

Candidatura

Título de Especialista

Instrumento: Violoncelo

Suites de:

Johann Sebastian Bach: BWV 1012

Benjamin Britten: Op. 80 N° 2

Maria Clélia Varanda Vital Coelho

RESUMO

O presente trabalho faz uma análise às *Suites* BWV 1012 de Johann Sebastian Bach e nº2 op. 80 de Benjamin Britten, para violoncelo solo. Uma descrição das danças que as compõem, assim como as opções técnicas e algumas características dos compositores aqui analisados fazem igualmente parte deste trabalho. Pretendeu-se também mostrar algumas dúvidas surgidas durante o processo de aprendizagem e quais os processos usados para um maior esclarecimento, conduzindo a uma interpretação mais fidedigna, porque mais informada. No final, um *PowerPoint* centrado nos pontos comuns às duas *Suites*, e que fez parte da apresentação pública da presente candidatura, complementa-o.

Palavras-chave: Suites para violoncelo solo; problemáticas interpretativas; diferenças; semelhanças.

ABSTRACT

This work analyses the BWV 1012 of Johann Sebastian Bach and the nr.2 op. 80 of Benjamin Britten *Suites* for solo cello. A description of the dances, technical options and the intrinsic characteristics of the composers are analyzed as well. It is also intended to show the learning process, some challenges and processes used to overcome these doubts, leading to a more reliable interpretation, from a place of more information. At the end, the PowerPoint presentation, showing common points between the two Suites, is added.

Keywords: Suites for solo cello; interpretative problematic; differences; similarities.

Suites para Violoncelo Solo

1. Introdução

1.1 Escolha do repertório

O violoncelo, instrumento essencialmente melódico mas com alargadas possibilidades polifónicas, foi alvo do interesse de muitos compositores, desde Bach¹ até aos nossos dias. Johann Sebastian escreveu seis *Suites* para violoncelo solo, obras que constituem um ciclo (escritas entre 1717/1723, quando o compositor estava ao serviço do príncipe de Anhalt-Cöthen), e que mostram, num crescente grau de dificuldade, o potencial técnico, sonoro e expressivo deste instrumento.

Bach obviously wanted the suites to be regarded, not as an arbitrary series of pieces, but as a systematically conceived cycle.²

A estrutura destas seis obras é, de facto, semelhante. Estas composições são de enorme importância para o repertório do violoncelo, pela sua qualidade musical, certamente, mas também pelo elevado grau de experimentação e de inovação. As *Suites* exploram e desenvolvem tudo o que até então se tinha composto,³ abrindo novas perspetivas e servindo de modelo e inspiração a muitos compositores de gerações futuras. Podemos afirmar que ele foi “o pai” deste género, frutificando desde então até aos nossos dias.

¹ Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750).

² *Text Volume*, p 12.

³ São as primeiras obras conhecidas para violoncelo solo nos países de língua germânica. Em Itália, Domenico Gabrielli já tinha escrito os *sete ricercare*, no final do séc. XVII, mas é pouco provável que tivessem chegado ao conhecimento de Bach.

Britten⁴ deixou também um importante legado⁵ para este instrumento. A amizade e cumplicidade musical com Mstislav Rostropovich⁶ originaram a criação de três *Suites* para violoncelo solo, escritas entre os anos 64 e 71 do séc. XX. Dedicou-as a este grande violoncelista, que as estreou⁷. Obras de grande fôlego, criatividade e invenção, representam também um marco e uma referência no repertório do violoncelo.

A *Suite* BWV 1012 (nº6) de Johann Sebastian Bach e a *Suite* op. 80 (nº2) de Benjamin Britten, são um desafio para quem as interpreta e também para quem as escuta. A escrita contrapontística e polifónica, tanto numa como noutra, «obrigam» o ouvinte a uma atenção redobrada no reconhecimento das várias vozes e planos sonoros, tudo realizado num só instrumento! Elas mostram também uma vasta gama de possibilidades técnicas e de conhecimentos estilísticos.

A escolha destas obras foi, pois, norteadada pela qualidade musical, pelas diversas técnicas apresentadas e pelo contraste de estilos.

⁴ Benjamin Britten (Suffolk, 1913 – Aldeburgh, 1976).

⁵ Além das três *Suites* (1964, 1967, 1971), Britten compôs *Cello Symphony* op. 68 (1963), para violoncelo e orquestra, a *sonata* op.65 em dó (1961), para violoncelo e piano e *Tema Sacher* (1976), para violoncelo solo, peça escrita para comemorar o aniversário dos 70 anos do maestro suíço Paul Sacher.

⁶ Mstislav Rostropovich, violoncelista russo (1927 – 2007).

⁷ No Festival de Aldeburgh (Grã-Bretanha), organizado por Benjamin Britten e Peter Pears.

2. Problemáticas de Interpretação



Fig. 1 – Johann Sebastian Bach

2.1 Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

To understand a work of music, one is always being told – as one was told in the 18th century – ‘Sing it first!’ May I propose speaking the piece with words in an unknown tongue, to stride the piece, to dance the piece with self-made steps?⁸ (Anner Bylsma)⁹

Verdadeiramente pioneiras no género, as seis *Suites* para violoncelo solo colocam este instrumento ao mesmo nível do seu congénere, o violino (Bach compôs três *Partitas* e três *Sonatas* para violino solo na mesma época das de violoncelo, i. e., quando se encontrava na corte de Anhalt-Köthen, ao serviço do príncipe Leopold). A *Suite* para violoncelo solo BWV 1012, em ré maior, a última que o compositor escreveu para este instrumento, foi originalmente composta para um violoncelo de cinco cordas (as quatro atuais, mais uma, uma 5^a acima da 1^a, i. e., um mi³). O facto de se tocar em quatro cordas o que está escrito para

⁸ Bylsma, p 149.

⁹ Anner Bylsma (1934), violoncelista holandês, grande especialista em música da época barroca. Tem mais do que uma gravação das *Suites* para violoncelo solo de J. S. Bach e é o autor do livro *Bach, The Fencing Master*.

cinco, dificulta a sua execução, sendo necessário a utilização frequente das posições de polegar, por definição em registo mais agudo.¹⁰ Por outro lado, Bach não possuía conhecimentos relativamente à posição do polegar, o que tinha como consequência não escrever para este instrumento acima da 4ª posição. Vogt¹¹ diz:

An important difference in technique between then and now: Bach was not acquainted with the thumb position (...) The 6th Suite is the only exception. It calls for a 5-stringed instrument to which a high e¹ string was added. Nevertheless, the range he requires in the higher registers in this suite is unusual: up to g².¹²

Dúvidas existem no que respeita ao instrumento para o qual Bach escreveu a última *Suite*. Foi para *viola pomposa*, instrumento que se tocava no braço, como uma viola (permitindo a Bach tocá-la), ou seria *violoncello piccolo*, pequeno violoncelo, com o tamanho quase igual ao da viola e que também se podia tocar no braço?¹³ Bach empregou-o nalgumas das suas cantatas, no entanto estas só foram compostas mais tarde, em Leipzig, entre 1724 e 1725. Segundo Allen Winold,¹⁴ Bach calls for the use of the viola pomposa in eleven cantatas written between 1714 e 1726, roughly the time in which the Cello Suites were written.¹⁵

Ou, segundo Bylsma: Bach, apparently, loved the viola. Might it be that he practiced his cello suites on his viola?"¹⁶

A tenth above the open string is also what we find in the solo violin works and the viola pomposa is held more or less like a violin. Another option for this suite is, of course, one of the violoncellos piccolo, the one with the same tuning as the viola pomposa (...).¹⁷

Edoardo Sbaffi,¹⁸ na sua tese de doutoramento, cujo tema é precisamente o violoncelo *piccolo*, escreve:

¹⁰ Na 6ª *Suite*, o intervalo que medeia a corda solta da nota mais aguda (da afinação original) é o de décima, ao contrário de todas as outras, que não ultrapassam uma sétima, o que dá a entender que possa ter sido escrita para *viola pomposa*.

¹¹ Hans Vogt (1911). Compositor, Professor de Composição e Teoria Musical na State Academy Heidelberg-Mannheim, Presidente da Society for New Music in Mannheim.

¹² Vogt, p 49.

¹³ Ver Fig. 2.

¹⁴ Allen Winold. Professor de Música na Indiana University Jacobs School of Music. É autor de vários livros sobre teoria e literatura musical, além de violoncelista, maestro e compositor.

¹⁵ Winold, p 32.

¹⁶ Bylsma, p 17.

¹⁷ *Idem*, pp 107-108.

Bach descreve senza ambiguità l'accordatura pretesa (C – G – d – a – e¹), ma non ci parla di misure: esiste quindi un dubbio se si tratti di un violoncello da Gamba o da Spalla.¹⁹



Fig. 2 - Sigiswald Kuijken: violoncello *da spalla*

De facto, vários estudos apontam a possibilidade destes instrumentos se executarem verticalmente (*da gamba*), ou horizontalmente (*da Spalla*)²⁰. Sbaffi refere também:

Dal 2° quarto del XVIII secolo possiamo ammettere che il violoncello passò ad essere uno strumento prevalentemente da Gamba.²¹

Ou ainda, pois dúvidas subsistem,

Una possibilità è quella che Bach abbia voluto dedicar le 6 suites ai differenti modelli di violoncello che si usavano all'epoca.²²

As *Suites* para violoncelo solo, no manuscrito de AMB,²³ estão claramente identificadas (*Suites a Violoncello solo senza basso*)²⁴ assim como a afinação²⁵ da última, mas não é claro (nem em nenhuma das fontes) quanto ao instrumento para o qual foi escrita.

¹⁸ Violoncelista italiano, residente em Portugal, autor da tese de doutoramento *Uso e repertorio del violoncello piccolo a 4 e 5 corde nel XVII e XVIII secolo*.

¹⁹ Sbaffi, E, p.78. Tradução: Bach descreve sem ambiguidade a afinação pretendida (Dó – Sol – ré – lá – mi¹), mas não menciona as medidas: existe portanto uma dúvida se se trata de um violoncello *da Gamba* ou *da Spalla*.

²⁰ Para melhor esclarecimento sobre este assunto, consultar o excelente artigo de Dmitry Badiarov *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice* (Ver nota 26).

²¹ *Idem*, p. 73. Tradução: Desde o 2° quarto do século XVIII podemos admitir que o violoncello passou a ser um instrumento sobretudo *da Gamba* (itálico meu).

²² *Ibid.*, p. 23. Tradução: Uma possibilidade é a de Bach ter querido dedicar as 6 suites aos diferentes modelos de violoncello que se usavam na época.

²³ Anna Magdalena Bach (1701 – 1760), segunda esposa de Johann Sebastian Bach e copista de muitas das suas obras.

Dmitry Badiarov, no seu artigo do Galpin Society Journal “*The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practise*”²⁶ aponta também as seguintes possibilidades:

Due to the loss of the original Bach manuscript and the possibility of input from Anna Magdalena²⁷ it is feasible that all six suites were meant for the violoncello piccolo with four or five strings, and could have been performed by the player who played the Sonatas and Partitas for the violin solo (...) Likewise, violoncellists *da gamba* could consider using ordinary violoncellos piccolos with four and five strings for performing the entire cycle of J. S. Bach Suites as they are accustomed – *da gamba*.²⁸

Fica a dúvida...

Existem numerosas edições destas obras, além dos quatro manuscritos do séc. XVIII (dos quais incluímos exemplos neste trabalho), mas o manuscrito autografado pelo Autor não existe. O manuscrito/cópia de Anna Magdalena Bach deve ter sido realizado entre 1727 e 1731 (segundo estudos efetuados à escrita e ao papel utilizado)²⁹, fazendo parte de um longo manuscrito, contendo, entre outras, as suites para violoncelo (BWV 1007 – 1012) e a cópia das sonatas e partitas para violino solo (BWV 1001 – 1006). O volume apresentava duas partes: parte 1. violino solo; parte 2: violoncelo solo. A cópia mais antiga que chegou até aos nossos dias é de J. P. Kellner³⁰ (organista, grande admirador de Bach), copista de várias obras de Bach e que, provavelmente, o conheceu pessoalmente. Esta cópia, com a data de 1726, insere-se num grande volume³¹, que inclui também as sonatas e partitas para violino solo, além de muitas outras obras do mesmo autor. Estudos sobre a caligrafia³² mostram que esta cópia das suites para violoncelo solo datam do mesmo período das de violino. A terceira cópia do séc. XVIII pertence a J. C. Westphal³³, organista, tipógrafo e negociante de partituras, e faz também parte de uma ampla coleção de manuscritos de obras instrumentais de J. S. Bach (catorze volumes constituem esta coleção), entre os quais foram encontrados, postumamente (em 1830), os manuscritos das obras para violoncelo solo. A quarta cópia do séc. XVIII provém de um copista anónimo e, juntamente com outras obras de Bach, foi posta à venda em 1799

²⁴ Manuscrito de Anna Magdalena Bach (Staatsbibliothek zu Berlin).

²⁵ Ver Fig. 4.

²⁶ Disponível online em http://badiarovviolins.com/PDF/GSJ60_121-145_Badiarov.pdf (acedido em 12.05.2013).

²⁷ O Autor refere-se à afinação referida no começo desta suite (ver Fig. 4).

²⁸ Badiarov, D, p. 140.

²⁹ Text Volume, p 4.

³⁰ Johann Peter Kellner (1705 – 1772).

³¹ As *Suites* situam-se entre as páginas 249 e 276 do manuscrito.

³² Text Volume, p 4.

³³ Johann Christoph Westphal (1727 – 1799).

pelo negociante Johann Traeg, em Viena. Finalmente, a primeira edição publicada teve lugar em Paris, cerca de 1824, por Janet e Cotelle, com revisão de P. Norblin³⁴, um conhecido violoncelista e professor na Real Academia de Música.³⁵ No Texto – Volume da 3ª edição da editora Bärenreiter (2004), Bettina Schwemer e Douglas Woodfull-Harris escrevem:

There can be no question that A³⁶ (manuscript of Anna Magdalena Bach) is the principal source for the cello suites, if only because of its copyist's close temporal and physical proximity to the composer. In all likelihood, Anna Magdalena Bach prepared her manuscript from no longer extant fair copy written out by Bach himself.³⁷

Anner Bylsma vai mais longe, afirmando:

No modern edition, not even the 'Neue Bach Ausgabe', can be recommended. Nor can the other 18th-century manuscript copies of the suites Kellner, Westphal and the 'Viennese Anonymous' – help the cellist in his search.³⁸

Para este violoncelista, o manuscrito de Anna Magdalena é o mais fiável, chegando mesmo a dizer:

The three other copies miss 'a conception'. They are real copies, and as the way of bowing, in the course of time, increasingly took on 'form' and 'style', the later copies of the suites are already more 'comme il faut'.³⁹

Bylsma afirma, portanto, que as cópias subsequentes sofreram alterações, mais conformes com as novas 'modas' de execução, nomeadamente no que se refere às articulações. Para ele, no entanto, (...) the slurs are definitely Bach's and they are copied by his wife, as well as she could.⁴⁰

O exemplo seguinte mostra um diagrama⁴¹ com o esquema das ligações prováveis entre os manuscritos citados e as suas proveniências:

³⁴ Pierre Norblin (1781 – 1854).

³⁵ Après beaucoup de recherches en Allemagne, M. Norblin, de la musique du Roi, premier violoncelle de l'Académie royale de Musique, a enfin, recueilli le fruit de sa persévérance, en faisant la découverte de ce précieux manuscrit. Cit. in *Text Volume*, p 5.

³⁶ Ver Fig. 3.

³⁷ *Text Volume*, p 6.

³⁸ Bylsma, p 18.

³⁹ *Idem*, p 154.

⁴⁰ *Ibid.* p 138.

⁴¹ *Text Volume*, p 5.

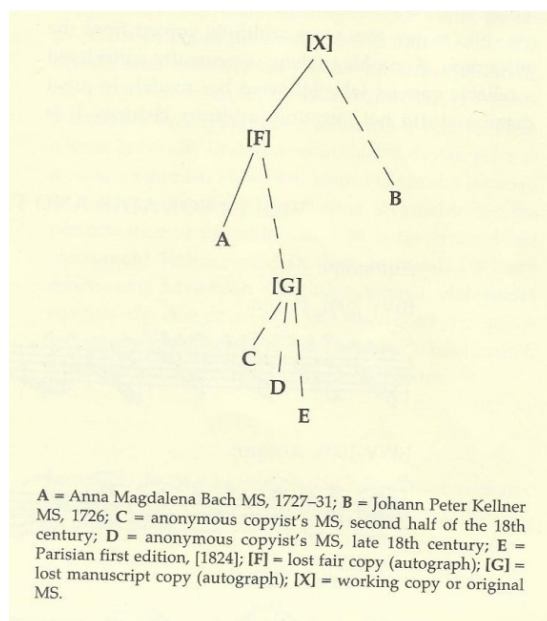


Fig. 3 – diagrama

[X] é, portanto, a cópia de trabalho original, ou o manuscrito original de trabalho; [F] é a cópia definitiva de Bach (sem emendas e autografada); [G] é a cópia do manuscrito perdido.

A execução da *Suite* nº 6, neste trabalho, terá como principal referência o manuscrito de Anna Magdalena Bach.

Podemos observar grandes diferenças nas várias edições⁴², quer ao nível das articulações, alterações de notas, de ritmo e dinâmicas, quer nas inúmeras dedilhações escolhidas.⁴³ Verificamos então, que, nos exemplos que se seguem, há edições que se aproximam mais do manuscrito de AMB (Bärenreiter, Leduc), assinalando as diferenças a tracejado, enquanto outras (Max Eschig, Peters, Augener), assumem as alterações sem nenhum comentário. Há, no entanto, que ter em conta, que as indicações do manuscrito (de AMB), nem sempre são explícitas, prestando-se a diferentes interpretações. Bettina Schwemer e Douglas-Harris escrevem:

(...) Anna Magdalena's copy is not entirely free of mistakes. Her rendering of the articulation in particular has ambiguities and inconsistencies that make difficult to determine the exact placement of slurs (...) Slurs are occasionally skipped; elsewhere new

⁴² Neste trabalho mostrar-se-ão cinco edições, além dos manuscritos de Anna Magdalena Bach (identificado como AMB), Kellner, Westphal, Anónimo Vienense e 1ª edição parisiense.

⁴³ No manuscrito de AMB não existem dedilhações. A escolha de um determinado dedilhado é já uma «orientação» da interpretação.

ones are added. Often they are placed too high or too low, thereby making it impossible to interpret them unambiguously.⁴⁴

Na edição Bärenreiter 320⁴⁵, A. Wenzinger⁴⁶ aponta uma possível explicação para uma tão grande diversidade entre edições:

The earlier editors used inaccuracies of the copy as an excuse for an extremely free interpretation according to their own tastes and style of playing, often altering the text without comment, and allowing scarcely anything of the original articulation to be divined.⁴⁷

As diferenças entre as várias edições e mesmo entre os manuscritos são evidentes nos exemplos seguintes⁴⁸ (primeiros compassos do *Prelúdio*, Fig. 4 a Fig. 13):



Fig. 4 – Anna Magdalena Bach – Prelúdio – comp. 1 a 6

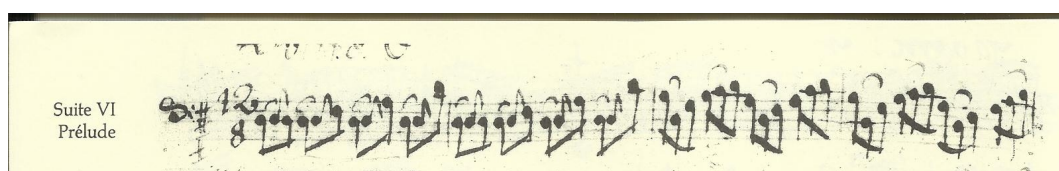


Fig. 5 – Kellner – Prelúdio – comp. 1 a 4

⁴⁴ *Text Volume*, p 6.

⁴⁵ Esta é a edição que mais se aproxima do manuscrito de AMB, entre todas as que identifiquei (com exclusão dos manuscritos do séc. XVIII e a 1ª edição).

⁴⁶ August Wenzinger (1905-1996), violoncelista, gambista, maestro e professor na Schola Cantorum de Basel (Suíça) e na Universidade de Harvard (EUA).

⁴⁷ Wenzinger, p 1.

⁴⁸ Os exemplos só têm em conta as articulações, ornamentações, ritmos, e não a escolha de dedilhações.



Fig. 6 – Westphal – Prelúdio – comp. 1 a 6

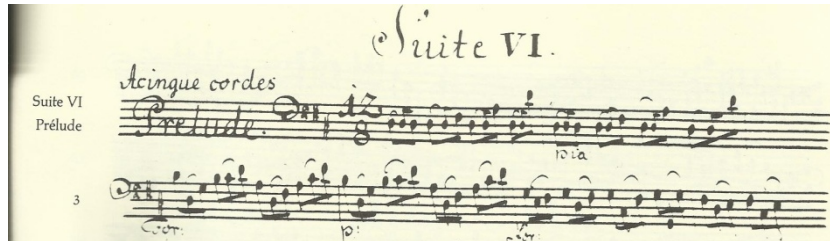


Fig. 7 – Anónimo Vienense – Prelúdio – comp. 1 a 6

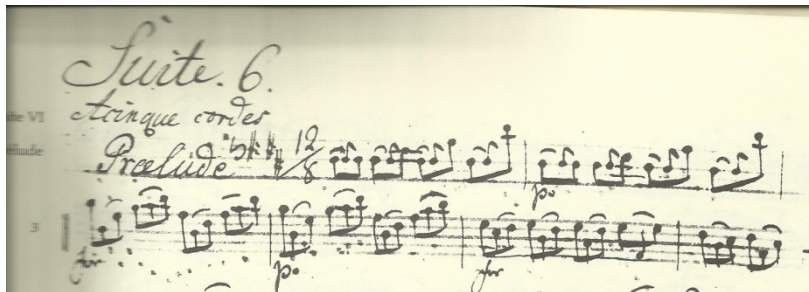


Fig. 8 – 1ª edição parisiense – Prelúdio – comp. 1 a 6

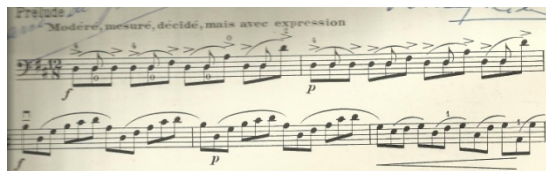


Fig. 9 - Max Eschig: rev. Paul Bazelaire – comp. 1 a 5



Fig. 10 – Peters: rev. Hugo Becker – comp. 1 a 4

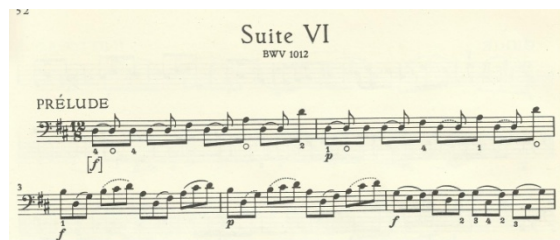


Fig. 11 – Bärenreiter 320: rev. August Wenzinger – comp. 1 a 5



Fig. 12 - Augener: rev. Paul Tortelier – comp. 1 a 5

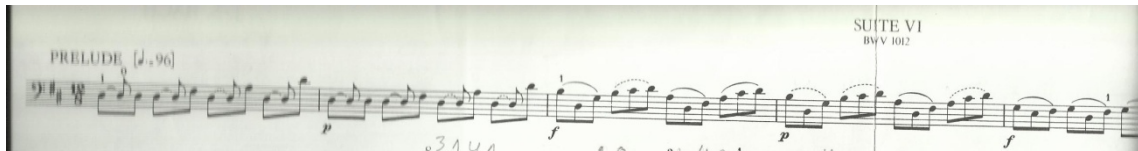


Fig. 13 – Alphonse Leduc: rev. Klaus Heitz – comp. 1 a 5

Dois exemplos na *Allemande*: compasso 8 (3º e 4º tempos): articulações, dinâmicas, alterações ornamentais e rítmicas (Fig. 14 a Fig. 23).

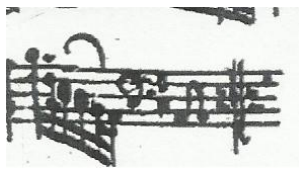


Fig. 14 – Anna Magdalena Bach

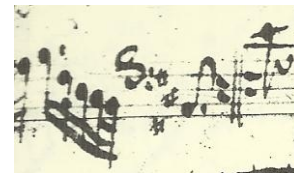


Fig. 15 - Kellner



Fig. 16 – Westphal



Fig. 17 – Anônimo Vienense



Fig. 18 – 1ª edição parisiense

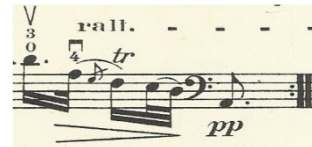


Fig. 19 – Max Eschig: rev. Paul Bazelaire



Fig. 20 – Peters: rev. Hugo Becker



Fig. 21 – Bärenreiter 320: rev. August Wensinger



Fig. 22 – Augener: rev. Paul Tortelier



Fig. 23 – Alphonse Leduc: rev. Klaus Heitz

No compasso 11, diferentes articulações, ornamentações e dinâmicas (Fig. 24 a Fig. 33).



Fig. 24 – Anna Magdalena Bach



Fig. 25 - Kellner



Fig. 26 – Westphal



Fig. 27 – Anônimo Vienense



Fig. 28 – 1ª edição parisiense



Fig. 29 – Max Eschig: rev. Paul Bazelaire



Fig. 30 – Peters: rev. Hugo Becker



Fig. 31 – Bärenreiter 320: rev. August Wensinger



Fig. 32 – Augener: rev. Paul Tortelier



Fig. 33 – Alphonse Leduc: rev. Klaus Heitz

Dois exemplos na *Courante*: no compasso 24, diferentes articulações e acentuações. Repare-se que no exemplo da Fig. 38 a clave é de soprano, ao contrário de todos os outros (contralto e tenor) (Fig. 34 a Fig. 43).



Fig. 34 – Anna Magdalena Bach



Fig. 35 – Kellner



Fig. 36 – Westphal



Fig. 37 – Anónimo Vienense



Fig. 38 – 1ª edição parisiense

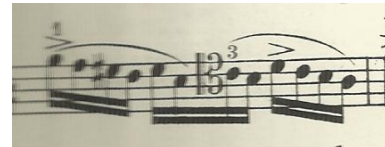


Fig. 39 – Max Eschig: rev. Paul Bazelaire



Fig. 40 – Peters: rev. Hugo Becker

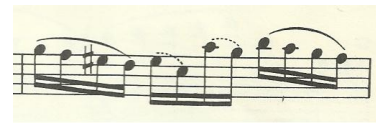


Fig. 41 – Bärenreiter 320: rev. August Wensinger



Fig. 42 – Augener: rev. Paul Tortelier



Fig. 43 – Alphonse Leduc: rev. Klaus Heitz

No compasso 67 (Fig. 44 a Fig. 53) as diferenças situam-se ao nível do ritmo, da dinâmica, da articulação e das acentuações. Repare-se que, no manuscrito de AMB, o ritmo do 2º tempo é diferente (2 colcheias) de todas as edições e restantes manuscritos (4 semicolcheias). Provavelmente, todas as revisões, assim como as cópias do manuscrito, quiseram igualar o

ritmo do compasso 24, cuja situação é análoga, mas na oitava superior (exemplos Fig. 34 a Fig. 43).⁴⁹



Fig. 44 – Anna Magdalena Bach



Fig. 45 – Kellner

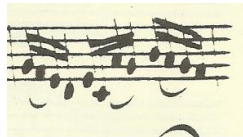


Fig. 46 – Westphal



Fig. 47 – Anónimo Vienense



Fig. 48 – 1ª edição parisiense

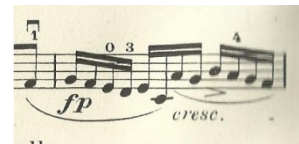


Fig. 49 – Max Eschig: rev. Paul Bazelaire



Fig. 50 – Peters: rev. Hugo Becker



Fig. 51 – Bärenreiter 320: rev. August Wensinger



Fig. 52 – Augener: rev. Paul Tortelier



Fig. 53 – Alphonse Leduc: rev. Klaus Heitz

No compasso 16 da *Gavotte II* (Fig. 54 a Fig. 63), além das diferentes ligaduras (articulações) e dinâmicas, podemos observar mudanças de nota (todos, exceto Fig. 59, Fig. 62 e Fig. 63), assim como valores diferentes na voz inferior (e até supressão da voz inferior na Fig. 58, além da diferença da clave).

⁴⁹ O mesmo se verificou na audição das interpretações de Tortelier, Isserlis, Yo-Yo Ma, Wispelwey, Kuijken. Só Bylsma é fiel à escrita do manuscrito de AMB.

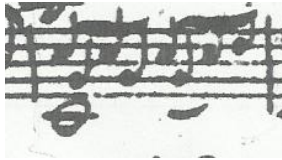


Fig. 54 - Anna Magdalena Bach



Fig. 55 - Kellner



Fig. 56 - Westphal



Fig. 57 - Anônimo Vienense

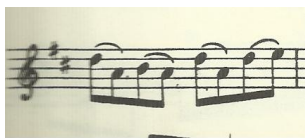


Fig. 58 - 1ª edição parisiense

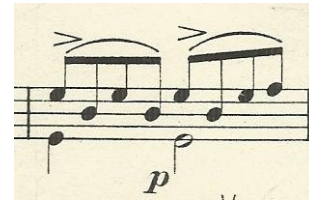


Fig. 59 - Max Eschig; rev. Paul Bazelaire

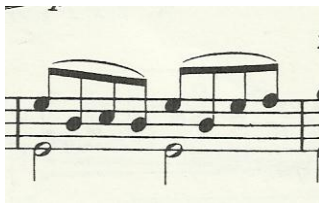


Fig. 60 - Peters; rev. Hugo Becker

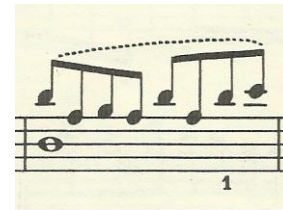


Fig. 61 - Bärenreiter 320; rev. August Wensinger

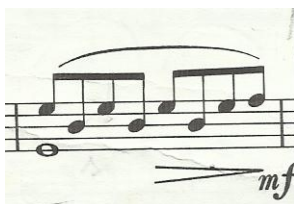


Fig. 62 - Augener; rev. Paul Tortelier

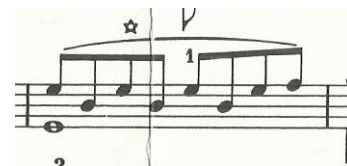


Fig. 63 - Alphonse Leduc; rev. Klaus Heitz

No compasso 17 e 18⁵⁰ da *Giga*, existem diferentes articulações, dinâmicas e até notas acrescentadas (compasso 18, 2º tempo), (Fig. 64 a Fig. 73).

⁵⁰ Não foi possível inserir somente os compassos 17 e 18 nas Fig. 67, Fig. 68, Fig. 69, Fig. 70, Fig. 72. No entanto, este exemplo refere-se só a esses dois compassos.

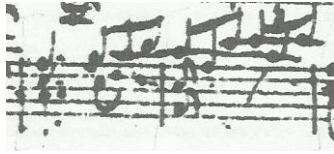


Fig. 64 – Anna Magdalena Bach



Fig. 65 - Kellner



Fig. 66 - Westphal

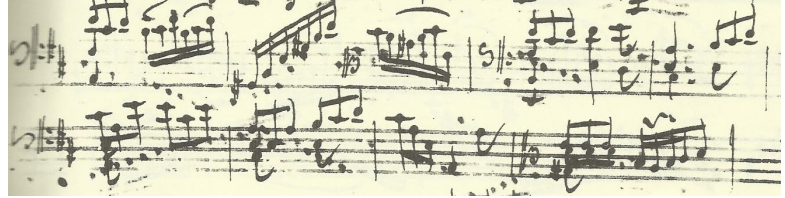


Fig. 67 – Anônimo Vienense



Fig. 68 – 1ª edição parisiense



Fig. 69 – Max Eschig; rev. Paul Bazelaire



Fig. 70 – Peters; rev. Hugo Becker



Fig. 71 – Bärenreiter 320; rev. August Wensinger



Fig. 72 – Augener; rev. Paul Tortelier



Fig. 73 – Alphonse Leduc: rev. Klaus Heitz

No compasso 29⁵¹, alterações de articulação, dinâmica e ritmo (Fig. 74 a Fig. 83).

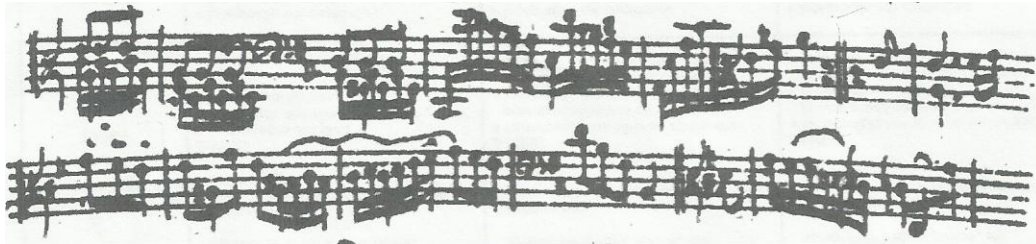


Fig. 74 – Anna Magdalena Bach



Fig. 75 – Westphal

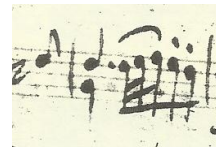


Fig. 76 – Kellner



Fig. 77 – Anônimo Vienense



Fig. 78 – 1ª edição parisiense

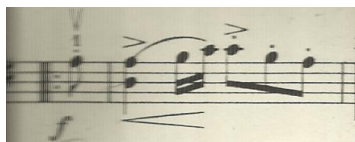


Fig. 79 – Max Eschig: rev. Paul Bazelaire



Fig. 80 – Peters: rev. Hugo Becker



Fig. 81 – Bärenreiter 320 : rev. August Wensinger



Fig. 82 – Augener: rev. Paul Tortelier

⁵¹ Na Fig. 74 não foi possível inserir somente o compasso 29, embora o ex. se refira só a esse compasso. Serão as pequenas notas (semicolcheias) uma *appoggiatura*? É provável, estando a 1ª nota pontuada...



Fig. 83 – Alphonse Leduc: rev. Klaus Heitz

Anner Bylsma diz: The suites have a special place in Bach's works. Studying Anna Magdalena's copy is the only way to come to understand at least part of this wonderful experiment in music.⁵²

No entanto, a cópia de Anna Magdalena não está isenta de imprecisões que, por vezes, causam dilemas aos intérpretes. Vejamos, por exemplo, referindo-se à Vª *Suite*⁵³, qual a interpretação deste violoncelista:

What a pity is that Anna Magdalena's score, in this suite, is so full of mistakes. The mistakes are understandable. Being a musical woman who probably sang the notes while copying them, this scordatura must have been torture (...) ⁵⁴

Na VIª *Suite*, a cópia de Anna Magdalena também não é rigorosa, dificultando uma leitura fiel, nomeadamente no que se refere às ligaduras.

One peculiarity of the copyist often makes a decision difficult: the slurs begin late, that is to say, they are shifted to the right. This late beginning is usually justifiable only when the first note of a figure or line is separated from the rest by a skip.⁵⁵

Também no Texto-Volume se acrescenta: Like the Anna Magdalena Bach MS (manuscript), Kellner's copy is imprecise in its handling of articulation. The place and length of the slurs are often vague...⁵⁶

Segundo estes analistas (Bettina Schwemer e Douglas Woodfull-Harris), não existe nenhuma fonte disponível que seja 100% fiável, e concluem:

Taken as a whole, the relationships between the sources may be summarized as follows: **A** is a relatively faithful copy of the lost autograph. **B** was not prepared from [F] but from

⁵² Bylsma, p 34.

⁵³ A Suite nº 5, BWV 1011, tem a seguinte afinação: c, g, d, g¹. É difícil, portanto, ler uma nota e ouvir outra (um tom mais baixo).

⁵⁴ Bylsma, p 25.

⁵⁵ Wensinger, p 3. Podemos observar o exposto no compasso 3 da

⁵⁶ Texto – Volume, p 7.

Fig. 4.

another manuscript from Bach's circle. The later group of sources, **C**, **D** and **E**, derives from the lost manuscript [**G**], which was in turn based directly or indirectly on the lost autograph [**F**]. These three copyist's manuscripts capture the suites at a later stage during which they underwent several processes of revision and emendation – processes perhaps undertaken by Bach himself.⁵⁷

A articulação está intimamente ligada à interpretação, sendo, pois, da maior importância a sua escolha.

The bow is like an arm, a weapon, the virtuosity of the hero.⁵⁸

Bylisma acrescenta: In 17th-century solo music slurs were rare. We find whole pages without them. The rule was mostly 'back and forth', 'as it comes'.⁵⁹

Segundo Harnoncourt,⁶⁰

Diferentes articulações podem transformar uma mesma passagem a ponto de torná-la irreconhecível; do mesmo modo a estrutura melódica de um trecho pode tanto parecer mais clara através da articulação, como inteiramente obscura. Isto quer dizer que podemos alterar enormemente uma passagem com um simples deslocamento da posição das ligaduras, impondo-lhe então um novo modelo rítmico e provocando uma incrível transformação da sequência melódica (...) a articulação é o meio de expressão mais importante que possuímos para a música barroca.⁶¹

Para P. Tortelier⁶² (apesar das considerações discutíveis acerca da interpretação destas obras, patente na edição Augener, por ele revista)⁶³ as arcadas são de grande dificuldade. Assim: (...) ne faut-il pas s'étonner si cette musique impose à l'archet plus d'exigences qu'aucune autre.⁶⁴

Outros dirão que as ligaduras se devem basear no princípio geral de arcos desligados entre graus afastados e ligados entre graus conjuntos, ou ainda que essa escolha passa, sobretudo,

⁵⁷ *Idem*, p 9. (Ver Fig. 3).

⁵⁸ Bylisma, p 117.

⁵⁹ *Idem*, p 15.

⁶⁰ Nicolaus Harnoncourt (1929). Musicólogo, violoncelista, gambista, maestro, autor de livros sobre interpretação musical da época barroca. Criador do grupo Concentus Musicus Wien.

⁶¹ Harnoncourt, pp 50 – 51.

⁶² Paul Tortelier (1914 – 1990), violoncelista francês.

⁶³ " *Ils comportent trop de notes détachées, surtout dans les passages expressifs, pour bien sonner dans nos salles de concerts. Peut-être conviendraient-ils mieux à l'acoustique de chapelles ou d'églises dont la résonance naturelle suppléerait à leur insuffisance de 'legato'*. (Paul Tortelier. Augeners Edition, p iv).

⁶⁴ Tortelier, p vii. (Augener Edition).

pela análise que o intérprete faz da conceção musical do compositor, por oposição à conceção histórica.

Parece-nos que a escolha das arcadas é da maior importância, não podendo ser encarada de forma leviana. Impõe-se, pois, a pesquisa e o estudo das diversas fontes disponíveis, além da informação sobre as regras de execução em vigor na época. Passagens similares notadas com arcos diferentes, por exemplo, podem ter feito parte de uma experimentação e inovação levadas a um nível até então não atingido. A variedade do discurso musical que resulta destas articulações, difíceis, certamente, mas tão cheias de vigor e vivacidade, são algumas das hipóteses que se nos apresentam. Bach, além de grande compositor, era também um exímio executante de viola e violino, conhecedor, portanto, da técnica de arco de um instrumento de cordas. As escolhas são difíceis, sobretudo para o intérprete atual, não familiarizado com a linguagem barroca e habituado a que tudo esteja indicado na partitura.

Bylsma chega à conclusão, após consultar todas as cópias do séc. XVIII (Kellner, Westphal e Viennese Anonymous), que as ligaduras, na cópia de Anna Magdalena, são de Johann Sebastian: Who else could have thought of such meaningful and magnificent irregularities, if not he?⁶⁵

Diz também: (...) slurs do have special function, namely: to enrich what might sound too simple and to clarify that which is implied...⁶⁶

Ou ainda: Variety, for sure, is the operative word.⁶⁷

Um pouco diferente era a opinião de Leopold Mozart,⁶⁸ quando dizia, há 250 anos: Many composers put such signs commonly against the first bar only, when many similar notes follow. One must then continue with them until a change is indicated.⁶⁹

Bylsma contraria esta ideia, quando questiona:

(...) how to make a simple text fascinating with irregular bowings. And how to intrigue the listener with the halfconsciously heard counter-rhythm brought on by irregular slurs? (...)

⁶⁵ Bylsma, p 154.

⁶⁶ *Idem*, p 17.

⁶⁷ *Ibid*, p 155.

⁶⁸ Leopold Mozart (1719 – 1787), pai de Wolfgang Amadeus Mozart. Violinista, professor, compositor e Autor do *Versuch einer gründlichen Violinschule*, um tratado sobre a arte de tocar violino.

⁶⁹ *Mozart 1756*, p 45. *Ob. Cit.* in Texto-Volume, p 21.

The same motive twice in a row does not automatically mean twice the same bowing; on the contrary.⁷⁰

Acrescentando:

In the cello suites, notating a slur once or twice and expecting the player to continue in the same mode just does not happen (...) Never ever do we find a single slur which has to be repeated as a matter of course in the bars which follow it."⁷¹

Finalmente, somos levados a concordar com Bylsma. Bach sabia certamente o que queria e a música torna-se muito mais interessante com uma maior variedade de articulações, conferindo-lhe mais vida, colorido e intensidade, mesmo que isso signifique articulações diferentes em passagens idênticas.

Harnoncourt diz sobre esta matéria:

O conceito da articulação foi totalmente perdido, as ligaduras de articulação tornaram-se indicações de arcadas, servindo para mostrar – tão impercetivelmente quanto possível – onde se deve mudar a direção do arco. Não se poderia imaginar nada de mais oposto à articulação.⁷²

De facto, o atual ensino nos conservatórios é orientado de forma a atingir a técnica que permite que a mudança de arco seja o mais impercetível possível. Nada mais oposto à interpretação da música do séc. XVIII, onde, pelo contrário, as diferentes arcadas fazem parte da maneira de “contar a história”, i. e., de interpretar o texto musical, e constituem a “arma” que melhor o transmite. Torna-se assim necessária uma nova (re)aprendizagem na condução do arco, pois a articulação, na execução da música desta época, é essencial para a compreensão do discurso musical.

Bach's articulation makes specific demands on bowing technique. When performing Romantic and Post-Romantic music, the modern cellist is almost exclusively trained to play legato and to amplify the tone."⁷³

Bettina Schwemer e D. Woodfull-Harris citam Leopold Mozart⁷⁴:

⁷⁰ Bylsma, p 137.

⁷¹ *Idem*, p 16.

⁷² Harnoncourt, p 120.

⁷³ Wensinger, p 2.

Every figure can be varied in many ways by means of bowings, even if it consists of but few notes.

Assim,

For the 17th and 18th string-player, however, non-legato playing, a broad détaché bowing, was the primary style. He (Bach) was accustomed to present a continuous musical line with detached bowing (...).⁷⁵

Bylsma afirma:

As in the 17th century, the separate is still basic and the slurred notes are something special. Slurs are short. Long slurs are rare, almost exotic.⁷⁶

Ou Carl Phillip Emmanuel Bach⁷⁷, citado por B. Schwemer e D. Woodfull-Harris⁷⁸:

In general the briskness of allegros is expressed by detached notes and the tenderness of adagios by broad, slurred notes.

Também Vogt nos diz:

Well-thought-out and convincing articulation is the fundament of any good Bach performance.⁷⁹

Segundo Harnoncourt:

Fundamentalmente, a primeira coisa a ser descoberta numa obra é exatamente o seu caráter. Ele é, invariavelmente, triste ou alegre – com todas as formas intermediárias e ambiguidades possíveis. Um caráter triste sugere um movimento lento e um alegre requer um andamento rápido.⁸⁰

E acrescenta ainda,

Na época de Bach o andamento de uma obra podia ser deduzido, sem maiores explicações, a partir de quatro fatores: do caráter musical (que deveria ser adivinhado

⁷⁴ Mozart 1756, p 104. Ob Cit. in Texto-Volume, p. 21.

⁷⁵ Wensinger, p 3.

⁷⁶ Bylsma, p 136.

⁷⁷ Carl Phillip Emmanuel Bach (1714 – 1788), filho de Johann Sebastian e de Maria Barbara, primeira esposa do compositor.

⁷⁸ C. P. E. Bach 1753, p 149. Cit. in Text Volume, p 20.

⁷⁹ Vogt, p 64.

⁸⁰ Harnoncourt, p 68.

com uma certa sensibilidade), do sinal de compasso, dos menores valores de notas presentes e, finalmente, do número de acentos por compasso.⁸¹

Carl Philipp Emmanuel (citado por Forkel⁸² na biografia que escreveu sobre Johann Sebastian) diz, acerca de seu pai: Na execução de suas próprias peças ele tomava de hábito um andamento bastante vivo (...)⁸³

In suite movements Bach gives no tempo directions. He assumed that everybody had a clear idea of the tempo of an Allemande, a Gigue or a Bourrée.⁸⁴

There is only a single document on Bach's own approach to tempo, the 'Nekrolog' published in 1754 by Carl Philipp Emanuel and Bach's pupil, Agricola: "As regards tempo: he usually set a very lively pace and was extremely confident".⁸⁵

No entanto, nos nossos dias, o músico atual toca exatamente o que está escrito na partitura, sem saber que a notação matemática e precisa só se tornou corrente no séc. XIX.⁸⁶

Na opinião de Anner Bylsma,

The 'modern' player cares for every note, whether dissonant or consonant, whether on an important or unimportant part of the bar, whether slurred together or bowed back and forth. He takes care, but always in the same way.⁸⁷

São numerosos os registos sonoros e edições que não tiveram em conta o que expusemos, adulterando/modificando não só o estilo, mas o caráter e até a estrutura das obras desta época, nas quais se incluem as seis *Suites* para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach.

Igualmente no que se refere às dinâmicas, deve o intérprete possuir conhecimentos que lhe permitam executar estas obras de uma forma historicamente informada. Por exemplo, o *p* do 2º compasso do *Prelúdio* da VIª *Suite*, (ver Fig. 4) pressupõe que o 1º compasso, que tem as mesmas notas, seja tocado em *f*. Este padrão repete-se ao longo de todo o *Prelúdio*.

⁸¹ *Idem*, p 71.

⁸² Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818). Diretor musical, professor de teoria musical e organista na Universidade de Göttingen.

⁸³ Harnoncourt, *Cit. in* p 72.

⁸⁴ Vogt, p 68.

⁸⁵ "Obituary of Johann Sebastian Bach, written by Johann Friedrich Agricola and C. P. E. Bach in Lorenz Christoph Mizler's periodical, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*", vol. 4, Part 1, Leipzig, 1754. *Cit in* Vogt, p 73.

⁸⁶ Harnoncourt, p 20.

⁸⁷ Bylsma, p 131.

Segundo Vogt:

Echo effects are part of the stock inventory of Baroque musical devices; hence, Bach knew that the musicians would recognize them in the music without any explicit directions (...) Then, as now, the contrast between *f* and *p* was used to set off contrasting themes, in the structuring of movements – in short, to clarify the form.⁸⁸

Poucas dinâmicas estão escritas no manuscrito (de AMB). As únicas que existem são as do Prelúdio da VIª *Suite*, nos compassos 2, 3, 4 e 5. No entanto, na edição Bärenreiter 320, A. Wenzinger sugere, na *Giga*, o contraste dinâmico nas passagens que se repetem (Fig. 84).



Fig. 84 – Giga – rev. August Wenzinger - comp. 5 a 9

Nikolaus Harnoncourt tem uma opinião diferente, ao afirmar que (...) não há uma dinâmica integrada à composição (...) no período barroco ela não desempenha este papel; a dinâmica desse período é a linguagem.⁸⁹

Para este músico – maestro, violoncelista e musicólogo – o papel da dinâmica, na época barroca, não é um elemento essencial, mas antes algo que ajuda à articulação e que pertence ao campo da “decoração”, pretendendo-se que seja “de bom gosto”. Ele diz-nos também:

As partituras do séc. XVIII quase não trazem indicação de dinâmica, apenas algumas relacionadas ao andamento e suas modificações (...) Nas edições de música antiga do séc. XIX eram sempre acrescentadas as indicações que «faltavam». Nestas edições encontramos, por exemplo, as grandes ligaduras ditas «fraseado» que desfiguram gravemente a «linguagem» das obras e que praticamente as transportam ao séc. XIX.⁹⁰



Fig. 85 – rev. Hugo Becker – comp. 10 a 17

⁸⁸ Vogt, p 64.

⁸⁹ Harnoncourt, p 60.

⁹⁰ *Idem*, p 44.

A revisão de Hugo Becker⁹¹ (Fig. 85) é um exemplo ilustrativo desta prática. Compare-se com o manuscrito de AMB,⁹² no qual essas grandes linhas de fraseado (as ligaduras) são inexistentes (Fig. 86):

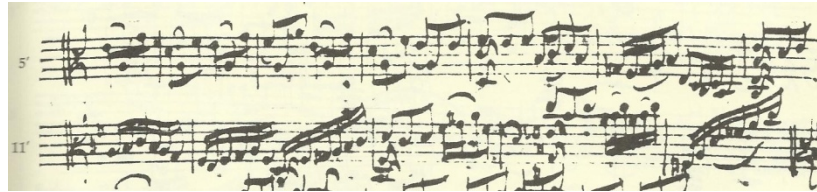


Fig. 86 – AMB – compassos 5 a 15

Para Vogt,

Schematization is alien to the spirit of living music, hence the notion of ‘terrace dynamics’, a notion which was rigidly interpreted well into our own century, is finally due for revision. ‘Terrace dynamics’ mainly involve the organ and the harpsichord and not necessarily applicable to other instruments.⁹³

Ele refere-se sobretudo às dinâmicas rígidas, esquematizadas, súbitas, às quais chama “*terrace dynamics*”, que associa a instrumentos como o órgão e o cravo. Por outro lado, defende os *crescendo* e *diminuendo*, ao dizer: We have long known that ‘crescendo’ and ‘decrescendo’ were known and practiced even before Bach’s time.⁹⁴

As dinâmicas podem também estar ligadas à velocidade: Such evidence indicates that in Bach’s time an allegro movement began and ended, as a rule, in forte (...) On the other hand, a slow movement was usually played ‘piano’.⁹⁵

As ornamentações são de grande importância na música desta época. O seu emprego, amplamente utilizado, obedecia a regras estabelecidas, que foram exemplificadas em vários tratados, como por exemplo o *Essay on the True Method of Playing the Clavier*, de Plilipp

⁹¹ Hugo Becker, violoncelista alemão (1863 – 1941).

⁹² Não é possível inserir exatamente os mesmos compassos. No entanto, os compassos 10 a 14 são suficientes para ilustrar este exemplo.

⁹³ Vogt, p 65.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Ibid*, p 64.

Emanuel Bach, o *Violinschule*, de Leopold Mozart, o *Der Vollkommene Capellmeister* de Mattheson⁹⁶ ou o *Klavierbüchlein*,⁹⁷ do próprio Johann Sebastian.

In the 18th century, melody parts, even in duets, were rarely played as simply as they were written. As soon as a note was a bit longer, it was enriched by ornaments, especially at a slow tempo.⁹⁸

Vogt acrescenta, no entanto: (...) we have the impression that Johann Sebastian Bach was not fond of excessive ornamentation (...) He probably wanted the musicians to play only what he had written (...)⁹⁹

E continua: Anyone who wishes to interpret Bach's music in the right style needs to study this area intensively.¹⁰⁰

Não estando escritas indicações de uma forma clara e inequívoca torna-se (ainda mais) necessário um conhecimento que começa, em primeiro lugar, pelo acesso ao manuscrito do compositor, se possível. No presente caso, foi utilizado o manuscrito/cópia de AMB, comparando-o com as outras fontes, independentemente do estudo teórico sobre as regras utilizadas na interpretação, distintas das atuais.

Apparently there is a tacit consensus about what is acceptable in the performance of earlier music, although no one really knows what it was at that time (...) The whole question of 'faithfulness to the original work' can only be resolved on the basis of cultural history and the psychology of music.¹⁰¹

Rostropovich teceu algumas considerações sobre a interpretação destas obras (embora não possa ser considerado como um intérprete historicamente informado), dando ideia da dificuldade que estas obras representam para o intérprete:

The hardest thing in interpreting Bach is the necessary equilibrium between human feelings, the heart that undoubtedly Bach possessed, and the severe and profound aspect of interpretation... "You cannot automatically disengage your heart from the music. This

⁹⁶ Johann Mattheson (1681 – 1764). Compositor alemão, escritor e professor. Considerado um dos mais importantes teóricos da música barroca.

⁹⁷ Pequeno livro com propósitos pedagógicos, escrito para seu filho de 10 anos, Wilhelm Friedemann. Bach encontrava-se então ao serviço da corte de Köthen.

⁹⁸ Vogt, p 73.

⁹⁹ *Idem*, p 77.

¹⁰⁰ *Ibid*, p 74.

¹⁰¹ *Ibid*, p 88.

was the greatest problem I had to resolve in my interpretation ... I had to search for the golden medium between a romantic, rhapsodic interpretation of Bach and scholastic aridity.”¹⁰²

Pablo Casals,¹⁰³ referindo-se ao papel do intérprete, acrescenta: Il humanise ce qui est divin et donne des profils divins à ce qui est humain.¹⁰⁴

Resta saber ‘quando’, ‘quanto’ e ‘como’...

With a few unfortunate exceptions (Feuermann, Piatigorsky, Rose, Nelsova), virtually every cellist of stature from the 1930's through today has made a recording of the Suites. The miracles of cello playing we hear in the best ones constitute an encyclopedia of style, instrumental control, interpretive ideas, and virtuosity, and we are educated and edified in studying them.¹⁰⁵

A dificuldade na interpretação destas obras está bem patente nas várias opiniões, nas dúvidas expostas e na audição das diferentes gravações disponíveis. O estudo e a pesquisa devem ser constantes, levando-nos por caminhos sempre em evolução, à procura de um ideal nunca alcançado. Esse é o desafio!

Autêntico, no puro sentido da palavra, é aquele que reconhece nas notas o pensamento do compositor e assim as reproduz. Caso o compositor tenha escrito uma semibreve querendo dizer uma semicolcheia, o autêntico será aquele que toca a semicolcheia e não a semibreve.¹⁰⁶

¹⁰² Tim Janof. *Interpretational Angst and The Bach Cello Suites*. Disponível online em: www.cello.org/newsletter/articles/angst.htm (acedido em 26. 03. 2013).

¹⁰³ Pablo Casals, violoncelista catalão (1876 – 1973).

¹⁰⁴ Casals, P. *Cit.* in Augener edition, p vii.

¹⁰⁵ Robert Battey. *Bach Suites and You*. Disponível online em: www.cello.org/newsletter/articles/bachsuitesandyou.htm (acedido em 26.03.2013).

¹⁰⁶ Harnoncourt, p 63.





Fig. 87 – Benjamin Britten

2.2 Benjamin Britten (1913 – 1976)

Music for me is clarification; I try to clarify, to refine, to sensitize... My technique is to tear all the waste away; to achieve perfect clarity of expression, that is my aim. —Benjamin Britten¹⁰⁷

Britten compôs sobretudo obras onde a voz humana tem um papel de destaque, tais como as óperas *Peter Grimes*, *Albert Herring*, *The Rape of Lucrecia*, *The Little Sweep*, *Billy Budd*, *Gloriana*, *The Turn of the Screw*, *A Midsummer- Night's Dream*, *The Beggar's Opera*, *Owen Wingrave*, *Death in Venice*, uma opereta, *Paul Bunyan*, cantatas *The Company of Heaven*, *Rejoice in the Lamb*, *Saint Nicolas*, *Cantata Academica*, *Carmen Basiliense*, *Cantata Misericordium*, *The Company of Heaven*, e numerosas partituras para voz e coro, para voz e piano, para voz e órgão, missas, salmos, coros, etc. Escreveu o famoso *War Requiem* e também música para teatro e cinema. Foi um compositor muito profícuo e, embora a maior parte da sua obra seja para canto, deixou-nos composições para conjuntos instrumentais, como sinfonias (*Sinfonia Simples*, para orquestra de cordas, *Sinfonia da Requiem*, *Sinfonietta*, para orquestra de câmara, *Variations on a Theme of Frank Bridge*, para orquestra de cordas, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, quartetos de cordas e alguns concertos para instrumento solista e orquestra, numa variada e numerosa paleta musical. Em menor número estão as obras para instrumentos a solo, entre as quais se situam as três *Suites* para

¹⁰⁷ Boosey and Hawkes, 2013. Disponível online em: <http://www.boosey.com/composer/benjamin+britten> (acedido em 4.03.2013).

violoncelo, compostas devido à amizade e admiração pelo violoncelista Mstislav Rostropovich.¹⁰⁸ Ao longo da sua carreira foi sempre muito importante a relação de proximidade com os intérpretes. Eric Roseberry¹⁰⁹ acentua esta característica, ao afirmar:

Mstislav Rostropovich was the greatest single influence on Britten as an instrumental composer (...) we can be grateful to the Russian virtuoso for turning Britten's thoughts once again to these modes of musical discourse and expression.¹¹⁰

De facto, foram os intérpretes que deram origem às obras, e não o contrário. John Culshaw, editor da Decca e mais tarde diretor musical da BBC Televisão, tendo por essa razão supervisionado as gravações (televisionadas) de *Peter Grimes* e de *Owen Wingrave*, reforça esta ideia, dizendo:

He liked to write with specific people in mind, not just because of their professional skills but because of their qualities as human beings (...).¹¹¹

A promessa de seis obras para violoncelo solo, infelizmente, não se concretizou, mas a composição das três *Suites* foi, sem dúvida, um importante contributo para o alargamento do repertório deste instrumento. Elas são, depois das de Bach, as obras mais importantes para violoncelo, neste género.¹¹² A sua composição começa a partir de 1964, com a *Suite* nº1, op. 72, seguindo-se a nº 2, op. 80, em 1967 e a nº 3, op. 87, em 1971. A 2ª *Suite*, constante deste trabalho, foi escrita em agosto de 1967 e estreada no Festival de Aldeburg em junho do ano seguinte, por Rostropovich. O estudo das partituras de compositores pertencentes a diferentes períodos da história da música e a observação das variadas técnicas, foram essenciais na sua criação musical. Do seu diário, a 18 de março de 1936, consta a seguinte

¹⁰⁸ Na origem da composição das *Suites* está a seguinte estória divertida: Britten e Rostropovich, na sequência de um concerto no Festival de Aldeburgh, deslocavam-se para Rosehill, onde iam realizar outro recital. Ficariam a pernoitar em Harewood House onde, pela primeira vez, Rostropovich iria conhecer uma verdadeira princesa, a Princesa Mary, irmã de George V. Obcecado (e assustado) com essa ideia, Rostropovich ensaiou repetidamente uma espécie de pirueta que terminava numa reverência, na qual caía de joelhos aos pés da princesa. Britten, após várias tentativas para o dissuadir de tão ridícula postura, pediu-lhe que o não fizesse, prometendo-lhe que, em troca, lhe daria o que ele pedisse. Imediatamente Rostropovich o fez assinar (no menu do restaurante), a seguinte promessa:

I, Benjamin Britten, promise to write six major Works for cello in recompense for which Slava Rostropovich will agree not to perform his pirouette in front of Princess Mary. (Blyth, p 148).

¹⁰⁹ Eric Roseberry é Professor Coordenador na Escola Superior de Música de Bath. Publicou vários artigos sobre Britten na revista *Tempo*. In "*The Britten Companion*", p 459.

¹¹⁰ *Idem*, p 380.

¹¹¹ *Ibid*, p 62.

¹¹² Referimo-nos ao género *Suite*. A sonata op. 8 de Kodály, escrita em 1915, apesar de ser uma obra que abriu novos horizontes ao violoncelo, nomeadamente no que respeita à técnica, representando um grande passo em frente no repertório deste instrumento, não faz parte do mesmo género. As *suites* de Max Reger e Ernst Bloch estão longe de atingirem o mesmo grau de qualidade técnica e musical das de B. Britten.

ideia: It is the composer's heritage to take what he wants from whom he wants – and to write music.¹¹³ É também interessante citar as suas considerações sobre os seus métodos. Britten considerava o contraponto a técnica mais importante na composição:

(...) That's what makes harmony; if you think of harmony as an entity in itself, it becomes too structural and you are not aware of the voices interrelating.¹¹⁴

Numa entrevista, em 1963, Britten expressava o seu desagrado por uma abordagem demasiadamente intelectual da sua música, acrescentando: All that is important is that the composer should make his music sound inevitable and right; the system is unimportant.¹¹⁵

O emprego de citações (por ex. de Shostakovich),¹¹⁶ foi também por ele utilizado (ver Fig. 98 e Fig. 100). Eric Roseberry diz mesmo: (...) Britten comes close to another characteristic aspect of Shostakovich's style – the melodic collage, such as may be encountered in the fourth movement of the Eighth String Quartet.¹¹⁷

A interpretação destas partituras (*Suites* para violoncelo solo), onde várias vozes, simultaneamente ou não (mas implícitas), são tocadas por um só instrumento melódico, requer conhecimentos alargados do instrumento para o qual foram escritas. Porventura baseando-se nas formas antigas, como a *fuga*, o *sherzo* ou a *chaconne*, Britten afasta-se delas completamente, criando uma nova conceção onde estão presentes grandes contrastes, seja na dinâmica e no ritmo, ou no lirismo e sarcasmo, cabendo ao intérprete o papel de dar vida às variadas emoções e carácter dos andamentos.

A edição que dá suporte a este trabalho é da Faber Music, com a data de 1986, revista por Mstislav Rostropovich, tendo já havido uma 1ª publicação em 1969. Não havendo dúvidas de que esta revisão está de acordo com os desejos do Autor, tomámos a liberdade de fazer pequenas alterações, sobretudo ao nível de dedilhações e arcadas, preservando, naturalmente, as indicações relevantes para a interpretação, dadas pelo compositor. As alterações deveram-se principalmente a uma anatomia diferente, originando, nalguns casos, uma outra escolha nas dedilhações. Além disso, cada intérprete é único, enriquecendo assim

¹¹³ Cit. in *The Britten Companion*, p 21.

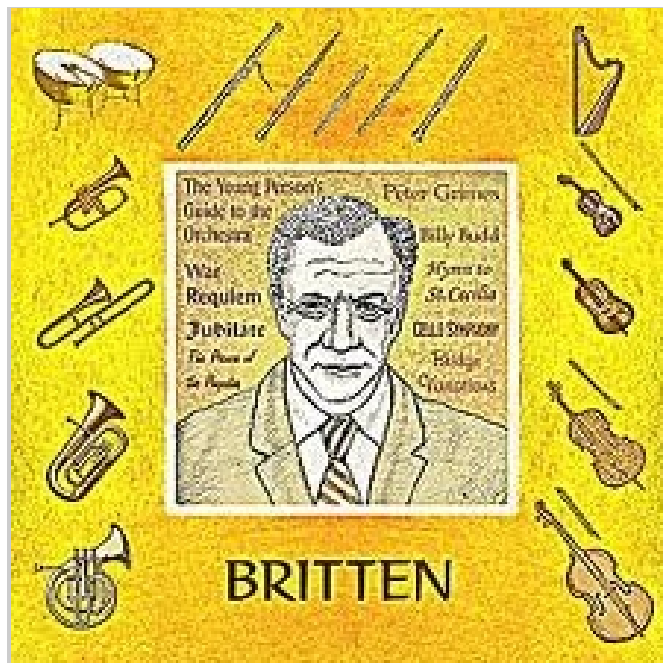
¹¹⁴ Carpenter, p 38.

¹¹⁵ Cit. in *A Biography*, p 230.

¹¹⁶ Dmitri Shostakovich (1906 - 1975).

¹¹⁷ *The Britten Companion*, p 382.

as leituras das obras e tornando-as, até, 'autónomas' do seu criador, como facilmente se comprova pelos variados registos sonoros existentes no mercado.¹¹⁸



¹¹⁸ Foram escutadas as gravações de P. Wispelwey, M. Rostropovich e R. Cohen.

3. As suites

3.1 Suite BWV 1012

(...) the cello pieces (are) more for the right fingers, hand and arms.¹¹⁹

Aparentemente mais simples que as homólogas no violino, nas quais a escrita polifónica pode atingir quatro vozes diferentes, as *Suites* para violoncelo solo deixam mais espaço ao ouvinte para “reter” na sua memória auditiva a harmonia e o contraponto, como Anner Bylsma nos diz: The listener can find harmony, counterpoint, dissonance and syncopations, ‘all without a word being said’.¹²⁰

Bach, excelente violinista e violetista (além de organista), tinha seguramente um conhecimento profundo das possibilidades técnicas destes instrumentos. C.P.E. Bach, numa carta a Forkel, em 1774, escreve: He understood the possibilities of all the stringed instruments perfectly. One can see this most clearly in his solo works for violin and for cello without bass.¹²¹

A origem da palavra *Suite* vem da palavra francesa *suivez*, que significa *seguir*. Entre os séculos XV e XVIII, o termo significava uma sequência de danças de ritmo contrastante, na mesma tonalidade e com uma estrutura binária simples, i. e., baseada em duas partes (A-B) que se repetem e com número igual de compassos, normalmente múltiplos de dois (4 compassos, 8 compassos, 16 compassos, 32 compassos). A 1ª parte (A) vai da tónica para a dominante (usualmente) e a 2ª parte (B) modula em primeiro lugar para a relativa maior ou menor e regressa à tónica.¹²² É constituída por um número indeterminado de danças, cuja harmonia é estruturante e a textura é sobretudo polifónica. Raramente existem temas contrastantes, existindo uma única ideia que se vai desenvolvendo. Apesar de, já no tempo de Bach, as danças já não se dançarem, essa é a sua origem e as suas características estão intrinsecamente ligadas às mesmas, sobretudo ao ritmo.

Bach introduz grandes alterações a esta fórmula, desde desenvolvimentos complicados a assimetrias nas duas partes, como por exemplo na *Gavotte en Rondeau* da *Partita* em Mi maior para violino solo, BWV 1006 (nº2), na qual a primeira parte tem 8 compassos e a

¹¹⁹ Bylsma, p 124.

¹²⁰ Bylsma, p 34.

¹²¹ Bylsma, *Cit.* in p 44.

¹²² A forma tripartida (A-B-A) é desconhecida na *Suite*.

segunda, 92! Ele escreveu mais de quarenta obras que se podem considerar *Suites*. Algumas, como as *Suites Francesas*, ou as *Suites Inglesas*, foram originalmente chamadas, simplesmente, *Suites*. Outras, apesar de possuírem a mesma forma, têm títulos como *Aberturas* (quatro aberturas para orquestra), seis *Partitas* (do 1º volume do *Clavier-Übung*)¹²³ ou as três *Partitas* para violino solo¹²⁴.

As danças tradicionais, nas quais se baseiam as *Suites*, são a *Alemande*, a *Courante*, a *Sarabande* e a *Gigue*. Entre a sarabanda e a giga, Bach introduz danças *galantes*, como a *Gavotte*, a *Bourrée*, ou o *Minuetto*¹²⁵. Assim, nas duas primeiras *Suites* para violoncelo solo, são os *Minuetto I e II*, na terceira e quarta as *Bourrée I e II*, e na quinta e sexta, as *Gavotte I e II*.

O *Prelúdio* (*prélude*) era, na sua origem, uma introdução instrumental improvisada¹²⁶:

Compared to the dance numbers, préludes grant the player greater liberty in the choice of tempo, which can be modified within the movement to enhance its expression.¹²⁷

Muitas das mais conhecidas obras de Bach deste período (Köthen) começam com um *Prelúdio*: o 1º volume do *Cravo Bem Temperado*, as seis *Suites Inglesas*, as seis *Partitas* para cravo, quatro das seis obras para violino solo (três *Sonatas* e a última das três *Partitas*). A sua origem vem da palavra francesa *prélude*, que, por sua vez, deriva do latim “*prae*” e “*ludus*”, respetivamente “antes” e “lúdico” (de jogo). Em alemão, o termo *prelúdio* também faz parte da forma verbal *präuludieren*, que significa improvisar. Este conceito de um andamento introdutório que precede outro andamento (implícito na origem da palavra), parece ter sido fundamental para a sua designação: *Prélude*. Define a tonalidade, e, sendo o andamento que introduz as seis *Suites*, confere-lhes uma unidade estrutural. É, ao mesmo tempo, quase um

¹²³ Estas, assim como as *Suites Inglesas*, são as que mais se aproximam da estrutura das *suites* para violoncelo solo.

¹²⁴ A estrutura destas é bastante diferente das de violoncelo. Por exemplo os *Double*, andamentos que dividem cada uma das danças da 1ª *Partita*, são variações dos andamentos precedentes. A 2ª *Partita* começa com o plano tradicional, *Allemande*, *Courante*, *Sarabanda*, *Giga*, mas conclui com a monumental *Chaconne*, um dos mais longos andamentos de toda a música instrumental de Bach.

¹²⁵ Nas obras para violino solo existem ainda os *Double*, já referidos, e os *Loure*.

¹²⁶ To prelude with ingenuity and fluency means much more than just playing accurately anything one is asked to play; indeed, it is rightly called the highest peak of music performance. Mattheson. *Cit.* in Winold, p 12.

¹²⁷ *Text Volume*, p 12.

“cartão de visita”, desde logo criando o caráter e o “clima”¹²⁸ das danças que se seguem. Com um pensamento predominantemente vertical, a realização do *Prélude* da VIª *Suite* é eminentemente horizontal, através de um desenho de arpejo característico e também pelo emprego de tríades. A Fig. 88 é um exemplo, tipicamente barroco, de uma nota repetida (sempre a mesma, em corda solta) alternando com outras, normalmente numa corda adjacente, num movimento rápido.



Fig. 88 – Prelúdio – compasso 1

O termo para este desenho é *bariolage*,¹²⁹ muito utilizado na época barroca. Podemos considerar que este andamento se divide em duas grandes partes: a primeira, do compasso 1 ao 53, apresenta os principais motivos temáticos com pontes intermédias, a segunda, entre os compassos 53 e 104, vai-se deslocando da região grave do violoncelo até ao ponto culminante da nota mais aguda do compasso 74 e, a partir daí, começa a descer até aos graves, numa passagem rápida, em semicolcheias, seguida de seis acordes de três notas que levam até à coda conclusiva. Todo o andamento tem um caráter desenvolvido, poderoso, brilhante, festivo e improvisado. A métrica de 12/8 aproxima-o, de certa maneira, da giga (6/8). Este *Prelúdio* assemelha-se aos das outras (*Suites*) em tons maiores, pelas insistentes repetições e gestos rítmicos que se sucedem ao longo de todo o andamento.

A *Allemande*,¹³⁰ originária da Germânia, foi desde cedo introduzida na *Suite*. Os compositores franceses do séc. XVI escreveram dois géneros de *allemandes*: rápidas (danças), mais lentas (de concerto). Mais elaboradas e num andamento mais lento, as *allemandes* de concerto

¹²⁸ Os primeiros compassos sugerem um repicar de sinos (uma alegre anúncio?), desenho que se repete várias vezes ao longo do andamento.

¹²⁹ **Bariolage** (Fr., "odd mixture of colours") is a technique performed by *stringed instruments* whereby there is a rapid alternation in the playing of *open* and *stopped* strings. Usually the figure involves a static note (the open string) and a changing note on a separate, almost always adjacent string.



Disponível online em <http://wiki.youngcomposers.com/Bariolage>. (acedido em 4.04.2013). A origem da palavra vem do verbo francês *barioler*, que significa 'pintar de várias cores'.

¹³⁰ The Allemande, an upright German invention... has serious and well constructed harmony and depicts a contented and happy spirit that delights in order and peace. Johann Matheson. *Cit.* in Winold, p 34.

Repetition (...) is one of the most powerful and obvious factors that delineate formal structure.¹³¹

A *Courante*¹³² é uma antiga dança de corte que, já no final do séc. XVII, passou a movimento instrumental, não sendo dançada. O seu nome significa *correr*, do francês *courir*. No período barroco existiam dois géneros: a italiana, com compasso ternário (3/4 ou 3/8) com valores rápidos de colcheias ou semicolcheias, e a francesa, igualmente a três tempos, mas de velocidade mais moderada, quase sempre em compasso 3/2 e com ritmos mais complicados. Em ambos os estilos, a *courante* é uma forma binária e cada secção começa com uma curta anacrusa. A *courante* da Vª *Suite* pertence ao segundo grupo, mas todas as outras pertencem ao estilo italiano, incluindo a da VIª, muito virtuosística. Com um tempo rápido, ela começa com uma anacrusa de colcheia na tónica, terminando a primeira parte na dominante. De notar também a característica do arpejo ascendente, comum aos compositores da escola de Mannheim do séc. XVIII, e por essa razão denominada *Mannheim rocket*.¹³³

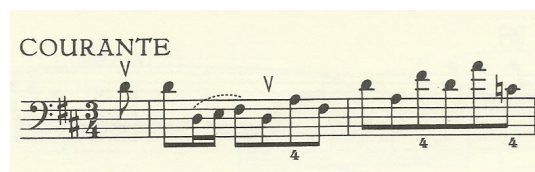


Fig. 92 – Courante – compassos 1 e 2

A segunda parte caminha da relativa menor para a tónica.

A origem da dança seguinte, *Sarabande*¹³⁴, é um pouco misteriosa e até contraditória: de dança rápida, ferosa, erótica, arrebatada e selvagem dos primeiros tempos, transformou-se numa dança lenta, grave e solene, tornando-se um dos mais expressivos andamentos das *Suites* para violoncelo solo. É em forma binária, de tempo moderado ou lento e recorrendo frequentemente a unidades de dois, quatro ou oito compassos. A sua maior característica consiste na acentuação do segundo tempo, num compasso de três tempos. Na VIª *Suite* o compasso é de 3/2 (a única entre as seis com este compasso), e o carácter é grandioso, diria

¹³¹ *Cit.* in Winold, p 37.

¹³² The Courante when it is played on the violin (not to mention on the viol da gamba) has almost no limits, instead it seeks to do justice to its name through continual running. *Johann Matheson. Cit.* in Winold, p 45.

¹³³ Ver nota 144.

¹³⁴ The Sarabande has no other emotion to express, except the pursuit of grandeur... It does not allow running notes, because grandeur abhors these, and it asserts its seriousness. *Johann Matheson. Cit.* in Winold, p 56.

até confiante. A primeira parte vai da tónica para a dominante e a segunda parte da dominante (Lá maior), passando fugazmente por Mi menor, Sol maior, Lá maior e Si menor (relativa da tonalidade principal) antes de regressar à tónica principal (Ré maior). As progressões harmónicas seguem, em geral, o padrão típico T – S – D – T.

A *Gavotte* era, originalmente, uma dança de camponeses, francesa, e o seu nome provém dos habitantes do *Pays de Gap*, em Dauphine. É uma das danças que mantém as suas características originais, apesar da transformação de rústica para dança da corte. De velocidade moderada, com um compasso simples de dois tempos, está normalmente escrita em C ou $2/2$. A *Gavotte I* da VIª *Suite*, embora escrita num compasso de quatro tempos, tem uma pulsação a dois tempos (C). Esta dança caracteriza-se pelo seu começo com uma anacrusa de dois meios tempos, ou por duas semínimas, num compasso de $2/2$ (Fig. 93).

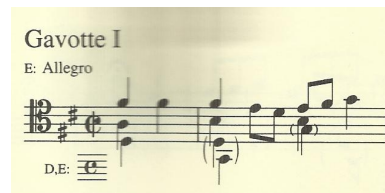


Fig. 93 – Gavotte I – comp.1

A *Gavotte I* da VIª *Suite*, de velocidade moderada, tem uma vivacidade e uma energia transbordantes, principalmente dadas pelas repetições de duas notas em anacrusa (Fig. 94, Fig. 95 e Fig. 96) e pelas passagens virtuosísticas, principalmente na secção central.



Fig. 94 - Gavotte I – comp.12



Fig. 95 - Gavotte I – comp.16



Fig. 96 - Gavotte I – comp.20-21

A *Gavotte II* tem um carácter simples e rústico numa estrutura regular de quatro compassos, observando-se um desenho recorrente por grau conjunto (à semínima) da dominante para a tónica, seguido de outro desenho ornamental (à colcheia) em torno do acorde da tónica. Observámos ainda um pedal entre os compassos 13 e 19, que soam como uma espécie de nota grave da gaita de foles (Fig. 97).



Fig. 97 – Gavotte II – Compassos 9 a 18

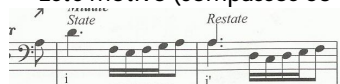
Além disso, a forma desta *Gavotte* tem grandes semelhanças com a forma *Rondó* (A-B-A-C-A). Matheson diz, destas danças, que elas têm de ser (...) lively, impressive, and expressive.¹³⁵

O termo *Giga*¹³⁶ é difícil de estabelecer, pois tanto pode ter origem numa alegre dança inglesa do século XVI, dançada especialmente na Irlanda, a *jig*, como proveniente do verbo francês *giguer*, que significa *dançar*, ou até pode estar relacionado com o nome violino em alemão, *geige*. Nos séculos XVI e XVII esta dança foi adaptada pela corte francesa sob o nome de *gigue*, mas também como uma dança italiana chamada *giga*. Tal como a *courante*, estes dois tipos de danças diferem no caráter: a francesa caracteriza-se por um compasso de dois tempos, numa velocidade moderadamente rápida, com ritmos variados e complexos, intervalos alargados e, frequentemente, texturas de contraponto imitativas e inversões melódicas. A italiana é habitualmente mais simples, mais rápida e a uma só voz. Foi introduzida no repertório da *Suite* pelos virtuosos franceses de teclado do séc. XVII. Lully escreveu as primeiras gigas orquestrais em ritmo pontuado, enquanto os compositores italianos desenvolveram, nas suas sonatas de câmara, um tipo de giga próprio, num movimento regular de colcheias. Muitas vezes estas danças encontram-se no meio destes dois estilos, como a da VIª *Suite*, de caráter alegre e virtuosístico, recheada de semicolcheias em toda a extensão da escala do instrumento. É um autêntico hino de alegria!¹³⁷ Esta dança é a mais longa das seis (sessenta e quatro compassos a 6/8) e até, um dos andamentos mais longos entre todos. Apesar de sugerir um caráter rústico, como nas *Gavottes* anteriores, a sua principal característica é, talvez, a virtuosidade, conferida pelas cordas dobradas, a grande extensão na escala e a variedade dos modelos melódicos.

¹³⁵ Cit. in Winold, p 76.

¹³⁶ The chief characteristic of the common or English gigue is an ardent and evanescent eagerness. Matheson. Cit. in Winold, p 77.

¹³⁷ Este motivo (compassos 53 e 54) sugere-nos o anúncio (como uma trompeta), de uma alegre notícia!



É assumido que as *Suites* para violoncelo solo foram escritas depois das suas homólogas do violino, apesar de não existirem provas concretas deste facto. O período que vai de 1717 a 1720 parece corresponder às datas de composição das obras para violino solo, segundo consta do autógrafo destas obras, pressupondo que as obras para violoncelo solo teriam sido escritas posteriormente a estas. No entanto, Hans Vogt, citando Eppstein,¹³⁸ faz a seguinte referência:

He (Eppstein) believes that it was the other way around: first came the rather modestly conceived cello works, then the boldly fashioned violin pieces."¹³⁹ E ainda: (...) according to him, the comparatively conventional cello suites came first, and then the sonatas and partitas for violin solo, which display a great deal more virtuosity – from the standpoint of composition, not performance technique.¹⁴⁰

De qualquer maneira, não há dúvida de que estas obras, tanto as de violino como as de violoncelo, foram compostas quando Bach se encontrava ao serviço da corte de Köthen, entre 1717 e 1723, como aliás toda a sua produção instrumental. Compostas com fins pedagógicos e experimentais, consideradas «aborrecidas», «monótonas» e, finalmente, abandonadas a um fatal esquecimento, devemos ao violoncelista Pablo Casals a sua redescoberta,¹⁴¹ e posterior difusão.

The sonatas and partitas for violin solo and the suites for cello and flute solo were in any case clearly study pieces and no thought was given to their 'performance'.¹⁴²

A VIª *Suite* apresenta numerosos aspetos reveladores da sua unidade. Salientamos os seguintes:

a) A grande extensão na escala do instrumento;

¹³⁸ Hans Eppstein, (1911- 2008). Musicólogo, professor de música, compositor e pianista. Nascido em Mannheim, Alemanha. Disponível online em:

http://translate.google.pt/translate?hl=pt-BR&sl=sv&u=http://sv.wikipedia.org/wiki/Hans_Eppstein&prev=/search%3Fq%3Dhans%2Bepstein%26biw%3D1280%26bih%3D621. (acedido em 17.06.2013).

¹³⁹ Eppstein, *Chronologieprobleme in J. S. Bachs Suiten für Soloinstrumente*, in *BJB* 1976, pp. 35. Cit. in Vogt, p.178.

¹⁴⁰ Eppstein, *Cit.* in Vogt, pp 30-31.

¹⁴¹ Casals descobriu as partituras das *Suites* de J. S. Bach em Barcelona, em 1890. Levará dez anos a estudá-las antes da primeira apresentação em público, continuando sempre, até ao final da sua vida, a trabalhá-las diariamente com uma persistência que nunca esmoreceu.

¹⁴² Vogt, p 39.

b) O uso das tríades no *Prelúdio* (que aparecem nos desenhos *bariolage*)¹⁴³; o desenho predominantemente ascendente de um acorde quebrado,¹⁴⁴ usado normalmente em toda a extensão do registo (na *Courante*).

c) A virtuosidade, característica de toda a *Suite*.

O virtuosismo está patente, não só na utilização de quase toda a extensão do instrumento na maior parte dos andamentos, mas também nos grandes saltos, passagens rápidas e nos acordes duplos, triplos e até de quatro notas.

But when playing Bach, one must make some very difficult choices. Either you play Bach the way you've always done it and heard it, or you try to play it the way Bach may have played in his day. In some ways it's much easier to play Bach in the modern way, since you don't have to think as much. I have chosen the latter approach and am very happy that I did, since I have enjoyed the discovery process, like an archeologist.¹⁴⁵

Tentaremos também, como um arqueólogo, descobrir as «maravilhas enterradas» e trazê-las à superfície, o mais intactas possível. A tarefa não é fácil, requer persistência e labor mas o resultado final (pode ser) é compensador!

3.2 Suite nº 2 op. 80

A *Suite* nº 2 faz parte de um conjunto de três, e, tal como as outras duas, caracteriza-se por uma sucessão de peças de caráter diferente¹⁴⁶ explorando variadas técnicas do instrumento, para as quais o próprio dedicatário não terá sido alheio, como «conselheiro», ou antes, «consultor» próximo do compositor. A influência de outros compositores, como Shostakovich, verifica-se, mesmo que inconsciente. Britten era um grande admirador deste último, talvez por esse motivo lhe tenha querido render um tributo, empregando o tema de abertura da sua

¹⁴³ Ver nota 129.

¹⁴⁴ "Mannheim rocket: The term was used to describe a musical technique perfected by the Mannheim Orchestra in the 18th century in which a rising figure (a scale or arpeggio) speeded up and grew louder as it rose higher and higher (hence the term "rocket"). Disponível online em:

http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=26986. (acedido em 4.04.2013).

¹⁴⁵ Tim Janof. *Conversation with Anner Bylisma*. Disponível online em:

www.cello.org/newsletter/articles/bylisma.htm (acedido em 25.03.2013).

¹⁴⁶ Essa é também a definição de *Suite*. Neste sentido, aproximam-se das de J. S. Bach.

Vª Sinfonia no andamento introdutório da *Suite* nº 2 para violoncelo solo, *Declamato* (Fig. 99 e Fig. 99).

9

FIFTH SYMPHONY

I

Moderato $\text{♩} = 76$ D. SHOSTAKOVICH, op. 47

Flauto piccolo

2 Flauti grandi

2 Oboi

Clarinetto piccolo (Es)

2 Clarinetti (A, B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F) I, II III, IV

3 Trombe (B) I, II III

3 Tromboni e Tuba

Timpani

2 Arpe

Piano

Moderato $\text{♩} = 76$

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

No.579 E. E. 6501

Fig. 98 – Vª Sinfonia de Shostakovich – 1º andamento – compassos 1 a 3

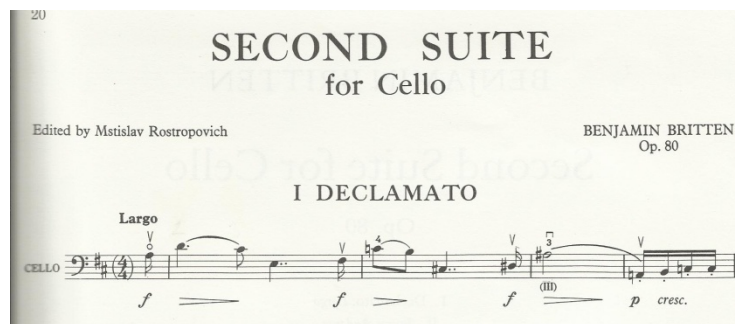


Fig. 99 – Declamato – compassos 1 a 4

Ou ainda na 3ª *Suite*, cujo 3º compasso do andamento inicial, é uma citação da assinatura de DSCH (Dmitri Schostakovich), invertida e transposta para uma 2ª maior abaixo (Fig. 100).

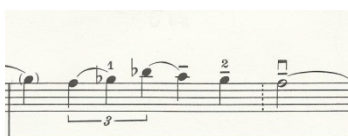


Fig. 100 – Suite n° 3 op. 87 – compasso n° 3

Igualmente grande admirador de Bach (e de outros compositores do barroco, nomeadamente o compositor inglês Henry Purcell (1659-1695)),¹⁴⁷ as *Suites* para violoncelo solo podem-se considerar uma homenagem aos mestres de antigamente, patente não só na sua estrutura¹⁴⁸ como no emprego do *style brisé*, tão característico desse período, no qual duas ou mais linhas melódicas, sem soarem verdadeiramente ao mesmo tempo, dão essa ilusão ao ouvido de quem as escuta e até de quem as toca. De facto, é uma textura em que a impressão de contraponto aparece na continuidade de duas ou três ideias melódicas, em diferentes frequências, que se separam antes da perceção auditiva se ter desvanecido. Esta textura é adotada por Benjamin Britten nas suas *Suites* para violoncelo solo, tal como anteriormente Bach o havia feito nas seis *Suites* que compôs para este instrumento, e a sua origem advém do “*style brisé*” dos compositores, alaudistas e cravistas franceses do séc. XVII.

¹⁴⁷ Britten compôs *The Young Person's Guide to the Orchestra*, variações sobre um tema de Purcell, reorquestrou a ópera *Dido e Eneias* e *The Fairy Queen*, para só citar algumas composições (desde originais a transcrições e novas orquestrações), de entre as muitas deste compositor que suscitaram o seu interesse ao longo de vários anos.

¹⁴⁸ O interesse de Britten pelos géneros do barroco está patente, não só no uso do *style brisé*, mas também nos títulos dos andamentos: *canto*, *fuga*, *ciaccona*, *bordonne*, *serenata*, *marcia*, *scherzo*, etc.

For the rest, a succession of contrasted character pieces, nimbly exploiting different technical possibilities of the cello, suggests comparison rather with Britten's own early instrumental writing.¹⁴⁹

Elas pretendem homenagear o grande Mestre, sem dúvida, mas a diferente época e o estilo pessoal, tão diferenciado, pressupõem uma abordagem distinta na sua execução.

Pieter Wispelwey¹⁵⁰ considera até que:

(...) les trois suites pour violoncelle sont comme un triple hommage aux importants exemples et sources de Britten: Bach, Chostakovitch et Rostropovitch. Il n'est pas exagéré de reconnaître ces suites comme la meilleure réponse aux six suites pour violoncelle solo composées par Bach (...).¹⁵¹

Ao contrário das seis *Suites* de Bach, cuja escrita, tanto temporal como formal, lhes confere uma unidade, as três *Suites* de Britten diferem no caráter e na estrutura, além de vários anos separarem a sua composição, pelo que não se podem considerar como um ciclo.

Sem ter sido um compositor inovador nas formas, Britten deixou-nos, no entanto, uma música nova, emotiva, por vezes divertida e sarcástica, mas também profunda. A sua grande técnica permitiu o emprego das formas variadas da música existente ao longo dos séculos, «vestindo-a» com uma nova «roupa» e acrescentando-lhe o seu cunho pessoal, com enorme talento.

Na *Suite* nº 2, composta por cinco andamentos – *Declamato* – *Fuga* – *Scherzo* – *Andante lento* – *Ciaccona*, os andamentos não têm uma unidade entre si, mas cada um é amplamente desenvolvido. O andamento final, *Ciaccona*, é uma re-exploração de uma forma muito apreciada pelo compositor. No presente caso, trata-se de cinco compassos com um baixo *ostinato*, sobre o qual existem várias variações, que por sua vez originam outros desenvolvimentos. A *chaconne*, forma muito comum no período barroco, baseia-se (neste caso) no 2º tetracorde descendente (Ver Fig. 111).

Wispelwey diz deste andamento:

¹⁴⁹ Evans, p 324.

¹⁵⁰ Violoncelista holandês (1961).

¹⁵¹ Channel Classics 17198 (Texto anexo).

Britten has found a fitting conclusion to this suite: a festive *Ciaccona*, based on a bright theme with a double twist (...) the power of this piece, for that can only come from Britten's generous creativity and far reaching imagination (...).¹⁵²

O 1º andamento, *Declamato*, é um *Largo*, bastante livre na pulsação rítmica,¹⁵³ ao longo do qual o autor escreve constantemente *accelerandos* e *rallentandos*. É como um discurso introdutório afirmativo, gradualmente interrompido por episódios que criam um ambiente de insegurança (hesitações), espelhados nas figuras rápidas (fugidias) das semicolcheias, sempre em dinâmica de *pp* e em *accelerando* e *rallentando*.

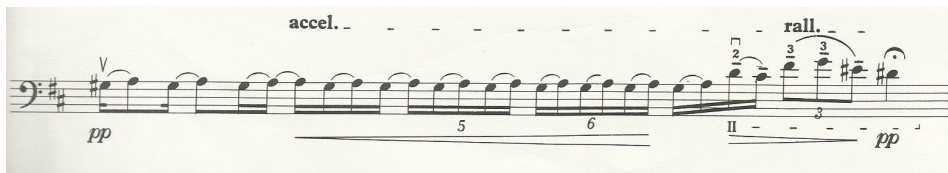


Fig. 101 – Declamato – Compasso 17

A pouco mais do meio do andamento (ponto de ouro), a reexposição, em espelho, é imaginativa (Fig. 102),

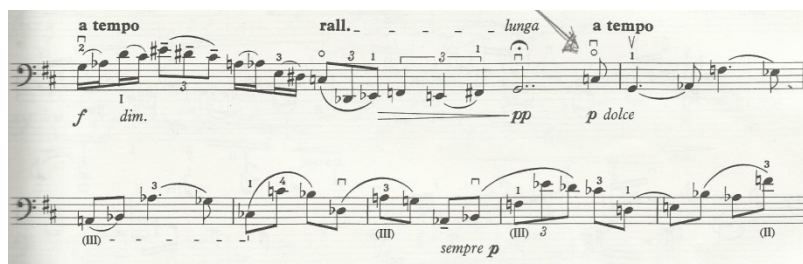


Fig. 102 – Declamato – Compassos 23 a 28

ao mesmo tempo que a dinâmica *p*, e sobretudo o caráter, *dolce*, introduzem uma nova emoção, antes do final do andamento, onde o regresso aos dois momentos opostos – afirmação – hesitação – se sucedem cada vez mais amiúde, até atingir um caráter nervoso e descontrolado, com um grande *accelerando* e *crescendo* até, finalmente, o repouso final, em *pp* (Fig. 103).

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ Não há compasso regular. O compasso varia entre 2 e 8 tempos!



Fig. 103 – Declamato – compassos 34 a 43

No 2º andamento, *Fuga*, os silêncios do tema inicial podem-se considerar parte integrante do contraponto (evitando assim as cordas dobradas), (Fig. 104).

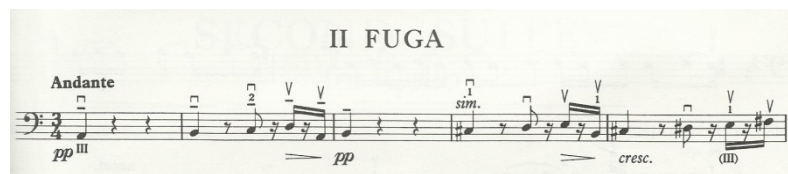


Fig. 104 – Fuga – compassos 1 a 5

A velocidade, *Andante*, confere-lhe alguma tranquilidade (apesar de existirem dois momentos mais agitados), e a pulsação é regular. A maior parte do andamento está escrito em *pianíssimo*, com um caráter irônico, e, apesar de não existirem acordes, distinguem-se duas e até três vozes em contraponto! (Fig. 105).



Fig. 105 – Fuga – compassos 32 e 33

O 3º andamento é um *Scherzo*, *allegro molto* e *ruvido*. Esta última indicação, que significa áspero, acontece ao longo de quase todo o andamento (Fig. 106):



Fig. 106- Scherzo – compassos 1 a 5

Excetuando um episódio *meno mosso* em *pianíssimo* (Fig. 107).



Fig. 107 – Scherzo – compassos 58 a 68

De pulsação regular, é um andamento cheio de vigor, energia e fulgor!

No 4º andamento o compositor indica simplesmente *Andante lento*. Trata-se de uma melodia sem expressão – *pp non espressivo* – acompanhada por *pizzicatos* na mão esquerda em ritmo de 6/8. A linha melódica (com arco), com uma métrica de 2/4, resulta mais lenta, por oposição aos *pizzicatos* (em 6/8). Existem, portanto, duas velocidades em simultâneo. (Fig. 108).



Fig. 108 – Andante lento – compassos 1 a 6

No episódio central, as duas linhas encontram-se, num momento de grande expressividade (*largamente*), numa textura a duas vozes na linha superior e uma voz nos graves (*pizzicatos* na mão esquerda) (Fig. 109).



Fig. 109 – Andante lento – compassos 48 a 59

Regressa ao tema do início até se desvanecer, acompanhado por uma linha melódica, desta vez nos graves, em *pizzicato* (Fig. 110).



Fig. 110– Andante lento – compassos 65 a 80

O 5º e último andamento, *Ciaccona*, retoma (tal como na forma barroca do mesmo nome) a ideia de um baixo (ground – bass), no presente caso composto por cinco compassos (Fig. 111), que começam a partir do compasso 9, antecedidos por uma breve introdução.



Fig. 111 – Ciaccona – Compassos 9 a 13

Após várias variações, o tema do início (da chaconne) é retomado no *Tempo I*, numa espécie de reexposição, mas invertido (Fig. 112).

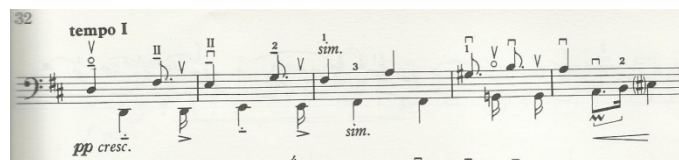


Fig. 112 – Ciaccona – Tempo I

O andamento termina em ré maior, tal como o início da *Suite*, numa explosão rápida e forte, *presto!* (a exclamação faz parte da partitura), ainda com maior impacto porque há um tranquilo que o antecede, em *p* e *pp* (Fig. 113).



Fig. 113 – Ciaccona – tranquilo e presto

Tal como em Bach, a procura do que «está dentro» da música, «escavando» para encontrar o seu sentido mais profundo e trazê-lo à superfície, é o mais importante, como, aliás, com toda a música.

Britten's rejection of the principle of 'constructing music' in the manner of Beethoven or Brahms meant that it was essential to feel the poetic nature behind his creative perception.¹⁵⁴

Procuremos então a poesia por detrás das notas...

¹⁵⁴ Wilson, p 264. Elisabeth Wilson é autora dos livros: *Jacqueline Du Pré; Shostakovich: a Life Remembered e Mstislav Rostropovich: Cellist, Teacher, Legend*. E.W. foi aluna de M. Rostropovich no Conservatório de Moscovo, na década de 60.

4. Conclusão

A observação da partitura original (ou, na falta desta, da cópia mais fidedigna), é um elemento fundamental para a orientação da interpretação. Este pressuposto, muitas vezes descuidado, dá origem às mais variadas imprecisões e até, por vezes, a erros grosseiros. O estudo teórico das regras em uso nas diferentes épocas, nomeadamente a época barroca, tão distante da época atual e com poucas indicações explícitas, é também uma das ferramentas para uma interpretação historicamente informada, logo, mais de acordo com o espírito da obra e do compositor. O conhecimento da vida e obra dos compositores que se vão interpretar e a sua contextualização histórica, são elementos adicionais para uma interpretação próxima da ideia inicial e, finalmente, a audição dos vários registos disponíveis, ao vivo e em gravação, contribui também para um enriquecimento cultural, inspirando a própria interpretação e dando expressão ao próprio sentir, recriando e enriquecendo a obra de arte.

Qualquer obra pode ser valorizada, mas também menorizada ou até mesmo, destruída, com uma boa ou má interpretação. Cabe ao instrumentista, ao intérprete, qualquer que seja o seu instrumento, com o seu conhecimento, rigor e talento fazer a ponte entre a partitura e o que está para além, o que não pode ser escrito, o que é indizível...

Esse é o papel verdadeiramente único do intérprete. Ele é o veículo entre o criador e o ouvinte, um co-criador, estando indissociavelmente ligados.

Índice

1. INTRODUÇÃO.....	3
1.1 ESCOLHA DO REPERTÓRIO	3
2. PROBLEMÁTICAS DE INTERPRETAÇÃO	5
2.1 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)	5
TO UNDERSTAND A WORK OF MUSIC, ONE IS ALWAYS BEING TOLD – AS ONE WAS TOLD IN THE 18 TH CENTURY – ‘SING IT FIRST!’	5
MAY I PROPOSE SPEAKING THE PIECE WITH WORDS IN AN UNKNOWN TONGUE, TO STRIDE THE PIECE, TO DANCE THE PIECE WITH SELF-MADE STEPS? (ANNE BYLSMA)	5
2.2 BENJAMIN BRITTEN (1913 – 1976)	31
3. AS SUITES.....	35
3.1 SUITE BWV 1012	35
(...) THE CELLO PIECES (ARE) MORE FOR THE RIGHT FINGERS, HAND AND ARMS.	35
3.2 SUITE Nº 2 OP. 80	43
4. CONCLUSÃO.....	52
BIBLIOGRAFIA	57

Índice de Figuras

FIG. 1 – JOHANN SEBASTIAN BACH	5
FIG. 2 - SIGISWALD KUIJKEN: VIOLONCELO <i>DA SPALLA</i>	7
FIG. 3 – DIAGRAMA	10
FIG. 4 – ANNA MAGDALENA BACH – PRELÚDIO – COMP. 1 A 6	11
FIG. 5 – KELLNER – PRELÚDIO – COMP. 1 A 4.....	11
FIG. 6 – WESTPHAL – PRELÚDIO – COMP. 1 A 6	12
FIG. 7 – ANÓNIMO VIENENSE – PRELÚDIO – COMP. 1 A 6.....	12
FIG. 8 – 1ª EDIÇÃO PARISIENSE – PRELÚDIO – COMP. 1 A 6	12
FIG. 9 - MAX ESCHIG: REV. PAUL BAZELAIRE – COMP. 1 A 5	12
FIG. 10 – PETERS: REV. HUGO BECKER – COMP. 1 A 8.....	12
FIG. 11 – BÄRENREITER 320: REV. AUGUST WENZINGER – COMP. 1 A 5	12
FIG. 12 - AUGENER: REV. PAUL TORTÉLIER – COMP. 1 A 5.....	13

FIG. 13 – ALPHONSE LEDUC: REV. KLAUS HEITZ – COMP. 1 A 5	13
FIG. 14 – ANNA MAGDALENA BACH	13
FIG. 15 - KELLNER	13
FIG. 16 – WESTPHAL	13
FIG. 17 – ANÓNIMO VIENENSE	13
FIG. 18 – 1ª EDIÇÃO PARISIENSE	13
FIG. 19 – MAX ESCHIG: REV. PAUL BAZELAIRE	13
FIG. 20 – PETERS: REV. HUGO BECKER	13
FIG. 21 – BÄRENREITER 320: REV. AUGUST WENSINGER	13
FIG. 22 – AUGENER: REV. PAUL TORTELIER.....	14
FIG. 23 – ALPHONSE LEDUC: REV. KLAUS HEITZ	14
FIG. 24 – ANNA MAGDALENA BACH	14
FIG. 25 - KELLNER	14
FIG. 26 – WESTPHAL	14
FIG. 27 – ANÓNIMO VIENENSE.....	14
FIG. 28 – 1ª EDIÇÃO PARISIENSE	14
FIG. 29 – MAX ESCHIG: REV. PAUL BAZELAIRE	14
FIG. 30 – PETERS: REV. HUGO BECKER	14
FIG. 31 – BÄRENREITER 320: REV. AUGUST WENSINGER	14
FIG. 32 – AUGENER: REV. PAUL TORTELIER.....	14
FIG. 33 – ALPHONSE LEDUC: REV. KLAUS HEITZ.....	14
FIG. 34 – ANNA MAGDALENA BACH	15
FIG. 35 – KELLNER.....	15
FIG. 36 – WESTPHAL	15
FIG. 37 – ANÓNIMO VIENENSE.....	15
FIG. 38 – 1ª EDIÇÃO PARISIENSE	15
FIG. 39 – MAX ESCHIG: REV. PAUL BAZELAIRE	15
FIG. 40 – PETERS: REV. HUGO BECKER	15
FIG. 41 – BÄRENREITER 320: REV. AUGUST WENSINGER	15
FIG. 42 – AUGENER: REV. PAUL TORTELIER.....	15
FIG. 43 – ALPHONSE LEDUC: REV. KLAUS HEITZ.....	15
FIG. 44 – ANNA MAGDALENA BACH	16
FIG. 45 – KELLNER.....	16
FIG. 46 – WESTPHAL	16
FIG. 47 – ANÓNIMO VIENENSE.....	16
FIG. 48 – 1ª EDIÇÃO PARISIENSE	16
FIG. 49 – MAX ESCHIG: REV. PAUL BAZELAIRE	16
FIG. 50 – PETERS: REV. HUGO BECKER	16

FIG. 51 – BÄRENREITER 320: REV. AUGUST WENSINGER	16
FIG. 52 – AUGENER: REV. PAUL TORTELIER.....	16
FIG. 53 – ALPHONSE LEDUC: REV. KLAUS HEITZ	16
FIG. 54 - ANNA MAGDALENA BACH	17
FIG. 55 - KELLNER	17
FIG. 56 - WESTPHAL	17
FIG. 57 – ANÓNIMO VIENENSE	17
FIG. 58 – 1ª EDIÇÃO PARISIENSE	17
FIG. 59 – MAX ESCHIG: REV. PAUL BAZELAIRE	17
FIG. 60 – PETERS: REV. HUGO BECKER	17
FIG. 61 – BÄRENREITER 320: REV. AUGUST WENSINGER	17
FIG. 62 – AUGENER: REV. PAUL TORTELIER.....	17
FIG. 63 – ALPHONSE LEDUC: REV. KLAUS HEITZ	17
FIG. 64 – ANNA MAGDALENA BACH	18
FIG. 65 - KELLNER	18
FIG. 66 - WESTPHAL	18
FIG. 67 – ANÓNIMO VIENENSE.....	18
FIG. 68 – 1ª EDIÇÃO PARISIENSE	18
FIG. 69 – MAX ESCHIG: REV. PAUL BAZELAIRE	18
FIG. 70 – PETERS: REV. HUGO BECKER	18
FIG. 71 – BÄRENREITER 320: REV. AUGUST WENSINGER	18
FIG. 72 – AUGENER: REV. PAUL TORTELIER.....	18
FIG. 73 – ALPHONSE LEDUC: REV. KLAUS HEITZ	19
FIG. 74 – ANNA MAGDALENA BACH	19
FIG. 75 – WESTPHAL	19
FIG. 76 – KELLNER.....	19
FIG. 77 – ANÓNIMO VIENENSE	19
FIG. 78 – 1ª EDIÇÃO PARISIENSE	19
FIG. 79 – MAX ESCHIG: REV. PAUL BAZELAIRE	19
FIG. 80 – PETERS: REV. HUGO BECKER.....	19
FIG. 81 – BÄRENREITER 320 : REV. AUGUST WENSINGER.....	19
FIG. 82 – AUGENER: REV. PAUL TORTELIER.....	19
FIG. 83 – ALPHONSE LEDUC: REV. KLAUS HEITZ	20
FIG. 84 – GIGA – REV. AUGUST WENZINGER - COMP. 5 A 9.....	26
FIG. 85 – REV. HUGO BECKER – COMP. 10 A 17	26
FIG. 86 – AMB – COMPASSOS 5 A 15.....	27
FIG. 87 – BENJAMIN BRITTEN.....	31
FIG. 88 – PRELÚDIO – COMPASSO 1	37

FIG. 89 – ALLEMANDE – COMPASSO 1	38
FIG. 90 – ALLEMANDE – COMPASSO 20	38
FIG. 91 – ESTRUTURA DA ALLEMANDE.....	38
FIG. 92 – COURANTE – COMPASSOS 1 E 2	39
FIG. 93 – GAVOTTE I – COMP.1.....	40
FIG. 94 - GAVOTTE I – COMP.12.....	40
FIG. 95 - GAVOTTE I – COMP.16.....	40
FIG. 96 - GAVOTTE I – COMP.20-21.....	40
FIG. 97 – GAVOTTE II – COMPASSOS 9 A 18.....	41
FIG. 98 – Vª SINFONIA DE SHOSTAKOVICH – 1º ANDAMENTO – COMPASSOS 1 A 3	44
FIG. 99 – DECLAMATO – COMPASSOS 1 A 4.....	45
FIG. 100 – SUITE Nº 3 OP. 87 – COMPASSO Nº 3	45
FIG. 101 – DECLAMATO – COMPASSO 17	47
FIG. 102 – DECLAMATO – COMPASSOS 23 A 28.....	47
FIG. 103 – DECLAMATO – COMPASSOS 34 A 43	48
FIG. 104 – FUGA – COMPASSOS 1 A 5.....	48
FIG. 105 – FUGA – COMPASSOS 32 E 33	48
FIG. 106- SCHERZO – COMPASSOS 1 A 5.....	48
FIG. 107 – SCHERZO – COMPASSOS 58 A 68	49
FIG. 108 – ANDANTE LENTO – COMPASSOS 1 A 6	49
FIG. 109 – ANDANTE LENTO – COMPASSOS 48 A 59.....	49
FIG. 110– ANDANTE LENTO – COMPASSOS 65 A 80	50
FIG. 111 – CIACCONA – COMPASSOS 9 A 13	50
FIG. 112 – CIACCONA – TEMPO I.....	50
FIG. 113 – CIACCONA – TRANQUILO E PRESTO.....	51

BIBLIOGRAFIA

- Badiarov, D. (2007). Galpin Society Journal. *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice*.
- Blyth, A. (1981). *Remembering Britten*. Hutchinson & Co. Ltd. London.
- Bylsma, A. (2001). *Bach, The Fencing Master*. Amsterdam.
- Carpenter, H. (1992). *Benjamin Britten, A Biography*. Faber and Faber Ltd. London.
- Evans, P. (1996). *The Music of Benjamin Britten*. Clarendon Press. Oxford.
- Harnoncourt, N. (1988). *O Discurso dos Sons*. JZE (Brasil), 2ª ed.
- Palmer, C. (1984). *The Britten Companion*. Cambridge University Press.
- Sbaffi, E. (2013). Tese de Doutoramento *Uso e repertório del violoncello piccolo a 4 e 5 corde nel XVII e XVIII secolo*. Évora.
- Vogt, H. (1988). *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*. Amadeus Press. Portland, Oregon.
- Winold, A. (2007). *Bach's Cello Suites, analyses and explorations*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.
- Wilson, E. (2007). *Mstislav Rostropovich: cellist, teacher, legend*. Faber & Faber, Ltd. London.

TEXTOS ANEXOS ÀS PARTITURAS

- Schwemer, B.; Woodfull – Harris, D. (2000). *Text Volume*. Bärenreiter – Verlag. Kassel (3ª ed. 2004).
- Wensinger, A. (1950). Prefácio à edição Bärenreiter 320. Basel.
- Tortelier, P. (1966). Prefácio à edição Augener. England.
- Channel Classics 17198. (2001). *Britten: Three Suites for Violoncello Solo*. Pieter Wispelwey (CD: texto anexo).

PARTITURAS

Alphonse Leduc (1985). Revisão Klaus Heitz. Paris.

Augener (1966). Revisão Paul Tortelier. England.

Bärenreiter 320 (1950). Revisão August Wensinger. Verlag. Kassel.

Bärenreiter (2010). Revisão Bettina Schwemer e Douglas Woodfull – Harris. Verlag. Kassel (5ª edição).

Max Eschig (1933). Revisão Paul Bazelaire. Paris.

Peters (nº 238). Revisão Hugo Becker. Londres.

INTERNET

Batthey, Robert. *Bach Suites and You*. www.cello.org/newsletter/articles/bachsuitesandyou.htm

Boosey and Hawkes, 2013. <http://www.boosey.com/composer/benjamin+britten>

Janof, Tim. *Conversation with Anner Bylsma*. www.cello.org/newsletter/articles/bylsma.htm

Janof, Tim. *Interpretational Angst and The Bach Cello Suites*.

www.cello.org/newsletter/articles/angst.htm

TÍTULO DE ESPECIALISTA

Apresentação Oral

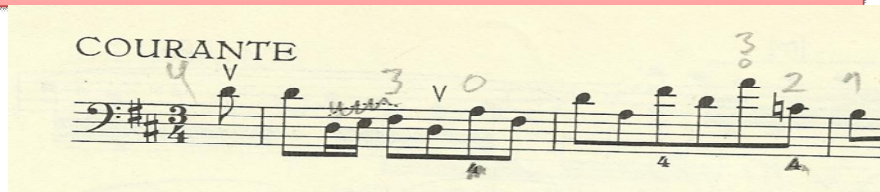
Comparação entre a Suite BWV 1012 de J. S. Bach e a Suite nº 2 op. 80 de B. Britten

Exemplos ilustrativos

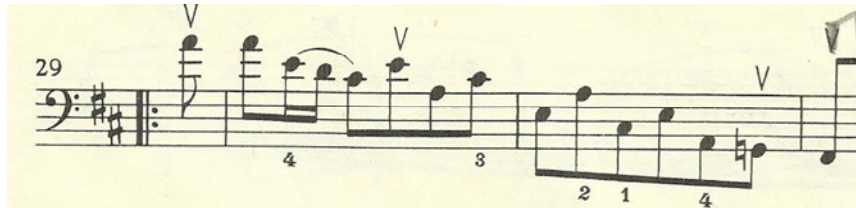
Pontos comuns entre a Suite BWV 1012 de Bach e a Suite nº2 op.80 de Britten

- Tonalidade
- Emprego de formas barrocas pelo Britten: fuga, ciaccona, scherzo
- Temas e também por inversão
- Bariolage
- Style brisé
- Carácter
- Yodeling

Temas e também por inversão - 1



Suite Bach: Courante, compassos 1 e 2



Suite Bach: Courante, compassos 29 e 30

Temas e também por inversão - 2

Edited by Mstislav Rostropovich

BENJAMIN
OF

I DECLAMATO

Largo

CELLO

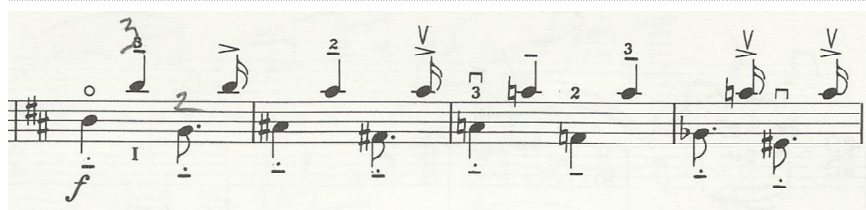
Handwritten musical score for the first three measures of 'Declamato'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation is in bass clef. It features a sequence of notes with various fingerings and accents. Handwritten annotations include '2', '3', '4', and '3' above the notes. There are also 'v' marks above some notes. Dynamics 'f' and 'p' are indicated below the notes.

Britten: Declamato
Compassos 1 a 3

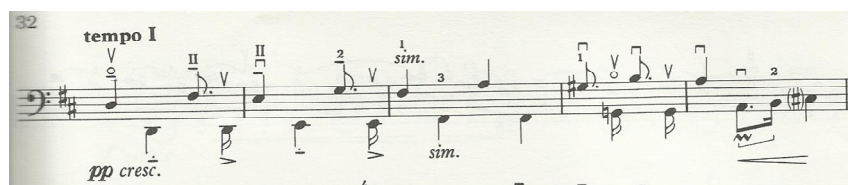
Handwritten musical score for measures 23 to 25 of 'Declamato'. The notation is in bass clef. It features a sequence of notes with various fingerings and accents. Handwritten annotations include 'a tempo' and 'LARGO' above the notes. There are also 'p dolce' below the notes.

Britten: Declamato
Compassos 23 a 25

Temas e também por inversão - 3



Britten: ciaccona.
Compassos 9 a 12



Britten: ciaccona
Compassos 109 a 113

Bariolage

Suite VI BWV 1012

PRÉLUDE

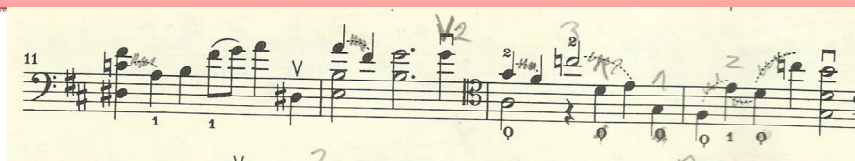


Bach: prelúdio
Compassos 1 e 2



Britten: ciaccona
Compassos 143 a 146

Style brisé

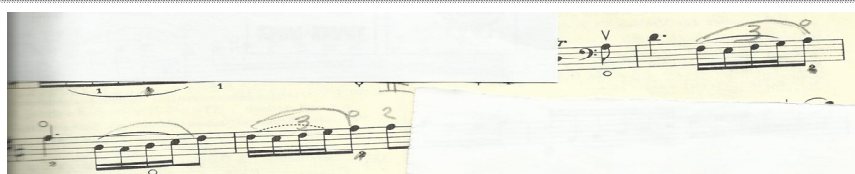


Bach: sarabanda
Compassos 11 a 14



Britten: fuga
Compassos 11 a 15

Carácter

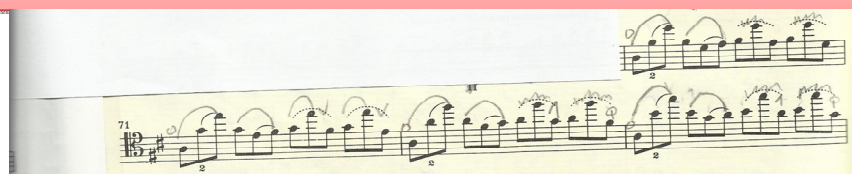


Bach: giga
Compassos 53 e 54



Britten: declamato
Compassos 32 a 36

Yodeling



Bach: prelúdio
Compassos 70 a 73



Britten: ciaccona
Compassos 136 a 139