DOI 10.20504/opus2017b2308

Ambiguidade métrica no *Presto* da *Sonata para violino solo* BWV 1001 de J. S. Bach: apontamentos para uma performance historicamente informada

Luiz Henrique Fiaminghi
Ricardo Müller
(UDESC, Florianópolis-SC)

Resumo: A tradição interpretativa do séc. XIX consagrou ao *Presto* da *Sonata I a violino solo senza basso,* BWV 1001, de Bach, uma concepção de *moto perpetuo* que enfatiza a virtuosidade, a igualdade e a velocidade da performance, tendo como parâmetro as peças idiomáticas violinísticas de bravura, como *moto perpetuo* de Paganini. Esta concepção afeta diretamente a estrutura métrica da peça e o sentido rítmico a ela associada. Apesar de a fórmula de compasso indicar claramente uma métrica ternária (3/8), a tradição interpretativa herdada do séc. XIX concebe este movimento prioritariamente em uma métrica binária (6/16) em uma interminável sequência de semicolcheias. Exceções à métrica binária ocorrem quando as ligaduras originalmente marcadas duas a duas são respeitadas, o que consequentemente gera na narrativa rítmica um sentido polimétrico exógeno ao ideal estético do séc. XVIII. Além disso, o senso de movimento contínuo e igualdade rítmica presentes em um *moto perpetuo* do séc. XIX nega as preceptivas de um discurso retoricamente regrado que prioriza contrastes produzidos pela articulação de vozes em textura polifônica implícita, oculta na escrita das sequências de semicolcheias. Joel Lester (1999), por sua vez, defende que não há neste movimento preponderância métrica entre binário e ternário, e que qualquer opção de interpretação tomada é incapaz de impor-se à outra. Divergindo desta prerrogativa, acreditamos que, ao se superar uma análise estruturalista e adentrar-se em questões hermenêuticas (o mundo do texto) e fenomenológicas (dança/gesto e tradições rítmico/interpretativas), pode-se trazer nova luz a este ícone do repertório violinístico para construção de uma performance historicamente informada ao violino e arco modernos.

Palavras-chave: Presto da Sonata BWV 1001. Moto perpetuo. Ambiguidade métrica. Johann Sebastian Bach. HIP.

Metric Ambiguity in the *Presto* of *Sonata no. I for Violin Solo,* BWV 1001 by J. S. Bach: Notes for a Historically Informed Performance

Abstract: The nineteenth-century performance traditions of Bach's solo violin works accorded the *Presto* of *Sonata I for Violin Solo,* BWV 1001 a *moto perpetuo* quality that emphasizes virtuosity, evenness and velocity, comparable to the idiomatic bravura violin pieces like Paganini's famous *moto perpetuo.* Strongly fixed in the performance traditions that emulated violin virtuosos, this interpretation directly affects the metric structure and the rhythmic sense associated with the piece. Although the time signature clearly indicates a ternary meter (3/8), the *moto perpetuo* performance tradition inherited from the nineteenth century characterizes it primarily as a binary movement (6/16) through endless sequences of sixteenth notes. Exceptions to the binary meter occur when the originally indicated two-note slurs are respected, which, consequently, generate a polymetric feeling to a rhythmic narrative that is exogenous to the aesthetic ideal of the Baroque era. Moreover, the sense of continuous movement and rhythmic evenness present in a nineteenth-century *moto perpetuo* denies the precepts of rhetorical discourse that prioritizes contrasts produced by the articulation of implicit polyphonic texture hidden in the writing of the sixteenth-note sequences.. Joel Lester (1999), on the other hand, argues that there is no metrical preponderance between the binary and ternary meters in this movement, and that any interpretative choice taken is incapable of imposing itself on the other. Diverging from this prerogative, we believe that by going beyond a structuralist analysis and entering into issues of hermeneutics (the world of text) and phenomenology (dance/gesture and rhythmic/interpretive traditions), we can shed new light on this icon of the violin repertoire to build a historically-informed performance (HIP) on the modern violin and bow.

Keywords: Presto from Sonata BWV 1001; moto perpetuo; metric ambiguity; Bach solo violin; HIP.

FIAMINGHI, Luiz Henrique; MÜLLER, Ricardo. Ambiguidade métrica no *Presto* da *Sonata para violino solo* BWV 1001 de J. S. Bach: apontamentos para uma performance historicamente informada. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 179-196, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2308

Uma versão reduzida deste artigo foi selecionada para uma comunicação e prevista para publicação nos anais do EITAM 4 – Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, USP, São Paulo, jun. 2017.

Submetido em 15/05/2017, aprovado em 26/06/2017.

A tradição interpretativa que emula as performances dos grandes virtuoses do violino através de gerações, fortemente estabelecida desde o séc. XIX, costuma não levar em consideração as indicações interpretativas prescritas no manuscrito autógrafo das *Sonatas e Partitas* de Bach, datado de 1720. Joel Lester (1999), em *Bach's Works for Solo Violin*, ao analisar o *Presto* de Bach, traça um caminho que conduz ao *moto perpetuo* de Paganini como referência aos movimentos rápidos desta natureza. Para tanto, apresenta uma detalhada análise deste ícone do repertório violinístico virtuosístico do séc. XIX com o intuito de esclarecer o quanto este *moto perpetuo* difere daquele de Bach. Os três primeiros compassos do *moto perpetuo* de Paganini (Fig.1), com as notas que constituem o *bel canto* da melodia assinaladas em círculo, apresentam uma característica que percorre toda a peça.

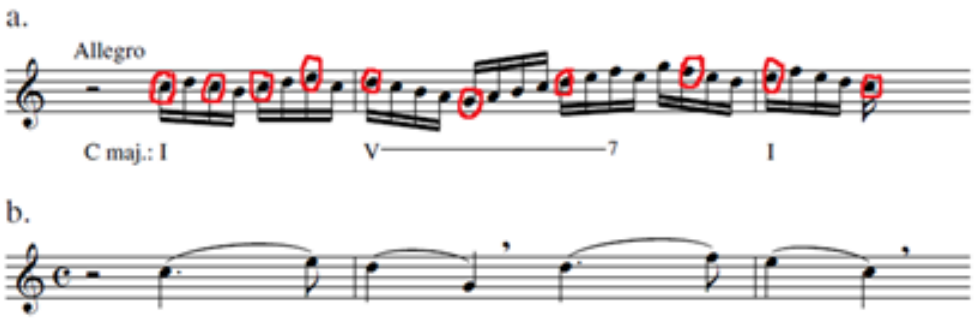


Fig. 1: (a) *Moto perpetuo* de N. Paganini, comp. 1-3; (b) melodia implícita de *bel canto* (LESTER, 1999: 109).

De acordo com este parâmetro "melocrático", as sequências de semicolcheias poderiam ser tocadas o mais rápido possível sem causar perturbação da marcha harmônica que se move constantemente e com a função subsidiária de suporte harmônico da melodia em estilo *bel canto*. Este fenômeno implica que, no nível métrico das semicolcheias envolvidas ativamente na performance, exista uma hierarquia determinada pela linha do *bel canto*, e que, portanto, a articulação destas seria menos importante que a velocidade. Segundo Lester, "Essas características melódicas contribuem para a impressão que as semicolcheias são meros enchimentos em uma leve melodia de *bel canto,* claramente marcada por subdivisões de frase" (LESTER, 1999: 109). Em relação à hierarquia dos níveis métricos, Lester acrescenta que não há ênfase alguma em níveis intermediários, como a colcheia, o que contribui ainda mais para que a velocidade seja o mais importante parâmetro interpretativo. Deste modo, "Nada na textura foca a atenção regular em nível de colcheia, e mesmo a atividade das semínimas se projeta somente quando o contorno melódico se move neste passo. Com tal hierarquia métrica, as semicholcheias são livres para correr o quanto quiserem" (LESTER, 1999: 109).

Outro aspecto significativo é que, mesmo quando há no contorno melódico algo que se refira à típica *bariolage* barroca, como é o caso do compasso 59 (Fig. 2), a melodia em *bel canto* é o artifício mais importante, sublinhada pelas notas marcadas nos tempos fortes.

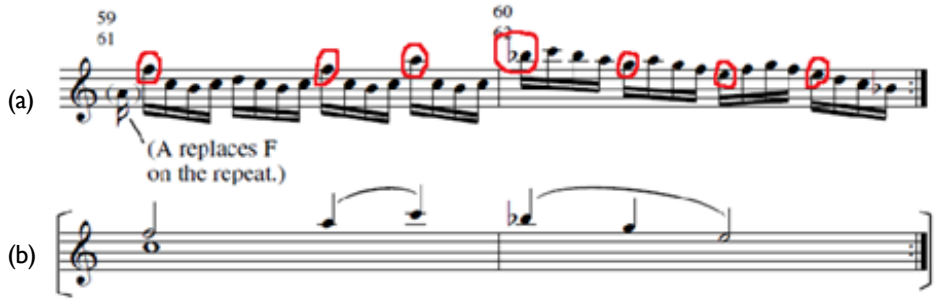


Fig. 2: *Moto perpetuo* de N. Paganini, comp. 59-60. Efeito de *Bariolage*; (a) redução à linha melódica do *bel canto* (b) (LESTER, 1999: 110).

Em contraposição, na perspectiva de Bach e do estilo dos notáveis violinistas italianos da primeira metade do séc. XVIII (Corelli, Vivaldi, Geminiani, Tartini), a *bariolage* tem um efeito semelhante à *campanella* da guitarra barroca e do alaúde: o uso de pedais ao encargo de cordas soltas e retardos harmônicos, que implica uma polifonia implícita a duas vozes, determina um tributo maior à harmonia e ao contraponto do que à melodia. Lester detecta, entretanto, um uso distinto deste efeito no séc. XIX: "Quando um efeito mais *agitato* emerge [...] as principais notas melódicas estão ainda inteiramente no tempo, [reforçando] a disparidade entre a superfície rítmica rápida das semicolcheias e a atividade melódica essencial em semínimas e mínimas"[1] (LESTER, 1999: 110, tradução nossa).

Deste modo, a hierarquia métrica no *moto perpetuo* de Paganini pode ser resumida, de acordo com Lester, no modelo apresentado na Fig. 3. Observa-se que no nível métrico da colcheia está ausente, e assim deverá soar no contorno melódico, com nenhuma articulação importante neste nível.

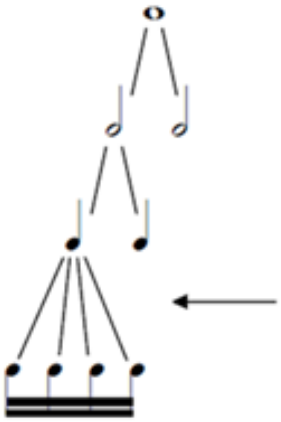


Fig. 3: Hierarquia métrica no m*oto perpetuo* de N. Paganini: ausência de nível métrico de colcheia (LESTER, 1999: 109).

[1] "When a more *agitato* effect emerges [...] the main melodic notes are still entirely on the beat […] reinforcing the disparity between the surface rhythm of rapid sixteenths and the essential melody activity in quarters and half notes" (LESTER, 1999: 110).

Moto perpetuo na tradição de Corelli: articulação

Nas últimas décadas, autores como Lester (1999), Ledbetter (2009), Tarling (2001) e Schröder (2007) argumentaram o quanto seria equivocada a concepção de *moto perpetuo* do séc. XIX para o entendimento das sutilezas contidas no *Presto* de Bach, especialmente na questão da textura rítmica. Uma maneira de superar a perspectiva do séc. XIX em relação ao escopo interpretativo desta obra é considerar o que os contemporâneos de Bach teriam dito sobre tais alegros em movimento contínuo. Tartini, em uma carta endereçada à violinista virtuose Maddalena Lombardini, que veio a ser publicada em 1779 em Londres, como sendo "uma importante lição para os violinistas", ressalta a função didática dos alegros em *moto perpetuo* de Corelli (TARTINI, [1779] 1967). Estas instruções são reveladoras porque Tartini, um dos mais completos mestres de sua época, demonstra em exemplos práticos e metódicos como desenvolver todas as possibilidades da técnica de arco barroco. O *Allegro* de Corelli é tomado como um estudo diário de articulação, através de sequências de semicolcheias em *detaché* que demandam grande quantidade de mudança de corda, ocasionalmente também em cordas não vizinhas (Fig. 4).

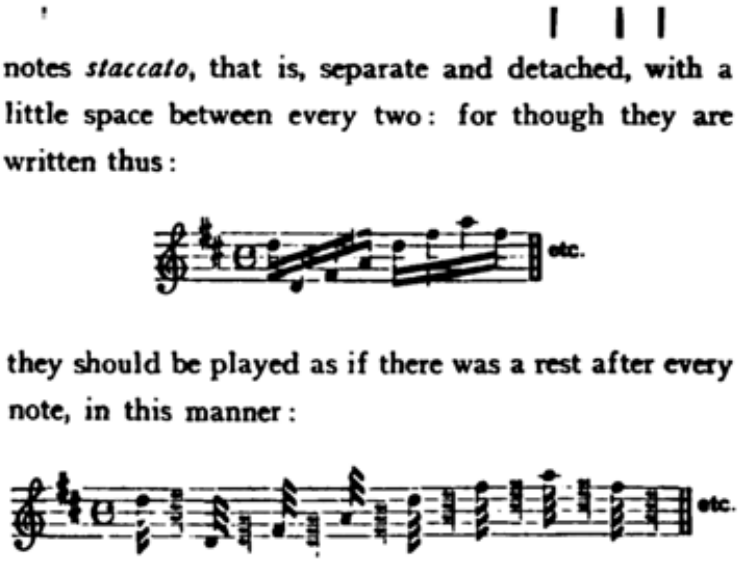


Fig. 4: Excerto da carta de Tartini a M. Lombardini: "notas em *staccato,* ou seja, separadas e destacadas, com pequeno espaço entre cada uma. Deste modo, elas são escritas assim [ex. acima], [mas] devem ser tocadas como se houvesse uma pausa após cada nota[ex. abaixo]" (TARTINI, [1779] 1967: 15).

A indicação de *staccato* e *detaché* como articulação prioritária é uma consequência natural do golpe de arco *non-legato* característico dos arcos barrocos. Não implica levantar o arco da corda para produzir um som articulado, mas fazer uso da "mordida" natural do arco e do efeito "rebote", que faz a vareta articular sem que a crina abandone a corda, uma característica dos arcos convexos que têm uma vareta mais flexível. *Stacatto* e *detaché,* neste contexto, têm um significado diferente do que quando aplicados na literatura do séc. XIX em diante, a partir das respostas sonoras e fisiocinéticas obtidas pelos arcos modernos. Baseados no modelo *Tourte,* estes arcos diferenciam-se dos modelos barrocos por terem a curvatura invertida, ou seja, côncava em relação à crina, maior peso e melhor equilíbrio entre ponta e talão. Estes atributos lhe conferem maior igualdade entre arcadas para baixo e para cima, e, sobretudo, uma tendência ao toque *legato*. Mais adiante retomaremos esta discussão em um contexto dos tratados do séc. XVIII e suas possíveis aplicações ao *Presto* de Bach e ao arco moderno.

A carta de Tartini confirma que a articulação tem um papel central nos *Allegros* de Corelli. As figurações de semicolcheias frequentemente não remarcam um simples contorno melódico como em Paganini, mas um contraponto a duas vozes conduzido por padrões melódicos quebrados, produzidos por mudanças de corda rápidas e progressões de acordes idiomáticos ao violino. Essas progressões muitas vezes eram baseadas em *schemattas* e *partimenti* de domínio público, tais como a *Romanesca* (GJERDINGEN, 2007: 25-43) (Fig. 5).

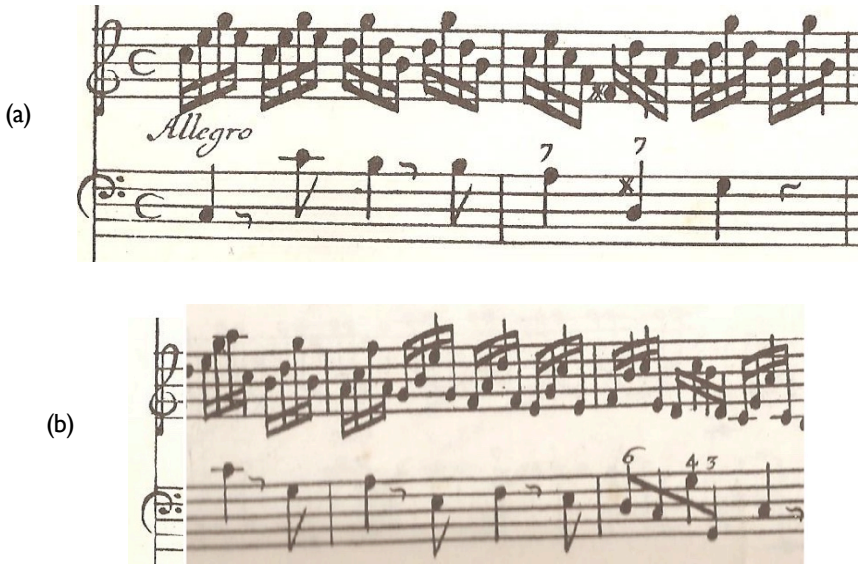


Fig. 5: *Allegro* da *Sonata n. 3* do op. 5 de A. Corelli; (a) comp. 1-2, padrões melódicos baseados em tríades e tétrades quebradas; (b) comp.24-26, acordes quebrados sobre o baixo da *Romanesca* (CORELLI, [1700] 1979).

Os *Allegros* de Corelli como parâmetro para o *Presto* de Bach

Ledbetter (2009: 95-100) destaca vários traços corellianos característicos na *Sonata em sol menor* de Bach. O mais evidente deles é o par *Adagio-Allegro* que abre a *Sonata da chiesa* de Corelli, similar aos dois primeiros movimentos da *Sonata* BWV 1001 de Bach, assinalados igualmente como *Adagio* e *Allegro*. Em ambos os casos a sequência prelúdio/fuga é mantida, ou seja, o contraste entre um movimento lento, de forma livre, não temático e no qual o caráter improvisatório e a exuberância harmônica tem proeminência contraposto a um movimento rápido, de forma rígida, contrapontístico, temático, rigorosamente escrito e de caráter concertante. Como em Corelli, o *Adagio* de Bach tem uma ornamentação rica e dramática que conduz a uma fuga em *stilo antico* com um tema curto, à maneira de uma *canzona,* desenvolvida com divertimentos em estilo *concertante* nos quais a linguagem idiomática do violino é explorada em toda sua extensão (diversas formas de arpejos, *bariolage,* figurações de semicolcheias em textura polifônica implícita). Estas figurações também são ancoradas em Corelli, que as desenvolveu em seus *Allegros,* atingindo um alto grau de figurações escritas de forma a soarem como uma polifonia a duas vozes. De acordo com Ledbetter (2009: 108), essas figurações "tendem se mover entre uma nota aguda e uma grave, demarcando duas vozes distintas. Existem alguns movimentos padronizados, tais como 6[as] paralelas [Fig. 6a] ou fórmulas inerentes de duas vozes". Ele sublinha uma destas fórmulas utilizadas por Bach (Fig. 6b), enriquecida por acordes de 7[a], um artifício também explorado por Corelli.

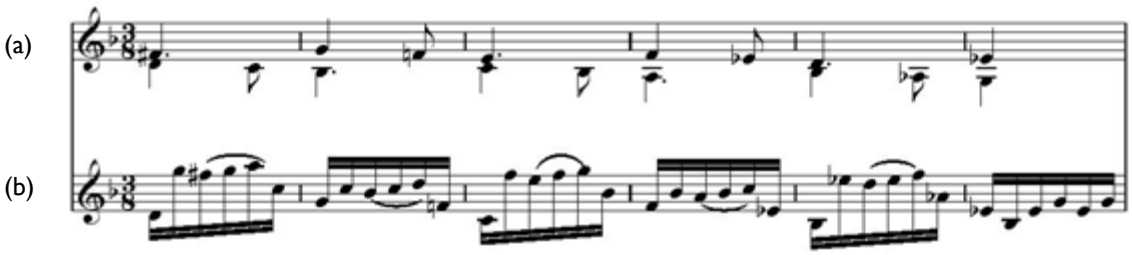


Fig. 6: (a) Fórmula de contraponto em 3as e 6as paralelas; (b) *Presto* da *Sonata* BWV 1001de J. S. Bach, comp. 12-14. Polifonia implícita a duas vozes (produção nossa).

Progressões similares de acordes de sétima ocorrem com frequência nos *Allegros* de Corelli. Tomamos como exemplo uma delas que aparece no *Vivace* da *Sonata n. 5* do op. 5, que explora o efeito de *bariolage* com ligaduras de duas em duas semicolcheias em um compasso *Allegro* em 3/8 (Fig. 7), uma figuração rítmica e de articulação expressiva também explorada no *Presto* por Bach (Fig. 8). Em ambos os casos, a métrica ternária está claramente prescrita, revelando-se como única interpretação métrica plausível.

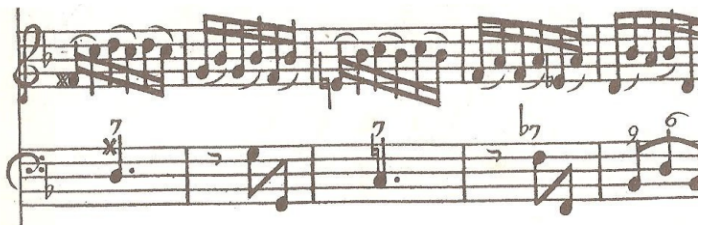


Fig. 7: Progressões em acordes de 7ª em *bariolage*: *Allegro,* comp. 52-53, A. Corelli, op. 5, *Sonata n.5* (CORELLI, [1700] 1979).

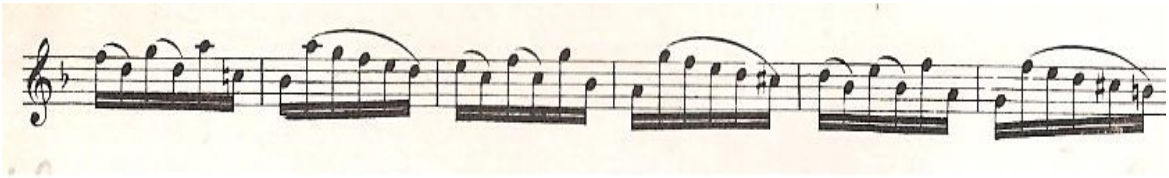


Fig. 8: J. S. Bach, *Presto* BWV 1001, comp. 36-41 (Edição *Bach-Gesellschaft*).

Hierarquia métrica no *Presto* da *Sonata* BWV 1001

A hierarquia métrica do *Presto* é projetada em todos os níveis de atividade, contrastando com aqueles do *moto perpetuo* de Paganini. Lester (1999: 111, tradução nossa) remarca que a ambiguidade métrica vai além das evidências de simples indicações de fórmula de compasso e penetra na interpretação rítmica da peça (Fig. 9). Ele coloca a questão: "Afinal, a métrica é 3/8 ou 6/16?Ambos os padrões, a métrica ternária ou binária, parecem estar intrínsecos na figuração de Bach [...] Consequentemente, nenhum padrão métrico parece forte o suficiente para superar o outro"[2] (Fig. 10).

[2] "Is the meter 3/8 or 6/16 ? Both duple and triple patternings seem to be embedded in Bach's figuration [...] Remarkably, neither metric patterning seems strong enough to overwhelm the other" (LESTER, 1999: 111).

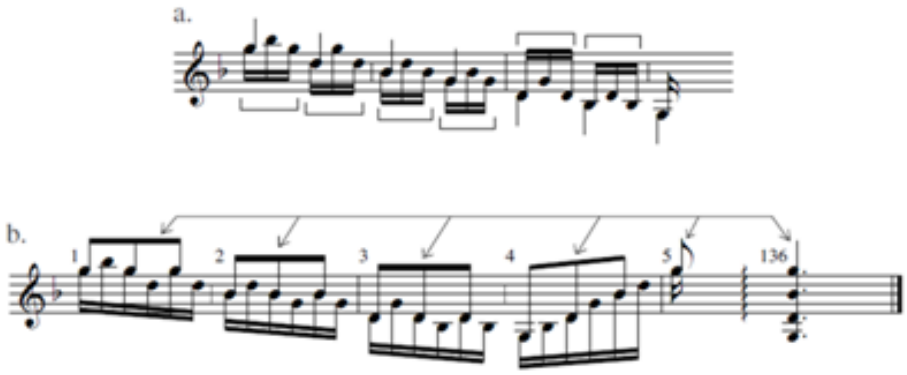


Fig. 9: J. S. Bach, *Presto* da *Sonata* BWV 1001, comp. 1-4; interpretado (a) em 6/16; (b) em 3/8 (LESTER, 1999: 111).

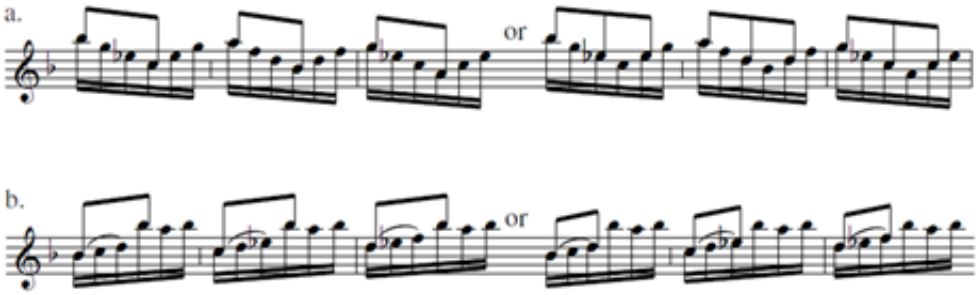


Fig. 10: *Presto* da *Sonata* BWV 1001. Conflito entre métrica binária (6/16) e ternária (3/8). (a) Comp. 9-11, (b) comp. 25-29 (LESTER, 1999: 111).

A argumentação de Lester sobre a ambiguidade métrica do *Presto* vai além, sustentando que "qualquer que seja a interpretação para estas passagens desejada pelo performer ou ouvinte, notas proeminentes conflitam com ela"[3] (LESTER, 1999: 112, tradução nossa). Ele está certo em acreditar que a textura rítmica em Bach é menos evidente do que poderia parecer à primeira vista ou, em outras palavras, que a rítmica bachiana frequentemente disfarça ou desvia da métrica postulada pela fórmula de compasso. Entretanto, poderíamos nos aproximar deste assunto não por uma perspectiva estruturalista, mas através de um viés ancorado na hermenêutica e na fenomenologia (NATTIEZ, 2005). Isto nos levaria a duas questões:

(1) Porque este *double* de um *passepied*[4] (SCHRÖDER, 2007: 73) deveria soar em 6/16 e não em 3/8, como está indicado, considerando que Bach era extremamente consciente dos problemas de notação musical envolvidos na performance? Não podemos desconsiderar, neste tipo de análise, que, como todo compositor alemão de sua época, Bach conhecia as preceptivas das danças cortesãs e suas raízes na gestualidade e na coreografia da dança de corte francesa (LITTLE; JENNE, 1991). Sua notação musical é muito rigorosa e intrigante, revelando evidências que nos permitem seguir suas intenções com relativa precisão. Um ponto de discussão são as meias barras de compasso (Fig. 11)

[3] "[…] whichever metric interpretation a performer or listener desires for any of these passages, prominent notes conflict wity it" (LESTER, 1999: 112).

[4] *Passepied* é uma dança de origem francesa, utilizada por Bach de forma estilizada em suas suítes e partitas. *Doubles* são variações virtuosísticas e com diminuições melódicas de danças, termo utilizado por Bach, por exemplo, na *Partita para violino solo* BWV 1002.

utilizadas por Bach ocasionalmente – nas *Sonatas* e *Partitas* elas são também utilizadas na *Corrente* da *Partita* BWV 1002 – que têm um significado obscuro. A principal questão é: "Porque escrever em 3/8 com uma meia barra, ao invés de 6/8?"[5] (LEDBETTER, 2009: 107, tradução nossa).

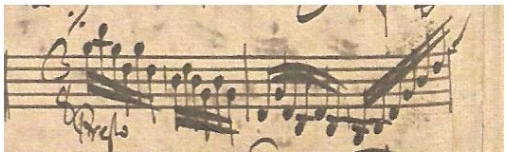


Fig. 11: *Presto* da *Sonata* BWV 1001, comp. 1-4: compasso 3/8 e meias barras de compasso (BACH, [1720] 1962).

As respostas sobre este tópico encontradas nos tratados de época e nas evidências reveladas por outras obras de Bach são inconclusivas. Pode-se especular, então, que tempo e articulação seriam boas razões para Bach adotar este *stilo antico* de notação mensural (TATLOW, 2015: 46). Por outro lado, intérpretes especializados na música de Bach, como o violinista holandês Jaap Schröder, constroem suas reflexões a partir das práticas interpretativas:

> Eu penso que a notação de Bach em meias barras e barras inteiras de compasso sugere um tempo rápido, porém dentro dos limites de uma métrica ternária [prescrita pelo compasso 3/8]. Uma indicação [como binário composto] em 6/8 conduziria facilmente a uma interpretação menos incisiva e mais superficial [6] (SCHRÖDER, 2007: 73, tradução nossa).

Definitivamente, a notação de Bach para este *Presto* indica que ele não deveria soar como uma giga com suas sequências características de escalas ascendentes e descendentes, que por sua vez demandam por um tempo mais rápido que um *passepied*. As gigas contidas em outras partitas para violino solo (BWV 1004 e 1006) seriam bons exemplos destas diferenças, assim como o último movimento do *Concerto Brandenburguês n. 3*. Estas gigas demonstram o quanto estas diferenças podem ser moduladas também pelo passo harmônico e não apenas pelo contorno melódico. Deste modo, Schröder resume sua concepção interpretativa sugerindo que este *Presto* deve ser entendido como um *passepied*: "Eu não considero que este *Presto* deva soar como uma peça de bravura no estilo italiano, encaminhando-se [sem respiro] até o acorde final. Ao contrário, sou tentado a pensá-lo como um *double de passepied,* que poderia ser a 'reconstruído' assim"[7] (Fig. 12) (SCHRÖDER, 2007: 73, tradução nossa).

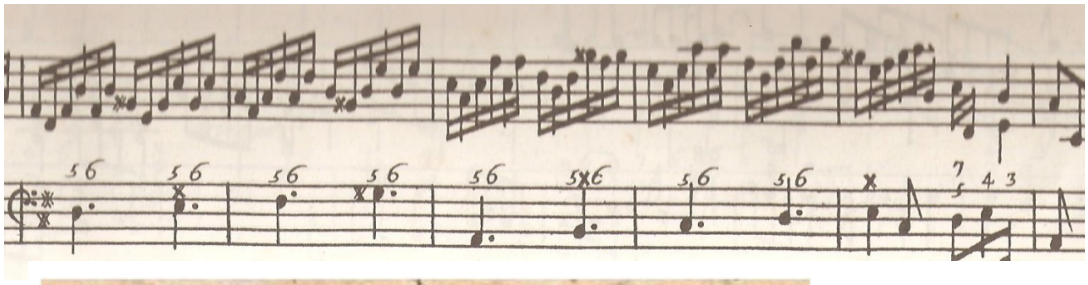


Fig. 12: Reconstrução de um *passepied* a partir dos 8 primeiros compassos do *Presto* BWV 1001, segundo Schröder (2007: 73).

[5] "Why write in 3/8-time with half bar-lines, rather than in 6/8?" (LEDBETTER, 2009: 107).
[6] "I think that Bach's notation of half and full bar lines suggests a fast tempo within the limits of a 3/8 bar. A 6/8 time signature would easily lead to a less incisive, more superficial run-through" (SCHRÖDER, 2007: 73).
[7] "I do not consider this Presto to be a bravura piece in the Italian style, lunging forward to the last chord. Rather, I am tempted to think of it as the *double* of a passepied, which might be 'reconstructed' as follows" (SCHRÖDER, 2007: 73).

(2) A segunda questão está diretamente relacionada a um viés hermenêutico. Existem inúmeros exemplos similares de movimentos em 3/8 em Bach e em Corelli, como o *Vivace* mencionado acima, que não poderiam aceitar outra interpretação métrica a não ser a ternária. Sabemos que Corelli e o estilo italiano de música instrumental moldaram fortemente a música para violino de Bach. Por qual razão deveríamos manter a música de Bach fora de seu tempo, compreendendo-a com um sentido não-histórico? Para ilustrar essa questão, confrontamos duas passagens similares encontradas nesse repertório. O trecho do último *Allegro* da *Sonata n. 1* do op. 5 de Corelli (Fig. 13a), escrito em 6/8, apresenta uma progressão harmônica e desenho melódico muito semelhante ao utilizado por Bach nos compassos 17-25 (Fig. 13b). A interpretação da passagem de Corelli com acentuação métrica em 12/16 (quaternário composto), ou seja, criando uma oposição métrica com a métrica original em 6/8 (binário composto) – interpretação que poderia ser induzida pela resolução harmônica metricamente não determinada da linha do baixo contínuo – produziria uma polimetria exógena ao estilo corelliano. Portanto, ainda que não esteja determinado o padrão rítmico da harmonia (a passagem para o acorde com sexta), consideramos que este devesse ser realizado na terceira e sexta pulsações (colcheia) do compasso, mantendo-o claramente em métrica binária (6/8), como está expresso na cadência perfeita do período em questão. Interpretar figurações como esta em 12/16, apesar de metricamente possível, não se justifica estilisticamente.

(a)



(b)



Fig. 13: (a) *Allegro* da *Sonata n. 1*, op. 5 de Corelli, comp. 36-40 (CORELLI, [1700] 1979); (b) *Presto* da *Sonata* BWV 1001, comp. 17-24 (BACH, [1720] 1962).

A duplicidade de níveis métricos, que no *Presto* de Bach é aceita positivamente, em Corelli é inadmissível. Será que não deveríamos tratar aspectos rítmicos tão fundamentais sob uma mesma perspectiva, sobretudo em obras que contêm afinidades estilísticas tão estreitas? Lester, ao sugerir que não existe uma hierarquia métrica clara no *Presto* de Bach, admitindo sua interpretação tanto em 6/16 (binário composto) quanto em 3/8 (ternário), promove exatamente o oposto, ou seja, a corrosão do princípio hermenêutico da métrica, admitindo a coexistência de um sentido polimétrico privilegiado por uma visão estruturalista e composicional. Deste modo, desloca-se da questão fenomenológica, que julgamos ser o ponto central da discussão. Esta envolve diretamente a articulação, regrada pelo gestual derivado da dança e de tradições rítmico/interpretativas de acordo com os preceitos descritos nos tratados de época.

Articulação e preceitos descritos em tratados do séc. XVIII: sua utilização no arco moderno

A perpetuação das interpretações vinculadas ao período romântico não se deu apenas de maneira oral. Ela pode ser constatada, também, através das edições de diversos violinistas do início do séc. XX, que inseriram sinais de articulação (–) para prescrever a igualdade entre as arcadas para baixo e para cima nas semicolcheias não ligadas (Figs. 14a, 14b e 14c).

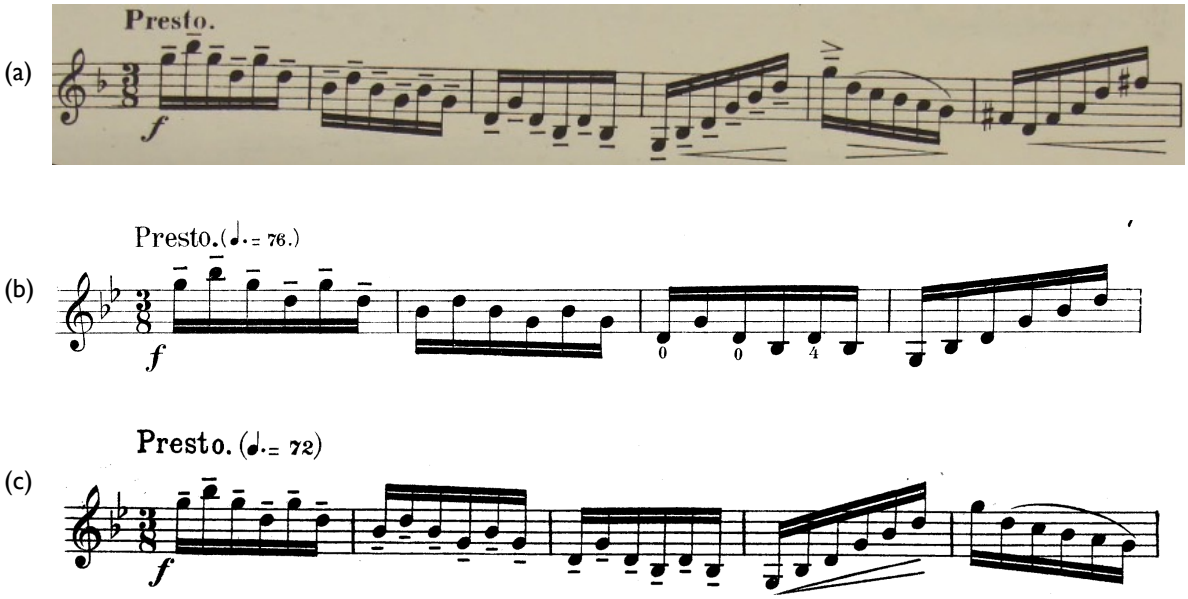


Fig.14: Trecho da edição dos *Sei Solo*. (a) H. Wessely, publicada em Londres, 1920; (b) Jenö Hubay, publicada em Viena, 1921; (c) E. Hermmann, publicada em New York, 1922.

Em relação à articulação, o *Presto* da *Sonata* BWV 1001 é criteriosamente organizado: arpejos e saltos são desligados e graus conjuntos (escalas), ascendentes ou descendentes, ligados em 3, 4, 5, 6 e 7 semicolcheias. Raras exceções ocorrem em arpejos ligados, como nos compassos 113 e 115, mas nunca em escalas desligadas. Há também um importante motivo de sequências de terças, ascendentes e descendentes, ligadas duas a duas (ver discussão adiante). Logo, para seu estudo, uma boa compreensão da articulação se torna indispensável, sendo que, a partir dela, o intérprete pode modificar o relevo e a importância de cada uma das notas e, consequentemente, as demais projeções da estrutura. Segundo Dorottya Fabian (2003: 105, tradução nossa), "a palavra articulação como termo musical pode ter muitos e diferentes significados"[8]. Fabian se refere desde a articulação em comparação com a fala, ou a fonética e tudo o que é próprio do orador, até ao mais técnico dos significados, que trata a articulação no aspecto de como as notas são articuladas entre si, se através de ligaduras, de pontos, ou simplesmente destacadas, além de uma gama infinita de nuances de ataques do arco na corda. Judy Tarling (2001: 9) chama a atenção para a importância de se "identificar os menores elementos da estrutura musical e utilizá-los na construção de unidades maiores" para, deste modo, compreender e produzir a articulação de forma apropriada, nas notas individuais, frases ou mesmo seções inteiras.

[8] "Articulation as a musical term may mean several different things" (FABIAN, 2003: 105).

Ou seja, "aplainar" as notas neste *Presto* a fim de equalizar suas articulações, a partir do princípio de igualdade das arcadas, descaracteriza elementos estruturais da composição (métrica, vozes em contraponto implícito, ritmo harmônico), além de ir contra a *práxis* musical do período barroco e inferir um sentido métrico indesejado.

Inflexões, hierarquia métrica e *metrical feel*

Grande parte das gravações tidas como de referência para a interpretação desta peça tem como articulação predominante o *detaché* romântico cujo intuito é conectar as notas umas às outras com quantidade de arco e intensidade que obedecem ao princípio de igualdade e uniformidade. Do ponto de vista rítmico, a uniformidade das sequências de semicolcheias confere ao movimento um caráter monolítico, sublinhado ainda mais pela velocidade e ausência de inflexões agógicas. Estes fatores se distanciam do discurso falado, retórico, caracterizando-o como uma propriedade da mecanicidade do instrumento musical. Haynes (2007) traça uma comparação do estilo retórico e eloquente do barroco, ao qual ele chama de *Period style,* com o estilo moderno ou modernista, *Modern style,* que dominou o panorama da performance da música barroca em grande parte do séc. XX, chamando a atenção para concepção do princípio da igualdade *versus* desigualdade como fronteira desses estilos:

> Eu imagino se a "desigualdade" famosa pelo caso específico das "*notes inégales"* e "*notes pointées"* não é, de fato, um conceito maior? Os atributos do *Period style* como fraseado gestual, nuance dinâmica, inflexão (forma individual das notas), tempo rubato, acentos agógicos e colocação das notas, pausas e hierarquia dos tempos do compasso, tudo tende a correr contra o previsível, o automático, a regularidade como a de um motor do *Modern style*[9] (HAYNES, 2007: 59, tradução nossa).

Algumas denominações utilizadas para designar o *Modern style,* como "*sewing machine style"* – estilo "máquina de costura" – e o termo "Bach geométrico" (TARUSKIN, 1995: 115-116), ressaltam o caráter de regularidade e igualdade com que as semicolcheias são tocadas. Esta regularidade tende à quebra de hierarquia métrica, pois as diferenças inerentes aos tempos do compasso são escamoteadas. Segundo Haynes (2007), a quebra de hierarquia métrica, no entanto, não é uma questão unicamente relacionada à temporalidade, mas pode ser acompanhada de outros fatores:

> Notas desimportantes são enfatizadas. Música barroca no *Modern Style* é frequentemente descrita como "mecanismo de relógio" ou "música de papel de parede" porque todas as notas – e todos os tempos – têm igual peso e volume. Colocado de outra maneira, notas desimportantes como a maioria das semicolcheias têm ênfase igual e merecem tanto golpe de arco ou língua quanto notas mais importantes, dando a impressão de seriedade ultra-meticulosa. Esta

[9] "I wonder if 'inequality' famous from the specific case of 'notes inégales' and 'notes pointées', is not in fact a bigger concept? The attributes of Period style like phrasing by gesture, dynamic nuance, inflection (individual note-shaping), tempo rubato, agogic accentsand note placing, pauses, and beat hierarchy all tend to run counter to the predictable, the automatic, the machine-like regularity of Modern style" (HAYNES, 2007: 59).

> maneira de tocar também requer muita energia[10] (HAYNES, 2007: 59, tradução nossa).

Com relação à articulação, o princípio da igualdade exerce semelhante influência. Segundo David Boyden, a "técnica moderna que cultiva o ataque inicial e a mudança de direção do arco da forma mais suave [lisa] possível"[11] faz com que as pequenas inflexões do arco se tornem "praticamente imperceptíveis ao ouvido[12]" (BOYDEN apud HAYNES, 2007: 196, tradução nossa). Porém, justamente através dessas "pequenas inflexões", é possível afetar a "sensação métrica" das semicolcheias, manipulando a articulação em função da "hierarquia métrica"[13] da fórmula de compasso. Tanto a hierarquia métrica quanto as pequenas inflexões são obtidas através da exploração da desigualdade entre as arcadas para baixo (notas boas) e para cima (notas ruins), uma característica natural do arco barroco, mas que também podem ser obtidas em um arco moderno. David Ledbetter, em supracitada afirmação, utiliza o termo *metrical feel* (LEDBETTER, 2009: 107) para se referir a essa sensação causada pela "ambiguidade métrica" da qual fala Lester (1999: 111) e que Jaap Schröder, a partir das variações de arcadas prescritas pelo próprio Bach, classifica como um efeito "caleidoscópico" (2007: 74).

Tais "inflexões" são, trocando em miúdos, um conjunto de fatores inerentes à *práxis* violinística do período barroco, cujas características elementares eram respaldadas pelos violinos e arcos utilizados à época. A curvatura convexa do arco, as cordas feitas de tripa animal sem revestimento metálico (com exceção da corda Sol), cuja vibração demora mais a se ativar, e a prática de se acentuar determinados tempos de acordo com uma hierarquia interna preestabelecida para cada tipo de compasso, proporcionavam uma articulação diferente da consolidada a partir do séc. XIX. O uso do arco côncavo (*Tourte*), do princípio da igualdade entre as arcadas para baixo e para cima, e posteriormente, no início do séc. XX, das cordas de tripa (ou mais recentemente de material sintético como o perlon) revestidas de fio de prata, ou das cordas de aço, foram mudanças no *instrumentarium* determinantes para mudança de perspectiva em relação à articulação.

Alguns conselhos de F. Geminiani e L. Mozart em relação à articulação e seus possíveis usos para uma interpretação historicamente informada (HIP) ao violino moderno

Em aparente contraposição à orientação de Tartini citada anteriormente, Francesco Geminiani (1687-1762) indica no *Example* XXIV– exercício para a prática do arco e mudança de corda, composto apenas de cordas soltas com ritmos repetitivos –, contido em *The Art of Playing on the Violin* (1751), que: "O Arco deve sempre ser movido sobre as [nas] cordas, e nunca ser levantado

[10] "Unimportant notes are emphasized. Baroque music in Modern Style is often described as 'clockword-like' or 'wallpaper music' because all notes – and all beats – are given equal weight and volume. Put another way, the unimportant notes like most 16ths have equal emphasis and are given as much bow stroke or tonguing as more important notes, giving an impression of over-meticulous seriousness. This way of playing also requires a lot of energy" (HAYNES, 2007: 59).

[11] "[…] a modern technique that cultivates the smoothest possible initial attack and bow change […]" (BOYDEN apud HAYNES, 2007: 196).

[12] "[…] practically imperceptible to the ear in the modern playing" (BOYDEN apud HAYNES, 2007: 196).

[13] Em seu texto original Bruce Haynes utiliza o termo *beat hierarchy*, cuja definição, para ele, é: "diferença de ênfase nos tempos do compasso; Notas Boas e Ruins" ("difference of stress on the beats of the bar Good and Bad Notes") (HAYNES, 2007: 13, tradução nossa).

delas ao se tocar semicolcheias"[14] (GEMINIANI, 1751: 9, tradução nossa). No mesmo tratado, Geminiani traz, no *Example* XX, mais uma vez a orientação de que as semicolcheias em tempo *allegro* ou *presto* são "boas" (*Buono*) quando tocadas "planas" (–) e "ruins" (*Cattivo*) quando o arco deixa a corda, ou seja, *staccato* (!)[15]. Naturalmente as diferenças estruturais entre os instrumentos[16] e arcos[17] do período barroco e do início do séc. XIX em diante resultam em sonoridades diferentes, mesmo utilizando-se as mesmas orientações interpretativas. Os modelos de arco barrocos tendem a destacar mais as notas, mesmo que o violinista não execute a ação de levantá-lo a cada nota. Porém, a contraposição entre as orientações de Tartini (Fig. 4) e Geminiani é apenas aparente, pois Tartini, também, apesar de mencionar a articulação *staccato* como padrão, não indica que o arco deva ser levantado das cordas, mas, sim, que haja espaço entre uma nota e outra, a fim de que se destaquem entre si.

Por outro lado, a ação de levantar o arco da corda em cada nota caracteriza um outro golpe de arco conhecido como *spiccato.* A diferença entre os modelos de arco barroco e *Tourte,* em relação ao *spiccato,* é que nestes, devido ao melhor equilíbrio entre talão e ponta, é possível produzir o *spiccato* (com ponto de repouso fora da corda) em passagens rápidas de semicolcheias como em um *Allegro,* enquanto no arco barroco a colcheia seria do limite seu emprego. Os arcos mais modernos (pós-séc. XIX), ou a partir dos modelos de arco (1790) produzidos pela família Tourte, têm a capacidade de produzir um som menos destacado, ou seja, conectam as notas de forma mais imperceptível, além de facilitarem a igualdade entre as arcadas para baixo e para cima. Tais características não suprimiram as possibilidades articulatórias do arco barroco, mas somaram-se a elas, sendo que, também nesses modelos de arco, é possível produzir o efeito da desigualdade entre as notas, bem como destacá-las mais ou menos. A partir dessa consciência, é possível buscar, em tratados e documentos de época, orientações aplicáveis ao violino e arco modernos, com o intuito não de recriar um estilo interpretativo, mas de compreender as variáveis implicadas na articulação de notas iguais em peças do período barroco.

Além do tratado de Geminiani e da carta de Tartini, dois documentos de grande contribuição na compreensão da prática histórica do período barroco, pode-se consultar, também, um dos mais completos tratados violinísticos produzidos até hoje: o *Violinschule* (1756), de Leopold Mozart (1719-1787). No intento de construir uma interpretação baseada numa visão hermenêutica para o *Presto* da *Sonata* BWV 1001 de Bach, ou seja, para que o compreendamos de forma crítica e analítica, mas não puramente estruturalista, uma leitura atenta do *Violinschule* pode contribuir fortemente. Muito embora o tratado de L. Mozart não pertença à geração de J. S. Bach, mas a uma geração imediatamente posterior, como observa Lester, "seu tratado da década de 1750 provavelmente reflete as práticas daquela década [1720], ou mesmo da década imediatamente anterior,

[14] "The Bow must always be drawn strait on the Strings, and never be raised from them in playing Semi-quavers" (GEMINIANI, 1751: 9).

[15] Geminiani, no *Example* XX, define o *staccato*: "[…] Onde o arco é levantado das cordas a cada nota" ("[…] where the Bow is taken off the Strings at every Note") (GEMINIANI, 1751: 8, tradução nossa).

[16] As modificações estruturais no decorrer da história do violino podem ser consultadas em *The History of Violin Playing From Its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music* de David Boyden (1990), ou, ainda, *Violin Technique and Performance in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, de Robin Stowell (1985).

[17] Através de Stowell (1985) é possível acompanhar o desenvolvimento do arco do violino, desde o final do séc. XVII até suas últimas adaptações no séc. XIX. Segundo Stowell, os modelos de arco confeccionados por François Tourte (1747-1835) seguiram e seguem como parâmetros para o arco moderno (STOWELL, 1985: 11-23).

aproximando-se bastante das sonatas de Bach"[18] (LESTER, 1999: 19, tradução nossa). No *Violinschule* é possível encontrar orientações de como executar as mais variadas arcadas e articulações, sendo que alguns dos exemplos de L. Mozart são aplicáveis a alguns trechos do *Presto*.

A ligadura de maior ocorrência no *Presto* BWV 1001, e coincidentemente também no *Vivace* da *Sonata no. 5* do op. 5 de Corelli, citada anteriormente, é a que contempla duas semicolcheias, ou seja, somadas formam uma colcheia que é a unidade de tempo da fórmula de compasso. A orientação de L. Mozart para este tipo de ocorrência de ligadura é a seguinte:

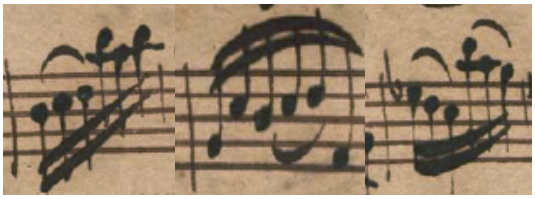
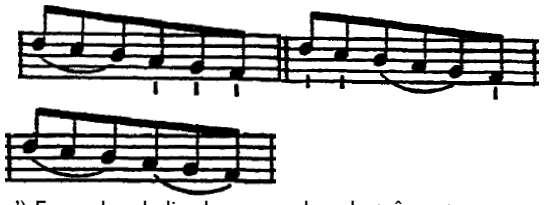
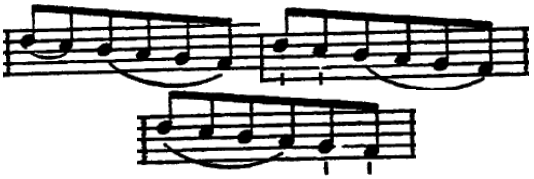
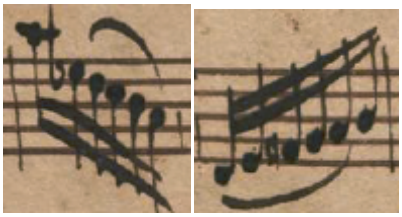
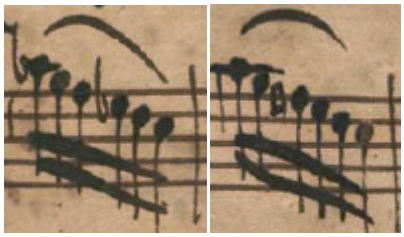
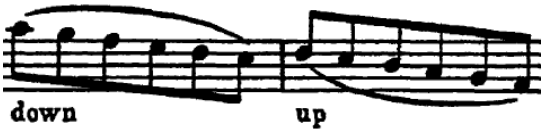
> A primeira das duas notas que vêm juntas em uma só direção é acentuada mais fortemente e sustentada por um tempo ligeiramente maior, enquanto a segunda nota ligada é consideravelmente mais silenciosa e tocada mais tardiamente. Este estilo de performance favorece o bom gosto ao se tocar a melodia e, através da antes mencionada sustentação das notas iniciais, previne a aceleração do tempo[19] (MOZART, [1756] 1985: 115, tradução nossa).

Ao utilizar-se este tipo de articulação em ambas as peças, a possibilidade de sugerir ao ouvinte uma métrica binária composta (6/16) fica praticamente impossível, por terem claramente destacadas as cabeças de cada colcheia do compasso. Além disso, L. Mozart destaca que as notas não devem ser tocadas com o mesmo peso e duração, mas "acentuada mais fortemente e sustentada por um tempo ligeiramente maior", o que difere diametralmente do conceito moderno de igualdade mecânica, conforme exposto acima.

Os compassos recortados do exemplo de L. Mozart, na tabela abaixo, têm também fórmulas de compasso ternárias simples, assim como o *Presto* de Bach. Este caso não é fortuito. Segundo L. Mozart (MOZART, [1756] 1985: 83, tradução nossa), "Um iniciante encontrará a maior das dificuldades nos compassos ternários"[20] para compreender e executar bem a "regra do arco para baixo"[21]. Para suprir a incompatibilidade das fórmulas de compasso ímpares para com a "ordem correta da regra", L. Mozart dita, ainda, outra norma básica para utilização do arco nesse tipo de compasso. A regra que se aplica, segundo Mozart, quando "apenas semínimas ocorrem na fórmula de compasso ternária"[22] (MOZART, [1756] 1985: 83, tradução nossa), e têm a função de corrigir a direção do arco para que este seja movimentado para baixo na cabeça dos compassos sempre que possível. No *Presto* da *Sonata* BWV 1001, o cálculo de Bach em função das arcadas está tão preciso

[18] "[…] his treatise of the 1750_s probably reflects practices of the decade or so immediately preceding, bringing it quite close in time to Bach's sonatas" (LESTER, 1999: 19).
[19] "The first of two notes coming together in one stroke is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred on to it quite quietly and rather late. This style of performance promotes good taste in the playing of the melody and prevents hurrying by means of afore-mentioned sustaining of the first notes" (MOZART, [1756] 1985: 115).
[20] "A beginner finds the greatest difficulty in triple-time" (MOZART, [1756] 1985: 83).
[21] Regra que ditava o início do compasso sempre com o arco para baixo, como forma de enfatizar a hierarquia métrica do compasso. Derivada das acentuações naturais representadas nas coreografias de danças, é assim definida por L. Mozart: "Assim, a primeira e principal regra deve ser: se a primeira semínima de um compasso não começar com uma pausa, seja compasso binário ou ternário, deve-se tomar com diligência a primeira nota de cada compasso com o arco para baixo" ("So the first and chief rule should be: if the first crotchet of a bar does not begin with a rest, whether it be simple or triple time, one endeavours to take the first note of each bar with a down stroke") (MOZART, [1756] 1985: 74, tradução nossa).
[22] "When in triple time only crotchets occur" (MOZART, [1756] 1985: 83).

que não é necessária nenhuma[23] alteração corretiva para adequar as arcadas à métrica do compasso ternário. Leopold Mozart dispôs trinta e quatro variações de arcadas possíveis para compassos ternários simples que sejam compostos no gênero *moto perpetuo*. No Quadro 1 há uma amostragem de algumas sugestões de arcadas dadas por L. Mozart e arcadas congruentes utilizadas por Bach.

Ligaduras em Bach	**Ligaduras em Mozart**
 a) Diferentes disposições das ligaduras envolvendo três notas no *Presto* (BACH, [1720] 1962).	 a') Exemplos de ligaduras envolvendo três notas no cap. VII do *Violinschule* (MOZART, [1756] 1985: 121).
 b) Única ocasião no *Presto* em que as ligaduras envolvem quatro notas e ultrapassam a barra de compasso (BACH, [1720] 1962).	 b') Exemplos de ligaduras envolvendo quatro notas no cap. VII do *Violinschule* (MOZART, [1756] 1985: 122).
 c) Diferentes disposições das ligaduras envolvendo cinco notas no *Presto* (BACH, [1720] 1962).	 c') Exemplos de ligaduras envolvendo cinco notas no cap. VII do *Violinschule* (MOZART, [1756] 1985: 120-121).
 d) Ligaduras com seis notas envolvendo todo o compasso no *Presto* (BACH, [1720] 1962).	 d') Exemplo de ligaduras envolvendo todo o compasso (com o arco para baixo e para cima) no cap. VII do *Violinschule* (MOZART, [1756] 1985: 120-121).

Quadro 1: Exemplos de ligaduras em Bach e Mozart (elaborado pelos autores).

[23] Segundo Jaap Schröder, a edição Bärenreiter interpreta de forma equivocada três ligaduras: uma no compasso 102, outra no compasso 118, e a última no compasso 120. Schröder afirma que "todas as arcadas escritas fazem sentido" e que "Bach sabia o que estava fazendo" ("All the written slurs make perfect sense" – "Bach knew what he was doing") (SCHRÖDER, 2007: 76-77, tradução nossa).

Quanto à forma de se executar tão variados tipos de ligaduras, L. Mozart afirma:

> Agora, se em uma composição musical duas, três, quatro ou mesmo mais notas estiverem unidas pelo meio círculo, de modo que se reconheça que o compositor deseja que as notas não sejam separadas, mas tocadas de maneira cantada em apenas uma ligadura, a primeira de cada uma das notas unidas deve ser um pouco mais fortemente enfatizada, mas as notas restantes da ligadura vão se suavizando razoavelmente e decrescendo de maneira gradual[24] (MOZART, [1756], 1985: 123-124, tradução nossa).

Percebe-se em suas recomendações que as ligaduras expressam também um sentido relacionado à dinâmica, um decrescendo implícito. Este princípio, quando espirituosamente aplicado ao *Presto* de Bach, demonstra ser importante para revelar os diversos níveis fraseológicos ali contidos. Ao longo desta pesquisa, constatou-se que a maior parte das orientações de L. Mozart são perfeitamente aplicáveis ao violino e arco modernos, sendo que não há empecilhos físicos que possam restringir seu uso, muito embora, de fato, exista a necessidade de se fazer adaptações, principalmente em relação à técnica de arco.

Conclusão

Divergentes em muitos aspectos, os tratados musicais do séc. XVIII concordam que a integridade das forças retóricas do discurso somente poderão ser reveladas integralmente através do bom uso da articulação, regrada pelo *decorum* que instrui o intérprete, ou o orador musical, e ditada pela adequação da *actio* às normas preceptivas da retórica. O violino notabilizou-se no séc. XVIII como um instrumento rico em nuances de articulação de arco e rítmicas, entre outras qualidades, prestando-se sobremaneira a cumprir o seu papel de mediador entre o intérprete virtuoso e a audiência constituída pelo "discreto cortesão" e o ouvinte *"wit",* ou "agudo". Como dito por Ledbetter, "fórmula de compasso e divisão das barras são importantes indicadores do sentido [sensação] métrico deste movimento"[25] (LEDBETTER, 2009: 107, tradução nossa). De fato, o autógrafo da partitura de Bach revela uma não usual e ao mesmo tempo precisa maneira de frasear no compasso 3/8, agrupando os compassos de dois em dois, o que pode proporcionar maior fluência à métrica ternária, com diferentes graus de tempos fortes.

A tradição interpretativa estabelecida no séc. XIX continua fortemente presente no panorama atual, apesar das evidências apontadas pelos estudos recentes em musicologia histórica. A maioria dos violinistas ainda adota para interpretação deste movimento um padrão métrico que não considera as indicações prescritas pelo próprio compositor. Suas prescrições são claramente designadas no autógrafo da partitura e vão além da questão meramente estrutural, revelando-se verdadeiras indicações de performance – realizações de dinâmica não especificadas na partitura pelos sinais convencionais de *piano* ou *forte* (*p, f*); desvios das regras métricas; impulsos agógicos,

[24] "Now if in a musical composition two, tree, four, and even more notes be bound together by the half circle, so that one recognizes there from that the composer wishes the notes not to be separated but played singingly in one slur, the first of such united notes must be somewhat more strongly stressed, but the remainder slurred on to it quite smoothly and more and more quietly" (MOZART, [1756] 1985:123-124).
[25] "The time signature and barring are important indicators of the metrical feel of this movement" (LEDBETTER, 2009: 107).

– que evidenciam uma surpreendente variedade de ligaduras e articulações. Desafiam o violinista para uma outra face do virtuosismo, não aquele ancorado na destreza e na velocidade, mas construído através do engenho, agudeza e pelo controle dos contrastes e das vozes polifônicas.

Apesar de ambas as concepções interpretativas – por um lado uma forjada pelas prescrições contidas no autógrafo da obra, um documento histórico, e, portanto, que compartilha dos pressupostos da *HIP* (*Historically Informed Performance*), e, por outro, uma concepção "vitalista" (TARUSKIN, 1995), não-histórica e baseada, sobretudo, nos sentimentos do intérprete –dividirem traços em comum como virtuosidade, linguagem idiomática violinística e origem nas diminuições em estilo italiano, é importante analisar as gêneses destas concepções para podermos repensar as práticas interpretativas deste *Presto.*

Tratando-se esse artigo de um recorte de uma pesquisa empírica mais ampla, cujo objetivo final foi apresentar em concerto três solos de Bach (BWV 1001, BWV 1002 e BWV 1003), inspirar-se nas orientações contidas em tratados históricos trouxe à tona aspectos criativos desses documentos; deixou claro que a aplicação destas informações na performance, juntamente à comparação com obras que comungam do mesmo viés estilístico, ao mesmo tempo que desconstroem hábitos mecanicamente assimilados, são ferramentas fundamentais para a construção de uma performance viva e estilisticamente apropriada.

Referências

BACH, Johann Sebastian. *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*: Libro Primo. [1720]. Edição fac-símile. Frankfurt: Insel Verlag, 1962.

BOYDEN, David. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990.

CORELLI, Arcangelo. *Sonate a violino e violone o cimbalo, opera quinta.* Roma, [1700]. Edição fac-símile. Firenze: Ed. Scelte, 1979.

FABIAN, Dorottya. *Bach Performance Practice, 1945-1975*: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature. Burlington: Ashgate Publ. Company, 2003.

GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin.* Londres, [1751]. Edição fac-símile. Intr. de D. Boyden. Oxford: Oxford University Press, 1975.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style.* Oxford/New York: Oxford University Press, 2007

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music*: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. New York: Oxford University Press, 2007.

HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800.* Bloominghton: Indiana University Press, 1987.

LITTLE, M.; JENNE, N. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

LESTER, Joel. *Bach's Works for Solo Violin*: Style, Structure, Performance. New York: Oxford University Press, 1999.

LEDBETTER, David. *Unaccompanied Bach*: Performing the Solo Works. London/New Haven: Yale University Press, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*: ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005.

MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* [1756]. Trad. de Editha Knocker. New York: Oxford University Press, 1985.

SCHRÖDER, Jaap. *Bach's Solo Violin Works*: A Performer's Guide. London and New Haven: Yale University Press, 2007.

STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Certuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

TARLING, Judy. *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2001.

TARTINI, Giuseppe. *Lettera del defonto signor Tartini alla signora Maddalena Lombardini.* Londres [1779]. Ed. Fac-símile. New York, London: Johnson Reprint Corporation, 1967.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act*: Essays on Music and Performance. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.

TATLOW, Ruth. *Bach's Numbers:* Compositional Proportion and Significance. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Luiz Henrique Fiaminghi é Professor Adjunto na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)nas áreas de Percepção Musical, Musicologia, Etnomusicologia e Práticas Interpretativas. Estudou violino com Paulo Bosísio e Ayrton Pinto (UNESP/SP). É bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP. Como bolsista do CNPq, especializou-se em violino barroco na Holanda. Foi membro da Orquestra Barroca da Comunidade Europeiaem 1991/92. É Doutor em Música pela UNICAMP, com tese sobre a rabeca e José E. Gramani. É rabequista, arranjador e diretor musical do grupo ANIMA, com o qual foi ganhador dos prêmios APCA (1998) e Carlos Gomes (2000), gravou 7 CDs e temrealizado turnês no Brasil e no exterior. Coordena o grupo de pesquisa "A Vez e a Voz da Rabeca" e é membro doMusiCS(Música, Cultura e Sociedade) na UDESC. Como intérprete e pesquisador, atua nas áreas de música antiga (violino e viola barroca) e tradição oral brasileira (rabecas). lhfiaminghi@yahoo.com.br

Ricardo Müller teve seu primeiro contato com o violino aos 11 anos e, até os 17, desenvolveu seus estudos musicais no Rio Grande do Sul. Radicou-se em Florianópolis no ano de 2005, onde atua nas principais orquestras do estado de Santa Catarina, como a Orquestra de Cordas da Ilha, a Filarmonia Santa Catarina e a Camerata Florianópolis. É bacharel em violino pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestrando em música –práticas interpretativas –pela mesma universidade sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi. Desde 2014 tem voltado seus esforços para a elaboração de espetáculos de música de câmara, sobretudo através do projeto Quinta Clássica da Aliança Francesa Florianópolis –atualmente Concertos AF –,o qual dirige desde 2016. kadu_ilhado@hotmail.com