

## **A transcrição de Andrés Segovia da *Chaconne BWV 1004* de J.S. Bach e sua ênfase acordal para uma proposta sonora robusta: análise comparativa da primeira seção**

CHRISTHIAN BESCHIZZA  
MAURÍCIO OROSCO

■ 132

Christian Beschizza é bacharel em Música (violão) e mestrando em Musicologia pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: christianbeschizza@hotmail.com

Maurício OroSCO é bacharel em Música (violão), mestre e doutor em Musicologia (Música/Artes) pela Universidade de São Paulo, é professor de violão na Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: morosco5@gmail.com

## ■ RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa da transcrição de Andrés Segovia da *Chaconne BWV 1004*, circunscrita aos sessenta primeiros compassos. Nosso intuito é demonstrar como Segovia explora as possibilidades acordais do violão de modo a prover uma versão de sonoridade robusta, com ênfase em blocos harmônicos. Através das análises, conjecturamos como esta versão se insere em seu contexto histórico, buscando comprovar a capacidade do violão em um discurso musical de fôlego maior. Para entendermos as adições de notas de Segovia, confrontaremos sua versão com a que lhe serviu de base, de Ferruccio Busoni (1924), e também com a versão recente de Gustavo Costa (2012), que apresenta uma proposta de pensamento contrapontístico, a exemplo de como procedem os transcritores no século XXI.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Andrés Segovia, idiomatismo violonístico, Chaconne BWV 1004.

## ■ ABSTRACT

This paper presents a comparative analysis of Andrés Segovia's transcription of the *Chaconne BWV 1004*, focused on its first sixty measures. Our goal is to show Segovia's way of exploring the idiomatic possibilities of the guitar through the addition of notes that emphasize a chordal aspect of the musical discourse. Throughout the analysis, we conjecture how this version relates to the historical context, seeking to demonstrate the guitar's capacity to play complex musical discourses. In order to understand the notes added in this version, we compare it to Ferruccio Busoni's transcription (1924) – which had great influence on Segovia's – and also the recent version by Gustavo Costa (2012), which presents a contrapuntal approach that exemplifies procedures taken by 21st researchers when transcribing Bach's music.

133 ■

## ■ KEYWORDS

Andrés Segovia, guitar idiom, Chaconne BWV 1004.

## Introdução

O presente artigo tem por finalidade estudar parte representativa da *Chaconne BWV 1004* de J. S. Bach na versão de Andrés Segovia, buscando entender e associar alguns de seus procedimentos técnicos e musicais com seu respectivo contexto histórico. É corrente no meio violonístico a percepção da transcrição da *Chaconne* por Segovia como romantizada, sendo que tal adjetivação está comumente associada à maneira de Segovia interpretá-la. Fala-se menos, segundo nos parece, das escolhas e pertinências dos acréscimos de notas e incremento das texturas. Nosso estudo abordará tais aspectos práticos da partitura, comparando trechos da versão de Segovia com o manuscrito para violino e com as versões de Busoni e Costa<sup>1</sup>.

A *Chaconne BWV 1004* já vem sendo estudada academicamente por iniciativa de alguns violonistas brasileiros no século XXI. Seus trabalhos, frutos de pesquisas na área de pós-graduação em música, se encarregam de entender diversas

<sup>1</sup> Este artigo se presta também, indiretamente, à reflexão sobre o papel do intérprete como mediador – muitas vezes acrítico – do conteúdo de uma partitura. A contraposição das versões dos autores citados pode contribuir tanto para o entendimento das soluções da adaptação instrumental da *Chaconne* em seus diferentes contextos como para o posicionamento do leitor violonista em seu processo de transcrição de modo geral.

interpretações e tendências, questioná-las quanto aos processos de elaboração e oferecer uma transcrição própria como resultado final, com a aplicação das propostas de cada autor<sup>2</sup>.

O artigo estrutura-se em três partes: a primeira traz apontamentos históricos da transcrição da *Chaconne* por Andrés Segovia, ao mesmo tempo em que introduz a problemática da pesquisa. A segunda contextualiza e descreve a ferramenta analítica, o idiomatismo violonístico. A terceira são as análises comparativas entre trechos das partituras das diferentes versões da *Chaconne*, bem como comentários e especulações sobre detalhes relevantes que conduzem o leitor ao entendimento do pensamento acordal segoviano.

### **Contextualização da transcrição da *Chaconne BWV 1004* para violão por Andrés Segovia**

O repertório praticamente restrito aos compositores do período clássico e da segunda metade do século XIX constituía-se, de certo modo, um fator limitante para o repertório do instrumento na medida em que o excluía de formações camerísticas ou sinfônicas, apesar da existência de concertos para violão e orquestra dos compositores italianos Ferdinando Carulli (1770– 1841) e Mauro Giuliani (1781– 1829). No cenário filarmônico, portanto, o violão era tido como um instrumento inapto para expressar discursos musicais mais arrojados e/ou em formações mais sonoras, fatores ligados também à sua baixa projeção sonora. Por outro lado, mesmo o incremento do repertório violonístico que viria da música antiga – em específico do período renascentista – só aconteceria próximo à segunda década do século XX. Neste contexto, como veremos, tornou-se prática comum e necessária evidenciar-se a capacidade do violão através da transcrição de obras de compositores referenciais conhecidas pelo mesmo público do qual os violonistas buscavam aceitação.

O processo de transcrição de obras para o violão recebe grande impulso com os esforços do compositor e violonista Francisco Tárrega (1852-1909), que percebeu que os compositores espanhóis e os internacionalmente renomados também podiam ser interpretados nas seis cordas através de adaptações engenhosas. Tárrega transcreveu mais do que compôs, quase setenta por cento da sua obra foi dedicada à transcrição (MORAIS, 2007, p.38), de forma a prover repertório ao violão ao mesmo tempo em que demonstrava a capacidade deste em transitar no repertó-

<sup>2</sup> O primeiro destes trabalhos é a dissertação de Thiago Colombo de Freitas, *Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J.S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*, orientado por Daniel Wolff na UFRGS em 2005. Nessa pesquisa, Freitas confrontou a versão original para violino com diversas transcrições, não só para violão, e analisou o emprego das ligaduras e suas propriedades retóricas inerentes da escrita musical do período barroco. Em 2010, também orientado por Wolff na UFRGS, Alisson Alípio desenvolveu sua dissertação intitulada *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Seu trabalho esteve voltado para o processo de digitação de mão esquerda de um modo geral, aplicando-o nesta peça como forma de exemplificar os métodos expostos pelo autor. Em 2012, Gustavo Costa defendeu sua tese *Seis sonatas e partitas para violino solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*, orientado por Rubens Russomano Ricciardi, na USP. Baseando-se em modelos de transcrições de suítes ou movimentos soltos da época de Bach, seu foco consistiu em transcrever os ciclos violinísticos para violão sem a pretensão de autenticidade, mas atendendo ao próprio modo bachiano, onde as possibilidades harmônicas do instrumento de destino ditam as decisões texturais e contrapontísticas. Estudando também as diversas transcrições dos ciclos por violonistas de renome internacional, o trabalho de Costa tornou-se um importante referencial para esta pesquisa.

rio consagrado de outros instrumentos<sup>3</sup>. Segundo Ribeiro (2014), Francisco Tárrega é o precursor na reelaboração de música do compositor barroco Johann Sebastian Bach para o violão, publicando em 1907 sua transcrição da *Fuga BWV 1001* – obra que pode ter sido transcrita pelo próprio Bach para alaúde e catalogada como *BWV 1000*. Esta Fuga foi pela primeira vez gravada ao violão em 1927, por Andrés Segovia. Para exemplificar o tratamento de Tárrega em sua transcrição (Fig.2) do discurso de Bach (Fig.1), acompanhem as partituras:



Figura 1. Johann Sebastian Bach, *Fuga BWV 1000*, transcrição de autenticidade incerta realizada possivelmente em 1720. FONTE: International Music Score Library Project



Figura 2. Johann Sebastian Bach, *Fuga BWV 1001*, transcrição de Francisco Tárrega de 1907. FONTE: International Music Score Library Project

<sup>3</sup> Com intuito de unir o violão ao cenário musical europeu, Tárrega transcreveu e interpretou obras de Beethoven, Berlioz, Chopin, Grieg, Handel, Haydn, Mendelssohn, Mayerbeer, Mozart, Paganini, Schubert, Schumann e Wagner, e foi o primeiro a descobrir que algumas peças de Bach poderiam ser tocadas ao violão de forma satisfatória. Suas transcrições de Bach incluem a *Bourré Partita I* para violino BWV 1002, *Bourrés I e II* da *Sonata III* para Cello BWV 1009, a *Fuga da Sonata I* para Violino BWV 1001 e o *Crucifixus da Missa em Si menor BWV 232* (WADE, 1985, p.14).

Dentre as características do processo de transcrição da *Fuga BWV 1001* de Bach por Tárrega, Sérgio Ribeiro identifica logo no início da obra um portamento típico das obras tarreguianas mais conhecidas (como em *Maria, Rosita, Marieta, Capricho Árabe*, etc.), possivelmente para imitar a arcada do violino (RIBEIRO, 2014, p.85). Pela figura acima ressaltamos a escolha confortável da tonalidade de Lá menor para o violão e a divisão clara das vozes entre as cordas, com o polegar destacando a voz mais grave.

Dando continuidade ao trabalho de Francisco Tárrega rumo a uma maior credibilidade do violão, Andrés Segovia segue transcrevendo obras de outros instrumentos, paralelamente à sua atuação principal no provimento de um novo repertório comissionado junto a compositores não violonistas. O trabalho realizado por Segovia na *Chaconne*<sup>4</sup> – o quinto movimento da *Partita para violino no. 2 BWV 1004*, composto por Johann Sebastian Bach entre 1717 e 1723 – representa possivelmente o auge de sua atividade como transcritor. Sua versão publicada em 1934 se baseia na transcrição para piano de Ferruccio Busoni (1866-1924) – elaborada em torno de 1892 – revisada e republicada em diversos momentos até 1916.<sup>5</sup> Segundo a perspectiva do violonista venezuelano Rodolfo Betancourt (1999), as diversas análises comparativas entre a transcrição segoviana e a de Busoni evidenciam a similaridade dos preenchimentos harmônicos, além de indicações de andamento e expressão inspirados na tradição de transcritores românticos (COSTA, 2012, p.114).

A *Chaconne BWV 1004* é o maior movimento de suíte escrito no período barroco, com performances que giram em torno de quatorze minutos, atingindo até mesmo o extremo de vinte minutos (como a de Paul Galbraith). Em extensão, esta obra supera a soma dos demais movimentos da *Partita II*, razão que colabora para sua interpretação avulsa do restante da mesma (COSTA, 2012, p.71). Outro fator que contribui para essa independência da *Chaconne* em relação à suíte que integra provém de sua própria sonoridade, enigmática e misteriosa, que tanto seduz estudiosos e violinistas. A estrutura da *Chaconne* apresenta três sessões, definidas pelas ênfases na tonalidade de Ré menor e sua homônima, Ré maior, na seguinte proporção: Ré menor (132 compassos), Ré maior (76 compassos) e Ré menor (49 compassos).

Apesar do aparente desafio de se interpretar uma obra de tal fôlego no violão para os entusiastas e especialistas da música clássica da época, relatos de excelência na execução de Segovia circundaram a estreia da peça nos palcos em 1935, embora também tenha havido rejeição (WADE, 1985, p.18). De qualquer modo, é possível afirmar que a *Chaconne* foi a obra que mais repercutiu na sedimentação do violão como instrumento concertista, sagrando-se como um monumento no repertório violonístico. Nas palavras de Costa (2012, p.116), “a gravação em 1955 deixou sua influência nas gerações de violonistas que viriam, fazendo com que sua transcrição [de Segovia] seja tomada como modelo por muitos concertistas até hoje”.

<sup>4</sup> Usamos no decorrer do trabalho o termo escolhido por Segovia, o francês *Chaconne* (encontrada no manuscrito no italiano *Ciaccona*) que delimita uma forma composicional característica do período barroco: uma dança lenta em compasso ternário que explora variações sobre uma pequena progressão harmônica, semelhante a outro gênero também popular na época, a Passacaglia, que se constrói, por sua vez, a partir de variações sobre um ostinato melódico.

<sup>5</sup> Christopher Berg disserta sobre o assunto e evidencia com exemplos em partitura a proximidade entre a transcrição de Segovia e a de Busoni em seu artigo no site *Pristine Madness* (2009) – link nas Referências.

A importância histórica da versão da *Chaconne BWV 1004* de J. S. Bach por Segovia é indiscutível, tanto como marco na carreira do violonista quanto para o desenvolvimento do violão de concerto no século XX. No entanto, ao analisarmos as soluções de Segovia para o discurso da obra por meio de uma abordagem contrapontística, muitas destas sobressaem-se como impróprias. Tanto a sua gravação de 1955 (pela gravadora Deutsche Grammophon), quanto a versão publicada em 1934 (pela editora Schott) mostram procedimentos que tendem em demasia, nos parece, à verticalização dos eventos harmônicos da peça – praticamente circunscritos a transformar, sintetizar e reforçar os blocos acordais e pedais harmônicos – ao invés de valorizar o discurso em seu aspecto também horizontal, ou seja, de propor um tratamento contrapontístico a exemplo de preenchimentos de melodias intermediárias e o encaminhar da linha do baixo por graus conjuntos, como uma melodia cantável.

A seguir, descreveremos a ferramenta de análise e alguns momentos representativos deste proceder segoviano na *Chaconne* de J. S. Bach.

### **Idiomatismo violonístico como ferramenta de análise**

Para realizar um estudo da *Chaconne* na versão de Segovia tal como idealizamos para o entendimento dos detalhes técnico-violonísticos e propósitos contextuais nos apoiaremos no confronto direto entre cópias do manuscrito, a versão de Segovia, nosso objeto de estudos, e a versão de Gustavo Costa (2012).<sup>6</sup> Veremos, portanto, as soluções técnicas de Segovia sob a ótica de seu contexto histórico – acordal, possivelmente com o propósito de encorpar a interpretação da obra ao instrumento – e também sob a ótica de uma abordagem contrapontística, sem maiores interesses em fazer o violão apenas soar em suas máximas possibilidades.

Como forma de analisar os procedimentos empregados por Segovia em sua transcrição, usaremos o conceito de *idiomatismo*<sup>7</sup> como ferramenta. Aplicado à música, segundo Pereira & Gloeden (2012), este conceito pode significar a linguagem pessoal de determinado compositor em seus procedimentos técnico-composicionais próprios, ou, como é mais comum e conforme usaremos neste trabalho, diz respeito às questões instrumentais e seus aspectos musicais intrínsecos. Desta forma, propomos nos referir ao conceito de idiomatismo como desde já aplicado às possibilidades musicais do violão de modo geral e do uso em específico nele feito, chegando assim à terminologia *idiomatismo violonístico* de significado técnico e musical sintetizado na linguagem particular do intérprete aqui em estudo, Andrés Segovia.

O idiomatismo violonístico em sua acepção básica pode ser considerado como o conjunto de possibilidades musicais intrínsecas do instrumento. Segundo

<sup>6</sup> Esta última figurará como uma referência representativa de estudos musicológicos recentes sobre a prática de transcrição de obras de Bach para o violão, trazendo uma proposta apoiada em uma abordagem predominantemente contrapontística.

<sup>7</sup> *Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro. (...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente. Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music. 2nd ed. 1969 (apud CARDO-SO, 2006, p.12).*

Cardoso (2006, p.12), o termo é aplicado para descrever “o uso composicional do violão no ato de criação, quando explora ao máximo as potencialidades do instrumento”. Segundo Scarduelli (2007, p.139), “refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical”. Ainda em seu trabalho, Scarduelli sugere duas novas subcategorias para classificar os recursos idiomáticos no violão, os implícitos e os explícitos. Os recursos implícitos são “a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento”, enquanto os explícitos “são aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais” (p.142-143).<sup>8</sup>

A *análise idiomática*, em decorrência do conceito que utilizaremos, é o processo de identificação de soluções técnico-mecânicas idiomáticas (ou a ausência delas) em determinado discurso musical, à parte de questões estilísticas inicialmente, que oferecerá dados relacionados ao possível intuito pretendido e o pensamento estético do compositor ou transcritor. Trata-se de uma alternativa aos procedimentos de análise formal e harmônica já bem explorados em trabalhos acadêmicos, acompanhando uma tendência recente nos trabalhos de revisão crítica do repertório violonístico. Esta abordagem possibilitará entender um pouco do idiomatismo violonístico específico e ideais estéticos de Andrés Segovia, partindo da premissa básica de que o violonista revela seu pensamento musical através de suas soluções técnicas.

### **Análise comparativa**

Analisaremos várias soluções de Andrés Segovia extraídas dentre os sessenta primeiros compassos da primeira seção da *Chaconne*, escolhendo-as de modo que representem a variada abordagem acordal adotada em toda a transcrição. Relacionaremos as relações de soluções segovianas com procedimentos encontrados na versão pianística de Ferruccio Busoni, e com o contexto histórico da volta do violão aos palcos no início do século XX. Buscaremos entender também as escolhas de Segovia frente à proposta contrapontística da versão de Gustavo Costa, tomando-a como exemplo das mais diversas propostas que caracterizam o momento atual<sup>9</sup>. Este momento pode ser sintetizado pela intervenção do intérprete bem informado, servido das mais diversas fontes e documentos e imerso em um contexto onde o violão se apresenta completamente firmado como instrumento de concerto.

Vejamos as análises a seguir, organizadas em cinco momentos/exemplos:

<sup>8</sup> Esta forma de pensar o instrumento idiomáticamente repercute e/ou se desenvolve paralelamente a outros conceitos correlacionados, a exemplo do termo idiomatização proposto por Sérgio Ribeiro (2014), que identifica a reelaboração de uma obra de um instrumento a outro não somente com a adequação técnica do instrumento de destino, mas, sobretudo, com a revisão do próprio discurso musical.

<sup>9</sup> Este é também o caso da transcrição da *Fuga BWV 1001* original para violino realizada por Pablo Marquez, analisada na já citada dissertação de Sérgio Ribeiro (2014).

## Exemplo 1



Figura 3. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 1-4, manuscrito original de 1720.

O primeiro exemplo a ser analisado é o tema principal da peça, apresentado nos primeiros quatro compassos, que já se encontra modificado em relação ao violino (Fig.3). Notemos abaixo o preenchimento dos acordes na versão de Segovia (Fig. 4), potencializando cada seguimento acordal da obra e, com isso – desde o início – reforçando a prática da verticalização das linhas em blocos:

139 ■



Figura 4. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 1-4, transcrição de Segovia de 1934.

Especulamos que a razão por trás dos preenchimentos de acordes (indicados com setas) diz respeito à tentativa de encorpar a sonoridade do violão, dando-lhe maior profundidade ao fazê-los soarem com mais harmônicos. Esta solução estaria ligada possivelmente à intenção de Segovia de causar logo no início da obra um impacto positivo no público incrédulo das potencialidades do violão. Com uma boa impressão inicial, imagina-se que o convite à escuta do restante estaria feito. Este início pronunciado com maior veemência já pode ser observado em Busoni ao piano (Fig. 5):



Figura 5. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 1-4, reelaboração de Busoni de 1924.

## Exemplo 2



Figura 6. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 17-24, manuscrito original de 1720.

Neste outro exemplo podemos observar, no segundo membro da segunda variação, que Segovia (Fig. 7) adiciona notas não previstas no original (Fig. 6). Seu pensamento aqui atende novamente ao funcionamento idiomático do violão, sobrevalorizando ainda mais seu aspecto acordal. Trata-se não apenas de um procedimento de preenchimento, mas também um recurso de variação para uma ideia propositalmente redundante na linha melódica original – que, no violino, corresponde a uma escrita consideravelmente carregada, tendo em vista as limitações do instrumento no que diz respeito à polifonia.



Figura 7. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 17-24, transcrição de Segovia de 1934.

As inclusões de notas por Segovia preenchem os acordes com notas implícitas na harmonia, procedimento também visto em Busoni (Fig. 8), mas ignorando a coerência horizontal/contrapontísticas do estilo bachiano. Partindo de estudos musicológicos posteriores à reelaboração de Segovia, que observam a constituição do contraponto em vozes extremas ou intermediárias, a solução para o trecho de Gustavo Costa (Fig. 9) adiciona uma terceira voz, promovendo a variação outrora desejada por Segovia, porém atentando para uma construção polifônica:



Figura 8. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 17-24, reelaboração de Busoni.



Figura 9. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 17-24, transcrição de Costa de 2012.

### Exemplo 3



Figura 10. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 24-27, manuscrito original de 1720.

Dando sequência aos exemplos com a próxima variação, notemos pelo primeiro círculo assinalado (Fig. 11) que Segovia segue o original para violino e deixa a sensível **Dó#** na voz superior sem resolução na mesma oitava no compasso 24 – momento aparentemente propício para a adição da resolução melódica na mesma oitava dentro das possibilidades do violão. Segovia também ressalta a repetição da nota **Ré** da sexta corda solta no compasso 25 (segundo círculo assinalado), servindo ao caráter *expressivo* presente em Busoni (Fig. 12). O violonista aqui antecipa a pontuação rítmica apresentada por Bach nos dois compassos seguintes (Fig. 10, compassos 26-27). Para este **Ré** também supomos uma inspiração de Segovia em Busoni. Como sugere a seta da figura 12 Busoni também atacará no segundo tempo, porém no padrão rítmico temático semelhante ao do início da obra (semínima, pausa de colcheia e colcheia, enquanto o início é composto por semínima pontuada e colcheia) e aproveitando-se do preenchimento acordal idiomático do piano.



Em Costa (Fig. 13), assinalamos também com círculos a adição da resolução **Ré4** da sensível **Dó#** no compasso 25. De modo e em contexto semelhante, Costa efetuará também o acréscimo de **Dó#** e **Ré** nos compassos 28-29, perfazendo uma nova voz em registro agudo, de execução confortável ao violão. Nas setas que perpassa os compassos 25 e 26, percebemos a transformação da linha de baixo em uma nova voz com as mesmas notas **Fá-Mi-Ré-Dó#**, no compasso 25 – imitando-a uma oitava abaixo, portanto – ao invés de simplesmente pontuar harmonicamente a progressão original de acordes. No entanto, notemos no início do compasso 26 que a adição de notas de Costa faz com que resultem as colcheias **Mi** e **Sol** simultâneas, resolvendo prematuramente a quarta justa da partitura original (**Ré-Sol**, conforme a Fig.10), e neste caso, portanto, subtraindo interesse do contraponto neste momento ao torná-lo consonante no tempo forte.

#### Exemplo 4



Figura 14. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 31-38, manuscrito original de 1720.

Verificamos agora os compassos 31-38, trecho particularmente rico em diferentes adições de notas em cada um dos analisados. Assinalamos com uma linha o surgimento de uma voz contrapontística em Segovia (Fig. 15), inspirado em Busoni (Fig. 16). As setas indicam o preenchimento acordal que demarca a mudança de variação com uma textura mais densa, que é o mesmo procedimento idiomático empregado por Busoni, como vimos no exemplo anterior – de carregar a textura segundo o que comporta o piano. Importante destacar aqui que Segovia também preenche esta textura segundo o que o violão comporta, ou seja, com tensões em duas cordas e resoluções em três – em clara preocupação acordal junto à linha do baixo, portanto. No compasso 36 observamos uma exceção quanto ao emprego de três cordas na resolução em função de limitações do violão, momento em que Segovia utiliza apenas duas cordas (notas **Lá - Fá**).

Logo em seguida, no compasso 37, circulamos a adição de uma linha de baixo por parte de Segovia, que irá ressaltar **Sib** e **Sol#** da voz superior, como fez Busoni. Enfatizamos que as notas escolhidas por Busoni em seu acompanhamento – **Sib-Si** – oferecem um caminho cromático que contempla sutilmente a progressão harmônica de T – DD, enquanto Segovia escolhe notas exatamente equivalentes às fundamentais das mesmas funções harmônicas, uma vez mais, portanto, enfatizan-

do a harmonia básica – o pensamento vertical que sempre ressaltamos em cada um dos exemplos. O compasso 38 reforçará essa conduta de Segovia, ao apresentar baixos nas 5ª, 4ª e 6ª cordas soltas.

Figura 15. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 31-38, transcrição de Segovia.

Figura 16. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 31-38, reelaboração de Busoni de 1924.

Em Costa (Fig. 17), a linha demarcada na figura indica uma alternativa ao contraponto de Busoni e Segovia. Os losangos ressaltam a adição do contraponto, formando uma única voz horizontal clara e concisa, diferente das adições acordais segovianas. Percebemos também a adição da linha de baixo, conforme circulamos a seguir.



Figura 17. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 31-38, reelaboração de Costa de 2012.

■ 146

### Exemplo 5

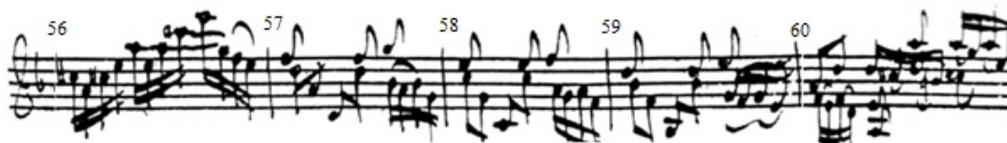


Figura 18. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 56-60, manuscrito original de 1720.

Entre os compassos 57 e 60 temos um exemplo bastante representativo da busca de Segovia (Fig. 19) por uma sonoridade robusta no violão, porém, neste trecho, combinada a intenção do autor em delimitar o início de uma nova variação da progressão harmônica. Na seta do compasso 57, Segovia adiciona o baixo **Ré2** da sexta corda solta, que promove uma resolução contundente da cadência que se desenhara no compasso 56. Este baixo imprime um padrão de sonoridade encorpada para a nova variação, reforçado pela anotação “f” junto ao início do mesmo compasso.



Figura 19. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 56-60, transcrição de Segovia de 1934.

A versão de Busoni (Fig. 20), na qual Segovia se inspira em muitas de suas soluções, tampouco promove a resolução da D – T dos compassos 56-57 de modo tão contundente. Mesmo indicando “f” e articulação *marcatissimo*, Busoni respeita as oitavas originais (Fig. 18), o que reforça o indicativo do ideal sonoro por parte de Segovia, uma vez mais sobrevalorizando os blocos harmônicos – já tão claros e implícitos.

147 ■



Figura 20. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 56-60, reelaboração de Busoni de 1924.

A versão de Gustavo Costa (Fig. 21) tomada desde o compasso 56, permite observar o caminhar natural da harmonia na resolução da dominante na troca de variações entre os compassos 56 e 57. No compasso 56, Costa adota a sensível **Dó#** (ao invés dos baixos **Lá** em Busoni e Segovia), desfazendo assim o impacto causado na resolução por salto e resolvendo a sensível melódica meio tom acima, no baixo **Ré3**. Nota-se, contudo, que Costa compartilha da ideia segoviana do baixo **Ré2** da sexta corda solta no início do compasso 57, porém no segundo tempo, evitando assim a repetição do **Ré3**. De certa maneira, ele também não mantém de modo estrito a relação intervalar entre a tônica da resolução e o desenho descendente até o compasso 60 – isso nem seria possível para o violão de seis cordas –, mas mantém o contorno interno entre os compassos 57-59. O resultado final de sua solução via contorno de mesmo padrão induz a escuta dos demais contornos dos compassos 58 e 59 e, por consequência, a escuta da sequência descendente completa proporcionada pelo equilíbrio no tratamento dos contornos entre notas do primeiro e segundo tempos dos compassos.

■ 148

Figura 21. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 56-60, transcrição de Costa de 2012.

### Considerações finais

Com os exemplos da análise comparativa, apontamos uma possível compreensão sobre a preocupação de Segovia em sua transcrição: conquistar um público ainda descrente, fazendo o violão soar no máximo de suas possibilidades, independentemente do estilo e das implicações contrapontísticas da obra bachiana em geral. Essa constatação ganha forças sobretudo com o confronto com a transcrição proposta por Gustavo Costa, que serve como fonte elucidativa de um pensamento contrapontístico mais afeito ao nosso presente momento de atuação. Quanto à eficiência sonora do instrumento, de projeção propriamente, a versão segoviana mantém-se aparentemente superior, pois proporciona ao violão a exploração de uma expressividade análoga da interpretação de um violino nas linhas soltas sem contraponto; os diferentes timbres violonísticos a exemplo de uma orquestra, susci-

tadas pelas digitações; e sobretudo uma textura densa própria da natureza do piano, em função dos acordes extremamente preenchidos.

Costa destaca-se como uma versão que melhor transmite a poética barroca segundo uma proposta contrapontística, se considerarmos as tendências atuais nas transcrições bachianas (a exemplo da já citada *Fuga BWV 1001*, transcrita por Pablo Marquez). Suas soluções são geralmente mais rebuscadas e complexas, propiciando quase sempre a formação e/ou continuidade das vozes internas, principalmente do registro grave. Porém, apesar de não evidenciado neste trabalho, algumas de suas adições melódicas comprometem a formação de determinadas tensões entre as vozes do contraponto original bachiano e, por vezes, algumas tensões suspensas acabam sendo resolvidas precocemente em adições de notas em novas vozes (vide análise da Fig. 13)<sup>10</sup>.

Podemos concluir portanto que, para o contexto histórico em que se insere a estreia de *Chaconne BWV 1004* de J. S. Bach por Andrés Segovia, tal abordagem pujante – repleta de preenchimentos acordais sem manutenção de linhas melódicas ou mesmo sequer um condução geral baseada em contornos diatônicos, bem como abundância de baixos pedal e ainda as indicações de arpejos que potencializam alguns acordes (conforme também revela a gravação da obra pelo autor) –, alinha-se ao projeto então em voga de difundir as qualidades/potencialidades do violão, porém, pode se revelar anacrônica se tomada fora de seu contexto, sobretudo como referência cega para novos trabalhos de transcrição de repertório bachiano.

149 ■

## Referências

ALÍPIO, Alisson. **O processo de digitação para violão da Ciacona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach**. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

BERG, Christopher: **Bach, Busoni, Segovia, and the Chaconne**. 2009. Disponível em: <<http://pristinemadness.com/files/Ciaconna.html>>. Acesso em 21/01/2015.

BETANCOURT, Rodolfo J. **The process of transcription for guitar of J.S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004**. Dissertação. The Lamont School of Music, Denver, 1999.

BUSONI, Ferruccio. **Bach-Busoni, Chaconne in D minor for Piano solo**. Partitura sem data de publicação. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. Edition 2334.

CARDOSO, Thomas F. S. **Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música**. Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

COSTA, Gustavo S. **Seis sonatas e partias para violino solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo**. Tese. Universidade de São Paulo, 2012.

<sup>10</sup> Neste caso específico a engenhosidade econômica/harmônica de Bach é ocultada pelo material adicionado.

FREITAS, Thiago Colombo de. **Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J.S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão**. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

PEREIRA, Marcelo. F; GLOEDEN, Edelton. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. In: **Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, João Pessoa, 2012.

RIBEIRO, Sérgio V. S. **Reelaborações para violão da obra de J. S. Bach: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV1001**. Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

SEGOVIA, Andrés. **Chaconne aus der Partita II d-Moll für Violine solo BWV1004, für Gitarre**. Partitura. Mainz, Alemanha: B. Schott, 1934.

\_\_\_\_\_. **Bach: Chaconne LP DL9751**. Registro fonográfico. Decca, 1955.

WADE, Graham. **The Guitarrist's Guide to Bach**. Gortnacloona: Wise Owl Music, 1985.