

O processo de transcrição do 1º movimento do Concerto em sol maior BWV 592 para órgão e sua transcrição para cravo (BWV 592a): resultados parciais de uma pesquisa em andamento¹

Cosme Luis de Almeida²

Resumo: O artigo apresentado é resultado parcial de uma pesquisa em andamento que visa através de uma revisão de literatura sobre Bach e seus procedimentos de transcrição, obter subsídios para a realização da transcrição para dois violões da Passacaglia e Fuga BWV 582 de Johann S. Bach. O procedimento metodológico adotado na pesquisa é de caráter qualitativo, no qual através de uma análise comparativa do Concerto em Sol Maior BWV 592 para Órgão e sua transcrição para Cravo (BWV 592a), identificar-se-á os processos adotados por Bach em sua transcrição. A partir disso serão apresentados os resultados parciais dos processos utilizados pelo compositor no 1º movimento do Concerto BWV 592 e sua transcrição.

Palavras-chave: Transcrição para cordas dedilhadas; BWV 592; Duo de violões; Johann Sebastian Bach.

Abstract: This article is presented partial results of a research project, which aims through a review of literature on Bach and their transcription procedures, obtaining grants to carry out the transcription for two guitars of the Passacaglia and Fugue BWV 582 of Johann S. Bach. The method used in this research is qualitative, in which through a comparative analysis of the Concerto in G Major BWV 592 for Organ and its transcription for Harpsichord (BWV 592a), will identify the processes adopted by Bach on your transcript. From there we will present the preliminary results of the process used by the composer in the 1st movement of the Concerto BWV 592 and its transcription.

Keywords: transcription for plucked strings; BWV 592; Guitar duo; Johann Sebastian Bach.

¹ Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012. Curitiba, PR, Brasil.

² Aluno do curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Artigo escrito sob orientação do professor Dr. Werner Aguiar (EMAC/UFG). Mail: cosmedealmeida@hotmail.com

1. Introdução

Transcrever e arranjar obras de uma instrumentação para outra, assim como um compositor adaptar obras de outros compositores, têm sido fato recorrente em grande parte do repertório violonístico. Ao verificar o repertório de transcrições realizadas por grandes nomes do violão constatamos a importância dessa prática. Ao revisar o catálogo de obras de Francisco Tárrega, Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segóvia, observamos um grande número de transcrições para violão solo e outras formações que exploram o repertório de diversos períodos e compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Albeniz, Schubert, entre outros. Desse modo, verifica-se a utilização da transcrição como forma de ensinar ao violonista a execução de obras de grandes compositores da música universal.

Do ponto de vista da música ocidental por diversas razões o violão não foi o foco da atenção por parte dos grandes compositores em determinados períodos. Uma das razões foi a orientação estética da grandiloquência orquestral, fazendo com que os instrumentos que não se enquadrassem em seus padrões acabassem relegados a um plano secundário. Assim o repertório violonístico nos séculos XVIII e XIX se restringiu à produção de intérpretes/compositores como Sor, Aguado, Giuliani, Carulli entre outros, não sendo utilizado em obras de compositores considerados de primeira grandeza.

Uma observação que podemos fazer a partir das transcrições acima mencionadas é em relação à obra de Bach. Na maioria delas a fonte utilizada limita-se às obras para alaúde, violino e violoncelo, não se aproveitando obras originais de outras formações, fato que de certa maneira restringe a abrangência da incorporação desse repertório frente a outras possibilidades.

As transcrições para o violão buscaram na maioria das vezes obras de instrumentos originais que apresentavam uma maior adaptabilidade ao instrumento, com o objetivo de uma transcrição funcional, na qual a obra original não fosse descaracterizada frente às condições idiomáticas do violão e que ao mesmo tempo conseguisse explorar da melhor forma suas possibilidades.

Além do aumento do repertório violonístico, obras originais para instrumentos com maiores possibilidades técnicas ou formações maiores como a orquestra, possibilitam a exploração de novas sonoridades e novas técnicas instrumentais para a realização das mesmas ao violão. Sobral reitera as novas possibilidades técnicas que a transcrição oferece:

A transcrição submete a obra a outra técnica e possibilidade instrumental que não é a original; quando a eloquência ou conteúdo

musical não é violado, o instrumento para o qual se transcreve terá necessariamente que evoluir tecnicamente.³

Quando observamos as possibilidades do violão frente às transcrições, encontramos um instrumento de certa forma limitado em relação a sua tessitura e a capacidade de sustentação de notas longas. Apesar dessas dificuldades que lhe são inerentes, pode-se também obter um vasto leque de possibilidades através da utilização de características idiomáticas do violão, como a possibilidade de enriquecimento harmônico. Quando pensamos em transcrições de obras para órgão ou outros instrumentos de maiores possibilidades técnicas para o violão, esses questionamentos só aumentam. O órgão nos oferece uma gama de possibilidades técnicas como acoplamentos, vários manuais e pedais, capacidade de sustentação e grandiosidade sonora e polifônica que caracterizam problemas a serem enfrentados na concepção das transcrições.

Essas dificuldades em adaptar uma obra original a outro meio específico podem ser observadas nas transcrições similares do próprio Bach, onde o compositor utiliza recursos como a transposição, a adição e supressão de notas, a simplificação ou diminuição, a ornamentação e oitavações para adaptar a transcrição da obra original a outro instrumento. Podemos observar no exemplo citado por Rodrigues a decisão tomada por Bach na transcrição do 4º Concerto Brandenbúrgues BWV 1049 ao utilizar um recurso idiomático do cravo para resolver o problema da sustentação das notas longas.

O 4º Concerto Brandenbúrgues BWV 1049 (1721) foi convertido no concerto em Fá Maior para cravo. A partir do compasso 59 do Allegro inicial, o violino deve tocar ré5 durante quatro compassos. Embora esta nota estivesse disponível no cravo, a única maneira de o sustentar durante este número de compassos seria fazendo *trillo* e este gesto requereria a nota mi5.⁴



Figura 1: Concerto Brandenbúrgues BWV 1049, Violino (Allegro, cc. 59-66)

³ SOBRAL, Paula Alexandra Silva. O papel da transcrição musical no repertório da guitarra desde F. Tárrega até aos nossos dias. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007, p. 19.

⁴ RODRIGUES, Pedro João Augustinho Figueiredo. Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011, p. 27.



Figura 2: Concerto para cravo BWV 1057 (Allegro cc. 59-66)

Acreditamos que analisando os processos de transcrição utilizados por Bach e realizando um levantamento das pesquisas já desenvolvidas na área, será possível obter um referencial teórico para a realização das nossas transcrições de forma coerente e historicamente informada. O processo utilizado na adaptação de suas obras em diversas instrumentações nos apresenta idéias de procedimentos que foram adotados pelo próprio compositor.

2. Análise comparativa do 1º movimento do Concerto BWV 592 para órgão e sua transcrição para cravo BWV 592a.

O Concerto para órgão BWV 592 e a sua transcrição para cravo (BWV 592a) foram escritos por Bach no período em que trabalhou como organista da corte do Duque Wilhelm Ernest em Weimar (1708 – 1717). Os concertos apresentam o material musical de forma a imitar um concerto da época, neste caso, o concerto do príncipe Johann Ernest. Esta é uma prática recorrente em Bach, na qual toma como fonte de inspiração obras já escritas, modificando o meio e os elementos que se apresentarão em suas transcrições/arranjos. Também podemos citar como exemplo, transcrições de obras de outros compositores como Vivaldi, Telemann, Benedetto Marcello, Alexandro Marcello entre outros, no qual Bach se utiliza do mesmo procedimento adotado nos concertos.

No primeiro compasso já é possível observar alguns desses procedimentos de transcrição. No segundo tempo do primeiro compasso há uma inversão nas vozes internas do acorde (contralto e tenor), no qual as notas do manual estão dispostas na seguinte ordem: Si 2, Sol 3 e Sol 4. Para a realização da sua transcrição acontece uma pequena inversão na ordem destas notas. Bach opta por inverter a ordem das notas Sol 3 e Si 2, colocando a nota Sol 3 uma oitava abaixo do original e a nota Si 2 uma oitava acima. Há também a alteração do ritmo destas duas notas. Ao invés de realizar duas colcheias o compositor optou por escrever uma semínima, prolongando desta maneira a duração das notas, porém realizando apenas um ataque.



Figura 3: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compasso 1.



Figura 4: Concerto BWV 592ª - 1º mov. – Compasso 1.

No próximo exemplo também se verifica estes mesmos procedimentos. Aqui, as notas Mi 3 e Ré 3 são transcritas uma oitava acima, assim como as notas Sol 3 e Fá 3 que passam uma oitava abaixo. Detectamos também o processo de simplificação e supressão de notas. No original as vozes intermediárias realizam um movimento paralelo ao da melodia principal, repetindo basicamente o mesmo motivo rítmico. Já na sua transcrição, Bach optou por simplificar as vozes intermediárias, utilizando apenas as notas do primeiro tempo de cada figura rítmica.

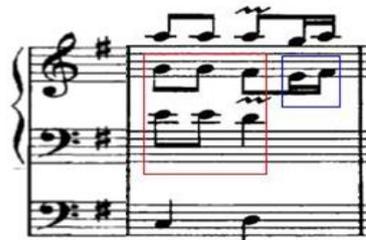


Figura 5: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compasso 2.

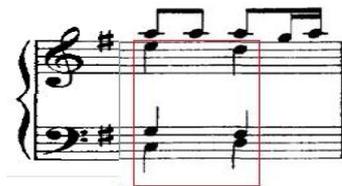


Figura 6: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compasso 2.

A seguir, se constata mudanças em relação à disposição do texto musical e da rítmica. A mudança mais evidente acontece em relação ao ritmo, na qual as vozes superiores e intermediárias que haviam sido escritas em figuras de colcheias são reelaboradas em figuras mais curtas (semicolcheias), estendendo desta forma o material musical.

Outro procedimento adotado foi a expansão no sentido horizontal dos arpejos, inclusive com a adição de algumas notas com o intuito de completar o movimento padrão dos arpejos.

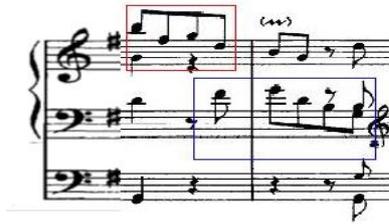


Figura 7: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compassos 3 – 4.



Figura 8: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compassos 3 – 4.

No próximo exemplo notamos procedimentos relacionados à simplificação da densidade do material musical, assim como a adição de novos elementos musicais. O primeiro procedimento explorado foi a simplificação e a não utilização de algumas notas do pedal. Como se observa no exemplo abaixo, Bach utilizou os arpejos com a mesma configuração original, somente alterando o registro dos mesmos e os escrevendo uma oitava abaixo. Através deste procedimento é possível manter a configuração original dos arpejos, acrescentando notas que são executadas pelo pedal do órgão e mantendo assim as notas consideradas de fundamental importância harmônica.

Em outros momentos são exploradas outras formas de simplificação e aglutinação do material musical. No exemplo abaixo (Figura 9), se detecta a aglutinação da voz superior com os arpejos da voz intermediária. Através da utilização de notas consideradas fundamentais na voz superior e da reorganização das mesmas, há a criação de um novo padrão de arpejos, que busca manter as idéias musicais apresentadas.

A próxima alteração referente a este exemplo é mais significativa. Observa-se abaixo a composição de novos elementos contrapontísticos, no qual o compositor utiliza padrões melódicos de graus conjuntos que irão culminar em um movimento descendente que resolverá no arpejo do próximo compasso.



Figura 9: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compassos 5 – 11.



Figura 10: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compassos 5 – 11.

A seguir, se nota o processo de inversão intervalar, visando o início da melodia uma oitava abaixo da utilizada no original. Um fato interessante explorado nestes exemplos é a mudança de oitava nos baixos ocorrer sem uma necessidade aparente, pois o mesmo não apresenta nenhuma dificuldade técnica representativa que venha dificultar a adaptação do texto musical à transcrição.



Figura 11: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compassos 35 – 37.



Figura 12: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compassos 35 – 37.

Um ato recorrente é a reelaboração dos arpejos através do procedimento da ornamentação escrita. Aqui, é acrescentada uma ornamentação que utiliza as mesmas notas apresentadas no arpejo original. Outra alteração acontece em relação ao ritmo da voz inferior. Há uma mudança rítmica no primeiro tempo do compasso, no qual foi acrescentada a nota Ré 1 uma oitava abaixo, transformando o ritmo em tercinas. Um ponto importante a ser frisado, é que todas as alterações rítmicas decorrentes do aumento do número de notas,

preservam a configuração das notas do original, explorando basicamente a utilização de notas de passagem ou mudanças de registro.



Figura 13: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compasso 38.



Figura 14: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compasso 38.

Detectam-se também algumas mudanças em relação à voz superior. Enquanto no original há a repetição regular das notas Sol 3 e Ré 4 em colcheias, na transcrição Bach opta por utilizar estas notas somente no tempo forte do compasso, acrescentando logo após um padrão em formato escalar ascendente de semicolcheias, que irá resolver no primeiro tempo do próximo compasso. Na voz inferior também há mudanças rítmicas em relação ao acompanhamento, no qual se explora o ritmo de colcheias preservando as notas originais, visando com isso uma maior movimentação rítmica da voz inferior.

O último procedimento verificado nestes exemplos é em relação à condensação das vozes intermediárias e inferiores em uma única linha melódica. As notas do baixo e do acompanhamento são utilizadas para se escrever um novo padrão rítmico e melódico que irá repetir da mesma forma nos próximos compassos.



Figura 15: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compassos 45 – 50.



Figura 16: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compassos 45 – 50.

A seguir, temos o processo de antecipação de um motivo rítmico. Observa-se no original que as figuras rítmicas da voz intermediária estão escritas em tercinas, mantendo desta forma um diálogo rítmico com a voz superior. Na transcrição Bach opta pela utilização de outra forma rítmica, antecipando desta forma o ostinato rítmico apresentado nos próximos compassos. Mais uma vez as notas da obra original foram mantidas nos primeiros tempos das figuras rítmicas, não descaracterizando dessa forma o material harmônico.

Outro procedimento explorado é a inversão da ordem das notas, trocando a ordem e registro das mesmas. Assim, se consegue manter a continuidade do movimento melódico iniciado anteriormente com as mudanças rítmicas e melódicas.



Figura 17: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compassos 64 – 73.



Figura 18: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compassos 64 – 73.

A próxima alteração se refere à melodia da voz superior. Enquanto no original há a manutenção do mesmo padrão rítmico e melódico, na transcrição houve uma quebra desta similaridade, na qual são acrescentados padrões rítmicos e melódicos através da utilização de semicolcheias. Outra mudança significativa acontece nas vozes intermediárias, na qual há a composição de uma segunda voz em caráter contrapontístico com a melodia superior, o diferenciando do original que executa somente arpejos de acordes.



Figura 19: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compassos 93 – 97.



Figura 20: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compassos 93 – 97.

A seguir, se detecta a substituição de notas na estrutura do acorde, retirando a apojetura (Mi 2) e acrescentando a nota Lá 2, quinto grau do acorde do compasso.



Figura 21: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compasso 118.



Figura 22: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compasso 118.

No próximo exemplo temos o processo de transferência harmônica através da horizontalidade. No original há uma seqüência de acordes de quatro notas em colcheias, enquanto na transcrição opta-se pelo processo de horizontalização dos mesmos, ou seja, estendendo o ritmo através da execução de semicolcheias de duas notas simultâneas que irão completar a harmonia com as notas seqüenciais.



Figura 23: Concerto BWV 592 - 1º mov. – Compasso 129.

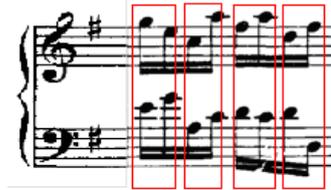


Figura 24: Concerto BWV 592a - 1º mov. – Compasso 129.

Na cadência final do primeiro movimento temos alterações referentes ao direcionamento e resolução das vozes. No exemplo abaixo, Bach optou por um caminho diferente para chegar ao acorde de dominante, no qual realiza um arpejo descendente e logo após graus conjuntos ascendentes. No original, o caminho explorado foram padrões de graus conjuntos descendentes e ascendentes com um salto descende de 4ª ou 5ª nas duas últimas notas das figuras rítmicas. Outra mudança substancial acontece em relação ao último acorde. No original chega-se ao acorde final através de escalas em movimento contrário, enquanto na transcrição se opta por arpejar o acorde final com o ritmo de semicolcheias, sustentando assim a massa sonora por um maior tempo.



Figura 25: Concerto BWV 592 – 1º mov. – Compassos 154 – 157.



Figura 26: Concerto BWV 592a – 1º mov. – Compassos 154 – 157.

3. Conclusões

Até o presente momento da pesquisa, constatou-se que mediante análise dos processos de transcrição utilizados por Bach podemos obter um referencial teórico para a realização das nossas próprias transcrições, pois o processo utilizado na adaptação de suas obras em diversas instrumentações nos apresenta idéias de procedimentos que foram adotados pelo próprio compositor. Segundo Rodrigues:

Uma das práticas mais recorrentes na arte de Bach, funda-se na adequação de uma obra cujo instrumento original difere ao nível de âmbito, timbre, idioma, técnica, possibilidade textural do(s) instrumento(s) destinatário(s).⁵

Devido às dificuldades de adaptação das obras de instrumentos que apresentam recursos mais amplos que o violão é que daremos continuidade a esta pesquisa, que visa através de uma análise comparativa dos procedimentos adotados por Bach no Concerto em Sol Maior para órgão BWV 592 e a sua transcrição, encontrar elementos que justifiquem as escolhas para a transcrição da Passacaglia e Fuga BWV 582 para a formação de dois violões.

⁵ RODRIGUES, Pedro João Augustinho Figueiredo. Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011, p. 24.

Referências

- ALMEIDA, Renato da Silva. *Do intimismo a grandiloquência: Trajetória e estética do Concerto para violão e orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segóvia e Heitor Villa Lobos*. 2006. Dissertação de Mestrado. USP, São Paulo, 2006.
- BOTA, João Victor. *A transcrição musical como processo criativo*. 2008. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, 2008.
- RODRIGUES, Pedro João Augustinho Figueiredo. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.
- SOBRAL, Paula Alexandra Silva. *O papel da transcrição musical no repertório da guitarra desde F. Tárrega até aos nossos dias*. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007.
- TEIXEIRA, Marcelo. *O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo de Bach*. 2009. Dissertação de Mestrado. UFPR, Curitiba, 2009.
- TODD, Richard. *The Sarabandes from J. S. Bach's six suítes for solo cello: An analysis and interpretive guide for the modern guitarist*. 2007. Tese de Doutorado. University of North Texas, Texas, 2007.
- WOLFF, Daniel. *Transcribing for the guitar: A comprehensive method*. 1998. Tese de Doutorado. Manhattan School of Music, Manhattan, 1998.