



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ALEXANDRE RIBEIRO DE OLIVEIRA

O USO DE RECURSOS IDIOMÁTICOS NA TRANSCRI(A)ÇÃO PARA
TEORBA DE DUAS SARABANDAS PARA VIOLONCELO DE JOHANN
SEBASTIAN BACH

ALEXANDRE RIBEIRO DE OLIVEIRA

O USO DE RECURSOS IDIOMÁTICOS NA TRANSCRI(A)ÇÃO PARA
TEORBA DE DUAS SARABANDAS PARA VIOLONCELO DE JOHANN
SEBASTIAN BACH

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para a obtenção do
título de mestre em música, na área de Música:
Teoria, Criação e Prática.

Orientadora: Helena Jank

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO ALEXANDRE RIBEIRO DE OLIVEIRA, E ORIENTADO
PELA PROFA. DRA. HELENA JANK

CAMPINAS
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Oliveira, Alexandre Ribeiro de, 1983-
OI41u O uso de recursos idiomáticos na transcri(a)ção para teorba de duas
sarabandas para violoncelo de Johann Sebastian Bach / Alexandre Ribeiro de
Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Helena Jank.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. 2. Transcrição (Música). 3. Teorba.
4. Performance musical. I. Jank, Helena, 1939-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The use of idiomatic resources in
transcription/transcreation of Johann Sebastian Bach's two sarabandas for
violoncello to theorbo

Palavras-chave em inglês:

Bach, Johann Sebastian, 1685-1750

Transcription (Music)

Theorbo

Music performance

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Helena Jank [Orientador]

Gilson Uehara Gimenes Antunes

Silvana Ruffier Scarinci

Data de defesa: 30-11-2020

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5625-1093>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8229479236037859>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ALEXANDRE RIBEIRO DE OLIVEIRA

ORIENTADORA: HELENA JANK

MEMBROS:

1. Profa. Dra. Helena Jank
2. Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes
3. Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 30.11.2020

*Dedico esta dissertação a Gabriel
Ribeiro, meu amado filho.*

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Paula Viacava pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

À minha orientadora Helena Jank, pelo suporte, pelas suas correções e incentivos, sobretudo pelo exemplo de vida.

Aos meus amigos, em especial Joabe Guilherme.

E a todos que diretamente ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

“E, sobretudo, isto: sê fiel a ti mesmo; segue-se disso, como o dia à noite, que a ninguém poderás jamais ser falso”.

William Shakespeare

RESUMO

Resumo: Neste projeto apresentamos as transcrições para teorba das sarabandas das Suítes para violoncelo BWV 1007 e BWV 1011 de J. S. Bach, utilizando recursos tais como: o acréscimo de baixos, campanelas e ornamentação, com a finalidade de evidenciar o idiomatismo do instrumento, sempre tomando por base a performance historicamente informada. Apresentaremos não só uma explanação dos conceitos utilizados para as transcrições, como também a reprodução da partitura em clave de Fá e tablaturas para teorba, acompanhados de gravação em audiovisual das obras em questão.

Palavras-chave: Transcrição; J.S. Bach; Teorba; Performance.

ABSTRACT

Abstract: In this project we present the transcriptions for the theorbo, of the sarabandas from Bach's cello-suites BWV 1007 and BWV 1011, using resources such as: the addition of basses, *campanellas* and ornaments, with the purpose of showing the language of the instrument, always based on the historically informed performance. We intend to present not only an explanation of the concepts used for the transcriptions, but also the reproduction of the score in bass clef and tablatures for the theorbo, accompanied by audiovisual recording of the works in question.

Keywords: Transcription; J.S. Bach; Theorbo; Performance.

Índice de Figuras

Figura 1 - Assinatura musical de Bach, compassos 13 e 14 da BWV 1011.....	19
Figura 2 - Teorba	21
Figura 3 - A teorbista da “Alegoria da Música”	23
Figura 4 - Afinação com scordatura da teorba italiana.....	24
Figura 5 - Organização das Suítes para violoncelo	25
Figura 6 - Padrões rítmicos típicos da sarabanda	30
Figura 7 - Sarabanda da BWV 825, compassos do 1 ao 4.....	31
Figura 8 - Sarabanda da BWV 807, compassos do 1 ao 6.....	32
Figura 9 - Sarabanda da BWV 829, compassos do 1 ao 4.....	32
Figura 10 - Sarabanda da BWV 1011, compassos do 1 ao 14.....	34
Figura 11 - BWV 995, compassos do 1 ao 7	34
Figura 12 - Couperin: “ <i>Les Sylvains</i> ”, compassos do 1 ao 3	35
Figura 13 - Couperin por De Visée, compassos do 1 ao 3	35
Figura 14 - BWV 1004, compassos do 1 ao 10	35
Figura 15 - BWV 1004: Bach por Busoni, compassos do 1 ao 10	36
Figura 16 - BWV 1004: Bach por Brahms, compassos do 1 ao 5.....	36
Figura 17 - Lully por De Visée, compassos do 1 ao 4 da “ <i>Entrée des Espagnols</i> ”	37
Figura 18 - Campanela, compassos do 11 ao 13 da BWV 995 intabulada para alaúde .	38
Figura 19 - Campanelas, compassos 8, 14 e 15 da Sarabanda em Lá menor de Visée ..	38
Figura 20 - Campanelas com as notas da BWV 1011	41
Figura 21 - Campanelas, compassos do 14 ao 17 da “ <i>Ferita d'amore</i> ” de Castaldi.....	41
Figura 22 - Diminuições, compasso 2 do “ <i>Mille regretz</i> ” e compasso 9 da BWV 100742	
Figura 23 - Ornamentação bachiana.....	44
Figura 24 - “ <i>Et incarnatus est</i> ”: BWV 232, compassos do 1 ao 7	45
Figura 25 - “Prelúdio no. 3” - Villa-Lobos, compassos 1 e 2.....	45
Figura 26 - “ <i>Prélude non mesuré</i> ” em Ré menor – Louis Couperin	46
Figura 27 - Digitação dos compassos do 16 ao 18 da BWV 1011	46
Figura 28 - Campanela em Modena G239, 103, compassos do 11 ao 14 [Bagnati no. 41]47	
Figura 29 - Transcrições modelo (p. 1)	48
Figura 30 - Transcrições modelo (p. 2)	49
Figura 31 - Transcrições modelo (p. 3)	50
Figura 32 - Compasso 3 da sarabanda da BWV 1007	51

Figura 33 - Compasso 2 da sarabanda da BWV 1011	52
Figura 34 - Comparações expressivas dos compassos 6 ao 8 entre Magdalena, Kellner e Kouyoumdjian	53
Figura 35 - Possibilidades de leitura.....	55
Figura 36 - Mapa formal da sarabanda da 1007	59
Figura 37 - Adição de baixos, compasso 7 da BWV 1007 e compasso 7 da BWV 995	61
Figura 38 - Acentos harmônicos.....	62
Figura 39 - Melodia cromática	63
Figura 40 - “ <i>A Recueil de Dances composés par Mr. Feuillet</i> ”	64
Figura 41 - Perfil melódico em graus conjuntos e em terças.....	65
Figura 42 - <i>Alla bastarda</i>	66
Figura 43 - Sugestão de <i>partimento</i> dos compassos do 12 ao 14 da BWV 1011	67
Figura 44 - Baixos oitavados, compassos do 1 ao 10 da BWV 1011.....	68
Figura 45 - Compassos mensurados do 13 ao 16 da BWV 1011	68

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Funções harmônicas	60
--------------------------------------	----

Sumário

Introdução	14
1. CONTEXTOS E PERSPECTIVAS.....	18
1.1. Sujeito histórico.....	18
1.2. A teorba	21
1.3. As suítes.....	25
1.3.1. A sarabanda.....	29
2. TRANSCRI(A)ÇÃO.....	34
2.1. Transcrição e transcriação	34
2.2. Processos de transcrição e transcriação para cordas dedilhadas	39
2.2.1. Campanelas	40
2.2.2. Diminuições	41
2.2.3. Preenchimentos harmônicos.....	42
2.2.4. Adição de baixos	43
2.2.5. Ornamentação e variações.....	43
2.2.6. Escrita <i>non mesuré</i> e elementos de construção bachiana.....	44
2.2.7. Digitação	46
2.2.8. Tablaturas e intabulação.....	51
2.2.9. Possibilidades de leitura.....	52
3. O PROJETO	57
3.1. Sarabanda da BWV 1007	58
3.2. Sarabanda da BWV 1011	61
Conclusão	68
Referências bibliográficas	71
Anexos.....	76

Introdução

Apesar de não encontrarmos na literatura de época este termo, o processo de transcrição era bastante comum em meados do século XVIII e frequentemente compositores alteravam os *médiuns* de suas próprias músicas e das composições de outros autores. Podemos citar como exemplos: Bach por Bach (BWV 995/1011); Benedetto Marcello por Bach (BWV 974); Visée por Visée (1716); François Couperin por Visée (“*Les Sylvains*”). Como ponto comum, levavam-se em conta as peculiaridades do novo instrumento, acrescentando ou retirando o que fosse necessário para fluência da obra. São raros os exemplos nos quais o autor mantém o texto exatamente como escrito, quando da passagem de um meio a outro. Silveira (2012, p. 124), em sua tese de Doutorado, menciona Timo Korhonen como um exemplo desta natureza (de manter o texto), ele diz: “As transcrições de Korhonen não modificam a escrita da versão original para violino e essa opção é uma escolha que ele defende [...]”.

Um dos principais teoristas da história, o músico do Rei Sol (Luís XIV), Robert de Visée (1650 - 1732/33) foi também alaudista, professor de guitarra, cantor, compositor, e provavelmente gambista. Especulações difundidas sobre sua vida têm sido retificadas e ratificadas em pesquisas recentes. Escreveu 2 importantes livros para guitarra barroca “*Livre de Guitarre, dédié au Roi*” (1682) e “*Livre de Pieces pour la Guitarre*” (1686), além de muitas peças escritas para teorba e alaúde barroco que nos chegaram em manuscritos, dentre elas a transcrição de “*Les Sylvains*” de François Couperin, na qual, ao compararmos a peça original e a tablatura de Visée, podemos supor a afinação da teorba de Visée, já que ele mantém a tonalidade original da peça (sol maior) e também podemos ver como ele pensa os ornamentos, ora coincidindo, ora diferenciando dos de Couperin, quase sempre por questões idiomáticas. Em 1716, Visée edita o livro “*Pièces de théorbe et de luth*” que, diferentemente dos anteriores, possui notação em clave de sol para instrumento agudo e em clave de Fá para o baixo contínuo. Isso permitia que suas músicas para cordas dedilhadas pudessem ser tocadas em formações camerísticas e também nos mostra a maneira como Visée pensava a transcrição de sua própria música, como, por exemplo, as *inegalités*, escritas em notação ordinária e não explicitadas nas tablaturas. Há muita informação preciosa que podemos extrair dessas publicações, mas que fogem ao escopo deste trabalho.

Em se tratando de danças, não podemos perder de vista a existência de modelos coreográficos preexistentes e a importância de manter essas características por meio das pontuações musicais (harmônicas, métricas, melódicas e fraseológicas). As peças que foram

alvo desta dissertação são destinadas originalmente a um instrumento caracterizado por ser melódico (violoncelo). Na transcrição para a teorba que é de cunho mais harmônico foram utilizados os recursos mais característicos deste instrumento. No que tange a acréscimos de notas, teremos como norte as regras do acompanhamento da época, consoante, principalmente, com as explicitadas na regra da oitava (regras harmônicas do período).¹

A teorba pertence à família dos alaúdes. Criada em fins do século XVI, na Itália, geralmente tem 14 cordas e corpo em formato de “meia pera”. Seus baixos profundos contribuíam para o acompanhamento do canto, e as reentrâncias nas duas primeiras cordas² possibilitam as campanelas, recurso que permite a sobreposição de graus conjuntos, simulando o efeito de sinos (campânulas).

Das Suítes 1 e 5 para violoncelo (BWV 1007 e BWV 1011, respectivamente) há diversas transcrições para violão, marimba, saxofone, violino e piano, entre outros. Para a teorba, existem até agora apenas duas gravações comercializadas em CD (MONTEILHET, 2005; RIVERA, 1999), nenhuma delas com foco nas campanelas e ainda nenhuma edição publicada com esta perspectiva, talvez pelo fato de ser ainda pouco divulgada, apesar de estar ganhando cada vez mais adeptos. As transcrições, por sua vez, podem ser importantes para ampliar o seu repertório solo, como constatamos a partir de Smith (1979), Spencer (1976) e Mason (1989).

O objetivo central desse trabalho é a transcrição e transcrição para teorba das sarabandas das suítes BWV 1007 e BWV 1011. No que diz respeito às danças, baseamo-nos principalmente em Jenne e Little (2001), sobre a utilização dos baixos e campanelas, e para evidenciar a harmonia segundo a regra da oitava temos como modelo Byros (2015) e Arnold (1965).

Como objetivos específicos, listamos a ampliação do repertório para teorba, a verificação das opções de digitação frente às possibilidades de timbre e campanela, a difusão

¹ A primeira menção à regra da oitava é feita por Campion em 1716, mas em 1699, já a encontramos no frontispício do manuscrito de Vaudry de Saizenay. Podemos entender como regra da oitava, os acordes subentendidos dos 8 graus da escala utilizados como acompanhamento do baixo contínuo no período Barroco. Há pequenas divergências entre os autores sobre a resultante destes acordes, principalmente levando-se em consideração o período, a região e mesmo a forma de pensamento. Em autores italianos como Gasparini, percebemos uma preocupação maior com o movimento de baixos, ao passo que nos franceses notamos com maior clareza a regra da oitava, já os alemães, como Hainichen, Kernell e outros seguem o exemplo italiano. Apontamos que, apesar de uma aparente contradição, uma das principais diferenças entre o contínuo italiano e o francês é o pensamento culminado em Rameau, sobre inversão de acordes, onde na tonalidade de Dó maior, um acorde de Mi6 (C/E) seria uma inversão do primeiro grau, já para os italianos, o mesmo acorde seria uma entidade diferente de Dó, mais informações em Christensen (1992).

² Sobre “reentrâncias” Cf. item 1.2. “A teorba”

do instrumento, a facilitação do acesso a informações históricas sobre ele e o repertório abordado e uma possibilidade de baixo cifrado para acompanhar os movimentos aqui dissertados. Acompanha esta dissertação uma gravação em audiovisual das peças em questão, com e sem acompanhamento.

No primeiro capítulo apresentamos referências históricas sobre Bach segundo Forkel,³ Spitta (1951) e Wolff (1991), sobre a teorba segundo os artigos de Smith (1979) e Spencer (1976), sobre a suíte e a sarabanda pela ótica de Jenne e Little (2001) e sobre as transcrições, através de Cardoso (2014) e Martelli (2018).

No segundo capítulo falaremos sobre as transcrições e os termos que adotamos. Apontaremos para recursos utilizados por Bach quando da alteração da BWV 1011 para a BWV 995, e alguns exemplos de como Söllscher⁴ (2015) e Martelli (2018) adaptaram a BWV 1008 para o violão de 11 cordas, e como Söllscher e Kouyoumdjian⁵ (2015) adaptaram a BWV 1007 para o violão de 11 e 6 cordas respectivamente.

Para a transcrição em si, utilizaremos, no terceiro capítulo, a notação ordinária em clave de Fá, tendo em conta que é comum aos músicos e familiar aos teorbistas pela prática do baixo contínuo. Esta também será apresentada em tablatura italiana e francesa pela maior precisão instrumental e por ser a escrita original para as cordas dedilhadas antigas. Ainda neste capítulo, ao analisar as sarabandas (objetos da pesquisa), apontamos para os recursos utilizados para se chegar às decisões sobre tonalidade, linha de baixo e campanela (TYLER, 2001), entre outros.

Na conclusão apresentaremos nossas observações em relação ao material obtido e seus possíveis desdobramentos.

Seguindo o pensamento de Cobussen (2015) que aponta para o fato de que produtos artísticos nem sempre são acadêmicos, assim como pesquisas acadêmicas não necessariamente resultam em boas práticas artísticas. Este trabalho teve como ponto de partida uma busca artística, desenvolvida posteriormente sobre a pesquisa estruturada, na qual se procurou registrar o processo através do qual a teoria e a prática passam a se alimentar mutuamente. Assim sendo (ainda nas ideias de Cobussen), produtos artísticos tornam-se parte das pesquisas

³ Ver “Forkel’s biography of Bach” in: David, Mendel e Wolff (1999, p. 417-484).

⁴ Söllscher, consagrado violonista sueco, teve um papel importante na difusão do violão de 11 cordas, principalmente com suas transcrições das Suítes para violoncelo de Bach.

⁵ Kouyoumdjian, professor e violonista brasileiro, de origem Armênia, radicado nos Estados Unidos, vem desenvolvendo transcrições para violão da obra de Bach, tendo como um dos focos destas transcrições, o uso das campanelas.

em arte, tanto como objeto, quanto como ferramenta. As duas facetas deste trabalho estão imbricadas, de forma que o tocar atua quando a ideia musical se faz mais compreensível pelo som do que pela articulação de palavras, e essas, por sua vez, ao revelar com precisão elementos estruturais implícitos, enriquecem e facilitam a interpretação e a articulação das ideias musicais.

1. CONTEXTOS E PERSPECTIVAS

1.1. Sujeito histórico

Johann Sebastian Bach (1685-1750), oriundo de uma família de grandes músicos, serviu em Köthen entre 1717 e 1723, período que compõe a maior parte de suas peças instrumentais. Tendo em conta autores como Mattheson (1717), advertindo que danças, enquanto música de câmara não deveriam ser dançadas, cabe, portanto, questionar se Bach ao escrever um conjunto de danças para violoncelo, pensou em obras para serem dançadas, ou não. Visto que essas Suítes para violoncelo poderiam ser utilizadas em um ambiente religioso, utilizadas para aprimorar a habilidade em um determinado instrumento (que pode ser o caso da Sexta Suíte da BWV 1012 escrita para viola pomposa),⁶ ou para inúmeras outras serventias dentro da corte calvinista de Leopoldo.⁷ Devido à pouca documentação referente às informações específicas do que acontecia musicalmente na corte de Köthen, desse período da vida de Bach (1717-1723) e das Suítes para Violoncelo, tanto Wolff (2000), quantos outros biógrafos de Bach, segundo Jarvis (2007, p. 30), acabam por fazer declarações e conjecturas sobre os fins que cercam esse conjunto de Suítes. Hipóteses sobre esse assunto serão levantadas com mais profundidade logo à frente.

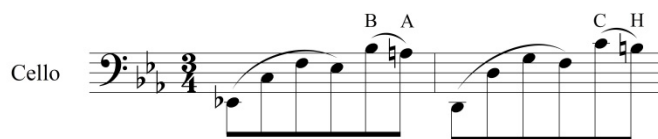
Para o intérprete historicamente informado, é imprescindível que considere não só a obra, mas o contexto e aquele que a assina (figura 1). Segundo Schaff, o indivíduo enquanto sujeito histórico (e que pode ser estendido à figura de Bach):

[...] é um homem como qualquer outro e não pode libertar-se das suas características humanas: não é capaz de pensar sem as categorias de uma língua determinada, possui uma personalidade socialmente condicionada no quadro de uma realidade histórica concreta, pertence a uma nação, a uma classe, a um meio, a um grupo profissional, etc., com todas as consequências que isso implica no plano dos estereótipos que aceita inconscientemente, em geral, da cultura de que é ao mesmo tempo uma criação e um criador, etc. (1995, p. 284).

⁶ Forkel comenta que era comum tocar esse tipo música na igreja (música para instrumento solo), e que, Bach escreveu essas peças para que seus artistas pudessem aprimorar sua habilidade em seus instrumentos. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 472).

⁷ Wolff (2000, p. 195) diz que, embora, calvinista, a música sacra tinha importância secundária na corte de Leopoldo.

Figura 1 - Assinatura musical de Bach, compassos 13 e 14 da BWV 1011⁸



Fonte: Elaborado pelo autor.

São inúmeras as razões que fizeram com que J. S. Bach se tornasse reconhecido universalmente como um pilar dentro da cultura ocidental, e podemos apontar algumas destas razões: o emprego sistemático da polifonia, o cultivo das formas antigas, e na extraordinária qualidade de artesão e artista. C. P. E. Bach em uma carta a Forkel diz que:

Ele [J. S. Bach] ouvia qualquer nota errada, mesmo nas maiores combinações. Como o maior especialista e juiz de harmonia, ele gostava mais de tocar viola, com volume e suavidade adequados. Em sua juventude, e até a idade avançada, tocou violino de forma limpa e penetrante, mantendo assim a orquestra em melhor ordem do que ele poderia ter feito com o cravo. Ele entendeu com perfeição as possibilidades de todos os instrumentos de corda. Isso é evidenciado por seus solos para o violino e para o violoncelo sem acompanhamento. Um dos maiores violinistas [de sua época] me disse uma vez que ele não tinha visto nada mais perfeito para aprender a ser um bom violinista, e não poderia sugerir nada melhor para alguém ansioso para aprender, do que os solos de violino sem acompanhamento. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 397, tradução nossa).⁹

Carl Philipp também mencionara a Forkel que o pai, ao escutar um tema, podia antever todas as possibilidades de recursos fugais a serem usadas no mesmo (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999). Bach era um excelente conhecedor do seu ofício, e entendia que sua música, seja ela sacra ou secular, estava a serviço de Deus, até mesmo o seu baixo contínuo. Nas palavras de Bach:

⁸ Winold (2007) em suas análises das sarabandas da Terceira Suíte (compassos 21-22) e da Quinta Suíte para violoncelo (compassos 13-14) observa, de forma similar, uma possível assinatura musical de Bach, um *soggetto cavato* (um assunto esculpido a partir das palavras) que, também aparece em outras partes das Suítes e em outras obras. Contemporâneo e primo de Bach, Johann Gottfried Walther (1732, p. 64) descreve em seu livro, que essa assinatura musical foi difundida pelo Sr. Bach de Leipzig, e que todos aqueles que carregavam o sobrenome “Bach” eram, pelo que se sabe, comprometidos com a música, e que as mesma letras que compõe “Bach”, nesta ordem, formam uma melodia, um *soggetto cavato*, por assim dizer.

⁹ “He heard the slightest wrong note even in the largest combinations. As the greatest expert and judge of harmony, he liked best to play the viola, with appropriate loudness and softness. In his youth, and until the approach of old age, he played the violin cleanly and penetratingly, and thus kept the orchestra in better order than he could have done with the harpsichord. He understood to perfection the possibilities of all stringed instruments. This is evidenced by his solos for the violin and for the violoncello without [accompanying] bass. One of the greatest violinists told me once that he had seen nothing more perfect for learning to be a good violinist, and could suggest nothing better to anyone eager to learn, than the said violin solos without bass.”

O baixo contínuo é a base mais perfeita da música, sendo tocadas com as duas mãos de maneira que a mão esquerda toca as notas escritas, enquanto a direita adiciona consonâncias e dissonâncias, a fim de fazer uma harmonia bem sã à Glória de Deus e a deleção permissível ao espírito; e o objetivo e a razão final, como em todas as músicas, de modo que o baixo contínuo não deve ser outro senão para a Glória de Deus e a recreação da mente. Onde isso não for observado, não haverá música de verdade, mas apenas um tumulto diabólico” (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 16-17, tradução nossa).¹⁰

Compôs incessantemente mais de mil obras, e se houve um tempo em que: “o trabalho de Bach foi, até certo ponto [considerado por seus contemporâneos], obsoleto antes mesmo de ser concluído.” (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 487, tradução nossa),¹¹ em um tempo futuro a sua morte, sua obra constituiria um pilar dentro da história da música. Para o estudante de violoncelo nos dias atuais, é quase impossível não passar por uma de suas Suítes, fato também aplicável aos estudantes de violino com as Sonatas e Partitas, pois elas se constituem dentro do repertório para violoncelo, uma pedra angular na escrita e desenvolvimento do mesmo.

No final do século XVII, a técnica de tocar polifonicamente em um instrumento de cordas havia sido totalmente desenvolvida, particularmente no violino e na viola, por músicos como Thomas Baltzer, Niccola Matteis, J. H. Schmelzer, Biber, J. J. Walther, and J. P. Westhoff. Mas nenhum deles havia escrito música sem acompanhamento para um instrumento de cordas em uma escala como uma das obras de Bach, muito menos séries como as de seus dois conjuntos de seis cada. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 15, tradução nossa).¹²

Sem dúvidas, a figura de Bach causa admiração a diversas pessoas e um desses admiradores foi Felix Mendelssohn, um dos principais responsáveis pela divulgação da música de seu conterrâneo no século XIX, sendo um dos primeiros, senão o primeiro a reger a “Paixão segundo São Mateus” depois da morte de seu autor. A música de Bach já foi transcrita e arranjada para quase toda a sorte de instrumento, como se essa música elevasse cada instrumento em que é tocado.

¹⁰ “The thorough bass is the most perfect foundation of music, being played with both hands in such manner that the left hand plays the notes written down while the right adds consonances and dissonances, in order to make a well-sounding harmony to the Glory of God and the permissible delectation of the spirit; and the aim and final reason, as of all music, so of the thorough bass should be none else but the Glory of God and the recreation of the mind. Where this is not observed, there will be no real music but only a devilish Hubbub.”

¹¹ “Bach’s work was thus, to some extent, outmoded even before it was completed.”

¹² “By the end of the seventeenth century the technique of polyphonic playing on a stringed instrument had been fully developed, particularly on the violin and the viol, by such musicians as Thomas Baltzer, Niccola Matteis, J. H. Schmelzer, Biber, J. J. Walther, and J. P. Westhoff. But none of them had written unaccompanied music for a stringed instrument on any such scale as even one of the Bach works, let alone such series of them as his two sets of six each.”

1.2. A teorba

A teorba hoje é *standardizada* como um instrumento de 2 pares de cravelhas (8+6), 14 cordas e afinação reentrante (ver figura 4), mas diversas configurações existiram e coexistiram. Seu primeiro registro data de 1589 (SPENCER, 1976).

Inicialmente chamada *chitarrone* (seja por conta da *kithara* grega ou devido a seu tamanho e aos termos *chitarrino* e *chitarra* (guitarra barroca), tem seu primeiro registro em 1589, nas festividades de um casamento da família D'Estes, foi provavelmente desenvolvido por Antonio Naldi, também conhecido como Il Bardella, utilizando a relação intervalar das cordas pisadas do alaúde renascentista e baseado na explanação de Vincenzo Galilei sobre a cítara (segundo a mitologia grega, construída por Hermes ao esticar tripa de carneiro sobre a carapaça de uma tartaruga). Tinha inicialmente 4 cordas, evoluindo até o modelo atualmente conhecido, com 15 cordas. Foi um instrumento que serviu muito bem à música praticada pela *camerata Florentina*¹³, a música recitativa ou *seconda prattica* (a famosa melodia acompanhada). Com baixos potentes, afinação reentrante (possibilitando as campanelas), não obscurece o canto e lhe dá um excelente suporte. Várias configurações deste instrumento foram utilizadas, cordas duplas fora dos bordões, vários números de cordas (até 19 utilizada por Kapsberger), reentrância em 1 ou 2 ordens (por motivos físicos), encordoamento de metal, tamanhos diversos, etc.

Figura 2 - Teorba



Fonte: Imagem produzida por Roberta Borges.

¹³ Grupo de intelectuais italianos que buscava o retorno aos ideais musicais gregos liderado por Vincenzo Galilei.

Apesar do alto custo para manter o instrumento, era um sucesso, mesmo sendo poucas as publicações para teorba solo, foi larga a produção para este instrumento como acompanhante específico do contínuo (conforme é encontrado no “*Le nuove musiche*” Caccini e no “*L’Orfeo*” de Monteverdi), além da possibilidade de seu uso em músicas para baixo contínuo em geral, mesmo onde não há a especificação para teorba.

Os termos *tiorba* (teorba) e *chitarrone* são intercambiáveis de 1600 até 1659, quando este aparece pela última vez. É obscuro o motivo do uso do termo *tiorba*, este era o apelido dado aos inseparáveis instrumentos usados pelos mendigos. A alcunha se aplicou ao *chitarrone*, que raramente foi usado fora da Itália. Na Inglaterra tem seu primeiro registro em 1613 como *theorbo*, na França *théorbe* e na Alemanha *theorbe*. Segundo Smith (1979, p. 461):

Os termos *tiorba* e *chitarrone*, apesar da distinção de tamanho feita por Praetorius e repetida por quase todos os escritores modernos sobre o assunto, denotam exatamente o mesmo instrumento. Não apenas Guidotti, mas também Aggazzari, D. Barbarino, Piccinini e G. G. Kapsberger os nomeiam juntos como sinônimos, e praticamente todos os outros escritores antigos que mencionam tais instrumentos, seja num termo ou no outro, exclusivamente. Durante o curso do século XVII, *tiorba* gradualmente substituiu o termo *chitarrone*, de modo que em meados do século a palavra *chitarrone*, e seu significado original sem dúvida há muito esquecido, deixou de ser usada.¹⁴

¹⁴ “The terms *tiorba* and *chitarrone*, despite the distinction in size made by Praetorius and repeated by nearly every modern writer on the subject, mean exactly the same instrument. Not only Guidotti, but also Aggazzari, D. Barbarino, Piccinini, and G. G. Kapsberger name them together as synonymous, and virtually every other old writer who mentions the instrument uses either one term or the other exclusively. During the course of the seventeenth century *tiorba* gradually superseded *chitarrone*, so that by mid century the word *chitarrone*, its original significance doubtless long forgotten, ceased to be used”.

Figura 3 - A teorbista da “Alegoria da Música”¹⁵



Fonte: Hyre (1649).

Chegaram até nós poucos livros e algumas poucas compilações manuscritas para esta configuração do instrumento, a saber, 14 ordens simples, ou seja, sem cordas duplas, com reentrância nas duas primeiras, isso quer dizer que as duas primeiras ordens (cordas) são mais graves que a terceira, com o instrumento na scordatura em Lá (figura 4). A escolha desta (conhecida como italiana) em detrimento da inglesa (sem reentrância na segunda ordem) se dá por ser a mais difundida tanto hoje, quanto no período barroco, e por se adequar mais idiomáticamente a intenção da exploração da campanela.

¹⁵ A pintura de Hyre, em sua representação da “Alegoria da Música”, mostra-nos uma mulher afinando uma teorba (de configuração italiana, com 6 cordas “pisáveis” e 8 não “pisáveis”).

Figura 4 - Afinação com scordatura da teorba italiana¹⁶



Fonte: Elaborado pelo autor.

Com a procura por instrumentos mais potentes, a teorba e seus contemporâneos foram caindo em desuso. Eles começam a voltar à cena por volta da década de sessenta do século XX, nos movimentos de interpretação histórica com instrumentos de época.

Normalmente, as teorbas têm de 70 a 100 cm. nas cordas pisáveis (primeiro cravelhame) e entre 110 e 200 cm. nos baixos (segundo cravelhame), perfazendo 120 a 240 cm. De tamanho, com 14 ordens (cordas) e 10 trastes no braço.¹⁷

No cenário alemão, Spencer (1976, p. 418) comenta que, no final do século XVII, a Alemanha passou a ser o centro da atividade do alaúde, e, por conseguinte, da teorba.¹⁸ Bach, embora não tocasse nenhum desses instrumentos de cordas dedilhadas, estava rodeado por instrumentistas que tinham o alaúde como instrumento, o mais famoso deles, Silviu Leopold Weiss¹⁹ frequentou a casa de Bach e era padrinho de seu filho, Wilhelm Friedemann Bach. Bach compôs para o alaúde, e tinha em sua casa um cravo-alaúde (instrumento que gera discussões entre os musicólogos, no que se refere às dúvidas se as Suítes para alaúde foram escritas para esse, ou para o cravo-alaúde), do qual tinha sonoridade parecida mais com uma teorba do que com um alaúde, como aponta uma nota de Johann Friedrich Agricola sobre esse instrumento de Bach (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 366).

¹⁶ Cordas pisáveis e não pisáveis da teorba utilizada nesse trabalho.

¹⁷ Ver “Teorba – Scordatura” em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y-Fd4xP9YJU&t=9s>>. (OLIVEIRA, 2019).

¹⁸ Spencer (1976) ao discutir sobre os tipos de alaúdes e teorbas nesse tópico do texto, “*The German baroque lute (? or theorbo)*”, perpassa por diversas configurações de construção instrumental, mas ao final concorda com Praetorius, que, devido a essas mudanças constantes nas configurações de construção dessa classe de instrumentos, nada muito definitivo pode ser declarado sobre eles (se são alaúdes alemães ou teorbas).

¹⁹ Spencer (1976, p. 414) diz que Weiss foi um dos principais expoentes do alaúde francês, e também conhecido por tocar outro instrumento equivalente à teorba.

1.3. As suítes

A história da suíte tem sua origem nos pares de dança medievais, quando duas danças contrastantes, como pavana e galharda, eram postas em sequência. Apesar de serem utilizadas até os dias hoje, como na suíte “Dança dos Planetas” de Holst, seu auge se dá em meados do século XVIII com várias edições de peças divididas por danças de mesma tonalidade. Neste período, o objetivo era ter danças da Europa em sequência, precedidas ou não por um prelúdio. A cristalização se dá assim: prelúdio, alemanda, *courante*, sarabanda, *galantries*²⁰ e *gigue*.

As várias danças que compunham a suíte no tempo de Bach, já estavam de certa forma assentadas, ou seja, já faziam parte de uma cultura local, de uma tradição. Porém a maneira como Bach se faz “criação e criador” (isto é, recebe influência da sociedade em que está inserido, ao mesmo tempo que a influencia) desses elementos e formas, é também o que o torna singular. Assim escreve Forkel na sua biografia sobre Bach:

Bach carregava esse ramo da arte [suíte] muito além do que qualquer um de seus antecessores ou contemporâneos. Ele tentou e fez uso de todo tipo de metro para diversificar, tanto quanto possível, o caráter de suas peças. Ele acabou adquirindo tal facilidade nesta particularidade que conseguiu dar até mesmo às suas fugas, com todo o intrincado entrelaçamento de suas partes únicas, proporções rítmicas marcantes e características de uma maneira tão fácil e ininterrupta desde o início até o fim, como se fossem minuetos. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 448, tradução nossa).²¹

Figura 5 - Organização das Suítes para violoncelo

Suíte 1 - G	Suíte 2 - Dm	Suíte 3 - C	Suíte 4 - Eb	Suíte 5 - Cm	Suíte 6 - D
<i>Prélude</i>	<i>Prélude</i>	<i>Prélude</i>	<i>Prélude</i>	<i>Prélude</i>	<i>Prélude</i>
<i>Allemande</i>	<i>Allemande</i>	<i>Allemande</i>	<i>Allemande</i>	<i>Allemande</i>	<i>Allemande</i>
<i>Courante</i>	<i>Courante</i>	<i>Courante</i>	<i>Courante</i>	<i>Courante</i>	<i>Courante</i>
<i>Sarabande</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Sarabande</i>
<i>Menuet I & II</i>	<i>Menuet I & II</i>	<i>Bourrée I & II</i>	<i>Bourrée I & II</i>	<i>Gavotte I & II</i>	<i>Gavotte I & II</i>
<i>Gigue</i>	<i>Gigue</i>	<i>Gigue</i>	<i>Gigue</i>	<i>Gigue</i>	<i>Gigue</i>

Fonte: Elaborado pelo autor.

²⁰ O termo “*galantries*” expresso aqui é entendido por peças “leves”, como: minuetos, gavotas, *bourrées* e etc. Essas peças leves geralmente se interpõem entre a sarabanda e a *gigue*.

²¹ “Bach carried this branch of the art also much farther than any of his predecessors or contemporaries. He tried and made use of every kind of meter to diversify, as much as possible, the character of his pieces. He eventually acquired such facility in this particular that he was able to give even to his fugues, with all the intricate interweaving of their single parts, striking and characteristic rhythmic proportions in a manner as easy and uninterrupted from the beginning to the end as if they were minuetts.”

Embora com o mesmo nome, cada movimento apresenta conteúdos diferentes, no que diz à forma, no tratamento harmônico, nos ritmos diferentes para uma mesma dança, no uso de tonalidades e assim continuamente.

Assim como a sarabanda tinha uma função dentro da suíte, os outros movimentos também tinham suas funções, sendo elas:

- ***Prélude***: Dentro da suíte para violoncelo de Bach, o prelúdio é o movimento que apresenta maior liberdade ante a forma, ritmo e harmonia, cada um têm suas características, bem como os outros movimentos. Eles fazem a abertura de cada suíte, estando de acordo com a etimologia a ele geralmente empregada, a de “*prae*” (antes) e “*ludus*” (tocar), “tocar antes”. Winold (2007), por exemplo, compara o prelúdio da primeira suíte a um aquecimento, preparando não só o instrumentista, mas o instrumento e a plateia para as peças que se seguirão, seja por meio de uma exploração das possibilidades harmônicas, ou por meio da exploração das possibilidades melódicas. Já no prelúdio da segunda suíte, segundo o próprio Winold, sua construção e desenvolvimento se dão através do ritmo da sarabanda, porém sem a forma binária característica dessa dança (ver item 1.3.1.), mas em um movimento contínuo. O terceiro e o quarto prelúdio rememoram o primeiro em questão de proposta, sendo o terceiro, contudo, de caráter mais virtuosístico. A forma do quinto prelúdio que sugere uma “abertura francesa”, e sua rica harmonia desvelam como seguirá a suíte, isto é, com forte influência do estilo francês e complexas progressões harmônicas. E por último, o sexto que fecha essa série de suítes em “grande estilo” através de uma movimentação semelhante à *gigue* e de uma dificuldade técnica hercúlea para o intérprete.

- ***Allemande***: Os contemporâneos de Bach descreviam esse movimento da seguinte maneira: “Geralmente com dois pulsos por compasso, às vezes quatro... séria [grave]”, diz Brossard; Rousseau, semelhantemente, expressa: “Quatro pulsos por compasso... lenta, mas antiquada... aqueles que ainda a tocam, tocam com um andamento mais rápido”; por fim expõe Mattheson: “De boa disposição e calma... sua imagem é de um conteúdo ou espírito satisfeito”. (CYR, 2016). Winold destaca a existência de dois tipos de alemanda: uma que vem propriamente da dança, que era relativamente mais simples em estrutura rítmica, conteúdo melódico e forma, e outra dos concertos franceses, mais elaborada e usualmente mais lenta. A primeira serviu de modelo para as alemandas da terceira e quarta suítes. Já a alemanda do concerto francês serviu de modelo para as alemandas restantes.

- **Courante:** Na época de Bach, dois estilos de se tocar e de se conceber música ocupavam, em enorme parte, o cenário musical, sendo eles o francês, “mais elegante e complexo”, e o italiano, “mais robusto e direto”, segundo palavras de Winold, e que geralmente era anotado como “*corrente*”, para que houvesse essa diferenciação. Bach, entretanto, anota nos movimentos que têm essa dança como pressuposto o termo francês, “*courante*”, porém só a *courante* da quinta suíte é concebida ao estilo francês, sendo as outras baseadas no estilo italiano.

- **Sarabande:** Autores contemporâneos de Bach classificam a sarabanda como: “Séria [grave]; anteriormente era dançada acompanhada por castanholas... o que não é mais usado”, de acordo com Rousseau; já Mattheson a refere como: “Séria, que expressa ambição”; enquanto Quantz a descreve: “Majestosa... de execução mais agradável que a *entrée* ou *loure*”. (CYR, 2016). Esse tópico será apresentado com mais clareza no próximo item (1.3.1).

- **Menuet:** Na figura 5 pode se observar que tanto o minueto quanto a gavota e o *bourrée* constituem-se como movimentos opcionais dentro do conjunto das seis suítes. Para Rousseau, o minueto era: “Antigamente muito acelerado e rápido [*fort gaie, fort vite*], mas agora com uma simplicidade elegante e nobre, mais moderada”; para Mattheson, “De alegria moderada”; e segundo Quantz, o minueto era tocado “Ligeiramente... com semínimas marcadas por um golpe de arco bastante pesado, mas curto”. (CYR, 2016).

- **Bourrée:** Essa dança, por sua vez, desempenha na suíte um papel mais alegre e saltitante, que é descrito por Rousseau da seguinte maneira: “De sincopações frequentes... animadas [*gai*]”; Mattheson também diz sobre o seu espírito: “Lenta, calma, contente, aprazível, agradável”; sem dúvidas as *bourrée*’s da BWV 1009 e 1010 estão em consonância ao que diz Quantz, de que a *bourrée* é “Tocada ‘alegremente’ com um ‘golpe curto e leve’”. (CYR, 2016).

- **Gavotte:** De acordo com Winold (2007, p. 74, tradução nossa): “Das danças que passaram de danças camponesas a danças da corte, a gavota é a que mais manteve suas características rústicas, por exemplo, o uso da nota-bordão [*drone-bass*]”.²² ²³ Junto a isso colige o espírito “Gracioso [*gracieux*], geralmente rápido [*gai*], às vezes macio e lento”,

²² Entendemos nota-bordão, ou *drone-bass* aqui, como um baixo que consiste na tônica, ou na dominante, tocada continuamente ao longo de uma peça.

²³ “Of the dances that went from being country dances to being court dances, the gavotte is one that most strongly maintained its rustic characteristics, such as the use of drone basses.”

aventado por Rousseau; com o espírito de “Júbilo verdadeiro, com uma natureza saltitante, sem correria”, anotado por Mattheson. (CYR, 2016).

- **Gigue:** No último movimento que comumente encerra a suíte, a mesma divisão estilística que é apresentada a nós na *courante* reaparece nessa dança, a *gigue* francesa é caracterizada pelo uso do compasso composto em um pulso duplo e em ritmo moderadamente rápido, com variedade e complexidade rítmica, intervalos amplos e, frequentemente, mas nem sempre, textura contrapontística imitativa e inversão melódica, enquanto a “*giga*” (termo utilizado no estilo italiano) é geralmente mais simples, mais rápida e mais homofônica, como lembra Winold. Embora haja um debate sobre a classificação em que estilo cada *gigue* da suíte para violoncelo se encaixa, Winold (2007, p. 77, tradução nossa) propõe a seguinte classificação: “Considero a *gigue* da quarta suíte um exemplo claro do tipo italiano, e a *gigue* da quinta suíte como um exemplo bastante claro do tipo francês, e as quatro restantes apresentam características que se situam em algum lugar entre esses dois tipos”.²⁴ Para Mattheson, por exemplo, a *gigue* teria um espírito de “Ardente zelo fugaz”, enquanto a *giga* um espírito de “Velocidade extrema, volatilidade... frequentemente de maneira fluida e ininterrupta”. (CYR, 2016).

Autores como Mattheson, já em meados do século XVIII, advertem que danças, enquanto música instrumental de câmara, não deveriam ser dançadas:

As danças de estilo sinfônico [estilo instrumental] são artificialmente elaboradas, e não seriam usadas para dançar. Elas têm apenas um tempo aproximado dessas danças, e são muito mais nobres. Uma *allemande* para dançar e outra para tocar [artificialmente elaborada] são tão diferentes quanto o céu e a terra, e o mesmo pode se replicar às outras exceto, às vezes, as sarabandas [...]. (1717, p. 138, tradução nossa).²⁵

Contudo, para além do dançar, Bach consegue aplicar em cada suíte uma ideia de circunspecção, uma música para os “amantes da música” e para “refrescar os espíritos”, como escrevera na folha de rosto da BWV 825, ainda na condição de servo do príncipe de Köthen. Naturalmente havia diferenças, tal qual o “céu e a terra”. Em seu obituário, as suítes para

²⁴ “I regard the Fourth Suite Gigue as a clear example of the Italian type, the Fifth Suite Gigue as a fairly clear example of the French type, and the remaining four giges as exhibiting characteristics that lie somewhere between these two types.”

²⁵ “Obgedachte Tanz-Arten / die ad Stylum Symphonicum gezeihlet werden sind künstlich elaboriret / und mögen nicht eigentlich zum Tantzten gebraucht werden. Sie haben nur etwann das Tempo obgedachter Tantzte / sind aber Saltatione multò nobiliores. Eine Allemande zum Tantzten und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erden unterschieden / & sic de cæteris, die Sarabanden in etwas ausgenommen.”

violoncelo não constavam como publicadas (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 304), porém a história encarregou-se de dar o devido valor a essas obras de primoroso labor.

1.3.1. A sarabanda

A sarabanda tem um de seus primeiros registros no México, em 1569, no “*Cancionero general de obras del poeta Pedro de Trejo*”, quando ainda era uma dança voluptuosa, como aponta Caixeta:

Não está claro quem merece o mérito de ter inventado a sarabanda, se os índios locais, ou os imigrantes espanhóis, mas desde a primeira menção europeia à sarabanda em 1583 (em um decreto proibindo a sarabanda de ser cantada, refletindo o mesmo caráter extravagante que tinha no além-mar) é possível que tenha nascido no Novo Mundo, provavelmente híbrida. (2007, p. 3, tradução nossa).²⁶

Já no velho mundo, coexistem dois tipos de sarabanda: uma mais rápida, mantendo resquícios das registradas no Novo Mundo e presentes na Espanha, Itália e Inglaterra, e uma mais lenta e nobre, cultivada na corte francesa, e que influenciaria a Alemanha e consequentemente Bach. Segundo Stevenson:

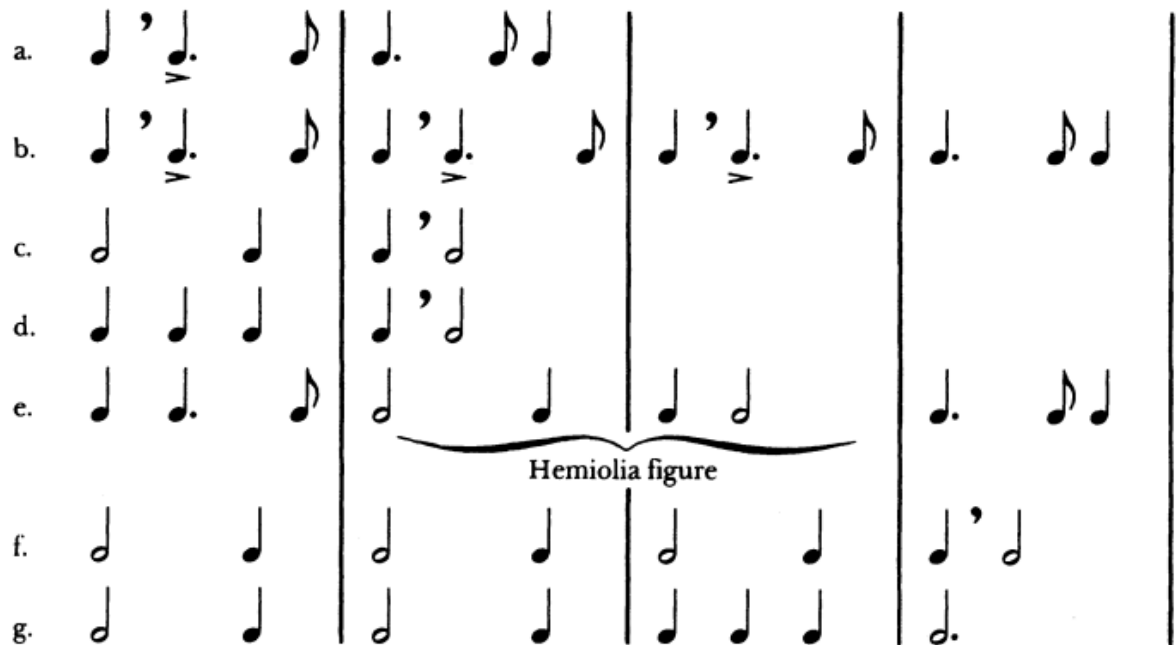
Diego Durán (c. 1537-1588), cuja “*Historia de las Indias de Nueva-España*”, capítulo XCIX, trata das danças e escolas de dança dos astecas, chamando o *cuecuecheuycatl* asteca de análogo mexicano da sarabanda (*Historia* [México 1880], II, 230-231). [...] Essa dança eles chamaram de *cuecuecheuycatl*, que significa “dança das cócegas” ou “dança do comichão”. Eu mesmo vi essa dança em certas aldeias onde o clero a permite como recreação, embora não saiba por que, visto que é tão libidinosa. [...] Tudo o que Mariana [Juan de Mariana] foi o primeiro moralista espanhol a ser contra a sarabanda, chamando-a de “dança lasciva”] e outros moralistas puderam dizer contra ela, não impediu que a sarabanda ganhasse com o tempo, respeitabilidade suficiente para ser dançada na corte espanhola em 1618 e na corte francesa em 1625. Sem delinear seu caráter, César Oudin, no “*Tesoro de las dos lenguas francesa y española*”, explica o termo *çaravanda* = *çarabanda* = Sarabanda como meramente “uma espécie de dança” (edições de 1607, 1616 e 1621). Mas se os dicionários nem sempre vêm em nosso socorro, outras fontes podem provar que a sarabanda manteve sua aparência viva e atrevida pelo menos durante a primeira metade do século XVII na França e na Inglaterra, bem como na Espanha. [...] A história das sarabandas escrita por compositores de língua alemã de 1650-1750 está intimamente ligada, [por sua vez], à história da suíte. (1962, p. 2-10, tradução nossa).²⁷

²⁶ “It is not clear who deserves the merit of inventing the sarabande, whether the local Indians or the Spanish immigrants, but since the first European mention to the sarabande was only in 1583 (in a decree prohibiting the sarabande from being sung, reflecting the same extravagant character it had overseas) it is possible that it was born in the New World, probably to mixed parents.”

²⁷ Diego Durán (c. 1537-1588), whose “*Historia de las Indias de Nueva-España*”, chapter XCIX, deals with the dances and dancing-schools of the Aztecs, calls the Aztec *cuecuecheuycatl* the Mexican analogue of the sarabande

Apesar dessa classificação geral, mais de um ritmo eram atribuídos às sarabandas lentas, sempre com variações dos pés métricos gregos, Jambo (semínima e mínima), Tríbraco (três semínimas) e Troqueu (mínima e semínima), como sugere a tabela de Jenne e Little:

Figura 6 - Padrões rítmicos típicos da sarabanda



Fonte: Jenne e Little (2001, p. 97).

Se inicialmente seu caráter era de voluptuosidade, nas mãos de Bach ela se tornaria algo solene. Em sua época havia uma intensa discussão sobre a mundanidade dos ritmos de danças, e se esses poderiam fazer parte ou não da liturgia/culto. “Os luteranos ortodoxos, incluindo Bach, continuaram a distinguir uma aplicação sagrada do ritmo da dança e o da música propriamente destinada à dança, mantendo assim, [...] uma distinção estilística que o ouvinte

(Historia [México 1880], II, 230-231). [...] This dance they called *cuecuecheuycatl*, meaning ‘tickle dance’ or ‘itching dance’. I myself have seen this dance in certain villages where the clergy permit it as recreation, though why I am not sure, since it is so libidinous. [...] All that Mariana and other moralists could say against it did not prevent the sarabande from gaining in time sufficient respectability to be danced at the Spanish court in 1618 and at the French court in 1625. Without delineating its character, César Oudin's “*Tesoro de las dos lenguas francesa y española*” explains the term *çaravanda* = *çarabanda* = *Sarabande* as merely “a kind of dance” (1607, 1616, and 1621 editions). But if dictionaries do not always come to our rescue, the sarabande can be proved from other sources to have kept its brisk, saucy mien for at least the first half of the seventeenth century in France and England as well as in Spain. [...] The history of the sarabandes written by German-speaking composers from 1650-1750 is closely bound up with the history of the suite.

pudesse reconhecer.”²⁸ (IRWIN, 2018, p. 35, tradução nossa).²⁹ Expomos isso pois, como elucida Forkel a respeito das Suítes para violoncelo:

Existem poucos instrumentos para os quais Bach não compôs algo. Na sua época, era comum tocar na igreja, durante a comunhão, um concerto ou solo com algum instrumento. Ele mesmo escreveu essas peças e sempre as planejou para que seus artistas pudessem, por meio delas, aprimorar sua habilidade em seus instrumentos. A maioria dessas peças, no entanto, está perdida. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 472, tradução nossa).³⁰

Das configurações rítmicas mostradas acima (figura 6), a configuração “a”, encontrada na sarabanda da “*Partita I*” para cravo (BWV 825) é a mais conhecida, junto com a configuração “b”, característica por sua acentuação no segundo tempo (figura 7). Os exemplos são abundantes, conforme em Rameau, nas sarabandas do “*Premier Livre de Pièces de Clavecin*”, Handel, na sarabanda em Sol maior da ópera “*Almira*”, Corelli, na “*Trio Sonata em Mi maior, Op. 2 No. 10*”, dentre outros.

Figura 7 - Sarabanda da BWV 825, compassos do 1 ao 4



Fonte: Bach (1853a, p. 46).

Outras configurações que caracterizam a sarabanda também podem estar presentes, separadamente ou mescladas entre si. Na figura 8, por exemplo, percebe-se o predomínio do padrão “d”, bem como na figura 9 o predomínio do padrão “e”.

²⁸ Sobre essa “distinção” comentaremos como isso se dá nas sarabandas da BWV 1007 e da BWV 1011 no capítulo 3.

²⁹ “*Orthodox Lutherans, including Bach, continued to distinguish a sacred application of dance rhythm from music meant for dancing, thus still maintaining, though less clearly than previously, a stylistic distinction that the listener could recognize.*”

³⁰ “*There are few instruments for which Bach has not composed something. In his time, it was usual to play in the church, during the communion, a concerto or solo upon some instrument. He often wrote such pieces himself and always contrived them so that his performers could, by their means, improve upon their instruments. Most of these pieces, however, are lost.*”

Figura 8 - Sarabanda da BWV 807, compassos do 1 ao 6



Fonte: Bach (1895, p. 25).

Figura 9 - Sarabanda da BWV 829, compassos do 1 ao 4



Fonte: Bach (1853b, p. 109).

Há de se lembrar que essa dança pode ser encontrada, em diversos casos, sob o prisma de um binário simples,³¹ em que cada parte é geralmente repetida e possivelmente ornamentada. Sobre a prática da ornamentação na repetição de uma parte da dança, Horsley comenta:

Nas variações iniciais da dança, duas estruturas formais diferentes são evidentes. Na primeira, associada à Pavana (e danças relacionadas), ocorrem variações na própria forma da dança; cada parte é repetida em uma versão florida antes de passar para a próxima. Isso corresponde claramente a uma prática de performance que durou até o século XVIII - a improvisação de uma variação ornamentada de uma seção de dança quando uma repetição é indicada na partitura. Quando uma dança nesta forma é objeto de variações, resulta em uma forma complexa (AA¹ BB¹ CC¹; A²A³ B²B³ C²C³ etc.) - uma forma usada em grande parte posteriormente pelos compositores virginalistas ingleses. (1960, p. 161, tradução nossa).³²

³¹ A sarabanda, muito mais como forma do que como uma dança propriamente dita, é capaz de ser encontrada em vários outros períodos. No século XIX vemos a sarabanda na “*Holberg Suite*” de Grieg, como também em Saint-Saëns, na “*Sarabande et rigaudon*”, Op. 93. No século XX temos Debussy com a sua consagrada sarabanda em “*Pour le piano*”, Britten na “*Sentimental Sarabande*” (terceiro movimento da “*Simple Symphony*”), entre muitos outros. Para não deixar o século XXI de lado, podemos encontrar os traços da sarabanda na “*La Gran Sarabanda*”, de Leo Brouwer.

³² “*In the early dance variations two different formal structures are evident. In the first, which is associated with the Pavana (and related dances), variations occur within the dance form itself; each strain is repeated in a florid version before going on to the next. This clearly corresponds to a performance practice that endured well into the eighteenth century? the improvisation of an ornamented variation of a dance section when a repeat is indicated in the score. When a dance in this form is the subject of variations a complex form results (AA¹ BB¹ CC¹; A²A³ B²B³ C²C³ etc.)? a form used to a great extent at a later period by the English Virginalist composers.*”

Em consonância com Mattheson, as danças enquanto música instrumental de câmara ganharam muito mais projeção como uma forma/modelo do que como algo para ser realmente dançado.

2. TRANSCRI(A)ÇÃO

2.1. Transcrição e transcriação

A definição dos conceitos transcrição, adaptação e arranjo tendem a ser discutíveis entre autores diversos. Silveira entende como adaptação a passagem de um texto de um instrumento para outro, com pouca ou nenhuma alteração. Cardoso defende que este processo pode ser enquadrado como transcrição. Arranjo, ainda segundo Cardoso, é um processo mais adequado à música popular que envolve maior liberdade composicional. E, para além destes, pensando na “transcriação” como outro caminho, admite-se (comparando esse processo de transferência musical com o literário) “[...] a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos”. (CAMPOS, 2006, p. 34).

Para os fins deste trabalho, usaremos o termo transcrição como a passagem de um texto proveniente de um meio a outro, com alterações decorrentes prioritariamente das necessidades técnicas do novo instrumento. Nesta classificação estariam as “transferências” da BWV 1011 (figura 10) para BWV 995 (figura 11) pelo próprio Bach, e o original de François Couperin “*Les Sylvens*” (figura 12) para teorba por Robert De Visée (figura 13).

Figura 10 - Sarabanda da BWV 1011, compassos do 1 ao 14



Fonte: Bach (1879, p. 85).

Figura 11 - BWV 995, compassos do 1 ao 7



Fonte: Bach (s. d.).

Figura 12 - Couperin: “Les Sylvains”, compassos do 1 ao 3



Fonte: Couperin (1713, p. 13).

Figura 13 - Couperin por De Visée, compassos do 1 ao 3³³



Fonte: Elaborado pelo autor.

Transcrições são transferências de gestos musicais de um meio a outro, como podemos ver em transcrições de peças de Bach por Busoni (figura 15) e Bach por Brahms (figura 16), do próprio Bach do concerto para oboé de Marcello (BWV 974), ou ainda de sua própria música (sonata para violino migrando-a para cravo BWV 1003/964) onde ele faz as adaptações pertinentes aos novos meios, seja acréscimo/supressão de notas, alteração de textura, harmonia, etc.

Figura 14 - BWV 1004, compassos do 1 ao 10



³³ Cópia para notação ordinária da tablatura do manuscrito de Saizenay (1699).

Fonte: Bach (1879, p. 32).

Figura 15 - BWV 1004: Bach por Busoni, compassos do 1 ao 10



Fonte: Busoni e Bach (1892-1893).

Figura 16 - BWV 1004: Bach por Brahms, compassos do 1 ao 5



Fonte: Brahms e Bach (1910).

Como podemos notar nos exemplos anteriores, objetivos distintos pedem por técnicas distintas, tanto na manutenção do texto original por Brahms, executado pela mão esquerda a fim de imitar um violinista, quanto em Busoni, na exploração do piano com acréscimo de notas e adensamento de textura. Outros exemplos ainda poderiam ser dados, como a transcrição de Visée da peça “*Les Sylvains*” de François Couperin onde todas as notas são mantidas. Visée também adaptou largamente sua própria obra para formações variadas (conferir o livro para alto e contínuo, e as peças para guitarra de 1682/1686). Fez isso também com a obra de Lully (ver figura 17). Os instrumentos de cordas dedilhadas são tradicionalmente utilizados nas transcrições, iniciando com as famosas intabulações dos séculos XV e XVI, como Narvaéz em relação a Josquin, segue com Dowland transcrevendo sua obra para diversas formações, Sor

(1778- 1839) e Giuliani (1781- 1829) transcribindo trechos de óperas de Rossini e Mozart, peças de Schubert transcritas e adaptadas por Mertz (1806 - 1856), Tárrega (1852 - 1909) adaptando e transcrevendo para o violão moderno obras de grandes ícones da música. A tradição de transcrição e adaptação continua hoje nos mesmos moldes, seja mantendo as mesmas notas como no caso de algumas intabulações,³⁴ seja utilizando-se dos recursos idiomáticos do novo meio, como no caso do acréscimo de baixos utilizado por Bach na passagem da sarabanda da BWV 1011 para a BWV 995.

Figura 17 - Lully por De Visée, compassos do 1 ao 4 da "*Entrée des Espagnols*"³⁵



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ainda podemos ver na transcrição da sarabanda da BWV 995, atribuída a Falckenhagen, que segue a versão para alaúde de Bach, a utilização de alguns trechos em campanelas decorrentes do próprio idiomatismo instrumental (figura 18), diferentemente de Visée, que em sua “*Sarabande*” em Lá menor, escolhe propositalmente uma digitação que favorece a campanela (figura 19).

³⁴ Adaptações para alaúde e vihuela de peças vocais.

³⁵ Cópia para notação ordinária da tablatura do manuscrito de Saizenay (1699) e do manuscrito “*Le Bourgeois gentilhomme*” (1706).

Figura 18 - Campanela, compassos do 11 ao 13 da BWV 995 intabulada para alaúde³⁶

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 19 - Campanelas, compassos 8, 14 e 15 da Sarabanda em Lá menor de Visée³⁷

Fonte: Elaborado pelo autor.

Também usamos o termo transcrição aqui, no sentido de modificações mais profundas, que estão ligadas à criação/composição, mas sem deixar de lado os elementos da época e do próprio Bach. Cunhado por Haroldo de Campos, a transcrição procura no processo de tradução de um poema percorrer caminhos ligados à criação, e não tão literais quanto à transcrição.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza

³⁶ Cópia da tablatura feita a partir do manuscrito atribuído a Falckenhagen, do “*Pieces pour le lutt*” (1740-1759).

³⁷ Cópia da tablatura feita a partir do manuscrito do “*Tablature de théorbe*” de Visée.

demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2006, p. 35).

Essa segunda via, por sua vez, será tomada no processo de construção da BWV 1011, em contraste com a BWV 1007. Partindo do pressuposto de que a BWV 1011 se enquadra dentro do estilo francês,³⁸ e de que:

O fato de Bach estar inteiramente à vontade no estilo francês é ilustrado tanto pela história de um concurso que ele estava pronto para se envolver com Louis Marchand quanto por seus próprios escritos. Seu estilo inicial de teclado deve muito a Jean-Henri d'Anglebert, Nicolas de Grigny e Couperin. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 11, tradução nossa).³⁹

Possibilitando, dentro dessa peça (sarabanda da BWV 1011), uma transcrição tendo como fonte de inspiração os *préludes non mesurés* de Louis Couperin, d'Anglebert e Robert De Visée.

2.2. Processos de transcrição e transcriação para cordas dedilhadas

Martelli (2018), em sua tese⁴⁰ transcreve a suíte BWV 1008 para violão de 11 cordas adicionando linhas de baixo e preenchimentos harmônicos, assim como Bach o faz em sua transcrição para alaúde BWV 995. Este procedimento, comum neste tipo de trabalho é também utilizado por Weiss ao transcrever a fuga da BWV 1001 para alaúde e por Silveira (2012) nas *partitas* e sonatas para violino ao violão.

Nos processos de transcrição e transcriação aqui adotados, dois caminhos foram tomados, um que dialoga mais com outros autores e interpretações dentro da forma em questão, e um mais liberal, que expande os limites formais, melódicos, etc., sem deixar de lado aspectos informacionais de época e sempre observando:

- Campanelas;
- Diminuições;

³⁸ Segundo Yates: “No estilo especificamente Francês, a performance *inégle* é obviamente apropriada para a música especificamente francesa de Bach (na Quinta Suíte, por exemplo)” (1998, p. 186-187, tradução nossa). Original: “As a specifically French style, *inégle* performance is obviously appropriate to Bach’s specifically French music (in the Fifth Suite, for example).”

³⁹ “That Bach was entirely at home in the French style is illustrated both by the story of a contest he was ready to engage in with Louis Marchand and by his own writing. His early keyboard style owes much to Jean-Henri d’Anglebert, Nicolas de Grigny, and Couperin.”

⁴⁰ “Contribuições da retórica musical nos processos de transcrição da suíte BWV 1008 de J. S. Bach para o violão de onze cordas.”

- Preenchimentos harmônicos;
- Adição de baixos;
- Ornamentação e variações;
- Escrita *non mesuré* e elementos de construção bachiana;
- Digitação;
- Tablaturas e intabulação;
- Possibilidades de leitura.

Essas ferramentas que compõem a transcrição e a transcriação podem ser descritas da seguinte forma, conforme os subitens elencados abaixo.

2.2.1. Campanelas

Sem dúvida, as campanelas constituem um recurso importante da teorba, recurso este que permite à melodia se tornar harmonia pela sobreposição dos sons, como o fizemos utilizando algumas notas da BWV 1011 (figura 20). A primeira citação da campanela é encontrada no “*Instrucción de música sobre la guitarra española*” de Sanz (1674), mas já aparece na tablatura de Castaldi (1622, p. 38), como podemos conferir na figura 21, e em outros autores do início do século XVII. Eisenhardt, pesquisador e professor do conservatório de Amsterdã, expõe em seu artigo:

Em nosso tempo, as campanelas do violão são frequentemente comparadas ao toque dos sinos da igreja que eram onipresentes no ambiente acústico de cidades como Bolonha ou Roma, onde muitos métodos de violão foram publicados. Talvez o uso do diminutivo (campanela) deva ser entendido como refletindo o baixo volume do violão. O toque em “sinos” desempenhou um papel em vários contextos e foi aplicado para diferentes propósitos. É tentador, por exemplo, especular que certos guitarristas entraram em contato com a arte do toque ressoante, que estava se tornando uma tradição na Inglaterra na época. Em alguns aspectos, a impressão desse método de toque é semelhante à escala em cascata (geralmente descendente) do violão, em particular se se trata de um toque de seis sinos ou mais. (2018, tradução nossa).⁴¹

⁴¹ “In our time, the campanelle of the guitar are often compared to the ringing of the church bells that were omnipresent in the acoustic environment of cities like Bologna or Rome, where many guitar books were published. The use of the diminutive (campanelle) should then perhaps be taken as reflecting the low volume of the guitar. Bell ringing played a role in various contexts, and it was applied for different purposes. It is tempting, for instance, to speculate that certain guitarists had come in contact with the art of change-ringing, which was becoming a

mantendo mais ou menos intacto o contorno da linha original tocando as principais notas da melodia (geralmente suas extremidades). (DICKY, 2007, p. 300, tradução nossa).⁴³

Na figura abaixo podemos ver essas diminuições a partir da intabulação de “*Mille regretz*” feita por Narváez, e da substituição das notas longas por notas curtas, o que também aplicamos à 1007 e 1011.

Figura 22 - Diminuições, compasso 2 do “*Mille regretz*” e compasso 9 da BWV 1007

Fonte: Elaborado pelo autor.

2.2.3. Preenchimentos harmônicos

Quanto ao preenchimento harmônico, o fazemos devido a uma possibilidade instrumental, tendo em mente o processo de harmonização da época, que era feito a partir do baixo contínuo, por meio de conduções lineares. Bach, em seu “*Einige Regeln vom General Bass*” (texto que faz parte do “*Clavier-Büchlein*” de 1725), propõe algumas diretrizes sobre o baixo contínuo para seus pupilos, das quais apresentamos o seguinte excerto:

[...] (1) Toda nota principal tem seu próprio acorde, seja natural [*eigenthümlich*] ou emprestado. (2) O acorde natural de uma nota fundamental [ou baixo] consiste na 3ª, 5ª e 8ª. Desses três intervalos, nenhum pode ser alterado, exceto a 3ª, que pode ser grande ou pequena e, portanto, sendo chamada maior ou menor. [...]. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 206, tradução nossa).⁴⁴

⁴³ “Divisions also were known as *passaggi*, *diminutioni* (or simply *minute*) or, in singing, *gorgie*, since they were articulated in the throat (*gorgia*=throat, in Italian). The art of division consisted of substituting the long notes of a written melody with passages of rapidly moving ones, maintaining more or less intact the contour of the original line by touching on the main notes of the melody at their beginnings (and usually at their ends).”

⁴⁴ “[...] (1) Every principal note has its own chord, whether natural [*eigenthümlich*] or borrowed. (2) The natural chord of a fundamental [or bass] note consists of the 3rd, 5th, and 8ve. N.B. Of these three intervals none can be altered except the 3rd, which can be large or small, and is accordingly called major or minor. [...]”

2.2.4. Adição de baixos

A adição dos baixos segue a mesma direção da ferramenta citada anteriormente, o processo do baixo contínuo (ver BWV 995). Sendo a teorba caracterizada por seus baixos, isso por si só possibilita certa “completude” instrumental.

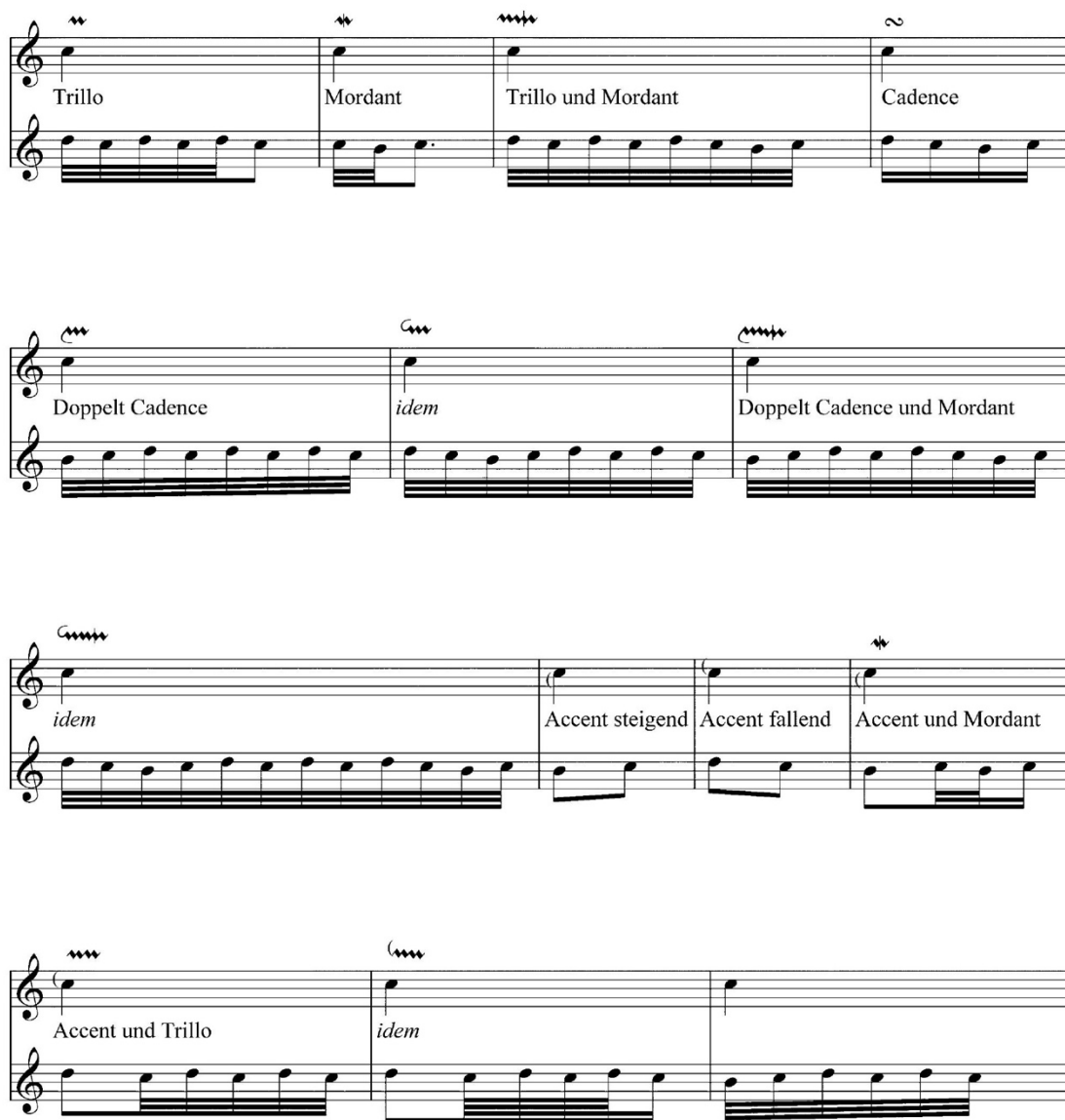
Neste momento, aproveitamos para salientar que o *partimento*, segundo Byros (2015), era um procedimento utilizado como estratégia de ensino musical que abrangia composição, contraponto, baixo contínuo e consistia em completar uma obra a partir de um baixo (cifrado ou não). No caso das sarabandas, em questão, neste trabalho, deduzimos esses baixos a partir da obra, fazendo assim uma engenharia reversa, que leva em conta o ritmo harmônico da dança.

2.2.5. Ornamentação e variações

Em um contexto de forma binária simples, com suas possíveis repetições em cada parte, como o é geralmente nas sarabandas, fica a critério do intérprete ornamentar ou não essas repetições. A exemplo, na sarabanda da 1007, Kouyoumdjian (2015), Söllscher (2015), Monteilhet (2005) e Martelli (2017) ornamentam e acrescentam variações⁴⁵ à repetição de cada parte, ao passo que Rivera (1999) não ornamenta ou varia nas repetições. Optamos por ornamentar e variar, procurando a maior aproximação possível aos ornamentos utilizados por Bach (figura 23). Para os contemporâneos franceses de Bach, a sarabanda, via de regra, era o auge da expressividade dentro da suíte (SEARES, 2014, p. 79).

⁴⁵ Entendemos por variação, para além da ornamentação em Bach (“embelezamento melódico”), a modificação estrutural de elementos da obra, tais como: adição de baixos, o acréscimo de baixos, mudanças rítmicas e assim por diante. Sobre isso, conferir em Sisman (2001).

Figura 23 - Ornamentação bachiana



Fonte: Winold (2007, p. 3, v. 2).

2.2.6. Escrita *non mesuré* e elementos de construção bachiana

Pode se notar na sarabanda da BWV 1011 duas informações que possibilitaram as direções tomadas na transcrição aqui abordada. A primeira diz respeito à inconstância dos pesos acentuais que a peça engendra e a segunda sobre a configuração melódica presente não só na sarabanda, como em outros movimentos da suíte (vide o prelúdio). A flutuação rítmica que emerge dessa peça, que não passa despercebida pelos diversos intérpretes, abre a possibilidade, quando pensamos em termos de criação, ao estilo dos *préludes non mesuré* como ferramenta. A sarabanda da BWV 1011 pode ser concebida, utilizando-se, em certa medida, da ferramenta “*non-mesuré*”, seguindo a maneira de “[...] Uma boa execução de um prelúdio [*non*

mesuré] requer o fortalecimento da liberdade imaginativa, sem deixar de lado que aquele que toca deve ser liberalmente disposto a impor à música a medida e a forma que sua imaginação exigir. [...]” (MORONEY, 1976, p. 143, tradução nossa).⁴⁶ Deve ser levado em conta também, e que adotamos no processo de transcrição, o acréscimo da figura de *accentus*, isso é, o valor que Bach dá a essa 2ª resolvendo durante várias passagens de toda peça. A figura do *accentus* muito mais que um elemento recorrente, faz parte de uma característica bachiana, que pode ser vista no movimento “*Et incarnatus est*” da “Missa em Si menor”.⁴⁷ Essa “cascata” de apojeturas pode ser vista também em grande parte dos *préludes non mesurés* de Louis Couperin (figura 26). Há de se apontar que esse tipo de configuração intervalar vai ao encontro da ideia de campanela que vimos anteriormente, e que será retomada no próximo capítulo.

Figura 24 - “Et incarnatus est”: BWV 232, compassos do 1 ao 7



Fonte: Bach (1856, p. 183).

Figura 25 - “Prelúdio no. 3” - Villa-Lobos, compassos 1 e 2



Fonte: Villa-Lobos (1954).

⁴⁶ “[...] Good prelude playing requires the invigoration of imaginative freedom, but the player must be liberally inclined to impose on the music that measurement and shape which his imagination dictates. [...]”.

⁴⁷ Na visão de Villa-Lobos sobre Bach, também podemos encontrar a ideia de *accentus* (ver figura 25).

Figura 26 - “Prélude non mesuré” em Ré menor – Louis Couperin



Fonte: Couperin (1985, p. 42).

A junção desses dois processos, o de escrita *non mesuré* mais o elemento do *accentus* em Bach, para a construção de uma transcrição, não só vai ao encontro de uma possibilidade de exploração instrumental, mas vai em parte ao encontro: “[d]As liberdades e possibilidades na composição da sarabanda [que] devem ter intrigado Bach, e é fácil imaginá-lo colocando-se a adotar tais desafios [estímulos]”. (JENNE e LITTLE, 2001, p. 99).⁴⁸

2.2.7. Digitação

Dentro dos diferentes componentes que constituem a transcrição e a transcrição, é importante observar a digitação como pressuposta a interpretação, a fim de que se possam obter resultados mais satisfatórios, por exemplo, quanto à campanela, exemplificada no excerto abaixo.

Figura 27 - Digitação dos compassos do 16 ao 18 da BWV 1011

Fonte: Elaborado pelo autor.

As escolhas aqui tomadas também dialogam com as questões interpretativas do passado/presente, no sentido em que as campanelas podem ser vistas tanto em seu passado (ver o terceiro compasso da figura 28), quanto no seu presente, no “contraponto timbrístico” apontado por Yates:

⁴⁸ “The freedoms and possibilities in sarabande composition must have intrigued Bach, and one easily imagines him rising to meet such challenges”.

Apesar das diferenças extremas na tessitura, a guitarra de cinco ordens e o alaúde barroco compartilham um terreno comum idiomático: dedilhados harmônicos ou de *stile brisé* (dedilhado idiomático no qual são criadas texturas contrapontísticas de vozes livres por meio de arpejos e movimentos de escala baseados em acordes oportunos “*shapes*”); e passagens curtas de textura campanela (uma sobreposição sonora em forma de uma escala de sinos criada através do uso ideal de cordas abertas e do dedilhado de notas sucessivas em cordas adjacentes). De fato, o “contraponto timbrístico” descrito acima em relação à guitarra de cinco ordens cresce naturalmente a partir desses sistemas idiomáticos do dedilhado. (1998, p. 157, tradução nossa).⁴⁹

Figura 28 - Campanela em Modena G239, 103, compassos do 11 ao 14 [Bagnati no. 41]



Fonte: Kitsos (2005, p. 121).

Na sarabanda da BWV 1007, deu-se a transcrição em acordo com o caráter da peça e o modo como ela é encarada no universo das cordas dedilhadas, ao se comparar Bach, Kouyoumdjian e Söllscher, e os processos adotados por esses, juntamente com a literatura que usamos aqui. Observando as transcrições abaixo podemos notar alguns dos elementos já comentados anteriormente. Optamos por utilizar Söllscher como referência por sua importância e grande difusão, bem como por utilizar um instrumento com quantidade de cordas similar à teorba, ao passo que Kouyoumdjian foi escolhido por buscar a utilização do recurso da campanela no violão.

⁴⁹ “Despite extreme differences in tessitura, the five-course guitar and the Baroque lute do share some idiomatic common ground: harmonic or *stile brisé* fingerings (idiomatic fingering in which a free-voiced contrapuntal textures are created through arpeggiation and scale motion based around expedient chord “*shapes*”); and short passages of *campanella* texture (a sonorous, bell-like overlapping of scale tones created through the optimal use of open strings and the fingering of successive tones on adjacent strings). Indeed, the “timbral counterpoint” outlined above in relation to the five-course guitar grows quite naturally out of these idiomatic fingering systems.”

Figura 29 - Transcrições modelo (p. 1)

Suíte I
(BWV 1007) J. S. Bach

IV. Sarabande

Original

Transc. do Autor

Kouyoumdjian

Söllscher

O.

T. A.

K.

S.

© alerguitar@gmail.com

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 30 - Transcrições modelo (p. 2)

2 Suíte I

The musical score is for four voices: O. (Organ), T. A. (Tenor Alto), K. (Kantore), and S. (Soprano). It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems, measures 7-9 and 10-12. The first system (measures 7-9) shows the vocal lines with various rhythmic patterns and trills. The second system (measures 10-12) continues the vocal lines, with trills marked 'tr' in measures 10 and 11. The organ part (O.) is in the bass clef, and the other three voices are in the treble clef. The organ part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The vocal parts have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The organ part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The vocal parts have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 31 - Transcrições modelo (p. 3)

Suíte I

3

13

O.

T. A.

K.

S.

This musical system covers measures 13, 14, and 15. The Organ (O.) part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Tenor Alto (T. A.) part is also in the bass clef, mirroring the Organ's melody with some triplets. The Klavier (K.) part is in the treble clef, providing harmonic support with chords and moving lines. The Soprano (S.) part is in the treble clef, with a more active melodic line. Measure 15 includes a repeat sign.

16

O.

T. A.

K.

S.

This musical system covers measures 16, 17, and 18. The Organ (O.) part continues the melodic theme. The Tenor Alto (T. A.) part has a more static role with sustained notes. The Klavier (K.) part continues its harmonic accompaniment. The Soprano (S.) part has a melodic line. Measure 18 ends with a repeat sign.

Fonte: Elaborado pelo autor.

2.2.8. Tablaturas e intabulação

Tablaturas são um sistema de notação musical utilizado para quem não lia partituras, prolificamente usado principalmente pelas cordas dedilhadas, neste caso consistindo em 3 tipos: italiana, francesa e alemã. A italiana consiste em linhas horizontais representando as cordas do instrumento e números representando as casas a serem presas, sendo as durações grafadas sobre as notas em forma das figuras musicais tradicionais. A francesa difere da italiana por utilizar letras no lugar de números e por ter a ordem das cordas em sentido contrário italiana, ou seja, a primeira linha de cima pra baixo representa a primeira corda, seguindo assim, grosso modo, a notação convencional, na qual os agudos se organizam de maneira ascendente. A alemã segue um padrão completamente diferente e foi pouco utilizada, certamente devido a sua complexidade. Alguns autores como Nogueira (1985) ainda apontam para a tablatura espanhola, que consiste na italiana com a disposição das linhas da francesa (utilizada hoje em dia em revistinhas e sites populares como Cifraclub). Este tipo de tablatura, porém, foi utilizada somente por Luis de Milán. Classificá-lo como um tipo independente pode ser um exagero.

A tablatura italiana tradicional não permite escrever a corda 8 presa, como a usaremos nesta condição, por isso, a sarabanda da BWV 1011 será escrita somente em tablatura francesa, ao passo que a da BWV 1007 será apresentada em italiana e francesa.

Por padrão, conforme verificado no repertório próprio da teorba, encontraríamos essa passagem assim: compasso 3 da sarabanda BWV 1007 com Fá na segunda corda, mas de acordo com nossa proposta de privilegiar as campanelas, optamos por fazê-lo na quinta corda e termos uma articulação mais *legato* junto com o Mi feito na segunda corda.

Figura 32 - Compasso 3 da sarabanda da BWV 1007

The figure displays two musical staves for the 3rd measure of the sarabande from BWV 1007, comparing two different fingering options for the theorbo. The left staff, labeled 'Opção adotada', shows a sequence of notes with a fingering of 12, 11, 3, 4, 3. The right staff, labeled 'Outra possibilidade', shows a similar sequence but with a different fingering of 12, 11, 0, 3, 4, 3. Both staves include a tablature line below the staff with corresponding fret numbers.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No compasso 2 da BWV 1011, por sua vez, mesmo focando nas campanelas, poderíamos executar assim: Sol solto na quarta corda, ou Sol na segunda corda. Optamos pelo

primeiro caso, Sol solto na quarta corda, por conta do timbre mais aveludado resultante da utilização das cordas mais espessas.

Figura 33 - Compasso 2 da sarabanda da BWV 1011

The figure displays two musical staves for the Teorba and Tablatura. The Teorba staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. The Tablatura staff is a five-line system. The left staff is labeled 'Opção adotada' and the right staff is labeled 'Outra possibilidade'. Both staves show a sequence of notes: a whole note (G2), a half note (F2), a quarter note (E2), a quarter note (D2), and a half note (C2). The Tablatura staff shows the corresponding fret positions: 4, 3, 2, 1, and 0. The 'Opção adotada' staff shows a different fingering for the whole note (G2) compared to the 'Outra possibilidade' staff.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Trechos como este, podem ser digitados de igual modo no compasso 1 da sarabanda da BWV 1011 e no compasso 6 da sarabanda da BWV 1007, dessa forma, permitindo a campanela também nos baixos, para isso, é imprescindível a configuração da teorba com 8 cordas pisáveis e que as cordas não sejam tocadas com apoio. Não há registro das cordas 7 e 8 serem pressionadas no repertório tradicional do instrumento, mas nossa intenção também engloba trazer a teorba para o mundo contemporâneo, no momento em que adotamos digitações na 7 e 8 cordas.

2.2.9. Possibilidades de leitura

Na falta dos manuscritos de Bach das Suítes para violoncelo, só havendo a transcrição da Quinta Suíte (BWV 1011) para o alaúde (BWV 995), existem apenas 4 cópias manuscritas, das quais os intérpretes se baseiam para uma concepção mais próxima à concepção de Bach, sendo elas: o manuscrito de Anna Magdalena Bach, esposa do mesmo, a de Johann Peter Kellner,⁵⁰ compositor e organista, contemporâneo de Bach, e as cópias de dois autores anônimos feitas, uma na metade e outra no final do século XVIII. Wolff (2020, p. 59), em seu livro, aponta para o fato, de que:

A cópia de Anna Magdalena das suítes para violoncelo e outras cópias manuscritas anteriores mostram uma série de inconsistências internas, indicando que o autógrafo perdido pode não ter sido uma cópia

⁵⁰ Não confundir com o alaudista de mesmo sobrenome, David Kellner, também contemporâneo de Bach.

caligráfica leal comparável àquela que transmite os solos de violino.
[...].⁵¹

Para além das contradições, outras possibilidades de leitura de expressão/interpretação podem ser anexadas a essa obra, como o é em Kouyoumdjian, autor aqui apresentado, que, se utiliza tanto das campanelas, quanto das estruturas melódicas, para a construção expressiva/interpretativa da obra, isso pode ser visto na figura 34, na passagem do compasso 6 para o 7, em que, Magdalena e Kellner dividem em articulações diferentes, o que, Kouyoumdjian lê atualmente, como um motivo melódico escalar do Mi ao Ré, seguido por um motivo de bordadura entre Sol# e Lá.

Figura 34 - Comparações expressivas dos compassos 6 ao 8 entre Magdalena, Kellner e Kouyoumdjian

The figure displays a comparison of musical notation for measures 6, 7, and 8 across three different versions: Magdalena, Kellner, and Kouyoumdjian. The top staff, labeled 'Magdalena', shows a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes a trill (tr) in measure 6. The middle staff, labeled 'Kellner', also uses a bass clef and 3/4 time, showing a different articulation for the same measures. The bottom staff, labeled 'Kouyoumdjian', uses a treble clef and 3/4 time, featuring fingerings (1, 2, 4, 1, 3, 0, 2, 2, 3, 4, 3, 1, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 0, 1, 3) and a trill (tr) in measure 6. Each version includes a small inset image of the original manuscript for that measure.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sobre as possibilidades de leitura de um texto musical, em especial, nas “Suítes para violoncelo” de Bach, podemos pensar, que: “[...] sob nomes muito diferentes encontramos coisas muito semelhantes e sob o mesmo nome coisas muito diferentes.” (GASSET, 1967, p.

⁵¹ “Anna Magdalena’s copy of the cello suites and other early manuscript copies show a number of internal inconsistencies, indicating that the lost autograph may not have been a calligraphic fair copy comparable to the one that transmits the violin solos. [...]”.

66).⁵² Isto é, como sublinhado anteriormente, sob um mesmo texto musical, que é o caso da Primeira Suíte, podemos perceber diversas alternativas articulatórias, sejam elas vindas das mãos que assinam os primeiros registros, como em Magdalena e Kellner, ou de registros mais atuais, como em Kouyoumdjian, e que, expressam diferentes conteúdos, sejam eles de ordem técnica, expressiva ou agógica.

⁵² “[...] things that were quite similar appeared under extremely dissimilar names, and things that were most dissimilar under the same name.”

Figura 35 - Possibilidades de leitura

Possibilidades de leitura
(BWV 1011) J. S. Bach

IV. Sarabande

Ex. 1

Ex. 2

6

11

16

© alerguitar@gmail.com

Fonte: Elaborado pelo autor.

Seguindo esta ideia sobre as possibilidades de leituras, na imagem acima destaco duas possibilidades: sendo a primeira (Ex. 1), uma possibilidade que ressalta aquilo que identifico por uma polifonia implícita, ou seja, a separação melódica em três níveis (baixo, melodia e

contracanto), tendo a articulação posta no motivo do contracanto, caracterizado por essas três notas que incluem o *accentus* comentado anteriormente, há essa separação polifônica, por assim dizer. Já a segunda possibilidade, essa que tomarei por base para interpretação e gravação do vídeo, é orientada para uma leitura próxima a que Kouyoumdjian faz, tendo em conta os recursos das campanelas e das estruturas melódicas que se sobressaem durante a peça.

3. O PROJETO

Nossa proposta na sarabanda da BWV 1011 é a de utilizar um dos principais recursos idiomáticos da teorba, a campanela, com o intuito de valorizar ao máximo a reverberação do instrumento e, conseqüentemente, amplificar o caráter enigmático da peça, que no original para violoncelo é escrita na tonalidade de Dó menor, com scordatura não incomum, porém atípica do instrumento original (primeira corda do cello afinada uma segunda acima). Dó menor, por sua vez, é mencionado por Rameau como: “Queixa e lamentação/ternura”; já para Mattheson: “Extremamente adorável, mas triste”; e para LaBorde: “Sério, grave, majestoso, adequado à guerra, às vezes para assuntos religiosos”. (CYR, 2016, p. 32, tradução nossa).⁵³ No que diz respeito a BWV 1007, como sugere Martelli (2018), criar uma linha de baixo a partir da polifonia implícita, utilizando um outro importante recurso idiomático do instrumento, os baixos. Mantemos a tonalidade de Sol maior por permitir muitas cordas soltas, aproveitando a reverberação do instrumento. Optamos por essas duas danças, não somente pelo chamado do eco anímico que a beleza delas nos faz, mas por almejarmos demonstrar os dois tipos de sarabandas mencionadas por Seares:

Duas tendências podem ser vistas nas sarabandas da literatura alemã para teclados da virada do século. As sarabandas de Kuhnau e Krieger, por exemplo, compartilham uma herança comum à das sarabandas de Froberger em sua textura simples, mais ou menos homofônica, estrutura simétrica de 8 + 8 compassos e padrões claros de frases de duas e quatro compassos. Por outro lado, nas obras de Georg Böhm, a sarabanda exibe uma textura mais rica e diversificada, um uso mais expansivo do teclado e uma linguagem harmônica mais expressiva. Ao fazê-la, ele restaurou à sarabanda alemã parte do refinamento e da riqueza de expressão que caracterizaram as sarabandas dos cravistas franceses desde a época de d’Anglebert. (2014, p. 70, tradução nossa).⁵⁴

Essas duas tendências, como será apresentado mais adiante, podem ser observadas, visto que a estrutura formal da BWV 1007 é simétrica, mesmo com material melódico menos rigoroso quando comparada com a outra sarabanda aqui apresentada. Duas frases de 4 compassos em cada sessão, com cadências relativamente bem pontuadas e ênfase nos segundos

⁵³ “[Rameau] tenderness and complaints; [Mattheson] extremely lovely, but sad; [LaBorde] serious, grave, majestic, suited to war, sometimes for religious subjects.”

⁵⁴ “Two trends may be seen in the sarabandes of German keyboard literature of the turn of the century. The sarabandes of Kuhnau and Krieger, for example, share a common heritage in the sarabandes of Froberger in their simple, more or less homophonic texture, symmetrical 8+8-bar structure and clear two- and four-bar phrase patterns. On the other hand, in the works of Georg Böhm the sarabande displays a richer and more diverse texture, a more expansive use of the keyboard, and a more expressive harmonic language. In so doing he restored to the German sarabande some of the refinement and richness of expression that had come to characterize the sarabandes of the French clavecinists from the time of D’Anglebert onwards.”

tempos, enquanto a BWV 1011 tem a parte “A” formada por duas frases de 4 compassos e a parte “B” por 4 + 8 (ou 4 + 4 + 4?), podendo ser interpretada como no padrão “g” de Jenne e Little (ver figura 6). Com acentos ora no 2º tempo, ora no 1º e 3º tempos, esta sarabanda é construída a partir do material temático de seu primeiro compasso, passando por inversões, extensões, transposições, etc. Tudo isso e os cromatismos que aparecem resultando em uma harmonia ambígua, a totalidade dessas características a faz ser tomada, para autores como Winold (2007), como uma das danças mais enigmáticas de Bach.

Para chegarmos às transcrições propriamente ditas, partimos da estrutura sugerida por Jenne e Little (2001), que mais se adaptou a cada uma das sarabandas, e escrevemos o baixo cifrado a partir das resultantes harmônicas das peças. Como não há consenso nos detalhes da representação da cifra e foge ao escopo deste trabalho uma detenção neste âmbito, sugerimos o trabalho de Arnold⁵⁵ que compila os principais tratadistas que discorrem sobre o assunto, limitamo-nos a dizer que as cifras sob os baixos indicam os intervalos a serem executados sobre o mesmo. Se arpejado, de que forma, em que oitava, com qual duração, por tradição, fica a cargo da fantasia do continuísta.

3.1. Sarabanda da BWV 1007

Nos comentadores mais aficionados por Bach, vemos uma procura em deifica-lo, de modo a entender que sua obra não foi feita por mãos humanas.⁵⁶ Todavia ao fazerem isso, desprezam o labor humano e o esforço empregado na criação de um artesanato pelo compositor. Boa parte da obra de Bach está atrelada ao transcendente e ao sacro, visto que a religião perpassa sua vida em diferentes tempos e espaços e insere-se no processo de criação conscientemente e inconscientemente enquanto sujeito histórico. Santos (2011, p. 24), sobre o artista/músico desse período, anota:

O que queremos focar agora em nosso estudo é a visão de que o artista é, antes de tudo, um artesão, que dispõe de ferramentas e meios condizentes com sua Arte, os quais lhe possibilitam pôr em prática a sua habilidade, o seu engenho. A habilidade, essa sim inata, é moldada através de uma técnica adquirida, preexistente, parte de uma tradição, que norteará a formação do indivíduo. Aqui, a engenhosidade, cultivada e aperfeiçoada pela técnica, leva ao artesanato de qualidade, que é o produto final do artesão talentoso. “*Ars* é

⁵⁵ Cf. “The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass: As Practiced in the XVII and XVIII Centuries.” (ARNOLD, 1965).

⁵⁶ Em David, Mendel e Wolff (1999, p. 504-505) é mencionado, que os românticos, de Weber em diante, em especial Richard Wagner, desligaram Bach de seu passado e contemporaneidade musical. Bach foi elevado à categoria de ídolo, como se ele tivesse criado a música a partir do “caos”, e essas noções, que tiveram grande aceitação em uma época, continuaram a prevalecer.

tékhne, é a especialidade do professor, como do marceneiro, do ferreiro... Uma arte é qualquer atividade racional e justa do espírito aplicada à fabricação de instrumentos, sejam materiais, sejam intelectuais. É uma técnica inteligente do fazer”. (RUGIU, 1998, p. 31 apud SANTOS, 2011, p. 24).

Nessa sarabanda, tal e qual em toda a primeira Suíte para violoncelo, faz-se clara, como um molde que servirá para as demais Suítes, uma prima forma do nosso artesanato⁵⁷. A sarabanda da BWV 1007 segue como uma pedra de toque do compositor, de acordo em seu máximo grau, com aquilo que é descrito como sarabanda por seus contemporâneos e daquilo que entendemos em nossos dias como tal. Na figura 36 abaixo podemos nos aperceber melhor dos elementos que a elegem enquanto exemplo, seja por meio da sua forma de caráter binário simples, seja por meio de sua homogeneidade, ou até mesmo da sua simplicidade (devido à ausência de uma seção de desenvolvimento harmônico).

Figura 36 - Mapa formal da sarabanda da 1007

Partes:	A (2X)		B (2X)	
Compassos:	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16
Tonalidade:	G	D	Em	G

Fonte: Elaborado pelo autor.

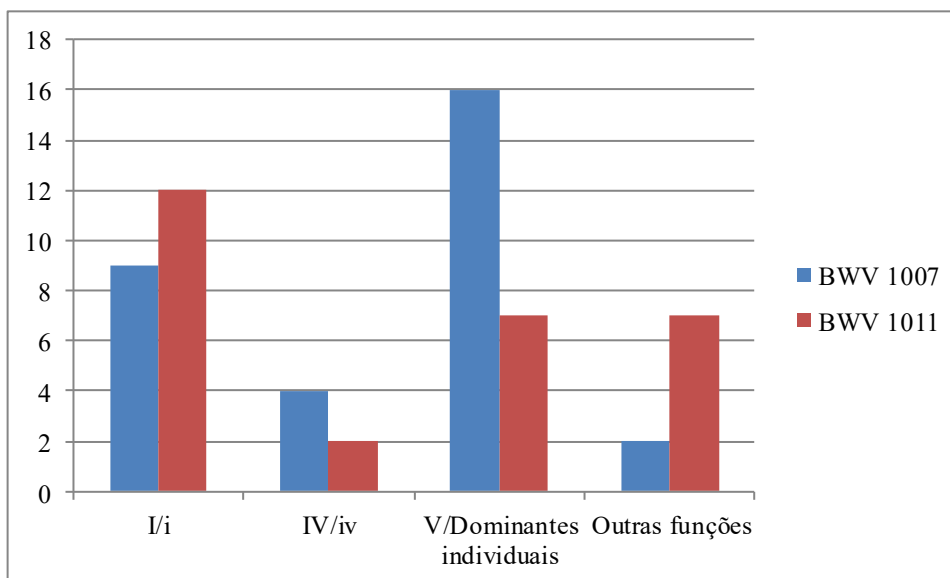
A cada 4 compassos temos uma seção diferente, sempre levada por uma pontuação iâmbica, que é um atributo da sarabanda. Sua brevidade e comedimento são as qualidades essenciais, se considerarmos por um momento a afirmação de Mattheson (1717, p. 138, tradução nossa) de que: “[...] Uma *allemande* para dançar e outra para tocar [artificialmente elaborada] são tão diferentes quanto o céu e a terra, e o mesmo pode se replicar às outras [danças], com a possível exceção da sarabanda.”⁵⁸ Essa sarabanda, por seu caráter, estará mais próxima à exceção do que à sarabanda da quinta Suíte.

Dentro do quadro das funções, a harmonia dessa peça expressa a transparência funcional, que será tratada com mais ênfase pelos compositores do “iluminismo”, ou pela nova geração que tinha como pioneiros os seus filhos. Poucas são as colocações fora do eixo tônica, dominante/dominantes individuais e subdominante, muito diferente do que acontece na BWV 1011, de maneira que harmonias e caminhos distintos simbolizam pensamentos distintos⁵⁹.

⁵⁷ No artigo “*Prelude on a Partimento*” de Byros, o autor sugere estruturas repetidamente utilizadas por Bach em suas composições, tanto quanto meio de ensino quanto em sua própria prática, o que vai em consonância ao pensamento de Dreyfus (2004), sobre como as estruturas bachianas, em suas invenções, vão muito além de motivos melódicos.

⁵⁸ “*Eine Allemande zum Tantzen und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erde unterschieden / & sic de cæteris, die Sarabanden in etwas ausgenommen.*”

⁵⁹ Vale ressaltar que os termos Dominante, Tônica e Subdominante já são citados por Rameau e outros desde o século XVII.

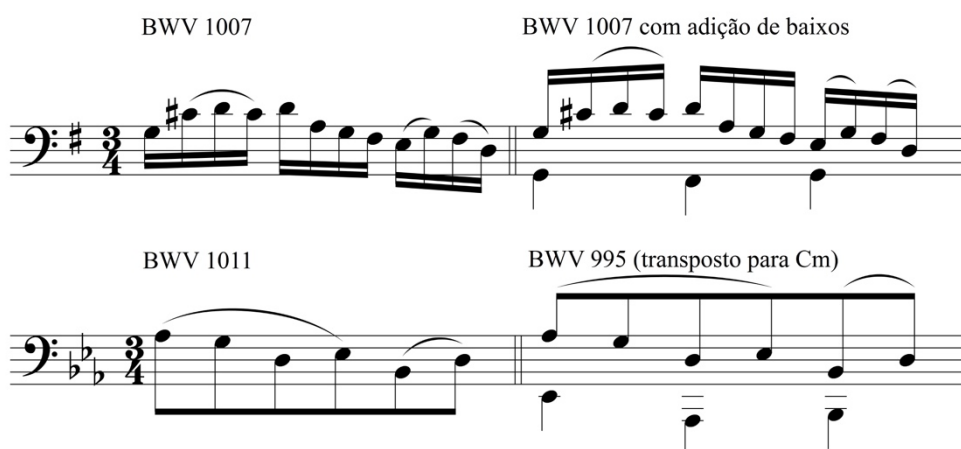
Gráfico 1 - Funções harmônicas

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nesse processo de transcrição de um instrumento para outro, os elementos empregados pelo compositor se manifestam de forma notória, expressando não só sua técnica, como também seu gênio, algo que pela simples escuta pode passar despercebido. Contudo, se procuramos aqui abordar a adição de elementos que favoreçam a sonoridade do instrumento, buscamos fazê-lo pelas pistas deixadas por Bach, da maneira mais próxima possível da intenção original, no entanto sem perder os ares da nossa contemporaneidade. Se na sarabanda da quinta Suíte temos o exemplo de uma transcrição feita por Bach para o alaúde, o mesmo processo pode ser reproduzido em uma transcrição para teorba da sarabanda da primeira Suíte⁶⁰. No excerto abaixo procuramos tecer essa relação por meio da transcrição, com a adição dos baixos na sarabanda da BWV 1007 em semelhança à transcrição de Bach (BWV 995) feita a partir da BWV 1011.

⁶⁰ Cabe o apontamento de que tanto a técnica quanto os recursos do alaúde, principalmente o utilizado nos tempos de Bach (alaúde barroco) diferem em grande medida da teorba.

Figura 37 - Adição de baixos, compasso 7 da BWV 1007 e compasso 7 da BWV 995



Fonte: Elaborado pelo autor.

No processo da transcrição, é quase impossível deixar de lado uma força “transcriadora”, e, destarte, pensar nas possibilidades de ornamentação que era prática da época, principalmente na repetição da sarabanda. Realizar isso é estar consoante à afirmação de Campos: “[...] [na] tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”. (2010, p. 100). Esses e outros processos lastreiam o presente trabalho o tempo todo, sob o mote da figura de Bach como artesão que será discutido mais adiante.

3.2. Sarabanda da BWV 1011

Se pensarmos na figura de Bach como um artesão, aquele que tem domínio sobre o seu ofício, percebemos nesta peça (BWV 1011), não uma busca por uma revolução musical, mas um aperfeiçoamento da técnica do artista. A sarabanda, forma/dança consagrada no período Barroco, foi extensamente explorada por Bach, geralmente sob o prisma de uma mesma estruturação formal, mas que nunca escapa em sua pessoa: de uma busca do artesão em ser sempre o melhor em seu ofício, como pode ser visto no fragmento abaixo:

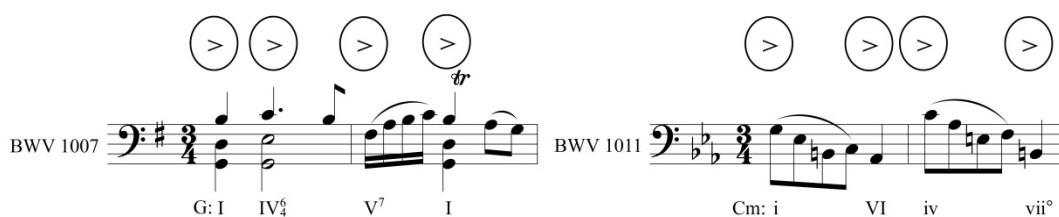
Por um período de aproximadamente trinta e três anos, Bach experimentou e refinou uma grande variedade de sarabandas. Ele as escreveu com e sem contratempo, e não há dois contratempos iguais; ele escreveu sarabandas curtas (BWV 832, 965 e 1007 cada uma consiste em apenas duas partes de oito compassos) e muito longas (BWV 1013 têm duas partes, sendo a primeira parte de dezesseis compassos e a segunda de trinta compassos); ele escreveu uma sarabanda em que a primeira parte é repetida *da capo* (BWV 823), uma com uma pequena reprise escrita em *double* (BWV 818), sarabandas imponentes, sarabandas líricas, sarabandas com ritmos pontuados constantes

e um caráter de marcha que relembram a abertura francesa e a *entrée grave*, e muitas que apresentam estilizações de dança elaboradas e harmonicamente complexas. Apenas uma peça de *ensemble* contém uma sarabanda, a Suíte em B menor para orquestra. Assim, nas mãos de Bach, a sarabanda é essencialmente uma peça virtuosa para um solista, que tem a liberdade de usar técnicas sutis de execução não disponíveis para grupos maiores. (JENNE e LITTLE, 2001, p. 102, tradução nossa).⁶¹

Essa ideia do artesão comentada aqui se clarifica tanto ao observarmos a sarabanda da primeira Suíte para violoncelo, quanto a sarabanda da quinta Suíte. Nesses dois movimentos podemos perceber dois ânimos diferentes, bem como intenções diferentes. Um demonstrando o domínio sobre a forma em questão, e o outro a transcendendo.

Se em sua generalização, a sarabanda era caracterizada pelo acento fenomenal⁶² no segundo tempo de um compasso ternário, Bach tanto o faz bem definido na sarabanda da BWV 1007, quanto não o faz de modo claro na BWV 1011. Isso, por sua vez, pode ser verificado na figura 38 abaixo.

Figura 38 - Acentos harmônicos



Fonte: Elaborado pelo autor.

No período de escrita desse conjunto de Suítes, vários dos procedimentos composicionais utilizados nas mesmas já estavam bem assentados no pensamento bachiano, o que permitia um domínio pleno sobre a escritura, e uma liberdade ao artista de desenvolver

⁶¹ “Over a period of approximately thirty-three years Bach experimented with and refined a wide variety of sarabandes. He wrote them with and without upbeats, and no two upbeat figures are the same; he wrote short sarabandes (BWV 832, 965, and 1007 each consist of only two eightmeasure strains) and very long ones (BWV 1013 has two strains of sixteen and thirty measures respectively); he wrote a sarabande in which the first strain is repeated da capo (BWV 823), one with a written-out petite reprise in the double (BWV 818), stately sarabandes, lyrical sarabandes, sarabandes with constant dotted rhythms and a marchlike character which recall the French overture and *entrée grave*, and many which present elaborate and harmonically complex dance stylizations. Only one ensemble piece contains a sarabande, the B minor suite for orchestra. Thus, in Bach's hands the sarabande is essentially a virtuoso piece for a soloist, who has the freedom to use subtle performance techniques not available to larger groups”.

⁶² Acento fenomenal, segundo a definição de Lerdahl e Jackendoff, seria qualquer fenômeno que dê ênfase ou acentue um momento no fluxo musical. Nesta categoria estariam tensões pontuais como *sforzandi*, notas longas, saltos para notas relativamente agudas ou graves, alterações harmônicas, mudanças repentinas na dinâmica ou timbre e assim por diante. (1996, p. 17).

outros aspectos da composição. A qualidade técnica-composicional é percebida nas seis sarabandas apresentadas ao longo desse conjunto, com destaque a sarabanda da BWV 1011, que apresenta um desenvolvimento melódico-harmônico diferente das demais, podendo em dois compassos, por causa da harmonia e dos tratamentos de dissonâncias, apresentar 10 notas da escala cromática (figura 39).

Figura 39 - Melodia cromática

Notas repetidas

c. 3-5

1 2 3 4 5 X X 6 7 8 X X X X 9 X

c. 13-15

1 2 3 X 4 5 6 X 7 X X 8 X 9 10 X X X

c. 17-18

1 2 3 4 5 X 6 7 8 9 10 X

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esse mesmo desenvolvimento melódico-harmônico apresentado na sarabanda da BWV 1011 constitui na sua construção uma diluição do tempo musical. Se há acentos no segundo tempo causados por resoluções de segunda (melodicamente), há também acentos causados no primeiro e terceiro tempo por acontecimentos harmônicos importantes, durações, pelo próprio baixo harmônico, e assim por diante.

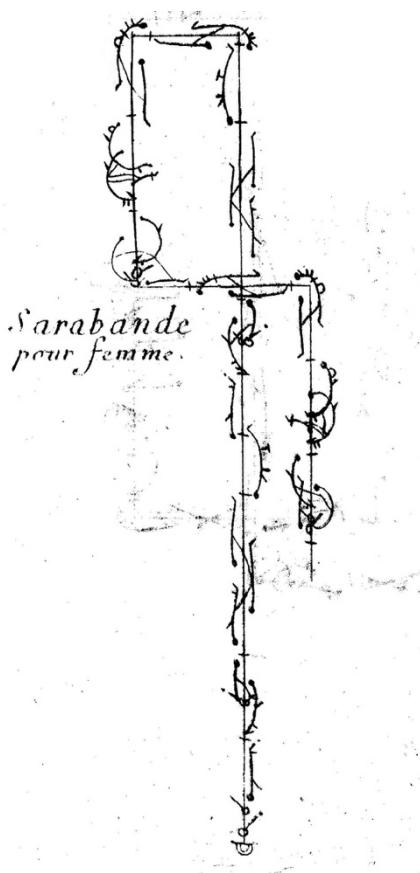
Também há de se aventar aqui, em concordância com Winold, que essa peça apresenta um *pathos* solene, que segundo ele (2007, p. 65, tradução nossa):

[...] [em] uma passagem da abertura da ária para soprano da Cantata 21 de Bach, há características harmônicas, melódicas e rítmicas notavelmente semelhantes às da sarabanda da quinta Suíte. O gesto melódico da abertura, a progressão de acordes e a armadura de clave em Dó menor são compartilhados pelas duas obras. O título da cantata, que pode ser traduzido como “Eu estava em profunda angústia”, e o texto da ária, que pode ser traduzido como

“Suspiros, lágrimas, aflição e desamparo”, fornecem informações valiosas sobre o conteúdo emocional da sarabanda da quinta suíte.⁶³

Essa sarabanda em especial, ante as outras, por sua construção composicional e caráter solene, estaria longe de ser, em seu sentido pleno, uma dança, como se a promoção dos elementos musicais sobrepujasse os da dança. Como podemos ver na figura 40 havia uma complexidade nos passos da sarabanda, porém, para que a sarabanda da Quinta Suíte pudesse ser transposta para essa coreografia, ela teria que ter sua estrutura completamente alterada, como o fez Hoppstock (2009, p. 114).

Figura 40 - “A Recueil de Dances composés par Mr. Feuillet”



Fonte: Feuillet (1700).

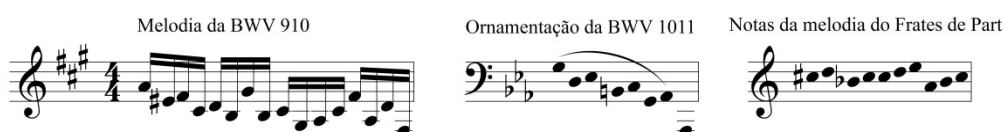
Partindo da ideia de Booth (2010), de que a notação nem sempre designa o óbvio, propomos na transcrição da BWV 1011 uma escrita mais livre, sem determinar os valores das notas (como encontrada nos prelúdios *non mesurés*) que permite realçar o efeito das

⁶³ “[...] a passage from the opening of the soprano aria in Bach’s Cantata 21, BWV 21, that has harmonic, melodic, and rhythmic characteristics strikingly similar to those of the Fifth Suite Sarabande. The opening melodic gesture, the opening chordal progression, and the key of C minor are shared by both works. The title of the cantata, which may be translated as “I was in deep distress,” and the text of the aria, which may be translated as “Sighs, tears, sorrow, need,” provide valuable insight into the emotional content of the Fifth Suite Sarabande.”

campanelas na teorba, salientamos porém, o respeito ao *tactus* da dança, ou seja, grosso modo, mantendo as notas dentro do compasso proposto.⁶⁴

O comportamento melódico de terças e graus conjuntos, como podem ser visto na figura 41 abaixo, não só fazem parte de um pensamento bachiano, como também de um pensamento ligado ao tintinábulo, tal qual em Junior (2009, p. 205) que diz que os “Graus conjuntos e tríades são a base da técnica tintinabular” em Part.

Figura 41 - Perfil melódico em graus conjuntos e em terças



Fonte: Elaborado pelo autor.

Esse perfil melódico que pode ser encontrado em outras obras de Bach, como no prelúdio da Suíte BWV 996 para alaúde, na ária para contralto “*Es ist vollbracht*”, da “Paixão segundo São João”, no adágio do concerto BWV 1052, entre outros, soa pela natureza do instrumento (teorba) ao efeito mais próximo da campanela, ou se valendo da metáfora, aos sinos.

Na obra de Bach é possível, em diversos momentos, correlacionar certas práticas da escrita com as práticas do passado, como na *alla bastarda*, que através de uma linha melódica ornamentada apresentava matérias de diferentes vozes de uma polifonia. No século XVII isso também pode ser visto, mas geralmente sob o prisma da harmonia tonal, e não do contraponto modal/intervalar como no século XVI.

⁶⁴ Sugerimos aqui o livro de Houle (1987): “*Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*”.

Figura 42 - *Alla bastarda*

Francesco Rognoni: Modo facile di Passeggiar Sopra la Viola Bastarda

Viola bastarda

Lasso

C: Cantus
Ct: Contratenor
T: Tenor
Q: Quintus
B: Bassus

Fonte: Elaborado pelo autor.

Muitas são as histórias e lendas que habitam o imaginário dos músicos sobre a figura Bach, seja da sua infância copiando as partituras corais escondido do seu irmão mais velho, ou do encontro dele com o velho Reincken, que após uma improvisação sobre um coral do mesmo (Reincken), ouvira que nele (Bach) ainda estava viva uma arte que pensara estar morta. Se são verdadeiras ou não essas histórias, elas trazem algo verdadeiro em si: o respeito e a admiração de Bach pelo passado, como um historiador que entende o presente pelo passado. Na sua obra quase que inteira, encontram-se elementos da polifonia que o ligam ao final do século XVI, até mesmo em obras solo, como nas *Partitas* para violino, ou na “*Partita*” em Lá menor para flauta. O fato é que esse tratamento polifônico se torna uma assinatura desse autor. Nesse movimento da suíte, isso está presente, só que de forma mais velada. Bach, na transcrição desse movimento para o alaúde, deixa isso mais claro, dispondo duas estruturas em dois pentagramas, mostrando aquilo que seria o baixo da música. Aqui também aventamos a hipótese de uma polifonia simulada que está sob o viés do *partimento*, e de um condensamento da condução harmônica/vocal como, mantendo uma devida distância, *alla bastarda*. Isso, por seu turno, possibilita outro olhar interpretativo e analítico, e nos mostra o quanto pode ser desvelado de uma única peça. De acordo com Forkel, em sua biografia sobre Bach:

Até que ponto a reflexão e a penetração de Bach no tratamento da melodia e da harmonia foram levados a cabo, o quanto ele foi inclinado a esgotar todas as possibilidades de ambos, aparece além de sua tentativa de criar uma única melodia de tal maneira que nenhuma segunda voz cantável possa ser colocada contra ela. Naquela época, era uma regra estabelecida que toda união de partes devesse formar um todo e esgotar todas as notas necessárias para a expressão mais completa do conteúdo, de modo que nenhuma deficiência seja sentida em algum lugar de forma que outra voz possa ser possível. Até a época de Bach, essa regra havia sido aplicada apenas a composições em duas, três ou quatro vozes, mas isso de maneira imperfeita. Ele não apenas cumpriu

totalmente essa regra nas configurações de duas, três e quatro vozes, mas também tentou estendê-la a uma única voz. Para esta tentativa, somos devedores dos seis solos para violino e seis outros para violoncelo, que não tem acompanhamento e que absolutamente não admitem nenhuma segunda voz cantável definida para eles. Por turnos específicos da melodia, ele combinou, em uma única voz, todas as notas necessárias para completar a modulação, de modo que uma segunda voz não é necessária e nem possível. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 447-448, tradução nossa).⁶⁵

Figura 43 - Sugestão de *partimento* dos compassos do 12 ao 14 da BWV 1011

Fonte: Elaborado pelo autor.

Por essa razão, sem fugir de um pensamento bachiano, e evidenciando a campanela, usei este perfil melódico como técnica de ornamentação. E diluí o ritmo, como se fosse um prelúdio *non mesuré*, exagerando a ambiguidade temporal presente nesta sarabanda. Sempre tendo em mente o objetivo deste trabalho, o de explorar os recursos idiomáticos da teorba com o intuito de difundir o instrumento, utilizei duas peças consagradas do repertório bachiano, apontando para as possibilidades de mais de uma interpretação do texto escrito e como elas podem responder muito bem às propostas aqui exploradas.

Como podemos conferir em nossa transcrição, oitavei e adicionei as mesmas notas que Bach usou na sarabanda da BWV 995, com exceção do compasso 9 pela limitação instrumental,⁶⁶ nos compassos de 1 a 3 e 10 oitavei as notas da cabeça do último pulso a fim de reforçar a ressonância da teorba e o caráter pretendido. O mesmo efeito foi buscado no

⁶⁵ "How far Bach's meditation and penetration in the treatment of melody and harmony was carried, how much he was inclined to exhaust all the possibilities of both, appears furthermore from his attempt to contrive a single melody in such a manner that no second sing able part could be set against it. At that time it was an established rule that every union of parts must make a whole and exhaust all the notes necessary to the most complete expression of the contents, so that no deficiency should anywhere be sensible by which another part might be rendered possible. Till Bach's time, this rule had been applied only to compositions in two, three, or four parts, and that but very imperfectly. He not only fully satisfied this rule in settings for two, three, and four parts, but attempted also to extend it to a single part. To this attempt we are indebted for six solos for the violin and six others for the violoncello, which are without any accompaniment and which absolutely admit of no second sing able part set to them. By particular turns in the melody, he has so combined in a single part all the notes required to make the modulation complete that a second part is neither necessary nor possible."

⁶⁶ Apesar da quantidade dos baixos da teorba, o segundo conjunto de cravelhames não é pisável, o que impossibilita o cromatismo, ficando limitado à scordatura utilizada, neste caso Ab, Bb e Eb.

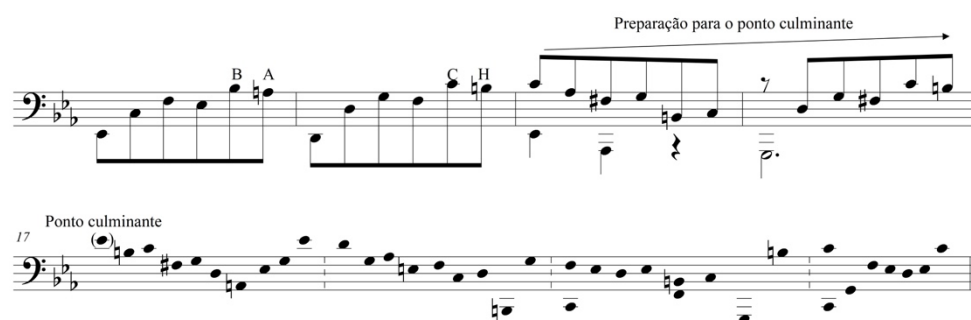
compasso 6 e na passagem escalar do compasso 7 (figura 44). Por opção artística mantivemos mensurados os compassos 13 e 14, devido a assinatura musical de Bach, e os compassos 15 e 16, para preparar o ponto culminante melódico que acontece no compasso 17, conforme reprodução da figura 45.

Figura 44 - Baixos oitavados, compassos do 1 ao 10 da BWV 1011



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 45 - Compassos mensurados do 13 ao 16 da BWV 1011



Fonte: Elaborado pelo autor.

Conclusão

Ao explorar os recursos idiomáticos da teorba com intuito de difundir o instrumento, utilizamos duas peças consagradas do repertório bachiano, apontando para as possibilidades de mais de uma interpretação do texto escrito e como elas podem responder muito bem às propostas aqui exploradas, de transcrição e transcriação. Em última instância pretendemos que estas possibilidades sirvam de ferramentas para visualização de outros movimentos de suítes, e que a partir de modelos antigos, não percamos de vista nossa contemporaneidade (NORTH, 1987, p. 35).

Alguns autores, como Wolff (1991), afirmam que os alaúdistas e vihuelistas já sabiam da importância das transcrições para ampliação do repertório em seus instrumentos. Entretanto, muitas vezes, as transcrições também tinham outros motivos, sejam eles didáticos ou por serem

parte do próprio aprendizado. Quaisquer que sejam os motivos, as transcrições são importantes testemunhos da busca do compositor ou instrumentista por variedade e qualidade em seu repertório.⁶⁷

Uma vez olhados determinados aspectos da persona de Bach e de que modo se dá a construção do seu trabalho, muitos caminhos podem ser seguidos, por vezes procurando maior fidelidade à proposta do autor, em outras dialogando mais com seus contemporâneos ou buscando originalidade e inovação, sem deixar de lado a sua importância na história da música, e o seu perfil enquanto artesão e artista.

Ele realizava todas as suas decisões (como orgulhosamente apontou na dedicação da “Oferenda Musical”) o “melhor possível”, e nunca se retraiu, como Johann Philipp Kirnberger relata, perante o “impossível”. Mas qualquer partícula de evidência que nos chega de seu tempo deixa claro que ele se considerava principalmente um trabalhador capaz, atendendo conscientemente a seus deveres. Certamente a absorção despreocupada em suas tarefas ajudou a conferir às suas obras as qualidades que as fizeram transcender o seu tempo e o seu cargo. (DAVID, MENDEL e WOLFF, 1999, p. 27, tradução nossa).⁶⁸

Mesmo não havendo coreografias específicas para as obras aqui abordadas, é possível perceber que a estrutura da dança se faz presente, principalmente na BWV 1007, e que seria perfeitamente possível que alguém dançasse ao som dela, sendo mais improvável um resultado similar na BWV 1011, uma vez que há um afastamento dessa estrutura dança.

Ao comparar transcrições do século XVII e dos dias de hoje, notamos que há diversidade na condução desses, às vezes tentando manter o texto (como em Timo Korhonen transcrevendo Bach), às vezes fazendo adaptações idiomáticas, técnicas ou de natureza diversa (como em Visée, ao transcrever suas peças de cordas dedilhadas para outros meios) ou também como Martelli, ao transcrever Bach. Tivemos o cuidado de adicionar as diminuições, baixos e ornamentos nas repetições das partes, como era prática habitual na época, tanto para apresentar o texto original, quanto para manter a práxis, mas mantendo a campanela como fio condutor,

⁶⁷ Há inúmeros exemplos de excelentes transcrições, em Bach, por exemplo, no vastíssimo repertório para órgão, os seis Concertos BWV 592 a 597, e em De Visée, suas peças de cordas dedilhadas para instrumentos agudos e contínuo. Mesmo hoje, uma infinidade de temas populares transcritos para todo tipo de formação, notadamente para violino e piano, instrumentos fartamente servidos de repertório.

⁶⁸ “He carried out any resolve of his (as he proudly pointed out in the dedication of the Musical Offering) ‘as well as possible’ and never shrank, as Johann Philipp Kirnberger relates, from the ‘impossible.’ But every bit of evidence that comes down to us from his own time makes it clear that he looked upon himself primarily as a capable worker, conscientiously attending to his duties. Surely his unpretentious absorption in his tasks helped give his works the qualities that have made them transcend his time and station.”

alterando assim indefinidamente a duração das notas, o que abriria espaço para outra possibilidade, a manutenção das durações submissas a fatores como harmonia e/ou condução de vozes, assunto que poderá ser abordado em pesquisas a vir.

Temos consciência de que em nossa proposta, mesmo notas não estruturais, ou dissonâncias, e que dentro da estética bachiana não deveriam se prolongar, ressoam por mais tempo devido às campanelas, ressaltamos a intenção de que esse efeito é buscado para uma criação de ambiência e uma execução mais consonante ao movimento de performance historicamente informada (movimento que também pode se beneficiar de nosso trabalho), ora com trechos em campanelas, ora sem elas (campanelas), a exemplo de Yasori Imamura⁶⁹.

Por fim, a título de execução, incentivamos que todas as possibilidades de digitação, e mesmo de extrapolação dos limites da dança, aqui apontados, sejam exploradas. Também destacamos a possibilidade de acompanhamento, através do acréscimo do baixo contínuo nessas peças escritas originalmente para serem solistas. A discussão sobre a composição desses baixos, pesquisando fontes primárias e literatura recente relativa aos *partimentos* e utilizando exemplos do próprio Bach, são assuntos práticos ainda raros que acreditamos serem muito bem vindos. O resultado dessas peças acompanhadas, bem como de suas versões solo, encontra-se nos links a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=fPwdcMZPWfU&feature=youtu.be>>.

⁶⁹ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=UrptKScnSW8>>.

Referências bibliográficas

- ARNOLD, F. T. **The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass:** As Practiced in the XVII and XVIII Centuries. 1ª. ed. New York: Dover Publications, 1965.
- BACH, J. S. **Partita in B-flat major:** BWV 825. 1ª. ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel, v. 3, 1853a.
- BACH, J. S. **Partita in G major:** BWV 829. 1ª. ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel, v. 3, 1853b.
- BACH, J. S. **Mass in B minor:** BWV 232. 1ª. ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel, v. 6, 1856.
- BACH, J. S. **6 Cello Suites:** BWV 1007-1012. 1ª. ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel, v. 27, 1879.
- BACH, J. S. **Violin Partita No.2 in D minor:** BWV 1004. 1ª. ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel, v. 27, 1879.
- BACH, J. S. **English Suite No.2 in A minor:** BWV 807. 2. ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel, v. 13, 1895.
- BACH, J. S. 6 Violoncello-Suiten. [Fac-símile]. **Staatsbibliothek zu Berlin**, c. 1727-31. Disponível em: <<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001DAD700010000>>. Acesso em: 08 novembro 2019.
- BACH, J. S. Pièces pour la Luth: BWV 995. [Fac-símile]. **Belgian Royal Library**, s. d. Disponível em: <<https://opac.kbr.be/BELGICA/doc/SYRACUSE/15305398/pieces-pour-la-luth-a-monsieur-schouster-par-j-s-bach-fl-v-suite-pour-la-luthe>>. Acesso em: 10 janeiro 2020.
- BOOTH, C. **Did Bach Really Mean That?:** Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music. 1ª. ed. Londres: MA-Books, 2010.
- BRAHMS, J.; BACH, J. S. **Klavierwerke.** Leipzig: C.F. Peters, v. 2, 1910. 121-159 p.
- BUSONI, F.; BACH, J. S. **Chaconne, BWV 1004.** 1ª. ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1892-1893.
- BYROS, V. Prelude on a Partimento: Invention in the Compositional Pedagogy of the German States in the Time of J. S. Bach. **Society for Music Theory**, v. 21, n. 3, Setembro 2015.
- CAIXETA, L. **Sarabande and Chaconne: From Latin-America to the World of J. S. Bach,** Miami, Junho 2007.
- CAMPION, F. Traité d'accompagnement et de composition. **Gallica**, 1716. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1175541j.image>>. Acesso em: 03 Agosto 2020.
- CAMPOS, H. D. **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, H. D. **A arte no horizonte do provável.** 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CARDOSO, R. D. C. **Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas.** Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2014.

CASTALDI, B. Capricci a due stromenti. **Library of Congress**, 1622. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/93707516/>>. Acesso em: 02 Dezembro 2020.

CHRISTENSEN, T. The "Règle de l'Octave" in Thorough-Bass Theory and Practice. **Acta Musicologica**, Basileia, v. 64, n. 2, p. 91-117, Julho-Dezembro 1992.

COBUSSEN, M. Towards a Sonic Materialism. **Youtube**, 10 Novembro 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aV0gvEEmtt8>>. Acesso em: 20 Novembro 2018.

COHEN, D.; WAGNER, N. Concurrence and Nonconcurrence between Learned and Natural Schemata: The Case of J. S. Bach's Saraband in C Minor for Cello Solo. **Journal of New Music Research**, Londres, v. 29, n. 1, p. 23-36, Março 2000.

COUPERIN, F. **Pièces de Clavecin**. 1ª. ed. Paris: Durand, v. 1, 1713.

COUPERIN, L. **Pièces de clavecin du manuscrit Bauyn**. 1ª. ed. Mônaco: L'Oiseau-Lyre, 1985.

CYR, M. **Performing Baroque Music**. 1ª. ed. Abingdon: Routledge, 2016.

DANDRIEU, J.-F. **Principes de l'Acompagnement du Clavecin**. 1ª. ed. Paris: [Fac-símile], 1718.

DAVID, H.; MENDEL, A.; WOLFF, C. **The new Bach reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents**. 1ª. ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1999.

DICKEY, B. Ornamentation in Sixteenth-Century Music. In: KITE-POWELL, J. **A performer's guide to Renaissance music**. 2ª. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2007. Cap. 26, p. 300-324.

DREYFUS, L. **Bach and the Patterns of Invention**. 1ª. ed. Massachusetts: Harvard University Press, 2004.

EISENHARDT, L. Writings: Campanelle in Seventeenth-Century Guitar Music, Bells and Riddles. **Lex Eisenhardt**, 2018. Disponível em: <<http://www.lexeisenhardt.com/writings>>. Acesso em: 3 fevereiro 2020.

FEUILLET, R.-A. Choregraphie, ou, L'art de décrire la dance, par caracteres, figures, et signes démonstratifs. **Boston Public Library**, 1700. Disponível em: <<https://bpl.bibliocommons.com/item/show/1656036075>>. Acesso em: 03 Agosto 2020.

GASPARINI, F. **The Practical Harmonist at the Harpsichord**. Tradução de Frank S. Stillings. New Haven: Yale University Press, 1963.

GASSET, J. O. Y. **The Origin of Philosophy**. Tradução de Toby Talbot. 1ª. ed. New York: W. W. Norton & Company, 1967.

HYRE, L. D. L. **Allegory of Music**. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1649.

HOPPSTOCK, T. **Bach's lute works from the guitarist's view**. 1ª. ed. Darmstadt: PRIM - Musikverlag, v. I, 2009.

HORSLEY, I. The Sixteenth-Century Variation and Baroque Counterpoint. **Musica Disciplina**, Münster, v. 14, p. 159-165, 1960.

HOULE, G. **Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation.** 1ª. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

IRWIN, J. L. Dancing in Bach's Time: Sin or Permissible Pleasure? **Bach perspectives**, Illinois, v. 12, p. 17-35, 2018.

JARVIS, M. W. B. **Did Johann Sebastian Bach.** Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculty of Law Business & Arts Charles Darwin University. Australia. 2007.

JENNE, N.; LITTLE, M. **Dance and the Music of J. S. Bach.** 1ª. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

JUNIOR, A. V. **A música tintinabular de Arvo Pärt.** Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2009.

KELLNER, J. P. Sechs Suonaten Pour le Viola de Basso par Jean Sebastian Bach. [Fac-símile]. **Staatsbibliothek zu Berlin**, c. 1720-1739. Disponível em: <https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001836>. Acesso em: 3 Agosto 2020.

KITSOS, T. **Continuo practice for the Theorbo as indicated in seventeenth-century italian printed and manuscript sources.** Dissertação (Doutorado em Performance musical) - The University of York. New York. 2005.

KOUYOUMDJIAN, J. **Kouyoumdjian Plays Bach: New Transcriptions for Guitar.** [CD]. New York: Pomegranate Music, 2015.

LAMBERT, M. D. S. **A New Treatise on Accompaniment.** Tradução de John S. Powell. 1ª. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. **A Generative Theory of Tonal.** 1ª. ed. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 1996.

LULLY, J.-B. Le bourgeois gentilhomme. **Gallica**, 1706. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5390336v.r=Le%20bourgeois%20Lully?rk=386268;0>>. Acesso em: 1 Dezembro 2020.

MARTELLI, P. C. **Transcrições Inéditas para Violão Barroco: BWV 1007.** [CD]. São Paulo: Independente, 2017.

MARTELLI, P. C. **Contribuições da retórica musical nos processos de transcrição da suíte bwv1008 de J. S. Bach para o violão de onze cordas.** Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2018.

MASON, K. **The Chitarrone and Its Repertoire in Early Seventeenth-century Italy.** 1ª. ed. Aberystwyth: Boethius Press, 1989.

MATTAX, C.; DELAIR, D. **Accompaniment on Theorbo and Harpsichord: Denis Delair's Treatise of 1690.** 1ª. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

MATTHESON, J. Das Beschützte Orchestre. [Fac-símile]. **Münchener Digitalisierungszentrum**, 1717. Disponível em: <<https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10599042.html>>. Acesso em: 08 Dezembro 2019.

MONTEILHET, P. **Bach/De Visée: Suites for Theorbo.** [CD]. Paris: Virgin Veritas, 2005.

MORONEY, D. The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. **Early Music**, Oxford, v. 4, n. 2, p. 143-151, Abril 1976.

NOGUEIRA, G. G. P. **Thorough Bass on the modern guitar: a guide to performance**. Dissertação (Mestrado em Música) - The Victoria University of Manchester. Manchester. 1985.

NORTH, N. **Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo**. 1ª. ed. Bloomington: Indiana Press, 1987.

OLIVEIRA, A. R. Teorba - Scordatura. **Youtube**, 10 Maio 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y-Fd4xP9YJU&t=9s>>. Acesso em: 20 Junho 2019.

PIECES pour le lutt (g mol.). [Fac-símile]. **Städtische Bibliotheken Leipzig**, 1740-1759. Disponível em: <<https://sachsen.digital/werkansicht/dlf/198643/1/0/>>. Acesso em: 02 Dezembro 2020.

RIVERA, J. C. **Johann Sebastian Bach: Suites BWV 1007, 1008, 1009**. [CD]. Sevilha: Lindoro, 1999.

SAIZENAY, V. D. Tablature de luth et de théorbe de divers auteurs. [Fac-símile]. **Bibliothèque de Beçanson**, 1699. Disponível em: <<http://culture.besancon.fr/ark:/48565/a011284026247S0XA9H/1/1>>. Acesso em: 3 Agosto 2020.

SANTOS, L. O. **A chave do artesão: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2011.

SANZ, G. Instrucción de música sobre la guitarra española. **Biblioteca Digital Hispánica**, 1674. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065001&page=1>>. Acesso em: 03 Agosto 2020.

SCHAFF, A. **História e Verdade**. Tradução de Maria Paula Duarte. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEARES, M. **Johann Mattheson's Pièces de clavecin and Das neu-eröffnete Orchestre**. 1ª. ed. Abingdon: Routledge, 2014.

SILVEIRA, G. C. **Seis sonatas e partitas para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo**. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012.

SISMAN, E. Variations. **Grove Music Online**, 20 Janeiro 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>>. Acesso em: 01 Dezembro 2020.

SMITH, D. On the origin of the Chitarrone. **Journal of the American Musicological Society**, Los Angeles, v. 32, n. 3, p. 440-462, Outubro 1979. ISSN 1547-3848.

SÖLLSCHER, G. **J. S. Bach: Suites and Sonata - Transcriptions for Solo Guitar**. [CD]. Berlin: Deutsche Grammophon, 2015.

SPENCER, R. Chitarrone, Theorbo and Archlute. **Early Music**, Oxford, v. 4, n. 4, p. 407-423, Outubro 1976.

SPITTA, P. **Johann Sebastian Bach**. Tradução de Clara Bell e J. A Fuller Maitland. 1ª. ed. Londres: Dover, v. 1, 2 e 3, 1951.

STEVENSON, R. The Sarabande: A Dance of American Descent. **Inter-American Music Bulletin**, Washington, v. 30, n. 1ª, p. 1-13, Julho 1962.

TYLER, J. Campanelas. **Grove Music Online**, 20 Janeiro 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46004>>. Acesso em: 04 Março 2019.

VILLA-LOBOS, H. **Preludes: W419**. 1ª. ed. Paris: Max Eschig, 1954.

VISÉE, R. D. Tablature de théorbe. [Fac-símile]. **Paris, Bibliothèque Nationale [Rés. 1106]**.

WALTHER, J. G. Musicalisches Lexicon. **Bayerische Staatsbibliothek**, 1732. Disponível em: <https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs2/object/display/bsb10600439_00084.html>. Acesso em: 02 Dezembro 2020.

WINOLD, A. **Bach's cello suites: analyses and explorations**. 1ª. ed. Bloomington: Indiana University Press, v. I e II, 2007.

WOLFF, C. **Bach's Musical Universe: The Composer and His Work**. 1ª. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2020.

WOLFF, C. **Essays on His Life and Music**. 1ª. ed. Massachusetts: Harvard University Press, 1991.

WOLFF, C. **Johann Sebastian Bach: the learned musician**. 1ª. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

YATES, S. **J. S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar**. 1ª. ed. Pacific: Mel Bay Publications, 1998.

Anexos

1. Transcrição da sarabanda da BWV 1007 com baixo contínuo e análise de acentos

Suíte I
(BWV 1007) J. S. Bach

IV. Sarabande

The score is arranged for four parts: Cello, Teorba, Continuo, and Acentos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each containing four measures. The Cello and Teorba parts are written in bass clef. The Continuo part is written in bass clef with figured bass notation. The Acentos part is written in a simplified notation with vertical lines and dots. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and accidentals.

Figured bass notation for the Continuo part:

- System 1: 6 4, 4 - 3, 5, 6 4 4 - 3
- System 2: 6 5, 6 5 #, 4 # 6 6, 4 6
- System 3: 7 - 6, 4 #, 6 5 6 6

2. Transcrição da sarabanda da BWV 1011 com baixo contínuo e análise de acentos

Suíte V
(BWV 1011)

J. S. Bach

IV. Sarabande

The musical score is presented in four staves: Cello, Teorba, Continuo, and Acentos. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 10, with a repeat sign at the end of measure 10. The third system contains measures 11 through 15. The Cello and Teorba parts are in bass clef. The Continuo part is in bass clef. The Acentos part is in common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and fingerings (e.g., 6, 7, 4, 2).

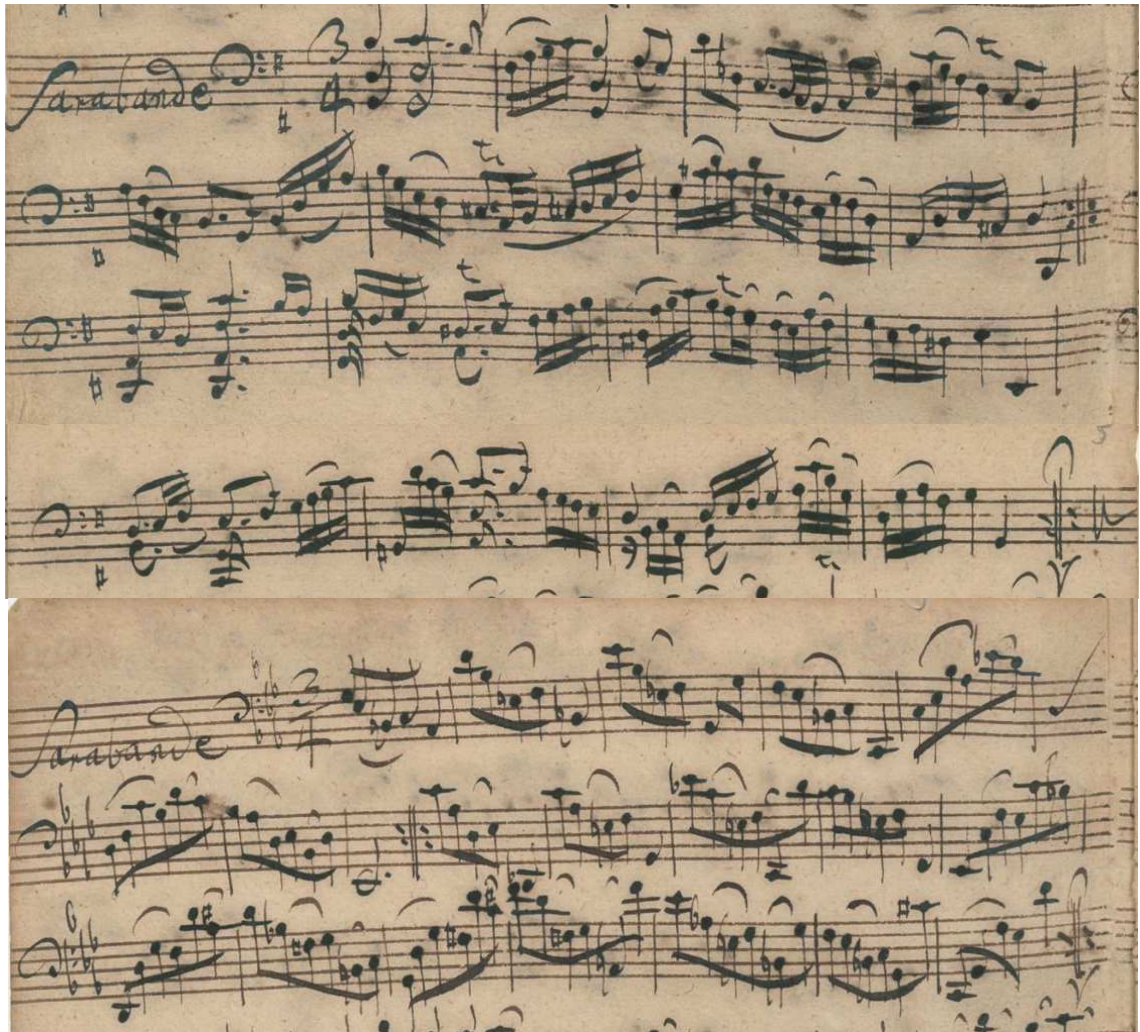
2

Suite V

16

4 6

3. Manuscritos de Anna Magdalena Bach das sarabandas da BWV 1007 e BWV 1011



4. Tablatura italiana da sarabanda da BWV 1007

⑧ = F#

Suíte I

(BWV 1007)

J. S. Bach

IV. Sarabande

Tablatura

A

A'

B

B'

