Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001

Sérgio Vitor de Souza Ribeiro (UNIRIO)

Resumo: A música de Johann Sebastian Bach foi introduzida no repertório violonístico pelo espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), em 1907, ao publicar a transcrição da *Fuga* da *Sonata I para violino solo*, BWV1001. Desde então, a música bachiana não saiu mais do repertório do violão, na medida em que os grandes intérpretes do instrumento, como Llobet, Pujol, Segovia e seus discípulos, inseriam suas transcrições nos concertos e exploravam novas obras do mestre barroco. No presente artigo analisamos duas reelaborações para violão da *Fuga* BWV1001, realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos por Tárrega e pelo violonista argentino Pablo Marquez (1967). Para isso, utilizamos como parâmetros as terminologias apresentadas por Flávia Pereira, relacionadas às práticas de reelaboração musical, e as abordagens utilizadas pelos autores Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates e Pedro Rodrigues. Nosso objetivo foi apontar as diferentes técnicas de reelaboração realizadas pelos arranjadores e responder questões, como: em qual das práticas de reelaboração as versões se enquadram? Quais as principais influências sofridas pelos arranjadores em suas versões? Quais os recursos disponíveis a cada um deles? Suas premissas são divergentes? Que lições podemos apontar a partir dos resultados obtidos? Finalmente, dentro dos parâmetros apresentados por Pereira, concluímos que a reelaboração musical de Tárrega pode ser classificada como "transcrição", enquanto a de Marquez como "idiomatização".

Palavras-Chave: Reelaboração. Violão. Bach. Transcrição. Arranjo.

A Bach Reworking for Guitar: Analysis of Versions of *Fugue BWV1001* by Francisco Tárrega and Pablo Marquez

Abstract: The music of Johann Sebastian Bach was introduced to the guitar repertoire by the Spanish composer Francisco de Asís Tárrega Eixa (1852–1909) in 1907 when he published a transcription of the *Fugue* of *Sonata I for Violin Solo BWV1001*. Ever since, Bach's music continues to be performed as the great performing artists on the guitar like Llobet, Pujol, and Segovia and their disciples have explored new works of the master of Baroque music and included their Bach transcriptions in concerts. This article addresses an analysis of two versions of *Fugue BWV1001 for guitar* reworked during a period of about 100 years by Tárrega and the Argentine guitarist Pablo Marquez (1967). As parameters for analysis, we used the terminology introduced by Flávia Pereira related to the practice of musical reworks along with the approaches used by authors Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates and Pedro Rodrigues. Our goal is to reveal the different reworking techniques used by the arrangers and to answer questions such as: what type of reworking technique was used for the two versions? What major influences did the arrangers succumb to in their versions? Which resources are available to each of the versions? Are their assumptions different? What lessons can we infer from the results? Finally, within the parameters presented by Pereira, we conclude that Tárrega's rework can be classified as a "transcription" while Marquez's rework can be classified as an "idiomatization".

Keywords: Rework. Guitar. Bach. Transcription. Arrangement.

RIBEIRO, Sérgio Vitor de Souza. Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 99-124, dez. 2014.

Se utilizarmos como parâmetro a definição de Ellingson (2001)[1], que aponta a transcrição como uma subcategoria de notação, podemos considerar que esta está presente na música ocidental desde as mais antigas notações[2]. Entretanto, como prática de reelaboração musical, este processo aparece apenas nos séculos IX e X, com a *vox organalis,* ou seja, a duplicação (transposição) da *vox principalis* (melodia ou voz principal) em uma quarta ou uma quinta abaixo[3]. Alguns autores defendem a tese de que Johann Sebastian Bach (1685-1750) utilizava alguns destes recursos, ou seja, realizava transcrições e arranjos, por exemplo, no intuito de aprender determinados estilos ou formas composicionais. Porém, em relação aos *Concertos para órgão* BWV 593, 594 e 596, que são reelaborações dos *Concertos para violino* RV 522, 208 e 565 de Antonio Vivaldi, Albert Schweitzer (1905) diz que "não foi para torná-los mais populares, nem para aprender com eles que Bach os transcreveu, mas simplesmente porque era a sua maneira e lhe dava prazer"[4] (SCHWEITZER apud GRACE, 1921: 405, tradução nossa). Inclusive, três das obras de Bach destinadas ao alaúde são versões de obras anteriormente escritas para outros instrumentos: a *Suite III* BWV995 é uma transcrição da *Suite V para violoncelo solo* BWV1011; a *Suíte IV* BWV1006a é uma transcrição da *Partita III para violino solo* BWV1006; e a *Fuga em Sol menor* BWV1000 é uma transcrição da *Fuga* da *Sonata I para violino solo* BWV1001. No entanto, levantamos a hipótese de que todas as peças que integram *A obra para alaúde*[5] de J.S. Bach possam exemplificar variados processos de reelaboração musical.

As primeiras reelaborações para violão[6] surgiram no final do século XVIII e início do século XIX, com Mauro Giuliani (1781-1829) e seu contemporâneo Fernando Carulli (1770-1841). Giuliani foi, provavelmente, o primeiro a reelaborar uma obra orquestral para violão solo, a *Sinfonia* de *La Cenerentola* de Rossini, com a estreia desta versão acontecendo em 1817. Antes, Carulli havia reduzido para dois violões o primeiro movimento da *Sinfonia*

---

1 "A transcrição é uma subcategoria de notação. [...] Na transcrição etnomusicológica, a música é escrita a partir de uma *performance* ao vivo [...]." (ELLINGSON, 2001: [s.n.]).

2 Por exemplo, as *neumas*, que eram sinais gráficos desenhados sobre as palavras que indicavam sem muita precisão o contorno melódico (BENNETT, 1986: 14).

3 Estilo de composição conhecido como *organum paralelo*, considerado o primeiro exemplar de textura polifônica.

4 "It was not to make them more accessible to the public at large, nor to learn from them, but simply because this was his way and it gave him pleasure." (SCHWEITZER apud GRACE, 1921: 405).

5 As *Suítes* BWV995, 996, 997 e 1006a; o *Prelúdio, Fuga e Allegro* BWV998; o *Prelúdio em Dó menor* BWV999; e a *Fuga em Sol menor* BWV1000.

6 Na época, guitarra romântica, que surgiu por volta de 1790 em Nápoles, Itália, sendo uma evolução da guitarra barroca de 5 ordens.

Londres de Haydn (RODRIGUES, 2011: 118). Posteriormente, vários violonistas seguiram o exemplo dos compositores italianos, criando versões de obras de Beethoven, Verdi e outros; contudo, a música bachiana ainda não tinha sido introduzida no repertório violonístico.

Napoleon Coste (1806-1888) talvez tenha sido o primeiro a publicar peças barrocas para violão, em meados do século XIX, em *Le Livre D'Or du Guitariste* op. 52 (aprox. 1870), onde encontram-se transcritas diversas composições do alaudista Robert de Visée (1655-1732), do cravista François Couperin (1668-1733) e de Georg F. Haendel (1685-1759); além de uma peça do compositor renascentista Eustache Du Caurroy (1509-1549)[7]. Com isso, pode-se levantar a hipótese de que Coste tenha sido também o primeiro a tocar obras de J. S. Bach ao violão, dada a sua proximidade com o repertório antigo. No entanto, as evidências indicam claramente que o introdutor da música de Bach no repertório violonístico foi o compositor espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), ao publicar uma transcrição da *Fuga* da *Sonata I para violino solo* BWV1001, em 1907. Desde então, a música bachiana não saiu mais do repertório do violão, pois os grandes intérpretes do instrumento, como Miguel Llobet, que foi o primeiro a gravar uma peça de J.S. Bach ao violão[8], em 1925, Emilio Pujol, Andres Segovia e seus discípulos, além de contribuírem com novas versões, encorajaram os intérpretes posteriores a explorarem a obra do mestre barroco.

No presente artigo, analisamos duas reelaborações para violão da referida *Fuga* BWV1001. Optamos por analisar as versões de Francisco Tárrega, de 1907, e de Pablo Marquez, de 2009, pois o primeiro foi o precursor na introdução da musica bachiana no repertório do violão, enquanto o segundo desponta como um dos mais importantes violonistas contemporâneos. Além disso, acreditamos ser relevante a análise de versões realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos. Assim, o objetivo da análise foi apontar as diferentes técnicas de reelaboração realizadas pelos arranjadores e responder às seguintes questões: Quais são as principais influências que definiram os caminhos tomados pelos arranjadores em suas versões? Quais foram os recursos por eles utilizados? Seus pressupostos básicos sobre reelaboração são divergentes? Quais são possíveis reflexões a partir dos resultados obtidos?

---

[7] Neste livro, Coste publicou: três *Gigas,* uma *Gavota,* uma *Sarabande,* uma *Allemande,* uma *Courante,* um *Minueto* e uma *Passacaglia*, de Visée; um *Rondó* de Couperin; *God Save The Queen* e *Judas Machabé,* de Haendel; *Charmante Gabrielle*, de Du Caurroy; além de obras de Beethoven, Mozart e outros.

[8] Gravação da *Sarabande* da *Partita I para violino solo* BWV1002.

Questões terminológicas

Na literatura, é grande o número de teses, dissertações, artigos e verbetes que discutem possibilidades de classificação terminológica para as práticas de reelaboração musical, principalmente na tentativa de delimitação entre as práticas de arranjo e transcrição. Por se tratar de um tema bastante subjetivo, de modo geral, observamos haver grande dificuldade em realizar tais definições. A seguir, faremos uma breve reflexão sobre algumas destas, apontando quais nortearam nossa pesquisa, e finalmente contribuindo com uma nova proposta terminológica.

Sir Hubert Parry, na primeira edição de A *Dictionary of Music and Musicians*, de 1879, organizado por George Grove, define:

> Arranjo, ou adaptação, é o equivalente musical da tradução literária. As vozes ou os instrumentos são como as linguagens (idiomas) pelas quais os pensamentos ou emoções dos compositores são expressos para o mundo; e o objetivo do arranjo é fazer com que o que foi escrito em uma linguagem musical seja inteligível em outra. As funções do arranjador e do tradutor são semelhantes, pois os instrumentos, assim como as línguas, são caracterizados por expressões idiomáticas peculiares, inclinações especiais e deficiências que exigem habilidade e conhecimento crítico dos modos correspondentes de expressão para lidar com eles. Mais do que tudo, a qualidade mais indispensável a ambos é a capacidade de entender a obra a qual estão lidando. Para isso não é suficiente colocar nota por nota ou palavra por palavra, ou até mesmo encontrar expressões correspondentes. Os significados e valores das palavras e notas variam de acordo com suas relativas posições, e a escolha deles exige a apreciação da obra num todo, bem como dos detalhes dos materiais de que é composta[9] (PARRY, 1879: 112, tradução nossa).

[9] "Arrangement, or adaptation, is the musical counterpart of literary translation. Voices or instruments are as languages by which the thoughts or emotions of composers are made known to the world; and the object of arrangement is to make that which was written in one musical language intelligible in another. The functions of the arranger and translator are similar; for instruments, like languages, are characterized by peculiar idioms and special aptitudes and deficiencies which call for critical ability and knowledge of corresponding modes of expression in dealing with them. But more than all, the most indispensable quality to both is a capacity to understand the work they have to deal with. For it is not enough to put note for note or word for word or even to find corresponding idioms. The meanings and values of words and notes are variable with their relative positions, and the choice of them demands appreciation of the work generally, as well as of the details of the materials of which it is composed" (PARRY, 1879: 112).

O autor equipara as práticas de **arranjo** e **adaptação**[10], divergindo da maioria dos pesquisadores que, como veremos a seguir, definem adaptação como uma das formas de arranjo. Ele ainda faz uma comparação interessante entre arranjo e tradução literária, deixando claro que o objetivo do transcritor é tornar compreensível em uma determinada linguagem o que foi escrito em outra. Outros teóricos também fazem essa analogia. Segundo o violonista Flávio Barbeitas (2000), por exemplo, a palavra **transcrição**:

> Origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, "escrever para além de", ou ainda "escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro". Tais significados aproximam bastante os conceitos de transcrição e tradução, uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa "levar, transferir, conduzir para além de" (BARBEITAS, 2000: 4).

Sendo assim, é responsabilidade do intérprete-arranjador realizar tal transferência de significado "de uma parte a outra; para além de". Nesse sentido, Wolney Unes (1998), em seu livro *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete,* define como intérprete:

> [...] aquele que torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema cujas regras, cujos símbolos são desconhecidos pelo leigo (ou mesmo pelo estudioso não-treinado). Além disso, esses símbolos são muitas vezes vistos apenas como um veículo para que se chegue à real motivação, à essência [...] daquela obra. O sistema de notação gráfica musical se encaixa justamente nesse critério: uma maneira de registrar música por um meio não-acústico, não-sonoro (UNES, 1998:14).

Outra definição importante do termo arranjo é encontrado no dicionário *Larousse de la musique*, de 2005*:*

> Arranjo - Transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela foi inicialmente escrita. A adaptação da obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma

[10] No quinto volume desta versão não existe o verbete *Transcription*.

> transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos[11] (LAROUSSE, 2005: 44, tradução nossa).

Nesta definição, os termos transcrição, adaptação e redução são colocados como sinônimos, ou seja, tratados apenas como diferentes formas de se realizar um "arranjo"; assim, observa-se que o termo "arranjo" do *Larousse* é mais abrangente, equivalendo-se ao termo "reelaboração musical" de Pereira (2011), como veremos mais à frente.

Seguem abaixo duas definições encontradas em *The New Grove Dictionary for Music and Musicians,* de 1980, e no atual *Grove Music Online*. No início do verbete da edição de 1980, assinado por Malcolm Boyd, o musicólogo faz uma abordagem ampla do termo, definindo toda e qualquer "obra" como arranjo, pois estas envolvem a organização de "componentes melódicos e harmônicos básicos e constantes". Veja abaixo:

> Aplica-se a toda música do ocidente de Hucbald a Hindemith, desde que cada composição envolve a organização dos componentes melódicos e harmônicos básicos e constantes, onde estes podem ser entendidos como pertencentes à série harmônica ou escala cromática (BOYD, 1980 apud PEREIRA, 2011:12).

No entanto, a edição *online* traz verbetes separados para os termos *arrangement* e *transcription*:

> A palavra "arranjo" pode ser aplicada a qualquer peça musical baseada em, ou que incorpora material pré-existente: a forma "variação", o *contrafactum*, a missa paródia, o pastiche e obras litúrgicas baseadas em um *cantus firmus* envolvem certo grau de "arranjo". No sentido em que é comumente utilizada entre os músicos, no entanto, a palavra pode ser empregada para significar tanto a transferência de uma composição de um meio para outro como a elaboração (ou simplificação) de uma peça única, com ou sem mudança do instrumento. Em ambos os casos, algum grau de

[11] "Arrangement – Transcription d'une oeuvre musicale pour un ou plusieurs instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été primitivement écrite. L'adaptation d'une oeuvre symphonique pour un orchestra harmonique est un arrangement, de même que la transcription d'un solo de clarinette pour le violon en est un autre. Les réductions pour piano de pages symphoniques ou d'opéras sont également des arrangements" (LAROUSSE, 2005: 44).

> recomposição é geralmente envolvida, e o resultado pode variar de um método simples, quase literal, de transcrição a uma paráfrase, que é mais o trabalho do arranjador do que do compositor original. Deve-se acrescentar, porém, que a distinção implícita aqui entre um arranjo e uma transcrição não é universalmente aceita. [...] Poucas áreas da atividade musical envolvem o julgamento estético (e mesmo ético) dos músicos na mesma medida que a prática do arranjo[12] (BOYD, 2001: [s.n.], tradução nossa).

Enquanto que:

> A transcrição é uma subcategoria de notação. Em estudos clássicos euro-americanos, a transcrição refere-se à cópia de uma obra musical, geralmente com alguma mudança na notação (por exemplo, a partir de tablatura para a notação moderna) ou na disposição (por exemplo, a partir de partes separadas para partitura integral) sem a audição de sons reais durante o processo de escrita. Transcrições geralmente são feitas a partir de fontes manuscritas da música antiga (pré-1800) e, portanto, envolvem algum grau de trabalho editorial. Também pode significar um "arranjo", especialmente um que envolva mudança de meio (por exemplo, de orquestra para piano). Na transcrição etnomusicológica, a música é escrita a partir de uma performance ao vivo ou gravada, ou é transferida de som para uma forma escrita por meio eletrônico ou mecânico[13] (ELLINGSON, 2001: [s.n.], tradução nossa).

---

[12] "The word 'arrangement' might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the *contrafactum*, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a *cantus firmus* all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a transcription is by no means universally accepted. […] Few areas of musical activity involve the aesthetic (and even the ethical) judgment of the musician as much as does the practice of arrangement" (BOYD, 2001: [s.n.]).

[13] "Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an Arrangement,

Para Ellingson, a transcrição não é necessariamente uma forma de reelaboração. Para ser classificada como tal, deve existir algum grau de recomposição ou intervenção no original, "especialmente uma que envolva mudança de meio"; o que nem sempre acontece, pois como o próprio autor define, "a transcrição é uma subcategoria de notação", não exigindo então o envolvimento de instrumentos musicais para a realização.

Como se pode observar, existe uma grande dificuldade em delimitar categoricamente as diferentes práticas de reelaboração musical. Em sua tese de doutorado intitulada *As práticas de reelaboração musical* (2011), a pianista e regente Flávia Pereira define como **reelaboração musical** as práticas de transcrição, arranjo, orquestração, redução e adaptação, ou seja, "aquelas que são desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original" (PEREIRA, 2011: 43). Em sua pesquisa, após a análise de reelaborações com diferentes características, tendo como parâmetro a oposição "fidelidade" *versus* "liberdade" em relação ao original[14], a autora propõe as seguintes classificações e delimitações para as referidas práticas: *Transcrição*: a prática que possui maior grau de fidelidade com o original, apresentando alterações apenas em aspectos ferramentais da obra e mudança no meio instrumental (PEREIRA, 2011: 52); *Arranjo*: quando há "maior liberdade de manipulação em relação ao original, onde aspectos estruturais como ritmo, forma, harmonia ou melodia, poderão ser afetados" (PEREIRA, 2011: 180); *Orquestração*: prática "na qual se busca [...] um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de readaptação instrumental, além de diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras" (PEREIRA, 2011: 91); *Redução*: "como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento" (PEREIRA, 2011: 125); *Adaptação*: esta categoria é bastante abrangente e também é empregada em outros meios artísticos. Por isso, Pereira a divide em duas subcategorias: (1) a adaptação que "envolve mudança de linguagem, transitando em movimentos artísticos diferentes" (PEREIRA, 2011: 218); e (2) apenas no universo musical, a reelaboração que está entre a transcrição e o arranjo, e que tem a função de "adequar a

especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano). In ethnomusicological transcription, music is written down from a live or recorded performance, or is transferred from sound to a written form by electronic or mechanical means" (ELLINGSON, 2001: [s.n.]).

[14] Observada através de aspectos estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal) e aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica).

obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero" (PEREIRA, 2011: 219).

Notamos que a segunda subcategoria de adaptação, citada acima, pode ser transformada em uma nova categoria de reelaboração musical independente, para que se evite confusões, já que este termo não se restringe ao universo musical. Procuramos uma palavra que pudesse ser empregada apenas em nosso contexto e chegamos a **idiomatização**. Obviamente, este termo deriva da palavra "idioma", que, segundo Huron e Berec, na música:

> É comumente associado ao uso de recursos instrumentais distintos. A mecânica do instrumento musical geralmente influencia a forma como a música é organizada. Como na linguagem falada, passagens musicais podem ser caracterizadas como sendo mais ou menos idiomáticas, dependendo do quanto a música se adequa aos efeitos específicos do instrumento[15] (HURON; BEREC, 2009: 103, tradução nossa).

Com isso, o termo idiomatização será utilizado para nos referirmos à segunda subcategoria de adaptação descrita por Pereira. Entendemos que, assim, identificaremos melhor a prática de reelaboração que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio, apresentando alterações tanto em aspectos ferramentais como estruturais, com exceção da estrutura formal.

Devido à clareza, coerência e ineditismo do trabalho de Flávia Pereira (2011), optamos por utilizar como parâmetros suas delimitações, juntamente com nossa contribuição terminológica, para que, após a análise das reelaborações de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001, possamos responder a seguinte questão: Em qual das práticas de "reelaboração musical" as versões se adequam?

[15] "[…] is commonly associated with the use of distinctive instrumental resources. The mechanics of musical instruments commonly influence how the music itself is organized. Like spoken utterances, musical passages can be characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which the music relies on instrument-specific effects" (HURON; BEREC, 2009: 103).

Parâmetros analíticos

Abaixo, apresentaremos os textos que serviram como modelo para a análise proposta em nossa pesquisa. Tais textos resultam de análises texturais empregadas na comparação de diferentes versões de obras bachianas, nas quais os autores, todos violonistas, apresentam como resultado técnicas de reelaboração utilizadas por Bach.

Phillip Hii, em seu artigo *Bach's Method of Transcription*, sugere um estudo comparativo das transcrições de Bach para que se possa "resolver um dos aspectos mais problemáticos na adaptação da música de Bach para o violão"[16] (HII, 1990: 1, tradução nossa) a partir de respostas às seguintes questões: "Quanto, por exemplo, as considerações técnicas devem influenciar no conteúdo musical [das transcrições bachianas]?" e "Até que ponto os diferentes idiomas instrumentais influenciaram o pensamento musical de Bach?" [17] (HII, 1990: 1, tradução nossa). No artigo, o autor faz uma análise comparativa de duas obras, a *Sonata II para Violino BWV1003* e sua segunda versão, a *Sonata para cravo* BWV964, destacando as diferenças melódicas e harmônicas de alguns compassos, assim como concentrando-se em mudanças texturais, na condução das vozes, em alterações dos baixos e na apresentação dos acordes. Porém, esta pesquisa não resolve as questões levantadas.

Outro interessante artigo sobre a prática de transcrição bachiana é *J. S. Bach and the Transcription Process* (1989), do violonista Nicholas Goluses, onde também é destacada a importância das obras para alaúde *Suite III* BWV995 e *Suite IV* BWV1006a, que se constituem arranjos da *Suite V para violoncelo* e da *Partita III para violino*, respectivamente. Segundo Goluses, essas se apresentam como ótimos modelos de transcrições para os violonistas que desejam entender como funcionava essa prática na música barroca, já que o alaúde possui uma linguagem muito próxima ao violão (GOLUSES, 1998: 16). Ele compara as duas versões bachianas da *Suite IV* BWV1006a, apontando seis tipos de alterações encontradas nas versões: "1. mudança de extensão; 2. mudanças de notas ou figuras; 3. mudanças na ornamentação; 4. mudança de ritmo; 5. adição de notas; 6. mudanças nos valores de tempo das notas" [18] (GOLUSES, 1989: 17, tradução nossa)[19]. Goluses aborda

[16] "[…] resolves some of the more problematical aspects of adapting Bach's music for the guitar" (HII, 1990: 1).
[17] "How much, for instance, should technical considerations influence musical content? […] To what extent do different instrumental idioms play a part in Bach's musical thinking?" (HII, 1990: 1).
[18] "1. Changes in note-range; 2. Changes of notes or figures; 3. Changes in ornamentation; 4. Changes of rhythm; 5. Addition of notes; 6. Changes in the time-value of notes." (GOLUSES, 1989: 17).
[19] Citamos como está no texto, apesar da redundância dos pontos 4 e 6.

ainda aspectos estilísticos voltados à *performance*, como o dedilhado, o fraseado e a articulação.

O violonista Stanley Yates também confronta diferentes versões ao adaptar para violão a *Suite V para violoncelo* BWV1011, utilizando como modelo a *Suíte III para alaude* BWV995, ambas realizadas por Bach. Yates transcreveu todas as outras *Suítes para violoncelo* BWV1007-1012 e escreveu o artigo *Bach's Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar* (1998). Ele divide o texto em três partes: (1) Estrutura da música para instrumentos melódicos sem acompanhamento; (2) Contexto histórico do processo de arranjo; e (3) Arranjo idiomático e estilístico para o violão moderno. Yates destaca com exemplos as técnicas de reelaboração encontradas em suas versões, como: adição de baixos, divisão de notas longas, imitação, transposição de oitavas, mudança de tonalidade; além de falar sobre suas escolhas de ornamentação, digitação e sobre os tipos de danças. O violonista ainda destaca a importância do *estilo retórico* no processo de composição da música barroca, que segundo ele, juntamente com a *prima prattica*[20], deu origem à linguagem instrumental *sonate a due* (*sonata solo*). Ele ainda sugere a separação entre os "saltos retóricos" isto é, saltos melodicamente expressivos, e os saltos baseados em considerações polifônicas. Entretanto, seu trabalho não desenvolve um estudo da estrutura discursiva baseada na retórica por ele mesmo destacada.

Pedro Rodrigues, em sua tese de doutorado *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico* (2011), dedica um capítulo à análise da técnica de reelaboração de J. S. Bach. Segundo Rodrigues, esta análise permite "aos destinatários, intérpretes e transcritores, adquirir um maior leque de processos a relacionar, uma vez que a técnica é um fator em constante desenvolvimento" (RODRIGUES, 2011: 44). O violonista não se limita à comparação das adaptações bachianas feitas apenas para instrumento solo, também analisando reelaborações para diferentes formações de música de câmara, órgão, cravo e cantatas. A seleção das obras foi feita a partir de dois grupos de reelaborações bachianas apontados por Norman Carrell no livro *Bach the Borrower* (1967): "transcrições (reelaborações) intra-repertório", ou seja, aquelas cujos originais são do próprio compositor alemão; e "transcrições (reelaborações) extra-repertório", cujos originais pertencem a outros compositores. Por fim, Pedro Rodrigues realiza um interessante quadro sinóptico com exemplos de "um conjunto de processos transcricionais realizados entre o período barroco e o contemporâneo" (RODRIGUES, 2011: 41), que o autor define como "técnicas de arranjo". Este quadro surgiu a partir da análise de reelaborações

[20] Estilo polifônico da Renascença.

realizadas por J. S. Bach, Giuliani, Mertz, Arcas, Tárrega e Kazuhito Yamashita e foi dividido nas seguintes tabelas: *Técnica de arranjo de Johann Sebastian Bach; O arranjo guitarrístico clássico; Efeitos imitativos de timbre por Kazuhito Yamashita; Processos digitais desenvolvidos por Kazuhito Yamashita; Processos de compensação sonora apresentados por Kazuhito Yamashita.* (RODRIGUES, 2011: 227, 230, 233, 234 e 235, respectivamente).

A literatura citada acima nos apresenta observações referentes, por exemplo, à mudança de ritmo, digitação, ornamentação, adição de vozes, transposição de tonalidade, transposição de oitava, criação de polifonia, supressão de vozes etc.; e serão fundamentais para a realização de nossa análise, uma vez que utilizaremos as definições de técnicas de reelaboração nela (na literatura) encontradas.

Análise

A *Fuga* BWV1001, assim como a Sonata na qual ela está inserida, foi composta na tonalidade de Sol menor; no entanto, Francisco Tárrega transpôs a peça para a tonalidade de Lá menor. Na literatura, temos exemplos de arranjadores que mantiveram a tonalidade original, como é o caso de Nicholas Goluses, que utiliza *scordatura* em sua versão[21], e Manuel Barrueco. Porém, a transposição para a tonalidade de Lá menor foi realizada pela maioria dos violonistas que criaram suas versões posteriormente, inclusive por Pablo Marquez. Nesta tonalidade, além da execução se tornar menos complexa, devido à possibilidade da utilização de cordas soltas[22], observa-se também a possibilidade de um melhor aproveitamento da extensão do instrumento na adaptação da obra. Com isso, no intuito de facilitar a percepção das intervenções dos arranjadores, apresentaremos na análise uma grade com as edições de Bach (violino), de Tárrega e de Marquez, onde todas estarão na tonalidade de Lá menor.

Tárrega utilizou um recurso incomum em partituras ou tratados do período Barroco, o *glissando*, que vai de Dó3 a Mi3 (Fig. 1), exatamente como em sua obra *Marieta* (Fig. 2). Podemos especular que esta escolha tenha sido uma tentativa de simular a arcada

21 *Scordatura* é a prática de alterar a afinação habitual de um instrumento de cordas. Goluses afina a quinta corda em Sol1 e a sexta corda em Ré1.

22 A expressão "corda solta" é utilizada quando o violonista pulsa uma corda sem pressioná-la no braço do violão, com a mão esquerda.

do violino. Ele ainda insere *legati*[23] no sujeito da *Fuga* e, consequentemente, em suas aparições durante toda obra (Fig. 1). Há de se notar que esta escolha acaba dificultando a execução mecânica em alguns trechos da obra.

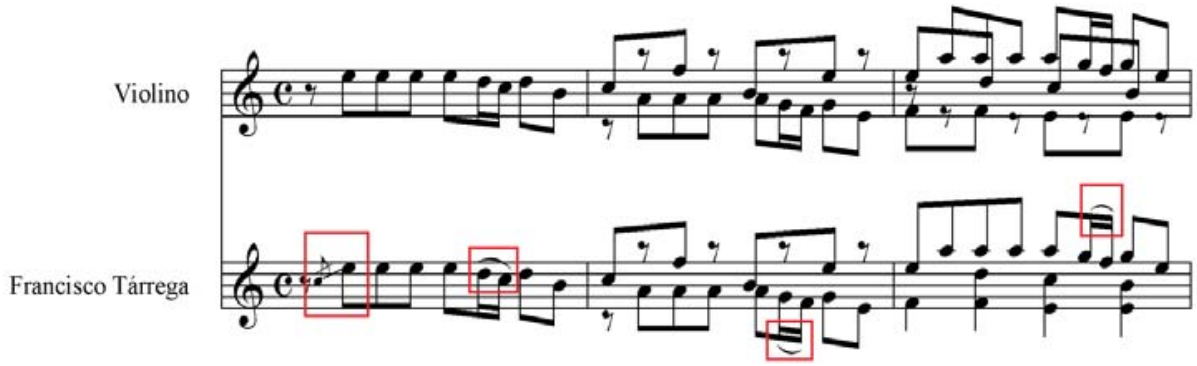


Fig. 1: Transcrição da *Fuga* BWV1001 (comp. 1-3), realizada por Francisco Tárrega, onde há inclusão de *glissando* e *legati*.

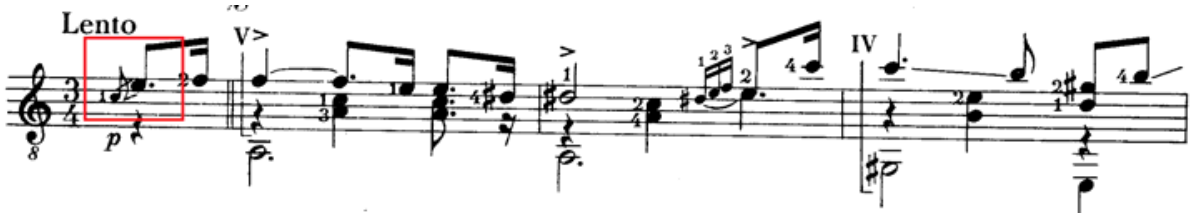


Fig. 2: *Marieta,* de Francisco Tárrega (comp.1-3), onde se observa o mesmo portamento encontrado na primeira nota de sua transcrição da *Fuga* BWV1001.

No entanto, essa possível falta de informação específica do período setecentista resultou em escolhas importantes por parte do violonista espanhol, como o emprego de técnicas de reelaboração que foram posteriormente utilizadas por inúmeros violonistas arranjadores como, por exemplo, a "reiteração", "alteração de textura", "adição de baixo", "transposição de oitava", "reorganização de acorde", "preenchimento de acorde" e "inversão de acorde".

[23] Limitamos nossa análise de articulação apenas ao elemento mais importante da *Fuga*, o sujeito. Isto porque os *legati* podem ser utilizados de maneiras diferentes nos instrumentos envolvidos em toda a obra, e isso implicaria em uma discussão mais aprofundada do assunto.

Tárrega realiza diversas supressões de notas na obra, possivelmente buscando uma sonoridade mais doce ou ainda uma melhor exequibilidade. Nos compassos 21.3.2, 21.4, 22.1, por exemplo, ele exclui o Mi3, pois a sonoridade da mesma nota na corda solta (primeira corda) pode não ter lhe agradado (Fig. 3).

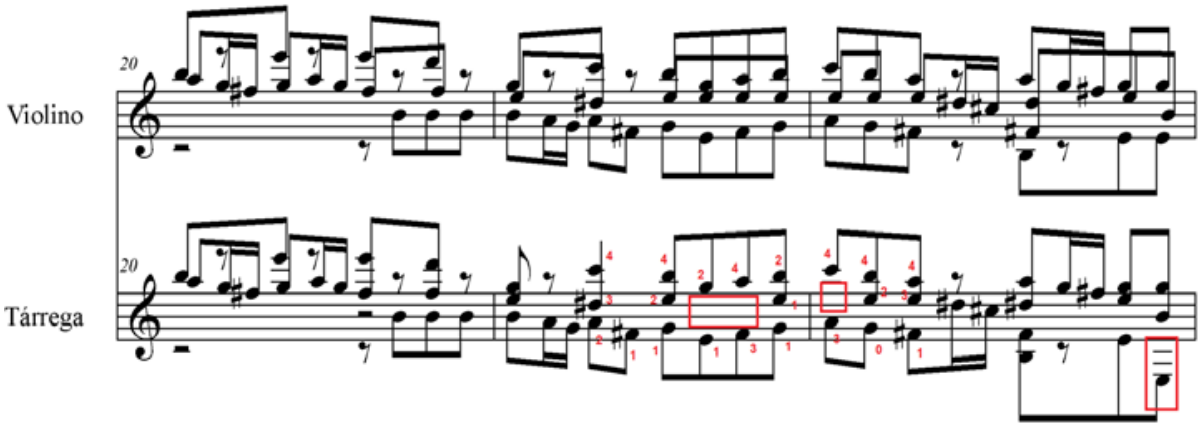


Fig. 3: Transcrição da *Fuga* BWV1001 (comp. 20-22), realizada por Tárrega, onde se observa a supressão de notas.

Já no compasso 58.1.2, ele exclui o primeiro acorde do *tutti* na cabeça do sujeito, incluindo apenas o Dó4 na voz mais aguda, provavelmente com o objetivo de facilitar o salto do dedo 3 da mão esquerda que sairia do Mi3 na segunda corda e quinta casa para o Dó2 na sexta corda e oitava casa, se a supressão não fosse realizada (Fig. 4). O violonista espanhol ainda excluiu as notas Fá3, Mi3 e Ré3 na voz intermediária nos compassos 59.4.2 a 60.2.2 (Fig. 4). No entanto, ao excluir as três notas, Tárrega provavelmente observou que as mesmas estão presentes nos acordes consequentes. Logo após, é adicionado um Sol1 no baixo no compasso 60.4 para evidenciar a cadência (Fig. 4).

Outro fato interessante é a semelhança entre a versão tarreganeana e a versão da mesma *Fuga* para alaúde, possivelmente realizada por Bach (*Fuga* BWV1000)[24], apesar do improvável conhecimento da mesma por parte de Tárrega. No episódio desenvolvido por pedal (comp. 35.2.2-42.1), ambos arranjadores empregam a técnica de "reiteração". No

[24] O alaudista Johann C. Weyrauch (1694-1771) é o copista e, provavelmente, o arranjador da referida versão.

entanto, enquanto Tárrega transforma em colcheias as notas longas (mínimas) que aparecem alternadamente nas três vozes (Fig. 5), Bach aplica a reiteração utilizando semínimas além das colcheias (Fig. 6).

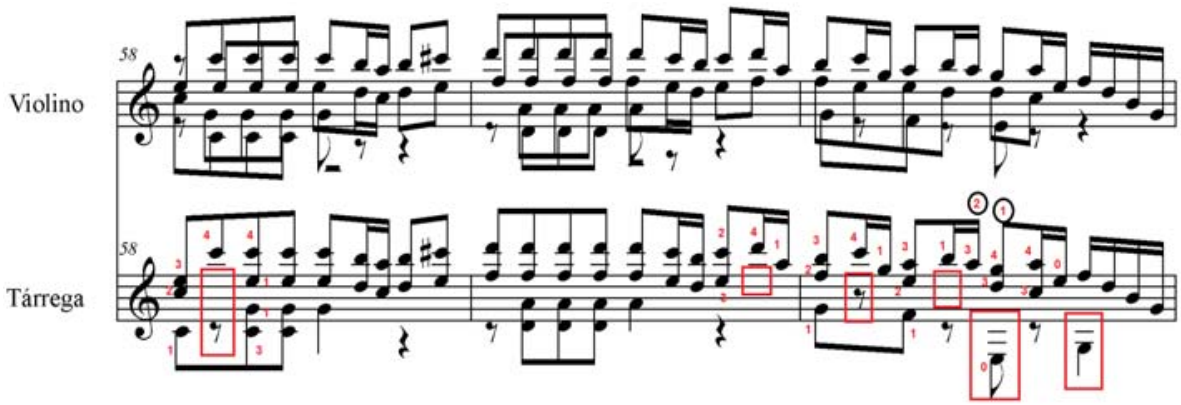


Fig. 4: Transcrição da *Fuga* BWV1001 (comp. 58-60), realizada por Tárrega, onde novamente observamos supressão de notas.

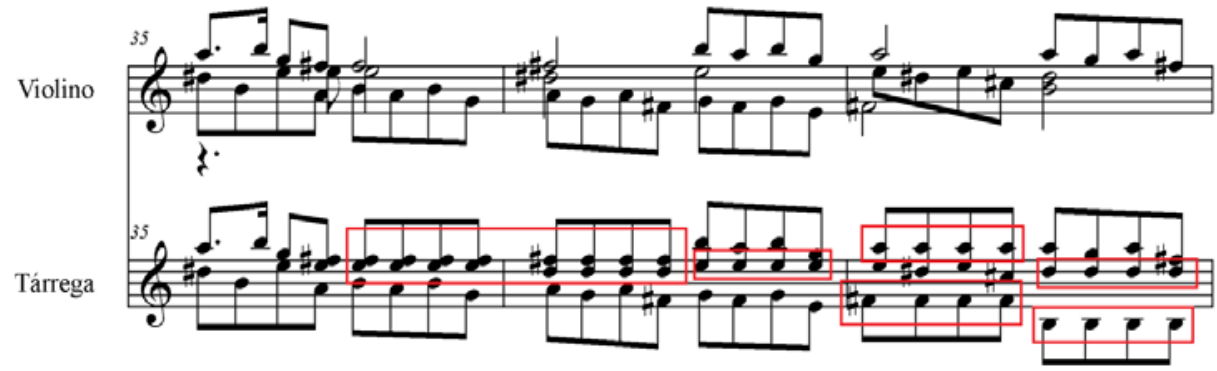


Fig. 5: Transcrição da *Fuga* BWV1001 (comp. 35-37), realizada por Tárrega. Neste trecho, o violonista espanhol emprega a técnica de reiteração para compensar a menor capacidade de sustentação sonora do violão.

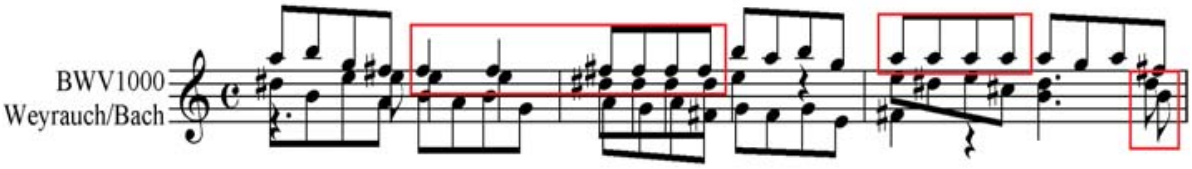


Fig. 6: *Fuga para alaúde em Sol menor* BWV1000 de J. S. Bach (comp. 37-39): cópia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch, onde também se encontra a técnica de reiteração.

Em contrapartida, com mais informações referentes aos recursos interpretativos pertinentes à música barroca, Pablo Marquez não interfere na articulação apresentada na versão original do sujeito e, influenciado pela versão para órgão, *Fuga BWV539*, durante toda a obra ele apresenta uma sonoridade "mais articulada" (com poucos *legati*), comum aos instrumentos de tecla. Na Figura 7, Marquez adiciona a cauda do sujeito na voz intermediária, durante a terceira entrada do sujeito na voz aguda, no compasso 3.1 a 3.3, baseando-se na versão organística (Fig. 8).

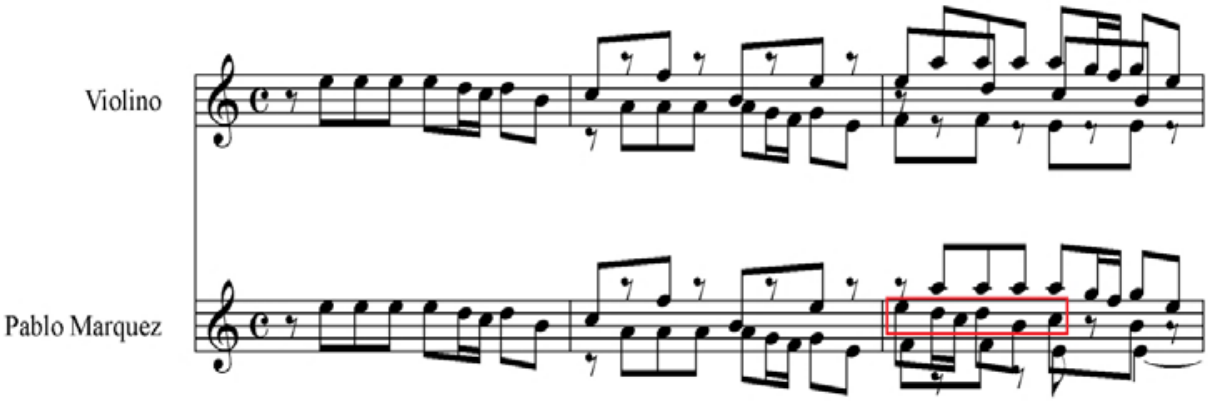


Fig. 7: Transcrição da *Fuga BWV1001* (comp. 1-3), realizada por Pablo Marquez, onde se observa a "fragmentação", ou seja, a inserção da cauda do sujeito na voz intermediária.

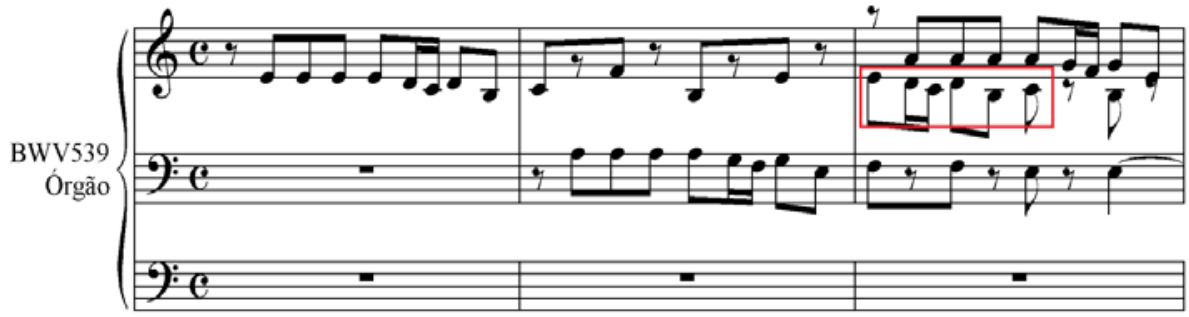


Fig. 8: *Fuga para órgão em Ré menor* BWV539, de Bach (comp. 1-3). Trecho no qual Marquez se baseou.

Marquez mantém a estrutura da versão para violino, inserindo linhas melódicas, ornamentação, complementos de acordes, notas de passagem, *stretto*, contrassujeito e até novas entradas do sujeito, na maioria das vezes baseado na versão para órgão BWV539, sem que suas modificações prejudiquem a peça em prol de uma exceção mais confortável. Na figura 9, ele cria um *stretto* na voz intermediária da primeira apresentação do sujeito em Mi, no compasso 74.2.2, assim como na versão organística (Fig. 10). No mesmo exemplo, vemos a inserção de acorde e uma "diminuição" no compasso 74.1 (Fig. 9).

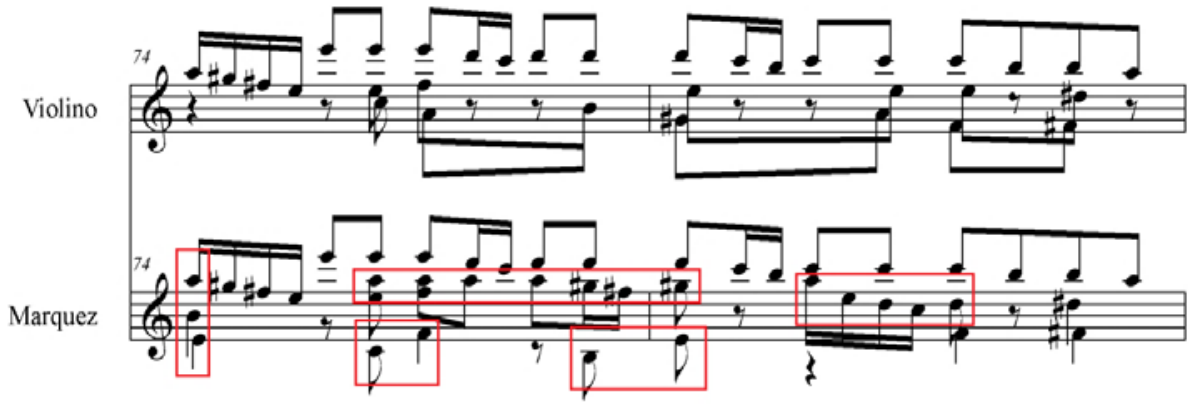


Fig. 9: Reelaboração da *Fuga* BWV1001 (comp. 74-75), realizada por Marquez, onde observamos a criação de *stretto*.

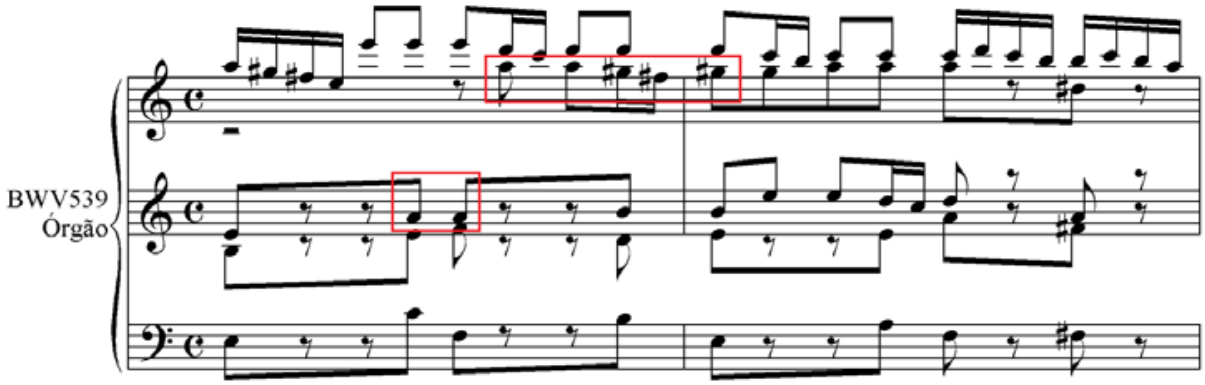


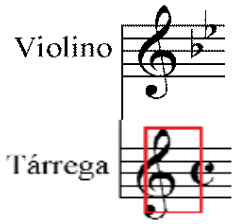
Fig.10: *Fuga para órgão* BWV539, de J. S. Bach (comp. 74-75). Trecho no qual Marquez se baseou.

A seguir (Fig. 11), apresentamos as técnicas de reelaboração utilizadas por Tárrega e Marquez, seguidas por exemplos extraídos de ambas as versões. Acreditamos que este levantamento possa ser útil àqueles que pretendem se dedicar às práticas de reelaboração musical, já que trazem a tona uma grande quantidade de possibilidades e novas ideias de se explorar uma obra ao transferi-la para o violão.

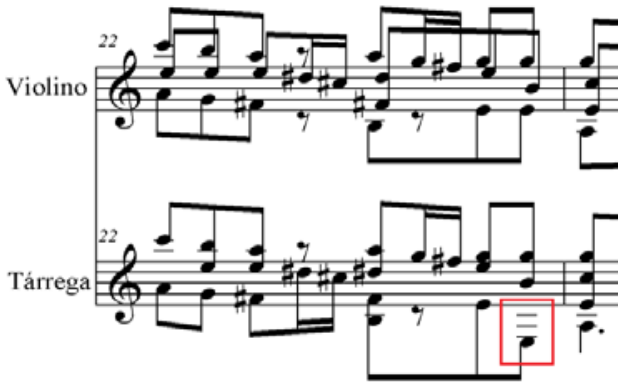
Foram empregadas as seguintes técnicas: (a) transposição de tonalidade; (b) *glissando* (Fig. 1, apresentado anteriormente); (c) transposição de oitava; (d) inversão de acorde; e) reorganização de acorde - é a reordenação das notas em um acorde sem que se altere o grau da nota mais grave; (f) preenchimento de acordes; (g) alteração de acordes - é a adição de notas dissonantes em um acorde; (h) adição de acordes; (i) deslocamento de acordes: pode ser por motivo de exequibilidade técnica, ou para criar acentos anacrústicos; (j) adição de baixos; (k) supressão de notas (Fig. 3, apresentado anteriormente); (l) alteração de nota: adição de sustenido, bequadro ou bemol em uma nota; (m) mudança de nota: substituição de nota isoladamente; (n) prolongamento de nota: técnica que evidencia o contraponto implícito em um trecho, alterado a textura da obra - segundo Yates, em suas obras para instrumentos melódicos sem acompanhamento, "Bach sugere textura polifônica [contraponto] de três maneiras: através de arpejos, através de saltos melódicos [salto polifônico] e através de acordes [multi-stopped chords]" [25] (YATES, 1998: 2, tradução nossa); (o) resolução melódica: quando uma linha melódica é completada onde há o salto polifônico; (p) adição de nova linha melódica; (q) criação de *stretto* (Fig. 9, apresentado anteriormente); (r) inclusão de contrassujeito; (s) fragmentação: inclusão da cabeça ou

[25] "Bach implies this polyphonic texture in three ways: through arpeggiation, through melodic leaps, and through multi-stoped chords." (YATES, 1998: 2).

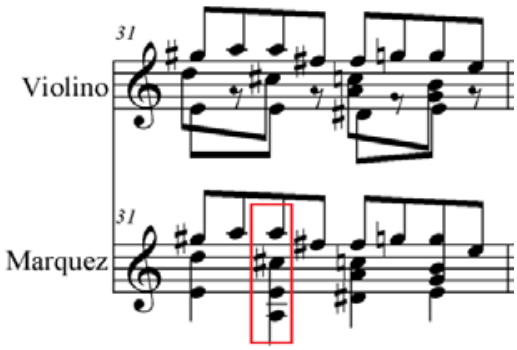
cauda do sujeito isoladamente (Fig. 7, apresentado anteriormente); (t) evidenciação motívica: adição de notas que completam o sujeito implícito em um trecho, criando uma extensão sequencial[26] ou até mesmo uma nova entrada de sujeito; (u) deslocamento de nota: realizado com o objetivo de preencher o pulso mínimo e a tensão; (v) reiteração: "é a repetição de notas (longas no texto original), sendo a sua frequência de pulsação proporcional à dinâmica apresentada" no trecho em que foi inserida (RODRIGUES, 2011: 228) (Fig. 5, apresentado anteriormente); (w) diminuição: é realizada através de notas de passagem e divisão rítmica das notas; (x) ornamentação compensatória: "é o enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar" (RODRIGUES, 2011: 228).



a - (comp. 1)

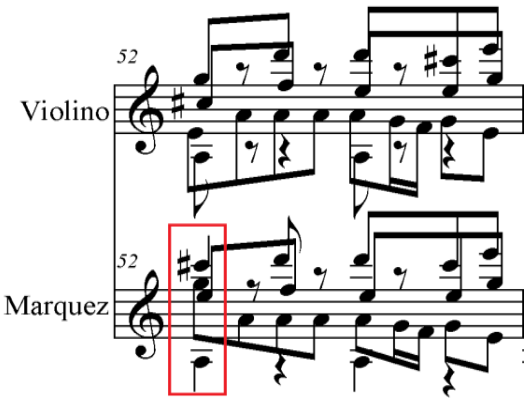


c - (comp. 22-23.1)

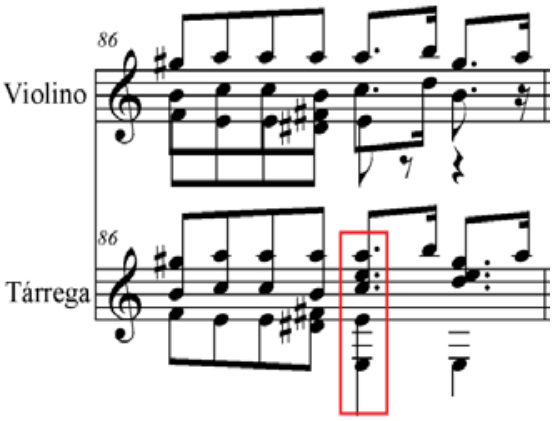


d - (comp. 31)

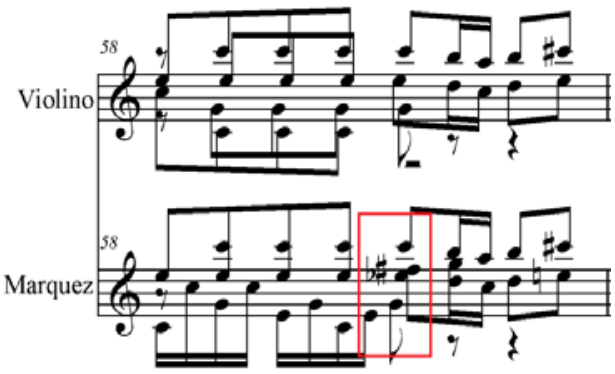
[26] Extensão sequencial são repetições do sujeito geralmente apresentados em alturas que não caracterizam uma exposição.



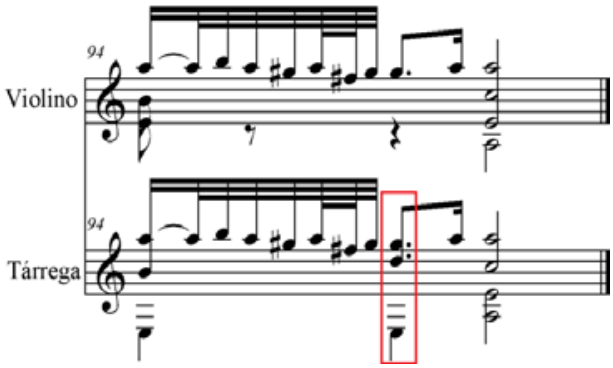
e - (comp. 52)



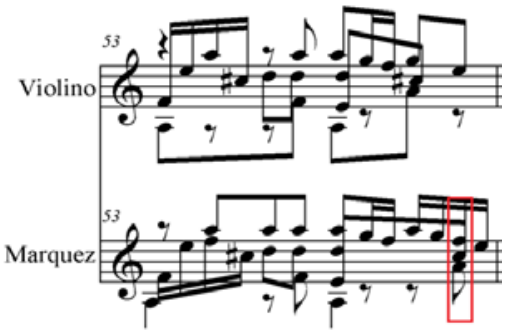
f - (comp. 86)



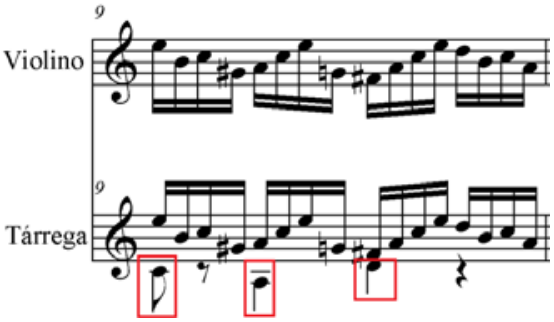
g - (comp. 58)



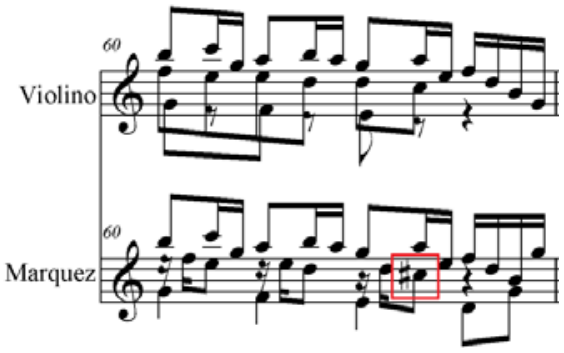
h - (comp. 94)



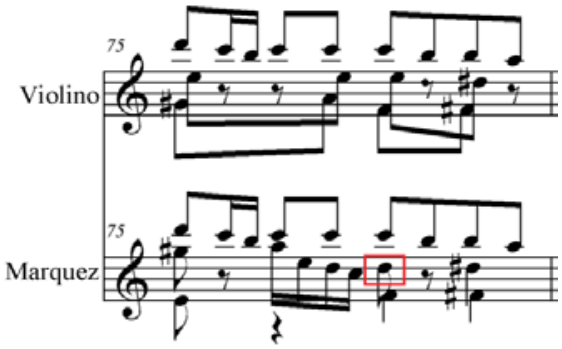
I - (comp. 53)



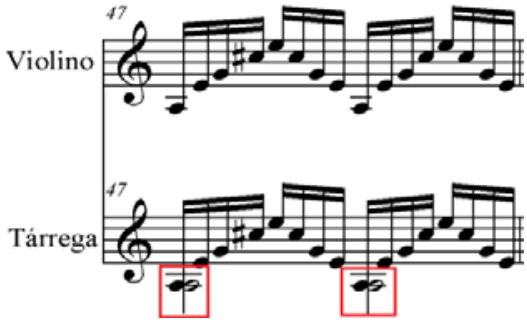
j - (comp. 9)



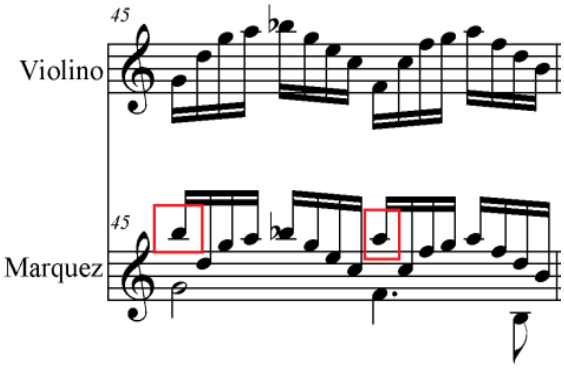
l - (comp. 60)



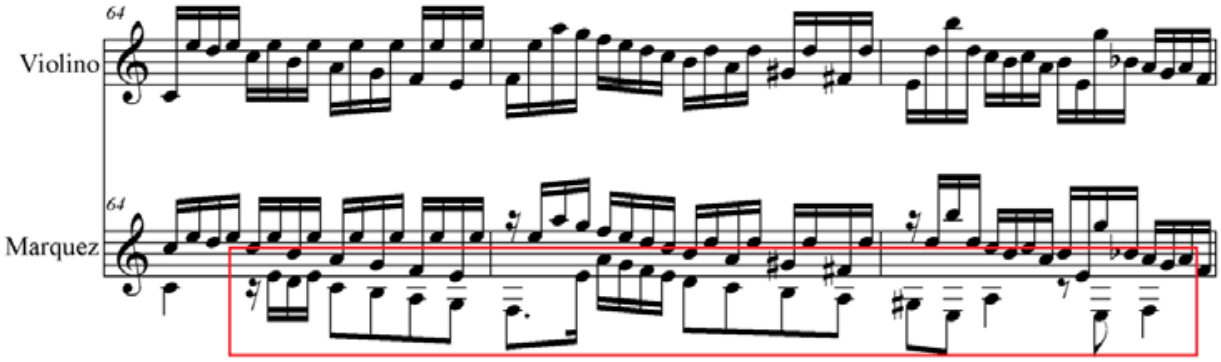
m - (comp. 75)



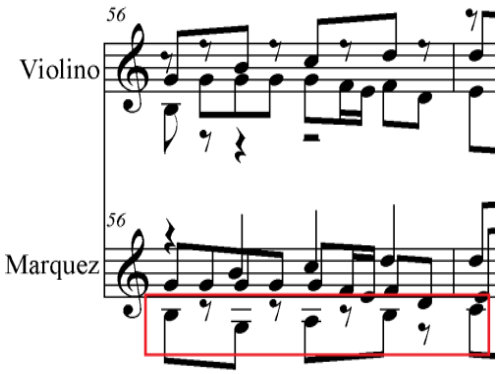
n - (comp. 47)



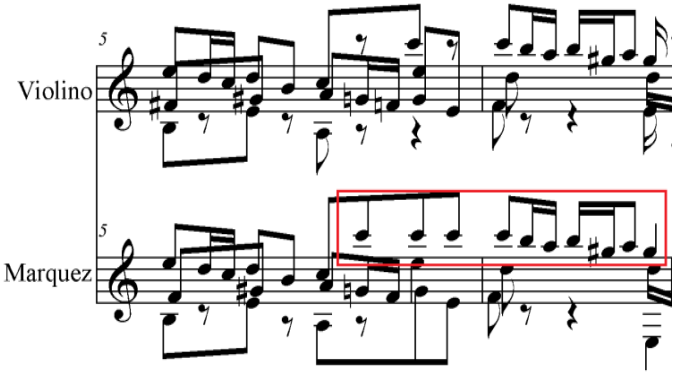
o - (comp. 45)



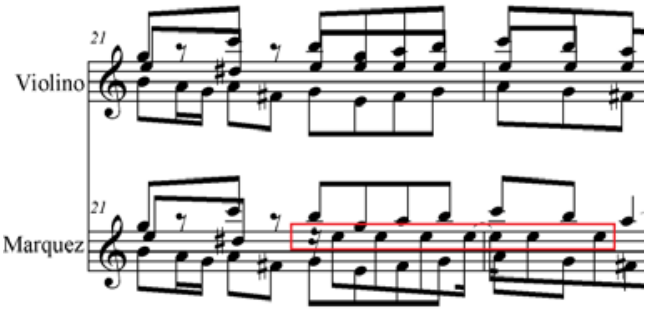
p - (comp. 64-66)



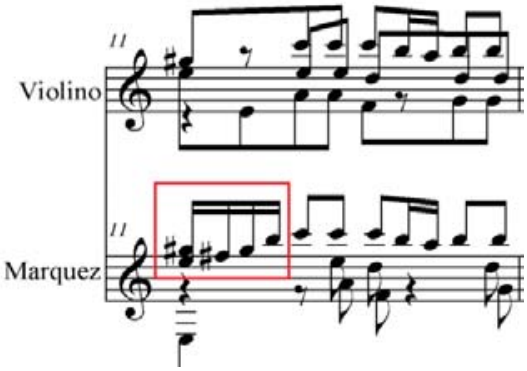
r - (comp. 56-57.1)



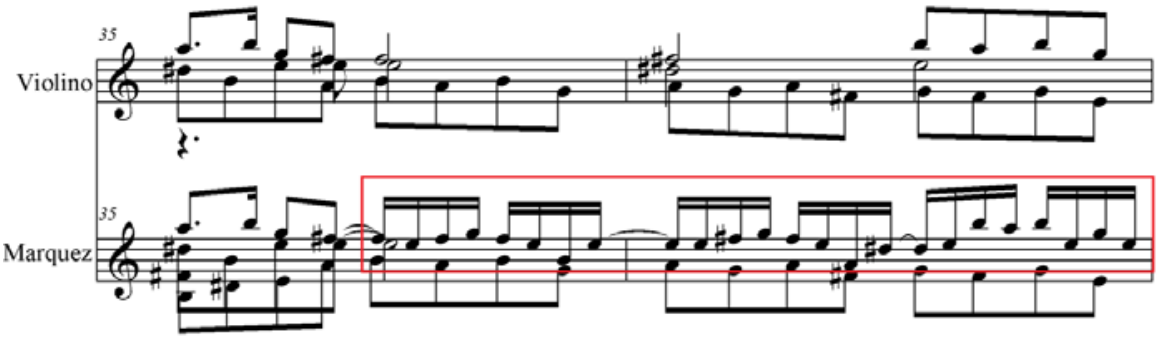
t - (comp. 5-6.3)



u - (comp. 21-22-2)



w - (comp. 11)



x - (comp. 35-36)

Fig.11: Exemplos extraídos das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001.

Finalmente, sabemos que o violão tem maiores possibilidades texturais e de tessitura do que o violino e menores que o órgão e, por isso, fica evidente a tentativa de Marquez em transformar uma obra com um idioma "violinístico" em uma obra "violonística", por meio da adaptação de ideias presentes em um terceiro instrumento (órgão) com possibilidades similares ao seu, realizando assim alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra. Com isso, a partir das categorias de reelaboração musical delimitadas por Flávia Pereira (2011), concluímos que Marquez realiza a segunda subcategoria de adaptação, denominada por nós como **idiomatização**, ou seja, a prática que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio. Por outro lado, em alguns trechos, Francisco Tárrega possivelmente exclui notas com o objetivo de permitir uma digitação que privilegie o som mais doce do instrumento. Esta técnica pode ser entendida como uma busca de adequação da obra ao estilo romântico em que o violonista estava inserido. No entanto, em sua versão, não observamos alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra, e por isso definimos a reelaboração de Francisco Tárrega como **transcrição**. Contudo, é importante destacar a valiosa contribuição de Tárrega, não apenas por ter sido o primeiro a publicar uma obra bachiana ao violão, o que já seria o suficiente para marcá-lo na história do instrumento, mas também por empregar técnicas de reelaboração que seriam utilizadas por inúmeros violonistas arranjadores posteriores a ele, inclusive pelo argentino Pablo Marquez.

Considerações finais

Após os resultados e reflexões apresentados na análise, violonistas e músicos em geral podem encontrar mais subsídios que os auxiliem na tarefa da reelaboração musical de obras de Bach, do período barroco, e até mesmo de outros estilos, sabendo dos desafios e riscos que os esperam tanto na empreitada da transcrição, quanto na da idiomatização, isto é, adequação da obra ao novo meio. Em se tratando mais especificamente da obra de J. S. Bach, o percurso que traçamos para a análise das reelaborações aqui estudadas permite a sugestão de, pelo menos, dois passos para os músicos que pretendem realizar reelaborações semelhantes: (1) tomar conhecimento das reelaborações realizadas pelo próprio compositor barroco e por seus contemporâneos, bem como das dezenas de artigos realizados sobre o assunto; (2) analisar minuciosamente as versões de intérpretes alaudistas, organistas e cravistas do século XX, pois estes geralmente "idiomatizam" as

obras que se propõem a interpretar, apresentando maior destreza e liberdade em suas reelaborações.

Referências

BARBEITAS, Flávio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi,* Belo Horizonte, v.1, p. 89-97, 2000.

BOYD, Malcolm. Arrangement. In: SADIE, Stanley (Ed.). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London e New York: Macmillan, 2001, [s.n.]. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=arrangement&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: jan. 2014.

ELLINGSON, Ter. Transcription. In: SADIE, Stanley (Ed.). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London e New York: Macmillan, 2001, [s.n]. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28268?q=transcription&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit>. Acesso em: jan. 2014.

GOLUSES, Nicholas. J. S. Bach and the transcription process. *Guitar Review,* New York, n. 77, p. 14-29, 1989.

GRACE, Harvey. The Organ Works of Bach. IX. Bach and the Transcription. *The Musical Times,* v. 62, n. 940, p. 405-408, 1921.

PARRY, HUBERT. In: GROVE, Stanley. *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres e New York: Macmillan, 1879. v. I, p. 112-118. Disponível em: <https://ia601503.us.archive.org/15/items/dictionaryofmusi01grov_1/dictionaryofmusi01grov_1.pdf>. Acesso em: janeiro de 2014.

HII, Phillip. Bach's Method of Transcriptions. *Soundboard*, n. 17, p. 31-37, 1990.

LAROUSSE Dictionnaire de la Musique. 2005. Disponível em: <http://www.larousse.fr/archives/musique/page/44#t165920> Acesso em: set. 2013.

HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review.* v. 4, n. 3, p. 103-122, 2009.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical.* 2011. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RODRIGUES, Pedro. J. A. F. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico.* 2011. Tese (Doutorado). Universidade de Aveiro, Portugal, 2011.

TÁRREGA, Francisco. *Francisco Tárrega: música para guitarra: obras escogidas.*

Barcelona: Vidal, Llimona y Boceta. 1907. Partitura.

UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Coleção Quiron, Série Ars. n. 1. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

YATES, Stanley. Bach's Unaccompanied String Music: A New (Historical) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar. *Fingerstyle Magazine.* Master Workshop: "Dallas Rag", n. 48, p. 50-52, 2003.

Sérgio Ribeiro é Mestre em Música/Práticas Interpretativas pela Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2014), sob orientação de Nicolas de Souza Barros. É Bacharel em Música/Violão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2011), tendo se formado na classe do violonista Paulo Pedrassoli Jr. Participou de *masterclasses* com Leo Brouwer e Carlos Perez, e de projetos de Iniciação Científica na área de percepção musical sob a orientação de Sara Cohen. É integrante do duo de violões Wilson&Ribeiro que tem se apresentado em importantes séries de música clássica no Rio de Janeiro. vioribeiro@yahoo.com.br