

MARIA FERNANDA LEITÃO CANABARRO

***SCORDATURA* NA PERFORMANCE:**

o uso da *scordatura* na versão para viola na *Suíte n. 5* de J. S. Bach

Belo Horizonte

2013

MARIA FERNANDA LEITÃO CANABARRO

***SCORDATURA* NA PERFORMANCE:**

o uso da *scordatura* na versão para viola na *Suíte n. 5* de J. S. Bach

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo

Belo Horizonte

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Minas Gerais pela oportunidade de pesquisa e pelo desenvolvimento deste trabalho. À FAPEMIG (Fundação de Apoio à Pesquisa de Minas Gerais), pelo apoio institucional dispensado para a viabilização deste projeto.

Ao meu orientador, Carlos Aleixo, pela dedicação e apoio durante o decorrer do curso. Aos mestres da Escola de Música da UFMG, que souberam ensinar e guiar a direção correta para que esse crescimento fosse possível.

À minha família, em especial à minha tia, Luciana Engelsdorff Leitão, exemplo de força e dedicação, base da minha educação, que sempre semeou e incentivou com atenção e carinho meu crescimento pessoal e profissional.

Àqueles que nos inspiram a continuar e melhorar, meu muito obrigada.

RESUMO

Este trabalho procura estudar o uso da *scordatura* na viola, focando na *Suíte para Violoncelo Solo n. 5* de J. S. Bach. Esta técnica foi abandonada ao longo do tempo por aparentemente apresentar maiores dificuldade na performance do que ao utilizar-se a afinação padrão da viola. No entanto, a *scordatura* revela-se uma prática positiva na execução da Suíte n. 5 de Bach. O uso da mesma apresenta qualidades técnico-interpretativas como, por exemplo, dedilhado e sonoridade favoráveis a performance, e também faz com que a execução da obra mantenha-se fiel à versão original do compositor.

Palavras-chave: *Suíte n. 5*; viola; *scordatura*; performance.

ABSTRACT

This work aims to study the use of *scordatura* for viola, focusing on the *Suite for Violoncello Solo n. 5* of J. S. Bach. This technique was dropped over time by apparently presenting greater difficulty in performance than when using the standard tuning of the viola. However, *scordatura* reveals to be a positive practice when performing Bach's Suite no. 5. The use of this technique shows technical and interpretive displays qualities such as, fingering and sound, favorable to performance and also makes the execution of the work hold true to the composer's original version.

Key-words: *Suite n. 5*; viola; *scordatura*; performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Delineamento da pesquisa e método de análise.....	13
CAPÍTULO 1 – SCORDATURA.....	16
1.1 História e origem da <i>scordatura</i>.....	16
1.2 Obras e compositores relevantes.....	27
1.3 Contextualização da obra.....	32
1.3.1 J. S. Bach e as Suítes.....	32
1.3.2 Manuscrito das Seis Suítes para violoncelo solo.....	36
CAPÍTULO 2 – A SUÍTE.....	39
CAPÍTULO 3 – AS VANTAGENS E DESVANTAGENS DO USO DA SCORDATURA NA SUÍTE N. 5 DE BACH.....	44
3.1 <i>Prelude</i>.....	45
3.2 <i>Allemande</i>.....	51
3.3 <i>Courante</i>.....	52
3.4 <i>Sarabande</i>.....	54
3.5 <i>Gavotte I</i>.....	55
3.6 <i>Gavotte II</i>.....	59
3.7 <i>Gigue</i>.....	60
3.8 Sugestões de performance para a Suíte n. 5 de J. S. Bach.....	61
3.8.1 Aspectos técnico-interpretativos.....	61
3.8.1.1 Técnica de mão esquerda.....	64

3.8.1.2 Técnica de mão direita.....	65
3.8.1.3 Projeção sonora do instrumento (viola).....	66
CONCLUSÃO.....	69
REFERÊNCIAS.....	71
ANEXOS	75

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mediação de violas por *luthier*

Figura 2 – viola Andre Amati.

Figura 3 – viola Hieronymus Amati.

Figura 4 – viola Stradivarius “Tuscan Tenore”.

Figura 5 – viola Gasparo da Salò.

Figura 6 – violino com as cordas cruzadas.

Figura 7 – Exemplo musical: compasso 12 da *cadenza* do primeiro movimento de *Sinfonia concertante em Mi bemol Maior para violino, viola e orquestra (KV364, 320d)*.

Figura 8 – capa de manuscrito.

Figura 9 – *Prelude*: exemplo afinação padrão.

Figura 10 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura*

Figura 11 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [1].

Figura 12 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [1]

Figura 13 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [2]

Figura 14 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [2]

Figura 15 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [3]

Figura 16 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [3]

Figura 17 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [4]

Figura 18 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [4]

Figura 19 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [5]

Figura 20 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [5]

Figura 21 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [6]

Figura 22 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [6]

Figura 23 – *Allemande*: exemplo afinação padrão

Figura 24 – *Allemande*: exemplo afinação com *scordatura*

Figura 25 – *Allemande*: exemplo afinação padrão [1]

Figura 26 – *Allemande*: exemplo afinação com *scordatura* [1]
Figura 27 – *Courante*: exemplo afinação padrão
Figura 28 – *Courante*: exemplo afinação com *scordatura*
Figura 29 – *Courante*: exemplo afinação padrão [1]
Figura 30 – *Courante*: exemplo afinação com *scordatura* [1]
Figura 31 – *Sarabande*: exemplo afinação padrão
Figura 32 – *Sarabande*: exemplo afinação com *scordatura*
Figura 33 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão
Figura 34 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura*
Figura 35 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [1]
Figura 36 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura* [1]
Figura 37 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [2]
Figura 38 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura* [2]
Figura 39 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [3]
Figura 40 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura* [3]
Figura 41 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [4]
Figura 42 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura* [4]
Figura 43 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [5]
Figura 44 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura* [5]
Figura 45 – *Gavotte II*: exemplo afinação padrão
Figura 46 – *Gavotte II*: exemplo afinação com *scordatura*
Figura 47 – *Gavotte II*: exemplo afinação padrão [1]
Figura 48 – *Gavotte II*: exemplo afinação com *scordatura* [1]
Figura 49 – *Gigue*: exemplo afinação padrão
Figura 50 – *Gigue*: exemplo afinação com *scordatura*
Figura 51 – *Gigue*: exemplo afinação padrão [1]
Figura 52 – *Gigue*: exemplo afinação com *scordatura* [1]

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 – Manuscritos de Johann Sebastian Bach para *Suíte n. 5*

Anexos de 2 à 8 – Análise harmônica feita por Winold com adaptações para este estudo da *Suíte n. 5* de J. S. Bach. - *Prelude*.

Anexo 3 – *Allemande*

Anexo 4 – *Courante*

Anexo 5 – *Sarabande*

Anexo 6 – *Gavotte I*

Anexo 7 – *Gavotte II*

Anexo 8 - *Gigue*

INTRODUÇÃO

A técnica da *scordatura* era e ainda é utilizada na música tradicional e folclórica ocidental como “técnicas estendidas” de performances “usadas na música para descrever técnicas não convencionais, não ortodoxas ou técnicas não tradicionais de cantar, ou de tocar algum instrumento musical para obter sons não usuais ou timbres distintos. Outras nomenclaturas para técnicas expandidas são efeitos especiais, técnicas contemporâneas ou artifícios orquestrais”.¹ Essa técnica permite ao intérprete “estender o alcance do instrumento para baixo afinando a corda mais grave um tom abaixo, para tornar certas passagens mais fáceis de tocar, para produzir efeitos especiais, para aumentar o brilhantismo e produzir sonoridades mistas [...]”.²

Neste trabalho, darei ênfase ao estudo do uso da *scordatura* no repertório solo de viola, abordando particularmente a *Suíte para violoncelo solo n. 5* de Bach.³ Muitos compositores como H. I. F. Biber, J. S. Bach, A. Vivaldi, W. A. Mozart, G. Mahler, R. Strauss, I. Stravinsky, entre outros, utilizaram a *scordatura* em suas composições e, atualmente, alguns artistas preferem preservar a versão original das obras.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos: no primeiro, farei uma abordagem histórica da técnica da *scordatura*, discursando sobre obras e compositores relevantes que fizeram uso da mesma. O segundo capítulo consistirá em uma análise estrutural da suíte, com todos os seus movimentos e características principais. E, em seguida, na obra objeto de estudo desta dissertação, apresentarei o terceiro capítulo. Este incluirá discussões e comparações entre as vantagens e desvantagens que o uso da *scordatura* pode trazer para o intérprete na *Suíte n. 5*. Farei isso analisando as implicações técnicas e sonoras que a utilização da mesma poderia causar na performance, trazendo sugestões para a execução da obra. Para isso, utilizarei uma análise

¹ “[...] performance techniques used in music to describe unconventional, unorthodox, or non-traditional techniques of singing, or of playing musical instruments to obtain unusual sounds or instrumental timbres. Other nomenclatures for extended techniques are special effects, contemporary techniques, and orchestral devices” (HILL, 1996, tradução nossa).

² “[...] extend an instrument's range downwards by tuning the lowest string a tone lower, to make certain passages easier to play, to produce special effects, to increase brilliance and to produce mixed sonorities” (BERLIOZ; STRAUSS, 1991, tradução nossa).

³ *Cello suites n. 5 in C minor, BWV 1011. In: Six suites for unaccompanied cello.*

harmônica da *Suíte n. 5* baseada no autor Allen Winold.⁴ Como resultado de toda a análise realizada no estudo, pretendo fornecer ideias que possam auxiliar os alunos, professores e historiadores a terem uma melhor compreensão do uso da *scordatura* na performance técnica e artística.

Scordatura sempre foi um tema que despertou o meu interesse. Percebi, ao longo dos anos, no estudo diário do meu instrumento e através do contato com colegas, que a *scordatura* é considerada causadora de dificuldades que não existem em uma situação de afinação padrão e, por isso, acaba negligenciada. Essas dificuldades podem ser identificadas tanto na parte “mecânica” do instrumento, pelo fato de ter que afinar as cordas de uma maneira diferente da usual, como no campo auditivo e de reflexo muscular dos dedos, pois o som produzido nessa situação encontra-se em um local diverso do que normalmente se esperaria. Como instrumentista, identifico essas dificuldades técnicas, mas acredito, no entanto, que a técnica deva estar sempre a serviço da Música. Assim sendo, acredito que podemos considerar e respeitar a intenção musical do compositor a pedir que sua obra seja tocada com *scordatura*, e buscar a maior proximidade possível do universo sonoro que ele imaginou no ato da composição.

Maurice W. Riley constata em seu livro *The History of the Viola* (1980) que, atualmente, as raras performances que incluem uma peça, na qual a viola usa a *scordatura*, são geralmente concertos de cunho histórico, musicológico ou com fins acadêmicos. Nestes tipos de performance existe um esforço para obter a maior aproximação possível do estilo barroco e sonoridade original da composição, como teria sido executada e ouvida no período da História em que foi composta.

Existem diversas gravações das Suítes de Bach: Jiri Barta (*Cello Suites*), Peter Bruns (*Sechs Suiten für Cello*), Anner Bylsma (*Unaccompanied Cello Suites*), Pablo Casals (*Pablo Casals Collection* e *The 6 cello suites*), Antonio Janigro (*Unaccompanied Cello Suites*), Janos Starker (*Unaccompanied Cello Suites*), entre outras. Apesar da variedade de registros, não há nenhuma especificação sobre o uso ou não da *scordatura* na Suíte quinta.

⁴ Professor *Emeritus* de Música da Indiana University Jacobs School of Music, escreveu diversos livros sobre teoria musical e literatura da música. Atualmente, é um violista ativo e compositor, apresentando *master classes* e seminários pelos Estados Unidos, Canadá, Europa e Ásia.

Delineamento da pesquisa e método de análise

Os estudos de pesquisa qualitativa podem diferir entre si quanto ao método, à forma e aos objetivos. Arilda Godoy ressalta a diversidade existente entre os trabalhos qualitativos e enumera um conjunto de características essenciais capazes de identificar uma pesquisa deste tipo. São elas: o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida com preocupação de investigador; o caráter descritivo; o ambiente natural como fonte direta de dados; o pesquisador como instrumento fundamental e o enfoque indutivo.⁵ Segundo John Van Maanen, a pesquisa qualitativa tem por objetivo traduzir e expressar o sentido dos fenômenos do mundo social: trata de reduzir a distância entre teoria e dados, entre indicador e indicado, entre contexto e ação.⁶ Na maioria das vezes, os estudos qualitativos são desenvolvidos no local de origem dos dados, partindo da suposição de que seria mais apropriado empregar a perspectiva da análise fenomenológica quando se está no espaço em questão. O trabalho de descrição tem caráter fundamental em um estudo qualitativo, pois é por meio dele que os dados são coletados.⁷

Das características citadas anteriormente, podemos perceber a presença de todas nesta pesquisa sobre a *scordatura*, principalmente porque demonstra uma preocupação do investigador sobre o tema e faz dele o instrumento fundamental para a realização do trabalho. Como exemplo disso, temos o último capítulo da pesquisa, que aborda uma coletânea de sugestões do pesquisador, baseada em dados estudados e coletados nos capítulos anteriores. Também apresenta um caráter descritivo, principalmente nos capítulos 1 e 2, informando e localizando o leitor em tempo e espaço que serão importantes para o entendimento da pesquisa.

O desenvolvimento deste estudo supõe um corte temporal-espacial de determinado fenômeno por parte do pesquisador. Esse corte define o campo e a dimensão em que o trabalho irá se desenvolver, isto é, o território a ser mapeado. Em certa medida, os métodos qualitativos se assemelham a procedimentos de interpretação dos fenômenos que empregamos no nosso dia a dia,

⁵ GODOY, 1995, p.57-63.

⁶ MAANEN, 1979, p. 520-526.

⁷ MANNING, 1979, p. 660-671.

que têm a mesma natureza dos dados que o pesquisador qualitativo emprega. Em ambos os casos, tratam-se de dados simbólicos, situados em determinado contexto; eles revelam parte da realidade ao mesmo tempo em que escondem outra. Nesta dissertação, podemos observar um corte bastante definido: a obra escolhida é *Suite n. 5* (Johann Sebastian Bach), em seu respectivo período, a saber, o barroco.

Quando falamos de uma pesquisa qualitativa, não podemos deixar de perceber a presença da pesquisa quantitativa, pois os métodos não se excluem. Embora se diferenciem quanto à forma e à ênfase, os métodos qualitativos trazem como contribuição ao trabalho de pesquisa uma mistura de procedimentos de cunho racional e intuitivo, capazes de contribuir para a melhor compreensão dos fenômenos. Segundo Pope e Mays,⁸ podemos distinguir o enfoque qualitativo do quantitativo, mas não seria correto afirmar que guardam relação de oposição. Combinar ambas técnicas torna uma pesquisa mais forte e reduz os problemas de adoção exclusiva de um desses grupos. Duffy nos indica alguns benefícios que o emprego conjunto dos métodos qualitativos e quantitativos podem nos proporcionar: possibilidade de congregação de identificação de variáveis específicas (pelos métodos quantitativos) com uma visão global do fenômeno (pelos métodos qualitativos); possibilidade de enriquecer constatações obtidas sob condições controladas com dados obtidos dentro do contexto natural de sua ocorrência; possibilidade de completar um conjunto de fatos e causas associados ao emprego de metodologia quantitativa com uma visão da natureza dinâmica da realidade; possibilidade de congregação de controle dos vieses (quantitativo) com compreensão da perspectiva dos agentes envolvidos no fenômeno (qualitativo); por fim, a possibilidade de reafirmar a validade e a confiabilidade das descobertas pelo emprego de técnicas diferenciadas.⁹ As diferenças entre os dois métodos devem ser empregadas pelo pesquisador em benefício do estudo, isto é, a seu favor. Nessa medida, combinar métodos distintos pode contribuir para o enriquecimento da análise.

São diversas as formas de avançar no conhecimento de um fenômeno: pela sua descrição, pela medição, pela busca de nexos causais entre seus condicionantes, pela análise de contexto, entre

⁸ POPE; MAYS, 1995, p. 42-45.

⁹ DUFFY, 1987, p. 131.

outras. Diferentes maneiras de conceber e lidar com o mundo geram formas distintas de perceber e interpretar significados e sentidos do objeto pesquisado, formas que não se opõem nem se contradizem.

A partir da leitura dos textos mencionados, este trabalho procurou utilizar a combinação entre métodos para o levantamento de dados e a realização de sua análise. Inicialmente, será feita uma abordagem histórica da técnica da *scordatura*, passando pela sua origem, obras e autores relevantes. Para isso, lançarei mão de livros reconhecidos no mundo acadêmico como *The grove dictionary of music and musicians* (2001), de Malcolm Boyd e James Tyler; *Bach's cello suites: analyses and the explorations* (2007), de Allen Winold. Também utilizarei materiais específicos sobre cada compositor, dentre eles livros como *The cello suites: J. S. Bach, Pablo Casals and the search for a baroque masterpiece* (2009), de Eric Soblin; *Treatise on instrumentation* (1991), de Hector Berlioz e Richard Strauss; *A history of the concerto* (1994), de Michael Thomas Roeder.

No segundo momento, farei uma contextualização da obra selecionada, localizando-a dentro do período em que foi escrita e em que circunstâncias foi recebida. A forma suíte será analisada, bem como cada um dos seus movimentos musicais.

Na parte seguinte, no capítulo terceiro, serão consideradas as vantagens e desvantagens do uso da *scordatura* na *Suíte n. 5* de Bach. Também serão apresentadas sugestões de performance para a referida *Suíte*. Meu foco estará nas consequências técnicas que o uso da *scordatura* traz para a performance do meu instrumento, a viola, trazendo sugestões de performance aos outros intérpretes. Através da apreciação das partituras desta obra e do experimento das diferentes opções de dedilhados e arcadas, procurarei perceber os efeitos concretos da *scordatura* na técnica de mão esquerda e de arco da viola. Espera-se, ao concluir este trabalho, contribuir para a discussão sobre *scordatura*, sua aplicação prática e sua atualização no cenário contemporâneo.

CAPÍTULO 1 – *SCORDATURA*

1.1 História e origem da *scordatura*

Duas palavras de origem italiana, *accordatura* e *scordatura* referem-se à afinação dos instrumentos de corda. *Accordatura* é a afinação regular ou comum do instrumento; *scordatura* é o termo utilizado para a prática de selecionar uma afinação que seria melhor para atender as demandas técnicas da performance de uma composição em particular, sendo sua tradução literal do Italiano “desafinação ou afinação incomum”. Podemos citar três aspectos distintos de utilização da *scordatura*: (1) tocar acordes que de outra maneira seriam muitos difíceis ou até impossíveis de executar; (2) facilitar passagens difíceis da obra; (3) melhor explorar a técnica da *bariolage*.

A *scordatura* era muito utilizada na música para alaúde nos séculos XVI e XVII, e na música para violino no século XVII. Mais tarde, no século XVIII, quando a nota a ser tocada era um semitom ou um tom inteiro mais baixo do que seria hoje, a viola era frequentemente afinada um semitom ou um tom acima da *accordatura*. Os instrumentistas faziam isso com a intenção de proporcionar às violas construídas em dimensões menores, geralmente utilizadas na época, uma projeção mais brilhante e ressonante.¹⁰ Franz Zeyringer, em “The problem of viola size”, nota o problema de padronizar a performance de um instrumento como a viola, que teve antecedentes de diversos tamanhos e tipos (violas alto e tenor).¹¹ Ainda hoje, o problema do tamanho da viola *versus* sua afinação padrão em comparação com o violino é um assunto bastante discutido. A violista Kim Kashkashian diz:

A viola ainda se encontra em um estado construtivo de fluxo, de experimentação; a cada ano que passa alguém aparece com um novo e diferente modelo e formato de viola. Mas, algo que todos têm em comum é o fato do comprimento da corda e da nota não serem exatamente corretos um para o outro. A viola é afinada uma quinta abaixo do violino, mas é apenas alguns centímetros maior do que o mesmo. Idealmente, a viola deveria ter cordas mais longas, acusticamente falando, mas então seria impossível tocar o instrumento. Esta discrepância nos dá um tipo particular de qualidade tonal, que talvez possamos caracterizar como humana, por ser talvez menos confiável.¹²

¹⁰ RILEY, 1980, p. 139.

¹¹ ZEYRINGER, 1979, p.19.

¹² “The string length and the pitch aren’t exactly right for each other. The viola is tuned a fifth lower than the violin but is only a few inches longer. Ideally, the viola should have a longer string, acoustically speaking, but then you couldn’t

Os instrumentos foram construídos e consolidados em diferentes grupos, com o objetivo de representar o padrão vocal utilizado nos corais: soprano, alto, tenor e baixo. As vozes intermediárias, alto e tenor, eram representadas por dois tipos de violas: a viola “alto” (viola pequena) e a viola “tenor” (viola grande). Ambas tinham a mesma afinação (Dó, Sol, Ré, Lá), que está uma quinta abaixo do violino “soprano” (Sol, Ré, Lá, Mi); no entanto, devido a diferença de tamanhos, tinham grande diferença de timbre e qualidade sonora. Porém, como a afinação de ambos (alto e tenor) não cobria a afinação do baixo, que seria Fá, Dó, Sol, Ré, às vezes a viola era reafinada para fazer a linha do baixo.

Historicamente, existem três tamanhos de violas já registrados: a viola “alto”, que possui um comprimento de caixa acústica pequeno, de 38-40cm aproximadamente; a viola “tenor alto” que utiliza a afinação da viola alto, mas possui um corpo pouco maior, com 41-43cm; e a viola “tenor” afinada em Fá, que apresenta o tamanho mínimo de 44cm. A ilustração a seguir mostra como os *luthier* medem o instrumento:

play it. This discrepancy gives it that particular kind of tone quality that we might characterize as human, perhaps because it's less reliable” (KASHKASHIAN *apud* EISLER, 2000, não paginado).

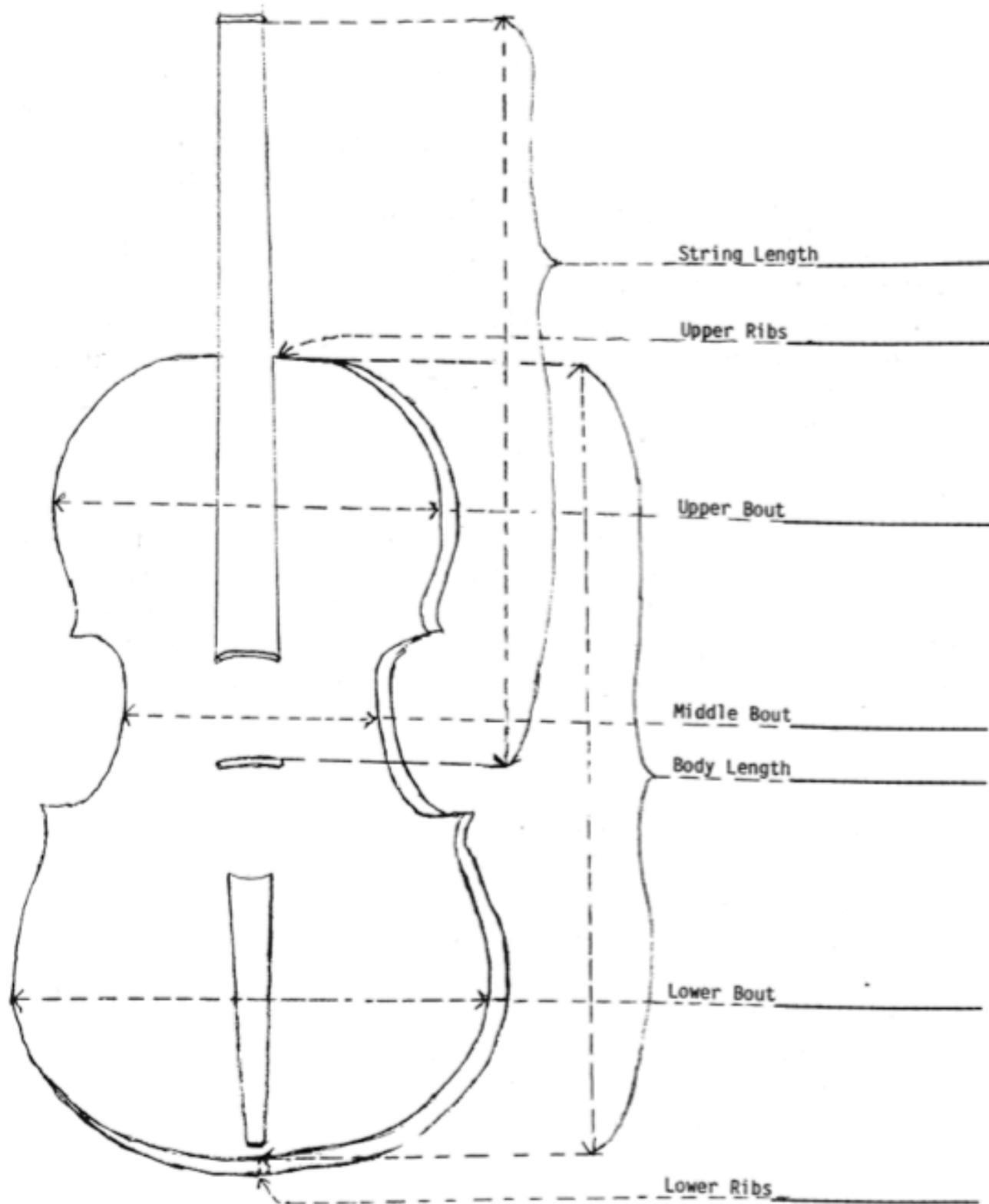


Figura 1 – Medição de violas por *luthier*.

FONTE: RILEY, 1980, p. 5.

A seguir, listamos as traduções, na ordem em que aparecem, de cima para baixo: comprimento das cordas; ilharga superior; máxima superior; máxima central; comprimento da caixa acústica (corpo); máxima inferior e ilharga inferior. As medidas do instrumento variam de acordo com a pessoa que o confecciona (*luthier*), com a época e o lugar em que foi feito, pois dependendo do período e da escola em que o *luthier* viveu e desenvolveu seus métodos de confecção, os instrumentos podem apresentar características bastante distintas. Isso pode ser percebido com os exemplos dados por Maurice Riley sobre a família Amati e Antonio Stradivarius:

1) *Luthier*: Andrea Amati (ca. 1505 – ca. 1578). Período de construção: antes de 1577.

Lugar (escola): Cremona. Medidas da viola tenor:

- a) Comprimento da corda (*String Length*): 36.5cm;
- b) Comprimento da caixa acústica ou corpo do instrumento (*Body Length*): 40.6cm;
- c) Máxima Superior (*Upper Bout*): 18.5cm;
- d) Máxima Central (*Middle Bout*): 13.1cm;
- e) Máxima Inferior (*Lower Bout*): 23.9cm.¹³



Figura 2 – viola Andre Amati.

FONTE: RILEY, 1980, pg. 8

¹³ RILEY, 1980, p. 8.

2) *Luthier*: Hieronymus II Amati (1641-1740). Período de construção: 1705. Lugar (escola):

Cremona. Medidas da viola tenor:

- a) Comprimento da corda (*String Length*): 39.8cm;
- b) Comprimento da caixa acústica (*Body Length*): 44.2cm;
- c) Máxima Superior (*Upper Bout*): 21.7cm;
- d) Máxima Central (*Middle Bout*): 14.4cm;
- e) Máxima Inferior (*Lower Bout*): 25.8cm.¹⁴



Figura 3 – viola Hieronymus Amati.

FONTE: RILEY, 1980, p. 11.

¹⁴RILEY, 1980, p. 11

3) *Luthier*: Antonio Stradivarius (1644-1737). Período de construção: 1690. Lugar (escola):

Cremona. Medidas da viola “Tuscan” contralto:

- a) Comprimento da corda (*String length*): 37.6cm;
- b) Comprimento da caixa acústica (*Body length*): 41.3cm;
- c) Máxima Superior (*Upper bout*): 18.5cm;
- d) Máxima Central (*Middle bout*): 13.1cm;
- e) Máxima Inferior (*Lower bout*): 24.2cm;
- f) Ilharga Superior (*Upper ribs*): 4.5cm;
- g) Ilharga Inferior (*Lower ribs*): 4.7cm.¹⁵



Figura 4 – viola Stradivarius “Tuscan Tenore”.

FONTE: RILEY, 1980, p. 16.

¹⁵ RILEY, 1980, p. 17.

Violas grandes, com corpo de 48.3cm, foram feitas durante os séculos XVII e XVIII, mas na metade do XVIII a demanda para este tipo de instrumento caiu consideravelmente e, elas foram reduzidas para medidas menores e mais fáceis de tocar. À distância de quarenta e oito quilômetros ao norte de Cremona, temos a cidade de Bréscia na Itália. Nos séculos XVI e XVII, neste local, Gasparo da Salò (1540-1609) liderou a escola de luteria na construção de violinos e violas. Suas violas, e também aquelas feitas pelos seus aprendizes, constituem a maior parte do número total de instrumentos produzidos nesta região que se tem conhecimento atualmente. As dimensões da imagem abaixo são as seguintes:

- a) Comprimento da corda (*String length*): 38.43 cm;
- b) Comprimento da caixa acústica (*Body length*): 44.45 cm;
- c) Máxima Superior (*Upper bout*): 21.74 cm;
- d) Máxima Central (*Middle bout*): 14.05 cm;
- e) Máxima Inferior (*Lower bout*): 25.2 cm;
- f) Ilhargas Superior (*Upper rib*): 3.18 cm;
- g) Ilhargas Inferior (*Lower rib*): 3.18 cm.¹⁶



Figura 5 – viola Gasparo da Salò.

FONTE: RILEY, 1980, p. 20.

¹⁶ RILEY, 1980, p. 20.

Gasparo da Salò ficou conhecido como “o pai da viola”. Porém, atualmente sabe-se que Andre Amati, em Cremona, já construía violas antes mesmo de Gasparo nascer. Então, não se pode mais dar o crédito a Gasparo por ter feito as primeiras violas; no entanto, podemos creditá-lo por ter sido a maior influência para muitos *luthiers* dos séculos XVI e começo do XVII. Esses, vieram a formar a que conhecemos hoje como “a Escola Bréscia de construção de violinos” (“the Brescian School of violin making”), que também poderia ser chamada de “a Escola Bréscia de construção de violas” (“the Brescian School of viola making”), devido ao grande número de violas existentes que foram feitas e ainda são tocadas nos dias de hoje.¹⁷

Atualmente, com o uso de violas grandes e afinação mais alta, não se faz mais necessário afinar a viola um semitom ou um tom acima para que o instrumento seja escutado em grandes salas de concerto. No entanto, para os musicólogos ou para os amantes da música que preferem ter a obra executada no seu estilo original, utilizando instrumentos de época, ainda existe a necessidade de performances com a viola afinada mais aguda. Com o grande potencial que essa afinação alterada abre para novos efeitos e pirotécnicas¹⁸, compositores modernos continuaram explorando o uso da *scordatura*.¹⁹

Instrumentistas, cada vez mais, tornam-se cientes das práticas de performance relacionadas à música que tocam. Livros como *The history of the viola*, de Maurice Riley, e *Bach's cello suites: analyses and explorations*, de Allen Winold, foram escritos constatando trabalhos de pesquisa que têm sido feitos no esforço de orientar a maneira de execução da música nos diferentes períodos históricos. O resultado desses estudos, para os violistas na atualidade, reflete diretamente na performance. Estilos, dinâmicas, tempos, ornamentações e arcadas são alguns dos problemas que violistas atuais enfrentam ao executarem obras do período barroco, clássico ou do começo do período romântico. De acordo com Riley, o uso da *scordatura* não foi mencionado como um aspecto da performance da viola pelos pedagogos da segunda metade do século XVIII, ou seja, esta

¹⁷ RILEY, 1980, p. 26.

¹⁸ *Brilliance of display, as in the performance of music.* (<http://www.thefreedictionary.com/pyrotechnics> – acesso em 20/06 às 12:17). “Brilho de exibição, como na realização de música, performance.”. Tradução nossa.

¹⁹ RILEY, 1980, p.143.

técnica não era ensinada nas escolas desta época. Esse fato ocorreu porque a maioria dos métodos escritos era direcionada para jovens alunos, e a afinação com *scordatura* era utilizada por músicos mais experientes, que executavam peças solo que exigiam técnicas mais avançadas.²⁰

Atualmente, podemos observar performances de cunho histórico, musicológico ou com fins acadêmicos que incluem uma peça na qual a viola usa a *scordatura*. Nesses tipos de performance existe um esforço para obter a maior aproximação possível do estilo barroco e da sonoridade original da composição, como teria sido executada e ouvida no período da História em que foi composta.²¹

Quando falamos de um retorno dos experimentos com a *scordatura*, temos que saber, em primeiro lugar, o porquê de ela ter caído em desuso no passado. David Boyden e Robin Stowell nos mostram algumas dessas razões:

A maioria dos compositores do século XIX acreditavam que o uso da *scordatura* acarretaria mais perdas do que ganhos, devido aos requisitos de: notação especial e execução, efeito prejudicial de tensões mais elevadas nas cordas do instrumento, problemas inerentes de afinação (especialmente se diversas peças com distintas afinações tenham que ser executadas na mesma apresentação), a necessidade de adaptar a velocidade e a pressão do arco, observar o ponto de contato para servir às diferentes texturas das cordas, tensões e espessura, e as mudanças resultantes no timbre do instrumento.²²

Andrew Filmer expõe seus pensamentos organizados em cinco fatores, contrapondo a citação de David Boyden e Robin Stowell:

- (1) Dois destes fatores – notação e arco – são mais uma questão de conveniência do que um argumento concreto contra *scordatura* – sendo a notação um problema referente do autor e o arco referente ao intérprete.
- (2) O fator de tensão no instrumento é o mais sério dos cinco, mas se refere à *scordatura* que muda a afinação do instrumento para uma afinação mais aguda, apertando as cordas, ou a uma afinação mista (uma corda mais aguda e outra mais grave) que traria instabilidade para o cavalete ou para o próprio corpo do instrumento.
- (3) O problema da entonação (na medida em que levamos em consideração a estabilidade das cordas) pode, de fato, limitar o programa de uma apresentação. Mas, argumentando contra isso, o programa deve ser montado para promover o melhor contexto para performance, ao invés de limitar as opções de performance em detrimento de um determinado programa.

²⁰ RILEY, 1980, p. 138.

²¹ RILEY, 1980, p.142.

²² “Most 19th-century composers believed that there was more to be lost than to be gained from *scordatura*, on account of its special notation and playing requirements, the detrimental effect of higher tensions on the strings and the instrument, the inherent intonation problems (especially if several pieces with different tunings were to be performed in the course of a concert), the need to adapt the bow speed, bow pressure and contact point to suit string textures, tensions and thickness, and the resultant changes in instrumental timbre” (BOYDEN *et al*, 2011, não paginado, tradução nossa).

(4) As mudanças de timbre seriam limitadas aos casos em que a *scordatura* é utilizada para facilitar e estender as possibilidades harmônicas e efeitos colaterais não intencionais de timbre. Mesmo que a pessoa aceite que esses casos de uso da *scordatura* podem ser desvantajosos, não deveria ser interpretado como reflexo de um esforço de um todo – particularmente considerando o número de usos da *scordatura* especificamente propostos a criar mudanças tonais.²³

Acredito que tanto Bowden e Stowell como também Filmer tiveram razões e embasamentos suficientes para escreverem as citações acima, dentro do seu contexto e período histórico. Sendo assim, o pensamento de um autor não anularia o de outro. Muito pelo contrário: somando-os, percebemos que esta discussão só vem a contribuir para que os instrumentistas complementem seus estudos e entendam melhor os efeitos que fatores citados (tensão do instrumento, entonação, timbre, notação e arco) podem trazer para o instrumento do intérprete que opta pelo uso da *scordatura*, auxiliando-o, assim, a lidar melhor com essas dificuldades quando vierem a aparecer.

Sabemos que, quando comparados com seus correspondentes do século XVIII, os músicos do século XXI se deparam com limitações ao interpretarem música barroca. Os instrumentistas da antiguidade não enfrentavam as dificuldades que os músicos de hoje apresentam, pois tinham acesso a instrumentos e arcos barrocos adequados. Hoje em dia, em algumas situações, tenta-se reproduzir as características sonoras e técnicas que teriam acontecido em apresentações barrocas no século XIX. Porém, a realização de tal performance mostra-se realmente difícil, pois esta disparidade se dá pela presença de dois séculos de diferença com muitas mudanças físicas e sonoras do instrumento, proporcionando, assim, afinações distintas. Os músicos do século XXI, por terem consciência desse fato, consideram a *scordatura* uma técnica com grandes possibilidades exploratórias e não a excluíram do seu repertório.²⁴

²³ “(1) Two of these factors – notation and bow use – are a matter of convenience rather than a concrete argument against *scordatura* – the former for the composer and the latter for the performer. (2) The factor of tension on the instrument is the most serious of the five, but would likely refer to *scordatura* tunings that push the strings upwards rather than downwards in pitch, or possibly a mixture of tunings that are unstable for the bridge or body of instrument. (3) The issue of intonation (insofar as the stability of the strings is concerned) may indeed limit a programme, but arguably programming should be arranged to provide the best context for performance, rather than limiting performance options for the sake of a particular programme. (4) Changes in timbre would seem to be limited to cases where *scordatura* is used to facilitate and extension of range or harmonic possibilities and timbral side effects are unintentional. Even if one accepts that these particular *scordatura* tunings may be disadvantageous, it should not be seen as a reflection of the endeavour as a whole – particularly considering the number of *scordatura* tunings specifically intended at creating changes of tonal colour” (FILMER, 2011, p. 22, tradução nossa).

²⁴ FILMER, 2011, p. 22.

O verbete “*scordatura*”, no *The new grove dictionary*, lista as seguintes variedades de uso da técnica, demonstrando o quanto ela já foi utilizada de diversas maneiras: (1) Possibilidades harmônicas alternativas; (2) Estendendo o alcance sonoro do instrumento; (3) Imitando outros instrumentos; (4) Permitindo a execução de grandes intervalos, cruzamentos entre cordas, ou nada usuais cordas duplas (incluindo *bariolage*); (5) Enfatizar tonalidades particulares; (6) Aumentar a projeção sonora.²⁵

Muitos dos exemplos acima citados serviram de foco principal de algum caso particular da *scordatura*. Sendo assim, eles seriam considerados uma seleção de opções possíveis, não regras a serem seguidas.

Andrew Filmer relata em seu artigo “Building a framework for *scordatura*: new possibilities for the viola and beyond”²⁶ que, a partir do século XIX, iniciou um período de padronização e simplificação da afinação do instrumento. Essa simplificação visava o manutenção do intervalo de quinta justa entre as cordas (por exemplo, na viola, temos como corda mais grave a Dó; um intervalo de quinta justa acima temos a próxima corda, que seria a Sol, e assim sucessivamente até a corda mais aguda que seria a Lá). Isso veio para enfatizar a conveniência do intérprete, pois limitava a reafinação do instrumento durante a execução de um concerto.

Quando a *scordatura* reapareceu no século XX, ela passou a ser uma maneira de explorar novos sons e foi abordada como uma forma de técnica estendida. Tanto para o violino como para a viola, é interessante notar que todos os exemplos citados por Boyden, Stowell e Riley ilustram a *scordatura* como sendo uma atividade dominante do compositor, com exceção dos *fiddlers* americanos e escoceses.²⁷ Nota-se que a aplicação e o sucesso desta técnica instrumental são resultados de uma visão do compositor e não do intérprete, cujo papel seria o de explorar os diversos meios de executar uma peça com seu instrumento.

²⁵ BOYDEN *et al.*, 2001, não paginado.

²⁶ “Construindo uma moldura para *scordatura*: novas possibilidades para a viola e além”.

²⁷ BOYDEN *et al.*, 2001, não paginado.

Riley registra em seu livro sobre a História da viola²⁸ que, na época em que Mozart compôs a *Sinfonia Concertante para violino, viola e orquestra* (1779),²⁹ somente uma edição foi lançada com a versão em Ré Maior utilizando *scordatura*.³⁰ Quase três séculos mais tarde, a violista Nobuko Imai gravou a *Sinfonia Concertante* de Mozart na sua versão original, com *scordatura*, junto com o violinista e maestro Philippe Graffin (*Mozart: Sinfonia Concertante K 364*), e declarou que o “único arrependimento é que não fizemos isto antes!”³¹

1.2 Obras e compositores relevantes

Alguns dos grandes nomes da música como Vivaldi (1678-1741), Paganini (1782-1840), Bach (1685-1750) e Mozart (1756-1791) utilizaram a técnica da *scordatura*. Durante sua estadia diplomática na França, de 1777 a 1785, o americano Benjamin Franklin (1706-1790) experimentou a *scordatura* compondo o *Quarteto em Fá Maior para três violinos e violoncelo*,³² executado inteiramente com cordas soltas.³³

A *scordatura* foi utilizada por Heinrich Biber (1644-1704) em catorze das quinze de suas *Sonatas do Rosário* (*Mystery Sonatas*, 1676). J. S. Bach também fez uso da afinação *scordatura* na *Suíte n. 5* para violoncelo solo. Em 1779, quando tinha 23 anos, Wolfgang Amadeus Mozart compôs uma das obras mais conhecidas do repertório violístico: *Sinfonia Concertante em Mi bemol Maior para violino, viola e orquestra K364/320d*.³⁴ Nesta peça, a viola é afinada um semitom mais alto do que a *accordatura* da orquestra, e a parte solo é tocada em Ré maior. Mozart escreveu somente um fragmento de outra obra, *Sinfonia Concertante em Lá Maior para violino, viola, violoncelo e*

²⁸ *The history of the viola* (RILEY, 1991, p. 139).

²⁹ *Symphony concertante for violin, viola and orchestra*.

³⁰ FILMER, 2011, p. 26.

³¹ “My only regret is that we haven’t done it sooner!” (MEYER *apud* FILMER, 2001, p. 26, tradução nossa).

³² *Quartet in F Major for three violins and cello*.

³³ FILMER, 2011, p. 23.

³⁴ *Symphony concertante in Eb Major for violin, viola and orchestra*.

orquestra K104/320e,³⁵ em que a parte da viola foi escrita em Sol Maior, e o violista teria que afinar seu instrumento um tom inteiro acima da afinação padrão.

O uso da *scordatura* não foi unicamente utilizado por Mozart nas suas obras: outros compositores também usavam uma afinação mais aguda para as partes de viola solo, como mencionaremos a seguir. Nas edições modernas desses exemplos, as partes de viola e do piano em cada composição estavam na mesma tonalidade, salvo indicação contrária, e a viola deveria ser afinada na *accordatura* normal.³⁶

1) Johann B. Vanhal (1739-1813), em seu *Concerto para viola e orquestra em Fa Maior*, pede que o instrumentista afine seu instrumento um tom inteiro acima e execute a obra em Mi bemol. Este foi um concerto escrito originalmente para fagote, em 1780; a versão para viola só foi publicada, aproximadamente, cinco anos depois;

2) Carl Stamitz (1745-1801) compôs *Sonata em Si bemol Maior para viola e piano*, sendo a parte do solo em Lá maior um semitom acima. No seu *Concerto #2 para viola e orquestra em Si bemol Maior*, a afinação da viola está um semitom acima e a parte da orquestra foi transposta por Jerzy Kosmala (1958-) para a tonalidade de Lá maior;

3) Georg Druschtsky (1745-1790), no seu *Concerto em Ré Maior para viola e orquestra*, pede que o instrumentista afine seu instrumento um semitom acima e toque em Dó maior;

4) Johann G. H. Voigt (1769-1811), no *Concerto em Dó Maior para viola e orquestra, opus II* (1790), escreve para viola afinada em um semitom acima, para que a peça seja executada em Si bemol, mas em edições modernas é variável.

5) Johann Matthias Sperger (1750-1812), em seu *Concerto em Mi bemol Maior para viola e orquestra*, coloca a afinação um semitom acima para que a peça seja executada em Ré maior;

6) Johann Andreas Amon (1763-1825) no seu *Concerto em Lá Maior para viola e orquestra, opus 10*, a afinação também está um tom acima e é tocada em Sol maior; do mesmo compositor,

³⁵ *Symphony concertante in A major for violin, viola, violoncello and orchestra, fragment, K. Anh 104.*

³⁶ RILEY, 1980, p.139.

Concerto em Mi Maior para viola e orquestra, possui solo em Mi bemol e viola afinada em semitom acima.³⁷

Segundo Maurice Riley, a conveniência ultrapassou as preocupações estéticas (e em algumas edições modernas, a fidelidade histórica também) e talvez tenha passado o equívoco ou generalização de que a *scordatura* era somente utilizada para solucionar o problema da pouca projeção sonora da viola.³⁸ Os casos do *Concerto para viola em Lá Maior*, de Johann Amon, e da *Sinfonia Concertante para violino e viola*, de Mozart, citado por Riley anteriormente, enfatizam essa situação. Ao executar J. Amon, os instrumentistas, ao depararem-se com a *scordatura*, preferiram transpor uma orquestra inteira do que tocar com o original para se adequarem a afinação padrão atual. Em Mozart, temos diversas edições modernas da *Sinfonia Concertante para violino e viola* disponíveis; com exceção de uma, as restantes edições utilizam a parte da viola transposta para a tonalidade de Mi bemol maior, para que o violista não precise afinar seu instrumento meio tom acima da afinação padrão. Somente a versão editada por Lionel Tertis (1876-1975), publicada pela *Oxford University Press*, e a edição *Urtext Music* contêm a parte da viola solo na tonalidade original de Ré Maior.

Como já citado anteriormente no início deste capítulo, temos também como exemplo o *String Quartet* de Benjamin Franklin, que estende as opções para o grupo de câmara, permitindo uma performance somente usando cordas soltas. Em parte, foi usado como anedota musical e, possivelmente, serviu como uma metáfora filosófica: “até músicos iniciantes poderiam participar”.³⁹ Também, provavelmente, imita a técnica de copos de cristal cheios de água, o que proporcionou ao compositor desenvolver a *glass harmonica*.⁴⁰

Com relação ao violino e ao violoncelo, estes dividem uma série de tradições semelhantes em relação ao uso da *scordatura*, de maneira que se tornam um pouco distintos da viola. As *Sonatas*

³⁷ DRÜNER, 1981, p. 157.

³⁸ RILEY, 1991, p. 138.

³⁹ “So the ‘common man’, with very little tutoring, could participate” (GRENANDER, 1975, p.73-87, tradução nossa).

⁴⁰ FILMER, 2011, p. 24.

do *Rosário para violino solo*, de Biber, e a *Suíte n. 5 para violoncelo solo*, de Bach, têm características iniciais bastante diferentes. As *Sonatas* têm a vantagem da troca de cordas e usam o termo *cross-tuning*, no seu sentido literal, tendo as cordas cruzadas atrás do cavalete, como mostra a figura a seguir.



Figura 6 – violino com as cordas cruzadas.
FONTE: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Biber_mysterien.jpg

Há uma ambiguidade no uso da *scordatura* na *Suíte n. 5*: com a corda Lá afinada em Sol, se faz possível uma relação direta com a afinação do alaúde ou como uma tentativa de expressar melhor a melodia principal entre as quatro cordas. No entanto, ambas as obras utilizam a *scordatura* não só para efeitos de timbre, mas também para mudar a ressonância do instrumento.

Patricia e Allen Strange escreveram sobre as *Sonatas do Rosário*:

Originalmente, concluiu-se que as afinações nas obras de Biber eram especificamente destinadas a facilitar o dedilhado, mas os musicologistas contemporâneos visualizaram outro objetivo: a *scordatura* nas *Sonatas do Rosário* traz à tona a ressonância fundamental de cada obra individual, e algo como uma mudança qualitativa de caráter desenvolve-se ao longo do ciclo da sonata.⁴¹

Esse uso aparente da *scordatura*, buscando efeitos extramusicais, já existe há algum tempo.

Joseph Haydn (1732-1809), por exemplo, na sua *Sinfonia n. 60 (Il distratto)*, quando instruiu os violinos a afinarem a corda Sol para Fá e, logo em seguida, a voltarem para a afinação padrão,

⁴¹ “It was originally assumed that the tunings in von Biber’s works were specified to facilitate various fingerings, but contemporary musicologists have put another spin on his works: the *scordatura* in the *Rosary Sonatas* brings out the fundamental resonance of each individual work, and something of a qualitative change in mood develops through the course of the sonata cycle.” (STRANGE; STRANGE, 2011, p. 177-8, tradução nossa).

mostrou sonoramente o efeito de um regente “distraído”.⁴² O violino diverge do violoncelo no uso ocasional da “*scordatura* transposta” – mantendo as cordas afinadas em intervalos de quintas, mas apertando-as para o agudo para produzir uma projeção melhor. Mesmo com o uso notável dessa técnica por Mahler e Paganini, o violino se depara com um “parceiro” com muito mais experiência na *scordatura*: a viola.⁴³

A *scordatura* foi muito utilizada para aumentar a projeção das violas nos séculos XVIII e XIX. Riley lista nove concertos que fazem uso da técnica durante esse período, compostos por Mozart, Vanhal, Stamitz, Druschetsky, Voigt, Sperger e Amon. Todos estes se encaixam na descrição de “*scordaturas* transpostas”,⁴⁴ o que reflete a necessidade do intérprete de se conformar com as dificuldades de notação e efeitos colaterais quando as cordas não estão afinadas em quintas. Podemos verificar um exemplo disso, na parte da viola, na *Sinfonia concertante* de Mozart, que só pode ser executada sem alteração quando tocada com *scordatura*.⁴⁵



Figura 6 – Exemplo musical: compasso 12 da *cadenza* do primeiro movimento de *Sinfonia concertante em Mi bemol Maior para violino, viola e orquestra (KV364, 320d)*. Uso do Sol# como corda solta para obter a décima do acorde. Sem a *scordatura*, são notas que não podem ser tocadas juntas.
FONTE: MOZART, 2008, p. 7.

No repertório moderno, Riley cita o *Concerto para viola* (1984), já especificado anteriormente neste capítulo, de Fernando Griller, que combina projeção e várias opções de harmônicos naturais.⁴⁶ No repertório romântico, temos o exemplo da terceira variação de *Don*

⁴² HAYDN, 1959, p. 68.

⁴³ FILMER, 2011, p. 25.

⁴⁴ BOYDEN *et al.*, 2001, não paginado.

⁴⁵ FILMER, 2011, p. 25.

⁴⁶ RILEY, 1991, p. 143.

Quixote, de Richard Strauss, na qual a viola baixa a corda Dó para Si para executar apenas uma ou duas notas de uma passagem solo do poema em que está escrito na partitura “C Saite nach H herunterstimmen”, que em tradução nossa significa “ajustar corda Dó para Si”.

1.3 Contextualização da obra

1.3.1 J. S. Bach e as Suítes

Pouco sabe-se sobre a origem das *Seis Suítes para violoncelo solo* de Johann Sebastian Bach. Acredita-se que foram compostas entre 1720 e 1721, logo depois que Bach terminou as *Sonatas e Partitas para violino solo*. Este período da vida de Bach é considerado por Karl Geiringer, em seu livro *Johann Sebastian Bach: the culmination of an era*, o terceiro período criativo de Bach.⁴⁷ Nesse momento, aos trinta e dois anos de idade, ele atingiu sua maturidade artística. Em 1717, tornou-se mestre de capela em Cöthen; de 1717 a 1723, foi responsável pela música de câmara da corte.

Durante o período em que sua música secular atingiu o clímax, Bach praticamente esqueceu-se do órgão e dedicou-se mais ao cravo e ao clavicórdio. Escreveu concertos magníficos e danças graciosas, enquanto a cantata para igreja foi deixada de lado. Nas suas composições de Cöthen, podemos observar uma perfeita fusão de estilos nacionais. Bach não somente enalteceu o idioma italiano nos seus concertos e sonatas, como também utilizou o estilo francês com igual perfeição nas suas *Suítes*, imbuindo em todas as composições sua forte personalidade.⁴⁸

Sabendo-se que as *Seis Suíte para violoncelo solo* foram compostas durante o período de Bach em Cöthen, Allen Winold considera apropriado focar nesta época e também falar brevemente de sua fase anterior em Weimar (1708-1717). Existem características similares entre esses dois períodos: nas duas situações, Bach contou com a amizade e admiração de aristocratas que o

⁴⁷ GEIRINGER, 1966, p. 136.

⁴⁸ GEIRINGER, 1966, p. 137.

apoiaram, tais como Duke Johann Ernst III e Prince Leopold, respectivamente em Weimar e em Cöthen. Entretanto, ao mesmo tempo, Bach também teve, em ambas cortes, outras duas pessoas que tornaram sua vida mais difícil: em Weimar, Bach teve problemas com o duque Wilhelm Ernst, o mais velho dos irmãos que reinavam; em Cöthen, teve desavenças com duas mulheres – a mãe e a esposa do príncipe Leopold. A primeira tirou-lhe um terço dos fundos destinados à música; já a segunda, desviou a atenção real para outras atividades, uma vez que a princesa não apreciava Artes.

Uma diferença importante entre as duas posições que Bach ocupou nas diferentes cortes era que, em Weimar, ele servia como compositor e intérprete tanto para a corte como para a igreja. Em Cöthen, os deveres de Bach eram limitados basicamente à música secular para a corte, pois nem a igreja calvinista da corte, nem a igreja luterana da cidade de Cöthen usavam músicas elaboradas durante os serviços religiosos.⁴⁹

As realizações musicais alcançadas por Bach durante o período de sete anos em que esteve em Cöthen são caracterizadas e divididas em dois grupos por Allen Winold:

Para aqueles que consideram Bach primariamente um compositor de música sacra coral e um organista de Igreja, o período de Cöthen representa uma estação de passagem na estrada que o levou à posição de chefe da Igreja de Saint Thomas em Leipzig, onde ele pôde finalmente trabalhar para a realização do seu sonho de ter uma “música de igreja bem equipada”. Para aqueles que consideram sua música para teclado e instrumental como sendo de igual importância ou maior, o período de Cöthen representa um dos períodos mais ricos em sua vida criativa, pois neste período inclui-se não apenas as *Suites para violoncelo*, mas também outras obras instrumentais, como as *Sonatas e Partitas para violino solo*, *O cravo bem temperado, parte 1*, e os *Seis Concertos de Brandenburgo*.⁵⁰

Em Cöthen, Bach contou com um grupo de intérpretes muito bom, com horas e lugares fixos para ensaio também. Dentre esse grupo de músicos, destacamos para importância deste estudo o violoncelista Carl Berhard Lienicke e o intérprete de viola da gamba Christian Ferdinand Abel. Lienicke, membro da orquestra da Prússia, mudou-se para Cöthen em 1716; Abel também foi no

⁴⁹ WINOLD, 2007, p. 2.

⁵⁰ “For those who consider Bach primarily as a composer of sacred choral music and as a church organist, the Cöthen period represents a way station on the road that led to the position of cantor of St. Thomas in Leipzig, where he could finally work toward the realization of his dream of a ‘well-appointed church music’. For those who regard his keyboard and instrumental music as being of equal or greater significance, the Cöthen period represents one of the richest periods in his creative life, for it included not only the *Cello Suites*, but other instrumental works such as the *Sonatas and Partitas for solo violin*, *The well-tempered clavier, part 1*, and the *Six Brandenburg Concertos*” (WINOLD, 2007, p. 2).

mesmo período. Um dos dois músicos pode ser associado com a criação e performance das *Seis Suítes para violoncelo solo*, mas não existem documentos que provem esta suposição.⁵¹

Em 1720, quando retornava de uma viagem a Carlsbad com o príncipe Leopold, Bach toma conhecimento da inesperada morte de sua esposa, Maria Barbara. Menos de dois anos depois, casa com Anna Magdalena Wülcken, filha do trompetista da corte de Saxe-Weissenfels, que além de cuidar de seus filhos, assume a posição de soprano e copista da corte de Cöthen. Como copista, Anna Magdalena adquire grande importância para os estudos das *Seis Suítes para violoncelo solo*, uma vez que seus manuscritos sobrevivem até hoje.

Os fragmentos abaixo foram publicados por Winold, extraídos de partituras em que Bach fazia anotações nos rodapés, sendo que estes demonstram que Bach tinha pensamentos pedagógicos quando compunha. O primeiro fragmento foi encontrado na partitura da sua obra *O cravo bem-temperado*:⁵²

Prelúdios e Fugas, com todos seus tons e semitons, sempre levar em consideração a terça maior (modo maior) e a terça menor (modo menor). Isto serve para o uso e benefício da juventude musical que deseja aprender, bem como para passatempo daqueles já qualificados neste estudo. (NBR *apud* WINOLD, 2007, p. 4)⁵³

Na capa das suas *Invenções e Sinfonias*,⁵⁴ Bach escreveu:

Instrução vertical em que os amantes do cravo, e especialmente aqueles sedentos pelo aprendizado, conseguem mostrar uma maneira clara de tocar não sozinhos, mas a dois. Mas também depois de certo progresso aprender a lidar corretamente com as três partes obbligato; mais para frente, ainda não sozinho, conseguir desenvolver boas invenções [ideias], mas desenvolvê-las bem e, acima de tudo, atingir um nível de tocar como se estivesse cantando e adquirir gosto pelo composição.⁵⁵ (NBR *apud* WINOLD, 2007, p. 4)

No *Clavier-Übung*, parte 1, consta que: “Prática de Teclado, consiste em Prelúdios, *Allemandes*, *Courantes*, *Sarabandes*, *Gigues*, Minuetos e outras danças, composto para amantes da

⁵¹ WINOLD, 2007, p. 3.

⁵² *The Well-Tempered Clavier*, Part 1, BWV 846-869.

⁵³ “Preludes and fugues through all the tones and semitones, both as regards the tertia major or Ut Re Mi and as concerns the tertia minor or Re Mi Fa. For the use and profit of the musical youth desirous of learning as well as for the pastime of those already skilled in this study.” (NBR *apud* WINOLD, 2007, p. 4, tradução nossa). As expressões “tertia majore or Ut Re Mi” e “tertia minore or Re Mi Fa” referem-se, respectivamente, ao modo maior e ao modo menor.

⁵⁴ *Inventions and Sinfonias*, BWV 772-801.

⁵⁵ “Upright Instruction, wherein the lovers of the clavier, and especially those desirous of learning, are shown a clear way not alone to learn to play clearly in two, but also after further progress to deal correctly and well with three obbligato parts; furthermore, at the same time not alone to have good inventions [ideas] but to develop the same well and, above all, to arrive at a singing style in playing and at the same to acquire a strong foretaste of composition” (NBR *apud* WINOLD, 2007, p. 4, tradução nossa).

música, para refrescar seus espíritos”.⁵⁶ A preocupação em tornar-se pedagógico parece estar relacionada com os mais de setenta alunos particulares que Bach teve em Saint Thomas. Apesar de nunca ter escrito nenhum tratado teórico sobre música, Bach teve seus estudos retomados através de seus alunos como Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Lorenz Christoph, entre outros, que contribuíram significativamente para a literatura da teoria musical.

Uma fonte histórica importante para que possamos entender melhor a música de Bach é a biografia de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818). Forkel foi uma das figuras mais importantes da História da Alemanha do século XIX. Ele trabalhou como diretor da Escola de Música, foi organista e professor de Teoria Musical da Universidade de Göttingen. Assim como Burney e Hawkins, Forkel organizou-se para escrever uma coleção completa da História da Música, e seu último volume seria devotado inteiramente a Bach. Porém, Hoffmeister e Kuehlen anunciaram a publicação dos seus livros com todos os trabalhos de Bach, forçando assim Forkel a mudar de plano. Então, invés de escrever uma coleção longa, Forkel optou por criar uma monografia da vida e composições de Bach, baseada em um estudo cuidadoso de documentos existentes, conversas e correspondências com as pessoas mais próximas ao compositor.⁵⁷

Forkel escreve um parágrafo de importante relevância relacionado às *Suites*:

Até onde a meditação de Bach e penetração no tratamento de melodia e harmonia foi realizado, o quanto ele estava inclinado a esgotar todas as possibilidades de ambos, aparece ainda a partir de sua tentativa de inventar uma melodia única de tal forma que nenhuma segunda voz poderia ir de encontro a ela. Ao mesmo tempo, era estabelecida uma regra que cada parte unida deve formar um todo e esgotar todas as notas necessárias para a expressão mais completa dos conteúdos, de modo que nenhuma deficiência deve ser sensível em qualquer lugar em que a outra parte possa se tornar possível. Até a época de Bach, esta regra era aplicada somente nas composições com duas, três ou quatro partes, era aplicada com muita imperfeição. Ele não só plenamente satisfaz esta regra em composições de duas, três ou quatro partes, mas também tentou estender esta regra para composições com uma única parte. Para esta tentativa, estou em dívida com as seis solos composições de violino e as seis para violoncelo, que estão sem qualquer acompanhamento e que absolutamente não admitem nenhuma segunda parte cantável definida para as mesmas. Através de voltas particulares na melodia, Bach conseguiu combinar, em uma única parte, todas as notas necessárias para fazer uma modulação de tal forma tão completa que uma segunda voz seria desnecessária ou até mesmo impossível.⁵⁸

⁵⁶ “Keyboard Practice consisting of preludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gígues, Minuets, and other galanteries, composed for music lovers, to refresh their spirits” (NBR *apud* WINOLD, 2007, p. 4, tradução nossa).

⁵⁷ WINOLD, 2007, p. 6.

⁵⁸ “How far Bach’s meditation and penetration in the treatment of melody and harmony was carried, how much he was inclined to exhaust all the possibilities of both, appears furthermore from his attempt to contrive a single melody in such a manner that no second singable part could be against it. At the same time it was an established rule that every union of

1.3.2 Manuscrito das Seis Suítes para violoncelo solo

Nenhum manuscrito autografado por Johann Sebastian Bach sobreviveu e, por isso, ao tocarem as *Suítes*, os intérpretes confrontam-se com uma divergência entre diversas edições. Até recentemente, a maioria das edições das *Suítes* baseou-se na edição Bach-Gesellschaft, publicada em 1879, e na cópia de Anna Magdalena Bach. Allen Winold propõe um estudo mostrando a relação de sete manuscritos, se supõem, que tenham existido: um manuscrito e uma cópia escritos pelo próprio Bach, mas ambos foram perdidos; quatro manuscritos escritos por copistas, que ainda sobrevivem; um manuscrito também escrito por um copista, que foi perdido. No estudo, Winold nos mostra a relação desses documentos:

- (1) O primeiro rascunho perdido do manuscrito original feito por Bach. Este foi escrito em algum momento durante o seu período em Cöthen (1717-1723), possivelmente por volta de 1720. Existe uma evidência, no entanto, que Bach continuou a trabalhar nas *Suítes para violoncelo* durante seus primeiros anos do seu período em Leipzig (1723-1750).
- (2) A cópia perdida escrita à mão por Bach. Provavelmente foi escrito em algum momento entre 1720 e 1730.
- (3) O manuscrito sobrevivente feito pelo copista Johann Peter Kellner, baseado no manuscrito original (1). Provavelmente foi escrito em 1726, o mesmo ano em que Kellner escreveu uma cópia das *Sonatas e Partitas para violino* tendo esta data. Kellner foi um organista e um dos mais importantes e conhecidos copistas de Bach.
- (4) O manuscrito sobrevivente escrito por Anna Magdalena Bach com base na cópia perdida (2). Este foi feito em algum momento entre 1727 e 1730. Originalmente estava preso juntamente com um manuscrito do copista das *Sonatas e Partitas para violino* e foi provavelmente destinado a Heirich Ludwig Schwanberg, um músico de música de câmara que havia estudado com Bach.
- (5) O manuscrito perdido de um copista feito por alguém desconhecido.
- (6) Um manuscrito sobrevivente posterior feito por um copista desconhecido.
- (7) Outro manuscrito sobrevivente posterior feito por um copista desconhecido.⁵⁹

parts must make a whole and exhaust all the notes necessary to the most complete expression of the contents, so that no deficiency should anywhere be sensible by which another part might be rendered possible. Till Bach's time, this rule had been applied only to compositions in two, three, or four parts, and that but very imperfectly. He not only fully satisfied this rule in settings for two, three, and four parts, but also attempted to extend it to a single part. To this attempt I am indebted for six solos for the violin and six others for the violoncello, which are without any accompaniment and which absolutely admit of no second singable part set to them. By particular turns in the melody, he has so combined in a single part all the notes required to make the modulation complete that a second part is neither necessary nor possible" (FORKEL *apud* WINOLD, 2007, p.7, tradução nossa).

⁵⁹ "(1) The lost first draft of the original manuscript in Bach's hand. This was written sometime during Bach's Cöthen period (1717-1723), possibly around 1720. There is evidence, however, that Bach continued to work on the *Cello Suites* during the early years of his Leipzig period (1723-1750). (2) The lost fair copy written in Bach's hand. It was probably written sometime between 1720 and 1730. (3) The surviving copyist's manuscript written by Johann Peter Kellner based upon the original manuscript (1). This was probably written in 1726, the same year in which Kellner wrote a copy of the *Violin Sonatas and Partitas* bearing this date. Kellner was an organist and one of the most important and knowledgeable of Bach's copists. (4) The surviving manuscript written by Anna Magdalena Bach based on upon the lost fair copy (2). This was prepared sometime between 1727 and 1730. Originally was bound together with a copyist's manuscript of the *Violin Sonatas and Partitas* and it was probably intended for Heirich Ludwig Schwanberg, a chamber music musician who had studied with Bach. (5) The lost copyist's manuscript written in an unknown hand. (6) A later surviving copyist's manuscript in an unknown hand. (7) Another later surviving copyist's manuscript in an unknown hand" (WINOLD, 2007, p. 9, tradução nossa).

Winold diz que não é possível determinar as datas exatas dos itens 5, 6 e 7, mas assume que foram escritos em algum momento do final do século XVIII. Também afirma que não é possível provar a existência dos itens 2 e 5. Geralmente, instrumentistas e estudiosos concordam que a cópia mais fiel ao que seria o manuscrito de Bach é a de Anna Magdalena Bach. A razão para esta suposição deve-se à proximidade que ela tinha com Bach, e também pelo registro de que era uma cuidadosa e consciente copista.

Para este trabalho, escolhemos trabalhar com as *Seis Sùites para violoncelo solo*, Edição Peters para Viola Solo,⁶⁰ que se baseia nas anotações de Anna Magdalena Bach, Johann Peter Kellner, além de dois copistas anônimos, vindos de uma fonte comum. Além desta, utilizaremos as Edições Bärenheiter para realizar contrapontos de interpretação dos violistas. Foi utilizada, particularmente, a transcrição autografada de Bach para alaúde (BWV995, Leipzig, 1727-31). Os manuscritos completos estão disponíveis no final da dissertação (Anexo 1).

⁶⁰ *Six Suites for solo violoncello*, Edição Peters for Solo Viola BWV 1007-1012.

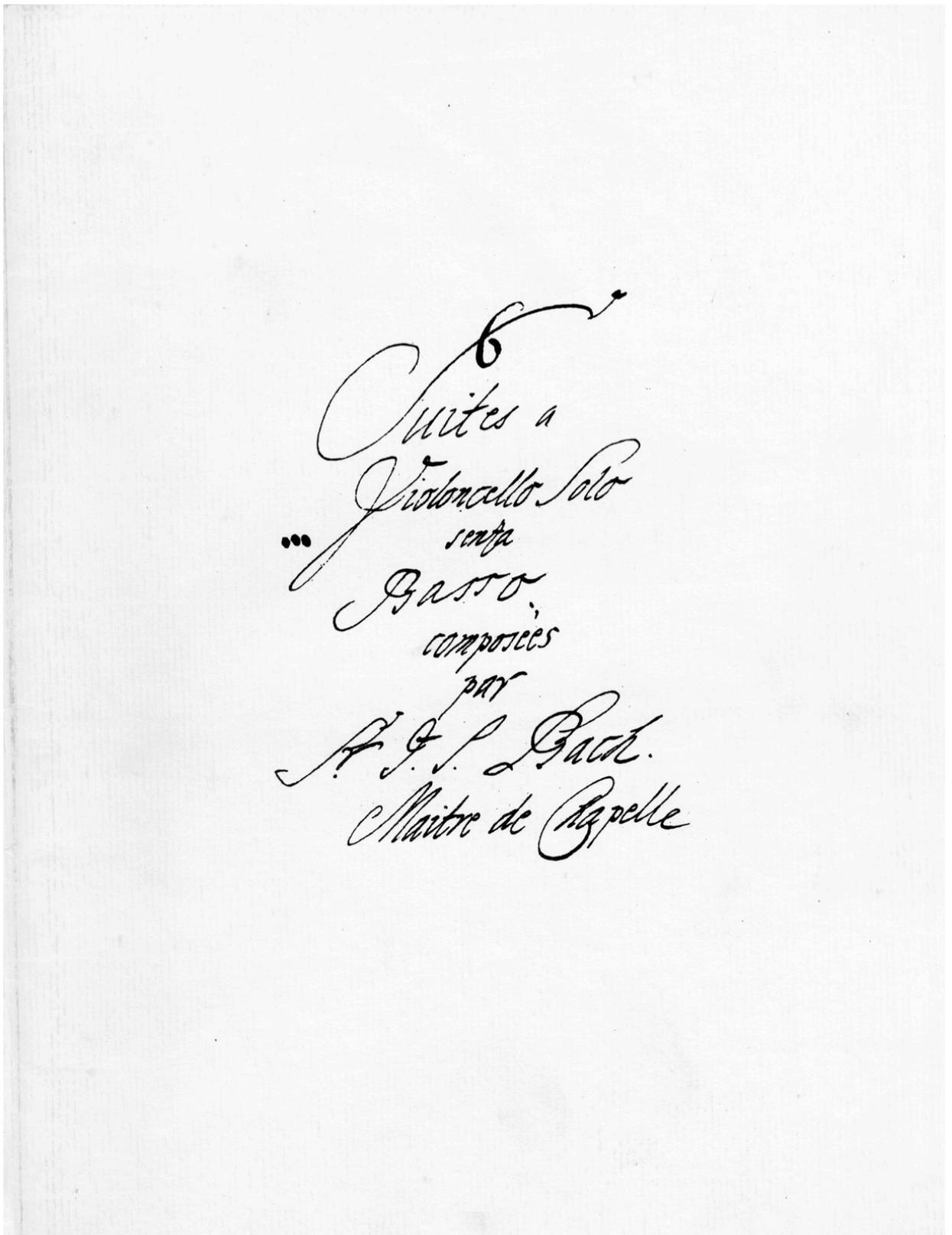


Figura 7 – capa de manuscrito.
FONTE: The “Anna Magdalena” manuscripts, the Lute
Version autograph of *Suite n. 5*.

CAPÍTULO 2 – A SUÍTE

Para entender o estilo musical das *Suites para violoncelo solo*, de Johann Sebastian Bach, é importante considerá-lo em um contexto de transição do conjunto de danças solo instrumental para a sonata, além de observar algumas influências que levaram o compositor a escrever tal obra. Bach sofreu bastante influência da suíte francesa do século XVII, representada pelas *Suites para viola da gamba* de Saint-Colombo (1691-1701) e as de seu pupilo Marin Marais (1656-1728), além das mais ricas texturas destas composições para alaúde do compositor alemão Esaias Reusner (1636-1679). Uma das características relevantes desse estilo, que é bem representado na *Suíte n. 5* de Bach, são os movimentos de dança como *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*. Outra influência seria a mistura realizada pela tradição italiana entre elementos da dança e da sonata, movimento iniciado no norte da Itália com compositores como Maurizio Cazzatti (1620-1677), fortemente representado por Arcangelo Corelli (1653-1713) em suas sonatas para cordas e concertos.

As *Suites para Violoncelo Solo* de Bach normalmente são citadas como exemplos do mais maduro estágio da forma suíte barroca. Um breve estudo da História Antiga, realizado por Allen Winold, nos mostra que essa forma não foi uma simples evolução até chegar às *Suites* de Bach. A etimologia do termo “suíte” vem da palavra francesa “*suivez*”, significando “seguir”. Desde o século XV até o século XVIII, a palavra *suite* representava um conjunto ou sucessão de movimentos de dança. Na música do século XIX e XX, ela também relaciona-se com coleções de movimentos variados, que não necessariamente sejam movimentos de dança.⁶¹

De acordo com o Allen Winold, a suíte barroca consiste em quatro movimentos principais de dança: *Allemande* (A), *Courante* (C), *Sarabande* (S) e *Gigue* (G). Estes movimentos principais podem ser introduzidos por um Prelúdio (P) e/ou aumentados pela inserção de um movimento Opcional (O) entre a *Sarabande* e a *Gigue*. Essas danças opcionais incluem *Minuet*, *Bourrée*,

⁶¹ WINOLD, 2007, p. 8.

Gavotte, entre outros. O padrão resultante de movimentos pode ser resumido abaixo; os itens entre parênteses não precisam ser incluídos em todas as suítes:

(P) A C S (O) G

As *Suítes para violoncelo solo* de Bach se encaixam perfeitamente nesta definição: cada suíte inclui todos os seis tipos de movimento. Os movimentos de uma suíte barroca estão na mesma tonalidade ou, pelo menos todos, baseados na mesma tônica. Isso as difere das sonatas, sinfonias ou concertos, os quais possuem, pelo menos, um movimento em uma tonalidade distinta do outro. A forma suíte barroca normalmente é descrita como “[...] uma coleção de movimentos individuais de caráter distintos; no entanto, algumas vezes um ou mais movimentos de uma suíte podem representar variantes óbvias ou sutis de movimentos anteriores”.⁶² Isto pode parecer uma contradição, mas é possível para um movimento ser uma variação de outro movimento e, ao mesmo tempo, ter uma grande diferença de caráter.

Bach escreveu mais de quarenta obras que podem ser consideradas suítes. Algumas delas, como as suítes francesas ou as suítes inglesas, foram originalmente intituladas simplesmente como *Suítes*. Os títulos nacionais foram adicionados mais tarde, mas não por Bach. Algumas obras escritas na forma suíte têm títulos especiais, como as quatro *Aberturas*,⁶³ as seis *Partitas* do primeiro volume do Estudo para Cravo (Edições *Clavier-Übung*), e as três *Partitas para violino solo*.⁶⁴ As peças solo para violino estavam intituladas como “Partias” no manuscrito original.

Nem todas as suítes de Bach ou “suite-like” (“como suíte”) têm a mesma estrutura. As suítes inglesas e as *Partitas* do *Clavier-Übung* estão mais próximas da estrutura das *Suítes para violoncelo solo*; no entanto, elas diferem em vários aspectos. Nenhuma das *Partitas para violino solo* segue a estrutura há pouco mencionada neste capítulo. A *Primeira Partita* para violino organiza-se assim: *Allemande – Duplo – Courante – Duplo – Sarabande – Duplo – Bourée –*

⁶² “[...] a collection of individual movements of different character; however, sometimes one or more movements of a suite may represent obvious or subtle variants of preceding movements” (WINOLD, 2007, p. 8).

⁶³ *Orchestra Overtures*.

⁶⁴ *Partitas for solo violin*.

Duplo. Os “duplos” são variações do movimento anterior. A *Segunda Partita* começa com a estrutura tradicional: A–C–S–G e conclue com a *Chaconne*, um dos movimentos mais longos de todos os trabalhos instrumentais de Bach. A Terceira Partita segue: *Prelude – Loure – Gavotte en Rondeau – Minuet I e II – Bourée – Gigue*. Existem outras suítes do período barroco tardio que seguiram as regras, mas em nenhum momento esse plano foi adotado universalmente.⁶⁵

De acordo com a classificação de Rowland-Jones, cada *Suíte para violoncelo solo* está dividida em seis movimentos e tem a seguinte estrutura e ordem:

I) *Prélude*: vem do latim *preludium* (“tocar antes”). A maioria dos prelúdios encontrados nas suítes para cello descendem das brilhantes *toccatas* de Johann Hieronymous Kapsberger para *chitarrone* (1604) e das peças para teclado (1615-1637) de Girolamo Frescobaldi, cujo trabalho ficou conhecido através de seu aluno Johann Jakob Froberger (1616-1667). Os prelúdios são tipicamente iniciados por um forte motivo seguido por sequências de rápidas sextinas ou semicolcheias, culminando em um longo pedal na dominante e em uma coda climática. Bach nem sempre inicia suas suítes e partitas com um prelúdio introdutório. As *Partitas para violino solo* são ainda menos consistentes: somente a terceira começa com um prelúdio. Já nas *Suítes para violoncelo solo*, Bach coloca um prelúdio em cada uma, como se fosse um prefácio, com um caráter improvisatório, baseado em uma forte estrutura harmônica. A exceção seria a *Suíte n. 5*, que começa com um prelúdio no estilo de uma abertura francesa e termina com uma fuga.

II) *Allemande*: significa em francês “alemão”. Surgiu na Alemanha na metade do século XVI, normalmente as *allemandes* do começo do século caem em duas categorias: devagar e séria, caracterizada pela palavra *grave*, ou mais viva e alegre, *gaie*. Originalmente era o primeiro movimento de uma Suite, depois veio o *Prelude* como movimento introdutório e este movimento passou a ser o segundo.

III) *Courante*: em francês significa “correndo” ou “fluindo”. Bach usa a métrica 3/4 em todas as suítes, exceto na *Suíte n. 5*, que seria 3/2. Assim como na *Allemande*, Bach coloca vários

⁶⁵ WINOLD, 2007, p. 8.

desenvolvimentos com motivos envolventes, resultando em uma estrutura musical que pouco se assemelha com a dança original.

IV) *Sarabande*: no francês *zarabanda*, uma palavra espanhola que significa “barulho” ou “alvoroço”. Esta dança originou-se na América Latina no século XVI e foi levada para a Espanha no começo do século XVII. Naquele tempo, seu caráter era vívido e chocantemente sensual, por isso foi banida da Espanha em 1583. Nas suítes para instrumento solo da segunda parte do século XVII, a sarabanda se tornou, de alguma maneira, mais definida. Em 3/4, ritmo característico de *sarabande*, foi assimilada por Bach de uma forma mais natural, dando ênfase para o segundo tempo e fazendo com que a dança ficasse mais movida. As sarabandas eram tradicionalmente escritas com mínimas e semínimas; as colcheias e semicolcheias serviam de notas decorativas, tocadas com bastante liberdade. Com exceção da *Suíte n. 5*, Bach “decorou” suas sarabandas adicionando semicolcheias.

V) Galanteries: *Menuet* para *Suítes 1 e 2*, *Bourrée* para *3 e 4*, *Gavotte* para *5 e 6*.

Menuet vem do francês “menu”, pequeno; refere-se aos pequenos e elegantes passos feitos nesta dança. O primeiro *menuet* foi visto na corte francesa em 1660, composto por Louis Couperin. Sempre em três (métrica), o tempo original era rápido; uma marcação típica era a mínima pontuada igual a sessenta. Esse tempo foi caindo na segunda metade do século XVII e começo do XVIII. Quando Bach escreveu suas *Suítes 1 e 2*, seu caráter já tinha assumido um ar de nobreza.

Bourée: originalmente era uma dança folclórica francesa e provavelmente apareceu em Avignon no começo do século XVII. A *bourée* tem um caráter mais “fluído”, suave. Desliza e conecta mais do que a *Gavotte*. É marcada por um caráter agradável e de contentamento; através do século XVII, essas características foram mantidas. As *Bourées 3 e 4* de Bach não são uma exceção: podemos observar seu caráter leve devido ao tempo rápido que adota.

Gavotte: sua primeira aparição se dá na França na segunda metade do século XVI. Acredita-se que o nome seja derivado dos nativos chamados “pay de gap”, conhecidos também como

“gavots”. O efeito da *Gavotte* deve ser a jubilação e, para isso, deve ter dois tempos no compasso. Este, se considerava ser um tempo mais *giusto* que quatro, mostrando um caráter mais “vertical”, “reto”. Isto pode ser muito bem observado nas *Gavottes* das *Suites 5 e 6* de Bach; já nas anteriores, temos um caráter mais leve e rápido, como que movendo-se graciosamente, quase solenemente.

VI) *Gigue* ou *Jig*: originou-se nas ilhas britânicas no século XV. No entanto, a palavra “*gigue*” deriva do francês “*giquer*”, que significa “brincalhão”, “saltitante”. A *Gigue* tem um caráter satírico, mas ao mesmo tempo inocente; nada sério e incisivo: deve apresentar certa ansiedade e agilidade. No estilo italiano, a *Gigue* não era para dançar, era somente para tocar (*fiddling*). As *Gigues* de Bach são ao estilo italiano, apresentando um tempo rápido e caráter espirituoso.

Analisando o começo do desenvolvimento da forma suíte, Winold nos mostra uma falta de consistência e uniformidade que resume em três estágios. O primeiro é um conjunto e coleções de danças do Renascimento e começo do Barroco que não mostram nenhuma preferência pela ordem dos tipos de dança. O segundo encontra-se no período tardio do Renascimento e começo do Barroco, e incluem um movimento lento de dança (*paired dances*); em diferentes países e diferentes épocas estes “pares” tinham diferentes nomes, como *Tanz– Nachtanz*, *Passamezzo – Saltarello* e *Pavane – Gaillard*. Já o terceiro, no começo do século XVII, adotou o agrupamento “A – C – S”. A *Allemande*, *Courante* e *Sarabande* tornaram-se relativamente *standart*, mas nunca obrigatórias em uma coleção de danças.

A introdução da *Gigue* como movimento conclusivo da forma suíte, deve-se a Johann Jacob Froberger. No entanto, as suítes subsequentes não seguiram o padrão “A – C – S – G”. Algumas suítes possuem um ou mais dos movimentos “opcionais”: algumas incluem movimentos cantados como *Arias* ou *Ayres* e outras incluem movimentos com nenhuma característica clara de dança. Quando a suíte atingiu seu ápice artístico no século XVII, já tinha iniciado seu declínio como forma musical liderante. A partir de 1750, os compositores dedicaram-se a outras formas musicais, como divertimento, sonata ou sinfonia.⁶⁶

⁶⁶ WINOLD, 2007, p. 8.

CAPÍTULO 3 – AS VANTAGENS E DESVANTAGENS DO USO DA SCORDATURA NA SUÍTE N. 5 DE BACH

A *Suíte n. 5 para violoncelo solo* de J. S. Bach está escrita em *scordatura*, estando a corda mais aguda do violoncelo afinada uma segunda maior abaixo, do Lá para o Sol. Muitas edições modernas das *Suítes para violoncelo solo* apresentam essas notas nas suas alturas reais para facilitar a leitura, e os exemplos musicais que serão incluídos neste texto estarão na afinação padrão do instrumento. O uso da *scordatura* era comum na época de Bach, e ele provavelmente usou esta técnica particularmente na *Suíte n. 5* com a intenção de produzir um timbre mais pleno, cheio, também para facilitar a execução de certos acordes.⁶⁷ Winold descreve a *Suíte n. 5* da seguinte maneira:

A *Suíte* em Dó menor detém uma posição única entre as *suítes* para violoncelo. É a única *Suíte* que exige *scordatura* e é a única com transcrição para alaúde. Seu *Prelude* é um dos mais longos movimentos dentre todas as *Suítes* e é o único que utiliza a forma fuga. Provavelmente esta é a *Suíte* que apresente maiores desafios para o analista, intérprete e ouvinte. Por outro lado, podemos considerar que a *Suíte* em Dó menor tem um aspecto mais óbvio, convincente e significativo saliente de unificação do que qualquer uma das outras *Suítes* para Violoncelo Solo – este fato deve-se ao uso extensivo e poderoso de ritmos pontuados que esta obra apresenta.⁶⁸

Alguns acordes devem ser simplificados quando tocamos com afinação padrão; algumas linhas melódicas tornam-se mais fáceis e outras mais difíceis. Os exemplos a seguir mostram as passagens da música em que esses momentos ocorrem, seguidos das vantagens e das desvantagens que o uso da *scordatura* pode trazer ao intérprete. Todos os exemplos foram retirados da Edição Peters, *J. S. Bach Six Suites for Solo Violoncello Edition for Solo Viola*, e adaptados durante nossa

⁶⁷ WINOLD, 2007, p. 28.

⁶⁸ “The C minor Suite holds an unique position among the Cello Suites. It is the only suite to require *scordatura* and the only suite transcribed for lute. Its Prelude is one of the longest movements in the suites and it contains the only use of fugue form in the Cello Suites. It probably presents the greatest challenges to the analyst, the performer, and the listener. On the other hand, the C minor Suite could be regarded as having the most obvious, convincing, and significant salient aspect of unification of any of the Cello Suites – namely the extensive and powerful use of dotted rhythms” (WINOLD, 2007, p. 86-87, tradução nossa).

dissertação para este estudo. Allen Winold também aparece em diversas citações feitas nesta dissertação; este autor foi escolhido para ser citado porque, além de ser Professor de Música e ter escrito vários livros sobre literatura e teoria musical, é um violista ativo, regente e compositor.

3.1 *Prelude*

Já no primeiro acorde do segundo compasso do *Prelude* da *Suíte n. 5* de Bach, podemos perceber o acorde completo devido ao uso da *scordatura*, pois temos a inclusão da nota Fá no acorde (Do, Si bemol, Fá, Lá bemol). Na afinação padrão, não seria possível tocar esta nota, o que acarretaria na omissão do quarto grau da tonalidade de Dó menor (tonalidade da obra em questão), fazendo com que o acorde soasse menos completo, somente com três notas ao invés de quatro. Em anexo, encontram-se referências da análise harmônica da obra para melhor entendimento desta questão (Anexo 2).

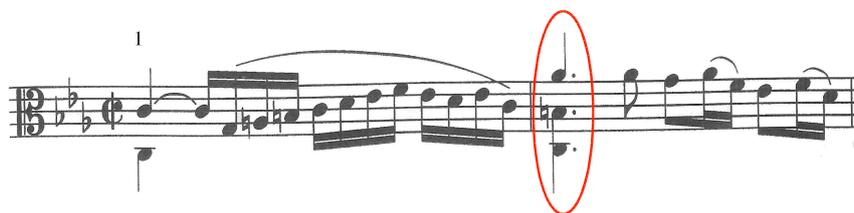


Figura 8 – *Prelude*: exemplo afinação padrão.

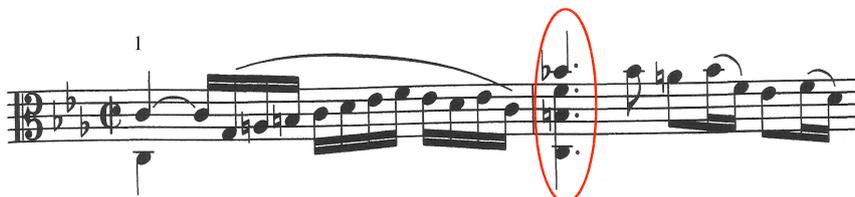


Figura 9 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura*

O mesmo caso ocorre nos compassos 16 e 17 do *Prelude*. No compasso 16, há o acréscimo da nota Fá natural quando tocamos com *scordatura*. Este acorde de Si bemol Maior com sétima é tratado como acorde de dominante de Mi bemol (terceiro grau maior de Dó menor) e o acréscimo da dominante (quinto grau), no caso da nota Fá, é importante para dar mais estabilidade ao acorde.

No compasso 17 temos um acorde de Mi bemol Maior considerado resultado de um movimento linear por Winold,⁶⁹ resultante de um movimento linear da melodia. Ao executar este acorde com a *scordatura*, temos o acréscimo da nota Mi bemol, bastante importante para estabilizar o acorde e localizar o ouvinte de volta a região da tônica de Dó menor, pois é com esse acorde que saímos de uma análise tonal harmônica secundária e voltamos para a principal.

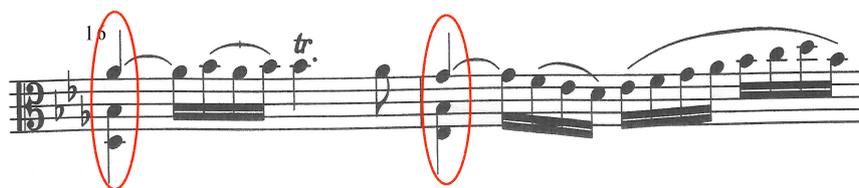


Figura 10 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [1].

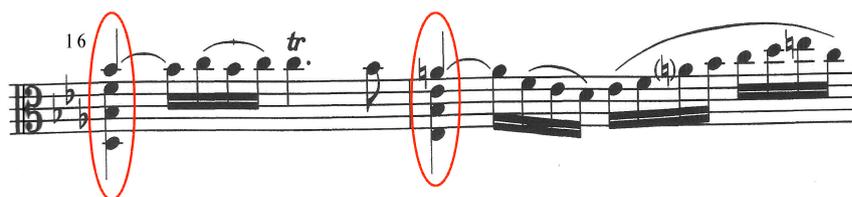


Figura 11 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [1]

⁶⁹ “Essentially, a chord that results from linear motion. For example, if you have a chord in root position that moves to its first inversion and some of the upper voices imitate the bass motion, the interval of the third will separate the notes in some voices. The interval of the third in the bass can be filled in with a passing tone. We would not call the passing tone a chord. However, if the remaining voices were connected with passing and neighbor notes, a chord suddenly appears. In this case, the chord is the product of linear motion” (ENCYCLOPEDIA OF MUSIC, 2005, verbete “linear chords”).

No compasso 27 deste primeiro movimento, temos um acorde que encerra a parte de exposição do *Prelude*, dando início à Fuga. Este acorde, quando tocado com a *scordatura*, tem maior projeção sonora do que quando tocado com a afinação padrão. O acorde consiste nas notas Sol, Ré e Sol; quando temos a corda Lá afinada em Sol, podemos tocar o acorde com todas as cordas soltas. Este efeito sonoro é mais brilhante, tem maior projeção sonora e não apresenta tanto perigo de desafinação do que se tivéssemos que fazer uma quinta com o segundo dedo, e ainda colocar o primeiro dedo na terceira posição, o que seria um dedilhado válido no caso de não utilizarmos a *scordatura*.

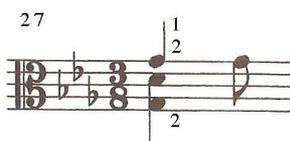


Figura 12 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [2]

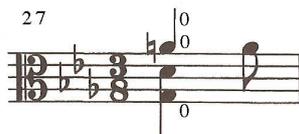


Figura 13 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [2]

No compasso 84 ainda do *Prelude* (na parte da Fuga), podemos notar outra vantagem do uso da *scordatura*: neste trecho de quatro compasso (84 – 87) podemos utilizar um dedilhado mais fácil e explorar a técnica da *bariolage* já citada anteriormente. Se não utilizarmos a *scordatura*, o dedilhado envolveria o uso frequente de quintas; já com a *scordatura*, o intérprete poderia subir para a terceira posição e, logo em seguida, descer para a primeira e tocar confortavelmente, trazendo mais clareza à passagem, como mostra o exemplo a seguir.

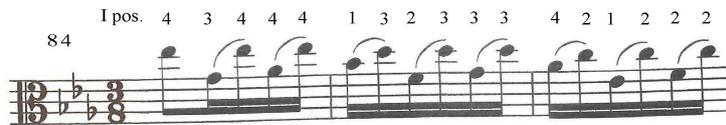


Figura 14 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [3]

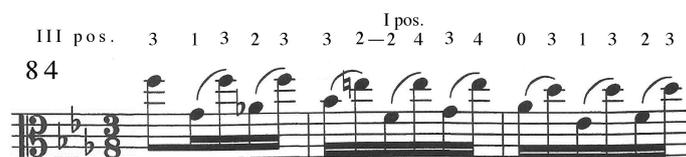


Figura 15 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [3]

Quando o intérprete opta pelo uso da *scordatura*, é preciso que tenha um domínio maior das posições intermediárias do que a opção pela afinação original, pois em vários momentos é preciso subir para a segunda posição no intuito de alcançar uma nota que, se estivéssemos na afinação padrão, estaria simplesmente no quarto dedo, como demonstrado no compasso 102. Neste caso, faz-se necessário uma troca de posição no meio de uma passagem para poder alcançar a nota Mi bemol. Se a afinação padrão fosse utilizada neste trecho, não seria necessária a troca de posição, permitindo assim uma afinação mais garantida da nota.

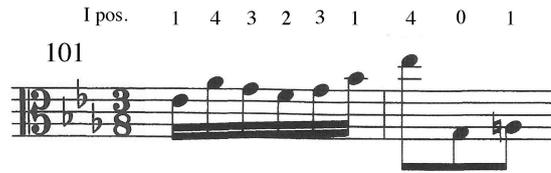


Figura 16 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [4]

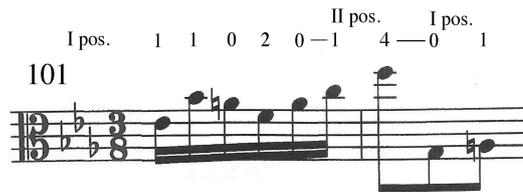


Figura 17 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [4]

Outra passagem com a mesma característica da citada anteriormente ocorre nos compassos 164 – 171 do *Prelude*. Neste trecho, quando tocado com *scordatura*, o intérprete é obrigado a fazer algumas mudanças de posição para poder alcançar a nota Mi bemol, o que não seria necessário se estivesse tocando com a afinação padrão, pois a nota desejada estaria já no quarto dedo. Os dedilhados marcados no exemplo a seguir mostram uma das opções para resolver a troca de posição (não necessariamente como uma regra a ser seguida), pois evidencia a maior dificuldade de tocar a passagem com *scordatura*.

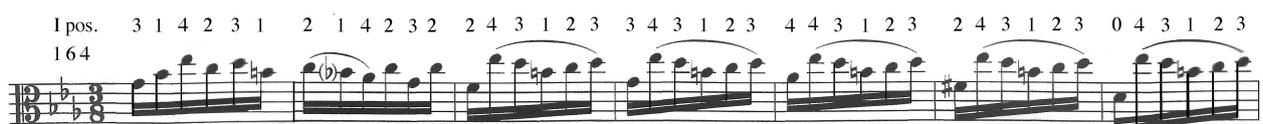


Figura 18 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [5]

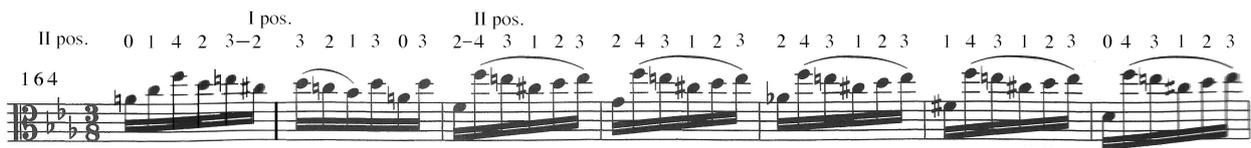


Figura 19 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [5]

No compasso 220, também podemos verificar a mesma desvantagem do uso da *scordatura* em relação à mudança de posição. Neste trecho, o intérprete é obrigado a subir de posição para alcançar novamente a nota Mi bemol e, logo em seguida, descer para a primeira posição no Dó, como podemos ver no exemplo abaixo. Este fato não ocorreria se estivesse utilizando a afinação padrão do instrumento.

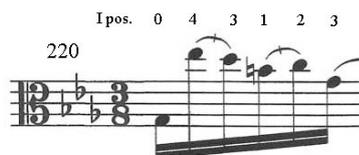


Figura 20 – *Prelude*: exemplo afinação padrão [6]

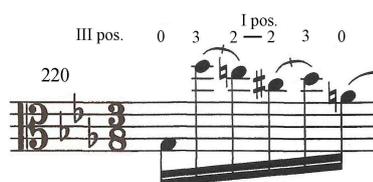


Figura 21 – *Prelude*: exemplo afinação com *scordatura* [6]

3.2 Allemande

A *Allemande* não apresenta tantas ocorrências para justificar as vantagens e desvantagens do uso da *scordatura*, e as aparições que temos muitas são parecidas com as ocorridas no *Prelude*. Por exemplo, no compasso 9 da *Allemande*, verifica-se o inclusão da nota Fá quando utiliza-se a *scordatura*. Esse acorde é analisado por Winold como um acorde de subdominante de Dó menor, que seria Fá maior. A nota incluída com o uso da *scordatura* é muito importante para enfatizar a tônica do acorde, dando ao ouvinte uma melhor percepção de solidez do mesmo.

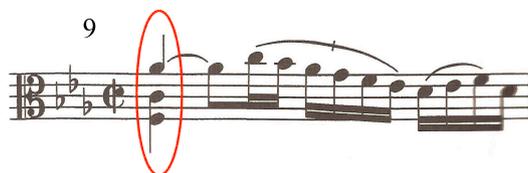


Figura 22 – *Allemande*: exemplo afinação padrão

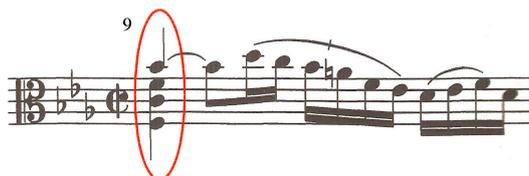


Figura 23 – *Allemande*: exemplo afinação com *scordatura*

O mesmo caso ocorre no compasso 11 deste movimento, temos a omissão da nota Fá natural se tocamos sem a *scordatura*. Analisado por Winold como um acorde de dominante de Mi maior, este acorde de Si Maior quando executado com a *scordatura* soa mais completo, pois temos a

presença da quinta, o que faz com que o acorde apresente um resultado sonoro mais estável. Mais esclarecimentos podem ser encontrados no Anexo 3.



Figura 24 – *Allemande*: exemplo afinação padrão [1]



Figura 25 – *Allemande*: exemplo afinação com *scordatura* [1]

3.3 *Courante*

Neste movimento podemos verificar dois trechos em que o uso da *scordatura* traz vantagens para o intérprete. Logo no compasso 4, podemos perceber a presença da nota Fá natural na versão com *scordatura*. Este acorde de Fá Maior é analisado por Winold como um acorde de subdominante de Dó menor, e a presença da nota Fá é de extrema importância para dar estabilidade ao acorde, já que é a tônica do mesmo (detalhamentos: Anexo 4).

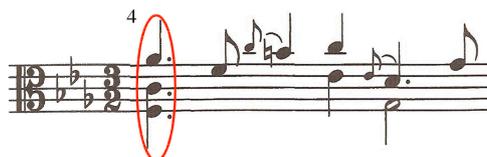


Figura 26 – *Courante*: exemplo afinação padrão



Figura 27 – *Courante*: exemplo afinação com *scordatura*

O outro ponto em que verificamos a vantagem do uso da *scordatura* é no compasso 12, onde se faz possível repetir a nota Sol na corda solta (com a *scordatura*) junto do terceiro dedo na corda Ré, dobrando a sonoridade da mesma. Allen Winold analisa essas notas como tônicas, pois no compasso 7 já estamos na região da dominante de Dó menor, logo, este Sol representa a tônica de Sol menor, dominante de Dó menor. O resultado sonoro deste dobramento de nota é bastante eficaz, pois enfatiza a sonoridade e faz com que o ouvinte perceba mais a presença da tônica, tendo uma sensação de estabilidade.



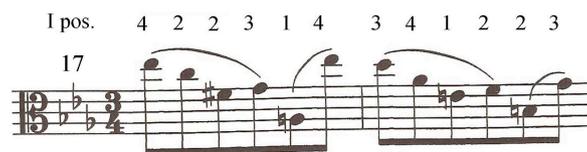
Figura 28 – *Courante*: exemplo afinação padrão [1]



Figura 29 – *Courante*: exemplo afinação com *scordatura* [1]

3.4 Sarabande

Neste movimento podemos observar uma desvantagem quanto ao uso da *scordatura*. No trecho final desta *Sarabande*, compassos 17 – 18, o intérprete é obrigado a realizar uma mudança de posição para poder atingir a nota Mi bemol. Se o instrumento estivesse com afinação padrão, não seria necessário mudar de posição, pois a nota em questão estaria ao alcance do quarto dedo. Essa mudança requer mais estudo, pois o risco de desafinação é maior do que se o intérprete permanecesse na primeira posição. Os dedilhados marcados no exemplo a seguir são uma sugestão e não necessariamente devem ser seguidos (Anexo 5).



3.5 Gavotte I

Já no primeiro acorde deste movimento, podemos verificar uma vantagem do uso da *scordatura* na performance em relação ao registro do instrumento. Ao optar pelo uso da afinação padrão do instrumento, o intérprete executaria este primeiro acorde de Dó menor utilizando as três cordas graves do instrumento e colocando a mão esquerda na terceira posição. Se o intérprete opta pelo uso da *scordatura*, ele utiliza as três cordas agudas da viola e permanece na primeira posição. Além dessa vantagem, também percebemos no acorde o uso da corda Sol aguda solta, deixando a sonoridade da *scordatura* bastante em evidência para o ouvinte (vide Anexo 6).



Figura 32 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão



Figura 33 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura*

Nos compassos 7 – 8, temos uma desvantagem no uso da *scordatura*. Neste trecho, o intérprete é obrigado a mudar de posição no meio da passagem para poder alcançar a nota Mi

bemol, sendo que, na afinação padrão, poderia ser alcançada com o quarto dedo na primeira posição.



Figura 34 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [1]

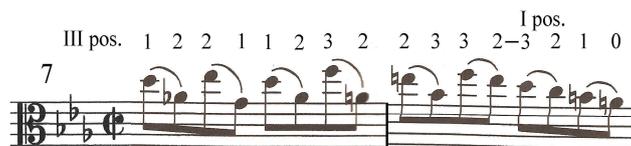


Figura 35 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura* [1]

A técnica da mão direita também muda quando tocamos com *scordatura*, pois sempre temos que dar preferência para a utilização da corda solta (Sol agudo), para que esteja em maior evidência e mostre sua sonoridade. Nesta *Gavotte I*, verifica-se a presença de muitos acordes e colcheias ligadas. Ao tentar favorecer a corda Sol aguda, é preciso fazer mais mudanças de cordas, enquanto que, permanecendo na afinação padrão, bastaria utilizar o quarto dedo. É o caso dos compassos 5 até o final do 8 deste movimento, quando a troca constante da primeira para a segunda corda se faz inevitável nesta passagem.

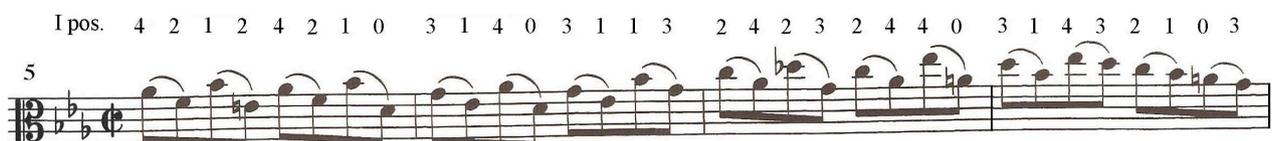
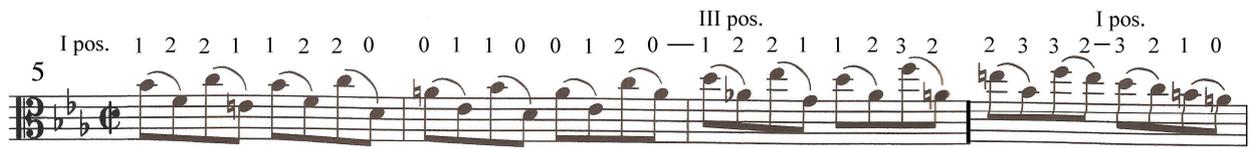


Figura 36 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [2]



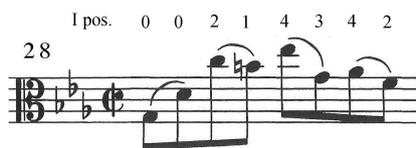


Figura 40 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [4]



Figura 41 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura* [4]

No compasso 32 deste movimento, nota-se a omissão da nota Ré natural quando a *scordatura* não é utilizada. Isso fato acarreta na ausência da quinta do acorde, considerando que este acorde de Sol menor foi analisado por Winold como dominante de Dó menor. A quinta deixa o acorde mais completo sonoramente e mais consistente.



Figura 42 – *Gavotte I*: exemplo afinação padrão [5]

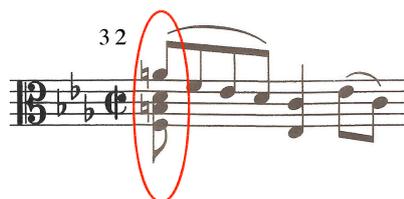


Figura 43 – *Gavotte I*: exemplo afinação com *scordatura* [5]

3.6 Gavotte II

No compasso 7 deste movimento, nota-se uma desvantagem ao usar *scordatura*, pois faz-se necessário uma troca de posição para alcançar a nota Mi bemol. Esta ocorrência prejudica um pouco o intérprete porque tem que ser uma troca rápida, pois o andamento desta *Gavotte* é bem movido.

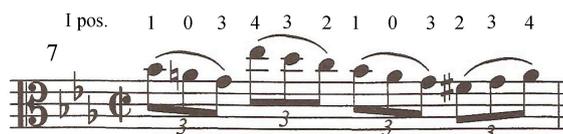


Figura 44 – *Gavotte II*: exemplo afinação padrão

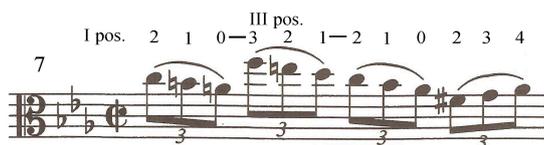


Figura 45 – *Gavotte II*: exemplo afinação com *scordatura*

Logo em seguida, no compasso 8, verifica-se vantagem no uso da *scordatura*. A primeira nota do compasso é Sol e, quando o intérprete opta pela afinação padrão do instrumento, esta nota é tocada sozinha. No entanto, ao tocar com a *scordatura*, adiciona-se à corda Sol aberta em uníssono com o Sol terceiro dedo na corda Ré. Isso enfatiza a dominante de Dó menor, dando uma sensação de repouso e conclusão ao trecho (Anexo 7).

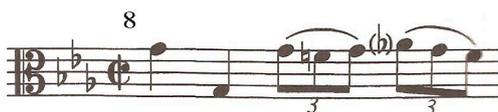


Figura 46 – *Gavotte II*: exemplo afinação padrão [1]

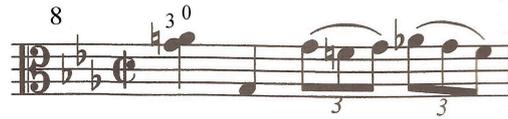


Figura 47 – *Gavotte II*: exemplo afinação com *scordatura* [1]

3.7 *Gigue*

Neste movimento verifica-se somente duas desvantagens do uso da *scordatura* na performance, ambas apresentando o mesmo problema. Nos compassos 15 e 36, o intérprete é obrigado a mudar de posição para atingir a nota Mi bemol e, logo em seguida, voltar para a primeira posição para realizar o restante da passagem. Essa mudança é bastante desconfortável, pois exige habilidade, já que o andamento desta *Gigue* é bastante movido. Se o intérprete utilizasse a afinação padrão do instrumento, essa troca de posição não seria necessária, pois o Mi bemol estaria ao alcance do quarto dedo na primeira posição (Anexo 8).



Figura 48 – *Gigue*: exemplo afinação padrão



Figura 49 – *Gigue*: exemplo afinação com *scordatura*

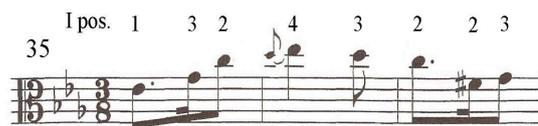


Figura 50 – *Gigue*: exemplo afinação padrão [1]

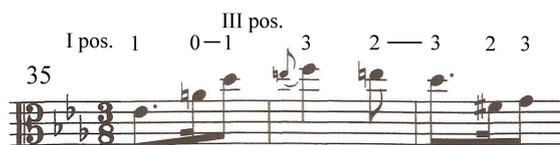


Figura 51 – *Gigue*: exemplo afinação com *scordatura* [1]

3.8 Sugestões de *performance* para a *Suíte n. 5* de J. S. Bach

3.8.1 Aspectos técnico-interpretativos

No capítulo 4 deste estudo, “As vantagens e desvantagens do uso da *scordatura* na *Suíte n. 5* de Bach” podemos verificar a recorrência de certos aspectos técnico-interpretativos em diferentes passagens e movimentos desta composição. Os aspectos são os seguintes: técnica de mão esquerda; técnica de mão direita e projeção sonora do instrumento. Para cada um dos aspectos citados acima podemos, perceber a presença de fatores que nos ajudam a identificar vantagens e desvantagens que o uso da *scordatura* pode trazer para a *performance*, como no dedilhado, uso da segunda posição, acréscimo de notas no acorde, *bariolage*, uso da corda solta e outros que serão citados e explicados a seguir. Para auxiliar a visualização de todas as vantagens e as desvantagens do uso da *scordatura*, e os momentos em que elas ocorrem de acordo com os aspectos e os mencionados, apresenta-se a seguir um esquema das questões técnico-interpretativas da *Suíte n. 5* de Bach.

Na página a seguir, elaboramos um esquema ilustrativo das questões técnico-interpretativas a partir da técnica de mão esquerda, técnica de mão direita e projeção sonora. Assim, apresentam-se as categorias dedilhado, segunda posição, *bariolage*, harmonia: acréscimo de nota no acorde e uso da corda solta. Por fim, um balanço de incidências de vantagens e desvantagens em cada uma das divisões *Prelude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gavotte I*, *Gavotte II* e *Gigue*.

Questões técnico-interpretativas

Técnica de mão esquerda

Deilhado

Segunda posição

Técnica de mão direita

Bariolage

Projeção sonora do instrumento

Uso da corda solta

Harmonia –
acréscimo de nota no acorde

<i>Prelude</i>	- compasso 84 - 87	- compasso 102 - compasso 164 – 171 - compasso 220	- compasso 84 – 87	- compasso 2 - compasso 16 - compasso 17	- compasso 27
<i>Allemande</i>				- compasso 9 - compasso 11	
<i>Corrente</i>				- compasso 4	- compasso 12
<i>Sarabande</i>		- compasso 17 – 18			
<i>Gavotte I</i>	- compasso 1	- compasso 7 – 8 - compasso 28	- compasso 5 -8	- compasso 15 - compasso 32	- compasso 1
<i>Gavotte II</i>		- compasso 7			- compasso 8
<i>Gigue</i>		- compasso 15 - compasso 36			

Vantagens – 16 ocorrências

Desvantagens – 9 ocorrências

3.8.1.1 Técnica de mão esquerda

Uso da segunda posição

Neste aspecto técnico-interpretativo levam-se em consideração, para a presente dissertação sobre a *Suíte n. 5*, os fatores: uso da segunda posição e dedilhado. Observa-se, no quadro sobre as questões técnico-interpretativas, que todas as ocorrências de desvantagens causadas pelo uso da *scordatura* acontecem devido à necessidade do intérprete mudar para a segunda posição para alcançar as notas desejadas. Este fator gera ao intérprete maior dificuldade em atingir a segunda posição com precisão, exigindo a realização de um estudo paralelo focado em troca de posição.

Dedilhado

Denomina-se “dedilhado” a escolha da melhor sucessão de dedos para tocar determinadas notas.⁷⁰ Em ambas ocorrências do fator dedilhado, verifica-se a vantagem do uso da *scordatura*. Tendo a corda Lá afinada em Sol (*scordatura*) pode-se trabalhar com um dedilhado mais acessível, sem ter que ter o mesmo dedo da mão esquerda pressionando duas cordas para obter o intervalo de quinta justa que a obra requer. O dedilhado utilizado com *scordatura* também contribui para a afinação, é mais seguro e se adapta melhor à mão esquerda, diminuindo assim o risco de desafinação da passagem.

O dedilhado está diretamente ligado com a técnica de mão direita, próximo aspecto técnico-interpretativo a ser abordado. William Primrose (1904-1982) escreve em seu livro *Playing the Viola, Conversations with William Primrose*, referindo-se a estudos de Tertis (1876-1975) sobre dedilhado: “[...] eu talvez não tenha concordado no final com a proposta de dedilhado que ele [Tertis] ofereceu, mas pude facilmente perceber que ele chegou a um sistema de dedilhados que

⁷⁰ VIOLA FINGERING, 2013, não paginado.

evoca a sonoridade as belezas exclusivas da viola em distinção ao violino. A partir disto, eu tiro as minhas próprias [Primrose] conclusões e evoluo minhas ideias com base nas mesmas linhas”.⁷¹

3.8.1.2 Técnica de mão direita

Bariolage

Para este estudo, o foco do aspecto será o fator *bariolage*. Considera Primrose sobre o uso da *bariolage*:

Meu dicionário de francês diz que: “*barioler*, v.t., riscar com varias cores”. Isto eu percebi ser realizado utilizando sensivelmente um cruzamento incomum de cordas, não repudiando o uso de cordas soltas neste processo. [...]

Nos contam que a beleza de uma mulher está no seu cabelo, este antigo dito popular vem de um período em que as mulheres tinham que deixar seu cabelo crescer até a cintura. Eu sustento que a beleza da sonoridade da viola está nas suas cordas soltas, com o uso de harmônicos naturais e muita *bariolage*.⁷²

Na *Suíte n. 5* de Bach podemos perceber, com o auxílio do esquema montado, que a *bariolage* representa somente vantagens quando temos o uso da *scordatura*. Este fator está diretamente ligado com o anterior (dedilhado) porque, seguindo a opinião de Primrose, ao dar preferência para a utilização das cordas soltas do instrumento temos que adaptar o dedilhado mais conveniente para que isto ocorra. Porém, com o uso das cordas soltas, a sonoridade brilhante da viola fica evidente.

Um cuidado maior com a corda sol aguda (corda com a *scordatura*) faz-se necessário, pois como está um tom abaixo da afinação padrão, a tensão na corda é menor do que seria normalmente.

Este fato relacionado ao aspecto físico do instrumento exige que o intérprete coloque menos peso na

⁷¹ “[...] I might no have agreed in the final judgement with everything that he prompted in the matter of fingering, I readily sensed that he had arrived at a sistem of fingering that evoked the sonorities and the rather exclusive beauties of the viola as distinct from the violin. From this, I drew my own conclusions and evolved my own ideas along the same lines [...]” (DALTON, 1988, p. 114, tradução nossa).

⁷² “My French dictionary gives me: ‘*barioler*, v.t., to streak with several colours’. This I perceive to be accomplished with a sensitive use of unusual string crossings, not repudiating the tasteful use of open strings in the process. [...] We are told that womem's beaty resides in her hair, that old saying coming from a period when a woman was wont to grow her hair waist-level. I maintain that the beauty of viola tone resides in the open strings, with a free use of natural harmonics and a lot of *bariolage*” (DALTON, 1988, p. 114, tradução nossa).

mão direita, no arco, quando executa notas na corda sol aguda, para que a corda não vibre demasiadamente e venha a se destacar mais do que as outras. Com a mão direita mais leve, o arco pode ter uma maior velocidade, o que também ajuda a equilibrar o som da corda com *scordatura* em relação às demais que estão afinadas usando a tensão normal do instrumento. Com isso, entramos na próxima questão técnico-interpretativa: a projeção sonora da viola.

3.8.1.3 Projeção sonora do instrumento (viola)

Harmonia – acréscimo de nota no acorde

Para este estudo, o aspecto da projeção sonora do instrumento leva em consideração dois fatores: harmonia – acréscimo de nota no acorde; e uso da corda solta. Nota-se que, no esquema montado das questões técnico-interpretativas, esses fatores representam somente vantagens em relação ao uso da *scordatura* na *Suíte n. 5* de Bach. Em anexo, encontram-se referências da análise harmônica da obra para melhor entendimento da questão.

Todas as ocorrências deste fator analisadas para estudo apresentam um acréscimo de nota ao acorde quando executado com *scordatura*. Quanto mais completo o acorde estiver, maior é a sensação de estabilidade que o ouvinte tem ao escutá-lo. Dependendo da função harmônica⁷³ da nota dentro de determinado acorde da música, podem-se ter resultados sonoros distintos: cada tipo específico de acorde terá uma sonoridade característica que produz efeitos específicos em uma

⁷³ “A Teoria das Funções Harmônicas nos ajuda a entender o papel que cada acorde desempenha dentro de uma tonalidade. Quando conseguimos reconhecer estas funções auditivamente, passamos a reconhecer mais facilmente os acordes específicos que estão sendo usados para gerar este efeito. Existem apenas três funções harmônicas. São elas: Tônica – esta função é associada à ideia de repouso e estabilidade; Dominante – esta função é associada às ideias de atração, tensionamento e aproximação; e Subdominante – esta função é associada à ideia de afastamento, instabilidade” (CAMPO HARMÔNICO, 2013, p. 16).

música. Cada acorde proporciona uma sensação auditiva diferente. Por exemplo, com o auxílio do esquema, percebe-se, no segundo compasso do *Prelude*, o acréscimo da nota Fá natural no acorde. Este acorde é analisado por Winold como um acorde com função harmônica de dominante (quinto grau) de Dó menor, que é a tonalidade da *Suíte n. 5*. Um acorde de dominante tem a função de criar uma certa instabilidade que seria resolvida em seguida na tônica, o que acontece no compasso três do *Prelude*. Tendo mais notas, o resultado sonoro que chega ao ouvinte é de um acorde mais completo, instável e tenso, produzindo melhor o efeito que o compositor gostaria de causar. Assim acontece em cada ocorrência registrada no esquema das questões técnico-interpretativas; cada uma com suas diferentes notas acrescentadas a diferentes acordes.

O uso da corda solta

Todas as ocorrências do uso da corda solta analisadas na *Suíte n. 5* de Bach representam uma vantagem em relação ao uso da *scordatura*. Nos exemplos do *Prelude* e da *Gavotte I*, a utilização da corda solta nos acordes faz com que não seja necessário apertar um dedo em cada corda, permitindo maior ressonância do instrumento. Quando o intérprete executa a corda solta, verifica que esta vibra mais do que se algum dedo a estivesse apertando, projetando melhor o som do instrumento. Primrose escreve: “Um das razões para eu utilizar muito as cordas soltas quando toco a viola é por causa da cor induzida por uma mescla de sobretons. Isto adiciona glamour à sonoridade do instrumento”.⁷⁴

William Primrose refere-se à sobretons, que são um componente de uma onda sonora com frequência maior do que a sua fundamental. O sobretom pode ser tanto harmônico ou inarmônico, o primeiro sendo um múltiplo da frequência fundamental e o segundo não. Por exemplo, no caso de frequência ser X , um sobretom harmônico representaria $2X$ ou $5X$, já um inarmônico não seria um múltiplo exato. Isto serviria para explicar o que Primrose quer dizer quando se refere a adicionar

⁷⁴ “One of the reasons I use so many open strings in playing the viola is because of the color that is induced by a commingling of overtones. This adds glamour to the sound of the instrument” (DALTON, 1988, p. 91, tradução nossa).

“glamour à sonoridade do instrumento”, pois quando a corda solta é tocada, tem-se uma maior vibração da corda, maior frequência da onda sonora, assim evocando mais sobretons desta frequência, criando assim essa “mescla de sobretons” que Primrose refere-se.

CONCLUSÃO

O autor desta dissertação conclui que o instrumentista que deseja seguir a solicitação de Bach de executar a *Suíte n. 5* com *scordatura*, deve comprometer-se a um estudo mais aprofundado desta técnica, o que lhe trará um melhor resultado na realização final da performance. Em seu artigo “A framework for *scordatura*”, Filmer questiona: “A quem cabe fazer *scordatura*? Como um substantivo parece implicar uma instrução permanente, como um verbo hipotético, subentende que é uma técnica essencialmente do instrumentista”.⁷⁵ Para os violistas intimidados pela *scordatura*, procuro demonstrar, através deste estudo, que os benefícios desta técnica superam suas desvantagens.

Em primeiro lugar, uma compreensão completa da *scordatura* fornece ao instrumentista a escolha de seguir as intenções de um compositor, neste caso Johann Sebastian Bach, mais de perto. Em segundo lugar, a imersão total na prática é tão necessária quanto o estudo teórico da técnica. Em terceiro lugar, uma vez tendo a técnica dominada, a *scordatura* permite ao intérprete realizar passagens de grande dificuldade técnica e solucionar problemas de entonação. Por último, se o violista teve a experiência do uso da *scordatura* e, ainda assim, não se convenceu da qualidade sonora e atributos que ela pode trazer à performance, ele ou ela pode dissertar sobre o assunto com autoridade e credibilidade.

Com este documento não pretendo mudar a opinião dos intérpretes e estudiosos a respeito do uso da *scordatura*: minha intenção é fornecer subsídios suficientes para melhor compreensão desta técnica e contribuir para que violistas e demais instrumentistas considerem seu uso. Este estudo cuidadoso das vantagens e desvantagens do uso da *scordatura* na *Suíte n. 5* de Bach também tem o propósito de dar ao intérprete fonte de estudo e diretrizes para aplicá-la em peças de outros compositores, como a *Sinfonia Concertante* de Mozart, *Sonatas do Rosário* de Biber, entre outras.

Além disso, gostaria que este trabalho transcendesse o grupo restrito de violistas e fosse abrangente

⁷⁵ “[...] who gets to ‘do’ *scordatura*? As a noun it seems to imply a permanent instruction; as a hypothetical verb, it underscores that it is essentially a technique of the performer” (FILMER, 2011, p. 31, tradução nossa).

a toda a família dos instrumentos de corda. Pretendo que estudo oriente os intérpretes a superarem o obstáculo da falta de conhecimento da técnica e não a considerem um empecilho para a performance, e sim um atributo positivo considerável.

Filmer conclui: “Sob esta luz, temos que nos questionar se a *scordatura* foi um item que o intérprete deu ao compositor há algum tempo atrás e, se assim aconteceu, pensar que agora é o tempo desta técnica voltar a fazer parte da caixa de ferramentas do instrumentista”.⁷⁶ Espero que, com mais informações e conhecimento, a tradição histórica da *scordatura* possa orientar novas perspectivas técnico-interpretativas para a execução da *Suíte n. 5* de Bach, analisada ao longo deste trabalho, e para outras obras que façam uso dessa técnica.

⁷⁶ “In this light we have to ask whether *scordatura* has been an item which was handed by the performer to the composer some time ago and if so whether the time has come for its welcome return to the performer’s toolbox” (FILMER, 2011, p. 32, tradução nossa).

REFERÊNCIAS

BACH, Johann Sebastian. Suite n. 5. In: ROWLAND-JONES, Simon (org.). *Six suites for solo violoncello* (BWV 1007-1012) transcribed for viola. London/Frankfurt/Leipzig/New York: Edition Peters, 2001.

BACH, Johann Sebastian. *Concerto Brandenburgo n. 6* (BWV 1051). Disponível em: <http://ia700406.us.archive.org/7/items/Cantorion_sheet_music_collection/6b134b406da58952d658b5771d8a3d6b.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2012.

BARTÓK, Béla. Contrasts. In: STRANGE, Patricia e Allen. *The contemporary violino: extended performance techniques*. Berkley: University of California Press, 2011.

BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. *Treatise on Instrumentation*. New York: Dover Publications, 1991.

BIBER'S MISTERY SONATAS. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Biber_mysterien.jpg>. Acesso em: 24 jun. 2013.

BOYD, Malcolm and TYLER, James, et al. *Scordatura. The Grove Dictionary of Music and Musicians*. Org. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001.

BOYDEN, David D., et al. *Scordatura*. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41689>>. Acesso em: 7 dez. 2011.

BOYDEN, David D.; STOWELL, Robin. *Scordatura. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 22. London: Macmillan, 2001.

CAMPO HARMÔNICO. Disponível em: <http://www.cifraclub.com.br/contrib/tutoriais/-campo_harmonico_da_escala_maior_natural.pdf>. Acesso em: 08 abril 2013.

CHIANG, I-Chung. *A historical technique from a modern perspective: the transcription scordatura in Mozart's Sinfonia Concertante for violin, viola and orchestra in E-flat Major, K364*. Ohio: University of Cincinnati, 2010.

DALTON, David. *Playing the Viola, Conversations with William Primrose*. Oxford University Press, 1988.

DUFFY, Mary E. Methodological triangulation: a vehicle for merging quantitative and qualitative research methods. In: *Journal of Nursing scholarship*. v. 19. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jnu.1987.19.issue-3/issuetoc>>. Acesso em: fev. 2012.

DUNHAM, James F. The Walton Concerto: a synthesis. In: *Journal of the American Viola Society*, v. 22, n. 1. Spring 2006, p. 15-16.

DRÜNER, Ulrich, “Das Viola-Konzert vor 1840”. *Fontes Artis Musicae*, 28/3 (1981), p. 157.

EISLER, Edith. *Profile: Violist Kim Kashkashian*, Strings, ago/set. 2000. <<http://www.stringsmagazine.com/News/Interviews-Profiles/Profile-Violist-Kim-Kashkashian>>. Acesso em: 8 jan. 2012.

ENCYCLOPEDIA OF MUSIC: K-Z. Global Printers: New Delhi, 2005.

ERICKSON, Robert. Pleiades. In: STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The contemporary violino: extended performance techniques*. University of California Press: Berkley, 2011.

FILMER, Andrew. *Building a Framework for Scordatura: New Possibilities for the Viola and Beyond*. String Praxis, v. 1, n. 1, set. 2011, p. 21-33.

FORKEL, Johann Nikolaus. In: WINOLD, Allen. *Bach's Cello Suites: Analyses and the Explorations*. v. 1 e 2. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 2007, p. 7.

GEIRINGER, Karl. *The Culmination of an Era*. Oxford University Press, New York, 1966, p. 136.

GODOY, Arilda S., *Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades*. In: *Revista de Administração de Empresas*, v. 35, n. 2, mar./abr. 1995, p. 57-63.

GRENANDER, M. E. *Reflections on the String Quartet(s) Attributed to Franklin*. *American Quartet* v. 27, n. 1, March 1975, p. 73-87.

HAYDN, Joseph. *Symphony No. 60 in C Major “Il distratto”*. Salzburg: Mozart-Haydn Presse: Salzburg, 1959. p. 68.

HILL, Douglas. *Extended techniques for horn: a practical handbook for students, performers and composers*. New York: Alfred Music Publishing, 1996.

MANNING, Peter K., *Metaphors of the field: varieties of organizational discourse*, In: *Administrative Science Quarterly*, v. 24, n. 4, December 1979, p. 660-671.

MAANEN, John Van. *Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface*, In *Administrative Science Quarterly*, v. 24, n. 4, December 1979, p. 520-526.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sinfonia concertante in E-flat Major for violin, viola and orchestra* (KV364, 320d). Kassel/Basel/London: Bärenreiter-Verlag, 2008.

MOZART, Wolfgang Amadeus. Sinfonia Concertante for violin, viola and orchestra, K.364. In: CHIANG, I-Chung. *A historical technique from a modern perspective: the transcription scordatura in Mozart's Sinfonia Concertante for violin, viola and orchestra in E-flat Major, K364*. University of Cincinnati: Ohio, 2010.

MEYER, Paul *apud* FILMER, Andrew. *Building a Framework for Scordatura: New Possibilities for the Viola and Beyond*. *String Praxis*, v. 1, n. 1, September 2011, p. 26.

NBR. In: WINOLD, Allen. *Bach's Cello Suites: Analyses and the Explorations*. v. 1 e 2. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 2007, p. 4.

POPE, Catherine; MAYS, Nick. Reaching the parts other methods cannot reach: an introduction to qualitative methods in health and health service research. In: *British Medical Journal*, n. 311, 1995, p. 42-45.

RILEY, Maurice. *The History of the Viola*. v. 2. Braun-Brumfield/Ann Arbor: Michigan USA, 1980, p. 138-139.

ROEDER, Michael Thomas. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.

ROWLAND-JONES, Simon (org.). *Six Suites for Solo Violoncello*, BWV 1007-1012, transcribed for viola. London/Frankfurt/Leipzig/New York: Edition Peters, 2001.

SIBLIN, Eric. *The cello suites: J. S. Bach, Pablo Casals, and the search for a Baroque Masterpiece*. New York: Atlantic Monthly Press, 2009.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The contemporary violino: extended performance techniques*. University of California Press: Berkley, 2011.

THE “ANNA MAGDALENA” MANUSCRIPTS, THE LUTE VERSION AUTOGRAPH OF *SUÍTE N. 5*. Disponível: < <http://www.wimmercello.com/bachms.html>>. Acesso em: 02 abril 2013.

VIOLA FINGERING. Disponível: <<http://www.viola-in-music.com/viola-fingering.html>>. Acesso em: 04 abril 2013.

ZEYRINGER, Franz. The problem of viola size. In: *The Journal of the Violin Society of America*, v. V, n.4, Queen’s College Press, 1979, p.19.

WINOLD, Allen. *Bach’s Cello Suites: Analyses and the Explorations*. v. 1 e 2. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 2007.