. De resto, a mesma figuração é mantida no alaúde (as semínimas da partitura constituem um baixo interpretado na edição, já que na tablatura há apenas a indicação de semicolcheias). São inseridos baixos (as notas adicionadas estão assinaladas no exemplo) completando padrões e implicando em uma maior atividade harmônica. Nos arpejos descendentes (último compasso do exemplo) o ritmo harmônico é intensificado, sugerindo um acorde por tempo, o que é marcado por meio das semínimas adicionadas nos baixos.

Já na versão para órgão (*figura 21c*), são feitas alguns ajustes na melodia (presente na mão direita) devido à nova textura, que varia entre quatro e cinco vozes. No pentagrama central, duas vozes são inseridas, em colcheias, juntamente com a marcação do pedal, em anacruse e, no pentagrama inferior, os pedais do órgão passam a contar com baixo articulados em colcheias, sublinhando os acordes. Além da mudança de textura decorrente da adição de vozes, o ritmo harmônico também sofre alterações: isso pode ser percebido especialmente no último compasso do exemplo (c. 48), onde cada colcheia da voz mais grave, pentagrama inferior, corresponde a uma mudança na harmonia. Através de uma relação intervalar baseada no ciclo de quintas, os compassos anteriores são sintetizados, sendo que, no último tempo desse compasso, ocorre um acorde napolitano com sétima maior, também presente no compasso anterior (c. 47). Ainda no último compasso da versão para órgão, com o acréscimo de duas linhas descendentes em graus conjuntos no segundo pentagrama, a malha harmônica é enriquecida com antecipações e retardos, com uma harmonia resultante com uma maior ocorrência de dissonâncias.

## Capítulo 3

### PROCEDIMENTOS PRÁTICOS

Nos comentários referentes às transcrições de cada uma das peças são descritos, de forma pontual, os principais procedimentos efetuados no trabalho prático desta pesquisa, procurando-se demonstrar um panorama geral do processo – de maneira que o leitor possa usufruir melhor as partituras completas das transcrições que se seguem no quarto capítulo, as quais podem ser consultadas paralelamente às análises.

#### **Suíte n.1 - *Menuet I&II***

O movimento, originalmente escrito na tonalidade de *Sol* maior, recebeu uma transposição uma terça acima, para *Si* maior. Utiliza-se uma *scordatura* na terceira corda meio tom abaixo, de *Sol* para *Fá#*. Apesar de não ser uma tonalidade tradicionalmente empregada em transcrições para violão de seis cordas, no caso do violão de sete cordas pode-se explorar freqüentemente o limite grave do instrumento (nota *Si*), com uma ressonância interessante, dedilhados idiomáticos e o uso freqüente de cordas soltas.

#### *Menuet I*

A estrutura harmônica a primeira parte (cc. 1-8) compreende duas frases organizadas como “modelo-sequência”<sup>71</sup> com uma modulação à dominante no compasso 5. A seção *B* (cc. 9-24) tem o dobro do número de compassos que seção *A* (cc. 1-8), iniciando na região da dominante modulando transitoriamente

---

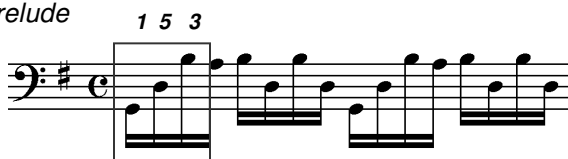
<sup>71</sup> Pares de frases organizadas em modelo-sequência consistem em padrões rítmico-melódicos que são repetidos com algum tipo de transposição na segunda frase. Ver: Arnold Schoenberg. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

a *Lá* menor (ii) e depois, no compasso 13, inicia-se uma progressão em direção a região de *Mi* menor (vi) marcada por uma cadência no compasso 16. Segue um trecho com dominantes secundárias (cc. 17-20) e finalmente o retorno a tônica nos quatro últimos compassos. Um procedimento melódico recorrente é o uso de retardos do tipo 4-3 e 2-1.

| Seção A (4+4)     | Seção B ([4+4]+ [4+4])  |
|-------------------|-------------------------|
| II: I → V :III: V | → ii → vi → iii → I :II |

O gesto inicial da peça é composto por um padrão melódico-harmônico muito freqüente na escrita das Suítes para violoncelo solo de Bach com a tônica no baixo e a terça na ponta do acorde (graus melódicos 1 - 5 - 3) pode ser observada também nos outros movimentos da Suíte n.1 (de forma um pouco menos clara apenas na *Gigue*), constituindo o exemplo mais evidente de ligação motívica dentre o conjunto das seis Suítes.<sup>72</sup>

a) *Prelude*



b) *Menuet I*



**Figura 1.** Suíte n.1, BWV 1007. Arpejo da tríade na disposição [1]-[5]-[3]

Na transcrição cada grau corresponde a uma voz ocupando um *layer* distinto na partitura (*figura 2*).

<sup>72</sup> Para uma descrição dos aspectos de unificação em cada Suíte, ver o oitavo capítulo de *Bach's Cello Suites: Analyses & Explorations* (Winold, 2007).

**Figura 2.** Separação das vozes em diferentes *layers*

A regularidade das frases é marcada na transcrição através de desenhos melódicos bem definidos onde a linha de baixo sublinha frases de quatro compassos com contornos melódicos distintos entre si e numa figuração mais lenta que na linha superior (o mesmo ocorre na abertura da seção *B*, cc. 9-12, onde há um padrão melódico similar na dominante).

**Figura 3.** *Menuet I*, cc 1-8. Delimitação melódica das frases no baixo

Pode-se observar aqui um procedimento utilizado em várias das transcrições, que consiste na substituição da extensão de frase original por um fragmento motivico. Na finalização da seção *A*, no oitavo compasso, as semínimas da versão para violoncelo são substituídas por um gesto imitativo em relação à voz mais aguda, presente no compasso anterior.

a) *Violoncelo*

b) *Violão de sete cordas*

7

**Figura 4.** *Menuet I*, c. 7-8: Extensão

Em outros pontos as adições de notas são feitas em uma perspectiva mais rítmica, como em num acompanhamento do baixo contínuo. Neste caso são enfatizados padrões baseados no ritmo harmônico, sublinhando anacruses, reforçando padrões melódicos ou preenchendo espaços das pausas da melodia (*figura 5*).

## a)

## b)

**Figura 5.** *Menuet I*, a) cc 11-14/ b) cc. 22-23. Figurações de 'baixo contínuo' no acompanhamento

A alternância entre a métrica ternária presente na fórmula de compasso e a métrica binária que se desprende do contorno melódico da melodia e pela delimitação de agrupamentos de notas ali presentes, determinando uma hierarquia rítmica. Isso é ressaltado na transcrição através da criação de uma linha de baixo que, ritmicamente, define a acentuação métrica do compasso *três por quatro* em alternância com a de um *seis por oito*.

**Figura 6.** *Menuet I*, cc.2-4: Alternância entre a métrica binária e ternária


Além de serem dispostas em alternância, duas métricas distintas podem ocorrer simultaneamente (polimetria). No trecho abaixo (*figura 6*) compassos *três por quatro* e *seis por oito* são combinados nas duas pautas trazendo uma diversidade rítmica pelo deslocamento de acentuação.

**Figura 7.** *Menuet I*, cc. 16-19. Polimetria (coexistência de planos rítmicos binário e ternário)

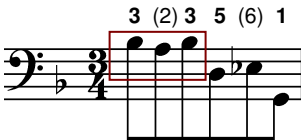
## Menuet II

Sendo uma das peças das Suítes para violoncelo a não apresentar nenhum acorde, apenas uma linha melódica, o *Menuet II* comporta grandes saltos e acordes partidos. O motivo principal do *Menuet II* (três notas iniciais) é baseado na mesma idéia melódica do prelúdio da Suíte, sendo constituído, neste caso, de um arpejo descendente, em tonalidade menor.

a) *Prelude*                      1 5 3 (2) 3



b) *Menuet II*



**Figura 8.** a) *Prelude*, c.1; b) *Menuet II*, c.1. Ligação motívica

A angulosa melodia do *Menuet II* (*figura 9b*) remete à *Sarabande* da Suíte n.5 (*figura 9a*), que além de possuir a mesma fórmula de compasso, também é formada por acordes partidos (*broken chords*) e bordaduras, apresentando passagens onde o contorno melódico se aproxima bastante do desenho do *Menuet*.

### a) *Sarabande*



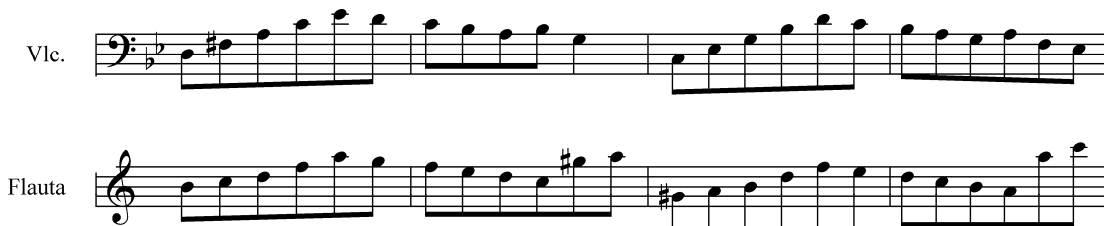


b) *Menuet II*

**Figura 9.** a) Suíte n.5 – *Sarabande*. Manuscrito de A. M. Bach; b) Suíte n.1 – *Menuet II*. Manuscrito de A. M. Bach

Um detalhe controverso, presente no manuscrito, é o *Mi* natural (bequadro) no sétimo compasso do *Menuet II* (marcado com um circulado no exemplo acima). Embora muitos intérpretes executem a passagem dessa forma, a nota rompe com o tetracorde menor do baixo, que, como veremos a seguir, serve de base para as duas primeiras frases. Na transcrição indicamos essa alteração entre parêntesis com as duas possibilidades de execução do trecho.

O contorno melódico do início da seção *B* do *Menuet II* também faz lembrar outra *Sarabande* de Bach, presente na Partita para Flauta sem acompanhamento em *Lá* menor, BWV 1013 (cc. 27-30). Do ponto de vista interpretativo, esta semelhança sugere um tempo mais lento em relação ao primeiro minuetto do par.



**Figura 10.** Suíte para violoncelo n.2 *Menuet II*, cc. 9-12. Partita para Flauta BWV 1013. *Sarabande*, cc. 27-30. Semelhança de contorno melódico entre as peças

A primeira seção (1-8) pode ser dividida em duas frases de quatro compassos terminando com uma semi-cadência à dominante. A segunda parte começa na dominante (V) no compasso 9 cadencia na relativa maior (III) no compasso 16 e volta à tônica num giro cadencial a partir do compasso 13.

| Seção A (4+4) |   |   |   | Seção B ([4+4]+ [4+4]) |   |   |             |
|---------------|---|---|---|------------------------|---|---|-------------|
| II:           | i | → | V | :III:                  | V | → | III → i :II |

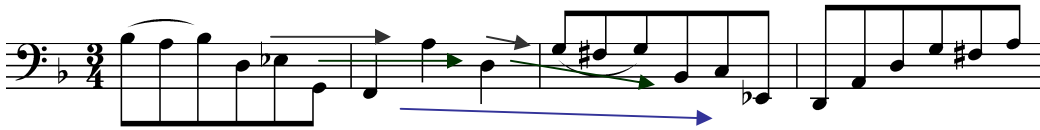
A progressão inicial é baseada em um *ground*<sup>73</sup>, com quatro notas descendentes. As duas primeiras frases são construídas a partir da mesma idéia harmônica e melódica, sendo que na segunda frase ocorre uma elaboração melódica, com uma extensão de registro grave. A seção B inicia com arpejos, cadenciando na relativa maior.

Na primeira seção da transcrição, a textura a três vozes é dividida através da delimitação dos diferentes registros através da renotação da melodia, já que originalmente as vozes são resolvidas de forma não adjacente.

A figuração rítmica distribuída em compasso ternário sugere também, a exemplo do *Menuet I* uma alternância entre o compasso ternário simples, com subdivisão baseada na semínima e um compasso composto (em seis por oito), nos trechos onde há dois agrupamentos de três colcheias por compasso. Essa idéia é reforçada através de uma observação das articulações contidas no manuscrito, onde as três primeiras notas são ligadas, resultando em um *seis por oito*, no primeiro compasso, *dois por quatro* no segundo, e assim por diante nos compassos seguintes:

<sup>73</sup> O termo *ground* se refere a uma seqüência melódica, localizada geralmente na voz do baixo, que é repetida de forma a servir de estrutura para variações; pode, igualmente, ter relação com uma progressão harmônica. Alguns tipos de composições, como as *Chacconnes* e *Passacaglias*, são totalmente baseados nesse tipo de construção. Ver: Robert U. Nelson. *The Technique of Variation: A Study of the Instrumental Variation From Antonio de Cabezón to Max Reger*. Berkeley: University of California Press, 1962.

a) *Violoncelo*




b) *Violão de sete cordas*

The image shows two staves of music in treble and bass clefs, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The guitar-specific notation includes a low bass note in the first measure of the bass staff, marked with a bar line and a period, and a circled 'p.' below it, indicating it is optional. The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes.

**Figura 11.** *Menuet II*, cc.1-4. Separação dos *layers* e prolongamento das vozes

Note-se também que é indicado um baixo (nota *Si*, entre parêntesis) de caráter opcional no primeiro tempo do primeiro compasso, o qual pode ser executado, por exemplo, quando da repetição do ritornelo.

Além da alternância métrica, nos valem também das síncopes características do minueto para lograr uma de maior atividade rítmica na peça. Uma figuração recorrente é a de *troqueu* e *iambo*: . A sequência mínima-semínima favorece a acentuação nos tempos 1 e 3, enquanto o inverso, semínima-mínima, constitui a síncope propriamente dita, já que transfere a acentuação para o segundo tempo.

O início da seção *B* (*figura 12*) ganha uma linha de baixo com esse tipo de figuração, alternando em mínimas e semínimas, formando um padrão típico do acompanhamento do baixo contínuo. Esta linha melódica de oito compassos liga as duas frases, mantendo-se em conformidade com a métrica do compasso e com o contorno melódico. Nos compassos 11 e 12 o ritmo no baixo (mínima-semínima, semínima - mínima) forma uma hemíola, ou seja, um compasso *três por dois* dentro do compasso *três por quatro*.

Figura 12. *Menuet II*, cc.9-16. Linha de baixo adicionada; modelo-sequência

Um aspecto que também pode ser observado no exemplo acima são as construções do tipo modelo-sequência, onde a linha adicionada acompanha o padrão repetido com um gesto melódico similar (principalmente em termos rítmicos) primeiramente de dois em dois compassos e, em seguida, de um em um.

No compasso 17 retomamos a métrica interpretada no início da peça, com a alternância entre os compassos binário composto/ ternário simples. A construção do tipo modelo-sequência recebe um baixo que acompanha ritmicamente a linha superior com um salto de oitava seguido de uma descida diatônica que sublinha três acordes no compasso. São adicionadas *apogiaturas* enfatizando as notas de chegada.

Figura 13. *Menuet II*, cc.17-20

## Suíte n.2 - *Menuet I&II*

O uso da *scordatura* na terceira corda em *Fá#* permite que na tonalidade de *Mi* menor/ *Mi* maior o violão de sete cordas comporte digitações análogas àquelas empregadas na tonalidade de *Lá* maior/ *Lá* menor no violão de seis cordas. Este aspecto pode auxiliar a compreender alguns padrões de acordes usados na transcrição.

Além do contraste entre o modo maior e o modo menor, os minuetos da segunda Suíte diferenciam-se entre si também em termos rítmicos e com relação à textura. *Menuet I* apresenta uma rítmica que valoriza a acentuação característica da dança e alterna os tempos téticos e ársicos do compasso, empregando acordes cheios; já no *Menuet II*, a textura solo, juntamente com a tonalidade maior, sugere um caráter mais leve e *cantabile*.

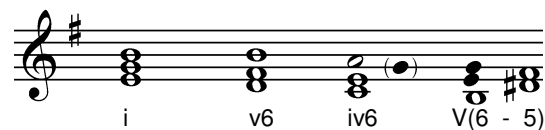
### *Menuet I*

Nesta peça a textura é densa, com linhas mais desenvolvidas e vários acordes. Há regularidade e simetria nos padrões das diferentes seções, com recorrência de elementos, aspectos que reforçam a delimitação das frases de quatro compassos ao longo da peça e sua divisão em unidades de dois compassos. A primeira parte comporta 8 compassos e termina com uma cadência na dominante maior.

| Seção A (4+4)   | Seção B (4+4+4+4)   |
|-----------------|---------------------|
| II: i → V :III: | V → I → III → I :II |

A exemplo do *Menuet II* da Suíte n.1, há na primeira frase (e, de modo implícito, na segunda frase, que cadencia na dominante) uma linha descendente no baixo, assemelhando-se a um *ground* de passacálias e chacones, num

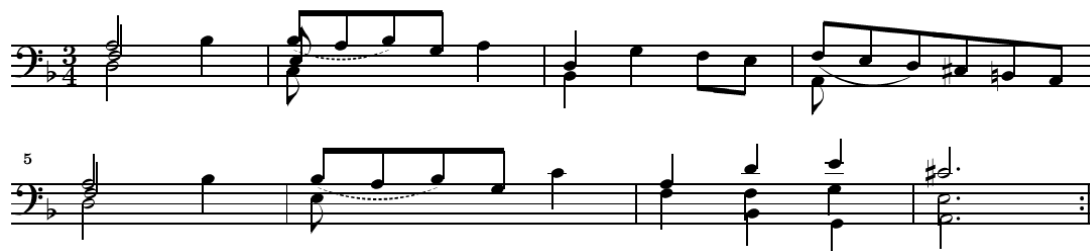
intervalo de quarta (de *Ré* a *Lá*, no violoncelo e de *Mi* a *Si* na transcrição). Uma redução harmônica dos quatro primeiros compassos revela em sua estrutura subjacente certa semelhança com a progressão inicial do moteto *Jesu, Meine Freude* BWV 227 (figura 14). Pode-se notar também uma harmonização típica para o tetracorde descendente, empregando acordes em primeira inversão para evitar quintas paralelas.



**Figura 14.** Redução harmônica dos quatro primeiros compassos na tonalidade da transcrição

Nos quatro primeiros compassos da transcrição o tetracorde na voz do baixo é salientado, ocupando sozinho o pentagrama inferior. Na segunda frase, entre os compassos 6 e 8, é feita uma elaboração em semínimas e colcheias na linha do baixo, sublinhando a hemíola e promovendo uma intensificação que culmina no salto de oitava no compasso 8. As seis colcheias também podem ser divididas em dois grupos de três notas.

a) violoncelo



b) violão de sete cordas

3 (hemíola)

'ground'.....

elaboração da linha do baixo

**Figura 15.** *Menuet I*, cc. 1-8. Seção A. 'Ground' e elaboração linha do baixo

O padrão descendente (*ground*) do baixo atua na peça como um elemento de ligação entre as duas partes. O início da seção *B* funciona como um *A'*, ou seja, uma reafirmação do que já foi exposto no início, com uma ornamentação na melodia sobre a seqüência descendente de quatro notas/acordes, agora transpostos para a dominante. Na transcrição reescrevemos a passagem de forma a evidenciar, a exemplo do trecho acima, a distribuição das vozes, além de inserir deslocamentos rítmicos (cc. 9-12) por meio de notas graves não existentes na versão original para violoncelo.

a) violoncelo

b) violão de sete cordas

**Figura 16.** *Menuet I*. Início da seção *B*

Pode-se reparar como a amplitude de registro presente no original é expandida, numa idéia que é desenvolvida durante a peça, procurando-se conferir-lhe continuidade e senso de direção. A célula formada por quatro colcheias, recorrente na melodia, serve de material para a imitação feita no compasso 16 (*figura 17*).

**Figura 17.** *Menuet I*, cc. 14-16 Imitação

Na linha de baixo das últimas duas frases (cc. 17-24) o contorno melódico é completado de forma a descrever uma curva ascendente na primeira metade e descendente na segunda, sendo intercaladas por um salto de oitava. No trecho final, alguns ornamentos são incluídos, enquanto a fórmula cadencial completada nos baixos (cc. 22 e 23) se dá em conformidade com a hemíola originalmente presente.

**Figura 18.** *Menuet I*, cc. 17-21. Linha melódica completada; ornamentação



## Menuet II

O segundo minuetto do par, em modo maior, apresenta um caráter mais terno e diáfano, em contraste a seriedade do *Menuet I*. A primeira parte tem oito compassos, movendo-se, como é convencional, da tônica para dominante, enquanto a segunda seção, com o dobro de compassos, tem incursões pelas regiões da relativa menor (vi) e supertônica (ii) antes de finalizar na tônica.

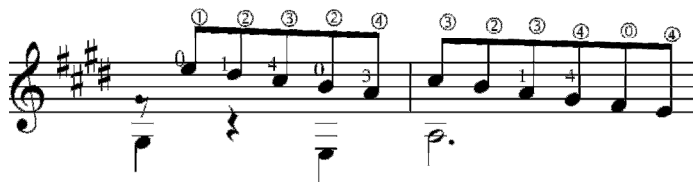
|                    |                         |
|--------------------|-------------------------|
| <b>A (8 [4+4])</b> | <b>B (16 [4+4+4+4])</b> |
| II: I → V :III: V  | → vi → ii → I :II       |

Os graus conjuntos da melodia sugerem uma articulação legato, o que é refletido na transcrição primando-se pela utilização de dedilhados em *campanela* (os números circulados representam as cordas em que as notas são tocadas ou no caso do numeral 0, corda solta).

a) Violoncelo



b) Violão de sete cordas (versão em uma pauta)



**Figura 18.** *Menuet II* cc. 5-6. Dedilhados em *campanela*

A exemplo dos outros minuetos apresentados anteriormente, no *Menuet II* também são feitas inserções nos baixos em planos rítmicos distintos, os quais favorecem diferentes acentuações em relação à métrica característica.

Um motivo baseado no intervalo de terça, recorrente na melodia original, serve de material melódico para a inserção de baixos em vários pontos da segunda seção em diferentes pontos dos compassos e, portanto, com diferentes reflexos na rítmica da peça.

**Figura 19.** *Menuet II* (cc.11-19). Desenvolvimento do motivo em terças

Como podemos observar no trecho acima, a rítmica é constantemente alterada através dos diferentes pontos em que são dispostos no compasso, acentuando muitas vezes o segundo tempo do compasso. Nos compassos finais, por outro lado, os baixos são colocados no segundo e terceiro tempo, como numa valsa, dialogando com a rítmica da melodia, principalmente nos compassos 22 e 23, onde ocorre uma hemíola.

**Figura 20.** *Menuet II* (cc. 20-24). Baixos no segundo e terceiro tempo; contraste rítmico com a hemíola

### Suíte n. 3 - *Bourrée I&II*

Este é o último par em tonalidades contrastantes do conjunto de peças. Na transcrição é feita uma transposição uma terça acima do original (*Mi maior/Mi menor*) utilizando *scordatura* na terceira corda em *Fá#*. Ambas estão constituídas a uma única voz, empregando, contudo, uma polifonia linear que sugere a presença de vozes em diálogo. O contraste também acontece no que se refere a outros aspectos, com um caráter mais rítmico na primeira *Bourrée* e mais cantábil na segunda.

#### *Bourrée I*

Juntamente com o Prelúdio da Suíte n.1, a *Bourrée I* da Suíte n.3 é um dos movimentos isolados mais conhecidos, executados e transcritos para diversos instrumentos das Suítes para violoncelo.

A harmonia é simples com a polaridade entre tônica e dominante e poucas dissonâncias. O ritmo harmônico é lento, com mudança de acordes a cada um ou dois compassos em freqüentes cadências  $V7 \rightarrow I$ . Compreende um total de 28 compassos distribuídos da seguinte forma nas duas seções:

| Seção A (4+4) | Seção B (4+4+2+2+4+4)        |
|---------------|------------------------------|
| II: I → V     | :III: V → I → vi → V → I :II |

Na transcrição, o gesto inicial é repetido no *levare* para o segundo compasso. Outra entrada imitativa é feita a seguir no último tempo do terceiro compasso. A articulação dos baixos, primeiro em semínimas, de uma forma mais rítmica, depois em notas longas, tem por finalidade conferir às respectivas passagens a idéia de movimento e repouso, respectivamente.

a) Violoncelo



b) Violão de sete cordas

**Figura 21.** *Bourrée I*, cc. 1-4. Articulação dos baixos; imitação

Através da renotação da melodia podem ser encontradas vozes distintas a partir da separação de registro, como no exemplo abaixo (*figura 22*). A linha melódica descendente desde o *Dó* no último tempo do compasso 4 até o *Si* no compasso 6 se distingue da resposta *Si-Dó*.



**Figura 22.** *Bourrée I* (violoncelo), cc. 4-7. Separação de linhas melódicas

O mesmo trecho é renotado a partir dessa divisão de vozes sugerida na melodia (*figura 23*). Às duas vozes na pauta superior, existentes na partitura original, adicionamos uma linha de baixo formando um terceiro plano sonoro em função do qual a harmonia é levemente alterada, com algumas inversões de acordes e bordaduras. Também são inseridos deslocamentos rítmicos, como o *Fá#* do compasso 5. A linha melódica descendente é fragmentada no compasso 6, sendo transposta uma oitava abaixo conduzindo ao *Si* grave no compasso 7 criando um novo contexto em relação a textura. A extensão da frase é baseada

fragmento melódico do início do quarto compasso. Abaixo da pauta escrevemos uma cifragem de baixo contínuo indicando alguns detalhes da harmonia e condução de vozes.<sup>74</sup>

**Figura 23.** *Bourrée I*, (cc. 4-8). Renotação, deslocamento rítmico, harmonia e extensão de frase

No trecho abaixo (*figura 24*) os baixos são inseridos em intervalos de décimas, em movimento paralelo com a melodia. O acorde que finaliza a seção na tonalidade do relativo menor (*Dó# menor*) é preenchido com notas internas.

**Figura 24.** *Bourrée I*. Padrão intervalar em décimas paralelas e preenchimento harmônico

Já a transição (*figura 25*) é marcada por um compasso “*solo*” na melodia, seguida de um acompanhamento nas notas longas nas cordas graves.

<sup>74</sup> Apesar da cifra referente ao estado fundamental ( $^5_3$ ) ser convencionalmente omitida, no exemplo ela é mantida visando ilustrar a disposição das vozes e da harmonia.

Figura 25. *Bourrée I*, cc. 20-23. Transição

No último compasso da peça, a melodia é transposta uma oitava acima, a partir do levare do compasso anterior, visando uma finalização mais efetiva, compreendendo uma extensão de frase com um arpejo do acorde maior, tal qual na finalização da seção A.

a) Violoncelo

b) Violão de sete cordas

Figura 26. *Bourrée I*. Mudança de registro e extensão de frase

### *Bourrée II*

A ligação motívica existente entre a *Bourrée II* e a *Bourrée I* pode ser observada logo no gesto inicial de cada peça (duas colcheias seguidas de uma semínima), um padrão rítmico característico em *Bourrées* em geral. No caso da

*Bourrée II*, a melodia se desloca predominantemente em graus conjuntos de uma maneira linear sugerindo o que, juntamente com modo menor, define o grande contraste em relação à brilhante *Bourrée I*, a qual possui uma maior ocorrência de saltos intervalares.

É estruturalmente similar às peças anteriores em termos de proporções e estrutura. Modula da tônica menor (i) para a relativa maior (III) na seção A. A seção B é ligeiramente mais estendida que as peças anteriores, com 20 compassos, com passagens pela região da relativa maior (III) e da dominante maior (V) e menor (v).

| Seção A (4+4)     | Seção B (4+4+4+4+4)     |
|-------------------|-------------------------|
| II: i → III :III: | III → v → i → V → i :II |

A semelhança do gesto inicial da peça com a *Bourrée* da Suíte em *Mi* menor para alaúde BWV 996 levou a optar pela adição de uma nova linha melódica mais grave, resultando em dois planos sonoros bem definidos, como em um duo (em um raciocínio similar ao adotado por Bach na transcrição para alaúde da *Gavotte II* da Suíte n.5). No caso da *Bourrée* BWV 996, a linha grave no início segue em uma figuração regular.

O exemplo abaixo mostra os compassos iniciais da transcrição da *Bourrée II* da Suíte n.3 (*figura 27c*). Note-se que até o terceiro tempo do primeiro compasso as notas inseridas na transcrição são deliberadamente as mesmas que na *Bourrée* BWV 996 da Suíte em *Mi* menor para alaúde (*figura 27a*), onde adotamos, portanto, uma paráfrase. A diferença na *Bourrée II* da Suíte n.3 para violoncelo (*figura 27b*) é que o fluxo contínuo de colcheias (a partir do c. 2) sugere um acompanhamento com maior variedade rítmica, como no terceiro compasso, onde os baixos seguem em sextas paralelas em relação à voz mais aguda promovendo uma intensificação da textura.

## a) Alaúde



## b) Violoncelo



## c) Violão de sete cordas

**Figura 27.** a) Suíte para Alaúde em *Mi menor* BWV 996 *Bourrée*, cc. 1-3; b) *Bourrée II* da Suíte n.3 para violoncelo, cc.1-3; c) *Bourrée II* violão de sete cordas, cc. 1-4. Paráfrase. Padrão rítmico dos baixos. Intensificação da textura

No compasso 5 é introduzida uma nova quebra no padrão rítmico sublinhando a modulação para dominante, aqui com duas semínimas seguidas de uma mínima (numa aumentação do motivo principal, constituído de duas colcheias seguidas de uma semínima) num movimento contrário em relação à melodia. Inserimos também um mordente no oitavo compasso, prática muito comum (juntamente com outros tipos de ornamentações) em finalizações de frases e de seções.



Motivo (aum.)      Motivo (inv.)      fórmula cadencial      ornamentação e extensão

**Figura 28.** *Bourrée II*, cc. 5-8. Mudança no padrão rítmico nos baixos na modulação à dominante (aumentação motívica)

Nesta peça material adicional também é criado através de processos imitativos, antecedendo ou sucedendo fragmentos melódicos. No exemplo abaixo (*figura 29*), utilizam-se, além dos padrões rítmicos já referidos, motivos baseados em fragmentos da melodia, os quais são repetidos logo em seguida aos modelos, ajudando a preencher os espaços em notas longas, além de criar um constante diálogo entre as vozes. Utiliza-se no compasso 15 um grupo de quatro colcheias e, nos compassos 16 e 17 um gesto com três colcheias em anacruse, o qual é antecedido de uma pausa de meio tempo.

a) Violoncelo

b) Violão de sete cordas

**Figura 29.** *Bourrée II*, cc. 12-19. Imitação e complementações melódicas

No excerto abaixo (*figura 30*), uma linha melódica baseada na escala menor melódica ascendente é agregada no pentagrama inferior. Primeiramente, cria-se um movimento contrário em relação à melodia, e, no compasso seguinte, passa a seguir um padrão melódico paralelo em graus conjuntos até o compasso 22 onde o *Si*, transposto para a oitava mais grave, promove uma quebra que prepara os dois compassos finais.

**Figura 30.** *Bourrée II*, cc. 20-22. Linha melódica ascendente

### Suíte n.4 - *Bourrée I&II*

O contraste entre as *Bourrées* da Suíte n.4 não acontece pela oposição entre os modos maior e menor, como nas peças anteriores, mas através de diferenças nas dimensões e conteúdo emocional de cada peça. A *Bourrée I* é a peça mais extensa dentre os movimentos opcionais das Suítes para violoncelo, de caráter virtuosístico e veloz, com seus reiterados grupos de semicolcheias. Já a *Bourrée II* conta com apenas 12 compassos, com uma textura simples a duas vozes, ritmos sincopados em semínimas e colcheias que trazem uma desaceleração em relação à primeira dança.

#### *Bourrée I*

A seção *A* conta com doze compassos, modulando para a dominante no compasso 9. A segunda seção é três vezes maior que a primeira, contando com incursões pelas regiões da relativa menor (vi) e supertônica menor (ii).

| Seção <i>A</i> (12)    | Seção <i>B</i> (36) |
|------------------------|---------------------|
| II: I → V :III: V → vi | → I → ii → I :II    |

A peça começa com o encadeamento harmônico ( I - ii - V - I ) afirmando a tônica da tonalidade de *Mib*, modulando para a dominante no nono compasso. No início da seção *B* ocorre uma modulação para a relativa menor. Segue-se um retorno à tônica, uma passagem pela região da supertônica (ii) e, finalmente, a conclusão na tônica.

O tema é composto por graus conjuntos ascendendo diatonicamente do primeiro ao quinto grau. Esse gesto (*figura 31*) é transposto para várias regiões e tonalidades, aparecendo também em inversão.



**Figura 31:** *Bourrée I* (violoncelo). Gestos inicial

Na transcrição da *Bourrée I* as diferentes possibilidades de articulação dos agrupamentos de semicolcheias em andamento rápido (*figura 32*) proporcionam um interessante estudo de ligados. Algumas das situações são as seguintes: (a) o grupo de semicolcheias é executado na mesma corda em ligado. O movimento funciona, então, na seguinte ordem: *impulso*, nas quatro notas ligadas e *relaxamento*, na nota articulada da chegada, na corda adjacente; (b) Quando apenas duas notas são ligadas. Neste caso existe um trabalho maior em relação à mão direita, que precisa realizar uma quantidade maior de ataques; (c) Ligado em corda cruzada (ligadura pontilhada). No compasso 33 existe a opção de utilizar a técnica, mantendo o fluxo das quatro semicolcheias ligadas e uma variação na articulação do motivo, que, neste caso se encontra em sua forma invertida.



**Figura 32.** *Bourrée I*. Algumas articulações do gesto em semicolcheias

A escolha da tonalidade de *Sol* maior tem relação, portanto, além da própria tessitura do violão de sete cordas, com estas questões de ordem técnica, onde são privilegiados os agrupamentos de quatro semicolcheias localizados na mesma corda, tanto em ligados ascendentes como em descendentes. Os outros tipos de articulação descritos, surgidos da alocação de agrupamentos em cordas adjacentes, acabaram trazendo variedade tanto de uma perspectiva técnica, como no que se refere ao fraseado.

Na complementação de vozes da peça, foram adicionados baixos conforme a situação musical, procurando-se manter a fluência através de (a) inversões de acordes e breves linhas melódicas sublinhando as frases nas suas diferentes ocorrências, tais como modelo seqüência, pergunta-resposta e “frases em eco”;<sup>75</sup> (b) acentuar pontos importantes da melodia empregando uma rítmica simétrica bem como (c) em mudanças no ritmo harmônico nas cadências.

a)

Figure 33a shows a musical score in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff shows a bass line with a red box highlighting a sequence of notes. Labels include 'movimento paralelo' (parallel motion) above the first two measures, 'acentuação métrica' (metric accentuation) above the third measure, and 'repetição do padrão (seqüência)' (repetition of the pattern (sequence)) above the last two measures.

b)

Figure 33b shows a musical score in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line. The lower staff shows a bass line with a red box highlighting a sequence of notes. The label 'Paralelismo rítmico' (rhythmic parallelism) is placed above the first two measures.

c)

Figure 33c shows a musical score in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melodic line. The lower staff shows a bass line with a red box highlighting a sequence of notes. The label 'fórmula cadencial' (cadential formula) is placed above the first two measures.

**Figura 33.** *Bourrée I*. Diferentes abordagens na adição dos baixos

No trecho abaixo é apresentado um exemplo de distribuição das vozes nos pentagramas, onde as frases são dispostas em pergunta-resposta. Um dos grupos de semicolcheias é transposto uma oitava abaixo, ampliando a distância entre as vozes e explorando os limites do instrumento na região grave. São inseridos alguns baixos visando conferir sustentação em pontos de apoio, sempre em conformidade com a métrica binária da *Bourrée*.

<sup>75</sup> As frases em eco são recorrentes na música de Bach - e na música barroca geral - consistindo na repetição literal de pequenos trechos melódicos. Muitas vezes são vinculadas, na execução, à chamada “dinâmica de terraço”, que delimita planos de dinâmica definidos (forte e piano), como na troca nos manuais nos instrumentos de teclado em passagens repetidas.

**Figura 34.** *Bourrée I*, cc. 17-20. Distribuição das vozes (pergunta e resposta). Transposição à oitava e baixos adicionados

### *Bourrée II*

Como mencionamos anteriormente, se não há mudança em termos de tonalidade entre as *Bourrées* da Suíte n.4, como nos movimentos opcionais das Suítes n.1, n.2 e n.3, outros elementos marcam as diferenças entre as danças. A *Bourrée II* é a menor peça do grupo (e, isoladamente, uma das menores peças escritas por Bach), com apenas 12 compassos, em uma polifonia a duas vozes (apenas o último acorde apresenta três sons).<sup>76</sup>

A *Bourrée II* consiste em um pequeno rondó com uma forma ternária de pequena dimensão II:A:III:B A:II. A linha do baixo determina o padrão rítmico binário característico da *Bourrée*. Nos quatro compassos iniciais que constituem a seção A, duas linhas melódicas ascendentes (*Sol, Láb, Sib, Dó*; em seguida *Sol, Láb, Sib, Mib*) sublinham a métrica do compasso. Em contraste, os pontos ársicos (contratempos) dos compassos são privilegiados na voz aguda por meio de síncopes.

<sup>76</sup> Para Allen Winold (2007, pp.73-74) a peça pode ser analisada como uma variante de um contraponto de quarta espécie (conforme o modelo fuxiano) devido à ocorrência de síncopes na voz superior em contraposição aos ritmos regulares da voz mais grave.

**Seção A**

Vcl

**Seção B**

**Seção A'**

**Figura 35.** *Bourrée II*. Forma A B A

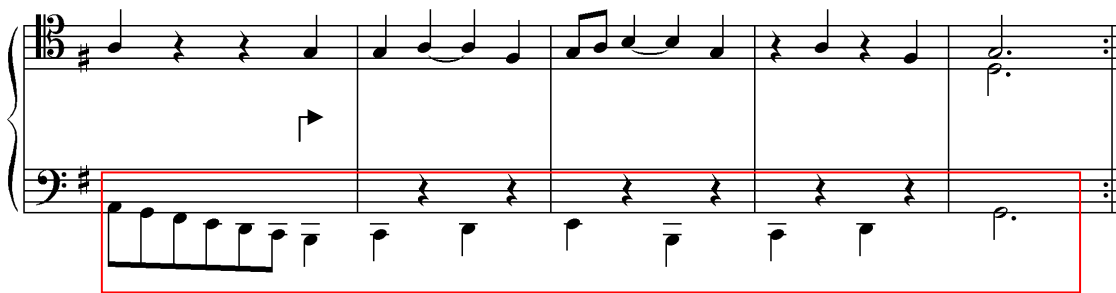
Nesta peça o contraponto a duas vozes presente na escrita original já soa completo no violão. A não ser pelas pausas, que são omitidas no original e pelo prolongamento da nota do compasso 4, não há maiores alterações em termos gráficos. Devido a sua curta duração e relativa facilidade de execução ao violão, trata-se de uma peça também interessante para fins didáticos. Abaixo, reproduzimos os quatro primeiros compassos da transcrição onde é realizada uma simples transposição para *Sol*/ maior, com pequenas alterações em relação à notação.

a) Versão em dois pentagramas

b) Versão em um pentagrama

**Figura 36.** *Bourrée II*, cc. 1-4. Transposição e renotação (Seção A)

A principal alteração realizada na transcrição fica por conta dos quatro últimos compassos, onde é feita uma transposição à oitava na linha melódica da pauta inferior a partir da linha descendente em colcheias. Dessa forma, a linha do baixo já apresentada no início da peça é intensificada através do uso dos registros mais graves do instrumento e de uma expansão intervalar em relação à voz da pauta superior. Também é marcado o contraste com respeito à seção central (cc. 5-8), que apresenta maior proximidade entre as vozes, e a seção *A* inicial. A nota mais grave do violão de sete cordas (o *Si* da sétima corda solta) reforça a anacruse para o nono compasso promovendo uma acentuação no início da última frase e da anacruse.



**Figura 37.** *Bourrée II*, cc. 8-12. Seção *A*'. Trecho com transposição à oitava

Segundo Jenne & Little (2001, 45), o tempo da *Bourrée II* pode ser um pouco mais moderado que na *Bourrée I*, o que valoriza as síncopes e os contrastes entre as peças do par. Também são sugeridos diferentes andamentos para as *Bourrées* da Suíte n.3.

Pequenas mudanças de andamento podem ajudar a contrastar as duas *Bourrées* de cada par, caso o intérprete ache desejável; na BWV 1009 [Suíte 3] a segunda peça pode ser tocada levemente mais rápida que a primeira, e, de modo inverso, na BWV 1010 [Suíte 4] a segunda peça pode ser tocada um pouco mais devagar que sua predecessora. Um andamento mais moderado permite que as síncopes ocorram com elegância e [senso de] respiração.<sup>77</sup>

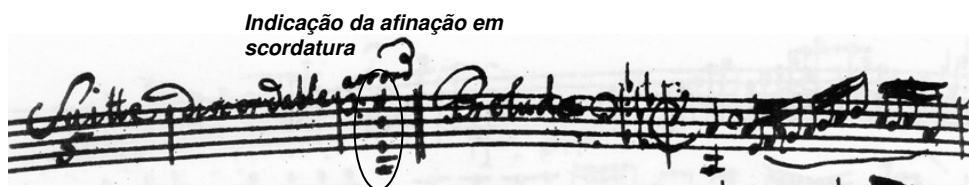
<sup>77</sup> *Slight tempo changes will help to contrast the two Bourrées of each pair, should the performer find this desirable; in BWV 1009 the second one might be played slightly faster than*



### Suíte n. 5 - *Gavotte I&II*

Conforme mencionado anteriormente, a transcrição de Bach para alaúde, realizada a partir da Suíte n.5, é a referência mais próxima para adaptações contemporâneas. Por esta razão, nesta seção comentaremos brevemente aspectos acerca da transcrição realizada pelo compositor, e, mais especificamente, da presente versão para o violão de sete cordas da *Gavotte I&II*, realizada a partir dessa contextualização.

A Suíte n.5 foi escrita originalmente com uma *scordatura* na corda mais aguda do violoncelo, baixada de um tom (*Lá* para *Sol*), mudando assim a relação intervalar entre as duas primeiras cordas para uma quarta justa (*Ré-Sol*) e proporcionando uma sonoridade peculiar em relação às duas cordas mais graves – respectivamente, intervalos de oitava e quinta (*Sol* e *Dó*) – o que favorece, portanto, a tonalidade de *Dó* menor da versão para violoncelo. Esta afinação (do grave para o agudo *Dó, Sol, Ré, Sol*) já era utilizada por compositores italianos como Giovanni Gabrielli, Benedetto Marcello e Giuseppe Torelli<sup>78</sup>, o que demonstra o conhecimento de Bach a respeito da tradição de escrita para o instrumento.



**Figura 38.** *Prelude*. Indicação da *scordatura* (“discordable accord”). Conforme a indicação a corda *Lá* é abaixada de um tom

Ernst Kurth comenta que “Bach abaixava um tom na corda *Lá* devido ao resultado curioso que acontecia com a transposição correspondente nos sons

---

*the first, and, conversely, in BWV 1010 the second might be played slightly slower than its predecessor. The slower tempo allows the syncopations to occur with elegance and breadth.*

<sup>78</sup> Por esta razão também é conhecida como afinação italiana (Boyden, 2001).

desta corda (...).<sup>79</sup> Para Dmitry Markevich<sup>80</sup>, as duas cordas afinadas na nota *Sol* (a um intervalo de oitava) produzem no instrumento amplitude e timbres próprios através da vibração simpática, propiciando também maior fluência na execução dos acordes da peça.

A escrita em *scordatura* no manuscrito da Suíte n.5 tem relação com os dedilhados, ou seja, as notas da corda em *scordatura* funcionam apenas como uma indicação da digitação para o instrumentista, já que soam um tom abaixo do que estão escritas.<sup>81</sup>



**Figura 39.** *Gavotte I*, c.1. Escrita em *scordatura* da Suíte n.5

Na transcrição para violão de sete cordas foi aplicada uma transposição da peça para a tonalidade de *Lá menor* - um tom acima da versão para alaúde e uma sexta acima da versão para violoncelo. Esta também é a tonalidade em que geralmente a peça é tocada no violão de seis cordas (onde se torna necessário transpor algumas notas que se encontram fora da extensão do instrumento).

A tonalidade original da transcrição para alaúde realizada por Bach (*Sol menor*), também pode ser utilizada na execução da peça ao violão de sete cordas. Como o limite grave do violão de sete cordas é a nota *Lá* e a peça tem ocorrência da nota *Sol*, esta escolha tornaria necessária a supressão das ocorrências desta nota ou o uso de uma *scordatura* da sétima corda em *Sol*, o que requer uma corda própria para evitar trastejamentos.

<sup>79</sup> “Bach bajaba um tono la cuerda de La, com el resultado curioso de que había que hacer la transposición correspondiente en los sonidos de esta cuerda”. (in Salazar, 1950, 101).

<sup>80</sup> Markevitch, Dmitry. *Les manuscrits de Kellner et Westphal des suites de J. S. Bach pour violoncello seul.* (Revue de musicology, T. 55e, n. 2er. 1969), pp. 12-19.

<sup>81</sup> Entre os manuscritos das Suítes, as cópias de Anna Magdalena e Westphal são escritas dessa forma, enquanto na cópia de Kellner são escritas as notas reais.

Assim, a transposição para a tonalidade de *La* menor juntamente com a utilização da *scordatura* da sétima corda em *Lá* permite um alcance de toda a extensão da versão para alaúde, além de propiciar resultados satisfatórios em termos de ressonância, tessitura e com alterações mínimas em relação à partitura original para alaúde em ambas as peças do par.

Como afirmamos anteriormente, a escolha da clave de *Sol* para o pentagrama superior da transcrição em dois pentagramas justifica-se pela representação mais efetiva da textura, principalmente na *Gavotte I*, onde as vozes mais agudas são alocadas na pauta superior enquanto o baixo pode ocupar sozinho o pentagrama em clave de *Fá*, evidenciando-se desta forma os padrões rítmicos presentes nesta voz.

Visando destacar relações entre as diferentes versões que integraram metodologicamente o processo criativo da transcrição, apresentamos, respectivamente, nos exemplos, as pautas do violoncelo em clave de *Fá*, alaúde em clave de *Dó* na quarta linha juntamente com as partituras do violão de sete cordas em sua versão em um pentagrama, em clave de *Sol*. Apesar de estarem em tonalidades diferentes, a localização das notas na pauta é mesma para as três versões.

### *Gavotte I*

Com um total de 36 compassos, a primeira *Gavotte* comporta interessantes aspectos harmônicos, como no plano tonal e modulações pouco usuais. A seção *A*, composta de três frases, começa na tônica, modula para a dominante no quinto compasso e, na próxima frase, vai para a dominante menor (v). O final da primeira parte é feita com o acorde de dominante maior (V), com uma terça de picardia, utilizada no período barroco nas finalizações de seções. A seção *B* inicia na subdominante menor (iv), cadenciando no relativo maior (III)

no final da terceira frase. Há breves modulações e trechos com padrões intervalares, até a finalização na tônica.

| Seção A (4+4+4)           | Seção B          |
|---------------------------|------------------|
| II: i → III → v (V) :III: | iv → III → i :II |

Outro fator, já mencionado anteriormente, que merece ser ressaltado a respeito da transcrição para alaúde realizada por Bach na Suíte n.5 é a correspondência existente entre a notação em clave de *Fá* do violoncelo e a em clave de *Dó* na 4ª linha do alaúde: a localização das notas da pauta superior na versão para alaúde é exatamente a mesma que na versão para violoncelo, sendo que a transposição é feita unicamente pela colocação das diferentes claves. Para isso é necessário remover a transposição da corda em *scordatura* da partitura para violoncelo, mantendo as alturas reais na corda *Sol* (o que geralmente é feito nas edições modernas). Na transcrição para alaúde os acordes são enriquecidos por dissonâncias (principalmente sétimas) e diferentes inversões, o que é mantido em nossa transcrição.

Violoncelo

Alaúde

i vi bVII7 III VI ii V

i vi7 bVII7 III7 VI ii7 V

Violão  
7 cordas

**Figura 40.** *Gavotte I*, cc. 1-4: Comparação entre as versões para violoncelo, BWV 1011, alaúde, BWV 995 (em seus tons originais) e a transcrição para violão de sete cordas (versão em um pentagrama). Alterações harmônicas, relação entre as diferentes claves, transposições e adição de notas

Pode-se notar também, no exemplo acima, como o padrão rítmico característico da *Gavotte* é esboçado nos três primeiros tempos da versão para violoncelo, sendo abandonado em seguida, mantendo-se uma única linha melódica a partir daí, o que dificulta a definição da harmonia e da rítmica subjacente. Na versão para alaúde o padrão em semínimas continua até o compasso 5, onde ocorre uma modulação para a relativa maior (III), assinalada por uma nova marcação rítmica em anacruse nos quatro compassos seguintes (5-8).

Vlc.

Ald

Violão  
7 cordas

**Figura 41.** *Gavotte I* (cc. 5-8): Comparação entre as versões para violoncelo BWV 1011, alaúde BWV 995 e violão de sete cordas. Novo padrão rítmico dos baixos

Na transcrição desta peça poucos elementos foram alterados em relação à transcrição para alaúde já que, como mencionado, a mudança de tonalidade, juntamente com a *scordatura* da sétima corda (abaixada de *Si* para *Lá*), possibilitaram a abrangência da peça. Assim supressões de notas existentes na versão para alaúde também são mantidas na transcrição para violão de sete cordas.

The image shows a musical score for three instruments: Violoncello (Vlc.), Alaúde (Ald), and Violão 7 cordas. The Vlc. part is in bass clef and has a circled note in the first measure. The Ald part is in bass clef and has a red box around the first measure. The Violão 7 cordas part is in treble clef and has a red box around the first measure. The score shows the first eight measures of the piece, with repeat signs at the end of each system.

**Figura 42.** *Gavotte I* (cc. 5-8): Comparação entre as versões para violoncelo BWV 1011, alaúde BWV 995 e violão de sete cordas. Supressão de notas

### *Gavotte II*

A forma da *Gavotte II* consiste em um rondó com três seções. A seção recorrente *A* está na tônica (i), a seção *B* na dominante menor (v), com uma breve incursão pelo relativo maior (III) nos compassos 5 e 6, e a seção *C* na região da subdominante (iv). A última ocorrência da seção *A* aparece de forma abreviada, em uma elisão com a seção *C*.

|          |          |          |          |          |
|----------|----------|----------|----------|----------|
| <b>A</b> | <b>B</b> | <b>A</b> | <b>C</b> | <b>A</b> |
| I        | (III) v  | i        | iv       | i        |

Ao contrário da *Gavotte I*, onde há variedade rítmica e graus disjuntos, na *Gavotte II*, predominam os graus conjuntos (os quais são por vezes intercalados por arpejos) e um fluxo contínuo de tercinas que sugere características similares a um *Double*, apesar de não ser apresentada a peça de referência.<sup>82</sup> O *Double* consiste em uma variação, geralmente em figuração contínua com uma elaboração da melodia do movimento antecessor. Exemplos podem ser encontrados em peças como a *Gigue* da Suíte para alaúde BWV 997 ou na Partita em *Si* menor para violino solo BWV 1002, onde cada um dos quatro movimentos (*Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Bourrée*) é sucedido por um *Double* com a mesma harmonia e com figuração contínua. O *Double* da *Sarabande* (figura 43) é inteiramente formado por tercinas, de maneira semelhante à *Gavotte II* da Suíte n.5 para Violoncelo.

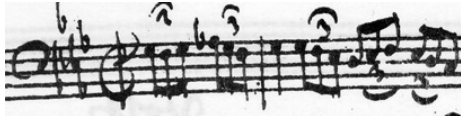
The image shows a musical score for two pieces: Sarabande and Double. The Sarabande is written for the right hand in 3/4 time, featuring a continuous triplet pattern. The Double is written for the left hand in 3/8 time, also featuring a continuous triplet pattern. Both pieces are in C minor, indicated by the key signature of two flats.

**Figura 43.** Partita para violino em *Si* menor. *Sarabande* e *Double* (figuração contínua)

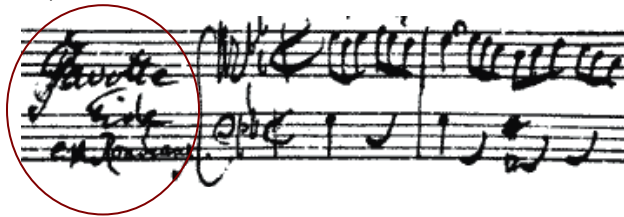
Ao fluxo contínuo de tercinas da versão original para violoncelo, Bach adiciona uma linha em semínimas na transcrição para alaúde. A indicação “*Gavotte en Rondeau*” (marcada com círculo), presente no manuscrito da versão para alaúde não aparece versão para violoncelo.

<sup>82</sup> A analogia é feita por Jenne & Little (2001, p. 58): ...*the constant triplet figures seem to be a double in which the original piece is missing* (“...a figuração em tercinas se assemelha a um double no qual a peça original é omitida”).

a) Violoncelo



b) Alaúde

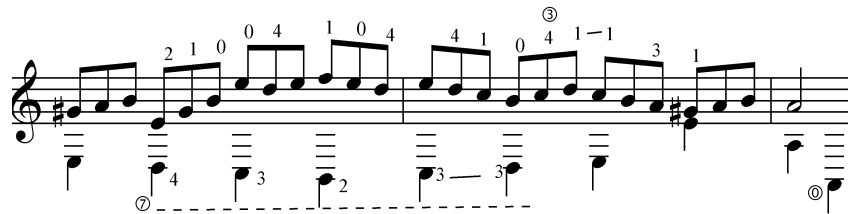


**Figura 44.** *Gavotte II*, c. 1. Linha do baixo adicionada. Indicação *Gavotte en Rondeau*

Trata-se de uma das peças tecnicamente mais difíceis entre as transcrições, principalmente devido a essa polifonia a duas vozes, dispostas a intervalos distantes entre si. A linha melódica inserida nos baixos é subordinada à primeira, com função de acompanhamento (somente no oitavo compasso apresenta-se uma breve passagem numa figuração em tercinas, enquanto a melodia está notada em semínimas pontuadas). Pode-se perceber, a partir dessa linha, como o ritmo harmônico varia a cada semínima ou a cada duas.

Em decorrência disso, a digitação é especialmente importante nesta peça. É necessário, em alguns pontos, fazer grandes aberturas (distensões) entre os dedos da mão esquerda, como no segundo compasso onde um *Mi* é tocado na quarta corda, segunda casa, em conjunto com um *Ré*, na sétima corda, quinta casa. O uso de dedos guia (indicados por um traço ao lado do número referente ao dedo) também é importante em saltos como o realizado no terceiro compasso, na mudança da primeira para a terceira posição, através do dedo 3 no baixo, e, em seguida, da terceira para a primeira novamente, com o dedo 1.





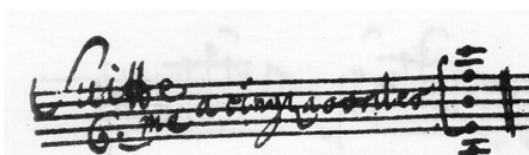
**Figura 45.** *Gavotte II*, cc. 2-4. Aspectos técnicos: abertura (distensão) e dedo-guia

Uma opção interessante no que se refere à articulação é a aplicação de ligados em determinados pontos, criando variedade e, do ponto de vista técnico, um descanso para os ataques da mão direita. Podem ser inseridos ligados, por exemplo, entre a primeira e a segunda colcheia de cada grupo de tercinas, mantendo-se assim a acentuação baseada nas semicolcheias das

extremidades: 

### Suíte n. 6 - *Gavotte I&II*

A última das Suítes encontra-se em um registro mais agudo em relação às outras, tendo sido escrita originalmente para um instrumento especial com uma corda suplementar mais aguda.<sup>83</sup> Isso pode ser observado na recomendação existente no manuscrito - “*Suite 6.me a cinq accordes*” (*sic*) seguida da indicação da afinação das cinco cordas (a corda extra é afinada em *Mi*, mantendo a relação intervalar de quintas para com as demais cordas).



**Figura 46.** Indicação no início da Suíte n.6 do uso de um instrumento com cinco cordas contendo uma corda extra afinada em *Mi*

<sup>83</sup> Ver Dmitry Badiarov. *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice*. (The Galpin Society Journal, 2007), 121-145.

Isso nos levou a optar, diferentemente do procedimento adotado em outras transcrições, pela escolha de uma tonalidade mais grave em relação ao original para violoncelo. Lançamos mão da *scordatura* da sétima corda em *Dó*, a qual permite um amplo uso de cordas soltas para a tonalidade escolhida de *Dó* maior e uma sonoridade adequada ao caráter da peça. Além disso, as digitações encontram-se predominantemente na primeira posição do violão, com poucas ocorrências de saltos e mudanças de posição, o que facilita tecnicamente a execução e possibilita a utilização de um carpotrasto móvel.<sup>84</sup>

Como poderá ser observado a seguir, outro detalhe com respeito à escolha da tonalidade de *Dó* maior para a transcrição tem relação com a escrita/leitura: pode-se ler diretamente na partitura para violoncelo, bastando substituir a clave de *Dó* na quarta linha pela clave de *Sol* e excluir os dois sustenidos da amadura. Dessa forma tem-se a transposição uma segunda abaixo, de *Ré* maior para *Dó* maior.

### *Gavotte I*

Ao total, a *Gavotte I* conta com 28 compassos distribuídos em 8 na seção *A* e 20 na seção *B*. A exemplo das outras danças descritas, apresenta uma grande regularidade na organização das frases - todas com quatro compassos.

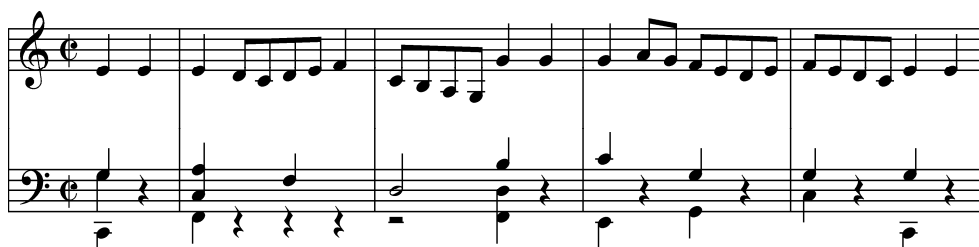
| <b>A (8)</b>                                   | <b>B (20)</b> |
|------------------------------------------------|---------------|
| II: I → V :III: ii → vi → V → I → (vi →) I :II |               |

<sup>84</sup> Acessório usado no violão para realizar transposições através de seu posicionamento em diferentes pontos do braço do instrumento.

A peça apresenta uma textura a quatro vozes à maneira de uma melodia acompanhada, sendo que três delas formam uma malha harmônica para melodia no descanto (voz mais aguda).<sup>85</sup>

A escolha de clave de *Sol* para a clave superior na transcrição propicia uma distribuição das quatro vozes na qual a melodia ocupa sozinha a pauta superior. As outras três vozes, com função de acompanhamento, são alocadas na pauta em clave de *Fá*. Observe-se que foi mantido na transcrição o contorno melódico ‘em onda’ nas vozes do acompanhamento (pauta inferior, em clave de *Fá*).

a)



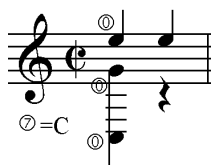
b)



**Figura 47.** *Gavotte I*, cc.1-4/ 27-28. Distribuição da melodia acompanhada. A voz principal encontra-se no pentagrama superior, em clave de *Sol*, enquanto as demais são alocadas no pentagrama inferior, em clave de *Fá*.

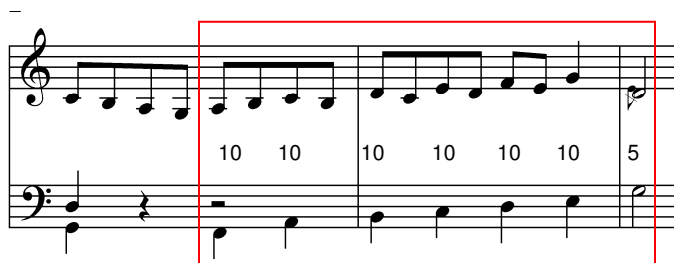
<sup>85</sup> Do latim *Discantus*. Era empregado como sinônimo de polifonia (“*singing apart*”) no canto chão. Empregamos aqui a conotação de ‘voz principal’ no contexto da música instrumental, além disso, com uma tessitura fora da abrangência do soprano. Segundo Forte and Gilbert (1982, 68), “O termo descanto é algumas vezes conveniente em casos onde a voz mais aguda não está no registro do soprano ou quando a descrição das vozes em termos vocais não parece apropriada”. (“*The term descant is sometimes convenient to use in cases where the highest voice is not in the soprano range or when description of the voices in vocal terms does not seem appropriate*”).

A rítmica da *Gavotte* é enfatizada através da mudança de oitava de alguns baixos. Isso pode ser percebido logo no gesto inicial da peça, a nota *Dó* é transposta uma oitava abaixo, permitindo que abertura seja alocada em três cordas soltas – sétima [*Dó*], terceira [*Sol*] e primeira [*Mi*] – proporcionando uma sonoridade aberta no violão de sete cordas.



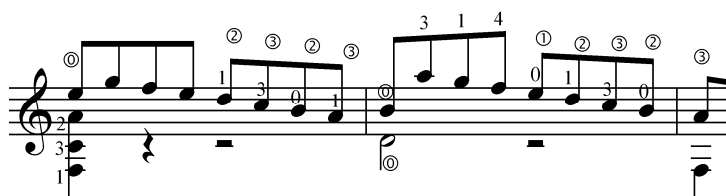
**Figura 48.** Gesto inicial da *Gavotte I* utilizando três cordas soltas (7, 3 e 1)

Utilizamos nos compassos uma progressão intervalar paralela em décimas, a qual inicia no meio do compasso devido à acentuação da *Gavotte* e finaliza em movimento contrário. A linha do baixo adicionada acompanha as colcheias dos tempos fortes no deslocamento ascendente da melodia, culminando na nota *Sol*, uma quinta abaixo da nota *Ré* da voz superior.



**Figura 49.** *Gavotte I*, cc. 18-20. Progressão intervalar paralela

Em algumas das passagens escalares nos valem de dedilhados em *campanela* que favorecem uma maior sustentação, sonoridade privilegiada também pelo uso recorrente de cordas soltas. Mostramos no exemplo as digitações da versão em clave de *Sol*.

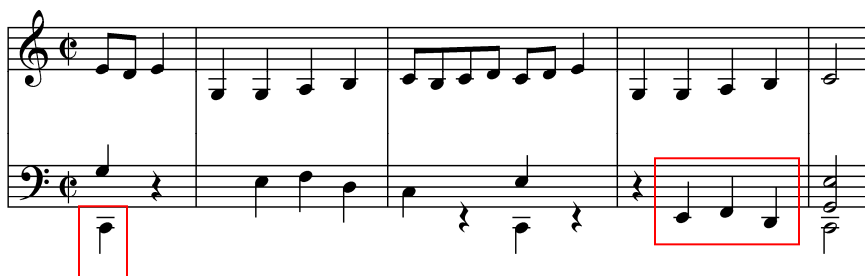


**Figura 50.** *Gavotte I*, cc. 25-27. Dedilhados em *campanela*

### *Gavotte II*

Ainda que não esteja indicado no título da partitura, a peça poderia ser classificada como uma *Gavotte en Rondeau*. Ou seja, um pequeno rondó com um trecho recorrente ('refrão') (A), seguido de partes contrastantes (B e C), cada uma com quatro compassos, tendo a seguinte seqüência, com os ritornelos: [A,A,B,A,C,A,B,A,C,A]. Harmonicamente, a tônica é fortemente afirmada nas partes A e C enquanto na seção B há uma incursão pela região da subdominante, que promove um contraste em relação às outras seções.

Na frase inicial da peça somente as notas contidas no pentagrama inferior sofrem alteração em relação à versão original, enquanto a melodia é mantida sem mudanças. Uma expansão de registro é feita através da transposição à oitava da primeira nota e na frase de resposta, conforme indicado na figura. Pode-se experimentar tocar a primeira nota da melodia em uníssono nas duas primeiras cordas, criando um efeito ornamental.



**Figura 51.** *Gavotte II*, cc. 1-4. Expansão de registro (transposição à oitava dos baixos)

O início da seção *B* apresenta um contraste em relação ao início da peça, tanto em termos tonais, modulando para a subdominante, como na proximidade intervalar entre as vozes.

Observe-se que na transcrição não é necessário mudar a localização das notas na versão em clave de *Sol* (originalmente neste trecho há uma mudança para a clave de *Fá* na partitura para violoncelo, mas mantemos aqui a clave de *Dó* na 3ª linha, na qual o restante da música encontra-se notada).

a) *Violoncelo*



b) *Violão de sete cordas (versão em clave de Sol)*



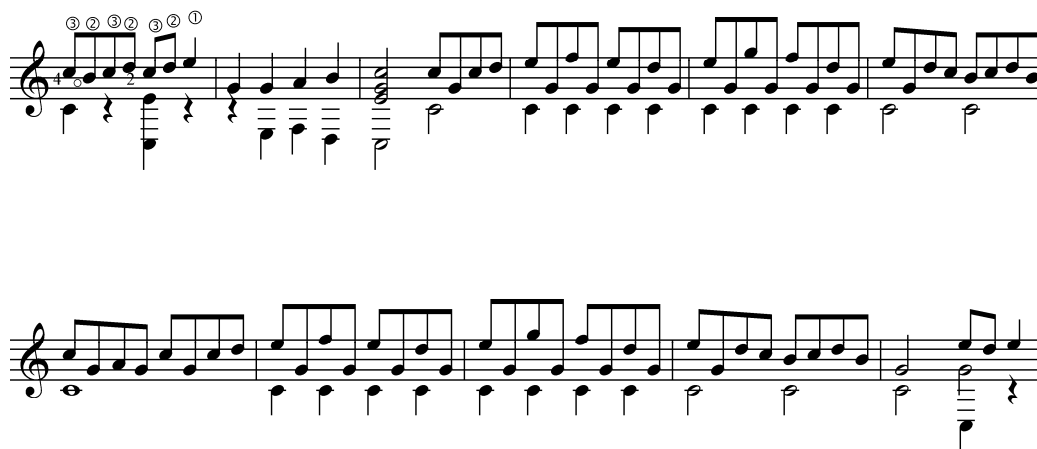
**Figura 52.** *Gavotte II*, cc. 5-8. a) violoncelo; b) violão de sete cordas. Seção *B* (região da subdominante)

A seção *C* pode ser associada estilisticamente à *Musette*, apresentando um baixo pedal, nas notas *Ré* e *Lá* (tônica e dominante), e um caráter pastoral, sugerido por uma textura que remete ao tipo de escrita usada em instrumentos de cordas dedilhadas. A nota pedal da tônica é articulada em semínimas, tendo por objetivo criar um efeito análogo a uma nota longamente sustentada.



**Figura 53.** *Gavotte II*, cc. 10-20. Manuscrito de Anna Magdalena Bach. Passagem em duplo pedal, nas cordas Ré e Lá do violoncelo (*Musette*)

Buscou-se utilizar na transcrição alguns dos elementos já empregados na *Gavotte I*, os quais funcionam como fatores de ligação entre as peças do par. Pode-se mencionar a predominância de dedilhados na primeira posição do violão, expansão de registro (na região grave), uso freqüente de cordas soltas, dedilhados em *campanela*, entre outros. O exemplo apresenta a transcrição do mesmo trecho exposto no fragmento do manuscrito da versão para violoncelo, no exemplo acima (cc. 10-20).



**Figura 54.** *Gavotte II* (cc. 10-20). Trecho em pedais (*Musette*)

Assim, o pedal da *Musette* presente nas notas Lá e Ré no violoncelo foi transcrito no violão de sete cordas para as notas Dó (tônica) e Sol (dominante), aproveitando a terceira corda solta [*Sol*] e a ressonância da sétima corda [nota Dó], juntamente como Dó pressionado na quinta corda.

## **Capítulo 4**

### **PARTITURAS**

Movimentos Opcionais das

SUITES A VIOLONCELLO SOLO SENZA BASSO

(BWV 1007-1012)

TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO DE SETE CORDAS

I – Notação em dois pentagramas

II – Notação em um pentagrama



# Menuet I

Suite n.1 - BWV 1007

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

© = F#

The first system of the score consists of two staves. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

The second system continues the piece, featuring a repeat sign at the beginning of the treble staff. The melodic line in the treble staff is more active, with sixteenth-note runs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment. A note in the bass staff is marked with an 8va (octave) symbol. The piece maintains its 3/4 time signature and key signature.

The fourth and final system of the score concludes the piece. The treble staff features a final melodic flourish, and the bass staff provides a concluding accompaniment. The piece ends with a double bar line.

## Menuet II

Suíte 1 - BWV 1007

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

The first system of the score consists of two staves. The treble staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff starts with a whole rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. There are two fermatas in the bass staff, one under the first measure and one under the second measure.

The second system continues the piece. The treble staff has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. There is a repeat sign at the end of the system.

The third system features a more active treble staff with eighth notes and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady quarter-note accompaniment.

The fourth system concludes the piece with a final cadence in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.

*Menuet I Da Capo*

# Menuet I

Suíte n.2 - BWV 1008

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

The musical score is written for a 7-string guitar. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a repeat sign. The third system features a trill (tr) in the treble staff. The fourth system concludes the piece with a double bar line.

## Menuet II

Suíte n. 2 - BWV 1008

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

The musical score is written for a 7-string guitar. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a trill (tr) over the first measure and a piano (p) dynamic marking under the second measure. The second system contains a repeat sign. The fourth system concludes with a double bar line and repeat dots. The piece is in G major and 3/4 time.

*Menuet I Da Capo*

# Bourrée I

Suite n.3 - BWV 1009

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

© - r#

2 Bourrée 1

The image displays a musical score for a piece titled "Bourrée 1". The score is written for piano and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is divided into three systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The melody is primarily in the treble, while the bass provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the piece, showing more complex melodic lines in the treble and sustained chords in the bass. The third system concludes the piece with a double bar line and repeat dots. The number "2" is written at the beginning of the first system, and the title "Bourrée 1" is centered above the first system.

## Bourrée II

Suíte n.3 - BWV 1009

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

The first system of the score consists of two staves. The treble staff is in G major (one sharp) and 3/4 time, with a 7-string guitar tuning indicated by the '7 cordas' label. It contains a continuous eighth-note melody. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system continues the melody from the first system. It features a repeat sign at the end of the system, indicating a first ending. The treble staff has a fermata over the final note of the first ending.

The third system continues the piece. The treble staff features a more complex melodic line with some chromaticism. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system concludes the piece. The treble staff has a final melodic phrase, and the bass staff ends with a simple chordal accompaniment.

2

Bourrée II

The image shows the musical score for the second system of 'Bourrée II'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The treble staff begins with a measure containing a whole note chord (F#4, A4, C5) and a quarter rest. The melody starts in the second measure with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F#4. The bass staff starts with a quarter note F#3, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, and a quarter note G3. The system concludes with a double bar line.

*Bourrée 1 Da Capo*



# Bourrée I

Suíte n. 4 - BWV 1010

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

The musical score is written for a 7-string guitar. It consists of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G2. The second system continues the melody in the treble staff with some slurs. The third system features a more complex treble staff with sixteenth-note runs and a repeat sign. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

## Bourrée 1

2

The first system of music for 'Bourrée 1' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. The system concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note B2 in the bass.

The second system continues the piece. The treble staff features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, F#3, E3, D3, C3.

The third system shows the treble staff with eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The bass staff continues with quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, F#3, E3, D3, C3.

The fourth system features a more complex treble staff with sixteenth-note patterns: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff has quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, F#3, E3, D3, C3.

The fifth system concludes the piece. The treble staff has a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff has quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, F#3, E3, D3, C3.

## Bourrée 1

3

The musical score for "Bourrée 1" is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a simple eighth-note accompaniment. The second system features a more complex treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a similar accompaniment. The third system continues with similar rhythmic patterns. The fourth system concludes with a final cadence in the treble and a sustained bass note.

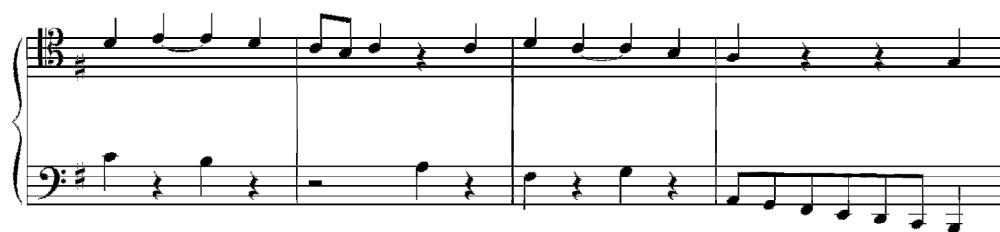
## Bourrée II

Suíte n. 4 - BWV 1010

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas



*Bourrée I Da Capo*

# Gavotte I

Suite n.5 - BWV 1011

J. S. Bach (1685-1750)

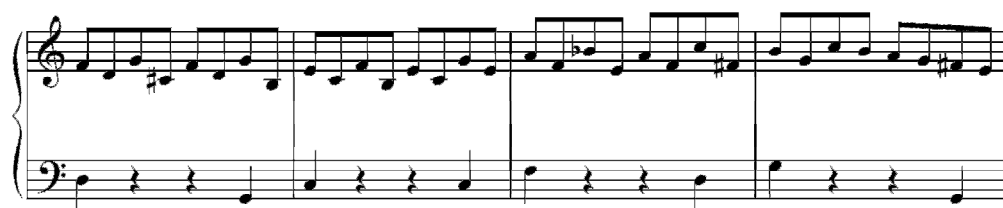
Transcrição: Marcelo Teixeira  
(a partir da versão para alaúde BWV 995)

Violão  
7 cordas

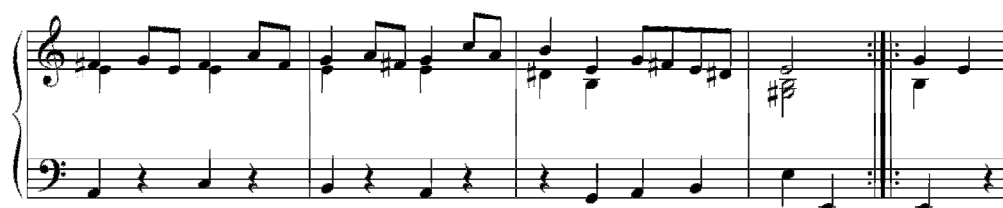
♩ = Lá



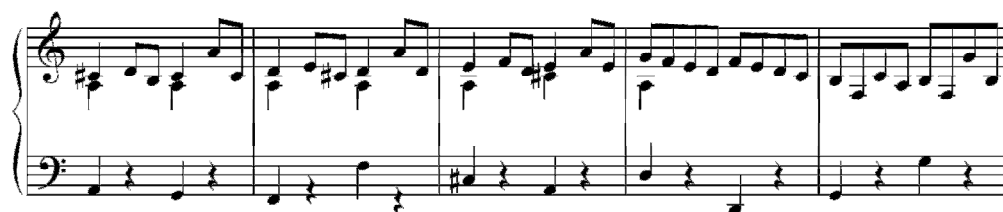
The first system of the Gavotte I score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a common time signature, and a tempo marking '♩ = Lá'. The music starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature, with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece is in G major and 3/4 time.



The second system of the Gavotte I score. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff continues with quarter notes D2, E2, F2, and G2. The piece is in G major and 3/4 time.



The third system of the Gavotte I score. The treble staff continues with quarter notes A5, B5, and C6. The bass staff continues with quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a repeat sign (double bar line with two dots) and a final cadence in the treble staff. The piece is in G major and 3/4 time.



The fourth system of the Gavotte I score. The treble staff continues with quarter notes D6, E6, F6, and G6. The bass staff continues with quarter notes D2, E2, F2, and G2. The piece is in G major and 3/4 time.

## Gavotte I

2

The first system of musical notation for Gavotte I. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with some chromaticism, and the bass staff continues the accompaniment. A fermata is placed over a chord in the treble staff at the end of the system.

The third system of musical notation. The treble staff features a more active melodic line with slurs and ties. The bass staff has some rests, indicating a more active role for the treble part in this section.

The fourth system of musical notation. Both staves show a steady flow of notes, with the treble staff maintaining the primary melodic focus and the bass staff providing a consistent accompaniment.

The fifth and final system of musical notation. It concludes the piece with a final cadence in both staves, marked by a double bar line and repeat dots.

## Gavotte II

Suíte 5 - BWV 1011

J. S. Bach (1785-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira  
(a partir da versão para alúde BWV 995)

Violão  
7 cordas

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff of eighth notes and a bass staff of quarter notes. The second system features a repeat sign and continues the melody. The third system includes a triplet of eighth notes in the bass staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

2

Gavotte II

The musical score for Gavotte II consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system (measures 2-3) shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 4-6) features a more active treble line with eighth-note patterns and a steady bass line. The third system (measures 7-9) continues the melodic development in the treble and provides harmonic support in the bass. The fourth system (measures 10-12) concludes the piece with a final cadence in both staves.

*Gavotte 1 Da Capo*



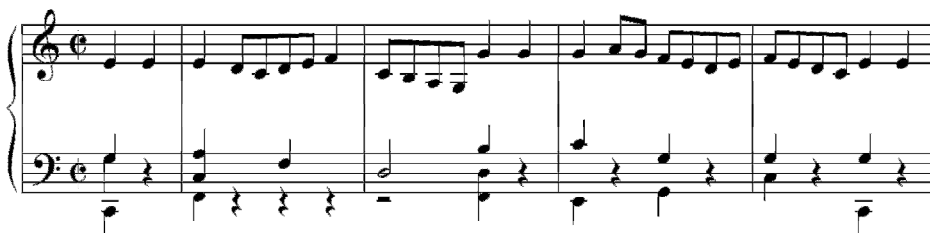
# Gavotte I

Suíte n.6 - BWV 1012

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

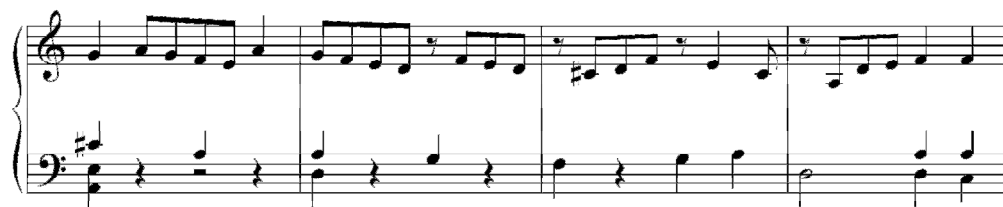
Violão  
7 cordas



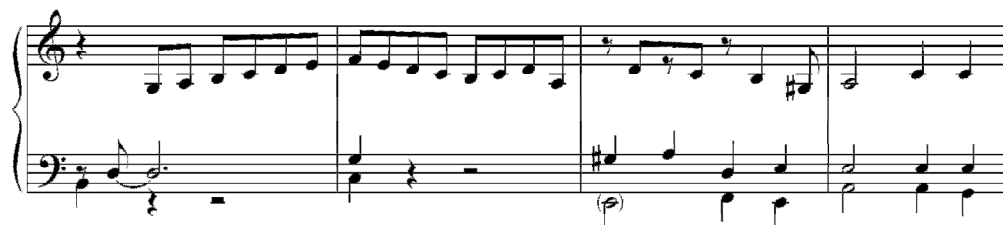
The first system of the Gavotte I consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



The second system continues the melody and accompaniment from the first system. It includes a repeat sign at the end of the system, indicating the start of a new phrase.



The third system continues the piece, showing a change in the bass line with a sharp sign (#) indicating a key signature change or a specific chord voicing.



The fourth system concludes the piece, featuring a final cadence in the bass line with a circled 'B' symbol below the staff.

## Gavotte I

2

The first system of musical notation for Gavotte I. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of musical notation for Gavotte I. It continues the melody and accompaniment from the first system. The treble staff shows a continuation of the eighth-note pattern, while the bass staff features a steady accompaniment.

The third system of musical notation for Gavotte I, which concludes the piece. The treble staff ends with a final note and a repeat sign. The bass staff concludes with a final chord and a repeat sign.

## Gavotte II

Suíte n.6 - BWV 1012

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

The first system of musical notation for Gavotte II. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble clef staff has a C-clef (soprano clef) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation. It continues the melodic and bass lines from the first system. The treble clef staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation. The treble clef staff continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff maintains the accompaniment pattern. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of musical notation. The treble clef staff continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff maintains the accompaniment pattern. The system ends with a double bar line and repeat dots.

## Gavotte II

2

The musical score for Gavotte II, measures 2-7, is presented in a grand staff. The treble clef staff contains the following notes: Measure 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 4: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 5: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 6: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 7: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains the following notes: Measure 2: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 3: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 4: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 5: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 6: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 7: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*Gavotte I Da Capo*

# Menuet I

Suíte n.1 - BWV 1007

J. S. Bach (1685-1750)

transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

8 3=1# 8 8vb 8 8vb 8 8vb 8 8vb 8 8vb

## Menuet II

Suite n.1 - BWV 1007

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

② = F#

Menuet I - Da Capo

# Menuet I

Suíte n.2 - BWV 1008

J. S. Bach

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão 7 cordas

© = F#

# Menuet II

Suíte n. 2 - BWV 1008

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

3=F#

VI

IV II

C2

Menuet I Du Capo



# Bourrée I

Suite n.3 - BWV 1009

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

The musical score is written for a 7-string guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score is annotated with various guitar-specific markings: fret numbers (0, 1, 2, 3, 4), bar lines, and dynamic markings such as 'tr' (trill) and 'C2' (crescendo). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff includes a circled '3' with an equals sign and 'F#'. The score is divided into sections by Roman numerals: III, IV, VI, IV, II. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## Bourrée II

Suíte n.3 - BWV 1009

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

C2

Ⓞ = F#

*Bourrée I Da Capo*

# Bourrée I

Suite n. 4 - BWV 1010

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

The musical score for Bourrée I is presented in seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above or below notes. Circled numbers (1-7) likely refer to specific techniques or positions. The second staff continues the melody in the treble clef. The third staff introduces a bass clef and features a 'C2' marking above the staff. The fourth staff continues in the bass clef. The fifth staff contains a repeat sign (double bar line with two dots) and a 'C2' marking. The sixth staff includes an '8va' marking below the staff, indicating an octave shift. The seventh staff concludes the piece with a final cadence and an '8va' marking.

## Bourrée I

2

C2

3

4

2

0 4 1 4 0

2 1 1

1

1

12

3

2

3

2

8<sup>va</sup>

2

2

3

1

1

6

8<sup>va</sup>

2

2

8<sup>va</sup>

2

C2

C2

C3

2

0

8<sup>va</sup>

2

3

## Bourrée II

Suíte n. 4 - BWV 1010

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

*Bourrée I Da Capo*

# Gavotte I

Suíte n.5 - BWV 1011

**J. S. Bach (1685-1750)**

Transcrição: Marcelo Teixeira  
(a partir da versão para o lúcio BWV 995)

Violão  
7 cordas

♩ = A

The score is written for a 7-string guitar and consists of seven staves of music. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The tempo and meter are 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes. Fretting instructions like '♯2', 'C3', and '♯5' are placed above notes. Dynamic markings 'm' (mezzo) and 'p' (piano) are used. The piece ends with a double bar line.

2

Gavotte I

3 5 7

$\phi 5$   $\phi 3$   $\phi 2$

3 5

C5

2 3 5

# Gavotte

Suite n.5 - BWV 1011

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

(a partir da versão para alaúde BWV 995)

Violão  
7 cordas

The musical score is written for a 7-string guitar in C major, 3/4 time. It consists of 16 measures. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The score is annotated with various guitar-specific notations:
 

- Fingerings:** Numbers 1-4 are placed above or below notes to indicate which finger to use.
- Fret Numbers:** Numbers 0-4 are placed above or below notes to indicate the fret position.
- Chord Diagrams:** Letters C2, C3, C5, and VII are placed above the staff to indicate specific chords.
- Accents:** Circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are placed above notes to indicate accents.
- Dynamic Markings:** A 'p' (piano) marking is present in the third measure.
- Repeat Sign:** A double bar line with two dots is used to indicate the end of the piece.

*Gavotte 1 Da Capo*



# Gavotte I

Suíte n.6 - BWV 1012

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

7-C

## Gavotte II

Suite n.6 - BWV 1012

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Marcelo Teixeira

Violão  
7 cordas

⑦=C

## 2 Gavotte II

Musical notation for Gavotte II, measure 2. The notation is on a single staff with a treble clef. The melody consists of the following notes: quarter note G4, eighth note A4, eighth note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The bass line consists of: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

*Gavotte I Da Capo*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de elaboração das transcrições, várias abordagens foram implementadas a partir do referencial teórico e das características inerentes a cada um dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo. Procuramos fazer um levantamento de informações fundamentado em fontes primárias, manuscritos e tratados do século XVIII bem como em estudos modernos - um meio de vislumbrar aspectos relacionados ao *zeitgeist* do barroco tardio e com procedimentos criativos de J. S. Bach.

Partimos do objetivo de executar no violão de sete cordas a música composta originalmente para o violoncelo. A pesquisa consistiu na investigação teórica e prática e foi dividido entre a pesquisa bibliográfica, em livros, tratados, teses e partituras; a pesquisa prática, que como dissemos, partiu da consideração das partituras para violoncelo, justificada pela semelhança de registro (numa constatação de que todas as notas presentes nos originais 'cabem' no violão de sete cordas) até evoluir em direção a uma abordagem que levasse em consideração o idioma estilístico e instrumental; outra parte ainda diz respeito ao trabalho de digitação e edição das partituras, igualmente importantes, já que tem reflexos diretos no resultado sonoro final das transcrições.

Foram definidas estratégias que ajudaram a estabelecer as alterações que seriam necessárias para que se realizasse uma transferência idiomática para o violão de sete cordas<sup>86</sup> e dos diferentes tipos de dança, como adições de notas e complementação harmônica. Para isso, foram delineados apontamentos históricos relacionados à prática da transcrição, com uma contextualização sobre o violão de sete cordas no contexto dos instrumentos de cordas dedilhadas.

---

<sup>86</sup> Um texto de referência nesse sentido é "Arranging, Interpreting and Performing the Music of J. S. Bach", no qual várias técnicas de transcrição para a música de Bach são descritas a partir de perspectivas históricas e interpretativas.

Em decorrência dessas reflexões, diferentes tipos de afinações foram pesquisados para cada uma das peças na medida em que as tonalidades iam sendo definidas, até chegar a quatro configurações, sendo três delas fazendo uso de *scordaturas*. Somente na *Bourrée I&II* da Suíte n.4 foi mantida a afinação padrão do violão de sete cordas [entendida no trabalho como 1-*Mi*; 2-*Si*; 3-*Sol*; 4-*Ré*; 5-*Lá*; 6-*Mi*; 7-*Si*], tendo sido aplicado algum tipo de *scordatura* para todos os outros casos.

A principal *scordatura* pesquisada, com a terceira corda em *Fá#*, serviu para a transcrição dos movimentos opcionais das três primeiras Suítes para violoncelo, ou seja, em metade das peças. Tendo por base uma afinação difundida no estudo do repertório da renascença e do barroco, o uso desta *scordatura* possibilitou uma saída para o problema inicial da busca por tonalidades mais graves em relação ao violão de seis cordas (tradicionalmente realizadas uma quarta ou uma quinta acima da versão para violoncelo), tendo, em adição a isso, uma relação intervalar similar ao utilizado no violão de seis cordas.

Já no caso das *scordaturas* onde a sétima corda foi alterada, baixada de *Si* para *Lá* (*Gavotte I&II* da Suíte n.5) ou elevada em meio tom, de *Si* para *Dó* (*Gavotte I&II* da Suíte n.6), as digitações usualmente empregadas não foram significativamente alteradas em relação à afinação padrão proporcionando, ainda assim, ganhos consideráveis em termos de ressonância e fluência técnica em tonalidades relacionadas. O raciocínio é análogo às *scordaturas* da sexta corda (na maior parte das vezes um abaixamento de *Mi* para *Ré*) incorporados à prática violonística tradicional.<sup>87</sup>

Cada uma das peças proporcionou um desafio à parte, exigindo um tipo diferente de abordagem e grau de intervenção sobre o original. Nos movimentos opcionais das três primeiras Suítes, dadas suas estruturas predominantemente

---

<sup>87</sup> Conforme explicado anteriormente ainda que exista uma distinção do termo *scordatura* e *cordes avallés* (ou 'cordas abaixadas'), utilizamos no decorrer do trabalho, para efeito de simplificação terminológica, o termo *scordatura* nas situações em que houve mudanças em relação à afinação padrão (*accordatura*).

homofônicas (com exceção do *Menuet I* da Suíte n.2, que apresenta uma textura mais densa), houve a necessidade de um trabalho maior em relação à adição de notas e re-elaboração de forma geral.

No *Menuet I&II* da Suíte n.1 o tratamento rítmico foi preponderante, com a inserção de sínopes, deslocamentos e desenvolvimento de motivos. Nas frases elaboradas para o *Menuet I* figuram grandes saltos e contornos bem definidos. Baseando-se em comparações com *Sarabandes*, a transcrição do *Menuet II* foi concebida a partir de um caráter correlato, com valores de notas mais estendidos, sugerindo-se também um andamento um pouco mais lento na performance em relação à primeira peça.

Na Suíte n.2, procuramos realçar e ampliar a polifonia e a rítmica enfática, já existente no *Menuet I*, através de uma elaboração melódica de algumas linhas e da ampliação da extensão. Já no *Menuet II*, os dedilhados em *campanela* marcam a delicadeza da peça, contrastando com a dramaticidade do primeiro minuetto. Também são desenvolvidas relações motivicas, com adições de notas a partir do motivo de terça menor.

As *Bourrées* da Suíte n.3 estão entre as peças mais trabalhosas, tanto em termos da concepção de uma metodologia específica para a transcrição como em detalhes da escrita, na condução de vozes e harmonização. Como ambas as peças são predominantemente homofônicas, foi necessário fazer uma complementação com linhas melódicas imitativas, baixos e preenchimentos de acordes. Na *Bourrée I*, a melodia polifônica é facilmente subdividida em mais vozes via renotação. Também são criadas outras vozes a partir do desenvolvimento do material motivico. A *Bourrée II*, mais linear que a primeira peça do par, recebeu uma nova linha melódica, a exemplo da *Bourrée* da Suíte em Mi menor para alaúde, BWV 996. A concepção da transcrição é predominantemente contrapontística, com um diálogo constante entre as duas vozes. As seções são demarcadas através de padrões rítmico-melódicos bem definidos e com ocasionais preenchimentos harmônicos.

Na *Bourrée I* da Suíte n.4, questões tais como articulação e dedilhados, favoreceram uma abordagem de um ponto de vista técnico, na perspectiva de um estudo. A articulação em ligados confere fluência e agilidade na execução do movimento. As adições de notas são feitas de maneira a oferecer um acompanhamento com a rítmica bem demarcada, muitas vezes em movimentos paralelos com a melodia. Na *Bourrée II* a textura a duas vozes é mantida, sendo que a linha do baixo sofre uma transposição à oitava na re-exposição da seção A.

A transcrição para alaúde da Suíte n.5, por ser a referência mais próxima de um modelo empregado pelo próprio compositor, serviu de base, juntamente com o repertório delimitado, para a definição da abordagem e grau de intervenção a ser aplicado em outros movimentos. Por este motivo procuramos manter o mais próximo possível da transcrição para alaúde da *Gavotte I&II* de Bach, definindo, para tanto, tonalidade e *scordatura* adequadas para comportar a peça em termos de tessitura e textura no violão de sete cordas.

Nas *Gavottes* da Suíte n.6 uma sonoridade com maior sustentação foi uma questão primordial, a qual resultou em digitações naturais, com resultado sonoro cheio e de boa ressonância. Foram mantidos muitos dos acordes tais como aparecem na versão para violoncelo, com transposições à oitava nos baixos reforçando a acentuação do segundo tempo, característico na dança.

A título de elucidação de certos detalhes da escrita das peças, também foi importante um estudo *inter-opus*, ou seja, uma comparação pontual com obras de características semelhantes. No *Menuet II* da Suíte n.1, por exemplo, ao constarmos uma conexão com características relativas a *Sarabande*, pudemos estabelecer critérios para a elaboração da transcrição a partir da definição de elementos como tempo, sonoridade e caráter relacionados com a escolha da tonalidade/*scordatura* ajudando também na escolha das durações, textura e adições de notas em geral; dito de outra forma, este tipo de abordagem permitiu o acesso a informações de ordem prática através da observação de

procedimentos adotados pelo compositor em transcrições e peças similares, resultando em diferentes procedimentos para cada caso.

Tal atitude não exclui uma experimentação criteriosa de cada escolha ao instrumento, o que, em última análise, deve definir a melhor solução em detrimento de opções que, mesmo musicalmente válidas, não se mostrem pertinentes ao idioma do violão de sete cordas; numa transcrição bem sucedida a peça parece ter sido concebida originalmente para o instrumento para o qual, na verdade, foi reescrita.

A opção pela utilização de dois pentagramas foi determinante, contribuindo no sentido de propiciar organização para o processo de transcrição e oferecer uma representação gráfica condizente com o resultado sonoro, valorizando a independência melódica das vozes. Além disso, este tipo de escrita facilita uma comparação direta com as partituras para alaúde e teclado de Bach, referências fundamentais para a formação de um embasamento prático para as transcrições.

Os principais aspectos do processo de transcrição foram ilustrados através de uma exemplificação pontual dos procedimentos práticos, que, juntamente com a disponibilização das partituras editadas das transcrições, oferecem uma perspectiva da trajetória a partir das versões originais até o resultado final, a servir tanto instrumentistas quanto estudiosos, já que cada uma das peças é apresentada em duas versões. Pode-se constatar, sobretudo, ao final do processo, que a prática da transcrição propicia uma maior compreensão frente às obras do repertório delimitado, podendo beneficiar intérpretes em vários níveis, corroborando para o seu desenvolvimento técnico e criativo.

Assim sendo, acreditamos ter alcançado os objetivos com relação às transcrições segundo critérios estilísticos condizentes com as particularidades do violão de sete cordas. Esperamos, igualmente, poder oferecer uma contribuição para trabalhos futuros bem como incentivar uma maior produção de transcrições destinadas ao violão de sete cordas, tendo em vista a inumerável



quantidade de repertório potencialmente adaptável ao instrumento, de várias épocas e estilos bem como no que se refere a composições originais. Além da maior extensão – que, *per se*, já representa um ganho considerável para transcrições – a utilização criativa de seus recursos, como a maior amplitude de tonalidades e *scordaturas*, propicia uma grande versatilidade em termos de sonoridades, timbres e técnicas.

## BIBLIOGRAFIA

Abdo, Sandra Neves. *Interpretação/Execução musical: uma abordagem filosófica*. (Belo Horizonte: Per Musi n.1, 2003) pp. 16-23.

Aldrich, Putnan. *Bach's Technique of Transcription*. (The Musical Quarterly, vol. 35, n. 1. jan., 1949), pp. 26-35.

Bach, Carl Philip Emanuel. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Berlin, 1759). English translation by William J. Mitchell as *Essay on the true art of Playing Keyboard Instruments*. Norton: London, 1949.

Bach, Johann Sebastian. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. von Johann-Sebastian-Bach Institut Göttingen und von Bach-Archiv Leipzig*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954.

\_\_\_\_\_ *Bach Gesellschaft. Band 27*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1879.

\_\_\_\_\_ *Suítes a violoncello solo senza basso*. (BWV 1007-1012). Edited by Richard Sturzenegger. Reinhardt: München/ Basel, 1949.

\_\_\_\_\_ *Schriftstücke Von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Edição crítica preparada por W. Neumann e H. J. Schulze. (Bach-Dokumente, vol.1, ed. Arquivo Bach de Leipzig. Supl. A: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel: Leipzig, 1963.

Badiarov, Dmitry. *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice*. (The Galpin Society Journal, 2007), 121-145.

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

Borém, Fausto. *Pequena História das Transcrições Musicais*. Polifonia. São Paulo, v2, 1998, p. 17-30.

\_\_\_\_\_ *Livre Ornamentação por adição e subtração em duas danças de J. S. Bach*. (Belo Horizonte: Per Musi n.9, 2004), p.47-63.

Boyd, Malcolm. *Arrangement*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Mcmillian, v.1, p. 627-632, 2001.

Boyd, Malcolm and TYLER, James, *et al. Scordatura*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Mcmillian, 2001.

Brent-Smith, Alexander. *Translation and transcription*. (The Musical Times, vol. 63. n. 949, mar.1.1922), pp. 169.

Buch, David J. "*Style brisé, Style luthée*" and the "*Choses luthées*". (The Musical Quarterly, vol. 71, n. 1. 1985), pp 52-67.

Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. W. W. Norton and Inc.: New York, 1947.

Butler, Gregory. G. *The Projection of Affect in Baroque Dance Music*. (*Early Music*, vol. 12, n. 2. may, 1984), pp. 200-207.

Buzzelli, Chris. *Mel Bay Complete 7-String Guitar Method*. Mel Bay Publications, 2004.

Bylsma, Anner. *Bach, the Fencing Master: Reading Aloud from the First Three Cello Suites*. Amsterdam: A. Bylsma, 1998.

Burkhart, Charles. *Anthology for Musical Analysis*. Fifth Edition. Harcourt Brace College Publishers: New York, 1994.

Cadwallader, Allen and Gagné, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford University Press, New York: 1998.

Candé, Roland de. *História Universal da Música*. Martins Fontes, 1° vol.: São Paulo, 1994.

Carlevaro, Abel. *Guitar Masterclass: Volume IV. Technique Analysis and Interpretation of J. S. Bach Chaconne (BWV 1004)*. Hedelberg (Germany): Chanterelle Verlag, 1989.

Carrell, Norman. *Bach the Borrower*. London: Allen & Unwin, 1967.

Carulli, Ferdinando. *Méthode Complète pour le Decacorde*. Carli: Paris, 1829

Cellier, Alexandre; *Is Transcription Permissible?* (The Musical Times, vol. 66, n. 1992. oct, 1, 1925), pp. 900-902.

Chueke, Zélia. *Reading Music: a listening process, breaking the barriers of notation*. Observatoire Musical Français-Sorbonne. In: *Per Musi* n. 11, Belo Horizonte, 2005.

- Cooper, Grosvenor W. and Meyer, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1951.
- Dahms, Walter and Baker, Theodore. *The "Gallant" Style of Music*. (*The Musical Quarterly*, vol. 11, n.3 jul., 1925), pp. 356-372.
- Dunsby, Jonathan. *Performing Music: shared concerns*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Emery, Walter. *Editions and Musicians*. London: Novello and Company Limited, 1958.
- Fabrikant, Marina. *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis*. Doctor Dissertation. University of Nebraska: Lincoln, 2006.
- Forte, Allen; Gilbert, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. Norton: New York, 1982.
- Fraga, Orlando. *O 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação*. Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Curitiba, 2007.
- Fuller, David. *Suite*. The New Grove Dictionary of music and musicians. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Ltd., 2001.
- Galbraith, Paul. *Expandindo os limites do violão*. Disponível em: [HTTP: \www.paul\\_galbraith.com](http://www.paul_galbraith.com). Consulta em setembro de 2006.
- Geiringer, Karl. *Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Gloeden, Edelson. *O Ressurgimento do violão no século XX. Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de mestrado: USP, 1996.

Green, Douglass M. *Form in Tonal Music*. Austin: Wadsworth, 1979.

Gritten, Anthony and King, Elaine. *Music and gesture*. Ashgate Publishing: Hull, 2006.

Harnoncourt, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

\_\_\_\_\_ *O diálogo musical*. Trad. De Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

Heck, Thomas F. *Tarrega; Pujol*. The New Grove Dictionary of music and musicians. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Ltd., 2001.

Hiley, David. *Clef*. The New Grove Dictionary of music and musicians. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Ltd., 2001.

Hsu, Dolores Menstell. *Ernst Kurth and his concept of music as motion*. (Journal of Musical Theory, vol. 10, n.1. Spring, 1966), pp. 2-17.

Jenne, Natalie; Little, Meredith Little. *Dance and the Music of J. S. Bach – expanded edition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

Jones, Richard D. P. *Transcribed Bach*. (Early Music, vol.26, n. 2. may 1998), pp. 363-364.

Kim, Eun-no. *Formal Coherence in J. S. Bach's three sonatas for solo violin*. Master of Musical Theory. University of Cincinnati, 1997.

Kurth, Ernst. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Foundations of linear counterpoint)*. (1917) In: *Ernst Kurth: Selected Writings*. / Edited and translated by Lee A. Rothfarb. Cambridge University Press, New York: 1991.

LaRue, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. Warren: Harmony Park Press, 1992.

Leahy, Anne. *Bach's Prelude, Fugue and Allegro for Lute (BWV 998): a Trinitarian Statement of Faith*. Journal of the Society for Musicology in Ireland, 2005-6.

Lester, Joel. *Bach's Works for solo violin. Style, Structure and Performance*. New York: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Heightening Levels of activity and J. S. Bach's Parallel-Section Constructions*. (Journal of the American Musicological Society. vol. 54, n. 1. spring, 2001), pp. 49-96.

Matheson, Johann and Lenneberg, Hans. *Affect and Rhetoric in Music*. (Journal of Music Theory, vol. 2 , n. 2. nov., 1958), pp. 193-236.

- Markevitch, Dimitry. *Les manuscrits de Kellner et Westphal des suites de J. S. Bach pour violoncello seul*. (Revue de musicology, T. 55e, n. 2er. 1969), pp. 12-19.
- Massin, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1985.
- McKee, Eric. *Influences of the Early Eighteenth-Century Social Menuet on the Menuets from J. S. Bach's French Suites, BWV 812-17*. (Music Analysis, vol. 18, n. 2, jul., 1999), pp. 235-260.
- Meyer, Leonard B. *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. University of Chicago Press, Chicago: 1989.
- Moraes, Luciano Cesar de. *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. Dissertação de Mestrado. USP, 2007.
- Motte, Diether de la. *Kontrapunkt –Ein Lese und' Arbeitsbruch*. (Barenreiter-Verlag, Dassel. 1981). *Ristampa* G. Ricordi & C.: Milano, 1991.
- Nelson, Robert U. *The Technique of Variation: A Study of the Instrumental Variation From Antonio de Cabezón to Max Reger*. Berkeley: University of California Press, 1962.
- Newman, Frederick. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Shirmer Books, New York: 1993.



Noad, Frederick. *The Baroque Guitar*. New York: Ariel Music Publications, Inc., 1974.

Otterbach. Friedemann. *Johann Sebastian Bach. Vida e Obra*. Version de Helena Cortez Galbadan y Arturo Leyte Coello. Alianza Música: Madrid, 2003.

Paul, Leslie D. *Bach as Transcriber*. (Music & Letters, vol. 34, n. 4. oct., 1953), pp. 306-313.

Pellegrini, Remo T. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete cordas em samba e choro*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

Planer, John H. *Sentimentality in the Performance of Absolute Music: Pablo Casals's Performance of Sarabande from Johann Sebastian Bach's Suite N. 2 in D Minor for Unaccompanied Cello, S. 1008*. (The Musical Quarterly, vol. 73, n. 2, 1989), pp. 212-248.

Ratner, Leonard G. *Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure*. (The Musical Quarterly, vol. 42, n. 4. oct. 1956), pp. 439-454.

\_\_\_\_\_ *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

Ray, Sonia (org). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005.

Rink, John. *Musical Performance. A guide to understanding*. London: Cambridge University Press, 2002.

\_\_\_\_\_ *The practice of performance: studies in musical interpretation*. London: Cambridge University Press, 1995.

Rothstein, William. *On Implied Tones*. (Journal of Music Analysis, vol. 10, n. 3. oct., 1991), pp. 289-328.

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Ltd., 1980.

Salazar, Adolfo. *Juan Sebastián Bach*. Alianza Editorial: Ciudad del Mexico, 1950.

Scelba, Anthony. *In defense of arrangement*. *Revista Per Musi* n. 3 p. 17-26, 2004.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Traducion de Jorge D'Urbano. Buenos Aires: Record, 1974.

Schoenberg, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

\_\_\_\_\_ *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

- Schneider, Herbert. *Structures métriques du menuet au XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Réflexions sur l'analyse et l'exécution du menuet.* (Revue de musicologie, T. 78e, n. 1er. 1992), pp. 27-65.
- Shanet, Howard. *Why Did J. S. Bach Transpose His Arrangements?* (Oxford University Press. *The Musical Quarterly*, vol. 36, n. 2 , apr., 1950), pp. 180-203.
- Sheldon David A. *The Galant Style Revisited and Re-Evaluated.* (*Acta Musicologica*, vol. 47, fasc. 2. jul. - dec., 1975), pp. 240-270;
- Shove, Patrick and Repp, Bruno H. *Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives.* In: Rink, John. *The practice of performance: studies in musical interpretation.* London: Cambridge University Press, 1995.
- Smyth, David. *Schenker's Octave Lines Reconsidered.* (*Journal of Music Theory*, vol. 43, n. 1, Spring, 1999), pp. 101-133.
- Solie, Ruth A. *The Living Work: Organicism and Musical Analysis.* University of California, 1980.
- Taborda, Márcia Ermelindo. *Dino Sete cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira.* Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1995.
- Taruskin, Richard. *The Pastness of the Present and the Presence of the Past.* (pp. 137-207) In Kenyon, Nicholas, (ed.). *Authenticity and Early Music: A Symposium*, 137-210. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988.

\_\_\_\_\_ *On Letting the Music Speak for Itself*. (Journal of Musicology vol1, jul. 1982).

Troeger, Richard. *Aspects of the Baroque Performance*. In KOONCE, Frank. *The Solo lute Works of Johann Sebastian Bach* pp. xiv-xvi. Neil A. Kjos Music Company: San Diego, 1987.

Turabian, Kate L. *A Manual for Writers of Term Papers, Theses, and Dissertations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Tyler, James. *Campanella*. The New Grove Dictionary of music and musicians. Edited by Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers Ltd., 2001.

Vinay, Gianfranco. *L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg*. (Revue de musicology, t. 81e, n. 1er. 1995), pp. 65-86.

Walls, Peter. *Historical performance and the modern performer*, in: Rink, John, ed. *Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.17-34.

Wang, Yu-Chi. *A Survey of the unaccompanied violin repertoire, centering on the works by J. S. Bach and Eugene Ysaÿe*. Doctor dissertation. University of Maryland, College Park, 2005.

Willians, Peter. *Organ Music of J. S. Bach*. Cambridge. University Press: 2003.

Winold, Allen. *Bach's Cello Suites: Analyses & Explorations*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 2007.

Wolff, Christoph. *J. S. Bach. The Learned Musician*. New York. Oxford University Press: 2001.

Wolfgang, Schmieder. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Von Johann Sebastian Bach [Bach-Werke-Verzeichnis -BWV]*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1971.

Yates, Stanley. *Arranging, Interpreting and Performing the Music of J. S. Bach*. pp.147-191. Mel Bay Publications, 1998.

\_\_\_\_\_ *Bach's Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar*. Classical Guitar Magazine, England, 1998.

**ANEXO A** - Manuscritos dos Movimentos Opcionais das Suítes para Violoncelo  
de J. S. Bach BWV 1007-1012 (fac símile da cópia de Anna Magdalena Bach)

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece titled "Allegretto". The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The tempo marking "Allegretto" is written at the beginning of the first staff and again at the end of the tenth staff. The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Amen" and "o y". The second staff contains a melodic line with lyrics "Amen". The third staff is a rhythmic accompaniment. The fourth staff is a vocal line with lyrics "Amen". The fifth staff is a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Amen". The middle staff is a melodic line with lyrics "Amen". The bottom staff is a rhythmic accompaniment with lyrics "Amen". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



A page of handwritten musical notation for a piece titled "Rouce". The score is written on ten staves. The first staff begins with the title "Rouce" in a cursive hand. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is fluid and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the tenth staff.



A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly for a string ensemble or a solo instrument. The staves contain various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch. At the bottom of the page, there is a handwritten word "vete" in a cursive script, positioned below the final staff. The paper shows some signs of age and wear.

A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first staff begins with the word "Andante" and the number "16". The handwriting is in black ink on aged paper. The music appears to be a single melodic line, possibly for a violin or flute, given the use of a treble clef and the range of notes. The notation includes many slurs and ties, suggesting a continuous, flowing melody. The page is numbered 166 in the top right corner.



This image shows a page of handwritten musical notation, page 168. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The handwriting is in black ink on a light-colored paper. The first staff of the first system begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate piece of music. The second system continues the composition with similar notation, ending with a double bar line and repeat dots. The overall appearance is that of a working manuscript or a composer's draft.

**ANEXO B** - Cópia do manuscrito autógrafo de Bach da *Gavotte I&II* BWV 995  
para alaúde

*Sarabande*

*Gavotte*

This image shows a page of handwritten musical notation. The top section is titled "Sarabande" and consists of five systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef. The third system has a treble clef. The fourth system has a bass clef. The fifth system has a treble clef. The bottom section is titled "Gavotte" and consists of five systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef. The third system has a treble clef. The fourth system has a bass clef. The fifth system has a treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.



This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for guitar and voice. The page is numbered 171 in the top right corner. The notation is arranged in several systems, each consisting of two staves. The upper staff of each system contains the melodic line, while the lower staff contains the accompaniment. The music is written in a style that suggests a folk or traditional genre, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines. There are several instances of the word "Gavotte" written in the score, indicating the title of the piece. The handwriting is clear and legible, with some annotations and markings that suggest a working draft or a personal manuscript. The overall appearance is that of a well-used and carefully written musical score.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)