Transcriação do prelúdio BWV 1008 de J. S. Bach para o violão: uma versão a partir de conceitos polifônicos e rítmicos

Benedikt Mensing[1], Luiz Henrique Fiammenghi[2]

[1] Acadêmico do Curso de Música - DMU - PROBIC/UDESC

[2] Orientador, Departamento de Música – DMU - lhfiaminghi@yahoo.com.br

Palavras-chave: prelúdio BWV 1008 ; *transcriação*; ; J. S. Bach/violão .

As seis Suítes de Johann Sebastian Bach para Violoncelo desacompanhado, BWV 1007 – 1012 e suas irmãs BWV 1001-1006, divididas em três Partitas e três Sonatas para *Violino solo senza Basso accompagnato*, formam o ápice da escrita solista para instrumentos de corda. São pensadas a partir da premissa de serem executados por instrumentos melódicos, nos quais a escrita polifônica propriamente dita somente pode ser executada com grandes restrições técnicas, obviamente se comparados à rica textura polifônica que a música escrita para teclados e alaúde permitem. Nessas obras para violino e violoncelo, no entanto, Bach revela sua maestria numa escrita em que faz uso recorrente de uma polifonia implícita, intrínseca ou inerente. Apesar de nesses momentos não haver uma polifonia explícita no sentido estrito da palavra poli-fonia - que é derivada da palavra *polyphonos* do grego antigo, composta pela palavra *poli*, que significa muitos, e *phono*, que significa sons (Wahrig, 2014-2019) – pode-se afirmar que a polifonia é um elemento essencial dessas obras .

Imaginamos tradicionalmente a polifonia como o soar de duas ou mais melodias simultaneamente, sendo estas independentes uma da outra. Nas seis Suítes para Violoncelo de J.S. Bach há poucos momentos de polifonia explícita, pela restrição técnica do violoncelo, mencionada acima. Por outro lado, o violão é um instrumento harmônico, no qual se consegue executar duas vozes independentes e simultâneas ou até mais. Deste modo, assumimos o caráter harmônico do violão em diferentes níveis ao transcrever o Preludio, considerando uma linguagem idiomática que incorpore as características acústicas e a ressonância natural do instrumento.

É neste sentido que optamos em utilizar o termo “transcriação”, oriundo dos estudos de literatura comparada e semiótica, em detrimento de “transcrição”, “transposição”, “versão”, ou ainda, “adaptação”, que pressupõem uma tradução literal do texto original, por acreditarmos que em uma

"transcrição idiomática", outros elementos devem ser considerados além da fidelidade harmônica, melódica e rítmica. Como nos processos de transcriação de poesia de uma língua para outra (GERÔNIMO, 2014; SANTAELLA, 2005), a transposição de uma obra para um outro meio idiomático envolve necessariamente a análise crítica da obra original e a criação de um novo objeto estético que reflita os aspectos essenciais do primeiro, sem descaracterizá-lo, mas tampouco sem repeti-lo acriticamente. A transcriação - termo utilizado pelo poeta concreto Haroldo de Campos em suas traduções - é, portanto, o oposto da tradução literal, artisticamente inadequada para tradução de poesia. Segundo Vanessa Gerônimo,

> É no avesso da chamada "Tradução Literal", pois na teoria haroldiana é possível considerar, por exemplo, que ora os elementos fônicos são mais importantes de se manter na tradução do que os elementos semânticos; exatamente para poder recriar a obra original em outra língua. É por isso que o autor afirma ser necessário traduzir o próprio signo e não apenas o significado. Santaella (2005, p.10) afirma isso em outras palavras: "o tradutor transcriador tem de reconhecer o desenho geral da poética do original, redesenhando-a e disseminando-a no espaço da sua própria língua." E esse desenho geral da poética não é formado apenas pelos elementos semânticos, mas por todos os elementos do texto (fônicos, semânticos, sintáticos). (GERÔNIMO, 2014).

O processo de transcriação pressupõe, portanto, o destrinchar minucioso da obra original para posteriormente se aventurar a intervenções criativas e exploratórias. Tratando-se de uma linguagem essencialmente polifônica, conforme exposto anteriormente, primeiramente, composemos um contraponto como uma segunda voz no baixo a partir do material musical já existente e respeitando-se o passo harmônico original. Em um segundo momento, preenchemos alguns acordes com mais notas para poder incorporar os acentos estruturais da obra ao violão. Como já percebeu Joel Krosnick, "o Preludio da segunda Suíte na verdade era uma improvisação em cima do ritmo da Sarabanda" (Prindle, 2011 apud Kutz, 2002). As notas longas no segundo tempo deste preludio acabam recebendo peso e acentuação – uma das características da dança Sarabanda - pela possibilidade do violoncelo de manter uma nota e até executar um crescendo na mesma. Veja compasso 1 – 3 em Figura 1. Este peso e acento somem no violão, se aquele executa apenas o texto musical escrito no Preludio BWV 1008, pois o som logo morre, ou no mínimo decresce após do ataque da nota. Muitas vezes este problema é resolvido com a colocação de treinados em notas longas que representam acentos estruturais na obra, como sugerem tanto Marcos Diaz (2006), quanto Stanley Yates (1998) para as notas longas no segundo tempo da Sarabanda da Suíte BWV 1008 para o violão. Curiosamente, no arranjo do Preludio nenhum desses dois arranjadores coloca um treinado no segundo tempo. Optemos então por manter o peso no segundo tempo pela colocação de um acorde mais cheio, como se pode ver em compasso 1-3 da Fig. 2. Mesmo assumindo o peso no segundo tempo, não interpretamos este preludio como uma "improvisação em cima de uma sarabanda" (Prindle, 2011 apud Kutz, 2002), mas sim como uma variação possível em cima do ritmo da Chaconna, uma dança semelhante à sarabanda, porém estruturada não de dois em dois compassos como esta (em um período de

seis tempos), mas em ciclo mais curto de três tempos (um compasso), só que aqui a nota longa no segundo tempo costuma ser pontuada, como aparece claramente no início da famosa *ciaconna* para violino solo da *partita* II (Haußwald, p.35). Este ritmo foi também a base para o contraponto que colocamos em compasso 5 – 9 (verFig. 2). Fora da ideia rítmica que extraímos mais da própria obra de Bach do que ter inventado ela, capturamos a ideia motívica que observamos na sua obra para o contraponto do Prelúdio. Com raras exceções, Bach apresenta um motivo no mínimo três vezes, sendo que cada vez que ele o apresenta-, o desenvolve também, como pode-se ver em compasso 1-4 da Figura 1. O motivo é apresentado em compasso 1 e sendo reapresentado e desenvolvido em cada um dos compassos seguintes No contraponto destes 4 compassos utilizamos este mesmo princípio. Veja Fig. 2.

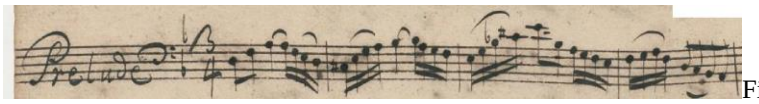
Fig. 1

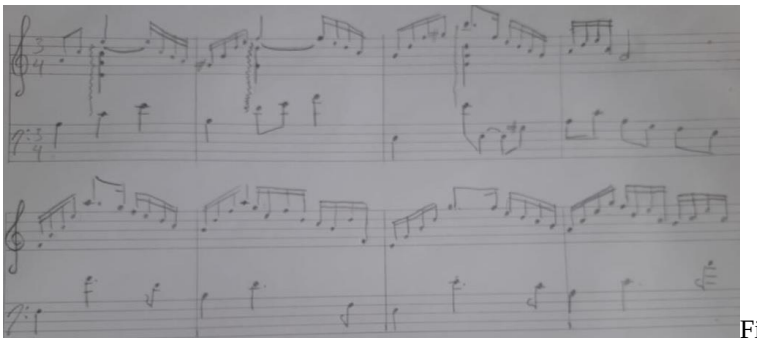
Fig. 2

Bibliografia:

DIAZ, Marcos. **Seis Suites para violoncelo. Transcripción para guitarra.** Madrid: Opera Tres. Ediciones Musicales, 2006.

GERÔNIMO, Vanessa. A Teoría da Transcriação de Haroldo de Campos: o tradutor como recriador. *Como é/Ensaios*. Qorpus, Ed 013, UFSC, junho 2014. Disponível em <https //www.qorpus.paginas.ufsc.br>.Acesso em 27/07/2019.

HAUßWALD, Günter. Neue Bach-Ausgabe, Serie VI. Kammermusik, Band 1, Kammermusik 1: Werke für Violine. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958.

POLYPHONIE. In: WAHRIG herkunftswörterbuch. Leinfelden-Echterdingen: Konradin Medien GMBH, 2014-2019. Disponível em <https://www.wissen.de/wortherkunft/polyphonie>. Acesso em 19 jul. 2019.

POLIFONIA. In: DICIONÁRIO online de Português. Matosinhos: 7Graus, 2009-2019. Disponível em <https://www.dicio.com.br/polifonia/>. Acesso em 19 jul. 2019.

PRINDLE, Daniel. **The form of the preludes to Bach´s unaccompanied Cello Suites.** 107 p. Dissertação de Mestrado – University of Massachusetts Amherst, Massachusetts, 2011.

YATES, Stanley. **J.S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar.** Fenton: Mel Bay Publications, 1998.

SANTAELLA, Lucia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da. Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.