UMA SUÍTE, SUA ENTABULAÇÃO E A POÉTICA DO
ALAÚDE BARROCO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A
SUÍTE EM SOL MENOR, BWV 995,
DE JOHANN SEBASTIAN BACH

*Renato de Carvalho Cardoso*¹

1. Mestre em Música
pelo Instituto de Artes (IA),
Universidade Estadual
Paulista (UNESP). Email:
cardosore@hotmail.com

RESUMO:

Este trabalho trata da contraposição entre a *Suite em Sol menor* para alaúde barroco, *BWV 995*, de Johann Sebastian Bach, com o manuscrito de época feito por um entabulador anônimo, conforme documentada no chamado *Manuscrito de Leipzig* (Coleção Becker III. 11. 3). Parte-se da ideia de que há um desalinhamento entre a obra concebida pelo compositor e a tradição instrumental na qual ela seria executada. Através de um procedimento comparativo de fontes, essa diferença será analisada em três tópicos: alteração do texto para fins de exequibilidade ao alaúde (supressão de notas, transposição de oitava, deslocamento rítmico); ornamentação (uníssonos alaudísticos, adição substancial de ornamentos, ornamentação do sujeito na fuga); articulação (ligados técnicos, de textura e fraseológicos, *overlegato*, articulação assimétrica). Dada a qualidade da adaptação à tablatura, é de conjectura entre musicólogos que o autor dessa entabulação seja um alaudista de alto nível profissional, do calibre de compositores como Silvius Leopold Weiss (1687 – 1750) ou Adam Falkenhagen (1697 – 1761), o que faz dessa fonte documental um marco qualitativo da prática interpretativa do barroco tardio. A reflexão empreendida busca valorizar a poética interpretativa da tradição alaudística no barroco, considerando sua particularidade criativa de se conceber a prática musical. Argumenta-se que fontes primárias como esta sejam de grande relevância para se entender mais de uma tradição instrumental, fruto da vida social dos músicos da época, e que elas devem ter um *status* privilegiado na abordagem da *performance* historicamente orientada.

PALAVRAS-CHAVE:

alaúde barroco; tablatura; transcrição; fontes primárias.

ABSTRACT:

This paper deals with the contraposition between the *Suite in G minor* for baroque lute, BWV 995, by Johann Sebastian Bach, and the period manuscript written by an anonymous intabulator, as documented in the so-called *Leipzig Manuscript* (Becker Collection III. 11. 3). It starts with the idea that there is a disparity between the work conceived by the composer and the instrumental tradition in which it would be executed. Through a comparative procedure of primary sources, this difference will be analyzed in three topics: text alteration for playing purposes (note suppression, octave transposition, rhythmic displacement); ornamentation (lute unisons, substantial addition of ornaments, ornamentation of the subject of the fugue) articulation (technical, textural and phraseological slurs, overlegato, asymmetric articulation). Given the quality of the tablature adaptation, it is a conjecture among musicologists that the author of this intabulations had to be a high-level professional lutenist, at the level such as Silvius Leopold Weiss (1687 - 1750) or Adam Falkenhagen (1697 - 1761), which put this primary source as a qualitative landmark of the performance practice of the late baroque. The reflection undertaken seeks to value the interpretative poetics of the baroque lute tradition, considering its creative particularity of conceiving musical practice. It is argued that primary sources such as this are of great importance to understand more of an instrument tradition, outcome of the social life of such musicians, and that it should have a privileged status in historically oriented approach to performance.

KEYWORDS:

baroque lute; tablature; transcription; primary sources.

A *Suite em Sol Menor* para alaúde barroco, BWV 995, de J. S. Bach, figura como uma das principais obras para instrumento solista do compositor fora do domínio das teclas. Tal reputação se corrobora pelo fato da obra apresentar-se no catálogo do compositor também como a *Suite em Dó menor*, BWV 1011, para violoncelo solo. A obra admite, portanto, um olhar comparativo sobre a escrita solista para esses dois instrumentos. Do século XVIII, chegaram até hoje quatro fontes principais dessa peça na versão para violoncelo, mas apenas a versão de alaúde é autógrafa do compositor. Soma-se a essas fontes uma versão em tablatura da peça, tipicamente preparada com indicações

de execução e com todas as alterações necessárias para a obra funcionar ao alaúde. Neste trabalho, serão abordadas as duas versões para o alaúde comparativamente, com o foco nas indicações do texto musical que dão pistas sobre a então corrente prática interpretativa desse instrumento. Os dados técnicos das fontes são apresentados a seguir:

- Versão autógrafa de Bach, cerca de 1727-1731 (*Bibliothèque Royale, Bruxelles, II. 4065*).

- Versão em tablatura de um copista anônimo, s/d. (*Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker, III.11.3*).

À primeira vista, é evidente existir uma hierarquia entre essas duas fontes no âmbito da prática historicamente orientada, já que um documento é autógrafo do próprio compositor e o outro é feito por um editor anônimo, sem datação precisa, no formato de tablatura.

O argumento deste artigo se volta para o fato de que essa segunda fonte apresenta uma série de indicações precisas sobre o modo como essa peça de fato foi tocada em sua época, enquanto a versão autógrafa do compositor parece, em comparação, uma partitura conceitual. Assim sendo, julga-se necessário o estabelecimento de uma relação mais horizontal entre as fontes, pois a partitura de Bach é impossível de ser realizada ao alaúde barroco conforme o conhecemos hoje, enquanto a tablatura editada é em si a realização interpretada de sua obra.

A título de legitimação da versão em tablatura, parte-se aqui de alguns pressupostos: primeiro, esta é uma edição de qualidade, feita por um músico anônimo do calibre de Silvius Leopold Weiss (1687 – 1750) ou Adam Falkenhagen (1697 – 1761); segundo, está de acordo com o estilo e a prática interpretativas dos alaudistas do período; terceiro, é uma edição para *performance*, ou seja, tem elementos e características típicos da prática musical, que nem sempre eram anotados na tablatura ou partitura. Essas indicações fazem parte da edição, pois estão sistematizadas; quarto, é a fonte documental mais próxima possível de como essa música foi tocada em determinado contexto.

O procedimento comparativo é uma forma de elucidar melhor as disparidades das fontes e compreender os caminhos que o editor anônimo trilhou para a adaptação real da peça ao seu instrumento. Serão analisadas a seguir alterações do tex-

to (supressão de notas, transposição de oitava, deslocamento rítmico); ornamentação (uníssonos alaudísticos, adição substancial de ornamentos, ornamentação do sujeito na fuga); e articulação (ligados técnicos, de textura e fraseológicos, *overlegato*, articulação assimétrica).

ALTERAÇÕES DO TEXTO

Fig. 1. *Prelude*, c. 1-9, versão autógrafa: notas fora da tessitura.

Na fig. 1, é possível verificar que nos primeiros nove compassos da peça, há cinco repetições da nota Sol em seu registro mais grave, conforme destacado na imagem. Essa nota está além do registro grave do alaúde barroco, sendo impossível sua execução. A alteração de afinação do instrumento para que estas notas sejam acomodadas implicariam na supressão de outras notas no decorrer do movimento.

Fig. 2. *Prelude*, c. 1-9, entabulação anônima: alteração do texto musical

Na Fig. 2, retirada da edição em tablatura, foi destacada a forma como o entabulador lidou com a impossibilidade de executar aquelas notas Sol em seu instrumento. Na primeira ocorrência, ele substitui a nota por um ornamento longo, mantendo o efeito de ressonância que a nota pedal grave daria. Na segunda e quarta ocorrência, ele omite a nota Sol do acorde, para adicioná-la apenas no tempo seguinte. Na terceira ocorrência, ele omite completamente a nota grave, substituindo-a com uma pausa. Na quinta ocorrência, ele traz a segunda nota Sol uma oitava acima e adiciona um ornamento longo para o efeito de ressonância. Note que essas alterações não seguem um padrão simétrico, mesmo acontecendo em proximidade no trecho musical. A maior preocupação do editor neste caso é manter um efeito equivalente que a nota pedal mais grave teria, notadamente em possibilitar uma maior ressonância para o instrumento. Grande parte da técnica alaudística consiste em artifícios para a maior ressonância no instrumento e esse caso não é uma exceção.

ORNAMENTAÇÃO

Fig. 3. Prelude, c. 1-9, entabulação anônima: ornamentação.

A partir do mesmo recorte dos exemplos anteriores, pode-se ver uma outra camada de alteração no texto musical, agora com o foco na ornamentação. A fig. 3 destaca os ornamentos em forma de *agréments*. No *Prélude*, há 24 ornamentos adi-

cionados em 26 compassos, mais cinco indicações de arpejo (conforme vemos no c.5 do Ex. 3). Tal abundância de embelezamento encontra fundamento no tratado de Ernst Gottlieb Baron (1727) assim como na extensa obra de S. L. Weiss.

Fig. 4. *Prelude*, c. 20-21: *Acciacatura com acorde*.

No *Prélude* também é possível encontrar ornamentos típicos para o alaúde barroco, como os uníssonos de alaúde (c.13, 18 e 19) e as *acciacaturas* (c.13 e 26). A Fig. 4 traz um acorde com arpejamento indicado e *acciacatura*.

Fig. 5. *Très Viste (fugato)*, c.1-17: ornamentação do sujeito.

A Fig. 5 traz um trecho importante na estrutura da peça, que é o início do *fugato*, a segunda sessão rápida do *Prélude*. A primeira delimitação em azul corresponde à apresentação do sujeito (c. 1-5), que vem adicionada de quatro ornamentos. A segunda entrada do sujeito (c. 9-13) não acompanha ornamento. Essa irregularidade na aparição dos ornamentos faz parte desse movimento. A edição contradiz uma ideia atual de se entender a ornamentação em fugas, em que uma vez ornamentado o sujeito, ele deve ser sempre reapresentado com ornamentações. Aqui, novamente, não há intenções de simetria ou de manter padrões, uma consequência da típica mentalidade barroca de pôr o bom gosto ou bom julgamento como principal norte na utilização de recursos expressivos.

ARTICULAÇÃO

Fig. 6. *Très Viste*, c. 1-17: cordas soltas.

A notação em tablatura permite ao editor estipular, a partir de recursos idiomáticos, uma série de articulações para a peça. Na Fig. 6, estão em destaque todas as notas tocadas a partir de cordas soltas no instrumento, o que confere uma articulação de maior ressonância e *legato*. Em azul, estão sublinhados os legatos causados por essa digitação que prioriza as cordas soltas. As cordas soltas juntamente com os ornamentos adicionados (Fig. 5) garantem a ressonância típica esperada do instrumento. Outros fatores para o *overlegato* são os ligados com corda solta e a digitação de mão esquerda para além da duração escrita da nota.

Fig. 7. *Prelude*, c.1, edição comparada: ligados.

Em edição comparada, Tilman Hoppstock (1998) compilou em partitura as três versões principais dessa *Suite*, transpostas para uma mesma tonalidade (Lá

menor). A Fig. 7 mostra como a escrita das articulações variam entre as fontes. Nesse caso, o ligado fraseológico indicado no autógrafo de Bach é transformado em indicações de ligados técnicos pelo editor anônimo, traduzindo uma intenção musical em um gesto de execução. Aqui, a articulação é assimétrica, o que contraria um modo de articulação mais derivado do cravo, por exemplo.

Fig. 8. *Très Vite*, c. 40-49: variação na articulação.

Os movimentos todos da *Suite* variam entre essas articulações assimétricas e outras consideradas mais dentro do padrão cravístico, como de dois em dois, ou as duas primeiras em um grupo de semicolcheia, etc. Na Fig. 8, há um motivo descendente no c. 42 que primeiro é articulado de dois em dois, mantendo o padrão no c. 43 e alterando ricamente no c. 44, em uma assimetria no compasso, em que a primeira nota não se liga com nenhuma, a segunda se liga com a terceira, a quarta liga-se com a quinta e a sexta nota não se liga. No c. 45, o editor volta a uma articulação simétrica mais tradicional. No c. 48, pode-se ver ainda uma articulação assimétrica independente no meio do compasso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo foi dado um primeiro passo no processo comparativo entre duas importantes fontes primárias da *Suite em Sol menor* para alaúde barroco de J. S. Bach. Por um lado, uma versão conceitual do compositor, por outro, uma versão de *performance* do entabulador. Essas distinções de função do texto musical e de circunstância de sua elaboração oferecem um rico material sobre o qual refletir. A colaboração principal deste artigo foi mostrar como uma apropriação do texto musical pelo intérprete se faz mister de acordo com determinadas condicionantes. Desde adaptar o texto musical para os limites

físicos do seu instrumento até preparar as sutilezas interpretativas de articulação e ornamentação, as atribuições dos intérpretes dificilmente encontram uma documentação tão clara em fontes primárias como a edição anônima em tablatura analisada neste trabalho. Defende-se aqui que a investigação sobre práticas interpretativas devem se atentar mais a esse tipo de edição, pois colocam o intérprete pesquisador em uma situação privilegiada de poder provar através mesmo da execução dos diferentes textos as nuances que seu trabalho poético tem acumulado há séculos.

A análise da entabulação revela que uma obra para determinado instrumento é tocada dentro das convenções estilísticas da tradição interpretativa desse instrumento. Bach, por não ser um alaudistas, não traz em sua escrita aspectos básicos da tradição instrumental das cordas dedilhadas. Curiosamente, este é um aspecto já conhecido quando o assunto é transcrição no período barroco, mas quando se trata puramente de interpretação, se torna algo menos palpável, devido à menor quantidade de edições específicas para *performance* (manuscritos e anotações de intérpretes). Como grande parte da música solista do período é escrita por compositores/intérpretes, esse tipo de especificidade costuma acompanhar a própria elaboração da obra, assim como sua edição de referência, e chega até a atualidade sem uma distinção tão nítida quanto à apresentada nas fontes comparadas deste trabalho.

O método comparativo iluminou a utilização de alguns recursos típicos de ressonância ao alaúde, assim como as alterações coerentes com a tradição alaudística e com as obras de compositores/intérpretes.

Dentre os recursos de ressonância disponíveis nessa edição e que podem ser mais profundamente analisados estão os *overlegato*, uníssonos, *acciaccatura*, modos de execução de arpejos, acorde com ornamentos, profusão de ornamentos, numerosos ornamentos ascendentes, uso de cordas soltas, bordão como pedal, manutenção das notas soando com a pressão da mão esquerda. Dentre os recursos formais e estilísticos, pode-se mencionar as notas *inégaes*, ligados de mão esquerda, notação não específica dos ornamentos, utilização de recursos de maneira não padronizada (ornamentação do sujeito, bordões), articulação não simétrica, notação única para duração das notas.

Atualmente, o que se ensina, se aprende e se faz é geralmente baseado em uma coleção específica de fontes documentais. Essas fontes têm como ponto focal a atividade do compositor. A mudança das fontes ou de hierarquia entre fontes pode mudar drasticamente a maneira como recriamos nossas práticas. Espera-se que um passo seja dado na valorização dos aspectos interpretativos de fontes primárias de qualidade reconhecida, de forma que seja cada vez mais acessível uma visão social e cultural das práticas interpretativas do período, em que obra e prática cultural se encontram e dialogam na atividade da *performance*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH, Johann Sebastian. *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischertabulatur (BWV 995, 997, 1000)*. Leipzig: Zentral antiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1979 (facsimile).
- BARON, Ernst G. *Study of the lute* [Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten]. Redondo Beach [Nürnberg]: Instrumenta Antiqua Publications [Rüdiger], 1976 [1727].
- HOPPSTOCK, Tilman. *Johann Sebastian Bach, Suite a-moll Urtextfassung*. Darmstadt: PRIM Musikverlag, 1998.