

# SONATA PARA VIOLINO E BAIXO CONTÍNUO EM MI MENOR, BWV 1023, DE J.S.BACH: UM EXERCÍCIO DE REALIZAÇÃO.

Stella Jocelina Almeida Rosa\*  
Edmundo Pacheco Hora\*\*

**RESUMO:** O presente trabalho integra um capítulo de dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do IA – UNICAMP. Embasado pelas Instruções sobre Baixo Contínuo deixadas por Bach, apresenta propostas de realização para o primeiro movimento, [Sem indicação de andamento] / *Adagio ma non tanto* da Sonata para violino e baixo contínuo em Mi menor, BWV 1023, de J.S.Bach, obra que, pela riqueza e complexidade da cifragem pode ser considerada um exercício de realização.

**PALAVRAS-CHAVE:** baixo contínuo; harmonia; J.S.Bach; cravo; órgão.

**ABSTRACT:** The present text is part of a dissertation's chapter. Based on the composer's Instructions about Thoroughbass, it proposes some solutions on figured bass realization to the first movement, (whithout *tempo* indication) / *Adagio ma non tanto* of the Sonata for violin and continuo in E minor, BWV 1023, by J.S.Bach. This piece, with its richness and complexity of figures, may be considered as a exercise for figured bass realization.

**KEYWORDS:** figured bass; harmony; J.S.Bach, harpsichord; organ.

## INTRODUÇÃO

Através da percepção do estilo da peça e do conhecimento do pensamento de Bach a respeito da técnica de realização de baixo contínuo, expresso em suas *Instruções* de 1725 e 1738, visamos estabelecer uma linha de trabalho que possibilite realizar a parte do contínuo em entrosamento com a linha melódica do violino, seguindo as indicações traçadas pelo compositor. Após observação da condução do baixo contínuo e sua cifragem, apresentamos propostas de realização com o objetivo de trazer luz à tarefa de bem resolver este acompanhamento.

Pouco disponível em gravações e raramente apresentada em concertos, a Sonata para violino e baixo contínuo em Mi menor BWV 1023 é uma peça que exige grande expressividade dos intérpretes. Em geral preterida às sonatas para violino com cravo *obbligato*, essa sonata, assim como a em Sol maior BWV 1021 que lhe faz par - também para violino e baixo contínuo - cresce em importância quando analisada sob a ótica do baixo contínuo. Verdadeiro exercício de realização, o estudo aprofundado de seu conteúdo harmônico - associado ao desenvolvimento de uma linha melódica resultante do encadeamento de uma detalhada cifragem - pode contribuir para que o instrumentista de teclado desenvolva sua fluência na realização de baixo contínuo, além de embasar novas interpretações de uma obra que ainda tem muito a revelar ao músico e ao ouvinte.

Para a elaboração desse texto fundamentamo-nos em *Einige höchst Regeln vom General Basso* e *Einige Regeln vom General Bass* [Algumas das mais Necessárias Regras do Baixo Contínuo e Algumas Regras do Baixo Contínuo], de 1725, e na tradução para o inglês de *Vorschriften und Gundsätze sumvierstimmigen Spielen des General-Bass oder*

---

\* Mestre em Cravo (UNICAMP). stellaalmeidarosa@gmail.com

\*\* Doutor em Cravo (UNICAMP). Docente - IA – UNICAMP. ephora@uol.com.br

*Accompagnement* [Preceitos e Princípios Para Tocar o Baixo Contínuo ou Acompanhamento em Quatro Vozes] de J.S.Bach (1738), realizada por Pamela Poulin em 1994. Como elemento comparativo, consultamos (a) o trabalho de Gerhard Kirchner (2000) sobre as sonatas de J.S. Bach com baixo contínuo consideradas por ele autênticas, e contamos também (b) com o apoio das pesquisas históricas e musicológicas de Wolff (2000) e (c) da visão contrapontística de Benjamin (1986).

Inicialmente procuramos contextualizar a obra através de uma revisão bibliográfica e fonográfica, determinando estilo e situação instrumental disponível no período em que foi concebida. Em seguida detivemo-nos na cifragem da primeira parte, uma *Tocatta* sem indicações de andamento ou cifras. A etapa seguinte constou da execução do baixo contínuo ao teclado segundo as Instruções de Bach, para finalmente elaborarmos exemplos e comentários sobre o processo de criação deste acompanhamento. Para este trabalho concentramo-nos no primeiro movimento da obra.

## 1) CONTEXTO

Durante o segundo período em que Bach esteve na corte de Weimar (1708-1717), ele esteve fortemente influenciado pelo estilo italiano, que havia sido lá especialmente incentivado pelo irmão de um dos duques daquela corte (Weimar era naquele tempo governada por dois duques, Wilhem Ernst e Ernst August). Johann Ernst havia feito uma viagem a Amsterdam, da qual voltou em 1713 trazendo uma grande coleção de música italiana, e foi nessa oportunidade que Bach trabalhou nas famosas transcrições do *L'Estro Armonico* (1711) de Antonio Vivaldi (1678-1741). A sonata para violino e baixo contínuo BWV 1023 insere-se no período entre 1714 e 1717<sup>1</sup>, e de acordo com Geiringer (1985), mostra em sua estrutura e linguagem melódica a influência de composições de Vivaldi e Archangelo Corelli (1653-1713).

A sonata em Mi menor possui três movimentos, sendo que o primeiro deles está dividido em duas partes. A primeira parte, que seria um prelúdio, não traz indicação de andamento, e tem a forma de uma *Toccata*, com a linha de acordes quebrados no violino apoiados sobre uma nota pedal. A fuga que, ainda segundo Geiringer, se espera em seguida, é substituída por um *Adagio ma non tanto*, que apresenta uma linha melódica bastante cromática para o violino. Seguem-se dois movimentos de dança, próprios das *Suites*, uma *Allemanda* e uma *Gigue*, aproximando essa sonata das *Partitas* para violino solo.<sup>2</sup>

Dentre as sonatas para um instrumento melódico acompanhado de baixo contínuo escritas por Bach, esta é considerada como uma das autênticas, embora dúvidas possam ser levantadas. Segundo Hélène Schmitt (2001)<sup>3</sup>, a primeira dúvida surge pelo fato de existir uma única cópia não assinada, proveniente da coleção da *Dresdner Hofkirche*. Uma outra, é a singularidade da presença dos dois movimentos de dança, e a virtuosidade das semicolcheias do início, que remetem às *Tocattas* para teclado. Nada se disse até aqui sobre a autenticidade das cifras, que são abundantes e minuciosas, especialmente no *Adagio ma non tanto* e na

<sup>1</sup> Cf. G. Hausswald e R. Gerber em KB para NBA, Série VI, vol. I. Kassel, 1958, p. 134. *Apud* Geiringer (1985).

<sup>2</sup> Segundo James Reel, outra proximidade dessa sonata com as *Partitas*, seria a *Toccata* inicial, que sugere semelhança com o *Preludio* da *Partita* BWV 1006. Reel também opina que o mesmo trecho evoca as primeiras sonatas para violino de Biber (1664-1704). In: REEL, J. **Johann Sebastian Bach- Chamber Music-Violin with Keyboard**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/cg/amg>>. Acesso em 30/01/2007.

<sup>3</sup> Schmitt, H., Gervreau, A.-Jansen, J.W. **Johann Sebastian Bach** – pièces pour violone et basse continue. Alpha 008 p. 2001. 1 CD (69'18

*Allemande*. tal qual na Sonata para violino e baixo contínuo em Sol maior BWV 1021, que forma com esta um par.

2) 1º Movimento, (Sem indicação de andamento) / *Adagio ma non tanto*.

A nota pedal (Mi) que dura toda esta seção, pode indicar que esta peça seja preferencialmente acompanhada pelo órgão, somando-se ao fato de que foi no período de Weimar que Bach escreveu a maior parte de sua obra organística. No entanto, como comentado por Wolff (2000), o plano da Capela do *Himmelsburg* mostra um cravo e uma espineta exatamente ao lado do órgão, indicando que estes instrumentos também estavam presentes. Modernamente também não faltam gravações de artistas referenciais executando esta sonata ao cravo. Kirchner (2000), em sua realização das seis sonatas consideradas por ele como autênticas, opta por um acompanhamento que se adequa aos dois instrumentos, mas a movimentação da mão direita em valores pequenos possivelmente se ajuste melhor ao cravo. Este trabalho será aqui utilizado como um exemplo de realizações possíveis, paralelamente à consulta da *Neue Bach Ausgabe* da Bärenreiter.

Inicialmente, sugere-se uma cifra para a seção inicial, que contém apenas a nota pedal Mi sem nenhuma indicação (fig. 42).

# Sonate

BWV 1023

Violino

Continuo

7# (7#) (7#) 8 7# ca... 8 etc.  
4 2 (5) (5) 4 4 2

3

5

7# 7# 7#  
4 4 4  
2 2 2

8

6 6# 7(4)  
4 4 2

10

7# 8 7(4) 6 4 3(4)  
4 4 # 4 4 4 2

Handwritten musical score for the first movement, first part, page 74. The score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is in G major and 3/4 time. Handwritten annotations in red ink indicate fingerings and fingering patterns. The systems are numbered 13, 15, 18, 21, 24, and 27. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord. The second system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord. The fourth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord. The sixth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole note chord.

**Figura 1:** 1º movimento, 1ª parte.  
 Fonte: Bärenreiter (cifragem pelos autores).

Apenas trocando-se o acorde segundo a cifragem, sem mesmo quebrá-lo, arpejando-se em pontos estratégicos como, por exemplo, o primeiro tempo dos compassos 5 e 8, já se terá um acompanhamento com movimentação suficiente, sem no entanto comprometer o desenho em semicolcheias do violino. Neste caso, o arpejo funcionaria como elemento gramatical, uma pontuação na frase, por exemplo. Possivelmente fique bem colocada uma realização um pouco mais ornamentada a partir do compasso 13, quando vão aparecer os acordes de nona, ou um acompanhamento em colcheias como sugerido por Kirchner (fig. 2).



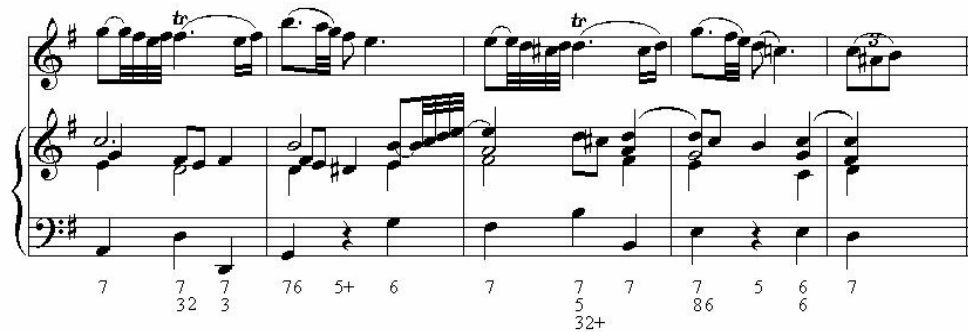
**Figura 2:** compasso 13  
Fonte: Kirchner

Schmitt (2001) considera haver uma grande fermata sobre o primeiro tempo do compasso 5, estendendo-se até o compasso 23, ficando o violino totalmente livre neste trecho, como uma improvisação. Neste caso, apenas a nota Mi sustentada ao órgão ou ao violoncelo seria o acompanhamento mais adequado. Na verdade, a realização nesta introdução é bastante livre, ficando o intérprete com a incumbência de fazê-la com discernimento estilístico para que resulte numa interpretação convincente.

No *Adagio ma non tanto* nota-se que existe uma cifra para cada nota do baixo, ou até mais cifras no caso de notas de passagem ou de duas harmonias para a mesma nota, que também estão discriminadas. Quanto à altura da realização, parece mais confortável começar com a quinta no soprano, pois se ao contrário inicia-se com a oitava, é preciso fazê-lo na região grave, ou de outro modo logo no terceiro compasso a realização estará bem acima da melodia.

Observando-se a condução das cifras, nota-se que o encadeamento da realização já está

delineado por elas, inclusive no caso de cifras pouco usuais como  $\overset{7}{3} \overset{7}{2} \overset{5}{3}$  e  $\overset{7}{3} \overset{7}{2} + \overset{7}{7}$ , que aparecem respectivamente nos compassos 10 e 12. No compasso 13, duas cifras chamam a atenção: a inversão de  $\overset{7}{3} \overset{6}{6}$  e  $\overset{6}{6}$ , indicando que é a sexta (oitava do acorde) que deve ser dobrada e não a terça (quinta do acorde) (fig.3).



**Figura 3:** compassos 10 a 14  
 Fonte: realização dos autores (RA).

No primeiro compasso do exemplo anterior, seria possível reatacar a sétima (Dó) no segundo tempo, a fim de evitar as oitavas diretas entre o solo e o acompanhamento (Sol- Fá #- Si). Nota-se que na realização acima foi necessário inserir uma seqüência de notas de passagem no final do compasso 11, a fim de fornecer a devida preparação para o acorde de sétima no primeiro tempo do compasso 12. Como recomendado na segunda parte dos *Princípios e Preceitos...*, regra 1, quando a sétima aparece sozinha, deve ser preparada. Quanto à opção de colocá-la na voz superior, dobrando a linha do solista por um compasso, ao invés de utilizar a nota Mi das vozes de contralto e tenor como preparação, justifica-se recorrendo ao exemplo da realização da Sonata em Lá menor para violino e baixo contínuo de Tomaso Albinoni, feita por H.N.Gerber (1746-1819) e com as correções de Bach. Como observado por Christensen (1994), a realização segue, em geral, o curso da voz solista, mas não por toda a peça, obedecendo a uma lógica interna própria de condução de vozes que cria uma melodia contrapontística, porém não solista (fig.4).



**Figura 4:** trecho da sonata de Albinoni realizada por Gerber.  
 Fonte: Christensen (1994, p.102).



No caso da figura 3, esta parece ser a melhor condução melódica para a passagem, pois na opção pelo outro encadeamento surge um desconforto pela proximidade da mão direita com o baixo, e uma terça paralela descendente entre as vozes externas.

No compasso 22, a inusitada cifra  $\overset{6}{3} \overset{6}{5}$  contraria a idéia de que a ordem da cifra possa representar a ordem de colocação das notas do acorde, pois evidentemente não é possível colocar duas sextas com uma terça abaixo delas. Certamente a posição adequada para duas sextas é colocá-las com uma oitava de distância, tendo a terça no meio. Cifras deste tipo, bem como grande parte das presentes nesta sonata praticamente toda, trazem uma reflexão a respeito do uso de cifras completas. Este não é um procedimento habitual, e verifica-se que, na maior parte da música de câmara de Bach e também nas Cantatas e demais obras vocais

com contínuo, ele utiliza as cifras na forma reduzida, ou seja,  $\overset{6}{6}$  representa  $\overset{6}{6}$ ,  $\overset{2}{2}$  representa  $\overset{2}{2}$ , etc., e esta é a forma adotada pela grande maioria dos compositores do período Barroco, pois quando o intérprete possui o domínio do código das cifras, é muito mais natural a leitura de um único número. A presença de mais números acrescenta muita informação que, na rapidez do processo de leitura e realização da cifra, pode dificultar ao invés de ajudar.

Uma característica marcante deste *Adagio ma non tanto* é a repetição de um modelo que implica numa questão a ser pensada quanto à realização do baixo. Trata-se das diversas vezes em que o violino executa uma tercina em um tempo, e o baixo tem duas cifras para a mesma semínima, como ocorre pela primeira vez no compasso 8, primeiro tempo. A rigor, os acordes da mão direita devem ser realizados como duas colcheias, como faz sistematicamente Kirchner (fig. 5a).

a)

**Figura 5 a):** compassos 5 a 9.

Fonte: Kirchner.

Por outro lado, pode-se pensar numa execução como tercina, pois a harmonia da segunda cifra na verdade se refere à última nota da figura (fig. 5b).



b)

7/5 6/4+ 6 7/5 8/#

**Figura 5 b):** compasso 8.  
Fonte: R.A.

Essa última certamente seria a execução correta num andamento rápido, pois esse tipo de polirritmia não era utilizado no período, e existem alguns exemplos clássicos deste modelo de interpretação, como é o caso da *Courante* da primeira *Partita* para teclado, em Si bemol maior BWV 825. No entanto, na obra em questão, em andamento lento, o próprio compositor apresenta a outra possibilidade quando coloca baixos de duas colcheias em oposição à tercina da melodia, como no mesmo compasso 8 e outros (fig.46c). É o caso de pensar-se também numa execução à francesa, utilizando a *inegalité*<sup>4</sup>, e aqui fica uma discussão para musicólogos e intérpretes.

c)

5 2 6/5 4 8/3 7/5 7/5 6 7/5 6/4+ 6 7/5 8/# 7 8/7

**Figura 5 c) :** compassos 5 a 9.  
Fonte: Bärenreiter

No contexto cromático deste *Adagio ma non tanto*, existe uma passagem característica que se repete algumas vezes, a saber, a descida de meio tom do baixo e da linha melódica, como acontece, por exemplo, nos compassos 18 e 19. Acompanhada da cifra <sup>7</sup>5 6 7, chama a atenção por especificar um movimento melódico para a realização. Convém notar que, embora não haja indicação na cifra, a sexta ao final do segundo tempo do compasso 19 leva um sustenido, pois não poderia continuar com o Fá bequadro do primeiro tempo (fig. 6). É plausível a realização de uma evolução preparando o segundo e o terceiro tempo do compasso 17, preenchendo a pausa do violino e ligando o acompanhamento á nova entrada do solo.

<sup>4</sup> Ou “notas desiguais”, designa uma convenção rítmica típica da música francesa, principalmente do Barroco, segundo a qual as divisões de tempo podem ser alteradas, especialmente no caso de colcheias uniformes. Desta forma, a primeira colcheia tornar-se-ia mais longa e a segunda mais curta, e assim por diante (Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994, p.657.

6  
4  
2+

7  
5

6 7

8  
6<sub>b</sub>

7  
5

6(#)  
4+

6

**Figura 6:** compassos 17 a 19  
 Fonte: R.A.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música de J.S.Bach guarda uma relação absolutamente essencial com a técnica de realização de baixo contínuo, uma vez que sua obra, de uma maneira geral, reconhecidamente o utiliza como fundamento. Parece consenso entre os instrumentistas de teclado, por sua vez, que trabalhar com o baixo contínuo do compositor é tarefa das mais difíceis e que exigem maior dedicação, se comparada a uma realização de outros compositores do período, incluindo estilos e nacionalidades diferentes. Essa dificuldade emerge certamente da textura da música em si, de sua complexidade harmônica e contrapontística. A decodificação do baixo cifrado de Bach muitas vezes é complexa, devido ao fato constatado de que o compositor tinha o hábito de anotar quase todas as cifras, ainda que a harmonia permanecesse a mesma. Através da elaboração dos trechos musicais propostos neste trabalho e de sua comparação com trabalhos publicados por edições referenciais, concluímos que esse procedimento pode indicar uma ênfase no trabalho contrapontístico da realização do baixo e na valorização do movimento das vozes internas, que resulta mais intenso à medida que os acordes vão trocando de posição dentro da mesma harmonia. Também se concluímos que o procedimento no qual a voz superior da realização acompanha em muitos momentos a linha solista não é condenável, ao contrário pode ser até recomendável, visto que a própria cifragem por vezes leva a esta conduta. Naturalmente, nas execuções alguns outros critérios devem ser levados em consideração, tais como timbre e afinação dos instrumentos envolvidos.

Finalmente, esperamos que este trabalho possa contribuir para o desenvolvimento e apuro da técnica de realização de baixo contínuo em termos dinâmicos, bem como estimular intérpretes e musicólogos a aprofundar as pesquisas nessa matéria tão vasta e rica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, J.S.. *Einige höchst Regeln vom General Basso e Einige Regeln vom General Bass* In: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725). Kassel: Bärenreiter. Serie V: Klavier und Lautenwerke, Band 4, BA 5008, 1957. Tradução para o português de Abel Rocha.

\_\_\_\_\_. *Sonate e-Moll für Violino und Continuo, BWV 1023*. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusikwerke, Band 1. Kassel, etc.: Bärenreiter, 1958.

\_\_\_\_\_. Idem. In: Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile-Reproduktion der Handschrift. Zweite Reihe: XXV. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sonaten für Violine und Klavier (Cembalo)*. BWV 1021, 1023 und 1020. München: G.Henle Verlag 458, 1990. 1 partitura (34p.).

\_\_\_\_\_. *Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*. Translation with facsimile, introduction and explanatory notes by P. Poulin. Early Music Series 16. Oxford: Clarendon Press, 1994.

BENJAMIN, T. *Counterpoint in the Style of J.S.Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.

GEIRINGER, K. *Johann Sebastian Bach: O apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1985.

KIRCHNER, G. *Der Generalbass in der Kammermusik Johann Sebastian Bachs*. Notenband: Die Sechs Autentischen Sonaten ausgesetzt von G. Kirchner. Berlin: Verlag Neue Musik NM 589, 2000.

SCHMITT, H., GERVREAU, A.-JANSEN, J.W. *Johann Sebastian Bach – pièces pour violone et basse continue*. Alpha 008 p. 2001. 1 CD (69'18).

WOLFF, C. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*. New York, London: W.W.Norton & Company, 2000.