

Livre ornamentação por adição e subtração em duas danças de J. S. Bach

Fausto Borém (UFMG)

fborem@ufmg.br

www.musica.ufmg.br/~fborem

Resumo: Pesquisa aplicada sobre livre ornamentação, por adição e por subtração de notas, na *Sarabande* e *Gigue* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach, transcritas para o contrabaixo. Inclui uma contextualização sobre as práticas de performance históricas, a liberdade de interpretação do repertório nos diversos períodos, dados recentes sobre a performance das seis *Suites para Violoncelo* de Bach no contrabaixo, concluindo com a proposição de diversos exemplos de ornamentação.

Palavras-chave: Bach, práticas de performance, ornamentação livre, transcrição, contrabaixo

Free ornamentation by addition and subtraction in two dances by J. S. Bach

Abstract: Applied research on free ornamentation by addition and subtraction of notes in Bach's *Gigue* and *Sarabande* from the *Suite for Violoncello # 1*, transcribed for the double bass. It also includes a historical performing practice context, the freedom of interpretation in the various periods, recent information on the performance of the six *Suites for Violoncello* by Bach on the double bass, and several examples of ornamentation.

Keywords: Bach, performing practice, free ornamentation, transcription, double bass

"Ornamentação barroca é mais que decoração. É uma necessidade. . . O ato de improvisar variações ou melodias por meio da livre ornamentação coloca o performer em uma relação pessoal, que equivaleria a uma identificação com o compositor. . . até certo ponto, [a ornamentação é uma] condição necessária para uma boa interpretação. . ." (DONINGTON, 1982, p.91-92)

1. Contexto histórico

As pesquisas em práticas de performance, termo originado do alemão *Aufführungspraxis* (SADIE, 1988, p.569), tornaram-se fundamentais para maestros, instrumentistas e cantores interessados em fundamentar, mais em documentação e menos nas tradições orais, suas performances dos diferentes estilos. O estudo de tratados, tutoriais, métodos de ensino de instrumentos e canto, textos críticos, materiais iconográficos e, mesmo, a restauração e reconstrução de instrumentos e acessórios de performance antigos, levaram a uma revolução na maneira de tocar e de se ouvir a dita música "autêntica". Hoje, pode-se falar em um amplo mercado fonográfico interessado em gravações "historicamente informadas", especialmente dos repertórios renascentista, barroco e clássico: "Muitos dos campeões de vendagem agora são gravações de Bach, Handel, Haydn e Mozart nas quais instrumentos 'de período' e técnicas de 'período' são utilizados" (HURAY, 1990, p.xv).

A partir da pesquisa pioneira de Arnold Dolmetsch (1858-1940), iniciada ao final do século XIX¹ (e levada adiante por seu filho Carl e a *Dolmetsch Foundation*), as pesquisas em práticas de

¹ O livro *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*, publicado em 1915 e revisado em 1944, contém o resultado de mais de 50 anos de pesquisa de Arnold Dolmetsch sobre performance, construção de instrumentos e teoria em música antiga.

performance históricas levaram a uma direção diametralmente oposta ao gosto romântico, epitomizado, na interpretação do repertório de Bach, pela cravista polonesa Wanda Landowska (1897-1959) na primeira metade do século XX (DONINGTON, 1989). Nessa trajetória, observou-se inicialmente a tendência de muitos intérpretes e críticos "autênticos" adotarem posições doutrinárias, afastando-se da espontaneidade e expressividade que essa nova ordem parecia excluir. Mas, ao final do século XX, as abordagens "históricas" pareceram caminhar para um ponto de equilíbrio. HURAY (1990, p.xv) chama a atenção para o perigo dos dogmas de estilo e interpretação "autênticos" terem substituído os dogmas anacrônicos da tradição do romantismo tardio, mas observa que "esses problemas são percebidos cada vez mais por profissionais informados e pelo público musicalmente informado". DONINGTON (1982, p.1) também observa que

"Os exageros românticos tenderam a ser ultra-compensados por compreensões rasas e austeras que também não estavam próximas dos originais e que se tornaram consideravelmente mais inibidoras do nosso prazer musical. Nossa objetivo, hoje, é uma autenticidade mais equilibrada."

Pesquisas no campo das práticas de performance históricas têm estimulado a prática de transcrição, procedimento que tem acompanhado os estilos musicais de todos os períodos e se mostrado fundamental não só para instrumentistas, mas também para os compositores, arranjadores, musicólogos e educadores musicais (BORÉM, 1998). CRUTCHFIELD (1988, p.19-26) observa que a abordagem doutrinária e conservadora das práticas de performance tem perdido terreno para modos mais flexíveis de realização musical. Risco, incerteza e diversidade fazem parte da música que se pretende mais informada (*informed performances*). Tome, por exemplo, a liberdade improvisatória e de instrumentação com que Christophe COIN e Christopher HOGWOOD (1989) abordaram as seis *Sonatas para violoncelo e cravo* de Antonio Vivaldi. Mesmo a Baltimore Symphony, tida como conservadora e tocando com arcos e instrumentos modernos, tem experimentado arcadas e articulações clássicas historicamente fundamentadas (BORÉM, 1992, p.54). Tais performances chamam a atenção para o fato de que uma reprodução das condições originais não é condição *si ne qua non* para que músicos contemporâneos experimentem realizações diferentes dos modelos remanescentes da estética romântica que predominou na maior parte do século XX.

A liberdade de interpretar com estilos diferentes – por exemplo, as realizações "Italianas" ou "francesas" - os diferentes movimentos de uma mesma obra ainda é tabu entre os intérpretes de hoje, mesmo entre alguns ditos "historicamente informados". Entretanto, DART (2000, p.116) observa a pertinência dessa prática, especialmente na música de compositores cujo estilo maduro resulta de uma combinação de estilos "nacionais", como Bach. Cita, por exemplo, que em relação às seis *Suites para Violoncelo*, o estilo da maioria das danças é misturado, mas observa que as correntes são italianas (exceção feita àquelas das *Suites n.4 e n.5*), as gigas das *Suites n.2 e n.5* e as sarabandas das *Suite n.2 e n.4* são francesas.

A grande popularização dessas suites na segunda metade do século XX parece ter trazido consigo uma fixidez na leitura dos símbolos musicais contido nas partituras, que chegaram até nós em diversos manuscritos, mas que não representam a liberdade improvisatória com que os intérpretes da época, incluindo o próprio J. S. Bach, tratavam as questões rítmicas e, principalmente, de ornamentação. A livre ornamentação inicia-se bem antes do barroco e não

termina antes do classicismo, como atestam os excertos de 23 tratados escritos entre 1553 e 1768, citados por DONINGTON (1982, p.92-99), quem nos lembra que

"Assim como Geminiani ou Tartini ou Leopoldo Mozart, quando tocavam Corelli, não procuravam soar exatamente como Corelli, ou como J. S. Bach que colocava muito de sua refinada e livre ornamentação nas suas performances de Vivaldi. . . esperamos recorrer às nossas afinidades de temperamento e intuição a fim de produzir uma ornamentação livre que seja, ao mesmo tempo, vívida e compatível". (1982, p.92)

À primeira vista, julgando pela densidade de sua escrita e a falta de indicações explícitas, à exceção do baixo cifrado, parece que Bach deixou pouco ou nenhum espaço para elaborações em sua música, especialmente nas linhas melódicas, por duas razões, aparentemente. Primeiro, uma possível reação de Bach à ignorância das práticas de ornamentação por parte de cantores² e instrumentistas de sua música, como relata seu contemporâneo Johann Abraham Birnbaum² (citado por DONINGTON, 1982, p.95) em Leipzig, em 1738:

"... se todos os performeres soubessem introduzi-la [a livre ornamentação] onde funcionasse como um legítimo ornamento e uma ênfase para a melodia principal. . . mas como a maioria não sabe, J. S. Bach, ou qualquer outro compositor, 'tem o direito' de anotar essas passagens ornamentais. . ."

Segundo, a obliteração de seu pensamento polifônico devido às livres ornamentações sobre sua sofisticada escrita contrapontística. Ainda assim, DONINGTON (1982, p.97-98) comenta sobre a existência da "... estranha arte de improvisação de toda a textura orquestral sobre um baixo dado", que não deixou muitas pistas até quando, dentro do barroco, foi praticada, mas que foi certamente introduzida na Alemanha por Praetorius em 1619³.

Mas o bem conhecido gosto de Bach pela improvisação e arranjos (BORÉM, 1998, p.18-19) e que motivou Norman CARREL (1967) a escrever o livro *Bach, the borrower* (algo como "Bach, o que tomava emprestado"), sugere que ele talvez aceitasse uma abordagem menos conservadora e mais livre, embora cuidadosa, na realização de sua música.

O fato de a *Suite para Violoncelo N.5* existir em duas versões – a segunda é para alaúde, cujo manuscrito é um autógrafo do próprio Bach - nos permite verificar a flexibilidade com que o compositor "adicionou ornamentos, notas do baixo e cordas duplas" (MARKEVITCH, 1964, p.iii) ao original. Comparando as duas versões, podemos inclusive inferir modelos do próprio Bach, para elaborar livre ornamentações em outros movimentos de outras obras. O Ex.1 mostra algumas dessas diferenças anotadas pelo compositor nos inícios da *Allemande* e da *Gigue*.

² In: MIZLER, Lorenz Christoph. *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*. 4.vols. Leipzig: April, 1738, I, iv.

³ PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum*. 3 vols. Wittenberg und Wolfenbüttel, 1614-1620.

Suite para Violoncelo n.5, Allemande

Suite para Violoncelo n.5, Gigue

Ex.1 – Diferenças entre as duas versões da *Allemande* e *Gigue* da *Suite para Violoncelo n.5*, mostrando o processo de livre ornamentação de Bach na sua própria obra

Na moderna abordagem das performances historicamente informadas, parece não haver lugar para versões definitivas ou dogmáticas. A precisão e rigidez na tradução dos diversos parâmetros da partitura, ainda hoje muito arraigada entre maestros, cantores e instrumentistas, não era característica até pelo menos o final do barroco. Ao contrário, foi resultado de um processo gradual e crescente que culminou com o controle máximo dos símbolos gráficos musicais pelos compositores de vanguarda da primeira metade do século XX, especialmente os representantes da Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Berg e Webern) e Stravinsky. O especialista em música antiga Thurston DART (2000, p.67) comenta com acidez:

"Compositores como Stravinsky e Schoenberg não deixam nenhuma liberdade ao intérprete: toda nuance de dinâmica, andamento, fraseado, ritmo e expressão é prescrita de maneira rígida, sendo o intérprete reduzido à condição abjeta de uma pianola ou de um gramofone".

A falta de indicações na partitura, especialmente de períodos mais antigos, não significa um leque menor de expressão musical. DART (2000, p.13) observa, em Bach, que

"Em toda a extensão do primeiro volume do *Cravo bem temperado*, por exemplo, há apenas quatro indicações de andamento nos manuscritos originais (três delas no *Prelúdio 2* e uma na *Fuga 24*); as ligaduras aparecem apenas nos temas das *Fugas 6* e *24* e – com um sentido diferente – no último compasso da *Fuga 10*".

Em um pioneiro estudo multi-caso, Patricia McCarty recolheu e comparou as decisões interpretativas em diversos trechos do repertório barroco por cinco violistas experts em práticas de performance históricas. Para os problemáticos cinco últimos compassos do *Prelúdio da Suite*

para *Violoncelo n.2* de Bach, por exemplo, onde há uma seqüência ininterrupta de mínimas pontuadas, as três soluções apresentadas são completamente diferentes, embora todos os intérpretes concordem que, dados a estética, a técnica e o arco do período, não se deve sustentar os acordes com notas longas durante todo o tempo, como ainda é realizado pela maioria dos instrumentistas que ignoram as práticas históricas. Judson Griffin (*Rochester Philharmonic Orchestra, Aspen Chamber Symphony e Smithson Quartet*), tendo como modelos o alaúde francês, as suites para cravo e alguns tratados de violino, observa que "...há razões de sobra para acreditar que essa passagem deve ser arpegiada" (McCARTY, 1997, p.45). Já Michael Kimber (*University of Kansas, Kronos Quartet, Atlanta Virtuosi*) diz que "...desconhece qualquer evidência de que Bach tenha pretendido um arpejamento aqui, como ele especificou na *Chaconne em Ré menor* para violino. . .", mas "... como sustentar os acordes parece não ser idiomático. . .", ele sugere a realização de uma ornamentação de caráter improvisatório que inclui até cinco semicolcheias em quiáteras (McCARTY, 1997, p.46). Finalmente, David Miller (*Princeton University, Aston Magna, Haydn Baryton Trio, Concert Royal, Bach Ensemble, Mozartean Players*) afirma que a solução mais satisfatória é um arpejamento regular dos acordes (sugere seis semicolcheias para cada tempo, com cuidado na condução de vozes) por várias razões: concepção semelhante à das suites para alaúde, dificuldade do arco barroco em sustentar notas longas e adaptação à linguagem idiomática da viola (McCARTY, 1997, p.46).

A maneira mais comum de manter o interesse na música barroca é recorrer a elementos de variação e surpresa, como alterar articulações e timbre, especialmente na repetição de motivos, frases ou entre seções. Outra maneira, mais veemente, pode ser obtida com alterações na linha melódica. Normalmente, essas alterações são realizadas pela adição de ornamentos ao texto original o que, ao final do período barroco, atingem seu extremo no estilo rococó (ou galante). Embora tivesse contato com este estilo somente ao final de sua vida, e a geração de seus filhos é que tenha levado o estilo ao seu apogeu, J. S. Bach não se manteve alheio ao rococó. Pode-se observar, tanto no trio da *Oferenda musical* quanto no solo de flauta em "Aus Liebe will mein Heiland steben" da *Paixão segundo São Mateus* sua preocupação com "clímax emocionais da linha melódica... fraseado bem mais variado... o gosto por ornamentos... sentimental e afetado ao extremo" (DART, 2000, p.117-118). Quanto mais lento o andamento, maior o espaço para incluir ornamentações. Entretanto, deve-se considerar que o exagero pode, não apenas obnubilar o conteúdo original do compositor, mas também obliterar sua realização por ultrapassar os limites idiomáticos do instrumento. Grupos de notas rápidas, cruzamentos de cordas e saltos devem ser cuidadosamente escolhidos e testados para não atrapalhar a fluência natural das linhas melódicas.

Se há uma profusão de gravações das *Suites para Violoncelo* de Bach no mercado fonográfico, em que se observa uma diversidade de gostos e preferências nas decisões interpretativas, não se observam, ainda, abordagens que incluem a livre ornamentação, o que é proposto no presente estudo. Exceto pelos prelúdios, todos os movimentos de todas as seis *Suites para Violoncelo* são na forma binária com repetições de cada seção, que compartilham materiais temáticos, formando o esquema A :II A' :II. Por isso, as repetições dão a oportunidade ao performer de variar cada seção pelo menos uma vez, recomendação que DART (2000, p.68-69) frisa bem:

"Os intérpretes virtuosos do século XIX e de séculos anteriores eram homens de uma formação completamente diferente. No melhor dos casos, consideravam o texto do próprio compositor como um desafio à sua inventividade e a seus recursos, um elemento básico a ser embelezado aqui e ali com variações, *roulades* e improvisos. Ferdinand David, por exemplo, era muito

admirado há uns noventa anos atrás pela habilidade com que introduzia repetições variadas na interpretação da música de Mozart e Haydn. . . qualquer intérprete do século XVIII que tocassem, digamos, a primeira parte de uma sarabanda e depois a repetisse nota por nota seria considerado um chato."

Uma outra técnica de elaboração, não muito conhecida mas empregada principalmente por tecladistas do período renascentista e barroco, se dá por subtração de notas. Essa técnica se assemelha ao *Dekolorieren* (ou "desornamentação"), sistematizado mais tarde, em torno de 1911-1912 por Arnold Schering e aplicado aos madrigais italianos do século XIV, como o primeiro procedimento analítico de Gestalt em larga escala (BENT, 1980, p.38). Como o próprio nome sugere, esse procedimento busca "descolorir" as linhas melódicas, resultando em variações por omissão de notas. Geralmente, é utilizado em movimentos mais rápidos ou mais densos, em que a retirada de notas é feita de maneira que o sentido e a fluência melódica, impulsionada pelas ênfases rítmicas, permaneçam.

A *Sarabande* e a *Gigue* da Suite para Violoncelo nº1 de J. S. Bach foram selecionadas para esse estudo por permitirem a criação de exemplos de ornamentação por adição e subtração de notas, respectivamente. Foi utilizada a edição para violoncelo de Dimitri MARKEVICH (1964), a qual é baseada nos três manuscritos mais antigos que sobreviveram – a cópia da segunda esposa de J. S. Bach, Anna Magdalena, a cópia do *Kantor* J. P. Kellner e a cópia do organista J. J. H. Westphal.⁴

Nesse estudo, as duas danças foram transpostas de Sol maior para Ré maior. Essa transposição, uma quinta justa acima do original, corresponde ao truque de transposição à primeira vista, mais conhecida por tenores, violoncelistas e contrabaixistas, na qual se sobrepõe uma clave de Dó na quarta linha (ou clave de tenor) à clave de Fá e se adiciona um sustenido à armadura.

Essa transposição pode ser particularmente útil porque provê uma prática para a geralmente pobre leitura da clave de tenor e porque ajuda o contrabaixista (ou os outros instrumentistas da família do violino) a desenvolver a técnica de mão esquerda na região média do instrumento, nas transições entre os limites dos registros grave e agudo (veja o Ex.2, mais à frente). Isto permite ao contrabaixista (ou violoncelista) a se familiarizar com o uso de extensões e do *capo tasto* abaixo da primeira oitava, importante nesse caso por facilitarem a realização de acordes como aqueles no início da *Sarabande* e, dependendo da qualidade e tamanho do instrumento, por deixarem soar mais claramente grupos de notas rápidas e por evitarem mudanças de timbre devido à mudança de cordas.

Finalmente, essa transcrição uma quinta justa acima do original permite visualizar a música na mesma partitura tanto em Sol Maior (original) quanto em Ré Maior (transcrição), permitindo também a possibilidade de ser tocada em Sol Maior na mesma altura do violoncelo se for lida no registro uma oitava acima. Essa última prática, com o avanço da técnica do contrabaixo, tem se tornado comum nas performances das suites e a preponderante nas suas gravações.

2. Bach, o contrabaixo (ou violone) e as Suites para Violoncelo

O significado do termo *violone*, ainda controverso entre os musicólogos especializados em música barroca (COHEN, 1967, p.3), pode significar tanto os diversos tipos de violone da

⁴ Kantor designa o diretor musical na igreja luterana.

família da gamba (SAS, 1999, p.30), quanto o contrabaixo da família do violino (BONTA, 1978, p.41), ou mesmo, o violoncelo (PLANÝAVSKY, 1998, p.111-124; GÁNDARA, 1999, p.124). De toda maneira, de acordo com DREYFUS (1987, p.137), ". . . o termo violone sempre indica o mais grave dos instrumentos no continuo da música alemã". Aparentemente, J. S. Bach (assim como quase todos os compositores alemães anteriores a Beethoven), na sua instrumentação de cordas friccionadas graves, preferiu o que hoje conhecemos por violone (da família da gamba) em detrimento do contrabaixo (da família do violino). Entretanto, mesmo para o violone, o mestre do barroco alemão não deixou nenhuma obra que lhe desse destaque. Há relatos de que os tocadores de violone ou contrabaixistas que Bach conheceu não tinham um bom nível enquanto instrumentistas. De fato, a excelência dos tocadores de violone observada nas cidades de Esterház, Grosswardein, Pressburg e Salzburg (WEBSTER, 1976, p.438), parece não ter tido ocorrência em Weimar ou Leipzig. Em uma carta de 1730 à Câmara Municipal de Leipzig (SPITTA, 1951, p.249), Bach reclama: ". . . o violone tem sido tocado sempre por estudantes", se referindo à falta de profissionais e ao fato dos cantores do Côr do Thomasschüle desempenharem uma dupla função, tocando amadoristicamente o contrabaixo. McLURE (p.772-774) fornece vários exemplos em que Bach recorre ao *divisi* na voz do baixo, simplificando a parte de violoncelo provavelmente devido ao fato dos contrabaixistas não conseguirem dobrar a mesma linha uma oitava abaixo.

O acesso à obra solística de Bach por contrabaixistas modernos tem sido possível graças às transcrições, especialmente das três Sonatas para *Viola da Gamba* e Cravo e das seis Suites para *Violoncelo*, especialmente essas últimas. Os movimentos das suites de Bach tornaram-se parte do repertório requerido nas audições para contrabaixo de proeminentes orquestras norte-americanas como Atlanta Symphony, Boston Symphony, Cincinnati Symphony e Houston Symphony e de grande parte das competições para solistas desse instrumento (LEE, 2000, p.19).

De todas as obras de Bach, as Suites para Violoncelo representam as obras que receberam o maior número de edições publicadas – mais de 50, apenas para violoncelo, até meados da década de 1960 (MARKEVICTH, 1964, p.iii). Tão populares se tornaram as Suites para Violoncelo de Bach que, hoje, é comum ouvi-las transcritas para a viola, o contrabaixo, o contrabaixo elétrico e, mesmo, o violino. Durante a 1999 International Society of Bassists (*Iowa City, EUA*), em comemoração dos 250 anos da morte do genial compositor alemão, seis contrabaixistas – Rick Vizachero (*Cincinnati Symphony Orchestra*), David Murray (Butler University, EUA), Owen Lee (*Cincinnati Symphony Orchestra*), Sandor Ostlund (*West Texas A&M*), Richard Hartshorne (*Apple Hill Chamber Music Festival*) e Mark Bernat (*Oberlin Conservatory*) - apresentaram as seis suites no contrabaixo, na mesma altura do violoncelo, cujos aspectos técnicos e musicais foram posteriormente analisados e apresentados em uma série de artigos publicados na *Double Bassist* (ELLISON, 1999; LEE, 2000; MURRAY, 2000; VIZACHERO, 2000; BERNAT, 2001; HARTSHORNE, 2001; OSTLUND, 2001).

Quanto às referências sonoras dessas obras no contrabaixo, François Rabbath tem incluído a *Suite n.1* no seu repertório por quase trinta anos (MOSHÉ-NAÏM, 1986, p.v). Tendo Pablo Casals como referência (RABBATH, 1986, p.i), Rabbath também demorou muito a gravá-la e somente o fez em 1986. Sua proposta de tocá-la uma oitava acima, na altura do violoncelo, e os problemas técnicos decorrentes daí, o levou a desenvolver o que chama de "técnica do caranquejo" (*crab technique*). Destacam-se ainda as empreitadas de Mark Bernat, Richard Hartshorne e Gerd Reinke

que gravaram o ciclo completo; Gary Karr, que gravou as três primeiras (ELLISON, 1999, p.14); Edgar Meyer, que gravou a primeira, a segunda e a quinta (WELZ, 2001, p.33).

A gravação de MEYER (2000) parece ser hoje, na minha opinião, a versão para contrabaixo que mais se aproxima das características preconizadas pelas práticas correntes de performance histórica desse período, como o fraseado relaxado e curto (atento aos motivos e não às longas frases), a pontuação baseada na retórica ou coreografia das danças barrocas e o vibrato esporádico, utilizado com parcimônia. Meyer frisa o enorme tempo de convivência e esforço necessário para gravar essas obras-primas (WELZ, 2001, p.33).

BERNAT (2001, p.23-24) afirma que "... um dos desafios em interpretar as *Suites* de Bach é aliviar a tensão psicológica decorrente de ter de seguir tantas notas. . ." e advoga uma performance espontânea e imaginativa para "... superar a monotonia causada por arcadas redundantes. . . [cita que] virtualmente todo o movimento [o Prelúdio da *Suite n.6*] consiste de grupos repetitivos de colcheias. . ." concluindo que sua abordagem é buscar "... mudanças no fraseado com variantes nos padrões do arco".

O fato de a maioria dos instrumentistas de cordas não dispor de instrumentos e arcos barrocos, especialmente os contrabaixistas, não é um empecilho para a experimentação, estudo e performance da música de Bach segundo a estética das práticas de performance históricas. MURRAY (2000, p.25) comenta:

"... toco em um instrumento moderno, mas prefiro uma abordagem estilística que seja mais típica do período barroco. . . mas se eu quisesse soar exatamente como um cello barroco, então eu compraria um! . . talvez recorra a cordas de tripa e a um arco mais apropriado no futuro. . . alguns dos aspectos do estilo barroco que procuro me ater são andamento, articulação, arcadas e ênfase. . . é fácil tocar a *Sarabande* [da *Suite n.2*] tão lentamente que pode se tornar romântica em estilo, não barroca. . . [como] um estilo legato próprio da literatura do século XIX. . . a anacruse, por exemplo, é muito mais curta na era do barroco do que em períodos posteriores. . . notas anteriores a grandes saltos são ligeiramente encurtadas. . . é importante manter claramente o espírito distinto de cada dança: a elegância da *Allemande*, a alegria da *Courante* e a intimidade da *Sarabande*"

Boa parte da idiomática das obras para cordas está relacionada à utilização de cordas soltas, harmônicos naturais e *scordatura*. VIZACHERO (1999, p.19) fala sobre a liberdade de abordar as suites em tonalidades diferentes do original:

"Discuti com Gary Karr os méritos de se tocar as suites em diferentes tonalidades e/ou utilizando afinação solo [um tom acima da afinação de orquestra]. Karr argumentou sobre as habilidades de Bach como improvisador e transcritor de sua própria música, bem como da música de outros compositores. Se alguém considerar a natureza improvisatória de Bach enquanto músico, será que poderíamos admitir que ele planejou essas suites para serem interpretadas de muitas maneiras? Talvez a intenção de Bach não fosse ditar cada nuance para os futuros performers [de sua música]"

Diferentemente da maioria das transcrições para contrabaixo – editadas para o registro grave (clave de Fá) ou, uma oitava acima, para o agudo (clave de Sol) - a versão das duas danças aqui apresentadas situa-se no registro médio do instrumento, o que permite a prática de leitura da clave de Dó na quarta linha (ou clave de tenor). Esta versão também facilita a performance na maioria dos instrumentos disponíveis, uma vez que as versões para a altura real (altura do violoncelo), seja pelas dificuldades anatômicas de acesso ao registro agudo do contrabaixo,

seja pela maior pressão exigida do conjunto esquerdo braço-mão-dedos sobre as cordas, "deveriam ser tocadas, de preferência, em instrumentos com ombros caídos, com cordas finas e próximas ao espelho" (OSTLUND, 2000, p.18).

3. Ornamentação por adição na Sarabande da Suite para Violoncelo n.1 de J. S. Bach

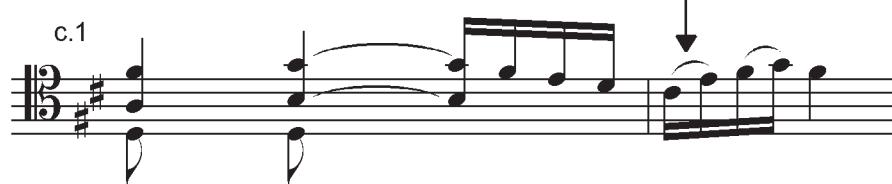
Antes de adentrar nos exemplos de livre ornamentação por adição de notas, chamo a atenção para duas questões abordadas por DONINGTON (1982, p.169-170) sobre a realização de acordes, que ocorrem ao longo da *Sarabande* (c.1, 2, 4, 9, 10, 13, 14 e 15) e também na *Gigue* (c.5). Primeiro, por uma questão não apenas estética, mas também técnica, os acordes nos instrumentos de cordas friccionadas que se pretendem "de período", "... não devem ser apertados para baixo e segurados forçadamente, mas estratégicamente arpegiados...", mesmo quando estiverem com ligaduras, sob o risco de "... soarem muito enérgicos para a música barroca, incluídas aqui as suites para violino ou violoncelo sem acompanhamento de J. S. Bach". Segundo, a nota inicial do acorde arpejado normalmente cai sobre o tempo forte.

No caso da *Sarabande*, ao elaborar ornamentos livres, é importante não obscurecer seu típico padrão rítmico de apoio não no primeiro, mas sim no segundo tempo do compasso ternário (LITTLE, 1991), refletindo a dignidade, típica dessa dança, é enfatizada por semínimas pontuadas ou trinados. Como ponto de partida, pode-se reduzir o contorno geral do fraseado a apenas suas notas estruturais, observando-se a direção melódica, o contexto harmônico das notas e os possíveis intervalos a serem preenchidos (Ex.2).

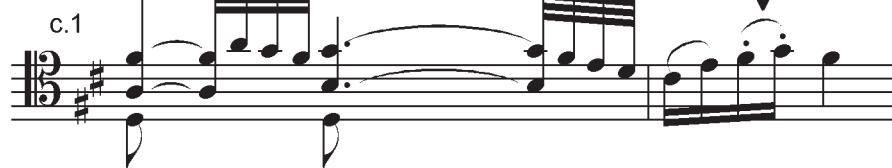
Ex.2 – Redução do **contorno melódico** do início da **Sarabande** da **Suite para Violoncelo n.1** de J. S. Bach

É recomendável iniciar com elaborações menos densas e complexas, como a simples adição de duas notas (Ex.3a) e depois, exercitar ornamentos mais floridos, mas que ainda preservem o caráter da *Sarabande*. No segundo caso (Ex.3b), pode-se recorrer aos grupos anacrústicos de três fusas que levam ao segundo tempo do c.1 e ao primeiro tempo do c.2. Numa outra opção (Ex. 3c), é proposta uma solução rítmica mais arrojada, com anacruse e síncope em torno do terceiro tempo (note que é preservada a ênfase no segundo tempo do compasso, característica das sarabandas). Quanto à articulação do grupo de quatro semicolcheias no início do c.2, o mesmo Ex.3 apresenta três opções, sendo que o Ex.3c mostra a articulação do manuscrito de Anna Magdalena.

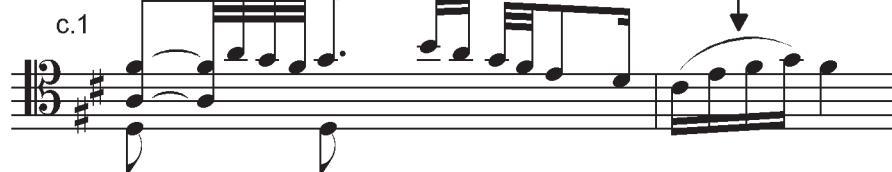
Ex.3a



Ex.3b

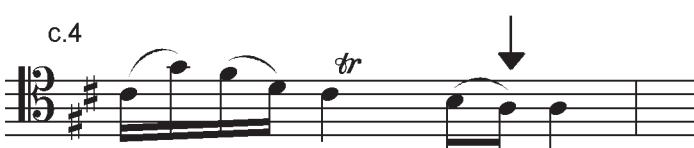


Ex.3c



Ex.3 – Ornamentação por **adição de notas** e **mudanças de articulação** no início da *Sarabande* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Para aqueles que se sentem intimidados em criar variações como essas no texto original, sugere-se partir de ornamentos tradicionais. Por exemplo, antecipações podem ser aplicadas para decorar e enfatizar as notas que fecham as duas frases iniciais de dois compassos cada (Ex.4).



Ex.4 – Ornamentação com **antecipações** na *Sarabande* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Grupetos podem decorar o espaço entre o segundo e o terceiro tempos de um mesmo compasso (Ex.5).

The image contains two musical staves. Staff c.2 shows a descending melodic line with grace notes (grupetos) before a fermata. Staff c.4 shows a similar line with grace notes and a trill symbol (tr) before a fermata.

Ex.5 – Ornamentação com **grupetos** na *Sarabande da Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Trinados podem ser aplicados ao final de frases, como na linha descendente do c.5, antes de uma mudança de direção melódica (Ex.6).

Staff c.5 shows a descending melodic line. An arrow points to the end of the line, where a trill symbol (tr) is placed above the notes.

Ex.6 - Ornamentação com **trinado** na *Sarabande da Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Apojaturas podem facilmente ser encaixadas no meio ou no final de frases, como mostra o Ex.7.

The image contains three musical staves. Staff c.3 shows a descending melodic line with grace notes. Staff c.8 shows a descending melodic line with grace notes. Staff c.13 shows a descending melodic line with grace notes. Arrows point to specific grace note groups in each staff.

Ex.7 - Ornamentações com **apojaturas** na *Sarabande da Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Mordentes são muito efetivos em notas longas ao final de seções, podendo vir após uma apojatura, como mostra o Ex.8.



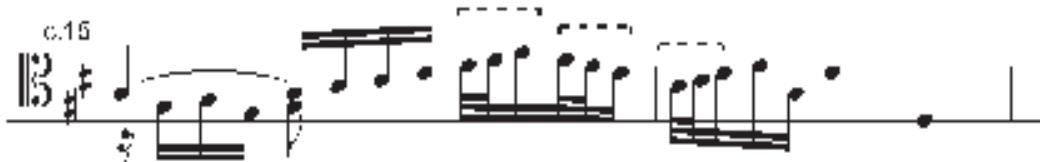
Ex.8 - Ornamentação com **mordente** na *Sarabande* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Grupos de notas mais rápidas, no estilo do passagio de caráter improvisatório, são possíveis no preenchimento de melodias com intervalos disjuntos. (Ex.9).



Ex.9 - Ornamentação com **passagio** na *Sarabande* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Pequenas variações rítmicas podem dar leveza e vivacidade a trechos em que é utilizada apenas uma figura repetidamente. Observe o tratamento motívico do fragmento (fusa-fusa-semicolcheia ligadas) no Ex.10, o que faz referência ao procedimento composicional de Bach de quase sempre reutilizar materiais temáticos (ritmos, intervalos, articulações etc.) para dar à música coesão e unidade.



Ex.10 - Ornamentação motívica na *Sarabande* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

4. Ornamentação por subtração na *Gigue* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Devido ao andamento mais rápido das gigas, a ornamentação por subtração foi escolhida para essa dança. De fato, ao compararmos o original da *Gigue* com a versão alterada por simplificação, esse tipo de elaboração irá parecer menos ornamentado que o texto original. Daí a sugestão de se tocar primeiro a versão subtraída, para que o original soe "ornamentado" nas repetições.

Como na *Sarabande*, o passo inicial é observar o contorno das frases e as notas estruturais da harmonia, o que pode ser representado em uma redução melódica (Ex.11), cuja estrutura

simplificada servirá de base para a escolha das notas a serem subtraídas e das notas que serão enfatizadas ritmicamente.

Ex.11 - Redução do contorno melódico do início da *Gigue* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

Um segundo passo é a identificação de contornos melódicos entre o original e a redução, a partir da retirada de notas repetidas (melódicas ou das tríades de alguns acordes) no original (Ex.12).

Ex.12 – Simplificação do original da *Gigue* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach por meio da retirada de notas repetidas

Mas a repetição óbvia de padrões rítmicos pode ser alterada com ligaduras de valor, de maneira que as síncopes tragam mais surpresa, leveza e uma articulação menos marcada à linha melódica (Ex.13).

Ex.13 – Adição de ligaduras à linha melódica simplificada da *Gigue* da *Suite para Violoncelo n.1* de J. S. Bach

No original, uma engenhosa melodia polifônica (ou falsa polifonia) inicia-se na anacruse do c.21 (Ex.14a). Uma variação dessa passagem pode ser obtida pela simples subtração da segunda, quarta e quinta notas do c.21, o que pode ser seqüenciado nos c.22-23 (Ex.14b). Se para alguns ouvidos essa dupla repetição pode soar tediosa, há alternativas mais sofisticadas como a oscilação entre a subdivisão da métrica 6/8 em estruturas ternárias (três tempos de semínimas) e binárias (dois tempos de semínimas pontuadas) (Ex.14c).

Ex.14a - original

c.21



Ex.14b - elaboração

c.21



Ex.14c - elaboração

c.21



Ex.14 – Melodia polifônica na *Gigue da Suite para Violoncelo n.1* de Bach (Ex.14a) e
ornamentação por **subtração com seqüência melódica** (Ex.14b) e
com alternância entre **subdivisão ternária e binária da métrica** (Ex.14c)

Após a cadência que traz de volta a tônica no c.28, a frase final (c.29), convida a uma variedade de livres ornamentações. As elaborações nos Ex.15 omitem as semicolcheias do original de Bach.

Ex.15 – Três elaborações por livre subtração de uma mesma frase da *Gigue da Suite para Violoncelo n.1* de Bach a partir da omissão das semicolcheias do original.

Alternativas que, ao invés de excluir as semicolcheias, as mantém, podem ser experimentadas com a inversão do contorno melódico de motivos/frases ou o deslocamento métrico dessas figuras rítmicas dentro dos tempos do compasso, o que é ilustrado simultaneamente no Ex.16b.

Ex.16a - original

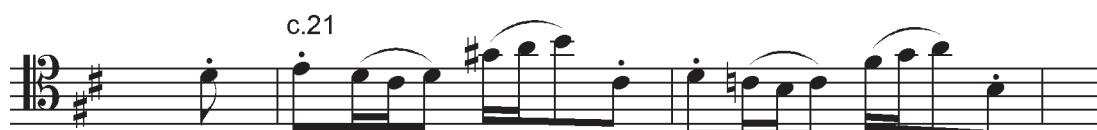


Ex.16b - elaboração



Ex.16 – Elaboração no original da *Gigue da Suite para Violoncelo n.1* de Bach (Ex.16a), com **inversão de contorno melódico** e **deslocamento métrico** (Ex.16b)

Finalmente, em uma livre ornamentação por subtração, pode-se optar pela adição de algumas notas se um grau maior de virtuosismo é desejado (Ex.17).



Ex.17 – Duas elaborações por **adição de notas** (sendo uma com **deslocamento métrico**) da *Gigue da Suite para Violoncelo n.1* de Bach

5 - Considerações finais

As edições das partituras completas da *Sarabande* e *Gigue da Suite para Violoncelo n.1*, apresentadas à frente, refletem uma escolha pessoal de livre ornamentação e, como resultam de um exercício criativo intenso, apresentam mudanças do original em cada compasso, se aproximando muito, por isso, da estética maneirista do rococó. Não se pretende que as mesmas sejam as mais apropriadas ou que devam ser utilizadas todas ao mesmo tempo. Por acreditar numa integração mais criativa entre compositores, sua música e os performer(es), concluo essa pesquisa aplicada sugerindo que os intérpretes procurem se desvencilhar dos preconceitos ainda predominantes que inibem sua curiosidade e a experimentação nas práticas de performance históricas.

Referências bibliográficas:

- BACH, J. S. *Six suites for solo cello*. Ed. e introd. Dimitri Markevitch. 2.ed. Bryn Mawr, Pensylmania: Theodore Presser Company, 1964.
- BERNAT, Mark. Survival of the fittest. *Double Bassist*, v.17, Summer, 2001, p.23-25.
- BENT, Ian. *Analysis*. Glossário de William Drabkin. The Norton/Grove Handbooks in Music. New York: W. W. Norton, 1987.
- BONTA, S. Terminology of bass violin in seventeenth-century Italy. *Journal of the American Musical Instrument Society*. v.4, 1978, p.5-43.
- BORÉM, Fausto. Improvisatory styles in the music of Bach, International Society of Bassists Journal. Dallas, EUA, vol.18, n.2, Fall 1992, p.54-62. Repub em português In: *Revista da Associação Brasileira de Contrabaixistas*. São Paulo, v.1, n.1, maio 1993, p.3-11.
- _____. Pequena história das transcrições musicais. *Polifonia*. São Paulo, v.2, 1998, p.17-30.
- CARREL, Norman. *Bach, the borrower*. Prefácio de Basil Lam. London: George Allen & Unwin, 1967.
- COHEN, Irving H. *The historical development of the double bass*. New York: New York University, 1967 (Tese de Doutorado em Música).
- CRUTCHFIELD, Will. *Fashion, conviction and performance style in na age of revivals. Authenticity and early music*. Ed. N. Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, p.19-26.
- DART, Thurston. *Interpretação da música*. Trad. Mariana Czertok. Rev. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DREYFUS, Laurence. *Bach's Continuos Group*. Cambridge: Harvard Press, 1987.
- DONINGTON, Robert. *Baroque music, style and performance: a handbook*. New York: Norton, 1982.
- _____. How much authenticity? *Strad*. May, 1989.
- ELLISON, Paul. Bach passion. *Double Bassist*, v.11, Winter, 1999, p.14-15.
- GÁNDARA, Xosé Crisanto. El violón ibérico. *Revista de musicología*. v.22, n.2. Junio, 1999, p.123-163.
- HARTSHORNE. Bach on a C string. *Double Bassist*, v.16, Spring, 2001, p.20-21.
- HOGWOOD, Christopher. *Six sonatas for violoncello and harpsichord*. Christophe Coin, violoncelo; Christopher Hogwood, cravo; Ageet Zweistra, violoncelo; Eugène Ferré, violão barroco; Tom Finucane, alaúde. Floregium Series, Decca Records, 1989 (CD 421060-2).
- HURAY, Peter le. *Authenticity in performance: eighteenth-century case studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- LEE, Owen. Spot the difference. *Double Bassist*, v.14, Autumn, 2000, p.19-21.
- LITTLE, Meredith, JENNE, Natalie. *Dance in the music of J. S. Bach*. Music: Scholarship and Performance, ed. Thomas Binkley. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- MARKEVITCH, Dimitri. Prefácio. *Six suites for solo cello*. Ed. Dimitri Markevitch. 2.ed. Bryn Mawr, Pensylmania: Theodore Presser Company, 1964.
- McCARTY, Patricia. User friendly baroque ornamentation: five leading baroque performers clarify viola literature. *American String Teachers Association*, winter, 1997, v.47, n.1, p.43-52.
- MC LURE, Theron. Bach's bass. *International Society of Bassists Journal*, v.8, n.1, 1981, p.772-774.
- MEYER, Edgar. *J. S. Bach: unaccompanied cello suites*: n.2 in Dminor, n.1 in G major, n.5 in G minor. Sony, 2000 (CD SK 891183).
- MORELLI, Michael J. The importance of transcriptions. *International Society of Bassists Journal*, v.16, n.2, 1990, p.21-22.
- MOSHÉ-NAÏM. Ce disque est historique. *François Rabbath joue à la contrebasse*. Notas de François Rabbath e Moshé-Naïm. François Rabbath, contrabaixo; Lise Proto, piano; Frank Proto, piano; Florence Bouchet, piano. Emen, 1996 (CD MN17006).
- MURRAY, David. Suite talking. *Double Bassist*, v.13, Summer, 2000, p.23-25.
- OSTLUND, Sandor. Song of the wayfarer, *Double Bassist*, v.15, Winter, 2001, p.17-19.
- PLANYAVSKY, Alfred. *The baroque double bass violone*. Trad. James Barket. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 1998.
- RABBATH, François. *François Rabbath joue à la contrebasse*. Notas de François Rabbath e Moshé-Naïm. François Rabbath, contrabaixo; Lise Proto, piano; Frank Proto, piano; Florence Bouchet, piano. Emen, 1996 (CD MN17006).
- SADIE, Stanley. *The Norton/Grove concise encyclopedia of music*. Ed. Assit. Alison Lathan. New York: W. W. Norton, 1988.

- SAS, Stephen. *A history of double bass performance practice: 1500-1900*. New York: Juilliard School, 1999 (Tese de Doutorado em Música).
- SPITTA, Phillip. *Johann Sebastian Bach*. New York: Dover, 1951.
- VIZACHERO, Rick. Choreographing the hands. *Double Bassist*, v.12, Spring, 2000, p.18-19.
- WEBSTER, James. Violoncello and double bass in the chamber music of Haydn and his viennese contemporaries: 1750-1780. *Journal of the American Musicological Society*. v.29, n.3, Fall, 1976, p.413-438.
- WELZ, Katinka. Shared experience. *Double Bassist*, v.18, Autumn, 2001, p.29-33.

Fausto Borém é Professor da UFMG, onde criou o Mestrado e a Revista PER MUSI. Coordena o Grupo de Pesquisa "Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical (CNPq, FAPEMIG e Fundo FUNDEP), cujos resultados incluem um livro e dezenas de artigos sobre performance, análise, musicologia e educação musical em periódicos nacionais e internacionais. Tem representado o Brasil desde 1993 nos principais eventos internacionais de contrabaixo, para os quais editou, publicou e estreou diversas transcrições de obras referenciais da música brasileira. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor.