PRELÚDIO DA SUÍTE BWV 997 DE J.S. BACH PARA ALAÚDE: SUBSÍDIOS PARA UMA PERFORMANCE HISTORICAMENTE ORIENTADA AO VIOLÃO

Vitor de Souza Leite
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)
vitorgw@hotmail.com

Resumo: Este trabalho propõe uma interpretação historicamente orientada ao violão, do prelúdio da suíte BWV 997 de J. S. Bach para alaúde, observando aspectos técnico-idiomáticos e interpretativos, com ênfase em elementos retórico-musicais. Após considerações históricas, analisamos o prelúdio da suíte em questão, contemplando as etapas do discurso e figuras retórico-musicais, que buscam mover os afetos do ouvinte. À vista disto, consideramos recursos técnico-idiomáticos do alaúde barroco, para uma aproximação idiomática entre este e o violão, almejando uma interpretação, capaz de expressar os conteúdos da retórica musical, através de recursos técnico-idiomáticos das cordas dedilhadas barrocas, buscando a potencialização da expressividade deste repertório ao violão.

Palavras-chave: J.S. Bach. Violão. Interpretação. Retórica. Análise.

Prelude of the suite BWV 997 of J.S. Bach for lute: subsidies for a performance historically orientated to the guitar

Abstract: This work proposes a historically guitar-oriented interpretation of J.S. Bach BWV 997 prelude to the lute, observing technical-idiomatic and interpretative aspects, with emphasis on rhetorical-musical elements. After historical considerations, we analyze the prelude of the suite in question, contemplating the stages of discourse and rhetorical-musical figures, which seek to move the listener's affections. In view of this, we consider technical-idiomatic resources of the Baroque lute, for a language approximation between this and the guitar, aiming for an interpretation, capable of expressing the contents of musical rhetoric, through technical-idiomatic resources of baroque plucked strings, seeking the potentialize the expressiveness of this repertoire to the guitar.

Keywords: J.S. Bach. Guitar. Interpretation. Rhetoric. Analyze.

Ao buscarmos uma ferramenta interpretativa para o repertório setecentista, direcionando uma abordagem musicológica, nos deparamos com tratados da época ponderando a música poética, a qual delimitava os princípios de composição e execução musical. De acordo com Barros (2011 p. 12-15), durante o século XVI, Listenius em seu tratado *Rudimenta musicae planae* (1533), propôs que a disciplina música fosse dividida em três partes, onde cada uma delas é definida por finalidades específicas. Sendo elas música teórica, onde a finalidade é o conhecimento adquirido por meio da razão, música prática, que se refere a ação em si de produzir som, e, música poética cuja finalidade é a obra musical consumada e registrada, de tal modo que sua existência independa da existência de seu criador.

Todos os tratados sobre música poética seiscentistas, que se dedicaram a sistematizar os procedimentos criativos da música luterana, descrevem uma proporcionalidade entre palavra e música, como meio de representação, a qual é uma condição para uma persuasão eficaz preservando a música como artifício elocutivo da palavra.

Bartel (1997, p. 96) afirma que Burmeister era consciente do lugar que o compositor ocupava dentro do sistema retórico, e que para o mesmo, o decoro poético deveria ser o regulador do uso das figuras musicais, pois prescreve a proporcionalidade entre representação verbal e musical. O autor ainda ressalta a necessidade de adequar a obra a variáveis incertas, dependendo do lugar de execução e público, ou seja, o músico precisaria ser versátil, possuindo ca-

pacidades adaptativas em sua maneira de tocar, de acordo com lugares e ocasiões específicos, considerando ser lícito tratar apenas das coisas instituídas pelo costume.

Lucas (2016, p. 119), descreve Mattheson, como alguém que possuía autoridade e conhecimento suficientes para dissertar sobre a música poética e ser uma referência até nos dias atuais, capaz de respaldar sua obra, nos autores clássicos. Soares (2017, p. 115), afirma que fundamentado na retórica. Mattheson no tratado *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) elaborou um padrão de composição capaz de causar no discurso musical a mesma eficácia da arte oratória. Estabelecendo por meio das cinco fases da retórica uma maior relação da música e do discurso, sendo elas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. Tais informações demonstram que o discurso musical deveria ser amparado pela oratória. Sobre as relações entre o discurso falado e o musical, Souto (2015, p. 64) afirma:

> Os autores setecentistas que se referiam à música como "imitação sonora" o faziam por meio da relação com a palavra, pelo viés do *trivium*. Assim, a voz cantada, a melodia e o ritmo musicais eram compreendidos como instrumentos capazes de mover o público, por meio da imitação das paixões humanas. Essa proximidade de objetivos entre música e o discurso verbal possibilitou a busca pela realização de aproximações sistemáticas entre a música e a oratória.

A *DISPOSITIO* RETÓRICO MUSICAL

A *dispositio*, é definida por momentos distintos, caracterizados pela função que exercem no discurso musical. Nesta fase, as ideias e argumentos da *inventio*, são ordenados e distribuídos no discurso, onde por suas características sejam considerados mais eficazes. De acordo com López Cano (2000), os retóricos definiram seis momentos principais do discurso, sendo eles:

1. *Exordium*: É a introdução ao discurso, o romper do silencio. O interprete precisa preparar o ouvinte, para qual tópico será abordado, ganhando assim sua confiança.
2. *Narratio*: É a apresentação dos fatos, sendo "objetiva", clara e breve, sem argumentação, ou desvios. A função da *narratio* é fornecer uma preparação para o argumento.
3. *Propositio*: Anuncia a tese fundamental que sustenta o discurso.
4. *Confutatio*: Defesa da tese. É caracterizado por incluir muitas ideias opostas ou antítese.
5. *Confirmatio*: Retorna à tese fundamental, demonstrando a força de sua argumentação e fragilidade das teses de seus oponentes, reafirmando o ponto de vista original.
6. *Peroratio*: O epílogo. Ele resume e enfatiza o que já foi dito (ideias essenciais ou fragmentos de discurso) ou enunciado. Em algumas ocasiões é finalizado enunciando os mesmos elementos com aqueles que começaram o discurso.

ANÁLISE DO PRELÚDIO E AS QUESTÕES INTERPRETATIVAS

Harnoncourt (1984, p. 31), menciona que:

> Como executamos a música de aproximadamente quatro séculos, precisamos, ao contrário dos músicos das épocas anteriores, estudar as condições ideais para a execução de cada gênero de música. Um violinista com a mais perfeita técnica de Paganini e de Kreutzer não deveria acreditar-se "dono" das ferramentas necessárias para executar Bach ou. Mozart. Para tal, ele precisaria conhecer as condições técnicas com sentido da música "eloquente" do século XVIII.

Podemos trazer este argumento para os violonistas, evidenciando que uma maior compreensão de um repertório, deve considerar o que os compositores da época diziam sobre o mesmo. Baseando-se nas ideias de Nicholas Cook (1987), sobre quais perguntas devemos fazer a obra, para encontrar o que se deseja, utilizaremos a análise retóricai, no viés da *dispositio e elocutio*, fundamentados nas figuras retórico-musicais[1] e etapas de discurso demonstradas por López Cano (2000), comentando assim as figuras de maior reincidência na obra.

Tabela 1. Etapas do Discurso Musical.

Compassos	Etapa do discurso
1 – 4	*Exordium*
5 – 16	*Narratio*
17 – 32	*Propositio*
33 – 46	*Confutatio*
47 – 53	*Confirmatio*
54 – 56	*Peroratio*

Tabela 2. Análise das Figuras Retóricas no Discurso Musical.

Compassos	Figura Retórica
1-3, 7, 13, 17-19, 45, 46-49 e 54	*Anabasis*
2-3, 17-19	*Palillogia*
4, 8, 12, 20, 26, 35 e 46	*Catabasis*
5, 7, 11, 25-28, 36 e 47	*Gradatio*

Palillogia: É uma figura de repetição, considera-se uma *palillogia*, quando um fragmento musical aparece repetido sem nenhuma modificação ao original. Burmeister (1599, 1606), é o único tratadista que menciona esta figura, sua definição é a repetição de um tema característico, não necessariamente de maneira sequencial na música. Um fragmento repetido por *palillogia*, remete uma insistência ou redundância de algo dito, sem nenhuma diminuição ou acréscimo (López Cano, 2000, p. 132-134).

Gradatio: Conforme (López Cano, 2000, p. 136) diferentemente da figura anterior, esta é descrita por diversos tratadistas, como Burmeister (1606), Nucius (1613), Kircher (1650), Caldenbach (1664), Janowka (1701), Vogt (1718), Gottshed (1730) e Sheibe (1745). É considerada uma repetição que ascende ou descende por grau conjunto, sequencialmente, dentro do mesmo trecho musical. O autor ainda menciona que na concepção de Nucius (1613) "Esta figura tem grande efeito principalmente no final de uma unidade, quando se quer surpreender o ouvinte que espera a conclusão), considera ainda que na sua versão literária, esta figura outorga ao texto um sentido de intensificação do discurso. Com relação ao direcionamento melódico, o autor afirma que segundo Kircher (1650) "Quando é ascendente, se usa esta figura para expressar o amor divino ou o anseio pelo reino celestial".

[1] A análise completa das figuras retórico-musicais, tal como comentários performáticos para a execução das mesmas, pode ser encontrada no trabalho de conclusão de curso do autor.

Anabasis e Catabasis: São descritas por Kircher (1650) e Vogt (1718) como figuras que traçam linhas melódicas especificas, sendo a *anabasis* ascendente, caracterizada por representar a exaltação ou ascensão e a *catabasis* uma linha descendente, que expressa um sentimento de inferioridade, humilhação, utilizado para indicar situações deprimentes, segundo López Cano (2000, p. 152).

SOBRE A QUESTÃO ESTILÍSTICA

Bruger (1921), Koonce (2012), Dörffel (1897) entre outros arranjadores, os denominam como prelúdio, inclusive M. Agricola (1738-41), já Weyrauch lhe nomeia como fantasia. Mattheson (1739, p. 477) enquadra *Intonazione, Arpeggi, senza e com batuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci*, etc..., como peças improvisadas, podendo ser compreendidas pelo nome geral de Toccatas.

Nos pontos § 21 ao 32, p. 472-473, Mattheson dedica-se a falar sobre os prelúdios e poslúdios, definindo que o prelúdio possui três funções fundamentais, sendo elas; preparação do ouvinte para as obras seguintes, ou para o coral, adequação do tempo de música da congregação e intermediar com uma obra instrumental modulações entre as músicas congregacionais, mantendo assim a atenção dos ouvintes. O autor ainda aconselha sobre como realizar estas funções, no ponto § 25 ele diz que os prelúdios devem aludir os conteúdos das próximas peças ou do coral da igreja, buscando expressar o afeto predominante no contexto, para não haver um uso errôneo de afetos transmitidos pelas tonalidades. Desta forma o instrumentista inteligente deve dominar os afetos a mão, de forma que não acabe por fazer o ouvinte chorar quando deveria estar alegre, ou faze-lo rir quando deveria estar com o coração contrito. Podemos corroborar as afirmações de Mattheson com o posicionamento do tratadista e alaudista também alemão, Ernest G. Baron (1727, p. 181) o qual nos diz que a origem do prelúdio certamente veio da igreja, com o propósito de dar aos ouvintes uma noção sobre a tonalidade e afetos que seriam expressos nas músicas seguintes.

Estas afirmações nos levam a crer que o prelúdio ou fantasia, são peças sujeitas a alterações conforme o gosto do interprete, podendo improvisar ou ornamentar simultaneamente a execução, não esquecendo a sua finalidade, que é de preparar o ouvinte para o material que virá a seguir. Tal posicionamento sobre o prelúdio, nos remete a função retórica do *exordium*, sendo a introdução do discurso, o momento em que o silencio é rompido, preparando assim o ouvinte para qual tópico será abordado. O *exordium* é dividido em dois momentos, *captatio benevolentiae*, sendo o momento que o orador chama a atenção do ouvinte, e a *partitio* onde anuncia o conteúdo, organização e plano de acordo com que desenvolverá o discurso.

CONSIDERAÇÕES SOBRE INTERPRETAÇÃO E LINGUAGEM INSTRUMENTAL

Para o violonista que busca se aproximar ao máximo do original, esta obra foi escrita originalmente, na tonalidade de dó menor, a qual seria intocável ao violão, devido aspectos organológicos, usamos então a transcrição em lá menor, e adotamos uso do capotasto para alcançar o tom desejado. Considerando esta uma prática comum a época, mudar os trastes das guitarras e alaúdes de posição para atingir o temperamento desejado, Pereira e Filho (2012, p. 11) mencionam que:

> Os trastes da guitarra barroca também eram produzidos com tripas, amarradas no braço do instrumento. Este sistema era móvel, proporcionando a alteração de suas posições, e consequentemente de temperamento. Tais mudanças possibilitavam ao músico, trabalhar com o timbre do instrumento de acordo com a necessidade musical que julgasse necessária.

Um ponto importante para a interpretação de uma obra barroca, é observar a técnica dos instrumentos de época. Geralmente, violonistas tocam determinada nota, e em seguida retiram o dedo ou abafam, no caso de corda solta, para assim respeitar a duração exata descrita na partitura. Porém, no alaúde e guitarras barrocas isto não era feito, por serem instrumentos de muitas cordas e pouca sonoridade, buscava-se gerar uma maior ressonância. Observemos ainda outro fator primordial, as tablaturas indicavam apenas o ritmo geral da notação, não indiciando cortes ou abafamento em vozes. Affonso (2015) exemplifica:

> Neste tipo de notação, o ritmo estipulado pelas figuras colocadas acimada da tablatura indica a métrica geral da passagem, mas não é capaz de especificar diferentes durações entre duas ou mais vozes. É comum o erro, em diversas transcrições contemporâneas de obras escritas originalmente em tablaturas, de usar a mesma figura rítmica para toda uma passagem polifônica, ignorando o fato de que a notação provida pela tablatura oferece, de fato, apenas um "rascunho", daquela que será a realização musical integral da passagem (AFFONSO, 2015, p. 115-116).

O autor cita a dissertação de mestrado de Marc Southard 1976, que compilou passagens de autores do século XVIII, os quais orientavam sobre a técnica do alaúde naquele período.

> [...] tenhas cuidado, ao tocar, que sempre mantenhas as notas com teu dedo ou dedos na escala do instrumento até que encontres outra nota que te obrigue a abandonar a anterior, e assim por diante, porque isso é muito importante e nem todos compreendem. (Capirola, Gombosi, p. XCI).

> [...] quando tiveres pisado uma formação, não deves levantar os dedos das letras, mas, ao invés disso, mantenha-os nas letras enquanto o som dure, a não ser que seja necessário levantar o dedo para uma coloratura. Isso acontece para que as vozes não sejam interrompidas, mas que a elas seja permitido soar completamente. Isto é especialmente importante no baixo [...]" (Waissel/Smith, p. 58) (SOUTHARD, 1976, *apud*. AFFONSO 2015, p. 115-116).

Considerando essas observações, mesmo em notação moderna, poderemos obter resultados sonoros diferentes do convencional que segue apenas altura e duração. Exemplificaremos isto com o compasso 8 do Prelúdio BWV 997.

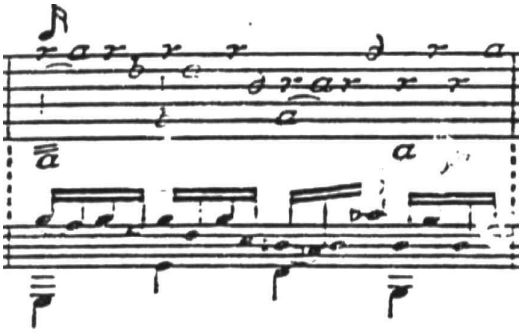

Figura 1. Compasso 8 do Prelúdio BWV 997 de J.S. Bach (CHERICI,1980, p. 42).

É notório na tablatura de Weyrauch, o uso de apenas uma figura rítmica, já a comparação abaixo com a transcrição para cravo de M. Agrícola, demonstra figuras diferentes para as vozes. Agora, observemos este compasso valorizando a técnica de sustentação das vozes.

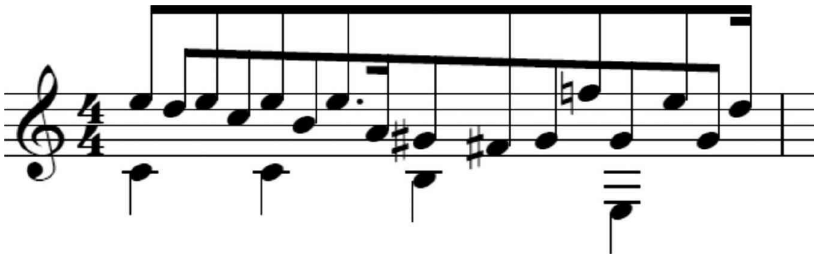

Figura 2. Compasso 8 do Prelúdio BWV 997 de J.S. Bach, considerando polifonia implícita gerada técnica de manter os dedos. Baseado na transcrição para violão de (KOONCE, 2012, p. 46).

Ao valorizar na notação a duração em que cada dedo precisa ser mantido até ser necessário trocar de lugar, observamos uma mudança clara para um contexto polifônico a três vozes. Desta forma demonstramos que para o repertório barroco, a interpretação literal da partitura decodificando apenas altura e duração, não é tão eficiente, pois isso oculta vozes e ressonâncias que geram outros efeitos e afetos na música.

Trataremos agora sobre outro recurso expressivo das guitarras barrocas e alaúde que devemos trazer para o violão na interpretação das obras do século XVIII, falamos aqui das *campanelas*. Para tal, usaremos a explicação de Guilherme de Camargo sobre o assunto, de forma bem clara e sucinta onde nos diz:

> *Campanelas* – Termo usado pela primeira vez por Gaspar Sanz para descrever o efeito causado por passagens escalares tocadas em forma de arpejos, fazendo uso de cordas soltas e de posições fixas, permitindo que todo conjunto de notas soe simultaneamente. (AFFONSO 2015, p. 138).

Esta técnica pode ser utilizada para reforçar a intenção das figuras retóricas, por exemplo, no primeiro compasso do prelúdio, temos uma passagem escalar ascendente, sendo marcada como a figura *anabasis*, considerando que esta figura expressa ascensão e exaltação, ela é melhor expressa pelo efeito crescente da ressonância criada por notas tocadas sequencialmente em cordas diferentes, que soam simultaneamente. Tal procedimento, gera um efeito de ressonância, que não ocorre realizando a passagem escalar de forma moderna, onde apenas uma nota soa de cada vez. Outro fator relevante a ser ressaltado é o uso das ligaduras como recurso expressivo. Em momentos que não é possível sustentar as escalas por meio de *campanelas*, utiliza-se a ligadura, como forma de dar uma maior leveza a música. Isto nos remete a Harnoncourt (1974), o qual diz que dissonância ser acentuada e a consonância não, tornando o uso de ligaduras bem-vindo nesse contexto, permitindo expressar uma tensão por meio do ataque, e a resolução com leveza feita por meio da ligadura.

CONCLUSÃO

Ao desenvolver esta pesquisa, evidenciamos por meio de fundamentação teórica, a necessidade do estudo retórico para a interpretação de obras barrocas, podendo mudar completamente a nossa compreensão prática e auditiva do repertório. Constatamos por meio da análise retórica, que o discurso musical do prelúdio BWV 997 de J.S. Bach, demonstra-se estar fundamentado nos padrões das estruturas retóricas, cuja disposição propiciava a eloquência musical, de forma semelhante ao orador, tendo em vista a finalidade de despertar e mover os afetos dos seus ouvintes. Consideramos então que a arte não deve ser desvinculada de seu contexto, evidenciando que uma interpretação onde se valoriza apenas altura e duração literal da partitura, se torna totalmente subvertida a seu real efeito. Não objetivamos aqui uma interpretação determinista, porém demonstramos que por meio da retórica e musicologia, uma obra pode ser abordada por pontos de vista diferentes, o que resultaria em interpretações diferentes, porém todas igualmente fundamentadas no conhecimento científico musicológico.

Comparando as gravações feitas pelo autor, antes e depois da aplicação dos dados obtidos pela análise retórica na interpretação, é notável uma transformação resultado sonoro, pois evidenciou-se na obra aspectos expressivos que antes não eram notados, e passou a prender a atenção do próprio interprete e dos ouvintes que puderam ver a execução presencialmente, tornando a audição uma experiência prazerosa de um discurso sonoro com caráter afetivo.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, G. (2015). *A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de musica sobre la guitarra española de Gaspar Sans, 1697*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.

BARROS, C. (2011). *A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade do Estado de Campinas, Campinas, Brasil.

BARTEL, D. (1997). *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (1th ed.). University of Nebraska Press: Lincoln and London.

BARON, E. (1727). *Historish-theoretische und practische untersuchung des instruments der lauten*. (1th ed.). Nuremberga: Johann Friederich Rüdiger.

COOK, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. (1th ed.). New York: W.W Norton & Company.

CHERICI, P. (1980). *Opere complete per liuto*. (1th ed.) Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

HARNONCOURT, N. (1974). *O discurso dos sons, caminhos para uma nova compreensão musical*. (1th ed.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

KOONCE, F. (2012). *The solo lute works of Johann Sebastian Bach* (2th ed.). Exeter, Kjos Music Company.

LÓPEZ, C. (2000). *Música y Retórica em el Barroco* (1th ed.). Mexico: Universidade Nacional Autónoma de Mexico.

LUCAS, M. (2016) Johann Mattheson e o ideal do Músico Perfeito. *Per Musi*, 35, 100-123.

MANTOVANI, D. (2013). *O ensaio como procedimento para construção de sentidos textuais: Um estudo aproximativo entre discurso verbal e discurso musical*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil.

MATTHESON, J. (1739). *Der Vollkommene Capelmeister*. (1th ed.) Hamburg: Christian Herold.

PEREIRA, R.; FILHO, J. (2012). A luteria da guitarra barroca: Notas sobre suas especificidades de construção. Anais do VI Simpósio de Acadêmico de Violão da Embap – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Brasil.

SOARES, E. (2017). *O emprego da retórica na música colonial brasileira*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

SOUTO, L. (2015). *Inter-relações entre performance e musicologia histórica: Perspectivas para a interpretação musical*. (Publicado como tese de doutorado). Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, São Paulo, Brasil.