

## Bach, Sonatas BWV 1001, 1003, 1005 – Abordagens Interpretativas na Guitarra

Maria Paula Marques

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança

Universidade de Aveiro / Portugal

[paula.airao@sapo.pt](mailto:paula.airao@sapo.pt)

**Resumo:** Este artigo reflecte sobre as abordagens interpretativas das sonatas para violino de Bach que têm sido desenvolvidas na guitarra e apresenta uma proposta alternativa. Sistematiza as principais características de transcrições e gravações, e realça as suas inferências interpretativas. A análise empreendida mostrou estratégias recorrentes: adição de notas, modificação dos valores rítmicos, alterações às notas originais e opções de dedilhação que potenciam determinada articulação. A abordagem recorrente destas obras na guitarra enfatiza o lado harmónico do instrumento. Notou-se uma forte tendência para a modificação de vários aspectos do original e uma abordagem fundamentalmente idiomática na realização das sonatas. Estes aspectos inspiraram a procura de uma opção interpretativa diferente, que seguisse o autógrafo de Bach. Problematizaram-se desafios colocados a uma interpretação num instrumento harmónico que mantém o texto original para um instrumento predominantemente melódico. A articulação tornou-se um elemento central à investigação e à prática interpretativa, e na sua consideração abordaram-se questões respeitantes à prática barroca, à luz do conhecimento actual. O trabalho reúne investigação musicológica e artística, já que a análise das interpretações e das práticas referidas fundamentou e inspirou a procura de novos caminhos interpretativos e o desenvolvimento de aspectos que se têm descurado nas interpretações destas sonatas na guitarra.

**Palavras-chave:** Sonatas BWV 1001, 1003, 1005 – Guitarra – Práticas Interpretativas – Interpretação Histórica – Performance

**Abstract:** This paper considers the interpretative approaches to Bach's violin sonatas presented thus far on the guitar and provides an alternative proposal. It includes a systematic presentation of the main characteristics of transcriptions and recordings, and focuses on its interpretative consequences. The analysis I undertook showed some main strategies: addition of notes, modification of rhythmic values, alterations of the original notes, and fingering options that bring forth a particular articulation. The recurrent approach emphasizes the instrument's harmonic nature. A strong tendency towards the modification of several aspects of the original was manifest as well as a fundamentally idiomatic perspective. These aspects inspired the search for a different interpretative option that follows Bach's autograph. The challenges brought forth by an interpretation in a harmonic instrument which maintains the original text for a predominantly melodic instrument were questioned. Articulation became a central element in the research and my interpretative practice, and questions regarding Baroque practice were considered in the light of present knowledge. My work brings together musicological and artistic research, since the interpretations' analysis and the referred practices were fundament and inspiration for the search for new interpretative fields and the development of aspects somehow neglected in these sonatas' guitar interpretations.

**Keywords:** Sonatas BWV 1001, 1003, 1005 – Guitar – Interpretative Practices – Historical Interpretation – Performance

O presente artigo insere-se no âmbito de um projecto de doutoramento que visa compreender de que forma as sonatas para violino de Bach têm sido interpretadas na guitarra e explorar novas perspectivas interpretativas, apresentando uma proposta nascida da conjugação da investigação desenvolvida com a prática artística. Analisaram-se 14 transcrições das obras, que se confrontaram com gravações no instrumento e ainda com transcrições da época, das sonatas e de outras obras de Bach, para órgão (BWV 539), cravo (BWV 964 e 968) e alaúde (BWV 995, 1000 e 1006a). O confronto da análise (e da pesquisa bibliográfica que acompanhou o trabalho) com a procura interpretativa criou uma dinâmica constante: a investigação fez surgir novas opções de realização e a prática instrumental gerou um aprofundamento contínuo das questões abordadas, ambas tendo determinado a interpretação, num único processo interactivo.

A apreciação dos recursos usados nas transcrições e gravações consideradas permitiu observar uma forte tendência para alterar e adaptar o texto do violino, com uma minoria de autores e intérpretes próximos do original (Mosóczi 1978, Bungarten 2001 [a gravação é de 1987], Gianninoto 2006, Korhonen 2009). Recorre-se frequentemente a processos usados em transcrições da época (cuja autoria de Bach é nalguns casos discutível) no sentido de encontrar uma fundamentação histórica para as modificações e adições realizadas. No entanto, alteram-se também esses textos e acrescentam-se pontualmente mais notas, adaptando tanto o original como a transcrição.

Os recursos empregues traduzem uma perspectiva idiomática que visa ajustar as obras à guitarra, e têm inferências interpretativas, sendo portadores de significado musical.

A adição de notas ao original é recorrente e procura alargar a textura da obra e aproveitar os recursos harmónicos da guitarra. Acrescentam-se baixos (isolados e em sequência, por vezes como nota pedal), notas que formam ou preenchem acordes, motivos melódico-rítmicos. A adição regular de baixos fornece uma interpretação da harmonia implícita (que o soprano delinea através de escalas e arpejos) nem sempre pressuposta no original. Cria por vezes uma nova *pontuação*, ao agrupar de forma regular notas cuja escrita pode sugerir outra interpretação. A linha do soprano possibilita uma leitura ambivalente, podendo as curtas células melódico-rítmicas que a constituem ter início na parte fraca do tempo e prolongar-se para a parte forte, atravessando mesmo compassos (Lester 1999, Fabian 2003). A introdução de baixos no tempo ou na parte do tempo potencia um agrupamento

desses motivos que pode não espelhar o encadeamento melódico original – assenta na regularidade e na homogeneidade, sem salientar a irregularidade e a diversidade da escrita (Figura I).



Figura I – *Allegro* BWV 1003, compassos 37-40: transcrição de Richard Sayage (2007).<sup>1</sup>

Uma tal adição de baixos ignora frequentemente o efeito de ligaduras que partem de notas fracas ou que transpõem o compasso, podendo acentuar notas do meio ou do final desses grupos (Figura II).<sup>2</sup>



Figura II – *Presto* BWV 1001, compassos 33-35: autógrafa, transcrição de Kazuhito Yamashita (1990) e transcrição de Richard Sayage (2007). Nenhuma das transcrições para guitarra transcreve as ligaduras.

A adição de notas pode também trazer mudanças significativas ao carácter das obras, o que é ilustrado pela transcrição de Despalj (2005) do *Grave* (Figura III). Este andamento apresenta uma forma improvisatória, sugerindo um *prelúdio não medido*, carácter que se mantém na transcrição da época para cravo (*Adagio* BWV 964), que acrescenta notas de forma descontínua. Pelo contrário, a versão de Despalj adiciona sistematicamente baixos em todas as colcheias, podendo remeter para uma interpretação muito medida e regular, características que se observam

<sup>1</sup> Por questões que se prendem com a montagem dos exemplos em partitura, alguns excertos em clave de sol não apresentam aqui a clave respectiva.

<sup>2</sup> A ligadura, muito presente nos autógrafos de Bach (Butt 1990), indicaria a execução das notas numa única arcada, de uma forma especialmente *legato* e expressiva, e pressuporia a ênfase da primeira nota (através da sua duração e intensidade), originando flexibilidade rítmica e alguma irregularidade na interpretação.

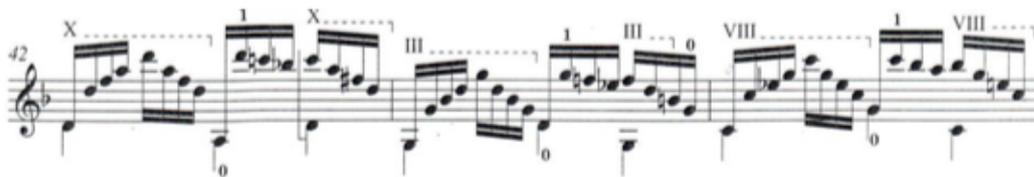
numa gravação que a concretiza (Cezu, 2008).



**Figura III** – *Grave* BWV 1003, compassos 3-4, respectivamente (de cima para baixo e da esquerda para a direita): autógrafo, *Grave* BWV 964 para cravo (manuscrito de J. C. Altnikol) e transcrição de Walter Despalj (2005).

A adição de notas potencia também uma sonoridade densa, presumivelmente distante da barroca (Fabian 2003, Schröder 2007).

Outro recurso usado é a modificação dos valores rítmicos originais, praticada por todos os autores e guitarristas, que prolongam de forma sistemática notas do soprano, baixo e outras vozes, um processo comum e imediato na adaptação destas obras a um instrumento dotado de uma maior capacidade harmónica do que o violino (Figura IV).



**Figura IV** – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Manuel Barrueco (1998): compassos 42-44. Os baixos originais são semicolcheias.

Quando os valores originais são transcritos, acabam por ser prolongados, o que se intui através de opções de dedilhação (cordas soltas, barras,<sup>3</sup> posições fixas) e se observa nas gravações. Tal como a adição, o processo surge em transcrições da época das sonatas, para instrumentos harmónicos (Figura III). Centra a realização das obras na faceta harmónica da guitarra, cujos recursos aproveita, e evidencia uma preferência pelas frases longas, pela continuidade sonora, pelo *legato*

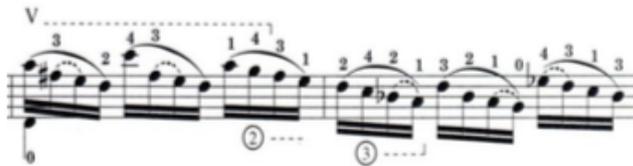
<sup>3</sup> A barra consiste em tocar várias notas usando um único dedo da mão esquerda, permitindo manter a soar até seis notas simultaneamente.

sistemático. Leva ainda a que se perca alguma clareza polifônica, o que se constata em diversas gravações, em que as notas se mantêm mais tempo do que o notado e em que por vezes coexistem harmonias diferentes.

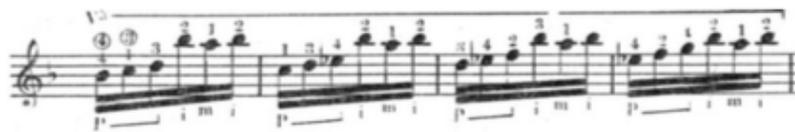
Muitos autores e intérpretes introduzem outras alterações: transpõem a tonalidade original, realizam transposições de baixos à oitava inferior (aproveitando o registo da guitarra) e de notas de acordes à oitava superior (para facilitar a execução), introduzem alterações melódicas e rítmicas, suprimem notas, encurtam ritmos de difícil realização.

Por fim, a análise da dedilhação permitiu constatar opções de articulação. Apesar de as transcrições serem omissas em momentos importantes para a compreensão das opções interpretativas, com uma grande falta de indicações de mão direita, constatou-se, através das dedilhações de mão esquerda, uma opção prevalecte por realizações imediatas e pela facilidade de execução.

Por exemplo, para padrões melódico-rítmicos semelhantes ou idênticos, observa-se o uso de dedilhações diversas (Figuras V-VI). Tais dedilhações mostram a preferência por soluções imediatas e originam diferentes articulações na realização desses padrões. Não consideram assim aquela semelhança ou identidade motivica.



**Figura V** – *Allegro assai* BWV 1005, transcrição de Manuel Barrueco (1998): compassos 38-39. Os grupos com ligadura de quatro notas são tocados na mesma posição, o que se prende com a comodidade de execução; as notas com ligadura executam-se com e sem ligados, e introduzem-se ligados entre notas que ocupam posições distintas em cada grupo.



**Figura VI** – *Presto* BWV 1001, transcrição de Michel Sadanowsky (1984): compasso 25-28. O autor opta por dedilhações diferentes na execução das primeiras três notas com ligadura (não transcrita) de cada compasso: por exemplo, nos compassos 1 e 4 muda de corda da primeira para a segunda nota e no compasso 2 realiza as três notas na mesma corda.

A opção pelo imediatismo e pela comodidade de execução é também ilustrada pela execução recorrente das notas por grau conjunto numa mesma posição,

frequentemente na mesma corda sem ligados (Figura VII), e das notas por grau disjuncto em cordas diferentes, por acordes arpejados deixados a soar, com o uso reiterado de barras (Figura VIII). Ambos os processos são habituais na execução na guitarra mas descuram a prática da época, ao potenciarem uma articulação mais *legato* das notas afastadas do que de notas particularmente próximas (Stowell 2001).



Figura VII – *Andante* BWV 1003, transcrição de Carlos Barbosa-Lima (1974): compasso 23.



Figura VIII – *Fuga* BWV 1001, transcrição de Richard Sayage (2007): compassos 70-72.

Soluções como as descritas permitem observar, assim, que a articulação surge condicionada pelo instrumento.

Vários autores não transcrevem ainda as ligaduras de Bach e a grande maioria não procura dedilhações que considerem a sua realização musical, notando-se uma indiferença semelhante em quase todas as gravações. As notas com ligadura, particularmente por grau conjunto, tocam-se na mesma corda, sem ligados, com mudanças de posição (Figura IX), e usam-se indiferenciadamente os mesmos recursos na realização de notas com e sem ligadura em sequências que combinam ambas (Figura X) – uma tal opção revela igualmente o imediatismo de realização e não contribui para distinguir os diferentes grupos de notas. A falta de atenção a esta questão na interpretação destas obras aponta-se em trabalhos académicos recentes (Alves 2012, Costa 2012).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Na adaptação das sonatas e das partitas para violino à guitarra, os autores sugerem recursos técnicos que permitem ligar particularmente as notas com ligadura, como o *ligado* (processo em que uma ou mais notas se tocam exclusivamente com a mão esquerda), ascendente e descendente, e a *campanela* (que pressupõe o uso de cordas diferentes



**Figura IX** – *Grave* BWV 1003, autógrafo e transcrição de Carlos Barbosa-Lima (1974): compasso 22. Não são transcritas as ligaduras originais.



**Figura X** – *Presto* BWV 1001 (autógrafo), transcrição de Richard Sayage (2007) e transcrição de Kazuhito Yamashita (1990), respectivamente (de cima para baixo e da esquerda para a direita): compassos 25-28. Não são transcritas as ligaduras originais.

As gravações revelam ainda um andamento regular, frequentemente metronómico, e pouca flexibilidade rítmica, surgindo as diferentes notas indistintas e niveladas.<sup>5</sup>

Os resultados da análise referida inspiraram a procura de uma interpretação que se afastasse duma abordagem imediata, idiomática, harmónica. Procurei saber como poderia resultar no instrumento uma interpretação que se pautasse por uma aproximação *literal* ao texto de Bach.

A interpretação que proponho segue assim o autógrafo para violino. Mantém as tonalidades originais, não adiciona nem altera notas, não modifica os ritmos notados. Opta por explorar a faceta melódica da guitarra, partindo de uma ideia de “auto-suficiência” das obras (Lester 1999: 74) e da sua escrita (Butt 2004: 93). Por um lado, o aproveitamento polifónico do violino permite que elas possam realizar-se na guitarra sem acrescentos. Por outro, a notação (Bach, 1720) é exaustiva nas

---

mantidas a soar num efeito harpístico).

<sup>5</sup> Um dos factores que contribui para este resultado será o desuso do ligado técnico enquanto recurso musical ou expressivo; o ligado tem vindo a ser usado sobretudo como um meio que permite agilizar a execução de notas curtas em passagens ornamentais e rápidas.



interpretação, elementos que têm sido pouco considerados na interpretação na guitarra das obras em questão. Entre eles, o silêncio de articulação, que ajuda a fazer sobressair a transparência das linhas melódicas e a reforçar a distinção expressiva das notas e dos motivos (Figura XII).<sup>6</sup>



**Figura XII** – *Grave* BWV 1003, compasso 1. A realização do baixo (*so*) com o curto ritmo escrito possibilita que ele seja enfatizado através do seu ataque e do jogo com o silêncio anterior e posterior à sua emissão. Esse silêncio ajuda a individualizar a nota e a torná-la distinta da célula seguinte com ligadura, cujas notas se realizam como um único gesto *legato*.

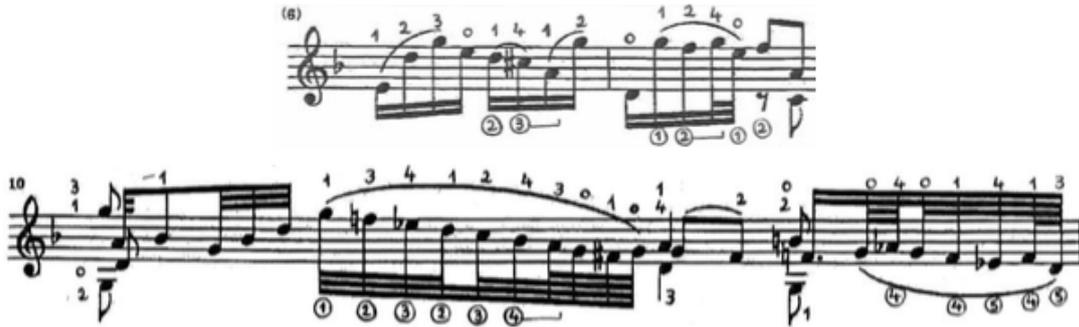
A variedade articulatória permitiu igualmente destacar algumas notas, assim como a intensidade e a duração (às notas particularmente expressivas e à primeira nota dos motivos com ligadura conferiu-se uma maior intensidade e duração). As notas com ligadura articularam-se de forma especialmente *legato*, recorrendo a cordas contíguas e ainda a ligados ascendentes,<sup>7</sup> tornando-se distintas das notas sem ligadura (Figura XIII), e separaram-se das notas fora da ligadura através de um silêncio de articulação. Na minha proposta interpretativa, as notas com ligadura foram as únicas que se deixaram soar mais do que o notado (Figura XIV), de acordo com uma prática da época nos instrumentos de tecla (Butt 1990, Schulenberg 2006). A opção pelo uso de cordas adjacentes nestas passagens, que possibilita que as notas se mantenham a soar, propicia assim a ligação entre estas notas e também uma sonoridade particularmente leve, embora origine grandes extensões de mão esquerda (Figura XIV), obrigando a um trabalho cuidado no encadeamento dos dedos.

<sup>6</sup> O trabalho que serve de base ao presente artigo permitiu aliás notar o forte significado musical do uso do *silêncio* em transcrições da autoria do próprio Bach (de obras do autor, para violino e violoncelo, adaptadas para instrumentos com maior capacidade harmónica, nomeadamente o alaúde).

<sup>7</sup> Dada a diferença sonora entre o ligado descendente e a emissão de uma nota pela mão direita (muito mais acentuada na guitarra do que nos instrumentos antigos de corda dedilhada), reservei o uso daquele quase exclusivamente para passagens ornamentais rápidas.



**Figura XIII** – *Presto* BWV 1001: compassos 25-28. As notas por grau conjunto com ligadura tocam-se com ligados ascendentes de três notas, tornando-se particularmente ligadas e diferenciadas das restantes três, sem ligadura, que se realizam na mesma corda, sem ligados, destacando-se individualmente.



**Figura XIV** – *Adagio* BWV 1001: compassos 6-7 e 10, respectivamente (de cima para baixo). As notas com ligadura, curta ou longa, tocam-se recorrendo a cordas contíguas, que se deixam soar, mantendo os dedos da mão esquerda o máximo de tempo possível. No compasso 10 pode observar-se (no 2º tempo) uma das passagens em que esta opção, que pretende não só ligar como também prolongar as notas que podem ser mantidas, origina grandes extensões dos dedos da mão esquerda.

Recorreu-se igualmente a cordas contíguas na execução das notas por grau conjunto, com o intuito de as tornar particularmente *legato*, embora estas notas já não se tenham deixado soar para além do seu valor notado, o que permitiu distingui-las das notas com ligadura. Em contrapartida, as notas por grau disjunto foram desligadas (levantando-se os dedos da mão esquerda após a emissão de cada uma), inversamente ao que é habitual na guitarra (Figura XV). O movimento da mão segue assim um encadeamento *melódico* que contrasta com o encadeamento por acordes (*harmónico*), apanágio das interpretações observadas.



**Figura XV** – *Presto* BWV 1001: compassos 9-11. Cada par de notas por grau disjunto é quase sempre tocado em cordas contíguas, mas os dedos largam-se sucessivamente (o uso de barras teria sido possível em várias destas passagens).

As opções de dedilhação foram determinadas pela procura de uma articulação que se aproximasse de elementos da interpretação barroca, não por condicionalismos

do instrumento, tendo surgido dedilhações menos comuns na guitarra. Essa procura levou a que se tenha também mantido os padrões de dedilhação de grupos motivicos semelhantes, obtendo uma articulação idêntica em todos eles.<sup>8</sup>

A minha realização destas obras recorre, deste modo, ao conhecimento histórico. Fá-lo no entanto de um modo assumidamente subjectivo: embora parta de conceitos sobre a prática barroca, elege-os com base numa opção individual, assumindo uma escolha feita em função duma perspectiva interpretativa. Considera práticas descritas nalguns tratados frequentemente citados a propósito da interpretação de Bach, mas sem ignorar as limitações de recorrer a tais registos, que são posteriores à morte do autor e retratam práticas não generalizáveis.

Encara-se assim a aplicação desse conhecimento de uma forma profundamente relativa. A invocação de tais registos históricos surge sobretudo da busca de elementos que propiciam um aporte de expressividade, irregularidade, desigualdade, descontinuidade, flexibilidade no uso do tempo e do ritmo, que pretendem contrapor-se à regularidade, uniformidade, continuidade, observadas na interpretação das sonatas na guitarra. Do mesmo modo que se socorre de presumidas práticas da época, a minha abordagem transporta também um conjunto de saberes adquiridos no que respeita a prática interpretativa na guitarra e assume uma realização num instrumento moderno, que não existia na época de Bach.

A análise da interpretação destas obras na guitarra e o recurso a supostas práticas da época fundamentaram e inspiraram assim a criação de uma interpretação. A partir da sua consideração, centrou-se o trabalho de investigação e o interpretativo na procura de caminhos que desenvolvam dimensões pouco observadas na realização destas sonatas na guitarra, que poderão ser desenvolvidas em investigações e interpretações futuras.

## Referências

- Altnikol, Johann Christoph (1740/1759) [copista] *Sonata per il Cembalo Solo del Sigr J. S. Bach*. Berlim: Staatsbibliothek zu Berlim. [D-B Mus. ms. Bach P 218, Faszikel 2]
- Alves, Júlio (2012) *Bridging two worlds: Baroque Violin Performance Practices as a Model for the Transcription of Selected Movements of J. S. Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin on the Modern Guitar*. Tese de Doutoramento. Indiana

---

<sup>8</sup> A intenção de homogeneidade de articulação é sugerida pela ligadura e, nos restantes motivos, pela repetição sequencial de desenhos idênticos.

University.

Bach, Anna Magdalena (c. 1720/1739) [copista] *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach. Maitre de Chapelle*. Berlim: Staatsbibliothek zu Berlim. [D B Mus. ms. Bach P 269]

Bach, Johann Sebastian (1720) *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo*. Berlim: Staatsbibliothek zu Berlim. [D B Mus. ms. Bach P 967]

Bach, Johann Sebastian (1727-1731). *Pièces pour la Luth / à / Monsieur Schouster / par / J. S. Bach*. Brussels: Bibliothèque Royale Albert I. [B Br Ms. II 4085 (Fétis Nr. 2910)]

Barbosa-Lima, Carlos (1974) *Johann Sebastian Bach, Sonata II, BWV 1003: Grave and Fuga*. Washington, DC: Columbia Music Co.

Barrueco, Manuel (1998) *J. S. Bach, 3 Sonaten BWV 1001/1003/1005*. Mainz: Schott.

Butt, John (1990) *Bach Interpretation. Articulation marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Butt, John (2004) *Playing with History (Musical Performance and Reception)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bungarten, Franz (2001) *J.S. Bach, Sonatas and Partitas for Violin Solo BWV 1001-1006*. [CD] Dabringhaus und Grimm, MDG 305 1028-2, Discos 1 e 2 (1987 e 2000).

Bylsma, Anner (2001) *Bach, The Fencing Master*. Amsterdam: Edição de Autor.

Ceku, Petrit (2008) J. S. Bach, Sonata II, BWV 1003. In *Guitar Recital*. [CD] Naxos, 8.572033, Faixas 1-4.

Costa, Gustavo (2012) *Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes.

Despalj, Walter (2005). *J. S. Bach, Sonatas & Partitas for solo violin BWV 1001-1006*. Heidelberg: Chanterelle Verlag.

Fabian, Dorottya (2003) *Bach Performance Practice, 1945-1975 (A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature)*. Aldershot & Burlington: Ashgate.

Gianninoto, Jacopo (2006) *J. S. Bach Sonate, à Violino senza Basso accompagnato, for Guitar (BWV 1001-1003-1005)*. Edição de autor.

Harnoncourt, Nikolaus (1995) *Baroque Music Today: Music As Speech*. Portland: Amadeus Press.

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

- Korhonen, Timo (2011) *J. S. Bach, Sonatas for Solo Violin*. [CD] Ondine, ODE 1128-2.
- Lester, Joel (1999) *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press.
- Mosóczi, Miklós (1978) *J. S. Bach, Sonate e Partite I & II*. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Sayage, Richard (2007) *Violin Sonatas & Partitas BWV 1001-1006. Selections for Solo Classical Guitar*. New York: Savage Classical Guitar Editions.
- Schröder, Jaap (2007) *Bach's Solo Violin Works (A Performer's Guide)*. New Haven and London: Yale University Press.
- Schulenberg, David (2006) *The Keyboard Music of J. S. Bach*. Second Edition. New York, London: Routledge.
- Stowell, Robin (2001) *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yamashita, Kazuhito (1990) *Johann Sebastian Bach, Sonata I, BWV 1001*. Nagasaki: Nagasaki Guitar Kikaku Co. Ltd.