

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR  
CAMPUS DE CURITIBA I  
ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ – EMBAP  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O PROCESSO DE DIGITAÇÃO AO VIOLÃO DA FUGA  
BWV 998 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

WALMOR BOZA

CURITIBA  
2021

WALMOR BOZA

O PROCESSO DE DIGITAÇÃO AO VIOLÃO DA FUGA  
BWV 998 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Música, Linha de Música e Processos Criativos.

Orientador: Prof. Dr. Alisson Alípio

CURITIBA  
2021

**Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 9ª/1416.**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

B793p Boza, Walmor.

O processo de digitação ao violão da Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach. /  
Walmor Boza - Curitiba, 2021.  
78 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Alisson Alípio.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná – Campus  
Curitiba I - Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. Curitiba, 2021.  
Inclui bibliografia.

1. Digitação ao violão – processo. 2. Fuga BWV 998 - Johann Sebastian Bach.  
3. Sujeito da Fuga. 4. Textura polifônica. I. Universidade Estadual do Paraná. Programa de  
Pós-Graduação – Mestrado em Música. II. Alípio, Alisson. III. Título.

CDD: 781

CDU: 781.61:004

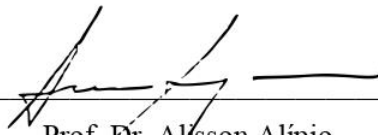
## TERMO DE APROVAÇÃO

WALMOR BOZA

O PROCESSO DE DIGITAÇÃO AO VIOLÃO DA FUGA BWV 998 DE JOHANN  
SEBASTIAN BACH

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

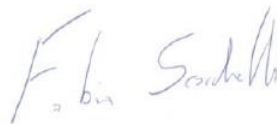
Orientador:



Prof. Dr. Alisson Alípio  
PPGMUS-UNESPAR



Prof. Dr. Marcos Araújo  
UFRGS



Prof. Dr. Fábio Scarduelli  
PPGMUS-UNESPAR

Curitiba, 28 de julho de 2021

Dedico este trabalho à minha esposa **Daiane Boza** e a **Johann Sebastian Bach**, por terem mudado a minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à UNESPAR – Campus de Curitiba I – EMBAP, pelo programa de mestrado ofertado.

À CAPES, pela concessão da bolsa que foi fundamental para a execução da minha pesquisa.

Ao meu professor orientador, Dr. Alisson Alípio, por todos os ensinamentos, paciência, atenção, dedicação e amizade.

A todo corpo docente do Programa de Pós-graduação em Música, em especial aos professores Dr. Fábio Scarduelli, Dr. André Egg, Dra. Anete Weichselbaum e Dr. Isaac Felix Chueke.

Ao DeArtes/UFPR, pela parceria nas disciplinas ofertadas, em especial à Professora Dra. Silvana Scarinci, por todo incentivo, ensinamentos e amizade.

Aos professores Dr. Fábio Scarduelli e Dr. Daniel Wolff por integrarem a minha banca de qualificação.

Aos professores Dr. Fábio Scarduelli e Dr. Marcos Araújo por integrarem minha banca de defesa.

Agradeço à minha amada esposa Daiane Boza, por todo apoio, amor, fotografia, revisão dos textos, companheirismo e compreensão ao, novamente, abrir mão da minha presença para que eu pudesse realizar mais este sonho.

Ao meu professor e amigo, Fabio Zanon, a quem palavras não seriam suficientes para expressar minha gratidão e tamanha importância em toda a minha trajetória.

À minha família: pais, irmãos e em especial a Vilmar Boza, Diomyra Boza, Agna Costa e Loreane Boza, por sempre me incentivarem e estarem ao meu lado.

Ao meu ilustre patrocinador a *Royal Classics Strings*, por acreditar na minha arte e por todo cuidado prestado sempre.

Aos meus grandes incentivadores e amigos: Dr. Edson Abdala, Sérgio Abreu, Robi Friesen, Sarper Dağtekin, Jean Gabriel e Guillermo H. Aguer, pela sincera amizade e apoio incondicional.

Aos meus amigos de longa data: Jean Barcelos, Vinicius Jacomin, Allan Kolodzieiski e Cainã Rocha, por estarem ao meu lado desde a graduação.

Também aos meus professores da graduação: Orlando Fraga, Harry Crowl e Luiz Cláudio Ribas Ferreira, por todos os ensinamentos.

Aos meus antigos professores e coordenadores do *Máster* em Alicante: David Russell e sua esposa María Jesús, Malena Durán e Ignacio Rodes, Xavier Díaz-Latorre, Pepe Romero, Manuel Barrueco, Dr. Victor Candia, Sergio Assad e Odair Assad, por todos os ensinamentos.

Não poderia deixar de agradecer os grandes amigos que fiz em Alicante: Zak Pleet, Joey Rincón e, em especial, a Hugo Moltó, por todo seu profissionalismo e amizade.

A todos os colegas de mestrado, em especial a Jeferson Ulbrich e Daniel Derevecki, pela parceria ao longo do curso.

Aos meus queridos parceiros musicais: Renata Bueno, Luiz Fernando Campelo, Dr. Guilherme Romanelli e Dr. Juarez Bergmann, por dividirem seus talentos comigo.

Agradeço também a todos os meus alunos: Caleb Baptista, Gabi Palma, Glauco Souza, Heloisa Bassinelli, Jefferson Fagundes, Miguel Vialich e Roberto Gonçalves. É sempre um prazer compartilhar meus conhecimentos com vocês.

Ao X Simpósio Acadêmico da EMBAP.

Aos meus amigos Diego Zorrilla, Eli Siliprandi, Eliane e Jaime Zenamonn, João Vitor David, Lucas da Paixão, Luciana Lozada, Marcos Pablo Dalmacio, Martinho Lutero, Matheus Chagas, Ricardo Dias e Stanislav Hvartchikkov, por toda parceria e amizade.

Por fim, agradeço a Julian Bream (*in memoriam*), pela inspiração violonística e a Johann Sebastian Bach, por toda inspiração musical, tendo sido peça fundamental em minha pesquisa.

A música é, ao mesmo tempo, uma arte e uma ciência. Como toda arte e toda ciência, não tem outro inimigo a não ser a ignorância.

**Thurston Dart (1921 – 1971)**



## RESUMO

Este trabalho trata do processo de digitação ao violão da Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach. O objetivo foi desenvolver uma digitação em que o sujeito da fuga e suas variações fossem postos em perspectiva por meio da classificação e hierarquização dos elementos texturais. Esta pesquisa tem como referencial teórico os trabalhos sobre digitação realizados por Alisson Alípio e Ricardo Barceló, assim como a análise da Fuga BWV 998, de Tilman Hoppstock e, por fim, as publicações sobre interpretação musical, contraponto e formas musicais de Stanley Yates, Any Raquel Carvalho e Aaron Copland, respectivamente. Concluímos que, baseada na classificação dos elementos texturais em uma obra polifônica, a digitação propicia a evidenciação do sujeito e motivos, promovendo, assim, uma hierarquia entre as diferentes vozes presentes em uma fuga. Por fim, essa pesquisa apresenta uma edição prática para violão da Fuga BWV 998.

Palavras-chave: digitação ao violão; Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach; textura polifônica; Sujeito da Fuga

## **ABSTRACT**

This work deals with the process of the guitar fingering on the Fugue BWV 998 by Johann Sebastian Bach. The objective was to develop a fingering to the guitar in which the fugue's subject and its variations were put into perspective through the classification and hierarchy of the textural elements. This research has as a theoretical reference the works on guitar fingering made by Alisson Alípio and Ricardo Barceló, as well as the analysis of Fugue BWV 998, by Tilman Hoppstock and, finally, the publications on musical interpretation, counterpoint and musical forms by Stanley Yates, Any Raquel Carvalho and Aaron Copland. We conclude that, based on the classification of textural elements in a polyphonic work, the guitar fingering provides the disclosure of the fugue's subject and motives, thus promoting a hierarchy between the different voices present in a fugue. Finally, this research presents a performance edition for guitar of the Fugue BWV 998.

Keywords: guitar fingering; Fugue BWV 998 by Johann Sebastian Bach; polyphonic texture; Fugue's Subject

## RESUMEN

Este trabajo trata del proceso de digitación a la guitarra de la Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach. El objetivo fue desarrollar una digitación a la guitarra en la que se pusiera en perspectiva el sujeto y sus variaciones a través de la clasificación y jerarquía de los elementos texturales. Esta investigación tiene como referencia teórica los trabajos sobre digitación realizadas por Alisson Alípio y Ricardo Barceló, así como el análisis de la Fuga BWV 998, de Tilman Hoppstock y, finalmente, las publicaciones sobre interpretación musical, contrapunto y formas musicales de Stanley Yates, Any Raquel Carvalho y Aaron Copland. Concluimos que, a partir de la clasificación de elementos texturales en una obra polifónica, la digitación proporciona la revelación del sujeto de la fuga y los motivos, promoviendo así una jerarquía entre las diferentes voces presentes en una fuga. Finalmente, esta investigación da como resultado una edición práctica para guitarra de la Fuga BWV 998.

Palabras llave: digitación; Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach; textura polifónica; Sujeto de la Fuga

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Trecho com digitação usando cordas presas .....	20
Exemplo 2 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Trecho com digitação usando cordas soltas .....	20
Exemplo 3 – Passacaglia (cc. 95 – 97) – Joaquin Rodrigo – Trecho com poucas soluções de digitação – Digitação minha.....	21
Exemplo 4 – Estudo op. 6 n° 8 (cc. 32 – 39) – Fernando Sor – Trecho de textura a três vozes – Digitação minha.....	22
Exemplo 5 – Fuga BWV 998 (cc. 7 – 9) – Johann Sebastian Bach – Trecho com diferentes opções para destaque das vozes.....	22
Exemplo 6 – Gran Vals (cc. 3 – 8) - Francisco Tárrega – Trecho com digitação na segunda corda – Digitação minha.....	23
Exemplo 7 – Gran Vals (cc. 3 – 8) – Francisco Tárrega – Trecho com digitação na primeira corda – Digitação minha.....	24
Exemplo 8 – Fuga BWV 997 (cc. 30 – 32) – Johann Sebastian Bach – Trecho a três vozes – Digitação minha.....	26
Exemplo 9 – Variações sobre “Folia de España” e Fuga (cc. 669 – 672) – M. Ponce – Trecho a três vozes – Digitação minha.....	27
Exemplo 10 – Contrapunctus I – A Arte da Fuga BWV 1080 (cc. 1 – 5) – Johann Sebastian Bach – Sujeito.....	28
Exemplo 11 – Contrapunctus I – A Arte da Fuga BWV 1080 (cc. 5 – 9) – Johann Sebastian Bach – Resposta.....	28
Exemplo 12 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Contrassujeito .....	29
Exemplo 13 – Indicação da altura das oitavas presentes na tessitura da Fuga BWV 998....	31
Exemplo 14 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Indicação de digitação da mão esquerda .....	32
Exemplo 15 – Fuga BWV 998 (cc. 41 – 42) – Johann Sebastian Bach – Indicação de pestana .....	32
Exemplo 16 – Fuga BWV 998 (cc. 15 – 17) – Johann Sebastian Bach – Indicação de notas oitavadas .....	32

Exemplo 17 – Afinação tradicional do violão .....	33
Exemplo 18 – Afinação do violão com uso da scordatura .....	33
Exemplo 19 – Fuga BWV 998 (cc. 29 – 32) – Johann Sebastian Bach – Exemplo de ressonância da sexta corda.....	34
Exemplo 20 – Fuga BWV 998 (cc. 7 – 9) – Johann Sebastian Bach – Trecho com digitação fazendo uso de scordatura na terceira corda .....	34
Exemplo 21 – Fuga BWV 998 (cc. 7 – 9) – Johann Sebastian Bach – Trecho com digitação sem o uso de scordatura na terceira corda .....	35
Exemplo 22 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Sujeito .....	35
Exemplo 23 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Resposta.....	36
Exemplo 24 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bah – Resposta – Trecho completo .....	36
Exemplo 25 – Fuga BWV 998 (cc. 11 – 13) – Johann Sebastian Bach – Sujeito Variado..	37
Exemplo 26 – Fuga BWV 998 – (cc. 11 – 13) – Johann Sebastian Bach – Sujeito variado – Trecho completo.....	37
Exemplo 27 – Fuga BWV 998 (cc. 17 – 18) – Johann Sebastian Bach – Fragmento espelhado do sujeito.....	37
Exemplo 28 – Fuga BWV 998 – (cc. 17 – 18) – Johann Sebastian Bach – Fragmento espelhado do sujeito – Trecho completo .....	38
Exemplo 29 – Fuga BWV 998 (cc. 23 – 24) – Johann Sebastian Bach – Fragmento do sujeito.....	38
Exemplo 30 – Fuga BWV 998 – (cc. 23 – 24) – Johann Sebastian Bach – Fragmento do sujeito – Trecho completo .....	38
Exemplo 31 – Fuga BWV 998 (cc. 47 – 48) – Johann Sebastian Bach – Fragmento da resposta .....	39
Exemplo 32 – Fuga BWV 998 – (cc. 47 – 48) – Johann Sebastian Bach – Fragmento da resposta – Trecho completo.....	39
Exemplo 33 – Fuga BWV 998 (cc. 17 – 18) – Johann Sebastian Bach – Sujeito espelhado – Complementação nossa .....	40
Exemplo 34 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Sujeito espelhado retrógrado – Versão retrógrada nossa.....	40
Exemplo 35 – Fuga BWV 998 (cc. 51 – 53) – Johann Sebastian Bach – Sujeito variado espelhado retrógrado.....	40

Exemplo 36 – Fuga BWV 998 (cc. 51 – 53) – Johann Sebastian Bach – Sujeito variado espelhado retrógrado – Trecho completo .....	40
Exemplo 37 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Contrassujeito .....	41
Exemplo 38 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Contrassujeito – Trecho completo .....	41
Exemplo 39 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Motivo ascendente .....	42
Exemplo 40 – Fuga BWV 998 (cc. 19 – 20) – Johann Sebastian Bach – Contexto harmônico do motivo de suspensão ascendente .....	42
Exemplo 41 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Motivo de suspensão descendente.....	43
Exemplo 42 – Fuga BWV 998 (c.18) – Johann Sebastian Bach – Contexto harmônico do motivo de suspensão descendente .....	43
Exemplo 43 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Motivo em nota pedal .....	43
Exemplo 44 – Fuga BWV 998 – (c. 51) – Johann Sebastian Bach – Motivo em nota pedal – Trecho completo.....	43
Exemplo 45 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Motivo em sequência.....	44
Exemplo 46 – Fuga BWV 998 (c. 47) – Johann Sebastian Bach – Motivo sequencial – Trecho completo.....	44
Exemplo 47 – Fuga BWV 998 (c. 23) – Johann Sebastian Bach – Acorde completo – Digitação minha.....	45
Exemplo 48 – Fuga BWV 998 (c. 23) – Johann Sebastian Bach – Resultado sonoro da interrupção de todas as vozes para a mudança de posição, o símbolo “x” representa a interrupção – Digitação minha .....	45
Exemplo 49 – Fuga BWV 998 (c. 23) – Johann Sebastian Bach – Versão final – Digitação minha .....	45
Exemplo 50 – Fuga BWV 998 (c. 28) – Johann Sebastian Bach – Acorde completo – Digitação minha.....	46
Exemplo 51 – Fuga BWV 998 (c. 28) – Johann Sebastian Bach – Acorde sem a nota Ré <sup>3</sup> – Digitação minha.....	46
Exemplo 52 – Fuga BWV 998 (cc. 26 – 27) – Johann Sebastian Bach – Trecho sem omissão de notas.....	46
Exemplo 53 – Fuga BWV 998 (cc. 26 – 27) – Johann Sebastian Bach – Trecho com notas omitidas – Digitação minha.....	47

Exemplo 54 – Fuga BWV 998 (cc. 31 – 32) – Johann Sebastian Bach – Trecho sem omissão de notas.....	47
Exemplo 55 – Fuga BWV 998 (cc. 31 – 32) – Johann Sebastian Bach – Trecho sem omissão de notas com digitação – Digitação minha.....	47
Exemplo 56 – Fuga BWV 998 (cc. 31 – 32) – Johann Sebastian Bach – Trecho com omissão de notas e digitação – Digitação minha.....	48
Exemplo 57 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a primeira exposição do sujeito – Digitação minha.....	49
Exemplo 58 – Fuga BWV 998 (cc. 7 – 9) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do sujeito em oitava abaixo – Digitação minha.....	50
Exemplo 59 – Fuga BWV 998 (cc. 43 – 45) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do sujeito em si maior – Digitação minha .....	51
Exemplo 60 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição da resposta – Digitação minha.....	53
Exemplo 61 – Fuga BWV 998 (cc. 13 – 15) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do sujeito variado – Digitação minha.....	53
Exemplo 62 – Fuga BWV 998 (cc. 17 – 18) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do fragmento espelhado do sujeito – Digitação minha.....	54
Exemplo 63 – Fuga BWV 998 (cc. 23 – 24) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do fragmento do sujeito – Digitação minha.....	55
Exemplo 64 – Fuga BWV 998 (cc. 47 – 48) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do fragmento da resposta – Digitação minha .....	55
Exemplo 65 – Fuga BWV 998 (cc. 51 – 53) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do sujeito variado espelhado retrógrado – Digitação minha .....	56
Exemplo 66 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do contrassujeito – Digitação minha.....	57
Exemplo 67 – Fuga BWV 998 (cc. 5 – 6) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do contrassujeito – Digitação minha.....	57
Exemplo 68 – Fuga BWV 998 (cc. 19 – 20) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição dos motivos de suspensão ascendente e descendente – Digitação minha .....	58
Exemplo 69 – Fuga BWV 998 (c. 51) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do motivo em nota pedal – Digitação minha.....	59

Exemplo 70 – Fuga BWV 998 (c. 47) – Johann Sebastian Bach – Ditação da mão esquerda para a exposição do motivo sequencial – Ditação minha..... 60



## **LISTA DE IMAGENS ILUSTRATIVAS**

Figura 1 – Realização da distensão entre os dedos 1 e 4.....	51
Figura 2 – Uso repetido do dedo 1 – Atuação dos dedos 1, 2 e 4. ....	52
Figura 3 – Realização da distensão entre os dedos 1 e 2.....	56
Figura 4 – Realização da distensão entre os dedos 1 e 4.....	58

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>1 REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	19
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	26
<b>3 METODOLOGIA</b> .....	31
<b>3.1 Critérios da transcrição</b> .....	31
<b>3.1.1 Tonalidade</b> .....	31
<b>3.1.2 Caracteres da edição</b> .....	31
<b>3.1.3 Scordatura</b> .....	32
<b>3.2 Classificação do sujeito e suas variações</b> .....	35
<b>3.2.1 Sujeito</b> .....	35
<b>3.2.2 Resposta</b> .....	36
<b>3.2.3 Sujeito variado</b> .....	36
<b>3.2.4 Fragmento espelhado do sujeito</b> .....	37
<b>3.2.5 Fragmento do sujeito</b> .....	38
<b>3.2.6 Fragmento da resposta</b> .....	39
<b>3.2.7 Sujeito variado espelhado retrógrado</b> .....	39
<b>3.3 Contrassujeito</b> .....	41
<b>3.4 Classificação dos Motivos</b> .....	41
<b>3.4.1 Motivo de suspensão ascendente e motivo de suspensão descendente</b> .....	42
<b>3.4.2 Motivo em nota pedal</b> .....	43
<b>3.4.3 Motivo sequencial</b> .....	44
<b>3.5 Omissão de notas</b> .....	44
<b>3.5.1 Omissão de notas visando a fluência musical</b> .....	44
<b>3.5.2 Omissão de notas por incapacidade idiomática</b> .....	46
<b>4 O PROCESSO DE DIGITAÇÃO AO VIOLÃO DA FUGA BWV 998</b> .....	49
<b>4.1 Digitação do sujeito</b> .....	49
<b>4.2 Digitação da resposta</b> .....	52
<b>4.2 Digitação do sujeito variado</b> .....	53
<b>4.3 Digitação do fragmento espelhado do sujeito</b> .....	54
<b>4.4 Digitação do fragmento do sujeito</b> .....	54
<b>4.5 Digitação do fragmento da resposta</b> .....	55

<b>4.6</b> Digitação do sujeito variado espelhado retrógrado .....	56
<b>4.7</b> Digitação do contrassujeito .....	57
<b>4.8</b> Digitação do motivo de suspensão ascendente e motivo de suspensão descendente .....	58
<b>4.9</b> Digitação do motivo em nota pedal .....	59
<b>4.10</b> Digitação do motivo sequencial.....	59
<b>CONCLUSÕES</b> .....	61
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	63
<b>ANEXO</b> .....	66
<b>APÊNDICE</b> .....	71

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho é discutido o processo de digitação ao violão da Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach, o qual ocorre à luz da perspectiva textural em uma obra musical.

O primeiro capítulo trata da revisão de literatura, onde traçamos uma discussão crítica a respeito da digitação como fator determinante na preparação de uma obra interpretada ao violão.

O segundo procede com a elaboração do referencial teórico, baseado nas premissas sobre digitação ao violão de Alisson Alípio e Ricardo Barceló; incluindo publicações sobre a Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach, de Tilman Hoppstock. São, também, analisados preceitos sobre interpretação musical, contraponto e formas musicais de Stanley Yates, Any Raquel Carvalho e Aaron Copland, respectivamente.

O terceiro trata dos critérios empregados na realização da transcrição e edição da partitura, os quais são compostos por classificação dos elementos texturais, omissão de notas, tonalidade, uso de *scordatura* e explicação sobre os caracteres usados para indicar as escolhas de digitação.

Finalmente, o quarto capítulo descreve o processo de digitação, em que é abordada a textura contrapontística — a qual figura como fator de implicação em decisões digitacionais — e as possíveis hierarquizações vislumbradas na textura da Fuga BWV 998.

Por fim, como apêndice do presente trabalho, é apresentada uma edição prática para violão da Fuga BWV 998.

Todas as traduções são nossas e os textos originais constam em notas de rodapé.

## 1 REVISÃO DE LITERATURA

O violão é um instrumento capaz de realizar polifonias e suas características proporcionam ao intérprete diferentes perspectivas texturais em uma obra musical durante o processo de digitação. Ao se tratar de uma obra em que a textura é polifônica, é necessário observar a horizontalidade das vozes e suas relações contrapontísticas, para que se possa obter critérios interpretativos antes de se tomar decisões acerca da digitação.

Ao colocarmos em perspectiva os elementos texturais para o estabelecimento de polifonias, timbres e planos sonoros distintos, suscitam-se as seguintes questões: Quais são os parâmetros necessários para se estabelecer polifonia em uma textura e como ocorre a sua aplicabilidade ao violão por meio da digitação? Como abordar texturas que transcendem as características idiomáticas do violão?

A atitude de realizar uma digitação ao violão implica uma série de fatores que, combinados, podem ser condizentes com o estilo da obra que está sendo digitada, como também, torná-la orgânica em relação à sua realização técnica.

Segundo Barceló (1995):

Antes de começar a digitar uma obra convém realizar uma leitura geral e uma análise a “grosso modo” da mesma, sem o desejo de memorizá-la ainda, para ter certas noções básicas e logo entrar em maiores detalhes como: fraseado, articulação, dinâmica, timbre etc., dos quais devem afetar diretamente nossos critérios de digitação. (BARCELÓ, 1995, p. 9)<sup>1</sup>

Vários autores (CONTRERAS, 1998; FERNANDEZ, 2000; WOLFF, 2001; ALÍPIO, 2014) concordam que a digitação deve ser um processo deliberado de escolha e utilização dos dedos. É um consenso entre didatas e violonistas de referência que “a digitação é um fator determinante no resultado final da preparação de uma obra” (ALÍPIO, 2014, p. 24).

Segundo Fernandez (2000):

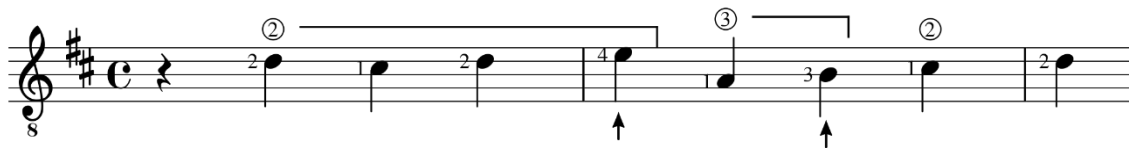
O violão oferece, como nenhum outro instrumento, a possibilidade de tocar as mesmas notas em diferentes lugares; Isso implica que sempre terão de ser tomadas decisões de tipo um pouco mais complexo do que as exigidas por outros instrumentos. Essas decisões se referem primeiro à localização no braço [do violão] em que se tocará essa nota, isto é, em qual corda essa nota será tocada; e

---

<sup>1</sup> Antes de comenzar a digitar una obra conviene realizar una lectura general y un análisis a “grosso modo” de ésta sin afán de memorizarla aún, para tener ciertas nociones básicas y luego entrar en mayores detalles como lo son: fraseo, articulación, dinámica, tímbrica etc., los cuales deben incidir directamente en nuestros criterios de digitación. (BARCELÓ, 1995, p. 9)

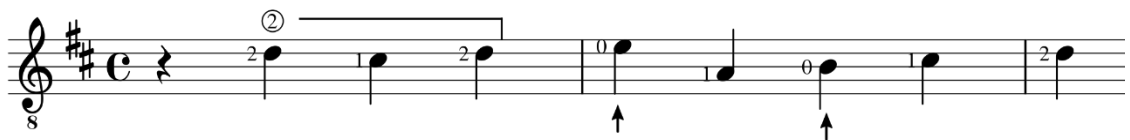
em segundo lugar, para qual dedo da mão esquerda será atribuída essa nota. (FERNANDEZ, 2000, p. 44)<sup>2</sup>

Observemos um caso:



*Exemplo 1 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Trecho com digitação usando cordas presas*

No exemplo acima podemos observar uma opção de digitação sem exercer o uso de cordas soltas, o que facilita um melhor controle do timbre (notas sinalizadas por flechas). Por outro lado, a mesma melodia poderia ser digitada fazendo o uso de cordas soltas, simplificando os movimentos de mão esquerda. Observemos:



*Exemplo 2 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Trecho com digitação usando cordas soltas*

Nem sempre é possível, no entanto, obter muitas opções de digitação em obras contrapontísticas.

No exemplo abaixo temos uma passagem musical onde haveriam poucas opções viáveis de digitação:

<sup>2</sup> La guitarra ofrece, como ningún otro instrumento, la posibilidad de tocar las mismas notas en diferentes lugares; esto implica que siempre habrá que tomar decisiones de un tipo algo más complejo que las que se requieren en otros instrumentos. Estas decisiones se referirán en primer lugar al lugar del diapasón en que se tocará esa nota, o sea, en qué cuerda se tocará esa nota; y en segundo lugar, a qué dedo de la mano izquierda se le asignará esa nota. (FERNANDEZ, 2000, p. 44)



*Exemplo 3 – Passacaglia (cc. 95 – 97) – Joaquin Rodrigo – Trecho com poucas soluções de digitação – Digitação minha*

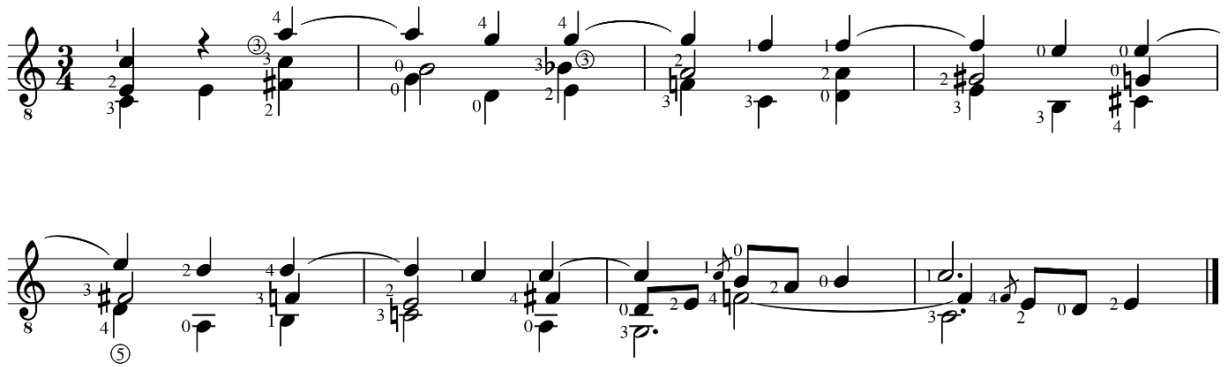
Podemos observar que, devido à necessidade de se manter o Fá# do baixo — que é recorrente e só pode ser reproduzido em uma mesma casa e corda — o violonista não dispõe de muitas opções de digitação para as demais vozes que o acompanham. Esse fato se dá pela necessidade de um mesmo dedo se manter em uma só região, impondo uma limitação à atuação da mão esquerda.

Quando há a possibilidade de escolha entre duas ou mais digitações, um ou mais critérios podem ser adotados para se tomar uma decisão. Segundo Apro (2006), “uma obra contém em si uma potencialidade infinita de leituras possíveis, e ao privilegiar determinado aspecto dentro de uma vasta gama de possibilidades, os demais acabam sendo deixados de lado” (APRO, 2006, p. 29).

Neste sentido, Alípio (2014) pondera que:

Ao estudar um determinado trecho, é importante observar que tipo de fenômeno ocorre em cada voz, pois texturas polifônicas — sobretudo contrapontísticas — demandam, simultaneamente, diferentes expressões, dinâmicas e articulações. Sem a observação dessa propriedade, o violonista é induzido, erroneamente, a uniformizar tais demandas, relegando a polifonia à mera simultaneidade de sons. (ALÍPIO, 2014, p. 33)

Analisemos os compassos 32 a 39 do estudo n° 8 op. 6, de Fernando Sor, o qual trata-se de uma textura a três vozes. O exemplo ilustra um caso em que, devido ao movimento independente de vozes e à incidência de retardos, a sustentação de tais notas pode ser facilitada por meio da digitação. Observemos:



*Exemplo 4 – Estudo op. 6 n° 8 (cc. 32 – 39) – Fernando Sor – Trecho de textura a três vozes – Digitação minha*

Notemos que a voz aguda realiza retardos em movimento descendente enquanto as vozes graves realizam uma progressão harmônica por meio de apojeturas. O que se faz importante, neste caso, é a permanência das notas em sua duração total, evidenciando o sentido da movimentação harmônica dos retardos.

Corroborando com Alípio (2014) e se tratando especificamente da Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach, Hoppstock (2013) pontua:

Particularmente problemática é a consideração de prioridades ao destacar o tema e os ‘contra-argumentos’ contrapostos. Isso faz da fuga uma criação incomumente complexa, que oferece bastante espaço para alternativas interpretativas altamente individualizadas. (HOPPSTOCK, 2013, p. 221)<sup>3</sup>

O exemplo abaixo ilustra um dos trechos da Fuga BWV 998 citados por Hoppstock (2013), evidenciando que existem várias opções de planos sonoros que podem ser destacados. Vejamos:



*Exemplo 5 – Fuga BWV 998 (cc. 7 – 9) – Johann Sebastian Bach – Trecho com diferentes opções para destaque das vozes*

<sup>3</sup>Particularly problematic is the consideration of priorities in highlighting the theme and the contrapuntal “counter-arguments”. This makes the Fugue into an uncommonly complex creation providing plenty of space for highly individualized interpretational alternatives. (HOPPSTOCK, 2013, p. 221)



Como pudemos observar, a voz superior se movimenta em graus conjuntos intercalados por saltos, chegando ao *contrassujeito* no terceiro tempo do segundo compasso; concomitantemente, há uma sutil movimentação da voz central ao passo que ocorre a exposição do *sujeito* na linha de baixo a partir do segundo tempo do primeiro compasso.

Com isso, temos a evidência de que há um número elevado de opções digitaionais para um mesmo trecho musical em que, por meio da digitação, podemos proporcionar — ou intensificar — uma articulação desejável em que uma determinada voz poderá obter uma maior sustentação.

Segundo Alípio (2014):

Sendo a digitação um complexo sistema de variáveis, é necessário que tenhamos princípios metodológicos que norteiem as decisões entre os diversos fatores para o seu processo, pois ao contrário, o resultado técnico e, sobretudo, musical, podem ficar à mercê da casualidade e, portanto, propensos a equívocos. (ALÍPIO, 2014, p. 26)

O resultado musical citado por Alípio (2014) possui relação com o estilo e época em que uma determinada obra pertence. Neste ponto, Barceló (1995) pondera que “cada época, cada estilo, tem sua forma de expressão que o caracteriza e suas obras musicais apresentam demandas técnicas diferentes.” (BARCELÓ, 1995, p. 7)<sup>4</sup>

Observemos uma situação em que a digitação vislumbra, não só a fluência musical, mas, também, uma preocupação em relação ao estilo. Nestes primeiros compassos da *Gran Vals*, de Francisco Tárrega, temos a ilustração de uma melodia digitada na segunda corda:

Exemplo 6 – *Gran Vals* (cc. 3 – 8) - Francisco Tárrega – Trecho com digitação na segunda corda – Digitação minha

Esta forma de digitar — ao longo da segunda corda, como no caso do exemplo acima — proporciona a realização do *vibrato*, efeito muito usado na obra de Tárrega. Por se tratar de uma característica idiomática do violão, o *vibrato* “tem o efeito de dar maior

<sup>4</sup> Cada época, cada estilo, tienen su forma de expresión que le caracteriza y sus obras musicales presentan diferentes exigencias técnicas. (BARCELÓ, 1995, p. 7)

expressão a determinadas notas ou frases, dando realce com um ‘cantar’ mais acentuado”. (PINTO, 2005, p. 52)

Em contraposição, para o mesmo trecho pode ser adotada uma digitação ao longo da primeira corda:



Exemplo 7 – *Gran Vals* (cc. 3 – 8) – Francisco Tárrega – Trecho com digitação na primeira corda – Digitação minha

No exemplo acima, o mesmo trecho foi digitado ao longo da primeira corda, proporcionando à melodia um timbre mais cristalino em contraposição ao mesmo trecho executado ao longo da segunda corda.

Finalmente, podemos observar que, em uma textura polifônica, há a necessidade de se estabelecer prioridades para se criar uma digitação ao violão.

Em relação à escolha do que se evidenciar na textura polifônica de uma fuga, Rothstein (2005) pondera:

Bach adora tecer seus temas em todas as partes de sua argumentação musical — começos, meios e fins — e muitas vezes ele se esforça ao máximo para ocultar suas entradas. “Trazer à tona” tais entradas ocultas seria revelar, não erudição, mas pedantismo rude. Não, o intérprete deve tocar junto com Bach, mantendo escondido o que Bach se esforçou para esconder. (ROTHSTEIN, 2005, p. 219)<sup>5</sup>

Kiefer (1976), no entanto, é enfático ao dizer que:

Uma peça intitulada fuga é, antes de mais nada, uma estrutura musical monotemática. O essencial é a permanência de um tema ao longo de um processo musical, desencadeado e estruturado pelas forças e elementos contidos no tema. (KIEFER, 1976, p. 205)

Observemos que há uma divergência entre os autores, sobretudo pelo viés interpretativo. Acreditamos que a permanência do *sujeito* em um plano de destaque é um fator importante ao processo de elaboração de uma digitação ao violão: o estabelecimento

<sup>5</sup> Bach delights in weaving his subjects into every part of his musical argument -beginnings, middles and ends- and he often goes to great lengths to conceal their entries. To “bring out” such hidden entries would be to reveal not erudition, but boorish pedantry. No, the performer should play along with Bach, keeping hidden what Bach took pains to conceal. (ROTHSTEIN, 2005, p. 219)

de uma hierarquia em que o *sujeito* figura como elemento em primeiro plano se justifica no fato de que — devido às características idiomáticas do violão — deixar que as vozes de uma textura polifônica simplesmente aconteçam, resulta em um enredamento do contraponto.

Segundo Fernandez (2003), “uma vez compreendida a função de cada elemento e qual o tipo de relação que existe entre as frases, todo o processo de realização musical pode levar-se a cabo com vistas a um objetivo musical claramente estabelecido”. (FERNANDEZ, 2003, p. 29)<sup>6</sup>

O processo de realização musical, como citado acima, é concebido por meio da digitação, sendo esta realizada após a identificação dos elementos presentes na Fuga, tais como *sujeito* e suas variações, *contrassujeito* e *motivos*.

---

<sup>6</sup> Una vez comprendida la función de cada elemento y cuál es el tipo de relación que existe entre las frases, todo el proceso de realización instrumental puede llevarse a cabo con vistas a un objetivo musical claramente establecido. (FERNANDEZ, 2003, p. 29)

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Adotamos para esta pesquisa os trabalhos sobre digitação realizados por Alisson Alípio e Ricardo Barceló. Para a classificação dos elementos texturais, tais como *sujeito*, *contrassujeito* e *motivos*, assim como suas respectivas definições, recorreremos às publicações de Any Raquel Carvalho (2011). Sobre a Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach, utilizamos a análise de Tilman Hoppstock (2013), presente no capítulo que trata da metodologia. Por fim, fruímos as publicações sobre interpretação musical e formas musicais de Stanley Yates (1998) e Aaron Copland (2011), respectivamente.

Para a realização da digitação da Fuga BWV 998, partiremos da premissa de Yates (1998), o qual pontua que:

O desafio essencial na execução da música de Bach — mais do que qualquer outro compositor do Barroco — reside na reconciliação expressiva de níveis não coincidentes de estrutura musical; um equilíbrio do que pode ser denominado níveis “hierárquicos” de fraseado. Essa hierarquia compreende uma alternância de fundo de tensões métricas fortes e fracas em todos os níveis rítmicos, vivificados por um primeiro plano afetivo, melódico, motivico [...] A projeção bem-sucedida dessa hierarquia na performance (ou seja, a articulação ou “pronúncia” da música) é ainda mais complicada. (YATES, 1998, p. 175)<sup>7</sup>

Ou seja, devido à complexidade de se executar ao violão uma textura polifônica presente em uma obra de Bach, necessitamos estabelecer uma hierarquia para tomarmos decisões acerca do processo de digitação, vislumbrando, assim, um resultado eficaz em termos de divisão de vozes.

Observemos um caso, na Fuga BWV 997 de Bach, em que há diferentes opções de hierarquização do contraponto entre as vozes:



Exemplo 8 – Fuga BWV 997 (cc. 30 – 32) – Johann Sebastian Bach – Trecho a três vozes – Digitação minha

<sup>7</sup>The essential challenge in performing the music of Bach—more than any other composer of the Baroque—lies in the expressive reconciliation of non-coincident levels of musical structure; a balancing of what might be termed “hierarchical” levels of phrasing. This hierarchy comprises a background alternation of strong and weak metric stresses across all rhythmic levels, vivified by an incongruous and ever-changing affective, melodic, motivic[...] The successful projection of this hierarchy in performance (i.e. the articulation or “pronunciation” of the music) is further complicated. (YATES, 1998, p. 175)

No exemplo acima, o trecho sugere ao violonista a necessidade de se estabelecer uma hierarquia entre as vozes. A voz mais aguda realiza variações do *sujeito*, ao passo que a voz central realiza um ornamento escrito, reforçando a tonalidade de Lá menor. A linha de baixo é realizada de acordo com as possibilidades idiomáticas do violão.

Corroborando com Yates (1998), Alípio (2014) reflete que:

texturas contrapontísticas restringem a zona de atuação de mão esquerda e, conforme o caso, sugerem uma hierarquia entre as diferentes vozes, impelindo o executante a priorizar as características de uma determinada voz e a deixar, conseqüentemente, que as demais simplesmente aconteçam, sem maiores deliberações de digitação. (ALÍPIO, 2014, p. 32)

O exemplo a seguir ilustra uma passagem a três vozes das *Variações sobre Folia de España* e Fuga de Manuel Ponce. Nesta ocasião, o *sujeito* da fuga se encontra na voz central e, portanto, o critério adotado para a elaboração da digitação reside na permanência do *sujeito* apenas na segunda corda. Tal método foi adotado visando uma uniformização do timbre das notas presentes que compõem o *sujeito*, proporcionando, assim, um destaque em sua execução. Assim como foi pontuado por Alípio (2014), as outras vozes simplesmente acontecem sem se desestruturar a realização do sujeito. Observemos:

Exemplo 9 – *Variações sobre “Folia de España” e Fuga* (cc. 669 – 672) – M. Ponce – *Trecho a três vozes – Digitação minha*

Como foi exposto anteriormente, Yates (1998) e Alípio (2014) concordam que, para se realizar uma digitação em textura polifônica, é importante estabelecer hierarquia entre as vozes. A partir disso, tomamos o *sujeito* como o primeiro elemento na textura da Fuga BWV 998.

Sendo assim, nos baseamos na premissa de Copland (2011), que pondera:

Mas seja qual for o número de vozes presentes, há sempre uma que predomina. Assim como um malabarista, manobrando três objetos, chama a nossa atenção para o que vai mais alto, assim também, da mesma maneira, o compositor chama a nossa atenção para uma das vozes igualmente independentes. É o tema, ou

sujeito, da fuga que tem a precedência, sempre que está presente. (COPLAND, 2011. p. 123)

Podemos observar enfim, que, em uma textura polifônica, a perspectiva do *sujeito* em relação a outros elementos presentes na obra proporciona sentido às escolhas na realização da digitação ao violão.

Para uma melhor compreensão sobre a definição dos elementos musicais presentes na Fuga BWV 998, partimos da premissa de Carvalho (2011) de que o sujeito é “a principal ideia da obra, em geral composta por um ou mais motivos que ocorrem várias vezes durante a composição”. (CARVALHO, 2011. p. 158)

A seguir, podemos observar um exemplo de *sujeito* presente no *Contrapunctus I* d’A Arte da Fuga BWV 1080, de Johann Sebastian Bach<sup>8</sup>:



Exemplo 10 – Contrapunctus I – A Arte da Fuga BWV 1080 (cc. 1 – 5) – Johann Sebastian Bach – Sujeito

Chamemos de *resposta* “a segunda exposição do sujeito, em outra voz, que na fuga barroca necessita ser o quinto grau (se a fuga iniciar na tônica) ou na tônica (caso a fuga inicie com o quinto grau).” (CARVALHO, 2011. p. 158)

Por razões harmônicas, a *resposta* possui uma relação intervalar diferente entre as notas; ocorre em Lá Maior — que por sua vez é a dominante de Ré menor — tonalidade da presente Fuga. Observemos a *resposta* ao *sujeito* do *Contrapunctus I* d’A Arte da Fuga BWV 1080:



Exemplo 11 – Contrapunctus I – A Arte da Fuga BWV 1080 (cc. 5 – 9) – Johann Sebastian Bach – Resposta

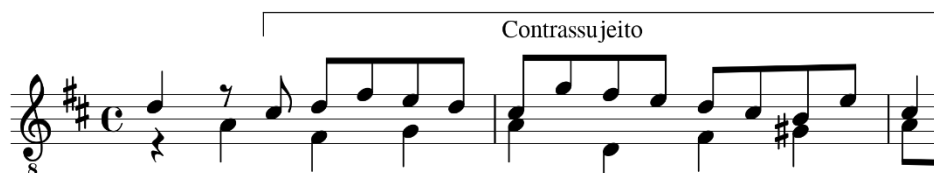
Por fim, Carvalho (2011) define o *contrassujeito* como:

---

<sup>8</sup> Para fins de praticidade de leitura, transcrevemos para a clave de Sol os exemplos 10 e 11.

o material que continua logo após a primeira apresentação do sujeito (nesta mesma voz) enquanto entra a segunda exposição do sujeito em outra voz (denominada resposta). Para caracterizar-se como contrassujeito é preciso aparecer no mínimo duas vezes na exposição de uma fuga barroca a quatro vozes. (CARVALHO, 2011. p. 158)

Notemos que o *contrassujeito* da Fuga BWV 998 ocorre juntamente com a *resposta* na linha de baixo:



Exemplo 12 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Contrassujeito

Após a classificação dos elementos musicais presentes na obra, uma compreensão harmônica da Fuga BWV 998 se faz necessária. Temos como referencial a análise realizada por Hoppstock (2013), proporcionando uma maior precisão às definições harmônicas do *sujeito*. Segundo o autor, o *sujeito* encontra-se em diferentes tonalidades, como Ré Maior, Lá Maior, Sol Maior e Si Maior.

No quarto capítulo, onde discorro o processo de digitação, temos como referencial as terminologias e conceitos técnicos elaborados por Barceló (1995) e Alípio (2014).

Ao relatar sobre os movimentos dos dedos para a realização da digitação, terminologias como abafadores, distensão e contração são usados para explicar as figuras ilustrando a ação dos dedos da mão esquerda. O termo “contração” é usado genericamente para denominar “uma disposição mais fechada dos dedos” (ALÍPIO, 2014), o que normalmente não atende a qual espécie de contração é necessário realizar. Assim sendo, tomamos os conceitos de Alípio (2014) sobre a contração, super contração e hiper contração para estabelecer uma explicação detalhada sobre a execução dos movimentos da mão esquerda ao braço do violão.

Para a realização da edição da partitura da Fuga BWV 998 foi adotado o conceito de “Edição Prática” de Figueiredo (2004) e da “Edição Interpretativa” de Grier (1996), sendo esta categoria dedicada ao instrumentista que visa a performance<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Embora as terminologias “edição prática” e “edição interpretativa” sejam tomadas como sinônimos, Optamos em citar ambas e seus respectivos autores, pois há uma complementação em suas definições que

Segundo Grier (1996):

Sempre haverá uma demanda por edições que tomem nota de aspectos do estilo interpretativo de intérpretes importantes e estas desempenham um papel extremamente significativo na comunicação de grande parte da música valiosa para alunos e para outros editores e colegas. Além disso, essas edições constituem repositórios de informações sobre a interpretação e execução da obra. Alguns especialistas afirmam que transmitem uma espécie de tradição oral do estilo performático: grandes intérpretes estudam com grandes mestres, que transmitem conhecimentos de gerações anteriores ao significado da obra. (GRIER, 1996, p. 133)<sup>10</sup>

O autor ressalta a edição prática como um importante veículo de disseminação de uma tradição oral de como interpretar uma obra, seja de um ponto de vista musical (sinais de fraseado e dinâmicas) ou técnico (digitação e indicações de ordem técnica).

Acrescentando ao conceito de edição prática, Figueiredo (2004) esclarece:

A Edição Prática, também chamada de Didática, é destinada exclusivamente a executantes [...]. A ênfase principal das Edições Práticas está no aspecto da realização sonora, trazendo sinais de vários tipos [...]. Podemos incluir ainda nessa categoria de Edições Práticas aquelas que provocam modificações na textura da composição original, normalmente com o objetivo de ampliação do número possível de executantes, além de arranjos transcrições, reduções para piano, etc. (FIGUEIREDO, 2004, p. 50)

O processo de digitação da Fuga BWV 998 se vale do conceito de edição prática exposto acima, em que há intervenções na textura da obra. Tais mudanças compreendem transposição de vozes em uma oitava e a omissão de notas em casos de impossibilidade na sua realização total.

Como podemos observar, a edição prática proporciona informações de como executar uma obra.

---

julgamos importante para a presente pesquisa. Entretanto, para se evitar possíveis equívocos, adotamos somente a terminologia “edição prática”.

<sup>10</sup> Siempre habrá una demanda para las ediciones que toman nota de aspectos del estilo interpretativo de intérpretes importantes y éstas juegan un papel extremamente significativo en la comunicación de gran parte de la música valiosa a estudiantes y a los compañeros y colegas de los editores. Además, estas ediciones constituyen repositórios de información sobre la interpretación y ejecución de la obra. Algunos expertos mantienen que transmiten un tipo de tradición oral del estilo de interpretación: los grandes intérpretes estudian con grandes maestros, quienes transmiten conocimientos de las generaciones previas al significado de la obra. (GRIER, 1996, p. 133)



### 3 METODOLOGIA

Neste capítulo descrevemos, em três tópicos, os processos metodológicos para a realização da pesquisa e edição da partitura, sendo eles: critérios da transcrição, omissão de notas e classificação dos elementos texturais (*sujeito* e suas variações, *contrassujeito* e *motivos*).

Para a realização da transcrição da Fuga BWV 998 foi usada uma cópia da versão *fac-símile*, com autógrafo do autor, disponível no site *Petrucci Music Library*.

Usamos o sistema que contém números ao lado das notas presentes no corpo do texto para designar a oitava em que a nota se encontra. O exemplo abaixo contém todas as oitavas presentes na tessitura da Fuga BWV 998:



Exemplo 13 – Indicação da altura das oitavas presentes na tessitura da Fuga BWV 998

#### 3.1 Critérios da transcrição

##### 3.1.1 Tonalidade

A versão original da Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach está no tom de Mib Maior. Nas transcrições correntes para violão, no entanto, encontramos duas diferentes tonalidades: Mi Maior e Ré Maior.

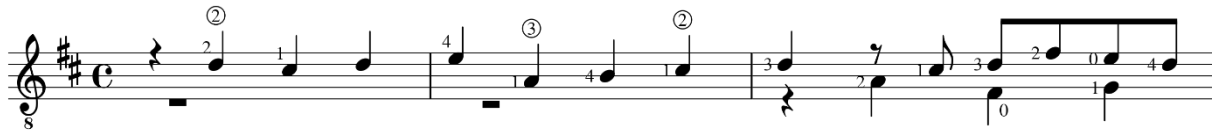
O tom escolhido para a presente transcrição é de Ré Maior. Esta tonalidade proporciona uma maior tessitura, o que torna possível o uso de cordas soltas e aproveitando as ressonâncias naturais do instrumento; como também, favorece os translados<sup>11</sup> de mão esquerda ao longo da música.

##### 3.1.2 Caracteres da edição

<sup>11</sup> Segundo Alípio (2014): “qualquer situação pela qual o(s) dedo(s) se desloca(m), longitudinal ou transversalmente (ou ambas) de sua posição.” (ALÍPIO, 2014, p. 65)

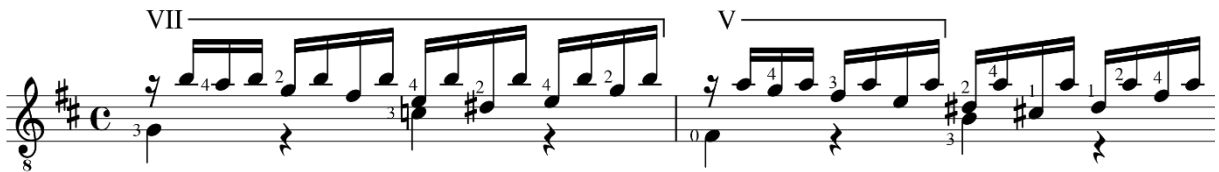
Para a edição usamos caracteres comumente utilizados para a indicação da digitação de mão esquerda. Adotamos algarismos arábicos para indicar os dedos da mão esquerda, bem como algarismos arábicos dentro de um círculo para designar as cordas.

Observemos o seguinte exemplo:



Exemplo 14 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Indicação de digitação da mão esquerda

Para indicar o uso da pestana foi feito o uso de algarismos romanos:



Exemplo 15 – Fuga BWV 998 (cc. 41 – 42) – Johann Sebastian Bach – Indicação de pestana

Além dos algarismos romanos há, também, uma haste indicando o período de permanência da pestana.

Para indicar as notas oitavadas é usado o número oito abaixo destas<sup>12</sup>. Observemos um exemplo:



Exemplo 16 – Fuga BWV 998 (cc. 15 – 17) – Johann Sebastian Bach – Indicação de notas oitavadas

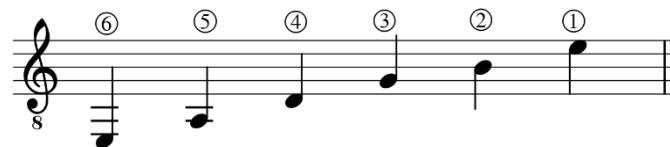
### 3.1.3 Scordatura

Segundo o Dicionário Grove de Música (2001):

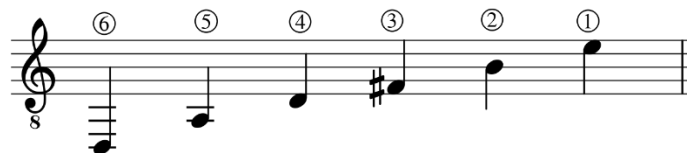
<sup>12</sup> As indicações de notas oitavadas estão presentes no apêndice ao final desta pesquisa e anexadas à partitura.

Um termo aplicado principalmente a alaúdes, violões, violas e a família do violino para designar uma afinação diferente da normal, daquela estabelecida. A scordatura foi introduzida no início do século 16 e desfrutou de uma voga particular entre 1600 e 1750. Oferecia novas cores, timbres e sonoridades, possibilidades harmônicas alternativas e, em alguns casos, extensão do alcance de um instrumento. Também pode auxiliar na imitação de outros instrumentos e facilitar a execução de composições inteiras ou possibilitar várias passagens. (SADIE, 2001, não paginado)<sup>13</sup>

Abaixo podemos observar a afinação original do violão e a afinação com a *scordatura* adotada:



*Exemplo 17 – Afinação tradicional do violão*



*Exemplo 18 – Afinação do violão com uso da scordatura*

Para se obter a tessitura necessária para a realização parcial das vozes mais graves, adotamos a altura Ré<sup>2</sup> para a afinação da sexta corda.

Observemos um trecho da Fuga em que, com a nova afinação na sexta corda baseada na tonalidade de Ré Maior, temos a tônica como a nota mais grave o que proporciona maior reverberação ao violão, como também, se adequa às proporções intervalares na linha de baixo em concordância com a versão original:

<sup>13</sup> A term applied largely to lutes, guitars, viols and the violin family to designate a tuning other than the normal, established one. Scordatura was first introduced early in the 16th century and enjoyed a particular vogue between 1600 and 1750. It offered novel colours, timbres and sonorities, alternative harmonic possibilities and, in some cases, extension of an instrument's range. It could also assist in imitating other instruments, and facilitate the execution of whole compositions or make possible various passages. (SADIE, 2001)



Exemplo 19 – Fuga BWV 998 (cc. 29 – 32) – Johann Sebastian Bach – Exemplo de ressonância da sexta corda

O mesmo procedimento é adotado para a terceira corda, em que a afinação original é em Sol3, passando, portanto, a ser afinada em Fá#3.

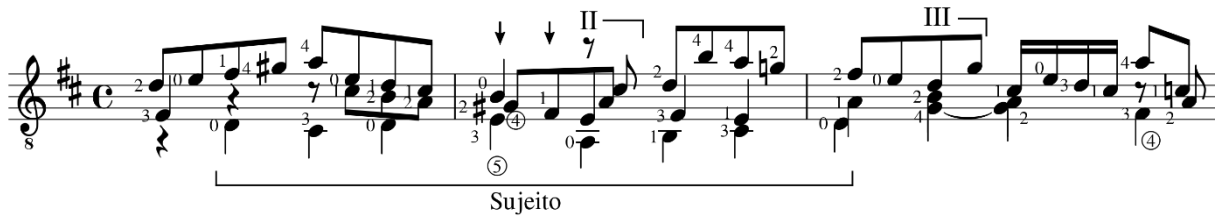
A nova afinação, além de proporcionar uma maior ressonância ao violão, por se tratar da terça do acorde de Ré Maior — tonalidade da Fuga — também torna viável a realização de mudanças de posição de mão esquerda, possibilitando um maior controle técnico e realização do *legato*.

Podemos observar que, com a nova afinação da terceira corda, há a possibilidade de se realizar o Fá#3 — indicado pela flecha — sem depender de uma ação da mão esquerda. Observemos:

Exemplo 20 – Fuga BWV 998 (cc. 7 – 9) – Johann Sebastian Bach – Trecho com digitação fazendo uso de *scordatura* na terceira corda

Logo, a passagem se tornou tecnicamente menos complexa, proporcionando controle do *legato* do *sujeito* juntamente com a simplificação dos comandos da mão esquerda.

No exemplo seguinte podemos observar o mesmo trecho, porém, sem o recurso da *scordatura* na terceira corda:



Exemplo 21 – Fuga BWV 998 (cc. 7 – 9) – Johann Sebastian Bach – Trecho com digitação sem o uso de scordatura na terceira corda

É importante frisar que a não utilização do recurso da *scordatura* pode tornar a passagem um complexo trecho com translados de mão esquerda. Percebamos que, para se manter a nota Mi3 no baixo, há a necessidade de se fazer o uso de translados para proporcionar a realização da voz central. Por outro lado, se as duas vozes forem tocadas na mesma corda, tanto o *sujeito*, que está no baixo, quanto a voz central, serão indistinguíveis uma da outra, causando a ininteligibilidade da polifonia.

### 3.2 Classificação do sujeito e suas variações

De acordo com Hoppstock (2013), o sujeito e suas variações presentes na Fuga BWV 998 podem ser classificados como *sujeito*, *resposta*, *sujeito variado*, *fragmento espelhado do sujeito*, *fragmento do sujeito* e *fragmento da resposta*.

#### 3.2.1 Sujeito

No seguinte exemplo podemos observar o *sujeito* no início da Fuga BWV 998:



Exemplo 22 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Sujeito

Notemos que se trata de um *sujeito* acéfalo, característica presente em todas as suas exposições ao longo da Fuga. Observemos, também, que este possui um caráter isonômico em que todas as notas que o compõe são de igual duração; o que o difere de outros *sujeitos* que Bach comumente utilizou em suas fugas, como por exemplo os que possuem *motivos* com caráter rítmico vivo e marcante.

O presente *sujeito* sugere, por outro lado, uma igualdade na execução das notas que o compõem. O *legato* é importante para manter um caráter obstinado em que o seu destaque, por meio da hierarquia, não interrompa a inteligibilidade das suas exposições ao longo da obra.

### 3.2.2 Resposta

Notemos que a *resposta* se trata de uma imitação tonal pela qual as notas não seguem exatamente o mesmo padrão intervalar da primeira exposição do *sujeito*:



Exemplo 23 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Resposta

Esse novo padrão intervalar da *resposta* é adaptado em função da tonalidade, a qual se encontra em Lá Maior e que caracteriza a dominante de Ré Maior.

Agora vejamos a *resposta* em seu contexto original:



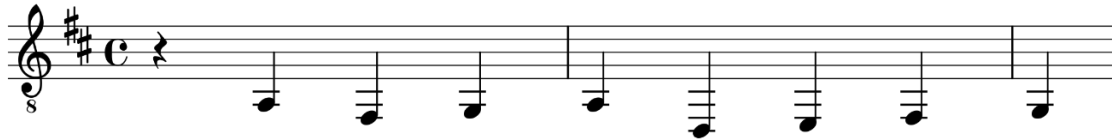
Exemplo 24 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bah – Resposta – Trecho completo

Embora a última nota da *resposta* seja em tempo de colcheia, ela não descaracteriza o ciclo melódico do *sujeito*. Trata-se, portanto, de uma elisão entre *resposta* e divertimento.

### 3.2.3 Sujeito variado

No *sujeito variado* as primeiras cinco notas são as mesmas da resposta. Essa consonância ocorre para se adequar à harmonia, porém, as proporções intervalares entre elas são diferentes.

Segundo Hoppstock (2013), “a princípio, nós ouvimos o sujeito em Sol mas começando com a nota Lá” (HOPPSTOCK, 2013, p. 236)<sup>14</sup>. Observemos o *sujeito variado*:



Exemplo 25 – Fuga BWV 998 (cc. 11 – 13) – Johann Sebastian Bach – *Sujeito Variado*

No exemplo abaixo podemos observar o *sujeito variado* em seu contexto original:



Exemplo 26 – Fuga BWV 998 – (cc. 11 – 13) – Johann Sebastian Bach – *Sujeito variado – Trecho completo*

### 3.2.4 Fragmento espelhado do sujeito

O *fragmento espelhado do sujeito* preserva a mesma relação intervalar do *sujeito*. No entanto, em direções opostas:



Exemplo 27 – Fuga BWV 998 (cc. 17 – 18) – Johann Sebastian Bach – *Fragmento espelhado do sujeito*

Segundo o Dicionário Grove de Música (1994), espelho ou espelhado se definem como “técnica de imitação contrapontística que consiste na inversão dos intervalos de uma linha melódica na direção oposta” (SADIE, 1994, p. 303).

Observemos o *fragmento espelhado do sujeito* mostrado acima juntamente às demais vozes:

<sup>14</sup> In principle, we hear the *dux* on G but beginning on the A note. (HOPPSTOCK, 2013, p. 236)



Exemplo 28 – Fuga BWV 998 – (cc. 17 – 18) – Johann Sebastian Bach – Fragmento espelhado do sujeito – Trecho completo

Com o *fragmento espelhado do sujeito* ocorrem os *motivos de suspensão ascendente e descendente* nas colcheias, que veremos adiante.

### 3.2.5 Fragmento do sujeito

No exemplo abaixo podemos observar o fragmento da segunda metade do *sujeito* exposto no início da Fuga, o qual tem preservado quatro semínimas em sentido ascendente por graus conjuntos:



Exemplo 29 – Fuga BWV 998 (cc. 23 – 24) – Johann Sebastian Bach – Fragmento do sujeito

Aqui temos o *fragmento do sujeito* em seu contexto original:



Exemplo 30 – Fuga BWV 998 – (cc. 23 – 24) – Johann Sebastian Bach – Fragmento do sujeito – Trecho completo

Observemos que há uma textura a três vozes em que na linha de baixo se realiza o *fragmento do sujeito*. Simultaneamente, o *fragmento do sujeito* na voz inferior ocorre juntamente ao *contrassujeito* presente na voz superior à medida em que o *motivo de suspensão ascendente* ocorre também na voz superior.

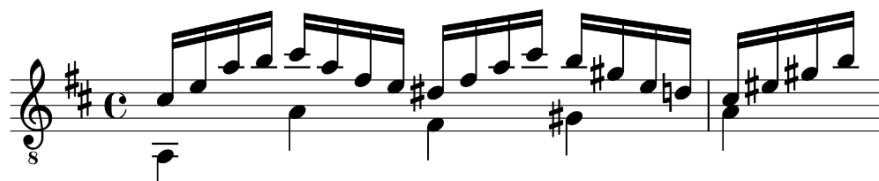


### 3.2.6 Fragmento da resposta



Exemplo 31 – Fuga BWV 998 (cc. 47 – 48) – Johann Sebastian Bach – Fragmento da resposta

O *fragmento da resposta* é usado na mesma tonalidade da primeira exposição da *resposta*. No exemplo abaixo apresentamos o *fragmento da resposta* em seu contexto na Fuga:



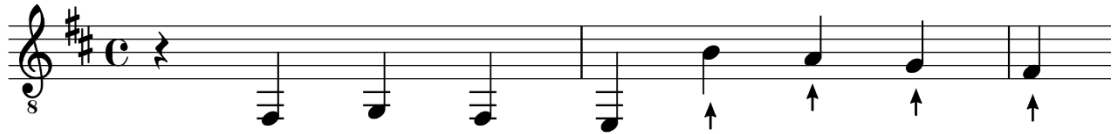
Exemplo 32 – Fuga BWV 998 – (cc. 47 – 48) – Johann Sebastian Bach – Fragmento da resposta – Trecho completo

Neste caso o *fragmento da resposta* aparece juntamente ao *motivo sequencial*, servindo como base harmônica deste último.

### 3.2.7 Sujeito variado espelhado retrógrado

Embora Hopstock (2013) classifique a movimentação dos baixos entre os compassos 51 a 55 como uma “sequência condutora”, entendemos que, além de atuar como uma sequência, a mesma possui uma relação com o sujeito.

A título de experimento, de posse do *fragmento do sujeito espelhado* dos compassos 17 e 18, complementamos com o que viria a ser o *espelhamento do sujeito*. As notas indicadas com flechas são uma simulação nossa de complementação do *sujeito*:



Exemplo 33 – Fuga BWV 998 (cc. 17 – 18) – Johann Sebastian Bach – Sujeito espelhado – Complementação nossa

Agora a versão retrógrada do exemplo acima:



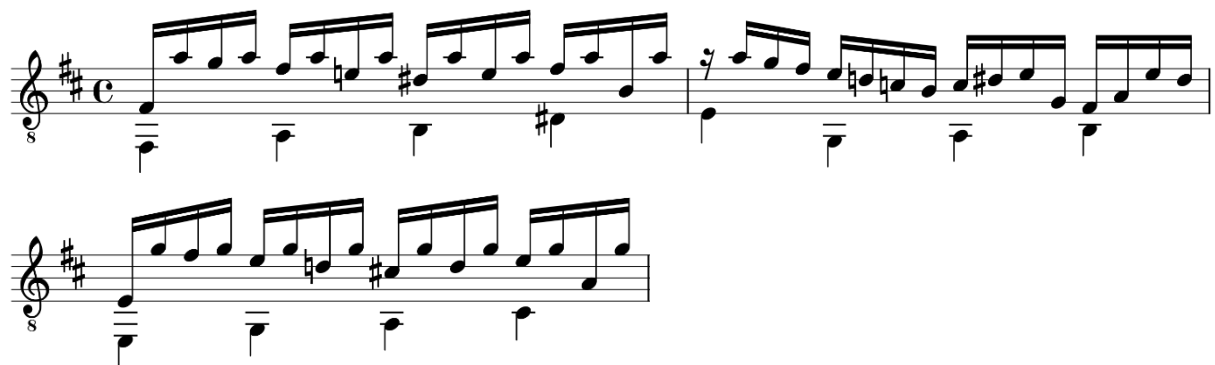
Exemplo 34 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Sujeito espelhado retrógrado – Versão retrógrada nossa

É possível notar que a linha de baixo nos compassos 51 a 53 e 53 a 55, respectivamente, constitui um *sujeito variado espelhado retrógrado*:



Exemplo 35 – Fuga BWV 998 (cc. 51 – 53) – Johann Sebastian Bach – Sujeito variado espelhado retrógrado

Por fim, o *sujeito variado espelhado retrógrado* em seu contexto original:



Exemplo 36 – Fuga BWV 998 (cc. 51 – 53) – Johann Sebastian Bach – Sujeito variado espelhado retrógrado – Trecho completo

O *sujeito variado espelhado retrógrado* ocorre juntamente com o *motivo em nota pedal*.

### 3.3 Contrassujeito

Segundo Kiefer (1976), o *contrassujeito* “é um fragmento melódico que acompanha o sujeito. Na maioria dos casos é derivado do tema e assume, frequentemente, o papel de elemento que contrasta ritmicamente o tema”. (KIEFER, 1976, p. 211)



Exemplo 37 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Contrassujeito

No exemplo abaixo podemos observar o *contrassujeito* na voz superior, ao passo que a voz inferior executa a *resposta*:



Exemplo 38 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Contrassujeito – Trecho completo

O *contrassujeito*, por ser composto por duas escalas descendentes, estará sempre em direção oposta ao sujeito, o qual possui uma melodia ascendente.

### 3.4 Classificação dos Motivos

Outro importante elemento presente na fuga é o motivo. Segundo Schoenberg (1967):

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica. Os fatores constitutivos de um motivo são invariavelmente rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. (SCHOENBERG, 1967, p. 35)

De acordo com Hoppstock (2013), na Fuga BWV 998 há a presença dos *motivos de suspensão ascendente e descendente*. Identificamos, além disso, o *motivo em nota pedal* e o *motivo sequencial*.

### 3.4.1 Motivo de suspensão ascendente e motivo de suspensão descendente

O *motivo de suspensão ascendente* caracteriza-se por uma antecipação seguida de uma apojatura:



Exemplo 39 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Motivo ascendente

Observemos o contexto harmônico em que se insere o *motivo de suspensão ascendente*:



Exemplo 40 – Fuga BWV 998 (cc. 19 – 20) – Johann Sebastian Bach – Contexto harmônico do motivo de suspensão ascendente

A função harmônica do *motivo de suspensão ascendente* se apresenta na forma de apojaturas.

Atentemos que as duas colcheias de segundo e terceiro tempo são notas estranhas em relação ao baixo Si<sup>2</sup> presente no terceiro tempo, entretanto, a terceira e última colcheia do motivo se resolve em concordância com o baixo, formando um acorde de Si menor.

Assim como nos exemplos anteriores, o *motivo de suspensão descendente* possui as mesmas características. Já a apojatura realiza um movimento descendente:



Exemplo 41 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Motivo de suspensão descendente

Observemos o contexto harmônico em que se insere o *motivo de suspensão descendente*:



Exemplo 42 – Fuga BWV 998 (c.18) – Johann Sebastian Bach – Contexto harmônico do motivo de suspensão descendente

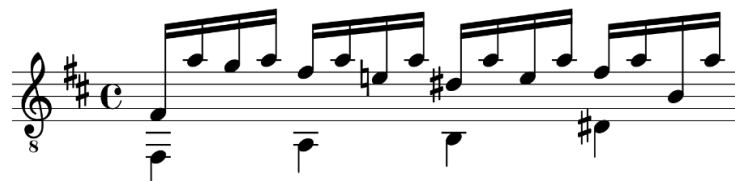
### 3.4.2 Motivo em nota pedal

É o *motivo* que caracteriza uma sequência onde há a repetição de uma determinada nota, criando intervalos conjuntos e disjuntos:



Exemplo 43 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Motivo em nota pedal

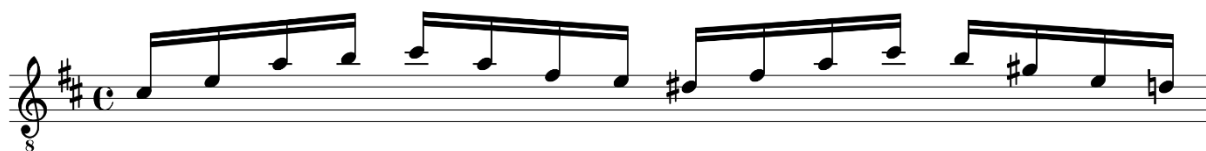
Observemos o *motivo em nota pedal* em seu contexto original onde o mesmo se apresenta com o apoio da linha de baixo:



Exemplo 44 – Fuga BWV 998 – (c. 51) – Johann Sebastian Bach – Motivo em nota pedal – Trecho completo

### 3.4.3 Motivo sequencial

É o *motivo* que caracteriza um grupo de quatro notas em sentido ascendente e descendente, posicionados em seqüência:



*Exemplo 45 – Fuga BWV 998 – Johann Sebastian Bach – Motivo em seqüência*

Vejamos o *motivo sequencial* em seu contexto original:



*Exemplo 46 – Fuga BWV 998 (c. 47) – Johann Sebastian Bach – Motivo sequencial – Trecho completo*

Notemos que o *motivo sequencial* se apresenta juntamente com o baixo, reforçando a harmonia.

### 3.5 Omissão de notas

Podemos dividir as decisões em dois casos: omissão de notas visando a fluência do discurso musical e a omissão de notas por incapacidade idiomática.

#### 3.5.1 Omissão de notas visando a fluência musical

O primeiro caso ocorre no compasso 23. Observemos a passagem com a nota F#3 assinalada pela flecha:

Example 47 shows a musical score for a violin part. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The notation includes fingerings (4, 0, 1, 4, 7, 2, 3, 1, 4, 0, 7, 4) and a bowing mark 'V' above the final measure.

Exemplo 47 – Fuga BWV 998 (c. 23) – Johann Sebastian Bach – Acorde completo – Digitação minha

A realização de todas as notas, como exposto no compasso acima, apresenta dificuldade para a realização do *legato*.

Ao realizar as notas escritas, as quais estão pressionadas, o violonista deverá liberá-las para chegar ao Si<sup>4</sup> da primeira corda na voz superior, resultando em uma interrupção do discurso musical. Observemos a representação gráfica de como ocorre tal decisão:

Example 48 shows the same musical score as Example 47, but with 'x' marks placed above and below the notes in the final measure to indicate sound interruption. The bowing mark 'V' is also present.

Exemplo 48 – Fuga BWV 998 (c. 23) – Johann Sebastian Bach – Resultado sonoro da interrupção de todas as vozes para a mudança de posição, o símbolo “x” representa a interrupção – Digitação minha

Notemos que o “x” representa a interrupção do som, prejudicando o *legato*.

Decidimos por omitir a nota Fá#<sup>3</sup> visto que já há o Fa#<sup>4</sup> sendo realizado na linha superior. Por fim, segue a nossa solução para a seguinte passagem:

Example 49 shows the same musical score as Example 47, but with a different fingering for the final measure (1, 0, 3, 2) to facilitate the *legato* performance. The bowing mark 'V' is also present.

Exemplo 49 – Fuga BWV 998 (c. 23) – Johann Sebastian Bach – Versão final – Digitação minha

Podemos observar que a omissão da nota Fá#<sup>3</sup> possibilita a realização da nota Ré<sup>3</sup> em corda solta, criando o *legato* para o salto até o Si<sup>4</sup>.

No compasso 28 a nota Ré<sup>3</sup> é omitida por razões de comodidade técnica, pois a nota Ré<sup>4</sup> já é usada na voz central:

Exemplo 50 – Fuga BWV 998 (c. 28) – Johann Sebastian Bach – Acorde completo – Digitação minha

A omissão da nota Ré<sup>3</sup> facilita o uso da pestana e a passagem para o próximo acorde, facilitando a realização técnica da passagem em questão. Observemos o resultado final:

Exemplo 51 – Fuga BWV 998 (c. 28) – Johann Sebastian Bach – Acorde sem a nota Ré<sup>3</sup> – Digitação minha

### 3.5.2 Omissão de notas por incapacidade idiomática

Vejamos os exemplos em que não é possível, por questões idiomáticas, realizar todas as notas presentes na textura da Fuga BWV 998.

O critério adotado para se omitir determinadas notas tem como base a sua significância, isto é, evitamos omitir notas que fazem parte da execução do *sujeito* e suas variações. Observemos os casos:

Exemplo 52 – Fuga BWV 998 (cc. 26 – 27) – Johann Sebastian Bach – Trecho sem omissão de notas



No exemplo acima é possível vislumbrar que, dada a complexidade da textura polifônica, as possibilidades de se realizar todas as notas dos compassos 26 e 27 são digitaionalmente mais restritas. Decidimos, por este motivo, omitir as notas apontadas pelas flechas, de modo que somente a linha mais grave da textura é mantida. Observemos o resultado:



Exemplo 53 – Fuga BWV 998 (cc. 26 – 27) – Johann Sebastian Bach – Trecho com notas omitidas –  
Digitação minha

A linha de baixo no registro mais grave possibilita um melhor fluxo na execução das figuras motivicas presentes na linha superior, proporcionando o *legato* desejado.

Vejamos o mesmo caso nos compassos 31 e 32:



Exemplo 54 – Fuga BWV 998 (cc. 31 – 32) – Johann Sebastian Bach – Trecho sem omissão de notas

A seguir, analisemos os mesmos compassos do exemplo acima, porém com uma possível digitação:



Exemplo 55 – Fuga BWV 998 (cc. 31 – 32) – Johann Sebastian Bach – Trecho sem omissão de notas com  
digitação – Digitação minha

Podemos prever que, na tentativa de se realizar todas as notas, o *sujeito* iniciado com a nota Sol3 — assinalado pela flecha — é interrompido pela nota Lá3 — semicolcheia — pois ambos são realizados na mesma corda, causando a interrupção da nota Sol3.

No terceiro tempo do mesmo compasso e, no primeiro tempo do próximo, a realização da nota Ré3 na voz central compromete o *legato*, devido à complexidade técnica da mudança de passagem.

A solução encontrada para a passagem em questão foi a omissão de tais notas, resultando em uma execução tecnicamente mais fluida e proporcionando uma maior clareza do *sujeito*:



Exemplo 56 – Fuga BWV 998 (cc. 31 – 32) – Johann Sebastian Bach – Trecho com omissão de notas e digitação – Digitação minha

A omissão das notas nos exemplos anteriores, além de não descaracterizar a obra, proporciona um domínio técnico essencial na realização de uma obra contrapontística como a Fuga BWV 998. Assim sendo, procedemos ao quarto capítulo, que trata especificamente da digitação.

## 4 O PROCESSO DE DIGITAÇÃO AO VIOLÃO DA FUGA BWV 998

O presente capítulo trata do processo de digitação da Fuga BWV 998. Toda digitação aqui apresentada é realizada mediante a classificação dos elementos texturais presentes na Fuga BWV 998.

Assim como apontado por Yates (1998) e Alípio (2014), uma hierarquização dos elementos se fez necessária para a elaboração de nossas digitações; e também como pontuado por Copland (2011), tomamos o *sujeito* e a *resposta* como os principais elementos texturais da Fuga. Em alguns casos, entretanto, há exceções nos momentos em que as *variações do sujeito* e *fragmentos do sujeito* são submetidos a planos secundários com relação a outros elementos.

Assim sendo, “a observação desses casos possibilita ao violonista desempenhar uma divisão organizada de tarefas, onde concebe a digitação de mão esquerda de modo a distribuir os elementos da música de maneira uniforme e coerente”. (ALÍPIO, 2010, p. 29)

### 4.1 Digitação do sujeito

Segundo Copland (2011), “os sujeitos da fuga são geralmente curtos — dois ou três compassos de extensão — e de um caráter bem definido” (COPLAND, 2011, p. 117).

Como podemos observar, o *sujeito* é a principal ideia de uma fuga (CAVALHO, 2011); logo, nossas digitações têm como base a evidência do *sujeito* em relação a outros elementos presentes na textura. Devemos atentar às situações em que as decisões sobre a digitação influenciam em casos como *legato*, timbre e sua relação com outros elementos presentes na textura da Fuga.

Além da explanação sobre a escolha da digitação, esta pesquisa conta, também, com imagens da realização técnica de passagens complexas de mão esquerda ao braço do violão.

Observemos a digitação do *sujeito* em sua primeira exposição:



Exemplo 57 – Fuga BWV 998 (cc. 1 – 3) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a primeira exposição do sujeito – Digitação minha

Mesmo havendo a possibilidade de se utilizar as cordas soltas do violão, Mi<sub>4</sub> e Si<sub>3</sub>, respectivamente, optamos por realizá-las pressionadas. Tal escolha se baseia no fato de que o uso de cordas presas ao violão proporciona um maior controle de timbre, visando a uniformidade sonora do *sujeito*.

Neste exemplo podemos observar a exposição do *sujeito* uma oitava abaixo:



Exemplo 58 – Fuga BWV 998 (cc. 7 – 9) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do *sujeito* em oitava abaixo – Digitação minha

Esta pesquisa parte do princípio que o *sujeito* é o elemento textural que possui maior importância em uma fuga. Assim sendo, a criação da digitação do exemplo acima segue a premissa de se manter o *legato* do *sujeito* de forma ininterrupta, tornando-o evidente na textura. Para a sua realização é necessário, entretanto, que o violonista faça uso de uma distensão.

Segundo Wolff (2007), a distensão se define como:

Quando colocamos os dedos 1-2-3-4 respectivamente na primeira, segunda, terceira e quarta casas, numa mesma corda, a mão esquerda está em posição longitudinal. Ou seja, os dedos estão dispostos em casas adjacentes. Chamamos de distensão qualquer posição que exceda esta disposição de um dedo por casa. Já quando os dedos são colocados em posição mais fechada, temos uma contração. (WOLFF, 2007, p. 14)

No exemplo dado, a distensão ocorre no terceiro tempo do segundo compasso. A sua aplicação visa manter o *legato* do *sujeito* na linha de baixo, proporcionando a realização da nota Si<sub>4</sub> logo em seguida na linha superior.

A imagem abaixo ilustra a ação dos dedos da mão esquerda, exemplificando a realização da distensão:

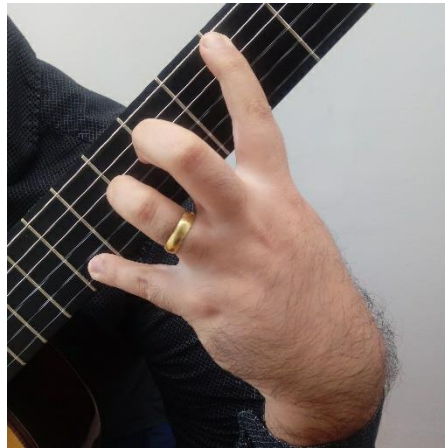


Figura 1 – Realização da distensão entre os dedos 1 e 4

Na figura acima é exposta a atuação dos dedos 1 e 4. A distensão ocorre quando o dedo 1 permanece pressionado para manter o *legato* do *sujeito* enquanto que o dedo 4 realiza a linha superior onde se encontram as notas mais agudas. Os dedos 2 e 3 não pressionam notas.

Abaixo podemos observar a exposição do *sujeito* em Si Maior. Por se tratar de uma exposição do *sujeito* na voz central, sua digitação se torna complexa. No entanto, para a realização do *legato* e seu destaque frente às outras vozes, elaboramos uma digitação em que, além de haver distensões, também há repetição consecutiva do dedo 1:

Exemplo 59 – Fuga BWV 998 (cc. 43 – 45) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do *sujeito* em si maior – Digitação minha

No exemplo anterior pudemos constatar que no segundo tempo do compasso 43 a digitação impõe ao violonista o uso deliberado do dedo 1.

A imagem a seguir ilustra o uso intencional do dedo 1 da mão esquerda, presente no segundo tempo do primeiro compasso do exemplo anterior:

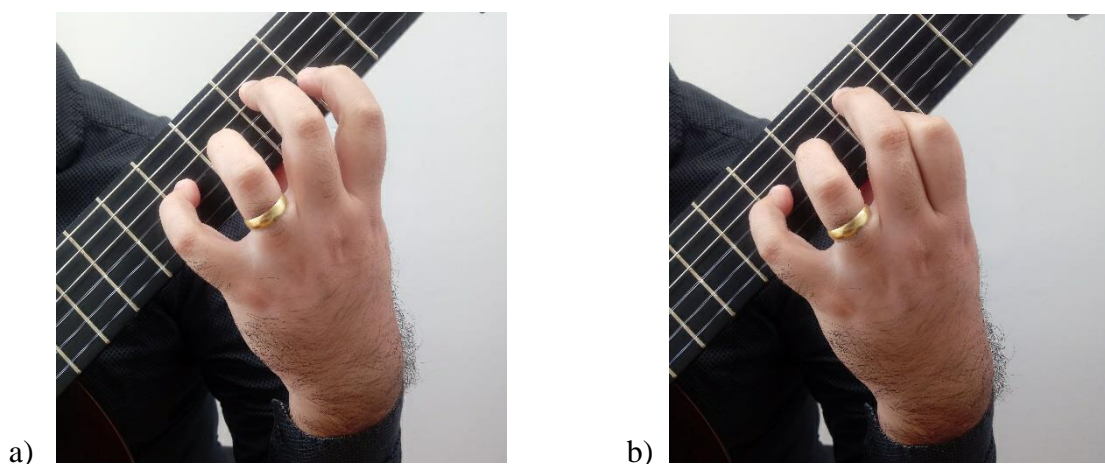


Figura 2 – Uso repetido do dedo 1 – Atuação dos dedos 1, 2 e 4.

Nas figuras “a” e “b” acima, para manter a nota Si<sup>3</sup> que se encontra no dedo 4, o dedo 1 necessita ser repetido para realizar as demais notas da linha superior à medida em que o dedo 2 necessita pressionar o baixo, resultando em uma super contração entre os dedos 1 e 2.

Segundo Alípio (2014):

Se a contração é a disposição “mais fechada dos dedos”, podemos dizer que a sobreposição é uma super contração, pois envolve a contração de dedos em uma disposição transversal invertida, e o dedo que se sobrepõe a ponto de atingir a casa anterior ao dedo sobreposto forma uma hiper contração, pois nela os dedos se cruzam. (ALÍPIO, 2014, p. 60)

Pudemos constatar que, para a realização da digitação elaborada do trecho acima, é necessário que o violonista se atente aos movimentos da mão esquerda, visando a realização fluida do *sujeito* juntamente aos demais elementos que ocorrem no trecho musical.

#### 4.2 Digitação da resposta

Como constatado no campo geral da pesquisa, em uma fuga a *resposta* se apresenta logo após o *sujeito*. Notemos que a *resposta* ocorre em Lá Maior, que por sua vez é — lembrando — a dominante de Ré Maior, tonalidade da Fuga BWV 998:



Exemplo 60 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição da resposta – Digitação minha

Como podemos perceber, não há maiores implicações no que se refere à digitação da mão esquerda além da simples ação dos dedos. Todavia, optamos por digitar na quarta corda a nota Fá#3 presente no terceiro tempo do segundo compasso, ao invés de tocá-la na terceira corda solta. Isso se dá pelo fato de que essa inversão proporciona um maior controle do timbre, como também, não se faz necessário o emprego de abafadores.

Segundo Barceló (1995), “pode ser um abafador qualquer dedo ou parte de ambas as mãos que pare a vibração da corda que produz o som a se apagar, de alguma forma.” (BARCELÓ, 1995. p. 11)<sup>15</sup>. Embora a atitude de se apagar notas por meio de abafadores seja um recurso importante da técnica violonística, no trecho acima podemos observar que a nota Ré3 dá lugar à nota Fá#3, pois ambas se encontram na mesma corda, não havendo a necessidade de se abafar o Ré3.

#### 4.2 Digitação do sujeito variado

De acordo com Hoppstock (2013), o *sujeito variado* possui características muito semelhantes à primeira exposição do *sujeito*.

Avaliando o exemplo abaixo, o *sujeito variado* está em Lá Maior mas se inicia com a nota Si2 no segundo tempo do primeiro compasso:



Exemplo 61 – Fuga BWV 998 (cc. 13 – 15) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do sujeito variado – Digitação minha

<sup>15</sup> Puede ser un apagador cualquier dedo o parte de ambas manos que detenga la vibración de la cuerda que produce el sonido a apagar, de alguna forma. (BARCELÓ, 1995. p. 11)

Constatamos que, mesmo ao iniciar com a nota Si, a progressão do *sujeito variado* se resolve em Lá Maior, considerando que ainda ocorrem outros dois importantes elementos: o *motivo de suspensão descendente* e o *contrassujeito*, os quais ocorrem juntamente com o *sujeito variado*.

Nossa digitação foi elaborada visando o destaque da linha de baixo por meio do *legato*.

#### 4.3 Digitação do fragmento espelhado do sujeito

De acordo com Hoppstock (2013), a movimentação da linha de baixo em que se encontra o *fragmento espelhado do sujeito* possui uma implicação harmônica. Cada nota presente na linha de baixo representa a fundamental dos acordes que se realizam através dos motivos de suspensão ascendente ou descendente:



Exemplo 62 – Fuga BWV 998 (cc. 17 – 18) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do fragmento espelhado do sujeito – Digitação minha

No exemplo acima, a textura não impõe decisões hierárquicas. A digitação aqui elaborada proporciona o *legato* na linha de baixo e a realização fluente das demais linhas superiores.

#### 4.4 Digitação do fragmento do sujeito

No plano hierárquico textural da Fuga delegamos à digitação do *fragmento do sujeito* um papel secundário. Embora este possua uma relação com o *sujeito*, optamos por elaborar nossa digitação evidenciando outros elementos, como o *motivo de suspensão ascendente* e o *contrassujeito*.

No exemplo abaixo podemos constatar que o *fragmento do sujeito* ocorre na linha de baixo sendo contraposto pelo *motivo de suspensão ascendente* na voz central e com o *contrassujeito* na voz superior:



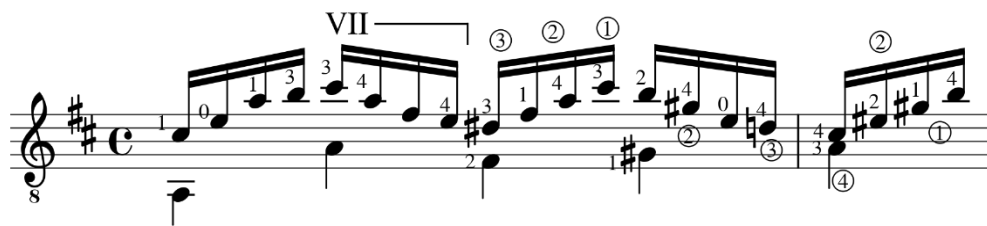


Exemplo 63 – Fuga BWV 998 (cc. 23 – 24) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do fragmento do sujeito – Digitação minha

Devido à simplicidade do *fragmento do sujeito*, elaboramos a digitação do trecho acima tendo como principal elemento a voz superior. Tal decisão se justifica pelo elemento presente na linha superior se tratar do *contrassujeito*, que por sua vez obtém um perfil melódico de maior destaque na presente textura.

#### 4.5 Digitação do fragmento da resposta

Como foi analisado anteriormente, o *fragmento da resposta* é uma exposição parcial da *resposta*. Aqui o *fragmento da resposta* aparece em uma textura a duas vozes:



Exemplo 64 – Fuga BWV 998 (cc. 47 – 48) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do fragmento da resposta – Digitação minha

A textura não impõe decisões hierárquicas. A digitação aqui elaborada proporciona o *legato* na linha de baixo, em que se realiza o *fragmento da resposta*, e a realização fluente do *motivo sequencial*, presente na linha superior. Na passagem em questão o violonista necessita executar contrações, distensões e translados para se obter uma execução fluida da presente passagem.



Figura 3 – Realização da distensão entre os dedos 1 e 2.

Na figura acima, todos os dedos pressionam as cordas; a distensão ocorre entre os dedos 1 e 2. Optamos por realizar uma digitação que mantém a duração total das semínimas, respeitando seus valores para se manter o *legato* de todos os elementos presentes na textura.

#### 4.6 Digitação do sujeito variado espelhado retrógrado

Conforme mencionado no capítulo que trata da metodologia, o *sujeito variado espelhado retrógrado* é uma observação e denominação nossa. Entretanto, além deste elemento não possuir uma usual classificação, o mesmo se apresenta juntamente com o *motivo em nota pedal*. Vejamos:

Exemplo 65 – Fuga BWV 998 (cc. 51 – 53) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do sujeito variado espelhado retrógrado – Digitação minha

Devido à sua particular dificuldade perceptiva, decidimos por manter a linha de baixo — onde se encontra o *motivo variado espelhado retrógrado* — em um plano

secundário e elaboramos nossa digitação em favor do *motivo em nota pedal* presente na linha superior. Tal decisão se justifica pelas dificuldades inerentes ao *sujeito variado espelhado retrógrado* e pelo fato dele ser acompanhado do *motivo em nota pedal*, que por sua vez possui um caráter mais melódico em relação ao baixo.

#### 4.7 Digitação do contrassujeito

Para a digitação do *contrassujeito* abordamos duas situações: exposição do *contrassujeito* em contraponto com o *sujeito* ou *resposta* e a exposição do *contrassujeito* acompanhado de outros elementos.

No primeiro caso a exposição do *contrassujeito* ocorre juntamente com a *resposta*:



Exemplo 66 – Fuga BWV 998 (cc. 3 – 5) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do contrassujeito – Digitação minha

Elaboramos a digitação do trecho acima tendo como prioridade a resposta que ocorre na linha de baixo. Como visto anteriormente, de acordo com Copland (2011), o *sujeito* de uma fuga é o elemento que deve deter maior atenção. Sendo a *resposta* uma espécie de *sujeito*, delegamos ao *contrassujeito* presente na voz superior um papel secundário na textura. Por outro lado, o exemplo abaixo ilustra o caso em que o *contrassujeito* assume o primeiro plano:



Exemplo 67 – Fuga BWV 998 (cc. 5 – 6) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do contrassujeito – Digitação minha

No exemplo acima elaboramos nossa digitação visando o *legato* do *contrassujeito* na voz inferior. Não houve deliberações sobre a digitação para a voz superior, pois esta possui a função de reforçar a harmonia do *contrassujeito*.

#### 4.8 Digitação do motivo de suspensão ascendente e motivo de suspensão descendente

Como constatado anteriormente, os *motivos de suspensão ascendente e descendente* possuem características harmônicas. Sua principal função é a realização de apojeturas, de modo a criar um ritmo harmônico em concordância com a linha de baixo:



Exemplo 68 – Fuga BWV 998 (cc. 19 – 20) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição dos motivos de suspensão ascendente e descendente – Digitação minha

Assim como foi elaborada a digitação do *fragmento espelhado do sujeito*, adotamos o mesmo critério para elaboração da digitação do *motivo de suspensão ascendente e descendente*. No exemplo abaixo podemos analisar a distensão presente no compasso 19 em que ocorrem os *motivos de suspensão ascendente e descendente*:



Figura 4 – Realização da distensão entre os dedos 1 e 4

A distensão da figura acima ocorre entre os dedos 1 e 4; não há atuação dos dedos 2 e 3.

Não havendo a necessidade de uma hierarquização, a digitação elaborada tem como objetivo proporcionar o *legato* na linha de baixo e a realização fluente das demais linhas superiores por meio de distensões, onde encontram-se as apojaturas.

#### 4.9 Digitação do motivo em nota pedal

O *motivo em nota pedal* é um elemento presente em várias fugas compostas por Johann Sebastian Bach.

O método adotado para se digitar este motivo foi o manter a sua realização em duas cordas:

Exemplo 69 – Fuga BWV 998 (c. 51) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do motivo em nota pedal – Digitação minha

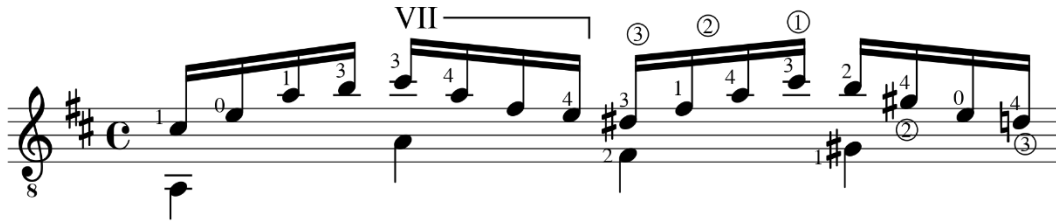
A nota Lá4 foi digitada na primeira corda, enquanto as outras foram digitadas na segunda.

Esta maneira de digitar proporciona uma maior ressonância ao violão, sublinhando o caráter polifônico do *motivo em nota pedal*.

#### 4.10 Digitação do motivo sequencial

Conforme exposto no capítulo que trata da metodologia, o *motivo sequencial* é composto por uma sucessão de quatro semicolcheias, posicionadas em movimento ascendente e descendente.

Segundo Hoppstock (2013), há normalmente uma marcha harmônica nos momentos da Fuga onde ocorre esse motivo:



Exemplo 70 – Fuga BWV 998 (c. 47) – Johann Sebastian Bach – Digitação da mão esquerda para a exposição do motivo sequencial – Digitação minha

Devido à complexidade técnica presente nos translados, distensões e contrações de mão esquerda, elaboramos nossa digitação do *motivo sequencial* assumindo-o como elemento mais importante.

Pudemos observar nos exemplos acima que, em uma textura polifônica realizada ao violão, a adoção de uma hierarquia entre as vozes proporcionou a elaboração de uma digitação condicionada a evidenciar determinados aspectos, tais como *sujeito*, *variações do sujeito*, *contrassujeito e motivos*.

Concordamos com Kiefer (1976) e Copland (2011) quando estes ponderam que a permanência do *sujeito* é um fator preponderante na interpretação de uma fuga. Todos os casos exemplificados acima tomaram o *sujeito* como elemento principal quando este é exposto. Por outro lado, quando este não estava presente, outros elementos foram considerados para a elaboração das digitações, tais como *motivos de suspensão ascendente e descendente*, *motivo sequencial* e o *motivo em nota pedal*.

## CONCLUSÕES

O objetivo desta pesquisa foi o de descrever o processo de digitação da Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach de modo a gerar uma edição prática da obra.

O princípio metodológico adotado foi organizado nas seguintes etapas: classificação dos elementos texturais, omissão de notas, escolha da tonalidade e o uso de *scordatura*.

Concluimos que o uso da *scordatura* proporcionou opções de digitação que se mostraram eficazes para a evidenciação do *sujeito*. A omissão de notas se fez necessária pois, como visto, há momentos em que o violão, por sua natureza idiomática e tessitura, não é capaz de realizar todas as notas presentes no *fac-símile* do manuscrito. Pudemos observar, também, que determinadas omissões não descaracterizaram a obra, mas a tornaram mais fluida e alinhada às possibilidades do violão.

Observamos que diferentes aspectos musicais devem ser levados em conta (tais como estilo, época, caráter, andamento, textura e timbre) os quais, somados, oferecem diversas opções para se digitar uma obra ao violão.

Concluimos que o processo de se estabelecer hierarquias entre vozes para então se eleger prioridades em uma textura apresentou-se como uma ferramenta que oferece ao intérprete várias opções de digitação para uma mesma obra. O princípio não se restringe apenas às obras polifônicas do período Barroco, mas, também, para obras de todas as épocas pois — como pudemos observar ao longo da pesquisa — o estabelecimento de prioridades em uma textura polifônica oferece ao intérprete possibilidades para a construção de uma digitação ao violão.

O processo de digitação de uma obra contrapontística como a Fuga BWV 998 requer que o intérprete observe cada fenômeno existente em sua textura para, então, se criar uma digitação permeada por uma hierarquização de seus elementos. Para a realização das digitações delegamos à mão esquerda diferentes técnicas, tais como contração, super contração, distensão e translados, que, combinados, proporcionam um controle técnico, tímbrico e principalmente a realização do *legato* do *sujeito* da fuga.

Pudemos observar que a permanência do *sujeito* em um plano primário, quando este é exposto, é essencial para a compreensão da forma denominada fuga. Todas as digitações foram elaboradas seguindo essa premissa. Nos momentos em que o *sujeito* não é exposto, classificamos outros elementos a fim de favorecer as decisões acerca da digitação, permeados por suas respectivas funções melódicas, harmônicas ou técnicas.

Concluimos que o processo metodológico presente nesta pesquisa resultou em uma digitação coesa, em que aspectos técnicos e musicais foram levados em consideração trazendo à luz uma nova possibilidade de execução e interpretação da Fuga BWV 998.



## REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. 2014. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ANTUNES, Gilson. *Independência dos dedos da mão esquerda*. Violão Pro, n.11, São Paulo, 2007, p. 50-53.

APRO, Flávio. *Interpretação Musical: um universo (ainda) em construção*. In: LIMA, Sonia Albano. *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*/Sonia Albano de Lima (org.). – São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 24-37.

BACH, Johann Sebastian. *Suite (BWV997)*. Petrucci Music Library. Disponível em: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP358887-PMLP181063-997Agricola.pdf> Acesso em 12 de Novembro de 2019.

BACH, Johann Sebastian. *Die Kunst Der Fuga (BWV 1080)*. Petrucci Music Library. Disponível em: [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP535190-PMLP05843-Partitur\\_D-B\\_Mus.ms\\_21401.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP535190-PMLP05843-Partitur_D-B_Mus.ms_21401.pdf) Acesso em 12 de Novembro de 2019.

BACH, Johann Sebastian. *Prelude pour la luth à Cémbal (BWV 998)*. Petrucci Music Library. Disponível em: [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998\\_pre-fug\\_para\\_alaude\\_ou\\_cravo\\_cravo.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998_pre-fug_para_alaude_ou_cravo_cravo.pdf) Acesso em 21 de Agosto de 2019.

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística*. Madrid: Real Musical, 1995.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry editorial, 1979.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto tonal e fuga: Manual prático*. Ed. Any Raquel Carvalho. 2º Edição. Porto Alegre, 2011.

CONTRERAS, Antônio. *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Sevilla. Ed. Cuadernos Abolays, 1998.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Hutchinson and Co. Ltd. 1960. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FERNANDEZ, Eduardo. *Essays on J. S. Bach's Works for lute*. Ediciones Art-Montevideo, Uruguay, 2003.

FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art-Montevideo - Uruguay, 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Tipos de Edição*. DEBATES – Cadernos do programa de pós-graduação em música, n 07, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004, p. 39 – 55.

GRIER, James. *La edición crítica de música: História método y práctica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Trad. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

HOPPSTOCK, Tilman. *Bach's Lute Works from the Guitarrist's Perpective* Vol. II. Darmstadt: PRIM Musikverlag, 2013.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

PINTO, Henrique. *Violão: um olhar pedagógico*. São Paulo: Ricordi Brasileira. 2005.

PONCE, Manuel. *Variations sur "Folia de España" et Fugue*. Mainz: Schott, 1932. 22 p. Violão.

RODRIGO, Joaquin. *Tres piezas españolas*. Mainz: Ed. Schott, 1963. 15 p. Violão.

ROTHSTEIN, William. *Analysis and act of performance*. In: RINK, John. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation/John Rink (Org)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. New York: St. Martin's, 1967. Trad. São Paulo: Edusp, 2008.

SOR, Fernando. *The complete studies, lessons, and exercises for guitar*. Londres: Tecla. 2008.

TÁRREGA, Francisco. *The Complete Early Spanish Editions*. Heidenberg: Chanterelle Verlag, 2009.

YATES, Stanley. *J. S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. U. S. A: Mel Bay Publications, 1998, p. 175.

## ANEXO

Prelúdio, Fuga e Allegro – BWV 998 – Joahnn Sebastian Bach (1685 – 1750) Fac-  
símile do manuscrito autografado do autor, disponível em:

[https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998\\_pre-fug\\_para\\_alaude\\_ou\\_cravo\\_cravo.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998_pre-fug_para_alaude_ou_cravo_cravo.pdf)

Prelude pour la Luth. à 6 cordes. No. 22 par J. S. Bach.

This image shows a handwritten musical score for a lute prelude. The score is organized into eight systems, each consisting of two staves. The notation is dense and characteristic of Baroque lute music, featuring a variety of note values, rests, and articulation marks. The handwriting is in black ink on aged paper. At the bottom of the page, there is a large, somewhat illegible scribble or signature, possibly indicating the transcriber or a date. The overall appearance is that of a historical manuscript or a carefully transcribed score.

A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and appears to be a single melodic line, possibly for a vocal or instrumental part. It features various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and bar lines. The handwriting is in black ink on aged paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues across the ten staves, showing a complex melodic structure with many beamed notes and rests.

This image displays a page of handwritten musical notation, consisting of ten systems of staves. Each system contains two staves, likely representing a grand staff for piano or a similar two-part setting. The notation is dense and intricate, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft. The paper shows signs of age, with some slight discoloration and wear at the edges. The overall layout is organized into ten distinct horizontal systems, each with its own set of two staves.

A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in black ink on white paper. At the bottom of the page, there is a line of Arabic text, which appears to be lyrics or a title, written in a cursive script. The overall appearance is that of a personal manuscript or a working draft of a musical score.



## **APÊNDICE**

Edição prática contendo a transcrição e digitação da Fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach.

## Fuga BWV 998

J. S. BACH (1685 - 1750)

Transcrição e digitação: Walmor Boza

③ = F#  
⑥ = D

②

③

②

4

④

③

7

④

③

9

III

④

③

④

11

④

③

III

13

V

15

17

\*

19

③

21 III V

24 VII III

26 II III

29

31

33

35 VII

37

39 V VII VIII

This musical score is for guitar, spanning measures 41 to 59. It is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score is presented in a single staff with a treble clef and a guitar-specific bass line. The music is characterized by complex fretboard patterns, often involving double stops and rapid runs. Measure numbers are placed at the beginning of each line. Roman numerals (VII, II, IV, III) are used to denote specific fretboard positions or techniques. Circled numbers (1-5) indicate fingerings for individual notes. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The bass line consists of chords and single notes, often with a consistent rhythmic pulse. The overall style is technical and intricate, typical of advanced guitar repertoire.

This musical score is for guitar, spanning measures 61 to 81. It is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/8. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes to indicate fingerings. Bar lines are present at the end of every measure. Several measures contain specific performance instructions: measure 70 has a 'II' marking above the staff, measure 74 has 'III' and 'II' markings, and measure 76 has circled numbers '3' and '4' above the staff. The score concludes at measure 81.

83 Musical notation for measure 83, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1-4 and 0. A bracket labeled 'III' spans the first two measures. Circled numbers 2, 3, and 4 are placed above the notes. A circled number 4 is placed below the notes in the second measure.

85 Musical notation for measure 85, continuing the piece. It includes a treble clef, two sharps key signature, and common time. Fingerings 1-4 and 0 are shown. Brackets labeled 'III' and 'V' are present. Circled numbers 3 and 4 are above the notes, and circled numbers 4 and 2 are below the notes.

88 Musical notation for measure 88, featuring a treble clef, two sharps key signature, and common time. The notation includes notes with fingerings 1-4 and 0. Circled numbers 2 and 3 are above the notes, and circled numbers 4 and 3 are below the notes.

91 Musical notation for measure 91, featuring a treble clef, two sharps key signature, and common time. The notation includes notes with fingerings 1-4 and 0. A circled number 4 is above the notes, and circled numbers 3 and 4 are below the notes. An asterisk (\*) is placed above the final note.

93 Musical notation for measure 93, featuring a treble clef, two sharps key signature, and common time. The notation includes notes with fingerings 1-4 and 0. Circled numbers 4 and 3 are above the notes, and circled numbers 3 and 4 are below the notes.

95 Musical notation for measure 95, featuring a treble clef, two sharps key signature, and common time. The notation includes notes with fingerings 1-4 and 0. Brackets labeled 'III' and 'V' are present. Circled numbers 3 and 4 are above the notes, and circled numbers 3 and 4 are below the notes.

98 Musical notation for measure 98, featuring a treble clef, two sharps key signature, and common time. The notation includes notes with fingerings 1-4 and 0. Brackets labeled 'VII' and 'III<sub>1</sub>' are present. Circled numbers 2, 3, 4, and 5 are above the notes, and circled numbers 4 and 6 are below the notes.

101 Musical notation for measure 101, featuring a treble clef, two sharps key signature, and common time. The notation includes notes with fingerings 1-4 and 0. Brackets labeled 'II' and 'III' are present. Circled numbers 2 and 3 are above the notes, and circled numbers 2 and 3 are below the notes.

\* Original – cc. 18 – 19. De acordo com gravações de violonistas de referência, optamos em manter a decisão corrente de antecipar a alteração de mi, para mi# presente no quarto tempo do compasso n° 18.

18

Indicação das notas oitavadas:

Cc. 15 – 17

Cc. 20 – 21

C. 28

C. 33

C. 35



C. 62



Cc. 68 – 69



C. 70



C. 76

