



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Christhian Barcelos Carvalho Lima Beschizza**

***TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO DA SUÍTE BWV 1007:***

*Equilíbrio estrutural, polifonia implícita e procedimentos de reelaboração analisados  
em J. S. Bach*

**Uberlândia**

**2017**

Christhian Barcelos Carvalho Lima Beschizza

***TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO DA SUÍTE BWV 1007:***

*Equilíbrio estrutural, polifonia implícita e procedimentos de reelaboração analisados  
em J. S. Bach*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, PPGMU, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção de título de Mestre em Música, na linha de pesquisa Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco

*“The aim and final end of all music should be none other than the glory of God and the refreshment of the soul. If heed is not paid to this, it is not true music but a diabolical bawling and twanging”*

*Johann Sebastian Bach (1703)*

Ficha catalográfica

## Ficha de Aprovação

## Resumo

Este trabalho estuda o processo de transcrição para o violão da *Suíte I para Violoncelo* de Johann Sebastian Bach (BWV 1007). Partimos do princípio que o compositor reelaborou sua música de acordo com a capacidade polifônica do instrumento de destino, desta forma mapeamos os procedimentos compositor em sua própria reelaboração de obras do ciclo de cordas solo (violino e violoncelo, BWV 1001-1012) para o alaúde (BWV 995, 1000, 1006a). Direcionamos o enfoque da nossa revisão de literatura às estratégias de polifonia implícita e o equilíbrio estrutural, partindo da compreensão formal do estilo composicional *fortspinnung*. Nas transcrições existentes dessa suíte, nosso método analítico foi a seleção e comparação de três versões por meio de uma grade colorida que identifica os procedimentos empregados de acordo com o levantamento realizado das reelaborações do compositor. Averiguamos as transcrições da *Suíte I* de Göran Söllscher, Tilman Hoppstock e John Duarte. Além destes, no *Prelúdio*, incluímos Andrés Segovia/Manuel Ponce, Edson Lopes, Marcos Diaz, Jodacil Damasceno, John Mills e Ana Vidovic. Por fim, oferecemos uma transcrição própria da *Suíte I* BWV 1007 para o violão de seis cordas, incluindo sugestões para sete cordas, integrando as análises com a literatura revisada.

### Palavras-chave:

Transcrição para violão, Violão de extensão ampliada, Suíte I BWV 1007, Polifonia Implícita, Reelaborações de J. S. Bach para alaúde

## Abstract

This dissertation studies the process of transcription of Johann Sebastian Bach's *Suite I for cello* BWV 1007 for the modern guitar. Our premise is that the composer has reworked his music according to the polyphonic capacity of the desired instrument, and we map his own strategies observed in the recomposition of his solo strings works (BWV 1001-1012 for violin and cello) for the lute (BWV 995, 1000, 1006a). In our bibliographical revision, we direct our focus and analytical intent towards implied polyphony and structural equilibrium, starting from the comprehension of the *fortspinnung* form. In the existing transcriptions of this suite, our analytical method is the selection and comparison of three versions in a colored score which identifies the strategies used according to the mapping of Bach's recompositions. We looked at the whole transcriptions of the suite of Göran Söllscher, Tilman Hoppstock e John Duarte. In the Prelude, we added versions of Andrés Segovia/Manuel Ponce, Edson Lopes, Marcos Diaz, Jodacil Damasceno, John Mills and Ana Vidovic. At last, we transcribe the *Suite I* for the six strings guitar, including suggestions for seven strings guitar, integrating analysis and studied literature.

### Keywords:

Guitar transcription, Extended Range Guitar, Suíte I BWV 1007, Implied Polyphony, J. S. Bach rearrangements for lute

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Exemplo de fraseado tripartite conforme a estruturação <i>fortspinnung</i> . J. S. Bach. <i>Invenção n°1</i> BWV 772, c.1-6. FONTE: Transcrição nossa para violão.....	23
Figura 2 Textura polifônica utilizando a arcada em várias cordas do violino J. S. Bach, manuscrito da <i>Chaconne</i> BWV 1004, c.1-4. FONTE: International Music Score Library Project.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Figura 3 Múltiplas vozes na melodia superior sugerida por meio de <i>bariolage</i> e saltos melódicos. J. S. Bach, <i>Prelúdio</i> BWV 997, c.7-8/26-28. FONTE: Edição Edson Lopes com cores nossas. ....	25
Figura 4 Atividade melódica independente em diferentes planos por meio de arpejos. J. S. Bach, <i>Prelúdio</i> BWV 1009, c.37-39. FONTE: Edição Yates - cores nossas.....	26
Figura 5 Escrita para teclas emulando o estilo <i>Brisé</i> das composições para alaúde. F. Couperin. <i>Les Barricades Mystérieuses</i> . c. 1-4. FONTE: International Music Score Library Project - cores nossas.....	26
Figura 6 Transcrição de David Russell simplificando as quatro vozes em escrita convencional para violão. F. Couperin. <i>Les Barricades Mystérieuses</i> . c. 1-4. FONTE: Edição David Russell com cores nossas.....	27
Figura 7 Utilização do limite grave em imitação num padrão de imitação oitava abaixo. J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> BWV 1011/995, c. 1-3. FONTE: HOPPSTOCK, 1994. ....	32
Figura 8 Adição de linha de baixo. J. S. Bach. <i>Minueto II</i> BWV 1006/1006a, c. 1-8. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.....	37
Figura 9 Adição de linha de baixo. J. S. Bach. <i>Minueto II</i> BWV 1006/1006a, c. 9-16. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.....	38
Figura 10 Adições de linhas cromáticas intermediárias e linhas de baixo. J. S. Bach. <i>Fuga</i> BWV 1003/964, c. 30-34. FONTE: COSTA, 2012:102 – Setas nossas.....	38
Figura 11 Desmembramento da linha em duas vozes. J. S. Bach. <i>Sarabande</i> BWV 1011/995, c.1-3. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – Círculos nossos. ....	39
Figura 12 Adição complementar de baixos em momento cadencial. J. S. Bach. <i>Sarabande</i> BWV 1011/995, c.17-20. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – Círculos e linha nossos. ....	39
Figura 13 Preenchimento de acorde no primeiro tempo. J. S. Bach. <i>Allemande</i> BWV 1011/995, c.1. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – Seta nossa. ....	40
Figura 14 Preenchimento de acorde enriquecendo a textura em momento cadencial. J. S. Bach. <i>Allemande</i> BWV 1011/995, c.16-17. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – Seta nossa...	41
Figura 15 Pedais de tônica a cada dois compassos. J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> BWV 1006/1006a, c. 1-7. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – setas nossas.....	42
Figura 16 Oitavação do pedal em eco na versão para cello (acima), tornando-se material temático recorrente no alaúde. J. S. Bach, <i>Prelúdio</i> BWV 1011/995, c. 3-6. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – círculos nossos. ....	43
Figura 17 Padrão intervalar com adição de décimas paralelas nos baixos. J. S. Bach. <i>Gavotte I</i> BWV 1011/995, c. 30-33. FONTE: TEIXEIRA, 2009. ....	44
Figura 18 Sextas e terças paralelas no início da Seção B da Fuga BWV 997. J. S. Bach, <i>Fuga</i> BWV 997 - <i>Fuga</i> , c. 17-23. FONTE: Transcrição para Ré Menor de Gergely Sarkozy. ....	45
Figura 19 Terças paralelas na reelaboração do próprio compositor para alaúde. J. S. Bach, <i>Suíte V</i> BWV 1011/995 - <i>Allemande</i> , c. 24. FONTE: HOPPSTOCK, 1994. ....	45
Figura 20 Diminuição de notas longas na versão para alaúde. J. S. Bach. <i>Très Viste</i> BWV 1011/995, c. 30-33. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.....	46
Figura 21 Ornamentação idiomática na versão para alaúde (abaixo). J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> , BWV 1011/995 c. 26. FONTE: YATES 1998.....	46

Figura 22 <i>Campanellas</i> (ligadura) combinadas com ligados de mão esquerda (tracejado). J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> BWV 995, c. 22-25. FONTE: COSTA, 2013. ....	47
Figura 23 Adições de pausas e setas indicando preenchimentos (verde), renotação de voz e duração da nota (amarelo). J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> , BWV 1011/995 c. 5-7. FONTE: Edição YATES 1998 – Setas nossas. ....	48
Figura 24 <i>Vordersatz</i> : Padrão motivico <i>brisé</i> em três vozes com pedal recorrente na tônica. ....	52
Figura 25 Padrão de imitação oitava abaixo em “a”, adotada pela maioria dos transcritores. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 1. FONTE: Análise da grade comparativa. ....	53
Figura 26 Padrão de imitação oitava abaixo em a, motivo recorrente de oitavas elaborado por Hoppstock. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 1. FONTE: Análise de trecho de Hoppstock. ....	54
Figura 27 Alta densidade de movimentação no <i>fortspinnung</i> . Acima, Segovia-Ponce, abaixo, Lopes. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 16. FONTE: Análise de Segovia-Ponce e Lopes. ....	55
Figura 28 Movimentação no registro intermediário, reinteração do padrão de oitavas usado no <i>vordersatz</i> . J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 6-7. FONTE: Análise de Hoppstock. ....	56
Figura 29 Modificação da linha original e intensificação da movimentação no <i>Vodersatz</i> b. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 9. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce. ....	56
Figura 30 Intervenções na melodia superior por razões idiomáticas. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 9. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce e Vidovic. ....	57
Figura 31 Intervenção na melodia superior com propósito polifônico. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 11 FONTE: Análise do trecho de Vidovic. ....	57
Figura 32 Intensificação da movimentação conduzindo ao fim do <i>fortspinnung</i> . J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 11-14 FONTE: Análise do trecho de Hoppstock. ....	57
Figura 33 Intensificação da movimentação conduzindo ao fim do <i>fortspinnung</i> . J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 11-14 FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce. ....	58
Figura 34 Intensificação do ritmo harmônico e adição do pedal de oitava antes da escala descendente. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 16-19 FONTE: Análise do trecho da maioria dos transcritores. ....	58
Figura 35 Início da Seção B intensificada em contrapontos. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 22-24. FONTE: Análise do trecho de Hoppstock. ....	59
Figura 36 Adição de terças paralelas no <i>fortspinnung</i> sequencial. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 29-30. FONTE: Análise do trecho de Hoppstock. ....	60
Figura 37 Adição de colcheias no <i>fortspinnung</i> sequencial. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 29-30. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce e Lopes. ....	60
Figura 38 Contrapontos em colcheia no início da <i>bariolage</i> . J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 30-34. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce. ....	61
Figura 39 Solução equilibrada e coerente para os pedais na <i>bariolage</i> . J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 30-34. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce. ....	61
Figura 40 Escala cromática reforçada por pedal, terças ou sextas paralelas. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 37-38. FONTE: Análise do trecho de Hoppstock, Duarte e Segovia-Ponce. ....	62
Figura 41 Trecho conclusivo com omissão dos pedais no tempo forte, mantendo o padrão de imitação oitava abaixo. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Prelúdio</i> , c. 38-42. FONTE: Análise do trecho de Vidovic. ....	63



Figura 42 Oitavação completando o ponto mais grave da melodia. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Allemande</i> , c. 3-4. FONTE: Análise do trecho de Söllscher. ....	66
Figura 43 Equilíbrio nas adições, simetria rítmica recorrente. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Allemande</i> , c. 1-16. FONTE: Análise da seção <b>A</b> de Duarte. ....	67
Figura 44 Textura carregada com muitas intervenções livres, sem conteúdo sequencial em ritmo ou intervalo. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Allemande</i> , c. 1-16. FONTE: Análise da seção <b>A</b> de Hoppstock.....	68
Figura 45 Intensificação da atividade polifônica no compasso 20 em meio à preenchimentos equilibrados. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Allemande</i> , c. 17-24. FONTE: Análise da seção <b>B1</b> de Duarte. ....	69
Figura 46 Os contrapontos em colcheias não remetem à reelaboração da <i>Allemande</i> da <i>Suíte V</i> do compositor. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Allemande</i> , c. 25-32. FONTE: Análise da subseção <b>B2</b> de Duarte.....	70
Figura 47 Preenchimentos assimétricos, irregulares e desequilibrados em meio à bons contrapontos. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Allemande</i> , c. 17-32. FONTE: Análise da seção <b>B</b> de Hoppstock. ....	71
Figura 48 Editoração com esitilo <i>brisé</i> , trecho em três vozes, pedais em corda solta, movimentação uniforme no baixo J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 – Courante</i> , c. 31-42. FONTE: Análise da transcrição de Duarte. ....	73
Figura 49 Exemplo simples de falta de sequencialidade nas intervenções: Espera-se movimentação em colcheia no terceiro tempo (c.13). J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 – Courante</i> , c. 12-13. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock. ....	73
Figura 50 Fraseado irregular com repetições de notas. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 – Courante</i> , c. 20-23. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock. ....	73
Figura 51 Transposição para <b>Ré</b> Maior para a comparação no violão de seis cordas com <i>scordatura</i> . J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Sarabande</i> , c. 1-16. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher transposta. ....	75
Figura 52 Preenchimentos saturados no compasso 1, 2, 7, 8 e 14. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Sarabande</i> , c. 1-16. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.....	76
Figura 53 Textura densa e movimentação paralela intensa no baixo, fraseado irregular, pouca coerência nas intervenções. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Sarabande</i> , c. 1-16. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.....	77
Figura 54 O pedal desmembrado não reforça a movimentação harmônica, c.5 <b>A7, D</b> ; c.6 <b>Em</b> e c.7 <b>A D E</b> . J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 – Minueto I</i> , c. 1-16. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher transposta para Ré Maior.....	78
Figura 55 Textura inicial densa na seção A, mas é desequilibrada pela falta de sequencialidade no contraponto. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 – Minueto II</i> , c. 1-8. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.....	79
Figura 56 Desmembramentos em azul, sensível não resolve na mesma oitava no último compasso. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 – Minueto II</i> , c. 9-24. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.....	80
Figura 57 Desmembramentos em azul, linhas de condução melódica diatônica, cantável. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 – Minueto II</i> , c. 9-24. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher. ....	80
Figura 58 <b>B1</b> equilibrado e sequencial, <b>B2</b> com condução melódica duvidosa e incisiva. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 – Minueto II</i> , c. 9-24. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.....	81
Figura 59 Mudança no registro dos baixos sinalizando a transição estrutural ressaltado em vermelho. J. S. Bach, <i>Suíte I BWV 1007 - Gigue</i> , c. 16-19. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher. ....	83

Figura 60 Desmembramento do ponto mais grave da melodia formando uma linha de baixo. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Gigue</i> , c. 16-19. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher com comparação em <b>Ré</b> Maior.....	83
Figura 61 Preenchimentos sequenciais, intensificação cadencial e demarcação estrutural. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Gigue</i> , c. 1-12. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.....	84
Figura 62 Detalhe de rompimento na sequencialidade intervalística. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Gigue</i> , c. 21-24. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.....	84
Figura 63 Repetições de nota na Seção <b>A</b> , mudança da melodia original no fim da frase. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Gigue</i> , c. 1-11. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.....	85
Figura 64 Regularidade rítmica na primeira parte da Seção <b>B</b> , repetição da nota <b>Sol</b> quebrando a sequencialidade. J. S. Bach, <i>Suíte I</i> BWV 1007 - <i>Gigue</i> , c. 12-26. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.....	86
Figura 65 Oitavação da melodia na criação de nova voz de baixo. J. S. Bach. <i>Gigue</i> BWV 1006/1006a, c.32. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.....	88
Figura 66 Oitavação da melodia (azul) e renotação da duração da nota ou de haste indicando nova voz (roxo). J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> BWV 1007, c.24-26. FONTE: Transcrição do autor.....	89
Figura 67 Desmembramento da nota mais grave (azul escuro), digitação em <i>campanellas</i> (azul claro). J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> BWV 1007, c.29-31. FONTE: Transcrição do autor.....	89
Figura 68 Expansão do uso do registro para a impressão de movimentação de três vezes com imitação (vermelho), oitavação (azul) evitando a repetição da última nota de cada compasso. J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> BWV 1007, c.5 e 7. FONTE: Transcrição do autor.....	89
Figura 69 Imitação oitava abaixo (vermelho) de conteúdo melódico redundante, formando nova linha de baixo. J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> BWV 1007, c.35-36. FONTE: Transcrição do autor.....	90
Figura 70 Preenchimento com arpejo descendente (laranja), com a tensão do baixo suspensa para o início da seção B. J. S. Bach. <i>Prelúdio</i> BWV 1007, c.32. FONTE: Transcrição do autor.....	90
Figura 71 Desmembramento de melodia composta para a criação de baixos (azul), renotação da duração e hastes (roxo), adição de notas conectando a movimentação no baixo e na melodia superior (verde). J. S. Bach. <i>Allemande</i> BWV 1007, c.11-12. FONTE: Transcrição do autor.....	91
Figura 72 Substituição de notas do original da voz intermediária, <b>Mi</b> para <b>Ré</b> e <b>Ré</b> para <b>Si</b> . J. S. Bach. <i>Allemande</i> BWV 1007, c.27-28. FONTE: Transcrição do autor.....	91
Figura 73 Grafia em estilo <i>brisé</i> (roxo), separação dos planos em três vezes, indicando a sustentação da movimentação do baixo; oitavação da repetição como contraponto imitativo (vermelho). J. S. Bach. <i>Courante</i> BWV 1007, c. 1-5 . FONTE: Transcrição do autor.....	92
Figura 74 Desmembramento dos pedais oitava abaixo (azul) e composição de novas linhas de baixo (verde). J. S. Bach. <i>Courante</i> BWV 1007, c. 1-5 . FONTE: Transcrição do autor.....	92
Figura 75 Oitavação dos baixos (azul), preenchimento na melodia superior (laranja). J. S. Bach. <i>Sarabande</i> BWV 1007, c.13-16. FONTE: Transcrição do autor.....	93
Figura 76 Hemíolas com oitavação dos baixos (azul), dobramento da melodia no baixo (verde). J. S. Bach. <i>Minueto I</i> BWV 1007, c.13-16. FONTE: Transcrição do autor.....	94
Figura 77 Trecho com digitações alternando cordas em <i>campanellas</i> . J. S. Bach. <i>Minueto I</i> BWV 1007, c.17-20. FONTE: Transcrição do autor.....	94

Figura 78 Estilo <i>brisé</i> grafado na seção A, indicando a movimentação em três planos. J. S. Bach. <i>Minueto II</i> BWV 1007, c.1-8. FONTE: Transcrição do autor. ....	95
Figura 79 Desmembramentos para a formação de linha de baixo (azul), adição de baixos (verde) e preenchimento (laranja). J. S. Bach. <i>Minueto II</i> BWV 1007, c.17-24. FONTE: Transcrição do autor. ....	95
Figura 80 Oitavação dos baixos (azul), renotação da duração das notas (roxo), adição de notas no baixo (verde). J. S. Bach. <i>Gigue</i> BWV 1007, c.21-24. FONTE: Transcrição do autor. ....	96
Figura 81 Grade comparativa de I. <i>Prelúdio</i> .....	103
Figura 82 Grade comparativa de II. <i>Allemande</i> .....	125
Figura 83 Grade comparativa de III. <i>Courante</i> .....	133
Figura 84 Grade comparativa de VI. <i>Sarabande</i> .....	140
Figura 85 Grade comparativa de V. <i>Minueto I</i> .....	144
Figura 86 Grade comparativa de VI. <i>Minueto II</i> .....	147
Figura 87 Grade comparativa de VII. <i>Gigue</i> .....	150
Figura 88 Transcrição do autor: I. <i>Prelúdio</i> .....	155
Figura 89 Transcrição do autor: II. <i>Allemande</i> .....	158
Figura 90 Transcrição do autor: III. <i>Courante</i> .....	160
Figura 91 Transcrição do autor: IV. <i>Sarabande</i> .....	162
Figura 92 Transcrição do autor: V. <i>Minueto I</i> .....	163
Figura 93 Transcrição do autor: VI. <i>Minueto II</i> .....	164
Figura 94 Transcrição do autor: VII. <i>Gigue</i> .....	165

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1: REVISÃO DE LITERATURA.....	16
1.1 Transcrição e duas tendências em Bach .....	16
1.2 <i>Fortspinnung</i> , polifonia implícita e uso estrutural da tessitura .....	20
1.2.1 <i>Fortspinnung</i> .....	22
1.2.2 Polifonia Implícita .....	24
1.2.3 Uso estrutural da tessitura.....	29
1.3 Mapeamento de procedimentos de reelaboração bachianos .....	33
1.3.1 Transposição de tonalidade e <i>scordatura</i> .....	36
1.3.2 Composições de linhas de baixo e vozes intermediárias .....	37
1.3.3 Desmembramento de melodias compostas (por oitavação ou substituição) .....	39
1.3.4 Preenchimento de acordes .....	40
1.3.5 Adição de pedais de tônica e imitação.....	42
1.3.6 Adição de terças, sextas e décimas paralelas .....	44
1.3.7 Diminuição de notas longas.....	46
1.3.8 Digações em <i>campanellas</i> e emprego dos ligados de mão esquerda .....	47
1.3.9 Renotação de haste, prolongamento de notas e adição de pausas .....	48
CAPITULO 2: ANÁLISE COMPARATIVA DA SUÍTE BWV 1007.....	49
2.1.1 Prelúdio.....	52
2.1.2 Allemande.....	66
2.1.3 Courante.....	72
2.1.4 Sarabande.....	74
2.1.5 Minueto I .....	78
2.1.6 Minueto II .....	79
2.1.7 Giga.....	82
Capítulo 3: NOSSA TRANSCRIÇÃO DA SUÍTE BWV 1007.....	87
Considerações Finais .....	97
REFERÊNCIAS .....	99
APÊNDICE.....	102

## INTRODUÇÃO

O mestre-de-capela J. S. Bach (1685-1750) é considerado um dos compositores mais influentes na história da música ocidental, elaborando obras-primas polifônicas para diversos instrumentos em quase todas as formas musicais conhecidas no período barroco. Naturalmente, as obras do compositor transcritas para o violão difundiram-se pelos esforços de transcritores que ambicionavam a expansão do repertório e legitimação do instrumento em palcos de concerto, inicialmente com Francisco Tárrega (1852-1909) e sua escola no final do século XIX, e posteriormente no início do século XX, com Andrés Segovia (1893-1987) e seus contemporâneos. Sua música continua a ser transcrita para o violão desde então, com crescente consciência estilística na interpretação e rigor na coerência interna dos procedimentos empregados na reelaboração do material do compositor.

Tradicionalmente, integram esse repertório transcrições de obras ditas para alaúde<sup>1</sup> (BWV 995-1000) e para instrumentos solo com menor capacidade polifônica, em especial os ciclos para violino (BWV 1001-1006) e violoncelo (BWV 1007-1012). Os dois ciclos para cordas solo foram arquitetados durante a estadia de J. S. Bach em Cothen, Alemanha, em torno de 1720, enquanto que as obras catalogadas no *Bach Werke Verzeichnis* (BWV2<sup>a</sup>, 1998) como composições destinadas ao alaúde não foram concebidas como um ciclo e são representativas de diferentes momentos da trajetória composicional de J.S Bach.

Salientamos que não há consenso entre os especialistas na música de [J. S.] Bach quanto ao instrumento pretendido pelo compositor quando escreveu as sete peças que foram catalogadas para alaúde, conforme revisto por Costa. (2012, p.12-13). Independentemente da polêmica que envolve a instrumentação originalmente concebida nas obras catalogadas para alaúde, o violão é favorecido pela textura polifônica dessas peças, que privilegia maior movimentação da voz superior, ocasionais vozes intermediárias e movimentação predominantemente em mínimas, semínimas e colcheias nos baixos, o que dispensa, na maioria

---

<sup>1</sup> Mesmo que demonstrem textura alaudística, essas peças são escritas pelo compositor em duas claves e precisam de mudanças fundamentais no texto para serem tocadas no alaúde, especulando-se que o compositor tinha em mente o *launtenwerck* (TITMUS, 2015). No testamento do compositor constavam dois exemplares desse instrumento de teclas de cordas de tripa pinçadas – apesar disso, também deixou um alaúde (LEDBETTER, 2011) e certificou que seu aluno Krebs tinha sido instruído em composição e no alaúde (CHERICI, 1980, prefácio). De acordo com Ribeiro (2014, p.28), “nenhuma das obras atribuídas ao alaúde possui um manuscrito autógrafo do compositor em notação específica para o instrumento, a tablatura. Vale ressaltar que a intabulação era a única forma de notação utilizada por alaudistas solistas até então.” A argumentação sobre o *launtenwerck* é persuasiva, além das gravações das peças no instrumento serem extremamente convincentes. Tendemos a crer que as Suítes BWV 996, 997 e 998 são de fato destinadas ao instrumento de teclas, tendo em vista as tonalidades escolhidas, sua densidade de textura polifônica e as eminentes intervenções necessárias pra serem tocadas no alaúde.

dos casos, intervenções de enriquecimento de textura por parte do transcritor. Já os *sei solo* para violino e as *seis suítes* para violoncelo possuem simultaneidade de movimentação polifônica menos densa e a predominância de estratégias de polifonia implícita para enriquecer as linhas melódicas. Sendo assim, intervenções no texto são necessárias para a exploração idiomática da potencialidade polifônica do violão ao se transcrever peças destes ciclos.

Publicações anteriores de nossa autoria<sup>2</sup> demonstram as abordagens transcricionais da *Ciaconna* da *Partita Seconda* BWV 1004 por dois referenciais violonistas, Andrés Segovia e Abel Carlevaro (1916-2001). Constatamos nessas versões a verticalização excessiva de preenchimento de notas que raramente levam em consideração os princípios composicionais contrapontísticos empregados pelo compositor, fazendo com que a peça seja menos interessante quanto à engenhosidade polifônica característica de J. S. Bach. Por meio destes estudos, consideramos as intervenções composicionais em suas transcrições estilisticamente imprecisas para os atuais paradigmas musicológicos, mesmo que sonoramente e idiomáticamente eficazes. Atentando à prática de intérpretes que se especializam em instrumentos de época e seus repertórios, e também em trabalhos acadêmicos recentes sobre tendências de transcrição com foco no funcionamento do instrumento de destino, percebemos que a liberdade para se reelaborar e a coerência dos preenchimentos com a própria linguagem bachiana divergem das tendências violonísticas de reelaboração dos ciclos para violino e violoncelo. Partindo desta perspectiva, nos propusemos a estudar as estratégias de preenchimento de notas e enriquecimento de textura próprias do estilo do compositor, de modo a entender como aproximar as transcrições do repertório bachiano dos procedimentos musicais de adaptação do próprio compositor.

Nota-se em trabalhos de diversos autores no meio violonístico acadêmico que composições de J. S. Bach foram reelaboradas de um instrumento com capacidades polifônicas menores a outros com maiores recursos harmônicos pelo próprio compositor e seus contemporâneos. Em especial, os ciclos para cordas solo figuram como uma contínua série de adaptações pelo compositor, tornando-se material para obras de outros instrumentos de maior capacidade polifônica, um processo também assumido por seus contemporâneos alaudistas e tecladistas (HARB, 2014, p.3). Por meio da análise dos procedimentos empregados nestas

---

<sup>2</sup> BESCHIZZA, Christian; OROSCO, Maurício. *A transcrição de Andrés Segovia da Chaconne BWV 1004 de J. S. Bach e sua ênfase acordal para uma proposta sonora robusta: análise comparativa da primeira seção*. Artigo. Ouvirouver, v. 12 n. 1 p. 132-150. Uberlândia, 2016.

BESCHIZZA, Christian; OROSCO, Maurício. *A transcrição de Carlevaro da Chaconne BWV 1004 de J. S. Bach comparada com as transcrições de Segovia e Costa: uma análise de procedimentos representativos*. Artigo. VIII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP. Curitiba, 2015.

reelaborações, podemos realizar versões contemporâneas para as possibilidades idiomáticas do violão de acordo com nossa leitura das texturas características do estilo bachiano.

Em busca de referenciais para princípios atuais de transcrição musicologicamente informados – princípios que levam em consideração as reelaborações do próprio compositor – nos aprofundamos na tese de Gustavo Costa (2012). Conforme a análise desse autor, que transcreve todo o ciclo de violino solo (BWV 1001-1006) para violão como eixo do trabalho, o procedimento do compositor ao recompor peças deste ciclo para instrumentos com maior capacidade polifônica é preencher a textura harmônica conforme as características idiomáticas do instrumento de destino. Das obras de J. S. Bach entendidas como escritas para alaúde, três são reelaborações de peças oriundas destes ciclos para cordas<sup>3</sup>. A metodologia de Costa ampara-se na análise comparativa destas três e mais duas para cravo, totalizando cinco peças reelaboradas a partir dos ciclos de cordas solo (BWV 1001-1012) atribuídas ao compositor e seus contemporâneos<sup>4</sup>.

Adotamos como fundamento teórico-metodológico para este trabalho a premissa exposta nas investigações introdutórias da tese de Costa. A premissa encontra-se em um trecho documentado por J. F. Agricola (1720-1774), um pupilo do compositor, segundo o qual Bach reelaborou suas obras de um meio instrumental ao outro preenchendo a harmonia conforme julgasse necessário, desenvolvendo a polifonia conforme o potencial idiomático do instrumento de destino. A partir dessa compreensão, Costa aponta um equívoco estilístico nas premissas adotadas por vários intérpretes referenciais por meio de uma análise fonográfica. Alguns dos referenciais observados na análise gravaram o ciclo para violino seguindo uma tendência que preza pelo discurso original sem intervenções do intérprete, ambicionando uma “autenticidade” que não leva em consideração a prática do próprio compositor ao reelaborar suas peças. Além

---

<sup>3</sup> *Suíte* BWV 995 (~1727-31): Originalmente *Suíte V para violoncelo* BWV 1011 (1717-23). Essa transcrição possui manuscrito autografado pelo compositor e com indicação *Suíte pour La luth*. Também há uma intabulação anônima feita por um alaudista que dominava o instrumento melhor que o compositor, simplificada em tablatura francesa, que registra o uso de campanelas e ligados de mão esquerda.

Fuga BWV 1000 (1720): Originalmente segundo movimento da *Sonata I para violino* BWV 1001 (1720), foi intabulada em notação francesa pelo alaudista Johann Christian Weyrauch (1694-1771) para o alaúde de 13 cordas, possivelmente inspirada em uma versão perdida do compositor. Também foi reelaborada para órgão, BWV 539 (1723);

*Partita* BWV 1006a (~1736-7): Originalmente *Partia Terza para violino* BWV 1006 (1720). Possui manuscrito autografado pelo compositor e seu Prelúdio foi também orquestrado como *Sinfonia* da cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* BWV 29 (1731) e cantata BWV 120a *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (1729).

<sup>4</sup> Além das citadas acima, constam também as reelaborações da *Sonata Seconda* BWV 1003 para violino / BWV 964 para cravo e o *Adagio* da *Sonata Terza* BWV 1005 para violino / BWV 968 para cravo. O posicionamento do especialista David Ledbetter (1952 -) após a análise dessas duas versões para cravo é que foram realizadas por um transcritor representante de um estilo posterior ao do compositor (COSTA, 2012, p.106). Levando em consideração esse detalhe, circunscrevemos nosso enfoque analítico às peças reelaboradas para alaúde para a compreensão dos preenchimentos atribuídos ao próprio J. S. Bach.

desta tendência equivocada de não-intervenção ao texto, Costa também aponta em sua análise de gravações a existência de transcrições com preenchimentos estruturalmente desequilibrados, sem levar em consideração as transições entre movimentos e a textura de cada peça no contexto da obra como um todo. Sua conclusão é que uma pretensa fidelidade ao texto original para interpretação da música de Bach ao violão é imprecisa estilisticamente. Corroborando com tal posicionamento, Marcelo Brombilla (2013) – cuja dissertação investiga a reelaboração de um concerto de Antônio Vivaldi (1678-1741) por Bach – também ressalta a reelaboração de material musical para novos meios instrumentais como prática do compositor, conforme sintetiza:

[...] Bach jamais aceitou em princípio que as ideias originais deveriam ser escrupulosamente respeitadas. Não somente ele fez alterações técnicas como também as harmonias foram, em muitos casos, ampliadas; a adição de notas de passagem e ornamentos. Um exemplo disso é o *Largo* do concerto BWV 973, que, apesar das grandes modificações, tem o caráter e o estilo italiano preservado (BROMBILLA, 2013, p.22).

Tendo em vista as tendências de transcrição para violão esboçadas pela análise fonográfica de Costa, nos propomos a investigar a pertinência das intervenções em uma obra escolhida no ciclo para violoncelo, produzindo uma grade comparativa ao final do trabalho e identificando as intervenções em cada transcrição com um sistema de cores nas transcrições selecionadas. Os fundamentos observados nas reelaborações do ciclo de cordas solo pelo compositor foram classificados como uma bula conforme o mapeamento realizado no final ao primeiro capítulo.

Para definição da suíte escolhida, constatamos que a *Suíte I* BWV 1007 integra o repertório de vários dos grandes nomes do violão, sendo dessa o prelúdio bachiano mais gravado e difundido ao instrumento, fornecendo um amplo panorama para nosso estudo dos preenchimentos. Em razão de sua popularidade entre os intérpretes, essa obra pode ser vista como representativa para o estudo de diferentes tendências de preenchimento nas transcrições, possibilitando um estudo comparativo com os próprios procedimentos bachianos, por sua vez levantados pela análise das reelaborações das peças do compositor para alaúde.

Em suma, esse trabalho objetiva principalmente contribuir para a técnica de transcrição para violão evidenciando procedimentos de enriquecimento de textura identificados em J. S. Bach, e, secundariamente, comparar analiticamente a tendência de preenchimento dos violonistas em diversas propostas de textura.



Destinamos o Capítulo 1 à revisão de literatura sobre o conceito de transcrição, e alguns tópicos analíticos da estética bachiana. Nestes tópicos, falamos sobre *fortspinnung*, polifonia implícita e nossa perspectiva do uso premeditado do registro do instrumento solo como dado estrutural intrínseco à escrita bachiana. Em seguida, realizamos um mapeamento dos procedimentos encontrados nas reelaborações do compositor, onde descreveremos a bula elaborada com as estratégias de enriquecimento de textura identificadas (por exemplo, desmembramento de melodias compostas, preenchimentos de acordes e adição de vozes).

No Capítulo 2, analisamos as intervenções encontradas em dez transcrições para violão do *Prelúdio* da *Suíte I* BWV 1007, evidenciando o estilo de intervenção das transcrições selecionadas e problematizando questões de equilíbrio estrutural e coerência com os procedimentos observados em Bach. No restante dos movimentos, prosseguimos com as comparações com três violonistas selecionados: Göran Söllscher, Tilman Hoppstock e John Duarte.

No Capítulo 3, apresentamos a nossa transcrição própria da *Suíte I* BWV 1007, unificando os estudos do primeiro capítulo às análises comparativas das transcrições para violão do segundo capítulo. Além do violão de seis cordas, apresentamos também opções para violões de extensão ampliada. Concluimos com comentários gerais acerca do produto artístico do trabalho. No apêndice, apresentamos a grade comparativa e nossa transcrição evidenciando todas as intervenções realizadas de acordo com a bula de cores apresentada no Capítulo 1.

## CAPÍTULO 1: REVISÃO DE LITERATURA

O primeiro capítulo é destinado à apreciação da literatura utilizada neste trabalho, a princípio sobre o conceito de transcrição e termos semelhantes (1.1); seguido por explicações gerais sobre a forma suíte e três conceitos analíticos que serviram para aprofundar-nos na compreensão do estilo bachiano: o *fortspinnung*, a polifonia implícita e o uso premeditado do registro do instrumento como dado estrutural da obra (1.2). Concluindo o capítulo, apresentamos nossa bula de cores e detalhamos os procedimentos evidenciados nas análises da grade comparativa de transcrições para violão da *Suíte I* BWV 1007 (1.3).

### 1.1 Transcrição e duas tendências em Bach

O termo transcrever é empregado cotidianamente com uma vasta gama de significados em vários contextos musicais com pouca objetividade, como por exemplo delimitando o processo de grafar em partitura música ouvida - ou ainda como sinônimo de arranjo ou outros termos que sugerem reelaboração musical. Para melhor discutir o termo, Pedro Rodrigues (2011) realiza uma diversificada revisão terminológica para definir os conceitos de arranjo e transcrição, verificando as mudanças nas definições e comentários na literatura europeia dos últimos 200 anos através da consulta de fontes distintas em português, inglês<sup>5</sup>, alemão<sup>6</sup> e francês. O autor aponta que, dos anos 1811 até 1910, o termo transcrição ainda não era empregado. A partir deste ano (1910), este termo é descrito de forma depreciativa (em paralelo ao arranjo) no quinto volume do Grove's Dictionary of Music and Musicians (1910), que pontua a desconsideração de músicos “sérios e íntegros” por esse tipo de prática, que só poderia ser positiva em contexto pedagógico. Já no decorrer do século XX, o termo passa a simbolizar perspectivas mais interessadas na prática de transcrição. Essa mudança de perspectiva fica ainda mais clara na definição do termo no dicionário Grove de 2010, que é traduzido por Rodrigues (2011, p. 34-35) em função de sua atualidade analítica:

---

<sup>5</sup> Um pequeno trecho ilustrando a ideia de Andrés Segovia, em 1947, sobre o significado e a dimensão que a transcrição tinha para o enriquecimento do repertório: “Transcribing is not merely passing literally from one instrument to another. It means to find equivalents which change neither the aesthetic spirit nor the harmonic structure of the work being transcribed (...) if the work transcribed gains in color and expression, and is not weakened, not only is it permissible, but mandatory that such transcription be made. It is particularly so if it enriches the instrument poor in its heritage of important literature (...)” (SEGOVIA apud RODRIGUES, 2011, p. 35)

<sup>6</sup> É curioso que o termo equivalente de transcrição no alemão, *Bearbeitung*, é uma palavra que diz respeito a toda e qualquer alteração sobre uma obra. “O retrabalhar engloba, assim, a alteração realizada a um motivo, frase, andamento ou obra, do mesmo modo que abarca a alteração (mais ou menos elaborada) até possíveis reformulações instrumentais.” (RODRIGUES, 2011, p.33-34)

“a) obra nova baseada em material pré-existente ou com incorporação do mesmo material (variação, contrafactum, paródia, pasticcio, obras litúrgicas baseadas em cantus firmus); b) transferência de meio instrumental; c) simplificação; d) elaboração; e) obra com um grau de deslocação que varia entre a reescrita quase literal e formas mais sofisticadas como paráfrases. Este dicionário refere igualmente como uma distinção implícita entre *arrangement* e *transcription* não é universalmente aceite [sic] e assim este último termo poderá referir-se a: a) mudança de sistema de notação, v. g. tablatura para partitura *standard*; b) mudança de esquematização de partitura, e. g. passagem de partitura orquestral para partes solistas; c) escrita, no contexto etnomusicológico, em notação de uma performance gravada ou realizada ao vivo.”

Luciano Morais (2007) registra um percurso histórico da transcrição para violão e atenta para o fato de que há problemas na adaptação de textura, de disposição de acordes e de tessitura quando transcrevendo para o instrumento, além de ser preciso considerar suas tonalidades características. Esses problemas demandam soluções criativas e conhecimento estrutural da obra por parte do transcritor para acomodar uma execução confortável no violão sem comprometer os efeitos inicialmente pensados no discurso original.<sup>7</sup> Jodacil Damasceno, em entrevista concedida em 2004 para Morais, sugere que:

A diferença entre transcrição e arranjo reside no grau de fidelidade ao texto original, sendo “transcrição” o termo que mais se aproxima deste, tratando a partitura com mais fidelidade. O arranjo é um processo de tratamento livre da obra original que dá mais liberdade ao arranjador em relação à versão original da obra. (DAMASCENO apud MORAIS, 2007, p. 22)

A definição geral de Damasceno nos ilustra como as terminologias são circunscritas pelos violonistas, mas ainda é incerta quanto as fronteiras da liberdade do transcritor em relação ao original. Flávia Vieira Pereira (2011), por sua vez, propõe delimitações conceituais menos subjetivas para os termos que se referem ao processo de reelaboração musical em geral. A autora embasa sua análise na proximidade entre o discurso original e a resultante reelaborada

---

<sup>7</sup> Observamos que é comum classificar uma transcrição positivamente ou negativamente dependendo do grau de convencimento do ouvinte de que a música haveria sido pensada originalmente para o instrumento transcrito. Nas reflexões de Stephan: “[...] pode dizer-se que uma transcrição é bem conseguida quando nos dá a impressão de ser uma composição original, conquanto, modificando embora o fenômeno acústico, a realidade musical obtida seja análoga ao original”. (STEPHAN apud MORAIS, 2007, p.26)

em termos de *Fidelidade vs. Liberdade*, assim como sugerido por Damasceno, mas guiando suas definições através da categorização de aspectos musicais (estruturais e ferramentais) de uma obra. Sergio Ribeiro (2014), como adendo às propostas de Flávia Pereira, enriquece as categorias de adaptação com o termo *idiomatização*, que contempla uma reelaboração musical com soluções musicais engenhosas em função do idiomatismo do instrumento:

Sabemos que o violão tem maiores possibilidades texturais e tessituras do que o violino e menores que o órgão e, por isso, fica evidente a tentativa de [Pablo] Marquez em transformar uma obra com um idioma ‘violinístico’ em uma obra ‘violonística’ por meio da adaptação de ideias presentes em um terceiro instrumento com possibilidades similares ao seu. Com isso, a partir das categorias de reelaboração musical delimitadas por Flavia Pereira (2011), concluímos que Marquez realiza a segunda subcategoria de adaptação, denominada por nós como ‘*idiomatização*’<sup>8</sup>, ou seja, a prática que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio. (RIBEIRO, 2014, p. 126)

Por outro lado, em uma investigação mais profunda a respeito da premissa etimológica da terminologia escolhida para descrever o conceito apresentado por Ribeiro, surge o questionamento se a resultante musical é realmente idiomática – a *Fuga* BWV 1001 de Pablo Marquez, com grande movimentação contrapontística, leva a situações tecnicamente desafiadoras e não se amparam no idiomatismo violonístico como característica principal.

Finalmente, observamos duas tendências de reelaborações para violão da obra de J. S. Bach. Primeiro, uma tendência caracterizada pelo processo de readequação do discurso para um novo meio instrumental, que é um processo criativo de acréscimos ou supressões de notas onde o transcritor considera o instrumento de destino para uma execução confortável, embora mantenha uma textura polifônica que se aproxima à versão original. Essa tendência é exemplificada pela maioria das transcrições para violão selecionadas para a análise do Prelúdio BWV 1007 no capítulo 2. Definimos como a segunda tendência as abordagens de Pablo Marquez (*Sonata I* BWV 1001), Gustavo Costa (*Sei solo* BWV 1001-1006) e Tilman Hoppstock (*Suíte I* BWV 1007), onde há considerável liberdade de reelaboração de maior

---

<sup>8</sup> A *idiomatização* é definida pelo autor, dentro dos parâmetros estabelecidos por Flávia Pereira, como: “A reelaboração que visa não só possibilitar a interpretação nas novas possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar os elementos da obra em função do novo meio, apresentando alterações tanto em aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica) como estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal), exceto na estrutura formal.” (RIBEIRO, 2014, p. 58).

aporte composicional que impactam no enriquecimento da textura polifônica da obra, empregando recursos inerentes da observação dos procedimentos do compositor<sup>9</sup> para ampliar a textura do discurso conforme as potencialidades do violão – não se limitando quanto à imediata acessibilidade de digitações, por vezes tecnicamente pouco ortodoxas.

Pensamos esse procedimento de intervenções contrapontísticas inventivas – porém informadas pelos avanços musicológicos do estudo bachiano – como uma tendência recente na reelaboração para violão da música bachiana, que se difere da tradicional em termos de densidade do enriquecimento da textura polifônica por parte do reelaborador. Podemos encarar a tendência dos três violonistas apontados como um processo mais alinhado com a própria *práxis* bachiana, conforme argumentado objetivamente na tese de Costa. Também notamos que este processo se aproxima da prática dos intérpretes da música antiga especialistas em instrumentos de época, que precede por décadas essa mesma tendência ao violão.

A seguir, nossa revisão se encaminha para a literatura que se debruça sobre três elementos estéticos cuja compreensão contribui para acompanhar nossa perspectiva na análise comparativa da *Suíte I* BWV 1007.

---

<sup>9</sup> Como é notado em um registro de J.F. Agricola (1775), pupilo do compositor, os *seis solo para violino* eram tocados por Bach em instrumentos de tecla. Neste novo meio instrumental, o compositor evidenciava a harmonia conforme considerasse necessário, visto que reconhecia a necessidade de uma harmonia com pleno resultado sonoro ao clavicórdio. (COSTA, 2012, p. 11).

## 1.2 *Fortspinnung*, polifonia implícita e uso estrutural da tessitura

A suíte é um gênero composicional europeia que surge na França de Luís XIV sob influência de J. B. Lully (1632-1687) e difunde-se nas cortes do país por compositores como F. Couperin (1669-1733) e J.P. Rameau (1683-1764). Na Alemanha, consolida-se na segunda metade do século XVII, a princípio com J. J. Froberger (1616-1667) e posteriormente com Kuhnau (1660-1722), J. Pachelbel (1653-1706) e D. Buxtehude (1637-1707) (TEIXEIRA<sup>10</sup>, 2009, p. 26). É constituída essencialmente por quatro danças dos países de onde se originam: *Allemande* (Alemanha), *Sarabande* (Espanha), *Courante* (França) / *Corrente* (Itália) e *Gigue* (Inglaterra). (HSU<sup>11</sup>, 2012, p. 4). Além destas, temos na *Suíte* BWV 1007 um *Prelúdio* e um movimento opcional<sup>12</sup>, *Minuetos I e II*, que comentamos brevemente abaixo.

Nas suítes de Bach, é comum encontrarmos um *Prelúdio* introdutório onde o compositor expõe o material motivico que será trabalhado no decorrer da obra, por vezes de maneira mais livre, sem forma fixa ou estrutura pré-determinada, mas também pode contar com estrutura formal rígida e altamente premeditada. É comum que Bach dê sequência ao prelúdio com uma fuga, como é o caso das *fugas da capo* BWV 997 e BWV 998, tradicionais no repertório do violão. Também pode seguir com uma seção em *fugatto*, como é o caso do *Prelúdio da Suíte V para violoncelo* BWV 995/1011 e da *Suíte* BWV 996. Yates (1998, p.183) afirma que o prelúdio é o movimento que propõe coerência unificadora às danças que seguem e estabelece o caráter da suíte; é essencialmente de caráter improvisatório e de demonstração idiomática, com arpejos simétricos ou figuração escalar, sequências em ciclo de quartas/quintas e cadências suspensivas ou fracas que dão a impressão de desabrochar improvisatório à peça.

O *Minueto* é a mais popular dança oriunda das cortes francesas, que consiste em duas partes: *Minueto I* e *Minueto II* (que posteriormente veio a se tornar *waltz*, outra forma de dança social). Cada um se inicia com uma frase de oito compassos e a repetição é frequente. A coreografia dos primeiros oito compassos do *Minueto I* é iniciada pelo cavalheiro, seguido pelos

---

<sup>10</sup> Marcelo Teixeira (2009) estuda as danças galantes nas suítes do ciclo para violoncelo (BWV 1007-1012) e propõe transcrições dos Minuetos BWV 1007 e 1008, Bourrées BWV 1009 e 1010 e Gavottes BWV 1011 e 1012 para o violão de sete cordas.

<sup>11</sup> Chung-Hui Hsu (2012) estuda a relação entre os movimentos de dança e os elementos musicais nas suítes para cordas de J. S. Bach, revisando características gerais e propostas interpretativas para a performance dessa obra.

<sup>12</sup> Movimentos que poderiam ser adicionados entre a *Sarabande* e a *Gigue* para trazer mais variedade à suíte. As principais danças opcionais nas suítes barrocas são *Menuet*, *Passepied*, *Bourrée*, *Polonaise*, *Gavotte*, *Loure*, *Anglaise*, e *Sicilienne*. Esses movimentos são associados pelo próprio Bach ao estilo galante em suas Partitas para teclas BWV 825-830, estilo que se caracteriza por texturas predominantemente homofônicas, leveza, propensão ao popular e ao entretenimento, contrapondo-se ao estilo antigo alemão representando complexidade contrapontística, a exemplo da fuga, invenção e cânone. Bach, apesar dos contrastes de estilo, incorpora os estilos nacionais alemães, franceses e italianos em sua escrita. (TEIXEIRA, 2009, p.26-27).

mesmos oito compassos pela dama. O caráter diferenciado dos dançarinos é representado na música através da dinâmica: forte para delimitar o caráter masculino e piano para o caráter feminino na repetição. Na seção seguinte, o *Minueto II*, os dançarinos se combinam em diferentes formações e as frases são geralmente maiores que oito compassos. Em decorrência do dueto entre os dançarinos, o tempo é geralmente mais rápido que na seção anterior (HSU, 2012, p.38). Uma característica também a ser apontada é que o modo maior ou menor da tonalidade pode contrastar entre o primeiro e o segundo minueto, como pode ser observado na própria *Suíte I BWV 1007*, um contraste comum quando Bach escreve nesse gênero.

Cada tipo de dança barroca caracteriza-se primeiramente por sua própria métrica e padrões rítmicos. Apesar das danças estilizadas que integram as suítes de Bach não serem destinadas à dança em si, cada um dos movimentos segue parâmetros de gênero que estipulam métrica, tempo e *affekt* – ou seja, seu caráter expressivo. A alternância entre o andamento das danças, rápidas e lentas, o contraste de ritmos característico de cada dança, a mesma tonalidade principal e a reelaboração dos mesmos motivos promovem a coerência interna necessária para a unificação do conjunto de danças como obra íntegra. Estruturalmente, podemos apontar como características genéricas do ciclo de Suítes para Violoncelo:

- Modulações a tonalidades vizinhas e divisão binária da forma, tipicamente com ritornelos entre as seções (AABB);
- *Moto perpetuo* – estrutura rítmica contínua e predominantemente uniforme;
- Ornamentação melódica ocasionalmente premeditada em situações cadenciais;
- Raras instâncias de utilização de técnicas de contraponto e imitação;
- Condução de vozes com estratégias de polifonia implícita que podem causar o efeito de movimentação de linhas melódicas independentes;
- Uso premeditado da tessitura como dado estrutural do discurso;
- Unidade fundamentada em exposição e variação de uma disposição motívica através de *fortspinnung* – um processo de desenvolvimento de progressões sequenciais harmônico-melódicas sobre o qual nos aprofundaremos a seguir.

### 1.2.1 *Fortspinnung*

*Fortspinnung* (ou *spinning-forth* em inglês) é um termo alemão concebido por Wilhelm Fischer (1915), em *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, para se referir a um processo específico do desenvolvimento de um breve motivo em uma ideia constantemente “espiralada” como estrutura fundamental da composição, parte de uma teoria geral de estudo da forma da música instrumental do século XVIII.<sup>13</sup> Fischer discerne que esse é um dos dois tipos básicos de categorias de estruturação de frase na música motívica, periódica e tripartite, sendo alternativa ao *Lied*, a estrutura binária que consiste em antecedente e consequente. Abaixo, um exemplo simples dessa estrutura exposto em linguagem verbal, de forma a exemplificar o conceito através da sintaxe usando um versículo bíblico:

Quando eu era menino, [gesto de abertura]

Falava como menino, pensava como menino e raciocinava como menino. [gesto espiralado]

Quando me tornei homem, deixei para trás as coisas de menino. [epílogo]

1 Coríntios, capítulo 13, versículo 11. (tradução do artigo sobre *Fortspinnung* no Wikipedia)

Típica do barroco tardio, esta estruturação configura uma estética onde a progressão melódico-harmônica coordena parâmetros musicais primários (melodia, harmonia, ritmo e motivo). Neste processo, o motivo estruturante é desenvolvido em toda a estrutura musical da peça através do uso de sequências, modificações de intervalo ou repetições simples. Trata-se de uma forma periódica ternária, descrita no alemão como *Vordersatz-Fortspinnung-Epilog*. Abaixo explicamos cada um dos termos e exemplificamos a estrutura ternária do *fortspinnung* com a introdução da *Invenção nº1 BWV 772*.

- I. Vordersatz: (antecedente) significa um gesto inicial de abertura que estabelece a tonalidade, de caráter estático;

---

<sup>13</sup> Nosso estudo elementar dessa estrutura composicional é embasado nos trabalhos digitais sem data de publicação evidente de Tomás Gilabert Gineré (*Conservatorio Profesional de Castellón*) e Vicente Jose Hervas (*Conservatori Superior de Música de València*). Autores referenciais que utilizam essa concepção analítica incluem Dreyfus (1996); em seus trabalhos da década de 80 que posteriormente tornaram-se o célebre tomo *Bach and the Patterns of Invention*, Melamed e Marrison (1998); em *An Introduction to Bach Studies*; Marrison (1999), em *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*; John Butt (2010), *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*.



- II. *Fortspinnung*: (espiralando adiante) descreve um impulso adiante, onde o antecedente se desdobra em uma sequência melódica em progressão diatônica ou modulante como desenvolvimento do gesto inicial, de caráter dinâmico.
- III. *Epilog*: (epílogo) é um processo cadencial conclusivo, caso a progressão seja modulante, no epílogo confirma-se a nova tonalidade. As diferenças entre o antecedente e o *fortspinnung* são claras e fáceis de distinguir, mas entre *fortspinnung* e epílogo é comum que se produza uma fusão.

Figura 1 Exemplo de fraseado tripartite conforme a estruturação *fortspinnung*.  
J. S. Bach. *Invenção n°1* BWV 772, c.1-6. FONTE: Transcrição nossa para violão.

Após a apresentação do material através da estrutura ternária do *fortspinnung*, no decorrer desta peça, o compositor procede com uma série de episódios modulatórios que rerepresentam o motivo (dividido em **a** e **b**) e o contra-motivo através de vários procedimentos de transformação motívica, que derivam a partir de aumentações, diminuições, inversões para assegurar coerência interna através de auto referência, o que é chamado por Gineré de “unidade dos afetos”.

Durante o capítulo de análise, observaremos que alguns movimentos da *Suíte I* BWV 1007 podem ser analisados por meio desta estruturação de *fortspinnung* seguido de episódios, de forma que possamos problematizar os enriquecimentos de textura de acordo com o equilíbrio formal nas transcrições comparadas. A seguir, prosseguimos com explicações sobre três procedimentos de polifonia implícita características da estética de J. S. Bach.

### 1.2.2 Polifonia Implícita

A investigação da polifonia implícita na música bachiana é um assunto recorrente nos estudos da música para cordas solo do compositor. O primeiro a contribuir na literatura violonística sobre o tema é Stanley Yates<sup>14</sup> (1998), transcritor que dá atenção especial às técnicas que afetam diretamente a dimensão da textura polifônica, despertando o reconhecimento de trechos com o potencial de desmembramento de novas vozes. Tal abordagem não demanda necessariamente intervenção inventiva de adição de notas para evidenciar situações polifônicas, que por sua vez se dá por meio de prolongamento de notas, renotação das hastes das vozes ou digitações que privilegiem o contraponto. O potencial de desdobramento da melodia em duas vozes eventualmente também pode servir como ponto de elaboração de novas linhas melódicas, como será visto em detalhe nos procedimentos mapeados nas reelaborações do compositor.

Na perspectiva de Yates, as composições para cordas solo (cujo autor apresenta uma outra tradução, cordas auto-acompanhadas, tendo em vista o acompanhamento implícito na composição em um instrumento melódico) são predominantemente concebidas como uma única linha melódica de inspiração retórica, explorando a polifonia implícita para causar a impressão de diálogo entre diferentes vozes em um instrumento melódico. Burkhard (Apud TEIXEIRA, 2009) comenta sobre a estrutura polifônica encontrada nas obras para tais instrumentos melódicos:

“Nas suas magistras suítes e sonatas para violino e violoncelo solo, Bach consegue sugerir uma teia polifônica de vozes através de um único instrumento que toca, na maior parte do tempo, uma nota de cada vez. As linhas melódicas compostas (ou polifônicas), a partir das quais as obras são construídas, comportam não só a melodia e o baixo, mas frequentemente uma ou mais vozes internas. Nessas linhas é às vezes inevitável que uma ou mais notas de uma voz – especialmente o baixo – precisem ser omitidas, mas uma audição atenta geralmente revela o que está implícito. ” (BURKHARD, 1994, p.98 apud TEIXEIRA, 2009, p.49)

---

<sup>14</sup> Stanley Yates transcreve para violão o ciclo de seis suítes para violoncelo e as publica junto de suas análises e reflexões sobre os procedimentos do próprio compositor. Seu artigo *Bach's Unaccompanied String Music: A New (Historical) Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Guitar* sugere um padrão de abordagem para transcrições bachianas que atenta para uma prática amparada nas próprias reelaborações realizadas pelo compositor, supostamente novas na literatura violonística.

Yates propõe que o efeito polifônico é atingido nestes instrumentos melódicos por meio de dois artifícios da escrita do compositor: notas quase-simultâneas sugerindo outras vozes (*multi-stopped chords*), procedimentos melódicos (melodia composta) e arpejos (*style brisé*). Observemos os exemplos:

- I. Melodia composta é um procedimento que amplia a textura por meio de saltos melódicos<sup>15</sup> e *bariolage*<sup>16</sup>, como no exemplo abaixo no *Prelúdio* BWV 997, grafado originalmente a duas vozes, mas perceptivamente com movimentação em três vozes:

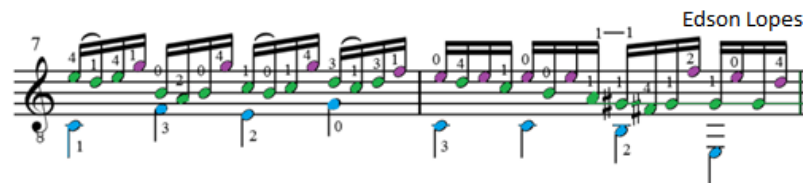


Figura 2 Múltiplas vozes na melodia superior sugerida por meio de saltos melódicos. J. S. Bach, *Prelúdio* BWV 997, c.7-8. FONTE: Edição Edson Lopes com cores nossas.

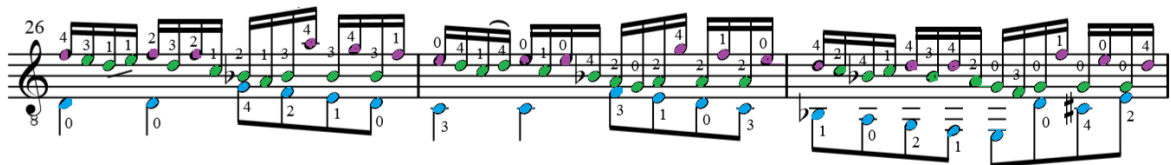


Figura 2 *Bariolage* na voz intermediária e superior. J. S. Bach, *Prelúdio* BWV 997, c.26-28. FONTE: Edição Edson Lopes com cores nossas.

- II. Estilo *Brisé* consiste no uso de texturas de acordes arpejados com uma condução de vozes mais livre, referentes ao estilo composicional adotado no alaúde, onde determinados agrupamentos de notas que possuem uma relação melódica entre si podem ser delimitados

<sup>15</sup> Yates ressalta que é papel do transcritor determinar se um salto é melodicamente expressivo (salto retórico), se é parte de uma melodia composta ou se é uma voz do baixo implícita. Por exemplo, a respeito da iniciativa do transcritor em determinar as vozes, João Kouyoumdjian (em palestra para o CONAVIO, 2016) adota uma premissa teórica que na música sem acompanhamento de Bach, todo salto é tratado como uma nova voz. Suas digitações são marcadas pelo amplo uso de campanelas para causar a sobreposição de uma voz à outra. Consideramos este procedimento de digitações em *campanellas* como um enriquecimento de textura sutil, de diferente peso na textura do que seriam as adições de notas.

<sup>16</sup> *Bariolage* é o termo utilizado para se referir à rápida alternância melódica entre uma voz que se movimenta seguida de uma nota estática, geralmente fixa em corda solta.

individualmente em diferentes registros que podem sugerir duas ou mais vozes em alternância (TEIXEIRA, 2009, p.50)<sup>17</sup>.



Figura 3 Atividade melódica independente em diferentes planos por meio de arpejos.  
J. S. Bach, *Prelúdio* BWV 1009, c.37-39. FONTE: Edição Yates - cores nossas.

Para ilustrar o assunto, reproduzimos abaixo um exemplo de interesse por apresentar o processo inverso, ou seja, a polifonia grafada (sustentada) pelo compositor, ao invés de implícita. No caso, como podemos observar, François Couperin (1668-1733) escreve *Les Barricades Mystérieuses* à quatro vozes, ao que parece, para que o estilo de articulação das cordas dedilhadas de sua época fosse reproduzido no teclado. Vejamos sua escrita com a movimentação melódica em vários planos musicais, exatamente como a sobreposição sonora típica dos alaúdes de sua época:



Figura 4 Escrita para teclas emulando o estilo *Brisé* das composições para alaúde.  
F. Couperin. *Les Barricades Mystérieuses*. c. 1-4. FONTE: International Music Score Library Project - cores nossas.

Em comparação, a versão de David Russell (1953-) ilustra abaixo uma solução para violão. As hastes e durações são simplificadas mantendo a textura polifônica implícita tanto

<sup>17</sup> Este estilo se desenvolve junto à transição ao alaúde barroco, no início do século XVII. O instrumento marca uma transição estilística que segue um novo paradigma de *scordatura*, *accord nouveau*, afinação em terças que se contrapõe a afinação em quartas dos instrumentos anteriores, *vieil ton*. (CARDOSO, 2014,0. 75). No alaúde de treze ordens, usa-se a afinação aberta em **Ré** menor, que se repete uma oitava abaixo e desce diatonicamente nos baixos: 1-Fá3, 2-Ré3, 3-Lá2, 4-Fá2, 5-Ré2, 6-Lá1, 7-Sol1, 8-Fá1.,9-Mi1, 10-Ré1, 11-**Dó** 1, 12-Si0, 13-Lá0. Esse tipo de afinação facilita as digitações de mão esquerda para criar as texturas polifônicas do estilo *brisé*.

pela facilidade de leitura quanto ao próprio mecanismo de produção e sustentação de som individual de cada corda do violão – digitadas de forma a explorar esse recurso conscientemente dentro de suas potencialidades. Uma possibilidade de percepção das vozes foi ressaltada em cores:

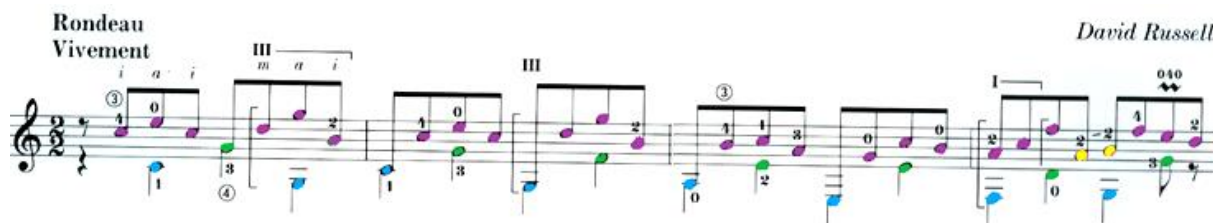


Figura 5 Transcrição de David Russell simplificando as quatro vozes em escrita convencional para violão.  
F. Couperin. *Les Barricades Mystérieuses*. c. 1-4. FONTE: Edição David Russell com cores nossas.

Sobre o tratamento da polifonia implícita na interpretação de Bach, pouco encontramos a respeito na literatura acadêmica violonística. Em várias instâncias do repertório de Bach no violão, o intérprete deve escolher entre permitir que as notas de determinada voz soem sobrepostas umas às outras, como é comum no alaúde ou um piano com pedal, ou articuladas uma a uma, como na voz humana e instrumentos de sopro. Yates (1998) defende que a decisão entre digitação melódica e harmônica depende do contexto musical e da sonoridade do instrumento. Esse procedimento de digitação harmônica, na maioria das edições estudadas da *Suíte I* BWV 1007, é aplicado em função de limitações técnico-idiomáticas do violão, como por exemplo uma corda solta difícil de ser abafada ou uma nota na pestana que continuará soando, sem a necessária consciência do intérprete do controle de cada nota soando.

Em nossa revisão sobre a polifonia implícita na literatura especializada, a produção que mais se destaca em profundidade é a tese da americana Stacey Davis (2001). Sua pesquisa objetifica desdobramentos de vozes nesse repertório embasada em premissas da percepção auditiva da psicologia gestaltiana. Sua metodologia se ampara no desenvolvimento de software com algoritmos computacionais que analisam o material musical a partir de normas programadas. Os três parâmetros utilizados nos axiomas postulados dizem respeito à proporção do intervalo – classificando o intervalo de quarta como o ponto de divisão entre vozes – a mudança na direção do contorno melódico, para discernir a ocorrência de um desmembramento a partir do movimento ascendente ou descendente em torno do intervalo – e a influência da movimentação diatônica para determinar o encaminhar de uma nova voz antes de cada salto.

Os dados resultantes do laudo computacional da pesquisa de Davis foram confrontados com uma reorquestração da *Allemande* da *Partita II* BWV 1004 realizada por quinze de seus

alunos, onde estes dividiriam as polifonias implícitas para vários instrumentos em uma única pauta de acordo com suas percepções do surgimento de uma nova voz. O confronto foi uma forma de averiguar a correlação entre regras estipuladas para o reconhecimento de novas vozes na música para cordas solo de Bach e a percepção auditiva dos estudantes. A máquina reconheceu desmembramentos de vozes em locais que os estudantes perceberam como uma única voz. A autora especula que isso se dá por causa da acentuação métrica, mudanças de articulação e o paralelismo motivico. A responsividade dos estudantes foi embasada em repetição motivica, timbre, articulação e contorno rítmico, que se mostraram fatores inerentes da escuta humana que conflitam com os resultados da formulação matemática.

O desfecho da investigação conduzida por Davis nos leva aos limites da tentativa de compreender as ocorrências de polifonia implícita na música bachiana, provando-se uma demanda além da normatização. A autora sugere, por fim, que a sensibilidade para discernir as ocorrências de polifonia implícita se dá apenas por meio da sensibilização do músico, uma aptidão apreendida além de terminologias, que só pode ser transmitida por demonstração e imitação, não por sistemas sintáticos conceituais. Em seguida, apresentamos uma breve perspectiva dos limites da tessitura como um dado estrutural no *Prelúdio* BWV 1007.

### 1.2.3 Uso estrutural da tessitura

Ledbetter (Apud Costa, 2012, p.110) observa em sua análise da *Fuga* BWV 1001/1000 que, na obra de Bach, o uso da tessitura e texturas é premeditado como um dado estrutural no discurso. Para averiguar a validade da constatação de Ledbetter quanto ao nosso objeto de estudo, investigamos o espectrograma de frequências da interpretação mais popular do *Prelúdio* da *Suíte I* ao violoncelo por meio da análise espectral de frequências (*Melodic Range Spectrogram* do software gratuito *Sonic Visualiser*<sup>18</sup>).

Para a melhor interpretação do espectrograma do Prelúdio, falamos a respeito do gráfico gerado. O software possui uma ferramenta que indica as parciais de cada frequências por meio de uma régua, o que permite mensurar a altura de cada nota atacada e suas parciais, e no caso dos instrumentos de cordas também observamos a ressonância daquelas que vibram em simpatia. No exemplo da Figura 20, indicamos com setas brancas os pontos em que a régua indica parciais harmônicos de determinada frequência. Em lilás indicamos a vibração da quinta corda do violão por simpatia, gerando mais representações gráficas de frequências, o que pode gerar certa dificuldade para reconhecer quais notas são atacadas.

---

<sup>18</sup> Este programa foi desenvolvido especificamente para a análise de gravações, com diversos recursos que permitem uma percepção visual de aspectos da música, como agógica, dinâmica e altura. O espectrograma utilizado em nosso trabalho é uma representação gráfica do arquivo de som acessado pelo programa, sendo que as graduações de cores indicam a intensidade do som e as frequências tocadas (inclusive as parciais) são representadas verticalmente, transcorrendo horizontalmente em função do tempo. Além da representação gráfica que utilizamos, também foi utilizado o software para realização das extrações das gravações das versões selecionadas para a análise comparativa que não foram publicadas em partitura. Os recursos de loop A/B e diminuição de andamento foram bastante utilizados, com o propósito de perceber as adições de notas.

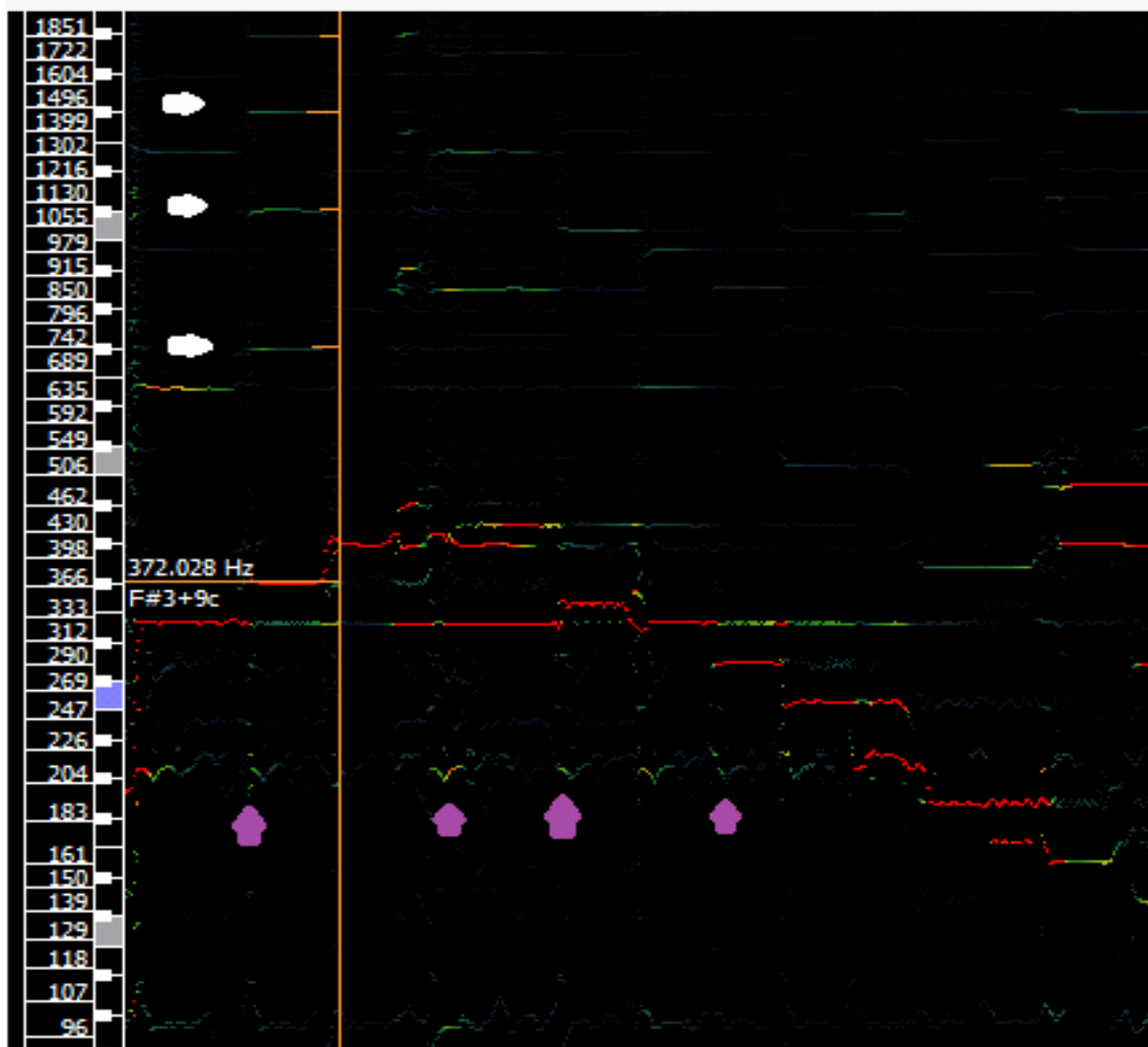


Figura 20 Espectrograma de âmbito melódico.

J. S. Bach, *Wer nur den lieben Gott lasst walten* BWV 690 (Gravação de Kazuhito Yamashita).

Branco: parciais harmônicos de F##. Lilás: vibração da corda Lá por simpatia. FONTE: Análise do autor no *Sonic Visualizer*.

A poluição visual representando os harmônicos ressoando em simpatia pode confundir a análise e dificultar as conclusões do leitor pouco familiarizado com este software. Levando isso em consideração, buscamos também uma visualização mais simples para demonstrar graficamente a disposição das alturas no decorrer do movimento, através de outro software chamado *MAMplayer*, usado para criação de representações gráficas da altura das frequências. Em nossa análise do *Prelúdio* abaixo, assinalamos com uma linha azul as cordas soltas do violoncelo para melhor interpretação do gráfico em relação ao registro do instrumento. A corda mais grave é afinada em 64 hz, **Dó** 2, enquanto que a mais aguda em 220 hz, **Lá** 3. Na sequência, na visualização gerada pelo *MAMplayer*, notamos que a movimentação da voz de baixo, a corda mais grave, aproxima-se gradualmente do limite grave do instrumento, atingindo-o na metade



da peça, com a cadência que encerra a seção A. O limite agudo do instrumento é atingido na cadência que encerra a seção B.

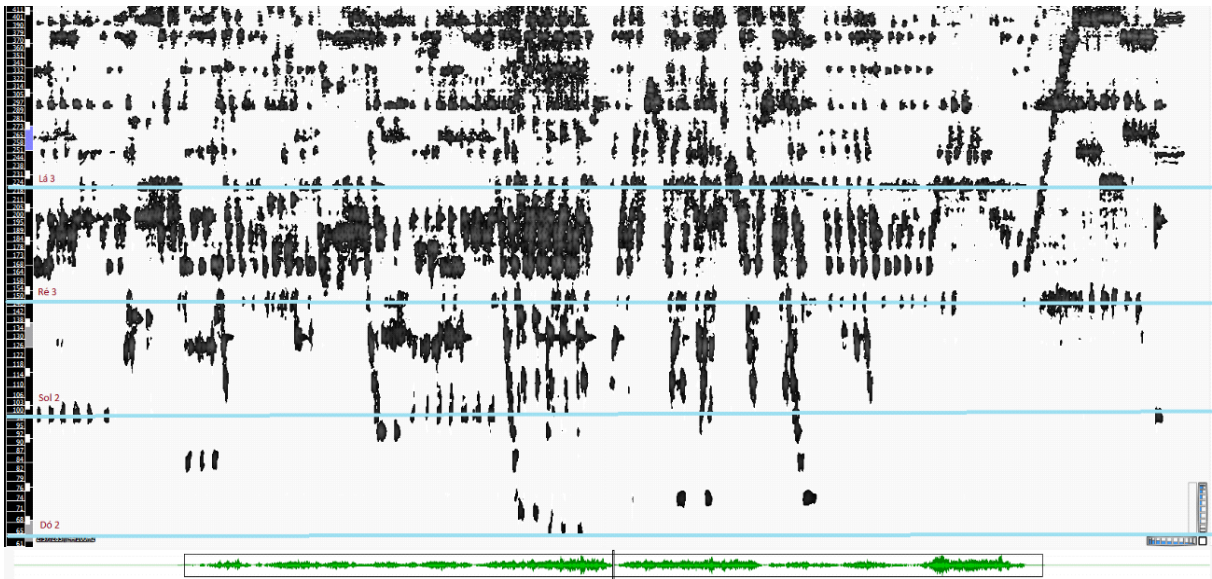


Figura 20 Espectrograma de frequências gerado no *Sonic Visualizer*.  
J. S. Bach, *Suíte I BWV 1007 - Prelúdio*. FONTE: Análise da gravação de Mischa Maisky.

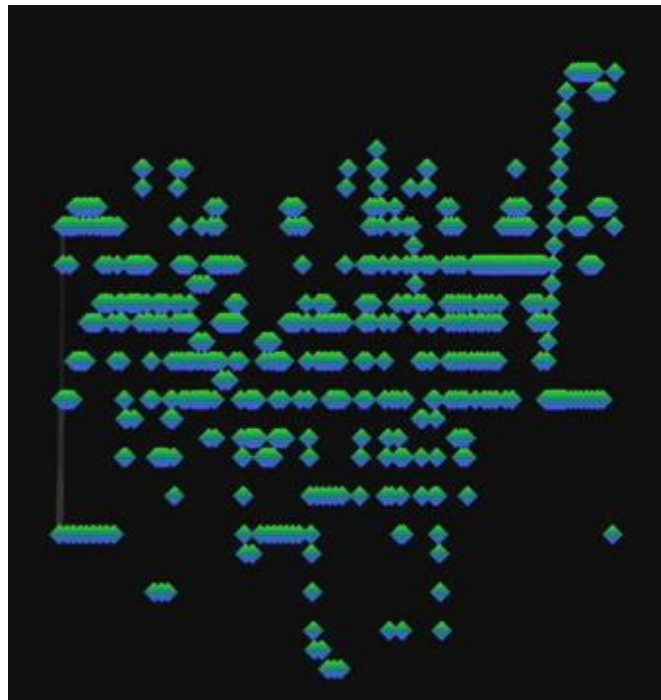


Figura 21 Gráfico eliminando as frequências de harmônicos que vibram por simpatia no instrumento acústico.  
J. S. Bach, *Suíte I BWV 1007 - Prelúdio*. FONTE: Animação gráfica gerada pelo software *MAMplayer*.

Com o reforço visual das frequências melódicas, conforme estruturadas pelo compositor no *Prelúdio*, evidenciamos o argumento observacional de Ledbetter que condiz com o procedimento de Bach nessa peça. As alturas foram premeditadas de maneira em que os limites graves e agudos do instrumento foram reservados para momentos relevantes na macroestrutura

do movimento. A nota mais grave é atingida na metade da peça, como um ponto culminante (c. 21), antecedendo a fermata suspensiva, enquanto que a nota mais aguda é atingida na cadência de conclusão do movimento (c. 39-42). Por meio dos exemplos gráficos, podemos constatar com clareza que, no *Prelúdio*, os limites de registro foram premeditados pelo compositor levando em consideração o eixo temporal da peça, reservando os limites graves e agudos para momentos estruturalmente relevantes e não utilizados arbitrariamente conforme os recursos idiomáticos do instrumento.

Apesar disso, existem momentos onde o próprio compositor não levaria à risca o dado da macroestrutura apontado no caso do *Prelúdio* da primeira Suíte para cello. Podemos observar na própria reelaboração do compositor da *Suíte V* BWV 1011/995 que, ao utilizar a potencialidade polifônica do alaúde como novo meio instrumental, o limite grave é explorado como efeito de eco oitavando o pedal de tônica constantemente no decorrer da abertura francesa que precede a seção em *fugatto*. Esse padrão se estabelece no compasso três:

The image shows a musical score for two instruments: Cello and Laute (Lute). The title is 'Prelude' and the composer is 'von Tilman Hoppstock'. The score is in G major and 3/4 time. The Cello part is on the top staff, and the Laute part is on the bottom staff. The Laute part features a constant eighth-note bass line (pedal point) that is an octave lower than the Cello part. A red arrow points to the lowest note in the Laute part, which is an octave below the Cello's lowest note.

Figura 6 Utilização do limite grave em imitação num padrão de imitação oitava abaixo.  
J. S. Bach. *Prelúdio* BWV 1011/995, c. 1-3. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.

Consideramos que, pelo próprio caráter mais livre e improvisatório da abertura francesa que dá início ao *Prelúdio* BWV 995, Bach utiliza do idiomatismo do instrumento aproveitando-se de seus mecanismos próprios de enriquecimento de textura, no caso com adições de ecos de oitava. Como afirma Costa em sua análise da tablatura da *Fuga* BWV 1000, “a escrita daria impressão de um habilidoso alaudista ampliando a extensão e enriquecendo a textura para aproveitar a maior possibilidade contrapontística do alaúde.” (COSTA, 2012, p.110). Já no momento fugal do prelúdio, indicado pela mudança de andamento *Très Visté*, a rigorisidade estrutural do uso das alturas é retomada, inclusive com a adição de pedais em três momentos, atingindo gradualmente o limite grave, figurando como um dado relevante no desabrochar gradual da composição. Em nossa análise no Capítulo 2, essa investigação macroestrutural será retomada para contemplar as soluções dos transcritores violonistas da *Suíte I*.

### 1.3 Mapeamento de procedimentos de reelaboração bachianos

Neste tópico expomos os procedimentos de reelaboração encontrados por meio da leitura das contribuições de autores que pesquisaram a transcrição da música de Bach para o violão<sup>19</sup>. Nos inspiramos no método de sistematização do primeiro capítulo da tese do português Pedro Rodrigues (2011), publicado separadamente como artigo como *A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach* (2015).<sup>20</sup> Nos trabalhos abordados, o processo de transcrição da obra de Bach para violão conta com diversas intervenções no processo de reelaboração da nova partitura, que sinalizamos em cores em nossa grade comparativa no apêndice. Neste subcapítulo, evidenciamos as intervenções no discurso que formam nossa bula de análise da grade, exemplificados por meio das próprias reelaborações do compositor para alaúde.

Teixeira (2009) aponta que Bach e seus contemporâneos, ao reelaborarem seus materiais, adotavam mudanças na disposição dos acordes, inversões, introdução de dissonâncias, dobramento de notas e inserção de dominantes secundárias. Segundo Costa (2012), encontramos modificações de textura com preenchimentos de acordes, desmembramento da melodia composta em duas vozes, criação de novas linhas de baixo e imitação em vozes internas, adição de pedais e diminuição de notas longas. Considerando os processos envolvidos apontados pelos autores e compreendidos por nosso estudo, evidenciamos com cores as intervenções dos transcritores da *Suíte I BWV 1007* na grade comparativa conforme a bula, listada e aprofundada a seguir:

---

<sup>19</sup> A bibliografia de estudos de transcrição de Bach para o violão utilizados neste trabalho conta com os trabalhos de Tilman Hoppstock (1994), Stanley Yates (1998), Rodolfo Betancourt (1999), Thiago Colombo de Freitas (2005), Marcelo Teixeira (2009), Alison Alípio (2010), Pedro Rodrigues (2011), Gustavo Costa (2012), Marcelo Brombilla (2013), Sérgio Ribeiro (2014) e Tariq Harb (2015).

<sup>20</sup> Rodrigues propõe uma sistematização individual de cada procedimento encontrando, normatizado e exemplificado, em uma ampla revisão de trinta e quatro reelaborações realizadas pelo compositor para diversas formações instrumentais. Sua abordagem analítica é o confronto nota-a-nota das diferentes reelaborações realizadas por Bach, que são posteriormente sumarizados pelo autor como uma tabela ilustrada de soluções encontradas na própria técnica de reelaboração do compositor, proporcionando diretrizes para eventuais dificuldades encontradas pelo transcritor em situação de incompatibilidade idiomática entre o instrumento original e o violão.

I. Acomodação de tonalidade e *scordatura*;

Ressaltamos previamente que a maioria as transcrições analisadas na grade do *Prelúdio* utilizam *scordatura* da sexta corda um tom abaixo, em Ré. A tonalidade do original para violoncelo foi transposta uma quinta acima, **Ré** Maior, para facilitar a comparação.

II. Composição de novas linhas de baixo e vozes intermediárias;

Em nossa análise da grade, assinalamos em verde o procedimento de composição de linhas intermediárias e de baixo. No capítulo de análises, comentaremos em maiores detalhes questões de equilíbrio de textura e coerência interna na composição destas adições de notas.

III. Desmembramento de melodias compostas;

Em nossa análise da grade, assinalamos em azul escuro momentos em que os transcritores desmembram a melodia composta para outro registro por oitavação ou nos casos onde há substituição da nota original usada pelo compositor por novas alturas.

IV. Preenchimentos de acordes;

Em nossa análise da grade, assinalamos todos os preenchimentos de acordes simples em laranja – ou seja, as adições com função de enriquecimento somente vertical, que não se configuram nas duas opções anteriores de movimentação horizontal de uma linha contrapontística composta pelo transcritor.

V. Adição de pedais de tônica e imitação;

Em nossa análise da grade, assinalamos em vermelho todos os momentos de adição de pedais de tônica e imitação oitava abaixo – inclusive as adições imitativas oitava acima, que não se conectam em uma movimentação horizontal que poderia ser considerada uma nova linha contrapontística. Não são consideradas adições de pedal em caso das linhas originais constarem integralmente oitavadas (sem imitação) - nesse caso consideramos este procedimento como desmembramento de vozes, sinalizado em azul escuro.

VI. Adição de terças, sextas e décimas paralelas;

Em nossa análise da grade, as adições de vozes paralelas com intervalos de terças, sextas e décimas foram assinaladas em dourado.

VII. Ornamentações por diminuição de notas longas;

Em nossa análise da grade, diminuições de notas longas são indicadas em amarelo.

VIII. Definição de ligados de mão esquerda e digitações em *campanellas*<sup>21</sup>;

Todos os ligados de mão esquerda estão assinalados em azul claro. As versões que foram extraídas de gravações não tiveram todos os ligados meticulosamente assinalados. As digitações em *campanellas* não foram sinalizadas nas versões dos transcritores observados pela subjetividade do processo de digitação que nem sempre está explícito pelo transcritor, mas será ressaltada na versão final de nossa transcrição.

IX. Renotação de haste, e prolongamento de notas e adição de pausas

As renotações de vozes e prolongamentos dos valores de duração das notas foram assinaladas em roxo, bem como a adição de pausas. No caso das versões extraídas de fonogramas, nem sempre as pausas executadas nos baixos foram escritas pois consideramo-las aspectos de articulação, pessoal de cada intérprete, pertinentes à interpretação do discurso.

---

<sup>21</sup> *Campanella* é uma técnica de execução de passagens escalares intercalando cordas adjacentes de maneira a sobrepor o som da próxima nota, com um resultado sonoro semelhante ao que soaria em uma harpa. A aplicação dessa técnica pode ser considerada uma técnica de preenchimento sutil, já que sugere um efeito de ampliação da textura do trecho executado sem a adição de notas.

### 1.3.1 Transposição de tonalidade e *scordatura*

Trata-se de um procedimento comum na transcrição para violão em geral, em vista do próprio funcionamento do instrumento, em que se busca que a tocabilidade e a sonoridade sejam favorecidas pelo maior número de cordas soltas possível, levando em consideração os mecanismos técnicos e a ressonância sonora. Em virtude disso, é comum encontrarmos no repertório original para o instrumento solo peças predominantemente nas tonalidades de Mi, **Lá** e Ré, Maiores e menores, apesar de também encontrarmos em **Sol** e **Dó** Maiores. Nas transcrições do ciclo para violoncelo solo, Stanley Yates (1998) sugere que a escolha da tonalidade pode proporcionar oportunidades para digitações acordais em *style brisé*, mas que os baixos de tônica e dominante em cordas soltas podem ser mais convenientes e práticos.

Em nossa análise das diferentes transcrições violonísticas do *Prelúdio* da *Suíte I* BWV 1007, original em **Sol** Maior, a maioria das transcrições são transpostas uma quinta acima, **Ré** Maior, tonalidade que se tornou padrão para as transcrições dessa suíte. Conjecturamos que isso se dá pois possibilita a *scordatura* da sexta corda em **Ré** para o melhor aproveitamento do limite grave do violão. Exceções contempladas em nossa revisão:

- a) Stanley Yates trabalha em uma versão em **Dó** Maior de conveniência idiomática e sonoridade mais leve e brilhante em função do registro utilizado.
- b) Jodacil Damasceno opta por transcrever a suíte inteira em **Lá** Maior, mas transcrevendo também somente o *Prelúdio* na tonalidade de **Ré** maior, com adições criativas. Avaliamos apenas sua versão de maiores intervenções, em Ré.
- c) Edson Lopes realiza duas transcrições somente do *Prelúdio*, uma na tonalidade original - **Sol** Maior com *scordatura* da sexta corda em **Ré** – explorando uma sonoridade mais grave, robusta e obscura do instrumento com o grande uso de *campanellas*; e outra em **Ré** Maior que se apoia na versão de Segovia, mas de maneira mais equilibrada em diversas soluções, conforme aprofundaremos na análise.
- d) Göran Söllscher transcreve para **Dó** Maior, mas o alt-guitar que toca é afinado uma terça menor acima do violão de seis cordas. Sendo assim, sua gravação soará o equivalente ao capotrasto na terceira casa, ou Eb Maior.

### 1.3.2 Composições de linhas de baixo e vozes intermediárias

Costa afirma que as novas linhas de baixo e/ou vozes intermediárias explicitam o plano harmônico da obra, ao mesmo tempo que contribuem para aumentar o movimento interno da obra e evitar a monotonia. Costa ressalta também que essas novas linhas não são apenas apoios harmônicos, já que Bach aproveita para introduzir novos padrões rítmicos e contorno melódico, ressaltando o conteúdo original (COSTA, 2012, p. 85-96).

The image shows a musical score for 'Menuett II' by J.S. Bach. It consists of three systems of staves. The top system has two staves: 'Violine' (Violin) and 'Laute' (Lute). The middle system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The new bass line is highlighted with a green horizontal line. Four red circles are drawn around specific notes in the 'Laute' staff of the first system.

Figura 7 Adição de linha de baixo.  
J. S. Bach. *Minueto II* BWV 1006/1006a, c. 1-8. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.

Observamos que as novas linhas de baixo compostas no *Minueto II* da *Partia Terza* BWV 1006/1006<sup>a</sup> ressaltam a mudança estrutural na quadratura da peça. No antecedente (a) as adições são apenas no primeiro tempo no registro grave do alaúde, gerando o contraste no consequente (b), por meio da maior movimentação da linha de baixo em semínimas contínuas. Quando retomado o antecedente (c), a movimentação do baixo é apresentada em novos baixos numa oitava acima e permanece na movimentação de semicolcheia somente no primeiro tempo, e no consequente (d), a maior movimentação conduz à cadência ao fim da seção A.

Figura 8 Adição de linha de baixo.  
J. S. Bach. *Minueto II* BWV 1006/1006a, c. 9-16. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.

As composições de vozes intermediárias visam ampliar a arquitetura polifônica da peça, idealmente observando as linhas existentes para imitação de material já apresentado, com o uso de sequências ou simples movimentação por linhas diatônicas. No exemplo a seguir, Costa demonstra um preenchimento não pertinente ao estilo do compositor, no caso, linhas cromáticas realizadas possivelmente por um transcritor posterior à época de Bach, conforme trecho abaixo reproduzido de transcrição para cravo sem assinatura do compositor da *Fuga* BWV 1003, do ciclo de violino:

Figura 9 Adições de linhas cromáticas intermediárias e linhas de baixo.  
J. S. Bach. *Fuga* BWV 1003/964, c. 30-34. FONTE: COSTA, 2012:102 – Setas nossas.



### 1.3.3 Desmembramento de melodias compostas (por oitavação ou substituição)

Costa aponta que, sempre que possível, Bach aproveita para reescrever como uma linha de baixo os pontos mais graves de uma melodia principal composta. O autor comenta a transcrição da *Partia Terza* BWV 1006/1006a como exemplo genérico, onde, implícita a duas vozes, pode haver transposição de oitava em diversos momentos de melodia composta. Quando possível, “novas notas podem ser adicionadas em função da coerência da nova voz que se forma.” (COSTA, 2012, p.87-95). Observamos na *Sarabande* BWV 1011/995 o desmembramento da melodia composta com oitavação do ponto mais grave da linha principal pelo compositor:

Figura 10 Desmembramento da linha em duas vozes.  
J. S. Bach. *Sarabande* BWV 1011/995, c.1-3. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – Círculos nossos.

Notemos também a característica estrutural que esse desmembramento pode alcançar, pressupondo uma busca por equilíbrio nas adições, no caso, operadas sequencialmente no desenvolvimento do *fortspinnung* ou intensificando a textura na voz desmembrada até que o epílogo seja atingido. Quanto maior a tensão cadencial, maiores são os enriquecimentos na densidade da textura polifônica, como podemos observar no fim da seção na mesma peça:

Figura 11 Adição complementar de baixos em momento cadencial.  
J. S. Bach. *Sarabande* BWV 1011/995, c.17-20. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – Círculos e linha nossos.

### 1.3.4 Preenchimento de acordes

A análise de Costa (2012, p.95) revela que, nos pontos de repouso, a vasta maioria dos acordes é preenchida para formar acordes de quatro vozes – tríades com dobramento de oitava – mesmo quando há somente a nota fundamental no original. Nos finais de cada seção e nas cadências intermediárias praticamente todos são completados. Todos os acordes na versão para alaúde têm terça.

Selecionamos a *Allemande* BWV 995 como exemplo dos preenchimentos de acordes realizados por Bach. No início deste movimento, mesmo em um acorde já carregado em todas as cordas do violoncelo, o compositor opta por intensificar a textura com um acorde de seis notas na versão para alaúde. Bach também opta por carregar os acordes na cabeça do tempo no compasso 6, com dobramento da fundamental e adição de terça; no compasso 7 com dobramento da fundamental; no compasso 19 (início do **B**) com quinta e dobramento de fundamental; no compasso 21 com quinta e dobramento de fundamental; no compasso 22 com quinta e dobramento de fundamental; no compasso 23 com dobramento de fundamental, adição de terça (também dobrada no baixo) e quinta; no compasso 25 com adição de terça e sétima; e por fim no compasso 30 com quinta e dobramento de fundamental.

The image shows a musical score for two instruments: Cello and Lute. The Cello part is written in the treble clef, and the Lute part is written in the bass clef. Both parts are in 3/4 time. The first measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3). A red arrow points to the Lute part's chord. The second measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The third measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fourth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The ninth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The tenth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eleventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twelfth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirteenth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fourteenth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifteenth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixteenth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventeenth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighteenth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The nineteenth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twentieth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-first measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-second measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-third measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-fourth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-fifth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-sixth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-seventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-eighth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The twenty-ninth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirtieth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-first measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-second measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-third measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-fourth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-fifth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-sixth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-seventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-eighth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The thirty-ninth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fortieth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-first measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-second measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-third measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-fourth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-fifth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-sixth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-seventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-eighth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The forty-ninth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fiftieth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-first measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-second measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-third measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-fourth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-fifth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-sixth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-seventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-eighth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The fifty-ninth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixtieth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-first measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-second measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-third measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-fourth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-fifth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-sixth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-seventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-eighth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The sixty-ninth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventieth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-first measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-second measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-third measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-fourth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-fifth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-sixth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-seventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-eighth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The seventy-ninth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eightieth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-first measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-second measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-third measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-fourth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-fifth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-sixth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-seventh measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-eighth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The eighty-ninth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The ninetieth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3). The hundredth measure shows the Cello playing a single note (G2) and the Lute playing a chord (G2, B2, D3, G3).

Figura 12 Preenchimento de acorde no primeiro tempo.  
J. S. Bach. *Allemande* BWV 1011/995, c.1. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – Seta nossa.

Nos compassos 16 e 17, podemos observar preenchimentos em momentos escalares de uma única voz no violoncelo que não ocorrem no primeiro tempo do compasso. Nota-se que este preenchimento se dá conforme o posicionamento estrutural do trecho, na cadência que precede o *ritornello* que conclui a seção A (compasso 18). Este tipo de preenchimento também se encontra nos compassos 29 e 31.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the right hand and the bottom staff is the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 16 is marked with a '16' above the staff. In measure 17, there are two red arrows pointing upwards to notes in the left hand, and one red arrow pointing to the right to a note in the right hand. The notes in the left hand are G2, F#2, and E2. The note in the right hand is G4.

Figura 13 Preenchimento de acorde enriquecendo a textura em momento cadencial.  
J. S. Bach. *Allemande* BWV 1011/995, c.16-17. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – Seta nossa.

### 1.3.5 Adição de pedais de tônica e imitação

Observemos a adição do pedal de tônica no primeiro tempo de cada compasso como um procedimento. Isto pode ser encontrado no primeiro movimento do *Prelúdio, Fuga e Allegro* BWV 998, já concebido com notas-pedal no primeiro tempo, e na introdução do *Prelúdio* BWV 1006a, que no original para violino conta apenas com a voz superior, mas acrescido do pedal a cada dois compassos na reelaboração para alaúde.

The image shows a musical score for J.S. Bach's Prelúdio BWV 1006/1006a, measures 1-7. The score is arranged for Violine (Violin) and L. suite (Lute). The lute part features a bass line with red arrows pointing to specific notes, indicating the addition of tonic pedals. The score includes dynamic markings such as p (piano) and f (forte).

Figura 14 Pedais de tônica a cada dois compassos.  
J. S. Bach. *Prelúdio* BWV 1006/1006a, c. 1-7. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – setas nossas.

Uma possibilidade derivada dos pedais de tônica são as oitavações em eco, um procedimento contrapontístico de imitação que se limita à oitava descendente de uma única nota, movimentando e evitando a monotonia do uso dos pedais na linha dos baixos. Esse procedimento foi observado na reelaboração para alaúde do *Prelúdio da Suíte V para violoncelo* BWV 1011/995, tornando-se um motivo recorrente no decorrer da abertura francesa, conforme indicado abaixo:

The image displays a musical score for Cello and Lute (Laute) from J.S. Bach's Prelúdio BWV 1011/995, measures 3-6. The score is arranged in two systems. The top system contains measures 3 and 4, and the bottom system contains measures 5 and 6. The Cello part is written on a single staff in the upper register, while the Lute part is written on two staves in the lower register. Three notes in the Lute part are circled in red and labeled with '(8)', indicating an octave pedal effect. The score is attributed to Tilman Hoppstock 1994.

Figura 15 Oitavação do pedal em eco na versão para cello (acima), tornando-se material temático recorrente no alaúde.  
 J. S. Bach, *Prelúdio* BWV 1011/995, c. 3-6. FONTE: HOPPSTOCK, 1994 – círculos nossos.

### 1.3.6 Adição de terças, sextas e décimas paralelas

De acordo com Teixeira (2009), um outro procedimento possível é a adição de terças, sextas ou décimas paralelas. Este autor se manifesta embasando-se nos escritos do filho do compositor:

“No seu Ensaio (1753) C. P. E. Bach escreve que um movimento de terças paralelas nos baixos pode tanto evitar progressões indesejáveis quanto pontuar transições. Da mesma forma décimas paralelas também podem integrar a textura (geralmente entre as vozes do soprano e baixo), visando intensificação ou a ênfase de determinada linha melódica, sendo um procedimento muito freqüente em transcrições realizadas por J. S. Bach.” (TEIXEIRA, 2009, p. 55).

The image shows a musical score for Violoncello (Vlc.) and Alto (Ald.). The Vlc. part is in the bass clef with a key signature of two flats. The Ald. part is in the alto clef with a key signature of two flats. The bass line of the Ald. part has a red box highlighting a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the notes in the box are the numbers '10', '10', and '10', indicating a tenth interval between consecutive notes. There are also '10' markings above the notes G3 and A3.

Figura 16 Padrão intervalar com adição de décimas paralelas nos baixos.  
J. S. Bach. *Gavotte I* BWV 1011/995, c. 28-30. FONTE: TEIXEIRA, 2009.

Além disso, este autor também sinaliza o *fauxbourdon*, um processo de sucessão de intervalos de sexta ou acordes em primeira inversão que se movem paralelamente em graus conjuntos.<sup>22</sup> Na reelaboração da *Allemande* da *Suíte V* BWV 1011/995, Bach adiciona também terças paralelas (além das sextas) em um trecho ascendente sem suporte de outra linha contrapontística. Vejamos os exemplos abaixo:

<sup>22</sup> Em nossa experiência, podemos encontrar trechos em que passagens em terças paralelas em todo compasso são evidentes na obra para órgão e conjuntos de câmara de Bach. Citamos como exemplo os trechos fugais das *Suítes* BWV 996, 997 e 998, cujas polifonias densas representam dificuldades práticas no alaúde. Para nós, isto reforça a crescente teorização de que se tratam de composições para o *lautenwerck*.

Figura 17 Sextas e terças paralelas no início da Seção B da Fuga BWV 997.  
J. S. Bach, *Fuga* BWV 997 - *Fuga*, c. 17-23. FONTE: Transcrição para Ré Menor de Gergely Sarkozy.

Figura 18 Terças paralelas na reelaboração do próprio compositor para alaúde.  
J. S. Bach, *Suíte V* BWV 1011/995 - *Allemande*, c. 24. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.

### 1.3.7 Intensificação melódico-rítmica de notas longas

Diminuição consiste na adição de notas de menor valor rítmico substituindo notas longas em determinado fluxo melódico, como no exemplo abaixo. No exemplo, substituiu-se a duração de uma colcheia por duas semicolcheias, buscando um preenchimento escalar em graus conjuntos. No caso do violão e do alaúde, a diminuição tem como propósito principal compensar a pouca sustentação sonora e enriquecer a textura de maneira geral, salientando-se o conteúdo harmônico da passagem através da articulação de notas do acorde. Secundariamente, pode também ser um gesto de demonstração virtuosística do instrumento, como no exemplo de ornamentação idiomática grafada no final da primeira seção do *Prelúdio* BWV 995:



Figura 19 Diminuição de notas longas na versão para alaúde.  
J. S. Bach. *Très Vite* BWV 1011/995, c. 30-33. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.

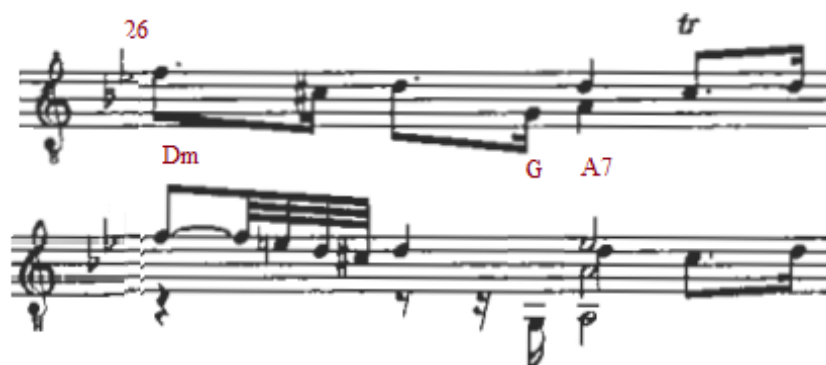


Figura 20 Ornamentação idiomática na versão para alaúde (abaixo).  
J. S. Bach. *Prelúdio*, BWV 1011/995 c. 26. FONTE: YATES 1998.

Presente no ciclo para cordas auto-acompanhadas, embora não especificamente observável no ciclo para violoncelo, um movimento *Double* pode acompanhar alguma dança estilizada, sendo este uma versão ricamente ornamentada do movimento que o precede, mantendo sua estrutura harmônica e melódica original, mas intensificando o movimento melódico e o ritmo do contraponto por meio de intensificação. Exemplos podem ser encontrados nos *Doubles* que seguem as quatro danças da *Partia Prima* BWV 1002 e também após a *Gigue* da *Suíte* BWV 997.



### 1.3.8 Digações em *campanellas* e emprego dos ligados de mão esquerda

*Campanellas* e ligados são características aproveitadas do idiomatismo do alaúde que podem ser empregados no violão moderno pela proximidade entre os instrumentos. Esses procedimentos podem ser utilizados com o intuito de alterar a densidade da textura original, podendo também enriquecer a textura mesmo sem a adição de notas. Costa destina uma discussão aprofundada a respeito destas características em um artigo de 2013, onde afirma que as *campanellas* devem ser usadas de forma prudente<sup>23</sup>, e não sempre que possível, e os ligados de mão esquerda<sup>24</sup> são adaptações das ligaduras de arcada, que podem transmitir *affekts* predeterminados e são revelados por meio de uma análise retórica do discurso.



Figura 21 *Campanellas* (ligadura) combinadas com ligados de mão esquerda (tracejado).  
J. S. Bach. *Prelúdio* BWV 995, c. 22-25. FONTE: COSTA, 2013.

<sup>23</sup> “[...] a *campanela* é empregada como um efeito análogo àquele pretendido pelo compositor com longas ligaduras. [...] pode-se questionar o uso indiscriminado do efeito quando o intérprete estende a duração de certas notas de uma escala de acordo com a conveniência técnica e sem correspondência com a articulação prevista pelo compositor ou sem uma relação clara com o conteúdo musical.” (COSTA, 2013)

<sup>24</sup> Um estudo aprofundado a respeito do emprego das ligaduras de mão esquerda e suas propriedades retóricas foi realizado por Thiago Colombo de Freitas (2005). Nessa pesquisa, Freitas confronta a versão original para violino da *Chaconne* com diversas transcrições, não só para violão, e analisa o emprego das articulações, principalmente as ligaduras, e suas propriedades retóricas inerentes da escrita musical do período barroco, ressaltando suas atribuições relacionadas à harmonia, o ritmo e a representação dos afetos. Seu trabalho sugere que o emprego das ligaduras na música de J. S. Bach diz respeito a figuras da constituição melódica e gestos musicais com intenções premeditadas pelo compositor.

### 1.3.9 Renotação de haste, prolongamento de notas e adição de pausas

As pausas ajudam a delimitar o movimento de cada voz e atribuem maior clareza na movimentação das novas linhas de baixo presentes nas transcrições estudadas. Alguns transcritores optam por renotar a voz superior original conforme as possibilidades idiomáticas do violão. Algumas notas que não poderiam ser sustentadas pela duração requisitada num instrumento de corda friccionada podem ter sustentação em instrumentos harmônicos, por isso é comum a re-notação da duração de algumas notas. Por conveniência de leitura e conscientização do intérprete, ocorrem algumas alterações nas hastes para simbolizar a divisão de novas vozes.

Figura 22 Adições de pausas e setas indicando preenchimentos (verde), renotação de voz e duração da nota (amarelo).  
J. S. Bach. *Prelúdio*, BWV 1011/995 c. 5-7. FONTE: Edição YATES 1998 – Setas nossas.

## CAPITULO 2: ANÁLISE COMPARATIVA DA SUÍTE BWV 1007

A *Suíte I* BWV 1007 é provavelmente a mais popular das suítes para violoncelo de J. S. Bach. Estimamos que as demandas técnicas em sua execução sejam relativamente pequenas para o violão, fato comum às suítes para violoncelo em comparação às polifonias mais intrincadas encontradas no repertório violonístico, como as obras ditas para alaúde e o ciclo para violino. Durante nossa revisão das transcrições para violão da *Suíte I*, selecionamos dez versões do *Prelúdio* para nos familiarizarmos com os procedimentos e estratégias de cada transcritor para o movimento mais popular, e, com base no que identificamos nessa análise inicial, continuamos com três transcritores para as danças seguintes (conforme Apêndice), de acordo com os critérios de seleção explicados a seguir.

O primeiro e mais seletivo critério foi a disponibilidade. As partituras das transcrições da *Suíte I* completa foram encontradas livremente na internet ou nos acervos pessoais que tivemos disponíveis para consulta, sem contrapartida financeira para sua aquisição.

O segundo critério foi a inclusão de versões realizadas por transcritores da obra de Bach de renome internacional. As interpretações do repertório antigo de Göran Söllscher (1955-) difundiram-se internacionalmente por aproximarem-se da estética alaudística com um violão de extensão ampliada, o alt-guitar<sup>25</sup>. Neste, o transcritor oferece uma transcrição em **Dó** Maior com a tessitura ampliada com cinco bordões adicionais, permitindo mais digitações que evidenciam a polifonia implícita por meio do livre movimento da mão esquerda, independente do registro grave. Tilman Hoppstock (1961-), por sua vez também um acadêmico conhecido por seus livros enfocando a performance violonística e análise do ciclo dito para alaúde de Bach, trás duas versões para a *Suíte I*, sendo escolhida a versão “difícil” em oposição à didática, com preenchimentos bastante densos e elaborados dentro da tessitura das seis cordas. Tanto Söllscher quanto Hoppstock foram escolhidos para serem analisados em maior profundidade em todos os movimentos.

O terceiro critério foi a inclusão de uma publicação de grande circulação de transcritores que trabalharam com o ciclo completo das suítes para violoncelo, como é o caso da versão de John Duarte (1919-2004), que transcreveu o ciclo completo. Duarte publicou o ciclo no início

---

<sup>25</sup> O Alt-Guitar é um violão de onze cordas transpositor, afinado uma terça menor acima, concebido e construído pelo luthier sueco Georg Bolin na década de 60. As cordas adicionais são afinadas conforme os acidentes na tonalidade da peça. Na escrita são representadas como D (7), C (8) B (9) A (10) G (11), mas soam uma terça menor acima. O instrumento permite a interpretação de música original para alaúde renascentista com mínimas intervenções, inclusive nas fontes originais em tablatura francesa, mantendo a técnica tradicional do violão sem as adaptações de mão direita que demandam as cordas duplas do alaúde. No Brasil, um importante difusor do instrumento é o concertista Paulo Martelli.

da década de 60, inspirando a primeira gravação de Bach por John Williams (1941-), que foi seu aluno antes de estudar na *Royal College of Music* (a gravação de 1958 sugere que o intérprete usou um material anterior à primeira publicação). Além desta, a publicação completa de Marcos Diaz (1963-) também se mostrou bastante popular no meio violonístico devido à sua textura menos carregada e simples execução. Por limitações temporais do escopo do trabalho, somente seu *Prelúdio* foi averiguado em nossa grade.

O quarto critério foi a inclusão da versão pioneira de Andrés Segovia, levando em consideração que seu trabalho como transcritor já vem sendo investigado em nossas pesquisas anteriores a respeito da *Chaconne* BWV 1004. Fábio Zanon levanta a hipótese que a transcrição do *Prelúdio* teria sido realizada por Manuel Ponce (1882-1948). Embora a transcrição seja atribuída à Segovia no próprio encarte do disco do violonista, sugere-se no meio violonístico informal que as ideias musicais de muitas transcrições, em especial de Ponce, tenham sido apropriadas por Segovia sem os devidos créditos. Em diversos outros comentários de violonistas através dos fóruns especializados na internet, referem-se a esta como Segovia-Ponce, e assim faremos nessa análise.

O quinto critério é que as transcrições do panorama nacional fossem representadas. Desta forma escolhemos Jodacil Damasceno (1929-2010)<sup>26</sup> e sua versão do *Prelúdio* em **Ré** Maior, como representante de transcrição do século XX, e Edson Lopes (1957-) como exemplo de uma transcrição no século XXI. Edson Lopes transcreveu somente o *Prelúdio* com diferentes propostas de textura em duas tonalidades, **Ré** Maior (2009) e **Sol** Maior (2013).

O sexto e último critério foi a extração (transcrição de ouvido da gravação) do *Prelúdio* de um concertista moderno atuante de prestígio internacional. Para este, foi selecionada uma performance registrada em um concerto de Ana Vidovic (1980-), cujas intervenções nos chamaram a atenção durante o levantamento fonográfico. Além de qualquer critério premeditado, também adicionamos a versão do *Prelúdio* de John Mills (1947-), que tocou sua transcrição da obra no concerto de abertura de um congresso que participávamos durante o início da pesquisa. Em uma conversa informal com o violonista, este nos deu diretrizes sobre seu procedimento geral, que era o de preencher o mínimo possível e permitir que o discurso original fosse ressaltado. Decidimos então extrair sua versão a partir da gravação disponível no YouTube para comentar também suas intervenções.

---

<sup>26</sup> Damasceno possui duas versões publicadas, sendo uma da suíte inteira em Lá Maior e outra somente do prelúdio em Ré Maior. A versão da suíte inteira foi averiguada, mas nosso estudo considerou que esta é principalmente didática e poucos princípios de transcrição poderiam ser extraídos desta. A versão do Prelúdio por Eustáquio Grilo foi contemplada na grade inicial, mas por apresentar redundância com os procedimentos encontrados em Damasceno, decidimos deixá-la fora das análises.

A grade comparativa no apêndice é apresentada em duas etapas, primeiro o *Prelúdio* com dez transcrições, as versões de Söllscher, Hoppstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce e as duas versões de Lopes. Os demais movimentos da suíte contam com três transcrições, Söllscher, Hoppstock e Duarte.

A seguir, apresentamos a análise de cada um dos movimentos da *Suíte I* BWV 1007, pontuando a estrutura da obra, que deve ser acompanhada pelo leitor pelas partituras elaboradas no apêndice, já que não exemplificamos a macroestrutura com figuras. Seguimos ressaltando pontos gerais dos transcritores e problematizando suas intervenções quanto ao equilíbrio, texturas polifônicas e coerência com os procedimentos alinhados à Bach. Por meio das comparações apresentadas, estudamos diferentes abordagens de transcrição que nos serviram como diretrizes para a elaboração de nossa própria versão da obra.

Em suma, estamos enfocados principalmente em discernir *quando* (estrutura) e com *qual intensidade* (densidade polifônica) os transcritores selecionados preencheram cada movimento, e nem sempre em *como* (condução de vozes) escolhem as notas de seus preenchimentos. Portanto, nossa análise não tende a qualificar minuciosamente a pertinência das escolhas de notas além de sua funcionalidade na macroestrutura da peça e na densidade da polifonia causada pelas adições.

### 2.1.1 Prelúdio

A estrutura geral do *Prelúdio* é binária, delineando duas seções, A e B, proporcionais em extensão. O motivo apresentado no início é recorrente como fundamento unificador em toda a suíte, a distribuição arpejada da tríade maior nas notas fundamental, quinta e décima (1-5-10). A estrutura formal do *Prelúdio* foi subdividida e analisada de acordo com a terminologia tripartite do *fortspinnung*, conforme descrita no capítulo 1. Observamos amplo uso de pedais no decorrer da peça, presente tanto na cadência final quanto no desenvolvimento motivico inicial, bem como o padrão *vordersatz*, que é retomado na tônica relativa e na dominante durante a seção “A”. O ritmo harmônico predominante na obra é de um acorde por compasso.

No início da estrutura *fortspinnung*, apresenta-se o *vorderstaz*, material motivico em três vozes implícitas características do estilo *brisé* num padrão motivico estático de arpejo com pedal recorrente na tônica (azul), explorando a tessitura do instrumento com uma condução das vozes: a voz interna (amarela) se movimenta ascendentemente pelos graus 5-6-7-8, enquanto que a voz superior (verde) é caracterizada por uma bordadura inferior que se repete no decorrer da peça – nas transcrições para violão é comum encontrar este gesto de bordadura inferior ressaltado com ligado descendente de mão esquerda no decorrer de toda a peça.



Figura 23 *Vordersatz*: Padrão motivico *brisé* em três vozes com pedal recorrente na tônica.

J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007, c. 1, versão *urtext*. FONTE: International Music Score Library Project, cores nossas.

Em seguida (c. 5), a modulação para a dominante possui caráter escalar com melodias compostas, contrastando com a atividade polifônica a três vozes do início. Observamos o *fortspinnung* do material para a retomada do *vordersatz* em “b” (c.8), agora na tônica relativa. Nessa retomada, salientamos que é gradual sua aproximação ao limite grave do instrumento, agora uma terça menor abaixo do que o *vordersatz* inicial. Contorna-se uma cadência melódica, onde apontamos a atividade polifônica implícita em dois planos no registro intermediário-superior do violoncelo.

Em “c” (c.16), retoma-se o terceiro *vordersatz*, desta vez na dominante da subdominante. Nota-se o retorno do pedal de tônica no registro grave, seguido de um compasso de transição escalar (c.19) para uma cadência ainda em textura à três vozes, com apejos no

limite grave do instrumento na dominante da dominante. A seção “A” encerra-se com semicadência na dominante em uma fermata suspensiva (c. 22). É possível observar, na macroestrutura da peça, um arpejo ascendente iniciado no limite grave do instrumento para delinear o fim da primeira metade deste movimento.

A segunda seção delinea-se como uma longa progressão V-I. Na primeira subseção “d”, classificada como um episódio, vemos um movimento escalar com um trecho de melodia composta que dá a impressão de uma movimentação polifônica esparsa, podendo-se sugerir nos saltos melódicos comentários em outras vozes no registro médio e grave (c. 22-29). No compasso 27, percebe-se a modulação para dominante. Apontamos dois compassos de movimentação escalar descendente, um *fortspinnung* em “e” que é uma transição sequencial diatônica de escalas descendentes, iniciadas em **Sol, Fá, Mi, Ré**. A subseção “f” (c.31) inicia o processo cadencial conclusivo, se caracterizando pela expansão da textura para atividade contínua em duas vozes com o recurso da *bariolage*, conforme visto no capítulo 1 dentre os procedimentos de polifonia implícita. Em “g” (c.37), sinalizamos pedais de dominante sempre presentes intercalados com a escala cromática ascendente. A peça termina com uma inversão do *vordersatz*, “h” (c. 39-41). Encerra-se o comentário geral sobre a estruturação da peça e sua densidade polifônica, que foi salientada na grade comparativa deste movimento devido à sua maior complexidade formal em comparação aos demais. Abordaremos em seguida as transcrições para violão.

### I. Seção A, a (Vordersatz)

A maioria dos transcritores optaram pela oitavação do baixo em eco nas repetições do **Ré** no arpejo introdutório do *Prelúdio* BWV 1007, o *vordersatz* em “a”, incrementando o interesse melódico dos pedais de tônica que se repetem e mantendo a movimentação do baixo em mínimas.<sup>27</sup>



Figura 24 Padrão de imitação oitava abaixo em “a”, adotada pela maioria dos transcritores. J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 1. FONTE: Análise da grade comparativa.

<sup>27</sup> Esse efeito de ampliação de registro do baixo na introdução de um *Prelúdio* é análogo ao empregado na abertura francesa da transcrição da *Suíte V* BWV 1011/995.

Como exceção, Hoppstock adota este tipo de oitavação em eco em ritmo já intensificado desde o início da peça, e, já na repetição do *vordersatz*, promove uma variação com colcheia e repetição do baixo da sexta corda. Essa textura densa apresentada no início da peça, com cinco notas **Ré** no baixo por compasso, não é mantida quando os pedais em cordas soltas deixam de ser possíveis no *fortspinnung* desse material (onde sua composição de novas linhas é esparsa). Consideramos que estas adições iniciais causam certo desequilíbrio, já que o *vordersatz* já foi composto de maneira polifônica com atividade no registro grave, sugerindo três vozes. Pensamos que não são pertinentes tais adições, já que podem contrastar ainda mais com a textura da figuração escalar de uma só voz no *fortspinnung*. Julgamos mais prudente que o aumento da densidade das adições seja gradual conforme a elaboração polifônica de cada trecho para garantir maior uniformidade da textura geral da peça, também incrementada gradualmente.



Figura 25 Padrão de imitação oitava abaixo em a, motivo recorrente de oitavas elaborado por Hoppstock. J. S. Bach, *Suíte I BWV 1007 - Prelúdio*, c. 1. FONTE: Análise de trecho de Hoppstock.

No caso de Diaz, inicia-se o *Prelúdio* no baixo **Ré2** da sexta corda, a oitavação é ascendente, padrão que se repete no decorrer da peça. Esse tratamento não corresponde à prática da oitavação em eco do pedal observada no próprio compositor em sua reelaboração do *Prelúdio* da *Suíte V BWV 1011/995*, mas também constitui um efeito contrapontístico.

Segovia-Ponce iniciam a peça com adições de caráter composicional que não seguem um estilo de condução de vozes semelhante ao do compositor - chama a atenção a coerência interna da adição de vozes contrapontísticas no *vordersatz*. Ao contrário de nossa crítica direcionada à densidade inicial e seu contraste posterior da versão de Hoppstock, nesta versão podemos perceber maior equilíbrio na textura entre *vordersatz* e *fortspinnung*, garantindo um caráter de continuidade à movimentação dos baixos no *fortspinnung*.

Damasceno emprega o padrão de eco oitava abaixo, mas com ritmo intensificado de semínimas (semelhante à ilustração em “c”). Esta proposta inicia o movimento já com muita movimentação, a mesma crítica que fizemos à versão de Hoppstock. Esse recurso de intensificação rítmica é reservado pelos demais transcritores para o retorno do *vordersatz* em “c”, momento em que o arpejado em três vozes é retomado, como uma maneira de reapresentá-



lo com variação por meio da intensificação da mínima em duas semínimas no baixo. Da mesma maneira que Segovia, a movimentação já mais densa não contrasta com o *fortspinnung* posterior em termos de movimentação do registro grave onde ocorrem as adições.

## II. Seção A, “a” (*Fortspinnung*)

O ritmo das adições da maioria dos transcritores se mantém em mínimas, equivalente ao que foi apresentado no *vordersatz*. Segovia-Ponce e Damasceno dão sequência a densidade de adição de uma linha de baixo em semínimas. Segovia-Ponce mantém a simetria da movimentação em colcheias, mas com eventuais saltos melódicos estranhos ao estilo de condução de vozes característico do compositor, delineando uma linha de preenchimento acordal. Lopes (Ré Maior), que a partir desse momento fica evidente como uma reelaboração da versão de Segovia-Ponce, opta por manter algumas passagens escalares diatônicas presentes na versão de Segovia-Ponce, eliminando um pouco da movimentação excessiva nos baixos.

Figura 26 Alta densidade de movimentação no *fortspinnung*. Acima, Segovia-Ponce, abaixo, Lopes.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 16. FONTE: Análise de Segovia-Ponce e Lopes.

Mills, Diaz e Vidovic demonstram a mudança na estrutura do fraseado (c.5), suspendendo o movimento do baixo sempre em mínimas sem nenhuma adição, o que achamos estruturalmente pertinente. Söllscher e Duarte mantém o padrão de movimentações em mínimas, pontuando a movimentação harmônica. Hoppstock realiza um preenchimento diferente dos demais nesse trecho, provendo uma linha contrapontística intermediária, não

movimentando os baixos, mas reiterando o padrão de oitavação adotado inicialmente para pontuar suas frases. Essa é uma escolha pertinente que se aproxima do uso da tessitura na versão para cello, provando-se um detalhe diferenciado de suas intervenções.



Figura 27 Movimentação no registro intermediário, reinteração do padrão de oitavas usado no *vordersatz*.  
J. S. Bach, *Suíte I BWV 1007 - Prelúdio*, c. 6-7. FONTE: Análise de Hoppstock.

### III. Seção A, “b” (*Vordersatz - tônica relativa*)

No compasso 8, o padrão motivico 1 – 5 – 10 é reapresentado, o que marca o segundo *vordersatz*, agora em **Si** menor, a tônica relativa. Damasceno, Segovia-Ponce e Lopes continuam a movimentação dos baixos e com figuração em colcheias, sendo os únicos transcritores a intervir nesse compasso. Nesse compasso, na versão para cello, o compositor aprofunda-se no registro grave, detalhe que não é possível demonstrar no violão de seis cordas.



Figura 28 Modificação da linha original e intensificação da movimentação no *Vordersatz b*.  
J. S. Bach, *Suíte I BWV 1007 - Prelúdio*, c. 9. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce.

### IV. Seção A, “b” (*Fortspinnung*)

Vidovic, Damasceno, Segovia-Ponce e Lopes optam por iniciar o compasso 9 (**Mi** Maior) substituindo o baixo em **Si** do cello, devido à redundância com o compasso anterior, optando pelo Sol#. Praticamente todos os transcritores completam a linha escalar com o baixo **Mi** no terceiro tempo. Duarte e Hoppstock, que não substituíram o baixo em Si, reservam o Sol# para a última colcheia do compasso, e Hoppstock se mantém no registro médio de modo a equilibrar suas adições com os registros premeditados pelo compositor.

Segovia-Ponce e Vidovic alteram a melodia superior por razões idiomáticas nesse trecho, facilitando tecnicamente a reprodução do trecho ao violão.

Figura 29 Intervenções na melodia superior por razões idiomáticas.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 9. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce e Vidovic.

No compasso 11, salientamos a intervenção engenhosa de Vidovic que permite a sustentação da melodia superior, criando uma breve textura a três vozes.

Figura 30 Intervenção na melodia superior com propósito polifônico.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 11 FONTE: Análise do trecho de Vidovic.

As adições de Hoppstock continuam explorando contrapontos de vozes intermediárias, diferente dos demais, conforme se aproxima dos baixos. Seus contrapontos não seguem um padrão perceptível, e pelo contrário, apresentam exagerada liberdade rítmica e intervalar.

Figura 31 Intensificação da movimentação conduzindo ao fim do *fortspinnung*.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 11-14 FONTE: Análise do trecho de Hoppstock.

No compasso 13, conforme a tensão aumenta num acorde diminuto e se aproxima o próximo *vordersatz*, os transcritores que optaram por uma textura mais densa, Hoppstock, Damasceno, Segovia-Ponce e Lopes, intensificam a movimentação dos baixos para colcheias.



Figura 32 Intensificação da movimentação conduzindo ao fim do *fortspinnung*.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 11-14 FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce.

#### V. Seção A, “c” (Vordersatz - dominante)

Na representação do motivo novamente por quatro compassos, praticamente todos os transcritores intensificam o ritmo das oitavações em eco. Exceções são Vidovic e Diaz, que optam por texturas mais leves e mantém o mesmo padrão inicial. Hoppstock, por sua vez, ressalta seu padrão de oitavação com repetição de nota em colcheia. Segovia-Ponce não continua com o padrão de colcheias característico, certamente pelo próprio funcionamento do instrumento que não comportaria mais movimentação de baixos nesse registro. Após esta representação, o discurso encaminha-se para o *fortspinnung* final da seção com uma escala descendente para o compasso 19, momento em que todos os transcritores adicionam o padrão de oitava, exceto Vidovic e Söllscher.



Figura 33 Intensificação do ritmo harmônico e adição do pedal de oitava antes da escala descendente.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 16-19 FONTE: Análise do trecho da maioria dos transcritores.

#### VI. Seção A, “c” (Fortspinnung e Epílogo)

Nesse trecho, temos uma movimentação arpejada que utiliza várias cordas no violão. Dessa forma nenhum transcritor realiza nenhum preenchimento, salvo Segovia-Ponce e Lopes, que preenchem o acorde que finaliza a seção A.

## VII. Seção B, “d” (Episódios escalares)

Toda a seção **B** é marcada por preenchimentos de notas pedal na dominante pela maioria dos transcritores, na maioria em mínimas no trecho **d**. Nessa subseção de movimentação escalar, vários acordes são preenchidos diferentemente por cada um dos transcritores, com exceção de Söllscher, que mantém a movimentação leve, sem preenchimentos notáveis em toda a seção **B**.

As exceções para os pedais mais evidentes são Vidovic, que evita a monotonia com preenchimentos melódicos no registro intermediário, e Hoppstock, que intensifica seus contrapontos em semicolcheias, o que dificulta bastante a fluência das linhas, embora seja estruturalmente coerente com a proposta de intensificação gradual da tensão por intensificação do ritmo – característica perceptível do estilo do compositor em estruturas de maior porte, como *chaconne* e *passacaglia*. Por outro lado, essa densidade verificada na transcrição de Hoppstock contrasta nos compassos 25-26, onde retornam os pedais simétricos em dominante, mas depois que o próprio compositor teria introduzido esse pedal. Nos compassos 27-28, a movimentação de conclusão da subseção acontece em colcheias, demonstrando um bom equilíbrio desse transcritor em relação às suas adições ousadas nos episódios escalares.



Figura 34 Início da Seção B intensificada em contrapontos.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 22-24. FONTE: Análise do trecho de Hoppstock.

## VIII. Seção B, “e” (*Fortspinnung* sequencial)

Nesse trecho distinto de dois compassos, temos uma seqüência diatônica de escalas descendentes (Partindo das notas **Sol**, **Fá#**, **Mi** e **Ré**). O preenchimento que mais se destaca é a passagem em terças paralelas junto à adição de pedal por Hoppstock, solução criativa inspirada no procedimento do compositor para manter a densidade polifônica que já vinha intensificada no episódio anterior, ao mesmo tempo em que evita monotonia ao intercalar esta movimentação paralela com o pedal de dominante.



Figura 35 Adição de terças paralelas no *fortspinnung* sequencial.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 29-30. FONTE: Análise do trecho de Hoppstock.

Segovia-Ponce e Lopes também são ousados nas adições da passagem sequencial, preenchendo o trecho em colcheias. Consideramos a suspensão dessa movimentação por Segovia-Ponce, no compasso 30, um detalhe de desequilíbrio estrutural, uma falta de simetria que foi corrigida na versão de Lopes.

Figura 36 Adição de colcheias no *fortspinnung* sequencial.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 29-30. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce e Lopes.

Duarte e Mills sustentam os pedais constantes em dominante que perduram até o fim da peça, solução que gera muito peso e, por isso, ofusca as movimentações pelo registro que seguem. Vidovic também inicia os pedais no compasso 30 durante o *fortspinnung* sequencial, mas sua movimentação é menos incisiva e previsível na *bariolage* em “f”, o que evita um efeito monótono na escuta.

#### IX. Seção B, “f” (*bariolage*)

Nesse trecho caracterizado pela movimentação melódica intercalada com a primeira corda solta, que dá o efeito de duas vozes independentes, apenas Segovia-Ponce preenche contrapontisticamente os dois compassos iniciais. Podemos notar que seu harmônico sugerido para o Lá (c.33-34) é também adotado por Damasceno. Na versão de Söllscher, original em Dó Maior, oitava-se o pedal para a quarta corda solta.



Figura 37 Contrapontos em colcheia no início da *bariolage*.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 30-34. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce.

Vidovic encontra uma solução engenhosa para o trecho, com preenchimentos de pedal mas ainda sim mantendo sua proposta de leveza por meio do eco oitava abaixo de algumas notas **Lá** da melodia superior, o que provê uma sequencialidade sutil no trecho que a destaca dos demais transcritores.



Figura 38 Solução equilibrada e coerente para os pedais na *bariolage*.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 30-34. FONTE: Análise do trecho de Segovia-Ponce.

#### X. Seção B, “g” (pedais na dominante)

Em uma escala ascendente cromática intercalada pelo pedal em dominante, ainda sustentando o efeito em duas vozes do trecho anterior, a maioria dos transcritores opta pela oitavação do **Lá** para a corda solta. Vidovic mantém a leveza sem essa oitavação e Söllscher utiliza da terceira corda solta devido à tonalidade escolhida. Segovia-Ponce preenchem um compasso com um padrão inusitado ao senso de equilíbrio do compositor, dando sequência em sextas paralelas. Damasceno, Lopes, Duarte e Diaz optam por terças paralelas desde o princípio da melodia ascendente. Hoppstock não oitava os pedais e preenche no primeiro e terceiro tempos com a quinta corda solta, garantindo uma textura mais ampla, sem reforçar a linha ascendente.

Figura 39 Escala cromática reforçada por pedal, terças ou sextas paralelas.

J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 37-38. FONTE: Análise do trecho de Hoppstock, Duarte e Segovia-Ponce.

#### XI. Seção B, “h” (vordersatz invertido)

O movimento é finalizado por uma inversão do motivo inicial, atingido o ponto culminante do registro superior. Söllscher reserva o limite grave para reiterar o padrão de eco oitava abaixo nesse ponto, dado seu instrumento de extensão ampliada. Todos os transcritores adicionam o pedal em quinta corda nesse momento, destaque para Hoppstock e Vidovic que omitem o pedal nos tempos fortes, funcionando assim como um eco oitava abaixo do **Lá** já presente no original. No compasso 41, Segovia-Ponce e Damasceno preenchem com sextas paralelas à nota mais aguda (**Dó#**), com a quinta do acorde, garantindo ainda mais tensão para ser resolvida no acorde final. Todos os transcritores preenchem o acorde que conclui o *Prelúdio*.





Figura 40 Trecho conclusivo com omissão dos pedais no tempo forte, mantendo o padrão de imitação oitava abaixo. J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Prelúdio*, c. 38-42. FONTE: Análise do trecho de Vidovic.

## XII. Comentários Gerais do Prelúdio

As versões extraídas de gravações de Vidovic e Mills provaram-se muito trabalhosas para se estenderem por todos os movimentos no âmbito temporal disponível para essa dissertação. A versão de Mills nos parece uma revisão da versão de Duarte com uma textura mais leve, sem soluções diversificadas dos demais dignas de distinção. Já Vidovic trabalha em uma textura limpa e equilibrada sem esse mesmo referencial, por meio de preenchimentos econômicos em momentos estruturalmente relevantes, demonstrando grande atenção aos detalhes, por vezes evitando os tempos fortes e até mesmo intervindo na melodia original de maneira idiomática. Tanto Vidovic quanto Mills são exemplos das texturas mais leves analisadas na grade.

Notamos no decorrer dessa análise comparativa a proximidade entre as versões de Lopes (Ré Maior) e Segovia-Ponce. Em sua transcrição célebre da *Chaconne* BWV 1004, Segovia deixou um legado de inspiração para as transcrições posteriores, mas sua transcrição do *Prelúdio* BWV 1007 parece ter sido ignorada por grande parte dos transcritores. Especulamos se isso pode ser consequência de seus preenchimentos acordais em maior evidência nessa transcrição, um procedimento exagerado que não emula o estilo contrapontístico do compositor. O único transcritor que parece ter incorporado a proposta segoviana além de Lopes foi Damasceno, que tende a soluções e texturas de densidade parecida com as transcrições destes, mas que parece também ter sido inspirado por Duarte em vários momentos, servindo como um intermediário entre as texturas carregadas de Segovia-Ponce e os preenchimentos de Duarte. Lopes (G), apesar de não ter sido comparada durante a análise dos preenchimentos, é uma transcrição que busca maior fidelidade ao original, sendo mais desafiadora em questões de digitação e uso da tessitura do que em relação à adição de notas. Sua maneira de fazer com que a sonoridade do violão seja explorada se dá pelo uso de texturas *brisé* nos trechos originalmente polifônicos. Os pedais na sexta corda agravam o peso da peça, se assemelhando ao cello.

A transcrição de Diaz nos acomete como uma revisão mais didática do trabalho de Duarte, com preenchimentos regulares de mínimas na seção A e textura geral menos densa na seção B, na tentativa de evitar a possível monotonia da textura de pedais recorrentes apresentada por Duarte. Quanto à originalidade e ousadia de seus preenchimentos, nada é digno de nota. Em termos de equilíbrio, nenhum trecho nos soa estranho ao estilo bachiano. Essa é uma transcrição recomendada para iniciar os estudos dessa suíte, tendo em vista sua textura leve, sem grandes desafios técnicos ou movimentação contrapontística intensa.

Duarte é equilibrado em suas intervenções, com padrões rítmicos simétricos recorrentes nas adições da seção A – sua sugestão de diminuição rítmica no terceiro *vordersatz* tornou-se norma no restante das transcrições. Na seção B, o uso constante do pedal de dominante torna-se incisivo e pode levar à monotonia. Sua sugestão de terças paralelas na escala cromática ascendente também foi adotada por vários outros transcritores para garantir a intensificação de textura e tensão necessárias conforme nos aproximamos da conclusão da peça. Percebemos a influência de Duarte bem presente em várias outras transcrições em texturas gerais e em escolhas de preenchimento, conjecturando dessa forma que seu impacto foi pioneiro na *Suíte I* no cenário violonístico, passando a integrar as demais comparações das danças como uma versão intermediária em densidade polifônica.

Hoppstock apresenta uma transcrição fora do padrão, oferecendo uma reelaboração bem densa em polifonia com aproveitamento de linhas internas e desdobramento de melodias compostas que não fazem parte do arsenal do restante dos transcritores. O novo padrão de oitavação com repetição apresentado no *vorderstaz* surge em diversos momentos como uma tentativa de manter a coerência interna de suas adições. Além desse novo padrão, as texturas apresentadas na seção A exploram o registro intermediário do instrumento sem soarem intrusivos, gradualmente atingindo notas mais graves conforme nos aproximamos da fermata. Já na seção B, a proposta de intensificar a movimentação de suas intervenções leva a trechos poluídos, com uma perspectiva de intensificar a textura a todo custo, contrária às linhas contrapontísticas econômicas vistas nas reelaborações par alaúde do compositor. A passagem em terças paralelas do *fortspinnung* dessa seção é uma solução criativa que soa bem no instrumento e mantém o peso premeditado pelo transcritor. Os pedais em eco no *vordersatz* invertido também são soluções engenhosas. A versão de Hoppstock foi escolhida para ser averiguada no restante dos movimentos, figurando como uma versão de máximo aproveitamento da capacidade polifônica do violão, apesar de não ser integralmente concordante com os procedimentos do compositor.

Söllscher demonstra uma versão econômica em preenchimentos e especialmente curiosa pelo instrumento de extensão ampliada, usada apenas nos últimos compassos do Prelúdio. Observando essa economia, apesar das possibilidades adicionais de preenchimento garantidos pelo instrumento de extensão ampliada, decidimos mantê-lo em comparação para servir como exemplo de uma transcrição menos carregada e potencialmente equilibrada estruturalmente de acordo com o estilo alaudístico, investigando com mais profundidade como seu uso da tessitura pode servir para diferenciá-lo dos demais transcritores em cada uma das danças.

### 2.1.2 Allemande

A estrutura geral da *Allemande* é binária, delineando duas seções proporcionais com *ritornello*, **A** e **B**. O motivo unificador da suíte, 1 – 5 – 10, é apresentado nesse movimento como um acorde *plaqué* no início de cada seção. A seção **A** é subdividida em duas unidades menores de oito compassos, o antecedente **A1** e consequente **A2**. Em **A2** (c. 8), salientamos a transição pelo processo modulatório para dominante, **Lá** Maior. Tanto **A** (c.16) quanto **B** (c.32) se encerram em um compasso de arpejo de duas oitavas de extensão. A seção **B** é subdividida em duas unidades menores de oito compassos, o antecedente **B1** e consequente **B2**. Em **B1** (c.17), inicia-se o processo modulatório de **Lá** Maior para **Mi** menor (c.19), figurando um acorde de sexta napolitana **Fá** (terceiro tempo c.22). A transição para **B2** (c.24) é marcada por uma cadência que resolve em um acorde de **Mi** menor, de onde modula-se gradualmente de volta para **Ré** Maior para o encerramento do movimento. A seguir, falaremos sobre as comparações entre as versões para violão.

Duarte e Hoppstock optam pelo eco oitava abaixo do motivo *plaqué*. Söllscher mantém a simplicidade com linhas leves, por vezes sem preenchimentos em vários compassos. Na seção **A**, há adições em mínimas a uma passagem de movimentação diatônica (c. 5 e 6), aproveitando os pontos mais graves da própria melodia original para oitavá-las para o registro mais grave, ou como no trecho reproduzido abaixo, manter o efeito de oitavação imitativa.



Figura 41 Oitavação completando o ponto mais grave da melodia.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Allemande*, c. 3-4. FONTE: Análise do trecho de Söllscher.

Duarte sugere para o início da peça uma movimentação mais constante e com menos peso, sendo intermediária em densidade em relação aos outros dois transcritores. Podemos perceber sua atenção à sequencialidade e proporcionalidade de suas adições em toda a seção **A**. Apenas no compasso 15 o transcritor aproveita as notas mais graves para desmembrar a melodia composta em uma linha de baixo, tendo, no compasso 14, oitavado a nota **Lá** para o registro grave, o restante da textura é intensificado por adição de linhas de baixo. A experiência enquanto compositor de Duarte fica evidente na minúcia ao equilíbrio estrutural da obra ao adicionar novas linhas de baixos.

Figura 42 Equilíbrio nas adições, simetria rítmica recorrente.  
 J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Allemande*, c. 1-16. FONTE: Análise da seção A de Duarte.

Hoppstock inicia os três primeiros compassos com bastante movimentação contrapontística, mas sem padrão em seus preenchimentos. Apesar de algumas linhas intermediárias funcionarem bem, a adição de pedais no segundo compasso compromete a densidade polifônica, gerando três vozes em um momento introdutório que não se mantém assim carregada no decorrer do movimento. A liberdade dos contrapontos não é autorreferente, não remete à ritmos ou intervalos do próprio material musical de acordo com a estrutura das frases, isso sem levar em consideração sequências, aumento ou diminuição, contribuindo para a pouca coerência interna geral desse volume de preenchimentos. Definitivamente, suas adições gerais não condizem com o estilo do compositor quanto à coerência interna e equilíbrio estrutural, e também Hoppstock não é rigoroso quanto à condução de vozes, a exemplo da

oitava paralela do compasso 10-11. Porém, várias de suas ideias são eficientes em prover desmembramento de melodias para duas vozes como linha intermediária, detalhe que não está presente nos demais, como por exemplo a linha em colcheias no compasso 1.

Figura 43 Textura carregada com muitas intervenções livres, sem conteúdo sequencial em ritmo ou intervalo.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Allemande*, c. 1-16. FONTE: Análise da seção A de Hoppstock.

Na seção **B**, Söllscher se mantém pouco invasivo em suas intervenções, pontuando a harmonia básica com notas a partir da quinta corda, somente na movimentação esparsa do registro grave predominantemente em duas notas por compasso, no máximo três baixos por compasso em situação cadencial (c.28). O ritmo de suas adições ou desmembramentos não chega à colcheia em momento algum da peça. Levando em consideração a reelaboração da

*Allemande* da *Suíte V* do cello para o alaúde – uma das referências que tivemos para comparação e análise em nosso capítulo 1 – sentimos falta na abordagem do violonista suíço de mais desmembramentos de melodias compostas para encadear novas vozes intermediárias ou até mesmo vozes de baixo com maior movimentação melódica, talvez em uma textura geral que se aproximasse da versão de Duarte. Este, por sua vez, apesar de demonstrar alguns desmembramentos com a troca de hastes e duração de notas, não chega a intervir nos registros para a formação de novas linhas melódicas, reproduzindo integralmente as escolhas de tessitura da melodia para o cello, o que também classificamos como desalinhado com os procedimentos do compositor. No trecho **B1** reproduzido abaixo, vemos que o equilíbrio polifônico esperado de suas adições é rompido no compasso 20 com um trecho à três vozes, que soa estranho no contexto da macroestrutura da peça pois não se trata de um momento cadencial relevante para a tensão formada (a nosso ver este processo polifônico a três vozes teria sido mais adequado aos compassos 28-29, presentes na Figura 45).

Figura 44 Intensificação da atividade polifônica no compasso 20 em meio à preenchimentos equilibrados.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Allemande*, c. 17-24. FONTE: Análise da seção **B1** de Duarte.

Na segunda parte da seção **B** de Duarte, problematizamos que as adições em colcheias que encaminham à cadência final também contradizem a fluência em **B2**. Suas movimentações em colcheias finais poluem as linhas bachianas com trechos de pouco interessante melódico e empacam a fluência dos trechos onde ocorrem, mesmo sendo este um momento cadencial que

comporta maior movimentação melódica no registro grave – de acordo com o que Bach demonstra em suas reelaborações das danças na *Partita III* BWV 1006/1006a.

Figura 45 Os contrapontos em colcheias não remetem à reelaboração da *Allemande* da *Suíte V* do compositor. J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Allemande*, c. 25-32. FONTE: Análise da subseção **B2** de Duarte.

A versão de Hoppstock trás pontos interessantes e outros reprováveis. Os trechos curiosos são os desmembramentos da melodia original para a formação de novas linhas de baixo, com ocasionais preenchimentos na linha superior para conectar a melodia, procedimento bachiano verificado na *Allemande* da *Suíte V*. Por outro lado, a intensidade da movimentação das linhas de baixo torna a execução difícil, poluída e desequilibrada em textura, ofuscando o encaminhar das linhas bachianas com contrapontos de pouca sofisticação na condução de vozes, com vários momentos de repetição de notas redundantes e sem nenhum padrão aparente, seja rítmico ou de intervalos. A liberdade de seus preenchimentos não transmite o equilíbrio estrutural característico do estilo do compositor, deixando claro que esse transcritor não levou em consideração questões formais da peça para amparar sua atividade criativa. Ainda sim, alguns aspectos de sua abordagem servem como diretrizes para novas reelaborações, tendo em vista que algumas estratégias de preenchimentos não observados nos demais podem ser encontradas em seu trabalho com a *Suíte I* BWV 1007, como os já salientados desmembramento de vozes por oitavação para a formação de novas linhas contrapontísticas, o preenchimento de linhas superiores e o desmembramento de pontos da melodia original em linhas intermediárias.



The image displays a musical score for the Allemande from Suite I BWV 1007 by J.S. Bach. The score is presented in a single system with a treble clef and a soprano line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, and 31. The music is characterized by complex, asymmetrical counterpoint with various rhythmic patterns and accidentals. The notes are color-coded: red, purple, green, blue, and orange. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura 46 Preenchimentos assimétricos, irregulares e desequilibrados em meio à bons contrapontos.  
J. S. Bach, *Suite I* BWV 1007 - *Allemande*, c. 17-32. FONTE: Análise da seção **B** de Hoppstock.

### 2.1.3 Courante

A estrutura geral do *Courante* é binária, delineando duas seções com *ritornello*, **A** com dezoito compassos e **B** com 24 compassos. O motivo unificador da suíte, 1 – 5 – 10, aparece nesse movimento como arpejo descendente no início de cada seção. A primeira seção é dividida em duas partes, sendo **A1** até o compasso 8 e **A2** até o compasso 18. Nos quatro primeiros compassos de **A1**, apresenta-se o motivo “a” arpejado que se repete no decorrer da peça, sugerindo a polifonia implícita de três vozes. Nos dois compassos seguintes (5 e 6), um novo padrão com repetições “b” é apresentado como uma única melodia, também bem recorrente no restante do movimento. O compasso 7 é cadencial, retomando os três planos inicialmente sugeridos. Esta cadência se resolve no início do compasso 8. Já em **A2**, retoma-se o motivo “a” apenas uma vez no compasso 9 e o padrão de repetição “b” nos compassos 11 e 12. No compasso 14, temos um trecho em duas vozes com um pedal na dominante com bordadura superior, “c”, intensificando o processo cadencial para o encerramento da seção no compasso 18,

A seção **B** se subdivide em **B1**, até o compasso 28, e **B2** até o compasso 42. **B1** retoma nas três vozes o motivo “a” nos compassos 19 e 20, mas nos compassos 21 o retoma sem o baixo, e nos compassos 23 e 24 está completo novamente. O padrão de repetição “b” aparece no compasso 25, iniciando o ímpeto cadencial que confirma a modulação para tônica relativa. **B2** retoma o motivo “a” nos compassos 29 e 30, e nos compassos 31 e 32 apresenta um novo padrão paralelo com *bariolage*, “d”. A transição do compasso 34 para o 35 retorna ao motivo “a”, nos compassos 36 e 37 o pedal “c” aparece na tônica. O padrão “b” ressurgiu nos compassos 39 e 40 no processo cadencial que encerra o movimento.

Söllscher faz poucas adições nesse movimento, mantendo seu estilo geral de economia. Em momentos de transição estrutural, ele preenche usando os baixos em cordas soltas de seu registro ampliado. Nos compassos 19 e 29, Söllscher completa a resolução de sensível na voz superior, no padrão de *bariolage* “d” dos compassos 31 e 32, oitavando os pontos mais graves da melodia. Duarte edita o motivo “a” à três vozes, deixando evidente o estilo *brisé* do trecho. A movimentação é contínua em semínimas, sendo intensificada para colcheias em trechos cadenciais, mas com conduções de vozes forçadas nesses trechos em **A2**. A partir do trecho de *bariolage* (c.31), Duarte intensifica a textura para três vozes, até o compasso 36 que se encaminha para o trecho em pedais “c” de **B2**. Nos trechos com pedais de ambas as seções, ele adiciona o pedal em semínima em corda solta oitava abaixo. Duarte não resolve as sensíveis suspensas na melodia superior.

Figura 47 Editoração com esitlo *brisé*, trecho em três vozes, pedais em corda solta, movimentação uniforme no baixo  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 – *Courante*, c. 31-42. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.

Hoppstock inicia suas intervenções de forma equilibrada, dando sequência ao padrão proposto para o motivo “a”. Mas no padrão “b” de repetições, uma série de pedais de dominante em duas oitavas usurpa a atenção às mudanças harmônicas, e nenhuma outra apresentação de “b” é complementada com esses pedais, demonstrando sua arbitrariedade e inconsciência estrutural. As sensíveis suspensas são resolvidas no compasso 19 e 29. **B1** é iniciada com contrapontos em colcheias com repetições de notas que também não são pensadas enquanto motivo autônomo e nem fazem referência a nenhum material que assegure coerência interna nas intervenções realizadas. A densidade polifônica pretendida a duas vozes é mantida no decorrer do movimento, sendo os trechos com três notas preenchimentos acordais sem continuidade contrapontística.

Figura 48 Exemplo simples de falta de sequencialidade nas intervenções:  
Espera-se movimentação em colcheia no terceiro tempo (c.13).  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 – *Courante*, c. 12-13. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.

Figura 49 Fraseado irregular com repetições de notas.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 – *Courante*, c. 20-23. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.

### 2.1.4 Sarabande

A estrutura geral da *Sarabande* é binária, delineando duas seções proporcionais com oito compassos em cada *ritornello*, **A** e **B**. O motivo unificador da suíte, 1 – 5 – 10, é apresentado nesse movimento como dois acordes *plaqué* seguidos (c.1) e uma vez só em sua reapresentação (c. 9 e 10). Richard Todd (2007) ressalta que o ritmo harmônico comum desse movimento é de dois acordes por compasso. Predominantemente, o primeiro acorde é dissonante, e torna-se consonante no segundo tempo. Nos compassos 1, 9 e 10, esse padrão é invertido e a consonância aparece antes da dissonância como forma de iniciar a frase. Antes de cada cadência, a norma de dois acordes por compasso é rompida, no compasso 4 há apenas um, nos compassos 7, 11 e 15, três. A estrutura cadencial reforça a simetria de quatro compassos em cada região harmônica, A: I, V / B: vi, I, com a exceção da primeira que é postergada para o quinto compasso, de forma a evitar a previsibilidade da estrutura da peça. Em contraste à estrutura harmônica simples, a arquitetura melódica é assimétrica e aberta para múltiplas interpretações.

Söllscher transcreve o movimento com mais envolvimento em seus preenchimentos, com mais intervenções do que nos anteriores. No compasso 4, as colcheias contrastam com a sequencialidade do restante das adições, parecendo mais adequado que o **Mi** durasse uma semínima. No compasso 11, o preenchimento do **Lá#** repetido não enriquece o trecho. A oitavação do **Si** no baixo no compasso 12 nos parece desnecessária, tendo em vista que o padrão de imitação oitava abaixo seria rompido. No compasso 14, pensamos que o primeiro tempo poderia ter sido oitavado e preenchido para garantir a continuidade da movimentação em duas vozes. No compasso 15, podemos verificar um desmembramento bem-sucedido para a criação de uma nova linha de baixo, procedimento que está presente em todas as três versões comparadas. Em geral, as texturas apresentadas para o movimento foram pertinentes. Abaixo, reproduzimos sua versão somente transposta um tom acima para **Ré** Maior, para que possa ser comparada ao restante no violão de seis cordas com *scordatura*, sendo perfeitamente exequíveis sem as sugestões de oitavação além do limite do instrumento.

Figura 50 Transposição para Ré Maior para a comparação no violão de seis cordas com *scordatura*. J. S. Bach, *Suíte I BWV 1007 - Sarabande*, c. 1-16. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher transposta.

Duarte opta por uma textura bem carregada nesse movimento, possivelmente para compensar com mais sonoridade o andamento mais lento da *Sarabande*, movimento em que o cello pode sustentar as notas na duração pretendida, mas o violão com pouca sustentação produz um resultado vazio. Todos os acordes são preenchidos com o máximo potencial do instrumento, por vezes com acordes de cinco (c. 8, 9) e seis notas (c. 1, 2, 14), mas sente-se a textura tornando-se menos densa conforme se desenrola a peça, tornando-se um aspecto de desequilíbrio. No compasso 7, a passagem em colcheias com sextas paralelas rompe o caráter de preenchimento acordal até então apresentado, chamando atenção à movimentação inesperada em três vozes e ofuscando o ponto culminante da frase na melodia original. Para encerrar a seção A, Duarte completa o acorde de dominante com quatro notas, inclusive com uma oitava acima do registro da melodia que se resolve – essa escolha é coerente com a densidade pretendida por Duarte, mas o resultado do uso desse registro é inesperado e não foi premeditado contrapontisticamente, salientando uma perspectiva acordal de preenchimentos. No compasso 11, a movimentação nos três registros também nos parece excessiva e desnecessária, sem dar continuidade ao registro usado no compasso 10.

Figura 51 Preenchimentos saturados no compasso 1, 2, 7, 8 e 14.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Sarabande*, c. 1-16. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.

Hoppstock começa com movimentações à três vezes nos dois primeiros compassos, amparado por pedais de tônica. A diminuição de notas longas e adição de contrapontos na voz intermediária deixa de ser possível no compasso 3, o que causa um choque de texturas com a continuação do pedal desacompanhado e depois com o contraponto paralelo intenso no restante da peça. A movimentação recorrente em torno dos pedais assimétricos da seção A nos acomete como redundantes e desequilibrados, sem padrões sequenciais no ritmo ou nos intervalos das adições. A linha de baixo do compasso 12 foi bem encaixada como movimentação do registro grave em um momento estático. No compasso 15, momento de intensificação cadencial, a textura à três vezes com paralelismos de terça e sexta polui a movimentação original, descaracterizando a escala ascendente bachiana. Percebemos em geral diferentes padrões rítmicos e uso de registros sendo interpostos, compasso por compasso, com alguns contrapontos interessantes, mas avulsos e sem nenhum mecanismo de sequencialidade ou referência ao material original assegurando a coerência interna nas intervenções. Suas linhas imaginativas podem servir como inspiração para outras transcrições mais maduras do ponto de vista estrutural, mas como se apresenta na publicação, dificilmente atende ao estilo do compositor.

The image displays a musical score for the Sarabande, c. 1-16, from Suite I BWV 1007 by J.S. Bach. The score is written in 3/4 time and D major. It features a dense texture with a prominent, moving bass line. The notation includes various ornaments and phrasing slurs. The score is divided into five systems, with measure numbers 1, 5, 8, 12, and 15 indicated at the beginning of each system. The bass line is characterized by frequent sixteenth-note patterns and a complex, irregular phrasing structure.

Figura 52 Textura densa e movimentação paralela intensa no baixo, fraseado irregular, pouca coerência nas intervenções.  
 J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Sarabande*, c. 1-16. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.

### 2.1.5 Minueto I

A estrutura geral do Minueto I é binária, assimétrica na divisão das seções pelo *ritornello*. O motivo unificador da suíte, 1-5-10, apresenta-se em arpejo de colcheia logo no início da peça. A quadratura evidente distingue o movimento dos anteriores. A seção **A**, de oito compassos, subdivide-se em antecedente e conseqüente, modulante para a dominante. A seção **B** se subdivide em duas subseções de 8 compassos, sendo a primeira **B1** uma modulação da dominante para a tônica relativa, e a segunda **B2** uma modulação da dominante de volta a tônica. O ritmo harmônico que dá movimento às linhas se intensifica para três acordes por compasso em momentos cadenciais (c. 7, 15, 23). Já na continuação, se apresenta constituído predominantemente por um acorde nos dois primeiros tempos e outro no terceiro (c. 1, 3-5, 9, 13, 16, 17, 21, 22), ou por um acorde em todo o compasso (c. 2, 6, 8, 10-13, 18-20, 24).

A versão de Söllscher segue sua proposta geral para a suíte, econômica em intervenções. Durante a seção A, o antecedente é preenchido com baixos no primeiro tempo e dois baixos nos compassos de transição para o conseqüente, que por sua vez é mantido com uma nota pedal desmembrada da melodia superior durante três compassos. Não concordamos com esse desmembramento, já que não destaca a movimentação harmônica do trecho.



Figura 53 O pedal desmembrado não reforça a movimentação harmônica, c.5 **A7, D**; c.6 **Em** e c.7 **A D E**.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 – *Minueto I*, c. 1-16. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher transposta para Ré Maior.

Duarte propõe movimentações de baixo no ritmo predominante de semínimas, de maneira sequencial e equilibrada para todo o movimento. Sua editoração evidencia momentos de polifonia implícita nos compassos 14, 18, 20 e 23. Já Hoppstock, na seção **A**, sugere trechos em colcheias apenas no antecedente, o que não garante uniformidade simétrica na quadratura durante o conseqüente. Durante a seção **B**, os ritmos adotados soam arbitrários e sem sequencialidade motívica nas intervenções. Este movimento reforça o caráter equilibrado das intervenções de Duarte e desconsideração estrutural das adições livres de Hoppstock. Nenhuma ilustração representativa foi selecionada dada a redundância dos procedimentos encontrados.



### 2.1.6 Minueto II

A estrutura geral do Minueto II é binária, assimétrica na divisão das seções pelo *ritornello*. Esse movimento contrasta com o restante da suíte pela tonalidade homônima menor, no caso das transcrições para violão, **Ré** menor, sendo este contraste uma característica do Minueto enquanto gênero. A seção **A** tem oito compassos, **um período paralelo**, marcada por movimentação melódica em três registros, sendo que o ritmo harmônico é de um acorde por compasso. A seção **B** é escalar, a proximidade dos registros dificulta a separação da polifonia implícita, mas os saltos sinalizam a movimentação contrapontística subentendida. **B** se subdivide em duas subcessões de 8 compassos, **B1** e **B2**, marcada pela modulação para a tônica relativa, **Fá** Maior, do compasso 10 até o compasso 20. O ritmo harmônico de **B1** se mantém em um acorde por compasso até o momento cadencial, no compasso 15, com três acordes. Em **B2**, o ritmo harmônico é simétrico, com três acordes no compasso 23.

Na seção **A**, Duarte se diferencia dos demais na editoração das polifonias implícitas, com intervenções econômicas tal como o reforço do pedal em tônica no primeiro tempo (c. 1 e 5) e a antecipação do baixo **Si** (c. 3 e 7); no compasso 8, Duarte adiciona sextas paralelas sinalizando o fim da seção. Söllscher se limita às mesmas adições de baixos. Hoppstock não usa a sexta corda na seção **A**, reservando esse registro para o compasso 13, e, com isso, repetindo nesse movimento um detalhe de equilíbrio estrutural averiguado anteriormente. Suas adições intensificam a textura original com o dobramento de terças, mas devem coerência sequencial quando o motivo ressurgue na subdominante **Bb** (c. 3 e 7). Tais preenchimentos não corroboram com o estilo do compositor, que tende a incrementar o motivo após sua apresentação, e não o contrário.

Um detalhe pertinente é o **Si<sup>4</sup>**, que na versão para cello consultada acontece apenas no compasso 7, mas apenas Söllscher mantém essa nota conforme o manuscrito de referência. Hoppstock usa **Si<sup>4</sup>** também no compasso 3 e Duarte mantém **Si<sup>b</sup>** nos compassos 3 e 7.

Figura 54 Textura inicial densa na seção A, mas é desequilibrada pela falta de sequencialidade no contraponto. J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 – *Minueto II*, c. 1-8. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.

Na seção **B**, Duarte aproveita as notas mais graves da melodia para desmembrá-las em linhas de baixo (c. 9, 11, 15, 17, 19), mantendo o equilíbrio rítmico que percebemos nos demais movimentos e refletindo as mudanças estruturais na movimentação do baixo.

Figura 55 Desmembramentos em azul, sensível não resolve na mesma oitava no último compasso.  
J. S. Bach, *Suíte I BWV 1007 – Minueto II*, c. 9-24. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.

Söllscher movimenta-se com regularidade e com uma melodia diatônica autônoma nos baixos, predominantemente em mínimas pontuadas que se intensificam conforme a tensão cadencial. Também adiciona um **Ré** ao final para a resolver a sensível suspensa na mesma oitava, detalhe que não é atendido por Duarte.

Figura 56 Desmembramentos em azul, linhas de condução melódica diatônica, cantável.  
J. S. Bach, *Suíte I BWV 1007 – Minueto II*, c. 9-24. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher.

Hopstock começa **B1** com um contraponto em linha intermediária sequencial, bem equilibrado, mas em **B2**, a tentativa de preencher com semicolcheias em todos os tempos é frustrada no compasso 19 e a condução de vozes não transmite engenhosidade contrapontística, incisivamente na mesma direção melódica da movimentação original, salvo o compasso 20.

Figura 57 **B1** equilibrado e sequencial, **B2** com condução melódica duvidosa e incisiva.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 – *Minueto II*, c. 9-24. FONTE: Análise da transcrição de Hopstock

### 2.1.7 Giga

A estrutura geral da Giga é binária, assimétrica na divisão das seções pelo *ritornello*. O motivo unificador da suíte, 1-5-10, já não é evidente. No decorrer do movimento, percebe-se a quadratura simétrica da estrutura formal. A seção **A** é de divisão tripartite do tipo *fortspinnung*. Começa-se com *vordersatz* “**a**” dividido em dois motivos rítmicos distintos, os dois primeiros compassos apresentam o motivo **1**, no compasso 3 o motivo **2**, o quarto compasso conclui com semicadência na dominante **Lá** Maior. Em seguida, *fortspinnung* “**b**” do motivo **1** para a dominante, com semicadência no compasso 8. No epílogo “**c**” iniciado no compasso 9, modula-se com o motivo **1** para a homônima, **Lá** menor, encerrando a seção **A** com uma cadência que retorna para **Lá** Maior (c. 12).

A seção **B** divide-se em duas subseções, **B1** e **B2**, sendo que em **B1**, “**d**” inicia-se na dominante (c.13), como uma diminuição do *vordersatz* inicial: somente um compasso do motivo **1** seguido de meio compasso do motivo **2**, repetidos duas vezes no decorrer dos quatro compassos. No compasso 17, inicia-se o *fortspinnung* “**e**” do motivo **1** em sequência de quintas e ritmo harmônico de dois acordes por compasso (**Si** – **Mi** – **Lá** – **Ré** – **Sol** – **Dó #** – **Fá #** – **Si**), que termina com a figuração conclusiva do fim da seção **A**, mas agora em **Si** menor, tônica relativa, no compasso 20. Na subcessão **B2**, “**f**” inicia-se no compasso 21, com um novo *fortspinnung* de quatro compassos também em sequência em quintas (**Ré** – **Sol#** – **Dó** – **Fá#** – **Si** – **Mi** – **Lá**), intercalando o motivo **1** e **2** no também no ritmo harmônico de dois acordes por compasso, terminado em semicadência na dominante **Lá** Maior. Do compasso 25 ao 28, temos um epílogo cadencial “**g**” com o motivo **1** semelhante ao da seção **A**, modulando desta vez na homônima **Ré** menor. Porém, ao contrário de como se resolveu na última seção, o processo cadencial continua se intensificando em “**h**” diatonicamente em direção ao ponto culminante (**Ré** – **Mi** – **Fá#** – **Sol** – **Lá** – **Si**), do compasso 29 até o compasso 33, encerrando a seção **B** com a figuração conclusiva vista no compasso 12 e 20.

A transcrição apresentada por Söllscher destaca-se dos outros em seu ritmo moderado de preenchimentos, movimentando-se predominantemente em semínimas pontuadas. Podemos notar a mudança no registro nos baixos conforme o *vordersatz* contrasta com o *fortspinnung* da seção **A**, sendo esta uma oportunidade para a oitavação dos baixos no âmbito estendido. Os baixos retornam ao registro comum de seis cordas no epílogo, indicando sua atenção à transição estrutural.



Figura 58 Mudança no registro dos baixos sinalizando a transição estrutural ressaltado em vermelho.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Gigue*, c. 16-19. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher.

Na seção **B**, Söllscher procede de maneira equilibrada, com movimentação esparsa, fluida e melodicamente autônoma, optando por mínimas pontuadas nos momentos de transição estrutural de modo a sugerir respirações. Na cadência conclusiva, Söllscher intensifica a movimentação com a figuração de semínima com colcheia no compasso 33. Sinalizamos na figura abaixo um desmembramento da melodia composta nos compassos 17 e 18, aproveitando-se da nota mais grave do material original para um acompanhamento de baixo no *fortspinnung* sequencial.

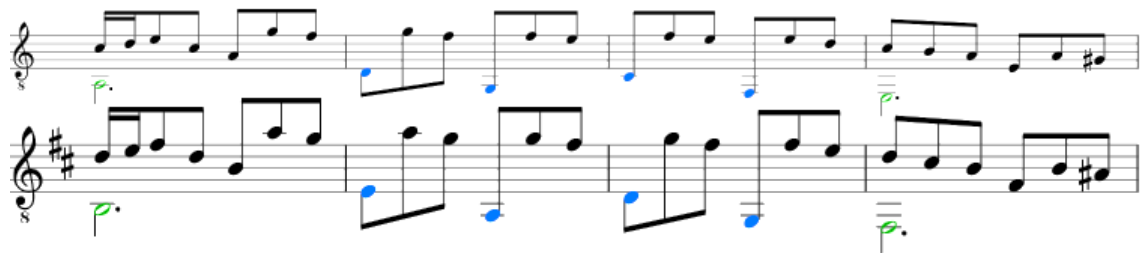


Figura 59 Desmembramento do ponto mais grave da melodia formando uma linha de baixo.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Gigue*, c. 16-19. FONTE: Análise da transcrição de Söllscher com comparação em Ré Maior.

Duarte preenche com padrões rítmicos regulares e sequenciais, análogo à *Gigue* BWV 997, traçando paralelo à parte de uma suíte originalmente composta com grande densidade polifônica, se pensando nos limites do violão. As mudanças das figuras rítmicas acompanham as mudanças estruturais na seção **A**, e a solução para a repetição de notas no original foi o prolongamento da duração da nota com ligadura para destacar a movimentação do baixo.

Figura 60 Preenchimentos sequenciais, intensificação cadencial e demarcação estrutural.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Gigue*, c. 1-12. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.

Na seção **B**, continuamos com preenchimentos equilibrados estruturalmente, mas eventualmente algumas conduções de vozes deixam a desejar na sequencialidade intervalística, como no terceiro compasso do *fortspinnung* da figura abaixo. De modo geral, sua abordagem remete ao procedimento bachiano de reelaboração e desenvolvimento melodicamente autônomo e ritmicamente gradual das sequencias contrapontísticas, e os momentos de conduções que rompem a sequencialidade intervalística tem fundamentação idiomática.

Figura 61 Detalhe de rompimento na sequencialidade intervalística.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Gigue*, c. 21-24. FONTE: Análise da transcrição de Duarte.

Hopstock inicia suas adições na seção A em voz intermediária no *vordersatz*, embora repedindo as notas que são usadas pelo compositor em seguida, possivelmente com o intuito de aproveitar-se do trecho de notas repetidas da melodia original para promover maior movimentação contrapontística. No *fortspinnung*, o ritmo das adições se intensifica, substituindo as pausas, mas ainda com a repetição de notas formando terças paralelas. Consideramos essa repetição redundante e desnecessária, que ao invés de agregar interesse contrapontístico ao trecho original, polui o encaminhar da melodia bachiana sobrecarregando esse registro do instrumento, reforçando um caráter de hierarquia melodia-acompanhamento

que não é característico do estilo do compositor<sup>28</sup>. A transcrição para o epílogo se destaca com pedais, e no compasso 11, a melodia original é modificada para um encadeamento cadencial diatônico no baixo.



Figura 62 Repetições de nota na Seção A, mudança da melodia original no fim da frase.  
J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Gigue*, c. 1-11. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.

Em “d” e “e” seção B, nota-se a sequencialidade rítmica de semínima, pausa, semínima, colcheia, já num registro mais grave. Não verificamos mais repetições imediatas de notas nessa seção, parecendo-se desta forma com os preenchimentos verificados na *Gigue* BWV 995 e 1006a. Por outro lado, em “f”, ressaltamos a estranha repetição da nota **Sol** nos compassos 23-24, que não dá sequencialidade nem rítmica nem intervalística ao padrão que se apresenta no *fortspinnung* no ciclo de quintas. A segunda parte do epílogo cadencial, “h”, do compasso 28 ao 31, é marcada por pedais de tônica. No desfecho da seção B, verificamos o desmembramento da melodia para encerrar o movimento no limite grave do violão.

<sup>28</sup> Embora esteja além do escopo desta dissertação a discussão sobre hierarquia no posicionamento sociopolítico/teológico do compositor, encaminhamos o leitor interessado para o estudo do livro *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos* (MARRISEN, 1999).

The image displays three staves of musical notation for the first part of Section B in the Gigue from J.S. Bach's Suite I BWV 1007. The music is in treble clef and one sharp (F#) key signature. The first staff (measures 12-16) begins with a double bar line and repeat sign. The second staff (measures 17-21) continues the melodic line. The third staff (measures 22-26) features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Various notes are highlighted in purple, green, and orange, and some are marked with a '7' symbol, indicating specific rhythmic or harmonic features.

Figura 63 Regularidade rítmica na primeira parte da Seção B, repetição da nota Sol quebrando a sequencialidade.  
 J. S. Bach, *Suíte I* BWV 1007 - *Gigue*, c. 12-26. FONTE: Análise da transcrição de Hoppstock.



### Capítulo 3: NOSSA TRANSCRIÇÃO DA SUÍTE BWV 1007

Como conclusão deste estudo, oferecemos uma transcrição autoral da *Suíte* BWV 1007. Envisionamos, além de nossa revisão analítica de transcrições já existentes da *Suíte I*, exemplificar musicalmente como fomos influenciados pelo estudo das reelaborações de Bach para alaúde e as perspectivas expostas no capítulo 1. Nossa abordagem é essencialmente inspirada na fundamentação teórica do trabalho, ou seja, no enriquecimento de textura de acordo com as potencialidades do violão proposto nas transcrições de Gustavo Costa do ciclo para violino. Por outro lado, equiparando os transcritores no capítulo anterior com as reelaborações do próprio compositor para alaúde, percebemos que a densidade apresentada para a *Suíte I* tornou-se poluída em vários momentos, ofuscando o caráter da obra e a engenhosidade do compositor. Eventualmente, nossa proposta deixou de ser preencher a textura ao máximo das possibilidades do instrumento, como foram as primeiras tentativas de transcrição esboçadas durante este trabalho. Em seguida, listamos nossas intervenções em cada movimento<sup>29</sup> e falamos sobre alguns procedimentos que empregamos pela observação das reelaborações do compositor de acordo com o levantamento do capítulo 1.

Além da versão para o violão tradicional de seis cordas, também oferecemos uma sugestão para violões de extensão ampliada, o violão de sete cordas cujo registro grave pode ser ampliado para **Lá0**. As sugestões de oitavação em potencial são assinaladas como (8) ou (15). Essas sugestões podem ser usadas para a variação no registro mais grave para o *ritornello* de cada dança, na maioria dos casos bastando que o intérprete use as mesmas digitações de mão esquerda duas cordas abaixo se estiver usando o violão de sete cordas. Essa facilidade para a oitavação se dá pela *scordatura* empregada para essa Suíte, que conta com cordas repetidas nos bordões oitavados: 4- **D** 5- **A**, 6- **D**, 7- **A**.

---

<sup>29</sup> Ligados de mão esquerda estão presentes em quase todos os compassos, por isso não são listados.

## I. Prelúdio

Nossa transcrição do *Prelúdio* é uma tentativa de preencher a textura polifônica de acordo com os procedimentos bachianos observados, evidenciando as polifonias implícitas com nossa editoração (pela clareza de leitura, nem sempre colorimos as modificações de renotação de haste ou mudança de duração nesse movimento). Esta versão leva em consideração sugestões reveladas na análise de outros transcritores, especialmente Vidovic (c. 11, 13), Hoppstock (c. 22, 23, 39-41), Damasceno (c. 27, 28), e Segovia-Ponce (41). Apesar de nos inspirarmos nesses trechos, intervimos além das texturas já observadas nas tendências anteriores de preenchimento, como por exemplo por meio da redistribuição das melodias em várias cordas do violão na seção **B**, tentando assegurar com nossas intervenções que a movimentação melódica se distribua nos registros mais idiomáticos do instrumento usando as linhas já presentes em Bach.

Tentamos levar em consideração o aproveitamento da tessitura do instrumento, assimilando a densidade dos preenchimentos presentes na BWV 995 e 1006a como ideias econômicas para nossas intervenções, e aproveitando ao máximo as oportunidades de desmembramento de melodias compostas para o aproveitamento do material do compositor na formação das novas linhas. Na *Gigue* da BWV 1006/1006a, selecionamos um procedimento de desmembramento onde a nota mais aguda na voz superior tem sua duração aumentada enquanto é oitavada como uma linha de baixo.



Figura 64 Oitavação da melodia na criação de nova voz de baixo.  
J. S. Bach. *Gigue* BWV 1006/1006a, c.32. FONTE: HOPPSTOCK, 1994.

Em nossa versão, esse procedimento foi empregado em vários momentos no decorrer da suíte, aproveitando repetições de notas ou saltos em momentos escalares em um único registro para o desmembramento e consequente utilização de outras regiões do violão, na maioria dos casos uma oitava abaixo.



Figura 65 Oitavação da melodia (azul) e renotação da duração da nota ou de haste indicando nova voz (roxo).  
J. S. Bach. *Prelúdio* BWV 1007, c.24-26. FONTE: Transcrição do autor.

No *fortspinnung* sequencial da seção **B**, encontramos uma oportunidade para o uso de digitações em *campanellas*, visando ampliar a densidade de maneira sutil, e aproveitando os pontos mais graves da melodia para a criação de uma linha de baixo.

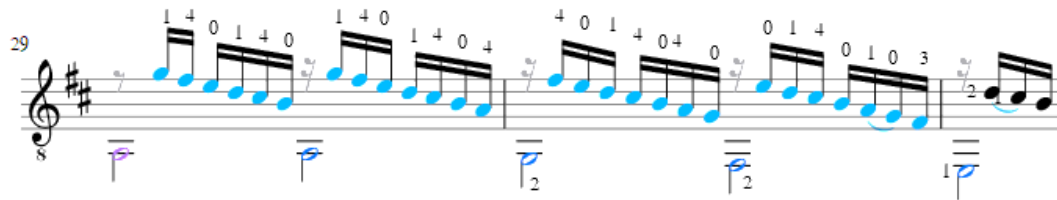


Figura 66 Desmembramento da nota mais grave (azul escuro), digitação em *campanellas* (azul claro).  
J. S. Bach. *Prelúdio* BWV 1007, c.29-31. FONTE: Transcrição do autor.

Oitavações foram empregadas em momentos diversos onde o compositor repete o mesmo material melódico, transformando a redundância em um contraponto por imitação e ampliando a textura polifônica de alguns trechos para três vozes.



Figura 67 Expansão do uso do registro com imitação oitava abaixo (vermelho) e desmembramento do baixo (azul).  
J. S. Bach. *Prelúdio* BWV 1007, c.5 e 7. FONTE: Transcrição do autor.



Figura 68 Imitação oitava abaixo (vermelho) de conteúdo melódico redundante, formando nova linha de baixo.  
J. S. Bach. *Prelúdio* BWV 1007, c.35-36. FONTE: Transcrição do autor.

Para encerrar a seção **A**, na fermata, nos inspiramos em um procedimento observado em outra reelaboração de Bach, mas com arpejo ascendente completando o acorde de dominante com quatro notas, assim como o acorde que encerra o movimento. De acordo com Costa (2012, p.92), no final do *Prelúdio* da BWV 1006, o acorde arpejado termina na nota inicial em que começa a peça no violino, mas é diferente na versão para alaúde, finalizando com arpejo descendente até o baixo na corda grave. Quando o acorde que finaliza a peça não é completo, ocorrência rara, Bach termina com a nota fundamental, precedida de um arpejo do acorde correspondente.



Figura 69 Preenchimento com arpejo (laranja) para encerrar a seção **A**.  
J. S. Bach. *Prelúdio* BWV 1007, c.32. FONTE: Transcrição do autor.

#### Listagem das intervenções:

- Composição de novas linhas de baixo (c. 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 22, 23, 27, 28);
- Desmembramento de melodias compostas (c. 5, 6, 7, 12, 13, 24, 26, 29-31);
- Substituição de notas do original (c. 6, 8, 9, 11);
- Preenchimento de acordes (c. 22, 42);
- Oitavação de trechos de contraponto imitativo e/ou adição de pedais (c. 1-5, 7, 16-19, 39-41);
- Preenchimento de texturas sutis por meio de *campanellas* (c. 29, 30, 31);
- Mudança de durações e/ou renotações de hastes (c. 1-8, 11, 12, 15-19, 24-29, 31-41).

## II. Allemande

Encontramos nesse movimento diversas oportunidades para reaproveitar o material original em outro registro, desmembrando linhas para o aproveitamento da tessitura do instrumento. Nos inspiramos pouco nas transcrições avaliadas relativas a esse movimento, na tentativa de aproveitar o material já disposto pelo compositor em outros registros para enriquecer a interpretação do violão. O aumento da duração de notas desmembradas para formação de baixos aliado a adição de notas no registro grave garante a conexão da movimentação nesse registro, ampliando a textura polifônica geral do movimento, principalmente na seção **B**.



Figura 70 Desmembramento de melodia composta para a criação de baixos (azul), renotação da duração e hastes (roxo), adição de notas conectando a movimentação no baixo e na melodia superior (verde).  
J. S. Bach. *Allemande* BWV 1007, c.11-12. FONTE: Transcrição do autor.



Figura 71 Substituição de notas do original da voz intermediária, **Mi** para **Ré** e **Ré** para **Si**.  
J. S. Bach. *Allemande* BWV 1007, c.27-28. FONTE: Transcrição do autor.

### Listagem das intervenções:

- Composição de novas linhas de baixo (c. 2-15, 17-25, 31) e no registro superior (c. 11, 12, 14, 24, 28);
- Desmembramento de melodias compostas (c. 5, 7, 10, 11, 12, 14, 20, 21, 23-30);
- Substituição de notas do original (c. 5, 27, 28);
- Preenchimento de acordes (c. 5, 15, 17, 22, 23, 24, 29);
- Oitavação de trechos de contraponto imitativo (c. 1, 2, 15, 16, 22, 24, 25);
- Diminuição de notas longas (c. 19, 20);
- Mudança de durações e/ou renotações de hastes (c. 4, 5, 6, 9-16, 19-21, 23-32).

### III. Courante

Neste movimento, grafamos uma textura em estilo *brisé* com uma proposta de expandir os três registros implícitos para os momentos de movimentação em três vozes, completando o motivo principal onde o cello não suportaria. Deste modo, oitavamos os trechos repetidos como contraponto imitativo, desmembrando o trecho em pedais e compondo linhas de baixo em momentos escalares cadenciais.

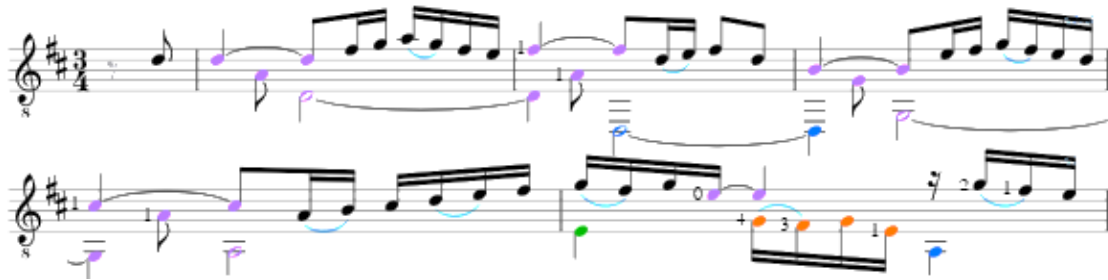


Figura 72 Grafia em estilo *brisé* (roxo), separação dos planos em três vozes, indicando a sustentação da movimentação do baixo; oitavação da repetição como contraponto imitativo (vermelho).  
J. S. Bach. *Courante* BWV 1007, c. 1-5 . FONTE: Transcrição do autor.



Figura 73 Desmembramento dos pedais oitava abaixo (azul) e composição de novas linhas de baixo (verde).  
J. S. Bach. *Courante* BWV 1007, c. 1-5 . FONTE: Transcrição do autor.

#### Listagem das intervenções:

- Composição de novas linhas de baixo (c. 2-9, 11, 12, 15, 16);
- Desmembramento de melodias compostas (c. 2, 5-6, 11-12, 14-27, 29-32, 34-37, 39, 41);
- Substituição de notas do original (c. 9, 24, 25, 39);
- Preenchimento de acordes (c. 7, 8, 10, 16, 28, 30);
- Oitavação de trechos de contraponto imitativo (c. 5, 6, 11, 12, 25, 39, 40);
- Mudança de durações e/ou renotações de hastes (c. 1-7, 9, 11, 14, 15, 17-25, 27, 29-37, 39-41);

#### IV. Sarabande

As intervenções predominantes nesse movimento foram as adições de linhas de baixo, em alguns momentos oitavando as notas mais graves para conectar movimentações melódicas com o aproveitamento da tessitura do instrumento. Nos limitamos a acordes de quatro sons, com o intuito de manter a uniformidade estrutural da movimentação contrapontística, evitando que o encaminhar de preenchimentos meramente acordais pudessem infringir a economia estrutural que propomos no decorrer do estudo. Reproduzimos das análises o desmembramento do compasso 15, adotada por todos os analisados, encaminhando a linha de baixo para esse registro por meio de desmembramentos advindos dos compassos anteriores.

Figura 74 Oitavação dos baixos (azul), preenchimento na melodia superior (laranja).  
J. S. Bach. *Sarabande* BWV 1007, c.13-16. FONTE: Transcrição do autor.

#### Listagem das intervenções:

- Composição de novas linhas de baixo (c. 2-9, 11, 12, 15, 16) e no registro superior (c. 11, 12, 14, 24);
- Desmembramento de melodias compostas (c. 2, 9, 11-16);
- Preenchimento de acordes (c. 2, 3, 11, 14);
- Oitavação de trechos de contraponto imitativo (c. 1, 16);
- Mudança de durações e/ou renotações de hastes (c. 1, 3, 8, 10, 12, 13, 16);

## V. Minueto I

Nesse movimento, optamos por uma textura intermediária entre Duarte e Söllscher, que serviram de inspiração para alguns dos contrapontos. As oportunidades de desmembramento de melodias compostas foram menores que nos demais movimentos, predominando a composição de novas linhas de baixo, algumas renotações de hastes e duração de notas. No trecho abaixo, com as notas mais graves da melodia desmembrada oitava abaixo, realizamos um trecho de hemíolas para incrementar o interesse melódico da movimentação do baixo.



Figura 75 Hemíolas com oitavação dos baixos (azul), dobramento da melodia no baixo (verde).  
J. S. Bach. *Minueto I* BWV 1007, c.13-16. FONTE: Transcrição do autor.

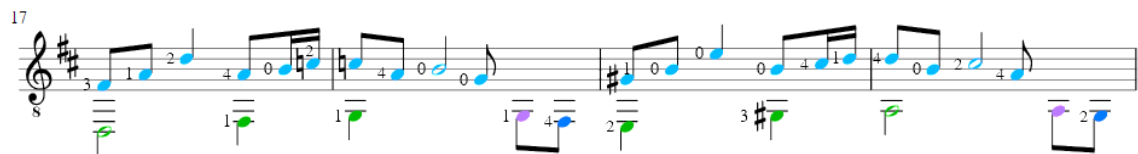


Figura 76 Trecho com digitações alternando cordas em *campanellas*.  
J. S. Bach. *Minueto I* BWV 1007, c.17-20. FONTE: Transcrição do autor.

### Listagem das intervenções:

- Composição de novas linhas de baixo (c. 1-11, 13-24);
- Desmembramento de melodias compostas (c. 4, 13-16, 18, 20);
- Preenchimento de acordes (c. 23, 24);
- Mudança de durações e/ou renotações de hastes (c. 1, 5, 8, 9, 14-16, 18, 20, 23, 24);



## VII. Minueto II

Adotamos a editoração que evidencia a polifonia implícita de Duarte para a seção A desse movimento, aproveitamos as soluções dos baixos e desmembramos as melodias compostas como na versão de Duarte. Preenchemos a resolução da sensível com a tônica na mesma oitava no último compasso como na versão de Söllscher.



Figura 77 Estilo *brisé* grafado na seção A, indicando a movimentação em três planos.  
J. S. Bach. *Minueto II* BWV 1007, c.1-8. FONTE: Transcrição do autor.



Figura 78 Desmembramentos para a formação de linha de baixo (azul), adição de baixos (verde) e preenchimento (laranja).  
J. S. Bach. *Minueto II* BWV 1007, c.17-24. FONTE: Transcrição do autor.

### Listagem das intervenções:

- Composição de novas linhas de baixo (c. 3, 7, 9-16, 18, 19-22);
- Desmembramento de melodias compostas (c. 9, 11, 15, 17,19);
- Preenchimento de acordes (c. 24);
- Mudança de durações e/ou renotações de hastes (c. 1-8, 15, 21, 23);

## IX. Gigue

Esse movimento foi inspirado principalmente nas intervenções apresentadas na análise da versão de Söllscher, com a proposta de manter a movimentação no registro do baixo predominantemente em semínimas pontuadas de forma a permitir a fluência da linha original, intensificando-se conforme a aproximação dos pontos cadenciais de transição estrutural. Na seção **B**, nos dois momentos de *fortspinnung* em ciclo de quintas e no epílogo cadencial, desmembramos as notas mais graves formando novas melodias de baixo. Por exemplo, no trecho abaixo, no compasso 24, alteramos o desenho melódico da primeira voz, omitindo a nota **Ré** e desmembrando o restante para a conclusão da sequencia nos baixos.



Figura 79 Oitavação dos baixos (azul), renotação da duração das notas (roxo), adição de notas no baixo (verde).  
J. S. Bach. *Gigue* BWV 1007, c.21-24. FONTE: Transcrição do autor.

### Listagem das intervenções:

- Composição de novas linhas de baixo (c. 1-11, 13-16, 19, 21-23, 25-34).
- Desmembramento de melodias compostas (c. 4, 8, 11, 17, 18, 21-24, 27-31, 34);
- Substituição de notas do original (c. 18, 24)
- Mudança de durações e/ou renotações de hastes (c. 8, 11, 16-24, 27, 34);

## Considerações Finais

O estudo desenvolvido nessa dissertação teve como eixo central o aprofundamento dos procedimentos de transcrição do repertório bachiano ao violão. A iniciativa para essa investigação partiu da curiosidade e motivação do autor em função da qualidade da música deste compositor, gerando o desejo de objetificar e repensar a coerência das intervenções feitas na transcrição de sua obra para o violão. Percebemos a grande discrepância em relação a prática de alaudistas e outros especialistas em música antiga com os expoentes do violão, como questões de afinação e temperamento, articulação e flexibilidade do fraseado, profundidade nas técnicas de ornamentação e variação de *ritornellos*, e, principalmente, os procedimentos de transcrição empregados.

Durante nossa pesquisa, realizamos uma ampla revisão bibliográfica para nos familiarizarmos com os estudos bachianos. Nesta etapa, tivemos a oportunidade de entrar em contato com literatura que discorre sobre a profundidade de influências transdisciplinares de sua escrita musical, como o uso da Sequência de *Fibonacci* evidenciado em *The Mathematical Architecture of Bach's 'The Art of Fugue'* (SYLVESTRE e COSTA, 2010); o trabalho de criptografia numerológica e auto referência de sua obra coral por trás da composição de uma das peças mais misteriosas e referendadas do compositor, em *Johann Sebastian Bach. Ciaccona - Tanz oder Tombeau?: Eine analytische Studie* (THOENE, 2009) e *Bach Ciaccona for solo violin: Hidden chorales and messages* (STROH, 2011); a significância da auto referência e outros processos fractais de desenvolvimento percebidos em sua obra em *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (HOFSTADTER, 1979); e as características palindrômicas do material motivico e as ressignificações nas fugas *da capo* das obras ditas para alaúde em *Improvisation, da capos and palindromes in BWV 997 and 998* (LEDBETTER, 2011).

Embora não tenhamos discutido na revisão, os estudos apontados acima impactaram diretamente em nossa percepção do equilíbrio estrutural da música bachiana. Exemplificamos no Capítulo 1 que as alturas empregadas pelo compositor têm fundamento macroestrutural em sua composição. O exemplo no *Prelúdio* foi apenas representativo de como a tessitura foi empregada como dado estrutural na composição, indicando que a arbitrariedade do uso dos registros é um dado que pode ofuscar detalhes de sua arquitetura musical imperceptíveis à escuta imediata. Não pudemos desenvolver esse estudo com maior propriedade nos âmbitos temporais do mestrado, mas esperamos contribuir para a curiosidade de futuros pesquisadores que pretender reelaborar seu material musical com maior coerência interna e fidelidade ao fervor religioso imbuído no compositor.

Nossa análise das transcrições selecionadas da *Suíte I* BWV 1007 nos familiarizou com diferentes abordagens e gerou várias problematizações sobre a perpetuação das tendências anteriores. Não observamos o uso consciente dos procedimentos bachianos mapeados no capítulo 1, na maioria dos casos se limitando a adições de baixo. Com essa perspectiva em mente, elaboramos uma proposta de transcrição própria que integra os procedimentos apreendidos em nosso estudo com a disponibilidade tanto para seis cordas quanto para violões de extensão ampliada. Averiguamos o conceito de polifonia implícita como intrínseco da escrita bachiana em obras para instrumentos melódicos solistas, identificando-o numa abordagem oportuna à expansão do intento do compositor na sustentação de linhas já sugeridas, ampliando a polifonia para o violão sem necessariamente intervir com mais notas. Examinando os diversos procedimentos empregados por Bach nas reelaborações para o alaúde, identificamos nos mecanismos de imitação por oitavação e desmembramento de melodias compostas recursos que ampliam a textura já concebida pelo compositor para a tessitura do instrumento de destino. Desta forma, preservamos o material original mas dentro do âmbito polifônico do violão, que passa a sustentar novas linhas em contraponto complementar com o próprio material bachiano. Aliado à exploração desses recursos, também nos inspiramos nas composições de linhas melódicas e preenchimentos já demonstrado em tendências anteriores de reelaboração. Apesar de investirmos bastante tempo e esforço em nossa versão, temos consciência do caráter transitório dessa transcrição, que provavelmente continuará em metamorfose conforme a maturação da interpretação e da compreensão da obra do compositor.

## REFERÊNCIAS

### Artigos e Monografias

- BARBEITAS, Flávio T. **Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia.** Artigo. Per Musi, p.89-97. Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.
- BERG, Christopher: **Bach, Busoni, Segovia, and the Chaconne.** Artigo. 2009. Disponível em: <https://goo.gl/62vese>. Acesso em 2015.
- BESCHIZZA, Christian; OROSCO, Maurício. **A transcrição de Carlevaro da Chaconne BWV 1004 de J. S. Bach comparada com as transcrições de Segovia e Costa: uma análise de procedimentos representativos.** Artigo. VIII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP. Curitiba, 2015.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **A transcrição de Andrés Segovia da Chaconne BWV 1004 de J. S. Bach e sua ênfase acordal para uma proposta sonora robusta: análise comparativa da primeira seção.** Artigo. Ouvirouver, v. 12 n. 1 p. 132-150. Uberlândia, 2016.
- COSTA, Gustavo S. **O uso de *campanellas* e ligados na Suite BWV 995 para alaúde como referência para a adaptação de articulações do repertório bachiano ao violão.** Artigo. VII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP - Curitiba, 2013.
- FISCHER, Wilhelm. **Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.** Artigo. Studien zur Musikwissenschaft 3, p.24-84, 1915.
- GINERÉ, Tomás Gilabert. **La Estructura Periódica: Fortspinnung.** Artigo. Disponível em: <https://goo.gl/DhzLYN> Acesso em 2016.
- GLOEDEN, Edelton; MORAIS, Luciano. **Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas.** Artigo. Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.
- HERVAS, Vicente Jose. **Esquemas Formales.** Artigo. Disponível em: <https://goo.gl/PHKeUP> Acesso em 2016.
- HII, Philip. **Bach's Method of Transcription.** Artigo. Disponível em: <https://goo.gl/nXb2Hk> Acesso em 2016.
- LEDBETTER, David. **Improvisation, da capos and palindromes in BWV 997 and 998.** Artigo. Understanding Bach 6, p. 19-34, 2011.
- RODRIGUES, Pedro J. A. F. **A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach.** Artigo. Debates UNIRIO, n. 14, p.150-200, jun. 2015.
- ROSA, Amadeu. **O violão e a ornamentação nas obras de François Couperin: Um estudo sobre a técnica do ornamento barroco aplicada ao violão.** Monografia de Graduação. Faculdade Cantareira. São Paulo, 2010.
- SYLVESTRE, Loïc; COSTA, Marco. **The Mathematical Architecture of Bach's "The Art of Fugue".** Artigo. Università di Bologna, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/OdoFx4> Acesso em 2017.
- TITMUS, Clive. **The Myth of Bach's Lute Suites.** Artigo. Disponível em: <https://goo.gl/XZFroP> Acesso em 2015.
- WORKMAN, Scott. J. S. **Bach's Lute Suite BWV 1006a: A Study in Transcription.** Artigo. The Graduate Research Journal, 2014.
- YATES, Stanley. **Bach's Unaccompanied String Music: A New (Historical) Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Guitar.** Artigo, 1998. Disponível em: <https://goo.gl/KhJYVv> Acesso em 2015.
- \_\_\_\_\_. **Bach's Unaccompanied Cello Music: The Nature of the Compound Line and an Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Guitar.** Artigo. Soundboard, XXII/3, p. 9-23, 1996.

## Teses e Dissertações

- ALÍPIO, Alisson. **O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BETANCOURT, Rodolfo J. **The process of transcription for guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004.** Dissertação de Mestrado. The Lamont School of Music, Denver, 1999.
- BROMBILLA, Marcelo C. **O concerto RV 199: Uma transcrição para violão segundo os procedimentos utilizados por J. S. Bach no concerto BWV 973.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2013.
- BORGES, Rafael. **O uso de scordatura para execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- CARDOSO, Renato de C. **Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas.** Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de São Paulo, 2014.
- COSTA, Fábio Cirilo Santos Dalla. **Processo de transcrição da parte da harpa para violão de sete cordas do concerto em Dó maior K299 para flauta, harpa e orquestra de W. A. Mozart.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- COSTA, Gustavo S. **Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O Processo de transcrição para Violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartok.** Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2006.
- DAVIS, Stacey. **Implied Polyphony in the Unaccompanied String Works of J.S. Bach: A Rule System for Discerning Melodic Strata.** Dissertação de PhD. Northwestern University School of Music, 2001.
- Disponível em: <https://goo.gl/xNX8Sw> Acesso em 2017.
- FREITAS, Thiago Colombo de. **Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- FUNK, Cezar. **O processo de transcrição da Suite 20 de Johann Jacob Froberger para violão solo.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- HARB, Tariq. **The Unlimited Guitar: Arranging Bach and Britten as Means to Repertoire Expansion.** Tese de Doutorado. University of Toronto, 2014.
- HSU, Chung-Hui. **The solo strings works of J. S. Bach: the relationship between dance and musical elements.** Tese de Doutorado. Louisiana State University, 2012.
- MORAES, Luciano C. **Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão.** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2007.
- PEREIRA, Flávia V. **As Práticas de Reelaboração Musical.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2011.
- RIBEIRO, Sérgio V. S. **Reelaborações para violão da obra de J. S. Bach: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV1001.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
- RODRIGUES, Pedro J. A. F. **Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico.** Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, 2011.

ROSA, Renato M. **O uso da análise de áudio no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII de Roberto Victorio.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

SERRANO, Renato. **Guidelines for transcribing baroque lute music for the modern guitar, using Silvius Leopold Weiss's Sonata 36 (from the Dresden Manuscript) as a model.** Dissertação de Mestrado. University of Arizona, 2016.

STOH, Irene. **Bach Ciaccona for solo violin: Hidden chorales and messages.** Dissertação de Mestrado. Ball State University, 2011.

TEIXEIRA, Marcelo. **O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo de Bach.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

TODD, Richard. **The Sarabandes from J. S. Bach's Six Suites For Solo Cello: An analysis and interpretive guide for the modern guitarist.** Tese de Doutorado. University of North Texas, 2007.

### Partituras

CHERICI, Paolo. **J.S Bach, Opere Complete per Liuto.** Edizioni Suvini Zerboni, Milão, 1980.

DIAZ, Marcos. **J. S. Bach, Seis Suites para violoncelo, transcripción para guitarra.** Opera Tres Ediciones Musicales, 2006.

DUARTE, John. **J.S.Bach, Six Cello Suites Arranged for Guitar.** Schott Music, 1982.

HOPPSTOCK, Tilman. **Johann Seb. Bach. Das Lautenwerk und Verwandte Kompositionen Im Urtext, für Gitarre.** Prim-Musikverlag, 1994.

\_\_\_\_\_. **Suite D-Dur BWV 1007. Original für Violoncello solo in G-Dur.** Prim-Musikverlag, 2003.

JOHNSON, Per Orlof; SÖLLSCHER, Göran. **Altguitarren.** Mälmo Academy of Music, 1998.

KOONCE, Frank. **The lute Works of Johann Sebastian Bach.** San Diego: Kjos Music Company, 1989.

TITMUS, Clive. **The Big Bach Lutebook.** Music by Johann Sebastian Bach. 2009. Disponível em: <https://goo.gl/u3QzmV> Acesso em 2015.

### Livros

BUTT, John. **Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions.** Cambridge University Press. 2010.

DREYFUS, Laurence. **Bach and the Patterns of Invention.** Harvard University Press, 1996.

DÜRR, Alfred. **Johann Sebastian Bach Die Kantaten (As Cantatas de J. S. Bach).** Tradução: Claudia Dornbusch, Stéfano Paschoal. Bauru, São Paulo, Edusc, 2014.

HOFSTADTER, Douglas R. **Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid.** Basic Books, Nova York, 1979.

MELAMED, Daniel; MARRISEN, Michael. **An Introduction to Bach Studies.** Oxford University Press, 1998.

MARRISEN, Michael. **The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos.** Princeton University Press, 1999.

SCHMIEDER, Wolfgang. DÜRR, Alfred e KOBAYASHI, Yoshitake. **Bach Werke Verzeichnis – Kleine Ausgabe (BWV2<sup>a</sup>).** Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998.

THOENE, Helga. **Johann Sebastian Bach Ciaccona. Tanz oder Tombeau.** Oschersleben: dr.Ziethen Verlag, 2009.

WADE, Graham. **The Guitarist's Guide to Bach.** Gortnacloona: Wise Owl Music, 1985.

## APÊNDICE

Neste apêndice apresentamos a grade comparativa conforme a bula de cores que caracterizam as diversas intervenções que descrevemos no capítulo 1. Em sequência, segue nossa transcrição da *Suíte I* BWV 1007, também de acordo com a bula de cores. Em suma, as cores simbolizam os seguintes procedimentos:

**I. Composição de novas linhas de baixo e vozes intermediárias;**

As adições composicionais de novas linhas, como vozes intermediárias e movimentação de baixos, foram assinaladas em verde.

**II. Desmembramento de melodias compostas;**

As oitavações de uma nota ou conjunto de notas que formam novas vozes foram assinaladas em azul, bem como substituição de notas do original com outras alturas.

**III. Preenchimentos de acordes;**

Os preenchimentos de acorde – adições que não se configuram na movimentação de uma determinada linha melódica – foram assinalados em laranja.

**IV. Adição de pedais de tônica e imitação;**

A adição de pedais de tônica e a imitação oitavadas foram assinaladas em vermelho.

**V. Adição de terças, sextas e décimas paralelas;**

As adições com terças, sextas e décimas paralelas foram assinaladas em dourado.

**VI. Diminuição de notas longas;**

As diminuições de notas longas foram assinaladas em amarelo.

**VII. Definição de ligados de mão esquerda e digitações em *campanellas*;**

Todos os ligados de mão esquerda estão assinalados em azul claro. As versões que foram extraídas de gravações não tiveram todos os ligados meticulosamente assinalados. As digitações em *campanellas* aparecem em trechos de nossa transcrição.

**VIII. Renotação e prolongamento de notas e adição de pausas**

As renotações de hastes e prolongamentos dos valores de duração das notas foram assinaladas em roxo, bem como a adição de pausas. No caso das versões extraídas, nem sempre as pausas executadas nos baixos foram grafadas pois consideramos estes aspectos de articulação pessoal, pertinentes à interpretação do discurso.



Sessão A  
Frases a Vordersatz

1

Bach  
Orig. G transp. D

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes (D)

Lopes (G)  
Limitação do Software,  
Sem armadura de clave,  
Acidentes ocorrentes

Figura 80 Grade comparativa de I. Prelúdio



5 Fortspinnung

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains a musical score for the piece 'Fortspinnung' by Johann Sebastian Bach. The score is arranged for guitar and is presented in a system of 11 staves, each representing a different guitarist's interpretation. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 8/8. The piece begins at measure 5. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and accents, which are highlighted with colored markings (green, purple, blue, orange) on the notes. The guitarists listed are: Bach, Söllscher, Hopstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. The score shows the melodic line and the guitar-specific accompaniment for each performer.

4

Vordersatz (Tônica Relativa)

7

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

5

Fortspinnung

9

This musical score, titled "Fortspinnung" on page 107, features ten staves of guitar music. The score is in the key of D major (one sharp) and 8/8 time. The first staff is for Bach, and the subsequent nine staves are for various guitarists: Söllscher, Hopstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. Each staff contains a melodic line with various ornaments and techniques. The notation includes slurs, ties, and specific fingering or ornamentation marks in various colors (purple, green, blue, orange) placed below the notes. The piece begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature of 8/8. The first measure of each staff is marked with a '9', indicating the starting point for this section.

11

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, starting at measure 11. It features 11 staves, each dedicated to a different composer's work. The composers listed are Bach, Söllscher, Hopstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth-note patterns, often with slurs and accents. Various annotations are present throughout the score, including green and purple dots, wavy lines, and slurs, which likely indicate specific performance techniques or fingerings. The first staff (Bach) shows a sequence of eighth notes with a slur. The second staff (Söllscher) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second. The third staff (Hopstock) features purple dots under several notes and a green dot under another. The fourth staff (Duarte) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second. The fifth staff (Diaz) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second. The sixth staff (Vidovic) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second. The seventh staff (Mills) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second. The eighth staff (Damasceno) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second. The ninth staff (Segovia-Ponce) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second. The tenth staff (Lopes) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second. The eleventh staff (Lopes) has a green dot under the first note and a purple wavy line under the second.

7

13

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, starting at measure 13. It features 11 staves, each representing a different composer's interpretation of a piece. The composers listed are Bach, Söllscher, Hopstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various musical elements such as eighth-note patterns, slurs, and fingerings. Annotations in green and purple are present throughout the score, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and slurs. The bottom two staves are both labeled 'Lopes', suggesting two different versions or techniques for the same composer's part.

15 c Vordersatz (Dominante)

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes



17

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, starting at measure 17. It features 11 staves, each representing a different composer's interpretation of a piece. The composers listed are Bach, Söllscher, Hoppstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are present. Some staves have blue and purple markings, possibly indicating specific techniques or phrasing. The bottom staff has a double bar line and a key signature change to one sharp (F#) at the end.

Fortspinnung

19

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for the 'Fortspinnung' section of a piece by J.S. Bach. The music is in G major (one sharp) and 8/8 time. Each staff represents a different guitarist's interpretation. The notation includes eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. Various performance techniques are indicated by slurs, accents, and specific fingering or picking marks. The piece begins at measure 19. The guitarists listed are Söllscher, Hoppstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes.

Epílogo

Seção B  
d - episódios escalares

21

Bach

Söller

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

23

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

25

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, starting at measure 25. It features 11 staves, each dedicated to a different composer's version of a piece. The composers listed are Bach, Söllscher, Hoppstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. Each staff contains musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together. Various performance markings are present, such as fingerings (numbers 1-4), slurs, and accents. Some notes are highlighted with colored dots (purple, orange, green, yellow) to indicate specific techniques or phrasing. The score is arranged in a vertical column, with the composer's name to the left of each staff.

27

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

15

e - *fortspinnung* sequential

29

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

16

f - bariolage

31

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes



33

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, starting at measure 33. It features 11 staves, each representing a different composer's interpretation of a piece. The composers listed are Bach, Söllscher, Hoppstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Some staves have colored dots (blue, purple, orange) indicating specific notes or fingerings. There are also some markings like '12' and '12' on the Segovia-Ponce and Damasceno staves, possibly indicating fret numbers or specific techniques. The overall layout is clean and professional, typical of a music manuscript.

35

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

37 g - pedais na dominante

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

38

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, starting at measure 38. It features 11 staves, each representing a different guitarist's interpretation of a piece. The staves are labeled on the left as follows: Bach, Söllscher, Hopstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Several notes are highlighted with colored dots: purple, yellow, blue, and orange. Some notes have horizontal lines above them, possibly indicating fingerings or specific articulation. The piece concludes with a double bar line at the end of the 11th staff.

h - vordersatz invertido

39

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

41

Bach

Söllscher

Hopstock

Duarte

Diaz

Vidovic

Mills

Damasceno

Segovia-Ponce

Lopes

Lopes

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, starting at measure 41. It features 12 staves, each dedicated to a different composer's version of a piece. The composers listed are Bach, Söllscher, Hopstock, Duarte, Diaz, Vidovic, Mills, Damasceno, Segovia-Ponce, Lopes, and Lopes. Each staff contains musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various articulations. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some staves include tablature, represented by numbers 0-7 on a six-line staff. The score is organized into measures, with a double bar line at the end of each line.

Allemande A1

The image displays a comparative musical score for the second Allemande from J.S. Bach's Notebook for Anna Bach. The score is presented in two systems, each with four staves. The staves are labeled as follows:

- System 1:**
  - Staff 1: Bach (Original)
  - Staff 2: Söllscher
  - Staff 3: Hoppstock
  - Staff 4: Duarte
- System 2:**
  - Staff 1: Bach (Original)
  - Staff 2: Söllscher
  - Staff 3: Hoppstock
  - Staff 4: Duarte

The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The second system starts with a '3' above the first staff, indicating a triplet. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Annotations in different colors (orange, green, purple, blue) are used to highlight differences between the editions, such as note additions, deletions, and changes in articulation or dynamics.

Figura 81 Grade comparativa de II. *Allemande*

5

Bach

Sölscher

Hoppstock

Duarte

7

Bach

Sölscher

Hoppstock

Duarte

A2



This musical score is arranged in two systems. The first system begins at measure 9, and the second system begins at measure 11. Each system contains four staves, labeled on the left as Bach, Söllscher, Hoppstock, and Duarte. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 9-10) features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 11-14) continues with similar rhythmic complexity, including some longer note values and rests. The names of the voices are printed to the left of each staff in a simple, black, sans-serif font.

This musical score is arranged in two systems. The first system begins at measure 13, and the second system begins at measure 15. Each system contains four staves, labeled from top to bottom as Bach, Sölscher, Hoppstock, and Duarte. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is annotated with several colored markings: purple squiggly lines, green dots, blue lines, and orange dots. Some of these markings are accompanied by the number '8'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the second system.

The image displays a musical score for four instruments: Bach, Söllscher, Hoppstock, and Duarte. The score is divided into two systems, starting at measure 17 and measure 19. Each instrument part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Bach part begins at measure 17 with a B1 annotation. The Söllscher part includes trill (tr) markings. The Hoppstock and Duarte parts feature various colored annotations (purple, green, orange, blue) and slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

The image displays a musical score for four instruments: Bach, Söllscher, Hoppstock, and Duarte. The score is organized into two systems, each containing four staves. The first system covers measures 21 to 22, and the second system covers measures 23 to 24. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as slurs and accents. The Hoppstock and Duarte staves feature colorful annotations: purple, green, orange, and blue dots and lines, likely indicating specific notes or intervals. The Söllscher staff has a 'tr' marking above the second measure of the first system. The Bach staff has a 'B2' marking above the second measure of the second system. The first measure of each system is marked with a '5' below the staff, and the second measure is marked with an '8' below the staff.

25

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

27

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

This musical score features four staves, each representing a different voice: Bach, Söllscher, Hoppstock, and Duarte. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 29 and the second at measure 31. The Bach staff shows a melodic line with various intervals and rests. The Söllscher staff includes a blue '8' marking and purple accents. The Hoppstock staff features green and purple markings, along with a blue '8' marking. The Duarte staff has green and purple markings and a blue '8' marking. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final measures of both systems.

Courante

The image displays a comparative musical score for the piece 'Courante' in G major, 3/4 time. It is divided into two systems. The first system features four staves: Bach, Söllscher, Hoppstock, and Duarte. The second system features four staves: B., S., H., and D. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The Bach staff begins with a forte dynamic (f) and a fermata over the first measure. The Söllscher staff includes an eighth rest (8) under the second measure. The Hoppstock and Duarte staves are heavily annotated with slurs, accents, and fingerings (purple and green numbers). The second system continues the piece with similar annotations, including slurs and accents across the B., S., H., and D. staves.

Figura 82 Grade comparativa de III. *Courante*

8

B.  
S.  
H.  
D.

Detailed description: This system contains measures 8, 9, and 10. It features four staves: B (Bassoon), S (Soprano), H (Horn), and D (Drum). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The B staff has a dynamic marking of *mf*. The S staff has a dynamic marking of *mf* and a red '8' marking. The H staff has a dynamic marking of *mf* and a blue '8' marking. The D staff has a dynamic marking of *mf* and a blue '8' marking. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

11

B.  
S.  
H.  
D.

Detailed description: This system contains measures 11, 12, and 13. It features four staves: B (Bassoon), S (Soprano), H (Horn), and D (Drum). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The B staff has a dynamic marking of *mf*. The S staff has a dynamic marking of *mf*. The H staff has a dynamic marking of *mf* and a blue '8' marking. The D staff has a dynamic marking of *mf* and a blue '8' marking. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.



14

B.

S.

H.

D.

17

B.

S.

H.

D.

The image shows a musical score for four voices: Bass (B.), Soprano (S.), Alto (H.), and Tenor (D.). The score is divided into two systems. The first system begins at measure 14 and the second at measure 17. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various performance markings. In the Soprano part, there are markings '8' above notes in measures 14, 15, 16, and 17. In the Alto part, there are markings '7' above notes in measures 14, 15, 16, and 17. In the Tenor part, there is a marking 'tr' above a note in measure 17. The score concludes with repeat signs and final notes in measures 16 and 17.

20

B.

S.

H.

D.

23

B.

S.

H.

D.

26

B.

S.

H.

D.

29

B.

S.

H.

D.

32

B.  
S.  
H.  
D.

This system contains measures 32, 33, and 34. It features four staves: B. (Bassoon), S. (Soprano), H. (Horn), and D. (Drum). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 9/8. The B. staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The S. staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The H. staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The D. staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals and articulations. There are purple and green markings on the H. and D. staves.

35

B.  
S.  
H.  
D.

This system contains measures 35, 36, and 37. It features four staves: B. (Bassoon), S. (Soprano), H. (Horn), and D. (Drum). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 9/8. The B. staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The S. staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The H. staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The D. staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals and articulations. There are purple and green markings on the H. and D. staves. A circled '8' is present in the S. staff in measure 37.

38

B.

S.

H.

D.

41

B.

S.

H.

D.

The image shows a musical score for four voices: Bass (B.), Soprano (S.), Alto (H.), and Tenor (D.). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 38 and the second system starts at measure 41. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and '8' (octave). The score is annotated with various colored markings: blue and purple dots on the Alto staff, green dots on the Soprano and Tenor staves, and orange and purple markings on the Bass staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in all four parts.

Sarabande

The image displays a comparative musical score for the Sarabande from the Notebook for Anna Bach. It features four editions: the original by Bach, and three modern arrangements by Söllscher, Hoppstock, and Duarte. The score is presented in two systems. The first system includes staves for the original and the three arrangements. The second system includes staves for Bassoon (B.), Saxophone (S.), Horn (H.), and Drum (D.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and ornaments (w). The original score has a '5' below the first measure. The Söllscher edition has a '5' and an '8' below the first measure. The Hoppstock edition has a '2' below the first measure. The Duarte edition has a '5' below the first measure. The second system has a '3' above the first measure. The Saxophone staff has an '8' below the first measure. The Drum staff has a 'tr' below the first measure.

Figura 83 Grade comparativa de VI. *Sarabande*

5

Score for measures 5 and 6, featuring four staves: B. (Baritone), S. (Soprano), H. (Alto), and D. (Tenor). The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 5 contains a melodic line in the baritone part and accompaniment in the other parts. Measure 6 features a trill in the soprano part and a wavy line in the alto part. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like slurs and accents are present.

7

Score for measures 7 and 8, featuring the same four staves. Measure 7 continues the melodic development. Measure 8 concludes the phrase with a double bar line and repeat dots. The soprano part has a purple note in measure 8, and the alto and tenor parts have purple notes. Fingerings and articulation marks are consistent with the previous measures.

This musical score is arranged for four voices: Soprano (S), Alto (H), Tenor (B), and Bass (D). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 9, and the second system begins at measure 11. The Soprano part features a melodic line with some octaves marked with an '8' and a blue squiggle. The Alto part includes a wavy line indicating vibrato and some notes with green and purple stems. The Tenor part has notes with purple stems. The Bass part features notes with purple stems and some triplets. The second system shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes, with various colored stems (green, orange, purple) and octaves marked with an '8'.



13

B.  
S.  
H.  
D.

8

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 13 and 14. It features four staves labeled B. (Baritone), S. (Soprano), H. (Alto), and D. (Tenor). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A blue '8' is present in the Soprano staff at the end of measure 14. Some notes are highlighted with colored dots (blue, purple, green, orange).

15

B.  
S.  
H.  
D.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 15 and 16. It features the same four staves (B., S., H., D.) as the previous block. The notation continues with various note values and rests. Some notes are highlighted with colored dots (blue, purple, green, orange). The piece concludes with double bar lines and repeat dots at the end of measure 16.

Minueto I

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

5

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Figura 84 Grade comparativa de V. *Minueto I*

9

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

13

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

17

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

21

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Minueto II

Bach

Söllscher  
Dó menor,  
acidentes ocorrentes  
por limitação do  
software

Hoppstock

Duarte

5

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Figura 85 Grade comparativa de VI. *Minueto II*

9

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

13

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

17

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

21

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Gigue

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

5

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

Figura 86 Grade comparativa de VII. *Gigue*



9

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

12

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

16

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

20

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

24

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

28

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

32

Bach

Söllscher

Hoppstock

Duarte

(Ossia para violão de extensão ampliada)

# Prelúdio

Suíte I para cello  
BWV 1007  
J.S. Bach

7 cordas:  $\textcircled{7=A}$

Christian Beschizza

Figura 87 Transcrição do autor: I. *Prelúdio*

15  
8 (D6# 8)

17  
8

19  
8

21  
8

23  
8 (8-----)

25  
8 (8) (8-----)

27  
8 (8-----) (8) (8) 2

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, measures 15 through 27. The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural harmonics). Some notes are highlighted in purple, blue, or green. Measure 15 includes a yellow annotation '(D6# 8)'. Measures 23, 25, and 27 feature yellow dashed lines with '(8-----)' indicating an octave extension. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 21. The page number '156' is in the top right corner.

Musical score for guitar, measures 29-41. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings, and dynamic markings. Measure 29 features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 0, 1, 4, 0, 1, 4, 0, 1, 4, 0, 4. Measure 31 includes a triplet of eighth notes (3) and a circled 4. Measure 33 has a circled 4 and a circled 8. Measure 35 features a circled 5 and a circled 4. Measure 37 includes a circled 3 and a circled 2. Measure 39 has a circled 8. Measure 41 ends with a circled 8 and a double bar line.

# Allemande

1  
3 c.2  
5  
7 (3) (2) (3) (2) (3) (2) (3) (2)  
9  
11  
13 (1)  
15 c.5

Christian Beschizza

Figura 88 Transcrição do autor: II. Allemande



Musical score for guitar, measures 17-31. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Measure 17 starts with a bass line (indicated by an '8' below the staff) and a melodic line. Measure 19 features a triplet of eighth notes and a measure with a circled '8' and a dashed line, indicating a specific rhythmic pattern. Measure 21 includes a first ending bracket labeled 'c.l.' and a circled '8'. Measure 23 has a circled '4-3-4' above a measure. Measure 25 ends with a circled '1'. Measure 27 has a circled '3' below a measure. Measure 29 has a circled '1' below a measure. Measure 31 ends with a circled '8' below a measure. The score is annotated with various fingerings (1-4), slurs, and accents.



23  
8

25  
8

27  
8

29  
8

31  
8

33  
8

35  
8

37  
8

39  
8

41  
8

(8)

# Sarabande

J.S. Bach

The image displays a musical score for the Sarabande by J.S. Bach, transcribed for guitar. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number (1, 4, 7, 9, 11, 13, 15) and a guitar-specific instruction '8'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as vibrato (wavy lines above notes) and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and fret positions are shown with horizontal lines and numbers. Some notes are marked with colored dots (green, purple, blue) and some have circled numbers (3, 2) above them. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Christian Beschizza

Figura 90 Transcrição do autor: IV. Sarabande

# Minueto I

J.S. Bach

8

5

9

13

17

21

\*: por dificuldades idiomáticas do violão de seis cordas, pode-se tocar o Si com harmônico na XII casa com a mão direita  
Christian Beschizza

Figura 91 Transcrição do autor: V. *Minueto I*

## Minueto II

J.S. Bach

8

5

9

13

17

21

Christian Beschizza

Figura 92 Transcrição do autor: VI. Minueto II

# Gigue

J.S. Bach

The musical score for the Gigue by J.S. Bach, transcribed by Christian Beschizza, is presented in a single system of ten staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The transcription uses color-coded notes (green, blue, purple, orange) and circled numbers (1, 2, 3, 4, 8) to indicate specific fingering or articulation points. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Christian Beschizza

Figura 93 Transcrição do autor: VII. *Gigue*