

A 98362
0047706

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Campus de São Paulo
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes
Música

OS PEQUENOS LIVROS DE TECLADO
DE
ANNA MAGDALENA BACH (1722/1725)

Luiz Fernando Garcia

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Antonio Cazarini.

São Paulo, 1998



T/UNESP
785.07

BANCA EXAMINADORA

Resumo

Este trabalho apresenta elementos para a interpretação de acordo com a *performance practice* da época, de peças para teclado solo geralmente utilizadas para a introdução do aluno de piano à música de J.S. Bach. Estas peças fazem parte do Pequeno Livro de Teclado de Anna Magdalena Bach/1725, *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725*. Algumas destas peças comumente utilizadas são anônimas, outras têm sido, no decorrer do tempo, atribuídas a vários outros compositores do período, mas com certeza nenhuma delas pode ser comprovadamente atribuída a J.S. Bach, apesar da coleção ter sido compilada dentro de seu lar, onde ele foi, além de esposo e pai, também professor.

Algumas peças da coleção de 1725, assim como do Pequeno Livro de Teclado de Anna Magdalena Bach/1722, *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1722*, não são normalmente utilizadas para a introdução do aluno de piano à música de J.S. Bach. Como estas composições são comprovadamente atribuídas a J.S. Bach e adequadas a um trabalho de iniciação à sua obra para teclado, são também tratadas nesta pesquisa.

Desta forma, utilizando peças para teclado solo consideradas nas duas coleções, podemos introduzir o aluno de piano, através dos Pequenos Livros de Teclado de Anna Magdalena Bach, à música de J.S. Bach.

Abstract

This work offers elements for the interpretation, according to the *performance practice* of the period, of pieces for solo keyboard generally utilized for the introduction of the piano student to J.S. Bach's music. These pieces belong to the *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725*. Some of them are anonymous, others have been attributed to various composers of the time, but for sure, none of them may be attributed to J.S. Bach, although the collection was compiled within his home, where he was also the music teacher, besides being husband and father.

Some pieces from the collection from 1725, as well as from the *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1722* are not used for the introduction of the piano student to the music of J.S. Bach. As these compositions are securely attributed to J.S. Bach and are adequate to the introduction to his works for keyboard, they are also dealt within this research.

By making use of pieces for solo keyboard present in both collections, we can be sure of introducing the piano student, through the *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, to the music of J.S. Bach.

Resumo

Este trabalho apresenta elementos para a interpretação de acordo com a *performance practice* da época, de peças para teclado solo geralmente utilizadas para a introdução do aluno de piano à música de J.S.Bach. Estas peças fazem parte do **Pequeno Livro de Teclado de Anna Magdalena Bach/1725**, **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725**. Algumas destas peças comumente utilizadas são anônimas, outras têm sido, no decorrer do tempo, atribuídas à vários outros compositores do período, mas com certeza nenhuma delas pode ser comprovadamente atribuída à J.S.Bach, apesar da coleção ter sido compilada dentro de seu lar, onde ele foi, além de esposo e pai, também professor.

Algumas peças da coleção de 1725, assim como do **Pequeno Livro de Teclado de Anna Magdalena Bach/1722**, **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1722**, não são normalmente utilizadas para a introdução do aluno de piano à música de J.S.Bach. Como estas composições são comprovadamente atribuídas a J.S.Bach e adequadas a um trabalho de iniciação a sua obra para teclado, são também tratadas nesta pesquisa.

Desta forma, utilizando peças para teclado solo contidas nas duas coleções, podemos introduzir o aluno de piano, através dos **Pequenos Livros de Teclado de Anna Magdalena Bach**, à música de J.S.Bach.

Abstract

This work offers elements for the interpretation, according to the performance practice of the period, of pieces for solo keyboard generally utilized for the introduction of the piano student to J.S.Bach's music. These pieces belong to the **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725**. Some of them are anonymous, others have been attributed to various composers of the time, but for sure, none of them may be attributed to J.S.Bach, although the collection was compiled within his home, where he was also the music teacher, besides being husband and father.

Some pieces from the collection from 1725, as well as from the **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1722** are not used for the introduction of the piano student to the music of J.S.Bach. As these compositions are securely attributed to J.S.Bach and are adequate to the introduction to his works for keyboard, they are also dealt within this research.

By making use of pieces for solo keyboard present in both collections, we can be sure of introducing the piano student, through the **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach**, to the music of J.S.Bach.



ÍNDICE

Introdução	I
Capítulo I- Os Pequenos Livros de Teclado de Anna Magdalena Bach	9
Capítulo II- Os instrumentos de teclado da época de J.S. Bach	30
II.1- O Clavicórdio	31
II.2- O Cravo	36
II.3- O Fortepiano	41
II.3.1- Comentários de alguns autores da época sobre o fortepiano	44
Capítulo III- A execução das obras de J.S. Bach no plano moderno	45
III.1- Espangimento e redescoberta da obra de J.S. Bach	45
III.2- Edição de obras para teclado de J.S. Bach	48
III.3- A execução de obras para teclado de J.S. Bach no plano moderno	56
Capítulo IV- A técnica de teclado de J.S. Bach	58
IV.1- Dedilhação	61
Capítulo V- Forma Musical	75
V.1- Forma externa	76
V.2- Organização interna	79
Capítulo VI- Expressão	83
Capítulo VII- Dinâmica	90
VII.1- Dinâmica de uma seção da composição	90
VII.1.1- Dinâmica por terraços	90
VII.1.2- Dinâmica gradual	93
VII.1.3- Aplicação nas peças do Clavier-Büchlein/1722 e do Klavierbüchlein/1725	94
VII.2- Dinâmica de um ponto específico da composição	97

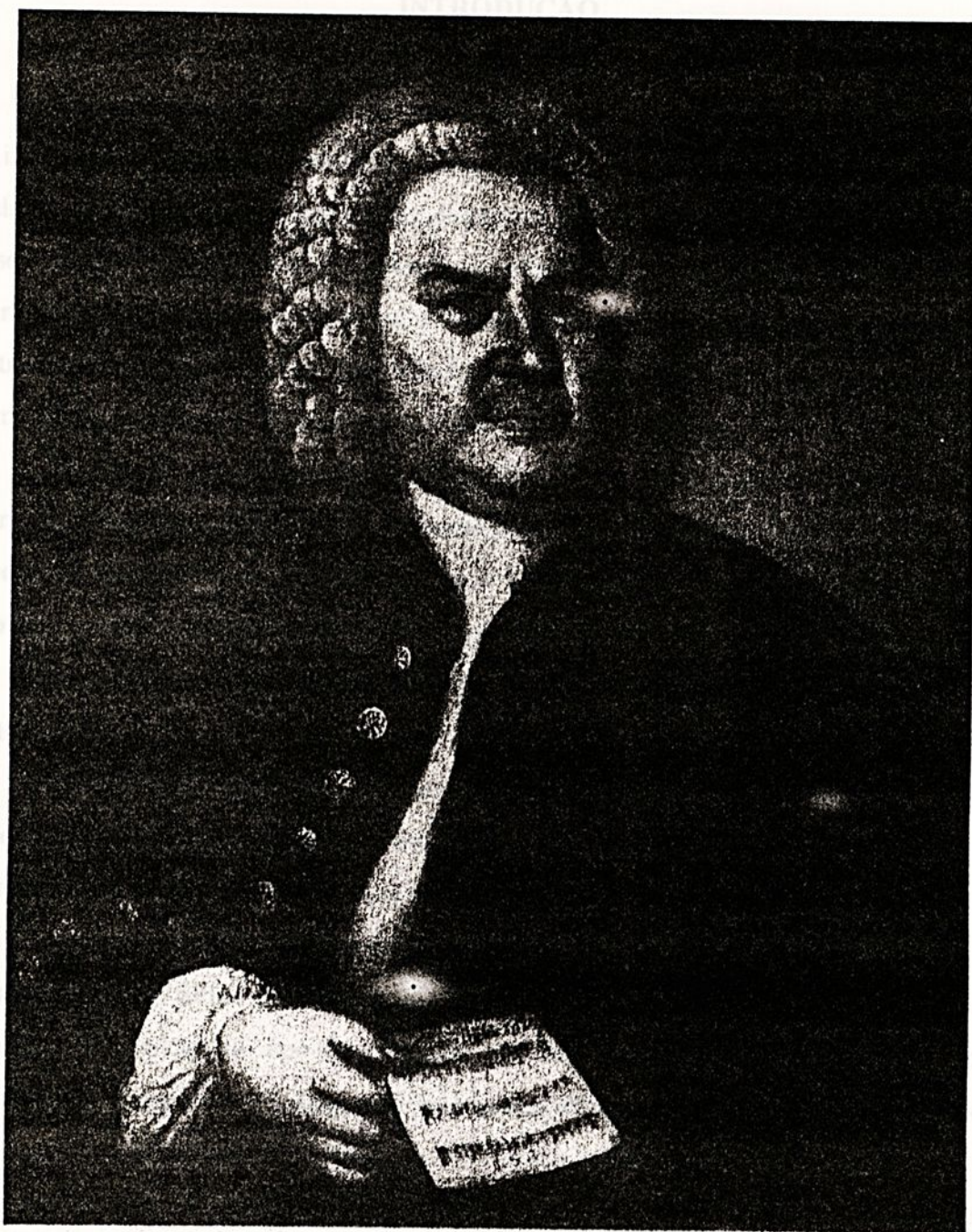
ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I- Os Pequenos Livros de Teclado de Anna Magdalena Bach	9
Capítulo II- Os instrumentos de teclado da época de J.S.Bach	30
II.1- <u>O Clavicórdio</u>	33
II.2- <u>O Cravo</u>	36
II.3- <u>O Fortepiano</u>	43
II.3.1- Comentários de alguns autores da época sobre o fortepiano	44
Capítulo III- A execução das obras de J.S.Bach no piano moderno	45
III.1- <u>Esquecimento e redescoberta da obra de J.S.Bach</u>	45
III.2- <u>Edições de obras para teclado de J.S.Bach</u>	48
III.3- <u>A execução de obras para teclado de J.S.Bach no piano moderno</u>	55
Capítulo IV- A técnica de teclado de J.S.Bach	58
IV.1- <u>Dedilhado</u>	63
Capítulo V- Forma Musical	75
V.1- <u>Forma externa</u>	76
V.2- <u>Organização interna</u>	79
Capítulo VI- Expressão	83
Capítulo VII- Dinâmica	90
VII.1- <u>Dinâmica de uma seção da composição</u>	90
VII.1.1- Dinâmica por terraços	90
VII.1.2- Dinâmica gradual	93
VII.1.3- Aplicação nas peças do Clavier-Büchlein/1722 e do Klavierbüchlein/1725	94
VII.2- <u>Dinâmica de um ponto específico da composição</u>	97



Capítulo VIII- Articulação	101
VIII.1- <u>Elucidação da articulação indicada pelo compositor</u>	102
VIII.2- <u>Elaboração da articulação quando não indicada pelo compositor</u>	110
 Capítulo IX- Fraseado	119
IX.1- <u>O fraseado de acordo com os teóricos do século XVIII</u>	120
IX.2- <u>A elaboração do fraseado das peças selecionadas nesta pesquisa</u>	123
 Capítulo X- Ornamentação	127
X.1- <u>Introdução</u>	127
X.2- <u>Apojaturas</u>	136
X.2.1- C.P.E.Bach e a apoiatura	139
X.2.1.1- Apojeturas longas	141
X.2.1.2- Apojeturas curtas	146
X.2.1.3- Conclusões relativas à aplicação das regras de C.P.E.Bach sobre a apoiatura	149
X.2.2- A apoiatura em obras de J.S.Bach e outros compositores alemães do início do século XVIII, de acordo com alguns musicólogos e executantes do século XX	151
X.3- <u>Mordente</u>	156
X.3.1- Apojetura e mordente	161
X.4- <u>Trinados simples</u>	164
X.5- <u>Trinados compostos</u>	167
X.5.1- Trinado e mordente (trinado com terminação)	167
X.5.2- Trinado ascendente ou descendente	171
X.5.3- Apojetura e trinado	174
X.6- <u>Schleifer</u>	176
X.7 - <u>Conclusão</u>	178
X.8- <u>Adição de ornamentos</u>	179
 Capítulo XI- Ritmo	184
XI.1- <u>Acento métrico</u>	184
XI.2- <u>Acento arbitrário</u>	187
XI.3- <u>Alterações rítmicas</u>	187
XI.3.1- Liberdades artísticas	188
XI.3.1.1- O acento agógico	188

XI.3.1.2- <i>O rubato</i>	190
XI.3.2- Imprecisões e limitações da notação	192
XI.3.3- <i>Notes inégales</i>	195
 Capítulo XII- Andamento	200
XII.1- <u>Métrica, denominações e andamento</u>	200
XII.2- <u>Palavras indicativas de andamento</u>	204
XII.3- <u>Andamento e caráter das danças</u>	205
XII.4- <u>O ritardando final</u>	209
XII.5- <u>O andamento nas peças do Clavier-Büchlein/1722 e do Klavierbüchlein/1725</u>	210
 Conclusão	222
 Bibliografia	232
 Apêndice A- Peças do Clavier-Büchlein/1722 e do Klavierbüchlein/1725 selecionadas nesta pesquisa	242
 Apêndice B- Outras versões de algumas peças do Apêndice A	269
 Apêndice C- Tabelas	273
Tabela I- Resolução das apojeturas encontradas nas peças do Clavier-Büchlein/1722 selecionadas nesta pesquisa, de acordo com as indicações de C.P.E.Bach.	273
Tabela II- Resolução das apojeturas encontradas nas peças do Klavierbüchlein/1725 selecionadas nesta pesquisa, de acordo com as indicações de C.P.E.Bach.	274
Tabela III- Resolução dos trinados simples que ocorrem nas peças selecionadas nesta pesquisa.	276
Tabela IV- Tipos de trinados que ocorrem nas peças selecionadas nesta pesquisa.	279
Tabela V- Tipos de ornamentos que ocorrem nas peças selecionadas nesta pesquisa.	282
Tabela VI- Andamento (indicações metronômicas) das peças selecionadas nesta pesquisa.	288
Tabela VII- Registro de indicações para algumas peças selecionadas nesta pesquisa de acordo com os itens abordados.	289



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Todo professor de piano, seja no Brasil ou no exterior, depara-se com o momento de introduzir seus alunos à música de J.S.Bach. No ensino tradicional de piano a obra para teclado do compositor é tratada mais do ponto de vista de oferecer elementos para se desenvolver a independência e igualdade dos dedos, com o objetivo de se encaminhar o aluno para os compositores clássicos e românticos (por natureza mais representativos do instrumento), do que uma oportunidade para entrar em contato com as características da composição e execução da música para teclado anterior a 1800.

No Brasil esta introdução é feita utilizando-se várias coletâneas disponíveis no mercado, geralmente intituladas **O pequeno livro de Anna Magdalena Bach- 20 peças fáceis- 14 peças fáceis- etc...**, atribuídas a J.S.Bach. Mais recentemente encontramos, adotado em algumas escolas de música e por professores particulares, o **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725** (G.Henle Verlag, München, 1983) denominada pelo editor *Urtext*.

Idealmente, o professor deveria conhecer a obra em questão em todos os seus aspectos, entender seu **estilo**, sua **estrutura**, seu **conteúdo**, a **interação dos vários elementos da linguagem musical**, o **relacionamento das partes com o todo**; em suma, sua **essência artística**. O **objetivo desta pesquisa** é tratar destes aspectos inerentes a uma obra musical, de forma a proporcionar ao professor a possibilidade de levar o aluno-intérprete a alcançar um tipo de execução que valorize os **méritos estéticos da obra**, assim como formar uma **postura de interpretação** em relação à música dos períodos **barroco e pré-clássico**.

Nos dois últimos séculos a execução tem passado por mudanças marcantes originárias de dois fatores principais: por um lado temos o **crescimento gradual do controle do compositor sobre a execução de suas obras** através de uma precisão e especificação cada vez maior na partitura; por outro, na música e nas artes, até o início do século XIX, tanto os patronos quanto o público estavam interessados principalmente na **música do presente**, raramente naquela do passado. Desta forma, o problema da **execução histórica** não existia.



O período **Romântico**, com seu interesse na herança cultural nacional, foi o primeiro a reviver sistematicamente a música composta antes de 1800. No entanto, os executantes não se preocupavam com uma **execução historicamente apropriada**: em vez disto preenchiam espontaneamente a **música antiga** com o espírito do **estilo romântico**. A idéia de uma execução historicamente fundamentada não existia. Como consequência desta atitude, o período produziu um grande número de edições “**romantizadas**” dos mestres do século XVIII, várias delas, infelizmente, ainda largamente utilizadas hoje em dia.

O interesse por uma execução historicamente apropriada começou no final do século XIX com o renascimento do interesse por **instrumentos antigos**. Em 1903 Wanda Landowska deu seu primeiro recital de cravo e um ano depois publicou **Musique ancienne**, onde defende a utilização do cravo no repertório apropriado. Um outro marco importante foi a publicação, em 1915, do livro verdadeiramente pioneiro de Arnold Dolmetsch, **The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries**, fruto da experiência de vários anos de trabalho. Depois da Segunda Guerra Mundial o entusiasmo pela música antiga tornou-se tão intenso e difundido que podemos falar de uma revolução na história da execução musical.

A intensa preocupação com a **sonoridade e estilo históricos** ocasionou um grande crescimento no volume da pesquisa sobre as práticas de execução dos vários períodos da história da música.

A disciplina “**Performance Practice**” ocupa-se com a busca de uma interpretação apropriada da música, de acordo com as intenções do compositor e a prática de interpretação do período. **Investigamos os fatos históricos para fornecer direções adequadas para a execução instrumental ou vocal**. Hoje em dia temos como objetivo execuções que se aproximem o mais possível da concepção original do autor da obra.

Como **abordar este objetivo** é o problema fundamental do nosso trabalho. O maior obstáculo que encontramos são as **limitações da notação musical**: quanto mais voltamos no tempo, mais fragmentária torna-se a notação, maior é a distância entre as intenções do compositor e as suas especificações por escrito. O objetivo da **performance practice** é preencher este espaço.



Na tentativa de resolver os mistérios ocasionados pelas limitações da notação musical torna-se necessário recolher toda a evidência disponível e seguir qualquer direção promissora.

Com este objetivo em mente, no **Capítulo I** investigaremos a procedência destas peças utilizadas para a introdução do aluno de piano à música de J.S.Bach, apresentadas como **O pequeno livro de Anna Magdalena Bach** ou **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach**.

O título da coleção já provoca uma primeira indagação: quem é o autor destas peças? Seriam elas de J.S.Bach, Anna Magdalena Bach, de J.S.Bach e outros compositores da época copiadas num livro por Anna Magdalena Bach ou pelo próprio J.S.Bach e oferecidas à sua esposa? A questão do compositor é crucial, principalmente no estudo da música composta durante a primeira metade do século XVIII, pois ao lado de J.S.Bach e G.F.Haendel, representantes do **barroco tardio**, encontramos toda uma geração de compositores aberta às influências do **estilo galante**, em pleno desenvolvimento.

Uma vez descrita a **fonte principal** deste trabalho, no que diz respeito ao **objeto da pesquisa**, percorreremos os caminhos subsequentes que nos levarão a uma execução desejada destas peças. Sendo o objetivo desta pesquisa o estudo de peças adequadas a um **primeiro contato** com a música de J.S.Bach pelo estudante de **piano**, torna-se necessário efetuar uma **seleção** do conteúdo da fonte principal, adequando-a a este propósito, o que também será realizado no primeiro capítulo. As peças selecionadas integram o **Apêndice A**. No **Apêndice B** estão contidas outras versões e cópias das mesmas obras.

Um dos numerosos caminhos que pode nos levar a uma execução historicamente consciente tem a ver com as **sonoridades**. A familiaridade com os **instrumentos antigos** é uma necessidade, assim como termos uma boa idéia da **técnica de execução** do período do objeto de estudo. Seguindo este raciocínio, no **Capítulo II** apresentaremos os **instrumentos de teclado** da época de J.S.Bach que nos dizem respeito, fundamentalmente o **cravo**, o **clavicórdio** e o **fortepiano** procurando adequar algumas das peças selecionadas para esta pesquisa a estes instrumentos. Ainda que a abrangência semântica da palavra **CLAVIER** incluía também o órgão, não trataremos especificamente deste



instrumento por se distanciar demasiadamente do objetivo desta pesquisa: **iniciação à obra de J.S.Bach para alunos de piano.**

O relacionamento desta pesquisa com a execução de música composta antes de 1800 no **piano moderno** justifica o **Capítulo III**, onde analisaremos a obra para teclado de J.S.Bach e este instrumento. O **esquecimento e redescoberta** da obra de J.S.Bach, com a conseqüente publicação de sua obra para teclado também serão tratados neste capítulo, pela sua relevância em relação à maneira como a música do compositor é executada no piano moderno ainda hoje em dia. Torna-se necessário localizarmos as **posturas predominantes** em relação à edição de obras para teclado do compositor para analisarmos as edições disponíveis das peças em estudo nesta pesquisa, sejam elas estrangeiras ou brasileiras. Uma **partitura**, com o que nos diga ou deixe de dizer, contém a **evidência mais importante**. Portanto, torna-se necessário estabelecermos um **texto confiável**, seguro, que idealmente mostre o que o compositor verdadeiramente escreveu e separe-o de subsequentes adições editoriais. Com este propósito as assim chamadas edições **Urtext** são bem-vindas, desde que correspondam ao significado de sua designação como textos que reflitam as fontes originais da composição. No final deste capítulo apresentaremos as **conclusões da musicologia atual** em relação à execução da música de J.S.Bach no piano moderno.

No **Capítulo IV** será investigada a **técnica de teclado** de J.S.Bach, que no papel de compositor, executante, marido de Anna Magdalena, pai de vários filhos que necessitava educar musicalmente (já que os Bach eram uma família tradicional de músicos profissionais), tem um relacionamento fundamental com o objeto de estudo desta pesquisa. O **Dedilhado**, um componente da técnica instrumental também será tratado neste capítulo.

A questão da **forma musical**, seja ela externa ou interna, por nos oferecer a oportunidade de entrarmos em contato com as idéias musicais das peças em estudo e sua organização, será abordada no **Capítulo V**.

Um dos problemas mais críticos da interpretação é o da **expressão e gosto** dentro de um estilo ou período da história da música. Por tratar-se de um aspecto que irá permear



o que será discutido nos capítulos subseqüentes deste trabalho, será tratado no **Capítulo VI**.

Todos os elementos da música combinados na composição de uma obra precisam ser recombinaados para alcançarmos uma interpretação desejada. Eles são (não necessariamente na ordem de sua importância), a **melodia**, com sua **articulação**, seu **fraseado**, sua **ornamentação** e **improvisação**; **métrica**, **ritmo** e **andamento**; **dinâmica**, **sonoridade** e **equilíbrio sonoro**. Da forma que estão integrados no pensamento do compositor e deveriam estar integrados na execução, combinam-se para produzir o “**espírito**” ou “**expressão**” da obra. Alguns destes elementos são mais importantes que outros, e alguns mais problemáticos que outros.

A **melodia**, na sua essência de altura e ritmo, é fornecida na partitura. O que pode estar ausente da partitura (parcialmente ou completamente), é a **ornamentação**, **dinâmica**, **articulação** e **fraseado**; onde a **improvisação** é presumida, está ausente por definição.

O **ritmo**, teoricamente, é definido pela partitura; na prática pode desviar-se da matemática da notação, seja como consequência de **deficiências de notação** ou por **convenções específicas de alterações rítmicas**.

O **andamento**, antes da invenção do **metrônomo** no início do século XIX, é na melhor das hipóteses, somente sugerido por vários recursos da notação.

A **dinâmica** precisou esperar até o final do século XVIII para que uma indicação mais detalhada se generalizasse.

A ordem de apresentação de cada um destes elementos da música dentro de um trabalho é problemática, pois tanto na **composição musical** quanto na sua **interpretação** eles estão intimamente **relacionados**. Por relacionar-se mais estreitamente não somente com os meios instrumentais utilizados, mas também com a expressão, a dinâmica será abordada em seguida a estes tópicos, no **Capítulo VII**. **Articulação**, **fraseado** e **ornamentação**, pela sua dependência da **linha melódica** serão abordados respectivamente nos **Capítulos VIII, IX e X**. **Ritmo** e **andamento**, pela grande influência que sofrem dos demais elementos da música serão tratados por último, respectivamente nos **Capítulos XI e XII**. No **Apêndice C** serão apresentadas **tabelas**



com a **resolução de alguns ornamentos**, com os **tipos de ornamentos** e com as **indicações de andamento** das peças selecionadas nesta pesquisa, e também com um **registro de indicações de acordo com os itens descritos acima** (forma musical, dinâmica, articulação, fraseado, ornamentação, ritmo, andamento e caráter) para **algumas peças** da coleção de 1725.

Uma vez decidido o **objeto** e **objetivo** da pesquisa, assim como delineado os vários aspectos que necessitam investigação, resta-nos apontar os meios para realizarmos este trabalho.

O **núcleo documental** desta pesquisa é composto pelo **texto musical** do objeto de estudo, **documentos históricos** relacionados à vida e obra de J.S.Bach (incluindo a primeira biografia do compositor, escrita por J.N.Forkel [1749-1818], em 1802), e **tratados históricos** relevantes à obra e período em questão.

A **partitura** pode trazer, além do que foi dito anteriormente, informações valiosas, se soubermos extraí-las. O mais importante é a **evidência musical**, que pode ser externa, quando derivada do autógrafo do compositor ou de um manuscrito confiável de um copista, e **interna**, quando derivada da lógica da **melodia**, **harmonia**, **contraponto**, **ritmo** ou outro elemento musical. Um exemplo de **evidência externa** seria aquele onde o compositor escreve, por exemplo, numa determinada passagem da peça, um ornamento em notas regulares, que possivelmente poderá servir de modelo para a execução de uma passagem semelhante, onde o ornamento pode estar indicado por símbolo ou até não estar indicado. A **evidência interna** seria aquela que nos leva a decidir, por exemplo, pela execução de um ornamento antes do tempo, ou fora das regras predominantes, pois se agirmos de outra forma, o resultado produziria paralelas indesejáveis.

Documentos históricos relacionados à vida e obra de um compositor, como por exemplo cartas ou críticas contemporâneas a seu trabalho, podem nos oferecer informações à respeito das circunstâncias em que uma determinada obra foi escrita e sua finalidade, além de informações à respeito das práticas de execução deste mesmo compositor.

Desde o renascimento do interesse pela música anterior a 1800, pesquisadores têm utilizado os **tratados históricos** que abordam os problemas da execução. Muitos destes



tratados são de grande valor, mas precisam ser utilizados com cuidado. Eles geralmente contêm regras e princípios; a questão é a quem ou a que estas formulações são ou não aplicáveis. Se tomarmos, por exemplo, um tratado como o de Quantz (**Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, Berlin, 1752**), podemos dizer que parte do que ele diz era válido quinhentos anos atrás e ainda é válido hoje em dia, outra parte pode ser aplicada à música de J.S.Bach, outra parte pode ser válida para Mozart, outra somente para a música galante de meados do século XVIII e outra, talvez, somente para o próprio Quantz e seu círculo mais restrito.

Neste primeiro século de pesquisa sobre as práticas de execução da música anterior a 1800, alguns pesquisadores deixaram-se levar pela crença (conveniente mas ilusória), de uma “**prática comum**” existente num período prolongado. Este procedimento levou-os a admitir que obras tão importantes como as de Quantz, 1752, C.P.E.Bach (**Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen, Berlin, 1753-1762**) e outros, escritos em meados do século XVIII, poderiam ser **automatica e integralmente** aplicados não somente a todos os seus contemporâneos mas também a J.S.Bach e W.A.Mozart.

Um outro perigo nos tratados históricos é a **interpretação muito rígida e literal de princípios que presumiam flexibilidade**. Um caso típico são as **tabelas de ornamentos**, como as deixadas por F.Couperin e J.S.Bach, por exemplo. Se confundirmos sua **abstração** por **modelos** a serem aplicados **literalmente** em qualquer circunstância concreta, os ornamentos tornar-se-ão elementos de **dureza e rigidez**, quando a sua função artística demanda que sejam elementos de **fluência e flexibilidade**.

É necessário verificarmos a **relevância** de um tratado para um **compositor específico**, considerando as afinidades estilísticas, ao mesmo tempo que comparamos seus princípios com a evidência musical derivada da partitura.

O que foi dito acima reflete a **tendência contemporânea** em relação à interpretação da música antiga. Podemos até dizer que nos últimos anos a **performance practice** tem sofrido um processo de **revisão crítica**, que obviamente tem gerado muita controvérsia entre os pesquisadores. Muitos procedimentos considerados e aceitos como **definitivos** (como por exemplo o início de todo trinado no tempo e pela nota superior, a ocorrência da **inegalité** francesa num âmbito internacional, a articulação básica ser um



destacado, etc...), estão sendo **reavaliados**, através de uma utilização mais abrangente da evidência musical e inclusão de textos teóricos até recentemente não utilizados, a partir de um ponto de vista que coloca em primeiro lugar **considerações musicais** e em segundo, **regras**. (cf. NEUMANN, 1993, 4-6)

Na abordagem da **bibliografia selecionada** para realização deste trabalho, que inclui as contribuições mais significativas deste primeiro século de pesquisa no campo da *performance practice*, tive constantemente em mente esta idéia de **revisão de conceitos**, procurando comparar as soluções propostas para os problemas da interpretação pelos principais pesquisadores.

Foram utilizadas em complementação ao trabalho realizado com as **fontes** e a **bibliografia**, **gravações fonográficas** das peças das quais se ocupa esta pesquisa, realizadas por artistas eminentes, preocupados com uma **execução histórica**.

Os exemplos musicais utilizados no decorrer do trabalho foram retirados, a não ser os especificamente indicados, da seguinte publicação:

BACH, Johann Sebastian- **Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Klavier und Lautenwerke, Band 4.** Bärenreiter, Kassel, 1957.

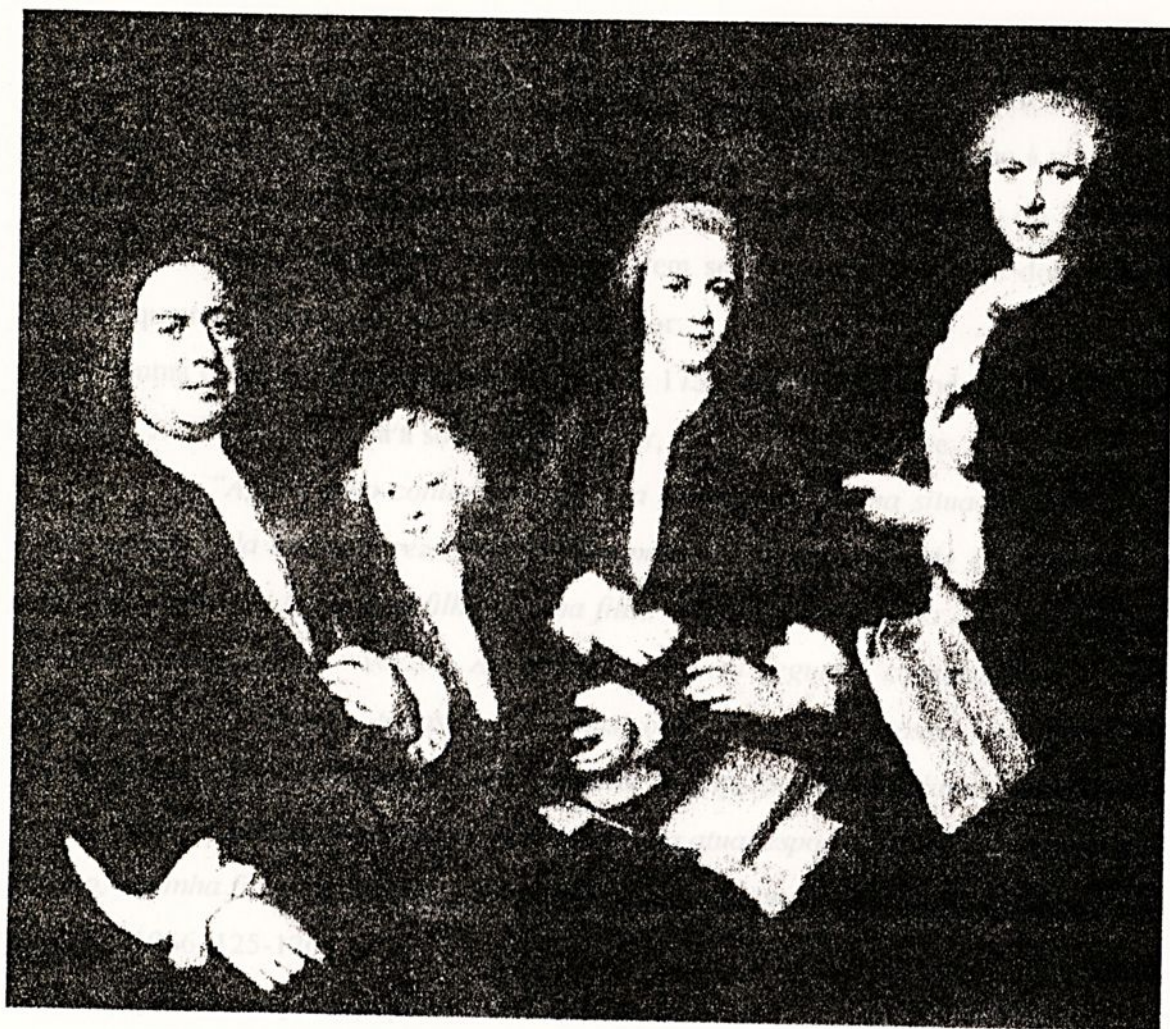
CAPÍTULO I.

OS PEQUENOS LIVROS DE TECLADO DE ANNA MAGDALENA BACH



CAPÍTULO I

OS PEQUENOS LIVROS DE TECLADO DE ANNA MAGDALENA BACH



CAPÍTULO I

OS PEQUENOS LIVROS DE TECLADO DE ANNA MAGDALENA BACH

Na carta de julho de 1720, depois de doze meses de casamento, menos de um ano e meio depois de se conhecerem, J.S. Bach escreveu a Anna Magdalena, então com 20 anos de idade, avaliando o talento musical de Anna Magdalena. De acordo com Schubart (Bach-Jahrbuch 1953, 29-30, ap. MARSHALL, 1990, 191), Anna Magdalena não possuía apenas talento musical: ela própria era uma musicista profissional. Na verdade ela foi uma colega de J.S. Bach em Cothen, onde foi empregada como "Cantora de Sua Alteza o Príncipe" e também como "Muskista de Câmara" (instrumentista). Também como J.S. Bach, veio de uma família de músicos profissionais. Seu pai, Johann Caspar Wulke (ou Wulken) foi

CAPÍTULO I

OS PEQUENOS LIVROS DE TECLADO DE ANNA MAGDALENA BACH

A coletânea de pequenas peças conhecida como **O pequeno livro de Anna Magdalena Bach**, utilizada no ensino de piano para uma introdução do aluno à música de J.S.Bach, é na verdade parte do segundo de dois **Pequenos Livros de Teclado** pertencentes a Anna Magdalena Bach, que podem ser considerados como documentos musicais que refletem a vida familiar do compositor.

Numa carta escrita em 28 de Outubro de 1730 em Leipzig e endereçada a Georg Erdmann, J.S.Bach menciona a sua vida particular, ainda que brevemente:

“Agora devo contar um pouco a respeito da minha situação doméstica. Estou casado pela segunda vez, tendo minha primeira esposa falecido em Cöthen. Do primeiro casamento tenho três filhos e uma filha vivos... . Do segundo casamento tenho um filho e duas filhas vivos... . As crianças do meu segundo casamento são ainda pequenas Mas todos são músicos natos, e posso assegurar-lhe que já posso formar um grupo tanto vocaliter quanto instrumentaliter com a minha própria família, particularmente pelo fato de minha atual esposa cantar um soprano bom e claro, e minha filha mais velha ter também uma participação promissora.” (**The Bach Reader**, 1966, 125-126)

A primeira esposa (e prima) de J.S.Bach, Maria Barbara, faleceu subitamente em julho de 1720, depois de doze anos de casamento, aos 35 anos. Menos de um ano e meio depois, no dia 3 de Dezembro de 1721, J.S.Bach, viúvo, com quatro filhos pequenos, casou-se com Anna Magdalena, então com 20 anos de idade.

Na carta acima, J.S.Bach nos oferece uma breve, apesar de modesta, avaliação do talento musical de Anna Magdalena. De acordo com Schubart (**Bach-Jahrbuch** 1953, 29-50, *ap.* MARSHALL, 1990, 193), Anna Magdalena não possuía apenas talento musical: ela própria era uma **musicista profissional**. Na verdade ela foi uma colega de J.S.Bach em Cöthen, onde foi empregada como “**Cantora de Sua Alteza o Príncipe**” e também como “**Musicista de Câmara**” (instrumentista). Também como J.S.Bach, veio de uma **família de músicos profissionais**. Seu pai, Johann Caspar Wilcke (ou Wülcken) foi



“Trompetista de Música da Corte e Militar de Sua Alteza o Príncipe de Saxe-Weissenfels”.

Ernst Ludwig Gerber (1746-1819) na obra **Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler**, Leipzig, 1790 (ap. MARSHALL, 1990, 193), descreve Anna Magdalena como um “soprano de distinção”, que porém, “nunca utilizou seu excelente talento em público”. A segunda observação é obviamente exagerada, já que Anna Magdalena esteve empregada profissionalmente. Pode ser, entretanto, que depois de casada não tenha aparecido em público como musicista. De qualquer maneira, o próprio J.S.Bach nos informa, como visto acima, que Anna Magdalena exercia seu talento musical na privacidade de seu lar. Fica claro na carta a Erdmann que a identidade de sua família como uma comunidade íntima de músicos tinha a maior importância para J.S.Bach. Música e fazer música ocupava uma posição central na vida privada de J.S.Bach e estava na essência de seu relacionamento com sua esposa e filhos.

Devido à ausência de documentos pertinentes, sabemos com certeza muito pouco a respeito dos relacionamentos afetivos entre os membros da família de J.S.Bach. Entretanto, estamos bem informados a respeito das características de sua situação musical doméstica: alguns documentos musicais sobreviventes do lar de J.S.Bach iluminam esta esfera da vida privada do compositor. Estes documentos são o **Clavier-Büchlein** que J.S.Bach preparou para seu filho mais velho, Wilhelm Friedemann, e os dois volumes similares pertencentes à sua segunda esposa, Anna Magdalena.

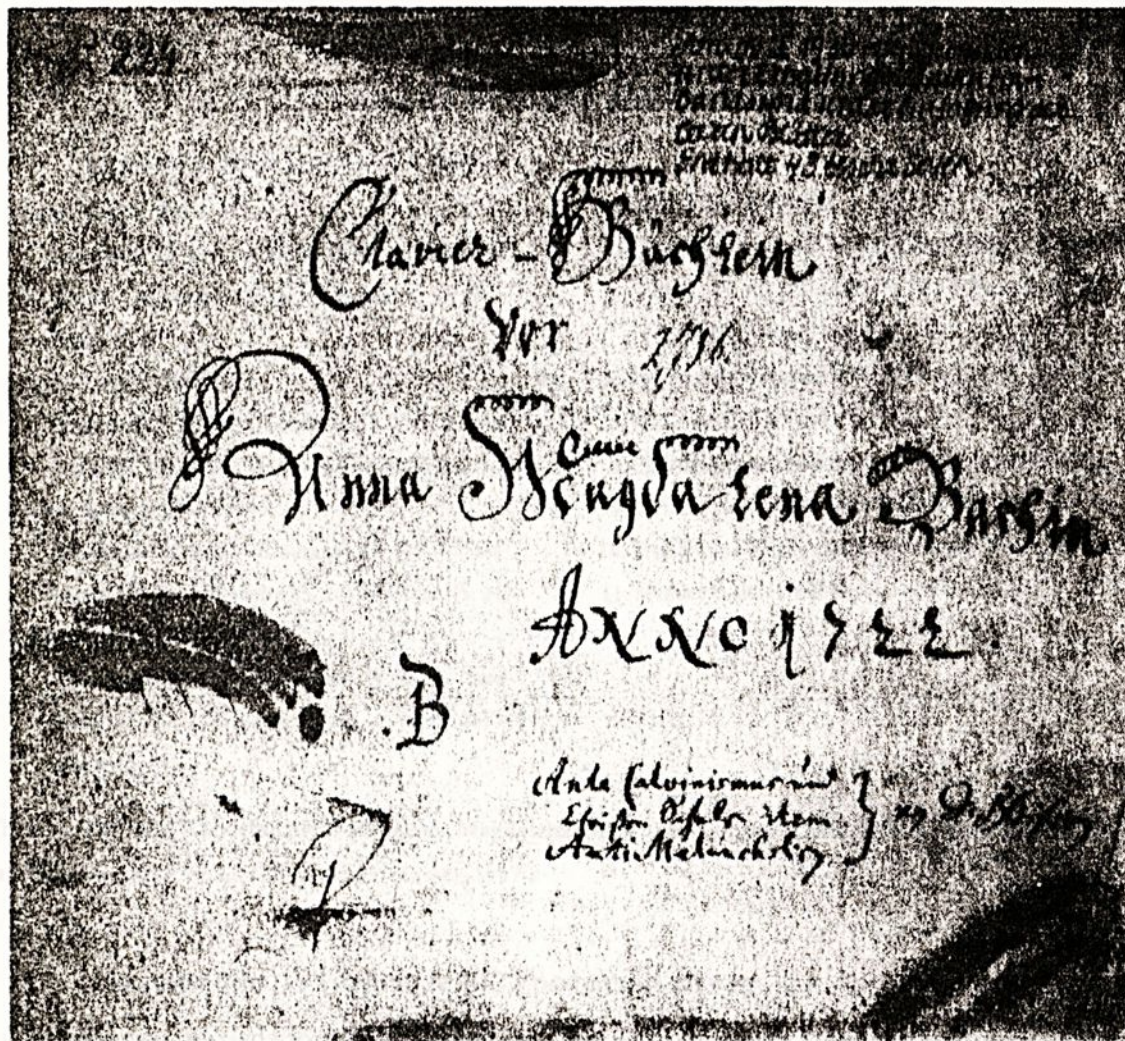
Durante o primeiro ano de seu segundo casamento, J.S.Bach começou a montar um **pequeno livro de teclado** para Anna Magdalena. (cf. MARSHALL, 1990, 194)



Fig. 1

Fac-símile da página título do **Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena/1722**

(Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. Bach P224)



"Título por Anna Magdalena Bach (?), a observação (abaixo do título) com a caligrafia de Johann Sebastian Bach. Formato original: 15,5 x 19 cm."

(BACH, J.S.- Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Klavier und Launterweke, Band 4. Bärenreiter, Kassel, 1957, VI.)

Na publicação citada acima **Clavier-Büchlein vor** é substituído por **Klavierbüchlein für**. Nesta pesquisa utilizaremos o título de acordo com o **autógrafo**.

Dois terços do volume original foram perdidos ou cortados. Em seu estado atual contém somente cinquenta páginas, apesar da encadernação revelar que originalmente

continha cerca de cento e cinquenta páginas. As peças remanescentes são composições de J.S.Bach em autógrafo ou cópia de Anna Magdalena. (cf. MARSHALL, 1990, 194)

Fig. 2

Conteúdo do **Clavier-Büchlein/1722**

KLAVIERBÜCHLEIN VON 1722	
1. Suite d-moll, BWV 812	3
Allemande (S. 3) – Courante (S. 4) – Sarabande (S. 6) – Menuet 1 (S. 6) – Menuet 2 (S. 7) – Gigue (S. 8)	
2. Suite c-moll, BWV 813	10
Allemande (S. 10) – Courante (S. 11) – Sarabande (S. 12) – Air (S. 13) – Gigue (S. 14)	
3. Suite h-moll, BWV 814	16
Allemande (S. 16) – Courante (S. 18) – Sarabande (S. 19) – Gavotte (S. 20) – Gigue (S. 21)	
4. Suite Es-dur, BWV 815	23
Allemande (S. 23) – Courante (S. 24) – Sarabande (S. 25) – Gavotte (S. 26) – Air (S. 26) – Gigue (S. 28)	
5. Suite G-dur, BWV 816	30
Allemande (S. 30) – Courante (S. 31) – Sarabande (S. 32) – Gavotte (S. 34) – Bourrée (S. 35) – Loure (S. 36) – Gigue (S. 36)	
6. Fantasia pro Organo, BWV 573	39
7. Air c-moll, BWV 991	40
8. Choralbearbeitung <i>Jesu, meine Zuversicht</i> , BWV 728	41
9. Menuet c-moll (zur Suite BWV 813)	42
10. Menuet und Trio h-moll (zur Suite BWV 814)	43
11. Menuet G-dur, BWV 841	44

(BACH, J.S.- *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Klavier und Lautenwerke, Band 4.* Bärenreiter, Kassel, 1957.)

Do conteúdo do volume de 1722 podemos observar que Anna Magdalena não era uma iniciante no teclado quando casou-se, mas sim uma executante competente. Parece-nos que J.S.Bach pretendia que o volume servisse não tanto para a instrução de sua esposa, mas sim para proporcionar-lhe prazer. Além disto nos parece seguro concluir que o álbum reflete o gosto musical particular, de tendência francesa, de Anna Magdalena. Em vez de peças em polifonia imitativa, a maior parte do volume consiste da primeira versão das **Französischen Suiten** (as cinco primeiras), *BWV* 812-816, apesar de incompletas. (cf. MARSHALL, 1990, 194-195)

Por esta razão os cinco primeiros números do volume de 1722 apresentam o mesmo *BWV* das **Französischen Suiten**, como podemos observar na Fig. 2.



Após a *Air* da *Suite BWV 813* encontramos a seguinte inscrição, na caligrafia de J.S.Bach:

"NB. Hierher gehöret die fast zu Ende stehende Menuet ex cb."

(BACH, J.S.- *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Klavier und Lautenwerke, Band 4*. Bärenreiter, Kassel, 1957, 13)

J.S.Bach indica aqui para irmos para o *Menuet c-moll* (Nº 9 da Fig. 2), que se encontra no final do volume.

A mesma inscrição aparece depois da *Sarabande* da *Suite BWV 814* (BACH, J.S.- *op. cit.*, 19), desta vez referindo-nos ao *Menuet und Trio h-moll* (Nº 10 da Fig. 2).

Na versão final das *Französischen Suiten*, BWV 813 e 814, estas peças estão integradas ao corpo das obras.

O restante das peças do volume de 1722 são o Nº 6, *Fantasia pro Organo*, BWV 573, incompleta; Nº 7, *Air c-moll*, BWV 991, também aparentemente inacabada (de acordo com SCHULENBERG, 1992, 149, "...o fato dele não haver completado a peça não parece nos ter privado de nada realmente significativo."); Nº 8, *Jesu, meine Zuversicht*, BWV 728, um prelúdio coral, que apesar do gênero estar mais intimamente relacionado com o órgão, adapta-se ao cravo ou clavicórdio. Por último, o Nº 11, *Menuet G-Dur*, BWV 841, peça que aparece anteriormente no *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, como primeiro de um grupo de três minuetos, ao qual DADELSEN, 1975, 133, refere-se como "...um exercício de composição do jovem Wilhelm Friedemann que J.S.Bach corrigiu."

A coleção iniciada em 1725, diferentemente do volume anterior, parece não ser para Anna Magdalena mas sim por Anna Magdalena; presumivelmente ela própria decidiu o conteúdo e caráter do volume. A ausência de uma página título pode ser tomada como um indício desta característica. O volume é encadernado em velino verde com ambas as capas decoradas em ouro. Na capa da frente encontramos simplesmente as iniciais **A M B**

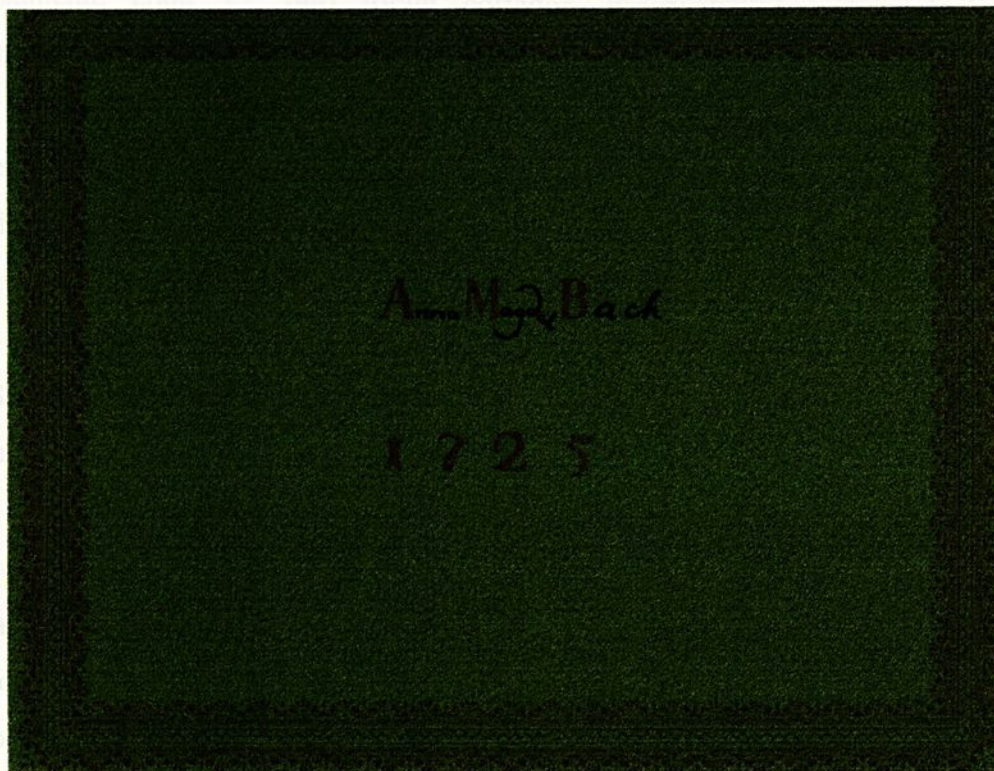


e a data, 1725, também em ouro. De acordo com DADELSEN, 1959, XIV, C.P.E.Bach posteriormente completou as iniciais.

Fig. 3

Detalhe da capa frontal (reprodução) do **Klavierbüchlein/1725**

(Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. Ms. Bach P225)



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*. Bärenreiter, Kassel, 1988.)

No **autógrafo** do volume de 1725 (diferentemente do volume de 1722), não encontramos a denominação *Clavier-Büchlein*, pela ausência de uma página título. Mas a coleção de 1725 não deixa de pertencer ao gênero na época tão popular, do *Klavierbüchlein*: uma coleção instrutiva, compilada pelo pai para seu filho, ou pelo mestre para seu pupilo, a qual o mais jovem guardaria cuidadosamente, aumentando-a constantemente por conta própria. Poderia ser um álbum musical ou jornal, no qual o pai e as crianças dedicariam suas oferendas musicais à mãe da família, enquanto ela, por sua vez copiaria ali suas obras prediletas, como numa antologia. Os livros de música que Leopold Mozart presenteou a seus filhos são exemplos tardios desta mesma tradição. (cf. DADELSEN, 1959, XI)

Desta forma, nesta pesquisa o volume de 1722 será denominado **Clavier-Büchlein/1722**, de acordo com o autógrafo (Fig. 1); a coleção de 1725 será denominada **Klavierbüchlein/1725**, utilizando o termo alemão moderno para este tipo de compilação.

O manuscrito do **Klavierbüchlein/1725** consiste agora de 67 páginas (fólios). Originalmente eram 75; oito foram cortados, provavelmente pela própria Anna Magdalena. (cf. DADELSEN, 1959, XIV)

Na edição de 1988 do **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725** Dadelsen observa que o volume eventualmente ficou com C.P.E.Bach, em vez de ter sido passado aos filhos da própria Anna Magdalena Bach. (cf. DADELSEN, 1988, 14)

O volume de 1725 (da mesma forma que o de 1722), inicia-se com contribuições de J.S.Bach, em **autógrafo**, como uma espécie de dedicatória; foi deixado a Anna Magdalena decidir o restante a ser incluído.

A coleção não é exclusivamente um **Klavierbüchlein**, mas uma mescla que inclui uma quantidade de **peças vocais**: árias sacras e seculares, corais e até movimentos de cantatas. Diferentemente do volume de 1722 não é devotado exclusivamente à música de J.S.Bach. Contém peças de outros compositores, incluindo as populares miniaturas para teclado como os minuetos, **polonaises** e marchas em estilo galante que estavam na moda na Alemanha nas décadas de 1720 e 1730, hoje em dia utilizados para iniciação dos alunos de piano à música de J.S.Bach. A maioria destas peças foi copiada no volume pela própria Anna Magdalena que certamente também selecionou-as.

Pela grande representação especificamente de minuetos e **polonaises**, Anna Magdalena, no volume de 1725 parece estar homenageando os dois principais pólos culturais exercendo sua atração através da Alemanha na época: **Paris** e **Dresden**. De uma certa forma o minuetto francês, com sua associação histórica com a corte parisiense de Luís XIV, tinha sua contrapartida na **polonaise**, uma dança favorita na corte de Augusto, o Forte, em Dresden. A simplicidade técnica destas peças sugere um propósito pedagógico. Provavelmente Anna Magdalena utilizava-as em aulas de teclado para seus filhos. Podemos estar certos, entretanto que as peças vocais foram incluídas para proporcionar prazer à própria Anna Magdalena. (cf. MARSHALL, 1990, 195)



Fig. 4

Conteúdo do Klavierbüchlein/1725

KLAVIERBÜCHLEIN VON 1725

1. Partita a-moll von J. S. Bach, BWV 827	47	25. Aria <i>Bist du bei mir</i> von G. H. Stölzel (?), BWV 508	102
Prélude (S. 47) — Allemande (S. 50) — Corrente (S. 52) — Sarabande (S. 54) — Menuet (S. 55) — Gigue (S. 57)		26. Aria für Klavier G-dur von J. S. Bach, BWV 988, 1	103
2. Partita e-moll von J. S. Bach, BWV 830	60	27. Solo per il Cembalo Es-dur von Ph. E. Bach, BWV Anh. 129	104
Prélude (S. 60) — Allemande (S. 67) — Corrente (S. 69) — Sarabande (S. 73) — Tempo di Gavotta (S. 76) — Gigue (S. 78)		28. Polonaise G-dur, BWV Anh. 130	106
3. Menuet F-dur, BWV Anh. 113	82	29. Praeludium C-dur von J. S. Bach, BWV 846, 1	107
4. Menuet G-dur, BWV Anh. 114	83	30. Suite 1 pour le Clavessin (d-moll) von J. S. Bach, BWV 812	109
5. Menuet g-moll, BWV Anh. 115	84	Allemande (S. 109) — Courante (S. 111) — Sarabande (S. 112) — Menuet 1 (S. 112) — Menuet 2 (S. 113) — Gigue (S. 114)	
6. Rondeau B-dur von Fr. Couperin, BWV Anh. 183	85	31. Suite 2 pour le Clavessin (c-moll) von J. S. Bach, BWV 813	116
7. Menuet G-dur, BWV Anh. 116	87	Allemande (S. 116) — Courante (S. 118) — Sarabande (S. 120)	
8. Polonaise F-dur		32. Unbezeichneter Satz F-dur, BWV Anh. 131	121
a) 1. Fassung, BWV Anh. 117a	88	33. Aria <i>Warum betrübst du dich</i> , BWV 516	121
b) 2. Fassung, BWV Anh. 117b	88	34. Recitativo <i>Idi habe genug</i> und Aria <i>Schlummert ein, ihr matten Augen</i> von J. S. Bach, BWV 82	122
9. Menuet B-dur, BWV Anh. 118	89	35. Choral <i>Schaffs mit mir, Gott</i> , BWV 514	125
10. Polonaise g-moll, BWV Anh. 119	90	36. Menuet d-moll, BWV Anh. 132	125
11. Choral <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> von J. S. Bach, BWV 691	90	37. Aria di Giovannini <i>Willst du dein Herz mir schenken</i> , BWV 518	126
12. Unbezeichneter Satz F-dur, BWV 510 (Choral <i>Gib dich zufrieden und sei stille</i>)	91	38. Aria <i>Schlummert ein, ihr matten Augen</i> (vgl. Nr. 34)	126
13. Choral <i>Gib dich zufrieden und sei stille</i> von J. S. Bach		39. Choral <i>Dir, dir, Jehova, will ich singen</i> von J. S. Bach, BWV 299	
a) g-moll, BWV 511	91	a) vierstimmig	126
b) e-moll, BWV 512	92	b) für eine Singstimme	127
14. Menuet a-moll, BWV Anh. 120	92	40. Choral <i>Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen</i> , BWV 517	128
15. Menuet c-moll, BWV Anh. 121	93	41. Aria <i>Gedenke doch, mein Geist, zurücke</i> , BWV 509	128
16. Marche D-dur von Ph. E. Bach, BWV Anh. 122	94	42. Choral <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> , BWV 513	129
17. Polonaise g-moll von Ph. E. Bach, BWV Anh. 123	95	43. Gedicht <i>Ihr Diener, werthe Jungfer Braut</i> (Faksimile)	130
18. Marche G-dur von Ph. E. Bach, BWV Anh. 124	96	44. Generalbaßregeln I	131
19. Polonaise g-moll von Ph. E. Bach, BWV Anh. 125	97	45. Generalbaßregeln II	131
20. Aria <i>So oft ich meine Tobackspfeife</i>			
a) d-moll, BWV 515	98		
b) g-moll, BWV 515a	98		
c) Gedicht: <i>Erbauliche Gedanken eines Tobackrauchers</i>	98		
21. Menuet fait par Mons. Böhm	99		
22. Musette D-dur, BWV Anh. 126	99		
23. Marche Es-dur, BWV Anh. 127	100		
24. (Polonaise) d-moll, BWV Anh. 128	101		

(BACH, J.S.- Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Klavier und Lautenwerke, Band 4*. Bärenreiter, Kassel, 1957.)

De acordo com DADELSEN, 1959, XIV, além da caligrafia musical de Anna Magdalena e de J.S.Bach, outras cinco podem ser diferenciadas, sendo elas provavelmente dos filhos e enteados de Anna Magdalena. Duas caligrafias, dentre estas cinco, podem ser definitivamente identificadas. As Marchas e *Polonaises BWV Anh.* 122-125 (N^{os} 16-19) foram copiadas pelo jovem C.P.E.Bach, assim como o *Solo per il Cembalo BWV Anh.* 129 (N^o 27). A primeira versão da aria *So oft ich meine Tobackspfeife BWV 515* (N^o 20a) assim como o N^o 32 *BWV Anh.* 131, são de Gottfried Heinrich Bach, primeiro filho do casamento de J.S.Bach e Anna Magdalena.

Estes fatos nos levam na direção de estabelecermos os autores das numerosas danças anônimas na coleção, listadas no apêndice do **Thematisch-systematisches Verzeichnis der musicalischen Werke Johann Sebastian Bachs (Bach-Werke-Verzeichnis, BWV)**, elaborado por Wolfgang Schmieder (originalmente publicado por Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1950), trazendo portanto a numeração *BWV Anh.*

DADELSEN, 1959, XIV, sugere que algumas destas peças são as primeiras tentativas de composição dos filhos ou enteados de Anna Magdalena, passadas a limpo no volume de 1725, depois de corrigidas por J.S.Bach.

O conteúdo do volume não se restringe a composições da família de Anna Magdalena. O N^o 21, *Menuet fait par Mons. Böhm* (não possui *BWV*), o N^o 25, *Bist du bei mir*, *BWV 508* (aria anônima na coleção mas posteriormente identificada como sendo de G.H.Stölzel [1690-1749]), assim como o N^o 6, *Rondeau BWV Anh.* 183 (sem indicação de título ou autor no volume de 1725, mas também posteriormente identificada como sendo de F. Couperin) não são provavelmente as únicas peças que vieram de fora. (cf. DADELSEN, 1957, XIV)

DADELSEN, 1959, XIV, determinou pela análise de outros manuscritos datados, modificações específicas que ocorreram na caligrafia musical de Anna Magdalena com o passar dos anos. O ano de 1734 marca um estágio distinto neste processo, o que lhe possibilitou distinguir manuscritos anteriores ou posteriores a esta data. Mudanças menores, menos óbvias, ocorreram em 1730 e 1738. Desta forma tornou-se possível ordenar cronologicamente as entradas no **Klavierbüchlein/1725**. As peças foram copiadas no volume por um período considerável, provavelmente mais de quinze anos.



Na mesma publicação de 1959, DADELSEN (XXVII-XXXII) fornece informações a respeito de cada item do volume de 1725. Serão citadas aqui mais detalhadamente as observações referentes a peças para teclado, do interesse desta pesquisa.

"Nº 1 (BWV 827): A versão original da **Partita** em lá menor de Bach. Em 1727 ele publicou uma versão revisada como terceiro item da primeira parte de seu *Clavierübung*..."

"Nº 2 (BWV 830): Versão original da **Partita** Nº 6 em mi menor."

"Nº 3 (BWV Anh. 113) : **Minuet** em Fá Maior, origem desconhecida. Copiado por Anna Magdalena entre 1725 e 1730."

SCHULENBERG, 1992, 389, comenta que as frases longas e de alguma forma assimétricas desta peça indicam um compositor de alguma distinção, talvez o próprio J.S.Bach.

"Nºs 4 e 5 (BWV Anh. 114 e 115): O famoso par de minuetos é de uma suíte para teclado composta por Christian Petzold (1677-1733), organista da corte de Dresden. Copiado por Anna Magdalena (1725-1730)."

"Nº 6 (BWV Anh. 183): Este **Rondeau**, anônimo no *Klavierbüchlein*, tem sua origem no *Second Livre de pièces de Clavecin* de François Couperin (Paris 1717), onde faz parte da *Sixième Ordre*. ...copiado por Anna Magdalena (1725-1730)."

"Nº 7 (BWV Anh. 116) **Minuet** em Sol Maior, origem desconhecida. Copiado por Anna Magdalena entre 1725 e 1730."

"Nºs 8ª, b (BWV Anh. 117ª, b): **Polonaise** em Fá Maior, em duas versões. Origem desconhecida. O acompanhamento em acordes da primeira versão é substituído na



segunda por uma voz inferior melhor adaptada ao teclado. Copiado por Anna Magdalena (1725-1730)."

SCHULENBERG, 1992, 389, sugere que J.S.Bach pode ter trabalhado as linhas do baixo destas peças. As versões desta *Polonaise* relacionam-se uma com a outra de maneira semelhante às duas versões da segunda *courante* (com baixo "simples" e variado) presentes numa primeira versão da *Suite* 1, BWV 806a, das *Englische Suiten*.

"N^{os} 9 e 10 (BWV Anh. 118 e 119): *Minuet e Polonaise*, aparentemente formando um par. Compositor desconhecido. Copiado por Anna Magdalena (1725-1730)."

"N^o 11 (BWV 691): Em 1720 Bach havia inscrito este arranjo de coral como uma das primeiras peças do *Klavierbüchlein* de Wilhelm Friedemann. Esta cópia, feita por Anna Magdalena entre 1725 e 1730, foi provavelmente tomada diretamente daquela fonte."

"N^o 12 (BWV 510): Uma modesta tentativa de adicionar um baixo a uma melodia coral. O autor desconhecido era presumivelmente um membro jovem da família- talvez Johann Gottfried Bernhard, nascido em 1715, terceiro filho do primeiro casamento de Bach."

"N^o 13 (BWV 511, 512): Dois acompanhamentos musicais para o hino de Paul Gerhard "*Gib dich zufrieden und sei stille*", autógrafo de Bach; a melodia é também de Bach."

"N^{os} 14 e 15 (BWV Anh. 120 e 121): O estilo sugere que estes dois minuetos anônimos são do mesmo compositor. Copiado por Anna Magdalena (1725-1732)."

SCHULENBERG, 1992, 389, sugere que tanto o minuetto imitativo, N^o 14, BWV Anh. 120 quanto o minuetto cromático, N^o 15, BWV Anh. 121, poderiam ser do próprio J.S.Bach.

"N^{os} 16-19 (BWV Anh. 122-125): Uma série de marchas e *polonaises* copiados (e muito provavelmente compostos) por Philipp Emanuel com aproximadamente 17 anos de idade. A escrita enérgica demonstra uma segurança surpreendente. Rudolf Steglich descobriu a



Polonaise N° 19 num manuscrito de Hamburgo, onde constituía o movimento central de uma “Sonata per il Cembalo solo” em Sol Maior atribuída a Philipp Emanuel.”

SCHULENBERG, 1992, 428, comenta que Glöckner (*Bach-Jahrbuch*, 1967, 43-75), data em 1732 a caligrafia musical de C.P.E.Bach nas quatro peças. No manuscrito do *Klavierbüchlein*/1725 as peças são anônimas. A atribuição de DADELSEN, 1959, não pode ser considerada definitiva. Para SCHULENBERG, 1992, 388, somente as duas *Polonaises BWV Anh. 123 e 125* (N^{os} 17 e 19), trazem algum presságio do futuro estilo *empfindsam* do compositor.

Fig. 5

Fac-simile do N° 17, *Polonaise BWV Anh. 123*, do *Klavierbüchlein*/1725

(atribuída a C.P.E.Bach, neste caso em autógrafo)

(Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. Bach P225)



(BACH, J.S.- *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Klavier und Lautenwerke, Band 4*. Bärenreiter, Kassel, 1957, IX.)

“N^{as} 20 a, b, c (BWV 515 e 515a): N° 20a é evidentemente uma tentativa de algum membro jovem da família de musicar os versos sobre o “cachimbo de tabaco”,

que no século dezoito circulavam em manuscritos inumeráveis. A caligrafia infantil leva-nos a crer que ele não tinha mais do que doze anos de idade. ...Anna Magdalena copiou-o na próxima página, transpondo-o para uma tessitura confortável... . Johann Sebastian adicionou então um novo baixo à melodia e também escreveu novamente os compassos de repetição. ...pela caligrafia de Anna Magdalena não pode ser anterior a 1734."

DAELENSEN, 1959, XXIX, atribui a composição do N° 20a a Johann Gottfried Heinrich Bach (1724-1763), o filho mais velho do casamento de J.S.Bach com Anna Magdalena. SCHULENBERG, 1992, 389, considera esta ária como sendo na verdade um minueto, apesar do texto. DAELENSEN, 1959, XXIX, nos informa que o texto da canção (N° 20c) foi adicionado ao livro numa folha separada por um escritor desconhecido, após a morte de J.S.Bach.

"N° 21: Até agora o minueto que Bach copiou tão cuidadosamente neste lugar do livro tem sido sempre atribuído ao organista de Lüneburg, Georg Böhm (1661-1733), mas por razões de estilo isto parece questionável. De qualquer forma existiam vários outros músicos na época de Bach chamados Böhm ou Böhme que poderiam ter escrito esta peça modesta."

SCHULENBERG, 1992, 428, comenta que um possível candidato seria o oboísta Johann Michael Böhm, cunhado de Telemann.

"N° 22 (BWV Anh. 126): Infelizmente não conhecemos o compositor desta Musette ritmicamente tão viva. Copiado por Anna Magdalena depois de 1733."

SCHULENBERG, 1992, 389, observa que o título pode estar errado, pois na verdade esta peça é um **murky**, um tipo de dança ao qual C.P.E.Bach, 1753, (Introdução, parágrafo 5), refere-se de maneira pouco lisonjeira.

"N° 23 (BWV Anh. 127): O estilo desta Marcha sugere ser ela uma obra precoce de Philipp Emanuel. Copiado por Anna Magdalena depois de 1733."



"Nº 24 (BWV Anh. 128): Esta peça, de origem desconhecida e no estilo de uma polonesa, faz lembrar a Ária das Variações Goldberg. Copiado por Anna Magdalena depois de 1733."

"Nº 25 (BWV 508): No Klavierbüchlein esta Ária é anônima, mas Max Schneider também encontrou-a num manuscrito pertencente à Berliner Singakademie (desde então desaparecido), onde era atribuída a Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749). ...Copiado por Anna Magdalena depois de 1733."

"Nº 26 (BWV 988/1): Esta peça anônima, a Ária das chamadas Variações Goldberg, é certamente uma obra de Bach- ou pelo menos- não nos convencem as razões que têm sido apresentadas contra a autoria de Bach. ...Muito provavelmente Anna Magdalena copiou a ária no seu livro de música somente depois das Variações terem sido escritas; a julgar pela caligrafia é uma entrada bem tardia, talvez a última de todas."

"Nº 27 (BWV Anh. 129): Esta "Sonata per il Cembalo", aqui anônima, é um trabalho de juventude de Philipp Emanuel. Apesar da caligrafia sugerir não ter sido copiada no volume antes de 1734, a composição em si pertence certamente ao período de Leipzig de Philipp Emanuel, que terminou no outono daquele ano. Numa outra fonte constitui o primeiro movimento de uma sonata para cravo em três movimentos... Da mesma forma que ocorre com a maioria de seus trabalhos iniciais Philipp Emanuel retrabalhou esta obra várias vezes."

"Nº 28 (BWV Anh. 130): Polonaise em Sol Maior, origem desconhecida. Copiado por Anna Magdalena depois de 1733."

Na reedição de 1981 (pág. 127), da publicação de 1959, DADELSEN inclui a informação que de acordo com Karl-Heinz Viertel, a peça pertence a uma sonata para teclado de Johann Adolf Hasse (1699-1783), compositor da corte de Dresden.

"Nº 32 (BWV 516): O próprio Bach pode ser o compositor desta ária sacra, copiada por Anna Magdalena depois de 1733."



"Nº 29 (BWV 846/1): O prelúdio em Dó Maior da primeira parte do *Wohltemperiertes Clavier*, aqui sem título ou nome do compositor. Está claro que Anna Magdalena cometeu um erro na segunda página de sua cópia e rasgou-a; na continuação cometeu um outro erro e iniciou a nova página com o compasso 21 em lugar do compasso 16, omitindo assim os compassos 16-20. Copiado depois de 1733."

"Nºs 30 e 31 (BWV 812 e 813): As duas primeiras das assim chamadas *Suites Francesas*, copiadas na caligrafia de Anna Magdalena anterior a 1730. A partir das variantes torna-se claro que esta cópia foi feita entre a original no *Klavierbüchlein* de 1722 e a versão final; desta forma elas devem estar entre as primeiras entradas no volume, certamente não muito tempo após 1725, o que é corroborado pela nossa investigação da caligrafia."

"Nº 32 (BWV Anh. 131): Já nos deparamos com a mão que escreveu este esboço débil e muito corrigido, na primeira versão da *Ária do Cachimbo de Tabaco*, Nº 20a. É presumivelmente a de Gottfried Heinrich Bach. Esta é a explicação mais convincente para a presença de uma peça tão amadora no volume- um esforço bem intencionado do filho mais velho."

Na reedição de 1981 (pág. 127) da publicação de 1959, DADELSEN nos informa que com base numa análise do manuscrito feita por Hans-Joachim Schulze, esta "*tentativa desajeitada de uma composição musical*" é do filho mais novo de J.S.Bach, Johann Christian, nascido em 1735. Desta forma não é mais apropriado atribuir esta peça ao filho mais velho do casamento de Bach com Anna Magdalena, Johann Gottfried Heinrich Bach. Presentemente não pode ser determinado se a primeira versão da *Aria von der Tobackspfeife* (Nº 20a) foi composta por Johann Christian Bach. SCHULENBERG, 1992, 428, comenta a possibilidade de uma filha de J.S.Bach estar envolvida neste assunto.

"Nº 33 (BWV 516): O próprio Bach pode ser o compositor desta ária sacra, copiada por Anna Magdalena depois de 1733."



"Nº 34 e também Nº 38 (BWV 82/2-3): Recitativo e ária "Ich habe genug...Schlummert ein", retirada da cantata do mesmo nome escrita por Bach para a festa da Purificação (2 de Fevereiro) de 1727. ...o formato da caligrafia de Anna Magdalena indica claramente uma data entre 1730 e 1733."

"Nº 35 (BWV 514): O texto deste hino é do poeta silesiano Benjamin Schmolck (1672-1737), a melodia e acompanhamento podem ser do próprio Bach. As letras adicionadas acima das notas mostram que Anna Magdalena (que copiou-o antes de 1735) também utilizou seu livro para os primeiros passos na educação musical de seus filhos."

"Nº 36 (BWV Anh. 132): Os primeiros compassos do Minuet são idênticos ao início da ária para tenor da segunda parte do Oratório de Natal, "Frohe Hirten, eilt, ach eilet" (sua forma original, BWV 214/5). Entretanto esta pequena peça dificilmente pode ser de Johann Sebastian. Copiado por Anna Magdalena (depois de 1733)."

"Nº 37 (BWV 518): ...O poeta da ária não foi identificado, e apesar do compositor ser também desconhecido, baseado em evidência interna e externa Bach dificilmente pode ser considerado. ... data de entrada (provavelmente antes de 1733)..."

"Nº 38 (BWV 82/3): Para esta segunda cópia da ária "Schlummert ein, ihr matten Augen", ver Nº 34."

"Nº 39a/b (BWV 299): O poema de Bartholomäus Crassellius (1667- 1724) inspirou Bach a uma de suas melhores melodias-hino. Ele copiou-a em escrita a quatro vozes (Nº 39a) com caligrafia cuidadosa, adornando o título (Choral) e colchetes com tinta vermelha. Posteriormente Philipp Emanuel adicionou o nome do compositor; ... A melodia deve ter sido uma favorita de Anna Magdalena, pois ela imediatamente escreveu-a novamente...(Nº 39b). ...Ambas as versões foram provavelmente copiadas antes de 1734."



"Nº 40 (BWV 517): Nós não conhecemos quem compôs esta música para o hino de Wolfgang Christoph Dressler (1660- 1722). ...Copiado por Anna Magdalena depois de 1733."

"Nº 41 (BWV 509): A origem desta ária é desconhecida, mas certamente não é de Bach. ...Copiada por Anna Magdalena antes de 1734."

"Nº 42 (BWV 513): Dificilmente pode ser considerado um acidente este coral, com sua mensagem de tempo e eternidade encontrar-se no final da parte musical do volume. A julgar pelo formato da caligrafia, Anna Magdalena copiou-o logo após 1725... .

O poema é de Johann Rest (1607-1667), a melodia de Johan Schop (m. 1655) e Johann Crüger (1598- 1662). A fonte de Anna Magdalena foi a versão a quatro vozes de seu marido, que chegou até nós somente na coleção de corais publicada por Philipp Emanuel (ver Nº 13a/b)."

"Nº 43: O compositor desta instrução incompleta e incorreta (apesar de todas as correções), que não vai além de descrever as escalas maiores e menores e a tríade, deve ter sido um dos membros mais jovens da família Bach."

Na reedição de 1981 (pág. 127) da publicação de 1959 DADELSEN nos informa que Johann Christoph Friedrich, nascido em 1732, do casamento de J.S.Bach e Anna Magdalena , foi o copista desta instrução incompleta.

"Nº 44: Foi provavelmente nas primeiras entradas que Anna Magdalena escreveu esta pequena lista de Regras para Baixo-Cifrado, talvez ditadas pelo seu marido. ... Mesmo hoje em dia esta breve instrução pode fornecer uma compreensão inicial de uma habilidade que na era barroca fazia parte do aparato de todo executante de teclado e formava a base tanto do acompanhamento quanto da composição."



"Nº 45: Esta canção de casamento- produto do talento vigoroso de algum poetaastro- pode ser interessante como um exemplar da caligrafia não musical de Anna Magdalena."

Tendo tomado conhecimento das características do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725**, através da análise de seus conteúdos e do que a própria música nos revela, a primeira conclusão a que chegamos é que eles foram compilados durante um longo período de tempo; o que contém pode portanto parecer heterogêneo e organizado por acaso, mas revelam uma imagem viva do desenvolvimento criativo de seu dono original.

A caligrafia musical de tantas pessoas diferentes, em diferentes épocas de suas vidas, especialmente no caso do **Klavierbüchlein/1725**, nos revela o círculo familiar, amigos, professores, alunos; também ilustra a nossa imagem da vida e obra de J.S.Bach, do compositor e seu mundo. (cf. DADELSEN, 1959, XV)

Da análise destes documentos emerge com vigor a influência de J.S.Bach no formato final das peças anônimas do volume de 1725, justificando plenamente a inclusão destas obras, pela relativa simplicidade de entendimento e execução, numa iniciação à obra para teclado do compositor.

A constatação desta influência também nos aponta a direção para definirmos o estilo das peças das duas coleções. É óbvio que em obras comprovadamente pertencentes a J.S.Bach seus **ideais barrocos** transparecerão claramente. Mas é importante citarmos aqui as palavras de DÜRR, 1983, VIII:

"... Nas Suites Francesas Bach adere à seqüência convencional de tipos de danças: *allemande-courante-sarabande-gigue*.

Nesta seqüência básica de danças Bach introduziu- usualmente depois da *sarabande*- várias das danças elegantes da era galante: ...o *minuet*. ... a *gavotte*... a *bourée*... a *polonaise*"

Apesar de não podermos ignorar a notoriedade de J.S.Bach em utilizar aspectos externos de outros estilos e compositores, passá-los pelo seu crivo e terminar com uma obra que basicamente segue seus próprios padrões internos (essencialmente barrocos,



como a análise de suas peças demonstrará no decorrer deste trabalho), esta influência do estilo galante não deixa de justificar a utilização de tratados escritos após 1725, como por exemplo de Quantz, 1752 ou C.P.E.Bach, 1753, entre outros, na interpretação das peças do compositor no **Clavier-Büchlein/1722** e no **Klavierbüchlein/1725**.

As características galantes de algumas das peças anônimas e também das atribuídas a compositores como C.P.E.Bach e J.A.Hasse, presentes no volume de 1725, justificam plenamente sua interpretação dentro dos ideais e necessidades deste estilo, ou seja, dentro do que é sistematizado nos tratados citados acima.

No que diz respeito a **estilo**, encontramos então, no **Clavier-Büchlein/1722** e no **Klavierbüchlein/1725**, **peças comprovadamente atribuídas a J.S.Bach, influenciadas pelo estilo galante** (apesar dos ideais essencialmente barrocos do compositor), e **peças anônimas** (algumas delas atualmente atribuídas a determinados compositores) no **estilo galante**. Em relação a estas últimas não podemos ignorar a influência de J.S.Bach (e seus ideais) por trás do que foi escrito no **Klavierbüchlein/1725**. Precisamos também ter em mente que as sistematizações propostas pelos tratadistas citados acima ainda não haviam sido publicadas na época em que as peças da coleção de 1725 foram compostas.

A influência da música italiana e francesa não somente na música de J.S.Bach, mas sobre todos os compositores alemães dos períodos barroco e galante, justifica a utilização de escritos e tratados barrocos como os de Caccini, 1601, Frescobaldi, 1615, Saint Lambert, 1702, Couperin, 1716, entre outros, na interpretação do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725**.

Para concluir este capítulo resta fazer uma **seleção** das peças contidas nos volumes de 1722 e 1725, tendo em mente a formação de uma **coletânea** que possa ser utilizada para a **introdução** do aluno de piano à música para teclado de J.S.Bach.

As **Suites** (BWV 812-816), contidas no volume de 1722 e as **Partitas** (BWV 827 e 830) e **Suites** (BWV 812 e 813) do volume de 1725, não são obras para serem utilizadas (integralmente) numa introdução à música de J.S.Bach.

Por outro lado, os famosos minuetos e **polonaises** do volume de 1725 não podem ser deixados de lado. O próprio público já os selecionou; sua relativa facilidade de



execução e entendimento confirmam sua inclusão numa coletânea, que constituirá o **CORPUS** desta pesquisa.

Propõe-se então a formação de uma **coletânea** que contenha as peças mencionadas no parágrafo anterior e o restante das peças para teclado solo do volume de 1725, com exceção do N° 6, *Rondeau BWV Anh. 183*, de F. Couperin, N° 12, *BWV 510*, anônimo (por tratar-se simplesmente de um baixo adicionado a uma melodia coral) e N° 26, *BWV 988/1 (Aria das Goldberg-Variationen BWV 988)* de J.S.Bach (pela dificuldade de entendimento e interpretação).

Os N°s 11 e 29 do **Klavierbüchlein/1725** (respectivamente, *Choral, BWV 691* e *BWV 846/1*), podem ser incluídos na coletânea, juntamente com a *Courante* do N° 2, *Suite BWV 813*, o N° 9, *Menuet, BWV 813*, N° 10, *Menuet, BWV 814* e N° 11, *Menuet BWV 841*, do **Clavier-Büchlein/1722**, todos composições de J.S.Bach.

Desta forma, teremos na coletânea, além das peças mais simples do **Klavierbüchlein/1725**, um pequeno grupo de peças mais acessíveis de J.S.Bach (também pertencentes às coleções de Anna Magdalena de 1722 e 1725), com a função de colocar não somente o aluno, mas também o professor, em contato com a música comprovadamente do compositor.

Coletânea proposta nesta pesquisa (CORPUS)

Clavier-Büchlein/1722

2. *Suite ex cb pour le Clavessin, BWV 813: Courante*
9. *Menuet del Sig^{te} J.S.Bach* (adendo à *Suite BWV 813*)
10. *Menuet* (adendo à *Suite BWV 814*)
11. *Menuet, BWV 841*

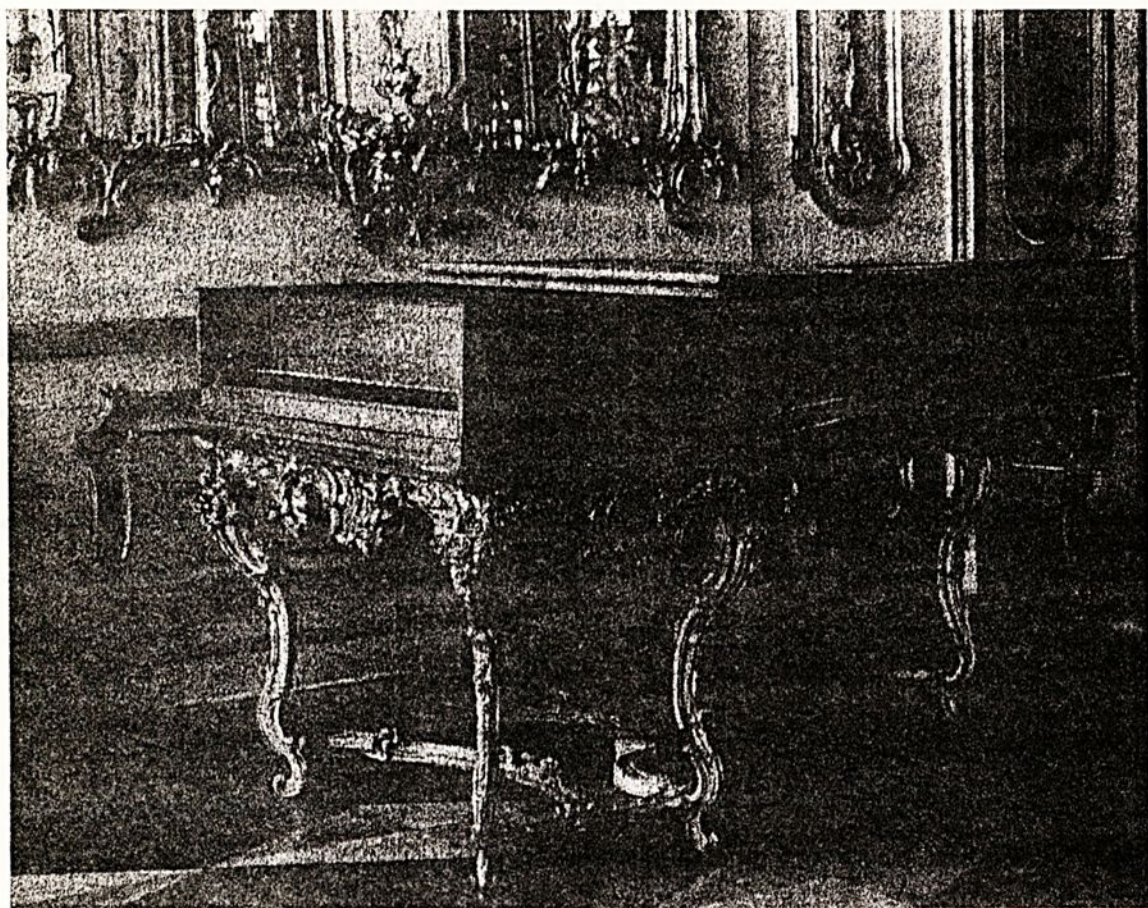
Klavierbüchlein /1725

3. *Menuet, BWV Anh. 113*
4. *Menuet, BWV Anh. 114*

5. *Menuet, BWV Anh.* 115
7. *Menuet, BWV Anh.* 116
8. *Polonaise*
BWV Anh. 117a
BWV Anh. 117b
9. *Menuet, BWV Anh.* 118
10. *Polonaise, BWV Anh.* 119
11. *Choral: Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV* 691
- 13b. *BWV* 512
14. *Menuet, BWV Anh.* 120
15. *Menuet, BWV Anh.* 121
16. *Marche, BWV Anh.* 122
17. *Polonaise, BWV Anh.* 123
18. *Marche, BWV Anh.* 124
19. *Polonaise, BWV Anh.* 125
- 20a. *Aria, BWV* 515
21. *Menuet fait par Mons. Böhm*
22. *Musette, BWV Anh.* 126
23. *Marche, BWV Anh.* 127
24. *BWV Anh.* 128
27. *Solo per il Cembalo, BWV Anh.* 129
28. *Polonaise, BWV Anh.* 130
29. *BWV* 846/1
32. *BWV Anh.* 131
36. *Menuet, BWV Anh.* 132

As peças acima encontram-se no **Apêndice A**.





CAPÍTULO II

OS INSTRUMENTOS DE TECLADO DA ÉPOCA DE J.S.BACH

*através do qual é indicado um caminho - aos amantes do clavier... para aprender
a tocar claramente a duas vozes... para desenvolver um estilo cantabile de execução...*
(BACH, J.S.: Inventionen/Sinfonien/BV 772-801. G. Henle Verlag, München, 1955)

CAPÍTULO II

OS INSTRUMENTOS DE TECLADO DA ÉPOCA DE J.S.BACH

(autógrafo de J.S.Bach)

"Bach possuía cinco cravos (clavecins), dois cravos-alaúde e um par de clavicórdios." (SCHULENBERG, 1992, 392)

FORTEL comenta sobre J.S.Bach e os instrumentos de teclado:

"Ele gostava de tocar no clavicórdio; o cravo, apesar de certamente suscetível a uma grande variedade de expressão, não tinha suficiente alma para ele; e o piano, durante sua vida, estava ainda muito na infância e era ainda muito rudimentar para satisfazê-lo. Ele considerava então o clavicórdio como o melhor instrumento para estudo e prazer musical pessoal. Ele o considerava como o mais conveniente para a expressão de suas idéias mais refinadas, e não acreditava ser possível produzir de qualquer cravo ou pianoforte tamanha variedade nas graduações de som como neste instrumento, que é sem dúvida pobre em volume, mas numa escala reduzida, extremamente flexível." (The Bach Reader, 1965, 311)

Este comentário de Forkel tem gerado muita controvérsia, especialmente na adequação dos **Das wohltemperierte Klavier**, BWV 846-869 e BWV 870b-893. O fato de C.P.E.Bach (que manteve importante correspondência com Forkel) ter se tornado um dos grandes protagonistas no desenvolvimento do clavicórdio, talvez justifique a postura do autor da biografia.

Na página título da cópia que preparou em 1723 das **Inventionen** (BWV 772-786) e **Sinfonien** (BWV 787-801), J.S.Bach escreveu:

"Um Método Honesto,

*através do qual é indicado um caminho... aos amantes do **clavier**... para aprender a tocar claramente a duas vozes... para desenvolver um estilo **cantabile** de execução... "*
(BACH, J.S.- **Inventionen/Sinfonien**, BWV 772-801. G. Henle Verlag, München, 1955)

A palavra *clavier*, presente no autógrafo (apesar de haver sido traduzida para o inglês como *clavicórdio* na publicação acima citada), na época de J.S.Bach indicava instrumentos de teclado, especialmente cravo ou clavicórdio, mas inclusive órgão e fortepiano.



Fig. 6

Fac-símile da página título da cópia de 1723 das **Inventionen e Sinfonien**

(autógrafo de J.S.Bach)

Zuersttliche Anleitung,
 Damit man die Clavier zu führen,
 besonders aber seine Eigenschaften, wie weit,
 diese Art gezeiget wird; nicht allein mit 2 Stimmen,
 eine Violon, 2 Cornen, sondern auch 2 Violon pro
 größer auf 2 mit Organ obligaten Stimmen leicht
 und doch zu erfassen, auch die 2 Violon gute Inventionen
 nicht allein zu belohnen, sondern auch selbst zu
 üben zu können, zum allerwenigsten, aber eine cantabile
 Art auf Orgel zu spielen, und darneben einen
 ständel Vorsspiel von der Composition zu üben.
 Kommen.

Ex
 Bibl. Regia
 Berlin

Anm. 1723.

Vervolligt
 von
 J. F.
 Schwencke

Von
 Joh. Seb. Bach
 1723.

(BACH, J.S.- Inventionen und Sinfonien. G. Henle Verlag, München, 1955.)

A palavra *Clavier*, presente no autógrafo (apesar de haver sido traduzida para o inglês como clavicórdio na publicação acima citada), na época de J.S.Bach indicava instrumentos de teclado, especialmente cravo ou clavicórdio, mas inclusive órgão e fortepiano.

C.P.E.Bach comenta:

"... o clavicórdio é o instrumento no qual melhor se pode avaliar um tecladista."

"...Quem toca bem o clavicórdio, tocará bem o cravo, mas não o contrário.

Portanto para se aprender a boa execução deve-se utilizar o clavicórdio, e o cravo para se conseguir a força apropriada nos dedos." (C.P.E.Bach, 1753, Introdução, Parágrafos 11 e 15)

A partir destas citações acredito poder deduzir que as peças do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725** eram provavelmente tocadas nos dois instrumentos, **clavicórdio** e **cravo**. Possivelmente **peças de caráter vivo** e que necessitam uma execução brilhante como o N° 7, *Menuet, BWV Anh. 116*, e o N° 27, *Solo per il Cembalo, BWV Anh. 129 (Klavierbüchlein/1725)*, no **cravo**; as de **caráter expressivo e cantabile** como o N° 10, *Polonaise, BWV Anh. 119*, e o N° 24 *BWV Anh. 128 (Klavierbüchlein/1725)*, no **clavicórdio**.

A atitude de J.S.Bach frente ao mais novo dos instrumentos de teclado da época, o **pianoforte** ou **fortepiano** (como é denominado atualmente para diferenciá-lo do piano moderno) é relatada por J.F.Agricola (1720-1774) na obra de J.Adlung (1699-1762), **Musica Mechanica Organoedi, Berlin, 1768**:

"...O Sr. Gottfried Silbermann construiu primeiramente dois destes instrumentos. Um deles foi examinado e tocado pelo finado Kapellmeister Sr. J.S.Bach. Ele elogiou, até admirou sua sonoridade; mas reclamou que era muito fraco no registro agudo e muito duro de tocar. ...O Sr. Silbermann decidiu... pensar... em como eliminar os defeitos que o Sr. J.S.Bach apontou. ...Finalmente, quando o Sr. Silbermann conseguiu muitos melhoramentos, principalmente no que diz respeito à ação... teve a louvável ambição de mostrar um destes instrumentos... ao finado Kapellmeister Bach que examinou-o; e ele recebeu em resposta, completa aprovação." (The Bach Reader, 1966, 259)

De qualquer modo até a presente data não existe nenhuma evidência de J.S.Bach ter possuído um fortepiano, apesar de SCHULENBERG, 1992, 392, comentar que **clavecin** poderia ter também indicado, além de cravo, fortepiano.



II.1- O CLAVICÓRDIO

J. Mattheson (1681-1764), considera o **clavicórdio** como “o mais amado acima de todos” os instrumentos de teclado e declara-o como sendo o melhor para a execução de “aberturas, sonatas, tocatas, suites, etc” por permitir a produção de um “estilo cantante” de execução. (Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo, 1713, *ap. Clavichord, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980)

A importância deste estilo é enfatizada por J.S. Bach na página título da cópia de 1723 das *Inventionen* (BWV 772-786) e *Sinfonien* (BWV 787-801) (*vide* Fig. 6) onde um dos propósitos pedagógicos da coleção é especificamente o de desenvolver “um estilo *cantabile*”. Neste particular o clavicórdio é superior ao cravo, “sempre igualmente sonoro, ressonante” (Mattheson, *op. cit.*). Esta ênfase numa execução cantante, com nuances de dinâmica explicitamente desejadas prenuncia o período no qual o **clavicórdio** começou a ter uma literatura própria. (*cf. Clavichord, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980)

Adlung descreve com mais detalhes as características de um clavicórdio:

“Um bom clavicórdio, bem tocado, é mais doce e gratificante que qualquer outro instrumento.

É indispensável para o estudo. Quem aprende a tocá-lo pode facilmente tocar órgão e cravo... Algumas pessoas o desprezam por sua sonoridade fraca, e na verdade alguns são muito débeis; mas outros soam como música de violinos; e apesar deles serem mais fracos que outros instrumentos, sua delicatessa permanece, e nenhum pode expressar os ornamentos tão bem.” (Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin, 1768, *ap. DOLMETSCH*, 1915, 435)

Escrevendo por volta da mesma época, C.P.E. Bach aponta a capacidade do instrumento de exprimir todas as nuances de dinâmica e produzir vibrato e portamento:

“...Há muitos tipos de instrumentos de teclado... mas dois tipos principalmente, o cravo e o clavicórdio são os que têm recebido maior aprovação. O primeiro geralmente se usa em conjunto com outros instrumentos e o outro para se tocar sozinho. ...creio que um bom clavicórdio, exceto pela sua sonoridade mais fraca, tem as mesmas vantagens de



um *fortepiano*, podendo ainda expressar o *portato* (*das Tragen der Töne*) e o *vibrato* (*die Bebung*), pois depois que se toca a tecla, pode-se ainda pressioná-la.

Um bom clavicórdio deve ter uma ressonância duradoura e um som acariciante. ...As cordas devem ser bem resistentes, para que se possa atacar vigorosamente ou acariciar, sendo assim possível exprimir todos os tipos de forte e piano correta e claramente." (C.P.E.Bach, 1753, Introdução, Parágrafos 11-12)

As citações acima nos fazem pensar no clavicórdio como um instrumento utilizado pelo musicista para deleite próprio, de forma quase improvisatória, procurando uma gama de sonoridades que na maioria das vezes somente ele próprio pode ouvir. A recomendação dos mestres, que o clavicórdio é indispensável ao estudo, tem sua justificativa provavelmente no fato de que com este instrumento pode-se desenvolver a sensibilidade auditiva e por consequência um maior controle na produção do som.

A preocupação com uma execução *cantabile* nos remete a outro termo italiano que é o *legato*. Numa execução *cantabile*, seja ela vocal ou instrumental, o *legato* certamente estará presente.

Numa peça como o N° 25, *Bist du bei mir*, BWV 508, do *Klavierbüchlein/1725*, observamos por parte dos cantores, a execução *legato* das frases melódicas, que acompanham a pontuação do texto.

Fig. 7

N° 25, *Bist du Bei Mir*, BWV 508, do *Klavierbüchlein/1725*



Na era barroca ocorre primeiramente o desenvolvimento dos idiomas vocal e instrumental. No final do período a transferência de idiomas atinge seu ponto culminante. (cf. BUKOFZER, 1947, 14-15)

O **clavicórdio**, pelas características descritas acima, apesar do som débil, é o instrumento que mais recursos oferece para efetuar esta transferência do *cantabile* e *legato* vocal para um meio instrumental pertencente à família dos *Clavier*, no caso de peças como o N° 29, *BWV* 846/1 e os N°s 28, 24, 10 e 8a, *Polonaises* (respectivamente *BWV Anh.* 130, 128, 119 e 117a), todos eles do **Klavierbüchlein/1725**.

A *Polonaise*, que mais que uma dança é melhor descrita como um cortejo ou marcha dançada, em andamento moderado, tem características que podem explorar os recursos do **clavicórdio** no que diz respeito a uma execução *cantabile* e *legato*. (cf. SCHOLLES, 1980, 819)

Fig. 8

N° 10, *Polonaise*, *BWV Anh.* 119, do **Klavierbüchlein/1725**



A Fig. 8 contem o fraseado desejado nos compassos 7, 8, 9 e 10. Podemos utilizar o *legato* para conseguir uma execução *cantabile* em cada uma das semifrases que compõem a frase, que se inicia no compasso 7 e termina no compasso 10, além de introduzir pequenas cesuras entre elas.

As peças de **caráter expressivo**, encontram no **clavicórdio** um meio mais adequado para serem interpretadas do que com o brilho do cravo.

Fig. 9

N° 29, *BWV* 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**



O N° 29, BWV 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**, pode ser enriquecido por uma execução no clavicórdio, em primeiro lugar, pela sua característica de peça para **alaúde**, valorizada pelo fato do clavicórdio também ser um instrumento de cordas tangidas. Os baixos também podem ser valorizados, através da aplicação de uma maior pressão dos dedos sobre eles, em oposição a uma pressão menor sobre as semicolcheias da mão direita.

A polifonia oculta, encontrada em alguns trechos da peça na 1ª semicolcheia do 2º tempo (Fig.10- x) pode ser realçada através de um **crescendo**, que preparará a sua chegada, e de uma pressão maior do dedo sobre a nota onde ela se encontra.

Fig. 10

N° 29, BWV 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**



II.2- O CRAVO

Comparado com o número de cravos do século XVIII que sobreviveram na Itália, França, Inglaterra e Países Baixos, encontramos um número muito menor na Alemanha, o que influi na quantidade de informação disponível no que diz respeito às características e desenvolvimento do instrumento nesta área.

A Alemanha produziu pelo menos duas escolas de construção de cravos no século XVIII, mas somente uma, a escola de Hamburgo, é representada por um número apreciável de exemplares sobreviventes.

A escola de Hamburgo incluía um número substancial de construtores, dos quais os membros das famílias Hass e Fleischer são os mais notáveis. Os cravos da família Hass se destacam por sua complexidade. Dos instrumentos construídos por Gottfried Silbermann (1683-1753), do círculo dos relacionamentos de J.S.Bach, nenhum instrumento autenticamente atribuído a ele sobreviveu. (cf. *Harpsichord*, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, London, 1980)

“... Na época de Bach, para conseguir-se pelo menos duas gradações de som, clavicembali eram construídos com dois teclados, sendo um manual para forte, o outro para piano; outros recursos adicionais eram uma pedaleira, também provida de cordas, e um acoplamento de manuais através do qual o manual inferior poderia soar simultaneamente uma oitava acima. Foi para clavicembali deste tipo que as Variações Goldberg, o Concerto Italiano, e as assim chamadas sonatas para órgão de Bach foram escritos. De uma maneira geral, todas as obras para órgão podiam ser tocadas nestes instrumentos. ...” (SCHWEITZER, 1911, vol. 1, 201)

Apesar das peças do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725** não pressuporem a utilização de um cravo com as características descritas acima, o conhecimento da existência destes recursos extras e de sua utilização por J.S.Bach tem sua importância, pois representam uma preocupação em aumentar os recursos sonoros do instrumento, fato que deverá ser levado em consideração na elaboração da **dinâmica**, na execução de obras do compositor no piano moderno.

É interessante comentarmos que F. Couperin, C.P.E.Bach e Quantz, nos respectivos tratados, ignoram estes recursos adicionais e descrevem somente as características habituais dos cravos do século XVIII.

“...Este instrumento tem suas qualidades próprias assim como o violino tem as suas. Se no cravo o som não pode crescer e notas repetidas não ficam bem, tem outras vantagens como precisão, clareza, brilho... devemos fazer uso ocasional das partes rápidas das Sonatas e evitar as peças lentas... entre as peças das Sonatas algumas se



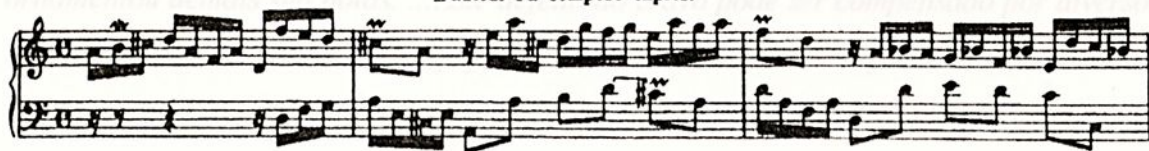
dão bem no cravo, como aquelas onde o baixo e a voz superior movimentam-se constantemente.” (F.COUPERIN, 1716, 22)

Fig. 11

ALLEMANDE

Légerment.

L'auteur l'a composé exprés.



(F.Couperin- L'Art de toucher Le Clavecin, Paris, 1717- Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1933/1961, 23.)

Comparando este exemplo com o N° 7, *Menuet*, BWV Anh. 116 do *Klavierbüchlein*/1725, observamos a mesma alternância de movimentação entre voz superior e baixo, que certamente o qualifica como uma peça escrita para o cravo.

Fig. 12

N° 7, *Menuet*, BWV Anh. 116, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet



“Para concluir com algumas observações gerais à respeito de se tocar cravo; ...não devemos nos esquecer do estilo que lhe é apropriado. As passagens rápidas e os arpejos estão sempre à mão; peças luteas e sincopadas são preferíveis àquelas com notas sustentadas ou notas muito graves. ...” (F.COUPERIN, 1716, 33)



“No cravo não há a possibilidade de se sustentar o som por muito tempo, ou de fazê-lo crescer ou decrescer, o que se chama com razão exprimir pictoricamente a sombra e a luz. É por isso que não é fácil tocar de uma maneira constante um Adagio em nosso instrumento, sem que ele pareça muito uniforme ou muito vazio, por não se tê-lo preenchido suficientemente, e sem que ele se torne indistinto e ridículo porque se ornamentou demais sua notas. ...Este defeito do cravo pode ser compensado por diversos expedientes, como os acordes arpejados; além disso o ouvido suporta mais movimento sobre um teclado que em outros instrumentos. ...” (C.P.E.Bach, 1753, Capítulo III, parágrafo 7)

Observamos no N° 26, BWV 988/1, do **Klavierbüchlein/1725**, além de um acompanhamento de acordes arpejados na mão esquerda, o preenchimento da linha melódica, o que demonstra a preocupação de incluir nos volumes de 1722 e 1725 peças que apresentem os mais diversos problemas de execução, cultivando desta forma procedimentos a tomar, frente às mais diversas exigências, com relação à variedade de tipos de instrumentos de teclado em uso na época.

Fig. 13

N° 26, BWV 988/1, do **Klavierbüchlein/1725**



“...Mas todos estes ornamentos têm que ser tocados de maneira arredondada e de forma que pareça ouvirem-se as notas simples. É necessário aí uma liberdade que exclui o toque servil e mecânico. Deve-se tocar com a alma, e não como um pássaro bem treinado. ...” (C.P.E.Bach, 1753, Capítulo III, parágrafo 7)

Este comentário nos leva a pensar que talvez o mais importante seja **como se toca** e não em **qual instrumento**.

“Especialmente no cravo de um manual, o volume de som não pode ser aumentado ou diminuído tão bem como no fortepiano, onde as teclas não são pinçadas mas percutidas por martelos. De qualquer forma a maneira de se tocar é muito importante no cravo.” (QUANTZ, 1752, Capítulo XVII, Seção VI, parágrafo 9)

Wanda Landowska descreve esta “*maneira de se tocar*”:

“No cravo, toque e fraseado são de importância fundamental para valorizar a vida e eloquência da escrita contrapontística. Um dos maiores erros é a crença que é impossível modificar o som do cravo somente através do toque, sem ajuda de registros.

O legato absoluto era indispensável a um toque perfeito. Os contemporâneos de Chambonnières e Couperin sempre se referiam a isto quando elogiavam estes dois mestres incomparáveis do cravo. ...Em contraste a este legato, o cravista habilidoso tinha à sua disposição uma rica paleta de cores, que podiam ser obtidas somente através de um toque refinado e variado. Staccato, pesado e leve, loured, portamento, martellato, espressivo, brilhante, susurrante e estrepitoso- todos estes emergem de suas mãos habilidosas, seus dez dedos multiplicados então ad infinitum. Naquela época, somente quem havia dominado a arte do toque e da registração era considerado talentoso.” (LANDOWSKA, 1954, 5)

“Num cravo com um teclado, passagens marcadas Piano podem ser produzidas por um toque moderado e diminuindo-se o número de vozes; as marcadas Mezzo Forte dobrando-se o baixo em oitavas; as marcadas Forte, da mesma maneira e também introduzindo-se na mão esquerda algumas consonâncias que pertençam ao acorde; aquelas marcadas Fortissimo por arpejamento rápido dos acordes, de baixo para cima, pelo mesmo dobramento das oitavas e consonâncias na mão esquerda e por um toque mais potente e veemente. Num cravo com dois teclados tem-se a vantagem adicional de usar-se o teclado superior para o Pianissimo. (QUANTZ, 1752, Capítulo XVII, Seção VI, parágrafo 17)



Numa execução no cravo, os seguintes procedimentos podem ser observados (que podem ser justificados pelas orientações de Quantz e C.P.E.Bach, citadas acima):

- Variação de cor e volume sonoro através da alternância de manuais.

No N° 22, *Musette*, *BWV Anh. 126*, do *Klavierbüchlein/1725*, podemos sugerir a seguinte execução da primeira seção:

- mão esquerda: tocada no manual inferior;
- mão direita: tocada no manual inferior;
- mão direita, na segunda vez: compassos 1 e 2, 5 e 6, tocados no manual superior (**piano**); compassos 3 e 4, 7 e 8, tocados no manual inferior (**forte**).

Fig. 14

N° 22, *Musette*, *BWV Anh. 126*, do *Klavierbüchlein/1725*



-Adensamento da textura sonora através da adição de notas.

No N° 4, *Menuet*, *BWV Anh. 114* do *Klavierbüchlein/1725*, podemos sugerir o seguinte procedimento na primeira seção:

- mão esquerda: na primeira vez tocada como escrita; mas na segunda podemos adicionar consonâncias às notas do baixo, formando acordes.

Nº 4, *Menuet*, BWV Anh. 114, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet



- Variedade na execução através da ornamentação da voz superior na segunda vez.

No Nº 21, *Menuet fait par Mons. Böhm*, do *Klavierbüchlein*/1725, podemos sugerir a seguinte execução:

- mão direita na primeira vez tocada como escrita, mas na segunda, ornamentada. As terças melódicas podem ser preenchidas com apojeturas curtas, procedimento característico da ornamentação do período.

Fig. 16

Nº 21, *Menuet fait par Mons. Böhm*, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet fait par Mons. Böhm



IL.3- O FORTEPIANO

A visita de J.S.Bach a Frederico O Grande (em 7 e 8 de maio de 1747), além do episódio relatado por Agricola (*vide Capítulo II*, pág. 32) completa a evidência histórica existente em relação ao compositor e o fortepiano.

"Notícia no Spenersche Zeitung. Berlim, 11 de Maio de 1747"

"...Sua Majestade foi informada que o Capellmeister Bach tinha chegado a Potsdam e estava esperando na antecâmara a benevolente permissão de Sua Majestade para ouvir a música. Sua Augusta Pessoa imediatamente ordenou que Bach fosse admitido e foi, à sua entrada, ao assim chamado forte e piano, condescendendo também tocar, pessoalmente e sem nenhuma preparação, um tema para ser elaborado pelo Capellmeister Bach numa fuga. Isto foi tão bem realizado pelo acima mencionado Capellmeister que não somente Sua Majestade teve prazer em demonstrar sua satisfação naquela hora, mas também todos os presentes ficaram admirados. ..." (The Bach Reader, 1966, 176)

Os instrumentos de teclado do século XVIII como o **clavicórdio**, **cravo** e **fortepiano**, possuíam uma sonoridade mais clara e transparente (mas também mais leve e com menor volume sonoro) que os instrumentos que os sucederam. Regulados apropriadamente possuem uma ação leve, mas muito eficiente, que combinada com um ataque e liberação bem definidos em cada nota, dá ao executante um controle preciso sobre a articulação e ornamentação. Além disto, nestes instrumentos, sons individuais necessitam de mais tempo para atingir a ressonância máxima do que no piano moderno, mas também desaparecem muito mais rapidamente. Este fato tem importantes implicações, por exemplo, no que diz respeito ao andamento de uma peça.

Podemos então concluir que de uma certa forma todos os instrumentos de teclado antigos falam uma linguagem comum, permitindo uma abordagem semelhante no que diz respeito à articulação, ornamentação, dedilhado e outros aspectos de técnica instrumental e estilo. (*cf.* SCHULENBERG, 1992, 10-11)



II.3.1- COMENTÁRIOS DE ALGUNS AUTORES DA ÉPOCA SOBRE O FORTEPIANO

"...O fortepiano, mais recente, quando é resistente e bem construído, tem muitas vantagens, ainda que sua utilização exija um estudo especial, o que não ocorre sem dificuldade...." (C.P.E.Bach, 1753, Introdução, parágrafo 11)

O "*estudo especial*" recomendado por C.P.E.Bach não deixa de demonstrar alguma diferença de linguagem entre **fortepiano**, **cravo** e **clavicórdio**.

Quando descreve as possibilidades de dinâmica dos instrumentos de teclado, Quantz faz o seguinte comentário à respeito do fortepiano:

"...Mas num Fortepiano o que é desejado pode ser conseguido com a maior conveniência..." (QUANTZ, Capítulo XVII, Seção VI, parágrafo 17)

Destas observações podemos concluir que, na época, o fortepiano era um instrumento recentemente introduzido, uma novidade em relação aos instrumentos de teclado tradicionais.

Para os tratadistas citados acima a diferença essencial entre o instrumento novo e os tradicionais relaciona-se com as maiores possibilidades de exploração da **dinâmica** num fortepiano.

Uma **dinâmica mais sofisticada** é uma preocupação constante dos compositores do **estilo galante**, onde a **homofonia substitui a elaboração contrapontística** que dominava as composições do **final do período barroco** e as **linhas melódicas são mais simples**, características que exigem em contrapartida uma **dinâmica mais flexível**.

CAPÍTULO III

A EXECUÇÃO DE OBRAS DE J.S.BACH NO

PIANO MODERNO





CAPÍTULO III

A EXECUÇÃO DE OBRAS DE J.S.BACH NO

PIANO MODERNO

CAPÍTULO III

A EXECUÇÃO DAS OBRAS DE J.S.BACH NO PIANO MODERNO

A maioria dos problemas inerentes à execução de obras para teclado de J.S.Bach no **piano moderno** relacionam-se mais com a falta de informação a respeito da *performance practice* da época do compositor e da obra em questão do que com as características do instrumento em si.

Torna-se então necessário, antes de discutirmos as possibilidades e limitações do piano moderno em relação à execução de obras de J.S.Bach, analisarmos:

1- O esquecimento em que caíram as obras de J.S.Bach na segunda metade do século XVIII, sua subsequente **redescoberta** numa época onde o cravo e o clavicórdio foram substituídos pelo fortepiano e seu desenvolvimento, como resultado das necessidades dos novos estilos musicais.

2- As edições de obras para teclado de J.S.Bach.

3- A execução de obras para teclado de J.S.Bach no piano moderno.

III.1- ESQUECIMENTO E REDESCOBERTA DA OBRA DE J.S.BACH

“Bach e suas obras encontraram um destino peculiar nas mãos da posteridade. Foram bem reconhecidos na sua época; praticamente esquecidos pela geração seguinte; redescobertos e revividos; e finalmente lhes foi conferida uma eminência bem maior que o reconhecimento que originalmente alcançaram. ...” (The Bach Reader, 1966, 358)

Toda a obra de J.S.Bach é determinada pelos ideais do final do período barroco, ideais que haviam guiado sem ruptura o desenvolvimento musical desde o início de século XVII. Enquanto ele estava trabalhando, uma **nova tendência**, fortemente oposta a estes ideais sedimentou-se: **os compositores abandonaram o contraponto para cultivar um tipo popular de melodia dentro de uma moldura elegante**. O processo de simplificação ocorreu mais significativamente na ópera. Na música de G.B.Pergolesi (1710-1736), que morreu quatorze anos antes de J.S.Bach, o novo estilo floresceu. J.S.Bach nunca abandonou nenhum de seus conceitos, e enquanto foi em frente, compondo obras como as



Goldberg-Variationen, BWV 988, o embasamento para o entendimento de sua arte desapareceu. Alguns anos depois da morte de Johann Sebastian o nome Bach indicava, na Alemanha, Carl Philipp Emanuel e na Inglaterra, Johann Christian. (cf. The Bach Reader, 1966, 358-359)

Esta forte mudança no estilo musical é um fator de grande importância como determinante dos rumos que a interpretação da obra de J.S.Bach tomará no século XIX, com conseqüências que chegam até nossos dias: Beethoven e C. Czerny (1791-1857), por exemplo, não puderam basear-se numa tradição que os remetesse à época de J.S.Bach e tiveram que inventar sua própria maneira de interpretação das obras do compositor.

Durante uma visita a Leipzig em 1789, Mozart foi confrontado com algumas obras vocais de J.S.Bach. F. Rochlitz (1769-1842), uma testemunha ocular, recordou:

"...o coro surpreendeu Mozart com a execução do moteto para coro duplo Singet dem Herrn ein neues Lied, de Sebastian Bach. Mozart conhecia este mestre mais por ouvir dizer que pelas suas obras, que haviam se tornado uma raridade; ...Mozart sentou-se, surpreso; mais alguns compassos e ele gritou: "O que é isto?... Bem, existe alguma coisa da qual podemos aprender!". Ele requisitou uma cópia... ." (The Bach Reader, 1966, 359)

Numa carta para sua irmã Mozart escreveu:

"...O Barão van Swieten, a quem eu visito todo domingo, tem me deixado levar para casa todas as obras de Haendel e Sebastian Bach, depois de tocá-las para ele. ..." (The Bach Reader, 1966, 360)

Um ano depois, em 1783, um novo gênio foi introduzido no mundo musical da época, como nos revela C.G.Neefe (1748-1798) :

*"...Beethoven... tem um talento que promete muito. Ele toca **clavier** com muita fluência e vigor... e toca a maior parte do **Clavier Bem Temperado** de Sebastian Bach. ..." (The Bach Reader, 1966, 361)*

Na concepção de música de Beethoven, a **dinâmica** ocupa um lugar primordial e muito provavelmente ele tocava as obras de J.S.Bach com **crescendi** e **diminuendi** da mesma intensidade que fazia nas suas próprias obras. Beethoven provavelmente apresentava o **Das wohltemperierte Klavier** deliberadamente dramatizado.



A edição de Czerny desta obra contém a seguinte explicação:

“Indicamos o andamento e estilo (1) a partir de uma consideração de caráter inconfundível de cada movimento; (2) de uma vívida lembrança da maneira pela qual ouvimos várias das fugas tocadas pelo grande Beethoven:” (BACH, J.S.- **Das wohltemperierte Klavier, I. Herausgegeben von Carl Czerny, Vorwort.**)

Sem dúvida alguma a execução de Beethoven seria interessante em qualquer época, mas tentar incorporá-la numa edição de obras de J.S.Bach, além de ignorar a *performance practice* do próprio compositor (uma concepção de interpretação que não existia na época de Czerny) provavelmente também não reproduz o que Beethoven fazia, pelas próprias limitações da grafia musical, entre outros agravantes. Neste caso temos então um texto que não é nem de J.S.Bach, nem de Beethoven e nem de Czerny!

“... Uma carta de Mendelssohn de 14 de Novembro de 1840, onde descreve para sua irmã Fanny sua maneira de executar os arpejos na Fantasia Cromática, caracteriza seu entendimento de Bach. Na voz superior ele acentua e sustenta uma nota melódica. ...” (SCHWEITZER, 1911, vol. 1, 245-246)

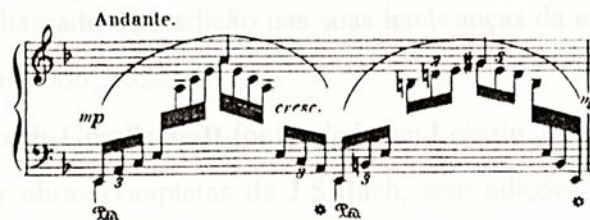
Hans von Bülow, na sua edição da **Chromatische Fantasie und Fuge, BWV 903**, incorpora ao texto de J.S.Bach este procedimento de Mendelssohn, como fez Czerny em relação a Beethoven, fatos que nos indicam um dos caminhos que a publicação de obras do compositor trilhou.

Fig. 17

BACH, J.S.- **Cromatische Fantasie und Fuge, BWV 903**



(BACH, J.S.- **Fantasiën, Präludien und Fugen (Urtext)**. G.Henle Verlag, München, 1970, 7.)



(BACH, J.S.- **Fantasia cromatica e Fuga**. Edited by Hans von Bülow. G. Schirmer, Inc. New York, 7.)

As informações contidas nesta seção demonstram que a obra para teclado de J.S.Bach, depois de negligenciada pela geração que o sucedeu, foi revivida dentro da linguagem dos **estilos musicais** que se sucederam e editada de acordo com a **performance practice** do século XIX.

Ainda que os esforços para uma publicação do texto original de J.S.Bach tenham se iniciado já por volta de 1850, e a redescoberta dos instrumentos antigos tenha ocorrido no final do século XIX, até hoje perduram edições e atitudes, em relação à execução e ensino de obras de J.S.Bach, decorrentes da tradição iniciada no final do século XVIII.

III.2- EDIÇÕES DE OBRAS PARA TECLADO DE J.S.BACH

Publicações das obras para teclado de J.S.Bach começaram a aparecer em 1801, quando o **Das wohltemperierte Klavier, BWV 846-893** foi simultaneamente publicado em Zurique, Bonn e Leipzig. Estas publicações simplesmente reproduziam o texto original do compositor (autógrafo ou cópia), apesar de muitas vezes incorretamente.

Em 1821 foi publicada uma edição da **Chromatische Fantasie und Fuge, BWV 903**, provida por F.C. Griepenkerl (1782-1849) com indicações para sua interpretação. As anotações nesta edição eram modestas, mas o fato de uma obra de J.S.Bach ser publicada **editada**, teve grandes repercussões.

Na década de 1830 C.F.Peters deu início em Leipzig a uma publicação da obra completa para teclado de J.S.Bach.

De acordo com os editores esta edição era enriquecida pela adição de dedilhado onde necessário, indicações de expressão, estilo e andamento de cada peça, de acordo com o metrônomo de Maelzel. Czerny editou o 1º volume, que continha o **Das wohltemperierte Klavier, BWV 846-893**. Como comentado anteriormente, o próprio Czerny declarou ter baseado esta edição nas suas lembranças da execução de Beethoven. (cf. The Bach Reader, 1966, 362-363)

Em 1850 a **Bach-Gesellschaft** foi fundada em Leipzig. O objetivo desta Sociedade era a publicação das obras completas de J.S.Bach, sem adições editoriais. Esta edição,



completada em 1900, estabeleceu a base para um estudo mais abrangente da obra do compositor.

A edição da **Bach-Gesellschaft** foi uma das primeiras e mais bem sucedidas das obras completas de um compositor. Na maioria dos volumes publicados a **Bach-Gesellschaft** estabeleceu um alto nível de precisão e estudo, e tornou-se a base para a maioria das edições subsequentes de obras de J.S.Bach na primeira metade do século XX. (cf. The Bach Reader, 1966, 373)

A **Neue-Bach Ausgabe** (em andamento desde 1950), editada pelo **Johann-Sebastian-Bach-Institut**, Göttingen e pelo **Bach-Archiv**, Leipzig e publicada por **Bärenreiter-Verlag**, Kassel, representa os resultados da pesquisa mais atualizada sobre J.S.Bach e seus textos são em geral superiores aos da **Bach-Gesellschaft**, especialmente nas obras para teclado. (cf. SCHULENBERG, 1992, 6)

A única publicação que apresenta o **Clavier-Büchlein/1722** completo é a da **Neue-Bach Ausgabe**. A **Bach-Gesellschaft** publicou somente os N^{os} 6, 7, 8 e 11 do volume. Em volumes dedicados a obras para teclado de J.S.Bach, de várias editoras, nacionais e estrangeiras, podemos encontrar alguma versão de números que compõem o volume de 1722.

A edição da **Bach-Gesellschaft**, da **Neue-Bach Ausgabe** e da **Bärenreiter-Verlag** são as únicas que trazem o **Klavierbüchlein/1725** completo. Nas demais publicações, nacionais e estrangeiras do volume de 1725, ele está incompleto.

A partir dos procedimentos editoriais de Czerny, que incorpora ao texto de J.S.Bach a *performance practice* da época em que a edição foi realizada, e dos procedimentos da **Bach-Gesellschaft**, que preocupa-se em publicar um texto o mais fiel possível às intenções do compositor, podemos organizar as publicações mais significativas das peças que compõem o **Clavier-Büchlein/1722** e o **Klavierbüchlein/1725**, sejam elas na versão original, como integram os volumes de 1722 e 1725, ou outras versões, encontradas em volumes dedicados a obras de J.S.Bach, no que diz respeito à fidelidade ao texto original, importância histórica e utilização nas escolas de música brasileiras.

A) Versão original de 1722 nenhuma publicação encontrada



Clavier-Büchlein/1722

I

Dentro dos princípios da **Bach-Gesellschaft**

A) Versão original de 1722

1-**Neue-Ausgabe Sämtlicher Werke**- Serie V: *Klavier und Lautenwerke, Band 4: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/ 1722 und 1725*. Bärenreiter, Kassel, 1957. Integral.

2-**Bach-Gesellschaft**- Vol. XLIII₂, *Die Notenbücher der Anna Magdalena Bach/1722 und 1725*. Leipzig, 1884. N^{os} 6, 7, 8 e 11.

B) Outras versões

1-**Bach-Gesellschaft**- Vol. XLV₁, *Französische Suiten*. Leipzig, 1895. Versão posterior dos N^{os} 1, 2, 3, 4 e 5.

2-**Bärenreiter-Verlag**- BA 5166: *Die sechs französischen Suiten, BWV 812-817*. Kassel, 1980. Versões posteriores dos N^{os} 1, 2, 3, 4 e 5.

3-**Bärenreiter-Verlag**- BA 5163: *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Kassel, 1979. Versão anterior do N^o 11.

4-**G.Henle-Verlag**- *Französischen Suiten, BWV 812-817*. München-Duisburg, 1956. Versão posterior dos N^{os} 1, 2, 3, 4 e 5.

5-**G.Henle-Verlag**- *Suiten, Sonaten, Capricios und Variationen*. München-Duisburg, 1975. Versão anterior do N^o 11 (fonte: *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*).

6-**C.F.Peters**- EP 4594, *Urtext-Ausgabe*, vol. V: *Französischen Suiten, BWV 812-817*. Frankfurt, 1951. Versão posterior dos N^{os} 1, 2, 3, 4 e 5.

II

Dentro dos princípios de Czerny

A) Versão original de 1722: nenhuma publicação encontrada.



B) Outras versões

1-C.F.Peters- EP 202: **Czerny-Ausgabe**, Vol. V: **Französische Suiten**, *BWV* 812-817. Leipzig. Versão posterior dos N^{os} 1, 2, 3, 4 e 5.

2-Ricordi Brasileira- Revisão de Bruno Mugellini: **Suites Francesas**. São Paulo, 1978. Versão posterior dos N^{os} 1, 2, 3, 4 e 5.

3-Ricordi Brasileira- Revisão de Bruno Mugellini: **23 Peças Fáceis**. São Paulo, 1946. Versão posterior da *Courante* do N^o 2 e dos N^{os} 9 e 10.

4-Irmãos Vitali- Revisão de Souza Lima: **Suites Francesas**. São Paulo, 1968. Versão posterior dos N^{os} 1, 2, 3, 4 e 5.

Klavierbüchlein/1725

Dentro dos princípios da **Bach-Gesellschaft**

A) Versão original de 1725

1-Bach-Gesellschaft- Vol. XLIII₂, **Die Notenbücher der Anna Magdalena Bach/1722 und 1725**. Leipzig, 1884. Integral.

2-Neue-Ausgabe Sämtlicher Werke- Serie V: *Klavier und Lautenwerke, Band 4, Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1722 und 1725*. Bärenreiter, Kassel, 1957. Integral.

3-Bärenreiter-Verlag- BA 5115: **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725. Praktisch-bibliophile Ausgabe**. Kassel, 1959. Integral.

4-Bärenreiter-Verlag- BA 5164: **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725**. Kassel, 1985. Não inclui N^{os} 1, 2, 30 e 31.

5-G.Henle-Verlag- **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725**. München, 1983. Não inclui N^{os} 1, 2, 30 e 31.

6-C.F.Peters- EP 4546, **Neue Ausgabe von Hermann Keller: Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725**. Frankfurt, 1949.

7-Ricordi Brasileira- **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach** (sem indicação de ano). Encarte integrante de **O Pequeno Livro de Anna Magdalena**, revisão

e dedilhado de Francisco Mignone. São Paulo, 1985. Inclui N^{os} 3-10, 14-19, 22-24, 27, 28 e 36, do volume de 1725.

B) Outras versões

1-**Neue-Ausgabe Sämtlicher Werke**- Serie V: *Klavier und Lautenwerke*, Band 4. **Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1722 und 1725**. Bärenreiter, Kassel, 1957. Versão anterior dos N^{os} 30 e 31, no **Clavier-Büchlein/1722**.

2-**Bärenreiter-Verlag**- BA 5166: **Die sechs französischen Suiten, BWV 812-817**. Kassel, 1980. Versões posteriores dos N^{os} 30 e 31.

3-**Bärenreiter-Verlag**- BA 5152: **Sechs Partiten, BWV 825-830**. Kassel, 1976. Versão posterior dos N^{os} 1 e 2.

4-**Bärenreiter-Verlag**- BA 5191: **Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869**. Kassel. Versão anterior do N^o 29.

5- **Bärenreiter-Verlag**- BA 5163: **Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach**. Kassel, 1979. Versão anterior dos N^{os} 11 e 29.

6-**G.Henle-Verlag**- **Sechs Partiten, BWV 825-830**. München-Duisburg, 1952. Versão posterior dos N^{os} 1 e 2.

7-**G.Henle-Verlag**- **Französische Suiten, BWV 812-817**. München-Duisburg, 1956. Versão posterior dos N^{os} 30 e 31.

8-**G.Henle-Verlag**- **Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869**. München-Duisburg, 1997. Versão anterior do N^o 29.

9-**C.F.Peters**- EP 4463a/b, **Urtext-Ausgabe**, vols. VIII e IX: **Partiten, BWV 825-830**. Frankfurt. Versão posterior dos N^{os} 1 e 2.

10-**C.F.Peters**- EP 4594, **Urtext-Ausgabe**, vol. V: **Französischen Suiten, BWV 812-817**. Frankfurt, 1951. Versão posterior dos N^{os} 30 e 31.

11-**C.F.Peters**- EP 4691a, **Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869**. Frankfurt, 1960. Versão anterior do N^o 29.

8-Irmãos Vitali- Revisão de Souza Lima: **Suites Francesas**. São Paulo, 1968. Versão posterior dos N^{os} 10 e 31.



II

Dentro dos princípios de Czerny

A) Versão original de 1725

1- **Irmãos Vitali**- Revisão de Moura Lacerda: **O Pequeno Livro de Anna Magdalena**, 20 peças fáceis. São Paulo, 1965. Inclui N^{os} 3-10, 14-19, 22-24, 27, 28 e 36.

2- **Ricordi Brasileira**- Revisão de Nino Rossi e Antonieta Rudge: **14 Peças Fáceis** do Livro de “**Anna Magdalena Bach**”. São Paulo, 1985. Inclui N^{os} 3-5, 7, 10, 14-16, 18, 19, 22, 23, 27 e 36.

3- **Ricordi Brasileira**- Revisão de Francisco Mignone: **O Pequeno Livro de Anna Magdalena**. Acompanha encarte com texto original. São Paulo, 1985. Inclui N^{os} 3-10, 14-19, 22-24, 27, 28, 36.

B) Outras versões

1- **C.F.Peters**- EP 1: **Czerny-Ausgabe**, vol. I: **Wohltemperiertes Klavier Bd. I**, BWV 846-869. Leipzig. Versão anterior do N^o 29.

2- **C.F.Peters**- EP 202: **Czerny-Ausgabe**, vol. V: **Französische Suiten**, BWV 812-817. Leipzig. Versão posterior dos N^{os} 30 e 31.

3- **C.F.Peters**- EP 205: **Czerny-Ausgabe**, vol. VIII: **Partiten Bd. I**, BWV 825-827. Leipzig. Versão posterior dos N^{os} 1 e 2.

4- **Ricordi Brasileira**- Revisão de Bruno Mugellini: **23 Peças Fáceis**. São Paulo, 1946. Versão posterior da *Courante* do N^o 31.

5- **Ricordi Brasileira**- Revisão de Bruno Mugellini: **Suites Francesas**. São Paulo, 1978. Versão posterior dos N^{os} 30 e 31.

6- **Ricordi Americana**- E. R. 553: Revisão de Bruno Mugellini: **4 Partitas-Obertura Francesa**. Buenos Aires, 1980. Versão posterior dos N^{os} 1 e 2.

7- **Musicália S/A. Cultura Musical**- Revisão de Bruno Mugellini: **O Cravo Bem Temperado 1ª Parte**. São Paulo, 1979. Versão anterior do N^o 29.

8- **Irmãos Vitali**- Revisão de Souza Lima: **Suites Francesas**. São Paulo, 1968. Versão posterior dos N^{os} 30 e 31.



Às publicações de C.F.Peters e G.Henle, denominadas *Urtext* pelo editor, podemos aplicar o seguinte comentário:

“...Para obras ainda não publicadas na Neue Bach-Ausgabe, executantes e estudantes freqüentemente têm que utilizar as assim chamadas edições Urtext, que não são particularmente recomendadas. Nunca será suficientemente enfatizado que uma edição que adiciona dedilhado ou indicações de dinâmica, articulação ou ornamentação, mesmo que seja de acordo com as mais recentes teorias sobre uma execução autêntica, não é um texto original (Urtext). (SCHULENBERG, 1992, 6)

Nestas indicações estão implícitas várias decisões de interpretação que se insinuam demasiadamente rápido na concepção do executante.

A consequência de se adicionar dedilhado ou indicações de interpretação ao texto será sempre a mesma: mesmo o músico que segue a última palavra a respeito de uma *performance practice* historicamente informada descobrirá que é impossível recriar a música de J.S.Bach diante de um texto ruim ou indicações de um revisor.

Em relação às publicações nacionais, o fato de todas elas seguirem os princípios editoriais de Czerny, desqualifica-as por completo como um texto fiel ao compositor ou mesmo à *performance practice* de sua época. Uma característica comum a todas elas é o fato de tornarem disponível, no final do século XX, práticas do século XIX, exauridas do conteúdo estético original.

No encarte que acompanha **O Pequeno Livro de Anna Magdalena** publicado pela **Ricordi Brasileira** (*vide Klavierbüchlein/1725*, I, A, item 7) não encontramos indicação da fonte. Comparando com o texto da C.F.Peters (*vide Klavierbüchlein/1725*, I, A, item 6), onde o revisor realiza os baixos numa grafia de tamanho reduzido, verificamos que o texto publicado pela **Ricordi Brasileira** é idêntico, como podemos observar na Fig. 18. Somente a fórmula de compasso está anotada de maneira diferente.



Fig. 18

Nº 3, *Menuet*, BWV Anhang 113, do *Klavierbüchlein*/1725

Texto da C.F.Peters



(BACH, J.S.- *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*/1725. *Neue Ausgabe von Hermann Keller*. Edition Peters, Leipzig, 1949, 1.)

Texto da Ricordi Brasileira



(BACH, J.S.- *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Ricordi Brasileira, São Paulo 1985, 1.)

III.3- A EXECUÇÃO DE OBRAS PARA TECLADO DE J.S.BACH NO PIANO

MODERNO

J.S.Bach era consciente das possibilidades do **cravo**, do **clavicórdio** e mesmo do **pianoforte**. Sabia aproveitá-las para enfatizar aspectos de qualquer peça, o que significa dizer que um bom executante sabe explorar da melhor maneira possível qualquer situação de execução.

O ponto central da discussão entre os grupos antagonistas, de **executantes em geral** e aqueles intitulados “**historicamente informados**”, é se a essência de uma obra pode ser transmitida somente com instrumentos de época e suas técnicas de execução originais. Primeiramente, deve ser dito que esta questão não tem uma resposta evidente, pois tal resposta depende do que consideramos a base de uma execução historicamente apropriada. Se for a busca quase arqueológica da recriação de um fenômeno acústico original, então obviamente instrumentos de época são indispensáveis; mas se for a comunicação eficaz da essência de uma obra para o ouvinte de hoje, a resposta não é tão

certa, pois acima de tudo uma execução musical deve ser musicalmente gratificante e a essência de qualquer mestre pode ser revelada somente em termos musicais.

A questão do timbre não deve ser submetida a um julgamento moral de certo ou errado, mas somente ao artístico de estar ou não em harmonia com o estilo e espírito da obra. Tal julgamento estaria em concordância com o ideal do século XVIII de uma execução desejada ser aquela que expressa os “**afetos**” inerentes à música e “**move as emoções**” respectivamente. (cf. NEUMANN, 1993, 8)

Desta forma, são os **elementos da interpretação (andamento, ritmo, dinâmica, articulação, fraseado e ornamentação)** que devem ser enfatizados e historicamente fundamentados.

Em princípio o piano moderno pode fazer quase tudo que o cravo ou clavicórdio fazem. Mas ornamentos que podem ser executados nitidamente e com facilidade no cravo soam mais pesados e requerem dedos mais fortes no piano. Acordes arpejados, tão freqüentemente usados na execução no cravo demandam do pianista um cuidadoso controle sobre cada nota. Um outro problema no piano é a grande ênfase dada pela batida do martelo no início de cada nota, o que continuamente atrai a atenção do ouvinte quando tocada, tornando mais difícil o acompanhamento de vozes individuais. Além disto, as vibrações das cordas nos pianos modernos são muito poderosas para quaisquer abafadores funcionarem eficientemente, o que causa uma certa indefinição e falta de clareza no timbre deste instrumento se o compararmos com o cravo para a execução de um determinado repertório.

Os maiores problemas na execução de obras para teclado de J.S.Bach no piano moderno ocorrem de hábitos inapropriados e condicionamento mental trazido de outros repertórios, principalmente do repertório romântico. (cf. SCHULENBERG, 1992. 12-13)

“Os efeitos mais bonitos e característicos do pianoforte... são aqueles de uma melodia e baixo, distantes um do outro, com o espaço intermediário preenchido por arpejos ou outras figurações mais ou menos indistintas, com a completa combinação de sons sustentada pela ação do pedal de sustentação até a próxima mudança de harmonia.” (DOLMETSCH, 1915, 430)



Numa peça de Chopin ou Liszt encontramos trechos onde a música foi concebida explorando esta característica, mas não particularmente em J.S.Bach.

Este tipo de pedalização *legato* e as consequências que provoca na concepção do fraseado e articulação, desencoraja os pianistas a introduzir na execução as pequenas interrupções tão bem exploradas pelos cravistas.

Uma execução **articulada e não pedalizada** no piano moderno não precisa ser seca ou percussiva, mas requer a colocação de um determinado apoio em cada nota e de muita atenção no ataque e liberação de notas, da mesma maneira que um bom cravista o faz. Este procedimento faz sentido musicalmente, por relacionar-se com a natureza intrínseca da música; não é o caso de imitar-se instrumentos limitados em relação à dinâmica: não existe nenhuma razão pela qual o pianista não possa explorar as possibilidades de seu instrumento e produzir acentos dinâmicos em apojeturas ou suspensões e aumentar e diminuir o volume sonoro para refletir a subida ou descida da linha melódica, ou intensificar o volume para intensificar a tensão e vice-versa. A impossibilidade de produzir estes efeitos no cravo não impediu C.P.E.BACH de escrever:

“No cravo não há possibilidade de se sustentar o som por muito tempo, ou de fazê-lo crescer e decrescer, o que se chama com razão exprimir pictoricamente a sombra e a luz. ...” (C.P.E.Bach, 1753, Capítulo III, parágrafo 7)

“...sonoridade não é o elemento mais importante. O próprio Bach adaptou suas obras para qualquer tipo de instrumentos, sem levar em consideração a sonoridade original. No final, não era o instrumento ou a voz que ele considerava importantes, mas o espírito que envolvia o executante ou cantor. ...” (BADURA-SKODA, 1993, 176)

CAPÍTULO IV

A TÉCNICA DE TECLADO DE J.S.BACH





CAPÍTULO IV

A TÉCNICA DE TECLADO DE J.S.BACH

CAPÍTULO IV

A TÉCNICA DE TECLADO DE J.S.BACH

Para termos uma idéia da técnica de teclado de J.S.Bach assim como da sua execução, seja ela no cravo, clavicórdio ou órgão, torna-se necessário recorrer aos comentários feitos por seus contemporâneos a este respeito.

J.A.Scheibe (1708-1766), na **Carta do exterior, de um Musikant competente** (14 de Maio de 1737) faz o seguinte comentário a respeito de J.S.Bach:

"...Finalmente, o Sr. ---- é o mais eminente dos Musikanten em ----. ... A sua habilidade nos assombra e é difícil imaginarmos como lhe é possível conseguir tamanha agilidade com seus dedos e pés nos cruzamentos, extensões e saltos extremos que maneja, não tocando uma única nota errada ou movimentando seu corpo com qualquer movimento violento." (The Bach Reader, 1966, 238)

Quantz descreve o procedimento adequado para uma correta produção do som no cravo:

"... cada dedo deve ferir a tecla com igual força e ênfase, e com peso apropriado; deve-se dar tempo suficiente às cordas para vibrarem livremente; os dedos não devem agir com lentidão, mas pelo contrário, através de um impulso rápido devem receber uma certa energia que tornará a vibração das cordas mais longa na duração, e sustentará o som por mais tempo. Desta forma remediar-se-á o mais possível a fraqueza natural do instrumento, que é a impossibilidade dos sons serem ligados uns aos outros, como em outros instrumentos. Articular um dedo com mais força que o outro é também muito importante. Isto pode acontecer quando se está acostumado a curvar para dentro alguns dedos esticando outros para frente, um hábito que causa não somente desigualdade na ação da execução, mas também obstrui a execução arredondada, distinta e adequada das passagens rápidas. ... Acostumar-se desde o início a curvar todos os dedos evita estes defeitos. Entretanto, em passagens rápidas, não se deve levantar os dedos imediatamente após atacarem as teclas, mas sim puxar as pontas dos dedos para trás, na direção de si próprio, até a parte frontal das teclas, até eles deslizarem para fora delas. Desta maneira, passagens rápidas são produzidas o mais



distintamente possível. Eu recorro aqui ao exemplo de um dos maiores executantes do teclado, que praticava e ensinava desta forma.” (QUANTZ, 1752, Capítulo XVII, Seção VI, parágrafo 18)

No **Index** de seu tratado, Quantz identifica como sendo J.S.Bach o executante a quem se refere:

“Bach, Johann Sebastian ... sua maneira de colocar os dedos sobre o teclado, 260; ...” (QUANTZ, 1752, **Index dos Assuntos Mais Importantes**, 396)

C.P.E.Bach também prescreve uma posição arredondada dos dedos sobre as teclas, justificando-a:

“Deve-se tocar com os dedos curvos e os nervos relaxados... . Quem toca com os dedos esticados e nervos rígidos, além da conseqüente inabilidade, sofre ainda um dano maior: devido a seu comprimento ele afasta demais os dedos do polegar, que deve sempre estar o mais perto possível da mão. ...” (C.P.E.Bach, 1753, Capítulo I, parágrafo 12)

Forkel, além de incluir as informações de Quantz e C.P.E.Bach citadas acima, complementa:

“De acordo com a maneira de Sebastian Bach colocar a mão sobre as teclas, os cinco dedos são curvados de forma que suas pontas formam uma linha reta ajustando-se assim às teclas que encontram-se numa superfície plana embaixo deles, de maneira que nenhum dedo precisa ser trazido mais para perto quando necessário, mas está sempre pronto sobre a tecla que precisar tocar. A conseqüência desta colocação de mão é:

- (1) Nenhum dedo cai sobre a tecla ou (como freqüentemente ocorre) é jogado sobre ela, mas precisa somente ser colocado sobre ela com um certo comando sobre a ação.*
- (2) Então, o impulso dado às teclas ou a quantidade de pressão é sempre igual, de maneira que o dedo não é elevado perpendicularmente da tecla, mas desliza para fora dela, puxando-se gradualmente sua ponta na direção da palma da mão.*
- (3) Na transição de uma tecla para outra, este deslizamento para fora faz com que a quantidade de força ou pressão com a qual o primeiro som foi mantido seja transferida com a maior rapidez para o próximo dedo, de forma que os dois sons não*



são nem separados nem misturados um com o outro.” (The Bach Reader, 1966, 307-308)

Provavelmente a explicação dada por Forkel que “nenhum dedo cai sobre a tecla,... nem é jogado sobre ela...” tem a ver com o fato de que na técnica do cravo, a **ação muscular a partir do antebraço** (componente essencial da técnica pianística) **não é desejada**.

A descrição de Forkel citada acima aproxima os mestres do século XVIII da justificativa dada por Cortot quando trata da técnica da igualdade, independência e mobilidade dos dedos:

“Já que o princípio técnico essencial estudado neste primeiro capítulo é a igualdade de toque, deve-se tomar cuidado, de acordo com as diferentes conformações de mão, de curvar os dedos de tal forma que cada um deles toque a tecla no mesmo nível. Isto é um *sine qua non* para a igualdade na propulsão dos martelos nas cordas, e conseqüentemente para a perfeição na relação de som entre notas tocadas em sucessão melódica.” (CORTOT, 1920, Capítulo I, 9)

C.P.E.Bach faz uma advertência importante:

“É óbvio que em saltos e extensões amplas o relaxamento dos nervos e a curvatura dos dedos não podem ser conservados. ... Principalmente as crianças ainda em crescimento devem ser habituadas a estenderem as mãos o mais possível nos casos necessários, evitando saltos para lá e para cá. ... Assim, estendendo a mão, elas aprenderão a achar as teclas com mais facilidade e segurança e a não tirar as mãos de sua posição correta, isto é, pairando horizontalmente sobre o teclado, pois nos saltos as mãos tendem a se inclinar para um lado ou para o outro.” (C.P.E.Bach, 1753, Capítulo I, parágrafo 14)

É interessante observarmos aqui que no desenvolvimento da **técnica pianística**, ocorrido no século XIX, a execução dos saltos pressupõe uma **movimentação lateral da mão** conforme a direção do salto: quando saltamos do polegar para o 5º dedo a mão, sempre aberta, se inclinará na direção do polegar; do 5º dedo para o polegar, na direção do 5º dedo. Um **impulso partindo do antebraço** jogará a mão, sempre aberta para não



perder a firmeza, na direção da nota a ser atingida. Entre as duas extremidades será formado então um semicírculo, resultado da ação da articulação do cotovelo de um lado para outro. A infinidade de saltos encontrada, por exemplo, na obra pianística de F. Liszt pode ser resolvida satisfatoriamente somente através deste procedimento, nunca por movimento horizontal, reto, de uma extremidade a outra, que seria muito lento por não fazer uso do impulso proporcionado pela articulação do cotovelo.

Na Fig. 19 (mão direita), a **posição arredondada dos dedos** pode ser mantida, mas na Fig. 20 (ambas as mãos), isto somente será possível tratando-se de uma mão grande, adulta, ou se uma mão infantil ou pequena tocar *staccato*, acompanhando a ação dos dedos com um movimento de rotação do pulso, o que possibilitará a manutenção desta posição arredondada. Nenhum dos autores citados acima, com exceção de Cortot no decorrer de seu tratado (já no século XX), menciona esta movimentação do pulso.

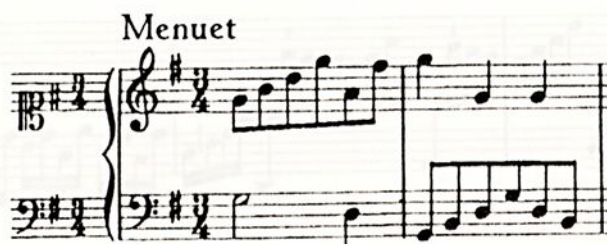
Fig. 19

Nº 7, *Menuet*, BWV Anh. 116, do *Klavierbüchlein*/1725



Fig. 20

Nº 7, *Menuet*, BWV Anh. 116, do *Klavierbüchlein*/1725



A posição **arredondada dos dedos** também é muito importante para uma execução eficiente dos **ornamentos**, já que aproxima os dedos uns dos outros, tornando possível uma execução mais **rápida e igual**.

Para encerrarmos esta seção convém alertarmos para o fato de que uma mão bem colocada, em qualquer tipo de instrumento de teclado, não é uma mão fixa, imóvel, procedimento que causaria tensão muscular na região do antebraço, impossibilitando a ação livre dos dedos. O impulso de que Quantz se refere pressupõe uma ação muscular a partir do antebraço, mesmo no cravo. É óbvio que o fato do mecanismo de ação do piano moderno oferecer uma resistência maior ao trabalho dos dedos do que o de um cravo, juntamente com as exigências específicas do repertório escrito para cada um deles, condicionará a extensão desta ação muscular. Mas nos dois tipos de teclado a ação dos dedos nunca deve ser somente vertical (somente abaixar e levantar de dedos), mas também lateral, ou seja, acompanhada de impulso lateral da mão, que tem sua origem no antebraço. De outra forma, como seria possível, mesmo ao próprio J.S.Bach, executar por exemplo a introdução da **Tocatta, BWV 913** ?

Fig. 21

Tocatta, BWV 913



(J.S.Bach- *Toccaten*, BWV 910-916. G.Henle Verlag, München, 1962, 6.)

IV.1- DEDILHADO

No que diz respeito à prática de dedilhado de J.S.Bach, as fontes principais são as peças onde ele próprio anotou o dedilhado e as informações a este respeito deixadas por seus contemporâneos.

J.M.Gesner (Reitor da *Thomaschule* em *Leipzig* de 1730 a 1734, quando então J.S.Bach foi seu subordinado como *Kantor* da *Thomaskirche* e *Thomaschule*, 1723-1750) nos deixou o seguinte comentário numa nota em latim na edição das *Institutiones Variæ* de Quintiliano, que editou em 1738:

“Para Marcus Fabius Quintilianus ...se, retornando do Hades, você pudesse ver Bach ... tocando nosso teclado ... com todos os dedos das duas mãos...” (The Bach Reader, 1966, 231)

Este comentário nos faz pensar numa utilização freqüente do polegar por J.S.Bach, uma introdução recente à técnica de teclado da época.

L.C.Mizler (1711-1788), um aluno de J.S.Bach, fundador da publicação *Lorenz Mizlers Musikalische Bibliothek* (um dos primeiros periódicos musicais), publicou, no último número a ser editado, Vol. IV, Parte I, 1754, um *obituário* de J.S.Bach, escrito por C.P.E.Bach e J.F.Agricola, onde encontramos a seguinte informação:

“...Todos os seus dedos eram igualmente ágeis, todos capazes da mais perfeita exatidão na execução. Ele criou para si próprio um sistema de dedilhado tão conveniente que não era difícil para ele vencer as maiores dificuldades com a maior facilidade. Antes dele os tecladistas mais famosos da Alemanha e de outros países pouco uso fizeram do polegar.” (The Bach Reader, 1966, 233)

“...Meu finado pai contou-me que na sua juventude ouviu grandes músicos que não usavam o polegar, a não ser quando necessário, em grandes extensões. Como ele viveu numa época em que pouco a pouco ia acontecendo uma modificação muito especial no gosto musical, foi obrigado a voltar-se para um uso dos dedos muito mais perfeito, especialmente do polegar, que, além de outras funções, é indispensável principalmente nas tonalidades difíceis...” (C.P.E.Bach, 1753, Capítulo I, parágrafo 7)



A “*modificação muito especial no gosto musical*” a que se refere C.P.E.Bach, com o conseqüente “*uso dos dedos muito mais perfeito*” tem a ver com o fato de ter sido durante a vida de J.S.Bach que o **temperamento desigual** dos instrumentos de teclado foi substituído pelo **temperamento igual**.

FORKEL esclarece:

“...quando ele estendeu o uso das tonalidades desviando-se parcialmente dos modos antigos da música sacra, que eram então muito comuns mesmo na música secular, misturando as escalas diatônica e cromática, e quando aprendeu a afinar seu instrumento de forma que pudesse ser tocado nas 24 tonalidades, foi obrigado, ao mesmo tempo, a desenvolver um outro tipo de dedilhado, melhor adaptado a seus novos métodos e, particularmente, a utilizar o polegar de uma maneira diferente daquela empregada até então. ...” (The Bach Reader, 1966, 309)

O N° 1, *Applicatio*, BWV 994, e N° 9, *Praeambulum*, BWV 930, do **Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach**, assim como o *Praeludium und Fughetta*, BWV 870^a (versão reduzida do *Praeludium und Fuga*, BWV 870, N° 1 do **Das wohltemperierte Klavier- II**) são as únicas peças onde J.S.Bach anotou dedilhado.

A análise destes dedilhados revela a utilização por J.S.Bach tanto do chamado “**dedilhado antigo**”: uso restrito do polegar e cruzamento do 2° dedo sobre o 3° ou do 3° sobre o 4° e vice-versa (Fig. 22), quanto do chamado “**dedilhado moderno**”: utilização freqüente do polegar em seqüências melódicas, como dedo multiplicador dos outros, nas escalas ou onde houver necessidade (Fig. 23).

Fig. 22

Applicatio, BWV 994



(BACH, J.S.- Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. *Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Bärenreiter, Kassel, 1979, 4.)

Fig. 23

Praeambulum, BWV 930



(BACH, J.S.- Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Bärenreiter, Kassel, 1979, 13.)

Dolmetsch condensa em acordes o *Praeambulum*, BWV 930, comentando que o dedilhado indicado por J.S.Bach é baseado na estrutura harmônica, ou seja, na medida do possível o mesmo dedilhado é utilizado em notas consecutivas, como se elas fossem tocadas juntas, como acordes. (cf. DOLMETSCH, 1915, 414)

Fig. 24

Praeambulum, BWV 930

A

Original de J.S.Bach

J. S. Bach



(BACH, J.S.- Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Bärenreiter, Kassel, 1979, 12.)

B

Condensação em acordes, por Dolmetsch



(DOLMETSCH, A.- The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. London, 1915. University of Washington Press, Seattle & London, 1969, 417.)

Dolmetsch complementa:

“Sendo as frases melódicas da música daquele período quase sempre desenvolvidas da harmonia (o reverso é uma exceção), freqüentemente acontece do mesmo dedilhado ser sugerido pela harmonia e pela frase: de qualquer forma, o valor prático deste princípio harmônico é muito grande. Aplica-se a uma grande quantidade da música não somente de Bach mas de seus contemporâneos e predecessores. É o dedilhado que normalmente ocorreria para pessoas como eles, habituadas a tocar a partir de um Baixo Cifrado.” (DOLMETSCH, 1915, 418)

Partindo deste princípio podemos sugerir, para exemplificar numa das peças selecionadas nesta pesquisa, o seguinte dedilhado:

Fig. 25

Nº 7, *Menuet*, BWV Anh. 116, do *Klavierbüchlein*/1725



"A partir dos princípios decorrentes destas escalas vemos que o polegar nunca toca os semitons; ..."

"...é melhor utilizar o polegar ou o dedo mínimo em um semitom, do que tocar grandes extensões sem usá-los..." (C.P.E.Bach, 1753, Capítulo I, parágrafos 61 e 80)

Apesar destes comentários de C.P.E.Bach, observamos claramente no *Praeambulum*, BWV 930, que o que condiciona J.S.Bach a utilizar um determinado dedilhado, colocando o polegar ou qualquer outro dedo nos semitons, é a movimentação melódica da frase. Este procedimento de J.S.Bach justifica utilizarmos, numa das peças selecionadas nesta pesquisa, o polegar numa tecla negra.

Fig. 26

Nº 36, *Menuet*, BWV Anh. 132, do *Klavierbüchlein*/1725



O dedilhado anotado por J.S.Bach no primeiro compasso (mão direita) da *Applicatio*, BWV 994, pressupõe a passagem de um dedo (3º) por cima de outro (4º).

Fig. 27

Applicatio, BWV 994

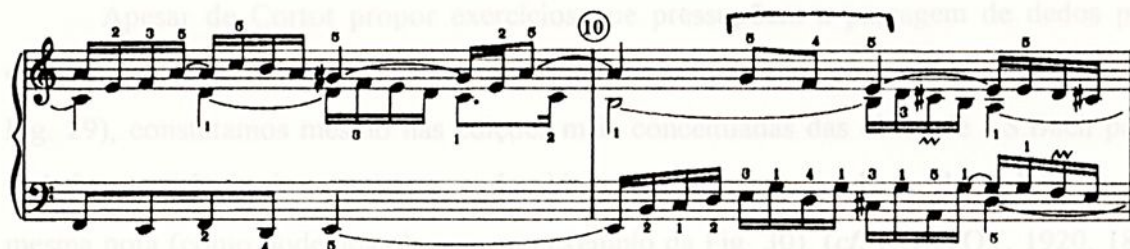


(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.* Bärenreiter, Kassel, 1979, 4.)

No *Praeludium*, BWV 870^a (Fig. 28), a indicação de J.S.Bach para o décimo compasso pressupõe a passagem de um dedo (5º) por baixo de outro (4º).

Fig. 28

Praeludium, BWV 870a



(BOXALL, M. & LINDLEY, M.- *Early Keyboard Fingerings*. Schott & Co. Ltd, London, 1982, 30.)

Na **prática** destes dedilhados torna-se necessário entendermos que pressupõem uma posição da mão formando um **ângulo com o teclado**, o que possibilita ao 3º dedo passar facilmente sobre o 4º (no caso da *Applicatio*, BWV 994), e ao 5º dedo passar por baixo do 4º (no caso do *Praeludium*, BWV 870a), e não uma **posição paralela ao teclado**, mais apropriada para passagens do polegar por baixo dos outros dedos.

“A mudança de dedos é o principal assunto no estudo do dedilhado. Com nossos cinco dedos só podemos tocar cinco notas seguidas; há dois meios fundamentais pelos quais podemos dispor confortavelmente de tantos dedos quanto necessários. Estes dois meios são: a passagem de um dedo por baixo de outro e a passagem de um dedo por cima de outro.

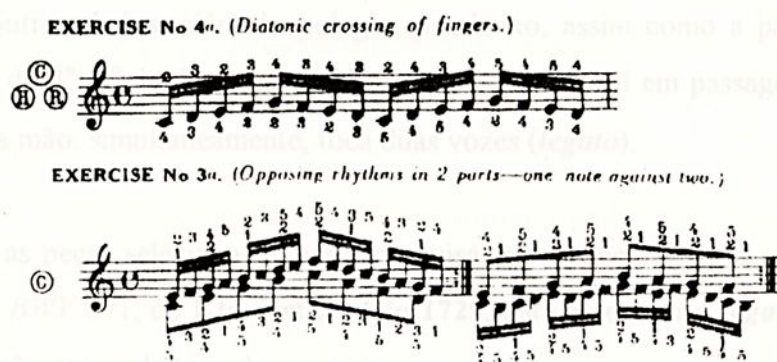
A natureza não dotou nenhum outro dedo, além do polegar, com a possibilidade de passar sob os outros; ...” (C.P.E.Bach, 1753, Capítulo I, parágrafos 25 e 26)

Apesar das afirmações de C.P.E.Bach, observando o dedilhado indicado por seu pai na Fig. 28 (mão direita, voz superior, segundo e terceiro tempos), podemos deduzir que pelo menos em **passagens polifônicas**, onde na mesma mão um dedo (neste caso o polegar) toca uma nota sustentada enquanto outros (neste caso 4º e 5º) tocam notas da voz que se movimenta, J.S.Bach praticava também a passagem de um dedo por baixo de outro, mesmo não sendo um deles o polegar. Provavelmente esta prática tinha o objetivo de assegurar o *legato* da voz onde ela é utilizada.

Com o desenvolvimento da técnica pianística, onde C.P.E.Bach ocupa um lugar de destaque, pela sistematização do uso do polegar nas escalas (passagem do polegar por baixo dos outros dedos ou passagem de dedos por cima do polegar), o dedilhado utilizado por J.S.Bach no exemplo da Fig. 28 foi quase que completamente abandonado.

Apesar de Cortot propor exercícios que pressupõem a passagem de dedos por cima ou por baixo de outros que não o polegar (como podemos observar nos exemplos da Fig. 29), constatamos mesmo nas edições mais conceituadas das obras de J.S.Bach para teclado, a ausência desta prática, tendo sido substituída pela mudança de dedos sobre a mesma nota (como podemos observar no exemplo da Fig. 30). (cf. CORTOT, 1920, 18 e 54-56)

Fig. 29



(CORTOT, A.- Rational Principles of Pianoforte Technique, Paris, 1920. Salabert, Paris, 1980, 18 e 54-56.)

Fig. 30

Praeludium, BWV 870



(BACH, J.S.- Das wohltemperierte Klavier. Zweiter Teil, Herausgegeben von Hermann Keller. C.F.Peters, Frankfurt, 1960, 4.)

Hermann Keller indica para a voz superior da mão direita no compasso 10 (2ª metade do 2º tempo), 3º dedo com substituição pelo 4º, para o *legato* não ser interrompido, tocando-se desta forma a nota seguinte com o 3º dedo (liberado pela substituição). No lugar desta **substituição de dedos**, muitas vezes incômoda, seria mais aconselhável utilizarmos a orientação de J.S.Bach, para a mesma passagem (na versão da Fig. 28), que pressupõe a passagem do 5º dedo por baixo de outro. Keller foi um pesquisador que dedicou-se ao estudo da *performance practice* da música para teclado de J.S.Bach; entretanto, **ignorou uma orientação do próprio compositor**, substituindo a prática do princípio da passagem por baixo pelo princípio da substituição de dedos.

Como podemos observar nos exemplos das Figs, 28 e 30, do ponto de vista da **técnica instrumental** (meios para realização de um objetivo musical), o princípio da passagem de outros dedos, além do polegar, por baixo, assim como a passagem do 2º dedo por cima do 3º, 3º do 4º ou 4º do 5º, é especialmente útil em passagens polifônicas onde uma única mão, simultaneamente, toca duas vozes (*legato*).

Dentre as peças selecionadas nesta pesquisa, este princípio pode ser utilizado no Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725, para assegurar o *legato* desejado no baixo, onde a mão esquerda toca duas vozes.

Fig. 31

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



Mesmo numa peça onde o *legato* não é essencial, o princípio da passagem por cima pode ser aplicado com vantagem, como por exemplo no trecho a duas vozes da mão

Klavierbüchlein/1725. *in tempo ou parte forte, restringido a 2/4 (agosto de 17 e de 18 de 1725) (cf. DOLMETSCH, 1915, 364-365)* Fig. 32

Fig. 32

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



De acordo com alguns pesquisadores da *performance practice* da música escrita antes de 1800, o assim chamado “**dedilhado antigo**”, utilizado por J.S.Bach na *Applicatio*, BWV 994, (Fig. 27), tem também seus efeitos sobre o **fraseado, articulação e ritmo** de um trecho musical.

“Antes do advento da técnica pianística, o fraseado e o dedilhado nos instrumentos de teclado eram inseparáveis. As únicas regras eram o uso dos “dedos bons” para “notas boas” e ordenar os dedos de forma a assegurar uma ligação fácil entre notas que a requeriam. O fraseado sugeria o dedilhado, que quando correto impossibilitava um fraseado ruim. ...” (DOLMETSCH, 1915, 364)

Por “**dedos bons**” entende-se os dedos mais fortes e ágeis; “**notas boas**” são as notas em tempo forte do compasso ou parte forte de tempo, desta forma ritmicamente valorizadas.

Os **virginalistas ingleses** consideravam o 1º, 3º e 5º como os melhores dedos. Na Fig. 33 podemos observar a utilização coerente do 3º dedo nas “**notas boas**”.

Fig. 33

GIBBONS, O. (1584-1625)- *Preludium*



(BOXALL, M. & LINDLEY, M.- **Early Keyboard Fingerings** Schott & Co.LTD. London, 1982, 12)

Dolmetsch demonstra os efeitos dos dois sistemas de dedilhado na execução de um trecho:

- Utilizando-se o sistema italiano ou alemão:



De acordo com Dolmetsch neste sistema ocorrem acentos errados, pelo encurtamento instintivo da nota tocada pelo 4º dedo (para passarmos o 3º por cima dele) e da nota tocada pelo 2º dedo (para passarmos o 3º por cima dele). Provavelmente o efeito adaptava-se à música ou a música adaptava-se ao efeito.

- Utilizando-se o sistema inglês:



De acordo com Dolmetsch este sistema soa certo e verdadeiro, tanto para o **ritmo** quanto para o **fraseado**, e é mais próximo ao sistema de dedilhado harmônico analisado na Fig. 24.

Para concluir Babuz observa que o dedilhado antigo não pressupõe uma execução como a indicada por Djalmaclak (Figuras 34 e 35), onde a nota tónica pelo 4º dedo (para

Babitz comenta:

“...a técnica de dedo-sobre-dedo involuntariamente produzia uma pequena desigualdade no fraseado... . Na “*Applicatio*” que Bach escreveu para Friedemann encontramos um dedilhado no qual o fraseado desigual é curto-longo (desta forma CL e LC serão utilizados para designar respectivamente curto-longo e longo-curto. ...” (BABITZ, 1962, 124)

Fig. 36

Applicatio, BWV 994

Escrito



Executado



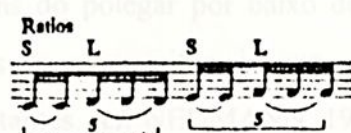
C L C L C L C L C L C L

(BABITZ, S.- On Using J.S.Bach's Keyboard Fingerings, *Music and Letters*, vol. 43, nº 2, 1962, 124.)

“ A proporção do S para o L variava constantemente de acordo com o executante, mas na maioria das vezes era aproximadamente de 2 para 3, como no exemplo abaixo:” (BABITZ, 1962, 124)

Fig. 37

Exemplo de Babitz



(S=curto; L= longo)

(BABITZ, S.- On Using J.S.Bach's Keyboard Fingerings, *Music and Letters*, vol. 43, nº 2, 1962, 124.)

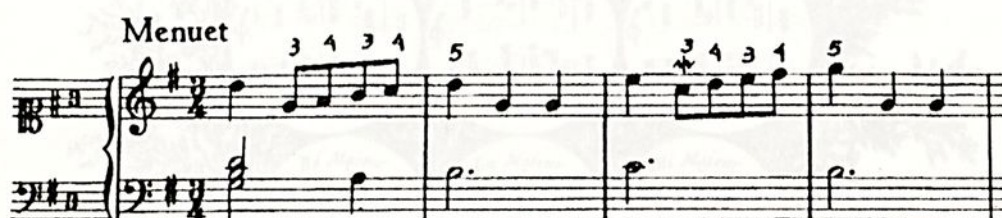
Para concluir Babitz observa que o dedilhado antigo não pressupõe uma execução como a indicada por Dolmetsch (Figuras 34 e 35), onde a nota tocada pelo 4º dedo (para

possibilitar o cruzamento do 3º dedo sobre ele) é destacada. De acordo com Babitz, o que deve ocorrer é uma alteração rítmica. (cf. BABITZ, 1962, 125)

No Nº 4, *Menuet*, *BWV Anh.* 114, do *Klavierbüchlein/1725*, encontramos uma seqüência melódica semelhante à da *Applicatio*, *BWV* 994, onde poderíamos utilizar o dedilhado indicado por J.S.Bach nesta última peça, como mostra a Fig. 38; o próximo passo seria decidirmos qual a orientação a seguir: a de Dolmetsch ou a de Babitz.

Fig. 38

Nº 4, *Menuet*, *BWV Anh.* 114, do *Klavierbüchlein/1725*



Julgo mais sensata a postura de Neumann, que descarta a possibilidade do dedilhado produzir desigualdade rítmica ou influenciar a articulação, especialmente no caso de instrumentos de teclado, justificando que desigualdade involuntária desta ordem, é resultado de um **defeito técnico**, ou melhor, no caso dos tecladistas, do não entendimento que uma passagem como a da *Applicatio*, *BWV* 994, pressupõe uma posição da mão formando um **ângulo com o teclado**, o que possibilita ao 3º dedo passar facilmente sobre o 4º (com a mais perfeita igualdade e *legato*), e não uma posição **paralela ao teclado**, mais apropriada para passagens do polegar por baixo dos outros dedos. Portanto, não pode ser prova das intenções do compositor, já que este tem o direito de presumir competência técnica dos executantes. (cf. NEUMANN, 1993, 253)



CAPÍTULO V

FORMA MUSICAL

CAPÍTULO V

FORMA MUSICAL

É costume considerar-se a **forma** como um esquema ou molde que pode ser preenchido por várias idéias. A forma musical entretanto, não pode ser vista como algo externo, divorciado da organização interna da música.

Estrutura e textura são funções dos elementos **melódicos, harmônicos e rítmicos**; estes, por sua vez assumem e exercem diferentes funções em estilos diferentes, mesmo que sua manifestação externa seja a mesma, por exemplo num prelúdio de J.S.Bach, Chopin ou Debussy.

A forma cobre as relações mútuas de todos estes elementos, não somente o esquema **externo**, mas também o princípio que governa a **organização interna** de uma composição específica.

Os compositores do início do período barroco estavam mais interessados em inovações **estilísticas** que **formais**. Formas da renascença, como o madrigal, moteto, **canzona** e dança persistiram na era barroca; temos então nesta fase a preponderância do **estilo** sobre a **forma**.

O princípio formal e estilístico que mais distingue a música da renascença do barroco precoce é a **descontinuidade**. O madrigal da renascença tinha coerência e continuidade musical em virtude da sua textura contrapontística. As monodias de G.Caccini (1550-1610) e J.Peri (1561-1633) eram completamente descontínuas e rapsódicas na melodia, harmonia e ritmo, o que determinava uma estrutura composta de várias seções, como reflexo de sua natureza afetiva.

Na música da fase intermediária do barroco podemos observar uma reação à descontinuidade da fase inicial. A forma tornou-se mais **unificada** externa e internamente; o número de seções diminuiu, da mesma forma que suas dimensões cresceram.

Experimentos com harmonia pré-tonal que caracterizam a fase inicial do período barroco foram suplantados pelo uso enfático de cadências simples que indicam uma sensação rudimentar de tonalidade. As formas **ternária** e **binária** somente se tornaram possíveis pelo suporte que receberam da harmonia.



A música do final do período barroco trouxe o reverso direto da situação que encontramos no início do período: preponderância da **forma** sobre o **estilo**, típico das fases tardias dos períodos da história da música. (cf. BUKOFZER, 1947, 350-354)

V.1- FORMA EXTERNA

A **forma externa** de todos os números do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725** selecionados nesta pesquisa enquadra-se nos esquemas **binário** ou **ternário**, com exceção do N° 29, *BWV* 846/1, do volume de 1725, que pode ser considerado como **forma livre**.

Na **forma binária** não existe um contraste marcado entre as seções: encontramos basicamente **tema e cadência**. O princípio básico é o contraste das tonalidades. A peça é escrita em duas seções, com a primeira iniciando-se na tonalidade da tônica e modulando para a dominante. A segunda seção inicia-se então na nova tonalidade e retorna à original.

Ocorrem duas cadências distintas, sendo a primeira na dominante e a segunda na tônica. Quando a peça inicia-se em tonalidade menor a primeira seção algumas vezes conclui na relativa maior e a segunda seção modula de volta à tonalidade original.

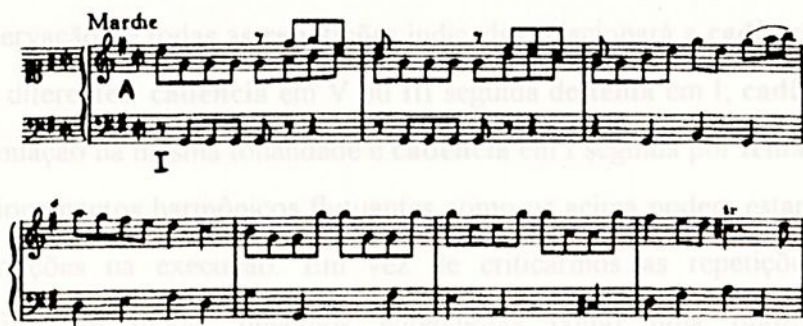
Podemos dizer que a primeira seção (**A**), unificada por uma tonalidade claramente estabelecida, pode ser justaposta a uma seção em outra tonalidade (**B**). (cf. SCHOLÉS, 1980, 370-371)

Fig. 39

Exemplos de esquemas binários

A) Em tonalidade maior

N° 18, *Marche* (Sol Maior), *BWV Anh.* 124, do **Klavierbüchlein/1725**





B) Em tonalidade menor

Nº 36, *Menuet* (ré menor), *BWV Anh. 132*, do *Klavierbüchlein*/1725



A observação de todas as **repetições** indicadas relacionará a **cadência** ao **tema** de três maneiras diferentes: **cadência** em V ou III seguida de **tema** em I; **cadência** em V ou III com continuação na mesma tonalidade e **cadência** em I seguida por **tema** em V ou III.

Relacionamentos harmônicos flutuantes como os acima podem estar refletidos em pequenas variações na execução. Em vez de criticarmos as repetições como uma convenção fora de moda, devemos entendê-las como uma oportunidade para

reexaminarmos o material musical. Os executantes da era barroca utilizavam-se das repetições para variar, por exemplo, a ornamentação. (CONE, 1968, 48)

A **forma ternária** é uma das formas mais comumente utilizadas para composições avulsas e de tamanho reduzido. Consiste de uma melodia de certa forma autônoma e completa, seguida de outra numa nova tonalidade (normalmente próxima da tonalidade da primeira) e a repetição da primeira.

As diferenças mais comuns entre as formas binária e ternária são: na binária a primeira seção leva à tonalidade na qual a segunda seção inicia-se, enquanto que na ternária conclui na própria tonalidade; na forma binária o material das duas seções é o mesmo, na ternária, pode ser diferente. Nas peças em forma ternária selecionadas nesta pesquisa, o material da segunda seção é semelhante ao da primeira, ou seja, não existe um grande contraste entre as duas seções.

Existe uma diferença de **estilo** entre as duas formas, sendo a binária comumente muito mais unificada que a ternária. (cf. SCHOLLES, 1980, 371)

Fig. 40

Exemplo de esquema ternário

Nº 22, *Musette* (Ré Maior), *BWV Anh. 126*, do *Klavierbüchlein*/1725

Musette

The musical score for 'Musette' (BWV Anh. 126) is presented in three systems. The first system, labeled 'A', shows the beginning of the piece in G major (one sharp). The second system, labeled 'B', shows a key change to D major (two sharps). The third system, labeled 'A' again, shows the return to the original key. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and dynamic markings like 'Piano' and 'Da Capo al Fine'. The piece concludes with a repeat sign and the instruction 'Da Capo al Fine'.

V.2- ORGANIZAÇÃO INTERNA

No final do período barroco, enquanto a **forma externa** seguia um **esquema fixo**, a **organização interna** de uma peça dependia de um **princípio formal bastante flexível**.

"...É melhor definido como "expansão contínua". Sendo um princípio formal e não um esquema, ajustava-se a infinitas variações no que diz respeito a padrões formais. ..." (BUKOFZER, 1947, 359)

Na sua manifestação mais consistente a **expansão contínua** produzia um movimento que elaborava um único motivo numa série ininterrupta de figuras rítmicas, correndo do começo ao fim sem rupturas, como podemos observar na Fig. 41.

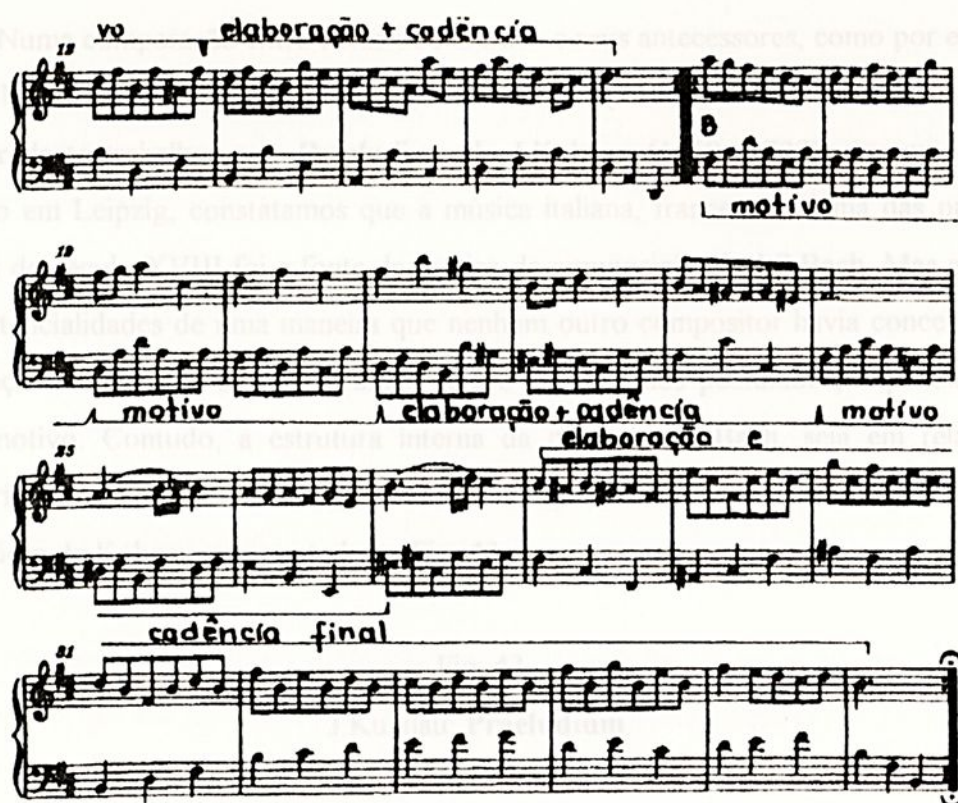
"A unidade de afeto que prevalecia na música do final do período barroco (e somente então), impedia um desenvolvimento psicológico que apresentasse um tema como uma nova entidade à maneira dramática; o motivo nunca perdia sua identidade no processo de expansão contínua..." (BUKOFZER, 1947, 362)

Esta unidade de afeto também é responsável pela regularidade da pulsação métrica que permeia a textura da música. Como resultado, um movimento de uma peça do período barroco é certamente composto num único e invariável andamento, com progressões harmônicas e elaborações do motivo ocorrendo dentro da mesma pulsação básica. (cf. BUKOFZER, 1947, 359)

Fig. 41

Nº 10, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722





O N° 29, *BWV 846/1*, do *Klavierbüchlein/1725*, exemplifica uma aplicação radical do conceito da **expansão contínua** de um único motivo, apresentado na primeira metade do primeiro compasso. Esta peça não segue nenhum esquema formal externo pré-estabelecido, sendo suas seções determinadas exclusivamente pelo desenvolvimento harmônico, como será demonstrado no Capítulo IX deste trabalho.

Fig. 42

Motivo do

N° 29, *BWV 846/1*, do *Klavierbüchlein/1725*



Numa comparação entre obras de J.S.Bach e seus antecessores, como por exemplo entre o N° 29, *BWV 846/1*, do **Klavierbüchlein/1725** (analisado de diferentes ângulos no decorrer deste trabalho) e o *Praeludium* de J.Kuhnau (1660- 1722), seu predecessor imediato em Leipzig, constatamos que a música italiana, francesa e alemã das primeiras décadas do século XVIII foi a fonte da prática de composição de J.S.Bach. Mas ele usou suas potencialidades de uma maneira que nenhum outro compositor havia concebido. As duas peças em questão são construídas dentro dos mesmos postulados, expandindo um único motivo. Contudo, a estrutura interna da peça de J.S.Bach, seja em relação às características do motivo ou à estrutura harmônica, é infinitamente mais complexa do que no prelúdio de Kuhnau, apresentado na Fig. 43.

Fig. 43

J.Kuhnau: *Praeludium*.



(H. Litolff's Verlag/C.F.Peters Nr. 5028, Frankfurt.)

Se compararmos por exemplo, a organização interna do N° 9, *Menuet*, *BWV 814* do **Clavier-Büchlein/1722** ou do N° 29, *BWV 846/1*, do **Klavierbüchlein/1725** (ambos composições de J.S.Bach) com peças anônimas do **Klavierbüchlein/1725** (algumas delas

atribuídas a C.P.E.Bach, J.A.Hasse e C. Petzold), verificamos uma submissão decrescente aos ideais do barroco tardio. Num primeiro momento, a insuperável habilidade técnica de J.S.Bach apresenta-se como sendo o fator responsável pela coerência, equilíbrio e complexidade harmônica no formato final da peça. No caso de C.Petzold e outros compositores anônimos do volume de 1725, podemos até considerá-los compositores menores. Tratando-se de C.P.E.Bach e J.Hasse, não podemos nos esquecer do fato destes compositores estarem muito mais abertos às influências do estilo galante, do qual se tornaram expoentes, abrindo caminho para o classicismo de Mozart ou Haydn. A suposta inferioridade de autores como C.P.E.Bach e J.Hasse em relação a J.S.Bach é na verdade um sintoma da simplificação do estilo musical, do barroco para o galante.

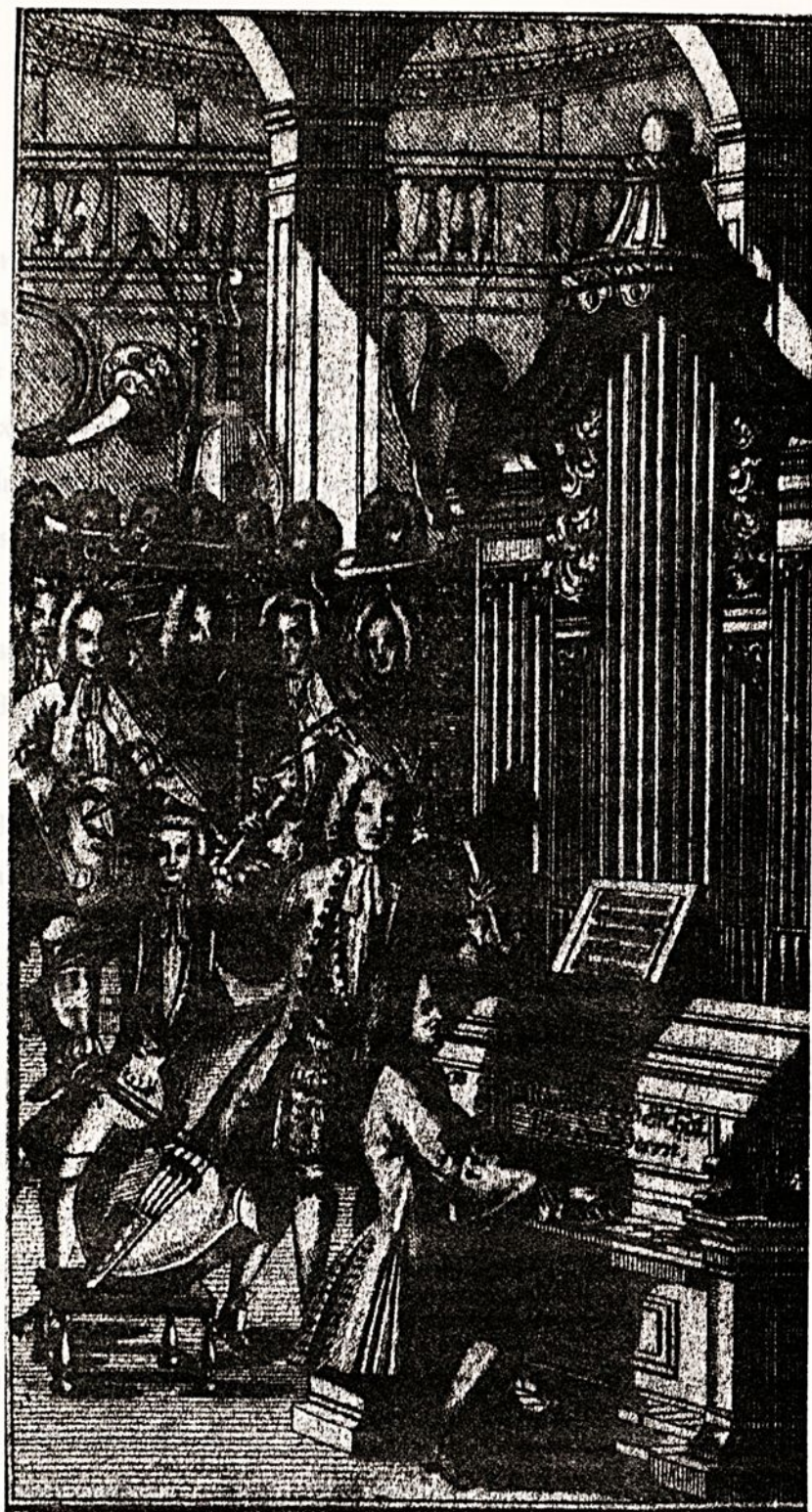
Não deixa então de ser verdadeira a conclusão de Palisca sobre J.S.Bach:

“...O que ele fez com os recursos herdados de seus predecessores foi um triunfo pessoal. Entretanto, para o período em geral, as obras da maturidade de Bach foram, assim como os oratórios de Handel, um pós-escrito. A música da metade do século XVIII teria seguido a mesma direção sem eles. O final do século dezoito e os séculos dezenove e vinte que não teriam sido os mesmos.” (PALISCA, 1968, 336)

CAPÍTULO VI

EXPRESSÃO





CAPÍTULO VI

EXPRESSÃO

CAPÍTULO VI

EXPRESSÃO

O movimento em direção à **secularização** da música ocorreu quando os compositores, cansados do contraponto impessoal da música religiosa, voltaram-se mais e mais para os temas profanos, procurando uma nova **concepção artística**, através da qual pudessem expressar suas próprias reações ao poema que musicavam e enfatizar o significado das palavras onde fosse desejável. Esta reação produziu uma arte na qual estes compositores, liberados das obrigações da música aprendida, procuraram inspiração em fontes nunca antes imaginadas.

O resultado das discussões de problemas relacionados à música, nos encontros na casa de G. Bardi (1534-1612) em Florença, tais como reviver a declamação da tragédia grega, levou à invenção de uma nova maneira de musicar palavras na qual o compositor pretendia regular as inflexões da voz do cantor de acordo com os princípios da **retórica**, um relacionamento que tem sua origem nos empenhos humanísticos da Renascença. (cf. HARDING, 1938, 85-88)

O princípio da retórica de atingir os ouvintes estimulando suas emoções e despertando suas “**paixões**” serviria de modelo para o compositor na **invenção** e **organização** de suas obras. Idéias análogas eram aplicadas à **execução**, tendo uma importante relação com **dinâmica**, **ritmo**, **articulação**, **fraseado** e **ornamentação**. Uma execução ideal era relacionada à realização eficiente de um discurso; as implicações para os elementos da execução eram repetidamente formuladas por autores da época. (cf. NEUMANN, 1993, 162)

Caccini (1550-1610) aponta direções para a interpretação, no que diz respeito à expressão e espírito da música:

“...sempre procurei, tanto nos madrigais quanto nas árias, imitar a idéia das palavras, procurando acordes mais ou menos afetuosos, de acordo com o que estas expressam...”

...a exclamação é o meio principal para mover o afeto (e a exclamação propriamente dita consiste em diminuir a intensidade da voz para intensificar o efeito)...



...eu chamo isto de maneira refinada de cantar, aquela que não se prende aos valores do compasso, muitas vezes diminuindo o valor das notas pela metade, de acordo com o sentido das palavras...

...a exclamação pode ser usada em toda música afetuosa... entretanto, na ... música para dançar, em vez destes afetos, deve-se usar somente a vivacidade do canto..." (Caccini, **Le nuove musiche**, 1601, em STRUNK, 1965, 20, 22, 23 e 31)

Nestas citações observamos que o **"mover o afeto"** determina a estrutura harmônica da música, a dinâmica e também provoca alterações rítmicas. A observação de Caccini em relação à música de dança, deve ser levada em consideração na interpretação de peças que apesar de escritas para serem somente tocadas, são inspiradas na dança.

Tratando especificamente de um idioma instrumental, G. Frescobaldi (1583-1643), faz recomendações semelhantes:

"...este tipo de execução, como nos madrigais modernos, não deve estar sujeita ao compasso. Apesar da dificuldade destes madrigais, tornarse-ão mais fáceis se tomarmos a pulsação algumas vezes mais lentamente, outras mais rapidamente ou até mesmo se a sustentarmos, dependendo do afeto ou sentido das palavras" (FRESCOBALDI, 1615)

Os ideais de Caccini ou Frescobaldi poderiam justificar a interpretação indicada na Fig. 44 do N° 29, *BWV 846/1*, do **Klavierbüchlein/1725**, numa execução no piano moderno ou mesmo no clavicórdio. Não se tratando de uma dança, podemos sugerir um **crescendo**, acompanhado de um **accelerando**, a partir do compasso 24, como forma de enfatizar a tensão que eventualmente levará à sétima diminuta do compasso 28.

Fig. 44

N° 29, *BWV 846/1*, do **Klavierbüchlein/1725**





Talvez a interpretação descrita acima seja melhor justificada por M. Praetorius (1571-1621) que vai além das indicações de Caccini, limitadas a uma ou outra palavra, implicando variações de dinâmica para frases completas:

"... aumentando a voz aqui, diminuindo-a lá, falando alternativamente com voz potente, suave, cheia e ressonante; o dever do musicista então não é simplesmente cantar, mas cantar com arte e beleza, de forma a excitar o coração dos ouvintes e mover suas emoções." (Praetorius, *Syntagma Musicum*, 1619, ap. NEUMANN, 1993, 6)

C.P.E.Bach faz as mesmas recomendações de Caccini, Frescobaldi e Praetorius, tanto no **conteúdo** (a representação do afeto) quanto na **forma**, ou seja, através dos **elementos da execução**.

"1- ...Tocar com emoção requer boas cabeças que se submetam a certas regras racionais para poder executar uma peça.

2- Mas em que consiste a boa execução? Em nada mais que a faculdade de, ao cantar ou tocar um instrumento, tornar o ouvido sensível a idéias musicais, de acordo com seu caráter e afeto próprios. ...

3- São elementos de uma boa execução: a força ou suavidade das notas, sua pressão, o resvalo, o legato, o staccato, o vibrato, o arpejar, o sustentar, o ritardando e o accelerando. ...

13-Um músico não provoca emoções se não estiver emocionado: é indispensável que ele se coloque em todos os afetos que quer evocar nos seus ouvintes... ." (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafos 1, 2, 3 e 13)

Destas afirmações concluímos que tanto na execução vocal quanto instrumental, as preocupações são as mesmas: representar (através dos elementos da execução) o **afeto** contido nas **idéias musicais** ou **motivos**, de forma a **sensibilizar** o ouvinte.

Em relação aos efeitos da **estrutura interna** de uma peça na execução, Quantz comenta:

“Indicarei agora algumas características específicas através das quais, tomadas em conjunto, pode-se na maioria das vezes, senão sempre, perceber o sentimento dominante numa peça, e como conseqüência como deveria ser executada, isto é, se deve ser terna, melancólica, carinhosa, alegre, audaz, séria, etc... . Isto pode ser determinado por (1) se a tonalidade da peça é maior ou menor. Geralmente uma tonalidade maior é utilizada para expressar o que é alegre, audaz, sério e sublime e uma tonalidade menor para a expressão do terno, melancólico e carinhoso. ...” (QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 16)

Na Fig. 45 temos o início de dois minuetos do volume de 1725. Mesmo em peças derivadas da dança, onde em primeiro lugar o caráter específico daquela dança deve ser observado, a utilização de uma tonalidade maior ou menor traz suas conseqüências. O primeiro minuetto, em **Sol Maior**, expressa o que é **alegre**. O segundo, em **ré menor**, expressa o **melancólico**.

Fig. 45

Nº 7, *Menuet*, BWV Anh. 116 (Sol Maior) do *Klavierbüchlein*/1725



Nº 36, *Menuet*, BWV Anh. 132 (ré menor) do *Klavierbüchlein*/1725



“...Entretanto, esta regra tem suas exceções; torna-se então necessário considerar as características seguintes. A paixão pode ser percebida por (2) se os intervalos entre as notas são grandes ou pequenos, e se as próprias notas devem ser

articuladas ou ligadas. O terno, melancólico e suave são expressados por intervalos próximos e ligados, alegria e audácia por breves notas articuladas, ou aquelas formando saltos distantes, ...” (QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 16)

As peças da Fig. 45 exemplificam também estas indicações. Na primeira, em **Sol Maior**, temos notas que **saltam**, colaborando com a **tonalidade maior** para expressar **alegria e vivacidade**; no segundo, em **ré menor**, a melodia caminha por **graus conjuntos**, colaborando com a **tonalidade menor** para a expressão do **melancólico e suave**.

“...Notas pontuadas e sustentadas expressam o sério e o patético; notas longas, como semibreves ou mínimas, misturadas com notas rápidas expressam o majestático e o sublime; ...” (QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 16)

Na Fig. 46 temos o início de um minueto do volume de 1725, onde encontramos notas pontuadas e notas longas (semínimas unidas por ligadura), que conferem um caráter sério e majestático à uma peça em tonalidade menor.

Fig. 46

Nº 14, *Menuet*, BWV Anh. 120, do *Klavierbüchlein*/1725



“... As paixões podem ser percebidas pelas dissonâncias. Estas nunca são iguais; sempre produzem uma variedade de efeitos diferentes. ...” (QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 16)

O acorde de sétima diminuta, preparado no compasso 16 e introduzido no compasso 17 do Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725, além da função de intensificar a cadência na nova tonalidade (Sib) no final da seção A,

provoca uma sensação de surpresa, de ruptura na fluência da elaboração do motivo e de sua expressão característica.

Fig. 47

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



As preocupações de C.P.E.Bach e Quantz em ressaltar a importância de uma execução onde o verdadeiro caráter de uma peça é expressado leva-os a formular uma série de outras recomendações.

“Para adquirir um bom conhecimento do verdadeiro caráter e do afeto de uma peça, na falta dos sinais necessários para se decidir se as notas que aí ocorrem devem ser em “staccato” ou ligadas etc., é bom que se procure ouvir músicos solistas bem como conjuntos completos de musicistas. ...

Deve-se tocar cada peça de acordo com seu verdadeiro caráter e com o afeto que lhe convém. Assim, seria bom se os compositores nas suas obras colocassem, além da indicação de andamento, algumas palavras que explicassem o caráter delas. ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafos 8 e 16)

Hoje em dia não temos os mesmos “músicos solistas” da época de J.S.Bach, mas temos toda uma geração de executantes preocupada com a *performance practice* do século XVIII que podemos ouvir; os “sinais necessários” mencionados por C.P.E.Bach são mínimos nas obras para teclado de J.S.Bach. Nas peças do *Clavier-Büchlein*/1722 e do *Klavierbüchlein*/1725 encontramos, pelo menos, os nomes das danças que a grande maioria delas representam. O Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725, é a única peça, dentre as selecionadas nesta pesquisa, que traz uma indicação de andamento: *Allegro*.

"...A quarta indicação do sentimento dominante é a palavra encontrada no início de cada peça, como Allegro, Allegro non tanto, --- assai, --- di molto, --- moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto, e assim por diante. Cada uma destas palavras, se indicada com cuidado, requer uma interpretação particular na execução. ..." (QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 16)

De qualquer forma a sofisticada terminologia em italiano citada por Quantz deve ser vista, na sua grande maioria como uma conquista do **estilo galante** da segunda metade do século XVIII, não sendo encontrada em obras de J.S.Bach ou em qualquer peça atribuída a C.P.E Bach, Hasse ou qualquer outro compositor galante presente no **Klavierbüchlein/1725**.

CAPÍTULO VII

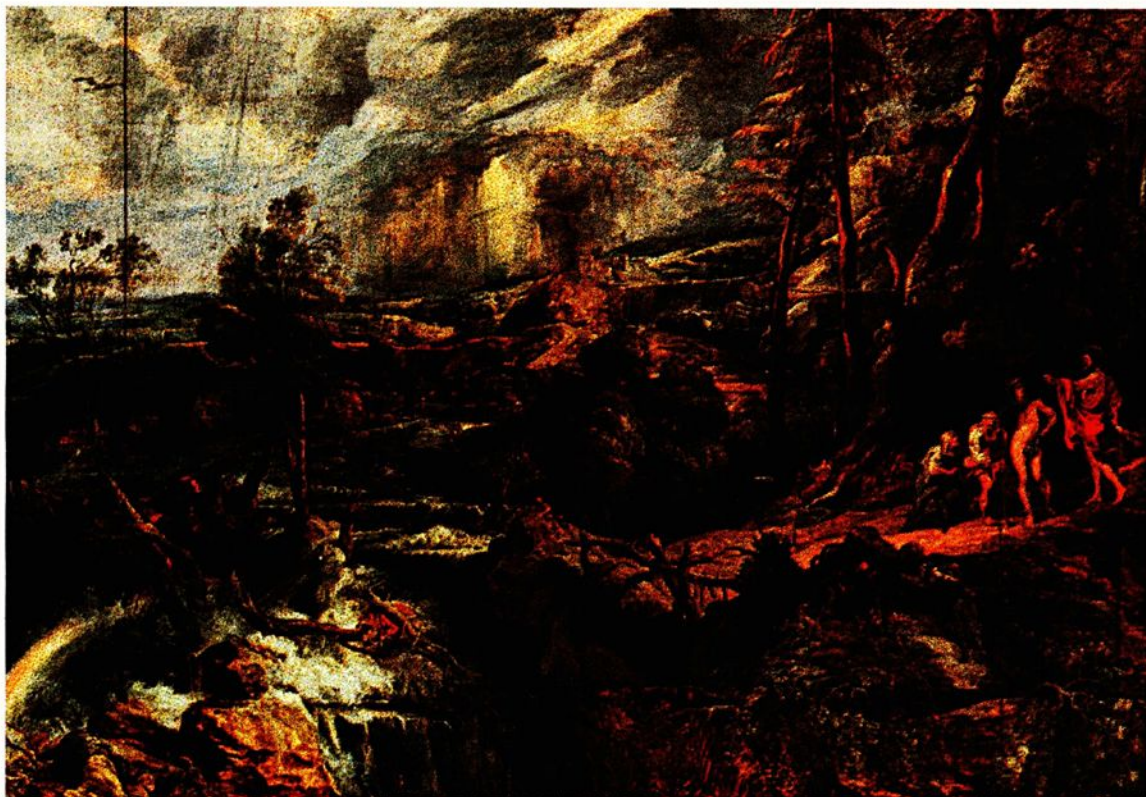
DINÂMICA

CAPÍTULO VII

DINÂMICA

Na elaboração da dinâmica de uma peça partimos de dois princípios gerais:

1- Dinâmica de uma seção da composição: aquela que envolve a dinâmica das frases completas ou trechos de uma peça.



CAPÍTULO VII

DINÂMICA

- a polifonia da música barroca;
- a inexistência de sinais que indicassem uma dinâmica gradual;
- a dinâmica por terraços é parte da estrutura da música;
- a dinâmica por terraços é uma consequência das limitações do instrumental.

- Na música polifônica do final do período barroco a função da dinâmica com transições graduais era pequena já que cada voz independente inclinava-se para sua própria dinâmica interna que usualmente entrava em conflito com aquela de uma voz.

CAPÍTULO VII

DINÂMICA

Na elaboração da **dinâmica** de uma peça partimos de dois princípios gerais:

1- Dinâmica de uma seção da composição: aquela que envolve a dinâmica das frases completas ou trechos de uma peça.

2- Dinâmica de um ponto específico da composição: aquela que diz respeito à dinâmica de uma nota ou pequenos grupos de notas.

VII.1- DINÂMICA DE UMA SEÇÃO DA COMPOSIÇÃO

No caso da **dinâmica de uma seção da composição**, dois procedimentos principais podem ser utilizados:

1- Aquele baseado num som uniforme (por exemplo, o do cravo) e pode aumentar ou diminuir somente por saltos ou terraços.

2- Aquele baseado num som flexível (por exemplo, o da voz humana) que é passível de transições graduais.

VII.1.1- DINÂMICA POR TERRAÇOS

Antes de 1750 uma grande quantidade de música era vinculada exclusiva ou predominantemente à **dinâmica por terraços**, pelas seguintes razões:

- a polifonia da música do final do período barroco;
- a inexistência de sinais que indicassem uma **dinâmica gradual**;
- a **dinâmica por terraços** é parte da estrutura da música;
- a **dinâmica por terraços** é uma consequência das limitações do instrumento.

- Na **música polifônica do final do período barroco** a função da dinâmica com transições graduais era pequena já que cada voz independente inclinava-se para sua própria dinâmica interna que usualmente entrava em conflito com aquela de uma voz



simultânea. Apesar da polifonia admitir e favorecer breves nuances dinâmicas para dar plasticidade a uma frase e diferenciá-la das outras vozes (a razão mais provável pela suposta preferência de J.S.Bach pelo clavicórdio), está em desacordo com um *crescendo* ou *diminuendo* simultâneo em todas elas.

Numa peça como o N° 10, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722 (Fig. 48) temos o **motivo**, a **linha do baixo** em contraponto a ele e também uma **outra voz** (polifonia oculta) implícita no próprio motivo. Neste caso, a complexidade da polifonia exclui a necessidade de *crescendo* e *diminuendo*. A dinâmica pode ser suficientemente variada valorizando-se (no piano moderno através de acentuação e no cravo sustentando-se a nota em questão) a outra voz implícita no motivo, na primeira vez. Na repetição o motivo pode ser tocado *piano* e a linha do baixo *forte*, para esta ser valorizada, já que também é de natureza melódica. É óbvio que no piano moderno tudo isto pode ser acompanhado de uma valorização da dinâmica interna de cada uma das vozes, através de nuances que darão maior plasticidade a cada uma delas.

Fig. 48

N° 10, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722



- A inexistência de sinais que indicassem uma **dinâmica gradual** antes de 1750 restringia sua aplicação, pois não permitia aos compositores demonstrar seu interesse por este tipo de dinâmica, deixando os intérpretes sem uma orientação.

- A **dinâmica por terraços** é parte da estrutura da música, como o contraste entre *ripieno* e *concertino* no *concerto grosso*, em efeitos de eco e em contrastes abruptos para efeitos dramáticos.

No N° 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725, a introdução de um acorde alterado no compasso 16 (depois da cadência em Sib no compasso 15) para preparar o acorde de sétima diminuta do compasso 17, justificaria um *forte* para a cadência (compasso 15) seguido de um *piano* para valorizar a surpresa causada pela introdução súbita deste acorde. No piano moderno, o *piano* poderia ser seguido de um *crescendo*, para valorizarmos com um *forte* o acorde de sétima diminuta do compasso 17.

Fig. 49

N° 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



- A dinâmica por terraços pode ser uma consequência das limitações do instrumento, por exemplo do cravo. Neste instrumento transições graduais de dinâmica não são possíveis, ocorrendo então mudanças bruscas de um manual para outro, de fraco para forte ou vice-versa. (cf. NEUMANN, 1993, 158-160)

Numa execução no piano moderno de obras escritas na época em que o cravo era um dos instrumentos de teclado mais importantes, precisamos então levar em consideração que até certo ponto a música foi escrita de acordo com a natureza do instrumento e portanto adaptada às suas limitações. É mais seguro evitarmos nos afastar radicalmente do potencial dinâmico do instrumento antigo, ao mesmo tempo que

permitimos nuances de dinâmica para dar maior relevo às frases ou valorizar características estruturais da composição.

VII.1.2- DINÂMICA GRADUAL

No início do século XVII os cantores utilizavam no recitativo e monodia, artifícios de dinâmica como **acentuação** e *crescendo* e *decrecendo* numa única nota, como resposta às emoções determinadas pela palavra. Procedimento semelhante era aplicado a uma frase completa quando o texto exigia uma intensificação ou um abrandamento gradual. Os monodistas elaboraram um método sofisticado de manipulação da dinâmica baseada num som flexível, como evidencia Caccini, no prefácio de *Le Nuove Musiche*, de 1601.

Para orquestra e coro, a falta de sinais que indicassem as graduações de dinâmica impediam sua utilização generalizada. Somente em partituras da segunda metade do século XVIII encontramos símbolos ou palavras como *crescendo* e *diminuendo*, expressando o desejo do compositor por uma dinâmica gradual.

Como já foi observado, as **texturas polifônicas** do final do período **barroco** não são receptivas e nem necessitam de aumento ou diminuição de volume, pela própria estrutura da composição.

A **homofonia** do **estilo galante**, que coexistiu a partir de 1700 com a música essencialmente barroca de J.S.Bach e Handel, favoreceu um tratamento elaborado da dinâmica baseada num som flexível para adicionar interesse a uma textura empobrecida por melodias e ritmos simplificados. (cf. NEUMANN, 1993, 160-162)

O N° 36, *Menuet, BWV Anh. 132*, do *Klavierbüchlein/1725*, peça de compositor anônimo, por sua textura predominantemente **homofônica** e **melodia simples** necessita do suporte colorístico oferecido pelas **graduações de dinâmica**. A valorização do novo instrumento, o **fortepiano**, é uma consequência das características e necessidades do **estilo galante**.



Nº 36, *Menuet*, BWV Anh. 132, do *Klavierbüchlein*/1725

VII.1.3- APLICAÇÃO NAS PEÇAS DO CLAVIER-BÜCHLEIN/1722 E DO KLAVIERBÜCHLEIN/1725

Nenhum tipo de dinâmica, seja por terraços ou gradual, é indicada no *Clavier-Büchlein*/1722 ou no *Klavierbüchlein*/1725.

Mesmo quando o compositor indica a **dinâmica**, através de **palavras** ou **símbolos**, encontrar o volume correto pode ser um problema. O significado destas palavras ou símbolos é impreciso: qual é o volume correto para um *forte* ou *piano*? Além disto outros fatores devem ser considerados: o **tamanho do local** da execução, sua **acústica** quando vazio ou cheio, o **equilíbrio entre as vozes**, a **natureza dos instrumentos**, o **caráter da peça**, da **passagem**, etc....

Quando o compositor não fornece nenhuma indicação, **quase uma regra em obras para teclado de J.S.Bach**, a escolha certa é ainda mais difícil.

"...É impossível determinar os casos em que se toca forte ou piano, pois as melhores regras têm tantas exceções quantos casos a que se aplicam. O efeito muito especial desta sombra e desta luz depende das idéias, de seu encadeamento, e, principalmente, do compositor, que pode ter suas razões ao colocar um forte onde poderia haver um piano; freqüentemente uma frase, com suas consonâncias e dissonâncias, pode ser marcada forte na primeira vez e piano na seguinte. É assim que se gosta de distinguir com forte e piano uma frase que se repete, ou seja na mesma

modulação ou em outra, sobretudo quando ela é acompanhada de uma harmonia diferente. ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 29)

No nº 7, **Menuet**, BWV Anh. 116, do **Klavierbüchlein**/1725, a primeira frase é apresentada duas vezes, uma depois da outra. Podemos sugerir aqui, de acordo com a citação acima de C.P.E.Bach, *forte* para a primeira vez e *piano* para a segunda.

Fig. 51

Nº 7, **Menuet**, BWV Anh. 116, do **Klavierbüchlein**/1725

Menuet



“...Um trecho excepcional da melodia que deve evocar uma afeto violento, deve ser tocado forte. ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 29)

O compasso 28 do Nº 29, BWV 846/1, do **Klavierbüchlein**/1725, que contém um acorde de sétima diminuta, poderia exemplificar esta orientação de C.P.E.Bach.

Fig. 52

Nº 29, BWV 846/1, do **Klavierbüchlein**/1725



“A boa execução deve ser variada. Luz e sombra devem ser constantemente mantidas. Nenhum ouvinte será particularmente sensibilizado por alguém que sempre produz as notas com a mesma intensidade, isto é, toca sempre na mesma cor, ou por alguém que não sabe como moderar ou intensificar a sonoridade no lugar apropriado.

Então, uma alternância contínua entre forte e piano deve ser observada. ..."
(QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 14)

Para a **voz**, a dinâmica apropriada era freqüentemente sugerida pelo afeto expressado ou subentendido nas **palavras**. Na **música instrumental** temos que localizar o afeto através das **notas** e se disponível, pelas **palavras que indicam o andamento e caráter**, para decidirmos se a música necessita de vigor, calma, suavidade ou outras emoções. Peças derivadas da dança terão sua dinâmica influenciada pelo caráter da dança que representam, entre outros fatores.

A indicação *Allegro* para o N° 27, *Solo per il Cembalo, BWV Anh. 129*, do *Klavierbüchlein/1725*, combinada a fatores como a **tonalidade da peça** (Maior), os **intervalos disjuntos e notas repetidas do motivo**, enfim as características internas da música, orienta sua dinâmica geral mais para o *forte* que para o *piano*.

No N° 29, *BWV 846/1*, do *Klavierbüchlein/1725*, dependemos exclusivamente do desenvolvimento harmônico da composição para elaborarmos a dinâmica, já que não se trata aqui de uma peça derivada da **dança**, além de não trazer qualquer indicação de **andamento** ou **caráter**.

Assim como no **discurso** é natural **elevarmos** a voz quando a **tensão aumenta e abaixá-la** com o **relaxamento**, também é natural **intensificarmos a sonoridade nas tensões harmônicas e abaixá-la na resolução**, procedimento que na peça citada acima, que caminha para pontos de maior tensão seguidos de resolução, implicará numa dinâmica coerente com a estrutura interna da música. Mas também é necessário observarmos que o fator surpresa muitas vezes contido numa dissonância, ou mesmo o fato de com ela ter início a cadência final de uma seção, favorece um procedimento oposto ao anterior: *forte* antes da dissonância, *piano* quando ela é introduzida e *crescendo* para a finalização da cadência em *forte*. Este procedimento faz sentido, por exemplo, no final da seção A do N° 27, *Solo per il Cembalo, BWV Anh. 129*, do *Klavierbüchlein/1725*, como podemos observar na Fig. 49.

Geralmente, uma linha melódica **ascendente** pede um *crescendo*, assim como uma melodia **descendente** pede um *diminuendo*. Isto é verdadeiro, por exemplo, na peça da



Fig. 50. Mas nos compassos 14 e 15 da Fig. 49, com linha melódica descendente, um diminuendo enfraqueceria a surpresa causada pela introdução súbita do acorde diminuto no compasso 16.

VII.2- DINÂMICA DE UM PONTO ESPECÍFICO DA COMPOSIÇÃO

A **dinâmica de um ponto específico da composição**, ou seja a ênfase numa única nota ou pequeno grupo de notas através da **acentuação**, é abordada em várias teorias referentes à **métrica, melodia, ritmo e harmonia**.

H.C.Koch (1749-1816) distingue **três tipos de acentos**, que como certas sílabas enfatizadas no discurso, são interpretados **mais forte** ou **mais longos**. Os três tipos são: **acento gramatical, acento oratório e acento patético**.

O **acento gramatical** inclui três tipos de ênfase: nas notas que caem nos tempos fortes do compasso, na primeira de várias notas de valor curto quando esta inicia uma pulsação ou na primeira de duas notas ligadas num *Adagio*. De acordo com Koch o acento gramatical deve ser muito sutil. Os acentos **oratório** e **patético**, dos quais o segundo é uma forma intensificada do primeiro, são mais fortes que o gramatical e podem estar presentes em qualquer lugar do compasso. (NEUMANN, 1993, 176-177)

Por outro lado o que se entende hoje por **acento métrico** deve ser **sutil** e varia dentro de certos limites, de acordo com o tipo de música e textura. Será **mais forte** em **danças** ou música delas derivada; **muito fraco** em algumas peças barrocas onde as melodias são movidas através da barra de compasso por um forte impulso linear (por exemplo, no *Andante* do **Concerto nach italienischem Gusto**, BWV 971, de J.S.Bach); **mais forte** na música **homofônica** que **polifônica**. Muitas vezes o acento métrico é dominado pela energia de uma melodia, suas tensões e resoluções internas, seus acentos gramatical, oratório e patético.

O **acento harmônico** é a ênfase freqüentemente apropriada a uma dissonância que cai numa pulsação. O caso mais típico é o de uma **apojatura** que deve ser enfatizada e resolvida com **diminuendo** na nota principal. (cf. NEUMANN, 1993, 177)



Fig. 53

Exemplo de acento harmônico

Nº 9, *Menuet*, BWV Anh. 118, do *Klavierbüchlein*/1725



“...no conjunto, as dissonâncias são tocadas mais fortes que as consonâncias, pois aquelas evocam com insistência as paixões que estas acalmam. ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 29)

“Para excitar as diferentes paixões as dissonâncias devem ser tocadas com mais força que as consonâncias. Consonâncias tornam o espírito pacífico e tranqüilo; dissonâncias, por outro lado, o perturbam. ...Então, quanto mais dura a dissonância, mais agradável será a resolução. ...” (QUANTZ, 1752, Capítulo XVII, Seção VI, parágrafo 12)

Das citações acima conclui-se que **dissonâncias** produzem uma **energia** que exige **liberação**, forçando uma movimentação na direção da **resolução**. A acentuação da dissonância reforça esta tensão e a esclarece, pois é como se colocássemos debaixo de uma lente de aumento a distribuição de energia numa composição. Sendo o principal objetivo da execução a elucidação da música, a ênfase sobre dissonâncias ajudará neste propósito.

“...aos sons de uma melodia, que estão fora da escala de sua tonalidade, convém bem o forte, independentemente se são consonâncias ou dissonâncias, ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 29)

C.P.E.Bach define aqui o que podemos chamar de um **acento melódico**: qualquer nota que por alguma razão diferencia-se no contexto, merece um tratamento especial, como podemos observar no exemplo da Fig. 54.

Fig. 54

Exemplo de acento melódico

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725

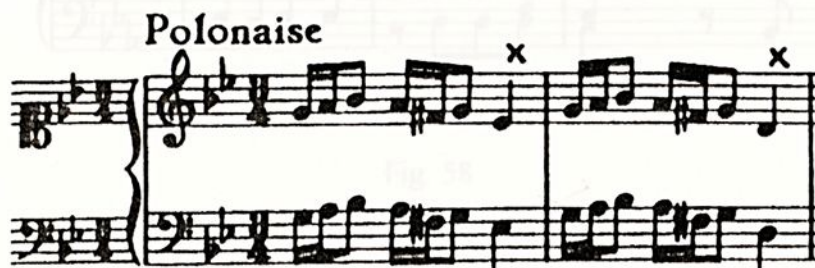


Quantz inclui **notas longas** no meio de grupos de **notas rápidas** como notas que devem ser **ênfaticadas**. (QUANTZ, 1752, Capítulo XVII, Seção VI, parágrafo 7)

Fig. 55

Exemplo de acento em nota longa no meio de notas curtas

Nº 19, *Polonaise*, BWV Anh. 125, do *Klavierbüchlein*/1725



O **acento rítmico** é aquele tipo de ênfase que coloca em evidência um desenho rítmico não usual. O caso mais comum é a **síncope**, onde o ritmo da melodia choca-se com a pulsação métrica. O caráter inesperado da síncope pede uma ênfase, que deve ser mais intensa onde o choque com a pulsação métrica é mais forte: entre pulsações, quando atravessa a barra de compasso, quando combinada com um salto ou dissonância. (cf. NEUMANN, 1993, 179)



Fig. 56

Exemplo de síncope entre pulsações

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do Klavierbüchlein/1725



Fig. 57

Exemplo de síncope que atravessa a barra de compasso

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do Klavierbüchlein/1725



Fig. 58

Exemplo de síncope combinada com salto

Nº 9, *Menuet*, BWV Anh. 118, do Klavierbüchlein/1725



CAPÍTULO VIII ARTICULAÇÃO

O termo musical "articulação" vem da linguística, onde refere-se às maneiras



CAPÍTULO VIII ARTICULAÇÃO

são, então

como iniciar um som (aspirado ou não aspirado ("an"), ou percussivamente, como numa síncopa explosiva,

como manter o som, sustentá-lo por toda ou maior parte de sua extensão, ou encurtá-lo substancialmente, mantê-lo igual ou aumentar e diminuir seu volume,

como finalizar o som, interrompê-lo ou encurtá-lo abruptamente com uma inflexão acentuada, ou deixá-lo desaparecer diminuindo seu volume gradualmente,

como conectá-lo com o som seguinte, ligá-lo suavemente e com igualdade sem interrupção ou, no extremo oposto, separá-lo claramente, ou conectá-lo de alguma maneira intermediária.

Somente a voz e os instrumentos de corda possuem a extensão completa do potencial da articulação. Os instrumentos de teclado têm várias tipos de limitações:

o órgão barroco pode manter o som, mas é incapaz de acentuação e nuance dinâmica,

o cravo tem as mesmas limitações e em adição não pode sustentar o som.

CAPÍTULO VIII

ARTICULAÇÃO

O termo musical “**articulação**” vem da lingüística, onde refere-se às maneiras pelas quais os vários sons da linguagem são enunciados, palavras são conectadas por fusão ou separadas por pausas, vogais iniciadas com ou sem aspiração distinta, algumas sílabas de uma palavra e algumas palavras numa frase enfatizadas ou enfraquecidas e vogais e ditongos produzidos curtos ou longos. Articulação compreende então todos os elementos combinados para produzir uma dicção desejada numa linguagem específica. As analogias com a música são muito próximas já que os elementos melódicos da música que apresentam os problemas principais de articulação têm sua origem na canção.

Na música o que está em questão é a maneira como um **som é iniciado, mantido, finalizado e conectado** ao **som seguinte**. Os pontos principais da articulação musical são, então:

como iniciar um som: suavemente, como numa vogal não aspirada (‘aaa’), ou percussivamente, como numa consoante explosiva (‘ta ta’), ou de maneira intermediária;

como manter o som: sustentá-lo por toda ou maior parte de sua duração anotada ou encurtá-lo substancialmente, mantê-lo igual ou aumentar e diminuir seu volume;

como finalizar o som: interrompê-lo ou encurtá-lo abruptamente com uma inflexão acentuada, ou deixá-lo desaparecer diminuindo seu volume gradualmente;

como conectá-lo com o som seguinte: ligá-lo suavemente e com igualdade sem interrupção ou, no extremo oposto, separá-lo claramente, ou conectá-lo de alguma maneira intermediária.

Somente a **voz** e os **instrumentos de corda** possuem a extensão completa do potencial da articulação. Os **instrumentos de teclado** têm vários tipos de limitações:

o órgão barroco pode manter o som mas é incapaz de acentuação e nuance dinâmica;

o cravo tem as mesmas limitações e em adição não pode sustentar o som;



o **clavicórdio** não pode manter um som mas tem alguma flexibilidade de dinâmica;
o **fortepiano** possui maior potencial de dinâmica, mas como o **piano moderno**, não pode nem sustentar um som nem aumentar e diminuir seu volume.

Por estas razões os problemas de articulação nos instrumentos de teclado limitam-se ao *legato*, *non legato*, *portato* e *staccato*. (cf. NEUMANN, 1993, 187-188)

VIII.1- ELUCIDAÇÃO DA ARTICULAÇÃO INDICADA PELO COMPOSITOR

No **Clavier-Büchlein/1722** e no **Klavierbüchlein/1725**, assim como no restante das obras para teclado de J.S.Bach, as indicações de articulação são em número bastante reduzido.

No Nº 9, *Menuet*, *BWV* 813, do **Clavier-Büchlein/1722**, encontramos uma ocorrência regular de ligaduras sobre uma idéia musical específica, como podemos observar no exemplo da Fig. 59.

Fig. 59

Nº 9, *Menuet*, *BWV* 813, do **Clavier-Büchlein/1722**



No Nº 11, *Menuet*, *BWV* 841, do **Clavier-Büchlein/1722** encontramos, com certa regularidade, ligaduras sobre trechos melódicos que caminham por graus conjuntos, como podemos observar no exemplo da Fig. 60.

Fig. 60

Nº 11, *Menuet*, BWV 841, do *Clavier-Büchlein*/1722



No Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725 encontramos duas ligaduras sobre trechos da melodia do soprano.

Fig. 61

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725

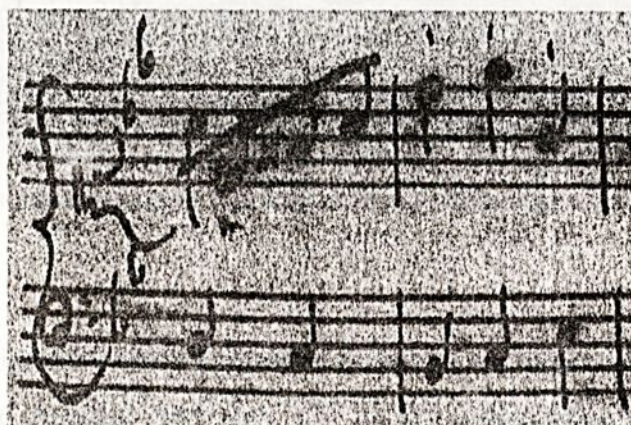


(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1725. Bärenreiter, Kassel, 1988, 55.)

No N° 10, *Polonaise*, *BWV Anh.* 118 (Fig. 62) e N° 32, *BWV Anh.* 131 (Fig. 63), ambos do *Klavierbüchlein*/1725, encontramos pequenos traços ou pingos sobre algumas notas.

Fig. 62

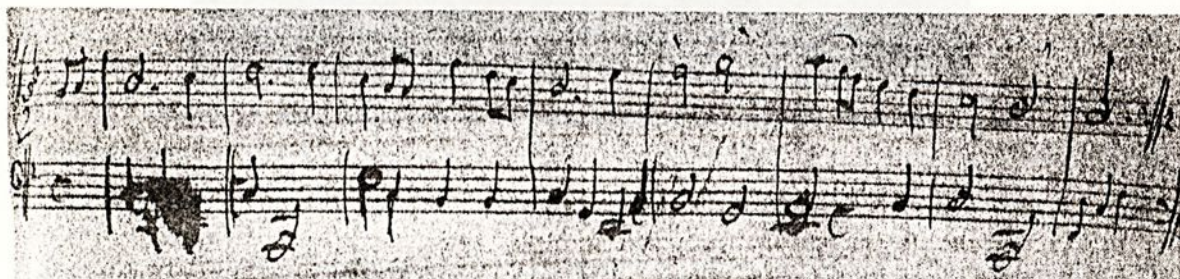
N° 10, *Polonaise*, *BWV Anh.* 119, do *Klavierbüchlein*/1725



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1722. Bärenreiter, Kassel, 1988, 54.)

Fig. 63

N° 32, *BWV Anh.* 131, do *Klavierbüchlein*/1725



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1725. Bärenreiter, Kassel, 1988, 101.)

Nesta peça encontramos também uma pequena ligadura sobre trecho da voz superior.

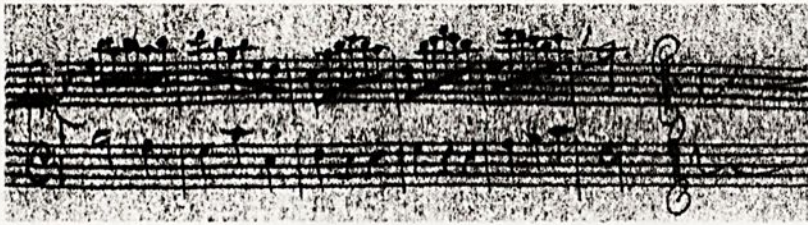
Além destas indicações encontramos nos dois volumes, ligaduras entre **apojatura** e **resolução** (sejam estas indicadas por símbolo ou anotadas em nota real), assim como ligaduras sobre pequenos grupos de notas que configuram algum tipo de **ornamento** anotado em notas reais, ou nota real e ornamento indicado por símbolo.

Fig. 64

Exemplo de ligadura entre apoiatura (indicada por símbolo) e resolução

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725

A

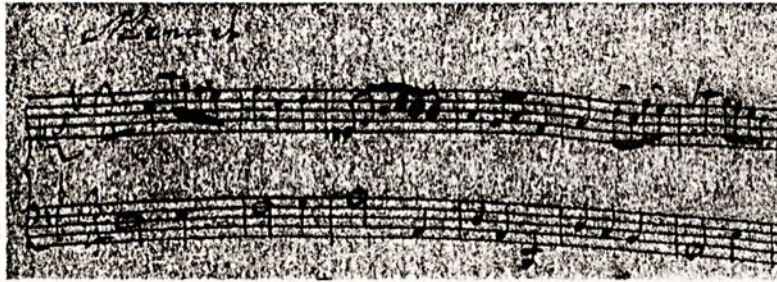


(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1725. Bärenreiter, Kassel, 1988, 43.)

B

Exemplo de ligadura entre apoiatura (anotada em nota real) e resolução

Nº 36, *Menuet*, BWV Anh. 132, do *Klavierbüchlein*/1725



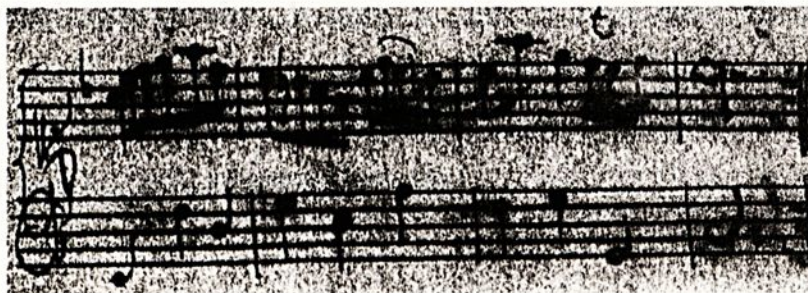
(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1725. Bärenreiter, Kassel, 1988, 111.)

Fig. 65

A

Exemplo de ligadura sobre grupo de notas que configura um ornamento

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1725. Bärenreiter, Kassel, 1988, 42.)

Exemplo de ligadura sobre grupo de notas ornamentais composto de notas anotadas regularmente e ornamento indicado por símbolo

Nº 8b, *Polonaise, BWV Anh. 117b*, do *Klavierbüchlein/1725*



(BACH, J.S. - *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1725. Bärenreiter, Kassel, 1988, 50.)

No caso dos exemplos das Figuras 64 e 65, as ligaduras indicam que **apojetura e resolução** devem ser **ligadas** e que **ornamentos**, sejam simples ou compostos, são **agrupados por uma ligadura**. Na execução, devido à sua rapidez, grupos de notas ornamentais, de qualquer forma, soarão ligados.

Quando um compositor **não indica a articulação** (no caso específico de J.S.Bach este procedimento não ocorre na notação da **melodia, harmonia** ou **ritmo**) ou quando não se preocupa em repetir o mesmo padrão de articulação em passagens paralelas, variando-o, significa que a disposição de ligaduras ou sinais de separação entre as notas é de **importância secundária**. Isto não quer dizer que qualquer tipo de articulação seja válido, mas sim que, da mesma forma que na ornamentação não indicada, o compositor contava com o gosto e imaginação do intérprete para deduzir a articulação apropriada. (cf. NEUMANN, 1993, 188-189)

Dadelsen, num artigo sobre articulação em J.S.Bach, distingue a **articulação essencial** (relacionada ao afeto da peça, ou seja um componente da composição) da **articulação casual** (relacionada à técnica instrumental, ou seja um componente da execução). O primeiro tipo deve ser escrupulosamente observado, o segundo fica à escolha do intérprete. (NEUMANN, 1993, 189)

Dentro deste raciocínio podemos afirmar que nenhuma indicação de articulação encontrada no **Clavier-Büchlein/1722** (Figuras 59 e 60) e no **Klavierbüchlein/1725** (Figuras 61, 62 e 63) tem significado temático, não sendo portanto essencial.

No caso do N° 9, *Menuet*, *BWV* 813, do **Clavier-Büchlein/1722** (Fig. 59), única entre as peças selecionadas nesta pesquisa que apresenta uma ocorrência regular de ligaduras sobre desenhos semelhantes, uma comparação com as versões posteriores da mesma peça, presente nas duas cópias principais das **Französische Suiten**, *BWV* 812-817, demonstra uma variação do padrão de ligaduras. Nos exemplos da Fig. 66 temos em **A** a versão desta peça no **Clavier-Büchlein/1722**; em **B** de acordo com cópia de **J.C.Altinickol**, aluno e genro de J.S.Bach; em **C** de acordo com cópia tardia, com leituras diferentes, cuja transmissão foi tão indireta que é impossível descartar com certeza a possibilidade de alterações não autorizadas feitas por alunos de J.S.Bach.

Fig. 66

Menuet, BWV 813

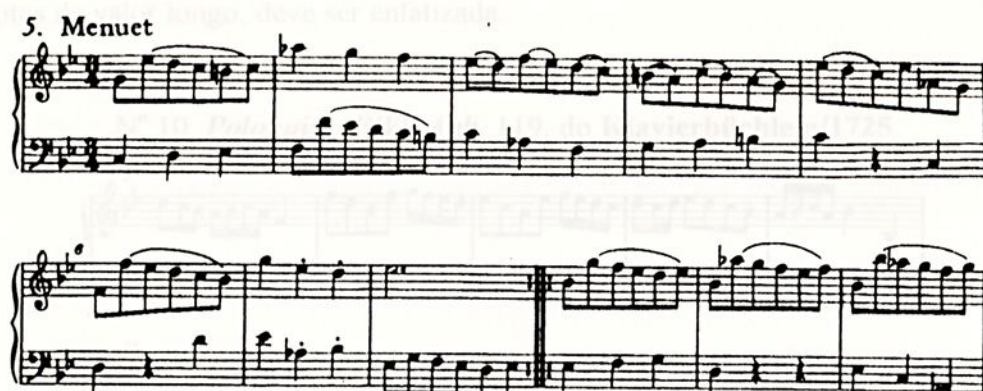
A

N° 9 do **Clavier-Büchlein/1722**



B

Französische Suite, BWV 813, de acordo com a cópia de J.C.Altnickol



C

Französische Suite, BWV 813, de acordo com cópia tardia



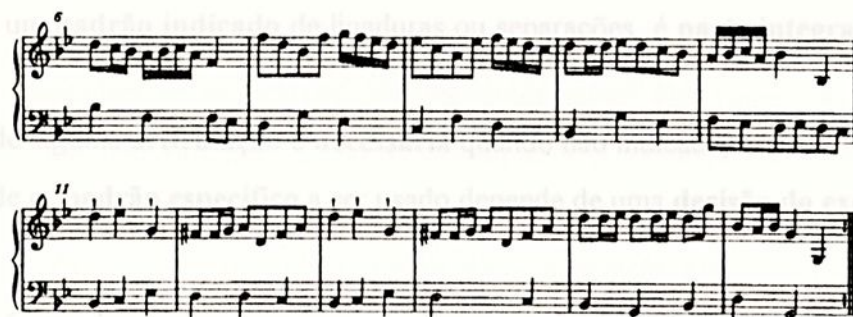
(B, C: BACH, J.S.- Die sechs französischen Suiten, BWV 812-817. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. BA 5166, Bärenreiter, Kassel, 1980, 17, 78.)

Talvez os pequenos traços ou pingos encontrados no N° 10, *Polonaise*, BWV Anh. 119 do *Klavierbüchlein*/1725 (Fig. 62 e Fig. 67) representem uma característica da idéia musical e devam ser respeitados. Estes pequenos traços ou pingos são os símbolos mais comuns para indicar o *staccato*. O sinal moderno para acentuação (>) não era conhecido antes do final do século XVIII. O uso de um sinal que indica separação para

acentuação faz sentido, já que um ataque nítido sobre uma nota produz um acento. As semínimas com pequenos traços ou pingos ocorrem após uma longa frase onde as colcheias e semicolcheias predominam, o que significa que a nova idéia musical, iniciada por notas de valor longo, deve ser enfatizada.

Fig. 67

Nº 10, *Polonaise*, BWV Anh. 119, do *Klavierbüchlein*/1725



Na verdade, uma indicação de articulação realmente essencial é aquela encontrada, por exemplo, no *Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo*, BWV 992, obra da juventude de J.S.Bach, especificamente no 3º Movimento, onde temos a indicação *Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde*.

Fig. 68

Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo, BWV 992

Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.



(BACH, J.S.- Suiten, Sonaten, Capriccios und Variationen. G.Henle Verlag, München, 1975, 108.)

De acordo com Schweitzer, J.S.Bach utiliza uma seqüência de pares de notas ligadas na construção de motivos que expressam **aflição**, **tristeza** ou **mágoa**:

"...A segunda das duas notas ligadas deve ser sempre levemente aspirada, tornando o motivo semelhante a uma série de suspiros da profundidade da alma."
(SCHWEITZER, 1911, vol. 2, 65)

Na elaboração da articulação de uma peça torna-se necessário então decidirmos:

se um **padrão indicado** de ligaduras ou separações é **parte integrante** da frase ou não;

onde alguma **articulação** é **necessária** quando não indicada;

onde o **padrão específico** a ser usado depende de uma **decisão do executante**.

VIII.2- ELABORAÇÃO DA ARTICULAÇÃO QUANDO NÃO INDICADA PELO COMPOSITOR

Quando a **articulação não é indicada**, a **análise da organização interna** de uma peça fornecerá direções a serem seguidas na elaboração de sua articulação.

No N° 29, BWV 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**, as três primeiras notas do motivo serão necessariamente sempre ligadas, pelo fato do compositor ter escrito as duas primeiras notas com valores longos (também uma maneira de J.S.Bach indicar que cada nota do motivo pertence a uma voz diferente, ou seja, trata-se de uma peça a cinco vozes). Em termos de articulação podemos deduzir que o motivo deve ser articulado **legatissimo**: todas as notas devem ser mantidas até sua repetição ou até as pausas indicadas.

Fig. 69

N° 29, BWV 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**



O papel da articulação e sua forma específica, quando não indicada, será especialmente importante nos instrumentos de teclado com potencial limitado de dinâmica e articulação, como por exemplo, o **cravo**. Neste instrumento **separação e ligação** são freqüentemente meios indispensáveis para elucidarmos o **fraseado, ritmo e métrica**, já que acentos e outras nuances de dinâmica utilizados com este propósito em outros instrumentos de teclado, como no **piano moderno**, não são disponíveis.

A textura polifônica do N° 29, BWV 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**, favorece a ocorrência ocasional da progressão sensível-tônica numa das vozes, que merece ser enfatizada. O **dó sustenido** encontrado na voz superior do compasso 12 resolve no **ré** da mesma voz do compasso 13, como podemos observar no exemplo da Fig. 70. No piano moderno esta ênfase pode ser obtida através de uma **pressão** maior sobre as teclas. No cravo, um dos meios de valorizarmos a progressão seria através da **sustentação** do **dó sustenido** até a entrada do **ré**.

Fig. 70

N° 29, BWV 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**



Nos tratados de execução do século XVIII encontramos somente generalidades no que diz respeito à articulação na música para teclado.

“Geralmente a vivacidade do Allegro é representada por notas em “staccato”, e a delicadeza dos Adagios por notas sustentadas e ligadas. Na execução deve-se portanto observar estas prioridades e esta maneira de se tocar o Allegro e o Adagio, mesmo que não estejam indicadas na peça, principalmente se o executante ainda não tem conhecimento suficiente do afeto e da peça. Tomei cuidado acima de dizer que sei muito bem que podem-se encontrar notas de todo tipo.” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 5)

O “*geralmente*” do início do parágrafo, assim como a observação final, tornam evidente que C.P.E.Bach via muitas exceções a este princípio. Além disto ele deixa claro que o **afeto** e a **estrutura da peça** influenciam a articulação.

“Algumas pessoas tocam grudando, como se tivessem cola nos dedos. Seu toque é muito longo, pois sustentam as notas mais que o necessário. Outras quiseram melhorar e tocam curto demais, como se as teclas estivessem queimando. O efeito é igualmente deplorável. O meio termo é o melhor caminho. Falo de maneira geral, pois todos os toques podem ser bons nos momentos apropriados.” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 6)

C.P.E.Bach parece prescrever aqui o **non legato** como o toque básico a ser utilizado. O **legato** e o **staccato** devem ser utilizados nos momentos apropriados.

Neumann expressa a opinião que em desenhos melódicos a única regra absoluta é a **ligação de uma apojatura** com sua **resolução** (independente de ser anotada em notas regulares ou símbolo de ornamentação). Podemos acrescentar, como evidenciam as ligaduras sobre ornamentos discutidas no início deste capítulo, que esta regra também é válida para ornamentos no geral, ou pelo menos para o **Schleifer** (escorregadela), **Doppelschlag** (grupeto) e ornamentos relacionados. (cf. NEUMANN, 1993, 250)

Os sinais de ligadura indicados por J.S.Bach (como por exemplo no N° 9, **Menuet**, BWV 813, do **Clavier-Büchlein/1722**, exemplificado na Fig. 71), iniciam-se em tempo forte e raramente estendem-se por mais de quatro ou seis notas, justificando a introdução de minúsculos silêncios de articulação antes de **notas acentuadas**, valorizando-as. Cada ligadura indica uma pequena unidade motivica individual, que usualmente consiste no arpejamento de uma única harmonia ou no embelezamento de uma única nota. No caso de uma peça como esta, inspirada na dança, a barra de compasso usualmente significa uma acentuação distinta, pedindo uma clara separação das duas passagens ligadas justapostas neste ponto.



Fig. 71

Nº 9, *Menuet*, BWV 813, do *Clavier-Büchlein*/1722



Fig. 72

Este mesmo princípio justificaria a separação da **anacruse** do **tempo forte** (Fig.

72), a menos que esta seja de **caráter ornamental**, como um *Schleifer* anotado regularmente (Fig. 73).

Fig. 72

Exemplo de anacruse separada do tempo forte

Nº 16, *Marche*, BWV Anh. 122, do *Klavierbüchlein*/1725



Fig. 73

Exemplo de anacruse ligada ao tempo forte

Nº 16, *Marche*, BWV Anh. 122, do *Klavierbüchlein*/1725



Aqui a **anacruse**, por ser na verdade um *Schleifer*, será ligada ao tempo forte.

A organização interna da música do final do período barroco, baseada na elaboração de um **motivo principal** (ou até mesmo único), que muitas vezes não ultrapassa um compasso, e as **limitações dos instrumentos antigos** desfavorecem o **legato** sobre a extensão completa de uma frase musical, por tornar a execução plana, sem luz e sombra.

Um **legato** contínuo é apropriado na execução de figurações ornamentais em fusas ou passagens rápidas em valores iguais, como podemos observar no exemplo da Fig. 74. Para qualquer tema ou frase mais longos, especialmente quando construído com notas de valores diferentes, é necessário encontrarmos suas sub-unidades e elucidá-las através da combinação de ligadura e separação.

Fig. 74

Exemplo de passagem rápida em valores iguais, onde o **legato** contínuo é apropriado

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



Keller (provavelmente apoiado em QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 16-*vide* comentários para Fig. 45), favorece o **legato** para progressões por grau conjunto e **staccato** ou separações para saltos.

"Quanto menor a distância intervalar entre sons melódicos individuais, mais facilmente a melodia fluirá através deles, com pouquíssima inibição em escalas diatônicas e ainda menos nas escalas cromáticas. É mais natural utilizar o legato em movimentação em forma de escala,... Quanto maior torna-se a tensão melódica, seja

como consequência da dissonância dos intervalos ou através do tamanho dos intervalos, ou como consequência dos dois fatores juntos, ..., quanto mais a linha melódica mostrar ângulos e picos, maior o perigo destes ângulos e picos quebrarem o legato... . Então, especialmente na música antiga, onde a direção da linha é o fator principal, a articulação mais natural é unir em legato os intervalos de segunda, separar levemente as notas dos intervalos de tamanho médio através do *portato*, e separar distintamente os intervalos grandes (aqueles que comumente designamos como “saltos”). ...” (KELLER, 1965, 36)

“...Geralmente, então, movimentação através de escalas favorece ligaduras, através de saltos favorece separação. No Ex. 18.9^a, da Sonata em sol menor para violino solo, observamos duas ligaduras de três e duas de cinco notas, exatamente sobre aqueles sons que se movimentam por graus conjuntos. ...” (NEUMANN, 1993, 250)

Fig. 75

EXAMPLE 18.9. Bach

a. Sonata in G Minor for Solo Violin, BWV 1001/4



(NEUMANN, F.- Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Schirmer Books, New York, 1993, 250.)

As indicações de Quantz, assim como as conclusões de Keller e Neumann, podem então justificar a adoção de uma articulação *staccato* do motivo do N° 10, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722, como podemos observar na Fig. 76.

Fig. 76

N° 10, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722



Na Seção **B** da mesma peça (após a barra de repetição), onde o motivo encontra-se no baixo, a linha melódica do soprano poderia ser articulada *legato*, como podemos observar na Fig. 77.

Fig. 77

Nº 10, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722



Neumann alerta que este procedimento é simplesmente uma **tendência**, não uma **regra**. Em obras de J.S.Bach, muitas passagens em escalas são separadas e freqüentemente saltos que envolvem notas de uma mesma tríade, portanto de natureza mais harmônica que melódica, são ligados. (cf. NEUMANN, 1993, 250)

No Nº 9, *Menuet*, BWV 813, do *Clavier-Büchlein*/1722, J.S.Bach coloca ligaduras sobre um desenho melódico que contém saltos, demonstrando que o que importa nesta peça é a clara delimitação das subunidades que compõem a frase, assim como a ênfase que deve ser conferida ao tempo forte, numa peça derivada da dança.

Fig. 78

Nº 9, *Menuet*, BWV 813, do *Clavier-Büchlein*/1722

Menuet del Sigre J. S. Bach



A tendência para uma articulação *legato* dos movimentos melódicos por graus conjuntos justifica uma execução basicamente ligada da frase inicial (quatro primeiros compassos) do Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725. A polifonia oculta na frase que inicia-se no compasso 5 justifica uma articulação *legatissimo* das

colcheias sobre o 1º, 2º, e 3º tempos, já que formam uma melodia independente, apesar do desenho da frase caminhar por saltos.

Fig. 79

Nº 3, *Menuet*, *BWV Anh.* 113, do *Klavierbüchlein/1725*



No Nº 7, *Menuet*, *BWV Anh.* 116, do *Klavierbüchlein/1725*, encontramos um desenho apropriado a uma articulação *staccato*. Mas a nota longa sobre o 1º tempo do 2º compasso deve ser ligada à nota seguinte, apesar do salto entre as duas, para maior clareza da acentuação métrica e apoio rítmico característico da dança.

Fig. 80

Nº 7, *Menuet*, *BWV Anh.* 116, do *Klavierbüchlein/1725*

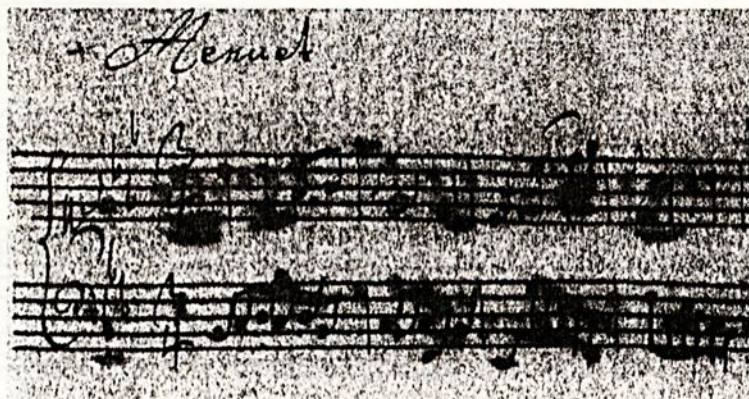


Em peças com **textura polifônica**, onde exista uma clara diferenciação entre os intervalos melódicos e valores de notas presentes nas diferentes vozes, costuma-se optar por articulações diferentes em cada uma delas. No Nº 9, *Menuet*, *BWV Anh.* 118, do *Klavierbüchlein/1725*, a linha melódica do soprano (onde ocorrem notas longas, ornamentos e movimentação por graus conjuntos), pode ser articulada *non legato* e

legato; já a linha do baixo (onde colcheias predominam), pode ser articulada *staccato* ou *non legato*. As semínimas que ocorrem no baixo, porém, devem ser sustentadas.

Fig. 81

Nº 9, *Menuet*, BWV Anh. 118, do *Klavierbüchlein*/1725



Para concluir, não podemos deixar de apontar (como demonstrado em vários exemplos) a submissão da articulação ao **afeto** da peça, assim como à **melodia**, **ritmo**, **andamento**, **harmonia**, **polifonia**, **dinâmica** e **ornamentação**. Todos estes elementos da composição e interpretação musical devem ser cuidadosamente analisados na escolha da articulação apropriada.

CAPÍTULO IX

FRASEADO

Liedli bei mir, Ich ist mit, glücken, zum Überben ii. Zu mir in Lied, zum

Überben und zu mir in Lied, Liedli bei mir, Ich ist mit, glücken, zum Überben

ben und zu mir in Lied, zum Überben ii. Zu mir in Lied. Volte cito

CAPÍTULO IX

FRASEADO

Frase é um termo linguístico, e o conceito de fraseado, como o de articulação, é derivado da linguagem. O paralelo linguístico do fraseado musical é a maneira como um trecho de prosa, poema ou discurso é organizado numa hierarquia de unidades com diferentes níveis estruturais: na prosa, de capítulos para parágrafos, sentenças e orações; na poesia, de um poema para estrofes, versos e grupos de palavras. Todas estas unidades formam uma unidade de significado. Dentro de parágrafos ou versos a demarcação das unidades é indicada pelos sinais de pontuação que vão do ponto final para uma unidade auto-suficiente, para dois pontos e ponto e vírgula, para vírgulas, indicando agrupamentos cada vez mais inconspícuos (cf. NEUMANN, 1993, 239-250).



CAPÍTULO IX

FRASEADO

Fraseado consiste na identificação da **organização interna** de uma obra musical e sua **elucidação** na execução. Todos os elementos da música participam desta organização: **melodia, ritmo, harmonia, contraponto, dinâmica e articulação**.

Neste capítulo o **fraseado** será analisado a partir da **melodia** (que com seu ritmo inerente é o fator estrutural predominante na sua determinação) e da **harmonia** (que com suas cadências é freqüentemente um componente de igual peso), já que o efeito dos outros **elementos da composição e execução** sobre o **fraseado** está sendo tratado nos capítulos dedicados a cada um deles.

Em relação à **melodia**, o fraseado ocupa-se da sua divisão externa em **unidades e sub-unidades**, e a maneira como estão **conectadas** com a unidade seguinte.

O meio principal para **demarcarmos** unidades melódicas é a inserção de minúsculas **cesuras**. Nos **instrumentos de teclado** isto é obtido através do **encurtamento da última nota de uma frase**, de um **diminuendo** nas **últimas notas de uma unidade**, de uma **pequena ênfase na primeira nota** ou de uma **combinação destes procedimentos**.

Frase é um termo **lingüístico**, e o conceito de fraseado, como o de articulação, é derivado da linguagem. O paralelo lingüístico do fraseado musical é a maneira como um trecho de prosa, poema ou discurso é organizado numa hierarquia de unidades com diferentes níveis estruturais: na **prosa**, de capítulos para parágrafos, sentenças e orações; na **poesia**, de um poema para estrofes, versos e grupos de palavras. Todas estas unidades formam uma unidade de significado. Dentro de parágrafos ou versos a demarcação das unidades é indicada pelos **sinais de pontuação** que vão do ponto final para uma unidade auto-suficiente, para dois pontos e ponto e vírgula, para vírgulas, indicando agrupamentos cada vez mais incompletos. (cf. NEUMANN, 1993, 259-260)



IX.1- O FRASEADO DE ACORDO COM OS TEÓRICOS DO SÉCULO XVIII

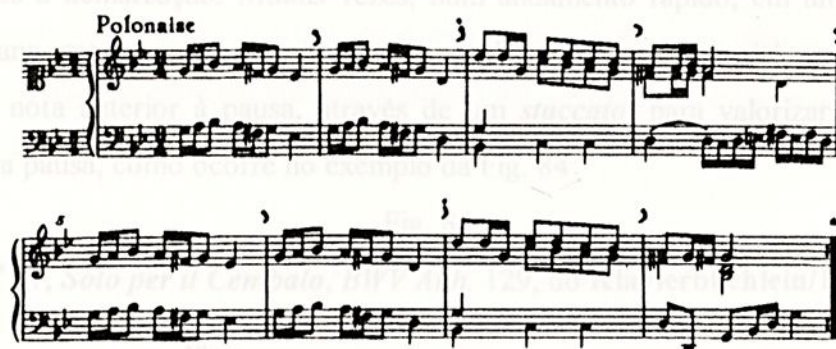
A analogia com a linguagem tem sido uma constante em todos os tratados sobre fraseado musical, históricos ou modernos. As similaridades são grandes, e sempre que a música está associada a palavras encontramos uma coordenação entre **estrutura** musical e **lingüística**.

Mattheson enfatiza a analogia entre **retórica poética** e **musical** e a conseqüente necessidade de relacionarmos a pontuação na poesia com uma apropriada segmentação da melodia. Uma seção finalizada por uma vírgula é comparada a uma articulação do corpo (*articulus*); uma seção finalizada por dois pontos é comparada a um membro completo (*membrum*); e a parte finalizada por um ponto e vírgula encontra-se no meio, como metade de um membro. O ponto encerra um período (*periodus*), que contém um significado completo. A pontuação é realçada na música através das **cadências**, com uma **cadência perfeita** para o período, **meia-cadência** para o ponto e vírgula. Os dois pontos não necessitam de uma cadência completa, somente uma prolongação, um abrandamento da movimentação harmônica. (NEUMANN, 1993, 266)

Fig. 82

Aplicação dos princípios de Mattheson

Nº 19, *Polonaise*, BWV Anh. 125, do *Klavierbüchlein*/1725



“...Idéias musicais completas não devem ser separadas; ao contrário, deve-se separar aquelas idéias nas quais um pensamento musical termina e uma nova idéia se inicia, mesmo se não existe uma pausa ou cesura. Isto é especialmente verdadeiro quando a nota final da frase precedente e a nota inicial da que segue são da mesma altura.” (QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 10)

J.A.P. Schulz (1747-1800) compara uma execução musical a um discurso. Para ele, cada peça musical tem suas **frases, períodos e acentos**, como num discurso. Também enfatiza a necessidade das cesuras serem claras, através do encurtamento da última nota de uma unidade, iniciando a primeira nota da unidade seguinte com firmeza ou através de um *diminuendo* no final de uma frase e um *crescendo* no início da seguinte. (NEUMANN, 1993, 269)

Fig. 83

Nº 10, *Polonaise*, BWV Anh. 119, do *Klavierbüchlein*/1725



Na elucidação do fraseado desta peça, as unidades mais completas que compõem a frase que se inicia no compasso 7 e termina no compasso 10 devem ser claramente delimitadas por **cesuras**, através do encurtamento da última nota de cada uma delas e *diminuendo* sobre suas duas últimas notas.

Quando o compositor introduz uma **pausa**, não existe problema para encontrarmos a demarcação. Muitas vezes, num andamento rápido, em um instrumento como o piano moderno, com ressonância ampla, torna-se necessário encurtarmos a duração da nota anterior à pausa, através de um *staccato*, para valorizarmos a cesura indicada pela pausa, como ocorre no exemplo da Fig. 84

Fig. 84

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



Sem uma pausa indicada, a cesura é mais difícil de ser detectada. Os cantores encontram a resposta nas palavras. Schulz aconselha o intérprete a examinar o **início da peça** para determinar se ela inicia-se no tempo forte do compasso ou com uma, duas ou três notas antes da barra de compasso. Então, tendo a peça uma construção simétrica, a frase seguinte iniciar-se-á da mesma forma, como podemos observar no exemplo da Fig. 85. (NEUMANN, 1993, 270)

Fig. 85

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



H.C.Koch (1749-1816) observa que as **unidades da idéia musical** não são tão precisas quanto aquelas do **discurso** e não possuem um claro relacionamento gramatical e sintático como o de sujeito e predicado. Desta forma, enquanto a música, como o discurso, poesia e retórica, necessita de pontos de repouso, somente a sensibilidade pode determinar seu exato lugar e natureza. Estes pontos de descanso podem ser mais ou menos evidentes, dependendo da integralidade ou não da frase ou segmento. Uma frase está **completa** quando pode ser entendida como uma unidade auto-suficiente do conjunto; está **incompleta** quando esperamos a continuação com uma ou mais frases. (NEUMANN, 1993, 271)

A aplicação dos princípios de Mattheson (Fig. 82), demonstra que a seção finalizada por dois pontos, apesar de ser um membro completo, não pode ser considerada uma unidade auto-suficiente. O acorde de dominante, sobre o qual a finalização está construída, pede uma continuação.

No Nº 9, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722, encontramos o que Koch define como **frases combinadas**: duas ou mais frases são **interligadas**, como consequência da cesura de uma frase ser a nota inicial da frase seguinte. O **si**, 1ª colcheia

do 3º compasso, é ao mesmo tempo, a nota final da 1ª unidade e a inicial da 2ª. (NEUMANN, 1993, 271, 272)

Fig. 86

Nº 9, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722



IX.2- A ELABORAÇÃO DO FRASEADO DAS PEÇAS SELECIONADAS NESTA PESQUISA

"...Originários da poesia, da canção e da dança, estão primeiramente, na música instrumental de Bach, aqueles movimentos de suas suítes que são ainda em caráter, como a dança: o minuet, gavotte, bourrée, passepied e a sarabande (muito mais antiga). Todos estes movimentos são regularmente construídos com unidades de dois ou quatro compassos; Portanto, em movimentos deste tipo não é necessária uma indicação explícita do fraseado." (KELLER, 1965, 65)

O desenho simétrico de peças em caráter de dança ou originárias da canção não apresenta dificuldades para elucidarmos a estrutura de suas frases. (*vide* Fig. 82)

Dentre as peças selecionadas nesta pesquisa, somente o Nº 29, BWV 846/1, não se enquadra nesta categoria. Todas as outras peças são derivadas da dança ou da canção.

Nos números que apresentam maior influência do **estilo galante** (onde a polifonia cede lugar à homofonia), a estrutura melódica é mais simples, com a predominância de frases de dois ou quatro compassos. (*vide* Fig. 82)

Aqueles números porém, mais característicos do **final do período barroco** (submissão à polifonia), apresentam maior complexidade também em relação ao fraseado. (*vide* Fig. 86)

Na música **puramente instrumental**, a estrutura do fraseado é elucidada somente a partir de **considerações musicais**, já que não podemos relacioná-la com a **dança** ou a **canção**.

O N° 29, *BWV* 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**, é a única entre as peças selecionadas nesta pesquisa que se enquadra nesta categoria, apresentando fraseado **assimétrico**.

Nesta peça, o **motivo** elucidará o agrupamento desejado de unidades simétricas e relacionadas, determinando as menores sub-unidades das frases, como podemos observar na Fig. 87.

Fig. 87

N° 29, *BWV* 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**



Contudo, as frases completas não obedecem a nenhuma **simetria externa** (como no caso de peças derivadas da dança), sendo determinadas pelas **cadências**, ou seja, pela estrutura interna da música, já que externamente somente as subunidades podem ser delimitadas.

Fig. 88

N° 29, *BWV* 846/1, do **Klavierbüchlein/1725**

- I- 4 compassos, estabelecimento da tonalidade de **Dó Maior**;
- II- 7 compassos, com modulação para **Sol Maior**;
- III- 8 compassos, com modulação para **Dó Maior**;
- IV- 4 compassos, com preparação para chegada no pedal de **Dó V** no compasso 24, enfatizada pela inserção do compasso 23 (não presente na versão do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* - *vide* Apêndice B);

V- 8 compassos, com pedal de Dó V;

VI- 4 compassos em Dó Maior, formando uma pequena *coda*.

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of six systems of music, each with three measures. The first system is marked with a circled 'I' and a 'Dó' (C) below the bass staff. The second system is marked with a circled 'II' and a 'Dó' (C) below the bass staff. The third system is marked with a circled 'III' and a 'Sol' (G) below the bass staff. The fourth system is marked with a circled 'IV' and a 'Sol' (G) below the bass staff. The fifth system is marked with a circled 'V' and a 'Sol' (G) below the bass staff. The sixth system is marked with a circled 'VI' and a 'Sol' (G) below the bass staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

18 , (IV)

Do

21

24 (V)

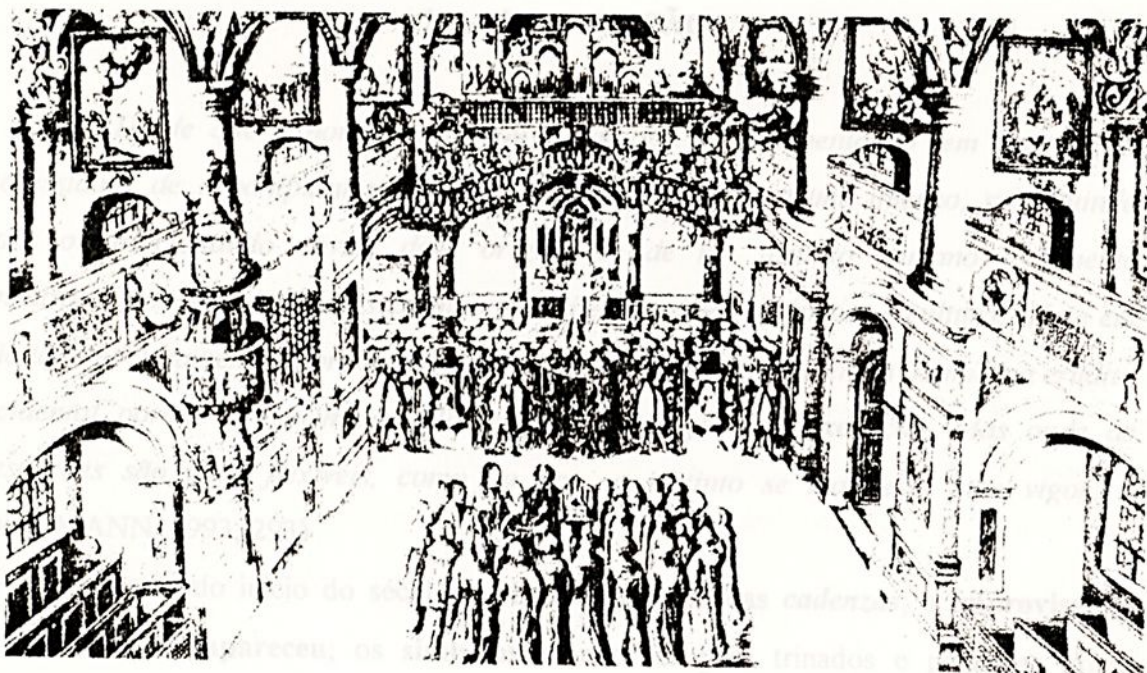
Do V

27

30 , (VI)

Do I

33



CAPÍTULO X

ORNAMENTAÇÃO

CAPÍTULO X

ORNAMENTAÇÃO

X.1- INTRODUÇÃO

“ Desde que o homem começou a cantar... a ornamentação tem existido. A necessidade de... manipular uma melodia modificando seu ritmo interno, substituindo sons ou adicionando novos, deve originar-se de um instinto humano fortemente enraizado, pois encontramos suas manifestações em todas as épocas e culturas. Hoje em dia tal embelezamento improvisado pode não estar muito em evidência na música erudita ocidental porque é reprimido pelas nossas convenções de execução. Mas onde as restrições são mais flexíveis, como no jazz, o instinto se manifesta com vigor...” (NEUMANN, 1993, 293)

A partir do início do século XIX, com exceção das **cadenzas**, a **improvisação** praticamente **desapareceu**; os **símbolos**, a não ser para trinados e pequenas notas esporádicas, gradualmente deixaram de ser empregados, enquanto que a **ornamentação** (que não diminuiu em importância) foi **absorvida** na partitura escrita. A ornamentação na música anterior a 1800 é então um problema muito mais complexo do que nas épocas subsequentes.

Na **música**, assim como nas artes visuais, um ornamento é geralmente concebido como uma **adição a uma estrutura**, no sentido da estrutura representar o que faz parte da **essência artística** enquanto que a ornamentação tem a função de **ênfatizar o apelo estético dos elementos estruturais**, adicionando (na sua forma mais característica) elegância, graça, suavidade ou variedade. Na interpretação, os elementos estruturais têm um peso maior, necessitando **disciplina rítmica e projeção sólida**. A ornamentação por sua vez, necessita de **ritmo e dinâmica mais flexíveis**. (cf. NEUMANN, 1993, 294)

Todos os problemas da *performance practice* têm sua raízes nas deficiências e ambigüidades da notação musical; a ornamentação não é uma exceção.

Na **partitura** os ornamentos podem se encontrados:

anotados em notas regulares,

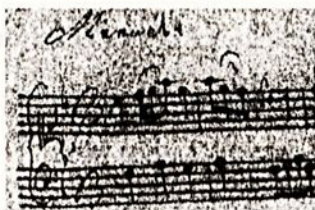


indicados por símbolos, inclusive as notinhas não mensuradas, não anotados, mas subentendidos como necessários.

Fig. 89

Exemplo de ornamento anotado em notas regulares

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Bärenreiter, Kassel, 1988, 42.)

Aqui o problema consiste em identificarmos as notas como sendo ornamentais, para podermos interpretá-las de acordo. Neste caso, o grupo de notas unido pela ligadura tem a natureza de um *Schleifer* (escorregadela), necessitando uma execução mais leve (dinâmica) e rápida (ritmo).

Fig. 90

Exemplo de ornamento indicado por símbolo

Nº 16, *Marche*, BWV Anh. 122, do *Klavierbüchlein*/1725



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Bärenreiter, Kassel, 1988, 60.)

Neste caso, o problema consiste na correta decodificação do símbolo.

Fig. 91

Exemplo de ornamentos não anotados mas subentendidos por razões de estilo e performance practice

Nº 21, *Menuet fait par Mons. Böhm*, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet fait par Mons. Böhm



Para ornamentos não indicados o problema é duplo: primeiramente determinar se um adorno é desejável; depois escolher o desenho mais apropriado. Na figura acima, as terças melódicas descendentes do 3º compasso podem ser preenchidas por apojeturas.

Algumas **pequenas figuras ornamentais** (contendo de um a quatro sons diferentes) eram usadas em combinações características que permitiam seu agrupamento em **fórmulas**, prestando-se a uma representação por **símbolos**. A proliferação dos símbolos criou problemas para os executantes, que incapazes de deduzir seu significado necessitaram uma explicação. Foi então que compositores como G.G.Nivers (1617-1714), no **Livre d'orgue** (Paris, 1665) e J.H. d'Anglebert (1628-1691), nas **Pièces de Clavecin** (Paris, 1689), entre outros, elaboraram as primeiras **tabelas de ornamentos**. É interessante observarmos aqui a origem predominantemente francesa das tabelas de ornamentos, provavelmente uma consequência, como escreveu Quantz, da precisão da música francesa, em oposição à liberdade da música italiana. (cf. QUANTZ, 1752, Capítulo XVIII, parágrafo 76)

Mesmo quando os ornamentos eram suficientemente pequenos para permitir uma **simbolização** e um certo grau de **padronização** em **fórmulas**, conservaram uma certa liberdade congênita necessária para desempenhar sua função de ornamento dentro de uma obra musical, que consiste em proporcionar variedade, adicionar graça e elegância, suavizar estruturas rígidas e arredondar angularidades. (cf. NEUMANN, 1993, 294)

Nas **tabelas de ornamentos** os compositores explicam os símbolos oferecendo uma **abstração** de seu desenho, uma redução à sua essência conceitual, apesar de na prática, ele ter inúmeras resoluções diferentes. Para um músico da época, constantemente em contato com esta diversidade, não era difícil distinguir entre o que pertencia ou não à **essência conceitual do modelo**. Nós, por estarmos hoje em dia separados por séculos da *performance practice* da música escrita antes de 1800, muitas vezes compreendemos mal a natureza destes modelos.

Em autógrafo, contamos com uma única tabela de ornamentos elaborada por J.S.Bach, no início do **Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach**.



Fig. 92

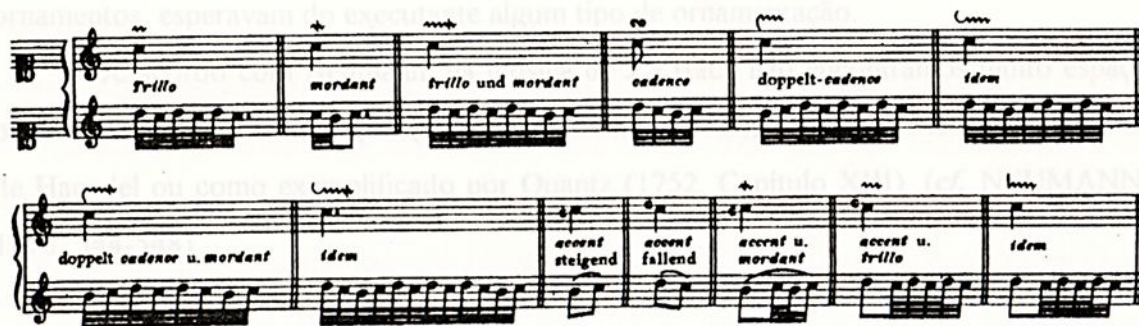
Tabela de ornamentos de J.S.Bach



(BACH, J.S.- Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Edited in facsimile with a preface by Ralph Kirkpatrick. New Haven: Yale University Press, 1959.)

II

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten.



(BACH, J.S.- Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. BA 5163, Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

"... A palavra *andereuten*, significando sugerir, insinuar, enfatiza a natureza aproximada dos modelos. ...a tabela foi escrita como uma primeira introdução para uma

criança, desta forma em circunstância que mais do que qualquer outra necessita de muita simplificação. ...os modelos foram basicamente retirados da tabela de d'Anglebert, muito mais ampla, como uma primeira introdução a certas práticas francesas... os modelos não eram qualificados para atenderem às necessidades do próprio Bach, muito mais amplas e diversificadas." (NEUMANN, 1978, 127)

"... Sendo estes os únicos exemplos que escreveu para a instrução de seu filho, são representativos da maioria dos casos encontrados na sua própria música; ...Entretanto, conhecimento adicional é necessário para resolver os casos onde a regra não pode ser utilizada." (DOLMETSCH, 1915, 103)

Schulenberg expressa a opinião que **tabelas de ornamentos** serviam mais para explicar o **sistema particular de símbolos** de ornamentação de um compositor do que como instrução em como executá-los. (cf. SCHULENBERG, 1992, 18)

As **tabelas de ornamentos** são um meio indispensável para o compositor explicar o **desenho básico** de um ornamento; mas suas abstrações devem ser adaptadas em cada caso a um contexto musical diferente, ao mesmo tempo que permitimos ao ornamento modificar-se. As tabelas de ornamentos de um compositor não podem ser diretamente aplicadas às obras de outro, que pode ser distinto na época, estilo, região e nacionalidade.

No caso de **ornamentos improvisados**, ou seja, aqueles não anotados pelo compositor na partitura, torna-se necessário entendermos que alguns compositores anotavam somente o esqueleto da melodia enquanto outros, apesar de adicionarem alguns ornamentos, esperavam do executante algum tipo de ornamentação.

De acordo com Neumann, na música de J.S.Bach não encontramos muito espaço para a prática da ornamentação (variações extemporâneas), como por exemplo na música de Haendel ou como exemplificado por Quantz (1752, Capítulo XIII). (cf. NEUMANN, 1978, 544-548)

Na Fig. 93 encontramos duas versões de uma mesma peça de Haendel: na primeira versão encontramos somente a linha melódica, não ornamentada, pressupondo que o intérprete improvisará a ornamentação. Na segunda versão, o próprio Haendel explicita a ornamentação.



G.F. Haendel- Air, da Suite para Cravo N° 3, em ré menor

Versão anterior (publicada)



Versão publicada em 1720



(Haendel, G.F.- Works for Clavier. Lea Pocket Scores, New York, 1956, 123-124.)

Desta forma, nas peças selecionadas nesta pesquisa, limitar-nos-emos a elucidar os ornamentos anotados em notas regulares ou símbolos, sugerindo a adição de algum ornamento apenas em peças caracteristicamente galantes.

Dentre as peças selecionadas nesta pesquisa, o N° 9, *Menuet*, BWV 813, e N° 10, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein/1722*, não apresentam nenhum símbolo de ornamento. Na segunda das duas cópias principais remanescentes das *Sechs französischen Suiten*, BWV 812-817, onde os N°s 9 e 10 do *Clavier-Büchlein/1722* são incorporados respectivamente às *Französischen Suiten* BWV 813-814, vários símbolos de ornamento foram adicionados (*vide* Apêndice B). Como estas adições exemplificam a *performance practice* (no que diz respeito à adição de ornamentos) senão do próprio J.S.Bach, pelo menos de integrantes de seu círculo mais restrito, decidi considerá-las como possíveis adições aos números em questão do *Clavier-Büchlein/1722*, incorporando-as na realização dos ornamentos proposta neste capítulo.

Para a resolução da ornamentação das peças seleccionadas nesta pesquisa partirei de duas fontes principais:

- a **tabela de ornamentos de J.S.Bach**, pela sua autenticidade autográfica, apesar de suas limitações;

- **C.P.E.Bach, 1753, Capítulo II, Os Ornamentos**, pelo relacionamento íntimo deste autor com J.S.Bach, além da presença de obras atribuídas a C.P.E.Bach no **Klavierbüchlein/1725**.

Em relação à utilização da tabela de ornamentos de J.S.Bach, as recomendações de Neumann, Dolmetsch e Schulenberg citadas nas páginas anteriores desta introdução serão consideradas. Os modelos de J.S.Bach não podem ser aplicados literalmente, ignorando-se outros fatores. Com frequência ouvimos vários ornamentos de uma obra como o **Concerto nach italienischen Gusto, BWV 971**, resolvidos de maneira extremamente insatisfatória; e após perguntar ao executante uma justificativa para sua resolução ouvimos como resposta a tabela de ornamentos de J.S.Bach! Será que uma tabela organizada a partir de um modelo francês é adequada a uma obra escrita no estilo italiano? De acordo com Emery, tanto J.S.Bach quanto C.P.E.Bach corrigiam paralelas indesejáveis quando as percebiam. Devemos então seguir os modelos da tabela de ornamentos mesmo que sua aplicação literal produza estas paralelas? É óbvio então, que na utilização de qualquer modelo a estrutura da composição deve ser analisada. (cf. EMERY, 1953, 18-19)

Mas talvez o fator mais importante a ser considerado sejam as próprias características da música de J.S.Bach. Será que o compositor de uma peça como o N° 29, **BWV 846/1 do Klavierbüchlein/1725**, onde a extrema austeridade de um único motivo dá origem a uma peça que não obedece a nenhuma organização externa (ou seja, uma peça onde somente o contraponto e a harmonia determinam a seqüência dos eventos), subjugaria a realização da ornamentação de suas obras a alguns modelos? Sendo as falsas relações (dissonâncias) uma característica tão importante da música de J.S.Bach, qual o procedimento a tomar quando ao iniciarmos um trinado sobre uma apojatura pela nota superior (como indicado na tabela) em vez da dissonância (introduzida pela apojatura) produzimos uma consonância? E se a frase for de natureza cromática, destruiremos a seqüência iniciando o trinado pela nota superior? Talvez todas estas questões nunca sejam



satisfatoriamente respondidas, mas de qualquer forma a resposta nunca será encontrada na aplicação de modelos pré-estabelecidos, mesmo aqueles fornecidos pelo próprio J.S.Bach.

Em relação à utilização do tratado de C.P.E.Bach na resolução dos ornamentos das peças selecionadas nesta pesquisa, julgo oportuno introduzir aqui a seguinte avaliação de Kirkpatrick:

"Certo ou errado, por muitos anos utilizei a terminologia de Philipp Emanuel Bach para a ornamentação. Utilizei-a no prefácio da minha edição de 1938 das Variações Goldberg, mas atualmente considero que a fiz de maneira excessiva, especialmente em relação à escolha entre apojeturas longas e curtas. ...O Versuch cobre uma grande quantidade da ornamentação praticada nos cinquenta ou setenta e cinco anos que o precedem, mas podemos ser enganados pela sua codificação excessiva e pela sua quase exclusiva orientação na direção do estilo representado pelo próprio Philipp Emanuel Bach. Nos últimos anos me tornei cada vez mais consciente da inadequabilidade das apojeturas longas, que Philipp Emanuel Bach utiliza abundantemente, na execução da música mais antiga. Desenvolvi muitas reservas em relação a várias apojeturas de J.S.Bach que em tempos passados realizei como longas, substituindo-as cada vez mais por notas de adorno." (KIRKPATRICK, 1976, 388)

As constatações acima levam-me a procurar justificativas para uma realização da ornamentação que faça justiça às características musicais de cada peça em questão. Em muitos casos (talvez a grande maioria) a tabela de ornamentos de J.S.Bach, assim como as sistematizações propostas por C.P.E.Bach (principalmente as exceções, não as regras), produzem resultados que se adaptam às características da música. Onde porém o resultado final me parece duvidoso, no sentido de empobrecer a composição em vez de ressaltar os seus méritos estéticos, outros tratados antigos são levados em consideração, assim como a pesquisa realizada neste século, no que diz respeito à ornamentação, por musicólogos e executantes eminentes.



“O estudo mais importante e abrangente da ornamentação nos séculos XVII e XVIII é Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, de Neumann, 1978. ...” (Fuller, *The Performer as Composer*, em BROWN, H.M. & SADIE, S., 1989, vol. 2, 141)

Desde sua publicação, o estudo de Neumann tem gerado muita controvérsia, mas mesmo que um consenso geral nunca seja possível, podemos afirmar que o resultado tem sido uma abordagem mais flexível e melhor informada da ornamentação em geral. (cf. Fuller, *op. cit.*, 124, 129, 141)

Em relação à música composta na Alemanha no início do século XVIII (seja ela de J.S.Bach ou por exemplo dos compositores anônimos presentes no *Klavierbüchlein*/1725) Neumann nos apresenta uma situação, onde ao lado da influência francesa (representada por exemplo na tabela de ornamentos de J.S.Bach) que tornou-se cada vez maior à medida que o século avançou, encontramos uma tradição alemã de ornamentação, baseada em modelos italianos.

“Como consequência desta situação circundante e os previamente mencionados estudos ecléticos de Bach, temos razão em especular que ele colocou à sua disposição uma variedade de desenhos existentes. O estudo da música de Bach confirma esta especulação e também que ele utilizou durante toda sua vida seus modelos destes anos...” (NEUMANN, 1978, 124)

As conclusões de Neumann são então fundamentadas na *performance practice* italiana, francesa e alemã dos períodos barroco e galante, documentada num grande número de tratados antigos, assim como em evidência extraída da própria música.

Para concluir esta introdução gostaria de acrescentar que cada um de nós favorece determinados elementos da composição e execução musical numa decisão a respeito de qualquer assunto referente à interpretação de uma determinada obra. Este “**gosto musical**” porém, não é um capricho, mas sim algo adquirido através do estudo da vida e obra de um compositor, da convivência com a música produzida por ele. No caso específico de J.S.Bach, não é preciso muito estudo ou experiência para entendermos que por trás da aparente submissão a preceitos estabelecidos, cada peça é um exercício de criação e imaginação que vai muito além do que pressupõem as fórmulas e os esquemas consagrados. Neste exercício, a polifonia exerce uma função essencial, subjugando todos



os outros elementos da composição e execução musical, como observado no decorrer desta pesquisa nos capítulos dedicados à forma musical, expressão, dinâmica, articulação e fraseado, e como constataremos nos capítulos seguintes, que tratam de andamento e ritmo. A ornamentação portanto, não pode estar presa a tabelas ou sistematizações, mas deve também ser guiada pelo princípio interno da polifonia, que por sua vez condiciona a melodia, harmonia e outros elementos da composição e execução musical.

O contato com a pesquisa desenvolvida por Neumann (que não deixa de ser uma consequência das advertências feitas por musicólogos e executantes do passado como Dolmetsch, Emery ou Kirkpatrick) proporcionou uma resposta às minhas próprias dúvidas. Talvez ele adote posições extremas em relação a determinadas questões, provavelmente necessárias para combater práticas predominantes na interpretação da música de J.S.Bach (entre outros) após 1950. O que observamos nas pesquisas mais recentes (como por exemplo em Fuller, *op. cit.*, Newmann, 1985, Schulenberg, 1992, Badura-Skoda, 1993) é no mínimo uma tentativa de acomodar de alguma forma a problemática levantada por Neumann.

Voltando um pouco mais no tempo, talvez possamos especular que a rigidez às vezes aparente no tratado de C.P.E.Bach pode também ter sido uma reação a exageros praticados na sua época.

X.2- APOJATURAS

Fig. 94

Símbolo e realização de apojetura na tabela de ornamentos de J.S.Bach.



(BACH, J.S.- Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. BA 5163, Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

J.S.Bach denomina a apojetura de *Accent*. *Steigend* e *fallend* significam respectivamente **subindo** e **caindo**, de acordo com a posição da pequena ligadura ou c.

Fig. 95

Exemplo com símbolo de apojetura da tabela de ornamentos

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



(BACH, J.S.- Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serir V, Klavier und Lautenwerke, Band 4. Bärenreiter, Kassel, 1957, 90.)

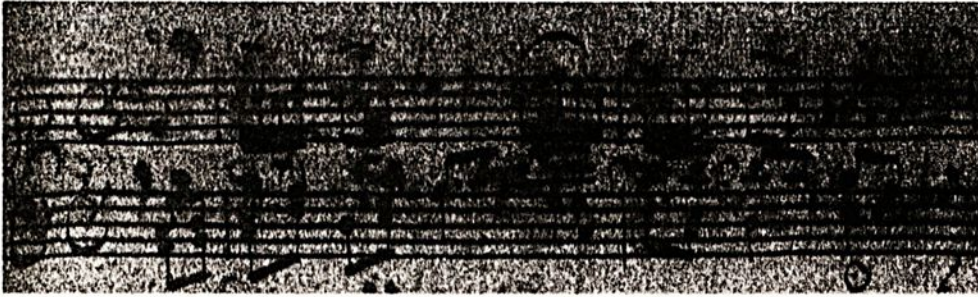
“A apojetura (*accent*) está indicada nas fontes primárias por uma pequena ligadura ou ligadura dupla, sendo a altura da apojetura determinada pela direção da ligadura, se por baixo ou por cima. Usualmente, entretanto, a posição da ligadura é tão ambígua (por exemplo horizontal) que a direção da apojetura deve ser deduzida não das fontes, mas de conhecimento das convenções de ornamentação da época... .” (DÜRR, 1983, VIII)

Já neste primeiro exemplo deparamo-nos com um dos problemas da relação **tabela de ornamentos-música**, mais especificamente música publicada. No exemplo da figura acima (Fig. 95), o símbolo da apojetura encontrado no 2º compasso, 4ª pulsação, está colocado na linha, antes da nota real, não acima dela, o que pode provocar alguma confusão na identificação da nota que será a apojetura.

No autógrafo o símbolo de apojetura não está colocado antes da nota real, mas sim acima dela, o que proporciona maior facilidade de identificação da nota que será a apojetura, como podemos observar na Fig. 96.

Fig. 96

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1725. Bärenreiter, Kassel, 1988, 55.)

Na prática J.S.Bach utiliza dois outros símbolos para indicar uma apojetura:

pequena ligadura dupla, com o mesmo significado do símbolo da tabela de ornamentos ou seja, a apojetura será ascendente ou descendente de acordo com sua posição no pentagrama

Fig. 97

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



e notinhas.

Fig. 98

Nº 11, *Menuet*, BWV 841, do *Clavier-Büchlein*/1722



X.2.1- C.P.E.BACH E A APOJATURA

"As apojeturas estão entre os ornamentos mais indispensáveis. Elas melhoram tanto a melodia como a harmonia. No primeiro caso são agradáveis, pois ligam bem as notas. ...Nos outros casos elas modificam a harmonia, que seria muito simples sem estas apojeturas. Elas estão na origem de todos os retardos e dissonâncias..."

"...As notas maiores que as sucedem, parecem, à primeira vista, conservar o seu valor, mas sempre perdem um pouco dele na execução."

"As pequenas notas podem variar em sua duração, ou sempre serem executadas rapidamente."

"Devido à primeira circunstância começou-se, há pouco tempo, a indicar estas apojeturas com o seu valor real, enquanto antes costumava-se indicar todas apojeturas através de colcheias. ..." (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte II, parágrafos 1, 2, 4 e 5)

Para C.P.E.Bach a apojetura tem então duas funções:

- **melódica**: preenche os intervalos numa linha melódica, arredondando-a, e também adorna notas longas, que de outra forma soariam duras. A função melódica proporciona então maior fluência melódica, e por consequência, rítmica. [Para exercer esta função a apojetura pode ser realizada no tempo da nota real (nota que sucede a apojetura) ou no tempo da nota que a precede.];

- **harmônica**: enriquece a harmonia, introduzindo dissonâncias. [Para exercer esta função a apojetura deve ser realizada no tempo da nota real, tornando-se o primeiro som a ser ouvido junto com a harmonia implícita na nota real, o que ocasionará a dissonância.]

Do segundo parágrafo da citação, podemos deduzir que, para C.P.E.Bach, a apojetura (independente de sua função no contexto) é sempre realizada no tempo da nota real (nota que a sucede). No modelo para execução da apojetura da tabela de ornamentos de J.S.Bach (Fig. 94) a apojetura também é realizada no tempo da nota real.

Nos parágrafos seguintes, C.P.E.Bach faz então a distinção entre **apojeturas longas, de duração variável, e apojeturas curtas, sempre executadas rapidamente**. Também nos leva a entender que, numa época anterior, o mesmo símbolo era utilizado



para apojeturas longas e curtas, além deste não determinar a duração das apojeturas longas.

Podemos então concluir que, numa realização das apojaturas, o primeiro passo seria determinarmos a função que exercem no contexto: **melódica, harmônica ou ambas**.

Na prática, é difícil encontrarmos apojeturas com função exclusivamente harmônica. O que ocorre nestes casos, é que além desta função, também contribuem de alguma forma para arredondar a linha melódica. Apojeturas com função exclusivamente melódica são encontradas mais facilmente.

Fig. 99

Exemplo de apojatura com função harmônica e melódica.

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 130, do Klavierbüchlein/1725

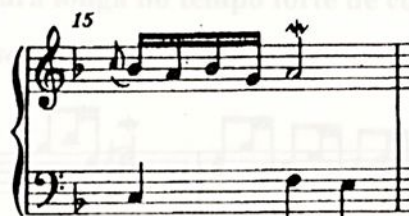


Temos aqui um caso onde a apojatura tem a função de enriquecer a harmonia, introduzindo uma dissonância. Mas também funciona como um adorno a uma nota longa, que sem a apojatura certamente soaria dura.

Fig. 100

Exemplo de apoiatura com função exclusivamente melódica

Nº 24, (*Polonaise*), *BWV Anh.* 128, do *Klavierbüchlein*/1725



Neste caso, a apojatura tem função exclusiva de adornar a linha melódica, já que pertence à harmonia (triade de Dó Maior com sétima).

O próximo passo seria então determinarmos se a apojetura é **longa** ou **curta**, já que esta característica não é determinada pela notação, especialmente no caso das peças selecionadas nesta pesquisa, compostas no mínimo 25 anos antes do tratado de C.P.E.Bach.

X.2.1.1- APOJETURAS LONGAS

“...as apojeturas de valor variável ocorrem, geralmente, nos compassos binários no tempo forte, e no tempo fraco; nos compassos ternários apenas no tempo forte, sempre antes de uma nota longa. Ocorrem ainda antes dos trinados de cadência; antes das semi-cadências, antes das cesuras, antes das fermatas e antes da nota final...”
(C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte II, parágrafo 9)

C.P.E.Bach oferece aqui algumas direções para identificarmos as apojeturas longas, de duração variável.

Fig. 101

Exemplo de apojetura longa no tempo forte de compasso binário

Nº 18, *Marche*, BWV Anh. 124, do *Klavierbüchlein*/1725



Fig. 102

Exemplo de apojetura longa no tempo forte de compasso ternário

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 130, do *Klavierbüchlein*/1725



Fig. 103

Exemplo de apoiatura longa antes da nota final

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 130, do *Klavierbüchlein*/1725

Polonaise



O exemplo acima ilustra um dos problemas encontrados na aplicação das recomendações de C.P.E.Bach: a apoiatura encontra-se em tempo fraco de compasso ternário, fato que a desqualificaria como apoiatura longa. Mas também está colocada antes da nota final da frase, o que torna possível sua realização como apoiatura longa. Das duas opções, a que faz mais sentido é a resolução como apoiatura longa, pelo fato de enriquecer a harmonia com uma dissonância.

Fig. 104

Exemplo de apoiatura longa antes de fermata

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



Fig. 105

Exemplo de apoiatura longa antes de cadência

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



Uma vez identificadas as apojeturas longas, de valor variável, torna-se necessário decidirmos sua duração.

"De acordo com a regra usual sobre o valor destas apojeturas, elas tiram a metade da nota seguinte, quando esta é simples, e dois terços da nota seguinte, quando esta é pontuada. ..." (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte II, parágrafo 11)

Na tabela de ornamentos, J.S.Bach (Fig. 94) exemplifica então uma **apojetura longa**, que toma **metade do valor da nota real**, por esta ser uma **nota de valor simples**. Não exemplifica a apojetura longa antes de nota de valor composto. Também não exemplifica a **apojetura curta**, já que o problema neste caso não é a **execução** (de acordo com C.P.E.Bach todas são executadas rapidamente) mas sim a **identificação** de um símbolo como apojetura curta, o que não pode ser determinado numa **tabela** mas somente numa frase musical.

Fig. 106

Exemplos de resoluções de apojeturas longas de acordo com a regra de C.P.E.Bach

A

Nº 18, *Marche*, BWV Anh. 124, do *Klavierbüchlein*/1725



A apojetura, que tem função harmônica e melódica, encontra-se sobre tempo forte de compasso binário, antes de uma nota de valor simples. Tomará, portanto, metade do valor da nota real.

B

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 130, do *Klavierbüchlein*/1725



As apojeturas encontradas no compasso 4, que têm função harmônica e melódica, podem ser consideradas longas, pois a primeira encontra-se sobre tempo forte de compasso ternário e a segunda, com a função predominantemente harmônica de enriquecer o acorde ao qual pertence a nota real, encontra-se antes da nota final da frase. Ambas tomam então metade do valor da nota real, uma nota de valor simples.

C.P.E.Bach indica algumas exceções à regra de duração das apojeturas longas:

“...De vez em quando tem-se que determinar o valor das apojeturas a partir da harmonia; ...”

“Deve-se, portanto, na execução das apojeturas, bem como na de todos os ornamentos, evitar qualquer prejuízo à pureza da frase; ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte II, parágrafos 16-17)

Provavelmente C.P.E.Bach refere-se aqui aos casos onde uma aplicação da regra de duração das apojeturas longas produz os seguintes resultados, não desejados:

- **formação de paralelas indesejáveis:** quintas e oitavas paralelas, aparentes ou ocultas;

- **dissonâncias na resolução das apojeturas:** a apojetura muitas vezes introduz uma dissonância, resolvida na nota real. A aplicação da regra de duração muitas vezes produz uma outra dissonância, onde deveria existir a resolução da apojetura. Logo, nestes casos, não deve ser aplicada;

- a **“pureza da frase”** a que se refere C.P.E.Bach muito provavelmente relaciona-se com a harmonia. O fraseado porém, além da harmonia, envolve uma correta elucidação de outros elementos da composição e execução musical como polifonia, melodia e ritmo. Além destes aspectos, o **afeto** da peça também deve ser considerado, já que para C.P.E.Bach o caráter de uma obra tem importância fundamental na sua interpretação, como podemos observar no decorrer de todo seu tratado. Desta forma, toda vez que a realização de acordo com a regra prejudicar estes elementos, considerações de ordem musical devem ser feitas e a regra deve ser adaptada. Nestes casos o procedimento mais correto seria realizar a apojetura com uma duração menor que a estabelecida na regra.



Exemplos de exceções à regra de duração das apojeturas longas

A

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet



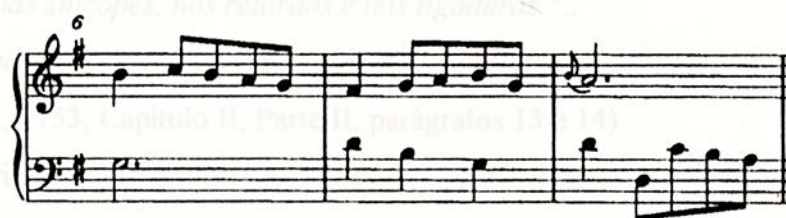
Neste caso, uma realização de acordo com a regra de duração (apojetura tomando metade do valor da nota real) produziria quintas paralelas entre soprano e baixo. É melhor realizarmos a apojetura como semicolcheia ou colcheia.

B

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725

Neste caso, uma resolução de acordo com a regra de duração produziria uma oitava oculta (duas vozes com movimentação paralela na direção de uma oitava). É melhor realizarmos a apojetura como colcheia ou semicolcheia.

C

Nº 4, *Menuet*, BWV Anh. 114, do *Klavierbüchlein*/1725

Neste caso, uma realização de acordo com a regra (onde a apojetura teria o valor de uma mínima) produziria uma dissonância na resolução (a nota real, lá, nota que pertence ao acorde, portanto resolução da apojetura, soaria junto com o si bemol do baixo). É melhor realizarmos a apojetura como colcheia ou semicolcheia.



Neste minueto, a linha melódica é composta de notas longas, sustentadas e adornadas por notas curtas, que lhe conferem graça e leveza. Uma realização das apojeturas, que possuem aqui uma função predominantemente melódica, de acordo com a regra de duração, tornaria a linha melódica plana, em vez de colaborar com as notas de adorno regularmente anotadas para adicionar movimento. É melhor realizarmos as apojeturas como colcheias ou semicolcheias.

X.2.1.2- APOJETURAS CURTAS

Em relação às apojeturas curtas, de valor invariável, C.P.E.Bach nos informa:

“É perfeitamente natural que as apojeturas curtas invariáveis ocorram mais freqüentemente antes de notas curtas. Elas recebem um, dois, três ou mais colchetes e são tocadas tão rapidamente, que quase não se percebe que a nota seguinte perdeu um pouco de seu valor. Por outro lado, elas ocorrem também antes de notas longas, quando estas são repetidas e também em outros casos. Ocorrem também antes das cesuras, em notas curtas, nas síncopes, nos retardos e nas ligaduras. ...”

“Quando nas apojeturas ocorrem saltos de terças, elas também são curtas. ...”

(C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte II, parágrafos 13 e 14)

Em primeiro lugar, convém observarmos novamente que para C.P.E.Bach as **apojeturas curtas** são também realizadas no **tempo da nota real**, nunca no tempo da nota que as precede. Em todos os casos citados acima, as recomendações de C.P.E.Bach demonstram uma preocupação em preservar **características estruturais da composição**, sejam elas **harmônicas, melódicas, rítmicas** ou relacionadas com uma elucidação

desejada do fraseado. Em outras palavras: a realização de uma apoiatura deve melhorar e ressaltar os méritos estéticos da composição, nunca confundi-los.

Fig. 108

Exemplos de apoiaturas curtas

A

Nº 24, *BWV Anh.* 128, do *Klavierbüchlein*/1725



Encontramos aqui (A) uma apoiatura curta, por estar antes de uma nota curta. A apoiatura, apesar de soar junto com a nota do baixo, tomando tempo da nota real, deve ser executada tão rapidamente de forma a não interferir com o desenho rítmico, característico da peça. Realizá-la como apoiatura longa, segundo a regra de duração deste tipo de apoiatura, de acordo com a qual tomaria metade do valor da nota real, deformaria o desenho rítmico.

B

Nº 8a, *Polonaise*, *BWV Anh.* 117, do *Klavierbüchlein*/1725



Também aqui (B) a apoiatura deve ser curta, para preservar o desenho rítmico, característico da peça.

C

Menuet I, da Französische Suite BWV 813, versão posterior, ornamentada, do N° 9, Menuet, BWV 813, do Clavier-Büchlein/1722



(BACH, J.S.- Die sechs französischen Suiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Bärenreiter, Kassel, 1980, 78.)

A apojetura é curta, já que exerce a função melódica de preencher o intervalo de terça.

D

Menuet I, da Französischen Suite BWV 813, versão posterior, ornamentada, do N° 9, Menuet, BWV 813, do Clavier-Büchlein/1722



(BACH, J.S.- Die sechs französischen Suiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Bärenreiter, Kassel, 1980, 78.)

A apojetura deve ser curta, para valorizar a cesura e não interferir na organização rítmica das colcheias ligadas que a sucedem. Uma realização como apojetura longa, de acordo com a regra de duração, produziria aqui duas colcheias, o que igualaria este compasso aos anteriores, enfraquecendo sua função conclusiva.

E

Menuet I, da Französische Suite BWV 814, versão posterior, ornamentada, do N° 10, Menuet, BWV 814, do Clavier-Büchlein/1722



(BACH, J.S.- Die sechs französischen Suiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Bärenreiter, Kassel, 1980, 89.)

Neste caso (E) ocorre o mesmo que em D. A apojatura deve ser curta para valorizar a cesura e não interferir no desenho rítmico característico do compasso, que tem função conclusiva.

F

Menuet I, da Französische Suite BWV 814, versão posterior, ornamentada, do

Nº 10, Menuet, BWV 814, do Clavier-Büchlein/1722



(BACH, J.S.- Die sechs französischen Suiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Bärenreiter, Kassel, 1980, 88.)

Estas apojaturas têm a função primordialmente melódica de adornar as notas longas, adicionando graça e leveza, porém não devem comprometer o padrão rítmico característico destes compassos. Devem portanto ser realizadas como apojaturas curtas. Uma realização como apojaturas longas, de acordo com a regra de duração, além de anular sua função de adorno melódico, transformando-as numa continuação da seqüência de colcheias que as precede, obscureceria o contraponto entre as notas longas da melodia do soprano (semínimas) e o motivo da composição, em colcheias, no baixo. A realização da apojatura deve preservar o elemento estrutural mais importante da composição, que é a polifonia.

X.2.1.3- CONCLUSÕES RELATIVAS À APLICAÇÃO DAS REGRAS DE C.P.E.BACH SOBRE A APOJATURA

A primeira conclusão relaciona-se ao exemplo para a realização da apojatura na tabela de ornamentos de J.S.Bach (Fig. 94). O exemplo diz respeito a um determinado tipo de apojatura (longa, sobre nota de valor simples) e pode ser utilizado em alguns casos, mas aplicá-lo literalmente a qualquer símbolo de apojatura, produzirá, na maioria das vezes, resultados absurdos, que prejudicarão as características estruturais da

composição, sejam elas **harmônicas, contrapontísticas, melódicas, rítmicas** ou mesmo **retóricas**, comprometendo o **afeto** da peça. Talvez o aspecto mais importante do exemplo seja o fato dele ser realizado no tempo da nota real, o que poderia servir de justificativa para a afirmação de C.P.E.Bach que todas as apojaturas (sejam elas longas ou curtas) devem tomar tempo da nota real. Mas este argumento não convence após nos darmos conta que o exemplo relaciona-se com a execução de uma apojatura longa, sobre nota de valor simples.

Em relação à utilização do tratado de C.P.E.Bach na realização das apojaturas de peças compostas 25 ou 30 anos antes de sua publicação, sejam elas de J.S.Bach, ou de compositores anônimos presentes no **Klavierbüchlein/1725**, inclusive do próprio C.P.E.Bach, como é o caso das peças selecionadas nesta pesquisa, os resultados podem ser satisfatórios, desde que determinadas considerações sejam feitas.

O tratado deve ser entendido na sua totalidade: na realização dos ornamentos, o que é observado em outros capítulos da obra deve também ser considerado.

Tanto as regras quanto as exceções devem ser não somente entendidas mas também interpretadas, o que as tornará mais abrangentes. Se aplicarmos as regras e as exceções literalmente os resultados serão tão desastrosos quanto os obtidos por uma aplicação literal dos exemplos da tabela de ornamentos de J.S.Bach.

C.P.E.Bach demonstra grande preocupação com a valorização das características internas da composição. Na aplicação de seus princípios em qualquer obra devemos agir da mesma forma, o que possibilitará encontrarmos a solução mais adequada, buscando-a nas regras, nas exceções ou no que está escrito muitas vezes em outro capítulo do tratado.

Desta forma, é possível sintetizarmos as **propostas de C.P.E.Bach em relação à realização das apojaturas** nas seguintes orientações:

A apojatura é **longa** quando exerce função **harmônica** (enriquece a harmonia introduzindo dissonâncias), **melódica** (arredondando a linha melódica), **colabora com a acentuação métrica**, preserva algum **padrão rítmico** característico da peça e **ressalta o afeto** predominante.



A **regra de duração** das apojeturas longas (a apojetura toma metade do valor da nota real em notas de valor simples, e dois terços em notas de valor composto) **não deve ser aplicada quando prejudicar elementos estruturais da composição** (harmonia, polifonia, ritmo, organização do fraseado e afeto predominante). Neste caso, a apojetura terá uma duração menor que o indicado na regra.

A **apojetura curta** (que exerce função predominantemente melódica, apesar de também ressaltar o ritmo e afeto característicos de uma peça) é a opção a ser utilizada **quando uma realização da apojetura como longa** (quer obedeça ou não à regra de duração destas apojeturas) **prejudica elementos estruturais da composição**. Sua execução, sempre rápida, neutraliza os efeitos da adição de uma nota sobre elementos estruturais.

A **diferença fundamental entre as apojeturas longas e curtas** reside na **função que exercem** no contexto. Na apojetura **longa** a função predominante é **estrutural**: enriquece a **harmonia**. Na apojetura **curta** a função predominante é **ornamental**: adorna uma **melodia**, ressaltando seu ritmo e afeto inerentes.

X.2.2- A APOJETURA EM OBRAS DE J.S.BACH E OUTROS COMPOSITORES ALEMÃES DO INÍCIO DO SÉCULO XVIII, DE ACORDO COM ALGUNS MUSICÓLOGOS E EXECUTANTES DO SÉCULO XX

Na introdução deste capítulo, já foi citada a avaliação feita por Kirkpatrick no que diz respeito à aplicação das resoluções de ornamentos propostas por C.P.E.Bach para obras de J.S.Bach ou outros compositores. O ponto principal desta avaliação, refere-se à utilização das apojeturas longas, que o próprio Kirkpatrick admite ter substituído, com o



passar do tempo e experiência prática, por notas curtas de adorno, com função essencialmente melódica. (cf. KIRKPATRICK, 1976, 388)

Da aplicação do tratado de C.P.E.Bach na realização das apojeturas encontradas nas peças selecionadas nesta pesquisa observamos que, todos os tipos de apojeturas ocorreram, sem a predominância de nenhum deles sobre os demais, como consequência das opções oferecidas pelo próprio autor, quando a realização de uma apojetura prejudica a estrutura de uma composição. Mesmo a regra de duração das apojeturas longas, que deve ser utilizada com muito cuidado, pode indicar a solução mais viável, até mesmo em obras de J.S.Bach, dependendo do efeito que terá sobre as características estruturais da composição.

Fig. 109

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725

(Compositor: J.S.Bach)



Neste caso, no meu entendimento, a melhor solução é a resolução da apojetura, longa, por enriquecer a harmonia, de acordo com a regra de duração das apojeturas longas proposta por C.P.E.Bach, segundo a qual a apojetura toma dois terços do valor da nota real, uma nota de valor composto, por permitir a realização do ornamento do tenor enquanto sustentamos a apojetura, o que proporcionará maior clareza na execução.

Talvez um outro parágrafo da avaliação de Kirkpatrick esclareça melhor o procedimento a seguir, pelo menos em relação à música de J.S.Bach.

"...Entretanto, não existe nenhuma fonte que possa ser utilizada para aplicação em J.S.Bach; somos obrigados a compilar e avaliar uma variedade de fontes, a partir de fatos históricos e da experiência, para chegarmos a algumas conclusões, das quais um bom número serão sempre questionáveis." (KIRKPATRICK, 1976, 389)

Para Schulenberg, o melhor guia para a realização dos ornamentos na música de J.S.Bach, é o tratado de C.P.E.Bach. De acordo com este autor, a abordagem dos

ornamentos por C.P.E.Bach (e presumivelmente por J.S.Bach) é semelhante à de autores franceses, como por exemplo F.Couperin, do início do século XVIII. Desta forma, a não observação de regras que governam a realização das apojaturas (tomando tempo da nota real e com duração específica, de acordo com o valor desta nota) demanda muito cuidado. Entretanto, pelo menos na música francesa, apojaturas curtas eram realizadas algumas vezes, dependendo do contexto, antes do tempo, tomando tempo da nota anterior à apojatura. (cf. SCHULENBERG, 1992, 18)

Para Schulenberg o problema principal da utilização do tratado de C.P.E.Bach na realização das apojaturas, em música composta no início de século XVIII, no círculo dos relacionamentos de J.S.Bach, refere-se à apojatura curta, que dependendo do contexto, poderia ser realizada no tempo da nota anterior à apojatura.

No meu entendimento, este contexto seria aquele onde a **apojatura curta** exerce função de **adorno melódico**, ressalta o **padrão rítmico** e valoriza o **afeto** predominante na peça. Nestes casos, uma realização no tempo da nota real não seria necessária.

Considerando então a observação de Schulenberg, podemos propor para as apojaturas curtas encontradas nas peças selecionadas nesta pesquisa (*vide* Apêndice C, Tabelas I-II) uma realização no tempo da nota anterior à apojatura.

No famoso estudo sobre ornamentação, publicado em 1978, Neumann adota posições muito mais radicais em relação à utilização do tratado de C.P.E.Bach na realização dos ornamentos, neste caso, das apojaturas na música de J.S.Bach ou outros compositores do início do século XVIII a ele relacionados.

Para Neumann, nestes compositores, um símbolo de apojatura pode indicar desde uma nota de adorno (realizada no tempo da nota que precede o símbolo) até uma “apojatura” (realizada no tempo da nota real) que entretanto não deve observar a regra de duração das apojaturas longas proposta por C.P.E.Bach. De acordo com Neumann, a apojatura pode tomar até metade do valor de notas reais de valor simples, desde que estas sejam colcheias ou semicolcheias, e até um terço do valor de notas de valor composto. Uma realização onde a apojatura toma metade do valor de uma nota real de valor simples, quando estas forem semínimas, mínimas ou semibreves, ou dois terços de uma nota real de valor composto, deve ser considerada uma exceção. Pode até ocorrer, mas é muito rara.



De acordo com Neumann, a regra de duração das apojeturas longas proposta por C.P.E.Bach é um desenvolvimento tardio, trazido à tona pelo estilo galante, que, por sua textura homofônica e ritmo harmônico lento, não somente necessita estes modelos mas também acomoda-os facilmente. A harmonia é enriquecida sem perturbar a polifonia, inexistente neste estilo.

Neumann baseia suas afirmações tomando como ponto de partida a *performance practice* francesa, italiana e alemã do início do século XVIII, cujo estudo considera fundamental para uma abordagem da ornamentação em obras de J.S.Bach. Para decidir o que J.S.Bach selecionou ou adaptou destes modelos, Neumann procura evidência na própria música do compositor. (cf. NEUMANN, 1978, 124-150 e 1993, 326-340)

Em relação à realização dos símbolos de apojetura encontrados na música de J.S.Bach, Neumann elaborou uma tabela, onde demonstra sua realização aproximada.

Fig. 110

Tabela com a realização aproximada dos símbolos de apojetura de J.S.Bach

	Coluna 1		Coluna 2			Coluna 3	
	Symbols	Keyboard only	Possible rendition (including transitional designs)			Generally not possible	
	All media		"Grace note" Pre-beat	"Short" Appoggiatura	"Long"	"Overlong"	
C 2,3/4							
3,6,9/8							
6/4							
3,6,9,12/8							

(NEUMANN, F.- Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. Princeton University Press, 1978, 124.)

Na **Coluna 1** encontramos os símbolos utilizados por J.S.Bach para indicar uma apojetura. Na **Coluna 2** Neumann indica as possíveis realizações do símbolo: como nota de adorno (*grace note*), no tempo da nota que a precede, ou como apojetura curta ou longa, no tempo da nota real. Na **Coluna 3** demonstra a realização de acordo com a regra do estilo galante de duração das apojeturas longas, geralmente impossível de ser aplicada.

Na aplicação prática desta tabela, o primeiro passo consiste em identificarmos o significado do símbolo. De acordo com Neumann, pode indicar uma nota de adorno ou

uma apoiatura, curta ou longa. O critério recomendado por Neumann para esta identificação é o mesmo implícito no tratado de C.P.E.Bach: quanto mais interferir com elementos estruturais da composição, mais curta será a realização do símbolo. Como Neumann admite a ocorrência, ainda que rara, de apoiaturas longas, que podem ser resolvidas de acordo com a regra de duração proposta por C.P.E.Bach para este tipo de apoiaturas, a diferença essencial entre o que propõe e C.P.E.Bach reside na realização de certos símbolos como notas de adorno, no tempo da nota que a precede.

Desta forma, uma realização dos símbolos de apoiatura encontrados no **Clavier-Büchlein/1722** e no **Klavierbüchlein/1725** de acordo com a tabela elaborada por Neumann, produziria basicamente os mesmos resultados obtidos nas tabelas I e II (*vide* **Apêndice C**) desta pesquisa, fundamentados em C.P.E.Bach. A diferença essencial seria a realização do que C.P.E.Bach chama de apoiaturas curtas e Neumann de notas de adorno: de acordo com C.P.E.Bach tomam tempo da nota real; de acordo com Neumann (e também Schulenberg) tomam tempo da nota que precede o símbolo.

No meu entendimento, em relação à execução das apoiaturas, as propostas de Neumann são muito mais importantes pelo fato de exigirem uma leitura muito mais cuidadosa e detalhada de fontes como a tabela de ornamentos de J.S.Bach, o tratado de C.P.E.Bach ou do próprio trecho musical em questão do que por contradizerem o que é proposto nestas fontes. Provavelmente, nem as recomendações de Schulenberg, nem a forma como o tratado de C.P.E.Bach é utilizado nesta pesquisa seriam as mesmas sem Neumann.

A realização das apoiaturas encontradas nas peças selecionadas nesta pesquisa a partir das propostas de C.P.E.Bach é possível, desde que a aplicação de regras não se torne mais importante que os elementos estruturais da composição, uma preocupação demonstrada pelo próprio C.P.E.Bach em inúmeras passagens de seu tratado.

Poderíamos argumentar aqui que o **Versuch...** corresponde às necessidades do próprio C.P.E.Bach na maturidade, em posse de um estilo bem definido. Talvez sua aplicação nas sonatas e sonatinas (**Probestücke**) que o acompanham seja uma tarefa menos árdua do que aplicá-lo em obras de outros compositores ou até em obras do próprio C.P.E.Bach, compostas num período de formação. Mas as preocupações



demonstradas por C.P.E.Bach, no decorrer de seu tratado, em relação à valorização das características essenciais de uma composição, comprovam que esta obra não deve ser compreendida como um compêndio de regras e exceções, mas sim com uma aula de música, útil na interpretação de obras do próprio autor e de certa forma na interpretação de qualquer obra musical, escrita em qualquer época.

X.3- MORDENTE

Fig. 111

Símbolo e realização de mordente na tabela de ornamentos de J.S.Bach.



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.* BA 5163, Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

De acordo com J.S.Bach o mordente inicia-se pela nota real, sendo realizado no tempo desta nota. O exemplo demonstra que o mordente deve ser executado rapidamente: toma somente um quarto do valor da nota, o que produz um ponto de repouso bem definido sobre o restante do valor.

"O mordente é um ornamento indispensável, que liga as notas, preenche-as e lhes dá brilho. Ele pode ser longo ou curto. ..."

"Ainda que geralmente se costume indicar o mordente longo apenas sobre notas longas e o curto sobre notas curtas, o primeiro pode ser encontrado freqüentemente sobre semínimas e colcheias, de acordo com o andamento, e o segundo sobre notas de qualquer valor."

"Este ornamento prefere notas por graus conjuntos ascendentes ou saltos; em saltos descendentes ele não ocorre com tanta freqüência, e jamais ocorre em segundas descendentes. ..."

"Quanto aos acidentes, este ornamento, como o trinado, ajusta-se às circunstâncias. ..." (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte V, parágrafos 1, 2, 4 e 11)

Fig. 112

A

Exemplo de mordente curto



B

Exemplo de mordente longo



(BACH, C.P.E.- Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado, 1753. Capítulo II, Parte V, parágrafo 1, Figura 140.)

Destas citações, podemos deduzir que para C.P.E.Bach o mordente exerce uma função melódico-rítmica: é um adorno que preenche parte do valor da nota conferindo-lhe maior brilho, valorizando-a no contexto e produzindo de certa forma um **acento rítmico**.

De acordo com C.P.E.Bach o mordente pode ser longo ou curto. O mordente longo é encontrado sobre notas longas e sobre notas de valor mais curto quando o andamento é lento. Já o mordente curto pode ocorrer em notas de qualquer valor, em qualquer andamento.

Os exemplos de C.P.E.Bach e J.S.Bach para o mordente apresentam as mesmas características: o mordente inicia-se pela nota real, no tempo desta nota e é executado rapidamente.

J.S.Bach não inclui o mordente longo em sua tabela. No exemplo de C.P.E.Bach constatamos que este mordente tem as mesmas características do mordente curto, com um



número maior de repetições. Mesmo o mordente longo nunca preenche totalmente o valor da nota real.

O mordente ocorre em segundas ascendentes ou em saltos, ascendentes ou descendentes. Jamais ocorre em segundas descendentes.

Em relação às alterações, o mordente deve observar os acidentes da tonalidade onde se encontra.

Nas peças seleccionadas nesta pesquisa não encontramos o símbolo para mordente longo, mas sua utilização é possível em alguns casos, desde que não prejudique características estruturais da composição.

As informações acima possibilitam uma resolução satisfatória de todos os mordentes encontrados nos números do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725** seleccionados nesta pesquisa.

Fig. 113

A

Nº 8a, *Polonaise*, BWV Anh. 117a, do **Klavierbüchlein/1725**



Neste exemplo, todos os mordentes são curtos

B

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do **Klavierbüchlein/1725**



O andamento lento desta peça permite que o mordente indicado seja realizado como mordente longo. Não deve preencher, porém, mais do que a metade do valor da nota, para não obscurecer a função conclusiva da nota do baixo (lá).

Neumann, apoiando-se nas múltiplas influências recebidas por J.S.Bach, que justificariam a consideração de práticas francesas, italianas e alemãs na resolução da ornamentação de obras do compositor, assim como nas tendências encontradas na ornamentação praticada na Alemanha numa época anterior ao tratado de C.P.E.Bach, que justificariam a consideração destas práticas na resolução da ornamentação das peças de outros compositores alemães encontradas no **Klavierbüchlein/1725**, e em considerações de ordem musical, recomenda:

“O mordente básico, com uma repetição, soará sobre a pulsação, com uma repetição rápida que produz um efeito bem definido de acentuação, semelhante a uma ‘mordida’. Entretanto, freqüentemente o mordente simples não ‘morde’: em vez de produzir uma acentuação rítmica exerce a função de conectar a melodia. Este caso é encontrado quando o mordente ocorre entre pulsações ou numa pulsação fraca à qual o compositor não confere, através da notação, nenhuma ênfase especial. Este mordente conectivo não será acentuado e tenderá a preceder ou seguir a pulsação. ...”
(NEUMANN, 1993, 457)

C.P.E.Bach não menciona a possibilidade do mordente ser realizado antes ou depois da pulsação. O que observamos é que em todos os exemplos de mordente que oferece, com exceção dos exemplos para mordente precedido de apoiatura, o mordente exerce a função de valorizar a acentuação métrica ou rítmica da melodia, ao mesmo tempo que colabora para uma maior fluência da linha melódica, justificando sua execução no tempo da nota real. Em relação aos mordentes precedidos por uma apoiatura, nos quais a apoiatura sempre ocupará tempo forte ou parte forte de tempo, e exercendo estes mordentes função essencialmente melódica, já que um acentuação rítmica não é desejado na resolução da apoiatura, C.P.E.Bach recomenda que sejam executados suavemente. (cf. C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte V, Figuras 141, 142, 143, 144, 145, 146 e parágrafo 6)



Desta forma, podemos afirmar que C.P.E.Bach resolve a questão levantada por Neumann através da aplicação de uma nuance de dinâmica sobre um ponto específico da composição. No clavicórdio, um instrumento muito valorizado por C.P.E.Bach, o procedimento acima é possível. Já no cravo, onde este tipo de dinâmica não é possível, as opções de Neumann são mais realistas.

Numa execução no piano moderno, de acordo com o proposto nesta pesquisa, o acento indesejado sobre um mordente conectivo pode ser evitado observando-se a recomendação de C.P.E.Bach: deve ser executado suavemente. Na prática, porém, especialmente em andamentos rápidos, não é muito fácil executar um mordente suavemente. Desta forma, mesmo numa execução no piano moderno, dependendo do caso, as opções oferecidas por Neumann devem ser consideradas.

Nesta pesquisa encontramos alguns casos (todos exemplificados aqui) onde o mordente exerce a função exclusiva de conectar notas da melodia, sendo encontrado sobre tempo fraco ou parte fraca de tempo. Nestes casos o acento rítmico não é desejado, devendo ser evitado através de uma execução suave do mordente, de acordo com C.P.E.Bach, ou de uma realização antecipada ou retardada do mordente, de acordo com Neumann.

Fig. 114

Nº 4, *Menuet*, BWV Anh. 114, do *Klavierbüchlein*/1725



Neste caso, o mordente deve ser executado suavemente (no tempo da nota real), ou com realização antecipada (no tempo da nota que o precede) para não produzir um acento rítmico não desejado.

B

Nº 8a, *Polonaise*, BWV Anh. 117a, do *Klavierbüchlein*/1725



Todos os mordentes assinalados exercem função conectiva, encontrando-se sobre parte fraca de tempo. Os mordentes devem ser executados suavemente ou com realização antecipada, para não enfatizarem notas de passagem, que devem ser mais fracas que as notas que as precedem.

X.3.1- APOJATURA E MORDENTE

Fig. 115

Símbolo e realização de apojetura e mordente na tabela de ornamentos de J.S.Bach



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. *Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. BA 5163, Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

De acordo com a realização de J.S.Bach, a apoiatura é o elemento mais importante deste ornamento composto. É realizada sobre **parte forte da nota real**, recebendo então a **ênfase rítmica, harmônica e expressiva**; o mordente é um **adorno melódico** que facilita a transição da apoiatura para sua resolução na segunda superior. Para exercer esta função auxiliar, o mordente deve ser ligado à apoiatura e realizado sobre parte fraca de tempo.

A partir do exemplo da tabela de ornamentos de J.S.Bach é possível resolvermos satisfatoriamente todos os casos de **apoiatura e mordente** ocorrentes nas peças selecionadas nesta pesquisa.

Fig. 116

Realização de apoiatura e mordente

A

Menuet I, da *Französische Suite BWV 813*, versão posterior do

Nº 9, *Menuet*, *BWV 813*, do *Clavier-Büchlein/1722*

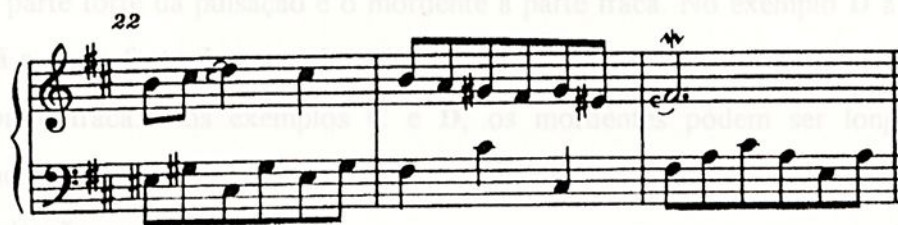


(BACH, J.S.- *Die sechs französischen Suiten*. *Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Bärenreiter, Kassel, 1980, 78.)

B

Menuet I, da *Französische Suite BWV 814*, versão posterior do

Nº 10, *Menuet*, *BWV 814*, do *Clavier-Büchlein/1722*



(BACH, J.S.- *Die sechs französischen Suiten*. *Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Bärenreiter, Kassel, 1980, 88.)

3.4. TRINA C SIMPLIS

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



D

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 130, do *Klavierbüchlein*/1725



Em todos estes exemplos a apoiatura, que introduz uma dissonância, tem a função de enriquecer a harmonia, sendo, portanto, uma apoiatura longa. Para que a apoiatura receba a necessária ênfase harmônica, rítmica e expressiva, o mordente deve ser realizado em parte fraca de tempo.

Nos exemplos A e B a apoiatura ocupará a parte forte da primeira pulsação do compasso e o mordente será realizado sobre a parte fraca. No exemplo C a apoiatura ocupará a parte forte da pulsação e o mordente a parte fraca. No exemplo D a apoiatura preencherá a parte forte da segunda pulsação do compasso e o mordente será realizado sobre a parte fraca. Nos exemplos C e D, os mordentes podem ser longos, como consequência do andamento mais lento destas peças, desde que não ultrapassem a parte fraca da pulsação onde se encontram.

X.4- TRINADOS SIMPLES

Fig. 117

Símbolo e realização de trinado simples na tabela de ornamentos de J.S.Bach.



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. BA 5163, Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

Além deste símbolo J.S.Bach utiliza a letra *t*, sozinha ou seguida de uma linha irregular.

De acordo com a tabela de ornamentos o trinado simples é realizado no **tempo da nota real** e inicia-se pela **apojatura superior** da nota regularmente anotada. As repetições do trinado não preenchem completamente o valor da nota real, o que ocasiona um **ponto de repouso** antes do final.

De acordo com o valor da nota e andamento da peça, o trinado terá um número maior ou menor de repetições. Para ser um trinado necessita de no mínimo duas repetições (superior-real, superior-real). Também nestes casos as repetições não devem preencher todo o valor da nota real, para que exista o ponto de repouso antes do final do trinado.

A realização na tabela de ornamentos de J.S.Bach resolve satisfatoriamente a grande maioria dos **trinados simples** que ocorrem nas peças do *Clavier-Büchlein/1722* e *Klavierbüchlein/1725* selecionadas nesta pesquisa.

Fig. 118

Exemplos de trinados simples

A

Courante, da *Suite BWV 813*, do *Clavier-Büchlein/1722*



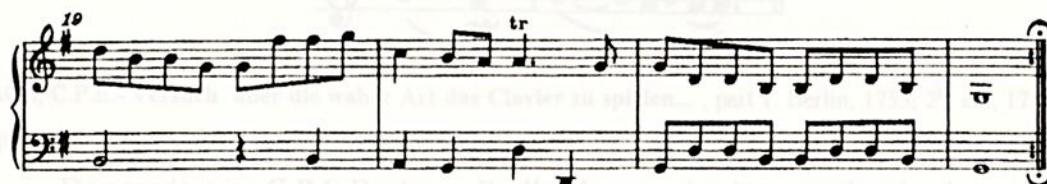
B

Nº 11, *Menuet*, BWV 841, do *Clavier-Büchlein*/1722



C

Nº 18, *Marche*, BWV Anh. 124, do *Klavierbüchlein*/1725



D

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



Em segundas descendentes ou trechos onde o trinado simples é precedido por uma apojatura descendente (indicada por símbolo ou anotada regularmente), sua realização de acordo com a tabela de ornamentos de J.S.Bach não é satisfatória, pois a repetição de uma nota pode quebrar o *legato* desejado da linha melódica, muitas vezes indicado pelo próprio compositor, como podemos observar no exemplo da Fig. 119.

Fig. 119

Nº 13b, BWV 512, do *Klavierbüchlein*/1725



Uma realização de acordo com a tabela de ornamentos de J.S.Bach provocaria a repetição do sol, quebrando o *legato* indicado pelo próprio compositor.

Nestes casos, considero mais satisfatória a realização do trinado simples como um *Praltriller*, de acordo com C.P.E.Bach.

Fig. 120

Execução do trinado simples como *Praltriller*



(BACH, C.P.E.- Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen... , part I. Berlin, 1753; 2nd ed., 1759. Parte III, parágrafo 30, Figura 113, *ap.* NEUMANN, 1978, 370.)

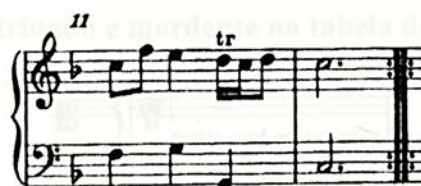
De acordo com C.P.E.Bach, no *Praltriller*, a primeira nota do trinado, neste caso sempre uma repetição da nota anterior, é ligada à nota que a precede, o que evita a repetição de uma mesma nota, preservando o *legato* da melodia. (*cf.* C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte III, parágrafos 30-36)

Fig. 121

Exemplos de trinados simples que podem ser realizados como *Praltriller*

A

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725



B

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



Nas peças selecionadas nesta pesquisa, a realização do trinado simples de acordo com a execução indicada por C.P.E.Bach para o *Pralltriller*, uma exceção à regra, resolve a grande maioria dos casos onde o início do trinado pela nota superior, sobre a pulsação, produz uma resolução insatisfatória.

X.5- TRINADOS COMPOSTOS

X.5.1- TRINADO E MORDENTE
(TRINADO COM TERMINAÇÃO)

Fig. 122

(TRINADO COM TERMINAÇÃO)

Símbolo e realização de trinado e mordente na tabela de ornamentos de J.S.Bach.



O **trinado com mordente**, da mesma forma que o trinado simples, é realizado no **tempo da nota real**, ou seja, sobre a pulsação, e **inicia-se pela nota superior** à nota anotada regularmente. Distingue-se do trinado simples pela **substituição**, na última repetição, da **nota superior** pela **inferior** à nota anotada regularmente.

“Às vezes acrescentam-se duas pequenas notas ascendentes no final, que são chamadas de terminação e que tornam o trinado ainda mais rápido (l'igura 92, a). Esta terminação às vezes é escrita (b), ou também indicada por uma alteração do sinal usual (c). ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte III, parágrafo 6)

Fig. 123

Exemplo de trinado com terminação



(BACH, C.P.E.- *Ensalo sobre a maneira correta de tocar teclado*, 1753. Capítulo II, Parte III, parágrafo 6, Figura 92.)

O que J.S.Bach, na tabela de ornamentos, denomina **trinado e mordente**, corresponde ao **trinado com terminação** anotada regularmente (Fig. 123 a, b) ou indicada por símbolo (Fig. 123 c) de C.P.E.Bach.

De acordo com a realização de J.S.Bach ou C.P.E.Bach, as repetições deste trinado **preenchem** completamente o valor da nota real, **sem ponto de repouso** antes do final. Dependendo do **valor da nota real**, do **andamento** e do **caráter da peça**, é preferível uma realização deste trinado com ponto de repouso, principalmente nos casos onde o trinado é indicado por símbolo e a terminação é anotada regularmente (Fig. 124 b). Em determinados casos esta realização **valoriza** o **afeto** predominante da peça, além de **enriquecer** o ritmo da melodia e da polifonia.

Fig. 124

Exemplos de trinado com terminação sem ponto de repouso

A

Nº 11, *Menuet*, BWV 841, do *Clavier-Büchlein*/1722



O caráter vivo e alegre desta peça pede um andamento rápido, não receptivo a um ponto de repouso.

B

Nº 8a, *Polonaise*, BWV Anh. 117a, do Klavierbüchlein/1725



Neste exemplo, o ritmo da melodia (suficientemente variado) dispensa a introdução do ponto de repouso.

Fig. 125

Exemplos de trinado com terminação onde o ponto de repouso enriquece a música

A

Nº 9, *Menuet*, BWV Anh. 118, do Klavierbüchlein/1725



Neste caso, o trinado na nota pontuada, com ponto de repouso, produz uma síncope que enriquece o ritmo da melodia e da polifonia. O andamento desta peça, mais lento que o do Nº 11, *Menuet*, BWV 841, do Clavier-Büchlein/1722, também é mais receptivo a um ponto de repouso.

B

Nº 14, *Menuet*, BWV Anh. 120, do Klavierbüchlein/1725



Mesmo caso do exemplo anterior. O ponto de repouso produz uma síncope que enriquece o ritmo tanto da melodia quanto da polifonia: no ponto de repouso ouvimos

então a entrada do baixo. As notas pontuadas desta peça, que lhe conferem majestade e grandiosidade, são valorizadas pela introdução do ponto de repouso, que de certa forma ressalta o ponto de aumento.

“Os trínados sem terminação são preferíveis quando a seqüência é descendente, e ocorrem principalmente sobre notas curtas. ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte III, parágrafo 16)

Desta recomendação de C.P.E.Bach podemos deduzir que em determinados casos, principalmente em seqüências ascendentes, sobre notas de valor longo, a terminação pode ser acrescentada ao trinado simples.

Fig. 126

Casos onde uma terminação pode ser acrescentada

A

Nº 15, *Menuet*, BWV Anh. 121, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet



Neste caso, o ponto de repouso introduziria variedade ao ritmo da melodia.

B

Nº 24, BWV Anh. 128, do *Klavierbüchlein*/1725

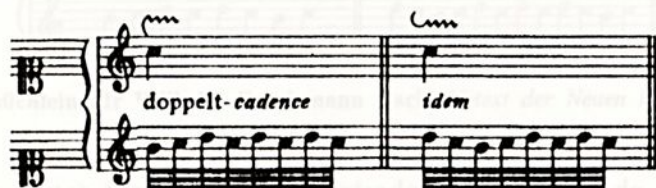


A realização sem ponto de repouso é preferível aqui, já que a melodia desta peça é ritmicamente bem variada.

X.5.2- TRINADO ASCENDENTE OU DESCENDENTE

Fig. 127

Símbolo e realização do trinado ascendente ou descendente na tabela de ornamentos de J.S.Bach.



(BACH, J.S.- Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. BA 5163, Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

J.S.Bach denomina tanto o **trinado ascendente**, que se inicia pela segunda inferior à nota real e sobe até a segunda superior, quanto o **descendente**, que se inicia pela segunda superior à nota real e desce até a segunda inferior, de *doppelt-cadence*. Esta denominação comprova o relacionamento destes trinados compostos com o **grupeto**, ornamento que J.S.Bach denomina de *cadence*.

Fig. 128

Símbolo e realização do grupeto na tabela de ornamentos de J.S.Bach



(BACH, J.S.- Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

No **trinado descendente** encontramos um **grupeto** antes do início das repetições; no **trinado ascendente** encontramos um **grupeto invertido**.

Tanto o trinado ascendente quanto o descendente podem ocorrer com **terminação**. Neste caso são chamados por J.S.Bach de *doppelt-cadence und mordant*. O traço vertical no final do símbolo do trinado indica que este deve ter uma terminação.

Fig. 129

**Símbolo e realização do trinado ascendente ou descendente com terminação na
tabela de ornamentos de J.S.Bach**



(BACH, J.S.- Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

Geralmente, estes trinados são encontrados sobre notas de valor longo, com a função predominante de evitar o desaparecimento do som destas notas em instrumentos de teclado como cravo, clavicórdio, fortepiano e também no piano moderno, ao mesmo tempo que enriquecem a harmonia. A realização destes ornamentos não apresenta dificuldades.

Fig. 130

Trinado ascendente

A

Nº 9, Menuet, BWV 813, do Clavier-Büchlein/1722



(BACH, J.S.- Die sechs französischen Suiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. BA 5166, Bärenreiter, Kassel, 1980, 78.)

O **grupeto invertido** ocupará as quatro primeiras notas do ornamento (mi bequadro, fá, sol, fá); as **repetições** ocorrerão, da mesma forma que no trinado simples, na apojetura superior e na nota real (sol, fá). O trinado deve terminar no final da última

pulsção da segunda mínima pontuada, na nota real, que ligada ao fá do compasso seguinte, ocasiona um ponto de repouso antes do final. Este tipo de trinado longo, de acordo com F.Couperin, pode ser iniciado mais devagar, com acelerando gradual. (F.COUPERIN, 1716-1717, 17)

B

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



O **grupeto invertido** ocupará as quatro primeiras notas do ornamento (ré, dó, si, dó); as **repetições** ocorrerão na superior e na nota real (ré, dó).

Fig. 131

Trinado descendente com terminação

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



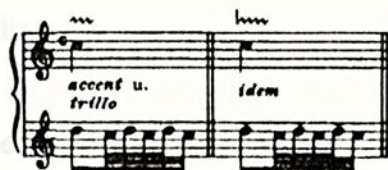
Em ambos os casos o **grupeto** ocupará as quatro primeiras notas do ornamento; as **repetições** ocorrerão na nota superior e na nota real.

Na **Tabela IV** do **Apêndice C** apresentaremos os tipos de trinos que ocorrem nas peças selecionadas nesta pesquisa.

X.5.3- APOJATURA E TRINADO

Fig. 132

Símbolo de apojetura e trinado na tabela de ornamentos de J.S.Bach.



(BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. BA 5163, Bärenreiter, Kassel, 1962, 3.)

De acordo com a realização de J.S.Bach, a **apojetura** (superior) é o **elemento mais importante** deste ornamento composto. É realizada na parte forte da nota real, recebendo então a ênfase rítmica, harmônica e expressiva; o **trinado** é um **adorno melódico** que facilita a transição da apojetura para sua resolução na segunda inferior. Para exercer esta função auxiliar, o trinado deve ser ligado à apojetura e realizado na parte fraca de tempo. Na verdade, este ornamento é um **trinado simples**, com uma ênfase maior na sua nota inicial, uma **apojetura superior**, que resolve na **nota real** do trinado.

Fig. 133

A

Nº 9, *Menuet, BWV 813*, do *Clavier-Büchlein/1722*



B

Nº 10, *Menuet, BWV 814*, do *Clavier-Büchlein/1722*



(BACH, J.S.- *Die sechs französischen Suiten. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. BA 5166, Bärenreiter, Kassel, 1980, 78 e 89.)

Nos dois exemplos, a apojetura é realizada na parte forte da primeira pulsação do compasso, e o trinado na parte fraca da mesma pulsação. Por ser o elemento mais importante, a apojetura deve ser enfatizada. Nos dois exemplos a apojetura enriquece a harmonia e preenche a melodia.

Dentre as peças selecionadas nesta pesquisa, encontramos três ocorrências de trinado precedido por **apojetura inferior** (Fig. 134). Nestes casos, a única solução que possibilita a resolução da apojetura é iniciarmos o trinado pela nota real.

Fig. 134

A

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



B

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 130, do *Klavierbüchlein*/1725



•

Exemple de calcul de la C_{eff} d'un échantillon

Deste exemplo podemos deduzir que o *Schleifer* pode ser indicado por **notinhas**

3. (G. EMERY, 1955, 24-30)

ente do *Schleifer*, como podemos observar na Fig. 136.

Fig. 136

Nº 8b, *Polonaise*, BWV Anh. 117b, do *Klavierbüchlein*/1725



(BACH, J.S. - *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* 1725. Bärenreiter, Kassel, 1988, 51.)

Fig. 137

Resoluções do *Scheleifer*

A

Nº 8b, *Polonaise*, BWV Anh. 117b, do *Klavierbüchlein*/1725



Neste caso, uma realização no tempo da nota real (de acordo com C.P.E.Bach) é preferível, para maior clareza na execução, já que o baixo também se movimenta neste trecho.

B

Nº 36, *Menuet*, BWV Anh. 132, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet



É preferível uma realização de acordo com C.P.E.Bach (no tempo da nota real), que enriquece a harmonia.

X.7- CONCLUSÃO PARA ORNAMENTOS

A conclusão principal a que chegamos na resolução dos ornamentos indicados nas peças do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725** das quais se ocupa a presente pesquisa, e provavelmente em outras obras de **J.S.Bach** ou de outros compositores, é a impossibilidade de utilização de uma única fonte para atingirmos o objetivo proposto de maneira satisfatória.

A tabela de ornamentos de J.S.Bach pode ser muito útil, mas não é possível resolvermos satisfatoriamente a ornamentação indicada pelo compositor somente através dela, já que, além de apresentar uma abstração das resoluções dos ornamentos, fora do contexto da composição específica, não contém todos os ornamentos utilizados pelo compositor. De certa forma necessita então ser interpretada. Neste sentido, provavelmente as opiniões podem divergir.

A utilização de tratados históricos é útil não somente para elucidar os ornamentos indicados pelo compositor mas também as resoluções propostas nas tabelas. Nesta pesquisa, muitas vezes, só foi possível compreender algumas propostas da tabela de ornamentos de J.S.Bach após a consulta ao tratado de C.P.E.Bach. Em relação à utilização dos tratados, é necessário, porém, termos em mente que cada tratadista expressa, além de uma visão geral do período, suas idéias particulares à respeito da ornamentação, que nem sempre podem ser aplicadas à música de um outro compositor. Deste fato concluímos que não existia uma prática uniforme quanto à ornamentação no período barroco.

A fonte mais valiosa é a própria partitura que contém os ornamentos. No contato com a partitura, podemos encontrar a essência musical da composição, auxiliados pela análise dos elementos que a compõem. Para nós, separados no tempo por vários séculos da *performance practice* da música escrita antes de 1800, o caminho para chegarmos à realização satisfatória da partitura escrita deve necessariamente passar pelas tabelas de ornamentos, pelos tratados históricos e por qualquer outro meio que possa auxiliar a nossa tarefa. Mas a partitura deve ser o centro de nossas atenções: na realização da ornamentação, assim como de qualquer outro elemento da composição ou



interpretação musical, **considerações de ordem musical**, feitas à partir do que o compositor indica na partitura (especialmente no caso de J.S.Bach) fornecerão a opção mais adequada.

Na **Tabela V** do **Apêndice A** apresentaremos a ocorrência dos vários tipos de ornamentos nas peças selecionadas para esta pesquisa.

X.8- ADIÇÃO DE ORNAMENTOS

“Já que suas peças eram trabalhadas até o menor detalhe, tanto emocionalmente quanto racionalmente, ele (J.S.Bach) foi o único compositor de sua época que repetidamente necessitou quebrar as barreiras entre ‘obra’ e ‘execução’, barreiras que eram determinantes básicas da música barroca. Relacionado à articulação e ornamentação, ele prescreveu cada detalhe que podia ser imaginado na época. Ele foi obrigado a agir desta forma porque sua visão detalhadamente trabalhada de sua obra não deixava espaço para o intérprete. Para Bach, a ornamentação tinha sentido somente quando reforçava a expressão, quando era necessária e possível somente de uma única maneira.” (HARNONCOURT, 1989, 37-38)

Harnoncourt refere-se aqui à ornamentação livre, como praticada por exemplo por Haendel (*vide* Fig. 93).

Nas versões posteriores do N° 9, *Menuet, BWV 813* e do N° 10, *Menuet BWV 814*, ambos do *Clavier-Büchlein/1722* (*vide* Apêndice B), vários ornamentos foram adicionados ao texto da versão original. Mesmo que não tenham sido adicionados pelo próprio J.S.Bach, representam o que era elaborado em suas peças por integrantes de seu círculo mais restrito. Desta forma estas versões podem justificar a adição de alguns ornamentos em outras peças das coleções tratadas nesta pesquisa.

O restante das peças selecionadas nesta pesquisa genuinamente atribuídas a J.S.Bach não necessitam a adição de nenhum ornamento. Desta forma, nos limitaremos aqui a adicionar alguns ornamentos em peças da coleção de 1725 não atribuídas a J.S.Bach. Nestas peças, caracteristicamente galantes (portanto mais receptivas à adição de ornamentos), a prática exemplificada nas versões posteriores do N° 9, *Menuet, BWV*



813 e N° 10, *Menuet*, BWV 814, ambos do *Clavier-Büchlein/1722* (vide Apêndice B), assim como na peça de Haendel da Fig. 93, servirá de guia para a realização do que é proposto nesta seção.

Desde o renascimento do interesse pelos instrumentos de teclado antigos (cravo, clavicórdio e fortepiano) a adição de ornamentos tem sido praticada no repertório apropriado. Portanto, esta prática deve ser cultivada também numa execução deste repertório no piano moderno.

A adição de um ornamento exerce três funções principais:

- **harmônica:** o ornamento enriquece a harmonia, geralmente introduzindo uma dissonância, o que por sua vez pode reforçar a expressão característica de um trecho ou peça;

- **melódica:** o ornamento preenche saltos que ocorrem na melodia, tornando-a mais fluente;

- **de sustentação do som:** o ornamento impede que o som de uma nota longa desapareça antes do desejado.

Em certas peças a linha do baixo pode ser considerada como um **baixo-cifrado** a ser realizado.

Além destas funções principais a adição de ornamentos adiciona **variedade à execução**, por exemplo nas repetições.

A adição de ornamentos deve pressupor a observação de três pontos principais:

- **A necessidade de se adicionar um ornamento.** Existe espaço na composição musical para a adição de um ornamento? Esta adição irá ressaltar características da composição?

- **O ornamento mais recomendado para o trecho em questão.** O ornamento a ser adicionado é o mais recomendado para aquele ponto da composição? Quais outros ornamentos poderiam ser considerados?



- O ornamento deve enriquecer características estruturais da composição, sejam elas harmônicas, polifônicas, melódicas, rítmicas ou retóricas. Quando prejudicar qualquer um destes elementos, o ornamento não deve ser adicionado.

(introdução de dissonância, enriquecendo a harmonia e sustentação de nota longa)

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 119, do *Klavierbüchlein*/1725

Fig. 138

Adição de apojeturas curtas, de valor invariável, em terças melódicas.

(preenchimento de saltos que ocorrem na linha melódica)

A

Nº 10, *Polonaise*, BWV Anh. 119, do *Klavierbüchlein*/1725



B

Nº 21, *Menuet fait par Mons. Böhm*, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet fait par Mons. Böhm



Fig. 139

Adição de mordentes.

(introdução de dissonância, com a conseqüente intensificação do afeto característico e sustentação de notas longas)

Nº 17, *Polonaise*, BWV Anh. 123, do *Klavierbüchlein*/1725



Fig. 140

Adição de trinados, com início pela nota superior, sobre o tempo da nota real e com ponto de repouso antes do final.

(introdução de dissonância, enriquecendo a harmonia e sustentação de nota longa)

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 130, do Klavierbüchlein/1725



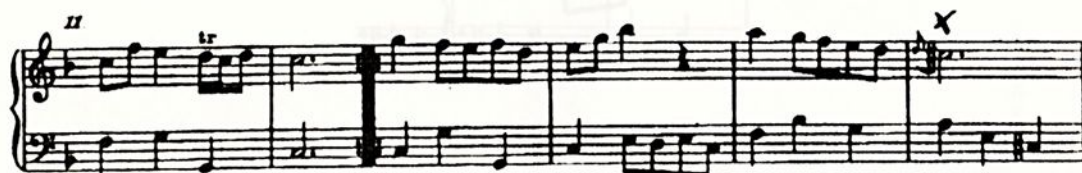
Fig. 141

Adição de trinados com ponto de repouso após apojeturas longas (trinado precedido de apojetura)

(valorização e sustentação de nota longa)

A

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 114, do Klavierbüchlein/1725



B

Nº 4, *Menuet*, BWV Anh. 114, do Klavierbüchlein/1725



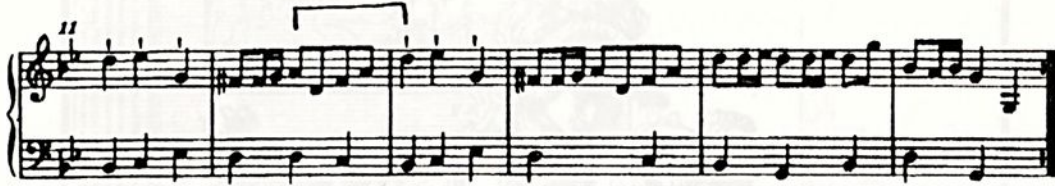
Fig. 142

Preenchimento de um intervalo com uma *tirata* (um tipo de ornamentação em forma de escala, com quatro ou mais sons- *vide* exemplo de Haendel Fig. 93).

(preenchimento de saltos que ocorrem na linha melódica)

A

Nº 10, *Polonaise*, BWV Anh. 119, do *Klavierbüchlein*/1725



As quatro colcheias sobre o segundo e terceiro tempos do compasso são substituídas por oito semicolcheias (lá, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó).

B

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



As duas semicolcheias são substituídas por quatro fusas (mi, fá, sol, lá, si).

Fig. 143

Preenchimento com acordes ou realização dos baixos (arpejados ou não)

(intensificação da expressão característica do trecho)

Nº 10, *Polonaise*, BWV Anh. 119, do *Klavierbüchlein*/1725



Podemos aqui, acrescentar o tenor (ré, dó, dó) e o contralto (sol, sol, mi).

CAPÍTULO XI
RITMO

*Der Tanzmeister,
Es schwebt auf leichtem Fuß der Eitelkeit Gerüst.*



CAPÍTULO XI

RITMO

CAPÍTULO XI

RITMO

O conceito de **ritmo musical** é complexo, em razão de incorporar vários elementos da música tais como pulsação, padrão rítmico e acentuação, que influenciam uns aos outros num relacionamento freqüentemente intrincado.

A **pulsação** é a batida que ocorre em intervalos regulares, aquela que instintivamente marcamos quando ouvimos uma marcha ou dança. Pode ser lenta, média ou rápida, acelerada ou retardada. É inseparável do andamento: o grau de velocidade da pulsação determina o andamento da peça. A pulsação relaciona-se também com a métrica.

O **padrão rítmico** é determinado pela maneira como os valores se sucedem numa melodia, ou seja, a distância temporal entre os inícios das notas que a constituem. É então o que podemos chamar de ritmo da melodia.

A **acentuação** é o padrão de notas acentuadas ou não. Temos dois tipos de acentos: o **métrico** e o **arbitrário**. (cf. NEUMANN, 1993, 85)

XI.1- ACENTO MÉTRICO

O acento métrico está implícito na métrica escolhida pelo compositor, indicada pelas fórmulas de compasso $2/4$, $3/4$, $2/2$, $3/8$, $6/8$ etc... Cada métrica indica um padrão diferente de tempos fortes e fracos, de ênfase e relaxamento. Existe sempre um acento métrico no 1º tempo, independente da fórmula utilizada.

Uma determinada métrica musical pressupõe uma estrutura específica de tempos fortes e fracos, que organiza e molda a fluência da música. Também pressupõe que seus padrões de ênfase implícitos serão observados, fazendo-se audíveis. O compositor tem liberdade para revogar o padrão métrico, prescrevendo **acentos em tempos fracos** (ou mesmo entre pulsações), **omitindo notas no tempo forte** ou outros procedimentos. Mas nenhum compositor utilizaria estes procedimentos sistematicamente, pois, se anular as ênfases métricas por um período extenso, estas perderiam seu sentido.



Os padrões de ênfase métrica podem ser reduzidos a dois padrões básicos:

binário (forte-fraco),

e **ternário** (forte-fraco-fraco).

Estes padrões ocorrem em vários níveis, tanto **abaixo** (mais rápido) quanto **acima** (mais lento) da **pulsção**.

Fig. 144

Níveis de ênfase nos padrões binário e ternário

Traço = forte

Semicírculo = fraco

Figura 14.1

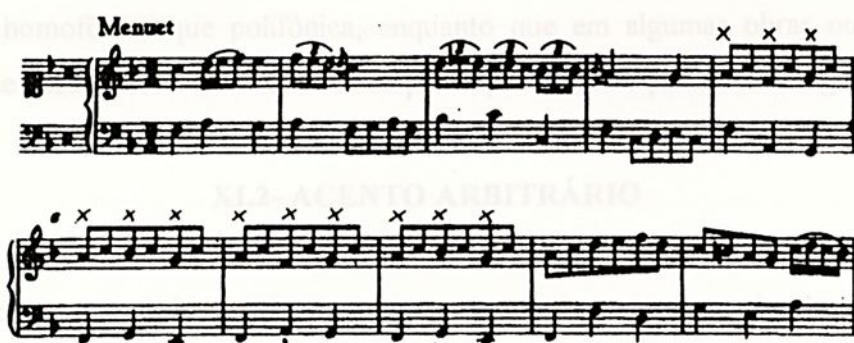


(NEUMANN, F.- *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Schirmer Books, New York, 1993, 87.)

A partir do final do século XVII os padrões de ênfase métrica receberam considerável atenção dos tratadistas, que discutiram sua importância para **musicar palavras**, para a **construção de melodias**, para o **tratamento de dissonâncias** e para o **baixo-cifrado**. (cf. NEUMANN, 1993, 86-87)

*"Devo fazer aqui uma observação necessária em relação à duração de cada nota. Na execução, deve-se saber diferenciar as **notas principais**, comumente designadas **acentuadas** ou **notas boas** (à maneira italiana), das de **passagem**, que alguns estrangeiros chamam de **notas ruins**. Quando possível, as **notas principais** devem receber uma ênfase maior que as de **passagem**. ..."* (QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 12)

Fig. 145

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725

Nesta peça, de acordo com Quantz, poderíamos enfatizar as colcheias que caem sobre as pulsações dos compassos 5, 6, 7 e 8 (1º, 2º e 3º tempos), através de um sutil prolongamento de sua duração (ênfase métrica através de uma alteração rítmica).

No que diz respeito a compassos inteiros, Kirnberger, na obra *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin, 1774, oferece a melhor e mais completa descrição de fortes e fracos:

“Em métricas binárias com duas pulsações e em métricas ternárias, existem melodias onde compassos completos são alternadamente fortes e fracos, o que nos leva a sentir o compasso inteiro como uma pulsação. Quando a melodia é construída desta forma, ... dois compassos devem ser agrupados, formando um único, ...” (ap. NEWMAN, 1985, 53)

Fig. 146

Nº 7, *Menuet*, BWV Anh. 116, do *Klavierbüchlein*/1725

Nesta peça, com uma pulsação por compasso, os dois primeiros compassos poderiam ser agrupados formando um único, já que na execução, o 2º compasso soa mais forte que o 1º. O valor mais longo (semínima) sobre o tempo forte do 2º compasso, que também é a nota mais aguda da frase, assim como a tessitura grave da 1ª colcheia do baixo, no mesmo compasso, provocam esta sensação.



O grau de acentuação métrica variará, dependendo do estilo e textura da obra ou da situação específica. Os acentos métricos serão mais fortes em danças que em canções, em música homofônica que polifônica, enquanto que em algumas obras ou passagens podem quase desaparecer. Mas estarão sempre implícitos, não podendo ser ignorados.

XI.2- ACENTO ARBITRÁRIO

A acentuação arbitrária é independente da métrica, não necessita de regularidade, derivando-se das idéias específicas do compositor. Através dos sinais de acentuação o compositor pode colocar acentos em qualquer lugar: em **tempos fortes**, reforçando o acento métrico, em **tempos fracos**, ou até **entre pulsações**. Seu efeito rítmico será **tanto maior quanto mais entrar em conflito com o padrão métrico**.

Quando não especificados por sinais, os acentos arbitrários podem estar implícitos na composição através de uma **dissonância**, de um **choque do ritmo melódico com a métrica**, de um **salto ou articulação inesperados** ou de outros fatores determinantes.

Além dos relacionamentos **ritmo-andamento** e **ritmo-dinâmica**, os **padrões rítmicos** (com suas acentuações e pausas) freqüentemente determinam o **fraseado** apropriado e ocasionalmente a **articulação**. A ligação **ritmo-ornamentação** é formada a partir das implicações que a posição métrica de um ornamento (antes, sobre ou depois de uma pulsação ou barra de compasso) tem para sua função (enriquecer a harmonia, preencher a melodia, etc...). (cf. NEUMANN, 1993, 88-89)

Em razão deste entrelaçamento, alguns aspectos do ritmo já foram discutidos nos **Capítulos VII-Dinâmica, VIII-Articulação, IX-Fraseado, X-Ornamentação** e serão abordados também no **Capítulo XII-Andamento**.

XI.3- ALTERAÇÕES RÍTMICAS

Alteração rítmica refere-se aos casos onde a interpretação desvia-se das proporções aritméticas da notação.



Os símbolos da notação rítmica indicam proporções matemáticas precisas entre a duração das notas, medidas pela distância temporal entre seus inícios. Na execução, intencionalmente ou não, desvia-se freqüentemente das proporções subentendidas.

Desvios não intencionais, excluindo-se aqueles resultantes de uma falta de senso rítmico ou insuficiência técnica, ocorrem pelo fato de nenhum executante ter precisão mecânica, da mesma forma que nenhuma execução espontânea é igual ao trabalho de uma máquina. Duas notas de duração igual, uma vez executadas, perdem esta igualdade, somente possível na teoria. Estas pequenas irregularidades sempre estiveram presentes numa execução artística. Não são **alterações**, não estando sujeitas a regras ou convenções, apesar de governadas pelo gosto, portanto historicamente variáveis. São simplesmente manifestações do impulso artístico.

Os **desvios intencionais** são resultantes de três fatores principais:

liberdades artísticas, em consequência das buscas de um intérprete para atingir uma execução artisticamente criativa, por exemplo o **acento agógico** e o **rubato**;

imprecisões e limitações da notação, como por exemplo as notas pontuadas, onde podemos supor uma interpretação intensificada da proporção 3:1, por exemplo 7:1;

convenções históricas de execução, como por exemplo as **notes inégales**. (cf. NEUMANN, 1993, 89)

XI.3.1- LIBERDADES ARTÍSTICAS

XI.3.1.1- O ACENTO AGÓGICO

Hugo Riemann (1849-1919) criou o termo **acento agógico** para indicar uma alteração rítmica resultante do prolongamento do valor de uma nota (desta forma enfatizada), numa seqüência relativamente rápida de sons. Em princípio este prolongamento não interfere na pulsação, sendo compensado por uma redução do valor de uma ou mais das notas seguintes.

Para instrumentos com recursos limitados de dinâmica como o cravo e o órgão, este tipo de acento é particularmente importante. No piano moderno o acento agógico será combinado com uma sutil ênfase dinâmica. (cf. NEUMANN, 1993, 91)

Quando C.P.E.Bach recomenda enfatizarmos notas fora da escala da tonalidade de uma melodia (*vide* Capítulo VII- Dinâmica, pág. 98), isto espontaneamente se traduz num acento agógico sutil, no órgão ou cravo. A ênfase sobre as notas principais proposta por Quantz também produz o mesmo resultado. (cf. QUANTZ, 1752, Capítulo XI, parágrafo 12) (*vide* Capítulo XI- Ritmo, 185)

"...às vezes, devido ao afeto da peça tem-se que fazer com que as notas e as pausas durem mais tempo do que o exigido pela notação. ..." (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 28)

Fig. 147

Aplicação do acento agógico

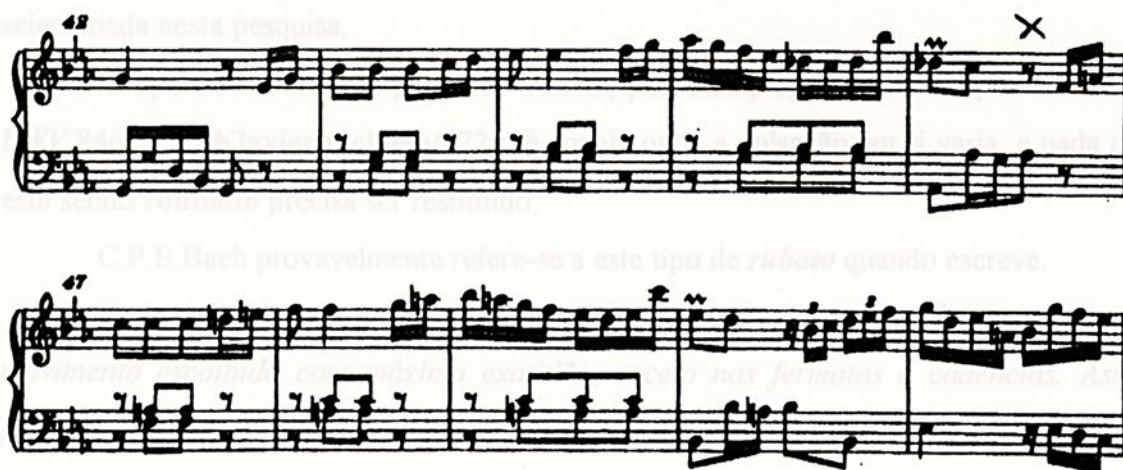
Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do Klavierbüchlein/1725

A



O lá bemol (x) sobre o 1º tempo do compasso 27 (precedido de uma anacruse), introduz uma frase na tonalidade de dó menor, após a tonalidade de Si bemol Maior da frase precedente. Podemos sugerir aqui um **acento agógico** (sobre o lá bemol) para enfatizarmos o efeito melancólico que a súbita introdução de uma tonalidade menor provocará.

B



Entre os compassos 42 e 50 desta peça o motivo principal ocorre duas vezes, em progressão. A **pausa de colcheia (x)** delimita as ocorrências do motivo. Para valorizarmos a ênfase estruturalmente indicada pelo compositor através da repetição do motivo, a pausa pode receber um **acento agógico**.

Em ambos os casos o **acento agógico** pode ser compensado por uma execução mais rápida das notas seguintes.

Fig. 148

Exemplo de trecho onde a pulsação pode variar (*rubato*)

XI.3.1.2- O RUBATO

A expressão **tempo rubato** significa roubado: a idéia é roubar-se de algumas notas parte de seu valor e dá-los a outras, em nome de uma intensificação da expressão. (cf. NEUMANN, 1993, 92)

“...Pode-se assim, deformar parte de um compasso, ou o compasso inteiro, ou mesmo uma série de compassos. ...Quando a execução ocorre de tal forma que uma mão parece tocar fora do compasso, enquanto que a outra bate todas as divisões do compasso meticulosamente, então está se fazendo o que se deve fazer nestes casos. ...Nas minhas peças para teclado este tempo ocorre freqüentemente. ...” (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 28)

A idéia de **rubato** descrita acima por C.P.E.Bach não é aplicável a nenhuma peça selecionada nesta pesquisa.

O tipo de **rubato** que podemos utilizar, por exemplo, na interpretação do N° 29, *BWV 846/1*, do *Klavierbüchlein/1725*, é aquele onde a pulsação em si varia, e nada que está sendo **roubado** precisa ser restituído.

C.P.E.Bach provavelmente refere-se a este tipo de **rubato** quando escreve:

"...Para não obscurecer nada, as pausas, assim como as notas, devem respeitar o movimento escolhido com máxima exatidão, exceto nas fermatas e cadências. Assim pode-se cometer os maiores erros em relação ao compasso, desde que se façam as seguintes distinções: tocando só ou em conjunto com outras pessoas pode ocorrer que se violente um pouco o movimento..." (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 8)

Antes de C.P.E.Bach, Caccini, 1601, Frescobaldi, 1615 e Praetorius, 1619, recomendam flexibilidade de andamento, dependendo da natureza da obra. (*Vide Capítulo VI- Expressão*, págs. 83, 84 e 85)

Fig. 148

Exemplo de trecho onde a pulsação pode variar (**rubato**)

N° 29, *BWV 846/1*, do *Klavierbüchlein/1725*

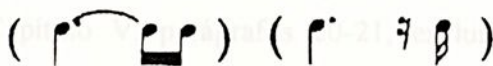


Neste trecho, o crescimento gradual da tensão, que eventualmente levará ao acorde de sétima diminuta do compasso 28, pode ser enfatizado por um **crescendo** acompanhado de **accelerando**, que pressupõe uma **variação da pulsação**.

XI.3.2- IMPRECISÕES E LIMITAÇÕES DA NOTAÇÃO

Uma das **deficiências da notação rítmica** foi a inexistência, por muito tempo, do **duplo ponto de aumento**. Apesar de utilizado por alguns músicos franceses como L. Couperin (1626-1661) e J.C.Chambonières (1602-1672), não ocorre em obras de mestres italianos e alemães, que especificavam ritmos duplamente pontuados através da inserção de pausas ou da ligadura entre duas notas da mesma altura, como exemplificado na Fig. 149. (cf. NEUMANN, 1993, 98-99)

Fig. 149



(NEUMANN, F.- *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Schirmer Books, New York, 1993, 99.)

Este procedimento era necessário especialmente na música de conjunto, onde presumia-se fidelidade à notação, por parte dos executantes. Alguns compositores não indicavam, na parte do solista, o ritmo duplamente pontuado, confiando que este o subentendesse.

As diferenças entre uma execução em conjunto ou solo eram fundamentais, como observado em várias citações no decorrer desta pesquisa. Quantz, 1752, Capítulo XVII, Seção VII, parágrafo 15, comenta que um solista, quando acompanha, **passa da liberdade à escravidão**.

Aos solistas era permitido uma série de **liberdades**:

a **adição de ornamentos** não somente era permitida, como presumida;

o **andamento** muitas vezes tinha que ser definido sem a ajuda de palavras que o indicasse;

a **articulação** era delineada pelos tecladistas, como por exemplo nas obras de J.S.Bach;

na **dinâmica**, a falta ou escassez de indicações pressupunha decisões do executante;

no **ritmo**, as liberdades artísticas foram recomendadas durante todo o período barroco. (*vide* Capítulo VI- **Expressão**, págs. 83, 84, 85 e 86)

A prática desta liberdades, ocasionava um tratamento arbitrário da nota pontuada por parte dos solistas, que reduziam alguns pontos, prolongavam outros, na produção de um determinado efeito.

Deste tratamento livre do ponto, desenvolveu-se no norte da Alemanha, a partir da metade do século XVIII, o hábito de se prolongar o valor de algumas notas pontuadas ao equivalente de dois ou até mesmo três pontos, como refletem alguns tratados da época. (cf. NEUMANN, 1993, 98-99)

Quantz, 1752, Capítulo V, parágrafos 20-21, exclui a semínima pontuada de qualquer prolongamento, mas recomenda enfaticamente a adição de mais um ponto em colcheias, semicolcheias e fusas pontuadas, em andamentos lentos ou rápidos, em razão do entusiasmo e vivacidade que estas notas devem expressar.

C.P.E.Bach faz os seguintes comentários à respeito das notas pontuadas:

"...Na notação das notas pontuadas ainda falta a exatidão apropriada. Por isso tentou-se estabelecer um certo princípio sobre a execução deste tipo de notas, princípio este que tem muitas exceções. De acordo com este princípio, as notas seguintes ao ponto devem ser tocadas de maneira mais rápida possível, na maioria das vezes. Mas a subdivisão de certas notas que ocorrem em outras vozes com as quais elas devem soar provocam uma modificação do princípio. Porém, um afeto suave, que não admite o caráter desafiante das notas pontuadas obriga que se encurtem um pouco as notas pontuadas. Portanto, caso se adote apenas um tipo de execução básico para estas notas, perdem-se outros tipos." (C.P.E.BACH, 1762, Capítulo 29, parágrafo 15)

As modalidades de execução dos pontos a que ele se refere são:

prolongamento da nota pontuada,

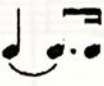
execução de acordo com a notação,

e redução do valor do ponto de aumento.

C.P.E.Bach indica então a flexibilidade do ponto e a necessidade de ajustar sua duração a uma determinada situação.



Mesmo na Alemanha encontramos alguns autores que expressam uma opinião diferente de Quantz e C.P.E.Bach.

“Se  deve ser tocada como  deve-se então escrevê-la desta maneira, ou então assim: . A menos que isto seja feito, ninguém é obrigado a adivinhar os pensamentos do compositor, e já que o último tem a sua disposição duas maneiras diferentes de esclarecer suas intenções... eu não vejo razão em se escrever de uma forma para ser executado de maneira diferente, ou seja, porque colocar um ponto e presumir que será lido como um ponto e meio.” (MARPURG- *Anleitung zum Clavierspielen* ..., Berlin, 1755, *ap.* NEUMANN, 1993, 101)

Destas citações podemos concluir que a flexibilidade do ponto parece limitar-se aos mestres que ainda não utilizavam o duplo ponto ou àqueles que determinam sua execução a partir do **afeto** da peça.

Fig. 150

Interpretações do ponto

Nº 10, *Polonaise*, BWV Anh. 119, do *Klavierbüchlein*/1725



Aqui, um **prolongamento do ponto** (x) produziria um contraste maior entre as seções A (mais vigorosa) e B (mais terna). Na seção B, o mesmo desenho, por estar em tonalidade maior e tessitura mais aguda (que lhe conferem maior leveza) deve permanecer como anotado ou até mesmo ter seu **ponto reduzido**.



As colcheias pontuadas encontradas no início desta peça de caráter decidido e andamento rápido, poderiam ser **duplamente pontuadas**, em nome do entusiasmo e vivacidade que devem expressar.

XI.3.3- NOTES INÉGALES

As *notes inégales* (notas desiguais) representam um caso especial de alteração rítmica que diferencia-se das demais pelo fato de ser regulamentada por uma convenção genuína, explicada em quase todos os tratados e manuais franceses, a partir do final do século XVII até o final do século XVIII.

Alguns **pares de notas** (nunca **tercinas** ou outros **agrupamentos ternários**), apesar de anotados uniformemente, eram tocados de maneira desigual, isto é, o valor de uma das notas era prolongado enquanto que o da outra era reduzido. As notas em questão tinham que ser subdivisões da pulsação, nunca ela própria. Para serem elegíveis, as notas tinham que movimentar-se predominantemente por **graus conjuntos**. Notas pertencentes a uma **linha angular** eram desqualificadas.

Regras exatas determinavam se as notas elegíveis para desigualdade deveriam estar no **1º nível de subdivisões da pulsação** (semínimas na métrica 3/2, colcheias em 2/4, 3/4 ou 6/4, ou semicolcheias nas métricas 3/8, 6/8 ou 9/8), ou no **2º nível de subdivisões** (semicolcheias em C ou 2/4).

A *inégalité* prolongava a primeira nota e reduzia a segunda numa proporção que estendia-se da apenas perceptível 7:5 até 2:1, raramente ultrapassando este limite. Sendo as condições favoráveis, *inégalité* era obrigatória, a menos que o compositor a cancelasse

através de **pontos** ou **traços** acima das notas ou palavras como *notes égales*, *marqué* ou *detaché*.

O propósito da convenção era **ornamental**. Produzia um encadeamento rítmico que adicionava graça e elegância a um trecho de música sem obscurecer sua estrutura. A limitação a **subdivisões da pulsação** assegurava que notas sobre a pulsação, de maior peso estrutural, podiam ser prolongadas (portanto enfatizadas), mas não encurtadas, o que comprometeria sua integridade rítmica e função. As regras sobre a relação **métrica/valor da nota** asseguravam que somente as notas mais rápidas da peça (geralmente de caráter ornamental) estavam sujeitas a *inégalité*. (cf. NEUMANN, 1993, 120-121)

Hoje em dia ninguém duvida da realidade da convenção; o que é questionado é a extensão de sua aplicação fora da França, principalmente na música de J.S.Bach.

Desde que Dolmetsch, 1915, recomendou a aplicação da convenção das *notes inégales* na música de J.S.Bach ou Haendel, um número de autores (entre eles Sachs, 1953, Babitz, 1962 e Donington, 1974), a partir destas recomendações, da análise de indicações de **dedilhado**, **embocadura** ou **arcada** nos séculos XVII e XVIII, assim como da combinação dos diversos **teóricos da época**, formularam a **doutrina** que considera as *notes inégales* um **recurso da música barroca** normalmente utilizado em **todos os países** (mas não em todos os estilos).

De acordo então com esta doutrina, independente da música ser ou não francesa, as *notes inégales* podem ocorrer, dependendo do **estilo da peça** e sua **adequação às regras da convenção**.

Com o artigo intitulado *The French Inégales, Quantz and Bach* (*Journal of the American Musicological Society*, 18 [1965]: 313-58) Neumann desmontou completamente a estrutura da doutrina que recomenda as *notes inégales* na música de J.S.Bach. Este ataque desencadeou uma controvérsia que perdurou por vários anos e apesar de um consenso geral nunca haver sido atingido, o que nos interessa aqui são as **conclusões mais recentes**, pós-Neumann, a respeito do assunto.

"Para o executante moderno o melhor conselho na execução de Bach é a observação dos detalhes da música: a estrutura dos motivos e a "duração ideal" das



notas “boas” e “ruins”. Se o resultado produzir desigualdade, ninguém pode dizer que está errado. Mesmo na música francesa, onde a desigualdade é obrigatória, nunca deve ser rígida, uniforme ou previsível; ... *Notes inégales* são decorativas, expressivas e espontâneas. ...” (*Notes Inégales*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980)

Destas recomendações de D. Fuller, autor da citação acima, podemos deduzir que:

qualquer recurso de interpretação deve ser aplicado com muito cuidado na música de J.S.Bach, uma consequência da complexidade da obra do compositor. Mesmo as peças de J.S.Bach selecionadas nesta pesquisa (dentre as mais acessíveis do autor) apresentam características internas muito mais complexas do que as encontradas por exemplo nas peças anônimas do **Klavierbüchlein/1725**;

as **notes inégales** devem então ser consideradas (juntamente com o **acento agógico** e o **rubato**) como um recurso utilizado para enfatizar características internas de uma composição, e não como uma decoração obrigatória.

“...hoje em dia... raramente ouvimos as *notes inégales* de acordo com o que se subentende das numerosas fontes. Em vez disso, ouvimos um tipo de *rubato* generalizado, com a intenção de elucidar a métrica e enfatizar notas ou eventos importantes. Entretanto, este procedimento não se restringe à música francesa, tendo se tornado comum para qualquer tipo de música instrumental barroca, sem distinção de data, gênero ou estilo nacional...” (Fuller, *The Performer as Composer*, em BROWN, H.M. & SADIE, S., 1989, vol. II, 138)

Nenhuma peça selecionada nesta pesquisa, comprovadamente atribuída à J.S.Bach é especialmente receptiva às **notes inégales**, ou seja, preenche os requisitos necessários para uma aplicação da convenção. Dentre as peças anônimas do **Klavierbüchlein/1725** as **notes inégales** podem ser seguramente consideradas em seções do N° 3, **Menuet, BWV Anh. 113**, N° 4, **Menuet, BWV Anh. 114** e N° 5, **Menuet, BWV Anh. 115**, como podemos observar na Fig. 151.



Aplicação da convenção das *notes inégales*

A

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725

A convenção das *notes inégales* pode ser aplicada nos compassos 5, 6, 7 e 8. Apesar da melodia não caminhar por graus conjuntos, temos aqui pares de notas que pertencem à mesma tríade.

B

Nº 4, *Menuet*, BWV Anh. 114, do *Klavierbüchlein*/1725

A convenção pode ser aplicada nos grupos de colcheias e em passagens semelhantes no decorrer da peça.

C

Nº 5, *Menuet*, BWV Anh. 115, do *Klavierbüchlein*/1725

A convenção pode ser aplicada aos grupos de colcheias e em passagens semelhantes no decorrer da peça.

Em todas estas peças, de acordo com a tendência contemporânea, as *notes inégales* podem ser substituídas por uma **execução desigual** (consequência da observação de acentos métricos, rítmicos, agógicos e do *rubato*, como descrito nos itens anteriores deste capítulo) que valorize características estruturais da composição.

CAPÍTULO XII
ANDAMENTO



CAPÍTULO XII

ANDAMENTO

CAPÍTULO XII

ANDAMENTO

Nada pode desfigurar uma obra ou arruinar o seu efeito de maneira mais devastadora que um **andamento inadequado**. De todos os componentes principais de uma execução, o andamento, principalmente no período em estudo nesta pesquisa, pode ser o mais difícil de se definir. Nos séculos XIX e XX o **metrônomo** ofereceu alguma ajuda em relação a esta questão, mas não resolveu totalmente o problema.

Em algumas obras de J.S.Bach e seus contemporâneos encontramos algumas **palavras que indicam o andamento**, apesar de intrinsecamente vagas. Mas na música para teclado nos deparamos com uma vasta quantidade de peças que não trazem nenhuma palavra indicativa de andamento como guia. (cf. NEUMANN, 1993, 15)

XII.1- MÉTRICA, DENOMINAÇÕES E ANDAMENTO

No decorrer do século XVII, o significado dos **símbolos da notação mensural** caiu em desuso, gradualmente desaparecendo da memória coletiva dos compositores. Somente os **sinais fracionais** como $3/2$, $3/4$, $3/8$ e os símbolos **C** e **C com barra** permaneceram em uso. Apesar da controvérsia entre os teóricos alemães do século XVII em relação ao significado do **C** e **C com barra**, na música de J.S.Bach o **C** indica quatro pulsações por compasso enquanto que o **C com barra** indica duas pulsações por compasso. Com o desaparecimento das **proporções** os **sinais fracionais** assumiram seu significado moderno, onde o **denominador** indica a unidade métrica e o **numerador** sua quantidade num compasso. Após reconhecerem o novo sistema, os teóricos passaram a relacionar a **métrica** com o **andamento**. O relacionamento **métrica-andamento** é uma herança do sistema mensural, onde os **símbolos** influenciavam a duração absoluta de várias denominações e portanto o andamento da peça. (cf. NEUMANN, 1993, 44, 58-59)

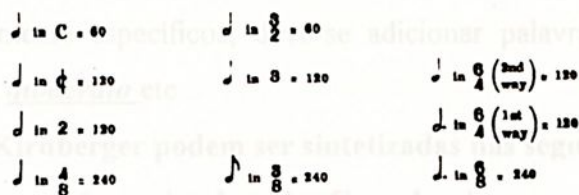
Uma outra característica do sistema proporcional que sobreviveu até o final do século XVIII é a relação contínua entre **denominações e valores absolutos de andamento**: semibreves e mínimas não eram utilizadas em trechos rápidos, nem colcheias



e semicolcheias eram compreendidas como denominações possíveis de se moverem lentamente. O fato dos compositores escolherem métricas que acomodassem valores curtos ou longos, com denominações adequadas, fez com que a métrica permanecesse um guia importante para o andamento. Este fato nos indica a razão dos compositores, até o final do período barroco, dispensarem palavras indicativas de andamento, confiando na relação **métrica-denominações** como guia.

Saint Lambert, 1702, Capítulo VIII, estabelece teoricamente, com precisão matemática, a relação **métrica-andamento**. Depois nos alerta à respeito de sua utilização prática. Ele estabelece uma pulsação básica tomando como ponto de partida o passo de um homem que caminha uma légua e um quarto em uma hora. Rebecca Harris-Warrick (tradutora para o inglês de Saint Lambert, 1702), elaborou uma tabela com os andamentos estabelecidos pelo autor. **Semínima** = **MM 120** em **C com barra**, representa o valor aproximado do passo do homem imaginado por Saint Lambert, baseado na medida da légua francesa em 1702 e o possível alcance deste passo.

Fig. 152



(SAINT LAMBERT, 1702, 43)

Esta tabela, com o dobramento mecânico do andamento de uma métrica na próxima mais rápida, é matematicamente muito clara mas dificilmente realista na sua precisão ou aceleração gradativa de velocidade. Não é surpresa que o próprio Saint Lambert, um dos mais perspicazes tratadistas antigos, comente a aplicabilidade na prática de seu próprio princípio.

“Estas são as regras estabelecidas na música no que diz respeito ao andamento das peças, mas de todas as regras desta arte, estas são as menos observadas por aqueles que a professam. ...” (SAINT LAMBERT, 1702, Capítulo VIII, 43)

Para Saint Lambert o executante tem o privilégio de escolher o andamento que considera mais apropriado, desde que seja adequado à peça, realce seus atributos e não



contradiga diretamente a fórmula de compasso. Estas observações não desqualificam o relacionamento **métrica-andamento** estabelecido teoricamente pelo autor, mas demonstram sua **flexibilidade** em relação ao **caráter da música**.

J.P.Kirnberger (1721-1783), um aluno de J.S.Bach, elabora em 1776, na obra **Die Kunst des reinen Satzes**, Parte II, 106-36, (NEUMANN, 1993, 48) uma detalhada **tabela de métricas** e seus significados para **denominações e andamentos**. Na maioria das vezes as **métricas maiores** (C com barra, 3/2 e 6/4) são mais pesadas e lentas que as **métricas mais curtas** (2/4, 3/4 e 6/8) que por sua vez, são mais lentas que 3/8 e 6/16.

De acordo com Kirnberger, além da **fórmula de compasso**, existem outros **dois determinantes do andamento**:

a denominação das notas mais curtas numa peça- danças com semicolcheias e fusas são mais lentas que aquelas com colcheias e semicolcheias ocasionais como denominações mais curtas. Por esta razão, uma **sarabanda** (com suas fusas e semifusas) é mais lenta que um **minueto**, apesar de ambas as danças estarem dentro da métrica 3/4;

a palavra indicativa de andamento- onde os termos ***largo***, ***allegro***, entre outros, não forem suficientemente específicos, deve-se adicionar palavras como por exemplo ***allegro assai***, ***allegro moderato*** etc...

As idéias de Kirnberger podem ser sintetizadas nas seguintes orientações:
quanto maior o denominador da fórmula de compasso, mais rápido o andamento;

quanto menor as denominações mais curtas, mais lento o andamento;

as palavras indicativas de andamento devem ser adicionadas para uma definição mais exata.

Para C.P.E.Bach, o andamento é uma consequência do caráter da peça. A denominação das notas mais curtas, assim como palavras indicativas de andamento também colaboram na determinação do andamento.

"Pode-se deduzir o andamento de um movimento principalmente a partir do caráter da peça. Pode-se indicá-lo por certos termos italianos conhecidos. Também as notas e os trechos rápidos determinam isto. Tal observação fará com que não se apresse



no *Allegro* e não se adormeça no *Adagio*." (C.P.E.BACH, 1753, Capítulo III, parágrafo 10)

Quantz, 1752, Capítulo XVII, parágrafos 46-60, trata o andamento de maneira bem mais detalhada. Seguindo uma tradição antiga, estabelece uma **pulsção fundamental** (MM = 80, de acordo com Edward R. Reilly, tradutor para o inglês de Quantz, 1752), e relaciona todos os outros andamentos a este ponto de referência.

Para Quantz existem **quatro andamentos básicos**, todos expressados em relação à sua **pulsção básica em C**:

Allegro assai (mínima = MM 80);

Allegretto (semínima = MM 80);

Adagio cantabile (colcheia = MM 80);

Adagio assai (semicolcheia = MM 80).

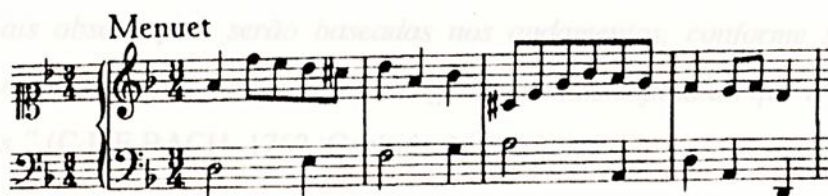
Na métrica **C com barra** os valores são substituídos pelos da categoria acima mais próxima, através do dobramento do valor das notas: **mínima = MM 80** para o *Allegretto*, etc... Relacionamentos semelhantes são determinados para 3/4 e outras métricas.

Na melhor das hipóteses estas equações podem ser úteis num primeiro contato com a peça. Quantz menciona também as **denominações mais curtas** em conexão com **palavras indicativas de andamento** como **guia adicional**. O indício fornecido pelas notas mais rápidas e figurações pode ser muito útil em peças que demandam um andamento único. O andamento neste caso, deve então ser aquele onde as notas mais rápidas são tecnicamente possíveis, apesar de rápidas, não soando confusas ou frenéticas.

Leopold Mozart, 1756 (Capítulo I, Seção 2, parágrafo 7) afirma que o andamento deve ser deduzido da própria peça, que contém pelo menos **uma frase onde se pode perceber com certeza a velocidade apropriada**.

Fig. 153

Nº 36, *Menuet*, BWV Anh. 132, do *Klavierbüchlein*/1725



Os graus conjuntos e o acorde de sétima diminuta da frase inicial, que lhe conferem um caráter melancólico, determinam que este minueto deve ter um andamento um pouco mais lento que o geralmente recomendado para esta dança. (*allegro* = alegre) Inicialmente,

XII.2- PALAVRAS INDICATIVAS DE ANDAMENTO

Foi no século XVII, no que hoje chamamos de **música absoluta** (sonatas e concertos) que surgiu a necessidade de **palavras indicativas de andamento**, já que as **danças** tinham **padrões de andamento** bem conhecidos. Palavras indicativas de andamento como *adagio*, *allegro*, *presto*, entre outras, tornaram-se de uso geral na Itália no final do século XVII; os alemães adotaram as palavras italianas.

J.S.Bach utilizava regularmente na sua música de câmara e concertos palavras italianas indicativas de andamento. Nas suítes e partitas não encontramos estas palavras, já que o **título da dança** sugere o **andamento**. Em obras para teclado não relacionadas à dança J.S.Bach não emprega palavras indicativas de andamento, como por exemplo no N° 29, *BWV* 846/1, do *Klavierbüchlein/1725*. A razão desta omissão encontra-se provavelmente no entendimento que o tecladista, que tem contato com a partitura completa, tem mais chance de julgar o caráter da obra que outros executantes, que têm acesso somente a uma parte da composição.

As **palavras indicativas de andamento** apresentam vários problemas na sua utilização:

são vagas, por natureza;

são interpretadas de maneira diferente em países e regiões diferentes;

seu significado modificou-se através do tempo.

Em relação à interpretação das palavras indicativas de andamento dependendo da região ou cidade, C.P.E.Bach comenta:

“...Tais observações serão baseadas nos andamentos, conforme são tocados aqui, onde o *Adagio* é bem mais lento e o *Allegro* bem mais rápido do que é costume em outros lugares.” (C.P.E.BACH, 1762, Capítulo 36, parágrafo 7)



Enquanto algumas palavras italianas indicam **diretamente uma velocidade** (*lento*, *moderato*, *presto*), outras indicam a **velocidade resultante de uma ação** (*andante* = andando), ou de um **estado de espírito** (*grave* = sério, *allegro* = alegre). Inicialmente, palavras indicativas de estado de espírito eram interpretadas literalmente; gradualmente, assumiram significados abstratos de andamento (*adagio* = muito lento, *allegro* = rápido). Inicialmente *presto* significava rápido, em oposição a *adagio*; no século XVII e logo após, *presto* significava menos rápido que *vivace*, sendo na verdade um sinônimo de *allegro*; gradualmente passou a indicar uma velocidade muito rápida. (cf. NEUMANN, 1993, 64-66)

XII.3- ANDAMENTO E CARÁTER DAS DANÇAS

Na vida social dos séculos XVII e XVIII, a **dança** ocupou um lugar de destaque. Como consequência, seus ritmos faziam parte da memória coletiva, permeando grande parte da produção musical.

Na música barroca a dança oferece importantes direções em relação ao andamento, que devem, porém, ser utilizadas com prudência. As danças possuíam, por natureza, andamentos padronizados, bem conhecidos, pelo menos em épocas e locais específicos.

Vários tratadistas franceses e alemães dos séculos XVII e XVIII descreveram as **características das danças**, incluindo informações a respeito de **fórmulas de compasso**, **número de pulsações no compasso**, **caráter**, e suas **influências no andamento**.

"...na verdade, devemos usar de bom senso na aplicação do andamento indicado para uma dança numa peça composta no mesmo ritmo, mas somente para ser ouvida." (DOLMETSCH, 1915, Capítulo II, 52)

Desta observação podemos deduzir que neste caso, o andamento, que pode servir de guia aproximado, freqüentemente será diferente do modelo original.

Além de explicações verbais, vários autores franceses, bem como Quantz, tentaram estabelecer o andamento com maior precisão, através de indicações similares às do metrônomo. Com este propósito os franceses utilizaram vários instrumentos baseados num



pêndulo suspenso, enquanto Quantz, utilizou o procedimento mais antigo de tomar como ponto de referência uma **pulsção pré-estabelecida**.

Baseando-se em **indicações de tipo metronômicas** de três autores franceses dos séculos XVII e XVIII (L'Affillard, 1696; Pajot, 1732; Choquel, 1762), Sachs (1953, 316) deduziu o **andamento padrão das danças francesas** do período, convertendo-os para **indicações metronômicas**.

Da tabela elaborada por Sachs podemos utilizar nesta pesquisa a indicação para o **minueto**, a **gavota** e o **rigaudon**. Apesar de não encontrarmos nenhuma gavota entre as peças selecionadas nesta pesquisa, o N° 22, **Musette**, *BWV Anh.* 126, do **Klavierbüchlein/1725**, pode ser relacionado a uma gavota. Da mesma forma que o minueto era freqüentemente seguido de outro minueto, denominado **Trio**, também a gavota era seguida de outra gavota, a **Musette**, que tinha como característica uma nota persistente no baixo, imitando os sons graves de um instrumento musical de nome **Musette**. (cf. SCHOLE, 1980, 395). O **rigaudon**, apesar de também não ser encontrado nas peças selecionadas nesta pesquisa, pode servir de guia para estabelecermos o andamento do N° 32, *BWV Anh.* 131, do **Klavierbüchlein/1725**, uma dança sem título, mas que de acordo com Schulenberg, pode ser um **rigaudon**. (cf. SCHULENBERG, 1992, 389)

A indicação para a **Courante** não pode ser utilizada, pois refere-se ao tipo francês, lento, em 3/4 ou 6/8, não à rápida **Corrente** italiana em 3/4, caracterizada por seqüências de colcheias, como a **Courante** da Suite BWV 813, do **Clavier-Büchlein/1722** (apesar do nome francês).

“...Em relação aos outros sinais, 3/2 requer um andamento controlado, 3/4 mais alegre, ainda que de certa forma uniformemente mais lento em **Sarabandes e Aírs**, animado no **Rondeau**, muito vivo nos **Menuets, Courantes e várias outras danças**, ...” (G. Muffat- 1635-1704, *Florilegium Primum*, 1695, em STRUNK, 1965, 83)

Certamente o autor refere-se aqui à **Corrente** italiana, sugerindo para esta dança um andamento semelhante ao do minueto. Para a **Courante** da Suite BWV 813, do **Clavier-Büchlein/1722**, podemos utilizar então a indicação relativa ao minueto.



“...a Polonaise, não dançada na França mas importante nos salões de baile da Europa central, pode ser mencionada aqui como sendo duas vezes mais lenta que o minueto. MM = aproximadamente 105-120 para cada uma das três pulsações do compasso.” (SACHS, 1953, 316)

Sachs (1953, 318) também converteu para indicações metronômicas (MM) o andamento das danças francesas de acordo com as indicações de Quantz (1752) baseadas numa pulsação pré-estabelecida (MM = 80).

De acordo com Neumann, as indicações de Quantz foram prejudicadas por sua rígida velocidade básica de 80 pulsações por minuto, de forma que suas indicações são 80 ou um múltiplo, que as torna, na melhor das hipóteses, aproximações grosseiras. (NEUMANN, 1993, 76-78)

A partir das informações acima, é possível elaborarmos uma tabela com o andamento padrão das danças representadas no Clavier-Büchlein/1722 e no Klavierbüchlein/1725, de acordo com autores do período ou das indicações de Quantz.

Tabela I
Andamento padrão das danças

Dança	Autores do período	Quantz
Menuet	MM = 70-80 para cada compasso	MM = 160 para cada uma das três pulsações do compasso
Gavotte	MM = 97-152 para cada uma das duas pulsações do compasso	MM = 80 para cada compasso
Corrente	mesma indicação do minueto	mesma indicação do minueto
Polonaise	MM = 105- 120 para cada uma das três pulsações do compasso	não indicada
Rigaudon	MM = 116-152 para cada uma das duas pulsações do compasso	MM = 80 para cada compasso



Dança	Autores do período	Quantz
Marche (alla breve)	não indicada	MM = 80 para cada uma das duas pulsações do compasso

As indicações acima são difíceis de serem aplicadas mesmo em peças francesas do período. Os alemães adaptaram estas danças ao seu estilo coletivo ou individual; em J.S.Bach, a textura polifônica frequentemente demanda uma pulsação mais lenta. O que usualmente permanece, mesmo quando o andamento da dança necessita de um ajuste a diferentes texturas, é o seu **caráter**. Por esta razão, as **indicações do caráter das danças** torna-se um guia mais seguro para determinarmos seu **andamento**. (cf. NEUMANN, 1993, 78)

O **caráter das danças** foi descrito, durante o século XVIII, por vários teóricos. A partir de Mace (*ap.* Jenne & Little, 1991, 135), Mattheson (*ap.* DÜRR, 1983, VIII-IX e NEUMANN, 1993, 80), J.A.Scheibe (*ap.* STEGLICH, 1965) e Quantz (1752, Capítulo XVII, Seção VII, parágrafos 56-58) é possível elaborarmos uma tabela com a descrição do caráter das danças representadas no **Clavier-Büchlein/1722** e no **Klavierbüchlein/1725**.

Tabela II
Caráter das danças

Dança	Mace	Scheibe	Mathesson	Quantz
<i>Menuet</i>			“não possui outro afeto a não ser aquele do prazer na moderação”	“Toca-se o <i>menuet</i> com vivacidade”
<i>Gavotte</i>			“Seu afeto é aquele de uma alegria jubilante”	“A <i>gavotte</i> é quase igual ao <i>rigaudon</i> , com andamento mais moderado”
<i>Corrente</i>	“vivacidade e vigor, animado, esperto e alegre”		“A movimentação da corrente é caracterizada pela paixão ou afeto de uma doce expectativa. Existe algo de saudoso e gratificante nesta melodia”	
<i>Polonaise</i>		“alegre mas ainda extremamente séria”	“O afeto característico da <i>polonaise</i> é uma certa franqueza e liberdade”	



Dança	Macc	Scheibe	Mathesson	Quantz
Rigaudon			"Brincalhão, entre gavotte e bourrée"	"Vivo"
Marche				"Uma marcha é tocada seriamente"

XII.4- O RITARDANDO FINAL

Hoje em dia, nos finais de música de qualquer época, freqüentemente diminuimos o andamento através de um *ritardando*, mesmo quando não indicado pelo compositor, para prepararmos o ouvinte para o final iminente da peça.

Este *ritardando* torna-se desnecessário quando o compositor anuncia o final da peça por **meios estruturais**, tornando o ritmo mais lento através da utilização de notas de valor mais longo, inserindo pausas ou através de uma repetição enfática do acorde de tônica. (cf. NEUMANN, 1993, 69)

Fig. 154

Nº 36, *Menuet*, BWV Anh. 132, do *Klavierbüchlein*/1725



Na cadência final desta peça, as semínimas e mínimas introduzidas depois de uma longa sucessão de colcheias, tornam o ritmo melódico mais lento, com o objetivo de enfatizar a progressão harmônica.

Outros contextos que geralmente não favorecem um *ritardando* são danças onde a firmeza e a continuidade do impulso rítmico são mais importantes que uma preparação para o final. Uma ênfase na nota final ou uma pequena hesitação antes do último tempo forte são suficientes para indicar a finalização. (cf. NEUMANN, 1993, 69)

C.P.E.Bach oferece algumas direções em relação à introdução do *ritardando*. Em **andamentos moderados ou lentos**, deve-se permanecer por mais do que o indicado em finais de frase, especialmente quando o ritmo do baixo estiver ritmicamente sincronizado com o das outras vozes, ou com a voz principal num solo. O mesmo ocorre em **fermatas**

e cadências, onde intencionalmente diminui-se um pouco o andamento e o acompanhador também deve ser flexível quanto à rigidez da pulsação. O **trinado final** de uma peça é freqüentemente mantido por mais tempo, não importa o andamento. Nas **repetições**, o **ritardando** deve ser feito somente na última vez, no final. Desta forma, confere-se peso ao final e anuncia-se ao ouvinte que a peça terminou. Mas também aqui, o **afeto** da peça pode determinar o oposto. (cf. C.P.E.BACH, 1762, Capítulo 29, parágrafos 20-21)

XII.5- O ANDAMENTO NAS PEÇAS DO CLAVIER-BÜCHLEIN/1722 E DO KLAVIERBÜCHLEIN/1725

Apresentaremos a seguir propostas de andamento para as peças selecionadas nesta pesquisa.

Fig. 155

Marchas

A

Nº 16, *Marche*, BWV Anh. 122, do Klavierbüchlein/1725



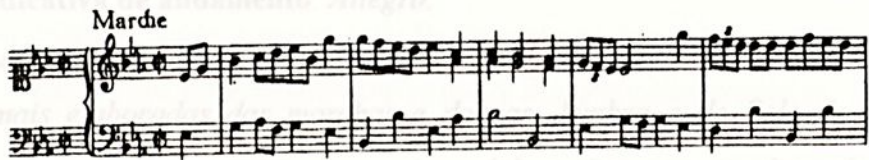
B

Nº 18, *Marche*, BWV Anh. 124, do Klavierbüchlein/1725



C

Nº 23, *Marche*, BWV Anh. 127, do Klavierbüchlein/1725



Bach. Na peça do exemplo A, de **textura homofônica**, com predominância de colcheias, figurações em escalas e arpejos e ornamentação reduzida, podemos utilizar a indicação de andamento de Quantz para a *Marche*: **semínima = MM 160** (em *Alla Breve* **mínima = MM 80**). Esta indicação, ao mesmo tempo que valoriza o caráter sério da marcha, não torna o andamento arrastado ou muito rápido.

A **textura polifônica** da peça do exemplo B, assim como a tessitura do baixo (mais grave que na peça do exemplo A) conferem um caráter mais denso à música, que necessita de um andamento mais lento que a peça do exemplo anterior. **Mínima = MM 60-69**.

Na peça do exemplo C encontramos uma textura mais densa que nas peças dos exemplos A e B, quíalteras e maior número de ornamentos. Como consequência, necessita de um andamento mais lento que as peças anteriores. **Mínima = MM 69-76**.

As três peças encontram-se em tonalidade maior, que lhes confere um caráter mais incisivo.

Fig. 156

Nº 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein*/1725



Dentre as peças selecionadas para esta pesquisa, esta é a única que contém uma **palavra indicativa de andamento: Allegro**.

“...Algum material temático de outra marcha do volume- Nº 23 (BWV Anh. 127), uma das mais elaboradas das marchas e danças- lembra o do Solo de C.P.E.Bach ...Portanto, é possível que estas peças sejam elaborações, por membros do círculo de

Bach, de melodias familiares que forneciam material para exercícios de composição ...”
(SCHULENBERG, 1992, 338)

Allegro, combinado com a métrica 2/4, indica duas pulsações rápidas. A presença de valores muito curtos, como as quiálteras em semicolcheias da figuração que se inicia no compasso 10, além de ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares, favorecem a indicação **semínima** = MM 80, a mesma pulsação de uma mínima numa marcha em *Alla Breve*, de acordo com Quantz, 1752.

Fig. 157

Polonaises

Todos os exemplos apresentam figuração rítmica semelhante, característica da *Polonaise*

As *Polonaises* dos exemplos C e D apresentam uma textura mais simples, homofônica. A ornamentação indicada também implica em sugerir um andamento um pouco mais rápido.

Nº 17, *Polonaise*, BWV Anh. 123, do *Klavierbüchlein*/1725



B

Nº 19, *Polonaise*, BWV Anh. 125, do *Klavierbüchlein*/1725



As peças dos exemplos A e B, por sua textura mais compacta, predominância de semicolcheias e ausência de ornamentação indicada por símbolos, não necessitam adições em razão da polifonia, onde a movimentação de uma voz preenche o repouso de outra e admitem um andamento mais rápido que as peças dos exemplos seguintes. **Semínima** = MM 84-92.

C

Nº 10, *Polonaise*, BWV Anh. 119, do *Klavierbüchlein*/1725



D

Nº 24, BWV Anh. 128, do *Klavierbüchlein*/1725



As *Polonaises* dos exemplos C e D apresentam uma textura mais simples, homofônica. A ornamentação indicada e também implícita leva-nos a sugerir um andamento um pouco mais lento que o das peças dos exemplos A e B. **Semínima = MM 72-80.**

E

Nºs 8a, b, *Polonaise*, BWV Anh. 117a, b, do *Klavierbüchlein*/1725

Nº 8a



Nº 8b



F

Nº 28, *Polonaise*, BWV Anh. 130, do *Klavierbüchlein*/1725



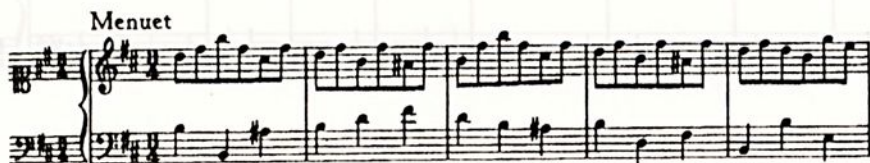
Nas peças dos exemplos E e F, os numerosos ornamentos indicados por símbolos ou anotados em notas regulares, combinados com uma textura mais elaborada que a das peças dos exemplos C e D, tornam necessário um andamento ainda um pouco mais lento. **Semínima = MM 66-72.**

Fig. 158

Minuetos

A

Nº 10, *Menuet*, BWV 814, do *Clavier-Büchlein*/1722



B

Nº 7, *Menuet*, BWV Anh. 116, do *Klavierbüchlein*/1725



Os exemplos acima necessitam um andamento rápido, vivo, em razão da predominância de colcheias na métrica 3/4 e saltos que ocorrem na linha melódica conferindo-lhes um caráter alegre e decidido. Mesmo aqui as indicações da **Tabela I** deste capítulo (andamento das danças) provam-se demasiadamente rápidas. Em razão da polifonia implícita na peça do exemplo A, assim como o caráter mais expressivo da segunda seção das duas peças, o andamento não pode seguir a indicação da tabela. Uma pulsação por compasso, **mínima pontuada = MM 60-66.**

Fig. 159

Minuetos

A

Nº 14, *Menuet*, BWV Anh. 120, do *Klavierbüchlein*/1725



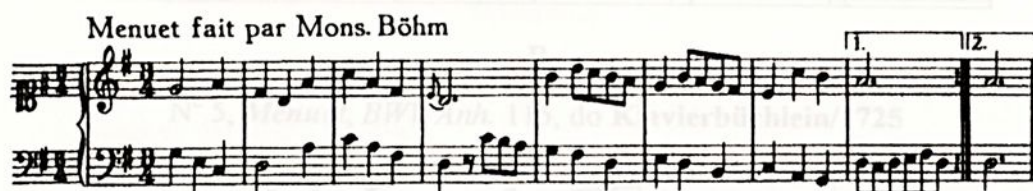
B

Nº 15, *Menuet*, BWV Anh. 121, do *Klavierbüchlein*/1725



C

Nº 21, *Menuet fait par Mons. Böhm*, do *Klavierbüchlein*/1725



A característica comum destas três peças é a predominância de semínimas na métrica 3/4, que em princípio as qualifica para um andamento rápido, com uma pulsação por compasso. A presença de graus conjuntos na linha melódica, assim como notas pontuadas e síncopes, confere-lhes um caráter menos audacioso e mais solene que o das peças da Fig. 158. Desta forma, o andamento deve ser um pouco mais lento. **Mínima pontuada = MM 52-56.**

Fig. 160

Minuetos

Nº 11, *Menuet*, BWV 841, do *Clavier-Büchlein*/1722

A predominância de semínimas e colcheias na métrica 3/4, assim como a ocorrência de saltos na linha melódica pressupõem um andamento rápido neste minuetto de caráter vivo. Em razão dos numerosos ornamentos é melhor que se observem três pulsações por compasso, **semínima = MM 138**, portanto mais lento que os minuetos anteriores.

Fig. 161

Minuetos

A

Nº 4, *Menuet*, BWV Anh. 114, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet



B

Nº 5, *Menuet*, BWV Anh. 115, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet



Este par de minuetos é geralmente executado como **Minueto e Trio (A-B-A)**. A textura homofônica, simples, assim como a predominância de semínimas e colcheias na métrica 3/4, poderiam indicar um andamento bem rápido. O caráter terno da peça, refletido na tessitura relativamente aguda do baixo (proporcionando maior leveza), assim como a freqüente movimentação por graus conjuntos da linha melódica, influenciará o

andamento. Três pulsações por compasso, **semínima** = MM 138 para o minuetto A e MM 132 para o minuetto B (mais melancólico em razão da tonalidade menor).

Fig. 162

Minuetos

Nº 9, *Menuet*, BWV Anh. 118, do *Klavierbüchlein*/1725

Menuet



Nesta peça encontramos a melodia do soprano contraposta a uma figuração em colcheias no baixo. Os ornamentos do soprano (apojatura, *Schleifer* anotado regularmente e trinado), assim como a movimentação em colcheias do baixo (principalmente se articulada *staccato* como sugerido no **Capítulo VIII- Articulação**, Fig. 81) conferem leveza e graça à peça. Para realçarmos estas características, é melhor que se observem três pulsações por compasso, **semínima** = MM 120.

Fig. 163

Minuetos

Nº 9, *Menuet*, BWV 813, do *Clavier-Büchlein*/1722

Menuet del Sigte J. S. Bach



O caráter agradável, terno e leve desta peça reflete-se na escolha da tonalidade menor, na presença de colcheias e semínimas no soprano, na movimentação por graus conjuntos e nas ligaduras. A tessitura aguda do baixo colabora para intensificar estas características. Três pulsações por compasso, **semínima** = MM 112-120.

Fig. 164

Minuetos

Nº 36, *Menuet*, BWV Anh. 132, do *Klavierbüchlein*/1725

Encontramos aqui uma peça com caráter definitivamente melancólico, que reflete-se na linha melódica com semínimas e colcheias, movimentação freqüente por graus conjuntos, tonalidade menor, apojeturas anotadas em notas regulares e acordes de sétima diminuta. Três pulsações por compasso, **semínima = MM 112**.

Fig. 165

Minuetos

Nº 3, *Menuet*, BWV Anh. 113, do *Klavierbüchlein*/1725

Este minuetto apresenta uma linha melódica constituída de mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias e quiálteras. É razoavelmente ornamentado, por símbolos ou notas regulares, além de conter passagens com polifonia oculta (*vide* **Capítulo VIII- Articulação**, Fig. 79) e notas alteradas (*vide* **Capítulo VII- Dinâmica**, Fig. 54). Para valorizarmos estas características torna-se necessário um andamento bem mais lento que o dos demais minuetos: três pulsações por compasso, **semínima = MM 96-104**.

Fig. 166

Courante, da *Suite* BWV 813, do *Clavier-Büchlein*/1722

Temos aqui uma **Corrente italiana**, rápida, apesar do título em francês (vide pág. 206 deste capítulo). A predominância de colcheias na métrica 3/4 confirma esta característica. Uma pulsação por compasso, **mínima pontuada = MM 60**.

Fig. 167

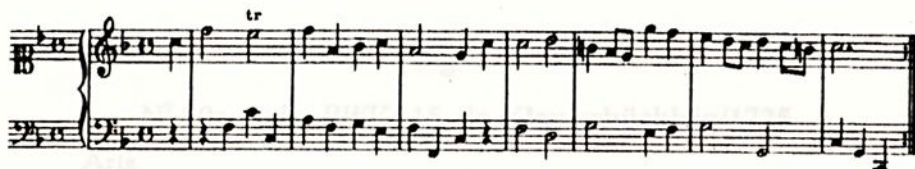
Nº 22, *Musette*, BWV Anh. 126, do *Klavierbüchlein*/1725



Podemos basear o andamento desta peça nas indicações de andamento e caráter da *Gavotte* (vide pág. 206 deste capítulo). Alegre, duas pulsações por compasso, **semínima = MM 96**.

Fig. 168

Nº 32, BWV Anh. 131, do *Klavierbüchlein*/1725



Como observado na pág. 206 deste capítulo, esta peça sem título pode ser considerada um **rigaudon**. A predominância de valores longos na métrica C sugere um andamento rápido, como o do *Rigaudon*. Vivo, duas pulsações por compasso, **mínima = MM 100-116**.

Fig. 169

Nº 11, *Choral*, BWV 691, do *Klavierbüchlein*/1725



Nesta peça, a métrica C, que indica quatro pulsações por compasso (de moderadas a lentas), a predominância de semicolcheias, além da presença de fusas e um grande número de ornamentos, assim como o próprio título do coral, *Wer nur den lieben Gott*

lässt walten (Quem só se deixa guiar pelo bom Deus), que sugere calma e tranquilidade, determinam um andamento lento. **Semínima = MM 40.**

Fig. 170

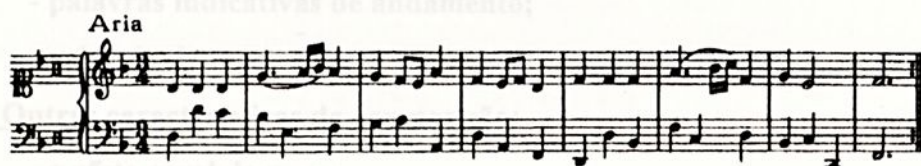
Nº 13b, *BWV 512*, do *Klavierbüchlein/1725*



A métrica C indica quatro pulsações por compasso (de moderadas a lentas). A predominância de colcheias e ausência de denominações de valor mais curto, a não ser em figuras ornamentais, assim como o texto do hino *Gib dich zufrieden und sei stille* (Contente-se e acalme-se), que fala da alegria e da esperança em Deus, movimentam o andamento desta peça. **Semínima = MM 80.**

Fig. 171

Nº 20a, *Aria*, *BWV 515*, do *Klavierbüchlein/1725*



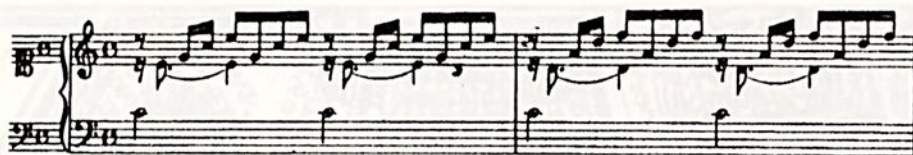
“...Na época de Bach, *ária* era um termo genérico para designar todo tipo de peças musicais, mas sobretudo peças instrumentais. ...” (Harnoncourt, 1988, 238)

“...o nome *air* é geralmente dado à qualquer tipo de peça vocal ou instrumental com caráter de dança ou canção, mas sem a clareza de componentes do estilo dos outros tipos.” (DÜRR, 1983, IX)

Esta *Aria* assemelha-se a um minueto. O texto que acompanha esta peça, intitulado *Erbauliche Gedanken eines Tobackrauchers* (Pensamentos edificantes de um fumante de cachimbo), de caráter reflexivo e melancólico, assim como as semínimas repetidas da melodia, que lhe conferem seriedade, moderam o andamento da peça. **Semínima = MM 116.**

Fig. 172

Nº 29, BWV 846/1, do *Klavierbüchlein*/1725



Encontramos aqui a métrica C combinada com semicolcheias, indicando um andamento de moderado a lento, com quatro pulsações por compasso. A repetição de cada acorde dentro do compasso torna a pulsação da harmonia mais lenta, que combinada com o fato do fraseado ser definido pelas modulações, portanto mais difícil de ser compreendido num andamento lento, abrem caminho para um andamento moderado. **Semínima = MM 69-76.**

Para concluir, numa decisão do **andamento mais adequado** para uma peça, os seguintes pontos devem então ser considerados:

- Indicações de andamento fornecidas pelo compositor:

- métrica;
- palavras indicativas de andamento;
- valor da denominação predominante e a mais rápida.

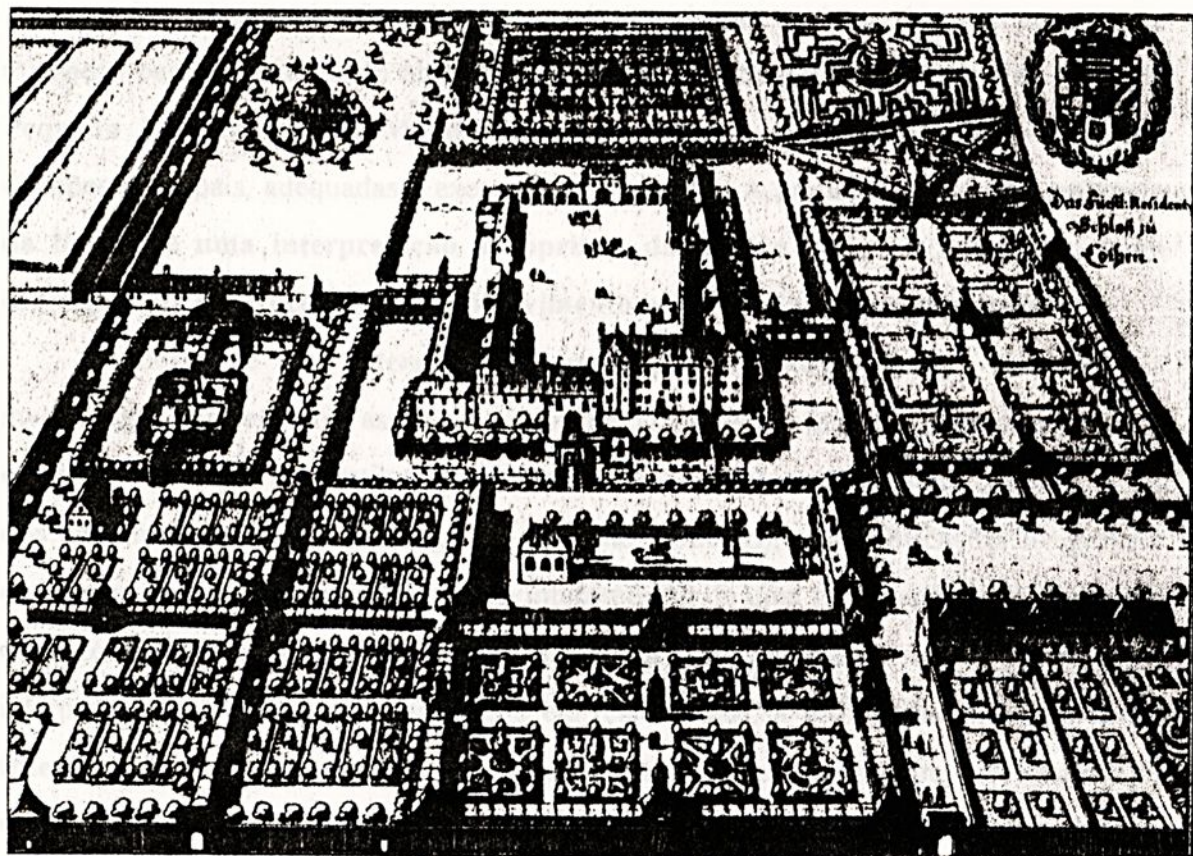
- Outras características da composição:

- o afeto geral da peça;
- o relacionamento com ritmos e características de dança específicas;
- a densidade da textura;
- a natureza das melodias.

No meu entendimento, a avaliação destas características produzirá uma escolha mais artística e autêntica do que obteríamos confiando em figuras de tabelas, em regras, em tradições, em indicações de tipo metronômicas ou em doutrinas, que podem até servir como guia geral, mas a decisão deve ser tomada a partir de características específicas da própria peça em questão.

Na **Tabela VI** do **Apêndice C** arrolamos as peças selecionadas nesta pesquisa e o andamento sugerido.

CONCLUSÃO



CONCLUSÃO

elaboração dos elementos da execução musical (Fraseado, Articulação, Pizzicato, Ornamentação, Ritmo e Andamento). No decorrer deste trabalho, cada um destes aspectos foi abordado nos capítulos correspondentes.

As conclusões mais importantes em relação ao Capítulo 1, onde foi investigada a procedência das peças utilizadas para a iniciação do aluno de piano à música de J.S.Bach, dizem respeito à variedade de compositores e estilos representados no *Klavierbüchlein*/1725 e ao fato das duas coleções realçarem e valorizarem a figura do compositor como mentor dos membros de sua família: sua esposa, Anna Magdalena e seus filhos.

Qualquer tentativa de interpretação das peças encontradas nas duas coleções deverá partir do pressuposto que além de compositores diferentes encontramos também estilos musicais com características próprias, que devem ser considerados na elaboração dos elementos da execução musical de cada peça. A constatação das

CONCLUSÃO

A investigação dos fatos históricos relacionados ao conjunto de peças comumente utilizadas para a iniciação do aluno de piano à música de J.S.Bach, conhecido como **O Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach** (entre outros títulos) aponta-nos duas direções principais, adequadas à execução instrumental. A primeira, **como consequência da busca de uma interpretação apropriada da música antiga** e a segunda, **como consequência do processo de desenvolvimento histórico da linguagem musical**.

A busca de uma **interpretação apropriada da música antiga** determinou a investigação dos seguintes aspectos pertinentes às peças em questão: a **procedência da coleção** (compositores e estilos representados na coleção), a **sonoridade** (características dos instrumentos de teclado antigos e do piano moderno), as **modificações de gosto e estilo musical** e suas consequências na interpretação de uma obra musical no desenrolar da história da música, as **influências da técnica instrumental de um compositor** na interpretação de suas obras ou obras à ele relacionadas, a **influência da organização interna e da forma externa** de uma obra na sua interpretação, a **expressão** dentro dos estilos musicais abordados nesta pesquisa e a **evidência extraída das fontes** na elaboração dos elementos da interpretação musical (Dinâmica, Articulação, Fraseado, Ornamentação, Ritmo e Andamento). No decorrer deste trabalho, cada um destes aspectos foi abordado nos capítulos correspondentes.

As conclusões mais importantes em relação ao **Capítulo I**, onde foi investigada a **procedência das peças utilizadas para a iniciação do aluno de piano à música de J.S.Bach**, dizem respeito à variedade de compositores e estilos representados no **Klavierbüchlein/1725** e ao fato das duas coleções esclarecerem e valorizarem a figura do **compositor** como **mentor** dos membros de sua família: sua esposa, Anna Magdalena e seus filhos.

Qualquer tentativa de interpretação das peças encontradas nas duas coleções deverá partir do pressuposto que além de **compositores diferentes** encontramos também **estilos musicais com características próprias**, que devem ser considerados na elaboração dos elementos da execução musical de cada peça. A constatação das



diferenças de estilo entre as peças de J.S.Bach (com **características do barroco tardio** como **predominância da polifonia**) e peças de compositores representativos do estilo galante (onde a **polifonia cede lugar à homofonia**) é fundamental, por exemplo, na adequação de uma determinada peça a um **instrumento antigo específico**, que por sua vez influenciará a elaboração da **dinâmica** desta peça. Peças com **textura homofônica e harmonia simplificada** (como as peças no estilo galante da coleção de 1725) necessitam uma **dinâmica mais flexível**, sendo, portanto, mais adaptadas ao **fortepiano**, do que peças com **textura polifônica e harmonia rica**, como as peças de J.S.Bach presentes nas duas coleções, mais apropriadas à **dinâmica por terraços**, característica do **cravo**.

Podemos justificar a utilização do **Klavierbüchlein/1725** numa introdução do aluno de piano à música de J.S.Bach por conter obras seguramente atribuídas ao compositor, pelas correções feitas por ele em peças de outros autores e também por ele ter sido o professor de música dos membros de sua família. Esta última justificativa é certamente responsável pelo maior rigor na organização interna de peças atribuídas a um de seus filhos (Carl Philipp Emanuel) como o N° 27, *Solo per il Cembalo, BWV Anh. 129*, do **Klavierbüchlein/1725**, comparado com uma peça anônima como o N° 3, *Menuet, BWV Anh. 113*, da mesma coleção.

Na questão da **sonoridade**, abordada no **Capítulo II**, o aspecto mais relevante é o fato de que, na interpretação da música antiga, o conhecimento das principais características dos instrumentos antigos é importante, principalmente por estes instrumentos refletirem características de um determinado estilo musical. Estes instrumentos foram meios eficientes para os compositores expressarem aquilo que desejavam numa determinada época ou estilo da história da música, ainda que limitados se considerarmos a evolução de cada tipo de instrumento. Estes instrumentos perderam sua eficiência ou seu poder de expressar as necessidades dos compositores e intérpretes somente quando o estilo musical sofreu modificações.

A **interpretação adequada** de uma obra **resulta** do conhecimento das **características do estilo musical** ao qual pertence. Este conhecimento é essencial. A questão da sonoridade na obra de J.S.Bach é circunstancial, já que ele próprio realizou transcrições para diferentes instrumentos da mesma composição. Na transformação da



partitura escrita num som articulado de acordo com as intenções do compositor, o entendimento das características estruturais da composição musical e do estilo que ela representa é mais importante do que a questão da sonoridade.

A respeito da **modificação no gosto e estilo musical** que ocorreu a partir do início do século XVIII, abordada no **Capítulo III**, concluímos que enquanto **J.S.Bach** permaneceu basicamente fiel aos **ideais do barroco tardio**, o estilo musical à sua volta modificou-se. Tanto o **Clavier-Büchlein/1722** quanto o **Klavierbüchlein/1725** testemunham esta modificação. Na coleção de 1722, J.S.Bach introduziu, dentro da sequência básica de danças, várias das danças estilizadas da era galante, como o minueto, gavota, *bourrée* etc. No **Klavierbüchlein/1725** não somente as danças, mas os próprios compositores galantes são representados.

Esta coexistência de dois estilos musicais certamente significa que características de um dos estilos (sejam elas da composição ou interpretação musical) podem ser encontradas no outro. Além disto, existe também a questão da substituição, como por exemplo no campo da **ornamentação**, na Alemanha do início do século XVIII, da marcada influência **italiana**, presente desde o início do barroco, pela **francesa**. As peças das quais se ocupa a presente pesquisa, compiladas neste período, refletem estas **modificações no gosto e estilo musical**, que devem ser constantemente consideradas perante cada decisão de interpretação a ser tomada.

A partir do que foi pesquisado neste capítulo, também podemos concluir que a **execução da música antiga** de acordo com a *performance practice* da época em que foi composta é uma preocupação da **nossa época** (século XX). No passado, esta música era executada de acordo com o estilo então vigente: clássico, romântico etc. O presente trabalho não deixa também de ser o resultado de uma **modificação no gosto e estilo musical**.

Em relação à influência da **técnica de teclado de J.S.Bach** na execução das peças selecionadas nesta pesquisa, abordada no **Capítulo IV**, podemos concluir que a **posição arredondada dos dedos** praticada pelo compositor, de acordo com as descrições de Forkel e C.P.E.Bach, é basicamente a **posição utilizada também hoje em dia**, na técnica pianística, principalmente para a execução do repertório barroco e clássico. Convém



porém observarmos que esta posição não pode ser mantida o tempo todo. Em alguns trechos, mesmo nas peças tecnicamente mais simples do **Klavierbüchlein/1725**, torna-se necessário abrir a mão (esticar os dedos), o que significa que a busca de uma posição arredondada dos dedos não pode impedir a mão de moldar-se à variedade de desenhos musicais de uma composição.

O **dedilhado** utilizado por J.S.Bach, mais do que justificativa para a aplicação de determinados padrões de articulação, demonstra que o compositor utilizava qualquer um dos cinco dedos de acordo com as necessidades do desenho musical. Utilizava tanto o **dedilhado** que se chamava, no final do século XVII, e início do século XVIII, **antigo**, quanto o **moderno**, quando julgava necessário. Sua utilização dos dois tipos de dedilhado demonstra uma técnica apurada, já que cada tipo de dedilhado necessita de uma posição diferente da mão em relação ao teclado: no dedilhado antigo a mão forma um ângulo com o teclado, no moderno está paralela a ele. O aluno de piano também deve ser introduzido aos dois sistemas, úteis na execução da música para teclado de qualquer época.

O entendimento da **organização interna e da forma externa** de uma peça, abordados no **Capítulo V**, são de importância fundamental na sua interpretação. Os motivos que dão origem à uma composição musical, a expansão e organização dos mesmos em frases e seções da música determinam as decisões mais apropriadas a respeito da expressão, dinâmica, articulação, ornamentação, ritmo e fraseado numa determinada obra.

Consequência de maior ou menor **habilidade técnica** ou **convicções de estilo musical**, encontramos diferenças de organização interna entre peças de J.S.Bach e outros compositores presentes no **Klavierbüchlein/1725**. As peças de J.S.Bach são claramente desenvolvidas a partir de um **motivo único** que não perde seu conteúdo (**unidade de afeto**) no decorrer da peça. Nas peças de outros compositores presentes na coleção de 1725 encontramos intenção semelhante, mas sem o mesmo rigor, como se o compositor permitisse, ocasionalmente, que sua inspiração predominasse sobre a rigorosa unidade motivico-afetiva, como praticada por J.S.Bach ou Haendel e reafirmada por Matheson:

"...todas as arias têm um tema ou sujeito curto onde o conteúdo e afeto devem estar completamente contidos o mais possível..." (ap. BUKOFZER, 1947, 389)



Em relação à **expressão** dentro dos estilos musicais abordados nesta pesquisa (barroco e galante), abordada no **Capítulo VI**, a investigação das fontes nos revela ideais semelhantes, de Caccini (no início do período barroco) a Quantz (já na era galante), passando por Frescobaldi, Praetorius e C.P.E.Bach.

Tanto na execução vocal quanto instrumental, as preocupações são as mesmas: representar o **afeto** contido nas idéias musicais ou motivos, através da dinâmica, articulação e ritmo, de forma a **sensibilizar** o ouvinte, estimulando suas emoções e despertando suas “**paixões**”.

Características **internas** de uma composição musical (como tonalidade, presença de graus conjuntos ou disjuntos, valor das notas, dissonâncias, além das palavras indicativas de andamento e caráter, quando utilizadas pelo compositor) **indicam o sentimento predominante** : alegria, carinho, seriedade, audácia, etc...

Em relação à **evidência extraída das fontes**, na elaboração da **interpretação musical**, abordamos os vários elementos pertinentes às peças selecionadas para esta pesquisa.

No que diz respeito à **Dinâmica**, abordada no **Capítulo VII**, concluímos que a **dinâmica por terraços**, a **dinâmica gradual** e a **dinâmica em pontos específicos da composição** podem ser aplicadas nas peças incluídas no presente trabalho. Na maioria das vezes o uso da **dinâmica por terraços** ou da **dinâmica gradual** será determinado pela **textura** da peça. Peças com **textura polifônica**, onde as vozes independentes seguem cada uma seu caminho, com sua própria dinâmica interna, são mais adaptadas a uma **dinâmica por terraços**, pois a aplicação de uma dinâmica gradual em todas as vozes provocaria conflitos entre a dinâmica mais apropriada a cada uma das vozes individuais. Nestes casos é mais recomendado trechos completos em *piano* ou *forte*, com **pequenas graduações de dinâmica**, somente para dar maior realce às vozes individuais. No caso das peças com **textura homofônica**, a **dinâmica gradual** é necessária para valorizar as inflexões da linha melódica e enriquecer uma textura harmônico-rítmica mais simples. A **dinâmica de um ponto específico da composição** pode ser utilizada em qualquer peça, para valorizar alguma característica especial do trecho, e na maioria dos casos traduz-se



pela ênfase numa única nota ou pequeno grupo de notas através da acentuação métrica, melódica, harmônica ou rítmica.

A utilização da **dinâmica gradual**, da **dinâmica por terraços** ou da **dinâmica de um ponto específico** deve ser uma consequência de **características estruturais da composição**. Um *crescendo* (**dinâmica gradual**) por exemplo, pode ser utilizado para preparar e valorizar a chegada a uma **dissonância**.

Em relação à **Articulação**, abordada no **Capítulo VIII**, tratando-se de um **padrão de articulação indicado pelo compositor**, o primeiro passo deve ser o estabelecimento da distinção entre **articulação essencial** (relacionada ao afeto da peça, ou seja um **componente da composição**) e a **articulação casual** (relacionada à técnica instrumental, ou seja um **componente da execução**). O primeiro tipo deve ser escrupulosamente obedecido; o segundo significa que algum tipo de padrão de articulação deve ser observado, mas fica à escolha do intérprete. Nas peças selecionadas nesta pesquisa praticamente não encontramos o primeiro tipo de indicação de padrão de articulação, o que significa que, em relação à articulação indicada, nossas decisões estarão basicamente associadas às limitações do instrumento a ser utilizado em relação à elucidação do fraseado, ritmo e métrica.

Onde **nenhum padrão de articulação é indicado** será necessário a adoção de algum tipo de articulação, pelas duas razões acima descritas: para melhor expressarmos o afeto da peça ou para uma melhor elucidação do fraseado, ritmo ou métrica. Neste caso, características estruturais da composição musical **determinam** o padrão de articulação mais adequado.

Frasear consiste em **identificar** a organização interna de uma obra musical e **elucidá-la** na execução. No caso das peças selecionadas nesta pesquisa a **elaboração do fraseado**, abordada no **Capítulo IX**, inicia-se com a **identificação do motivo principal**. A seguir, torna-se necessário inserirmos minúsculas cesuras para demarcarmos as unidades melódicas. Nos instrumentos de teclado isto é obtido através do encurtamento da última nota de uma frase, de um *diminuendo* nas últimas notas de uma unidade, de uma pequena ênfase na primeira nota ou de uma combinação destes procedimentos.



O desenho simétrico de **peças em caráter de dança** ou originárias da canção não apresenta dificuldades para elucidação da estrutura de suas frases, como é o caso da grande maioria das peças selecionadas nesta pesquisa. Naquelas que apresentam maiores características do **estilo galante** (onde a polifonia cede lugar à homofonia), a estrutura melódica é mais simples, com a predominância de frases de dois ou quatro compassos. As peças mais características do **barroco tardio** apresentam maior complexidade em relação ao fraseado.

Na música **puramente instrumental** (não derivada da dança/canção), a estrutura do fraseado é elucidada somente a partir de considerações musicais. Após a elucidação do **motivo**, as frases musicais são estabelecidas, por exemplo, através das modulações ou cadências, não obedecendo a nenhuma simetria externa.

Na **ornamentação** das peças do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725**, abordada no **Capítulo X**, torna-se necessário considerarmos a presença nestas coleções de composições além do próprio **J.S.Bach** e de seus **filhos**, na época ainda seus alunos, de **compositores galantes** não pertencentes ao círculo dos relacionamentos do compositor.

Uma ornamentação satisfatória de composições de J.S.Bach necessita, em primeiro lugar, equilibrar as tendências das **práticas italianas e alemãs** predominantes até o início do século XVIII, com as **práticas francesas**, que predominarão no decorrer do século. Este procedimento, por sua vez, diminui a importância da utilização da **Tabela de Ornamentos** organizada pelo próprio J.S.Bach, já que esta é uma consequência da prática francesa de produzir tabelas de ornamentos.

Na elaboração da ornamentação das peças dos filhos de J.S.Bach presentes no **Klavierbüchlein/1725** torna-se necessário considerarmos que apesar de C.P.E.Bach, no decorrer de sua vida, adotar exclusivamente **práticas francesas** (principalmente no que diz respeito à execução dos ornamentos no tempo da nota principal e o início dos trinos pela nota superior), na época da composição destas peças ainda vivia na casa de seu pai, estando, portanto, em contato com um ambiente musical que, de forma alguma, limitava-se a apenas uma das práticas vigentes na época.



Mesmo no caso das peças de compositores galantes não pertencentes ao círculo dos relacionamentos de J.S.Bach, as práticas de ornamentação exclusivas do período galante não podem ser consideradas como as únicas alternativas, pois além destas peças pertencerem ao período inicial do novo estilo, foram copiadas na coleção de 1725 dentro do lar de J.S.Bach, onde uma variedade de práticas sempre coexistiu.

Feitas estas considerações, temos à nossa disposição uma variedade de modelos que podem ser utilizados de acordo com as necessidades de cada peça em questão.

Em relação à elucidação do **ritmo** das composições musicais presentes no **Clavier-Büchlein/1722** ou do **Klavierbüchlein/1725**, abordada no **Capítulo XI**, a evidência extraída das fontes coloca à nossa disposição uma variedade de procedimentos e recomendações.

Uma determinada **métrica musical** pressupõe uma estrutura específica de **tempos fortes e fracos**, que organiza e molda a fluência da música. Os padrões de ênfase métrica podem ser reduzidos a dois padrões básicos: **forte-fraco** ou **forte-fraco-fraco**. Acentos métricos serão mais fortes em danças que em canções, em música homofônica que polifônica, enquanto que em algumas obras ou passagens podem quase desaparecer.

A **acentuação arbitrária** é independente da métrica, não necessita de regularidade, derivando-se das idéias específicas do compositor. Seu efeito rítmico será tanto maior quanto mais entrar em conflito com o padrão métrico. Quando não especificados por sinais, os acentos arbitrários podem estar implícitos na composição musical através de uma dissonância, de um choque do ritmo melódico com a métrica, de um salto ou articulação inesperados ou de outros fatores determinantes.

A recomendação de C.P.E.Bach para enfatizarmos notas fora da tonalidade de uma melodia, assim como a ênfase sobre as notas principais proposta por Quantz pode espontaneamente traduzir-se num **acento agógico**, que é uma **alteração rítmica** resultante do prolongamento do valor de uma determinada nota numa sequência de sons. Vários autores, de Caccini a C.P.E.Bach, recomendam flexibilidade de andamento, ou seja, algum tipo de **tempo rubato**, para valorizar características específicas de uma composição musical. As **notas pontuadas** podem ser executadas de diferentes maneiras, dependendo do afeto da peça: podem ser prolongadas, executadas de acordo com a



notação ou ter a duração do ponto de aumento reduzida. Em relação às *notes inégales*, hoje em dia raramente as ouvimos de acordo com o que se subentende das numerosas fontes. Em vez disso, ouvimos um tipo de *rubato* generalizado, com a intenção de elucidar a métrica e enfatizar notas ou eventos importantes.

Na escolha do **andamento** mais adequado para as peças do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725** selecionadas nesta pesquisa, proposto no **Capítulo XII**, consideramos as **indicações de andamento** fornecidas pelo compositor, tais como a fórmula de compasso, as palavras indicativas de andamento e o valor da denominação predominante e da mais rápida. Além destes fatores, outras características da composição musical, tais como o **afeto** geral da peça, o relacionamento com **ritmos e características de dança** específicas e a **natureza das melodias** foram analisadas. A avaliação destas características produzirá uma escolha mais artística e autêntica do que obteríamos confiando em figuras de tabelas, em regras, em tradições, em indicações de tipo metronômicas ou em doutrinas.

A procura por uma interpretação apropriada da música antiga evidencia o **fator essencial** a ser investigado para atingirmos nosso objetivo, que é a questão do **estilo musical de um período**.

“...Um período musical recebe sua unidade interior do estilo musical e pode ser entendido historicamente somente em termos de desenvolvimento estilístico. ...”

(BUKOFZER, 1947, xiii)

Desta forma, a abordagem, dentro de um estilo musical específico, das assim chamadas três disciplinas da música, *musica theórica* (especulação teórica) *musica poetica* (arte da composição musical) e *musica practica* (execução e interpretação) nos leva a compreender as principais características de um determinado **estilo musical**, fundamental para interpretarmos adequadamente a música composta de acordo com estes ideais.

A **submissão à polifonia**, uma característica da música do **barroco tardio**, assim como a **textura homofônica** da música da era **galante**, resultantes dos ideais específicos de cada um destes estilos, influenciam todos os **elementos da interpretação musical**.



Como observado no início desta conclusão, a **investigação dos fatos históricos** pertinentes ao **objetivo** desta pesquisa aponta-nos uma **segunda direção** adequada à execução instrumental, relacionada ao **processo de desenvolvimento histórico da linguagem musical**.

Após entendermos que o conhecimento das características de um determinado estilo musical é **essencial** para podermos **interpretar** de maneira apropriada a música escrita neste período, e após investigarmos e sintetizarmos estas características, temos que responder a uma última questão. Até que ponto a nossa investigação elucidou **características específicas de um determinado estilo musical ou elementos que fazem parte da linguagem da música ocidental**, que podem também ocorrer em outros estilos e épocas?

Provavelmente, em todos os elementos da execução musical investigados neste trabalho encontramos regras e princípios que são válidos somente para J.S.Bach; outros somente para a música galante da metade do século XVIII; mas sem dúvida alguma muitos podem ser considerados eternos: eram válidos quinhentos anos atrás e ainda são válidos hoje em dia.

Desta forma, a **procura por uma interpretação apropriada da música antiga** é também a **procura pelo melhor entendimento da linguagem da música ocidental**. O resultado desta investigação não proporciona exclusivamente um melhor entendimento da música de um determinado compositor ou período, mas sim um melhor entendimento da linguagem da música ocidental como um todo. Muito do que foi discutido no decorrer desta pesquisa pode ser, por exemplo, aplicado na interpretação da música de Mozart, Beethoven, Chopin etc.

Mais do que uma interpretação historicamente correta, a abordagem da *musica theórica*, *musica poetica* e *musica pratica* de um determinado estilo ou período, proporciona um melhor entendimento da linguagem musical como um todo.



BIBLIOGRAFIA GERAL E ESPECÍFICA DA DISSERTAÇÃO

FONTES

I

PARTITURAS

A- Em fac-símile de autógrafo:

BACH, Johann Sebastian:

1- Klavierbüchlein **BIBLIOGRAFIA** *Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriftenfaksimiles, Bd. XXV*. Bärenreiter, Kassel, 1988.

2- Clavier- Büchlein vor W. **GERAL** *Edited in facsimile with a preface by Ralph Kirkpatrick, Yale University Press, New Haven, 1959.*

3- Inventionen und Sinfonien. **E** *Facsimile of the Autograph Manuscript*. Dover Publications, New York, 1978. **ESPECÍFICA**

DA

DISSERTAÇÃO

B- Editadas:

BACH, Johann Sebastian:

1- Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725) *Herausgegeben von Georg von Dadelsen. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V: Klavier und Lautenwerke, Band 4*. Bärenreiter, Kassel, 1957.

2- Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725. *Praktische-bibliophile Ausgabe. Herausgegeben von Georg von Dadelsen*. Bärenreiter, Kassel, 1959.

BIBLIOGRAFIA GERAL E ESPECÍFICA DA DISSERTAÇÃO

DOCUMENTOS

FONTES

1- DAVID, H.T. & MENDEL, A. (Editores)- *The Bach Reader, A Life of*

Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. Edited by H.T. David and A. Mendel.

W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1966.

PARTITURAS

A- Em fac-símile de autógrafo:

III

BACH, Johann Sebastian-

OS E TEXTOS HISTÓRICOS

1- **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725.** *Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriftenfaksimiles, Bd. XXV.* Bärenreiter, Kassel, 1988.

2- **Clavier- Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach.** *Edited in facsimile with a preface by Ralph Kirkpatrick.* Yale University Press, New Haven, 1959.

3- **Inventionen und Sinfonien.** *Facsimile of the Autograph Manuscript.* Dover Publications, New York, 1978.

Trattato di Clavembala. Roma, 1615. Studio per Edizioni Scelte, Firenze, 1980.

B- Editadas:

Violin Playing. Augsburg, 1756 Oxford University Press, London, 1985.

BACH, Johann Sebastian-

Playing the Flute. Berlin, 1752. Faber & Faber, London,

1- **Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725).** *Herausgegeben von Georg von Dadelsen. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie V: Klavier und Lautenwerke, Band 4.* Bärenreiter, Kassel, 1957.

2- **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725.** *Praktische-bibliophile Ausgabe. Herausgegeben von Georg von Dadelsen.* Bärenreiter, Kassel, 1959.



BIBLIOGRAFIA

II

DOCUMENTOS

PARTITURAS

1- DAVID, H.T & MENDEL, A. (Editores)- **The Bach Reader, A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents.** Edited by H.T. David and A. Mendel. W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1945. Revised edition, 1966.

III

TRATADOS E TEXTOS HISTÓRICOS

BACH, Carl Philipp Emanuel- **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado.** Berlin, 1753 (vol. 1) e 1762 (vol. 2). Tradução de Fernando Cazarini.

COUPERIN, François- **The art of playing the harpsichord.** Paris, 1716. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1933/1961.

FRESCOBALDI, Girolamo da- **Al Lettore. Primo Libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo.** Roma, 1615. Studio per Edizioni Scelte, Firenze, 1980.

MOZART, Leopold- **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing.** Augsburg, 1756. Oxford University Press, London, 1985.

QUANTZ, Joachim- **On Playing the Flute.** Berlin, 1752. Faber & Faber, London, 1985.

SAINT LAMBERT, Michel de- **Principles of the Harpsichord.** Paris, 1702. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.



BIBLIOGRAFIA

I

PARTITURAS

BACH, Johann Sebastian-

- **Englische Suiten**, BWV 806-811. Herausgegeben von Rudolf Steglich. G.Henle-Verlag, München-Duisburg, 1958.

- **Fantasia cromatica e Fuga**. Edited by Hans von Bülow. G. Schirmer, Inc. New York. 1939, 1967.

- **Fantasien, Präludien und Fugen**. Herausgegeben von Georg von Dadelen und Klaus Rönrau. G. Henle-Verlag, München-Duisburg, 1970.

- **Französischen Suiten**. Herausgegeben von Ernst Naumann. Bach-Gesellschaft, Leipzig, 1895.

- **Französischen Suiten**, BWV 812-817. Herausgegeben von Rudolf Steglich. G.Henle-Verlag, München-Duisburg, 1956.

- **Französischen Suiten**, BWV 812-817. Urtextausgabe. Herausgegeben von Hermann Keller. C.F.Peters, EP 4594, Frankfurt, 1951.

- **Französischen Suiten**. Czerny-Ausgabe, vol. V. C.F.Peters, EP 202, Leipzig.

- **Die sechs französischen Suiten**, BWV 812-817. Herausgegeben von Alfred Dürr. Bärenreiter, BA 5166, Kassel, 1980.

- **Suites Francesas**. Revisão de Bruno Mugellini. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1978.

- **Suites Francesas**. Revisão de Souza Lima. Irmãos Vitali, São Paulo, 1968.

- **Inventionen/Sinfonien**, BWV 772-801. Herausgegeben von Rudolf Steglich. G.Henle-Verlag, München-Duisburg, 1955.



- **Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach.** Herausgegeben von Wolfgang Plath. Bärenreiter, BA 5163, Kassel, 1979.

- **Die Notenbücher der Anna Magdalena Bach/1722 und 1725.** Herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Bach-Gesellschaft, vol. XLIII², Leipzig, 1884.

- **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725.** Herausgegeben von Georg von Dadelsen. Bärenreiter, BA 5164, Kassel, 1985.

- **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725.** Neue Ausgabe von Hermann Keller. C.F.Peters, EP 4546, Frankfurt, 1949.

- **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725.** Herausgegeben von Ernst-Günter Heinemann. G.Henle Verlag, München, 1983.

- **14 Peças Fáceis, do Livro de "Anna Magdalena Bach".** Revisão de Nino Rossi e Antonieta Rudge. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1985.

- **O Pequeno Livro de Anna Magdalena.** 20 Peças Fáceis. Revisão de Moura Lacerda. Irmãos Vitali, São Paulo, 1965.

- **O Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach.** 20 Peças Fáceis. Revisão e dedilhado de Francisco Mignone. Acompanha encarte com texto original (**Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach**). Ricordi Brasileira, São Paulo, 1985.

- **Klavierübung 2.-4. Teil.** Herausgegeben von Rudolf Steglich. G.Henle-Verlag, München-Duisburg, 1962.

- **Partiten, Bd. I, BWV 825-827. Czerny-Ausgabe, vol. VIII.** C.F.Peters, EP 205. Leipzig.

- **Partiten, BWV 825-830. Urtext-Ausgabe, vols. VIII-IX.** Herausgegeben von Soldan. C.F.Peters, EP 4463a/b, Frankfurt.

- **Sechs Partiten, BWV 825-830.** Herausgegeben von Richard Douglas Jones. Bärenreiter, BA 5152, Kassel, 1976.

- **Sechs Partiten, BWV 825-830.** Herausgegeben von Rudolf Steglich. G. Henle - Verlag, München-Duisburg, 1952.



- **4 Partitas-Obertura Francesa.** Revisão de Bruno Mugellini. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1980.

- **23 Peças Fáceis.** Revisão de Bruno Mugellini. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1946.

- **Suiten, Sonaten, Capricios und Variationen.** Herausgegeben von Georg von Dadelsen. G.Henle-Verlag, München-Duisburg, 1975.

- **Toccaten, BWV 910-916.** Herausgegeben von Rudolf Steglich. G.Henle-Verlag, München-Duisburg, 1962.

- **Das wohltemperierte Klavier/I, BWV 846-869.** Herausgegeben von Alfred Dürr. Bärenreiter, BA 5191, Kassel.

- **Das wohltemperierte Klavier/I, BWV 846-869.** Herausgegeben von Ernst-Günter Heinemann. G.Henle-Verlag, München-Duisburg, 1997.

- **Das wohltemperierte Klavier/I, BWV 846-869.** Herausgegeben von Alfred Kreutz. C.F.Peters, EP 4691a. Frankfurt, 1960.

- **Das wohltemperierte Klavier/II, BWV 870-893.** Herausgegeben von Hermann Keller. C.F.Peters, EP 4691b, Frankfurt, 1960.

- **Das wohltemperierte Klavier/I, BWV 846-869. Czerny-Ausgabe, vol. I.** C.F.Peters, EP 1, Leipzig.

- **O Cravo Bem Temperado, 1ª parte.** Revisão de Bruno Mugellini. Musicália S/A, Cultura Musical, São Paulo, 1979.

- **HAENDEL, Georg Frederic- Works for Clavier.** Lea Pocket Scores, New York, 1956.

- **KUHNAU, Johann- Praeludium. Alte Meister.** Litolf/Peters Nr. 5028. Frankfurt.



II

APELL, Willi- **The History of Keyboard Music to 1700.** Indiana University Press, Bloomington/London, 1972.

ADLER, Kurt - **The Art of Accompanying and Coaching.** The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965.

BABITZ, Sol- *On Using J.S.Bach's Keyboard Fingerings.* **Music and Letters**, vol.43, n° 2, 1962, 123-128.

BADURA-SKODA, Paul- **Interpreting Bach at the Keyboard.** Oxford University Press, Oxford, 1993.

BROWN, H.M. & SADIE, S.- (Editores) **Performance Practice.** 2 Vols. W.W. Norton & Company, New York/London, 1989.

BUKOFZER, Manfred F.- **Music in the Baroque Era.** W.W. Norton & Company, Inc. New York/London, 1947.

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

CONE, Edward T.- **Musical Form and Musical Performance.** W.W. Norton & Company Inc. New York/London, 1968.

CORTOT, Alfred- **Rational Principles of Pianoforte Technique.** Paris, 1920. Editions Salabert, Paris, 1980.

DADELSEN, Georg von- *Kritischer Bericht.* Em BACH, J.S. **Suiten, Sonaten, Capriccios und Variationen.** G. Henle Verlag, München-Duisburg, 1975, 132-135.

- *Preface, Notes & Corrections...* . Em BACH, J.S.- **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725.** Bärenreiter, Kassel, 1959, XI-XV, XXVII-XXXII, 127.

- *Afterword.* Em BACH, J.S.- **Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725.** Bärenreiter, Kassel, 1988, 11-16.

D'ANGÉLIS, G. & MITHOIS, M. (Editores)- **Juan Sebastian Bach.** Fabril Editora, Buenos Aires, 1964.



DOLMETSCH, Arnold - **The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence.** London, 1915. University of Washington Press, Washington, 1977.

DONINGTON, Robert - **The Interpretation of Early Music.** New Version. Faber & Faber, London, 1974.

DÜRR, Alfred- *Preface* (1983). Em BACH, J.S.- **Die sechs französischen Suiten, BWV 812-817.** Bärenreiter, BA 5166, Kassel, 1980, VII-IX.

EMERY, Walter - **Bach's Ornaments.** Novello & Company Limited, London, 1953.

GILLESPIE, John- **Five Centuries of Keyboard Music.** Dover Publications, New York, 1972.

HARDING, Rosamund- **Origins of Musical Time and Expression.** Oxford University Press, London, 1938.

HARNONCOURT, Nikolaus- **The Musical Dialogue.** Amadeus Press, Portland, 1989.

- **O Discurso dos Sons.** Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 1988.

HARRIS-WARRICK, Rebecca- *Translator's Introduction.* Em SAINT LAMBERT, **Principles of the Harpsichord,** Paris, 1702. Cambridge University Press, Cambridge, 1984, VII-XIX.

HEINEMANN, Ernest-Günter- *Preface.* Em BACH, J.S.- **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach/1725.** G. Henle Verlag, München, 1983, VII-VIII.

JENNE, Natalie & LITTLE, Meredith- **Dance and the Music of J.S.Bach.** Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.

KELLER, Hermann - **Phrasing and Articulation.** W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1965.

- **Die Klavierwerke Bachs.** C.F.Peters, Frankfurt, 1950.

KIRKPATRICK, Ralph- *Eighteenth Century Metronomic Indications.* **Papers of the American Musicological Society,** 1938.

- *C.P.E. Bach's Versuch reconsidered.* **Early Music,** 1976, volume 4, 384-392.



- *Preface*. Em BACH, J.S.- **Clavier-Büchlein vor W.F.Bach**. Yale University Press, New Haven, 1959, XI-XIX.

LANDOWSKA, Wanda- *Prefatory Notes*. Lakeville, 1954. Em **The Well Tempered Clavier, Book 1**. CDs 6217-2 RC. RCA Corp.

LASOCKI, David- *Quantz and the Passions: Theory and Practise*. **Early Music**, 1978, volume 6, 556-567.

LEPPARD, Raymond- **Authenticity in Music**. Faber Music Ltd., London, 1988.

LESTER, Joel- **Compositional Theory in the Eighteenth Century**. Harvard University Press, Cambridge/London, 1992.

LINDLEY, Mark & BOXALL, Maria- **Early Keyboard Fingerings An Antology**. Schott & Co. Ltd. London, 1980.

LOCKWOOD, L. & ROESNER, E.- (Editores) **Essays in Musicology, A Tribute to Alvin Johnson**. American Musicological Society, 1990.

MARCEL, Luc-André- **Johan Sebastian Bach**. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1963.

MARSHALL, Robert L.- **The Music of Johann Sebastian Bach**. Schirmer Books, New York 1989.

NEUMANN, Frederick- **New Essays on Performance Practice**. University of Rochester Press, Rochester, 1989.

- **Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music**. Princeton University Press, New Jersey, 1978.

- **Performance Practices of the 17th and 18th Centuries**. Schirmer Books, New York, 1993.

- *The use of Baroque Treatises in Musical Performance*. **Music and Letters**. 1967, volume XLVIII, 315-324.

NEWMANN, Anthony- **Bach and the Baroque**. Pendragon Press, Stuyvesant, 1985.

PALISCA, Claude V.- **Baroque Music**. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1968.



PINCHERLE, Marc- *On the rights of the interpreter in the performance of 17th and 18th-century music*. **The Musical Quarterly**, vol XLIV, n° 2, 1958, 145-166.

PLANCHART, Alejandro E.- *Tempo and Proportions*. Em Brown, H.M. & SADIE, S.(Editores), 1989, vol. 1, 126-144.

ROTHSCHILD, Fritz - **The Lost Tradition in Music**. A. & C. Black Limited, London, 1953.

SACHS, Kurt - **Rythm and Tempo**. J.M.Dent & Sons Ltd, London, 1953.

SADIE, Stanley- (Editor) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians**. Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

SCHOTT, Howard- *From Harpsichord to Pianoforte*. **Early Music**, vol.13 n° 1, 1985, 28-38.

SCHWEITZER, Albert - **J.S.Bach, vols. 1-2**. London, 1911. Dover Publications, New York, 1966.

SEARLE, Arthur- **Music Manuscripts**. The British Library, London, 1987.

SCHOLLES, Percy A.- **The Oxford Companion to Music**. Oxford University Press, Oxford, 1980.

SHULENBERG, D.- **The keyboard music of J.S.Bach**. Schirmer Books, New York, 1992.

SMEND, Friedrich- **Bach in Köthen**. Concordia Publishing House, St. Louis, 1985.

STEGLICH, Rudolf- *Preface (1965)*. Em BACH, J.S.- **Französischen Suiten**. G.Henle -Verlag, München-Duisburg, 1956, 3-5.

STEVENS, Denis- **Musicology, A Practical Guide**. Macdonald, London, 1980.

STRUNK, O.- **Source Readings in Music History, vol. 3: The Baroque Era**. W.W. Norton & Company, New York/London, 1965.

TOVEY, Donald Francis - **The Forms of Music**. Oxford University Press, London, 1967.



III-GRAVAÇÕES (Compact Disc)

-**Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach** (a selection)- Nicholas McGegan (harpsichord and clavichord), Lorraine Hunt (soprano) David Bowles (baroque cello). Harmonia Mundi HMU 907042.

- **Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach** (a selection from)- Elly Ameling (soprano), Hans-Martin Linde (baritone), Gustav Leonhardt (harpsichord) Johannes Koch (viola da gamba) Rudolf Ewerhart (positive) Tölzer Knabenchor. Editio Classica GD 77150.



APÊNDICE A

Peças do

Clavier-Büchlein/1722

e do

Klavierbüchlein/1725

selecionadas

nesta

pesquisa

(CORPUS)



CLAVIER-BÜCHLEIN/1722

<i>Courante, da Suite BWV Anh. 813</i>	243
Nº 9, <i>Menuet, BWV 813</i>	244
Nº 10, <i>Menuet, BWV 814</i>	245
Nº 11, <i>Menuet, BWV 841</i>	246

KLAVIERBÜCHLEIN/1725

Nº 3, <i>Menuet, BWV Anh. 113</i>	247
Nº 4, <i>Menuet, BWV Anh. 114</i>	248
Nº 5, <i>Menuet, BWV Anh. 115</i>	249
Nº 7, <i>Menuet, BWV Anh. 116</i>	250
Nº 8, <i>Polonaise</i>	
<i>BWV Anh. 117^a</i>	251
<i>BWV Anh. 117b</i>	251
Nº 9, <i>Menuet, BWV Anh. 118</i>	252
Nº 10, <i>Polonaise, BWV Anh. 119</i>	252
Nº 11, <i>Choral: Wer nur den lieben Gott lässt walten, BWV 691</i>	253
Nº 13b, <i>BWV 512</i>	253
Nº 14, <i>Menuet, BWV Anh. 120</i>	254
Nº 15, <i>Menuet, BWV Anh. 121</i>	255
Nº 16, <i>Marche, BWV Anh. 122</i>	256
Nº 17, <i>Polonaise, BWV Anh. 123</i>	257
Nº 18, <i>Marche, BWV Anh. 124</i>	258
Nº 19, <i>Polonaise, BWV Anh. 125</i>	259
Nº 20a, <i>Aria, BWV 515</i>	260
Nº 21, <i>Menuet fait par Mons. Böhm</i>	260
Nº 22, <i>Musette, BWV Anh. 126</i>	260
Nº 23, <i>Marche, BWV Anh. 127</i>	261
Nº 24, <i>BWV Anh. 128</i>	262
Nº 27, <i>Solo per il Cembalo, BWV Anh. 129</i>	263
Nº 28, <i>Polonaise, BWV Anh. 131</i>	265
Nº 29, <i>BWV 846/1</i>	266
Nº 32, <i>BWV Anh. 131</i>	268
Nº 36, <i>Menuet, BWV Anh. 132</i>	268

BACH, J.S.- **Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, Klavier und Lautenwerke, Band 4.** Bärenreiter, Kassel, 1957.



Courante ¹⁾

7

16

21

28

35

42

Menuet del Sigre J. S. Bach

The image displays a musical score for a minuet by J.S. Bach, measures 1 through 30. The score is written for piano in G minor (three flats) and 3/4 time. It is organized into six systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 6, 12, 18, 24, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 30.

10. 1)

Menuet

6

12

19

25

31

11.
Menuet
BWV 841



3.

BWV Anh. 113

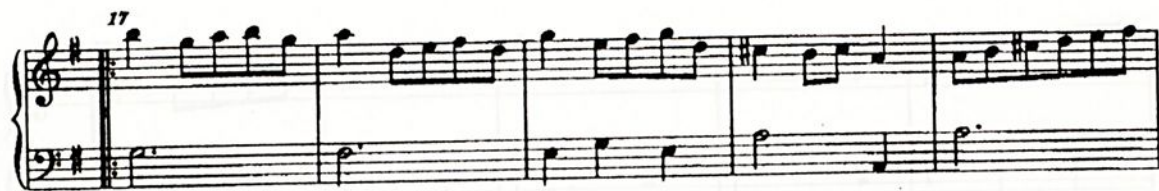
Menuet



4.

BWV Anh. 114

Menuet



5.

BWV Anh. 115

Menuet



7.

BWV Anh. 116

Menuet

7

14

21

28

35

8a.

BWV Anh. 117a

Polonaise

Polonaise, BWV Anh. 117a, measures 1-10. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. Measure numbers 6 and 11 are indicated at the start of their respective staves.

8b.

BWV Anh. 117b

BWV Anh. 117b, measures 1-12. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective staves.

9.

BWV Anh. 118

Menuet

Musical score for Menuet (BWV Anh. 118) in F major, 3/4 time. The score is written for piano and consists of four systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with a trill (tr) marking. The third system continues the melody. The fourth system concludes the piece with a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a repeat sign.

10.

BWV Anh. 119

Polonaise

Musical score for Polonaise (BWV Anh. 119) in F major, 3/4 time. The score is written for piano and consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with a trill (tr) marking. The third system continues the melody. The fourth system concludes the piece with a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a repeat sign.

11.
Wer nur den lieben Gott läßt walten

BWV 691

J. S. Bach

Choral

First system (measures 1-2): Treble and bass staves with a common time signature. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with various ornaments. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system (measures 3-4): Continuation of the choral melody and accompaniment.

Third system (measures 5-6): Continuation of the choral melody and accompaniment.

13b.

BWV 512

J. S. Bach

First system (measures 1-2): Treble and bass staves in G major (one sharp). The treble staff has a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Second system (measures 3-4): Continuation of the piece.

Third system (measures 5-6): Continuation of the piece.

Fourth system (measures 7-8): Continuation of the piece, ending with a trill (tr) in the treble staff.

14.

BWV Anh. 120

Menuet



BWV Anh. 121

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts on a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The accompaniment starts with a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The piece ends with a double bar line. The title "The Rose Tree" is written in a decorative, cursive font at the top right of the page.

16

Musical score for 'The Rose Tree' (No. 16). The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

16.

BWV Anh. 122

Marche

Ph. E. Bach

5

10

14

18

17.

BWV Anh. 123

Polonaise

Ph. E. Bach

5

9

13

16

Fine

Da Capo al Fine

18.

BWV Anh. 124

Ph. E. Bach

Marche

The musical score is written for piano and consists of 19 measures. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piece is titled 'Marche' and is from the Notebook for Anna Bach, BWV Anh. 124, by Philip E. Bach. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) includes a trill (tr) in the treble staff. The second system (measures 5-8) includes a trill (tr) in the treble staff. The third system (measures 9-12) includes a trill (tr) in the treble staff. The fourth system (measures 13-16) includes a trill (tr) in the treble staff. The fifth system (measures 17-19) includes a trill (tr) in the treble staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

19.

BWV Anh. 125

Polonaise

Ph. E. Bach

5

9

13

17

21

20a.
BWV 515

Aria



21.

Menuet fait par Mons. Böhm



22.

BWV Anh. 126

Musette



23.

BWV Anh. 127

Marche

6

11

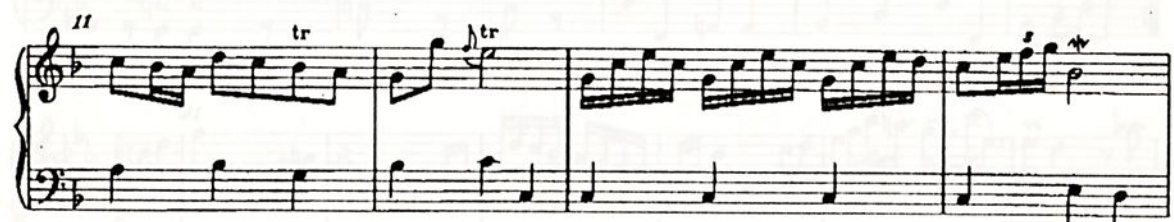
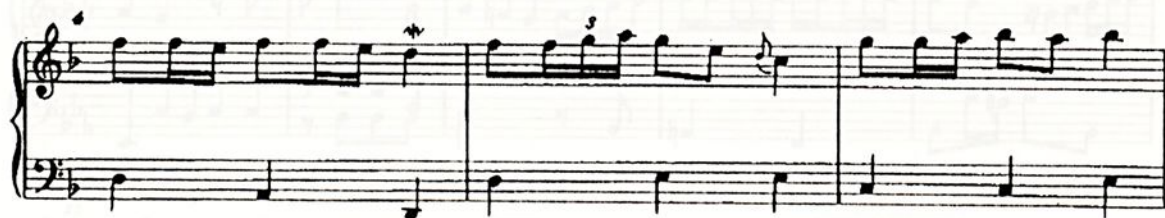
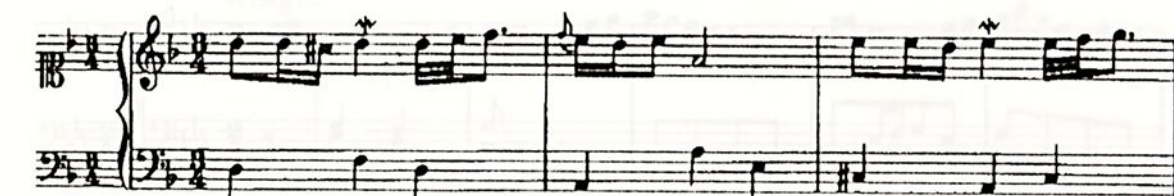
15

20

24

24.

BWV Anh. 128



27.

BWV Anh.129

Solo per il Cembalo
Allegro

Ph. E. Bach

6

11

16

21

27

32

37

42

47

52

57

28.
BWV Anh.130

Polonaise

J.A. Hasse



29.
BWV 846.1

J. S. Bach

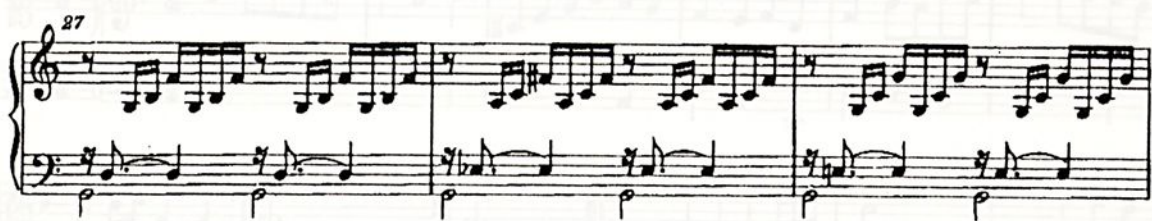
3

6

9

12

15



32.

BWV Anh. 131



36.

BWV Anh. 132

Menuet



PRÉSENTE NO KLAVERBÜCHLEIN/1722

APÊNDICE B

HP 3, *Menuet 2, da Salla 2, BWV 813, das Französische Saiten BWV 812-817*.....270

HP 3, *Menuet 1, da Salla 3, BWV 814, das Französische Saiten BWV 812-817*.....271

Outras versões

BACH, J.S. - *Die sechs französischen Saiten, BWV 812-817, Fassung H. Bärenreiter, Kassel, 1980*

de

PRÉSENTE NO KLAVERBÜCHLEIN/1723

HP 14, *Præledium, BWV 810a, des Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*.....272

algumas peças

BACH, J.S. - *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Bärenreiter, Kassel, 1982*

do

APÊNDICE A

PRESENTES NO CLAVIER-BÜCHLEIN/1722

Nº 5, *Menuet I*, da *Suite 2*, *BWV 813*, das *Französischen Suiten BWV 812-817*.....270

Nº 5, *Menuet I*, da *Suite 3*, *BWV 814*, das *Französischen Suiten BWV 812-817*.....271

BACH, J.S.- *Die sechs französischen Suiten, BWV 812-817, Fassung B.* Bärenreiter, Kassel, 1980.

PRESENTE NO KLAVIERBÜCHLEIN/1725

Nº 14, *Praeludium*, *BWV 846/a*, do *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*.....272

BACH, J.S.- *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach.* Bärenreiter, Kassel, 1962.



5. Menuet I

5. Menuet I^o

14. Praeludium I

HWV 1001

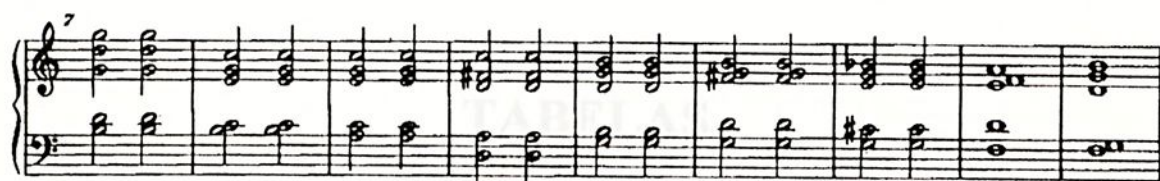
J. S. Bach



14. Praeludium 1

BWV 846a ^o1

J. S. Bach



Tabelas com a realização das apojeturas que ocorrem nas peças selecionadas nesta pesquisa, elaboradas a partir de C.F.E BACH, 1753, Capítulo II, Parte II, As Apojeturas. Convém observarmos aqui que para C.F.E.Bach, todas as apojeturas tomam tempo da nota real.

TABELA I

Realização das apojeturas encontradas no N° II e na versão posterior (vide Apêndice B) dos números 9 e 10 do *Clavier-Büchlein*/1722

N°	COMPASSO	FIGURAÇÃO	APOMETURA LONGA DEBECE REGRA DE	APOMETURA LONGA EXCEÇÃO A REGRA	APOMETURA CURTA	JUSTIFICATIVA
7	7	1ª			X	Exatidão longa notada
8	8	1ª			X	Exatidão longa notada
9	9	2ª			X	Exatidão longa notada
10	10	2ª			X	Exatidão longa notada
11	11	2ª			X	Exatidão longa notada
12	12	2ª			X	Exatidão longa notada
13	13	2ª			X	Exatidão longa notada
14	14	2ª			X	Exatidão longa notada
15	15	2ª			X	Exatidão longa notada
16	16	2ª			X	Exatidão longa notada
17	17	2ª			X	Exatidão longa notada
18	18	2ª			X	Exatidão longa notada
19	19	2ª			X	Exatidão longa notada
20	20	2ª			X	Exatidão longa notada
21	21	2ª			X	Exatidão longa notada
22	22	2ª			X	Exatidão longa notada
23	23	2ª			X	Exatidão longa notada
24	24	2ª			X	Exatidão longa notada

APÊNDICE C

TABELAS



Tabelas com a realização das apojeturas que ocorrem nas peças selecionadas nesta pesquisa, elaboradas a partir de C.P.E.BACH, 1753, Capítulo II, Parte II, As Apojeturas. Convém observarmos aqui que para C.P.E.Bach, todas as apojeturas tomam tempo da nota real.

TABELA I
Realização das apojeturas encontradas no N° 11 e na versão posterior (vide
Apêndice B) dos números 9 e 10 do Clavier-Büchlein/1722

N°	COMPASSO	PULSAÇÃO	APOJETURA LONGA (OBEDECE REGRA DE DURAÇÃO)	APOJETURA LONGA (EXCEÇÃO À REGRA DE DURAÇÃO)	APOJETURA CURTA	JUSTIFICATIVA
9	7	1ª			X	Preenche terça melódica
9	31	1ª			X	Preserva organização do fraseado
10	19	2ª			X	Preserva a estrutura rítmica e polifônica
10	20	2ª			X	Preserva a estrutura rítmica e polifônica
10	22	2ª			X	Preserva a estrutura rítmica e polifônica
11	8	1ª		X		Evita 8ª ocultas
11	24	1ª		X		Evita 8ª ocultas



TABELA II

Realização das apojeturas encontradas nos números selecionados do
Klavierbüchlein/1725

Nº	COMPASSO	PULSAÇÃO	APOJETURA LONGA (OBEDECE REGRA DE DURAÇÃO)	APOJETURA LONGA (EXCEÇÃO À REGRA DE DURAÇÃO)	APOJETURA CURTA	JUSTIFICATIVA
3	2	2ª		X		Evita 5ª paralelas
3	4	1ª		X		Preserva organização do fraseado
3	16	1ª		X		Evita 8ª ocultas
3	32	1ª		X		Enriquece a harmonia e preenche intervalo de terça
4	8	1ª		X		Evita dissonância na resolução da apojetura
8a	1	2ª			X	Preserva padrão rítmico
8a	2	2ª	X			Preserva padrão melódico
8a	3	1ª		X		Evita 5ª paralelas
8a	4	2ª	X			Preserva padrão melódico
8a	5	3ª	X			Preserva padrão rítmico
8a	6	1ª			X	Preserva padrão rítmico
8a	6	2ª	X			Preserva padrão rítmico
8a	8	2ª	X			Enriquece harmonia
8a	9	2ª			X	Preserva padrão rítmico
8a	10	2ª			X	Preserva padrão rítmico
8a	13	3ª	X			Preserva padrão rítmico
8a	14	3ª	X			Preserva padrão rítmico
8a	16	2ª	X			Enriquece harmonia
8b						Mesmas resoluções de 8a
9	2	1ª		X		Enriquece a harmonia e adiciona movimentação rítmica à melodia
9	4	1ª		X		Enriquece a harmonia e adiciona movimentação rítmica à melodia
11	2	4ª	X			Enriquece a harmonia
11	4	2ª	X			Não confunde a polifonia
11	7	4ª	X			Enriquece a harmonia
16	7	3ª	X			Enriquece a harmonia
18	12	1ª	X			Enriquece a harmonia
18	17	1ª	X			Enriquece a harmonia

Nº	COMPASSO	PULSAÇÃO	APOJATURA LONGA (OBEDECE REGRA DE DURAÇÃO)	APOJATURA LONGA (EXCEÇÃO À REGRA DE DURAÇÃO)	APOJATURA CURTA	JUSTIFICATIVA
21	4	1ª			X	Preenche terça melódica
24	2	1ª			X	Preserva padrão rítmico
24	5	3ª			X	Preenche terça melódica
24	15	1ª			X	Preserva padrão rítmico
28	4	1ª	X			Enriquece a harmonia
28	4	2ª	X			Enriquece a harmonia
28	12	2ª	X			Enriquece a harmonia
28	16	2ª	X			Enriquece a harmonia
28	18	2ª	X			Enriquece a harmonia
28	21	3ª		X		Preserva padrão rítmico
28	22	3ª		X		Preserva padrão rítmico
28	28	2ª	X			Enriquece a harmonia

TABELA III

Tabela com a realização dos trinados simples encontrados nos números do *Clavier-Büchlein*/1722, inclusive nas versões tardias (*vide* Apêndice B) e do *Klavierbüchlein*/1725, de acordo com a tabela de ornamentos de J.S.Bach ou com C.P.E.Bach (*Pralltriller*).

TABELA III

Trinados simples

ANO	Nº	COMPASSO	PULSAÇÃO	TRINADO SIMPLES	PRALLTRILLER
1722	2 (Cour.)	3	2ª	X	
1722	2 (Cour.)	29	1ª	X	
1722	2 (Cour.)	37	2ª	X	
1722	9 (Versão posterior)	7	3ª		X
1722	11	4	1ª	X	
1722	11	12	1ª	X	
1725	3	11	3ª		X
1725	4	30	2ª		X
1725	5	8	1ª	X	
1725	5	9	2ª		X
1725	5	15	3ª	X	
1725	5	31	1ª	X	
1725	8a	13	2ª	X	
1725	8a	14	2ª	X	
1725	8b	11	3ª		X
1725	8b	13	2ª	X	
1725	11	2	2ª	X	
1725	11	2	3ª	X	

ANO	Nº	COMPASSO	PULSAÇÃO	TRINADO SIMPLES	PRALLTRILLER
1725	11	4	2ª	X	
1725	11	5	4ª		X
1725	11	6	2ª		X
1725	11	7	3ª		X
1725	11	8	2ª	X	
1725	13b	10	2ª		X
1725	15	4	1ª	X	
1725	16	7	2ª	X	
1725	18	7	2ª	X	
1725	18	20	2ª	X	
1725	23	9	2ª	X	
1725	23	12	1ª	X	
1725	23	14	1ª	X	
1725	23	17	2ª	X	
1725	23	20	1ª	X	
1725	23	27	2ª	X	
1725	24	7	3ª	X	
1725	24	11	3ª		X
1725	24	12	2ª	X	
1725	24	16	2ª	X	
1725	27	6	1ª	X	
1725	27	7	1ª	X	
1725	27	10	1ª	X	
1725	27	15	2ª	X	
1725	27	18	1ª	X	
1725	27	26	1ª	X	
1725	27	41	2ª	X	
1725	27	46	1ª	X	
1725	27	50	1ª	X	
1725	27	60	1ª	X	
1725	27	61	2ª	X	
1725	28	10	2ª	X	
1725	28	17	2ª	X	



ANO	Nº	COMPASSO	PULSAÇÃO	TRINADO SIMPLES	PRALLTRILLER
1725	28	19	2ª	X	
1725	32	1	3ª	X	

Tabela com os tipos de triados encontrados nos números do Clavier-Büchlein/1722, incluídos nas versões tardias (vide Apêndice B) e do Klavierbüchlein/1725.

TABELA IV
Tipos de triados

Ano	Nº	Figurações	Pulsação	Triados simples	Pralltriller	Triadas e pentatônicas	Apogistos superiores e triadas	Apogistos inferiores e triadas	Triadas ascendentes	Triadas descendentes
1722	2	3	2ª	X						
1722	3	28	2ª	X						
1722	4	37	2ª	X						
1722	5	7	2ª	X						
1722	6	23	1ª						X	
1722	9	34	1ª				X			
1722	10	36	1ª				X			
1722	11	4	3ª	X						
1722	11	13	2ª			X				
1722	11	12	3ª	X						
1722	11	13	3ª			X				
1722	13	14			X					
1722	16	30			X					
1722	17	4	1ª	X						
1722	17	9	2ª		X					
1722	18	10	2ª	X						
1722	18	31	1ª	X						
1722	18a	12	3ª			X				
1722	18a	13	2ª	X						
1722	18a	14	2ª	X						
1722	18a	14	2ª		X					
1722	18b	13	2ª	X						
1722	18b	14	2ª			X				
1722	18b	13	2ª				X			
1722	19	1	3ª							X
1722	19	2	2ª	X						
1722	19	2	2ª	X						
1722	19	8	2ª	X						
1722	19	3	2ª							X

TABELA IV
TIPOS DE TRINADOS

Tabela com os tipos de trinados encontrados nos números do **Clavier-Büchlein/1722**, inclusive nas versões tardias (*vide* Apêndice B) e do **Klavierbüchlein/1725**.

TABELA IV
Tipos de trinados

Ano	Nº	Compasso	Pulsação	Trinado simples	Pralltriller	Trinado e mordente	Apojatura superior e trinado	Apojatura inferior e trinado	Trinado ascendente	Trinado descendente
1722	2	3	2ª	X						
1722	2	29	1ª	X						
1722	2	37	2ª	X						
1722	9	7	2ª	X						
1722	9	25	1ª						X	
1722	9	32	1ª				X			
1722	10	36	1ª				X			
1722	11	4	1ª	X						
1722	11	11	2ª			X				
1722	11	12	1ª	X						
1722	11	15	3ª			X				
1725	3	11			X					
1725	4	30			X					
1725	5	8	1ª	X						
1725	5	9	2ª		X					
1725	5	15	3ª	X						
1725	5	31	1ª	X						
1725	8a	12	3ª			X				
1725	8a	13	2ª	X						
1725	8a	14	2ª	X						
1725	8b	11	3ª		X					
1725	8b	13	2ª	X						
1725	9	9	3ª			X				
1725	11	1	2ª							X
1725	11	2	2ª	X						
1725	11	2	3ª	X						
1725	11	4	2ª	X						
1725	11	5	2ª							X

Ano	Nº	Compasso	Pulsção	Trinado simples	Pralltriller	Trinado e mordente	Apojatura superior e trinado	Apojatura inferior e trinado	Trinado ascendente	Trinado descendente
1725	11	5	4ª		X					
1725	11	6	2ª		X					
1725	11	7	2ª						X	
1725	11	7	3ª		X					
1725	11	8	2ª	X						
1725	13b	10	2ª		X					
1725	14	21	2ª			X				
1725	14	22	2ª			X				
1725	14	23	2ª			X				
1725	14	24	2ª			X				
1725	14	27	2ª	X						
1725	15	4	1ª			X				
1725	16	7	2ª	X						
1725	18	7	2ª	X						
1725	18	20	2ª	X						
1725	23	9	2ª	X						
1725	23	12	1ª	X						
1725	23	14	1ª	X						
1725	23	17	2ª	X						
1725	23	20	1ª	X						
1725	23	27	2ª	X						
1725	24	7	3ª			X				
1725	24	11	3ª		X					
1725	24	12	2ª	X						
1725	24	16	2ª	X						
1725	27	6	1ª	X						
1725	27	7	1ª	X						
1725	27	10	1ª	X						
1725	27	15	2ª	X						
1725	27	18	1ª	X						
1725	27	19	2ª					X		
1725	27	26	1ª	X						
1725	27	41	2ª	X						
1725	27	46	1ª	X						
1725	27	50	1ª	X						
1725	27	57	2ª					X		
1725	27	60	1ª	X						
1725	27	61	2ª	X						
1725	28	8	2ª					X		
1725	28	10	2ª	X						
1725	28	17	2ª	X						
1725	28	19	2ª	X						



Ano	Nº	Compasso	Pulsção	Trinado simples	Pralltriller	Trinado e mordente	Apojatura superior e trinado	Apojatura inferior e trinado	Trinado ascendente	Trinado descendente
1725	28	20	2*				X			
1725	28	24	2*				X			
1725	32	1	3*			X				

TABELA V

TIPOS DE ORNAMENTOS

Tabela com os tipos de ornamentos que ocorrem no *Clavier-Büchlein*/1722, inclusive nas versões posteriores (*vide* Apêndice B) e no *Klavierbüchlein*/1725, com indicação das seções onde são tratados nesta pesquisa.

TABELA V

Tipos de ornamentos

Ano	Nº	Comp.	Puls.	Apojatura Longa Obedece regra de duração	Apojatura Longa Exceção à regra de duração	Apojatura Curta	Mordente	Trinado Simples	Pralltriller	Apojatura e Mordente	Apojatura Superior e Trinado	Apojatura Inferior e Trinado	Trinado e Mordente	Trinado Ascendente	Trinado Descendente com terminação	Schleifer
				(X.2.1.1-)	(X.2.1.1-)	(X.2.1.2-)	(X.3-)	(X.4-)	(X.4-)	(X.5.1-)	(X.5.3-)	(X.5.3-)	(X.5.1-)	(X.5.2-)	(X.5.2-)	(X.5.7-)
1722	2 Cour.	3	2ª					X								
1722	2 Cour.	29	1ª					X								
1722	2 Cour.	37	2ª					X								
1722	9	7	2ª			X										
1722	9	7	3ª					X								
1722	9	8	1ª							X						
1722	9	16	1ª							X						
1722	9	25	1ª											X		
1722	9	32	1ª								X					
1722	10	19	2ª			X										
1722	10	20	2ª			X										
1722	10	22	2ª			X										
1722	10	24	1ª							X						
1722	10	35	1ª			X										
1722	10	36	1ª								X					
1722	11	1	1ª				X									

Ano	Nº	Comp.	Puls.	Apojatura Longa Obedece regra de duração	Apojatura Longa Exceção à regra de duração	Apojatura Curta	Mordente	Trinado Simples	Pralltriller	Apojatura e Mordente	Apojatura Superior e Trinado	Apojatura Inferior e Trinado	Trinado e Mordente	Trinado Ascendente	Trinado Descendente com terminação	Schleifer
1722	11	2	1ª				X									
1722	11	3	1ª				X									
1722	11	4	1a					X								
1722	11	5	1a				X									
1722	11	6	1a				X									
1722	11	8	1a		X											
1722	11	9	1ª				X									
1722	11	11	2ª										X			
1722	11	12	1ª					X								
1722	11	13	1ª				X									
1722	11	15	2ª				X									
1722	11	15	3ª										X			
1722	11	16	1ª				X									
1722	11	17	2ª				X									
1722	11	19	2ª				X									
1722	11	21	1ª				X									
1722	11	24	1ª		X											
1725	3	2	2ª		X											
1725	3	4	1ª		X											
1725	3	11	3ª						X							
1725	3	16	1ª		X											
1725	3	32	1ª		X											
1725	4	3	2ª				X									
1725	4	5	1ª				X									
1725	4	8	1ª		X											
1725	4	11	2ª				X									
1725	4	13	1ª				X									
1725	4	30	2ª					X								
1725	5	8	1ª					X								
1725	5	9	2ª						X							
1725	5	13	1ª				X									
1725	5	15	3ª					X								
1725	5	31	1ª					X								
1725	8a	1	1ª				X									
1725	8a	1	1ª			X										
1725	8a	2	1ª				X									
1725	8a	2	2ª	X												

Ano	Nº	Comp.	Puls.	Apojatura Longa Obedece regra de duração	Apojatura Longa Exceção à regra de duração	Apojatura Curta	Mordente	Trinado Simples	Pralltriller	Apojatura e Mordente	Apojatura Superior e Trinado	Apojatura Inferior e Trinado	Trinado e Mordente	Trinado Ascendente	Trinado Descendente com terminação	Schleifer
1725	8a	2	3ª				X									
1725	8a	3	1ª		X											
1725	8a	4	1ª				X									
1725	8a	4	2ª	X												
1725	8a	4	3ª				X									
1725	8a	5	1ª				X									
1725	8a	5	3ª	X												
1725	8a	6	1ª			X										
1725	8a	6	1ª				X									
1725	8a	6	2ª	X												
1725	8a	8	2ª	X												
1725	8a	9	1ª				X									
1725	8a	9	2ª			X										
1725	8a	10	1ª				X									
1725	8a	10	2ª			X										
1725	8a	12	2ª				X									
1725	8a	12	3ª										X			
1725	8a	13	2ª					X								
1725	8a	13	3ª	X												
1725	8a	14	2ª					X								
1725	8a	14	3ª	X												
1725	8a	16	2ª	X												
1725	8b	1	1ª				X									
1725	8b	1	2ª			X										
1725	8b	2	2ª	X												
1725	8b	2	3ª				X									
1725	8b	3	1ª		X											
1725	8b	3	2ª													X
1725	8b	4	1ª				X									
1725	8b	4	2ª	X												
1725	8b	4	3ª				X									
1725	8b	5	1ª				X									
1725	8b	5	3ª	X												
1725	8b	6	1ª			X										
1725	8b	6	1ª				X									
1725	8b	8	2ª	X												
1725	8b	11	3ª						X							

Ano	Nº	Comp.	Puls.	Apojatura Longa Obedece regra de duração	Apojatura Longa Exceção à regra de duração	Apojatura Curta	Mordente	Trinado Simples	Pralltriller	Apojatura e Mordente	Apojatura Superior e Trinado	Apojatura Inferior e Trinado	Trinado e Mordente	Trinado Ascendente	Trinado Descendente com terminação	Schleifer
1725	8b	13	2ª					X								
1725	8b	13	3ª	X												
1725	8b	14	3ª	X												
1725	8b	16	2ª	X												
1725	9	2	1ª		X											
1725	9	4	1ª		X											
1725	9	9	3ª										X			
1725	11	1	1ª				X									
1725	11	1	1ª				X									
1725	11	1	2ª												X	
1725	11	2	1ª				X									
1725	11	2	2ª					X								
1725	11	2	3ª					X								
1725	11	3	3ª				X									
1725	11	3	4ª				X									
1725	11	4	1ª				X									
1725	11	4	2ª	X												
1725	11	4	2ª					X								
1725	11	4	3ª				X									
1725	11	4	4ª				X									
1725	11	5	2ª													
1725	11	5	4ª						X						X	
1725	11	6	2ª						X							
1725	11	6	3ª				X									
1725	11	7	2ª													
1725	11	7	3ª						X					X		
1725	11	7	4ª	X												
1725	11	7	4ª				X									
1725	11	8	1ª				X									
1725	11	8	2ª					X								
1725	13b	10	2ª						X							
1725	14	21	2ª										X			
1725	14	22	2ª										X			
1725	14	23	2ª										X			
1725	14	24	2ª										X			
1725	14	27	2ª					X								
1725	15	4	1ª										X			



Ano	Nº	Comp.	Puls.	Apojatura Longa Obedece regra de duração	Apojatura Longa Exceção à regra de duração	Apojatura Curta	Mordente	Trinado Simples	Pralltriller	Apojatura e Mordente	Apojatura Superior e Trinado	Apojatura Inferior e Trinado	Trinado e Mordente	Trinado Ascendente	Trinado Descendente com terminação	Schleifer
1725	16	7	2ª					X								
1725	18	7	2ª					X								
1725	18	13	1ª	X												
1725	18	17	1ª	X												
1725	18	20	2ª					X								
1725	21	4	1ª			X										
1725	23	9	2ª					X								
1725	23	12	1ª					X								
1725	23	14	1ª					X								
1725	23	17	2ª					X								
1725	23	20	1ª					X								
1725	23	27	2ª					X								
1725	24	1	2ª				X									
1725	24	2	1ª			X										
1725	24	3	2ª				X									
1725	24	4	3ª				X									
1725	24	5	3ª			X										
1725	24	7	2ª				X									
1725	24	7	3ª										X			
1725	24	8	2ª				X									
1725	24	9	2ª				X									
1725	24	10	3ª				X									
1725	24	11	3ª						X							
1725	24	12	2ª					X								
1725	24	14	2ª				X									
1725	24	15	1ª			X										
1725	24	15	2ª				X									
1725	24	16	2ª					X								
1725	24	18	2ª				X									
1725	27	6	1ª					X								
1725	27	7	1ª					X								
1725	27	10	1ª					X								
1725	27	15	2ª					X								
1725	27	18	1ª					X								
1725	27	19	2ª									X				
1725	27	26	1ª					X								
1725	27	41	2ª					X								

TABELA VI
ANÁLISE DO INDICADOR METROFONICAS

Análise do Indicador Metrofonicas para as peças selecionadas nesta pesquisa

Ano	Nº	Comp.	Puls.	Apojatura Longa Obedece regra de duração	Apojatura Longa Exceção à regra de duração	Apojatura Curta	Mordente	Trinado Simples	Pralltriller	Apojatura e Mordente	Apojatura Superior e Trinado	Apojatura Inferior e Trinado	Trinado e Mordente	Trinado Ascendente	Trinado Descendente com terminação	Schleifer
1725	27	46	1ª					X								
1725	27	50	1ª					X								
1725	27	57	2ª									X				
1725	27	60	1ª					X								
1725	27	61	2ª					X								
1725	28	2	2ª							X						
1725	28	4	1ª	X												
1725	28	4	2ª	X												
1725	28	8	2ª									X				
1725	28	10	2ª					X								
1725	28	12	2ª	X												
1725	28	16	2ª	X												
1725	28	17	2ª					X								
1725	28	19	2ª					X								
1725	28	20	2ª								X					
1725	28	21	3ª		X											
1725	28	22	3ª		X											
1725	28	24	2ª								X					
1725	28	28	2ª	X												
1725	32	1	3ª										X			
1725	36	6	1ª													X



TABELA VI
ANDAMENTO (INDICAÇÕES METRONÔMICAS)

Tabela com propostas de andamento (indicações metronômicas) para as peças do **Clavier-Büchlein/1722** e do **Klavierbüchlein/1725** selecionadas nesta pesquisa.

TABELA VI
Andamento (Indicações Metronômicas- MM)

ANO	Nº	ANDAMENTO (MM)
1722	2*	Mínima pontuada = 60
1722	9	Semínima = 112-120
1722	10	Mínima pontuada = 60-66
1722	11	Semínima = 138
1725	3	Semínima = 96-104
1725	4	Semínima = 138
1725	5	Semínima = 132
1725	7	Mínima pontuada = 60-66
1725	8a/b	Semínima = 66-72
1725	9	Semínima = 120
1725	10	Semínima = 72-80
1725	11	Semínima = 40
1725	13b	Semínima = 80
1725	14	Mínima pontuada = 52-56
1725	15	Mínima pontuada = 52-56
1725	16	Mínima = 80
1725	17	Semínima = 84-92
1725	18	Mínima = 60-69
1725	19	Semínima = 84-92
1725	20 ^a	Semínima = 80
1725	21	Mínima pontuada = 52-56
1725	22	Semínima = 96
1725	23	Mínima = 69-76
1725	24	Semínima = 72-80
1725	27	Allegro Semínima = 80
1725	28	Semínima = 66-72
1725	29	Semínima = 69-76
1725	32	Mínima = 100-116
1725	36	Semínima = 112

* *Courante*



[illegible]

TABELA VII A

Tabela com registro de indicações para o N° 21, *Menuet fait par Mons. Böhm*, do Klavierbüchlein/1725.

TABELA VII C

Tabela com registro de indicações para o N° 29, *BWV* 846/1, do *Klavierbüchlein*/1725.

TABELA VII A

Registro de indicações para o N° 21, *Menuet fait par Mons. Böhm*, do *Klavierbüchlein/1725*.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8a	8b	9	10	11	12	13	14
Forma Musical: Binária	A Sol M									B Ré M					
Dinâmica	mf				p			cresc		mf			cresc	f	
Articulação	non legato	-	-	-	colcheias legato	-	non legato	colcheias legato		non legato	-	-	colcheias legato	non legato	-
Fraseado	início da 1ª frase	-	-	-	início da 2ª frase	-	-	-	-	início da 3ª frase	-	-	-	início da 4ª frase	-
Ornamentação 1ª vez				Apojatura curta											
Ornamentação 2ª vez			Apojaturas curtas para preencher as terças melódicas									Apojaturas curtas para preencher as terças melódicas			
Ritmo	ênfatizar acento métrico	ênfatizar acento métrico	ênfatizar acento métrico	ênfatizar acento métrico						ênfatizar acento métrico	ênfatizar acento métrico	ênfatizar acento métrico	ênfatizar acento métrico	ênfatizar acento métrico	ênfatizar acento métrico
Andamento: Mínima pontuada = MM 52-56															
Caráter: A presença de graus conjuntos na linha melódica confere à peça um caráter menos audacioso e mais solene que o de outros minuetos.															

Compasso	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28a	28b
Forma Musical Binária							Sol M								
Dinâmica		dim	p			cresc	mf				p			cresc	
Articulação	-	colcheias legato	colcheias legato	-	non legato	colcheias legato	non legato	-	-	-	colcheias legato	-	non legato	colcheias legato	non legato
Fraseado	-	-	início da 5ª frase	-	-	-	início da 6ª frase	-	-	-	início da 7ª frase	-	-	-	-
Ornamentação 1ª vez															
Ornamentação 2ª vez									Apojaturas curtas para preencher as terças melódicas	Apojatura curta para preencher a terça melódica					
Ritmo	ênfatar acento métrico	ênfatar acento métrico					ênfatar acento métrico	ênfatar acento métrico	ênfatar acento métrico	ênfatar acento métrico					
Andamento: Mínima pontuada = MM 52-56															Ritardando final
Caráter: A presença de graus conjuntos na linha melódica confere à peça um caráter menos audacioso e mais solene que o de outros minuetos.															

TABELA VII B

Registro de indicações para o N° 27, *Solo per il Cembalo*, BWV Anh. 129, do *Klavierbüchlein/1725*.

Compasso	0	1	2	3	4
Forma Musical: Binária	início de A Mi b M				
Dinâmica	não acentuar semicolcheias (anacruse)	mf	mf	mf	mf
Articulação	semicolcheias legato	colcheias sobre 1° tempo staccato/ colcheia e semicolcheias sobre 2° tempo legato/ seminimas do baixo non legato	colcheia staccato seminima e semicolcheias legato/ colcheias do baixo staccato e semicolcheias legato	semicolcheias legato/ colcheias do baixo staccato	semicolcheias e seminima legato/ separar semínima das semicolcheias que seguem que devem ser executadas legato/ colcheias do baixo staccato e semicolcheias legato
Fraseado	início da 1ª frase				
Ornamentação 1ª vez					
Ornamentação 2ª vez	substituir as duas semicolcheias por quatro fusas				
Ritmo	não acentuar anacruse	observar articulação indicada para valorizar partes fortes do compasso	observar articulação indicada para valorizar a nota sincopada (seminima)		
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares.					
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante.					

Compasso	5	6	7	8	9	10
Forma Musical: Binária						
Dinâmica	forte	piano a resolução da apojetura e o que segue	acentuar nota sincopada	cresc	mf	piano a resolução da apojetura/ cresc depois da pausa de semicolcheia
Articulação	semicolcheias legato/ colcheias do baixo staccato	apojetura ligada à resolução/ resolução staccato para enfatizar a pausa que segue/ colcheia após a pausa de colcheia staccato para aliviar a anacruse/ colcheias do baixo staccato e semicolcheias legato	non legato as três notas do compasso/ colcheias do baixo staccato	legato/ sustentar semínimas do baixo/ colcheia do baixo staccato	semicolcheias staccato/ tercinas de semicolcheias legato/ sustentar semínimas do baixo	resolução da apojetura staccato para valorizar a pausa de semicolcheia que segue/ tercinas de semicolcheias legato/ colcheias do baixo staccato e semicolcheias legato
Fraseado	conclusão da 1ª frase	conclusão da 1ª frase/ início da 2ª frase após pausa de colcheia				conclusão da 2ª frase/ início da 3ª frase após pausa de semicolcheia
Ornamentação 1ª vez		Trinado simples	trinado simples			trinado simples
Ornamentação 2ª vez						
Ritmo		observar articulação indicada para valorizar a pausa (cesura entre frases)	valorizar nota sincopada			observar articulação indicada para valorizar a pausa (cesura entre frases)
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares.						
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante.						



Compasso	11	12	13	14	15	16
Forma Musical: Binária						
Dinâmica	mf	mf	mf	mf	mf	semínima mf/ colcheias e semicolcheias piano seguido de cresc
Articulação	semicolcheias (tercinas) legato/ sustentar semínimas do baixo	semicolcheias (tercinas) legato/ sustentar semínimas do baixo	ligar semicolcheia à colcheia no 1º tempo do compasso/ esta colcheia deve ser staccato para enfatizarmos a próxima colcheia que deve ser sustentada e ligada às semicolcheias seguintes por ocupar parte fraca de tempo forte prolongada para parte forte de tempo fraco/ colcheias do baixo legato	legato/ ligar 1ª colcheia do baixo à 2ª que deve ser staccato para valorizarmos a pausa de colcheia que segue/ colcheia após a pausa staccato	semicolcheias legato/ colcheias non legato/ colcheias do baixo staccato	sustentar a semínima/ semicolcheias legato/ colcheias do baixo staccato
Fraseado						finalização da 3ª frase/ início da 4ª frase
Ornamentação 1ª vez					trinado simples	
Ornamentação 2ª vez						
Ritmo			observar articulação indicada para valorizar a nota sincopada	observar articulação indicada no baixo para valorizar a pausa de colcheia		acelerando para preparar o acorde de sétima diminuta sobre o 2º tempo do compasso seguinte
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares.						
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante.						



Compasso	17	18	19	20	21	22	23	24
Forma Musical: Binária				conclusão de A SI b M	início de B Si B M			
Dinâmica	mf	forte	forte	forte não acentuar o início de B (semicolcheias da 2ª metade do 2º tempo)	mf	mf	mf	mf/ 2ª metade do 2º tempo piano
Articulação	semicolcheias legato/ sustentar acordes do baixo	legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias sobre 1º tempo do baixo staccato/ 1ª colcheia sobre 2º tempo ligada à 2ª, que deve ser staccato		colcheias do 1º tempo staccato/ 2º tempo legato/ sustentar as seminimas do baixo	colcheia staccato sustentar semínima e ligar com semicolcheias/ colcheias do baixo staccato e semicolcheias legato	legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias do baixo staccato/ cesura entre semifrases após si b
Fraseado				conclusão da 4ª frase	início da 5ª frase			
Ornamentação 1ª vez		trinado simples	apojatura inferior e trinado					
Ornamentação 2ª vez				substituir semicolcheias por 4 fusas				
Ritmo	retomar o andamento após o acorde de sétima diminuta sobre o 2º tempo do compasso				ênfatisar acento métrico	valorizar a semínima (parte fraca de tempo que se prolonga para parte forte)		
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares.								
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante								



Compasso	25	26	27	28	29	30	31	32
Forma Musical: Binária								
Dinâmica	piano	piano	mf	mf	mf	mf	mf	mf/ valorizar notas sincopadas
Articulação	separar os grupos de duas notas ligadas uns dos outros/ colcheias do baixo staccato	resolução da apoijatura staccato para valorizar a pausa de colcheia (cesura)/ última colcheia staccato para aliviar a anacruse	legato/ colcheias do baixo staccato	duas primeiras semicolcheias staccato/ restante legato/ colcheias do baixo staccato/ semicolcheias legato	duas primeiras semicolcheias staccato/ restante legato/ colcheias do baixo staccato/ semicolcheias legato	legato/ colcheias do baixo staccato/ semicolcheias legato	legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias do baixo staccato
Fraseado		final da 5ª frase/ início da 6ª				final da 6ª frase e início da 7ª		
Ornamentação 1ª vez		trinado simples						
Ornamentação 2ª vez								
Ritmo	as fusas devem ser tocadas rapidamente (fora do andamento, como apoijaturas curtas)		acento agógico sobre 1ª colcheia do compasso para intensificar o cantabile				acento agógico sobre 1ª colcheia do compasso para intensificar o cantabile	
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares.								
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante								



Compasso	33	34	35	36	37	38	39	40
Forma Musical: Binária								
Dinâmica	mf/dim	piano	crescendo	mf/ acentuar a 1ª semicolcheia do 1º e 2º tempo (polifonia oculta)	forte	forte/ piano súbito a partir da semifrase que se inicia com o mi bemol	piano	piano
Articulação	legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias do baixo staccato	1ª colcheia staccato para intensificar a nota sincopada que segue/ colcheias do baixo staccato	legato/ ligar 1ª colcheia à 2ª no baixo/ 2ª colcheia staccato para valorizar a pausa de colcheia que segue/ última colcheia staccato	legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias do baixo staccato
Fraseado		final da 7ª frase e início da 8ª						
Ornamentação 1ª vez								
Ornamentação 2ª vez								
Ritmo								
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares.								
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante								



Compasso	41	42	43	44	45	46	47	48
Forma Musical: Binária								
Dinâmica	1ª semicolcheia piano/ forte a partir da 2ª semicolcheia	semínima forte/ piano a frase que se inicia/ não acentuar a anacruse	duas primeiras colcheias staccato/ restante legato/ colcheias do baixo staccato	mf/ valorizar a nota sincopada	mf	mf/ não acentuar a anacruse	mf	mf/ valorizar a nota sincopada
Articulação	1ª semicolcheia staccato para separar as semifrases/ restante legato/ colcheias do baixo staccato	sustentar a semínima/ semicolcheia legato/ semicolcheias do baixo staccato/ sustentar a colcheia do baixo para valorizar o final da frase		1ª colcheia staccato para valorizar a nota sincopada que segue/ restante legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ resolução da apojatura staccato para valorizar a pausa que segue (cesura)/ colcheias do baixo staccato/ semicolcheias legato	duas primeiras colcheias staccato/ restante legato/ colcheias do baixo staccato	1ª colcheia staccato para valorizar a nota sincopada que segue/ restante legato/ colcheias do baixo staccato
Fraseado		final da 8ª frase e início da 9ª				final da 9ª frase e início da 10ª		
Ornamentação 1ª vez	trinado simples							
Ornamentação 2ª vez		substituir semicolcheias por 4 fusas				substituir semicolcheias por 4 fusas		
Ritmo								
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares.								
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante.								

Compasso	49	50	51	52	53	54	55	56
Forma Musical: Binária								
Dinâmica	mf	mf/cresc	forte	forte	forte	forte	forte/dim	mf
Articulação	legato/ colcheias do baixo staccato	resolução da apojetura staccato para valorizar a pausa de semicolcheia (cesura)	legato/ si b sobre 2º tempo staccato (cesura entre semifrases)	legato/ si b sobre 2º tempo staccato (cesura entre semifrases)	legato/ si b sobre 2º tempo staccato (cesura entre semifrases)	legato/ colcheias do baixo staccato	1ª colcheia staccato para valorizar a 2ª colcheia, sustentada (parte fraca para parte forte de tempo)/ restante legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ colcheias do baixo staccato
Fraseado		final da 9ª frase e início da 10ª						
Ornamentação 1ª vez		trinado simples						
Ornamentação 2ª vez								
Ritmo								
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamento indicada por símbolos ou notas regulares.								
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante								

Compasso	57	58	59	60	61	62
Forma Musical: Binária						conclusão de B Mi b M
Dinâmica	mf	seminima mf/ piano súbito/cresc	mf/ forte na chegada ao acorde de sétima diminuta	forte	forte	forte
Articulação	separar grupos de fusa e semicolcheia pontuada/ ligar colcheias do 2º tempo/ colcheias do baixo staccato	sustentar a semínima/ legato/ colcheias do baixo staccato	legato/ sustentar acordes do baixo	legato/ ligar 1ª colcheia do baixo à 2ª, que deve ser tocada staccato/ última colcheia staccato	legato/ separar as duas colcheias do 2º tempo/ colcheias do baixo staccato	legato
Fraseado		final da 10ª frase e início da 11ª				
Ornamentação 1ª vez	apojatura inferior e trinado			trinado simples		
Ornamentação 2ª vez						
Ritmo	tocar fusas rapidamente, como apojeturas curtas (sobre o tempo)				início do ritardando final	
Andamento: Allegro Semínima = MM 80, pela presença de valores muito curtos e ornamentação indicada por símbolos ou notas regulares.						
Caráter: A peça apresenta material temático semelhante a uma das marchas da coleção de 1725, o que lhe confere um caráter vivo e brilhante						

TABELA VII C

Registro de indicações para o N° 29, BWV 846/1, do *Klavierbüchlein*/1725.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Forma Musical: Expansão contínua de um motivo único. Não segue nenhum esquema formal externo pré-estabelecido.	introdução do motivo na 1ª metade do compasso																
Dinâmica	mp	mp	mp	mp	mf	p	mf	p	mp	mp	mp	acento harmônico sobre o dó # (dissonância)	acento harmônico sobre o ré (resolução da dissonância)	acento harmônico sobre o si (dissonância)	acento harmônico sobre o dó (resolução da dissonância)	mp	mp
Articulação: legatissimo																	
Fraseado	início da 1ª frase: estabelecimento da tonalidade de Dó M	-	-	final da 1ª frase	início da 2ª frase: modulação para Sol Maior	-	-	-	-	-	conclusão da 2ª frase: Sol M	início da 3ª frase: modulação para Dó M	-	-	-	-	-
Ornamentação																	
Ritmo																	
Andamento: métrica C combinada com semicolcheias + repetição da harmonia dentro do compasso + definição do fraseado pelas modulações = andamento moderado. Semínima MM 69-76																	

Compasso	18	19	20	21	22	23	24	25	28	26	27	28	29	30	31	32
Forma Musical: Expansão contínua de um motivo único. Não segue nenhum esquema formal externo pré-estabelecido.																
Dinâmica	mp/dim	p	p/cresc	mp	mf	mf/dim	p	cresc. até o acorde de 7 ^a dim.	-	-	-	forte para valorizar o acorde de 7 ^a dim./ acento harmônico sobre o fã #	mf para a resolução da 7 ^a dim./ acento harmônico sobre o sol (resolução do fã #)	dim.	dim.	p
Articulação: legatissimo																
Fraseado	-	conclusão da 3 ^a frase: Dó M	início da 4 ^a frase: preparação para a chegada ao pedal de Dó V (sol)	-	-	-	início da 5 ^a frase: pedal de Dó V (sol)	-	-	-	-	-	-	-	-	início da coda Dó M
Ornamentação																
Ritmo						rall. para enfatizar a chegada ao pedal de Dó V (sol)	a tempo	accel. até o acorde de 7 ^a dim.				a tempo				
Andamento: métrica C combinada com semicolcheias + repetição da harmonia dentro do compasso + definição do fraseado pelas modulações = andamento moderado. Semínima MM 69-76																

Compasso	33	34	35
Forma Musical: Expansão contínua de um motivo único. Não segue nenhum esquema formal externo pré-estabelecido.			
Dinâmica	mp	mf/dim	p
Articulação: legatissimo			
Fraseado	-	-	-
Ornamentação			
Ritmo		início ritardando final	
Andamento: métrica C combinada com semicolcheias + repetição da harmonia dentro do compasso + definição do fraseado pelas modulações = andamento moderado. Semínima MM 69-76			



