MÚSICA

REELABORAÇÕES PARA VIOLÃO DA OBRA DE J.S. BACH: ANÁLISE DAS VERSÕES DE FRANCISCO TÁRREGA E PABLO MARQUEZ DA FUGA BWV1001

SÉRGIO VITOR DE SOUZA RIBEIRO

(UNIRIO)

(UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
SETEMBRO DE 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

REELABORAÇÕES PARA VIOLÃO DA OBRA DE J.S. BACH: ANÁLISE DAS VERSÕES DE FRANCISCO TÁRREGA E PABLO MARQUEZ DA FUGA BWV1001

SÉRGIO VITOR DE SOUZA RIBEIRO

RIO DE JANEIRO, 2014.

REELABORAÇÕES PARA VIOLÃO DA OBRA DE J.S. BACH: ANÁLISE DAS VERSÕES DE FRANCISCO TÁRREGA E PABLO MARQUEZ DA FUGA BWV1001

por

SÉRGIO VITOR DE SOUZA RIBEIRO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Nicolas de Souza Barros.

Rio de Janeiro, 2014.

Ribeiro, Sergio Vitor.
R484 Reelaborações para violão da obra de J.S.Bach: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da fuga BWV1001 / Sergio Vitor Ribeiro, 2014.
157 f. ; 30 cm

Orientador: Nicolas Lehrer de Souza Barros.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. 2. Tárrega, Francisco, 1852-1909. 3. Márquez, Pablo. 4. Música – Análise, apreciação. 5. Violão. 6. Arranjo (Música). I. Barros, Nicolas Lehrer de Souza. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.15

Autorizo a cópia da minha dissertação “Reelaborações para Violão da Obra de J.S. Bach: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV1001”, para fins didáticos.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

REELABORAÇÃO PARA VIOLÃO DA OBRA DE J.S.BACH: ANÁLISE DAS VERSÕES DE FRANCISCO TÁRREGA E PABLO MARQUEZ DA FUGA BWV 1001
por

SÉRGIO VITOR DE SOUZA RIBEIRO

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Nicolas de Souza Barros (orientador)

Professor Doutor Clayton Daunis Vetromilla

Professor Doutor Fábio Adour

Conceito: Aprovado

SETEMBRO DE 2014

Aos meus pais, Mário e Eudicéia Ribeiro

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – pela bolsa concedida; ao meu orientador, Prof. Dr. Nicolas de Souza Barros, por seus conselhos, sua dedicação e paciência; ao violonista Pablo Marquez, pela gentileza de nos enviar o manuscrito digitalizado da sua versão da *Fuga BWV1001*; e aos Profs. Drs. Fabio Adour e Clayton Vetromilla, por suas valiosas sugestões no exame de qualificação.

Agradeço também ao meu grande amigo João Wilson, pela revisão cuidadosa do trabalho; ao Prof. Dr. Celso Ramalho, por me auxiliar na elaboração do projeto; à Profª. Drª. Sara Cohen, por me incentivar a seguir a carreira acadêmica; e à Mara Lucia Ribeiro e Paulo Pedrassoli Jr., pela amizade e pelos ensinamentos que transformaram a minha vida.

Um agradecimento especial à minha família, que me apoia e me sustenta com amor e carinho.

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*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A música de Johann Sebastian Bach foi introduzida no repertório do violão pelo espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea, em 1907. Desde então, a música de Bach foi mantida como parte central do repertório tradicional, já que os grandes intérpretes do instrumento, como Llobet, Pujol, Segovia e seus discípulos, passaram a inserir as transcrições tarreganeanas em seus programas de concertos, além de contribuírem com novas versões e encorajarem futuras gerações. No presente trabalho analisamos duas reelaborações para violão da *Fuga BWV1001*, realizadas em um intervalo de, aproximadamente, 100 anos por Tárrega e pelo violonista argentino Pablo Marquez (1967). Como referencial teórico, empregamos os conceitos apresentados por Flavia Pereira relacionados às práticas de reelaboração e as abordagens e definições utilizadas pelos autores Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates e Pedro Rodrigues. Nosso objetivo é apontar as diferentes técnicas de reelaboração no violão utilizadas por arranjadores e responder as seguintes questões: Quais técnicas de reelaboração foram utilizadas nas versões? Quais são as principais influências que definiram os caminhos tomados pelos arranjadores em suas versões? Quais foram os recursos que eles utilizaram? Seus pressupostos básicos sobre reelaboração são divergentes? Que subsídios podemos apontar a partir dos resultados obtidos? Finalmente, dentro dos parâmetros apresentados por Pereira, concluímos que a reelaboração musical de Tárrega pode ser classificada como ‘transcrição’, enquanto preferimos classificar a reelaboração de Marquez como ‘idiomatização’, que definimos como 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.

Palavras-chave: Reelaboração; Violão; Bach; Transcrição; Arranjo.

RIBEIRO, Sérgio S. V. *Reelaborations for guitar of the work by J.S. Bach: analysis of the versions of Francisco Tárrega and Pablo Marquez of the Fuga BW1001.* 2014. Master Thesis (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The music of Johann Sebastian Bach was introduced into the guitar repertoire by the spaniard Francisco de Asís Tárrega Eixa in 1907. Since then, Bach's music has remained a central part of the traditional guitar repertoire, and great interpreters of this instrument such as Llobet, Pujol and Segovia have produced transcriptions of this music, also exploring new works of the Baroque master. In this thesis, we have analyzed two re-elaborations for guitar of the *Fuga BWV1001*, made at an interval of about 100 years, by Tarrega and the Argentine Pablo Marquez (1967). We are a theoretical framework that uses as parameters concepts presented by Flavia Pereira which are related to the practice of musical re-elaboration, also borrowing from diverse approaches of Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates and Pedro Rodrigues. Our goal is to highlight the differing techniques of re-elaboration on the guitar used by arrangers, and also to answer the following questions: Which techniques of re-elaboration were used in the different versions? What are the main influences that defined the paths that they took in their versions? What were the resources that they made use of? Are their basic assumptions about the nature of re-elaboration different? What lesson can be inferred from the results? Finally, within the parameters presented by Pereira, we conclude that the musical re-elaboration of Tárrega may be classified as 'transcription', while preferring to classify Marquez's re-elaboration as a process of "idiomatization", which we define as a practice that seeks not only to adjust the work technically, but also to transform the work`s musical textures according to the possibilities of the new instrument.

Keywords: Musical re-elaboration; Guitar; Bach; Transcription; Arrangement.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Pagina

Figura 1. *Lautenwerck*. Gravura do início do século XVI 28

Figura 2. Programa de concerto de Antonio Manjón, de abril de 1913..... 47

Quadro 1. As *Obras para Alaúde* de Bach..... 31

Quadro 2. Programa de concerto realizado por Tárrega em Barcelona, em1889.....40

Quadro 3. Obras de J.S. Bach reelaboradas por Tárrega 41

Quadro 4. Primeira publicação das *Obras para Alaúde* de Bach..... 45

Quadro 5. Obras gravadas por Andrés Segovia..... 46

Quadro 6. Principais edições da *Obra para Alaúde* de J.S Bach 52

Quadro 7. Principais edições das obras para Violino, Violoncelo e Flauta solo..... 53

Quadro 8. Reelaborações de obras com tessituras mais amplas do que o violão..... 53

Quadro 9. Técnicas de reelaboração musical 69

Quadro 10. Principais fatos relacionados à inserção da música de Bach no repertório do violão..... 129

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 – *Vox organalis:* a duplicação (transposição) da *vox principalis* (melodia ou voz principal) 21

Exemplo musical 2 – Primeira página de *Intavolatura de Lauto, Libro Primo* de Francesco Spinacino, de 1507 22

Exemplo musical 3 – *Adágio BWV968 em Sol maior.*..... 25

Exemplo musical 4 – *Adagio* da *Sonata III para Violino BWV1005 em Dó maior.* 25

Exemplo musical 52 – Redução da *Abertura de La Cenerentola* de Rossini realizado por Mauro Giuliani em 1817 33

Exemplo musical 63 – *Abertura de La Cenerentola* de Gioacchino Rossini..... 33

Exemplo musical 7 – Transcrição do rondó *Les Moissonneurs* de François Couperin, publicado por Napoleon Coste em *Le Livre D'Or du Guitariste Op.52*..... 39

Exemplo musical 84 – Redução do *Coro Crucifixus* da *Missa em B menor BWV232* realizado por Tárrega. 42

Exemplo musical 9 – "*Coro Crucifixus"* da *Missa em B menor BWV232* de J. S. Bach. 43

Exemplo musical 50 – Transcrição da *Chaconne BWV1004* realizada pelo argentino Antonio Sinopoli em 1922. 48

Exemplo musical 116 – Transcrição da *Chaconne BWV1004* realizada por Andrés Segovia e estreada em 1935. 49

Exemplo musical 12 – Transcrição para violão da *Sonata I para Violino BWV1001* de J.S. Bach, realizada por Manuel Barrueco 59

Exemplo musical 13 – *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* (1720) de J. S. Bach 59

Exemplo musical 14 – Arranjo para violão solo da canção *Beatriz* de Edu Lobo e Chico Buarque, realizado por Marco Pereira 60

Exemplo musical 15 – Orquestração de *Quadros de uma exposição* de Modest Mussorgky, realizada por Maurice Ravel 61

Exemplo musical 16 – *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky 62

Exemplo musical 17 – Redução da *Sinfonia Nº9 "do Novo Mundo"* de Antonin Dvorák, realizada por Kazuhito Yamashita..... 62

Exemplo musical 18 – *Sinfonia Nº9 "do Novo Mundo"* de Antonin Dvorák..... 62

Exemplo musical 19 – *Rossiniana Nº1* de Mauro Giuliani (c.70-77)..... 64

Exemplo musical 7 – Aria "Assisa a piè d'une salice", Scena e Romanza, Ato III, da ópera *Otello* de Rossini. (c.20-25)..... 64

Exemplo musical 21 – Reelaboração da *Chaconne BWV1004* de J.S Bach, realizada por F. Busoni 65

Exemplo musical 8 – *Chaconne* da *Partita II para Violino Solo BWV1004* de J. S. Bach.. 66

Exemplo musical 9 – *Suíte II para Alaúde em C menor BWV997* de J.S. Bach e transcrição de Frank Koonce transposta para a tonalidade de A menor (Prelúdio, c.1). 69

Exemplo musical 10 – *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* de J.S. Bach e transcrição para violão de Nicholas Goluses com aplicação de scordattura (*Adagio*, c.1)..... 70

Exemplo musical 11 – *Sarabande* da *Partita I para Cravo em Bb maior BWV825* de J.S. Bach e reelaboração para violão de Emílio Pujol, em D maior (c.3-4.2). 70

Exemplo musical 12 – *Suite V para Violoncelo em C menor BWV1011* de J.S. Bach e versão de 1750 da *Suite III para Alaúde em G menor BWV995* de copista desconhecido, notado em tablatura francesa (*Très Viste*, c.94)..... 70

Exemplo musical 13 – *Suite V para Violoncelo em C menor BWV1011* e *Suite III para Alaúde em G menor BWV995*, de J.S. Bach (*Preludio*, c.14). 71

Exemplo musical 14 – *Suite VI para Violoncelo Solo em D maior BWV1012* de J.S. Bach e reelaboração para violão de Stanley Yates, também em D maior (*Sarabande*, c.5). 71

Exemplo musical 15 – *Sonata II para Violino Solo em A menor BWV1003* de J.S. Bach e transcrição para violão de Manuel Barrueco, também em A menor (*Grave*, c.7). 71

Exemplo musical 16 – *Suite Francesa nº1 para Cravo em D menor BWV812* de J.S. Bach e redução para violão de Tilman Hoppstock, em E menor. (*Sarabande*, c.1)..... 72

Exemplo musical 17 – *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em D menor para Órgão BWV539*, de J.S. Bach (c.40). 72

Exemplo musical 18 – *Suite V para Violoncelo Solo em C menor BWV1011* e *Suite III para Alaúde em G menor BWV995*, de J.S. Bach (*Très Viste*, c.112). 73

Exemplo musical 19 – *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em G menor para Alaúde BWV1000*, de J.S. Bach (c.26)..... 73

Exemplo musical 20 – *Preludio* da *Suite I para Violoncelo Solo em G maior BWV1007* de J.S. Bach, e reelaboração para violão de Andrés Segovia e Manuel M. Ponce, em D maior (c.1). 73

Exemplo musical 21 – *Suite V para Violoncelo Solo em C menor BWV1011* e *Suite III para Alaúde em G menor BWV995*, de J.S. Bach (*Très Viste*, c.86). 74

Exemplo musical 22 – *Suite V para Violoncelo Solo em C menor BWV1011* e *Suite III para Alaúde em G menor BWV995*, de J.S. Bach (*Très Viste*, c.123). 74

Exemplo musical 23 – *Partita III para Violino Solo em E maior BWV1006* e *Suite IV para Alaúde em E maior Bwv1006a*, de J.S. Bach (*Gavotte en Rondo*, c. 82)..... 74

Exemplo musical 24 – *Suite Francesa nº1 para Cravo em D menor BWV812* de J.S. Bach e redução para violão de Tilman Hoppstock, em E menor (*Allemande*, c.5)..... 75

Exemplo musical 25 – *Sonata II para Violino Solo e A menor BWV1003* e *Sonata em D menor para Cravo BWV964*, de J.S. Bach (*Grave/Adagio*, c.9). 75

Exemplo musical 26 – *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em D menor para Órgão BWV539*, de J.S. Bach (c.45). 76

Exemplo musical 27 – *Adagio* da *Sonata III para Violino em C maior BWV1005* e *Adagio em G maior para Cravo BWV968*, de J.S. Bach (c.12). 76

Exemplo musical 28 – *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em G menor para Alaúde BWV1000*, de J.S. Bach (c.4)..... 77

Exemplo musical 29 – *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em D menor para Órgão BWV539*, de J.S. Bach (c.56). 77

Exemplo musical 30 – *Sonata II para Violino Solo em A menor BWV1003* e *Sonata em D menor para Cravo BWV964*, de J.S. Bach (*Fuga*, c.18). 78

Exemplo musical 31 – *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em G menor para Alaúde BWV1000*, de J.S. Bach (c.53)..... 78

Exemplo musical 32 – *Suite III para Alaúde em G menor BWV995* de J.S. Bach e versão de 1750 da mesma Suite realizada por copista desconhecido, notado em tablatura francesa (*Allemande*, c.4). 79

Exemplo musical 33 – *Partita I para Cravo em Bb maior BWV825* de J.S. Bach e reelaboração para violão de Eduardo Fernandez, em D maior (*Sarabande*, c.21). 79

Exemplo musical 34 – *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em D menor para Órgão BWV539*, de J.S. Bach (c.11). 80

Exemplo musical 35 – *Concerto para violino em G maior RV299* de Antonio Vivaldi e *Concerto para Cravo em G maior BWV973* de J.S. Bach (*Largo Cantabile*, c.3)..... 80

Exemplo musical 50 – *Preludio e Fuga para Órgão BWV539* de J. S. Bach. 82

Exemplo musical 51 – Rascunho da transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Pablo Marquez. 84

Exemplo musical 52 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.1-3). . 86

Exemplo musical 53 – *Marieta* de Francisco Tárrega (c.1-3), onde se observa o mesmo portamento encontrado na primeira nota de sua transcrição da *Fuga BWV1001*. 86

Exemplo musical 54 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.4-6). . 86

Exemplo musical 55 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.7-8) .. 87

Exemplo musical 56 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.9-11.1)... 87

Exemplo musical 57 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.11-12).... 87

Exemplo musical 58 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.13-14.1)..... 88

Exemplo musical 59 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.14-16)..... 88

Exemplo musical 60 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.17-19)..... 88

Exemplo musical 61 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.20-22)..... 89

Exemplo musical 62 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.23-24.3)..... 89

Exemplo musical 63 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.24-26)..... 89

Exemplo musical 64 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.27-29)..... 90

Exemplo musical 65 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.30-32)..... 90

Exemplo musical 66 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.33-35.2)..... 91

Exemplo musical 67 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.35-37)..... 91

Exemplo musical 36. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* de J.S. Bach, copia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch (c.37-39)..... 91

Exemplo musical 69 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.38-39)..... 92

Exemplo musical 70 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.40-41)..... 92

Exemplo musical 37. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* de J.S. Bach, copia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch (c.41-42)..... 92

Exemplo musical 72 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.42-43)..... 93

Exemplo musical 73 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.44-45)..... 93

Exemplo musical 74 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.46-47)..... 93

Exemplo musical 75 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.48-49)..... 94

Exemplo musical 76 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.50-52.1)..... 94

Exemplo musical 77 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.52-53)..... 94

Exemplo musical 78 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.54-55.1)..... 94

Exemplo musical 79 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.55-57)..... 95

Exemplo musical 80 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.58-60)..... 95

Exemplo musical 81 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.61-63)..... 96

Exemplo musical 82 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.64-66)..... 96

Exemplo musical 83 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.67-69)..... 96

Exemplo musical 84 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.70-71)..... 97

Exemplo musical 85 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.72-74.1)..... 97

Exemplo musical 86 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.74-76)..... 97

Exemplo musical 87 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.77-79)..... 98

Exemplo musical 88 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.80-81)..... 98

Exemplo musical 89 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.82-84)..... 98

Exemplo musical 90 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.85-87.1)..... 99

Exemplo musical 91 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.87-89)..... 99

Exemplo musical 92 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.90-92)..... 100

Exemplo musical 93 – Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.93-94)..... 100

Exemplo musical 94 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.1-3)..... 101

Exemplo musical 95 – *Fuga* do *Preludio e Fuga para Órgão BWV539* de Bach (c.1-3)..... 101

Exemplo musical 96 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.4-6)..... 101

Exemplo musical 97 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.5-7)..... 102

Exemplo musical 98 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.7-8)..... 102

Exemplo musical 99 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.9-11.1)..... 103

Exemplo musical 100 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.8-10)..... 103

Exemplo musical 101 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.11-12)..... 104

Exemplo musical 102 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.13-14.1)..... 104

Exemplo musical 103 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.11-14.1.)..... 104

Exemplo musical 104 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.14-16)..... 105

Exemplo musical 105 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.17-18)..... 105

Exemplo musical 106 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.15-18)..... 105

Exemplo musical 107 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.19-20)..... 105

Exemplo musical 108 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.19-20)..... 106

Exemplo musical 109 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.21-22)..... 106

Exemplo musical 110 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.23-24.3)..... 107

Exemplo musical 111 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.21-22)..... 107

Exemplo musical 112 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.23-24.3)..... 107

Exemplo musical 113 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.24-26)..... 108

Exemplo musical 114 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.27-29)..... 108

Exemplo musical 115 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.28-29.1)..... 108

Exemplo musical 116 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.30-32)..... 109

Exemplo musical 117 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.33-35.2)..... 109

Exemplo musical 118 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.34-35.2)..... 110

Exemplo musical 119 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.35-37)..... 110

Exemplo musical 120 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.38-39)..... 111

Exemplo musical 121 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.40-42.1)..... 111

Exemplo musical 122 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.42-43)..... 112

Exemplo musical 123 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.44-46)..... 112

Exemplo musical 38. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* e *Fuga para Órgão em D menor BWV539*, de J.S. Bach (c.42 a 44)..... 112

Exemplo musical 39. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* e *Fuga para Órgão em D menor BWV539* de J.S. Bach (c.45-46)..... 113

Exemplo musical 126 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.47-49)..... 113

Exemplo musical 127 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.50-52.1)..... 113

Exemplo musical 128 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.52)..... 114

Exemplo musical 129 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.52-53)..... 114

Exemplo musical 130 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.54-55.1)..... 114

Exemplo musical 40 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.53-54)..... 115

Exemplo musical 41 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.55-57)..... 115

Exemplo musical 42 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.55-57)..... 115

Exemplo musical 43 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.58-59)..... 116

Exemplo musical 44 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.58 e 59).. 116

Exemplo musical 45 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.60-61)..... 117

Exemplo musical 46. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* de J.S. Bach, copia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch (c.60-61.1).117

Exemplo musical 478 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.62-64.1)..... 117

Exemplo musical 48. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* de J.S. Bach, copia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch (c.62). 118

Exemplo musical 49 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.64-66)..... 118

Exemplo musical 5041 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.64-66)..... 118

Exemplo musical 5142 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.67-68)..... 119

Exemplo musical 5243 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.69-70)..... 119

Exemplo musical 144 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.71-73)..... 119

Exemplo musical 5345 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.74-75)..... 120

Exemplo musical 146 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.74-75)..... ..120

Exemplo musical 5447 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.76-77)..... 121

Exemplo musical 148 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.76-77)..... 121

Exemplo musical 55 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.78-80)..... 121

Exemplo musical 56 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.78-80)..... 122

Exemplo musical 5751 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.81-82)..... 122

Exemplo musical 58 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.81-84)..... 122

Exemplo musical 5953 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.83-84)..... 123

Exemplo musical 6054 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.83-84).. 123

Exemplo musical 6155 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.85-87.1)..... 124

Exemplo musical 626 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.87-88)..... 124

Exemplo musical 6357 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.89-90)..... 124

Exemplo musical 6458 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.91-92)..... 125

Exemplo musical 6559 – Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.93-94)..... 125

Exemplo musical 6660 – *Fuga para Órgão BWV539* (c.93 e 94)..... 125

SUMÁRIO

Página

INTRODUÇÃO 19

CAPÍTULO 1 – PANORAMA DAS REELABORAÇÕES DA OBRA DE J.S. BACH

1.1 – Reelaboração musical antes de J.S. Bach. 21
1.2 – Bach como recriador 24
1.3 – Reelaborações para alaúde 26
1.4 – Reelaborações da música bachiana no período Clássico 32
1.5 – Reelaborações da música bachiana no período Romântico - "Renascimento" de Bach 34

CAPÍTULO 2 – A MÚSICA DE J.S. BACH NO REPRTÓRIO DO VIOLÃO

2.1 – Tárrega 39
2.2 – Início do século XX 43
2.3 – Segovia e a *Chaconne* 47
2.4 – Pós década de 1950 50
2.5 – Expansão do repertório violonistico-bachiano 51

CAPÍTULO 3 – REFERENCIAL TEÓRICO

3.1 – Discussão terminológica 55
3.2 – Um panorama de parametrização 66

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE 81

4.1 – Sobre a *Fuga BWV1001*..... 81
4.2 – Sobre as versões analisadas 82
4.3 – Análise
4.3.1 – Estrutura formal da *Fuga BWV1001* 84
4.3.2 – Reelaboração da Tárrega 85
4.3.3 – Reelaboração de Pablo Marquez..... 100
3.4 – Conclusão..... 126

CONSIDERAÇÕES FINAIS 129

REFERÊNCIAS 133

ANEXOS

Anexo 1. Rascunho da versão da *Fuga BWV1001* realizada por Pablo Maquez..... 141
Anexo 2. Idiomatização do *Adagio* da *Sonata I BWV1001* de J.S. Bach, realizada por Pablo Marquez..... 142
Anexo 3. Idiomatização da *Fuga* da *Sonata I BWV1001*, realizada por Pablo Marquez..... 145
Anexo 4. Idiomatização da *Siciliana* da *Sonata I BWV1001*, realizada por Pablo Marquez..... 152
Anexo 5. Idiomatização do *Presto* da *Sonata I BWV1001*, realizada por Nicolas de Souza Barros..... 154

INTRODUÇÃO

O termo ‘reelaboração musical’ se refere às práticas de arranjo, transcrição, orquestração, redução e adaptação, ou seja, “aquelas que são desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original” (PEREIRA, 2011: 43). Tais práticas estão presentes na história da música ocidental desde a Idade Média e desempenharam três papéis importantes: 1) serviram como técnicas de estudo de determinado estilo ou compositor, prática comum no período Barroco; 2) foram utilizadas como maneiras de se divulgar obras, como, por exemplo, através de reduções de peças orquestrais para piano no século XIX; 3) e foram fundamentais para expansão de repertórios de vários instrumentos, inclusive do violão moderno. O próprio Johann Sebastian Bach realizou inúmeras reelaborações, seja de suas obras, como é o caso de três das *Obras para Alaúde*, seja das de outros compositores. Ao nos debruçarmos sobre o presente projeto, preocupou-nos o fato de hoje existir um número infinito de referências bibliográficas a respeito. Existem muitos artigos, dissertações, teses e livros, em diferentes países e línguas, que de alguma maneira refletem sobre o papel das práticas de reelaboração musical. Além disso, como observa o violonista Eduardo Fernandez (2003: 1), a literatura sobre a vida e obra de Bach “é tão ampla, e cresce tão rapidamente, que talvez nenhum especialista seja capaz de abranger sua totalidade” [1] (tradução nossa). Porém, recorremos a Humberto Eco, quando diz que:

> Ou queremos fazer uma tese remendada, repetindo simplesmente o que disseram outros críticos e então não há mais nada a dizer, ou queremos dizer algo de novo, e então apercebemo-nos de que sobre o autor [neste caso, compositor] antigo existem pelo menos chaves interpretativas seguras às quais nós podemos referir, enquanto para o autor [compositor] moderno as opiniões são ainda vagas e discordantes, a nossa capacidade crítica é falseada pela falta de perspectiva, e tudo se torna demasiado difícil. (ECO, 1977: 42).

Ademais, notamos que informações sobre a prática de reelaboração do mestre barroco, sua relação com o alaúde e a inserção de sua obra no repertório do violão estão dispersas e que grande parte desse conteúdo não é encontrado na língua portuguesa. Assim, baseados na ideia de Graham Wade (1985) em seu livro *The Guitarist’s Guide to Bach*, buscamos reunir,

[1] “La literatura sobre la musica de Bach es tan amplia, y crece tan rápidamente, que quizás ni siquiera un especialista estaría en situación de abarcarla en su totalidad.”

na primeira parte da nossa pesquisa, um conteúdo histórico básico para que os violonistas interessados na obra do mestre barroco tenham uma ideia organizada sobre os temas que, de alguma maneira, se relacionam ao instrumento. Em seguida, realizaremos uma breve discussão sobre as terminologias utilizadas na definição das práticas de reelaboração musical, tema, aliás, bastante contraditório devido sua subjetividade. Finalmente, o objetivo principal do trabalho é a análise de duas reelaborações da *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo BWV1001* de J.S. Bach, realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos, pelo espanhol Francisco Tárrega, em 1907, e pelo argentino Pablo Marquez, em 2009. Através da análise buscaremos trazer a tona os recursos utilizados pelos intérpretes e, consequentemente, suas diferentes escolhas.

O texto está dividido em quatro capítulos. No primeiro, apresentamos um breve panorama das práticas de reelaboração musical da obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), sobretudo a sua *Obra para Alaúde*. Neste capitulo, também abordamos fatos que culminaram no renascimento da obra bachiana durante o século XIX, citando ainda algumas das principais reelaborações realizadas por compositores de diferentes períodos.

No segundo capítulo, descrevemos como a música bachiana foi introduzida e mantida no repertório do violão através dos grandes intérpretes do instrumento, como Llobet, Pujol, Segovia e seus discípulos, que passaram a inserir as transcrições tarreganeanas em seus programas de concertos, contribuindo ainda com novas versões e encorajando os interpretes posteriores a explorarem a obra do mestre barroco.

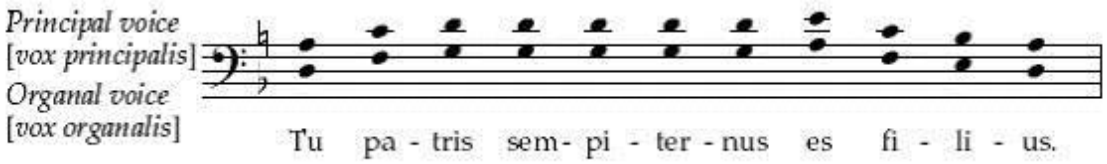
No terceiro capítulo, apresentamos os parâmetros utilizados em nossa análise, primeiramente, referentes às terminologias das práticas de reelaboração musical, e, em seguida, referentes às técnicas de reelaboração encontradas em arranjos e transcrições de J.S. Bach e de violonistas-arranjadores.

Finalmente, no quarto e último capítulo, comparamos, compasso a compasso, as versões da *Fuga BWV1001* realizadas por Tárrega e Marquez com a versão original para violino. Através desta comparação, buscamos responder as seguintes questões: Quais técnicas de reelaboração foram utilizadas nas versões? Quais são as principais influências que definiram os caminhos tomados pelos arranjadores em suas versões? Quais foram os recursos que eles utilizaram? Seus pressupostos básicos sobre reelaboração são divergentes? Quais as possíveis reflexões a partir dos resultados obtidos?

CAPÍTULO 1 – PANORAMA DAS REELABORAÇÕES DA OBRA DE J.S.BACH

1.1. Reelaboração musical antes de J.S. Bach

Se utilizarmos como parâmetro a definição de Boyd e Ellingson[2], que aponta a transcrição como uma subcategoria de notação, concluiremos que tal prática está presente na música ocidental desde as mais antigas notações[3]. Entretanto, como prática de reelaboração musical, a transcrição aparece apenas no século IX e X com a *vox organalis,* ou seja, a duplicação (transposição) da *vox principalis* (melodia ou voz principal) em uma quarta ou uma quinta abaixo[4] (Ex.1).



Exemplo musical 1. *Vox organalis*, ou seja, a duplicação (transposição) da *vox principalis* (melodia ou voz principal).

No século XII, o compositor francês Perotin (1170-1236) revisou grande número de *organa*[5] de Leonin (1159-1201), o seu antecessor na função de mestre de coro em Notre Dame, "enriquecendo-os e fazendo certos tipos de modificações a fim de torná-los estilisticamente mais modernos" (BENNETT, 1986: 16). No século XIII, o *moteto*[6] surge como um exemplo de reelaboração musical, pois se trata de um estilo polifônico baseado na recomposição da *clausula*[7]. E no Renascimento, além do *contrafactum*[8], as práticas de reelaboração musical mais importantes foram:

---

[2] "A transcrição é uma subcategoria de notação. (...) Na transcrição etnomusicológica, a música é escrita a partir de uma performance ao vivo (...)."(BOYD e ELLINGSON, 2013).

[3] Por exemplo, as *neumas*, que eram sinais gráficos desenhados sobre as palavras que indicavam sem muita precisão o contorno melódico. (BENNETT, 1986: 14).

[4] Estilo de composição conhecido como *organum paralelo.* É considerada a primeira música polifônica.

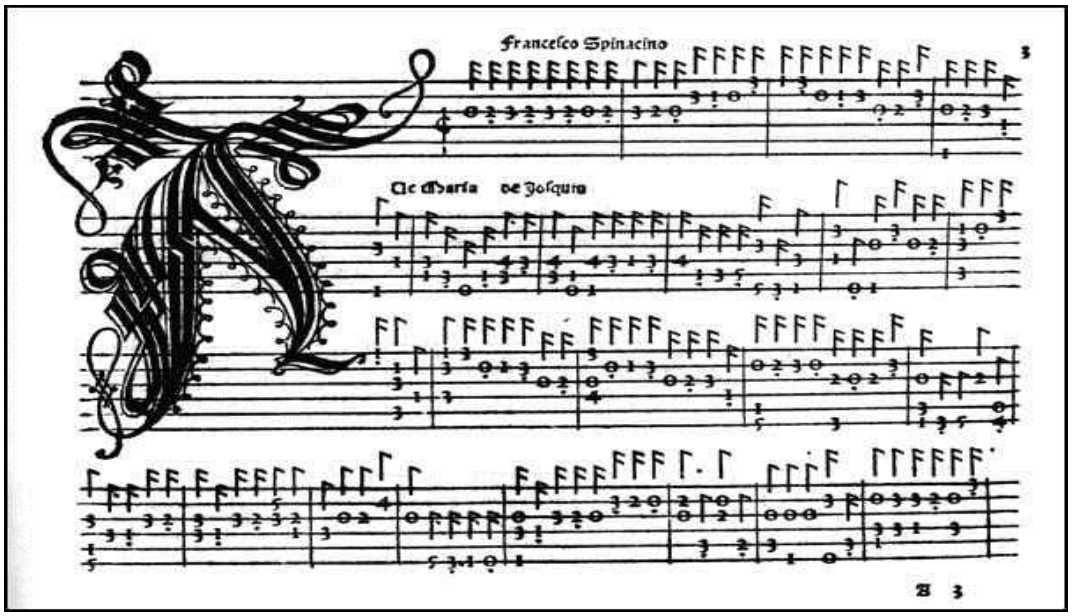
[5] Plural de *organum.*

[6] *Moteto* vem do francês *mots*, que significa "palavra". Era a incorporação de palavras independentes do texto cantado no *cantus firmus* das *clausulas;* sobre esta voz, também conhecida como *duplum,* posteriormente foi acrescentada uma terceira voz chamada de *triplum* com palavras independentes, e às vezes até em outras línguas.

[7] A linha do tenor que apresentava um melisma (ex: "Do. . . mi-no").

> (...) as missas de imitação ou paródicas (...), onde tomava-se emprestado não apenas motivos ou uma das vozes, mas toda a textura contrapontística, estrutura e conteúdo expressivo de chansons, motetos ou outras missas. (BORÉM, 1998: 17)

As primeiras publicações conhecidas em tablatura (realizadas entre 1464 e 1469)[9] de obras de cordofones dedilhados utilizaram a tablatura alemã[10]. Estes manuscritos encontram-se na *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlim, na Alemanha. Já a primeira publicação de uma intabulação vocal para cordofone acontece em 1507, em Veneza, na Itália. Trata-se da *Intavolatura de Lauto, Libro Primo* de Francesco Spinacino (Ex.2), realizada em *tablatura italiana*[11], onde se encontra reduzida para alaúde a obra *Ave Maria* de Josquin des Prés (1445). Na Espanha, em 1546, Alonso Mudarra (1510-1580) publicou os *Três Libros de Musica em Cifra para Vihuela e Guitarra*, escritas em *tablatura espanhola*[12]. Nesta obra encontram-se peças de sua autoria e ainda reelaborações para vihuela e voz ou vihuela solo de outros compositores, como por exemplo, as *Romanescas sobre Guardáme las vacas* e as *Diferencias sobre o Conde Claro.*



Exemplo musical 2. Primeira página de *Intavolatura de Lauto, Libro Primo* de Francesco Spinacino, de 1507.

---

[8] Substituição dos textos seculares por textos sacros na Música Renascentista.

[9] (POHLMANN, 1982 apud NOGUEIRA, 2008: 88).

[10] "A tablatura alemã (para cordofone) utiliza letras e números em algarísmos arábicos que se relacionam diretamente ao ponto (traste) e à corda que devem ser pisados." (NOGUEIRA, 2008: 98).

[11] A tablatura italiana "utiliza números para indicar pontos (trastes), que são colocados em linha, códigos icônicos para as cordas do instrumento. As linhas são dispostas no sentido inverso da notação musical moderna (...)": as linhas de cima representam as notas (cordas) mais graves. "O ritmo e duração das notas são escritos em notação semelhante à escrita convencional da época". (NOGUEIRA, 2008: 94).

[12] A tablatura espanhola utiliza números como códigos para os trastes e utiliza linhas no sentido contrário à italiana, ou seja, é semelhante à notação musical moderna: as linhas de cima representam as notas (cordas) mais agudas. Existe ainda a tablatura francesa que, adotada pelos ingleses, foi a mais difundida na Europa. Assim como a espanhola, a representação desta é contrária à representação italiana (ou seja, as linhas superiores representam as notas mais agudas) e a indicação dos trastes é feita com as letras do alfabeto (exceto j).

Até o século XVI, a prática instrumental era essencialmente submissa ao canto, sendo geralmente formada por acompanhamentos que dobravam as partes vocais. Para os cordofones clássicos europeus, notadamente os alaúdes, o surgimento de uma técnica digital mais polifônica na sua execução, que vinha a substituir a metodologia anterior, que incorporava o plectro, resultou na redução de canções polifônicas, motetos e missas inteiras para alaúde. Também, é percebido o papel central da intabulação[13] no desenvolvimento da música genuinamente instrumental. Já no início do século XVII, o alaudista e compositor inglês John Dowland (1563-1626) trilhou o caminho inverso em uma parte da sua produção, ao expandir (orquestrar) para grupos de câmara formados por violas da gamba e flautas doces obras suas originalmente escritas para alaúde solo, como é o caso de 11 das 21 *Lacrimae* ou *Seven Teares*, publicadas em1605.

A partir do século XVII, a música instrumental começa a receber maior atenção por parte dos compositores. Segundo Borém, "o pendor italiano pela virtuosidade e brilho instrumental desencadeou uma longa e mutua influência entre a voz e o instrumento (...)" (BORÉM, 1998:18). Neste contexto, as reelaborações ajudaram no desenvolvimento das identidades dos instrumentos, pois, ao mudarem o destino de uma determinada obra, os arranjadores consequentemente as adequavam ao novo meio. Além disso, os compositores tinham a liberdade para criar novas versões de obras uns dos outros, pois, como não existia o conceito da propriedade intelectual, a prática de transcrição era frequentemente utilizada como uma forma de se estudar diferentes estilos. Neste período surgem importantes formas de composição que seriam exploradas durante os séculos seguintes, como a *Sonata*, a *Suite*, o *Concerto Grosso*, *Concerto Solo*, a *Fuga* e o *Prelúdio Coral*. Este último é um exemplo típico de reelaboração musical, por se tratar de uma obra para Órgão baseada em melodia coral. Outro modelo de reelaboração seria representado por variados processos ornamentais utilizados por interpretes, uma vertente forte da tradição oral instrumental desde o século XVI.

[13] Notações em *tablaturas*. "Na *tablatura*, cada linha horizontal corresponde a uma ordem (corda simples ou dupla, dependendo do instrumento), e cada letra (ou número, dependendo do tipo de tablatura) indica a casa no instrumento que deve ser pressionada, sendo *a* ou *0* para corda solta, *b* ou *1* para primeira casa, *c* ou *2* para segunda casa, e assim por diante" (Dart, 2001).

1.2.Bach como recriador

Alguns autores defendem a tese de que Johann Sebastian Bach (1685-1750) reelaborava obras de outros compositores no intuito de aprender determinados estilos ou formas composicionais. Porém, em relação aos *Concertos para Órgão BWV 593, 594 e 596*[14], que são reelaborações dos *Concertos RV 522, 208 e 565 para Violino* de Antonio Vivaldi, Albert Schweitzer (1905) diz que "não foi para torná-los mais populares, nem para aprender com eles que Bach os transcreveu, mas simplesmente porque lhe dava prazer." (apud GRACE, 1921:405, tradução nossa)[15]. E ainda, nas palavras de Sir Donald Tovey, Bach foi "o mestre que conseguiu as mais surpreendentes traduções de um meio para outro, transformando movimentos de concertos em grandes coros, e inversamente transformando árias em movimentos lentos de concertos" **(**apud PAUL, 1953:306, tradução nossa)[16], demonstrando um alto grau de criatividade. Putnam Aldrich (1949: 26) divide as reelaborações bachianas em duas categorias: 1) as reelaborações de suas próprias obras, originais para outros meios instrumentais, como por exemplo, o *Adágio para Cravo BWV 968 em Sol maior* (Ex.3), que é uma variação do *Adagio* da *Sonata III para Violino BWV 1005 em Dó maior* (Ex.4); 2) e as reelaborações de obras de outros compositores, como os *Concertos* de Vivaldi citados a cima, por exemplo.

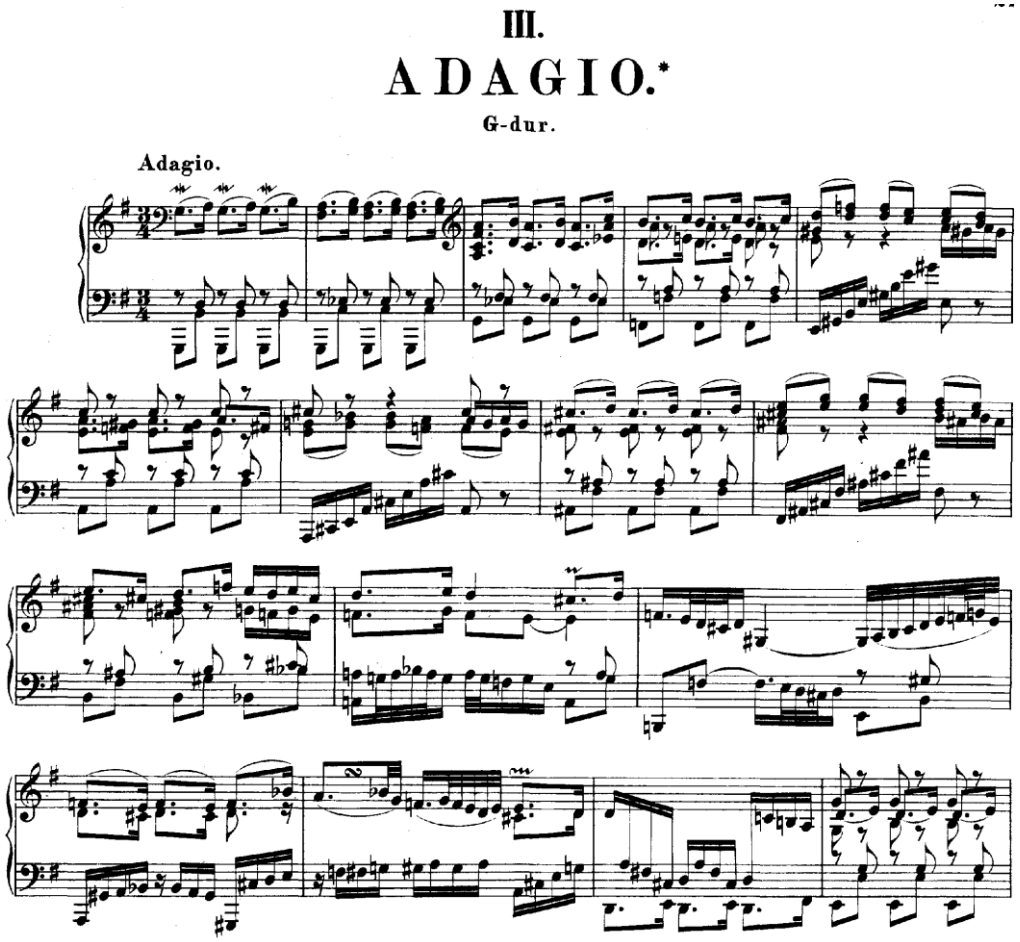
Três das obras de Bach destinadas ao alaúde são versões de obras originalmente escritas para outros instrumentos. Porém, pode ser defendida a tese de que todas as suas peças que fazem parte do que hoje se conhece como *A Obra para Alaúde* de Bach também exemplifiquem variados processos de reelaboração musical, como veremos a seguir.

---

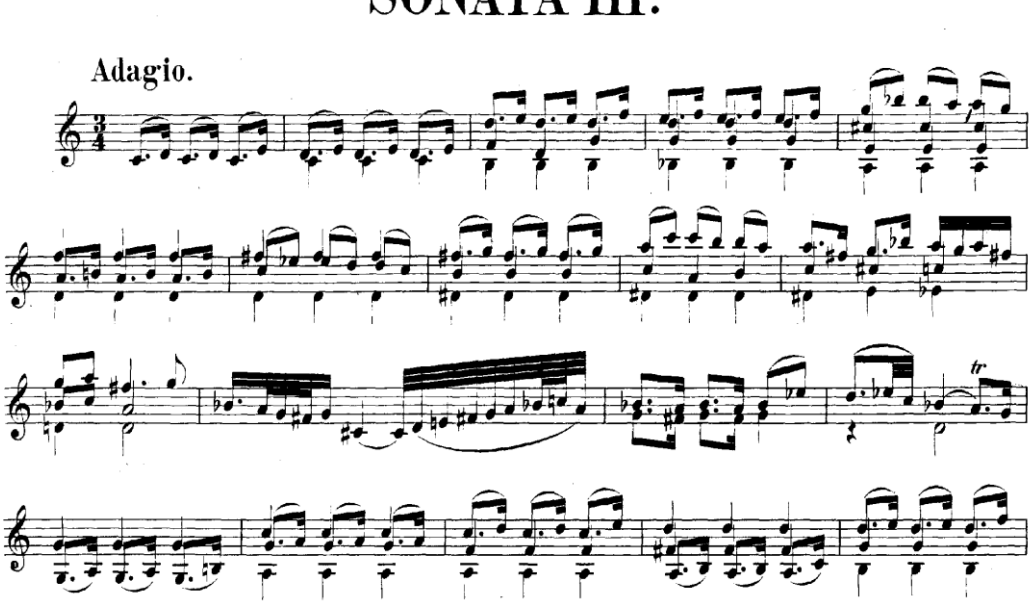
[14] O catálogo BWV publicado por Wolfgang Schmieder em 1950 abrevia *Bach Werke Verzeichnis* ou Índice das Obras de Bach.

[15] "It was not make them more accessible to the public at large, nor to learn from them, but simply because this was his way and it gave him pleasure."

[16] "The master who achieved the most astonishing translations from one medium to the other, transcribing Concerto movements into great choruses, and conversely turning arias into slow movements of Concertos "**.**



Exemplo musical 3. *Adágio para Cravo BWV968 em Sol maior, de J.S. Bach.*



Exemplo musical 4. *Adagio* da *Sonata III para Violino BWV1005 em Dó maior, de J.S. Bach.*

1.3.Reelaborações para alaúde

Antes de Bach morar em Leipzig, o alaúde tinha uma forte presença na cultura local, sendo principalmente utilizado pelos estudantes universitários que vagavam nas noites como seresteiros, cantando e tocando seus alaúdes. Segundo Braatz (2008), esta atividade é comprovada pela existência de vários manuscritos em tablaturas como o *Noctes musicae* (1598) e *Cythara sacra* (1612) de Matthias Reymann, assim como outros manuscritos de 1615, encontrados na Biblioteca de Leipzig. Bach, ao aceitar o emprego de *KapellMeister* da Igreja de São Tomás em Leipzig, viveu entre 1723 e 1750 neste burgo, período em que compôs duas das suítes atribuídas ao alaúde[17], assim como muitas das outras obras nas quais o instrumento foi incluído[18].

Além destas prováveis influências, Johann Sebastian Bach manteve relações de amizade com vários alaudistas de sua época, entre os quais o mais importante deles, o alaudista-compositor Silvius Leopold Weiss (1686-1750). Johann Elias Bach (1705-1755), sobrinho de J.S. Bach, afirma que Weiss e outro alaudista conhecido chamado J. Kropffgans (1708-1769) viajaram desde Dresden até à casa de Bach, acompanhados de seu filho Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), e lá "tocaram boa música" - *etwas feines von music*.[19] Bach também se relacionou com o alaudista Ernst Gottlieb Baron (1696-1760) e teve entre seus alunos os alaudistas Maximilian Nagel (1712-1748), Rudolph Straube (1717-?) e Johann Ludwing Krebs (1713-1780). Este último, merecedor do seguinte comentário do mestre barroco:

> ... estou convencido de que ensinei a ele, de modo que o fiz ser capaz de se destacar entre os músicos provando [para mim] que ele alcançou a maestria em tocar instrumentos de tecla, violino e alaúde bem como em compor; sendo assim ele não precisa ter medo de realizar apresentações em qualquer lugar para quem quer que seja. Com isto, mais uma vez o recomendo vivamente. Leipzig, 24 de agosto de 1735. Johann Sebastian Bach, Mestre de Capela e Diretor de Música. (Bach-Dokumente I, item 71, p. 139 apud BRAATZ, 2008, tradução nossa). [20]

[17] Suite II BWV997, entre 1738 e 1740, e o Preludio, Fuga e Allegro BWV998, em 1740. Como veremos a seguir, as obras BWV1000, 995 e 1006ª são transcrições de composições originais de 1720, transcrições estas também realizadas provavelmente no período em que Bach viveu em Leipzig, enquanto que as outras obras BWV996 e 999 são composições de aproximadamente 1714 e 1727, respectivamente.

[18] Paixão Segundo São João BWV245-19 (1724); *Trauerode* "Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl" BWV198-1,4,5,8,10 (1727); *Trauermusik* "Klagt, Kinder, klagt es aller Welt" BWV 244a - 1,7,15 (1729, obra perdida); Paixão Segundo São Marcos BWV247-1,9,24,46 (1731, obra perdida).

[19] Relato encontrado em *Bach-Dokumente II* item 448, datado de 11 de Agosto de 1739 e citado por Braatz (2008).

[20] "…that I am convinced that I have taught him so that I have made of him someone who has been able to distinguish himself here among musicians by proving [to me] that he has attained mastery in playing keyboard instruments, the violin and the lute as well as in composition so that he need not be afraid of performing

Comentários como este podem nos levar a pensar que Bach tocava minimamente o instrumento. Porém, especialistas como Wolff[21], Fernandez[22] e Wade[23] acreditam que o compositor alemão compunha suas obras, hoje atribuídas ao alaúde, em instrumentos de tecla, mais especificamente em um instrumento chamado *Lautenwerck* (Fig.1), um cravo com som semelhante ao do alaúde basicamente por ser encordoado com cordas de tripa. O pupilo de J.S. Bach, Johann Friedrich Agricola (1720-1794), em *Musica Mechanica Organoedi* (1768) de Jacob Adlung, faz menção a este instrumento:

> O autor destas notas recorda de ter visto em Leipzig por volta de 1740 um Lautenwerck projetado pelo Srº Johann Sebastian Bach e construído pelo Srº Zacharias Hildebrand. Ele era menor que um cravo normal, mas em todos os outros aspectos era semelhante. Tinha dois manuais (...) de cordas de tripa e mais um, chamado de "pequena oitava" de corda de arame. Em sua configuração normal – isto é, quando apenas um registro era acionado – ele soava mais como uma theorba do que como um alaúde. Mas se acionasse o registro do alaúde (...) seria possível enganar até mesmo um alaudista profissional. (apud HENNING, 1982: 478. Tradução nossa).[24]

Para Graham Wade, "nessa espécie de cravo, Bach poderia, por assim dizer, tocar o alaúde no mais alto nível de virtuosidade, ainda mantendo suas características de cravista" (1985: 37). Eduardo Fernandez acredita que a *Suite I para Alaúde BWV996*[25] tenha sido composta para o instrumento em questão, pois no título do manuscrito encontra-se a seguinte frase: "*Praeludio – con la Suite | da | Gio: Bast. Bach",* e logo abaixo "*aufs Lautenwerck"*. Em seu livro, *Ensayos sobre las obras para laúd de J.S. Bach,* Fernandez escreve: "Isto não quer dizer (...) uma combinação das palavras *Laute* (alaúde) com *Werk* (obra), ou seja, *das obras para alaúde* [mas sim] *para ser tocado no teclado de alaúde*" (2003: 13) [26]. Fernandez justifica esta hipótese a partir de uma informação pouco citada na literatura. Segundo ele:

---

anywhere for anyone. Herewith I once again heartily recommend him highly. Leipzig, August 24, 1735. Johann Sebastian Bach, Capellmeister and Director of Music."

[21] WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: Tha Learned Musician.* New York: Norton & Company, 2001.

[22] FERNANDEZ, Eduardo. *Ensayos sobre las obras para laúd de J.S. Bach.* Montevideo, ART Ediciones, 2003.

[23] WADE, Graham. *The Guitarist's Guide to Bach*. Wise Owl Music, Ireland. 1985.

[24] "The author of these notes remembers having seen at Leipzig in about 1740 a Lautenclavicymbel designed by Herr Johann Sebastian Bach and made by Herr Zacharias Hildebrand. It was smaller in size than a normal harpsichord, but in all other respects was similar. It had two courses ... of gut strings, and a so-called Little Octave of brass strings. In its normal setting - that is, when only one stop was drawn - it sounded more like a theorbo than a lute. But if one drew the lute-stop... one could almost deceive even professional lutenists."

[25] A Suite I, BWV996, originalmente escrita na tonalidade de Mi menor, tem como fonte primária um manuscrito encontrado junto à coleção do já citado alaudista J. L. Krebs depois de sua morte, hoje localizada na *Deutsch Staatsbibliothek* em Berlin (Disponível em: http://www.imslp.org). O copista deste manuscrito é o compositor e teórico musical alemão Johann Gottfried Walther (1684-1748). A segunda fonte desta Suite está perdida. Trata-se de uma cópia do aluno de Bach, Heinrich Nikolaus Gerber (1702-1775) feita por volta de 1725 também em mi menor. Há ainda uma terceira fonte de copista desconhecido, encontrada junto a uma coleção de peças para órgão e cravo de Bach datada do final do século 18, e está escrita em Lá menor. Esta fonte está localizada na *Bibliothequè Royal Albert I* em Bruxelas (Catálogo Fétis Nr. 2960).

[26] "Esto no quiere decir (...) una combinación de las palabras *Laute* (laúd) con *Werk* (obra), o sea, *de las obras para laúd*" (…) "*para ser tocado en el teclado de laúd*".

"(…) a palavra *Werck* se usava para designar um jogo especial de registro no órgão que possuía um teclado próprio. Isto aparece no livro de Wolff [27], assim confirmando a nossa tradução de *aufs Lautenwerck.*" (2003: 13) [28].

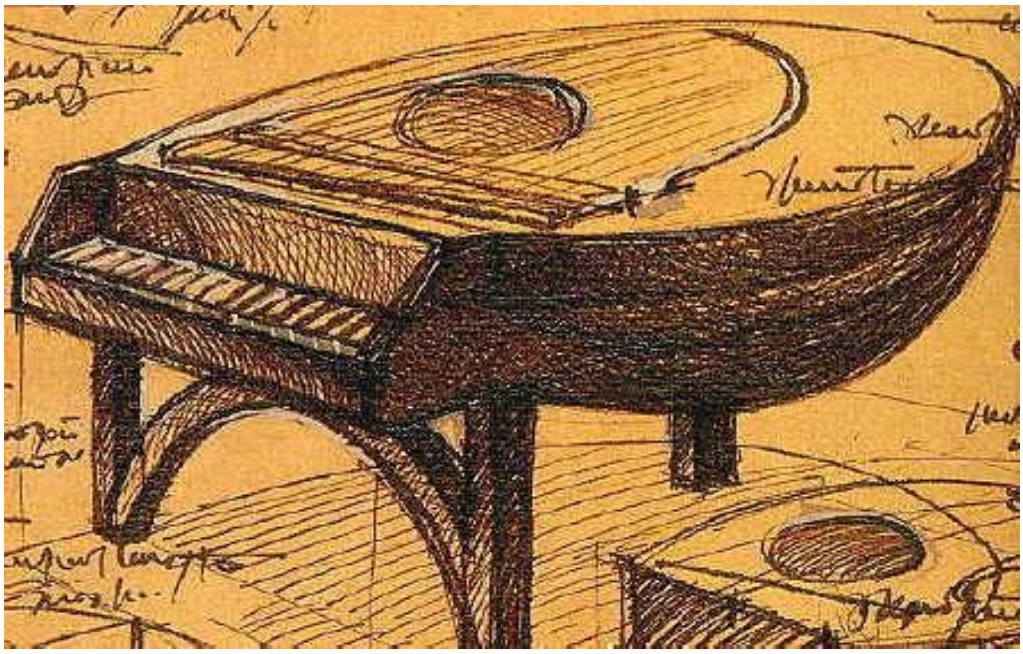


Figura 1. *Lautenwerck.* Gravura do início do século XVI.[29]

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 ausência desta prova, somando-se ainda a existência do *lautenwerck* citado acima, indica a alta probabilidade de todas as obras destinadas ao alaúde – as *Suites*, o *Preludio, Fuga e Allegro*, o *Preludio em dó menor* e a *Fuga* – serem em maior ou menor grau reelaborações musicais, tendo as suas origens no "teclado-alaúde" de Bach. No entanto, como Nicolas de Souza Barros observa, "embora não seja possível afirmar que Bach tenha tocado alaúde barroco, é evidente que a prática instrumental e o som do instrumento foram fatores que o inspiraram a compor obras-primas" (BARROS, 1993: 14).

Bach viveu em Cothen de 1717 a 1723, onde recebeu seus honorários como Mestre de Capela do Príncipe Leopold de Anhalt-Cothen. Este é o período em que ele compõe, dentre

[27] Fernandez se refere à Christoph Wolff no livro *Johann Sebstian Bach: The Learned Musician* (2001).
[28] (...) la palabra *Werck* se usaba para designar un juego especial de registros en el órgano que poseía un teclado proprio. Esto aparece en el libro de Wolff, lo que confirmaría mi traducción de *aufs Lautenwerck"*
[29] Imagem encontrada na página: http://www.baroquemusic.org/barluthp.html.

outras obras, as invenções e sinfonias no *Aufrichtige Anleitung,* o *Orgel Buchlein* (Pequeno livro de órgão), as *Suites Francesas* e conclui a primeira parte do *O cravo bem temperado* (WOLFF, 2001: 256). Ainda neste período, em 1720, Bach compôs as *Sonatas e Partitas para Violino BWV1001-1006,* e as *Suites para Violoncelo BWV1007-1012*; obras de suma importância no repertório dos instrumentos para os quais foram compostas, e, posteriormente, também para o violão, o que é confirmado pelo número expressivo de reelaborações destas composições realizadas para o instrumento.

A *Fuga BWV1000 para Alaúde* é uma transcrição realizada a partir do segundo movimento da *Sonata I para Violino BWV1001*[30]. A fonte primária é um manuscrito do alaudista Johann Christian Weyrauch (1694-1771), escrito para alaúde de 13 ordens em tablatura francesa, com o título *Fuga del Signore Bach.*[31]

Já a *Suite III para Alaúde BWV995* é uma transcrição da *Suite V para Violoncelo BWV1011*. Existem dois manuscritos dessa obra: um autógrafo para alaúde de 14 ordens notado em duas claves com o título: *Piéces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach* (e na segunda página: *Suite pour la Luth par J. S. Bach)*[32]*;* e outro manuscrito notado em tablatura francesa realizado por copista desconhecido por volta de 1750, onde vemos o título: *G mol. Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach.*[33]

Outra transcrição do próprio Bach é a *Suite IV para Alaúde BWV1006a,* que é baseada na *Partita III para Violino BWV1006*[34]. Como observa Paolo Cherici (1980: XXI), alguns autores discutem a possibilidade do arranjo não ter sido feito para alaúde, mas sim para harpa ou cravo, por exemplo, devido à escolha da tonalidade pouco usual no instrumento barroco, Mi maior. Na visão do alaudista italiano, Bach talvez tenha feito a transcrição literal para alaúde a partir da versão para violino, adicionando alguns baixos e acordes, deixando para o alaudista a responsabilidade de adaptá-la ao seu critério, o que poderia incluir a mudança da

---

[30] Existe ainda uma reelaboração para órgão desta peça, o *Prelúdio e Fuga em Ré menor BWV539*.

[31] *Fuga del Signore Bach.* [BWV1000] Manuscrito do alaudista Johann Christian Weyrauch (1694-1771). Stadtische Bibliotheken – Musikbibliothek, Leipzig. Aprox. 1760. (2 p.) Alaúde barroco. Disponível em < http://www.imslp.org > Acesso em: setembro de 2012.

[32] *Piéces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach.* [BWV995] Manuscrito autógrafo. *Bibliothequè Royal Albert I,* Bruxelas. 1727. Disponível em < http://www.imslp.org > (9 p.)

[33] *G mol. Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach.* [BWV995] Manuscrito em tablatura francesa realizado por copista desconhecido. Stadtische Bibliotheken – Musikbibliothek, Leipzig. 1750 (10 p.)

[34] Existem outras duas transcrições da mesma obra, ambas para órgão na tonalidade de Ré maior: a *Sinfonia* para órgão e orquestra da *Cantata "Her Gott, Beherrscher aller Dinge" BWV120a* (1729), cuja fonte, incompleta, apresenta apenas as partes do violino e do baixo-contínuo; e a *Sinfonia* para órgão e orquestra da *Cantata "Wir danken dir Gott, Wir danken dir" BWV29* (1731).

tonalidade. No autógrafo desta *Suite* encontra-se o título adicionado no século XIX: *Suite pour le Clavecìn compose par Jean Sebast. Bach. Original*.

O *Prelúdio em C menor BWV999* foi composto por Bach por volta de 1727. A única fonte desta peça é uma cópia encontrada junto à coleção de Johann Peter Kellner (1705-1772), notada em duas claves com o título: *Praelude in C mol. / pour la Lute. / di / Johann Sebastian Bach*[35].

A *Suite II BWV997* foi composta entre 1738 e 1740, e a fonte primária desta é uma copia realizada pelo organista Johann Friedrich Agricola (1720-1774)[36], aluno de J. S. Bach. No título, adicionado posteriormente por Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), encontra-se *C moll Praeludium, Fuge, Sarabande und Gigue furs Clavier, Von J.S. Bach*. Existe ainda uma cópia feita pelo alaudista Johann Christian Weyrauch (1694-1771) em tablatura francesa com o título *Partita al Liuto. Composta dal Sigre J. S. Bach.*[37] Nesta fonte, são excluídas a *Fuga* e a *Double*, segundo especialistas, devido, provavelmente, às dificuldades técnicas destas.

O *Preludio, Fuga e Allegro BWV998,* intitulado *Prelúdio pour la Luth. ò Cémbal par J.S. Bach,* foi composto provavelmente em 1740. A fonte[38] está notada em duas claves e na borda da última página encontra-se os últimos compassos (c.78-96) em tablatura alemã de órgão, transcrita posteriormente para notação moderna por seu filho C.P.E. Bach.[39]

Abaixo, apresentamos um quadro (Quadro 1) com as principais informações referentes à *Obra para Alaude* de Bach.

[35] *Praelude in C mol. pour la Lute. di Johann Sebastian Bach.* [BWV999] Manuscrito de Johann Peter Kellner (1705-1772). Deutsch Staatsbibliothek, Berlin. 1720. (2 p.).
[36] *C moll Praeludium, Fuge, Sarabande und Gigue furs Clavier, Von J.S. Bach.* [BWV997] Manuscrito de Johann Friedrich Agricola (1720-1774). Deutsch Staatsbibliothek, Berlin. 1738. Disponível em < http://www.imslp.org (6 p.).
[37] *Partita al Liuto. Composta dal Sigre J. S. Bach.* [BWV997] Manuscrito de Johann Christian Weyrauch (1694-1771). Stadtische Bibliotheken – Musikbibliothek, Leipzig. 1738. (19 p.).
[38] Encontra-se no Ueno Gakuen Music Academy, Tokyo. Também disponível em < http://www.imslp.org >.
[39] Fato mencionado em seu catálogo de 1790.

Quadro 1. As *Obras para Alaúde* de J.S. Bach.

Obra e ano	**Instrumento e tonalidade**	**Fontes**	**Versões**
Suite I BWV996 (Entre 1710 e 1717)	Lautenwerck E menor	Copista Johann Gottfried Walther; notação em duas claves. Copista Heinrich Nikolaus Gerber; duas claves.	
Fuga BWV1000 (Década de 1720)	Alaúde de 13 ordens G menor	Cópia da segunda metade do sec. XVIII; copista Johann Christian Weyrauch; natação em tablatura francesa	*Fuga* da *Sonata I para Violino Solo BWV1001 (1720)* *Prelúdio e Fuga em Ré menor* BWV539 (1723)
Suite III BWV995 (Entre 1727 e 1731)	Alaúde de 14 ordens G menor	Manuscrito de Bach; Notação em duas claves Cópia de 1750; copista desconhecido; notação em tablatura francesa	*Suite V para Violoncelo BWV1011 (1720)*
Suite IV BWV1006a (Entre 1735 e 1740)	Alaúde, Harpa ou Cravo E maior	Manuscrito de Bach; notação em duas claves	*Suite IV para Alaúde BWV1006a (1720)* *Sinfonia BWV120a (1729)* *Sinfonia BWV29 (1731)*
Preludio em C menor BWV999 (1727)	Alaúde C menor	Copista Johann Peter Kellner; notação em duas claves	
Suite II BWV997 (Entre 1738 e 1740)	Cravo C menor	Fonte primária: copista Johann Friedrich Agricola; notação em duas claves Uma cópia da segunda metade do sec. XVIII; copista Johann Christian Weyrauch; notação em tablatura francesa	
Preludio, Fuga e Allegro BWV998 (1740)	Alaúde ou Cravo Eb maior	Manuscrito de Bach; notação em duas claves	

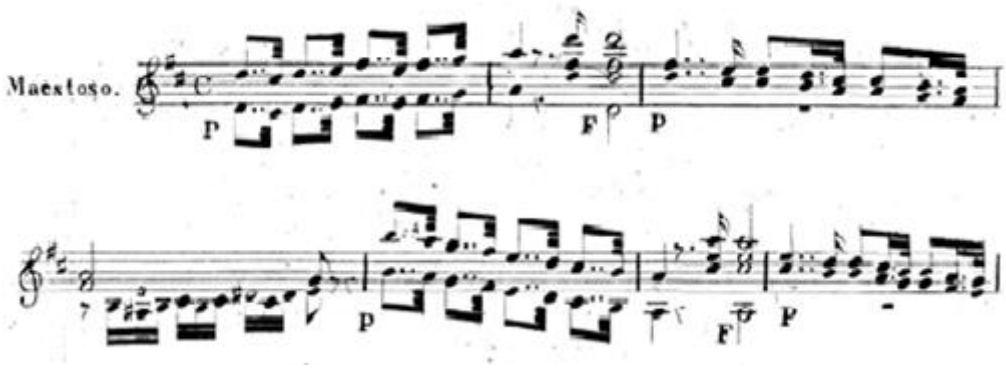
1.4.Reelaborações da música bachiana no período Clássico

No classicismo, a prática de reelaboração musical não foi tão frequente como nos períodos Barroco e Romântico. Segundo Borém, "o ideal de modelos musicais gerados por cânones bem definidos e a disciplina formal espartana neste período deixou pouco espaço para a adaptação de música original" (1998: 19). Ainda assim, encontramos indícios de que os principais compositores do período clássico utilizaram este recurso. Joseph Haydn (1732-1809), por exemplo, criou três diferentes versões da obra *Die sieben letzten Worte unserers Erlösers am Kreuze*[40]*:* para orquestra em 1786, para quarteto de cordas[41], em 1787, e como oratório[42], em 1796. Por sua vez, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) foi quem mais realizou arranjos. Seus *Concertos para Piano K37, 39-41, e 107* foram baseados em peças de Raupach, Honauer e J.C. Bach; adicionalmente, uma de suas principais reelaborações é a *Fuga para quatro vozes KV405*, realizada a partir das *Fugas BWV871, 874, 876, 877 e 878* que compõem *O Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach. As cadências de Concertos também são exemplos de reelaboração musical no período Clássico; nestas o intérprete teria a liberdade para recriar ou ampliar fragmentos das obras, também podendo demostrar a sua virtuosidade instrumental.

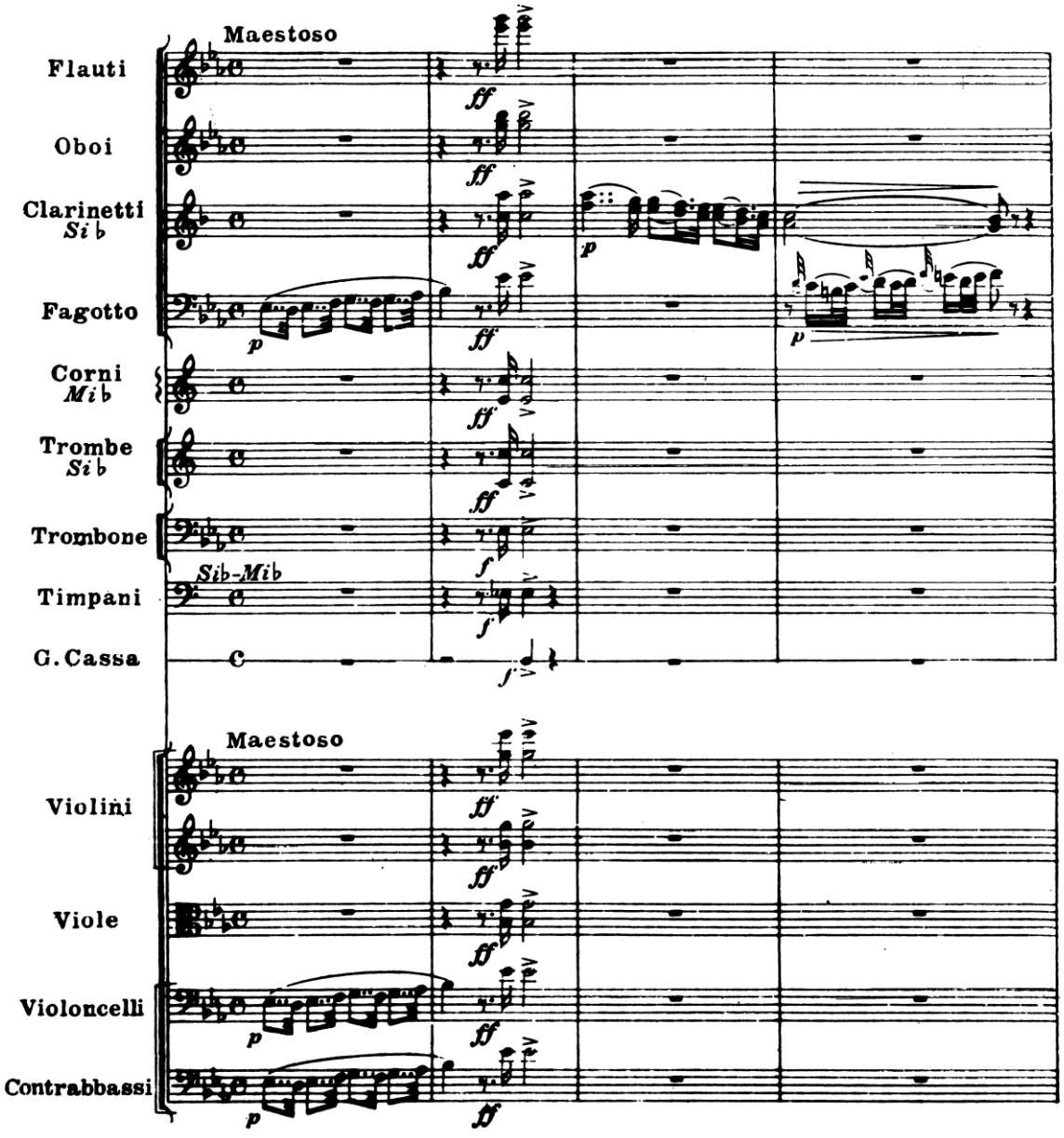
No repertório Clássico do violão[43], as primeiras reelaborações surgiram no início do século XIX, com Mauro Giuliani (1781-1829) e seu contemporâneo Fernando Carulli (1770-1841). Giuliani provavelmente reduziu pela primeira vez uma obra orquestral para violão solo (Ex.5), a *Sinfonia La Cenerentola* de Rossini (Ex.6), com a estreia desta versão acontecendo em 1817. Antes, Carulli tinha reduzido para dois violões o primeiro movimento da *Sinfonia Londres* de Haydn (RODRIGUES, 2011:118). Posteriormente, vários violonistas seguiram o exemplo dos compositores italianos, criando versões de obras de Beethoven, Verdi e outros[44], contudo a música bachiana ainda não tinha sido introduzida no repertório.

---

[40] *As Sete Ultimas Palavras de Cristo na Cruz.*
[41] HAYDN, J. *Die sieben letzten Worte unserers Erlosers am Kreuze.* Op.51. Berlin: Trautwein. 1840.
[42] *Die sieben letzten Worte unserers Erlosers am Kreuze.* Hob.XX: 2. Leipzig: Breitkopf und Hartel. 1801.
[43] Na época, guitarra romântica, que surgiu por volta de 1790 em Nápoles, Itália; sendo uma evolução da guitarra barroca de 5 ordens.
[44] Como observado em programas e releases de violonistas e compositores da época, encontrados no *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat (1934). Alguns exemplos: (…) Adan (pag. 12), Juan Alais Moncada (pag. 17), Manuel Argas Lacal (pag. 38), Alfredo Boccomini (pag. 59).



Exemplo musical 5. Reelaboração da *Abertura de La Cenerentola* de Rossini realizado por Mauro Giuliani em 1817.



Exemplo musical 6. *Abertura de La Cenerentola* de Gioacchino Rossini.

1.5.Reelaborações da música bachiana no período Romântico - “Renascimento” de Bach

O redescobrimento da obra de J.S. Bach é largamente atribuída à ação de Mendelssohn, ainda na primeira metade do século XIX. Apesar desta crença, várias evidências apontam à sobrevida da música do compositor barroco após sua morte em 1750. Segundo Donald Mintz (1954:202), uma das evidências são os catálogos da editora alemã Breitkopf de 1761 e 1764, que oferecem um grande número de suas cantatas e motetos, permitindo a conclusão de que estas edições eram rentáveis. Mintz ainda afirma que, de sua morte até meados do século XIX, Bach é visto como um compositor didático e como o mestre de contraponto, cuja obra devia ser estudada e não amada (1954:202).

O compositor e crítico alemão Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) relata que Haydn estudava as obras de Bach "dedicadamente", já que tinha obtido uma cópia manuscrita da *Missa em B menor* (BLUME e WEISS, 1964: 292). Além de Haydn, temos os exemplos das transcrições das *Fugas* bachianas realizadas por Mozart no século XVIII, que, aliás, foi amigo de Johann Christian Bach. No entanto, no inicio do século XIX, duas figuras foram importantíssimas para a preservação e propagação da obra de Bach: Carl Friedrich Zelter (1758-1832), que dirigiu ensaios da *Missa em B menor* em 1811 e da *Paixão Segundo São João* em 1815 com a *Berlim Sing-Akademie*, mas sem realizar uma apresentação pública destas; e Johann Nicolaus Forkel (1749 - 1818), o primeiro a escrever uma biografia do mestre barroco ainda em 1802[45].

O compositor alemão Jacob Ludwing Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) tornou-se membro da *Sing-Akademie* em 1820 e foi através dos ensaios de Zelter que começou a se familiarizar com a obra de J. S. Bach. Aproximadamente oitenta anos após a morte de Bach, exatamente em 11 de março de 1829, no auditório da academia, Mendelssohn dirigiu a famosa apresentação da *Paixão Segundo São Mateus*, sendo a primeira vez que isso acontecera fora de Leipzig. Após esta performance, Adolph Bernhard Marx apresenta uma nova tendência crítica da obra bachiana, na qual a obra de Bach é tida como uma criação totalmente religiosa, incluindo a música instrumental:

> A visão de Bach como mestre de contraponto cujas obras devem ser estudadas como modelos de composição é totalmente derrubada. Em seu lugar foi estabelecido um ponto de vista religioso de Bach, com as obras de igreja se colocando não na periferia de

[45] FORKEL, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach, His Life, Art and Work*. Trad. Sanfod Terry, Charles. Londres: Constable and Company, 1920.

> sua criatividade, mas no próprio centro de toda a sua personalidade musical. (apud MINTZ, 1954:208). [46]

Ainda na atualidade podemos observar críticos e amadores que olham a obra bachiana por este viés.

A fundação da *Bach-Gesellschaft* (Sociedade Bach) em 1850 – o centenário da morte do compositor – tinha como principal objetivo a publicação da obra completa do compositor, e teve grande impacto no redescobrimento de sua obra. O compositor Robert Schumann (1810 – 1856) foi um dos fundadores dessa sociedade juntamente com Moritz Hauptmann[47] (1792 – 1868) e Otto Jahn[48] (1813 – 1869). A primeira publicação foi realizada em 1851 com a edição de dez *Kirchencantaten*[49] (Band 1. No.1-10), em seguida, outros quarenta e cinco volumes foram publicados até 1899. Das obras atribuídas ao alaúde, o *Preludio em C menor BWV999* foi publicado em 1890 e o *Preludio, Fuga e Allegro BWV998*, a *Suite em E menor BWV996* e a *Suite em C menor BWV997,* foram publicadas em 1897, todas editadas em notação para piano, não sendo identificado pelos editores o instrumento para o qual foram originalmente destinadas.

Durante a segunda metade do século XIX, surgiram homenagens e reelaborações romantizadas de obras bachianas, realizadas por grandes compositores e intérpretes da época. Franz Liszt (1811-1886) reelaborou os *Preludios e Fugas BWV543-548,* Carl Tausing (1841-1871) reelaborou a *Toccata em D menor BWV565*, bem como Ferruccio Busoni (1886-1924). Johannes Brahms (1833-1897) arranjou o *Presto* da *Sonata I para violino* como estudo para piano. Em 1845, Robert Schumann (1810-1856) compôs *Seis Fugas* sobre as quatro notas referentes ao nome de Bach (Sib, La, Dó e Si) e, em 1860, Liszt se baseou no mesmo material melódico para escrever a obra *Preludio e Fuga S.260 para Órgão.*

Também nesse período, a *Chaconne* da *Partita II para Violino* foi redescoberta, sendo explorada, inclusive por Brahms, que afirmou que "a *Chaconne* é uma das mais belas e

[46] "The view of Bach as a contrapuntal master whose works should be studied as models of good composition is entirely overthrown. In its place has been established the religious view of Bach with the church works standing not on the periphery of his creativity but in the very center of his entire musical personality". Crítica apresentada na nona edição da Jahrgang da *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Berlin, Fevereiro de 1829.
[47] Cantor da igreja de *St. Thomas de Leipzig.*
[48] Autor de uma biografia de Mozart
[49] As mesmas cantatas publicadas por Wolfgang Schmieder no catálogo BWV1-10, em 1950.

incríveis composições" [50]. As primeiras reelaborações da obra foram realizadas para violino com acompanhamento de piano, como fizeram Mendelssohn em 1849 e Schumann em 1854. Depois surgem as transcrições para piano solo, muitas realizadas apenas para a mão esquerda, com pouquíssimas intervenções, como é o caso do *Estudo Nº5 para Piano* de Brahms. Entretanto, a reelaboração mais conhecida é de Ferrucio Busoni [51], que manteve "o idioma do órgão em mente" [52]. Busoni inspirou-se também na reelaboração bachiana da *Fuga BWV539 para Órgão*, que é uma versão da *Fuga da Sonata I BWV1001 para Violino*. Posteriormente, muitas reelaborações da *Chaconne* seriam baseadas na versão de Busoni, inclusive uma orquestração do compositor russo Maximilian Steinberg (1883-1946). No inicio do século XX, surgiram outras orquestrações para a obra, então baseadas no manuscrito de Bach, algo incomum para a época, como é o caso da prestigiada orquestração do compositor italiano Riccardo Nielsen (1908-1982), por exemplo.

Em 1958, referindo-se às centenas de arranjos existentes até então, Briskier diz que "para imitar as características do órgão, por exemplo, e compensar a ausência de oitavas, modificações eram introduzidas". Ele ainda relata que:

> Editor e transcritor (...) muitas vezes tentaram embelezar a obra do mestre a fim de torná-la aceitável, assim a beleza genuína, a sinceridade e a imensurável profundidade das composições de Bach foram distorcidas. Adição de harmonias, passagens brilhantes de virtuosidade e *codas* prolongadas desvirtuaram essa musica (BRISKIER, 1958: 7). [53]

Apesar das reelaborações românticas terem sido usadas como modelo para os interpretes do início do século XX, Blume e Weiss (1964) deixam claro que todas as adulterações na obra de Bach realizadas no século XIX pelos arranjadores foram descartadas, ou seja, a partir da década de 1920 os intérpretes passaram a buscar as fontes primárias (manuscritos) das obras bachianas, evitando interferir nas versões originais, como tinha feito Mendelssohn cem anos antes. Ainda segundo os autores, o exame das partituras utilizadas por Mendelssohn na famosa performance de 1829 revela que todas as suas marcações foram

[50] "(...) the Chaconne is one of the most beautiful, incredible compositions." Parte de uma nota encontrada no manuscrito de sua obra *Studien für das Pianoforte von Johannes Brahms*, destinada à Clara Schumann em 1877. (BETANCOURT, 1999: 11).

[51] Publiada em 1893 pela editora alemã Breitkopf & Härtel com o título *Chaconne aus der vierten Sonate für Violine allein von Johann Sebastian Bach. Zum Concertvortrage für Pianoforte bearbeitet und Herrn Eugen d'Albert zugeeignet von Ferruccio B. Busoni*. (Chaconne da quarta *Sonata* para violino solo de Johann Sebastian Bach. Arranjo para concerto de Ferruccio Busoni, dedicada ao Senhor Eugen d'Albert).

[52] Frase de Busoni encontrada em seu tradado *Von der Üvertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte:* "with the idiom of the organ in mind..." (FEDER, 1985 apud BETANCOURT, 1999: 13).

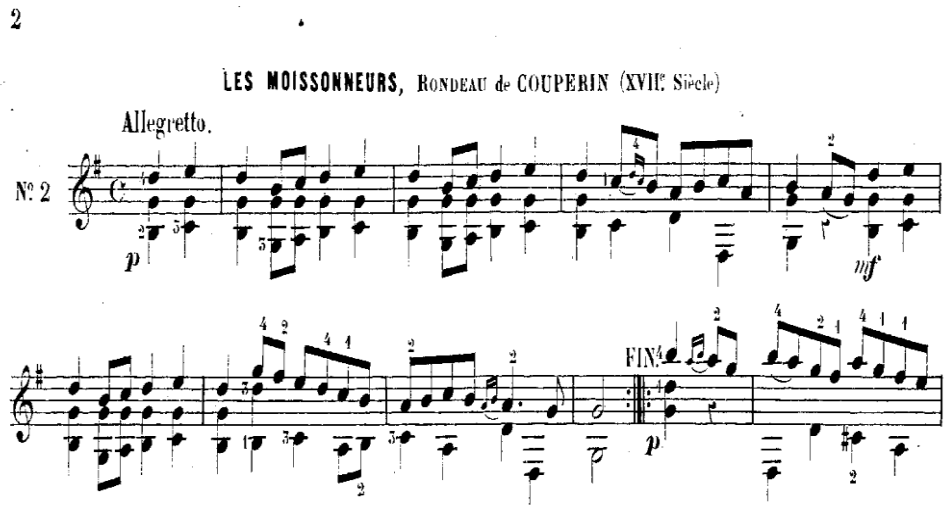
[53] "Editor and transcriber (…) often tried to embellish the master's work in order to make it acceptable, and thus the genuine beauty, sincerity and immeasurable profundity of Bach's compositions became distorted. Added harmonies, brilliant passages of virtuosity, prolonged codas detract from this music".

puramente técnicas, sendo pensadas exclusivamente para a performance, e que ele se esforçou para não interferir no texto bachiano. Para eles, as partituras de Mendelssohn revelam um espírito novo em ação, determinado a permitir que a poderosa linguagem de Bach ressoasse com seus verdadeiros sons. (BLUME e WEISS, 1964: 299).

CAPÍTULO 2 – A MÚSICA DE J.S.BACH NO REPERTÓRIO DO VIOLÃO

2.1.Tárrega

A música barroca foi reelaborada para a guitarra romântica antes mesmo de Francisco Tárrega. Napoleon Coste (1806-1888) talvez tenha sido o primeiro a publicar peças deste período, em meados do século XIX, em *Le Livre D'Or du Guitariste Op.52* (aprox. 1870), onde se encontram transcritas diversas composições do alaudista Robert de Visée (1655-1732), do cravista François Couperin (1668-1733) (Ex.7) e de Georg F. Haendel (1685-1759), além de uma peça do compositor renascentista Eustache Du Caurroy (1509-1549).[54] Logo, Coste pode ter sido também o primeiro a tocar obras de J.S. Bach no violão, dada a sua proximidade com o repertório antigo.



Exemplo musical 7. Transcrição do rondó *Les Moissonneurs* de François Couperin, publicado por Napoleon Coste em *Le Livre D'Or du Guitariste Op.52*, pag.2, (aprox.1870).

No entanto, as evidências indicam claramente que o introdutor da obra bachiana no repertório violonístico foi o compositor espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909). Tárrega iniciou sua educação musical formalmente em Madrid, na classe de solfejo da

[54] Neste livro, Coste publicou: três *Gigas*, uma *Gavota*, uma *Sarabande*, uma *Allemande*, uma *Courante*, um *Minueto e* uma *Passacaglia* de Visée; um *Rondó* de Couperin; *God Save The Queen* e *Judas Machabé* de Haendel; *Charmante Gabrielle* de Du Caurroy; além de obras de Beethoven, Mozart e outros.

Escuela Nacional de Musica, aos 22 anos de idade. Na mesma cidade estudou piano e harmonia com os professores Miguel Galiana y Folques e Rafael Hernando, ambos catedráticos em harmonia e composição. Segundo Prat (1934: 312) "Custou um pouco para o jovem Tárrega decidir-se entre os dois instrumentos que cultivava" [55] (o piano e o violão). Segundo Pujol:

> O sentido de Tárrega tinha sido formado, não em um ambiente violonistico, mas musical. Seus estudos de piano, solfejo e harmonia juntamente com os concertos de Madrid, o destacava da maioria dos violonistas. (PUJOL, 1960: 146). [56]

Essa educação musical resultou em dezenas de transcrições de obras de compositores como Beethoven, Wagner, Chopin, Mendelssohn, Schubert, Berlioz, Haydn, Mozart, Haendel, Schumann, Verdi, Puccini, Tschaikowsky, entre outros, e o seu envolvimento com as obras desses compositores também influenciou na sua atividade como compositor (WADE, 2008). Abaixo (Quadro 2), vemos um exemplo de programa de concerto realizado provavelmente em Barcelona, no *Círculo de la Union Mercantile* em 13 de julho de 1889:

Quadro 2. Programa de concerto realizado por Tárrega em Barcelona no dia 13 de julho de 1889. [57]

Primeira Parte	**Segunda parte**
1. Melodía de las Visperas Sicilanas Giuseppe Verdi *2. Miscelánea de Marina Arrieta* Francisco Tarrega *3. Fantasía Espanola* Francisco Tárrega *4. Aria de bajo de la Sonámbula** Vincenzo Bellini *5. Romanza sin Palabras* Felix Mendelssohn *6. Marcha Fúnebre* Sigismond Thalberg *7. Les Noces de Figaro** Wolfgang Mozart	*1. Aria de Don Carlo** Giuseppe Verdi *2. Gran Trémolo* Louis Gottschalk *3. Variaciones del Carnival de Venecia* Francisco Tárrega *4. La Tradita, Melodía Dramática** Sr. Goula *5. Estudio de Concierto* Francisco Tárrega *6. Aires Nacionales* Francisco Tárrega

*Com acompanhamento ao piano

[55] "Custó un pouco al joven Tárrega decidirse entre los dos instrumentos que cultivaba".
[56] "El sentido de Tárrega se había formado, no en un ambiente guitarrístico, sino musical. Sus estudios de piano, solfeo y armonía sincronizados con los conciertos de Madrid, le habían apartado del medio común entre los guitarristas."
[57] (PRAT, 1934: 312).

Além das peças de compositores românticos e clássicos, o violonista espanhol, de maneira precursora, publicou em 1907 transcrições de obras de J.S. Bach. Durante sua carreira, Tárrega reelaborou as seguintes peças do compositor alemão (Quadro 3):

Quadro 3. Obras de J.S. Bach reelaboradas por Tárrega.

Gavota	Encontrada em programas de concerto do violonista espanhol
Estudio Sobre Una Fuga [giga] De Bach	Na verdade, um arranjo da *Giga* da *Partita I para cravo BWV825*
Fuga Joh. Seb. Bach	Transcrição da *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo BWV1001*
Loure De Bach	Na realidade, é uma transcrição da *Bourrée I e II* da *Suite III para Violoncelo solo BWV1009*
Sonata II. De Bach	Transcrição do *Tempo de Bourrée* da *Partita I para Violino Solo BWV1002*
Zarabanda	Transcrição da *Sarabande* da *Partita I para Violino solo BWV1002*
Coro Crucifixus	Redução do *Coro* da *Missa em B menor BWV232*

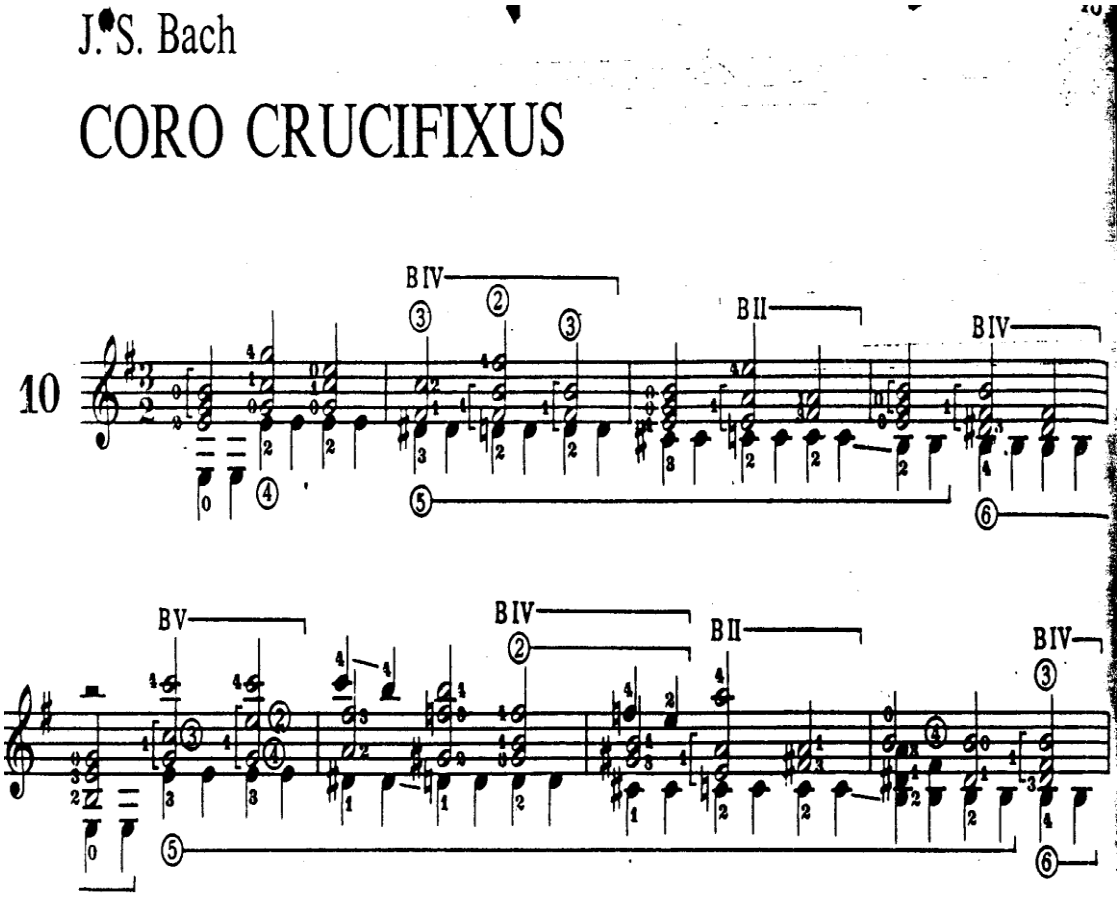
Tárrega também tinha o hábito de tocar trechos de peças de Bach intitulando-as *Preludio* ou *Estudo*[58], como é o caso do *Preludio nº14* sobre um fragmento da *Fuga BWV1001* e o *Estudio* sobre um fragmento da *Chaconne BWV1004*.

Ao se referir à redução realizada por Tárrega (Ex.8) do *Coro Crucifixus* (Ex.9), Graham Wade (1985: 14) afirma que esta não teria agradado às gerações posteriores. Mantendo o mesmo tom, Prat menciona as reelaborações tarreganeanas, atribuindo o sucesso do violonista à ignorância do publico. Segundo ele:

[58] Encontramos o áudio (MIDI) em uma página na web dedicado à Tárrega: <http://aliso.pntic.mec.es/~jheras1/tobras.html > publicada por Jesús de las Heras.

> poucos eram os que nesses anos sabiam e podiam opinar seriamente sobre música, como os maestros Albeniz, Bretón, Chapí, etc.; mas sobre o violão ninguém podia fazê-lo com mérito suficiente (...). Nos entusiasmamos perante a execução de transcrições que hoje tão mal efeito produzem em sua maioria, sejam ou não de Tárrega. (PRAT, 1934: 313).[59]

Por outro lado, biógrafos e críticos musicais reconhecem o importante papel de Tárrega no desenvolvimento do violão por suas contribuições à técnica instrumental[60]. Ainda assim, foi poderosa a presença de suas versões que tinham como objetivo mostrar que o instrumento poderia dar conta de um "argumento musical" mais consistente [61], inclusive, sendo reconhecida por Wade a importância destas na carreira inicial de Segovia.

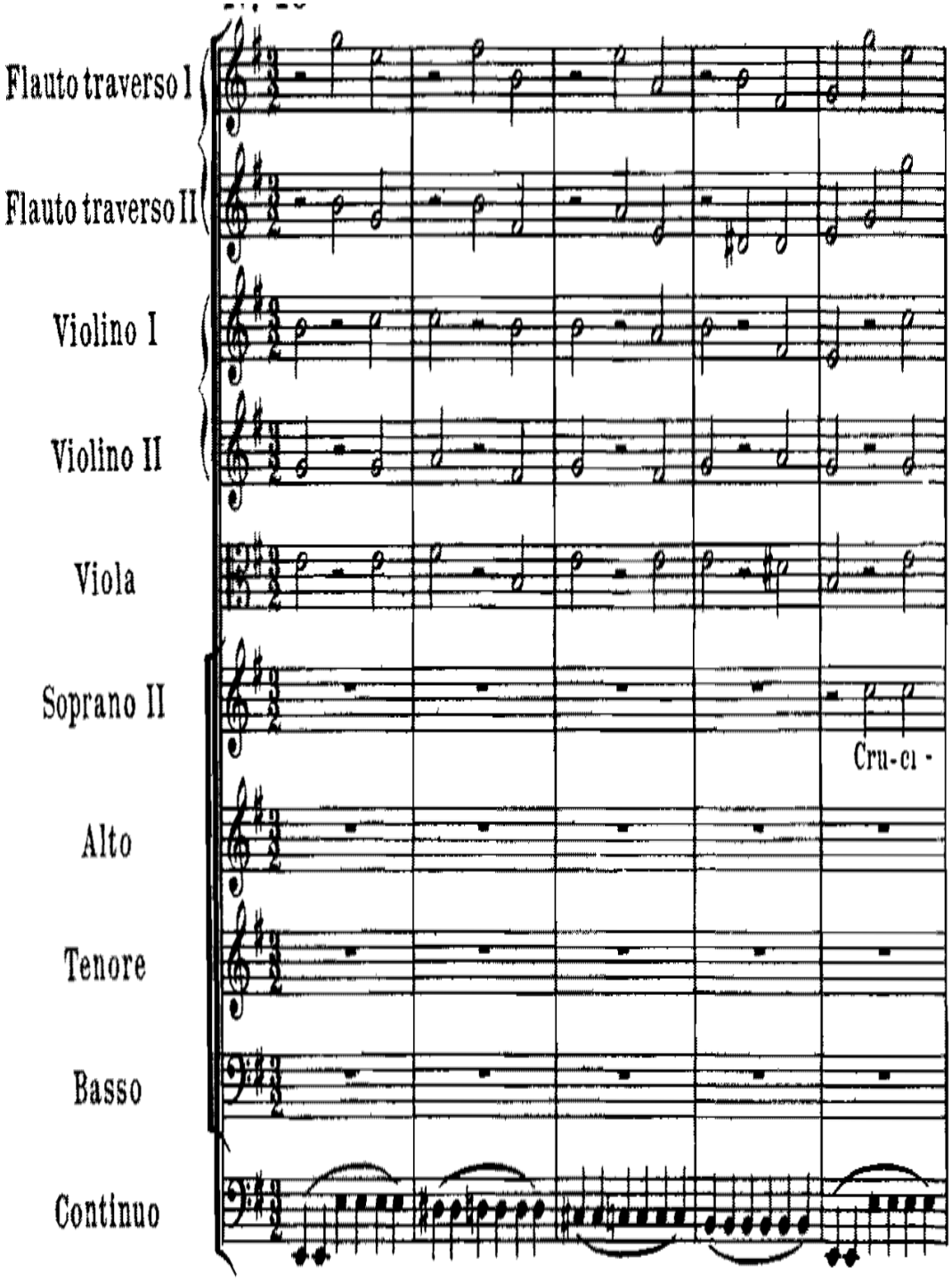


Exemplo musical 8. Redução do *Coro Crucifixus* da *Missa em B menor BWV232* realizado por Tárrega.

[59] "Pocos eran los que en esos años sabían y podían opinar seriamente sobre música, como los maestros Albéniz, Bretón, Chapí, etc.; pero sobre guitarra nadie podía hacerlo con mérito suficiente (...). nos entusiasmáramos ante la ejecución de transcripciones que hoy tan mal efecto producen en su mayoria, sean o no de Tarrega."

[60] "Da sua escola, as propostas que mais se destacam são a postura corporal; o uso do dedo anelar; pulsação apoiada conseguindo deste modo uma maior nitidez e projecção sonora, e uma digitação mais expressiva buscando cordas pisadas e fazendo uso de glissandos." (SOBRAL, 2007: 18)

[61] ZANON, Fábio. *A Arte do Violão*. Programa disponível no site < http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-01.html > Acesso em 20 de julho de 2013.



Exemplo musical 9. "*Coro Crucifixus"* da *Missa em B menor BWV232* de J. S. Bach.

2.2.Início do século XX

Em sua autobiografia, Andrés Segovia (1893-1987) relata o momento em que ouviu a transcrição tarreganiana da *Bourrée* da *Partita I para Violino,* executada pelo violonista Miguel Llobet (1878-1938), que é considerado o mais destacado pupilo de Francisco

Tárrega[62]. Além de Llobet, muitos outros violonistas do início do século XX incluíram em seus repertórios, peças de Bach, como por exemplo, Francisco Calleja (1891-1950), María Luisa Anido (1907-1996), Alice de Belleroche (1911-2004), Consuelo Mallo Lopez (1913-1995), Lalyta Almiron (1914-1997), Cesar Bo (1916- ?), Albor Maruenda Laporte (1918- ?), entre outros[63]. Com esses indícios, Wade afirma que a "relação entre Bach e o violão já estava firmemente estabelecida" [64] (WADE, 1985: 15).

O paraguaio Agustin Barrios Mangore (1885-1944) deu continuidade a esta prática na América do Sul, incluindo, em seu repertório, obras bachianas provavelmente transcritas por Francisco Tárrega, como a *Fuga* (BWV1000) e a *Loure* (BWV1006) [65], e transcrições próprias[66], entre as quais a *Courante*[67] da *Partita I para Violino*, a *Gavota en Rondó* da *Suite IV para Alaúde*, na tonalidade de D maior, além de algumas transcrições para dois violões. Também, é possível que Barrios tenha sido o primeiro violonista a tocar uma suíte completa de Bach[68], a *Suite I para Alaúde BWV996*, entre 1934 e 1936, período em que permaneceu na Europa.

Neste período as obras para alaúde de Bach não eram tão conhecidas pelos violonistas como hoje. Um fator importante para a difusão destas foi a realização da primeira edição para violão de toda a "Obra para Alaúde", em 1921[69], pelo trabalho do alemão Dr. Hans Dagobert Bruger. O violonista transcreveu as músicas para um *guitar-lute* (violão-alaúde) de 10 cordas[70], transpondo-as para tonalidades, algumas das quais seriam adotadas por inúmeros violonistas (Quadro 4).

---

[62] Llobet nasceu em Barcelona e começou a estudar com Tárrega na mesma cidade, em 1894. Outro importante aluno de Tárrega foi Emilio Pujol (1886-1980), que iniciou seus estudos com o mestre espanhol em 1900. (SOBRAL, 2007).

[63] Fato constatado nos programas de concerto dos referidos intérpretes, encontrados no *Diccionario de Guitarristas* de Domingos Prat (1934).

[64] "(…) relationship between Bach and the guitar was already firmly established".

[65] AGUSTIN BARRIOS MANGORE. Loure. J. S. Bach [1928-Odeon]. In: *Segovia & his Contemporaries vol.11: Guitarists of the Rio de la Plata.* DHR-7955-8. 3 DCs e 1DVD.

[66] Barrios também se dedicou à transcrição de obras de grandes compositores do século XVII ao XIX, como Handel, Mozart, Haydn, Schumann, Beethoven e outros.

[67] Transcrição dedicada à Borda y Pagola que, segundo Delvizio (2011: 43), era "seu amigo e patrocinador".

[68] ZANON, Fábio. *A Arte do Violão*. Programa disponível no site: < http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-01.html > Acesso em 20 de julho de 2013.

[69] Pela editora Moseler Verlag, Wolfenbuttel und Zurich.

[70] As seis primeiras cordas com a afinação usual do violão moderno mais quatro cordas graves afinadas respectivamente em D, C, B e A.

Quadro 4. Primeira publicação da Obra para Alaúde de Bach transcrita por Bruger [71]

Obra	**Tonalidade**
Preludio em C menor (BWV999)	Lá menor
Suite I em E menor (BWV996)	Mi menor
Suite II em C menor (BWV997)	Lá menor
Preludio, Fuga e Allegro em Eb maior (BWV998)	Tonalidades distintas em cada um dos movimentos: *Preludio* em Mi maior; *Fuga* em Ré maior; *Presto* em Dó maior.
Suite III em G menor (BWV995)	Lá menor
Suite IV em E maior (BWV1006)	Mi Maior
Fuga em G menor (BWV1000)	Mi menor

Outros violonistas de destaque no cenário musical do começo do século se dedicaram à publicação e gravação de obras bachianas. Emílio Pujol (1886-1980) transcreveu e publicou a *Sarabande* da *Partita I para Cravo BWV825* [72], a *Fuga BWV1000* e o *Preludio* da *Suite I para Violoncelo BWV1007* [73]. Regino Sainz de la Maza (1896-1981) transcreveu, publicou e gravou a *Gavotta* da *Suite VI para Violoncelo BWV1012*, além de ter gravado o *Prelúdio* da

[71] Nesse momento o catálogo BWV ainda não existia.
[72] *Sarabande.* [BWV825] Arr. Emilio Pujol. Paris: Max Eschig, 1929.
[73] *Preludio de la Première Suite pour Violoncelle.* [BWV1007] Arr. Emilio Pujol. Paris: Rolland Père et Fils.

Suite I para Alaúde BWV996 e o *Prelúdio* da *Suite IV para Violoncelo BWV1010*. Llobet publicou o mesmo *Preludio*, a *Bourrée* da *Suite BWV1009* e a *Sarabande* da *Partita I para Violino BWV1002* [74], esta última gravada por ele em 1925[75], quando se torna o primeiro violonista a gravar uma peça de J.S. Bach ao violão. Pouco tempo depois Maria Luisa Anido gravou a *Bourree BWV1009* e o *Preludio BWV1010* [76]. Por sua vez, Andrés Segovia incluiu obras do mestre barroco em quase todos os seus programas, desde seu primeiro concerto profissional em 1909, em Granada. A partir de 1927 ele gravou[77] as obras apresentadas no quadro a seguir (Quadro 5), e editou e publicou algumas delas pela *Segovia Guitar Archive Series*, a partir de 1928. No entanto, sua maior contribuição foi a transcrição da monumental *Chaconne* da *Partita II para Violino em D menor BWV1004.*

Quadro 5. Obras gravadas por Andrés Segovia.

Obra	**Movimentos gravados**
Suíte I para Alaúde BWV996	*Allemande, Sarabande e Bourree*
Suite II para Alaúde BWV997	*Sarabande e Giga*
Suite IV para Alaúde BWV1006a	*Gavotta en Rondó*
Sonata I para Violino BWV1001	*Fuga e Siciliana*
Partita I para Violino BWV1002	*Sarabande, Bourree e Double*
Partita II para Violino BWV1004	*Chaconne*
Suite I para Violoncelo BWV1007	*Preludio*

[74] EID, Dagma Cibele. *Miguel Llobet: Canciones Catalanas para violão (1899-1927).* São Paulo: ECA/USP,2008. Dissertação de Mestrado.
[75] MIGUEL LLOBET. Sarabande da Partita II para Violino BWV1002. J. S. Bach. [1925-Parlophone/Decca]. *Segovia & his Contemporaries Vol.6: Segovia, Llobet & Anido.* DHR – 7754.
[76] MARIA LUISA ANIDO. Bourree da Suite III para Violoncelo BWV1009 e Preludio da Suite IV para Violoncelo. J. S. Bach. [1930-Victor/Odeon]. *Segovia & his Contemporaries Vol.6: Segovia, Llobet & Anido.* DHR – 7754.
[77] ANDRES SEGOVIA. *The Segovia Colletion, Vol.4* – J.S. Bach. 2002. / *Complete Bach Recordings, 1927 - 1955.* IDIS, 2007. 2 CDs.

Suite III para Violoncelo BWV1009	*Preludio, Allemande, Courante, Sarabande Bourree I, Bourree II, Giga* (Completa)
Suite VI para Violoncelo BWV1012	*Gavotta I e II*
Preludio em C menor para Alaúde BWV999	

2.3.Segovia e a *Chaconne*

Considera-se que Segovia foi o primeiro violonista a transcrever a *Chaconne* para o instrumento, porém dois violonistas se debruçaram sobre esta peça antes do mestre espanhol. É possível que o violonista e compositor espanhol Antonio Giménez Manjón (1866-1919) tenha sido o primeiro a realizar tal feito, ainda no início do século XX. No jornal *ABC MADRID*, de 2 de abril de 1913, é encontrado um programa de concerto (Fig.2) que seria realizado por Manjón no *Gran Teatro* [78]. Nele está incluída a *Chacona, J.S.Bach-Manjón*. Infelizmente, como aconteceu com boa parte de sua obra, a referida transcrição foi perdida. Segundo biógrafos de Manjón, a peça bachiana teria sido transcrita pelo violonista espanhol na tonalidade de Mi menor.

GRAN TEATRO

Mañana jueves 3 se verificará en este teatro el primer concierto Manjón, con arreglo al siguiente programa:

Primera parte.—Guitarra. Variaciones sobre O cara armonia. Mozart. Sor. Leyenda. Manjón. Rondó en *la* menor. Aguado. Del Plata á los Andes (rapsodia criolla), Manjon.

Segunda parte.—Sonata para violin y piano (op. 54), Manjón, interpretada por la señora Manjón y el Sr. Corvino. Allegro appasionato. Largo. Vivace scherzando. Guitarra. Andante y polonesa en *la* mayor.

Coste. Chacona, J. S. Bach-Manjón. Capricho andaluz, Manjón.

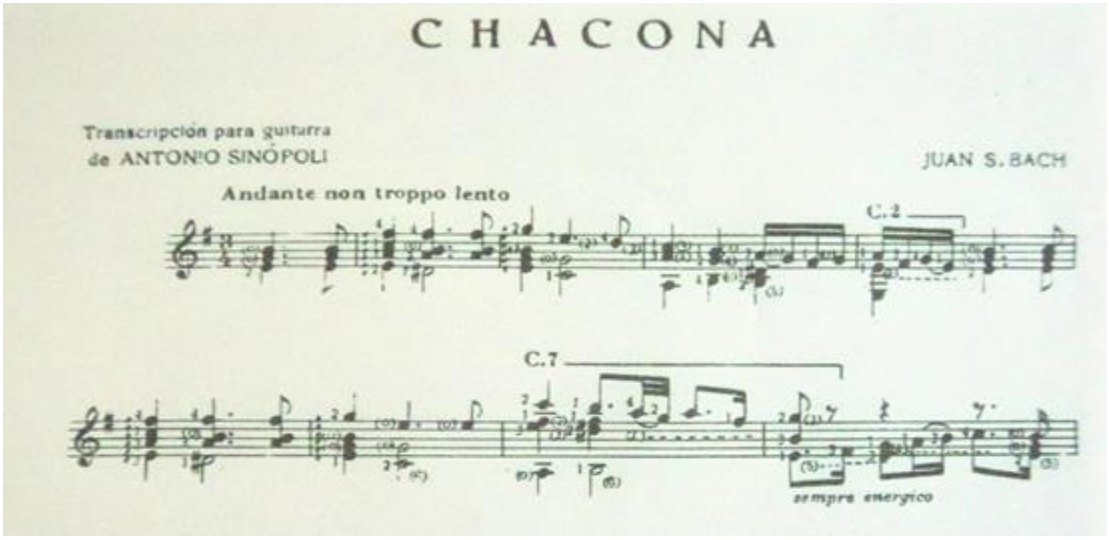
El piano que servirá para el concierto es de la casa J. Hazen.

En la sección de las diez, *debut* de la primera tiple Angeles Garcia Blanco con la opereta en un acto *El maestro Campanone.*

Figura 2. Programa de concerto de Manjón encontrado no jornal ABC MADRID de 2 de abril de 1913.

[78] Também é possível que Majon tenha colocado a peça no programa e não tenha tocado, ou ainda que ele tenha tocado uma versão mais curta da obra, se levarmos em conta o tamanho do programa em questão.

O violonista argentino Antonio Sinopoli (1878-1964) foi o segundo violonista a transcrever a *Chaconne BWV1004*, também na tonalidade de Mi menor, realizando a primeira edição desta em 1922, pela editora Ricordi de Buenos Aires (Ex.10). Como sugere Gustavo S. Costa (2012: 2), Sinopoli provavelmente conhecia a versão de Manjón, já que ambos moraram em Montevidéu, e isso pode ter influenciado suas escolhas ao realizar a transcrição.



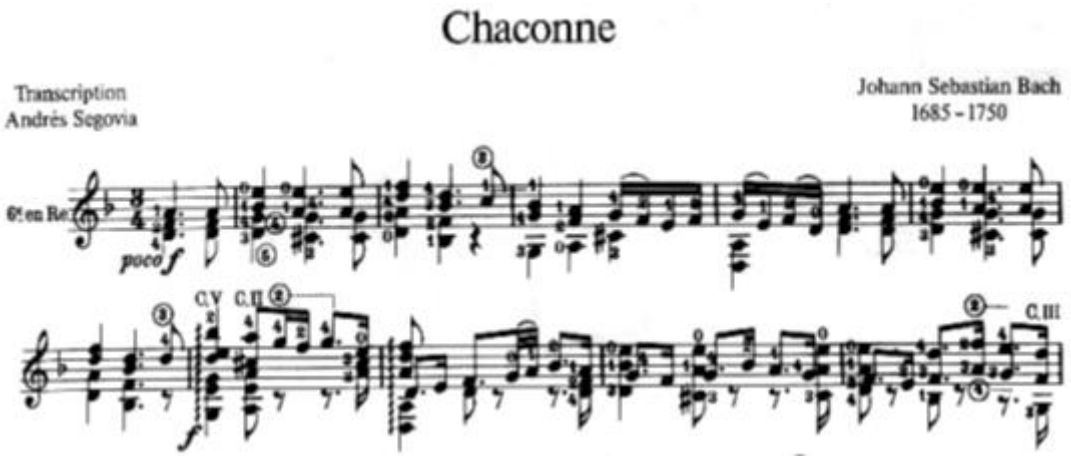
Exemplo musical 10. Transcrição da *Chaconne BWV1004* realizada pelo argentino Antonio Sinopoli em 1922.

No entanto, a peça entrou definitivamente para o repertório do violão através dos esforços de Segovia (Ex.11). O intérprete espanhol dedicou dez anos a esse projeto, até estreá-la em 4 de junho de 1935, em Paris, gravando a obra em 1947. O violonista venezuelano Rodolfo Betancourt (1999: 15) observa que a transcrição de Segovia segue a linha romântica da reelaboração de Busoni, que foi analisada pelo violonista espanhol durante anos. Segovia também estudou as versões de Friedrich Herman (1828-1907) para dois violinos, de Brahms para piano (mão esquerda), de Joaquim Raff (1822-1882) também para piano (ambas as mãos) e de Jeno Hubay (1858-1937) para orquestra (NUPEN, 1968 apud BETANCOURT, 1999: 15)[79]. Betancourt faz um breve resumo da influência dessas versões na transcrição segoviana:

> ...em particular a de Busoni, quando, por exemplo, adiciona notas de preenchimento em importantes harmonias e inclui indicações de andamento e de expressão. No entanto, é mais próximo do original pelo fato de não haver nenhuma inclusão de passagens cadenciais; a adição de baixos é econômica, seguindo a harmonia

[79] NUPEN, Christopher. Notas da capa do disco *Alirio Díaz Plays Bach*. 1968.

> implícita no original. A primeira passagem de arpejo é relativamente simples e estável em relação à realização no violino, apesar de Segovia sugerir um *crescendo* continuo na direção da passagem com escalas no compasso 121. Esta técnica, inspirada nas versões de Busoni e Hubay, dá ao fragmento uma tensão crescente que não é interrompida até o retorno da segunda aparição do tema principal no compasso 126. A passagem do segundo arpejo segue a prática comum deixada pela tradição do violino. (BETANCOURT, 1999: 16). [80]



Exemplo musical 11. Transcrição da *Chaconne BWV1004* realizada por Andrés Segovia e estreada em 1935.

Porém, para Wade, sua reelaboração pode não ter agradado a todos na época. Segundo ele, "embora os especialistas mais severos tivessem tolerado a inclusão das menos sérias *Bourrée* ou *Courante*, onde o lirismo inato do violão pôde encontrar sua voz, Segovia fez um desafio básico à academia musical" (1985: 17) [81] ao transcrever a *Chaconne*. Vinte anos depois da primeira performance de Segovia, o organista e crítico musical Bernard Gavoty (1908-1981) relata a reação dos puristas que assistiram ao debut em Paris:

> Entre as muitas noites que passei ouvindo Segovia, há uma em particular que me deixou com uma lembrança inesquecível. O programa naquela ocasião anunciava uma obra que fez com que os violinistas começassem a tremer: a Chaconne de Bach. Horror dos horrores! A Chaconne para violino solo, a sagrada Chaconne - vamos ouvir - ou melhor, suportar - sua profanação por um guitarrista? Eles cobriram seus rostos, como

[80] "Ferruccio Busoni in particular, in such ways like the addition of filling-notes in important harmonies and the inclusion of tempo and expression indications. However, it is closer to the original in the sense that there is no inclusion of running cadential passages; the addition of basses is economical while following the implied harmony in the original. The first arpeggio passage is relatively simple and steady compared to violin realizations, although Segovia suggests a continuous crescendo toward the scalar passage in measure 121. This technique, inspired by Busoni and Hubay versions, gives the fragment an ever-increasing tension that is not released until the return of the second couplet of the main theme in measure 126. The second arpeggio passage inherits the common practice left by the violin tradition."

[81] "Though the severest pundits would have tolerated the inclusion of a less serious Bourrée or Courante in which the guitar's innate lyricism could easily find voice, Segovia made basic challenge to the musical establishment (…)" (WADE, 1985: 17).

> damas espanholas fazem ao assistir uma tourada - isto é, com os dedos entreabertos, assim assistindo através dos espaços... Segovia, no entanto, tinha tomado precauções: ele estava sendo apoiado pelo competente musicólogo Marc Pincherle, que lhe disse apenas: *"Go to it!"* Além disso, é muito provável que Bach tenha escrito sua primeira Chaconne para alaúde e depois a transposto. Seja como for, os violinófilos vieram com profunda tristeza para testemunhar o "assassinato". Quanto a mim, minha apreciação da performence estava desanuviada. Quão refrescante foi ouvir os últimos arpejos fluindo naturalmente ao contrário do violino imitando o chiado de chita rasgando. Ao invés de 'double-stoppings' [duas notas tocadas simultaneamente], (...) foi-nos apresentados acordes claros dispostos em diferentes níveis harmônicos, uma polifonia na qual cada voz preservou sua individualidade. Além disso, as variações foram conectadas: desta vez elas mereceram seu nome. Nenhuma paleta de um pintor foi mais rica em cores do que a guitarra de Segovia em tons e nuances nessa noite especial.(apud WADE, 1985: 18).[82]

No entanto, mais uma vez citamos Wade[83] ao observar que "a Chaconne entrou no repertório do violão como um monumento perpétuo da arte da transcrição" onde, segundo ele, "aspirantes à grandeza teriam de chegar a um acordo com essa gigante para terem suas credenciais como concertistas ratificados" (1985: 17).

2.4.Pós década de 1950

Após as ações variadas de Segovia nas décadas de 1930-1950, o repertório bachiano foi introduzido definitivamente no repertório canônico do violão[84]. Na segunda parte do século XX, surgiram intérpretes buscando, cada vez mais, uma maior "legitimidade" ou "autenticidade" na interpretação bachiana, sendo muitos destes influenciados pelas pesquisas desenvolvidas inicialmente pelo alaudista e musicólogo Arnold Dolmetsch (1858-1940), ainda no final do século XIX. Dolmetsch se dedicou à reconstrução de quase todos os

[82] Among the many evenings which I have spent listening to Segovia there is one in particular which has left me with an unforgettable memory. The programme on that occasion announced one work that made the violinists start and tremble: Bach's Chaconne. Horror of horrors! The Chaconne for solo violin, the sacred Chaconne - are we going to hear - nay endure - its profanation by a guitarrist? They covered their faces, as Spanish ladies do when watching a bullfight - that is, with their fingers slightly parted so as to see through the spaces... Segovia, however, had taken precautions: he was being supported by the competent musicologist, Marc Pincherle, who said to him merely, "Go to it!" Besides it is very likely that Bach first wrote his Chaconne for the lute and later transposed it. Be that as it may, the violinophiles arrived in profound gloom to witness the "murder". As for myself, my enjoyment of the performence was unclouded. How refreshing it was to hear at last natural flowing arpeggios instead of those of the violin mimicking the squeal of rending calico. Instead of double-stoppings (…), we were given clear chords arranged on distinct harmonic levels, a polyphony in which each voice preserved its individuality. Furthermore, the variations were connected: for once they deserved their name. No painter's palette was ever richer in colours than Segovia's guitar in tones and nuances on that particular evening.

[83] "the Chaconne entered the guitar's repertoire as a perpetual monument to the art of transcription. (…) aspirant to greatness would have to come to terms with this gargantuan to have their credentials as recitalists ratified."

[84] A violonista Paula Sobral em sua dissertação de mestrado *O papel da transcrição musical no repertório da guitarra desde F, Tárrega até aos nossos dias* (Portugal: Universidade de Aveiro, 2007), realizou uma pesquisa no catálogo de publicações de três grandes editoras de partituras, Chanterelle, Max Eschig e Schott, e constatou que a grande maioria das transcrições publicadas são de música antiga, principalmente de obras de J.S. Bach.

instrumentos dos séculos XV ao XVIII e sua pesquisa resultou na obra *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* (1915), que é considerada um marco no desenvolvimento da interpretação historicamente informada. Outros influentes pesquisadores de música antiga foram os britânicos Robert Donington (1907-1990), aluno de Dolmetsch e autor das obras *The Interpretation of Early Music* (1963) e *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook* (1982), Thurston Dart (1921-1971), com sua obra *The Interpretation of Music* (1954), e Nikolaus Harnoncourt (1929), que escreveu as importantes obras *Baroque Music Today*. *Music as Speech. Ways to a New Understanding of Music* (1982) e *The Musical Dialogue. Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart* (1984).

Entre os violonistas, o britânico Julian Bream (1933) realizou a primeira gravação comercial de uma obra integral de Bach ao violão; trata-se do *Preludio, Fuga e Allegro BWV998*, gravado em 1956[85], numa versão baseada na transcrição de Segovia de 1935[86]. Neste disco, Bream ainda gravou a *Chaconne* da *Partita II BWV1004*, o *Prelúdio* e *Fuga* da *Suite II BWV997*, a *Sarabande* e *Bourree* da *Suite I BWV996* e o *Preludio em Dó menor BWV999*, em transcrições próprias. Dois anos depois, em 1958, o australiano John Williams (1941) gravou[87] pela primeira vez na integra as *Suites I e III para Violoncello*, a partir da transcrição do violonista, arranjador e compositor inglês John Duarte (1919-2004), que até hoje são utilizadas como modelo para novas transcrições. Williams também foi o primeiro a gravar a *Suite IV para Alaúde BWV1006a* em 1965, e dez anos depois ele ainda gravou as quatro *Suites para Alaúde*[88]. Porém, o primeiro a gravar toda a *Obra para Alaúde* de Bach no violão (de 10 cordas) foi o espanhol Narciso Yepes (1927-1997) em 1973[89]. É importante observar que tanto Bream quanto Yepes também tocavam alaúde (o primeiro com maior reconhecimento público), algo que provavelmente influenciou a sua prática como um todo.

2.5.Expansão do repertório violonistico-bachiano

A partir da década de 80, vários intérpretes se dedicaram à realização de novas edições da *Obra para Alaúde* de Bach, trazendo novas contribuições referentes à digitação,

[85] *A Bach Recital for the Guitar*. [LP] Westminster, 1956.
[86] Segovia transcreveu apenas o Prelúdio e a Fuga da obra.
[87] *Guitar Recital*. Delysé, 1958.
[88] *Four Lute Suites on Guitar*. CBS Studios, London. 1975.
[89] *J.S. Bach: Werke für Laute*. Deutsche Grammophon, 1973. Yepes também gravou toda a obra de Bach para alaúde em um alaúde barroco: *J.S. Bach: Werke für Laute - Komplette Edition (Works for Lute - Complete Recording on Period Instruments)* Fonogram, Madrid. 1972.

ornamentação, escolha de tonalidades, scordatura, andamento e observações estilísticas. No quadro abaixo (Quadro 6), apresentamos as edições mais conhecidas:

Quadro 6. Principais edições da *Obra para Alaúde* de J.S Bach

Mario Gangi, Carlo Carfagna e Giovanni Antonioni (1983)	*Le Quattro Suite per Liuto*. Edizione per chitarra a cura di Mario Gangi, Carlo Carfagna I Giovanni Antonioni. Bèrben Edizioni Musicali. Ancona, Italia. 1983.
Frank Koonce (1989)	*The Solo Lute Works of Johann Sebastion Bach.* Edited for Guitar by Frank Koonce. Kjos Music Company, 1989.
Ruggero Chiesa (1991)	*Opere per Liuto. Transcritte per Chitarra.* Ruggero Chiesa. Edizioni Suvini Zerboni, Milano. 1991.
Frederic Zigante (2001)	*Johann Sebastian Bach. Le Opere Complete per Liuto.* Trascrizione per chitarra di Frederic Zigante. GuitArt, 2001.
Jozsef Eotvos (2002)	*J.S. Bach: The Complete Lute Works.* Transcribed for guitar by Jozsef Eotvos. Heidelberg, Chanterelle Verlag. 2002.
Tilman Hoppstock (2010)	*Das Lautenwerk und Verwandte Kompositionem im Urtext.* Aus den Quellen herausgeschrieen von Tilman Hoppstock. Prim Musikverlag Darmstadt 2010.

As obras para violino, violoncelo e para flauta solo do mestre barroco também foram editadas[90] por muitos violonistas. As edições completas mais conhecidas estão no quadro a seguir (Quadro 7).

[90] Existem também muitas gravações. Para citar apenas algumas das obras completas para Violino e Violoncelo *unaccompanied*: Yamashita (1989), Bungarten (1988/2000), Kornonen (2099-2010), Galbraith (1998), Fisk (2003), Marcos Diaz (2001/2004) e Wangenheim (2007)

Quadro 7. Principais edições das obras para Violino, Violoncelo e Flauta solo.

Obra	**Arranjadores**	
Sonatas para Violino Solo BWV1001/1003/1005	Manuel Barueco (1998)[91]	
Sonatas e Partitas para Violino Solo BWV1001-1006	Walter Despalj (2006) [92]	
Suites para Violoncelo Solo BWV1007-1012	Stanley Yates (1998) [93]	Marcos Díaz (2006)[94]
Partitas para Flauta Solo BWV1013	Walter Despalj (2006)[95]	Denis Azabagic (2001)[96]

Com o maior acesso à informação, obras de tessitura mais extensa, escritas para cravo, órgão, para conjunto de câmara, instrumento solista e contínuo, para coro [97] e até para orquestra, foram introduzidas no repertório violonístico. Como por exemplo, a reelaboração para violão, cordas e contínuo, do *Concerto para Violino BWV1042* realizado por John Williams[98]. Abaixo (Quadro 8), apresentamos algumas das reelaborações mais conhecidas.

Quadro 8. Exemplos de adaptações de obras com tessituras mais amplas do que o violão.

Obra	**Arranjador**
Variações Goldberg BWV988	Jozsef Eotvos[99]

[91] *J. S. Bach: 3 Sonatas BWV1001/1003/1005.* Edition Manuel Barrueco. Schott, Mainz. 1998. (46 p.)
[92] *J.S. Bach: Sonatas & Partitas BWV1001-1006.* Arr. Walter Despalj. Chanterelle, 2006. (144 p.)
[93] *J.S. Bach: The Six Unaccompanied Cello Suites.* Arr. Stanley Yates. Mel Bay Publications Inc. 1998. (192 p.)
[94] *J.S. Bach: Seis Suites para Violonchelo.* Arr. Marcos Diaz. Opera Tres, 2006. (93 p.)
[95] *J.S. Bach: Flute Partita*. Arr. Walter Despalj. Chanterelle, 2006. (16 p.).
[96] *Partita for Flute by J.S. Bach.* Transribed for Solo Classic Guitar by Denis Azabagic. Mel Bay, 2001.
[97] Lembrando que Tárrega já tinha realizado o arranjo do *Coro Crucifixo BWV232*.
[98] *Bach, Handel, Marcello: Concertos.* Arr. John Williams. Academy of St Martin-in-the-Field, Kenneth Sillito e John Williams. CBS, 1984.
[99] *Goldberg Variations BWV988.* Transcribed for guitar solo by Jozsef Eotvos. Chanterelle, 1998.

<table>
<tr><td>Partita I para Cravo BWV825[100]</td><td>Eduardo Fernandez[101]</td><td>David Tanenbaum[102]</td><td>Tilman Hoppstock[103]</td></tr>
<tr><td>Partita VI para Cravo BWV830</td><td colspan="3">Hubert Kappel</td></tr>
<tr><td>Suites Francesas I e II BWV812-813</td><td colspan="3" rowspan="3">Tilman Hoppstock[104]</td></tr>
<tr><td>Fantasia BWV919</td></tr>
<tr><td>Fuga BWV906</td></tr>
<tr><td>Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado</td><td>Christopher Parkening</td><td>Richard Yates</td><td>Alfredo Sánchez[105]</td></tr>
<tr><td>Sonata para Flauta e Cravo BWV1035</td><td colspan="3">Robert Brightmore</td></tr>
<tr><td>Sonata para Flauta e Cravo BWV1034</td><td colspan="3" rowspan="6">David Russell
Publicados pela Doberman-Yppan em collection David Russell</td></tr>
<tr><td>Pastorale BWV590</td></tr>
<tr><td>Sinfonia BWV156</td></tr>
<tr><td>Aria da Suite Orquestral BWV1068
Conhecida como Aria na corda G.</td></tr>
<tr><td>Prelúdio Coral BWV645</td></tr>
<tr><td>Coral da Cantata BWV147
Conhecido como Jesus, alegria dos homens.</td></tr>
</table>

[100] Emilio Pujol e Francisco Tárrega já haviam transcrito a *Sarabande* e a *Giga* da mesma *Partita*, respectivamente.
[101] *Partita Nº1 BWV825 (orig. B dur).* Arr. Eduardo Fernadez. Tokyo, Guendal Guitar GO. 1998.
[102] *J.S. Bach: Partita Nº1 BWV825.* Arr. David Tanenbaum. California, GSP. 1989. (24 p.)
[103] *Clavierpartita Nr.1 BWV825 D-Dur.* Arr. Tilman Hoppstock. Darmstadt: PRIM Verlag. (16 p.)
[104] Todas publicadas pela PRIM Musikverlag.
[105] *Preludes and Fugues from the Well-Tempered Clavier*. Arr. Alfredo Sánchez. Ediciones Orphée.

CAPÍTULO 3 – REFERENCIAL TEÓRICO

3.1. Discussão terminológica

Na literatura, é grande o número de teses, dissertações, artigos e verbetes, que discutem possibilidades de classificação terminológica para as práticas de reelaboração musical, principalmente na tentativa de delimitação entre as práticas de arranjo e transcrição. Por se tratar de um tema bastante subjetivo, de modo geral, observamos uma grande dificuldade em realizar tais definições. A seguir, faremos uma breve reflexão sobre algumas destas, apontando quais nortearam nossa pesquisa, e contribuindo, inclusive, com uma nova proposta terminológica.

Sir George Grove, na primeira edição de *A Dictionary of Music and Musicians* de 1879 define:

> Arranjo, ou adaptação, é o equivalente musical da tradução literária. As vozes ou os instrumentos são como as linguagens (idiomas) pelas quais os pensamentos ou emoções dos compositores são expressos para o mundo; e o objetivo do arranjo é fazer com que o que foi escrito em uma linguagem musical seja inteligível em outra. As funções do arranjador e do tradutor são semelhantes, pois os instrumentos, assim como as línguas, são caracterizados por expressões idiomáticas peculiares, inclinações especiais e deficiências que exigem habilidade e conhecimento crítico dos modos correspondentes de expressão para lidar com eles. Mais do que tudo, a qualidade mais indispensável a ambos é a capacidade de entender a obra a qual estão lidando. Para isso não é suficiente colocar nota por nota ou palavra por palavra, ou até mesmo encontrar expressões correspondentes. Os significados e valores das palavras e notas variam de acordo com suas relativas posições, e a escolha deles exige a apreciação da obra num todo, bem como dos detalhes dos materiais de que é composta. (GROVE, 1879: 89) [106]

[106] "ARRANGEMENT, or ADAPTATION, is the musical counterpart of literary translation. Voices or instruments are as languages by which the thoughts or emotions of composers are made known to the world; and the object of arrangement is to make that which was written in one musical language intelligible in another. The functions of the arranger and translator are similar; for instruments, like languages, are characterized by peculiar idioms and special aptitudes and deficiencies which call for critical ability and knowledge of corresponding modes of expression in dealing with them. But more than all, the most indispensable quality to both is a capacity to understand the work they have to deal with. For it is not enough to put note for note or word for word or even to find corresponding idioms, The meanings and values of words and notes are variable with their relative positions, and the choice of them demands appreciation of the work generally, as well as of the details of the materials of which it is composed."

O autor equipara as práticas de ‘arranjo’ e ‘adaptação’[107], divergindo da maioria dos pesquisadores que, como veremos a seguir, definem ‘adaptação’ como uma das formas de ‘arranjo’. Ele ainda faz uma comparação interessante entre arranjo e tradução literária, deixando claro que o objetivo do transcritor é tornar compreensível em uma determinada linguagem o que foi escrito em outra. Outros teóricos também fazem essa analogia. Segundo o violonista Flávio Barbeitas (2000), a palavra ‘transcrição’:

> Origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. Tais significados aproximam bastante os conceitos de transcrição e tradução, uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa “levar, transferir, conduzir para além de”. (BARBEITAS, 2000: 4)

Sendo assim, é responsabilidade do intérprete-arranjador realizar tal transferência de significado “de uma parte a outra; para além de”. Nesse sentido, Wolney Unes (1998), em seu livro *Entre Músicos e Tradutores: A figura do intérprete,* define como intérprete:

> (...) aquele que torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema cujas regras, cujos símbolos são desconhecidos pelo leigo (ou mesmo pelo estudioso não-treinado). Além disso, esses símbolos são muitas vezes vistos apenas como um veículo para que se chegue à real motivação, à essência (...) daquela obra. O sistema de notação gráfica musical se encaixa justamente nesse critério: uma maneira de registrar música por um meio não-acústico, não-sonoro. (UNES, 1998:14)

Outra definição importante do termo ‘arranjo’ é encontrado no dicionário *Larousse de la musique* de 2005*:*

> Arranjo - Transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela foi inicialmente escrita. A adaptação da obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos. (LAROUSSE, 2005: 44). [108]

Nesta definição, os termos ‘transcrição’, ‘adaptação’ e ‘redução’ são colocados como sinônimos, ou seja, tratados apenas como diferentes formas de se realizar um ‘arranjo’; sendo

[107] No quinto volume desta versão não existe o verbete *Transcription*.

[108] **“**Arrangement – Transcription d'une oeuvre musicale pour un ou plusieurs instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été primitivement écrite. L'adaptation d'une oeuvre symphonique pour un orchestra harmonique est un arrangement, de même que la transcription d'un solo de clarinette pour le violon en est un autre. Les réductions pour piano de pages symphoniques ou d'opéras sont également des arrangements”.

assim, observa-se que o termo ‘arranjo’ do *Larousse* é mais abrangente, equivalendo-se ao termo ‘reelaboração musical’ de Pereira (2011).

Seguem abaixo duas definições encontradas em *The New Groves Dictionary for Music and Musicians*, de 1980, e no atual *Grove Music Online*, organizadas por Malcolm Boyd. No início do verbete da edição de 1980, o musicólogo faz uma abordagem ampla do termo, definindo toda e qualquer ‘obra’ como arranjo, pois estas envolvem a organização de “componentes melódicos e harmônicos básicos e constantes”. Veja abaixo:

> Aplica-se a toda música do ocidente de Hucbald a Hindemith, desde que cada composição envolve a organização dos componentes melódicos e harmônicos básicos e constantes, onde estes podem ser entendidos como pertencentes à série harmônica ou escala cromática. (BOYD, 1980 apud PEREIRA, 2011:12).

No entanto, na versão online, Boyd dedica verbetes separados para os termos *arrangement* e *transcription*:

> A palavra "arranjo" pode ser aplicada a qualquer peça musical baseada em, ou que incorpora material pré-existente: a forma ‘variação’, o contrafactum, a missa paródia, o pastiche e obras litúrgicas baseadas em um cantus firmus envolvem certo grau de “arranjo”. No sentido em que é comumente utilizada entre os músicos, no entanto, a palavra pode ser empregada para significar tanto a transferência de uma composição de um meio para outro como a elaboração (ou de simplificação) de uma peça única, com ou sem mudança do instrumento. Em ambos os casos, algum grau de recomposição é geralmente envolvida, e o resultado pode variar de um método simples, quase literal, de transcrição à uma paráfrase, que é mais o trabalho do arranjador do que do compositor original. Deve-se acrescentar, porém, que a distinção implícita aqui entre um arranjo e uma transcrição não é universalmente aceita. (...) Poucas áreas da atividade musical envolvem o julgamento estético (e mesmo ético) dos músicos na mesma medida que a prática do arranjo. (BOYD, 2013). [109]

Enquanto que:

> A transcrição é uma subcategoria de notação. Em estudos clássicos Euro-Americanos, a transcrição refere-se à cópia de uma obra musical, geralmente com alguma mudança na notação (por exemplo, a partir de tablatura para a notação moderna) ou na disposição (por exemplo, a partir de partes separadas para partitura integral) sem a audição de sons reais durante o processo de escrita. Transcrições geralmente são feitas a

[109] - “The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a transcription is by no means universally accepted. (…) Few areas of musical activity involve the aesthetic (and even the ethical) judgment of the musician as much as does the practice of arrangement”.

> partir de fontes manuscritas da música antiga (pré-1800) e, portanto, envolvem algum grau de trabalho editorial. Também pode significar um "arranjo", especialmente uma que envolva mudança de meio (por exemplo, de orquestra para piano). Na transcrição etnomusicológica, a música é escrita a partir de uma performance ao vivo ou gravada, ou é transferida de som para uma forma escrita por meio eletrônico ou mecânico. (BOYD e ELLINGSON, 2013). [110]

Para Boyd e Ellingson, a 'transcrição' não é necessariamente uma forma de reelaboração. Para ser classificado como tal deve existir algum grau de recomposição ou intervenção no original, "especialmente uma que envolva mudança de meio"; o que nem sempre acontece, pois como o próprio autor define, "a transcrição é uma subcategoria de notação", não exigindo então o envolvimento de instrumentos musicais para a realização.

Como se pode observar, existe uma grande dificuldade em delimitar categoricamente as diferentes práticas de reelaboração musical. No entanto, a pianista Flávia Pereira, em sua tese de doutorado *As Práticas de Reelaboração Musical* (2011), propõe interessantes delimitações entre as categorias 'transcrição', 'arranjo', 'orquestração', 'redução', 'adaptação' e 'paráfrase', tendo como parâmetro a oposição "fidelidade" x "liberdade" em relação ao original, observada através de aspectos estruturais[111] (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal) e aspectos ferramentais[112] (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica). Vejamos:

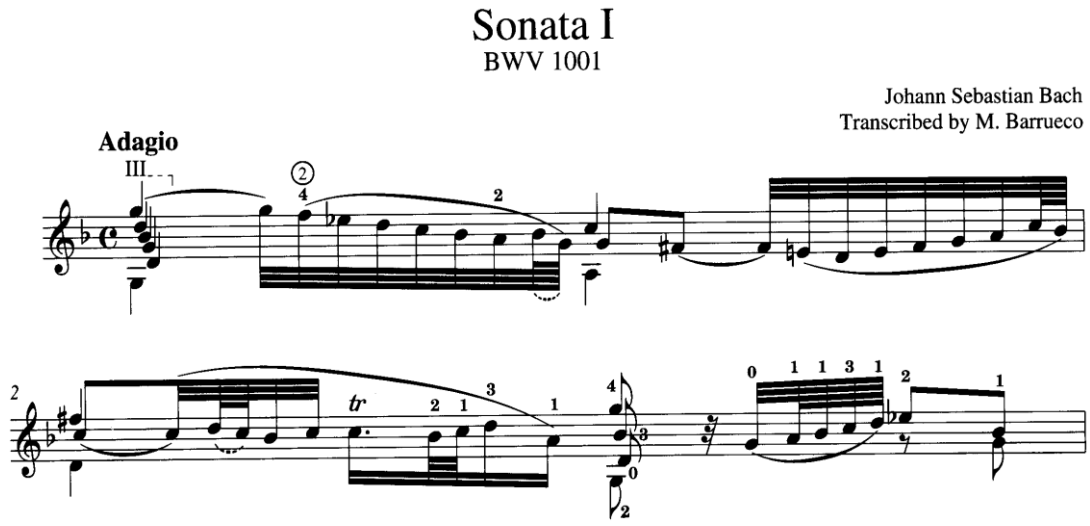
- Transcrição: a prática que possui maior grau de fidelidade com o original, apresentando alterações apenas em aspectos ferramentais da obra e mudança no meio instrumental (PEREIRA, 2011: 52). Como exemplo de transcrição, citamos a

[110] "Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an Arrangement, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano). In ethnomusicological transcription, music is written down from a live or recorded performance, or is transferred from sound to a written form by electronic or mechanical means."

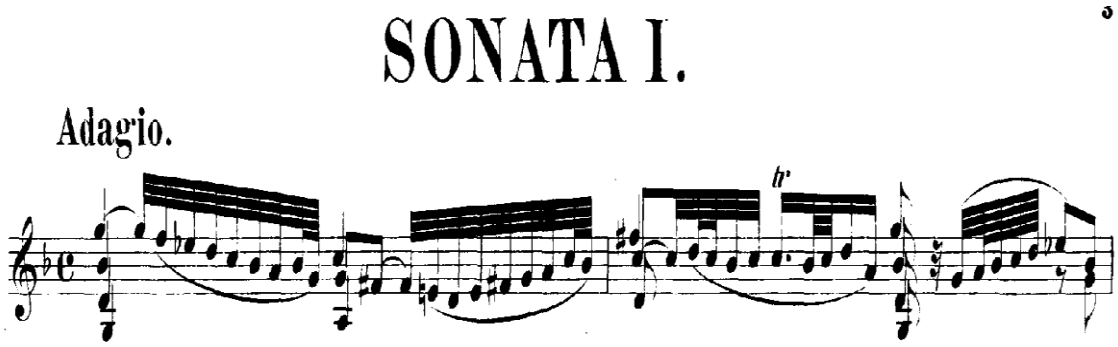
[111] "Aqueles que, se tirados, acrescentados ou modificados numa reelaboração, acabam provocando uma transformação mais imediata, apresentando diferenças mais claras em relação ao original. Estes aspectos respondem pelo maior ou menor grau de fidelidade nas reelaborações, pois quanto mais estes aspectos veem modificados, mais a reelaboração se distancia do original. Assim, as reelaborações que possuírem um maior grau de fidelidade terão em geral as estruturas melódica, harmônica, rítmica e formal preservadas, enquanto as obras que tem os aspectos estruturais manipulados terão um menor grau de fidelidade em relação ao original." (PEREIRA, 2011: 45).

[112] "Aqueles que ao passarem por modificações, embora estas possam provocar mudanças, as obras reelaboradas podem ainda manter-se próximas ao original. Por mais que se manipule um aspecto ferramental, a obra ainda poderá guardar fidelidade em relação ao original se os aspectos estruturais estiverem preservados." (PEREIRA, 2011: 46).

reelaborações realizadas por Manuel Barrueco (Ex.12) das *Sonatas para Violino BWV1001/1003/1005* de J. S. Bach (Ex.13);

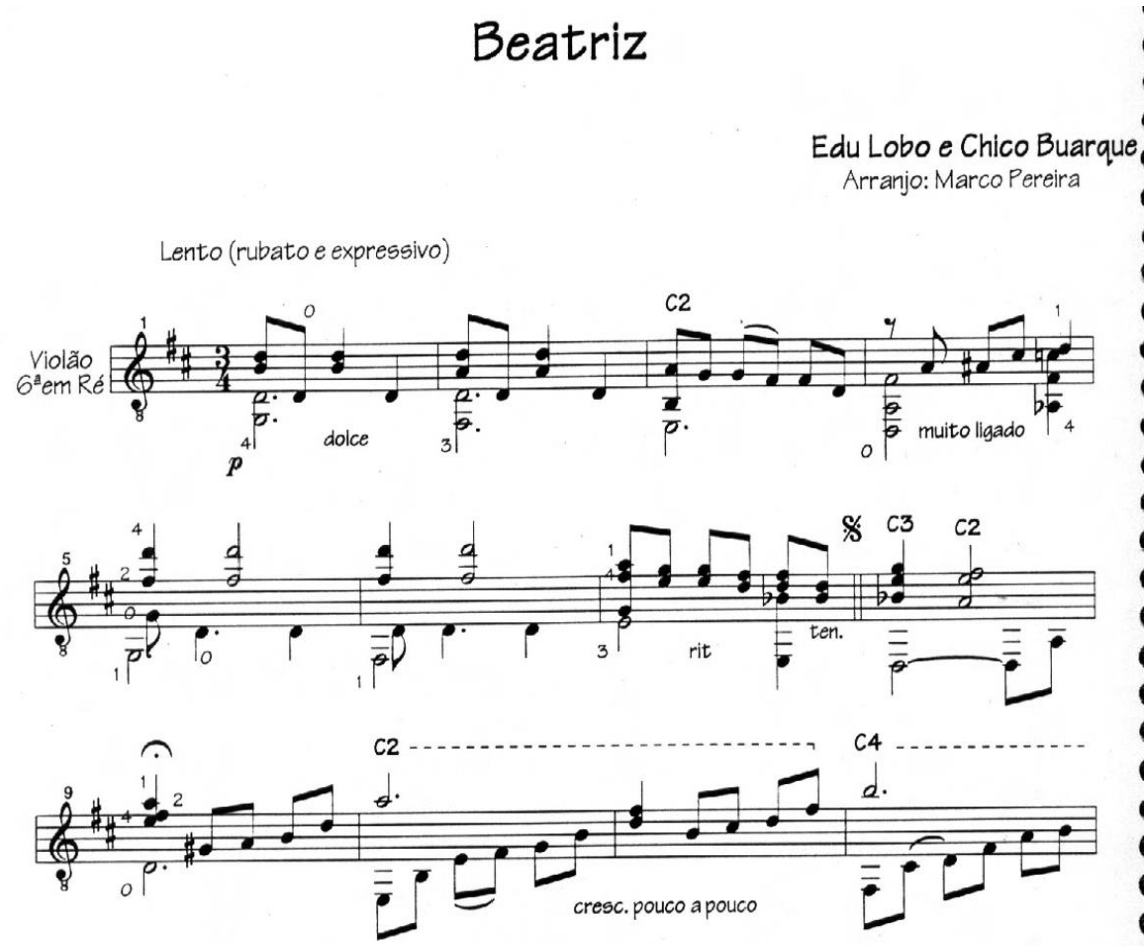


Exemplo musical 12. Transcrição para violão da *Sonata I para Violino BWV1001* de J.S. Bach, realizada por Manuel Barrueco.



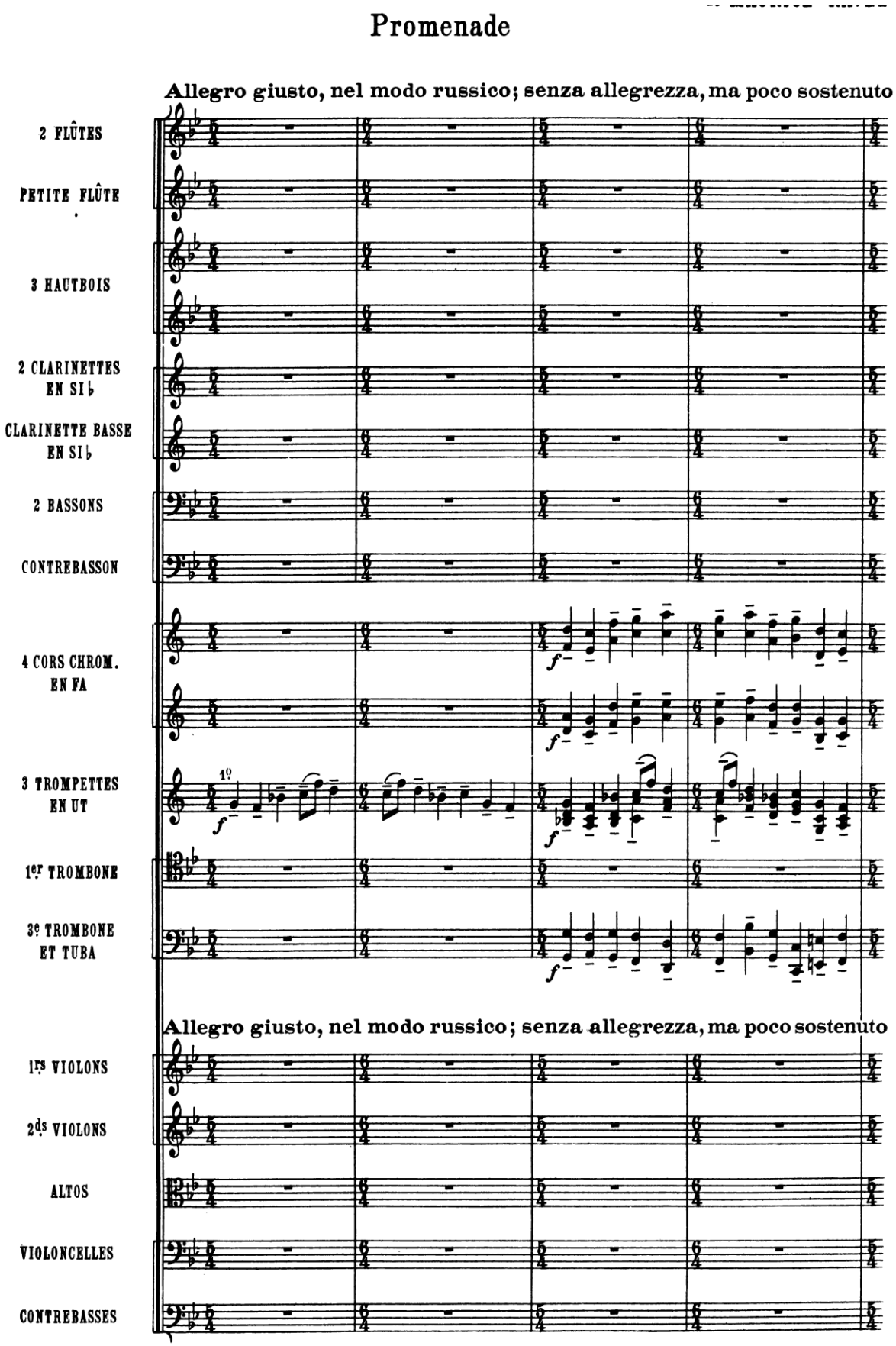
Exemplo musical 13. *Sonatas para Violino Solo BWV1001/1003/1005* de J. S. Bach.

- Arranjo: quando há "maior liberdade de manipulação em relação ao original, onde aspectos estruturais como ritmo, forma, harmonia ou melodia, poderão ser afetados, podendo haver ou não, mudança de gênero, contexto ou meio instrumental" (PEREIRA, 2011: 180). No repertório violonístico, citamos como exemplo o arranjo para violão solo da canção *Beatriz* de Edu Lobo e Chico Buarque, realizado por Marco Pereira (Ex.14);

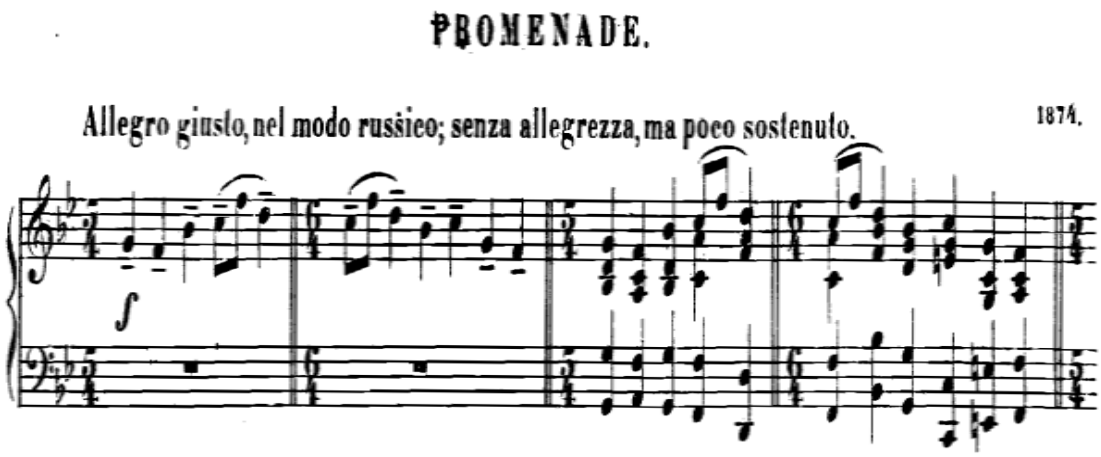


Exemplo musical 14. Arranjo para violão solo da canção *Beatriz* de Edu Lobo e Chico Buarque, realizado por Marco Pereira.

- Orquestração: prática "na qual se busca (...) um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de readaptação instrumental, além de diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras a partir da manipulação do timbre" (PEREIRA, 2011: 91). Como exemplo, citamos a orquestração realizada por Maurice Ravel (Ex.15) da obra *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky (Ex.16) escrita originalmente para piano. Esta obra também foi reelaborada para violão solo pelo violonista japonês Kazuhito Yamashita;

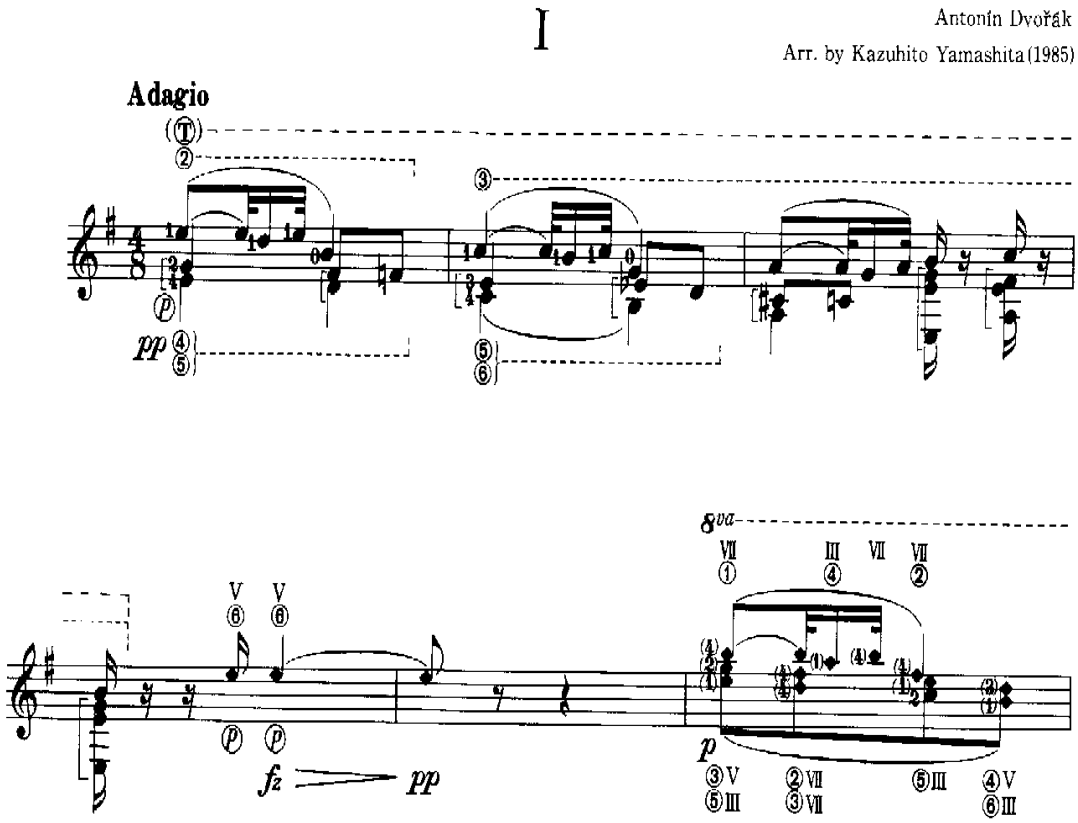


Exemplo musical 15. Orquestração de *Quadros de uma exposição* de Modest Mussorgky, realizada por Maurice Ravel.

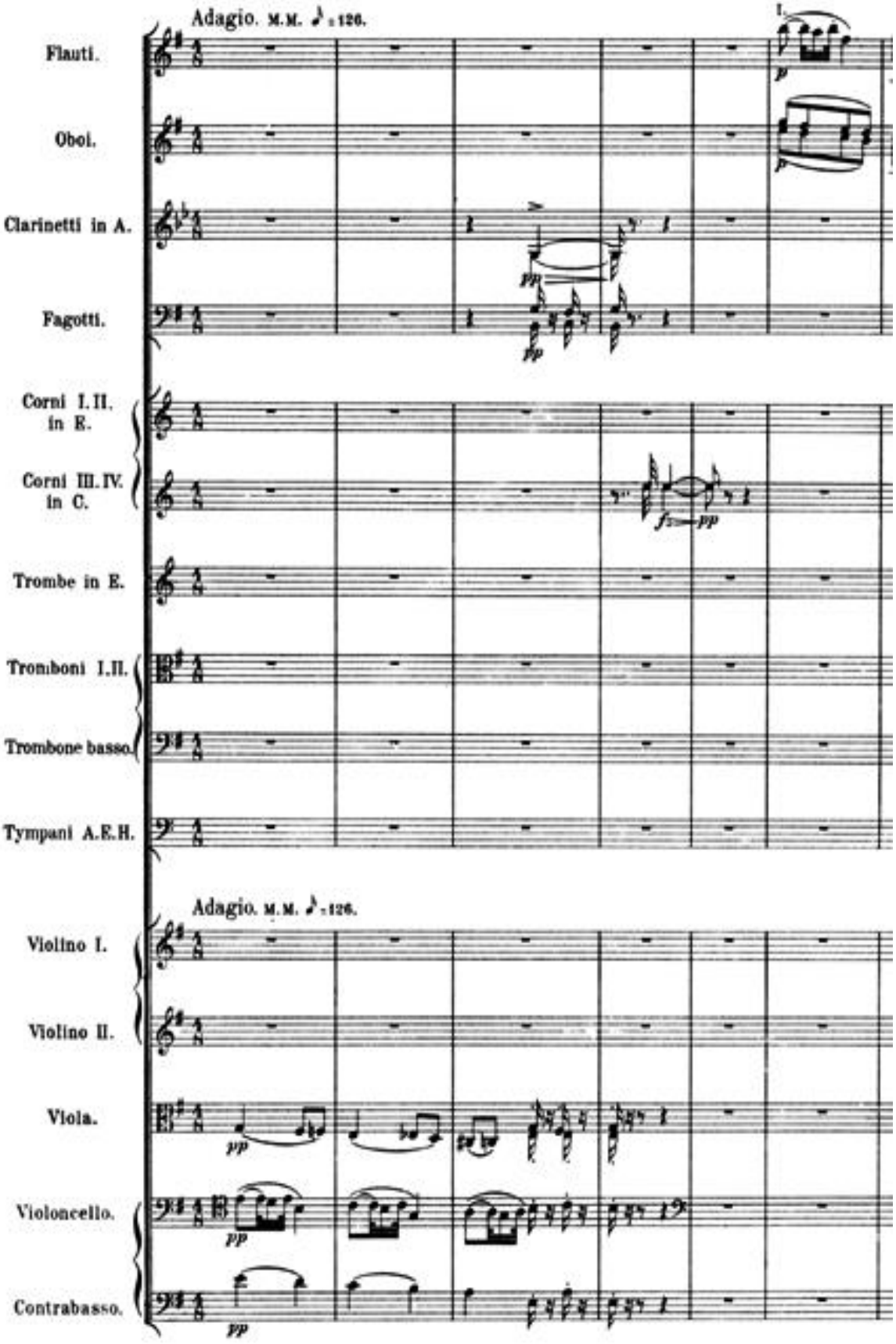


Exemplo musical 16. *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky.

- Redução: "como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento" (PEREIRA, 2011: 125). Citamos como exemplo, a redução realizada por Kazuhito Yamashita (Ex.17) da *Sinfonia Nº9 do Novo Mundo* de Antonin Dvorák (Ex.18).

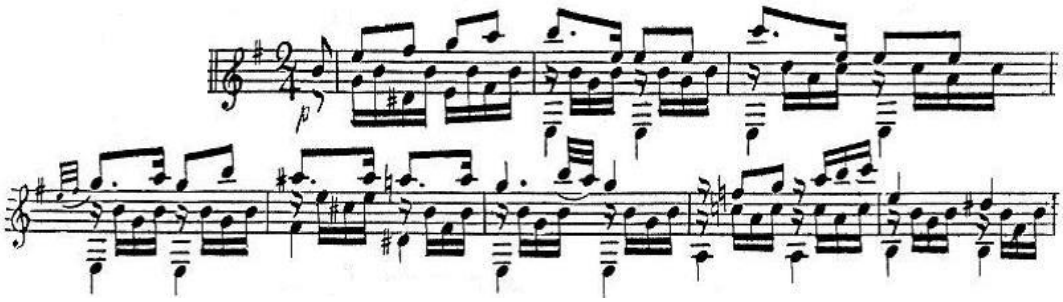


Exemplo musical 17. Redução da *Sinfonia Nº9 "do Novo Mundo"* de Antonin Dvorák, realizada por Kazuhito Yamashita.

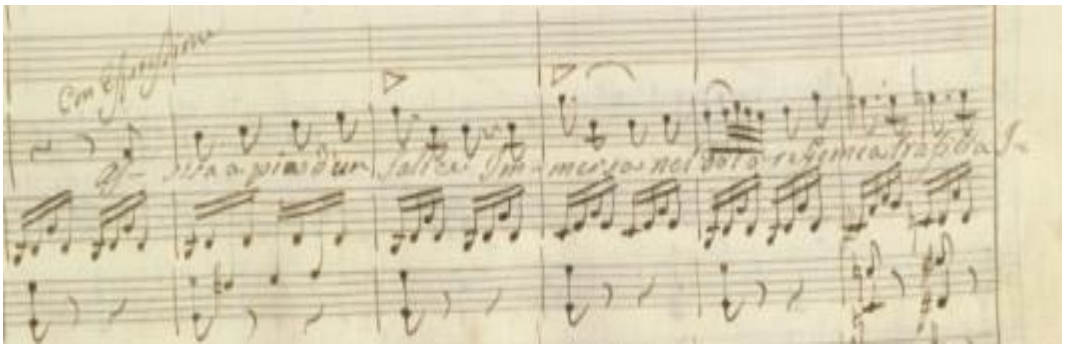


Exemplo musical 18. *Sinfonia Nº9 "do Novo Mundo"* de Antonin Dvorák.

- Paráfrase: durante a pesquisa Flavia Pereira chegou à conclusão de que a paráfrase se distancia tanto da prática de transcrição, "que acaba se transformando em outra obra e saindo da esfera das reelaborações musicais" sendo inserida no âmbito da 'reescritura musical'[113], onde o material pré-existente é transformado "em outra obra com novo contexto e estrutura". (PEREIRA, 2011: 225). Citamos, por exemplo, as *Rossinianas* de Mauro Giuliani (Ex.19), onde são usados temas de obras do compositor italiano Gioachino Rossini (Ex.20).



Exemplo musical 19. *Rossiniana Nº1* de Mauro Giuliani (c.70-77).



Exemplo musical 20. Aria "Assisa a piè d'une salice", Scena e Romanza, Ato III, da ópera *Otello* de Rossini. (c.20-25) [114]

- Adaptação: esta categoria é bastante abrangente e também é empregada em outros meios artísticos. Por isso, Pereira a divide em duas subcategorias: 1) a adaptação que "envolve mudança de linguagem, transitando em movimentos artísticos diferentes", por exemplo, a obra *Romeu e Julieta* de Shakespeare que sofreu adaptações no cinema, teatro, ópera e ballet (PEREIRA, 2011: 218); e 2) apenas no universo musical,

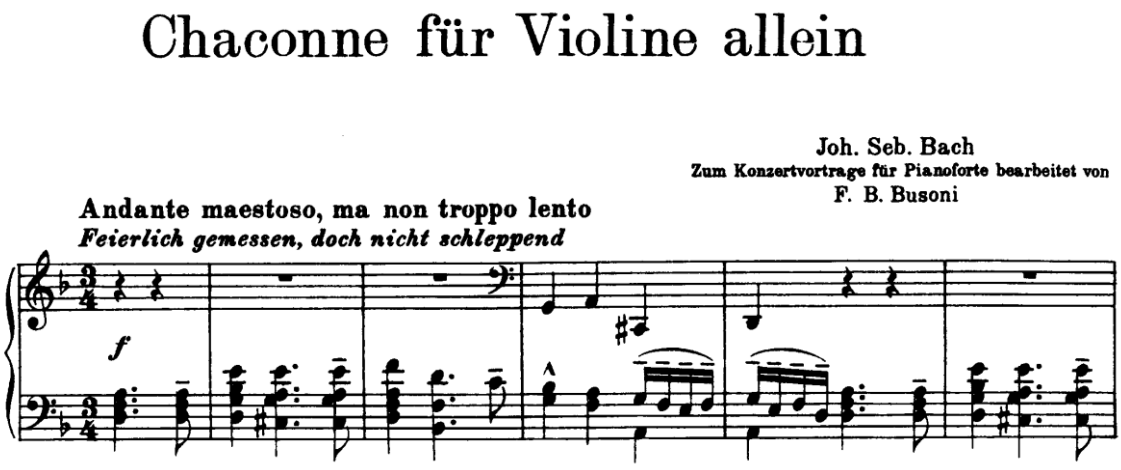
[113] "Na prática de reelaboração musical (...) busca-se também certa autonomia em relação ao original, porém sua manipulação é construída sobre si mesma (...), ao passo que na prática de reescritura, a manipulação de um material pré-existente irá servir de inspiração para a construção de uma nova ideia". (PEREIRA, 2011: 225).
[114] Exemplo encontrado na dissertação (thesis) de Giuseppe Zangari, intitulada Mauro Giuliani: instrumental and Vocal Stylein Le Sei Rossiniane (2013).

> a reelaboração que está entre a transcrição e o arranjo, e que tem a função de "adequar a obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero" (PEREIRA, 2011: 219).

Notamos que a subcategoria "2)" de 'adaptação', citada acima, pode ser transformada em uma nova categoria de reelaboração musical independente, para que se evite confusões, já que este termo não se restringe ao universo musical. Então, procuramos uma palavra que pudesse ser empregada apenas em nosso contexto e chegamos ao termo 'idiomatização'. Obviamente, este termo deriva da palavra 'idioma', que, segundo Huron e Berec, na música:

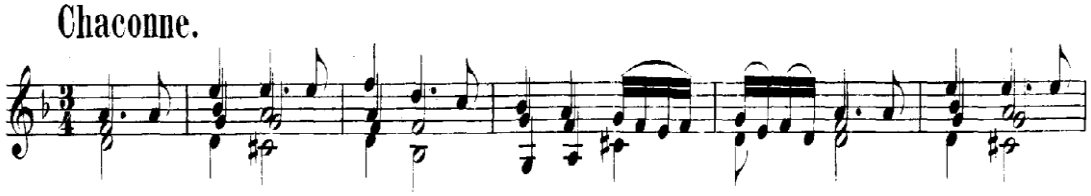
> É comumente associado ao uso de recursos instrumentais distintos. A mecânica do instrumento musical geralmente influencia a forma como a música é organizada. Como na linguagem falada, passagens musicais podem ser caracterizadas como sendo mais ou menos idiomáticas, dependendo do quanto a música se adequa aos efeitos específicos do instrumento (HURON E BEREC, 2009: 103)[115].

Com isso, o termo 'idiomatização' será utilizado para classificar a subcategoria "2)" de 'adaptação' descrita por Pereira. Entendemos que assim identificaremos melhor a prática de reelaboração 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, apresentando alterações tanto em aspectos ferramentais como estruturais, exceto na estrutura formal. Como exemplo, citamos a idiomatização para o piano de Ferrucio Busoni (Ex.21) da *Chaconne BWV1004* de J. S. Bach (Ex.22).



Exemplo musical 21. Idiomatização da *Chaconne BWV1004* de J.S Bach realizada por F. Busoni.

[115] "(…) is commonly associated with the use of distinctive instrumental resources. The mechanics of musical instruments commonly influence how the music itself is organized. Like spoken utterances, musical passages can be characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which the music relies on instrument-specific effects".



Exemplo musical 22. *Chaconne da Partita II para Violino Solo BWV1004* de J. S. Bach.

Devido à clareza, coerência e ineditismo do trabalho de Flávia Pereira (2011), optamos por utilizar como parâmetros suas delimitações juntamente com nossa contribuição terminológica, para que, após a análise das reelaborações de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga BWV1001*, possamos responder a seguinte questão: em qual das práticas de 'reelaboração musical' as versões se adequam?

3.2. Um panorama de parametrização

Se Segovia utilizou os arranjos de Busoni e Friedrich Herman[116] como modelos para a sua transcrição da *Chaconne*, no final do século XX, surgiram novas reelaborações da obra bachiana baseadas em arranjos e transcrições realizados pelo próprio compositor alemão. Abaixo, apresentaremos os textos que serviram como modelo para a análise proposta em nossa pesquisa. Tais textos resultam de análises texturais empregadas na comparação de diferentes versões de obras bachianas, onde os autores, todos violonistas, apresentam como resultado técnicas de reelaboração utilizadas por Bach.

Phillip Hii, em seu artigo *Bach's Method of Transcription*, sugere um estudo comparativo das transcrições de Bach para que se possa "resolver um dos aspectos mais problemáticos na adaptação da música de Bach para o violão" (1990: 1) a partir de respostas às seguintes questões: "Quanto, por exemplo, as considerações técnicas devem influenciar no conteúdo musical [das transcrições bachianas]?" e "Até que ponto os diferentes idiomas instrumentais influenciaram o pensamento musical de Bach?". No artigo, o autor faz uma análise comparativa de duas obras, a *Sonata II para Violino BWV1003* e sua segunda versão, a *Sonata para Cravo BWV964*, destacando as diferenças melódicas e harmônicas de alguns compassos, concentrando-se em mudanças texturais, condução das vozes, alterações dos

[116] Pág. 34.

baixos e apresentação dos acordes. Porém, a pesquisa não foi muito concludente quanto às questões levantadas.

Outro interessante artigo sobre a prática de transcrição bachiana é o *J.S. Bach and the Transcription Process* (1989) do violonista Nicholas Goluses, onde também é destacada a importância das obras para alaúde *Suite III BWV995* e *Suite IV BWV1006a*, que são arranjos da *Suite V para Violoncelo* e da *Partita III para Violino*, respectivamente. Segundo Goluses, essas se apresentam como ótimos modelos de transcrições para os violonistas que desejam entender como funcionava essa prática na música barroca, já que o alaúde possui uma linguagem muito próxima do violão (GOLUSES, 1998: 16). Ele compara as duas versões bachianas da *Suite IV BWV1006a* apontando seis tipos de alterações encontradas nas versões: "1. mudança de extensão; 2. mudanças de notas ou figuras; 3. mudanças na ornamentação; 4. mudança de ritmo; 5. adição de notas; 6. mudanças nos valores de tempo das notas" [117] (GOLUSES, 1989: 17). Goluses aborda ainda aspectos estilísticos voltados para a performance, como o dedilhado, o fraseado e a articulação.

O violonista Stanley Yates também confronta diferentes versões ao adaptar para violão a *Suite V para Violoncello BWV1011*, utilizando como modelo a *Suite III para Alaúde BWV995*, ambas realizadas por Bach. Yates transcreveu todas as outras *Suites para Violoncelo BWV1007-1012* e escreveu o artigo *Bach's Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar* (1998). Ele divide o texto em três partes: 1) Estrutura da música para instrumentos melódicos sem acompanhamento; 2) Contexto histórico do processo de arranjo; e 3) arranjo idiomático e estilístico para o violão moderno. Yates destaca com exemplos as técnicas de reelaboração encontradas em suas versões, como: adição de baixos, divisão de notas longas, imitação, transposição de oitavas, mudança de tonalidade; além de falar sobre suas escolhas de ornamentação, digitação e sobre os tipos de danças. O violonista ainda destaca a importância do *estilo retórico* no processo de composição da música barroca, que segundo ele, juntamente com a *prima prattica*[118], deu origem à linguagem instrumental *sonate a due* (*sonata solo*). Ele ainda sugere a separação entre os "saltos retóricos" isto é, saltos melodicamente expressivos, e os saltos baseados em considerações polifônicas. Entretanto, seu trabalho não desenvolve um estudo da estrutura discursiva baseada na retórica por ele mesmo destacada.

[117] Citamos como está no texto apesar da redundância nos tópicos 4 e 6.
[118] Estilo polifônico da Renascença.

O uruguaio Eduardo Fernandez foi um dos violonistas pioneiros na utilização da retórica musical como ferramenta de análise da obra bachiana ao escrever o *Ensayos sobre las obras para laúd de J.S. Bach* (2003). Segundo Harnoncourt, (1984:162), a música barroca: "possuía um repertório de fórmulas fixas (figuras [retórico-] musicais) para a representação das paixões e para as transformações retóricas". Assim, Fernandez escreve:

> Eu não encontrei estudos que enfoquem as obras de Bach de um ponto de vista aqui apresentado, da retórica como modo de organização do discurso musical, com exceção de alguns tratados de Nikolaus Harnoncourt, e o mesmo ocorre com o enfoque semântico[119] (que sem dúvida deve muito a Schweitzer) e com grande parte do ensaio sobre os motivos geradores. Estas ideias são novas, ao menos para o autor [Fernandez]. (FERNANDEZ, 2003: 1) [120].

Além de Fernandez, o violonista alemão Tilman Hoppstock também contribuiu com novas abordagens da obra bachiana ao escrever o tratado *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective* (2009/2012) [121] . Nesta obra, além da análise harmônica-contrapontística, há a confrontação dos detalhes das diferentes versões das obras e, assim como Fernandez, o autor apresenta a possibilidade de significados extramusicais. Nas palavras de Hopkinson Smith, "seu estudo é exaustivo sem ser pedante, e a criatividade é certamente revigorante" [122].

Pedro Rodrigues, em sua tese de doutorado *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico* (2011), dedica um capítulo à análise da técnica de reelaboração de J. S. Bach. Segundo Rodrigues, esta análise permite "aos destinatários, intérpretes e transcritores, adquirir um maior leque de processos a relacionar, uma vez que a técnica é um fator em constante desenvolvimento." O violonista não se limita à comparação das adaptações bachianas feitas apenas para instrumento solo, também analisando reelaborações para diferentes formações de música de câmara, órgão, cravo e cantatas. A seleção das obras foi feita a partir de dois grupos de reelaborações bachianas apontados por Norman Carrell no livro *Bach the Borrower* (1967): "transcrições (reelaborações) intra-repertório", ou seja,

---

[119] Na análise semântica, o autor busca possíveis significados extramusicais presentes nas obras de Bach.

[120] "No he encontrado estudios que enfoquen las obras de Bach desde el punto de vista aquí presentado de la retórica como modo de organización del discurso musical a excepción de algunos escritos de Nikolaus Harnoncourt, y lo mismo ocorre con el enfoque semántico (que sin embargo debe mucho a Schweitzer) y con gran parte del ensayo sobre los motivos generadores. Estas ideas son nuevas, al menos para el autor."

[121] Além da edição urtext citada acima, Hoppstock escreveu estudos separados em dois volumes das *Suites BWV995 e 996*, e das obras *BWV998, 999 e 1000*. Existe a expectativa do terceiro estudo sobre as *Suites BWV997 e 1006ª*.

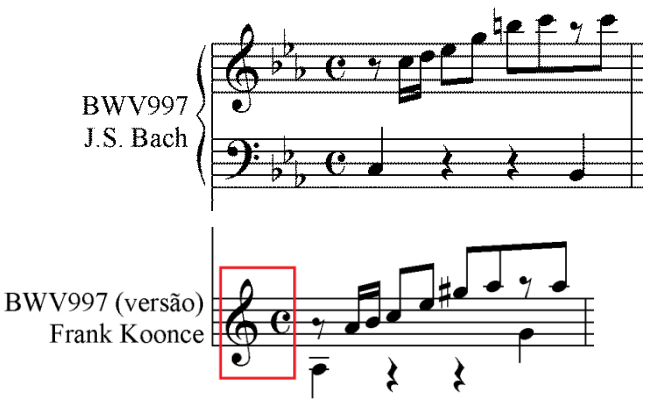
[122] "His study is exhaustive without ever being pedantic and creativity is certainly refreshing". HOPPSTOCK, T. *Bach's Lute Works from Guitarist's Perspective Vol. II: BWV998/999/1000.* (Introdução). Darmstadt: PRIM-Verlag, 2012.

aquelas cujos originais são do próprio compositor alemão; e "transcrições (reelaborações) extra-repertório", cujos originais pertencem a outros compositores. Por fim, Pedro Rodrigues realiza um interessante quadro sinóptico com exemplos de "um conjunto de processos transcricionais realizados entre o período barroco e o contemporâneo" (RODRIGUES, 2011: 41), que o autor define como 'técnicas de arranjo'. Este quadro surgiu a partir da analise de reelaborações realizadas por J. S. Bach, Giuliani, Mertz, Arcas, Tárrega e Kazuhito Yamashita e foi dividido nas seguintes tabelas: *Técnica de arranjo de Johann Sebastian Bach; O arranjo guitarrístico clássico; Efeitos imitativos de timbre por Kazuhito Yamashita; Processos digitais desenvolvidos por Kazuhito Yamashita; Processos de compensação sonora apresentados por Kazuhito Yamashita.* (2011: 227; 230; 233; 234; 235).

No quadro abaixo (Quadro 9), apresentamos algumas técnicas de reelaboração musical definidas na literatura acima, seguidas por exemplos musicais encontrados nas próprias reelaborações de Bach ou em versões para violão de suas obras realizadas por arranjadores do século XX e XXI. Estas técnicas servirão como parâmetro para a análise que será realizada em nossa pesquisa.

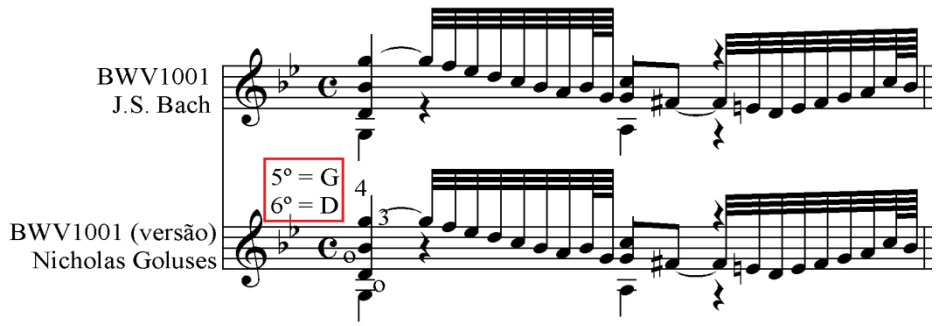
Quadro 9. Técnicas de reelaboração musical

a) **Transposição de tonalidade:** é a mudança na tonalidade original da obra.



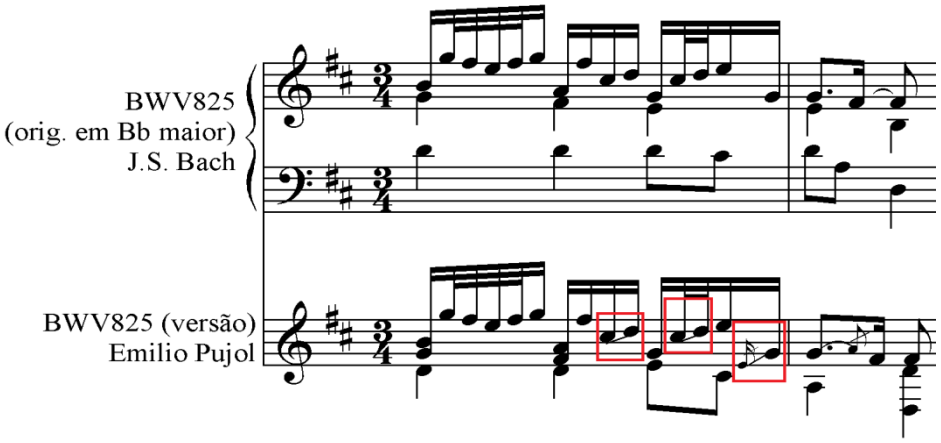
Exemplo musical 23. *Suíte II para Alaúde em C menor BWV997* de J.S. Bach e transcrição de Frank Koonce transposta para a tonalidade de A menor (Prelúdio, c.1).

b) **Scordatura:** é a alteração da afinação habitual de um instrumento de cordas.



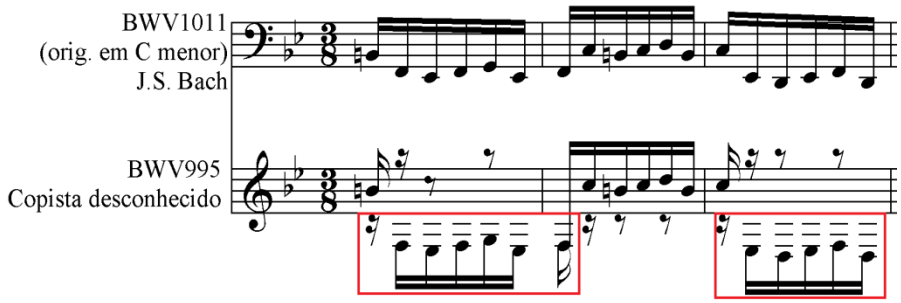
Exemplo musical 24. *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* de J.S. Bach e transcrição para violão de Nicholas Goluses com aplicação de scordattura (*Adagio*, c.1).

c) **Glissando:** é o deslizar do dedo na corda levando de uma nota à outra.



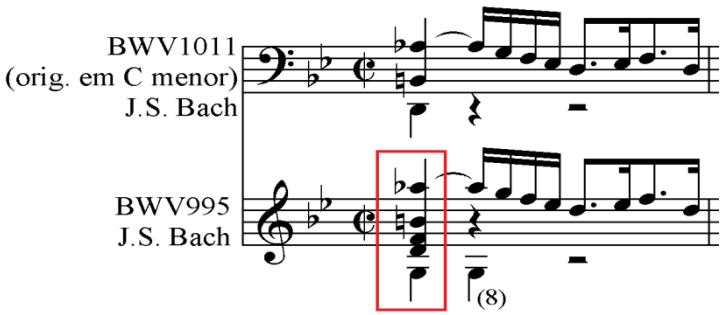
Exemplo musical 25. *Sarabande* da *Partita I para Cravo em Bb maior BWV825* de J.S. Bach e reelaboração para violão de Emílio Pujol, em D maior (c.3-4.2).

d) **Transposição de Oitava:** mudança de registro de uma nota ou de uma linha melódica.



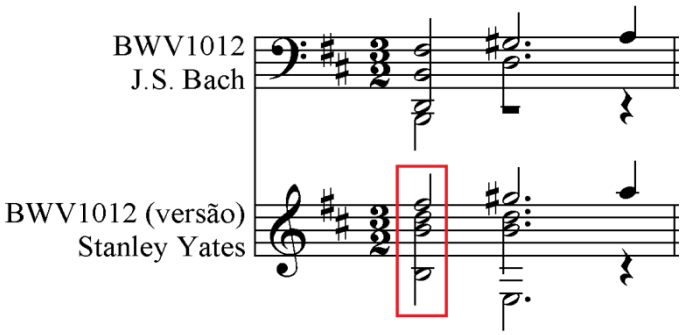
Exemplo musical 26. *Suite V para Violoncelo em C menor BWV1011* de J.S. Bach e versão de 1750 da *Suite III para Alaúde em G menor BWV995* de copista desconhecido, notado em tablatura francesa (*Très Viste*, c.94).

e) **Inversão de acorde:** alteração de grau na nota mais grave do acorde.



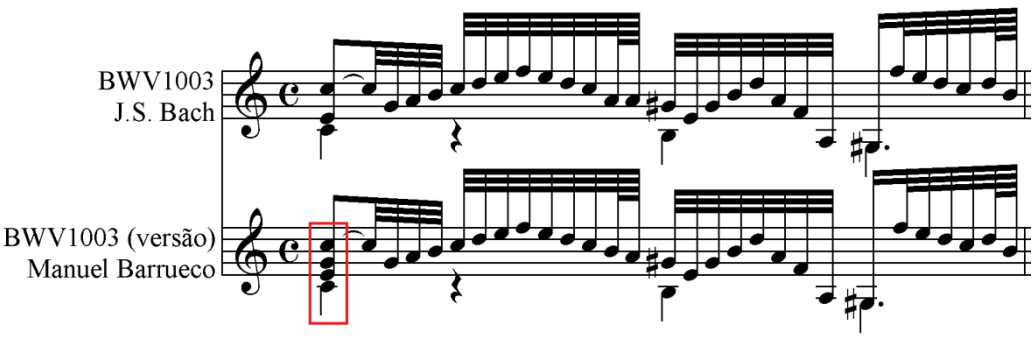
Exemplo musical 27. *Suite V para Violoncelo em C menor BWV1011* e *Suite III para Alaúde em G menor BWV995*, de J.S. Bach (*Preludio*, c.14).

f) **Reorganização de acorde:** reordenação das notas em um acorde sem que se altere o grau da nota mais grave.



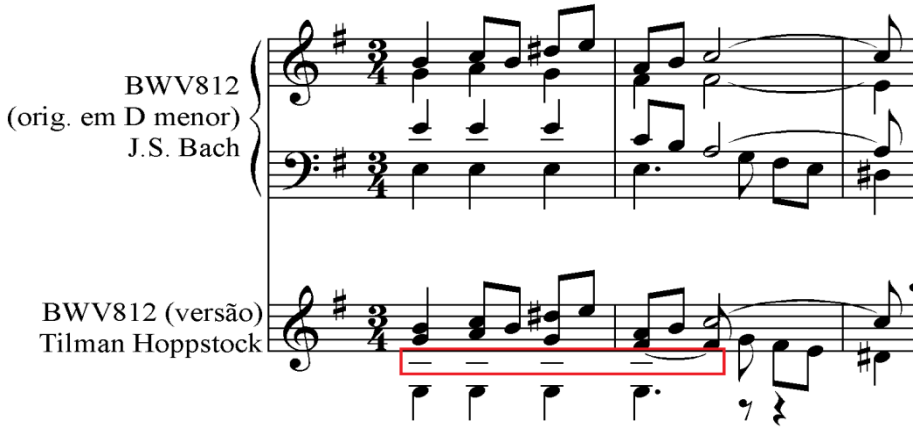
Exemplo musical 28. *Suite VI para Violoncelo Solo em D maior BWV1012* de J.S. Bach e reelaboração para violão de Stanley Yates, também em D maior (*Sarabande*, c.5).

g) **Preenchimento de acorde:** adição ou dobramento de notas pertencentes ao acorde.



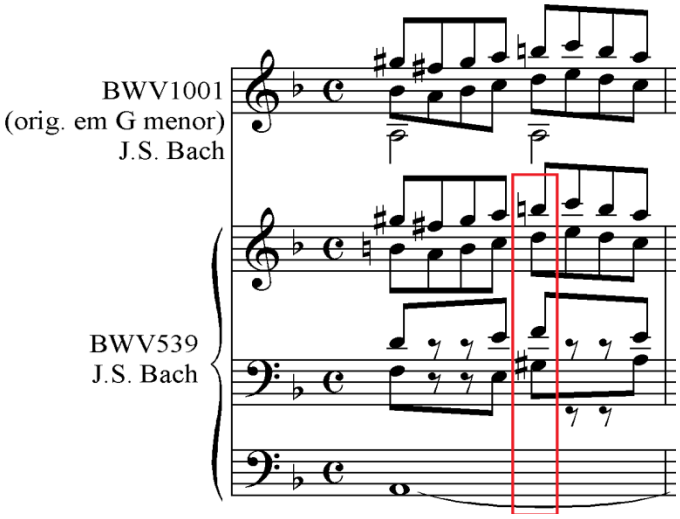
Exemplo musical 29. *Sonata II para Violino Solo em A menor BWV1003* de J.S. Bach e transcrição para violão de Manuel Barrueco, também em A menor (*Grave*, c.7).

h) **Supressão de notas:** realizada para facilitar a execução.



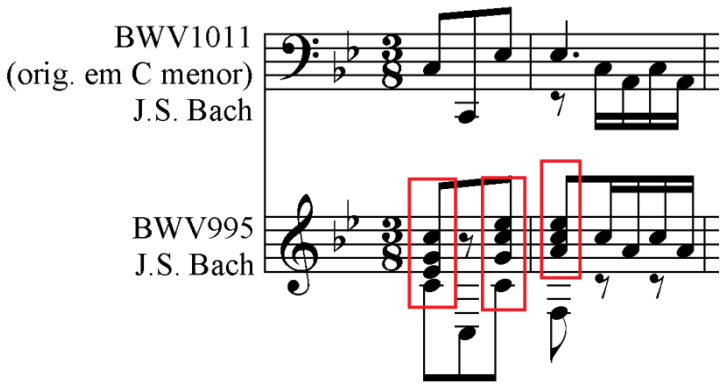
Exemplo musical 30. *Suite Francesa nº1 para Cravo em D menor BWV812* de J.S. Bach e redução para violão de Tilman Hoppstock, em E menor. (*Sarabande*, c.1).

i) **Alteração de acorde:** é a adição de notas dissonantes em um acorde.



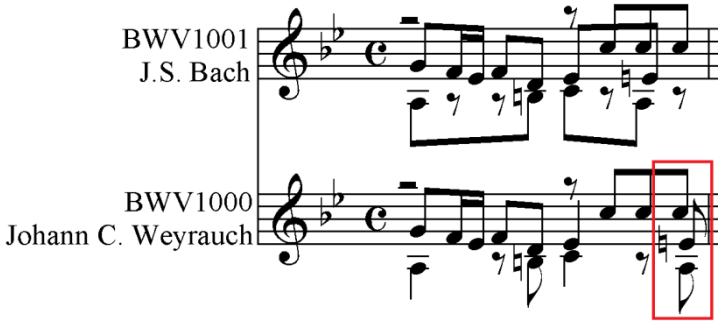
Exemplo musical 31. *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em D menor para Órgão BWV539*, de J.S. Bach (c.40).

j) **Adição de acordes:** realizada principalmente no fim das frases (cadências).



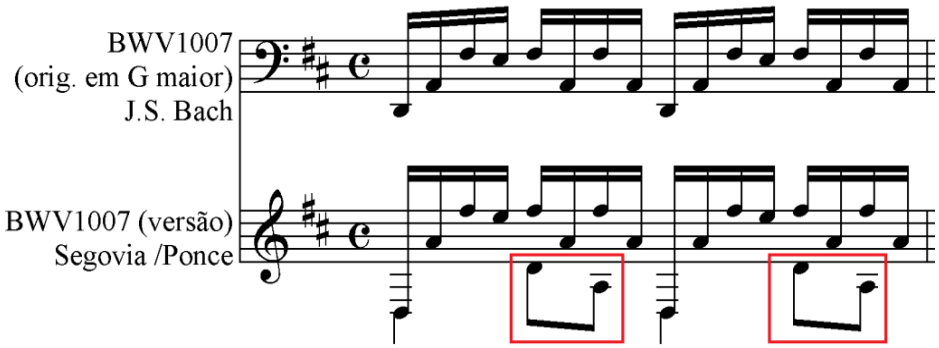
Exemplo musical 32. *Suite V para Violoncelo Solo em C menor BWV1011* e *Suite III para Alaúde em G menor BWV995*, de J.S. Bach (*Très Viste*, c.112).

k) **Deslocamento de acorde:** pode ser por motivos de exequibilidade técnica, ou para criar acentos anacrústicos.



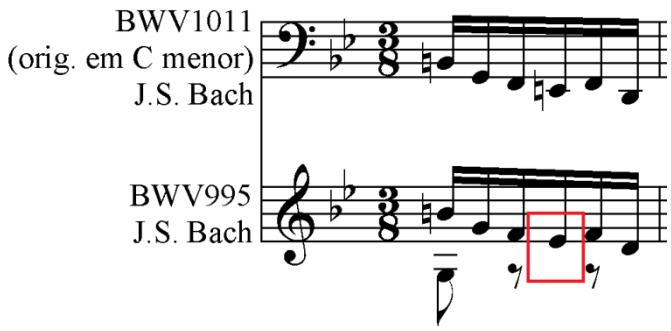
Exemplo musical 33. *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em G menor para Alaúde BWV1000*, de J.S. Bach (c.26).

l) **Adição de baixos:** visa aumentar a densidade da obra.



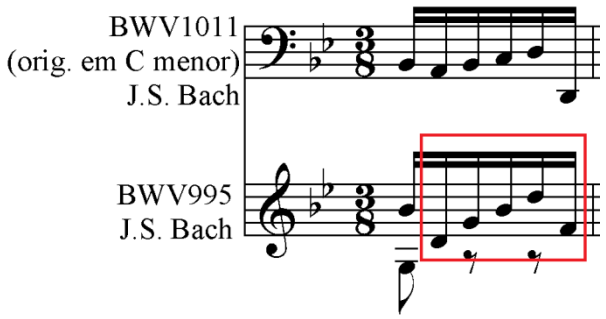
Exemplo musical 34. *Preludio* da *Suite I para Violoncelo Solo em G maior BWV1007* de J.S. Bach, e reelaboração para violão de Andrés Segovia e Manuel M. Ponce, em D maior (c.1).

m) **Alteração em nota:** adição de sustenido, bequadro ou bemol em notas.



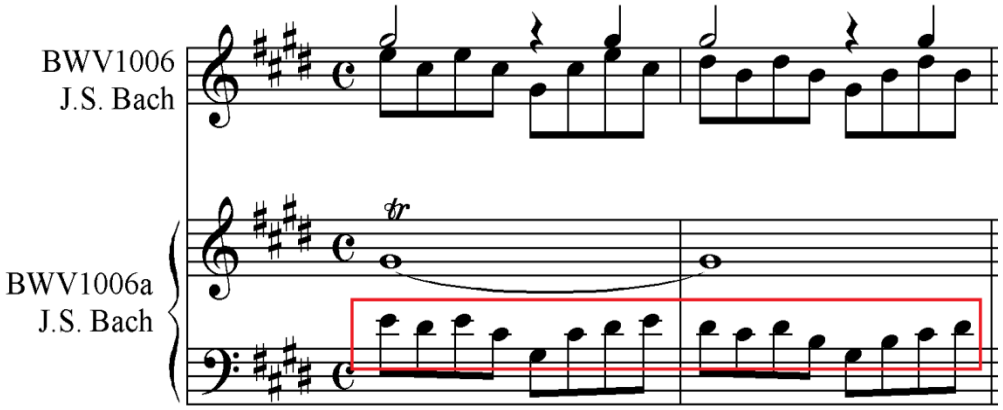
Exemplo musical 35. *Suite V para Violoncelo Solo em C menor BWV1011* e *Suite III para Alaúde em G menor BWV995*, de J.S. Bach (*Très Viste*, c.86).

n) **Mudança de notas:** substituição isolada de notas.



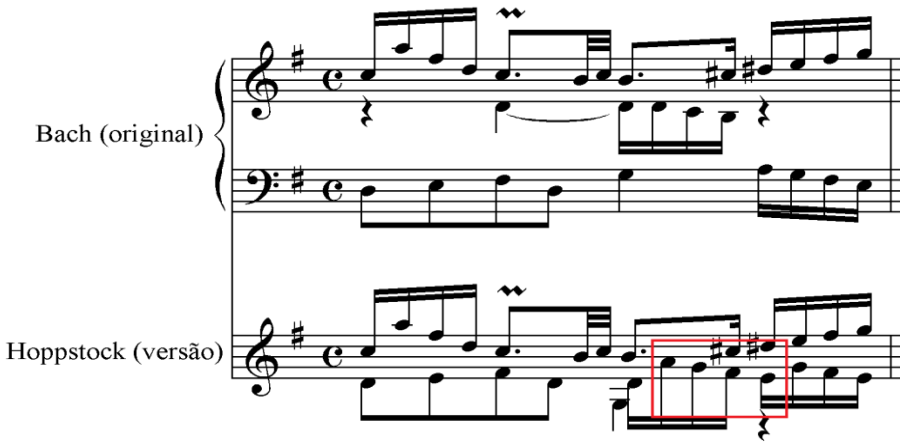
Exemplo musical 36. *Suite V para Violoncelo Solo em C menor BWV1011* e *Suite III para Alaúde em G menor BWV995*, de J.S. Bach (*Très Viste*, c.123).

o) **Alteração motívica:** mudança ritmica, melódica ou de direção de um deteminado motivo ou célula.



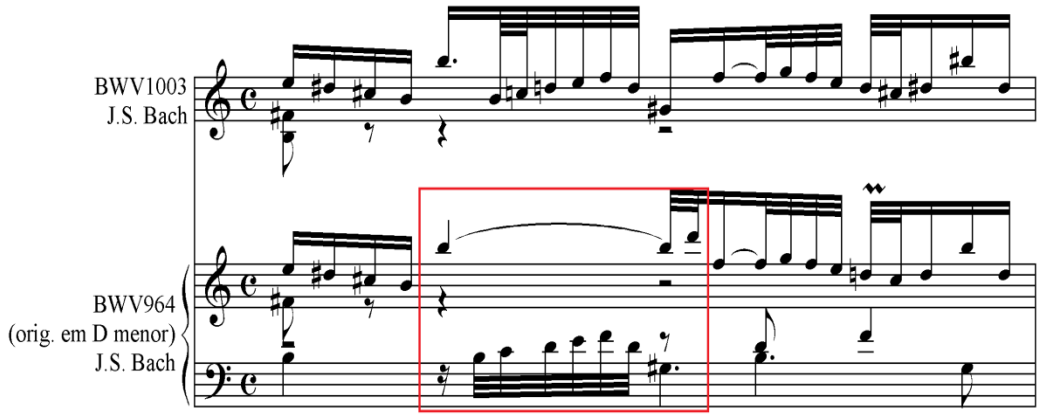
Exemplo musical 37. *Partita III para Violino Solo em E maior BWV1006* e *Suite IV para Alaúde em E maior Bwv1006a*, de J.S. Bach (*Gavotte en Rondo*, c. 82).

p) **Reorganização contrapontistica:** realizada quando a execução do contraponto original não é executável no instrumento de destino.



Exemplo musical 38. *Suite Francesa nº1 para Cravo em D menor BWV812* de J.S. Bach e redução para violão de Tilman Hoppstock, em E menor (*Allemande*, c.5).

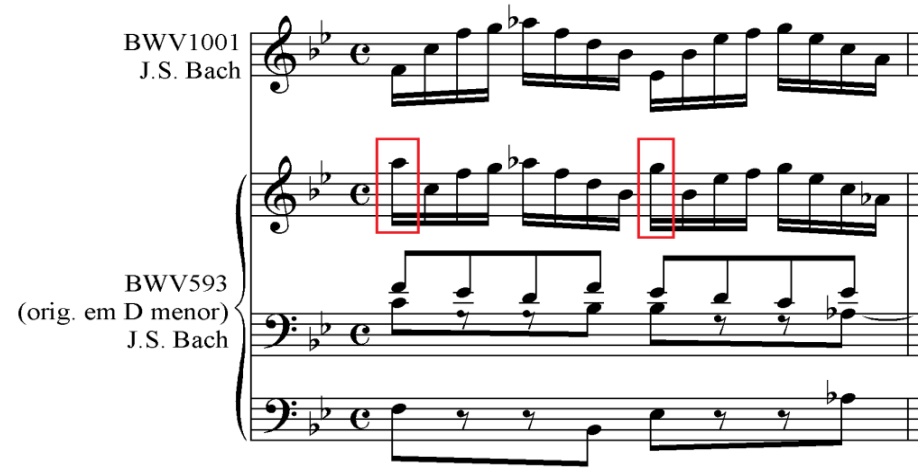
q) **Prolongamento de nota:** técnica que evidencia o contraponto implícito em um trecho, alterando a textura da obra. Segundo Yates, em suas obras para instrumentos melódicos sem acompanhamento, "Bach sugere textura polifônica [contraponto] de três maneiras: através de arpejos, através de saltos melódicos [salto polifônico] e através de acordes [multi-stopped chords]" (YATES, 1998: 2)[123].



Exemplo musical 39. *Sonata II para Violino Solo e A menor BWV1003* e *Sonata em D menor para Cravo BWV964*, de J.S. Bach (*Grave/Adagio*, c.9).

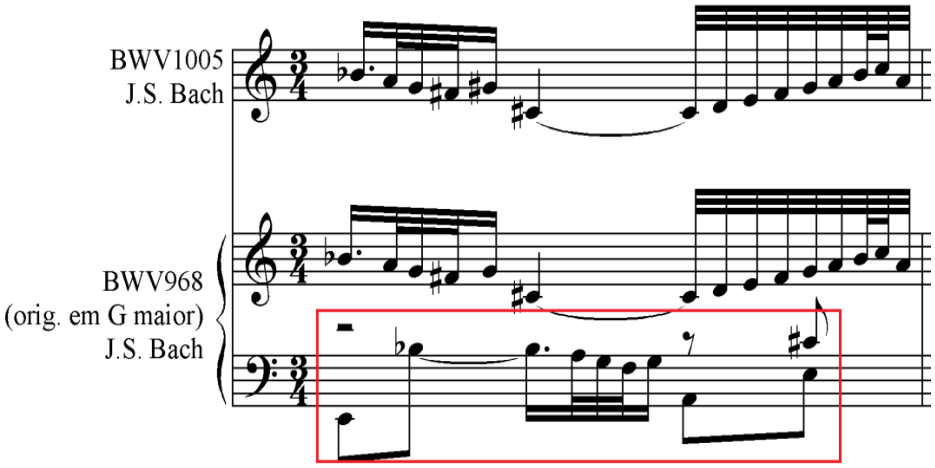
r) **Resolução melódica:** quando uma linha melódica é completada onde há o salto polifônico.

[123] "Bach implies this polyphonic texture in three ways: through arpeggiation, through melodic leaps, and through muilti-stopped chords."



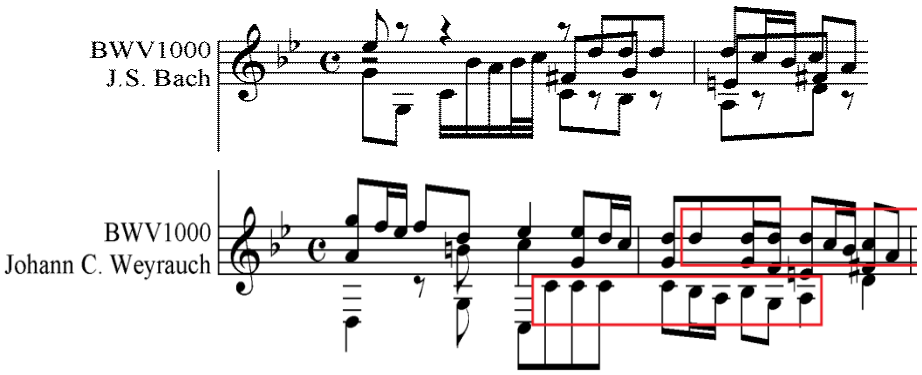
Exemplo musical 40. *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em D menor para Órgão BWV539*, de J.S. Bach (c.45).

s) **Adição de nova linha melódica:** criação de contraponto.



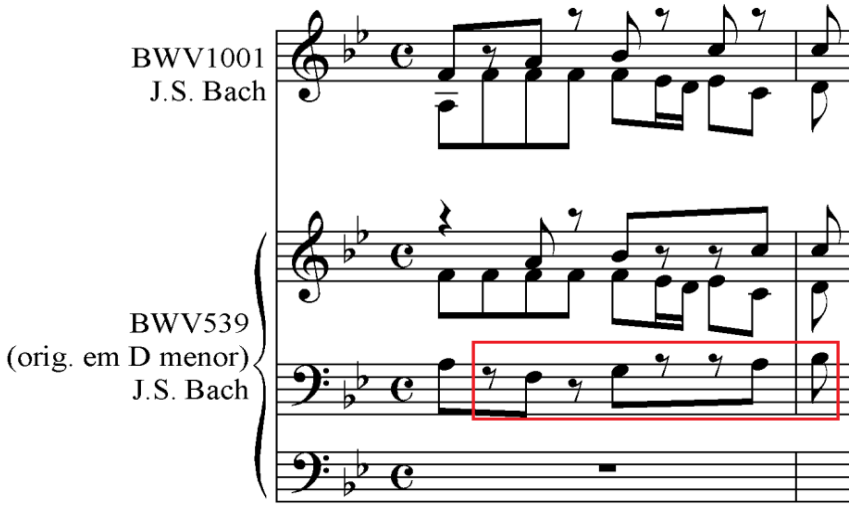
Exemplo musical 41. *Adagio* da *Sonata III para Violino em C maior BWV1005* e *Adagio em G maior para Cravo BWV968*, de J.S. Bach (c.12).

t) **Criação de *stretto:*** é a apresentação sobreposta do sujeito em duas ou mais vozes. Esta técnica é possível apenas em reelaborações de Fugas.



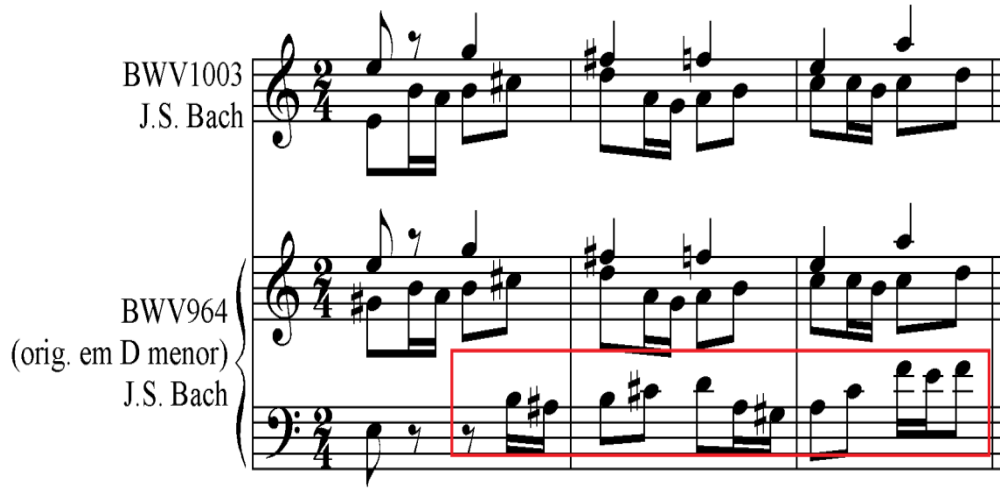
Exemplo musical 42. *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em G menor para Alaúde BWV1000*, de J.S. Bach (c.4).

u) **Inclusão de contrassujeito:** técnica possível apenas em reelaborações de Fugas.



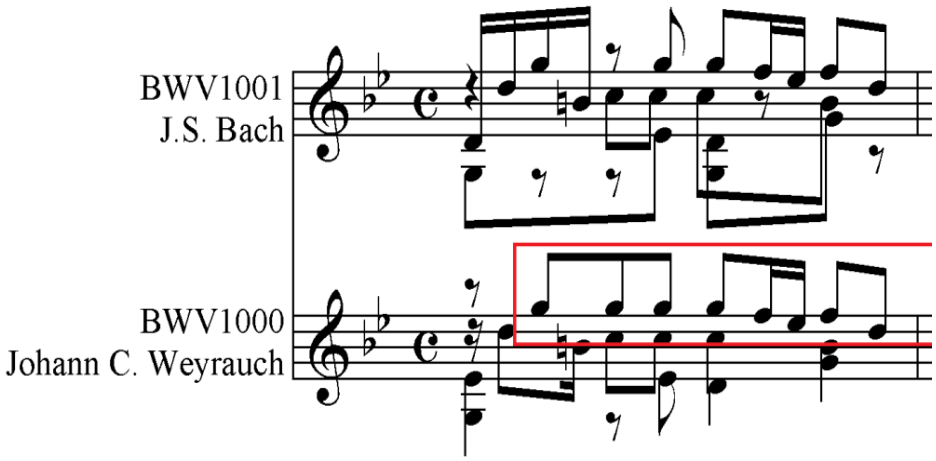
Exemplo musical 43. *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em D menor para Órgão BWV539*, de J.S. Bach (c.56).

v) **Fragmentação:** inserção isolada de partes do motivo da obra.



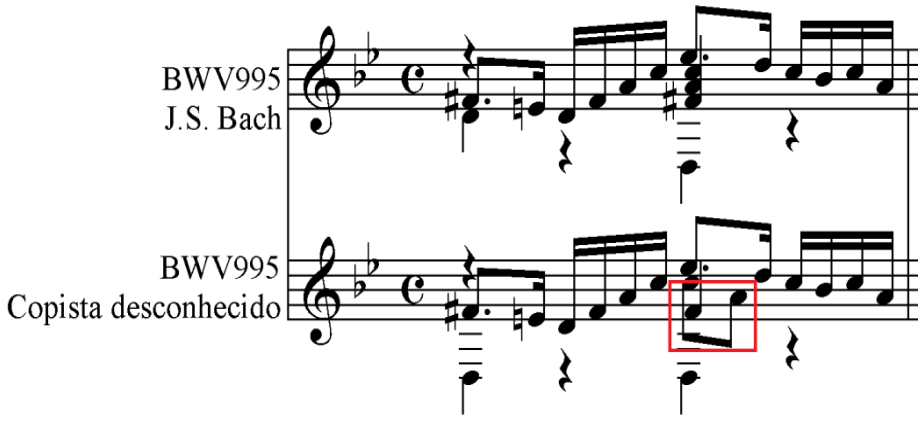
Exemplo musical 44. *Sonata II para Violino Solo em A menor BWV1003* e *Sonata em D menor para Cravo BWV964*, de J.S. Bach (*Fuga*, c.18).

w) **Evidenciação motívica:** adição de notas que completam o sujeito implícito em um trecho, criando uma extensão sequencial ou até mesmo uma nova entrada de sujeito.



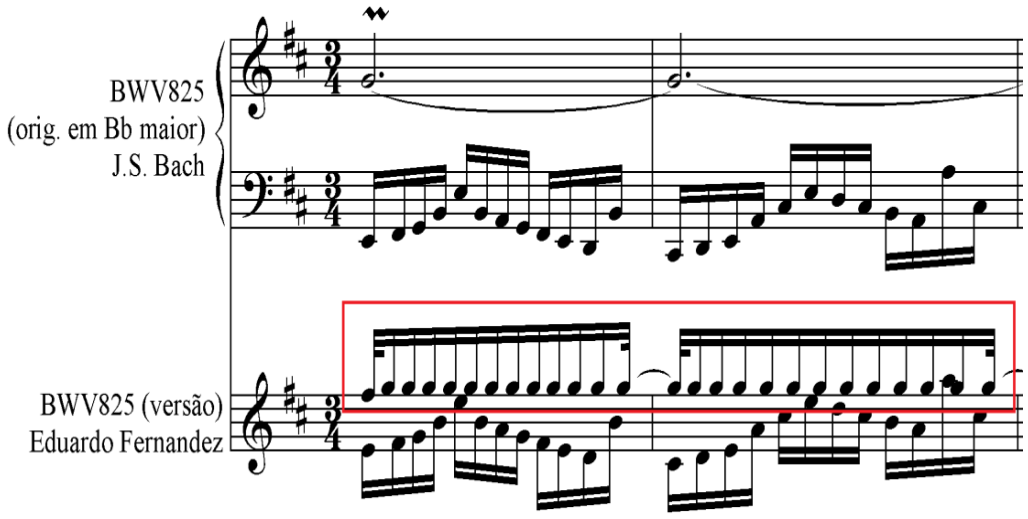
Exemplo musical 45. *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em G menor para Alaúde BWV1000*, de J.S. Bach (c.53).

x) **Deslocamento de notas:** realizado para preencher o pulso mínimo e aumentar a tensão.



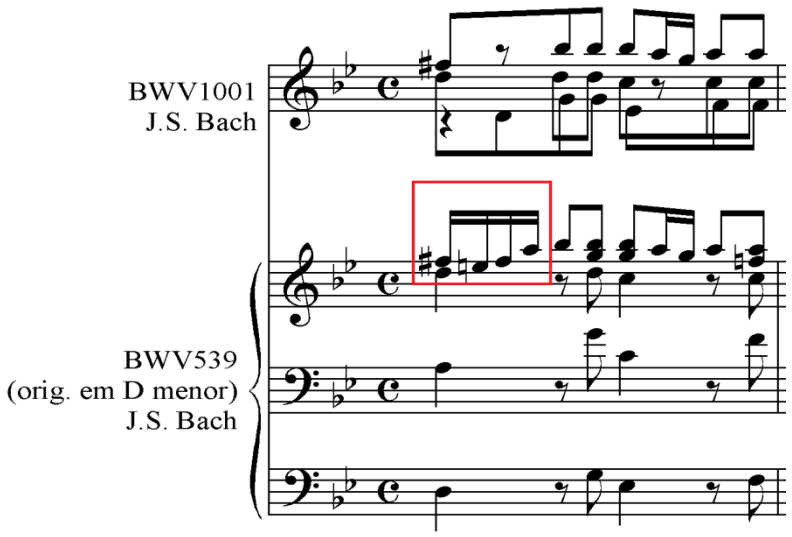
Exemplo musical 46. *Suite III para Alaúde em G menor BWV995* de J.S. Bach e versão de 1750 da mesma Suite realizada por copista desconhecido, notado em tablatura francesa (*Allemande*, c.4).

y) **Reiteração:** é a substituição de notas com maior duração rítmica por outras de menor valor, em que pese a natureza acústica do violão perante instrumentos com maior sustentação sonora.



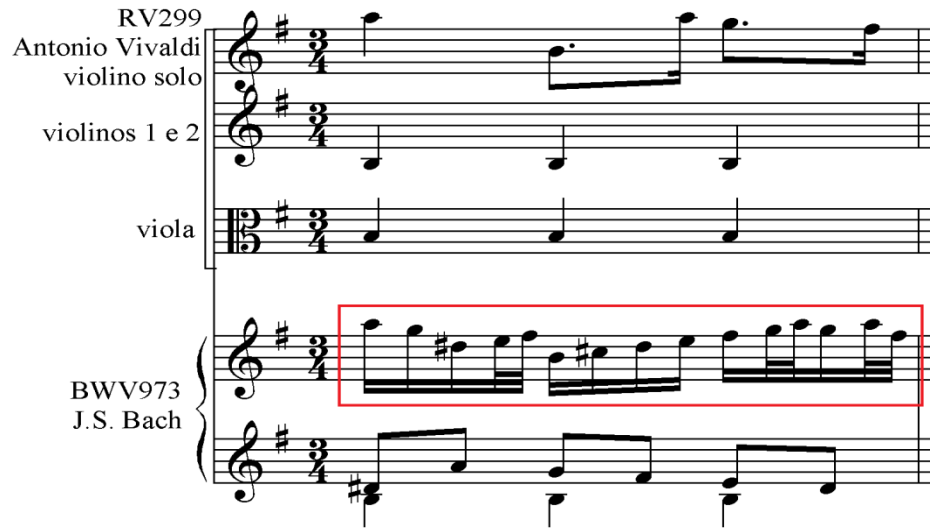
Exemplo musical 47. *Partita I para Cravo em Bb maior BWV825* de J.S. Bach e reelaboração para violão de Eduardo Fernandez, em D maior (*Sarabande*, c.21).

z) **Diminuição:** é realizada através da inserção de notas de passagem e divisão rítmica das notas.



Exemplo musical 48. *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo em G menor BWV1001* e *Fuga em D menor para Órgão BWV539*, de J.S. Bach (c.11).

aa) **Ornamentação compensatória:** "é o enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar" (RODRIGUES, 2011: 228).



Exemplo musical 49. *Concerto para violino em G maior RV299* de Antonio Vivaldi e *Concerto para Cravo em G maior BWV973* de J.S. Bach (*Largo Cantabile*, c.3).

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE

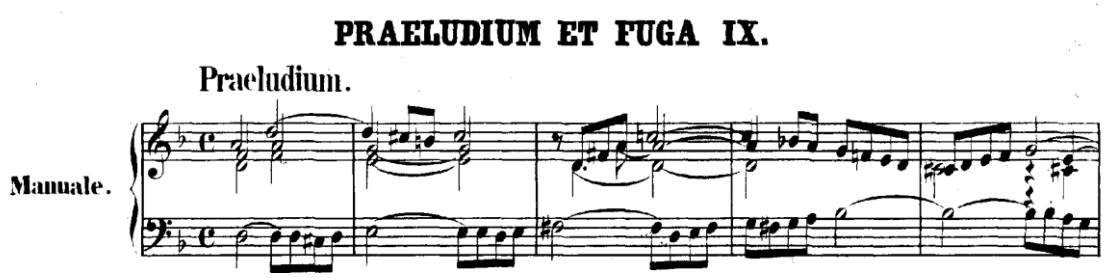
Neste capítulo, analisaremos as reelaborações para violão da *Fuga* da *Sonata I para Violino Solo, BWV1001* (1720) de Johann Sebastian Bach, realizadas por Francisco Tárrega (1907) e Pablo Marquez (2009). Nosso objetivo é apontar as técnicas empregadas por ambos arranjadores, e responder as seguintes questões: Quais são as principais influências que definiram os caminhos tomados pelos arranjadores em suas versões? Quais foram os recursos que eles utilizaram? Seus pressupostos básicos sobre reelaboração são divergentes? Quais as possíveis reflexões a partir dos resultados obtidos?

A análise será realizada de forma descritiva, e será apresentada da seguinte maneira: primeiro, realizaremos uma breve exposição estrutural da obra; em seguida, descreveremos as técnicas de reelaboração realizadas por Francisco Tárrega, comparando compasso a compasso, sua versão versus a versão original para violino; e logo após, realizaremos o mesmo procedimento com a versão de Pablo Marquez. *A Fuga BWV1001*, assim como a Sonata a qual ela está inserida, foi composta na tonalidade de Sol menor, no entanto Francisco Tárrega transpôs a peça para a tonalidade de Lá menor. Na literatura, temos exemplos de arranjadores que mantiveram a tonalidade original, como é o caso de Nicholas Goluses, que utiliza scordatura em sua versão, e Manuel Barrueco. Porém, a transposição para a tonalidade de Lá menor foi realizada pela maioria dos violonistas que criaram suas versões posteriormente, inclusive por Pablo Marquez. Nesta tonalidade, além da execução se tornar menos complexa, devido à possibilidade da utilização de cordas soltas, observa-se também a possibilidade de um melhor aproveitamento da extensão do instrumento na adaptação da obra. Com isso, no intuito de facilitar a percepção das intervenções dos arranjadores, apresentaremos na análise uma grade com as edições de Bach (violino), de Tárrega e de Marquez, onde todas estarão na tonalidade de Lá menor.

4.1. Sobre a *Fuga BWV1001*

Composta por Bach em 1720, a *Fuga* da *Sonata I para Violino solo BWV1001* foi posteriormente reelaborada para Órgão e para Alaúde, nas versões *Preludio e Fuga em Ré*

menor BWV539 (Ex.50) e *Fuga em Sol menor BWV1000*, respectivamente. Em relação à versão para Órgão, a autoria de Bach é posta em dúvida por Dietrich Kilian do *Bach Institut*, pois, segundo ele, esta versão apresenta baixa qualidade[124].



Exemplo musical 50. *Preludio e Fuga para Órgão BWV539* de J. S. Bach.

O musicólogo e organista inglês Peter Williams também não acredita que J. S. Bach seja o autor da referida versão, e faz o seguinte comentário:

> Embora tenha sido assumido que as diferenças entre essa Fuga [BWV539] e a Fuga para Violino em Sol menor, Sonata BWV1001, II, foram feitas por J. S. Bach enquanto transcrevia (Spitta I: 688-9) e que essas mudanças diriam algo sobre seus métodos (Geiringer, 1966: 237-8), não se sabe quem fez a versão para órgão nem quando. (...) Também não há certeza sobre quem compôs o Preludio, se teria sido para órgão, e quem pareou os dois movimentos no [manuscrito] P 517. (Esse copista também copiou outras obras transcritas, incluindo os Concertos para Três e Quatro cravos). Então é inútil especular porque Bach não transcreveu também o "sublime e insignificante preambulum" (Keller, 1948: 99). (WILLIAMS, 2003: 70-71 apud COSTA, 2012: 108).

Porém, David Schulenberg não acredita na hipótese de outro arranjador que não Bach ter realizado as versões para órgão e para alaúde, pois, para ele, apenas Bach poderia ter acrescentado dois compassos em lugares diferentes em cada uma das versões (SHULENBERG, 2006: 362 apud RODRIGUES, 2011: 55).

Tratando-se ou não de uma reelaboração realizada por J. S. Bach acreditamos que a versão do *Preludio e Fuga para Órgão BWV539* possa ser bastante informativa no que diz respeito às práticas de reelaboração musical da época, tendo, inclusive, influenciado consideravelmente o violonista Pablo Marquez em sua versão.

4.2. Sobre as versões analisadas

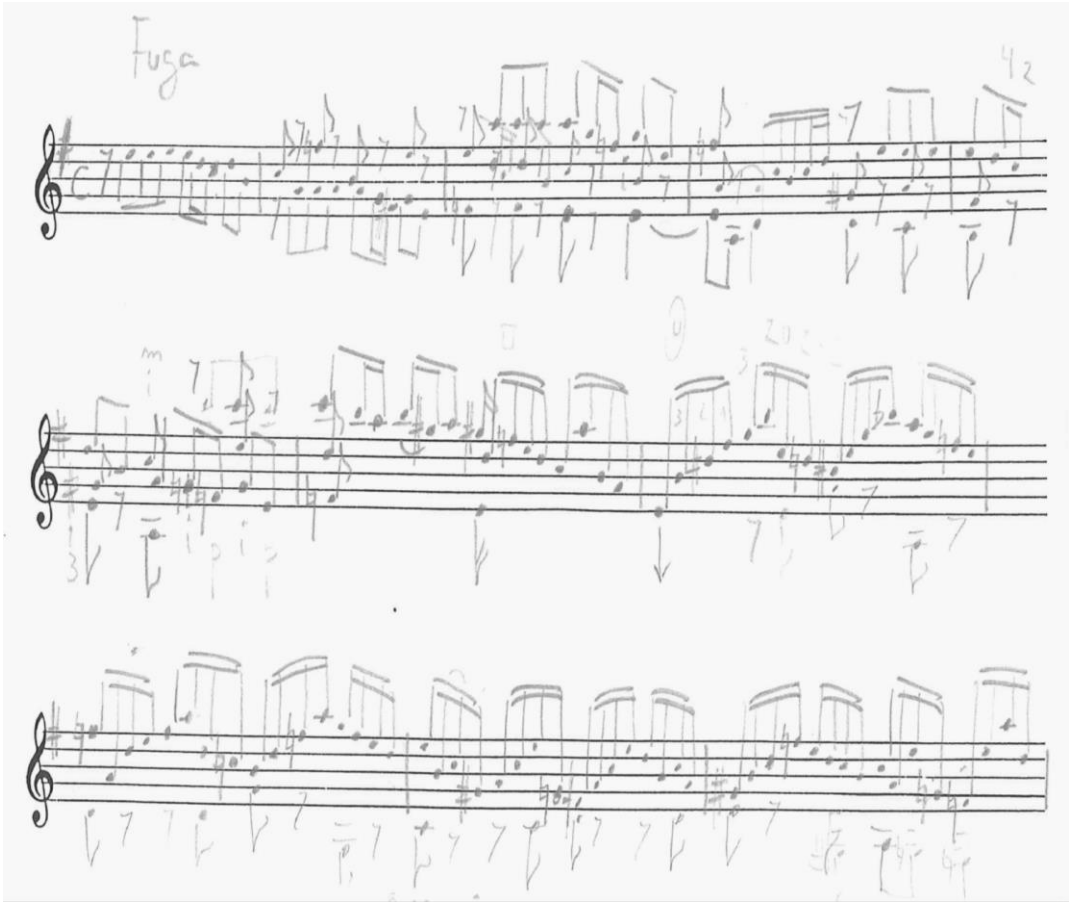
Optamos por analisar as reelaborações de Tárrega e Marquez porque o primeiro foi o precursor na introdução da musica bachiana no repertório do violão, enquanto o segundo

[124] Afirmação encontrada em: www.bachdigital.de. Acesso em agosto de 2013.

desponta como um dos mais importantes violonistas contemporâneos. Marquez nasceu em San Pedro de Jujuy, na Argentina, em 1967, sendo orientado pelos violonistas Jorge Martinez Zarate e Eduardo Fernandez. Na Europa, estudou música antiga com Javier Hinojosa e regência com Eric Sobzyck, também tendo aulas com o pianista Gyorgy Sebok. Seu CD *Luys de Narváez - Musica del Delfin* (2007) foi apontado como a melhor gravação de música antiga em 2007 pelo *Neue Musik Zeitung* e *Melhor Gravação Clássica do Ano* pela *Readings*, na Austrália[125].

Tárrega, em uma carta[126] encaminhada a seu aluno Daniel Fortea em 1905, menciona seu trabalho de transcrição da *Fuga BWV1001*. No entanto, a primeira publicação desta reelaboração ocorreu apenas em 1907 em *Francisco Tárrega: Música para Guitarra. Obras Escogidas* pela editora Vidal, Llimona y Boceta. Pablo Marquez não publicou sua versão da *Fuga*, por isso analisaremos como fonte a partitura por nós editada, com base no rascunho (Ex.51) gentilmente cedido por Marquez e em sua interpretação gravada no Festival Internacional de Guitarra de Montevidéu em 2009, encontrada no canal Y*ouTube*, na internet[127]. Como veremos, sua reelaboração foi influenciada pela versão para órgão citada acima, e pela gravação de Gustav Leonhadt[128], que é utilizada como referência também para as suas reelaborações dos demais movimentos da *Sonata I*: *Adagio, Siciliane* e *Presto*.

[125] < http://pablomarquez.free.fr/#biography >.
[126] Francisco Herrera. Cronología de la vida de Tárrega. In: *Guitarra.ArtePulsado.com*. Disponível em: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/tarrega_cronologia.htm>. Acessado em agosto de 2013.
[127] < https://www.youtube.com/watch?v=bPd0JtZjznc >.
[128] J.S. Bach. Transcriptions from Sonatas BWV1001, 1005/ Partitas BWV1002, 1004, 1006/ Suite BWV1012/ Prelude, Fugue & Allegro BWV998. Gustav Leonhardt. RCA, 1995.



Exemplo musical 51. Rascunho da reelaboração da *Fuga BWV1001*, realizada por Pablo Marquez.

4.3. Análise

4.3.1. Estrutura formal da Fuga BWV1001

A exposição[129] da Fuga (c.1-5) apresenta quatro entradas do sujeito[130]: a primeira na dominante; as segunda e terceira entradas na tônica; e a ultima novamente na dominante. Logo após, uma extensão sequencial[131] encerra a exposição. Em seguida, um episódio[132] em semicolcheias (c.6.3-10) é apresentado até uma codetta com extensão sequencial (c.11-14), encerrando a primeira seção da obra.

[129] Exposição é o momento da Fuga onde é apresentado o sujeito. Para ser qualificada como exposição, deve haver pelo menos uma resposta ao sujeito. Resposta é a aparição do sujeito em outra voz, geralmente uma quinta acima.
[130] Sujeito é o motivo principal da Fuga e geralmente tem duas partes: cabeça, composta para chamar a atenção do ouvinte; e cauda, geralmente com caráter modulatório.
[131] Extensão sequencial são as repetições do sujeito apresentadas em alturas que não caracterizam uma exposição.
[132] Episódio ou divertimento é o momento onde são desenvolvidos os motivos da exposição, e são compostos geralmente por modulações, pedais, diminuição, fragmentação, etc.

A segunda seção (c.14-24) é uma contraexposição[133] que apresenta quatro entradas do sujeito formando um ciclo de quintas: Mi – Lá – Ré – Sol (c.14-18.1), seguidos por uma extensão sequencial em Dó (c.18.1.2), como na exposição. Segue uma fragmentação[134] (c.18.4.2-20.3), onde encontramos uma sequência de entradas da cauda do sujeito e do contrassujeito[135] alternados em duas vozes. Logo após, uma codetta apresenta o sujeito mais uma vez em Si, seguido por uma cadência que encerra a seção, em Mi menor (c.20.3.2-24.3).

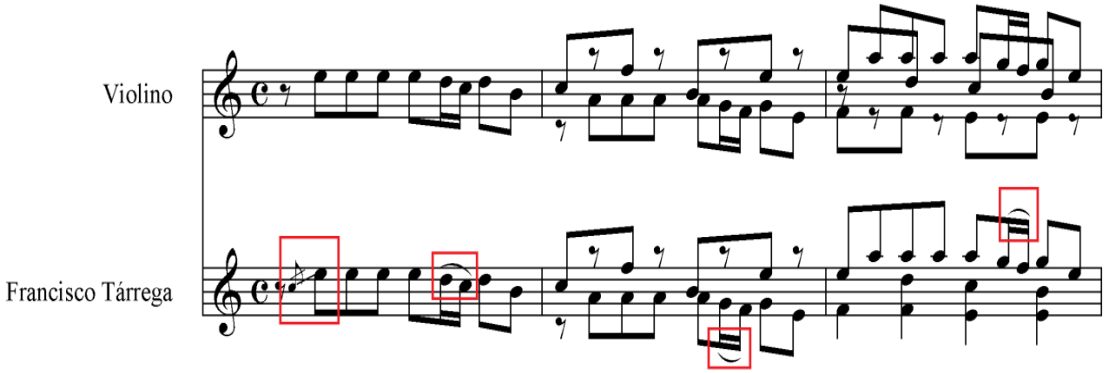
A terceira seção (c.24.3.2-55.1) começa com três entradas do sujeito: Mi – La – Re (c.24.3.2-27.3). Em seguida, são apresentados uma extensão sequencial em Si e Lá (c.27.3.2-30.1) e uma fragmentação desenvolvida a partir da cabeça do sujeito, que cadencia até o Mi menor (c.35.2). Depois há um episódio desenvolvido por pedal (c.35.2-42) e um episódio concertante em semicolcheias (c.42-52). Uma codetta encerra a seção apresentando o sujeito duas vezes em Lá (c.52).

A quarta seção (c.55-86) apresenta três entradas do sujeito: Ré – Sol – Sol (c.55-58.1); que são seguidos por uma extensão sequencial em Dó – Ré – Dó – Mi (c.58-64.1). Logo após, vemos um episódio concertante em semicolcheias (c.64-68), um episódio com pedal de dominante (c.69-74.1), outra extensão sequencial em Mi – Ré – Dó (c.74.2-82.3) e uma cadência, que apresenta pela ultima vez o sujeito em Mi e Lá (c.82.3.2-86.1). Por fim, uma coda (c.86-94), com material da primeira seção, encerra a obra. [136]

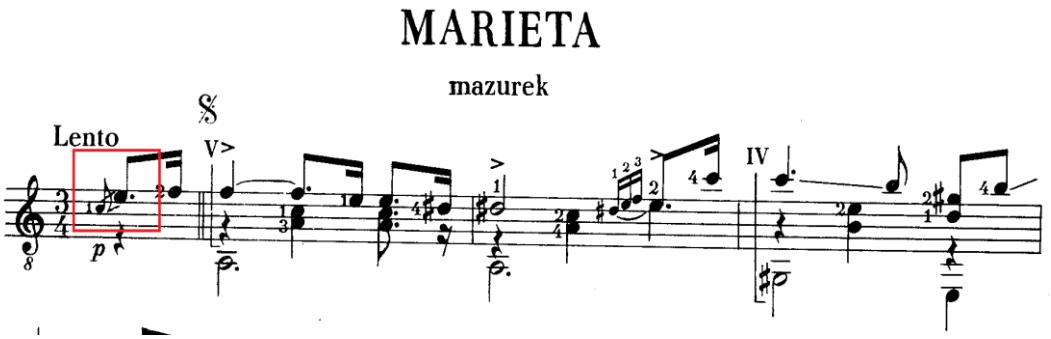
4.3.2. Reelaboração de Francisco Tárrega

Logo na primeira nota da peça, Francisco Tárrega realiza um glissando de Dó3 a Mi3 (Ex.52), exatamente como em sua obra *Marieta* (Ex.53). Podemos especular que esta escolha tenha sido influenciada pelo ambiente ao qual Tárrega recebeu sua formação musical, ou uma tentativa de simular a arcada do violino. O violonista ainda insere um ligado no sujeito da Fuga (c.1.3.2) em todas as suas aparições. Há de se notar que esta escolha acaba dificultando a execução mecânica em alguns trechos da obra.

[133] É uma nova exposição do sujeito, agora apresentados em ordem diferente da exposição inicial.
[134] Separação da cabeça e da cauda do sujeito.
[135] Contrassujeito é o contraponto criado para a segunda entrada do sujeito (resposta).
[136] A apresentação da estrutura formal da Fuga BWV1001 foi baseada no livro de David Ledbetter Unnacompanied Bach: Performing the Solo Works (2009).

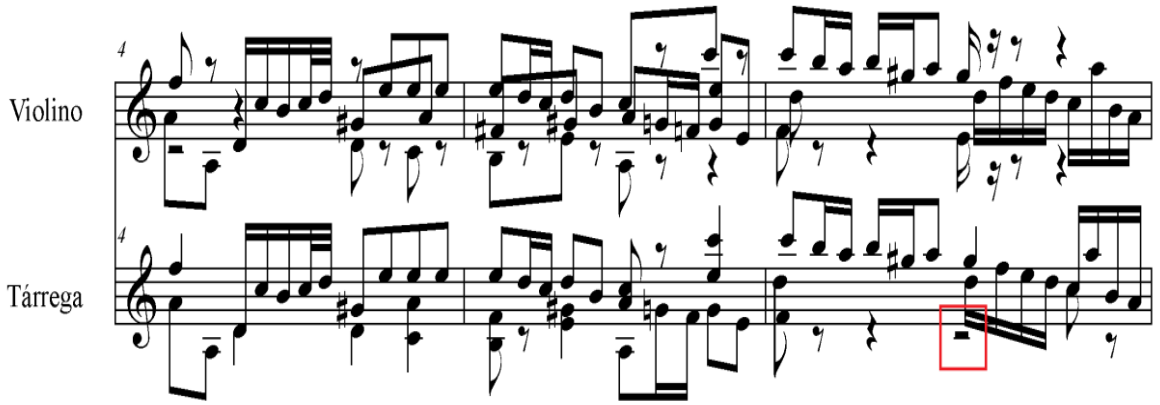


Exemplo musical 52. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.1-3).



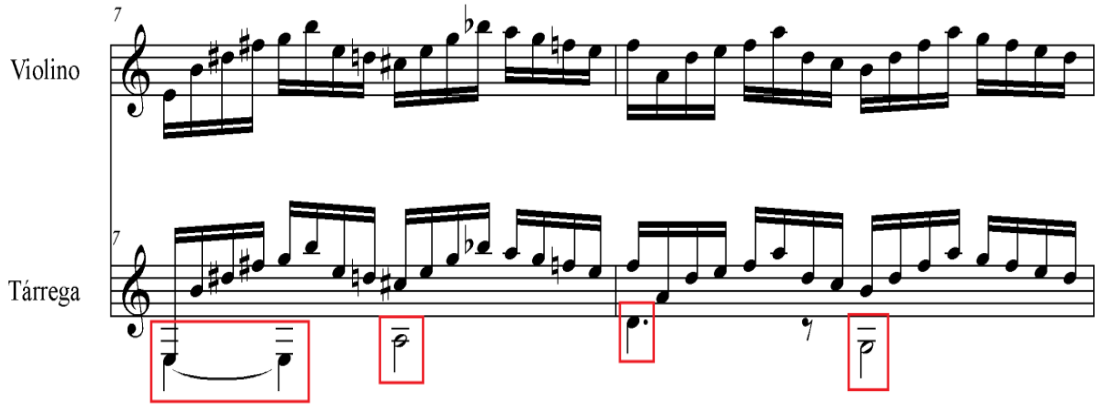
Exemplo musical 53. *Marieta* de Francisco Tárrega (c.1-3), onde se observa o mesmo portamento encontrado na primeira nota de sua transcrição da *Fuga BWV1001*.

No fim da exposição (c.6.3.1), Tárrega suprime o Mi2 no baixo (que seria realizado pelo dedo 1, mão esquerda), possivelmente para que se possa manter soando o Sol#3 (dedo 2, mão esquerda) na voz superior (Ex.54).

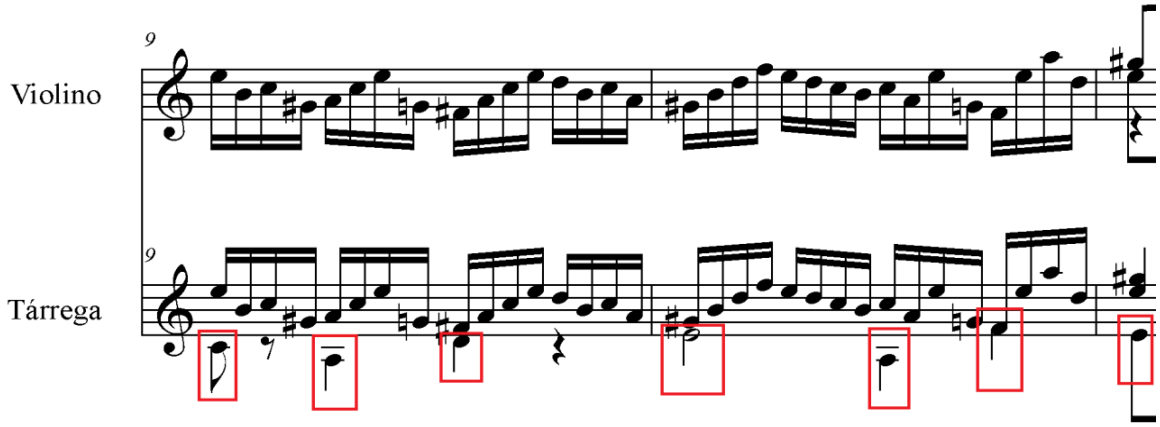


Exemplo musical 54. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.4-6).

Tárrega adiciona uma segunda linha melódica no baixo no episódio em semicolcheias nos compassos 9 ao 11.1 (Ex.55 e 56).

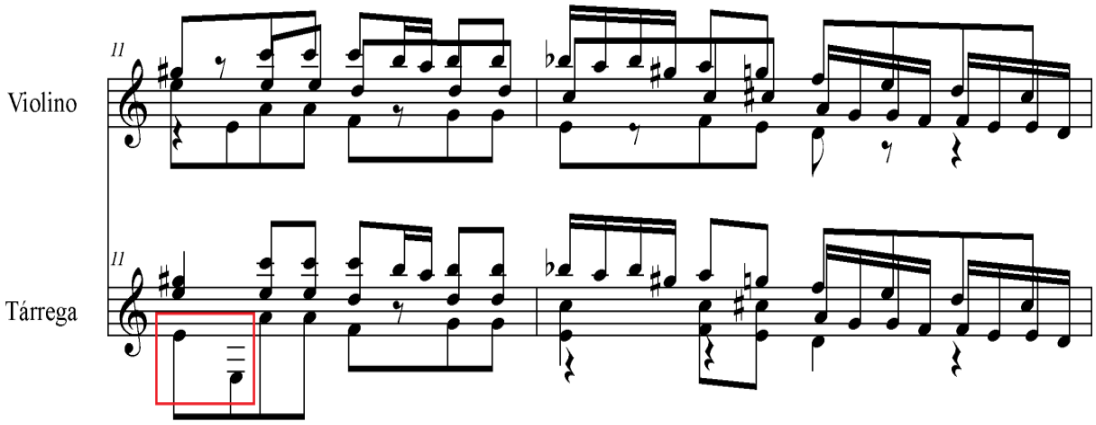


Exemplo musical 55. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.7-8).

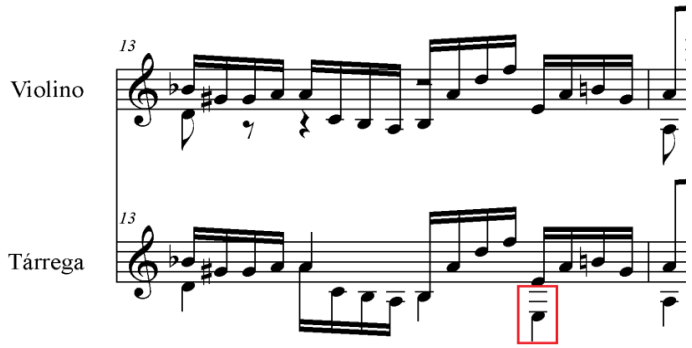


Exemplo musical 56. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.9-11.1).

As únicas alterações realizadas por Tárrega na codetta são a adição e a transposição de oitava de baixos nos compassos 11.1, 11.1.2 e 13.4 (Ex.57, 57 e 58).

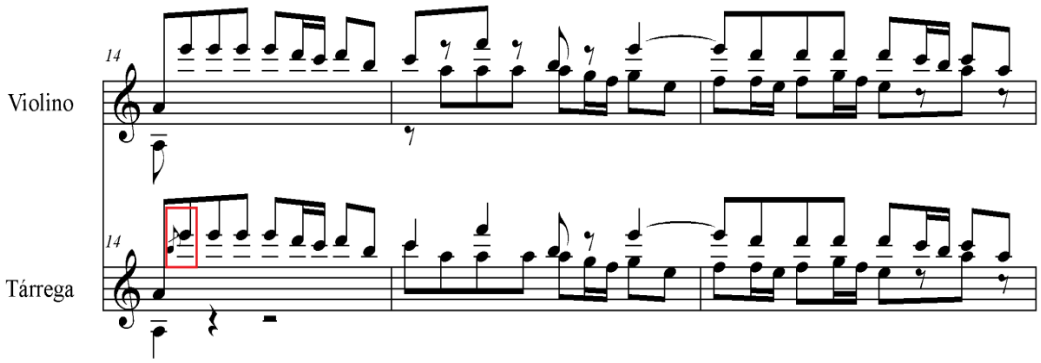


Exemplo musical 57. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.11-12).

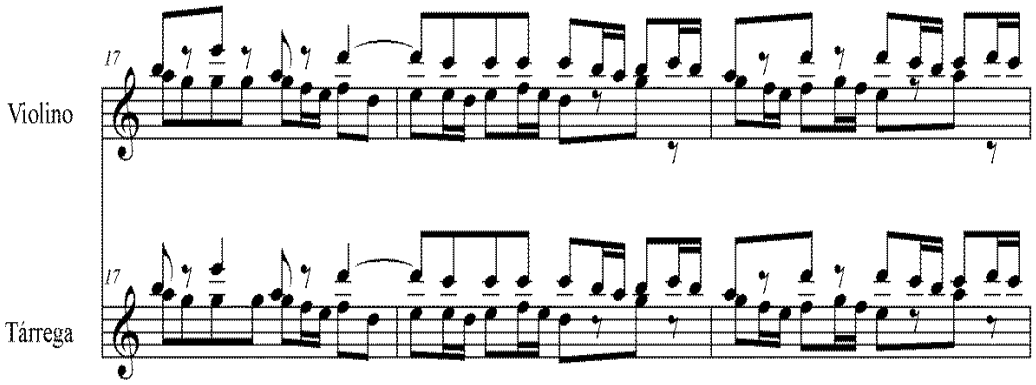


Exemplo musical 58. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.13-14.1).

Na contraexposição, Francisco Tárrega repete o glissando de Dó4 a Mi4 (Ex.59), como na exposição.

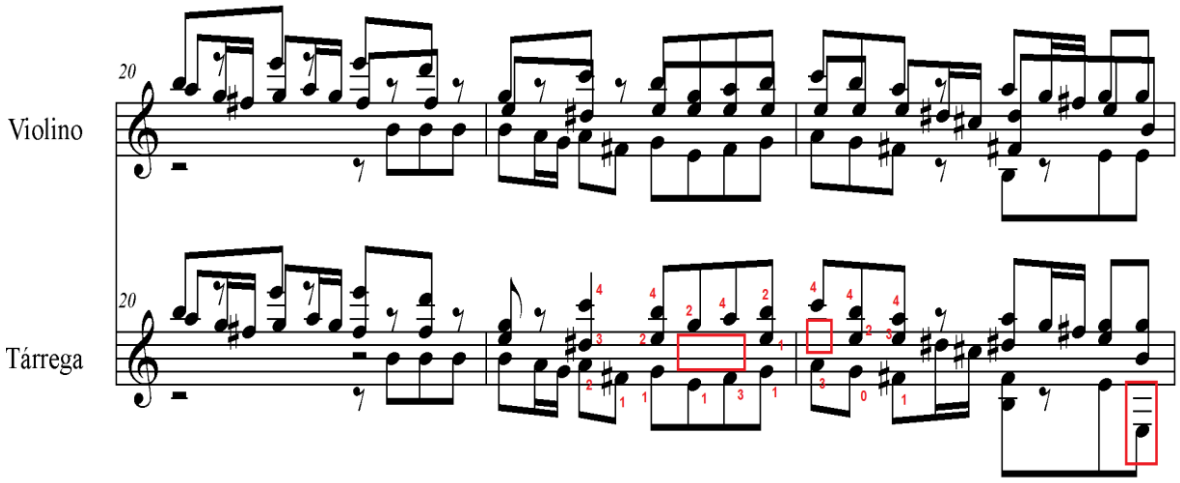


Exemplo musical 59. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.14-16).



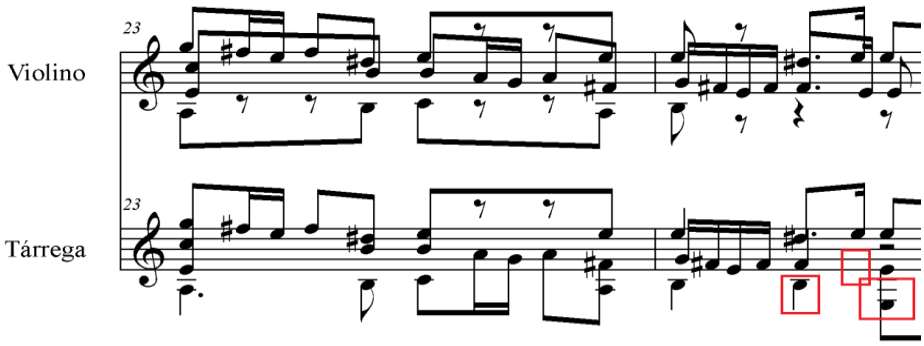
Exemplo musical 60. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.17-19).

Depois da extensão sequencial, Tárrega realiza as seguintes alterações: supressão das notas Mi3 nos compassos 21.3.2, 21.4, 22.1 (Ex.61), talvez para facilitar a execução, pois o Mi3 solto (primeira corda) soaria com um timbre diferente; e 'transposição de oitava' nos compassos 22.4.2 (Ex.61).



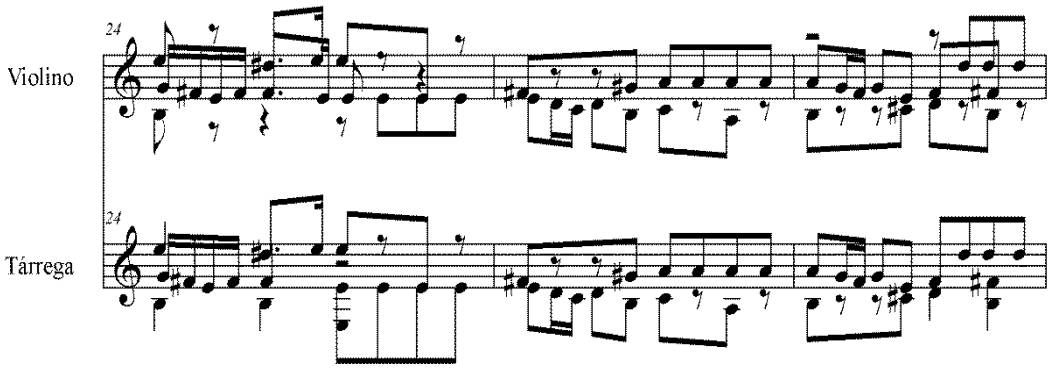
Exemplo musical 61. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.20-22).

Em seguida, há nova 'supressão vocal' no compasso 24.2.2 (Ex.62); e adição vocal nos compassos 24.2 e 24.3 (Ex.62).

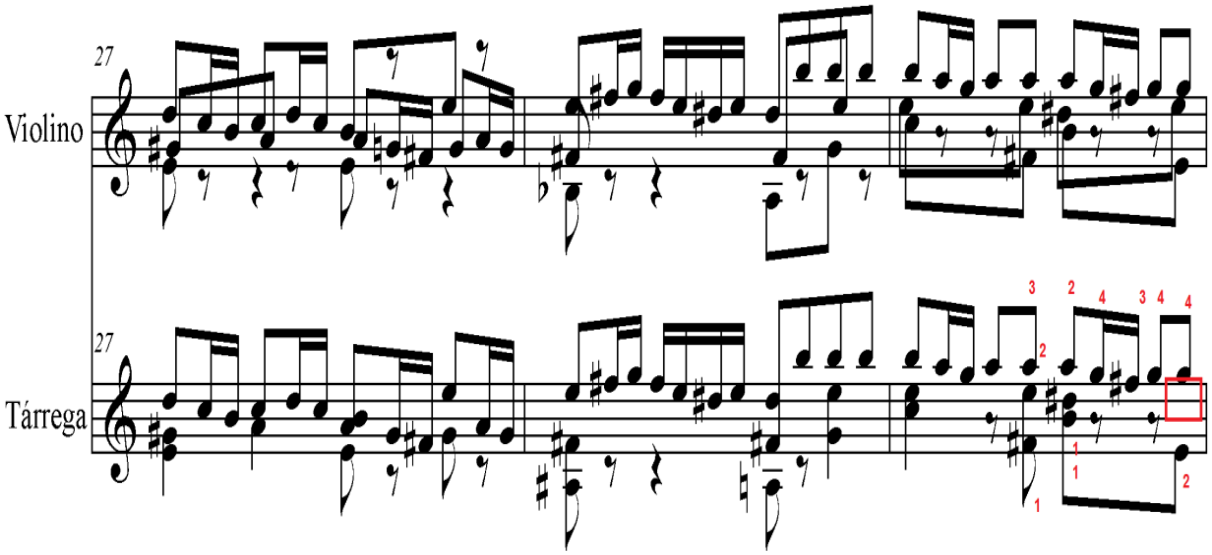


Exemplo musical 62. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.23-24.3).

Na contraexposição da terceira seção, Francisco Tárrega realiza apenas uma alteração, no final da extensão sequencial, ao não resolver o Re#3 no Mi3 na voz intermediária (Ex.64), possivelmente procurando facilitar a digitação da mão esquerda.

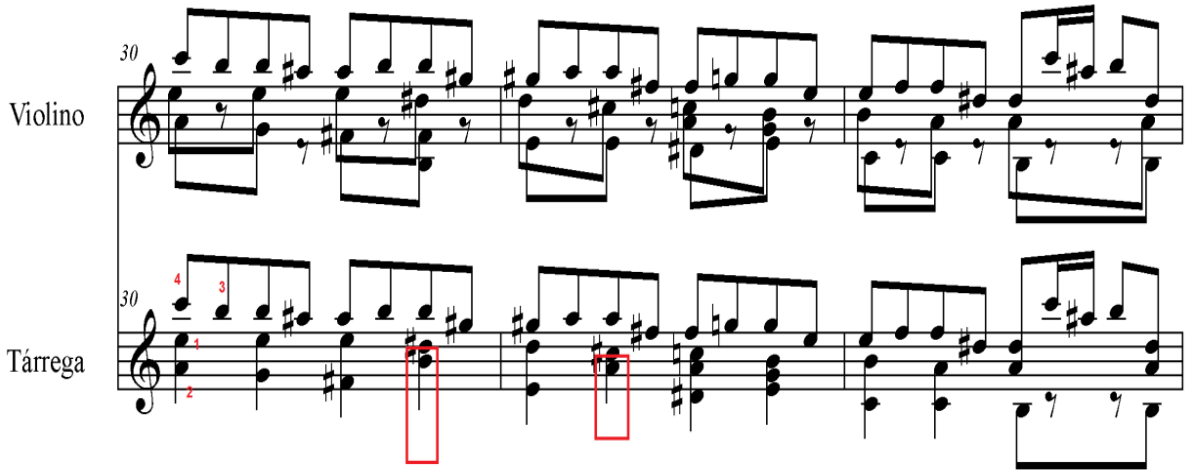


Exemplo musical 63. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.24-26).

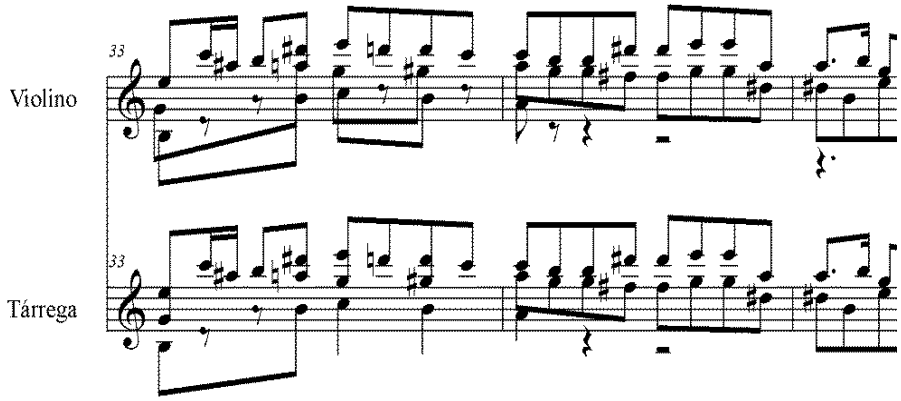


Exemplo musical 64. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.27-29).

Na fragmentação (c.30-35.2), Tárrega reapresenta o acorde de B maior no compasso 30.4, oitavando acima o Si1 do baixo e suprimindo o Fa#2; em seguida, desfaz a inversão do acorde de A/E, suprimindo o Mi2 e inserindo o La2 no baixo (c.31.2), espelhando o movimento do baixo no compasso anterior (Fá#2 para Si2, assim como, Mi2 para Lá2). (Ex.65).

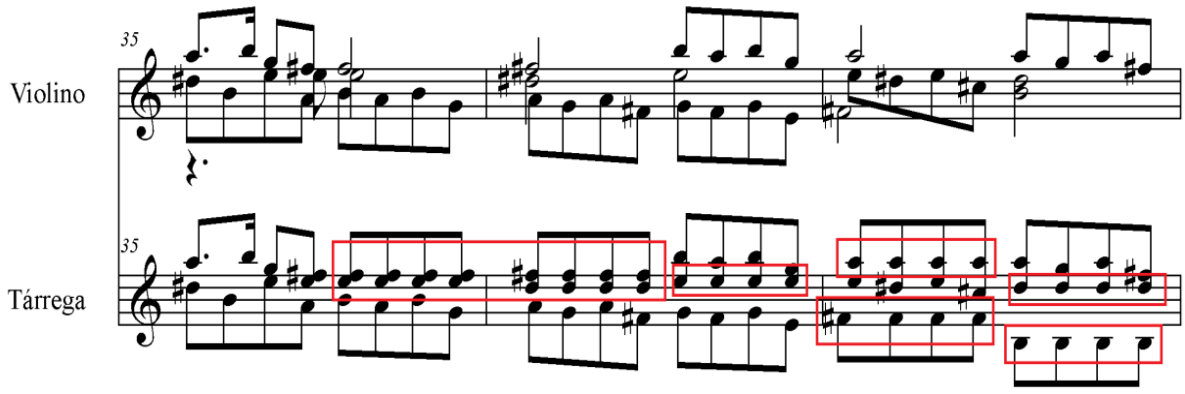


Exemplo musical 65. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.30-32).

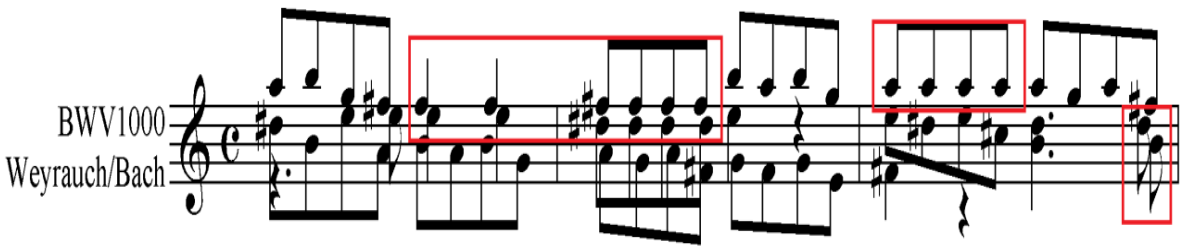


Exemplo musical 66. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.33-35.2).

No episódio desenvolvido por pedal (c.35.2.2-42.1), Francisco Tárrega realiza uma 'reiteração' (ver item 3.2., Um panorama de parametrização, p. 78) para sustentar as notas longas. Na primeira parte do episódio (c.35.2.2-37), Tárrega transforma em colcheias as notas longas (mínimas) que aparecem alternadamente nas três vozes (Ex.67). A técnica empregada por Tárrega é semelhante à encontrada na versão para alaúde, *Fuga BWV1000*, versão que o violonista provavelmente desconhecia. No entanto, o alaudista Johann C. Weyrauch, copista e provável autor da referida versão, aplica a reiteração utilizando semínimas além das colcheias (Ex.68).

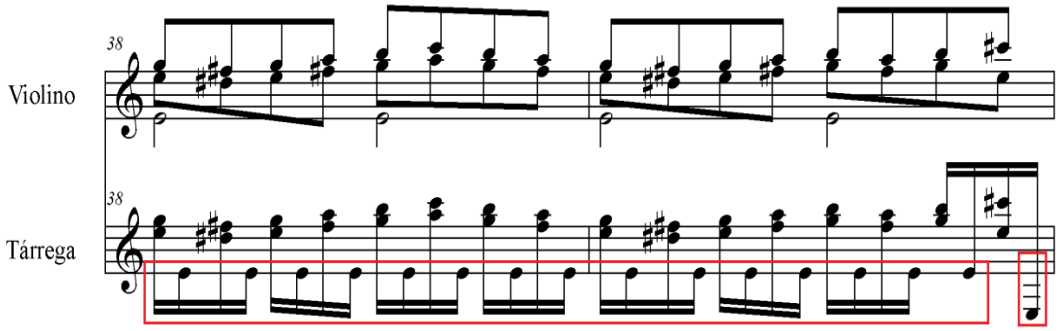


Exemplo musical 67. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.35-37).

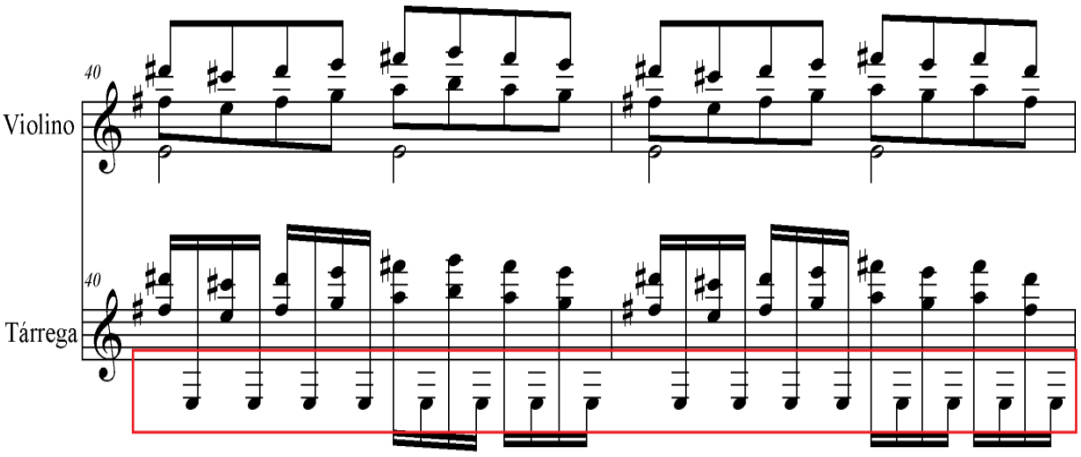


Exemplo musical 68. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* de J.S. Bach, copia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch (c.37-39).

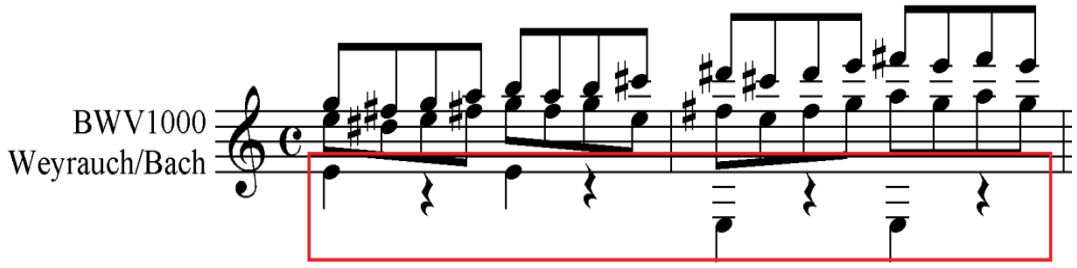
Na segunda parte do episódio (c.38-41), Tárrega faz outra ‘reiteração’ em colcheias e semicolcheias no pedal em Mi2 no baixo, apresentando-as intercaladas com as terças e sextas das vozes superiores. E a partir das sextas, compasso 39.4.2, ele oitava abaixo o Mi2 (Ex.69 e 70). É importante observar que na versão para alaúde, *BWV1000*, o arranjador também oitavou abaixo o pedal a partir da entrada das sexta (Ex.71). Mas como já foi mencionado, provavelmente Tárrega desconhecia tal versão. Até hoje, a maioria dos violonistas que transcreveram a *Fuga BWV1001*, inclusive Marquez, empregaram, neste mesmo trecho, a técnica de reiteração utilizada por Tárrega há mais de 100 anos.



Exemplo musical 69. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.38-39).

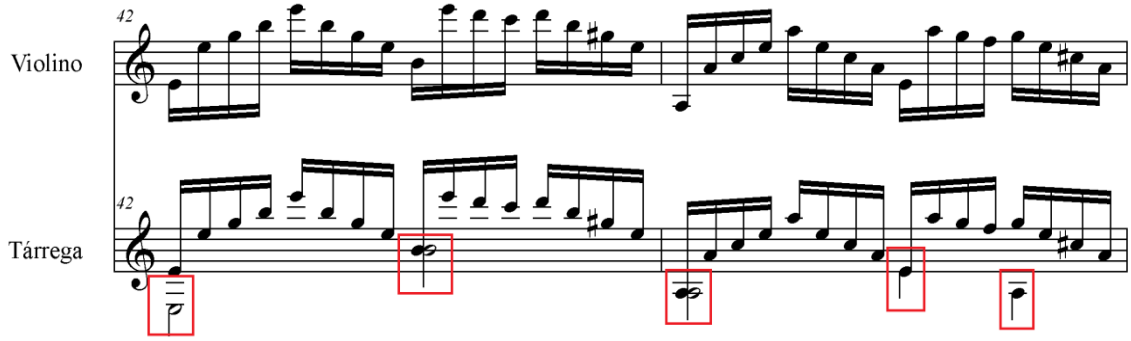


Exemplo musical 70. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.40-41).

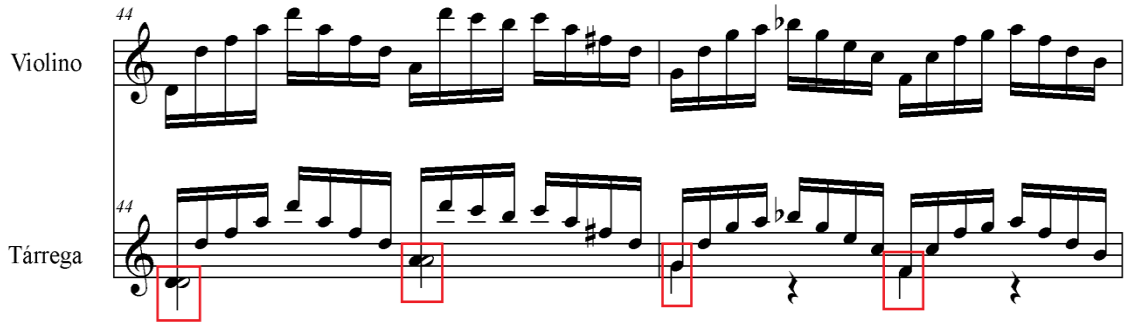


Exemplo musical 71. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* de J.S. Bach, copia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch (c.41-42).

No episódio concertante em semicolcheias (c.42-52.1), Tárrega realiza duas alterações no baixo: adiciona o Mi1 no compasso 42.1 e o Lá1 no compasso 43.3; e interfere na textura, criando uma polifonia ao prolongar as notas do baixo nos compassos 42.3, 43.1. e 43.3 (Ex.72), e compassos 44.1, 44.3, 45.1 e 45.3 (Ex.73). Esta é uma técnica comum em reelaborações para violão de peças originalmente escritas para instrumentos melódicos, sendo Tárrega o primeiro a empregá-la na musica bachiana.

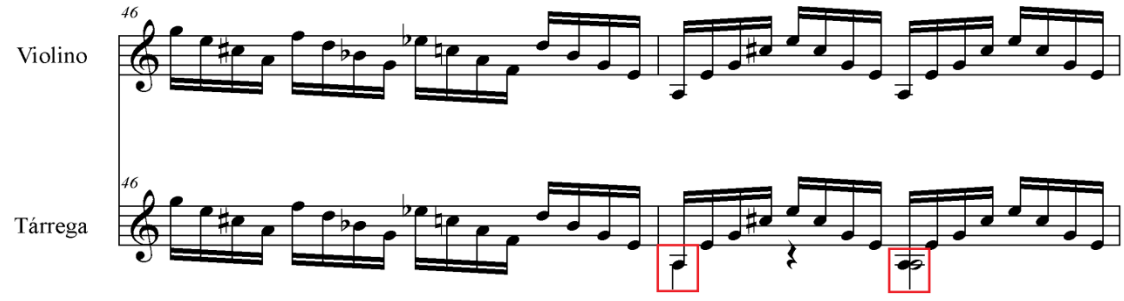


Exemplo musical 72. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.42-43).

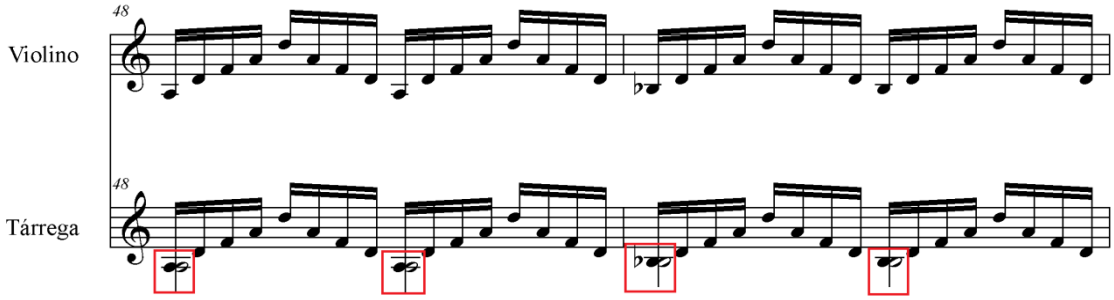


Exemplo musical 73. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.44-45).

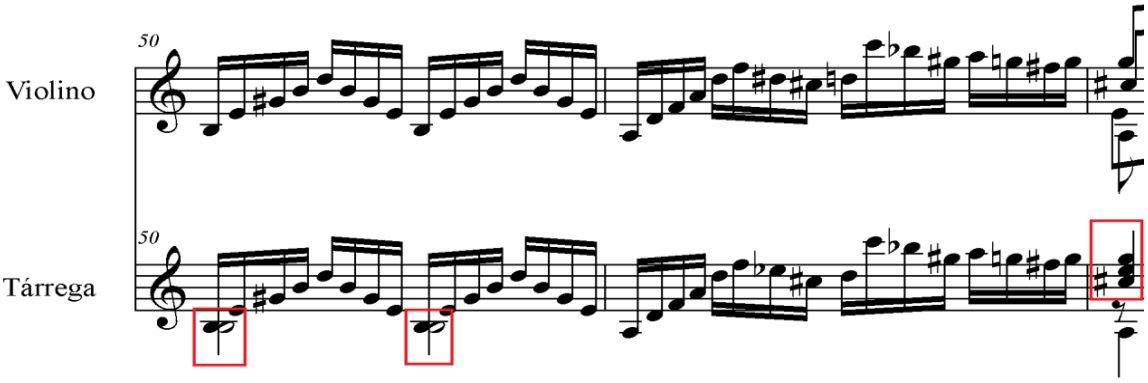
Ainda no episódio, Tárrega altera a apresentação do acorde de A maior (c.52.1) oitavando acima o Mi2 (Ex.76); e altera a textura, prolongando as notas mais graves, criando um pedal, nos compassos 46 a 51 (Ex.74, 75 e 76).



Exemplo musical 74. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.46-47).

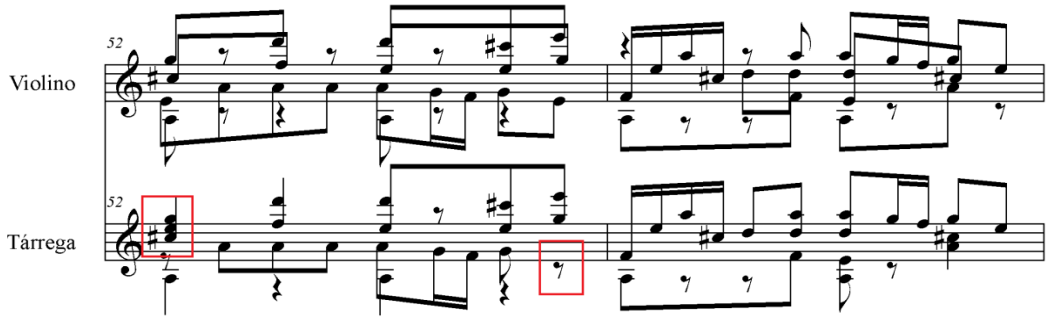


Exemplo musical 75. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.48-49).

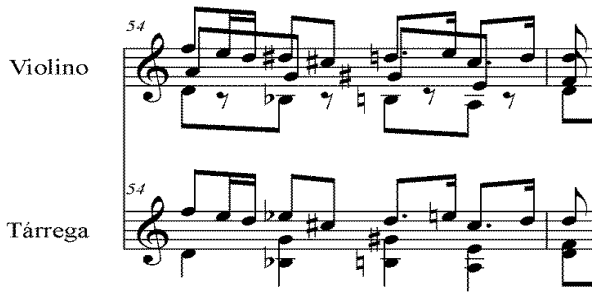


Exemplo musical 76. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.50-52.1).

Na codetta (c.52-55.1) da terceira seção, Tárrega suprime o Mi2 no baixo (Ex.77), provavelmente para facilitar a execução, no entanto, ele acaba interrompendo o sujeito.

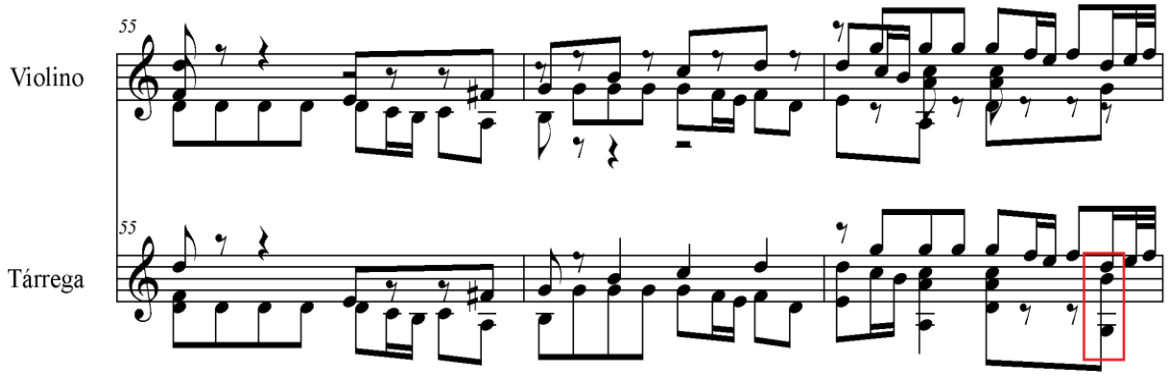


Exemplo musical 77. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.52-53).



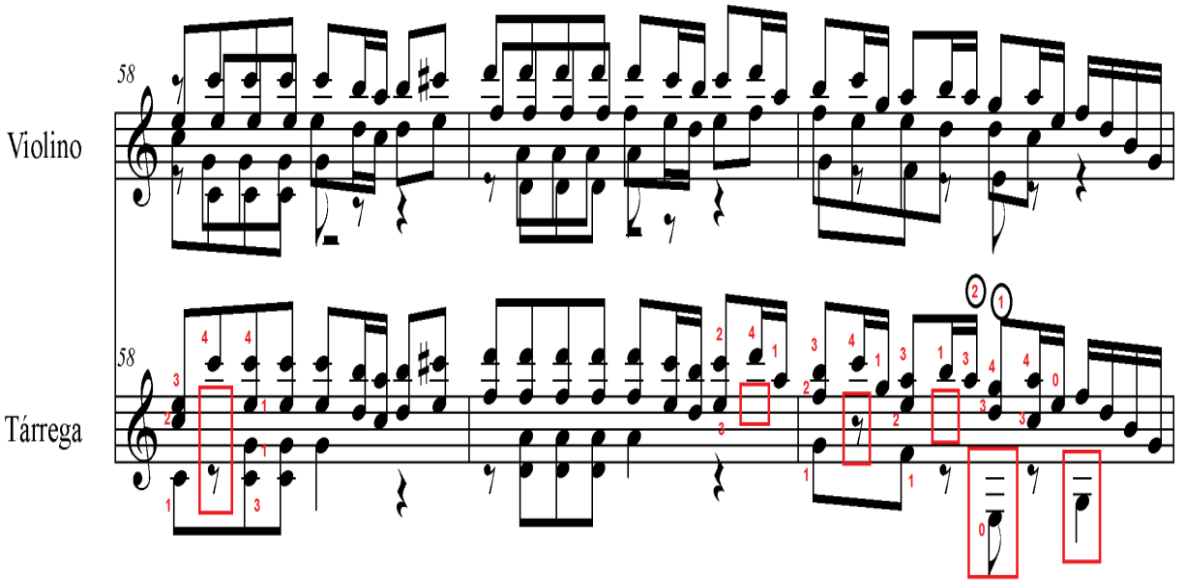
Exemplo musical 78. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.54-55.1).

Na contraexposição da quarta seção, Francisco Tárrega realiza alterações apenas no compasso 57.4.2 ao oitavar a fundamental e inserir a terça do acorde de G maior (Ex.79).



Exemplo musical 79. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.55-57).

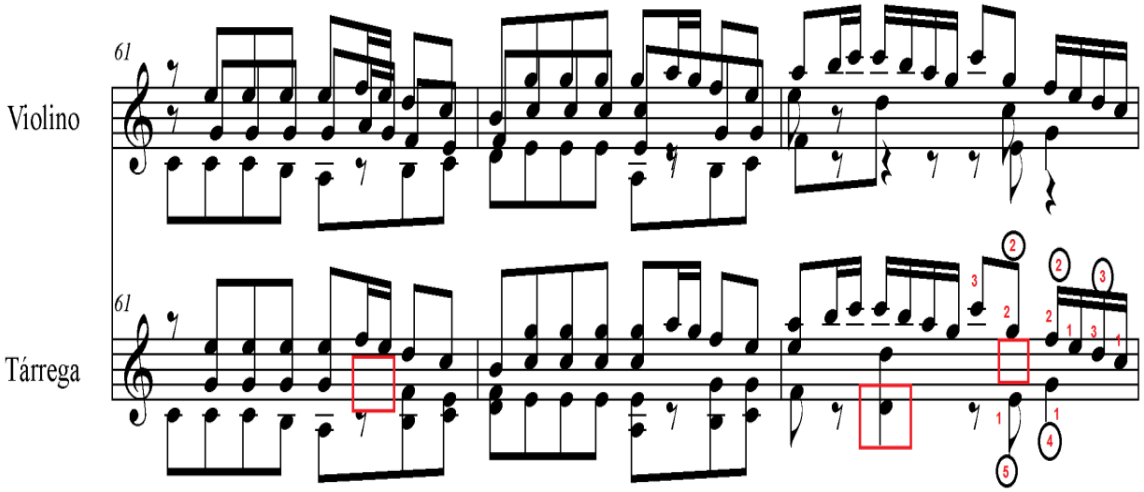
Tárrega resolve a cadência no compasso 58.1 (Ex.80). No início da extensão sequencial, compasso 58.1.2 (Ex.80), ele exclui o primeiro acorde do tutti[137] na cabeça do sujeito, incluindo apenas o Dó4 na voz mais aguda, provavelmente com o objetivo de facilitar o salto do dedo 3 da mão esquerda que sairia do Mi3 na segunda corda e quinta casa para o Dó2 na sexta corda e oitava casa, se a supressão não fosse realizada. O violonista espanhol ainda excluiu as notas Fá3, Mi3 e Ré3 na voz intermediária nos compassos 59.4.2 a 60.2.2 (Ex.80). No entanto, ao excluir as três notas, Tárrega provavelmente observou que as mesmas estão presentes nos acordes consequentes. Logo após, é adicionado um Sol1 no baixo no compasso 60.4 para evidenciar a cadencia (Ex.80).



Exemplo musical 80. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.58-60).

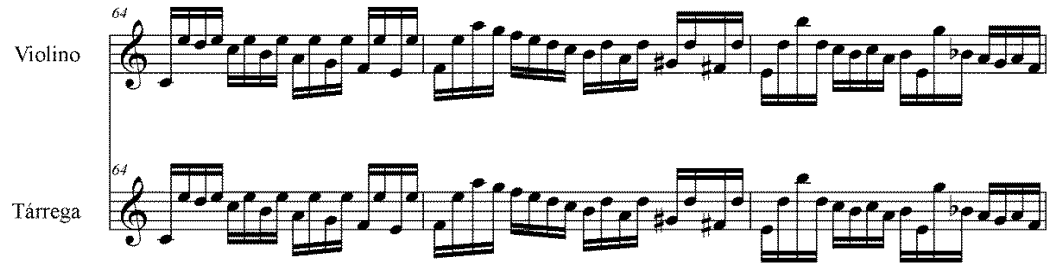
[137] *Tutti* é o momento em que todas as vozes da Fuga soam simultaneamente.

Ainda na extensão sequencial, Tárrega exclui as notas La2 e Sol2 que formavam as sextas paralelas no compasso 61.3.2 (Ex.81), antecipando o que acontece no compasso seguinte. Em seguida, ele dobra o Ré no compasso 63.2 (Ex.81), e exclui a fundamental do acorde C/E, que estava na voz intermediária no compasso 63.3.2 (Ex.81), mais uma vez por motivos mecânicos da mão esquerda.

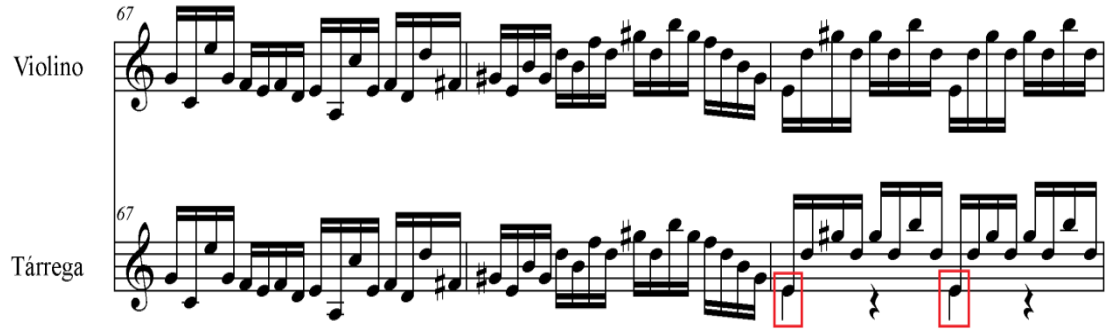


Exemplo musical 81. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.61-63).

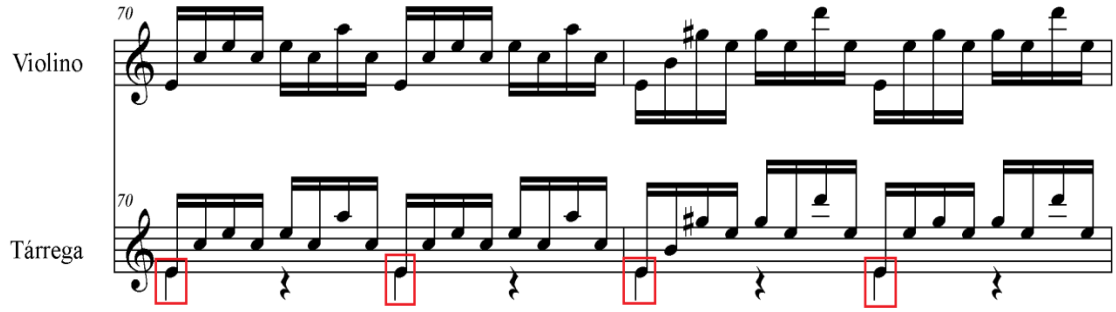
No episódio concertante em semicolcheias, Francisco Tárrega altera a textura ao prolongar o E2, gerando polifonia nos compassos 68 a 74.1 (Ex.82 a 85).



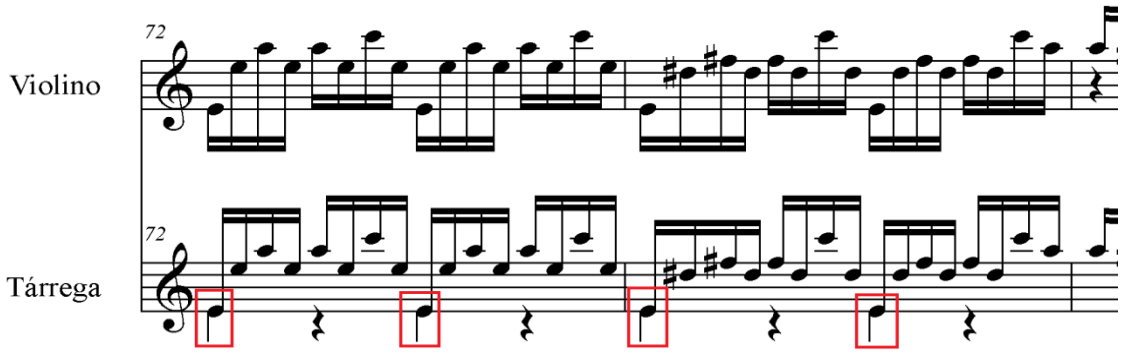
Exemplo musical 82. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.64-66).



Exemplo musical 83. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.67-69).

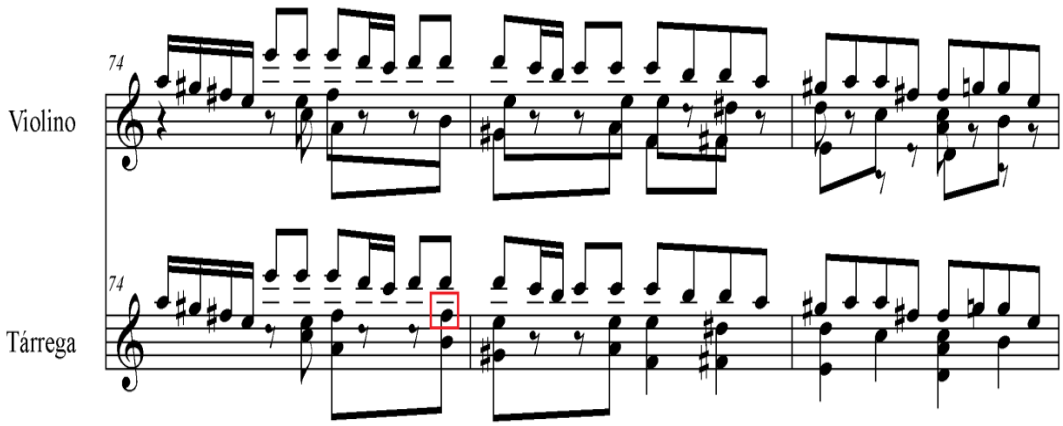


Exemplo musical 84. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.70-71).

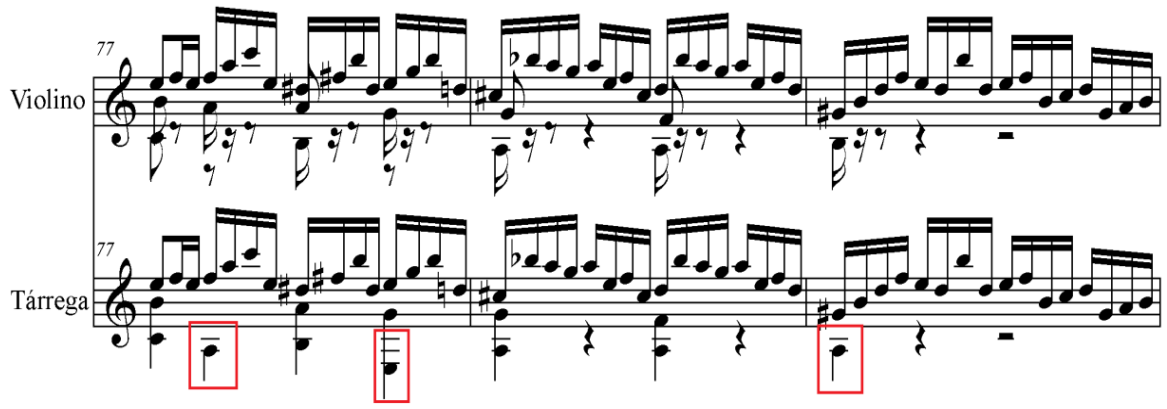


Exemplo musical 85. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.72-74.1).

Na extensão sequencial (c.74-82.3) e na cadência (c.82.3-87.1), ainda na quarta seção, Tárrega insere alguns baixos, também oitavando varias notas. No entanto, as alterações que mais chamam a atenção são: o preenchimento do *acorde* de Bm(b5), inserindo Fá3 no compasso 74.4.2 (Ex.86); o Lá1 no compasso 79.1 (Ex.87), que provavelmente aparece por ser o pedal da dominante de Ré menor, ou devido a um erro de edição, já que a nota correta seria o Si1;

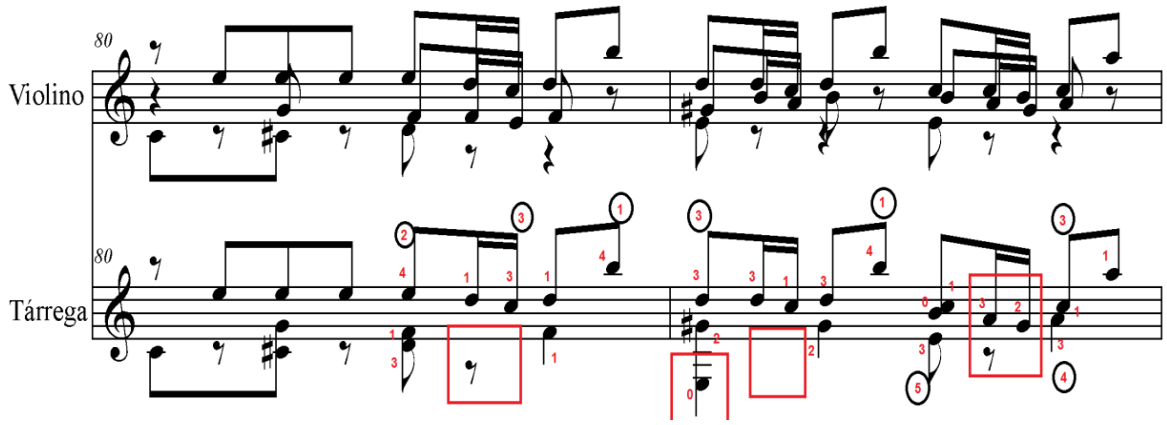


Exemplo musical 86. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.74-76).



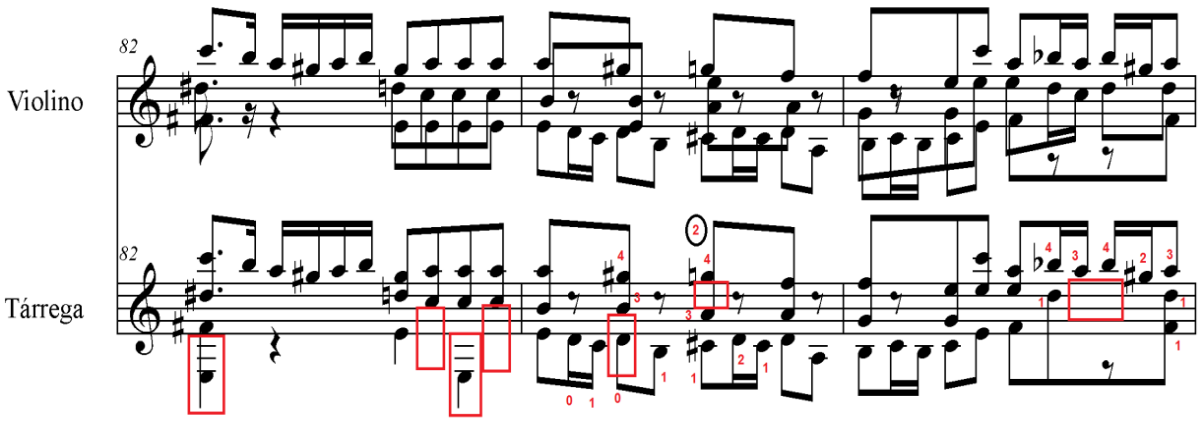
Exemplo musical 87. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.77-79).

e a supressão das sextas e terças nos compassos 80.3.2, 81.1.2 e 81.3.2, provavelmente para facilitar a execução, já que estas são seguidas por saltos da mão esquerda (Ex.88).



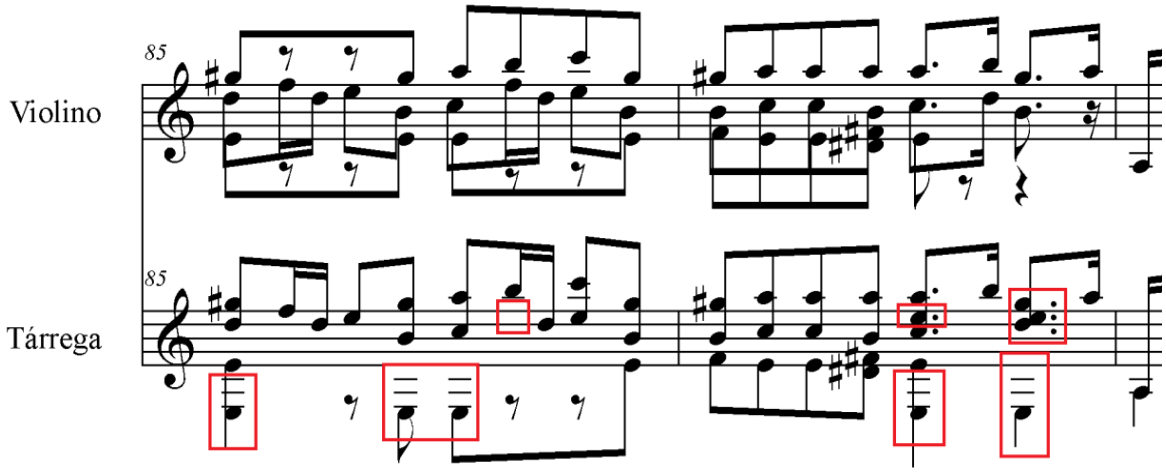
Exemplo musical 88. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.80-81).

No compasso 82.1, Tárrega insere o Mi1 no baixo no acorde de B maior que seria o pedal da dominante de Lá menor (Ex.89). Já na cadência, há uma supressão equivocada da cabeça do sujeito na voz grave no compasso 82.3 (Ex.89) e uma nova supressão de sextas nos compassos 84.3.2 e 86.3.2, outra vez para facilitar a execução (Ex.89).



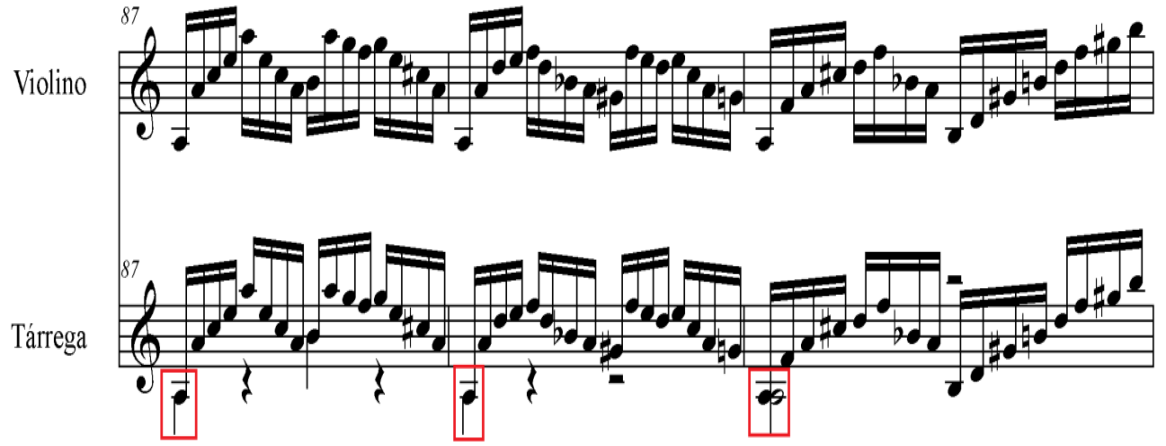
Exemplo musical 89. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.82-84).

Para aumentar a densidade e sustentar o pedal da dominante na sexta corda solta, nos compassos 85.1, 86.3 e 86.4, Tárrega adiciona o Mi1, e nos compassos 85.2.2 e 85.3.1, oitava abaixo o Mi2 (Ex.90). Ele ainda exclui a Fá3 no compasso 85.3.2, complementa o acorde E7 com a fundamental nos compassos 86.3 e 86.4, e substitui o quinto pelo sétimo grau do mesmo acorde no compasso 86.4 (Ex.90).

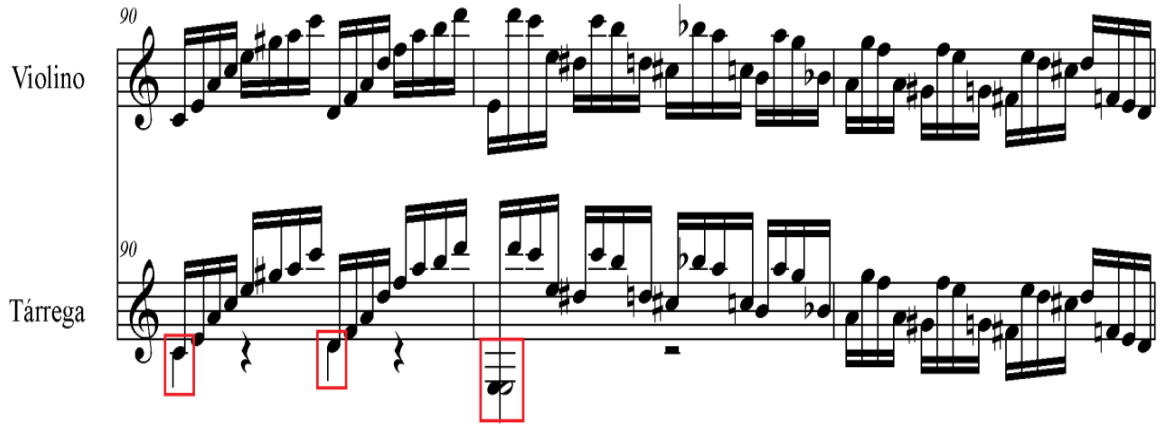


Exemplo musical 90. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.85-87.1).

Na coda da Fuga, Francisco Tárrega altera a textura prolongando o Lá1 nos compassos 87 a 91 (Ex.921 e 92); oitava abaixo o Mi2 no baixo no compasso 91.1, aumentando o salto entre o Ré4 anterior e posterior, e mais uma vez sustentando o pedal de dominante na sexta corda solta (Ex.92).

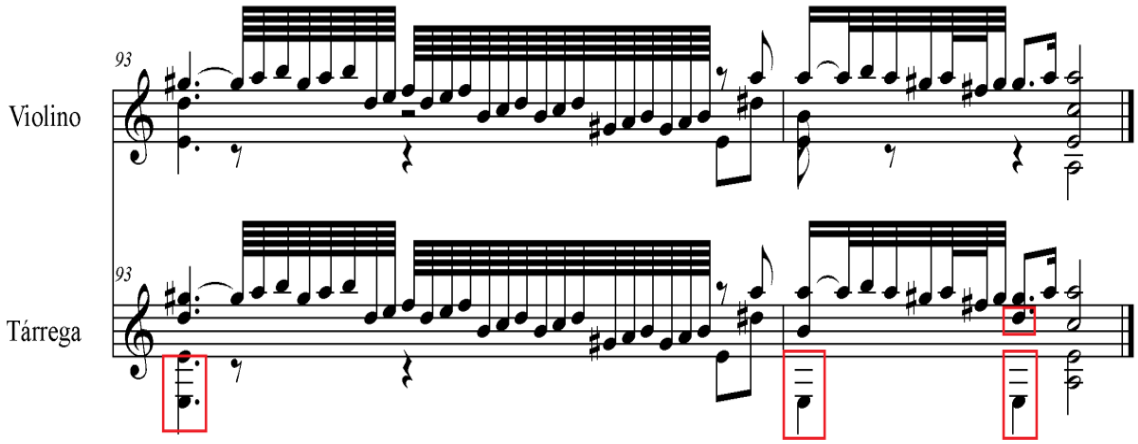


Exemplo musical 91. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.87-89).



Exemplo musical 92. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.90-92).

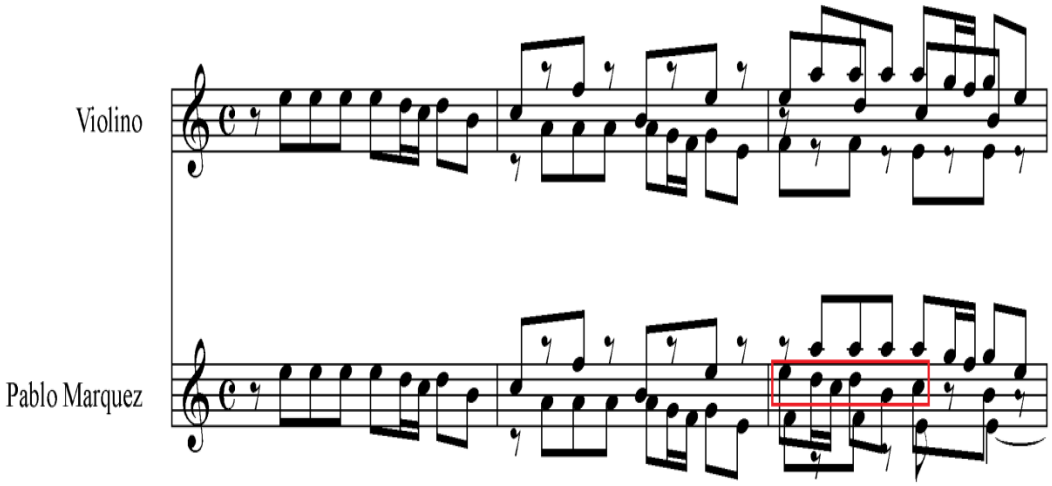
No fim da cadência, Tárrega procura aumentar a densidade dos acordes, dobrando a fundamental no acorde de Mi com sétima (c.93.1), oitavando abaixo o Mi2 no compasso 94.1, e, por fim, inserindo a sétima e a fundamental do acorde de E maior na ultima cadência perfeita da obra (Ex.93).



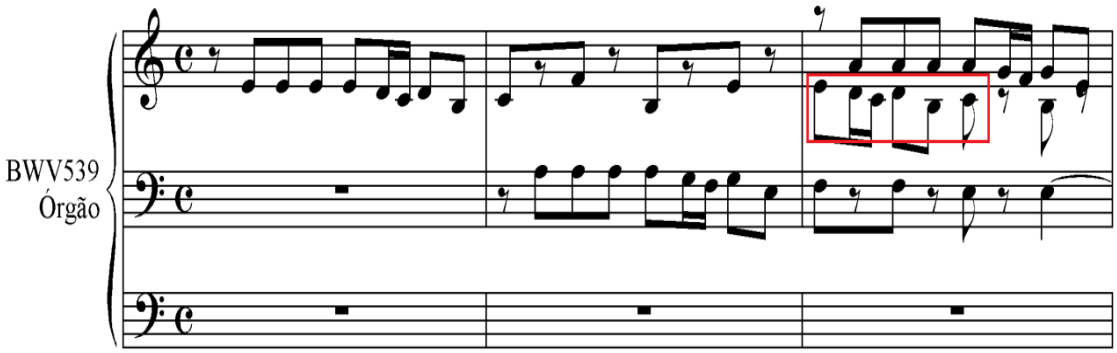
Exemplo musical 93. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.93-94).

3.3.2. Reelaboração de Pablo Marquez

No decorrer da análise, além da grade comparando a reelaboração de Marquez e a versão original para violino, também colocaremos exemplos dos trechos da segunda versão da Fuga (composta para órgão, *Fuga BWV539)* que influenciaram o violonista argentino. Na exposição da Fuga, Pablo Marquez adiciona a cauda do sujeito na voz intermediária, durante a terceira entrada do sujeito na voz aguda, no compasso 3.1 a 3.3 (Ex.94). (baseado na versão organística, Ex.95).

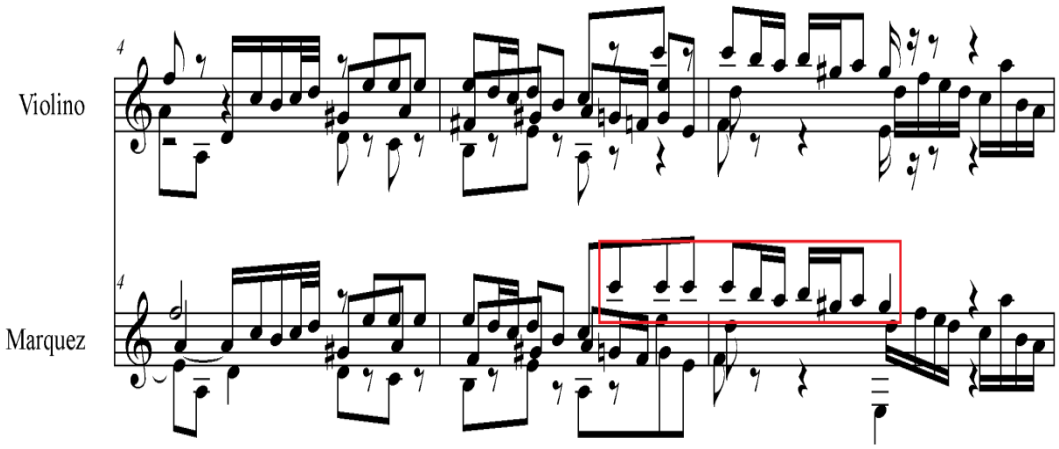


Exemplo musical 94. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.1-3).

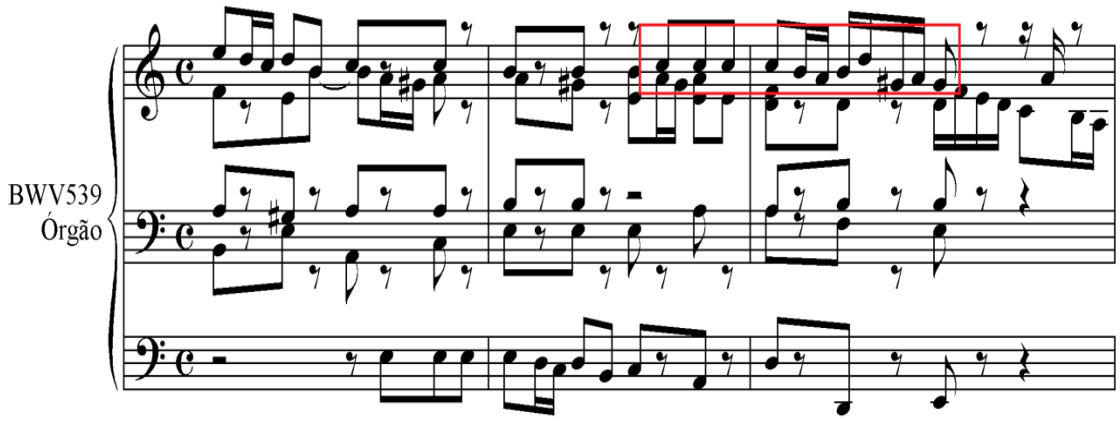


Exemplo musical 95. *Fuga para Órgão em D menor BWV539* de Bach (c.1-3).

Uma extensão sequencial encerra a exposição, onde o sujeito é completado e consequentemente evidenciado por Marquez nos compassos 5.3 a 6.3 (Ex.96) (versão organística, Ex.97).

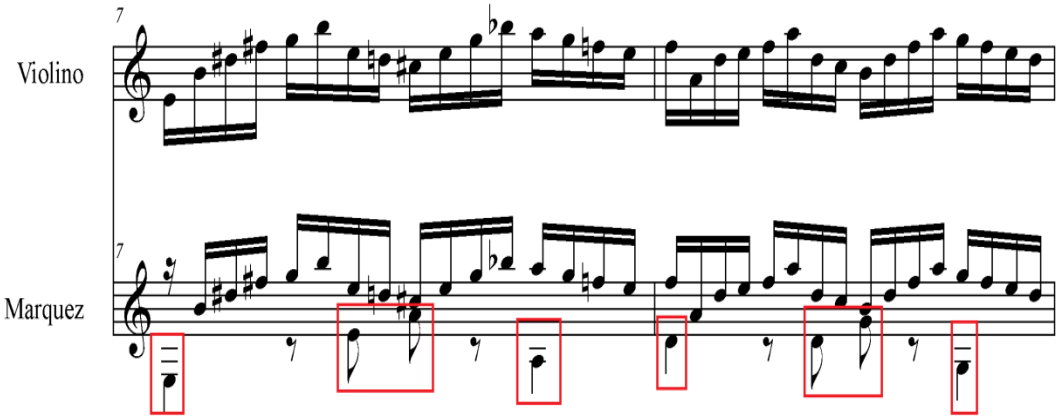


Exemplo musical 96. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.4-6).



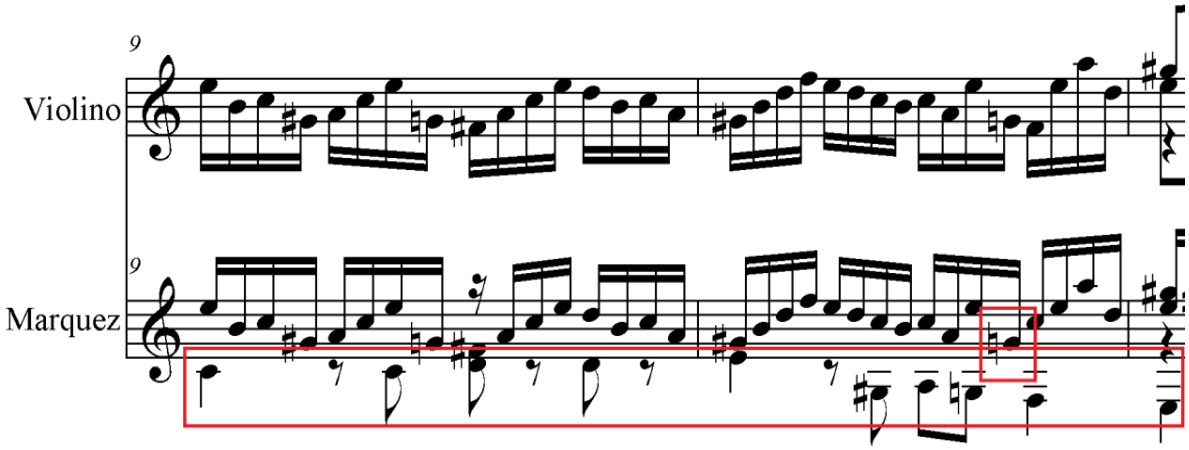
Exemplo musical 97. *Fuga para Órgão em D menor BWV539* (c.5-7).

No episódio concertante em semicolcheias, Pablo Marquez, baseando-se possivelmente na gravação da *Sonata I* BWV1001 realizada pelo cravista Gustav Leonhardt, adiciona baixos que dão movimento à obra, através do acento anacrústico (Ex.98).

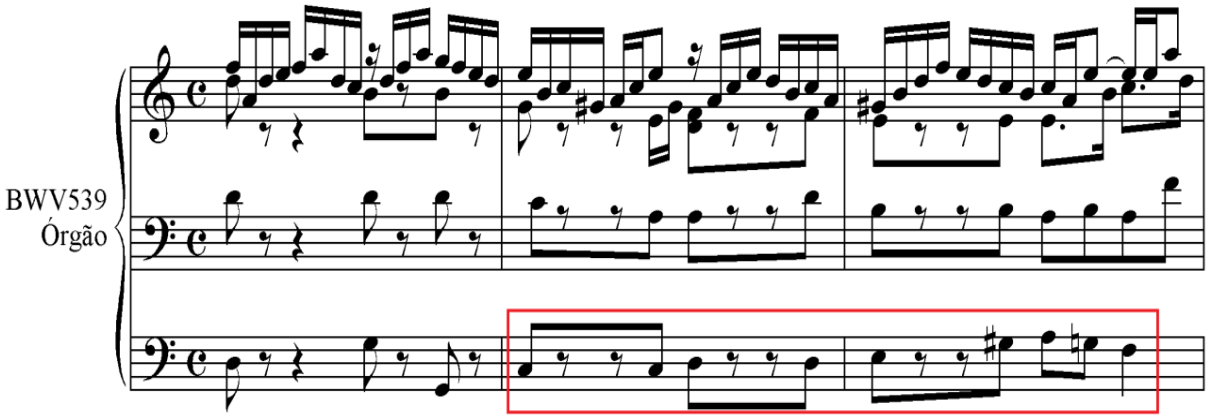


Exemplo musical 98. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.7-8).

Em seguida, Marquez inclui um movimento no baixo que evidencia a cadência para a codetta nos compassos 9 a 11.1 (Ex.99) (versão organística, Ex.100). Ele também realiza o movimento Sol2-Dó3 na melodia superior no compasso 10.4, ao invés de realizar o movimento Sol3-Fá4 como na versão para violino; no entanto, o Fá2 encontra-se uma oitava abaixo. (Ex.99).

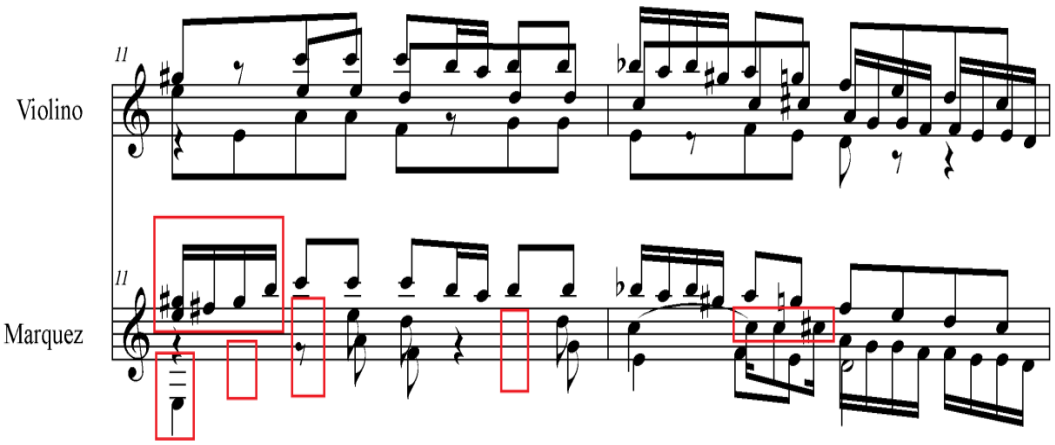


Exemplo musical 99. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.9-11.1).

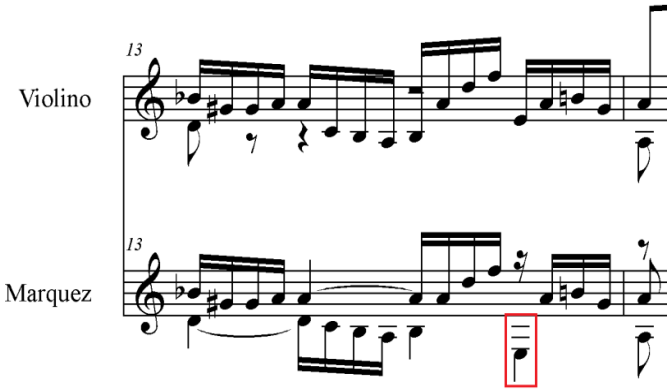


Exemplo musical 100. *Fuga para Órgão BWV539* (c.8-10).

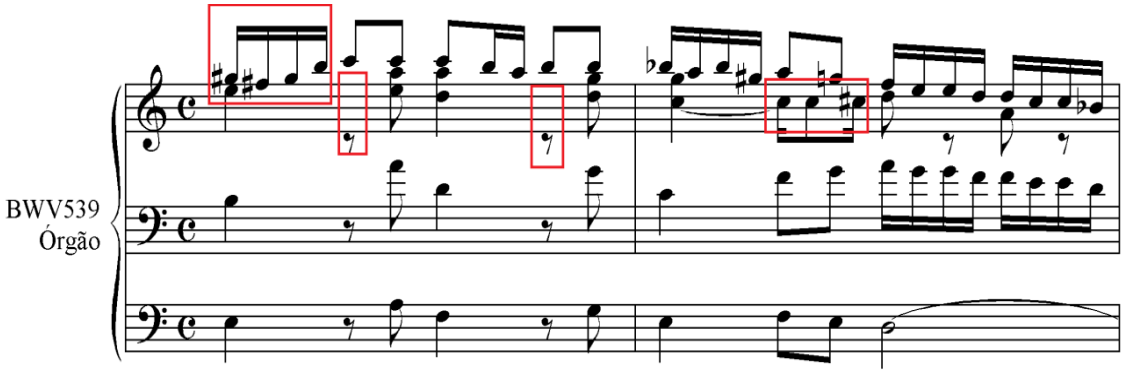
Na codetta, Marquez realiza as seguintes alterações: uma ‘diminuição’ no compasso 11.1, dando sequência as semicolcheias do episódio anterior (Ex.101)*;* em seguida, são suprimidos os acordes dos tempos fortes nos compassos 11.2.1 e 11.4.1, mais uma vez evocando o acento anacrústico presente no sujeito (Ex.101) – essa supressão anula a primeira textura tutti da peça; desloca as notas intermediárias no compasso 12.2 para preencher o pulso mínimo e não quebrar a sequência de semicolcheias que vai de 12.1 a 14.1 (Ex.101); e oitava abaixo o Mi2 no compasso 13.4 (Ex.102). (Todas estas modificações foram baseadas na versão para órgão, Ex.103).



Exemplo musical 101. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.11-12).

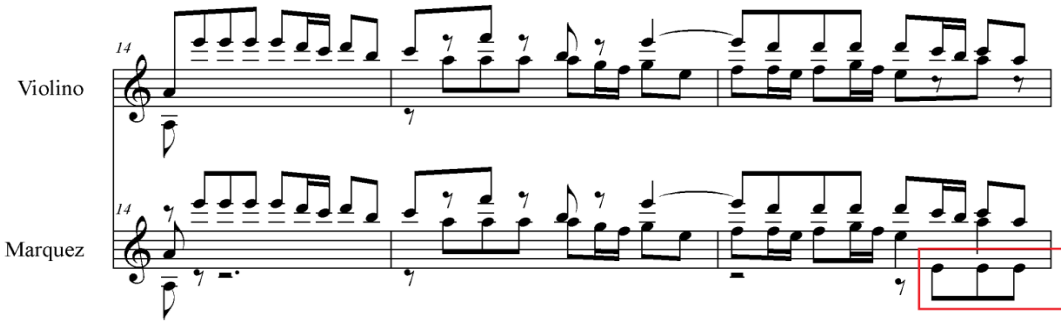


Exemplo musical 102. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.13-14.1).

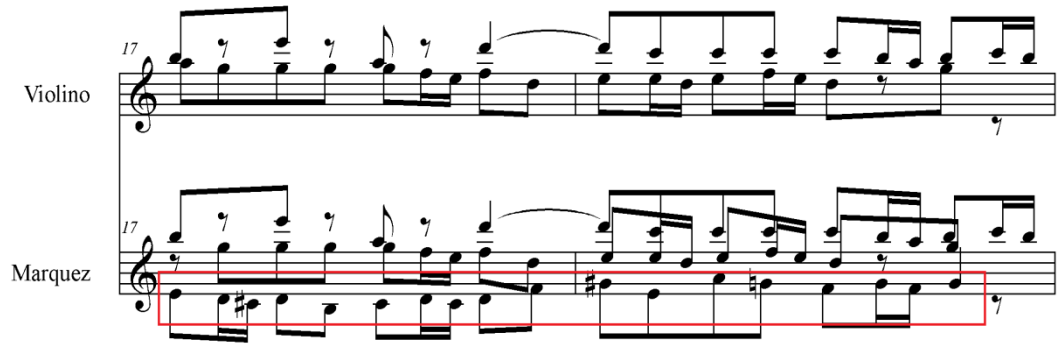


Exemplo musical 103. *Fuga para Órgão BWV539* (c.11-12).

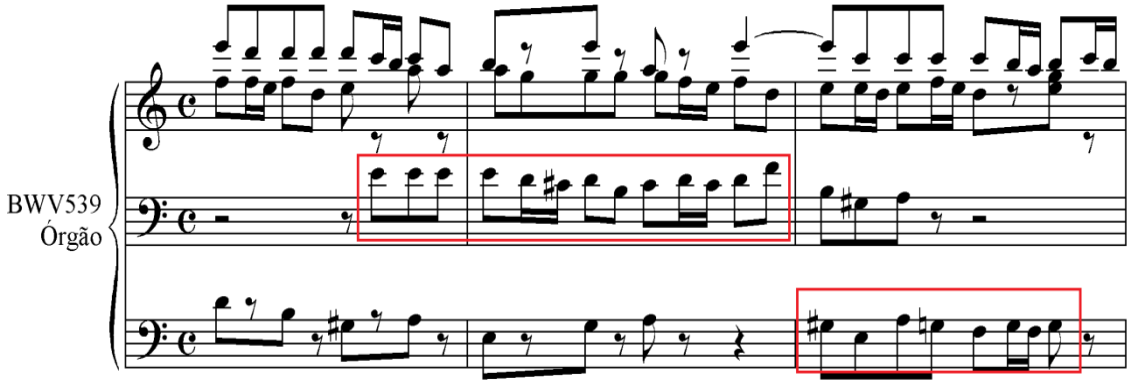
Na segunda seção, Pablo Marquez inclui mais uma voz durante a contraexposição, criando um stretto a partir da terceira entrada em Ré no compasso 16.3.2 (Ex.104 e 105), (versão organística, Ex.106).



Exemplo musical 104. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.14-16).

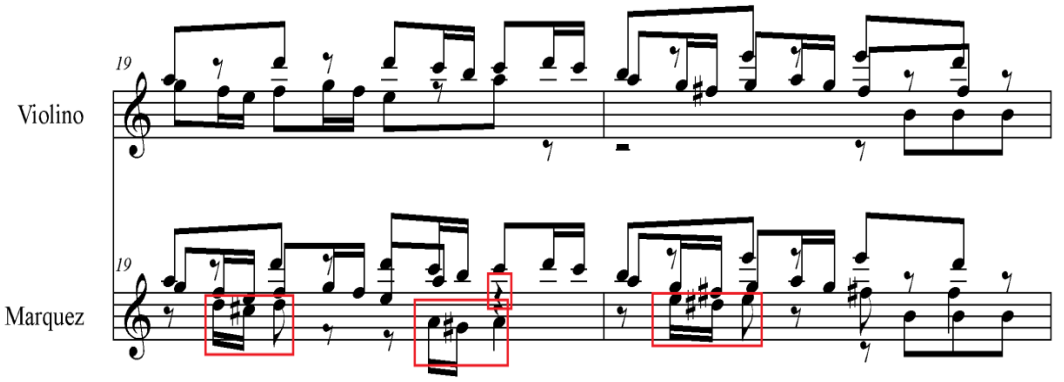


Exemplo musical 105. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.17-18).

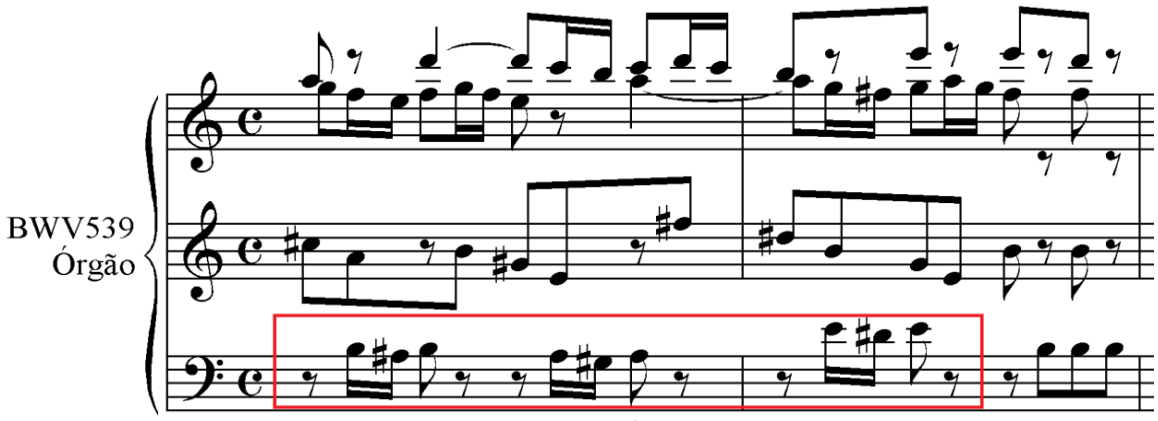


Exemplo musical 106. *Fuga para Órgão BWV539* (c.16-18).

Marquez ainda insere outra voz também na fragmentação do sujeito nos compassos 19.1.2, 19.3.2 e 20.1.2 (Ex.107), (versão para órgão; Ex.108).

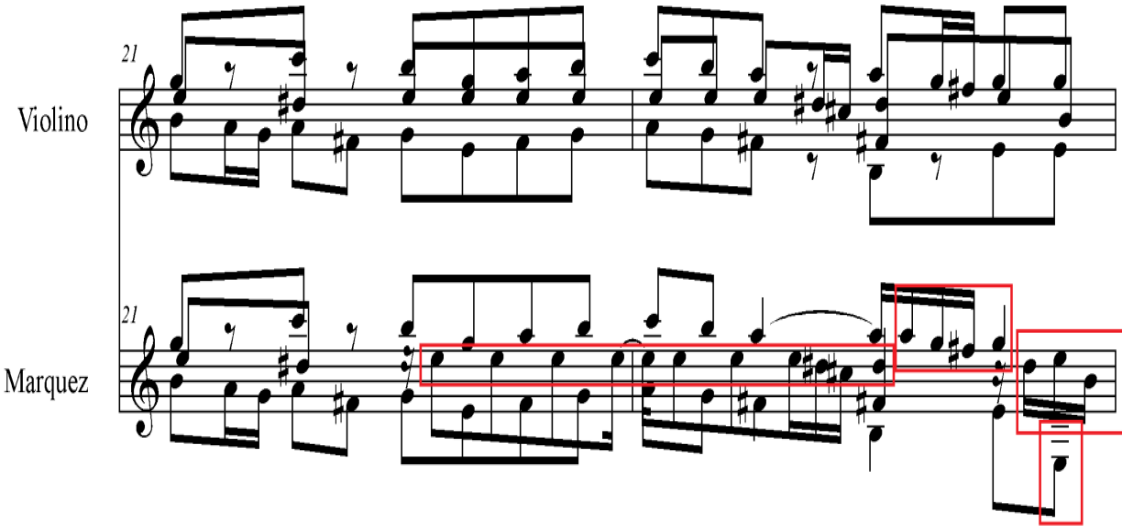


Exemplo musical 107. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.19-20).

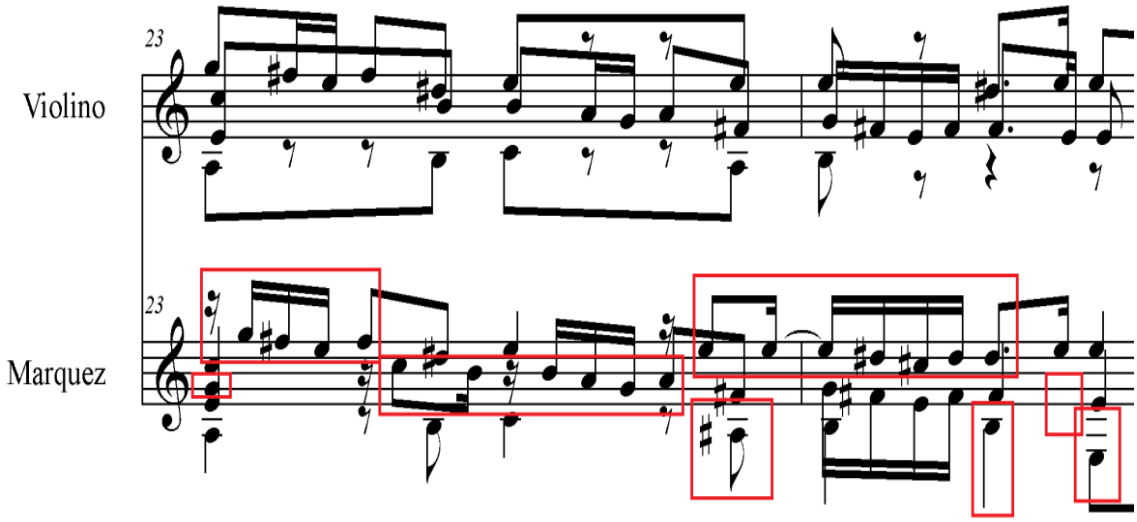


Exemplo musical 108. *Fuga para Órgão BWV539* (c.19-20).

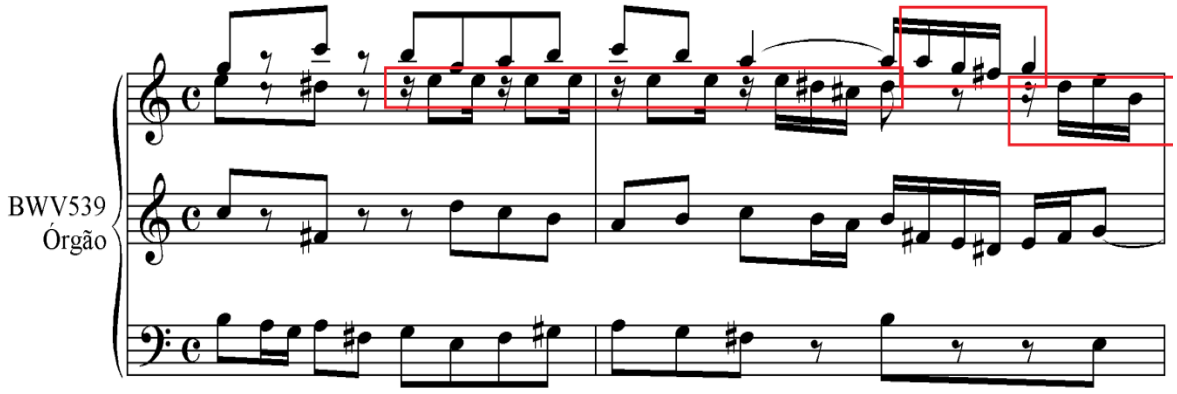
Na codetta, após a aparição do sujeito em Si (c.20.3.2), Marquez altera ritmos e realiza outra ‘diminuição’, para isto deslocando colcheias e inserindo notas de passagem nas vozes médio e aguda nos compassos 21.3 a 24.2 (Ex.109 e 110) – dando continuidade ao preenchimento do pulso mínimo, observado também na cadência da primeira seção, ao invés de manter os acentos anacrústicos presentes na versão original. O resultado desta intervenção é a criação da mesma figura melódica (c.22.3 a 24.1) que será vista na cadência da quarta seção, no compasso 78. O violonista interfere na apresentação do acorde de A7 ao oitavar abaixo o Sol3 no compasso 23.1 (Ex.110), e altera o acorde dominante menor, F#m7/A, para dominante maior, F#/A#, no compasso 23.4.2 (Ex.110). (versão orgnanística, Ex.111 e 112).



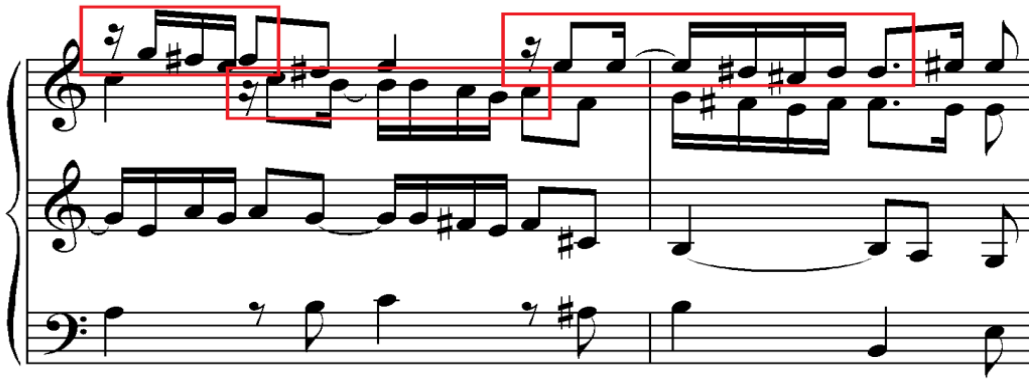
Exemplo musical 109. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.21-22).



Exemplo musical 110. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.23-24.3).



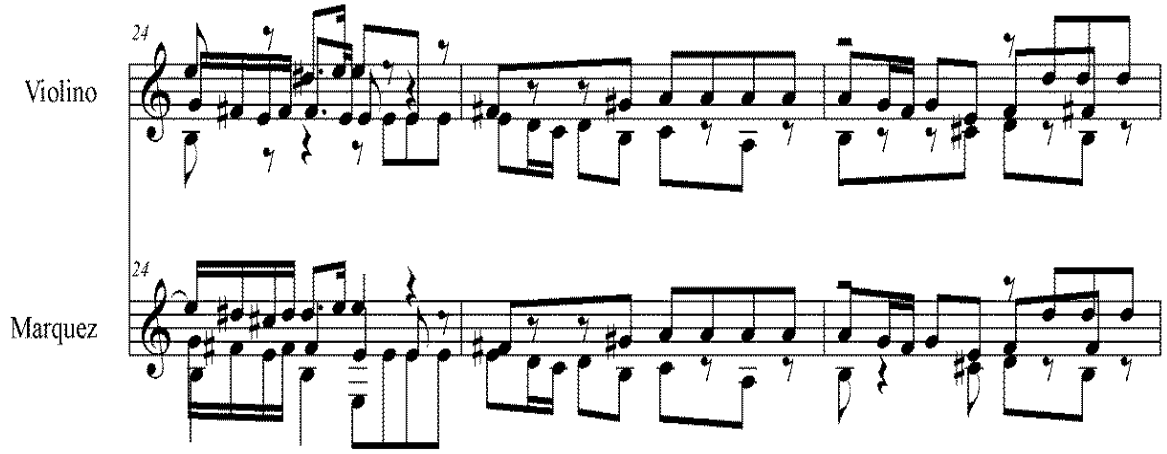
Exemplo musical 111. *Fuga para Órgão BWV539* (c.21-22).



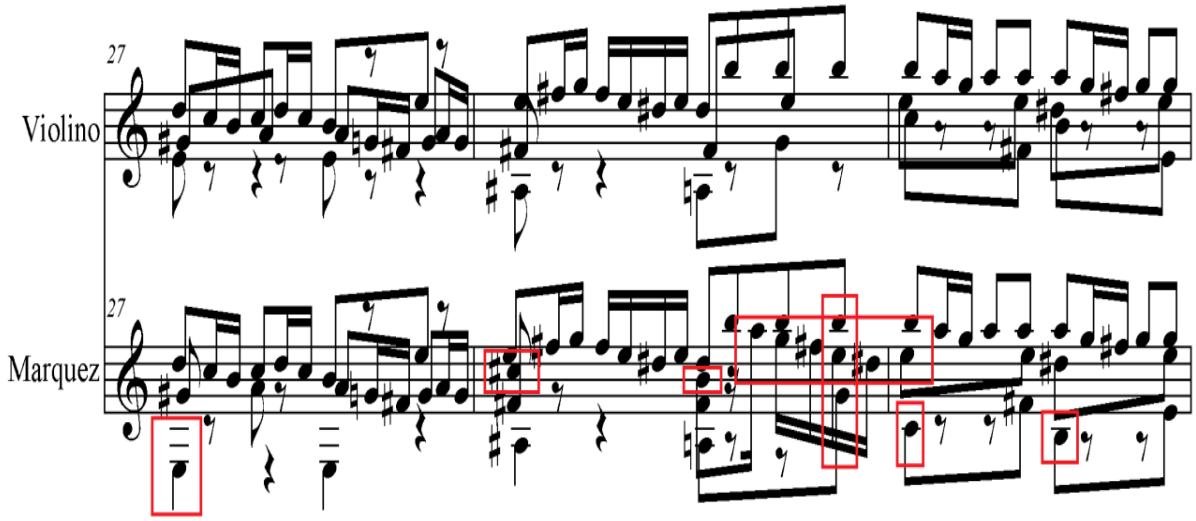
Exemplo musical 112. *Fuga para Órgão BWV539* (c.23-24.3).

Na terceira seção, Pablo Marquez oitava abaixo o Mi2, o Dó3 e o Si2, nos compassos 27.1, 29.1 e 29.3.1, respectivamente (Ex.114); preenche os acordes F#7/A# com o quinto grau e B/A com o primeiro grau nos compassos 28.1 e 28.3, respectivamente (Ex.114); realiza uma

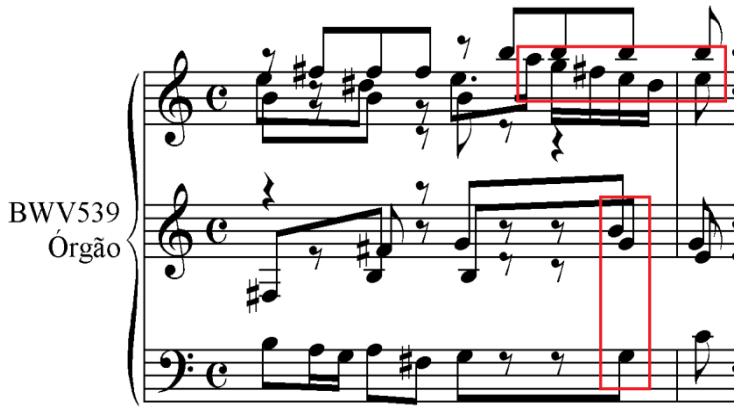
‘diminuição’ inserindo notas de passagem na voz intermediária da extensão sequencial em Si no compasso 28.3.2; e desloca o acorde Em/G para o tempo fraco da cabeça do sujeito, com isso enfatizando o movimento anacrústico no compasso 28.4.2, a exemplo do que acontece no compasso seguinte (Ex.114). (versão organística, Ex.115).



Exemplo musical 113. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.24-26).

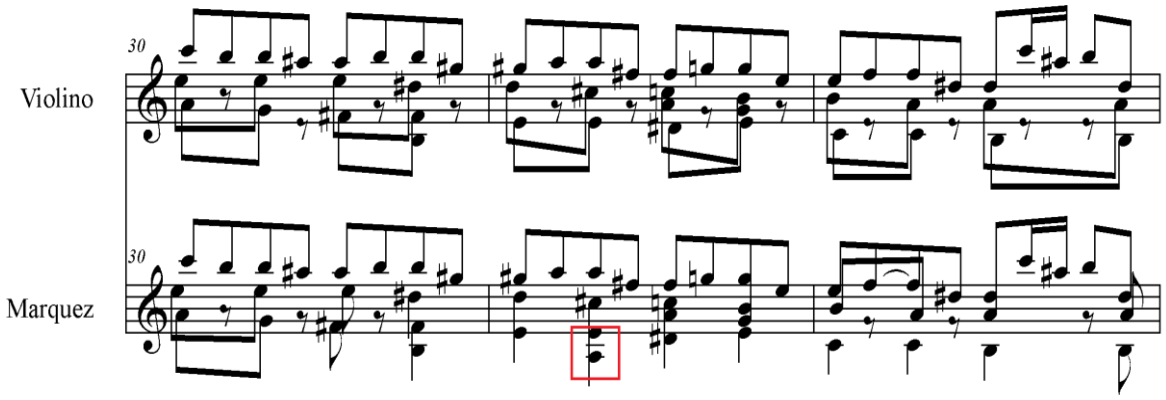


Exemplo musical 114. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.27-29).



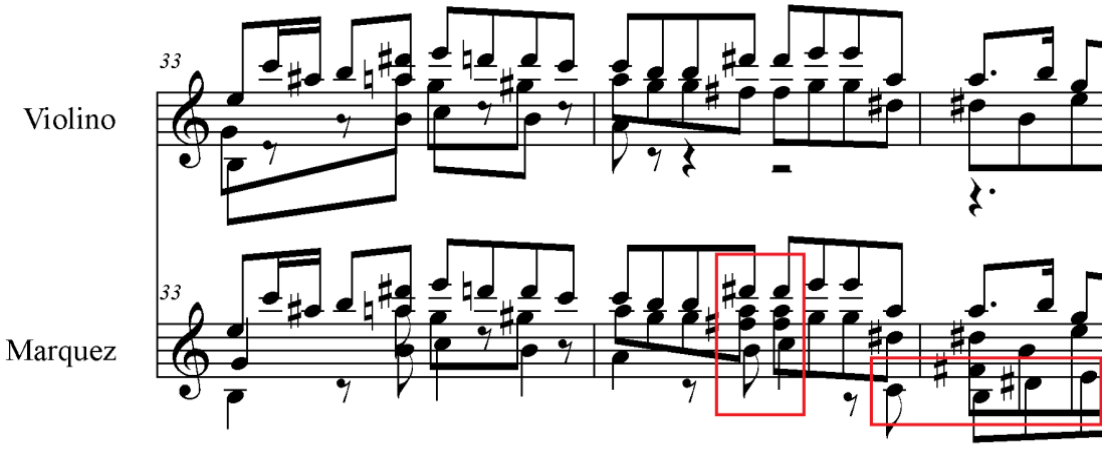
Exemplo musical 115. *Fuga para Órgão BWV539* (c.28-29.1).

Nos compassos 30 a 32, (a fragmentação), Marquez desfaz a inversão do acorde A/E incluindo o La1 no baixo no compasso 31.2 (Ex.116), simulando o encadeamento anterior, (Fá#2 para Si1, assim como Mi2 para Lá1).

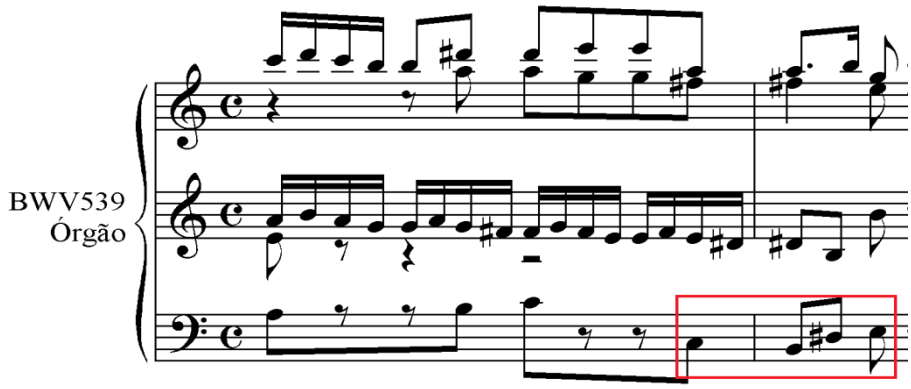


Exemplo musical 116. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.30-32).

Na cadência interrompida (c.34), Marquez preenche os acordes de B7 e de C maior (com apojatura, ou pode ser entendido também como D#º/C), nos compasso 34.2.2 e 34.3.1 (Ex.117). Na transição para o episódio, o violonista evidencia a cadência inserindo o movimento Dó2-Si1-Ré#2-Mi2 no baixo nos compassos 34.4.2 a 35.2, (Ex.117). (versão organística, Ex.118).

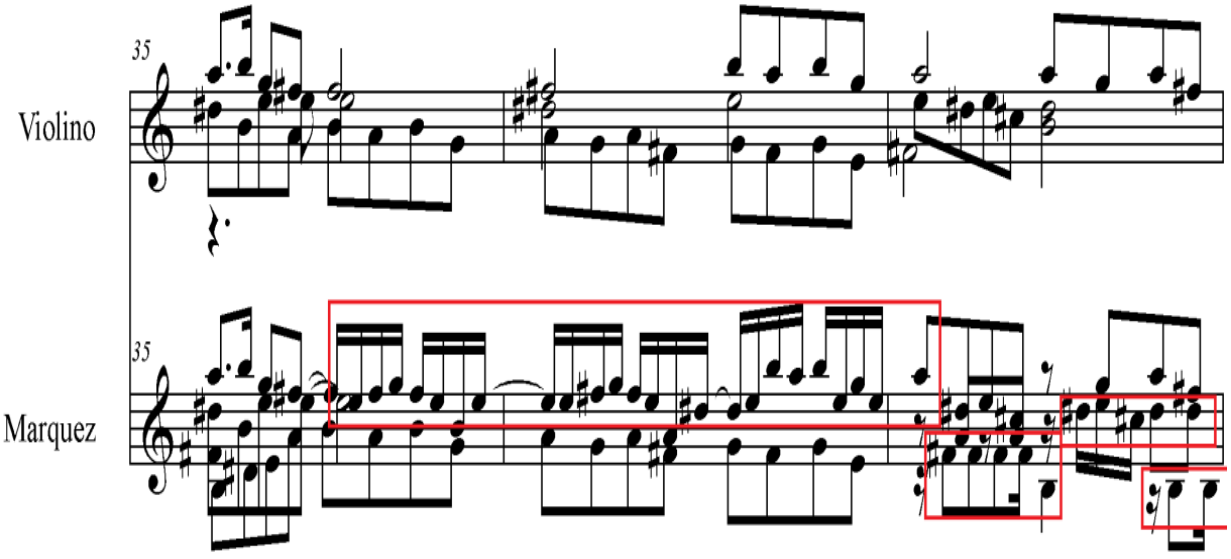


Exemplo musical 117. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.33-35.2).



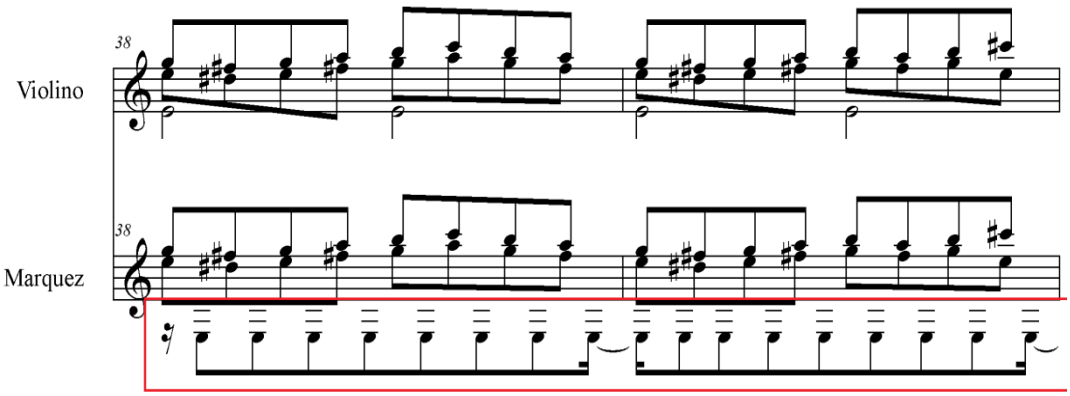
Exemplo musical 118. *Fuga para Órgão BWV539* (c.34-35.2).

No episódio desenvolvido por pedal, Marquez realiza uma 'ornamentação compensatória', baseando-se na versão de Gustav Leonhardt. O violonista argentino criou uma melodia em semicolcheias na voz mais aguda (c.35.3 a 37.1) e na voz intermediaria (c.37.3), formadas basicamente por notas diatônicas vizinhas ao Mi3 (Ex.119). Marquez ainda desloca e 'diminuiu' as durações de colcheia para semicolcheia as notas: Fa#2 no compasso 37.1 a 37.2, e Si1 no compasso 37.3 a 37.4, preenchendo o pulso mínimo com uma sequência de semicolcheias, assim como nas cadências anteriores (Ex.119).

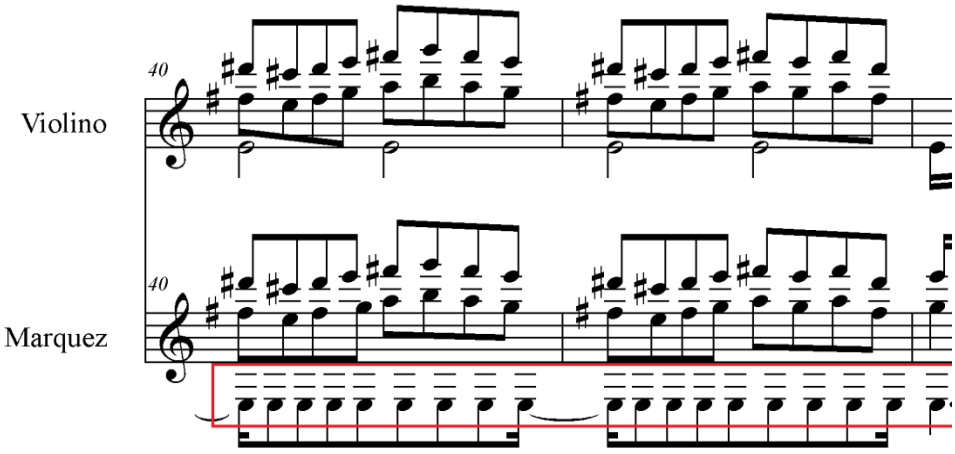


Exemplo musical 119. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.35-37).

Na segunda parte do episódio, a exemplo de Francisco Tárrega, Pablo Marquez realiza uma ‘reiteração’ em colcheias e semicolcheias no pedal em Mi no baixo, apresentando-as intercaladas com as terças e sextas das vozes superiores. Marquez oitava o Mi2 em toda a extensão pedal e ainda resolve as sextas no compasso 42.1. (Ex.120 e 121).

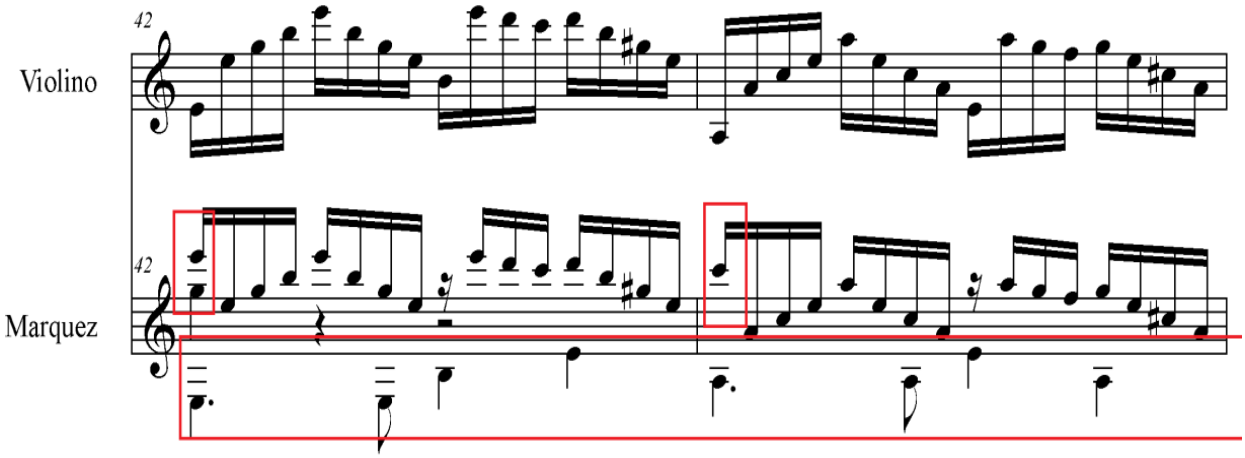


Exemplo musical 120. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.38-39).

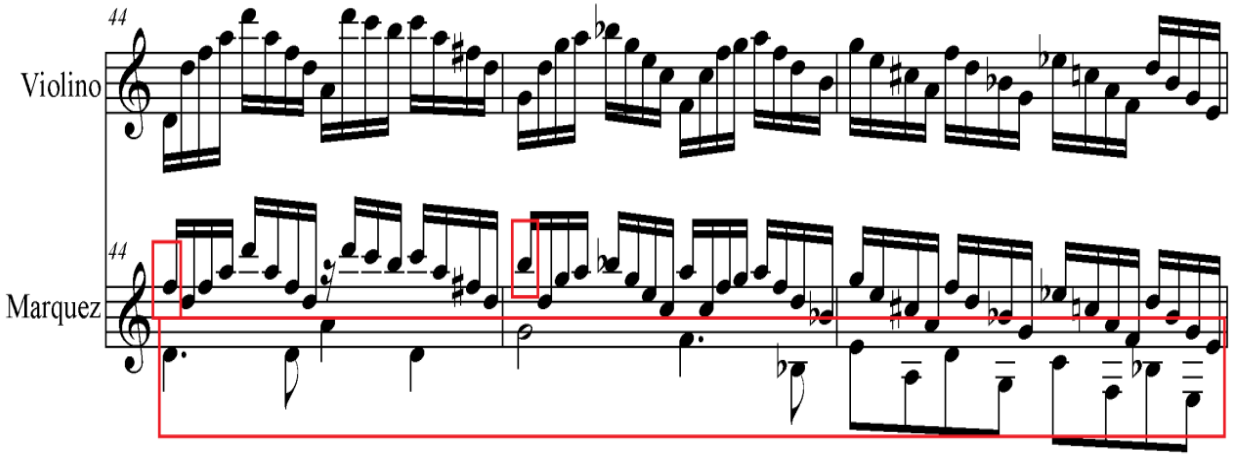


Exemplo musical 121. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.40-42.1).

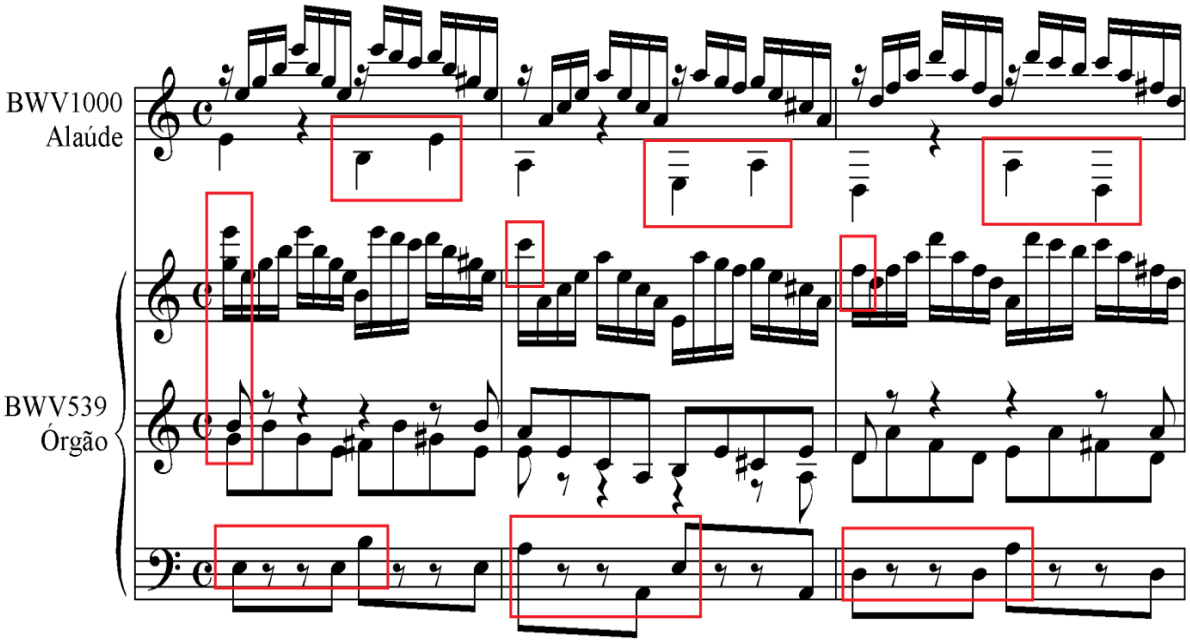
No episódio em semicolcheias, Marquez altera a textura criando um movimento melódico no baixo nos compassos 42 a 46 (Ex.122 a 124), a exemplo das versões para órgão, BWV539, e para alaúde, BWV1000 (Ex.125 e 126); ele ainda completa a sequência melódica (‘resolução melódica’) na voz superior no momento em que os saltos sugerem a separação de vozes (c.42 a 46) – saltos característicos de obras para instrumento melódico sem acompanhamento –, gerando polifonia (Ex.122 a 124), baseado na versão para órgão, BWV539 (Ex.125 e 126).



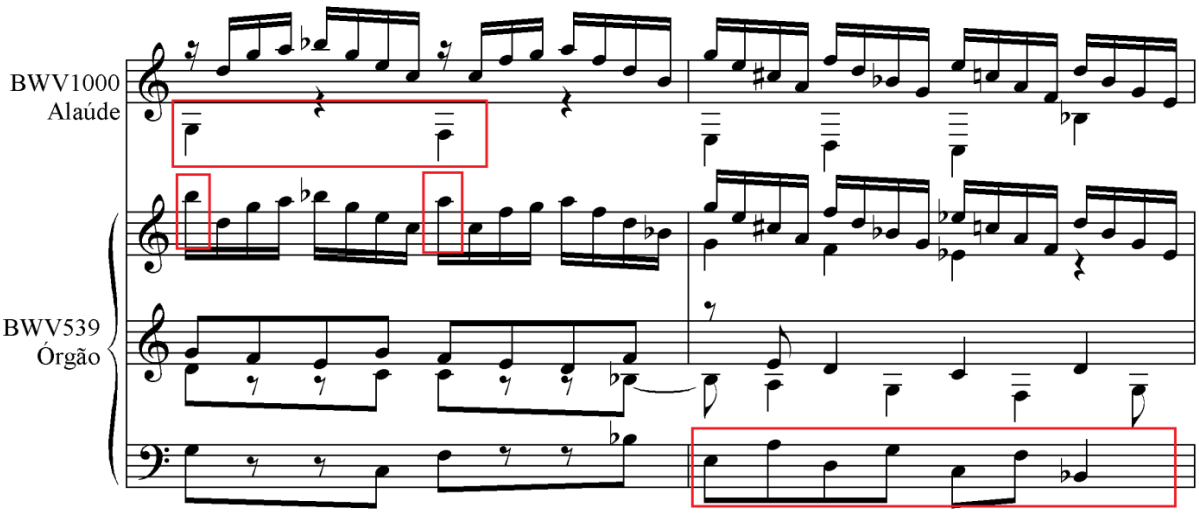
Exemplo musical 122. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.42-43).



Exemplo musical 123. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.44-46).

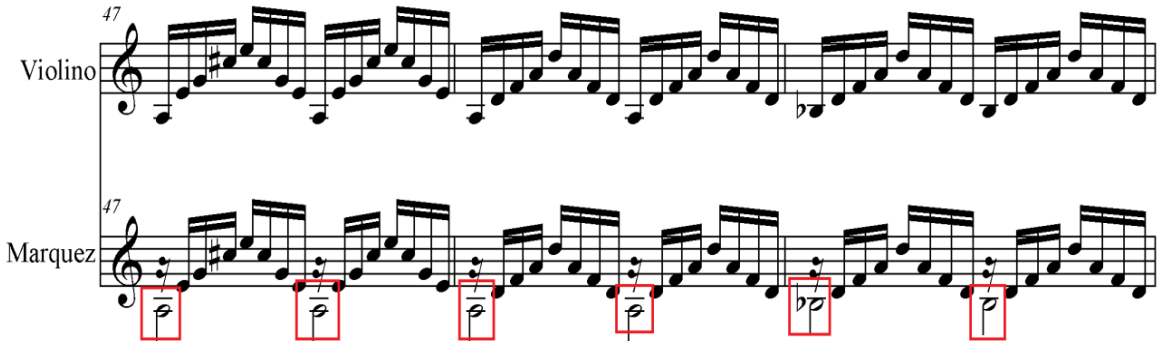


Exemplo musical 124. Fuga para Alaúde em G menor, BWV1000, e *Fuga para Órgão em D menor, BWV539, de J.S. Bach* (c.42 a 44).

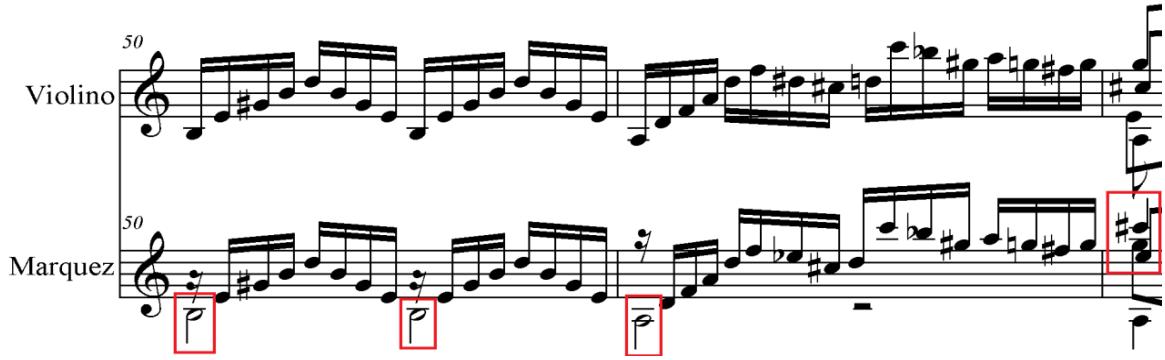


Exemplo musical 125. *Fuga para Alaúde em G menor, BWV1000, e Fuga para Órgão em D menor, BWV539, de J.S. Bach* (c.45-46).

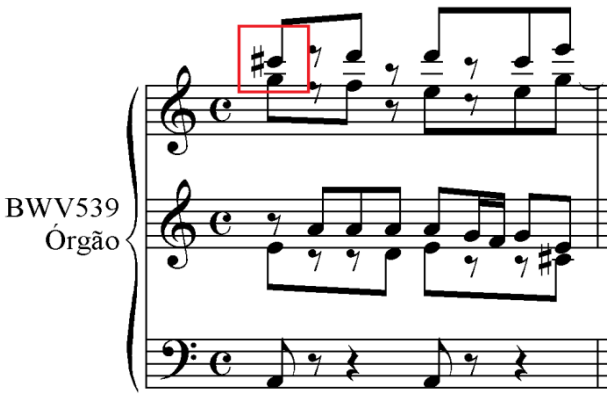
Marquez ainda prolonga as notas graves nos compassos 47 a 51, alterando a textura ao criar um pedal (Ex.127 e 128). Ele também muda a apresentação do acorde de A maior no final do episódio, (c.52.1), colocando o terceiro grau (Dó#) na ponta para preparar o Ré3 seguinte, criando ainda um salto de quarta aumentada com o Sol3 anterior. (Ex.128). (versão organística, Ex.129).



Exemplo musical 126. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.47-49).

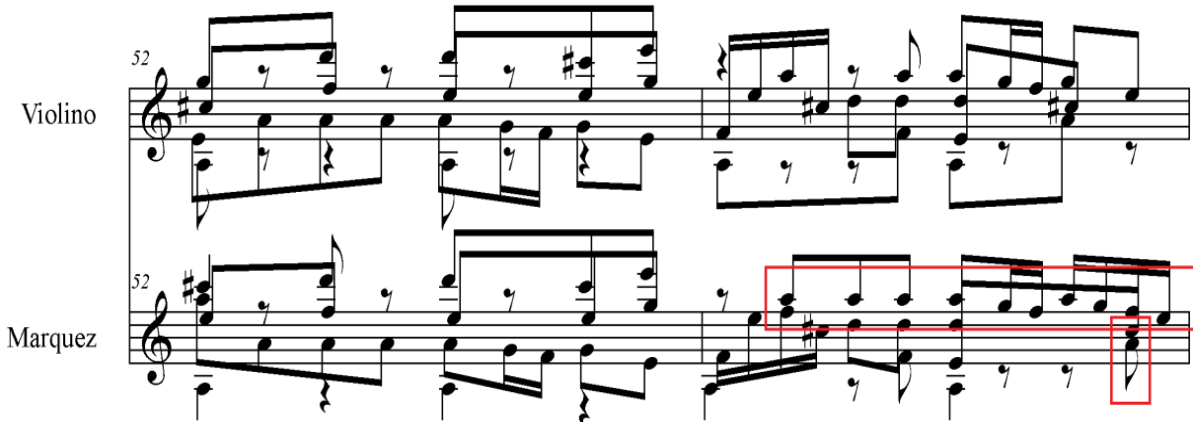


Exemplo musical 127. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.50-52.1).

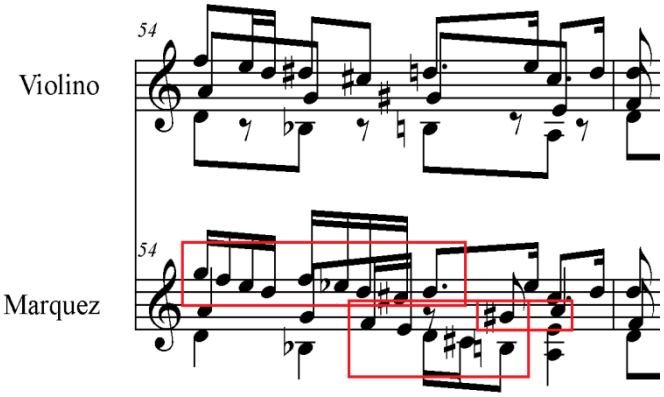


Exemplo musical 128. *Fuga para Órgão BWV539* (c.52).

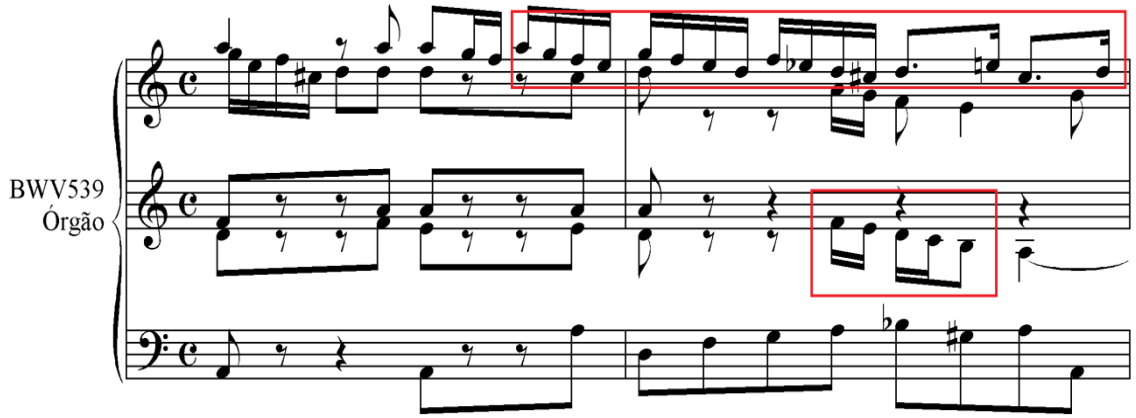
Na codetta, Pablo Marquez evidencia a segunda entrada do sujeito inserindo o Lá no compasso 53.1.2 (Ex.129). Como nas cadências anteriores, ele realiza uma 'diminuição' rítmica inserindo semicolcheias nos compassos 53.4 a 54.3.2 (Ex.129 e 130), e desloca os acordes de A maior (c.53.4) e E7/B (c.54.3) para o 'tempo fraco', mais uma vez criando o acento anacrústico. (Ex.129 e 130). (versão organística, Ex.131).



Exemplo musical 129. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.52-53).

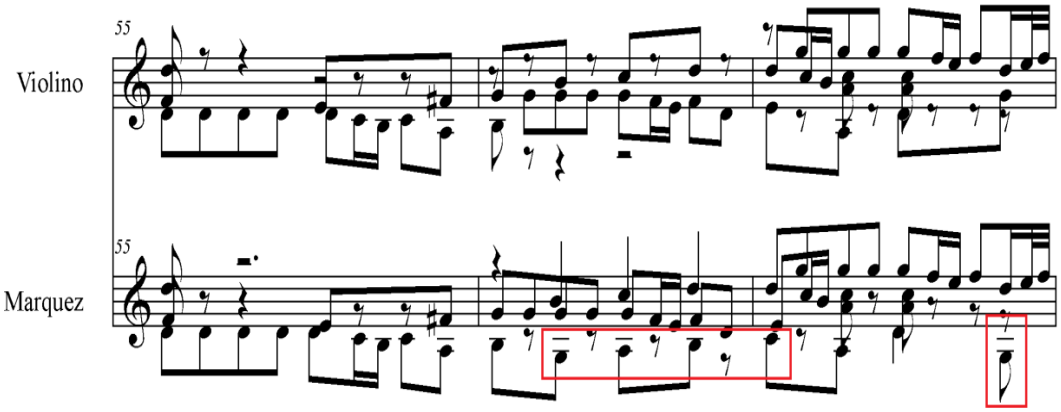


Exemplo musical 130. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.54-55.1).

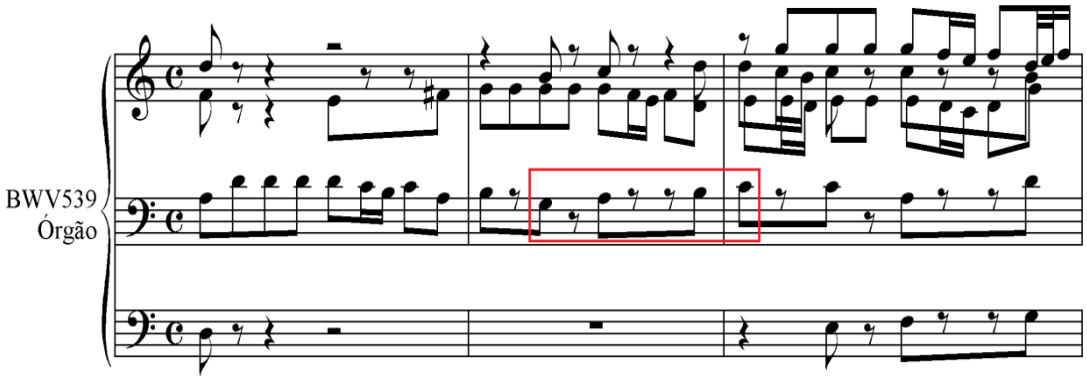


Exemplo musical 131. *Fuga para Órgão BWV539* (c.53-54).

Na quarta seção, Marquez insere o contrassujeito da terceira seção no baixo a partir da segunda entrada do sujeito em Sol, nos compassos 56.1.2 a 57.1 (Ex.132); e oitava abaixo o Sol2 na cadencia perfeita, no compasso 57.4.2 (Ex.132). (versão para órgão, Ex.133).

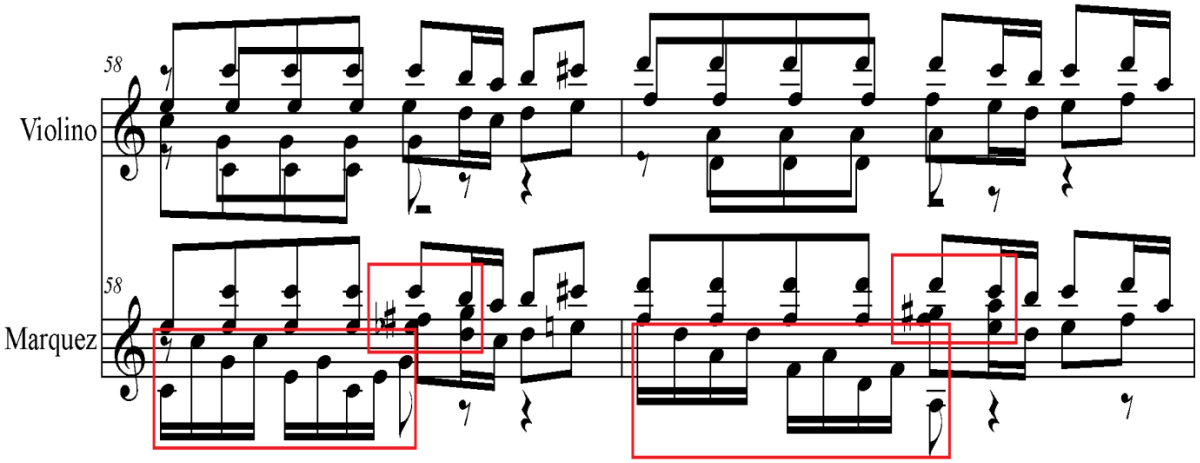


Exemplo musical 132. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.55-57).

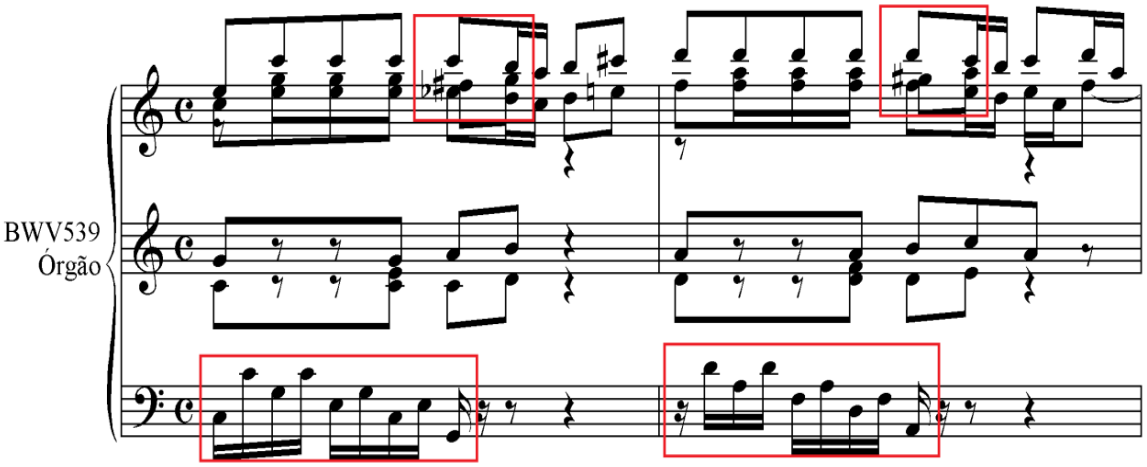


Exemplo musical 133. *Fuga para Órgão BWV539* (c.55-57).

Na extensão sequencial em tutti, ele muda a textura do acorde, passando de uma textura mais vertical por outra arpejada em semicolcheias no baixo (c.58 e 59), e cria um trítono ao transformar os acordes dos compassos 58.3 e 59.3 (Ex.134) em diminuta secundária com pedal (versão para órgão, Ex.135).

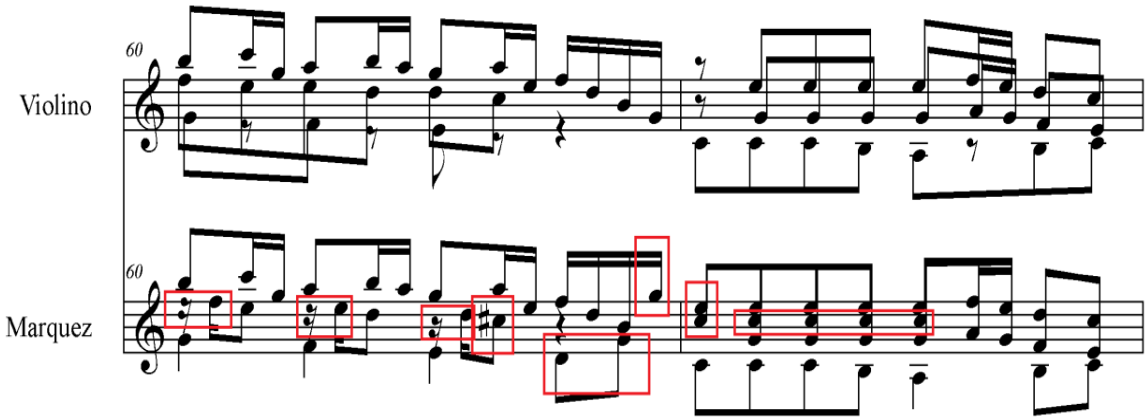


Exemplo musical 134. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.58-59).

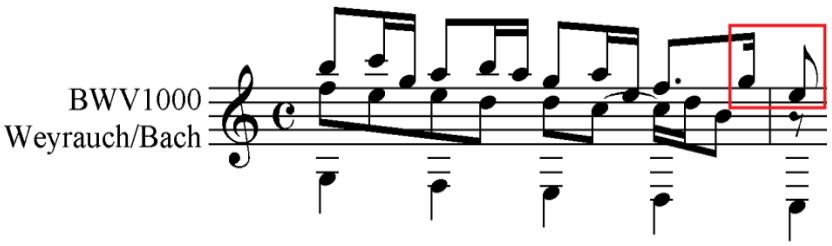


Exemplo musical 135. *Fuga para Órgão BWV539* (c.58 e 59)

Ainda na extensão sequencial, Marquez desloca as notas da voz intermediária dos acordes do tutti no intuito de dar movimento preenchendo o pulso mínimo (c.60.1, 60.2 e 60.3), consequentemente ocultando a fragmentação na voz intermediária, que foi desenvolvida a partir da cauda do sujeito (Ex.136) e, ainda nesta passagem, ele insere um # no Dó3 no compasso 60.3.2. O violonista argentino adiciona as notas Ré2 e Sol2 no baixo e oitava acima o Sol2 na voz superior no compasso 60.4, resolvendo a mesma nota no Mi3, a exemplo da versão para alaúde (Ex.137). No tutti (c.61), Marquez completa o acorde de C maior dobrando a fundamental. (Ex.136).

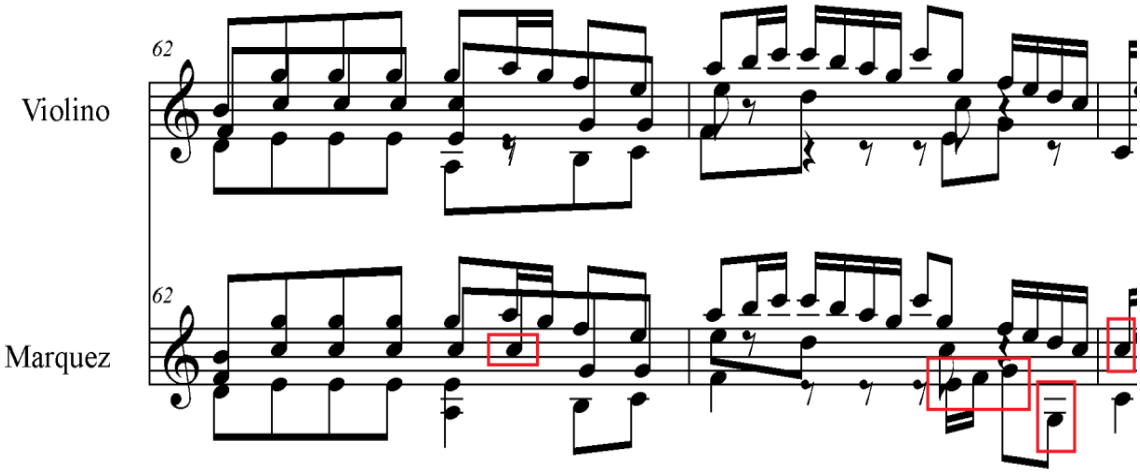


Exemplo musical 136. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.60-61).

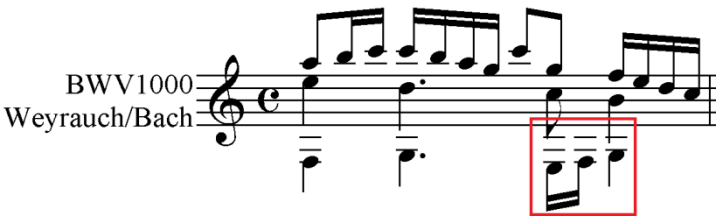


Exemplo musical 137. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* de J.S. Bach, copia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch (c.60-61.1).

No compasso 62.3.2, Pablo Marquez insere o Dó3 (Ex.138), e, assim como na versão para alaúde *BWV1000* (Ex.139), cria um pequeno movimento no baixo (Mi2-Fá2-Sol2) no compasso 63.3.3, que seria uma resposta ao Si3-Dó4-Dó4 apresentado na voz mais aguda no primeiro tempo do mesmo compasso (Ex.138). Marquez insere o Sol1 no baixo no compasso 63.4.2 para evidenciar a cadência (Ex.138) e resolve a cadência perfeita repetindo o Dó3 na voz superior no compasso 64.1. (Ex.138).

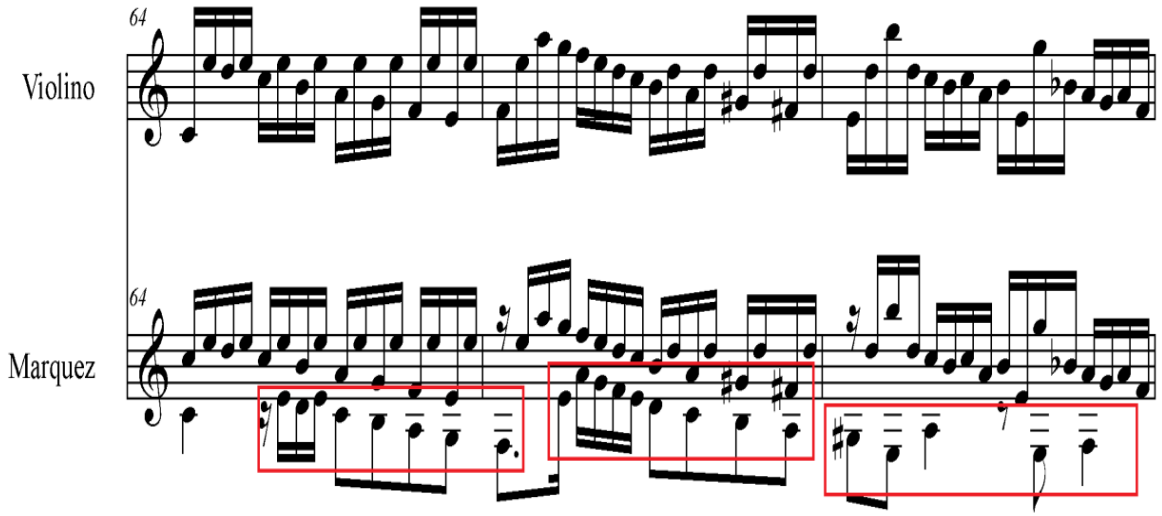


Exemplo musical 138. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.62-64.1).

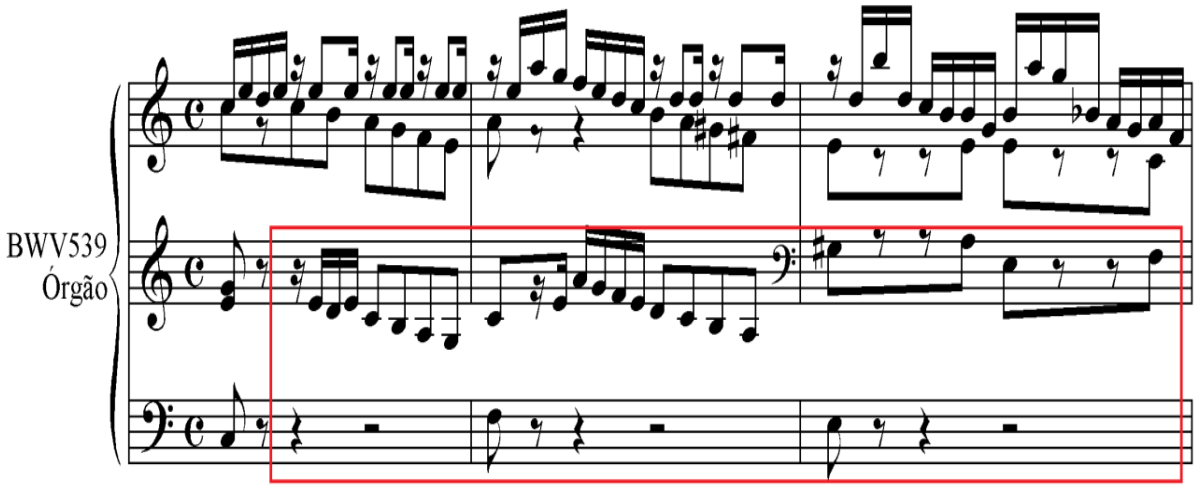


Exemplo musical 139. *Fuga para Alaúde em G menor BWV1000* de J.S. Bach, copia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch (c.62).

No episódio em semicolcheias, Pablo Marquez insere uma linha melódica no baixo, entre os compassos 64 a 66 (Ex.140) (baseado na versão para órgão, Ex.141).

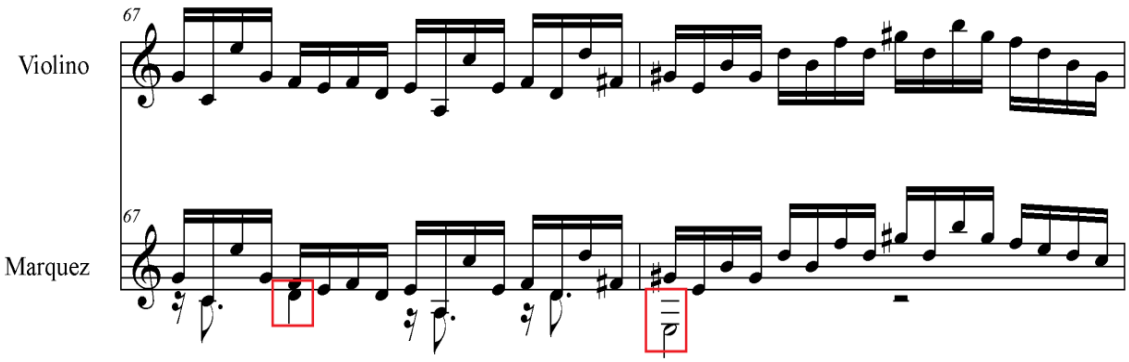


Exemplo musical 140. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.64-66).



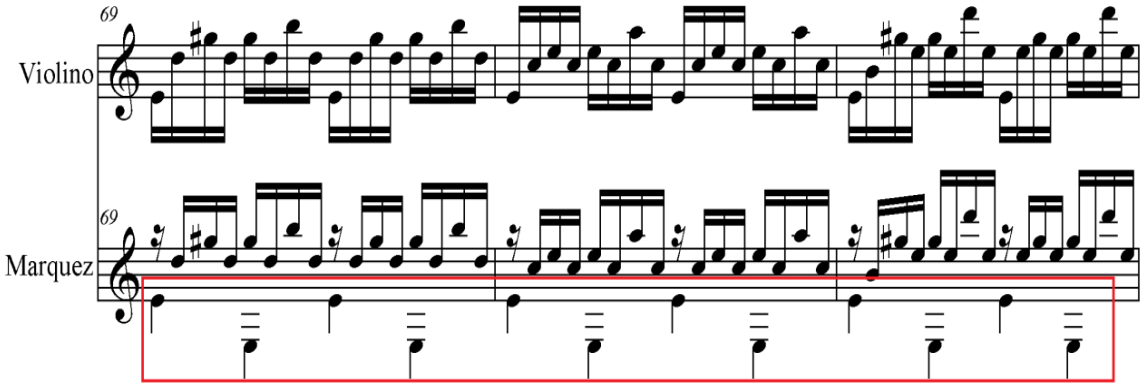
Exemplo musical 141. *Fuga para Órgão BWV539* (c.64-66).

Ele insere o Ré2 no compasso 67.2.1 e o Mi1 no 68.1 (Ex.142).

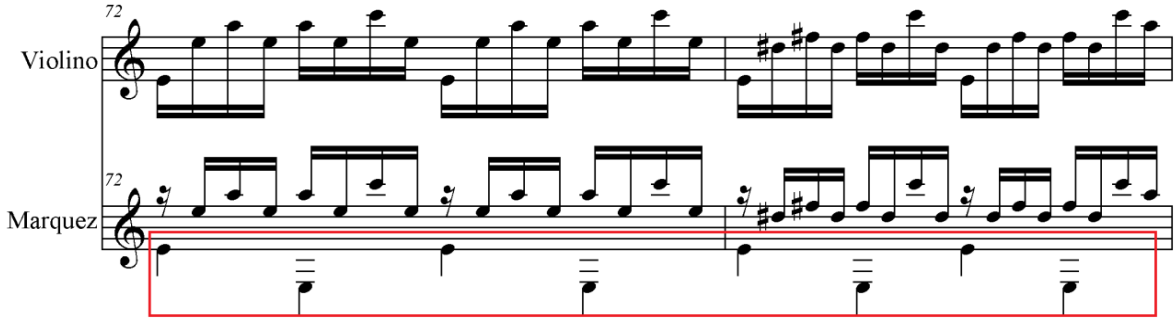


Exemplo musical 142. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.67-68).

No pedal em Mi (c.69-74.1), Marquez altera a textura, criando polifonia ao prolongar as notas graves e adicionar o Mi1 no segundo e quarto tempos de cada compasso (Ex.143 e 144).



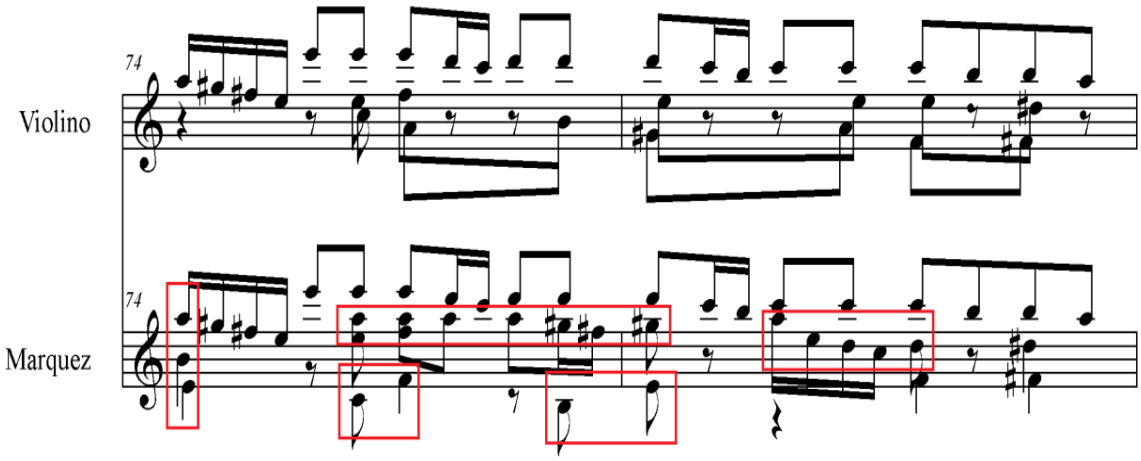
Exemplo musical 143. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.69-70).



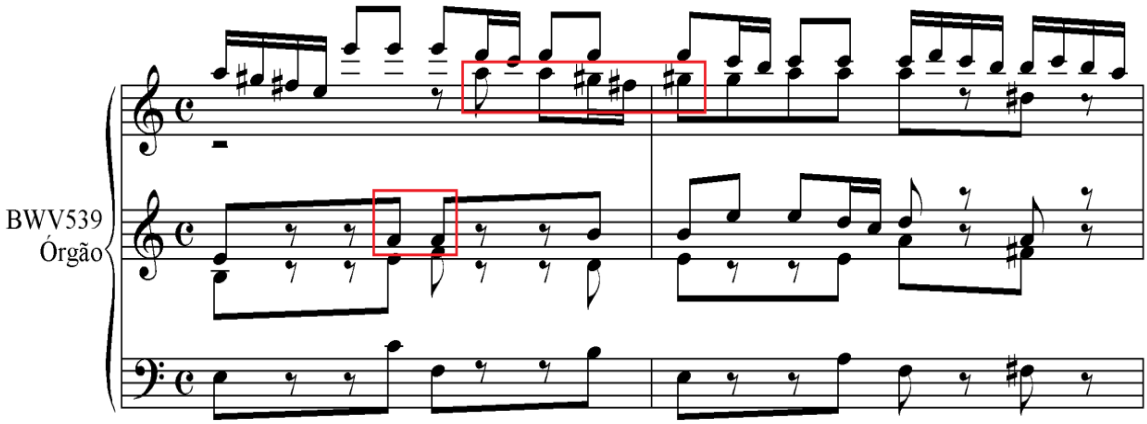
Exemplo musical 144. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.71-73).

Ele ainda insere o acorde de E maior no final do episódio concertante, no compasso 74.1 (Ex.145). Na extensão sequencial, Marquez realiza alterações consideráveis: cria um

stretto na voz intermediária da primeira apresentação do sujeito em Mi, no compasso 74.2.2; oitava abaixo o Dó3, Si2 e o Mi3, nos compassos 74.2.2, 74.4.2 e 75.1, espelhando os encadeamentos do baixo (Dó2 para Fá2, assim como Si1 para Mi2); oitava acima o Sol#2, no compasso 75.1, modificando a apresentação do acorde de E7 para o estado fundamental; e insere notas de passagens na voz intermediária de Lá3, compasso 75.2, ao Ré3, compasso 75.3, onde, aliás, deveria se encontrar o Mi3 (Ex.145). (versão organística, Ex.146)

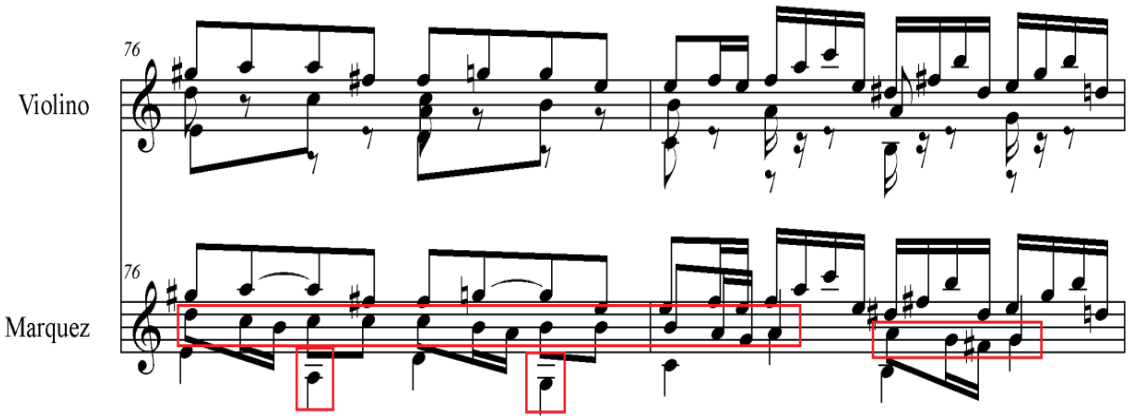


Exemplo musical 145. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.74-75).

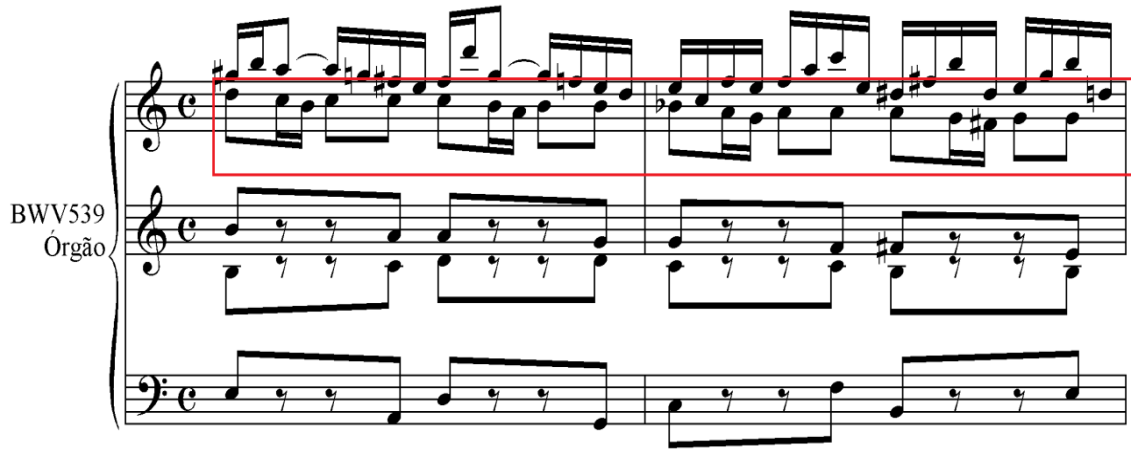


Exemplo musical 146. *Fuga para Órgão BWV539* (c.74-75).

Marquez ainda evidencia outra extensão sequencial presente na voz intermediária, que passa por Ré (c.76.1), Dó (c.76.2), Si (c.76.4) e Lá (c.77.2) (Ex.147). (baseado na versão organística, Ex.148).

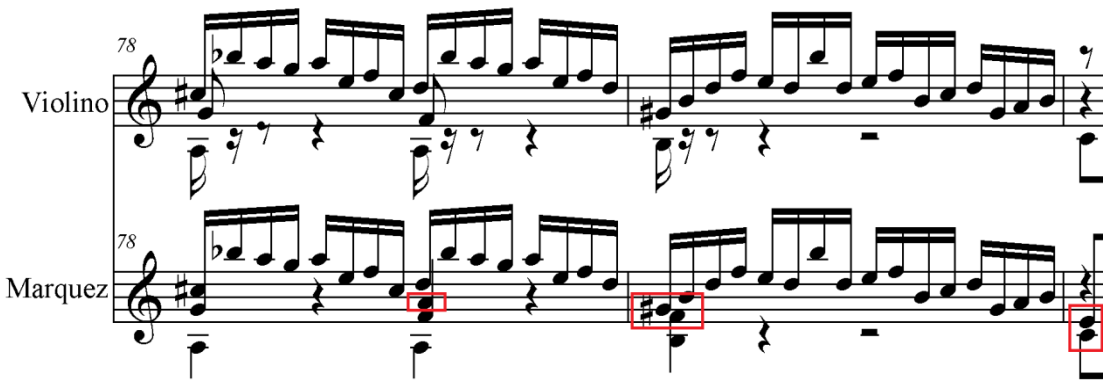


Exemplo musical 147. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.76-77).

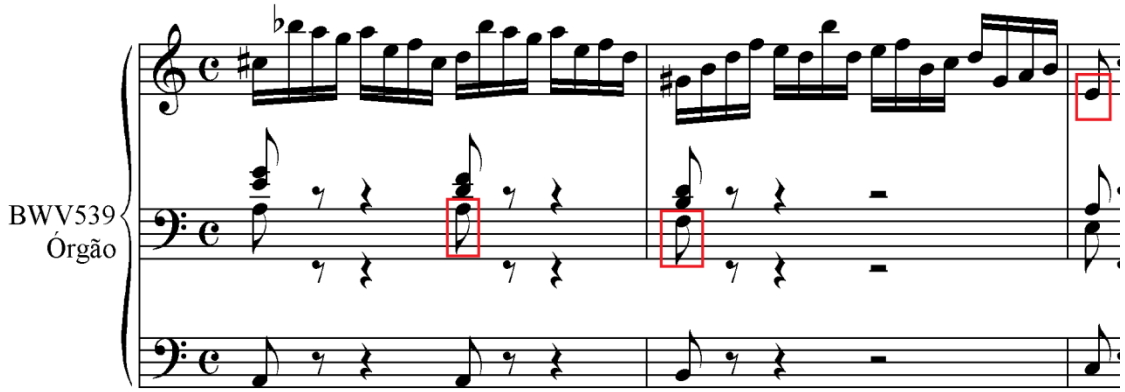


Exemplo musical 148. *Fuga para Órgão BWV539* (c.76-77)

Nos compassos 78.3 e 79.1, o violonista argentino completa os acordes de Dm e Bº; e no compasso 80.1 ele completa a melodia na voz superior com o Mi2 (Ex.149). (baseado na versão para órgão, Ex.150).

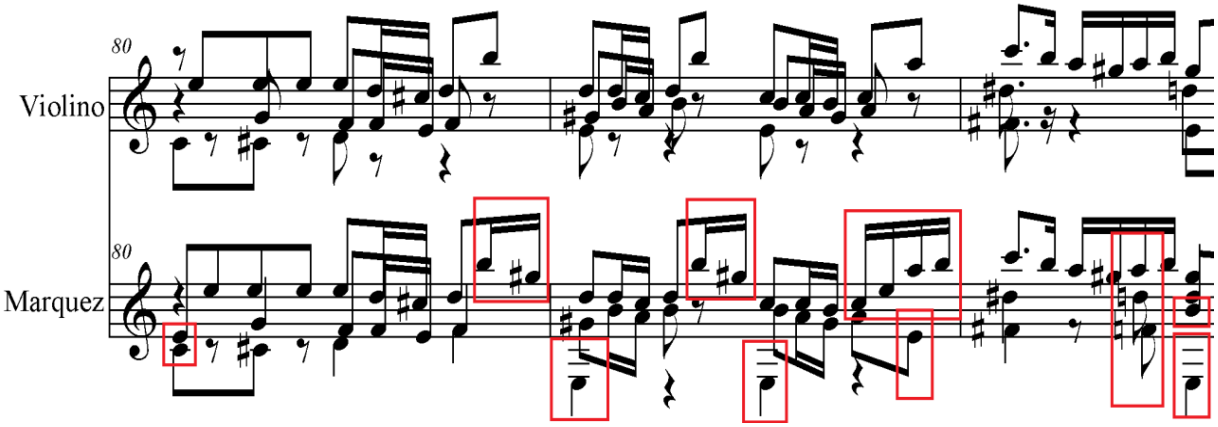


Exemplo musical 149. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.78-80.1).

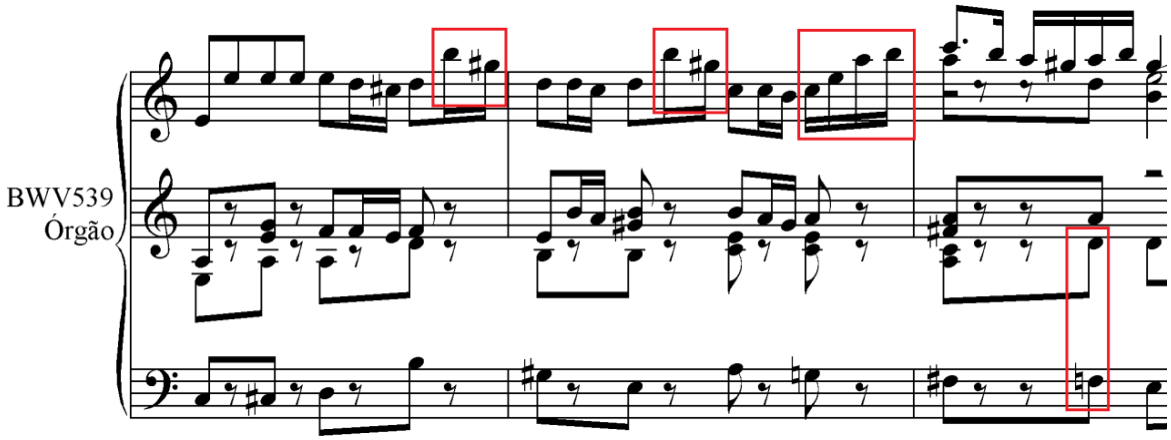


Exemplo musical 150. *Fuga para Órgão BWV539* (c.78-80).

Nos compassos 80.4.2 e 81.2.2, Marquez espelha as sextas e terças em semicolcheia dos compassos 80.3 e 81.1 ao inserir o Sol#3 entre o Si3 e o Mi3 (Ex.151); insere Mi3 e Si3 no compasso 81.4 (Ex.151); adiciona o Mi1 no baixo no compasso 81.4.2 (Ex.151); e insere uma subdominante, Dm/F, entre o B/F# e o E7 no compasso 82.2.2 (Ex.1510). (baseado na versão organística, Ex.152)

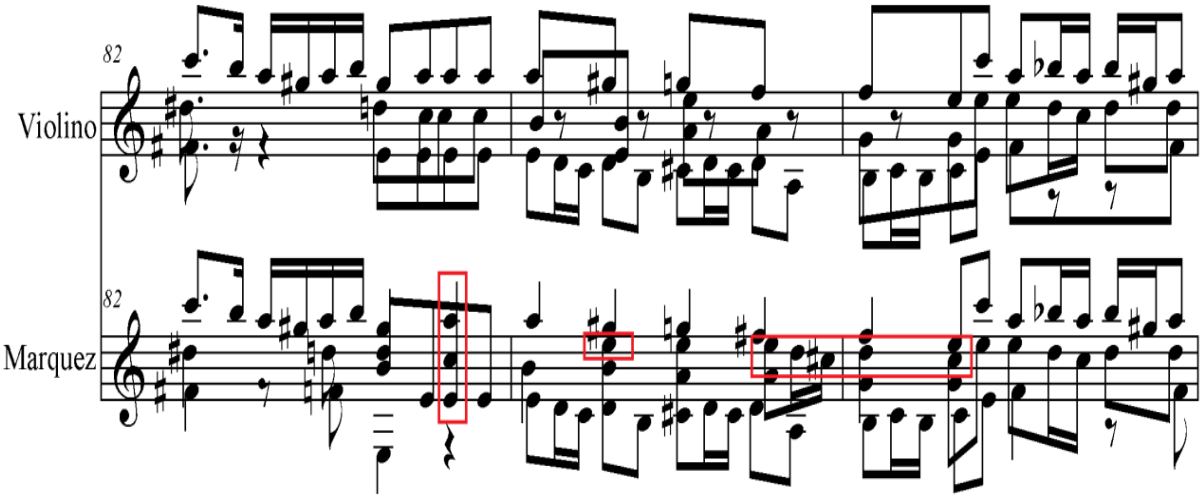


Exemplo musical 151. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.80-82.3).

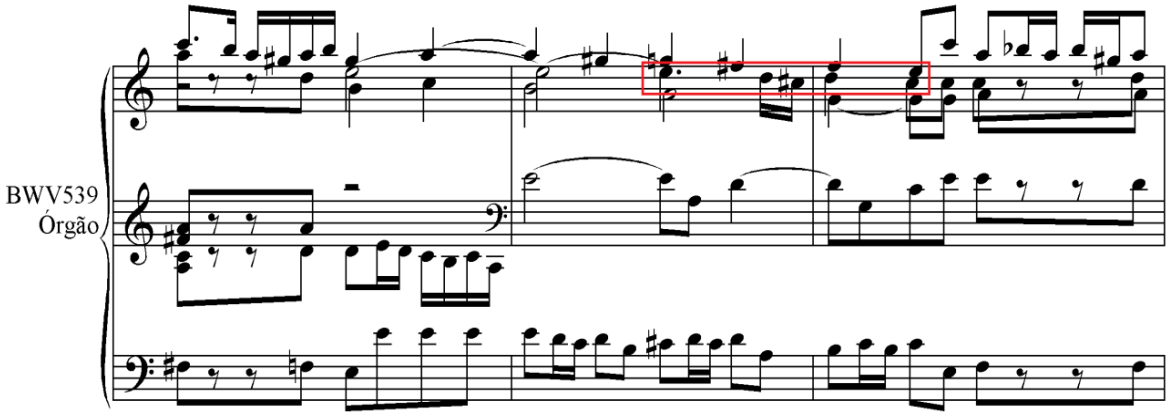


Exemplo musical 152. *Fuga para Órgão BWV539* (c.81-82.3).

Na cadência, Marquez exclui o tutti na cabeça do sujeito no compasso 82.3.2 (Ex.153) para poder destacar a penúltima entrada do sujeito no Mi2. (versão organística, Ex.154). Ele ainda reorganiza o acorde de E7/D no compasso 83.2 (Ex.153); inclui um fragmento do sujeito na voz intermediária nos compassos 83.3 a 84.2 (Ex.153) (versão orgnanística, Ex.154).

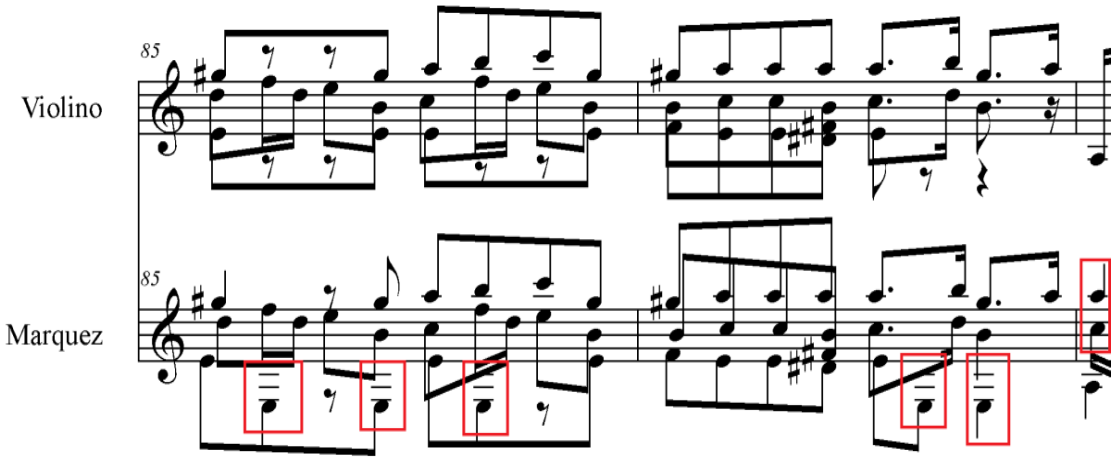


Exemplo musical 153. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.82-84).



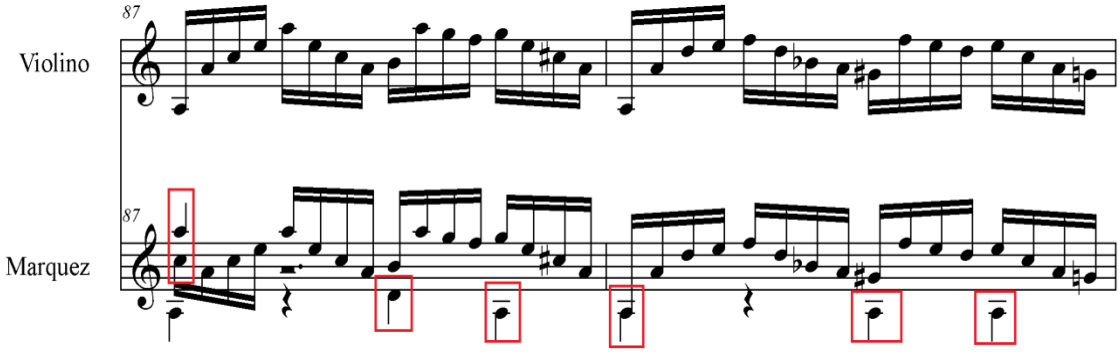
Exemplo musical 154. *Fuga para Órgão BWV539* (c.82-84).

No fim da cadencia, no momento em que o sujeito aparece pela ultima vez, Marquez oitava o Mi2 para dar mais densidade nos compassos 85 e 86, e resolve a cadência perfeita completando a voz superior no compasso 87.1 (Ex.155).

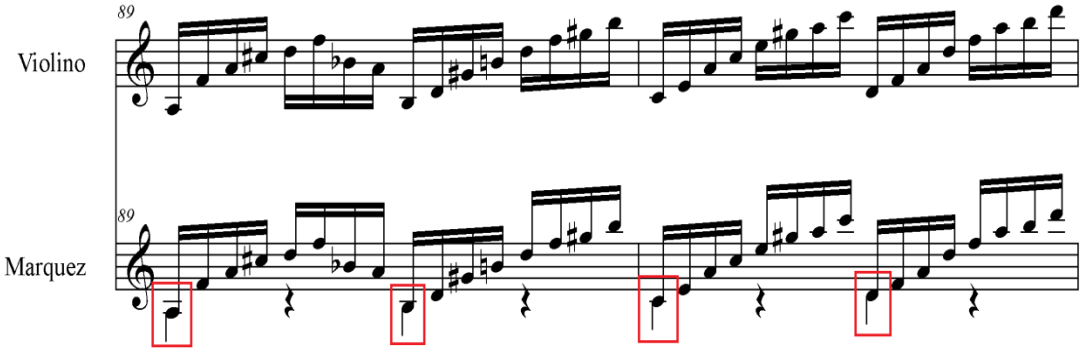


Exemplo musical 155. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.85-87.1).

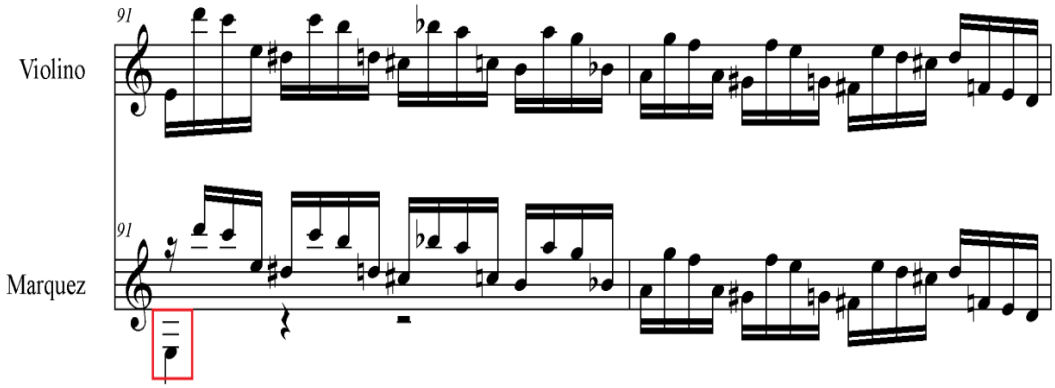
Na *coda*, Marquez adiciona alguns baixos no episódio em semicolcheias, nos compassos 87 e 88, e oitava o Mi2 no compasso 91. (Ex.156 a 158).



Exemplo musical 156. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.87-88).

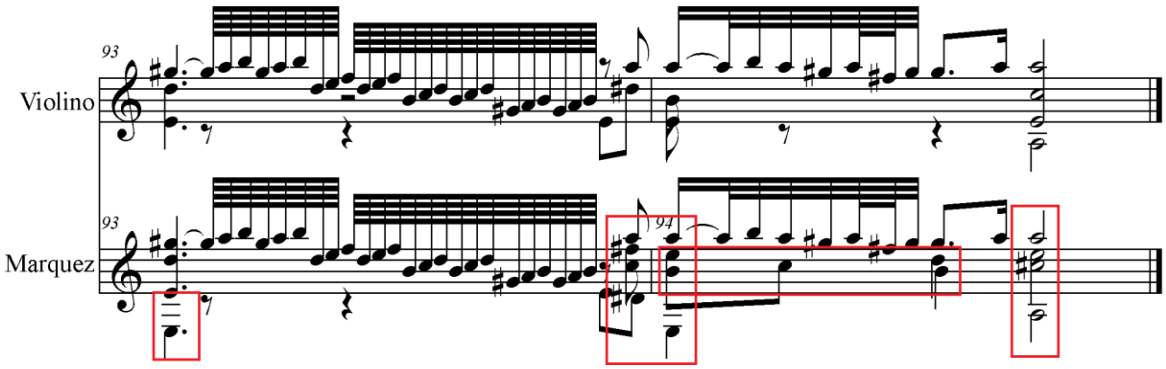


Exemplo musical 157. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.89-90).

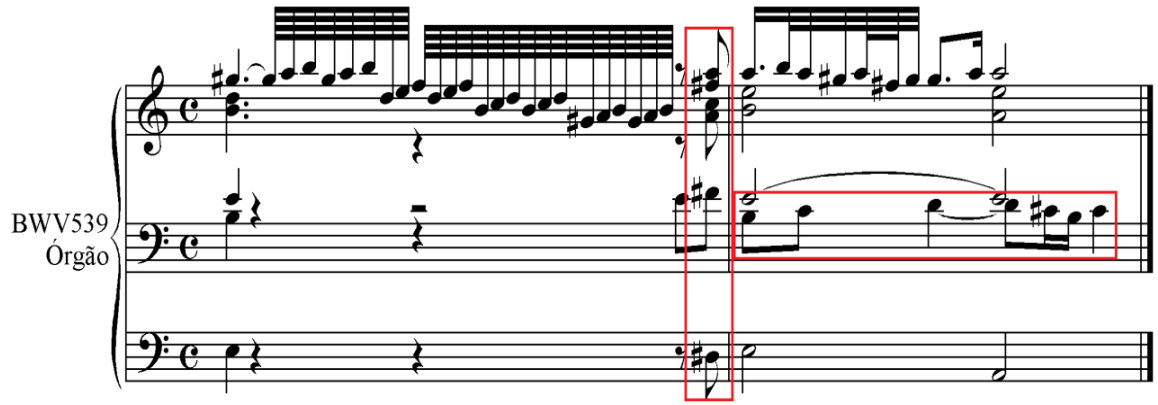


Exemplo musical 158. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.91-92).

Em seguida, ele completa os acordes de E7, D#º e E maior (c.93.1, 93.4.2 e 94.1) reapresentando as quatro vozes da Fuga (Ex.159). Marquez ainda realiza um movimento (Si2-Dó3-Ré3) na voz intermediária do quinto para o sétimo graus da dominante (c.94.1 a 94.2) e, enfim, termina a obra com uma cadência picardia ao realizar o A maior ao invés de Am. (Ex.159). (versão organística, Ex.160).



Exemplo musical 159. Reelaboração da *Fuga BWV1001* realizada por Marquez (c.93-94).



Exemplo musical 160. *Fuga para Órgão BWV539* (c.93 e 94)

3.4. Conclusão

De modo geral, as posturas de Francisco Tárrega e Pablo Marquez no transcorrer da obra são divergentes. Tárrega utiliza recursos que não são comumente encontrados em partituras ou tradados do período Barroco, como, por exemplo, os glissandos, e insere ligados no sujeito da *Fuga* e, consequentemente, em suas aparições durante toda obra[138]. No entanto, essa possível falta de informação específica do período setecentista resultou em escolhas importantes por parte do violonista espanhol, como o emprego de técnicas de reelaboração que foram utilizadas por inúmeros violonistas-arranjadores posteriormente; por exemplo: 'reiteração', 'alteração de textura', 'adição de baixo', 'transposição de oitava', 'reorganização de acorde', 'preenchimento de acorde' e 'inversão de acorde'. Em contrapartida, com mais informações referentes aos recursos interpretativos pertinentes à música barroca, Marquez, no sujeito da obra, não interfere na articulação apresentada na versão original, além de ter sido nitidamente influenciado pela versão da *Fuga* para órgão, apresentando uma sonoridade "mais articulada" (com poucos ligados), que pode ser associado aos instrumentos de tecla. E enquanto o violonista espanhol exclui notas com o objetivo de facilitar a execução em alguns trechos, Marquez, apesar de conservar a estrutura formal da versão para violino, modifica consideravelmente a estrutura melódica, harmônica e rítmica, inserindo linhas melódicas, ornamentação, complementos de acordes, notas de passagem, stretto, contrassujeito e até novas entradas do sujeito, na maioria das vezes baseado na versão organística, sem prejudicar o discurso musical.

Sabemos que o violão tem maiores possibilidades texturais e tessiturais do que o violino e menores que o órgão e, por isso, fica evidente a tentativa de 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', 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. Por outro lado, Francisco Tárrega possivelmente exclui algumas notas com o objetivo de permitir uma digitação que privilegie o som mais doce do instrumento e ainda

[138] Limitamos nossa analise de articulação apenas ao elemento mais importante da Fuga, o sujeito. Isto porque os ligados podem ser utilizados de maneiras diferentes nos instrumentos envolvidos, e isso implicaria em uma discussão mais aprofundada do assunto.

insere glissandos no decorrer da obra, evidenciando a influência do repertório romântico em suas escolhas. A aplicação destas técnicas pode ser entendida como uma busca de adequação da obra ao estilo do período em que o violonista estava inserido. No entanto, em sua versão, não observamos alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra, e por isso definimos a reelaboração de Francisco Tárrega como ‘transcrição’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, vimos que a música de J.S. Bach nunca deixou de ser explorada, mas que teve um reconhecimento maior a partir do século XIX. Mostramos ainda que as obras do mestre barroco destinadas ao alaúde são, em maior ou menor grau, reelaborações musicais, pois, segundo especialistas, Bach não tocava o instrumento em questão, e escreveu para o mesmo por intermédio do instrumento conhecido como Lautenwerck.

No segundo capitulo, discutimos a possibilidade da obra bachiana ter sido explorada por violonistas antes mesmo de Francisco Tárrega, como, por exemplo, por Napoleon Coste, já que este transcrevera peças de outros compositores barrocos. No entanto apontamos o papel definitivo de Tárrega, não só na introdução da obra de Bach no repertório violonístico, mas também na expansão do mesmo, através de centenas de composições e reelaborações para o instrumento. Observamos que Segovia não foi o primeiro a reelaborar a *Chaconne BWV1004* para o violão, já que Antonio Manjon realizara um concerto em 1913, onde, provavelmente, tocara a famosa peça. Além disso, Antonio Sinopoli publicou, em 1922, a mesma obra pela editora Ricordi, em Buenos Aires. Ainda como resultado do panorama realizado no segundo capítulo do nosso trabalho, apresentamos, a seguir (Quadro 10.), um o resumo dos principais acontecimentos relacionados à inserção e manutenção da música de J. S. Bach no repertório do violão.

Quadro 10. Principais fatos relacionados à inserção da música de Bach e no repertório do violão.

Década	**Fatos**	
1900	1907 – Primeira publicação de uma reelaboração para violão da música de Bach: Tárrega publica a *Fuga BWV1001*.	1909 – Primeiros concertos de Segovia, onde já inclui obra de Bach.
1910	1913 – Possivelmente, a primeira audição da *Chaconne* de Bach ao violão no concerto realizado por Manjón.	

1920	1921 – primeira edição completa da *Obra para Alaúde* de Bach por, Hans D. Bruger.	1922 – primeira edição da *Chaconne* de Bach, por Antonio Sinopoli.	1925 – Primeira gravação de uma música de Bach ao violão: Llobet grava a *Sarabande* da *Partita II BWV1002*.	1927 – Segovia grava pela primeira vez uma obra de Bach, a *Fuga BWV1001*.
1930	1934 – Primeira performance de uma obra integral de Bach ao violão: Agustin Barrios, provavelmente, executou a *Suite I BWV996*, na Europa.		1935 – Segovia estreia sua versão da *Chaconne* de Bach.	
1940	1947 – Segovia realiza a primeira gravação da *Chaconne* de Bach ao violão.			
1950	1956 – primeira gravação de uma obra integral de Bach ao violão: Julian Bream grava o *Preludio, Fuga e Allegro BWV998*.		1958 – primeira gravação ao violão de uma das *Suites para Violoncelo*: John Williams gravou as *Suites I* e *III*.	
1960	1965 – Primeira gravação da *Suite IV para Alaúde*, por John Williams.			
1970	1973 – Primeira gravação integral da *Obra para Alaúde* de Bach, por Narciso Yepes.			

No terceiro capitulo, fizemos um breve levantamento das terminologias relacionadas às práticas de reelaboração musical encontradas na literatura, adotando como parâmetro as classificações realizadas por Flávia Pereira (2011) através da oposição “liberdade” x “fidelidade”, observadas a partir dos aspectos estruturais (melodia, harmonia, ritimo e forma) e aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, etc.) – das obras. Criamos ainda um quadro com as ‘técnicas de reelaboração’ empregadas pelo próprio J.S. Bach e por violonistas do século XX e XXI em versões de peças do compositor alemão, acreditando que tais técnicas possam ser úteis àqueles que pretendem se dedicar às práticas de reelaboração musical.

No quarto e último capítulo, analisamos as reelaborações de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga BWV1001* de J. S. Bach e concluímos que a postura de ambos arranjadores é divergente. Em alguns momentos, as alterações realizadas por Tárrega resultam em uma execução menos complicada mecanicamente. Suas interferências visam à adequação da obra aos recursos idiomáticos do instrumento e do período ao qual ele está inserido, no entanto, estas intervenções não resultam em alterações na estrutura da obra, levando-nos a classificá-la como 'transcrição', segundo os parâmetros de Pereira (2011). Por outro lado, Marquez modifica aspectos estruturais da fuga, com exceção da estrutura formal, transformando a obra em função do instrumento, e imprimindo, em nosso entendimento, um novo idioma à mesma, levando-nos assim a classificá-la como 'idiomatização'. Observamos ainda a valiosa contribuição de Tárrega, não apenas por ter sido o primeiro a publicar uma obra bachiana ao violão, o que já seria o suficiente para marca-lo na história, mas também por empregar técnicas de reelaboração que foram utilizadas por inúmeros violonistas-arranjadores posteriores, inclusive pelo argentino Pablo Marquez.

Finalmente, após os resultados e reflexões apresentados neste trabalho, violonistas e músicos em geral podem encontrar mais subsídios que os auxiliem na tarefa da reelaboração musical de obras de Bach, do período barroco, e até mesmo de outros estilos, sabendo dos desafios e riscos que os esperam tanto na empreitada da transcrição, quanto na da idiomatização, isto é, adequação da obra ao novo meio. Em se tratando mais especificamente da obra de J. S. Bach, o percurso que traçamos para a análise das reelaborações aqui estudadas, permite a sugestão de, pelo menos, dois passos para os músicos que pretendam realizar reelaborações semelhantes: 1) tomar conhecimento das reelaborações realizadas pelo próprio compositor barroco e por seus contemporâneos, e das dezenas de artigos realizados sobre o assunto; 2) analisar minuciosamente as versões de intérpretes alaudistas, organistas e cravistas do século XX, pois estes geralmente 'idiomatizam' as obras que se propõem à interpretar, apresentando maior destreza e liberdade em suas reelaborações.

REFERÊNCIAS

ADLUNG, Jacob. *Musica Mechanica Organoedi*. Berlin, 1768.

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores*. Vol. XLVIII; São Paulo; Abril Cultural , 1975, pp 173 – 199. Traduzido do original alemão: "Ueber Fetischcharakter Fetischchrakter in der Musik und die Regression des Hoerens", em *Dissonanza!*, Goettingen, 1963, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 9-45.

ALDRICH, Putman. Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation. *The Musical Quarterly*, v.35, nº1, p.26-35, 1949.

ANTUNES, Gilson. U. G. Tárrega, o Romântico do Violão. *Violão Intercâmbio*. São Paulo, 1999. Pag.16-20.

BARBEITAS, Flávio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.1, 2000. Pag. 89-97.

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

BENNETT, Roy. *Uma Breve História da Música.* Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BETANCOURT, Rodolfo J. *The Process of Transcription for Guitar of J.S. Chaconne form Partita II for Violin Without Accompaniment, BWV1004.* Dissertação de Mestrado. Denver, Colorado. 1999.

BLUME, Friedrich e WEISS, Piero. Bach in the Romantic Era. *In: The Musical Quarterly*, Vol. 50, No. 3. Julho de 1964, p. 290-306.

BORÉM, Fausto. Pequena História das Transcrições. *POLIFONIA* – 2º semestre. Faculdade de Música – FAAM, 1998.

BOYD, Malcon. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Arrangement. Vol I. Macmillan Press Ltda. Londres, 1980.

BOYD, Malcon. "Arrangement" e "Transcription" *Grove Music Online*. Acessado em setembro de 2013.

BRAATZ, Thomas. *Lute Works BWV 995-1000, BWV 1006a: Bach's Lute Compositions & Provenance*. 2008. Disponível em < http://www.bach-cantatas.com/Ref/BWV995-1000-Ref.htm > Acesso em: 3 de abril de 2013.

BRISKIER, Arthur. *New approach to piano transcriptions and interpretation of Johann Sebastian Bach's music*. C. Fischer, 1958.

CARRELL, Norman. *Bach the Borrower*. Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967.

CHERICI, Paolo. *J. S. Bach: Opere Complete per Liuto.* [Prefácio] Milão; Suvini Zerboni. 1980.

COSTA, Gustavo S. *Seis Sonatas e Partias para Violino Solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo.* São Paulo: ECA-USP, 2012. Dissertação de Mestrado.

DART, Thurston. *The Interpretation of Music.* London: Hutchinson's University Lirary, 1954.

_____. Tablature. In: SADIE, S. (Ed.). *The new Grove's dictionary of music and musicians.* 2. ed. New York: Grove´s Dictionaries Inc, 2001. Vol. 24 p. 651-655.

DELCAMP, Jean-François. *Francisco Tárrega: integral de las obras de concierto para guitarra sola.* Diponível em < www.delcamp.net > Acesso em: julho de 2013.

DELVIZIO, Cyro M. Agustin Barrios e o Brasil: um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Dissertação de Mestrado.

DOLMETSCH, Arnold. *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries.* London: Novello, 1915.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music.* London: Faber & Faber, 1963.

_____. *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook.* New York: W. W. Norton & Company, 1982.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa, Editorial Presença, 2007.

EID, Dagma C. *Miguel Llobet: Canciones Catalanas para violão (1899-1927)*. São Paulo: ECA/USP,2008. Dissertação de Mestrado.

FEDER, Georg. History of the Arrangements of Bach's Chaconne. In: *The Bach Chaconne for Solo Violin, A Collection of Views.* Edited by Jon F. Eiche. Urbana, IL, 1985.

FERNANDEZ, Eduardo. *Ensayos sobre las obras para laúd de J.S. Bach.* Montevideo, ART Ediciones, 2003.

FORKEL, Johann N. *Johann Sebastian Bach, His Life, Art and Work*. Trad. Sanfod Terry, Charles. Londres: Constable and Company, 1920. Disponível em < http://ww.archive.org > Acesso em: julho de 2013.

GAVOTY, Bernard. *Andres Segovia*. Geneva: Kister 1955.

GOLUSES, Nicholas. J.S. Bach and the transcription process; New York: in Guitar Review nº 77, 1989, p. 14 – 29.

GRACE, Harvey. The Organ Works of Bach. IX. Bach and the Transcription. *The Musical Times*, v.62, nº940, p.405 – 408, 1921.

GROVE, Stanley. *A dictionary of music and musicians*. Londres e New York: Macmillan, 1879. Vol.I, pag. 89-94. Disponível em < http://ww.archive.org > Acesso em: janeiro de 2014.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Baroque Music Today. Music as Speech. Ways to a New Understanding of Music.* Portland: Amadeus Presss, 1988.

_____. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar: 1993.

HENNING, Uta. The Most Beautiful among the Claviers: Rudolf Richter's Reconstruction of a Baroque Lute-Harpsichord. In: *Early Music*, Vol. 10, No. 4 (Oct., 1982), pp. 477-486.

HERRERA, Francisco. Cronología de la vida de Tárrega. In: g*uitarra.artepulsado.com*. Disponível em: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/tarrega_cronologia.htm>. Acessado em agosto de 2013.

HII, Phillip. Bach's method of transcriptions. *Soundboard* 17, p.31 – 37, 1990.

HOPPSTOCK, Tilman. *Bach's Lute Works from Guitarist's Perspective Vol. I: BWV995/996.* Darmstadt: PRIM- Verlag, 2009.

_____. *Bach's Lute Works from Guitarist's Perspective Vol. II: BWV998/999/1000.* Darmstadt: PRIM- Verlag, 2012.

HURON, David e BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review.* Vol. 4, No. 3, 2009.

LEDBETTER, David. *Unnacompanied Bach: Performing the Solo Work.* London: Yale University Press, 2009.

Larousse Dictionnaire de la Musique. Éd. 2005. Disponível em < http://www.larousse.fr/archives/musique/page/44#t165920 > Acesso em: setembro de 2013.

MINTZ, Donald. Some Aspects of the Revival of Bach. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 40, No. 2 (Abril, 1954), pp. 201-221.

NOGUEIRA, Gisela G. P. *A viola con anima: uma construção simbólica.* Tese de Doutorado. USP-São Paulo, 2008.

OPHEE, Matanya. *Repertoire Issues*. Disponível em < http://www.guitarandluteissues.com/defossa/repertoire.html > Acesso em: agosto de 2013.

OXLEY, Victor M. *Agustin Pio Barrios Mangore. Ritos, Cultos, Sacrilégios y Profanaciones.* 2ªed. Asunción: Servilibro. 2010.

PAUL, Leslie. Bach as Transcriber. *Music & Letters,* v.34, nº4, p.303 – 313, 1953.

PEREIRA, Flávia V. *As Práticas de Reelaboração Musical*. Tese de Doutorado.USP-São Paulo, 2011.

PRAT, Domingos. *Diccionario de Guitarristas*. Romero y Fernández, Buenos Aires, 1934.

PUJOL, Emilio. *Tárrega: Ensayo Biográfico*. Lisboa: Los Talleres Gráficos de Ramos, Afonso & Moita, Lda. 1960.

RODRIGUES, Pedro. J. A. F. *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico*. Portugal: Universidade de Aveiro, 2011. Tese de Doutorado.

SCHWEITZER, Albert. J. S. Bach: el musico poeta. Buenos Aires: Ricordi Americana s.a.,1955. 379 p.

SOBRAL, Paula Alexandra Silva. *O Papel da Transcrição Musical no Repertório da Guitarra desde F. Tárrega até aos Nossos Dias*. Portugal: Universidade de Aveiro, 2007. Dissertação de Mestrado.

TURNBULL, Harvey. *The Guitar: from Renaissance to the Present Day*. London: B. T. Batsford Ltda. 1976.

UNES, Wolney. *Entre Músicos e Tradutores: A figura do intérprete*. Coleção Quiron, Série Ars n. 1, 60 p. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

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

WADE, Graham. *Francisco Tárrega His Life and Music*. DVD, Pacific: Mel Bay, 2008.

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: Tha Learned Musician*. New York: Norton & Company, 2001.

YATES, Stanley. Bach's unaccompanied string music: a new (historical) approach to stylistic and idiomatic arrangement for the guitar. *Fingerstyle Magazine*. Master Workshop: "Dallas Rag," nº48, p.50-52, 2003.

ZANGARI, Giuseppe. *Mauro Giuliani (1781-1829): Instrumental and Vocal Style in Le sei Rossiniane*. Austrália: Sydney Conservatorium of Music – University of Sidney. Dissertação de Mestrado. (2013)

ZANON, Fábio. *A Arte do Violão*. Programa disponível no site: < http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-01.html > Acesso em: 20 de julho de 2013.

MUSICOGRAFIA

BACH, J. S. *Sei Solo a Violino senza Basso Accompagnato. Libro Primo. Da Joh. Seb. Bach. ao 1720*. [BWV1001-1006] Manuscrito autógrafo. Deutsch Staatsbibliothek, Berlin. 1720. (42 p.). Disponível em < http://www.bachdigital.uni-leipzig.de > Acesso em: setembro de 2012.

_____. *Prelúdio e Fuga em D menor*. [BWV539] Alte Bach-Gesamtausgabe. Johann Sebastian Bach's Werke. Vol. XV Ed. Wilhelm Rust. Leipizig: Edition Breitkopf & Härtel, 1867. (6 p.) Órgão. Disponível em < http://www.imslp.org > Acesso em: setembro de 2012.

_____. *Sonata III para Violino Solo* [BWV1005] Alte Bach-Gesamtausgabe. Johann Sebastian Bach's Werke. Vol. XXVII. Ed. Alfred Dorffel. Leipizig: Edition Breitkopf & Härtel, 1879. (10 p.). Disponível em < http://www.imslp.org > Acesso em: setembro de 2012.

_____. *Adagio em G maior.* [BWV968] Alte Bach-Gesamtausgabe. Johann Sebastian Bach's Werke. Vol. XLII. Ed. Ernst Newmann. Leipizig: Edition Breitkopf & Härtel, 1894. (2 p.). Disponível em < http://www.imslp.org > Acesso em: setembro de 2012.

_____. *Missa em B menor.* [BWV232] Alte Bach-Gesamtausgabe. Johann Sebastian Bach's Werke. Vol. XLIV. Ed. Hermann Kretzschmar. Leipizig: Edition Breitkopf & Härtel, 1894. (36 p.). Disponível em < http://www.imslp.org > Acesso em: setembro de 2012.

_____. *Joh. Seb. Bach. Kompositionen fur die Laute.* Ed. Hans Dagobert Bruger. Zurich: Moseler Verlag. 1921.

_____. *Chacona*. [BWV1004] Arr. Antonio Sinopoli. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1922. (12 p.)

_____. *Chaconne aus der Partita II d-Moll für Violine solo BWV1004, für Guitarre*, transcribed for guitar by Andrés Segovia. Mainz (Germany): B. Schott, 1934.

_____. *J. S. Bach: Opere Complete per Liuto.* Ed. Paolo Cherici. Milão; Suvini Zerboni. 1980. (165 p.)

_____. *Einzeln überlieferte Klavierwerke II / Kompositionen für Lauteninstrumente.* Neue Bach-Ausgabe. Serie V, Band 10. Ed. Thomas Kohlhase. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1982. (203 p.)

_____. *J. S. Bach: 3 Sonatas BWV1001/1003/1005.* Edition Manuel Barrueco. Schott, Mainz. 1998. (46 p.)

COSTE, N. *Le livre D'Or du Guitariste* Op.52. Paris: chez l'Auteur. (27 p.). Disponível em < http://www.imslp.org > Acesso em: setembro de 2012.

DVORAK, A. *From the New World (Symphony Nº9 in E-Minor Op.95).* Arr. Kazuhito Yamashita, 1985. (61 p.)

GIULIANI, M. *Sinfonia nell' Opera La Cenerentola del Mº G. Rossini, ridotta per Lira, o Chitarra sola*. Milão: G. Ricordi. 1817. Disponível em < http://maurogiuliani.free.fr/partitions/Sinfonia%20nell%20opera%20La%20Cenerentola.pdf > Acesso em: março de 2014.

_____. *Rossiniana I*. Vienna, Artaria & Co. 1822. (13 p.)

MUSSORGSKY, M. *Tableaux d'une Exposition.* Orchestration de Maurice Ravel. Boosey & Hawkes, New York. 1929. (129 p.)

PEREIRA, M. *Valsas Brasileiras*. 1983. (48 p.)

ROSSINI, G. *La Cenerentola.* Londres: Eulenburg, 1952.

SPINACINO, F. *Intavolatura de Lauto, Libro Primo*. Veneza, 1507. Alaúde.

TÁRREGA, F. *Opere per chitarra. 2ªed. Vol. 4º. Transcrizioni.* Ed. Gangi-Carfagna. Ancona: Bèrben, 1977.

_____. *Fransciso Tárrega: The Complete Early Spanish Editions in Reprints of the Originals.* Ed. Michael Macmeeken. Heidelberg: Chanterelle, 2009.

DISCOGRAFIA

AGUSTIN BARRIOS MANGORE. Loure. J. S. Bach [1928-Odeon]. In: *Segovia & his Contemporaries vol.11: Guitarists of the Rio de la Plata.* DHR-7955-8. 3 DCs e 1DVD.

ANDREAS VON WANGENHEIN. *J. S. Bach: Six Cello Suites (Transcribed for Guitar).* Arte Nova Classics, 2007.

ANDRES SEGOVIA. *Complete Bach Recordings, 1927 -1955.* IDIS, 2007. 2 CDs.

_____. *The Segovia Colletion, Vol.4* – J.S. Bach. 2002.

CHRISTOPHER PARKENING. *Parkening Plays Bach*. EMI Angel, 1990. 1 CD.

EDUARDO FERNANDEZ. *Bach: Lute Suites/Partita BWV825/Chaconne.* London, DECCA, 1987. 2 CDs (116min)

ELIOT FISK. *BACH: Sonatas and Partitas for Solo Violin*. Musical Heritage, 2003.

FRANK BUNGARTEN. *Sonatas and Partitas for Violin Solo: Transcriptions for Guitar*. Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2001.

GUSTAV LEONHARDT. *J.S. Bach: Transcriptions from Sonatas BWV1001, 1005/ Partitas BWV1002, 1004, 1006/ Suite BWV1012/ Prelude, Fugue & Allegro BWV998.* RCA, 1995.

JOHN WILLIAMS. *Guitar Recital*. Delysé, 1958.

_____. *Four Lute Suites on Guitar.* London, CBS Studios. 1975.

_____. *Bach, Handel, Marcello: Concertos.* Arr. John Williams. Academy of St Martin-in-the-Fields, Kenneth Sillito e John Williams. CBS, 1984.

JULIAN BREAM. *A Bach Recital for the Guitar.* [LP] Westminster, 1956.

KAZUHITO YAMASHITA. *J. S. BACH: Sonatas and Partitas for Solo Violin*. Crown, 1989.

MANUEL BARRUECO. *Bach – Visee*. EMI, 1990.

_____. *J.S. Bach: Sonatas*. EMI, 1997.

MARCOS DIAZ. *Suites para Violonchelo Vol.I.* Opera Tres, 2002. 1 CD.

_____. *Suites para Violonchelo Vol.II*. Opera Tres, 2004. 1 CD.

MARIA LUISA ANIDO. Bourree da Suite III para Violoncelo BWV1009 e Preludio da Suite IV para Violoncelo. J. S. Bach. [1930-Victor/Odeon]. *Segovia & his Contemporaries Vol.6: Segovia, Llobet & Anido*. DHR – 7754.

MIGUEL LLOBET. Sarabande da Partita II para Violino BWV1002. J. S. Bach. [1925-Parlophone/Decca]. *Segovia & his Contemporaries Vol.6: Segovia, Llobet & Anido*. DHR – 7754.

NARCISO YEPES. *J. S. Bach: Werke für Laute*. Deutsche Grammophon, 1973.

_____. *J.S. Bach: Werke für Laute - Komplette Edition (Works for Lute - Complete Recording on Period Instruments)* Madrid, Fonogram. 1972.

NICHOLAS GOLUSES. *J.S. Bach: Sonatas for Guitar, BWV1001, 1003 and 1005*. NAXOS.

PAUL GALBRAITH. *BACH: The Six Sonatas and Partitas*. Delos Records, 1998.

PEDRO RODRIGUES. *Bach, Handel, Marcello, Vivaldi*. 2005. Disponível em: http://www.cdbaby.com/cd/pedrorodrigues

REGINO SAINZ DE LA MAZA. Bourree da Partita I para Violino. J. S. Bach. *Segovia & his Conteporaries: el Círculo Musical Vol.12: Tárrega, his Disciples & their Students.* DHR – 7996.

STANLEY YATES. *J.S. Bach: Cello Suite 1 – 3 (arr. fo guitar)*. Heartdance Music Inc, 1999. 1CD (64min). HDM-1080/1081.

TILMAN HOPPSTOCK. *Bach Transkriptionen fur Guitarre.* Christophorus entreé, 1995.

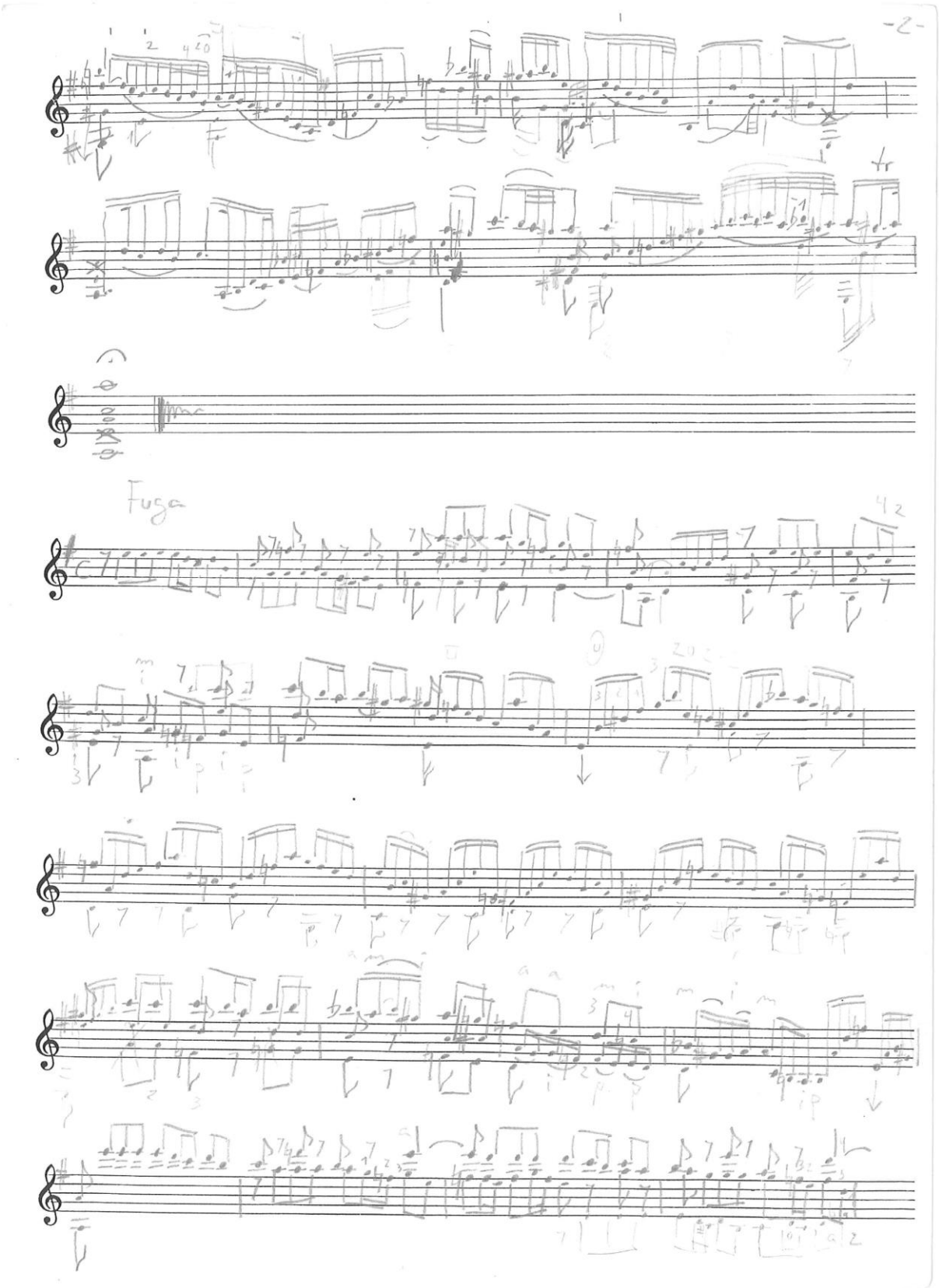
_____. *Clavierwerke in Transkriptioen fur Guitarre*. PRIM, 2006.

_____. *Baroque Suites for Guitar*. Christophorus entreé, 2012.

TIMO KORNONEN. *Sonatas for Solo Violin*. Ondine, 2009.

_____. *Partitas for Solo Violin*. Ondine, 2010.

ANEXOS

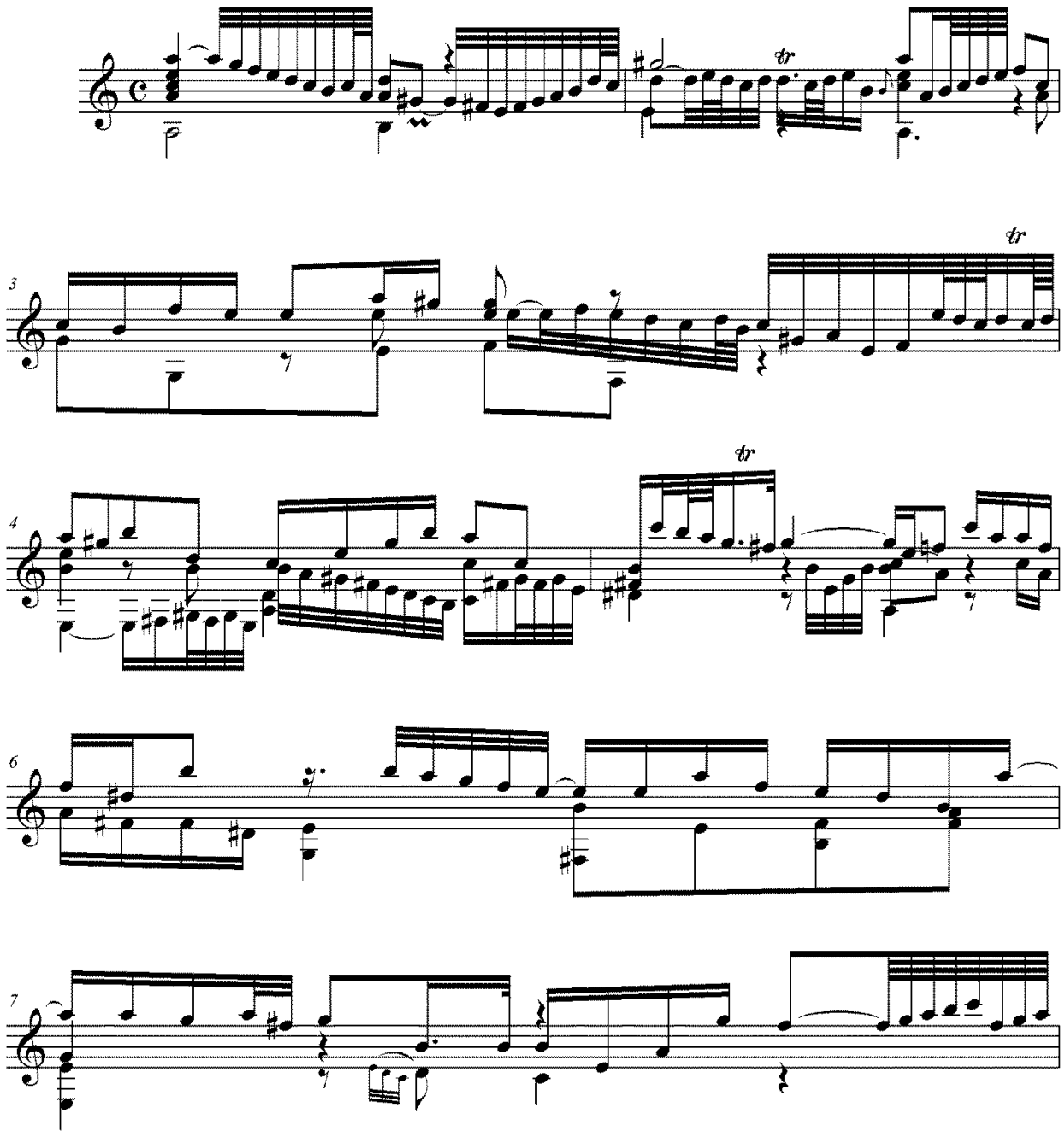


Anexo 1. Rascunho da versão da *Fuga BWV1001* realizada por Pablo Marquez.

Sonata I BWV1001 - Adagio

Idiomatização para violão de
Pablo Marquez.
Transcrição de Sérgio Ribeiro.

J.S. Bach

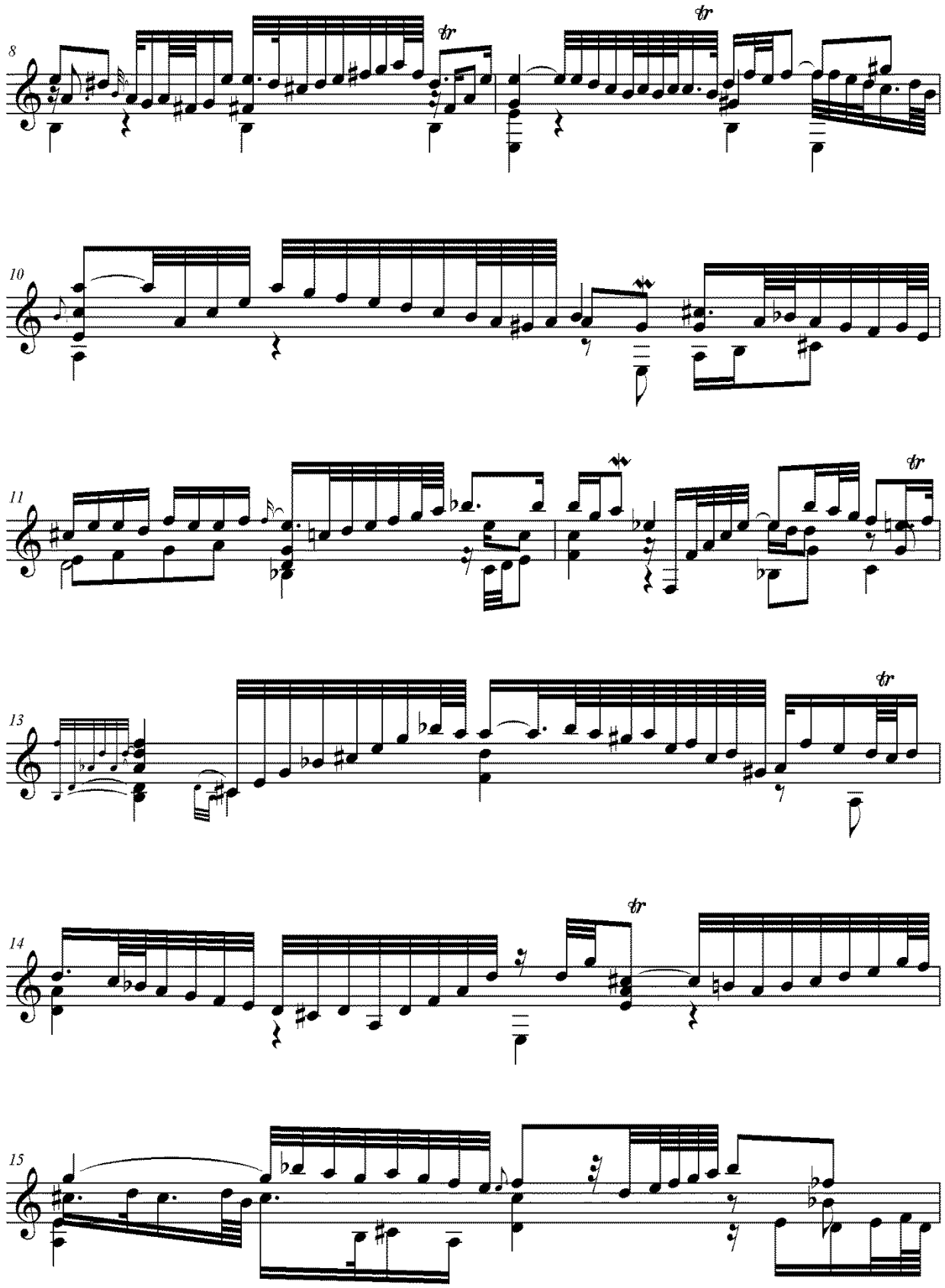


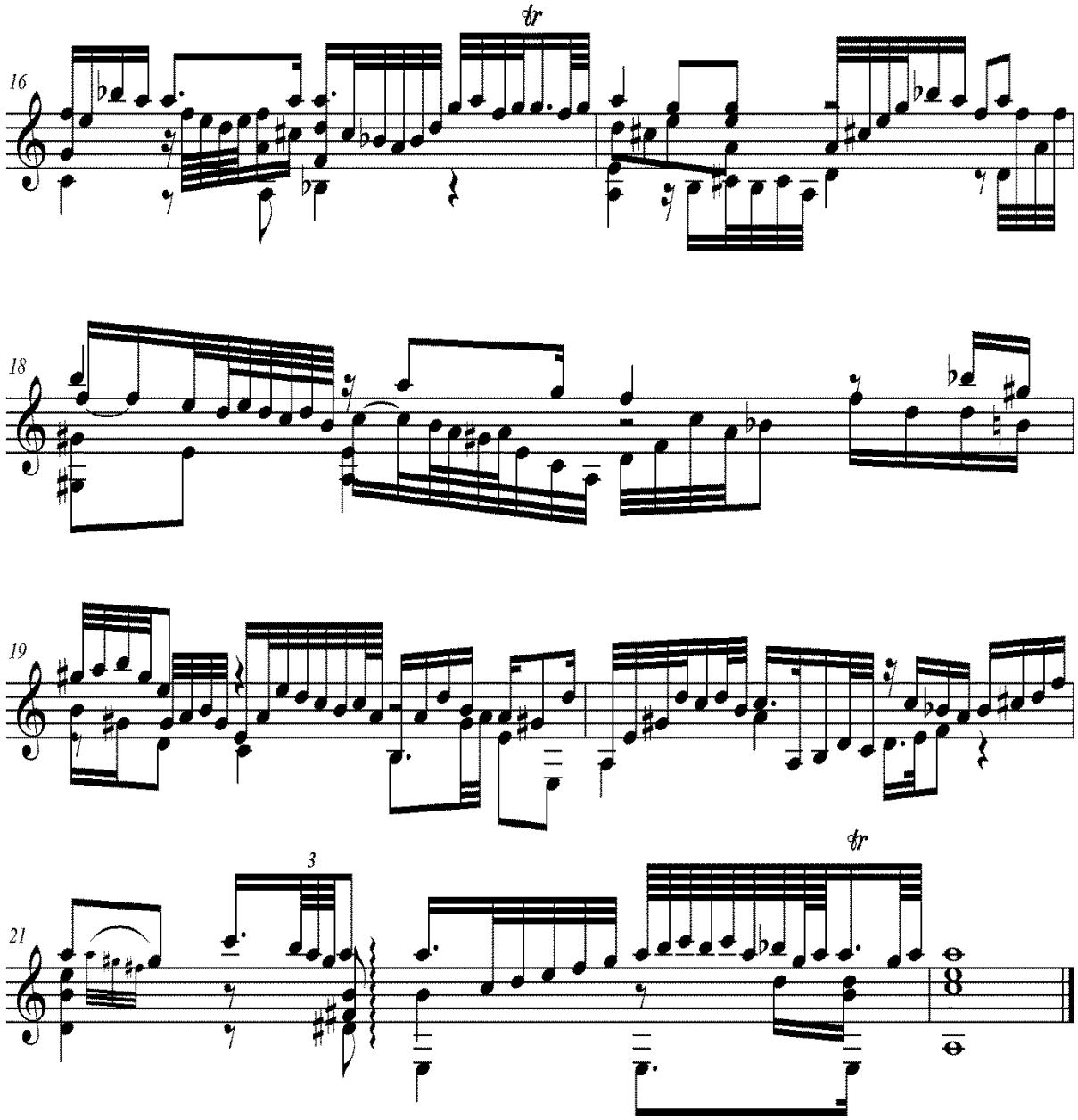
©SérgioRibeiro

Anexo 2. Idiomatização do *Adagio* da *Sonata I BWV1001*, realizada por Pablo Marquez.

Sonata I BWV1001 - Adagio

2

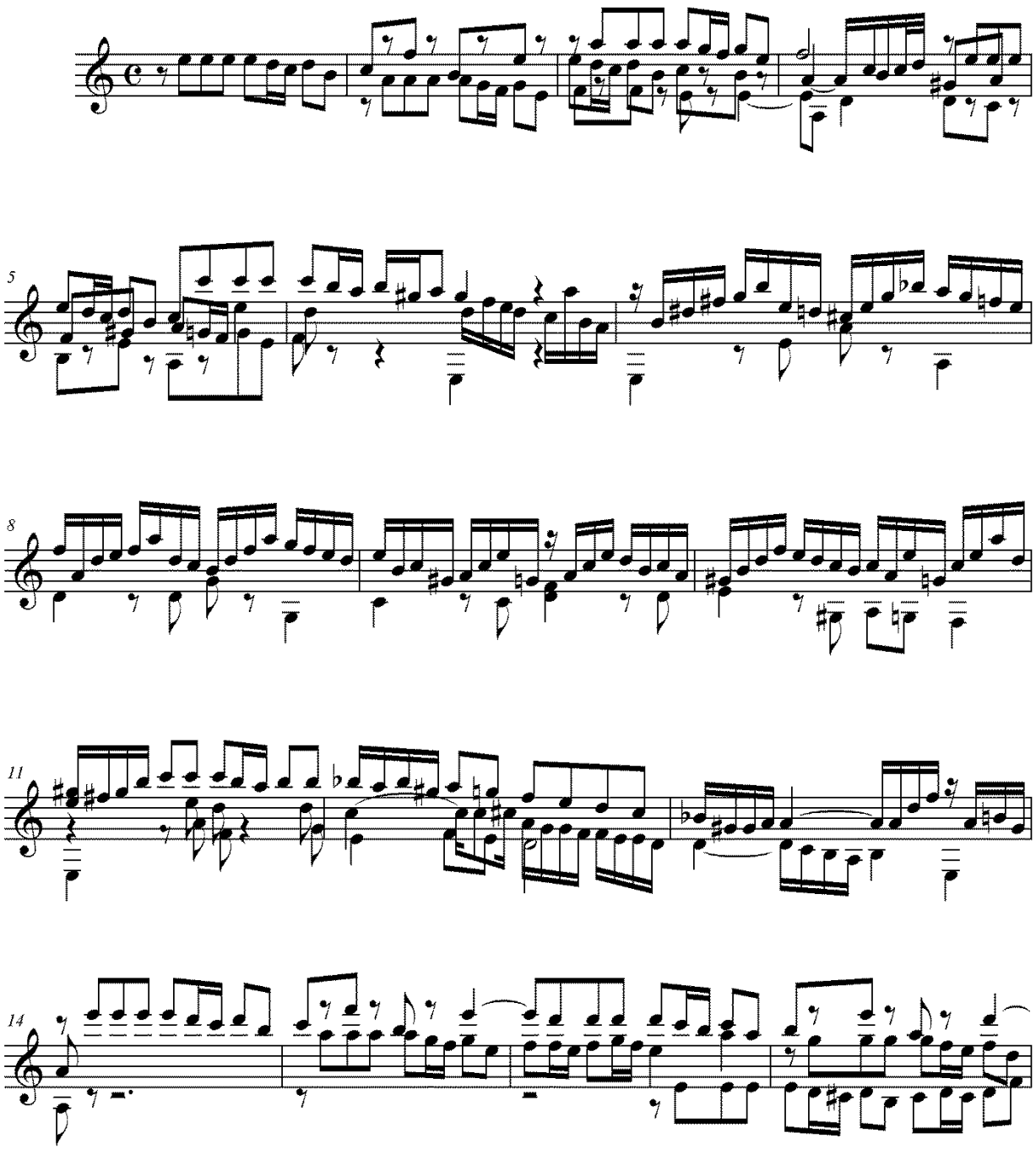



16
tr
18
19
3
21
tr

Sonata I BWV1001 - Fuga

Idiomatização para violão de
Pablo Marquez.
Transcrição de Sérgio Ribeiro.

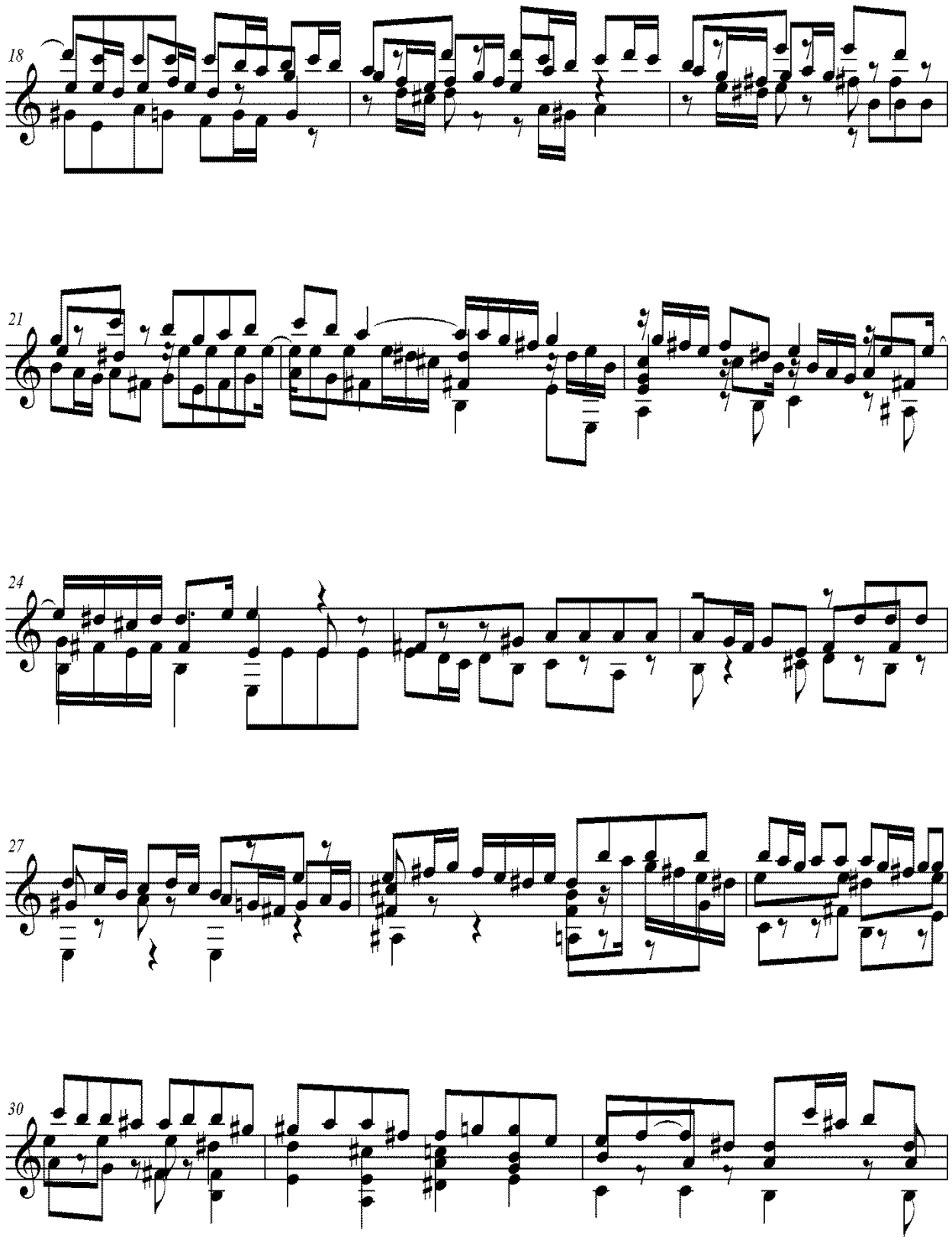
J.S. Bach

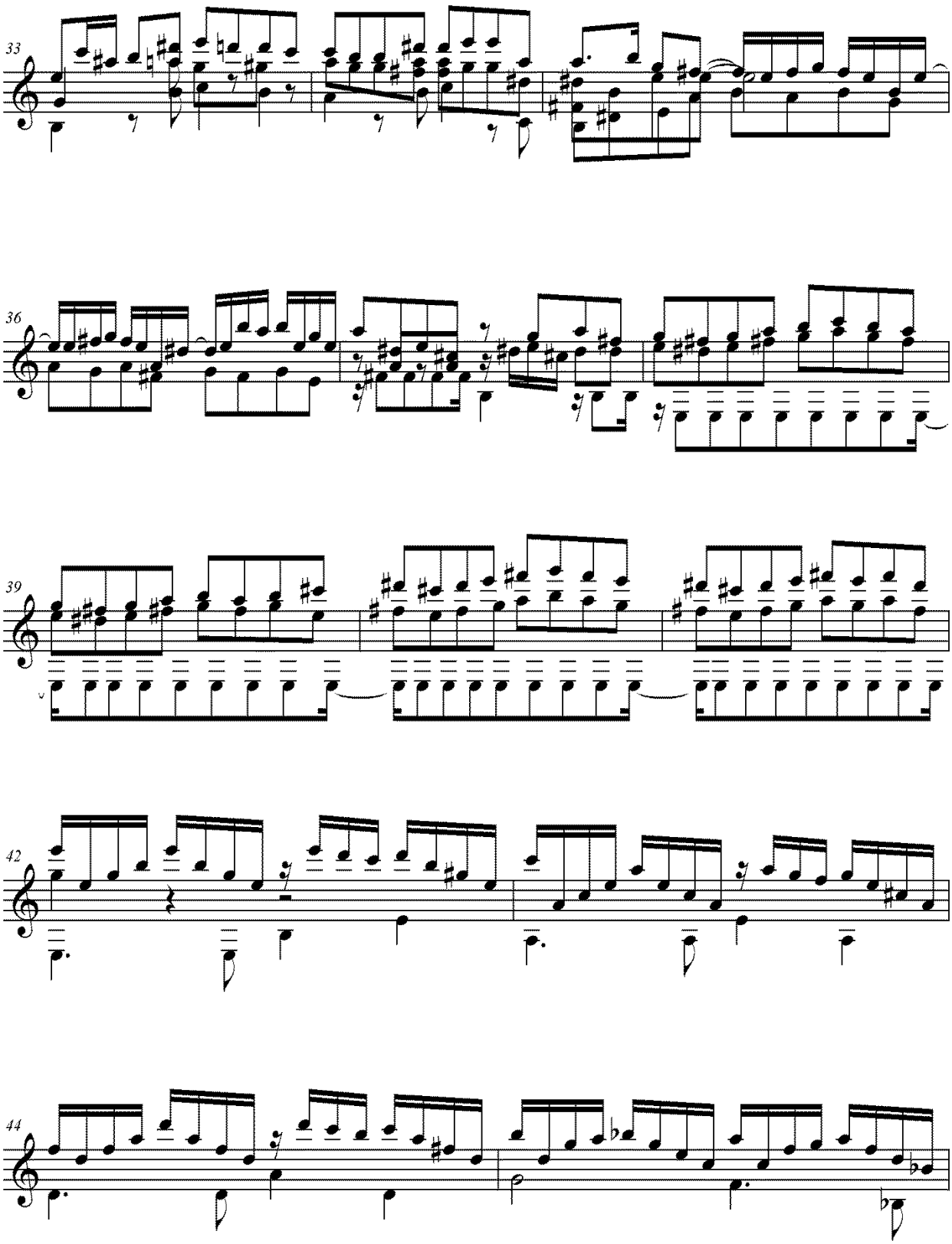


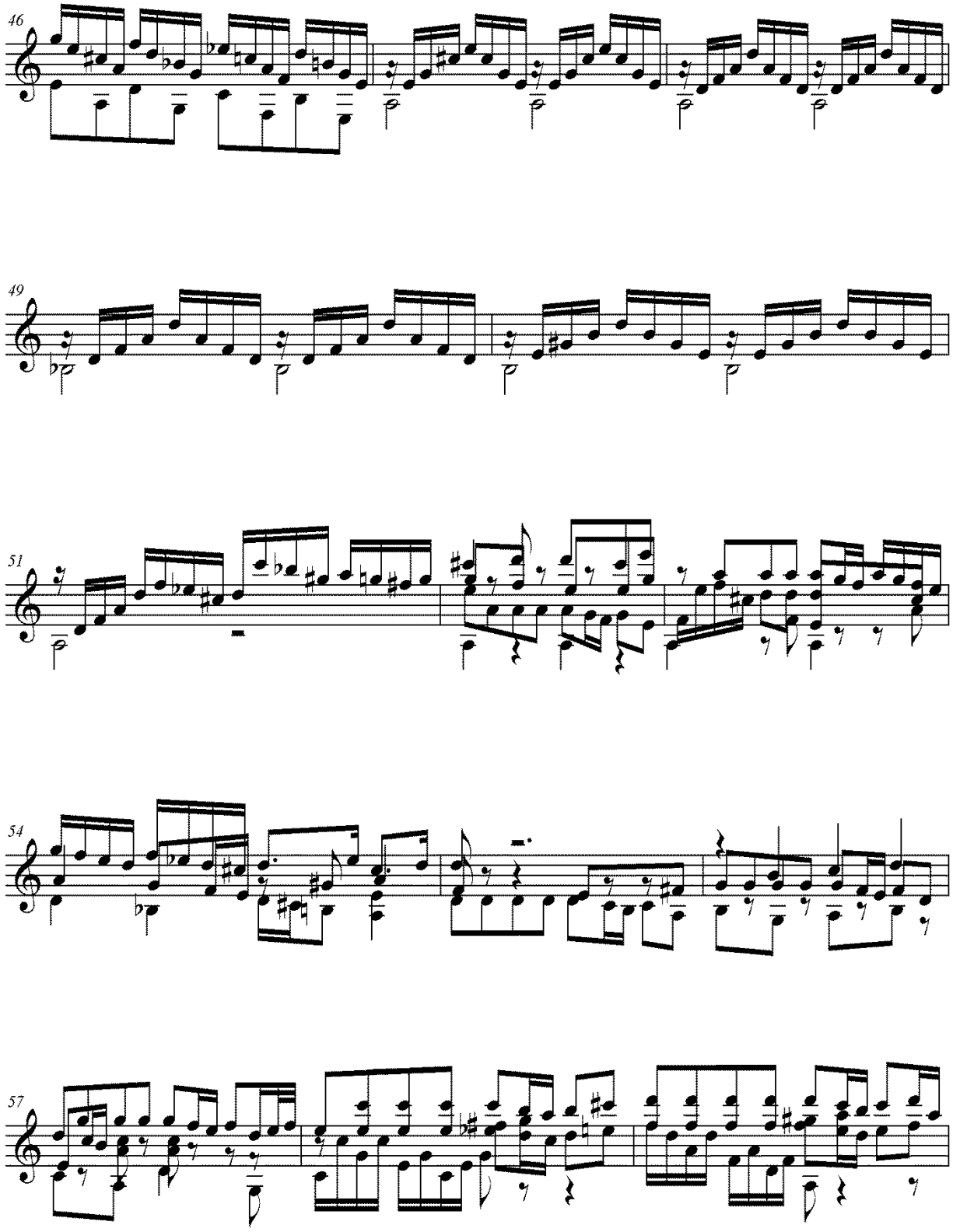
©SérgioRibeiro

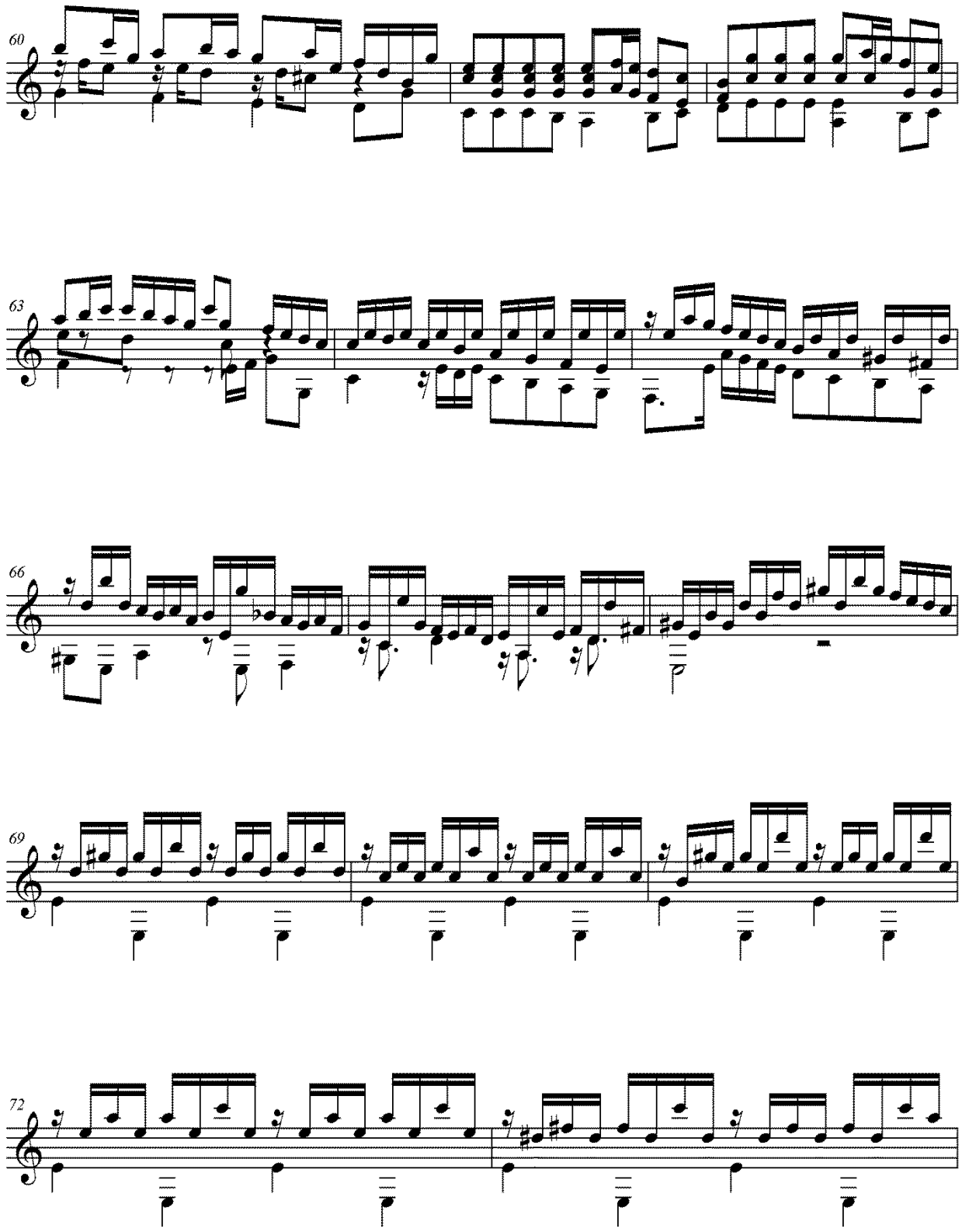
Anexo 3. Idiomatização da *Fuga* da *Sonata I BWV1001*, realizada por Pablo Marquez.

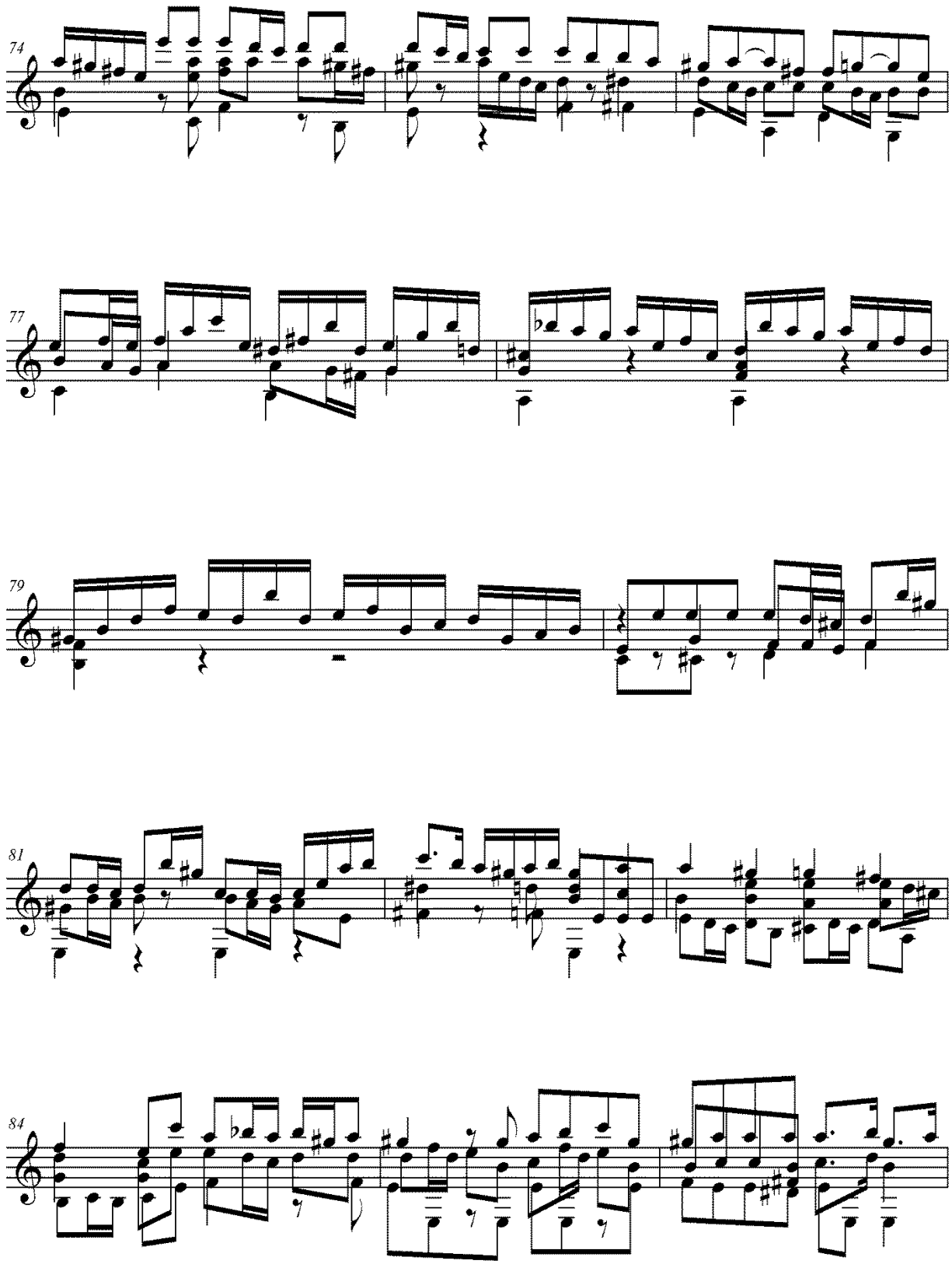
Fuga BWV1001

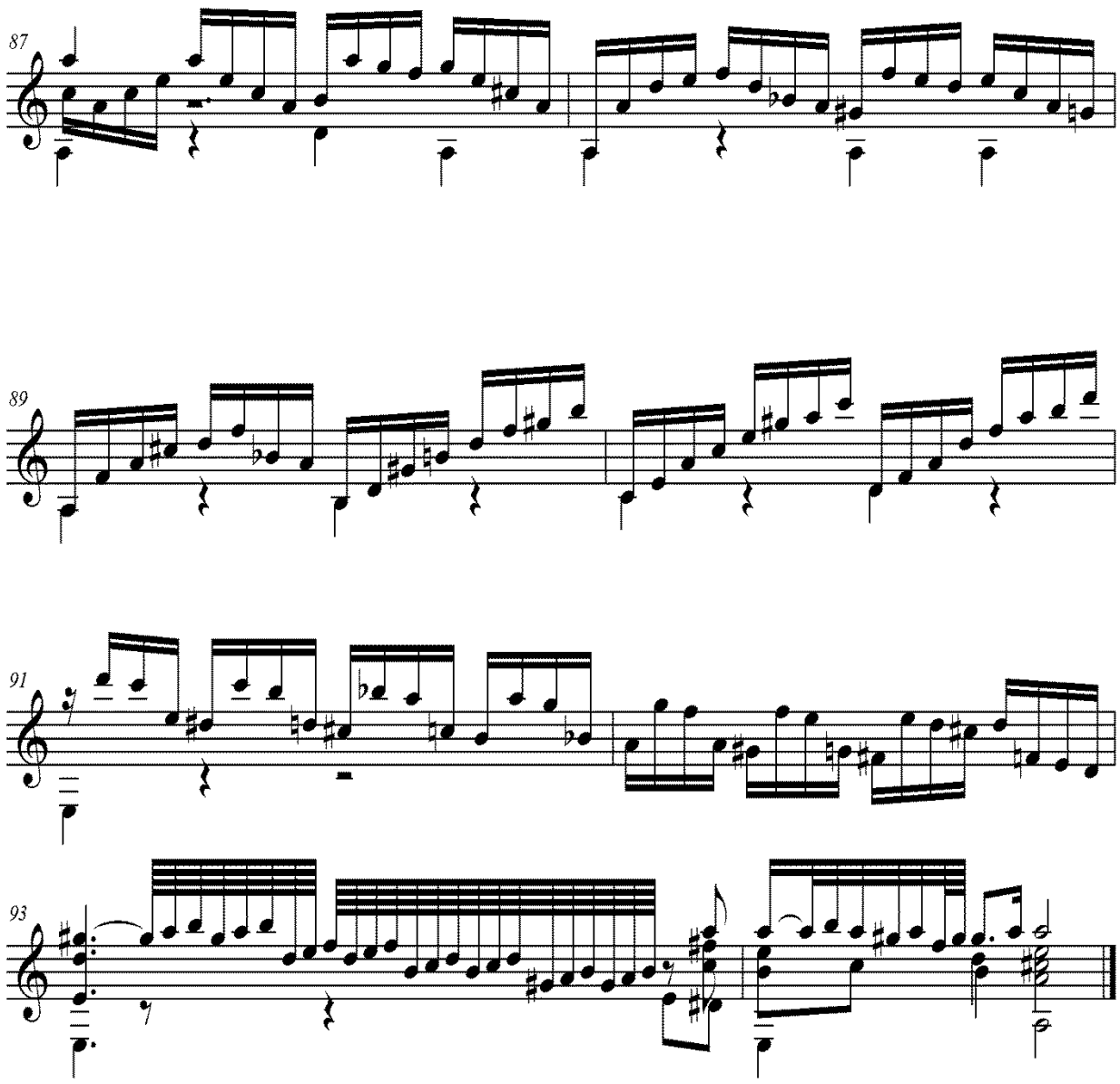



33
36
39
42
44


46
49
51
54
57


60
63
66
69
72

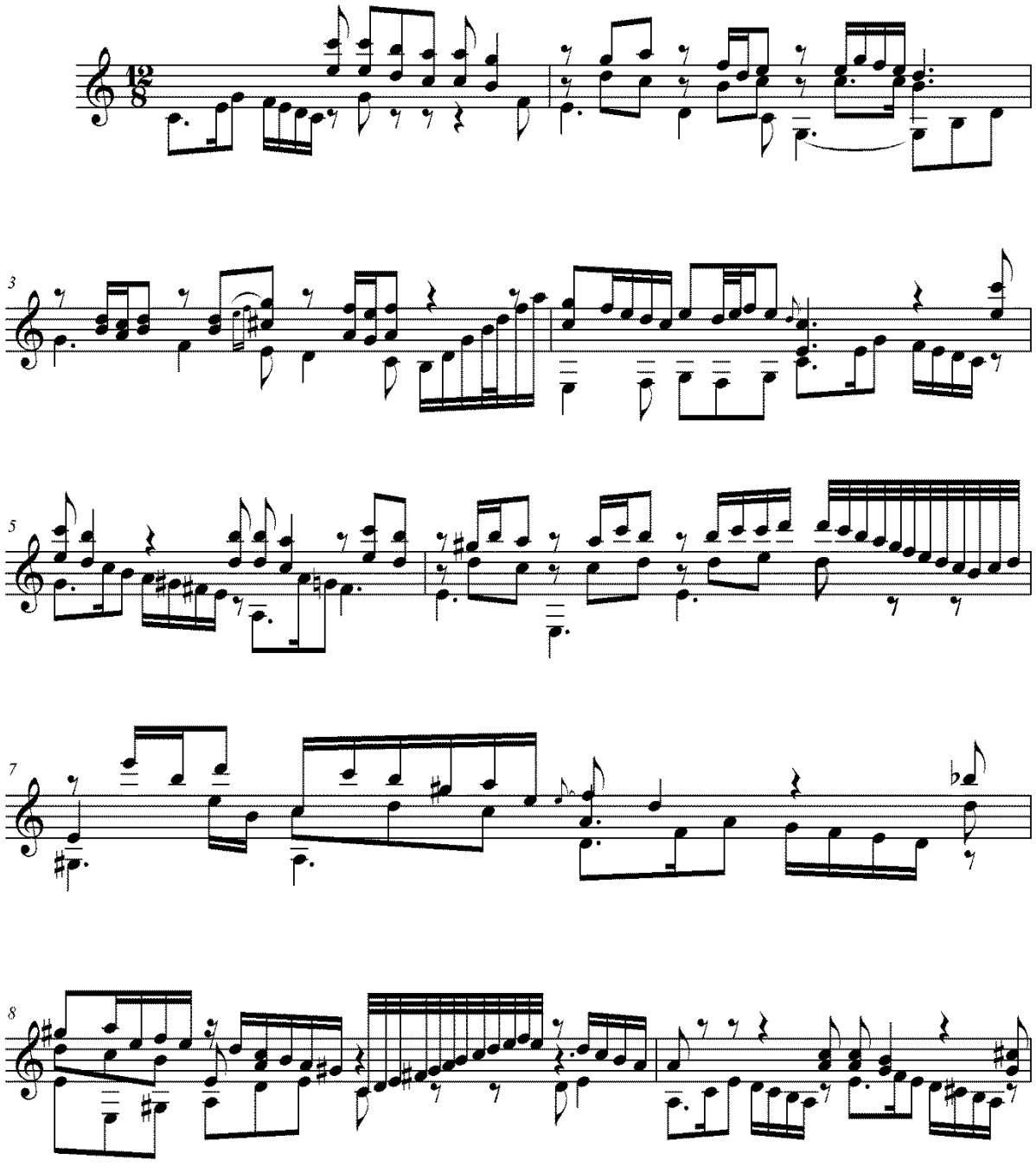

74
77
79
81
84


87
89
91
93

Sonata I BWV1001 - Siciliana

Idiomatização para violão de
Pablo Marquez.
Transcrição de Sérgio Ribeiro.

J.S. Bach

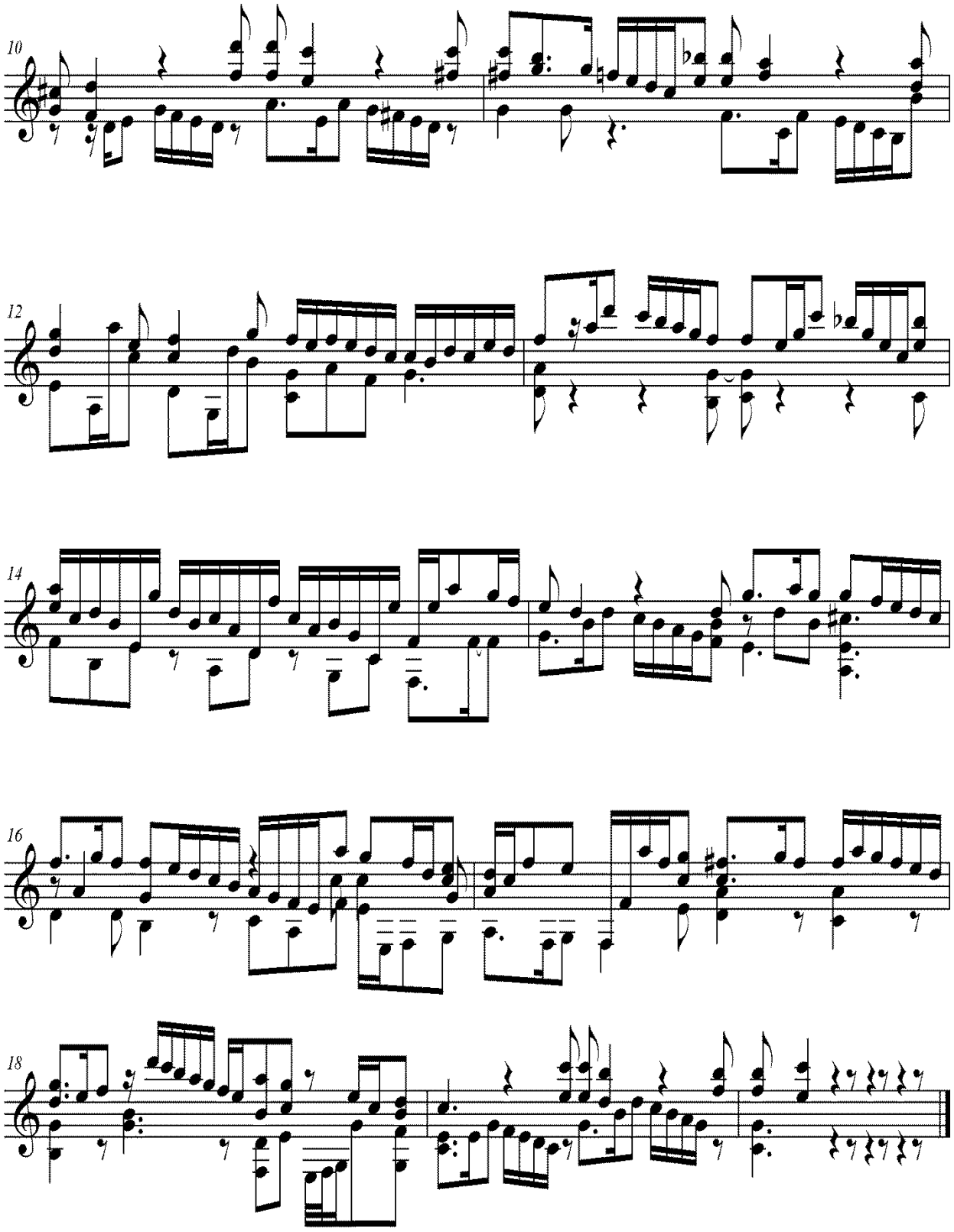


©SérgioRibeiro

Anexo 4. Idiomatização da *Siciliana* da *Sonata I BWV1001*, realizada por Pablo Marquez.

Sonata I BWV1001 - Siciliana

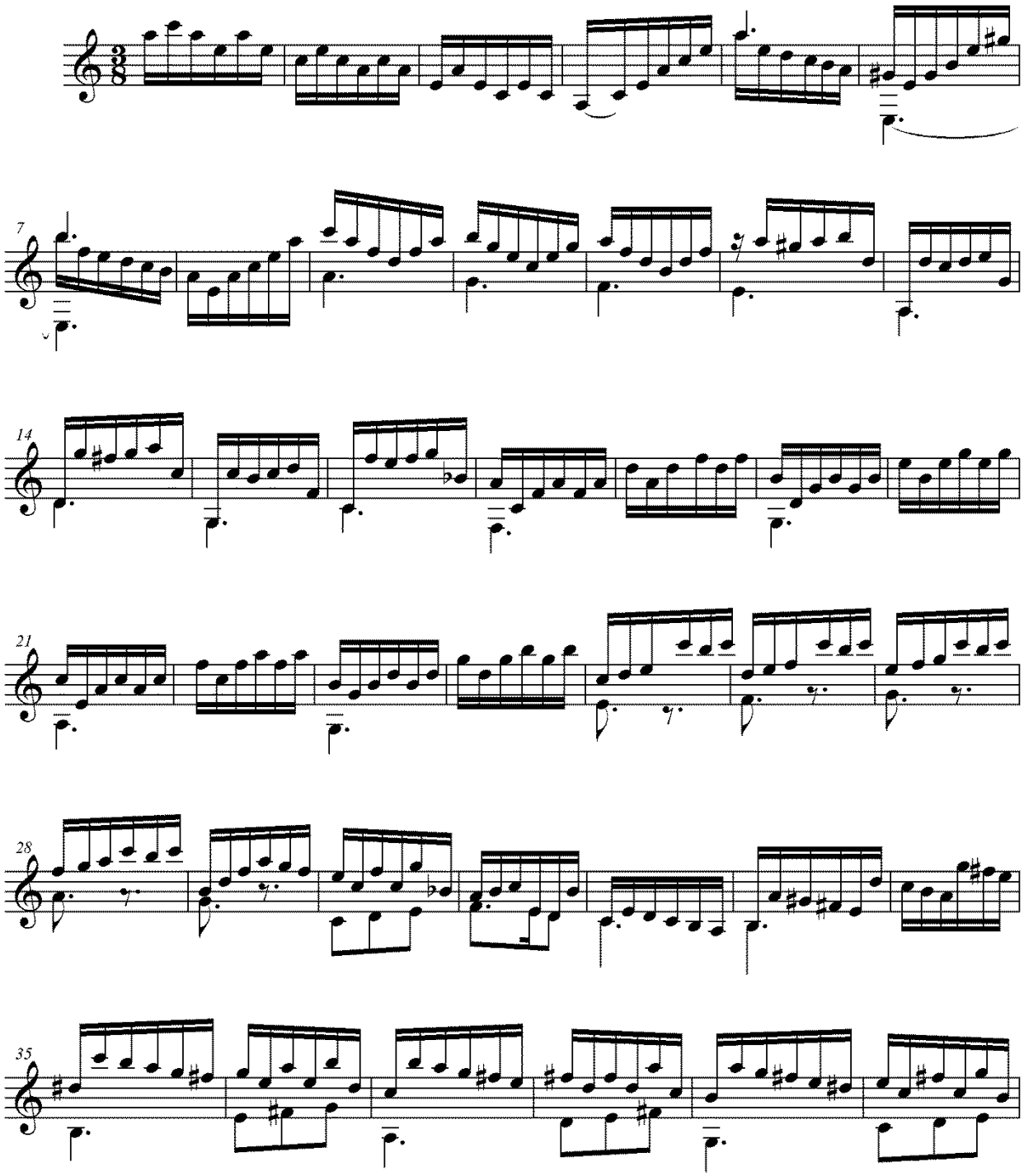
2



Sonata I BWV1001 - Presto

Idiomatização para violão de
Nicolas de Souza Barros.

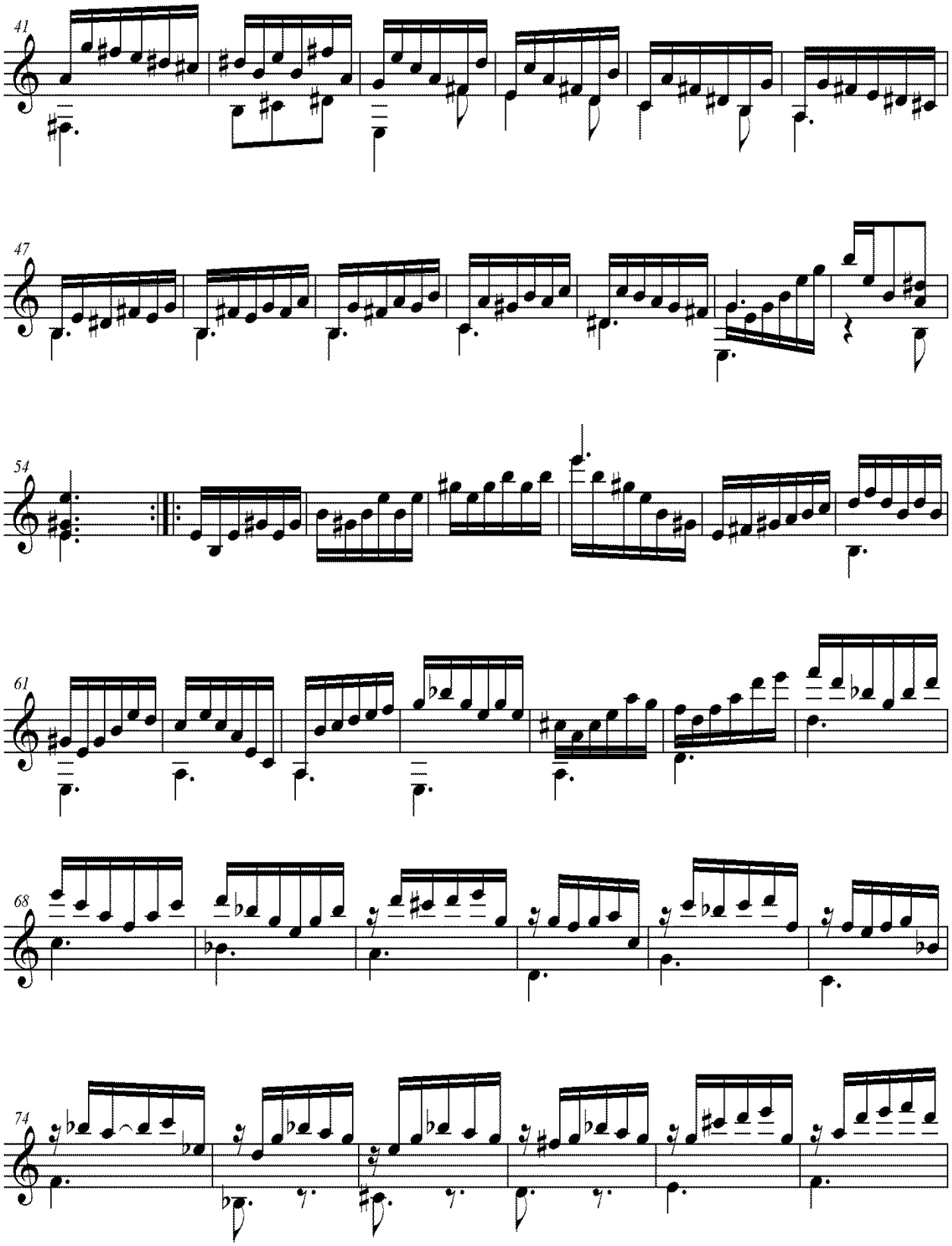
J.S. Bach

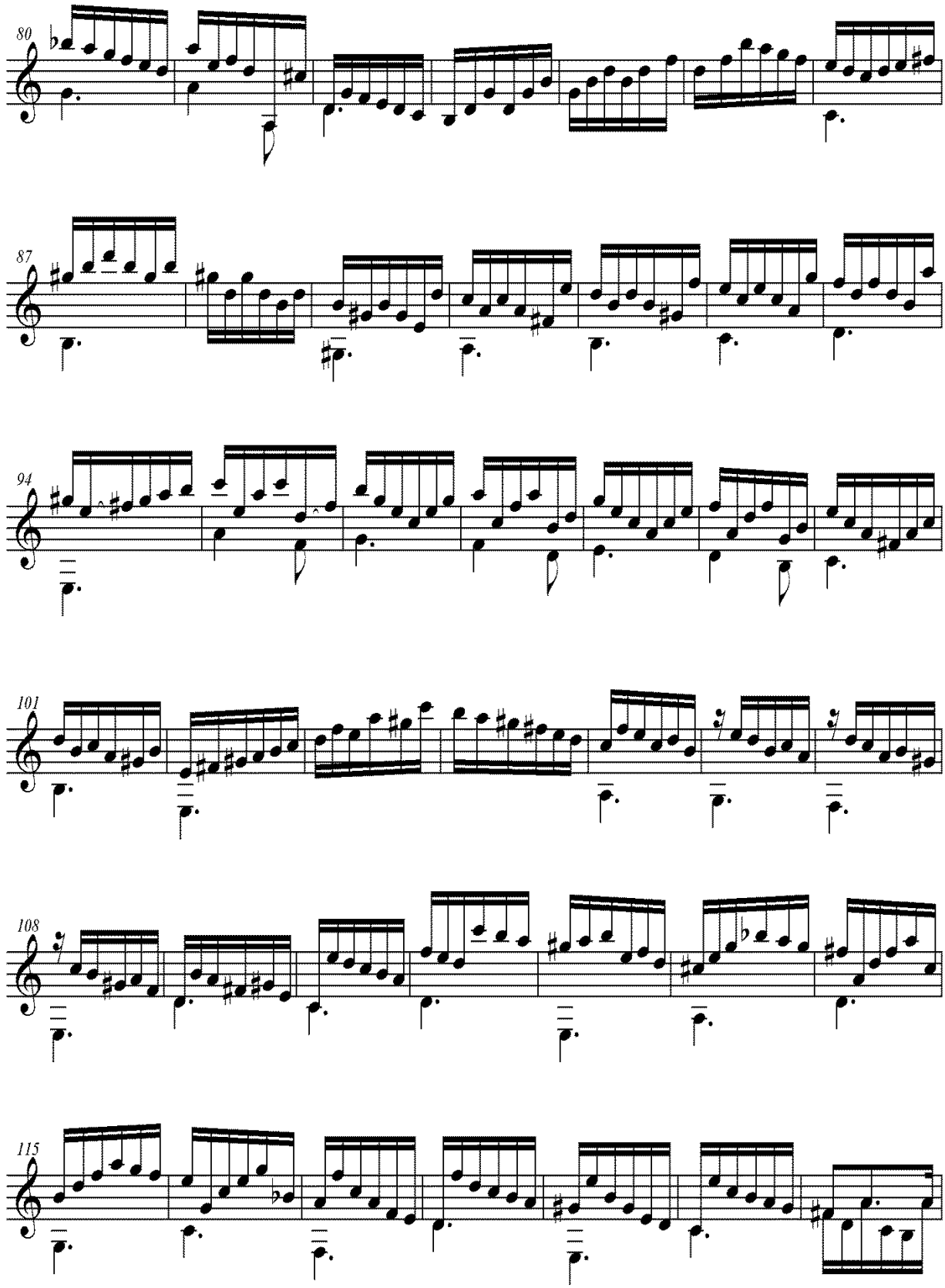


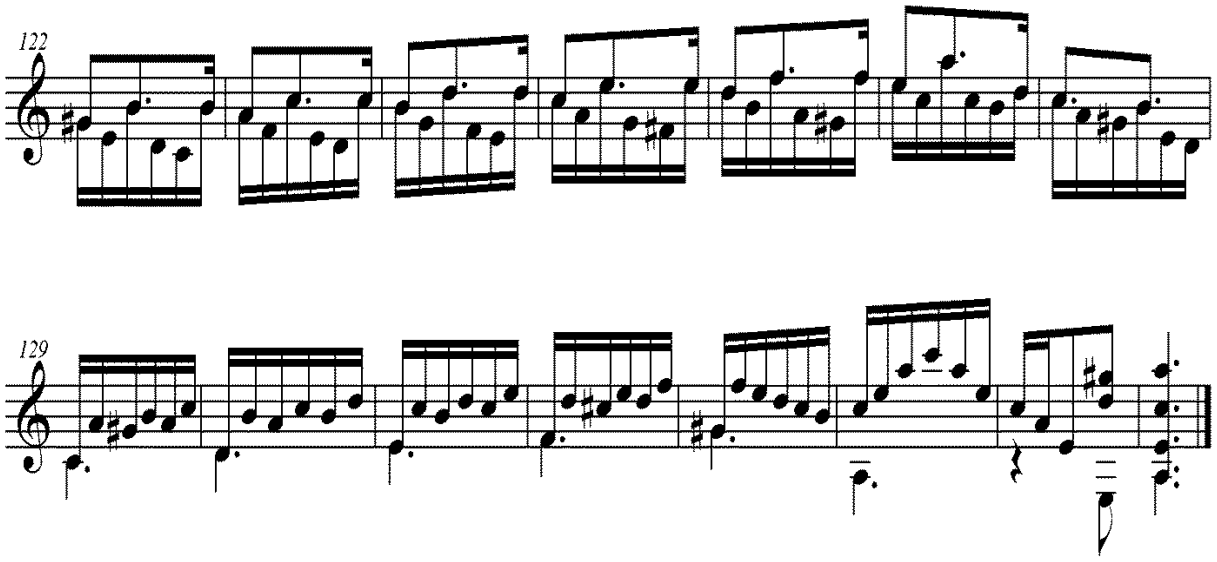
©SérgioRibeiro

Anexo 5. Idiomatização do *Presto* da *Sonata I BWV1001*, realizada por Nicolas de Souza Barros.

Sonata BWV1001 - Presto




80
87
94
101
108
115


122
129