

UM MODELO DE REALIZAÇÃO DE BAIXO CONTÍNUO: 2º MOVIMENTO DA SONATA EM SI MENOR BWV 1030 PARA FLAUTA E CRAVO OBLIGATO DE J. S. BACH

A MODEL FOR FIGURED BASS REALIZATION: 2ND MOVIMENT OF THE B MINOR SONATA BWV 1030 FOR
FLUTE AND HARPSICHORD OBLIGATO BY J. S. BACH

Stella Almeida (UNICAMP)
stellalmeidayasa@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre a cifragem dos acordes do Largo e Dolce da sonata em Si menor para flauta e cravo obbligato, partindo da percepção de que eles são um baixo contínuo realizado por J. S. Bach. Para esta verificação foram utilizadas as instruções escritas sobre este assunto, pelo compositor, em duas ocasiões: a primeira em 1725, no *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*, e em 1738; nas *Regras e Instruções para tocar o baixo contínuo ou acompanhamento a quatro partes*. Priorizando a análise dos aspectos harmônicos tratados no primeiro dos trabalhos, encontramos clara preocupação didática, e sua aplicação neste estudo revela a importância que esta técnica composicional tinha para o mestre, bem como a relevância dos aspectos melódicos e fraseológicos. Acreditamos que a análise em questão forneça elementos para a interpretação desta peça e de outros trechos semelhantes na obra de J. S. Bach e seus contemporâneos.

Palavras-chave: J. S. Bach; Baixo Contínuo; Cravo; Flauta; Música de câmara; Análise.

Abstract: This article presents a study about figuration of the chords from the Largo e Dolce of the B minor sonata for flute and harpsichord obbligato by J. S. Bach, from the perception that they are a thoroughbass composed by Bach himself. As a support we have worked on the instructions written by the composer on this subject twice, the first one in *Anna Magdalena's Notebook* of 1725, and in *The Precepts and principles for playing a thorough bass or accompanying in four parts*, of 1738. Giving priority to the harmonic aspects found in the first work, we noticed a didactic view, and its application here shows us the great worth this had in the master's work, in the same way that the relevance of melodic and phraseological aspects. We believe that this analysis brings elements for the interpretation of this and other passages in J. S. Bach's music as well as for his contemporary composers.

Keywords: J. S. Bach; Figured bass; Harpsichord; Flute; Chamber Music; Analysis.

1. Histórico

A sonata em Si menor para flauta e cravo *obbligato* BWV 1030 foi provavelmente composta no período em que Bach esteve na corte de Cöthen (1717-1723), quando, livre das obrigações com os serviços religiosos, escreveu a maior parte de sua música de câmara. No entanto, os três manuscritos que conhecemos, à parte o autógrafo de Bach, são de um período posterior, e vêm das mãos de alunos do mestre,¹ com exceção do manuscrito contendo apenas a parte do cravo *obbligato*, de caligrafia desconhecida, que mostra a tonalidade de Sol menor como a original da obra,

composta inicialmente para um instrumento melódico que poderia ser o oboé. Poucas são as diferenças encontradas, levando-nos a entender que essas cópias foram feitas sob sua supervisão. Estudos recentes² apontam 1736 como a data da transposição para Si menor.

Das quatro sonatas autênticas³, duas são para flauta e contínuo (Mi menor, BWV 1034 e Mi maior, BWV 1013), e duas para flauta e cravo *obbligato* (Si menor e Lá maior, BWV 1032). A grande Sonata em Si menor, considerada por Spitta (1951) “a mais primorosa sonata para flauta existente” e até hoje tratada pela musicologia e pelos intérpretes como uma das mais importantes escrita para o instrumento, não foi originalmente composta na forma em que a conhecemos. O fato de haver uma versão anterior da obra em Sol menor aponta para uma primeira concepção ainda nos moldes da Trio-sonata, que era o modelo de composição da época. Hans Epstein (1978) considera que o primeiro e o terceiro movimentos são baseados numa forma de trio para duas flautas e baixo contínuo. Já o movimento central, segundo o mesmo autor, foi, evidentemente, escrito em sua forma original para um único instrumento melódico e baixo contínuo, que mais tarde foi realizado pelo próprio Bach.⁴

Spitta (1951, p. 102), em sua monumental biografia de Bach, nos dá indicações das intenções do compositor ao escrever seus acompanhamentos, e da maneira pela qual procedia ao teclado executando-os. Diz ele: *...quando o tema é primeiramente ouvido no instrumento líder sobre um baixo de sustentação, acordes completos devem ser tocados na intenção de dar especial nitidez e ênfase*. Tal indicação sugere aqui uma reflexão sobre a questão do volume de som que se espera conseguir na execução de trechos como o selecionado, e de como fazê-lo. Apesar da indicação *dolce* do título, a textura da escrita requer um volume sonoro condizente com uma dinâmica *forte*, evidenciada pelos acordes cheios da realização, e que pode ser favorecida pelo uso do acoplamento em cravos de dois manuais. Existe a possibilidade de mudar para a dinâmica *piano* na repetição, através da troca de manuais, quando se opta por esse tipo de interpretação. No entanto, salvo algumas obras para cravo que requerem especificamente instrumentos com dois manuais, a quase totalidade da obra de Bach para teclado e música de câmara pode ser tocada num instrumento de um único manual, e neste caso, como o compositor indica através da escrita, os procedimentos para obter o volume

sonoro desejado seriam o preenchimento dos acordes e o dobramento de vozes.

Devemos também considerar, neste caso, que Bach inicialmente adaptou as sonatas para instrumentos solistas de suas próprias trio-sonatas, e depois, reconhecendo que o cravo requeria um tratamento próprio, gradualmente desenvolveu a forma pura de duo, como aparece nas sonatas para violino e cravo *obbligato* BWV 1014 a 1019. As sonatas para flauta e cravo *obbligato* pertencem, no entanto, à primeira categoria. Mais tarde, encontramos em C. Ph. E. Bach (1762) referência à imperfeição do instrumento (tratando-se de cravos de um único manual), no que diz respeito ao volume do acompanhamento. Atribuindo a passagem à Mizler,⁵ um amigo de Bach de Leipzig, ilustra Spitta: “...nosso Capellmeister acompanha um baixo cifrado à maneira de um concerto, e a melodia que ele faz em sua mão direita parece ter sido composta anteriormente.” Essas passagens ajudam a esclarecer o tratamento dado por Bach ao baixo do *Largo e dolce*, com acordes cheios e linhas melódicas na mão direita.

2. Análise formal e fraseológica

Formalmente, o *Largo e dolce* tem uma estrutura muito simples, em duas partes de 8 compassos cada uma e que devem ser repetidas. O tema é feito de um acorde de Ré maior arpejado ascendentemente levando a uma *appoggiatura*, seguido de uma seqüência de ornamentos escritos em graus conjuntos no compasso 2. Os compassos 3 e 4 repetem essa estrutura em resposta, concluindo uma frase na forma clássica de quatro compassos. No compasso 5, um motivo de notas repetidas em ritmo sincopado é seguido de uma escala ascendente que culmina num trilo precedido de uma figura melódica (compasso 6), conferindo grande expressividade à passagem (ex. 1).

No compasso 7 as síncopes continuam, primeiro em nota parada como haviam aparecido anteriormente (compassos 2 e 4), e depois num salto ascendente de 6ª, e então vem a escala, que dessa vez é descendente, chegando ao compasso de cadência, bem definido pela hemiólia na primeira metade do compasso (ex. 2).

Exemplo nº 2: Sonata BWV 1030 de J. S. Bach – 2º Movt (comp. 7-9)

A parte B (compassos 9 a 16), inicia-se com o mesmo acorde arpejado ascendentemente, agora na dominante, levando à *appoggiatura*. Embora seja mantida a frase de quatro compassos, aqui o desenho rítmico da parte da flauta é diferente, com mais notas de menor valor (fusas) e intervalos maiores (6ªs e 7ªs), que imprimem mais movimento e maior dramaticidade à parte B. Ao contrário da parte A, o tema com o acorde arpejado não é repetido. Em seu lugar, no compasso 11, o desenho melódico da flauta é feito de grupetos que levam à cadência do compasso 12 (ex. 3).

Exemplo nº 3: Sonata BWV 1030 de J. S. Bach – 2º Movt (comp. 11-12)

No compasso 13, aparece a mesma figura em síncope do compasso equivalente na parte A, seguida de escala descendente e do desenho sincopado em graus conjuntos (compasso 14), dessa vez ascendente (ex. 4).

Exemplo nº 4: Sonata BWV 1030 de J. S. Bach – 2º Movt (comp. 13-14)

No compasso 15, a síncope, que esteve presente em graus conjuntos ou nota parada, acontece em intervalos descendentes enfatizando a harmonia, e um ornamento conduz para a hemiólia e cadência final (ex. 5).

Exemplo nº 5: Sonata BWV 1030 de J. S. Bach – 2º Movt (comp. 15-17)

3. Análise harmônica

Procedendo a uma cifragem dos acordes, verificamos que esta se encontra inteiramente dentro do contexto explorado por Bach em suas instruções. No entanto, uma ou outra conduta no preenchimento da harmonia ou na condução das vozes difere do que o compositor registrou em seus textos. Devemos no entanto considerar que, como observam David e Mendel (1991), as primeiras regras, de 1725, portanto próximas à composição da sonata, são de natureza elementar, e bem poderiam servir de introdução ao assunto para um iniciante. Ao final delas, o compositor pondera: “as demais precauções que devem ser observadas serão melhor transmitidas oralmente do que por escrito” (Bach, 1978). Bem mais elaboradas são as instruções de 1738, de época mais próxima a dos manuscritos de Kirnberger, Altnikol e Penzel. Outro aspecto a ser levado em consideração é a grande habilidade de improvisador que sabidamente Bach possuía o que

provavelmente levava-o a nem sempre considerar tais realizações como definitivas, ainda que as tenha registrado como tal.

3.1 Cifragem - Parte A

No primeiro compasso encontramos, logo na terceira colcheia, um acorde de Ré maior com sétima levando à subdominante, à dominante com sétima, e retornando à tônica invertida; temos já dois acordes com cinco sons e uma realização melódica na mão direita. No compasso 2, o compositor antecipa, na realização do contínuo, a síncope de notas repetidas característica de todo o movimento, utilizando-a ao mesmo tempo que a da flauta; ainda neste compasso observamos como a nota longa do instrumento melódico pode ser melodicamente preenchida pelo cravo, e não apenas com um acorde, e a presença de um acorde menor com sétima (última colcheia do baixo). O compasso 3 segue com o acorde de Ré maior com sétima nas três posições e em seguida encontramos uma realização em desacordo com as instruções. Na primeira parte das regras de 1738, ele afirma que, com a cifra 7-4-2, nada mais é tocado; porém, nesta passagem ele utilizou um acorde de cinco sons, que inclui a 5ª (ex. 6).

The image shows a musical score for three measures. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bass line has figured bass notation below it: 6, 4, 7, 7, 5, (6). The first measure has a treble clef with a 3 above it. The second measure has a treble clef with a 3 above it. The third measure has a treble clef with a 3 above it. The bass line notation is: 6, 4, 7, 7, 5, (6). The first measure has a treble clef with a 3 above it. The second measure has a treble clef with a 3 above it. The third measure has a treble clef with a 3 above it.

Exemplo nº 6: Sonata BWV 1030 de J. S. Bach – 2º Movt (comp. 3)

Esse procedimento se repetirá nos compassos 9 e 13. O Ré sustenido colocado na linha melódica da mão direita (compasso 3), antecipa o acorde diminuto da primeira colcheia do compasso seguinte (cifra 6 bar-rado-5). Esse detalhe nos mostra claramente como Bach criava um diálogo entre os instrumentos através da realização do contínuo, fazendo com que a parte improvisada esteja em continuidade com o solista (ex. 7).

3.2 Cifragem - Parte B

Na parte B, a tensão harmônica que caminha para Si menor colabora com o já comentado aumento da dramaticidade. Observa-se um acorde diminuto logo na primeira colcheia do segundo compasso, e a presença novamente do retardo 4-3 na mão direita. O compasso 11 é o mais intenso harmonicamente, com o acorde diminuto de Lá suspenso apresentando as síncofes na voz mais aguda, antecipando as harmonias dos tempos seguintes numa passagem de grande efeito expressivo, em contraponto com a voz solista (ex. 9).

The image shows a musical score for Example 9, measures 11-12. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano right hand (middle), and a piano left hand (bottom). The key signature is one sharp (F#). The vocal line starts with a trill on the note 'a' in the second measure. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with figured bass notation: 5, 6 5, 4 6, 6 4, 5, 6, 5, #, and (6). The notation includes various ornaments and slurs.

Exemplo nº 9: Sonata BWV 1030 de J. S. Bach – 2º Movt (comp. 11-12)

A tensão resolve em Si menor (compasso 12), e uma escala ascendente ornamentada (ex. 9) leva ao compasso seguinte, que nos apresenta um acorde notável, de Mi maior com sétima sobre a nota Dó (cifra 9-7), que faz parte do acorde de Lá maior (ex. 10).

The image shows a musical score for Example 10, measure 13. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano right hand (middle), and a piano left hand (bottom). The key signature is one sharp (F#). The piano accompaniment features a complex harmonic structure with figured bass notation: 6 #, 6 9, 6, 2, #, #, 2, and 7. The notation includes various ornaments and slurs.

Exemplo nº 10: Sonata BWV 1030 de J. S. Bach – 2º Movt (comp. 13)

No próximo compasso, encontramos-nos de volta ao Ré maior. Em sua segunda metade, Bach novamente faz com que a linha melódica da mão direita preencha estruturalmente a nota longa do solista, levando ao

acorde de Lá maior com nona, que encaminha para o final da peça. Interessante notar que aqui, ao contrário da parte A, Bach não preenche na mão direita a nota longa do solista para retornar ao início da parte B.

4. Considerações finais

O contato com a obra de Bach nos leva a refletir sobre seus processos de composição e os caminhos para a interpretação de sua música. Forkel, logo no início do século XIX, observava que ele subordinava a ordem, o sentido de unidade e de encadeamento lógico ao seu pensamento musical. Ainda que esses elementos se refiram a conceitos estéticos, e possivelmente postos em relevo por este pioneiro biógrafo do compositor, essa observação se faz muito clara nesse *Largo e dolce* da Sonata em Si menor; a harmonia cheia e ornamentada é, no entanto, austera, sem nunca prejudicar o livre fluir da melodia delicadamente *cantabile*. Ainda segundo as observações do mesmo autor, o compositor tinha sempre à sua disposição os meios de expressão suficientes para traduzir os *afetti*, qualquer que fosse a linguagem utilizada. Seu primeiro cuidado nesse sentido, foi o de inserir sua originalidade e requinte em tudo que se referia à harmonia, e essa maneira de fazê-lo traduziu-se em engenhosidade e personalidade.

Alguns autores, como Geiringer (1985), consideram este movimento um *Siciliano*, e, de fato, no manuscrito em Sol menor contendo apenas a parte de cravo, de copista desconhecido, existe esse título. No entanto, se observarmos outros trechos nos quais Bach utilizou essa alcunha, como, por exemplo, na Sonata para flauta em Mi bemol maior BWV 1031, temos um balanço bem mais evidente quanto ao ritmo da dança *Siciliana*, que a textura do *Largo e dolce* não permite. Talvez, neste caso, possamos encontrar características de uma *Sarabanda*, considerando dois compassos 3/8 dentro de um 6/8. além dessa possível subdivisão, poderíamos pensar em acentos no segundo tempo de vários desses hipotéticos compassos, especialmente nos lugares onde ocorrem as hemiólias e onde a sétima do acorde aparece pela primeira vez no segundo tempo, valorizando a dissonância e o momento especialmente expressivo, como o trilo que se inicia na segunda colcheia do compasso 6. Christensen (1994) vê indícios de que o estilo *luthé*,⁶ praticado na França durante os séculos XVII e XVIII, era conhecido

também na Alemanha, graças à presença dos acordes quebrados do *Largo e Dolce*. Essa observação pode sustentar uma interpretação na qual grande parte dos acordes sejam arpejados.

Diante dessas observações, o cravista que for interpretar essa peça deve ter em mente que ela tem um afeto notadamente afável, terno, como que libertando da atmosfera melancólica do longo *Andante* que inicia a Sonata. Assim, remetendo-nos aos ensinamentos de C. Ph. E. Bach, que recomenda que as regras da boa execução sejam aplicadas também ao acompanhamento, concluímos que devemos buscar uma execução que valorize o toque *legato* e expressivo e que o baixo contínuo seja, aqui, tão *cantabile* quanto a parte do solista.



Facsimile do manuscrito autógrafo de Bach. Mus.ms Bach, p. 975. *Deutsche Staatsbibliothek Berlin*

Notas

- ¹ J. Ch. Altnikol (1719-1759) foi aluno e genro de Bach, e seu manuscrito é datado entre 1748 e 1758. J. Ph. Kirnberger (1721-1783) foi discípulo do mestre no período de Leipzig entre 1739 e 1741, e também Ch. F. Penzel (1737-1801), embora mais adiante. Este é autor do manuscrito da parte de flauta que acompanha o autógrafo de Bach.
- ² Marshall, R. L., *J. S. Bach compositions for solo flute: a reconsideration of their authenticity and chronology*, em *Journal of the American Musicological Society* XXXII, 1979, e Wolff, Christoph, *Bach's Leipzig Chamber Music*, em *Early Music* XIII, 2, 1985.
- ³ Hans Peter Schmitz, no prefácio da edição Bärenreiter nº 4402 de 1963, assinala que o volume contém todas as sonatas para flauta e baixo cifrado ou cravo obrigato das quais a autoria de J. S. Bach é absolutamente indiscutível (Mi maior, Mi menor, Si menor e Lá Maior).
- ⁴ Epstein, Hans. Prefácio do volume I de *Sonaten für Flöte und Klavier (Cembalo)*, Henle Verlag, München, 1978.
- ⁵ Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-1778), foi um dos fundadores da musicologia alemã. Teve aulas de cravo e composição com Bach em Leipzig. Fundou a *Sociëtat der musikalischen Wissenschaften*, destinada a discutir questões relativas à música como arte e ciência.
- ⁶ “Como alaúde”. Mais especificamente, os alaudistas franceses dos séculos XVII e XVIII desenvolveram o *style brisé*, com acordes arpejados. (Dicionário Grove de Música. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1994.

Referências

BACH, Carl Ph. E. **Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado**. Trad. Fernando Cazarini. Assis: Unesp, 1996.

BACH, Joh. Seb. **Sonaten für Flöte und Klavier (Cembalo)**. München: G. Henle Verlag, 1978. Heft I. Prefácio de Hans Epstein.

_____. Rules and Instructions for Playing Thorough-bass or Accompaniment in Four Parts e Some most necessary rules from the “General Basso di J.S.Bach”. In: SPITTA Phillip. **Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany**. New York: Dover, 1992. v.3.

CASTELLANI, M. (Ed.) **Sonata in Si Minore: IV Manoscritti Berlinesi**. Partitura. Firenze: Edizioni Celte, 1989.

CHRISTENSEN, J B. **Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle**. Bâle: Bärenreiter, 1994.

DAVID, H. T.; MENDEL, A. **The Bach Reader**. New York: W.W. Norton & Company, 1991.

FORKEL, J. N. **Juan Sebastián Bach**. Título original: Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Trad. Adolfo Salazar. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

GEIRINGER, K. **Johann Sebastian Bach: O apogeu de uma era**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HANTAÏ, M e HANTAÏ, P. **J. S. Bach:** Sonates pour Flûte. CD1. London: Virgin Classics, 1999.

SPITTA, P. **Johann Sebastian Bach:** His work and influence on the music of Germany. New York: Dover, 1992. 3v.

Stella Almeida – Graduada em piano pelo IA-Unesp. Desde 1989 é pianista da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. É camerista e acompanhadora. Como cravista atua com a Orquestra de Câmara Engenho Barroco e com a Bachiana Chamber Orchestra, além de formações com instrumentos antigos. Atualmente cursa o doutorado em cravo no Instituto de Artes da Unicamp e é professora de música de câmara no Conservatório Souza Lima.
