



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Júlio de Mesquita Filho

Campus de São Paulo – Instituto de Artes

Paulo Cesar Martelli

**CONTRIBUIÇÕES DA RETÓRICA MUSICAL NOS PROCESSOS DE
TRANSCRIÇÃO DA *SUITE* BWV 1008 DE J. S. BACH PARA O VIOLÃO DE
ONZE CORDAS.**

São Paulo
2018

Paulo Cesar Martelli

**CONTRIBUIÇÕES DA RETÓRICA MUSICAL NOS PROCESSOS DE
TRANSCRIÇÃO DA *SUITE* BWV 1008 DE J. S. BACH PARA O VIOLÃO DE
ONZE CORDAS.**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música. Linha de pesquisa: Epistemologia e práxis do processo criativo. Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior).

Orientadora: Prof. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira

São Paulo

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

M376c Martelli, Paulo Cesar, 1966-
Contribuições da retórica musical nos processos de transcrição da *suite* bwv1008 de J. S. Bach para o violão de onze cordas. / Paulo Cesar Martelli. - São Paulo, 2018.

105 f. : il. color.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Bach, Johann Sebastian - 1685-1750. 2. Música e retórica.
3. Musicologia. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.15

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Banca Examinadora

Prof. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira (orientadora)

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

Prof. Dra. Yara Caznok

Prof. Dr. Alexandre Francischini

Prof. Dr. Gilson Antunes

À Gisela Nogueira, que sempre soube como e quando me orientar.

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof. Dra. Gisela Nogueira, pela orientação cuidadosa, detalhista, exigente e estimulante.

Aos membros da banca, os professores doutores Giacomo Bartoloni, Yara Caznok, Alexandre Francischini e Gilson Antunes, pela leitura cuidadosa e pelas valiosas recomendações e correções desta tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES, pelo auxílio financeiro que permitiu a realização do presente estudo.

Resumo: A presente tese discute as contribuições da retórica musical nos processos de transcrição do repertório solista do compositor alemão J. S. Bach (1685-1750) para o violão de onze cordas, no inglês, alto-guitar. Trata-se de uma pesquisa alinhada aos fundamentos da Musicologia Histórica, que resulta em uma série de transcrições, concertos e gravações historicamente orientadas. Entre os referenciais teóricos adotados estão os autores basilares da Musicologia Histórica, como Harnoncourt (1989), Kermann (1987), Yates (2013) e Bartel (1997), além dos autores brasileiros Nogueira (2011), Souto (2015) e Cardoso (2015). Dos aspectos metodológicos, pode-se classificar esta pesquisa como documental, de cunho bibliográfico. No segundo momento, realizou-se uma análise comparativa entre obras barrocas. Este estudo se justifica por contribuir para as discussões acerca do violão de onze cordas, até hoje pouco explorado acadêmica e artisticamente. Podemos citar também a necessidade de ampliação do repertório para este instrumento, além do incremento às possibilidades de pesquisas a respeito do violão de onze cordas. Buscamos com isso aplicar princípios da retórica musical barroca na elaboração de uma performance musical sobre o repertório alemão do século XVIII. O estudo sobre a obra de J. S. Bach, a partir dos elementos retórico-musicais, deram subsídios para melhor compreensão de seus processos composicionais, e à aquisição de ferramentas teóricas norteadoras dos processos de transcrição do repertório barroco. O concerto da defesa de tese apresenta a transcrição para violão de onze cordas da Suite II para Violoncelo de J. S. Bach. A presente pesquisa teve como resultado final a gravação de um CD e de um DVD, nos quais apresento diversas obras barrocas transcritas para violão de onze cordas, sob a perspectiva da performance historicamente orientada.

Palavras-chave: J. S. Bach; Retórica Musical; Música Historicamente Orientada; Violão de onze cordas.

Abstract: This thesis discusses the contributions of musical rhetoric in the transcription processes of the solo repertoire composed by J. S. Bach (1685-1750) for the eleven-string guitar, or alto-guitar. It is a research based on the grounds of Historical Musicology, which results in a series of historically oriented transcriptions, concerts and recordings. Among the theoretical references adopted, we utilized the fundamental authors of Historical Musicology, such as Harnoncourt (1989), Kermann (1987), Yates (2013) and Bartel (1997), besides Brazilian authors Nogueira (2011), Souto (2015) and Cardoso (2015). In terms of methodology, one can classify this research as documentary, of bibliographic character. In a second moment, we realized a comparative analysis between baroque works. This study is justified by its contribution to the discussions about the alto-guitar, until now insufficiently explored academically and artistically. We can also cite the need to expand the repertoire for this instrument, as well as to increase the possibilities for research on alto-guitar. We seek to apply principles of baroque musical rhetoric in the elaboration of a musical performance on the German repertoire of the eighteenth century. The study of the work of J. S. Bach, from the rhetoric-musical elements, gave subsidies for a better understanding of its compositional processes, and the acquisition of theoretical tools guiding the processes of transcription of the baroque repertoire. The thesis defense concert features the transcription for alto-guitar from Cello Suite II by J. S. Bach. The present research resulted in the recording of a CD and a DVD, in which I present several Baroque works transcribed for the alto-guitar, from the perspective of historically oriented performance.

Keywords: J.S. Bach; Musical Rhetoric; Historically Oriented Music; Alto-Guitar.

Sumário

Introdução _____	i
Capítulo 1. Musica poetica _____	01
1.1. A construção da linguagem poética na música barroca _____	01
1.2. As contribuições de Forkel e Mattheson para a retórica musical _____	05
1.3. A ordenação do discurso musical no período barroco _____	08
1.4. A noção de Decoro _____	10
1.5. As etapas retóricas na construção do discurso musical _____	15
1.6. Paradigmas da composição musical pós-barroca _____	21
Capítulo 2. Descrição da Suite II para violoncelo (BWV 1008) _____	26
2.1. Descrição harmônica no Prelude _____	26
2.1.1. Descrição das figuras retóricas musicais no Prelude _____	29
2.2. Descrição harmônica da BWV 1008 _____	36
2.3. Descrição harmônica da Allemande _____	37
2.4. Descrição harmônica da Courante _____	38
2.5. Descrição harmônica da Sarabande _____	39
2.5.1. Descrição das figuras retóricas na Sarabande _____	40
2.6. Descrição harmônica do Minuet I _____	43
2.7. Descrição harmônica do Minuet II _____	44
2.8. Descrição harmônica da Gigue _____	45
Capítulo 3. Figuras retóricas e transcrição musical _____	47
3.1. Violão de onze cordas – perspectivas e potencialidades _____	52
Capítulo 4. Uma análise comparativa: Goran Söllscher e Paulo Martelli _____	63
Considerações finais _____	79
Referências Bibliográficas _____	81
Anexos _____	90
1. Transcrição da Suite II de J. S. Bach, por Paulo Martelli _____	90
2. CD _____	98
3. Músicas do CD A Bach Recital _____	98
4. DVD _____	99
5. Músicas do DVD A Bach Recital _____	100
6. Texto do CD e DVD A Bach Recital _____	101
7. Ficha técnica do CD e DVD A Bach Recital _____	104

Lista de figuras

Figura 1. Prelude - processos de ornamentação (c.59-63) _____	19
Figura 2. Encadeamento de acordes no Prelude _____	27
Figura 3. Prelude - Anaphora, synaeresis e catabasis (c.1-4) _____	32
Figura 4. Anaphora e Gradatio, (c.5-6) _____	33
Figura 5. Anabasis (c.9-12) _____	33
Figura 6. Auxesis (c. 13-15) _____	33
Figura 7. Anabasis e saltus duriusculus (c.16-24) _____	34
Figura 8. Anabasis, circulatio e catabasis (c. 25-39) _____	35
Figura 9. Confirmatio, anaphora, gradatio, abruptio e suspiratio (c. 40-48) _____	35
Figura 10. Peroratio (c.49-63) _____	36
Figura 11: Descrição harmônica da Allemande _____	37
Figura 12: Descrição harmônica da Courante _____	38
Figura 13: Descrição harmônica da Sarabande _____	39
Figura 14. Sarabande - catabasis (facsimile, c.1-12) _____	40
Figura 15. Catabasis (c.13-16) _____	40
Figura 16. Anaphora e heterolepsis (c.1-6) _____	41
Figura 17. Epanodos e meiosis (c.1-8) _____	41
Figura 18. Auxesis e epanodos (c.8-11) _____	42
Figura 19. Anabasis (c.24-25) _____	42
Figura 20: Descrição harmônica do Minuet I _____	43
Figura 21: Descrição harmônica do Minuet II _____	44
Figura 22: Descrição harmônica da Gigue _____	45
Figura 23. Prelude - anabasis (facsimile, c.7-11) _____	47
Figura 24. Prelude - pausas rompem anabasis (Yates, c.6-10) _____	48
Figura 25. Registro grave do violão 11 cordas (Martelli, c.6-10) _____	48
Figura 26. Prelude - polifonia latente e catabasis (c.37-42) _____	48
Figura 27. Prelude - notas graves fora do contexto de catabasis (Yates, c.36-40) _____	49
Figura 28. Prelude - destacando catabasis (Martelli, c.33-40) _____	50
Figura 29. Minuet I - catabasis (facsimile, c.9-12) _____	50
Figura 30. Minuet I - rompimento de catabasis (Yates, 9-12) _____	50
Figura 31. Minuetto I - oitavando notas graves – catabasis (Martelli, c.9-12) _____	51
Figura 32. Minuet II - anabasis e circulatio (facsimile, c.16-18) _____	51
Figura 33. Minuet II - criação da figura abruptio (Yates, c.17-18) _____	51
Figura 34. Minuet II - catabasis, anabasis e circulatio (Martelli, c.16-18) _____	52
Figura 35. Scordatura do violão de onze cordas _____	56
Figura 36. Scordatura do violão de onze cordas - afinação Bb _____	57
Figura 37. Allemande - cordas soltas na ornamentação (Martelli, c.10-12) _____	60
Figura 38. Courante - uso de ligaduras (Martelli, c.5-8) _____	61
Figura 39. Sarabande - propostas de ornamentação (Martelli, c.6-7) _____	63
Figura 40. Prelude - perfil melódico triádico (facsimile, c.5-9) _____	64
Figura 41. Prelude - preenchimento harmônico do perfil triádico (Söllscher, c.5-9) _____	65

Figura 42. Prelude - preenchimento, bordadura e anaphora (Martelli, c.5-9) _____	65
Figura 43. Prelude - perfil melódico triádico (facsimile, c.50-52) _____	65
Figura 44. Prelude - explicitando uma segunda voz (Söllscher, c.50-52) _____	66
Figura 45. Prelude - explicitando figura heterolepsis (Martelli, c.50-52) _____	66
Figura 46. Prelude - progressões harmônicas finais (facsimile, c.59-63) _____	67
Figura 47. Prelude - progressão harmônica sem ornamentação (Söllscher, c.59-63) _____	67
Figura 48. Prelude - reharmonização e ornamentação fixa (Martelli, c. 61-63) _____	68
Figura 49. Allemande - polifonia explicita (facsimile, c.9) _____	68
Figura 50. Allemande - ocorrência de quintas paralelas (Söllscher, c.9) _____	68
Figura 51. Allemande - heterolepsis (Martelli, c.9) _____	69
Figura 52. Allemande - noema (facsimile, c.22-24) _____	69
Figura 53. Allemande - explicitando e ampliando heterolepsis (c.22-24) _____	70
Figura 54. Allemande - explicitando e ampliando heterolepsis (Martelli, c.22-24) _____	70
Figura 55. Courante - polifonia latente e heterolepsis (facsimile, c.1-3) _____	70
Figura 56. Courante - heterolepsis e polifonia latente (Söllscher, c.1-3) _____	71
Figura 57. Courante - heterolepsis e polifonia latente (Martelli, c.1-3) _____	71
Figura 58. Courante - noema e heterolepsis (facsimile, c.5-6) _____	71
Figura 59. Courante - antecipação da heterolepsis (Söllscher, c.5-6) _____	72
Figura 60. Courante - antecipação e ampliação da heterolepsis (Martelli, c. 5-6) _____	72
Figura 61. Courante - noemas. (facsimile, c.9-11) _____	72
Figura 62. Courante - noemas(Söllscher, c.9-11) _____	73
Figura 63. Courante - noemas (Martelli, c.9-11) _____	73
Figura 64. Sarabande - noemas (facsimile, c. 1) _____	73
Figura 65. Evidenciando noema através das hastes (Söllscher, c. 1) _____	74
Figura 66. Sarabande - ampliando linha melódica da segunda voz (Martelli, c.1) _____	74
Figura 67. Minueto I - catabasis (facsimile, c.1-4) _____	74
Figura 68. Minueto I - catabasis oitava nas cordas soltas (Söllscher, c. 1-4) _____	75
Figura 69. Minueto I - catabasis oitava nas cordas soltas (Martelli, c. 1-4) _____	75
Figura 70. Minueto II - anabasis e circulatío (facsimile, c.16-18) _____	75
Figura 71. Minueto II - acrescentando heterolepsis (Söllscher, c. 16-18) _____	76
Figura 72. Minueto II - retomando catabasis no Prelude (Martelli, c. 16-18) _____	76
Figura 73. Gigue - catabasis e heterolepsis (facsimile, c. 14-15) _____	76
Figura 74. Gigue - heterolepsis com anabasis acrescentada (Söllscher, c.14-15) _____	77
Figura 75. Gigue - heterolepsis com anabasis acrescentada (Martelli, c.13-17) _____	77
Figura 76. Gigue - Noemas (facsimile, c.44-48) _____	77
Figura 77. Gigue - noemas e heterolepsis acrescentada (Söllscher, c.44-48) _____	78
Figura 78. Gigue - noemas e heterolepsis acrescentada (Martelli, c.44-48) _____	78
Tabela 1 _____	31

Introdução

A presente tese tem como tema a retórica barroca aplicada à música. Especificamente, temos como foco a transcrição e arranjo da *Suite II* para Violoncelo de J. S. Bach. Em termos conceituais, valemo-nos das contribuições histórico-musicológicas resultantes dos estudos em *Performance* Historicamente Orientada, bem como da Nova Musicologia. Desde os anos 1960, diversos estudos sobre a retórica musical barroca nos oferecem uma visão cada vez mais abrangente acerca do modo como a música desse período era interpretada. Inúmeras possibilidades abriram-se no universo da *performance* de música antiga, desde a reconstrução de instrumentos de época, até a reestruturação nos modos de executar esse repertório, e a reaproximação com o estilo e a estética barroca. Esta tese também se alinha aos estudos e preceitos da Musicologia Histórica. Optamos por fazer isso adotando metodologias de aproveitamento histórico-musicológico na elaboração de transcrições e arranjos musicais. Nosso trabalho apresenta um objetivo central e quatro específicos.

Objetivo Central:

- 1) Compreender os conceitos da *Musica Poetica*, que consideramos indissociáveis à expressão musical barroca; investigar as figuras retórico-musicais barrocas, entendidas como aspecto de importância fundamental aos processos de transcrição musical. Para isso, nos concentramos prioritariamente nos tratados de época de Forkel e Mattheson.

Objetivos específicos:

- 2) Analisar as estruturas harmônicas e identificar as figuras retórico-musicais como etapa de planejamento de uma transcrição do repertório barroco.
- 3) Analisar comparativamente os processos de transcrição para o violão 6 cordas, identificando semelhanças e diferenças nas transcrições para o violão de 11 cordas.

- 4) Realizar uma síntese dos processos analíticos e teóricos estudados, utilizando-os em uma transcrição inédita da Suíte BWV 1008 para violão de onze cordas.
- 5) Construir uma *Performance* musical das transcrições elaboradas nesta tese e apresentação dos registros gravados em formato de CD e DVD.

O período barroco foi particularmente prolífico na atividade musical. Certamente, parte dessa efervescência cultural se relaciona com o contexto sociocultural dos séculos XVII e XVIII. Anteriormente, no medievo, o advento da Universidade como instituição formal permitiu que a retórica se tornasse um saber público. A disciplina foi colocada ao lado da gramática e da dialética formando o *trivium*, que somado ao *quadrivium* (geometria, aritmética, astrologia, música), constituía a base educacional acadêmica, modelo que vigorou nas universidades por aproximadamente dez séculos.

No Renascimento, quando dos movimentos da Reforma e da Contrarreforma, tanto o catolicismo quanto o protestantismo revitalizaram a retórica ao empregá-la como meio de afirmação teológica. Esses movimentos valeram-se do antigo exercício da eloquência e visavam persuadir suas populações empregando os recursos retóricos em seus discursos e obras literárias e teológicas. Do mesmo modo, utilizaram múltiplas manifestações artísticas como recursos de persuasão.

É possível destacar a arte barroca como um dos instrumentos mais eficazes de persuasão utilizados pela Igreja para a conversão de fieis, e a música foi o principal veículo de persuasão empregado (CANO, 2000, p.25-28).

Com a Revolução Francesa, apesar da retórica se conservar nas escolas, observou-se um movimento político de exclusão das ferramentas retóricas no falar social. O romancista, dramaturgo e político francês Vitor-Marie Hugo (1802-1885), de modo elucidativo, declarou guerra à retórica e à gramática, em nome da igualdade, declarando “palavras iguais, livres e maiores”.

A retórica, entendida como processo sistemático da língua e da persuasão, tem notável arrefecimento durante este período. Os ideais revolucionários franceses impuseram a extinção da retórica nos ambientes informais e da sociedade ampla,

mantendo o conhecimento da retórica em confinamento, restrito ao ambiente acadêmico (CANO, 2000, p.28).

A despeito da proximidade histórica, no período de vida de Bach, a retórica mantivera-se como conhecimento ativo; não obstante, autores como Harnoncourt (1984) afirmam que a retórica é o alicerce de todo trabalho de Bach. Para ele, embora a retórica seja a base essencial de toda música barroca de Monteverdi em diante, para Bach isso representava mais do que um estilo convencional, ou um conjunto de regras a ser adotado como adequação à linguagem musical do período. (HARNONCOURT, 1984, p.37).

Sabemos que o compositor conscientemente planejava seus trabalhos com base na retórica, como se observa nas palavras de Birnbaum, teórico que mantinha relações próximas ao compositor:

... a música que fala era a única forma de música. Bach é consciente de todos os aspectos e vantagens que uma obra musical tem em comum com a arte da retórica, percebemos que ele tem grande prazer quando o tema da conversa é sobre as semelhanças existentes entre a arte da música e a retórica, e como ele a emprega em suas obras. (BIRNBAUM *apud* CANO, 2000, p.31).

Supérfluo seria reafirmar a destreza de Bach ao apropriar-se das possibilidades técnico-compositivas e expressivas da música de seu tempo; é possível, entretanto, observar essa composição como dotada de múltiplas possibilidades de interpretação e análise. A composição de Bach ainda nos parece obra-aberta em diversos termos: os aspectos formais, harmonia, expressão e melodia, entre tantos outros. A análise retórico-musical, portanto, deve ser tomada aqui como uma das inúmeras leituras possíveis; a escolha da BWV 1008 é ilustrativa, e pretende avaliar alguns aspectos perceptíveis da prática composicional de Bach.

Com base nessa reflexão, é possível formular algumas perguntas: De que modo a retórica da língua falada se relaciona, na obra BWV 1008, com o sistema retórico-musical barroco? Especificamente na BWV 1008, há elementos retórico-musicais

identificáveis? Como utilizar os conceitos da retórica barroca na transcrição e nos arranjos desse repertório?

Para refletir sobre essas questões, e buscar respostas às perguntas propostas, organizamos esta tese em quatro capítulos. No primeiro capítulo, foi realizada uma pesquisa de caráter musicológico; o tema central do capítulo é a *musica poetica*, sistema teórico-musical que tem a retórica como elemento central da composição musical. Observamos, sobretudo, os tratados escritos nos séculos XVI e XVIII.

No segundo capítulo, iniciamos a análise formal da *Suite* BWV 1008, destacando relações entre progressões harmônicas e construções melódicas. Nesse momento, buscamos uma avaliação geral da obra, para que pudéssemos, posteriormente, buscar trechos específicos que nos ajudem a compreender os processos composicionais barrocos.

O terceiro capítulo foi organizado para destacar determinados trechos da *Suite* II analisando-os pormenorizadamente. De modo complementar, nos empenhamos na identificação de diversas figuras retóricas utilizadas por Bach na confecção da obra. Ao final do capítulo, propusemos uma discussão acerca das possibilidades de transcrição e arranjo da BWV 1008, tanto para o violão de seis cordas quanto para o violão de onze cordas.

O capítulo final da tese apresenta um estudo de caso. Partimos dos arranjos e transcrições da BWV 1008 realizados pelo autor dessa tese, e comparamos com a transcrição do renomado violonista Goran Söllscher que, muito gentilmente, ofereceu seus manuscritos para serem utilizados nesse trabalho.

Capítulo 1. *Musica poetica*

1.1 A construção da linguagem poética na música barroca

No decorrer dos séculos XV e XVI, gradativamente houve uma mudança de foco na concepção da teoria musical. A princípio, a reflexão musical baseava-se na compreensão numérica e nas relações de proporcionalidade matemática dos intervalos musicais – o que, segundo os preceitos de época, seria uma aproximação à cosmologia e aos princípios matemáticos norteadores de toda a existência. Este conjunto de ideias compunha a chamada *musica theoretica*. Ao passo em que teóricos italianos e alemães adotavam uma compreensão bipartida da música – entre *musica theoretica (naturalis, speculativa)* e *musica practica (artificialis)* – alguns teóricos luteranos propuseram uma terceira categoria, a *musica poetica*. O antigo princípio cosmológico (e suas abstrações numerológicas) foi gradativamente substituído por este, de caráter antropológico, revelados nos textos de teóricos da *musica poetica*. Tratou-se de uma mudança no fundamento do pensamento musical renascentista, a princípio relacionada à matemática do *quadrivium*, passando e firmando-se no aspecto linguístico do *trivium*. (BARTEL, 1997, p.19-20).

Os estudos musicológicos, portanto, desde o século XVIII, têm como questão central as relações entre a música e as antigas artes liberais gregas do *trivium*. Mais precisamente, estruturou-se nesse período uma metodologia de estudos significativamente extensa a respeito das relações entre música e linguagem. O músico alemão Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) foi uma personagem importante na história da Musicologia Histórica. Escreveu uma das obras mais relevantes a respeito das relações entre música e linguagem, *Algemeine Geschichte der Musik* (História geral da música, de 1778). Publicada em dois volumes, em 1788 e 1801, a obra de Forkel incluiu-se em um conjunto de obras semelhantes publicadas no mesmo período; tais obras, contudo, não obtiveram o mesmo êxito – caso de Giovanni Battista Martini (1757-1781), Philippe Joseph Caffaux (1754 - ?) e Charles Burney (1776-1789).

Forkel foi um admirador confesso de Johann Sebastian Bach, e teve papel importante na popularização da obra deste compositor. Além disso, manteve-se em constante correspondência com os filhos de Bach, sabidamente Carl Phillip e Wilhelm Friedemann Bach. Nessas correspondências, Forkel obteve importantes informações

sobre a vida e obra de J. S. Bach e, em parte, utilizou-se destas informações para produzir alguns de seus mais significativos textos: *Über die Theorie der Musik* (Sobre a teoria da Música, de 1785) e *Über Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke* (Sobre a vida, arte e obras de Johann Sebastian Bach, de 1802).

J. K. Forkel inaugurou algumas práticas que se tornaram comuns na musicologia desde então: o livro “Sobre a vida, arte e obras de J. S. Bach” foi a primeira biografia compreensiva de um compositor em particular; do mesmo modo, “História Geral da Música” é a primeira tentativa de se narrar uma história universal da música, ainda que a compreensão de “universal” estivesse relacionada à música praticada nos países da Europa ocidental. O texto apresenta uma “introdução ao conhecimento de livros musicais escritos desde os tempos mais antigos até os modernos entre os gregos, entre os romanos e entre as nações europeias modernas; sistematicamente ordenado, com comentários e apreciações críticas” (BARTEL, 1997, p.19-20).

No primeiro volume de *História Geral da Música*, Forkel propôs uma extensa digressão em que procurou descrever as “verdadeiras propriedades” da música. Isto significa dizer que o autor se aprofundou nas relações entre música e linguagem, e elaborou sistemas e regras para a gramática e a retórica musical.

A professora e pesquisadora Mônica Lucas (2009, p.14), da Escola de Comunicações e Artes da USP, dedicou-se a avaliar a obra de Forkel, precisamente no que tange à relação entre música e linguagem. Segundo a autora, existem dois aspectos diversos na obra de Forkel. O primeiro é o aspecto histórico; para Forkel, tanto a música quanto a linguagem possuem uma origem comum, o que permitiria “a transposição completa das premissas da linguagem verbal para o âmbito musical”. Mônica Lucas nos explica que, para Forkel, a música evoluiu desde um estágio primitivo, em que seu conteúdo seria em grande parte indeterminado, até a constituição de uma linguagem perfeitamente análoga à linguagem verbal, em que as emoções e as suas modificações poderiam ser expressas com grande precisão.

O segundo aspecto da teoria de Forkel é sistemático, ou seja, procura estabelecer um conjunto de prescrições e regras que determinam o uso correto da linguagem musical. Até onde se sabe, Forkel foi o teórico que nomeou de “gramática” este conjunto de regras, mesmo quando aplicadas à linguagem musical. Segundo a

“gramática musical” de Forkel, existem três elementos principais a se observar, a) as tonalidades, entendidas como o estudo dos intervalos, das escalas e dos modos, b) a harmonia, compreendida como o estudo dos acordes e encadeamentos, modulações e cadências, e c.) a *ritmopéia*, atualmente conhecida como prosódia musical, em que se observam os pés métricos e acentuações no interior dos compassos (LUCAS, 2009, p.17).

Além dessas categorias, o autor propõe partes complementares no estudo musical, como a acústica e a canônica (teoria matemática dos sons), além da *semiografia*, ou seja, a teoria da notação musical. Tais partes complementares, contudo, não são imperativas quando se deseja compreender as relações entre música e discurso verbal.

A teoria musical de Forkel parte do estudo sobre as melodias. Para ele, as melodias compostas com notas de uma mesma escala representam emoções próximas ao sentimento principal que uma composição musical deseje expressar. Do mesmo modo, a utilização de notas diversas à escala representam emoções distantes do afeto fundamental da obra. Isto estabelece uma hierarquia no conteúdo afetivo de uma obra: as notas pertencentes à escala aproximam o ouvinte de uma emoção principal, ao passo em que a utilização de notas alheias à escala levam o ouvinte às “emoções secundárias”. Estas emoções secundárias, para Forkel, só são representadas na música dos povos mais “avançados”, isto é, na música que apresente modulações:

As expressões formadas a partir dos tons individuais das escalas se conformam entre si para a caracterização dos nossos sentimentos, assim como as partes da linguagem se conformam para a caracterização das diversas relações de um objeto ou pensamento. Portanto, temos tons principais, característicos e de ligação, tão variados quanto as emoções com todas as suas relações e maneiras de encaixe e que servem para a sua expressão (FORKEL, 1788, p. 36).

Como se pode observar, o autor considerou a harmonia musical como equivalente à lógica do discurso verbal. A utilização correta da harmonia é similar ao pensamento correto, capaz de expressar com exatidão uma gama variada de emoções. A harmonia, nesse contexto, é a linguagem lógica da composição musical.

Partindo-se desse conjunto de ideias, a melodia se relaciona à correção da expressão, enquanto a harmonia exibe a verdade do pensamento musical. Assim, “a harmonia é ontologicamente anterior à melodia: a linguagem é o vestido dos pensamentos, e a melodia, da harmonia” (*ibidem*, p.36). Para Forkel, uma frase melódica só poderia soar verdadeira para as emoções se fosse acompanhada da harmonia correta. O autor estabeleceu da seguinte maneira a relação entre harmonia e linguagem: “ninguém é capaz de ditar boas diretrizes para a melodia que não derivem da natureza da harmonia, do mesmo modo que um professor de língua não pode ditar prescrições para uma boa e correta expressão se não as derivar da arte de pensar corretamente” (FORKEL, 1788, p.38).

A terceira parte da gramática musical de Forkel é o ritmo, embora o autor não considere o ritmo como um aspecto essencial à linguagem. Para ele, o ritmo é um auxiliar externo da expressão musical, do mesmo modo como a escansão (métrica silábica) é apenas auxiliar para a poesia. Argumenta, contudo, que o ritmo contribui como um embelezamento das frases melódicas e harmônicas.

Entretanto, existe uma diferença entre Forkel e os autores que o precederam (e mesmo autores contemporâneos a ele), sobretudo quando tratam da relação entre música e retórica. Forkel trabalha a partir da Gramática, a mais básica das artes liberais do *trivium*, porque entende que a relação entre música e palavra é intrínseca, e não uma simples analogia, efetuada artificialmente.

Assim, podemos definir algumas premissas de Forkel: primeiramente, de que a música é a linguagem dos sentimentos; depois, que a música e a palavra se relacionam intrinsecamente, e possuem uma origem idêntica – a natureza das emoções humanas. Por isso, Forkel dedica grande parte de sua *História Geral da Música* à discussão sobre as relações entre gramática verbal e musical. Para tanto, relaciona pequenos grupos melódicos com sílabas e substantivos; as melodias são relacionadas com frases simples; os adjetivos são associados com as emoções variadas proporcionadas por notas de passagem, modulações e elementos externos diversos. Para Forkel, a linguagem musical, em seu estágio mais evoluído, exige o uso das faculdades mais elevadas da razão: o reconhecimento e o julgamento. Segundo o autor, na linguagem musical é possível reconhecer claramente as emoções e suas nuances (vale lembrar que para

Forkel, a emoção está em constante modificação). A harmonia cumpre um papel fundamental no reconhecimento exato das emoções “verdadeiras” ou “falsas”; ela é a contrapartida emocional da lógica.

Sobretudo, o autor de *História Geral da Música* admite um nível de aproximação muito íntimo entre música e palavra, que não se relaciona com o fazer “correto” ou “incorreto” de uma música ou de um texto. Além disso, a relação música-palavra atinge seu máximo grau de aproximação do poder patético¹ que ambas as linguagens possuem – e o poder patético é objeto de estudo da Retórica.

1.2 As contribuições de Forkel e Mattheson para a retórica musical

Antes de iniciarmos nossos estudos sobre a Retórica na obra *História Geral da Música*, vale lembrar que em diversos momentos Forkel atribuiu a seu antecessor, o compositor e teórico alemão Johann Matheson (1681-1764), o mérito de ter iniciado os estudos sobre retórica em música, com a publicação de *Der vollkommene Capellmeister* (O Mestre de Capela Perfeito, 1739). Matheson, como se sabe, é um dos mais prolíficos escritores do período barroco nos assuntos de *performance* musical, estilos teatrais, harmonia, além de ter dedicado parte de sua obra a descrever o estilo barroco germânico.

Não obstante, Forkel declarou que à época em que Matheson publicou suas mais importantes obras, a música ainda não havia atingido uma perfeição que permitisse a ele elaborar uma teoria completa sobre retórica musical. Na visão de Forkel, foram necessários anos até que a música atingisse seu grau máximo de expressão; por isso, Forkel considerou-se o primeiro teórico a apresentar um modelo completo da retórica musical, cujas principais partes podem ser sintetizadas nos seguintes tópicos:

¹ Referente ao *pathos*, termo aristotélico que significa afecção, sentimento ou emoção. Complementa o *logos*, ou seja, a dimensão lógica da existência.

- a) Periodologia musical, ou seja, a organização do pensamento musical amplo;
- b) Escritas musicais, a saber, a ordenação dos diferentes tipos de pensamentos musicais, divididas de acordo com seu emprego nos estilos sacro, de câmara e teatral, ou ainda segundo o estilo dos afetos: triste, alegre, calmo ou violento;
- c) Gêneros musicais, compreendidos como o uso da expressão musical adequado a diversas finalidades: sacra, de câmara ou teatral. Os gêneros musicais são escolhidos de acordo com sua finalidade e determinam diferentes tipos de peças vocais (ária, dueto, trio) ou instrumentais (sonata, concerto, sinfonia, abertura, fuga ou peças características de dança). Forkel apresenta ainda os gêneros híbridos, como a ópera, a opereta, o oratório e a cantata (sacra e profana);
- d) Disposição dos pensamentos musicais em relação ao âmbito da peça, segundo a ordem estética, cujas partes são o *exordium* (introdução), tema (frase principal), frases secundárias, frases contrárias (desmembramentos, refutações, corroborações e conclusão) e as figuras retóricas.

Como partes auxiliares, temos:

- a) Interpretação, ou declamação de peças musicais – que podem ser vocais, instrumentais ou ambas conjuntamente;
- b) Crítica Musical, que trata da necessidade de princípios e regras na determinação do Belo e do gosto musical.

As principais questões referentes à retórica musical em Forkel são semelhantes às descritas nos tratados da antiguidade grega. Por exemplo, Forkel define o período musical como uma frase exequível em uma única respiração – bem como autores do século XX, como Arnold Schoenberg. Com relação aos gêneros musicais, Forkel propõe uma distinção entre sua forma, sua essência e sua destinação. Para ele, cada gênero musical deve ser usado com decoro, isto é, devem ser adequados a

determinadas circunstâncias, a certas emoções e a certos lugares. Neste sentido, deve-se escolher, dentre os diversos modos de expressão musical (e seus significados infinitamente variados) os que melhor se ajustem a uma determinada intenção e uso.

As discussões correntes nos séculos XVI e XVII acerca dos gêneros e estilos musicais parecem ter sido absorvidas e sistematizadas no livro de Forkel. Um exemplo significativo é a distinção entre Forkel e Mathesson no concernente aos estilos antigo (polifônico) e moderno (monódico). Inicialmente, esta distinção é expressa pela ênfase no contraponto (relacionada ao *quadrivium*) ou na representação do texto (relacionada ao *trivium*). Esta distinção é adotada por Mathesson, para quem a polifonia é necessariamente ligada ao estilo sacro, compreendendo-se a Igreja como local adequado às práticas conservadoras da tradição. A monodia, por sua vez, seria apropriada aos gêneros teatrais, cuja produção implicava em determinadas verossimilhanças retóricas. Para Forkel, a distinção entre monodia e polifonia não estava relacionado aos ambientes ou às funções sociais da composição musical; o autor considera que a distinção se dá apenas por estabelecer o número de oradores envolvidos no discurso: a polifonia emula vozes de um grupo de pessoas, e a monodia representa um monólogo.

Essa mudança de pensamento abriu caminhos para uma compreensão dos gêneros musicais que extrapolava a necessidade de um contexto e de uma função determinada para sua execução; assim, abriu-se um caminho para o entendimento da música instrumental como portadora de afetos, uma vez que a origem tanto da música vocal quanto da instrumental é mais o afeto e a emoção, e menos a função social a que se destina. O afastamento da visão matemática em prol da ligação total com a linguagem, fundamentada em uma origem comum a ambas as artes parece ser o resultado de um processo já perceptível em Mattheson, mas que só se concretiza definitivamente em Forkel. As ideias sistematizadas por Forkel aclaram o entendimento sobre a música do período barroco, sobretudo quando se refere à música como portadora legítima de um discurso emocional, independente da presença de um texto que a qualifique.

Um aspecto significativo da produção teórica dos séculos XVII-XVIII é a emancipação da música instrumental. Via de regra, a teoria auxilia na criação de constructos capazes de explicar certas realidades. A música instrumental, que se

praticou ao largo de toda a história da música ocidental era considerada, até o século XVII, uma “desproporção fantástica”, e passou a ser legitimada teoricamente a partir do trabalho de Mattheson, com a inclusão do estilo instrumental entre os subgêneros musicais. Na divisão de Forkel, caminha-se um pouco além: a finalidade e a disposição das peças é o que define um gênero musical, seja ele vocal ou instrumental, sem distinção hierárquica entre eles. O que existe em comum a todos os estilos, segundo Forkel, é o fato de que todos os gêneros são capazes de expressar uma mesma linguagem, cuja fundação é a emoção humana (LUCAS, 2009, p. 17).

1.3 A ordenação do discurso musical no período barroco

Um aspecto central no estudo da retórica musical é a divisão do discurso em partes estanque. Nas retóricas clássicas, é comum que os compositores se detenham na *inventio*², dedicando extensas porções de suas obras a esta parte da composição – caso de Mattheson. Entretanto, Forkel não se detém na *inventio*, subvertendo a lógica clássica. No entendimento de Lucas,

Forkel não faz referência alguma a procedimentos comumente relacionados à *inventio* em sua sistematização da retórica musical, como o uso de lugares-comuns como recursos auxiliares do compositor. Esse fato salta aos olhos, numa comparação. Forkel parece, com isso, supor que a *inventio* seja um processo interior e não passível de teorização. Esse é o ponto em que Forkel se afasta mais do ensinamento retórico tradicional (LUCAS, 2009, p. 21).

Na *inventio* retórica, palavras portadoras do sentido de um determinado texto ditam a direção da fantasia composicional da obra, valendo-se dos lugares-comuns e das figuras retórico-musicais amplamente conhecidas. Dessa forma, a *inventio* caracteriza-se como uma técnica artesanal e passível de estudo sistemático, e não se relaciona diretamente à autoexpressão do compositor. A criação através da inspiração, nesse

2. A *Inventio* corresponde à invenção de argumentos ou tese (no caso da oratória e literatura), ou das ideias musicais e temas (no caso da música).

contexto, é vista como um recurso secundário. Contudo, Forkel propõe uma inversão desta lógica: a autoexpressão e a inspiração do compositor passam a ser o principal recurso da composição.

Por essa razão, Forkel destaca a importância da *dispositio*³; para ele, uma peça é bem ordenada quando “todos os pensamentos se suportem e se reforcem da maneira mais vantajosa”. O autor enfatiza a função persuasiva do discurso musical. Se um compositor não atingir o ouvinte, será considerado ineficaz e ausente de emoção. Ao tratar da ordenação musical, Forkel indica maneiras através das quais se pode constituir um discurso adequadamente:

Um orador agiria de modo não natural e contrário à sua finalidade, caso quisesse ensinar, convencer e mover sem determinar qual fosse a frase principal, as secundárias, suas aplicações, a refutação das mesmas e suas provas. Ele agiria de modo igualmente não natural e contrário à finalidade se, ao colecionar os materiais de seu discurso, não determinasse antes de que maneira, em que ordem eles devem ser utilizados. Na própria vida comum, a ordem é tão importante que, seguindo-a, alcançamos nossos objetivos e desejos e desprezando-a, falhamos (FORKEL, 1778, p.97).

Neste ponto, Forkel estabeleceu seu argumento mais denso de aproximação entre linguagem verbal e musical. O autor declarou que a linguagem das emoções e a linguagem verbal estão ambas sujeitas ao mesmo tipo de pré-ordenação, e portanto, são portadoras da mesma coerência, que chamou de “ordenação estética”. Para ele, a ordenação estética dos pensamentos “fundamenta-se única e exclusivamente na maneira como as emoções e pensamentos se desenvolvem uns a partir dos outros” (*ibidem*).

A ordenação estética de Forkel compreende os seguintes passos: a) introdução; b) frase principal e frases secundárias; c) dúvida musical (que parecem contradizer a frase principal); d) desmembramentos; e) refutações; f) reforço (união das frases que confere maior efeito à frase principal); g) conclusão.

3. A *Dispositio* normatiza a distribuição de argumentos e ideias nos lugares mais adequados do discurso – literário, oratório ou musical –, distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e afetividade do discurso. A categoria retórica *Dispositio* possui seis subdivisões perceptíveis no decorrer de um discurso: *exordio*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* e *peroratio*.

Na “introdução”, segundo o tratado de Forkel, encontra-se a função do *exordium*⁴, cuja intenção é tornar o auditório dócil e receptivo. A frase principal deve vir sempre acompanhada de frases secundárias, que reforçam e dão suporte à frase principal. As frases secundárias correspondem, no discurso verbal, aos exemplos, que explicam a proposição principal, e às provas, que garantem sua verossimilhança. Além disso, as frases secundárias devem conter “desdobramentos”, que tem função de destacar a frase principal sob todos os aspectos. Os desdobramentos correspondem, no discurso verbal, às descrições, às expressões sinônimas e à individualização de uma emoção geral.

1.4 A noção de *Decoro*

Ainda nos anos 1600, o teórico alemão Joachim Burmeister havia iniciado as discussões a respeito da retórica musical. A bem dizer, Burmeister foi o primeiro escritor de que se tem conhecimento a adotar a terminologia retórica para descrever procedimentos musicais. Este autor procurou compreender as possibilidades e as virtudes da elocução (discurso verbal) na composição musical. Para tanto, Burmeister elaborou a noção de *Decoro*, ou seja, o sistema de adequação entre a matéria (objeto representado), o discurso e a ocasião. A noção de *Decoro* foi retomada, mais de cem anos depois, por Johan Mattheson, no já citado livro *Mestre de Capela Perfeito* (1739). Este autor concentrou suas atenções na *elocutio*⁵, afirmando que deve haver uma adequação dos estilos composicionais de acordo com as situações: matérias altas

4. O *Exordium* é a introdução ao discurso. No *exordium*, o ouvinte é preparado para o tema proposto, compreendido em dois momentos: *captatio benevolentiae*, que tem como objetivo seduzir e ganhar a confiança do ouvinte; e *partitio*, onde é anunciado propriamente o conteúdo, a organização e o plano conforme o discurso será desenvolvido.

5. A *Elocutio* é a execução do discurso. Na oratória e na literatura, *elocutio* corresponde à fase na qual o discurso é verbalizado, e se distingue, em especial, pela *decoratio* - conjunto de procedimentos que propiciam o desvio das normas habituais de expressão, em favor de outras esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilisticamente caracterizantes, conhecidas com o nome de figuras retóricas. Na música ocorrem processos análogos, as figuras retórico-musicais, um dos fenômenos fundamentais da retórica musical do período barroco.

requerem um tratamento suntuoso, isto é, muito figurado; as matérias baixas, por sua vez, necessitam de um estilo fluente e sem elaborações figurativas.

Forkel não se alinha ao pensamento de Mattheson. Para ele, as divisões musicais devem ser realizadas de acordo com as emoções que se quer transmitir. Assim, sugere a adequação do estilo às emoções e sentimentos individuais, sejam tristes, temperados ou alegres – o que se pode obter variando o modo da escrita musical.

Em uma breve comparação, podemos dizer que tanto Forkel quanto Mattheson enunciam as virtudes e vícios da elocução musical – processo relativamente comum entre diversos autores da *musica poetica*. Para Forkel, as virtudes são a unidade de pensamento, a precisão, a clareza e a boa conexão lógica entre as partes; entre os vícios, estão a falta de precisão (por falta de esforço dos teóricos na transposição entre palavra e música), a falta de clareza e o detrimento do efeito geral desejado pela composição musical. O autor enfatiza que, para que se obtenham os efeitos necessários, deve haver transições e contrastes eficazes entre as partes da obra musical. São, em última análise, critérios estéticos que só viriam a ser discutidos em momento histórico posterior.

Como se pode observar, a retórica foi o fundamento teórico utilizado para criar sistemas de transposição entre palavra e música, durante os séculos XVII e XVIII. Forkel, entre os autores da *musica poetica*, foi o autor que mais se dedicou a essas relações, aproximando-se das antigas artes liberais do *trivium*. Graças a este esforço, podemos compreender com mais precisão as ideias que se estabeleceram à época, que trouxeram algumas novidades, como por exemplo: a) toda música, instrumental ou vocal, é linguagem; b) as mesmas condições onde as músicas são praticadas sob as regras do *Decoro* (sacra, de câmara ou teatral) podem ser entendidas tanto como indicações de adequação à determinada circunstância social quanto como estilos musicais que expressam emoções ou sentimentos específicos do compositor.

A posição destacada que Forkel atribui à música instrumental só é possível a partir dessas novas concepções, que permitem ao autor descrevê-la como uma linguagem capaz de exprimir emoções específicas sem a necessidade de uma codificação verbal. Contudo, a música instrumental não deixa de ter como finalidade principal a persuasão do ouvinte, pois de outro modo, a música não estaria cumprindo sua função como arte. Um dos únicos momentos em que Forkel se aproxima da retórica

pura é quando trata da *dispositio*, afirmando que a disposição musical não consiste em um molde imposto à representação, mas em uma organização determinada pela concordância de seus elementos internos e por sua finalidade.

Como vimos, na subdivisão de gêneros proposta por Mathesson, a música instrumental é dotada de um discurso próprio, coerente, e independente da palavra. Entretanto, para este autor, existe uma hierarquia nas categorias musicais, em que a música textual ocupava um lugar de destaque, em detrimento da música instrumental. No tratado de Forkel, esta hierarquia deixa de existir; esse autor procurou modelar a linguagem das emoções apenas através das qualidades internas do discurso musical – ritmo, harmonia, melodia –, e não na palavra. Ou seja, o texto deixa de ser o critério central para a definição do sentido musical; ao contrário, o autor desenvolveu sistematicamente a ideia da música como “linguagem das emoções”.

No século XIX, a teoria das figuras musicais deixara de ser discutida nos tratados teóricos, e Forkel é um dos últimos autores a tratar aprofundadamente dessas questões. A nascente disciplina da Estética ganhou espaço neste período, e acabou por absorver estes temas. Consideramos, contudo, que a compreensão sobre um pensamento de época se demonstra eficaz nos processos de reconstrução historicamente orientada do repertório instrumental barroco. Da mesma forma, os pensamentos estéticos que se seguiram também podem oferecer valorosas contribuições para esta atividade. Entendemos ser importante observar os pensamentos teórico-musicais posteriores aos autores da *musica poetica* para que, observando o desenrolar do pensamento, tenhamos um arcabouço teórico capaz de orientar nossas decisões sobre a performance historicamente orientada, bem como para a análise comparativa que será realizada adiante.

A elaboração da *performance* historicamente orientada requer uma aproximação aos estudos teóricos e acadêmicos, cujo *corpus* vem adensando-se desde a década de 1960. Antes de iniciarmos a discussão mais acurada das técnicas e procedimentos necessários à *performance* ao violão de onze cordas, é importante avaliar os preceitos teóricos que estabelecem as normas retóricas da construção do discurso musical – para então avaliar suas implicações nos processos de transcrição e arranjo do repertório barroco.

Ao optarmos por avaliar as concepções poético-retóricas nos tratados musicais oitocentistas, se faz importante tratar mais aprofundadamente do conceito de *Decoro*. Uma importante contribuição é o estudo realizado pelo violonista e pesquisador Luciano Souto (2015). Para o autor, é necessário destacar o *Decoro* é um conceito dialético, que visa articular dois elementos centrais da composição musical: os elementos fluidos (e portanto passíveis de alterações) e os elementos padronizados da construção do discurso.

Souto utiliza como fundamento teórico a Linguística Textual, área do conhecimento que pretende sistematizar as etapas retóricas da construção do discurso (inclusive musical), bem como “estabelecer as delimitações textuais necessárias à conexão entre a necessidade de adequação do discurso musical, as circunstâncias e objetivos de persuasão dos ouvintes”. Em outras palavras, o *Decoro* é a ideia reguladora da construção do discurso musical nos termos da Retórica Clássica. Sua função é contemporizar os elementos dialéticos da construção textual, a saber, o que é fluido e o que é padronizado no discurso musical (SOUTO, 2015, p.63).

Vemos surgir, com o advento das poéticas musicais, um tipo de explicação que procurou arcabouços teóricos na antiguidade – o que confere o caráter científico à arte. Sobretudo, este fenômeno se dá pela adoção das *artes liberales* gregas e sua divisão em gêneros numéricos do *quadrivium* (harmonia, aritmética, geometria e astronomia) e verbais do *trivium* (dialética, gramática e retórica). O importante tratado “*De institutione musica*”, de Boécio (século V), teve impacto fundamental para o pensamento da música ocidental no século XVIII, sobretudo porque marcou o fim de uma antiga dissociação entre música como atividade prática ou especulativa (CASTANHEIRA, 2009, p. 43).

Como vimos, os elementos musicais passaram a corresponderem-se aos elementos textuais pelo viés do *trivium*. O empoderamento do discurso musical, seus elementos formativos (melodias, ritmos, frases), a própria ideia “imitação sonora” conferiram à música um novo *status*, capaz de mimetizar e mover as paixões humanas. Entre os teóricos que enfatizaram a concepção discursiva da música, podemos citar Quantz (1758), para quem:

A execução musical deve ser comparada com a fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transpondo-os a um sentimento ou a outro. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro (QUANTZ, 1758, *fac-simile*).

As relações entre os teóricos oitocentistas e os pensadores da Grécia Helênica é considerável. É o que muito bem nos demonstra Mônica Lucas, que associa o pensamento de Mattheson ao de Aristóteles. Ao fazê-lo, a autora salienta as potencialidades do discurso musical na edificação moral e na virtude dos indivíduos:

Aristóteles ressalta que a virtude “é uma disposição da alma relacionada com a escolha de ações e emoções, disposição esta consistente num meio termo (o meio termo relativo a nós) determinado pela razão”. Ele diz, ainda, que a virtude “é a capacidade de deliberar bem acerca das espécies de coisas que levam a viver bem de um modo geral”. Portanto, a virtude é um excelência racional, que trata de dominar a parte irracional da alma, ou seja, a parte responsável pelos afetos, que a música também busca controlar. Aristóteles afirma que, para alcançar a virtude, é necessário deliberar, isto é, avaliar racionalmente as circunstâncias, para que toda ação seja sempre adequada à sua finalidade. O termo grego *prepon*, que Aristóteles utiliza para a ideia de adequação, é conhecido, entre os retóricos latinos que reformularam as ideias gregas, como *decorum* (LUCAS, 2007, p. 226).

Mattheson, vale dizer, pertence a um grupo de teóricos fortemente influenciados pela reforma luterana. Os autores luteranos, cujas principais obras foram produzidas entre os séculos XVII e XVIII, produziram um extenso material teórico e prático acerca da composição, da análise e da interpretação musical, incorporando os métodos e terminologias das artes liberais gregas (como *De Oratore* de Cícero e *Institutione Oratória* de Quintiliano).

Os autores da *musica poetica* luterana partiam de determinados princípios comuns; consideravam a música uma arte cujo discurso era análogo ao da linguagem verbal e, portanto, capaz de persuadir e educar, sobretudo nos assuntos relacionados à Fé e ao dogmatismo religioso. A música deveria, dessa forma, adequar-se à situação social que se apresentava, mostrando-se apropriada para o público, para a ocasião, para o local onde fosse executada, e para as finalidades desejadas. Atentar-se a essas

variáveis garantiria a escolha apropriada dos materiais musicais capazes de mover os afetos do ouvinte.

Os tratados da *musica poetica* luterana contemplavam todas as etapas do processo de composição e interpretação musical, em perfeito alinhamento com as etapas propostas na retórica clássica: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Actio*. No final do século XVIII, portanto, delineou-se um sistema gramático e retórico ao qual caberia, especificamente, o tratamento da música puramente instrumental. É importante observar a posição ocupada na música medieval para, posteriormente, observar o estabelecimento do vínculo entre música e retórica no contexto setecentista, que compreendia a música instrumental como uma linguagem independente.

1.5 As etapas retóricas na construção do discurso musical

Aproximando-nos das teorias musicais barrocas, é necessário compreender de que forma as etapas retóricas da construção do discurso podem ser aplicadas à música. Os mecanismos e procedimentos utilizados para a construção do discurso musical foram estudados por López Cano (2000), que expõe as características de cada seção do sistema retórico na música; o autor propõe cinco etapas para a elaboração do discurso retórico-musical: a *Inventio*, a *Dispositio*, a *Elocutio*, a *Decoratio*, a *Memória* e *Pronunciatio*. Pormenorizando cada uma das etapas, temos:

- a) *Inventio*: criação dos argumentos ou tese no caso da oratória ou da literatura, ou as ideias musicais ou tema da música;
- b) *Dispositio*: distribuição dos argumentos ou ideias musicais nos lugares mais adequados ao discurso, distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e a efetividade do discurso;
- c) *Elocutio*: Na oratória e na literatura, a *Elocutio* é a fase onde o discurso é verbalizado. Esta se distingue, em especial, pela decoração ou conjunto de procedimentos que propiciam o desvio das normas habituais da expressão em

favor de outras, esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilisticamente características, conhecidas com o nome de **figuras retóricas**. Em música ocorrem processos análogos, sendo o das figuras um dos aspectos mais atrativos da retórica musical;

- d) *Memória*: uso de recursos mnemônicos para recordar o discurso e, por extensão, o modo operativo de cada uma das frases retóricas;
- e) *Pronuntiatio*: *performance* do discurso diante do público. Neste momento, se fazem as considerações sobre a gesticulação e o manejo vocal ótimos para alcançar a efetividade do orador. No caso da música, este aparato teórico permite fazer recomendações aos executantes sobre como interpretar a música (CANO, 2000, p.15).

Segundo BARTEL (1997, p. 76), referências sobre a convergência de conceitos retóricos na estruturação musical foram se tornando cada vez mais específicas durante o século XVII. *A musica poetica* gradualmente foi adotando os conceitos e terminologias das figuras retóricas, e conseqüentemente incorporando os princípios de estruturação retórica. Bartel informa que Athanasius Kircher (1602-1680) foi o primeiro autor a introduzir os termos da estruturação retórica – *inventio*, *dispositivo* e *elocutio* – na teoria da composição musical, o que favoreceu um estreitamento entre música e retórica. Athanasius explicita que as três etapas do processo retórico estão relacionadas com a expressão do texto: (i) *inventio* refere-se em uma espécie de transcrição do conteúdo do texto para a estrutura musical, ou seja, um processo de composição musical em que o discurso das palavras são levados ao discurso dos sons; (ii) *dispositivo* consistia em uma “apropriação agradável” das palavras para a expressão musical; (iii) *elocutio* ornamenta toda a composição através do uso de metáforas e figuras retóricas, ou seja, trata do processo de despertar afetos profundos (KIRCHER, *apud* BARTEL, 1997, p. 81).

Pode-se destacar, entre as categorias elencadas, a centralidade da *Elocutio*, não apenas por ser a verbalização do discurso, mas por proporcionar os desvios estéticos capazes de tornar o discurso mais eloquente e expressivo, fugindo às normas habituais de expressão. A utilização das figuras retóricas torna-se, assim, fundamental para a

construção expressiva do discurso musical. No interior da *Elocutio* é que se praticam a *Prudência*⁶ e o *Decoro*, como recomenda Quintiliano. Ou seja, na *Elocutio* se configura a característica mais relevante do discurso, e é necessário sopesar a utilização das figuras retóricas de modo a adequar o discurso musical ao público e à ocasião; dessa maneira se poderá persuadir eficazmente o ouvinte. A prática do *Decoro* através da *Elocutio* pressupõe a criação de um sistema codificado de adequação entre os objetos representados (*res*) e a maneira de representá-los (*verbum*), cuja finalidade é a edificação moral do indivíduo. A relação de conveniência entre *res* e *verbum* se dá, para os autores da *musica poetica* luterana (em consonância com aqueles da antiguidade grega), através da criação de três estilos distintos da retórica musical: a) o estilo tênue, b) o estilo sublime e c) o estilo médio (SOUTO, 2015, p. 49). A pesquisadora Mônica Lucas propõe uma explicação intertextual entre os textos medievais e barrocos. Segundo a autora,

Cícero⁷ se refere a eles [os estilos] da seguinte forma: o “estilo tênue” é adequado para a expressão de matérias baixas, cotidianas. Neste, o ornato deve ser utilizado com parcimônia, para que não salte muito à vista. Mattheson, analogamente, afirma que “uma escrita baixa cheia de elaborações seria antinatural”. O “estilo sublime”, ao contrário, é conveniente para a expressão de matérias elevadas – heroicas, insígnias, etc. Nele, devem abundar as amplificações, figuras, ornatos de todo o tipo, que, se bem empregados, “conduzem e movem o coração” do público. Para Mattheson, se a escrita alta for suntuosa, soará “natural”. Há um estilo intermediário, definido por negação: não é tão ornamentado quanto o “estilo sublime”, nem tão simples e direto quanto o “tênue”. Cícero o denomina de “estilo médio”. Mattheson indica a fluência como sua propriedade “natural”. Estabelecidos os gêneros da elocução, cabe ao orador expressar-se obedecendo aos critérios de adequação. Segundo Cícero, e também para os teóricos musicais do século XVIII, o orador ideal é aquele que, em seu discurso, sabe mesclar convenientemente os três estilos sem ofender os protocolos decorosos (LUCAS, 2007, p. 228).

Como se observa, a atenção aos protocolos decorosos é possível, em grande medida, através da adequação dos gêneros musicais e dos estilos escolhidos para cada

6. Para Quintiliano, é a *Prudência* que regula o *Decoro*, na medida em que propicia a ação adequada à circunstância. Trata-se de uma virtude da alma relacionada com a percepção sensorial e com a deliberação acerca do modo correto de agir, configurando-se como uma qualidade racional (PAOLIELLO, 2011, pp. 39-40).

7 Marco Túlio Cícero (106–43 a.C.) foi um advogado, político, escritor, orador e filósofo da República Romana.

ocasião. A noção de *Decoro*, central para a composição da *Elocutio*, condiciona também a *Actio*, ou seja, a execução musical. A *Actio*, segundo López Cano (2000, p.16), é uma etapa semelhante ao *Pronuntiatio*, ou “*performance* do discurso frente ao público, na qual se encontram as considerações sobre a gesticulação e o manejo vocal ótimos para alcançar a efetividade do orador. No caso da música constitui o aparato retórico onde se encontram as recomendações aos executantes sobre como executar a música”.

O teórico Johann J. Quantz (1752, XVIII, p. 19) possui um entendimento de maior especificidade com relação a cada trecho da composição musical. Para ele, “cada subdivisão da música tem suas regras especiais e requer sua própria escrita [...] e execução. A expressão decorosa é sempre ‘natural’; inversamente, a falta de decoro é vista como ‘inépcia’ seja por afetação ou ignorância”. O *Decoro* prescreve, sobretudo, a boa medida na utilização dos ornatos (como a imitação e a inversão) e figurações, com o intuito de que o discurso esteja alinhado às paixões representadas, sem exageros e sem simplificações excessivas.

A noção de *Decoro* foi muito contributiva para a confecção de minha transcrição e arranjo da BWV 1008. Como exemplo, apresento os compassos finais do *Prelude* (fig.1), nos quais a noção de ornamento decoroso conduziu a criação da ornamentação dos compassos 60 a 63. Nos últimos cinco compassos da obra, a partitura original apresenta um encadeamento harmônico. Em geral, esses compassos são executados como arpejos. Porém, minha opção foi compor uma sessão de ornamento desses acordes, tendo como referência a escrita de Bach nas sonatas para violino solo. Portanto, os últimos compassos de minha transcrição apresentam uma seção ornamentada de acordo com os preceitos de *Decoro*, sobretudo para destacar o aspecto afetivo e dramático dessa passagem musical, como se observa na transcrição a seguir:

Prelude BWV 1008



Figura 1. Prelude - versão original (acima) e transcrição: processos de ornamentação (c.59-63)

O artigo *Überden Modegeschmack in der Tonkunst* (Sobre o gosto da moda na música, 1795), de Johann C. Koch, traz informações sobre a utilização apropriada dos ornatos na composição musical: “Sabe-se que os ornatos entremeiam em todos os estilos musicais, e na expressão de qualquer afeto, e que os melhores compositores se serviam deles e os evidenciaram, ora mais, ora menos em suas peças [...] de acordo com a medida da dignidade do afeto”⁸. Complementa que

Uma vez que a escrita alta seja utilizada em uma peça como a escrita predominante, ela requer, por meio de sua gravidade e dignidade característica, também a dignidade do objeto ou da emoção, de outra forma seu uso será vicioso; pois, quando tratamos com o traje digno um objeto que não corresponde a esta dignidade, recai a própria dignidade ou o objeto que assim é tratado, no ridículo (KOCH, 2001, p. 98-99).

Como característica recorrente nos textos expostos, observa-se uma preocupação com a inadequação do discurso frente a um determinado objeto. A ridicularização a que se refere Koch decorre da desproporção decorosa entre a matéria baixa e a representação alta (ou vice-versa). Para Luciano Souto (2015), o que era considerado decoroso em um determinado gênero poderia ser indecoroso em outro, como por exemplo, “procedimentos excessivamente engenhosos, que seriam decorosos se aplicados a uma missa, poderiam ser indecorosos se utilizados em um divertimento, assim como alusões a danças ou ritmos populares são inadequados para uma sinfonia, embora sejam decorosos em uma serenata”. O autor lembra ainda que os preceitos do *Decoro* também estabelecem os parâmetros da escrita musical relacionadas a

8. Trad. LUCAS, 2007.

circunstâncias diversas, como por exemplo “no caso de obras musicais dedicadas a diferentes ocasiões (Igreja, Câmara ou Teatral), conforme estabelecido por Mattheson” (SOUTO, 2015, p.90).

Datam deste período importantes caracterizações da escrita musical, estabelecendo-se dois modos fundamentais, a “escrita estrita” e a “escrita livre”. A primeira (estrita) foi utilizada principalmente na música sacra, de conteúdo sério ou festivo; a escrita livre era considerada apropriada para o teatro e para os concertos, cujo objetivo central era o deleite do ouvinte, mais do que a necessidade de suscitar emoções sérias ou festivas. A escrita livre também era chamada de escrita galante, e em diversas ocasiões permitia-se o uso de ornamentos e desvios de regras preestabelecidas. Uma descrição mais aprofundada dos estilos “estrito” e “livre” é apresentada por Koch (*op.cit.*), para quem “o estilo estrito, também chamado de estilo ligado ou fugal” distingue-se do estilo livre principalmente por: a) uma condução séria da melodia, usando poucas ornamentações. A melodia conserva seu caráter sério em parte através de crescentes progressões estritas que não permitem ornamentações e divisão da melodia em pequenos fragmentos, em parte através da estrita fidelidade ao assunto principal e às figuras que derivam dele; b) através do uso frequente de dissonâncias ligadas (suspensões), através das quais as partes separadas da harmonia são unidas, ou, em outras palavras, através de uma harmonia mais complexa; e c) pelo fato de nunca se perder de vista o assunto principal, que é ouvido em uma voz ou em outra; isso assegura que cada voz participe do caráter de uma parte principal e compartilhe diretamente da expressão do sentimento da peça.

Da mesma forma, Koch estabelece as distinções do estilo livre, também chamado por ele de estilo galante, que se distingue do estilo estrito do seguinte modo: a) pelas muitas ornamentações de melodia e divisões dos principais tons melódicos, por paradas e pausas mais óbvias na melodia, e por maior alternância nos elementos rítmicos, e especialmente pela sucessão de figuras melódicas que não tem relação umas com as outras; b) por uma harmonia menos complexa; c) pelo fato de que as vozes restantes simplesmente servem para acompanhar a voz principal e não participam diretamente da expressão do sentimento da peça (SOUTO, 2015, p.93).

As definições de Koch possuem um caráter fortemente prescritivo, e podem ser consideradas como procedimentos frequentes, mas não valores absolutos para a composição musical produzida durante todo o século XVIII. Ainda assim, trazem importantes informações sobre a práxis musical do período, servindo-nos para o aprofundamento da compreensão teórico-musical vigente.

1.6 Paradigmas da composição musical pós-barroca

A partir do século XIX, a ideia de *Decoro* como condutora da produção de uma arte virtuosa é gradativamente abandonada. Isto se dá pelo compassamento da produção musical com uma nova ordem de pensamentos provenientes da Estética, subárea da filosofia, dedicada às discussões sobre o belo na arte. Trata-se de uma mudança de paradigma: para os autores da *musica poetica* do século XVIII, a música poderia ser constituída a partir de parâmetros rígidos de composição e *performance*, prescritos nos muitos tratados aqui mencionados; tratava-se, portanto, de adequações entre o objeto e as circunstâncias, entre o domínio técnico e sua utilização adequada nas distintas situações sociais.

Nesse período, adota-se uma nova perspectiva para qualificar a produção musical, fortemente relacionada ao prazer sensorial que determinada obra poderia produzir no ouvinte. Mônica Lucas argumenta que

[...] o cerne dessa dissociação gradual entre o deleite sensorial produzido pela beleza estética do objeto artístico, em contraposição àquele gerado pelo prazer racional resultante da virtude, reside na diferença de finalidade da percepção sensorial, ou seja, a beleza consiste na própria sensação prazerosa, destituída da finalidade de natureza utilitária e da beleza enquanto atributo da razão, contida nos atos moralmente bons (LUCAS, 2007, p. 229).

A ideia de beleza adquiriu suas novas feições; deixou de ser um atributo da razão e da virtude, e a música deixou de ser compreendida como ciência calcada na arte da

retórica. A beleza enquanto sensação de equilíbrio e harmonia dispensou os parâmetros estabelecidos pelo *Decoro* para se produzir o deleite estético. A razão teve sua função reposicionada; agora, serve à questão do gosto na medida em que permite apreender a regularidade, a unidade e a proporção estética dos elementos que compõe uma obra musical. A ênfase na percepção sensorial, relacionada às especulações sobre o belo, permitiu reavaliar a importância da expressão das paixões individuais, em detrimento de afetos codificados pelo *Decoro*, fato que sustenta a ideia de originalidade como norma artística no século XIX. Com a desvalorização do *Decoro*, o sistema rígido de adequação a gêneros e estilos tendeu a perder sua validade, e a música instrumental está entre os tipos de música que começaram a ganhar maior aceitação no século XVIII. Anteriormente considerada como um tipo de representação mais imperfeita, a música instrumental passou a ser vista como a própria expressão original e individual que transcende a razão. O modelo estético de regularidade, simplicidade, proporção, ordem, movimento e grandeza, passou a ser simbolizado pela produção instrumental de autores como Haydn, Mozart e Beethoven, que construíram, assim, modelos “clássicos”. Esses autores também passaram a ser vistos como “gênios em virtude de sua originalidade” (LUCAS, 2007, p. 230).

Gradativamente, os modelos clássicos se tornaram o novo paradigma na construção de um juízo de valor para a criação musical. Critérios como originalidade, regularidade, equilíbrio e proporção passaram a ditar os novos procedimentos composicionais. A música dotada de tais características, para o pensamento novecentista, era capaz de ativar os sentidos da percepção humana para além do crivo da razão. O conceito de *Decoro*, aos poucos, caiu em desuso.

A mudança nas características da composição musical em finais do século XVIII resultou no esquecimento (ou ao menos relegou a um segundo plano) da compreensão do repertório barroco. Por um lado, parece claro que o surgimento de um novo estilo musical requer uma nova maneira de se executar esse repertório. Consequentemente, o entendimento das ideias e normas da composição e da execução da música barroca, amplamente descritos nos tratados de época, perderam espaço. Com o arrefecimento dos conceitos retóricos em música, desaparece a ideia de *Decoro*, central na música barroca.

Sabe-se, com certo grau de precisão, que no momento de ascensão e afirmação do repertório clássico foram postos de lado os pressupostos e a *práxis* do repertório oitocentista. Em certo sentido, podemos considerar que o entendimento das obras musicais compostas dentro dos parâmetros da *musica poetica* foi comprometido. Como exemplo, Mônica Lucas menciona o gênero cômico, cujo efeito ridículo, decorrente da quebra intencional do *Decoro*, deixou de ser tratado como tal, perdendo a função social e a característica questionadora.

A adoção da estética do classicismo alterou diametralmente o modo de se produzir música – não apenas nas características estéticas da composição, como também na conformação das orquestras, e até mesmo na percepção do valor social da música. Foi nesse período que floresceu a figura do músico “genial”, do solista insuperável, do maestro animicamente superior. O advento do repertório clássico-romântico influenciou largamente a concepção dos valores musicais; ao largo do século XIX, cultivou-se o ideal de beleza, da simetria e do equilíbrio; tais parâmetros, porém, não são adequados quando se deseja uma aproximação ao ideário barroco, contextualizado pela poética, pelas figuras retóricas e pelo *Decoro*. Trata-se, em última análise, de um conflito geracional, uma vez que os valores compartilhados em um determinado período não mais o são num momento histórico subsequente.

A noção de *Decoro* na música do século XVIII era suficientemente consolidada para criar um entendimento social amplo acerca do discurso musical barroco, “resultante da interação entre o pensamento mediado pela linguagem e um conjunto de dados e eventos que compõe a face observável de uma dada realidade histórica” (MANTOVANI, 2013, p.139). Por isso, uma das questões centrais da Musicologia Histórica é o resgate de um pensamento de época, a reconstrução mais próxima possível do modo de pensar e fazer música, em seus aspectos mais minuciosos – mesmo tendo plena consciência das limitações impostas pelo passar do tempo.

Retomando o exemplo de Mônica Lucas, o recurso da comicidade em determinadas peças barrocas só pode ser entendida analisando-se texto e contexto, matéria musical e função social. O cômico, resultante da desproporção calculada ou da deformidade deliberada ressalta a contradição entre *res* e *verbum*, e representa uma estratégia consciente de afrouxamento da coerência textual; em outras palavras, a

coerência textual diz respeito, antes de tudo, ao modo como “os elementos que subjazem a superfície textual estabelecem uma configuração veiculadora de sentidos” (KOCH, 2001, p.40). Em síntese, o recurso técnico-composicional que resulta na comicidade de determinadas peças barrocas só pode ser entendido considerando-se os modos de vida, os pensamentos, os hábitos e costumes da sociedade daquele período.

A utilização da retórica entre os séculos XVI e XVIII foi vital para a consolidação dos parâmetros culturais, educativos, religiosos, sociais e artísticos europeus. Do mesmo modo, diversos conceitos e estratégias da antiga retórica do período helênico foram resgatados e incorporados aos estudos estético-musicais. A retórica grega, contudo, não produziu (tampouco poderia antever tal necessidade) um arcabouço vernacular variado o suficiente para nomear determinados processos técnicos em música praticados no período barroco. Para superar essa limitação, somaram-se ao vocabulário da retórica grega diversos termos criados pelos teóricos do período barroco, como podemos observar nos tratados de época aqui analisados. Graças a esta associação, muitos processos e fenômenos musicais puderam ser nomeados com termos específicos e se integraram ao discurso teórico. Segundo López Cano (2000, p. 10), “a partir de então [sec. XVI], se poderia falar, pensar e discutir sobre procedimentos musicais que antes só poderiam ser cantados, escutados ou representados por meio da notação musical”.

Delimitando a discussão, encontramos autores que trataram especificamente das obras compostas para instrumentos de cordas dedilhadas, em compassamento com as ideias da oratória e da *musica poetica*. É o caso de Birnbaum, que destaca a primazia de J. S. Bach na utilização de tais recursos:

Ele [Bach] conhece tão profundamente os aspectos e regras que têm em comum a obra musical e a arte Retórica, que não só o ouvimos com grande prazer quanto emite as suas profundas opiniões a respeito das similitudes e concordâncias das duas artes, como também admiramos a hábil aplicação que faz das mesmas em suas obras (BIRNBAUM *apud* HARNONCOURT, 1993, p.44).

Atualmente existem pesquisas que nos trazem ciência do processo composicional de Bach, sobretudo acerca de sua primazia ao associar música e retórica.

Tratando especificamente da *performance* musical historicamente orientada, é fundamental que o músico seja capaz de “fazer soar” o discurso retórico-musical. Como previamente demonstrado, na construção do discurso literário e musical – bem como todas as etapas que envolvem a construção do discurso retórico-musical – a categoria do *Pronuntiatio* é aquela em que se dá a interpretação e a execução musical. É no *Pronuntiatio* que se encontram as recomendações aos executantes sobre como se deve deliberar acerca da execução instrumental.

Vale lembrar que a noção de *Decoro* norteia a *Inventio*, a *Elocutio* e a *Actio*, correspondente à execução musical. Da mesma forma, o *Decoro* prescreve a utilização dos ornatos, na medida desejada para a expressão patética que se quer representar – bem como a adequação aos locais e às funções sociais diversas, sacras ou profanas.

Doravante, nossos estudos serão concentrados nos aspectos técnicos para a elaboração da *performance* historicamente orientada. As questões referentes à construção do discurso retórico-musical terão função norteadora para a construção da *performance* da BWV 1008, bem como para a análise comparativa que se dará a seguir. Proporemos, para tanto, uma aproximação às técnicas de transcrição e arranjo, para que o repertório barroco (particularmente de J. S. Bach) possa ser executado em um instrumento moderno, respeitando-se os preceitos musicológicos.

Capítulo 2. Descrição da *Suite II* para violoncelo (BWV 1008)

Neste capítulo serão apresentadas as análises harmônicas e de figuras retóricas utilizadas nos movimentos *Prelude* e *Sarabande* da *Suite II*⁹ para Violoncelo (BWV 1008). As danças *Allemande*, *Courante*, *Minuet I*, *Minuet II* e *Gigue* foram apenas descritas harmonicamente. As análises, em primeiro momento, foram feitas em separado – harmonia e melodia. As progressões harmônicas apresentadas nos ajudam a elucidar alguns importantes preceitos teóricos propostos por Forkel e Mattheson. Para o primeiro, a harmonia é um fenômeno somente observável em sociedades avançadas. Diz ainda que considera a harmonia musical como equivalente à lógica do discurso verbal. A utilização correta da harmonia, para ele, é similar ao pensamento correto, capaz de expressar com exatidão uma gama variada de emoções. A harmonia, nesse contexto, é a linguagem lógica da composição musical.

2.1 Descrição harmônica no *Prelude*

Na imagem abaixo, são indicados os acordes e encadeamentos utilizados no *Prelude* da BWV 1008. Podemos dizer, de antemão, que quase a totalidade dos acordes utilizados partem da escala de ré menor melódica. Na significação barroca, a tonalidade de ré menor indica circunspeção, pesar, tristeza, morte e religiosidade. Este é o *pathos* germinal que perfaz o *Prelude*. O encadeamento dos acordes faz-se majoritariamente entre o primeiro, quarto e quinto graus; por vezes, o compositor vale-se de acordes dominantes de dominantes (V/V), ou de dominantes substitutos (VII^o). A utilização de algumas dissonâncias chama atenção, como o uso de um acorde dominante com nona bemol (compasso 13), momento justo em que a harmonia modula para lá menor.

⁹ Ao longo da tese, utilizo tanto “*Suite II*” como “BWV 1008” para nomear a obra.

Prelude

Dm i C#° Vii° E° Vii°

Dm i Bb VI Em7(b5) ii(b5)

Am (v) Dm7 i Gm7 iV

Am7 v Dm i Bb6 (IV6) C V C7/G

F III D7 (V)iV Gm iV

E7 (V) Am i E7(b9) V Dm iV E7 V

Am E7 Dm iV E V Am i E7 V

Am i A7 (V)iV Dm iV E7/G# V Am i

D7 (V) iV Gm/Bb iV Gm(6m) V A7 V Dm i Gm/Bb iV A7/C# V

Dm i F III Dm i Gm iV A7 V

Dm E7 A7
 i V/V V

31

Dm A7 Dm
 i V i

34

Gm(6m) Dm Gm6
 iV i iV

37

A7 Dm E7
 V i V/V

40

A A7 D
 V V I

43

A E7 A7
 V V/V V

46

Gm(6m) C#° Dm
 iV Vii° i

49

Gm F#° Gm C#°
 iV V/iV iV Vii°

52

Dm A7 Dm
 i V i

55

Gm(6m) A7 Dm
 iV V i

58

A4 A Dm
 V V i

61

Figura 2. Encadeamento de acordes no Prelude

Em termos estruturais amplos, é bastante significativo o movimento harmônico utilizado entre os compassos 43 e 45. Isto porque esses compassos marcam o ponto culminante do *Prelude*, e estão dispostos segundo a proporção áurea¹⁰, regra de ouro da geometria clássica. O encadeamento, claramente, aponta para a reafirmação da tonalidade de ré menor; entretanto, Bach termina a cadência no primeiro grau maior (compasso 35), antecipando a figura retórica do *suspiratio* (compasso 48).

2.1.1 Descrição das figuras retóricas musicais no *Prelude*

Para a realização de uma análise das figuras retóricas em Bach, voltaremos ao tratado de Forkel. Para este autor, a teoria musical parte do estudo sobre as melodias. Segundo Forkel, as melodias compostas com notas de uma mesma escala representam emoções próximas ao sentimento principal que uma composição musical deseje expressar. Do mesmo modo, a utilização de notas diversas à escala representam emoções distantes do afeto fundamental da obra. Isto estabelece uma hierarquia no conteúdo afetivo de uma obra: as notas pertencentes à escala aproximam o ouvinte de uma emoção principal, ao passo em que a utilização de notas alheias à escala levam o ouvinte às “emoções secundárias”.

Antes de iniciarmos o trabalho sobre o texto musical, entendemos ser importante observar o contexto em que a obra se insere. As Suítes para Violoncelo de J. S. Bach foram completadas durante os anos em que o compositor viveu em Cöthen (1717-1723). Contudo, Bach seguiu revisando o ciclo de obras durante os anos que viveu em Leipzig (1723-1750). Os manuscritos das Suítes para Violoncelo não foram preservados; além disso, existem várias cópias dessas obras, substancialmente distintas entre si. Para esta análise, foi utilizada a versão de Anna Magdalena Bach. Em primeiro momento, é necessário tecer algumas considerações acerca do pensamento estético barroco. A aproximação às ideias renascentistas caracteriza parte desse processo. Isso significa uma

¹⁰ Sobre proporção áurea, Cf. LIVIO, Mario. *Razão áurea: a história do phi*. São Paulo: Record, 2006.

retomada dos valores estéticos gregos clássicos, como a capacidade mimética e catártica da música. Nas palavras de Chasin,

O elemento que faz da música grega “instância modelar”, “medida universal”, é a categoria da *mimese*, ou mais rigorosamente, o fato dos gregos terem engendrado uma *mimese humanista*. [...] [as terras gregas são] um ponto de referência incontestável para a reflexão sobre a música moderna e seus caminhos, porque a arte dos sons ali se positivara, enquanto um *autêntico ato imitativo*: um ato que podia mover os homens, condição que a transfundia em esfera hierarquicamente referencial. (CHASIN, 2004, p.08-09. *itálicos do autor*).

O autor destaca ainda a relação entre a atividade humana e o fazer artístico, de acordo com os teóricos do período:

Teóricos e artistas reconheciam e sublinhavam a relação intrínseca entre as esferas da *vida humana* e do *fazer estético*, ou a *imaneção dimensão mimética da arte*. Dimensão que [...] almejava como arrimo de sua música porquanto condicionante de sua função humana mais autêntica – a educadora, catártica –, sem a qual [...] a arte se desnaturaria, se corromperia. (*ibidem*. *itálicos do autor*).

O que se pode observar é a adoção de um critério estético objetivo (grego), capaz de validar a qualidade artística de uma obra, capaz de promover afecções nos indivíduos, que se pretende modelador dos afetos humanos, apropriado à educação dos sujeitos e à própria humanização da existência. Em outras palavras, os elementos formais que constituem uma obra musical – escalas, tonalidades, estruturas internas, formas, etc. – são imbuídos da propriedade concreta de mover a alma humana e seus afetos.

É o que podemos observar nas análises musicais de tratadistas do período. Lembramos que a tonalidade de ré menor, utilizada por J. S. Bach no *Prelude* da 2ª Suíte para violoncelo, de acordo com os estetas barrocos, se relaciona aos afetos de tristeza, morte, religiosidade e devoção. Pode ainda ser associada ao “caráter devoto” (Chapentier, 1670), à “religiosidade” (Mattheson, 1713) e à “tristeza” (Rameau, 1722), conforme o apresentado por Cano (2000, p. 67). Além disso, as chamadas *catábases* (melodias descendentes) são extremamente frequentes no movimento. Em particular, alguns desenhos são recorrentes – o de três colcheias e uma semínima pontuada – o que poderia, então, ser considerado como uma *anaphora*, no sentido de uma repetição geral

do motivo temático. Nos parâmetros da estética barroca, tanto a tonalidade quanto a ocorrência de *catábases* refletem o caráter de devoção, lamento, tristeza e humildade da peça.

O organista e musicólogo Dietrich Bartel (1997) coletou diversas figuras retórico-musicais e seus respectivos significados, tomando por base os tratados musicais barrocos. Em diversos aspectos, essas figuras retórico-musicais assemelham-se às nossas atuais figuras de linguagem: anáforas (*anaphora*) e sínéreses (*synaeresis*), por exemplo, cumprem as mesmas funções tanto na linguística quanto na teoria musical. A seguir, são elencadas as figuras retórico-musicais encontradas no *Prelude* da Suíte BWV 1008. Subsequentemente, serão apontadas as ocorrências dessas figuras na pauta musical.

Figura	Descrição
<i>Abruptio</i>	Interrupção repentina e inesperada na composição musical (BARTEL, 1997. p. 167).
<i>Anabasis</i>	Passagem ascendente que expressa imagens exaltadas ou afeições positivas. (BARTEL, 1997.p.179).
<i>Anaphora</i>	(1) Repetição da linha do baixo; (2) Repetição da frase ou motivo de abertura em várias passagens subsequentes; (3) Repetição geral. (BARTEL, 1997. p. 184).
<i>Auxesis</i>	Repetição de uma passagem musical com a subida de um tom (BARTEL, 1997. p. 209).
<i>Catabasis</i>	Passagem musical descendente, que expressa imagens ou afetos negativos, de lamento, submissão ou humildade (BARTEL, 1997. p. 214).
<i>Circulatio</i>	Série de geralmente oito notas em uma formação circular ou senoidal (BARTEL, 1997. p. 216)
<i>Gradatio</i>	(1) Sequência de notas em uma voz repetida em altura superior ou inferior; (2) Movimento paralelo de duas vozes de maneira ascendente ou descendente; (3) Aumento gradual na sonoridade e altura, criando um aumento na intensidade (BARTEL, 1997. p. 220).
<i>Saltus duriusculus</i>	Salto dissonante (BARTEL, 1997. p. 381).
<i>Synaeresis</i>	(1) Suspensão ou síncope; (2) Colocação de duas sílabas por nota, ou duas notas por

	sílaba (BARTEL, 1997. p. 394).
<i>Suspiratio</i>	Expressão musical de um suspiro através de uma pausa (BARTEL, 1997. p. 392).
<i>Heterolepsis</i>	Acréscimo de notas para além da voz principal - pode caracterizar um ideal de liberdade (BARTEL 1997, p. 293).
<i>Noema</i>	Passagem homofônica inserida em uma textura de contraposição.
<i>Epanodos</i>	Também chamado <i>regressio</i> ou <i>reditus</i> , essa figura indica movimento retrógrado.
<i>Auxesis</i>	Motivos que são transpostos um tom acima.

Tabela 1. figuras retóricas

É possível dividir o *Prelude* da Suíte BWV 1008 em quatro seções: À primeira sessão corresponde o *Propositio* (o anúncio da tese fundamental que sustenta o discurso). O motivo temático do primeiro compasso forma um ritmo *anapesto*¹¹ – duas colcheias e uma semínima pontuada – e constitui uma *anaphora*. A síncopa apresentada no primeiro compasso e no segundo caracteriza a *synaeresis*, e no final do compasso 4 temos *catabasis*.



Figura 3. Prelude - Anaphora, synaeresis e catabasis (c.1-4)

Os compassos 5 a 8 representam, a um só tempo, o *gradatio* (sequência de notas em uma voz repetida em altura superior ou inferior) e a *anaphora* (repetição da frase ou motivo de abertura em várias passagens subsequentes). Os movimentos melódicos de caráter repetitivo presentes nos compassos 5-6 e 7-8 formam ainda uma sequência harmônica no círculo de quintas.

¹¹ O *anapesto* é um pé métrico advindo da poesia greco-latina. Foi teorizada pelo Papa Gregório Oitavo. Consiste na utilização de dois sons curtos seguidos de um longo. Na retórica musical, o *anapesto* é representado por duas colcheias seguidas por uma semínima pontuada.



Figura 4. *Anaphora e Gradatio*, (C.5-6)

Nos compassos 9-12 temos uma *anabasis* (passagem melódica ascendente) fechando a primeira sessão do *Prelude* e preparando a próxima. Todas essas figuras, somadas à tonalidade original de ré menor confirmam – segundo os critérios dos tratadistas barrocos – a atmosfera de tristeza, lamentação ou devoção deste *Prelude*.



Figura 5. *Anabasis* (C.9-12)

Do compasso 13-40 temos a segunda grande seção da obra que caracteriza o *confutatio* (momento em que são apresentados os argumentos que confirmam determinado ponto de vista e refutados aqueles que o contradizem). A repetição do motivo inicial - *anaphora* - agora se apresenta na dominante. A *auxesis* está presente nos compassos 13 e 15, onde o tema é apresentado um tom acima.



Figura 6. *Auxesis*. (c. 13-15)

Toda menção ao motivo rítmico temático apresenta a *synaeresis*, compassos 13,15 e 17. Nos compassos 18-21 temos uma *anabasis*, que é interrompida, apresentando um *saltus duriusculus* na linha do baixo nos compassos 22 e 23.



Figura 7. *Anabasis e saltus duriusculus (c.16-24)*

A *anabasis* é retomada nos compassos 26-29. Nos compassos 30-31 e 36 encontramos o *circulatio*; do compasso 35-39 temos uma *catabasis* encerrando esta seção.



Figura 8. *anabasis, circulatio e catabasis* (c. 25-39)

No compasso 40 inicia-se a *confirmatio* (retorno à tese fundamental). Esta sessão principia com a retomada da *anaphora*, e nos compassos 40 e 42 temos a *synaeresis*. Nos compassos 44-47 temos o *gradatio* no agudo e *anaphora* no baixo em pedal, terminando essa sessão no compasso 48 com o *abruptio* e *suspiratio*.

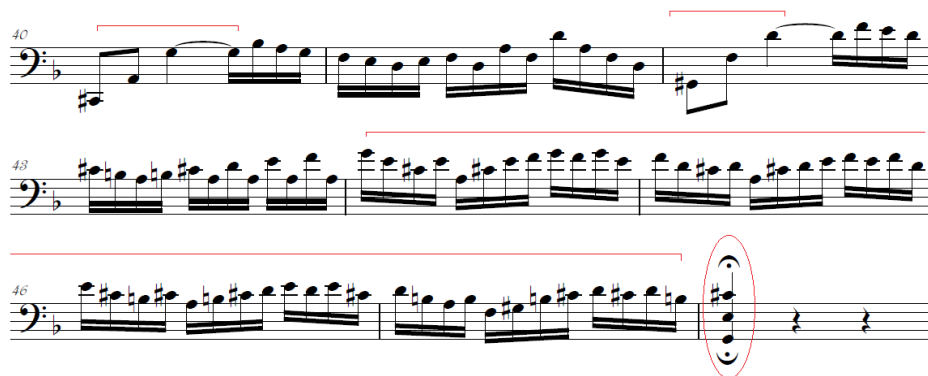


Figura 9. *Confirmatio, Anaphora, Gradatio, Abruptio e Suspiratio*. (c. 40-48)

No compasso 49 inicia-se o *peroratio* (epílogo ou conclusão), com figuras em *circulatio* nos compassos 52, 55 e 56. A *anabasis* encontra-se nos compassos 55-58 somado ao *gradatio* nos compassos 55-56, aumentando a dramaticidade no final da

obra, atingindo o ponto culminante nos compassos 59-63, onde temos uma *anaphora* no pedal do baixo nos 4 acordes antes do final.

The image displays a musical score for the 'Peroratio' section, approximately measures 49 to 63. It consists of five staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The second and third staves are marked with red brackets above them, indicating a specific musical phrase. The fourth staff features two red circles around notes, likely highlighting the 'anaphora' mentioned in the text. The fifth staff shows the final chords of the section.

Figura 10. *Peroratio* (c.49-63)

Em uma primeira análise, pudemos encontrar relações entre a retórica e a composição musical, não apenas no que tange às grandes sessões componentes do *Prelude*, mas também na utilização de diversas figuras retórico-musicais observáveis no texto musical. No concernente à primeira categoria – das grandes sessões do *Prelude* – pudemos observar a existência de quatro grupos retóricos: *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* e *perotatio*. São categorias relacionadas à constituição de um discurso eloquente, nos moldes da retórica grega: proposição de um argumento, discussão e incremento de hipóteses, confirmação do argumento após discussão, e conclusões possíveis.

É importante reconhecer que algumas seções da *dispositio* foram omitidas no *Prelude* analisado, ilustrando a imprevisibilidade de como as estruturas da retórica podem ser aplicadas na música. Entre outras coisas, essa omissão indica que as fórmulas retóricas estão a serviço da intenção musical, e não o contrário; em outras palavras, a retórica não é uma imposição formal à obra, mas esta pode valer-se de seu benefício. As figuras retóricas, em última análise, são estruturas abertas e desprovidas

de um significado único e definitivo, não sendo recomendável, portanto, associar um significado afetivo absoluto a cada figura retórica.

O estudo e análise da obra de J.S. Bach a partir dos elementos retórico-musicais oferece um novo subsídio para a compreensão do seu estilo, e pode tornar-se uma ferramenta não apenas de compreensão teórica, como também nortear a performance historicamente orientada do repertório barroco.

2.2 Descrição harmônica da BWV 1008

A partir deste ponto do trabalho, apresentaremos apenas a análise harmônica de algumas danças da Suite BWV 1008: *Allemande*, *Courante*, *Minuet I*, *Minuet II* e *Gigue*. Estudos mais aprofundados serão realizados adiante, no subcapítulo *Sarabande* (item 2.4).

Allemande

Chord progression for the first system:

Dm i A7 V Gm iV Dm i A7 V Dm i

Chord progression for the second system:

D7 V/iV Gm iV C7 V/III F III

Chord progression for the third system:

G IV A7 V Dm i E7 V Am i

Chord progression for the fourth system:

Dm iV Bm(b5) ii E7 V Am i Dm iV E7 V

Chord progression for the fifth system:

Am i E V B7 V/V E7 V Am6 i

Chord progression for the sixth system:

E7 V Am i E V A I Em v Dm iV E7 V Am i

Chord progression for the seventh system:

A7 V Dm i A7 V Dm i D7 V/iV

Chord progression for the eighth system:

Gm i D7 V Gm i Cm iV Gm i

Chord progression for the ninth system:

Cm iV D7 V Gm i D V Gm i

Chord progression for the tenth system:

C7 (V) F I C7 (V) F III Dm i Bb VI

Chord progression for the eleventh system:

A7 V Dm i E7 V/V A7 V D7 V/iV Bm(b5) (ii) E7 (V)

Chord progression for the twelfth system:

A7 V Dm i A7 V Dm i A7 V Dm i

Figura 11: transcrição da Allemande

2.3 Descrição harmônica da *Courante*

Courante

Harmonic analysis of the *Courante* score:

- 1: Dm i
- 2: Gm iV
- 3: A7 V
- 4: Dm i
- 5: C7 V/III
- 6: F/A III
- 7: Eb V/IV
- 8: Bb IV
- 9: C7 V
- 10: F I
- 11: A7 V/Vi
- 12: Dm Vi
- 13: B7 (V)
- 14: E7 V/V
- 15: A7 V
- 16: A7 V
- 17: Dm Vi
- 18: G7 V/V
- 19: C7 V
- 20: F/A III
- 21: Eb V/IV
- 22: Bb IV
- 23: C7 V
- 24: F I
- 25: C7 V
- 26: F I
- 27: A7 V
- 28: Dm i
- 29: Gm iV
- 30: A7 V
- 31: Dm i
- 32: C#^o Vii
- 33: E7 V/V
- 34: A7 V
- 35: Dm i

Figura 12: Descrição harmônica da *Courante*

2.4 Descrição harmônica da *Sarabande*

Sarabande

Harmonic analysis of the *Sarabande* piece:

- Measures 1-3: Dm (i), A (V), Dm (i), Gm (iV)
- Measures 4-7: A7 (V), Dm (i), A (V), Dm (i), Bb (Vi)
- Measures 8-11: C (V), F (I), Bb (IV), C (V)
- Measures 12-15: F (I), F7 (V/III), D7 (V), Gm (i), D (V)
- Measures 16-19: Gm (i), C7 (V/III), F (III), C7 (V/III), Gm(6m) (iV), A (V)
- Measures 20-22: A (V), Bb (IV), Gm (iV), Gm (iV), A7 (V)
- Measures 23-25: Dm (i), Gm (iV), A (V), Dm (i), A (V), Dm (i), D7 (V/iV)
- Measures 26-28: Gm (iV), E7 (V/V), A (V), Dm (i)

Figura 13: Descrição harmônica da *Sarabande*

2.4.1 Descrição das figuras retóricas na *Sarabande*

Na *Sarabande* ocorre uma retomada de afetos expressos no *Prelude*. Isto porque a *Sarabande* apresenta temas e motivos usados em obras vocais de caráter religioso, compostas por Bach. Nesse sentido, buscamos evidenciar essas figuras em nossa análise e principalmente, nos processos de transcrição para o violão de onze cordas.

Figura 14. *Sarabande - catabasis. (facsimile, c.1-12)*

Catabasis

Figura 15. *catabasis (c.13-16)*

A *Sarabande* inicia-se com um motivo que será reiterado e variado durante toda a dança. Sua primeira reiteração ocorre no compasso 5, de maneira enfatizada pelo acréscimo de notas e pela inversão do acorde de ré menor. Portanto, observamos primeiramente a figura retórica da *anaphora* com relação as reiterações, e por fim *heterolepsis* como o acréscimo de notas para além da voz principal. Nos tempos iniciais do compasso 1 observamos a entrada de apenas uma nova voz – característica da figura *noema*. Porém, nos casos em que há mais de uma nova voz, a figura se caracteriza pela *heterolepsis* e pode expressar um ideal de liberdade (BARTEL 1997, p. 294).



Figura 16. *anaphora* e *heterolepsis* (c.1-6)

Os aspectos retóricos de ênfase e repetição através das figuras de *anaphora* e *heterolepsis* nos encaminham para outro aspecto retórico relevante. No trecho abaixo, a inversão do movimento melódico da anacruse, e a retrogradação com variações melódicas do compasso seguinte indicam a figura *epanodos* – ou *regressio, reditus*. Segundo BARTEL (1997, p. 259), a figura é muito comum no texto como por exemplo “cante, glorifique e ore; Ore, glorifique e cante”. No exemplo abaixo, a retrogradação se apresenta com maior complexidade por acompanhar a figura *meiosis* que permite variações melódicas através de diminuições e aumentações de pequenos motivos.



Figura 17. *epanodos* e *meiosis* (c.1-8)

Destacamos novamente a figura *epanodos* na retrogradação de pequenos motivos distribuídos nas extremidades dos compassos. Além disso, o motivo dos primeiros tempos do compasso 9 são transpostos um tom acima no compasso 10, característica da figura *auxesis*. Bartel (1997, p. 209) comenta que se tratam de passagens que se repetem e se elevam em pequenas etapas. O autor traduziu uma definição de Quintiliano, afirmando que a *auxesis* é uma das mais poderosas formas de amplificação de um afeto, de maneira que coisas insignificantes passem a ser significantes.

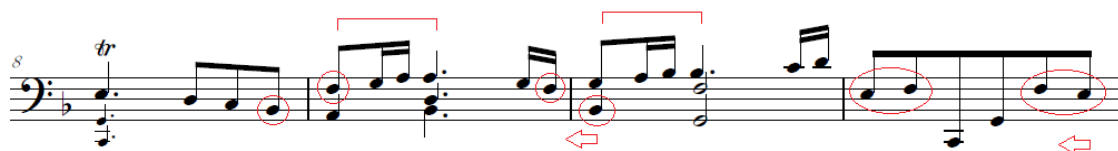


Figura 18. *auxesis* e *epanodos* (c.8-11)

A figura *anabasis* também é retomada do *Prelude* para a *Sarabande*, indicando com clareza a relação entre os diferentes movimentos da Suite.

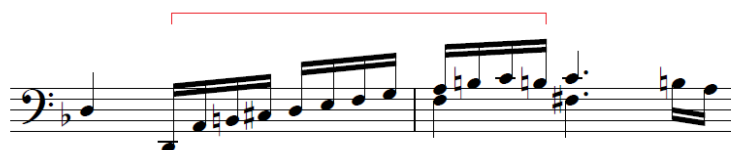


Figura 19. *anabasis* (c.24-25)

2.5 Descrição harmônica do *Minuet I*

Dm i F/C III Gm/Bb iV A7 V
 1^{er}

Dm i C7 (v)III F III Bb Vi Gm6 iV A V
 5

A V Dm i A7 V Dm i A V Dm i

Gm (ii) C V F III C7 V F I Gm ii F I Gm ii
 13

F#° (V) Gm i F#° Vii° Gm i C (IV) Dm d Gm iV
 17

Gm iV A7 V Dm i A V Dm i
 21

Figura 20: Descrição harmônica do *Minuet I*

2.6 Descrição harmônica do *Minuet II*

The image displays the harmonic analysis of the Minuet II in D major, 3/4 time. The score is written in bass clef and includes Roman numeral analysis and chord symbols above the notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Measures 1-4: Chords: D I (tr), D I, G IV, A7 V.

Measures 5-8: Chords: D I, G IV, D I, A V (tr).

Measures 9-12: Chords: C#m(b5) Vii, A7 V, D I, G IV.

Measures 13-16: Chords: Em6 (iV), F# (V)Vi, D I, Em ii, A V, Bm Vi.

Measures 17-20: Chords: F#m (ii), B7 (V), Em ii, D I, Em ii.

Measures 21-24: Chords: A V (tr), Em ii, A V, G IV, A V, D I.

Figura 21: Descrição harmônica do Minuet II

2.7 Descrição harmônica da *Gigue*

14

Dm i A7 V Dm i

Gigue

C7 V/III F III G (IV) A7 V

5

Dm i Gm(6m) iv6n Bb VI A7 V Dm i

10

A7 V Dm Vi Gm ii C7 V

15

F I Bm(b5) ii Dm iV Bm(b5) ii E7 V

20

Am i Dm6 iV6 Am i F III

25

E7 V/V Am v A V

29

F I Bb IV C7 V F III Dm Vi Gm6 ii6

/33

15

The musical score consists of eight staves of bass clef notation. Above each staff, chords are indicated with Roman numerals and letter names. Measure numbers are placed at the beginning of each staff.

Staff 1 (measures 39-43):
 Chords: C IV, F#m(b5) vii(b5), Gm i, F#° vii°

Staff 2 (measures 44-48):
 Chords: Gm/Bb i, Cm(b6) vi (6nap.), D7 V, Gm(b6)

Staff 3 (measures 49-53):
 Chords: Em(b5) ii(b5), C V, F I, Dm Vi

Staff 4 (measures 54-58):
 Chords: Bb IV, Em(b5) Vii, A7 V/Vi, Dm Vi

Staff 5 (measures 59-63):
 Chords: Em(b5) ii(b5), A7/G V, Dm/F i, Em(b5) ii(b5), Gm6 vi6

Staff 6 (measures 64-67):
 Chords: A6(4) V, A7 V, Dm i, Em(b5) ii(b5), A7 V, Dm i, A7 V, Dm i

Staff 7 (measures 68-72):
 Chords: Gm(b6) vi(6nap.), A7 V, Dm i

Staff 8 (measures 73-77):
 Chords: Gm vi, A7 V, Dm i

Figura 22: Descrição harmônica da Gigue

Capítulo 3. Figuras retóricas e transcrição musical: limites e possibilidades transcrpcionais para os violões de seis e onze cordas

É muito comum que transcrições de obras de J. S. Bach para o violão moderno de seis cordas omita – ou descaracterize – determinadas figuras retóricas musicais presentes nos textos originais do compositor. Isso se deve primeiramente pelo fato de termos um legado de violonistas transcritores que não foram engajados com as discussões da nova musicologia histórica, aspecto que viria a ganhar espaço pouco a pouco nas universidades a partir da segunda metade do século XX.

Portanto, os obstáculos de tessitura, tonalidade, articulação e textura encontrados no processo de transcrição eram resolvidos de maneira pragmática, buscando, em primeira instância, a facilidade mecânica e idiomática do violão. Essa maneira de transcrever se disseminou através dos fonogramas, partituras, materiais didáticos, recitais, dentre outros meios. Como resultado, observa-se hoje algumas dificuldades quando o repertório barroco precisa ser interpretado sob um prisma historicamente orientado.

Sem pretender estabelecer juízo de valores, ou criar hierarquias entre diferentes instrumentos, apontaremos algumas problemáticas na transcrição para violão seis cordas da *suite* BWV 1008 realizada por Stanley Yates. Buscaremos em seguida propor algumas ideias que podem favorecer a manutenção e valorização de figuras retóricas presentes nos originais de J.S. Bach. No exemplo abaixo, destacamos uma figura de *anabasis* entre os compassos 9 e 13 do *Prelude*.



Figura 23. *Prelude - anabasis*. (facsimile, c.7-11)

Stanley Yates utiliza pausas que sugerem uma figura inexistente na versão *facsimilie*, o *abruptio*. Além disso, interrompe-se o movimento de *anabasis* na linha do baixo – escrita sob polifonia latente – que prepara a reexposição. Recursos semelhantes são encontrados em transcrições que partem unicamente do ponto de vista harmônico funcional para tomar decisões criativas no processo de transcrição.



Figura24. Prelude – pausas rompem anabasis. (Yates, c.6-10)

Busquei destacar a figura retórica *anabasis* aproveitando a potencialidade do violão 11 cordas na região grave.

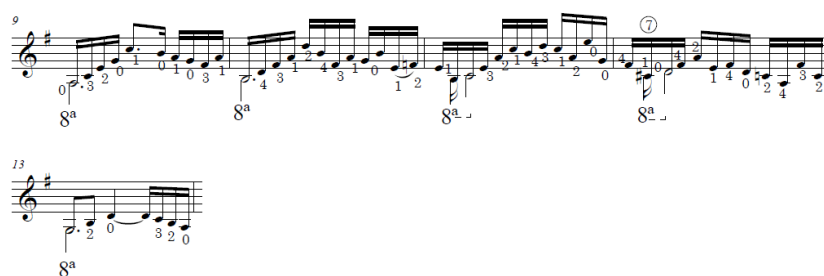


Figura 25. Prelude – anabasis e o aproveitamento do registro grave do violão 11 cordas. (Martelli, c.6-10)

A reexposição para o epílogo é preparada por trecho polifônico, que converge com a figura de *catabasis*. No exemplo abaixo destacamos esta polifonia latente buscando evidenciar a pertinência da *catabasis* para, posteriormente, utilizá-la funcionalmente na elaboração da transcrição.



Figura 26. Prelude - Polifonia latente e catabasis (c.37-42)

Na transcrição de Stanley Yates, ilustrada na imagem abaixo, observamos que a primeira nota, oitavada e preenchida com a nota dó altera o perfil descendente na linha melódica mais grave, neste caso, considerada por mim como uma *catabasis*. Além da alteração do perfil, as pausas também afetam o caráter dessa figura retórica musical e sugerem a figura *abruptio* que não se apresenta no original.



Figura 27. Prelude - Notas graves fora do contexto de *catabasis* (Yates, c.36-40)

A opção que adotei foi evidenciar as duas *catabasis* observadas entre os compassos 37 e 39 oitavando notas graves com aproveitamento das cordas soltas do violão 11 cordas.

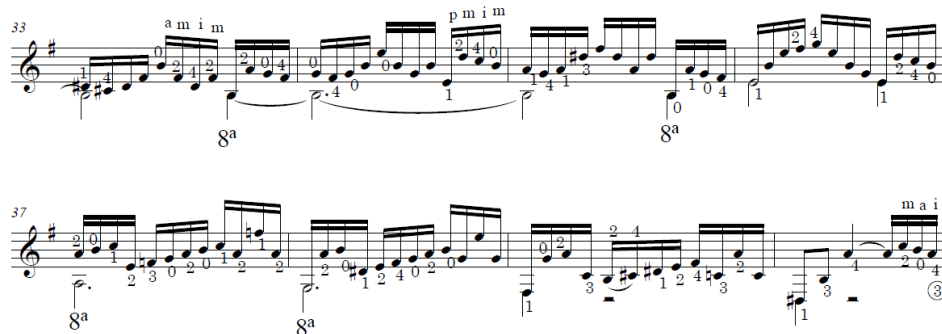


Figura 28. Prelude – destacando *catabasis* (Martelli, c.33-40)

No *Minuet I* destaquei a pertinência da figura de *catabasis* através de sua ênfase com a figura de *anaphora*.

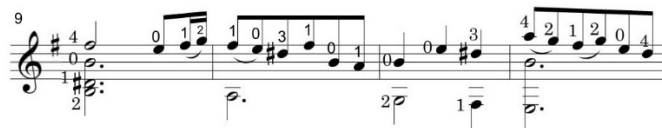


Figura 29. Minuet I – *Catabasis e anaphora*. (facsimile, c.9-12)

Stanley Yates insere uma pausa no primeiro tempo, pois necessita da corda utilizada na voz grave para tocar a voz mais aguda. Dessa maneira, acaba por romper com a figura de *catabasis* dos baixos em uma espécie de *abruptio* – figura retórica representada por uma quebra do discurso através de pausas. No compasso seguinte retoma a linha descendente que novamente se rompe através de uma bordadura.



Figura 30. Minuet I - Rompimento de catabasis. (Yates, 9-12)

A solução que encontrei foi reforçar a figura retórica *catabasis* dos baixos através da transposição - uma oitava abaixo - dessas linhas, aspecto inviável à tessitura do violão 6 cordas, porém executável no violão 11 cordas.



Figura 31. Minuetto I - Oitavando notas graves – catabasis – (Martelli, c.9-12)

No *Minuet II* – compassos 16 ao 18 – destaquei a figura de *anabasis* sendo prosseguida pela figura *circulatio* como aspecto pertinente do trecho. Ainda no compasso 18, observamos um *salto duriúsculus*.



Figura 32. Minuet II - Anabasis e circulatio. (facsimile, c.16-18)

3.1 Violão de onze cordas – perspectivas e potencialidades

Existe uma discussão importante a se levantar: a escolha pela utilização do violão de onze cordas, em oposição ao violão tradicional de seis cordas. Este instrumento, vale lembrar, estabeleceu-se apenas no século XIX. No decorrer de sua história, o violão teve cordas acrescentadas ou retiradas, para distintas finalidades. Um exemplo próximo é o violão de sete cordas, muito utilizado durante todo o século XX (e até nossos dias) no repertório de samba e choro.

Embora encontremos violões acrescentados de cordas desde o início de sua história, o violão de onze cordas tem sua origem no século XIX. Estes violões eram fabricados majoritariamente na França, e tinham por objetivo ampliar a tessitura do instrumento, sobretudo na região dos baixos. Conhecidos *luthiers* do período dedicaram-se à construção de violões de onze cordas, como Nicolas Vissenaire (1793-1863) e René Lacote (1785-1868).

Um violão construído pelo luthier francês Vissenaire em 1825 tinha um número de baixos extras os quais eram sustentados por uma ponte que era adicionada como uma extensão do braço do instrumento. Muitos luthiers desta época adotaram esse procedimento para obter uma extensão na tessitura original dos violões e criaram uma classe de instrumentos denominados de violões baixo. As cordas extras eram afinadas diatonicamente e tocadas abertas por estarem fora do braço do instrumento, porém em alguns casos, como no violão baixo construído por Lacote, o qual faz parte das Stearns Collection na Universidade de Michigan (USA), o braço era maior e sustentava todas as cordas. Este instrumento era geralmente usado para acompanhar, mas há registros de um certo violonista espanhol que usava o instrumento em concertos no final do século (HARVEY, 1967, p.73).

O violão moderno, de seis cordas, teve suas dimensões e padronizações estabelecidas no último quartel do século XIX pelo construtor espanhol Antônio Torres Jurado (1817-1892). Sua história foi registrada em publicação de 1997, intitulada “*Antonio Torres Guitar Maker – His life and Works*” escrita pelo também *luthier* espanhol José L. Romanillos. Nesta obra, destaca-se a produção de Torres Jurado não apenas acerca dos violões de seis cordas simples (que deram celebridade ao construtor), mas também dos violões de onze cordas.

Romanillos (1997) relata que na segunda metade do século XIX, na região da Andaluzia, um pequeno grupo de violonistas espanhóis se dedicava ao violão de onze cordas. Entre eles estava José Martinez Toboso, cujo violão de onze cordas foi

construído por Torres Jurado em 1876. Este instrumento, que corresponde ao primeiro exemplar de um violão de onze cordas está preservado até nossos dias. No selo interno há a denominação SE07 (*second epoch*), o que significa dizer que o violão de onze cordas de Toboso foi construído durante a segunda metade da vida de Torres como *luthier*. Posteriormente, este instrumento foi herdado pela violonista Maria Terol, que o converteu em um violão de 6 cordas no ano de 1945. O modelo de Torres Jurado possuía originalmente sete cordas sobre o braço do instrumento e as outras quatro cordas fora do braço, e era chamado *harp-guitar*.

Além do violão SE 07, de Torres Jurado, há outros instrumentos de onze cordas fabricados no período. O violão utilizado pelo conhecido violonista Andrés Segovia (1893-1987), dado a ele pelo construtor Manuel Ramirez de Galarreta (1864-1916), era também um violão de onze cordas, antes de ser convertido em seis.

Entre os documentos preservados, destaca-se o acervo do *Museu de la Musica de Barcelona*, na Espanha. Neste museu encontram-se – além de uma coleção de centenas de violões clássicos e românticos – documentos que comprovam a realização de um concerto para violão de onze cordas, tocado pelo violonista e compositor Antonio Jiménes Manjón (1866-1919), na Inglaterra, em 1888. As obras de Manjón para violão de onze cordas foram publicadas por Romero y Fernandez em dois volumes intitulados *La escuela de la Guitarra* (1900).

Além de Manjón, outros violonistas-compositores, como Kaspar Mertz (1806-1856) e Napoléon Coste (1805-1883) utilizavam cordas extras em suas músicas¹². Porém, não é possível saber se essas músicas foram arranjadas para o violão de onze cordas ou se foram elaboradas a partir de composições escritas originalmente para violão tradicional.

O violão de tessitura ampliada, com sua construção moderna, voltou às salas de concerto com o violonista espanhol Narciso Yepes (1927-1997) na segunda metade do século XX, momento de grande incremento das pesquisas musicológicas. Harvey

12. Tanto as partituras de Manjón quanto as de Johann Kaspar Mertz e Napoléon Coste, escritas para o violão de cordas, são encontradas no site <<https://www.finefretted.com/guitarra/html/ffsi.html>>. Acessado em 04/02/2015.

(1967) comenta a relação entre a modernidade na construção do instrumento e a antiguidade do repertório renascentista por ele executado:

O instrumento de Yepes tem 10 cordas com um braço enorme, onde todas as cordas descansam. As cordas extras foram adicionadas por duas razões: primeiramente com a proposta de aumentar as respostas acústicas fracas do violão tradicional, e em segundo, para acomodar a música dos alaúdes da renascença com maior facilidade e com maior exatidão do que é possível com apenas seis cordas (HARVEY, 1967, p. 73 e 74).

O primeiro violão de onze cordas moderno¹³, denominado *alto-guitar*, foi construído pelo *luthier* suíço Georg Bolin (1912-1993) em colaboração com Per-Olof Johnson (1928-2000) no ano de 1960. Johnson admirava intensamente a música composta para alaúde, e por isso buscava um instrumento moderno para executar este repertório, valendo-se da técnica do violão clássico.

Além de *luthier* e pesquisador, Per-Olof Johnson foi professor do violonista suíço Göran Söllscher (1955-). Foi a partir de Göran que o violão de onze cordas encontrou seu maior divulgador, pois ele passou a executar tanto o repertório de alaúde, quanto arranjos de músicas populares, como por exemplo dos Beatles.

Göran Söllscher fez um bom número de gravações para a Deutsch Grammophon a partir de 1978, utilizando o violão de onze cordas. As gravações obtiveram bastante êxito, e auxiliaram o violão de onze cordas a tornar-se ainda mais conhecido por violonistas e pelo público. As gravações de Söllscher venderam mais de um milhão de cópias – entre elas a integral das Suítes para alaúde de Bach (1981-3), transcrições de obras de Bach para violino e violoncelo (1992), um CD inteiro dedicado aos Beatles (1995), todas realizadas no violão de onze cordas.

Embora exista um interesse crescente pelo violão de 11 cordas, há poucas publicações e edições de composições originais ou adaptadas para o instrumento. O presente projeto procura contribuir nesse sentido, apresentando arranjos inéditos e historicamente orientados das obras de Bach, com o fito de investigar novas possibilidades neste campo.

¹³ O termo “alto-guitar” também pode se referir ao violão contralto, por ser afinado uma terça acima do normal (como um alaúde renascentista) e possuir 5 cordas subsequentes para realização dos baixos.

As variações organológicas encontradas nos instrumentos cordofones são constantes durante todo o percurso histórico desses instrumentos. O violão de onze cordas é uma das variações mais recorrentes desde o século XVIII, e possui características aprazíveis a diversos repertórios, sobretudo àqueles anteriormente executados ao alaúde. Pode-se sugerir que o violão de onze cordas possui as vantagens deste (a amplificação da tessitura pela inserção de bordões) aliadas aos aperfeiçoamentos técnicos engendrados por Torres Jurado (sobretudo as melhoras nas dimensões físicas do instrumento, e o conseqüente aumento da projeção sonora).

Trata-se, em última análise, de estabelecer uma prática musicológica que não esteja apenas interessada em reafirmar a importância de determinadas composições ou movimentos estéticos, ou ainda encontrar argumentos que justifiquem a ascensão de determinado compositor ao panteão dos cânones da história da música. Trata-se também de reavaliar os aspectos técnicos envolvidos na reconstituição dessas obras frente às mudanças observáveis na cultura musical atual.

Além disso, pode exercitar o conteúdo crítico-musicológico, de cunho interpretativo e reflexivo. Estas características da musicologia foram tratadas insuficientemente nas décadas de 1980-90. Naquele momento, houve uma predileção à adoção do modelo tecnicista, voltado à “exumação do passado”, procedimento alcunhado de “tecnocratismo esclarecido”. (CASTAGNA, 2008, p.40).

O violão moderno é um instrumento construído de modo a atender determinadas necessidades estéticas da música do período clássico-romântico. As diversas transformações organológicas pelas quais o violão passou desde o século XVIII indicam uma variação no próprio paradigma de estilo musical que esse instrumento executa, sobretudo com relação às mudanças de afinação e encordoamento dos instrumentos modernos. É o que nos explica Tyler (1980, p. 52), ao dizer que a carência dos baixos é o fator que estabelece a maior diferença entre a guitarra e a família dos alaúdes, “dotando o instrumento de características de interpretação e de movimentos expressivos próprios”. Para o autor, esta diferença ajuda-nos a compreender a razão pela qual a guitarra conservou suas cinco ordens por mais de um século e meio, enquanto os alaúdes experimentavam uma constante adição de baixos, com a finalidade de incrementar os registros graves do instrumento (TYLER, 1980, p. 52).

Com relação às afinações, existem proximidades latentes entre o *Archiliuto* (aláudes renascentistas da transição para o XVII, caso também dos *Chitarrones*) e o violão de onze cordas. O instrumento utilizado no princípio do período barroco possuía dez ordens, como se pode observar na transcrição abaixo:

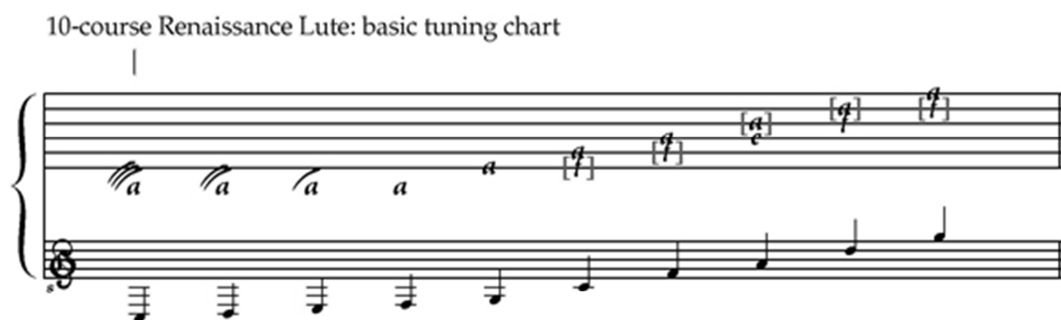


Figura 35. Scordatura do violão de onze cordas

Por sua vez, o violão que utilizamos para a execução do repertório barroco acrescenta uma corda grave na escala, bem como altera a afinação da terceira corda, de lá para si bemol, sendo a décima primeira corda também afinada em si bemol, como se observa na partitura abaixo:



Figura 36. Scordatura do violão de onze cordas - afinação Bb

É importante considerar a coexistência histórica entre guitarras e aláudes, e as influências mútuas entre os instrumentos. Importantes autores e compositores, como Gaspar Sanz, propuseram a utilização de cordas soltas no instrumento moderno, de

modo que o som das passagens escalares e de arpejos se misturassem, criando um efeito de harpa ou campana, originando a técnica da *campanella*¹⁴.

De acordo com Perez Díaz (2003), a consolidação da guitarra de seis ordens, e subsequentemente da guitarra de seis cordas simples, é consequência da mudança do estilo composicional barroco para o estilo clássico-romântico:

O caminho do estilo barroco aos estilos pré-clássicos e ao classicismo, pela maior importância do conceito vertical e acórdal da música, pela necessidade de clareza nas modulações e de uma estrutura de fraseado regular baseada na tonalidade, converteu em inadequada a característica afinação sem baixos, que a guitarra barroca havia adotado para uma música contrapontística de grande refinamento estilístico, mas de qualidades idiomáticas muito diferentes das apreciadas pelos novos estilos em voga (DÍAZ, 2003. *Tradução nossa*).

O desafio de executar o repertório barroco em um instrumento moderno, portanto, passa pela necessidade de produzir afinações e técnicas que nos aproximem do estilo da *performance* barroca. Para que isso aconteça, diversos recursos técnicos foram adotados no processo de transcrição a arranjo, a começar pela proposta de utilização do violão de onze cordas. O número de baixos presentes nesse tipo de violão garante uma aproximação à afinação utilizada pelos alaúdes, o que resulta, de imediato, na possibilidade de manutenção da escrita original em várias passagens do texto musical, principalmente quando essas obras se valem de recursos retóricos como a *catabasis*. Em instrumentos de seis cordas, é comum que uma escala descendente comece em uma oitava, e tenha de ser transferida para uma oitava superior, dada a carência de maior tessitura nos baixos. Do mesmo modo, é fundamental garantir que as passagens escalares preservem, o máximo possível, a característica das cordas soltas e da *campanella*.

Quando pensamos nas aplicações da *campanella* ao instrumento moderno, é necessário considerar a afinação utilizada. Uma das diferenças entre o violão moderno e

¹⁴ *Campanella* é uma palavra italiana que significa “pequeno sino”. No violão, trata-se da execução de uma melodia utilizando-se múltiplas cordas, de modo a fazer soá-las simultaneamente.

os instrumentos antigos, em termos efetivos, é justamente a diferença de afinação; a *campanella*, como sabemos, é uma técnica que depende largamente do uso de cordas soltas – o que se torna claro quando comparamos o violão com o alaúde ou a teorba, cujas cordas soltas diferem das do violão em afinação tradicional.

No meu caso, utilizo um instrumento de onze cordas, afinado uma terça acima do violão de seis cordas. A afinação do violão de onze cordas é bastante próxima da afinação do *archiliuto* e do *chitarrone*. A diferença, aqui, é a alteração do registro; contudo, as relações intervalares são semelhantes. A diferença mais preponderante entre a afinação do alaúde e a afinação do violão de onze cordas é que, no alaúde, a terceira corda é lá, ao passo em que no violão moderno, a terceira corda é uma nota sol. Vale lembrar que essa opção é uma escolha do intérprete, e tem relação com o resultado acústico desejado. O violonista Goran Söllscher, que forneceu suas transcrições para a realização da análise comparativa apresentada no próximo capítulo, prefere afinar a terceira corda do seu violão em lá. Eu, entretanto, prefiro utilizar a terceira corda em si bemol para aproveitar a ressonância da décima primeira corda solta, que é afinada também em si bemol, mantendo assim a regularidade da escala diatônica¹⁵.

A utilização de cordas soltas e *campanellas* parece ser menos comum ao violão moderno, que é um instrumento vinculado aos parâmetros clássico-românticos cuja tradição prima pela linearidade e manutenção do timbre das melodias, com tendência a realizar uma melodia em apenas uma corda. No caso de uma corda solta fazer parte de uma linha melódica, esta nota é atacada pela mão direita, de modo tal que o timbre dessa nota irá remeter e se fundir em uniformidade com o restante da linha melódica. Para Cardoso (2014, p.29), essa técnica contrasta com a exuberância de timbres típica dos instrumentos barrocos, na mistura de cordas pressionadas com cordas soltas em diferentes ordens, com diferentes dobramentos de oitava e diferentes materiais para a mesma ordem (tripa e aço). Yates (1998, p.102), ao comentar sobre essas duas abordagens, diferencia digitação melódica de digitação harmônica, priorizando o uso de cordas soltas e sobreposição de notas na melodia. A escolha pelo uso de *campanellas* passa também pelo modo de digitação da mão esquerda. Observo que durante todo o

¹⁵ A transcrição da BWV 1008 realizada por mim está grafada em Mi menor. Contudo, afino o violão uma terça menor acima, fazendo a obra soar em Sol menor.

processo de transcrição, grande parte da adaptação para a exequibilidade do texto musical cabe à digitação. A escolha da digitação pode aproximar-nos ou distanciar-nos de um modo idiomático e estilístico de executar o texto musical barroco.

Os instrumentos de cordas dedilhadas concentram sua digitação majoritariamente na primeira posição, o que permite o uso extensivo de cordas soltas, e em caso de uso da segunda e terceira posições, ainda é possível utilizar cordas soltas nas frases musicais. O violão moderno, por sua vez, utiliza majoritariamente a primeira e segunda posições, mas com a grande maioria das cordas pressionadas, em detrimento das cordas soltas. Essa constatação enfatiza a escolha pela coerência melódica (ou ainda uma digitação melódica) pouco encontrada em instrumentos de cordas dedilhadas do período barroco.

De acordo com Cardin (2014, p. 5), a utilização de várias cordas para a execução de uma melodia e o uso de cordas soltas no alaúde barroco oferecem ao mesmo tempo “um discurso musical coerente – algumas melodias evidentes – e um mosaico de fugazes nuances interiores devido ao fato de que elas são muito complexas para serem explicitamente percebidas”. A evidenciação dessas nuances se faz perceber na transcrição para o violão moderno de onze cordas. Em diversas passagens, é destacado o uso das cordas soltas e dos efeitos da *campanella*, como no exemplo a seguir:

Allemande (BWV1008)

Figura 37. Allemande - Cordas soltas na ornamentação. (Martelli, c.10-12)

Igualmente relevante para a construção da *performance* é a utilização de articulações como a ligadura. Os sinais de ligadura encontrados nas fontes primárias ora se encontram abundantemente, ora são inexistentes. Isso indica que o papel proeminente

na decisão sobre a utilização ou não de ligaduras coube, historicamente, ao intérprete. Conforme nos explica o alaudista Hii (2013), as articulações não seguem padrões de simetria, e estão bastante ligadas a considerações técnicas:

Uma falácia comum defendida por muitos pedagogos e performers modernos, nomeadamente, que padrões motivicos semelhantes devem ser articulados de maneira igual. Há fortes indícios de que o contrário é verdadeiro, que considerações técnicas parecem ter maior prioridade que as musicais em determinar a colocação de ligados (HII, 2013, p.174).

Por vezes, os compositores adotam padrões simétricos localizados, mas essa não é a tendência geral. Existem outros fatores a se considerar, como por exemplo, a facilitação técnica provida pelo ligado, ou acentuações rítmicas e convenções frequentes no repertório antigo. Michel Cardin (2014) faz uma comparação entre os ligados e outros elementos notacionais da época:

... neste período musical os ligados eram tratados à semelhança do baixo contínuo, com grande precisão durante certas passagens de clara importância expressiva, mas de outra maneira presentes indiferentemente, deixando muitas decisões a critério do intérprete (CARDIN, 2014, p. 3).

No âmbito das transcrições musicais, diversos autores buscaram elaborar teoricamente as funções da ligadura. Yates, por exemplo, categoriza os ligados de mão esquerda em três grupos: técnicos, de textura e fraseológicos:

Ligados técnicos são usados simplesmente para ajudar a mão direita na execução de passagens rápidas. Ligados de textura aliviam a monotonia de passagens constantemente articuladas de notas de mesmo valor, particularmente quando pode não ser possível proporcionar variedade suficiente de toques apenas com a mão direita. Ligados fraseológicos são definidos de acordo com seu efeito musical (YATES, 1998, p. 163).

Há diversas relações entre os sinais de articulação em partitura e a interpretação de transcrições para o violão moderno. Yates (1998) encoraja o *performer* a modificar os sinais de articulação em transcrições ao adaptá-los ao violão, pois considera que a

maioria das ligaduras de mão esquerda, no repertório de alaúde barroco e de guitarra barroca, são técnicas (mecânicas) ou de textura. A decisão sobre o uso das ligaduras, em meu processo de transcrição, é similar àquelas adotadas na execução de instrumentos de época, como se observa no exemplo abaixo:

Allemande BWV1008

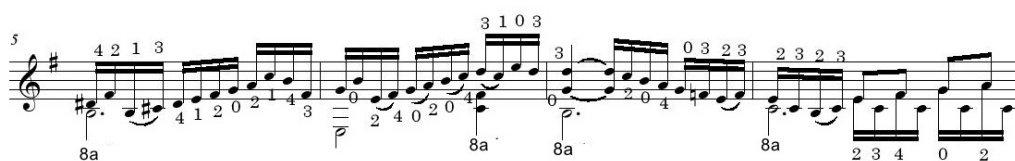


Figura 38. Allemande - Uso de ligaduras. (Martelli, c.5-8)

Finalmente, é necessário observar cuidadosamente a utilização de ornamentações. A prática da ornamentação está intimamente ligada à interpretação do repertório de cordas dedilhadas no período barroco. Nas edições de época, contudo, observa-se uma discrepância nos modos de escrita: algumas partituras apresentam muitos ornamentos, e outras estão praticamente sem ornamentação. Alguns tratados de época, como os de Gaultier (1670), Perrine (1680) e Mouton (1698), mostram a variedade de aspectos interpretativos que podiam estar notados na partitura. Os autores se preocupavam, sobretudo, com a interpretação dos sinais escritos, padronizados como figuras de ornamentação.

A maioria das edições modernas para violão que se propõe a discutir ornamentação tem como foco a decodificação desses códigos notados na partitura, à semelhança dos tratados de época mencionados acima. Isto permite, de modo mais ou menos preciso, a padronização desses sinais, entendidos como figuras de ornamentação específicas. No entendimento de Renato Cardoso, o resultado do processo de padronização da ornamentação pode ser observado nas execuções do repertório barroco ao violão nos últimos anos, em que há uma ênfase na correta execução destes ornamentos pontuais. “Porém, por mais que estes trabalhos incitem o intérprete a adicionar ornamentos em repetições de partes e acrescentar seus próprios embelezamentos, pouco dessa orientação chega à prática nas interpretações de peças do

barroco ao violão” (CARDOSO, 2014, p.31). Uma abordagem contemporânea sobre a ornamentação é encontrada na obra de Stanley Yates, para quem:

Ao adicionar ornamentação, é necessário compreender que a ornamentação é multifuncional. Em níveis estruturais maiores, a ornamentação serve para enfatizar a concepção formal de um movimento, marcando cadências, fornecendo identidade temática ou motívica e apoiando padrões de acentuação métrica. Ao nível do fraseado melódico, a ornamentação fornece a variedade rítmica e de articulação, e aumenta o impulso, o acento, a ênfase de encerramento da frase. A ornamentação também pode ser retórica ou de afeto, proporcionando um gesto expressivo dramático ou um lampejo brilhante de virtuosismo. Adicionar ornamentação, então, é uma questão de combinar o ornamento para a função (YATES, 1998, p. 169).

Os modos de utilização de ornamentação que proponho foram amplamente utilizados nos processos de transcrição e arranjo no presente trabalho, como podemos observar no trecho abaixo:

The image displays two musical staves in G major. The top staff, titled "Sarabande BWV1008", shows the original melody with a fermata over the final note and an 8va (octave) marking. The bottom staff, titled "Ornamentos", shows the same melody with various ornaments (trills, mordents, grace notes) added to the notes, and a fermata over the final note with an 8va marking.

Figura 39. Sarabande - Propostas de ornamentação (Martelli, c.6-7)

Baseando-me nestes preceitos idiomáticos e técnicos, busquei comparar aspectos relevantes, convergentes e divergentes entre minha transcrição e a transcrição realizada pelo violonista Goran Söllscher.

Capítulo 4. Uma análise comparativa: Goran Söllscher e Paulo Martelli

No último capítulo desta tese, proponho a comparação entre procedimentos realizados na minha transcrição, justapondo-a à transcrição de Goran Söllscher (que gentilmente cedeu seus manuscritos para esta tese) para a suíte BWV 1008. Em meu entendimento, esta parte da tese é relevante, primeiramente pelo ineditismo de Goran Söllscher nas transcrições e gravações de obras de J. S. Bach para o *Alto Guitar*. Além disso, percebi a potencialidade das transcrições para o violão de onze cordas, e pude realizar uma imersão na prática da transcrição musical, e conseqüentemente nas contribuições da retórica musical barroca para essa prática.

A análise comparativa entre as duas transcrições tem como objetivo encontrar pontos de convergência e divergência com relação à manutenção de figuras retóricas. Portanto, inicio o trabalho comparativo pelo *Prelude*: entre os compassos 5 e 9, verifiquei, na versão *facsimile*, um perfil melódico triádico que elucida a progressão harmônica do trecho.



Figura 40. Prelude – perfil melódico triádico. (facsimile, c.5-9)

Tanto em minha transcrição como na de Goran Söllscher, alteramos as notas iniciais dos arpejos para uma oitava abaixo, além de adicionar notas com função de preenchimento harmônico.

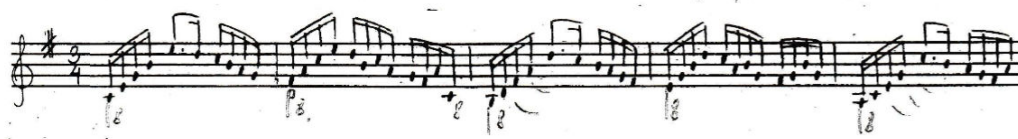


Figura 41. Prelude - Preenchimento harmônico do perfil triádico. (Söllscher, c.5-9)

recurso evitado na escrita vocal do período, mas utilizado amplamente na escrita para instrumentos dedilhados, devido às suas *scordaturas* oitavadas.



Figura 44. Prelude – explicitando uma segunda voz. (Söllscher, c.50-52)

Busquei rearmonizar e criar novas linhas de baixo com base no *facsimile* e na transcrição de Söllscher. Primeiro, complementei a harmonia do terceiro tempo do compasso 50 de forma a valorizar o acorde dominante de B7, e reforçar o gesto cadencial para mi menor com um salto de quarta descendente. No compasso 51, criei uma linha contrapontística por movimento contrário, que sugere diferentes inversões harmônicas com relação às propostas de Söllscher, além de evitar as oitavas paralelas criadas pelo autor.

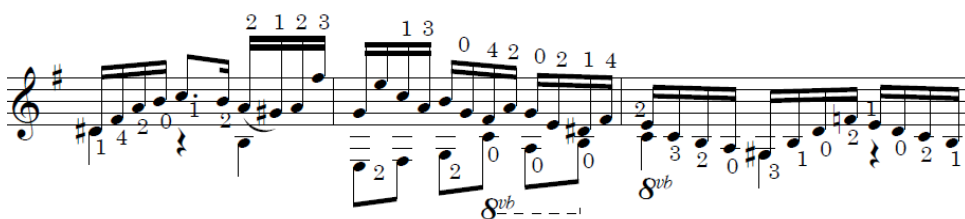


Figura 45. Prelude – Explicitando figura heterolepsis. (Martelli, c.50-52)

Na cadência final do *Prelude* – compassos 59 a 63 – é comum que o *performer* realize uma ornamentação melódica a partir dos acordes expostos. A versão *facsimile* apresenta apenas os acordes em bloco, ou seja, sem nenhum tipo de ornamentação.

Prelude BWV 1008

Figura 46. Prelude – progressões harmônicas finais (facsimile, c.59-63)

Söllscher mantém essa escrita em sua transcrição, mantendo a mesma condução de vozes da versão *facsimile*.

Figura 47. Prelude – progressão harmônica sem ornamentação escrita. (Söllscher, c59-63)

Busquei criar uma ornamentação e fixá-la na editoração de minha transcrição. Além disso, realizei uma substituição harmônica (compasso 62) que consistiu na troca do acorde dominante com *apoggiatura* – B6(4): V6(4) – para o acorde de dominante da dominante – A#°: V/V. Essa substituição permite manter a carga de tensão através do acorde dominante; além disso, ao realizar tais substituições, pude aumentar a carga de tensão pela utilização do cromatismo em movimento contrário – A# B e D# E.

Figura 48. Prelude – reharmonização e ornamentação fixa. (Martelli, c. 61-63)

No compasso 9 da *Allemande*, encontrei a figura *heterolepsis*, expressa pela entrada da segunda voz, caracterizando uma polifonia recorrente dentro de uma escrita homofônica. Esta figura aparece no segundo e terceiro tempos do compasso 9 da *Allemande*.



Figura 49. *Allemande* – polifonia explícita. (facsimile, c.9)

Analisando essa figura retórica, foi possível evidenciar uma polifonia recorrente a partir da ampliação do discurso polifônico. Söllscher realiza o processo de ampliação a partir do início do compasso 9, o que considerei muito interessante, pois evidencia o discurso da *heterolepsis*. Porém, nesse trecho ocorre uma condução de voz pouco comum na escrita de J. S. Bach, a condução de vozes por quintas paralelas.



Figura 50. *Allemande* – ampliação da *heterolepsis* e ocorrência de quintas paralelas. (Söllscher, c.9)

Busquei manter a figura *heterolepsis* nos tempos dois e três do compasso, evitando o preenchimento por graus conjuntos que resultaram nas quintas paralelas de Söllscher. Para isso destaquei a *heterolepsis* do primeiro tempo apenas através da notação (haste para baixo), e em seguida destaquei a figura retórica invertendo o acorde

do terceiro tempo. Assim foi possível aproveitar mais a ressonância do instrumento para a ornamentação melódica dos dois últimos tempos do compasso.



Figura 51. Allemande – heterolepsis (Martelli, c.9)

Como discutimos no capítulo anterior, a figura retórica musical *noema* é representada através de aspectos polifônicos implícitos, também chamados de polifonia latente. Na *Allemande* (compassos 22 ao 24) identifiquei uma maneira bem simples de representar o *noema*: tracei no perfil melódico um distanciamento expressivo da tessitura, como é o caso do compasso 24 com a nota ré.



Figura 52. Allemande – noema (facsimile, c.22-24).

Söllscher torna explícito o *noema*, quando utiliza a figura *heterolepsis* como recurso expressivo relativo, destacando a nota inicial mais grave de cada compasso.



Figura 53. Allemande - explicitando e ampliando heterolepsis. (c.22-24)

Em minha transcrição, também busquei intensificar a *noema* através da *heterolepsis* adicionando uma nota por tempo para a voz mais grave do compasso 22, além de tempos parciais nos compassos seguintes.

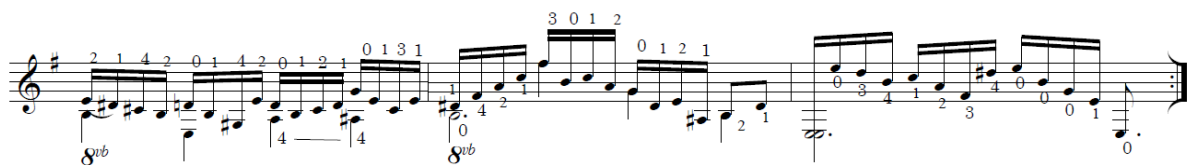


Figura 54. Allemande – explicitando e ampliando heterolepsis. (Martelli, c-22-24)

Entre os compassos 1 e 3 da *Courante*, a figura *noema* é explicitada através da figura *heterolepsis* – ambas figuras de complexidade polifônica na escrita homofônica.



Figura 55. Courante – polifonia latente e heterolepsis. (facsimile, c.1-3)

Söllscher sugere o uso de notas graves e também propõe a polifonia através da notação, pelo direcionamento das hastes.



Figura 56. Courante – heterolepsis e polifonia latente. (Söllscher, c.1-3)

Em minha transcrição, julguei pertinente fixar a nota lá na segunda voz do compasso 1 como preparação à *heterolepsis* do compasso seguinte. Além da preparação, esse baixo amplifica o acorde de subdominante (lá menor), que também busco destacar no segundo tempo do compasso 3.



Figura 57. *Courante* - *heterolepsis* e *polifonia latente*. (Martelli, c.1-3)

Vale destacar que, no exemplo anterior, a pausa inserida no segundo tempo, na voz mais grave, é uma notação de performance que serve para evitar a ressonância do trítone (B7: D# A) no acorde seguinte. Processos semelhantes ocorrem entre os compassos 5 e 6 do *Courante*. No exemplo abaixo, destaco a polifonia implícita no último tempo do compasso 5 e por fim, sua explicitação no acorde seguinte sob a figura *heterolepsis*.

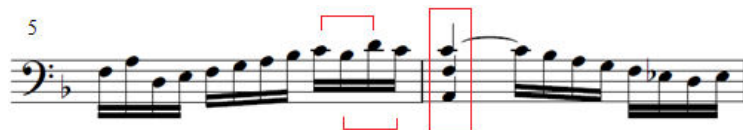


Figura 58. *Courante* – *noema* e *heterolepsis*. (facsimile, c.5-6)

Söllscher realiza o processo de preenchimento harmônico de maneira a antecipar a figura *heterolepsis*.

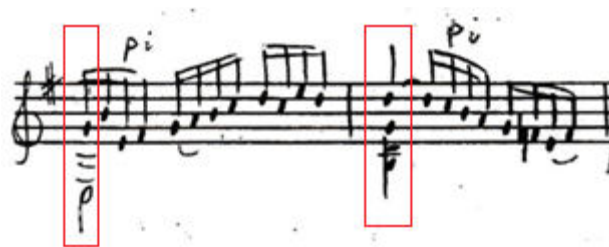


Figura 59. *Courante* – *antecipação da heterolepsis*. (Söllscher, c.5-6)

Após detectar as figuras de *noema* e *heterolepsis* presentes no compasso 5, optei por sua explicitação e, diferentemente de Söllscher, em sua ampliação – primeiro e terceiro tempos do compasso 5.

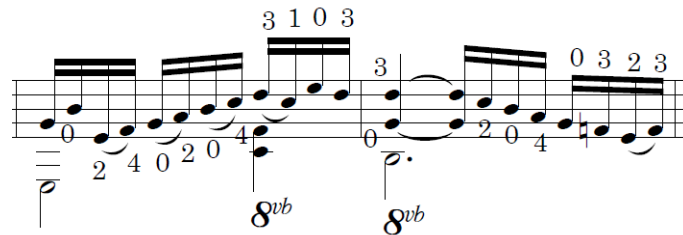


Figura 60. Courante – antecipação e ampliação da heterolepsis. (Martelli, c. 5-6)

Procedimentos semelhantes ocorrem entre os compassos 9 e 11:



Figura 61. Courante – noemas. (facsimile, c.9-11)

Söllscher utiliza o mesmo procedimento de explicitação dos *noemas* adicionando notas graves nos tempos iniciais de cada compasso.

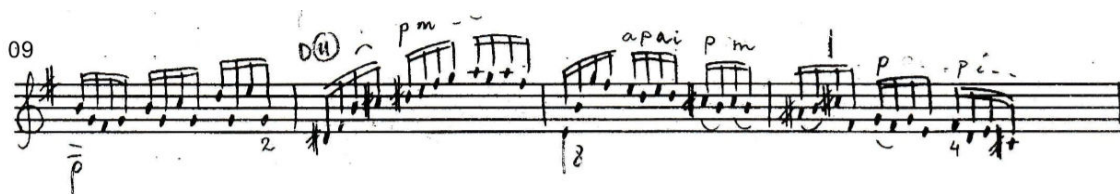


Figura 62. Courante – noemas. (Söllscher, c.9-11)

Em minha transcrição, destaquei a figura *noema* através da notação em que a escrita a duas vozes é dividida através das hastes. Além disso, novos baixos foram acrescentados.

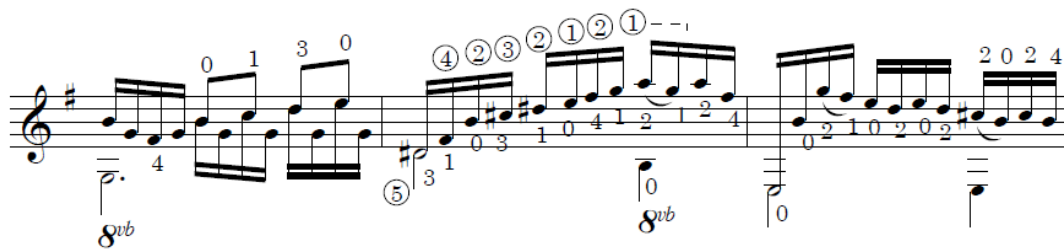


Figura 63. Courante – noemas. (Martelli, c. 9-11)

A *noema* também foi destacada na Sarabande.



Figura 64. Sarabande – noema. (facsimile, c. 1)

Söllscher destaca com a notação das hastes.



Figura 65. Evidenciando noema através das hastes. (Söllscher, c. 1)

Em minha transcrição, além de destacar a polifonia com a notação das hastes, intensifico a linha melódica grave preenchendo o acorde de lá menor com a figura *heterolepsis*.

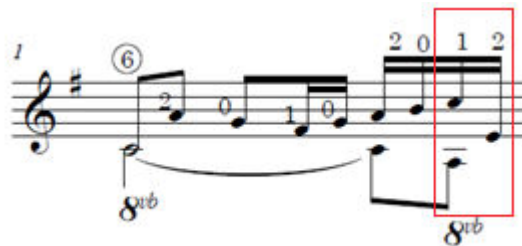


Figura 66. Sarabande - Ampliando linha melódica da segunda voz com noema e heterolepsis. (Martelli, c.1)

No *Minueto I*, destaquei o movimento descendente dos baixos como um movimento de *catabasis*.



Figura 67. Minueto I – catabasis. (facsimile, c.1-4)

Söllscher e eu reforçamos a figura *catabasis* expressa nos baixos transpondo-a uma oitava abaixo de forma a aproveitar as cordas soltas do violão 11 cordas.



Figura 68. Minueto I – Catabasis oitava nas cordas soltas do violão de onze cordas. (Söllscher, c. 1-4)

Porém, em minha transcrição existem diferenças com relação ao preenchimento harmônico e às articulações sugeridas através das digitações e organizações das hastes.

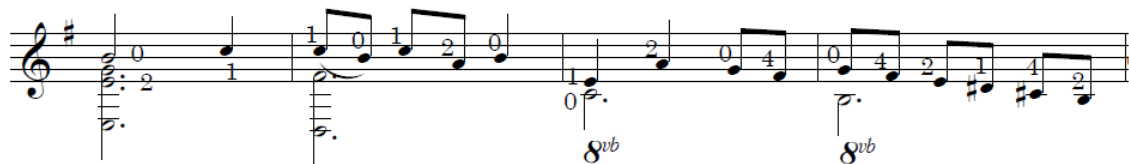


Figura 69. Minueto I – Catabasis oitava nas cordas soltas do violão de onze cordas. (Martelli, c. 1-4)

Ainda no *Minueto II*, destaquei as figuras *anabasis* e *circulatio* presentes nos compassos 16 a 18.



Figura 70. Minueto II – *anabasis* e *circulatio*. (facsimile, c.16-18)

Söllscher sustenta a nota mais grave do compasso 16 e no compasso 17 adiciona a fundamental do acorde de sol maior acrescentando assim a figura *heterolepsis* no compasso 17.



Figura 71. Minueto II – Acrescentando *heterolepsis*. (Söllscher; c. 16-18)

Minha opção para este trecho foi retomar a figura retórica *catabasis* enquanto figura pertinente no desenvolvimento do *Prelude*. Nesse sentido, optei pela criação de uma linha polifônica em movimento contrário.

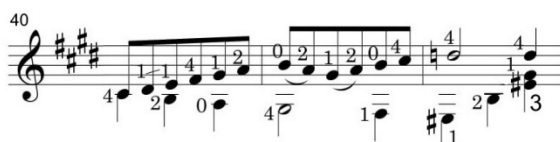


Figura 72. Minueto II – retomando *catabasis* como um dos afetos determinantes do *Prelude*. (Martelli, c. 16-18)

Destacamos entre os compassos 14 e 15 da *Gigue*, as figuras de *catabasis* prosseguidas da figura *heterolepsis*.



Figura 73. *Gigue* – *catabasis* e *heterolepsis*. (facsimile, c. 14-15)

Söllscher também cria este conflito entre *catabasis* e *anabasis*, porém sua opção de harmonização impede que essa figura se estenda para o compasso seguinte.



Figura 74. *Gigue* - *heterolepsis* com *anabasis* acrescentada. (Söllscher, c. 14-15)

Busquei não inserir a nota lá no terceiro tempo do compasso 14 como o fez Söllscher, para que a figura *anabasis* se concluísse até o gesto cadencial entre os compassos 16 e 17.



Figura 75. *Gigue* – heterolepsis com anabasis acrescentada. (Martelli, c13-17)

Entre os compassos 44 e 48 da *Gigue*, destaco a presença de *noemas*.



Figura 76. *Gigue* – Noemas. (facímile, c.44-48)

Söllscher reforça os *noemas* através de *heterolepsis*.



Figura 77. *Gigue* – noemas e heterolepsis acrescentada. (Söllscher, c.44-48)

Em minha transcrição também torno explícito os *noemas* através da *heterolepsis*, mas busquei maior expressão do afeto adicionando mais notas e uma forma de intensificação polifônica.

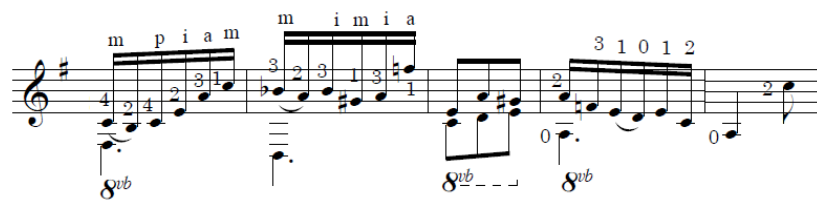


Figura 78. Gigue - noemas e heterolepsis acrescentada. (Martelli, c. 44-48)

Concluo o processo de análise da BWV 1008, e reafirmo que há ainda muito a ser feito para o adensamento do repertório do violão de onze cordas. Meu intuito, até o momento, foi contribuir um pouco para o incremento de tal repertório, mais especificamente tratando da obra de J. S. Bach.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito ainda se poderia dizer a respeito das transcrições de obras de Bach para o violão de onze cordas. Neste momento, encerro a análise comparativa, mas sem encerrar o assunto. Certamente, os próximos tempos serão prolíficos para o aprofundamento de todos os temas discutidos nesta tese. A incursão no universo da musicologia histórica foi de enorme valia, tanto para meu conhecimento como para minhas reflexões e, sobretudo, para a criação da *performance* historicamente orientada. Concomitantemente à escrita desta tese, gravei um CD e DVD. A cada nova descoberta sobre a teoria musicológica percebi um incremento em minha performance musical. Posso dizer que a melhor parte desse doutoramento foi a possibilidade de associar os estudos musicológicos com a prática interpretativa. As coisas se complementam de maneira surpreendentemente interessante.

As investigações sobre a retórica musical barroca, assim como todas as análises estruturais realizadas sobre a suíte BWV 1008 de J. S. Bach acrescentaram para mim um tipo de conhecimento essencial, tanto para a compreensão geral da obra quanto de suas singularidades. Tais investigações serviram como uma etapa preparatória ao processo de transcrição musical. Ao avaliar as singularidades da *Suite II*, foi possível amplificar e valorizar as figuras retóricas no processo criativo da transcrição. Assim pude solucionar alguns obstáculos da *performance*, partindo do aprendizado sobre a linguagem musical de J. S. Bach, e evitando utilizar manobras idiomáticas por vezes arbitrárias e distantes das sutilezas da escrita do compositor.

Portanto, assevero a pertinência do conhecimento aprofundado acerca da retórica musical barroca no processo de transcrição para o violão de onze cordas. Os estudos musicológicos requeriram de mim uma imersão na linguagem musical barroca, nos aspectos composicionais da escrita de J. S. Bach e por fim, com os possíveis alinhamentos entre a musicologia histórica e as vertentes atuais da música historicamente informada.

Existem diversos outros recursos de aplicação da musicologia à performance que não puderam ser tratados neste momento. Destaco que, para atingir os resultados ora apresentados, realizei estudos em contraponto e harmonia, entendidos como aspectos estruturais indissociados das figuras retóricas musicais. Diversas figuras retóricas

destacadas no decorrer do trabalho resultam da compreensão das características harmônicas e polifônicas na escrita da BWV 1008.

Por fim, gostaria de tecer um breve comentário sobre o CD e o DVD que fazem parte das conclusões deste trabalho. Foi através da *performance* que todo o trabalho investigativo e analítico desta tese pode ser expresso e avaliado sob minha ótica.

Espero que o trabalho apresentado desperte a curiosidade de novos pesquisadores sobre a retórica musical barroca, e sobre as práticas interpretativas ao violão de onze cordas. Os processos de transcrição apresentaram diversos desafios à *performance* musical. Tive, desde o princípio, o desejo de contribuir para as pesquisas correntes. Durante o processo de aprendizado e descoberta, procurei encontrar soluções criativas para os desafios encontrados na preparação da *performance* do repertório de Bach. O produto final de meu doutoramento, felizmente, associa os trabalhos teóricos à minha atividade laboral de todos os dias, tocar violão. Considero um privilégio a possibilidade de produzir uma versão inédita da suíte BWV 1008. Para mim, esta foi uma experiência de imersão, de exercício criativo e de concepção musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRICH, Putnam. *Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation*. In. *The Musical Quarterly* vol. 35, 1949.

ALTENBERG, Wayne. *J.S. Bach's keyboard transcriptions of violin concerti by Antonio Vivaldi*. Dissertação de mestrado. Austin: University of Texas at Austin, 1994.

BARROS, Nicolas Lehrer de Souza. *A Adaptação da obra alaudística de Johann Sebastian Bach para Alt-Guitar: um modelo híbrido*. Dissertação de mestrado, 1993.

BARROS, Nicolas Lehrer de Souza. *Tradição e Inovação no estudo da velocidade escalar do violão*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGM/UNIRIO, 2008.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BELLAK, Richard Charles. *Compositional technique in the transcriptions of Franz Liszt*. Tese de doutorado. University of Pennsylvania, 1976.

BORGES, Rafael Garcia. *O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para Alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2007.

BOTA, João Victor. *A Transcrição Musical como processo criativo*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2008.

BUTT, John. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CANO, Rubén Lopéz: *Música y Retórica en el Barroco*. Universidade Autônoma Nacional del México, 2000.

CARDIN, Michel. *The London Manuscript unveiled* – vol.1-6. Disponível em: <http://www.slweiss.com/London_unveiled/an_London_unv.html>. Acesso em 28 mar. 2014.

CARDOSO, Renato C. *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2014.

CARREL, Norman. *Bach the Borrower*. Greenwood: Greenwood Press, 1980.

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De institutione musica, de Boécio – livro 1: tradução de comentários*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

CASTAGNA, Paulo. *A musicologia enquanto método científico*. Pelotas: Revista do Conservatório de Música da UFPel, nº1, 2008.

CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de L'accompagnement*. Manuscrito, 1670.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Miss Mary Burwell's Instruction Book for the lute*. In: The Galpin Society Journal, vol.11, p.3-62, 1958. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/842103>>. Acesso em 06 maio 2013.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1992.

_____. *The choice of instruments in Baroque Music*. In: Early Music, Oxford Journals, v.1, n.3, p.130-138, 1973.

DAVID, Hans T.; MENDEL, Arthur. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Revised and enlarged by Christoph Wolff. New York: W.W. Norton & Co., 1998.

DÍAZ, Pompeyo Perez. *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: editorial alpuerto, 2003.

DREYFUS, Laurence. *Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century*. In: The Musical Quarterly, vol.69, n.3 (Summer, 1983), p.297-322. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742175>>. Acessado em 12 jul. 2013.

FORKEL, Nikolaus. *Algemeine Geschichte der Musik*. Trad. Mônica Lucas. Fac-símile, 1778.

FREITAS, Thiago Colombo. *Ciaccona em ré BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

FRIEDHEIM, Philip. *The Piano Transcriptions of Franz Liszt*. In: *Studies in Romanticism* 1, n. 1 (Autumn 1961), p. 83-96.

GASCHO, Joseph A. *The art of transcribing for harpsichord*. Tese de doutorado. University of Maryland, 2010.

GEERTZ, Clifford. *Art as a cultural system*. In: GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge*. New York: Basic Books, 1983.

GOLUSES, Nicholas. *J. S. Bach and the Transcription Process*. *Guitar Review* vol. 77, 1989.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music As Speech*. *Ways to a New Understanding of Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988.

_____. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *O discurso dos sons*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAYNES, Bruce. *The end of early music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HOWARD-JONES, Evlyn. *Arrangements and Transcriptions*. *Music & Letters* 16, n. 4 (October 1935), p. 305-311.

HII, Philip. *Bach's Method of Transcription*. Soundboard vol. 17, 1990

_____. *Slurring practices in baroque guitar and lute music*. Disponível em: <<http://dmc122011.delmar.edu/music/faculty/phii/slurring.html>>. Acesso em 19 jun. 2013.

HOPPSTOCK, Tilman. *Johann Sebastian Bach, Suite a-moll Urtextfassung*. Darmstadt: PRIM musikverlag, 1998.

_____. *Bach's lute works from the guitarist's perspective – vol.1*. Darmstadt: PRIM musikverlag, 2010.

_____. *Bach's lute works from the guitarist's perspective – vol.2*. Darmstadt: PRIM musikverlag, 2013.

_____. *The Polyphony in Bach's Lute Fugues*. Darmstadt: PRIM – Musikverlag, 2015.

HUGHES, Walden Dale. *Liszt's Solo Piano Transcriptions of Orchestral Literature*. Dissertação de mestrado. University of Northern Colorado, 1992.

IKEDA, Alberto T. *Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música*. I Simpósio Latino-americano de Musicologia, Curitiba, 10-12 jan. 1997. In. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

JEPPESEN, Knud: *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Nova Iorque: Courier Dover Publications, 2013.

KERMAN, Joseph. *Listen, Brief edition*. New York: Worth Publisher, 1987.

KOCH, H. C. *Überden Modegeschmack in der Tonkunst*, 1795. *Facsimile*.

_____. *Musikalisches Lexikon*. Kassel: Bärenreiter, 2001. *Facsimile*.

KOUYOUMDJIAN, João. *Lectures on Bach for the NYCCGS*. Nova Iorque, 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oWXvWNqQSjc>>. Último acesso em 05/03/2017.

LUCAS, Mônica. *Retórica e Estética na Música do Séc. XVIII*. Uberlândia: Art-Cultura, vol. 9, número 14, p. 223-234, jan. Jun 2007.

_____. *O ensaio sobre a imitação da natureza na música de Johann Adam Hiller (1754)*. Revista do Conservatório de Música da UFPEL, 2ª ed., 2009.

_____. *Retórica e Música Instrumental*. In: Muhana, A.; Laudanna, M.; Bagolin, L. (Orgs). *Retórica*. São Paulo: Annablume, 2012.

MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana Gênese e Significado*. São Paulo: Revista Música, v. 9 e 10, pp. 21-50, 1998-99.

MANTOVANI, D. H. O ensaio como procedimento para construção de sentidos textuais: um estudo aproximativo entre o discurso verbal e o discurso musical. Tese de Doutorado – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, 2013.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre. facsímile*, 1713.

NEGREIROS, Vasco. *Representação gráfica como manifestação de estilo*. Aveiro: Revista Performance online, Universidade de Aveiro, 2006 p. 01-20.

NOGUEIRA, Gisela. *Thorough Basso n the modern guitar: a guide to performance*. The Victoria University of Manchester. Dissertação de Mestrado, 1985.

NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo: A comprehensive guide for performers*. Londres: London Faber Music, 1987.

ORNOY, Eitan. *Between theory and practice: comparative study of early music performances*. In: Early Music, Oxford Journals, v.34, n.2, p. 233-248, 2006.

_____. *Search of ideologies and ruling conventions among Early Music performers*. In: Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online, vol.6, 2007-2008. Disponível em: <<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/index.htm>>. Acesso em 10 jan. 2014.

PAOLIELLO, N. *Os concertos de abertura de Georg Phillip Telemann: um estudo dos gostos reunidos segundo as perspectivas setecentistas de estilo e gosto*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 20011.

PAUL, Leslie D. *Bach as Transcriber*. Music & Letters 34, October, 1953.

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute. Fac-símile*, 1752.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'harmonie. Fac-símile*, 1722.

ROLFHAMRE, Robin. *French baroque lute music from 1650-1700*. Kristiansand: Master Thesis Agder University, 2010.

ROMANILLOS, Jose L. *Antonio de Torres, Guitar Maker: His Life and Work*. Bold Strummer, 1997.

SOUTO, Luciano. *Transcrição musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2010.

_____. *Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica: perspectivas para a interpretação musical*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, 2015.

SPITTA, Phillip. *Johann Sebastian Bach*, vol. I e II. Denver: Denver Publication, Inc., 1951.

TARUSKIN, Richard. *Text & Act: Essay on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

TURECK, Rosalyn: *An Introduction to the Perfomance of Bach*. London: Oxford University Press, 1960.

TYLER, James; SPARKS, Paul. *The guitar and its music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte – formas de*

conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

WILLIAMS, Peter F. *Suggestions for Playing the Works of Bach – the Transcriptions*. The American Organist Vol. 19, n. 6, 1985.

WINOLD, Allen. *Bach's Cello Suites: Analyses and Explorations*. Indiana: Indiana University Press, 2007.

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

XENOPOULOS, Andreas. *Tracing the development of Vivaldi's "l'estro armonico" concerto no.8 in a minor through J.S. Bach and Samuil Feinberg's keyboard transcriptions: exploring the possibilities of a modern authentic performance*. Tese de doutorado. University of Nebraska, 2014.

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*. New York: W.W. Norton & Co., 2000.

WOLFF, Daniel: *Transcribing for Guitar - A Comprehensive Method*, Copyright 1998 by Daniel Wolff.

ANEXOS

1. Transcrição da *Suite II* para Violoncelo, por Paulo Martelli

1

*Suite BWV 1008*Arr. Paulo Martelli
11 String GuitarJ.S. Bach
1685 - 1750*Prelude*

The musical score for the Prelude of Suite BWV 1008 by J.S. Bach, transcribed for 11-string guitar by Paulo Martelli, is presented in a single system with seven staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece consists of 25 measures. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The score is filled with eighth-note patterns, often beamed in groups of four. Various fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs) are used throughout. The piece concludes with a final measure marked with a fermata and the instruction 'p i m a p a m i' above it.

29 *8^a* *8^a*

33 *amim* *8^a* *pmim* *8^a*

37 *8^a* *8^a* *mai*

41 *ppima* *8^a*

45 *8^a* *8^a* *8^a* *8^a*

49 *8^a*

53 *8^a* *c2*

57

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 29 to 57. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various fretting techniques such as natural harmonics (8^a), artificial harmonics (amim, pmim), and natural harmonics (mai, c2). Dynamics like piano (p) and pianissimo (pp) are used. The notation includes standard musical symbols like notes, rests, and slurs, along with guitar-specific symbols like fret numbers (0-4) and bar lines. The piece concludes with a final chord in measure 57.

Allemande

Musical score for Allemande, featuring a single melodic line with a bass line. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of nine staves of music, with various fingerings, trills, and ornaments indicated. The piece concludes with a repeat sign at the end of the final staff.

The score is written in a single system with nine staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with frequent use of trills and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and trills are marked with a 'tr' symbol. The piece concludes with a repeat sign at the end of the final staff.

Key features of the score include:

- Staff 1: Initial melodic phrase with a trill on the second measure.
- Staff 2: Continuation of the melodic line with various fingerings.
- Staff 3: Introduction of a trill on the first measure.
- Staff 4: Melodic development with a trill on the second measure.
- Staff 5: Continuation of the melodic line with a trill on the second measure.
- Staff 6: Melodic phrase with a trill on the second measure.
- Staff 7: Continuation of the melodic line with a trill on the second measure.
- Staff 8: Melodic phrase with a trill on the second measure.
- Staff 9: Final melodic phrase with a trill on the second measure.

Courante

The image displays a musical score for a piece titled "Courante". The score is written for a single melodic line, likely for guitar, and is organized into nine systems of music. Each system begins with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33) and contains several measures of music. The notation includes standard musical symbols such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Fret numbers are indicated by small numbers above the notes, and string numbers are indicated by small numbers below the notes. The score also features various performance markings, including "8^a" (octave up) and circled numbers (5, 6) indicating specific techniques or fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

Sarabande

The musical score for "Sarabande" is presented in seven staves, each containing a line of music with guitar-specific notation. The notation includes:

- Staff 1:** Starts with a trill (tr) on the 0th fret, followed by notes with fret numbers 4, 2, 0, 3, 1, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 1, 2, 2, 1, 2, and another trill (tr) on the 2nd fret.
- Staff 2:** Features a trill (tr) on the 3rd fret, followed by notes with fret numbers 5, 4, 2, 1, 3, 0, 0, 4, 1, 0, 2, 0, 0, 1, 4, 2, and another trill (tr) on the 0th fret.
- Staff 3:** Contains notes with fret numbers 2, 4, 4, 2, 0, 2, 0, 1, 1, 3, 0, 4, 0, 3, 1, 2, and another trill (tr) on the 0th fret.
- Staff 4:** Includes a trill (tr) on the 2nd fret, followed by notes with fret numbers 0, 1, 0, 4, 2, 0, 4, 2, 0, 1, 0, 0, 2, 1, 0, and another trill (tr) on the 2nd fret.
- Staff 5:** Shows notes with fret numbers 4, 2, 1, 0, 2, 0, 2, 1, 0, 4, 0, 4, 1, 2, 0, 2, 0, 4, 0, 2, 1, 4, 0, 2, 3, 0, 4.
- Staff 6:** Features notes with fret numbers 1, 3, 4, 4, 3, 1, 3, 0, 2, 0, 1, 3, 0, 2, 4, 3, 1, 1, 2, 4, 0, 2.
- Staff 7:** Contains notes with fret numbers 0, 2, 4, 2, 2, 1, 0, 2, 3, 4, 0, 4, 3, 4, 0, 4, 0, 0, 0, 4, 0, 0, 0, 0.

Throughout the score, various guitar techniques are indicated, including trills (tr), octaves (8^a), and specific fret numbers (0-4). The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Minuett I

Musical score for *Minuett I*, measures 1 through 19. The piece is in 3/4 time and G major. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Ornaments (tr) are placed above notes in measures 13 and 19. Octave signs (8^a) are placed below notes in measures 1, 5, 7, 13, and 19. Measure numbers 7, 13, and 19 are placed at the beginning of their respective staves. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Minuett II

Musical score for *Minuett II*, measures 25 through 43. The piece is in 3/4 time and D major. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Ornaments (tr) are placed above notes in measures 31 and 37. Octave signs (8^a) are placed below notes in measures 29, 31, 35, 37, and 43. Measure numbers 25, 31, 37, and 43 are placed at the beginning of their respective staves. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Gigue

The musical score for 'Gigue' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The piece consists of six staves of music, each containing various rhythmic patterns and fingerings. The notation includes notes, rests, and accidentals, with circled numbers (1-5) indicating fingerings. Some notes have dashed lines above them, possibly indicating slurs or breath marks. The score includes a repeat sign at the end of the sixth staff. The piece concludes with a final note marked with an 8^a.

37 Musical notation for measures 37-42. Includes lyrics: i a m i a m i a i m a m i

43 Musical notation for measures 43-48. Includes lyrics: m p i a m m i m i a

49 Musical notation for measures 49-54. Includes lyrics: m i m i a

55 Musical notation for measures 55-60. Includes lyrics: m i m i a

61 Musical notation for measures 61-66. Includes lyrics: m i m i a

67 Musical notation for measures 67-72. Includes lyrics: m i m i a

73 Musical notation for measures 73-78. Includes lyrics: m i m i a

2. CD

3. Músicas do CD *A Bah Recital***Johann Sebastian Bach (1685-1750)****Sonata BWV 1001**

1 - Adagio

2 - Fuga

3 - Siciliana

4 - Presto

5 - Sinfonia BWV 795

6- Adagio BWV 974

Suite BWV 1008

7 - Prelude

8 - Allemande

9 - Courante

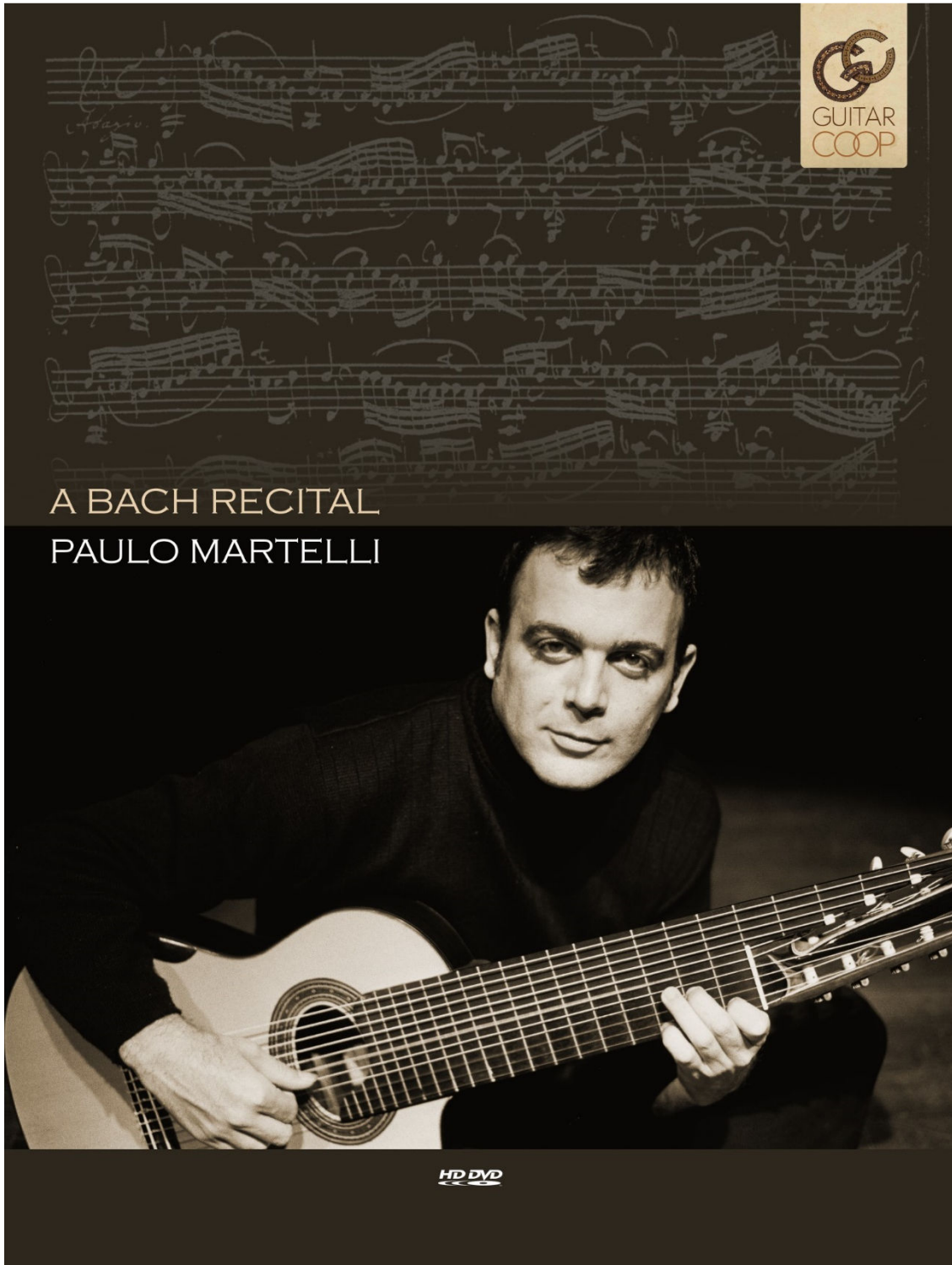
10 - Sarabande

11 - Minuett I & II

12 - Gigue

13- Adagio BWV 1056

4. DVD



5. Músicas do DVD *A Bach Recital*

(* All works arranged for 11 string guitar by Paulo Martelli)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata BWV 1001

1 – Adagio

2 – Fuga

3 – Siciliana

4 – Presto

5 – Sinfonia BWV 795

6 – Adagio BWV 974

Suite BWV 1008

7 - Prelude

8 - Allemande

9 - Courante

10 - Sarabande

11 - Minuett I & II

12 - Gigue

13- Adagio BWV 1056

14- Interview

6. Texto do CD e DVD *A Bach Recital*

O violão de 11 cordas entrou na minha vida em 2004, como um presente do *luthier* paulista Samuel Carvalho. Embora meu fascínio pelo *violão de onze cordas* tenha sido imediato, somente em 2007 decidi dedicar-me a esse instrumento com afinco. De imediato, encantei-me com sua beleza sonora, com sua tessitura ampliada, e gradativamente tomei consciência das infinitas possibilidades de adaptações de músicas compostas para outros instrumentos. Inicialmente, registrei algumas experiências com o *violão de onze cordas* no meu CD *Miosótis*, de 2006, realizando alguns arranjos influenciados pelo jazz. Posteriormente, adotei-o também para o repertório renascentista e barroco, encontrando no *violão de onze cordas* um meio de realização ideal para expressar minha concepção da obra de J. S. Bach (1685-1750).

Este DVD é o resultado de 10 anos de pesquisa na adaptação, transcrição e arranjo das obras solistas de J. S. Bach para o *violão de onze cordas*. Desde a década de 1960, viu-se um crescimento vigoroso da *Performance Historicamente Orientada*, que se tornou, gradativamente, a corrente majoritária para a interpretação do repertório barroco. Minhas interpretações de Bach, contudo, não se prendem exclusivamente a esta metodologia. Considero-me aficionado por vários intérpretes do mestre alemão que, sem sombra de dúvida, produziram excelentes leituras de suas obras, mesmo anteriormente à revolução da musicologia histórica. Em minhas versões, busco fundir o conhecimento das tendências atuais à paixão dos intérpretes românticos, uma combinação difícil, porém ideal para mim. Afinal, Bach é o compositor que encontrou o equilíbrio perfeito entre a emoção e a razão.

A maior parte da música instrumental de Bach foi composta em Cöthen (1717-1723). Entre elas estão as 3 Sonatas e 3 Partitas para violino solo, os Concertos para violino, as Invenções a duas e três vozes, grande parte de sua produção para teclado e 6 *Suites* para violoncelo. O presente DVD é centrado neste período da produção Bachiana.

A *Suite* BWV 1008 foi composta em ré menor, tonalidade que, no período barroco, esteve relacionada a sentimentos de pesar, tristeza e desalento. Os afetos

descritos pelos teóricos barrocos para esta tonalidade são ratificados pela ampla utilização das figuras retóricas, especialmente as *catabasis*, encontradas ao longo de toda a obra. A BWV 1008 é composta de seis movimentos; curiosamente, Bach utilizou a tonalidade de Ré Maior brevemente no segundo *Minuet*, conferindo a este movimento um contraste sonoro muito especial. A tonalidade utilizada por mim para a realização desse arranjo, Sol Menor, é entendida pelos teóricos barrocos como capaz de despertar sentimentos similares às de Ré Menor, com base na teoria dos afetos. Nas *Suites* para cello, Bach demonstrou, mais uma vez, seu gênio criativo: ao empregar um número reduzido de notas, compôs uma música profunda, perfeita e íntegra, sem a necessidade de quaisquer acréscimos. Por isso mesmo, a maior dificuldade em adaptar a *Suite* BWV 1008 para o *violão de onze cordas* consiste em recriar o contraponto e completar harmonia implícita no seu discurso, sem destruir a pureza e equilíbrio da composição original.

No conjunto de obras para violino solo, Bach presta uma homenagem musical ao grande compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713), ao utilizar as formas Sonata da *Chiesa* e Sonata da *Camara*, gêneros que garantiram a Corelli um lugar no panteão dos grandes compositores da história. A Sonata da *Chiesa*, a priori, era destinada a ser executada em cerimônias religiosas. Sua estrutura é bem simples, geralmente em quatro movimentos contrastantes: lento, rápido (fugal), lento e rápido. A abertura da primeira Sonata BWV 1001 é um Adagio, cuja função é servir de *Prelude* para uma das Fugas mais famosas de Bach. O terceiro movimento é uma Siciliana de clima melancólico e pastoral. A obra termina com um Presto em moto perpetuo, no qual o compositor explora a potencialidade virtuosística do violino. Esta Sonata é considerada uma das obras mais perfeitas e equilibradas de J. S. Bach, onde predomina o estilo italiano. O arranjo para *violão de onze cordas* mantém a tonalidade de Sol Menor, complementando as harmonias e contrapontos do original para violino. Ao realizar o arranjo do segundo movimento (Fuga), utilizei como texto base a versão de Bach para órgão BWV 539, o que me permitiu ampliar e diversificar as possibilidades de transcrição em diversas passagens da obra.

O Adagio BWV 974 foi adaptado para *violão de onze cordas* a partir de um arranjo para cravo de J. S. Bach do Concerto para oboé e orquestra em Ré Menor de Alessandro Marcello (1673-1747). É importante destacar que Bach nos deixou – além de seu incomparável corpus composicional – vários arranjos de obras dos mestres do barroco italiano destinados, sobretudo, ao órgão e ao cravo. Esses arranjos são excelentes exemplos do exímio trabalho de arranjador realizado por Bach. Não raro, ele mostrou uma destreza quase miraculosa, reduzindo para um só instrumento, a massa orquestral e o instrumento solista. Neste movimento, Bach transfere o acompanhamento orquestral para mão esquerda, que executa os acordes em arpejos, enquanto a mão direita sola a melodia do oboé, genialmente ornamentada pelo compositor. Na adaptação para o *violão de onze cordas*, optei por manter o original praticamente intacto, alterando a tonalidade uma terça menor acima: Fá Menor.

O Adagio BWV 1056 é uma adaptação do segundo movimento do Concerto em Fá Menor para Cravo, escrito por volta de 1738. Conhecidos musicólogos afirmam que os Concertos para Cravo têm como base obras para violino, compostas no período em que Bach viveu em Cöthen. O arranjo para *violão de onze cordas* segue o exemplo de Bach no Adagio BWV 974, justapondo a massa orquestral e a parte solista em um só instrumento. Este arranjo, especificamente, consiste em reduzir o acompanhamento orquestral, tocado em *pizzicatos* pelas cordas da orquestra, em acordes executados ao violão em staccato, enquanto a melodia segue em legato. A tonalidade original de Lá Bemol Maior é substituída aqui por Dó Maior.

A Sinfonia BWV 795 figura entre as obras mais geniais e profundas de Bach. Sinfonia é o título dado pelo compositor às invenções a três vozes. Nesta obra, Bach emprega o contraponto contrário/inverso, criando um verdadeiro caleidoscópio musical. A tonalidade de Fá Menor é substituída por Dó Menor neste arranjo para *violão de onze cordas*.

Gostaria de finalizar com um agradecimento muito especial a toda equipe da Guitar Coop; este projeto se tornou possível graças ao trabalho e dedicação de todos. Estendo meus agradecimentos ao *luthier* Samuel Carvalho. Ao me presentear com dois violões de 11 cordas, Samuel me permitiu explorar o universo musical de J. S. Bach, mudando o

curso de minha carreira como violonista e como amante do repertório barroco. Os instrumentos construídos por Samuel Carvalho tornaram-se mais que ferramentas de trabalho: eles permitiram que eu encontrasse uma expressão artística própria e pavimentaram um caminho que percorri ao longo de uma década, o qual me levou, para meu grande contentamento, até a música de Bach.

Paulo Martelli

São Paulo, 31 de Janeiro de 2017.

7. Ficha técnica do CD e DVD *A Bach Recital*

Idealização / Idealization:	Paulo Martelli
Gravação / Recorded at:	Cia. Minaz – Ribeirão Preto
Datas / Dates:	19/05/2017
Engenharia de Som / Sound Engineering:	Ricardo Marui
Mixagem / Mixing:	Ricardo Marui
Masterização / Mastering:	Homero Lotito
Produção / Production:	Henrique Caldas
Cinegrafista / Cameraman:	Wellington Lemes de Oliveira e Daniel Santos
Design Gráfico / Graphic Design:	Edson Vargas

Fotos / Photos:	Ana Braga
Programador / Programmer:	Henrique Batista
Violão / Guitar:	Samuel Carvalho (2004)
Cordas / Strings:	Augustine Regals