

Sonata para Violino Solo BWV 1001: uma transcrição crítica para violão

Milson Fireman
UFBA/ Doutorando
e-mail: milsonfireman@gmail.com

Sumário:

É comum encontrar partituras para violão transcritas de outros instrumentos. Vários instrumentistas se propõem a realizar tal tarefa muitas vezes sem se preocupar com as implicações envolvidas. A proposta do presente trabalho é realizar uma transcrição para violão a partir de uma cópia fac-símile de uma partitura do barroco. A intenção é apresentar informações sobre o processo e comparar as decisões tomadas a outras edições já existentes no mercado.

Palavras-Chave: transcrição, violão, BWV 1001, edição musical.

Introdução

O objetivo deste trabalho é apresentar uma possibilidade de transcrição para violão do Adágio (1º Mov.) da Primeira Sonata para Violino Solo de Johann Sebastian Bach (BWV 1001), através da análise de um fac-símile e comparação com outras 5 edições.

A prática da transcrição é comum entre os músicos, o próprio Bach já havia realizado várias adaptações de suas obras *Unaccompanied* para outros instrumentos, incluindo uma para alaúde, do segundo movimento (fuga) da sonata tratada aqui (Hock sd, 16). Francisco Tárrega (1852-1909) foi provavelmente um dos compositores/instrumentistas que mais contribuiu para a divulgação e valorização do violão no meio musical. Ele realizou mais de 100 transcrições de peças de Bach, Mozart, Schubert, entre outros, além de compor muitas obras nas quais explora as possibilidades técnicas do instrumento (Faucher 2004).

Ainda hoje, violonistas transcrevem partituras seduzidos pelo vasto repertório de instrumentos como o violino e o piano (Block 1965; Noad 1979; Rocha Filho 1966). Essa música transcrita muitas vezes encobre todo o processo pelo qual o editor precisou atravessar até chegar ao produto final. A falta de informações nas peças pode afastar a possibilidade de uma visão crítica, assim como contribuir para uma interpretação equivocada. Dessa maneira, o editor deveria oferecer recursos suficientes ao leitor para que ele pudesse estar consciente do material que possui no momento da execução.

Materiais e Métodos

Foram utilizados três softwares para os procedimentos de análise e transcrição: 1) um editor de partitura, para a edição em notação moderna; 2) um editor de pdf, para o processo de marcação e análise das lições; e 3) um editor de imagens, para a montagem das tabelas.

Foram utilizadas seis fontes: 1) uma cópia (fac-símile) de um manuscrito de Bach; 2) uma transcrição para violão; 3) uma edição da Werner Icking; 4) uma edição do Bach-Gesellschaft para violino solo; 5) uma edição Breitkopf, Neue revidierte Ausgabe von Friedrich Hermann; e 6) uma Edição Schott, Neu-Ausgabe von Bram-Eldering.

A Fonte Fac-símile

O fac-símile está escrito em pentagrama. A armadura de clave utilizada é a de Fá Maior. Conforme Donington (1992, 132), por padrão, o efeito das alterações acidentais não passa de uma nota a outra nas músicas escritas no início do século XVIII, ou seja, as alterações só funcionam na nota onde está escrita. Percebe-se também no final de cada linha uma indicação de qual(is) nota(s) seria(m) tocada(s) no início da próxima linha, como resquício da notação utilizada para escrever o canto gregoriano. Aparece no final da partitura o termo “V. S. Volti” que significa “Vira [a página] depressa”¹, indicando uma continuidade da música indo ao próximo movimento.

A Fonte Gallarda

Armadura de clave de Fá maior. Escrita para violão, com indicação da digitação a ser utilizada e ligaduras incluídas de acordo com os recursos técnicos para o instrumento. Título “Sonata I”, nome do compositor completo sem abreviações, ano de nascimento e morte e uma indicação no canto esquerdo do rodapé “printed in Hungary”. Adquirida através do site <http://gallarda.narod.ru>.

A Fonte Werner Icking

Armadura de clave de Fá Maior. Esta partitura é a terceira página de um arquivo disponível através do site http://icking-music-archive.org/scores/bach/sonatas_and_partitas/BWV1001.pdf, que possui as obras de Bach de BWV 1001 a 1006. A capa possui indicação de instrumentação, violino e viola, e o termo “*Urtext*”.

A Fonte Gesellschaft

Obtida através da biblioteca da UFBA. Possui armadura de clave de Fá Maior. A indicação na capa é para violino e “*Clavier*”. O título aparece como “Sonatas and Partitas for Unaccompanied Violino. Sonata I”.

A Fonte Breitkopf

Adquirida através da biblioteca da UFBA. Armadura de clave de sol menor. Escrita para violino solo. Possui capa com título “Sechs Sonaten” e dentro “Sonata I”. Possui o nome do compositor abreviado e a indicação da catalogação dos trabalhos de Bach (BWV 1001-1006). Existem indicações de digitação, de dinâmica, de mudanças de andamento e de arcadas no decorrer da partitura.

A Fonte Schott

Armadura de clave de Fá Maior. Escrita para violino solo. Possui capa com título “Sechs Sonaten” e dentro “Sonata I”. Nome do compositor completo sem abreviações e data de nascimento e morte (1685-1750). Existem indicações de digitação, de dinâmica e de arcadas no decorrer da partitura. Obtida através da biblioteca da UFBA. Esta fonte possui anotações de outros usuários da biblioteca.

O Processo

Para o presente artigo serão apresentadas 14 lições consideradas relevantes para o trabalho de transcrição. Foi editada uma nova partitura com base no manuscrito. Durante esse processo foram encontradas lições, que foram anotadas e comparadas às decisões tomadas em todas as

¹ Dicionário Grove de Música, 1994, Edição Concisa, s. v. “*volti subito*”, trad. Eduardo Francisco Alves.

edições coletadas. No item Decisões e Resultados, na parte Discussão, estão descritas as comparações.























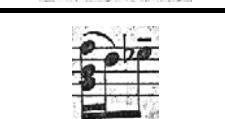

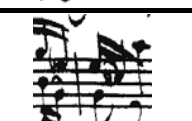

















Um critério foi seguido para dar consistência à utilização das ligaduras no trabalho de transcrição. Na maioria dos casos, Bach utiliza a ligadura a partir da segunda nota de um grupo de 5 ou mais, quando a primeira nota desse grupo vem ligada à nota anterior ou depois de um grande salto melódico, como nos exemplos abaixo:



Ilustração 1 - Exemplos de Ligadura

Como em qualquer manuscrito de Bach, em várias partes, isso às vezes não está claro e necessita da intervenção crítica do editor. A fim de estabelecer um parâmetro, nas partes duvidosas onde o alcance da ligadura não chega a uma ou duas notas, foi considerado que todas as notas, a partir da segunda, seriam ligadas.

Discussão

		Lições					
	Manuscrito	Gallarda	Werner Icking	Gesellschaft	Breitkopf	Schott's	Descrição
1							Não dá para afirmar se o mi (mi3) da parte grave é bemol ou natural.
2							A figuração das sete últimas notas deste grupo não está clara. (a soma dos valores não corresponde a 1 tempo)
3							O problema está nas três notas antes do trinado. Não se sabe quais figuras rítmicas são utilizadas.
4							Perto da nota si aparece uma mancha de tinta que pode ser parte da notação.
5							É difícil afirmar se o mi4 do próximo compasso é bemolizado.
6							Não se pode precisar os valores das duas primeiras notas deste grupo.
7							Existe um símbolo entre as notas sol3 e fá3.

8							Não se sabe se a apojatura é bemol ou natural.
9							No manuscrito existe um símbolo abaixo da nota ré que parece um acento.
10							O si3 deste grupo possui uma alteração, mas sua identificação não está clara.
11							Existe um traço sobre o grupo de notas (si3, lá3, sol3 e fá3 #) que deixa dúvidas.
12							Não se sabe se o fá4 no início do compasso seguinte é natural ou sustenido.
13							O somatório dos valores das figuras da parte superior não corresponde a 1 tempo.
14	 Cont.:	 H 3 4 3 2 1 4 tr 4	 Cont.:				O somatório dos valores não corresponde a 1 tempo.

Decisões e Resultados

Embora os acidentes nessa época fossem colocados nota a nota, a primeira lição apresenta um contexto harmônico (V6-I) onde a utilização do bemol é possível. Optou-se pela utilização do bemol conforme apresentado na Ilustração 2. Pode-se observar que as outras fontes utilizam o bemol adotado, com exceção da fonte Werner Icking.



Ilustração 2 - Resultado lição 1

É preciso pensar que, no geral, Bach escrevia dividindo os tempos do compasso em grupos de 1. Admitindo isso, na segunda lição, o somatório das figuras do grupo não equivale a 1 tempo. Observando o manuscrito, é possível considerar que as sete notas tendem a ser interpretadas como semifusas, porém ao examinar com mais atenção, percebe-se que a quarta linha do colchete, de cima para baixo, não parece ligar todas as notas, confundindo-se com a linha do pentagrama. Pode-se afirmar que, no manuscrito, a linha que formaria as duas tetrafusas não existe, dando a certeza de que a solução encontrada em outras fontes não condiz ao que está na cópia do original. Fazendo uma comparação intra-opus, pode-se perceber que a figuração que Bach utiliza no momento do trinado aparece em outros compassos no decorrer da peça, com combinações parecidas (Ilustração 3).



Ilustração 3 - Exemplo de grupo com trinado

Considerando que as quatro notas anteriores ao trinado correspondem a um grupeto, a decisão tomada foi utilizar tetrafusas para ele. Das edições analisadas, nenhuma apresenta o resultado aqui proposto, apresentado na Ilustração 4.



Ilustração 4 - Resultado lição 2

Na lição 3, os traços dos clochetes das três notas (de si⁴ ao sol⁴) geram certa dúvida, pois em uma determinada extensão da mesma eles se unem em um só. As duas notas antes do trinado apresentam um traço a mais configurando que são, no mínimo, fusas. Essas três figuras foram

transcritas como uma fusa seguida de duas semifusas. Todas as outras fontes trazem a mesma divisão, conforme a Ilustração 5.



Ilustração 5 - Resultado lição 3

No manuscrito, existe uma mancha de tinta perto do si³. Esta mancha poderia ser um ponto, uma ligadura ou outro símbolo utilizado na notação. Para a lição 4, foi avaliado que esta mancha pertence ao colchete da nota. Todas as outras edições desconsideraram esse elemento. Ver Ilustração 6.



Ilustração 6 - Resultado lição 4

“Nota a nota” é a regra geral para a utilização de acidentes, porém, em alguns pontos, observa-se a falta de alterações para tornar a harmonia consistente. Embora a regra citada acima seja geral, o autor deste trabalho apresenta uma segunda possibilidade: a de que Bach assumia que o acidente passava à nota seguinte. No decorrer da partitura é possível encontrar trechos onde a utilização dos acidentes varia:

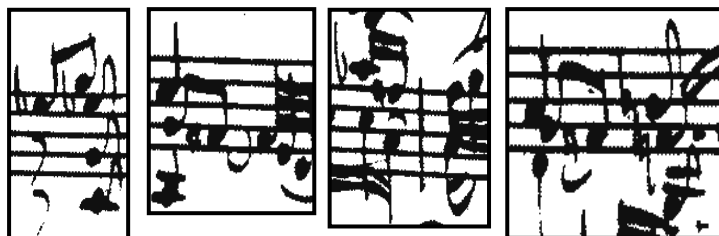


Ilustração 7 - Exemplos de acidentes

Acima, estão quatro exemplos onde, supostamente, os acidentes poderiam ser utilizados através da repetição de nota.

No primeiro, as notas não estão ligadas, porém em vozes diferentes, ele repete o bemol no segundo mi.

No seguinte, um fá sustenido ligado a outro. Nesse caso, deve-se considerar que o segundo fá também é sustenido, ou seja, o efeito do sustenido passou à próxima nota por meio da ligadura.

No terceiro ponto, é um caso semelhante ao considerado nesta lição e é tratado na lição 4.

No último, um cromatismo. Nesse caso, se Bach considerasse que cada nota receberia acidentes individuais, assumiria que o sustenido do fá não passaria à nota seguinte, portanto não teria utilizado o bequadro para eliminar o efeito do sustenido.

É claro que no segundo caso alguém poderia dizer que “quando se utiliza a ligadura o efeito passa ao seguinte”. E quanto ao quarto item?

O critério seguido foi que o efeito dos acidentes de uma nota passará à próxima, se esta se repetir, desde que não haja elementos notacionais entre elas e que estejam na mesma voz.

Foi possível encontrar esse padrão em outros fac-símiles, conforme os exemplos da Ilustração 8, abaixo.



Ilustração 8 - Exemplos BWV 1003

As outras fontes consideram como sendo mi bemol, exceto a edição Werner Icking. Como o problema da lição 5 é semelhante ao das lições 8 e 12, adotou-se o mesmo critério para todas. Os resultados das transcrições estão apresentados abaixo:



Ilustração 9 - Resultado lição 5.



Ilustração 10 - Resultado lição 8.



Ilustração 11 - Resultado lição 12.

Na lição 6, se as duas primeiras notas fossem fusas, de acordo outros trechos na própria partitura, Bach teria unido todas as quatro primeiras figuras e não agruparia as duas primeiras como fusa e as duas próximas como semifusas deixando uma separação (ver exemplo na Ilustração 12).



Ilustração 12 - Terceiro colchete

A primeira nota foi julgada como fusa, a segunda como semicolcheia e a terceira e quarta como semifusas. Apenas a fonte Breitkopf adota outra figuração.



Ilustração 13 - Resultado lição 6

Comparando o símbolo encontrado na lição 7 com outros no restante da partitura, pode-se avaliar que ele seria um sustenido. As outras edições apresentam como sustenido.



Ilustração 14 - Resultado lição 7

Na lição 9, ao confrontar este símbolo com outros trinados encontrados no restante da música, pode-se concluir que esse elemento é um trinado se sobrepondo às linhas do pentagrama. A decisão tomada foi considerar um trinado. As outras fontes também consideram assim.



Ilustração 15 - Resultado lição 9

A fim de se chegar a uma decisão para a lição 10, o autor considerou dois critérios: a armadura de clave é de Fá Maior; e os acidentes são colocados “nota a nota”. Embora o traço para baixo, típico do bequadro, não esteja aparente, pode-se dizer que Bach não colocaria um bemol em uma nota que já fosse bemolizada. As edições adotaram a mesma solução apresentada na Ilustração 16.



Ilustração 16 - Resultado lição 10

Como em outros pontos na partitura, Bach, às vezes, insere uma linha acima de grupos de notas como no caso aqui. Provavelmente como já havia passado três traços da fusa e não havia mais espaço abaixo, daí colocou mais um acima. Na lição 11, a decisão foi utilizar semifusas, Ilustração 17, assim como nas outras edições analisadas.



Ilustração 17 - Resultado lição 11

A lição 13 se apresenta em uma imagem clara, mas a soma dos valores não corresponde a 1 tempo. Mesmo que se some todas as figuras do compasso, não se tem um valor equivalente aos quatro tempos necessários. A solução adotada foi assumir as três notas (de lá4 a fa4) como quiálteras. Essa também foi a solução adotada por todas as fontes. Veja a decisão apresentada na Ilustração 18.



Ilustração 18 - Resultado lição 13

A décima quarta lição apresenta um problema aparentemente insolúvel. A quantidade de tempos do penúltimo compasso não corresponde ao necessário, ou seja, quatro tempos. Bach apresenta os outros grupos de notas desse compasso em grupos de 1 tempo, sendo que na frase que antecede o acorde de conclusão a soma ultrapassa esse valor. Não é visível uma sobreposição de linhas ou traços incompletos. Não foi possível encontrar uma solução adequada para a lição. O resultado da Ilustração 19 é apenas uma possibilidade. As outras fontes, com exceção da fonte Werner Icking, apresentam a mesma.

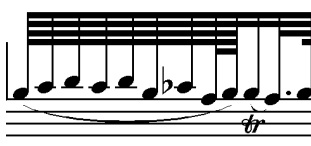


Ilustração 19 - Resultado lição 5.

Conclusões

A ligadura em Bach é sempre um problema. É possível se concentrar apenas nesse elemento e não avançar nas discussões. Dessa maneira, os problemas de ligadura não foram considerados como essenciais ao trabalho. O presente autor acredita que cada instrumento apresenta características idiomáticas diferentes e que mesmo escolhendo opções diferentes o resultado sempre dependerá do executante, cabe ao performer decidir de que maneira as ligaduras o ajudarão a expor sua idéia.

Para a transcrição, a armadura de clave do manuscrito (Fá Maior) foi preservada. As alterações foram inseridas como se conhece atualmente, o efeito de cada alteração permanece a partir de onde foi escrita até o fim do compasso. As alterações incluídas pelo autor estão grafadas entre parênteses, acima da nota.

Ao se pensar em uma transcrição para a “Guitarra moderna”, surge a seguinte pergunta: Como Bach escreveria essa música para violão? Porém, não parece pertinente responder esta questão e sim pensar como as idéias contidas na peça podem ser escritas. Importante é saber que Bach realizou transcrições de suas próprias músicas para outros instrumentos, mostrando a necessidade que sentia em realizar música nas diversas possibilidades tímbricas.

O autor realizou este trabalho com o pensamento de possibilitar que o Adágio da Primeira Sonata para violino solo de J. S. Bach fosse transcrito para violão, apresentando, aos interessados, uma gama de informações para tornar possível uma interpretação mais consciente. Alguns recursos técnicos do violão levam a uma reflexão sobre o que pode ser ajustado no discurso musical. Assim como afirma Yates, o termo utilizado *Unaccompanied* não parece a melhor opção, pois as obras solo de Bach possuem um auto-acompanhamento (Yates 2004). Relata ainda que Bach indica a textura polifônica de suas obras de três maneiras: através de arpejos, de saltos melódicos e de “*multi-stopped chords*” (Yates 2004). Considerando isso, algumas interferências do autor foram avaliadas como possíveis e inseridas na partitura final (ver Anexo), como a sustentação dos baixos por mais tempo, artifício não comum ao violino. Espera-se que este trabalho sirva de referência e incentivo para violonistas e interessados reflitam sobre o assunto.

Referências Bibliográficas

- Bach, Johann Sebastian. (1978). Sonata I para Violino Solo. In: *Works for Violin: The complete sonatas and partitas for unaccompanied violin*. New York: Dover Publications. Ed. revisada.
- . (1953). Sonata I. In: *Sechs Sonaten für violine*. New York: Schott's Söhne – Mainz. Ed. revisada.
- . (2004). Fuga. In: Dave's J.S. Bach Page. Por David J. Grossman. Disponível em <<http://www.jsbach.net/images/manuscripts.html>>. Acessado em 30/06/2004. Fac-símile.
- . (2004). Sonata I para Violino Solo. In: Dave's J.S. Bach Page. Por David J. Grossman. Disponível em <<http://www.jsbach.net/images/manuscripts.html>>. Acessado em 02/02/2004.
- . (2004). *Sonata I para Violino Solo*. Werner Icking Music Archive. Disponível em <http://icking-music-archive.org/scores/bach/sonatas_and_partitas/BWV1001.pdf>. Acessado em 05/06/2004.
- . (2004). Sonata I. In: *The Classical Guitar Big Archive*. Russian Guitar Society. Disponível em <<http://gallarda.narod.ru>>. Acessado em 25/05/2004.
- . (s.d.). Sonata I. In: *Sechs Sonaten für Unaccompanied Violin*. Alemanha: Veb Beitkopf & Härtel Musikverlag. Ed. revisada
- Block, Leon. (1965). *Bach for the Guitar*. Milwaukee: Edward B. Marks Music.
- Donington, Robert. (1992). *The Interpretation of Early Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Faucher, François. (2004). Classical Guitar Illustrated History Disponível em <http://www.classicalguitarmidi.com/history/guitar_history.html>. Acessado em 22/06/2004.
- Hock, Jan-Anton van. (s.d.). *Polifonia y Guitarra en la Música Antiga*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Noad, Frederick. (1979). *First Book for the Guitar*. New York: G Shimer. Part Two.
- Rocha Filho, Othon G. da. (1966). *Minhas Primeiras Notas ao Violão*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Yates, Stanley. (2004). Bach's Unaccompanied String Music: A new (old) approach to stylistic and idiomatic transcription for the guitar. disponível em <<http://www.stanleyyates.com/articles/bacharr/intro.html>>. Acessado em 01/05/2004.

Anexo

Sonata Pma á Violino Solo senza Basso

Transcrição para violão
Milson Fireman

J. S. BACH

Adagio

3

5

8

10

12

14

Sonata Pma á Violino Solo senza Basso di

Musical score for Violin Solo, measures 16-20. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 16 begins with a treble clef, a B-flat key signature, and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. A slur covers measures 16-17, with a 'b' dynamic marking above measure 17. Measure 18 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, including a '7' marking above a group of notes. Measure 19 continues with similar rhythmic complexity and includes a '#4' marking above a note. Measure 20 concludes with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a final chord of G4, Bb4, and D5. The score ends with a double bar line and a 'p' dynamic marking.