

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

RICARDO CESAR DOS SANTOS CASTILHO FILHO

**A SUÍTE BWV 1007 DE J. S. BACH (1685-1750) AO VIOLÃO: uma proposta
adaptativa historicamente fundamentada.**

Manaus/AM

2023

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

RICARDO CESAR DOS SANTOS CASTILHO FILHO

A SUÍTE BWV 1007 DE J. S. BACH (1685-1750) AO VIOLÃO: uma proposta adaptativa historicamente fundamentada.

Trabalho de Conclusão de Curso para a obtenção do título de Licenciado em instrumento pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto.

Manaus/AM

2023

TERMO DE APROVAÇÃO

RICARDO CESAR DOS SANTOS CASTILHO FILHO

A SUÍTE BWV 1007 DE J. S. BACH (1685-1750) AO VIOLÃO: uma proposta adaptativa historicamente fundamentada.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em instrumento pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto
Orientador (UEA)



Prof. Msc. Márcio Pacheco de Carvalho
Membro da banca (UEA)



Prof. Msc. Nelson Fernando Caiado
Membro da banca (UEA)

Manaus, 16 de março de 2023

RESUMO

Este trabalho consiste na elaboração de uma proposta de transcrição para violão da suíte BWV 1007, composta por J. S. Bach (1685-1750) para violoncelo, por meio do uso de procedimentos transcritivos utilizados por Bach e seus contemporâneos, com o objetivo de investigar o uso desses procedimentos em um instrumento moderno como o violão. A base metodológica se fez através do modelo dedutivo, que consistiu na investigação musicológica em fontes primárias e secundárias, e na análise, sob uma abordagem crítico-reflexiva, de dissertações e teses acerca dos processos de transcrições no repertório de instrumentos de cordas friccionadas para instrumentos de cordas dedilhadas. Foram buscadas alternativas que permitam sua aplicabilidade nos dias atuais, na realização de propostas de transcrição das obras de J. S. Bach ao violão.

Palavras-chave: Violão. Transcrição. Violoncelo. J.S. Bach.

ABSTRACT

This work consists on building a proposal for transcribing J. S. Bach's Cello suite BWV1007 to the guitar, by means of procedures which were used by Bach and his contemporaries, under the goals of investing the use of such procedures for a modern instrument as the guitar. On the grounds of deductive model, our methodological basis consisted on musicological research ground primary and secondary sources, and on analysing, under a critical approach, academical dissertations and thesis around transcription processes from bowed strings instruments for plucked strings ones. We thought choices for the aim of assuring workout a for transcribing J. S. Bach's works to the guitar in this day and age.

Keywords: Guitar. Transcription. Cello. J.S. Bach.

SUMÁRIO

Introdução.....	07
1.Principais procedimentos de transcrição utilizados por J. S. Bach e seus contemporâneos.....	10
1.1. Transcrição.....	10
1.2. Deslocação tessitural pontual.....	11
1.3. Adição/Supressão vocal.....	13
1.4. Alteração de espaçamento vocal (expansão/ contracção).....	14
1.5. Simplificação/ diminuição.....	15
1.6. Ornamentação compensatória.....	16
1.7. Diminuição compensatória.....	17
1.8. Intervalação.....	18
1.9. Transgradação pontual.....	18
1.10. Oitavação.....	19
1.10.1. Oitavação fracturante de motivo.....	20
1.10.2. Oitavação não fracturante.....	21
1.10.3. Oitavação compensada ritmicamente.....	21
1.10.4. Oitavação compensatória, recurso a consonância ornamental.....	22
1.10.5. Oitavação compensada, recurso a arpeggio invertido.....	22
1.10.6. Oitavação compensada com permutação pontual.....	24
2. Análise das aplicações dos procedimentos de transcrição utilizados por J. S. Bach na transcrição para alaúde BWV 1006a.....	25
2.1. Conservação da linha principal e rebaixamento de oitava.....	26
2.2. Adição de baixos.....	26
2.3. Adição de baixos por dobramentos.....	27
2.4. Desmembramento da linha original.....	29
2.5. Elaboração ou mudança de uma linha de baixo do original.....	29
2.6. Criação de uma nova linha de baixo.....	30
2.7. Mudanças de figuração melódica em função do baixo adicionado.....	32
2.8. Adição de preenchimento harmônico.....	32
2.9. Conclusões preliminares.....	33
3. Aplicação de procedimentos e resultados na transcrição da suíte BWV 1007 ao violão....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42
ANEXOS.....	44

INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso propõe a realização de uma transcrição para violão da suíte para violoncelo BWV 1007, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), fazendo o uso das técnicas de transcrição empregadas pelo próprio compositor e por alaudistas de sua época, em uma abordagem historicamente orientada ao violão. Partimos do pressuposto de ser possível a elaboração de propostas para violão com fundamentação nos procedimentos utilizados principalmente em transcrições de instrumentos de cordas friccionadas para cordas dedilhadas da época. Reconhecemos transcrições como de Miguel Llobet (1878-1938) sobre prelúdio BWV 1007 ao violão, como referências do contexto de tradição do próprio violão, e a importância da transcrição para o repertório violonístico, sem necessariamente se derivar de uma pesquisa histórica e/ou com intuito de preservar os elementos e aspectos idiomáticos da peça original. Para este trabalho, serão abordadas transcrições e técnicas que tem como base as pesquisas musicológicas e nas propostas de transcrições de instrumentos de cordas friccionadas para cordas dedilhadas. Nessa perspectiva, Rodrigues (2015) investiga em seu artigo, os procedimentos utilizados pelo próprio Bach em arranjos de suas obras para diferentes instrumentos e formações. A busca por essas técnicas visa adquirir recursos alternativos para solucionar possíveis problemas que possam surgir ao transcrever uma obra para um instrumento ou conjunto que difere do original, sendo essa uma prática recorrente nos arranjos de Bach. (RODRIGUES, 2015).

Desta forma, a preservação dos elementos musicais e das propostas do compositor nos remete ao aspecto da filtragem de elementos musicais tanto no plano da notação, como no plano instrumental e transcritivo. MAMMI (1998-1999) explica a notação musical funcionando como uma espécie de filtro, que seleciona determinados elementos sonoros e exclui outros. Segundo o autor, “Toda transcrição comporta a seleção de elementos sonoros considerados significativos, e a exclusão de outros considerados irrelevantes” (MAMMI, 1998-1999, p. 21). Sobre a filtragem da notação discutida por Mammi, Nogueira (2008), acrescenta: “Aquele que compila já atua como um primeiro filtro; a notação escolhida, como um segundo, a intenção da compilação como um terceiro. Muitos outros filtros poderão ter lugar conforme a abordagem pretendida” (NOGUEIRA, 2008, p.86).

Ao lado do filtro da escrita musical citada por Mammi (1998-1999), e os diversos filtros citados por Nogueira (2008), para o presente trabalho, utilizaremos os filtros da notação musical, o filtro instrumental, que surge com a diferença entre os instrumentos de cordas friccionadas e as cordas dedilhadas, além do filtro do transcritor ao estabelecer caminhos e tomar decisões para desenvolver uma proposta. Para o presente trabalho, a compreensão das diferenças e semelhanças entre o alaúde barroco e o violão pode ser entendida como um exemplo de filtro instrumental, e dessa forma auxiliar em uma proposta com o objetivo de preservar as características idiomáticas do instrumento. Podendo assim, ser levada em consideração a análise dos procedimentos de transcrição de Bach e seus contemporâneos em arranjos realizados para o alaúde, e aplicá-los ao instrumento moderno.

No caso das transcrições para violão das obras de alaúde ou violino, Gustavo Silveira Costa (2012) mapeia os procedimentos utilizados por Bach nas seis sonatas e partitas (BWV 1001-1006) para violino solo, transcritas para alaúde. E por meio da análise e comparação entre as transcrições, o autor destaca semelhanças entre o uso de diferentes procedimentos, de certa forma encontrando possíveis padrões, que podem remeter a prática da época, e ser aplicados em uma proposta de transcrição historicamente fundamentada.

No primeiro capítulo foi realizado o trabalho de apresentação e fundamentação dos procedimentos transcritivos abordados pelos autores Costa (2012) e Rodrigues (2015). A abordagem e aplicação das técnicas faz uso do filtro notacional (MAMMI, 1998) e instrumental (NOGUEIRA, 2008), que serão destacados por meio dos exemplos dos procedimentos observados nos repertórios analisados pelos autores acima mencionados, que foram utilizadas nas transcrições de J. S. Bach. Além da busca por adaptar a linguagem idiomática entre os instrumentos de cordas friccionadas e dedilhadas de modo coerente, por meio do uso de recursos idiomáticos do violão.

No Segundo capítulo abordamos as análises e considerações feitas pelo autor Costa (2012) em sua tese “Seis sonatas e partitas para violino de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo”. O foco da análise estava nas transcrições para alaúde BWV 1000 e BWV 1006a em comparação com as sonatas originais para violino. Nesse ponto são discutidos diferentes procedimentos e práticas comuns à época ao se transcrever, nesse caso, para instrumentos de cordas dedilhadas. Após a apresentação dos procedimentos, Costa (2012) pontua em suas conclusões, práticas que fazem uso de diferentes técnicas que adaptam

o material musical, seguindo alguns padrões encontrados ao longo do repertório analisado, podendo desse modo, observar como as técnicas eram utilizadas por J. S. Bach e seus contemporâneos.

E por fim, no terceiro capítulo é apresentado o resultado da proposta de transcrição da suíte BWV 1007, do violoncelo para o violão. São destacadas as principais escolhas e procedimentos utilizados para a realização da transcrição, por meio de uma perspectiva historicamente orientada, fundamentadas por meios das técnicas e análises abordadas nos capítulos anteriores. Para este trabalho, foi estipulado o objetivo de transcrever o conteúdo musical original ao violão, com consciência das perdas e ganhos (MAMMI, 1998-1999), preservando e adaptando elementos de acordo com os recursos da linguagem instrumental de destino.

1. PRINCIPAIS PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO UTILIZADOS POR J. S. BACH E SEUS CONTEMPORÂNEOS.

Os procedimentos que abordaremos são apenas algumas das possibilidades de resolução de problemas que podem surgir ao transcrever não apenas para um instrumento diferente, mas para uma notação diferente. O intuito deste capítulo é conhecer e observar na prática, algumas técnicas de transcrição utilizadas por Bach e seus ¹contemporâneos, analisadas por Pedro Rodrigues (2015) em seu artigo “A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach”. O autor analisa esses procedimentos por meio de comparação da composição original, com sua respectiva transcrição. E ao final de seu trabalho são sintetizados e aplicados em exemplos hipotéticos, que facilitam a visualização de cada uma das técnicas na prática. Para este capítulo, temos a intenção de discutir e apresentar algumas técnicas de transcrição, com foco em sua aplicação ao repertório das cordas dedilhadas. Alguns dos exemplos foram analisados por Rodrigues (2015), Costa (2012) e de investigação própria do presente autor para o trabalho. Em meio ao repertório analisado estão as suítes para violino BWV 1001 e BWV 1006 e suas respectivas transcrições para alaúde BWV 1000² e BWV 1006a, e a comparação entre duas edições da suíte BWV 998, sendo uma escrita em apenas uma pauta (para alaúde) e a segunda escrita em duas pautas podendo ser executada por alaúde ou cravo.

1.1 - Transposição.

Rodrigues (2015) aborda a transposição como forma de adequar a tonalidade para a peça transcrita, visando resolver os problemas que surgem das diferentes extensões do registro de cada instrumento e os problemas de adaptação que ocorrem por manter a tonalidade. Desse modo, esse procedimento se torna uma ferramenta utilizada com frequência nas transcrições analisadas pelo autor, e é uma prática muito comum para instrumentos que possuem aspectos divergentes e especificidades da própria linguagem instrumental para a qual a transcrição é designada.

¹ O termo contemporâneos faz referência aos alaudistas do período Barroco.

² Denkmäler alter Lautenkunst, Bd.I: J.S. Bach: Compositionen für die Laute Wolfenbüttel: Julius Zwißlers Verlag, 1921. Editor: Hans Dagobert Brugger.

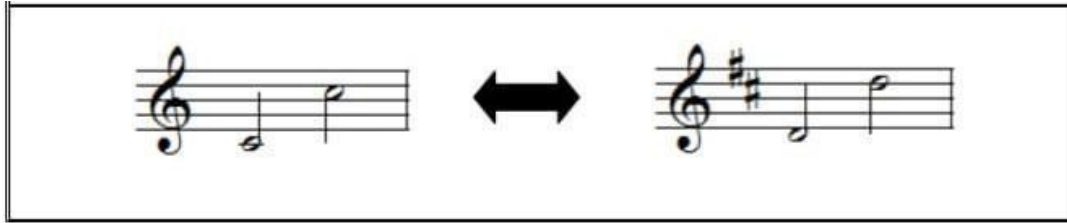


Fig. 1- Exemplo “demonstrativo” do uso da transposição (RODRIGUES, 2015, p.194).



Fig. 2 - *Fuga* BWV 1001 (c. 1-2).



Fig. 3 - *Fuga* BWV 1000 (c. 1-2).

Na figura 2 temos a *Fuga* BWV 1001, composta originalmente para violino em Sol menor (apesar da indicação da armadura de clave), e a transposição para alaúde em Mi menor, ou seja, um intervalo de terça menor abaixo. Alguns possíveis motivadores dessa mudança, foram discutidos por Rodrigues (2015), como a diferença da extensão do registro entre os instrumentos nessa obra e possíveis dificuldades técnicas e idiomáticas que poderiam surgir ao manter a tonalidade. Essa transposição permitiu o uso de mais cordas soltas, que para o alaúde contribui para o uso das campanelas, ou seja, em hipótese, contribui para o uso dos recursos idiomáticos do instrumento para o qual foi transcrito.

1.2 - Deslocação tessitural pontual.

Esse procedimento, de acordo com os exemplos destacados pelo autor, representa a deslocação da tessitura pontual da melodia, realizada por meio dos intervalos de oitavas. Ou

seja, consiste na “deslocação de motivo para vozes diferentes das originais” (RODRIGUES, 2015, p. 156).

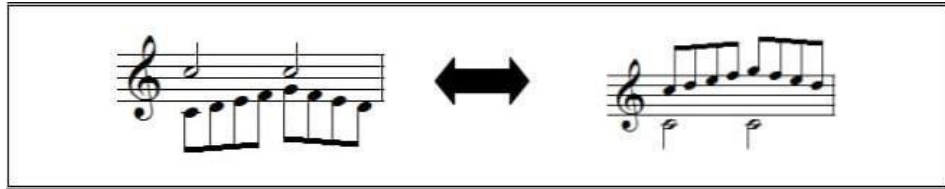


Fig. 4 - Exemplo “demonstrativo” do uso da deslocação tessitural pontual (RODRIGUES, 2015, p.194).

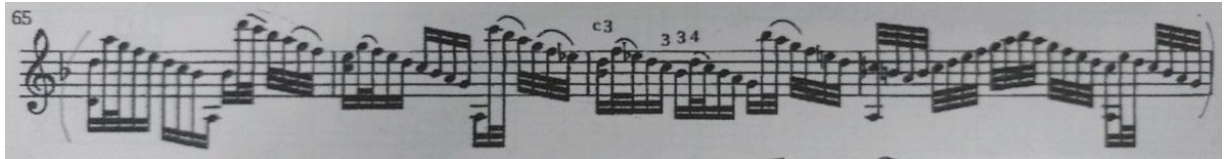
Nos exemplos abaixo, podemos observar o trecho da *Chaconne* BWV 1004 para violino e uma proposta de transcrição para guitarra barroca realizada pela pesquisadora Gisela Nogueira, na figura 7, em que a melodia é escrita uma oitava acima, a partir do compasso 65. Contudo, a escrita da transcrição prevê o encordoamento semi-reentrante³, sendo uma característica idiomática do instrumento, como podemos observar na figura 5. Desse modo, o Lá₂ escrito no baixo, vai soar como um Lá₃. E a escolha por escrever a nota na oitava mais grave, está vinculado principalmente à posição em que ela será tocada, fazendo assim uma escolha de digitação, e não necessariamente de condução da linha do baixo.



Fig. 5 - Afinação semi-reentrante, guitarra barroca (CARDOSO, 2014).



³ No encordoamento semi-reentrante, a 5ª ordem é mais aguda que a 3ª e 4ª.

Fig. 6 - *Chaconne* BWV 1004 (c. 64-68)Fig. 7 - transcrição da *Chaconne* para guitarra barroca (c. 65-68), Gisela Nogueira.

1.3 - Adição/Supressão vocal.

Ambos os procedimentos de adição e supressão das vozes possuem a função de adequar o conteúdo musical original para o instrumento/grupo de destino no processo de transcrição. Contudo, por meios divergentes, como o próprio nome já remete, o primeiro tem a proposta de expandir verticalmente a música para que se aproveite as características idiomáticas do instrumento/grupo para o qual a peça será transcrita. Como afirma o autor: “A obra para um instrumento solo poderá ser transcrita para outro instrumento solo com maiores capacidades polifônicas ou para mais instrumentos” (RODRIGUES, 2015, p.158). E o segundo procedimento, com a ideia oposta, ainda possui a função de adequação da obra original, porém, condensando verticalmente a harmonia, excluindo notas ou vozes que preenchem a música original. Tal procedimento pode ocorrer em toda a obra ou em episódios selecionados. “As vozes internas são suprimidas ficando o soprano e baixo” (RODRIGUES, 2015, p.166). No exemplo abaixo podemos observar ambos os procedimentos em um trecho da *Gavotte en Rondeau* da suíte BWV 1006 para violino e a sua respectiva transcrição BWV1006a para alaúde.

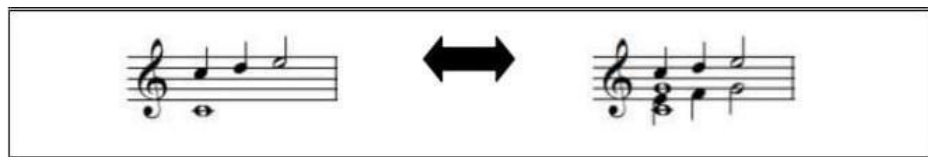


Fig. 8 - Exemplo “demonstrativo” do uso da adição/supressão vocal (RODRIGUES, 2015, p.194).



Fig. 9 - Gavotte en Rondeau BWV 1006 (c. 69-75)



Fig. 10 - Gavotte en Rondeau BWV 1006a (c. 68-74)

Comparando os trechos de violino com a transcrição para alaúde. Podemos observar ambos os procedimentos de adição e supressão das vozes, com o preenchimento da harmonia nos compassos 72-73 (no 1º e 3º tempo) e a supressão da segunda voz (em intervalos de terças) existente na partitura para violino, e que na transcrição não foi mantida.

1.4 - Alteração de espaçamento vocal (expansão/ contracção).

Esse procedimento possui relação com os anteriores (adição e supressão), principalmente no sentido vertical da música. O autor Pedro Rodrigues (2015), ilustra ambas as técnicas por meio de uma demonstração que sugere um trecho “original” e uma transcrição, que pode partir das duas perspectivas.

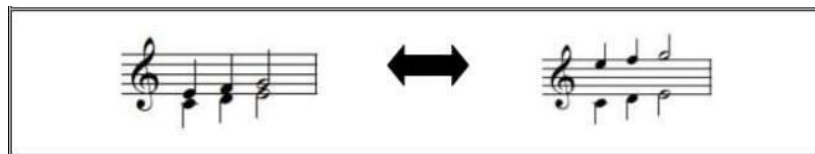


Fig. 11 - Exemplo “demonstrativo” do uso procedimentos expansão/contracção (RODRIGUES, 2015, p.194).

No exemplo abaixo podemos observar essa adaptação sendo feita em duas versões diferentes da mesma suíte para alaúde. Com a diferença principal na notação, em que a primeira utiliza apenas a clave de sol, enquanto a segunda utiliza a clave de sol e fá, podendo ser tocado pelo alaúde ou cravo.



Fig. 12 - *Allegro* BWV 998 Alaúde (c. 33–39)



Fig. 13 - *Allegro* BWV 998 Alaúde/Cravo (c. 33-40)

Podemos observar nos compassos 33-36 que a linha de baixo no primeiro exemplo está uma oitava acima, em comparação com o segundo exemplo, ou seja, houve a alteração do espaçamento vocal entre a primeira e a segunda voz.

1.5 - Simplificação/ diminuição.

O processo de simplificação e diminuição se assemelha ao de adição e supressão, porém é observado no sentido horizontal da música. “A simplificação consiste na supressão de notas pertencentes a progressões melódicas ou elementos ornamentais” (RODRIGUES, 2015, p.171). Ou seja, são omitidas algumas notas de passagem, e as notas principais normalmente têm seu valor de duração aumentado. A diminuição é o contrário, normalmente são acrescentadas notas de passagem, para que o trecho possua um carácter mais virtuosístico que o trecho original. Segundo o autor, "A diminuição é uma prática usada no contexto da ornamentação improvisada onde notas longas são substituídas por notas de duração inferior. Bach é um dos primeiros compositores a escrever por extenso os ornamentos que entendia como necessário” (RODRIGUES, 2015, p.166).

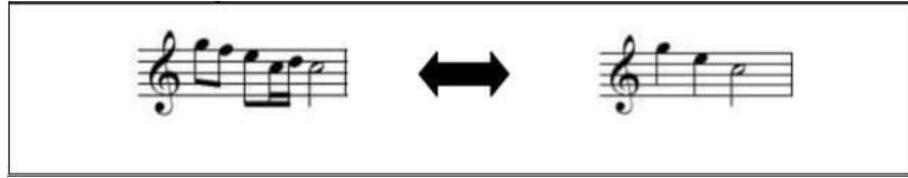


Fig. 14 - Exemplo “demonstrativo” do uso da simplificação/diminuição (RODRIGUES, 2015, p.195).



Fig. 15 – *Menuet II* BWV 1006 (c. 26-31)

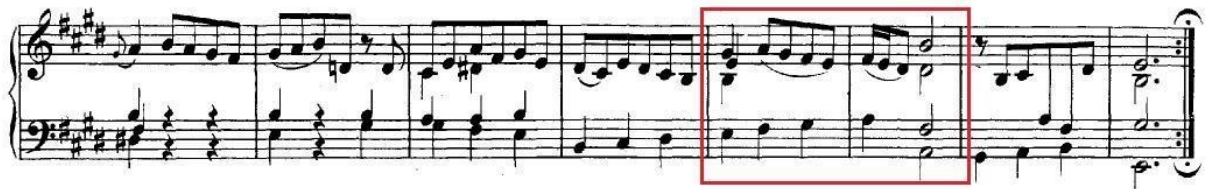


Fig. 16 – *Menuet II* BWV 1006a (c. 25-31)

No compasso 30 da transcrição do *Menuet II* da suíte BWV 1006a, podemos observar uma breve diminuição que ocorre no primeiro tempo, na voz superior, sendo acrescentada a nota mi³, como uma breve nota de passagem, que não existia na melodia original, além da criação na linha do baixo.

1.6 - Ornamentação compensatória.

Esse procedimento consiste no uso de enriquecimento ornamental em notas de longa duração, em que normalmente o instrumento de destino da transcrição não sustentaria, como por exemplo dos instrumentos de cordas friccionadas para as cordas dedilhadas (RODRIGUES, 2015). Podemos observar a ornamentação compensatória sendo usada na *Gavotte en Rondeau* da suíte BWV 1006a para alaúde, em comparação ao original para violino, que mesmo possuindo as indicações de pausa, podemos supor a ideia de prolongação

da nota sol#, como pedal para melodia na voz inferior. Além dessa proposta ser ilustrada na transcrição por meio da escrita com as semibreves ligadas, temos o uso do ornamento, permitindo o sustento da nota, no alaúde.



Fig. 17 - Exemplo “demonstrativo” do uso da ornamentação compensatória (RODRIGUES, 2015, p.195).



Fig. 18 – *Gavotte en Rondeau* BWV 1006 (c. 84-87)



Fig. 19 – *Gavotte en Rondeau* BWV 1006a (c. 81-86)

1.7 - Diminuição compensatória.

Semelhante a ornamentação compensatória, esse procedimento diminui o valor de uma nota longa, mas ao invés compensar por meio do acréscimo de outras notas, esse procedimento utiliza a mesma nota em uníssono ou por alternância de oitava (RODRIGUES, 2015).



Fig. 20 - Exemplo “demonstrativo” do uso da diminuição compensatória (RODRIGUES, 2015, p.195).

1.8 - Intervalação.

Esse procedimento consiste na adaptação de um trecho que possui grupos de notas repetidas e essa sucessão de notas em uníssono são alternadas com o grupo seguinte, para que seja obtida maior coerência idiomática (RODRIGUES, 2015). Como podemos observar no exemplo a seguir:

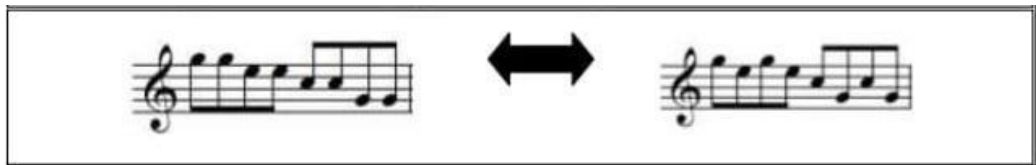


Fig. 21 - Exemplo “demonstrativo” do uso da intervalação (RODRIGUES, 2015, p.195).

1.9 - Transgradação pontual.

A transgradação pontual é um procedimento que “consiste numa deformação ocasional de motivo ou célula em que a nota original é substituída por uma nota próxima pertencente à harmonia e no âmbito do instrumento de destino” (RODRIGUES, 2015, p.173). Ou seja, é levado em consideração o sentido vertical e a coerência horizontal da melodia. No exemplo a seguir, temos um trecho da *Fuga* BWV 1001 para violino e sua transcrição para alaúde. Na *fuga* BWV 1000 (transcrição) no compasso 42 na metade do terceiro tempo, temos a utilização do procedimento, alterando a disposição vertical da primeira e segunda voz, que segundo a original e levando em consideração a transposição, “deveria” ser Ré⁵ e Fá⁴, porém com a transgradação pontual, houve a mudança para as notas Si⁴ e Ré⁴. Observa-se que as notas pertencem à mesma harmonia, permitindo ajustar o trecho e evitar a extensão mais aguda exigida na obra original.

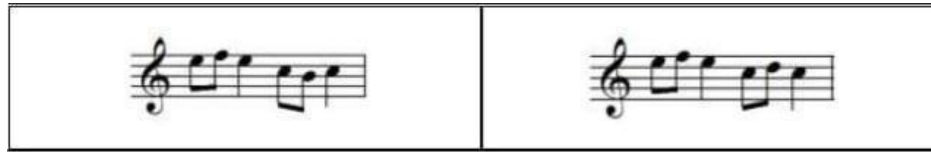


Fig. 22 - Exemplo “demonstrativo” do uso da transgradação pontual (RODRIGUES, 2015, p.196).

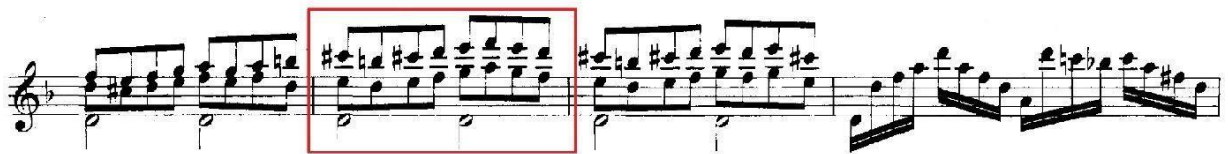


Fig. 23 - *Fuga* BWV 1001 (c. 39-42).

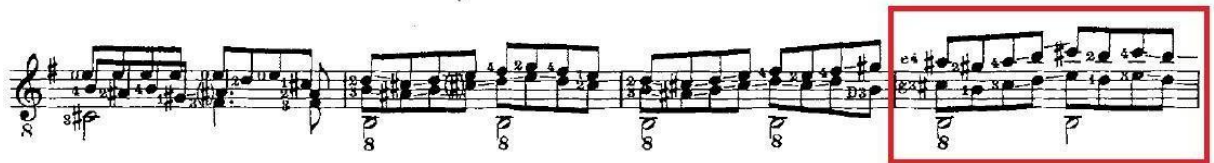


Fig. 24 - *Fuga* BWV 1000 (c. 39-42).

1.10 - Oitavação.

Esse procedimento já foi abordado com outros já citados, porém Rodrigues (2015) especifica alguns outros tipos de Oitavações e suas características de aplicação. Abaixo podemos observar a oitavação para o registro grave, de toda a peça ao ser transcrita do violino para o alaúde. Esse é um exemplo do uso mais tradicional do procedimento. Em seguida, observamos outras formas de uso da oitavação no processo de transcrição.



Fig. 25 - prelude BWV1006 (c. 1-4)



Fig. 26 - Preludio BWV 1006a (c.1-4)

1.10.1- Oitavação fracturante de motivo.

Nesse caso, temos como recurso, a divisão da linha melódica pela oitavação, por meio do recurso intervalar horizontal de uníssono, 4ºj, 5ºj ou 8ºj. Ao final do artigo de Rodrigues (2015), são recapitulados os procedimentos analisados no repertório de J. S. Bach, e são aplicados em casos hipotéticos, para facilitar a visualização de seus aspectos e uso. Um detalhe interessante é que normalmente esse procedimento está vinculado a adaptação intramotívica, ou seja, a mudança ocorre dentro do próprio motivo. Para que mantenha a coerência musical, esse procedimento é utilizado com o auxílio de ritmos sincopados, como afirma o autor a oitavação fracturante “Consiste na oitavação parcial de um motivo em simultaneidade com ritmos sincopados e intervalos consoantes” (RODRIGUES, 2015, p.176). Podemos observar cada exemplo, por duas perspectivas, sendo a primeira com o uníssono e a oitava, e a segunda com os intervalos de 4ºj e 5ºj.

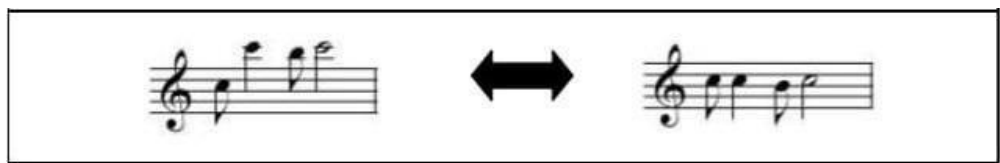


Fig. 27 - Exemplo “demonstrativo” do uso da oitavação fracturante de motivo por 8ºj ou uníssono. (RODRIGUES, 2015, p.196).

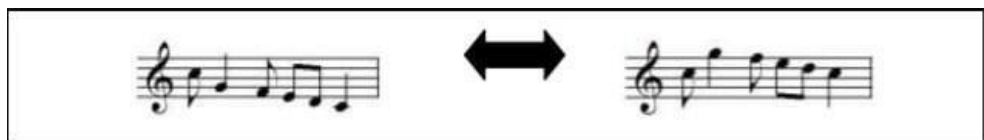


Fig. 28 - Exemplo “demonstrativo” do uso da oitavação fracturante de motivo por 4ºj ou 5ºj. (RODRIGUES, 2015, p.196).

1.10.2 - Oitavação não fracturante.

A oitavação não fracturante diverge da anterior, por não intervir na coerência de uma ideia motívica ou frasal, sendo oitavada de modo integral. O principal recurso utilizado, para não haver quebra na coerência musical, está no uso do procedimento em momentos de pausa ou respiração (RODRIGUES, 2015). Como podemos observar no exemplo abaixo.

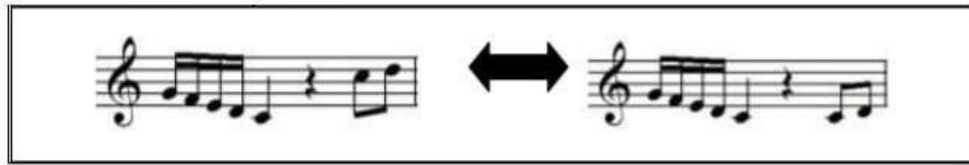


Fig. 29 - Exemplo “demonstrativo” do uso da oitavação não fracturante (RODRIGUES, 2015, p.197).

1.10.3 - Oitavação compensada ritmicamente.

Outra forma de adaptar o conteúdo musical durante a transcrição por meio da oitavação, é utilizando o recurso de compensação rítmica, ou seja, o trecho oitavado pode incluir uma diminuição de valores de tempo agregado ao acréscimo de notas de passagem. Rodrigues (2015) afirma que “a diminuição é fator criador de interesse e simultaneamente minimiza a mudança de registro” (RODRIGUES, 2015, p.196).

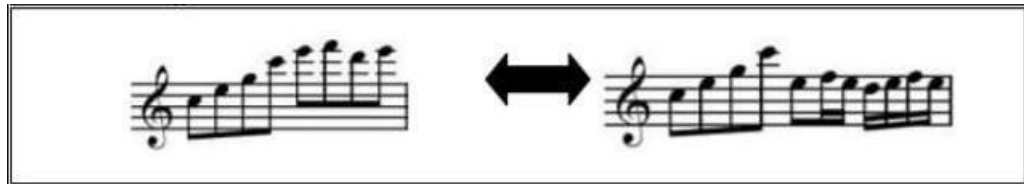


Fig. 30 - Exemplo “demonstrativo” do uso da oitavação compensada ritmicamente (RODRIGUES, 2015, p.197).

1.10.4 - Oitavação compensatória, recurso a consonância ornamental.

Esse tipo de oitavação ocorre de maneira semelhante a fracturante abordada anteriormente, sendo aplicada dentro de um motivo ou frase, por meio dos intervalos consonantes e ritmos sincopados. Entretanto, como pode ser observado no exemplo a seguir, essa mudança ocorre em tempos mais longos, que normalmente precedem a oitavação. De certo modo, criando o “caminho” para a mudança de registro, como afirma o autor “A oitavação realiza-se com uma nota ornamental consonante a dirigir a linha para o novo registro onde se desenrolará a frase” (RODRIGUES, 2015, p. 179).

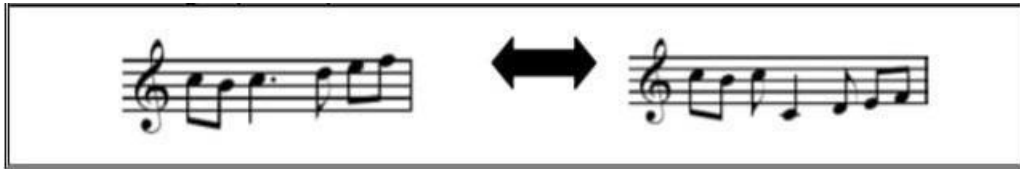


Fig. 31 - Exemplo “demonstrativa” do uso oitavação compensatória por consonância ornamental. (RODRIGUES, 2015, p.197).

1.10.5 - Oitavação compensada, recurso a *arpeggio* invertido.

Até o momento, vimos que alguns procedimentos utilizam a mudança rítmica ou as respirações, para que a oitavação aconteça de modo coerente. Contudo, outra possibilidade é o recurso do *arpeggio* invertido, em que a figuração rítmica é preservada, mas o sentido original do arpejo é alterado. Como afirma o autor, esse recurso “consiste na alteração do sentido do arpejo para que a nota de destino se enquadre no âmbito do instrumento de destino e mantenha o gesto rítmico original” (RODRIGUES, 2015, p.180). Nos exemplos abaixo, podemos observar tanto o modelo apresentado pelo autor, quanto um possível uso prático do *arpeggio* invertido no último compasso no prelúdio BWV 1006a para alaúde.

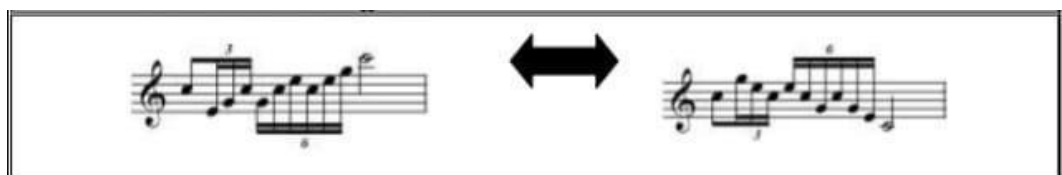


Fig. 32 - Exemplo “demonstrativo” do uso oitavação compensada por *arpeggio* invertido. (RODRIGUES, 2015, p.197).

Fig. 33 - *Preludio* BWV 1006 (c.136-138)Fig. 34 - *Preludio* BWV 1006a (c.134-139)

Nesse exemplo, temos uma adaptação interessante em relação à original. É feito o acréscimo de um compasso no final da música, decorrente a escolha de utilizar um arpejo invertido para chegar à oitava da nota final. Costa (2012) comenta sobre esse trecho:

No original para violino, o arpejo ascendente termina exatamente na mesma altura em que abre o movimento. Provavelmente buscando o mesmo efeito de retorno à nota inicial no fechamento do movimento, em sua versão para alaúde o compositor adiciona um curto arpejo descendente que termina no baixo Mi, na mesma altura em que foi adicionado na cabeça do primeiro compasso (COSTA, 2012, p.92).

Podemos observar nos exemplos abaixo, no primeiro compasso da transcrição para alaúde, foi adicionado uma nota Mi no primeiro tempo, e como vimos anteriormente, é a mesma nota que encerra o *Preludio*. O que justificaria o acréscimo do arpejo para encaminhar o encerramento da peça nessa oitava.

Fig. 35 - *Preludio* BWV 1006 para violino (c.1)



Fig. 36 - *Preludio* BWV 1006a para alaúde (c.1)

1.10.6 - Oitavação compensada com permutação pontual.

Esse procedimento é muito interessante no âmbito da construção de uma proposta transcritiva. Isso se deve ao fato de que em alguns trechos de sequência melódica, é possível identificar vozes "internas" que podem ser destacadas ao serem oitavas pontualmente. Normalmente isso ocorre em notas predominantes escritas na "cabeça" dos tempos. Que ao serem oitavadas, ganham ênfase na transcrição, tanto visualmente na escrita, quanto no âmbito da prática musical (RODRIGUES, 2015).

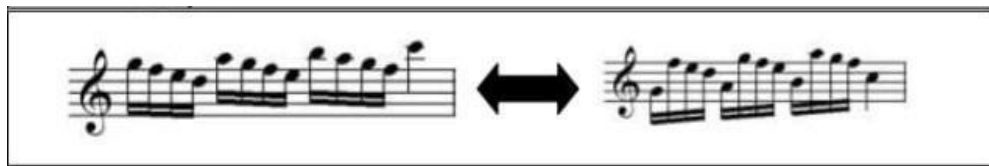


Fig. 37 - Exemplo "demonstrativo" do uso procedimentos expansão/contracção (RODRIGUES, 2015, p.197).



Fig. 38 - *Preludio* BWV 1006 (c.94-96)



Fig. 39 - *Preludio* BWV 1006a (c.93-96)

Na transcrição, as notas na “cabeça” do tempo são oitavadas, resultando em um acréscimo de uma linha de baixo, que não era evidenciada na escrita original. Sendo assim, um novo elemento é incorporado e destacado pelo filtro notacional (MAMMI, 1998-1999) e instrumental (NOGUEIRA, 2008), abordados anteriormente.

2. ANÁLISE DAS APLICAÇÕES DOS PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO UTILIZADOS POR J. S. BACH NA TRANSCRIÇÃO PARA ALAUDE BWV 1006A.

No capítulo anterior, expusemos algumas técnicas de arranjo e transcrição empregadas por J. S. Bach e seus contemporâneos discutindo suas formas de aplicação. Entretanto, no ato de transcrever, não basta ter as ferramentas, pois nos interessa entender como utilizá-las de modo coerente. E isso não significa que o resultado final será, de modo prepotente, algo que o compositor teria feito. Porém, por meio da análise comparativa entre a obra original e a transcrição, podemos observar a recorrência dessas alterações e suas especificidades ao longo do repertório, em vez de apenas momentos pontuais. Silveira Costa em sua tese “seis sonatas e partitas para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo” (2012), realiza a análise entre as obras originais e suas transcrições. Para este trabalho o foco está nas análises e conclusões discutidas acerca da transcrição para alaúde BWV 1006a, com vista a servir como fundamentação teórica necessária para a elaboração da transcrição proposta neste trabalho.

2.1- Conservação da linha principal e rebaixamento de oitava.

A Primeira observação resultante da análise de Costa (2012) que será abordada aqui é a conservação da linha melódica principal, vimos no capítulo anterior, técnicas que poderiam ser muito “invasivas” em relação ao conteúdo musical original, isso varia de acordo com a proposta que em a transcrição é realizada. Nesse primeiro caso, é observado que existe uma preocupação em manter a estrutura melódica original, entretanto, são normalmente oitavadas para que sejam executadas de maneira mais efetiva, no instrumento em que a transcrição é destinada. “A linha principal é conservada quase totalmente em seus contornos melódicos e transposta para uma oitava abaixo para adequação à tessitura do alaúde” (COSTA, 2012, p.84). Entretanto, quando no trecho original da música, é perceptível a proposta de uma linha de baixo, ao ser adaptado para um instrumento que possua esse recurso, é possível “desmembrar” a linha principal, e oitavar apenas o trecho para que seja realçado como uma linha de baixo. Abaixo podemos observar esse caso em um dos exemplos abordados por Costa (2012).



Fig. 40 - *Gigue* BWV 1006 (c.13-16)

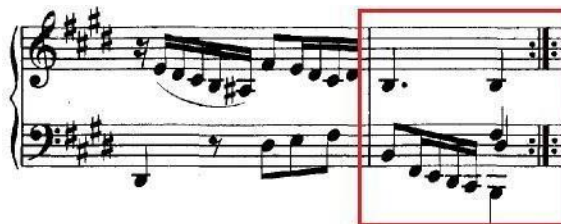


Fig. 41 - *Gigue* BWV 1006a (c. 15-16)

2.2 - Adição de baixos.

Nesse ponto do trabalho, não é novidade que ao propor uma transcrição para um instrumento ou conjunto que possuam maiores recurso de conduções de diferentes vozes,

normalmente elas são acrescentadas, muitas vezes devido a própria linguagem idiomática do(s) instrumento(s) de destino, e vale ressaltar que o inverso também pode ocorrer, por meio das reduções de vozes. Sendo assim, é muito comum que o acréscimo seja por meio da adição de baixos, tanto com a função de condução harmônica, quanto contrapontística dependendo do contexto musical. Sobre como elaborar essa linha de baixo, vimos no capítulo anterior, algumas técnicas que podem ser utilizadas com esse intuito. Entretanto, Costa (2012) argumenta que várias técnicas podem ser utilizadas tanto de forma isolada quanto simultânea, de modo que a importância está na realização da proposta, independente das técnicas utilizadas.

[...] J. S. Bach acrescenta baixos e preenchimentos harmônicos em grande parte da obra. Pudemos identificar vários métodos de adição de baixos, muitos deles acontecem simultaneamente ou se alternam, não há necessariamente uma constância na utilização de uma técnica, a motivação para a realização de linha de baixo parece ser mais importante do que a técnica em si (COSTA, 2012, p.84-85).

2.3 - Adição de baixos por dobramentos.

A criação de uma linha de baixo, por meio do dobramento da primeira nota do compasso, provavelmente é a técnica mais comum. Segundo Costa (2012) de acordo com a análise e comparação entre a BWV 1006 para violino e a transcrição BWV 1006a para alaúde, a função da realização de uma linha de baixo para o alaúde, está em delinear as mudanças de harmonia.

[...] Nos primeiros 17 compassos, que se desenvolvem exclusivamente sobre a tônica (ou primeiro grau da tonalidade), a nota Mi (1º grau) é adicionada como baixo a cada dois compassos, demarcando o início de cada grupo motivico e, na maioria das vezes, dobrando a nota da linha original (COSTA, 2012, p.85).



Fig. 42 – Preludio BWV 1006 (1-10)

Fig. 43 – Preludio BWV 1006 (1-12)

Apesar de a adição corresponder a uma linha de baixo “minimalista”, ela cumpre sua função de nota pedal ou de contínuo, nesse caso, em que os motivos estão sendo demarcados e agregados pela tônica (COSTA, 2012).

2.4 - Desmembramento da linha original.

Em alguns trechos que possuem apenas um contorno melódico na linha principal, no caso do violino, pode ser sugerido de modo implícito, uma polifonia a duas vozes, dentro da linha original. Sendo assim, essas vozes podem ser entendidas como uma linha de baixo, que ao serem transcritas, para instrumento que permitam evidenciar essa segunda voz implícita, pode ou não ser realizado o dobramento e/ou deslocamento de oitava. Um exemplo que ilustra esse desmembramento da linha original, já foi apresentada no capítulo anterior na comparação entre as figuras 38 e 39, em que as notas que sugerem uma segunda voz, foram transcritas como uma linha de baixo por meio da técnica de oitavação compensada com permutação, e para complementar, os valores das notas foram prolongados, em que no original elas eram semicolcheias e na transcrição foram escritas como semínimas. Costa (2012) afirma sobre o desmembramento da linha original:

O desmembramento de uma linha em duas acontece também quando se mantém a linha original na mesma altura. Há trecho na partitura de violino em que os pontos que podem ser tomados como baixo estão mais evidentes, mas não chegam a ser notados como uma linha de baixo, ela fica subentendida ou implícita, já que não há constância e a continuidade se dá por pontos distantes. Na nova instrumentação o compositor completa essa linha com novas notas ou alongando notas já presentes no original, gerando um sentido maior de continuidade (COSTA, 2012, p.87).

2.5 - Elaboração ou mudança de uma linha de baixo do original.

Para esse tópico, Costa (2012) aborda um trecho do *Menuett II* em que já existe uma linha de baixo na peça original, mas ao ser transcrita, o baixo é deslocado de sua posição, e nesse caso, possibilita o acréscimo de notas, que fazem parte da harmonia daquele trecho. Costa (2012) afirma que:

Em alguns casos o compositor opta por substituir uma nota que poderia ser interpretada como baixo por outra, reutilizando a nota original no mesmo compasso um ou mais tempos à frente, desde que dentro do mesmo contexto

harmônico, desenvolvendo uma linha de baixo mais elaborada” (COSTA, 2012, p. 88).

O exemplo do *Menuett II*, citado anteriormente, apresenta nos compassos 18 e 19 a deslocação do baixo e a elaboração de um desenvolvimento para essa voz. No compasso 18, no original para violino, a nota ré4 no segundo tempo é deslocada para o terceiro, e é acrescentada a Mi, que faz parte do contexto harmônico, além de promover o desenvolvimento da linha do baixo na transcrição para alaúde. O mesmo ocorre no compasso 19, a nota Si3 no primeiro tempo, é deslocada para o terceiro, e são adicionadas as notas dó# e sol# no 1º e 2º tempo.



Fig. 44 - *Menuett II* BWV 1006 (c.14-19)

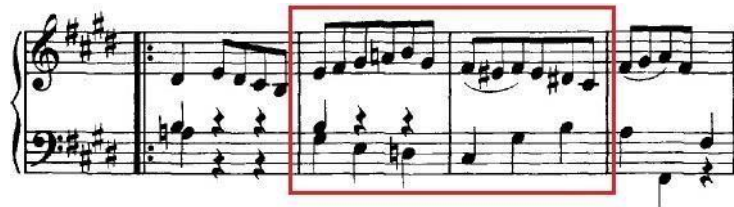


Fig. 45 - *Menuett II* BWV 1006a (c.17-20)

2.6 - Criação de uma nova linha de baixo.

Vimos algumas formas de desenvolver a linha do baixo, fazendo o reaproveitamento da linha principal, tanto por meio do dobramento, oitavação, desmembramento da linha melodia e do uso de diferentes técnicas vistas no capítulo 1. Contudo, é importante ressaltar, que também ocorre a criação de uma nova linha, sem necessariamente, que ocorra o aproveitamento da linha principal. Podendo exercer a função

de pilar harmônico ou possuir um teor contrapontístico, com um movimento maior. Costa (2012) afirma que:

Algumas linhas de baixo são adicionadas com pouco ou nenhum reaproveitamento de notas da linha original: a condução pode eventualmente coincidir com notas da linha principal ou mesmo implicar na mudança de alguma nota da linha original para outra dentro do mesmo contexto harmônico (COSTA, 2012, p. 89).

Um dos exemplos apresentados durante a análise, é o trecho da *Gigue*, do compasso 10 a 16, em que é criada uma linha de baixo, em que além de auxiliar na condução harmônica, ela possui uma relação contrapontística com a linha principal.



Fig. 46 - *Gigue* BWV 1006 (c. 10-16)

Fig. 47 - *Gigue* BWV 1006a (c. 10-16)

2.7 - Mudanças de figuração melódica em função do baixo adicionado.

Semelhante a prática de deslocação do baixo para outro tempo diferente do original, temos a abordagem da mudança de figuração melódica ao transcrever a linha de baixo, implícito ou não, na peça original. Isso pode ser observado quando a nota que pode ser entendida com um baixo na música original é diferente na transcrição. Essa mudança normalmente ocorre em trechos cadencias, sendo deslocadas para que a função de cadência seja destacada na condução da linha de baixo adicionada (COSTA, 2012). Um dos exemplos que ilustra essa mudança pode ser identificado no primeiro tempo do compasso 15 da *Gigue* BWV 1006a, para alaúde, em que a nota fá#, na versão para violino, é deslocada para a divisão interna do segundo tempo, realizando a função de dominante de Si maior, presente no compasso seguinte.



Fig. 48 - *Gigue* BWV 1006 (c. 13-16)



Fig. 49 - *Gigue* BWV 1006a (c. 15-16)

2.8 - Adição de preenchimento harmônico.

Esse procedimento foi abordado no primeiro capítulo, no tópico de “adição/supressão” vocal. Na análise de Costa (2012), é identificada a frequência do uso da técnica no repertório, sendo “Em maior ou menor grau, todos os movimentos da *Partia Terza* (BWV 1006) tiveram a adição de preenchimentos harmônicos em pequenos trechos, acordes isolados ou pontos cadenciais” (COSTA, 2012, p. 100). Um exemplo que ilustra a adição

sendo aplicada na transcrição é a comparação dos compassos 134 a 135 do *Preludio* BWV 1006 e sua transcrição BWV 1006a.



Fig. 50 - *Preludio* BWV 1006 (c. 132-135)



Fig. 51 - *Preludio* BWV 1006a (c. 134-135)

2.9 – Conclusões preliminares.

Costa (2012), após apresentar os resultados das análises comparativas entre a suíte para violino BWV 1006 e sua transcrição para alaúde BWV 1006a, discute brevemente sobre algumas conclusões, como o fato de que variação quantitativa de modificações tem relação com grau de elaboração do conteúdo musical original, como podemos observar nessa afirmação:

Poderíamos ilustrar essa diferença em relação à quantidade de alterações sofridas na transcrição com dois exemplos: o segundo movimento, a *Loure* e o último movimento, a *Gigue*. A *Loure* é o movimento que menos sofreu alterações na versão para Alaúde. Sua textura a duas vozes no original para violino já é suficientemente elaborada, o compositor se restringiu a fazer alguma alteração de registro no baixo e alguns preenchimentos de acorde (geralmente completando-os com a terça ou quinta), além de prolongar o valor de algumas notas que não podem ser sustentadas no violino. Na versão para Alaúde, *Gigue* é o movimento que sofreu o maior número de alterações.

O compositor adiciona uma linha de baixo inteiramente nova e são raros os pontos em que notas da linha principal são desmembradas para a função de baixo (COSTA, 2012, 94).

Outra conclusão é referente ao desmembramento da linha em duas vozes. Vimos anteriormente alguns exemplos em que a linha principal original pode apresentar uma polifonia implícita ou até mesmo previamente já estabelecida. No capítulo 1 foram apresentados alguns procedimentos que podem auxiliar nessa adaptação, e no capítulo presente foram discutidas algumas formas em que o desmembramento pode ocorrer no repertório transcrito. Costa (2012) sintetiza o tópico de desmembramento da linha principal, e afirma que:

Em praticamente todos os trechos onde a linha principal apresenta uma polifonia latente, os pontos mais graves são aproveitados e reescritos como linha de baixo. São transpostos para uma oitava abaixo na maior parte dos casos, mas quando o reaproveitamento da linha principal como baixo não gera uma linha de baixo regular, novas notas são introduzidas para maior sentido de continuidade à linha” (COSTA, 2012, p.95).

Ainda sobre os baixos, a adição de uma linha grave normalmente cumpre a função de expor a condução e o contexto harmônico da obra, com mais clareza. Entretanto, essa linha pode sofrer adaptações e diminuições, o que gera uma maior movimentação do contorno melódico do baixo, evitando que o baixo sirva apenas para delimitar as mudanças harmônicas, e passe a ter relação contrapontística com a linha principal (COSTA, 2012).

E por fim, temos as conclusões sobre o preenchimento de acordes. Começando pelos pontos de repouso, nas transcrições, os acordes são completados com as notas da tríade, normalmente, com a fundamental oitavada, resultando em um acorde de quatro vozes. No original para violino, podemos encontrar apenas a fundamental, ou fundamental dobrada, ou até mesmo com o acréscimo da quinta. Sobre essa mudança na transcrição, o autor afirma que “diferente da escrita para violino, que muitas vezes apresenta os acordes com fundamental dobrada, tendo apenas a quinta como preenchimento, a transcrição não apresenta nenhum acorde com essa configuração, ou seja, todos os acordes têm a terça” (COSTA, 2012, p.95). Esse padrão observado pela análise, permite fundamentar o preenchimento dos acordes nos pontos de repouso, finais de sessão, cadências intermediárias e acordes de resolução. Com

estrutura similar feita nas transcrições para alaúde, podendo ser adaptado em proposta de transcrições ao violão (COSTA, 2012).

3. APLICAÇÃO DE PROCEDIMENTOS E RESULTADOS NA TRANSCRIÇÃO DA SUÍTE BWV 1007 AO VIOLÃO.

Neste capítulo serão discutidos alguns trechos específicos de cada uma das peças da suíte BWV 1007 para violoncelo, e como elas foram adaptadas na transcrição para violão. A aplicação e resultados obtidos da suíte completa podem ser conferidos na transcrição presente em anexo. Nesse momento, iremos observar apenas algumas dessas alterações, que foram elaboradas com mais ou menos intervenções. Os critérios para tais mudanças, além das fundamentações vistas nos capítulos anteriores, envolvem as abordagens interpretativas discutidas por diferentes autores, que em seus trabalhos, destacam a linguagem idiomática dos instrumentos de cordas dedilhadas antigos, como a guitarra barroca e alaúde barroco. Alguns desses autores, como Borges (2007), Cardoso (2014), Colombo (2005 e 2006), Costa (2012 e 2013), Koonce (2002) e Tyler (2011), falam sobre a importância da ressonância e do uso das campanelas em transcrições para o violão. E, apesar de o presente trabalho não ter a intenção de promover uma adaptação interpretativa das articulações por meio de digitações predefinidas, na transcrição, ficam sugeridos vários pontos de sustentação que não eram vistos na partitura original. Isso com base na prática instrumental de época, em que notas tocadas só eram interrompidas caso necessário, para que houvesse maior ressonância no instrumento. Outro recurso é o uso de campanelas, que consiste na ressonância produzidas em trechos de passagem melódica, executadas pela alternância de cordas, possibilitando o sustento das notas (NOGUEIRA, 2008). Em trechos mais específicos, foram mantidas as ligaduras longas originais. Em outras, elas foram omitidas ou sugeridas implicitamente pela mudança de figuração rítmica. Vale ressaltar que o estudo das ligaduras curtas e longas nas obras de Bach já foi abordado por autores, como no trabalho de Colombo (2005) “As ligaduras longas na *ciaccona* em ré menor BWV 1004 de J. S. Bach e sua adaptação em transcrição para violão”. Neste trabalho foram mantidas apenas algumas ligaduras longas para indicar o uso de campanelas em trechos melódicos. Adaptar articulação e interpretação seria o próximo passo.

Acreditamos na hipótese de que o uso dessas técnicas transcritivas e recursos idiomáticos colabore para o desenvolvimento de uma transcrição historicamente orientada da suíte BWV 1007 de J. S. Bach ao violão.

A seguir, iremos observar alguns casos específicos e escolhas feitas para a transcrição em cada uma das peças da suíte BWV 1007. Inicialmente, uma das primeiras ideias de transcrever essa suíte surge pela indagação de como seria se ela fosse transcrita na tonalidade original (Sol maior), pois, em tese, permitiria mais ressonância pelo uso das cordas soltas. Existem outras transcrições, que propõem a tonalidade de Ré maior, provavelmente para encaixar as relações intervalares originais na tessitura do violão. Entretanto, para o presente trabalho foi escolhido manter a tonalidade original (Sol maior) na transcrição. Foram realizados testes com diferentes scordaturas, e variações da afinação tradicional do instrumento, contudo foi decidido manter a afinação padrão do violão (Mi2, Lá2, Ré3, Sol3, Si3, Mi4)⁴, pois facilitaria o uso de cordas soltas, trechos utilizando as campanelas e a condução da linha do baixo em simultâneo com a melodia.

O primeiro trecho destacado está presente no *Preludio*, nos compassos 31 a 36. Na partitura para violoncelo, a partir do segundo tempo do compasso 31, temos apenas uma linha melódica, porém a nota lá (na 2º e 4º semicolcheia de cada tempo), exerce uma função de nota pedal para a melodia. Na transcrição, essa nota pedal foi oitavada, e a duração da melodia foi alterada. Na figura 53, a melodia na partitura de se tornar mais evidente, e pelo recurso do próprio instrumento, essas notas podem ser prolongadas.



Fig. 52 – *Preludio* BWV 1007 (30-35).

⁴ O violão é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, o som real representado na partitura é uma oitava mais grave.

Fig. 53 – *Preludio* BWV 1007, transcrição para violão (31-36).

Na *Allemande*, temos um exemplo de uma proposta de adaptação dos arpejos presentes nos compassos 9 e 10 (ambos no primeiro tempo). Esses arpejos descendentes seguem o movimento ligado da arcada nas cordas do violoncelo, porém ao transcrever para o violão, foi acrescentada uma linha de baixo com a fundamental dos acordes, nesse caso, Sol maior e Lá maior, e a nota mais grave do arpejo foi oitavada. O intuito dessa proposta é tornar esses acordes mais orgânicos ao violão, e manter a coerência com a adaptação feita no restante da peça.

Fig. 54 – *Allemande* BWV 1007 (9-10).

Fig. 55 – *Allemande* BWV 1007, transcrição para violão (9-10).

No exemplo a seguir, em um trecho da *Courante*, nos compassos 34 e 35, temos na transcrição a adaptação do valor rítmico nas cabeças de tempo, na partitura para violoncelo

se encontra uma segunda voz implícita, e que ao ser transcrita, a linha principal é desmembrada e passa a ser entendida como duas vozes diferentes, sem a modificação da relação intervalar original.



Fig. 56 – *Courante* BWV 1007 (34-35).



Fig. 57 – *Courante* BWV 1007, transcrição para violão (34-35).

O exemplo a seguir, selecionado da *Sarabande*, representa as adições para o preenchimento harmônico dos acordes. Na partitura para violoncelo, nos compassos 1 e 2, temos os acordes de 3 notas, aos quais serem transcritos, são acrescentadas as fundamentais oitavas, sendo esse, um padrão comum visto na análise de Costa (2012) no capítulo anterior. Os acordes, em sua maioria, são tríades com dobramento, oitava acima, da fundamental.



Fig. 58 – *Sarabande* BWV 1007 (1-3).



Fig. 59 – *Sarabande* BWV 1007, transcrição para violão (1-3).

No exemplo abaixo, foram selecionados os primeiros oito compassos do *Menuet I*, para representar a criação de uma linha de baixo, com a função de indicar a progressão harmônica no trecho. Em alguns trechos, para a elaboração de uma voz grave considerou-se a harmonia, por não ser conveniente oitavar a primeira nota de cada compasso. Na figura 61, podemos observar que o baixo conduz a progressão harmônica e complementa a linha principal, mesmo com pouca movimentação.



Fig. 60 – *Menuet I* BWV 1007 (1-8).

Fig. 61 – *Minueto I* BWV 1007, transcrição para violão (1-8).

O último trecho que iremos abordar foi retirado da *Gigue*, nos compassos 1 a 6. Na partitura para violoncelo, temos algumas ligaduras curtas nos compassos, marcados na figura 62, que ao serem transcritas, foi proposto uma prolongação da segunda nota de cada tempo. A justificativa para essa decisão está na busca pela ressonância em trechos melódicos. Por se tratar de uma peça um pouco mais rápida. Foi evitado o acréscimo de vozes, o que dificultaria a execução desses trechos. E como sugestão para que ocorra a ressonância, é indicado na própria linha principal o ajuste na escrita rítmica, sugerindo uma segunda voz interna.

Fig. 62 – *Gigue* BWV 1007 (1-6).

Gigue

Fig. 63 – *Gigue* BWV 1007, transcrição para violão (1-6).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resultado deste trabalho, foi elaborada uma proposta de transcrição da suíte BWV 1007 ao violão, fazendo uso das técnicas e procedimentos transcritivos utilizados pelo próprio compositor e seus contemporâneos. Como bases metodológicas para o desenvolvimento e busca de fundamentação para as tomadas de decisão ao transcrever a suíte, foi através do modelo dedutivo que consistiu a investigação musicológica em fontes primárias e secundárias e que consistiu na investigação musicológica em fontes primárias e secundárias, e na análise, sob uma abordagem crítico-reflexiva, de dissertações e teses sobre os processos de transcrições no repertório de instrumentos de cordas friccionadas para instrumentos de cordas dedilhadas, abordados por Costa (2012) e Rodrigues (2015). Desse modo, investigou-se alternativas que permitam sua aplicabilidade nos dias atuais na realização de propostas de transcrição não apenas das obras de J. S. Bach, mais do repertório do período Barroco ao violão. No primeiro capítulo foi discutida uma síntese da investigação e análise de Rodrigues (2015), bem como as técnicas de transcrição encontradas no repertório de J. S. Bach, em transcrições para diferentes instrumentos ou formações musicais. Contudo, para o presente trabalho, as técnicas discutidas tem o foco nas cordas dedilhadas. Então alguns exemplos, foram apontados por Rodrigues (2015), Costa (2012) e por análise própria entre as suítes BWV 1006 e BWV 1006a. Sendo assim, foi possível apresentar e descrever os principais aspectos de cada procedimento. No segundo capítulo foi realizada a discussão sobre as análises e considerações feitas pelo autor Costa (2012) em sua tese, sendo abordada as transcrições para alaúde BWV 1000 e BWV 1006a em comparação com as sonatas originais para violino. O intuito dessa abordagem para este trabalho, está na busca de compreender o uso de diferentes procedimentos na prática comum de transcrição da época. E dessa forma, o autor discute vários pontos sobre a utilização de diferentes técnicas, no repertório transcrito para cordas dedilhadas antigas. E por fim, no terceiro capítulo foram apresentados alguns trechos, selecionados de cada uma das peças da suíte BWV 1007, em comparação com a transcrição realizada. São destacadas as principais escolhas e procedimentos utilizados para a realização da transcrição, por meio de uma perspectiva historicamente orientada, fundamentadas pelas discussões abordadas nos capítulos anteriores. Sendo estipulado o objetivo de transcrever o conteúdo musical original para violoncelo ao violão, com consciência das perdas e ganhos (MAMMI, 1998-1999), preservando e adaptando elementos de acordo com os recursos da linguagem instrumental de destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Rafael. *O uso de scordaturas para execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Dissertação – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

CARDOSO, Renato de Carvalho. *Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritos a partir das cordas dedilhadas*. Dissertação de Mestrado apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2014.

COLOMBO, Tiago. *Ciaccona em ré menor BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. Dissertação de mestrado, Porto Alegre, 2005.

COLOMBO, Tiago. *As ligaduras longas na ciaccona em ré menor BWV 1004 de J. S. Bach e sua adaptação em transcrição para violão*. Revista MÚSICAHODIE, vol. 6 – nº2, 2006.

COSTA, Gustavo Silveira. *Seis sonatas e partias para violino solo de J.S Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo*. Tese – Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música. São Paulo, 2012.

COSTA, Gustavo Silveira. *O uso de campanelas e ligados na Suíte BWV 995 para alaúde como referência para a adaptação de articulação do repertório bachiano ao violão*. VII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP – Curitiba, 2013.

KOONCE, Frank. *The lute works of Johann Sebastian Bach. San Diego: Kjos Music company, 2002*.

MAMMI, Lorenzo. *A notação gregoriana: Gênese e significado*. Revista Música. São Paulo, V.9 e 10. Pp. 21-50, 1998-99.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

RODRIGUES, Pedro. *A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach*. DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, [S. l.], UNIRIO, n. 14, p. 150-200, jun. 2015.

TYLER, James. *A Guide to Playing the Baroque Guitar*. Indiana: Indiana University press, 2011.

ANEXO

Suíte BWV 1007 para violoncelo

Transcrição para Violão

J. S. Bach (1685-1750)

Transcrição: Ricardo Castilho Filho.

Prelude

3

5

7

9

11

13

15

17

19

2

Musical score for a piece in G major, measures 21-41. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piece features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line consists of sustained chords and single notes. The melody is highly active, with many slurs and ties. The piece concludes with a final cadence in measure 41, marked with a double bar line and a repeat sign.

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

Allemande

3

5

7

9

11

13

15

17

20

22

4

Musical score for measures 24-32. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *z*. Measure 32 ends with a double bar line and a 3/4 time signature change.

Courante

Musical score for measures 1-14 of the *Courante* section. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *z*. The section concludes with a double bar line and a 3/4 time signature change.

Musical score for a single melodic line in G major, measures 16-39. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 39.

Measures 16-18: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 18 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 19-21: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 21 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 22-23: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 23 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 24-25: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 25 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 26-27: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 27 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 28-29: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 29 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 30-31: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 31 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 32-33: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 33 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 34-36: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 36 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 37-38: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 38 ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 39: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter rest. Measure 39 ends with a double bar line and repeat dots.

6

41

Sarabande

4

6

9

12

15

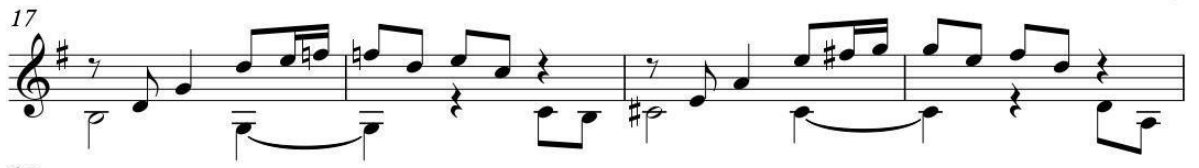
1 Minueto I

5

9

13

17



Musical staff 17-20: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 17-20 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

21



Musical staff 21-24: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 21-24 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals. Ends with a double bar line and a 3/4 time signature change.

25 Minueto II



Musical staff 25-28: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. Measures 25-28 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

29




Musical staff 29-32: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. Measures 29-32 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

33



Musical staff 33-36: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. Measures 33-36 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

37



Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. Measures 37-40 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

41



Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. Measures 41-44 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

45 Minueto I da Capo.



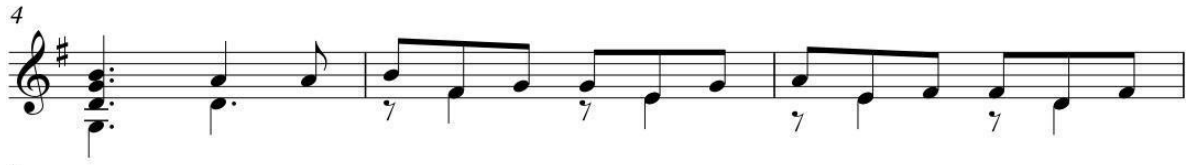
Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. Measures 45-48 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals. Ends with a double bar line and a 6/8 time signature change.

Gigue



Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 49-52 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

4



Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 53-56 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

7



Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 57-60 contain eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

