

Miguel G. Henriques

Pianista, maestro, investigador e pedagogo, com uma carreira internacional que se estende por quatro décadas, Miguel Henriques apresentou-se em recitais a solo, de música de câmara, como solista convidado de grandes orquestras e como chefe de orquestra. Muitas das suas apresentações estão documentadas em mais de 200 vídeos na *internet*, tendo sido editadas em seis CDs., e transmitidas na Rádio e Televisão. Mais recentemente, dedica especial atenção ao repertório para orquestra de câmara, dirigindo a Camerata Gareguin Aroutiounian e produzindo diferentes versões adaptadas de obras de diferentes compositores, com particular destaque a J. S. Bach. A sua actividade abrange ainda a promoção e direcção artística de diversos eventos culturais. Doutor em Artes Musicais pela Universidade Nova de Lisboa, Mestre pela Universidade do Kansas, nos Estados Unidos da América, Pós-Graduado pelo Conservatório Tchaikovsky de Moscovo, Miguel Henriques foi discípulo de Gleb Akselrod (aluno de Grigory Ginsburg) e de Sequeira Costa (aluno de Vianna da Motta). Autor de vários artigos especializados em várias publicações, recentemente, escreveu o livro “The (Well) Informed Piano - Artistry and Knowledge,” publicado pela University Press of America. Para além da investigação e produção científica, Miguel Henriques tem exercido funções institucionais como Director da Escola Superior de Música de Lisboa e Presidente do seu Conselho Técnico-Científico.

Pianist, conductor, scholar, and sought-after pedagogue with an international career that spans over four decades, Miguel Henriques has performed on concert stages around the world in solo and collaborative recitals, as well as a guest soloist with major orchestras and as orchestra conductor. His concerts have been documented in more than 200 videos and have been released in six CDs and broadcasted on Radio and Television. More recently, he has devoted special attention to the repertoire for chamber orchestra, conducting the Camerata Gareguin Aroutiounian and producing different adapted versions of works by different composers, particularly J. S. Bach. He is also involved in many different music projects as artistic and cultural producer and promoter. Professor Henriques holds a Ph.D. in Musical Arts from Universidade Nova de Lisboa, a Master's Degree in Piano Performance from the University of Kansas, and a Graduate Performance Diploma from the prestigious Moscow State Tchaikovsky Conservatory. He was a disciple of Gleb Akselrod (disciple of Grigory Ginsburg) and Sequeira Costa (disciple of Vianna da Motta). Since 1990, Miguel Henriques has been a Professor of Piano at the Escola Superior de Música de Lisboa, guiding a vibrant class of young pianists who have been developing successful international careers in music. He is regularly invited to teach masterclasses in major music schools and festivals. Prof. Henriques wrote numerous specialized articles in several publications. Recently, he wrote the book “The (Well) Informed Piano – Artistry and Knowledge,” published by University Press of America. In addition to research and scientific production, Miguel Henriques has exercised institutional functions as Director of the Lisbon Higher School of Music (ESML) and President of its Technical-Scientific Council.

FANTASIA CHROMATICA E FUGA

BWV 903

Johann Sebastian Bach

Edição de / Edited by
Miguel G. Henriques

FANTASIA CHROMATICA E FUGA

COLEÇÃO CAMINHOS DO CONHECIMENTO

FANTASIA CHROMATICA E FUGA

BWV 903

Johann Sebastian Bach

Edição de / Edited by
Miguel G. Henriques

TÍTULO

Fantasia Chromatica e Fuga

AUTOR

Miguel G. Henriques

EDITOR

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2021



Todos os direitos reservados

Janeiro de 2022

ISBN 978-989-53068-5-5

DEP. LEGAL N.º 493 917/22

Índice / Table of Contents

Escrita para que instrumento de tecla?.....	1
As questões editoriais	3
Autenticidade	3
Influências e antecedentes.....	5
Discussão analítica.....	7
Fantasia: Introdução e Toccata.....	7
Arpeggio	9
Recitativo	12
Coda.....	14
Fuga	15
Análise interpretativa	15
Written for which instrument?	21
Editorial issues	23
Authenticity.....	23
Influences and precedents	25
Analytical discussion	27
The Fantasia: Introduction and Toccata.....	27
Arpeggio	28
Recitativo	32
Coda.....	33
Fuga	34
Interpretative Analysis	34
Quadros analíticos / Analytical tables.....	40
Breve análise da Fuga BWV903 de J. S. Bach pelo compositor Carlos Marecos.....	43
Brief analysis on J. S. Bach's BWV903 Fuga by composer Carlos Marecos.....	46
Mapa analítico / Analytical Map.....	49
Bibliografia / Bibliography	51
Partitura / Score.....	53

Exemplos / examples

Exemplo 1: Fantasia, comps. 1-2.....	7
Exemplo 2: Fantasia, comps. 3-4.....	8
Exemplo 3: Fantasia, comps. 5-12.....	8
Exemplo 4: Fantasia, comps. 13-20.....	8
Exemplo 5: Fantasia, comps. 23-6.....	9
Exemplo 6: Fantasia, comp. 27-8, <i>arpeggio</i>	9
Exemplo 7: Fantasia, comps. 29-30, <i>ossia</i> com acordes em posição aberta.....	9
Exemplo 8: Fantasia, comps. 33-6.....	10
Exemplo 9: Fantasia, comps. 37-8.....	10
Exemplo 10: Compasso 37: três versões.	11
Exemplo 11: Fantasia comps. 39-44.....	11
Exemplo 12: Fantasia, comps. 45-9, acorde “aberto”, Recitativo.	12
Exemplo 13: Fantasia, comps. 50-4.....	12
Exemplo 14: Fantasia, comps. 55-8.....	13
Exemplo 15: Fantasia, comps. 59-62.....	13
Exemplo 16: Fantasia, comps. 63-70.....	13
Exemplo 17: Fantasia, comps. 71-4.....	14
Exemplo 18: Fantasia, comps. 75-9, Coda.	14
Exemplo 19: Fuga, comps. 1-25, E1, S, <i>Sa, Sa inv aum, Sb, CS1, CSa, E2, S, mot. a, E3</i>	15
Exemplo 20: Fuga, comps. 26-33, Ep1’, <i>CSa, Sa, e mot. a</i>	16
Exemplo 21: Fuga, comps. 34-41, Ep1’’, <i>Sb dim, mot. b, CSa, E4 e S</i>	16
Exemplo 22: Fuga, comps. 42-9, E4 em Lá menor, S, CS1, e Ep2’, <i>mot. c</i>	16
Exemplo 23: Fuga, comps. 50-69, Ep2’’, <i>mot. d, E5 em Ré menor, S e CS1, Ep3, CSa, mot. a var.</i>	17
Exemplo 24: Fuga, comps. 70-85, Ep3, falso S, E6 em Si menor, S, CS2, <i>mot. f e g, Ep4’, CSa, CSa var, mot. a</i> . ..	17
Exemplo 25: Fuga, comps. 86-9, Ep4’’, <i>CSa var, mot. a, Sa,, S inv</i>	17
Exemplo 26: Fuga, comps. 90-7, E7 em Mi menor, S, CS3, Ep5’, <i>mot. c</i>	18
Exemplo 27: Fuga, comps. 98-103, Ep5’, <i>mot. c, Ep5’’, mot. d</i>	18
Exemplo 28: Fuga, comps. 104-15, E8 em Sol menor, <i>mot. h</i> , imitação do eixo de S e a sua última parte, Ep6’	18
Exemplo 29: Fuga, comps. 116-127, <i>mot. Csa var, Ep6’’, h, i e Sa dim inv, Ep6’’, mot. a</i>	19
Exemplo 30: Fuga, comps. 128-33, Ep6’’, <i>Sa, S inv, E9 em Sol menor, S e CS3</i>	19
Exemplo 31: Fuga, comps. 134-45, <i>Csa, Sa inv, Sa inv aum. E10 em Ré menor, S.CS mot. f e g</i>	19
Exemplo 32: Fuga, comps. 146-61, Ep7, <i>Sa dim inv, mot. h e i, E11, S, CS</i>	20
Example 1: Fantasia, mm. 1-2.	27
Example 2: Fantasia, mm. 3-4.	27

Example 3: Fantasia, mm. 5-12.	28
Example 4: Fantasia, mm. 13-20.	28
Example 5: Fantasia, mm. 23-6.	28
Example 6: Fantasia, mm. 27-8 <i>arpeggio</i>	28
Example 7: Fantasia, mm. 29-30, <i>ossia</i> with open chord positions.	29
Example 8: Fantasia, mm. 33-6.	29
Example 9: Fantasia, mm. 37-8.	29
Example 10: Measure 37 – three versions.	30
Example 11: Fantasia, mm. 39-44.	31
Example 12: Fantasia, mm. 45-9, “open” chord, <i>Recitativo</i>	32
Example 13: Fantasia, mm. 50-4.	32
Example 14: Fantasia, mm. 55-8.	32
Example 15: Fantasia, mm. 59-62.	32
Example 16: Fantasia, mm. 63-70.	33
Example 17: Fantasia, mm. 71-4.	33
Example 18; Fantasia, mm. 75-9, <i>Coda</i>	34
Example 19: Fuga, mm. 1-25, E1, S, <i>Sa</i> , <i>Sa inv augm</i> , <i>Sb</i> , CS1, <i>CSa</i> , E2, S, <i>motif a</i> , E3.	35
Example 20: Fuga, mm. 26-33, Ep1’, <i>CSa</i> , <i>Sa</i> , and <i>motif a</i>	35
Example 21: Fuga, mm. 34-41, Ep1’’, <i>Sb dim</i> , <i>motif b</i> , <i>CSa</i> , E4 and S.	35
Example 22: Fuga, mm. 42-9, E4 in A minor, S, CS1, and Ep2’, <i>motif c</i>	36
Example 23: Fuga, mm. 50-69, Ep2’’, <i>motif d</i> , E5 in D minor, S and CS1, Ep3, <i>CSa</i> , <i>motif a var</i>	36
Example 24: Fuga, mm. 70-85, Ep3, false S, E6 in B minor, S e CS2, <i>motifs f</i> and <i>g</i> , Ep4’, <i>CSa</i> , <i>CSa var</i> , <i>motif a</i>	37
Example 25: Fuga, mm. 86-9, Ep4’’, <i>CSa var</i> , <i>motif a</i> , <i>Sa</i> ,, <i>S inv</i>	37
Example 26: Fuga, mm. 90-7, E7 in E minor, S, CS3, Ep5’, <i>motif c</i>	37
Example 27: Fuga, mm. 98-103, Ep5’, <i>motif c</i> , Ep5’’, <i>motif d</i>	38
Example 28: Fuga, mm. 104-15, E8 in G minor, <i>motif h</i> , imitation of the S axis and its latter part, Ep6’.	38
Example 29: Fuga, mm. 116-27, <i>motif Csa var</i> , Ep6’’, <i>h</i> , <i>i</i> and <i>Sa dim inv</i> , Ep6’’, <i>motif a</i>	38
Example 30: Fuga, mm. 128-33, Ep6’’’, <i>Sa</i> , <i>S inv</i> , E9 in G minor, S and CS3.	38
Example 31: Fuga, mm. 134-45, <i>Csa</i> , <i>Sa inv</i> , <i>Sa inv augm</i> . E10, S.CS <i>motifs f</i> and <i>g</i> ,	39
Example 32: Fuga, mm. 146-61, Ep7, <i>motifs Sa dim inv</i> , <i>h</i> and <i>i</i> , E11, S, CS.	39
Exemplo 33: Tema, comps. 1-8.	43
Exemplo 34: Tema transposto para a dominante na primeira entrada intermédia, comps. 42-5.	43
Example 33: Thematic subject, mm. 1-8.	46
Example 34: Thematic subject transposed to the dominant in the first intermediate entry, mm. 42-5.	46

Notas Editoriais

Escrita para que instrumento de tecla?

Desde a sua criação, contam-se por algumas dezenas as edições da *Fantasia Chromatica e Fuga* de Johann Sebastian Bach, umas que pretendem reproduzir o texto dos manuscritos mais antigos, enquanto outras acrescentam a essas fontes algumas indicações ou arranjos, inclusive para outros instrumentos sem serem de tecla. Com a presente edição pretende-se partilhar o resultado de um intenso trabalho de pesquisa em que se procurou identificar e concretizar uma determinada ideia de interpretação que fizesse recurso—ainda que com sobriedade—de todo o potencial e diversidade múltipla de sonoridades que o piano moderno permite.

Através do estudo da obra, facilmente se podem verificar na sua idiomática enormes contrastes e intensa variação, transformando-se de tal modo que, se numas secções as sonoridades do cravo ou do clavicórdio se revelam perfeitamente adequadas para a traduzir, noutras, a referência a outros meios—o canto, o violino e, em particular, o órgão—é inevitável. Esta característica muito específica de permanente metamorfose de escrita instrumental/acústica abre, inequivocamente, a possibilidade da sua interpretação num instrumento como o piano moderno, cujos recursos, a par do órgão, podem atingir as sonoridades, os coloridos tímbricos e as dinâmicas mais contrastantes.

Do ponto de vista ético, não se pretende alterar ou distorcer a intenção do seu criador, tal como pessoalmente a interpretamos. Pelo contrário, acredita-se que, através desta edição para piano moderno, seja possível manter a coesão, o carácter e a consistência musical de um universo acústico bastante diversificado, o qual, com base na sua própria natureza e retórica, cremos poder inscrever-se em coerência com as intenções do compositor. Refira-se que um projecto desta natureza se encontra em perfeita sintonia e continuidade com o hábito do próprio compositor de transcrever para outros instrumentos obras suas e de outros compositores.

A opção de interpretar ao piano a *Fantasia Chromatica e Fuga* de J. S. Bach pode, ainda hoje, suscitar reservas da parte

de algum pensamento mais “purista”. Contudo, não tendo chegado até nós nenhuma indicação do autor sobre o instrumento escolhido, e tendo consciência que as sonoridades do piano moderno pouco se assemelham às do fortepiano que Bach ainda conheceu, afigura-se ser pertinente enquadrar esta edição com algumas considerações de fundamentação para as opções interpretativas sugeridas.

De acordo com o pedagogo George Kochevitsky:

A música de teclado de Bach foi escrita para cravo, clavicórdio ou órgão. Como só podemos identificar qual o instrumento específico em apenas alguns casos, não parece desadequado conjecturar sobre essa questão em cada peça que possamos estar a estudar. Uma peça que é abundantemente ornamentada, por exemplo, rápida e de carácter vivo, pode ter sido pensada para o cravo e, portanto, deve ser tocada com uma articulação nítida e com mudanças dinâmicas abruptas. Peças com textura fina e melodias elaboradas em cantabile parecem adequar-se melhor ao clavicórdio, e podemos tentar simular o seu som suave com um *toucher* muito subtil e nuances graduais. Podemos pensar que algumas composições soariam melhor no órgão, sugerindo o estilo grandioso e solene desse instrumento. Aqui, sonoridades sustentadas, mudanças dinâmicas repentinas e linhas melódicas longas e extensas ou melodias polifónicas estão presentes.¹

Sobre esta questão, podem encontrar-se as opiniões mais variadas:

Segundo David Korevaar, pianista e professor na Universidade do Colorado, “o instrumento pretendido para a *Fantasia Chromatica* é o cravo, como mostra o intenso emprego da escrita de harpejos, e como estará especificamente indicado no título de

¹ KOHEVITSKY, George A., «The Performance of J. S. Bach's Keyboard Music», *Kochevitsky Collection*, Thomas P. Lewis (Ed.), Westport, CT, Pro/Am Music Resources, 2004, p. 120.

uma das cópias mais antigas: *Fantasie chromatique pour le Clavecin*.² A pianista canadiana Angela Hewitt considera que “o Recitativo seria mais eficaz no instrumento de teclado preferido de Bach, o clavicórdio, pela flexibilidade de dinâmicas e de *nuances* que era capaz de produzir, mais do que o cravo”.³ O pianista e pedagogo de referência em repertório de Bach, Edwin Fischer, refere que “nas cópias dos alunos de Bach se encontram indicações de *f* e *p*, as quais fazem acreditar que a peça terá sido escrita para um piano com pedaleira e com dois teclados”.^{4 5}

Carl Philipp Emanuel Bach não teve dúvidas em reconhecer que “o clavicórdio e o pianoforte desfrutam de grandes vantagens sobre o cravo e o órgão, devido às muitas maneiras pelas quais o seu volume pode ser gradualmente alterado”.⁶ De acordo com o biógrafo de J. S. Bach, Philipp Spitta, o seu instrumento favorito seria o clavicórdio:

Embora não fosse muito forte, o som era maravilhosamente capaz de luz e sombra, e comparativamente persistente. Nele, era possível tocar *cantabile*, e esse estilo *cantabile* era considerado por Bach como a base para qualquer execução em instrumento de tecla. [...] Somente um instrumento que conseguisse combinar o volume do som do órgão com a qualidade expressiva do clavicórdio, na devida proporção, poderia ser capaz de reproduzir a imagem que ocupava a imaginação do mestre quando compôs para o teclado. Todos percebem imediatamente que esse instrumento é precisamente o piano moderno. [...] As criações mais grandiosas de Bach exigem um manto fluido de som, uma fisionomia inspirada e movimento expressivo. [...] O mestre ainda conheceu os primeiros modelos de forte piano, ajudando com as suas críticas rigorosas. Bach tocou num desses modelos e elogiou muito o seu som, encontrando defeitos apenas no toque pesado e na fraqueza das notas mais agudas.⁷

² KOREVAAR, David, «Bach's Chromatic Fantasy and Fugue», acessado em 20 de Abril de 2021, <https://spot.colorado.edu/~korevaar/chromatic.html>.

³ HEWITT, Angela, «Notes», *Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV903*, Hyperion records CDA66746, 1994.

⁴ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Edwin Fischer (Ed.), Berlin, Ullstein, 1928.

⁵ Não havendo conhecimento da existência de pianos com 2 teclados e pedaleira à época de J. S. Bach, talvez Fischer estivesse a referir-se ao clavicórdio, ou ao cravo, de 2 manuais e pedaleira, instrumentos que qualquer organista poderia eventualmente possuir, tal como indicado em 1844 por Friederich Griepenkerl (discípulo de Johann Forkel) no prefácio do 1.º volume da primeira edição das obras para órgão de J. S. Bach, vol. 1, Frankfurt, Leipzig, London, New York, Edition Peters. Edwin Ripin no seu texto «Pedal Clavichord» inserido no *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, refere ser provável que J. S. Bach possuísse um clavicórdio com dois manuais e pedaleira.

⁶ BACH, Carl Ph. E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, William J. Mitchell (Ed.), London, Eulenburg Books, 1974, p. 369.

⁷ SPITTA, Philip, *Johann Sebastian Bach*, vol. II, 1880, New York, Dover Publications, 1979, pp. 44-6.

Dos três instrumentos contemporâneos de Bach, talvez o órgão pudesse garantir toda a amplitude de recursos de sonoridades que a obra parece sugerir. Essa terá sido a motivação, nomeadamente, de Max Reger ao elaborar o arranjo para esse instrumento. Nessa sua edição, Reger tenta reforçar as diferentes pontuações através do aprofundamento dos registos graves na Fantasia e das dobragens em terceiras e sextas das linhas de contraponto na aproximação ao final da Fuga.⁸

Não se crê que a consideração da hipótese de arranjo para piano moderno ou para órgão possa retirar qualquer valia à impressão indelével suscitada quando esta obra é executada no cravo ou no clavicórdio, apesar da dimensão limitada das respectivas sonoridades. A realização dramatúrgica de um gesto através da sua sugestão, evitando a sua total concretização, é um princípio frequentemente recorrente na fruição musical e não diminui a sua própria validade ou pertinência, ou seja, neste caso específico, os ouvintes poderão perceber uma experiência plena de uma dimensão que apenas é indiciada. Considerando a enorme riqueza e eficácia da concepção da escrita de J. S. Bach, ninguém duvidará do potencial de qualquer das versões instrumentais poder ser profundamente gratificante para o intérprete e para quem as escuta.

Na sua «Introdução» ao livro de Arthur Briskier *New Approach to Piano Transcriptions and Interpretation of Johann Sebastian Bach's Music*, Pablo Casals comenta:

Pela sua grandeza, algumas composições de Bach não se devem limitar a um determinado instrumento, pois a sua música tem um valor intrínseco absoluto. Vozes humanas, instrumentos de sopro e de corda ainda são os mesmos da época de Bach, enquanto os instrumentos de tecla sofreram mudanças. [...] Este piano [moderno] torna possível o legato fluido com um som cheio e redondo e a execução clara de qualquer composição polifónica. Uma transcrição para piano é totalmente justificada.⁹

Importa notar que, historicamente, apesar das controvérsias e reservas acima referidas, o conjunto das obras para teclado de J. S. Bach mantém, ainda hoje, a sua relevância no repertório pianístico de concerto. A existência de essa tradição, todavia, não significa que o paradigma da sua leitura pianística deva preservar todas as características estilísticas que algumas edições preconizaram nos séculos XIX e XX. Crê-se mesmo, ser cada vez mais difícil, neste repertório, acolher como modelo da

⁸ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», *Ausgewählte Klavierwerke für die Orgel bearbeitet von Max Reger*, Bd. 5, Max Reger (Ed.), Leipzig, Joseph Aibl, 1902.

⁹ CASALS, Pablo, «Introduction», *New Approach to Piano Transcriptions and Interpretation of Johann Sebastian Bach's Music*, by Arthur Briskier, London, Forgotten Books, 2012, p. 3.

referência certas abordagens estilísticas próprias da chamada escola “romântica” do piano, hoje, claramente ultrapassadas.

Actualmente, o intérprete de piano de obras da chamada “música antiga” não pode deixar de proceder a uma revisão profunda de esse tipo de abordagens. Interpretar Bach ao piano exige uma pesquisa intensa e cuidada, tomando em consideração os arquétipos criados pelo movimento da chamada interpretação “historicamente informada”. A recomendação mais óbvia será, nomeadamente, a de procurar referências e semelhanças em obras para outras instrumentações sem ser os instrumentos de tecla. Durante os períodos Barroco e Clássico, frequentemente, os compositores recriavam linhas melódicas idiomáticas da voz ou de outros instrumentos, em particular, instrumentos de corda, em obras suas para instrumento de tecla. A preocupação fundamental do intérprete deverá ser a de conhecer as características do discurso musical e das sonoridades próprias do tempo histórico em que as obras foram imaginadas e executadas, seja no cravo, no clavicórdio, ou no órgão, seja no canto ou em *ensemble* instrumental de cordas ou de sopros.

As questões editoriais

Na preparação desta edição, foram consultadas diversas edições e manuscritos. Como referência fundamental, seria sempre preferível a consulta do manuscrito da autoria do próprio compositor. Na indisponibilidade desse documento, a abordagem das edições *Urtext* são uma referência essencial. Esta edição não pretende, de modo algum, substituir essa referência. Considerando que o manuscrito originalmente escrito por Johann Sebastian Bach não chegou até nós, e que as cópias existentes do mesmo são divergentes em múltiplos detalhes, afigura-se ser da responsabilidade do editor a partilha da informação e dos critérios que fundamentam as opções editoriais respeitantes a essas discrepâncias.

Na perspectiva do editor, enquanto intérprete, as indicações de expressão, de *tempo*, de articulação ou de dinâmica não devem ser incluídas em edições de obras de compositores cujo modelo de escrita musical não inclui esse tipo de referências performativas. Na época em que esta obra foi escrita, era suposto que o intérprete fizesse, ele próprio, uma leitura competente da partitura e adoptasse as opções performativas que entendesse mais adequadas. Ao completar a sua obra, o compositor não assumia como seu o propósito de condicionar ou pré-determinar a gestão desses parâmetros musicais.

Essa característica da escrita dos compositores dessa época, do ponto de vista do intérprete, constitui uma fascinante mais-valia no acto da leitura e procura de recriação dos gestos musicais sucintamente indicados na partitura. Para além da felicidade de poder executar este repertório, o intérprete tem ainda o

privilegio de procurar aproximar-se o mais possível, no seu entendimento, claro está, da intenção do compositor, tendo como recursos disponíveis apenas a indicação das notas e dos ritmos, e a sua própria experiência de interpretação de outras obras do mesmo compositor ou do mesmo estilo, para além do conhecimento das práticas estilísticas da época. Não parece crível existir qualquer vantagem artística em evitar o desafio dessa recriação oferecendo leituras performativas intermediadas. Essa é a razão que justifica a máxima contenção nas sugestões incluídas nesta edição.

Autenticidade

Sobre o tema da autenticidade, seja histórica ou artística, existe há longas décadas um interessante debate no meio académico, mas que não tem revelado ser capaz de produzir consensos. Pela própria natureza da actividade, no caso de um intérprete, tal questão constitui, evidentemente, um permanente desafio. Mas, ao contrário de algumas teorias mais “assertivas”, não existe qualquer evidência sobre a forma como “soavam”, nos dias da sua criação, as obras anteriores ao aparecimento do registos fonográfico. Todavia, é especialmente incontornável a certeza de que, desde a sua publicação, terão sempre co-existido centenas de abordagens completamente diferentes entre si. Por isso, pretender fixar um cânone em matérias criativas, neste caso de interpretação musical, tal como em outros, é uma contradição inconciliável com o próprio acto de criar.

Sobre esta problemática, a seguinte citação do livro *The (Well) Informed Piano*, escrito pelo editor pode ser relevante:

A música é uma arte e uma ciência viva: não obedece a arrogâncias intelectuais e dogmas. É uma profissão que exige enorme inteligência e criatividade, e, por conseguinte, a maior abertura, flexibilidade, curiosidade e humildade. Na vida artística quem julga saber tudo, ou até mesmo uma parte, corre sérios riscos de se reduzir a um mimo. Antes da imposição da proposição do texto é necessário aprender o contexto. O silêncio só merece a pena ser rasgado se já o tivermos apreciado. [...] A linguagem musical não sofre com o instrumento da sua expressão, seja a voz, ou outro instrumento de tecnologia mais ou menos avançada, desde que a intervenção do executante seja inteligente, inequívoca e sensível, resultando numa projecção de uma ideia inteligível pelos demais humanos.

As ideias musicais criadas no período barroco, tal como noutras épocas, não se constroem de modo primordial a fixações tímbricas ou dinâmicas. Isto não quer dizer que esses parâmetros condicionantes sejam negligenciáveis pelo intérprete, antes pelo contrário. Mas para estes compositores, o

valôr e o pêso decisivo do discurso musical era garantido pela harmonia, pelo contraponto, pela melodia, pelo ritmo, e, por conseguinte, pelo contrôle estrutural. A abordagem da interpretação da obra musical deve compreender o estudo das hierarquias inerentes aos parâmetros musicais que constituem a própria escrita e conteúdo essencial, no qual a fraseologia desempenha um papel crucial. [...] Toda a essência do contraponto, do sequenciar harmónico, e das texturas tímbricas da música de Bach em nada sai “ferida” pela linguagem melódica e tímbrica de “camaleão” que, num bom piano, um intérprete avisado deve procurar até à exaustão.¹⁰

Depois de estudada toda a informação pertinente em termos históricos e estilísticos, a procura da autenticidade na execução de uma obra por parte de qualquer intérprete deverá incidir na sua relação subjectiva auto-cognitiva com o gesto que o seu corpo sente como verdadeiro. Para melhor caracterizar os equívocos produzidos nesse debate, parece oportuno referir alguns comentários sobre esta problemática.

Assim, no seu artigo com o título “Bach Performance Practice in the Twentieth Century”, a musicóloga australiana Dorottya Fabian cita uma frase definitiva proferida pela cravista alemã Vera Schwarz: “qualquer crença numa performance autêntica é uma utopia.” E continua:

O que é ainda mais impressionante quando se examina a literatura sobre autenticidade histórica é o facto de que nenhuma parece recorrer ao paradigma básico da estética do século XVIII, ou seja, a sua ênfase em provocar emoção no público. Embora a “doutrina dos afectos” seja frequentemente mencionada, as suas implicações, que fundamentam a estética de orientação pragmática do período pré-romântico, são em grande parte esquecidas. A estética do século XVIII concentra-se não na obra de arte, mas no seu observador. Portanto, uma preocupação com as “intenções do compositor” conduz a falsos sentidos; a percepção dos ouvintes poderá ser um meio mais importante de medir a autenticidade da performance.¹¹

Do ponto de vista histórico, o musicólogo Glen Carruthers assinala terem co-existido até ao final do Romantismo, pelo menos, três escolas de interpretação da música de Bach, cada uma com uma noção diferente a respeito da sacralidade do texto de Bach: uma escola introduzia frequentes e extensas alterações ao texto original; outra obedecia cegamente à “letra” da partitura,

dando pouca atenção ao seu valor intrínseco; e uma terceira, surgida no final do século XIX, interpretava a música de acordo com o que então se conhecia sobre as convenções de performance de música do período Barroco.¹²

Nestas notas editoriais, apesar de não se pretender aprofundar esta discussão relacionada com a autenticidade interpretativa, é importante afirmar que, no limite, a percepção dessa autenticidade por parte do ouvinte ou do intérprete depende quase exclusivamente de factores exógenos ao texto, em particular, a natureza subjectiva individual de cada um, e o “ambiente” histórico em que é recriada. Essa discussão jamais poderia produzir formulações ou fundamentações verdadeiramente normativas.

Mais recentemente, muitos especialistas têm reconhecido as limitações de algum pensamento académico sobre autenticidade histórica de uma interpretação, abandonando as tentativas de a definir com precisão absoluta. A maior evidência deste equívoco propósito encontra-se precisamente na enorme diversidade de interpretações que, ao fim de algumas décadas, vão continuamente surgindo da parte de múltiplos intérpretes “historicamente informados”. Era, aliás, uma inevitabilidade anunciada que, afinal, só confirma a própria diversidade que certamente existiria ao tempo da criação desse repertório.

Mesmo assim, vale a pena referir a perspectiva relevante que nos oferece o comentário de Laurence Dreyfus sobre esta problemática:

[...] os verdadeiros avanços da Música Antiga não se descobrem, como muitos gostariam, nos sinais externos de historicidade—os instrumentos “originais”, condicionantes performativas verificáveis ou edições críticas de textos—mas na operacionalidade revista pelo pensamento dos intérpretes. Isso significa que os aspectos interpretativos mais cruciais da performance—articulação, fraseado, andamento, ritmo e produção de som—não permanecem como universais metafísicos fora do alcance da História, mas emergem como armas que forçam a cultura dominante a confrontar a sua própria historicidade. A maior conquista da Música Antiga não é de forma alguma retornar ao passado, mas reconstruir o objecto musical no aqui e agora, permitindo que um novo sujeito, até então em silêncio, fale.¹³

Evidentemente, qualquer recriação de uma obra do passado pode suscitar uma ilusão de deslocação temporal. As percepções

¹⁰ HENRIQUES, Miguel G., *The (Well) Informed Piano: Artistry and Knowledge*, Lanham, University Press of America, 2014, pp. 45-6.

¹¹ FABIAN, Dorottya, «Bach performance practice in the twentieth century: recordings, reviews and reception», *Bach Studies from Dublin*, Anne Leahy and You Tomita (Eds.), 2004, pp. 182-3.

¹² CARRUTHER Glen, «Subjectivity, Objectivity and Authenticity in Nineteenth-Century Bach Interpretation». *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, Vol. 12/1, 1992, p. 95, acedido em 11 de Abril de 2021, <https://doi.org/10.7202/1014213ar>.

¹³ DREYFUS, Laurence, «Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century», *The Musical Quarterly*, Vol. 69/3, Oxford University Press, 1983, p. 304, acedido em 21 de Abril de 2021, <http://www.jstor.org/stable/742175>.

induzidas pela imaginação em relação a um mundo que já não existe podem até ser profundamente inspiradoras, tanto para o ouvinte como para o intérprete, e, sem dúvida, permitem a experiência de uma sensação subjectiva de aproximação ao momento em que as obras foram imaginadas e criadas. Mas, como em tudo o que é subjectivo, a verdade dependerá sempre da forma como cada indivíduo sente essa experiência. Será sempre uma “verdade” limitada ao indivíduo e a um determinado momento da sua existência. Tal como refere Andrés Schiff, como intérprete, “há que tomar decisões, e é preciso coragem para dizer: esta é a maneira como eu quero tocar esta peça, sabendo que a mesma não será do agrado de toda a gente.”¹⁴

Apesar de ser sempre impossível garantir a unanimidade por parte dos ouvintes, a criação dessa ilusão de aproximação “histórica” e artística (em relação à intenção do compositor) é, para o intérprete, o desafio maior.

Influências e antecedentes

Para uma melhor definição das intenções do compositor, é importante a confrontação com outras referências e paralelos em obras do mesmo género da autoria de outros compositores e do próprio Bach. Apesar de Johann Forkel¹⁵ referir, na sua primeira biografia sobre Johann Sebastian Bach, publicada em 1802, que lhe terá sido muito custoso tentar procurar, sem sucesso, uma peça semelhante do próprio Bach,¹⁶ é possível identificar determinadas características de escrita em outras peças que, por serem comuns com a escrita de algumas secções da *Fantasia Chromatica e Fuga*, poderão eventualmente ter oferecido alguma referência ou influência, mesmo que em alguns casos parcial ou indirecta.

Na composição da *Fantasia Chromatica e Fuga*, há que referir entre outras influências, a familiaridade de Sebastian Bach com o *stylus phantasticus* do qual Dietrich Buxtehude (1637-1707) foi um expoente notável. Este estilo de música para órgão do início do Barroco, introduzido no norte da Alemanha por Johann Froberger (1616-1667), caracteriza-se como de perfil improvisatório e dramático. No seu compêndio sobre o pensamento antigo e contemporâneo sobre música, *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Athanasius Kircher (1602-1680), um estudioso jesuíta, descreve-o:

O *stylus phantasticus* é especialmente adequado para instrumentos. É o método de composição mais livre e menos condicionado, não está vinculado a nada, nem a nenhuma palavra, nem a nenhum tema melódico, foi instituído para mostrar o génio e para ensinar o desenho oculto da harmonia e a composição engenhosa de frases harmónicas e fugas.¹⁷

Christopher Burrows refere que “por um lado, o *stylus phantasticus* era um estilo de improvisação, mas na verdade a função principal do *stylus phantasticus* era conferir à música um forte sentido de retórica dramática. Este termo não foi aplicado apenas a prelúdios compostos livremente sem uma forma mais rígida de estrutura, mas também às fugas.”¹⁸

Bach conhecia bem a música de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), outro compositor que cultivava o *stylus phantasticus*. Nas Toccatas deste compositor de Roma podemos encontrar exemplos de recitativos e de frequentes passagens virtuosísticas de escalas.

Em obras anteriores do próprio Johann Sebastian podem-se identificar muitos procedimentos de escrita comuns com a *Fantasia Chromatica e Fuga*. Uma que se destaca é a Tocata escrita também em Ré menor, BWV 565 (c. 1704?), que apresenta o mesmo questionamento introdutório perturbante. Nesta peça, o estilo improvisatório e a inquietação harmónica são bastante evidentes.

Modulações harmónicas em passagens rápidas de fusas abrangendo todo o teclado também podem ser observadas em outras obras como a Tocata em Fá sustenido menor BWV 910 (1707-13), o Prelúdio e Fuga em Lá menor BWV 894 (1710-7), e a Tocata e Fuga para órgão em Dó maior BWV 564 (antes de c. 1712).

Exemplos de recitativos instrumentais, combinados com passagens de estilo improvisatório virtuosístico, podem ser encontrados na Fantasia e Fuga em Sol menor BWV 542 (c. 1714-20) e na Tocata em Ré maior, BWV 912 (1707-13). Na Fantasia e Fuga em Lá menor BWV 944 (1707-13), Bach inicia com uma sequência harmónica de acordes em mínimas com dissonâncias e com a indicação escrita *arpeggio* idêntica ao Recitativo da Fantasia.

Sendo uma matéria caracterizada por alguma incerteza devido à ausência de evidências, segundo algumas fontes, Sebastian Bach terá escrito a *Fantasia Chromatica e Fuga* em Cöthen, entre 1717 e 1723, num período em que o compositor se terá dedicado especialmente à música profana. A peça seria mais tarde revista, já em Leipzig, em 1730.

¹⁴ SCHIFF, Andrés, «On playing Bach and the Well-Tempered Clavier», *Vancouver Recital Society, 12-13 Season, Blog*, 2012, acedido em 21 de Abril de 2021, <https://vanrecital.com/2012/07/andras-schiff-on-playing-bach-and-the-well-tempered-clavier>.

¹⁵ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) compositor e musicólogo notabilizado por ter sido o primeiro biógrafo de J. S. Bach.

¹⁶ FORKEL, Johann N., *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012, p. 55.

¹⁷ KIRCHER, Athanasius, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, 1650, acedido em 16 de Abril de 2021, <https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/mpiwg/online/permanent/library/B398U3SN/pageimg&pn=635&ws=3&mode=imagepath&start=621>.

¹⁸ BURROWS, Christopher A., «How does Johann Sebastian Bach vary his approach to fugal composition in his organ works?: A study of fourteen strategically selected organ fugues», Durham University, 2017, p. 6, acedido em 20 de Março, 2021, <http://etheses.dur.ac.uk/12087>.

Devido à sua complexidade e fluidez formal e estrutural, é provável que a escrita da Fantasia se tenha desenvolvido e evoluído em três versões diferentes, todas datadas depois de 1730, o que permite sugerir que, só então, a peça tenha sido apresentada em público.¹⁹

O compositor Felix Mendelssohn Bartholdy, responsável pela redescoberta da obra de J. S. Bach, interpretou esta peça na Gewandhaus em Leipzig em 1840 com assinalável sucesso. A este respeito, Mendelssohn refere à sua irmã Fanny Mendelssohn:

(...) os harpejos da Fantasia Chromatica produzem o maior efeito. Ao executá-los, permito-me a liberdade de aplicar toda a espécie de *crescendos*, *pianos* e *fortissimos* possíveis, com pedal, claro está, e dobrando as notas do baixo. Além disso, sublinho as pequenas notas que continuam (as semínimas das vozes do meio), tanto no harpejo como a nota da melodia, resultando esplendidamente bem com estas sequências harmónicas no novo piano de concerto.²⁰

Depois de Mendelssohn, muitos pianistas e compositores famosos incluíram esta obra no seu repertório, entre os quais Franz Liszt.²¹

A propósito desta obra, Johann Forkel comenta:

A Fantasia é única e inigualável. Wilhelm Friedemann [filho mais velho de Johann Sebastian] enviou-me de Brunswick, com estas palavras inscritas por um amigo comum: ‘junto envio uma música de Sebastian, também conhecida como: *Fantasia Chromatica*; ficará para sempre bela’. É notável que esta peça, apesar de toda a sua dificuldade técnica, apele ao ouvinte menos habituado, se fôr executada de maneira tolerável.²²

Tal como referido anteriormente, nesta edição para o piano moderno, mantiveram-se as características das versões consideradas como mais próximas do manuscrito original e editadas como *Urtext*, não se acrescentando qualquer indicação de andamento, de dinâmica, de agógica ou de articulações. Para além da recomendação de algumas dedilhações, o único parâmetro em que se entendeu adequado propôr alterações foi no âmbito da

¹⁹ DELFT, Menno van, «Master of the Keyboard», *'Chromatic' Fantasia and Fugue in D Minor*, acedido em 24 de Março de 2021, <https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-903/>.

²⁰ DINGLINGER, Wolfgang, «Die Arpeggien sind ja eben der Haupteffect: Anmerkungen zum Adagio der zweiten Cellosone op. 58 von Felix Mendelssohn Bartholdy», cit. *Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach*. Cordula Heymann-Wentzel, Johannes Laas (Eds.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 66.

²¹ WALKER, Alan, *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*, vol. 1, New York, Cornell University Press, 2004, p. 372.

²² FORKEL, Johann N., *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*, 2012 (ver nota 19), p. 55.

extensão da escrita instrumental em situações muito pontuais. Com a introdução desse efeito, pretendeu-se aprofundar e enriquecer a presença de harmónicos em determinadas texturas predominantemente harmónicas, simulando de algum modo a típica registação barroca de *organo pleno*, utilizada em grandes obras como *Toccatas*, *Passacaglias* e *Fantasias*.

Descrevendo o modo como diferenciar o *forte* e o *piano* no órgão ou no cravo de 2 teclados, Carl Philipp Emanuel Bach observa:

Uma simples duplicação do baixo à oitava pela mão esquerda tem um efeito penetrante; é indispensável quando as notas não são muito rápidas e fáceis de tocar, mas expressam um tema bem definido com um âmbito bastante amplo. Essas duplicações de oitava são muito boas para imitações que devem ser executadas em dinâmicas fortes ou para a entrada de temas de fuga. Mas quando um tema ou passagem significativa contém uma figuração viva que não pode ser facilmente executada em oitavas por uma mão, pelo menos as notas principais devem ser duplicadas e as outras tocadas de forma simples.²³

Como se pode verificar na presente edição, os alargamentos do âmbito da escrita introduzidos foram aplicados quase exclusivamente nos registos graves. Com o mesmo propósito, é ainda sugerida outra alteração que tem origem na ornamentação do trilo do contra-sujeito da Fuga (comps. 13, 23, 46, 64, 80, 111, 144). A aplicação de uma variação prolongada do trilo nos compassos 53-5 e 101-2²⁴, sugerida em algumas edições, evidencia uma clara valoração deste motivo como elemento de “pressão” textural, acentuando as tensões intervalares e a articulação rítmica. Assim, o editor optou por aproveitar a ideia original de Bach aplicando-a a outros valores longos e notas-pedal subsequentes (comps. 60, 91-3, 107-10, 132, 155-7), associando a esse efeito o reforço da oitava no baixo.

De acordo com várias fontes, o título da peça, aparentemente, não terá sido da autoria do compositor. Apesar da indicação “Chromatica” estar associada à palavra “Fantasia”, a referência é igualmente apropriada à Fuga, dado o perfil do seu tema. Graças à evolução das práticas de afinação instrumental, em especial com o novo sistema de temperamento, os compositores do Barroco tardio desenvolveram significativamente a escrita no sentido de explorar novos limites do parâmetro da harmonia.²⁵

²³ BACH, Carl Ph. E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 1974 (ver nota 6), p. 369.

²⁴ Trilos longos podem ser observados em muitas obras de Bach, nomeadamente, o *Concerto Italiano* BWV 971 (comps. 112-4, 1735) e as Invenções n.º 4 (comps. 19-21, 29-33) e n.º 7 (comps. 7-8, 15-7).

²⁵ LABADORF, Thomas A., «A New Transcription and Performance Interpretation of J.S. Bach's Chromatic Fantasy BWV 903 for Unaccompanied Clarinet», *Doctoral Dissertations*, University of Connecticut, 332, 2014, p. 1, acedido em 3 de Abril de 2021, <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/332>.

Correspondendo ao seu estilo improvisatório, toda a escrita composicional nesta obra está marcada pelo emprego de múltiplas técnicas contrapontísticas tais como a imitação, a variação, as inversões, diminuições, e mudanças de sentido (alternância de desenhos ascendentes e descendentes), num modelo extravagante de contraponto florido. Igualmente, todo o carácter da *Fantasia Chromatica e Fuga* encontra-se definido através de um exuberante tratamento harmónico, exprimindo um conjunto de estados de espírito marcados pela tensão dramática, e cuja variedade se traduz em instabilidade e imprevisibilidade generalizadas.

Pelo seu impacto espontâneo, mais do que pelo seu detalhe técnico, esta obra é inequivocamente uma peça de concerto. A respeito do carácter unificador que marca a *Fantasia* e a *Fuga*, Joseph Kerman nota:

[...] enquanto alguns pares fantasia-fuga enfatizam o contraste entre o espontâneo e o composto, na *Fantasia Chromatica* e *Fuga* a sensação de improvisação perdura por toda a própria fuga. As modulações radicais, a liberdade da figuração, a instabilidade tanto do sujeito da *Fuga* como do contra-sujeito, as explosões de homofonia—tudo isso parece uma inspiração encontrada no calor do momento. É difícil não acreditar que a *Fuga* terá tido origem como uma improvisação, por mais que ela tenha sido reorganizada por Bach quando a escreveu.²⁶

Nas «Notas sobre Interpretação» da edição da Wiener Urtext Edition, Michael Behringer refere:

Mesmo quando a *Fantasia* pode parecer ao ouvinte uma grande improvisação, todas as partes mantêm uma relação delicadamente equilibrada e não aleatória com cada uma: o início do recitativo divide a *Fantasia* na proporção áurea.²⁷

Apesar de, eventualmente, terem sido concebidas em momentos diferidos no tempo, a relação entre a *Fantasia* e a *Fuga* surge como particularmente articulada, numa “trajectória” dinâmica e cinética por vezes oscilante, mas que não esconde o sentido determinista dos eventos, sugerindo uma inevitabilidade teleológica própria das obras maiores da História da Música.

Do ponto de vista da sua abordagem interpretativa, é essencial que cada intérprete compreenda a natureza específica do desafio que esta peça constitui em termos de criatividade devidamente sustentada por informação abrangente. Não existindo

nenhum manuscrito do próprio J. S. Bach, restam as cópias mais antigas, mas estas, infelizmente, divergem em alguns detalhes. Apesar dessas discrepâncias, as diferentes edições *Urtext* podem oferecer uma referência, eventualmente, menos adulterada por adições interpretativas posteriores mais controversas.

Discussão analítica

As notas analíticas que se seguem, tal como as pequenas intervenções que se incluem como sugestões ao longo da partitura, são apresentadas com reflectida contenção, de modo a “contaminar” o menos possível o espaço para a reflexão, criação e construção interpretativa. Nesta obra, tal como em muitas outras do repertório para tecla de J. S. Bach, o desafio maior da construção interpretativa é um bem profundamente estimulante e enriquecedor que todo o músico deve experimentar.

Fantasia: Introdução e Toccata

Do silêncio súbito de uma pausa de fusa no início da *Fantasia*, Bach lança um rápido e impressionante movimento de irreverência e de interpelação, pleno de questionamento e incerteza dramática (comps. 1-2). As rápidas escalas ascendentes e descendentes sugerem de imediato o tom declamatório do discurso, o qual se direcciona do Ré₄ até ao Mi₅, continuando depois a partir de Lá₄, subindo ao Sol₅, e descendo e subindo, e depois parando por um momento num imponderável Fá₃, a terceira de Ré menor, abrindo, de modo inequívoco e com tensão quase máxima, todo o discurso que se lhe seguirá.



movimento melódico ascendente, em graus conjuntos, da tónica à dominante, entrecortado com figurações harmónicas de tercina que contribuem para criar uma agitação palpitante e rica de expectativas, e que é, prematuramente, interrompida pelo harpejo da nona da dominante para recomençar de novo (comps. 3-4).



Exemplo 2: Fantasia, comps. 3-4.

Após essa repetição variada, inicia-se então uma longa descida a partir do Ré₅ (comp. 5), por vezes linear, outras vezes hesitante, primeiramente diatónica, transformando-se depois em cromática, descida essa que mantém o recorte rítmico da sextina que vai denunciando toda a conjuntura de alterações cromáticas sistemáticas em revoluções que se vão adensando até atingir o Sol₂ (comp. 12), nota a partir da qual se levanta a harmonia de Dó menor, para logo se transformar no acorde de sétima diminuta em Dó sustenido e regressar à nona da dominante.



Exemplo 3: Fantasia, comps. 5-12.

Suspensa em sextinas agudas, esta harmonia da dominante alterna com a tónica até subir ao Si₅ natural (comp. 17), após o que se desenha uma envolvente descida em “cornucópias” virtuosísticas na harmonia da sétima diminuta de Sol sustenido

seguida pela dominante, culminando na chegada ao Lá₂ (comps. 19-20), numa repetitiva insistência da dominante.



Exemplo 4: Fantasia, comps. 13-20.

De notar que neste compasso 20, numa versão da obra considerada como anterior à definitiva, a linha descia até ao Lá₁. Segundo George Stauffer, esta suposta versão anterior da obra, conhecida como BWV 903a, ao incluir este Lá grave na descida do harpejo da dominante, confirma que o compositor teria, na altura, ao seu dispôr, na corte do Príncipe Leopold de Cöthen, um cravo grande de dois teclados, fabricado em Berlim por Michael Mietke, um construtor conhecido pelo fabrico de cravos com registos graves mais profundos do que era hábito.²⁹ Esta referência reforça a proximidade à ideia que o editor propõe da descida até ao Lá₁, assinalada na pauta em grafismo reduzido e entre parêntesis. Após esta pequena paragem marcada pelo Lá do registo grave e do ornamento agudo no Lá₅, a improvisação prossegue, desenvolvendo uma rápida série de fusas em múltiplas convulsões e rodopios, reiterando a nona da dominante, em descidas e subidas, só efemeramente resolvidas na segunda metade do compasso 24, para logo continuar com uma subida vertiginosa na dominante secundária, a qual, ao resolver em Lá₅ (comp. 26), resolve de imediato para a tónica, num rolar descendente harpejado em tempo moderado, anunciando em tom solene um novo momento de aparente e momentânea acalmia.

²⁹ STAUFFER, George B., «“This fantasia...never had its like”: on the enigma and chronology of Bach’s Chromatic Fantasia and Fugue in D Minor, BWV 903», *Bach Studies*, Don O. Franklin (Ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 176-81.

Exemplo 5: Fantasia, comps. 23-6.

Arpeggio

Esta nova secção de acordes (comps. 27-49), apesar da escrita homofónica, inclui a palavra *arpeggio*, sugerindo a articulação ascendente-descendente sucessiva das notas dos acordes, o que se insere no contínuo de criatividade improvisatória, em sucessivas alternâncias de ideias e registos contrastantes. Indicada como *editor's ossia* a presente edição propõe a realização destes harpejos fazendo recurso ao aprofundamento do baixo uma oitava abaixo (Ré₂), e à projecção em *cantabile* de algumas notas dos acordes, seleccionadas como relevantes, sublinhando determinadas movimentações melódicas, incrustadas na textura polifónica.

Exemplo 6: Fantasia, comp. 27-8, *arpeggio*.

Com este tratamento, o discurso vai evoluindo em harmonias da tónica, dominante, sub-dominante, sétima da diminuta de sol sustenido, até “abrir” para uma muito breve suspensão, de novo, na dominante, mas agora na primeira inversão. É interessante observar

como Johann Sebastian controla o fluxo e o refluxo das tensões harmónicas através de subidas ou descidas harmónicas em graus conjuntos diatónicos ou cromáticos, em encadeamentos mais ou menos convencionais,³⁰ e ainda através da alteração do registo e do âmbito do acorde entre a nota mais grave e a mais aguda. Salienta-se, assim, a procura de posições mais fechadas para momentos mais recolhidos e posições mais abertas até aos registos extremos em momentos de inequívoca assertividade harmónica. No compasso 30, a pontuação harmónica na primeira inversão da dominante justifica a versão sugerida em *ossia* da “abertura” do acorde de Lá maior com o reforço da terceira do acorde em Dó sustenido₂ e Dó sustenido₃ até a Lá₅, seguindo-se, com o mesmo tratamento, a sétima diminuta de Dó sustenido, reiterando o sentido da profundidade desta “abertura” ao registo grave.

Exemplo 7: Fantasia, comps. 29-30, *ossia* com acordes em posição aberta.

E é precisamente da sétima diminuta deste acorde—Si bemol₅—que, de seguida, desfila toda uma série de revoluções de fusas em sentido descendente até a uma nova sétima diminuta, agora em Fá sustenido (comp. 33), à qual se segue a tónica na segunda inversão, incluindo agora um pequeno fragmento melódico no agudo, em antecipação da secção subsequente do *Recitativo*. Após esta pequena suspensão no acorde de quarta e sexta da tónica, emerge uma nova sequência de harpejos em tons mais escuros (comps. 34-6), começando na remota dominante de Mi, passando de seguida pela sétima diminuta de Ré sustenido, a sétima diminuta de Dó sustenido e a sétima diminuta de Sol sustenido, num movimento cromático ascendente, o qual, subitamente, muda de direcção com a introdução da nota pedal em Dó, sobre o qual se constrói a dominante secundária de Ré, resolvendo para a primeira inversão da dominante em modo menor (comp. 36).

³⁰ Tal como se pode observar em outras obras de Bach, em alguns casos pontuais, ocorrem movimentos paralelos de quintas e oitavas, sem que, no entanto, essa fragilidade da textura contrapontística tenha uma tradução auditiva evidente

Exemplo 8: Fantasia, comps. 33-6.

Após este curto momento de “distensão”, regressa a sétima diminuta de Lá, a qual é seguida de um acorde, cuja identificação definitiva não tem sido possível clarificar, dadas as divergências observadas nas fontes disponíveis (comp. 37).

Exemplo 9: Fantasia, comps. 37-8.

Sobre este mistério, pode considerar-se, à primeira vista, como mais “natural” o movimento da deslocação ascendente de meio

tom do acorde de sétima diminuta de Lá, na terceira inversão, da primeira metade do compasso, para o acorde de sétima diminuta de Mi, na primeira inversão, a qual resolve no compasso seguinte, ascendentemente, para o acorde de Fá com sétima menor (comps. 37-8), movimento em tudo semelhante à sequência imediatamente anterior (comps. 35-6). Todavia, nos manuscritos mais antigos³¹, nomeadamente um identificado como P 651,³² supostamente copiado por Johann Agricola, outros dois com a referência P 803, um copiado por Samuel Heder,³³ e o outro por Johann Krebs,³⁴ e ainda o manuscrito P 275 copiado por Johann Müthel,³⁵ a segunda metade do compasso 37 é preenchida pelo acorde de nona menor da sensível na segunda inversão. Já nos manuscritos P 289,³⁶ e P 887,³⁷ copiados por Johann Hering, Am.B 548,³⁸ possivelmente copiado por Johann Kimberger, e Ms.2a, de 1802,³⁹ de copista desconhecido, a mesma metade do compasso 37 inclui um acorde de Sol bemol maior com sexta aumentada.

A referida versão mais “natural” ou convencional, com o acorde de sétima diminuta de Mi na primeira inversão, aparece na 1.^a edição da Peters de 1819, copiada por Friedrich Griepenkerl,⁴⁰ baseada num manuscrito de Johann Forkel, de quem era aluno. A mesma versão é adoptada na edição da *Bach-Gesellschaft Ausgabe* de Ernest Naumann, de 1890.⁴¹

Em edições de pianistas célebres, podemos encontrar esta solução na edição de 1857 de Franz Liszt,⁴² de Hans von Bülow,

³¹ A maioria depositados na Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

³² BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 651, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acedido em 2 de Março de 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001714.

³³ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 803, Faszikel 13, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acedido em 2 de Março de 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001784.

³⁴ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 803, Faszikel 22, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acedido em 2 de Março de 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001793.

³⁵ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 275, Faszikel 5 (see note 34), acedido em 2 de Março de 2021, https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00083705/00000046.jpg.

³⁶ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, DB Mus.ms. Bach P 289, Faszikel 5, acedido em 2 de Março de 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001276.

³⁷ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 887, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acedido em 2 de Março de 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001917.

³⁸ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Am.B 548, Staatsbibliothek zu Berlin – Amalienbibliothek, acedido em 2 de Março de 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000487.

³⁹ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-LEb Peters Ms. 2a, acedido em 2 de Março de 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003321.

⁴⁰ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Leipzig, Peters, 1819, acedido em 2 de Março de 2021, 2021, <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN22298684>.

⁴¹ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Ernest Naumann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, vol. 36, pp. 71-80, Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1890.

⁴² BACH, Johann S., «Fantasia Chromatica», *Anthologie Classique: Collection des Pièces de Concert tirées des Œuvres de Bach, Händel, Mozart, Scarlatti, Rameau, Couperin etc.*, Franz Liszt (Ed.), Wien, Carl Haslinger, 1857.

1896,⁴³ de Eugen d'Albert, 1912,⁴⁴ e de Edwin Fischer, 1928.⁴⁵ Na sua edição crítica de 1909, Heinrich Schenker adoptou igualmente o acorde de Mi de sétima diminuta.⁴⁶ Já as edições *Urtext* da Henle, de Georg von Dadelsen e Klaus Rönna, 1970,⁴⁷ da Wiener, de Ulrich Leisinger,⁴⁸ e da Bärenreiter, de Uwe Wolf, ambas de 1999,⁴⁹ seguem o manuscrito P 651, com o acorde da nona menor da sensível, na segunda inversão.

Manuscritos: D-B Mus.ms. Bach P 289 D-B Mus.ms. Bach P 887 D-B Am.B 548 D-Leb Peters Ms.2a	Manuscritos: D-B Mus.ms. Bach P 651 D-B Mus.ms. Bach P 803 Fasz. 13 D-B Mus.ms. Bach P 803 Fasz. 22 D-B Mus.ms. Bach P 275	Manuscritos: Peters 1.ª edição / Griepenkerl
--	--	---

Exemplo 10: Compasso 37: três versões.

O critério da opção seguida nesta edição privilegia acima de tudo o escrutínio auditivo em detrimento de outras relevantes condicionantes mais teóricas. Assim, apesar de implicar um movimento paralelo de quintas com o acorde seguinte de Fá com sétima menor, de entre as três versões, a que parece mais coerente com a sempre imprevisível inventiva harmónica de Bach é a do acorde de Sol bemol com sexta aumentada. Na verdade, é pouco provável que o baixo pretendido pelo compositor fosse Sol natural em vez do Sol bemol, e que a falta do bequadro fosse resultado de uma inconsistência de ortografia musical. Por outro lado, a solução adoptada pelas edições *Urtext* aparenta alguma fragilidade pela singularidade desse acorde menos comum de sétima da sensível com nona menor. Auditivamente, o fluxo harmónico não parece resultar mais enriquecido de algum modo com este acorde. Uma hipotética solução do acorde de Sol bemol maior com quarta aumentada e sexta aumentada, também se revela pouco habitual e harmonicamente inconsequente.

Por outro lado, a versão do acorde de sétima diminuta de Mi, não surge em nenhum dos manuscritos copiados ao tempo de Bach, podendo ser o resultado de uma “correção” de um copista menos próximo de Bach e dos seus alunos.

⁴³ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», *Ausgabe Hans von Bülow: Ausgewählte Klavierwerke von Joh. Seb. Bach & G. F. Händel*, Hans von Bülow (Ed.), Berlin, Bote & Bock, 1896.

⁴⁴ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», *Ausgewählte Werke aus dem Concert-programm von Eugen d'Albert's Klavierabenden*, Eugen d'Albert (Ed.), Leipzig, Rob Forberg, 1912.

⁴⁵ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Edwin Fischer (Ed.), 1928 (ver nota 4).

⁴⁶ BACH, Johann S., *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, Heinrich Schenker (Ed.), (ver nota 28).

⁴⁷ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», *Fantasien, Präludien und Fugen*, Georg von Dadelsen e Klaus Rönna (Eds.), München, Henle, 1970.

⁴⁸ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903*, Ulrich Leisinger (Ed.), Wien, Wiener Urtext Edition, 1999.

⁴⁹ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Uwe Wolf (Ed.), Kassel, Bärenreiter, 1999.

Em suma, enquanto não for descoberto o manuscrito original do compositor, o “mistério” perdurará, e caberá sempre ao intérprete escolher a opção que lhe pareça mais fundamentada.

Na passagem para o acorde seguinte de Fá maior com sétima menor (comp. 38), o compositor escora a sua fundamental como nota pedal, sobre a qual evolui para o acorde de sétima diminuta de Dó sustenido, seguido da primeira inversão da tónica e da primeira inversão do acorde de sétima menor da tónica em modo maior (comp. 39), o qual conduz ao acorde de sexta napolitana de Mi bemol maior (comp. 40). Aproveitando este breve momento de distensão provocado pela subida ao segundo grau descido, Bach faz ouvir mais um pequeno gesto melódico, agora no registo médio, projectando, uma vez mais, a chegada do Recitativo seguinte.

Os harpejos continuam com o regresso da nona da dominante, a que se lhe segue o mesmo acorde com sexta menor (comp. 41), preparando a quinta e a sétima da harmonia seguinte de Si bemol com sétima maior (comp. 42), acorde que introduz alguma calma, evoluindo depois para um gesto melódico improvisatório de semicolcheias que percorre em andamento moderado as notas desta harmonia do agudo ao grave e de novo ao agudo, seguindo-se-lhe a harmonia da sétima menor de Si, aqui como dominante secundária de Lá menor (comp.44).

Exemplo 11: Fantasia comps. 39-44.

Reiniciando o movimento dos harpejos no compasso 45, as harmonias sucedem-se rapidamente: acordes de quarta e sexta em Lá menor, de Mi maior com sétima menor, no estado fundamental, ao qual sucede o de Mi maior com sexta menor, Lá menor de novo,

perfeito maior de Fá com sétima maior, segunda inversão de Si maior com sétima menor, sétima diminuta de Ré sustenido, na primeira inversão, regressando, por fim, a Lá menor (comp. 48). Com esta última insistência do acorde de quarta e sexta da dominante em modo menor, o compositor pré-anuncia a proximidade da importante cadência seguinte à dominante, carregada de sentido conclusivo. É esta característica específica deste momento que justifica a sugestão do editor no sentido de “abrir” o âmbito desse acorde, agora não em direcção ao registo grave, mas antes ao registo agudo, “iluminando” este momento de charneira na pontuação harmónica que antecede a cadência com a qual se conclui esta secção de sequências de acordes harpejados, dando o lugar ao Recitativo indicado na partitura. Esta sugestão do editor constitui uma “liberdade”, a qual aparece na edição de 1896 de Hans von Bülow,⁵⁰ e na edição posterior de 1912 de Eugene d’Albert.⁵¹

Exemplo 12: Fantasia, comps. 45-9, acorde “aberto”, Recitativo.

Recitativo

Partindo desta enfática reafirmação da dominante no compasso 49, como indicado pela indicação “Recitativo”, o discurso envereda agora por um estilo declamatório caracterizado por acordes associados às inflexões da respectiva retórica. Nestas pontuações melódico-rítmicas predominam as interrogações, as insistências, as hesitações, a estranheza e a incerteza. Assim, logo de início, a harmonia “escorrega” meio-tom para a terceira inversão do acorde de Lá bemol maior com sétima menor (comp. 50), seguida de três compassos com a primeira inversão da sétima diminuta de Lá (comps. 51-3).

Exemplo 13: Fantasia, comps. 50-4.

Indiciando um equívoco sinal de distensão, segue-se uma sequência de acordes maiores com sétima menor, começando em Fá, no estado fundamental, Sol bemol, na terceira inversão, Mi bemol, no estado fundamental, Mi, na terceira inversão (enarmónico de Fá bemol), concluindo em Dó sustenido, no estado fundamental (comps. 54-8). De notar que, em algumas edições, indica-se a realização do mordente da primeira colcheia do compasso 57 com o recurso à segunda menor inferior. No ponto de vista do editor, esta opção parece menos coerente com as recorrentes segundas menores da ornamentação e do fraseio melódico. Ainda em conformidade com esta convicção, e por razões de ortografia musical, considera-se mais adequada a notação de Lá bemol para esta colcheia em vez de Sol sustenido, guardando

⁵⁰ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», Hans von Bülow (Ed.), 1896 (ver nota 43).

⁵¹ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», Eugen d’Albert (Ed.), 1912 (ver nota 44).

a mudança enharmônica para o acorde seguinte de Mi maior com sétima menor.

Exemplo 14: Fantasia, comps. 55-8.

Com a impressionante chegada ao acorde de Dó sustenido maior com sétima menor, no estado fundamental, no compasso 58, e a subsequente dobragem da melodia à sexta inferior, o discurso parece apontar para uma eminente resolução por via cadencial. Uma vez mais, a imprevisibilidade improvisatória impõe-se, com mais três compassos de não resolução das tensões harmônicas dos acordes de sétima diminuta de Mi sustenido e Si sustenido, culminando, finalmente, numa forte cadência no acorde de Dó sustenido menor, no estado fundamental (comp. 61).

Exemplo 15: Fantasia, comps. 59-62.

Interrompendo esta alternância de segmentos de efeito antecedente-consequente, característicos do estilo de recitativo, regressam as revoluções melódico-harmônicas, primeiro em semicolcheias, passando rapidamente a fusas, em movimento descendente e ascendente, começando com a harmonia em Dó sustenido e Lá maior, logo evoluindo para Ré maior com sétima menor, harmonia que marcará com assertividade a resolução para Sol menor no estado fundamental (comp. 68). Nesse movimento “selvagem” e inconformado de Dó₆ para Ré₃, o editor encontra motivo para sugerir outra “liberdade”, estendendo a rápida descida por mais uma oitava até Ré₂.

Após esta cadência, o estilo recitativo fragmentado retorna com uma série de trilos que anunciam a proximidade da conclusão final. No entanto, apesar da busca obsessiva por um caminho harmônico mais claro e definido, conhece ainda uma derradeira hesitação de acordes de sétima diminuta (comp. 69), de onde

lança uma vincada cadência, agora à dominante da tonalidade original de Ré (comp. 70).

Exemplo 16: Fantasia, comps. 63-70.

Retardando a resolução final, uma nova “corrida” descendente conduz à primeira inversão do acorde de Ré maior com sétima menor (comps. 70-3), seguida de uma cadência que introduz a entrada da secção com a qual a Fantasia se irá concluir (comp. 74).

Exemplo 17: Fantasia, comps. 71-4.

Coda

A secção conclusiva que se segue (Coda, comps. 75-9) realiza uma descida cromática generalizada de todo o material harmónico e melódico, acompanhada de uma repetição da nota pedal, primeiro em Ré₃ e depois em Ré₂. Esta descida é marcada pela regularidade de um “passo” lento em que a ideia de “queda” ou “afundamento” se torna incontornável, através de uma série de curtos arcos melódicos que se consumam em *appoggiaturas* de segundas menores. A reforçar este carácter “definitivo”, a descida harmónica efectua-se por pares de acordes em que o primeiro “pede” o lançamento da melodia, enquanto o segundo remata pesadamente com a repetição da nota-pedal, em simultâneo com as tensas *appoggiaturas* da melodia. Assim, a Coda vai evoluindo com o aprofundamento progressivo das cores harmónicas, cada vez mais graves e obscuras.

Exemplo 18: Fantasia, comps. 75-9, Coda.

A realização mais animadamente melismática, indicada em algumas edições, dos fragmentos melódicos na voz superior não parece integrar-se na estratégia dramática de introduzir uma ritualidade solene e conclusiva com a progressiva atenuação das tensões e da vivacidade criativa da Fantasia, em evidente preparação do início “controlado”, em andamento moderado e aparentemente simples, do tema da Fuga que segue. Este movimento acaba assim por abandonar o seu lado errático, convergindo numa queda gradual ritmicamente compassada do ímpeto geral, afundando-se em harmonias cada vez mais “escuras” até ao regresso da tónica, agora em modo maior, com a qual a Fantasia conclui. Com esta cadência picarda, porém, este final não se traduz em carácter inexoravelmente conclusivo. A energia luminosa que representa a tónica em modo maior indicia, afinal, algo que está para vir e que lhe é imediatamente subsequente.

Fuga

Criada esta expectativa premonitória, a Fuga que se segue revela-se, de imediato, como algo contrastante com todo o “caos” em que a Fantasia elaborou e mergulhou. Joseph Kerman caracteriza: “o movimento metronómico da fuga produz a grande resolução rítmica geral para os trancos e barrancos da fantasia. Quanto à sua extravagância e cromatismo, é tão extravagante quanto uma fuga pode ser e tão cromática quanto uma fuga rápida pode ser”.⁵²

Desde o início, com o perfil moderado do tema da Fuga, Bach vai, lentamente, levantando toda uma construção contrapontística rigorosamente estruturada. No entanto, ao invés do que a sensibilidade mais racionalista poderia esperar, a perturbação dramática da Fantasia não se dissipou em definitivo. Antes pelo contrário, o seu regresso vai progressivamente fazendo-se notar na rítmica e vivacidade do contra-sujeito e dos diálogos dos diferentes episódios, no intenso trabalho de variação motivica, e, finalmente, tomando conta de toda a textura contrapontística, num acumular da densidade dos diálogos polifónicos e rítmicos, acompanhado pelo alargamento aos extremos grave e agudo dos respectivos registos.

A propósito do tema da Fuga, David Schulenberg comenta:

(...) a ambivalência tonal da declaração inicial do sujeito lança uma sombra sobre todas as entradas subsequentes e, portanto, sobre toda a fuga, cujas modulações, embora não tão extraordinárias como as da fantasia anterior, incluem alguns traços ousados que provavelmente não teriam sido possíveis se o sujeito fosse mais bem comportado. Enquanto na maioria das fugas as entradas do sujeito tendem a servir como momentos de estabilidade tonal, como as afirmações do ritornello num concerto, aqui a tonalidade ainda está em trânsito a cada entrada, e isso explica uma qualidade multifacetada peculiar que eu diria faz parte do carácter expressivo mais profundo da peça.⁵³

Análise interpretativa

O sujeito (S) do tema da Fuga (E1, comps. 1-8) enuncia-se na voz superior em passos de semínima ascendentes e cromáticos, potenciadores de uma clara assertividade rítmica, num percurso, a princípio, harmonicamente indefinido, até ao seu eixo de tensão máxima no Si da primeira semínima do compasso 5, ponto mais alto da melodia de onde desce em direcção à terceira da tónica (comp. 6), seguindo-se mais dois compassos de confirmação com uma cadência. Do sujeito, Bach seleccionou alguns

motivos que são indicados no Exemplo 18 (*Sa, Sb*). No compasso 8, na voz superior, a conclusão do tema dá lugar a um pequeno elo de transição com um motivo de graus conjuntos com um dos padrões rítmicos do tema anterior em diminuição (duas semicolcheias-colcheia), elemento que logo indicia a vivacidade que irá caracterizar o diálogo contrapontístico em toda a Fuga. Este elemento novo que se vai “insinuando”, em sobreposição interactiva com a resposta temática tonal (E2, comps. 9-16) na voz intermédia, assume o papel de contra-sujeito (CS, comps. 8-16), constituído por dois segmentos ascendentes e um descendente que culmina num salto ascendente de sexta maior onde “estala” um trilo, sublinhando a tensão da resolução da dominante secundária à dominante (comp. 13), coincidindo com o eixo do tema na voz intermédia. Este eixo, observado na entrada temática no compasso 5, esclarece de novo a inerente ambiguidade harmónica das três subidas da primeira parte do tema. De notar, ainda, a alteração tonal da cabeça da resposta, a qual, em vez de imitar imediatamente à quinta, aborda o seu perfil com uma pequena variação, abreviando o pêso dessa mesma quinta no sentido de fazer prevalecer a percepção da tónica, conduzindo o tema até à cadência à dominante (comp. 16).

The image displays a musical score for a fugue, divided into four systems. The first system (measures 1-8) shows the subject (S) in the treble clef, with annotations for 'Fuga', 'E1', and 'eixo'. The second system (measures 9-16) shows the counter-subject (CS1) in the treble clef and the subject (S) in the bass clef, with annotations for 'elo', 'CS1', 'Csa', 'E2', and 'eixo'. The third system (measures 17-22) shows the subject (S) in the treble clef and the counter-subject (CS1) in the bass clef, with annotations for 'elo', 'motivo a', and 'CS1'. The fourth system (measures 23-25) shows the subject (S) in the treble clef and the counter-subject (CS1) in the bass clef, with annotations for 'E3', 'eixo', and 'tr'.

Exemplo 19: Fuga, comps. 1-25, E1, S, *Sa, Sa inv aum, Sb*, CS1, *Csa*, E2, S, *mot. a*, E3.

Legenda: E – entrada temática; S – sujeito; CS – contra-sujeito; eixo do tema; Ep – episódio; *motivos Sa, Sb, Csa, a, b, c, d, f, g, h, e, i*.

⁵² KERMAN, Joseph, et. al., «Chromatic Fantasy and Fugue, BWV 903», 2015 (ver nota 26), p. 50.

⁵³ SCHULENBERG, David, «Expression and Authenticity in the Harpsichord Music of J. S. Bach», *The Journal of Musicology*, vol. 8, n. 4, 1990, p. 460.

Nos compassos 16-8, antecedendo a entrada temática seguinte no baixo (E3, comps. 19-27), existe um pequeno elo onde se faz ouvir o CS na voz intermédia, enquanto a voz superior combina várias células derivadas do CS e do tema em diminuição, variações às quais é acrescentado o motivo da quarta ascendente em colcheias (*motivo a*, comp. 16). Será com estes elementos que todo o “jogo” imitativo contrapontístico evoluirá, intensificando progressivamente a agitação do discurso, sem excessivas preocupações convencionais, com o cruzamento entre a voz intermédia e a voz superior (comps. 21-2) e ainda a passagem ou deslocação de material da segunda metade da entrada temática da voz que a inicia para outra voz, cujo primeiro exemplo podemos observar no compasso 46.

Reafirmada a tónica na conclusão da entrada E3 (comp. 26), segue-se o primeiro episódio (Ep1', comps. 26-36) com as três vozes envolvidas numa sequência, passando pelas harmonias dos tons próximos de Ré menor, culminando na cadência ao relativo maior no compasso 36.

Exemplo 20: Fuga, comps. 26-33, Ep1', CSa, Sa, e *mot. a*.

A segunda parte deste episódio (EP1'', comps. 36-41) desenvolve-se em diálogos mais agitados, onde a variação motívica imprime um carácter mais irreverente até ao compasso 41, o qual marca a chegada à dominante secundária.

Exemplo 21: Fuga, comps. 34-41, Ep1'', Sb dim, *mot. b*, CSa, E4 e S.

No terceiro tempo do compasso 41, a fundamental da dominante secundária antecipa na voz intermédia a entrada da segunda

resposta temática (E4, comps. 41-49), confirmando a imprevisibilidade e o recrudescimento das tensões polifónicas. Sobre essa antecipação, Heinrich Schenker comenta: “[...] é como se das notas graves do episódio tivessem transbordado para os compassos de abertura da nova entrada! O resultado é uma equalização estilística de episódio e entrada, executada com a arte insuperável de Bach”.⁵⁴ A voz superior acompanha esta entrada em sobreposição e com o CS alterado, em particular, quando ocorre o eixo do tema (comp. 46). Neste compasso, o compositor inicia um curioso procedimento em que, para além de “amaciar” o vinco do recorte do eixo através de uma abordagem ornamentada ascendente, seguida de uma variação em colcheias do desenho subsequente, aplica uma troca de “papéis” entre a voz superior e o baixo, voz na qual se faz ouvir o trilo que pertenceria à voz superior.

Exemplo 22: Fuga, comps. 42-9, E4 em Lá menor, S, CS1, e Ep2', *mot. c*.

Concluída esta entrada E4 no compasso 49, e confirmando este “jogo” de animadas imitações e trocas de material motívico, segue-se o segundo episódio (Ep2', comps. 49-53), onde as três vozes fazem “rolar” entre si fragmentos de harpejo em atmosfera mais leve. Nesta primeira parte do Ep2', sente-se alguma distensão de tipo “divertimento”, o qual, todavia não perdura, mergulhando subitamente (Ep2'', comps. 53-60) no ambiente carregado anterior, com o regresso da tónica no baixo, pressionado pelo trilo prolongado da terceira do acorde, na voz superior, enquanto a voz intermédia desenvolve uma textura cerrada de semicolcheias em sequência (comps. 53-8) sendo dobrada depois à décima na voz superior. Estas insistências em semicolcheias culminam na cadência que leva à entrada do tema na voz intermédia (E5, comps. 60-7).

⁵⁴ SCHENKER, Heinrich, «Commentary», in *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, 1984 (ver nota 28), p. 49.

Exemplo 23: Fuga, comps. 50-69, Ep2”, *mot. d*, E5 em Ré menor, S e CS1, Ep3, CSa, *mot. a var.*

Nesta passagem, nos compassos 59-60, é de salientar mais uma troca de “protagonismos” entre as vozes: de acordo com os manuscritos, no compasso imediatamente anterior, a voz intermédia desfaz o emparelhamento com a voz superior anteriormente referido para desenhar os passos conclusivos da cadência—desenho habitualmente atribuído ao baixo—, mas não os conclui, de tal modo que, para dar entrada à cabeça do tema, efectua um salto de mais de duas oitavas ($Mi_2 - Lá_4$). Ao mesmo tempo, o baixo entra, assumindo, precisamente a fundamental de Lá menor, resolvendo o desenho cadencial da voz intermédia. Na edição de Franz Liszt⁵⁵ esta questão é “resolvida” efectuando a troca entre as vozes mais cedo, no compasso 54, passando a sequência de semicolcheias para o baixo.

A acompanhar a entrada E5, temos o CS no baixo, com algumas modificações, das quais se destaca o padrão rítmico de efeito desestabilizador da semínima-mínima (comp. 62), enquanto o voz superior faz aumentar a tensão geral, emparelhando-se com o tema da voz intermédia em insistentes motivos “reactivos”. O eixo do tema surge de novo ornamentado e agora claramente deslocado para o segundo tempo do compasso (comp. 64), no que é acompanhado com o trilo do CS no baixo. Este trabalho contrapontístico surge agora mais elaborado com a imitação na voz superior do material dos dois compassos anteriores em resolução inconclusiva do tema (comps. 64-5). Heinrich Schenker aponta que “este tipo de repetição interna no tema da fuga [...] não é natural ao domínio da fuga; [...] é tingido com o sabor da escrita orquestral imitativa”.⁵⁶ Este novo procedimento leva à dissolução do remate final do tema, conduzindo a um novo episódio (Ep3,

⁵⁵ BACH, Johann S., «Fantasia Chromatica», *Anthologie Classique: Collection des Pièces de Concert tirées des Œuvres de Bach, Händel, Mozart, Scarlatti, Rameau, Couperin etc.*, Franz Liszt (Ed.), 1857 (see note 42).

⁵⁶ SCHENKER, Heinrich, «Commentary», in *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, 1984 (ver nota 28), p. 51.

comps. 68-76), o qual inclui, além do material motivico já utilizado, uma entrada falsa na voz superior, com alguns elementos em diminuição, imediatamente imitada à quinta pela voz intermédia. Estes eventos conduzem à entrada temática no baixo (E6, comps. 76-83), com a cabeça do tema modificada, iniciada em Ré menor, mas logo modulando para Si menor, tal como é confirmado pelo seu eixo e pelo trilo simultâneo do CS na voz superior. De destacar a configuração combinada de motivos *f* e *g* das linhas de contraponto na voz intermédia e voz superior.

Exemplo 24: Fuga, comps. 70-85, Ep3, falso S, E6 em Si menor, S, CS2, *mot. f e g*, Ep4', CSa, CSa var, *mot. a*.

Segue-se um novo episódio (Ep4', comps. 83-7) com elementos do CS partilhados entre as três vozes até ao compasso 87, momento onde surge uma versão (Ep4'', comps. 87-90) semelhante à primeira parte do primeiro episódio (Ep1', comps. 27-30).

Exemplo 25: Fuga, comps. 86-9, Ep4'', CSa var, *mot. a*, Sa, S inv.

Esta versão aparece na edição de 1819 de Friedrich Griepenkerl, e é indicada como possível variante na edição de Hans Bischoff, publicada em Leipzig em 1880, baseada num manuscrito de 1730⁵⁷. Contudo, esta realização, aparentemente, não surge em qualquer dos manuscritos mais antigos acima referidos. Um outro detalhe relevante da escrita contrapontística nesta passagem é o

⁵⁷ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Hans Bischoff (Ed.), New York, Kalmus, 1942.

movimento em retrogradação da cabeça do tema na voz superior, em variação rítmica, introduzindo no compasso 90 mais uma entrada temática ambigualmente iniciada em Si menor, mas que conclui em Mi menor (E7, comps. 90-8). Uma vez mais, sem qualquer preparação, à semelhança do compasso 53 do segundo episódio, um novo trilo prolongado marca a presença no compasso 91, em contraponto com o tema e com o CS na voz intermédia, o qual desenvolve uma configuração mais cerrada de semicolcheias (comps. 90-4), num acumular de tensões que explodem em simultâneo com o eixo do tema no compasso 94, momento sublinhado por Johann Sebastian com um acorde de sétima diminuta de Ré sustenido em 8 vozes, após o qual o tema resolve para Mi menor. Heinrich Schenker afirma que “não se deve ignorar a deliciosa hemíola que resulta da organização motívica dos grupos de semicolcheias nos compassos 92-93. [...] Deve notar-se as semicolcheias ininterruptas e agitadas nos compassos 87-93 e a ameaçadora nota pedal que começa no compasso 90!”⁵⁸ A sugestão do editor de um trilo prolongado no *point d'orgue* não poderia ser justificada em melhores palavras.

Exemplo 26: Fuga, comps. 90-7, E7 em Mi menor, S, CS3, Ep5', *mot. c.*

No compasso 97, com o propósito de introduzir mais um momento de alívio da tensão estabelecida, surge um novo episódio (Ep5' – Ep5'', comps. 97 – 107) em tudo semelhante ao segundo episódio (Ep2' – Ep2'', comps. 49-60), reaparecendo, primeiro a ideia de fazer rolar fragmentos de harpejos entre as três vozes—como nos compassos 49-53 do Ep2'—, agora percorrendo algumas harmonias do ciclo de quintas até a chegar a Mi maior com sétima, assumidamente, como dominante de Lá menor. No compasso dessa resolução (comp. 101), tal como em Ep2'', um trilo prolongado “pressiona” a linha compacta de semicolcheias da voz intermédia até ao compasso 103, a partir do qual a voz superior junta-se à voz intermédia, evoluindo agora as duas vozes em movimentos descendentes e ascendentes que culminam no momento cadencial (comps. 106-7).

⁵⁸ SCHENKER, Heinrich, «Commentary», in *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, 1984 (ver nota 28), p. 56.

Exemplo 27: Fuga, comps. 98-103, Ep5', *mot. c.*, Ep5'', *mot. d.*

No compasso 107, o tema entra na voz do meio, inicialmente em Sol menor (E8, comps. 107-15). A troca de papéis entre a voz intermédia e o baixo repete-se aqui em termos idênticos aos observados nos compassos 52-3. Nesta entrada, o tema volta a aparecer com modificações como, por exemplo, a variação tonal empregue na primeira resposta (comp. 9), e que o compositor utiliza de novo no compasso 109, enquanto o CS4 na voz superior desenvolve, igualmente, variações do material já utilizado anteriormente, em particular, construindo um motivo fortemente interactivo (*h*) nos segundo e terceiro tempos do compasso 107, e que é repetido em 109, motivo que, daqui em diante, voltará em sucessivos momentos a intensificar a dialéctica polifónica. Na sua conclusão o tema é de novo modificado, dando lugar a uma imitação na voz superior (comps. 113-5) da passagem da voz intermédia dos dois compassos anteriores iniciada com o eixo (comps. 111-3).

Exemplo 28: Fuga, comps. 104-15, E8 em Sol menor, *mot. h*, imitação do eixo de S e a sua última parte, Ep6'.

Aparentemente, incapazes de “resolver” o tema na tónica original, as três vozes conduzem o discurso para um longo episódio (Ep6' – Ep6'' – Ep6''' – Ep6'''), comps. 115-31) preenchido com os motivos já “trabalhados”, em particular o motivo

h (comps. Ep6'', 118-25). Nesta passagem, o motivo *h* vem combinado com outro motivo fortemente identitário no baixo (*i*) (comps. 118-9 e 122-3), e ainda, “entrelaçado” com estes dois motivos, o *motivo Sa dim inv* na voz intermédia.

Exemplo 29: Fuga, comps. 116-127, *mot. Csa var*, Ep6'', *h*, *i* e *Sa dim inv*, Ep6''', *mot. a*.

As três vozes assim envolvidas procedem numa sequência de ciclo de quintas, em permanentes combinações motivicas e emparelhamentos de texturas de semicolcheias até que, no compasso 126, surge uma curta sequência descendente (Ep6''', comps. 126-7) em Sol menor e Fá maior semelhante à que se encontra em Ep4' (comps. 85-6), preenchida com motivos em diminuição derivados do tema combinados com o motivo *a*. Como em Ep4' – Ep4'', a partir do compasso 128 (Ep6''', 128-31), a sequência é substituída por outra, igualmente descendente, a qual utiliza os desenhos motivicos em moldes idênticos aos observados em Ep4'' acima referidos (comps. 87-90), mas agora com as linhas da voz superior e da voz intermédia em posição invertida.

Exemplo 30: Fuga, comps. 128-33, Ep6''', *Sa*, *S inv*, E9 em Sol menor, S e CS3.

E de modo similar, é este sequenciar de linhas motivicas combinadas, com as semicolcheias do baixo a acrescentar tensão ao diálogo entre voz superior e voz intermédia, que conduz a uma nova entrada temática (E9, comps. 131-40) na voz intermédia, oscilando entre Sol menor e Ré menor. Tal como em E7 (comps. 90-4), o CS, agora na voz superior, repete o desenho cerrado de semicolcheias (comps. 131-4), preparando a nova explosão do eixo do tema no acorde da nona de Ré maior, de novo em 8 vozes (comp. 135), mas que, curiosamente, não se realiza na voz que transportava o tema, mas antes na voz da própria voz superior que desenvolvia a linha de semicolcheias. Não se ficando por esta troca de funções contrapontísticas, Bach evita a resolução das tensões estabelecidas agravando-as com uma sequência harmónica que se desenvolve entre a nona de Ré maior, a nona de Lá maior e a nona de Mi maior (comps. 135-39), primeiramente, com a imitação à quinta, na voz intermédia, do contorno descendente temático (comps. 137-8) decorrente do eixo, ouvido na voz superior nos dois compassos anteriores (comps. 135-6), e, de seguida, com uma última imitação à quinta na voz superior do compasso do eixo, num culminar cadencial que leva à “pesada” entrada no baixo do tema (E10, comps. 140-7), agora completo e resolvendo para a tónica Ré menor, com o CS a repetir o par de motivos *f* e *g* na voz intermédia e voz superior respectivamente, semelhante ao CS da E6 (comps. 76-83).

Exemplo 31: Fuga, comps. 134-45, *Csa*, *Sa inv*, *Sa inv aum*. E10 em Ré menor, S.CS *mot. f e g*.

Mas esta não será ainda a entrada final. Durante oito compassos, um novo e mais curto episódio (Ep7, comps. 147-54) retoma a “animação” dos diálogos motivicos entre *h*, *i* e *Sa dim inv*, do Ep6”, para lançar em definitivo a entrada final no registo agudo da voz superior (E11, comps. 154-61), uma vez mais “amplificada” pelo desenho de semicolcheias do CS e da nota prolongada no baixo, similar às entradas E7 (comps. 90-7) e E9 (comps. 131-40). Nesta derradeira entrada, o eixo é uma vez mais abordado com um acorde cheio de nona de Lá maior com cinco vozes, marcando em grandiosidade e solenidade o final, o qual, fazendo uso de uma citação das corridas improvisatórias da Fantasia e rasgando o registo do teclado, do grave ao agudo, encerra a obra com a cadência final picarda em Ré.

Exemplo 32: Fuga, comps. 146-61, Ep7, *Sa dim inv*, *mot. h e i*, E11, S, CS

Sobre esta Fuga extraordinária, Manfred Bukofzer escreveu:

A elevação da fuga a uma “peça de carácter” incorporando um único afecto deve ser considerada como a culminação da forma. Foi o passo final no seu desenvolvimento que poderia ser dado sem romper totalmente a estrutura da música barroca.⁵⁹

⁵⁹ BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach*, New York, W.W. Norton and Many, 1947, p. 287.

Editorial notes

Written for which instrument?

Since its creation, dozens of editions of the *Fantasia Chromatica e Fuga* by Johann Sebastian Bach have been published, some reproducing the text of the oldest manuscripts, while others added to these sources some indications or arrangements, including transcription for non-keyboard instruments. The purpose of this edition is to share the result of an intense research work for the identification and materialization of a certain idea of its interpretation that would make use—albeit with sobriety—of all the potential and multiple diversity of sonorities that the modern piano allows.

In the study of the work, it can easily be seen that its idiomatic is characterized by enormous contrasts and intense variation, transforming itself in such a way that, if in some sections the sounds of the harpsichord or clavichord are perfectly suited to translate it, in others, the reference to other instruments—the voice, the violin and the organ—is inevitable. This specific characteristic of permanent metamorphosis of the instrumental writing unequivocally opens the possibility of its interpretation on an instrument such as the modern piano, whose resources, together with the organ, can reach the most contrasting sound qualities, colours and dynamics.

From an ethical point of view, there is no intention to alter or distort the hypothetical idea of its creator, as the editor personally interprets it. On the contrary, it is believed that, through this edition for modern piano, it is possible to render the cohesion, character, and musical consistency of a very diversified acoustic universe, which, based on its own nature and rhetoric, is believed to be in line with the composer's intentions. It should be noted that this project is in perfect harmony and continuity with the composer's own habit of transcribing works, written by him and by other composers, for other instruments.

Even today, the option of interpreting the *Fantasia Chromatica e Fuga* by J. S. Bach on the piano can raise objections from a more “purist” way of thinking. However, since no indication from the author about the chosen instrument has reached us, and

being aware that the sounds of the modern piano bear little resemblance to those of the pianoforte that Bach knew, it seems pertinent to frame this edition with some reasoning considerations for the suggested interpretive options.

According to pedagogue George Kochevitsky:

Bach's keyboard music was written for either the harpsichord, the clavichord, or the organ. Since we can identify a specific instrument in only a very few cases, there seems to be no harm in conjecturing about this point in each keyboard piece we might be playing. A piece that is abundantly embellished, for instance of brisk and lively character, may have been intended for the harpsichord, and accordingly should be played with a crisp touch and abrupt dynamic changes. Pieces with lean texture and elaborate singing lines seem to be suited better to the clavichord, and we might try to simulate its tender tone with a very subtle touch and gradual dynamic shadings. Some compositions, we might think, would sound best on the organ, suggesting that instrument's grand and solemn style. Here sustained sonorities, sudden dynamic changes, and long extended lines of melody or polyphonic melodies are in place.⁶⁰

On this issue, the most varied opinions can be found. Pianist David Korevaar asserts that “the intended instrument for the Chromatic Fantasy is the harpsichord, as shown by the extensive use of *arpeggio* writing, and specifically noted in the heading of one of the earliest copies, *Fantasia chromatique pour le Clavecin*”.⁶¹ Pianist Angela Hewitt considers that “the ensuing recitative would have been more effective on Bach's favourite keyboard instrument, the clavichord, since it calls for flexible dynamics and shading which, more than the harpsichord, it was

⁶⁰ KOICHEVITSKY, George A., «The Performance of J. S. Bach's Keyboard Music», 2004 (see note 1), p. 120.

⁶¹ KOREVAAR, David, «Bach's Chromatic Fantasy and Fugue», 2021 (see note 2), accessed on April 20th, 2021, <https://spot.colorado.edu/~korevaar/chromatic.html>.

able to provide”.⁶² The pianist and reference pedagogue in Bach’s repertoire, Edwin Fischer⁶³, says that “in his pupil’s copies are to be found *f* and *p* indications which lead one to believe that the piece was written for a pedal-piano with two manuals”.⁶⁴

Carl Philipp Emanuel Bach had no doubts in recognizing that “the clavichord and the pianoforte enjoy great advantages over the harpsichord and the organ, because of the many ways in which their volume can be gradually changed”.⁶⁵ J. S. Bach biographer, Philipp Spitta states that Bach’s favourite instrument would be the clavichord:

Even though it had not much strength, the tone was wonderfully capable of light and shade, and comparatively persistent. It was possible to play *cantabile* on it, and this *cantabile* style was regarded by Bach as the foundation of all clavier-playing. [...] no instrument but one which should combine the volume of tone of the organ with the expressive quality of the clavichord, in due proportion, could be capable of reproducing the image which dwelt in the master’s imagination when he composed for the clavier. [...] Bach’s grander creations demand a flowing robe of sound, an inspired mien and expressive motions. [...] The master lived to see the early youth of the pianoforte and aided it by severe criticism. Bach played on one of these, praised the tone highly, and found fault only with the heavy touch and the febleness of the upper notes.⁶⁶

From Bach’s three contemporary keyboard instruments, perhaps the organ could guarantee the full range of sound resources that the work seems to suggest. Surely, that was the reason for Max Reger’s arrangement for that instrument. In his edition, Reger tried to reinforce the different punctuations by deepening the low registers in the Fantasia and by folding in thirds and sixths the counterpoint lines on the approach to the end of the Fuga.⁶⁷

The transcription for modern piano or organ cannot take away any value from the indelible impression created by its

⁶² HEWITT, Angela, «Notes», *Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV903*, 1994 (see note 3).

⁶³ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasia und Fuge*, Edwin Fischer (Ed.), 1928 (see note 4), p. 3.

⁶⁴ As there is no knowledge of the existence of pianos with 2 keyboards and a pedal at the time of J. S. Bach, perhaps Fischer is referring to the clavichord, or the harpsichord, of 2 manuals and a pedal, instruments that any organist could possibly possess, as indicated in 1844 by Friederich Griepenkerl (disciple of Johann Forkel) in the preface to the 1st volume of the first edition of J. S. Bach organ works, vol. 1, Frankfurt, Leipzig, London, New York, Edition Peters. Edwin Ripin in his text «Pedal Clavichord» inserted in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, also refers to the probability that J. S. Bach had a clavichord with two manuals and a pedal board.

⁶⁵ BACH, Carl Ph. E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 1974 (see note 6), p. 369.

⁶⁶ SPITTA, Philip, *Johann Sebastian Bach*, vol. II, 1880, 1979 (see note 7), pp. 44-6.

⁶⁷ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasia und Fuge», *Ausgewählte Klavierwerke für die Orgel bearbeitet von Max Reger*, 1902 (see note 8).

performance on the harpsichord or on the clavichord, despite the limited size of the respective sound. The dramaturgical realization of a gesture through its suggestion, avoiding its full concretization, is a principle that frequently recurs in musical appreciation and does not diminish its own validity or pertinence, that is, in this specific case, listeners will be able to perceive the full experience of a dimension that is only partially indicated. Considering the enormous richness and effectiveness of J. S. Bach’s writing, no one will doubt the potential of any of the instrumental versions of the piece to be profoundly rewarding for the interpreter and for those who listen to it.

In his «Introduction» to Arthur Briskier’s book *New Approach to Piano Transcriptions and Interpretation of Johann Sebastian Bach’s Music*, Pablo Casals comments:

Because of their greatness some of Bach’s compositions should not be limited to a given instrument, since his music has an absolute intrinsic value. Human voices, wind and string instruments are still the same as in Bach’s time, while the keyboard instruments have undergone changes. [...] The modern grand piano with the third sustaining pedal did not exist in Bach’s time. This [modern] piano makes possible a flowing legato with a round, full tone and a clear rendering of any polyphonic composition. A piano transcription is fully justified.⁶⁸

It is important to note that, historically, despite the controversies and objections mentioned above, the set of keyboard works by J. S. Bach still maintains its relevance in the concert pianistic repertoire. The existence of this tradition, however, does not mean that the paradigm of its piano reading should preserve all the stylistic characteristics that some editions advocated in the 19th and 20th centuries. In this repertoire, today, it is becoming increasingly difficult to accept as a reference model certain stylistic approaches proper to the so-called “romantic” school of piano, today, clearly outdated.

Currently, the piano interpreter of “early music” works cannot fail to carry out a thorough review of these types of approaches. Interpreting Bach at the piano requires intense and careful research, considering the archetypes created by the so-called “historically informed” movement. The most obvious recommendation will be to look for references and similarities from other works for non-keyboard instruments. During the Baroque and Classical periods, composers often recreated in their own works for keyboard instrument idiomatic melodic lines

⁶⁸ CASALS, Pablo, «Introduction», *New Approach to Piano Transcriptions and Interpretation of Johann Sebastian Bach’s Music*, by Arthur Briskier, 2012 (see note 9), p. 3.

of the voice or other instruments, particularly, string instruments. The fundamental concern of the interpreter should be to know the characteristics of the musical discourse and the way it sounded in the instruments of the historical time in which the works were imagined and performed, whether on the harpsichord, on the clavichord, or on the organ, whether in singing or in string or wind *ensembles*.

Editorial issues

In preparing this edition, several edited versions and manuscripts were consulted. As a fundamental reference, it would always be preferable to consult the manuscript authored by the composer himself. In the absence of this document, the approach of *Urtext* editions is an essential reference. This edition is in no way intended to replace that reference. Considering that the manuscript originally written by Johann Sebastian Bach did not reach us, and that the existing copies are divergent in multiple details, it appears to be the responsibility of the editor to share the information and the criteria that underlie the editorial options regarding these discrepancies.

In the editor's perspective, as an interpreter, indications of expression, *tempo*, articulation or dynamics should not be included in editions of works by composers whose model of musical writing did not include this type of performative references. At the time this work was written, the interpreter was supposed to make a competent reading of the score by himself and adopt the performative options he deemed most appropriate. When completing his own work, the composer did not assume the purpose of conditioning or pre-determining the management of these musical parameters.

This writing characteristic of the composers of that time, from the point of view of the interpreter, constitutes a fascinating added value for the process of reading and seeking to recreate the musical gestures succinctly indicated in the score. In addition to the pleasure of playing this repertoire, the interpreter also has the privilege of trying to get as close as possible, in his understanding, of course, to the intentions of the composer, having as available resources only the indication of notes and rhythms, and his own interpreting experience of other works by the same composer or of the same style, combined with the knowledge of the stylistic practices of the time. There is no artistic advantage whatsoever in avoiding the challenge of this recreation by offering intermediate performance readings. This is the reason that justifies the maximum restraint in the suggestions included in this edition.

Authenticity

On the subject of authenticity, be it historical or artistic, there has been an interesting debate in the academic world for many decades, but it has not revealed being capable of producing consensus. By the very nature of his activity, for an interpreter, such a question is, of course, a permanent challenge. But, unlike some more "assertive" theories, before the appearance of phonographic records, there is no evidence on how this music sounded in the days of its creation. However, it is especially essential to be sure that, since its publication, hundreds of completely different interpretive approaches have always co-existed. Therefore, to intend to establish a *standard* in creative matters, in this case of musical interpretation—as in others—is an irreconcilable contradiction with the act of creation itself.

About these matters, the following quote from the book *The (Well) Informed Piano*, written by the editor, might be relevant:

Music is at one time an art and a living science: it does not comply with intellectual arrogance and dogma. It is a profession that requires great intelligence and creativity and, therefore, great openness, flexibility, curiosity, and humbleness. In the artistic world, one who pretends to know everything, or even a part, puts himself at serious risk of being reduced to a simple mime. Before the imposition of a text, it is necessary to learn the context. Silence will only be worth to be ripped off if one managed to previously enjoy it. [...] Musical language does not suffer from the specific nature of the chosen instrument for its expression; whether with the voice or with another more or less technologically advanced instrument, as long as the performer's intervention is intelligent, clear, and sensitive, the projection of an intelligible idea to other humans is possible.

The musical ideas created during the Baroque period, as in other periods, did not constrain themselves to timbre or dynamic primary fixations. This does not mean that these parameters are negligible by the interpreter, on the contrary. However, for these composers, critical value of the musical speech was guaranteed by the harmony, counterpoint, melody, rhythm, and, therefore, by structural mastery. The approach to musical interpretation should include the study of the hierarchies inherent to the musical parameters which are the very essence of its writing and contents, in which melodic phrasing usually plays the most crucial role. [...] The whole essence of counterpoint, harmonic sequence, and timbre textures of Bach's music is not "harmed" by the melodic "chameleonic" timbre that an interpreter should explore thoroughly on a good piano.⁶⁹

⁶⁹ HENRIQUES, Miguel G., *The (Well) Informed Piano: Artistry and Knowledge*, 2014 (see note 10), pp. 45-6.

After studying all the pertinent information in historical and stylistic terms, the search for authenticity in the execution of a work by any interpreter should focus on his subjective self-cognitive relationship with the gesture that his body feels as true. In order to better characterize the misleading ideas produced in this debate, it seems appropriate to mention some comments on this issue.

Thus, in her article entitled “Bach Performance Practice in the Twentieth Century”, musicologist Dorottya Fabian quotes a definitive sentence uttered by harpsichordist Vera Schwarz: “any belief in an authentic performance is a utopia.” And she continues:

What is even more striking when perusing the literature on historical authenticity is the fact that none seems to call on the basic paradigm of eighteenth-century aesthetics, namely its emphasis on eliciting emotion in the audience. Although the ‘doctrine of affection’ is often mentioned, its implications, which underlie the pragmatically-oriented aesthetics of the pre-romantic period are mostly overlooked. Eighteenth-century aesthetics focuses not on the artwork but on its beholder. Therefore, a preoccupation with the ‘composer’s intentions’ leads to false directions; the listeners’ perception of performances might be a more important means of measuring authenticity.⁷⁰

From the historical point of view, musicologist Glen Carruthers points out that at least three schools of interpretation of Bach’s music have co-existed by the end of Romanticism, each with a different notion about the sacredness of Bach’s text: a school that introduced frequent and extensive changes to the original text; another that blindly obeyed the “letter” of the score, paying little attention to its intrinsic value; and a third, which appeared at the end of the 19th century, that interpreted Bach’s music according to what was then known about baroque music performative conventions of the period.⁷¹

In these editorial notes, although it is not intended to deepen this discussion related to interpretative authenticity, it is important to affirm that, at the limit, the perception of such authenticity on the part of the listener or the interpreter depends almost exclusively on factors exogenous to the text, in particular, one’s own individual subjective nature, and the historical “environment” in which it is recreated. This discussion could never produce truly normative formulations or claims.

⁷⁰ FABIAN, Dorottya, «Bach performance practice in the twentieth century: recordings, reviews and reception», 2004 (see note 11), pp. 182-3.

⁷¹ CARRUTHER Glen, «Subjectivity, Objectivity and Authenticity in Nineteenth-Century Bach Interpretation», 1992 (see note 12), accessed on April 11th, 2021, <https://doi.org/10.7202/1014213ar>.

More recently, many experts have recognized the limitations of this academic supervisory idea on historical authenticity of an interpretation, abandoning attempts to define it with absolute precision. The greatest evidence of this misunderstanding lies precisely in the enormous diversity of interpretations that, over the course of a few decades, are continually emerging from multiple “historically informed” interpreters. It was, moreover, an announced inevitability that, after all, only confirms the very diversity that would certainly exist at the time when this repertoire was created.

Even so, it is worth mentioning the relevant perspective offered by Laurence Dreyfus’s comment on this issue:

[...] the real advances of early music are not found, as most would have it, in the outward signs of historicity—the “original” instruments, verifiable performing forces, or text-critical editions—but in the revised operations in the minds of the players. This means that the most crucial interpretive sectors of performance—articulation, phrasing, tempo, rhythm, and tone production—do not remain metaphysical universals beyond the grasp of history but emerge as weapons that force Mainstream culture to confront its own historicity. At its most successful, Early Music does not return to the past at all but reconstructs the musical object in the here and now, enabling a new and hitherto silenced subject to speak.⁷²

Of course, any recreation of a work from the past can give rise to an illusion of time travel. The perceptions induced by the imagination in relation to a world that no longer exists can be deeply inspiring, both for the listener and for the interpreter, and, without a doubt, they allow for the experience of a subjective sensation of approach to the moment when the works were imagined and created. But, as with everything that is subjective, the truth will always depend on how one feels that experience. It will always be a “truth” limited to the individual and to a specific moment in his own existence. As pianist András Schiff says, as an interpreter, “you have to make decisions, and it takes courage to say: this is the way I want to play this piece, knowing that it will not be liked by everyone.”⁷³

Although it is always impossible to guarantee unanimity on the part of the listeners, the creation of this illusion of “historical” and artistic approach (in relation to the composer’s intention) is, for the interpreter, the greatest challenge.

⁷² DREYFUS, Laurence, «Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century», 1983 (see note 13), p. 304, accessed on April 21st, 2021, <http://www.jstor.org/stable/742175>.

⁷³ SCHIFF, András, «On playing Bach and the Well-Tempered Clavier», 2012 (see note 4), accessed on April 21st, 2021 <https://vanrecital.com/2012/07/andras-schiff-on-playing-bach-and-the-well-tempered-clavier>.

Influences and precedents

For a better definition of the composer's intentions, it is important to confront other references and parallels in works of the same genre by other composers and by Bach himself. Although Johann Forkel⁷⁴ mentions, in his first biography on Johann Sebastian Bach, published in 1802, that it would have taken "considerable pains to discover a similar piece of music by Bach, but without success",⁷⁵ it is possible to identify certain writing characteristics in other pieces that, as they are common with the writing of some sections of the *Fantasia Chromatica e Fuga*, they may eventually have offered some reference or influence, even if in some cases partial or indirect.

In the composition of the *Fantasia Chromatica e Fuga*, it is worth mentioning, among other influences, Sebastian Bach's familiarity with the *stylus phantasticus* of which Dietrich Buxtehude (1637-1707) was a notable exponent. This organ music style from the early Baroque, introduced in northern Germany by Johann Froberger (1616-1667), is characterized as of an improvisational profile, rich in tensions and drama. In his compendium on ancient and contemporary thought about music, *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Athanasius Kircher (1602-1680), a Jesuit scholar, describes it:

The *stylus phantasticus* is especially suited to instruments. It is the most free and unrestrained method of composing, it is bound to nothing, neither to any words nor to a melodic subject, it was instituted to display the genius and to teach the hidden design of harmony and the ingenious composition of harmonic phrases and fugues.⁷⁶

Christopher Burrows refers that "on the one hand, *stylus phantasticus* was an improvisatory style but really the primary function of the *stylus phantasticus* was to empower the music with a strong sense of dramatic rhetoric. This term was not just applied to freely composed preludes without a more rigid form of structure, but also to the fugues".⁷⁷

Bach knew well the music of Girolamo Frescobaldi (1583-1643), another composer who cultivated the *stylus phantasticus*.

⁷⁴ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) composer and musicologist known as J. S. Bach first biographer..

⁷⁵ FORKEL, Johann N., *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*, 2012 (see note 16), p. 55.

⁷⁶ KIRCHER, Athanasius, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, 1650 (see note 17), accessed on April 16th, 2021 <https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/mpiwg/online/permanent/library/B398U3SN/pageimg&pn=635&ws=3&mode=imagepath&start=621>.

⁷⁷ BURROWS, Christopher A., *How does Johann Sebastian Bach vary his approach to fugal composition in his organ works?: A study of fourteen strategically selected organ fugues*, 2017 (see note 18), accessed on March 20th, 2021, <http://theses.dur.ac.uk/12087>.

In the Toccatas of this composer from Rome, we can find examples of recitative and frequent virtuosic passages of scales.

In earlier works by Johann Sebastian, one can also identify many common writing procedures with the *Fantasia Chromatica e Fuga*. One that stands out with the same disturbed introductory questioning is the Toccata also in D minor, BWV 565 (c. 1704?). In this work the improvisatory style and harmonic restlessness is quite evident, and these harmonic modulations with fast thirty-second passages spanning over the entire keyboard, can also be observed in other works such as the Toccata in F sharp minor BWV 910 (1707-13), the Prelude and Fugue in A minor BWV 894 (1710-7), and the organ Toccata and Fugue in C major BWV 564 (bef. c. 1712). Examples of instrumental recitatives combined with virtuosic improvisatory style passages can be found in the Fantasia and Fugue in G minor BWV 542 (c. 1714-20) and in the Toccata in D major, BWV 912 (1707-13). In the Fantasia and Fugue in A minor BWV 944 (1707-13), Bach begins with a harmonic sequence of chords in half notes full of dissonances and with the written indication *Arpeggio* similar with the Recitativo of the Fantasia.

Being a subject characterized by some uncertainty due to the lack of evidence, according to some sources, Sebastian Bach wrote the *Fantasia Chromatica e Fuga* at Cöthen, between 1717 and 1723, at a time when the composer was dedicated himself especially to profane music. The piece would later be revised, already in Leipzig, in 1730.

Probably due to its complexity and formal and structural fluidity, the *Fantasia* was written in three different versions, all dated after 1730, which suggests that, only then, the piece was presented in public.⁷⁸ The composer Felix Mendelssohn Bartholdy, responsible for the rediscovery of the work of J. S. Bach, interpreted this piece at the Gewandhaus in Leipzig, in 1840, with remarkable success. In this regard, Mendelssohn wrote to his sister Fanny Mendelssohn:

Yes, the arpeggios of Fantasia Chromatica have the greatest effect. When executing them, I allow myself the freedom to apply all kinds of crescendos, pianos and fortissimos possible, with the pedal, of course, and doubling the lower voice notes. In addition, I emphasize the small notes that continue (the quarter notes of the middle voices), at the beginning of the arpeggio, as well as the note of the melody, and with these harmonic sequences on the new concert piano they work splendidly well.⁷⁹

⁷⁸ DELFT, Menno van, «Master of the Keyboard» in 'Chromatic' *Fantasia and Fugue in D Minor* (see note 19), accessed on March 24th, 2021, <https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-903/>.

⁷⁹ DINGLINGER, Wolfgang, «Die Arpeggien sind ja eben der Haupteffect: Anmerkungen zum Adagio der zweiten Cellosone op. 58 von Felix Mendelssohn Bartholdy», cit. in *Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach*, 2004 (see note 20), p. 66.

After Mendelssohn, many famous pianists and composers included this work in their repertoire, including Franz Liszt.⁸⁰

Regarding this work, Johann Forkel comments:

The Fantasia is unique and unequalled. Wilhelm Friedemann [eldest son of Johann Sebastian] sent it to me from Brunswick inscribed with these words by a mutual friend: “attached is some music by Sebastian, otherwise known as: fantasia chromatica; stays beautiful in all saecula”. It is remarkable that this piece, for all its technical skill, appeals to the most unpractised hearer, if it is performed at all tolerably.⁸¹

As previously mentioned, in this edition for the modern piano, the characteristics of the versions considered to be closer to the original manuscript, and edited as *Urtext*, were maintained, without adding any indication of *tempo*, dynamics, agogic or articulations. In addition to the recommendation of some fingering, the only parameter in which it was considered appropriate to offer suggestions was in the scope of the extension of instrumental writing in some very specific situations. Through this effect, it is intended to deepen and enrich the presence of harmonics in certain harmonic textures, simulating in some way the typical baroque register of *organo pleno*, used in great works such as *Toccatas*, *Passacaglias* and *Fantasias*.

Describing how to differentiate the *forte* and the *piano* in the organ or harpsichord with two manuals, Carl Philipp Emanuel Bach observes:

A simple octave doubling of the lower voice by the left hand also has a penetrating effect; it is indispensable when the notes are not very rapid and are easily played, but yet express a well-defined theme with a fairly wide range. These octave doublings are very good for imitations which are to be loudly performed or for the entry of fugal subjects. But when a subject or any passage of significance contains lively figuration which cannot be easily executed by one hand in octaves, at least the principal tones should be doubled and the others played simply.⁸²

The extensions of the keyboard writing suggested in this edition were applied almost exclusively in the low register. With the same purpose, another alteration is indicated following the idea of the trill from the Fugue countersubject (CS: mm. 13, 23,

46, 64, 80, 111, 144). The prolonged variation of the trill in measures 53-5 and 101-2⁸³, suggested in some editions, shows a clear appreciation for this motif as an element of textural “pressure”, intensifying both the interval tensions and the rhythmic articulation. Thus, the editor suggests exploring Bach’s original idea by applying it to other long values and subsequent pedal notes (mm. 60, 91-3, 107-10, 132, 155-7), associating to this effect the reinforcement of the octave in the lower voice.

According to several sources, the title of the piece, apparently, would not have been written by the composer. Although the indication “Chromatica” is associated with the word “Fantasia”, the reference is equally appropriate to the “Fuga”, given the profile of its theme. Thanks to the evolution of instrumental tuning practices, especially with the new temperament system, late Baroque composers have significantly developed their writing style in order to explore new limits of the harmony parameter.⁸⁴

Corresponding to its improvisational style, this work is well marked by the use of multiple contrapuntal techniques such as imitation, variation, inversion, diminution, and direction changes (alternating ascending and descending patterns), in an extravagant model of florid counterpoint. Likewise, the whole character of the *Fantasia Chromatica e Fuga* is defined through an exuberant harmonic treatment, expressing a set of moods marked by dramatic tension, whose variety induces generalized instability and unpredictability.

Due to its spontaneous impact, more than to its technical detail, this work is unmistakably a concert piece. Regarding the unifying character of the Fantasia and Fugue, Joseph Kerman notes:

[...] whereas some fantasia-fugue pairs stress the contrast between the spontaneous and the composed, in the Chromatic Fantasy and Fugue the sense of improvisation lasts throughout the fugue itself. The radical modulations, the freedom of the figuration, the instability of both the fugue subject and the countersubject, the outbursts of homophony—all of this feels like inspiration found on the spur of the moment. It’s hard not to believe that the fugue originated as an improvisation, however much it was tightened up when Bach wrote it down.⁸⁵

⁸⁰ WALKER, Alan, *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*, 2004 (see note 21), p. 372.

⁸¹ FORKEL, Johann N., *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*, 2012 (see note 22), p. 55.

⁸² BACH, Carl Ph. E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 1974 (see note 23), p. 369.

⁸³ We can find similar long trills in the *Concerto Italiano* BWV 971 (mm. 112-4, 1735), in the Inventions n. 4 (mm. 19-21, 29-33) and n. 7 (mm. 7-8, 15-7).

⁸⁴ LABADORF, Thomas A., «A New Transcription and Performance Interpretation of J.S. Bach’s Chromatic Fantasy BWV 903 for Unaccompanied Clarinet», 2014 (see note 25), p. 1, accessed on April 3rd, 2021, <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/332>.

⁸⁵ KERMAN, Joseph, et. al., «Chromatic Fantasy and Fugue, BWV 903», 2015 (see note 26), p. 50.

In the «Interpretation Notes» of the Wiener Urtext Edition, Michael Behringer refers:

Even when the Fantasia may appear to the listener as a grand improvisation, the parts stand in a delicately-balanced, non-random relationship to each other: the beginning of the recitative divides the Fantasia at the golden section.⁸⁶

Although, eventually, they were conceived at different moments in time, the relationship between Fantasia and Fugue appears as particularly articulated, in a sometimes oscillating dynamic and kinetic “trajectory”, but which does not hide the deterministic sense of the events, suggesting the teleological inevitability typical of the greatest works from the music’s history heritage.

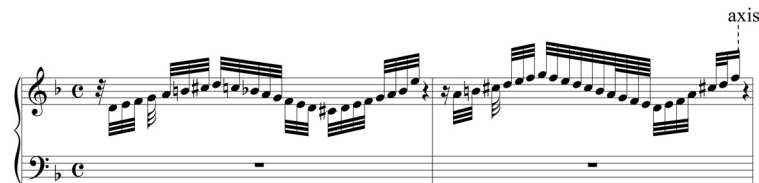
It is essential that each interpreter understands the specific nature of the challenge that this piece constitutes in terms of creativity properly sustained by comprehensive information. Since there is no manuscript written by J. S. Bach himself, the oldest copies remain. However, unfortunately, despite their discrepancies, the *Urtext* editions offer a reference less adulterated by more controversial later interpretive additions.

Analytical discussion

The analytical notes that follow, as well as the small interventions that are included as suggestions throughout the score, are presented with careful restraint, so that space for thoughtful reading and construction of an interpretation is the least subjectively “contaminated” as possible. In this work, as in many others in J. S. Bach repertoire for keyboard instruments, the greatest challenge of interpretive construction has a deeply stimulating and enriching value that every musician should experience.

The Fantasia: Introduction and Toccata

From the sudden silence of a thirty-second rest at the beginning of the Fantasia, Bach launches a quick and impressive stream of irreverence and interpellation, full of questioning and dramatic uncertainty (mm. 1-2). The fast ascending and descending scales immediately suggest the declamatory speech, which goes from D_4 to E_5 , then continues from A_4 , rising to G_5 , descending and ascending, and then stopping for a moment at an imponderable F_5 , the third of D minor, as an unequivocal and most tense opening.



Example 1: Fantasia, mm. 1-2.

The whole Fantasia has a very fluid tonal structure with colouristic chord progressions of diminished sevenths, dissonant suspensions, leading-tone sevenths, pedal notes, and so on. Heinrich Schenker calls the attention to the fact that, although harmonically very unstable, “because of the persistent circling around the dominant, the feeling of the main tonality is never lost”.⁸⁷

After this brief and incisive introduction of the whole dramatic character, a toccata-type section begins, with a fast melodic movement, ascending from the tonic to the dominant, interspersed with harmonic triplet figurations that contribute to create a throbbing and agitating drive, rich in expectations, and which is prematurely interrupted by the arpeggio of the dominant’s minor ninth, so to restart again (mm. 3-4).



Example 2: Fantasia, mm. 3-4.

After this varied repetition, a long descent begins from D_5 (m. 5), sometimes linear, sometimes hesitant, firstly diatonic, then becoming chromatic, a descent that maintains the rhythmic cut of the sextuplet that denounces the whole conjuncture of systematic chromatic alterations in revolutions that get denser until it reaches the G_2 (m. 12), a note from which the harmony of C minor is raised, and soon becomes a C sharp diminished seventh chord, leading to the dominant’s minor ninth.



⁸⁶ BEHRINGER, Michael, «Notes on Interpretation», in *Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903*, 1999 (see note 27).

⁸⁷ SCHENKER, Heinrich, J.S. «Commentary», 1984 (see note 28), p. 23.



Example 3: Fantasia, mm. 5-12.

Suspended in high sextuplets, the dominant alternates with the tonic until it rises to a natural B_5 (the third of the G sharp diminished seventh chord, m. 17), after which an enveloping descent is drawn in virtuosic “cornucopias” in the harmony of G diminished seventh in combination with the dominant, culminating in the arrival at A_2 (mm. 19-20), in a repetitive insistence of the dominant.

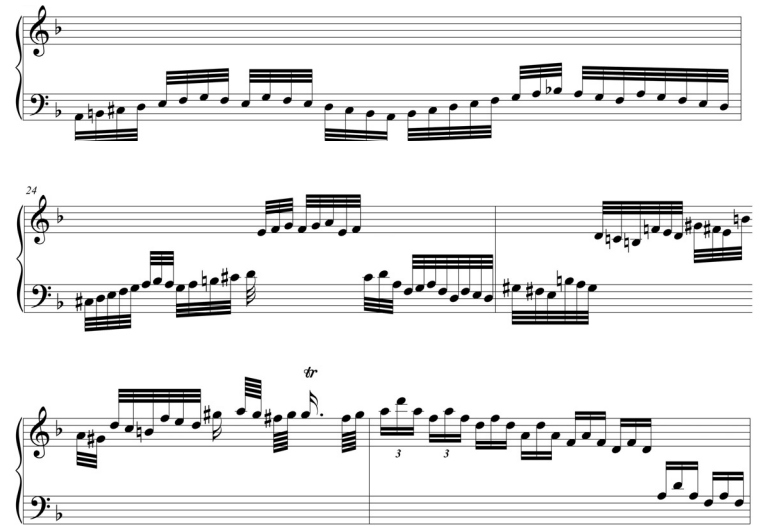


Example 4: Fantasia, mm. 13-20.

It should be noted that in this measure 20, in a version of the work considered to be prior to the definitive one, the arpeggio descending line went down to A_1 . According to George Stauffer, this previous version, known as BWV 903a, when including this A_1 in the end of this descent, confirms that at this time the composer would have at his disposal, at Prince Leopold court of Cöthen, a large harpsichord with two keyboards, made in Berlin by Michael Mietke, a builder known for making harpsichords with deeper lower registers than usual.⁸⁸ This reference reinforces the proximity to the idea that the editor proposes of the descent to A_1 , marked on the score in reduced graphics and brackets. After this short stop marked with the treble ornament at A_5 , the improvisation continues, developing a fast series of thirty-seconds in multiple convulsions and twirls, reiterating the dominant minor ninth, in descents and ascents, only ephemerally resolving in the second half of measure 24, to then continue with

⁸⁸ STAUFFER, George B., «'This fantasia...never had its like': on the enigma and chronology of Bach's Chromatic Fantasia and Fugue in D Minor, BWV 903», 1989 (see note 29), pp. 176-81.

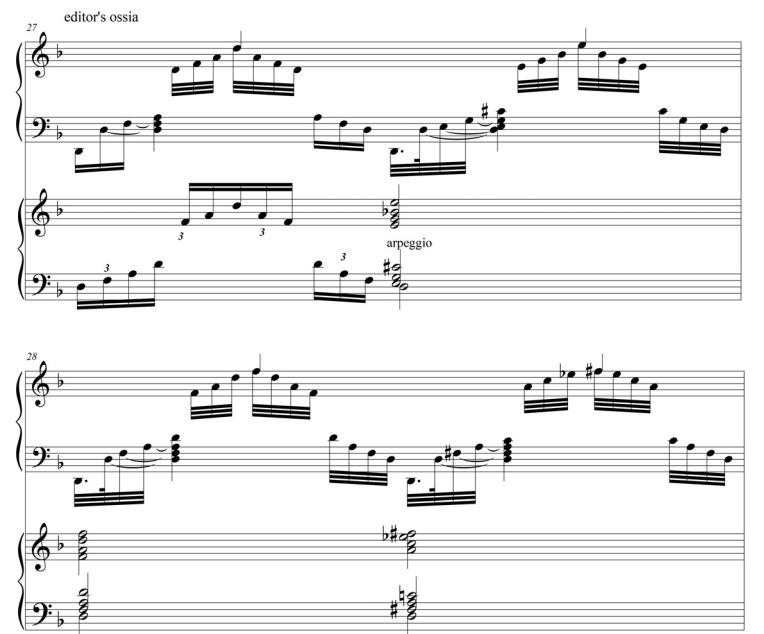
a vertiginous rise to the secondary dominant, which, when reaching A_5 (m. 26), resolves immediately to the tonic, in a downward arpeggio played in moderate time, announcing in a solemn tone a new moment of apparent and momentary calm.



Example 5: Fantasia, mm. 23-6.

Arpeggio

This new section in chords (mm. 27-49), despite the homophonic writing, includes the word *arpeggio*, suggesting the up and down successive articulation of the chords' notes, following the continuum of improvisational creativity, in successive alternations of ideas and contrasting registers. Indicated as *editor's ossia*, this edition proposes the realization of these arpeggios using the deepening of the lower bass, doubling it an octave below (D_2), and the *cantabile* projection of some notes of the chords, selected as the most relevant, underlining upward and downward melodic movements embedded in the polyphonic texture.



Example 6: Fantasia, mm. 27-8 arpeggio.

With this treatment, the discourse evolves in harmonies of the tonic, dominant, sub-dominant, G sharp diminished seventh, until “opening” for a very brief suspension, again, in the dominant, but now in the first inversion. It is interesting to see how Johann Sebastian controls the flow and reflux of harmonic tensions by diatonic or chromatic shifts, through more or less conventional chord enchainments,⁸⁹ and also by changing the register and the scope of the chord between the lowest and highest notes. It is worth noting, therefore, the search for more closed positions for more interior moments, and the more open positions to the extreme registers in moments of unequivocal harmonic assertiveness. In measure 30, the harmonic punctuation of the first inversion of the dominant justifies the *ossia* suggested version of “opening” the chord with the reinforcement of the third of the A major chord with C sharp₂ and C sharp₃ until A₅, followed, with the same treatment, by C sharp diminished seventh, reinforcing the significant depth of this extension to the lower voice register.

Example 7: Fantasia, mm. 29-30, *ossia* with open chord positions.

And it is precisely from the diminished seventh of this chord—B flat₅—that, afterwards, a whole series of downward revolutions of thirty-seconds unfolds up to the F sharp diminished seventh chord (m. 33), which is followed by the tonic in the second inversion, now including a small melodic fragment in the treble, foreshadowing the subsequent section of the Recitativo. After this small suspension in the tonic second inversion chord, a new sequence of arpeggios in darker tones emerges (mm. 34-6), starting at the remote dominant of E, then going on to D sharp diminished seventh, C sharp diminished seventh and G sharp diminished seventh, in an upward chromatic movement, which

⁸⁹ As can be seen in other works by Bach, in some specific cases, parallel movements of fifths and octaves occur, without, however, this weakness in the contrapuntal texture having an evident auditory translation.

suddenly changes direction with the introduction of a pedal note in C₃, on which the secondary dominant of D is built, solving to the first inversion of the dominant in minor mode (m. 36).

Example 8: Fantasia, mm. 33-6.

After this short moment of “distension”, the A diminished seventh chord returns followed by a chord whose definitive identification has not been possible to clarify, given the divergences observed in the available sources (m. 37).

Example 9: Fantasia, mm. 37-8.

On this mystery, at first sight, the harmonic half-tone upward displacement of the A diminished seventh chord, in the third inversion, on the first half of the measure, to the E diminished seventh chord can be considered more “natural”—a movement similar to the immediately previous sequence (m. 35). However, in the oldest manuscripts⁹⁰, one identified as P 651,⁹¹ supposedly copied by Johann Agricola, two others with the reference P 803, one copied by Samuel Heder,⁹² and the other by Johann Krebs,⁹³ and the manuscript P 275 copied by Johann Müthel.⁹⁴ the second half of measure 37 is filled in by a C half-diminished minor ninth chord, in the second inversion. In manuscripts P 289⁹⁵ and P 887,⁹⁶ copied by Johann Hering, and manuscript Am.B 548,⁹⁷ possibly copied by Johann Kirnberger, and Ms.2a, from 1802,⁹⁸ by unknown copyist, the same second half of measure 37 includes a G flat major chord with augmented sixth.

The aforementioned more “natural” or conventional harmonic version, with the E diminished seventh chord in the first inversion, appears in the Peters first edition of 1819 copied by Friedrich Griepenkerl,⁹⁹ based on a manuscript by Johann Forkel, of whom he was a student, includes the above-mentioned solution of the E diminished seventh chord in the first inversion, as does Ernest Naumann’s *Bach-Gesellschaft Ausgabe edition, from 1890*.¹⁰⁰

From editions by celebrated pianists, we can find this solution in the 1857 edition of Franz Liszt,¹⁰¹ Hans von Bülow’s¹⁰² from

1896, Eugen d’Albert’s, from 1912,¹⁰³ and Edwin Fischer’s, from 1928.¹⁰⁴ In his critical edition from 1909, Heinrich Schenker also adopted the E diminished seventh chord.¹⁰⁵

The *Urtext* editions from Henle, by Georg von Dadelsen and Klaus Röhnau, 1970,¹⁰⁶ from Wiener, by Ulrich Leisinger,¹⁰⁷ and from Bärenreiter, by Uwe Wolf, both from 1999¹⁰⁸, follow the manuscript P 651, with the C half-diminished minor ninth chord, in the second inversion.

Manuscripts: D-B Mus.ms. Bach P 289 D-B Mus.ms. Bach P 887 D-B Am.B 548 D-Leb Peters Ms.2a	Manuscripts: D-B Mus.ms. BachP 651 D-B Mus.ms. Bach P 803 Fasz. 13 D-B Mus.ms. Bach P 803 Fasz. 22 D-B Mus.ms. Bach P 275	Manuscripts: Peters 1st edition / Griepenkerl
--	---	--

Example 10: Measure 37 – three versions.

The criterion applied on the option followed in this edition privileges, above all, auditory scrutiny and not so strict (although relevant) theoretical constraints. Thus, despite implying a parallel movement of fifths with the following F minor seventh chord, of the three versions, the one that seems more consistent with Bach’s always unpredictable harmonic inventiveness is the G-flat chord with augmented sixth. In fact, on one hand, it is unlikely that the lower voice intended by the composer would be G natural instead of G flat, and that the lack of the natural sign would be the result of an inconsistency in musical spelling. On the other hand, the solution adopted by the *Urtext* editions also seems fragile with the less common half-diminished minor ninth chord. Also, the harmonic flow to the subsequent F chord with minor seventh does not seem to be enriched in any way with this chord. A hypothetical solution of the G-flat major chord with augmented fourth and augmented sixth would also prove unusual and harmonically inconsequential.

On the other hand, the E diminished seventh chord version does not appear in any of the manuscripts copied at Bach’s time and may be the result of a later “correction” by someone less close to Bach and his students.

In short, as long as the composer’s original manuscript is not discovered, the “mystery” will last, and it will always be up to the interpreter to choose the option that seems to him best founded.

In the approach to the next F minor seventh chord (m. 38), the composer anchors its root as a pedal note, on which it evolves into

⁹⁰ Most deposited in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
⁹¹ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 651 (see note 32), accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001714.
⁹² BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 803, Faszikel 13 (see note 33), accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001784.
⁹³ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 803, Faszikel 22 (see note 34), accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001793.
⁹⁴ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 275, Faszikel 5 (see note 35), accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00083705/00000046.jpg.
⁹⁵ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, DB Mus.ms. Bach P 289, Faszikel 5 (see note 36), accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001276.
⁹⁶ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 887 (see note 37), accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001917.
⁹⁷ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Am.B 548 (see note 38), accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000487.
⁹⁸ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-Leb Peters Ms. 2a (see note 39), accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003321.
⁹⁹ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Leipzig, Peters, 1819 (see note 40), accessed on March 2nd, 2021, <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN722298684>.
¹⁰⁰ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Ernest Naumann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, vol. 36, pp. 71-80, 1890 (See note 41).
¹⁰¹ BACH, Johann S., «Fantasia Chromatica», *Anthologie Classique: Collection des Pièces de Concert tirées des Euvres de Bach, Händel, Mozart, Scarlatti, Rameau, Couperin etc.*, Franz Liszt (Ed.), 1857 (see note 42).
¹⁰² BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», Hans von Bülow (Ed.), 1896 (see note 43).

¹⁰³ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», Eugen d’Albert (Ed.), 1912 (see note 44).
¹⁰⁴ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Edwin Fischer (Ed.), 1928 (see note 4).
¹⁰⁵ BACH, Johann S., *J. S. Bach’s Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, Heinrich Schenker (Ed.), 1984 (see note 28).
¹⁰⁶ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», Georg von Dadelsen e Klaus Röhnau (Eds.), 1970 (see note 47).
¹⁰⁷ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903*, Ulrich Leisinger (Ed.), Wien, Wiener Urtext Edition, 1999 (see note 48).
¹⁰⁸ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Uwe Wolf (Ed.), 1999 (see note 49).

C sharp diminished seventh chord, followed by the first inversion of the tonic and the first inversion of D minor seventh chord, the tonic now in major mode (m. 39), which leads to the Neapolitan sixth chord of E flat major (m. 40). Taking advantage of this brief moment of relaxation caused by the ascent to the lowered second degree, one more small melodic gesture is heard, now in the middle register, projecting, once again, the arrival of the next Recitativo.

The arpeggios continue with the return of the dominant ninth chord, followed by the same chord with minor six (m. 41), which prepares the fifth and the seventh of the next B flat harmony with major seventh (m. 42), introducing some calm. After this, the melody evolves into another improvisational gesture of sixteenth notes around this harmony from high register to low and again to high in moderate *tempo*, followed by B with a minor seventh chord, here as secondary dominant of A minor (m. 44).

Example 11: Fantasia, mm. 39-44.

Restarting the movement of the arpeggios in measure 45, harmonies follow one another faster: A minor in the second inversion, E chord with a minor seventh in the root position, followed by E with a minor sixth, A minor again, F with a major seventh, B with a minor seventh in the second inversion, D sharp diminished seventh in the first inversion, finally returning to A minor (m. 48). With this last insistence in A minor in the

second inversion, the composer pre-announces the proximity of the important cadence to the dominant, loaded with strong conclusive meaning. It is this specific characteristic of this moment that justifies the editor's suggestion to "open" the range of that chord, now not towards the low register, but rather towards the high register, "illuminating" this axis moment in the harmonic punctuation that precedes the cadence with which this arpeggiated chord sequences section concludes, giving the turn to the Recitativo indicated in the score. This editor's suggestion constitutes a "freedom", which appears in Hans von Bülow 1896 edition¹⁰⁹ and in Eugene d'Albert later edition of 1912.¹¹⁰

¹⁰⁹ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», Hans von Bülow (Ed.), 1896 (see note 43).

¹¹⁰ BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», Eugen d'Albert (Ed.), 1912 (see note 44).

Example 12: Fantasia, mm. 45-9, “open” chord, Recitativo.

Example 12: Fantasia, mm. 45-9, “open” chord, Recitativo.

Recitativo

Starting from this emphatic reaffirmation of the dominant in measure 49, as indicated by the word “Recitativo”, the speech now embarks on a melodic declamatory style characterized by chords associated with rhetorical inflections. In these melodic-rhythmic punctuations, questions, insistences, and hesitations, some strangeness, and uncertainty predominate. So, right from the start, the harmony “slips” half-tone for the third inversion of A flat chord with a minor seventh (m. 50), followed by three measures with the first inversion of A diminished seventh (mm. 51 -3).

Example 13: Fantasia, mm. 50-4.

Example 13: Fantasia, mm. 50-4.

Indicating an equivocal sign of distension, a sequence of major chords with minor sevenths follows, beginning in F in root position, G-flat with a minor seventh in third inversion, E-flat with a minor seventh in root position, E with a minor seventh in third inversion, concluding in C sharp in root position (mm. 54-8). It should be noted that, in some editions, the mordent of the first eighth note in measure 57 is indicated in the enharmonic G sharp with the lower second major. In the editor’s view, this option seems less consistent with the recurring mordents with minor seconds and melodic phrasing. Still, in accordance with this conviction, and for reasons of musical writing consistency, the A flat on this eighth note is considered more appropriate instead of G sharp,

delaying the enharmonic change to the next quarter note in the E chord with a minor seventh.

Example 14: Fantasia, mm. 55-8.

Example 14: Fantasia, mm. 55-8.

The impressive arrival, in measure 58, to the C sharp chord with a minor seventh, in root position, and the subsequent doubling of the melody at the lower sixth, seem to point to an eminent cadential resolution. Once again, improvisational unpredictability imposes itself, with three more measures of non-resolving harmonic tensions of diminished seventh chords of E sharp and B sharp, culminating, finally, in a strong cadence in the C-sharp minor chord, in root position (m. 61).

Example 15: Fantasia, mm. 59-62.

Example 15: Fantasia, mm. 59-62.

Interrupting this alternation of segments of antecedent-consequent effect, characteristic of the recitativo style, the melodic-harmonic revolutions return, first in sixteenth notes, passing quickly to thirty-seconds, in descending and ascending movement, beginning in C sharp and A major, soon evolving to D with a minor seventh, harmony that will assertively mark the resolution to the sub-dominant G minor in root position (m. 67-8). In this “wild” irreverent movement from C₆ downward to D₃ the editor finds reason for another “liberty”, extending the fast descent by one octave until D₂.

After this cadence, the fragmented recitativo style returns with a series of trills that announce the proximity of the final conclusion. However, despite the obsessive search for a clearer and more defined harmonic path, it still knows a final hesitation of diminished sevenths (m. 69), from where it launches a sharp cadence, now to the dominant of the original tonic, D minor.

Example 16: Fantasia, mm. 63-70.

Delaying the final resolution, a new descending “run” leads to the first inversion of the D chord with a minor seventh (mm. 70-4), followed by a cadence that introduces the great entry in the conclusive section of the Fantasia.

Example 17: Fantasia, mm. 71-4.

Coda

The Coda (mm. 75-9) performs a generalized chromatic descent of all the harmonic and melodic material, accompanied by a repetition of the pedal note, first in D_3 and then in D_2 . This descent is marked by the rhythmical regularity of a slow “step” in which the idea of “falling” or “sinking” becomes unavoidable, through a series of short melodic arcs that are consummated in *appoggiaturas* of minor seconds. To reinforce this “definitive” character, the harmonic descent is carried out by pairs of chords in which the first “asks” for the melody to be released, while the second ends heavily with the repetition of the pedal note, simultaneously with the tense *appoggiaturas* of the melody. Thus, the Coda evolves with the progressive deepening of harmonic colours, which are increasingly lower and obscure.

Example 18; Fantasia, mm. 75-9, Coda.

A most animated melismatic writing of improvisational melodic fragments in the upper voice indicated in some editions does not seem to be part of the composer's dramaturgical strategy of introducing a solemn and conclusive rituality with the progressive easing of tensions of the Fantasia, in evident preparation for the "controlled" beginning in moderate and apparently simple atmosphere of the Fugue's theme that follows. This movement ends up abandoning its erratic side, converging in a gradual fall, rhythmically marked by the general momentum, sinking in increasingly "dark" harmonies until the return of the tonic, now in major mode, with which the Fantasia concludes. With this *picarda* cadence, however, this ending does not translate an inexorable conclusive character. The luminous energy that represents the tonic in major mode indicates that, after all, something is to come, and it is immediately subsequent to this pause.

Fuga

Having created this premonitory expectation, what immediately follows reveals itself as something contrasting with all the "chaos" created in the Fantasia. Joseph Kerman characterizes: "the metronomic motion of the fugue makes a grand overall rhythmic resolution for the fits and starts of the fantasy. As for extravagance and chromaticism, it is as extravagant as a fugue can be and as chromatic as a fast fugue can be".¹¹¹

¹¹¹ KERMAN, Joseph, et. al., «Chromatic Fantasy and Fugue, BWV 903», 2015 (see note 26), p. 50.

Since the beginning, with the moderate profile of the Fuga theme, Bach slowly builds up a strictly structured contrapuntal construction. However, contrary to what the more rationalist sensibility might expect, the dramatic disturbance of the Fantasia has not been completely dissipated. Rather, on the contrary, its return is gradually being noticed in the rhythm and vivacity of the counter-subject and in the dialogues of the different episodes, in the intense work of motivic variation, and, finally, taking over all the contrapuntal texture, in an accumulation of density of polyphonic and rhythmic dialogues, accompanied by the extension to the low and high extremes of the respective registers.

On the subject of the Fugue, David Schulenberg comments:

(...) the tonal ambivalence of the initial statement of the subject casts a shadow over every sequent entry, and thus over the whole fugue, whose modulations, though not as extraordinary as those in the preceding fantasia, include some bold strokes that probably would not have been possible if the subject were better behaved. While in most fugues the entries of the subject tend to serve as moments of tonal stability, somewhat the statements of the ritornello in a concerto, here the tonality is still in transit at each entry, and this accounts for a peculiar protean quality which I would say is part of the deeper expressive character of the piece.¹¹²

Interpretative Analysis

The subject (S) of the Fugue's theme (E1, mm. 1-8) is enunciated in the upper voice in ascending and chromatic quarter note steps, enhancing a clear rhythmic assertiveness, in a course, at first, harmonically indefinite, until its axis of maximum tension on the B flat of the first quarter note of measure 5, the highest point of the melody from where it descends towards the third of the tonic (m. 6), followed by two more measures of harmonic confirmation with a cadence. From the subject, Bach selected some motifs which are indicated in Example 18 (*Sa*, *Sb*). In measure 8, on the upper voice, the conclusion of the theme gives way to a short link with a motif (*CSa*) with one characteristic rhythmic pattern (two sixteenth-one eighth notes), an element that already indicates the liveliness that will characterize the contrapuntal dialogue throughout the Fugue. This new element that "insinuates itself", in interactive overlap with the thematic tonal "answer" (E2, mm. 9-16) on the middle voice, assumes the role of the counter-subject (CS, mm. 8-16), consisting of two ascending segments and a descending one that culminates in an

¹¹² SCHULENBERG, David, «Expression and Authenticity in the Harpsichord Music of J. S. Bach», 1990 (see note 53), p. 460.

ascending jump of a major sixth where a trill “pops up”, underlining the tension of the resolution of the dominant secondary to the dominant (m. 13), coinciding with the axis of the theme on the middle voice. This axis, observed in the thematic entry in measure 5, again clarifies the inherent harmonic ambiguity of the three climbs in the first part of the theme. Also, the tonal change introduced in the “answer” entry, instead of immediately imitating the subject at the fifth, includes a slight variation, reducing the weight of that fifth so that the perception of the tonic prevails, leading the theme until the cadence to the dominant (m. 16).

Example 19: Fuga, mm. 1-25, E1, S, Sa, Sa inv augm, Sb, CS1, CSa, E2, S, motif a, E3.

Legend: E – thematic entry; S – subject; CS – countersubject; theme’s axis;
Ep – episode, motifs Sa, Sb, CSa, a, b, c, d, f, g, h, and i.

In measures 16-8, preceding the next thematic entry in the lower voice (E3, mm. 19-27), there is a small link where the CS is heard in the middle voice, while the upper voice intertwines with sixteenth-note motivic variations to which a motif of an ascendant fourth in eighth notes is added (motif a, m. 16). It will be with these elements that the whole counterpoint imitative “game” will evolve, progressively intensifying the agitation of the discourse, without excessive conventional concerns, with the crossing between middle voice and upper voice lines (mm. 21-2) and the displacement of material from the second half of the

theme to another voice, the first example of which we can already observe in measure 46.

With the conclusion of E3 in the tonic (m. 26), the first part of the first episode follows (Ep1’, mm. 27-36) with the three voices involved in a sequence, passing through harmonies close to D minor, culminating in a cadence to the relative major, F, in measure 36.

Example 20: Fuga, mm. 26-33, Ep1’, CSa, Sa, and motif a.

Then, the second part of this episode (EP1”, mm. 36-41) develops more agitated dialogues, where the motivic variation induces a more irreverent character up to measure 41, which marks the arrival of the secondary dominant.

Example 21: Fuga, mm. 34-41, Ep1”, Sb dim, motif b, CSa, E4 and S.

Anticipated by the middle voice in the last quarter of measure 41, the secondary dominant root, E, initiates the second thematic “answer” (E4, mm. 41-49), confirming the unpredictability and the upsurge in polyphonic tensions. About this anticipation, Heinrich Schenker comments: “[...] it is as if the bass tones of the episode have spilled over into the opening measures of the new entry! The result is a stylistic equalization of episode and entry, executed with Bach’s unexcelled artistry”.¹¹³ The upper voice accompanies this entry in overlap and with the changed CS, in particular, when the theme axis occurs (m. 46). In this measure, the composer initiates a curious

¹¹³ SCHENKER, Heinrich, «Commentary», in *J. S. Bach’s Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, 1984 (see note 28), p. 49.

procedure in which, in addition to “softening” the crease of the theme’s axis through an inferior ornamented approach, followed by a variation in eighth notes of the subsequent outline, he applies the “role” exchange in the CS between the upper and the lower voices, a voice in which the trill that belonged to the upper voice can be heard.



Example 22: Fuga, mm. 42-9, E4 in A minor, S, CS1, and Ep2', *motif c*.

Concluded this E4 entry at measure 49 and confirming this “game” of animated imitations and exchanges of motivic material, the second episode follows (Ep2', mm. 49-53), where the three voices “roll” arpeggio fragments among themselves in a lighter atmosphere. In this first part of Ep2', some “amused” type release is felt, which, however, does not last long, plunging suddenly (Ep2'', mm. 53-60) in the previous loaded environment, with the return of the tonic on the lower voice, pressed by the extended trill of the chord’s third, in the upper voice, while the middle voice develops a tight texture of sixteenth notes in sequence (mm. 53-8), then doubled at the tenth by the upper voice. These insistences on sixteenth notes culminate in the cadence that leads to the entry of the theme in the middle voice (E5, mm. 60-7).



Example 23: Fuga, mm. 50-69, Ep2'', *motif d*, E5 in D minor, S and CS1, Ep3, CSa, *motif a var.*

In this passage, in measures 59-60, it is worth noting yet another exchange of “protagonists” between the voices: according to the manuscripts, in the measure immediately preceding, the middle voice undoes the pairing with the aforementioned upper voice to draw the cadential conclusive interval steps—pattern usually attributed to the lower voice—but does not conclude them, in such a way that, to enter the head of the theme, it makes a jump of more than two octaves ($E_2 - A_4$). At the same time, the lower voice enters, assuming, precisely, the solved root of the dominant in minor mode. In Franz Liszt’s edition,¹¹⁴ this issue of polyphonic writing is “solved” by switching the voices earlier, in measure 54, passing the sequence of sixteenth notes down to the lower voice.

Accompanying entry E5, we have the CS on the lower voice, with some modifications, of which the destabilizing rhythmic pattern of the quarter-note followed by a half-note motif (m. 62) stands out, while the upper voice increases the general tension, matching it with the theme of the middle voice in insistent “reactive” motifs. The axis of the theme appears again ornamented, apparently displaced to the second beat of the measure (m. 64), in which it is accompanied with the trill of the CS in the lower voice. This contrapuntal work is now more elaborated with the upper voice imitation of the thematic material from the two previous measures of the middle voice, in inconclusive resolution of the theme (mm. 64-5). Heinrich Schenker points out that “This kind of internal repetition within the fugal theme [...] is not indigenous to the fugal domain; [...] it is tinged with the flavour of imitative orchestral writing”.¹¹⁵ This new procedure leads to the dissolution of the ending of the theme, leading to a new episode (Ep3, mm. 68-76), which includes, in addition to the motivic material already used, a false thematic entry in the upper voice, with some elements in diminution, immediately imitated

¹¹⁴ BACH, Johann S., «Fantasia Chromatica», *Anthologie Classique: Collection des Pièces de Concert tirées des Œuvres de Bach, Händel, Mozart, Scarlatti, Rameau, Couperin etc.*, Franz Liszt (Ed.), 1857 (see note 42).

¹¹⁵ SCHENKER, Heinrich, «Commentary», in *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, 1984 (see note 28), p. 51.

at a lower fifth by the middle voice (mm. 72-4). These events lead to the thematic entry in the lower voice (E6, mm. 76-83), with the theme head modified, starting in D minor, but soon modulating to B minor, as confirmed by its axis and the simultaneous CS2 trill on the upper voice. Another relevant contrapuntal work is the combined configuration of motifs *f* and *g* of the counterpoint lines in the middle and upper voices.

Example 24: Fuga, mm. 70-85, Ep3, false S, E6 in B minor, S e CS2, motifs *f* and *g*, Ep4', CSa, CSa var, motif *a*.

Then follows a new episode (Ep4', mm. 83-7) with elements of the CS shared between the three voices until measure 87, moment when a version (Ep4'', mm. 87-90) related to the first part of the first episode appears (Ep1', m. 27-30).

Example 25: Fuga, mm. 86-9, Ep4'', CSa var, motif *a*, Sa, S inv.

This version appears in the 1819 Friedrich Griepenkerl edition and is indicated as a possible variant in the Hans Bischoff edition, published in Leipzig in 1880,¹¹⁶ based on a 1730 manuscript. Another relevant detail of the contrapuntal writing in this passage is the inversion or retrogradation of the head of the

¹¹⁶ BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Hans Bischoff (Ed.), 1942 (see note 57).

theme in the upper voice, in rhythmic variation, introducing at measure 90 another thematic entry ambiguously initiated in B minor, but which concludes in E minor (E7, mm. 90-8). Once again, without any preparation, as in measure 53 from the second episode, a new extended trill is present in measure 91, in counterpoint to the theme and the CS3 on the middle voice, which develops a dense configuration of sixteenth notes (mm. 90-4), in an accumulation of tensions that explode simultaneously with the axis of the theme in measure 94, a moment underlined by Johann Sebastian with a D diminished seventh chord in 8 voices, after which the theme resolves to E minor. Heinrich Schenker states that “one should not overlook the delightful hemiola that results from the motivic organization of the sixteenth-note groups [in the middle voice] in measures 92-93. [...] One should note the uninterrupted, agitated sixteenth notes in measures 87-93 and the threatening organ point that begins in measure 90!”¹¹⁷ The editor’s suggestion of a prolonged trill in the *point d’orgue* could not be justified in better words.

Example 26: Fuga, mm. 90-7, E7 in E minor, S, CS3, Ep5', motif *c*.

In measure 97, with the purpose of introducing another moment of release from the established tension, a new episode appears (Ep5' – Ep5'', mm. 97-107) similar to the second episode (Ep2'-Ep2'', mm 49-60), repeating the idea of arpeggios fragments sharing between the three voices—as in measures 49-53 of Ep2'—, now going through the cycle of fifths until reaching E major with a minor seventh as the dominant of A minor. In the measure of that resolution (m. 101), as in Ep2'', an extended trill “presses” the dense line of sixteenth notes in the middle voice until measure 103, from which the upper voice joins the middle voice doubling it at the 10th, the two evolving in descending and ascending movements that culminate in the cadential moment (mm. 106-7).

¹¹⁷ SCHENKER, Heinrich, «Commentary», in *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fuge: Critical Edition with Commentary*, 1984 (see note 28), p. 56.

Example 27: Fuga, mm. 98-103, Ep5', *motif c*, Ep5'', *motif d*.

In measure 107, the theme enters in the middle voice, initially, in G minor (E8, mm. 107-15). The exchange of roles between the middle voice and the lower voice is repeated here in identical terms to those observed in measures 52-3. In this entry, the theme appears again with modifications such as the tonal variation used in the first “answer” (m. 9), repeated in measure 109, while the CS4 in the upper voice also develops variations of the previously used material, building a strongly interactive motif (*h*) in the second and third beat of measure 107, and which is repeated in 109, a motif which, from now on, will return in successive moments to intensify the polyphonic dialectic. In its conclusion the theme is again modified, giving rise to an imitation in the upper voice (mm. 113-5) of the middle voice thematic of the two previous measures that started with the axis (mm. 111-3).

Example 28: Fuga, mm. 104-15, E8 in G minor, *motif h*, imitation of the S axis and its latter part, Ep6'.

Apparently, unable to “solve” the theme to the original tonic, the three voices lead the speech into a long episode (Ep6' - Ep6'' - Ep6''' - Ep6''', mm. 115-31) with motivic variation, in particular, motif *h* (mm. Ep6'', 118-25). In this passage, motif *h* is combined with another strongly identitary motif in the lower voice

(i) (mm. 118-9 and 122-3), and also, “intertwined” with these two motifs, another motif (*Sa dim inv*) in the middle voice.

Example 29: Fuga, mm. 116-27, *motif Csa var*, Ep6'', *h, i* and *Sa dim inv*, Ep6''', *motif a*.

The three voices thus involved proceed in a sequence of the cycle of fifths, in permanent motivic combinations and sixteenth notes textures pairing, until measure 126, when a short descending sequence (Ep6''', mm 126-7) appears in G minor and F major similar to that found in Ep4' (mm. 85-6), filled with motifs in diminution derived from the theme combined with motif *a*. As in Ep4'', from measure 128 (Ep6''', 128-31), the sequence is replaced by another, also descending, which uses motif designs in the same way as those observed in Ep4'' (mm. 87-90), but now with the upper voice and middle voice lines in inverted position.

Example 30: Fuga, mm. 128-33, Ep6''', *Sa, S inv*, E9 in G minor, S and CS3.

And similarly, it is this sequence of combined motif lines, with the sixteenth notes in the lower voice adding tension to the dialogue between upper and middle voices, that leads to a new thematic entry (E9, m. 131-40) in the middle voice, oscillating between G minor and D minor. As in E7 (mm. 90-4), the CS3, now in the upper voice, repeats the thick sixteenth note texture (mm. 131-4), preparing the new explosion of the theme's axis with the D chord with a minor ninth, again with 8 voices (m. 135), but, curiously, it does not occur in the middle voice that conveyed the theme, but rather in the upper voice. With this new exchange of contrapuntal functions, Bach avoids the resolution of the established tensions by aggravating them with a harmonic sequence that develops between D with a minor ninth, A with a minor ninth and E with a minor ninth (mm. 135-39), first, imitating the thematic descending contour at the fifth, in the middle voice (mm. 137-8) from the two previous measures (mm. 135-6), and then, with a final imitation of the theme's axis at the fifth in the upper voice, in a cadential culmination that leads to the "heavy" entry in the lower voice of the theme (E10, mm. 140-7), now complete and resolving to D minor, with the CS2 repeating the pair of motifs *f* and *g* in both the middle and upper voices, similar to the CS2 in E6 (mm. 76-83).

Example 31: Fuga, mm. 134-45, *Csa*, *Sa inv*, *Sa inv augm*. E10, S.CS motifs *f* and *g*.

But this is not yet the final entry. For eight measures, a new and shorter episode (Ep7, mm. 147-54) resumes the "animated" motivic dialogues between *h*, *i* and *Sa dim inv*, of Ep6", to definitively launch the final entry in the upper voice's high register (E11, mm. 154-61), once again "amplified" by the sixteenth note

design of the CS3 and the extended pedal note trill in the bass, similar to the entries E7 (m. 90-7) and E9 (m. 131-40). In this final entry, the axis is once again approached with a full A chord with a minor ninth, with five voices, marking the end in grandiosity and solemnity, making use of a quote from the improvisational runs of the Fantasia covering the whole keyboard, from low to high registers, ending this masterpiece with a final cadence in D.

Example 32: Fuga, mm. 146-61, Ep7, motifs *Sa dim inv*, *h* and *i*, E11, S, CS.

About this extraordinary Fugue, Manfred Bukofzer wrote:

The elevation of the fugue to a 'character piece' embodying a single affection must be regarded as the culmination of the form. It was the ultimate step in the development that could be taken without breaking through the framework of baroque music altogether.¹¹⁸

¹¹⁸ BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach*, 1947 (see note 59), p. 287.

Quadros analíticos / Analytical tables

Fantasia¹¹⁹

<i>Fantasia</i>	comps. – mm.	harmonia – harmony	harmonias de passagem – passing harmonies
Introd.	1–2	i D minor)	c#.°7, A7
transit. 1	3–20	i – V (A major)	A ⁹ , Bb, a, g, d, Eb, chromatic diminished sevenths, c, c#.°7, A ⁹ , E ⁹
transit. 2	22–6	V – i	E ⁹
arpeggio'	27–30	i – V	c#.°7, f#.°7, g, g#.°7
transit. 3	31–3	V – I ⁷	F#.°7
arpeggio''	34–42	B ⁷ – B-flat ⁷⁺	d# ⁷ , c#.°7, g#.°7, E ⁷ , a, a.°7, Gb ⁶⁺ , F ⁷ , c#.°7, d, D ⁷ , E ⁷ (Neap.), A ⁹ , A ⁶
transit. 4	42–4	B-flat ⁷⁺ – B ⁷	D, B-flat ⁷⁺
arpeggio'''	45–9	A minor – A major	E ⁷ , E ⁶ , a, F ⁷⁺ , B ⁷ , a, E ⁷
recitativo'	49–61	A major – C-sharp minor	Ab ⁷ , Eb, a.°7, F ⁷ , Gb ⁷ , Eb ⁷ , E ⁷ , C# ⁷ , e#.°7, f#, C# ⁷ , b#.°7, G# ⁷
transit. 5	61–7	C-sharp minor – G minor	A ⁷ , D ⁷
recitativo''	67–75	G minor (iv) – D major (I)	f#.°7, c#.°7, A, d, g, A, c#.°7, f#.°7, D ⁹ , G ⁷ , A ⁷
coda	75–9	I	g, c#.°7, f#.°7, g#.°7, c#.°7, f#.°7, d, g#.°7, c#.°7, f#.°7, g#.°7, c#.°7, f#.°7, g#.°7, g, c#.°7

¹¹⁹ Por conveniência de leitura, as nomenclaturas são indicadas na sua formulação padronizada em inglês. – *For reading convenience, the nomenclatures are indicated in their English standard formulation.*

Fuga¹²⁰

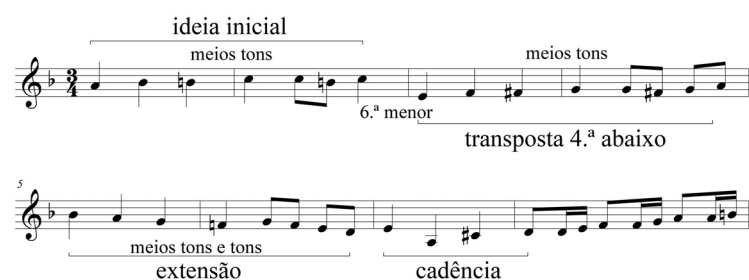
<i>Fuga</i>	temas-seções / themes - sections	comps. / mm.	contraponto / cointerpoint	motivos / motifs	cadências – harmonias / cadences - harmonies
exposition mm. 1–26	E1	1–8	S – up. voice	<i>Sa, Sb</i>	i
	link	8	CS1	<i>CSa</i>	i
	E2 – answer	9–16	S – mid. voice CS1 – up. voice	<i>CSa</i>	i – v
	link	16–8	—	<i>CSa</i> <i>a</i>	v
	E3	19–26	S – bass CS ₁ – mid. voice	<i>CSa</i>	III – i
development					
	Ep1’	26–36	—	<i>CSa</i> <i>a</i>	i – V
	Ep1’’	36–41	—	<i>Sb</i> <i>b</i> <i>CSa</i>	III – II ⁷ (secondary dominant)
	E4	41–9	S – mid. voice CS ₁ – up. voice	<i>CSa</i>	v
	Ep2’	49–53	—	<i>c</i>	v – i
	Ep2’’	53–60	—	<i>d</i>	i – v
	E5	60–9	S – mid. voice CS ₁ – bass	<i>CSa</i>	v – inconclusive
	Ep3	69–76	<i>false S</i>	<i>CSa</i> <i>a</i>	v – i
	E6 – answer	76–83	S – bass CS ₂ – mid. & up. voices	<i>f</i> <i>g</i> <i>CSa</i>	i – raised vi (B minor)
	Ep4’	83–87	—	<i>CSa</i> <i>a</i>	vi – VII (C major)
	Ep4’’	87–90	—	<i>SA</i> <i>S inv</i>	VII – raised VI
	E7	90–7	S – upper voice CS ₃ – mid. voice	<i>Pattern</i> <i>hemiola</i> <i>CSa</i>	raised VI – ii
	Ep5’	97–101	—	<i>c</i>	ii – v

¹²⁰ Por conveniência de leitura, as nomenclaturas são indicadas na sua formulação padronizada em inglês. – For reading convenience, the nomenclatures are indicated in their English standard formulation.

	Ep5''	101-7	—	<i>d</i>	v – iv
	E8 – answer	107-15	S – mid. voice CS ₄ – up. voice	<i>h</i> <i>CSa</i>	iv – inconclusive
	Ep6'	115 – 18	—	<i>CSa</i>	ii – v
	Ep6''	118 – 26	—	<i>Sa</i> <i>h</i> <i>i</i>	v – iv
	Ep6'''	126 – 8	—	<i>a</i> <i>CSa</i>	iv – lowered II (Eb major)
	Ep6''''	128 – 31	—	<i>Sa</i> <i>S inv</i> <i>CSa</i>	lowered II – I
	E9	131 – 40	S – mid. voice CS ₃ – up. voice	<i>pattern</i> <i>hemiola</i> <i>CSa</i>	I – V
Final entries	E10	140 – 7	S – bass CS ₂ – mid. & up. voices	<i>f</i> <i>g</i>	V – i
	Ep7	147 – 54	—	<i>Sa</i> <i>i</i> <i>h</i>	i – i
	E11	154 –	S – up. voice CS ₃ – mid. voice	<i>pattern</i> <i>hemiola</i> <i>CSa</i>	i

Breve análise da Fuga BWV903 de J. S. Bach pelo compositor Carlos Marecos¹²¹

Com a totalidade de oito compassos, o tema (S) está estruturado em 2+2+4 compassos; a ideia básica apresenta-se nos dois primeiros compassos, sendo imediatamente transposta de Lá para Mi de forma quase exacta nos dois compassos seguintes, onde a única diferença é a nota de passagem que liga esta parte do tema ao seu ponto culminante no Si bemol (comp. 5). De notar que nestes primeiros quatro compassos, o tema só possui meios tons, à excepção da sexta menor que divide a repetição da ideia inicial. Toda esta tensão melódica é resolvida no Si bemol, o qual se sente harmonicamente ainda tenso como nona menor do acorde de dominante da tonalidade principal, ao mesmo tempo que a partir daí (nos restantes quatro compassos) toda a tensão se desfaz, pela condução melódica diatónica, agora com tons e meios tons, e pela cadência perfeita dos comps. 7-8.



Exemplo 33: Tema, comps. 1-8.

A resposta tonal, com a transposição do Lá inicial para Ré em vez de Mi, confirma o respeito pelo procedimento habitual ao manter o primeiro momento harmónico da fuga na região da tónica (comp. 8), mas permitindo, neste caso, a dissonância de sétima menor com o Dó no soprano, o qual, com a passagem cromática de Fá natural para Fá sustenido, configura-se de imediato como uma sétima da dominante na modulação a Sol menor (comp. 10).

O contratema apresenta um desenho repetido, de dois em dois compassos, com uma nota longa prolongada seguida de três figuras, com a célula de uma colcheia seguida de duas semicolcheias. Entre o tema e o contratema desenha-se um abrir e fechar do âmbito do registo, com um claro movimento contrário entre as vozes numa extensão que vai desde o intervalo de segunda maior (comp. 9) até a uma décima mais oitava (comp. 15).

A *codetta* (comps. 17-8) introduz um movimento ondulatorio com doze semicolcheias seguidas, desenho que vem a ser utilizado na parte livre sobre a terceira entrada, cumprindo ainda o seu papel de formar a modulação para a terceira entrada com o regresso da transposição original. Assim, fica completado o

processo que enuncia a estrutura formal e que abre caminho a que, nos episódios e entradas intermédias, aconteça uma maior especulação e criatividade ao nível da exploração dos materiais apresentados tanto no tema como no contratema e mesmo na *codetta*.

O primeiro episódio (comps. 27-41), um episódio de quinze compassos (um dos mais longos da Fuga), tem a função de separação da estruturação inicial da exposição, ao mesmo tempo que conduz a música de Ré menor a Lá menor para receber a primeira entrada intermédia. Mais do que a sua função ao nível harmónico, o que é relevante é a proliferação da célula de colcheia e duas semicolcheias do trilo em conjunto com figuras de semicolcheias, que durante sete compassos geram entre as três vozes um ritmo resultante de semicolcheias sucessivas, só interrompido na cadência pela célula mais característica do contratema no compasso que antecede a próxima entrada.

A primeira entrada intermédia, a quarta entrada (comp. 42-49), ao contrário do que é habitual na fuga académica, não se afasta das zonas de tónica e dominante, pois no lugar de se apresentar num dos tons próximos, volta a enquadrar esta entrada na dominante.



Exemplo 34: Tema transposto para a dominante na primeira entrada intermédia, comps. 42-5.

Neste caso já não é observada a transformação da resposta tonal inicial, pelo que fica claramente exposto que a transposição para a dominante leva a que os dois primeiros compassos da resposta nesta entrada (Exemplo 32) sejam exactamente iguais aos terceiro e quarto compassos do tema inicial (Exemplo 33). Esta estruturação valoriza um tema organizado em termos intervalares sobre si próprio.

O segundo episódio continua o desenho de semicolcheias sucessivas, desta vez com harpejos de acordes, combinados com as passagens ondulatorias por graus conjuntos. Ao contrário do que é habitual, este segundo episódio não tem uma função modulatória. A segunda entrada intermédia (comps. 60-7) insiste uma vez mais na transposição inicial, a qual se inicia em Lá menor, sobre um trilo no grave, conduzindo a Ré menor. A par do tema ser construído sobre si próprio, o facto de Bach insistir na transposição inicial nas primeiras entradas intermédias, é mais uma evidência de que o que procura não é o contraste entre as diversas transposições do tema, mas a apresentação de um plano de fundo sempre diferente para as mesmas transposições da exposição. Contudo, a terceira entrada intermédia E6 acontece em Si menor, um tom claramente afastado (comps. 76-83). É o quarto episódio (comps. 83-9) que conduz a música de Si menor a Mi menor para

¹²¹ MARECOS, Carlos, «Breve Análise da Fuga BWV 903», da autoria do compositor, investigador e pedagogo Carlos Marecos, 2021.

a quarta entrada intermédia (a sétima entrada, comps. 90-6) com uma pedal no Si grave em trilo, como sua dominante.

O quinto episódio (comps. 97-107) explora o mesmo tipo de material do segundo, baseado em harpejos de acordes à semicolcheia, misturados com as passagens por graus conjuntos. Este episódio conduz a música a Sol menor, o que parece indicar uma nova entrada, a quinta entrada intermédia (a oitava entrada, comps. 107-14) num tom próximo, mas rapidamente se percebe que é a transposição inicial que se impõe, apesar do lá inicial surgir como nota de passagem, o tema regressa novamente a Ré menor (comp. 114).

O sexto episódio (comps. 115-31), o mais longo, é aquele onde mais se verifica a síntese de todos os materiais da Fuga, como as células de colcheia e duas semicolcheias, os desenhos ondulantes e os harpejos à semicolcheia. Mais uma vez a tonalidade de Sol menor surge como uma possibilidade para a sexta entrada intermédia (nona entrada) que se inicia em Ré (comp. 131). É nesta entrada que, com Sol menor como a tonalidade de base, se inicia a preparação do momento climático da Fuga, com o tema no alto, atingindo o ponto culminante no Mi bemol, como nona menor do acorde de dominante, num momento de máxima tensão, devido ao choque cromático entre a fundamental e a nona menor do acorde; neste preciso momento, o tema muda surpreendentemente do alto para o soprano, expandindo ainda mais esse ponto culminante. Apesar de a tonalidade de Sol menor estar presente nesta parte do tema, Bach insiste em conduzir a música de novo à tonalidade principal, Ré menor.

É com uma curta transição, com uma cadência de um acorde da dominante secundária com sétima e nona menores, que é preparada uma nova entrada do tema, a primeira de duas entradas finais, na transposição original, agora no baixo de forma muito enfática pela sua dobragem à oitava no registo grave, prolongando o momento climático.

O sétimo e último episódio (comps. 147-153), com um *continuum* de figuras de semicolcheias, segundo Joseph Kerman¹²² na linha de um *perpetuum mobile*, mantém a tensão, preparando a última entrada do tema, uma vez mais na transposição original e desta vez no soprano. O alto mantém o desenho de semicolcheias sucessivas nos primeiros quatro compassos em contraponto com o tema, para nos dois compassos seguintes enfatizar pela última vez o material do contratema (colcheia e duas semicolcheias) também dobrado à oitava no registo grave, concluindo-se com a previsível cadência picarda final.

Ao observarmos o mapa analítico (p. 87), podemos verificar uma estrutura bem definida ao nível da exposição da fuga. É nos episódios que parece existir uma maior liberdade. O primeiro episódio tem a função de fechar a exposição da fuga e de a separar das entradas intermédias. A sua dimensão é muito

considerável, quinze compassos, antecipando, também segundo Kerman,¹²³ a extensão de toda a Fuga. De notar que a dimensão de cada episódio é diferenciada, ao contrário de todas as entradas, sendo que o segundo episódio se apresenta em dez compassos, o terceiro em oito, o quarto em seis, numa diminuição progressiva da sua presença entre entradas, voltando a aumentar no quinto episódio para dez compassos, para que o sexto se apresente como o maior de todos os episódios, com dezasseis compassos, preparando as duas importantes entradas finais do tema. O sétimo e último episódio já se situa entre as duas entradas finais e, para não lhes retirar protagonismo, apresenta uma dimensão discreta de sete compassos, apesar de manter o impulso para o final através do *perpetuum mobile*. Esta construção revela, por um lado, um equilíbrio entre os episódios de dimensões diferentes e, por outro lado, a possibilidade de uma gestão flexível da forma ao sabor do fluxo criativo, com secções mais previsíveis a sustentar as secções, que se lhes opõem, com maior imprevisibilidade.

Na exposição, a primeira entrada é no soprano, seguindo-se a entrada no alto e por fim no baixo. É curioso de notar que as duas primeiras entradas intermédias se situam no alto. As entradas intermédias seguintes, que se encontram nos tons mais afastados da tonalidade principal, estão em maior evidência por se encontrarem nos registos extremos respectivamente no baixo e no soprano. O mesmo acontece com as duas entradas finais, nesse caso ambas na tónica.

Questões acústicas

O tema, com o seu carácter cromático, acaba por ter a função de criar uma ambiguidade harmónica, que permite manter também nas entradas intermédias as transposições iniciais da exposição mais vezes do que habitualmente, ao mesmo tempo que o contexto harmónico vai alterando o seu suporte, a sua cor de fundo. É, pois, na alteração da cor harmónica que suporta o tema que também se joga a riqueza da sua escuta, sendo que as qualidades acústicas e tímbricas desse confronto adquirem uma especial importância.

Assim, do ponto de vista acústico, a dobragem à oitava do baixo no piano sugerida nesta edição pode trazer ao resultado alguns fenómenos acústicos que podem ser comuns a outros instrumentos, tal como outros que são particulares do piano como as suas qualidades de percussão-ressonância, certamente muito mais perceptíveis do que no cravo e, certamente, diferentes das do órgão.

Genericamente, em qualquer instrumento ou grupo instrumental o reforço de uma oitava em relação a um acorde nas

¹²² KERMAN, Joseph, «Chromatic Fantasy and Fuge, BWV 903», 2015, p. 51.

¹²³ KERMAN, Joseph, «Chromatic Fantasy and Fuge, BWV 903», 2015, p. 54.

vozes superiores pode tornar explícito aquilo que é implícito ou subtil a nível físico. No caso do piano, alguns fenómenos podem ser relevantes na percepção como:

- a presença da real fundamental no grave integrando os acordes na posição acústica, reforçando o foco na fundamental e na ‘atração gravítica’ que esta exerce sobre as notas superiores do acorde;
- a corda solta desse som grave depois do ataque tende a fazer soar, como harmónicos dessa corda, os sons tocados na mão esquerda, amplificando-os, isto se estes tiverem coincidência periódica com o som grave, reforçando assim a componente consonante do acorde, aquilo que pode ser visto como um efeito de ‘iluminação acústica’, não reforçando os sons dissonantes por estes terem relações acústicas mais complexas e afastadas da fundamental;
- por outro lado, ainda se pode verificar outro fenómeno diferente dos anteriores, sobretudo quando o piano realiza dobragens no grave em notas como o Lá₁, uma vez que nessa zona do registo (ao contrário do registo central e agudo) a componente harmónica do timbre do piano tende a estar acompanhada de uma maior presença de uma componente aperiódica, ou seja de ruído mesmo na ressonância (isto além da componente do ruído do martelo que está presente no transiente de ataque em todo o registo); para além deste ruído, uma frequência grave vai produzir mais harmónicos audíveis, num registo médio grave, o que pode ser conflituante com os sons estruturantes escritos na partitura no mesmo registo; contudo ainda se verifica que as componentes espectrais dessas notas graves no piano tendem a ter também inúmeras componentes enharmónicas em conjunto com as componentes harmónicas, sobretudo se forem tocadas em dinâmicas próximas de *forte*; todos estes factores também fazem com que o reforço acústico atrás referido seja acompanhado de algum ruído associado e de uma componente enharmónica o que dará ao piano uma sonoridade percussiva, aproximando a componente espectral desses sons graves de alguns instrumentos de percussão de altura definida.

Como exemplos, pode-se referir o Si natural no baixo entre os compassos 91-3 que, apesar de ser a fundamental do acorde de Si maior, com a sua dobragem uma oitava abaixo, observa-se um verdadeiro reforço acústico, uma vez que nessa disposição os sons Si₁, Si₂, Ré sustenido₄, Fá sustenido₄ e Lá₄, ficam na disposição acústica (com o Si₁ como fundamental e os restantes sons como harmónicos nas proporções naturais, respectivamente como os parciais 2, 5, 6, 7). Por outro lado, a corda Si,

mantendo-se solta depois do ataque, tende a fazer soar como harmónicos os sons tocados na mão direita, amplificando-os, reforçando assim a componente consonante do acorde (‘iluminando-os’ acusticamente), sendo que a ornamentação dissonante com o baixo não é reforçada pela vibração da corda solta grave, por não ter coincidência periódica com esta. Por outro lado, o trilo no grave faz com que acusticamente o som resultante inferior da interação entre os seus sons seja um batimento (com o ritmo aproximado de septina na base de semínima a 60), o que desfoca um pouco o peso da nota Si, compensado de seguida pela sua oitava inferior na posição acústica atrás referida que lhe aumenta o foco.

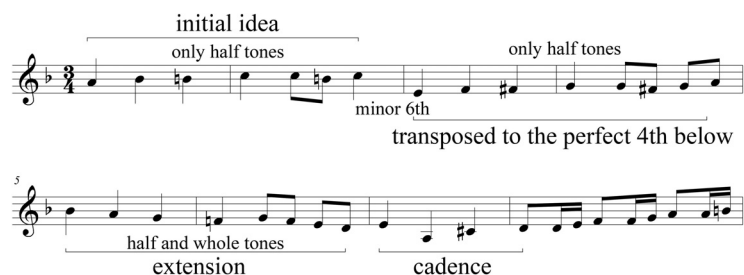
No compasso 155, a dobragem do Lá no grave ajuda a focar essa nota como fundamental, atenuando o efeito do batimento entre o Lá e o Si do trilo (entre uma sextina e uma septina). Como referido atrás, este reforço com a dobragem do Lá₀, numa dinâmica perto de *forte*, também poderá dar uma sonoridade percussiva à textura.

Já Rameau defendia, no seu tratado de harmonia, que a música tonal, então em pleno desenvolvimento, sustentava os seus grandes princípios harmónicos, bem como a relação de tensões criadas e respectivas resoluções, na própria natureza física do fenómeno sonoro. O seu conceito de baixo fundamental,¹²⁴ como a única bússola para o ouvido e a disposição dos acordes na sua posição natural eram uma preocupação consciente desde essa altura. Bach foi um dos maiores compositores a explorar com grande mestria as qualidades acústicas dos acordes, nomeadamente nas dominantes com intervalos de sétima e de nona onde as tensões criadas, não só apelam à distensão, contribuindo para uma melhor percepção do fraseado, bem como à sensação de movimento que as respectivas resoluções criam, e tudo de forma plenamente integrada no seu discurso abstracto e criativo.

¹²⁴ RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie*, Paris, Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1722.

Brief analysis on J. S. Bach's BWV903 Fuga by composer Carlos Marecos¹²⁵

With a total of eight measures, the subject S is structured into 2 + 2 + 4 measures; the basic idea begins in A and is presented in the first two measures. In the next two measures, it is immediately repeated, transposed from A to E, with the only difference of the passing note that connects this part of the theme to its culmination in B flat (m. 5). In the first four measures, the theme has only half tones except for the minor sixth that divides the repetition of the initial idea. All this melodic tension is resolved on B-flat, which still feels harmonically tense as the minor ninth of the tonic's dominant chord, while, in the remaining four measures, all tension dissipates by its diatonic melodic profile, now with tones and half tones, and the perfect cadence of mm. 7-8.



Example 33: Thematic subject, mm. 1-8.

The tonal response, with the transposition of the initial A to D instead of E, is in accordance with the usual procedure by keeping the first harmonic moment of the Fugue in the tonic region (m. 8), but allows, in this case, a dissonance of a minor seventh with C in the soprano, which, with the chromatic change from natural F to F sharp, is immediately configured as a dominant seventh in a G minor modulation (m. 10).

The counter-subject presents a repeated design, every two measures, with a long note followed by three figures, with the cell of an eighth note followed by two sixteenth notes. Between the subject and the counter-subject, there is an opening and closing of the register's range, with a clear opposite movement between the voices, going from a major second (m. 9) to a tenth plus an octave (m. 15).

The *codetta* (mm. 17-8) introduces an undulatory movement with twelve consecutive sixteenth notes—a design that is used in the free part of the third entry—modulating to the third entry by returning to the original transposition. Thus, the process of setting out a formal structure is completed and that opens the way for greater speculation and creativity with the motivic material treatment in the episodes and intermediate entries both in the subject and in the counter-subject and even in the *codetta*.

The first episode (mm. 27-41), a fifteen-bar episode (one of the longest in the Fugue), separates the initial structure of the thematic exposition, while driving the music from D minor to A minor to receive the first intermediate entry E4. More than its role at the harmonic level, what is relevant is the proliferation of the eighth note cell and two sixteenth notes, and also the sequence of sixteenth notes motifs, which, for seven measures, generate between the three voices a resulting rhythm of successive sixteenth notes, only interrupted at the cadence by the most characteristic cell of the counter-subject preceding the next thematic entry.

The first intermediate entry, the fourth entry (mm.42-49), contrary to what the usual academic fugue writing, does not move away from the tonic and dominant areas, because instead of presenting itself in one of the close tones, it returns to the dominant.



Example 34: Thematic subject transposed to the dominant in the first intermediate entry, mm. 42-5.

In this case, the transformation of the initial tonal answer is no longer observed, so it becomes clear that the transposition to the dominant results that the first two measures of the response in this entry (Example 32) are exactly identical to the third and fourth measures of the initial subject (Example 33). This structure values a theme that is organized on itself in interval terms.

The second episode continues with a design of successive sixteenth notes, this time with chord arpeggios, combined with the undulating passages. Unlike the usual procedure, this second episode does not modulate. The second intermediate entry (mm. 60-7) insists on the initial transposition, beginning in A minor, over a bass trill, leading to D minor. In addition to the theme being built on itself, the fact that Bach insists on the initial transposition in the first intermediate entries is further evidence that what the composer intends is not the contrast between the different transpositions of the theme, but the presentation of a background plan always different for the same exposition entries' transpositions. However, the third intermediate entry occurs in B minor, a distant key (mm. 76-83). It is the fourth episode (mm. 83-9) that takes the music from B minor to E minor to the fourth intermediate entry (mm. 90-6) with a B pedal in the bass trill, as its dominant.

The fifth episode (mm. 97-107) explores the same kind of material as the second, based on sixteenth-note chord arpeggios combined with the joint degree passages. This episode takes the music to G minor, which seems to indicate a new entry in a close key, the intermediate fifth entry (mm. 107-14), but one quickly

¹²⁵ MARECOS, Carlos, «Brief Analysis on the J. S. Bach Fuga BWV 903» by Carlos Marecos, composer, scholar and pedagogue, 2021.

realizes that it is the initial transposition that imposes itself, despite the initial A appearing only as a passing note, the initial subject returns again to D minor.

The sixth episode (mm. 115-31), the longest, is where one can observe the synthesis of all Fugue materials such as the eighth note and two sixteenth notes cell, the undulating sixteenths and arpeggios. Once again, the G minor key appears as a possibility for the intermediate sixth entry, which starts in D (m. 131). It is in this entry that, with G minor as the base key, the Fugue's climactic moment build-up begins, with the subject in the alto, reaching the climax in E flat, as the minor ninth of the dominant chord, in a moment of maximum tension due to the chromatic clash between the fundamental and the minor ninth of the chord; at this very moment, the subject surprisingly shifts from the alto to the soprano, further expanding this culmination. Although G minor is present in this part of the subject, Bach insists on bringing the music back to the main key, D minor.

It is with a short transition, with a cadence with the secondary dominant minor seventh and ninth chord, that a new thematic entry is prepared, the first of the two final entries, in the original transposition, now on the bass, in a very emphatic way due to its doubling to the octave in the low register, prolonging the climactic moment.

The seventh and last episode (mm. 147-53), with a *continuum* of sixteenth-notes, a *perpetuum mobile* according to Joseph Kerman,¹²⁶ maintains the tension, preparing the final thematic entry, once again in the original transposition and this time in the soprano. The alto maintains a design of successive sixteenth notes in the first four measures, in counterpoint with the subject, to emphasize for the last time the material of the counter-subject (eighth note and two sixteenth notes) also doubled to the octave in the low register, ending with the predictable final *picard* cadence.

When looking at the analytical map on page 87, we can see a well-defined structure in the Fugue's exposition. It is in the episodes that seems to exist greater freedom. The first episode has a function of closing the exposition and separating it from the intermediate entries. Its size is very considerable, fifteen measures, foreseeing, also according to Kerman,¹²⁷ the length of the entire Fuga. Note that the dimension of each episode is different, unlike all entries, with the second episode being presented in ten measures, the third in eight, the fourth in six, in a progressive decrease of its presence between entries, increasing again in the fifth episode to ten measures, so that the sixth one presents itself as the biggest of all episodes, with sixteen measures, preparing the two important final entries of the theme. The seventh and last episode is already situated between the two final entries

and, in order not to deprive them of their prominence, presents a discreet dimension of seven measures, despite maintaining the momentum towards the end through the *perpetuum mobile*. This construction reveals, on the one hand, a balance between episodes of different dimensions and, on the other hand, the possibility of a flexible formal management according to the creative flow, with more predictable sections supporting the sections that oppose them, with greater unpredictability.

In the exposition, the first entry is in the soprano, followed by the entry in the intermediate voice and finally in the bass. It is interesting to note that the first two intermediate entries are located in the intermediate voice. The following intermediate entries, which are found in the farthest keys from the main key, are more evident because they are located in the extreme registers, respectively, in the bass and in the soprano. The same happens with the two final entries, in this case, both in the tonic.

Acoustical issues

The subject, with its chromatic character, ends up having the function of creating harmonic ambiguity, which also allows the initial exposition transpositions to be kept in the intermediate entries more often than usual, while the harmonic context changes its support, its background colour. It is, therefore, in the alteration of the theme's harmonic colour that the richness of its listening is also performed, and the acoustic and timbral qualities of this confrontation acquire special relevance.

Thus, from an acoustic point of view, the bass octave doubling on the piano suggested in this edition can result in some acoustic phenomena that may be common to other instruments, as well as others that are particular to the piano, such as its percussion-resonance qualities, certainly much more noticeable than on the harpsichord and certainly different from those of the organ. Generally, in any instrument or instrumental group, the reinforcement of an octave in relation to a chord in the sopranos can make explicit what is implicit, or subtle, on a physical level. In the case of the piano, some phenomena can be relevant in perception such as:

- the presence of the real root in the bass, integrating the chords in the acoustic position, reinforcing the focus on the root and on the 'gravitational attraction' it exerts on the upper notes of the chord;
- the loose string of this bass sound after its attack tends to sound, as harmonics of this string, the sounds played in the left hand, amplifying them, if they have periodic coincidence with the bass sound, thus reinforcing the consonant component of the chord, what can be seen as an 'acoustic lighting' effect, not reinforcing the dissonant

¹²⁶ KERMAN, Joseph, «Chromatic Fantasy and Fuge, BWV 903», 2015, p. 51.

¹²⁷ KERMAN, Joseph, «Chromatic Fantasy and Fuge, BWV 903», 2015, p. 54.

sounds because they have more complex acoustic relationships and far from the root;

- on the other hand, another phenomenon different from the previous ones can also be verified, especially when the piano performs bass folds in notes such as A_1 , since in this area of the register (as opposed to the central and treble registers) the harmonic component of the piano timbre tends to be accompanied by a greater presence of an aperiodic component, that is, noise even in resonance (in addition to the hammer noise component that is present in the attack transient in the entire register); in addition to this noise, a low frequency will produce more audible harmonics, in a medium low register, which may conflict with the structuring sounds written in the score in the same register; however, it is still verified that the spectral components of these low notes on the piano tend to also have numerous enharmonic components together with the harmonic components, especially if they are played in dynamics close to *forte*; all these factors also mean that the aforementioned acoustic reinforcement is accompanied by some associated noise and an enharmonic component, which will give the piano a percussive sound, bringing the spectral component of these bass sounds closer to that of some percussion instruments of defined pitch.

As examples, we can refer to the natural B in the bass between measures 91-3 which, despite being the root of the B major chord, doubled an octave below, a true acoustic reinforcement is observed, since, in this position, the sounds B_1 , B_2 , D sharp₄, F sharp₄ and A_4 are in the acoustic arrangement (with B_1 as root and the other sounds as harmonics in natural proportions, respectively as the partials 2, 5, 6 and 7). On the other hand, the B string, remaining loose after the attack, tends to sound as overtones from the sounds played in the right hand, amplifying them, thus reinforcing the consonant component of the chord ('lighting' them acoustically), and the dissonant ornamentation with the bass is not reinforced by the vibration of the low loose string, as it has no periodic coincidence with it. On the other hand, the lower resulting sound from the trill's interaction in the bass creates an acoustical beat (with the approximate rhythm of a septuplet on the base of a quarter note at 60), which blurs the weight of the note B, then compensated by its octave doubling in the acoustic position referred to, which increases its focus.

In bar 155, the A doubling in the bass helps to focus this note as root, attenuating the beat effect of the trill between A and B flat (between a sextuplet and a septuplet). As mentioned above, this reinforcement with the doubling of A_1 , in a dynamic close to *forte*, can also give a percussive sound to the texture.

In his treatise on harmony,¹²⁸ Rameau already defended that tonal music, then in full development, sustained its harmonic principles, as well as the relationship of tensions created and their respective resolutions, with the very physical nature of the sound phenomenon. His concept of the root bass as the only compass for the ear and the arrangement of the chords in their natural position had been a conscious concern since that time. Bach was one of the greatest composers to masterfully explore the acoustic qualities of chords, namely in the dominants with seventh and ninth intervals where the tensions created not only ask for its relaxation, contributing to a better perception of phrasing, as well as giving the feeling of movement that the respective resolutions create, and all in a fully integrated way in its abstract and creative discourse.

¹²⁸ RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie*, 1722 (see note 124).

Mapa analítico / Analytical Map

cp./m. 1	9	17	19	27	35	42	50
expos.			<i>codetta</i>	1. epis.			
comps./mm. 8	8	8	8	15		8	
tom/key ambig.	ré m/d	lá m/a	Fá/F (rel.)	ré m/d		lá m/a lá m/a	lá m/a
1.ª nota/1st note	lá/a	ré, mi/d, e	lá/a			mi/e	

Soprano	Tema/Subject 1. Entr.	Contratema/Countersubject	livre/free			CT/CS	
Alto		Resposta/Answer 2. Entr.	CT/CS			T/S 1. Entr. Int. (4.)	
Baixo - Bass			T/S 3. Entr.			livre/free	

cp./m. 50	60	68	76	84	90	97
2. epis.		3. epis.		4. epis.		
comps./mm. 10	8	8	8	6	7	
tom/key	lá m/a	lá m/a	si m/b	si m/b	mi m/e	
1.ª nota/1st note	lá/a		fá, fá#/f, f#		si/b	

Soprano		livre/free		livre/free		T/S 4. Entr. (7.)	
Alto		T/S 2. Entr. Int. (5.)		livre/free CT/CS		livre/free	
Baixo - Bass		CT/CS		T/S 3 Entr. Int. (6.)		livre/free	

cp./m. 97	107	115	123	131	139
5. epis.		6. epis.			
comps./mm. 10	8	16		8	
tom/key mi m/e	sol menor/g	ré m/d		sol m/g	
1.ª nota/1st note	sol, lá/g, a			ré/d	

Soprano		CT/CS		livre/free		
Alto		T/S 5. Entr. Int. (8.)			T/S 6. Entr. Int. (9.)	
Baixo - Bass		livre/free		livre/free		

cp./m. 139	140	148	154	161
transit.		7. epis.	dominant pedal	Final cad.
comps./mm. 1	8	6	8	
tom/key	lá m/a	ré m/d	ré m/d	Ré/D
1.ª nota/1st note	lá/a		lá/a	

Soprano		livre/free		T/S 2. Entr. Final (11.)
Alto		livre/free		
Baixo - Bass		T/S 1. Entr. Final (10.)		

Bibliografia / Bibliography

Edições / Editions

manuscritos / manuscripts

- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Am.B 548, Staatsbibliothek zu Berlin – Amalienbibliothek, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000487.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 275, Faszikel 5, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00083705/00000046.jpg.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, DB Mus.ms. Bach P 289, Faszikel 5, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001276.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 651, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001714.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 803, Faszikel 13, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001784.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 803, Faszikel 22, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001793.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-B Mus.ms. Bach P 887, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001917.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, D-LEb Peters Ms. 2a (Depositum im Bach-Archiv), Leipzig Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, 1802, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021 https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003321.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Leipzig, Peters, 1819, acessido em 2 de Março de 2021 – accessed on March 2nd, 2021, <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN722298684>.

Urtext

- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Ernest Naumann (Ed.), Bach-Gesellschaft Ausgabe, vol. 36, pp. 71-80, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1890
- BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», *Fantasien, Präludien und Fugen*, Georg von Dadelsen e Klaus Röhnau (Eds.), München, Henle, 1970.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903*, Ulrich Leisinger (Ed.), Wien, Wiener Urtext Edition, 1999.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Uwe Wolf (Ed.), Kassel, Bärenreiter, 1999.

para piano / for piano

- BACH, Johann S., «Fantasia Chromatica», *Anthologie Classique: Collection des Pièces de Concert tirées des Œuvres de Bach, Händel, Mozart, Scarlatti, Rameau, Couperin etc.*, Franz Liszt (Ed.), Wien, Carl Haslinger, 1857.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Hans Bischoff (Ed., 1880), New York, Kalmus, 1942.
- BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», *Ausgabe Hans von Bülow: Ausgewählte Klavierwerke von Joh. Seb. Bach & G. F. Händel*, Hans von Bülow (Ed.), Berlin, Bote & Bock, 1896.
- BACH, Johann S., *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, Heinrich Schenker (Ed., 1909), translated and edited by Hedi Siegel, New York, Longman, 1984.
- BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», *Ausgewählte Werke aus dem Concertprogramm von Eugen d'Albert's Klavierabenden*, Eugen d'Albert (Ed.), 1912.
- BACH, Johann S., *Chromatische Fantasie und Fuge*, Edwin Fischer (Ed.), Berlin, Ullstein, 1928.

para órgão / for the organ

- BACH, Johann S., «Chromatische Fantasie und Fuge», *Ausgewählte Klavierwerke für die Orgel bearbeitet von Max Reger*, Bd. 5, Max Reger (Ed.), Leipzig, Joseph Aibl, 1902.

Referências bibliográficas / Bibliographical references

- BACH, Carl Ph. E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, William J. Mitchell (Ed.), London, Eulenburg Books, 1974.
- BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach*, New York, W.W. Norton and Many, 1947.
- BURROWS, Christopher A., «How does Johann Sebastian Bach vary his approach to fugal composition in his organ works?: A study of fourteen strategically selected organ fugues», Durham University, 2017, acessido em 20 de Março 2021 – accessed in March 20th, 2021, <http://etheses.dur.ac.uk/12087>.
- CARRUTHER Glen, «Subjectivity, Objectivity and Authenticity in Nineteenth-Century Bach Interpretation». *Canadian University Music Review /Revue de musique des universités canadiennes*, Vol. 12/1, 1992, acessido em 11 de Abril de 2021 – accessed on April 11th, 2021, <https://doi.org/10.7202/1014213ar>.
- CASALS, Pablo, «Introduction», *New Approach to Piano Transcriptions and Interpretation of Johann Sebastian Bach's Music*, by Arthur Briskier, London, Forgotten Books, 2012.
- COOK, Nicholas, «Schenker's Theory of Music as Ethics», *Music, Performance, Meaning*, New York, Routledge, 2017.
- DELFT, Menno van, «Master of the Keyboard», '*Chromatic' Fantasia and Fugue in D Minor*, acessido em 24 de Março de 2021 – accessed on March 24th, 2021, <https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-903/>.
- DINGLINGER, Wolfgang, «Die Arpeggien sind ja eben der Haupteffect: Anmerkungen zum Adagio der zweiten Cellosonate op. 58 von Felix Mendelssohn Bartholdy, cit. in *Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach*. Cordula Heymann-Wentzel, Johannes Laas (Eds.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- DREYFUS, Laurence, «Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century», *The Musical Quarterly*, Vol. 69/3, Oxford University Press, 1983, acessido em 21 de Abril de 2021 – accessed on April 21st, 2021, <http://www.jstor.org/stable/742175>.
- FABIAN, Dorotya, «Bach performance practice in the twentieth century: recordings, reviews and reception», *Bach Studies from Dublin*, Anne Leahy and You Tomita (Eds.), 2004.
- FORKEL, Johann N., *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.
- HENRIQUES, Miguel G., *The (Well) Informed Piano: Artistry and Knowledge*, Lanham, University Press of America, 2014.
- HEWITT, Angela, «Notes», *Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV903*, Hyperion records CDA66746, 1994.
- KERMAN, Joseph, MORONEY, Davitt, ROSENAK, Karen, «Chromatic Fantasy and Fugue, BWV 903», *Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715-1750*, University of California Press, 2015.
- KIRCHER, Athanasius, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, acessido em 16 de Abril de 2021 – accessed on April 16th, 2021, <https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODOCUVIEW?url=/mpiwg/online/permanent/library/B398U3SN/pageimg&pn=635&ws=3&mode=imagepath&start=621>.
- KOCHEVITSKY, George A., «The Performance of J. S. Bach's Keyboard Music», *Kochevitsky Collection*, Thomas P. Lewis (Ed.), Westport, CT, Pro/Am Music Resources, 2004.
- KOREVAAR, David, «Bach's Chromatic Fantasy and Fugue», acessido em 20 de Abril de 2021 – accessed on April 20th 2021 <https://spot.colorado.edu/~korevaar/chromatic.html>.
- LABADORF, Thomas A., «A New Transcription and Performance Interpretation of J.S. Bach's Chromatic Fantasy BWV 903 for Unaccompanied Clarinet», Doctoral Dissertations, University of Connecticut, 332, 2014, acessido em 3 de Abril de 2021. <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/332>.
- RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie*, Paris, Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1722.
- SCHENKER, Heinrich, «Commentary», *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical Edition with Commentary*, Heinrich Schenker (Ed.), translated and edited by Hedi Siegel, New York, Longman, 1984.
- SCHIFF, András, «On playing Bach and the Well-Tempered Clavier», *Vancouver Recital Society*, 12-13 Season, Blog, 2012, acessido em 21 de Abril de 2021, accessed on April 21st, 2021, <https://vanrecital.com/2012/07/andras-schiff-on-playing-bach-and-the-well-tempered-clavier>.
- SCHULENBERG, David, «Expression and Authenticity in the Harpsichord Music of J. S. Bach», *The Journal of Musicology*, vol. 8, n. 4, 1990.
- SPITTA, Philip, *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, vol. II, 1880, New York, Dover Publications, 1979.
- STAUFFER, George B., «"This fantasia...never had its like": on the enigma and chronology of Bach's Chromatic Fantasia and Fugue in D Minor, BWV 903», *Bach Studies*, Don O. Franklin (Ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- WALKER, Alan, *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*, vol. 1, New York, Cornell University Press, 2004.

FANTASIA CHROMATICA E FUGA

BWV 903

Johann Sebastian Bach

Edição de / Edited by
Miguel G. Henriques

22

Musical notation for measures 22-23. Measure 22 features a treble clef with a quarter note G4 (finger 1), a pair of eighth notes F4-G4 (finger 2), and a pair of eighth notes E4-F4 (finger 4). The bass clef has a pair of eighth notes G3-F3 (finger 2), a pair of eighth notes E3-F3 (finger 2), and a pair of eighth notes D3-E3 (finger 2). Measure 23 continues with similar patterns, including a pair of eighth notes C4-B3 (finger 1) and a pair of eighth notes B3-A3 (finger 4) in the treble, and a pair of eighth notes C3-B2 (finger 1), a pair of eighth notes B2-A2 (finger 3), and a pair of eighth notes A2-G2 (finger 1) in the bass.

23

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 continues with a pair of eighth notes G4-F4 (finger 1), a pair of eighth notes E4-F4 (finger 2), and a pair of eighth notes D4-E4 (finger 4) in the treble. The bass clef has a pair of eighth notes G3-F3 (finger 1), a pair of eighth notes E3-F3 (finger 3), and a pair of eighth notes D3-E3 (finger 1). Measure 24 features a pair of eighth notes C4-B3 (finger 1), a pair of eighth notes B3-A3 (finger 2), and a pair of eighth notes G3-A3 (finger 4) in the treble. The bass clef has a pair of eighth notes C3-B2 (finger 4), a pair of eighth notes B2-A2 (finger 1), and a pair of eighth notes A2-G2 (finger 3).

24

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 continues with a pair of eighth notes F4-G4 (finger 1), a pair of eighth notes E4-F4 (finger 2), and a pair of eighth notes D4-E4 (finger 3) in the treble. The bass clef has a pair of eighth notes G3-F3 (finger 3), a pair of eighth notes E3-F3 (finger 2), and a pair of eighth notes D3-E3 (finger 3). Measure 25 features a pair of eighth notes C4-B3 (finger 3), a pair of eighth notes B3-A3 (finger 4), and a pair of eighth notes G3-A3 (finger 2) in the treble. The bass clef has a pair of eighth notes C3-B2 (finger 2), a pair of eighth notes B2-A2 (finger 5), and a pair of eighth notes A2-G2 (finger 1). The text "m.s." is written above the final notes of measure 25.

Musical notation for measures 25-26. Measure 25 continues with a pair of eighth notes F4-G4 (finger 3), a pair of eighth notes E4-F4 (finger 4), and a pair of eighth notes D4-E4 (finger 3) in the treble. The bass clef has a pair of eighth notes G3-F3 (finger 3), a pair of eighth notes E3-F3 (finger 3), and a pair of eighth notes D3-E3 (finger 3). Measure 26 features a pair of eighth notes C4-B3 (finger 1), a pair of eighth notes B3-A3 (finger 5), and a pair of eighth notes G3-A3 (finger 3) in the treble. The bass clef has a pair of eighth notes C3-B2 (finger 3), a pair of eighth notes B2-A2 (finger 3), and a pair of eighth notes A2-G2 (finger 5). A fermata is placed over the final notes of measure 26, with the text "tr" and "213" written above it.

27 editor's ossia

Musical notation for measures 27-28. Measure 27 features a treble clef with a quarter note G4, a pair of eighth notes F4-G4, and a pair of eighth notes E4-F4. The bass clef has a pair of eighth notes G3-F3, a pair of eighth notes E3-F3, and a pair of eighth notes D3-E3. Measure 28 continues with a pair of eighth notes C4-B3, a pair of eighth notes B3-A3, and a pair of eighth notes G3-A3 in the treble. The bass clef has a pair of eighth notes C3-B2, a pair of eighth notes B2-A2, and a pair of eighth notes A2-G2. The text "arpeggio" is written below the final notes of measure 28.

28

System 1: Measures 28-29. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The bottom two staves (grand staff) show the harmonic structure with chords and arpeggios.

29

System 2: Measures 29-30. This system continues the melodic and harmonic development. The top staff includes fingerings (1, 2, 4, 3, 4, 3) for a complex passage. The middle staff has a fingering of 5, 1. The bottom two staves continue the harmonic accompaniment.

30

System 3: Measures 30-31. Measure 30 features a trill (tr) and a mordent (m.d.) over a sixteenth-note figure. The middle staff has fingerings 2, 1, 3, 2 and 4, 3. Measure 31 continues with a trill and a mordent. The bottom two staves provide the harmonic accompaniment.

Fantasia Chromatica e Fuga

31

m.d. 2

m.s. 3

4 1 3 4

1 3 4

3 2 1 3 4

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. Measure 31 features a treble clef with a melodic line containing a triplet of eighth notes (fingerings 4, 1, 3, 4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 2, 1, 3, 4). Measure 32 continues the melodic line in the treble clef with a triplet (fingerings 1, 3, 4) and a bass clef with a triplet (fingerings 3, 4, 1).

32

m.d. 1

m.s. 3

4

4

3 4 1

Detailed description: This system contains measures 32 and 33. Measure 32 features a bass clef with a triplet of eighth notes (fingerings m.d. 1, 3) and a bass clef with a triplet of eighth notes (fingerings 4, 4). Measure 33 features a bass clef with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 4, 1).

33

ossia

arpeggio

Detailed description: This system contains measures 33 and 34. Measure 33 is marked 'ossia' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a melodic line. Measure 34 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a melodic line. The word 'arpeggio' is written below the bass clef in measure 34.

34

m.s.

4 3 2

4 3 2

Detailed description: This system contains measures 34 and 35. Measure 34 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a melodic line. Measure 35 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a melodic line. The word 'm.s.' is written below the bass clef in measure 35.

39

Musical score for measures 39-40. The system consists of four staves: two grand staves (treble and bass clef) and two smaller staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). Measure 39 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 40 continues this pattern with various fingering indications (1, 2, 3, 4) and includes a fermata over the final note.

41

Musical score for measures 41-42. The system consists of four staves. Measure 41 includes fingering (1, 2, 3, 4) and dynamic markings 'm.d.' (mezzo-forte) and 'm.s.' (mezzo-piano). Measure 42 features a melodic line with a fermata and a final note marked with a '5'.

43

Musical score for measures 43-44. The system consists of four staves. Measure 43 includes dynamic markings 'm.d.' and 'm.s.' and fingering (1, 3, 5). Measure 44 includes a fermata and the instruction 'arpeggio'.

45

Musical score for measures 45-46. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs). Measure 45 features a treble staff with a quarter note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a quarter note chord (F3, A3, C4). Measure 46 features a treble staff with a quarter note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a quarter note chord (F3, A3, C4). The piece is in a common time signature.

46

Musical score for measures 46-47. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs). Measure 46 features a treble staff with a quarter note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a quarter note chord (F3, A3, C4). Measure 47 features a treble staff with a quarter note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a quarter note chord (F3, A3, C4). The piece is in a common time signature.

47

Musical score for measures 47-48. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs). Measure 47 features a treble staff with a quarter note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a quarter note chord (F3, A3, C4). Measure 48 features a treble staff with a quarter note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a quarter note chord (F3, A3, C4). The piece is in a common time signature.

48

m.d. 1 5 3

m.s. 4

m.d. 2

1 1

This system contains measures 48 and 49. Measure 48 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 49 continues the melodic development in the treble clef. Fingerings and dynamics are indicated throughout.

49

1 3 m.d. 2

Recitativo

m.s. 3

5 m.s. 5

1

Recitativo

tr

This system contains measures 49 and 50. Measure 49 includes a 'Recitativo' section in the bass clef. Measure 50 features a 'Recitativo' section in the treble clef. Trills and other ornaments are marked with 'tr'.

50

m.d. 2

m.s. 3

This system contains measures 50 and 51. Measure 50 shows a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. Measure 51 continues the melodic line in the treble clef.

51

2 4 5 3 4

m.d. 3

tr

This system contains measures 51 and 52. Measure 51 features a complex melodic line in the treble clef with various ornaments. Measure 52 continues the melodic line in the treble clef.

* Arpeggios suggested by the Editor

53

55

57

59

61

63

* Arpeggios suggested by the Editor

** Arpeggio included in manuscripts P289, P651, B548, P275

64

65

66

67

ossia

68

* Arpeggios suggested by the Editor

69

Musical score for measures 69-70. Measure 69 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. A double asterisk (**) above the treble staff indicates an arpeggio. Measure 70 continues the melodic and harmonic development.

70

Musical score for measures 71-72. Measure 71 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 72 continues the melodic and harmonic development. The notation includes various ornaments and articulations.

71

Musical score for measures 73-74. Measure 73 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 74 continues the melodic and harmonic development. The notation includes various ornaments and articulations.

73

Musical score for measures 75-76. Measure 75 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 76 continues the melodic and harmonic development. The notation includes various ornaments and articulations.

* Arpeggios suggested by the Editor

** Arpeggio included in manuscripts P289, P651, B548, P275

74 *ossia*

3 1 3 4 5

75

3 3 1 4

76

Musical score for measures 76-77. The score is written for two systems of grand piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development with some phrasing slurs.

78

Musical score for measures 78-79. The score is written for two systems of grand piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 78 features a triplet of sixteenth notes in the treble. Measure 79 includes a fermata over a note in the treble and a final cadence. The time signature changes to 3/4 at the end of the system.

Fuga

The musical score is presented in two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is titled "Fuga".

Measures 1-7: The first system shows the beginning of the piece. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Measures 8-13: The second system begins at measure 8. The right hand features a more complex melodic line with slurs and ornaments. The left hand continues with a steady accompaniment. Measure 13 includes a trill ornament (*tr*) in the right hand.

Measures 14-17: The third system starts at measure 14. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments. The left hand accompaniment includes some triplet markings (3) and fingering (1, 3). Measure 16 includes the marking "m.s." (mezzo-soprano).

Measures 18-21: The fourth system begins at measure 18. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments. The left hand accompaniment includes some triplet markings (3) and fingering (1, 3). Measure 20 includes the marking "m.d." (mezzo-dolce).

Measures 22-25: The fifth system starts at measure 22. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments. The left hand accompaniment includes some triplet markings (3) and fingering (1, 3). Measure 24 includes a trill ornament (*tr*) in the right hand.

Measures 26-30: The sixth system begins at measure 26. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments. The left hand accompaniment includes some triplet markings (3) and fingering (1, 3). Measure 29 includes a trill ornament (*tr*) in the right hand.

94

97

100

103

106

109

* Arpeggio suggested by the Editor

112

Musical score for measures 112-114. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 112 features a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 113 shows a chromatic ascent in the treble (A4, B4, C5) and a descending line in the bass (F3, E3, D3). Measure 114 continues the chromatic patterns with a half note D5 in the treble and a half note C3 in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

115

Musical score for measures 115-117. Measure 115 has a treble staff with eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass staff with eighth notes (F3, E3, D3, C3, B2). Measure 116 includes a dynamic marking 'm.d.' (mezzo-dolce) and a slur over a half note G4 in the treble. Measure 117 continues with a half note F4 in the treble and a half note A2 in the bass. Fingerings and articulation marks are present.

118

Musical score for measures 118-120. Measure 118 features a treble staff with eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass staff with eighth notes (F3, E3, D3, C3, B2). Measure 119 includes a dynamic marking 'm.s.' (mezzo-sordato) and a slur over a half note G4 in the treble. Measure 120 continues with a half note F4 in the treble and a half note A2 in the bass. Fingerings and articulation marks are present.

121

Musical score for measures 121-123. Measure 121 has a treble staff with eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass staff with eighth notes (F3, E3, D3, C3, B2). Measure 122 includes a dynamic marking 'm.s.' and a slur over a half note G4 in the treble. Measure 123 continues with a half note F4 in the treble and a half note A2 in the bass. Fingerings and articulation marks are present.

124

Musical score for measures 124-126. Measure 124 features a treble staff with eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass staff with eighth notes (F3, E3, D3, C3, B2). Measure 125 includes a dynamic marking 'm.s.' and a slur over a half note G4 in the treble. Measure 126 continues with a half note F4 in the treble and a half note A2 in the bass. Fingerings and articulation marks are present.

127

Musical score for measures 127-129. Measure 127 has a treble staff with eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass staff with eighth notes (F3, E3, D3, C3, B2). Measure 128 includes a dynamic marking 'm.s.' and a slur over a half note G4 in the treble. Measure 129 continues with a half note F4 in the treble and a half note A2 in the bass. Fingerings and articulation marks are present.

130

130

133

133

136

136

139

139

142

142

145

145

* Arpeggios suggested by the Editor

148

Musical score for measures 148-150. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 5, 2, 3, 5, 5, 2, 1, 3, 1, 4, 1, 3. Bass clef has eighth-note patterns with fingerings 5, 3, 1, 3, 1, 5, 3, 3, 1, 5, 3, 1.

151

Musical score for measures 151-153. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 5, 5, 2, 1, 3, 1, 4, 1, 3. Bass clef has eighth-note patterns with fingerings 5, 3, 1, 3, 5, 4, 5, 5.

154

Musical score for measures 154-156. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 3, 4, 5, 5, 5, 5, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 2, 3. Bass clef has a long note with a wavy line and fingerings 5, 3, 2, 1, 2, and a fermata.

157

Musical score for measures 157-159. Treble clef has eighth-note patterns with fingerings 5, 5, 4, 5, 5, 2, 2, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. Bass clef has a wavy line and eighth-note patterns with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

160

Musical score for measures 160-162. Treble clef has a sixteenth-note scale with "m.s." and fingerings 1, 4, 1, 3, 2, 3, 1, 5, and a fermata. Bass clef has a long note with a wavy line and fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

