

**Universidade Federal de Minas Gerais**

**Escola de Música**

***A Chaconne para violino solo BWV 1004 de J.S. BACH:***

**as poéticas da persuasão**

**Victor Vale**

**Belo Horizonte**

**2011**

**Victor Melo Vale**

***A Chaconne para violino solo BWV 1004 de J.S. BACH:***  
**as poéticas da persuasão**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Estudos das Práticas Musicais.

Orientador: Prof. Dr. André Cavazotti

**Belo Horizonte**

**Escola de Música da UFMG**

**2011**

## **AGRADECIMENTOS:**

Aos meus pais que possibilitaram o despertar de minha paixão pela música.

Aos meus irmãos pelo companheirismo.

À Lígia pela paciência e carinho.

Ao meu orientador André Cavazotti que me acompanhou durante toda esta jornada.

Aos amigos Hernani e Ludmilla pelo apoio.

À Professora Rosângela de Tugny por despertar meu interesse pela pesquisa.

Ao Professor Flávio Barbeitas pelos conselhos.

Por fim, o agradecimento ao programa de pós-graduação da Escola de Música da UFMG.

*A música jamais pode servir de meio. Mesmo em seu estado mais grosseiro, sempre ultrapassa o texto e o rebaixa a ser apenas seu reflexo. Comparada à música, toda expressão verbal tem qualquer coisa de indecente; dilui e embrutece, banaliza o que é raro.*

(Friedrich Nietzsche, 1872)

## RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo sobre a *Chaconne* da *Partita II para violino solo* BWV 1004, de J.S.Bach. Contém uma reflexão sobre o papel da retórica e de conceitos sobre afetos na música barroca. Essa reflexão é fundamentada em obras de Aristóteles, Deleuze e Guattari. Baseada nessa reflexão, é realizada uma análise musical da *Chaconne* de J.S. Bach. A análise revelou que um traço relevante dessa obra é a presença de elementos opostos, antitéticos, o que é uma das características da estética musical barroca. Isso foi observado na forma como são empregados os modos (menor e maior), as texturas (densas e rarefeitas), as sensações de movimento (de alta e baixa energia cinética), os contextos melódicos (dissonantes e consonantes) e, particularmente, os afetos (dor-alegria; cólera-calma). Outros aspectos revelados na análise musical são ocorrências de recursos de *chiaroscuro* e elementos musicais que causam a sensação de *tempo-eternidade*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chaconne, música barroca, retórica, afetos, J.S.Bach.

## ABSTRACT

This work consists on a study about the *Chaconne* of the *Partita for solo violin* BWV 1004, by J.S.Bach. It contains a discussion on the role of rhetoric and the concepts of the affects in Baroque music. This discussion is based on works by Aristotle, Deleuze and Guattari. Founded on this discussion, follows a musical analysis of the *Chaconne*. The analysis revealed that a prominent trace of this work is the presence of opposing, antithetical occurrences. This was observed in the way in which are employed the modes (minor and major), textures (dense and rarified), sensations of movement (of high and low kinetic energy), melodic contexts (dissonant and consonant) and, especially, the affects (pain-joy; cholera-calmness). Other aspects revealed in the musical analysis are the presence of *chiaroscuro* technique and musical elements that cause the sensation of *time-eternity*.

**KEYWORDS:** Chaconne, Baroque music, rhetoric, affects, J.S.Bach.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: A retórica e os afetos</b>	<b>4</b>
1.1 – A retórica	4
1.2 – Retórica e música	6
1.3 – Os afetos ou paixões da alma: Aristóteles, Deleuze e Guattari	8
<b>CAPÍTULO 2: Análise musical da <i>Chaconne</i> BWV 1004</b>	<b>16</b>
2.1 – Tema	17
2.2 – Seção 1 (Variações 1 a 32)	23
2.3 – Seção 2 (Variações 33 a 51)	44
2.4 – Seção 3 (Variações 52 a 63)	58
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>73</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>75</b>
ANEXO A: <i>Chaconne BWV 1004</i> (Edição Dover)	75
ANEXO B: <i>Chaconne BWV 1004</i> (Fac-símile do manuscrito)	82
ANEXO C: Gravação (CD) <i>Chaconne BWV 1004</i> (Lucy van Dael)	88

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em um estudo sobre a *Chaconne*, obra escrita por J.S. Bach (1685-1750) entre 1717 e 1723, e que é o quinto e último movimento de sua *Partita para violino solo BWV 1004*. O motivo da escolha por esta obra é, além do meu grande fascínio por suas atmosferas e estruturas, a importância recorrentemente delegada à mesma. Alvo constante de estudos, transcrições e arranjos, esta chaconne tem conservado ao longo do tempo sua força e singularidade, sendo constantemente caracterizada não somente como um dos pináculos da música instrumental barroca, mas também como um dos pontos referenciais da música instrumental europeia de tradição escrita.

Não há necessidade em atestar a força e o poder de criação musical que comumente se delega a J.S. Bach. Sua obra caracteriza-se por uma enorme paleta de sonoridades e formas, promulgando sua abrangência em diversos aspectos sensíveis, religiosos, filosóficos e técnicos. A obra de Bach, imersa no movimento artístico fundado na catarse aristotélica barroca, articula-se, tecnicamente falando, através dos recursos do discurso oratório e de seus intrínsecos métodos de persuasão. Sobre esta característica persuasiva, inerente à arte barroca, ARGAN comenta (2004, p. 37):

Mas, enfim, se a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão, é legítimo perguntar qual é o objetivo ou o fim da persuasão. E é justamente aqui que a experiência da *Retórica* aristotélica me parece fornecer uma chave de interpretação ou avaliação da arte barroca. Não existem teses a *priori* que a oração retórica deva ou queira demonstrar; ela pode ser aplicada a qualquer assunto, porque o que importa não é persuadir a isto ou aquilo, mas simplesmente persuadir.

Utilizado no intuito de suprir um dos principais escopos da arte barroca (a persuasão), o sistema retórico, delineado no universo do *logos*, atenta-se em promover o máximo resultado na efetivação discursiva, que, em música, significava expor, com a maior clareza possível, todo seu semblante *pathetico*. O artista barroco já não se esforça apenas em ver ou sentir, mas também em

fazer ver e sentir por meio de uma técnica que lhe é própria (ARGAN, 2004, p. 35). Aqui começo a esboçar os assuntos que formam a *Inventio* deste trabalho. Se a retórica promulga sua ação decisiva na criação artística barroca, como esta se apresenta na Chaconne? E mais: como o sistema retórico constrói o léxico musical utilizado na Chaconne, possibilitando que seus diversos gestos e configurações melódicas nos direcionem a seus terrenos sensíveis? Esta última questão é fundamental para este trabalho, pois nos permitirá delinear os possíveis traços da matéria expressiva que constitui esta obra.

Neste trabalho, conceitos e teorias presentes na *Arte Retórica e Retórica das Paixões* de Aristóteles serão constantemente expostos, no intuito de esclarecer suas possíveis inflexões no discurso musical da Chaconne. Além do aparato teórico desenvolvido por Aristóteles, utilizo-me de alguns pensamentos discutidos por dois filósofos franceses: Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992). Acredito que esses autores oferecem-nos uma chave interessante e promissora para adentrarmos em determinados terrenos nos quais podemos dialogar com a matéria essencialmente artística da arte: o sensível. Sobre isso, DELEUZE e GUATTARI comentam (2010, p. 197):

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes.

A estrutura deste trabalho é tripartida. No **Capítulo 1**, discorreremos sobre a origem e o desenvolvimento da retórica, que se tornou uma importante característica da arte barroca. Ainda neste capítulo, apresentamos uma breve discussão sobre a dinâmica artística realizada entre os universos antitéticos do *logos* e do *pathos*. Para dar suporte a essa discussão, utilizamos, além da retórica aristotélica, conceitos dos dois filósofos mencionados acima, Gilles Deleuze e Félix Guattari. O **Capítulo 2**, que é o cerne deste trabalho, consiste em uma análise da Chaconne de J.S. Bach onde procuramos identificar suas

características estilísticas, sistematizações retóricas e, principalmente, a constituição de suas matérias expressivas e gestos de afeto musical. Pontuando o final do trabalho, na **Conclusão** aferimos as últimas disposições acerca da obra analisada, a partir das qualidades sensíveis identificadas ao longo desta dissertação.

Para enriquecer a leitura, disponibilizamos, nos **Anexos**, duas partituras completas da Chaconne (a edição utilizada nos exemplos musicais ao longo do trabalho, e o *fac-símile* do manuscrito do próprio J.S. Bach), e um CD com a gravação da Chaconne interpretada pela violinista holandesa Lucy van Dael.

# Capítulo 1

## A retórica e os afetos

### 1.1 – A retórica

Poderíamos qualificar a retórica como a arte da persuasão através da eloquência, da composição de discursos coerentes e persuasivos. Mais amplamente, uma ciência da metalinguagem. Segundo BARTHES (1975, p. 151), a origem da retórica remonta ao século V a.C. e deu-se através do processo de propriedade, quando Gélon (c. 540 – 478 a.C.) e Hieron, dois militares tiranos, decretaram a expropriação de terras para que fossem distribuídas entre seus mercenários. Com o objetivo de povoar Siracusa, esses dois irmãos decretaram as deportações e transferências de populações originárias das cidades de Naxos e Catania. Tal tirania acabou-se em 467 a.C. quando um levante destronou Hieron. Uma das principais diretrizes do novo regime instaurado repousava no empenho em restituir a ordem e a antiga configuração das posses territoriais. No entanto, os títulos e direitos de propriedade eram bastante confusos e davam margem a inúmeras interpretações. Como os governantes resolveriam, de forma justa, os inúmeros processos abertos restituindo, assim, o *status ante quo*? A solução encontrada foi promover a mobilização de grandes júris populares, onde as reivindicações pelas posses das terras eram deferidas através da eloquência e da conseqüente persuasão dos juizes. A competência discursiva de um determinado pleiteante afirmaria, então, a “veracidade” perante o júri. Desta forma, a eloquência oratória tornou-se uma potente ferramenta de comunicação e socialização. Sobre a conexão primitiva entre a oratória e as dinâmicas sociais, BARTHES (1975, p. 152) comenta:

É delicioso observar que a arte da palavra está ligada originariamente à reivindicação de propriedade, como se a linguagem, enquanto objeto de transformação, condição de uma prática, estivesse determinada não a partir de uma mediação ideológica sutil (como pôde ter acontecido a tantas formas de arte), mas a partir da socialidade mais declarada, afirmada em sua brutalidade fundamental, a da posse de terras; começou-se – entre nós – a se refletir sobre a

linguagem para a defesa dos bens. Foi no nível do conflito social que nasceu um primeiro esboço teórico da *palavra dissimulada* (diferente da fictícia, a dos poetas: a poesia era então a única literatura e a prosa só conseguiu esta posição mais tarde).

Em suas duas obras sobre o discurso, *Techne rhetorike* e *Techne poietike*, Aristóteles lançou as bases didáticas sobre retórica, fundamentos que alimentaram, recorrentemente, os manuais e textos futuros referentes à essa arte da comunicação. Sobre esses trabalhos, BARTHES nos informa (1975, p. 155):

Aristóteles escreveu dois tratados sobre os fatos do discurso, mas ambos são distintos: a *Techne rhetorike* trata de uma arte da comunicação cotidiana, do discurso em público; a *Techne poietike* trata de uma arte da evocação imaginária. No primeiro caso, trata-se de regular a progressão do discurso de ideia em ideia; no segundo, a progressão da obra de imagem em imagem: ambas são, para Aristóteles, dois encaminhamentos específicos, duas “*technai*” autônomas; e é a oposição desses dois sistemas, um retórico e outro poético, que, de fato, define a retórica aristotélica.

Baseada em silogismos, a coesa retórica aristotélica dinamiza-se por uma rigorosa argumentação, caracterizada pela inteligibilidade dos fatos em contexto. Sistematizando e codificando a retórica, Aristóteles integra esta disciplina ao terreno do *logos*, destinado a controlar as marcas do humano e de sua contingência. Desta forma, a retórica legada por Aristóteles não se reduz apenas ao poder persuasivo intrínseco à palavra, mas a um complexo sistema que busca encontrar, por proposições e julgamentos “verdadeiros”, os meios e possibilidades de persuasão que cada situação comporta (REBOUL, 2004, p. 24).

## 1.2 – Retórica e música

BUELOW (2001, p. 261) afirma que durante o século XIV e início do século XV, as cidades-estados italianas sediaram as redescobertas de importantes textos antigos (manuscritos e *fac-similes*) da arte oratória, promovendo, logo em seguida, suas teorias e práticas. A revalorização da cultura clássica, moldada novamente sobre seus cânones antigos, serviu como pilar para a construção de novos conceitos culturais, sociais e até mesmo religiosos. A retórica, ponto de convergência das teorias linguísticas e verbais, ressurgiu como principal elemento estruturador da oratória e da poética, fecundando todo o campo artístico renascentista. A produção intelectual desenvolvida na Idade Média, através do *Septennium*<sup>1</sup>, manteve duas vias de representação: uma verbal (o *Trivium*) e outra numérica (o *Quadrivium*). A retórica (integrada ao *Trivium*) e a música (parte do *Quadrivium*) mantinham seus escopos e abrangências em planos distintos, não havendo contato efetivo entre seus elementos e teorias. Entretanto, esta situação revelar-se-ia outra a partir do momento que o estudo da retórica passa a delegar uma singular importância ao intrínseco poder da música sobre as paixões da alma e, conseqüentemente, à sua, também, condição persuasiva. Os estudos sobre os *Ethos dos Modos*, desenvolvidos por Platão, Aristóteles e mais tarde por Pitágoras, foram retomados e revistos, fundamentando novos postulados sobre as possíveis relações entre os movimentos musicais e psíquicos do homem. A respeito deste “encontro” entre música e retórica, Luís Otávio SANTOS ([s.d], p. 1) afirma:

Foi na Renascença, com as grandes mudanças intelectuais ocorridas com o Humanismo, que as conexões entre Retórica e Música tornam-se mais inevitáveis. O *Pathos* tornou-se uma importante ferramenta para ilustrar o lado homocêntrico da arte e a redescoberta de antigos tratados de oratória clássica, especialmente o tratado de Quintiliano, *Institutio Oratoria*, começou a orientar os compositores para uma concepção musical mais eficaz e teatral. A música agora era menos subjetiva, mais mundana, destinada a se comunicar como uma

---

<sup>1</sup> Conjunto de sete “artes liberais”, divididas em dois grandes grupos: *Trivium* e *Quadrivium*. O *Trivium* compreende a *Grammatica*, *Dialectica* e *Rhetorica*; o *Quadrivium* compreende *Musica*, *Arithmetica*, *Geometria* e *Astronomia*.

oração, estando vinculada a um *decorum* e a uma estrutura formal, onde a *inventio*, *dispositio* e *elocutio* deveriam obter suas equivalências musicais.

*Pathos* e *logos*, personagens da eterna contraposição entre o plano caótico e suas extrações ordenadoras, polarizariam, agora, suas divergentes singularidades ao estruturar, através da música e da palavra, outra possibilidade de conexão. A música, gradativamente, passaria a ser composta e compreendida como uma alegoria das contingências afetivas, ao praticar processos de imitação análogos às paixões da alma. Sobre estas questões, LUCAS escreve (2007, p. 226 e 227):

Simultaneamente, os mesmos autores setecentistas referem-se à música como “imitação sonora” pelo viés do *trivium*: a voz (cantada), a melodia e o ritmo musicais são entendidos como veículos para mover o público, imitando as paixões humanas. Essa semelhança de finalidade entre a música e o discurso verbal, reiterada pela própria presença da palavra nos discursos cantados, possibilitou que se procurasse realizar aproximações sistemáticas entre música e oratória. Nesse sentido, a música relaciona-se ao gênero de artes ligadas à palavra, o *trivium*, que, segundo Boécio, reúne a dialética, a gramática e a retórica.

A decisiva conexão entre retórica e música aconteceria em meados do século XVI, onde os conceitos e terminologias da oratória clássica se tornavam cada vez mais frequentes em tratados e postulados de teóricos e estudiosos da música. Um exemplo disso está nas orientações musicais propostas por teóricos alemães como Listenius e Glarean, nas quais defendiam, cada vez mais, o “alinhamento” dos princípios retóricos com a arte composicional e a consequente criação de uma nova categoria musical: *a musica poetica* (BUELOW, 2001, p. 261).

Crescentes preocupações sobre a função e o lugar da palavra na música, e a forma que esta última poderia potencializar a mensagem no texto, levaram os compositores a adotar novos caminhos composicionais. A música barroca, que é fundamentalmente orientada pela linguagem, deveria ser mais flexível aos preceitos da oratória e de suas teorizações, possibilitando uma maior facilidade de incursão às paixões da alma, tão necessárias à persuasão

discursivo-textual. Estes princípios sustentariam o surgimento da ópera que, como produto intrínseco à arte barroca, marcaria a aliança mor entre retórica e música, *pathos* e *logos*.

### **1.3 – Os afetos ou paixões da alma:**

#### **Aristóteles, Deleuze e Guattari**

Apoiados nas doutrinas retóricas, as especulações sobre o funcionamento dos afetos contribuíram para o surgimento de um conjunto sistemático de estruturas estéticas, fecundando grande parte das expressões artísticas barrocas. Além da necessidade estilística, o controle dos afetos servia como forte ferramenta à prática dos ideais retóricos. Interpretando o trabalho de filósofos como Platão, Aristóteles e Quintiliano, músicos e teóricos dos sécs. XVII e XVIII buscaram estabelecer uma forte relação de persuasão através da conexão entre música e palavra, delegando ao produto desta união uma possibilidade real de controle dos impulsos afetivos através da arte.

A grande exaltação retórica presente na trama barroca é justamente o diálogo entre estes dois universos, razão e sensível. Deleuze relata que esses vetores, *logos* e *afetos*, ideias e paixões, são, para Descartes, tipos de pensamento que diferem por suas naturezas intrinsecamente divergentes (DELEUZE, 2007, p. 17). A *ideia* é um modo de pensamento definido por seu caráter representativo. Estamos em um terreno apolíneo, representativo, objetivo. O *afeto*, que, segundo Spinoza, não representa nada, premeditaria ou sucederia a *ideia* sendo necessário apenas como um elemento de uma ordem racional maior, formando assim uma ordenação resultante na representação de algo. Podemos perceber uma primazia da *ideia* sobre o *afeto*, comum a todo pensamento logocêntrico existente nos séculos XV e XVI. A representação é justamente o que Deleuze e Guattari não conferem aos devires e aos *afectos* que o constituem. Sobre a singularidade do *afecto*, DELEUZE e GUATTARI comentam (2010, p. 204 e 205):

O afecto não ultrapassa menos as afecções que o percepto, as percepções. O afecto não é a passagem de um estado vivido a

um outro, mas o devir não humano do homem. Ahab não imita Moby Dick e Pentesileia não “se comporta como” a cadela: não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. [...] André Dhôtel soube colocar seus personagens em estranhos devires-vegetais; tornar-se árvore ou tornar-se áster: não é, diz ele, que um se transforme no outro, mas algo passa de um para outro. Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se as coisas, animais e pessoas (Ahab, Moby Dick, Pentesileia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto.

Enquanto que o *afeto*, para Aristóteles, seria um influxo sensível necessário à construção de blocos de persuasão discursiva – a representação de um específico contexto retórico –, para Deleuze e Guattari o *afecto* é autônomo, matéria-prima de nosso universo, formador de devires reais e autossuficientes que não se importam e nem podem representar nada além deles mesmos, justamente pelo fato de atuar em zonas de sublimação e de *desterritorialização* (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 200). Nessas zonas, nossas qualidades humanistas, logocêntricas e individualistas não conseguem penetrar. MEYER (2003, p. 35) escreve um interessante parágrafo sobre esse ponto:

Na diferença pura que se cria pela emergência de um *pathos* irreduzível ao sujeito, este se vê ameaçado em sua identidade em proveito da pura alternativa. Por esse *pathos*, pela paixão, sai-se da identidade do sujeito, e não somente do em-si, em benefício do humano. A paixão escapa ao *logos*, centrado no caráter apodítico proveniente da identidade redutora do sujeito; assim se compreende o caráter ameaçador e *irracional* da paixão por um *logos* definido somente pela apoditicidade. O dualismo, que ressurge do aspecto inassimilável do *pathos* à substância, vai opor a ordem humana e a ordem natural, ou, se se preferir, dois sujeitos diferentes. A paixão será assim o próprio conceito do desdobramento, da diferença irreduzível, do que escapa ao conceito.

A catarse aristotélica na música barroca determina modelos e diretrizes para que os *afetos* adquiram suas respectivas capacidades representativas ou materializem-se nos corpos afetados. As únicas diferenças existentes entre o *afecto*, explicitado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, e o *afeto*, que

Aristóteles desenvolve na *Retórica das Paixões*, consistem no uso ou não da razão para efetivar estes contingentes sensíveis e no processo de contágio que os mesmos possibilitam aos viventes. O feiticeiro de Deleuze e Guattari, contagiado pelos *afectos*, sai do em-si-próprio, de sua possível identidade, direcionando-se aos blocos de *devir* e à multiplicidade cósmica que nos rodeia e integra. *Devir* é fazer parte da natureza, tornar-se natureza, e junto desta constituir o cosmo caótico e homogêneo. De acordo com DELEUZE e GUATTARI (2010, p. 200 e 201):

*Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. “Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires-animal, vegetal, molecular, devir zero. Kleist é sem dúvida quem mais escreveu por afectos, servindo-se deles como pedras ou armas, apreendendo-os em devires de petrificação brusca ou de aceleração infinita, no devir-cadela de Pentésilieia e seus perceptos alucinados. Isto é verdadeiro para todas as artes: que estranhos devires desencadeiam a música através de suas “passagens melódicas” e seus “personagens rítmicos”, como diz Messiaen, compondo, num mesmo ser de sensação, o molecular e o cósmico, as estrelas, os átomos e os pássaros? Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto.*

Por outro lado, o orador de Aristóteles, através de processos racionais, representativos e pré-estabelecidos, utiliza os *afetos* para delegar um elevado poder perante seu comunicante, dispondo-o sobre certas condições. Através deste prisma, os *afetos* e suas respectivas representações são percebidos como um determinado tipo de agente do sistema retórico. Segundo LUCAS (2007, p. 226),

Para Mattheson, como para Aristóteles, a música imita os afetos humanos, e sua finalidade principal é edificar o indivíduo, incitando-o à virtude, ou excelência da alma, que é o fim de toda ação e de toda arte. [...] Em seu livro sobre a moral, Aristóteles ressalta que a virtude “é uma disposição da alma relacionada com a escolha de ações e emoções, disposição

esta consistente num meio termo (o meio termo relativo a nós) determinado pela razão”. Ele diz, ainda, que a virtude “é a capacidade de deliberar bem acerca das espécies de coisas que levam a viver bem de um modo geral”. Portanto, a virtude é uma excelência racional, que trata de dominar a parte irracional da alma, ou seja, a parte responsável pelos afetos, que a música também busca controlar.

O feiticeiro de Deleuze e Guattari, e o orador de Aristóteles, apontam para perspectivas distintas sobre os afetos. Deleuze e Guattari propõem, em *Mil Platôs*, uma imersão no pensamento Nietzscheano, uma aproximação com Dionísio e o mundo múltiplo que o cerca, uma sabedoria alcançada através do universo da transfiguração, da metamorfose, um retorno ao nosso primitivismo através da consumação dos devires-animais, da imanência que reside em nós e em todos os seres. Os *afectos*, de acordo com os autores, são as chaves para este universo cambiante. Segundo DELEUZE e GUATTARI (2002, p. 21):

O pré-romântico alemão Moritz sente-se responsável, não pelos bezerros que morrem, mas perante os bezerros que morrem e lhe dão o incrível sentimento de uma Natureza desconhecida – o *afecto*. Pois o *afecto* não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a elevação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu. Quem não conheceu a violência dessas sequências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos.

Para os dois autores filósofos franceses, a esquizofrenia, aqui entendida mais amplamente e não apenas em seu conceito científico desenvolvido pela psiquiatria, assemelha-se à dinâmica existente no universo dos *devires*. Ela é a liberação de toda a potência do desejo, o contágio pela multiplicidade, o desprender-se das definições logo-seriais para constituir-se, unicamente, como reais processos de produção “desejante” (DELEUZE e GUATTARI, 1972, p. 142 e 143).

Paralelamente, as representações logo-seriais constituem-se na representação da logística capitalista, pois, segundo esses autores, o capitalismo se apropriaria do processo de produção do inconsciente, puro processo de descodificação e desterritorialização. No entanto, esta apropriação é realizada com o intuito de reprimi-lo, elevando a possibilidade de constituição

do *capital*. O capitalismo só se interessa pelo indivíduo, pela constante união de indivíduos dispostos sobre um sistema de vigília e poder. É exatamente neste ponto que os retóricos territorializam suas influências. Qual seria a lógica deste sistema? O jogo retórico e suas finalidades regem aqui a dinâmica da relação de poder, implícita ou não, presente nos discursos. A retórica e o controle das paixões da alma apresentam para Aristóteles o mesmo escopo: a persuasão e a afirmação positiva e incorruptível do orador como indivíduo honesto e digno de minuciosa atenção. O bom orador, ao provocar em seu ouvinte um pré-determinado estado afetivo, faz com que este também compartilhe seu julgamento sobre o assunto que estiver em questão. Essas operações persuasivas, estudadas e teorizadas por filósofos gregos e, posteriormente, barrocos, buscam o ponto de maior convergência dos universos racional e sensível. Nesses processos retóricos, os *afetos* seriam acessados, racionalmente, como formas de se dispor ou se portar perante o outro. Sobre este ponto, MEYER comenta (2003, p. 47):

As paixões são ao mesmo tempo modos de ser (que remetem ao *ethos* e determinam um caráter) e respostas a modos de ser (o ajustamento ao outro). Daí a impressão de que as paixões nada têm de interativo, sendo somente estados *afetivos* próprios da pessoa como tal. A confusão, porém, permanece. [...] Examinemos então as posições relativas de dois indivíduos A e B, e vejamos as determinações passionais que vão uni-los até mesmo por oposição. De início, uma observação subjacente a toda análise de Aristóteles: com respeito a B, A está em posição superior, igual ou inferior. Se A pretender ser superior, agirá com *desprezo*. Nessa superioridade ostensiva, existe a necessidade de aumentar a distância. Mas o desprezo não passa disso, afirma Aristóteles. Pressupõe que o outro não merece as boas coisas que tem porque, realmente, é inferior a seu próprio destino, por assim dizer. Seria possível B subir de posição? A essa pergunta B poderia responder com cólera, julgando que, pelo contrário, é A que se considera superior ao que é.

No trecho acima, percebemos o caráter interativo que o *afeto* desempenha na retórica aristotélica, e que é de fundamental importância para a compreensão das ideias e dinâmicas da música barroca.

Aristóteles, em sua *Arte Retórica*, já argumentava e analisava o poder dos *afetos* na persuasão, no controle. Segundo ele, a efetivação retórica deve-se a uma disposição racional em escolher os fins e proporcionar-lhe os meios.

Exteriorizado pela virtude aristotélica, o exercício do *logos* atenta-se a dominar as paixões, possibilitando um melhor direcionamento discursivo, previamente estabelecido. Aristóteles se empenha em manter o controle sobre os *afetos* para que esses não contrariem a razão, mas se disponham a favor dela. No entanto, como essa funcionalidade poderia ser alcançada? Por uma semelhança que fomenta tanto o campo retórico como o plano *pathetico*. As incursões logocêntricas no terreno das paixões realizam-se, constantemente, através do jogo dos contrários. Sobre esta questão, MEYER (2003, p.37) aponta:

Para Aristóteles, a paixão é a expressão da contingência; além disso, se de começo o *pathos* é uma simples marca lógica ou ontológica (uma categoria do ser), logo se servirá disso para caracterizar a relação sensível com sua temporalidade inversa à ordem lógica. O jogo dos contrários está inscrito no campo passional, fazendo deste uma preocupação privilegiada para a retórica, que se ocupa das oposições.

A dinâmica retórica, exteriorizada pela estruturação bidimensional entre *logos* e *pathos*, é a essência do *recalque*<sup>2</sup> exteriorizado no Barroco. Recalque enraizado na resistência ocidental em desterritorializar-se através dos afetos, em permitir-se o contágio pelos desejos impessoais que, segundo Deleuze e Guattari, nos tiram a identidade em benefício único da formação de devires. Assim se faz a “casa barroca” e suas conjugações bi-vetoriais, que são as sementes da catarse aristotélica. DELEUZE (2007, p. 28) revela:

No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que fará ascender a dobras totalmente distintas. Não está eliminada a possibilidade de a alma racional recair sobre a morte, e remontar no juízo final, como um ludião. A tensão ocorre entre um afundamento, como diz Leibniz, e a elevação ou ascensão que perfuram em certos locais as massas organizadas. Passa-se das figuras tumulares da basílica de São Lourenço às figuras do teto de Santo Inácio. Objetar-se-á que a gravidade física e a elevação religiosa são completamente diferentes e que não pertencem ao mesmo mundo. Todavia, são dois vetores que se repartem como tais

---

<sup>2</sup> Exclusão, do campo da consciência, de certas ideias, sentimentos e desejos, que o indivíduo não quer admitir, e que, no entanto, continuam a fazer parte da vida psíquica.

na distinção de dois andares de um só e mesmo mundo, de uma só e mesma casa.

A constatação de Deleuze repousa na função operatória que esses dois universos, um físico e outro sensível, desempenham no Barroco. Apesar de irreduzíveis um ao outro, o diálogo entre *pathos* e *logos* porta-se como combustível para o funcionamento da máquina persuasiva barroca.

Como afirma BARTEL (1997, p. 29), a representação e a moção dos afetos tornam-se, de fato, a finalidade da arte musical barroca. No entanto, apesar dos intensos estudos e teorizações sobre a expressão das paixões na música e suas relações com a dinâmica psíquica humana, não houve de fato uma doutrina ou uma teoria dos afetos. Examinando diversas fontes, dentre elas os trabalhos de Mattheson, Werckmeister, Rameau, Charpentier (CANO, 2000, p. 67) torna-se evidente a heterogeneidade dos apontamentos e teorizações sobre a relação de um determinado motivo ou elemento musical e seu correspondente afetivo. Entretanto, o que pode ser admitido através da análise desses trabalhos é a potência da expressão afetiva, e sua profunda relevância para a música barroca.

A dinâmica entre música e afeto, conjugada sobre o prisma retórico, foi frequentemente articulada na música barroca através do conceito das figuras retórico-musicais. Assim como o orador de Aristóteles poderia recorrer ao uso das figuras de linguagem, exteriorizadas na *elocutio* retórica, o compositor barroco também objetivaria o uso de respectivas analogias musicais com o intuito de ornar seu discurso e incitar nos ouvintes a moção das paixões. Em *Les passions de l'âme* (1649), Descartes propõe uma hipotética explicação racional sobre a fisiologia das paixões e suas atuações nos corpos humanos, afirmando que este contingente afetivo é excitado pela movimentação do que ele denomina de *espíritos animais* (DESCARTES, 1962, p. 315 e 316):

Concebamos, pois, que a alma tem a sua sede principal na pequena glândula que existe no meio do cérebro, de onde irradia para todo o resto do corpo, por intermédio dos espíritos, dos nervos e mesmo do sangue, que, participando das impressões dos espíritos, pode levá-los pelas artérias a todos os membros; e, lembrando-nos [...] que os pequenos filetes de nossos nervos acham-se de tal modo distribuídos em todas as suas partes que, por ocasião dos diversos movimentos aí

provocados pelos objetos sensíveis, abrem diretamente os poros do cérebro, o que faz com que os espíritos animais contidos nestas cavidades entrem diversamente nos músculos, por meio do quê podem mover os membros de todas as diversas maneiras que esses são capazes de ser movidos, e também que todas as outras causas que podem mover diversamente os espíritos bastam para conduzi-los a diversos músculos; juntemos aqui que a pequena glândula, que é a principal sede da alma, está de tal forma suspensa entre as cavidades que contêm esses espíritos que pode ser movida por eles de tantos modos diversos quantas as diversidades sensíveis nos objetos; mas que pode também ser diversamente movida pela alma, a qual é de tal natureza que recebe em si tantas impressões diversas, isto é, que ela tem tantas percepções diversas quantos diferentes movimentos sobrevêm nesta glândula; como também, reciprocamente, a máquina do corpo é de tal forma composta que, pelo simples fato de ser essa glândula diversamente movida pela alma ou por qualquer outra causa que possa existir, impele os espíritos animais que a circundam para os poros do cérebro, que os conduzem pelos nervos aos músculos, mediante o que ela os leva a mover os membros.

Nessa obra, Descartes, através de processos e conjugações de base empirista, tenta estabelecer um “mapa” de todo o caminho afetivo, desde os motivos responsáveis pela gênese de um determinado afeto à forma, fisiológica e social, que este nos contagiaria.

Seja no processo aristotélico de construção retórico-persuasiva ou na sublevação da alma pelo desejo de contagiar-se pelo *cosmos* mimético, a imersão à percepção afetiva se apresenta como um eficiente catalisador na efetivação de nosso primitivo ideal de comunicação com o universo sensível e seus múltiplos planos. É através deste contingente que o Barroco expõe seus contrastes, seus planos e dobras. Como afirma DELEUZE, o traço deste movimento “é a dobra que vai ao infinito” (2007, p. 13). No Barroco, o choque provocado pela múltipla oposição vetorial, tensão e relaxamento, cólera e calma, amor e ódio, *logos* e *devir*, e outros infindáveis exemplos, retratam o funcionamento desta máquina persuasiva, que se alimenta justamente deste contingente afetivo, múltiplo e contrastante.

## CAPÍTULO 2

### ANÁLISE MUSICAL DA *CHACONNE* BWV 1004

Partindo da discussão realizada no capítulo anterior, analisaremos aqui a *Chaconne* da *Partita II para violino solo*, BWV 1004, de Johann Sebastian Bach (1685-1750). As questões que nortearão nossa análise podem ser assim formuladas: do que é feita a matéria expressiva dessa obra? Que afetos são nela evocados? Não temos a pretensão de esgotar as possibilidades de respostas à essas perguntas - por natureza, tão abrangentes e subjetivas, e que apontam para sentidos múltiplos. O que buscamos, inspirados pelas aberturas proporcionadas pelos conceitos de Deleuze e Guattari e tomando em mãos o instrumental teórico da retórica musical barroca, é uma possível aproximação do rico e complexo universo afetivo que constitui essa obra.

Chaconnes são danças barrocas que consistem em contínuas variações sobre um tema. A *Chaconne* de J.S. Bach consiste em um tema e 63 variações, agrupadas em três grandes seções:

1<sup>a</sup> – A Seção 1 contém o tema e as primeiras 32 variações. É a maior das três seções, e está na tonalidade de Ré menor.

2<sup>a</sup> – A Seção 2 compreende dezenove variações (Variações 33 a 51), e está em Ré Maior.

3<sup>a</sup> – A Seção 3, onde há o retorno da tonalidade de Ré menor, é a mais curta das três seções, com doze variações (Variação 52 a Variação 63).

A apresentação de nossa análise seguirá o percurso da própria obra, qual seja, **Tema, Seção 1, Seção 2 e Seção 3.**

## 2.1 - Tema

Iniciemos nossa análise com o tema da Chaconne, representado abaixo (BACH<sup>3</sup>, 1978, p. 30):

Ex. 1 – Tema (Compassos 1 a 5)



Percebemos aqui que o tema apresenta seu início e término, respectivamente, no segundo e primeiro tempos dos compassos, característica que se prolongará por toda a peça, como o veremos mais adiante. Esta formatação deriva da própria estruturação rítmica inerente a esta forma de dança. A chaconne, assim como a sarabanda e a passacaglia, é uma dança de origem espanhola disposta em compasso ternário. Os segundos tempos de seus compassos apresentam uma espécie de acento ou, se preferirmos, uma pontuação enfática. Esta qualidade articular instaura uma de suas principais características: o processo anacrústico (BETANCOURT, 1999, p. 2). A figura a seguir ilustra esta configuração (1978, p.30):

---

<sup>3</sup> Todos os exemplos musicais são extraídos da reedição realizada pela Dover Publications (BACH, 1978).

Ex. 2 – Tema (Compassos 1 a 5)

**ANACRUSES**

**TEMA**

Esta característica rítmica do tema, e também em todas as 63 variações que o seguem, urge falar das qualidades sensíveis que são estabelecidas com o mesmo. Essas impressões são provocadas por impulsos antitéticos, que nos fazem perceber a existência de dois membros contrastantes no interior do período temático. Esta divisão estabelece, então, duas partes estruturais de polaridades opostas que se unem, se entrelaçam, através de um elemento de interseção disposto no segundo tempo do terceiro compasso: o acorde de sexto grau. Analisemos o mesmo abaixo (1978, p. 30):

Ex. 3 – Tema (Compassos 1 a 5)

**MEMBRO 1**                      **INTERSEÇÃO**                      **MEMBRO 2**

SOPRANO - ANÁBASE

SOPRANO - CATÁBASE

BAIXO - CATÁBASE

BAIXO - ANÁBASE

**INTERSEÇÃO**

**PERÍODO**

■ SEÇÃO DE MAIOR DENSIDADE TEXTURAL

■ RAREFAÇÃO DA DENSIDADE TEXTURAL

Identificamos três sensações, substanciadas em recursos composicionais, que perfazem a experiência da oposição constitutiva do tema:

1° - Abertura/Fechamento (plano melódico),

2° - Densidade/Rarefação (número de vozes),

3° - Suspensão/Repouso (em relação à harmonia).

Por conseguinte, estas sensações ligar-se-iam, uma a uma, à respectivas características musicais:

1ª – A configuração da tessitura melódica,

2ª – Os estilos texturais utilizados,

3ª – O jogo tonal estabelecido em suas funções harmônicas.

Como estas experiências desenvolvem-se musicalmente? Analisemos cada uma delas:

1 – Abertura/Fechamento: No primeiro membro, notamos que o caminho melódico inerente às vozes do soprano e baixo realizam movimentos divergentes, promovendo uma “abertura” tessitural através de um aumento gradativo no distanciamento intervalar entre as vozes extremas. No entanto, a configuração melódica disposta no segundo membro se desenvolve de forma oposta, pois ocorre uma gradual minimização da tessitura, através da movimentação convergente entre as linhas melódicas do baixo e do soprano.

2 – Densidade/Rarefação: Não obstante estas características tessituras, percebemos também a ocorrência de uma graduação semelhante quanto à configuração textural disposta nos dois membros do tema. Ao mesmo tempo em que ocorre o crescimento tessitural no interior do primeiro membro, percebemos também que sua densidade textural é potencializada de três para quatro vozes. Por outro lado, no decorrer do segundo membro, a minimização tessitural acompanharia também um processo de rarefação textural da estrutura polifônica, direcionando-a a uma estruturação quase monofônica.

3 – Suspensão/Repouso: Se eliminássemos a característica do acorde de sexto grau como um elemento de interseção entre os dois membros, chegaríamos a uma homogênea divisão do tema: o primeiro membro se estendendo do acorde inicial até o primeiro tempo do terceiro compasso, enquanto que o segundo membro englobaria os tempos restantes do tema. Teríamos assim uma metragem perfeita entre as partes, seis tempos de semínima para cada membro. No entanto, a divisão pode ser vista de forma diferente. Como desenvolvemos anteriormente, o tema problematiza um jogo de forças contrastantes que se equilibram entre os membros. Não obstante a “abertura” tessitural (baixo-soprano) e a potencialização polifônica, reveladas na estrutura do primeiro membro, percebo também aqui a exteriorização de um impulso suspensivo. Esse ocorre por meio de uma relação discursiva e articular entre as funções harmônicas reveladas nos acordes dos primeiros e segundos tempos que compõem esta parte do período temático:

Ex. 4 – Tema (Compassos 1 a 5)

The image shows a musical score for five measures. The first two measures are enclosed in red boxes and labeled with the numbers '1' and '2' above them. A bracket below the first two measures is labeled 'TRÍTONOS' with a green square icon. A larger bracket below measures 1 through 5 is labeled 'TEMA'.

Através de minha experiência como intérprete desta obra, e de inúmeras audições sobre a mesma, percebo uma força de ligação, de direcionamento, realizadas entre estes acordes dispostos nos dois blocos representados de vermelho. Analiticamente, podemos notar a existência de duas relações harmônicas no interior destas estruturas. Na primeira, a movimentação harmônica desenvolvida pela relação  $II^2 - V_5^6$  acentua a característica tensão expressiva das cadências. Nos dois acordes que constituem esta primeira estrutura, podemos visualizar o elemento do trítono (no primeiro acorde esta



todos os graus que formam a tonalidade da peça (vide notas musicais destacadas em azul no Ex. 5).

Todos esses contrastes, protagonizados pelas configurações composicionais acima, sugerem uma determinada sistematização retórica: a estruturação periódica por oposição. Assim, no tema dessa peça percebemos não somente as oposições protagonizadas pelas diferenças harmônico-melódicas, como também o contraste dirigido às experiências afetivo-semânticas inerentes aos seus membros. ARISTÓTELES desenvolve, em sua *Arte Retórica*, uma análise sobre esta forma de estilo (1969, p. 193):

O estilo, composto de muitos membros, ora é dividido, ora é oposto. [...] É oposto quando, em cada um dos dois membros, um termo contrário é oposto a seu contrário, ou o mesmo membro é constituído pela reunião de dois contrários. Exemplo: “Serviram tanto os que ficaram como os que seguiram; a uns, por suas conquistas, deram mais terras do que possuíam outrora em sua pátria; aos outros, deram em sua pátria tantas terras quantas as de que necessitavam”. São contrários os termos: ficaram e seguiram, mais terras e tantas terras quantas as de que necessitavam. [...] Quando o estilo apresenta esta forma, causa prazer, porque os contrários são fáceis de compreender, e mais ainda quando postos uns ao lado dos outros. Esta forma assemelha-se também ao silogismo, pois o argumento peculiar à refutação baseia-se nos contrários.

Essas características antitéticas do tema constituem as dinâmicas que se desenvolverão sobre diversos prismas ao longo da Chaconne, relacionando, através de uma sofisticada estruturação retórica, todas as unidades, micro e macro. Estas diversas antíteses que aparecem no decorrer do discurso musical, possuem relação não somente com alguns laços retóricos, que se ocupa principalmente das oposições (MEYER, 2003, p. 37), mas também com uma das recorrentes características da arte barroca: o jogo dos contrários. Sobre estes enlaces antitéticos HATZFELD desenvolve (2002, p. 34 e 35):

A situação fundamentalmente dramática do Barroco se estende, na interpretação de Lowry Nelson Jr., a todos os gêneros, particularmente ao gênero lírico, em que o uso dos tempos, contrastando com a situação dramática, presente sempre, aumenta o caráter paradoxal, típico também do Barroco literário, e sugere a necessidade de uma certeza que

se oponha à dúvida; elementos contrapostos que são responsáveis pelo equilíbrio abstrato-concreto do estilo; a criação de uma imagem que une os polos opostos [...] Considerando também o *resultado* de uma tese pormenorizada e comparativa, achamos hoje, como a essência do Barroco, não a tensão entre contrastes, mas sim a destes contrastes.

## 2.2 - Seção 1 (Variações 1 a 32)

Algumas características afetivo-composicionais nos levam a perceber toda a primeira seção da Chaconne (tema e as 32 variações iniciais) como marcada pelo *affectus tristitiae*<sup>4</sup>. Discorreremos abaixo sobre quatro fatores musicais que contribuem para essa percepção:

1° - A presença do modo menor;

2° - As movimentações cromáticas e os elementos de insurgência dissonante;

3° - O motivo pictórico-musical da cruz;

4° - O adensamento cinético.

### 1° - A escolha do modo menor:

A disposição intervalar de uma escala em modo menor apresenta, segundo a aquarela dos afetos barrocos, a coloratura e a expressividade de impulsos sensíveis como tristeza, profundidade, lamentação. Em seu estudo sobre a obra de Gioseffo Zarlino (1517-1590), importante teórico e compositor italiano, BENEVOLO comenta (2002, p. 92):

Quanto às quintas justas, só podemos conectá-las à atual concepção de tríade a partir do encaminhamento que Zarlino opera pela sua subdivisão interna em consonâncias imperfeitas de terças maiores e menores; quanto à disposição dítano + semidítano (terça maior + menor, tríade maior), o teórico a comenta enfocando seu poder afetivo expansivo e alegre;

---

<sup>4</sup> Afetos de base lânguida.

quanto à segunda, semiditono + ditono (triáde menor), ele ressalta seu poder persuasivo lânguido e triste.

Sabemos que a intrínseca expressividade dos modos de terça menor no barroco sugeriria, antes de qualquer definição pontual sobre um determinado afeto específico, uma dialética do profundo e as formas impulsivas que poderiam dialogar com a mesma. Tratadistas barrocos como Charpentier, Mattheson e Rameau relataram, em suas pesquisas sobre os afetos, esta recorrência sensível nos modos menores, descritos por eles através de palavras e expressões como intensa tristeza, grande religiosidade, horror, profundidade, desespero, languidez, severidade, nostalgia, depressão, introversão, melancolia (CANO, 2000, p. 67). No caso da Chaconne, sentimos que o desdobramento da tonalidade de Ré menor, desenvolvida ao longo de sua primeira parte, funciona como um tipo de superfície de inscrição para muitas das características sensíveis mencionadas acima.

## **2° - As movimentações cromáticas e os elementos de insurgência dissonante:**

Como veremos abaixo, outros elementos composicionais nos comunicam também estes impulsos de dor e tristeza inerentes ao discurso musical da Chaconne.

Ex. 6 – Variações 4 e 5 (Compassos 16 a 24)

The image shows a musical score for two variations of a piece. The top staff is labeled 'VARIÇÃO 4' and the bottom staff is labeled 'VARIÇÃO 5'. The score is written in a single system with two staves. A legend at the bottom left indicates that red boxes highlight 'TRÍTONOS' (tritones) and blue boxes highlight 'SÉTIMAS' (sevens). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The word 'CROMATISMOS' is written above the bottom staff, indicating chromatic movements. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are brackets indicating specific sections or phrases.

Ex. 7 – Variação 8 (Compassos 33 a 37)

VARIAÇÃO 8

CROMATISMOS

Ex. 8 – Variações 10 e 11 (Compassos 41 a 48)

VARIAÇÃO 10

VARIAÇÃO 11

■ DISPOSIÇÕES INTERVALARES E DISSONÂNCIAS DE FUNÇÕES DESTERRITORIALIZANTES

Ex. 9 – Fragmento da Variação 20 (Compassos 81 a 84)

VARIAÇÃO 20

■ ARPEJOS DIMINUTOS

USO CONSTANTE DE TERÇAS MENORES

Nos exemplos acima foram destacados em vermelho os elementos que promovem sensações de aspereza. Estes recorrentes motivos melódicos podem ser visualizados na movimentação cromática, nos saltos e acordes dissonantes, no uso de arpejos diminutos, na constante suspensão harmônica, e, principalmente, nos incessantes ataques de trítono e sétimas. Através destes elementos composicionais trava-se uma violenta e contrastante dialética discursiva. As unidades melódicas responsáveis por estes agenciamentos não protagonizam suas funções esquizoides sem que, desses mecanismos, se produza um *corpus* de profundas e lânguidas cargas afetivas, que seriam designadas culturalmente ao âmbito dos *affectus tristitiae*. A essência instável destes elementos musicais deve-se a uma das principais forças inerentes a escala tonal, largamente desenvolvida no discurso musical da obra analisada: o trítono. Sobre esta disposição intervalar, WISNIK revela (2006, p. 108 e 109):

Para a música que perde duplamente o pé da terra, ao abandonar a referência rítmica dos acentos reiterativos e a tônica fixa como base harmônica, a dissonância constitui falha cósmica: não há nada a fazer com o trítono a não ser evita-lo a todo o custo. O trítono emerge como o diabo, e a sua negação já é a percepção do seu caráter decisivo para o desenvolvimento de uma música das alturas, com tudo o que isto comporta de deslocamento e abalo do mundo tradicional, e de desterritorialização das províncias modais. O recalque do intervalo de três sons supõe, num *trailer* dialético, a captação do seu papel estrutural e a antecipação pelo avesso do lugar central que ele passará a ocupar no contexto da música tonal. O trítono é denegado, isto é, afirmado pela negação, hipostasiado *in absentia*, pois nele a música periga: recua para o baticum dos ritmos ou deslancha para um desenvolvimento de tensões e resoluções cujo fim não será mais possível prever (aqui, o tempo convergirá para o futuro, desativando todo o lastro do passado primordial armazenado no mito, tal como estava assinalado na vitrola de Platão). Admitir o trítono será girar a vitrola de Platão em outra velocidade, e deslocar o braço do passado para o braço do futuro.

### **3° - O motivo pictórico-musical da cruz:**

Há na Chaconne um determinado elemento, desenvolvido através de uma analogia pictórica sobre um símbolo comum às práticas religiosas, que se comunica com as sensações lúgubres e, mais precisamente, com o motivo da

morte, recorrentemente desenvolvido na arte barroca. Para analisarmos esta questão, atentemos aos exemplos abaixo:

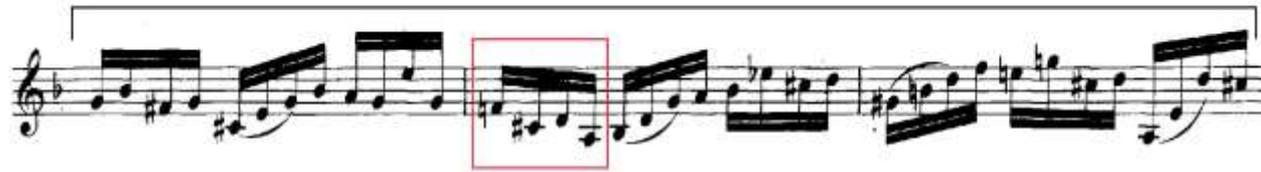
Ex. 10 – Tema (Compassos 1 a 5)



MOTIVO DA CRUZ

Ex. 11 – Fragmento da Variação 7 (Compassos 30 a 32)

FRAGMENTO DA VARIAÇÃO 7



MOTIVO DA CRUZ

Ex. 12 – Variações 10 e fragmento da Variação 11 (Compassos 41 a 48)

VARIAÇÃO 10



VARIAÇÃO 11

MOTIVOS DA CRUZ

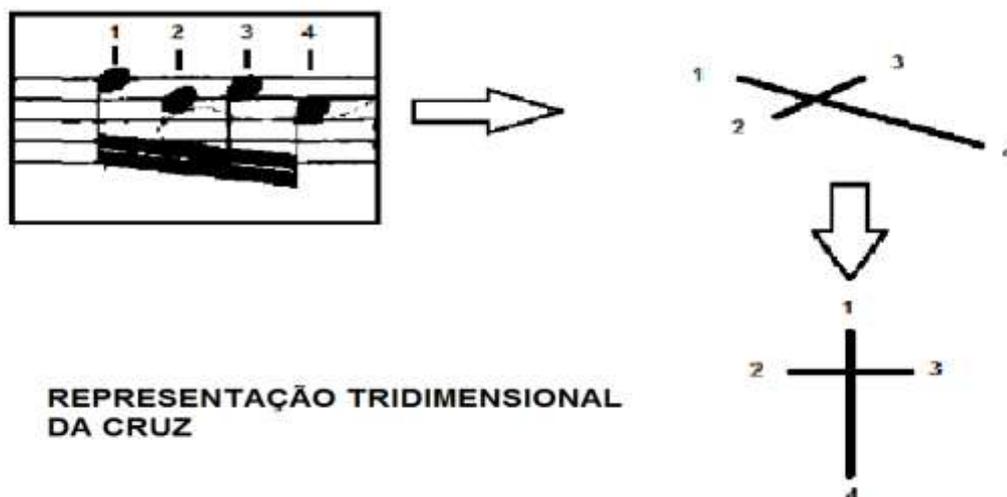
Ex. 13 – Variação 14 e fragmento da Variação 15 (Compassos 58 a 63)

VARIÇÃO 14

VARIÇÃO 15

■ MOTIVO DA CRUZ DESENVOLVIDO

Ex. 14 – Representação pictórica da cruz



Bach, através de analogias pictórico-composicionais, utiliza largamente o motivo da cruz em suas obras com o possível intuito de comunicar, potencializar, metaforizar, por meio de um jogo retórico e tridimensional, os *affectus tristitiae* de uma determinada frase ou texto musical. Dando-se a forma da cruz através do desenho musical, cria-se um tipo de procedimento retórico

que se encerraria sobre certa forma de metonímia intralinguística. É interessante notar que durante toda a seção central da obra (compassos 133 a 208), onde os fluxos impulsivos que nos contagiam parecem ser de natureza oposta aos que se apresentam nas seções periféricas da mesma (1ª seção – compassos 1 a 132; 3ª seção – compassos 209 a 257), não há sequer uma representação deste motivo pictórico. Este fato reforça a ideia de que Bach utilizava estes motivos, de forma mais expressiva, em discursos musicais de afetos lânguidos, dramáticos. Para exemplificar a recorrência deste procedimento em outras obras bachianas, poderíamos citar o primeiro recitativo da *Paixão segundo São Mateus* BWV 244, uma peça em forma de oratório que expõe os capítulos 26 e 27 do texto bíblico de Mateus. Analisemos abaixo a parte deste recitativo onde a figura do trítone e o elemento pictórico-composicional da cruz se uniriam na potencialização dos afetos lúgubres (1854, p. 22):

Ex. 15 – BWV 244 – 1º Recitativo (Compassos 6 a 8)

The image displays a musical score for the first recitative of the Passion according to Saint Matthew (BWV 244), measures 6 through 8. The score is written for voice and instruments. The vocal line is in the bass clef, and the instrumental parts are in the treble and bass clefs. The lyrics are: "ü - - ber ant - wor - tel wer - den, dass er ge - kreu - - zi - get wer - de." A red circle highlights a tritone interval in the vocal line, and a red box highlights a cross-shaped motif. Red arrows point from these elements to labels "TRITONO" and "MOTIVO DA CRUZ" at the bottom.

No presente recitativo apresentado no Ex. 15, o personagem de Jesus pronuncia a seguinte frase: “Bem sabeis que daqui a dois dias se celebrará a Páscoa e então o Filho do Homem será entregue para ser crucificado”. Representamos aqui somente a parte final do recitativo, mais precisamente o momento em que Jesus diz: “entregue para ser crucificado”. Percebemos sobre a palavra *gekreuziget* (crucificado) o desenvolvimento de um sinuoso caminho melismático composto de sequências cromáticas, saltos dissonantes e trítonos. No meio de toda esta insurgência dissonante aparece o motivo pictórico-musical da cruz sobre as notas lá, fá#, sol e mi. A soma das ásperas dissonâncias musicais citadas acima com o motivo da cruz, potencializa – afetiva e textualmente – toda a carga semântica que a palavra *gekreuziget* traz ao discurso musical e, conseqüentemente, às paixões imanentes a esta passagem.

#### **4° - O adensamento cinético:**

Ao longo da primeira parte da Chaconne, ocorre uma gradativa potencialização cinética. O clímax desta potencialização acontece na seção final de arpejos (Variações 22 a 29). Analisemos algumas variações que pontuam referencialmente este adensamento cinético:

Ex. 16 – Tema (Compassos 1 a 5)



**PREDOMINÂNCIA DE MÍNIMAS, SEMINIMAS PONTUADAS E COLCHEIAS**

Ex. 17 – Variação 6 e início da Variação 7 (Compassos 25 a 29)

VARIAÇÃO 6

INÍCIO DA VARIAÇÃO 7

PREDOMINÂNCIA DE COLCHEIAS E SEMICOLCHEIAS

Ex. 18 – Variação 11 (Compassos 45 a 48)

VARIAÇÃO 11

PREDOMINÂNCIA DE SEMICOLCHEIAS

Ex. 19 – Variação 18 (Compassos 73 a 76)

VARIAÇÃO 18

PREDOMINÂNCIA DE SEMICOLCHEIAS E FUSAS

Ex. 20 – Variações 22 a 29 (Compassos 89 a 120)

The image displays a musical score for a section of eight variations, labeled 'VARIÇÃO 22' through 'VARIÇÃO 29', and a final section titled 'USO SISTEMÁTICO DE FUSAS'. The score is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The first variation (22) begins with a melodic line marked 'arpeggio'. The subsequent variations (23-29) show a progression of chords and melodic fragments, with some variations featuring more complex rhythmic patterns. The final section, 'USO SISTEMÁTICO DE FUSAS', consists of a series of chords. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Os Exs. 17 a 20 evidenciam essa contínua potencialização da movimentação melódica, que culmina na longa seção de arpejos (Ex. 20). Nesse trecho dos arpejos, não obstante o intenso cromatismo realizado ao longo de oito variações (Variações 22 a 29), o áspero ranger das arcadas do violino, decorrente das sucessivas mudanças de cordas, somado a este adensamento cinético, promovem uma agitação que nos comunica uma ostensiva agonia, um estado colérico. A cólera, como estado passional, acompanha uma rede de impulsos tumultuosos, conflitantes, expansivos. Esta “febril” agitação, sentida no decorrer dessa seção de arpejos, desencadeia, por analogia, este estado afetivo e a conseqüente exteriorização de toda sua violência. MERSENNE (*apud* CANO, 2000) revela que a representação musical de um afeto parte de um princípio de imitação por analogia, segundo o qual a música, por meio das



e a movimentação cinética), estes impulsos lúgubres promovem, no decorrer desta passagem, sua máxima expressividade afetiva nessa obra.

Nos deteremos agora em uma sensação temporal vigente em toda a primeira seção da Chaconne. A dialética expressa no cíclico jogo de forças entre a acentuação natural do compasso  $\frac{3}{4}$  e a característica anacrústica da chaconne como uma dança de pontuação enfática sobre o segundo tempo, promove, a meu ver, uma insólita relação entre os pulsos que compõem a peça, mais especificamente sobre os primeiros e segundos tempos. Como expus anteriormente, o início do tema e, conseqüentemente, de cada variação apresentam-se sempre nos segundos tempos, que sabemos ser um dos tempos fracos do compasso  $\frac{3}{4}$  (1°- Forte / 2°- Fraco / 3°- Fraco). No entanto, as características rítmicas, sonoras e composicionais da obra a levam a suprimir esta pontuação natural do compasso ternário em prol de um dinamismo expressado continuamente através de uma forma de *bricolage*, ou imbricação melódica. Como se desenvolve este dinamismo no decorrer da peça? Estas relações composicionais acontecem na maneira como as variações se associam entre si: o último pulso de uma variação, que ocorre sempre sobre os primeiros tempos dos compassos, “liga-se” à variação seguinte através de uma semelhança na configuração do material musical. Os tempos finais das variações apresentam os mesmos formatos melódico-expressivos que são expostos e desenvolvidos nas variações seguintes. Eis alguns exemplos (1978, p. 30 e 31):

Ex. 22 – Tema e variações 1 e 2 (Compassos 1 a 11)

TEMA

VARIÇÃO 1

VARIÇÃO 2

MATERIAL MELÓDICO RESPONSÁVEL PELA IMBRICAÇÃO COMPOSICIONAL ENTRE ESTAS VARIÇÕES

Ex. 23 – Fragmentos das variações 7, 8 e 9 (Compassos 30 a 37)

FRAGMENTO DA VARIÇÃO 7

VARIÇÃO 8

INÍCIO DA VARIÇÃO 9

MATERIAL MELÓDICO DE IMBRICAÇÃO

MATERIAL MELÓDICO DE IMBRICAÇÃO

Ex. 24 – Variações 13, 14 e 15 (Compassos 53 a 63)

VARIÇÃO 13

VARIÇÃO 14

VARIÇÃO 15

MATERIAIS MELÓDICOS DE IMBRICAÇÃO

Percebemos, nos três exemplos dispostos acima, a forma com que estas amarras composicionais se desenvolvem entre as variações. Além destas semelhanças melódicas, pontuadas entre o último tempo de uma variação e o primeiro da variação seguinte, as acentuações expressivas destes compassos ternários se deslocam constantemente dos primeiros tempos para os segundos, devido tanto aos ataques enfáticos realizados nos inícios de cada uma das variações como também da própria característica rítmica desta dança. Poderíamos inferir que esses ciclos de imbricações temporais, de amarras composicionais, entre os sucessivos pulsos da obra, nos comunicam uma sensação de espaço infinito. Estas amarras composicionais, vivenciadas no decorrer das variações, nos levam ao conceito barroco do *tempo-eternidade*. HATZFELD nos elucida sobre o mesmo (2002, p. 79):

Este conceito barroco do tempo-eternidade é tão fundamental, que não se pode duvidar que enforma todo o ser do homem, e Fritz Strich tem razão quando interpreta uma das categorias barrocas de Wölfflin, principalmente a que contrapõe a “profundidade” do Barroco à “superficialidade” do Renascimento, nada menos que como a projeção psicológica do sentimento infinito da eternidade como tempo no espaço. Isto se deveria a uma inconsciente necessidade interior e à urgência de dar forma a um sentimento fundamental. Até nos interiores dos pintores barrocos são vistos grandes aposentos, que têm, aliás, a porta aberta para espaços mais amplos, como acontece nas *Meninas* de Velázquez ou nas telas de Vermeer van Delft. [...] Jules Hardouin-Mansard, em sua obsessão pelos espaços infinitos, duplicou o tamanho da Galeria de Versailles, fazendo com que se refletisse numa parede de espelhos sob as ofuscantes luzes dos candelabros, acrescentando assim ao enorme espaço um novo esplendor e brilho barrocos.

Além da sensação do infinito espacial promovida pela forma em que Bach entrelaça uma variação à outra, há uma variação que acentua de modo singular essa experiência de *tempo-eternidade*. Trata-se da Variação 21:

Ex. 25 – Variação 21 (Compassos 85 a 89)

VARIAÇÃO 21

■ PERDA DA NOÇÃO DE PULSAÇÃO

No terceiro e quarto compassos do exemplo acima poderíamos dizer que há uma súbita sensação de “desterritorialização” temporal. O motivo desta sensação reside na insólita permutação que Bach promove sobre as notas ré, mi e fá (dispostas no interior do retângulo vermelho do compasso 87), e sol, lá e si<sub>b</sub> (situadas no retângulo vermelho do compasso 88). A constante variação na forma de agrupação das fusas dispostas sobre os dois primeiros tempos dos compassos 87 e 88, resulta em uma acentuação que se desloca sucessivamente sobre essas notas. A perda de referencial do pulso nesses compassos nos parece comunicar um fluxo temporal único, totalizante, o *tempo-eternidade*.

Essas sensações de tempo e espaçamento infinito correspondem a uma determinada estruturação estilística empregada em sistematizações retóricas. Se no tema percebemos uma forma de estilo periódico como base estrutural, nas variações é o estilo coordenado que caracteriza as mesmas. Sobre esse estilo, ARISTÓTELES comenta (1969, p. 192):

O estilo é necessariamente ou coordenado – e neste caso deve sua unidade à conjunção – como nos prelúdios dos ditirambos, ou periódico e semelhante às antístrofes dos antigos poetas. O

estilo coordenado é o estilo antigo: “Eis a exposição da pesquisa de Heródoto de Túrio”. Toda a gente o empregava outrora, ao passo que poucos o usam agora. Entendo por estilo coordenado o que por si não tem fim, a não ser que o assunto tratado chegue ao termo.

Como analisamos no primeiro capítulo, a retórica está na base estrutural da música barroca, tornando-se o elemento sistematizador de uma arte sonora orientada pela linguagem. Sendo assim, não nos surpreende a ocorrência de relações que ocorrem no decorrer da peça entre as experiências sensíveis e alguns motivos retóricos. Estas relações retórico-musicais acontecem também em outras duas experiências sensíveis estabelecidas com essa obra: a primeira refere-se às características do estilo musical frente a um determinado assunto<sup>5</sup> e a segunda ao jogo passional realizado sobre as antitéticas paixões da cólera e calma. Analisemos cada uma destas duas percepções:

### **1º - A adequação do estilo ao assunto**

Ao longo do tema e das sete primeiras variações, percebo um jogo de inversão proporcional entre os planos texturais e melódico-expressivos.

---

<sup>5</sup> Quando utilizo o termo assunto me refiro ao contexto melódico retratado na obra.

Ex. 26 – Tema e as sete variações iniciais (Compassos 1 a 32)

The musical score consists of seven staves. The first staff is labeled 'TEMA' and the second 'VARIÇÃO 1'. The remaining staves are labeled 'VARIÇÃO 2' through 'VARIÇÃO 7'. The music is in 3/4 time and features a complex polyphonic texture with multiple voices (bass, tenor, alto, soprano) and various rhythmic patterns.

Percebemos no trecho acima (tema e as sete primeiras variações) que a textura polifônica, inicialmente vigorosa, rarefaz-se gradativamente a partir da segunda variação. O tema, assim como a primeira variação, compõe-se de quatro vozes bem distintas (baixo, tenor, contralto e soprano). Já as Variações 2 e 3 possuem uma estrutura polifônica menos cheia, na qual o tenor realiza uma melodia diatônica pontuada por alguns dos acordes desenvolvidos no tema ( $II^2$ ,  $V_5^6$ , I e VI). Continuando, as Variações 4 e 5 consistem em uma polifonia a duas vozes, desenvolvida sobre o contralto e o soprano. Finalmente, no decorrer das Variações 6 e 7 a polifonia real é substituída pelo uso de uma

única linha melódica desenvolvida, em alguns momentos, sobre uma polifonia virtual.

Paralelamente a esta rarefação da textura polifônica real, sentida ao longo do tema e das sete variações iniciais, percebemos uma espécie de “adensamento”, de potencialização expressiva do material musical. Esta potencialização expressiva desenvolve-se a partir da quarta variação, onde Bach inicia o uso sistemático de elementos dissonantes (trítonos, cromatismos, arpejos diminutos e intervalos de sétimas, terças e quartas diminutas):

Ex. 27 – Variações 4 a 7 (Compassos 16 a 32)

The image displays a musical score for Variations 4 through 7 of the Goldberg Variations. The score is written in treble clef and features four staves. The first staff is labeled 'VARIÇÃO 4' and the fourth staff is labeled 'VARIÇÃO 7'. The second and third staves are labeled 'VARIÇÃO 5' and 'VARIÇÃO 6' respectively. The score is annotated with various elements:

- TRÍTONOS:** Indicated by orange squares.
- SALTOS E ATAQUES DE SÉTIMAS:** Indicated by red squares.
- QUARTAS DIMINUTAS:** Indicated by brown squares.
- TERÇA DIMINUTA:** Indicated by yellow squares.
- ARPEJOS DIMINUTOS:** Indicated by blue squares.

Additional annotations include green arrows labeled 'CROMATISMOS' pointing to specific notes in Variations 5 and 6. Red brackets on the right side of the score indicate 'POLIFONIA REAL 2 VOZES' for the first two staves and 'POLIFONIA REAL E VIRTUAL' for the last two staves. A red circle on the bottom staff highlights a specific melodic moment, with a note to the right stating: 'Linha melódica desenvolve, em alguns momentos, sobre uma polifonia virtual.'

Como já dissemos anteriormente, estes elementos musicais elevam nossa experiência sensível a ásperas e profundas cargas afetivas, que podemos caracterizar como lânguidas e lúgubres. É através deste sistema, composto pela relação inversamente proporcional entre os elementos expressivo-

musicais e as formas composicionais aptas a representá-los, que percebemos um equilíbrio entre estilo e “assunto”. Atemo-nos à seguinte figura:

Ex. 28 – Relação textura X elemento (Estilo X Assunto)

		TEXTURA COMPOSICIONAL (ESTILO)	ELEMENTOS MUSICAIS USADOS (ASSUNTO)	
[	.TEMA	→	POLIFONIA REAL ATÉ 4 VOZES	MOVIMENTAÇÃO DIATÔNICA SALTOS CONSONANTES
	.VARIÇÃO 1			
[	.VARIÇÃO 2	→	POLIFONIA REAL COM MENOR RECORRÊNCIA DAS 4 VOZES - PREDOMINÂNCIA DO TENOR	MOVIMENTAÇÃO DIATÔNICA SALTOS CONSONANTES
	.VARIÇÃO 3			
[	.VARIÇÃO 4	→	POLIFONIA A 2 VOZES (CONTRALTO + SOPRANO)	CROMATISMOS - ATAQUES E SALTOS DE TRÍTONO
	.VARIÇÃO 5			
[	.VARIÇÃO 6	→	OCORRÊNCIA DA COMPLETA RAREFAÇÃO POLIFÔNICA. USO FREQUENTE DE ESTRUTURA MONÓDICA COM ALGUMAS INCURSÕES DE POLIFONIA VIRTUAL	CROMATISMOS - ATAQUES DE TRÍTONOS - SALTOS DE SÉTIMA, QUARTA E QUINTA DIMINUTAS - ARPEJOS DIMINUTOS
	.VARIÇÃO 7			

A partir da figura acima, podemos inferir que no decorrer desta passagem, quanto mais “profundos” e dissonantes são os elementos musicais utilizados, mais rarefeitas e claras são as texturas onde estes elementos se desenvolvem. Pelo oposto, quanto mais consonantes são estes elementos, mais densas são as texturas onde os mesmos se inscrevem.

Outra passagem da peça nos comunica também esta relação de inversão realizada entre o material melódico (assunto) e a maneira de representá-lo (estilo). No entanto, este último acontece, aqui, através de uma característica cinética. Eis o trecho em questão:

Ex. 29 – Variações 17 a 20 (Compassos 69 a 84)

VARIAÇÃO 17

VARIAÇÃO 18

VARIAÇÃO 19

VARIAÇÃO 20

.VARIAÇÕES 17 E 18 (PREDOMINÂNCIA DE FUSAS): USO DE ARPEJOS MENORES E MAIORES. MOVIMENTO DIATÔNICO SOBRE AS NOTAS DA ESCALA MENOR MELÓDICA (RÉ MENOR).

.VARIAÇÕES 19 E 20 (PREDOMINÂNCIA DE SEMICOLCHEIAS): USO RECORRENTE DE ARPEJOS DIMINUTOS (EM VERMELHO).

- ARPEJOS DIMINUTOS
- SALTOS DE QUINTA DIMINUTA
- SALTO DE SÉTIMA DIMINUTA

Percebemos que, apesar da intensa energia cinética, as Variações 17 e 18 consubstanciam-se basicamente em movimentos diatônicos e arpejos consonantes. Entretanto, nas duas variações seguintes (Variações 19 e 20), além de uma significativa redução da movimentação melódica (de fusas para

semicolcheias), notamos a ocorrência de um adensamento expressivo no material melódico utilizado (uso constante de arpejos diminutos). Há, desta forma, uma compensação, um equilíbrio entre o “assunto” (elementos musicais utilizados) e o “estilo” (aqui representado pela característica cinética destas variações).

Aliás, esta “compensação” promovida entre as características melódicas e a energia cinética já ocorre, porém em menor grau, entre as Variações 17 e 18. Apesar dos elementos melódicos serem praticamente os mesmos (movimentos diatônicos), notamos que a Variação 17 apresenta um trajeto melódico um pouco mais variado, com algumas pontuações dissonantes (saltos de quintas e sétimas diminutas). Se a Variação 18 “simplifica” o material melódico (configuração restringida a movimentações diatônicas), ao mesmo tempo ela potencializa sua energia cinética causando-nos um determinado impulso colérico devido à alteração na articulação: a ausência das ligaduras presentes na variação anterior promove um frenesi cinético provocado pela própria técnica violinística praticada nesta variação (violentos e sucessivos ataques de arcada em cada fusa). Esta agitação nos impulsiona a afetos típicos do *stile concitato*. Dando este caráter à movimentação melódica, Bach equilibra a expressividade do sistema assunto-estilo ao usar elementos melódicos “simples”, consonantes, e pronunciá-los de maneira violenta e frenética. Essas configurações discursivas são desenvolvidas por ARISTÓTELES em sua *Arte Retórica* através de um interessante texto sobre o manejo composicional de um discurso, no que se refere à conveniência do estilo empregado (1969, p. 187 e 188).

O estilo terá a conveniência desejada, se exprimir as paixões e os caracteres e se estiver intimamente relacionado com o assunto. Esta relação existe quando não se tratam de modo rasteiro assuntos importantes, nem enfaticamente assuntos vulgares, quando não se enfeita de ornamentos uma palavra ordinária; de contrário, cai-se no estilo cômico, como sucedeu com Cleofonte, certas expressões do qual eram deste tipo: “Venerável figueira”. O estilo exprime as paixões, se, quando houve ultraje, a expressão é a de um homem irado; se a ação é ímpia e vergonhosa, se adota o tom de um homem cheio de indignação e de reserva nas palavras. Se a matéria é elevada falar-se-á com admiração. Se é digna de compaixão, usar-se-ão termos de humildade. E o mesmo nos demais casos. O que contribui para persuadir é o estilo próprio do assunto. Neste

caso, o ânimo do ouvinte conclui falsamente que o orador exprime a verdade, porque em tais circunstâncias os homens são animados de sentimentos que parecem ser os seus; e mesmo que assim não seja, os ouvintes pensam que as coisas são como o orador as diz. Acresce ainda que o ouvinte compartilha dos sentimentos do orador que fala de maneira patética, mesmo que o discurso careça de fundamento. [...] Eis o que quero dizer: se, por exemplo, as palavras empregadas são duras, não se deve comunicar a mesma dureza à voz, ao rosto e às demais coisas que podem harmonizar-se; de contrário, a arte fica em descoberto em cada um destes pormenores. Mas dando este a uma coisa e recusando-o a outra, o artifício passa despercebido, embora o efeito produzido seja o mesmo. Portanto, se se exprimirem as coisas suaves com dureza e as coisas duras com suavidade, conseguir-se-á persuadir.

## **2.3 - Seção 2 (Variações 33 a 51)**

Conforme discorreremos abaixo, o segundo elemento mencionado acima (“o jogo dos contrários: cólera e calma”) ocorre justamente na passagem da Seção 1 (Variações 1 a 32) para a Seção 2 (Variações 33 a 51):

### **2º - O jogo dos contrários: Cólera e calma**

O contágio por sensações e impulsos de dor, no decorrer das últimas variações da primeira seção da Chaconne (Variações 22 a 32), remetem à dinâmica musical dos *affectus tristitiae* e ao estágio colérico que essa passagem desenvolve. Ao pontuar o final de um crescente adensamento expressivo e utilizar os ásperos elementos musicais desenvolvidos ao longo da primeira seção, essa passagem torna-se o clímax da expressividade lúgubre na primeira parte dessa obra. Após esse conturbado e violento estágio colérico, somos subitamente tomados por uma serena temperança, um estado que apazigua as cargas afetivas que nos elevaram anteriormente aos “prazeres” do sofrimento. Analisemos a figura abaixo, que contém a passagem da primeira para a segunda seção da obra (BACH, 1978, p. 34-35):

Ex. 30 – Variações 22 a 35 (Compassos 89 a 143)

VARIAÇÃO 22

VARIAÇÃO 23

arpeggio

VARIAÇÃO 24

VARIAÇÃO 25

VARIAÇÃO 26

VARIAÇÃO 27

VARIAÇÃO 28

VARIAÇÃO 29

VARIAÇÃO 30

VARIAÇÃO 31

VARIAÇÃO 32

VARIAÇÃO 33

VARIAÇÃO 34

VARIAÇÃO 35

1

2

3

1 - VARIAÇÕES COM INTENSA MOVIMENTAÇÃO E INSURGÊNCIA DE ELEMENTOS MUSICAIS DISSONANTES (CROMATISMOS, TRÍTONOS, SALTOS E ARPEJOS DIMINUTOS) - MODO MENOR

2 - REDUÇÃO DA ENERGIA CINÉTICA. HÁ AINDA A OCORRÊNCIA DE ALGUNS ELEMENTOS DISSONANTES (CROMATISMOS E TRÍTONOS) - MODO MENOR

3 - GRANDE RAREFAÇÃO DA TEXTURA. "SIMPLIFICAÇÃO" DO MATERIAL MUSICAL, AGORA DESENVOLVIDO NO MODO MAIOR.

★ INÍCIO DA SEÇÃO 2 (RÉ MAIOR)

Neste determinado trecho da Chaconne, representado pelas onze variações finais da primeira parte e pelas três variações iniciais da segunda, presencio a gênese da maior antítese sensível desenvolvida na obra: a bipolaridade existente entre a cólera e a calma. Os acontecimentos musicais que nos levam a este estado colérico já foram discutidos anteriormente. Passemos, então, à análise do trecho caracterizado pela “calma”. Percebo duas características composicionais, recorrentes nessa segunda seção, que contribuem para essa súbita mudança no caráter afetivo da obra:

1° - O modo maior;

2° - As escolhas por elementos musicais de características “centrípetas” e caminhos melódicos mais “simples”, configurados basicamente através de uma movimentação diatônica e de arpejos de terças maiores e menores.

A seguir, discorreremos sobre cada uma dessas duas características:

### **1° - O modo maior:**

O maior impacto sentido na passagem da primeira para a segunda seção da Chaconne é a mudança do modo menor para o maior. A escolha do modo se consubstancia em uma das mais importantes decisões retóricas realizadas pelo compositor barroco dentro de sua *Inventio*. Como expusemos anteriormente (vide p. 23), os modos menores recorrentemente expressam, na música ocidental europeia de tradição escrita, os impulsos de dor, tristeza, melancolia, ao passo que os modos maiores são mais usados em músicas de “temperamentos” mais alegres e pastorais. Sobre as características expressivas das tonalidades maiores e menores, BARTEL nos revela que (1997, p. 40 e 41):

Compositores e teóricos da Renascença e Barroco frequentemente sublinharam que uma das mais importantes considerações em relação à expressão musical dos afetos repousa na escolha do modo ou da tonalidade da obra. [...] Tendo começado com Zarlino, os teóricos apontam cada vez mais para duas classes de modos, que eram determinados através dos intervalos de terça maior e terça menor sobre sua

*finalis*, paralelizando as escalas maiores e menores. Enquanto que os modos que geram inicialmente um intervalo de terça maior deveriam ser usados para expressar sentimentos de alegria, aqueles que desenvolvem sobre sua tônica um intervalo de terça menor expressariam afetos mais tristes.

Desta forma, o modo maior se presta, no decorrer desta segunda seção, como uma superfície de inscrição para uma gama afetiva que apazigua, ao longo desta parte composta por dezenove variações, os lânguidos e tumultuosos impulsos afetivos que nos avassalam durante as 32 variações iniciais da obra.

## **2° - O uso de elementos musicais de característica “centrípeta” e o caminho melódico diatônico-consonante:**

Enquanto que as 32 variações iniciais encontram-se “infectadas” de elementos dissonantes e conflitantes que comunicam dor, melancolia e cólera (trítonos, arpejos diminutos, saltos de terça, quarta, quinta e sétima diminutas, expressiva energia cinética), as dezenove variações seguintes, que perfazem o que denominamos de Seção central (Variação 33 a 51), desenvolvem-se através de contornos melódicos diatônicos e arpejados. Pontuemos algumas dessas variações:

Ex. 31 – Variação 33 (Compassos 133 a 138)



USO DE ELEMENTOS DIATÔNICOS E CONSONANTES (USO EXCLUSIVO DOS GRAUS ESCALARES DA TONALIDADE DE RÉ MAIOR)

Ex. 32 – Variação 38 e fragmento da Variação 39 (Compassos 153 a 160)

VARIAÇÃO 38

VARIAÇÃO 39

PREDOMINÂNCIA DE MOVIMENTOS DIATÔNICOS E ARPEJOS MAIORES E MENORES DESENVOLVIDOS SOBRE OS GRAUS DA ESCALA DE RÉ MAIOR.  
■ USO DE UMA ÚNICA CÉLULA MELÓDICA COM O INTERVALO DE TRÍTONO.

Ex. 33 – Variações 42 e 43 (Compassos 168 a 177)

VARIAÇÃO 42

VARIAÇÃO 43

TEXTURA POLIFÔNICA EM QUE PREDOMINAM OS INTERVALOS CONSONANTES (TERÇAS E SEXTAS MAIORES E MENORES, QUARTAS E QUINTAS JUNTAS), OS INTERVALOS CIRCULADOS EM VERMELHO REMETEM AOS MOMENTOS DE INSURGÊNCIA DISSONANTE (TRÍTONOS DE PASSAGEM).

Ex. 34 – Variação 50 (Compassos 201 a 205)

VARIÇÃO 50

AS VOZES SE DESENVOLVEM POR MOVIMENTOS DIATÔNICOS. USO EXCLUSIVO DE INTERVALOS CONSONANTES.

■ GRAUS NÃO PERTENCENTES À TONALIDADE DE RÉ MAIOR

Todos esses elementos de características consonantes ajudam a promover e consolidar, ao longo dessa seção, as forças centrípetas desenvolvidas pela pirâmide hierárquica escalar de sua tonalidade (Ré Maior). Essa solidez contrasta com os potenciais e contínuos “abalos sísmicos” (forças centrífugas) que ocorrem na seção anterior.

A justaposição da Seção 1 com a Seção 2 da Chaconne nos propõe bipolaridades afetivas e musicais que, através dos planos macro e micro, desenvolvem um antitético jogo de elementos e intervalos musicais (dissonantes-consonantes), modos (menor-maior) e afetos (cólera-calma). Assim, poderíamos inferir que essa segunda parte da obra emerge como um “antídoto” de neutralização da afetividade lânguida e colérica desenvolvida na seção precedente. Sobre esta oposição afetiva entre cólera e calma, MEYER, em seu prefácio à *Retórica das Paixões* de Aristóteles, nos revela (2003, p. 44):

A cólera e a calma representaram, por si só, as paixões como um todo, sua diversidade, sua luta interna, seu excesso e também sua anulação, que provoca a aceitação da ordem das coisas. A calma pode, a rigor, figurar a indiferença, a ausência de toda a paixão, o contrário absoluto daquilo que arrebatava os homens. Daí seu caráter paradigmático.

Entretanto, estas antitéticas características, desenvolvidas por este sistema bipolar revelado pelas duas primeiras seções da obra, nos elevam a outras

sensibilidades opositivas que se comunicam com um importante motivo desenvolvido na arte barroca: o *chiaroscuro* (do italiano “luz e sombra”, ou, literalmente, “claro-escuro”). Eis alguns exemplos que contrapõe a penumbra da primeira seção à claridade da segunda:

Ex. 35 – Variações 4 e 5 (1ª seção – Compassos 16 a 24) e Variações 33 e 34 (2ª seção – Compassos 133 a 141):

### SEÇÃO 1

VARIAÇÃO 4

VARIAÇÃO 5

- CROMATISMOS
- ATAQUES E INTERVALOS DE TRÍTONO
- RITMOS AGITADOS - ATAQUE INDIVIDUAL PARA CADA NOTA
- ATAQUES DE SÉTIMA

### SEÇÃO 2

VARIAÇÃO 33

VARIAÇÃO 34

- RITMOS MENOS AGITADOS - NOTAS COM LIGADURA (SUAVIZA O ATAQUE).
- ATAQUE DE SÉTIMA
- INTERVALOS DE TRÍTONO

Apesar da configuração textural desenvolvida nessas passagens ser praticamente a mesma (polifonia real a duas vozes), os caracteres melódicos e rítmicos, além dos modos utilizados, revelam-se, como já dissemos anteriormente, bem diferentes. As umbrosas afetividades se “materializam” musicalmente, no exemplo que representa as Variações 4 e 5 (Seção 1), através dos constantes motivos dissonantes (intenso cromatismo promovido pelo baixo e os intervalos de trítono e de sétima) que, de certa forma, ofuscam a clareza das forças centrípetas (movimentação estrita em graus escalares) realizadas pelo soprano. Notamos também que esta passagem é realizada por motivos rítmicos mais rápidos, uma determinada configuração cinética que, como desenvolvemos anteriormente, nos eleva a afetividades mais sombrias como a cólera e o aversivo.

Por outro lado, as Variações 33 e 34 (Seção 2), sugerem sensações de clareza discursiva, de afetividades jubilosas e radiantes. O motivo dessas sensações encontra-se em uma concepção composicional oposta à realizada na Seção 1: analisando essas Variações 33 e 34, podemos notar a forma com que Bach trata o material musical, utilizando-se basicamente de motivos melódicos consonantes (intervalos de terças e sextas maiores, quintas justas). Há também menos agitação rítmica nessas variações, o que nos convida a uma contemplação mais tranquila, menos frenética.

Atentemos a outro exemplo:

Ex. 36 – Variação 21 (Seção 1 – Compassos 85 a 89), 46, 47 e fragmento da Variação 48 (Seção 2 – Compassos 185 a 195):

**SEÇÃO 1** VARIAÇÃO 21

**SEÇÃO 2**

VARIAÇÃO 46

VARIAÇÃO 47 VARIAÇÃO 48

■ PERDA DA NOÇÃO DO PULSO

■ REGULARIDADE MÉTRICA

Como expusemos anteriormente (vide, p. 37), a Variação 21 (Seção 1) desterritorializa a base temporal dessa passagem, pois suspende a noção do pulso. Poderíamos, então, inferir que, no decorrer desta passagem, uma penumbra obscurece nossa sensação métrica. Em oposição, percebemos uma sistemática repetição rítmica nas Variações 46, 47 e 48 (Seção 2). Ao nos *esclarecer* um específico padrão rítmico, esta configuração torna-se bastante inteligível, regular e *clara*, em termos de métrica musical. Sobre esta questão, MACIEL aponta (2010, p. 288):

Um afeto triste poderia ser expresso por meio de dissonâncias ou intervalos e harmonias discordantes ou ainda por ritmos sincopados. A ideia de síncopes ou suspensões se baseia em irregularidades rítmicas e harmônicas: tanto as suspensões podem atrair sobre si dissonâncias harmônicas quanto interromper o metro regular, causando incerteza.

Outra característica, relativa à movimentação melódica, sugere esta antítese realizada entre o escuro (Seção 1) e o claro (Seção 2):

Ex. 37 – Seção 1 (Variações 9 a 11; compassos 38 a 48) e Seção 2 (Variações 38 e 39; compassos 153 a 160):

**SEÇÃO 1:** CONFIGURAÇÃO MELÓDICA QUE SE DESENVOLVE SOBRE UMA EXPRESSIVA POLIFONIA VIRTUAL

VARIAÇÃO 9

VARIAÇÃO 10

VARIAÇÃO 11

The musical notation for Section 1 consists of three systems. The first system contains Variation 9. The second system contains Variation 10. The third system contains Variation 11. All variations are written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and features complex rhythmic patterns and intervals.

**SEÇÃO 2:** CONFIGURAÇÃO MELÓDICA BASEADA EM ARPEJOS SOBRE OS GRAUS I, V, V/V

VARIAÇÃO 38

VARIAÇÃO 39

The musical notation for Section 2 consists of two systems. The first system contains Variation 38. The second system contains Variation 39. Both variations are written in a single treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is characterized by arpeggiated chords and rhythmic patterns.

As movimentações melódicas se desenvolvem, em diversos momentos na primeira seção da Chaconne, através de intensas polifonias virtuais. O expressivo e, principalmente, “descontínuo” caminho melódico sobre dois grandes planos tessiturais do violino (grave e médio) delega certa *obscuridade* ao discurso musical (vide no exemplo acima Seção 1, Variações 9 a 11). Contudo, nas Variações 38 e 39 (Seção 2), a questão se revela bem diferente. Aqui, as movimentações melódicas, presentes nestes oito compassos (153 a 160), atestam suas evidentes semelhanças composicionais (arpejos) *clareando* nossa compreensão acerca da harmonia e do direcionamento discursivo nesse trecho. Assim, parece-nos que a simplicidade “sequencial” desse trecho da Seção 2 contrasta com os esquizoides passeios melódicos do trecho equivalente da Seção 1 (vide exemplo acima).

Todas as observações realizadas acima enfatizam a oposição entre as duas primeiras seções da Chaconne. Entretanto, há duas características composicionais, presentes na primeira seção, que são também desenvolvidas na segunda seção:

1° - O adensamento expressivo;

2° - O motivo *tempo-eternidade*.

### **1° - O adensamento expressivo:**

Além de toda “inovação” melódico-afetiva que a seção em Ré maior (Seção 2) desenvolve em contraponto à seção anterior, um determinado motivo melódico, encontrado exclusivamente nesta parte central da Chaconne, provoca um eufórico e brilhante afeto de alegria. Este material, representado pela repetição de notas de mesma duração, dispostas em sucessão rápida, e desenvolvido nas Variações 40 a 43, pontua o início de um processo de adensamento expressivo textural e cinético. Eis o trecho em questão:

Ex. 38 – Variações 40 a 43 (Compassos 161 a 176)

The image displays a musical score for five variations, labeled VARIÇÃO 40 through VARIÇÃO 43. Each variation is presented on a separate staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red square legend at the bottom left indicates 'NOTAS REPETIDAS EM SEMICOLCHEIAS' (repeated notes in semibreves). Red boxes highlight specific instances of repeated notes in semibreves across the score. In Variation 40, the repeated notes are on the G4 and G3 lines. In Variation 41, they are on the G4 and G3 lines. In Variation 42, the repeated notes are on the G4 and G3 lines. In Variation 43, the repeated notes are on the G4 and G3 lines. The score shows a clear progression of complexity and density in the use of repeated notes in semibreves across the four variations.

Percebemos que o motivo de notas repetidas, pouco utilizado inicialmente, é gradativamente potencializado a partir da Variação 42, onde se inicia uma textura polifônica sobre este motivo. A sensação de euforia que se eleva nesta passagem deve-se não somente às notas repetidas, mas também ao gradativo adensamento que este motivo, juntamente com a textura musical e a energia cinética, desenvolve nestas quatro Variações (40 a 43). Este adensamento expressivo se inicia nas Variações 40 e 41, onde percebemos uma textura monofônica na qual o motivo de notas repetidas é realizado exclusivamente sobre a nota lá (lá 4 e lá 3, respectivamente). Já na Variação 42, a textura musical, realizada aqui de forma polifônica, torna-se recorrente nas vozes do contralto e soprano. O material melódico de repetição é agora utilizado sobre

outras notas, tornando-se recorrente em todos os planos tessiturais da polifonia. Por fim, o clímax deste processo de potencialização motivico-textural ocorre na Variação 43, onde percebemos que as repetições de notas se tornam mais extensas e a polifonia mais densa (três vozes simultâneas no último compasso do exemplo acima). Quanto à potencialização cinética, percebo que se trata de um jogo de ilusão. Se analisarmos a configuração rítmica destas quatro variações, perceberemos que as figuras utilizadas são as mesmas (semicolcheias). Contudo, o cerne deste adensamento cinético não reside na escolha por figuras rítmicas mais curtas, mas sim na ilusão de movimento criada pelo frenético uso do motivo de notas repetidas sobre diversos planos tessiturais. As sucessivas permutações deste motivo através das vozes polifônicas provocam impulsos afetivos que comunicam certa sensação de compressão temporal, o que resulta, ilusoriamente, em um processo de gradual potencialização cinética. Na tabela abaixo, representamos de forma esquemática essas percepções:

Ex. 39 – Potencialização motivica, textural e cinética.

	MOTIVO MELÓDICO (NOTAS REPETIDAS)	TEXTURA MUSICAL	
. VARIAÇÃO 40	APARECE SOMENTE NO LÁ 4	POLIFONIA VIRTUAL	] PERCEPÇÃO DO ANDAMENTO REAL (NÃO HÁ ILUSÃO DE ADENSAMENTO CINÉTICO)
. VARIAÇÃO 41	APARECE SOMENTE NO LÁ 3	POLIFONIA VIRTUAL	
. VARIAÇÃO 42	APARECE SOBRE AS NOTAS LÁ 4, 3 e 2, FÁ 4, RÉ 4, MI 4, DÓ 4, SOL 4 e SI 4 e 3.	POLIFONIA REAL A DUAS VOZES	] INICIA-SE A ILUSÃO DE ADENSAMENTO CINÉTICO. (O MOTIVO DE NOTAS REPETIDAS É REALIZADO CONCOMITANTEMENTE SOBRE AS VOZES DO SOPRANO E CONTRALTO)
. VARIAÇÃO 43	APARECE SOBRE AS NOTAS LÁ 4 e 3, FÁ 4 e 3, RÉ 3, 4 e 5, MI 4, DÓ 4 e 5, SOL 3 e 4, SI 3 e 4,	POLIFONIA REAL A TRÊS VOZES	] CLÍMAX DA ENERGIA CINÉTICA. (NESTA VARIAÇÃO, PERCEBEMOS QUE O MOTIVO DE NOTAS REPETIDAS É REALIZADO CONCOMITANTEMENTE, EM ALGUNS PONTOS, SOBRE TRÊS VOZES)

## 2° - O motivo *tempo-eternidade*:

Como foi analisado anteriormente, o motivo barroco *tempo-eternidade* encontra sua analogia musical no decorrer de toda a primeira seção da Chaconne. Entretanto, o dinamismo encontrado entre as variações centrais da obra (Variações 33 a 51) realiza-se através das mesmas imbricações melódicas utilizadas anteriormente entre as 32 variações iniciais, sugerindo sensações de infinitude espacial. Eis alguns exemplos deste tipo de ocorrência na segunda seção da obra:

Ex. 40 – Fragmento da Variação 34, variações 35, 36 e fragmento da Variação 37 (Compassos 139 a 152):

VARIAÇÃO 34

VARIAÇÃO 35

VARIAÇÃO 36

VARIAÇÃO 37

■ MATERIAL MELÓDICO DE IMBRICAÇÃO

Ex. 41 – Fragmento da Variação 39, Variação 40 e fragmento da Variação 41 (Compassos 161 a 167):

VARIAÇÃO 39

VARIAÇÃO 40

VARIAÇÃO 41

■ MATERIAL MELÓDICO DE IMBRICAÇÃO

Ex. 42 – Fragmento da Variação 49, Variação 50 e fragmento da Variação 51  
(Compassos 198 a 208):

The image shows a musical score for three variations. The top staff is labeled 'VARIAÇÃO 49' and 'VARIAÇÃO 50'. The bottom staff is labeled 'VARIAÇÃO 51'. A red circle highlights a specific musical phrase in the top staff, labeled 'arpeggio'. Another red circle highlights a specific musical phrase in the bottom staff.

■ MATERIAL MELÓDICO DE IMBRICAÇÃO

Além da recorrência do motivo *tempo-eternidade* nesta seção em Ré Maior, percebemos que a mesma contém, em suas variações finais, uma passagem em arpejos que funciona como um tipo de ponte para a terceira e última seção da obra, processo similar àquele que ocorre na transição da primeira para a segunda seção.

## 2.4 Seção 3 (Variações 52 a 63)

A passagem da Seção 2 (Ré Maior) para a Seção 3 (Ré menor) pode ser assim descrita: se a seção central constrói sua reluzente fachada sobre cargas afetivas de paz e júbilo, a permanência das mesmas é subitamente interrompida por um melancólico e sombrio acorde, que pulveriza a esperança incitada nas dezenove variações centrais. É o retorno da *obscuridade* da primeira seção. Segue abaixo a passagem da Seção 2 para a Seção 3:

Ex. 43 – Fragmento da Variação 50, Variação 51 e fragmento da Variação 52  
(Compassos 204 a 212):

■ FINAL DA SEGUNDA SEÇÃO E INÍCIO DA TERCEIRA  
■ ACORDE RESPONSÁVEL PELA SÚBITA MUDANÇA AFETIVA

A terceira e última seção da Chaconne, onde é retomado o modo menor, desenvolve-se como uma forma de eco da primeira seção, na qual, após um curto período de tempo (as dezenove variações da Seção 2), há o retorno da “onda” afetiva da primeira parte desta peça. Isto se deve à presença, na Seção 3, de elementos melódico-expressivos e retóricos encontrados nas 32 variações iniciais (Seção 1). Além do modo menor, com suas intrínsecas características afetivas, ocorre novamente o elemento pictórico da cruz e os melismas cromáticos e configurações melódicas de insurgência dissonante, sobre os quais discorreremos a seguir.

### **O motivo pictórico da cruz:**

Segue abaixo alguns exemplos da Seção 3 que contém esse motivo, que é utilizado por Bach como uma forma de analogia pictórico-musical:

Ex. 44 – Variação 52 e fragmento da Variação 53 (Compassos 209 a 215):

VARIÇÃO 52

VARIÇÃO 53

■ MOTIVO DA CRUZ

Ex. 45 – Fragmento da Variação 61 e variações 62 (Tema) e 63 (Compassos 248 a 257):

VARIÇÃO 61

VARIÇÃO 62

VARIÇÃO 63

■ MOTIVO DA CRUZ

A reaparição do motivo da cruz nessa terceira seção, que possui as mesmas qualidades afetivas de dor e melancolia da primeira parte da obra, fortalece a ideia que esta analogia pictórica seria utilizada para potencializar passagens discursivas lânguidas e lúgubres.

### Os melismas cromáticos e os elementos de insurgência dissonante:

As movimentações melódicas que colocam em evidência o dissonante, a “desterritorialização” hierárquico-tonal, são recorrentes nestas doze variações finais da Chaconne. O uso constante de intervalos de trítono, saltos e ataques de sétimas maiores, menores e diminutas, quintas aumentadas e cromatismos, provocam a sensação de aspereza, tão presente também na primeira seção da peça. Seguem abaixo alguns exemplos da ocorrência destes elementos dissonantes nessa última parte da obra:

Ex. 46 – Variações 52, 53 e fragmento da Variação 54 (Compassos 209 a 218):

The image displays three staves of musical notation for Variations 52, 53, and 54. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent chromaticism. Red boxes highlight tritones, and green boxes highlight seventh intervals. A legend at the bottom left identifies these intervals: a red square for 'TRÍTONOS' and a green square for 'SÉTIMAS'.

VARIAÇÃO 52

VARIAÇÃO 53

VARIAÇÃO 54

■ TRÍTONOS  
■ SÉTIMAS

Ex. 47 – Fragmento da Variação 57, variações 58, 59 e fragmento da Variação 60 (Compassos 231 a 241):

VARIAÇÃO 57

VARIAÇÃO 58

VARIAÇÃO 59

VARIAÇÃO 60

- CROMATISMOS
- TRÍTONOS
- SÉTIMAS

Ex. 48 – Fragmento da Variação 62 e Variação 63 (Compassos 252 a 257):

VARIAÇÃO 62

VARIAÇÃO 63

- ATAQUES E INTERVALOS DE TRÍTONO
- ARPEJO DIMINUTO
- SÉTIMA

O conceito do *tempo-eternidade* também modela a configuração composicional e afetiva desta última seção da Chaconne, utilizando-se do

mesmo princípio retórico-musical praticado nas duas seções anteriores. Eis alguns exemplos, sobre os quais discorreremos em seguida:

Ex. 49 – Fragmento da Variação 53, Variação 54 e fragmento da Variação 55 (Compassos 216 a 224):

VARIAÇÃO 53

VARIAÇÃO 54

VARIAÇÃO 55

■ MATERIAL MELÓDICO DE IMBRICAÇÃO

Detailed description: This musical score consists of three staves. The first staff is labeled 'VARIAÇÃO 53' and contains measures 216-218. The second staff is labeled 'VARIAÇÃO 54' and contains measures 219-221. The third staff is labeled 'VARIAÇÃO 55' and contains measures 222-224. Red boxes highlight overlapping melodic material: one box covers the end of measure 218 in Variation 53 and the beginning of measure 219 in Variation 54; another box covers the end of measure 221 in Variation 54 and the beginning of measure 222 in Variation 55.

Ex. 50 – Variação 56 e fragmento da Variação 57 (Compassos 225 a 230):

VARIAÇÃO 56

VARIAÇÃO 57

■ MATERIAL MELÓDICO DE IMBRICAÇÃO

Detailed description: This musical score consists of two staves. The first staff is labeled 'VARIAÇÃO 56' and contains measures 225-229. The second staff is labeled 'VARIAÇÃO 57' and contains measures 230-234. A red box highlights overlapping melodic material between the end of measure 229 in Variation 56 and the beginning of measure 230 in Variation 57.

Ex. 51 – Fragmentos das variações 59 e 61, Variação 60 (Compassos 240 a 245):

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'VARIAÇÃO 59' and contains a sequence of chords and eighth notes. The second staff is labeled 'VARIAÇÃO 60' and features a melodic line with a red box highlighting a specific motif consisting of a quarter note followed by two eighth notes. The third staff is labeled 'VARIAÇÃO 61' and continues the melodic line, with another red box highlighting a similar motif. A legend at the bottom left indicates that the red box represents 'MATERIAL MELÓDICO DE IMBRICAÇÃO'.

O processo responsável por esta sensação de espaçamento infinito continua o mesmo: o último tempo de uma variação propõe uma determinada configuração melódica que será desenvolvida na variação seguinte, o que resulta em um contínuo entrelaçamento melódico entre as variações.

Outro acontecimento de relevo desta última seção ocorre nas Variações 58 a 61, onde um gradativo adensamento cinético culmina na reexposição do tema e na última variação da peça (Variação 63). Essa reaparição do tema ocorre com uma carga afetiva muito maior, em termos de expressividade, que a primeira aparição do tema, no início da Chaconne. Dois pontos contribuem para esse aumento expressivo: o primeiro reside no adensamento cinético enquanto que o segundo, em um inusitado momento de silêncio. O exemplo abaixo contém essas últimas variações da Seção 3 da Chaconne:

Ex. 52 – Fragmento da Variação 58 e variações 59 a 63 (Compassos 234 a 257):

VARIAÇÃO 58

VARIAÇÃO 59

VARIAÇÃO 60

VARIAÇÃO 61

VARIAÇÃO 61

TEMA (VARIAÇÃO 62)

VARIAÇÃO 63

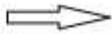
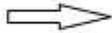
■ ADENSAMENTO DA ENERGIA CINÉTICA

■ PAUSA QUE PROMOVE A SÚBITA INTERRUPTÃO DA MOVIMENTAÇÃO MELÓDICA (ÚNICO MOMENTO DE SILÊNCIO NA OBRA)

Conforme o exemplo acima, inferimos que a potencialização cinética, realizada entre as Variações 58 e 61, direciona-se até o compasso 249 (final da Variação 61), onde ocorre a reexposição do tema. A tabela abaixo representa sinteticamente esse processo de potencialização cinética:

Ex. 53:

**O PROCESSO DE ADENSAMENTO CINÉTICO NAS VARIAÇÕES 58 A 61**

<b>VARIAÇÕES 58 e 59</b>		<b>SEMICOLCHEIAS</b>
<b>VARIAÇÕES 60 e 61</b>		<b>SEMICOLCHEIAS EM TERCINAS</b>
<b>FINAL DA VARIAÇÃO 61</b>		<b>SEQUÊNCIA DE FUSAS</b>

Após o clímax da potencialização cinética (sequência de fusas no final da Variação 61), a ocorrência de uma súbita pausa de colcheia provoca um violento acento exclamativo que enfatiza o drama dessa passagem. Aqui, nos parece que todos os elementos melódico-dissonantes, todo o frenesi cinético, todo o lânguido discurso musical presente nesta última seção da Chaconne, apontam para este ínfimo, mas, também, imenso momento de silêncio.

Em seguida, a reaparição do tema no momento final da obra pode ser experienciada como um exclamativo ponto final, no qual são reiterados, com contundência, as sensações predominantes desta obra monumental: a dor, o sofrimento, a melancolia.

## CONCLUSÃO

No capítulo anterior, identificamos diversas das qualidades e características da *Chaconne* da *Partita II para violino solo* BWV 1004, de J.S. Bach. A análise revelou um jogo de oposições que ocorre entre as duas seções em modo menor (Seções 1 e 3) e a seção em modo maior (Seção 2). Foram evidenciados elementos musicais responsáveis pelas “cargas” que energizam os pólos deste enlace antitético ao longo da obra. Elementos que se traduzem na presença dos modos (maior e menor), na escolha da textura composicional (densa ou rarefeita), na movimentação de uma determinada passagem (de alta ou baixa energia cinética), no contexto melódico-expressivo (dissonante ou consonante). Parece-nos relevante sublinhar que todas essas observações remetem a um plano tecnicista, pois tais elementos não constituem, em si, o plano sensível. São posteriores a ele. Poderíamos dizer que são “segundos” em relação à sensação propriamente dita. Essa, sim, é “primeira”. Só chegamos ao conhecimento pormenorizado desses elementos técnico-musicais por intermédio de uma análise ou, então, por uma série de audições da obra. E, mesmo assim, nesse último caso, o ouvinte deve estar munido de um “repertório” conceitual e teórico, próprio desse plano tecnicista, que dê suporte para que chegue, de fato, à elucidação desses termos. Um ouvinte, de certa forma, *especialista*. O que é “primeiro”, o que se adianta em nossas experiências, é sempre a sensação, o contágio adquirido por meio dos “predicados” sensíveis. Nós falamos dessas sensações que a *Chaconne* provoca, desses “blocos” que constituem, também, pólos antitéticos: o claro-escuro, a dor-alegria, a cólera-calma. São esses “blocos de sensações” que, de som em som, vibram com sua força desterritorializante, e emolduram as características intensidades de “luz, cor e temperatura” que a *Chaconne* perpetua em sua unidade sonora.

Visualizando as qualidades espectrais da luz, desenvolvidas durante as três seções da obra, teríamos: escuro (Seção 1) – claro (Seção 2) – escuro (Seção 3). Em seu livro *A dobra: Leibniz e o Barroco*, DELEUZE (2007, p. 135

e 136), ao analisar alguns conceitos do filósofo alemão Gottfried Leibniz (1646-1716), escreve um interessante parágrafo sobre este recurso artístico, *chiaroscuro*, desenvolvido na arte barroca:

Compreendemos como o mesmo argumento poderá invocar ora o obscuro, ora o claro. É que o claro, em Leibniz, sai do obscuro e não para de nele imergir. Do mesmo modo, a escala cartesiana obscuro-claro-confuso-distinto ganha um novo sentido e relações inteiramente novas. [...] É isso que aparece, mesmo quando nos atemos ao claro e ao distinto na classificação leibniziana das ideias. Ao contrário de Descartes, Leibniz parte do obscuro: é que o claro sai do obscuro por um processo genético. Outrossim, o claro imerge no obscuro e não para de nele imergir: ele é o claro-obscuro por natureza, é desenvolvimento do obscuro, é *mais ou menos* claro, tal como o sensível o revela.

Essas observações de Deleuze sobre Leibniz nos auxiliam no sentido de compreender o que foi revelado em nossa análise da Chaconne. Da *escura* e lúgubre seção inicial, repleta de elementos que confundem o sistema hierárquico tonal (configurações melódicas de insurgência dissonante), emerge uma singular fachada jubilosa (Seção 2), que prioriza e mantém, ao contrário da primeira parte, uma *claridade* afetiva e técnico-discursiva. Por fim, todos estes reluzentes espectros de luz, sensibilizados nas dezenove variações centrais, desfazem-se na sombra instituída pelos reverberantes ecos de melancolia e dor, desenvolvidos na terceira e última seção da Chaconne. Do obscuro a uma radiante claridade que, por fim, rarefaz-se em úmbrias visões e sensações. Eis o caminho que percebemos da primeira à última seção.

Se tivéssemos que denominar um traço dominante no relevo dessa obra, não restaria dúvida do termo a ser usado nesta caracterização: lúgubre. Apesar da esperança e das jubilosas afetividades contidas na seção central da peça, sua suave aquarela não é mais que uma breve pontuação perante as lúgubres coloraturas que dão à Chaconne sua característica atmosfera lânguida. Os elementos que nos direcionam a estas sensações, que “pincelam” esta sofrida atmosfera, apontam, como num sistema de perspectiva, para um único ponto de fuga fixo: o súbito e exclamativo momento de silêncio contido na pausa de colcheia que antecede a reexposição temática. Este silêncio final parece

conduzir-nos a um semblante fúnebre, à pontuação final do ciclo de uma vida, de uma história, ocorrida no ininterrupto discurso realizado até ali. Poderíamos conceber esta pausa como uma alegoria à morte, um “grito”, uma possível rendição final a todos os impulsos “*tristitia*” experimentados ao longo da obra. A respeito desta recorrente alegoria barroca, PEREIRA observa (2007, p. 15):

Todavia, como afirma Benjamin (1984), a história apresenta como sua propriedade a morte. A alegoria é, nesse sentido, a denúncia crítica da escrita catastrófica do mundo, é sua redenção. Não obstante, o uso recorrente da palavra redenção, assim como outros termos correlatos de mesmo teor semântico, tais como restauração, recuperação, reabilitação e a própria rememoração, indicam, cada um à sua maneira e de antemão, uma perda fundadora que condiciona o objeto e sua representação. Isso remete para o sentimento que funda um pensamento que se dirige insistentemente para o resgate dessa ordem primeira que se perdeu, sob o ponto de vista do tempo, da história e da linguagem. Esse sentimento é o luto e ele aponta sintomaticamente para a nostalgia de uma ordem histórico-temporal, simbólica, qualitativamente distinta da que se apresenta ao homem linguístico, profano, como única possível – todavia não satisfatória – do mundo das coisas. A morte é por isso mesmo a grande fantasmagoria barroca, seu tema principal, ela representa a danação de todas as coisas, a depreciação gradativa do corpóreo em relação ao incorpóreo. A morte ocupa um papel paradoxal no corpus barroco: é ao mesmo tempo o sinal da fragilidade dessa ordem e a salvação da mesma.

Não é de se espantar que a morte, ao mesmo tempo em que pontua o final de uma história, possibilita o início de um novo ciclo. Ela institui o eterno e infindável retorno, exatamente como presenciamos na Chaconne quando, após o breve e exclamativo momento de silêncio, o tema é reexposto exatamente na mesma figuração vigente no início da peça.

Se o súbito silêncio comunica os agenciamentos fúnebres que o motivo da morte se encarrega de retratar, o violento “grito” afetivo redireciona a percepção a uma dimensão sonora outra, infinitamente mais ampla e responsável pelo surgimento de todo o semblante lânguido da obra. Assim, poderíamos cogitar que essa pausa é o ponto de desterritorialização, de atemporalidade, da rendição às pétreas coloraturas retratadas na Chaconne. Esta dimensão atemporal não deixa de se comunicar com o conceito barroco

do *tempo-eternidade* que, enformando toda a obra, pontua aqui, mais uma vez, a cíclica procura pelo eterno, pelo infinito. Sobre esta característica barroca, HATZFELD comenta (2002, p. 15):

O Barroco, como movimento de massas pesadas, aparece-nos, em geral, como um impulso ascendente, contrastando, no entanto, com a sensação de ser arrastado para baixo. Seu centro nervoso está num desejo ardente de infinito, na sensação de alguma coisa tremenda, poderosa e inconcebível; numa espécie de intoxicação pelo desejo de perder-se nos abismos da eternidade. Esta análise do fundamento psicológico das formas visíveis é a reforma cautelosa que Wölfflin nos oferece ao problema do Barroco, resposta que poderia muito bem constituir a ponte entre o jesuitismo de espírito espanhol e o estilo Barroco: uma atitude religiosa de terrível gravidade, que desperta o sentido de responsabilidade no homem, atitude que somente pode ser mantida com os olhos semicerrados (como os místicos), e sonhando grandezas opressivas e espaços infinitos.

Como dissemos acima, a sensação é sempre anterior ao plano tecnicista. O contato com a arte tende a ser assim: primeiro a vibração. A possibilidade da contemplação perpétua sobre uma determinada obra de arte, fato cada vez mais recorrente devido às logísticas que a tecnologia propicia na circulação e abrangência do mercado artístico, faz com que o “repertório” de afetividades vividas com esta obra seja constantemente graduado. Entretanto, determinadas sensações sempre retornam nestas experiências, um tipo de *déjà vu* na qual se inscreve o sensível de uma obra artística. Independente do estado afetivo em que o vivente se encontra ao “posicionar-se” perante uma obra de arte, esta última não poderá desfazer-se daquilo que realmente a caracteriza, mascarar sua mais profunda e intrínseca constituição sensitiva. Por mais que eu possa contemplar ou experienciar a Chaconne, esta nunca deixará de me contagiar com suas sensações de dor e alegria, de cólera e calma, de claro e escuro, de atemporalidade. Estes são seus blocos de sensações, sua “identidade” sensível, o que DELEUZE e GUATARI revelam ser os *afectos* e *perceptos* (2010, p. 193 e 194):

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são

mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

Esses blocos de sensações perpetuam na Chaconne enquanto a obra existir, pois são inseparáveis da mesma: a obra e seus blocos são uma única e mesma coisa. O que conserva uma obra artística não se resume na proteção dada à mesma contra os inexoráveis agentes temporais, mas sim no universo sensível que a integra, pois, sem o mesmo, a obra deixa de ser o que ela é de fato. Portanto, contagiar-se por estes blocos de sensações inscritos na unidade sonora da Chaconne, por estas exatas intensidades de *afectos* e *perceptos* que nos convidam ao claro e escuro, à tristeza e alegria, à cólera e calma, à atemporalidade, é contagiar-se pela própria Chaconne. Contudo, acredito que estar diante destes blocos e, conseqüentemente, ser contagiado por eles, é um processo que a retórica, por mais presente que possa estar na música barroca e particularmente aqui na Chaconne, se vê incapaz de tangenciar. Isso porque a retórica pertence ao âmbito do *logos*, ao plano tecnicista, e se ela se utiliza do *pathos*, o faz com a intenção de representá-lo, expô-lo, em um pontual e determinado momento, a seu interlocutor. Entretanto as molduras da arte, suas sensações, jamais foram representativas. Sobre estas questões, DELEUZE e GUATTARI escrevem (2010, p. 227 e 228):

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte por técnica ou pela técnica. Certamente, a técnica compreende muitas coisas que se individualizam segundo cada artista e cada obra: as palavras e a sintaxe em literatura; não apenas a tela em pintura, mas sua preparação, os pigmentos, suas misturas, os métodos de perspectiva; ou então os doze sons da música ocidental, os instrumentos, as escalas, as alturas... E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente. [...] Mas é uma observação técnica que

concerne somente ao material: além de que a duração do material é muito relativa, a sensação é de uma outra ordem, e possui uma existência em si enquanto o material dura.

A retórica, então, por ser de uma dimensão outra à sensação propriamente dita, é incapaz de formular, de “reduzir-se” a esse estágio sensível. Entretanto, como “engenho” da comunicação, como uma ciência da linguagem, a retórica revela-se útil ao apontar caminhos de acesso a esses blocos. Blocos de *affectos* e *perceptos* que pincelam as mais diversas cores e borrões, momento em que nos tornamos, também, parte da tela.

Finalizando, gostaria de comunicar que o processo vivido durante esse trabalho possibilitou que, de certa forma, eu me aproximasse, ou melhor, aprofundasse o meu contato com a matéria expressiva, com os gestos afectivos musicais que constituem esta obra musical. Tenho forte impressão que essa nova intimidade refletirá em minhas futuras audições e performances desta obra. Espero, também, que este trabalho contribua para a experiência dos leitores, no sentido de proporcionar uma aproximação maior da riquíssima matéria expressiva que se emoldura nessa obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Trad.: Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2004.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. Livro III. Pp. 171-221.
- \_\_\_\_\_. *Retórica das Paixões*. Trad. Ísis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 73 p.
- BACH, J.S. *Chaconne BWV1004*. New York: Dover Publications, 1978. Violino.
- \_\_\_\_\_. *Chaconne BWV1004*. Wiesbaden: Insel Verlag, 1962. (Facsímile)
- \_\_\_\_\_. *S. Mathäuspassion BWV 244*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854. Orquestra, coro e solistas.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. Pp. 147-225.
- BENEVOLO, Caio. Triade e falsa relação como centro e margem da tonalidade. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, 120p., 2002. Disponível em <[www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/66/35](http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/66/35)> Acesso em 12 out. 2011.
- BETANCOURT, R. J. *The process of transcription for guitar of J.S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment BWV 1004*. 1999. 65f. Dissertação (Mestrado em música) University of Denver, Colorado, 1999.
- BLUME, Friedrich. *Renaissance and Baroque Music*. A comprehensive survey. Trad. M.D. Herter Norton. 1. ed. Toronto: George J. McLeod Limited, 1963.
- BUELOW, George. *Rhetoric and music*. In: THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, 2001. Vol. 21 Pp. 260-275.
- BUTT, John. *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1990.
- CALLADO, Tereza de Castro. O Drama da Alegoria no Século XVII Barroco. *Kalagatos, Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE*, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 133 – 165, 2004. Disponível em: <<http://www.uece.br/kalagatos/dmdocuments/O-drama-da-alegoria-no-seculo-XVII-barroco.pdf>> Acesso em: 7 Jan. 2011.
- CANO, Rubén López. *Musica y retórica em el barroco*. Cidade do México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA LTDA, 1976. .
- \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* 3. ed. Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DESCARTES, René. *Obras escolhidas*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962. Seção: As paixões da alma – Primeira parte – Das paixões em geral e ocasionalmente de toda a natureza do homem. Pp. 295-404.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 319 p.
- LATHAM, Alison; SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1064 p.
- LUCAS, Mônica. Retórica e estética na música do século XVIII. *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n. 14, p. 223-234, jan. – jun., 2007.
- MACIEL, Ruy Homem de Mello. *A forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações*. 2010. 422f. (Doutorado em Comunicação e Artes, Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- MEYER, Michel. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 17 - 50.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin. *ANALECTA*, Guarapuava-Paraná, v. 8, n. 2, p. 47-54, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v8n2/47-54.pdf>> Acesso em: 6 Mai. 2011.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SANTOS, Luis Otavio. Rhetoric and Music: An Approach through the Analysis of Monteverdi's *Combatimento di Tancredi e Clorinda* and Bach's *Erbarme Dich* from *Mathäus Passion*. [s.l., s.d]. 17 p. (Manuscrito não publicado.)
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2006.

# **ANEXO A**

- ***Chaconne BWV 1004 (Dover Publications)***

# Chaconne.

This musical score is for a Chaconne, presented in a single system with 11 staves. The notation is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piece begins with a series of chords and a melodic line. The first staff contains the initial chords and a simple melodic line. The second and third staves introduce a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fourth and fifth staves continue this pattern, with the fifth staff showing a more intricate melodic line. The sixth and seventh staves feature a series of eighth-note runs. The eighth and ninth staves continue these runs, with the ninth staff showing a more complex melodic line. The tenth and eleventh staves conclude the piece with a series of eighth-note runs and a final chord.





This image displays a page of musical notation consisting of ten staves. The music is written in G major, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns and textures. The first staff begins with a melodic line in the treble clef, followed by a bass line. The subsequent staves show increasing complexity, with some staves featuring dense, sixteenth-note passages and others with more rhythmic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, suggesting a piece of music with a rich harmonic and rhythmic palette. The overall style is that of a classical or romantic-era instrumental work.

This image shows a page of musical notation consisting of 11 staves. The first five staves are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The last six staves are written in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values, chords, and a section labeled "arpeggio" on the fifth staff.

This image shows a page of musical notation consisting of ten staves. The notation is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first nine staves feature a complex melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, slurs, and triplets. The tenth staff contains a block of chords, likely representing the harmonic accompaniment for the preceding melodic line. The notation is clear and well-organized, typical of a professional musical score.

# **ANEXO B**

- ***Chaconne BWV 1004 (Manuscrito)***

*Allegro*

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The piece is marked 'Allegro' at the top left. The handwriting is in black ink on aged paper. The score is written in a single system across the page.

A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a single system across the staves. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch. The paper shows signs of age, with some staining and wear, particularly at the bottom right corner. The notation includes many beamed notes and slurs, suggesting a fast and intricate piece of music. The overall appearance is that of a working draft or a composer's manuscript.

A page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. The page contains 14 staves of music, arranged in two systems of seven staves each. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft. The music appears to be in a classical or romantic style, with a focus on melodic and harmonic development. The staves are numbered 26 through 39, indicating the page's position within a larger work. The notation includes treble clefs, various note heads, stems, beams, and rests, along with some dynamic markings like 'p' and 'f'. The overall appearance is that of a well-used manuscript page.

A page of handwritten musical notation consisting of 12 staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a question mark. The music is written in a cursive, handwritten style, with many notes and beams overlapping. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various articulation marks. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch, with some ink bleed-through and a slightly aged, textured paper background.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of three staves. The notation is dense and features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The handwriting is in a cursive style typical of 18th-century manuscripts.

*Sonata 5<sup>ta</sup> a Violino solo senza Basso*

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The tempo marking *Allegro* is written in the left margin. The notation continues with complex rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical notation for the third and fourth systems, each consisting of two staves. The notation is highly detailed, showing intricate melodic lines and harmonic accompaniment. The handwriting remains consistent with the previous systems.

# **ANEXO C**

- **Gravação da *Chaconne BWV 1004***

**(Lucy van Dael – violino)**