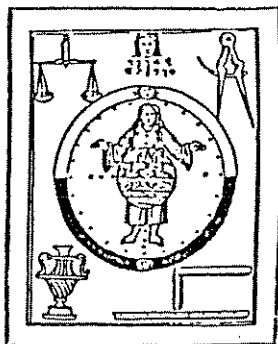


HELENA JANK

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



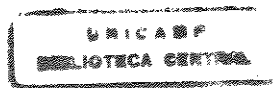
J. S. BACH
VARIAÇÕES "GOLDBERG"
UM GUIA PARA A FORMAÇÃO DO HOMEM COMPLETO



DEPARTAMENTO DE MÚSICA
INSTITUTO DE ARTES

UNICAMP

MAIO, 1988



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

HELENA JANK

J. S. BACH
VARIAÇÕES “GOLDBERG”

UM GUIA PARA A FORMAÇÃO DO HOMEM COMPLETO

Trabalho apresentado para a obtenção do título de Doutor em Artes
Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Orientador: Prof. Dr. Ubiratan D'Ambrosio

Agradecimentos

A todos que me acompanharam nesta caminhada : minha família, meus amigos, meus colegas, meus alunos.

Particularmente, aos que tiveram a paciência de me acompanhar passo a passo:

Prof. Dr. Ubiratan D' Ambrosio

Prof. Dr. Wilhelm Kenzler

Prof. José Coelho de Almeida

Prof. Carlos Coelho

Minha gratidão e carinho.

RESUMO

Dentre as muitas formas possíveis de abordagem para esta obra monumental de J. S. Bach, o presente trabalho traz um enfoque eminentemente humanístico, através do qual transparece a intenção do compositor de estruturar, na forma de tema e variações, um “guia para a formação do homem completo”.

Esta intenção se manifesta na organização geral da obra, com uma clara divisão em três grupos de variações, nos quais são explorados aspectos técnicos, composicionais e de interpretação.

Com base na visão antroposófica de Rudolf Steiner, e encontrando apoio em autores como Ingrid e Helmut Kaussler, e Hermann Pfrögner, estabelece-se uma relação entre o trabalho de preparação da obra e o desenvolvimento interno do intérprete, ao estudar a música, ou do ouvinte, ao se expor a ela.

O homem se vê refletido na obra de arte, tornando-se parte dela, e ao mesmo tempo contemplando-a à distância. . No exercício de reconhecer as mensagens contidas na obra de arte, torna-se sensível à sua própria dinâmica interna, e percebe-se renovado pela ordem e harmonia do universo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAP. I : J. S. BACH - O HOMEM , O MÚSICO, O MESTRE	11
CAPÍTULO II: BACH E A PROFISSÃO DO "KANTOR"	15
CAP. III: VARIAÇÕES GOLDBERG - A HISTÓRIA	19
CAP. IV: O TEMA	23
CAP.VI: A DIVISÃO EM TRÊS	39
1) CÂNONS	39
2) VARIAÇÕES DE CARÁTER INTERPRETATIVO	43
3) VARIAÇÕES VIRTUOSÍSTICAS	47
CAP. VII: MELODIA, HARMONIA E RITMO : A MÚSICA E O HOMEM	56
CAP.VIII: VARIAÇÕES GOLDBERG - O PENSAR, O SENTIR E O QUERER	60
1) VARIAÇÕES CANÔNICAS - O PENSAR	60
2) VARIAÇÕES DE CARÁTER INTERPRETATIVO - O SENTIR	62
3) VARIAÇÕES VIRTUOSÍSTICAS - O QUERER	64
CAP IX: OS INTERVALOS E O DECURSO DE UMA VIDA	72
O UNÍSSONO	74
A SEGUNDA	76
A TERÇA	79
A QUARTA	81
A QUINTA	83
A SEXTA	88
A SÉTIMA	92
A OITAVA	94
A NONA	98
A DÉCIMA	100
CAP X: A VOLTA À ÁRIA - CONCLUSÃO	105
BIBLIOGRAFIA	107
DISCOGRAFIA	110
PARTITURAS	111

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

INTRODUÇÃO

Desde os tempos mais remotos, e em todos os povos, existe a convicção de que a música tem sua origem em um mundo superior. Para os povos mais primitivos, a música era privilégio dos deuses, e tinha o poder de estabelecer a ligação entre o ser humano e as entidades mitológicas.

De um modo geral, todas as culturas atribuem esta condição à música. Na vivência religiosa a voz que se eleva numa declamação ou hino, os timbres sonoros, os ritmos, os intervalos e as harmonias refletem os princípios de uma ordem divina e universal, a exemplo do que acontece em fenômenos da natureza, tais como o alternar das estações do ano, a formação e desenvolvimento das plantas, a movimentação dos astros, o alternar do dia e da noite.¹

Um elemento importante na relação mais profunda do homem com os sons, é o fato de que o homem não pode fechar os ouvidos para se furtar ao contato com eles. Por isso, o som tem um acesso ao inconsciente do homem, que é independente de sua vontade. Kurt Tucholsky, escritor e dramaturgo sueco, (1890 - 1935), afirmou, com humor, a este

¹ Wolfgang SUPPAN, - *Der Musizierende Mensch*, (Schott, 1984) em : *Musik und Mensch/ Priester und Mönche* - pg. 54

SEÇÃO CIRCULANTE

respeito: “Nós temos pálpebras. Mas é lamentável que não tenhamos pálpebras nas orelhas também.”

Além disso, o som não tem compromisso com palavras ou imagens visuais, que tendem a codificar as experiências do homem. Juntos, estes dois fatos dão à música uma posição extremamente forte dentro do universo de símbolos do ser humano, tornando-a veículo de uma ligação direta com níveis do subconsciente aos quais o acesso normalmente é muito difícil.

Para as pessoas que trabalham com música, é muito importante a afirmação que Alf Gabrielsson fez, em sua “Music Psychology” : “Eu acho que toda a educação musical deveria incluir informações básicas a respeito de nosso sistema auditivo, e dos riscos que corremos de danificá-lo.”² Muito poucos músicos se dão conta desta responsabilidade.

Quando o indivíduo ouve música, recebe estímulos vindos do mundo exterior, que vão agir inevitavelmente sobre seu mundo interior. Esta influência modifica de maneira muito sutil sua estrutura interna. Se positiva, harmoniza as funções da psique, se negativa dissolve-as, desestruturando a vida psíquica. Isto vai se manifestar depois em seus contatos com o mundo exterior.

Por outro lado, quando ele faz música, expressa com ela as imagens de seu mundo interior, estabelecendo uma relação com o exterior, no impulso de se tornar parte da ordem e harmonia do universo.

No entanto, ao mesmo tempo em que faz música, ele se torna ouvinte dela, e sofre novas influências em sua estrutura interna.

Esta troca constante, a impossibilidade de dosar ou controlar os estímulos, e o contato com camadas mais profundas do subconsciente, fazem a música presente e atuante em todas as situações do cotidiano. A música está no culto religioso, na política, no trabalho, no lazer, na família, na medicina ... É veículo para a comunicação, a reflexão e a interação humana.¹

Por isso mesmo, não se pode entender a música simplesmente como uma seqüência de sons mais ou menos agradáveis aos nossos ouvidos, assim como não se pode aprender uma língua ouvindo apenas os seus sons, sem procurar compreender o conteúdo de suas palavras. Toda música é uma linguagem, que só é compreensível no seu conteúdo. O estilo de uma música, portanto, não se encontra em seus sons, mas sim em tudo o que transcende a eles. O antropologista social John Blacking vai mais longe ainda, quando afirma : “Não é possível explicar os princípios da composição musical, ou descrever os efeitos da música sobre o homem, sem a compreensão da relação entre a experiência musical e a experiência humana em geral”.²

Evidentemente, alguns autores estão mais preocupados do que outros com o significado intrínseco de suas obras, mas uma obra musical sem significado algum não existe. Também não se pode separar a obra de seu conteúdo, assim como não se pode separar as palavras daquilo que elas significam.

Johann Sebastian Bach é talvez, entre os compositores, o que mais se preocupou com o significado profundo da música, e sua influência sobre o ser humano. Para ele, “a

¹ W. SUPPAN, *Der Musizierende Mensch* - pg. 27

² John BLACKING, *How Musical is Man?* (London, Faber & Faber, 1976) - pg. 35

vocação musical era uma dádiva de Deus, e por isto era também um compromisso ético para com a humanidade. A vida só tinha sentido se lhe fosse possível, com o seu talento, servir a seus contemporâneos, transmitindo-lhes da maneira mais completa o “como” e o “porque” de sua missão. Só assim, seria digno de se apresentar perante seu criador. Bach não era só uma pessoa transbordando talento musical, mas era um artista da humanidade”.⁵ A vida de Bach foi toda dedicada a este aspecto religioso da música. Religioso, no sentido de estabelecer uma ligação entre o homem, testemunhado por sua vida cotidiana, e sua natureza transcendental.

Um testemunho desta religiosidade podemos encontrar na introdução que Charles Maria Widor escreveu para o livro “Johann Sebastian Bach”, de Albert Schweitzer; “Bach é o mais universal de todos os artistas. O que ele expressa em suas obras é a mais pura religiosidade, aquela que é a mesma para todos os seres humanos, independentemente das diferenças de nacionalidade ou de credo, que são resultado de nascimento ou de educação. É a sensação do Sublime, do Infinito, para os quais as palavras serão sempre inadequadas, e que só a arte consegue expressar em toda a sua plenitude. Para mim, Bach é o maior de todos os sacerdotes. As suas Cantatas e Oratórios comovem a alma de tal maneira que o homem se torna receptivo para a verdade e solidariedade, e se eleva muito acima de toda mediocridade, que é dissociativa. Conquistando para si o homem artístico e religioso, Bach cumpre com uma importante missão que tem para com o nosso tempo : a de vencer as barreiras do passado, que só podem ser vencidas com a ajuda de seus grandes gênios. Tudo

⁵ Luc-Andre MARCEL, *J. S. Bach*, (Hamburg, Rohwolt, 1963) - pg. 7

vencer as barreiras do passado, que só podem ser vencidas com a ajuda de seus grandes gênios. Tudo o que pudermos, juntos, admirar, venerar e compreender, trará união e paz à humanidade.” (Paris, 1907)⁶

Na verdade, esta postura religiosa é uma consequência natural, e reflete o espírito da época em que Bach viveu : o fim da era barroca, da qual ele foi síntese e postulado histórico. Foi uma época de grande evolução intelectual. Com Copérnico, e a teoria de que a terra se movimenta em torno do sol, e não o universo girando em torno da terra, como se acreditava antes, mudou substancialmente o lugar designado ao homem dentro deste universo. Deixando a terra de ser o centro do universo, o homem também deixou de ser centro e propósito final da criação. A antiga concepção antropocêntrica do mundo foi substituída por uma preocupação do cosmos, isto é, de uma realidade infinita que abrangia o homem e que continha ao mesmo tempo o mundo em que ele vivia. Isto era incompatível com o conceito medieval de um Deus arbitrário, que se mantinha fora do sistema cósmico.

Porém, ao mesmo tempo que o homem se tornou insignificante dentro do novo sistema cósmico, ele desenvolveu um sentimento muito grande de auto-estima e responsabilidade.⁷ A consciência de sua existência não mais lhe era dada por Deus, como se acreditava na Idade Média, mas era consequência de seu pensamento autônomo. Para fundamentar esta idéia, o homem foi obrigado a pesquisar o seu “eu”, que era o objeto desta autonomia.

⁶ Albert SCHWEIZER, *J. S. Bach*, (Wiesbaden, Breitkopf& Härtel, 1957) - prólogo

⁷ Arnold HAUSER, *História Social da Literatura e da Arte*, (trad.: W. Geenen, S. Paulo, Ed. M. Jou,...) - pg. 564

Descartes (1596 - 1650), considerado o primeiro filósofo da Idade Moderna, concluindo : “penso, logo existo”, define o homem como um “ser pensante”, já que, segundo ele, foi através do pensamento que este ser encontrou a si mesmo. Mas ele entende este ser apenas do ponto de vista físico. Assim, as qualidades do pensar, do sentir e do querer, mencionadas por Descartes em sua obra, são consideradas qualidades físicas, tais como o calor, o peso ou a textura das coisas. Com isto, para ele, as qualidades espirituais ficam ainda camufladas, ou aparecem apenas por um relance em sua obra.⁸

No entanto, a preocupação com os valores espirituais do homem está presente no pensamento de todos os filósofos dos séculos XVII e XVIII, principalmente porque com o desenvolvimento de um pensamento científico autônomo, a questão da autoridade divina se torna delicada e extremamente importante para ele.

Spinoza (1632 - 1677), diz : “a liberdade do pensamento começa com Deus”, e desenvolve um método dedutivo, com o qual pretende provar que Deus é a única substância no universo que é infinita. E mais : que Deus e a natureza são idênticos.⁹ (Hegel, mais tarde, denominou esta maneira de pensar : “Panteísmo Acósmico”)¹⁰

Pascal (1623 - 1662), tentando definir com métodos científicos até onde vão, ou onde começam os limites da fé, chega a usar a própria razão para provar que a razão é

⁸ Wilhelm WEISCHEDEL, *Die Philosophische Hintertreppe*, (München, DTV, 1986) - pg. 121

⁹ *ibidem* - pg. 138

¹⁰ Cesar Arruda CASTANHO, *Dicionário Universal das Idéias*, (S.Paulo, Ed. Meca, ...) - pg. 337

insuficiente na procura da verdade teológica, e acredita encontrar no absurdo e na contradição lógica a própria essência da verdade.¹¹

Rousseau (1712 - 1778) vê na razão um mecanismo de compreensão frio e estéril, e desenvolve um método filosófico e pedagógico baseado no desenvolvimento das forças naturais do homem que, segundo ele, são naturalmente boas. O Deus autoritário da Idade Média é substituído por um deus, cuja maior força é aquela que vem dos sentimentos. Rousseau desenvolve uma ética baseada na intuição, na cognição espontânea, na certeza que surge do coração. Ele abalou o mundo científico defendendo, no espírito do homem, um lugar para os sentimentos¹²

Fichte (1796 - 1879), já no fim do século XVIII, encontra nos sentimentos as diretrizes para a atuação da vontade. Ele diz : “Quanto mais nobres os homens, tanto mais dolorosas serão as experiências que os esperam : mas é importante que eles não se deixem vencer pela dor, mas sim que a superem com ações. Esta dor faz parte do destino, e tem que cumprir sua missão para com o aperfeiçoamento do gênero humano. Conservar-se imóvel, queixando-se da perversão dos homens sem mover um dedo para diminuí-la, é sinal de fraqueza. Castigar e criticar acerbamente, sem dizer aos homens como se tornarem melhores, demonstra pouca bondade. Estamos aqui para agir. E devemos nos alegrar por encontrarmos forças em nosso íntimo, e por ser infinitamente grande a nossa missão”.¹³

¹¹ W. WEISCHEDEL, *Die Philosophische Hintertreppe*, (München, DTV, 1986) - pg. 126

¹² *ibidem* - pg. 164

¹³ J.G.FICHTE, *O Eu e a Humanidade*, em: Exame das Afirmções de Rousseau a respeito da Influência das Artes e das Ciências sobre o Progresso da Humanidade - (S.Paulo, Religião e Cultura, 1986)

Johann Sebastian Bach representa o fim de uma época. Intelectualmente, ele não teve um destino individual. Em sua personalidade completaram-se os destinos de várias gerações. Se acompanharmos o desenvolvimento da polifonia, até a harmonização de corais, veremos que tudo o que pretendiam os grandes mestres da renascença, tais como Eccard (1553 - 1611) e Praetorius (1571 - 1621), realizou-se em Bach. Todos souberam harmonizar corretamente as melodias : Bach aperfeiçoou as harmonias, valorizando e interpretando o texto, no desenvolvimento dos corais. Da influência da música instrumental francesa e italiana sobre o moteto renascentista, surgiu a Cantata. Durante um século inteiro (entre 1620 e 1723), principalmente com H. Schütz (1585 - 1672), a Cantata lutou para se tornar independente do culto religioso, para se tornar um “drama religioso”, com forma operística : Bach impingiu à Cantata sua forma definitiva, e por outro lado desenvolveu o “drama religioso” até atingir, com as Paixões segundo São João e São Mateus, sua forma mais perfeita.¹⁴

Estas Paixões, o Magnificat, e a Missa em Si Menor, são monumentos de fé que, se tivessem sido as únicas peças compostas por Bach, já seriam suficientes para transmitir toda a mensagem de sua obra. Só o estudo das Cantatas e dos símbolos que nelas são desenvolvidos merece a dedicação de uma vida inteira.

Entretanto, só em obras corais, Bach nos deixou cerca de 200 Cantatas, 7 Motetos “a capella”, 5 Missas e 5 Oratórios, além de inúmeras peças menores. E isto constitui apenas uma fração de todo o seu legado.

Entre as obras instrumentais, nós temos conhecimento de nada menos que :

489 peças para instrumento solo (órgão, cravo, alaúde, viola da gamba, flauta, etc.)

27 peças de música de câmara (violino e cravo, viola da gamba e cravo, flauta e cravo, trios, etc.)

25 concertos para solistas com orquestra

6 Suites para orquestra

É um universo da música instrumental, no qual se refletem as diversas fases de sua atuação profissional. Em Arnstadt, onde ele foi organista, de 1703 a 1707, surgiram as principais obras para órgão. Em Köthen, (1717 a 1723), a presença de bons instrumentistas na corte lhe permitiu escrever as mais importantes obras para conjuntos instrumentais, como, por exemplo : os Concertos Brademburgueses, as Suites para orquestra, os ciclos de sonatas para flauta e cravo, violino e cravo, etc.

Mas, à medida em que o compositor avança na idade, torna-se mais consciente de seu compromisso interno e de sua verdadeira missão. No último período de sua vida, (a partir de 1739), a produção musical de Bach passa a independender das circunstâncias externas. Afastando-se dos compromissos formais, ele não abandona, mas reforça as bases de uma visão barroca da música e da vida. A força que o impulsiona então é unicamente a da convicção de que sua atuação como músico é a mesma de um sacerdote, preocupado com que seus ensinamentos sejam plenamente transmitidos ao homem religioso, cuja formação é o ponto central de seu trabalho. Os fundamentos teológicos desta visão são

¹⁴ A. SCHWEITZER, op.cit. em : Die Wurzeln der Bachschen Kunst - pg.1

essenciais, não acidentais, e estão manifestados no simbolismo musical que é desenvolvido em toda sua sutileza, ligado ao mesmo tempo à máxima autonomia da criação musical.¹⁵

Este triplo compromisso : com a consciência formal, com a liberdade de criação musical e com a verdadeira mensagem espiritual, caracterizam a obra de Bach, principalmente as peças escritas no último período de sua vida, à partir de 1739, quando foi editado o “Orgelbüchlein” (3º volume dos “Klavierübungen”).

Uma das obras mais representativas deste espírito é a quarta parte dos “Klavierübungen”, as variações “Goldberg”, para cravo solo. A análise detalhada desta peça, à qual me proponho no decorrer deste trabalho, deverá nos revelar que, mais do que um desenvolvimento genial da forma “variações”, mais do que uma obra-prima de composição instrumental, um grande desafio para o intérprete, ou um monumental e fascinante exercício intelectual para o ouvinte, as variações “Goldberg” são, na realidade,

UM GUIA PARA A FORMAÇÃO DO HOMEM COMPLETO

¹⁵ U. MEYER, *Überlegungen zu Bachs Spätwerk* em: Musik und Kirche 5º 80 - pg. 248

CAP. I : J. S. BACH - O HOMEM , O MÚSICO, O MESTRE

As variações Goldberg foram editadas em 1742, oito anos antes da morte de seu autor. Pertenceram às últimas obras escritas por ele, numa época em que, depois de trinta anos a serviço da Igreja de São Thomas, em Leipzig, desgastado por muitas brigas e conflitos, depois de um último e decisivo atrito com Johann August Ernesti, reitor da escola, Bach, de natureza bastante temperamental, se afastou internamente de suas tarefas como “Kantor”. Ele não acreditava mais na utilidade de seu trabalho junto à escola, passou a delegar responsabilidades a outros, e quase não escreveu mais obras corais.

Evidentemente, não foram só as brigas que causaram o retrocesso na sua produção de música religiosa. Nesta época ele já havia escrito mais de 200 Cantatas; o repertório preenchia portanto plenamente todas as datas litúrgicas com as quais o “Kantor” estava comprometido. Bach, que fazia seu próprio aprendizado com cada uma das obras que escrevia, havia explorado extensivamente todas as possibilidades deste tipo de composição, e não queria simplesmente repetir suas experiências.¹⁶ As circunstâncias externas então somente facilitaram o que internamente já estava em vias de acontecer : seu impulso criativo voltou-se novamente para a música instrumental, trazendo à tona as últimas grandes obras.

¹⁶ U. MEYER, *Überlegungen zu Bachs Spätwerk* em: Musik und Kirche 5' 80 - pg.242

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

12

Estas aparecem em forma de ciclos, ou seja; grandes blocos de composições, cada um deles obedecendo a certos princípios formais e subordinado a uma linha de conduta interna com metas bem definidas.

Assim, surgem :

1) *Terceiro Volume dos "Klavieruebungen"* - editado em 1739 (BWV 552, 669 a 689, 802 a 805) - Coletânea de peças para órgão, baseadas no catecismo e em cânticos religiosos.

2) *Variações "Goldberg" para cravo*, - quarto volume dos "Klavieruebungen", editadas em 1742 (BWV 988) - Desenvolvimento de Cânon e outros aspectos da técnica de composição e interpretação cravísticas.

3) *Segunda parte do "Cravo bem Temperado"*, editada em 1744 (BWV 870 a 893) - Coletânea de Prelúdios e Fugas compostas em todas as tonalidades maiores e menores.

4) *Seis Corais para Órgão*, editados em 1746 (BWV 645 a 650) Transcrição de partes de Cantatas, desenvolvidas em contraponto.

5) *Variações Canônicas sobre o coral "Vom Himmel hoch, da komm ich her"*, para órgão, editadas em 1747 (BWV 769)

6) *"Oferenda Musical"*, editada em 1747 (BWV 1079) - Desenvolvimento de um tema em forma de Fugas, Sonata e Cânon.

7) *Dezoito Corais*, editados em 1747 - 1749 (BWV 651 a 668) -

Revisão de trabalhos anteriores em “Cantus Firmus”, homenagem a seus próprios professores e mentores.

8) *“Missa Tota e Concertata”*, em Si Menor, editada em 1748 (BWV 232).

9) *A Arte da Fuga*, composta em 1749 - 1750 (BWV 1080) - Desenvolvimento de um tema, em forma de Fugas e Cânons, em todas as suas possibilidades.

As obras destes ciclos, pedagógicas por excelência, não são didáticas no sentido comum da palavra. São exemplos, através dos quais o aluno tem condições de aprender sozinho, usando sua própria criatividade e experiência no processo de aprendizagem. Isto está ilustrado na introdução ao “*Orgelbüchlein*” (Pequeno Livro para o Aprendizado do órgão - BWV 599 a 644). A introdução diz : “Dem Höchsten Gott allein zu ehren / dem Nächsten draus sich zu belehren”. (“Para a honra de nosso Deus supremo / ao próximo, para que daí faça seu aprendizado”). A expressão “sich belehren” significa exatamente “ensinar a si mesmo”, que equivale a pesquisar com autonomia, e retirar do material pesquisado seus próprios ensinamentos. Este processo se faz presente em quase toda a obra de Bach. Para uma compreensão realmente profunda de sua música é necessário um ouvir ativo, no qual o raciocínio, a intuição e a vontade atuam simultaneamente.

Este procurar consciente é bastante desenvolvido em todos os tipos de composições em variações, nas quais a melodia parece tão camuflada, que até se perde para os ouvidos passivos. No entanto, ouvindo ativamente, com apoio nas harmonias que se repetem, procurando estímulo em algumas evocações da melodia, pode-se como que redesenhar o

tema em cada novo momento, fazendo com que o ambiente inicial seja lembrado a nível subconsciente, e recriado conscientemente.

O ouvir consciente pode ser encarado como um exercício que obriga o espírito a estar presente no ato de participar da música. É um exercício de “presença de espírito”, que constitui parte importante da grande mensagem pedagógica contida na obra de Bach. Mais ainda, é um exercício em direção à dimensão espiritual de toda sua música, que engloba o raciocínio, a intuição e a vontade, e que, através de uma concentração muito grande em detalhes nem sempre especificados, leva à transcendência justamente destes detalhes, para penetrar em uma dimensão mais universal.

Em seu texto “Von der Weisheit” (A Respeito da Sabedoria), Leibnitz, filósofo contemporâneo de Bach (1646 - 1716), falando sobre o caminho do conhecimento, diz : “...no estudo das analogias, as diversas realidades do universo entram em sintonia de maneira peculiar - daí flui a Ordem, que é origem de toda a Beleza - e a Beleza desperta o Amor...”¹⁷ E o amor é o princípio de todo aprendizado.

¹⁷ J. WIDMANN - *Das Unbewußte Zählen der Seele* em: Musik und Kirche 6' 82 - pg.288

CAPÍTULO II: BACH E A PROFISSÃO DO “KANTOR”

Pode-se dizer que nos últimos anos da vida de Bach houve em sua produção artística uma transformação do extensivo para o intensivo : as obras, menos numerosas, tornaram-se mais profundas e mais comprometidas com o conteúdo filosófico e espiritual.¹⁸

Este desenvolvimento está diretamente ligado à própria profissão do “Kantor”, com todas as responsabilidades que este trabalho trazia para o músico, aliadas naturalmente à personalidade do homem e seu amadurecimento como indivíduo.

A profissão do “Kantor” é uma profissão tipicamente protestante : é o organista, regente coral e professor, empregado de uma igreja, que recebe um salário mensal por um trabalho artístico, integralmente a serviço da comunidade.¹⁹

Esta profissão sem dúvida surgiu dos mesmos impulsos que deram origem ao movimento reformista na Alemanha, em meados do século XVI, do qual uma consequência importante para os países protestantes foi o maior desenvolvimento da música nas igrejas, ao contrário do que aconteceu nos países da contra-reforma, onde, com as restrições impostas durante o Concílio de Trento, o desenvolvimento musical de vanguarda foi afastado dos centros religiosos, concentrando-se quase todo nas cortes e comunidades seculares.

¹⁸ U. MEYER - *Überlegungen zu Bachs Spätwerk* op.cit. - pg.244

¹⁹ E. LEUCHTER - *Ensayo sobre la Evolución de la Musica en Occidente*, (Buenos Aires, Ricordi, 1946)

Interpretando o termo “religião” no sentido de “religar”, fala-se de uma “fusão espiritual do ser manifestado com o ser imanente, em uma unidade universal e indivisível... É a união dos dois elementos que formam a base de todas as confissões religiosas : o metafísico (cognição transcendental pura) e o moral (normas éticas que dela resultam)”.²⁰

Idealmente, estes dois elementos estariam equilibrados no cristianismo. O que ocorreu, no entanto, à comunidade cristã, em consequência das tendências humanistas do renascimento, foi uma diminuição do contato com o transcendental, que trouxe uma secularização dos interesses da igreja. Por outro lado, a igreja não abriu mão de certas instituições teocráticas (como, por exemplo, a sua mediação no contato do homem com Deus). Isto provocou descontentamento, e a necessidade de reforma às instituições religiosas cristalizou-se na nova confissão protestante, que se propunha satisfazer ao sentimento religioso das massas, e ao mesmo tempo elaborar uma nova confissão que unisse os antigos princípios religiosos aos postulados renascentistas.²¹

Por este aspecto, o protestantismo pode ser considerado uma manifestação clara do espírito humanista. Pode-se dizer também que a reforma fez com que o movimento renascentista, que tinha tendências secularizantes, se convertesse, nos países de cultura germânica, em uma corrente de índole religiosa.

Um ponto essencial é comum às duas igrejas, católica e protestante : ambas se apoiam no dogma do pecado original. Para ambas, a re-ligação do homem com sua origem divina se dá através da redenção do pecado original. No entanto, ao passo que, para tal, o

²⁰ ibidem - pg. 89

²¹ ibidem - pg. 91

catolicismo recomenda o desprendimento total das coisas deste mundo, o protestantismo prega que a redenção só se consegue mediante o estrito cumprimento das tarefas do cotidiano. Esta dignificação religiosa da rotina diária vincula o protestantismo estreitamente às coisas da vida terrena, e se concretiza em uma atitude didática, que é um elemento essencial para a realização da ética protestante, e que só se torna válida quando no cumprimento de um fim pedagógico.²²

O artista protestante realiza sua vocação desenvolvendo sua arte a serviço da comunidade, em um trabalho que lhe serve para se redimir do pecado original através do cumprimento honesto e irrestrito de todas suas obrigações.

Neste contexto, é fácil visualizar o caminho percorrido por este grande humanista, barroco, artista, e protestante, que foi Johann Sebastian Bach. A história de sua vida foi a história da procura por um lugar onde o homem religioso pudesse realizar todas as tarefas impostas pela própria vida terrena, no cumprimento de uma missão divina. A rejeição do ser imanente com o ser manifestado se faria possível através da santificação de sua rotina diária como mestre, pai de família e músico, e da “rotinização” de seus talentos como artista e virtuose.

Na *Thomaskirche*, em Leipzig, Bach encontrou muitos obstáculos, principalmente no relacionamento com seus superiores. Mesmo assim, e apesar dos obstáculos encontrados, a Igreja de São Thomas foi o lugar adequado para sua realização profissional e espiritual. Talvez até, a superação dos problemas tivesse sido um elemento valioso no cumprimento desta trajetória. As dificuldades pessoais e as muitas brigas com a direção da

²² ibidem - pg. 94

escola fizeram com que Bach, no fim da vida, se afastasse da instituição, mas nunca de seu compromisso religioso.

Sua obra representa uma síntese de sua vida e de sua época. Nela se concretizam e aperfeiçoam as características de toda sua existência : reforçam-se as tradições do barroco luterano, consolidam-se a ética e estética do humanismo religioso, fazem-se audíveis a ordem e harmonia do universo.

CAP. III: VARIAÇÕES GOLDBERG - A HISTÓRIA

“Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen, vors Clavicimbal mit zwei Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach, Königl, Pohl und Churfürstl, Sächs, Hof-Compositeur, Capellmeister und Director Chori Musici in Leipzig.

Nürnberg, in Verlegung Balthasar Schmidts.”²³

“Exercício para o teclado, contendo uma ária e diversas variações, escrito para o cravo com dois manuais, visando a satisfação espiritual²⁴ daqueles que amam a música, por Johann Sebastian Bach, compositor da corte real da saxônia, regente de orquestra e diretor do coro em Leipzig.

Editado em Nürnberg por Balthasar Schmidt.”

Este o subtítulo da obra, a cuja análise este trabalho se propõe. As circunstâncias nas quais a obra foi concebida não tem toda a pompa que tem o título. Contam mais uma história cotidiana.

²³ J.S. BACH, *IV Teil der Klavierübungen* - Capa da edição original (Staatsbibliothek d. Preußischen Kulturbesitz Berlin/West) - ref. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke J.S.Bachs

²⁴ Nota da tradução: “Gemüths-Ergetzung” é uma expressão que não tem correspondente exato em português. Pode-se traduzir comumente por “satisfação espiritual”. Corresponde, no entanto à condição anímica, na qual os sentimentos não se encontram mais em sua condição primária, mas estão permeados pela elaboração da razão e do bom senso. Poderia ser traduzido mais corretamente por “satisfação do clima anímico”.

O Conde Hermann Carl von Keiserling, embaixador da Rússia em Dresden e grande apreciador da música, viajava frequentemente a Leipzig para que seu cravista particular, Johann Gottlieb Goldberg, pudesse ser orientado na arte da composição e interpretação ao cravo pelo mestre Johann Sebastian Bach, que Keiserling admirava muito. Segundo Johann Nikolaus Forkel, historiador e biógrafo da família Bach (1749 - 1818), o conde Keiserling tinha a saúde debilitada e conseqüentemente passava muitas noites sem dormir. Nestes momentos, Goldberg, que morava na casa do conde, era chamado para tocar para ele, acalmando assim sua ansiedade.

Em certa ocasião, Keiserling mencionou o desejo de que Bach lhe dedicasse algumas peças, suaves e alegres ao mesmo tempo, que pudessem animá-lo em suas longas noites de insônia. Bach teria escolhido para tal a forma de variações, porque poderiam ser interrompidas a qualquer momento, assim que o conde sentisse que teria condições de dormir.²⁵

Não existem documentos que provem a veracidade desta história, mas também nada a desmente. Alguns detalhes podem trazer dúvidas sobre a exatidão histórica das informações. Na época barroca, quando uma obra era encomendada por alguém, especialmente se era pessoa da alta aristocracia, a obra vinha acompanhada de uma grande dedicatória, que documentava a encomenda, e honrava o solicitante perante a sociedade e para a posteridade. A ausência total de uma dedicatória ou qualquer outra alusão ao conde Keiserling está em contradição com este costume. Ademais, as variações foram editadas em 1742 como quarta parte de uma grande obra didática, os “Exercícios para o Teclado”

²⁵ J.N. FORKEL, *Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Nachdruck - Kassel, Bärenreiter, 1968)

(Klavierübungen). As outras três partes são : seis Partitas (Vol. I - BWV 825 a 830) - Overture Française e Concerto Italiano (Vol. II - BWV 831 e 971) - Grosse Orgelmesse (Grande Missa para órgão -Vol. III - BWV 552, 669 a 689, e 802 a 805). Também estas obras não vem acompanhadas de dedicatória, nem apresentam evidências de alguma motivação externa, e tudo indica que foram compostas a partir de um impulso autônomo do mestre e orientador, com a finalidade específica de legar aos alunos e à posteridade, da maneira mais clara e completa possível, uma importante mensagem pedagógica e cultural. Porque colocaria Bach, numa coleção de linhas tão definidas, uma obra apenas circunstancial ?

Existem bons motivos para que se entenda estas “Klavierübungen” como expressão de um plano superior. A primeira parte, as Partitas, com exemplos de todas formas possíveis das danças que compõem as Suites barrocas, tem caráter formativo. A segunda parte, com obras inspiradas em estilos estrangeiros (Overture Francesa, Concerto Italiano) tem caráter informativo. A terceira e quarta partes (Grande Missa para órgão e variações Goldberg) podem ser vistas como uma manifestação do mundo espiritual e a ligação do homem com esta dimensão, em seu caminho de desenvolvimento interno. Observando estes detalhes, pode-se levantar a hipótese de que estas obras ultrapassam o nível de simples “exercícios”, tornando-se indicadores de uma ordem mais abrangente. Estas idéias merecem e serão objeto de uma pesquisa futura.

Alguns autores também consideram pouco provável que Bach tivesse escrito uma obra de tamanha dificuldade técnica para ser tocada por Goldberg, que nesta época era

ainda muito jovem. Como, no entanto, não se conhece sequer a data exata do nascimento de Goldberg, não se pode tirar conclusões baseadas em dados tão imprecisos.

O nome “variações Goldberg” não é original de Bach. A obra ficou conhecida por este nome apenas a partir do século XIX, mas não se sabe quem deu origem a ele. Goldberg, portanto, que Forkel qualifica como “um ótimo virtuose, porém sem grande talento para a composição”, foi honrado com uma fama desproporcional, como se as variações tivessem sido dedicadas a ele, ou mesmo inspiradas por ele.

A descrição que Forkel faz da origem das variações Goldberg, pode ser um relato um tanto “enfeitado” dos verdadeiros fatos. Sabe-se que Bach esteve hospedado na casa do Conde Keiserling em 1741. Nesta ocasião ele pode ter prometido, ou mesmo já oferecido ao conde um exemplar de suas variações, que seriam editadas em 1742. Sabe-se que o jovem Goldberg era um cravista de muito talento. Portanto, mesmo ainda imaturo, ele pode ter tido condições de tocar grande parte das variações. Em todo caso, não se deve aceitar sem reservas o relato de Forkel, uma vez que não há condições de se estabelecer um limite exato entre o que é verdadeiro ou não. O estudo do “Zeitgeist”, isto é de todos os detalhes reveladores de semelhanças entre as manifestações de uma época, tais como a postura intelectual, o estilo, os costumes do cotidiano, as formas de comportamento e as idéias, pode nos dar indicações. Documentos nos dão evidências, e do equilíbrio entre as fontes podemos tirar nossas conclusões. É interessante, entretanto, observar que circunstâncias tão corriqueiras foram o envoltório para o nascimento de uma obra de conteúdo cuja dimensão transcende de longe estas circunstâncias, como pretendemos evidenciar nos capítulos que se seguem.

CAP. IV: O TEMA

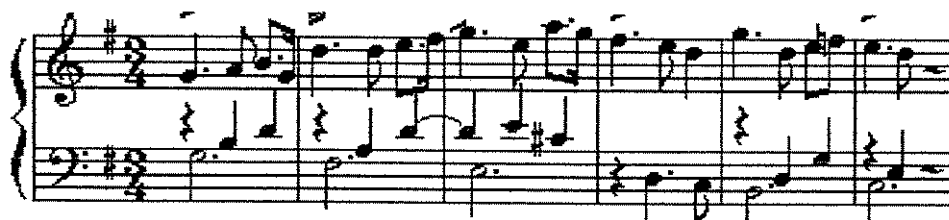
Bach escolheu como tema para suas famosas variações uma “Ária”, datada de 1725, que se encontra no “Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach”. A forma é absolutamente regular : tem duas partes com 16 compassos cada uma, e estas por sua vez são também divididas em duas partes iguais. A autoria desta ária é atribuída a Bach, mas não há provas concretas de sua autenticidade, a não ser o próprio estilo da composição e a riqueza e inventividade da ornamentação.

À primeira vista, um tema como este parece absolutamente impróprio para ser variado; é complexo, e sem pontos de referência evidentes, tais como existem nos temas que servem habitualmente às obras de variações. No entanto, se tomarmos a linha do baixo, e as progressões harmônicas que dela resultam como base, não será difícil reconhecer o modelo de uma “Chaconne”.



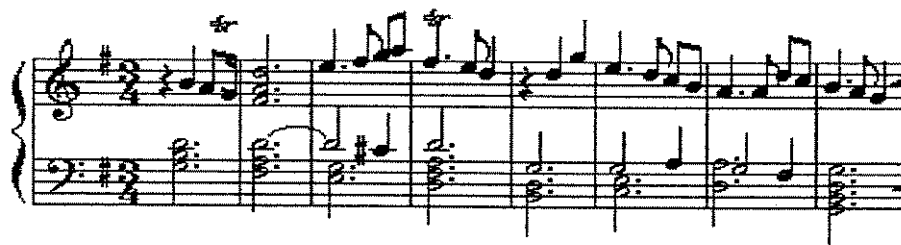
portanto, das proporções tradicionais. Os primeiros oito compassos, são o modelo básico de uma “Chaconne” muito conhecida e bastante usada pelos compositores barrocos.

Henry Purcell usou esta “Chaconne” como base para variações²⁶



Exemplo 1: H.Purcell - Ground in G major

G. F. Händel igualmente, inclusive com uma linha melódica semelhante²⁷



Exemplo 2: G.F.Händel - Chaconne em Sol M (G 228)

Em outra obra, Händel escreveu sobre o mesmo baixo um tema com 21 variações²⁸



Exemplo 3: G.F.Händel - Chaconne em Sol M (G 229)

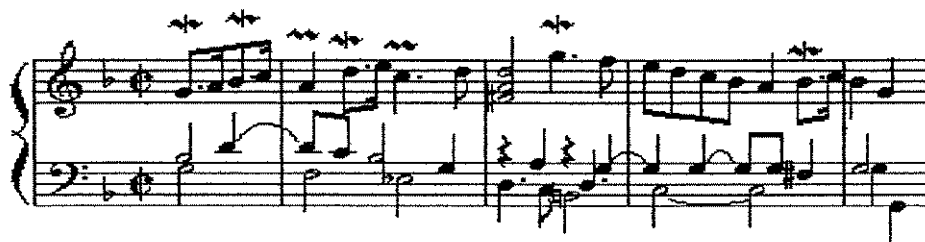
²⁶ Citação, de acordo com: *Editio Musica Budapest* - Purcell Album - Z.7553

²⁷ G.F.HANDEL, *Klavierwerke* - Vol.II (Peters 4982)

Entre os clavecinistas franceses, também se pode encontrar freqüentemente esta “Chaconne”.

Apenas como exemplo, citamos, do “Premier Livre des Pièces de Clavecin”, de François Couperin :

“Gavotte”²⁹



Exemplo 4: F. Couperin - Gavotte

e “La Bourbonnoise”

Exemplo 5: F. Couperin - La Bourbonnoise

Nestes dois exemplos, o baixo, conhecido como modelo de uma “Chaconne”, não está servindo de base para tal, mas sim, em ambos os casos, para uma “Gavotte”, que não tem o “Basso Ostinato”.

²⁸ idem

²⁹ Este exemplo e o a seguir são citados no livro de Ingrid e Helmut Kaussler “Die Goldberg-Variationen von J.S.Bach” (Stuttgart, V.Freies Geistesleben, 1985)

Inúmeros exemplos como estes podem ser encontrados. Contudo, o que é importante para a nossa análise das variações “Goldberg”, é a observação da maneira como Bach foi modificando o modelo de baixo no decorrer da obra.

Em algumas variações, o baixo aparece, bem como na ária, quase sem modificação alguma :

Var. nº 4



Var. nº 22



Nas variações em modo menor, a ligação entre as notas do baixo é feita com passos cromáticos

Var. nº 15



Var. nº 23



Em algumas, as notas de apoio do baixo são dissolvidas nas figuras ornamentais, de maneira a ficarem deslocadas dentro delas :

Var. nº 6

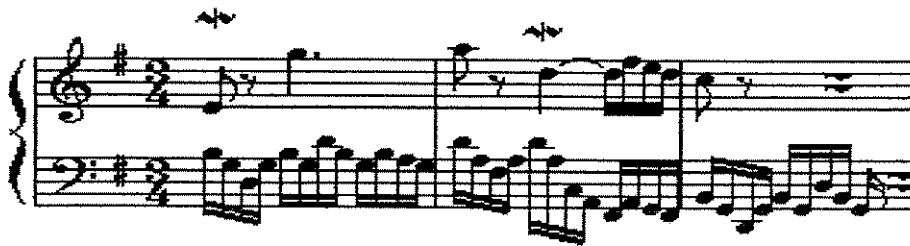


Var. nº 17

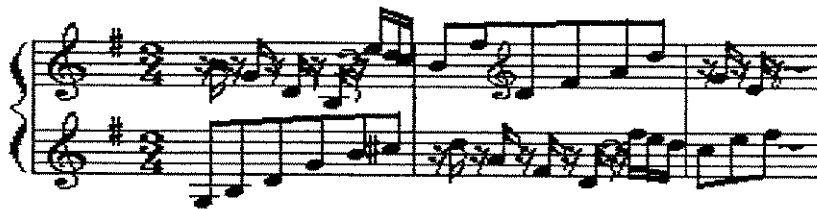


Algumas variações, de tão complexas, mal nos deixam perceber os passos do baixo, e chegam até a dividi-los com o soprano, no movimento alternado das duas mãos :

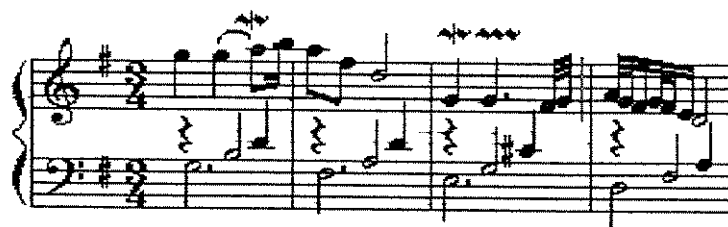
Var. nº 14



Var. nº 20



Em conformidade com o tema usado como baixo e com a maneira de variá-lo, os musicólogos relacionam comumente as variações Goldberg com as demais obras de forma “Chaconne” ou “Passacaglia”. A relação é correta. Entretanto, se observarmos a ária na sua totalidade, o que salta aos nossos olhos não é realmente a figura do baixo, mas sim a forma de sua construção musical. Lenta, bastante ornamentada, grave; o primeiro tempo, apesar de ser um tempo forte, é anacrúsico, e prepara o apoio no segundo tempo. Este apoio muitas vezes se prolonga até o terceiro tempo. O deslocamento ocorre sempre no começo de cada um dos períodos, e é típico da “Sarabande”, dança de origem espanhola que tem seu lugar obrigatório em todas as Suites barrocas :



A forma não é normativa no desenvolvimento das variações. Apenas duas variações, além da ária, podem ser vistas como verdadeiras Sarabandas :

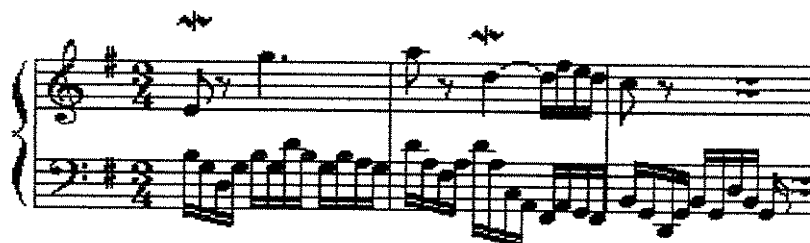
A Var. nº 13



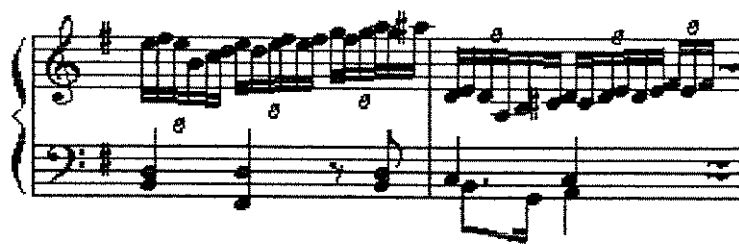
e a Var. nº 25



A Var. nº 14 tem o apoio no segundo tempo, nos dois primeiros compassos, o que é típico desta dança, mas contraria suas características por ser uma variação virtuosística :

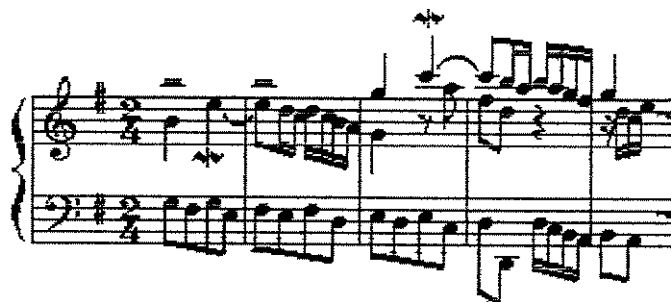


O mesmo ocorre com a figura tema da variação nº 26 :

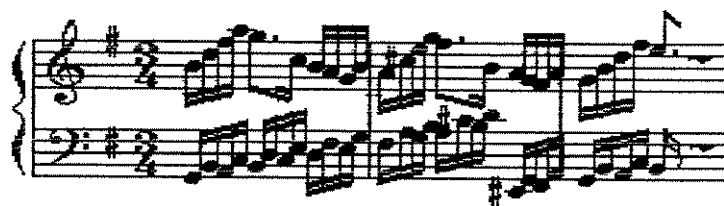


Algumas insinuam apenas vagamente a Sarabanda, com um apoio no segundo tempo ou em um tempo mais fraco do compasso:

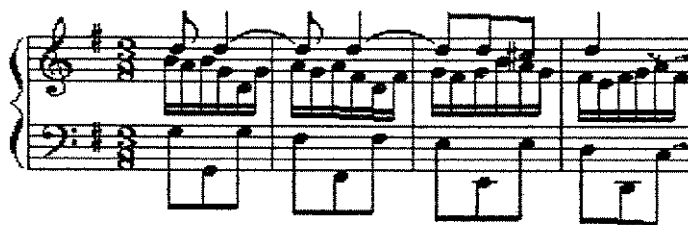
Var. nº 2



Var nº 17



A variação nº 19 tem o apoio no segundo tempo, típico da Sarabanda, mas sua forma se aproxima mais da de um Minueto, por causa de sua tranqüila regularidade, no compasso de $3/8$



Ao contrário do que acontece com o modelo do baixo, não é a forma inicial da “Sarabande” que dita as regras para o desenvolvimento das variações. Parece-me muito mais que, usando como referência inicial uma “ária” que tem a forma de uma “Sarabande”, e é construída sobre o modelo básico de uma “Chaconne”, Bach quis partir de um modelo o mais amplo possível de maneira a ter garantidas as condições para o livre desenvolvimento de todas as suas idéias musicais.

A “Chaconne”, com o caráter “ostinato” do baixo, dá consistência e unidade à obra. A “Sarabande” abre o espaço para outras formas musicais que se desenvolvem livremente.

A “Chaconne” fixa o acontecimento musical, prende-o a um compromisso definitivo que não se desfaz em momento algum durante a obra toda.

Bach consegue de maneira pioneira, nas variações Goldberg, uma unidade excepcional entre dois pólos, determinantes de toda atuação humana : o compromisso e a liberdade.

CAP. V: A DIVISÃO EM DOIS

Todos os detalhes indicam que Bach segue um plano absolutamente claro no desenvolvimento desta obra.

Em primeiro lugar, há uma grande divisão em duas partes que se evidencia com a variação nº 16, cuja forma é de uma “Ouverture” Francesa. Ora; porque uma “Ouverture” bem no meio de uma peça ? Neste caso, ela enfatiza o início da segunda metade da obra na qual se observam mudanças bastante fortes, com relação à primeira : as exigências para o intérprete se tornam maiores, o conteúdo mais denso, o ritmo mais acelerado, até ao desembocar apoteótico na variação nº 30, um “Quodlibet”³⁰³¹ e, completando o ciclo, a volta simétrica, ao tema original.

Este é o aspecto que inicialmente nos chama mais a atenção. Mas a observação minuciosa da peça vai nos revelar que esta divisão binária está presente em todos os momentos dela, como um fator de equilíbrio que, semelhante aos movimentos de inspiração e expiração no corpo humano, permeia quase imperceptivelmente todo o seu desenvolvimento.

A Sarabanda escolhida por Bach como idéia temática já tem essa divisão binária em sua forma : são duas partes, com 16 compassos cada uma. Tematicamente, elas têm pergunta e resposta, de oito compassos respectivamente, e estas por sua vez são

³⁰ QUODLIBET – pode significar “sem compromisso”. É uma peça humorística, que resulta da superposição de várias canções, com textos diferentes. Originalmente, o “Quodlibet” era improvisado, mas alguns autores também o incluíram formalmente em suas composições.

subdivididas em períodos de quatro compasso. Esta regularidade se acentua com o fato de que, se em um grupo a tendência da melodia do baixo for descendente, no próximo grupo será ascendente, ou vice-versa. Isto vale tanto para os períodos curtos, de quatro compassos, quanto para os mais longos, de oito, e é um fator de equilíbrio muito forte.



É um movimento semelhante ao da respiração, que está ressaltado nas variações Goldberg, mas que na verdade se encontra em toda a música. Não é uma lei expressa, mas se nos dermos ao trabalho de compilar exemplos de temas considerados bons, podemos constatar esta alternância de tensão e relaxamento em todos eles, exceto naqueles em que a quebra deste ritmo é intencional, e esta intenção vem expressa no próprio tema.

Antecipando o que será comentado nos próximos parágrafos sobre o desenvolvimento das harmonias e o aparecimento de momentos de instabilidade na segunda metade do tema e na dinâmica geral da peça, quero ressaltar que, aqui também, no primeiro período da segunda metade do tema, os movimentos ascendentes e descendentes se alternam com rapidez, dando a impressão de “respiração curta”, que é sintomática, no corpo humano, para os momentos de grande tensão.

Observando agora detalhadamente as seqüências harmônicas do tema das Variações Goldberg, elas têm o seguinte desenvolvimento:

Na primeira parte, mantêm-se claramente dentro da tonalidade de Sol Maior : o primeiro período de oito compassos desenvolve-se na Tônica, com uma curta oscilação, no 4º compasso, para a Dominante. O segundo período de oito compassos oscila entre a Dominante e a Tônica para se definir, depois do compasso 14, na Dominante. Já na segunda parte, as harmonias não são tão claras : o período se inicia em Ré Maior, que é a Dominante da tonalidade inicial. Mas já no primeiro compasso deste período (comp. 17), um Dó Natural descaracteriza a tonalidade de Ré Maior, insinuando a volta à tonalidade inicial, da qual Dó seria a Subdominante. O terceiro compasso (comp. 18), é em Dó Maior. No entanto, um Ré Sustenido conduz as harmonias, no compasso 19, para Si Maior, e um Lá Natural caracteriza este acorde como Dominante de Mi Menor. A tonalidade de Mi Menor (relativa de Sol) se mantém nos próximos quatro compassos, até o fim do período. No final do oitavo compasso (comp. 24), um Ré Natural conduz à tonalidade de La Menor (comp. 25). Esta, tanto pode ser o quarto grau de Mi Menor, quanto o segundo grau de Sol Maior, que aparece no próximo compasso, aqui ainda não definido como tonalidade. A harmonia retorna ao Lá Menor, ao qual se segue um Ré Maior, aqui sim, definindo, na qualidade de Dominante, a tonalidade de Sol Maior. O último período está na tonalidade inicial da peça, oscilando ainda, no compasso 30, para a Subdominante. Mas esta oscilação só reforça a cadência final, na tonalidade de sol maior.

The image displays two musical staves, numbered 17 and 25, representing piano accompaniment. Both staves are in G major (one sharp). The first staff (17) shows a sequence of chords and a melodic line in the bass. The second staff (25) shows a similar sequence, ending with a double bar line.

As indefinições nas harmonias entre os compassos 17 e 25 permitem dubiedades. Elas podem se transformar facilmente em pontes para modulações inesperadas. É nestes momentos de instabilidade que Bach, nas variações mais densas, tem condições para efetuar as modulações mais arrojadas (como, por exemplo, na var. nº 25). Mas, mesmo nas variações mais complexas, a instabilidade sempre se resolve em um movimento de volta à tonalidade, que traz equilíbrio à tensão que se havia estabelecido.

Estes momentos de oscilação também são propícios a dubiedades no fraseado. No próprio tema, por exemplo, a divisão absolutamente simétrica em períodos de quatro compassos, fica um pouco duvidosa no terceiro e quarto períodos da segunda parte (compassos 25 a 32). Ali, pode-se interpretar a linha melódica como expressa em dois períodos irregulares : um de dois compassos (comp. 25 e 26), outro de seis compassos (comp. 27 até o fim). Neste caso, são as harmonias que delineiam mais claramente a regularidade do período, com a definição da tonalidade nos últimos quatro compassos.

Esta dinâmica vai aparecer, em sua essência, na construção da obra como todo. As primeiras 15 variações transcorrem num desenvolvimento regular, sendo que as variações

10 a 15, são apenas mais movimentadas. A variação nº 15 tem uma elaboração toda especial : desenvolvida em modo menor, ela tem, no último compasso, uma escala ascendente que ultrapassa a nota fundamental e a terça menor, características da tonalidade, para terminar na quinta que, suspensa como fica, sugere quase uma modulação para Si-Bemol Maior, modulação que não acontece, deixando a sensação de uma idéia não concluída. O final fica carregado de muita tensão, continente de toda a energia que vai se desenvolver, partindo da “Overture”, na segunda parte da obra.

John Gibbons, nos comentários que faz à edição em disco de sua interpretação das Variações Goldberg,³¹ menciona um aspecto adicional que acentua ainda mais esta divisão em dois contida na peça : as repetições indicadas nas duas partes de todas as variações. Hoje em dia é comum não se tocarem as repetições, para que a obra não pareça longa demais. No entanto, renunciando a elas, faz-se com que o contato com a obra fique superficial. A repetição é um recurso muito simples que serve para se criar intimidade com a peça. Gibbons comenta : “...ouvir a música duas vezes é especialmente importante se a música for complexa, sutil, original, profunda, e ao mesmo tempo concisa...”

Mais adiante, ele ressalta um outro aspecto igualmente importante : sem as repetições, a obra fica reduzida à metade do seu tamanho. Gibbons compara o resultado a uma catedral pela metade. Para que todas as proporções sejam mantidas, todos os detalhes, tais como : tijolos, portas, janelas, frisos, etc., também precisam ser reduzidos. No caso da música, estes detalhes são : as frases musicais, as articulações, os tempos, as pausas - que, segundo ele, deveriam ser modificados para se ajustar às proporções do todo.

³¹ J. S. Bach, *Goldberg-Variations*, John GIBBONS, harpsichord

Esta interpretação pode parecer radical, mas ilustra muito bem o respeito que se deve ao projeto original de uma obra de arte. Uma peça musical que tem uma hora e meia de duração certamente é bem diferente nas suas proporções da mesma obra, com duração de 45 minutos. E a postura que se assume perante a obra, em um e em outro caso, seja como intérprete ou como ouvinte, também é substancialmente diferente.

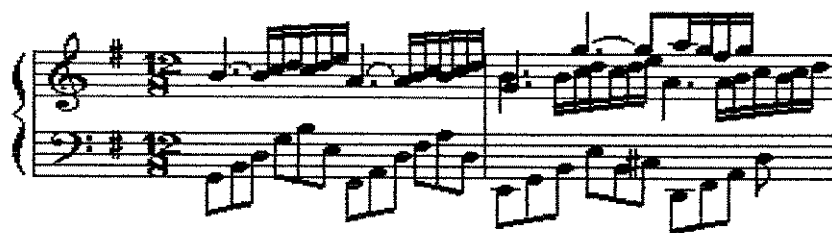
O intérprete não pode deixar de refletir sobre esta responsabilidade.

CAP.VI: A DIVISÃO EM TRÊS

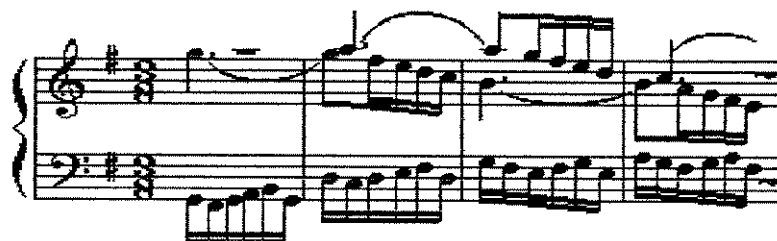
No capítulo anterior observamos, com a análise da construção das Variações Goldberg, uma divisão em dois, evidente no caso da variação nº 16, e permeando com outros detalhes a obra toda, em movimentos sempre presentes de tensão e relaxamento. Passaremos agora à observação de uma outra organização, que divide a obra em três grandes grupos de variações. Essa divisão se dá da seguinte maneira :

1) CÂNONS

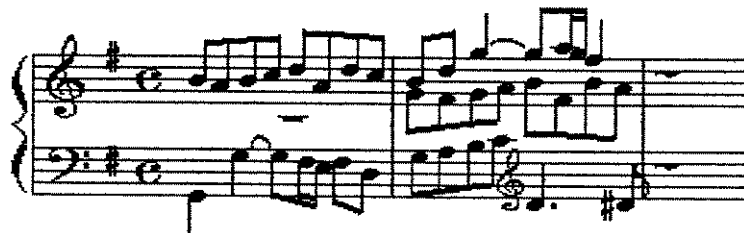
A variação nº 3 dá início a uma série de Cânon, que vão, desde o Cânon no uníssono (var. 3)



seguido do Cânon na segunda (var. 6)



na terça (var. 9),



e assim por diante, até o Cânon na nona, (var. 27), obedecendo a um esquema claro de composição. Todas elas apresentam o Cânon nas duas vozes superiores, e são acompanhadas por um baixo independente e bastante variado, melódica e ritmicamente. A única exceção é o último Cânon, na nona (var. 27), que se apresenta apenas em duas vozes, e cujo tema canônico já é uma variação do baixo.



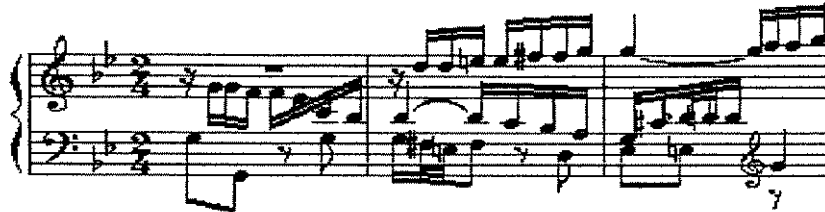
Nestes Cânones, que são a forma musical mais rígida e difícil, Bach mostra como resolver problemas de composição. Por exemplo : os Cânones na quarta e na quinta, (var. 12 e 15), que trazem implícito o perigo de estes intervalos aparecerem em movimento paralelo entre as vozes, o que na harmonia tradicional não é permitido, Bach opta por um movimento contrário - o Cânon em espelho :

Var. 12 - Cânone alla Quarta



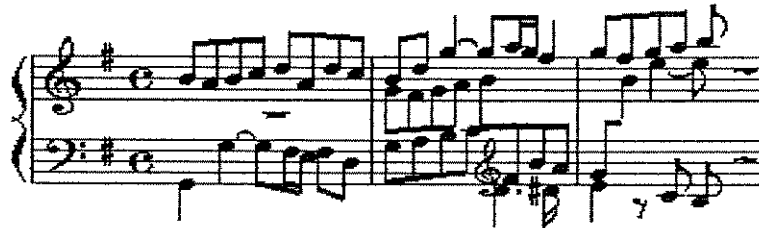
Var. 15 - Cânone alla Quinta

Andante

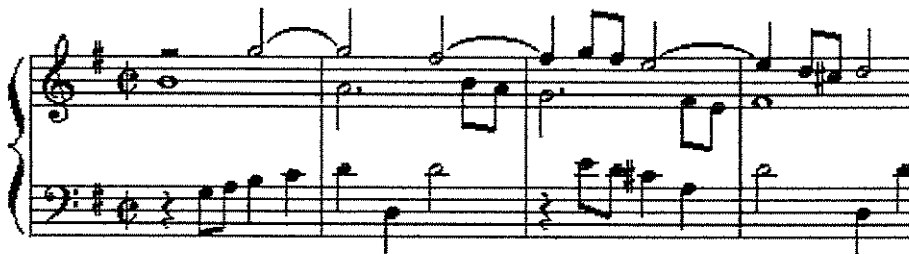


Lá onde a resolução do Cânon é fácil (na terça e na sexta), Bach desenvolve um tema canônico bastante simples, permitindo assim variações mais elaboradas no baixo :

Var. 9 - Cânone alla Terza

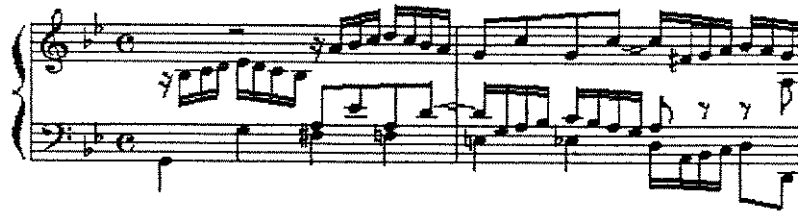


Var. 18 - Cânone alla Sesta



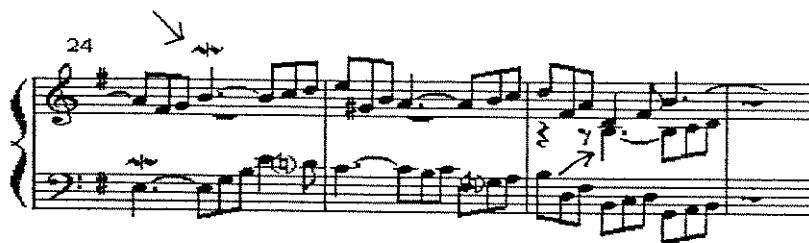
O Cânon na sétima tem momentos em que os pontos de elisão das vozes produzem harmonias dissonantes. Bach desenvolve este Cânon com motivos cromáticos, que permitem a dissolução destas dissonâncias dentro da harmonia :

Var. 21 - Cànone alla Settima



O Cànon na oitava é tão simples que Bach se permite uma variação da forma : a apresentação do tema é feita pela primeira voz, e a imitação canônica pela segunda, apenas nos primeiros oito compassos. A partir do compasso no 9, os papéis se invertem : a primeira voz é que faz a imitação do tema, que é apresentado pela segunda. Na segunda parte da variação, o mesmo esquema se repete : oito compassos com a liderança da primeira voz, e inversão nos próximos oito compassos, liderados pela segunda voz. Tudo isto num ambiente pastoral, que acentua a simplicidade da proposta contida neste Cànon :

Var. 24 - Cànone all' Ottava

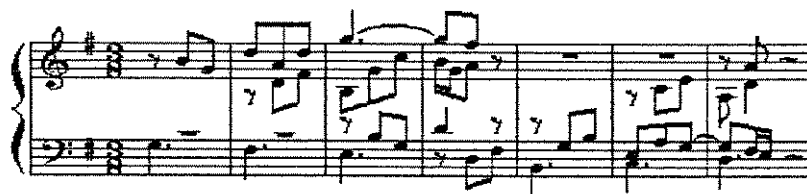


Como exemplificado, nesta série são elaborados vários problemas de composição, e são encontradas soluções para eles. Obviamente, não são as únicas soluções possíveis, mas são as sugestões de um grande mestre. Estes Cânons se analisados com profundidade, podem ser utilizados pelo estudioso como um verdadeiro manual de composição e análise musical.

2) VARIÇÕES DE CARÁTER INTERPRETATIVO

A partir da variação nº 4, também de 3 em 3, surgem peças de caráter interpretativo, que são : danças, pequenas obras contrapontísticas, peças com formas específicas de composição. Podem ser identificadas da seguinte maneira :

Var. n^o 4 – Com o deslocamento do apoio rítmico para o 2^o e 3^o tempos (por exemplo do tenor no compasso 6, do contralto no compasso 7, do baixo no compasso 9, etc,... esta variação tem as características de um PASSEPIED³² :



As variações n^o 7, 10, 16 e 22, já tem no manuscrito a indicação de sua característica principal. São elas :

Var. 7 - GIGA

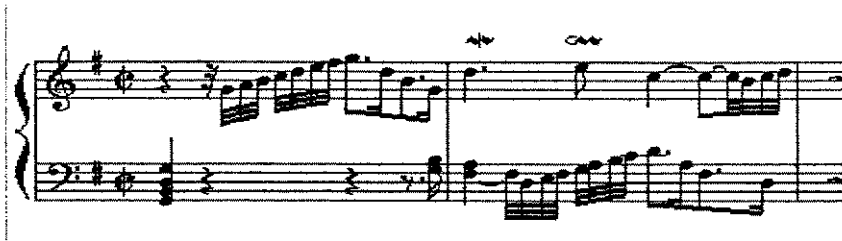


Var. 10 - FUGHETTA

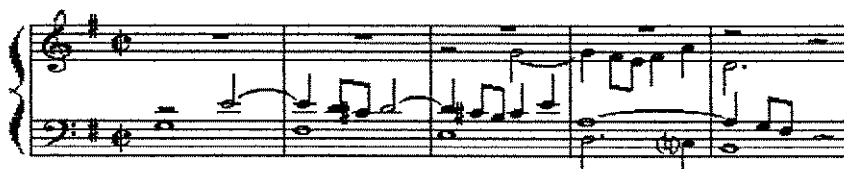


• 32 PASSEPIED - dança antiga francesa, alegre, de compasso irregular, um pouco parecida com a Valsa Ligeira (Dreher) vienense. Na Suite barroca, o Passepiéd tem seu lugar entre os chamados "Intermezzi", i. é.: as danças não obrigatórias que aparecem normalmente entre a Sarabande e a Giga.

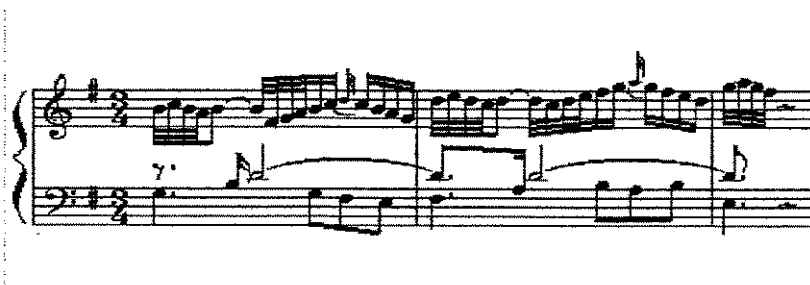
Var. 16 - OUVERTURE



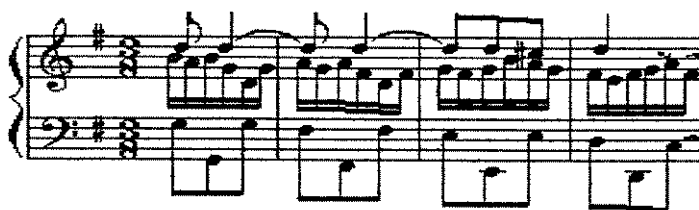
Var. 22 - ALLA BREVE



A variação nº 13, melismática, riquíssima em ornamentos, com um acompanhamento de baixo quase igual ao do tema original, pode ser vista como um **ARIOSO**



A variação nº 19, em compasso ternário, muito elegante e sóbria na ornamentação, tem as características de um **MINUETO** :



A variação nº 25 é por si só uma obra prima. Transcendendo a toda uma concepção estilística do barroco, esta variação antecipa no tratamento dos encadeamentos harmônicos, dos cromatismos, e dos intervalos inusitados, alguns elementos que serão encontrados futuramente até na música romântica e pós-romântica. O que acontece aqui de inusitado, é que, através de passagens cromáticas, as harmonias sofrem mudanças bastante rápidas, sem a tradicional preparação com a passagem pela Dominante ou pela Sensível.



Já nesses primeiros compassos, por exemplo, a variação escrita em Sol Menor, passa, no 2º compasso, para Fá Menor, no 3º para Mi Bemol maior, e vai terminar a frase em Ré Maior, que é a Dominante de Sol. O elemento de identificação com o barroco está no fato de estas mudanças e os cromatismos ficarem contidos dentro de uma frase musical, sem no entanto, como acontece no romantismo, chegarem a provocar a modulação definitiva para alguma tonalidade distante da original.

Finalmente, a variação nº 28, é um elaboradíssimo FINALE, um CONTRAPONTO COM TRILOS



Esta variação extrapola as características deste grupo, misturando-se às do grupo de variações virtuosísticas, que serão comentadas em seguida. A razão desta extrapolação ficará evidente nos próximos capítulos, quando do estabelecimento da relação entre o desenvolvimento das variações e o desenvolvimento interno do homem.

3) VARIAÇÕES VIRTUOSÍSTICAS

Também de 3 em 3, a partir da variação nº 5, o apelo é feito claramente para o desenvolvimento da capacidade técnica. São pequenos estudos que focalizam os aspectos do domínio do instrumento e da habilidade motora do artista. Todas elas devem ser tocadas em 2 manuais; portanto, o cruzamento das mãos é um problema presente em todas.

Além disso, cada variação focaliza um problema técnico específico, como veremos a seguir :

Var. 5 - Focaliza o toque polifônico, em uma elaboração a três vozes, e a agilidade digital



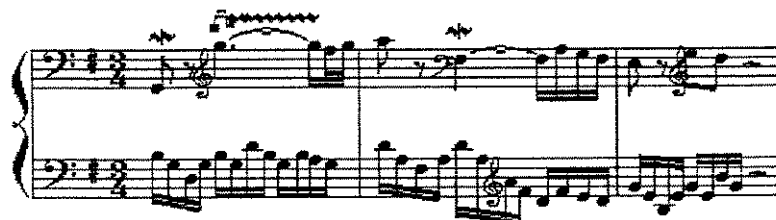
Var. 8 - POLIRITMIA - Na minha interpretação, o motivo exposto pela mão esquerda no primeiro compasso, é agrupado ritmicamente da maneira indicada no exemplo:



Var. 11 - CRUZAMENTO DAS MÃOS



Var. 14 - TRILOS, MORDENTES, GRUPETOS



Var. 17 - Terças e sextas fragmentadas

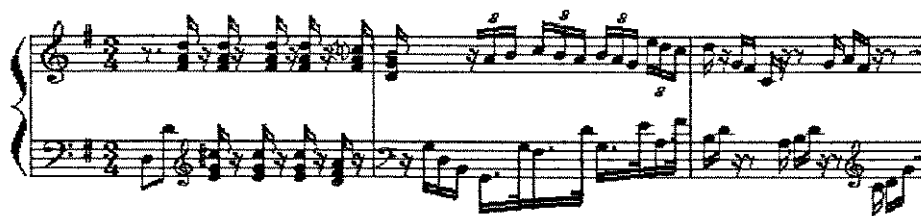


Var. 20 - Agilidade dos dedos, cruzamento das mãos, tocar polifônico

Var. 23 - Escalas, em várias formas (rápidas, lentas, em terças, em sextas, etc.)

Var. 26 - Agilidade dos dedos, apoios rítmicos diferentes (comp. $\frac{3}{4}$ - 18/16).

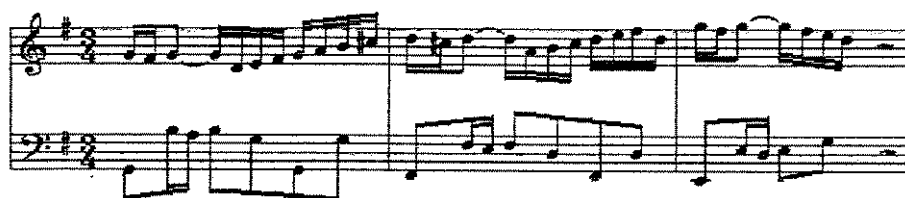
Var. 29 - Acordes, arpejos com as mãos alternadas



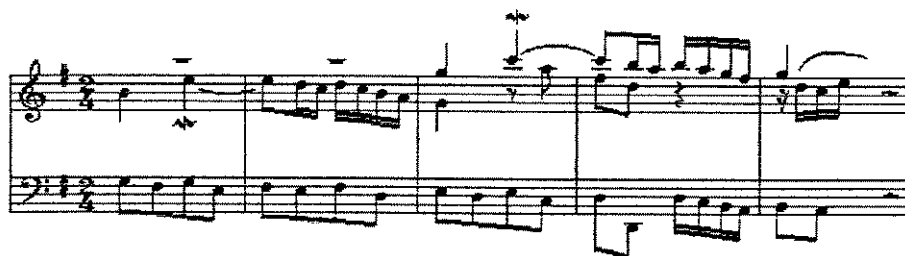
No primeiro grupo de variações (canônicas), é feito um forte apelo ao músico compositor, e ao conhecimento analítico; no segundo, ao músico interprete, no terceiro, ao músico virtuose.

Evidentemente, estes três aspectos não estão totalmente separados em cada uma das variações. Todas elas, como toda a música, exigem envolvimento nos três níveis. Apenas, os três grupos de variações focalizam mais um ou outro dos aspectos mencionados. Existe até uma mistura forte dos três enfoques nas primeiras e nas últimas variações : a variação nº 1 parece mais técnica, a variação nº 2 tem um caráter mais interpretativo :

Var. 1



Var. 2

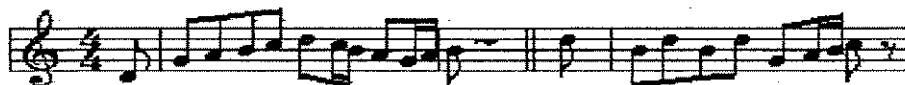


Assim também, a variação nº 28, que traz em sua polifonia implícita problemas complicados de interpretação, é ao mesmo tempo uma peça de altíssima exigência técnica :

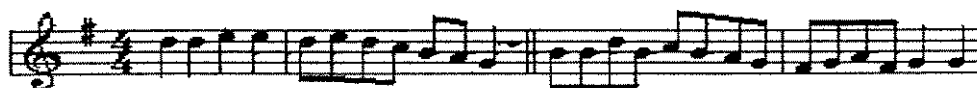


Finalmente, Bach encerra a obra da mesma maneira que, desde o século XVI eram encerradas as reuniões musicais mais informais : com um “Quodlibet” (ver cap. VI). Forkel conta, em sua biografia, que a família Bach freqüentemente iniciava suas reuniões sociais com um coral, e as encerrava com um “Quodlibet”, no qual cada pessoa cantava e improvisava o que mais lhe aprouvesse, o que acabava por divertir muito a todos os presentes, executantes e ouvintes.

Na variação nº 30, o “Quodlibet”, encontramos duas canções populares, só parcialmente conhecidas :



“Ich bin so lang nicht bei Dir gewest ... ruck her, ruck her...” (Há tanto tempo não fico contigo ... vem cá, vem cá...)



“Kraut und Rüben haben mich vertrieben ... Hätt mei Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben ...” (As saladas e verduras me afastaram daqui ... se minha mãe tivesse cozido carne, eu teria ficado mais tempo).

Aqui as canções são desenvolvidas de maneira magistral: o início é feito com o tema “Ich bin so lang nicht bei Dir g’west”, que aparece em Cãnon, nos compassos 1 e 2 entre o tenor e o soprano, e se repete no compasso 5 com o soprano. Ao mesmo tempo, a canção “Kraut und Rüben” surge no compasso 2 (contralto), no compasso 3 (soprano), compasso 5 (tenor), e compasso 7 (soprano). Na segunda parte, um novo elemento, que pode ser o “ruck her, ruck her” (as canções não nos são conhecidas na íntegra), vem com o soprano e tenor no compasso 9, e com o soprano e baixo no compasso 11. “Kraut und Rüben” retorna com o contralto no compasso 9, com o tenor na segunda metade do compasso 10, novamente com o contralto no compasso 11, e com o tenor no compasso 15. “Ich bin so lang nicht bei Dir gewest” retorna com o tenor no compasso 13. Finalmente, nos compassos 15 e 16, aparece um motivo final, que pode ser a melodia para “Hätt mei Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben”, de “Kraut und Rüben”.

Formando base para tudo isto, o baixo, que nos primeiros compassos repete, sem modificação alguma, a linha de baixo do tema inicial, vai se enriquecendo com partes das duas canções populares, para uma variação extremamente bem humorada da austera linha que lhe é imposta. Finalmente as quatro vozes se alternam com fragmentos das duas

canções populares, resultando numa verdadeira apoteose muito bem planejada, severa na forma, alegre e jocosa no conteúdo.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece is marked with various performance instructions such as accents, slurs, and dynamic markings.

The first system (measures 1-3) shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (measures 4-6) continues the melody with a four-measure rest in the right hand at the start. The third system (measures 7-10) includes a double bar line and a key signature change to D major (two sharps). The fourth system (measures 11-13) continues in D major. The fifth system (measures 14-16) concludes the piece with a final cadence.

Existem algumas tentativas de relacionar o texto destas canções com o desenvolvimento das variações, como se estivéssemos afastados do tema, e devêssemos retornar a ele. Refiro-me aqui a Paul Guglietti, na introdução ao disco de John Gibbons,³⁴ e ao Dr. Hans Koeltsch, para as interpretações de Wanda Landowska³⁵ e Karl Richter.³⁶ Estes autores apoiam-se provavelmente nos comentários de Otto Baentsch sobre o “Quodlibet” das variações Goldberg, nos quais ele relaciona simbolicamente as variações com as “verduras”, que nos afastaram do tema, e vê no “Ich bin so lang nicht bei Dir gewest” o anúncio da volta a ele.³⁷

Esta interpretação me parece um pouco forçada, pois não houve afastamento do tema, uma vez que sua melodia, como tal, era irrelevante para as variações, e sua estrutura básica esteve sempre presente e plenamente respeitada em todas elas. A meu ver, faz muito mais sentido encarar as duas melodias simplesmente como canções “da moda”, que fazem alusões a costumes e novidades da época. A canção “Kraut und Rüben...”, por exemplo, é o protesto de um filho contra a mãe vegetariana, numa época em que se dava muita importância a novidades, de preferência bem exóticas.

No caso da obra em questão, o desembocar nesta improvisação coletiva parece muito mais um desabafo, depois de tantas propostas complicadas, realizadas com tanta seriedade e metas tão definidas. O caráter lúdico no entanto, não significa um descompromisso com as propostas desenvolvidas anteriormente. Pelo contrário, se nas variações 28 e 29 já se insinua uma fusão dos três aspectos - conhecimento formal,

³⁴ *ibidem*

³⁵ J. S. Bach *Goldberg-Variations*, Wanda LANDOWSKA, RCA, LM 1080

³⁶ J.S.Bach, *Goldberg-Variations*, Karl RICHTER, (DECCA)

interpretação - e técnica, neste “Quodlibet” o desenvolvimento das três qualidades é condição indispensável para realiza-lo com perfeição. O lúdico aqui transcende a seriedade do trabalho anterior.

A volta ao tema, sem modificação alguma, completa um ciclo de propostas didáticas e dá coerência ao pensamento filosófico, encerrando uma obra perfeita em suas proporções.

³⁷ Otto BAENTSCH. “Nochmals das Quodlibet der Goldberg-Variationen von J.S. Bach, in: *ZM*, März/1934, pg.321

CAP. VII: MELODIA, HARMONIA E RITMO : A MÚSICA E O HOMEM

“Em alguns de seus aspectos a ciência da música pode ser classificada entre as ciências médicas, uma vez que, de certa maneira, quem se ocupa da música está agindo diretamente sobre o corpo e a alma do ser humano.”

IBN HINDU-(médico e filósofo árabe do século X)

Como já foi comentado em capítulos anteriores, a ação da música sobre o ser humano é imediata, uma vez que não há como o homem se furtar à presença do som, ficando exposto a ele em todos os momentos, conscientemente ou não. Igualmente, a atuação do som sobre o inconsciente não é controlável, por ser a linguagem da música a mais abstrata possível, e não se deixar fixar em imagens previamente codificadas.

Mas, como se dá esta atuação da música sobre a estrutura interna do ser humano ? É fácil compreendê-la, se observarmos separadamente os três principais elementos dos quais se compõe a música : melodia, harmonia e ritmo.

À primeira vista, pode-se dizer que a música é captada principalmente pelos nossos sentimentos. É comum falar-se da música em conceitos emocionais : gosta-se ou não de

uma peça, acha-se a música alegre ou triste, agressiva ou melancólica ... Mesmo uma obra extremamente intelectual geralmente é captada pelo ouvinte em seu conteúdo emocional. Os conceitos musicais são associados a sensações de simpatia ou antipatia.

Este contato mais imediato com os sentimentos se dá, objetivamente falando, através das harmonias. As harmonias atuam sobre as nossas emoções : as consonâncias nos transmitem segurança, as dissonâncias nos inquietam, mudanças bruscas na harmonia nos irritam, repetições constantes nos enchem de tédio, ou de angústia. As harmonias só são captadas difusamente pela nossa consciência, verticalmente, e de maneira não linear. Na prática musical, elas são definidas por símbolos, as cifras, que indicam sua essência, não sua forma, independentemente da posição dos acordes ou de algum desenvolvimento temático.

A melodia, no entanto, conduz a vivência musical da região dos sentimentos para a imaginação e para a consciência. A melodia tem seus contornos desenhados com toda clareza : cada nota é imprescindível na posição que lhe é definida pelo desenho, e qualquer mudança na distribuição dos sons implica em mudança no conteúdo da linha melódica. A melodia fixa a idéia musical, esclarece, define, delimita. Tem começo e fim, é articulada, e faz com que a vivência emocional seja identificada intelectualmente, assim como as palavras dão forma e expressão a sentimentos difusos.

A melodia também é o principal veículo para a fixação da música em nossa memória, e para a definição de idéias musicais, na comunicação com outras pessoas. É impossível lembrar de uma música, lembrando só de suas harmonias, mas um pequeno

trecho de uma melodia pode ser referência em nossa memória para uma obra inteira. Através da melodia, o sentimento se esclarece, torna-se compreensível e articulado.

Mas, assim como o sentimento pode se tornar imagem articulada através da melodia, ele também pode ser transformado em ação. Isto se dá através do ritmo. O ritmo tem a força de metabolizar as harmonias, transformando-as em energia. Esta, contida pela própria divisão rítmica do tempo, age sobre a vontade e gera ação. O ritmo define o movimento das danças, estimula o físico, evoca o instinto no homem. Por estar diretamente ligado à vontade e à ação é, no final das contas, o elemento que dá forma à música. Melodias e harmonias sem alguma definição rítmica não resultam em expressão musical. Mesmo nas peças chamadas “non mésurées” (i.e. sem divisão rítmica), é vital que se encontre uma pulsação intrínseca às harmonias, senão o resultado será caótico.

Finalmente, o ritmo se encontra nas funções básicas da vida do homem : na respiração e nas batidas do coração. A vida realmente só é possível a partir destes dois ritmos básicos. Entre o ritmo da pulsação (60 a 80 batidas por minuto) e o da respiração (16 a 18 movimentos completos por minuto), estabelece-se uma proporção muito especial, sujeita às mais sutis transformações. É esta proporção é que faz com que cada pessoa tenha uma vivência própria do ritmo, talvez a primeira e mais íntima manifestação de sua individualidade. Ao mesmo tempo, por ser esta proporção quase a mesma em todos os indivíduos, é através do ritmo que o homem encontra o acesso mais fácil à vivência musical conjunta.³⁸

³⁸ Rudolf STEINER. *Das Tonerlebnis im Menschen*. Zweiter Vortrag, pg. 25

No contato com melodia, harmonia e ritmo, o homem tem, portanto, a experiência completa de seu relacionamento com a própria vida; através da harmonia, ele capta o mundo com seus sentimentos, transformando-o, permeando-o; através da melodia, o pensamento identifica, delinea, registra; o ritmo age sobre sua vontade, realizando, metabolizando. Assim a música, através de suas funções, preenche o homem inteiro, e atua profundamente sobre ele.

CAP.VIII: VARIAÇÕES GOLDBERG - O PENSAR, O SENTIR E O QUERER

Na análise das variações Goldberg feita em capítulos anteriores, ficou ressaltada a divisão da obra em três aspectos principais da atuação do músico : a interpretação, nas variações características, a técnica, nas variações virtuosísticas, e o conhecimento formal, nos Cânons.

Estes três aspectos podem ser relacionados com os três elementos contidos na própria música (melodia, harmonia e ritmo), e sua atuação sobre os três aspectos fundamentais da vida psíquica do ser humano (pensar, sentir e querer), da seguinte maneira :

1) VARIAÇÕES CANÔNICAS - O PENSAR

Nas variações Goldberg, os Cânons, com exceção do Cânon da nona, são sempre compostos em três vozes : duas superiores, que realizam o Cânon propriamente dito, e um baixo que as acompanha e ao mesmo tempo faz uma variação da linha de baixo inicial. Mais adiante, na observação das características dos intervalos, poderá ficar esclarecido porque, nas Variações “Goldberg”, o Cânon da nona contraria esta regra.

Nos Cânons, o elemento que mais se ressalta é a melodia, que se desenha claramente desde o início e é sempre reforçada pela imitação. Cada uma das frases musicais

é conduzida com a máxima exatidão até o fim, e a voz que a repete tem a obrigação de fazê-lo com absoluta fidelidade, obedecendo às condições impostas no início de cada Cânon. Não é permitida modificação alguma na linha melódica.

É difícil cumprir com as várias tarefas impostas pelo Cânon. Naturalmente, onde as linhas melódicas se encontram elas resultam em harmonias que tendem a dissolver as melodias em um movimento mais vertical que horizontal.

Para o compositor, o mais difícil talvez seja resistir à tentação de modificar a melodia, um pouco que seja, em benefício dos encadeamentos harmônicos mais fáceis. É necessária muita criatividade para não fugir de regras tão rígidas, e mesmo assim chegar a resultados satisfatórios.

Para o intérprete, é o esforço de acompanhar e reproduzir todas as notas de cada melodia, sem permitir que elas se dissolvam nas harmonias, enfatizando a sua linearidade. Por causa do deslocamento das vozes, começos e fins de frases também ficam deslocados, não permitindo que se façam as cesuras necessárias para a respiração. As frases parecem se prolongar infinitamente, e o ouvido não tem mais condições de acompanhá-las. A atenção de intérprete e ouvinte fica sempre dirigida a três melodias distintas, cujos começos e fins não coincidem, e que tendem a se misturar nas harmonias; mas seu esforço é sempre no sentido de não deixar que esta mistura aconteça.

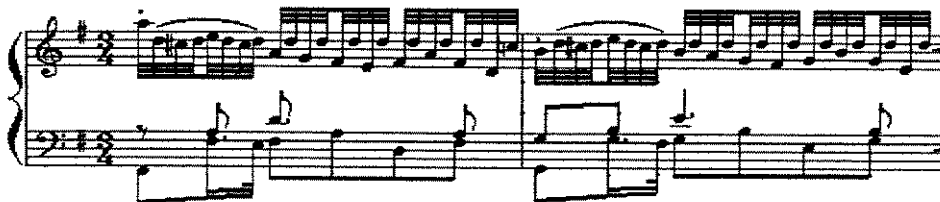
Pela própria natureza da melodia, que conduz a vivência musical fortemente para o âmbito da imaginação, e pelo trabalho minucioso de reconhecimento de cada uma das linhas melódicas, estas variações resultam em uma intensificação do pensamento, que conduz à ampliação da consciência.

2) VARIAÇÕES DE CARÁTER INTERPRETATIVO - O SENTIR

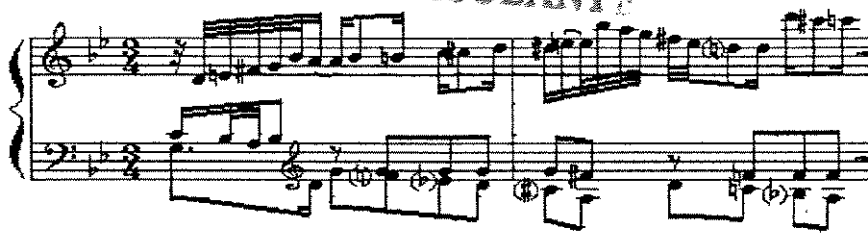
Como vimos, esta série tem formas musicais as mais variadas, desde o Passepied (var. 4), a Giga (var. 7), até o Adágio (var. 25). Desde o extremamente melismático ao extremamente rítmico, elas passam pelos mais diversos coloridos. Elas não tem ligação específica entre si, são absolutamente individuais. Mas todas elas estão fortemente apoiadas no elemento harmônico. Às vezes, frases são fragmentadas, sacrificando a clareza do desenho melódico em favor do encadeamento harmônico.



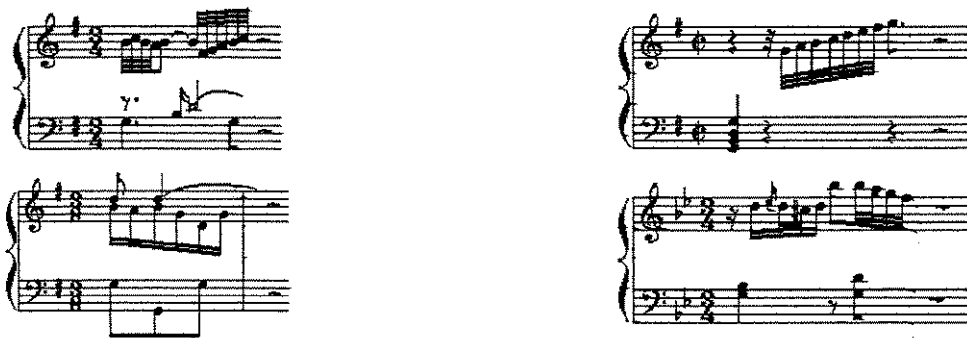
Na variação nº 13, que é muito melismática, a melodia algumas vezes se desdobra em duas vozes, criando um encadeamento polifônico, que destaca a harmonia implícita :



A variação nº 25 é a que tem as harmonias mais arrojadas. Nela, são as harmonias que definem a própria melodia :

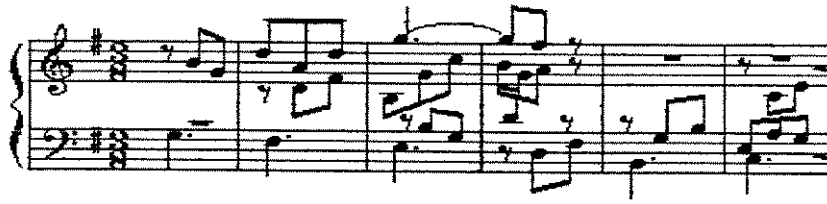


É uma característica destas variações, começarem sempre com algum elemento que determine a tonalidade : um acorde, ou uma figura que contém a terça. A harmonia é fixada já no primeiro tempo, e a peça só se desenvolve depois de definido o elemento harmônico :



Quando as variações são desenvolvidas em “fuga” (var. 10 e 22), a harmonia já é expressa no próprio tema.

Na variação nº 4, o motivo inicial não é mais do que uma fragmentação das harmonias :



Ora, a harmonia é o elemento central, no qual se apoia e sobre o qual se desenvolve toda a música, atualmente. Ela é captada primeiramente pelos sentimentos, que são o elemento central de toda a vivência do ser humano. O sentimento flui, de um lado para o pensamento, e de outro para a ação.³⁹ Em música, a harmonia será, de um lado, “desenhada” pela melodia; de outro, transformada em ação pelo ritmo.

As variações de caráter interpretativo, por estarem dissolvidas, ou fortemente apoiadas nas harmonias, agem diretamente sobre os sentimentos.

Também, as danças contém em sua natureza a expressão de sentimentos. Para caracterizar as danças, usam-se sempre conceitos emocionais : a Giga é “alegremente movimentada”, a Fughetta é “enérgica”, o Arioso é “lírico”, a Ouverture é “pomposa”, o Adágio é “doloroso”, e assim por diante.

São expressões de situações emocionais, e agem sobre o sentir.

3) VARIAÇÕES VIRTUOSÍSTICAS - O QUERER

A música pode ser vivenciada em seu conteúdo emocional (concebida em nosso coração), ou compreendida em sua estrutura (imaginada, e sua imagem refletida em nossa

consciência). Mas, se esta imagem ficar fechada em nosso mundo interior, haverá somente uma representação da música. Para que esta representação se realize, é necessário que ela seja projetada para fora. É necessário que o músico ponha o seu metabolismo em movimento, transforme sua energia em determinados impulsos que vão fazer com que o corpo realize fisicamente aqueles sons vivenciados em sua representação interna. Este trabalho vai muito além do corpo, porque se estende também ao instrumento e envolve a acústica do ambiente, que é variável.

É um trabalho de conhecimento e controle do corpo inteiro, no qual tensão e relaxamento tem a maior importância, tanto na vivência rítmica da respiração, quanto no controle da postura e da tensão muscular, até ao conhecimento minucioso de todos os comandos nervosos.

É um trabalho difícil, que requer paciência e disciplina, e que nunca chega ao fim, porque depende da observação constante de si mesmo, e de um treinamento físico contínuo e regular. É um trabalho basicamente rítmico, tanto na regularidade e no método de treinamento, quanto no sistema de coordenação dos movimentos, que é a base de toda boa técnica.

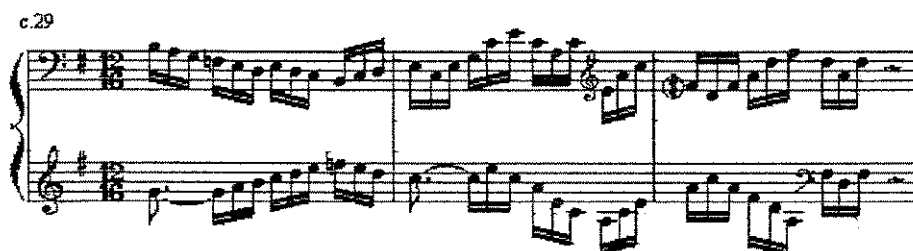
O trabalho com o físico é necessário para a projeção do som ao mundo exterior, mas a meta final do virtuose é transcender a técnica, para libertar a música do peso da matéria. Quanto melhor a técnica, mais leves e delicadas se tornam os apoios rítmicos e mais facilmente os movimentos virtuosísticos se dissolvem nas harmonias e melodias.

³⁹ ibidem

O caminho percorrido para esta superação da matéria está claramente elaborado nas variações Goldberg. A presença do elemento virtuosístico começa a se fazer notar discretamente na variação nº 5. Gradativamente, nas variações que se seguem, aparecem obstáculos; as dificuldades técnicas vão aumentando e se intensificando. São escalas, acordes, arpeggios, saltos, cruzamento de mãos, numa seqüência que leva à mais alta exigência técnica.

Paralelamente a esse desenvolvimento, conforme as variações vão atingindo um grau máximo de dificuldade, o seu conteúdo musical vai se transformando e adquirindo características de extrema transparência e leveza.

Com o constante cruzamento das mãos, perde-se a noção de graves e agudos, tudo se mistura, como se não houvesse mais “em cima” ou “em baixo” :



Os valores das notas e dos tempos, cada vez mais rápidos, fazem com que se perca a sensação de apoio. Tudo leva a uma “desmaterialização”.



Libertada assim do peso da matéria, a música se torna som puro, projetado fisicamente para o mundo exterior.

É a vontade que faz com que se realizem as diferentes etapas do percurso : o impulso de transformar a imagem musical em som, a transformação deste impulso em energia e da energia em movimento, o controle dos movimentos e dos impulsos primários para serem permeados da idéia musical, a transformação do peso em movimento, e a superação do físico para atingir total liberdade na expressão dos sons.

A nível mais profundo, é o caminho que o homem percorre, por exercício de sua vontade, desde o conhecimento e desenvolvimento de seus instintos e impulsos mais primários, para transforma-los em energia criativa que, livre do peso que a matéria lhe dá, será o veículo através do qual ele poderá atingir a liberdade de expressão do seu verdadeiro eu.

Os autores Ingrid e Helmut Kausler desenvolvem, em seu livro "Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach",⁴⁰ uma interpretação semelhante a esta aqui apresentada. Eles estabelecem, no entanto, uma relação diferente entre os três grupos de variações e as qualidades do pensar, do sentir e do querer. Para eles, as variações canônicas são relacionadas com o querer, as variações virtuosísticas com o sentir, e as variações caracterizadas com o pensar. Os argumentos que usam para chegar a tal conclusão também são, como os meus, baseados na observação dos três elementos principais contidos na música : harmonia, melodia e ritmo. Apenas, os autores estabelecem estas relações de maneira diferente. Para entrar no mérito desta questão, seria necessária uma análise

⁴⁰ Ingrid e Helmut KAUSLER. *Die Goldberg-Variationen von J.S.Bach*, cap. X: Der Dreier-Rythmus der Variation

profunda das idéias desenvolvidas no livro, e uma discussão diferenciada de todos os detalhes, o que seria extenso demais para a proposta deste trabalho. Por outro lado, não seria correto colocar um assunto em discussão, revelando apenas alguns de seus detalhes.

Como, no entanto, há divergência de opiniões, torna-se necessário expor alguns dos argumentos que me levam a reforçar a manutenção da posição por mim desenvolvida :

As variações caracterizadas são vistas pelos autores como eminentemente melódicas. Eles dizem : “em cada variação há uma melodia, um tema que atrai nossa atenção. Ora, a melodia (esta indicação de Rudolf Steiner já citamos anteriormente) conduz a vivência musical do âmbito dos sentimentos para a imaginação. São portanto as variações que mais apelam para a consciência ...”⁴¹

Em contrapartida, quando analisam as variações canônicas, que na minha opinião são as que se desenvolvem mais claramente em linhas melódicas, eles dizem : “Certamente, todas as variações canônicas são melodiosas; e cada uma delas tem alguns motivos que voltam sempre, ou um tema básico que é mantido. Mas o elemento melódico está constantemente em metamorfose, em transformação. Ele se modifica sempre, de tal maneira, que só se deixa fixar com dificuldade. E estende-se tanto, que parece querer ir ao infinito. Pois, mesmo que cada uma das vozes, individualmente, esteja realmente articulada, a superposição das vozes no Cãnon traz como consequência a ausência de cesuras, o que faz com que as frases se prolonguem a distâncias cada vez maiores. A melodia, como

⁴¹ ibidem, pg.119

pergunta e resposta, respiração e períodos, fica difícil de ser captada pelos nossos ouvidos.”⁴²

Isto é um fato real. Mas, na minha opinião, esta dissolução, ou a dificuldade de nosso ouvido em acompanhar conscientemente as linhas melódicas, não faz com que elas deixem de ser melódicas. A incapacidade de ouvi-las é resultado da limitação de consciência do próprio ser humano, e acredito que justamente na tentativa de superar esta limitação está o aspecto mais importante do trabalho que o homem deve realizar no estudo dos Cânons : a ampliação de sua consciência.

Mais adiante, I. e H. Kaussler escrevem : “... por causa das modificações da linha do baixo, o ouvinte despreparado dificilmente perceberá que são Cânons, desenvolvidos de maneira tão austera. Mesmo o intérprete não terá sempre presente em sua consciência em que fase do Cânon se encontra, ou para onde cada voz deverá conduzir a imitação dos motivos. Querer atingir uma consciência tão complexa, significaria querer atingir o mesmo grau de consciência em que Bach se encontrava. E quem consegue isto?...”⁴³

Ora, justamente na tentativa de não perder sequer um detalhe dos movimentos de cada voz, acompanhando linearmente as duas melodias do Cânon e as variações do baixo, consiste o esforço de ouvinte e intérprete, que resulta na ampliação de sua consciência.

Creio que os autores Kaussler consideram, em sua análise, mais o resultado prático, enquanto que a minha posição focaliza unicamente a meta ideal. Na minha interpretação, não atingir o grau máximo de consciência não é tão importante quanto o trabalho em

⁴² ibidem, pg. 136

⁴³ ibidem, pg. 140

direção a ele. Com isto, para mim, o fato de, na maioria das interpretações, as diversas melodias do Cânon ficarem dissolvidas, é uma limitação, mas não modifica o conteúdo ideal da obra.

Resta considerar o exercício da vontade, que é mencionado por Kaussler como o principal aspecto do trabalho com os Cânon. A meu ver, este exercício está mais especificado nas variações virtuosísticas, por ser um trabalho elaborado diretamente com o físico. Na superação do físico está, na minha opinião, a atuação mais definida da vontade. Para Kaussler, o fato de não haver, na maioria das variações virtuosísticas, uma melodia definida, faz com que elas se dissolvam nas harmonias, o que as relacionaria mais diretamente com as qualidades do sentir.⁴⁴

Evidentemente, não é possível discutir as diferenças de opinião, sem entrar em todos os detalhes, e não é intenção deste meu trabalho fazê-lo. Para o estudante, no entanto, é importante que se aprofunde em todas as questões, porque só assim ele será capaz de “sich belehren”, no sentido humanístico da palavra (ensinar a si mesmo) e no sentido usado por Bach na introdução às “Klavierübungen” : coletar as informações para desenvolver autonomamente seu próprio método de aprendizado, e sua opinião individual.

O Cânon é a mais alta instância na arte da composição musical. Cânon é ordem e compromisso com a forma. Nele as vozes estão interligadas de maneira definitiva.

Nas variações Goldberg, os Cânon. parecem indicar também um compromisso com uma ordem superior. Cada um deles está colocado sempre de maneira a encerrar um grupo de três variações : depois do individualismo de uma variação de caráter interpretativo e da

⁴⁴ ibidem, pg. 123

agitação de uma variação virtuosística, o Cânon se coloca como um marco de orientação e segurança. É um apoio em terra firme, que retorna ritmicamente no decorrer da obra. Em cada grupo de três, a variação de caráter interpretativo, mais emocional, lança um impulso; a variação técnica leva o impulso adiante e o desenvolve; e o Cânon sintetiza, formaliza, e gera a semente para um novo impulso.

Esta seqüência de três passos vai se repetir dez vezes. Identificadas pêlos intervalos, do uníssono à décima, sobre os quais os Cânones são construídos, serão dez etapas marcadas em sua essência pelas características destes intervalos.

A observação de tais características poderá nos revelar um pouco de um universo que para o homem moderno parece misterioso, mas que era muito conhecido dos filósofos da antigüidade : o das proporções numéricas na música e na própria vida. Não me proponho neste trabalho a uma análise profunda do assunto, extenso demais para o espaço que lhe cabe aqui.

No capítulo que se segue, quero me limitar à observação das características dos intervalos, apenas à medida em que as variações Goldberg estão relacionadas com elas, pois esta relação é indispensável para que se revele toda a dimensão e profundidade da obra

CAP IX: OS INTERVALOS E O DECURSO DE UMA VIDA

Os sons são a manifestação física, o corpo da música. Sua “alma” se encontra, fisicamente inaudível, entre eles. Os sons têm a função de estimular os nossos sentidos a procurar a essência musical naquilo que decorre das proporções estabelecidas entre eles. A estas proporções nos damos o nome de intervalos.

Os intervalos têm qualidades próprias que ordenam a interrelação dos sons. A música propriamente dita consiste na livre movimentação dentro desta ordem estabelecida pelos intervalos. As proporções contidas nos intervalos são proporções numéricas, expressas nas leis da acústica. Ernst Bindel, em seu livro, “As bases numéricas da música”, diz, em citação a Leibnitz : “Os intervalos são números sonoros, e a música é um exercício aritmético da alma, que na verdade não sabe que está lidando com números”.⁴⁵

Não basta, pois, que se monte uma seqüência qualquer de intervalos para que haja música; é necessário que eles tenham uma relação coerente entre si, e esta coerência, expressa em proporções numéricas, depende da qualidade sonora de cada um dos intervalos. Os intervalos podem nos revelar muita coisa a respeito dos números, assim como os números nos dão informações importantes sobre os intervalos musicais.

Como já mencionei anteriormente, o estudo das proporções numéricas na música é extremamente complexo, e um aprofundamento neste assunto ultrapassa demasiadamente a proposta deste trabalho. Quero, no entanto, colocar sucintamente algumas idéias que

encontrei no livro “Lebendige Tonwelt”, de Hermann Pfrogner.⁴⁶ No capítulo “Musica Humana”, Pfrogner nos dá exemplos que ilustram muito claramente as características intrínsecas dos intervalos. Uma vez compreendidas estas características, não é difícil encontrar inúmeros outros exemplos que nos revelam a relação profunda que elas tem com o conteúdo da música em geral.

Completando o quadro, apresento uma correlação das qualidades sonoras dos intervalos com as diversas etapas do desenvolvimento do ser humano, no decurso de uma vida. Esta correlação foi vislumbrada por mim, em contato com alguns aspectos da cosmovisão de Rudolf Steiner, conhecida como Antroposofia⁴⁷, e em diálogos com estudiosos ligados a esta filosofia. Posteriormente, encontrei estas idéias já articuladas, no livro “Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach”, de Ingrid e Helmut Kaussler, já mencionado em capítulos anteriores.

Os autores consideram dez etapas, de sete anos cada, marcadas por certas características que são muito semelhantes àquelas encontradas nos intervalos musicais.

O final deste decurso de dez setênios, não significa que o homem chegou ao fim de sua vida, mas sim, que chegou ao auge de seu desenvolvimento. Evidentemente, estes números são aproximados : cada pessoa pode apresentar em seu desenvolvimento variações individuais, em torno destas proporções básicas.

⁴⁵ Ernst BINDEL, *Die Zahlengrundlagen der Musik*. Pg. 20

⁴⁶ Hermann PFROGNER, *Lebendige Tonwelt*, Capítulos “Von der Diatonik zur Enharmonic” e “Musica Humana”

⁴⁷ Antroposofia: partindo da teosofia (conhecimento de Deus), a Antroposofia (conhecimento do homem) é uma ciência espiritual desenvolvida por Rudolf Steiner, cientista austríaco (1861-1925), que dedicou grande parte de sua vida aos estudos das obras científicas de Goethe. A antroposofia se desenvolve no âmbito da organização social da pedagogia, da medicina, da agricultura, da farmacologia e da terapia artística. Procura uma compreensão ordenada do ser humano

Nas variações Goldberg, consegue-se ver ilustrado este desenvolvimento, como um enigma, que os intervalos musicais nos ajudam a decifrar.

O UNÍSSONO

O número UM contém a unidade e o todo ao mesmo tempo. Como unidade, é indivisível mas, se dividido, é continente de todos os outros números. É UNI-DADE e UNI-VERSO. Como unidade pode ser multiplicado um número infinito de vezes, e como todo pode ser dividido infinitamente. A música nos dá um exemplo que ilustra esta qualidade : se fizermos uma corda vibrar sob certa tensão, ele emitirá um som, chamado fundamental. Dividida pela metade, a corda fará soar a mesma nota, uma oitava acima. Dois terços da corda farão soar a quinta, e assim por diante. Conforme o número de vibrações por segundo, os diversos segmentos da corda produzidos sons, relativos ao som da corda inteira. Por outro lado, a corda inteira, quando posta em vibração, não vibra apenas em toda sua extensão, mas também, com menos força, em seus diversos segmentos, fazendo com que todos os intervalos estejam presentes no som fundamental, de maneira não claramente identificada pelo ouvido. Estes sons, não captados claramente pelos nossos ouvidos, mas que soam sempre junto com a fundamental, são chamados “sons harmônicos”. A proporção entre eles é o que faz as diferenças de timbres sonoros. Teoricamente, a quantidade de sons harmônicos contidos em uma só nota é infinita. Uma nota musical é, portanto, uma e todas as notas ao mesmo tempo, assim como o número UM

em sua composição ontológica, e em suas relações com as esferas física, animica e espiritual, e oferece uma alternativa à visão naturalística da vida.

é um e todos os números ao mesmo tempo, e cada indivíduo é indivíduo e toda a humanidade : um pedaço do todo que contém o todo em si.

Na experiência musical, o uníssono é o encontro de duas ou mais vozes em um só som. É muito significativo que este intervalo seja identificado com o número UM, quando na verdade a distância entre as vozes nele contidas é ZERO. A distância é zero, mas o intervalo não está vazio : está preenchido por sons individuais.

A palavra uníssono significa “um só som”, mas tem também as raízes do verbo “unir” (tornar uno).

Isto dá ao uníssono sua grande força : é o intervalo que concentra, que dá união aos sons.

É o intervalo das orações, das litânias :



(recitativo litúrgico)

A força deste intervalo se percebe não só na união de muitas vozes, mas também na repetição constante de uma mesma nota, o que dá uma forte sensação de segurança. Nas improvisações, momentos de insegurança são superados com a repetição de uma mesma nota ou de um acorde. A repetição tranquiliza, dá apoio, e cria condições para uma nova inspiração.

Neste intervalo estão contidos todos os elementos que vão caracterizar a tonalidade.

Apenas, o que está contido não está elaborado, e só poderá ser identificado na relação posterior com outros intervalos.

Sob este aspecto, torna-se compreensível que no primeiro grupo das variações Goldberg, (aquele que é finalizado pelo Cânon no uníssono), ainda não haja muita clareza quanto à sua caracterização como variações interpretativas ou virtuosísticas. Só o Cânon é bem definido. Nele já existe uma estrutura que vai conduzir ao desenvolvimento posterior. A não diferenciação faz com que elas formem, simbolicamente, um “uníssono” de três variações. Elas não se diferenciam uma da outra, não estão individualizadas. A expressão musical ainda está contida apenas potencialmente neste primeiro grupo de variações.

Na primeira infância, a criança vive em unidade com seu mundo exterior. Ela ainda não está formada como indivíduo, e tem em suas vivências internas uma identificação total com o que está à sua volta. A criança vive em plena confiança de que este mundo exterior, que também ainda é o seu interior, vai sustenta-la e protegê-la. Há necessidade de uma estrutura vinda de fora - (o Cânon) - para que a criança possa crescer e se desenvolver, e para que possa, no seu desenvolvimento, encontrar a individualidade.

A SEGUNDA

Na segunda, o que antes estava contido, dirige-se agora para fora. O movimento que se desenvolve com o intervalo de segunda é visível na própria notação musical. Uma nota

musical é representada por um ponto, que é estático; e vários pontos consecutivos formam uma linha, que significa movimento.



Passagens rápidas, trilos, mordentes, glissandí, todas estas figuras partem do intervalo de segunda e contém movimento em si :



Na literatura musical, encontram-se inúmeros exemplos nos quais o intervalo de segunda caracteriza motivos que representam passos, corrida, pressa, movimento :

J. S. Bach : Paixão Seg. S. João - ária nº 9

Flauta

Soprano

Ich fol- - ge- - Dir - gleich falls, - mit - freu - di- gen - Schrit - ten
(Eu te sigo igualmente, com passos alegres...)

J. S. Bach : Paixão Seg. Mateus - recitativo nº 14

evangelhista

Und da sie den Lob-ge-sang ge-spro-chen hat-ten gin-gen sie hi-haus

continuo

6 6
5

(Depois de terem cantado o hino de louvor, ELES SAÍRAM)

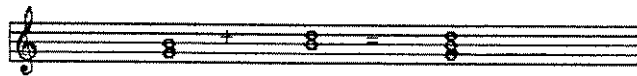
Nas variações Goldberg, as de números 4, 5, e 6, são puro movimento, mas já há uma identificação de cada uma delas com o grupo de variações que vem a se formar. A variação nº 4 é uma dança característica, a variação nº 5 é a primeira claramente virtuosística. Ela e o Cânon, são desenvolvidos com elementos todos baseados no intervalo de segunda. A var. nº 4, o Passepied, não tem este intervalo em seu motivo principal, mas é, de todas as variações características, a mais leve, rápida, versátil.

Dos sete aos catorze anos, no segundo setênio de vida, a criança tem vivências semelhantes a estas, observadas na análise do intervalo de segunda : movimento é o que impulsiona mais fortemente sua vida. A criança sai do aconchego do lar para ir à escola, onde aprende a transformar os seus potenciais em ação. Nesta idade, a ação ainda é só movimento, sem meta definida, é simples manifestação da energia que está presente em tudo o que a criança faz. Ela não tem paciência para ficar sentada por muito tempo, tudo é feito aos saltos e corridas, ela se interessa por tudo, mas ainda tem grande dificuldade em se concentrar em uma só idéia. -----

A TERÇA

Com o intervalo de terça, há um descanso. A terça não contém mais aquele impulso para a frente que existia na segunda. É semelhante à figura do triângulo : o triângulo, que resulta da ligação entre três pontos, é uma figura estável, que contém uma superfície determinante de um plano.

Duas terças sobrepostas formam uma tríade, que é a base de toda a harmonia tonal.



A terça é o intervalo que determina a diferença entre os modos maior e menor. Historicamente, com o início do que seria o movimento renascentista, que trouxe maior valorização do homem, houve o aparecimento da terça nas harmonias. Sentimentos passaram a ser expressos na arte, mas em música é a terça, especificamente, que expressa os valores vindos do coração. Ela faz a música se tornar subjetiva, dá intimidade a ela.

Os modos maior e menor expressam extroversão e introspecção, respectivamente; expressam também alegria e tristeza, e tudo o que é de cunho emocional.

Nas Cantatas de Bach, as palavras AMOR e CORAÇÃO estão, na maioria das vezes, ilustradas musicalmente com o intervalo de terça :

Men-schen schau-et an was hier die LIE-BE-KRAFT ge-tan

6 7 5

(*Oh, homem, veja bem, o que fez aqui a FORÇA DO AMOR...*)

Cantata nº 66 - ária nº 5 - comp. 51 e 52

ist - mein Her - ze vol - ler Trost, mein Her - ze vol - ler Trost

(*Agora há consolo em meu CORAÇÃO*)

Neste terceiro grupo das variações Goldberg, as variações interpretativas são as únicas cuja característica de dança é indicada no manuscrito pelo próprio autor, reforçando este aspecto. Os apoios nas harmonias estão bem acentuados, e a terça presente, até tematicamente, em todas as variações. O Cânon, que parece um pouco uma peça coral, induz o ouvido a se concentrar nas harmonias focalizando a atenção nelas.

Sentimentos muito fortes, a dependência do emocional, a oscilação entre grandes entusiasmos e grandes desesperos, são qualidades típicas do terceiro setênio, no qual a puberdade faz o jovem atento ao seu próprio corpo, que sofre transformações muito rápidas e intensas, e o torna consciente de grandes contrastes na vida. Os sentimentos não estão preparados para tudo isso, o jovem oscila constantemente entre os extremos.

Neste período da vida, a dança é importante, tanto para o relacionamento com outras pessoas, como no contato com suas próprias emoções, às quais a dança ajuda a dar expressão e forma.

A QUARTA

O intervalo de quarta soa sempre aos nossos ouvidos como um chamado à ação.

Nós temos na “Marseillaise” um exemplo muito forte de como este intervalo atua sobre nós :



Ao contrário da segunda que sugere movimento, mas sem meta definida, a quarta é um apelo à ação consciente, determinada pela atuação do próprio EU.

Muitas marchas militares e hinos patrióticos iniciam-se com o intervalo de quarta :



Mas também a simples afirmação do “eu” é ilustrada com este intervalo. Na “Paixão Segundo São João” de Bach, quando Jesus, procurado pelos fariseus afirma : “SOU EU”, é o intervalo de quarta que caracteriza esta afirmação :



Um belo exemplo da força que este intervalo contém, encontramos no “Et resurrexit”, da missa em Si Menor de Bach:



Unindo quatro pontos, obtemos o quadrado, uma figura perfeitamente estável; a cadeira se apoia sobre quatro pernas para poder sustentar com firmeza o peso do homem, que se sente seguro entre suas quatro paredes e lança suas idéias aos quatro ventos. O

quatro é, portanto, o número que indica apoio na terra, que é o campo de ação do ser humano. São quatro as estações do ano, quatro pontos de orientação geográfica, são quatro os elementos e quatro os temperamentos.

Mas também a cruz, símbolo da ligação entre Deus e o homem, se consegue ligando quatro pontos com duas linhas que se intersectam.

Nas Variações Goldberg, o quarto grupo de variações se inicia com uma "Fughetta". Fuga significa ordem (o nome vem de "fughere" : colocar ordenadamente. Em alemão, "fügen" se traduz por "adaptar"). A Fuga é a música, subordinada a uma ordem superior.

No quarto setênio, o homem se encontra no auge de suas forças físicas, e normalmente em período de formação profissional. É a época em que ele está mais livre, e mais ligado a si mesmo. Ainda sem muitos compromissos com a ordem social, ele está desenvolvendo ativamente tudo o que mais tarde será a sua expressão como indivíduo dentro da sociedade. Ainda tem o direito de ser um pouco criança, mas sabe que já está começando a se comprometer com seu papel na sociedade. É um período marcado pela ação construtiva e pela afirmação do próprio EU.

A QUINTA

O intervalo de quinta é sentido pelo homem moderno como um intervalo "vazio". Antigamente não era assim. Antes do aparecimento da terça, antes portanto de se ter uma noção de tonalidade, o intervalo de quinta satisfazia plenamente aos ouvidos.

Como a tríade, a quinta resulta de duas terças sobrepostas, e a identificação dos modos maior e menor depende da posição das terças dentro delas. A quinta é o invólucro que contém em si a tonalidade.

Este fato já mostra a dualidade existente na quinta : ela contém tanto o modo maior, quanto o menor. O modo maior é extrovertido, o menor é introvertido. Forças que tendem para fora e outras que tendem para dentro estão potencialmente contidas no intervalo de quinta.

Na Paixão Segundo Mateus de Bach, quando Cristo, no Jardim das Oliveiras, pede a Deus que afaste dele o cálice do sofrimento, com as palavras “IST'S MÖGLICH”, Ele mostra saber que está pedindo que aconteça o impossível : que sua paixão e morte, e o sofrimento não se realizem.



Mein Va - ter, IST'S MÖG LICH, -so ge - he die-ser Kelch von mir

(Pai, SE POSSÍVEL, afaste de mim este cálice...)

Neste momento, Cristo é um homem amedrontado que não se sente com forças para realizar a missão, difícil demais. Ao mesmo tempo entrega-se nas mãos de Deus, e pede que se realize a vontade de seu pai.

Em outro trecho da mesma Paixão, encontramos um exemplo de duplo significado, este no sentido negativo, quando aparecem falsos testemunhos contra Cristo :



ER HAT GE SAGT: Ich kann den Tem - pel Got - tes ab - bre - chen

(ELE DISSE : eu posso destruir o templo de Deus...)

Os testemunhos estão usando a verdade para apregoar a mentira, dando duplo sentido às palavras do próprio Cristo.

Na Missa em Si Menor de Bach, há um exemplo muito significativo : “Qui tollis peccata mundi”. O motivo de “qui tollis” começa com uma quinta descendente, que se completa passando pela terça.



QUI TOL - LIS pec - ca - - - fa mun - di

O motivo contém, na quinta, o pecado e a redenção, ambos potencialmente. Mas o perdão só acontecerá se houver uma força vinda do coração. O motivo tem a eliminação do pecado através do amor, expressado na terça.

Polaridades estão em tudo o que é determinado pelo número 5. Na estrela de cinco pontas, cada ponta é oposta a duas outras, e, como para ilustrar esta qualidade, a estrela é o símbolo do elemento cósmico que envolve a terra, a referência usada pelo homem para observar o céu.

“Quintessência”, na visão de Pitágoras, é o elemento que está acima da terra, envolvendo-a, mas que não pertence mais a ela. Hoje em dia, a palavra “quintessência” é usada para a compreensão total que se tem de algo, quando se parte de uma visão geral para a observação minuciosa de todos os detalhes.

A música nos dá mais uma informação : o quinto grau da escala, a Dominante, contém forças de transformação. A partir da Dominante, pode-se modular facilmente para outras tonalidades, ou voltar à tonalidade inicial. Ambas as forças estão contidas no quinto grau.

O próprio tema das variações Goldberg, como foi visto anteriormente, tem no fim de sua primeira parte uma modulação para a Dominante, e são as forças polarizantes dela que ocasionam a instabilidade com a qual se inicia a segunda parte da ária.

O quinto grupo das variações Goldberg contém em si elementos divergentes; aqui aparece pela primeira vez uma variação em modo menor, trazendo a polaridade dos modos. (Variação nº 15 - Cânon na quinta). Na variação nº 13, o baixo e o acompanhamento da melodia são muito semelhantes ao baixo e acompanhamento da melodia da ária :

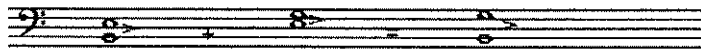


Isto estabelece uma ligação nostálgica desta variação com a ária; como se, ao chegar quase à metade da obra, a variação tendesse a olhar para trás. A variação nº 15 ao contrário, conforme analisada no capítulo VI, termina de maneira a deixar a sensação de uma idéia não concluída, carregada de uma energia, que vai se desenvolver na segunda parte da obra. A variação nº 15 olha para a frente, para o que estará por vir.

Para o homem, o período dos 28 aos 35 anos também contém esta polarização. É a época em que ele está se fixando, assumindo responsabilidades, formando família. Ele é obrigado a ver seus interesses pessoais confrontados com as solicitações do meio em que vive. Em alguns momentos, é importante que avance corajosamente e esteja disposto a correr riscos; em outros, é melhor ser prudente, agir com ponderação e segurança. Seus erros não tem mais o respaldo da juventude, seus atos agora tem conseqüências futuras e podem gerar culpa. As tensões que se desenvolvem neste período podem levar a uma grande crise. No fim da primeira metade da vida, como na modulação para a Dominante, tudo pode acontecer. No quinto setênio, o homem ainda se encontra em plena maturidade física, mas o desenvolvimento físico chega a seu limite, e o homem se prepara para um momento de divisão entre as forças físicas e as do espírito.

A SEXTA

Os intervalos maiores que a quinta são muito difíceis de serem captados. A prática nos mostra isto : para se entoar com a voz os intervalos maiores que a quinta, muitas vezes é necessário que se use o apoio de outros intervalos. É mais fácil também compreender a dinâmica destes intervalos se observarmos que são resultado da soma de outros intervalos mais estreitos.

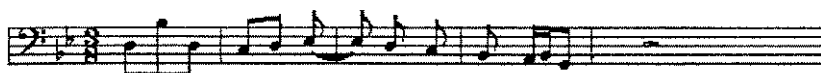


A sexta, por exemplo, é a soma do intervalo da quarta com o da terça.

Usando como referência a interpretação feita anteriormente destes dois intervalos, podemos dizer portanto: o intervalo de sexta contém o impulso de agir conscientemente (a quarta), permeado do sentimento (a terça). Ou : a ação consciente, movida pela solidariedade, pela compaixão.

Muitos exemplos musicais ilustram estas qualidades da sexta com clareza :

Na “Paixão Segundo Mateus” de Bach, a ária nº 23, do baixo, fala da disposição em aceitar com Cristo, a cruz e o calvário :



GER - NE will ich mich be - que - men (Kreuz und Becher an zunehmen)

(É com prazer que quero me dignar a aceitar a cruz e o cálice...)

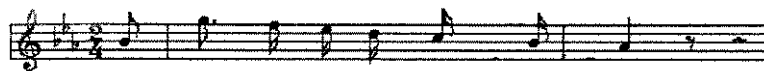
Na Cantata nº 65, a ária nº 6 diz :



NIMM MICH dir - zu ei - gen hin

(Aceite que eu seja teu, tudo em mim deve estar a teu serviço...)

Na “Flauta Mágica” de Mozart, quando Tamino vê a imagem de Pamina e se apaixona por ela, é o momento em que ele se dispõe a passar por todas as provações para salva-la, movido pelo amor :



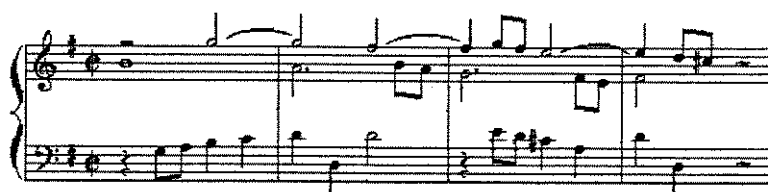
DIES BILD - NIS IST BE - ZAU - BERND SCHÖN

(Este retrato é encantador...)

Na música brasileira há um belo exemplo de pedido de compaixão, representado pelo intervalo da sexta :



Nas variações Goldberg, a “Ouverture” abre com muita pompa a segunda parte da obra, “...um ato festivo, dando início a uma nova tarefa, ao qual se seguirá imediatamente um clima de atividade intensa.”⁴⁸ Na verdade, o “Alla Breve” e o Fugato da “Ouverture” são uma preparação para a movimentação enérgica, desenvolvida em terças e sextas fragmentadas, da variação nº 17. A “Ouverture” tem toda sua energia dirigida para a variação seguinte, assim como para o desenvolvimento posterior de toda a obra. O Cânon na sexta (var. 18) reflete em si mesmo esta situação : as duas vozes do Cânon, em sua simplicidade, colocam-se em segundo plano, para apoiar e dar brilho à linha do baixo, que neste momento é muito melódico e ricamente elaborado.



⁴⁸ I. e H. KAUSSLER, *Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach*, pg.205

O sexto setênio na vida do homem, a idade entre os 35 e os 42 anos, é normalmente a idade em que ele é considerado maduro para assumir cargos públicos e posições nas quais se torna responsável pela comunidade. Nessa idade geralmente as pessoas se fixam ideologicamente na situação na qual terão condições de desenvolver seus trabalhos mais importantes.

Foi no sexto setênio que Bach aceitou o chamado para a igreja de S. Thomas, em Leipzig (1723). Era um cargo público que comprometeu todo o seu futuro e impregnou sua obra do espírito comunitário.

Mas, se no quinto setênio já havia potencialmente a possibilidade de polarização em caminhos opostos, no sexto setênio isto se torna realidade : o início da decadência das forças físicas é uma ameaça. Se o homem se mantiver preso a elas, será levado com elas para a morte. Por outro lado, seu espírito pode superar esta ameaça, e trabalhar para um desenvolvimento independente do físico, movido por forças que partem do coração. A dificuldade em lidar com estas forças leva à “Midlife-Crisis”, que é decisiva para todo o desenvolvimento posterior de sua vida. Por serem do coração as forças envolvidas nesta luta, o coração do homem é o órgão mais ameaçado neste período da vida : é quando o perigo de enfarte é mais eminente.

A SÉTIMA

Na sétima, encontram-se mais uma vez forças divergentes: o acorde de sétima de dominante contém o trítono, considerado na idade média o “intervalo do diabo”.

O trítono não permite descanso : ele força a resolução de volta à tônica :



Qualquer que seja a forma do acorde de sétima, ele sempre contém uma dissonância que obriga ao movimento, à flexibilidade, e força resoluções. Normalmente, a sétima está ligada a situações de inquietação, medo, comoção.

Na Cantata nº 80, em um só recitativo encontramos vários momentos, nos quais a sétima ilustra o conflito, e o anseio por uma solução :

ER-WÄ-GE DOCH ~ DEM SA - TAN und den Les - tern statt

den Him- mel Got - tes auf der Er - den ZUR WÜS - TE wer - den

Este recitativo diz : “Pondere ... não deixe que tua alma se renda ao demônio e ao pecado ... não deixe que teu coração, que é o céu de Deus na terra, se torne um deserto.” A sétima acompanha as palavras “pondere” - “demônio” - “pecados” e “deserto”.

Na Cantata nº 19, o primeiro recitativo fala do dragão que foi vencido pelo arcanjo Michael. O texto diz : “estamos seguros, mesmo que o rugido do monstro ainda nos



und wenn uns gleich sein BRÜL - LEN schre - cket

assuste...” O intervalo de sétima acompanha a palavra “rugido”;

Na “Flauta Mágica”, de Mozart, a sétima está em uma situação, em que a pessoa é pressionada a tomar uma decisão que está quase acima de suas forças : quando Papageno e Tamina são flagrados na fuga por Sarastro, à pergunta ansiosa de Papageno “o que lhe diremos agora ? ...” Tamina responde : “a verdade ...” - é uma decisão já tomada internamente de vencer o medo e enfrentar corajosamente a realidade :

PAPAGENO

PALMINA

Was wer - den wir nun spre - chen?

DIE WAHR - HEIT

Nas variações Goldberg, as tendências divergentes se mostram no caráter muito específico de cada uma das variações do sétimo grupo : um minueto, suave, lúdico, delicado; uma variação extremamente virtuosística, inquieta; e o Cânon, em modo menor, um dos momentos mais densos de toda a obra. Esta extrema introversão no Cânon parece querer não deixar que se dispersem as forças tão diferentes das outras duas variações, para que possam encontrar o caminho de uma resolução.

Forças que tendem para frente, e outras que estão fixadas no passado, semelhantes às do intervalo de sétima, são as que atuam sobre o homem no sétimo setênio de sua vida, entre os 42 e os 49 anos de idade. A necessidade de reformular a vida é muito grande, tudo é questionado, mudanças tornam-se necessárias, mas é enorme a dificuldade em realiza-las na vida prática. Muitas vezes, só há duas alternativas : a resignação total, ou um total rompimento com o passado e um difícil recomeço.

Nesta fase, a pessoa já começa a definir a velhice, que será consequência das decisões tomadas durante este setênio.

A OITAVA

Depois da atuação de forças divergentes, vem o alívio por ter vencido o perigo, superado conflitos e encontrado soluções : esta a sensação que nos dá o intervalo de oitava. Na oitava o homem se reencontra, desta vez em um nível superior. A oitava tem características do uníssono, porém com uma sensibilidade maior para com o seu conteúdo.

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

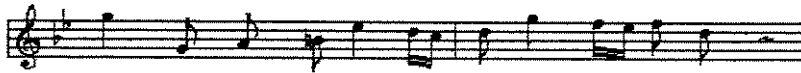
Na oitava, as vozes não se fundem totalmente, elas se somam, tornando o som mais brilhante. É o intervalo da glória, da força, do poder.

No "Sanctus" da Missa em Si Menor de Bach, as oitavas no baixo ilustram bem esta característica :



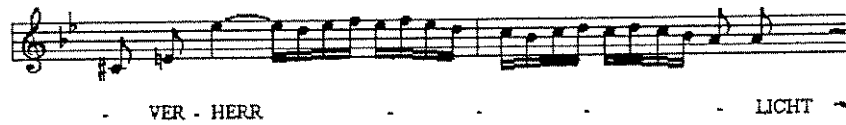
SANC - TUS DO - MI - NUS DE - US SA - BA - OTH

No coro introdutório à Paixão Segundo João, há vários momentos em que a oitava representa o poder e a glória :



HERR, UN - SER HERR — — — SCHER

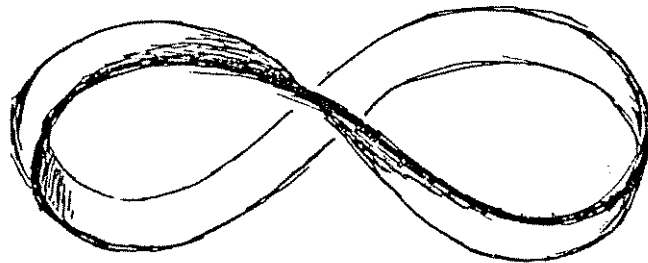
(Senhor, nosso líder)



(foste glorificado em todos os tempos...)

A figura do número oito -8-, com seus dois círculos sobrepostos, sugere o estar atento, acima de si mesmo.

O oito tem também a forma de uma “faixa de Möbius” : uma superfície de uma só face, que tem a qualidade de estar em cima e em baixo, dentro e fora ao mesmo tempo :



No Cânon da oitava, Bach dividiu cada uma das partes pela sua metade, trocando a posição das vozes. Isto faz com que o Cânon lembre a forma de uma “faixa de Möbius”.
(ver exemplo - cap. VII, pg.48)

No “Alla Breve” (var. 22), pode-se reconhecer a forma de um antigo “RICERCARE”. Ricercar significa procurar novamente, retornar. Este “Alla Breve” é muito semelhante à “Fughetta” (var. 10), no quarto grupo de variações. Apenas, aqui a forma não é tão rígida; a peça se desenvolve com mais liberdade.

No oitavo setênio, o homem deve ter chegado a uma posição em que ele se reconhece e respeita como indivíduo, e tem condições de ocupar um lugar na sociedade, seguindo seus próprios princípios, apoiando-se confiante em sua estrutura interna. Tem autoridade até mesmo para influenciar e eventualmente modificar as leis, no ambiente social em que vive. O homem, no oitavo setênio, já consolidou sua existência física e já optou pelo caminho que seguirá na velhice. É o momento também em que ele recebe manifestações de reconhecimento por seu trabalho, e está maduro para poder preencher uma posição de poder. De maneira semelhante às características da oitava, glória, brilho e confiança no próprio eu são características desta fase da vida.

Parece não ser por acaso que Bach escreveu neste setênio de sua vida as obras de maior importância didática. Parece também não ter sido por acaso que a Paixão Segundo São Mateus, das obras mais densas que Bach escreveu, surgiu no sétimo setênio de sua vida, ao passo que o oitavo se iniciou com o Oratório de Natal. No oitavo setênio, Bach se vê nascendo para sua verdadeira missão. O artista protestante vivencia a certeza de um compromisso perante a humanidade, e coloca-se a serviço dele, com toda a autoridade que sua vida e experiência pregressa lhe dá. Neste oitavo setênio, Bach elabora seu testamento pedagógico: ele edita três volumes das “Klavierübungen”, e prepara a edição das Variações Goldberg.

Sua briga com Ernesti o afasta da escola, e das suas ligações com instituições ficam-lhe de fato apenas os títulos e honrarias.

O mestre se recolhe para estar em contato com o novo impulso interno, que dará origem às suas últimas grandes obras.

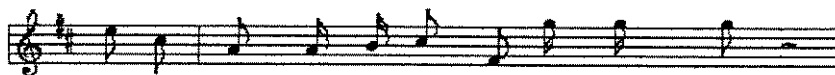
A NONA

Uma vez completada a oitava, a escala recomeça. Isto parece muito simples, mas não o é em sua essência, pois o que acontece não é apenas um retorno ao início da escala, mas sim um retorno aos valores encontrados nela, vivenciados em um nível que transcende à própria escala.

NOVE tem as mesmas raízes de NOVO. Na música, isto faz sentido, pois depois da oitava há o começo de uma nova série de intervalos. Assim, o intervalo de nona repete as características do de segunda : movimento, impulso para a frente, energia. Apenas, agora há o intervalo de oitava a ser superado, e isto não é fácil : é um salto muito grande, um superar a si mesmo.

Na literatura musical, a nona aparece sempre em situações em que o eu deve ser superado, voluntariamente ou não.

Na Paixão Segundo João de Bach, quando Pedro , que já havia renegado Cristo duas vezes, repete a negação uma terceira vez; ele está sem o controle de suas próprias forças :



Da ver - leug - heu - te Pe - trus A - BER - MAL ~

(Pedro então renegou MAIS UMA VEZ...)

Logo depois, ele vai ouvir o canto do galo e, lembrando-se das palavras do Cristo, vai cair em profundo desespero.

Na Paixão Segundo Mateus, quando Cristo, ajudado por Simão, carrega sua cruz, um recitativo e ária do baixo falam de nossa disposição a carregar a cruz com Cristo, num ato de solidariedade a ele.

Ja, frei-lich will in uns das Fleisch und Blut ZUM KREUZ GE-ZWUN-GEN SEIN

6b 5 9b #

(Sim, claro que a nossa carne e o nosso sangue querem ser forçados a carregar a CRUZ...).

A palavra “cruz” está sobre um acorde de nona.

Nas variações Goldberg, o Cânon da nona supera a forma usada até então : está escrito só em duas vozes, pois a linha de baixo não está mais separada das outras, uma vez que a variação do baixo se torna o próprio tema canônico. O Cânon leva adiante uma transformação que já insinuou no Cânon da oitava : as vozes ficam mais independentes, sem no entanto romper com as regras impostas anteriormente. No Cânon da nona, esta independência é possível, à medida em que a forma mais rígida é absorvida pelo baixo, que é a voz com a movimentação mais livre.



A idade entre os 56 e os 63 anos é uma idade em que o homem ainda está ativo, mas já plenamente desenvolvido em sua atuação profissional. A subsistência na velhice deve estar encaminhada, e ele tem energia suficiente para desenvolver novas metas, agora descomprometido com a estrutura social ou familiar. Sem o compromisso externo, e desprendido de interesses pessoais, ele pode se dedicar ativamente à sua realidade interna.

A DÉCIMA

A dificuldade em identificar o intervalo de nona acentua-se com a décima. A décima é o mesmo que a terça, acrescida da oitava, ou seja : tem todas as características da terça (a décima maior é de caráter extrovertido, a décima menor é introvertida), mas por estar acima da oitava, a distância entre os sons lhe dá um caráter um pouco impessoal. Pode-se dizer também : as características da décima são as mesmas da terça, porém sem a subjetividade desta.

O número dez, para os antigos, era o número que abria as portas para o universo, que por sua vez contém a unidade. Era o número do Cosmos, e considerado um número sagrado.

Pitágoras disse : “o dez é grande, perfeito e omnipresente : é a origem e o guia de toda a vida, tanto no céu como na terra.”⁴⁹

No Ocultismo Hebraico, havia uma árvore da sabedoria, OTZ CHIIM, que tinha dez galhos, cada qual com uma função diferente. O décimo galho era aquele que devia impregnar a terra com a realidade divina.⁵⁰

São Tomas de Aquino considerava o dez o número da perfeição do homem em sua manifestação terrena.⁵¹

Com o dez, completa-se uma realidade, e novas realidades podem se desenvolver a partir dele. É consolidação, de um lado, desprendimento de outro. Solidez, e ao mesmo tempo fluidez, flexibilidade, transformação.

Os exemplos musicais que seguem vão nos mostrar que as situações ilustradas pelo intervalo de décima são situações nas quais as qualidades do coração são vivenciadas, não na relação pessoa a pessoa, mas sim em uma entrega mais ampla, como, por exemplo, o amor à humanidade, ou a vivência mística.

Mozart nos dá um exemplo no “Laudate Dominum”, em “Manet In Aeternum”
(Permaneça na Eternidade ...)

⁴⁹ “Die Vorsokratiker”, Kröner, 1968 – conf. KAUSLER, *Die Goldberg-Variationen von J.S.Bach*, pg. 146

⁵⁰ Ernst BINDEL, *Die geistigen Grundlagen der Zahlen*, conf. KAUSLER, pg. 147

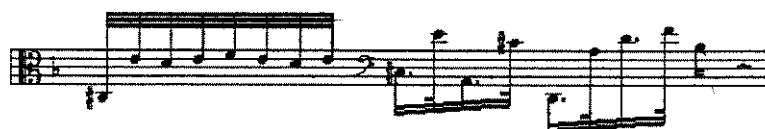
⁵¹ *Da Catena Aurea*, Seg. BINDEL, pg. 170



Uma outra vez, no “Cosi fan Tutti”, Mozart usa o intervalo de décima quando compara a fidelidade de Fiordiligi a um rochedo que resiste à ação dos ventos.



Na Paixão Segundo Mateus de Bach, na ária “Komm süßes Kreuz”, a superação do sofrimento físico, numa situação de confiança em Cristo e de fé consolidada, é ilustrada no acompanhamento da viola da gamba, com figuras em décima :



Estas figuras aparecem quando o texto diz : “ ... se o sofrimento for demais para mim, você mesma (a cruz) me ajudará a suportá-lo ... “

As últimas das Variações Goldberg têm um desenvolvimento peculiar : nelas, os três aspectos que até então foram trabalhados separadamente - conhecimento formal, interpretação e técnica, - ficam totalmente misturados, formando um todo compacto. É um pouco parecido com o que acontece nas três primeiras variações. Apenas, nelas, os três aspectos ainda não estão definidos, ao passo que nas últimas, eles estão desenvolvidos ao

SEÇÃO CIRCULANTE

máximo e integrados um com o outro. O "Quodlibet" toma o lugar do Cânon na décima de maneira completamente livre, mas obedecendo a todas as leis de composição, que estão intrínsecas nele. A estrutura está tão consolidada, que não há mais necessidade de uma forma imposta externamente.

O intervalo de décima é a base de um dos elementos desenvolvidos na variação nº 28. O salto de décima a torna leve, mas ao mesmo tempo pertence à figura do baixo, que dá apoio e define as harmonias :

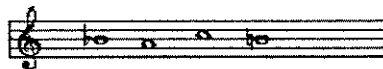


Sendo a soma da oitava com a terça, a décima representa o homem que se reencontrou na oitava, e se vê agora acrescido das forças do emocional, a um nível menos físico, menos subjetivo.

O décimo sétênio é a época em que a vida do homem está consolidada. Fisicamente, há mesmo uma calcificação dos ossos. Espiritualmente, há a segurança que ele adquiriu, com a sua experiência de vida. Ele é sábio, e a sabedoria não vem só do conhecimento, mas também, e principalmente, das forças do coração. Ele está livre dos compromissos com família e sociedade, e da preocupação com a sobrevivência física, e pode colocar toda a sua experiência a serviço dos ideais. O homem completo está permeado do fazer, do sentir, e do

pensar, suas forças todas empenhadas em legar ao mundo, com sabedoria, amor e firmeza, o resultado do seu desenvolvimento.

No décimo sétênio de sua vida, que foi interrompido pela morte, Bach só escreveu mais a “Arte da Fuga”, sua obra mais abstrata, mais profunda e cheia de mistérios. Nesta obra, inacabada, ele deixou gravado seu próprio nome, em forma de um contratema formado pelas notas : Si Bemol - Lá -Dó - Si (na nomenclatura germânica : B - A - C - H)



Fixou o seu nome, e ao mesmo tempo abriu caminhos para o futuro da música.

CAP X: A VOLTA À ÁRIA - CONCLUSÃO

A volta à ária encerra o ciclo, mas não só isso : depois de uma intensa caminhada na trilha do desenvolvimento interno, a ária, sem modificação alguma, nos leva de volta ao ponto de partida, à imagem externa. Mas ela parece diferente. Depois das trinta variações, muitos elementos estão modificados : o instrumento, as condições técnicas do intérprete, e também a sensibilidade auditiva de todos os que tiveram contato com a obra.

Intérprete e ouvinte realizaram o exercício da vontade, do sentimento, e do intelecto, no contato com o desenvolvimento da técnica, interpretação e conhecimento formal. Ambos, o intérprete no esforço de realizar e transmitir, o ouvinte na tentativa de receber compreensivamente, venceram juntos uma etapa no caminho do desenvolvimento interno. Cada vez que o contato com a obra se renova, há um aprofundamento neste caminho : a vontade se torna mais firme, o sentimento mais perceptível, e a consciência mais ampla : o homem se torna um pouco mais completo.

Algumas perguntas ainda se insinuam : em que nível de consciência o autor encontra as forças que o impulsionam à elaboração de uma obra de dimensões tão amplas ? São estes impulsos articulados em sua consciência, ou dirigidos por uma intuição genial ? Até que ponto é necessária a consciência do essencial para que a obra atue sobre o desenvolvimento do músico e do homem, na busca pela realização completa de suas potencialidades?

Presumo que a algumas dessas perguntas seja impossível encontrar respostas, outras poderiam ser um estímulo para novas pesquisas. O que me parece importante é que o exercício do reconhecimento de tantas e tão valiosas mensagens nos faça sensíveis ao significado dos elementos que nos cercam, em todas as circunstâncias da vida. A arte tem a capacidade de traduzir essas mensagens para uma linguagem que toca o nosso sentir, desperta o nosso pensar, alimenta o nosso querer. E através deles, nós nos vemos refletidos na obra de arte, sendo parte dela, e ao mesmo tempo contemplando-a à distância.

Quando a obra se encerra, torna-se novamente visível em sua forma externa, como um monumento ainda cheio de segredos. E o homem que a contemplou se percebe renovado pela ordem e harmonia do universo, com as quais esteve e permanece profundamente ligado.



BIBLIOGRAFIA

- BACH-DOKUMENTE - edição do "Bach-Archiv" - Leipzig - Neue Ausgabe Sämtlicher Werke - Bärenreiter - Kassel Vol.I 1963 - Vol.II 1969 - Vol.III 1972
- BAENTSCH, O. - Nochmals das Quodlibet der Goldberg-Variationen - Zeitschrift für Musik - März 1934
- BINDEL, Ernst - Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten - Verlag Freies Geistesleben - Stuttgart 1985
- BLACKING, J. - How Musical is Man? - Faber and Faber Ltda. - London 1976
- BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, A. - Novo Dicionário da Língua Portuguesa - 2a edição - Ed. Nova Fronteira - 1975
- BUKOFZER, M. - Music in the Baroque Era - Norton & Co. New York - 1947
- CASTANHO, C. A. - Dicionário Universal das Idéias - Ed. Meca Ltda. São Paulo
- FICHTE, J. G. - O Eu e a Humanidade - Cinco preleções sobre a destinação do Letrado - Tradução de Lavinia Abranches Viotti, de acordo com a primeira edição (1974) - Ed. Religião e Cultura - São Paulo 1986
- FORKEL, J. N. - Über Johan Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke - Nachdruck - Bärenreiter 1968
- GABRIELSSON, A. - Music Psychology : A Survey of Problems and Current Research - Stockholm 1981
- HAMEL, P. M. - Durch Musik zum Selbst - Scherz - Bern 1976
- HAUSER, A. - História Social da Literatura e da Arte - Londres - Tradução : Walter H. Geenen - Ed. Mestre Jou - São Paulo

- HOFSTADTER, Douglas R. - Gödel, Escher, Bach: An Eternal GoldenBraid - (Penguin Books) - Grã-Bretanha, 1980.
- JASPERS, K. - Einführung in die Philosophie - Piper & Co. -München 1962
- KAUSSLER, I. e H. - Die Goldberg-Variationen von J. S.Bach - Verlag Freies Geistesleben - Stuttgart 1985
- KELLER, H. - Die Klavierwerke Bachs - Peters - Leipzig
- MARCEL, L. A. - J. S. Bach - Rowohlts Monographien - Hamburg 1963
- MEYER, U. - Überlegungen zu Bachs Spätwerk - Musik und Kirche 5'80 - Bärenreiter 1980
- NEUMANN, W. - Handbuch der Kantaten J. S. Bachs - Breitkopf u. Haertel - Wiesbaden 1966
- RAYNOR, H. - História Social da Música - Tradução: Nathanael C. Caixeiro - ZAHAR - Rio de Janeiro 1981
- RIEMANN, H. - Musiklexikon - 11a edição - Max Hesses Verlag - Berlin - 1929
- SCHWEIZER, A. - J. S. Bach - Breitkopf u. Haertel - Wiesbaden 1957
- SPITTA, PH. - J. S. Bach - Breitkopf u. Haertel - Leipzig 1880
- STEIN, W. - Kukturfahrplan - F. A. Herbig - Wien 1946
- STEINER, R. - Das Tonerlebnis im Menschen - Rudolf Steiner Verlag - Dornach/Schweiz 1980
- SUPPAN, W. - Der Musizierende Mensch - Eine Antropologie der Musik - Schott 1984
- TEIRICH, H. R. - Musik in der Medizin - Beiträge zur Musiktherapie - G. Fischer Verlag - Stuttgart 1958

TERRY, CH. S. - J. S. Bach - Oxford University Press - London 1972

V. LANGE, A. - Mensch, Musik und Kosmos - Verlag Die Kommenden Freiburg 1968

WEISCHEDEL, W. - Die Philosophische Hintertreppe - 34 Philosophen in Alltag und Denken - DTV - München 1986

WIDMANN, J. - Das Unbewusste Zählen der Seele - Musik und Kirche 6'82 - Bärenreiter 1982

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

DISCOGRAFIA

John Gibbons, cravo	Con Ti 30/31
Karl Richter, cravo	1956 TEL 6.41337
	1972 DG 27 057
Glenn Gould, piano	1955 CBS 72261
	1982 CBS D 37779
Igor Kipnis, cravo	EMI C 181-81673/4
Ralph Kirkpatrick, cravo	DG 198 020 IMS
Wanda Landowska, cravo	1933 Emi C 051-43371
	1945 RCA KR 11018/1-2
Gustav Leonhardt, cravo	1965 AW 641198
	1978 HMD 1C 065-99 710
George Malcolm, cravo	SOL 261-2
Trevor Pinnock, cravo	DG 2533425
Günther Ramin, cravo	MMS 144
Rosalyn Tureck, cravo	CBS 79 220
Helena Jank, cravo	UNICAMP JBS 300 (992 069-1)

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**PARTITURAS**

J. S. BACH - Neue Ausgabe Sämtlicher Werke -Bärenreiter 1954

J. S. BACH - Klavierübung IV Teil - Urtext - Peters 1937

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Faz parte deste trabalho o LP:

J. S. Bach – Variações “Goldberg”
HELENA JANK – cravo

Gravação realizada no auditório do Instituto Goethe de São Paulo

Cravo projetado pelo Prf. Dr. HIDETOSHI ARAKAWA (IFGW-UNICAMP)

Produção e Coordenação do Projeto: JOSÉ EDUARDO RIBEIRO DE PAIVA

Produção Artística e Gravação: OTTO DRECHSLER

Prensagem: POLYGRAM DO BRASIL

Selo: UNICAMP

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

BANCA EXAMINADORA

Dr. Ubiratan d'Ambrósio (presidente)

Dr. Regis Duprat

Dr. Wilhelm Kenzler

Dr. Eduardo Augusto Ostergren

Dr. José Antonio de Almeida Prado