

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT  
CURSO DE MÚSICA**

**Vinícius Leão Souza Martins**

**ANÁLISES EDITORIAIS DA FUGA BWV 998 AO VIOLÃO**

**Manaus - AM  
2024**

**Vinícius Leão Souza Martins**

**ANÁLISES EDITORIAIS DA FUGA BWV 998 AO VIOLÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Bacharel em Música, com habilitação em Instrumento: Violão, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas

Orientador: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

**Manaus - AM  
2024**

## TERMO DE APROVAÇÃO

**Vinícius Leão Souza Martins**

### ANÁLISES EDITORIAIS DA FUGA BWV 998 AO VIOLÃO

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de bacharelado em instrumento pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:



---

Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto  
Orientador (UEA)



---

Prof. Ms. Márcio Pacheco de Carvalho



---

Prof. Ms. Nelson Fernando Caiado

Manaus, 23 de Fevereiro de 2024

## RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo comparativo das edições e transcrições para violão da Fuga BWV 998, composta por Johann Sebastian Bach (1685-1750), possivelmente para o cravo-alaúde, realizadas por Koonce (2002), Hoppstock (1999), Segóvia (1935), Zigante (2001) e Chiesa (1991). O objetivo é conhecer os procedimentos editoriais empregados nas edições investigadas, para obter critérios que possam fundamentar a realização de futuras transcrições e a escolha das edições mais adequadas à *performance* musical violonística. A partir de uma análise comparativa entre as transcrições mencionadas e o fac-símile, será feito um mapeamento dos elementos encontrados, buscando identificá-los e classificá-los, extraindo assim subsídios que possam fundamentar a realização de futuras transcrições desta obra para violão.

Palavras-chave: Violão. Transcrição. Edição. J. S. Bach. BWV 998.

## ABSTRACT

This academical work consists of on comparison research around the guitar editions and transcriptions for J. S. Bach's Fugue BWV 998, possibly for lute-harpsichord, which were carried out by Koonce (2002), Hoppstock (1999), Segovia (2000), Zigante (2001) and Chiesa (1991). The aim is to find out editorial procedures which were used in the editions investigated to get criteria that can be used as a basis for further transcriptions, as well as some choice for music performance on the guitar. Furthermore, we aim to map the elements we will get on the grounds of a comparison analysis of both the transcriptions mentioned above and the facsimile edition seeking to identify and classify them, from which we could draw information to substantiate possible future guitar transcriptions of this musical work.

Keywords: Guitar. Transcription. Edition. J. S. Bach, BWV 998

## ÍNDICE DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 1</b> - primeira e terceira página do <i>fac-símile</i> da BWV 998 de Bach.....       | 11 |
| <b>Figura 2</b> - tema da <i>Fuga</i> BWV 998.....  | 11 |
| <b>Figura 3</b> - (comp. 7 - 9) - repetição no registro contralto.....                          | 12 |
| <b>Figura 4</b> - (comp. 15-17) - repetição no registro baixo.....                              | 12 |
| <b>Figura 5</b> - (comp. 35-37) - repetição no registro tenor.....                              | 12 |
| <b>Figura 6</b> - tema da <i>Fuga</i> BWV 998, edição Koonce.....                               | 13 |
| <b>Figura 7</b> - comp. 9, <i>Fuga</i> BWV 998, edição Koonce.....                              | 14 |
| <b>Figura 8</b> - comp. 66, <i>Fuga</i> BWV 998, Edição Dalcamp.....                            | 15 |
| <b>Figura 9</b> - comp. 66, <i>Fuga</i> BWV 998, Edição Hoppstock.....                          | 15 |
| <b>Figura 10</b> - comp. 21 <i>Fuga</i> BWV 998, Edição Segovia.....                            | 16 |
| <b>Figura 11</b> - comp. 6 do <i>Prelúdio</i> da Suíte BWV 996 de J.S.Bach, edição Koonce.....  | 19 |
| <b>Figura 12</b> - comp. 1, <i>Prelúdio</i> da BWV 998 de J.S.Bach.....                         | 22 |
| <b>Figura 13</b> - diferentes padrões de ligados, edição Chiesa.....                            | 23 |
| <b>Figura 14</b> - exemplo de ritmo <i>Inègale</i> , edição Koonce.....                         | 24 |
| <b>Figura 15</b> - exemplo de ritmo <i>Inègale</i> , edição Koonce.....                         | 24 |
| <b>Figura 16</b> - exemplo rítmico edição Koonce.....   | 25 |
| <b>Figura 17</b> - (comp. 1 - 3), <i>Prelúdio</i> BWV 995.....                                  | 26 |
| <b>Figura 18</b> - (comp. 1 - 3), <i>Prelúdio</i> BWV 995 exemplo de flexibilidade rítmica..... | 26 |
| <b>Figura 19</b> - (comp. 1 - 3), <i>Courante</i> da BWV 995 como notas <i>Inègale</i> .....    | 27 |
| <b>Figura 20</b> - comp. 13 <i>Sarabanda</i> BWV 996, ex. de tentativas de regular o pulso..... | 29 |
| <b>Figura 21</b> - (comp. 9-10) <i>Prelúdio</i> BWV 996.....                                    | 33 |
| <b>Figura 22</b> - (comp. 5 - 6) <i>Sarabande</i> , BWV 996.....                                | 34 |
| <b>Figura 23</b> - (comp. 1 - 8), <i>Fuga</i> BWV 998, Edição Segovia.....                      | 35 |
| <b>Figura 24</b> - Edição Zigante.....  | 36 |
| <b>Figura 25</b> - Edição Chiesa.....   | 36 |
| <b>Figura 26</b> - Edição Koonce.....   | 36 |
| <b>Figura 27</b> - Edição Hoppstock.....  | 37 |
| <b>Figura 28</b> - comp. 75 <i>Fuga</i> BWV 998, Edição Koonce.....                             | 37 |
| <b>Figura 29</b> - Edição Chiesa.....   | 37 |
| <b>Figura 30</b> - Edição Hoppstock.....  | 38 |
| <b>Figura 31</b> - Edição Zigante.....  | 38 |
| <b>Figura 32</b> - Edição Segovia.....  | 38 |

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>8</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 : FONTES PRIMÁRIAS E SECUNDÁRIAS.....</b>   | <b>11</b> |
| <b>1.1. FUGA BWV 998: Manuscrito.....</b>   | <b>11</b> |
| <b>1.2. FRANK KOONCE, Edição de 2002.....</b>   | <b>13</b> |
| <b>1.3. TILMAN HOPPSTOCK, Edição de 1999.....</b>   | <b>15</b> |
| <b>1.4. ANDRÉS SEGOVIA Edição de (1935).....</b>  | <b>16</b> |
| <b>CAPÍTULO 2: APRECIÇÃO COMPARATIVA DOS PREFÁCIOS DAS EDIÇÕES DE KOONCE (2002), ZIGANTE (2001) E CHIESA (1991) .....</b> | <b>17</b> |
| <b>2.1. Critérios transcricionais diferenciais para violão.....</b>   | <b>18</b> |
| <b>2.1.2. Instrumentação: o violão e os instrumentos históricos de teclas e cordas dedilhadas.....</b>                    | <b>18</b> |
| <b>2.2. Articulação.....</b>  | <b>20</b> |
| <b>2.3. Rítmica.....</b>  | <b>24</b> |
| <b>2.4. Ornamentos e Embelezamentos.....</b>  | <b>30</b> |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>   | <b>35</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>  | <b>39</b> |

## INTRODUÇÃO

Para a construção do presente trabalho realizou-se a investigação de cinco edições diferentes da Fuga BWV 998 de J.S.Bach para violão, pois, julgou-se pertinente tal procedimento para uma melhor compreensão da diversidade de propostas editoriais a fim de se obterem critérios os mais adequados possíveis para uma escolha da edição/transcrição da Fuga BWV 998 para violão, a partir da qual pudéssemos formular uma proposta interpretativa historicamente orientada desta obra, fundamentando decisões e escolhas interpretativas. Sendo assim, esta introdução apresentará a tipologias pelas quais as cinco edições utilizadas na elaboração do trabalho transitam, sendo elas: *fac-similar*, *diplomática*, *crítica*, *Urtext* e *prática*, com base no texto de Carlos Alberto Figueiredo sobre *Tipos de Edição*.<sup>1</sup>

Para Figueiredo (2004, p. 41), a edição *fac-similar* <sup>(1ª tipologia)</sup> é aquela baseada em uma única fonte, geralmente uma foto ou uma digitalização do manuscrito a qual não vem acompanhada de nenhum comentário crítico ou qualquer discussão acerca das intenções do compositor, não havendo por este motivo, qualquer possibilidade de edição de seu conteúdo, o manuscrito da Fuga utilizado neste trabalho se enquadra nesta tipologia. No caso da edição *diplomática* <sup>(2ª tipologia)</sup>, trata-se de uma transcrição de uma determinada obra, representando-a com maior número de detalhes acerca do conteúdo do documento original. Assim como a edição *fac-similar*, a edição *diplomática* também se baseia na fonte original, diferenciando-se em relação à metodologia crítica envolvida em sua elaboração. Assim, alguns requisitos necessitam ser respeitados nesse tipo de edição, tais como a preservação do uso de claves antigas, a não substituição de acidentes de clave, a não alteração dos valores rítmicos utilizados, entre outros aspectos (FIGUEIREDO, 2004). Apesar deste trabalho não apresentar nenhuma edição *diplomática* em si, edições como a de Koonce (2002) e Hoppstock (1999), por exemplo, carregam características deste tipo de edição, por isso julgou-se pertinente sua inclusão.

Por sua vez, as edições *críticas* <sup>(3ª tipologia)</sup> de obras musicais são aquelas que mais buscam se aproximar das intenções do compositor, utilizando-se não apenas de uma única fonte, mas, de várias fontes musicais e extramusicais que transmitem a obra a ser editada (FIGUEIREDO, 2004). Segundo Figueiredo (2004, p. 45), esta edição “é essencialmente musicológica, baseando-se, necessariamente em várias fontes e adotando uma estrita

---

<sup>1</sup> Figueiredo, C. A. (2014). TIPOS DE EDIÇÃO. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, (7). Recuperado de <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034>



aderência aos princípios e métodos da Crítica das Variantes ou da Crítica Textual, para atingir seu texto, ‘o mais autêntico possível.’”

Sobre a edição *Urtext* <sup>(4ª tipologia)</sup>, talvez seja uma das mais difíceis de se definir, por causa de diversos tipos de edição que se auto intitulam como tal. Em linhas gerais, *Urtext* traduzido do alemão seria “texto original”, assemelhando-se bastante com a edição fac-similar, é uma edição que se baseia unicamente no manuscrito original da obra, tentando reproduzir com exatidão seu conteúdo, sem nenhum tipo de intervenção editorial, porém, por causa das diversas edições atribuídas ao termo, ele acabou se banalizando, fenômeno que, segundo Figueiredo (2004, p. 47-48), teria ocorrido por “questões mercadológicas que foram ampliando o termo *Urtext*, principalmente por esse termo ter passado a ser garantia de um texto confiável, principalmente por adeptos da chamada Música Antiga.”, a edição Hoppstock (1999) é a que mais se aproxima desta tipologia. Por último, edições práticas <sup>(5ª tipologia)</sup> são aquelas que normalmente se baseiam unicamente nas concepções interpretativas de seus editores, a edição Segovia (1935) se enquadra nesta tipologia. A principal característica desse tipo de edição é conter um vasto número de indicações de dinâmica, articulação e fraseado, dando ênfase ao aspecto de realização sonora. Porém, essa proposta sonora tampouco tem o intuito de expressar as intenções do compositor. Sobre o último tipo de edição abordado, Figueiredo (2004) escreve:

Tais edições são, em grande parte, realizadas por executantes famosos, que registram no texto sua visão pessoal interpretativa, a partir das tendências espirituais em que vivem, sem qualquer preocupação com autenticidade, intenção do compositor, ou qualquer outro preceito cultivado pelas metodologias críticas. (FIGUEIREDO, 2004, p. 51),

De maneira geral, todas as edições abordadas neste trabalho, com exceção do *fac simile*, se enquadram na tipologia das edições práticas, pelo simples fato de serem transcrições da Fuga BWV 998 para o violão, porém, todas elas mesclam características de outras tipologias, por exemplo: as edições de Koonce (2002), Zigante (2001) e Chiesa (1991), apresentação características das edições práticas, *Urtext* e críticas, pois além de serem transcrições para violão e de utilizarem os documentos originais como referência ( característica da edições *Urtext*), elas se baseiam em várias outras fontes que contextualizam as obras transcritas, o que as caracterizaria como edições crítico-práticas.

No caso das edições e transcrições para violão, em levantamento realizado por Cardoso (2014), o autor apreende que “...há no mercado e na academia, igualmente, inúmeras edições musicais e textos acadêmicos sobre o assunto.”(CARDOSO, 2014, p. 4). A partir da

delimitação das escolhas transcricionais de edições publicadas entre 1989 e 2012, de diversas editoras, incluindo produções acadêmicas brasileiras sobre o tema, o autor mapeou e comparou as técnicas mais relevantes encontradas (CARDOSO, 2014), que segundo ele teria a finalidade de “...produzir um estudo crítico do ato de transcrever e fornecer ao leitor subsídios para proceder em sua própria transcrição.” (CARDOSO, 2014, p. 5). Para tal, o autor explica:

[...] priorizei aqueles autores que em suas edições ou dissertações dispuseram de comentários acerca do processo de maneira descritiva ou analítica, de tal forma a permitir o confronto teórico e empírico entre transcrições e edições originais. Das 154 peças revisadas, de 22 transcritores, destacaram-se os trabalhos de Frederick Noad, por transcrever toda uma antologia de compositores do Barroco para notação convencional ao violão e descrever alguns processos dessa adaptação; Craig Russell, por sua dedicação a transcrever comentadamente o repertório de guitarra barroca para notação convencional; Frank Koonce e József Eötvös, por suas publicações das obras para alaúde solo de J. S. Bach (NOAD, 2000; RUSSELL, 1989, 1991, 1995; KOONCE, 1989; EOTVÖS, 2007). (CARDOSO, 2014, p. 5).

## CAPÍTULO 1: FONTES PRIMÁRIAS E SECUNDÁRIAS

A Fuga BWV 998 integra uma obra em três movimentos, intitulada *Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998, em Mi bemol maior*, de autoria do compositor alemão J.S. Bach (1685-1750), cujo título original "*Prelude pour la Luth. ó Cémbal. Par J.S. Bach*" possivelmente esteja na caligrafia do próprio compositor. O manuscrito está em notação mensural de pauta dupla, com o pentagrama superior em clave de Dó e o inferior em clave de fá na quarta linha. Os compassos 78 a 96 do terceiro movimento "*Allegro*", na parte inferior da quarta página, aparecem escritos em tablatura alemã para órgão (KOONCE, 2002, Vi). A Fuga constitui o segundo e mais extenso movimento da obra, estruturando-se na forma DaCapo (A-B-A). As inúmeras transcrições desta obra para violão, inclusive a do próprio Koonce, a transpõem para a tonalidade de Ré maior, por razões práticas de leitura e tocabilidade ao violão. As versões abordadas no trabalho serão as transcrições realizadas por Koonce (2002), Hoppstock (1999), Segóvia (1935), Zigante (2001) e Chiesa (1991).

### 1.1. FUGA BWV 998: MANUSCRITO <sup>(1ª tipologia)</sup>



Figura 1 - ( primeira e terceira página do *fac-símile* da BWV 998 de Bach, disponível em: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Bach,\\_Prelude,\\_Fugue\\_and\\_Allegro\\_in\\_E-flat\\_major,\\_BWV\\_998\\_manuscript.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Bach,_Prelude,_Fugue_and_Allegro_in_E-flat_major,_BWV_998_manuscript.jpg) ).

Originalmente escrita para cravo-alaúde<sup>2</sup>, a Fuga BWV 998 é o segundo movimento da obra citada e o mais extenso dentre eles. Escrita em compasso quaternário, com o tema se iniciando no segundo tempo do primeiro compasso, acéfalo, constituído por 8 notas, num esquema de pergunta e resposta respectivamente de quatro notas, sendo: *Mib-Ré-Mib-Fá / Sib-Dó-Ré-Mib*, que se repete no decorrer do movimento nos compassos 7 a 9; 15 a 17, 35 a 37, conforme demonstram as figuras 2 a 5, abaixo:



Figura 2 - ( tema da *Fuga* BWV 998, disponível em: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998\\_pre-fug\\_para\\_alaude\\_ou\\_cravo\\_cravo.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998_pre-fug_para_alaude_ou_cravo_cravo.pdf)).



Figura 3 (comp. 7 - 9) - repetição no registro contralto, disponível em: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998\\_pre-fug\\_para\\_alaude\\_ou\\_cravo\\_cravo.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998_pre-fug_para_alaude_ou_cravo_cravo.pdf)).

<sup>2</sup> “O cravo-alaúde (*Lautenwerk, Lauten Werck, Lautenclavier, Lautenclavicymbel, etc.*) foi um instrumento de teclas do período barroco, projetado para imitar o som do alaúde. Isso deu a Bach a possibilidade de combinar as qualidades timbrísticas do alaúde com a versatilidade do teclado.” (KOONCE, 2002, p. ix, Tradução do signatário)



Figura 4 (comp. 15-17) - repetição no registro baixo, disponível em:  
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998\\_pre-fug\\_para\\_alaude\\_ou\\_cravo\\_cravo.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998_pre-fug_para_alaude_ou_cravo_cravo.pdf)

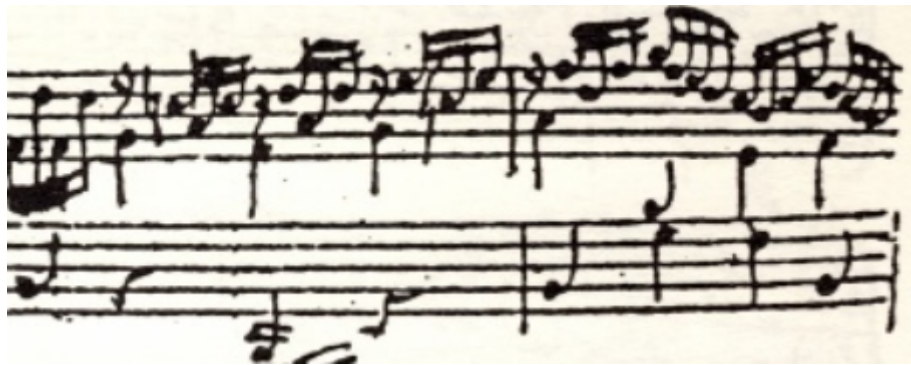


Figura 5 (comp. 35-37) - repetição no registro tenor, disponível em:  
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998\\_pre-fug\\_para\\_alaude\\_ou\\_cravo\\_cravo.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998_pre-fug_para_alaude_ou_cravo_cravo.pdf)

## 1.2. FRANK KOONCE, Edição de 2002<sup>(tipologias 3, 4 e 5)</sup>

A transcrição para violão desta fuga feita por Koonce (2002), está contida em um livro com várias outras Suítes de Bach, intitulado “*The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach, Edited for Guitar by Frank Koonce*”. Trata-se de uma edição que mescla as abordagens técnicas de edições práticas, *fac similes*, *urtext* e edições críticas, sobre as quais escreve o autor: “Esta edição das Obras para Alaúde de Bach procura combinar em uma única publicação as melhores qualidades editoriais de todas as abordagens acima<sup>3</sup>, a fim de produzir

<sup>3</sup> Em seu tópico sobre “CRITÉRIOS EDITORIAIS”, Koonce, inicia seu texto definindo respectivamente as edições prática, *fac simile*, *urtext* e crítica, esta citação vem logo abaixo dessas definições.

uma edição confiável para execução ao violão, fundamentada em princípios acadêmicos.”<sup>4</sup>(KOONCE, 2002, p.iii, Tradução: DeepL<sup>5</sup>).

No prefácio de sua edição o autor discorre sobre diversas questões, tais como critérios editoriais, informações históricas a respeito das obras, ornamentação, flexibilidade rítmica entre outras, que contribuem para fundamentar sua concepção interpretativa das obras de Bach contidas em seu livro. Alguns aspectos básicos existentes na versão de Koonce irão se repetir em quase todas as edições desta obra para o violão, como por exemplo, sua mudança de tonalidade de Mi bemol para Ré Maior, sua transposição uma oitava acima e sua redução para apenas uma clave, no caso, a clave de sol na segunda linha, como mostra a figura 6.



Figura 6 - tema da *Fuga* BWV 998, edição Koonce (KOONCE, 2002, p. 66)

O autor também sugere uma série de digitações que foram elaboradas para ajudar instrumentistas menos experientes, que não estão familiarizados com o estilo barroco (KOONCE, 2002). Além das digitações, são adicionadas variações de alguns trechos da obra, que se localizam acima do trecho em específico em tamanho reduzido, geralmente adicionando ou retirando alguma nota (Figura 7), ou mostrando a maneira original de como foi escrita, tendo ainda, ao final da Fuga, na última página, alguns comentários acerca de trechos da obra que poderiam gerar dúvida em relação ao conteúdo original.



<sup>4</sup> “The present edition seeks to combine in one publication the best editorial qualities of all the above approaches in order to produce a reliable performance edition for the guitar, founded on scholarly principles.”

<sup>5</sup> O tradutor DeepL é um serviço online da DeepL GmbH em Colônia, na Alemanha, de tradução automática, que foi colocado online em 28 de agosto de 2017. No momento de sua publicação, dizem que o serviço tem superado as ofertas de concorrentes como Google, Microsoft e Facebook em estudos duplo-cego. (Google)

Figura 7 - (comp. 9, *Fuga* BWV 998, KOONCE, 2002, p. 66)

### 1.3. TILMAN HOPPSTOCK, Edição de 1999 (tipologias 4 e 5)

A edição de Hoppstock (1999), baseada no *Urtext* intitulado *Bach's Lute Works From The Guitarist's Perspective Volume 2 - PRIM 1750 G* (1990), traz uma abordagem menos ambiciosa do que a de Koonce (2002), embora apresente algumas similaridades para com esta, como as já citadas mudança de tonalidade, transposição em uma oitava e a utilização da clave de sol, contendo um prefácio, no qual discute brevemente sobre questões históricas e estruturais da obra *Preludio, Fuga e Allegro* BWV 998. No caso específico da Fuga, o autor comenta sobre um equívoco recorrente em versões anteriores à sua, onde uma mesma nota aparece alterada por um sustenido e, em seguida, bequadro no mesmo compasso, especificamente no compasso 66, onde o Ré# do registro mais grave aparece neutralizado por um bequadro (como registro de precaução) em um registro mais agudo. Segundo o autor, haveria um mal-entendido por parte dos editores em manter todas essas notas ré como bequadradas ao longo do compasso, como mostram as figuras 8 e 9 (HOPPSTOCK, 1999). As digitações existentes se atêm apenas a algumas poucas passagens no decorrer da música.



Figura 8 - (comp. 66, *Fuga* BWV 998, Edição Dalcamp), disponível em:  
[https://www.delcamp.net/pdfsdelcamp/johann\\_sebastian\\_bach\\_bwv\\_998\\_prelude\\_fugue\\_allegro.pdf](https://www.delcamp.net/pdfsdelcamp/johann_sebastian_bach_bwv_998_prelude_fugue_allegro.pdf)



Figura 9 - comp. 66, *Fuga* BWV 998, Edição Hoppstock (HOPPSTOCK, 1999, p. 8)

#### 1.4. ANDRÉS SEGOVIA Edição de 1935 <sup>(5ª tipologia)</sup>

Esta edição se difere muito das anteriores, pois se limita apenas à perspectiva da obra pelo intérprete Andrés Segovia, tratando-se de uma edição prática, que se atém somente à adaptação do texto original para um instrumento específico, neste caso, o violão, oferecendo soluções técnicas e musicais para o *performer*, e que refletem exclusivamente a concepção interpretativa do editor, traduzidas na forma de indicações de digitação, articulação e dinâmica, remetendo a edições práticas de obras dos séculos XIX e XX, por exemplo: a edição do mesmo dos 20 Estudos Opus 6 de Fernando Sor, neste caso, o autor além de colocar diversas indicações de digitação articulação etc, ele ainda muda a sequência dos estudos para sua preferência. Na figura 10 abaixo, notam-se várias indicações propostas pelo editor, como a pestana na segunda casa, a articulação “*poco*” escrito na melodia do baixo, a indicação de dinâmica “*forte*” e o acento na melodia motívica da Fuga.

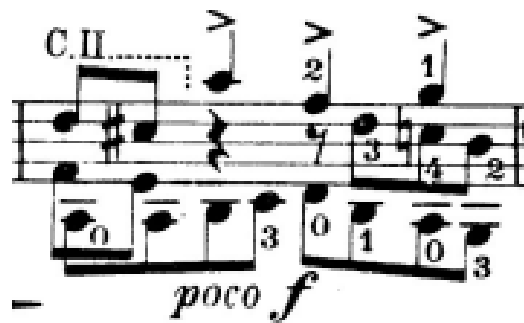


Figura 10 - comp. 21 *Fuga* BWV 998, Edição Segovia (SEGOVIA, 1935, p. 3)



**CAPÍTULO 2: APRECIÇÃO COMPARATIVA DOS PREFÁCIOS DAS EDIÇÕES:  
*Johann Sebastian Bach - The Solo Lute Works* edited for guitar by FRANK KOONCE  
 (2002); *J.S.Bach - Le opere per liuto - Trascrizione per chitarra* di FRÉDÉRIC ZIGANTE  
 (2001) e *J.S.Bach - Le opere per liuto - trascritte per chitarra* de RUGGERO CHIESA  
 (1991)**

Para que se possa compreender como essas transcrições foram concebidas, será necessário cotejar quais critérios foram utilizados por cada um dos autores, pois, isso nos ajudará a entender como cada uma das edições se posiciona em relação às demais, no intuito de comparar os conteúdos apresentados em seus prefácios observando quais semelhanças e quais diferenças elas apresentam entre si. Koonce (2002), por exemplo, dispõe um tópico inteiro de sua edição para falar sobre a retórica e os afetos, que são abordados de forma básica, dada a sua vastidão e complexidade que não caberiam numa edição que se propõe a ser prática. O autor julga necessária uma abordagem introdutória sobre o tema e, segundo ele, a teoria e a prática de retórica eram extensamente elaboradas no período barroco, desenvolvendo-se por todo o século XVIII e adiante (KOONCE, 2002), explicando que, “...o conceito permite uma visão muito orgânica da composição, desde a larga escala até os mínimos detalhes”<sup>6</sup> (KOONCE, 2002, p. xvii, Tradução: DeepL), já a versão de Zigante (2001), apresenta um tópico em sua edição sobre a dinâmica nas obras de Bach: “Como acontece com praticamente todas as suas partituras, nas suas composições para alaúde Bach forneceu muito poucas indicações de dinâmica. (...) Não há razão para ignorar estas indicações, que marcam os contrastes entre passagens suaves e fortes.”<sup>7</sup> (ZIGANTE, 2001, p. XXIX, Tradução: DeepL). Tanto a retórica como as dinâmicas nas obras de Bach, são tópicos específicos das edições de Koonce (2002) e Zigante (2001), respectivamente, tendo isso em vista, serão abordados apenas assuntos que ambas as edições compartilham entre si, sendo esses: os critérios transcripcionais para violão, articulação, rítmica, ornamentação e embelezamento, as edições que não contêm prefácios, também serão consideradas, no entanto, levando em conta apenas o conteúdo da própria partitura.

---

<sup>6</sup> “...the concept allows a very “organic” view of a composition, from the large-scale to the smallest details.”

<sup>7</sup> “As is the case with practically all of his scores, in his compositions for lute Bach provided very few indications of dynamics (...) There is no reason to ignore these indications, which mark contrasts between soft and loud passages.”

## 2.1. Koonce (2002), Zigante (2001) e Chiesa (1991): Critérios transcrpcionais diferenciais para violão

### 2.1.2. Instrumentação: o violão e os instrumentos históricos de teclas e cordas dedilhadas

Koonce (2002) nos diz bastante sobre seus critérios de transcrição para violão e, apesar do autor não dispor um tópico específico sobre isso, ele nos apresenta além de questões editoriais e performáticas já citadas no tópico sobre as fontes<sup>8</sup>, questões relacionadas à adaptação das músicas de Bach para o alaúde:

A música que sobrevive apenas em tablatura de alaúde apresenta um conjunto específico de problemas para o performer moderno. Uma das limitações dessa notação é que a durações de notas nas vozes mais lentas não é especificada. A prática mais amplamente aceita ao transcrever, é escrever as durações mais longas possíveis dentro da estrutura harmônica e rítmica da música. Essa prática tem origem em tratados de alaúde da época, que, muitas vezes, dão uma diretriz para que as notas sejam tocadas com sua máxima duração possível. (KOONCE, 2002, p.xviii, Tradução: DeepL).<sup>9</sup>

Essa característica de abordar as obras de Bach pela óptica dos instrumentos de cordas dedilhadas, mais em específico o alaúde, é presente em toda edição Koonce (2002), por exemplo, o autor dispõe um tópico inteiro em sua edição intitulado “Cross-String Ornament”, na tradução literal, “Ornamentos em Cordas Cruzadas”, técnica essa muito comum nos instrumentos de cordas dedilhadas, explicando que esta técnica, além de ser uma alternativa para os ornamentos feitos com ligados em uma corda única, “...são geralmente eficazes e mais convenientes em certas configurações de dedilhado da mão esquerda... Para mão direita, a combinação de mais de dois dedos facilita a articulação.” (KOONCE, 2002, p.xiii, Tradução:DeepL)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Tópico 1.2

<sup>9</sup> “Music that survives only in lute tablature presents a particular set of problems for the modern performer. One of the limitations of this notation is that the duration of slower moving voices is not specified. The most widely accepted practice when transcribing is to write the longest note values ‘possible within the harmonic and rhythmic structure of the music. This practice originates from period lute treatises that often give a directive to sound notes for their maximum possible length.”

<sup>10</sup> “are often effective and more convenient in certain fingering configurations of the left hand... For the right hand, a combination of more than two fingers facilitates the articulation.”

Written:



Interpretation:



Example 13

Figura 11 - (KOONCE, 2002, p. xiii)

Na figura 11 acima, podemos observar duas vezes o mesmo trecho do compasso 6, do *Prelúdio* da Suíte BWV 996 de Bach, que contém um trinado, um sem ornamento escrito e o outro com ornamento escrito e indicações de digitação da mão direita utilizando mais de uma corda. Zigante, por exemplo, já concebe sua versão de duas maneiras: tentando imitar os instrumentos de arco como o violino ou o violoncelo, ou instrumentos de teclas com o cravo e o cravo-alaúde, porém, admitindo que essa talvez não seja a melhor forma de se fazer transcrições das obras de Bach para o violão, mas reitera que o essencial é manter as características que definem essa música (ZIGANTE, 2001). Para embasar esta afirmativa, ele comenta sobre sua experiência com Ruggero Chiesa, que havia transcrito para notação moderna diversas obras de Silvius Leopold Weiss (1687-1750), grande alaudista contemporâneo de Bach (ZIGANTE, 2001):

Deixando de lado as diferenças estilísticas, Chiesa observou uma surpreendente semelhança na composição para as mãos direita e esquerda na música de Weiss e dos compositores italianos do início do século XIX para violão, especialmente Matteo Carcassi e Mauro Giuliani. As muitas assimetrias na distribuição de ligados, a combinação de ligados, cordas soltas e pressionadas, as técnicas usadas em mudanças de posição e arpejos e todas as consequências disso no fraseado, eram tão parecidas que sugerem que esse tipo de abordagem funcionaria com sucesso com Bach e permitiria que o violão - ou mesmo o alaúde - mantivesse as características dos instrumentos dedilhados. (ZIGANTE, 2001, p.xxv, Tradução: DeepL).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> “Stylistic differences aside, Chiesa had observed a surprising similarity in the writing for both right and left hand in the music of Weiss and early nineteenth-century Italian composers for the guitar, particularly Matteo Carcassi and Mauro Giuliani. The many asymmetries in the distribution of the slurs, the combinations of slurs, open and fretted strings, the techniques used in position shifts and arpeggios and all the consequences of this on phrasing were so alike as to suggest that this type of approach would work successfully with Bach and enable the guitar - or indeed the lute - to maintain the characteristics of a plucked instrument.”

A questão colocada por Zigante e a maneira como são dispostos os diversos tópicos sobre a música barroca em sua edição, mostram que sua proposta tem a intenção de respeitar e seguir critérios históricos performáticos acerca da música de Bach, porém, tentando emular outros instrumentos - não os de cordas dedilhadas existentes no período, como o alaúde e a própria guitarra barroca - num instrumento de cordas dedilhadas que é o violão moderno. Em contrapartida, Chiesa (1991) concebe sua transcrição dando enfoque para a historicidade das obras de Bach do ponto de vista da prática relacionada às cordas dedilhadas, levando em conta não só conteúdo presente nos manuscritos em notação mensural, mas principalmente nas transcrições em tablatura existentes dessas obras. Segundo ele:

Não se sabe ao certo se Bach estava familiarizado com a técnica do alaúde (...) é possível que seus ligados podem ter implicado intenções idealizadas, mais próximas das indicações expressas para instrumentos de corda como o violino e o violoncelo, que ele conhecia muito bem. (CHIESA, 1991, p. X, Tradução: DeepL).<sup>12</sup>

Baseando-se nessa perspectiva, o autor afirma que os ligados encontrados nas tablaturas são mais realistas para a prática das cordas dedilhadas do que as ligaduras presentes nos manuscritos autógrafos, e que é plausível que o mesmo se aplique nas transcrições para violão, porém, deixando claro que eles não devem ser desconsiderados, uma vez que nem todas as obras de Bach têm transcrições para alaúde para serem utilizados como referência (CHIESA, 1991). As edições de Segóvia e Hoppstock não apresentam conteúdo informativo em suas transcrições para o violão ou sobre os aspectos performáticos do período barroco em seu prefácio. Além das informações supracitadas, todo seu conteúdo está escrito *in loco* na partitura.

## 2.2. Articulação

Sobre a articulação, é unânime entre os autores que este é o principal aspecto performático que caracteriza não só a música de Bach, mas a música barroca como um todo, sendo essa feita principalmente por meio de notas ligadas e diferentes acentuações. Koonce (2002) afirma que: “A articulação expressiva na música barroca é profundamente importante, mas muitas vezes mal compreendida e geralmente ignorada pelos violonistas

---

<sup>12</sup> “There is some doubt as to whether Bach was familiar with lute technique (...) it may be, then, that his ligatures represented idealized proposals, closer to the indications given for stringed instruments such as the violin and cello, which he knew very well.”

modernos.”(KOONCE, 2002, p.xvii, Tradução: DeepL)<sup>13</sup>, já Zigante (2001) fala sobre articulação das notas nos instrumentos de cordas como o violão, sendo feita alternando entre a execução de ligados feitos com a mão direita<sup>14</sup> e esquerda, explicando que essa prática não era diferente na época de Bach, logo, podendo ser aplicada nas obras para alaúde do compositor (ZIGANTE, 2001). E Chiesa (1991) enfatiza que: “Ao tocar música barroca no alaúde ou no violão, uma das maiores dificuldades está na precisão da articulação.”(CHIESA, 1991, p.I, Tradução: DeepL)<sup>15</sup>, sendo a maneira como são dispostas ligaduras, o principal elemento característico da música desse período (CHIESA, 1991).

Apesar desse consenso, os autores acabam divergindo sobre alguns pontos, um exemplo, seria como articular as notas grafadas por Bach nas partituras para alaúde, uma vez que as indicações escritas apresentam poucas características idiomáticas para com os instrumentos dedilhados. Nesse sentido, Koonce vai ressaltar características específicas de como executar as melodias inferiores e superiores, dando enfoque para a utilização das pausas, sendo na melodia do baixo notas curtas separadas por pausas, explicando que: “Uma nota grave que abrange dois ou três tempos, portanto, é geralmente escrita como uma semínima seguida de pausas, em vez de uma mínima ou mínima pontuada.”(KOONCE, 2002, p. xvii, Tradução: DeepL)<sup>16</sup> afirmando que esta grafia específica seria uma maneira de Bach determinar a duração exata de cada uma dessas notas, característica essa que entraria em conflito com a prática moderna de permitir que as notas durem indefinidamente (KOONCE, 2002). Esse elemento gráfico pode ser observado no início do *Prelúdio* da Suíte BWV 998, na melodia do baixo, onde Bach em vez de escrever uma semibreve, escreve uma semínima seguida de uma pausa de colcheia, pausa de semínima pontuada e pausa de mínima como mostra a figura 12.

---

<sup>13</sup> “Expressive articulation in Baroque music is profoundly important, yet often misunderstood and generally overlooked by modern guitarists.”

<sup>14</sup> Os ligados com a mão direita o qual o autor se refere, consiste em duas notas ligadas em cordas diferentes, o que para o violão mais se aproxima de um legato.

<sup>15</sup> “In playing baroque music on the lute of guitar, one of the greatest difficulties lies in the accuracy of the articulation.”

<sup>16</sup> “A bass note spanning two or three beats, therefore, is usually written as a quarter note followed by rests, instead of as a half or dotted-half note.”



Figura 12 - (*Preludio* da BWV 998 de Johann Sebastian Bach, comp. 1), disponível em: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998\\_pre-fug\\_para\\_alaude\\_ou\\_cravo.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP112000-PMLP181067-bwv998_pre-fug_para_alaude_ou_cravo.pdf)

Nas melodias superiores, as pausas teriam as funções de esclarecer as vozes, apresentar um novo motivo melódico ou uma nova voz, dando assim mais flexibilidade para os intérpretes na hora de silenciar ou não uma nota, na ocorrência de uma sinal de pausa e, sobre essa flexibilidade, o autor comenta: “Da mesma forma, notas curtas nas vozes superiores podem ser sustentadas e sobrepostas além de sua da notação escrita se isso for útil para a música, sonora e texturalmente.” (KOONCE, 2002, p.xvii, Tradução: DeepL)<sup>17</sup>. Zigante, apesar de também criticar os *performers* modernos pelo mesmo motivo supracitado, afirma que na música barroca, as notas escritas deveriam soar mais curtas do que é indicado na partitura (ZIGANTE, 2001). Ainda que o autor explique que os espaços entre as notas variam dependendo da peça, ele permanece dando ênfase à sua afirmativa inicial, usando como argumento uma frase do flautista e compositor alemão Johann Joachim Quantz (1697-1773), que diz: “Il ne faut pas que les notes semblent collées ensemble”, que traduzido seria “As notas não devem parecer estar grudadas umas nas outras.” (Tradução: DeepL) (ZIGANTE, 2001). Chiesa, ao analisar os diferentes posicionamentos de ligados entre as tablatura para alaúde e guitarra barroca e os manuscritos em nota mensural das obras de Bach, observa algumas questões: a primeira questão seria que, apesar dos ligados apresentados na tablaturas serem bem mais realistas para prática da cordas dedilhadas do que os escritos em notação mensural (CHIESA, 1991), segundo o autor as indicações presentes nos manuscritos autógrafos “... eles nos dão certas soluções altamente aceitáveis para um aspecto fundamental da interpretação.” (CHIESA, 1991, p.X, Tradução: DeepL)<sup>18</sup>. O segundo ponto seria que, baseado na prática observada em diversas obras escritas em tablatura do século XVIII para alaúde e guitarra barroca, ligados e mudanças de acentuação eram executados de forma bem livre pelos intérpretes (CHIESA, 1991), porém,

<sup>17</sup> “Similarly, short notes in the upper voices may be sustained and overlapped beyond their written notation if doing so serves the music, sonically and texturally.”

<sup>18</sup> “...they do give us certain highly acceptable solutions to a fundamental aspect of interpretation.”

explica o autor que essa característica improvisacional não era o único fator determinante na utilização dos ligados. Segundo ele:

Os fatores determinantes no tratamento das ligaduras<sup>19</sup> no alaúde não se originaram apenas das preferências subjetivas de improvisação do intérprete, mas também da identificação e uso preciso do potencial do instrumento. Ao observar as tablaturas, notamos que os compositores estavam sempre preocupados em extrair sonoridades do alaúde que eram derivadas de suas qualidades "naturais". Assim, eles faziam amplo uso de cordas abertas, o efeito "campanelas", ou seja, a execução de passagens em graus conjuntos em diferentes cordas, e a ampla ressonância dos arpejos. (CHIESA, 1991, p.X, Tradução: DeepL).<sup>20</sup>

Outro ponto levantado por Chiesa, é sobre as articulações simétricas adotadas por intérpretes modernos, criticando a postura dos que se mostram receosos em adotar os ligados irregulares apresentados nas tablaturas de época e preferem insistir em interpretações mais simétricas da música moderna (CHIESA, 1991).



Figura 13, diferentes padrões de ligados (CHIESA,1991, p.X)

Na figura 13 acima, temos uma variedade de padrões de ligados em grupos de quatro notas, que segundo Chiesa, são o que geralmente se encontram nas tablaturas (CHIESA, 1991), explicando que: “ A grande variedade de passagens ligadas levou à aplicações de acentuações diversas sobre agrupamentos de notas com mesma duração.”<sup>21</sup>, porém, “ ...performers modernos, especialmente violonistas, ainda tendem a utilizar quase que exclusivamente o primeiro padrão...”<sup>22</sup> (CHIESA, 1991, p.X, Tradução deste signatário). Concluindo a respeito

<sup>19</sup> As ligaduras (do italiano *legature*) de articulação e fraseado afetam mais de uma nota e sua colocação mostra o grupo de notas abrangidas. Indicam que o grupo de notas abrangidas pela ligadura devem ser tocadas *legato* ou seja, ligadas, quer dizer, as notas devem ser conectadas com suavidade, articuladas sem interrupção perceptível entre as notas. Elas também indicam que aquele grupo de notas devem ser considerados como uma unidade ou frase musical, daí o termo ligadura de fraseado. (Curso de Extensão - UFMA - Teoria e Percepção Musical); link: [https://musica.ufma.br/bordini/ext/unidades/unidade\\_01b.html](https://musica.ufma.br/bordini/ext/unidades/unidade_01b.html)

<sup>20</sup> “The determining factors in the treatment of slurs on the lute stemmed not only from the interpreter’s subjective improvisational preferences, but also from the identification and accurate use of the instrument’s potential. In observing the tablatures, we note that the composers were always concerned with drawing sonorities from the lute that were derived from its “natural” qualities. So they made ample use of open strings, the “campanelas” effect, that is the execution of passages in conjunct degrees on different strings, and the broad resonance of arpeggi.”

<sup>21</sup> “The great variety of slurred passages led to the combination of equal groupings of notes with different accents.”

<sup>22</sup> “...whereas modern performers, especially guitarists, still tend to use the first formula almost exclusively...”

de como articular as obras desse período, Chiesa recomenda respeitar as particularidades do instrumento no qual a obra é performada:

Em outras palavras, critérios diferentes serão usados com frequência na colocação dos acentos, dependendo se uma determinada passagem for tocada no cravo ou no alaúde, especialmente se o alaúde agrupar as notas ligadas de acordo com as suas propriedades específicas. Ao transcrever essas peças para o violão, portanto, é preferível buscar analogias com a escrita do alaúde, ou mesmo com composições para violino ou violoncelo, em vez de insistir ou tentar encontrar pontos de contato com a execução em instrumentos de tecla. (CHIESA, 1991, p.XI, Tradução: DeepL).<sup>23</sup>

### 2.3. Rítmica

No que diz respeito a como interpretar a notação rítmica na música barroca, os autores concordam que, diferente da prática vigente de seguir estritamente o que está escrito na partitura, os *performers* da época lidavam com esse aspecto de forma mais subjetiva. Segundo Koonce (2002) o intérprete era livre para explorar, por meio da agógica, os limites métricos oferecidos pela música, podendo acelerar, ralentar ou mesmo seguir exatamente o que estava escrito, isto, somado à coordenação das diferentes linhas melódicas, ajudava a enfatizar uma determinada frase. (KOONCE, 2002). Para demonstrar a flexibilidade rítmica presente neste repertório, os autores partem de dois pontos-chave que se conectam, sendo eles, respectivamente, a nota pontuada seguida de notas curtas e as notas *inègale*, tendo apenas Zigante abordado ambas. Sobre o primeiro ponto, Koonce nos mostra dois exemplos que podem ser comumente encontrados, sendo colcheia pontuada seguida de três fusas e colcheia pontuada seguida de duas fusas, como mostram as figuras 14 e 15 abaixo:



Figuras 14 e 15 (KOONCE, 2002, p. xvi).

Em ambos os casos, o autor explica que: “... as notas curtas devem ser executadas rapidamente direcionando-se para a nota seguinte, e devem ser ouvidas em relação a essa nota,

<sup>23</sup> “In other words, different criteria will often be used in placing the accents depending on whether a given passage is played on the harpsichord or on the lute, especially if the lute groups the slurred notes together in function of its own particular characteristics. In transcribing these pieces for guitar, it is therefore preferable to seek analogies with lute writing, or even violin or cello composition, rather than insisting on trying to find points of contact with keyboard execution.”



não à anterior.” (KOONCE, 2002, p.xvi, Tradução: DeepL), alertando que, o que define a duração da nota pontuada é a maneira como serão articuladas as notas curtas (KOONCE, 2002). Koonce também nos mostra duas maneiras como eram interpretados esses ritmos, denominados respectivamente, “Exageros” e “Assimilação Rítmica”. O autor explica:

O exagero talvez seja mais típico, como no estilo Francês Pointé (acentuadamente super pontuado); François Couperin às vezes escrevia notas fortemente pontuadas como, colcheia pontuada seguida de duas semifusas ou colcheia pontuada seguida de três semifusas. Novamente, as notas de curta duração são apenas aproximações, um sinal de que o intérprete deve tocá-los de forma acentuada. Convencionalmente ritmos pontuados (colcheia pontuada seguida de semicolcheia por exemplo), podem similarmente serem exageradas de acordo com as preferências do intérprete. (KOONCE, 2002, p.xvi, Tradução deste signatário).<sup>24</sup>

A assimilação rítmica seria basicamente a coordenação de diferentes linhas melódicas. Para exemplificar, o autor nos mostra um trecho de uma situação recorrente em peças com andamentos moderados e rápidos, no qual temos duas vozes tocadas simultaneamente, uma superior e outra inferior, sendo o ritmo da melodia superior uma colcheia pontuada seguida de semicolcheia e o da inferior uma tercina (KOONCE, 2002). Segundo o autor: “...as figuras pontuadas tocadas contra as tercinas serão assimiladas ao ritmo da tercina.” (KOONCE, 2002, p. xvi, Tradução do autor)<sup>25</sup>, como mostra a figura 16.

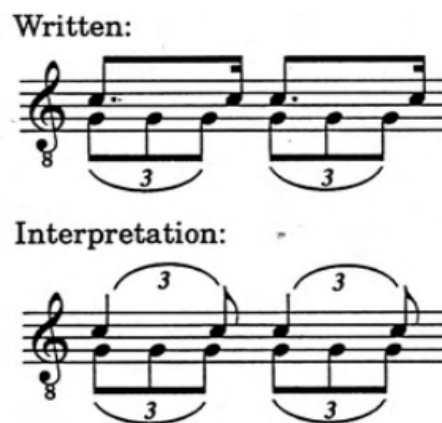


Figura 16 (KOONCE, 2002, p. xvi)

Zigante trata do mesmo tema por uma óptica diferente, falando especificamente sobre notas duplas pontuadas seguidas de notas curtas, explicando que esse tipo de notação não era

<sup>24</sup> “Exaggeration is perhaps more typical, as in the French Pointé (sharply over-dotted) style; François Couperin sometimes notated strongly dotted figurations as dotted eighth note followed by two thirty-second notes or dotted eighth note followed by three two thirty-second. Again, the small values are merely approximations, a signal that the performer should play them sharply. Conventionally notated dotted rhythms dotted eighth note followed by sixteenth note may similarly be exaggerated according to the player’s tastes.”

<sup>25</sup> “...dotted figures played against triplets will be assimilated into the triplet rhythm.”

comum aos compositores da época, e que o efeito “nervoso” causado pela adoção dessa articulação era uma escolha do intérprete (ZIGANTE, 2001), que segundo ele, “...tinha de animar com esse meio performances, especialmente em prelúdios e tempos de dança que faziam uso de ritmos com o ponto simples.” (ZIGANTE, 2001, p. XIV, Tradução: DeepL)<sup>26</sup>. Um dos exemplos que demonstram essa diferença rítmica, segundo ele, são os compassos iniciais do Prelúdio da BWV 995, de Johann Sebastian Bach, apresentando duas versões do mesmo trecho, tendo a primeira o ritmo original escrito na partitura, com notas pontuadas seguidas de semicolcheia, e a segunda notas duplas pontuadas seguidas de fusa, como mostram as figuras 17 e 18.



Figura 17 (ZIGANTE, 2001, p. XIV)



Figura 18 (ZIGANTE, 2001, p.XV)

Outro aspecto da flexibilidade rítmica da música barroca, abordada apenas nas edições de Zigante e Chiesa, são as notas *inègale*, estas que seriam variações rítmicas introduzidas num grupo de notas de valores iguais (ZIGANTE, CHIESA). Segundo Zigante (2001): “...consistia num alongamento da primeira nota para que a segunda nota fosse naturalmente encurtada, e

<sup>26</sup> “...che doveva vivacizzare attraverso questo mezzo le esecuzioni specialmente nei preludi ed i tempi di danza che facevano uso di ritmi col punto semplice.”

isso era repetido várias vezes.” (ZIGANTE,2001, p. XV, Tradução: DeepL)<sup>27</sup>. A respeito do contexto histórico dessa prática, Chiesa explica que:

É suficiente dizer que essa prática já era discutida pelos teóricos do século XVI e que atingiu o que pode ter sido seu ponto mais alto de desenvolvimento na primeira metade do século XVIII. Naquela época, as notas desiguais encontraram grande preferência, especialmente na escola francesa, cujos expoentes raramente conseguiam conceber a música sem alterações rítmicas. (CHIESA, 1991, p. XI, Tradução: DeepL).<sup>28</sup>

Zigante corrobora com a contextualização dada por Chiesa e afirma que: “Essa técnica de origem muito antiga foi muito difundida entre os instrumentistas franceses, que influenciaram vários performers por toda a Europa” (ZIGANTE, 2001, p. XV, Tradução deste signatário)<sup>29</sup>. Um exemplo dessa prática dado por ambos os autores, seria na *Courante* da BWV 995, onde um grupo de quatro notas em colcheia, poderia ser articulado como colcheia pontuada seguida de semicolcheia, como mostra a figura 19 abaixo:



Figura 19 (ZIGANTE, 2001, p. XV)

No geral, eles dois concordam que a questão rítmica era bem subjetiva. Koonce, por exemplo, ao comentar sobre o raciocínio rítmico dos embelezamentos, critica a maneira metronômica como alguns intérpretes concebem a música barroca. Segundo ele: "...sob essa ótica: a abrangência geral de um floreio virtuosístico ou a energia anacrústica de um pequeno

<sup>27</sup> "...consistevano in un allungamento della prima nota con conseguente accorciamento della seconda, accorgimento che era ripetuto anche più volte di seguito."

<sup>28</sup> "Suffice it to say that this practice was already discussed by the theoreticians of the sixteenth century, and that it reached what may have been its highest point of development in the first half of the eighteenth century. At that time unequal notes found great favor especially with the French school, whose exponents could very rarely conceive of music without rhythmic alterations."

<sup>29</sup> "Questa tecnica di origine molto antica era diffusissima presso gli strumentisti francesi che ebbero grande influenza in tutta Europa."

embelezamento não deve perder força por causa da exatidão pedante no controle localizado dos menores valores rítmicos.” (KOONCE, 2002, p. xvi, Tradução deste signatário)<sup>30</sup>. Outro comentário crítico de Koonce pode ser visto quando o autor comenta sobre a imprecisão da notação barroca, segundo ele: “Em uma época em que todas as músicas eram copiadas à mão, as aproximações convencionais dos ritmos pretendidos se salvaram do rigor pedante de levar em conta pequenos valores dando liberdade interpretativa ao executante.” (KOONCE, 2002, p.xvi, Tradução deste signatário)<sup>31</sup>. O autor ainda destina um pequeno tópico de seu prefácio intitulado “ ATTEMPTS TO REGULAR THE DOT” (tentativas de regular o pulso), repreendendo a insistência de algumas edições em sugerir excessiva precisão rítmica, atrapalhando o desenvolvimento do fraseado (KOONCE, 2002). Nesse sentido, ele apresenta várias soluções recomendadas por essas edições, num trecho específico da *Sarabanda* da Suíte BWV 996 de Bach, afirmando que “ Qualquer solução editorial representa apenas uma das várias possibilidades e limita a flexibilidade de interpretação que é o que cabe ao intérprete.” (KOONCE, 2002, p. xvi, Tradução: DeepL)<sup>32</sup>. Os exemplos apresentados na figura 20 referem-se a três edições reconhecidas das obras de Bach, sendo elas, respectivamente, *Neue Bach-Ausgabe* (NBA), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (BGA) e a edição de Hans Bischoff (1852-1889).

---

<sup>30</sup> “...the overall sweep of a virtuosic flourish or the anachrusic energy of a small embellishment should not lose force through pedantic exactitude on the local level of the tiniest rhythmic values.”

<sup>31</sup> “In an age when all music was copied by hand, conventional approximations of intended rhythms saved pedantically fussy accounting for small values while giving interpretative freedom to the performer.”

<sup>32</sup> “Any editorial solution represents only one of several possibilities and limits the flexibility of interpretation that is properly left to the performer.”

Written:

Regulated solution in the *BGA* and *Bischoff* editions:

Regulated solution in the *NBA* edition:

Example 16  
(*BWV 996*, Sarabande, m. 13)

Figura 20 (KOONCE, 2002, p. xvi)

Zigante, corroborando de certa forma Koonce, ainda sobre o uso das notas *Inégale* afirma que: “Os manuais atuais de execução geralmente contêm notação diferente da prática barroca, porque nem as partituras nem as interpretações modernas devem ser tomadas literalmente.” (ZIGANTE, 2001, p. XVI, Tradução: DeepL)<sup>33</sup>, e conclui que os performers devem fazer suas escolhas interpretativas em concordância com o que está escrito na partitura. (ZIGANTE, 2001). Chiesa mostra um raciocínio similar sobre o uso das notas *Inégale*, segundo ele “...nem sempre é fácil encontrar a solução correta para notas *Inégale*, pois seus critérios estéticos seguem padrões que são tudo, menos previsíveis.”(CHIESA, 1991, p. III, Tradução: DeepL)<sup>34</sup>, o autor ainda adiciona mais um elemento expressivo para uma boa articulação rítmica que os outros não citam, qual seja, o senso de equilíbrio. O autor explica que: “...é necessário criar a impressão de um rubato flexível e, ao mesmo tempo, continuar respeitando o tempo preciso em cada compasso.” (CHIESA, 1991, p.III, Tradução: DeepL)<sup>35</sup>, porém ele alerta para o cuidado ao utilizar *Inégales* nas obras de Bach:

<sup>33</sup> “Nei manuali di esecuzione odierni capita sovente di trovarsi davanti ad una annotazione differente della prassi barocca dovuta al fatto che neanche le moderne interpretazioni vanno prese alla lettera.”

<sup>34</sup> “Comunque, non è sempre facile trovare la giusta soluzione per le note ineguali, poiché i loro criteri estetici seguono spesso schemi tutt’altro che prevedibili.”

<sup>35</sup> “A volte, poi, occorre dare la sensazione di un elastico rubato, pur rispettando la precisione del tempo in ogni battuta.”

[...] ao introduzir “desigualdades” nas obras de Bach, que são tão altamente inventivas que às vezes tornam supérfluas as intervenções rítmicas que são essenciais, ao contrário, para enriquecer as muitas peças superficiais compostas no mesmo período.”(CHIESA, 1991, p. III, Tradução: DeepL)<sup>36</sup>.

## 2.4. Ornamentos e Embelezamentos

As abordagens de ambos os autores sobre o tópico permeiam o mesmo raciocínio no que se refere à indispensabilidade do uso ponderado dos ornamentos e embelezamentos, no entanto, apenas a edição de Koonce se aprofunda mais detalhadamente sobre esta prática. As edições de Zigante e Chiesa abordam o assunto, quando não de forma superficial, atendo-se a uma característica específica desse tema. Essa diferença de abordagens pode ser observada, por exemplo, na maneira como ambas as edições definem esses termos distinguindo-os, Koonce, por exemplo, se preocupa em destacar essa diferença explicando que, apesar de ambas não pertencerem a categorias completamente diferentes, são dispostas de forma distinta (KOONCE, 2002), segundo ele:

Ornamentação" refere-se a figurações estereotipadas, mais frequentemente notadas por sinais que geralmente enfatizam uma única nota (...) "Embelezamento" refere-se a variadas subdivisões da superfície rítmica em notas de curta duração: floreios, rolos etc. Essas figurações são essencialmente conectivas, geralmente conduzem de um pulso importante para outro .De certa forma, todas as notas, exceto as notas estruturais de uma composição são ornamentais". (KOONCE, 2002, p. x e xiii, Tradução: DeepL)<sup>37</sup>.

Zigante, assim como Koonce, introduz esses temas por intermédio do documento histórico intitulado: “*Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten*” (Explicação de vários símbolos indicando como certos ornamentos podem ser graciosamente executados), o qual acredita-se ser o único documento que contém ornamentos escritos a próprio punho por Bach, destinados a seu filho primogênito, Wilhelm

<sup>36</sup> “...quando si introducono le ineguaglianze nelle opere di Bach, talmente colme di invenzione da non rendere sempre necessari quegli interventi ritmici che sono invece indispensabili per arricchire tante superficiali composizioni scritte nella stessa epoca.”

<sup>37</sup> “Ornamentation” refers to stereotypical figurations, most often notated by signs that usually emphasize a single note.(...) “Embellishment” refers to varied, small-value subdivisions of the surface rhythm: flourishes, roulades, etc. Such figurations are essentially connective, usually leading from one important beat to another. In a sense, all but the skeletal notes of a composition are embellishmental.

Friedmann Bach (1710-1784) (KOONCE, ZIGANTE). Enquanto Koonce o cita no tópico “Ornamentos”, contextualizando o conteúdo escrito, explicando que esses não devem ser seguidos a risca, mas apenas representam a forma e o tempo geral dos padrões ornamentais e que sua utilização vai depender da maneira como o intérprete adapta-os ao contexto musical (KOONCE, 2002), Zigante apenas apresenta o documento, no tópico “Embelezamentos”, e comenta: “Acréscentarei apenas que os ornamentos devem ser sempre expressivos em caráter e articulados com clareza, sem apressar o ritmo, para que o efeito geral seja o mais natural possível.” (ZIGANTE, 2001, p. XVI, Tradução: DeepL)<sup>38</sup>, não dando nenhuma definição do termo, e demonstrando uma certa mistura de significados em relação às definições dadas por Koonce. No entanto, no tópico seguinte, esse sim intitulado “Ornamentos”, ele desenvolve sua concepção sobre o assunto, não destacando nenhuma diferença com embelezamento, ele apenas faz uma crítica a iconofilia dos intérpretes modernos que evitam usar ornamentos por considerarem a obra de Bach intocável, salientando que a utilização dos mesmo era indispensável para os compositores da época (ZIGANTE, 2001).

Chiesa, assim como Zigante, não apresenta nenhuma distinção entre os termos, tratando apenas os embelezamentos a partir da ótica dos instrumentos de cordas dedilhadas, mais especificamente a maneira como eram executadas e articuladas nesses instrumentos. Segundo o autor, os tipos de embelezamentos que mais aparecem nas obras para alaúde de Bach, por exemplo, são os trinados, mordentes simples e inversos e apogiaturas, explicando que todas elas eram realizadas pelos alaudistas através de ligados de mão esquerda, seguindo a prática vigente na época de não utilizar cordas diferentes, reduzindo o movimentos repetitivo da mão direita (CHIESA, 1991). Apesar dos alaudistas evitarem usar cordas diferentes, Chiesa (1991), explica que existiam algumas exceções, por exemplo, o que ele define como “*acciacatura inferiore simultanea*” (encordoamento inferior simultâneo), muito utilizada por alaudistas como Charles Bocquet, que viveu em meados do século XVII, Charles Mouton (1626-1710), e principalmente, Silvius Leopold Weiss (1686-1750) (CHIESA, 1991). Segundo ele:

Nesses casos, quando eles desejavam embelezar uma corda solta - geralmente o cantini - eles tocavam simultaneamente, ou muito ligeiramente antes, a nota obtida na corda inferior adjacente, a um tom inteiro ou semitom de distância. Charles Mouton (1626-1710), ao contrário, tocava a mordente inferior em duas cordas vizinhas, deslizando o dedo indicador para tocar primeiro a nota principal e depois a nota inferior, enquanto o dedo médio tocava a nota principal imediatamente depois. Alguns exemplos de trinados em duas cordas, por fim, podem ser encontrados em obras para teorbo de Bellerophon Castaldi. Em geral, os trinados, mordentes, appoggiaturas e

---

<sup>38</sup> “Come osservazione ulteriore ricorderò che gli abbellimenti devono sempre avere un carattere espressivo, essere articolati con chiarezza e senza precipitare il ritmo, il tutto cercando di ottenere la massima naturalezza.”

acciaccaturas eram obtidos pinçando a primeira nota e tocando as outras com ligados. (CHIESA, 1991, p. XI, Tradução: DeepL)<sup>39</sup>.

Outro procedimento comum a essa prática, muito característico de obras compostas no estilo francês, por exemplo a *Suíte* BWV 996 de Bach, era o ato de ornamentar as repetições de algumas danças, sendo a *Allemande* e a *Sarabande*, onde mais se observa essa prática. (CHIESA, 1991). Zigante também comenta sobre a utilização dos ornamentos, baseando-se em suas preferências como intérprete, ele apenas comenta sobre o que ele considera ser a maneira correta de se utilizar ornamentos e embelezamentos, isso pode ser visto, por exemplo, quando o autor fala sobre empregá-los na *Sarabande* BWV 995. Segundo ele: “...acrescentar ornamentação seria equivalente a um sacrilégio, pelo menos para estes ouvidos, embora, naturalmente, todo intérprete tenha total liberdade para encher a música de Bach de ornamentos à esquerda, à direita e ao centro, se assim o desejarem.” (ZIGANTE, 2001, p. XXVIII Tradução: DeepL)<sup>40</sup>. Outro exemplo pode ser visto quando ele alerta sobre a execução dos ornamentos ao violão. Segundo ele:

De minha parte, gostaria apenas de salientar que recomendo evitar ao máximo qualquer tentativa de tocar o violão como se fosse um cravo. A ornamentação deve ser simples e condizente com a natureza do instrumento, para que os violonistas executem com expressão e naturalidade e não transformem a peça em uma desculpa para exibições virtuosas. (ZIGANTE, 2001, p. XVI-XVII, Tradução: DeepL)<sup>41</sup>.

Tal declaração de Zigante se mostra contrastante quando comparada a sua ideia inicial de transcrição, sendo um dos critérios, a tentativa de emular no violão os instrumentos de tecla como o cravo ou o cravo-alaúde.

Koonce é o autor que mais apresenta informações relacionadas aos ornamentos e embelezamentos, sendo os tópicos relacionados a esses assuntos os mais extensos encontrados

---

<sup>39</sup> “In such cases, when they wished to embellish an open string — generally the cantini they played simultaneously, or very slightly earlier, the note obtained on the adjacent lower string, a whole tone or semitone away. Charles Mouton (1626-1710), on the contrary, played the lower mordent on two neighboring strings, sliding his index finger to touch first the principal note and then the lower one, while the middle finger repeated the principal note immediately thereafter. Some examples of trills on two strings, finally, can be found in the works for theorbo by Bellerophon Castaldi. Generally, however, trills, mordents, appoggiaturas and acciaccaturas were obtained by plucking the first note and playing the others with slurs.”


<sup>40</sup> “In other cases, such as Sarabande BWV 995, adding ornamentation would be tantamount to sacrilege, at least to these ears, although naturally every performer is perfectly at liberty to stuff Bach’s music with embellishments left, right and centre if they so desire.”

<sup>41</sup> “For my own part, I merely wish to point out that I recommend avoiding as much as possible any attempt to play the guitar as though it were a harpsichord. Ornamentation should be simple and in keeping with the nature of the instrument, so that guitarists perform with expression and naturalness and do not turn the piece into an excuse for virtuoso showing-off.”



em seu prefácio, que contém, além de definições já supracitadas, informações sobre as diversas variações existentes e como seriam executadas. Em seu tópico sobre ornamentos, além explicar e definir o termo, o autor fornece algumas instruções sobre como executá-los de forma acurada. Segundo ele: “O tempo, o fraseado, o alcance, a superfície rítmica geral e outros fatores semelhantes influenciarão a interpretação de qualquer ornamento.” (KOONCE, 2002, p. X, Tradução DeepL)<sup>42</sup>, explicando que o que define a velocidade e o ritmo que os ornamentos serão executados, é o contexto fraseológico em que estão inseridos, e que para validar o uso de um ornamento, basta que toque a determinada frase sem ele, tal ação ajudaria a esclarecer sua utilização e daria uma abordagem mais convincente para sua execução (KOONCE, 2002). Além dessa explanação, o autor apresenta alguns ornamentos, explicando sua origem, execução, como estão dispostos na partitura e em quais contextos geralmente são utilizados, como o mordente, por exemplo. Segundo Koonce (2002, p. xii): “...é uma alternância da nota principal com sua auxiliar inferior, geralmente tocada na cabeça do tempo. O termo se origina da palavra italiana *mordere* ("morder") e sugere, portanto, acentuação e intensificação.” (Tradução deste signatário)<sup>43</sup>. Para exemplificar, ele utiliza duas versões de um mesmo trecho do *Prelúdio* BWV 996 de Bach. Na versão (a), temos o trecho da forma como escrito na partitura, na versão (b), temos o ornamento escrito por extenso, como mostra a figura 21 abaixo:

(a) Written:



(b) Interpretation:




Figura 21 - *Prelúdio* BWV 996, comp. 9-10 (KOONCE, 2002, p. xiii).

<sup>42</sup> “Tempo, phrasing, range, the overall surface rhythm, and similar factors will all influence the rendition of any ornament.”

<sup>43</sup> “...is an alternation of the main note with its lower auxiliary, most often played on the beat. The term originates from the Italian word *mordere* (“To bite”) and suggests, therefore, accentuation and rhythmical intensification.”

No tópico “Embelezamentos”, o autor continua fornecendo uma série de instruções sobre como executar de forma ponderada os embelezamentos, focando mais no caráter musical do que nos aspectos técnicos. Um exemplo desta abordagem mostra-se nítido quando o autor comenta sobre a forma como os embelezamentos devem ser geralmente concebidos na estrutura da música como um todo, segundo ele:

Os ornamentos escritos na música geralmente exigem a mesma liberdade e a mesma utilização do rubato que o músico daria, talvez de forma mais automática, para seus próprios ornamentos. Deve-se manter um senso de proporção entre as notas e batidas fundamentais e as pequenas subdivisões ornamentais do ritmo que levam a elas ou as colorem. Assim como acontece com os ornamentos, muitas vezes é revelador tocar apenas o esqueleto da composição, para entender melhor o papel do material motivacional e ornamental em nível superficial. (KOONCE, 2002, p. xiii, Tradução DeepL).<sup>44</sup>

Apesar do autor seguir esse raciocínio instrutivo durante boa parte do texto, ele nos introduz um ponto interessante, relacionado especificamente à maneira como Bach concebia seus ornamentos, mais especificamente como podemos extrair essa informação tendo como base os ornamentos e embelezamentos escritos. Segundo Koonce (2002, p. xiii): “As elaborações escritas de Bach são modelos instrutivos: observe, por exemplo, a relação entre as batidas acentuadas os ornamentos na *Sarabande* da Suite BWV 996.” (KOONCE, 2002, p.xiii, Tradução do autor)<sup>45</sup>. A característica presente na Sarabanda à que o autor se refere está relacionada à recorrência de ornamentos nos pulsos mais fortes, no primeiro e no terceiro tempo, como mostra a figura 22:



Figura 22 - *Sarabande*, BWV 996, comp. 5-6 (KOONCE, 2002, p. 34)

<sup>44</sup> “Embellishments written out in the music generally require the same freedom and rubato style that the player would, perhaps more automatically, impart to his or her own embellishments. A sense of proportion must be maintained between fundamental notes and beats and the small, embellishmental subdivisions of the rhythm that lead up to or color them. As with ornaments, it is often revealing to play only the compositional skeleton, the better to understand the role of surface-level motivic and embellishmental material.”

<sup>45</sup> “Bach’s own written-out elaborations are instructive models: note, for instance, the relationship between accented beats and embellishments in the Sarabande of the Suite, BWV 996.”

Refletindo sobre o conteúdo editorial discutido nas páginas anteriores, podemos considerar até o momento que as edições/transcrições de Koonce (2002) e Chiesa (1991) apresentam uma abordagem historicamente orientada e muito útil para o intérprete que busca além de executar essas obras respeitando o estilo musical da época, o intuito de entender a lógica composicional e os métodos de transcrição utilizados por guitarristas e alaudistas da época, que pensavam suas transcrições em relação ao idioma instrumental de destino (CARDOSO, 2014, 2022). Neste sentido, podemos observar que a edição Zigante (2001), apesar de apresentar alguma preocupação com essas questões, aborda-os pela óptica das escolhas interpretativas do autor.

## CONCLUSÃO

Apesar dessa diferença de abordagens, o que se vê nas transcrições examinadas é que os autores apresentam aplicações semelhantes dos tópicos abordados na *Fuga BWV 998*. No que se refere à presença de indicações de articulação e digitação, vemos que as edições de Segovia (1935), Zigante (2001) e Chiesa (1991) apresentam maior número de intervenções editoriais, enquanto que as edições de Koonce (2002) e Hoppstock (1999) são as que menos apresentam indicações tais alterações, deixando essas decisões a cargo do intérprete e isso pode ser visto, por exemplo, nos compassos iniciais da *Fuga BWV 998*, conforme demonstram as figuras 23 à 27, abaixo:

The image shows a musical score for the first eight measures of the Fugue BWV 998. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'tranquillamente'. The score includes various performance instructions such as 'p' (piano) and 'C. II...'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Figura 23. comp. 1-8, *Fuga BWV 998* (SEGOVIA, 1935, p. 3)



Figura 24. Edição Zigante, comp. 1- 6 (ZIGANTE, 2001, p. 62)

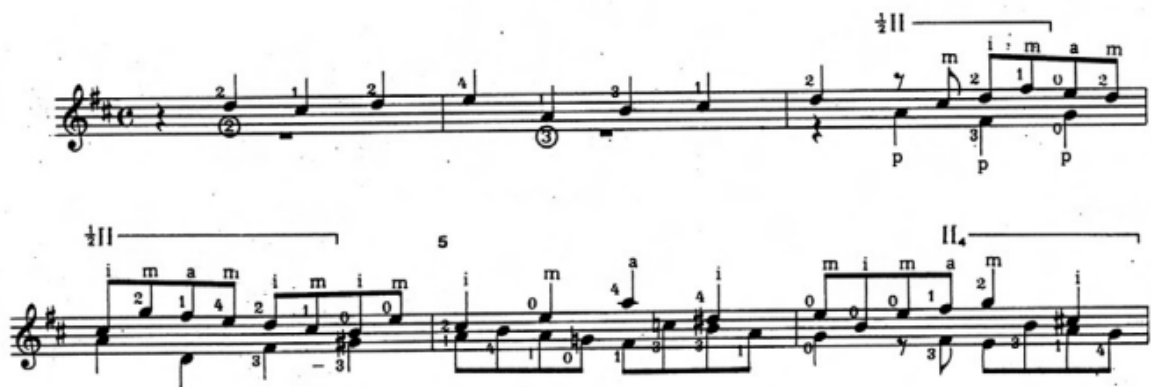


Figura 25. Edição Chiesa, comp. 1- 6 (CHIESA, 1991, p. 73)



Figura 26. Edição Koonce, comp. 1 - 6 (KOONCE, 2002, p. 66)





Figura 30. Edição Hoppstock (HOPPSTOCK, 1999, p. 8)



Figura 31. Edição Zigante (ZIGANTE, 2001, p. 65)



Figura 32. Edição Segovia (SEGOVIA, 1935, p. 6)

De maneira geral, ao analisarmos as propostas de ambas edições, observa-se uma situação na qual, apesar de existirem diversas edições/transcrições das obras de Bach para o violão, a minoria delas traz, de fato, informações suficientes para que o *performer* possa obter critérios convincentes na concepção de suas próprias transcrições/interpretações. Neste sentido, notam-se duas situações comuns às edições estudadas, que agravam esse problema: a primeira delas são as contradições encontradas no conteúdo de seus prefácios; a segunda, a falta de contextualização para o uso de determinada articulação, ambas que, quando não simplesmente confundem o *performer*, acabam por criar uma impressão de que este ou aquele intérprete (autor), apresenta a forma mais correta de se realizar esse repertório.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, Johann Sebastian, *Prélude et Fugue*. Transcrição de Andrés Segovia, editada em 1935. Mainz: Schott Söhne, revisada em 1963.

BARBEITAS, Flávio. *Reflexão sobre a prática da transcrição: As suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Per Musi, vol: 01, Belo Horizonte, 2000, p. 89-97.

BESCHIZZA, Christian Barcelos Carvalho Lima. *TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO DA SUÍTE BWV 1007: Equilíbrio estrutural, polifonia implícita e procedimentos de reelaboração analisados em J. S. Bach*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, PPGMU, da Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

BORÉM, Fausto. *Pequena história das transcrições*. Revista dos cursos de Música da FAAM, v.2, 1998.

BORGES, Rafael. *O uso de scordaturas para execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Dissertação – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

CARDOSO, Renato de Carvalho. *Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritos a partir das cordas dedilhadas*. Dissertação de Mestrado apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2014.

CASTAGNA, Paulo. *A musicologia enquanto método científico*. Pelotas: Revista do Conservatório de Música da UFPel, nº1, 2008.

CHIESA, Ruggero. *J.S.Bach - Le opere per liuto - trascritte per chitarra*. Milão. Edizioni Suvini Zerboni, 1991

COSTA, Gustavo Silveira. *Seis sonatas e partias para violino solo de J.S Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo*. Tese – Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música. São Paulo, 2012.

HOPPSTOCK, Tilman. *Johann Sebastian Bach - Das Lautenwerk im Band 4 - Spielversion für Gitarre: Prelude, Fuge & Allegro D major BWV 998*. Prim - musikverlag Darmstadt, 1999.

KOONCE, Frank. *The lute works of Johann Sebastian Bach: edited for guitar, second edition*. San Diego: Kjos Music company, 1989, 2002.

RODRIGUES, Pedro. *A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach*. Revista "DEBATES" UNIRIO, n. 14, p.150-200, jun. 2015.

ZIGANTE, Frédéric. *Bach: dal liuto alla chitarra - Le opere per liuto di Johann Sebastian Bach* - Guitart, 2001.