

## **Contribuições musicológicas aos processos criativos da reelaboração musical: a transcrição da suíte BWV 1008 de J. S. Bach para o Violão de 11 cordas**

**Paulo César Martelli<sup>1</sup>**

**Ricardo Henrique Serrão<sup>2</sup>**

### **Transcrição musical e musicologia histórica**

É muito comum que transcrições de obras de J. S. Bach (1685-1750) para o violão moderno de seis cordas omita – ou descaracterize – determinadas figuras retóricas musicais presentes na partitura original do compositor. Talvez seja pelo fato de existir um legado de violonistas transcritores adjacentes as discussões da nova musicologia histórica como por exemplo, as investigações em torno da Musica Poetica na práxis musical do século XVIII e suas contribuições à interpretação e reelaboração musicais. Estes aspectos viriam a ganhar espaço, pouco a pouco, nas universidades a partir da segunda metade do século XX porém, ainda assim, parte da produção contemporânea de transcrições da música barroca para violão reproduzem uma visão essencialmente pragmática com relação a complexidade inerente da linguagem musical barroca. Nesse sentido, esta produção reproduz uma prática de transcrição na qual desafios de tessitura, tonalidade, articulação, textura, polifonia e expressão retórica sejam reelaborados de maneira a viabilizar, prioritariamente, as facilidades mecânicas-instrumentais e os recursos idiomáticos do violão. Essas transcrições se disseminaram no século XX pelo cenário musical do violão através de fonogramas, partituras, materiais didáticos e pesquisas acadêmicas. Porém, é possível observar que grande parte dessas - sob um prisma historicamente orientada -, apresentam inconsistências com relação a compreensão do repertório musical barroco e, conseqüentemente, ao ensino da linguagem musical barroca nos cursos superiores de música. Nesse sentido, nesse artigo abordaremos as problemáticas em torno da transcrição musical e seus diálogos com a musicologia histórica investigando (i) o violão de onze cordas e sua relevância à

1 Universidade Estadual de São Paulo - [movimentoviola@gmail.com](mailto:movimentoviola@gmail.com)

2 Universidade Estadual de Campinas - [ricardo-hs@hotmail.com](mailto:ricardo-hs@hotmail.com)

transcrição musical de peças barrocas; (ii) o violão moderno de seis cordas e suas inconsistências na transcrição de figuras retóricas musicais; (iii) processos de transcrição para o alto-guitar a partir de uma análise comparativa e elaboração de uma nova transcrição.

### **Alto-guitar: considerações sobre o violão de onze cordas**

Partimos da hipótese que o violão de onze cordas pode favorecer o diálogo entre os processos de transcrição musical do repertório barroco e as perspectivas da musicologia histórica ligadas a *Musica Poetica*. Porém, quais as principais características deste instrumento? No decorrer da história, os cordofones, em especial o violão, tiveram cordas acrescentadas ou retiradas para distintas finalidades. O violão moderno de seis cordas, teve suas dimensões e padronizações estabelecidas no último quartel do século XIX pelo construtor espanhol Antônio Torres Jurado (1817-1892). Sua história foi registrada em publicação de 1997, intitulada “*Antonio Torres Guitar Maker – His life and Works*” escrita pelo também *luthier* espanhol José L. Romanillos. Nesta obra, destaca-se a produção de Torres Jurado não apenas acerca dos violões de seis cordas simples (que deram celebridade ao construtor), mas também dos violões de onze cordas. O *alto-guitar* – como também é conhecido o violão de onze cordas - estabeleceu-se portanto apenas no século XIX. Estes violões eram fabricados majoritariamente na França, e tinham por objetivo ampliar a tessitura do instrumento, sobretudo na região dos baixos. Conhecidos *luthiers* do período dedicaram-se à construção de violões de onze cordas, como Nicolas Vissenaire (1793-1863) e René Lacote (1785-1868).

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

Romanillos (1997) relata que na segunda metade do século XIX, na região da Andaluzia, um pequeno grupo de violonistas espanhóis se dedicava ao violão de onze cordas. Entre eles estava José Martínez Toboso, cujo violão de onze cordas foi construído por Torres Jurado em 1876. Este instrumento, que corresponde ao primeiro exemplar de um violão de onze cordas, está preservado até hoje. No selo interno há a denominação SE07 (*second epoch*), o que significa dizer que o violão de onze cordas de Toboso foi construído durante a segunda metade da vida de Torres como *luthier*. Posteriormente, este instrumento foi herdado pela violonista Maria Terol, que o converteu em um violão de 6 cordas no ano de 1945. O modelo de Torres Jurado possuía originalmente sete cordas sobre o braço do instrumento e as outras quatro cordas fora do braço, e era chamado *harp-guitar*. Além do violão SE 07, de Torres Jurado, há outros instrumentos de onze cordas fabricados no período. Como por exemplo, o violão utilizado pelo conhecido violonista Andrés Segovia (1893-1987), dado a ele pelo construtor Manuel Ramirez de Galarreta (1864-1916), era também um violão de onze cordas, antes de ser convertido em seis.

Entre os documentos preservados, destaca-se o acervo do *Museu de la Musica de Barcelona*, na Espanha. Neste museu encontram-se – além de uma coleção de centenas de violões clássicos e românticos – documentos que comprovam a realização de um concerto para violão de onze cordas, tocado pelo violonista e compositor Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), na Inglaterra, em 1888. As obras de Manjón para violão de onze cordas foram publicadas por Romero y Fernandez em dois volumes intitulados *La escuela de la Guitarra* (1900). Além de Manjón, outros violonistas-compositores, como Johann Kaspar Mertz (1806-1856) e Napoléon Coste (1805-1883) utilizavam cordas extras em suas músicas. Porém, não é possível saber se essas músicas foram arranjadas para o violão de onze cordas ou se foram transcritas a partir de composições escritas originalmente para o violão tradicional de seis cordas. Talvez a retomada às salas de concerto de um violão com tessitura ampliada mais próxima de um violão de onze cordas tenha sido através do violonista espanhol Narciso Yepes (1927-1997) na segunda metade do século XX. Harvey (1967) comenta a relação entre a modernidade na construção do instrumento e a antiguidade do repertório renascentista por ele executado:

---

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

O primeiro violão de onze cordas moderno<sup>3</sup>, denominado *alto-guitar*, foi construído pelo *luthier* suíço Georg Bolin (1912-1993) em colaboração com Per-Olof Johnson (1928-2000) no ano de 1960. Johnson admirava intensamente a música composta para alaúde, e por isso buscava um instrumento moderno para executar este repertório, valendo-se da técnica do violão clássico. Além de *luthier* e pesquisador, Per-Olof Johnson foi professor do violonista suíço Göran Söllscher (1955-). Foi a partir de Göran que o violão de onze cordas encontrou seu maior divulgador, pois ele passou a executar tanto o repertório de alaúde, quanto arranjos de músicas populares, como por exemplo dos *Beatles*. Göran Söllscher fez um bom número de gravações para a *Deutsch Grammophon* a partir de 1978, utilizando o violão de onze cordas. As gravações obtiveram bastante êxito, e auxiliaram o violão de onze cordas a tornar-se ainda mais conhecido por violonistas e pelo público. As gravações de Söllscher venderam mais de um milhão de cópias – entre elas a integral das Suítes para alaúde de J. S. Bach (1981-3); as transcrições de obras de Bach para violino e violoncelo (1992) e um CD inteiro dedicado aos *Beatles* (1995) - todas realizadas no violão de onze cordas.

Embora exista um interesse crescente pelo violão de 11 cordas, há poucas publicações e edições de composições originais ou adaptadas para o instrumento. Pode-se sugerir que o violão de onze cordas possui as vantagens deste (a amplificação da tessitura pela inserção de bordões) aliadas aos aperfeiçoamentos técnicos engendrados por Torres Jurado (sobretudo as melhoras nas dimensões físicas do instrumento, e o conseqüente aumento da projeção sonora).

---

<sup>3</sup> O termo "*alto-guitar*" também pode se referir ao violão contralto, por ser afinado uma terça acima do normal (como um alaúde renascentista) e possuir 5 cordas subseqüentes para realização dos baixos.

## Desafios de cordofones do séc. XX na linguagem musical barroca

O desafio de executar o repertório barroco em um instrumento moderno, passa pela necessidade de produzir afinações e técnicas que nos aproximem do estilo da performance barroca e conseqüentemente, de características instrumentais e mecânicas-instrumentais do período. Existem proximidades latentes entre o *Archiliuto* (aláudes renascentistas da transição para o XVII, caso também dos *Chitarrones*) e o violão de onze cordas. O instrumento utilizado no princípio do período barroco possuía dez ordens, como se pode observar na transcrição abaixo:

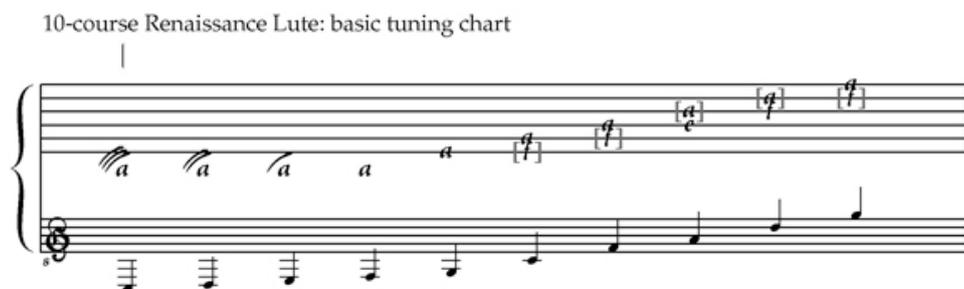


Figura 1. Scordatura do violão de onze cordas

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



Figura 2. Scordatura do violão de onze cordas - afinação Bb

Vale lembrar que essa opção é uma escolha do intérprete, e tem relação com o resultado acústico desejado. O violonista Goran Söllscher, que forneceu suas transcrições para a realização da análise comparativa apresentada neste artigo,

prefere afinar a terceira corda do seu violão em lá. Entretanto, na transcrição proposta foi utilizado a terceira corda em si bemol para aproveitar a ressonância da décima primeira corda solta, que é afinada também em si bemol, mantendo assim a regularidade da escala diatônica<sup>4</sup>.

O violão moderno de seis cordas, por sua vez, é um instrumento construído de modo a atender determinadas necessidades estéticas da música do período clássico-romântico. As diversas transformações organológicas pelas quais o violão passou desde o século XVIII indicam uma variação no próprio paradigma de estilo musical que esse instrumento executa, sobretudo com relação às mudanças de afinação e encordoamento dos instrumentos modernos.

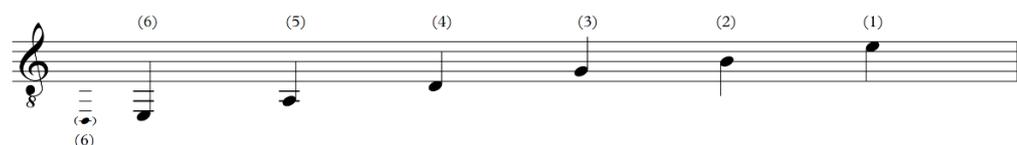


Figura 3. Afinação tradicional para o violão moderno de seis cordas

É o que nos explica Tyler (1980, p. 52), ao dizer que a carência dos baixos é o fator que estabelece a maior diferença entre a guitarra e a família dos alaúdes, “dotando o instrumento de características de interpretação e de movimentos expressivos próprios”. Para o autor, esta diferença ajuda-nos a compreender a razão pela qual a guitarra conservou suas cinco ordens por mais de um século e meio, enquanto os alaúdes experimentavam uma constante adição de baixos, com a finalidade de incrementar os registros graves do instrumento (TYLER, 1980, p. 52). É importante considerar a coexistência histórica entre guitarras e alaúdes, e as influências mútuas entre os instrumentos.

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

O caminho do estilo barroco aos estilos pré-clássicos e ao classicismo, pela maior importância do conceito vertical e acordal da música, pela necessidade de clareza nas modulações e de uma estrutura de fraseado regular baseada na tonalidade, converteu em inadequada a característica afinação sem baixos, que a guitarra barroca havia adotado para uma música contrapontística de grande

<sup>4</sup> A transcrição proposta está grafada em Mi menor. Contudo, buscou-se a afinação do violão uma terça menor acima. Esta opção pode facilitar a leitura dos estudantes mais habituados à afinação do violão em Mi menor.

---

refinamento estilístico, mas de qualidades idiomáticas muito diferentes das apreciadas pelos novos estilos em voga (DÍAZ, 2003. *Tradução nossa*).

### **Desafios no processo de transcrição: scordatura, articulação e ornamentação**

Em instrumentos de seis cordas, é comum que uma escala descendente comece em uma oitava, e tenha de ser transferida para uma oitava superior, dada a carência de maior tessitura nos baixos. Do mesmo modo, é fundamental garantir que as passagens escalares preservem, o máximo possível, a característica das cordas soltas e da *campanella*. Quando pensamos nas aplicações da *campanella* ao instrumento moderno, é necessário considerar a afinação utilizada. Uma das diferenças entre o violão moderno e os instrumentos antigos, em termos efetivos, é justamente a diferença de afinação; a *campanella*, como sabemos, é uma técnica que depende largamente do uso de cordas soltas – o que se torna claro quando comparamos o violão com o alaúde ou a teorba, cujas cordas soltas diferem das do violão em afinação tradicional.

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

Yates (1998, p.102), ao comentar sobre essas duas abordagens, diferencia digitação melódica de digitação harmônica, priorizando o uso de cordas soltas e sobreposição de notas na melodia. A escolha pelo uso de *campanellas* passa também pelo modo de digitação da mão esquerda. Observo que durante todo o processo de transcrição, grande parte da adaptação para a exequibilidade do texto

musical cabe à digitação. A escolha da digitação pode aproximar-nos ou distanciar-nos de um modo idiomático e estilístico de executar o texto musical barroco.

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

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

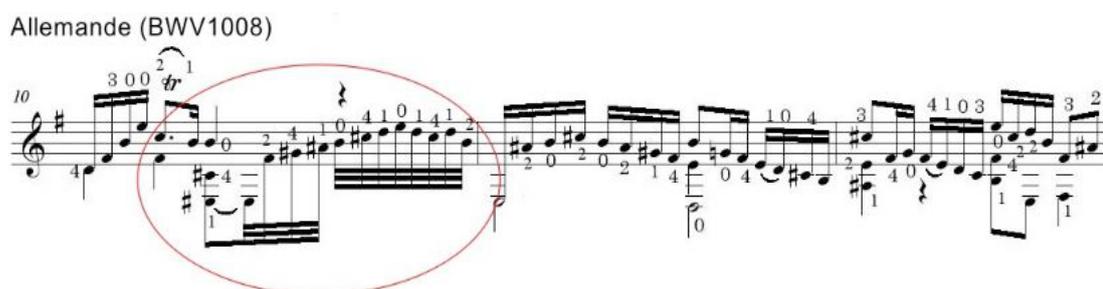


Figura 4. Allemande - cordas soltas na ornamentação (Martelli, c.10-12)

Igualmente relevante para a construção da performance é a utilização de articulações como a ligadura. Os sinais de ligadura encontrados nas fontes primárias ora se encontram abundantemente, ora são inexistentes. Isso indica que o papel proeminente na decisão sobre a utilização ou não de ligaduras coube, historicamente, ao intérprete. Conforme nos explica o alaudista Hii (2013), as

articulações não seguem padrões de simetria, e estão bastante ligadas a considerações técnicas:

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

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

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

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

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

Há diversas relações entre os sinais de articulação em partitura e a interpretação de transcrições para o violão moderno. Yates (1998) encoraja o *performer* a modificar os sinais de articulação em transcrições ao adaptá-los ao violão, pois considera que a maioria das ligaduras de mão esquerda, no repertório de alaúde barroco e de guitarra barroca, são técnicas (mecânicas) ou de textura. A decisão sobre o uso das ligaduras, na transcrição proposta por este artigo, é similar àquelas adotadas na execução de instrumentos de época, como se observa no exemplo abaixo:

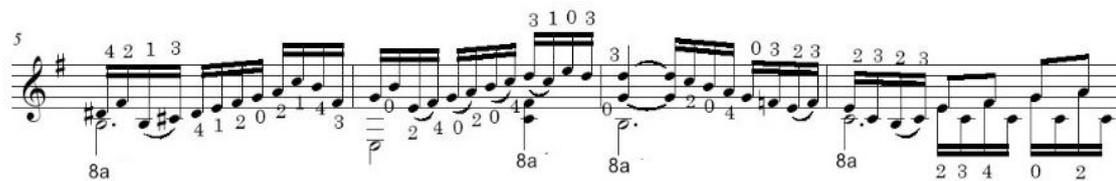


Figura 5. Courante BWV 1008 - uso de ligaduras (Martelli, c.5-8)

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

A maioria das edições modernas para violão que se propõe a discutir ornamentação tem como foco a decodificação desses códigos notados na partitura, à semelhança dos tratados de época mencionados acima. Isto permite, de modo mais ou menos preciso, a padronização desses sinais, entendidos como figuras de ornamentação específicas. No entendimento de Renato Cardoso, o resultado do processo de padronização da ornamentação pode ser observado nas execuções do repertório barroco ao violão nos últimos anos, em que há uma ênfase na correta execução destes ornamentos pontuais. “Porém, por mais que estes trabalhos incitem o intérprete a adicionar ornamentos em repetições de partes e acrescentar seus próprios embelezamentos, pouco dessa orientação chega à prática nas interpretações de peças do barroco ao violão” (CARDOSO, 2014, p.31). Uma abordagem contemporânea sobre a ornamentação é encontrada na obra de Stanley Yates, para quem:

Ao adicionar ornamentação, é necessário compreender que a ornamentação é multifuncional. Em níveis estruturais maiores, a ornamentação serve para enfatizar a concepção formal de um movimento, marcando cadências, fornecendo identidade temática ou motivica e apoiando padrões de acentuação

métrica. Ao nível do fraseado melódico, a ornamentação fornece a variedade rítmica e de articulação, e aumenta o impulso, o acento, a ênfase de encerramento da frase. A ornamentação também pode ser retórica ou de afeto, proporcionando um gesto expressivo dramático ou um lampejo brilhante de virtuosismo. Adicionar ornamentação, então, é uma questão de combinar o ornamento para a função (YATES, 1998, p. 169).

Os modos de utilização de ornamentação propostas na elaboração da transcrição proposta foram amplamente utilizados nos processos de transcrição e arranjo no presente trabalho, como podemos observar no trecho abaixo:



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

### As figuras retóricas musicais transcritas para os violões de 6 e 11 cordas

Buscaremos, nesse momento, realizar uma análise comparativa entre procedimentos de transcrição para o violão seis cordas pela transcrição do músico Stanley Yates e a transcrição proposta por Paulo Martelli para o *alto-guitar*. Essa análise consistirá em basicamente observar as possibilidades de tratamento das figuras retóricas musicais encontradas numa precedente da expressão retórica da suíte BWV 1008. A *Suite* BWV 1008 foi composta em Ré menor, tonalidade que, no período barroco, esteve relacionada a sentimentos de pesar, tristeza e desalento. Os afetos descritos pelos teóricos barrocos para esta tonalidade são ratificados pela ampla utilização das figuras retóricas, especialmente as *catabasis*, encontradas ao longo de toda a obra. A BWV 1008 é composta de seis movimentos; curiosamente, Bach utilizou a tonalidade de Ré maior brevemente no segundo *Minuet*, conferindo a este movimento um contraste sonoro muito especial. A tonalidade utilizada para nossa transcrição é a de Sol menor, entendida pelos teóricos barrocos como capaz de despertar sentimentos similares às de Ré menor, com base na teoria dos afetos. Nas *Suites* para cello, Bach demonstrou, mais uma vez, seu gênio criativo ao

compôr uma música profunda de significações retóricas e íntegra em sua unidade formal e estilística. Por isso, a maior dificuldade em adaptar a *Suite* BWV 1008 para o violão de onze cordas consiste em recriar o contraponto, valorizar a harmonia implícita e explícita no seu discurso e destacar oratória de seu discurso a partir da valorização das figuras retóricas musicais de forma a evitar uma desconstrução no equilíbrio e eloquência da composição original. Para isso, buscaremos a compreensão de figuras retóricas musicais da *Musica Poetica*, dialogando com o trabalho teórico do organista e musicólogo Dietrich Bartel (1997) que coletou diversas figuras retórico-musicais e seus respectivos significados, tomando por base os tratados musicais barrocos.

Destacamos, no *Prelude*, a figura retórica de *anabasis* que segundo Bartel (1997: p.179) se expressa musicalmente em passagens ascendentes como expressão afetiva de imagens exaltadas ou afeições positivas.



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

Na transcrição de Stanley Yates para o violão de seis cordas, o autor utiliza pausas que sugerem uma figura inexistente na versão *facsimile*, o *abruptio* - interrupção repentina e inesperada na composição musical (BARTEL, 1997: p. 167). Além disso, Yates interrompe o movimento de *anabasis* na linha do baixo – escrita sob polifonia latente (polifonia implícita numa linha melódica) – que prepara a reexposição. Recursos semelhantes são encontrados em transcrições que partem unicamente do ponto de vista harmônico funcional ou puramente técnico-instrumental para tomar decisões de transcrição.



Figura 8. Prelude - pausas rompem anabasis (Yates, c.6-10)

Em nossa proposta de transcrição, foi destacado a figura retórica *anabasis* aproveitando a potencialidade do violão 11 cordas para evidenciar a linha melódica descendente no registro grave do instrumento.



Figura 9. Prelude - anabasis e o aproveitamento do registro grave do alto-guitar  
(Martelli, c.6-10)

A reexposição para o epílogo do *Prelude* é preparada por um trecho polifônico implícito – polifonia latente - que converge com a figura de *catabasis* - Passagem musical descendente, que expressa imagens ou afetos negativos, de lamento, submissão ou humildade (BARTEL, 1997. p. 214). No exemplo abaixo destacamos esta polifonia latente buscando evidenciar a pertinência da *catabasis* para, posteriormente, utilizá-la funcionalmente nos processos de transcrição.



Figura 10. Prelude - polifonia latente e catabasis (c.37-42)

Na transcrição de Stanley Yates, ilustrada na imagem abaixo, observamos que a primeira nota, oitava e preenchida com a nota dó, altera o perfil descendente na linha melódica mais grave, neste caso, prejudicando inteligibilidade da figura *catabasis*. Além da alteração do perfil direcional, as pausas também afetam o caráter dessa figura sugerindo novamente a figura *abruptio* da qual não se apresenta no original de uma maneira retórico-estrutural.



Figura 11. Prelude - notas graves fora do contexto de *catabasis* (Yates, c.36-40)

A opção, que a transcrição aqui proposta adotou, foi a de evidenciar as duas figuras de *catabasis* - compassos 37 e 39 - novamente adotando o recurso de oitavar notas para o registro grave com aproveitamento das cordas soltas do violão 11 cordas.

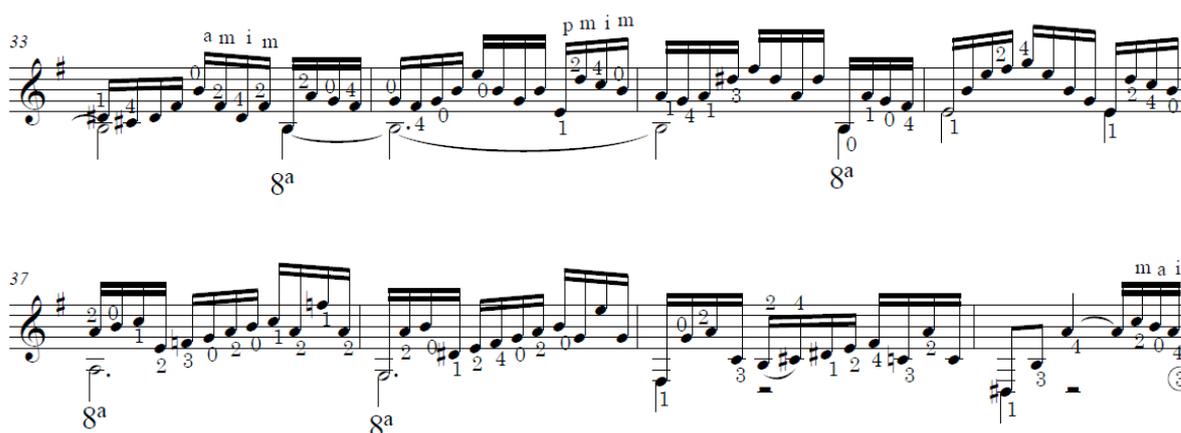


Figura 12. Prelude - destacando *catabasis* (Martelli, c.33-40)

No *Minuet II* – compassos 16 ao 18 – destacamos a figura de *anabasis* sendo prosseguida pela figura *circulatio* – segundo Bartel (1997. p. 216) essa figura é uma ornamentação da composição musical barroca, uma série de geralmente oito notas em uma formação circular ou senoidal que buscam expressar fluidez em um

discurso - como aspecto pertinente do trecho. Ainda no compasso 18, observamos um *salto duriúsculus*, no texto original.



Figura 32. Minuet II - anabasis e circulatio e salto duriúsculus (facsimile, c.16-18)

Na transcrição de Yates, o autor novamente adiciona pausas e elabora movimentos paralelos nas vozes que não parecem serem advindos de uma análise retórica musical mas talvez, de uma busca em reforçar os acentos métricos do terceiro tempo. Observamos que em diversas transcrições modernas é comum realizar-se uma espécie de “notação de performance”, ou seja, a busca, através do uso de pausas, em indicar a manutenção de ressonâncias do instrumento porém muitas vezes estas alternativas rompem com a polifonia latente da obra. Além disso, destacamos a condução por quinta paralela pouco e o cruzamento de vozes pouco comuns na escrita composicional barroca.

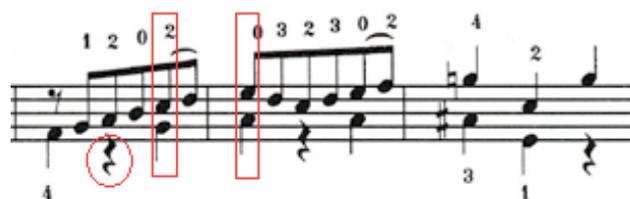


Figura 33. Minuet II - criação da figura abruptio (Yates, c.17-18)

Através de uma profunda análise retórica musical da suíte, observamos que a figura de *catabasis* pode ser considerada como afeto estrutural do *Prelude*. Nesse sentido, sobrepomos à *anabasis* a criação de uma linha polifônica por movimentos contrários, reforçando uma figura retórica determinante no afeto do *Prelude* através do aproveitamento da tessitura do violão de onze cordas. Dessa forma, não foi necessário realizar o cruzamento de vozes, e torna-se possível tocar uma *catabasis* contraposta à *anabasis* no registro grave sem interferir na linha melódica. Além

disso, julguei relevante interpretar uma polifonia latente no compasso 18, onde uma mesma nota liga-se ao discurso dos baixos, valorizando assim a métrica do *Minuet* no aspecto melódico.



Figura 18. Minuet II - catabasis, anabasis e circulatio (Martelli, c.16-18)

### Comparando duas transcrições para alto-guitar da suíte BWV 1008

Por fim, propomos a comparação entre procedimentos realizados na transcrição da suíte II BWV 1008 proposta por Paulo Martelli e a primeira transcrição da obra para alto-guitar por Goran Söllscher<sup>5</sup>. A análise comparativa entre essas duas transcrições tem como objetivo encontrar pontos de convergência e divergência com relação à manutenção de figuras retóricas musicais. Portanto, iniciamos o trabalho comparativo pelo *Prelude* - compassos 5 e 9 – onde verificamos, primiramente na versão *facsimile*, um perfil melódico triádico que evidencia a progressão harmônica do trecho.

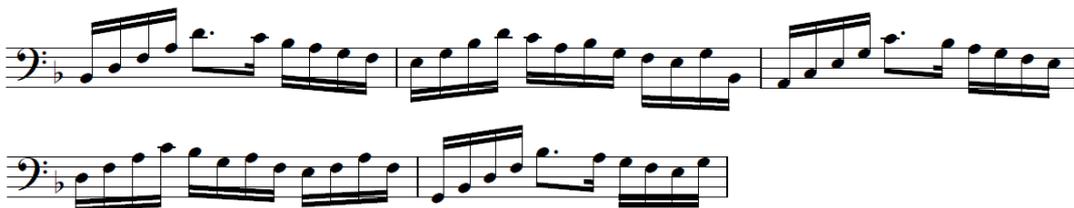


Figura 19. Prelude - perfil melódico triádico (facsimile, c.5-9)

<sup>5</sup>Os exemplos serão dados a partir destes manuscritos de Goran Söllscher pois o autor ainda não editorou esta transcrição. O autor cedeu gentilmente estes manuscritos em prol de fortalecer este campo de pesquisa e sua pertinência no ensino da música barroca.

Tanto na transcrição de Martelli como na de Söllscher, altera-se as notas iniciais dos arpejos para uma oitava abaixo, além de adicionar notas com função de preenchimento harmônico.

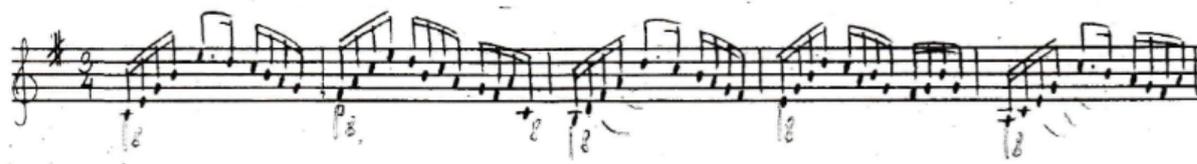


Figura 20. Prelude - preenchimento harmônico do perfil triádico (Söllscher, c.5-9)

A diferença que observamos na transcrição de Söllscher é que o autor não retoma o preenchimento harmônico no compasso 8. Foi adicionado a nota dó como preenchimento harmônico no compasso 8 e assim, reiterarado o motivo descendente com condução em bordadura – dó, ré, dó / si, dó, si – na linha dos baixos, para reforçar a figura retórica encontrada neste trecho do *Prelude*: a *anhaphora*.

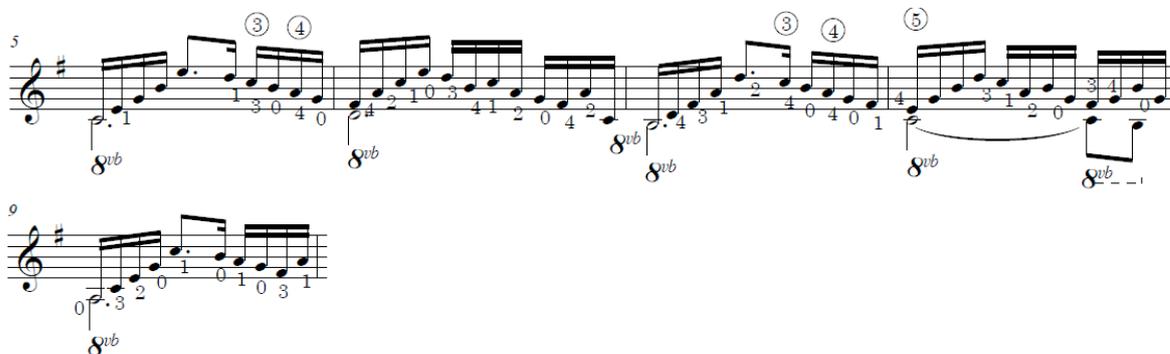


Figura 21. Prelude - preenchimento harmônico, bordadura e anaphora (Martelli, c.5-9)

Entre os compassos 50-52 do Prelude, destacamos novamente um perfil melódico triádico que me permite complementar os acordes apresentados através de processos de preenchimento harmônico.



Figura 22. Prelude - perfil melódico triádico (facsimile, c.50-52)

Söllscher e eu aproveitamos do recurso de oitavar para baixo notas graves, no intuito de complementar essas harmonias, e também explicitar uma segunda voz implícita característica da figura *heterolepsis* - Acréscimo de notas para além da voz principal - pode caracterizar um ideal de liberdade (BARTEL 1997, p. 293). Söllscher realiza esta complementação de maneira mais estática com relação ao perfil melódico contrapontístico, criando uma condução de voz em oitavas paralelas – primeiro e segundo tempos do compasso 51 –, recurso evitado na escrita vocal do período, mas utilizado amplamente na escrita para instrumentos dedilhados, devido às suas *scordaturas* oitavadas.



Figura 22. Prelude - explicitando uma segunda voz (Söllscher, c.50-52)

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

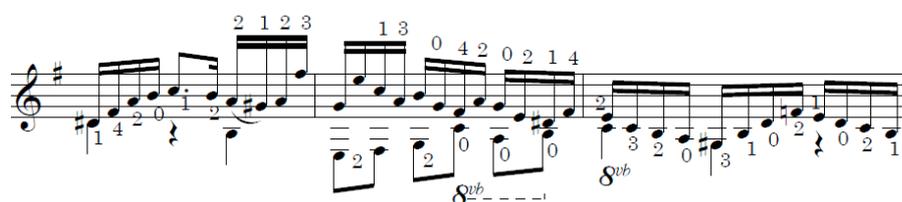


Figura 23. Prelude - explicitando figura heterolepsis (Martelli, c.50-52)

Na cadência final do *Prelude* – compassos 59 a 63 – é comum que o *performer* realize uma ornamentação melódica a partir dos acordes expostos. A

versão *facsimile* apresenta apenas os acordes em bloco, ou seja, sem nenhum tipo de ornamentação.

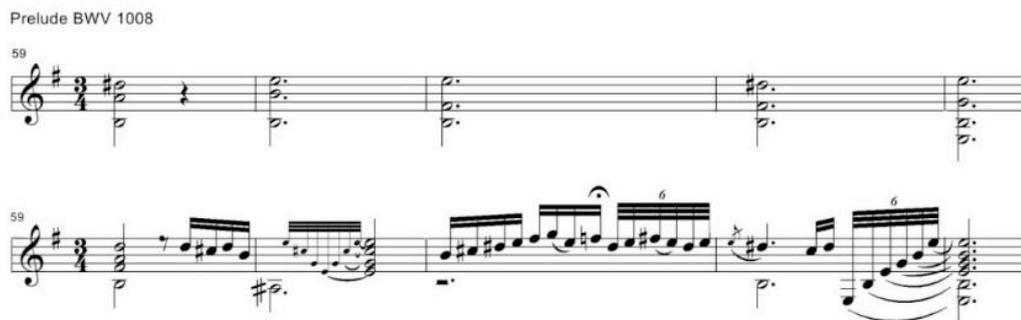


Figura 24. Prelude - progressões harmônicas finais (facsimile, c.59-63)

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



Figura 25. Prelude - progressão harmônica sem ornamentação escrita (Söllscher, c.59-63)

Foi criada uma ornamentação que fixou-se na editoração da transcrição. Além disso, foi realizado uma substituição harmônica (compasso 62) que consistiu na troca do acorde dominante com *apoggiatura* – B6(4): V6(4) – para o acorde de dominante da dominante – A#°: V/V. Essa substituição permitiu manter a carga de tensão através do acorde dominante; além disso, ao realizar tais substituições, pude a aumentar a carga de tensão pela utilização do cromatismo – apresenta nas figuras retóricas musicais de *anabasis* e *catabasis* - em movimento contrário – A# B e D# E.



Figura 26. Prelude - reharmonização e ornamentação fixa (Martelli, c.61-63)

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



Figura 27. *Allemande* - polifonia explícita (facsimile, c.9)

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

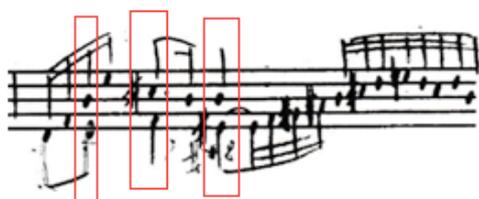


Figura 28. *Allemande* - ampliação da *heterolepsis* e ocorrência de quintas paralelas (Söllscher, c.9)

Buscou-se manter a figura *heterolepsis* nos tempos dois e três do compasso, evitando o preenchimento por graus conjuntos que resultaram nas quintas paralelas de Söllscher. Para isso destaquei a *heterolepsis* do primeiro tempo apenas através da notação (haste para baixo), e em seguida destaquei a figura retórica invertendo o acorde do terceiro tempo. Assim foi possível aproveitar mais a ressonância do instrumento para a ornamentação melódica dos dois últimos tempos do compasso.



Figura 29. Allemande - heterolepsis (Martelli, c.9)

A figura retórica musical *noema* é representada através de aspectos polifônicos implícitos, também chamados de polifonia latente. Segundo Bartel (1997: p. 339) a figura *noema* refere-se a uma expressão com grande profundidade de significância, ou seja, palavras que trazem um complexo de significância aparentemente obscuro, o inverso das expressões de ênfase através da repetição. Na *Allemande* (compassos 22 ao 24) identifiquei uma maneira bem simples de representar o *noema*: tracei no perfil melódico um distanciamento expressivo da tessitura, como é o caso do compasso 24 com a nota ré.



Figura 30. Allemande - noema (fac-símile, c.22-24).

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



Figura 31. Allemande - explicitando e ampliando heterolepsis (c.22-24)

A intensificação da *noema* através da *heterolepsis* foi um recurso utilizado para adicionar uma nota por tempo para a voz mais grave do compasso 22, além de tempos parciais nos compassos seguintes.

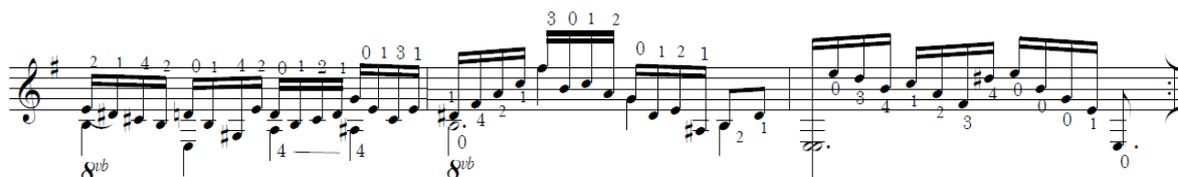


Figura 32. Allemande - explicitando e ampliando heterolepsis (Martelli, c-22-24)

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

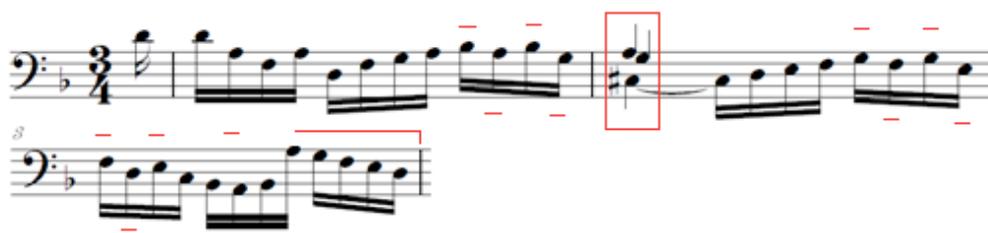


Figura 33. Courante - polifonia latente e heterolepsis (facsimile, c.1-3)

Söllscher sugere o uso de notas graves e também explicita a polifonia pela notação das hastes.



Figura 34. Courante - heterolepsis e polifonia latente (Söllscher, c.1-3)

Na transcrição de Martelli, julgou-se pertinente fixar a nota Lá na segunda voz do compasso 1 como preparação à *heterolepsis* do compasso seguinte. Além da

preparação, esse baixo amplifica o acorde de subdominante (Lá menor), que também busco destacar no segundo tempo do compasso 3.



Figura 35. Courante - heterolepsis e polifonia latente (Martelli, c.1-3)

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

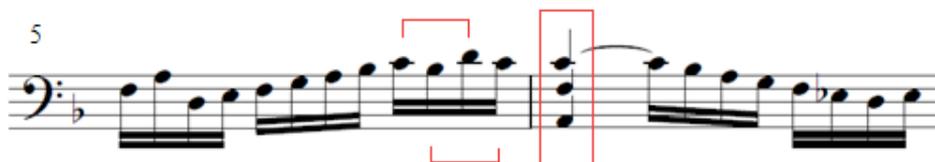


Figura 36. Courante - noema e heterolepsis (facsímla, c.5-6)

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

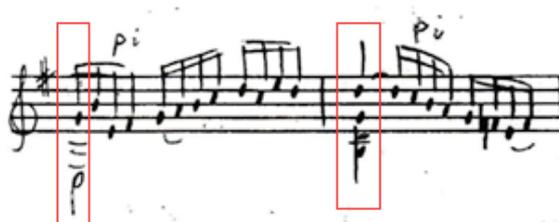


Figura 37. Courante - antecipação da heterolepsis (Söllscher, c.5-6)

Após detectar as figuras de *noema* e *heterolepsis* presentes no compasso 5, Martelli optou por explicitar e, diferentemente de Söllscher, ampliar a abordagem destas figuras.

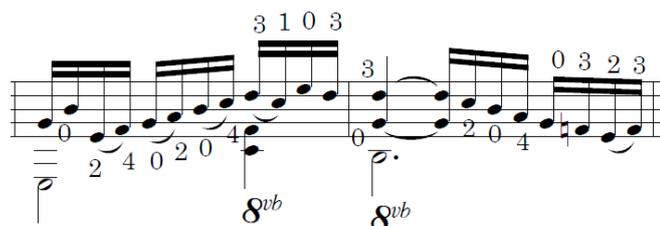


Figura 38. Courante - antecipação e ampliação da heterolepsis (Martelli, c.5-6)

Procedimentos semelhantes ocorrem entre os compassos 9 e 11:



Figura 39. Courante - noemas (fac-símile, c.9-11)

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

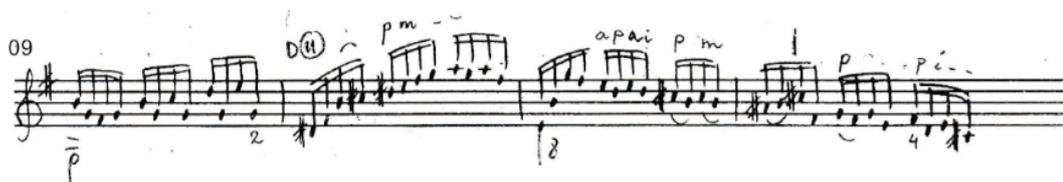


Figura 40. Courante - noemas (Söllscher, c.9-11)

Na transcrição de Martelli, foi destacado a figura *noema* através da notação em que a escrita a duas vezes é dividida através das hastes. Além disso, novos baixos foram acrescentados.

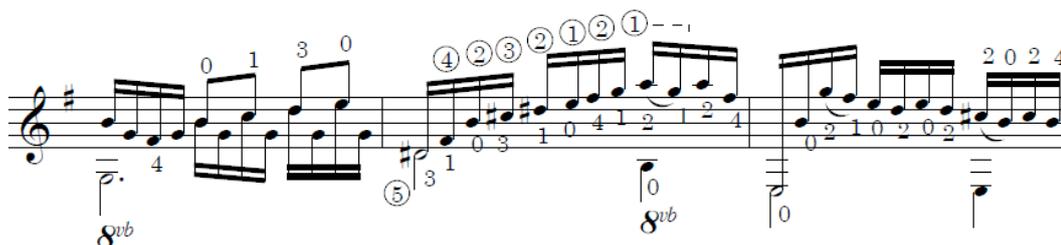


Figura 41. Courante - noemas (Martelli, c.9-11)

A noema também foi destacada na Sarabande.



Figura 42. Sarabande - noema (fac-símile, c.1)

Söllscher destaca com a notação das hastes.



Figura 43. Evidenciando noema através das hastes (Söllscher, c.1)

Na transcrição de Martelli, além do destaque da polifonia latente pela notação das hastes, foi intensificada a linha melódica grave pelo preenchimento do acorde de Lá menor com a figura *heterolepsis*.



Figura 44. Sarabande - ampliando linha melódica da segunda voz com noema e heterolepsis (Martelli, c.1)

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



Figura 51. Gigue - catabasis e heterolepsis (facsimile, c.14-15)

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



Figura 52. Gigue - heterolepsis com anabasis acrescentada (Söllscher, c.14-15)

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



Figura 53. Gigue - heterolepsis com anabasis acrescentada (Martelli, c.13-17)

### Considerações finais

Sobre o processo de análise da BWV 1008, podemos afirmar que há ainda muito a ser feito para o adensamento do repertório do violão de onze cordas e a compreensão dos procedimentos de reelaboração musical na linguagem musical barroca. Diversos recursos técnicos foram adotados no processo de transcrição a arranjo, a começar pela proposta de utilização do violão de onze cordas. O número de baixos presentes nesse tipo de violão garante uma aproximação à afinação utilizada pelos alaúdes, o que resulta, de imediato na valorização da expressão de diversas figuras retóricas musicais determinantes à escrita composicional da suíte II BWV 1008. A incursão no universo da musicologia histórica foi de enorme valia para nossas reflexões e, sobretudo, para a proposta de uma performance historicamente orientada - publicada pelo autor Paulo Martelli em CD e DVD pelo selo *GuitarCoop*. A cada nova descoberta sobre a teoria musicológica nos séculos XX e XXI e as consequentes investigações sobre a *Musica Poetica* nos séculos XVII e XVIII, percebemos os impactos positivos que a convergência dessas correntes podem favorecer à performance musical. Nesse sentido, buscamos repensar os estudos musicológicos e as práticas interpretativas como atividades indissociáveis de uma práxis musical naturalmente complexa.

As investigações sobre a retórica musical barroca, assim como todas as análises estruturais realizadas sobre a suíte BWV 1008 de J. S. Bach nos acrescentaram um tipo de conhecimento essencial, tanto para a compreensão geral da obra quanto de suas singularidades. Tais investigações serviram como uma etapa preparatória ao processo de transcrição musical. Ao avaliar as singularidades da *Suíte II*, foi possível amplificar e valorizar as figuras retóricas musicais no processo criativo da transcrição. Assim a solução de alguns obstáculos da *performance*, partindo do aprendizado sobre a linguagem musical de J. S. Bach,

poderam ser trabalhados evitando utilizar manobras idiomáticas por vezes arbitrárias e que descaracterizassem aspectos retóricos relevantes da escrita do compositor. Portanto, reiteramos a pertinência do conhecimento aprofundado acerca da retórica musical barroca no processo de transcrição para o violão de onze cordas. Este engajamento musicológico favoreceu uma imersão na linguagem musical barroca através da *Musica Poetica* e da escrita composicional de J. S. Bach assim potencializando recursos aos processos criativos da transcrição musical. Por fim, concluímos que, partindo de uma imersão na linguagem musical de J. S. Bach foi possível evitar manobras idiomáticas e mecânicas instrumentais que enfraqueciam a consistência composicional das obras além de, repensar a prática das transcrições musicais enquanto ferramenta importante no ensino da música barroca no Brasil.

### Referências bibliográficas

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

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

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

CANO, Rubén Lopéz: *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Autonoma Nacional del Mexico, 2000.

CARDIN, Michel. *The London Manuscript unveiled – vol.1-6*. Disponível: <[http://www.slweiss.com/London\\_unveiled/an\\_London\\_unv.html](http://www.slweiss.com/London_unveiled/an_London_unv.html)>. Acesso: 28/03/2014.

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

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

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

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

---

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

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

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

LUCAS, Monica, Isabel. *O conceito de Imitação sob a perspectiva da Musica Poetica no séc. XVIII*. Habilitação à livre docência em Musicologia, Usp, São Paulo, 2017.

SERRÃO, Ricardo Henrique. *Antagonismos pedagógicos na formação do gênero Estudo: da retórica musical barroca à École de mécanisme*. Anais do XI Encontro de Educação musical da Unicamp, Campinas, 2018.

SOUZA BARROS, Nicolas de. *A Adaptação da Obra Alaudística de J. S. Bach para Alt-Guitar: um Modelo Híbrido*. Tese de Mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

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

JANK, Helena. *J. S. Bach – Variações de Goldberg: um guia para a formação do homem completo*. Doutorado, Unicamp, Campinas, 1988.

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