

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS**

**RICARDO MÜLLER**

*ADAGIO E PRESTO DA SONATA BWV 1001* DE J. S. BACH: UMA ABORDAGEM  
FUNDAMENTADA EM FONTES HISTÓRICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Práticas interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

**FLORIANÓPOLIS – SC**  
**2017**

M958a Muller, Ricardo  
Adagio e Presto da Sonata BWV 1001 de J. S. Bach: uma abordagem  
fundamentada em fontes históricas / Ricardo Muller. - 2017.  
97 p. il.; 29 cm

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi

Bibliografia: p. 93-94

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina,  
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis,  
2017.

1. Sonata. 2. Violino. 3. Leopold Mozart. 4. Johann Sebastian Bach.  
I. Fiaminghi, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD:784.183 – 20.ed.

RICARDO MÜLLER

*ADAGIO E PRESTO DA SONATA BWV 1001* DE J. S. BACH: UMA ABORDAGEM  
FUNDAMENTADA EM FONTES HISTÓRICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Práticas interpretativas.

**Banca examinadora:**

Orientador:

---

Professor Dr. Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)

Membro:

---

Professor Dr. Marcos Holler (UDESC)

Membro:

---

Professor Dr. Oliver Yoshio Umeda Yatsugafu (UFMT)



*Ao Maestro José Pedro Boéssio.*



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, e de forma especial, à minha querida Rúbia, pela vida que compartilhamos, e a nossos filhos, Joaquim e Francisco, por entenderem minha ausência durante o período mais crucial e, ainda assim, apoiarem-me incondicionalmente. À CAPES e ao PROMOP, pelo auxílio financeiro que me possibilitou dois anos ininterruptos de estudo. Ao meu orientador, Luiz Henrique Fiaminghi, por guiar esta jornada de forma compreensiva e por compartilhar o conhecimento de forma pura. A todo o pessoal da UDESC e do PPGMUS, por tornarem a parte física e técnica da instituição funcional e agradável. Ao Prof. Oliver Yatsugafu, por me ajudar a redescobrir o prazer de tocar violino. Ao Prof. Sérgio Freitas, pelo exemplo de profissionalismo e caráter. Aos amigos, de conversas longas, ou curtas, pelo aprendizado, e em especial aos que colaboraram na confecção do trabalho: Danilo Calegari, Trovão Rocha, Gustavo Fontes e Guilherme May. Agradeço também a parte da família que, embora mais distante atualmente, constitui-me através de seus exemplos: meus pais, Neusa e Müller, e meu irmão, Duda. Agradeço muito a todos e também aos que não serão mencionados, mas que sabem da sua colaboração para a confecção dessa pesquisa.

A todos vocês, meu muito obrigado!



## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal aplicar orientações técnico-interpretativas de Leopold Mozart (1719-1787), referentes à ornamentação e à articulação e disponíveis em seu *Violinschule* (1756), na construção de interpretações específicas para o *Adagio* e o *Presto* da Sonata para violino solo em sol menor BWV 1001 (1720), de Johann Sebastian Bach (1685-1750), no violino e arco modernos. Referencio, na introdução do trabalho, as duas obras e seus respectivos autores. No cerne da pesquisa teço, no início de cada capítulo, comentários gerais em relação à constituição de cada um dos movimentos selecionados para, logo após, aprofundar-me nos elementos específicos a serem trabalhados neles. No *Adagio*, o enfoque é sobre as ornamentações, sobretudo trinados e *tirate*; no *Presto*, a interpretação é formulada considerando as orientações a respeito da articulação. Utilizo outros tratados do séc. XVIII, como o *The art of playing on the violin* (1751), de Francesco Geminiani (1687-1762), para contrapor, completar ou mesmo discordar das afirmações e recomendações técnicas de L. Mozart. Embora pertençam a momentos estilísticos diferentes, o empenho de justapor a Sonata BWV 1001 de Bach ao *Violinschule* de L. Mozart, justifica-se por serem ambas as obras referências no âmbito da interpretação historicamente orientada do repertório violinístico, e pela variedade que os resultados desta aplicação proporcionam às interpretações já existentes.

**Palavras-chave:** Leopold Mozart. Johann Sebastian Bach. *Violinschule*. BWV 1001.



## RÉSUMÉ

Ce travail a le but principal de faire appliquer sur le violon et l'arc modernes les orientations techniques et interprétatives de Leopold Mozart (1719-1787) qui figurent dans son oeuvre intitulée *Violinschule* (1756). Ces orientations concernent l'ornementation et l'articulation dans des constructions spécifiques en *Adagio* et *Presto* pour violon seul en Sol mineur BWV 1001 (1720) de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Dans l'avant-propos de ce travail, je fais référence à ces deux oeuvres et leurs respectifs auteurs. Au début de chaque chapitre, je fais des commentaires généraux sur la constitution de chaque mouvement sélectionné pour après examiner ses éléments spécifiques travaillés. Dans *Adagio*, je mets l'accent sur les ornements, surtout les trilles et les *tirate* ; dans *Presto*, l'interprétation est formulée à partir des orientations concernant l'articulation. Je me suis aussi basé sur d'autres traités du XVIIIe siècle, tel que *The art of playing on the violin* (1751), de Francesco Geminiani (1687-1762), avec l'intention de confronter, compléter ou même diverger les affirmations et les recommandations techniques de L.Mozart. Bien que ces oeuvres appartiennent à des moments stylistiques différents, l'effort de juxtaposer la Sonate BWV 1001 de Bach au *Violinschule* de L. Mozart se justifie par le fait qu'elles sont des oeuvres de référence dans le cadre de l'interprétation historiquement orientée du répertoire violonistique et aussi par la variété d'interprétation que les résultats de cette application apportent à des interprétations déjà existantes.

**Mots-clés:** Leopold Mozart. Johann Sebastian Bach. *Violinschule*. BWV 1001.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Título da Sonata BWV 1001 de J. S. Bach.....	30
Figura 2 - Sonata V Op. 5 em sol menor para violino solo e violone ou cravo, de A. Corelli.....	37
Figura 3 - Melodia básica dos primeiros compassos da Sonata BWV 1001 sem as <i>tirate</i> . ....	38
Figura 4 - Dois primeiros compassos da Sonata BWV 1001 com as <i>tirate</i> destacadas. ....	38
Figura 5 - Exemplo de melodia sem ornamentação ( <i>tirata</i> ) em tempo <i>adagio</i> . ....	39
Figura 6 - A mesma melodia do exemplo anterior de L. Mozart com o acréscimo das <i>tirate</i> lentas ascendentes.....	39
Figura 7 - Descrição gráfica do primeiro “ornamento de expressão” de Geminiani, o trinado simples ( <i>The plain Shake</i> ).....	43
Figura 8 - <i>Example XIX</i> . Sugestões de ornamentação sobre notas sozinhas em tempo lento demonstradas através de sinais gráficos e suas respectivas transcrições/execuções. ....	45
Figura 9 - Primeira metade do segundo compasso da sonata. ....	47
Figura 10 - Último tempo do terceiro compasso da sonata.....	47
Figura 11 - Trinado escrito sem a indicação de apojetura. ....	48
Figura 12 - Orientação da execução do trinado com apojetura. ....	48
Figura 13 - Dois primeiros tempos do quarto compasso da Sonata BWV 1001;.....	48
Figura 14 - Quinto compasso da Sonata BWV 1001. ....	49
Figura 15 - Terceiro e quarto tempos do compasso oito da Sonata BWV 1001. ....	50
Figura 16 - Nono compasso da Sonata BWV 1001.....	50
Figura 17 - Segunda metade do décimo segundo compasso da Sonata BWV 1001. ....	51
Figura 18 - Décimo terceiro compasso da Sonata BWV 1001.....	51
Figura 19 - Segundo, terceiro e quarto tempos do décimo quarto compasso da Sonata BWV 1001. ....	52
Figura 20 - Terceiro e quarto tempos do décimo sexto compasso da Sonata BWV 1001. ....	52
Figura 21 - Último tempo do penúltimo compasso e último compasso do <i>Adagio</i> da Sonata BWV 1001.....	53
Figura 22 - Exemplos de <i>conducimenti</i> de Francesco Galeazzi. ....	56
Figura 23 - Exemplos de <i>volate</i> de Francesco Galeazzi.....	57
Figura 24 - <i>Tirata</i> semelhante à primeira do <i>Adagio</i> da Sonata BWV 1001 com destaque para o <i>custos musicus</i> . ....	61
Figura 25 - Agrupamentos possíveis de semicolcheias nos compassos iniciais do <i>Presto</i> da Sonata BWV 1001. ....	66

Figura 26 - Trecho do inicial do <i>Presto</i> da Sonata em sol menor BWV 1001 com as meias barras destacadas.....	67
Figura 27 - Trecho inicial da Corrente da Partita em Si menor BWV 1002.....	67
Figura 28 - Trecho da edição dos <i>Sei Solo</i> feita por H. Léonard revista por Édouard Nadaud (então professor no Conservatório Nacional de Música de Paris), publicada em 1908.....	68
Figura 29 - Trecho da edição dos <i>Sei Solo</i> feita por H. Wessely, publicada em Londres em 1920.....	68
Figura 30 - Trecho da edição dos <i>Sei Solo</i> feita por Jenö Hubay, publicada em Viena em 1921.....	68
Figura 31 - Trecho da edição dos <i>Sei Solo</i> feita por E. Hermmann, publicada em Nova Iorque em 1922.....	69
Figura 32 - Trecho da parte prática do vigésimo exemplo do <i>The art of playing on the violin</i> , de F. Geminiani.....	71
Figura 33 - Início da Sonata I de A. Corelli utilizado como exemplo na carta de G. Tartini (1760).....	71
Figura 34 - Como, segundo Tartini, deve soar o trecho da figura anterior.....	72
Figura 35 - Três primeiros compassos do <i>Presto</i> da Sonata em sol menor BWV 1001, em que há notas que se repetem a cada duas semicolcheias.....	79
Figura 36 - Primeiro exemplo de articulação do arco em compassos ternários simples.....	80
Figura 37 - Ligadura extensa com ênfases indicadas por traços (detalhe para a inexistência do traço na cabeça do terceiro compasso).....	86
Figura 38 - Ligadura que atravessa a barra de compasso sem a indicação de ênfase em nenhuma das notas das ligaduaras.....	86

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Melodias básicas sem ornamentação e, depois, adornadas com as <i>tirate</i> .....	60
Tabela 2 - <i>Tirate</i> análogas do <i>Adagio</i> comparadas ao ex. de <i>conducimento</i> de F. Galeazzi....	61
Tabela 3 - Melodias básicas posteriormente adornadas com <i>Zwischen-Schläge</i> e <i>tirate</i> .....	62
Tabela 4 - Diversos exemplos de <i>tirate</i> de Leopold Mozart .....	63
Tabela 5 - Notas articuladas de duas em duas por ligaduras no <i>Presto</i> e no <i>Violinschule</i> .....	82
Tabela 6 - Ligaduras de 3, 4, 5 e 6 notas no <i>Presto</i> e no <i>Violinschule</i> .....	84



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>2 CONTEXTO HISTÓRICO</b> .....	27
2.1 O <i>VIOLINSCHULE</i> E LEOPOLD MOZART .....	27
2.2 BACH E OS <i>SEI SOLO</i> : ÍCONES DA <i>TRADIÇÃO AUSTRO-GERMÂNICA</i> DO VIOLINO .....	29
<b>3 ADAGIO</b> .....	35
3.1 ORNAMENTAÇÕES .....	39
3.1.1 TRINADOS .....	41
3.1.1.1 OS TRINADOS DO <i>ADAGIO</i> .....	46
3.1.2 AS <i>TIRATE</i> .....	54
3.1.2.1 AS <i>TIRATE</i> DO <i>ADAGIO</i> .....	59
<b>4 PRESTO</b> .....	65
4.1 “A FÓRMULA DE COMPASSO É 3/8 OU 6/16?” .....	66
4.2 ARTICULAÇÃO NO <i>PRESTO</i> .....	69
4.2.1 UM <i>PASSEIO</i> “VIVO” E REPLETO DE “AFETAÇÕES” .....	74
4.3 SUGESTÕES DE ARTICULAÇÃO PARA O <i>PRESTO</i> EMBASADAS EM L. MOZART .....	78
4.3.1 ARTICULAÇÃO EM COMPASSOS QUE CONTÊM APENAS SEMICOLCHEIAS DESTACADAS NO <i>PRESTO</i> .....	78
4.3.2 INTERPRETAÇÃO DAS NOTAS ARTICULADAS POR LIGADURA .....	81
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	89
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93
<b>ANEXOS</b> .....	95



## 1 INTRODUÇÃO

A pouco tempo de completarem 300 anos de existência, os *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato* (1720), de J. S. Bach (1685-1750), seguem fazendo parte do cânone do repertório violinístico<sup>1</sup>, seja por parte dos violinistas de renome internacional, que continuam a gravar essas obras integralmente ou que as utilizam como bises de concerto e recitais, seja por transmissão em instituições de ensino vinculadas à tradição da música de concerto europeia.

Minha primeira experiência com os *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*<sup>2</sup> foi através da Sonata em sol menor BWV 1001, cujos primeiro e último movimentos são utilizados nesta pesquisa. Deu-se, porém, como parte do repertório a ser trabalhado durante o bacharelado em música que cursei na Universidade do Estado de Santa Catarina. Àquela oportunidade, minha percepção da obra limitava-se, basicamente, em reconhecer as dificuldades técnicas e tentar resolvê-las da melhor maneira possível. Naturalmente, as dificuldades foram superadas a seu modo, com as ferramentas que eu havia adquirido e que me haviam disponibilizado durante o curso. Atualmente, após desenvolver a presente pesquisa, compreendo que a maneira como as peças para violino solo de Bach são apresentadas para o violinista que pretende iniciar sua incursão nesse repertório influi direta ou indiretamente na relação que ele terá não somente na interpretação dos *Sei Solo*, mas em qualquer outra experiência que ele tiver com algo do vasto repertório do período barroco.

A proposta do presente trabalho surgiu a partir de minha inquietação em relação ao resultado que poderia ser obtido através da aplicação, ao violino e arco modernos, das orientações técnico-interpretativas encontradas em documentos históricos do período barroco ou que lhe digam respeito. Essa curiosidade tomou, aos poucos, a forma de uma pesquisa na qual tive o cuidado de não me posicionar como um intérprete especialista em música antiga, mas como um violinista profissional em busca de novas perspectivas. Resolvi *beneficiar-me*, como intérprete, da troca de experiências artísticas proporcionadas pelo acesso atual às fontes primárias. Observando os comentários do violinista Luís Otávio Santos (2011), um renomado especialista com destacada atuação no campo do violino barroco, foi possível compreender os

---

<sup>1</sup> Atli Elledersen (2012) traça um caminho histórico da execução e propagação destas obras desde a primeira execução pública e documentada da *Ciaccona* por Ferdinand David, passando pelos arranjos para diferentes formações instrumentais e, mais tarde, pelas diversas edições completas dos *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*.

<sup>2</sup> Daqui para frente, quando me refiro, de maneira geral, ao conjunto dos seis solos para violino BWV 1001-1006, de Johann Sebastian Bach, utilizo apenas duas palavras com fonte em itálico: *Sei Solo*.

riscos de um posicionamento antiético em relação ao *cruzamento* entre diferentes segmentos de orientação interpretativa.

Com a padronização e a perda da identidade, o saudável *cross-over* entre os dois segmentos profissionais (“antigos” e “modernos”) – quando, por exemplo, um regente especializado na práxis histórica dirige uma orquestra moderna – pode ser confundido com um *update* “express”, uma atualização instantânea, como definiu Philip<sup>3</sup>, dos últimos conceitos da “moda”. Em nossa opinião, o aprimoramento do estilo musical promovido pelo movimento de música antiga é uma realidade artística benéfica para todos profissionais, e a assimilação de um conhecimento redescoberto é uma obrigação do músico aberto e criativo; porém, isso é apenas uma parte da trajetória percorrida pelo músico especializado na práxis histórica: todo o reposicionamento diante da ação musical e a construção de um artesanato diferenciado dão a integridade e a identidade que justificam sua existência. Quanto mais séria for essa postura, da parte do profissional especializado, mais livre de equívocos ela parecerá. Dessa maneira, o *cross-over* entre os dois segmentos profissionais não parecerá uma fusão (outro cânone?) sintetizadora ou uniformizadora, porém uma troca de experiências artísticas, todas igualmente íntegras e merecedoras de respeito por suas naturezas distintas (SANTOS, 2011, p. 135-136).

Até finais do século XX, as diferenças estruturais na construção e no manejo entre modelos barrocos e modernos de arco e violino, bem como outras inúmeras informações a respeito das práticas musicais do período barroco, tinham seu acesso bibliográfico limitado às línguas estrangeiras, como nos sólidos trabalhos *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, de David Boyden<sup>4</sup> (1990), e *Violin technique and performance in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, de Robin Stowell<sup>5</sup> (1985). Nos dias de hoje, afortunadamente, é possível acessar, por exemplo, boa parte das principais informações contidas nos trabalhos supracitados através de traduções de importantes trechos em trabalhos acadêmicos produzidos em português<sup>6</sup>. Também é possível encontrar traduções completas, como o *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*), traduzido diretamente do alemão por Fernando Cazarini em 2009. Pela internet é possível, também, acessar os próprios documentos do período barroco, produzidos em diferentes

<sup>3</sup> Robert Philip, em seu livro *Performing music in the age of recording* (SANTOS, 2011, p. 135).

<sup>4</sup> David Dodge Boyden (1910-1986) foi um musicólogo estadunidense. Estudou nas universidades de Harvard e Columbia. De 1938 a 1975, lecionou na University of California e em Berkeley. Foi por duas vezes vice-presidente da American Musicological Society (1954-1956; 1960-1962).

<sup>5</sup> Robin Stowell estudou na Universidade de Cambridge e na Royal Academy of Music, em Londres. Foi, por muitos anos, membro de diversas instituições, como The Academy of Ancient Music e The English Concert, além de outros grupos de música antiga. É membro, desde 2004, do Centro de Pesquisa em Performance historicamente Informada (CRHIP - *Centre for Research in Historically Informed Performance*), do qual atualmente é diretor.

<sup>6</sup> As dissertações de mestrado de Fernando Bresolin (UDESC, 2015) e de Ana Rebello (ECA/USP, 2011) são exemplos de trabalhos escritos em português contendo traduções de importantes trechos dos compêndios produzidos por Boyden, Stowell e outros, que podem ser acessados através da internet. Outra pesquisa que em muito auxiliou o desenvolvimento do presente trabalho, pois pavimenta o caminho às fontes históricas de interpretação, é a de Atli Ellenderson (UFPR, 2012).

línguas e países da Europa, sem a onerosa necessidade de ir até o local onde se encontram preservados tais documentos.

Desse modo, durante a elaboração do presente trabalho, foi possível acessar os fac-símiles de tratados que trazem informações importantes para a construção de uma interpretação historicamente informada da Sonata BWV 1001 de J. S. Bach. Além do “Tratado sobre os principais fundamentos do tocar violino” (1756) (*Versuch einer gründlichen Violinschule*), de Leopold Mozart, do qual falo mais adiante nessa introdução, utilizei, com maior frequência na pesquisa, os seguintes tratados: *The art of playing on the violin* (1751) (“A arte de tocar violino”), de Francesco Geminiani (1687-1762), e *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l’arte di suonar il violino* (1791) (“Elementos teórico-práticos de música com um ensaio sobre a arte de tocar violino”), de Francesco Galeazzi (1758-1819), publicado pela primeira vez em 1791, revisado e reeditado em 1817. Não com a mesma frequência, mas em momentos específicos, utilizei também outros métodos e edições publicados nas primeiras décadas do século XIX, como *L’art du violon* (1835) (“A arte do violino”), de Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842), traduzido para o inglês (*The art of the violin*) por Louise Goldberg em 1991. Há, ainda, outros documentos frequentemente visitados por quem busca informações a respeito das práticas violinísticas correntes no período barroco que cito nesta pesquisa, porém de maneira mais pontual, como a carta que Giuseppe Tartini (1692-1770) endereçou à senhora Maddalena Lombardini em 1760, publicada em Londres no ano de 1779, com o subtítulo de “*Ad una importante lezione per i suonatori di violino*” (“Uma importante lição para os violinistas”).

Entendo como de suma importância salientar que a prática violinística registrada em tratados antigos, principalmente no que tange a obras musicais concebidas anteriormente ao advento da gravação fonográfica, pode não corresponder às práticas musicais de maneira unívoca. Um tratado antigo tende a reproduzir os fazeres musicais de determinadas regiões ou determinados estilos e, dentro deles, é possível encontrar variações de toda ordem. Porém, uma abordagem consciente das orientações técnico-interpretativas contidas nos tratados temporalmente próximos a J. S. Bach pode nos proporcionar uma interessante imersão nas particularidades da música daquele período. Na presente dissertação, os conhecimentos contidos nos livros, tratados, documentos etc. citados acima, além de outros, são utilizados como complemento e eventualmente como elementos de contraposição às orientações técnico-interpretativas do *Violinschule* (1756), de Leopold Mozart (1719-1787), traduzido para o inglês como *A treatise on the fundamental principles of violin playing*.

As recomendações estilísticas de L. Mozart proporcionam uma visão privilegiada da música bachiana apesar de, fundamentalmente, dizerem respeito ao chamado “estilo galante”, ao qual os *Sei Solo* de J. S. Bach não pertencem, já que reproduzem um ambiente mais corelliano, projetando, ainda, o estilo barroco. Porém, como eminente violinista e professor, L. Mozart representa a continuidade da escola italiana de violino. O musicólogo Alfred Einstein endossa a opção de utilizar as orientações contidas no tratado de L. Mozart no prefácio da tradução do *Violinschule* feita para o inglês por Editha Knocker<sup>7</sup> (1869-1950), em 1937, porém publicada somente em 1948. Para Einstein ([1756] 1985), L. Mozart:

Não se permitiu ser influenciado por Quantz, e menos ainda por [Carl] Ph. Em. Bach, como está provado em seu capítulo sobre ornamentação, em que ele segue a prática da escola italiana de Tartini em vez daquela dos músicos da Saxônia ou do norte da Alemanha<sup>8</sup> (p. xxx-xxxi).

A escola italiana de violino estava em voga na Europa do séc. XVIII. Robin Stowell e David Boyden, cujos trabalhos mais importantes foram apresentados anteriormente, acordam em relação à proliferação da escola dos então conhecidos como *violinistas-compositores* italianos. Segundo Stowell (1985):

No início do séc. XVIII a Itália foi preeminente entre as nações musicais, sendo representada pelos tais notáveis violinistas-compositores, como Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709), Antonio Vivaldi (c. 1675-1741), Francesco Maria Veracini (1690-1750), Pietro Locatelli (1693-1764) e Giuseppe Tartini (1692-1770)<sup>9</sup> (p. 1).

Para David Boyden (1990), Francesco Geminiani foi, indubitavelmente, o mais importante dos violinistas italianos na Inglaterra do séc. XVIII, que, ainda segundo Boyden, era “o céu e o paraíso dos músicos estrangeiros” (p. 350). Geminiani, embora tenha gozado de prestígio como virtuoso ao violino nos primeiros anos de sua chegada a Londres, acabou ficando mais conhecido, ainda em seu tempo, mas também para a posteridade, como professor e teórico. Também segundo Boyden (1990, p. 350-351), é injusto que a música de Geminiani,

---

<sup>7</sup> Editha Knocker nasceu em 1869. Tornou-se uma violinista de distinção tendo aulas com Joseph Joachim (1831-1907). Associou-se a Leopold Auer (1845-1930) no ensino do violino em São Petersburgo. Estabeleceu-se com uma escola própria de violino em Londres no ano de 1924 (Alec Hyatt King in MOZART, 1985, p. x).

<sup>8</sup> No original: He [Mozart] did not permit himself to be influenced by Quantz, and Still less by Ph Em. Bach, as is proved by his chapter on Ornamentation, in which he follows the practice of the Italian School of Tartini rather than that of the Saxon or North German musicians (A. Einstein in MOZART, 1985 [1756], p. xxx-xxxi).

<sup>9</sup> No original: At the beginning of the eighteenth century Italy was pre-eminent amongst the musical nations, being represented by such notable composer violinists as Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709), Antonio Vivaldi (c. 1675-1741), Francesco Maria Veracini (1690-1750), Pietro Locatelli (1693-1764) and Giuseppe Tartini (1692-1770) (STOWELL, 1985; 1).

um compositor mais do que talentoso, seja negligenciada e menos acessível que a de A. Vivaldi. Para o violinista Marcus Held (2016), a musicologia histórica considera Geminiani, atualmente, como “o principal perpetuador das escolas de violino e de composição italianas do séc. XVIII” (p. 256). Por esses motivos, o *The art of playing on the violin*, de Geminiani, participa ativamente da presente pesquisa como importante ponderador entre a obra de L. Mozart e a Sonata BWV 1001 de Bach.

A *preeminente nação musical* italiana chegou também até J. S. Bach, como podemos comprovar através da premiada pesquisa de Christoph Wolff (2000):<sup>10</sup>

A defrontação de Bach com o moderno idioma do concerto Italiano nos anos que antecederam 1714 provocou, em última instância, o que se tornou o mais forte, mais duradouro, e mais característico desenvolvimento no que tange o moldar de seu estilo pessoal: a acoplagem do italianismo com contraponto complexo e elegante, marcado por animados entrelaçamentos de vozes internas, além de *finesse* e profundidade harmônica<sup>11</sup> (p. 174).

Ainda segundo Wolff (2000), parte da absorção do modelo italiano por Bach se deu da seguinte forma: “Bach transcreveu concertos italianos durante os anos intermediários de seu período em Weimar de 1713-1714, exatamente quando suas tendências experimentais o guiaram para a formação de um estilo genuinamente pessoal”<sup>12</sup> (p. 170).

Os *italianismos* presentes tanto no *Violinschule* quanto na Sonata BWV 1001 podem, a partir de seu reconhecimento, servir como auxiliares na aspiração de justapor essas duas obras com o intuito de formular uma interpretação historicamente informada.

O primeiro capítulo a ser apresentado soma-se às informações supracitadas no ensejo de contextualizar e referenciar brevemente os dois autores utilizados na pesquisa: Leopold Mozart e Johann Sebastian Bach, bem como suas respectivas obras aqui trabalhadas – o *Violinschule* e os movimentos *Adagio* e *Presto* da Sonata para violino solo em sol menor BWV 1001.

Neste trabalho apresento especificamente dois tópicos relacionados à prática violinística do séc. XVIII, que podem ser considerados indissociáveis da Sonata BWV 1001 do ponto de vista histórico: ornamentação e articulação. Apresento-os dentro dos dois

<sup>10</sup> Christoph Wolff é um musicólogo alemão nascido em 1940. Professor na Universidade de Harvard desde 1976 e diretor do Bach-Archiv desde 2001. Em 2000 publicou seu *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* finalista do Pulitzer Prize e condecorado como melhor livro daquele ano pelo Los Angeles Times.

<sup>11</sup> No original: Bach’s confrontation with the modern Italian concerto idiom in the years before 1714 ultimately provoked what became the strongest, most lasting, and most distinctive development toward shaping his personal style: the coupling of Italianism with complex yet elegant counterpoint, marked by animated interweavings of the inner voices as well as harmonic depth and finesse” (WOLFF, 2000, p. 174).

<sup>12</sup> No original: Bach transcribed Italian concertos during the mid-Weimar years of 1713-1714, exactly when his experimental tendencies were leading him toward forming a genuinely personal style” (WOLFF, 2000, p. 170).

movimentos dessa sonata que participam da presente pesquisa, de acordo com sua premência em cada movimento e em função de uma compreensão com viés historicamente informado aplicado ao violino e arco modernos.

Início a discussão acerca dos movimentos com considerações gerais a respeito de sua estrutura e estilo composicional, para então iniciar a discussão dos tópicos interpretativos específicos a serem trabalhados em cada movimento. A saber, discorro sobre os seguintes movimentos da Sonata BWV 1001 e seus prementes elementos de interpretação: no *Adagio*, as ornamentações e, no *Presto*, a articulação.

No terceiro capítulo justifico a compreensão do *Adagio* como sendo um prelúdio para o *Allegro* (fuga) que o segue e as implicações em razão desse entendimento. A seguir, passo para duas discussões especificamente relacionadas com a ornamentação: a primeira é a respeito do trinado, “o mais usual e importante” dos ornamentos, segundo Boyden (1990, p. 450); a segunda discussão é uma tentativa de compreender a abrangência conceitual da *tirata*, um ornamento que pode, por vezes, camuflar-se entre as notas principais da melodia e, por outras, parecer-se com outros tipos de ornamentação como, por exemplo, a *volata*.

No quarto capítulo trato do *Presto* final da Sonata BWV 1001, onde trago uma importante discussão sobre seu entendimento, sua interpretação rítmica e sobre como as escolhas interpretativas, nesses sentidos, podem evidenciar uns ou outros aspectos dessa composição. Para tanto, observo com cuidado as possibilidades de interpretação da articulação do *Presto* a partir, principalmente, das orientações a respeito de articulação encontradas no *Violinschule* de L. Mozart.

Além de contextualizar e facilitar o entendimento da obra, o tipo de abordagem interpretativa que proponho nessa pesquisa vai ao encontro das críticas que Leopold Mozart faz a respeito dos músicos, sobretudo solistas, que podem tocar “de forma tolerável, ou eventualmente distinta” sem, por vezes, compreender as peças de um ponto de vista mais abrangente, ou seja, “sem uma grande compreensão musical” (MOZART, [1756] 1985, p. 216-217). Essas críticas de Mozart permeiam todo o *Violinschule*, porém algumas são, de fato, mais contundentes, como no segundo parágrafo do cap. XII:

Muitos vão longe ao sucesso de tocar com destreza incomum as mais difíceis passagens em vários concertos ou solos que praticaram com assiduidade. Estes [concertos ou solos] eles sabem de cor. Mas, se tiverem que tocar apenas um par de minuetos de acordo com as instruções do compositor, eles são incapazes de fazê-lo; [...] Tudo vai bem enquanto eles tocam um *allegro*: mas quando chegam a um *adagio*, são traídos pela sua grande ignorância e más escolhas em cada compasso da peça. Tocam sem método e sem expressão: *piano* e *forte* não se diferenciam; os ornamentos são feitos no lugar errado além de muito sobrecarregados, e em sua

maior parte tocados de maneira confusa; e frequentemente as notas estão nuas, observando-se que o instrumentista não sabe o que faz<sup>13</sup> ([1756] 1985, p. 215-216).

Tendo em vista a necessidade que Leopold Mozart percebe de uma *grande compreensão musical* para bem executar uma obra, busquei, em trabalhos de analistas conceituados da obra de Bach, informações que pudessem auxiliar na construção de uma interpretação sólida e também teoricamente fundamentada. Assim sendo, exponho no início de cada capítulo, que são referentes aos dois dos quatro movimentos da sonata que permeiam esse trabalho, parte da concepção de estilo, gênero e eventualmente estrutura apresentada, principalmente, por Joel Lester em “Obras de Bach para violino solo: estilo, estrutura, performance” (*Bach’s works for solo violin: style, structure, performance*) (1999), por David Lebetter em “Bach desacompanhado: interpretando as obras solo” (*Unaccompanied Bach: performing the solo works*) (2009) e por Jaap Schröder em “Obras para violino solo de Bach: um guia do intérprete” (*Bach’s solo violin works: a performer’s guide*) (2007).

A ideia de justapor o *Violinschule* de Mozart e a Sonata BWV 1001 de Bach, dois monumentos da história da música e da prática violinística, experimentando seu conteúdo ao violino e arco modernos, é o que moveu esta pesquisa e o que está descrito nesta dissertação. Caso as afirmações anteriores não fossem suficientes para justificar tal empenho, poder-se-ia buscar em Lester (1999) uma breve e reveladora afirmação capaz de encorajar a diligência necessária para tal feito:

Mesmo que Leopold Mozart fosse uma geração mais jovem do que Bach, seu tratado da década de 1750 provavelmente reflete as práticas daquela década, ou mesmo da década imediatamente anterior, aproximando-se bastante das sonatas de Bach<sup>14</sup> (p. 19).

---

<sup>13</sup> No original: Many succeed so far that they play off with uncommon dexterity the most difficult passages in various concertos or solos which they have practised with great industry. These they know by heart. But should they have to perform only a couple of minuets melodiously according to the instructions of the composer, they are unable to do so; [...] For so long they play an allegro, all goes well: but when it comes to an adagio, there they betray their great ignorance and bad judgment in every bar of the whole piece. They play without method and without expression: the *piano* and *forte* are not differentiated; the embellishments are in the wrong place, too overloaded, and mostly played in a confused manner; and often the notes are far too bare and one observes that the player knows not what he does (MOZART, [1756] 1985, p. 215-216).

<sup>14</sup> No original: Even though Leopold Mozart was a generation younger than Bach, his treatise of the 1750, probably reflects practices of the decade or so immediately preceding, bringing it quite close in time to Bach’s sonatas (LESTER, 1999, p. 19).



## 2 CONTEXTO HISTÓRICO

### 2.1 O *VIOLINSCHULE* E LEOPOLD MOZART

[O *Violinschule*] Deve sua grande importância em parte ao fato de que é a obra principal de seu período para violino, comparável ao tratado de Quantz sobre a flauta e ao de C. P. E. Bach para o teclado, e em parte ao seu lugar na tradição que consagra<sup>15</sup> (Alec Hyatt King in MOZART, 1985, p. vii).

O musicólogo Alfred Einstein inicia seu prefácio, escrito em 1937 para a primeira edição traduzida do *Violinschule*, afirmando que “Leopold Mozart é e permanecerá, na memória da posteridade, como pai de seu filho”<sup>16</sup> (Alfred Einstein in MOZART, 1985, p. xi). A afirmação é pertinente, comparando-se a vultosa carreira Wolfgang Amadeus Mozart à trajetória de Leopold “sem maior significância do que a de centenas de outros músicos excelentes do séc. XVIII”<sup>17</sup> (Alfred Einstein in MOZART, 1985, p. xi). Ainda segundo Einstein, “o brilho refletido pela gloriosa auréola do filho”, somado ao seu *Violinschule* e a uma porção de características que o elevavam “aquém dos outros de seu tempo”, garantiu-lhe um “pequeno espaço em toda a história da música instrumental” (Alfred Einstein in MOZART, 1985, p. xi).

A pesquisa de mestrado de Milton Steinhardt foi publicada em 1937, no mesmo ano em que Alfred Einstein escreveu o prefácio para a tradução do *Violinschule*, e apresenta os dados pessoais a respeito de L. Mozart de maneira clara para posteriormente discutir aspectos específicos do tratado. Segundo Steinhardt, Johann George Leopold Mozart nasceu na Alemanha, em Augsburg, no dia 14 de novembro de 1719. Ainda na infância foi instruído em teoria, órgão e violino, além de participar como coralista em uma capela católica da Ordem Beneditina. Em 1737, segundo Steinhardt (p. 1-3) e também Einstein (p. xiii), L. Mozart estudou filosofia (*Logic*) e direito (*Jurisprudence*) na Universidade de Salzburg, muito embora, provavelmente, tenha seguido com as aulas de música durante o período. Permaneceu apenas até o ano de 1739 na universidade, deixando-a, presumivelmente, por haverem cessado a assistência estudantil que recebia após a morte de seu pai para estudar Teologia. No ano seguinte, com 21 anos, L. Mozart compôs sua primeira obra, “Seis sonatas da *Camara* e da *Chiesa* para dois violinos e baixo contínuo”, iniciando uma produção considerável de

<sup>15</sup> No original: It owes its great importance partly to the fact that it is the major work of its period on the violin, comparable to Quantz’s treatise on the flute and C. P. E. Bach’s on the keyboard, and partly to its place in the tradition that enshrines (Alec Hyatt King in MOZART, 1985, p. vii)

<sup>16</sup> No original: Leopold Mozart is and will remain, in the memory of posterity, the father of his son (Alfred Einstein in MOZART, 1985, p. xi).

<sup>17</sup> No original: [...] possess no more significance than those of a hundred other excellent musicians of the eighteenth century (Alfred Einstein in MOZART, 1985, p. xi).

composições. Em sua pesquisa, Steinhardt evidencia a pluralidade e a intensidade das atividades profissionais musicais de L. Mozart, além de elencar outras obras compostas por ele (STEINHARDT, 1937, p. 3-5; A. Einstein in MOZART, 1985, p. xii-xxviii).

O prefácio da tradução para o inglês de Editha Knocker foi escrito por Alfred Einstein de maneira mais literária e traz informações relevantes não somente a respeito de L. Mozart, mas também das características musicais e de suas transformações no período. Muito embora estejam cronologicamente dispostas, as informações, no caso deste prefácio, são permeadas por afirmações opinativas que podem, eventualmente, confundir o leitor. Na citação a seguir, Einstein comenta a posição de Mozart na transição entre dois estilos.

O talento de Leopold para a composição se desenvolveu durante o lamentável e difícil momento em que a austeridade e a nobreza do velho estilo clássico, tal como representado por Corelli, Handel e Bach, começaram a dar lugar ao novo “estilo galante”, inspirado pela ópera bufa, que gradualmente forçava sua entrada. Leopold nunca obteve um compromisso satisfatório entre essas duas escolas<sup>18</sup> (A. Einstein in MOZART, 1985, p. xv).

Segundo Einstein, pode-se apontar, como a realização mais original de L. Mozart, o seu *Violinschule*, que:

[...] deve sua concepção e publicação a um impulso dado pelos músicos de Berlim, ou melhor, ao teórico musical Fr. W. Marpurg<sup>19</sup>, em seu *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1754 e anos subsequentes), em que ele deplora o fato de não haver ainda um manual do tocar violino, apesar do grande número de tratados musicais publicados<sup>20</sup> (Einstein in MOZART, 1985, p. xxiv).

Einstein segue dizendo que Marpurg cita particularmente os tratados de Johann Joachim Quantz e Carl Phillip Emanuel Bach, publicados respectivamente em 1752 e 1753. O próprio L. Mozart destaca, no prefácio que escreveu para seu *Violinschule*, que reavivou e estimulou mais uma vez sua vontade de publicá-lo ao ler o prefácio do *Historic critical contributions to the advancement of music* (*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*), de Marpurg (MOZART, 1985, p. 7).

<sup>18</sup> No original: Leopold's talent for composition was developing during the unfortunate and difficult time when the austerity and nobility of the old classical style, as represented by Corelli, Handel e Bach, began to give way to the new 'gallant style' which, inspired by Opera Buffa, gradually forced its way in. Leopold Never succeeded in finding a satisfactory compromise between these two schools (A. Einstein in MOZART, 1985, p xv).

<sup>19</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1775), compositor, crítico musical e teórico alemão influente no Iluminismo (SILVA, 2014, p. 17).

<sup>20</sup> No original: [...] owes its conception and publication to an impulse given by the Berlin musician, or rather musical theorist Fr. W. Marpug in his *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1754, and subsequent years), in which he deplors the fact that, despite the great number of musical treatises published, no guide exists as yet to violin playing.

Além dessa, outras razões pelas quais L. Mozart decidiu publicar seus regramentos podem ser consultadas no prefácio original de seu tratado:

Muitas vezes eu me perguntei o motivo de ainda não ter sido publicado nada como um manual para um instrumento tão popular e, para grande parte da música, tão indispensável como o violino, já que a produção de som, e em particular algumas regras para golpes de arco especiais, vinculados ao bom gosto, são prescindidas há tempo. Sempre ficava triste ao perceber que os alunos estavam sendo muito mal orientados; tanto que eu tinha que levá-los de volta ao início, e o mais difícil era erradicar as falhas que já haviam aprendido, ou melhor, nem se davam conta<sup>21</sup> ([1756] 1985, p. 7).

Através do que dispus até aqui, é possível confirmar e reafirmar a relevância do tratado de L. Mozart não só para sua época e região, que notadamente *prescindiam* de um documento capaz de registrar a prática violinística de então, mas também para os dias de hoje, pois, como apresento no corpo do trabalho, em alguns casos, os ensinamentos documentados por Leopold Mozart são pedras fundamentais tanto no ensino como na prática violinística atuais.

Como havia comentado anteriormente, embora ainda se careça de bibliografia em português de fontes primárias para o violino, tanto no quesito teórico quanto no prático, há provas de que, aos poucos, essa grande lacuna vem sendo suavizada. Desde julho de 2014 é possível acessar, por exemplo, uma tradução parcial comentada do *Violinschule* de L. Mozart, feita do inglês para o português por Lílian Maria Pereira da Silva, publicada pela Universidade Federal da Paraíba com a orientação do Prof. Dr. Ibaney Chasin (SILVA, 2014).

## **2.2 BACH E OS *SEI SOLO*: ÍCONES DA TRADIÇÃO AUSTRO-GERMÂNICA DO VIOLINO**

Os *Sei Solo* são uma coleção de três sonatas<sup>22</sup> (ou *suonaten*) e três *partien* (ou partitas). A confusão na nomenclatura tem base na terminologia alemã e italiana. Em sua partitura autógrafa, Bach utiliza o termo alemão *partia* (no plural, *partien*), que, segundo Ledbetter (2009, p. 3), era o termo padrão para designar suítes de dança na região. Para Ledbetter, Bach, eventualmente, “escorregou” nas nomenclaturas. De fato, há incongruências

<sup>21</sup> No original: I often wondered greatly that nothing had published as a guide to so popular and, for the greater part of music, indispensable an instrument as the violin, in view of the fact that a sound foundation, and in particular some rules for special bowings, coupled with good taste, have long been needed. I was often sad when I found that pupils had been so badly taught; that not only had I set them back to the beginning, but the great pains had to be taken to eradicate the faults which had been taught, or at best had been overlooked (MOZART, [1756] 1985, p. 7).

<sup>22</sup> O termo “sonata” já é comumente utilizado em português, bem como seu plural, também apropriado da língua italiana. Porém, no caso do plural, há uma adaptação, já que em italiano o plural do termo *sonata* é, em verdade, *sonate*.

nos títulos das peças. Todas as três sonatas conservam o nome completo em italiano, com atenção especial à escrita da última palavra, que contrai os dois “ss” de “*Basso*” com a utilização do “ß” pertencente à ortografia alemã cuja pronúncia é igual a dos dois “ss” do italiano. Bach escreve os títulos das sonatas da seguinte maneira: *Sonata 1<sup>ma</sup> [prima] à violino Solo senza Basso*; *Sonata 2<sup>da</sup> [seconda] à violino Solo senza Basso*; *Sonata 3<sup>za</sup> [terza] à violino Solo senza Basso*. Porém, nas três peças que ficaram conhecidas como “partitas” a partir da edição Gesellschaft (1879) dos *Sei Solo*, Bach grafou o primeiro termo em alemão (*partia*). Todos os outros termos dos títulos das *partien* seguem a mesma forma que dos títulos das sonatas: *Partia 1<sup>ma</sup> [prima] à violino Solo senza Basso*; *Partia 2<sup>da</sup> [seconda] à violino Solo senza Basso*; *Partia 3<sup>za</sup> [terza] à violino Solo senza Basso*. Nesta pesquisa o foco se dá na *Sonata 1<sup>ma</sup> à violino Solo senza Basso* (Fig. 1), ou Sonata em sol menor BWV 1001, especificamente no primeiro e último movimentos: *Adagio* e *Presto*.

Figura 1 - Título da Sonata BWV 1001 de J. S. Bach.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Durante minha primeira experiência com os *Sei Solo*, comentada na introdução, não me questioneei a respeito da existência de obras confeccionadas por outros compositores, também para violino solo, no mesmo período ou anteriores a Bach. Em verdade, a crença de que os *Sei Solo* de Bach são peças isoladas da *práxis* musical de seu tempo é, ainda, habitual. Segundo Ledbetter, ela remonta desde “aos que promoveram sua [de Bach] reputação no final do séc. XVIII”, sendo que um de seus “principais impulsionadores, a quem devemos a preservação das obras de Bach”<sup>23</sup>, é Johann Philipp Kirnberger<sup>24</sup> (1721-1783) (LEDBETTER, 2009, p. 12). Foi reveladora a surpresa de defrontar-me não só com uma obra, mas sim com uma prática recorrente de compositores barrocos que escreveram para violino solo, prática esta “cultivada especialmente no Sul da Alemanha e Áustria” (BRESOLIN, 2015, p. 52).

Ledbetter (2009, p. 18-35) monta um “quebra-cabeças” das *tradições germânicas do violino*, diretamente influenciadas pelo rápido espriar da nova escola de violinistas virtuosos

<sup>23</sup> No original: One of the prime movers to whom we owe the preservation of Bach’s works [...].

<sup>24</sup> Johann Philipp Kirnberger foi aluno de J. S. Bach (1739-1741) e publicou entre 1771 e 1779 um tutorial de composição (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*) que pretendia, segundo Ledbetter, “basear-se no método de ensino de Bach” (2009, p.12).

“desenvolvida na Itália nas primeiras décadas do séc. XVII” (p. 18), vinculando, dentro do possível, os músicos nas relações que mantinham entre si e as regiões onde se encontravam.

Ellendersen (2012) elenca as figuras mais importantes desse panorama através de um histórico acurado que vai desde “os primeiros passos em direção a uma escrita *idiomática* para o violino” na Itália (p. 62) até o período da gênese dos solos (p. 78). Nessa reconstrução histórica, que é parte de sua dissertação de mestrado, Ellendersen utiliza-se principalmente das informações compiladas por Ledbetter (2009), Fanselau<sup>25</sup> (2000) e Wolff (2001).

Para Ledbetter (2009, p. 13), “Bach está longe de ser o único compositor de música sofisticada para violino *senza basso*”. O afinco de Ledbetter em mapear uma tradição violinística austro-germânica aparentemente se fez, também, em função de pôr fim à crença de que os *Sei Solo* de Bach são “exemplos únicos de um gênio incomparável”<sup>26</sup> (p. 12). Ellendersen aponta para a manutenção dessa crença “representativa da opinião geral dos *Solos*” ainda no final do séc. XX, rebatendo a afirmação de Lester de que “não existia, onde quer que seja, tradição absolutamente alguma de música para violino solo desta magnitude” (LESTER apud ELLENDERSEN, 2012, p. 78). Nesta pesquisa aponto para apenas alguns dos personagens dessa tradição, cujas obras para violino solo sobreviveram e estabelecem algum tipo de relação com os *Sei Solo* ou mesmo com o próprio Bach.

Dessas obras, as “mais importantes para nós são as de Johann Paul von Westhoff (1656-1705)”. Suas seis suítes para violino desacompanhado datam de 1696 e, segundo Ledbetter, formam “a única coleção publicada antes de Bach” (LEDBETTER, 2009, p. 26). Para Wolff (2001), os *Sei Solo* de Bach:

[...] parecem ter um débito conceitual com a publicação das partitas para violino solo de Johann Paul von Westhoff de 1696, a primeira deste tipo; tendo Westhoff, um dos mais exímios violinistas de seu tempo, tocado na corte de Weimar até sua morte em 1705, Bach o deve ter conhecido em 1703<sup>27</sup> (p. 133).

Essas informações conferem com as expostas por Ledbetter (2009, p. 26-28), sendo que, aparentemente, em ambos os textos, a fonte dessas informações foi o *Lexicon* de Johann Gottfried Walther<sup>28</sup> (1684-1748). Ainda segundo Ledbetter (p. 29), “as suítes de Westhoff são as peças desse tipo que Bach mais provavelmente tenha conhecido, tendo em vista sua

<sup>25</sup> Ellendersen traduz para a língua portuguesa diversas informações diretamente do alemão da pesquisa de Clemens Fanselau, *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, 2000.

<sup>26</sup> No original: [...] are unique examples of unparalleled genius (LEDBETTER, 2009, p. 12).

<sup>27</sup> No original: These works seem conceptually indebted to Johann Paul von Westhoff's 1696 publication of solo violin partitas, the first of its kind; and since Westhoff, one of the preeminent violinists of his time, played in the Weimar court capelle until his death in 1705, Bach would have met him in 1703 (WOLFF, 2000, p. 133).

<sup>28</sup> Johann Gottfried Walther – teórico musical, organista e compositor do período barroco conhecido principalmente pela compilação do *Musicalisches Lexicon* (1732).

proximidade com o compositor”<sup>29</sup>. Desse modo, as suítes de Westhoff estabelecem-se como antecedentes imediatos dos *Sei Solo* de Bach, não só no quesito temporal, mas também estilístico.

Embora as suítes de Westhoff sejam *a única coleção de peças publicadas antes* da dos *Sei Solo*, há que se mencionar como outra “importante referência para a música solo antes de Bach” a *Passacaglia* de Heirich Ignaz Franz Biber (1644-1704). Ela é a última peça d’As Sonatas do Rosário<sup>30</sup>, de Biber e tem muitos paralelos com os *Sei Solo* de Bach, sobretudo com a *Ciaccona* em ré menor, que é igualmente composta de variações melódicas feitas sobre uma linha de baixo descendente. Entretanto, segundo Ellenderson, “Bach não pode ter visto esta *Passacaglia*” (2012, p. 70).

Outro importante personagem a ser evidenciado dentro da tradição austro-germânica violinística é Johann Georg Pisendel (1687-1755). Além de ter sido um virtuoso violinista dos mais conceituados de seu tempo, também foi um grande conhecedor e colecionador de músicas e partituras. Prova disso é que grande parte de sua coleção está, ainda, preservada<sup>31</sup>. Existe a possibilidade de que, através da coleção de Pisendel, que continha, também, uma cópia feita pelo próprio J. S. Bach das partes do concerto para dois violinos de Telemann (TWV 52: G2), Bach tenha tido acesso às obras para violino solo de outros compositores, como Nicola Matteis (c. 1670-1737), Angelo Ragazzi (c. 1680-1750), Francesco Geminiani (1687-1762) e do próprio Pisendel. Segundo Ledbetter, os *Sei Solo* de Bach que constavam também na coleção se perderam juntamente com as obras de Ragazzi e Geminiani (2009, p. 29). Durante a compilação das informações que remontam a uma *tradição germânica de música solo instrumental*, Ledbetter faz ainda mais correlações entre outros compositores contemporâneos a Bach e suas respectivas obras, não somente as que são para violino (p. 12-61).

Georh Philipp Telemann (1681-1767) compositor contemporâneo e amigo de J. S. Bach, padrinho de Carl Philipp Emanuel Bach, teve suas 12 fantasias para violino solo publicadas em 1735. Segundo Bresolin (2015, p. 51), essas fantasias “apresentam internamente variados gêneros, algumas em estilo contrapontístico, outras em estilo galante, antecipando formas que só viriam a aparecer posteriormente no cenário musical”. De fato, em

<sup>29</sup> No original: Westhoff suites are nonetheless the most likely such pieces for Bach to have known, in view of his proximity to the composer (LEDBETTER, 2009, p. 29).

<sup>30</sup> Ellenderson traz, em sua dissertação (2012, p. 70), a seguinte nota de rodapé em referência às chamadas Sonatas do Rosário: “*Sonatas Honori XV Sacrorum Mysterium consecrati*, Não foram publicadas na época de criação e existiam apenas em forma de manuscrito guardado num convento em Salzburg até ser descoberto no séc. XIX. (FANSELAU, 2000). O frontispício foi perdido de maneira que não se sabe como o autor as intitulou”.

<sup>31</sup> Grande parte da coleção de Pisendel segue conservada sob a tutela da Saxon State Library, em Dresden.

comparação com os *Sei Solo* de Bach, as fantasias de Telemann podem ser consideradas de vanguarda, já que carregam elementos inovadores, “marcas claras das mudanças estilísticas característica de sua época” (BRESOLIN, 2015, p. 51), ou seja, constituem a continuação dessa *tradição austro-germânica* do violino desacompanhado.

Muito embora não haja ainda nenhuma prova de que L. Mozart tenha entrado em contato diretamente com a prática composicional de obras para violino desacompanhado, incluindo as de Bach, seus exemplos musicais do *Violinschule*, sobretudo os de seu oitavo capítulo, não raramente trazem notas duplas ou mesmo acordes, por vezes, inclusive, com sugestões de arpejamento (MOZART, [1756] 1985, p. 160-161). De fato, o próprio L. Mozart não faz grandes menções às maneiras de execução de acordes, à exceção do décimo sexto parágrafo da terceira parte do oitavo capítulo (p. 160) e do vigésimo primeiro parágrafo do décimo segundo capítulo (p. 224). Ainda assim, consideradas todas as evidências da existência de uma tradição austro-germânica de violino, *especialmente no sul da Alemanha e Áustria*, entendo que L. Mozart tenha, de alguma forma, vivenciado essa prática.



### 3 ADAGIO

Um passo imprescindível para iniciar a caminhada da construção de uma interpretação historicamente informada deste primeiro movimento da Sonata BWV 1001 de J. S. Bach é entendê-lo como um prelúdio, como sugerem David Ledbetter (2009, p. 100) e Joel Lester (1999, p. 25). Essa importância se deve não apenas ao fato de existirem ligações de toda ordem entre o primeiro movimento (*Adagio*) e o segundo (*Allegro*), abordadas pelos dois autores, como também em função de se exortar a identidade estilística de um prelúdio que, segundo Ledbetter, está contida nesta peça (2009 p. 95). Uma abordagem interpretativa que lide diretamente com a maneira prescritiva como Bach anotou este *Adagio*, que não leve em conta tais considerações, pode tornar ocluso o caráter improvisatório intrínseco a este gênero musical. Independentemente de haver por parte do compositor alguma intenção educativa ou elucidativa no sentido de demonstrar como construir ornamentações em um prelúdio, ou mesmo se Bach tivesse simplesmente preferido anotar os seus próprios ornamentos *como ele mesmo os faria*, ou *como ele queria que eles fossem tocados*, o fato é que o *Adagio* da Sonata em sol menor se “encaixa nessa tradição de prelúdios – mesmo de prelúdios improvisados” (LESTER, 1999, p. 26).

É possível traçar um breve diagnóstico do entendimento da improvisação por parte dos violinistas vinculados à escola franco-belga, diretamente ligada à escola italiana, que predominou na Europa ocidental principalmente após a ida de Giovanni Battista Viotti (1755-1824) para Paris em 1782 (Zvi Zeitlin *in* BAILLOT, 2000, p. xi). Aproximadamente um século depois da gênese dos *Sei Solo* para violino de Bach, precisamente em 1835, Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842), no seu *L'art du violon* (“A arte do violino”) escreve a respeito de ornamentação e prelúdios.

Baillot classifica os prelúdios em dois diferentes tipos 1) *Prelúdios escritos*<sup>32</sup> e 2) *Prelúdios improvisados*. Segundo Baillot:

[Johann] *Sebastian Bach* usou frequentemente esse prelúdio do primeiro tipo [...] escrito como uma introdução em várias partes [...] em suas obras para cravo, mas

<sup>32</sup> Segundo Baillot, “[...] embora Corelli e Tartini, os dois primeiros a escrever música para violino, tenham escrito suas fugas e movimentos rápidos da maneira como devem ser tocados [...], escreveram apenas panos de fundo para seus Adagios. [...] Mas para o fim do século passado [XVIII], Haydn, Mozart, e mais tarde Beethoven indicaram suas intenções anotando as melodias como eles queriam que elas fossem tocadas [...] deixando quase nada a esse respeito [ornamentação] para a escolha do intérprete” ([1835] 2000, p. 278). Em outras palavras, o que Baillot chama de prelúdio escrito é, até finais do séc. XVIII, uma espécie de melodia-guia que supunha uma ornamentação improvisada.

nas sonatas que ele [Bach] compôs para violino desacompanhado, a forma dos prelúdios é praticamente igual à dos outros movimentos<sup>33</sup> ([1835] 2000, p. 328)

Quando Baillot faz tal afirmação, entendo que, em suma, o que ele quer dizer é que as ornamentações já estão escritas. Ao conceituar o segundo tipo de prelúdio, que é completamente *improvisado*, Baillot asserta:

Organistas e pianistas modernos não têm negligenciado isso, mas entre os violinistas, dos melhores que temos conhecimento, podemos citar apenas Rodolphe Kreutzer que tem usado isso com algum sucesso; no entanto, ele nunca improvisou em público, embora certamente fosse capaz de fazê-lo<sup>34</sup> ([1835] 2000, p. 329).

É interessante notar como Baillot, já em 1835, via com estranheza e certo grau de decepção o fato de os violinistas não praticarem improvisação, o que, segundo ele, “exige uma facilidade adquirida através da prática constante; alguns grandes talentos não têm mais do que um estudo persistente nessa área<sup>35</sup>” ([1835] 2000, p. 329).

Ter em mente que o tipo de prelúdio no qual se enquadra este *Adagio* de Bach é o primeiro, ou seja, do tipo *escrito*, porém que pressupõe ornamentação, muito embora ela já tenha sido escrita pelo próprio compositor, facilita a identificação e a compreensão de tais ornamentos. Em relação ao papel dos ornamentos especificamente neste *Adagio*, chamo a atenção para o que diz David Ledbetter:

Certamente o que distingue o uso que Bach faz dessa maneira [prelúdio escrito que pressupõe ornamentação] no *Adagio* em sol menor é o fato de que os ornamentos são composicionalmente significantes e parte de um esquema expressivo que não poderia ter sido deixado por acaso.<sup>36</sup> (2009, p. 97).

A precisão rítmica com que Bach grafou os ornamentos é incontestável. Não há sequer um mínimo erro ou incongruência rítmica em todo o movimento, ao contrário das ornamentações escritas na edição publicada por Estiene Roger (1665-1722) das *Sonate per violino e violone o cimbalò* (“Sonatas para violino e violone ou cravo”), de Arcangelo Corelli (1653-1713), supostamente escritas pelo próprio Corelli ou por um aluno próximo deste, na

<sup>33</sup> No original: [Johann] Sebastian Bach frequently used this kind of prelude in his harpsichord works, but in the sonatas he composed for unaccompanied violin, the form of the prelude is almost that the other movements (BAILLOT, [1835] 2000, p. 328).

<sup>34</sup> No original: Modern organists and pianists have not neglected it, but among violinists, to the best of our knowledge, we can mention only Rodolphe Kreutzer who used it with any success; yet he never improvised in public, although he was certainly capable of doing so (BAILLOT, [1835] 2000, p. 329).

<sup>35</sup> No original: Demands an ease acquired by constant practice; some great talents lack no more than persistent study in this area (BAILLOT, [1835] 2000, p. 329).

<sup>36</sup> No original: Certainly what distinguishes Bach’s use of this manner in the G minor *Adagio* is the fact that the ornaments are compositionally significant and part of an expressive scheme that could not be left to chance (LEDBETTER, 2009, p. 97).

qual uma observação atenta da rítmica dos eventos sugeridos como ornamentação traz à tona diversas incompatibilidades em relação à divisão métrica regular. Neste caso, o foco é na quantidade de notas escritas dentro dos tempos do compasso. Descrevo a seguir algumas dessas incompatibilidades encontradas já no primeiro compasso da Sonata V dessa mesma edição das sonatas de A. Corelli (Fig. 2), cujas ornamentações foram replicadas por editores de diferentes períodos, como o próprio Baillot (1835), J. Joachim e F. Chrysander (1890) e Werner Icking (1995).

Figura 2 - Sonata V Op. 5 em sol menor para violino solo e violone ou cravo, de A. Corelli



Fonte: Edição de E. Roger, Amsterdam, 1710.

No trecho acima os pentagramas aparecem na seguinte ordem: o baixo contínuo no pentagrama inferior, a melodia não ornamentada escrita por Corelli no segundo e, no último, a melodia já ornamentada, à maneira como fazia o próprio Corelli<sup>37</sup>. À primeira vista, um violinista descuidado pode até não perceber, ou mesmo o mais atento leitor pode julgar como um erro, mas o fato é que as fusas dispostas no terceiro e no quarto tempos<sup>38</sup> deste primeiro compasso não podem ser tocadas exatamente como fusas se tocadas todas, tampouco podem ser do mesmo tamanho. No segundo tempo, onde caberiam oito fusas, há nove, sendo uma pontuada e mais três semifusas; já no quarto tempo, há dez fusas, ou seja, as notas precisam ser distribuídas de alguma forma durante o compasso, mas o compositor não especifica exatamente como executá-las, exigindo do intérprete certo grau de improvisação rítmica. Na partitura, o editor parece sugerir apenas que no primeiro e no terceiro tempos do compasso as vozes do violino e baixo contínuo permaneçam juntas e que a fusa pontuada (sib4) seja sustentada por mais tempo que as demais.

<sup>37</sup> No frontispício da edição de E. Roger se encontra a seguinte informação: “Troisieme Edition ou l’on a joint les agrémens des *Adagio* de cet ouvrage, composez par M<sup>r</sup>. Corelli comme il les joue.”

<sup>38</sup> As ornamentações que Bach utiliza em seu *Adagio* também se manifestam, no primeiro compasso, no segundo e quarto tempos.

A precisão com a qual Bach escreveu suas ornamentações para o *Adagio* da Sonata BWV 1001 encoraja uma execução parcialmente restrita no que tange às divisões métricas, que considere apenas a racionalidade da notação rítmica e descarte a gestualidade contida nesse tipo de escrita musical. Porém, a mesma precisão rítmica é encontrada no vigésimo parágrafo do décimo primeiro capítulo do tratado de Leopold Mozart, intitulado “*Of the Tremulo, Mordent, and some other improvised Embellishments*” (“Do trêmulo, mordente e alguns outros ornamentos improvisados”). É possível relacionar os dois primeiros compassos deste *Adagio* (Fig. 4) e uma suposta melodia básica sem ornamentações (Fig. 3) com um dos exemplos de que L. Mozart dá em seu *Violinschule* sem ornamentação (Fig. 5) e com as *tirate* acrescentadas (Fig. 6). Aprofundo o assunto das *tirate* ao final do presente capítulo.

Mozart demonstra, também em tempo *adagio*, como é escrita originalmente a melodia de seu exemplo (Fig. 4) e como ela pode ser tocada (Fig. 5) utilizando esse tipo de ornamentação improvisada. Muito embora L. Mozart também tenha sido absolutamente preciso no quesito rítmico na notação desse exemplo, sua explanação textual a respeito desse tipo de ornamentação sugere uma execução não só improvisada, mas também afetada pelo “calor da hora” (MOZART, 1985 [1756], p. 212-213). Voltaremos a esse exemplo de Mozart adiante, quando tratarmos especificamente das *tirate*, onde haverá igualmente sugestões de melodias não ornamentadas para os excertos do *Adagio* escolhidos para formar a parte deste trabalho que visa à compreensão de tal tipo de ornamento.

Figura 3 - Melodia básica dos primeiros compassos da Sonata BWV 1001 sem as *tirate*.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 4 - Dois primeiros compassos da Sonata BWV 1001 com as *tirate* destacadas.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Figura 5 - Exemplo de melodia sem ornamentação (*tirata*) em tempo *adagio*.



Fonte: L. Mozart *Violinschule*, 1985 [1756], p. 213.

Figura 6 - A mesma melodia do exemplo anterior de L. Mozart com o acréscimo das *tirate* lentas ascendentes.



Fonte: L. Mozart *Violinschule*, 1985 [1756], p. 213.

Naturalmente o “calor da hora” não pode resolver sozinho o incomensurável quesito relativo às ornamentações. Os tratados musicais anteriores ao séc. XIX ocupam boa parte de sua extensão com explanações referentes aos conhecimentos necessários para fazer as ornamentações de acordo com o que esperavam os compositores e a audiência. Na próxima subseção deste trabalho, após um breve levantamento sobre o quesito das ornamentações durante o período barroco, identifico individualmente as ocorrências de trinados e alguns casos específicos das *tirate*, os dois tipos de ornamentação de maior ocorrência no *Adagio* da Sonata BWV 1001 de J. S. Bach, comparando-as com as descrições existentes principalmente no *Violinschule* de L. Mozart, bem como em outros importantes tratados de meados do séc. XVIII.

### 3.1 ORNAMENTAÇÕES

A ornamentação foi provavelmente o tópico mais discutido em todo o campo da prática da performance. Ela ocupa um lugar importante nos escritos teóricos tanto no período barroco quanto nos tempos modernos<sup>39</sup> (FABIAN, 2003, p. 135).

O assunto das ornamentações é inerente à música do período barroco. Não é diferente no caso do *Adagio* da Sonata BWV 1001, sobre o qual discorro aqui, muito embora todas as ornamentações tenham sido escritas pelo próprio Bach. Segundo Jaap Schröder, iniciando seu texto sobre este mesmo *Adagio*, “Toda música da era barroca (mas não somente a música barroca) contém elementos de ornamentação ou embelezamento, que evocam um espírito de

<sup>39</sup> No original: Ornamentation has probably been the most discussed topic in the entire field of performance practice. It occupies an important place in theoretical writings both during the baroque period and the modern times (FABIAN, 2003, p. 135).

improvisação no intérprete<sup>40</sup>” (2007, p. 54). Judy Tarling, que faz um compilado de informações de diversos tratados do séc. XVIII, também afirma que “grande parte da atividade de tocar esse tipo de música [barroca] envolve ornamentação de diversos tipos” (2001, p. 34). A lista de autores que tratam de ornamentação no séc. XVIII é vasta. Como chama a atenção Fernando Cazarini, apenas “No intervalo de tempo entre a morte de J. S. Bach (1750) e o nascimento de W. A. Mozart (1756) foram publicados três tratados importantes: J. J. Quantz (1752); C. Ph. E. Bach (1753); e L. Mozart (1756)”, e todos estes dedicam boa parte de suas páginas aos *indispensáveis* ornamentos (Cazarini *in* BACH, 2009, prefácio do tradutor, p. 17). Os tratados de que fala Cazarini foram todos os publicados primeiramente em alemão, mas ainda poderiam acrescentar-se à nobre lista ao menos três (para fazer jus ao intervalo de 1750 a 1756) dos seis tratados de Francesco Geminiani (1687-1762): *The art of playing on the violin* (1751), *Guida harmonica* (1752) e *The art of accompaniment* (1754).

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), contemporâneo de Leopold Mozart (1719-1787), legou-nos seu “Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado” (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*), “o mais importante tratado sobre teclado do século XVIII” segundo Fernando Cazarini, tradutor deste tratado para o português (Cazarini *in* BACH, 2009, prefácio do tradutor, p. 9). Segundo C. P. E. Bach, são três os fatores principais dos quais depende “a maneira correta de tocar teclado [...] dedilhado correto, ornamentos precisos e boa execução” (2009, p. 21). Especificamente sobre ornamentos, Carl Phillip afirma que:

Ninguém coloca em dúvida a necessidade dos ornamentos. Basta notar que eles se encontram em grande quantidade por toda parte. [...] Eles fazem a conexão entre as notas; dão-lhes vida; [...] ajudam na expressão; [...] podem melhorar uma composição medíocre, enquanto, sem eles, a melhor melodia parecerá vazia e simples, e o conteúdo mais claro parecerá confuso (BACH, 2009, p. 69).

Através desta e de outras afirmações de C. P. E. Bach (1714-1788) é possível ter uma dimensão da relevância dos ornamentos e da necessidade de sua consciente execução. Podemos notar também através do texto de C. P. E. Bach, filho de J. S. Bach, que não só se esperava de um bom músico que soubesse ornamentar, mas sim que soubesse ornamentar de acordo com o estilo da peça em questão e com conhecimento harmônico, sendo que “o tamanho da utilidade dos ornamentos está diretamente relacionado ao tamanho do dano que podem causar [...]” (BACH, 2009, p. 69). A importância da ornamentação adequada era tanta

---

<sup>40</sup> No original: All music of the baroque era (but not only baroque music) contains an element of ornamentation or embellishment, which calls for a spirit of improvisation in the performer (SCHRÖDER, 2007, p. 54).

que, entre os inúmeros regramentos, definições e orientações a respeito, C. P. E. Bach asserta o seguinte:

Por isso sempre agiram com mais segurança os compositores que indicaram claramente em suas peças os ornamentos que deveriam ocorrer, em vez de deixarem suas peças sujeitas ao discernimento de executantes desajeitados<sup>41</sup> (2009, p. 69).

Neste trabalho, eventualmente recorri às orientações de C. P. E. Bach. Porém, o objetivo principal desta pesquisa é justapor as orientações deixadas por Leopold Mozart à Sonata BWV 1001 de J. S. Bach, e não formular uma sugestão de interpretação compilando diversas instruções de diferentes tratados.

Alfred Einstein, no prefácio da tradução do *Violinschule* para a língua inglesa de E. Knocker, endossa a opção de não utilizar indiscriminadamente às orientações contidas nos tratados de C. P. E. Bach e J. J. Quantz, sobretudo tendo em vista nossa intenção de evidenciar uma possível abordagem dessa sonata através das orientações de Leopold Mozart. Como dito na introdução do presente trabalho, para Einstein, L. Mozart:

Não se permitiu ser influenciado por Quantz, e menos ainda por [Carl] Ph. Em. Bach, como está provado em seu capítulo sobre ornamentação, em que ele segue a prática da escola italiana de Tartini em vez daquela dos músicos da Saxônia ou do norte da Alemanha (A. Einstein in MOZART, 1985 [1756], p. xxx-xxxii).

Ainda assim é útil recorrer a esses outros tratados de época ou estudos atuais com o intuito de justificar o entendimento desta sonata em um viés historicamente informado.

A seguir passamos a elencar e relacionar as ornamentações escritas por Bach no *Adagio* da Sonata BWV 1001 com as orientações de interpretação de ornamentos descritas por Leopold Mozart, porém esboçando antes um entendimento geral da execução de tais ornamentos em meados do séc. XVIII através dos autores da época. Por meio dessa formulação é possível correlacionar o *Violinschule* com tratados contemporâneos e, assim, delinear parte do perfil musical de L. Mozart.

### 3.1.1 TRINADOS

Como notado anteriormente, o *Adagio* da Sonata BWV 1001 faz parte de um gênero musical cujas ornamentações em sua origem (quando não a peça como um todo) eram costumeiramente improvisadas pelo intérprete, sendo este o compositor da peça em questão ou não (LESTER, 1999, p. 26). Mesmo para ornamentos cujas formas de execução possam

<sup>41</sup> Arnold Dolmetsch, em seu *Interpretation of music of the XVIIth and XVIIIth centuries*, opta pelo predicado “incompetentes” em vez de “desajeitados” (DOLMETSCH, 1915, p. 90).

aparentemente não estar descritas de forma explícita, como é o caso dos trinados nesse *Adagio*, há regramentos usuais e correntes bastante claros que podem ser acessados através de publicações do início e meados do séc. XVIII, a fim de atender ao recorte temporal desta pesquisa, como a carta à senhora Lombardini, de Giuseppe Tartini (1692-1770), e os tratados citados anteriormente: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), de Johann Joachim Quantz (1697-1773), “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”, de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), *Violinschule* (1756), de Leopold Mozart (1719-1787), e “*The art of playing on the violin*” (1751), de Francesco Geminiani (1687-1762). Todos esses documentos tiveram grande tiragem e aceitação ainda em sua época de publicação, mas também posteriormente, no caso do violino, sobretudo o de Francesco Geminiani.

A compreensão e a consciência do uso dos trinados em uma peça como este *Adagio* são de fundamental importância para a construção de uma interpretação que vise, ao mesmo tempo, à manutenção da atenção do ouvinte e à coerência com o caráter altamente prescritivo da composição. A necessidade de um cuidado especial se dá em vista do compositor, que, ao colocar a indicação de trinado<sup>42</sup> na pauta, não indica qual velocidade de alternância de notas deve ser empregada no ornamento<sup>43</sup>, quando essa alternância se inicia e quando se encerra, tampouco quanto tempo deve ser sustentada a primeira nota do trinado caso, como veremos adiante, tal nota seja encarada como uma apojetura. Observando este complexo contexto envolvendo o trinado, é interessante constatar que reside nos trinados, do ponto de vista da notação musical, a única parcela de improvisação indiscutivelmente aceita por Bach no decorrer deste *Adagio*.

Embora algumas das regras descritas em tratados do séc. XVIII para a utilização desse ornamento sejam claras e pré-definidas, as orientações de Geminiani e principalmente de Mozart admitem, nos trinados, uma margem de escolha ou adaptação na maneira de se executar tal ornamento, tendo em vista justamente a não possibilidade (ou não necessidade) de uma prescrição mais exata das variáveis intrínsecas ao trinado por parte do compositor. Judy Tarling (2001, p. 45-51) reúne informações de diversos tratadistas dos séculos XVII e XVIII a respeito dessas variáveis, das quais, segundo ela, cinco devem ser consideradas: abordagem, nota de início, velocidade de reiterações (alternações), parada das reiterações e finalização ou terminação (como sair do trinado).

<sup>42</sup> Robert Donington traça um histórico prático e inteligível do trinado desde antes do período barroco até o final do séc. XIX (1989, p. 236-258).

<sup>43</sup> Para Mozart, o trinado possui diferentes velocidades, e estas devem se adequar ao movimento e aos afetos da peça em questão (1985 [1756], p. 189).

Geminiani nos legou uma quantidade considerável de informações a respeito dos trinados, porém, em seu tratado, a parte mais elucidativa a respeito desse tipo de ornamento está disposta no exemplo musical e não na parte discursiva. Geminiani classifica o trinado ou *Shake*<sup>44</sup> como sendo um dos “ornamentos de expressão” (GEMINIANI, 1751, p. 6).

No *Example XVIII*, Geminiani discorre a respeito do trinado: “O trinado simples (*plain Shake*) é adequado para os movimentos rápidos e pode ser feito sobre qualquer nota, lembrando-se de passar imediatamente para a nota seguinte<sup>45</sup>” (GEMINIANI, 1751, p. 6). É importante ressaltar que, quando Geminiani afirma que o trinado simples “é adequado para os movimentos rápidos”, ele está se referindo de maneira generalizada ao trinado simples (*plain Shake-Trillo semplice*) (Fig. 7). O *Adagio* em questão não é um movimento rápido, porém os trinados propostos por Bach permeiam outras ornamentações já escritas por ele próprio. Assim, em uma avaliação mais distante, a maior parte dos trinados escritos por Bach neste *Adagio* pode ser conceituada como sendo de trinados compostos, tendo em vista os demais ornamentos que os cercam. Porém, observando-se como trinado somente as notas sobre as quais Bach faz uso do sinal [*tr*], para não se modificar as ornamentações propostas por ele próprio, podemos concluir que esses trinados atendem propositalmente ao conceito de trinado simples. Por essa razão é que, neste trabalho, todos os onze trinados [*tr*] indicados por Bach no *Adagio* serão nominados e abordados como trinados simples, porém aplicados em um movimento lento.

Voltemos à descrição gráfica (musical) de Geminiani do trinado simples (*trillo semplice* ou *plain Shake*):

Figura 7 - Descrição gráfica do primeiro “ornamento de expressão” de Geminiani, o trinado simples (*The plain Shake*).



Fonte: F. Geminiani, 1751, p. 26.

<sup>44</sup> Em seus exemplos musicais, Geminiani utiliza a nomenclatura em italiano (*Trillo – Trillo semplice e Trillo composto*) para os trinados e, na parte discursiva, define-os em inglês (*Shake - plain Shake e turn'd Shake*).

<sup>45</sup> No original: The plain Shake is proper for quick Movements; and it may be made upon any Note, observing after it to pass immediately to the ensuing Note (GEMINIANI, 1751, p. 6).

Notamos que este exemplo de Geminiani é generalizado tanto no quesito da quantidade de notas que se deve (ou que se é possível<sup>46</sup>) tocar independentemente da fração rítmica da nota sobre a qual está colocado o trinado quanto no que tange à distância da nota real e da nota do trinado (se pode ser por semitom ou tom). Algumas dessas importantes minúcias são abordadas por Leopold Mozart, como dispenho adiante. Contudo, convém já notar que, de acordo com as explicações de Geminiani (ou a falta delas em formato discursivo), caso não haja nenhum outro sinal específico, como o *trattenuto* ou  *Holding the Note* (-) sobre a nota real, o trinado deve começar, geralmente, da sua nota imediatamente superior de acordo com a tonalidade em vigor, “não sendo cromaticamente alteradas” (BOYDEN, 1990, p. 450).

Cabe, ainda, antes de passar para cada um dos trinados do *Adagio* especificamente, notar a mescla de símbolos que Geminiani utiliza em seu *Example XIX*. Nesse exemplo, Geminiani vai acrescentando símbolos representativos dos “ornamentos de expressão” sobre as notas em um compasso e, no compasso seguinte, *transcreve* estes símbolos (Fig. 8). Na definição textual do exemplo XIX, Geminiani afirma: “Neste [exemplo] está demonstrado como uma nota sozinha (em tempo lento) pode ser executada com diferentes ornamentos de expressão<sup>47</sup>” (1751, p. 8). Para este estudo é importante, sobretudo, perceber que para todas as possibilidades de ornamentos descritas neste exemplo por Geminiani há, em algum momento, de forma diferenciável, a participação do trinado simples. O fato de Geminiani grafar os símbolos específicos de cada ornamento permite entender, de modo implícito, que para ele o trinado simples [*tr*] não se dá de outra forma que não a indicada por si no seu primeiro “ornamento de expressão”.

As formas de execução dos trinados escritos passam por uma trajetória tortuosa, mas em alguns momentos da história acabam se estabilizando. Segundo Boyden, o trinado, “o mais usual e importante” dos ornamentos, tornou-se somente no final do séc. XVII o trinado com a nota superior como descrito por Geminiani (BOYDEN, 1990, p. 450). Judy Tarling afirma, ainda, que até o final do séc. XVII o trinado poderia começar na nota escrita ou na nota superior, “dependendo das circunstâncias harmônicas ou melódicas”. Tarling afirma igualmente que as diferentes formas de execução encontram evidências tanto italianas quanto

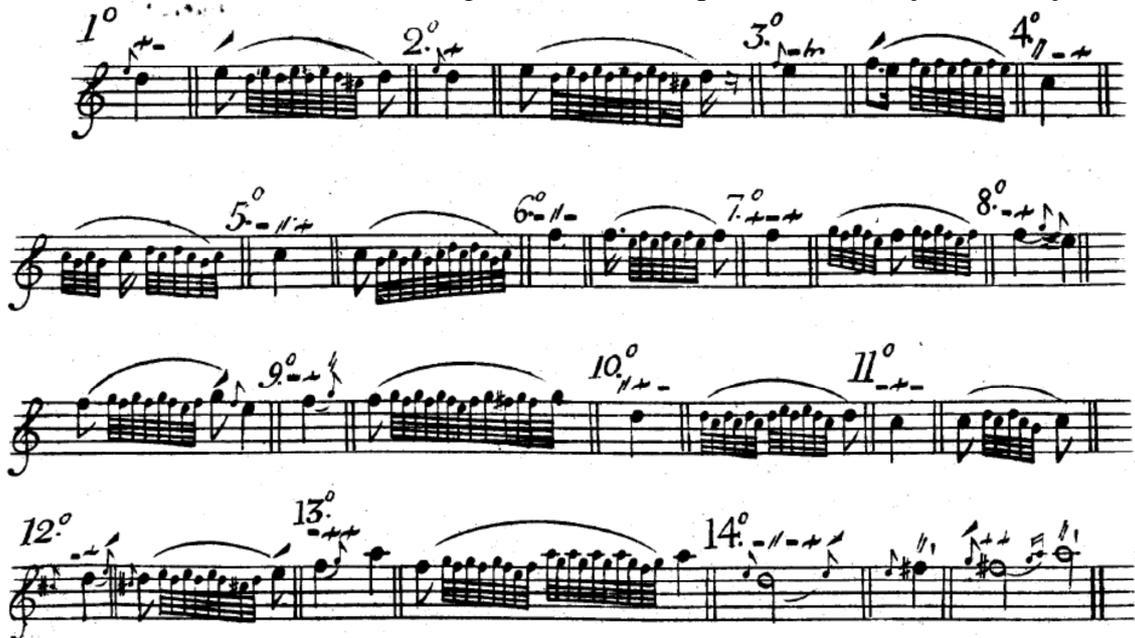
<sup>46</sup> Geminiani grafou mais fusas do que caberiam no tempo de uma semínima. Sua explanação textual também não faz referência direta à velocidade que deve ser empregada no ornamento. Alguns violinistas conseguem obter maior agilidade nas alternações ou reiterações dos trinados, sendo que por vezes essa velocidade pode tornar o ornamento “inteligível e balido” de acordo com as orientações de L. Mozart como específico mais adiante.

<sup>47</sup> No original: In this is shewn how a single Note (in slow Time) may be executed with different Ornaments of Expressions (GEMINIANI, 1751, p. 8).

francesas e que ambas duraram até o século seguinte, sendo que, “em última instância, foram substituídas pelas regras da escola berlinense estabelecidas por C. P. E. Bach e Quantz” (2001, p. 45).

A variedade de execução dos trinados pode ser imensa tendo em vista o caráter improvisatório desse ornamento, sobretudo se tomarmos como base “a considerável quantidade e variedade desses trinados [compostos, ou seja, trinado simples mais algo] que são dados em tratados da época, especialmente o de Geminiani e Leopold Mozart” (BOYDEN, 1990, p. 451).

Figura 8 - *Example XIX*. Sugestões de ornamentação sobre notas sozinhas em tempo lento demonstradas através de sinais gráficos e suas respectivas transcrições/execuções.



Fonte: F. Geminiani, 1751, p. 26.

Entretanto, no caso do *Adagio* da Sonata em sol menor, apenas a parte que compete ao trinado simples não foi prescrita por extenso por Bach. Os trinados deste *Adagio* são indicados por Bach simplesmente com “tr” e estão envoltos densamente em outras ornamentações, desencorajando quaisquer tentativas de inserção de diferentes ornamentos que não sejam os estipulados pelo compositor. Vale lembrar que, ainda à sua época, Bach já era criticado por limitar a atuação do intérprete, prescrevendo demasiadamente a maneira em que suas composições deveriam ser tocadas. Nikolaus Harnoncourt replica trechos de uma “controvérsia pública”, de 1737, na qual Johann Adolph Scheibe afirma: “[Bach] expressa detalhadamente, em notas, todos os maneirismos e pequenas ornamentações que entendemos

como próprios ao modo de tocar, o que não só retira de suas peças toda a beleza e harmonia como torna o canto bastante inaudível” (SCHEIBE apud HARNONCOURT, 1993, p. 46).

Segundo Harnoncourt:

Ele indicava aos intérpretes todos os detalhes então conhecidos acerca da interpretação de suas obras, sobretudo no que se referia à articulação e ornamentação. [...] Ao adotar este procedimento, Bach rompeu com o velho princípio da autonomia criativa do intérprete. [...] A fixação dos ornamentos nos mostra a sua desconfiança, aliás bem fundada, quanto à capacidade dos intérpretes (1993, p. 45).

Leopold Mozart dedicou mais de um capítulo inteiro de seu *Violinschule* aos diversos tipos de trinados. No décimo capítulo de seu tratado, ele vai além das questões interpretativas e explica também tecnicamente como devem ser executados os trinados (MOZART, 1985 [1756], p. 186-202). A partir daqui, as descrições de L. Mozart a respeito dos trinados, imprescindíveis para este trabalho, aparecem na medida em que forem necessárias para a compreensão de cada um dos onze trinados indicados no *Adagio*, bem como suas respectivas peculiaridades interpretativas.

### 3.1.1.1 OS TRINADOS DO ADAGIO

A primeira indicação de trinado aparece no segundo compasso, sobre a semicolcheia pontuada que ocorre na cabeça do segundo tempo (Fig. 9). O esforço de fazer a primeira nota do *trillo* (ré4) exatamente no início do segundo tempo é válido, pois evita distorções rítmicas que possam ocorrer, entre outros motivos, em função da ligadura original bastante extensa que atravessa os dois primeiros tempos do compasso. Em algumas edições essa ligadura é dividida em duas ou, ainda, em três partes, o que acaba dando às notas pertencentes aos ornamentos qualidades de melodia, dificultando a compreensão da condução da voz intermediária: dó4 (sétima menor de D7, dominante de G) na cabeça do segundo compasso para sib3 (terça menor do acorde de G) no terceiro tempo do compasso.

Neste caso, valorizar a primeira nota do *trillo* através do aumentar e diminuir do som (*Swelling and Softening the sound*<sup>48</sup>), considerando-a como ápice de toda a ligadura, possibilita ao intérprete uma boa manutenção do andamento sem a necessidade de uma divisão maquinalmente metrificada das figuras de menor valor rítmico do compasso.

<sup>48</sup> Geminiani conceitua da seguinte maneira os seus sétimo e oitavo “ornamentos de expressão”: “Estes dois elementos podem ser usados um depois do outro; eles produzem grande beleza e variedade na melodia, e empregados alternadamente, são próprios para qualquer [tipo de] expressão ou compasso” (GEMINIANI, 1751, p. 7). No original: These two Elements may be used after each other: they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ'd alternately, they are proper for any Expression or Measure.

Figura 9 - Primeira metade do segundo compasso da sonata.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

O segundo trinado que Bach indicou neste *Adagio* aparece na penúltima semifusa do terceiro compasso (Fig. 10). O tratado de L. Mozart não traz nenhum exemplo musical em que o trinado apareça sobre uma semifusa. Geminiani também não o faz, porém poder-se-ia sem grandes problemas comparar este pequeno trecho do *Adagio* à tabela de ornamentações contida no seu *Example XIX* (Fig. 8). A semelhança com os demais exemplos de soma de ornamentos aplicados a uma nota é clara. Neste caso, a nota  $d_4$  recebe, além do trinado simples indicado com *tr*, um trinado composto, ou *Turned Shake*, para Geminiani, e uma finalização, ou *turn*, para L. Mozart (GEMINIANI, 1751, p. 26; MOZART, 1985 [1756], p. 188).

Figura 10 - Último tempo do terceiro compasso da sonata.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Acatando a observação anterior a respeito de os trinados simples se iniciarem com a nota superior, a ligadura que compreende todas as fusas, semifusas e quartifusas (ou tremifusas) do último tempo do terceiro compasso, que ao seu final atua também sobre duas notas iguais  $d_4$ , não gera uma sincopa, já que a primeira nota a se tocar na indicação do trinado [*tr*] é, na verdade, um  $r_4$ . Aqui não caberiam demasiadas alterações no trinado, caso contrário a execução da ligadura se tornaria mais difícil e o andamento poderia ficar comprometido.

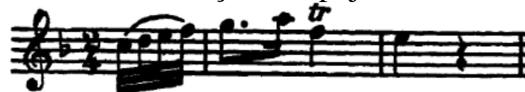
O terceiro trinado indicado por Bach acontece na segunda colcheia do quarto compasso, sobre a nota  $f\sharp_4$ . Para este trinado especificamente nos é de grande valia observar a seguinte orientação de L. Mozart:

O início e o final de um trinado podem ser feitos de várias maneiras. Eles podem começar de uma vez [imediatamente] a partir das notas superiores [...] Mas ele pode também ser preparado [antecedido] por uma apoiatura descendente que é suspensa [sustentada] mais longamente<sup>49</sup>; (1985 [1756], p. 187).

Os demais exemplos de Mozart sobre como iniciar ou terminar um trinado acabam por acrescentar, antes e/ou depois do nosso “trinado simples”, outras ornamentações. Porém, como já destacado diversas vezes aqui, não pretendemos modificar as ornamentações já prescritas por Bach. Assim sendo, entendo que este trinado já está antecedido de uma apoiatura escrita por Bach, como podemos ver na Fig. 13. O próprio Mozart é quem nos clarifica a respeito do tempo que deve ser sustentada a apoiatura nesses casos:

É preciso saber como aplicar a *appoggiatura* antes e depois do trinado, no lugar certo, e com o comprimento ou brevidade adequados. Se um trinado ocorre no meio de uma passagem; por exemplo: [Fig. 11], não há somente uma apoiatura antes do trinado, mas esta é realizada através da metade do valor da nota, enquanto que o trinado não deve começar antes da outra metade<sup>50</sup>, como mostrado aqui: [Fig. 12] (1985 [1756], p. 190).

Figura 11 - Trinado escrito sem a indicação de apoiatura.



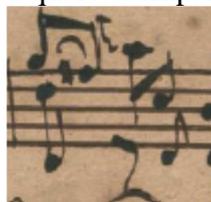
Fonte: MOZART, 1985 [1756], p. 190.

Figura 12 - Orientação da execução do trinado com apoiatura.



Fonte: MOZART, 1985 [1756], p. 190.

Figura 13 - Dois primeiros tempos do quarto compasso da Sonata BWV 1001;



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

<sup>49</sup> No original: The beginning and the end of a trill can be made in various ways. It can begin at once from the upper note downwards. [...] But it can also be prepared by a descending appoggiatura which is suspended rather longer; (MOZART, 1985 [1756], p. 187).

<sup>50</sup> No original: One must know how to apply the appoggiatura both before and after the trill, in the right place, and of appropriate length or brevity. If a trill occurs in the middle of a passage; for example: fig XI then not only is an appoggiatura made before the trill, but the appoggiatura is held through half the value of the note, while the trill is not begun till the other half, as given here: (MOZART, 1985 [1756], p. 190).

Considerando mais uma vez o fato de iniciar o trinado a partir da nota superior, podemos então entender que, na verdade, para além do tempo de duração da apojatura, o intérprete pode sustentar a nota sol<sup>4</sup>, que se tornará em seguida a nota superior do trinado, inclusive até a primeira parte da segunda colcheia deste compasso. Só então é que se iniciam as alterações, que, embora pudessem ser muitas em função do tempo disponível na colcheia, se seguirmos as orientações de L. Mozart serão lentas, pois “O [trinado] lento é usado em peças tristes e lentas” (MOZART, 1985 [1756], p. 189).

O quarto trinado (Fig. 14) encontra-se no compasso seguinte e para ele podemos aplicar as mesmas orientações do trinado anterior, com exceção à velocidade das variações, que, caso sejam lentas, entram em desacordo com a figuração rítmica que precede o trinado. Vale notar que, neste compasso, se seguirmos a orientação de iniciar o trinado na nota superior, a ligadura que compreende todo o primeiro tempo<sup>51</sup>, à exceção do acorde na primeira semicolcheia, gera-se uma síncopa.

Figura 14 - Quinto compasso da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

A quinta aparição da indicação *tr* (Fig. 15) se dá sobre um trinado cadencial, ou seja, um trinado que ornamenta uma cadência, que, aqui, finaliza o ciclo preparatório para ré menor. Segundo Mozart, dos quatro tipos de trinados<sup>52</sup>, o mais utilizado em cadências é o que agrega a si um *acelerando*, sendo que “este último é usualmente adornado com *piano e forte*” através de um intensificar do som, o *Swelling and Softening the Sound* de Geminiani (MOZART, 1985 [1756], p. 189; GEMINIANI, 1751, p. 7).

<sup>51</sup> Há edições que interpretam esta ligadura como sendo desde o início do compasso, mesmo algumas que se baseiam no manuscrito de Bach como a G. Henle Verlag München (1987).

<sup>52</sup> Mozart classifica os trinados como sendo de quatro espécies de acordo com suas velocidades: lento, médio, rápido e *acelerando* (MOZART, 1985 [1756], p. 189).

Figura 15 - Terceiro e quarto tempos do compasso oito da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

No próximo compasso (Fig. 16) está o sexto trinado do *Adagio*. Nele podemos aplicar basicamente as mesmas considerações tecidas a respeito do trinado do terceiro compasso, sobretudo a de evitar o surgimento de uma síncopa que ocorre caso não se inicie o trinado com a nota superior.

Figura 16 - Nono compasso da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Na semicolcheia pontuada do último tempo do décimo segundo compasso (Fig. 17), há um trinado que apresenta algumas características em comum com o trinado do quarto compasso. Este sétimo trinado é também cadencial e tem sua indicação de execução sobre a terça do acorde de dominante com a mesma disposição de notas (fundamental, quinta e terça); porém, desta vez, o acorde é Bb7. Assim como no terceiro trinado do movimento, este também está imbricado na ligadura que se inicia na cabeça do tempo sobre a quarta do acorde (mib4) e que irá se alternar com a terça ré4 durante o *trillo*. Novamente, levando-se ao pé da letra a orientação de iniciar o trinado a partir de sua nota superior, prolonga-se a suspensão da quarta do acorde de Bb (mib4) pelo tempo da colcheia escrita mais o instante inicial das alternações do *trillo* que se iniciam a partir da mesma nota (mib4). O que de fato há de diferente na escrita deste trinado em comparação ao outro do terceiro compasso é a inserção de uma terminação específica, que mais uma vez demonstra o alto nível de prescrição do *Adagio*. Neste caso, a notação de Bach indica ao intérprete a duração que deve ter a apojatura. Não obstante, quando Bach anota a terminação mib4 (fusa com a qual Bach encerra o compasso), limita o intérprete a não fazer outra terminação diferente da que ele próprio notou, além de indicar, de certo modo, onde necessariamente terminam as alternações.

Figura 17 - Segunda metade do décimo segundo compasso da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

O oitavo trinado (Fig. 18) do *Adagio* precede o início da reexposição na região da subdominante Cm (iv). Assim como o segundo *tr* da peça, este *trillo* está disposto sobre uma semifusa (dó4), o que naturalmente diminui a quantidade de alterações possíveis. Somando-se a isso o fato de este estar também imbricado em uma ligadura proveniente da nota anterior (ré4), podemos julgar que seriam desnecessárias mais que uma ou duas alterações, mesmo que a importância estrutural da cadência envolvida leve a uma possível dilatação agógica.

Figura 18 - Décimo terceiro compasso da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

O próximo e nono trinado acontece no décimo quarto compasso (Fig. 19). Segundo L. Mozart, “[o *trillo*] pode ser preparado por uma *appoggiatura* descendente que é suspensa mais longamente<sup>53</sup>” (1985 [1756], p. 188). Mozart sugere também outras maneiras de se iniciar e executar esse tipo de trinado mais longo, porém que estão mais relacionadas a finalizações de cadência, o que não se aplica a este caso. Quanto às apojeturas, Leopold Mozart as classifica em dois tipos: “[...] longa e curta. Da longa há dois tipos, das quais uma é ainda mais longa que a outra. Se a apojetura está antes de uma semínima, colcheia ou semicolcheia, esta é tocada como uma apojetura longa e vale a metade da nota que ela está seguindo<sup>54</sup>”. Mozart deixa claro, também, que o valor dado à apojetura é tirado do valor integral da nota real. No caso deste *trillo*, ao se acrescentar a apojetura dó4, deve-se fazê-lo pelo tempo de uma semicolcheia, sendo que o tempo restante da nota que recebe a indicação *tr*

<sup>53</sup> No original: Can be prepared by a descending *appoggiatura* which is suspended rather longer; (MOZART, 1985 [1756], p. 188).

<sup>54</sup> No original: [...] namely, the Long and the Short. Of the long there are two kinds, of which one is longer than the other. If the *appoggiatura* stands before a crotchet, quaver, or semiquaver, it is played as a long *appoggiatura* and is worth half of the value of the note following it (MOZART, 1985 [1756], p. 167).

(si<sup>3</sup>) é igualmente de uma semicolcheia e é nela que ocorrem as alterações do trinado (1985 [1756], p. 167).

Figura 19 - Segundo, terceiro e quarto tempos do décimo quarto compasso da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Não coincidentemente, o décimo trinado tem características congruentes às do segundo trinado da peça. Eles estão dispostos estruturalmente no mesmo local. O que aparece primeiro está no final do terceiro compasso da exposição, já o que surge posteriormente se encontra no terceiro compasso da reexposição transposta para a região da subdominante no décimo sexto compasso do movimento. Há, porém, a ressalva de que este trinado (Fig. 20) permite mais alterações que seu homólogo, pois está disposto sobre uma semicolcheia pontuada. Do mesmo modo que o outro *trillo*, este, caso não seja iniciado pela nota superior, geraria uma síncopa durante a ligadura.

Figura 20 - Terceiro e quarto tempos do décimo sexto compasso da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

O último trinado aparece sobre uma fusa pontuada ao final da grande cadência de encerramento do *Adagio* (Fig. 21). Há edições que sugerem a troca de arco durante este trinado, como as de Max Rostal (1982) e H. Wessely (1920). Porém, é interessante notar a opinião de Leopold Mozart em relação ao reiterar do arco durante os trinos, mesmo em notas bastante longas:

Acima de tudo, deve-se acostumar-se a fazer um longo trinado com um arco contido. Muitas vezes acontece de uma nota longa marcada com um *trillo* ter que ser sustentada, e seria tão ilógico mudar o arco e desligá-lo quanto seria se um cantor tomasse fôlego no meio de uma nota<sup>1</sup> [1787 nota de rodapé: “É verdade que tudo pode se tornar uma questão de moda, e eu realmente vi que há quem faça, no trinado

cadencial, várias mudanças de arco para fazer um *trillo* horrivelmente longo, e para receber, assim, um bravo. Isso não me agrada”.]<sup>55</sup> (1756, p. 189).

Pode-se neste último trinado utilizar novamente a orientação de Mozart a respeito dos trinados que adornam cadências. Como dito anteriormente, o mais utilizado nessas situações é o trinado com acelerando ornamentado ainda com um aumentar e diminuir do som. Cabe aqui, também, uma última recomendação de Mozart a respeito das velocidades da alternância das notas no trinado. Mozart alerta para um possível exagero no que tange a essa velocidade e suas possíveis implicações:

O trinado não deve, acima de tudo, ser feito demasiadamente rápido, pois de outro modo se torna ininteligível e balido [som emitido por caprinos e ovinos], ou o chamado “trinado de Cabra”. Além disso, pode-se fazê-lo mais rapidamente nas cordas mais agudas e finas do que nas cordas graves e grossas, uma vez que estas últimas se movem lentamente, enquanto as primeiras se movem muito rapidamente. E, finalmente, quando se toca *solo*, deve-se dar atenção ao local em que se pretende realizar as peças. Em um lugar pequeno, que talvez seja também acarpetado, estofado e cortinado ou que os ouvintes estejam próximos demais, um trinado rápido terá um efeito melhor. Por outro lado, se alguém toca em um salão maior que é muito ressonante ou os ouvintes estão bastante longe, é melhor fazer um trinado lento<sup>56</sup> (1756, p. 189).

Figura 21 - Último tempo do penúltimo compasso e último compasso do *Adagio* da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

<sup>55</sup> No original: Above all, one must accustom oneself to make a long trill with a restrained bow. For it often happens that a long note marked with a trill has to be sustained, and it would be just as illogical to change the bow and disconnect it as it would be if a singer took a breath in the middle of a note! [1787 footnote: ‘It is true that everything can become a matter of fashion, and I have actually seen some who, in the Cadenza-trill, change the bow several times in order to make a horribly long trill, and to receive thereby a bravo. This pleases me not’.] (MOZART, 1756, p. 189).

<sup>56</sup> No original: The trill must above all things not be played too rapidly, for otherwise it becomes unintelligible and bleating, or a so called ‘Goat’s trill’. Further, one can play a more rapidly on the finer and higher-tuned strings than on the thick and low-pitched strings, since the latter move slowly, while the former move very rapidly. And finally, when one plays solo, attention must be given to the place in which it is intended to perform the pieces. In a small place, which is perhaps also carpeted, upholstered, and curtained or which the listeners are too near, a rapid trill will have a better effect. On the other hand, if one plays in a larger hall which is very resonant or the listeners are fairly far away, it is better to make a slow trill (MOZART, 1756, p. 189).

### 3.1.2 AS TIRATE

A *tirata* é um elemento de ornamentação de suma importância no Adagio da Sonata BWV 1001 de Bach, visto que participa ativamente da construção de todo o movimento. Devido à abrangência do conceito desse ornamento, podem-se encontrar, eventualmente, algumas diferenças em sua nomenclatura. Sendo esta pesquisa direcionada majoritariamente à aplicação das orientações interpretativas de Leopold Mozart, é natural que utilizemos a apelação dada por este em seu *Violinschule*. Porém, trago aqui os nomes e os conceitos dados em 1791, mas consultados na segunda edição, feita em 1817, por Francesco Galeazzi<sup>57</sup>, de dois tipos de ornamentos diferentes que podem eventualmente ser confundidos: *Il Conducimento* (*tirata* para L. Mozart) e *La Volata*. A seguir, sobreponho as orientações de Galeazzi e Mozart sobre o mesmo ornamento com diferentes nomenclaturas, com o intuito de compreender a generalização e abrangência da execução desse ornamento *tipicamente* improvisado.

Francesco Galeazzi, que cita o método<sup>58</sup> de Mozart na introdução de seu tratado, conceitua o *conducimento* da seguinte forma:

O *conducimento* não é outra coisa senão uma porção de escala que serve para aproximar duas notas distantes entre si por qualquer salto um pouco grande, como o de quinta ou sexta; podem ser ascendentes ou descendentes, dependendo se o salto sobe ou desce. Aliás, não é sempre uma simples escala; frequentemente se acompanha com *mordente* ou qualquer outro *gruppetto* semelhante de bom gosto, para que fique ainda melhor e agradável<sup>59</sup> (1817, p. 225).

Para Leopold Mozart a *tirata* pode ser utilizada de muitas maneiras, e, de fato, há uma quantidade considerável de exemplos de *tirata* no cap. XI do *Violinschule*, todos consideravelmente diferentes entre si. Mozart, antes de passar às explanações textuais a respeito da *tirata*, conceitua “[...] alguns outros ornamentos cuja maioria provém do italiano [...]”<sup>60</sup> ([1756] 1985, p. 209). Mozart se propõe a expô-los em seu tratado, mesmo, segundo

<sup>57</sup> Mais informações sobre o músico, professor, e tratadista Francesco Galeazzi (1758-1819) se encontram na introdução do presente trabalho.

<sup>58</sup> Aparentemente, para Galeazzi em seu *Elementi Teorico-Pratici di Música* (1817), não há necessidade de distinguir como *tratado* o *Violinschule* de Mozart e *métodos* os que foram produzidos na França após a criação do Conservatório de Paris. Galeazzi, que dá valor especial ao nome de Baiollot, chama aos trabalhos de Kreutzer, Cartier, Mozart, e Baillot de *Metodi* (Métodos) (GALEAZZI, [1791] 1817, p. vi).

<sup>59</sup> No original: Il Conducimento altro non è che una porzione di scala, che serve per unire assieme due note tra di loro distante per qualche salto un po' grande, come di quinta, o sesta: può anch' egli esser ascendente, o descendente, secondo che il salto sale, o scende, peraltro non è sempre una semplice scala; si accompagna bene spesso col mordente, o com qualche altro consimil gruppetto di gusto, acciò riesca più grato, e piacevole (GALEAZZI, 1817, p. 225).

<sup>60</sup> No original: [...] a few other embellishments which are mostly named from the Italian (MOZART, [1756] 1985, p. 209).

ele, “sendo raro ouvir-se mencioná-los”<sup>61</sup>. Mozart dispõe os tais ornamentos, que, segundo ele, não estavam em desuso, com a intenção de que “Assim, quem sabe, eles não conseguem resgatar muitos da desordem, e então, pelo menos ascender uma luz que guie um tocar mais metódico no futuro? Tocar sempre de qualquer jeito sem saber o que se está fazendo é, com certeza, miserável”<sup>62</sup> (MOZART, [1756] 1985, p. 209). Após conceituar a *Ribattuta*, o *Gropo* e o *Mezzo Circolo*, ornamentos, segundo ele, de origem italiana, e também o *Battemant*, de origem francesa, Leopold Mozart passa a descrever a *tirata* com direito, inclusive a uma breve divagação etimológica sobre o nome deste ornamento, na qual Mozart vai, do *puxar* ao *tiro*, justificando ambos os entendimentos da palavra como corretos:

E, como a *tirata* não é senão uma sequência de graus conjuntos ascendentes ou descendentes que é improvisada no calor da hora entre duas outras notas que se encontram a uma certa distância, pode haver também uma *tirata* rápida e uma *tirata* lenta, dependendo se o tempo for rápido ou lento ou se as duas notas do intervalo estiverem distantes. A *tirata* lenta – é a então chamada de “puxão” e vem de *tirare*, puxar, serve para que se desenhe uma melodia através das muitas notas compreendidas no intervalo entre elas, unindo uma nota à outra. Na *tirata* rápida a mesma combinação ocorre, é verdade, mas acontece tão rapidamente que poderia ser comparada ao voo de uma flecha ou a um tiro<sup>63</sup> (MOZART, 1985 [1756], p. 211-212).

Assim como Galeazzi, Mozart entende este ornamento como uma porção de escala, bem como as explicações textuais de ambos parecem estar em acordo. Porém, é possível encontrar algumas diferenças entre os dois tratadistas a respeito deste ornamento. Essas diferenças estão dispostas em seus exemplos musicais. Mozart, em seus exemplos de *tirata*, não extrapola o limite sugerido pelas duas notas que serão unidas pelo ornamento, ou seja, as notas da melodia principal são os limites da *tirata*. A nota mais grave do intervalo é a mais grave do ornamento, bem como a mais aguda do intervalo é a altura máxima a ser utilizada na *tirata*, independentemente de que maneira as notas serão arranjadas dentro do intervalo, como está demonstrado em seus oito exemplos. Existe uma pequena exceção no último exemplo de

<sup>61</sup> No original: And even though one now rarely hears them mentioned, [...] (MOZART, [1756] 1985, p. 209).

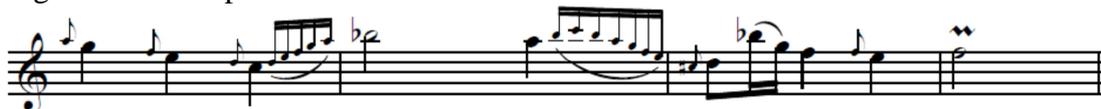
<sup>62</sup> No original: Yea, who knows if they may not rescue many from confusion, and at least, kindle a light as a guide to playing with more method in the future? It is surely wretched always to play haphazard and without knowing what one is doing (MOZART, [1756] 1985, p. 209).

<sup>63</sup> No original: And as the *tirata* is no other than a sequence of step-wise ascending or descending notes, which are extemporized on the spur of the moment between two other notes which lie at some distance apart, there can be also a rapid and a slow *tirata*, according to whether the tempo be rapid or slow, or whether the two notes be far apart. Is the *tirata* slow – then is it called a “pull” and comes from *tirare*, to pull; for one draws melody through many notes from one note to another, and unites the two notes lying apart by means of the other intervals lying between them. But is the *tirata* rapid- then the same combination takes place, it is true, but happens so rapidly that it could be likened to the flight of an arrow or a shot (MOZART, 1985 [1756], p. 212).

Mozart, no qual ele propõe uma *tirata* ascendente por passagem de terças. Apenas naquele exemplo o limite de alturas das notas como sendo as notas do intervalo da melodia principal é excedido, em função de completar a passagem seguindo com a mesma ideia musical. Em Mozart é possível notar a preocupação de utilizar apenas as notas compreendidas no interior do intervalo da melodia principal, mesmo havendo consideráveis variações em seus exemplos, como a *tirata* por escala de semitons, a *tirata* por passagens de terças supracitada, uma *tirata* que inicia na metade do intervalo e algumas adaptações rítmicas, das quais falaremos adiante, que aparentemente servem acoplar melhor as quantidades de notas necessárias para preencher o intervalo envolvido no ornamento.

Galeazzi utiliza apenas dois exemplos e em uma mesma melodia. Em nenhum dos exemplos de *conducimento* ele define uma divisão rítmica específica, apenas sugere as alturas e as anota simplesmente como pequenas semicolcheias que não poderiam ser tocadas como tal, sendo que, assim como falado no início deste capítulo em relação às notações da edição de Etienne Roger da Sonata Op. V n. 5 em sol menor de A. Corelli, não respeitam os limites de tempo do compasso. Galeazzi também insere, no início do segundo *conducimento* de seu exemplo, outro ornamento, chamado por Mozart de *Half-Circle* (*mezzo-circulo*; meio-círculo), fazendo com que as alturas do intervalo que será unido pelo *conducimento* (*tirata* para L. Mozart) não sejam necessariamente os limites de altura envolvendo aquele momento da ornamentação. Insiro, abaixo (Fig. 22), o exemplo com os dois *conducimenti* de Galeazzi, sendo que os exemplos das *tirate* de L. Mozart aparecerão mais tarde em comparações com as do *Adagio* da Sonata BWV 1001 de Bach. Não utilizo a versão fac-símile para os exemplos de Galeazzi em razão da deterioração do material, pois dificulta a leitura e a compreensão do exemplo, mas ainda assim indico, como referência na fonte das imagens atribuídas a Galeazzi, a localização dentro do seu tratado. Uma versão editorada dos exemplos de *conducimenti* e das *volate* de Galeazzi pode ser conferida em Stowell (2000, p. 391).

Figura 22 - Exemplos de *conducimenti* de Francesco Galeazzi.



Fonte: Francesco Galeazzi, *Elementi* [...], 1817, Tavola VI, ex. 19.

Antes de passar aos excertos do *Adagio* que compararei com os exemplos de *tirata* de Mozart, é interessante alertar para um possível equívoco na identificação dos ornamentos. Muito embora possam parecer iguais à primeira vista, a *tirata* ou *conducimento* difere consideravelmente da *volata*. Mozart não nos legou nenhuma descrição ou exemplo desse

ornamento, nem sequer o cita. Porém, em Galeazzi pode-se encontrar uma definição que esclarece a diferença entre um e outro. Para Galeazzi, a *volata* é (Fig. 23):

[...] uma escala de uma, ou duas oitavas, a qual se faz, na maioria das vezes, no início de uma cláusula ou sentido musical; faz-se ascendentemente porque se aplica geralmente às notas agudas; deve ser feita rapidamente e toda em uma só arcada; e procurando deixar cada nota bem audível. Às vezes, na volata, acrescenta-se algum mordente ou outro ornamento semelhante<sup>64</sup> (1817, p. 225).

Figura 23 - Exemplos de *volate* de Francesco Galeazzi.



Fonte: Francesco Galeazzi, *Elementi* [...], 1817, Tavola VI, ex. 19.

Robin Stowel, que constrói um “glossário de ornamentos específicos como documentados em tratados do final do séc. XVIII e início do séc. XIX” (2000, p. 375-391) reescreve, entre outros, os exemplos musicais de *conducimento* e *volata* de Galeazzi e, em dois momentos, põe as nomenclaturas de alguns ornamentos citados por L. Mozart e Galeazzi lado a lado (p. 336 e 341), porém não comenta a aparente igualdade entre as definições de *tirata* e *conducimento* aqui apontadas. É possível encontrar, ainda, outras definições da *tirata* de outros autores, inclusive textualmente mais acuradas que as de Mozart, que permitem certa classificação das *tirate* do *Adagio*. Estas definições serão mencionadas mais adiante, durante a identificação desse tipo de ornamento no primeiro movimento da Sonata BWV 1001 de Bach.

Assim como Atli Ellendensen (2012) reconhece, no *Grave* da Sonata BWV 1003 em lá menor, “a predominância das *tiratas* e dos arpejos na linha melódica” (p. 169), reconhecemos no *Adagio* da Sonata BWV 1001 em sol menor, guardadas as devidas proporções, o mesmo tipo de contorno melódico. Ademais, “a variedade na ligação (*tirate*, *volate* e arpejos) entre os pilares harmônicos do *Grave* confere-lhe um gesto mais sintonizado com o estilo galante, enquanto que o *Adagio* mantém um ambiente corelliano”<sup>65</sup>.

Diferentemente do que foi feito com os trinados anteriormente neste trabalho, não disporei, aqui, todas as *tirate* anotadas por Bach no *Adagio*, mas, sim, alguns exemplos que podem facilitar a identificação das demais, tanto neste movimento da sonata quanto em outras peças que possuam o mesmo tipo de ornamentação.

<sup>64</sup> No original: [...] una scaletta intiera di una, o due ottave, la quale si fa per lo più precederei l principio di una clausola, o senso musicale; si fa ascendente perchè si applica d'ordinario alle note acute; ella si deve fare tutta in un'arcata rapidamente; e procurando di rendere ogni nota ben sensibile. Talvolta ala volata si aggiungne qualche mordente, o altro consimile ornamento (GALEAZZI, [1791] 1817, p. 225).

<sup>65</sup> Nota de aula: Luiz Henrique Fiaminghi, 2017.

Antes de passar aos exemplos de fato, é importante notar os significados da palavra *tirata* sem o senso visual gerado pela notação musical, que pode, à primeira vista, transmitir, de fato, a mesma sensação que a *volata*. O verbo “puxar”, do italiano *tirare*, envolve, do ponto de vista físico, duas forças: a força que puxa e a força, ou a massa, mesmo que leve, que é puxada – diferentemente do voo ou salto da *volata*, do verbo *volare*, que, muito embora esteja também sujeito às leis da física, aparentemente determina mais um movimento ou um gesto de força, ou ação, única e individual sem resistência de outra parte. Assim sendo, entendemos que a *tirata* traz consigo certo *carregar*, ou *arrastar*, mesmo a *tirata* rápida sendo comparável, segundo Mozart, ao “voo de uma flecha ou um tiro” (MOZART, 1985 [1756], p. 212). Ainda, segundo Galeazzi, “Nos *cantabili* se faz uso contínuo dos *conducimenti* [*tirata* para Mozart], e não há um meio melhor para unir, com uma melodia aprazível, as várias partes”<sup>66</sup> (GALEAZZI, 1817, p. 225). Já a *volata*, para Galeazzi, como dito anteriormente, não tem tanto a ver com condução (ligação), mas estaria mais vinculada apenas a inícios de frases e sentidos musicais.

A partir da diferença de especificidade dada pelos dois tratadistas, sendo que o que Mozart generaliza como *tirata* Galeazzi diferencia entre dois ornamentos diferentes, é possível supor que, para Galeazzi, um músico que atinge sua maturidade na virada do séc. XVIII para o XIX, era necessária a especificação entre esses dois ornamentos consideravelmente parecidos. Logo, parece ter funcionado o intento de Mozart, cujo tratado era conhecido por Galeazzi, no esforço de conceituar determinados ornamentos para que, como citado anteriormente, *pudessem ser resgatados da desordem*.

Dietrich Bartel traz informações diversas a respeito da *tirata*, que, de uma maneira geral, ele classifica como uma escala rápida que abrange de uma quarta a uma oitava ou mais<sup>67</sup> (1997, p. 409). Bartel contrapõe os conceitos de *tirata* de Johann Mattheson<sup>68</sup> (1681-1764), Meinrad Spiess<sup>69</sup> (1683-1761), Wolfgang Caspar Printz<sup>70</sup> (1641-1717) e Johann

<sup>66</sup> No original: Ne' cantabilili si fa continuo uso de' conducimenti, nè vi è miglior mezzo per unire com grata melodia le varie parti (GALEAZZI, [1791] 1817, p. 225).

<sup>67</sup> No original: [...] a rapid scalar passage spanning a fourth to an octave or more (BARTEL, 1997, p. 409).

<sup>68</sup> Johann Mattheson, cantor, crítico musical, músico de igreja e teórico alemão do período barroco BARTEL, 1997, p. 136)

<sup>69</sup> Meinrad Spiess. Compositor e teórico da região da Bavária (BARTEL, 1997, p. 144).

<sup>70</sup> Wolfgang Caspar Printz “Foi um importante músico, compositor, teórico e historiador da música, cujos trabalhos influenciaram escritores da geração seguinte como J. G. Walther e Mattheson” (BARTEL, 1997, p. 119).

Gottfried Walther<sup>71</sup> (1684-1748). Segundo Bartel, os teóricos Printz e Walther categorizam as *tirate* em quatro diferentes tipos:

[...] a *tirata mezzo* consiste apenas de uma pequena passagem rápida de notas abrangendo não mais do que uma quarta; a *tirata defectiva, perfecta* e *aucta* abrangem, respectivamente, pelo menos uma quinta, exatamente uma oitava e mais que uma oitava<sup>72</sup> (1997, p. 409).

Muito embora estejamos, sobretudo, observando os *Solo* de Bach através da ótica de Leopold Mozart, é interessante notar que, aparentemente, os teóricos musicais uma ou duas gerações anteriores à L. Mozart, e todos localizados mais ao norte da Alemanha, estavam não em *desordem*, mas bem organizados. Talvez, então, a crítica de Leopold Mozart a uma possível *desordem* em relação aos ornamentos “*Ribattuta, Groppo, Tirata, Mezzo Circulo*, e muitos outros [que] são de origem italiana” tenha sido direcionada justamente àqueles que *deram origem* aos tais ornamentos, dos quais destacamos aqui as *tirate*.

### 3.1.2.1 AS TIRATE DO ADAGIO

A relevância das *tirate* para o *Adagio* da Sonata BWV 1001 é tamanha que elas se encontram desde o início da peça. Independentemente da existência de um desenho melódico anterior à inserção das ornamentações que possamos supor, ou seja, uma linha melódica supostamente original que teria recebido a *posteriori* os ornamentos, o contorno melódico superficial deixa claro, ao menos, de que altura partem e até que altura vão os desenhos descendentes e ascendentes.

O primeiro acorde do *Adagio* é um sol menor que parte da corda sol<sub>2</sub>, perpassa a corda ré, também solta, e o sib<sub>3</sub> na corda lá até culminar no sol<sub>4</sub> da corda mi. Essa semínima de sol<sub>4</sub> está unida por meio de ligadura à mesma altura na cabeça do segundo tempo do compasso, porém com duração de apenas uma fusa. É logo após esse sol<sub>4</sub> que se inicia a primeira movimentação descendente da melodia. Todo esse movimento descendente que se encontra no segundo tempo do primeiro compasso se enquadra nas definições de *tirata* ou *conducimento* citadas anteriormente. Não obstante, Bach insere, assim como sugere Galaezzi,

<sup>71</sup> Johann Gottfried Walther Teórico musical, organista e compositor do período barroco conhecido principalmente pela compilação do *Musicalisches Lexicon* (1732).

<sup>72</sup> No original: [...] a *tirata mezzo* consists of only a short run, spanning no more than a fourth; the *tirata defectiva, perfecta*, and *aucta* span at least a fifth, exactly an octave, and more than an octave, respectively (BARTEL, 1997, p. 409).

um pequeno ornamento ao final da *tirata* sugerindo uma aceleração no final do desenho melódico antes de iniciar o terceiro tempo em função das quartifusas sib3 e sol3. Essa aceleração final encontra correspondência também nos exemplos de L. Mozart. Como mostrado nas figuras abaixo, L. Mozart acrescenta eventualmente a indicação de tercina no final das *tirate*. Tendo em vista o “calor da hora” em que são produzidas as *tirate*, pode-se entender essa indicação de aceleração ao final do ornamento como uma sugestão de adaptação da quantidade de notas necessárias para interligar as notas do salto que será unido pela *tirata*. Pode, ainda, muito bem servir para dar movimento à peça, que poderia soar enfadonha caso todas as divisões rítmicas da ornamentação fossem as mesmas. Note-se que a sugestão ou prescrição de Bach, neste caso, é de que as notas mais rápidas sejam apenas as duas últimas (lá3 e sib3), que, por sua vez, também abrem um caminho ascendente para o dó4, sétima menor de V7, que surge na cabeça do terceiro tempo do mesmo compasso. O exemplo de L. Mozart sugere uma aceleração menos abrupta, sendo que adequa não apenas as duas últimas notas, mas as três últimas. Ambos os exemplos se encontram na Tabela 1, onde demonstro, no quadro “a”, uma melodia-base dada por Mozart e, ao lado, no quadro “b”, a sugestão de inserção de *tirata* lenta ascendente também de L. Mozart. Na mesma tabela demonstro, no quadro “c”, uma suposta melodia básica não ornamentada e, ao seu lado, no quadro “d”, o início da melodia escrita por Bach nos três primeiros tempos do *Adagio*.

a) Trecho de uma melodia de L. Mozart sem ornamentação (*tirata*) em tempo *adagio*.



Fonte: L. Mozart *Violinschule*, 1985 [1756], p. 213.

b) O mesmo trecho da melodia anterior com o acréscimo da *tirata* lenta ascendente sugerida por Mozart.



Fonte: L. Mozart *Violinschule*, 1985 [1756], p. 213.

c) Melodia básica sem ornamentação dos três primeiros tempos do *Adagio*.



Fonte: Elaborado pelo autor

d) Três primeiros tempos do *Adagio* da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

A parte análoga desses três primeiros tempos, que está na região do iv grau e se inicia na cabeça do compasso quatorze, apresenta uma *tirata* semelhante, porém que ocorre já no primeiro tempo do compasso e desta vez com as semifusas dispostas no início do ornamento, ou seja, sem uma suposta aceleração no final da *tirata*, mas, sim, com um início mais afetado. Note-se, na Fig. 24, que a *tirata* conecta a nota dó<sub>4</sub> à nota dó<sub>3</sub>, que, muito embora não apareça literalmente neste exemplo devido à necessidade de mudança do pentagrama, pode ser observada através do uso que Bach faz do *custos musicus*<sup>73</sup>.

Figura 24 - *Tirata* semelhante à primeira do *Adagio* da Sonata BWV 1001 com destaque para o *custos musicus*.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

A próxima *tirata* que destaco se encontra na segunda metade do segundo compasso do *Adagio*. Comparo essa *tirata* (“a”) e sua análoga (“b”) ao primeiro exemplo de *conducimento* (“c”) de Galeazzi. Na Tabela 2 fica explícita, mais uma vez, a prescrição da notação de Bach, que sugere a divisão rítmica do ornamento com precisão, enquanto no exemplo de Galeazzi a adequação das cinco notas do ornamento fica a critério do intérprete.

a) *Tirata* rápida ascendente no segundo compasso do *Adagio* da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

b) *Tirata* análoga à do segundo compasso do *Adagio* da Sonata BWV 1001.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

c) Excerto dos exemplos de *conducimenti* de Galeazzi.



Fonte: F. Galeazzi, 1817, Tavola VI ex. 19.

Tabela 2 – Elaborada pelo autor, 2017.

<sup>73</sup> L. Mozart define o *custos musicus* em seu *Violinschule* como algo “[...] meramente posto ali para indicar a primeira nota da linha seguinte, e assim, especialmente em peças rápidas, ajudar o olho de alguma forma” (MOZART, 1985 [1756], p. 49).

O último exemplo de *tirata* que destaco no *Adagio* da Sonata BWV 1001 de Bach é precedido pelo que Mozart chama de *Zwischen-Schläge*<sup>74</sup>, que podem ser ascendentes ou descendentes. Aqui podemos novamente reiterar a ideia de que a prescrição de Bach na notação deste *Adagio* e também dos demais movimentos de abertura das sonatas para violino desacompanhado são orientações claras da execução prática dos diversos tipos de ornamentos. É possível notar na Tabela 3, abaixo, a congruência entre os exemplos de L. Mozart e o excerto do *Adagio* no décimo terceiro compasso. L. Mozart novamente dá o exemplo de como é escrita a melodia (“a”) e de como podem ser inseridos e tocados os ornamentos (“a”). Abaixo desses exemplos de L. Mozart disponho uma sugestão de melodia básica sem ornamentação (“b”) juntamente com os dois últimos tempos do décimo terceiro compasso do *Adagio* (“b”), com o intuito de facilitar a observação da inserção dos ornamentos por parte de J. S. Bach.

a) Melodia “ornamentada com as *Zwischen-Schlägen*”



Fonte: L. Mozart *Violinschule*, 1985 [1756], p.178.

a’) “Assim deve ser tocada”, segundo L. Mozart, a melodia ao lado.



Fonte: L. Mozart *Violinschule*, 1985 [1756], p.178.

b) Melodia básica suposta para os dois últimos tempos do compasso 13 do *Adagio*.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de J. S. Bach Autógrafo, 1720.

b’) Compasso 13 do *Adagio* como notado por Bach.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Tabela 3 – Elaborada pelo autor, 2017.

Logo após o que Mozart chamaria de *Zwischen-Schläge*, Bach inicia a *tirata*, que neste caso se dá não por graus conjuntos, mas por aproximações cromáticas e saltos alternando entre um e outro, sendo que ao final da *tirata* há ainda um salto de trítono antes da última passagem cromática de fá#3 para sol3. Os exemplos de *tirate* que Leopold Mozart dá em seu *Violinschule* englobam essas especificidades, porém não todas no mesmo exemplo.

<sup>74</sup> Segundo a tradutora do *Violinschule* para a língua inglesa, Editha Knocker, o termo *Zwischen-Schläge* pode ser traduzido como “notas intermediárias” (*intermediate grace-notes*).

Para, a partir da ótica de L. Mozart, entender-se como *tirata* a ornamentação destacada acima, faz-se necessário abordar três diferentes exemplos de *tirate* dele próprio, todos com a melodia básica e com a ornamentação sugerida por L. Mozart (Tabela 4). O primeiro deles (“a”) indica a não necessidade de passar por todas as notas envolvidas no intervalo a ser preenchido pela *tirata*; o segundo (“b”) demonstra um salto sendo preenchido por semitons; o terceiro (“c”) compreende uma *tirata* realizada por uma passagem de terças.

<p>a)</p> 	<p>b)</p> 
<p>c)</p> 	<p>a) <i>Tirata</i> que não preenche absolutamente todo o intervalo das notas que a originam.</p> <p>b) <i>Tirata</i> preenchida por cromatismos.</p> <p>c) <i>Tirata</i> elaborada através de passagem de terças.</p>

Tabela 4 Elaborada pelo autor, 2017, a partir de Leopold Mozart, *Violinschule*, [1756] 1985, p. 212-213.

Neste capítulo dispus uma possível visão do *Adagio* da Sonata 1001 de J. S. Bach à luz do *Violinschule* de Leopold Mozart, que, como demonstrado aqui, auxilia na compreensão da peça a partir de seu contexto histórico. Desse modo, pôde-se classificar esse movimento como um prelúdio e, através da identificação de seus ornamentos, que não foram deixados ao encargo do intérprete, mas não por acaso grafados da maneira como deveriam ser tocados, sobretudo *tirate* e trinados, reestabelecer o passado improvisatório intrínseco ao gênero. Também apontei para correspondências e incongruências do *Violinschule* em relação aos seus tratados contemporâneos, o que comprova mais uma vez que um tratado pode carregar consigo muito das práticas de determinada região em uma época específica, mas não é capaz de desempenhar o papel de representante absoluto de determinada época, estilo ou gênero musical. Naturalmente, os exemplos do *Violinschule* de L. Mozart que foram utilizados neste capítulo não são idênticos aos ornamentos do *Adagio* que foram com eles pareados no intuito de endossar a afirmação de que J. S. Bach estaria grafando, na verdade, uma *práxis* de ornamentação aplicada a uma melodia de menos movimentação. Contudo, como apontado durante o capítulo, não só têm os autores suas semelhanças como também, somados às

considerações de Lester (1999), Schröder (2007) e Ledbetter (2009), auxiliam igualmente no construir de uma interpretação com embasamento conceitual histórico.

#### 4 *PRESTO*

Um olhar superficial sobre o *Presto* da Sonata em sol menor BWV 1001 para violino solo de Bach não revela a densidade do contraponto rítmico existente entre os diversos níveis do que Joel Lester (1999, p. 108) chama de “hierarquia métrica”, que engendram essa composição. Sua aparente unidade métrica se deve ao fato de o movimento ser composto quase absolutamente por semicolcheias, com exceção dos compassos 53 e 54, que encerram a primeira parte, e dos compassos 135 e 136, que finalizam a peça. Lester (1999, p. 108-110) compara este *Presto* a motos-perpétuos compostos no séc. XIX e evidencia o quanto “são enganosas” (p. 108) as similaridades existentes entre esses dois tipos de *Allegros*, ambos idiomáticamente escritos para o violino, que emulam, cada um à sua maneira, os motos-perpétuos *corellianos*. Embora o *Presto* de Bach seja composto também por um fluxo contínuo de semicolcheias, sua complexa hierarquia métrica faz com que “todos os níveis projetem atividade significativa” (p. 110), ao contrário dos motos-perpétuos que Lester usa em sua comparação, como o Op. 11, de Niccolò Paganini (1782-1840), em que, segundo Lester, não há níveis intermediários que recebam atenção especial (p. 109).

A forma como o violinista interpreta essa variedade rítmica, mesmo que ele não as reconheça<sup>75</sup>, pode evidenciar uns ou outros aspectos, ou seja, pode induzir o ouvinte a perceber mais, ou menos, determinados níveis do que Lester chama de hierarquia métrica.

Após discorrer sobre os aspectos estruturais a respeito deste *Presto* levantados por Lester (1999), Ledbetter (2009) e Schröder (2007), três autoridades no que tange às peças de violino solo de J. S. Bach, apresento, neste capítulo, possibilidades de escolhas interpretativas embasadas principalmente no *Violinschule* de L. Mozart (1756) e também em outras fontes históricas. Tais escolhas podem acrescentar variedade à interpretação desse movimento da Sonata BWV 1001 de Bach. Algumas das opções interpretativas expostas já vêm sendo utilizadas por diversos intérpretes, sobretudo os que têm algum vínculo com o movimento de interpretação histórica.

---

<sup>75</sup> Mesmo que o violinista não desenvolva um trabalho analítico em relação a essa peça, a construção da articulação da melodia através das ligaduras e saltos entre as vozes, composta por Bach, gera, de uma forma ou de outra, o efeito que Jaap Schröder qualifica como “caleidoscópico”. Schröder também elenca os padrões de arcada na ordem em que aparecem durante o *Presto*. Ledbetter (2009, p. 107) atribui, também, o mesmo adjetivo que Schröder (“caleidoscópico”) para qualificar os agrupamentos rítmicos gerados pela distribuição de arcadas, articulações e vozes (SCHRÖDER, 2007, p. 74).

#### 4.1 “A FÓRMULA DE COMPASSO É 3/8 OU 6/16?”<sup>76</sup>

A questão que intitula este subcapítulo é lançada por Joel Lester (1999, p. 110). Em sua análise, Lester reconhece e exemplifica (Fig. 25) duas possibilidades de agrupamento das semicolcheias nos três primeiros compassos: a primeira agrupa as semicolcheias em grupos de três, ou seja, entendendo esses compassos iniciais em métrica binária composta (6/16); a segunda tem em vista a colcheia como unidade de tempo (3/8), como indicado por Bach na fórmula de compasso da peça, ou seja, adota uma métrica ternária simples. Segundo Lester, que realizou um experimento colocando violinistas para ouvirem suas próprias gravações deste *Presto*, uns com a intenção rítmica ternária e outros, binária, “não importa de que maneira os violinistas pensem que estão tocando a passagem, a outra interpretação permanece bastante audível nas suas performances”<sup>77</sup> (LESTER, 1999, p. 111).

Figura 25- Agrupamentos possíveis de semicolcheias nos compassos iniciais do *Presto* da Sonata BWV 1001.



Fonte: Lester (1999, p. 111).

David Ledbetter (2009) faz outro questionamento em função de compreender a “sensação métrica” (*metrical feel*) deste movimento: “Porque escrever em 3/8 com meias barras de compasso, em vez de escrever simplesmente em 6/8?”<sup>78</sup>. Para Ledbetter, escrever em 3/8 pode ter sido a opção de Bach para criar oposição à *Siciliana* anterior em 12/8, além de atribuir maior peso para cada uma das colcheias do compasso. Ainda segundo Ledbetter, os tempos, após as meias barras de compasso, devem ser entendidos como cabeças de compasso mais leves, e não como contratempos (*upbeats*) de um compasso em 6/8 (2009, p.

<sup>76</sup> No original: Is the meter 3/8 or 6/16? (LESTER, 1999, p. 110).

<sup>77</sup> No original: No matter which way violinists think they are playing the passage, the other interpretation remains quite audible in their performance (LESTER, 1999, p. 111).

<sup>78</sup> No original: Why write in 3/8-time with half bar-lines, rather than in 6/8? (LEDBETTER, 2009, p. 107).

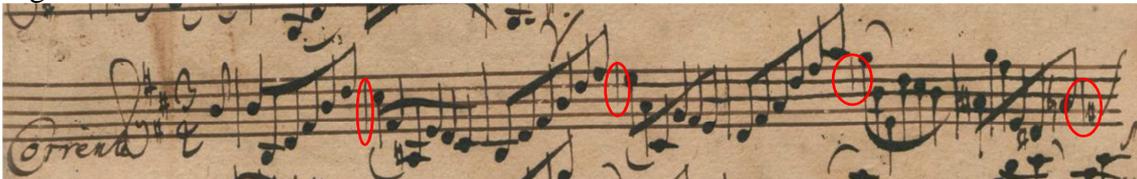
107). Jaap Schröder responde a esta mesma questão de outra forma. Para ele, “uma fórmula de compasso em 6/8 levaria facilmente a uma leitura mais superficial e menos incisiva”<sup>79</sup> (2007, p. 73). De todo modo, Lester, Schröder e Ledbetter concordam que há uma relação de paridade e hierarquia entre os compassos, sendo que essa relação pode ser entendida como compassos com apoios mais fortes no primeiro tempo, após a barra completa, e compassos com apoios mais fracos (ou hierarquicamente menos importantes) no tempo após a meia barra (LESTER 1999, p. 115; SCHRÖDER, 2007, p. 73; LEDBETTER, 2009 p. 107). Lester afirma não ter conhecimento de nenhuma discussão, moderna ou mesmo do séc. XVIII, a respeito da utilização deste tipo incompleto de barra de compasso (1999, p. 115). Nas figuras a seguir estão demonstrados os treze compassos iniciais do *Presto* (Fig. 26) e também o início da *Corrente* da Partita em si menor BWV 1002 (Fig. 27), que, segundo Lester, é a única outra vez em que Bach se utiliza das meias barras de compasso nos *Sei Solo*.

Figura 26 - Trecho do inicial do *Presto* da Sonata em sol menor BWV 1001 com as meias barras destacadas.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Figura 27 - Trecho inicial da *Corrente* da Partita em Si menor BWV 1002.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Lester afirma, ainda, que, caso as tais meias barras tenham a função de diferenciar os compassos do modo descrito anteriormente, muitos violinistas “desprezam sua notação”. Segundo ele, muitas gravações do *Presto* mudam a relação entre forte e fraco que há entre os

<sup>79</sup> No original: A 6/8 time signature would easily lead to a less incisive, more superficial run-through (SCHRÖDER, 2007, p. 73).

pares de compassos, sendo, em sua opinião, a gravação mais extrema neste sentido a de Nathan Milstein (1903-1992) (LESTER, 1999, p. 115), condecorado, em 1975, com o *Grammy Award* por sua gravação dos *Sei Solo*.

No decorrer desta pesquisa ocorreu-me que um dos fatores que podem ter contribuído para a não consideração das meias barras de compasso por parte de alguns violinistas pode ter sido a omissão destas nas edições anteriores às *Urtexi*<sup>80</sup>. Abaixo (Fig. 29 a 31) coloco trechos de edições da Sonata BWV 1001 em que, além de outras alterações em relação ao manuscrito, são utilizadas somente as barras completas.

Figura 28 - Trecho da edição dos *Sei Solo* feita por H. Léonard revista por Édouard Nadaud (então professor no Conservatório Nacional de Música de Paris), publicada em 1908.



Fonte: Fac-símile da edição dos *Sei Solo* feita por Édouard Nadaud, 1908.

Figura 29 - Trecho da edição dos *Sei Solo* feita por H. Wessely, publicada em Londres em 1920.



Fonte: Fac-símile da edição dos *Sei Solo* feita por H. Wessely, 1920.

Figura 30 - Trecho da edição dos *Sei Solo* feita por Jenö Hubay, publicada em Viena em 1921.



Fonte: Fac-símile da edição dos *Sei Solo* feita por Jenö Hubay, 1921.

<sup>80</sup> Edições cujo intuito principal é reproduzir, com a maior fidelidade possível, a escrita original do texto ou da composição do autor, diminuindo, teoricamente, a interferência entre as ideias ou intenções originais do compositor e a interpretação do músico executante. Richard Taruskin (1995), ser “mais comum hoje em dia atribuir-se autoridade final ao ‘texto’, o artefato que, sob a definição de [Charles] Seeger da ‘tradição oral da escrita’, representa o objeto negociado pela tradição” (p. 185). Taruskin (1995) discute com propriedade a questão da “autenticidade” na música clássica de concerto de tradição europeia.

Figura 31 - Trecho da edição dos *Sei Solo* feita por E. Hermmann, publicada em Nova Iorque em 1922.



Fonte: Fac-símile da edição dos *Sei Solo* feita por E. Hermmann, 1922.

De todo modo, cabe ao intérprete escolher uma maneira de se pensar a execução de cada trecho da peça especificamente. Caso contrário, a sensação “caleidoscópica” da qual falam Jaap Schröder (2007, p. 74) e David Ledbetter (2009, p. 107), bem como a “ambiguidade métrica” a que se refere Lester (1999, p. 111), podem acabar surpreendendo o próprio intérprete, causando incongruência estilística e insegurança técnica na execução.

#### 4.2 ARTICULAÇÃO NO *PRESTO*

Para o estudo deste *Presto*, uma boa compreensão da articulação é indispensável, sendo que, a partir dela, o intérprete pode modificar o relevo e a importância de cada uma das notas e, conseqüentemente, as demais projeções da estrutura. Segundo Dorottya Fabian (2003, p. 205), “a palavra articulação como termo musical pode ter muitos e diferentes significados”<sup>81</sup>. 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 uma gama infinita de nuances de ataques do arco na corda. Judy Tarling (2001, p. 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.

A contribuição de Robert Donington<sup>82</sup> (1989) se dá através da compilação de noções de articulação dos vários níveis, em diversos tratados, sendo que algumas das considerações e citações trazidas por ele pertencem ao *Violinschule* de Leopold Mozart. Donington utiliza citações de Mozart referentes à articulação, geralmente, quando se referem a sinais específicos, como ligaduras, pontos e arcadas, muito embora trate, igualmente, da articulação

<sup>81</sup> No original: Articulation as a musical term may mean several different things (FABIAN, 2003, p. 105).

<sup>82</sup> Robert Donington (1989, p. 473-481) discorre sobre articulação e traz informações de diversos tratados e ensaios desde o período pré-barroco até finais do séc. XVIII.

deixada ao encargo do intérprete (p. 477-80), ou seja, articulações não especificadas por meio de sinais gráficos pelo compositor ou editor. No entanto, para esta pesquisa, há ainda algumas informações relevantes da prática violinística do período barroco, sobretudo algumas contidas no tratado de L. Mozart, que não foram mencionadas neste trabalho de Donington.

Antes de passar às informações de Mozart que podem contribuir para a compreensão e/ou construção interpretativa da articulação do *Presto*, atendo-me brevemente às explicações a respeito de articulação a partir de dois importantes violinistas e pedagogos italianos do séc. XVIII, também utilizados nesta pesquisa: Francesco Geminiani e Giuseppe Tartini.

Francesco Geminiani (1687-1762) sugere em seu tratado *The art of playing on the violin* (1751), no *Example XXIV*, destinado à prática do arco e composto apenas de cordas soltas com ritmos repetitivos, que “O arco deve sempre ser movido sobre as cordas e nunca ser levantado delas ao se tocar semicolcheias”<sup>83</sup>. No mesmo tratado Geminiani traz, no *Example XX* (Fig. 32), 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* (‘)<sup>84</sup>. Geminiani se refere duas vezes ao *staccato* neste tratado: na primeira, o autor trata o *staccato* como “ornamento de expressão”, afirmando que “Este expressa pausa, tomando fôlego, ou, no caso dos cantores, mudando de palavra”<sup>85</sup>, e a segunda é a que menciono em nota de rodapé (GEMINIANI, 1751, p. 7-9).

---

<sup>83</sup> No original: The Bow must always be drawn strait on the Strings, and never be raised from them in playing Semi-quavers (GEMINIANI, 1751, p. 9).

<sup>84</sup> Geminiani, no *Example XX*, define o *staccato* como o golpe em que “[...] o arco é levantado das cordas a cada nota”. No original: [...] where the Bow is taken off the Strings at every Note (GEMINIANI, 1751, p. 8).

<sup>85</sup> No original: Of the Staccato: This expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; (GEMINIANI, 1751, p.7).

Figura 32 - Trecho da parte prática do vigésimo exemplo do *The art of playing on the violin*, de F. Geminiani.

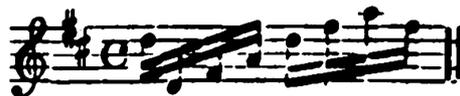


Fonte: Fac-símile de F. Geminiani, 1751, p. 27.

Muito embora ambos compartilhem do princípio de desigualdade entre as notas, a partir do exemplo de L. Mozart, em meu entendimento, a orientação de Geminiani para a execução das semicolcheias em *allegri e presti* difere da de Giuseppe Tartini (1692-1770). Em uma carta endereçada a Maddalena Lombardini, escrita em 1760 mas publicada somente em 1779, em Londres, como sendo “uma importante lição para os violinistas”, Tartini sugere a prática diária de um dos *allegri* de A. Corelli da seguinte maneira:

“Ela [sig. M. Lombardini] deve, pouco a pouco, tocá-las [semicolcheias] sempre mais rápido até que chegue a tocá-las o mais rápido que possa. Mas, é preciso advertir duas coisas: primeiro, tocá-las com o arco destacado, ou seja, [com as notas] granuladas, e com um pouco de vácuo entre uma nota e outra. Escritas no seguinte modo:”<sup>86</sup> [Fig. 33] ( [1760] 1779, p. 4-5).

Figura 33 - Início da Sonata I de A. Corelli utilizado como exemplo na carta de G. Tartini (1760).



Fonte: Fac-símile de G. Tartini [1760], 1779, p. 4.

<sup>86</sup> No original: Ella a poco alla volta deve suonarle, sempre più presto fin que arrivi a suonarle com quella tal velocità, che la sai più possibile. Ma bisogna avvertire due cose: prima di suonarle com l’arco distaccato, cioè granite, e com um poco di vácuo tra una nota, e l’altra. Sono scritte nel modo seguente (TARTINI, [1760] 1779, p. 4-5).

Segundo as orientações de Tartini, as semicolcheias notadas da forma descrita anteriormente deveriam soar como se fossem escritas assim (Fig. 34):

Figura 34 - Como, segundo Tartini, deve soar o trecho da figura anterior.



Fonte: Fac-símile de G. Tartini [1760], 1779, p. 5.

Tartini segue na orientação do exercício pedindo que ele seja feito primeiramente na ponta do arco e, só depois de dominado o exercício, na região entre a ponta e o meio do arco. É importante notar que essa região do arco tem diferenças de funcionamento entre os arcos barrocos, ou os ditos *de transição*<sup>87</sup>, aos quais Tartini teve acesso, e os modelos de arcos modernos. Enquanto os primeiros tendem a saltar se tocados nessa região, os arcos mais modernos (após o séc. XIX), ou a partir dos modelos de arco (1790) produzidos pela família Tourte, se tocados nessa mesma região, ou seja, entre a ponta e o meio, produzem um som menos destacado. Também é necessário menos movimento para se trocar de cordas nessa região do arco barroco ou de transição do que com os modelos de arco mais modernos. Outra questão a ser levantada é em relação às afirmações de Tartini na orientação das figuras supracitadas. Tartini explica que, sim, as semicolcheias devem ser tocadas como se houvesse pequenas pausas (vácuo) entre elas, porém a afirmação é metafórica e diz respeito muito mais ao exercício em questão, que é, também, para o domínio das mudanças de corda, do que à execução real da música. Tartini orienta, igualmente, que o violinista pratique o exercício começando o trecho tanto com a arcada para cima quanto com a arcada para baixo, mas que não se esqueça de que a música, ou seja, quando não for tocada em forma de exercício, deve começar de acordo com a *regra*: início do compasso com a arcada para baixo. De tal modo entendo que as notas devam ser articuladas a ponto de notar-se sua separação, mas não de forma caricata, que as faça parecer realmente interrompidas por pausas de valor real.

Assim como o *Allegro* da sonata de Corelli, sobre o qual Tartini propõe seu estudo, este *Presto* de Bach também possui muitíssimas mudanças de corda, por vezes, inclusive, saltos que envolvem atravessamentos de corda<sup>88</sup>. Levar em conta essas variáveis influencia

<sup>87</sup> Através de Stowell (2000, p. 11-23), 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 sendo “universalmente imitados”, sendo que “nunca foram ultrapassados” (p. 23). O arco que utilizei durante a pesquisa é, igualmente, uma *continuação* dos últimos modelos Tourte, porém confeccionado pelo *archetier* Igor Fomin em 2010.

<sup>88</sup> Quando o violinista precisa passar o arco de uma corda para a outra, porém sem fazer com que soe a corda que está entre as duas a serem tocadas.

diretamente o entendimento do intérprete em relação à sua execução. Sobretudo, tal entendimento proporciona condição e necessidade de escolhas na construção da performance.

Logo nos três primeiros compassos do *Presto* me deparei com certa inquietação a respeito das escolhas interpretativas a serem tomadas. Ao se seguir a orientação de Geminiani de que as semicolcheias em *allegri* e *presti* devem sempre ser tocadas de maneira plana e sem permitir que o arco saia da corda, incorre-se no risco de fazer com que os planos intermediários, apontados por Lester, fiquem encobertos ou demasiadamente imbricados. Neste caso, a ambiguidade, também levantada por Lester, a respeito de a orientação métrica ser 3/8 ou 6/16 continuaria, no mínimo, até o quinto compasso, no qual apenas a primeira semicolcheia (sol4) é separada e as cinco notas restantes seguem todas em uma mesma ligadura para cima (caso se comece a música com o arco para baixo<sup>89</sup>). A partir deste compasso, independentemente da opção do intérprete, a possibilidade de manter a intenção de compasso binária (6/16) se torna mais trabalhosa, sendo que o intérprete teria que adicionar um leve acento ou mover mais rapidamente o arco, exclusivamente na semicolcheia do início da segunda metade do compasso (sib3).

Em contraposição, pode-se tornar mais evidente a versão em 3/8 nos três primeiros compassos ao se seguir, neste caso, a orientação de Tartini. Fazendo as notas de forma mais destacada (quase como se houvesse pausas escritas entre cada uma das semicolcheias), o arco para cima, principalmente quando em uma corda mais grave que a da próxima nota e da anterior, tende a soar menos acentuado do que essas que são tocadas para baixo. São pertinentes os estudos de Lester (1999, p. 111) que o levaram à afirmação de que “nenhum padrão métrico parece forte o suficiente para encobrir o outro”, porém, assim como em um minueto, caso a acentuação esperada de determinada fórmula de compasso não seja valorizada, o intérprete assume o risco de descaracterizar a métrica indicada pelo compositor.

Assim sendo, compreendi que permitir que a rica variedade de contraponto rítmico existente nesse *Presto* brote, a partir da valorização da estrutura já proposta por Bach, acrescenta movimento e desperta o interesse rítmico, sendo este realçado pela notável

---

<sup>89</sup> Embora não tenha sido possível encontrar nenhuma edição com a indicação de arco para cima na primeira nota do movimento, vê-se, em certas ocasiões, este tipo de ocorrência. A violinista de carreira sólida e internacional Hilary Hann é uma que optou por iniciar este movimento para cima, ao menos em uma de suas interpretações. Embora haja considerações históricas a respeito das direções do arco, elas nem sempre são congruentes. As normas em função da dita “regra do arco para baixo” são postas em evidência, por exemplo, por Leopold Mozart, no cap. IV do *Violinschule (Of the Order of the Up and Down Strokes)* ([1756] 1985, p. 73-95). Porém, Geminiani, outro tratadista bastante utilizado neste trabalho, critica publicamente a tal *regra*, sugerindo que “esta regra miserável” não seja seguida em um de seus exercícios de escalas: “[...] *taking Care not to follow that wretched Rule of drawing the bow down at the first Note of every Bar*” (1751, pag. 4). Joel Lester também aponta para esta diferença de visão entre os dois tratadistas (1999, p. 19).

variedade de articulações. Entretanto, caso seja assumida uma dubiedade geral em relação à fórmula de compasso, ou seja, caso o intérprete assumira literalmente a fórmula de compasso binária composta (6/16), torna-se necessária a utilização de outros meios de manutenção do interesse do ouvinte, como, por exemplo, um andamento mais rápido, em função da igualdade gerada pela supressão da variedade articulatória resultante das hierarquias dos tempos fortes e fracos.

Jaap Schröder alerta: “certamente devemos nos abster de uma velocidade excessivamente ‘moderna’” (2007, p. 73). Para Schröder, a utilização das meias barras de compasso por Bach sugere, também, “um andamento rápido com os limites de um compasso 3/8”, que segundo ele, não devem exceder a semínima pontuada = 70 bpm. (p. 73). A concepção de Schröder é diferente da maior parte das gravações deste movimento, que tendem a fazê-lo o mais rápido possível, como se este *Presto* pertencesse ao mesmo gênero composicional de um moto perpétuo do séc. XIX, onde “quanto mais rápido eles vão, mais emocionante é o passeio”<sup>90</sup> (LESTER, 1999, p. 109).

Caso o andamento sugerido por Schröder seja aplicado em uma interpretação que compreenda a notação de Bach como sendo majoritariamente binária composta (6/16), o *Presto* pode se tornar pesado/arrastado. Entretanto, quando este andamento é aplicado à interpretação dos compassos como sendo ternários (3/8) e somado às sugestões de articulação<sup>91</sup> de Schröder, que confluem com as de Tartini, ou seja, que diferem razoavelmente das de Geminiani, o movimento torna-se mais leve e fluido, muito embora seja mais lento. Schröder sugere um arco “de mudanças extremamente curtas logo abaixo do meio do arco”<sup>92</sup> que é onde o arco moderno tem a chance se comportar de uma maneira mais parecida com a região onde Tartini sugere que sejam praticados os *allegri* de A. Corelli, como citado anteriormente (SCHRÖDER, 2007, p. 73).

#### 4.2.1 UM PASSEIO “VIVO” E REPLETO DE “AFETAÇÕES”

[...] nos convencerá inteiramente de que o arco dá vida às notas; que pode produzir por vezes um som modesto, ou então impertinente, ora um som sério ou brincalhão; ora persuasivo, ou grave e sublime; ou ainda uma melodia triste ou alegre; e é, portanto, seu uso consciente o meio que nos torna aptos a despertar nos ouvintes os afetos<sup>93</sup> [...]”<sup>94</sup> (MOZART, [1756] 1985, p. 114).

<sup>90</sup> No original: the faster they go, the more thrilling the ride (LESTER, 1999, p. 109).

<sup>91</sup> Sugestões de articulação exclusivas para padrões de notas de mesmo valor rítmico e em andamentos rápidos.

<sup>92</sup> No original: Extremely short bow stroke just below the middle of the bow (SCHRÖDER, 2007, p. 73).

<sup>93</sup> Em cada uma das três vezes que Leopold Mozart se refere aos afetos (*Affect-Affecte*), há a indicação de uma nota da tradutora do alemão para o inglês, Editha Knocker, que se encontra na página 233, embora as indicações da nota nos levem para a página 232. Na nota, Knocker fala da inexistência de um substantivo em inglês capaz de transmitir todo o significado que a palavra “*Affecte*” carregava consigo no séc. XVIII, sendo que à época, segundo Knocker, o termo correspondente em inglês utilizado foi “the passions” ([as] paixões) (KNOCKER *in*

A fim de se construir um leque de articulações para a interpretação deste *Presto*, à maneira de L. Mozart, é necessário inteirar-se de como se dá o funcionamento da produção de som através do arco por esse antigo mestre. Isso se faz necessário em função da subjetividade envolvida entre o que se consegue transmitir verbalmente da execução dos incontáveis tipos de articulação, a maneira que o violinista assimila essas informações e, por fim, como resultado, como esse mesmo violinista administra as informações em seu tocar. Há, de fato, no *Violinschule*, exemplos similares aos eventos articulatórios deste *Presto*, assim como demonstro que há também, por exemplo, das *tiratas* do *Adagio*. Porém, a fim de sanar possíveis equívocos no trato da tal subjetividade envolvida no assunto da articulação, como dito anteriormente, é necessário observar o tratado de Mozart por diferentes pontos de vista e de localização.

Há alguns exemplos musicais no *Violinschule* que podem ser comparados sem grandes pretensões às figurações rítmico-articulatórias deste *Presto*. Porém, o que de fato pode ser bastante contributivo na formulação deste leque de articulações baseado nas informações deixadas por L. Mozart é um olhar auspicioso ao quinto e sétimo capítulos de seu tratado, nos quais ele discorre respectivamente sobre “Como, através de um hábil controle do arco, deve-se procurar produzir um bom som ao violino e trazê-lo para fora [projetá-lo] da maneira correta”<sup>95</sup> e “Das muitas variações de arcada”<sup>96</sup> ([1756] 1985, p. 96 e 114).

Segundo L. Mozart, “não é pouco o que se adiciona à regularidade e a pureza do som se você sabe como encaixar o máximo de [de notas] em uma mesma arcada”<sup>97</sup> ([1756] 1985, p. 101). Mozart faz esta afirmação ao final do quinto capítulo, após apresentar uma série de exercícios que compreendem mudanças de intensidade do som através de variações na pressão e na velocidade do arco. Muito embora a maior parte deste capítulo do *Violinschule*

---

MOZART, 1985, p. 232? [233]). Aparentemente a latência do significado era tanta durante o séc. XVIII que, mesmo sendo o tratadista minucioso que foi, Leopold Mozart não discorreu sobre isso em nenhum momento em seu *Violinschule*. A tradução da nota pode ser conferida na íntegra em português na dissertação de Lílian Maria Pereira da Silva (SILVA, 2014, p. 97). Uma breve noção germânica e também anglo-saxônica da utilização desses termos (*Affecte e the passions*) em música, durante os séculos XVI, XVII e XVIII pode ser consultada em Donington (1992, p. 111-116).

<sup>94</sup> No original: [...] will convince us entirely that the bowing gives **live** to the notes; that it produces now a modest, now an impertinent, now a serious or playful tone; now coaxing, or grave and sublime; now a sad or merry melody; and is therefore the medium by the reasonable use of which we are able to rouse in the hearers the aforesaid affects (MOZART, [1756] 1985, p. 114).

<sup>95</sup> No original: How, by adroit control of the Bow, one should seek to produce a good tone on a Violin and bring it forth in the right manner (MOZART, [1756] 1985, p. 96).

<sup>96</sup> No original: Of the many varieties of Bowing (MOZART, [1756] 1985, p. 114).

<sup>97</sup> No original: Not a little is added to evenness and purity of tone if you know how to fit much into one stroke (MOZART, [1756] 1985, p. 101).

trate mais de exercícios de arco lentos (o que não é o caso deste *Presto*), a quantidade de fatores mecânicos envolvendo as mudanças de direção de arco, descritas ali por Mozart, podem muito bem ser aproveitadas de uma maneira geral como ferramentas para *produzir um bom som e trazê-lo para fora*<sup>98</sup> da maneira correta.

A fim de produzir uma articulação para este *Presto* coerente com as orientações descritas por Mozart, parto de uma de suas mais replicadas assertivas a respeito:

§3 - Toda nota, mesmo àquela atacada mais fortemente, tem um pequeno instante de suavidade no início de sua arcada, mesmo que quase inaudível; pois, de outra forma, não produziria som, mas somente um ruído desagradável e ininteligível. A mesma suavidade deve ser ouvida, também, ao final de cada arcada. Portanto, é preciso saber dividir [conduzir] o arco entre força e suavidade, e, assim, através de pressão e relaxamento, produzir as notas lindamente e de forma tocante<sup>99</sup> ([1756] 1985, p. 97).

Partindo dessa afirmação de L. Mozart, compreendo que sua sugestão é de que jamais se deve iniciar uma nota com o arco pressionado a partir de sua inércia, ou seja, a primeira ação a ser produzida pelo violinista deve ser a horizontal, conduzindo o arco para cima ou para baixo, e não a vertical, que através da ação da mão direita exerce a pressão do arco sobre a corda (pronação). L. Mozart explica em outros momentos que, embora seja imediatamente posterior, essa última ação é igualmente necessária. Segundo ele, “se as cordas não forem bem pressionadas [pressionadas da maneira correta] para baixo, não soarão puras”<sup>100</sup> ([1756] 1985, p. 60).

Para David Boyden (1990 apud HAYNES, 2007, p. 196), Tartini, no exemplo sobre como estudar os *allegri* de A. Corelli, e L. Mozart, na citação acima, “parecem estar dizendo que há um pequeno ‘impulso inicial’ pelo arco antigo que deve ser tomado antes de um bom som poder surgir; e essa observação é perfeitamente condizente com as características do arco antigo”<sup>101</sup>. Boyden segue advertindo que esse “impulso inicial” também ocorre no arco moderno, mas “muito menos” devido a sua curvatura côncava, e não convexa, como no arco antigo. Boyden ainda soma isso a “uma técnica moderna que cultiva o ataque inicial e a

<sup>98</sup> Mozart critica constantemente, sobretudo neste capítulo, aqueles violinistas que produzem um som por vezes inaudível tocando de forma “artificial e sussurrante” sob a indulgência de estarem “tocando agradavelmente” (MOZART, [1756] 1985, p. 96).

<sup>99</sup> No original: Every tone, even the strongest attack, has a small, even if barely audible, softness at the beginning of the stroke; for it would otherwise be no tone but only an unpleasant and unintelligible noise. This same softness must be heard also the end of each stroke. Hence one must know how to divide the bow into weakness and strength, and therefore how by means of pressure and relaxation, to produce the notes beautifully and touchingly (MOZART, [1756] 1985, p. 97).

<sup>100</sup> No original: If the strings are not pressed well down, they will not sound pure (MOZART, [1756] 1985, p. 60).

<sup>101</sup> No original: Mozart and Tartini seem to be saying is that there is a small initial ‘give’ to the old bow which has to be taken up before a good tone can emerge; and this remark is perfectly consistent with the character of the old bow (BOYDEN apud HAYNES, 2007, p. 196).

mudança de direção do arco da forma mais **suave [lisa]** possível”<sup>102</sup> fazendo com que essas pequenas inflexões do arco se tornem “praticamente **imperceptíveis** ao ouvido”<sup>103</sup>, na maneira moderna de tocar violino (apud HAYNES, 2007, p. 196). Note-se o que ocorre quando se sobrepõem as ideias de Boyden, sobre as diferenças de articulação entre a prática moderna e a do séc XVIII, e a de L. Mozart abaixo, que é complementar à orientação que aparece na citação anterior (§ 3):

Agora, se uma corda é tocada repetidamente, ou seja, é empurrada cada vez para dentro de outra vibração similar, ou uma movimentação mais lenta, ou mais rápida, dependendo das arcadas que se seguem, a mudança de direção deve se iniciar gentilmente e com certa moderação, e feita com uma conexão tão suave [**lisa**], sem que o arco seja levantado da corda, que mesmo a arcada mais forte traz a corda já vibrante bastante **imperceptivelmente** de um movimento para outro diferente. Isto é o que eu gostaria que você entendesse por essa suavidade da qual algo já foi dito no §3<sup>104</sup> (MOZART, [1756] 1985, p. 99-100).

Quando Boyden fala sobre a prática moderna, utiliza uma definição que é aparentemente a mesma que L. Mozart usa para definir a prática de seu tempo, inclusive com os mesmos adjetivos/advérbios anteriormente destacados. Essas duas descrições, mesmo estando separadas por mais de duzentos anos, tendem a ser mais próximas da definição de articulação de notas rápidas de Geminiani do que da definição que se encontra na carta de Tartini, muito embora se deva ter em mente que, como dito anteriormente, Tartini, L. Mozart e Geminiani compartilhavam do princípio de desigualdade entre as notas, como pudemos perceber através dos documentos já citados.

Essa aparente contradição de L. Mozart, que à primeira vista pode deixar suas recomendações sobre articulação em arcos rápidos semelhantes às do arco moderno, é esclarecida adiante, no cap. VII, “Das muitas variações de arcada” (*Of the many varieties of Bowing*). L. Mozart recomenda que, nas sequências rápidas, a primeira semicolcheia é que deve dar o impulso que faz as outras fluírem, mesmo no caso de notas soltas, sem ligaduras (MOZART, [1756] 1985, p. 114). Segundo Judy Tarling (2001), a articulação das notas é

<sup>102</sup> No original: [...] a modern technique that cultivates the **smoothest** possible initial attack and bow change [...] (BOYDEN apud HAYNES, 2007, p. 196).

<sup>103</sup> No original: [...] practically **imperceptible** to the ear in the modern playing (BOYDEN apud HAYNES, 2007, p. 196).

<sup>104</sup> No original: Now if a string be bowed again and again, and is therefore pushed each time to the old vibration into either similar or lower or quicker movement according to the strokes following each other, the stroke must necessarily be started gently a certain moderation and, without the bow lifted, played with so **smooth** a connexion that even the strongest stroke brings the already vibrating string **quite imperceptibly** from one movement to another and differ movement This is what I have you understand by that softness of which something has already been said in § 3 (MOZART, [1756] 1985, p. 99-100).

concebida, também, por meio de diferentes acentos cujas características são ditadas, entre outros fatores, pelas hierarquias métrica e harmônica (p. 137).

### **4.3 SUGESTÕES DE ARTICULAÇÃO PARA O *PRESTO* EMBASADAS EM L. MOZART**

Passo agora a elencar alguns excertos do *Presto* da Sonata BWV 1001 de Bach e a discorrer sobre como se dá a aplicação das orientações de Leopold Mozart citadas anteriormente, bem como outras afirmações que podem contribuir para a confecção de um leque de opções de articulação embasado no *Violinschule*.

Como comentado na introdução do presente trabalho e no caso da articulação, especialmente, as informações de L. Mozart encontram-se dispostas em diferentes pontos do *Violinschule*. Há momentos e que ele próprio admite e justifica a localização de determinadas informações em locais que possam parecer equívocos. Um destes exemplos está no início do cap. V, em que L. Mozart afirma: “Talvez possa parecer, para alguns, que o que aqui trato se encontra no lugar errado [...]”<sup>105</sup> ([1756] 1985, p. 96). Assim sendo, toda e qualquer informação provinda do *Violinschule* deve ser cuidadosamente comparada, contrastada, contestada, confirmada etc. por outras eventuais orientações a respeito de um mesmo ou parecido assunto.

#### **4.3.1 ARTICULAÇÃO EM COMPASSOS QUE CONTÊM APENAS SEMICOLCHEIAS DESTACADAS NO *PRESTO***

Como dito anteriormente, de fato, o efeito caleidoscópico causado em primeiro lugar, pelas ligaduras, mas também pelas distâncias dos saltos das vozes, e pela ambiguidade métrica, existe. Porém, ainda assim, a maior parte do *Presto* é composta por semicolcheias destacadas, ou seja, que não estão envolvidas em nenhum tipo de ligadura.

---

<sup>105</sup> No original: It may perchance appear to some that the present treatment stands in the wrong place [...] (MOZART, [1756] 1985, p. 96).

Início pelos três compassos que abrem a peça (Fig. 35), que apresentam uma variação de arpejo que repete, a cada duas semicolcheias, a primeira nota do compasso.

Figura 35 - Três primeiros compassos do *Presto* da Sonata em sol menor BWV 1001, em que há notas que se repetem a cada duas semicolcheias.



Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.

Parto de um dos pontos convergentes, no caso de semicolcheias contínuas sem interferência de ligadura em movimentos rápidos, entre as três orientações provindas dos mestres Geminiani, L. Mozart e Tartini: o arco não é levantado da corda. No caso de L. Mozart essa suposição pode ser entendida como verdadeira devido à sua descrição de como devem ser interpretados seus exemplos de variações de arcadas em compassos ternários.

[...] todas as notas não marcadas são tocadas com sua própria arcada; as notas marcadas com tracinhos [<sup>1</sup>]<sup>106</sup> são tocadas curtas; as notas inseridas em um semicírculo são ligadas umas às outras na mesma arcada; e aquelas arcadas com ambos os sinais, semicírculo e tracinhos, são colocadas em um só arcada, mas devem ser destacadas através do levantar do arco<sup>107</sup> (MOZART, [1756] 1985, p. 120).

Em todo caso, Bach não indica o *staccato*, ou mesmo qualquer outro sinal de articulação específico, com exceção das ligaduras, em nenhum momento durante todos os *Solos* para violino. Porém, é de fundamental importância entender o funcionamento dos sinais de articulação nos exemplos de L. Mozart para que o arco possa, de fato, *dar vida as notas*. Segundo o próprio L. Mozart, isso acontece

<sup>106</sup> Para L. Mozart *Staccato* ou *Stoccatto* “significa que as notas devem ser bem separadas umas das outras, com arcos curtos, e sem arrastar o arco” (MOZART, [1756] 1985, p. 51). Infelizmente Mozart não agrega em sua definição de *staccato* o sinal (<sup>1</sup>), porém no §20 da terceira seção do cap. I, ele nos trás a definição do sinal (<sup>1</sup>): “Às vezes o compositor escreve notas que ele deseja que sejam tocadas de maneira fortemente acentuada e separadas umas das outras. Nesses casos ele assinala o tipo de arcada através de tracinhos escritos por ele sobre ou sob as notas” (MOZART, [1756] 1985, p. 47). Não considerando como uma coincidência o uso que Geminiani (1751, p. 6-8; 26) faz do tracinho (<sup>1</sup>), e o nome que ele dá para o tal sinal (*staccato*), subentende-se que o tracinho é para L. Mozart (*little-stroke* na tradução para o inglês de Editha Knocker) a maneira que o compositor tem de indicar para o intérprete o *staccato* individualmente para cada nota.

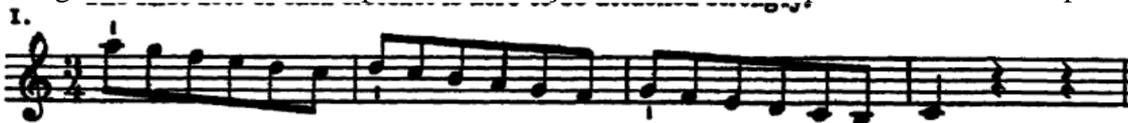
<sup>107</sup> No original: Every unmarked note is played with its own stroke; the notes marked with little strokes are played shortly; the notes marked with a half-circle are slurred together in one stroke; and those marked with both half-circle and little strokes are taken in one bow but must be detached by lifting the bow (MOZART, [1756], 1985, p. 120).

[...] se o compositor fizer escolhas arrazoadas [...] Ou, se um violinista proficiente sabe tocar, em seu próprio juízo, por assim dizer, notas pouco ornamentadas com bom senso, e se almeja encontrar os afetos desejados e aplicar as seguintes arcadas nos locais devidos<sup>108</sup> ([1756] 1985, p. 120).

Algumas das arcadas para compassos ternários, sugeridas por L. Mozart são, como dito anteriormente, comparáveis às arcadas propostas no *Presto* composto por Bach. Contudo, há algumas ressalvas. Primeiramente, a única indicação de andamento dada por Mozart é de que as notas são rápidas e consecutivas; segundo: embora ambos os compassos sejam ternários, os exemplos de Mozart são todos em 3/4, a exceção da décima terceira variação que é em 3/8 como o *Presto* de Bach, na qual há uma ligadura envolvendo 18 semicolcheias, variação que não ocorre no *Presto* de Bach; a terceira e última ressalva já foi feita anteriormente e diz respeito à utilização que Mozart faz do sinal de *staccato* (♯), não utilizados graficamente por Bach nos manuscritos dos seus *Solos* para violino.

A seguir disponho (Fig. 36) o primeiro exemplo de L. Mozart para articulação do arco em tempo ternário simples. Note-se, em primeiro lugar, a preocupação em destacar a primeira nota de cada compasso, que acorda com sua proposição anterior na qual Mozart diz: “Deve-se esforçar-se com a igualdade exata entre as notas, e a primeira nota de cada semínima<sup>109</sup> deve ser marcada com um vigor que inspira toda a execução”<sup>110</sup> ([1756] 1985, p. 114).

Figura 36 - Primeiro exemplo de articulação do arco em compassos ternários simples



No cap. IV do *Violinschule* há indícios do entendimento da acentuação da fórmula de compasso 3/8 para L. Mozart. Os parágrafos, do número 28 ao 36, tratam, principalmente, das peculiaridades da aplicação da *regra do arco para baixo*, nesse tipo de compasso. Ali, Mozart demonstra, em diversos pontos, séria preocupação com a volta imediata do arco à sua direção correta (arco para baixo no início do compasso) sempre que houver variações que, de algum modo, deturpem esta regra. É durante esses mesmos parágrafos que L. Mozart afirma que:

<sup>108</sup> No original: If the composer makes a reasonable choice [...] Or if a well-skilled violinist himself possess sound judgement in the playing of, so to speak, quite unadorned notes with common sense, and if he strive to find the desired affect and to apply the following bowings in the right place (MOZART, [1756], 1985, p. 114).

<sup>109</sup> No local onde Mozart emprega esta afirmação, inicia-se uma série de variações de semicolcheias com a fórmula de compasso 4/4 na qual os motivos se repetem e são transpostos a cada semínima. Quando Mozart passa para as variações em compasso ternário simples o motivo utilizado é repetido e transposto a cada compasso.

<sup>110</sup> No original: Great pains must be taken with their exact equality, and the first note of each crotchet must be marked with a vigour which inspires the whole performance (MOZART, [1756] 1985, p. 114).

É verdade que na primeira semínima<sup>111</sup> [colcheia] do segundo compasso o arco sempre vai ser para cima, mas a direção retorna para sua ordem correta no terceiro compasso. A primeira de cada semínima deve ser marcada com forte ataque do arco. E na fórmula de compasso 6/8 o ataque vem também na quarta colcheia, e novamente, na fórmula de compasso 12/8, na primeira, quarta, sétima e décima colcheias<sup>112</sup>. (MOZART, [1756] 1985, p 85).

Assim sendo, uma primeira sugestão para a interpretação das semicolcheias soltas, no violino e arco modernos seria, em linhas gerais: tocá-las todas de maneira igual, porém inspiradas por um *vigor* especial, dado em forma de acento, na primeira semicolcheia de cada compasso; não fazer com que o arco levante da corda, mas, igualmente, sem nenhum esforço para mantê-lo nela; buscar, próximo a região do meio do arco, uma articulação que permita o surgimento de certa desigualdade entre o arcos para baixo e para cima. Quando estiverem destacas, as semicolcheias das cabeças, ou partes fortes do compasso, serão para baixo, e ao contrário disso, nas segundas semicolcheias de cada tempo, ou nas partes fracas, o curso do arco é para cima.

#### 4.3.2 INTERPRETAÇÃO DAS NOTAS ARTICULADAS POR LIGADURA

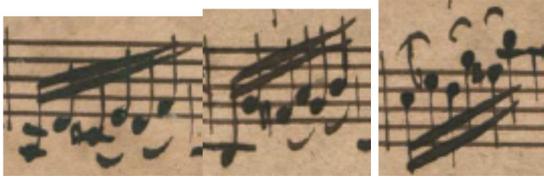
Ao sobrepor este *Presto* de Bach ao parágrafo 29 do cap. IV do *Violinschule*, é possível constatar a existência e manutenção de uma regra entre as duas gerações. L. Mozart afirma: “As notas com intervalos próximos devem geralmente ser ligadas, mas as notas com intervalos distantes devem ser tocadas cada uma com sua arcada, e arranjadas particularmente para dar uma variedade agradável”<sup>113</sup> (MOZART, [1756] 1985, p 83). No *Presto* da Sonata BWV 1001 as ligaduras parecem estar dispostas de acordo com a regra descrita por L. Mozart.

Destaco, primeiramente, as ligaduras do *Presto* que agrupam apenas duas notas e envolvem saltos. Na tabela abaixo (Tabela 5) há, para cada compasso recortado do *Presto*, um compasso isolado do exemplo do parágrafo 29 do cap. IV do *Violinschule*. Embora esses compassos dispostos isoladamente percam muito de seu sentido, a visualização e a comparação das ocorrências da regra citada anteriormente ficam facilitadas dessa forma.

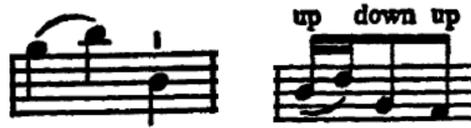
<sup>111</sup> Leopold Mozart utiliza, também, um segundo exemplo musical similar, mas em 3/8, embora aqui ele fale apenas da inversão das direções do arco do exemplo em 3/4.

<sup>112</sup> No original: It is true that the up stroke always comes on the first crotchet of the second bar, but the stroke returns to its proper order in the third bar. The first of each crochet should be marked by a strong attack of the bow, and in 6/8 time the attack comes also on the fourth quaver and again in 12/8 time on the first, fourth, seventh and tenth quavers (MOZART, [1756] 1985, p 85).

<sup>113</sup> No original: Notes at close intervals should usually be slurred, but notes far apart should be played with separate strokes and in particular be arranged to give a pleasant variety (MOZART, [1756] 1985, p 83).



a) Excertos de terças ascendentes em ligaduras que envolvem duas notas no *Presto*. Compassos 47, 103 e 129, respectivamente. Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.



a') Exemplos de terças ascendentes em ligaduras que envolvem duas notas no cap. IV do *Violinschule*. Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 83.



b) Excertos de terças descendentes em ligaduras que envolvem duas notas no *Presto*. Compassos 30, 101 e 105, respectivamente. Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.



b') Exemplos de terças descendentes em ligaduras que envolvem duas notas no cap. IV do *Violinschule*. Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 83.



c) Excertos quartas ascendentes ou descendentes em ligaduras que envolvem duas notas no *Presto*. Compassos 30, 36 e 103, respectivamente. Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.



c') Exemplo de quarta ascendente em ligadura que envolve duas notas no cap. IV do *Violinschule*. Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 83.

Tabela 5: Elaborado pelo autor, 2017.

Os compassos recortados do exemplo de L. Mozart, na tabela acima, têm também fórmulas de compasso ternárias simples, assim como o *Presto* de Bach aqui estudado. Este caso não é fortuito. Segundo L. Mozart “Um iniciante encontrará a maior das dificuldades nos tempos [...] ímpares” para compreender e executar bem a *regra do arco para baixo*. 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” tem a função de corrigir a direção do arco para que este seja movimentado para baixo na cabeça dos compassos sempre que possível. Neste *Presto* o cálculo de Bach em função das arcadas está tão preciso que não é necessária nenhuma<sup>114</sup> alteração corretiva para adequar a peça toda a tal *regra do arco para baixo* (MOZART, [1756] 1985, p 83). Também é importante notar, tendo em vista a manutenção da regra das

<sup>114</sup> 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” (SCHRÖDER, 2007, p. 76-77).

ligaduras citadas no início desta seção, que em nenhum momento deste *Presto*, os saltos que estão inseridos em ligaduras são maiores que uma quarta aumentada, ou seja, a metade de uma oitava, mesmo no caso das ligaduras maiores. É em razão de todo esse contexto que optei pela utilização das arcadas tal como disposto por Bach em seu manuscrito do *Presto* da Sonata BWV 1001.

Mas, segundo L. Mozart, “não é o suficiente tocar tais figuras exatamente como estão dispostas, de acordo com a indicação de arcada; elas devem ser tocadas, também, de forma a arrebatam o ouvido imediatamente”<sup>115</sup> (MOZART, [1756] 1985, p. 123).

No caso deste *Presto*, quando há ligaduras envolvendo duas semicolcheias, estas aparecem sempre sem atravessamentos de tempo, ou seja, a ligadura começa sempre na cabeça de um dos três tempos (colcheia) e vai até terminar a segunda metade do mesmo. Para este tipo de ocorrência de ligadura, a orientação de L. Mozart 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 pressa<sup>116</sup> (MOZART, [1756] 1985, p. 115).

Leopold Mozart dispôs trinta e quatro variações de arcadas possíveis para compassos ternários simples que sejam compostos no gênero moto perpétuo. Na tabela a seguir estão dispostos, ao lado das sugestões de variação de arcada de L. Mozart, compassos com articulações compatíveis encontradas no *Presto* de Bach. Como já se falou anteriormente das semicolcheias destacadas, e também das que são ligadas de duas em duas, disponho aqui, as variações que envolvem ligaduras a partir de três notas. É conveniente frisar que, a partir da terceira variação que L. Mozart sugere, não há nenhuma colcheia fora das ligaduras que não carregue consigo o tracinho (¹) que, de acordo com a discussão anterior, suponho que signifique *stacatto*. Creio, igualmente, que não faria sentido acentuá-las todas da mesma forma, já que possuem hierarquias diferentes em relação ao compasso. Assim sendo optamos por considerar os traços, aqui, como indicadores de separação e, no caso da sua ocorrência nas

<sup>115</sup> No original: But is not enough to play such figures just as they stand, according to the bowing indicated; they must also be so performed that the variation strikes the ear at once (MOZART, [1756] 1985, p. 123).

<sup>116</sup> No original: 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, p. 115).

primeiras notas do compasso, como indicadores, também, de maior *ênfase* ou *vigor especial* (aquele *que inspira toda a execução*).



a) Diferentes disposições das ligaduras envolvendo três notas no *Presto*. Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.



a') Exemplos de ligaduras envolvendo três notas no cap. VII do *Violinschule*. Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 121.



b) Única ocasião em que as ligaduras envolvem quatro notas no *Presto*. Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.



b') Exemplos de ligaduras envolvendo quatro notas no cap. VII do *Violinschule*. Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 122.



c) Diferentes disposições das ligaduras envolvendo cinco notas no *Presto*. Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.



c') Exemplos de ligaduras envolvendo cinco notas no cap. VII do *Violinschule*. Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 120-121.



d) Ligaduras com seis notas envolvendo todo o compasso no *Presto*. Fonte: J. S. Bach Autógrafo, 1720.



d') Exemplo de ligaduras envolvendo todo o compasso (com o arco para baixo e para cima) no cap. VII do *Violinschule*. Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 120-121.

Tabela 6: Elaborado pelo autor, 2017.

A explanação textual de L. Mozart elucida o que deve ser feito com todas essas, e outras, variações de ligadura de um modo geral, para assim, poder *arrebatat o ouvido imediatamente*.

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<sup>117</sup> (MOZART, [1756], 1985, p. 123-124).

Infelizmente, L. Mozart não deixou muitas informações textuais específicas em relação às ligaduras que atravessam compassos. Mas, de fato, há exemplos musicais na coleção de trinta e quatro variações, citada anteriormente, que podem de alguma forma ser aproveitados para um entendimento da articulação do *Presto* de Bach, em que Mozart utiliza este tipo de ligadura. No primeiro exemplo abaixo (Fig. 37), o único dessa coleção com fórmula de compasso 3/8, a ligadura envolve três compassos inteiros cobrindo dezoito semicolcheias. Na primeira semicolcheia do primeiro e segundo compassos Mozart utiliza o *tracinho* (<sup>1</sup>), mas na cabeça do terceiro compasso o mesmo sinal não aparece. Suponho que esta não existência do sinal seja, na verdade, apenas um esquecimento já que, no exemplo do décimo terceiro parágrafo do mesmo capítulo (§13, cap. VII), Mozart utiliza o mesmo tipo de ligadura, porém em um compasso quaternário colocando um sinal em cada cabeça de tempo. Ali, Mozart alerta o violinista para que “não se esqueça de aplicar, na primeira nota de cada tempo, a ênfase que deve distinguir claramente uma semínima da outra”<sup>118</sup>. Nos dois parágrafos anteriores, de número onze e doze (p. 117), muito embora as ligaduras não atravessem o compasso, Mozart repete a instrução citada aqui anteriormente. Ele utiliza novamente os *tracinhos*, e acrescenta que, “dessa forma é promovida a uniformidade do tempo; a performance se torna mais clara e muito mais ativa, e o violinista se acostuma a uma arcada longa<sup>119</sup> (MOZART, [1756] 1985, p. 117-118).

O outro exemplo de ligadura que atravessa o compasso (Fig. 38) aparentemente transfere a hierarquia das cabeças de tempo para as segundas metades dos mesmos, sendo que não há, nesses casos, sinal de se deva enfatizar essa ou aquela nota. Soma-se a isso o fato de que Mozart não reservou, no exemplo similar quaternário, nenhuma especificação a respeito. A única ressalva feita por Mozart encontra-se no parágrafo 18 da terceira seção do cap. I (p.

<sup>117</sup> No original: Now if in a musical composition two, tree, four, and even more notes be bound together by the half circle, so that one recognizes therefrom that the composer wishes the notes not to be separated but played singly 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, p. 123-124).

<sup>118</sup> No original: But do not forget to apply on the first note of each crotchet the emphasis which must distinguish one crotchet clearly from the other (MOZART, [1756] 1985, p. 118).

<sup>119</sup> No original: the evenness of time-measure is furthered in this way; the performance becomes clearer and much more lively, and the violinist accustoms himself to a long stroke (MOZART, [1756] 1985, p. 117).

46). Nesse parágrafo, L. Mozart explica que, nos casos em que a primeira nota do compasso está ligada com a última do compasso anterior, pode-se efetuar uma maior pressão com o arco no momento em que se inicia a nota do próximo compasso, porém, isso se faz apenas para uma boa compreensão do tempo e unicamente quando as notas são iguais. Segundo, Mozart, após compreender bem o tempo, o violinista deve voltar a tocar sem acentos dentro desse tipo de ligadura. É dessa maneira que imagino que podem ser executadas as ligaduras que atravessam compassos no *Presto* de Bach: transferindo-se a hierarquia da cabeça do próximo compasso para o início da ligadura, independentemente de quantas notas ela abarque, sendo que, no *Presto*, as maiores ligaduras englobam sete notas.

Figura 37 - Ligadura extensa com ênfases indicadas por traços (detalhe para a inexistência do traço na cabeça do terceiro compasso)



Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 121.

Figura 38 - Ligadura que atravessa a barra de compasso sem a indicação de ênfase em nenhuma das notas das ligaduras



Fonte: Leopold Mozart, [1756] 1985, p. 121

Há ainda outro exemplo, no décimo quinto parágrafo do cap. 6, em que Mozart, sim, sugere que a ênfase seja feita no final da ligadura, porém, esse tipo de acentuação, para Mozart, parece se restringir às quiálteras de tercina (MOZART, 1985 [1756], p. 111).

Antes de expor alguns excertos do *Presto* de Bach contendo ligaduras que atravessam barras de compasso, é interessante notar que, L. Mozart deixa claro que frequentemente as tais ênfases ocorrem

[...] ora na primeira, segunda ou terceira semínima, sim, freqüentemente mesmo na segunda metade do primeiro, segundo ou terceiro tempo. Agora isso muda indiscutivelmente todo o estilo da performance, e será sábio praticar estas e outras passagens semelhantes [...] muito lentamente no início, para se familiarizar verdadeiramente com o estilo de cada variação, e, mais tarde,

através de uma prática assídua, ganhar maior fluência<sup>120</sup> (MOZART, 1985 [1756], p.124).

A maneira como o intérprete aborda as ligaduras e demais articulações no *Presto*, *muda indiscutivelmente todo o estilo da peça*. Busquei, em minha interpretação, relacionar as orientações de L. Mozart em todas as variações de articulação (entenda-se variações de ligaduras, ou sua ausência) grafadas por Bach em seu manuscrito. O resultado foi surpreendente, sobretudo, em relação à afirmação Lester (1999, p. 111), citada anteriormente no subitem 4.1, em que ele afirma que: “não importa de que maneira os violinistas pensem que estão tocando a passagem, a outra interpretação permanece bastante audível nas suas performances”. Ao aplicar, no *Presto*, as diretrizes de articulação, propostas por L. Mozart, foi possível desacoplá-lo consideravelmente das acomodadas características do compasso binário composto (6/16), valorizando a métrica sugerida pelo compositor na fórmula de compasso (3/8). A necessidade de reiteração de três pulsos por compasso, também faz com o intérprete não precise executar a peça em um andamento extremamente rápido, já que, uma reiteração a mais por compasso, sugere, perceptivelmente, mais movimento.

Como já considerado neste trabalho, a dispersão em relação à localização de algumas informações dentro do *Violinschule* pode eventualmente causar estranheza, ou mesmo, equívocos em sua interpretação. Nesta pesquisa as dificuldades em relacionar as diversas informações por esse motivo se deram, sobretudo, em relação à articulação. Isso corrobora para o entendimento da articulação como sendo, de fato, um elemento de suma importância para a interpretação da música produzida no período barroco, muito embora tenha dificultado o trabalho em certo grau. Entendo-a desse modo, porque, além do que já foi discutido anteriormente em relação à articulação, L. Mozart viu-se continuamente obrigado a tecer comentários relacionados a ela.

---

<sup>120</sup> No original: It Will be seen that the stress falls now on the first, second, or third crotchet, yea, frequently even on the second half of the first, second, or third crotchet. Now this changes indisputably the whole style of the performance, and it will be wise to practise these and similar passages [...] very slowly at first, in order to become thoroughly familiar with the style of each variation, but later by diligent practice to gain greater fluency (MOZART, 1985 [1756], p. 124).



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolvi a presente pesquisa a partir de duas experiências de raízes distintas. Uma me envolveu desde meus 11 anos de idade, quando principiei ao violino, sendo considerada uma das práticas “modernas” vigentes. Essa prática na qual sempre fui instruído tem sua origem no ensino metodizado, oriundo do Conservatório de Paris<sup>121</sup>, e perpetua-se através de uma linhagem de professores<sup>122</sup>. Aos que participam desse tipo de ensino do violino, transparece a intenção de produzir-se um *violinista equilibrado*<sup>123</sup>, através da execução, ordenada cronologicamente, de um repertório específico, desde o início da aprendizagem. Contudo, o que a experiência mostrou-me foi que a busca em produzir esse músico equilibrado, capaz de transitar entre a diversidade dos repertórios e seus diferentes estilos, eventualmente negligenciava características fundamentais de determinados estilos em detrimento da manutenção de uma técnica que pudesse ser aplicada em todo o repertório praticado.

Desde a criação do *Conservatoire*, sonatas e concertos de Bach já constavam no catálogo do repertório ali praticado, no início do séc. XIX. Esse repertório pode ser consultado no livro *L'art du violon* (1835), de Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842), aqui consultado em sua versão traduzida para a língua inglesa como *The art of the violin* por Louise Goldberg em 1991 (BAILLOT, 2000, p. 486).

Em um ponto de intersecção desse desenvolvimento da técnica e da interpretação de música para violino, grandes didatas, perpetuadores de diversas linhagens, começaram a tornar públicas suas preocupações quanto ao respeito com as características “originais” das obras. Ellenderson (2012, p. 14) dá seu testemunho disso em relação a dois de seus professores: Arne Svendsen (1929-2010) e Max Rostal. De Rostal destaco um trecho do posfácio de sua edição dos solos, que comprova sua preocupação com o estilo e interpretação dessa obra:

---

<sup>121</sup> “Inicialmente criado em 1784 como *École Royale de chant et de déclamation*, foi refundado em 1795 como *Conservatoire national de musique et de déclamation*” (SANTOS, 2011, p. 21).

<sup>122</sup> Fui aluno de João Eduardo Tilton, que foi aluno de Paulo Bosísio, que por sua vez trouxe ao Brasil, segundo Mariana Salles (1998, nota introdutória, p. 9), a “metodologia, ou ‘escola’” de Max Rostal (1905-1991). Rostal foi discípulo de Carl Flesh (1873-1944) que, entre outros professores teve aulas com Martin Marsick (1847-1924). Marsick foi aluno de Lambert Massart (1811-1892), que teve aulas particulares com Rudolph Kreutzer (1766-1831) que desenvolveu, juntamente com Jacques Pierre Joseph Rode (1774-1830) e Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) o método de estudos de violino utilizado pelo Conservatório de Paris. Os estudos (ou caprichos) de Keutzer, Rode e Baillot são utilizados desde então por essa e outras descendências escolásticas.

<sup>123</sup> Depoimento de Alexander Saslavsky a respeito do violinista que toca da forma como devem ser tocados os 42 estudos de Rudolphe Kreutzer. (apud SCHEFFLER 2013, p. 10-11).

Poucas obras musicais sofreram tantas alterações, variações, erros de representação, e “emendas” como as sonatas e partitas para violino solo de Johann Sebastian Bach. Juntamente com um respeitável número de edições há também um grande número de gravações, algumas delas tomam consideráveis liberdades com o original<sup>124</sup> (ROSTAL, 1982, p. 131).

Segundo Ellendersen (2012, p. 14), “esse cuidado, de certa maneira, era limitado ao uso de edições *Urtext*, sem um aprofundamento interpretativo específico quando se tratava de música barroca”. De fato, é possível encontrar na edição de Rostal certa quantidade de *alterações* e *variações* em relação ao texto original. De todo modo, mesmo que Rostal tivesse sido absolutamente literal, a ponto de sua edição parecer-se mais com uma transcrição, o cerne da mudança no reproduzir de determinado estilo estava na maneira de interpretar os signos da partitura e não na forma de notação tradicional daquele tempo, que em sua essência permaneceu a mesma desde o período da gênese dos *Sei Solo*.

O musicólogo e oboísta Bruce Haynes (1942-2011) traça, em seu *The end of early music* (2007), comparações entre o estilo romântico e *estilos anteriores*<sup>125</sup>, e afirma:

Os atributos dos estilos anteriores como fraseado gestual, nuance dinâmica, inflexão (desigualdade das notas), tempo rubato, acentos agógicos e localização das notas, pausas, e hierarquia dos tempos do compasso<sup>126</sup>, tudo tende a correr contra o previsível, o automático, a regularidade como a de um motor do estilo Moderno<sup>127</sup> (p. 59).

Minha segunda experiência foi diferente. A busca, guiada pelo professor Luiz Henrique Fiaminghi, foi tentar estabelecer um contato saudável entre as orientações contidas no *Violinschule* de L. Mozart e também em outros documentos do séc. XVIII, com a minha experiência anterior mais vinculada ao *motor do estilo moderno* a que se refere Haynes.

Arco e violino modernos em mãos, mais um bom punhado de informações era o que eu tinha. Não demorou muito para que as críticas que permeiam os dois universos interpretativos – moderno e antigo – comessem a tomar assento. Nos bastidores elas são

<sup>124</sup> No original: Few works of music have suffered so many alterations, variations, misrepresentations, and “emendations” as the sonatas and partitas for solo violin of Johann Sebastian Bach. Besides a respectable number of editions there are also numerous gramophone recordings, some of which take considerable liberties with the original (ROSTAL, 1982, p. 131).

<sup>125</sup> Haynes usa o termo “Period style”, que em seu texto faz referência a um senso genérico para um infinito número de estilos que tem como ponto em comum o fato de terem sido restaurados, já que sua prática original se perdeu. (HAYNES, 2007, p. 13)

<sup>126</sup> No texto original Haynes usa o termo *beat hierarchy*, cuja definição, para ele é: “diferenças 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, p. 13)

<sup>127</sup> No original: The attributes of Period style like phrasing by gesture, dynamic nuance, inflection (individual note-shaping), tempo rubato, agogic accents and 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, p. 59).

bastante enfáticas, por vezes até motivo de chacotas, mas aqui elas não vêm ao caso. Desde as dúvidas mais severas que me vinham à cabeça em relação à interpretação até as mais comuns, como a decisão de escolher a melhor maneira de arpejar um acorde, um pensamento as acompanhava: entre as obras para violino, sobreviventes do período barroco, os *Sei Solo* de Bach adquiriram um foro privilegiado, pois emergiram rapidamente no início do séc. XIX, como o principal parâmetro musical desse estilo. Se, por um lado, a manutenção dessas obras no repertório violinístico garantiu-lhes atravessar um período de quase trezentos anos, por outro, fez com que passassem por incontáveis alterações. De quantas e quais outras possibilidades de interpretação, dentro do âmbito violinístico, os *Sei Solo* seriam passíveis?

Talvez não haja uma resposta para tal questionamento, mas o fato é que os *Sei Solo* colocam em cheque não só as inseguranças de violinistas menos experientes, mas também as certezas de renomados intérpretes e pedagogos como o próprio Max Rostal, que, segundo Ellendersen (2012, p. 101), pode ser considerado o principal sucessor de Carl Flesch (1873-1944). Rostal afirma: “Durante toda minha vida eu me ocupei destas obras, e o tempo todo descobrindo novos aspectos. Foi um longo e difícil processo de amadurecimento”<sup>128</sup> (1982 p. 133).

Essa pesquisa, portanto, não pretende ser uma contribuição vinculada a um padrão interpretativo específico, mas, sim, um aporte a quem queira aprofundar-se nos itens elencados durante o trabalho. O grande número de edições dos *Sei Solo* publicadas nos últimos duzentos anos<sup>129</sup> não é intencionalmente mal informado no quesito histórico – pelo contrário, elas procuram, cada uma a seu modo, um alto padrão de fidelidade interpretativa. Ocorre que a musicologia histórica e a performance historicamente orientada experimentaram uma significativa mudança a partir de 1960, dando passos mais largos nas últimas décadas, e isso possibilitou o acesso a documentos de época até então desconhecidos ou considerados de menor importância, combinando de forma criativa *theoria* e *praxis* interpretativa. Se é que há, de fato, um problema real vinculado a tantas reedições dos *Sei Solo*, do qual os próprios editores por vezes reclamam, é o estrangulamento e congelamento das próprias interpretações através do tempo. Assim sendo, preocupei-me, igualmente, em não transcrever por meio de sinais gráficos o entendimento que o acesso aos documentos históricos me proporcionou. Deixei que as próprias informações interpretativas contidas no manuscrito autógrafo de Bach revelassem suas capacidades prescritivas e justapuseram as orientações do *Violinschule*

<sup>128</sup> No original: All my life I have been occupied with these works, and all the time I have been discovering new aspects. It has been a slow and difficult process of maturing (ROSTAL, 1982 p. 133).

<sup>129</sup> Uma lista de quarenta edições, publicadas entre 1843 e 1971 pode ser consultada em Rostal (1982, p. 135).

relacionadas à ornamentação e à articulação nos trechos da Sonata BWV 1001 que me pareceram mais suscetíveis à comparação, discorrendo a respeito de suas aplicações.

Compreendo que um só tratado musical não é capaz de representar uma suposta prática comum a todos os violinistas do séc. XVIII ou mesmo de qualquer época, apesar de o tratado de L. Mozart ser um dos mais completos e específicos para violino de seu tempo. Entendo, assim como Alfred Einstein, que “Este livro (*Violinschule*) é e continuará sendo não somente um livro instrutivo das *mecânicas* do tocar violino, mas um manual para ‘uma boa performance em geral’, um tratado do tocar violino como uma arte”<sup>130</sup> (Alfred Einstein *in* MOZART, 1985, p. xxxi). No que diz respeito a uma prática musical dissipada pelo tempo, a contraposição a uma visão unívoca, seria, como diz Arnold Dolmetsch<sup>131</sup> (1858-1940) em relação à interpretação da música produzida nos séculos XVII e XVIII: “A fim de obter uma visão abrangente do assunto, devemos analisar e comparar todos os documentos disponíveis. Nenhum autor elucida plenamente todos os pontos, até mesmo de suas próprias obras”<sup>132</sup> (1915, p. vi). Por essa razão é que os demais documentos consultados não atuam como meros coadjuvantes nessa pesquisa, mas, sim, como interventores e transmissores de sua própria lógica e coerência.

---

<sup>130</sup> No original: His book is and will remain no mere instruction-book of the *mechanics* of violin-playing, but a guide to ‘good performance in general’, a treatise on violin playing as an art (Alfred Einstein *in* MOZART, 1985, p. xxxi).

<sup>131</sup> Violinista, musicólogo e construtor de instrumentos antigos, francês. Foi aluno de Henri Vieuxtemps e entusiasta da música antiga.

<sup>132</sup> No original: In order to get a comprehensive view of the subject, we must analyse and compare all available documents. No single author gives full light on every point, even concerning his own works (DOLMETSCH, 1915, p. vi).

## REFERÊNCIAS

- BACH, Johann Sebastian. **Sei solo à violino senza basso accompagnato**: Libro Primo. 1720. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/6\\_Violin\\_Sonatas\\_and\\_Partitas,\\_BWV\\_1001-1006\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/6_Violin_Sonatas_and_Partitas,_BWV_1001-1006_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em: 23 abr. 2015.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**: Berlim 1753-1762. Trad. de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BAILLOT, Pierre Marie François de Sales. **The art of the violin**. Trad. de Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 2000 [1835].
- BARTEL, Dietrich. **Musica poética**: musical-rhetorical figures in German baroque music. Lincoln: University of Nebraska, 1997.
- 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.
- BRESOLIN, Fernando da Costa. **Em busca de uma performance eloquente**: as fantasias para violino solo de Telemann sob a ótica de uma interpretação historicamente orientada aplicada ao violino moderno. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.
- DOLMETSCH, Arnold. **The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries**: revealed by contemporary evidence. London: Novello, 1915.
- DONINGTON, Robert. **The interpretation of early music**. New York: Norton & Company, 1989.
- ELLENDERSEN, Atli. **Parâmetros interpretativos para a Sonata em lá menor, BWV 1003 de J. S. Bach**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.
- FABIAN, Dorottya. **Bach performance practice, 1945-1975**: a comprehensive review of sound recordings and literature. Aldershot: Ashgate, 2003.
- GALEAZZI, Francesco. **Elementi teórico pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonar il violino**. Ascoli, 1817. Fac-símile. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Elementi\\_di\\_Musica\\_\(Galeazzi,\\_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/Elementi_di_Musica_(Galeazzi,_Francesco))>. Acesso em: 6 jun. 2015.
- GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin Op IX**. London, 1751. Fac-símile. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/The\\_Art\\_of\\_Playing\\_on\\_the\\_Violin,\\_Op.9\\_\(Geminiani,\\_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin,_Op.9_(Geminiani,_Francesco))>. Acesso em: 3 mar, 2016.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical**: Monteverdi, Bach e Mozart. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

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.

HELD, Marcus. A obra teórica de Francesco Geminiani (1687-1762). **Opus**, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 255-274, jun. 2016.

LEDBETTER, David. **Unaccompanied Bach: performing the solo works,** New Haven and London, Yale University Press, 2009.

LESTER, Joel. **Bach's works for solo violin: style, structure, performance.** New York: Oxford University Press, 1999.

MOZART, Leopold. **A treatise on the fundamental principles of violin playing.** Trad. de Editha Knocker. New York: Oxford University Press, 1985 [1756].

ROSTAL, Max. **Sonaten und partiten für violine allein BWV 1001-1006.** Leipzig: Edition Peters, 1982.

SANTOS, Luis Otávio de Sousa. **A chave do artesão: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco.** Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

SCHRÖDER, Jaap. **Bach's solo violin works: a performer's guide.** New Haven: Yale University Press, 2007.

SILVA, Lílian Maria Pereira da. **Extratos do tratado sobre os princípios fundamentais do tocar violino: versão e análise.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2014.

STEINHARDT, Milton. **Leopold Mozart's violin method.** Thesis (M. M.) – University of Rochester. New York, 1937. Fac-símile. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1802/25037>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

STOWELL, Robin. **Violin technique and performance in the late eighteenth and early nineteenth centuries.** 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.** London, 1779. New York. New York & London: Johnson Reprint Corporation, 1967. Fac-símile. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Tutorial\\_Letter\\_to\\_Maddalena\\_Lombardini\\_\(Tartini,\\_Giuseppe\)](http://imslp.org/wiki/Tutorial_Letter_to_Maddalena_Lombardini_(Tartini,_Giuseppe))> Acesso em: 14 maio 2016.

TARUSKIN, Richard. **Text & act: essays on music and performance.** New York: Oxford University Press, 1995.

WOLFF, Christoph. **Johann Sebastian Bach: the learned musician.** New York: Norton & Company, 2000.

## ANEXOS

## ANEXO A

Fac-símile do manuscrito de Johann Sebastian Bach. *Adagio* da Sonata em sol menor para violino solo BWV 1001.



**ANEXO B**

Fac-símile do manuscrito de Johann Sebastian Bach. *Presto* da Sonata em sol menor para violino solo BWV 1001 (p. 1 de 2).



## ANEXO C

Fac-símile do manuscrito de Johann Sebastian Bach. *Presto* da Sonata em sol menor para violino solo BWV 1001 (p. 2 de 2).

