

A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach

Pedro Rodrigues
Universidade de Aveiro

Resumo: a utilização de música não originalmente escrita para violão assume, actualmente, um papel fundamental para a multiplicidade de concepções de repertórios. O presente trabalho apresenta um levantamento de processos transcrpcionais usados por Johann Sebastian Bach em suas transcrições e arranjos. Este conjunto de técnicas permite encontrar alternativas às eventuais problemáticas levantadas durante a transcrição e simultaneamente, processos para manter inalterada a significação proposta pelo compositor. A análise apresentada deverá possibilitar a transcrição de obras onde a *facies*, diferente do texto original, não comprometerá a *significatio* proposta pelo seu compositor e, graças à análise histórica, emergir no futuro com novas criações. A constatação de elementos diferenciadores (*ad exemplum* timbre, cor, elaboração, redução, transposição) reforça a comparação de contrastes entre obra original e obra transcrita. Adicionalmente, este trabalho deseja reforçar a independência estética que se associa a cada uma das versões. Pretende-se assim uma maior conscientização do processo que poderemos chamar de transcricional para que o repertório violonístico alcance uma maior amplitude.

Palavras-chave: Transcrição. Arranjo. Violão. Barroco. Performance

Johann Sebastian Bach's method of arrangement and transcription

Abstract: The use of music no originally written for guitar, has, nowadays, a main role in the construction of multiple repertories. This work presents an analysis of transcriptional processes used by Johann Sebastian Bach in his arrangements and transcriptions. The array of processes provides alternatives to eventual problems raised during the transcription elaboration and at the same time, options to maintain unaltered the musical intention proposed by the composer. The analysis should also allow the transcription of work to keep his musical signification. In a concomitant process, this historical analysis should permit new transcriptions. The awareness of differing elements, restates the contrasts between original and transcribed word. Additionally, this work wishes to reinforce the aesthetical independence associated to each of the versions. One intends a larger knowledge of the transcriptional process in order to enlarge the guitar repertoire.

Keywords: Transcription. Arrangement. Guitar. Baroque. Performance

A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach

Preâmbulo

Desde o interesse de compositores como o pioneiro Francisco Tárrega nos finais do século XIX, passando pelas importantes contribuições de Segóvia, Azpiazu, Llobet e mais recentemente Russell, Barrueco ou Eötvös, a utilização de música barroca no domínio do *concertismo* violonístico tem assumido um papel fundamental para a concepção actual de repertórios.

A popularização desta época musical junto do grande público, a grande procura do violão erudito enquanto instrumento de estudo, o interesse por uma maior fidedignidade interpretativa que resulta igualmente de um maior contacto com as fontes materiais da era barroca, têm impulsionado o acto transcripcional moderno.

Pretende-se com este artigo observar os processos que Johann Sebastian Bach empregou nos seus arranjos. A comparação entre original e arranjo permitiu criar uma base de dados processual que poderá ser aplicada em futuros arranjos. O estudo de cada partitura é resultado da leitura e confronto nota-a-nota. Cada processo apresentado na conclusão procura solucionar dificuldades frequentemente presentes no trabalho de arranjo para violão erudito perante limitações instrumentais diversas.

A seguinte análise da arte musical barroca pretende proporcionar igualmente um grau de exactidão técnico/teórico que permita aos destinatários, intérpretes e transcritores adquirir um maior leque de processos a relacionar, uma vez que a técnica é um factor em constante desenvolvimento. As obras de Johann Sebastian Bach analisadas, representativas de diversas formações instrumentais, encontram-se descritas no Quadro 1.

Quadro 1. Obras analisadas

| Original | Arranjo |
|--|--|
| BWV 6 Bleib bei uns, denn es will Abend werden 1725 | BWV 649 Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ 1748/1749 |
| BWV 44 Sie werden euch in den Bann tun 1724 | BWV3 Ach Gott, wie manches Herzeleid 1725 BWV58 Ach Gott, wie manches Herzeleid 1727 |
| BWV 49 Ich geh und suche mit Verlangen 1726 | BWV 1053 Concerto Cravo, Cordas 1738 |
| BWV 76 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 1723 | BWV 528 Trio Sonata, Órgão 1730 |
| BWV 76 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 1726 | BWV 528 Trio sonata, Orgão 1730 |
| BWV 146 Wir müssen durch viel Truebsal 1726 | BWV 1052 Concerto Cravo, Cordas 1738 |
| BWV 169 Gott soll allein mein Herze haben 1726 | BWV 1053 Concerto para Cravo Mi M 1728 |
| BWV 173a Durchlauchtster Leopold 1722 | BWV 173 Erhoehtes Fleisch und Blut 1724 |
| BWV 208 Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd! 1713 | BWV 68 Also hat Gott die Welt geliebt 1725 |
| BWV 214 Tönet, ihr Pauken! Erschallet | BWV 248 Oratória de Natal |

| | |
|---|--|
| Trompeten! 1733 | 1734 |
| BWV 232 Missa Si menor 1726 | BWV 215 Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen 1734 |
| BWV 512 <i>Gib dich zufrieden</i> , Coral mi menor 1733/1734 | BWV 511 Gib dich zufrieden, Coral sol menor 1733/1734 |
| BWV 513 O Ewigkeit, du Donnerwort, 1733/1734 | BWV 397 O Ewigkeit, du Donnerwort |
| BWV 527 Trio Sonata 1730 | BWV 1044 Concerto para flauta, violino e cravo (segundo Kilian, arranjo de BWV 527) |
| BWV 901 Prelude e fughetta Fá Maior 1726/1727 | BWV 886 O Cravo Bem-Temperado, Vol. II, Preludio & Fuga XVII 1739/1742 |
| BWV 1001 Sonata Violino solo 1720 | Fuga BWV 1000, Alaúde 1720 Fuga BWV 539, Órgão 1723 |
| BWV 1006 Partita Violino 1720 | BWV 1006a Suite Alaúde - 1720 Cantata BWV 29 Wir danken dir, Gott, wir danken dir (sinfonia) 1731 Cantata BWV 120a Herr Gott, Beherrscher aller Dinge 1729 |
| BWV 1019a - Sonata Sol Maior, Violino, Cravo 1717-1723 | BWV 120 Gott, man lobet dich in der Stille 1729 |
| BWV 1019a Sonata Violino, Cravo (1717/1723) | BWV 120 Gott, man lobet dich in der Stille 1729 |
| BWV 1039 Trio Sonata, Flauta, Contínuo 1726 | Sonata BWV 1027 Flauta, Cravo 1742 |
| BWV 1039 Trio Sonata, Traverso I e II e B.C. 1726 | BWV 1027a Trio Sonata, Orgão (data desconhecida) BWV 1027 Sonata Viola da Gamba, Cravo 1742 |
| BWV 1041 Concerto Violino e Cordas Lá Menor 1730 | BWV 1058 Concerto Cravo e cordas 1738 |
| BWV 1042 Concerto Violino Mi Maior (desconhecido) | BWV 1054 Concerto Cravo |
| BWV 1043 Concerto para dois Violinos 1730/1731 | BWV 1062 Concerto para dois cravos 1736 |
| BWV 1046 Concerto Brandenbarguês Nr. 1 1721 | BWV 207a Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten 1735 |
| BWV 1048 Concerto Brandenbarguês No. 3 1721 | BWV 174 Ich liebe den Hoehsten von ganzem Gemüte 1729 |
| BWV 1049 Concerto Brandenbarguês No. 4 1721 | BWV 1057 Concerto Cravo, Duas Flautas e cordas 1738 |
| BWV 1056 Concerto Cravo, Cordas 1738 | BWV 156 Ich steh mit einem Fuss im Grabe 1729 |
| BWV 1069 - Suite Orquestral No. 4 1717 | BWV 110 Unser Mund sei voll Lachens 1725 |
| Concerto Violino de Johann Ernst von Sachsen | BWV 592 Concerto Sol Maior (Cravo) BWV 592a Concerto Sol (Órgão) 1714 |
| Concerto Violino Sol Maior RV299, Antonio Vivaldi | BWV 973 Concerto Sol Maior (Cravo) 1713-1714 |
| Martinho Lutero -Aus tiefer Not schrei ich zu dir | BWV 686 (orgão) 1739 BWV 687 (orgão) 1739 Cantata BWV 38 Aus tiefer Not schrei ich zu dir 1724 |
| Suite WD 22 – Silvius Leopold Weiss | Suite BWV 1025 (data desconhecida) |

Procedimentos instrumentais no arranjo de Bach

A obra de J. S. Bach apresenta diversos tipos de interligação intra-repertório e extra-repertório. No livro "Bach the Borrower"¹, Norman Carrell, analisando segundo estes dois parâmetros, menciona primeiramente 400 exemplos de auto-arranjo perspectivados por formação instrumental de origem e de destino. Foram incluídas nesta categoria obras originais para tecla e posteriormente arranjadas para tecla; de instrumento solista (não de tecla) para instrumento solista, de tecla para instrumento solista, de tecla para cantata, de concerto ou concerto grosso para cantata, de obra orquestral para cantata, de obra orquestral ou cantata para obra orquestral, cantata ou oratória para cantata ou oratória, de obra orquestral para tecla, de música de câmara para música de câmara com diferente orquestração, de ária ou motete para cantata/motete/missa e finalmente de tecla para concerto. O grupo com maior número de arranjos é o conjunto de cantatas ou oratórias para outras cantatas e oratórias². Na segunda parte, Carrell indica um menor volume (262) de obras de outros compositores como Reinken, Telemann, Pachelbel, Hermann, Vivaldi, Marcello, Corelli, Couperin, Albinoni entre diversos outros. Novamente, o grupo com maior número de empréstimos é o que apresenta a passagem de obras vocais para cantata (203).

Bach manifestava portanto grande interesse na transcrição das suas obras e de outros compositores, sendo esta uma

prática profundamente enraizada na tradição musical dos sécs. XV e XVI³ - a intabulação (*intavolatura*), originária da *executio* alaúdística do séc. XIV.

O presente artigo procura primeiramente descrever os procedimentos empregues por Bach no arranjo instrumental, tendo em consideração que, ao apresentarem um *facies* diferente como consequência de uma adaptação tessitural, estes processos não desvirtuam o valor da obra musical.

Transfonação instrumental

Uma das práticas mais recorrentes na arte de Bach, funda-se na adequação de uma obra cujo instrumento original difere ao nível de âmbito, timbre, idioma, técnica, possibilidade textural do(s) instrumento(s) destinatário(s).

¹ Norman Carrell, *Bach the Borrower* (Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967)

² Wolfgang Schmieder, Alfred Dürr e Yoshitake Kobayashi, *Bach Werke Verzeichnis – Kleine Ausgabe (BWV2^a)* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998)

³ Maurice Hinson, *Pianists Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 4.

Preludio.



Figura 1. Prelúdio BWV1006 – Violino¹

A escolha do exemplo seguinte deve-se ao facto de a obra em questão, o Preludio BWV 1006, ter dado origem a cinco arranjos de escrita instrumental diferentes entre si. Igualmente importante nesta triagem, foi a técnica de corda pulsada usada no arranjo BWV 1006a, relevante para o domínio em estudo e, adicionalmente, a sua expansão a formações de música de câmara. Esta obra, cujo manuscrito data de 1720 (Schmieder, 1998:411), emprega o seguinte âmbito do violino:



Figura 2. Âmbito usado em BWV 1006.

Esta extensão viria posteriormente a diferir em 1729 (Schmieder, 1998:123), quando este Preludio foi arranjado como Sinfonia da Cantata BWV 120a "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge", cabendo ao *órgão obbligato* a voz principal. Esta cantata encontra-se na tonalidade de Ré maior, cuja escolha se deverá não apenas ao âmbito exigido pela obra, mas também à instrumentação restante. Tendo esta obra um carácter festivo, o conseqüente uso de tímpanos e trompetes, cuja tonalidade natural seria Ré, impele imediatamente a esta escolha. Note-se que as obras escritas para esta formação instrumental foram maioritariamente compostas nesta

tonalidade durante o período de Leipzig². Nesta versão, Bach transfere a linha de violino *solo* para o *órgão obbligato*, acrescenta uma linha de baixo e reformula grupos de notas que não seriam facilmente transferidos para tecla (Carrell, 1967:64), acrescentado um acompanhamento orquestral que consistia em 3 trompetes, *timpani*, 2 oboés, 2 oboés *d'amore*, violino I e II, viola e contínuo.



Figura 1. Âmbito *órgão* em BWV 120a – Sinfonia

Esta Sinfonia viria a ser reutilizada na Cantata BWV 29 "Wir danken dir, Gott" de 1731 por ocasião da Eleição do Conselho, não tendo sido realizada nenhuma espécie de mutação ao texto original. Na formação instrumental, a linha dos oboés *d'amore* foi suprimida.

Na versão para alaúde, segundo Schulenberg é possível que tenha sido escrita para harpa barroca ou *lautenverck*³, foi realizada entre 1736-1737 (Schmieder, 1998:410). Assim como na versão para *órgão obbligato*, ocorrem diversas mudanças ao nível do âmbito, notas, ornamentação, ritmo, adição de notas e valoração rítmica de figuras (Goluses, 1989:17).

¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe, Vol XXVII* (dir. Alfred Dörffel, 1879), 48

² Howard Shanet, "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?", *Musical Quarterly* 36 (1950): 181-189

³ David Schulenberg, *The keyboard music of J. S. Bach*. 2ª ed. (Nova Iorque: Routledge, 2006), 362

SINFONIA.
Presto.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The title is "SINFONIA." with the tempo marking "Presto." below it. The score is arranged in a grand staff format with ten staves. From top to bottom, the instruments are: Tromba I, Tromba II, Tromba III, Timpani, Oboe I, Violino I, Oboe II, Violino II, Viola, Organo obbligato, and Continuo. The music is in 3/4 time and G major. The first four measures are shown, with various rhythmic patterns and dynamics.

Figura 2. Sinfonia II da Cantata BWV 120a¹

Prélude.

The image shows a page of a musical score for a prelude. The title is "Prélude." and the instrument is "Alaúde". The tempo marking is "(forte)". The score is in 3/4 time and G major. The first four measures are shown, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 3. Preludio BWV 1006a²

¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XLI* (dir. Alfred Dörffel, 1894), 149

² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XLII* (dir. Ernst Naumann, 1894), 16



Figura 4. Âmbito instrumental em 1006a
Por imposição técnica, o âmbito é menor do que o existente no opus

original, sendo toda a suite apresentada uma oitava abaixo, tornando possível a sua execução no instrumento ao qual o arranjo se destina.

Adaptação idiomática

Deslocação tessitural pontual

A deslocação tessitural consiste na deslocação de motivo para vozes

diferentes das originais, i.e. um motivo apresentado na voz aguda, pode aparecer na voz grave.



Figura 5. Concerto Brandenbarguês BWV 1049, Violino (Allegro, cc. 59-66)¹



Figura 6. Concerto para cravo BWV 1057 (Allegro cc. 59-66)²

¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XIX* (dir. Wilhelm Rust, 1871), 87

² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 155

O 4º Concerto Brandenburguês BWV 1049 (1721) foi convertido no concerto em Fá Maior para cravo. A partir do compasso 59 do Allegro inicial (Figura 5), o violino deve tocar ré5 durante quatro compassos. Embora esta nota estivesse disponível no cravo, a única maneira de o sustentar durante este número de compassos seria fazendo *trillo* e este gesto requereria a nota mi5. Outra situação surge no compasso 63 onde o violino solo toca sol5 num arpejo de importância temática (Figura 5).

A transposição para fá maior permitiria ao cravo realizar o *trillo*, contudo seria necessário ainda encontrar uma solução para o sol agudo. Uma vez que o concerto inteiro não podia ser transposto uma quarta abaixo, Bach coloca o arpejo na mão esquerda, onde atrai atenção pelo aparecimento como figura rápida em semicolcheias.

A mesma passagem ocorre novamente 21 compassos antes do final do andamento e outro mi5 ocorre no compasso 194. Por outro lado, o violino tem mais clareza que o cravo em oitavas médias. Em tais casos, Bach coloca frequentemente a parte de tecla uma oitava acima como meio de compensação como ilustra a Figura 7 e a Figura 8. Tais oitavações em conjunto com a transposição de tonalidade tornam, segundo Carrell, esta obra mais cravística aproveitando assim a região mais expressiva do instrumento de destino¹.



Figura 7. Concerto Brandenburguês - BWV 1049 - violino (Allegro, cc. 219-226)



Figura 8. BWV 1057 – cravo (Allegro cc. 219-226)

¹ Howard Shanet, op. cit: 184



Figura 9. Extensão BWV1049 (Violino)



Figura 10. Extensão BWV1057 (Cravo)

Adição de vozes

Consiste na alteração do número de vozes inferiores e/ou superiores. A obra para um instrumento solo poderá ser transcrita para outro instrumento

solo com maior capacidade polifônica ou para mais instrumentos.

Expansão de instrumento solo para instrumento solo:



Figura 11. Fuga BWV1000 (cc.14-17)

A fuga BWV 1001 para violino, datada de 1720 (Schmieder, 1998:411), foi objecto de arranjos para alaúde (BWV 1000) e órgão (BWV 539). O primeiro arranjo, para alaúde de 13 ordens, foi realizado pouco depois do original para violino ter sido escrito¹. A tablatura disponível desta obra foi realizada em tablatura francesa por Johann Christian Weyrauch, aluno de Bach².

A mesma fuga para violino em sol foi arranjada em 1723 para órgão, dois manuais e pedal (Schmieder, 1998:316).

¹ Norman Carrell, *Op. cit.*, 326

² Stanley Yates, "Bach's Unaccompanied Cello Music: An Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Modern Guitar". *Soundboard*, v. 22, n.3, (1996): 9

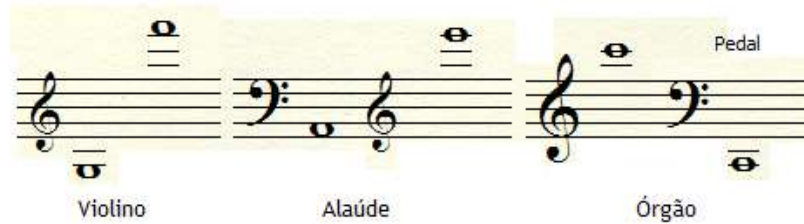


Figura 12. Extensões utilizadas em BWV1001 e conseqüentes versões

Apesar da discussão gerada em torno da autoria destes arranjos¹, Schulenberg considera remota a hipótese de um outro compositor/arranjador, que não Bach, ter acrescentado dois compassos em cada nova versão, tendo em conta que as alterações e adições não ocorrem nos mesmos lugares (Schulenberg, 2006: 362) como se pode observar na

Figura 15.

A altura das notas empregues a partir do compasso 14 da versão de violino (Figura 11) evidencia a necessidade da adopção de uma tonalidade diferente no arranjo para tecla.

Além do mais, a proximidade das vozes conforme apresentadas na partitura de violino e requerida pelo idiomatismo inerente a este instrumento, não poderia ser sustentada pelo órgão como demonstra as Figura 13 e 16, levando Bach a procurar uma tonalidade em que pudesse utilizar toda a extensão do órgão.

As entradas, se reproduzidas no órgão como estão representadas na Figura I- 16, mantendo a mesma distância entre as vozes na versão de violino, daria o efeito de quatro entradas

de soprano. A transposição é geralmente uma quarta perfeita abaixo (não uma quinta acima); desta maneira Bach pode, de acordo com Shanet, espaçar as entradas de modo a obter registos diferentes² e explorar as capacidades de âmbito do órgão.

A versão de alaúde começa a diferir da original após o compasso 2, quando Bach expõe o tema na voz mais grave apenas no alaúde. Existe uma diferença de um compasso e meio até que todas as versões apresentem o mesmo texto (

Figura 15 – A1). O ponto de reencontro ocorre na segunda metade do compasso 4 da versão de alaúde e no compasso 3 das versões BWV1001 e BWV539. Existe um novo desfasamento no compasso 7 da versão de alaúde, momento em que o tema aparece novamente na voz inferior (

Figura 15 – A2). Esta citação temática é reproduzida na versão de órgão, contudo esta apresenta adicionalmente uma resposta na voz superior porém, não na tónica mas sim na dominante. Por isso, ao surgir o sujeito no soprano no compasso 6, Bach prepara o regresso da tónica no compasso 7 da versão de órgão após a apresentação de todas as vozes (

¹ Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*. 2ª ed. Vol II (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 74

² Howard Shanet, op. cit: 184

Figura 15 – A2a). A versão de violino não contém este episódio e está novamente encurtada em um compasso.

Bach realiza uma deformação rítmica na versão de alaúde (

Figura 15 – D1) ao alterar as semínimas das vozes inferiores para valores de semínima pontuada e colcheia. Adicionalmente, na mesma versão o espaçamento intervocal é aumentado do intervalo de décima (violino) para décima nona (alaúde).

Bach acrescenta notas pedal não existentes na versão original nas versões ulteriores (

Figura 15 – P1 e P2). A partitura de alaúde apresenta pedais de fundamental em valores de mínima e a versão de órgão compreende um acompanhamento à semínima nas duas vozes inferiores.

Ritmicamente, verifica-se a mudança do valor de duração das notas. Assim, Bach apresenta na

Figura 15 – S1 durações diferentes em todas as versões da nota superior. A capacidade instrumental de justaposição de vozes é variável, cabendo ao órgão as maiores possibilidades neste domínio como demonstra a

Figura 15 –V1.

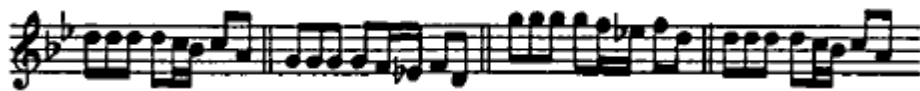


Figura 13. Entradas vozes Violino Exposição cc. 1-5



Figura 14. Entrada de vozes órgão – Exposição cc.1-6

1

Vln.

A.

Org.

A1

1

Detailed description: This block shows the first system of a musical score. It includes staves for Violin (Vln.), Alto (A.), and Organ (Org.). The Vln. and A. parts are in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Org. part is in grand staff (treble and bass clefs). A light blue rectangular box highlights a section of the Alto staff, labeled 'A1'. The number '1' appears above the first measure of the Vln. and A. parts, and below the first measure of the Org. bass staff.

Vln.

A.

Org.

D1

S1

3

4

3

3

Detailed description: This block shows the second system of the musical score. It includes staves for Violin (Vln.), Alto (A.), and Organ (Org.). A light blue box highlights a section of the Alto staff, labeled '4'. An orange box highlights a section of the Alto staff, labeled 'D1'. A red vertical bar highlights a section of the Organ staff, labeled 'S1'. The number '3' appears above the first measure of the Vln. part, above the first measure of the A. part, and below the first measure of the Org. bass staff.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system includes staves for Violin (Vln.), Alto (A.), Organ (Org.), and a lower staff labeled V1. A blue shaded box labeled 'V1' covers measures 5-7. A light blue shaded box labeled 'A2' covers measures 7-10. A light green shaded box labeled 'A2a' covers measures 10-13. The second system includes staves for Violin (Vln.), Alto (A.), and Organ (Org.). An orange shaded box labeled 'P1' covers measures 6-10. A light orange shaded box labeled 'P2' covers measures 7-10.

Figura 15. Fuga BWV 1001 e versões BWV 1000 e BWV 539

Instrumento solo para formação pluri-instrumental

The image displays a musical score for three instruments: Violino (Violin), Cravo (Harpsichord), and Alaúde (Lute). The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violino part is in the treble clef, the Cravo part is in the grand staff (treble and bass clefs), and the Alaúde part is in the treble clef. A light blue rectangular highlight is placed over the final two measures of the Violino and Cravo parts, indicating a specific section of the music.

Figura 16. Courante BWV1025¹ e Courante WD 22² cc.1-6

¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 46

² S. L Weiss, *Suonata del Sig^o S. L. Weiss, Manuscrit de Dresden*, Versão electrónica: <http://pagesperso-orange.fr/jdf.luth>. (acedido em Abril de 2009)

Johann Sebastian Bach transcreveu a Suite WD22 de Silvius Leopold Weiss como Suite em Lá Maior BWV 1025 para violino e cravo. A suite de Weiss é composta por *Entrée*, *Courante* (sic), *Rondeau*, *Sarabande*, *Menuet* e *Allegro*. Bach incluiu uma *Fantasia* e os restantes andamentos são de Weiss, *Courante*, *Entrée*, *Rondeau*, *Sarabande*, *Menuet* e *Allegro*.

A partitura de alaúde foi transcrita para cravo e Bach escreveu uma nova linha para a parte de violino. Os compassos iniciais da *Courante* (Figura 16) demonstram um tratamento imitativo da figura inicial da obra (indicada por chaveta). Bach repete, nos

primeiros seis compassos, três vezes a figura de quatro notas. A segunda apresentação encontra-se estendida para seis notas e segue a lógica de arpejo inicial. O quinto e sexto compassos são uma antecipação e aumento da linha de cravo/alaúde.

Os andamentos *Courante*, *Entrée*, *Sarabande*, *Menuet*, têm tratamento imitativo à semelhança da figura acima apresentada. Para o quarto andamento (*Rondeau*) e o último (*Allegro*), Bach escreveu, para o violino, um acompanhamento baseado na harmonia, de padrão rítmico repetido, como ilustra a Figura 17.

The image shows a musical score for three instruments: Violino (Violin), Cravo (Harpsichord), and Alaúde (Lute). The score is written in G major and 3/4 time. The Violino part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cravo part provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. The Alaúde part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Figura 17. Allegro BWV 1025 e Allegro WD22

Um exemplo complementar de adição vocal existe no arranjo BWV1044 da trio-sonata BWV 527. Ao reutilizar o segundo andamento desta obra para o Triplo Concerto, Bach dispersou as duas vozes superiores do órgão da frase inicial para a flauta e voz superior do cravo. Neste momento, o violino executa um

acompanhamento em *pizzicati*, inexistente na partitura original, seguindo o percurso harmónico.

O último compasso da voz inferior das Figura 18 e Figura 19, apresenta um exemplo adicional de permutação pontual como descrito na página 181.

Adagio e dolce.



Figura 18. Trio Sonata BWV 527, Adagio e dolce¹

Adagio, ma non tanto, e dolce.

Flauto traverso.

Violino concertato.

Cembalo.



Figura 19. Triplo Concerto BWV 1044²

¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XV* (dir. Wilhelm Rust, 1867), 32

² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 248

Supressão de vozes

Consiste na omissão de vozes pertencentes à partitura original. Pode

ocorrer em toda a obra ou em episódios seleccionados. As vozes internas são suprimidas ficando o soprano e baixo.



Figura 20. Concerto BWV 592/1 cc.1-5¹



Figura 21. Concerto BWV 592a/1 cc.1-5²

O arranjo do concerto para violino em sol maior do Príncipe Johann Ernst de Sachsen-Weimar, primeiramente arranjado para órgão (*manualiter* e *pedaliter*) e seguido de uma versão para cravo, suprime elementos vocais da obra original, composta por *violino principale*, *ripieno* e *basso continuo*. Exceptuando os momentos imitativos de *tutti* a versão BWV592a, suprime os elementos vocais internos da BWV592. A versão de cravo reduz a duas vezes as quatro presentes na partitura de órgão.

Diminuição

A diminuição é uma prática usada no contexto da ornamentação improvisada onde notas longas são substituídas por notas de duração inferior³. Bach é um dos primeiros compositores a escrever por extenso os ornamentos que entendia como necessário⁴, algo fortemente criticado por Scheibe (Wanda Landowska exemplifica em "*Musique Ancienne*", o segundo andamento do Concerto Italiano BWV 971 sem ornamentação escrita⁵).

¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXXVIII* (dir. Ernst Naumann, 1891), 149

² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XLII* (dir. Ernst Naumann, 1894), 322

³ Greer Garden e Robert Donington, "Diminution". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> (acedido em Junho de 2009)

⁴ Hans David e Arthur Mendel, *The New Bach Reader* (Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1999), 338

⁵ Wanda Landowska, *Musique Ancienne* (Paris: Ed. Maurice Sénart, Paris, 1921), 186. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.



Figura 22. Sonata BWV 1039 – Presto¹

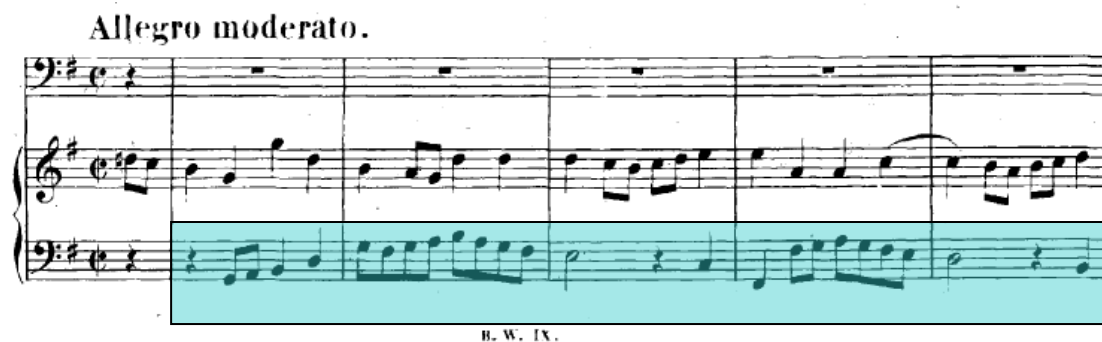


Figura 23 Sonata BWV 1027 – Allegro Moderato².

¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 270

² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 184

A Sonata BWV 1039 para duas flautas e contínuo de 1726 (Schmieder, 1998:423) foi transcrita como Sonata para viola da gamba e cravo BWV 1027 em 1742 (Schmieder, 1998:419). A primeira partitura (Figura 22) apresenta um baixo contínuo com figuras rítmicas semelhantes às células que constituem o início do tema principal. O arranjo posterior (Figura 23) recorre à escrita de *port de voix* (*Accent* na *Explicatio* de J. S. Bach) para um maior preenchimento entre as notas escritas da voz inferior. A texto original.

diferença entre as indicações de *tempi* denota a flexibilidade assumida com a transfonação instrumental.

Ornamentação Compensatória

Este processo consiste no enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar através de actividade não apresentada no



Figura 24 Concerto BWV 1042, Allegro (Violino principale) cc. 117-19.



Figura 25 Concerto BWV 1054, Allegro (Cembalo) cc. 117-19.

A Figura 25 demonstra a inclusão de elementos de ornamentação para sustentar notas longas (Figura 24), como viria a ser posteriormente defendido por C. P. E. Bach no seu *Versuch*¹:

(...) diesen Mangel nicht empfinden, ebenfalls nur felten die langen Noten ohne

Zierrathen vortragen dürfen, um keine Ermüdung und schläfrigkeit blicken zu lassen, und da ben unserm Instrumente dieser Mangel vorzüglich durch verschiedene Hülsmittel (...).

Considerado o *sustain* do instrumento de C. P. Bach e o violão actual, a ornamentação é um procedimento a incluir na interpretação com os propósitos demonstrados anteriormente. No exemplo apontado, Bach escreve um *trillo* na mediante com a duração de 4 tempos.

¹ "[os músicos] não estão autorizados a tocar notas longas sem ornamentos, de modo a não deixar perceber fadiga nem sonolência, e no nosso instrumento, esta lacuna encontra-se suficientemente substituída por diversos recursos(...)" (tradução do autor)

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. ed. Walter Niemann (Leipzig: C. F. Kahnt, 1906), 83
Versão electrónica: <http://www.archive.org>

J. S. Bach utiliza igualmente a *tiratta* (

Figura 27 quadro A e

Figura 26 quadro A) como processo pontual para equilibrar a falta de sustentação sonora do cravo. Segundo Neumann, esta forma de ornamentação, denominada *tiratta* pelos italianos, aparece também nos franceses como *coulade* e *Pfeil* pelos alemães e distingue-se do *port de voix double*, por conter quatro, cinco ou mais notas¹. Bach recorre a esta forma ornamental para assinalar entradas de voz solista e esta ornamentação funciona como guia até à melodia que decorre igualmente no ripieno.

A Cantata BWV 169 de 1726 (Schmieder, 1998:169) foi arranjada como Concerto em Mi Maior BWV 1053 de 1738 (Schmieder, 1998:428). A transposição, de ré para mi maior, é um dos escassos exemplos de transposição ascendente na obra de Bach². A recharacterização, de Cantata para Concerto, favoreceu a inclusão de processos como *trillos*, *grupetti*, *tièrces coulées* e *tiratte* como ilustra a Figura 28 e Figura 29.

O quarto andamento da Sonata BWV 1039 para duas flautas e contínuo de 1726 foi igualmente arranjado para órgão como *Trio* em sol maior BWV 1027a. Bach eliminou as notas de passagem sendo que Hermann Keller aponta a dificuldade técnica como motivo para a simplificação do acompanhamento do pedal³.

Intervalação

Consiste na alteração de uma sucessão de notas em uníssono para uma sequência que apresenta outras notas presentes posteriormente na partitura. A título exemplificativo, a sequência de notas A A B B será alterada para A B A B, para maior conveniência idiomática.

¹ Frederick Neumann, *Ornamentation in baroque and post baroque music*. (Princeton: Princeton University Press, 1983), 203-204

² Howard Shanet, op. cit: 197

³ J. S. Bach, *Orgelwerke Band IX* (Frankfurt: Edition Peters, 1940), iii

Violino concertato.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.

(piano) piano (forte) piano (forte) piano (forte)

A B1 B2

Figura 26 Concerto BWV 1042, Allegro, cc. 31-33¹

Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo.

(piano) piano (forte) piano (forte) piano (forte) piano (forte)

A B1 B2

Figura 27 Concerto BWV 1054, cc. 31-33²

Figura 28 Cantata BWV 169 – Sinfonia cc. 12-15

Figura 29 Concerto BWV 1053 – Allegro cc. 12-15

¹ BACH, J. S. *BachGesamtausgabe XXI* (dir. Wilhelm Rust); 1874, p. 23

² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 84

Simplificação

A simplificação consiste na supressão de notas pertencentes a progressões melódicas ou elementos ornamentais.



Figura 30 Sonata BWV 1039 – Presto¹



Figura 31 Sonata BWV 1027a²



Figura 32. a) Concerto Johann Ernst b) arranjo órgão c) arranjo cravo (J.S.Bach)

¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 270

² J. S. Bach, *Orgelwerke Band IX* (Frankfurt: Edition Peters, 1940), 8

No registo agudo, observa-se mutação da sequência intervalar na partitura original do concerto em Sol maior do Príncipe Johann Ernst e o seu arranjo para tecla, órgão e cravo, como ilustra a Figura 32. As notas repetidas são substituídas por sequências de oitavas ou notas pertencentes à harmonia.

Adicionalmente, a

Figura 27, apresenta procedimentos transcripcionais de adaptação idiomática (Quadros B1 e B2). O Quadro B1 indica uma alteração

rítmica do motivo apresentado na partitura original no *Continuo*, passando a executar colcheias em vez de semicolcheias. O Quadro B2 (

Figura 27) exemplifica uma intervalação dos uníssonos escritos no concerto para violino. Tal câmbio de padrões rítmicos e sucessões intervalares, perfilha os procedimentos apontados por Heinichen no seu tratado *General Bass in der Compositionen* de 1728, como ilustrado pela Figura 33.

The figure displays four staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#).
a) escrito: Shows a sequence of notes with fingering numbers 6, 4, 7, 6, 5, 4 and accidentals (sharps) above the notes.
b) executado: Shows the same sequence of notes with a simplified fingering pattern: 6, 4, 7, 6, 5, 4 and accidentals.
c) escrito: Shows a sequence of notes with fingering numbers 6, 6 above the notes.
d) executado: Shows the same sequence of notes with a different fingering pattern: 6, 6.

Figura 33. Figurações com boa sonoridade no cravo segundo Heinichen¹

¹ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance* (Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1982), 158

Transgradação pontual

Consiste numa deformação ocasional de motivo ou célula em que a



Figura 34. Fuga BWV1001 c. 40

A Fuga BWV 1001 para violino solo aproveita o maior âmbito agudo deste instrumento em relação ao alaúde e à sua versão BWV 1000. (ver Figura 12). A partitura BWV 1000 altera a nota fá5 presente na partitura de violino. Esta mudança por imposição técnica, para uma terceira menor inferior, mantém a harmonia pertencente à Fuga original (Figura 34).

Em contraste, o Concerto BWV 1043 para dois violinos de 1730 (Schmieder, , 1998:425), apresenta uma alternativa, caso o registo grave seja limitado perante a ideia musical. A Figura 36, apresenta no *violino concertato II*, uma resposta em movimento contrário do tema principal, presente nos dois primeiros tempos do compasso. O percurso de cinco notas, com o âmbito de 5ª perfeita, não é possível no compasso 31, sendo a nota final subida para se integrar o âmbito do violino.



Figura 36. BWV 1043/1 cc.30-31

nota original é substituída por uma nota próximo pertencente à harmonia e no âmbito do instrumento de destino.



Figura 35. Fuga BWV 1000 c.42.



Figura 37. BWV 1043/1 cc.69-70³⁶

Durante a reexposição (Figura 36), Bach apresenta a inversão do tema principal sem alterações, na voz do *violino concertato I*. Bach arranjou este concerto para dois cravos em 1736 (Schmieder, 1998:431) e nesta partitura, o movimento contrário não requer, graças à maior extensão do âmbito grave, alteração da nota final (Figura 38).

³⁶ BACH, J. S. *BachGesamtausgabe XXI(1)* (dir. Wilhelm Rust); 1874, p. 43



Figura 38. Concerto BWV 1062/1 Cembalo II cc. 30-33³⁷

Um exemplo adicional de interrompida pela inexistência de fá2 na transgradação no registo grave surge no violino. Conseqüentemente, Bach usa uma Adagio do Concerto BWV 1064. A nota próxima de sol pertencente à homofonia dos segundos e terceiros tempos dos compassos 31 a 33 é harmonia de fá maior.



Figura 39. Concerto BWV1064 Adagio - Ripieno cc. 31-33³⁸

Variação tessitural

Consiste na alteração de notas para que a nova seqüência seja mais idiomática sem

perder o seu conteúdo. Pode ocorrer sob a forma mais simples de criação de oitavas a partir de uníssonos, até variações elaboradas.



Figura 40. Concerto BWV 1042 Allegro - Violino Concertato, B.C. cc. 41-45³⁹

³⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXI(2)* (dir. Wilhelm Rust, 1874), 86

³⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXXI(3)* (dir. Alfred Dörffel, 1885), 81-82

³⁹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXI* (dir. Wilhelm Rust, 1874), 23

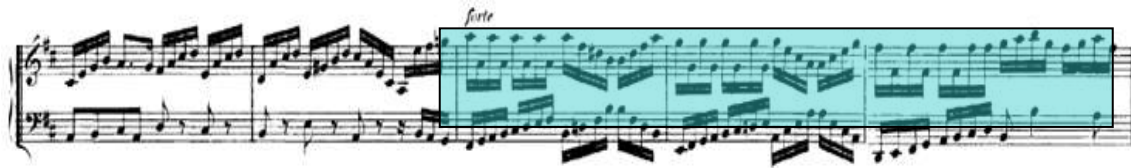


Figura 41. Concerto BWV 1054/1 - Cembalo cc. 41-45⁴⁰.

A transcrição do Concerto BWV 1042 para violino e orquestra para cravo e orquestra (BWV 1054) comportou adequações idiomáticas da composição original face ao instrumento de destino. Analogamente ao processo de enriquecimento da articulação ilustrado por Heinichen (Figura 33-c/d) no tratamento dos baixos, Bach segue o referido método de intervalação na voz superior como ilustram as Figura 40 e Figura 41.

As Figura 40 e Figura 41 exemplificam como o compositor integra a voz pertencente ao *Basso Continuo* de BWV 1042 na voz inferior de tecla. As transições, na partitura original com *violino concertato* e *basso continuo* dispensam, no arranjo, a presença de acompanhamento de *ripieno*.

Bach, no exemplo concertante supra-citado, preenche o texto acompanhador com *coulées* e reforços harmônicos por movimento contrário à voz superior (Figura 41 cc.43-44,3^o e 4^o tempos).

Adicionalmente, Bach escreve para tecla, variantes livres para transições onde valoriza a natureza melódica e harmônica da versão original de violino como é observável na Figura 42 e Figura 43.



Figura 42. Concerto BWV 1042 Allegro cc.57-59



Figura 43. Concerto BWV 1054/1 - Cembalo cc. 57-59

⁴⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 85

A prática e escrita de variações livres é consequentemente, demonstrativa da independência permissível com vista a adequar idiomáticamente o arranjo. Johann Joachim Quantz descreve no seu tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*⁴¹, modelos de variação paradigmáticos para uma possível reformulação das linhas melódicas originalmente apresentadas. Estes modelos exemplificativos consistem na apresentação de variações sobre grupos de duas a cinco notas com intervalos simples. A consulta deste capítulo de Quantz permite a elaboração de alternativas a sequências melódicas que não se adequem idiomáticamente ao violão. De notar que as variações deste género, realizadas por Bach, acontecem apenas em transições.

exemplificativos consistem na apresentação de variações sobre grupos de duas a cinco notas com intervalos simples. A consulta deste capítulo de Quantz permite a elaboração de alternativas a sequências melódicas que não se adequem idiomáticamente ao violão. De notar que as variações deste género, realizadas por Bach, acontecem apenas em transições.

Oitavação não compensada

Oitavação Fracturante de Motivo

Consiste na oitavação parcial de um motivo em simultaneidade com ritmos sincopados e intervalos consonantes.



Figura 44. Cantata BWV 76/8 Sinfonia (oboé d'amore) cc.24-33⁴²

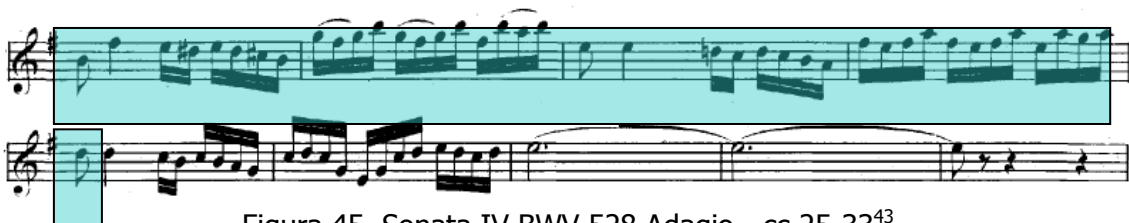


Figura 45. Sonata IV BWV 528 Adagio - cc.25-33⁴³

⁴¹ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*. Trad. Edward Reilly, 2ª ed. (Boston: Northeastern University Press, 2001), 136-161

⁴² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVIII* (dir. Wilhelm Rust, 1870), 221-222

⁴³ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XV* (dir. Wilhelm Rust 1867), 41

As Figura 44 e Figura 45, apresentam a linha de oboé d'amore, pertencente à Sinfonia da Cantata BWV 76 de 1723 (Schmieder, 1998:79) e o arranjo de Bach sob a forma de trio sonata, datado de 1730 (Schmieder, 1998:311). A formação instrumental exigida na *Sinfonia* introdutória é composta por oboé d'amore, viola da gamba e contínuo, sendo o âmbito do oboé d'amore barroco confinado às notas entre lá² e si⁴⁴⁴. Para um maior espaçamento e distinção entre as duas vozes superiores do órgão, Bach aproveita, em BWV 528, os momentos rítmicos sincopados e intervalos de 5^a e 8^a como plataforma de oitavação.

A sonata para duas flautas e contínuo BWV 1039 de 1727 (Schmieder, 1998:423) foi arranjada como sonata para viola da gamba e cembalo BWV 1027 em 1742 (Schmieder, 1998:419). A extensão usada pelas flautas é de ré³-ré⁵ e a extensão de gamba dó²-ré⁴. Bach, considerando a nota mais grave da viola de gamba, tem a possibilidade de reproduzir o gesto característico do tema principal, salto de oitava, como ilustra a

Figura 47 algo que não sucede na obra para flauta.

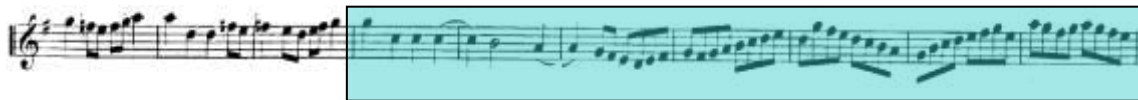


Figura 46. Sonata BWV 1039 Presto, Flauto Traverso II - cc. 92-101⁴⁵



Figura 47. Sonata BWV 1027 Allegro moderato, Viola da Gamba - cc.92-101⁴⁶

⁴⁴ John William Denton. "The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach." Dissertação D.M.A. Eastman School of Music, 1977. <http://idrs.colorado.edu/Publications/JNL6/bach.html> (consulta em Maio de 2007)

⁴⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 272

⁴⁶ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 187

Oitavação não fracturante

apresentação cabal de cada motivo, frase ou período.

A oitavação ocorre em momentos de respiração, o que não quebra a



Figura 48. BWV 1039 Presto, Flauto Traverso II - cc. 86-91

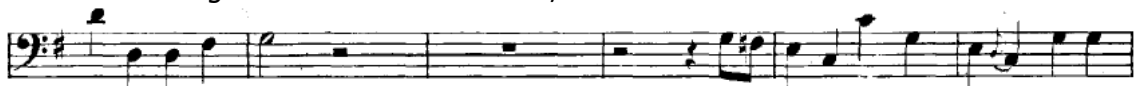


Figura 49. Sonata BWV 1027 Allegro moderato, Viola da Gamba - cc. 86-91

Os exemplos acima apresentados (Figura 48 e Figura 49) ilustram a oitavação após silêncio de 9 tempos. A apresentação do tema na subdominante requereria a nota dó3, não presente no registo da flauta.

A oitavação pode surgir em pausas mais curtas como demonstra o quinto compasso da Figura 50 e Figura 51. No exemplo seguinte, a oitavação foi realizada após conclusão do antecedente.

Musical score for Cantata BWV 11/4, measures 1-7. The score is for Violini uni-ono., Alto, and Continuo. It shows a melodic line in the Violini uni-ono. part with a 7-measure rest followed by the continuation of the theme. The Alto part is silent. The Continuo part provides a rhythmic accompaniment. A light blue box highlights the 7-measure rest in the Violini uni-ono. part.

Figura 50. Cantata BWV 11/4 cc.1-7⁴⁷

⁴⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe II* (dir. M. Hauptmann, 1852), 28

ARIA.

Violino I. II.
Alto.
Continuo.

Figura 51. Missa em si menor BWV 232 – Agnus Dei cc.1-8⁴⁸

Oitavação preparada

A oitavação é preparada se recorre a elementos ornamentais para dirigir a voz ao registo desejado. Pode ser realizado por intermédio de *passagi*, *tirate* ou consonâncias ornamentais.

Oitavação com recurso a consonância ornamental

A oitavação realiza-se com uma nota ornamental consonante a dirigir a linha para o novo registo onde se desenrolará a frase.

Figura 52. Sonata BWV 527/2 - cc.12-15⁴⁹

Figura 52. Sonata BWV 527/2 - cc.12-15⁴⁹

Figura 53. Tripto Concerto BWV 1044/2, Cembalo - cc.20-23⁵⁰

Figura 53. Tripto Concerto BWV 1044/2, Cembalo - cc.20-23⁵⁰

⁴⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe VI* (dir. M. Hauptmann, 1856), 292

⁴⁹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XV* (dir. Wilhelm Rust, 1867), 32

⁵⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 249

Bach arranjou o segundo andamento da Sonata BWV 527 em fá maior para o *Adagio ma non tanto e dolce* em dó maior do Triplo Concerto BWV 1044. Apesar da distância entre as tonalidades de ambas as versões, as vozes superiores não necessitam de procedimentos de oitavação pois os instrumentos destinatários compreendem no seu registo as notas requeridas.

Ao contrário, a voz grave do *cembalo* (Figura 53) altera a sua relação intervalar com o *pedale* de BWV 527 (Figura 52). A voz grave de 1044 está transposta a uma distância de 4ª ou 5ª perfeita: as Figura 52 e Figura 53 representam um momento da mudança entre os intervalos mencionados.

A passagem da relação de 5ª para 4ª perfeita, com intuito provável de criação de um maior espaçamento inter-vocal, ocorre após o salto de oitava sincopado. Esta consonância ornamental funciona como elemento conectivo entre as diferentes oitavas.

Oitavação com *arpeggio invertido*

Consiste na alteração do sentido do arpejo para que a nota de destino se enquadre no âmbito do instrumento de destino e manter o gesto rítmico original.



Figura 54. Concerto BWV 1041 – Violino Concertato cc.13-15⁵¹



Figura 55. Concerto BWV 1058/2 – Cembalo cc.13-15⁵²

Em geral, no acto de arranjo, Bach transporta o carácter virtuoso de uma obra original para o seu instrumento de destino do arranjo, mesmo se as exigências momentâneas ou inerências tessiturais do instrumento solicitam a mutação da figura original⁵³.

O Concerto BWV 1041 para violino em lá menor foi transposto e arranjado como o Concerto BWV 1058 para cravo em sol menor. Esta transposição descendente visou permitir a reprodução de gestos no registo agudo. Sem a transposição

descendente, as possibilidades do cravo estariam limitadas, após consideração das notas mais agudas escritas em BWV1041.

A Figura 54, apresenta um arpejo ascendente que culmina na nota sol5. Bach, escreve este motivo em movimento contrário (Figura 55), pois o registo empregue em BWV 1058 compreende dó1 a ré5. A alteração do sentido do arpejo não modifica assim o carácter rítmico e cadencial.

⁵¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXI* (dir. Wilhelm Rust, 1874), 9-10

⁵² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 208

⁵³ Howard Shanet, op. cit: 186

Permutação Pontual

Consiste na oitavação pontual de uma nota e alteração da sequência originalmente apresentada no motivo⁵⁴.



Figura 56. Antonio Vivaldi op.7/II n.2 Allegro Assai cc. 22-25⁵⁵ Violino principale/Basso Continuo



Figura 57. Concerto BWV 973/1 cc.22-25⁵⁶



Figura 58. Antonio Vivaldi op.7/II n.2 Allegro Assai cc. 49-51 Violino principale/Basso Continuo

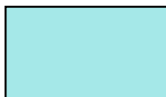


Figura 59. BWV 973/1 cc.49-51

Para as transcrições que Bach elaborou especificamente para tecla, deve-se ter em conta a expansão do *ambitus* destes instrumentos de tecla durante o período de vida de Bach. Nas suas obras de juventude, como a coletânea de arranjos BWV 972-987, *circa* 1713-1714 (Schmieder, 1998:400), Bach raramente ultrapassa dó 3, mas as últimas composições já recorrem a ré 3 e, em raras instâncias, notas ainda mais altas. Leia-se a respeito deste assunto Jakob Adlung:

Após o tempo de Praetorius o teclado do órgão mudou muito e esta mudança também teve lugar nos outros instrumentos de tecla, como clavicórdios que durante longo tempo tinham sido feitos de dó1 a dó5 com todos os semitons, ou melhor, com todas as notas cromáticas. Gradualmente o teclado foi sendo ampliado ainda mais: para cima, muito pouco, talvez até ré5 (contudo muito raramente); para baixo, no entanto, muitas mais teclas foram inseridas (...) muitas vezes perfazendo 5 oitavas.⁵⁷

⁵⁴ Leon Stein, *Structure & Style, The study and analysis of musical forms, expanded editon* (Miami: Summy-Birchard Inc., 1979), 8

⁵⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XLII* (dir. Ernst Naumann, 1894), 295

⁵⁶ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XLII* (dir. Ernst Naumann, 1894),66

⁵⁷ Jakob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, 1786, II, 573 in Howard Shanet, op. cit: 181 (tradução do autor)

As Figura 56 a Figura 58 ilustram as soluções adotadas por Bach para compensar o limite de âmbito perante a tessitura usada por Vivaldi. A nota ré5 é substituída por ré4 após reorganização

momentânea da melodia, onde Bach recorreu ao intervalo de 4ª para incluir esta nota.



Figura 60. Concerto BWV1053/1 – Cembalo cc.109-112⁵⁸



Figura 61. Cantata BWV 169 Sinfonia, Organo obbligato cc.109-12⁵⁹

A Sinfonia introdutória da Cantata BWV 169 apresenta uma única vez a nota dó na partitura do *organo obbligato*. A transcrição ascendente de ré para mi maior, procura aproveitar a extensão disponível no cravo (âmbito usado: si-1 a dó#5) e adicionalmente com esta transposição dar mais fulgor ao timbre.

A inexistência de ré#5 no *cembalo* impede uma transposição exacta da linha melódica original (Figura 61) para a versão de concerto. Bach oitava pontualmente a primeira nota de cada grupo de quatro semicolcheias,

mantendo o *ostinato* na sua oitava original como demonstra a Figura 60.

Oitavação compensada ritmicamente

A oitavação é realizada em simultaneidade com diminuição rítmica. A diminuição é factor de interesse e simultaneamente diminui o efeito de mudança de registo.

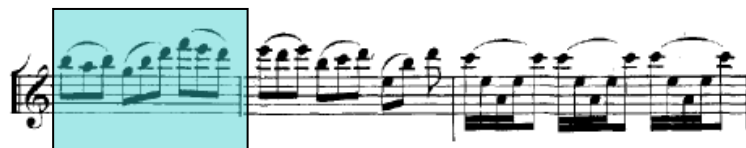


Figura 62. Concerto BWV 1041 Allegro assai, Violino concertato cc. 80-82⁶⁰

⁵⁸ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1869), 54

⁵⁹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXXIII* (dir. Ernst Naumann, 1886), 178

⁶⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXI* (dir. Wilhelm Rust, 1874), 15-16



Figura 63. Concerto BWV 1058 Allegro assai, Cembalo cc.80-82⁶¹

O Concerto BWV 1041 para violino e cordas de 1717 (Schmieder, 1998:424) foi transcrito em 1738 por Bach para cravo e cordas (Schmieder, 1998:428). O *Allegro assai* deste concerto (Figura 62), apresenta um fá5 na parte solista. Bach, mesmo com a transposição para sol menor não possuía no cravo o mib necessário, pois o registo usado pelo *cembalo* alcança o ré5.

Portanto, baixa uma oitava este mib, e, como observa Shanet, introduz uma figuração mais rápida para manter o interesse e compensar a perda da nota aguda e simultaneamente preparar o uso posterior de semicolcheias do compasso 82⁶² (Figura 63).

Processos de arranjo

Arranjo de voz para voz

Consiste na adequação de um opus inicialmente destinado a uma voz que terá um âmbito dissemelhante da voz escrita no arranjo final.

RECITATIV.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Continuo.

Durch-laucht'ster Le - o - pold, es sin - get An - halt's Welt von

Figura 64. Cantata BWV 173a – Recitativo de Soprano⁶³

⁶¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVII* (dir. Wilhelm Rust, 1870), 216

⁶² Howard Shanet, op. cit: 183

⁶³ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXXIV* (dir. Paul Graf Waldersee, 1887), 3

RECITATIV.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

Er - höh - tes Fleisch und Blut, das Gott selbst an sich nimmt, dem

Figura 65. Cantata BWV 173 "Erhötes Fleisch und Blut" – Recitativo ⁶⁴

A cantata BWV 173a "Durchlauchtster Leopold" escrita entre 1717 e 1722⁶⁵, com o intuito de homenagear o Príncipe Leopold no seu aniversário, foi arranjada em 1724 (Schmieder, 1998:173) como cantata BWV 173 "Erhöhtes Fleisch und Blut". A cantata secular, primeiramente concebida, possuía uma orquestração mais delicada (segundo Spitta, em virtude das condições instrumentais mais reduzidas presentes em Cöthen⁶⁶) que a sua versão religiosa:

- Orquestração BWV 173a: Solistas: S, B. Instr. Flauto Trav. I e II, Cordas (com violone) e BC
- Orquestração BWV 173: Solistas: S, A, T, B. Coro: S, A, T, B. Instr.: Flauto trav. I, II; Viol. I, II; Vla.; Cont.).

Esta obra viajou com Bach desde Cöthen (1717-1723), onde o mestre compôs obras de formação instrumental de índole mais camerística. Nessa cidade a Corte tinha adoptado a fé reformista e segundo Schweitzer eram raras as possibilidades de apresentação de música religiosa⁶⁷, o que explica que

Bach tenha escrito cantatas apenas para propósitos especiais.

A Cantata BWV 173 surge já em Leipzig (1723-1750) e denota a possibilidade de utilização de uma obra secular em contexto religioso, mediante a alteração do texto. Há um enriquecimento da massas orquestral e vocal, ocasionado pela diferença de meios disponíveis. O arranjo apresentado na Figura 65 recorre a transfonação vocal, mutação literária, ampliação sonora e supressão de andamentos.

Arranjo de instrumento para voz

Consiste na adaptação de matéria de proveniência instrumental para voz. No catálogo de Bach, esta acção é de menor número do que os exemplos antecedentes⁶⁸.

⁶⁴ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXXV* (dir. Alfred Dörffel, 1888), 73

⁶⁵ Wolfgang Schmieder, Alfred Dürr e Yoshitake Kobayashi, op. cit, 174

⁶⁶ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach : his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. trad. de Bell, Clara e Fuller Maitland, John. vol. II (Londres: Novello, 1899), 679. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

⁶⁷ Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, vol. II (Londres: A. & C. Black, 1923), 146. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

⁶⁸ Norman Carrell, *Op. cit.*

C. Cantabile, ma un poco Adagio.



Figura 66. Cantabile, ma un poco Adagio BWV 1019a – violino cc. 1-3⁶⁹



Figura 67. Cantata BWV 120 Aria "Heil und Segen" – Soprano⁷⁰

Na adaptação vocal Bach mantém a tonalidade de sol maior, simplifica a ornamentação composta para violino, constituída por *tirate*, *passagi* e *gruppos* e adiciona pausas não existentes em BWV 1019a, necessárias à prática vocal. A extensão usada nas partituras de violino e soprano estão ilustradas pela **Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 74.

A cantata BWV 120 "Gott, man lobet dich in der Stille", escrita em 1729 (Schmieder, 1998:122), contém a ária para soprano "Heil und Segen", posteriormente utilizada na cantata BWV 120b "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" com o texto "Leit, o Gott, durch deine Liebe" e na Cantata BWV 120/b "Gott, man lobet dich in der Stille" com o texto "Treu im Glauben". Spitta refere:

On comparing the two texts with the music belonging to them it is evident, from the adaptation of the music to certain words, that it was intended only for the Rathswahl Cantata; hence this must be the earlier of the two.

The text of the Jubilee Cantata suits the music so badly in some places that we might doubt whether they were meant for each other;⁷¹



Figura 68. Cantabile, ma un poco Adagio BWV 1019a – cravo cc. 13-15⁷²

⁶⁹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 252

⁷⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXIV* (dir. Alfred Dörffel, 1876), 276

⁷¹ Philipp Spitta, *op. cit.* 706

⁷² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe IX* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 253

Relevante na Figura 66, escrito nos anos de Cöthen (Schmieder, 1998:415), é o estilo de escrita instrumental, definindo na partitura elementos de ornamentação normalmente da responsabilidade do intérprete. A Figura 68, sendo uma reapresentação do tema, tem ornamentação cumulativa, i.e. cada sequência é progressivamente mais elaborada que a precedente⁷³.



Figura 69. Extensão do Violino BWV1019



Figura 70. Extensão de Soprano BWV 120

Arranjo de voz para instrumento

Consiste na transcrição de obras vocais para instrumento solo ou formações instrumentais.

A cantata BWV 38 "*Aus tiefer noth schrei*" de 1724 (Schmieder, 1998:42), emprega a melodia do salmo 130 de Lutero⁷⁴ não apenas no coral inicial (Figura 71) e final mas igualmente no contínuo do recitativo de soprano nº4 "*Ach! das meine Glaube noch so schwach*"⁷⁵. A instrumentação da Cantata é composta por Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Oboé I e II, Violino I e II, Trombone I, II, III e IV, Baixo contínuo.



Figura 71. Cantata 38 Aus tiefer noth schrei cc.1-8⁷⁶

⁷³ Aldrich Putnam, "Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation", *The Musical Quarterly* 35 (1949): 34-35

⁷⁴ Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, vol. I (Londres: A. & C. Black, 1923), 10. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

⁷⁵ Norman Carrell, *Op. cit.*, 326

⁷⁶ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe VII* (dir. Wilhelm Rust); 1857, p. 285

Posteriormente em 1739, Bach realiza dois arranjos para órgão BWV 686 (Figura 72) e BWV 687 (*alio modo* - Figura 73). A versão *pedaliter* consiste numa recomposição do hino de Lutero para 6 vozes, enquanto a versão *manualiter*, a 4 vozes, trabalha a melodia coral imitativamente

nas 3 vozes inferiores às quais adiciona o soprano com a mesma frase recaracterizada⁷⁷ por *aumentação*⁷⁸, como se observa nos compassos 6 a 12 da Figura 73.



Figura 72. Aus tiefer noth schrei'ich zu dir a 6. In organo pieno con pedale doppio - clavier übung – parte III – BWV 686⁷⁹



Figura 73. Aus tiefer noth schrei'ich zu dir a 4 alio modo Manualiter clavier übung – parte III - BWV 687⁸⁰

⁷⁷ David Schulenberg, *The keyboard music of J. S. Bach*. 2ª ed. (Nova Iorque: Routledge, 2006), 368

⁷⁸ Marcel Bitsch, *L'art de la fugue* (Paris: Durand et C., 1967), 10

⁷⁹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe III* (dir. C. F. Becker, 1853), 213

⁸⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe III* (dir. C. F. Becker, 1853), 216

As versões para órgão redefinem sonoramente, por redução, a versão proposta por Bach na Cantata 38, exemplificando assim a contracção de vozes. Entre as duas versões de tecla há uma supressão de duas vozes na versão *manualiter*. Badura-Skoda relaciona o coral de Lutero com a fuga em ré sustenido do primeiro volume do cravo bem-temperado:

A principal característica do sujeito desta fuga é a sua progressão de quinta a sexta menor seguida de um retorno à quinta. A sexta menor acima do quinto grau sempre foi considerada uma das mais expressivas formas melódicas, especialmente quando se trata de retratar a dor - era um símbolo de sofrimento, de abandono da parte de Deus. Não é sem dúvida uma coincidência se este sujeito se assemelha ao coral de Lutero "Aus tiefer not schrei ich zu Dir". Na

doutrina de figuração barroca, esta sequência de intervalos e de progressão por meios-tons (quinta – sexta menor - quinta) designava-se "pathopoiétique" (causa de sofrimento)⁸¹.

A observação de Badura-Skoda é relevante para futuros arranjos, pois salienta a importância de não alterar gestos musicais cuja linha seja uma sequência como a supracitada.

Requalificação Rítmica - Binarização/Ternarização

Consiste na alteração do tipo de compasso usado.



Figura 74. Cantata BWV 44/4 Choral, Tenor cc.3-5⁸²



Figura 75. Cantata BWV 3/2 Recitativo, Soprano cc.3-5⁸³

⁸¹ Paul Badura-Skoda, *L'art de jouer Bach au clavier*. Trad. de Vignal, Marc. (Paris: Buchet/Chastel, 1999), 261

⁸² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe X* (dir. Wilhelm Rust, 1860), 140

⁸³ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe I* (dir. M. Hauptmann, 1851), 84

A melodia presente primeiramente na Cantata 44 sofreu ao longo da sua reutilização mudanças de compasso.

Apresenta-se em compasso quaternário nas Cantatas 44 de 1724, BWV 3 de 1725, BWV 58/5 de 1727 e tem compasso ternário no primeiro da Cantata 58.

CHORAL.




Er - halt' mein Herz im Glauben rein, so

Figura 76. Cantata BWV3/6 Choral, Soprano cc.1-2



Ach Gott, wie man - ches Her - ze - leid

Figura 77. Cantata BWV58/1 Duetto, Soprano cc. 17-21⁸⁴




Ich hab' vor mir ein' schwe - re Reis,'

Figura 78. BWV58/5 Duetto, Soprano cc. 17-24⁸⁵

A mudança para compasso ternário requer um tratamento diferente da palavra, para que sílaba tônica e tempo forte se tornem simultâneos como é ilustrado pela Figura 77.

Substituição literária

Consiste na utilização de um texto diferente numa obra musical pré-existente.



Blü - het, ihr Lin - den in Sach - sen, wie Ce - dern, wie Ce -

Figura 79. Cantata BWV 214/9 "Blühet, ihr Linden in Sachsen" (Tenor)⁸⁶



Herrscher des Himmels er - hö - re das Lallen, er - hö -

Figura 80. Oratório de Natal BWV 248/24 "Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen" (Tenor)⁸⁷

⁸⁴ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XII* (dir. Wilhelm Rust, 1864), 135-136

⁸⁵ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XII* (dir. Wilhelm Rust, 1864), 147

⁸⁶ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXXIV* (dir. Paul Graf Waldersee, 1887), 231

⁸⁷ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe V(2)* (dir. Wilhelm Rust, 1887), 97

É necessário observar igualmente que Bach arranja uma nova obra sempre no sentido secular-religioso e nunca no sentido contrário como explica Harnoncourt:

Il faut observer que Bach parodie toujours dans le sens profane-sacré, et jamais le contraire. Ce procédé consistant à ne changer pratiquement que le texte d'une œuvre musicale afin de pouvoir en réemployer la substance musicale, on le retrouve très souvent dans l'histoire de la musique. C'est ainsi qu'une grande partie des cantiques protestants de l'époque de Luther étaient simplement des chansons profanes que tout le monde connaissait, souvent même de véritables « tubes », sur des paroles d'un goût douteux, rendus « ecclésiastiques » au moyen d'un texte sacré. C'est par des procédés de ce genre que l'on amenait, tout a fait sciemment, le peuple à chanter dans les églises.⁸⁸

Alterações de funções harmónicas

Consiste na aplicação de uma harmonia diferente a uma melodia previamente usada ou concebida

A melodia *Grates nunc omnes*, traduzida por Lutero como *Gelobet seist du, Jesu Christ*⁸⁹ foi harmonizada por Bach para órgão em BWV314 (Ré Maior), BWV 722 (Dó Maior), BWV 723 (Fughetta Dó Maior), BWV 604 (Dó Maior), BWV 697 (Fughetta Dó Maior) e nas Cantatas BWV 64 e BWV 91. Foi igualmente usada na Oratória de Natal BWV 248/7 (Sol Maior) e 248/28 (Ré Maior). Adicionalmente à transposição, Bach reformula as funções harmónicas da melodia de Lutero como apresentam as análises de funções nas Figura 81 Figura 82.

⁸⁸ Nicolas Harnoncourt, *Le Dialogue Musical, Monteverdi, Bach et Mozart*. Trad. de Dennis Collins (Paris: Editions Gallimard, 1985), 100.

⁸⁹ Martin Luther, *The Hymns of Martin Luther*. Ed. Leonard Woolsey Bacon (Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1883), 20-21. Versão electrónica: <http://www.archive.org>.

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an. Dess
Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an. Dess
Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an. Dess
Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an. Dess

Figura 81. Cantata BWV 64/2 cc. 1-4⁹⁰

A cantata BWV 64/2 abre com o acorde de dominante da tonalidade de dó maior e modula para a relativa menor, lá menor no segundo compasso.

O conseqüente desta primeira frase começa no grau mediante (dominante menor da relativa) e termina com cadência ao grau da dominante, sol maior.

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess
Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess
Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess
Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess

Figura 82. Cantata BWV 91/6 cc.1-4⁹¹


⁹⁰ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVI* (dir. Wilhelm Rust, 1868), 116

⁹¹ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXII* (dir. Wilhelm Rust, 1875), 32

Harmonicamente, a cantata BWV 91/6 tem início com a tônica e termina o antecedente em dó maior, subdominante de sol maior. A segunda metade da frase começa com o sexto grau e termina com uma cadência perfeita.

Quadro 1 Comparação de acordes em BWV 64/2 e BWV 91/6

| OBRA | Ton. | Funções Harmônicas | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|-------|--------------------|-----|---|----|----|----|------|----|-----|-----|----|----|---|----|---|-----|
| BWV 64/2 | Dó M | V | III | I | IV | Ib | VI | IIIb | VI | III | Vb | I | II | V | II | V | ... |
| BWV 91/6 | Sol M | I | VI | I | V | VI | IV | V | IV | VI | III | IV | Vb | I | V | I | ... |



Criação de nova melodia sobre um baixo preexistente

Consiste na construção de uma nova linha melódica sobre uma linha de *basso* pré-existente.



Figura 83. Cantata BWV 208/13 "Weil die wollenreichen Herden"⁹²



Figura 84. Cantata BWV 68/2 "Mein gläubiges Herze"⁹³

⁹² J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XXIX* (dir. Paul Graf Waldersee, 1881), 25

⁹³ J. S. Bach, *BachGesamtausgabe XVI* (dir. Wilhelm Rust, 1868), 258

O tema do baixo, como explica Carrell é depois usado para uma invenção a três vozes em BWV 68/2 que tem início no compasso 53. A dimensão de BWV 208/13 é de 36 compassos e BWV 68/2 dura 89 compassos.

Conclusão

Os processos descritos serão seguidamente sintetizados por demonstrações que representam um instrumento original imaginário e um instrumento de destino do arranjo, igualmente imaginário.

Estes procedimentos procuram sobretudo providenciar soluções tendo em vista o tratamento horizontal das diferentes vozes ou procedimentos de redução. O tratamento aumentativo (p.e. adição de vozes) necessitará de uma componente composicional que este trabalho não tem dimensão para fornecer.

Durante o acto transcricional, atentar-se-á particularmente a alterações a figuras, motivos ou frases que se encontrem repetidos nas diferentes secções da obra. Deverá ser mantida a coesão entre os novos elementos. O violão tem capacidade para realizar diminuições compensatórias semelhantes às idiomatizações apresentadas por exemplo em tecla ou cordas friccionadas. Neste sentido, é importante seleccionar

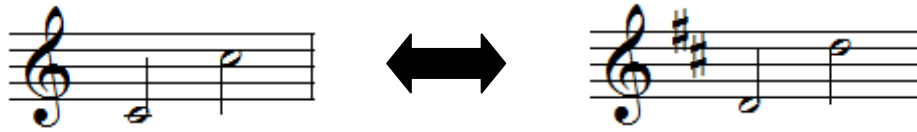
uma forma única que se mantenha ao longo da transcrição.

O excessivo recurso a estas transformações poderá implicar a alteração do valor original da obra. O transcritor deve esgotar primeiramente o seu leque de digitações ou caso necessário procurar novas maneiras de executar o texto original.

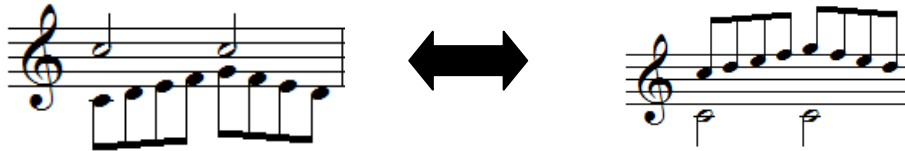
A análise realizada demonstra como o uso de processos simplificativos ocorre maioritariamente na voz inferior. A conexão auditiva encontra-se, *per natura*, mais facilmente ligada ao registo superior e as alterações processuais poderão prejudicar o lirismo associado à obra. Em obras de construção imitativa, as alterações feitas em motivos característicos (tema, contra-tema) deverão ser evitadas. A diminuição ou simplificação deverá, sempre que possível, ter em conta a dinâmica originalmente escrita pelo compositor. A relação entre dinâmica e reiteração de nota deverá ser proporcional, i. e. *forte* deverá ter um maior número de repetições que *piano*.

O transcritor é um agente de transmissão e consequentemente, a primazia deverá recair sobre a obra e compositor, merecedores de respeito supremo. Cabe, finalmente, ao transcritor julgar, o mais honestamente possível, a relação entre a obra original e a credibilidade da sua transcrição.

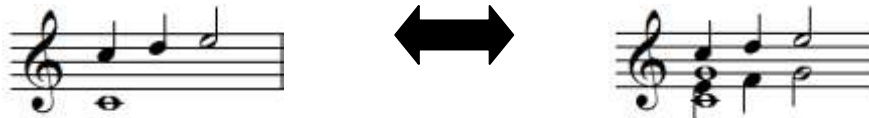
a) Transposição: adequação de tonalidade ao instrumento de destino



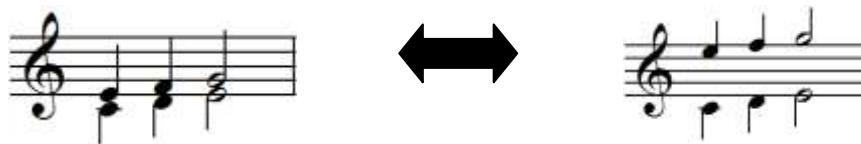
b) Deslocação Tessitural Pontual: transferência de motivo ou figura para outro registo vocal



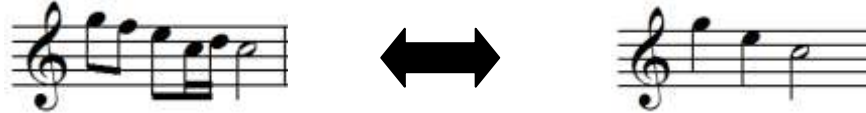
c) Adição/Supressão vocal



d) Alteração de espaçamento vocal (Expansão/contracção)



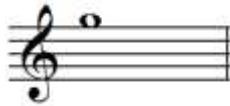
e) Simplificação/Diminuição: Supressão de notas de passagens ou adição das mesmas para proporcionar carácter solista e demonstrações de virtuosismo



f) Ornamentação Compensatória: enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar, e.g. instrumento de corda friccionada para tecla



g) Diminuição Compensatória: reiteração de nota, em uníssono ou oitava



ou



h) Intervalação: notas repetidas são intercaladas com o grupo seguinte de notas, igualmente repetidas



i) Transgradação pontual: mudança para tom próximo pertencente à harmonia da nota alterada



j) Oitavação fracturante de motivo, recurso a 8ª ou uníssono: oitavação intra-motívica auxiliada por ritmo sincopado



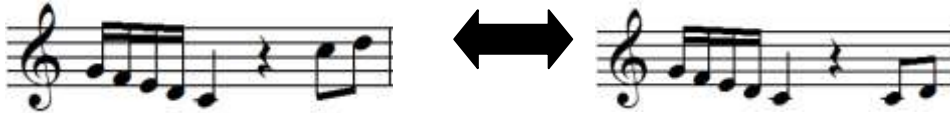
k) Oitavação fracturante de motivo, recurso a 5ª ou 4ª



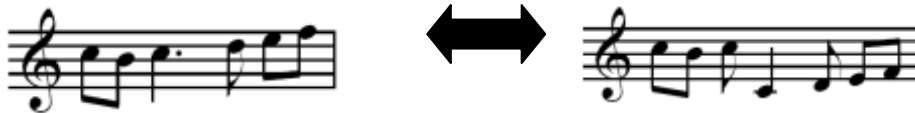
l) Oitavação compensada ritmicamente: a diminuição é factor criador de interesse e simultaneamente minimiza a mudança de registo



m) Oitavação não fracturante: oitavação ocorre em momentos de pausa e não quebra a apresentação cabal de cada motivo, frase ou período



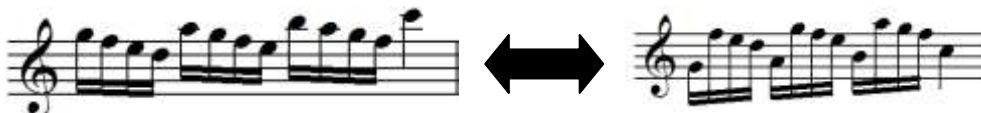
n) Oitavação compensatória, recurso a consonância ornamental: a consonância, sincopada, surge em nota mais longa que as precedentes



o) Oitavação compensada, recurso a arpeggio invertido: a figuração rítmica mantém-se, contudo, o sentido de arpejo é contrário ao original



p) Oitavação compensada com permutação pontual: alteração de registo de nota predominantemente escrita em início de tempo



Referências

- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. ed. Niemann, Walter. Leipzig: C. F. Kahnt, 1906. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.
- BADURA-SKODA, Paul. *L'art de jouer Bach au clavier*. Trad. de Vignal, Marc. Paris: Buchet/Chastel, 1999.
- CARRELL, Norman. *Bach the Borrower*. Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967.
- David, Hans e Mendel, Arthur. *The New Bach Reader*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1999.
- DONINGTON, Robert. *Baroque Music: Style and Performance*, Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1982.
- FULLER MAITLAND, John Alexander. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Nova Iorque: The Macmillan Company, 1910. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.
- GROVE, Stanley. *A dictionary of music and musicians*. Vols. I, II, III. London and New York: Macmillan and co. 1879. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.
- HARNONCOURT, Nicolas. *Le Dialogue Musical, Monteverdi, Bach et Mozart*. Trad. de Collins, Dennis. Paris: Editions Gallimard, 1985.
- HINSON, Maurice. *Pianists Guide to Transcriptions, Arrangements and Paraphrases*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- LANDOWSKA, Wanda. *Musique Ancienne*. Paris: Ed. Maurice Sénart, Paris, 1921. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.
- LUTHER, M. *The Hymns of Martin Luther*. Ed. Bacon, Leonard Woolsey. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1883. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.
- Neumann, Frederick. *Ornamentation in baroque and post baroque music*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- PUTNAM, Aldrich. *Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works*. Nova Iorque: Coleman Cross Company Inc., 1950. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Trad. Reilly, Edward R. 2ª ed. Boston: Northeastern University Press, 2001.
- SCHMIEDER, Wolfgang. Dürr, Alfred e Kobayashi, Yoshitake. *Bach Werke Verzeichnis – Kleine Ausgabe (BWV2ª)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998.
- SCHULENBERG, David. *The keyboard music of J. S. Bach*. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach*. Trad. de Newman, Ernest. vols. I, II. Londres: A. & C. Black, 1923. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.
- SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach : his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. Trad. de Bell, Clara e Fuller Maitland, John. vols. I, II, III. Londres: Novello, 1899. Versão electrónica: <http://ww.archive.org>.
- STEIN, Leon. *Structure & Style, The study and analysis of musical forms (expanded editon)*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1979.

WILLIAMS, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach*. 2ª ed. Vol II. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. *16 Konzerte*. Frankfurt: Edition Peters

BACH, Johann Sebastian. *Alte Bach-Gesamtausgabe Johann Sebastian Bach's Werke*. Leipzig: Edition Breitkopf & Härtel (1851-1899). CD-ROM.

BachGesamtausgabe I (dir. M. Hauptmann). 1851.

BachGesamtausgabe II (dir. M. Hauptmann). 1852.

BachGesamtausgabe III (dir. C. F. Becker). 1853.

BachGesamtausgabe VI (dir. M. Hauptmann). 1856.

BachGesamtausgabe VII (dir. Wilhelm Rust); 1857

BachGesamtausgabe IX (dir. Wilhelm Rust). 1860.

BachGesamtausgabe X (dir. Wilhelm Rust). 1860.

BachGesamtausgabe XII (dir. Wilhelm Rust). 1864.

BachGesamtausgabe XV (dir. Wilhelm Rust). 1867.

BachGesamtausgabe XVI (dir. Wilhelm Rust). 1868.

BachGesamtausgabe XVI (dir. Wilhelm Rust). 1868.

BachGesamtausgabe XVII (dir. Wilhelm Rust). 1869.

BachGesamtausgabe XVII (dir. Wilhelm Rust). 1869.

BachGesamtausgabe XVII (dir. Wilhelm Rust). 1870.

BachGesamtausgabe XVIII (dir. Wilhelm Rust). 1870.

BachGesamtausgabe XIX (dir. Wilhelm Rust). 1871.

BachGesamtausgabe XXI(2) (dir. Wilhelm Rust). 1874.

BachGesamtausgabe XXI(1) (dir. Wilhelm Rust). 1874.

BachGesamtausgabe XXII (dir. Wilhelm Rust). 1875.

BachGesamtausgabe XXIV (dir. Alfred Dörffel). 1876.

BachGesamtausgabe XXVII (dir. Alfred Dörffel). 1879.

BachGesamtausgabe XXIX (dir. Paul Graf Waldersee). 1881.

BachGesamtausgabe XXXI(3) (dir. Alfred Dörffel). 1885.

BachGesamtausgabe V(2) (dir. Wilhelm Rust). 1887.

BachGesamtausgabe XXXIII (dir. Ernst Naumann). 1886.

BachGesamtausgabe XXXIV (dir. Paul Graf Waldersee). 1887.

BachGesamtausgabe XXXV (dir. Alfred Dörffel). 1888.

BachGesamtausgabe XXXVIII (dir. Ernst Naumann). 1891.

BachGesamtausgabe XLI (dir. Alfred Dörffel). 1894.

BachGesamtausgabe XLII (dir. Ernst Naumann). 1894.

Bach, Johann Sebastian. *Das Lautenwerk und verwandte kompositionen im Urtext*. Ed. Hoppstock, Tilman. Darmstadt: PRIM Verlag, 1994.

BACH, Johann Sebastian. *Orgelwerke Band IX*. Frankfurt: Edition Peters, 1940.

BACH, Johann Sebastian. *Sechs Partiten*. Munique: G. Henle Verlag, 1979.

BACH, Johann Sebastian. *Sonatas & Suite for Violin Solo & Violoncello Solo* (very freely transcribed for the piano by Leopold Godowsky). Nova Iorque: Carl Fischer, Inc. 1924. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

BACH, Johann Sebastian. *Tocatta & Fugue BWV 565*. Arr. Busoni, Ferruccio. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

BACH, Johann Sebastian. *Tocatta & Fugue BWV 565*. Arr. Tausig, Carl. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag [ca.190-]. Versão electrónica: <http://imslp.org>.

WEISS, S. L. *Suonata del Sig^e S. L. Weiss, Manuscrit de Dresden*, Versão electrónica: <http://pagesperso-orange.fr/jdf.luth>.

Artigos Web

DENTON, John William. *The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach*. Dissertação D.M.A. Eastman School of Music, 1977. <http://idrs.colorado.edu/Publications/Journal/JNL6/bach.html> (consulta em Maio de 2007)

HII, Philip. *Bach's Method of Transcription*. <http://www.delmar.edu/music/faculty/phii/bachtran.html> (consulta em Março de 2008).

Artigos de periódicos

GOLUSES, Nicholas. "J.S. Bach and the Transcription Process", *Guitar Review* 77 (1989): 15-23.

PUTNAM, Aldrich. "Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation", *The Musical Quarterly* 35 (1949): 26-35. Disponível em <http://www.jstor.org>.

SHANET, Howard. "Why did J.S. Bach transpose his arrangements?". *Musical Quarterly* 36 (1950): 180-203. Disponível em <http://www.jstor.org>.

WOLFF, Daniel. "The use of renaissance vocal polyphonic music in the vihuela and lute repertoire." *Guitar Review* 123 (2001): 30-34.

YATES, Stanley. "Bach's Unaccompanied Cello Music: An Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Modern Guitar". *Soundboard*, v. 22, n.3, (1996): 9-23