

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA



Bach-Busoni

Chaconne: A arte da transcrição

António Pedro de Oliveira Cebola

Trabalho de Projecto orientado pelo

Professor Doutor Benoît Gibson

e pelo

Professor António Rosado

MESTRADO EM MÚSICA

ESPECIALIZAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO

2010/2011

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA



Bach-Busoni

Chaconne: A arte da transcrição

António Pedro de Oliveira Cebola

Trabalho de Projecto orientado pelo

Professor Doutor Benoît Gibson

e pelo

Professor António Rosado

MESTRADO EM MÚSICA

ESPECIALIZAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO

2010/2011

Índice

Resumo	4
Abstract.....	5
Agradecimentos	6
Introdução	7
Origem da transcrição para piano	8
Chaconne de Busoni	10
Análise da obra original de J. S. Bach.....	13
Estrutura da Chaconne de Busoni	14
Comparação entre a obra original de J. S. Bach e a transcrição de Ferruccio Busoni ...	20
Problemas técnicos e interpretativos de uma transcrição	31
Bach-Busoni – Chaconne.....	32
Conclusão	42
Bibliografia.....	43
Anexos.....	44
Programa do Recital	44
Partitura da Obra Original	45
Partitura da Obra Transcrita	53

Resumo

Bach-Busoni

Chaconne: A arte da transcrição

Este trabalho de projecto analisa a arte da transcrição para piano de peças musicais originalmente escritas para outros instrumentos, utilizando como exemplo a Chaconne em Ré menor para violino de Johann Sebastian Bach – originalmente escrita para violino, e transposta para piano por Ferruccio Busoni. A origem e os principais responsáveis pela arte da transcrição para piano – dando particular atenção a Franz Liszt, não só pelas suas inúmeras transcrições, mas também pela influência directa que teve em Ferruccio Busoni – também serão aqui referidos.

Este trabalho aborda várias técnicas que Ferruccio Busoni utiliza para dramatizar e enfatizar algumas passagens da obra, tais como aspectos melódicos, de textura, harmónicos e formais, e identifica e mostra os elementos que contribuem para que a obra de Ferruccio Busoni fascine e “transporte” o ouvinte à época do barroco.

Para concluir, aborda a problemática associada à interpretação de uma obra transcrita.

Abstract

Bach-Busoni

Chaconne: The art of transcription

This project work addresses the origin – and principal agents – of the the art of piano transcription.

We proceed to analyze the transcription for piano made by Ferruccio Busoni of one of the best known of Bach's works, the Chaconne in D minor for violin. In this chapter, the various techniques that Busoni used to dramatize and underline various aspects – melodic, harmonic and structural – of this piece will be adressed.

This analysis identify the idiosyncracies of Ferruccio Busoni's work that makes it both fascinating and appealing to the audients by replicating the *zeitgeist* of the Baroque era.

We will conclude by addressing the general problems and challenges that a pianist faces when performing pieces that weren't originally written for the piano.

Agradecimentos

Agradeço a orientação do Professor António Rosado, com quem tive o privilégio e o prazer de estudar ao longo destes dois anos. Considero extremamente importante, para a minha formação como músico e pianista, todos os ensinamentos que partilhou comigo. Recordarei sempre a sua grande dedicação, entusiasmo e a forma tranquila e cativante com que sempre orientou as aulas e todo o processo de trabalho.

Agradeço também ao Professor Benoît Gibson o seu precioso contributo, com a sua visão clara e objectiva, para a realização e organização deste trabalho. A sua orientação e disponibilidade na recta final da elaboração deste Trabalho de Projecto foram inextinguíveis.

Introdução

Quando pela primeira vez ouvimos a Chaconne de Bach-Busoni, ficamos imediatamente cativados pela intensidade dramática e pela sonoridade grandiosa da transcrição de Ferruccio Busoni. Com esta transcrição, Busoni – utilizando todos os seus conhecimentos sobre técnica pianística, interpretação e teoria musical – cria uma obra que tem fascinado intérpretes e ouvintes ao longo dos anos. A Chaconne de Bach-Busoni, apesar de se manter extremamente fiel à original – uma peça do período barroco – é um exemplo de grande criatividade exibindo, ao mesmo tempo, as características típicas da música para piano do período romântico. O facto de a obra original ser escrita para um instrumento muito diferente do piano coloca muitas questões e abre muitas possibilidades no que diz respeito à sua interpretação.

Com este trabalho, para além da partilha da experiência de aprendizagem da Chaconne de Bach-Busoni, pretende-se também efectuar uma comparação entre a obra original de Johannes Sebastian Bach e a transcrição de Ferruccio Busoni de forma a perceber as diferentes técnicas utilizadas por este na sua transcrição (escrita orquestral, exploração de diferentes timbres, estruturação da obra, etc.).

Ao iniciar este trabalho de projecto foi necessário procurar informação sobre a obra de Bach e sobre a transcrição de Busoni. Um trabalho relevante sobre esta transcrição foi realizado por Marina Fabrikant.¹ Neste trabalho são focadas as técnicas utilizadas por Ferruccio Busoni na sua transcrição-harmonização, utilização de novo material, timbre, articulação. No entanto, não aborda os problemas que surgem na interpretação desta obra, decorrentes das dificuldades pianísticas presentes na transcrição e das diferentes possibilidades de interpretação da obra.

Para se atingirem os objectivos deste trabalho de projecto começar-se-á por abordar a origem e os principais responsáveis pela arte da transcrição para piano, dando particular atenção a Franz Liszt, não só pelas suas inúmeras transcrições, mas também pela influência directa que este teve em Busoni.

De seguida analisar-se-á a transcrição para piano feita por Busoni de uma das mais conhecidas obras de Bach: a Chaconne em Ré menor para violino. Esta análise foca-se nas várias técnicas que Busoni utiliza para dramatizar e enfatizar vários aspectos da obra como aspectos melódicos, de textura, harmónicos e formais.

Para terminar será abordada a problemática da interpretação de uma transcrição.

¹ Fabrikant, Marina. Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription Analysis, Dissertation, University of Nebraska, 2006.

Origem da transcrição para piano

A tradição de transcrever obras musicais para outros instrumentos surge principalmente devido a dois factores: o de tornar uma obra mais popular, e o de permitir a intérpretes de outros instrumentos expressarem e transmitirem os seus sentimentos através de determinada obra. O próprio J. S. Bach era adepto desta prática. Alguns exemplos de transcrições suas são as transcrições dos concertos de Vivaldi – onde Bach utiliza arcadas, material temático e orquestração semelhantes ao original – e várias transcrições de obras próprias, como por exemplo a transcrição para órgão da fuga da sua primeira sonata para violino solo.

A partir do século XVIII, as transcrições crescem de popularidade pois começam a ser encaradas como obras cujo objectivo é mostrar o virtuosismo do intérprete. O grande público adorava ouvir temas conhecidos apresentados através de passagens tecnicamente diabólicas e intermináveis. Muitas destas transcrições eram baseadas em temas de óperas muito famosas na época. No entanto, como tinham como principal objectivo a demonstração das capacidades técnicas e virtuosísticas do intérprete são, na sua maior parte, pouco interessantes do ponto de vista musical.

Um dos grandes adeptos da arte da transcrição foi Franz Liszt. Este compositor mudou completamente o conceito de transcrição, não só para o seu instrumento, mas para todos os outros. Franz Liszt dizia que a transcrição deveria seguir o espírito da obra original e que o piano ou órgão teriam que contribuir com algo de novo de forma a compensar a perda de algumas ideias presentes no original.² Entre as transcrições mais famosas de Liszt estão as transcrições para piano de todas as sinfonias de Beethoven, assim como transcrições baseadas em óperas de Mozart, Bellini e Verdi. Um dos sucessores de Liszt na arte de transcrever foi Ferruccio Busoni.

Busoni teve, desde a sua infância, contacto com várias transcrições: os seus pais eram músicos e o seu pai, em particular, era conhecido especialmente por tocar várias transcrições.

Como pianista, Busoni foi profundamente influenciado por Franz Liszt. Embora não se saiba se chegou a tocar para Liszt, estudou a sua obra e técnica pianística profundamente, adquirindo grande virtuosismo e controlo do piano.³

² Fabrikant, Marina. *Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription Analysis*, Dissertation, University of Nebraska, 2006

³ *Bach-Busoni, Chaconne*, Londres, Edition Peters, 1997

Fazendo a conjugação destes dois factores, Busoni continua a tradição de transcrever e editar obras para piano, nomeadamente obras de Liszt, Mozart e Bach. No que diz respeito a novas edições, a mais conhecida é a edição de Busoni dos trabalhos para teclado de Bach. Nesta edição Busoni acrescenta indicações de tempo assim como variadas sugestões para a performance.

Relativamente às suas transcrições são de realçar as transcrição para piano da tocata e fuga em Ré menor para órgão de Bach BV B 29, n.2,⁴ assim como a Chaconne em Ré menor para violino do mesmo compositor. De Franz Liszt Busoni transcreveu, entre outros, os estudos Paganini-Liszt dos quais faz parte a famosa Campanella BV B 68. A sonatina “Super Carmen”, baseada na famosa obra de Bizet, é outro bom exemplo das várias técnicas que Busoni utiliza nas suas transcrições para piano.

4 **BV B** (Busoni-Verzeichnis Bearbeitung) - Sigla utilizada na catalogação das obras de Busoni

Chaconne de Busoni

Não se sabe ao certo de onde deriva a palavra Chaconne. No entanto, este género musical sobreviveu em duas versões distintas: uma, referindo-se a uma dança mexicana de carácter festivo e alegre que entrou em França através da Itália e da Espanha; a outra, a uma dança conhecida por “Chaconne de Espagne”, que data da época de consolidação da Espanha.⁵

Em França, a Chaconne tornou-se uma dança de corte. Lully foi um dos primeiros compositores a utilizar este género musical como final para uma obra cénica. Depois dele muitos o fizeram, como por exemplo Purcell em “Fairy Queen” e Gluck nas suas óperas “Orpheus and Euridice” e “Iphigenia in Aulide”.

Com o passar do tempo a Chaconne tornou-se também um género instrumental. Um dos primeiros a fazê-lo foi Merulo, com a sua sonata concertante para dois violinos e baixo contínuo que data de 1637.⁶

Estruturalmente, a Chaconne e todas as danças com ela relacionadas (*passacaglia*, *folia*, *sarabande*) são escritas em compasso ternário, com ênfase no segundo tempo de cada compasso, e em forma de tema e variações, o que era particularmente útil em danças de corte muito longas pois permitia que todos os passos fossem executados.

É possível encontrar elementos de todas estas danças em inúmeras composições de Bach como as diferentes *sarabandes* para cravo e violino. Apesar disso, J.S.Bach só atribuiu a designação de Chaconne a duas peças: o último andamento da Cantata “*Meine Tage in den Leiden*” e o último andamento da partita em Ré menor para violino.

Depois da morte de Bach, a Chaconne em Ré menor passou a ser considerada uma obra central do repertório para violino, e de estudo obrigatório para todos os violinistas que desejassem tornar-se mestres no seu instrumento.

Com o passar do tempo, e devido ao enorme fascínio que esta obra causou e ainda causa no mundo musical, inúmeras transcrições foram feitas. Mendelssohn, Brahms e Schumann foram alguns dos compositores que, fascinados com esta peça de Bach, a transcreveram para diferentes formações. Brahms, numa carta a Clara Schumann, refere-se à Chaconne de Bach da seguinte forma:

⁵ Bach-Busoni, Chaconne, Londres, Edition Peters, 1997

⁶ Fabrikant, Marina. Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription Analysis, Dissertation, University of Nebraska, 2006

*« On one stave, for a small instrument, the man write a whole world of the deepest thoughts and most powerful feelings. If I imagined that I could have created, even conceived the piece, I am quite certain that the excess of excitement and earth-shattering experience would have driven me out of my mind.»*⁷

No entanto, no que diz respeito às transcrições feitas para piano, a transcrição de Busoni é uma das mais tocadas e conhecidas na actualidade.

Ferruccio Busoni transcreveu a famosa Chaconne de Bach entre 1891 e 1892 e dedicou-a a Eugen d'Albert, reconhecido compositor e pianista na época. Apesar disso, este nunca chegou a interpretá-la porque considerava a transcrição uma obra muito controversa. Esta opinião pode ser comprovada na carta que Eugen d'Albert enviou a Busoni um ano após ter recebido a Chaconne de Bach-Busoni.

«Dear Mr. Busoni,

Only today.... Was it possible to answer your kind lines, to express my delight in the dedication and in the arrangement of the Chaconne, and to apologize for my overdue letter...

*I played through your arrangement immediately on receipt, and it pleased me greatly, though, I must confess to you, not as much as your arrangement of the Eb major fugue. I think the Chaconne won't tolerate an arrangement for two hands. In my opinion the only solution is to be found in the Brahms arrangement for the left hand alone. Any other adaptation must be necessarily too modern and I find this to be the case with your arrangement. It's something else to arrange an organ fugue - but a piece written for violin alone, conceived within the compass of the violin-clef, definitely loses by the introduction of basses and, for example, broken octaves passages. This is my very humble opinion...».*⁸

Busoni prontamente mostrou que não concordava com a sua opinião como podemos ver na resposta que formulou, dois meses após ter recebido a carta de d'Albert:

7 Bach-Busoni, Chaconne, Londres, Edition Peters, 1997

8 Bach-Busoni, Chaconne, Londres, Edition Peters, 1997

«I start from the impression that Bach's conception of the work goes far beyond the limits and means of the violin, so that the instrument he specifies for performance is not adequate for its realization.»⁹

Este conjunto de circunstâncias fez com que a obra fosse estreada por Busoni, em Boston, no dia 30 de janeiro de 1893.

Busoni escreveu quatro versões desta transcrição, ajustando progressivamente questões estruturais e sugerindo novas dedilhações. A primeira edição de Chaconne de Bach-Busoni foi publicada pouco tempo depois da sua estreia, por Breitkopf & Haertel, tendo sido publicadas novas versões nos anos 1902, 1907, 1916.¹⁰

Esta transcrição é uma obra muito especial porque rompe com a tradição das obras transpostas: Busoni não a utilizou como forma de exibição do virtuosismo do intérprete, optando por permanecer o mais fiel possível ao texto original. No entanto, devido à introdução de elementos característicos do período romântico e ao seu profundo conhecimento e domínio das regras musicais, Busoni acabou por escrever uma transcrição que se revela extremamente exigente para qualquer pianista.

9 Bach-Busoni, Chaconne, Londres, Edition Peters, 1997

10 Fabrikant, Marina. Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription Analysis, Dissertation, University of Nebraska, 2006

Análise da obra original de J. S. Bach

Ao interpretarmos uma obra não podemos somente seguir os nossos gostos pois diferentes estilos de música requerem diferentes interpretações. Deste modo é muito importante questionar-nos se a análise da obra em causa poderá fazer com que a nossa interpretação mude, por nos confrontarmos com informação que de outra forma nos passaria despercebida.

O compositor ao atribuir um título a uma obra está a fornecer informação ao intérprete. Muitas vezes, e especialmente na música instrumental, estes estão ligados a uma estrutura musical como, por exemplo: sonata, tema e variações, *rondo*, *passacaglia*, etc. Este deve ser um dos primeiros factores que o intérprete deve ter em consideração, já que é sua função tornar perceptível ao público a estrutura da obra que está a interpretar.

Todas estas questões ganham ainda mais relevo quando a obra que estamos a trabalhar é uma transcrição de uma obra para outro instrumento. Neste caso, é fundamental analisar a obra original para se perceber como a transcrição foi realizada.

Forma

O quinto e último andamento da segunda partita para violín de J. S. Bach tem o nome de Chaconne. J. S. Bach tinha algo muito específico em mente quando atribuiu o nome Chaconne a este andamento, algo que muitos intérpretes desconhecem.

A Chaconne, do ponto de vista de Bach, é um género especial de tema e variações onde um pequeno tema, normalmente constituído por quatro compassos, é continuamente apresentado de diferentes formas. Este tema é normalmente composto por uma linha melódica na secção grave ou por uma progressão harmónica que se mantém presente ao longo da obra.

A Chaconne também é caracterizada como sendo uma dança lenta, em compasso ternário, normalmente em modo menor, que usa o ritmo da *sarabande* e que tem o apoio principal no segundo tempo do compasso.

A forma da Chaconne Bach-Busoni é a seguinte:

Estrutura da Chaconne de Busoni

Secção compasso

Parte I

Tema	1-9	Ré menor
Var.1	9-17	
Var.2	17-25	
Var.3	25-33	
Var.4	33-41	
Var.5	41-49	
Var.6	49-57	
Var.7	57-65	
Var.8	65-73	
Var.9	73-78	
Var.10	78-82	
Var.11	82-90	
Var.12	90-94	
Var.13	94-98	
Var.14	98-102	
Var.15	102-106	

Var.16	106-110
Var.17	110-118
Var.18	118-126
Var.19	126-130
Var.20	130-138

Parte II

Var.21	138-146	Ré Maior
Var.22	146-154	
Var.23	154-158	
Var.24	158-166	
Var.25	166-174	
Var.26	174-182	
Var.27	182-190	
Var.28	190-198	
Var.29	198-206	
Var.30	206-214	

Parte III

Var.31	214- 222	Ré menor
Var.32	222-230	
Var.33	230-234	
Var.34	234-238	
Var.35	238-242	
Var.36	242-246	

Var.37	246-250
Var.38	250-254
Var.39	254-262

Como foi possível perceber a Chaconne de Bach-Busoni tem uma estrutura ternária: começa com a apresentação do tema e de algumas variações em modo menor, ao qual se segue uma secção em modo Maior, e termina com mais variações novamente em modo menor. A obra termina com nova exposição do tema seguida por uma variação cadencial.

Existe outro material melódico que está sempre presente, ao qual podemos chamar de material melódico secundário.

Algumas das questões importantes que se podem colocar sobre a Chaconne em Ré menor de Bach são:

Qual o tema e o material melódico secundário?

Quantos compassos duram?

Quais as alterações que o tema sofre nas diferentes variações?

Estas questões são questões que qualquer intérprete deve colocar de forma a poder transmitir ao ouvinte todas as ideias do compositor.



Ilustração 1 – Bach, Chaconne, Início do Tema

O tema (Ilustração 1) é apresentado nos oito primeiros compassos, e continua presente em toda a obra através do material melódico secundário. Embora a base harmónica se mantenha através de toda a peça, existem muitas mudanças nas diferentes variações, principalmente provocadas por mudanças de acordes e transformações temáticas.

O material melódico secundário (Ilustração 2) é constituído por uma linha melódica descendente que começa na tónica e acaba na dominante. Este material melódico era muito utilizado na renascença (romanesca), e nos dias de hoje ainda pode ser encontrado em música popular.



Ilustração 2- Bach, Chaconne, material melódico A

Este material melódico, não é apresentado desta forma (Ilustração 2) no início, pois a passagem inicial é harmónica, sendo o Dó sustenido.

Para evitar o intervalo de segunda aumentada entre Dó sustenido e Si bemol, Bach volta a Ré depois do Dó sustenido fazendo a seguinte sequência: Ré, Dó#, Ré, Si b, Lá.

O material melódico secundário mantém-se desta forma até ao compasso 49, onde a linha descendente se torna melódica em vez de harmónica. Existe uma excepção nos compassos 37-44 (Ilustração 3) onde Bach utiliza uma descida cromática.



Ilustração 3- Bach, Chaconne, Compassos 37-40

Nos compassos 41-44 (Ilustração 4) a descida cromática passa para o soprano.



Ilustração 4- Bach, Chaconne, Compassos 41-44

Este motivo repete-se ao longo da Chaconne. O facto de nunca se tornar repetitivo ou previsível é um testemunho da arte de Bach.

No compasso 49 o motivo melódico secundário volta a ser apresentado no soprano mas, desta vez, no tempo fraco do compasso. A partir deste momento, esta linha é apresentada como parte da linha melódica principal. No compasso 53 (Ilustração 5) o motivo melódico secundário volta a estar presente no baixo, também no tempo fraco.



Ilustração 5- Bach, Chaconne, Compassos 53-56

O material melódico secundário volta a aparecer na sua forma melódica, estando presente no soprano no compasso 97 (Ilustração 6) e voltando para o baixo no compasso 105.



Ilustração 6- Bach, Chaconne, Compassos 97-104

O tema reaparece no compasso 126, que marca o fim da primeira secção da obra.

A variação 31 (compasso 129) é a última em modo menor durante algum tempo, porque a variação 32 (compasso 132) está em Ré maior, permanecendo a obra em modo maior até ao compasso 209. O material melódico secundário aparece numa voz superior no compasso 169 (Ilustração 7) voltando de seguida para o baixo no compasso 173.



Ilustração 7- Bach, Chaconne, Compassos 169-172

A tonalidade menor regressa no compasso 209 e mantém-se até o final da Chaconne. Uma nova variação começa de quatro em quatro compassos, tal como anteriormente, regressando o tema no compasso 249.

Outra das características da obra de Bach para violino é a presença de várias secções em que existe diálogo entre várias vozes, sugerindo a existência de contraponto.

Quais as técnicas que Bach encontrou para conseguir escrever linhas contrapontísticas numa obra para violino solo?

A maior parte das vezes este contraponto está implícito na melodia, como por exemplo na variação 8.



Ilustração 8– Bach, Chaconne, Compassos 33–35. Exemplo de contraponto no violino

As ligaduras mostram como o fraseado está dividido (Ilustração 8). Existem claramente duas vozes em diálogo, todas incluídas numa só linha melódica.

Existem secções da obra em que se podem encontrar várias vozes distintas como, por exemplo, no compasso 165 (Ilustração 9), uma das variações mais complexas.

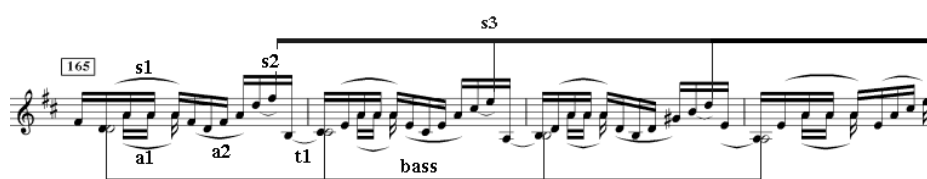


Ilustração 9– Bach, Chaconne, Compasso 165–168

Para o intérprete executar e interpretar exactamente o que está escrito tem de estar consciente de todas as transformações que vão surgindo no material temático.

Como é visível em inúmeras obras de Bach, v.g. nas suas fugas, este utiliza várias técnicas de transformação temática. Entre elas estão a inversão, a transposição, a diminuição e a aumentação, fragmentação, o retrógrado e o inverso do retrógrado de um tema. Todas estas técnicas são utilizadas por Bach na sua Chaconne para violino, não só no tema, como no material melódico secundário.

Comparação entre a obra original de J. S. Bach e a transcrição de Ferruccio Busoni

Busoni, ao transcrever esta obra para piano, permanece fiel à sua versão original, mantendo a estrutura e as ideias de J. S. Bach, ao mesmo tempo que demonstra toda a sua criatividade e domínio da escrita e técnica pianística. Ao utilizar diversas técnicas – como exploração de diferentes timbres e articulações, escrita orquestral, sobreposição motívica, preenchimento harmónico – e explorando muitos dos recursos técnicos do piano, Busoni consegue enfatizar o carácter dramático e grandioso da Chaconne. Neste capítulo abordar-se-á a forma como Busoni transcreveu a Chaconne para violino de J. S. Bach para piano.

Na tabela que se segue (Tabela 1) podemos verificar facilmente quais as técnicas utilizadas por Busoni na realização da sua transcrição.

Um dos pontos que merece maior realce é o que diz respeito à estrutura da obra. Como é possível confirmar facilmente através da tabela que se segue, Busoni, só altera a estrutura da obra em duas variações- aumentando o número de compassos destas.

	Material Novo	Maior Densidade Harmónica	Vozes Dobradas	Alterações Estruturais	Mudança de Registo	Diferentes Articulações	Sobreposição Motívica
Tema					*		
Var. 1		*	*				
Var. 2		*	*				
Var. 3	*						
Var. 4	*	*				*	*
Var. 5	*		*		*	*	
Var. 6		*	*			*	*
Var. 7		*	*			*	
Var. 8	*		*			*	
Var. 9			*	*	*	*	
Var. 10	*				*	*	
Var. 11	*	*		*			*
Var. 12	*					*	
Var. 13						*	
Var. 14						*	
Var. 15						*	
Var. 16	*					*	
Var. 17		*				*	
Var. 18		*	*			*	
Var. 19	*	*					
Var. 20		*	*				
Var. 21		*	*				
Var. 22		*	*				
Var. 23		*	*			*	
Var. 24	*	*				*	*
Var. 25		*	*				
Var. 26		*	*			*	
Var. 27	*	*					
Var. 28	*	*	*		*	*	
Var. 29	*	*	*				
Var. 30		*			*	*	
Var. 31					*		
Var. 32	*						
Var. 33		*	*				
Var. 34		*	*				
Var. 35	*	*	*				*
Var. 36		*	*			*	*
Var. 37	*	*					
Var. 38	*	*	*			*	
Var. 39		*	*		*		

Tabela 1 – Técnicas utilizadas por Busoni na sua transcrição para piano da Chaconne para violino de J.S.Bach

O tema inicial (Ilustração 10) é apresentado quase inalterado. No entanto, Busoni escreve-o numa secção mais grave conferindo-lhe deste modo um carácter mais pesado e um som mais profundo. Também de realçar o registo utilizado no quarto compasso nas notas dó# e ré da mão direita que, para além de reforçar todos os aspectos mencionados atrás, também sugere a sonoridade de um órgão – reproduzindo o registo sonoro da pedaleira.

Andante maestoso, ma non troppo lento
Feierlich gemessen, doch nicht schleppend

F. B. Busoni

Ilustração 10- Bach-Busoni, Chaconne, Tema c. 1-9

A primeira variação mantém o registo grave do tema. Para efectuar um crescendo natural, intensificar a presença do novo motivo melódico (linha melódica que conduz toda esta passagem), e melhor distingui-la dos acordes existentes, Busoni dobra o novo motivo melódico à oitava na segunda metade desta variação. Deste modo, toda esta secção fica com maior suporte sonoro e harmónico, e a presença do novo elemento melódico é reforçado.

Na terceira variação aparece pela primeira vez material sobreposto. A mão direita reproduz o material temático presente na obra original, enquanto a mão esquerda toca o tema inicial (coral) um pouco alterado, de forma a suportar harmónicamente toda esta secção.

A quarta variação (Ilustração 11) tem uma sugestão de contraponto nos primeiros compassos dado pela diferença de registo existente entre as duas vozes. Para conseguir enaltecer este facto, Busoni varia a articulação e a dinâmica das duas vozes. A voz superior é menos marcada e

piano, e a voz inferior mais apoiada e forte. Desta forma, juntamente com o preenchimento harmónico, Busoni dramatiza e realça a ideia presente na obra original. Nos compassos restantes desta variação a mão direita reproduz a obra original enquanto a mão esquerda continua a ideia dos primeiros compassos desta variação, criando uma estrutura complexa com várias vozes.



Ilustração 11–Bach–Busoni, Chaconne, Quarta variação, Busoni realça o diálogo existente através da articulação e diferenças dinâmicas, c. 33–34

Na quinta variação, o material apresentado na obra original é transposto para um registo mais grave e é realizado em oitavas na mão esquerda. Por sua vez, a mão direita realiza acordes que sugerem o tema inicial, não só rítmica, como harmónicamente.

No início da sexta variação, também estamos na presença de duas vozes. Para melhor distingui-las, Busoni coloca-as em registos diferentes. A primeira é reproduzida em oitavas dobradas pela mão esquerda em *staccato* e *piano*, e a segunda em oitavas mais sustentadas pela mão esquerda com suporte harmónico efectuado pela mão direita. Ao que resta desta variação foram adicionadas notas pertencentes à harmonia de modo a enriquecer esta passagem e ajudar a aumentar a intensidade sonora até ao início da próxima variação.

A sétima variação começa em forte muito marcado. Para conseguir um som mais cheio, Busoni preenche a harmonia da passagem colocando acordes de quatro notas na mão direita e duplicando as semi colcheias com oitavas na mão esquerda. Na segunda secção desta variação, são acrescentadas sextas às notas do original que por sua vez alternam entre as duas mãos.

A oitava variação começa por ser muito semelhante ao original. No entanto existe um prolongamento de uma nota na mão esquerda seguida de um acorde *staccato*, que ajuda a criar o efeito pretendido com as escalas presentes na mão direita. Na segunda secção são acrescentadas oitavas na mão esquerda seguidas de escalas à distância de décima que terminam com dois acordes sucessivos, conferindo um carácter heróico à passagem.

A nona variação (Ilustração 12) tem cinco compassos, um a mais do que a versão original, já que existe um prolongamento harmónico de um compasso (acorde diminuto). Desta forma Busoni cria mais tensão. Toda a variação é composta por escalas rápidas nas duas mãos à

distância de oitava e décima, seguidas por oitavas nos graves, percorrendo assim todo o teclado e criando uma sonoridade orquestral.

Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo
Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie

pesante

ten.

10

ten.

cresc. possibile

Ilustração 12- Bach-Busoni, Chaconne, Nona variação. A variação original tem quatro compassos, c. 73-77

Na variação seguinte, Busoni apenas acrescenta suporte harmónico. No entanto, não o faz da forma mais usual: enquanto a mão direita toca uma linha idêntica à do original num registo mais grave, a mão esquerda toca acordes num registo mais agudo. Este é mais um exemplo de exploração das potencialidades tímbricas do piano, só possível devido à grande amplitude de registos que este instrumento nos oferece.

A décima primeira variação (Ilustração 13) é muito interessante já que é a primeira vez que Busoni não segue a estrutura da obra original, duplicando o número de compassos desta variação. A linha superior da mão direita toca a melodia do original harmonizada, enquanto a mão esquerda toca um acorde diminuto ascendente, obtendo deste modo um movimento contrário entre as duas partes. Quando conclui esta secção, Busoni repete esta variação. Na repetição, o tema original passa para a mão esquerda, num registo mais grave, e os acordes diminutos passam para a mão direita.



Ilustração 13- Bach-Busoni, Chaconne, Décima primeira variação. Mudança de registo dos materiais melódicos, c. 82 & 86

Na décima segunda variação, a linha original é dividida pelas duas mãos, tendo a mão esquerda um novo material constituído por acordes ritmicamente muito marcados.

As próximas variações até à variação número dezoito estão todas escritas de forma semelhante à obra original, pelo que iremos apenas mencionar as diferentes formas que Busoni utiliza para enriquecer estas secções a nível pianístico.

A décima terceira variação é muito interessante, não pelas alterações nela presentes, mas pelo modo como Busoni divide pelas duas mãos as quatro notas de cada tempo. Devido ao facto de querer que todas as notas sejam desligadas e distintas, Busoni escreve as semicolcheias divididas entre as duas mãos, de forma a que nunca se toquem duas notas seguidas com a mesma mão. Deste modo garante que todas as notas sejam desligadas e obtém-se uma sonoridade que nos faz lembrar uma Harpa. As três variações seguintes diferem na forma como os arpejos são tocados e nos timbres que exploram. Na décima quarta variação, as duas mãos tocam alternadamente, com a melodia presente no baixo (Ilustração 14). Na décima quinta (Ilustração 14), toca uma mão de cada vez, sendo a secção mais aguda caracterizada pela presença de um acorde bem apoiado e timbrado. A última variação deste grupo é caracterizada pela passagem dos arpejos para a mão esquerda, enquanto a direita toca diversos acordes com a nota aguda bem timbrada.



Ilustração 14- Bach-Busoni, Chaconne, Variações 14 e 15, Variação na escrita dos vários arpejos por parte de Busoni

A décima sétima variação é caracterizada, mais uma vez, pela mudança na forma como os arpejos são executados. Desta vez, os arpejos estão divididos pelas duas mãos e distinguem-se por terem todos eles uma grande amplitude. A acrescentar a esta dificuldade, existe uma linha melódica no meio do arpejo da mão direita. Com esta escrita progressivamente mais densa, e contínua progressão dinâmica, Busoni prepara a chegada a um dos pontos altos da obra.

À variação que se segue (Ilustração 15), Busoni, para continuar o crescendo e aumentar a intensidade desta passagem, passa os arpejos em fusas para a mão direita enquanto a esquerda toca o tema em oitavas. Nos últimos quatro compassos desta variação, Busoni reforça o material temático. Este passa a ser executado por duas oitavas nos graves, seguidas de acompanhamento harmónico em fusas, executado por ambas as mãos no registo agudo. Esta secção atinge o *fortíssimo* e uma massa sonora de grande densidade e volume, fazendo lembrar, mais uma vez, a sonoridade de um órgão.



Ilustração 15– Bach– Busoni, Chaconne, Variação nº 18, Exemplo da grande amplitude de registos utilizados por Busoni fazendo lembrar a sonoridade de um órgão, c. 122–125

Na décima nona variação voltamos a estar na presença de duas vozes, como é sugerido no original, devido aos diferentes registos em que elas estão. Busoni, mais uma vez, reforça esta ideia colocando a primeira voz na mão direita acompanhada por um novo material constituído por oitavas na mão esquerda, e a segunda num registo mais grave, acompanhada também por oitavas na mão esquerda.

Na vigésima variação temos uma nova apresentação do tema. Para realçar o maior dramatismo presente nesta nova apresentação do tema, Busoni utiliza uma maior amplitude de registos, preenche os acordes, e reforça-os com *apogiaturas* na zona grave que sustentam a harmonia.

A variação que se segue é a primeira a aparecer em modo Maior.

Embora a variação anterior termine somente com a nota Ré, o seu final é sentido como Ré menor. Ao não preencher harmonicamente este acorde, Busoni consegue tornar mais subtil a passagem para Ré Maior, pois o facto de o acorde final não ter a nota fá natural deixa em aberto a possibilidade de este estar em modo menor ou Maior. Esta variação é também a primeira em que Busoni utiliza a sugestão de outro instrumento para indicar o timbre que pretende. A indicação “Quasi tromboni” não é de estranhar pois este género de indicação pode ser

encontrado em diversas obras do compositor.¹¹ Esta variação não sofre grandes alterações em relação ao original, tendo somente algumas vozes inferiores sido dobradas à distância de oitava.

As duas variações seguintes sofrem ambas as mesmas alterações. Apresentam-se mais densas harmonicamente, com algumas vozes dobradas à oitava.

Na vigésima quarta variação (Ilustração 16), estamos perante mais um caso de sobreposição de material. A mão direita reproduz o material original, que consiste em arpejos em *staccato* e *pianíssimo*, enquanto a mão esquerda expõe o tema em modo Maior, que foi apresentado pela primeira vez na variação número vinte. Para além de ter o tema, a mão esquerda também reforça a harmonia com acordes arpejados de grande extensão.

Ilustração 16- Exemplo - Bach-Busoni, Chaconne, Vigésima quarta variação. Exemplo de sobreposição temática, c. 158-161

Na variação seguinte, Busoni, partindo da repetição da nota Lá presente no original, desenvolve um motivo que se repete em registos diferentes do piano. Deste modo, obtém-se a repetição da mesma nota em sonoridades diferentes como se fossem tocadas por diferentes instrumentos da orquestra. Esta repetição é acompanhada por um aumento de densidade harmónica, que culmina no início da próxima variação. A secção número vinte e seis é a continuação da ideia anterior mas desta vez mais fiel à obra original: Busoni limita-se a reforçar as notas que repetem com oitavas graves. No final desta sequência - e de todo este crescendo que começou na variação anterior - Busoni, para reforçar e enfatizar o gesto cadencial, preenche harmonicamente os acordes finais.

No original de J. S. Bach, as quatro variações que se seguem (variação vinte e sete até à variação trinta) estão escritas de forma semelhante (coral). No entanto, Busoni, como já tinha feito com as variações 13-18, transforma o material várias vezes de modo a realçar e intensificar progressivamente o material melódico. Na variação vinte e sete ele acrescenta um motivo interior, constituído por terceiras e segundas descendentes, que passa da mão esquerda para a

11 Ex: Indicação “Quasi Tromba” presente na Kammer-Fantasie.

mão direita. Para além disso, também reforça a voz inferior com oitavas. A variação seguinte é toda ela escrita em forma de coral, com acordes majestosos e grandiosos na mão direita, enquanto a mão esquerda tem um novo material constituído por oitavas quebradas em tercinas de semicolcheias.

A variação vinte e nove utiliza os acordes do original mais cheios, intercalados por notas pertencentes à harmonia desligadas e menos sonoras, para que o volume sonoro não diminua.

A última variação desta secção é a que mais difere do original já que, ritmicamente, é completamente inovadora: utilizando a progressão harmónica do original, Busoni cria uma sucessão de acordes e oitavas em semi colcheias, ao estilo dos virtuosos românticos.

Nas três variações seguintes (número trinta e um, trinta e dois, e trinta e três), o compositor limita-se a sustentar algumas notas e a duplicar a melodia à distância de oitava, de forma a obter uma sonoridade mais rica.

A trigésima quarta variação (Ilustração 17) é caracterizada pela presença de um ostinato que se prolonga nas variações seguintes. Devido à grande proximidade de registos entre o ostinato e a melodia, Busoni coloca o ostinato na mão direita, enquanto a melodia prossegue na mão esquerda, de forma a distingui-los melhor. Busoni também adiciona suporte harmónico na mão esquerda. Na variação seguinte, o ostinato iniciado na variação anterior passa a ser tocado por uma oitava na mão direita, enquanto a mão esquerda efectua dois desenhos distintos. O primeiro é constituído por terceiras cromáticas descendentes e o segundo é constituído por dois acordes de carácter cadencial.

Na trigésima sexta variação existe um contínuo aumento de densidade sonora. A voz mais grave é tocada em oitavas sucessivamente mais sonoras na mão esquerda, enquanto a mão direita, para além do ostinato, realiza suporte harmónico a toda a passagem.

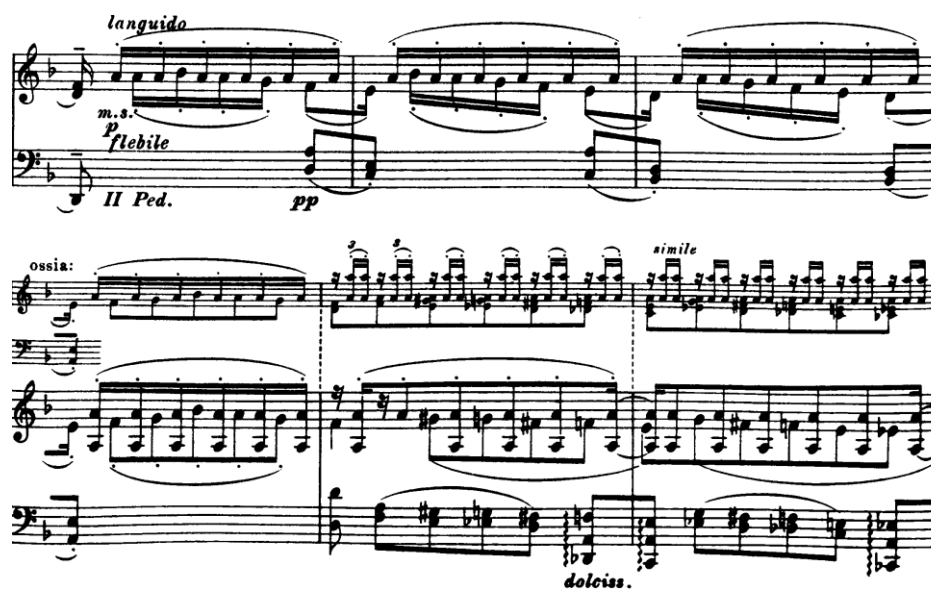


Ilustração 17- Bach-Busoni, Chaconne, Início do ostinato que caracteriza toda esta passagem, c. 234-239

Na variação seguinte, Busoni transcreve as semi colcheias do original para a mão direita, enquanto a mão esquerda toca acordes descendentes arpejados.

Na trigésima oitava variação, Busoni, tal como Bach faz através da articulação, tenta separar as duas vozes presentes. A primeira passa a ser realizada em oitavas descendentes, enquanto a segunda é composta por terceiras ascendentes na mão direita. A escala final é reproduzida por ambas as mãos, terminando num registo muito grave.

A última variação é o tema inicial (coral) constituído por acordes muito densos, e explorando uma grande amplitude de registos. Esta variação está escrita num registo mais grave do que o original. Nesta secção são mais uma vez utilizadas várias notas bastante graves - chegando mesmo a utilizar o lá mais grave do piano - que fazem lembrar a sonoridade de sinos. Outro factor a destacar é o acorde em que termina a obra: o original de J. S. Bach termina somente na nota ré, possibilitando a Busoni deixar ao critério do intérprete a opção por terminar em modo Maior ou menor.

Problemas técnicos e interpretativos de uma transcrição

As transcrições para piano têm a reputação de serem obras muito exigentes tecnicamente. A transcrição da Chaconne de J. S. Bach por Busoni não foge à regra. No entanto, ao contrário de muitas transcrições, esta é muito fiel à obra original, sendo o resultado uma transcrição que mantém todo o carácter e ideias da obra original. Devido a este facto, para interpretar esta transcrição é de grande utilidade e importância para o intérprete a análise da obra de J. S. Bach, assim como ouvir várias interpretações desta peça em particular.

O capítulo que agora se inicia irá abordar as questões e dúvidas interpretativas que podem surgir ao longo do estudo desta peça, bem como as diferentes dificuldades técnicas com que o intérprete é confrontado.

Bach-Busoni – Chaconne

O primeiro problema com que o interprete se depara é o de como tocar o tema inicial (Ilustração 10). Busoni escreve-o para ser executado com a mão esquerda mas, devido à grande amplitude dos acordes, é muito difícil de os tocar sem arpejar. Se, arpejando os acordes mais amplos, surgir um certo desequilíbrio e instabilidade, poder-se-á dividir todos os acordes pelas duas mãos, o que permitirá timbrar melhor a nota superior dos acordes e obter uma maior igualdade sonora ao longo da exposição do tema.

Utilização do pedal

Nas duas secções em que o tema volta a aparecer, na secção central (Ilustração 18) e na secção final, o intérprete é confrontado com um diferente tipo de dificuldade devido à presença de *apogiaturas* e à grande amplitude dos acordes presentes na mão esquerda.

Para conseguir executar ambas as secções mantendo a linha da mão direita contínua e sem perder as notas do baixo, é necessária grande destreza e habilidade no uso do pedal. O pedal deve ser mudado no momento em que se tocam as *apogiaturas* presentes na mão esquerda para que estas sejam sustentadas pelo pedal. Isto pode provocar um grande problema técnico: a mão direita não pode ter quebras sonoras, mas também não pode ficar misturada no pedal. O modo que encontramos de resolver este problema passa por sustentar as notas da mão direita que são comuns aos acordes subsequentes quando se muda o pedal. Desta forma não se sentem quebras sonoras muito acentuadas na mão direita, e conseguimos incluir os baixos no pedal sem misturar a harmonia.

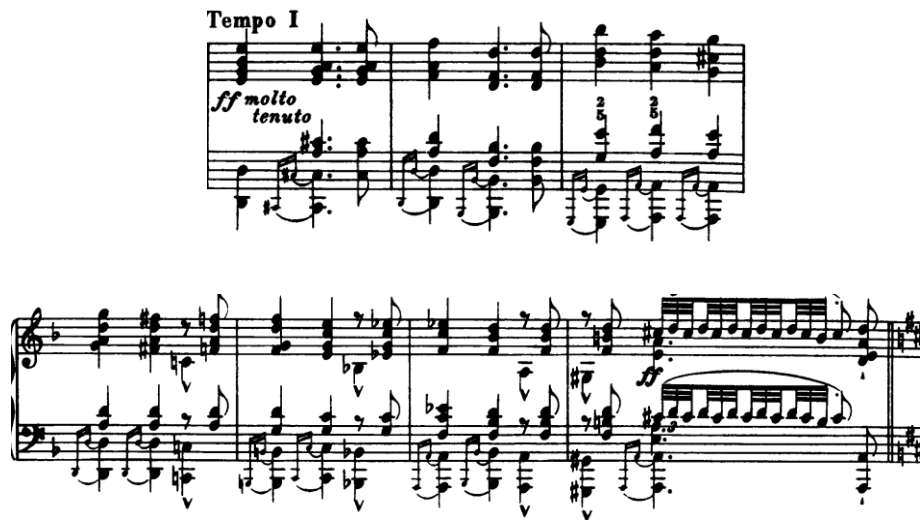


Ilustração 18- Bach-Busoni, Chaconne, Reexposição do tema na secção central da Chaconne, c. 131-137

Outra variação em que nos deparamos com uma dificuldade semelhante é a variação 24 (Ilustração 16). No compasso 158, o tema inicial da secção em modo Maior passa para a mão esquerda (notas superiores dos acordes), enquanto a mão direita toca o material melódico presente no original de J.S.Bach em *pianissimo*. A mão direita deve ser executada muito levemente, desligada e sem acentuações, e a mão esquerda cantada e com a linha melódica (linha superior) bem timbrada. Como na variação mencionada anteriormente é necessário muito cuidado com a utilização do pedal pois este deve sustentar todas as notas dos acordes da mão esquerda e não somente a melodia. Para o conseguir, e não perder a linha melódica, é necessário que os acordes sejam arpejados leve e rápidamente e que o pedal seja colocado juntamente com a nota mais grave.

Contraponto

Voltando à primeira variação da Chaconne de Bach-Busoni deparamos-nos com uma linha melódica que se desenvolve ao mesmo tempo que o tema inicial é tocado. Nesta secção é necessário conseguir manter o desenho da linha melódica sem que este seja afectado pela presença dos acordes (tema) de forma a evitar acentuações indesejadas no novo material melódico. Para conseguir sonoridades distintas entre estes dois motivos musicais é aconselhável trabalhar esta secção com os acordes em *staccato* e *piano* e a linha melódica bem sonora e *legato*. O grande problema e dificuldade desta passagem é que muitas notas da linha melódica fazem parte dos acordes do tema principal. É fundamental conseguir grande independência entre

todos os dedos, de modo a timbrar e sustar a nota pertencente ao novo motivo melódico, ao mesmo tempo que tocamos as notas pertencentes aos acordes de forma curta e incisiva.

Na quarta variação (Ilustração 11), Busoni utiliza diferentes articulações para dar mais ênfase ao diálogo entre as duas vozes existentes. A primeira voz, tem a indicação de *piano*, *staccato* e *legato* (através da ligadura), tendo a segunda a indicação de *quasi forte*. A sugestão de *staccato* e *legato* em simultâneo na primeira voz abre inúmeras possibilidades de interpretação. Após experimentar várias formas de executar esta passagem, chega-se à conclusão que uma das formas de a executar é efectuar o *legato* através do pedal, mantendo a articulação *staccato*. Deste modo evita-se uma diferença exagerada entre as duas vozes no que diz respeito à utilização do pedal, articulação e sonoridade, mantendo ao mesmo tempo diferenças subtis que permitem a clara percepção do diálogo existente entre elas. Na variação seguinte, este diálogo mantém-se na mão esquerda ao mesmo tempo que a mão direita toca o material melódico presente na obra original. Devido a este facto, esta passagem tem linhas melódicas com fraseados diferentes, o que requer uma apurada capacidade auditiva para seguir os diferentes desenhos melódicos em simultâneo.

Mudanças rápidas de registo

A primeira alteração de andamento da Chaconne está presente na quinta variação (Ilustração 19). Uma forma de obter uma sonoridade *non legato* nas oitavas presentes na mão esquerda é executá-las muito próximas do teclado, com movimentos muito curtos e rápidos, sem serem no entanto, executadas em *staccato*.

The image shows a musical score for the fifth variation of the Chaconne. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The left hand plays a series of rapid, short eighth-note runs in the lower register. The right hand plays a melodic line with some rests. Above the first measure, there are performance instructions: "Più mosso, ma misurato" and "Bewegter, doch immer gemessen". Above the second measure, there is "poco cresc.". The piece starts with a piano (p) dynamic marking.

Ilustração 19– Bach–Busoni, Chaconne, Motivo melódico presente
na obra original apresentado em oitavas no registo grave c.41–43

Na variação seguinte existe uma dificuldade acrescida derivada das rápidas e amplas mudanças de registo. Para conseguir tocar esta passagem sem atrasar na transição para o registo agudo, devemos desviar o olhar para os agudos antes de terminar as descidas melódicas. Deste modo, acompanhado por uma deslocação rápida de ambas as mãos, consegue-se grande segurança nos vários saltos presentes nesta secção. Este motivo descendente, que repete três vezes, continua com o carácter leve da passagem anterior e pode ser iniciado ligeiramente mais devagar, de forma a reproduzir o gesto musical efectuado pelos violinistas quando estes pretendem realçar as notas superiores.

Outra secção em que o interprete é confrontado com difíceis e rápidas mudanças de registo tem início no compasso 122 (Ilustração 15), onde existem diversos saltos entre as oitavas (linha melódica) e os acordes em fusas (acompanhamento).

Uma forma de trabalhar esta secção é começar por dividir as duas partes que a constituem. Por um lado, trabalhar a linha melódica constituída pelas oitavas, procurando uma sonoridade cheia e efectuando o fraseado correcto; por outro lado, trabalhar o acompanhamento harmónico em fusas muito articulado, leve e rápido. O objectivo final é conseguir juntar estes dois elementos mantendo o mesmo tipo de sonoridade e articulação que conseguimos ao executá-los separadamente, não deixando transparecer a dificuldade causada pelas rápidas mudanças de registo.

Notas dobradas

Uma das maiores dificuldades da técnica pianística é tocar notas dobradas, sejam elas terceiras, quartas, sextas ou oitavas, pois não só é necessária grande independência entre todos os dedos, como também grande precisão para que estas sejam tocadas bem ao mesmo tempo. Tendo este aspecto em mente deve-se dar particular atenção às sextas presentes no compasso 61.

As notas superiores são facilmente executadas de forma ligada utilizando os dedos 4 e 5. A voz inferior, devido à impossibilidade de a realizar em *legato*, deve ser executada pelo polegar com movimentos muito rápidos e próximos do teclado.

Na variação que antecede a apresentação final do tema somos confrontados com dificuldade semelhante. Esta variação é constituída por oitavas descendentes seguidas por terceiras ascendentes na mão direita. As oitavas devem ser executadas muito próximas do teclado, utilizando o quinto dedo seguido do quarto dedo, para conseguir executá-las sem atrasar. As

terceiras que as sucedem, tal como as sextas referidas anteriormente, requerem um trabalho muito cuidado, sendo de grande utilidade trabalhar as duas vozes que constituem as terceiras separadamente, mantendo a dedilhação que se utiliza ao executá-las em simultâneo.

Dedilhações

Ao estudar uma peça devemos sempre procurar dedilhações que nos ajudem a atingir a sonoridade pretendida da forma mais natural possível.

No compasso 65 (Ilustração 20), Busoni utiliza a indicação *staccatissimo*. Uma vez que este compasso começa em fusas seguidas de semicolcheias, é muito difícil de executar a mão direita em *staccato*. Para mais facilmente conseguir este efeito é necessária a utilização de uma dedilhação menos convencional. Assim, uma dedilhação que facilita a descida Lá, Sol, Fá da mão direita é 3, 2, 3, pois deste modo, e apesar da velocidade da passagem, o *staccato* surge naturalmente ao passar o dedo três por cima do dedo dois.

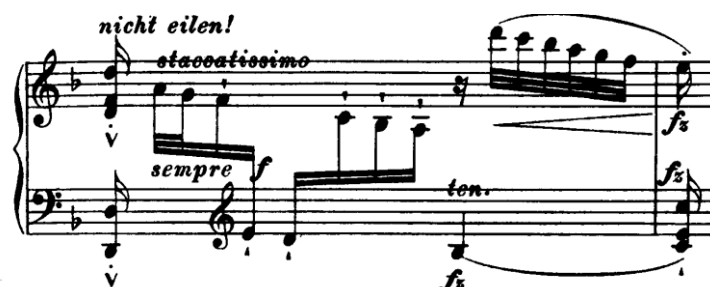


Ilustração 20- Bach-Busoni, Chaconne, Comp.65, Dedilhação 3, 2, 3 nas fusas iniciais, c. 65

No compasso 94 chegamos a uma secção que também levanta muitos problemas no que diz respeito à dedilhação. Embora Busoni pudesse ter escrito esta secção de uma forma mais fácil de executar, ele escreve as notas alternadas pelas duas mãos de forma a que todas elas sejam bem distintas. Por essa razão, toda esta passagem exige posições muito desconfortáveis que dificultam a criação do ambiente pretendido. De todas as combinações possíveis, a que menos dificulta a realização desta passagem e que permite um maior controlo no ataque é a utilização do primeiro e quinto dedo de ambas as mãos, com o polegar da mão esquerda por cima do polegar da mão direita. Desta forma torna-se mais fácil criar o som fundido pretendido assim como evitar acentuações indesejadas.

Diferentes tipos de ataque-Sonoridade

O piano é um instrumento que permite a exploração de um vasto leque de sonoridades derivadas de diferentes tipos de ataque. Busoni ao transcrever a Chaconne de J.S.Bach explora muitas das possibilidades timbricas do piano, como será analisado de seguida.

Do compasso 73 até ao 77 (Ilustração 12) estamos perante uma secção composta por variadas escalas nas duas mãos. Contudo, Busoni não as escreve de forma igual. No início, as escalas estão escritas em notação reduzida como se se tratasse de uma grande *apogiatura*. Desta forma Busoni consegue abranger uma maior amplitude de registos pois num só tempo consegue percorrer várias oitavas do piano.

Para conseguir executar muito rapidamente as grandes *apogiaturs*, o início das diversas escalas deve ser tocado com os dedos muito próximos do teclado, procurando que a sonoridade final se assemelhe à de um *glissando*. O final das escalas deve ser tocado mais lentamente e com uma articulação mais acentuada, de forma a que diferença de escrita seja notada auditivamente.

Um bom exemplo de outro tipo de ataque pode ser encontrado após a primeira reexposição do tema. Quando a mudança para modo Maior acontece, após tanto tempo em modo menor, é como se surgisse um raio de luz e tranquilidade.

A primeira variação em modo Maior (Ilustração 21) tem a indicação *quasi tromboni*, o que é testemunho do pensamento orquestral de Busoni. Para conseguir a sonoridade desejada o ataque deve ser suave com a nota superior bem timbrada, uma vez que esta é o fá #, nota que define a passagem para modo Maior.

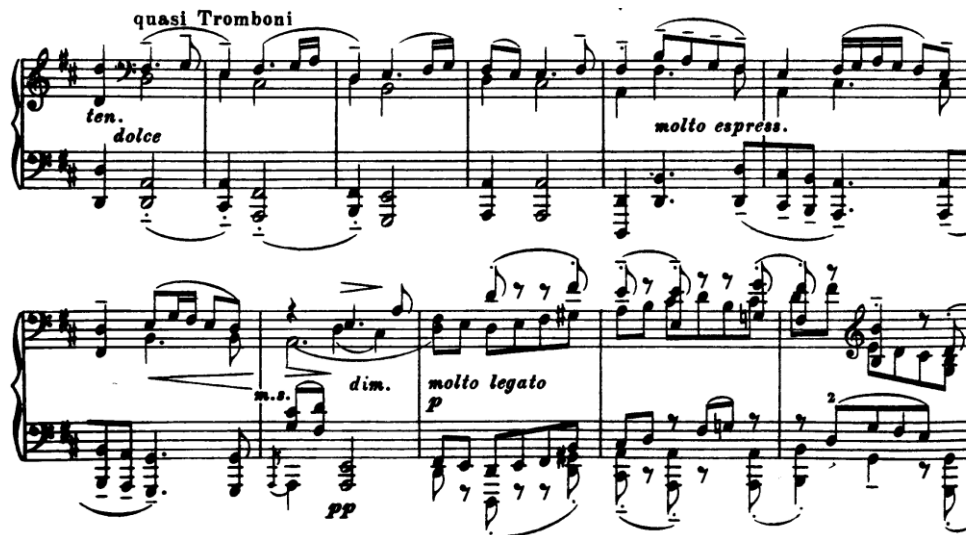


Ilustração 21- Exemplo - Bach-Busoni, Chaconne, Primeira variação em Modo Maior, c. 138-148

No compasso 206 (Ilustração 22) começa uma secção que requer um tipo de ataque (*con fuoco* e *martellato*) muito diferente do mencionado anteriormente. Esta variação tem um tipo de escrita característica da música para piano do período romântico, principalmente de Franz Liszt (Liszt utiliza muito este tipo de escrita nas suas variadas obras para piano, como por exemplo a Sonata Dante)¹². Busoni escreve grupos de dois acordes em semicolcheias alternados entre as mãos, que percorrem uma grande amplitude do teclado. Para conseguir o efeito *martellato*, o ataque deve ser incisivo e rápido utilizando muito pouco pedal. Esta secção pode ser complementada com um *accelerando* gradual até ao final.



Ilustração 22- Escrita muito característica de Franz Liszt, c. 206-208

¹² 12 Anos de Peregrinação - “Depois de uma leitura de Dante”.

Na apresentação final do tema (Ilustração 23) temos outra sonoridade muitas vezes explorada por Busoni. A presença de notas muito graves bem apoiadas faz lembrar a sonoridade de sinos.¹³ Toda esta secção é executada em *fortíssimo*, com andamento gradualmente mais lento, realçando desta forma todo o dramatismo presente no final da Chaconne.

Ilustração 23- Bach-Busoni, Chaconne, Apresentação final do tema, c. 254-262

Arpejos de grande amplitude

No compasso 106 as fusas executadas pela mão esquerda levantam vários problemas. A grande amplitude que os desenhos da mão esquerda têm faz com que seja necessário efectuar um ligeiro movimento de pulso de forma a conseguir chegar às notas dos extremos. Este movimento tem de ser muito trabalhado para não resultar em desigualdades sonoras. Toda esta secção ainda se torna mais complexa devido à presença de uma linha melódica fundida nas notas dos acordes da mão direita.

A variação que se inicia no compasso 110 (Ilustração 24) é mais uma vez constituída por acordes muito amplos. Toda esta secção é ouvida como blocos harmónicos sem se notar qualquer tipo de articulação, existindo, no entanto, uma melodia interior que se destaca da massa harmónica. Isto requer grande consciência do ataque e função de cada dedo. É de grande utilidade trabalhar

¹³ Sonoridade muito utilizada por Sergei Rachmaninov como por exemplo no início do seu segundo concerto para piano e orquestra

toda esta passagem mantendo presa a nota acentuada e tocando as restante em *staccato*. Este tipo de trabalho permite ganhar maior independência entre todos os dedos assim como ganhar maior consciência do que é necessário realizar fisicamente para que esta passagem resulte.

sempre piu f poco a poco; animando il tempo
non legg.

Pedale ogni quarto
Pedal zu jedem Viertel

Ped.

Ilustração 24- Bach-Busoni, Chaconne, Décima sétima variação, c. 110-113

Ostinato/Pedal de Dominante

A secção que começa no compasso 166 (Ilustração 25) é caracterizada pela repetição contínua da nota Lá em diferentes registos do piano. Ao mesmo tempo, existe um longo crescendo que culmina no compasso 182. Toda esta secção pode ser tocada sem qualquer mudança de andamento de forma a não quebrar o crescendo. A repetição obsessiva da nota lá em diferentes registos do piano pode ser explorada timbricamente, como se estas fossem realizadas por diferentes instrumentos da orquestra. Para melhor efectuar este longo crescendo pode usar-se como referência as várias repetições da nota Lá, uma vez que estão presentes ao longo de toda a passagem.

14 Le seguenti 16 battute poco a poco sempre più cresc. ed animando il tempo
 Die folgenden 16 Takte nach und nach immer stärker und belebter

sempre stacc.

poco marc.

ten.

Ped. ogni battuta. *poco marc.*
 Ped. su jedem Takt.

Ilustração 25- Bach-Busoni, Chaconne, Pedal de dominante- repetição da nota lá, c. 166-171

A secção musical que se inicia no compasso 234 (Ilustração 17) também é caracterizada pela presença de um pedal de dominante. Assim como na variação mencionada anteriormente a nota Lá é continuamente repetida, acompanhando todo o crescendo até ao compasso 246. No início desta progressão Busoni escreve a indicação de *languido* e *una corda*. Estas indicações sugerem que a sonoridade pretendida é uma sonoridade *pianissimo* e muito fundida. No início, o ostinato, embora presente, não deve ser completamente perceptível. Com o avançar do crescendo, o ostinato passa a ser executado em oitavas e vão surgindo vozes no registo grave e médio do piano. Embora o ostinato seja uma boa indicação e ajuda para regular o grande e longo crescendo que a passagem exige, não se pode sobrepor, em termos sonoros, às linhas melódicas que se vão desenvolvendo. Mantendo os dedos muito próximos do teclado, sem nunca perder completamente o contacto com este, torna-se mais fácil controlar a sonoridade do ostinato, principalmente quando este passa a ser executado em oitavas.

Conclusão

A Chaconne Bach-Busoni já foi alvo de análise. Apesar disso, a informação relativa a questões de interpretação, bem como à resolução dos vários problemas que a transcrição coloca, são muito escassas.

Mesmo tendo em consideração que todas as secções musicais que são abordadas neste trabalho podem ser alvo de interpretações variadas, a partilha de toda a experiência de um intérprete acompanhada pela leitura da partitura musical pode ser de elevado interesse.

A partilha de opiniões, principalmente no que diz respeito à interpretação e resolução de problemas técnicos de uma obra, é de uma riqueza enorme. Só assim se continua a reflectir e amadurecer uma interpretação, um processo interminável que é influenciado por diversos factores. Prova disso é a existência de diversas gravações do mesmo intérprete a executar uma mesma obra em diferentes fases da sua vida.

Todo o trabalho efectuado em torno da transcrição de Busoni da Chaconne em Ré menor de Bach se torna bastante proveitoso, pois consciencializa o pianista de vários aspectos e de várias possibilidades que de outra forma passariam despercebidos.

Após a primeira fase de grande fascínio e de grande desejo de tocar a Chaconne, vem a fase em que se percebe o dramatismo presente nesta obra e nos começamos a questionar, “Será que todo este dramatismo vem do arranjo de Busoni ou será que o original de Bach tem tal intensidade?”

Provavelmente o processo natural seria ouvir a obra original e depois começar a trabalhar na transcrição. No entanto o facto de se iniciar o conhecimento da Chaconne através da transcrição de Busoni, faz com que a primeira vez que se ouve a obra de Bach se fique ainda mais fascinado, pois percebe-se que a versão de Busoni é bastante fiel à versão de Bach.

Bibliografia

Bach-Busoni Chaconne, Londres, Edition Peters, 1997

Beirão, Christine; Beirão, José; Archer, Elvira. *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni, correspondência -1898-1921*, 1ª edição, Caminho da música, 2003.

Fabrikant, Marina. *Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription Analysis*, Dissertation, University of Nebraska, 2006.

Franz Liszt Piano Transcriptions from French and Italian Operas. Dover publications, inc.

Grout, Donald; Palisca, Claude. *História da Música Ocidental*. 3ª edição, gradiva, 2005

Pecker, Berio, Talia (Ed.). *"La trascrizione: Bach e Busoni"*, Quaderni della 'Rivista italiana di musicologia' No. 18, Empoli; Leo S. Olschki Firenze, Italy, 1985.

Riethmuller, Albrecht. *"Bachs Musik als Busonis Gegenwart, Die Formel 'Bach-Busoni' und die Idee der Bearbeitung"*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß 1985 in Stuttgart, hg. von D. Berke und D. Hanemann, Kassel 1987, pp. 522-528.

Rosen, Charles. *Piano notes the world of the pianist*. Free Press, 2002

Solomon's music resources em <http://solomonsmusic.net/bachacon.htm>, consultado em 15 de Novembro de 2010

Anexos

ANEXO 1

Programa do Recital

Bach-Busoni, Chaconne

Maurice Ravel, Gaspard de la Nuit

Franz Liszt, Sonata em Si menor

ANEXO 2

Partitura da Obra Original

Partita II BWV 1004

"Sechs Sonaten für Violine"

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

5. Chaconne

BWV 1004

Violine

7

12

16

20

24

28

31

34

A musical score for a single melodic line, consisting of nine staves of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 38 and ends at measure 66. The melody is characterized by eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours, and includes various accidentals such as sharps and naturals. The notation includes stems, beams, and slurs to indicate phrasing. The overall style is that of a classical or romantic-era instrumental piece.

68

70

72

74 (tr)

76

78

81

84

86

88 arpeggio

Detailed description: This image shows a musical score for a single melodic line, spanning measures 68 to 88. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and meter are not explicitly stated but appear to be 2/4. The piece features a series of eighth-note patterns, often beamed in groups of four. Measure 68 begins with a sharp sign on the staff. Measure 72 includes a trill (tr) marking. Measure 74 also features a trill (tr) marking. Measure 86 contains a double bar line. Measure 88 concludes with a section labeled 'arpeggio', consisting of four chords: a B-flat major triad, a B-flat major triad with a sharp fifth, a B-flat major triad with a sharp fifth and a sharp second, and a B-flat major triad with a sharp fifth.

92

98

104

111

117

122

124

128

134

139

143

This musical score is written for guitar in a single system. It begins at measure 92 and ends at measure 143. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into ten systems, each containing four measures. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as chords and rests. A key signature change to two sharps (D major) occurs at measure 134. The piece concludes with a final cadence in measure 143.

Musical score for guitar, measures 147-179. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 147 starts with a series of eighth notes. Measures 151-153 show a sequence of eighth notes with a 7-measure rest. Measures 154-168 consist of continuous eighth-note patterns. Measure 169 includes a 7-measure rest. Measures 172-174 feature a 7-measure rest. Measure 175 has a 7-measure rest. Measure 179 ends with a final chord.

183

188

193

199

204

209

213

216

219

222

225



228



231



235



239



242



244



246



248



252



ANEXO 3

Partitura da Obra Transcrita

Chaconne für Violine allein

Joh. Seb. Bach
Zum Konzertvortrage für Pianoforte bearbeitet von
F. B. Busoni

Andante maestoso, ma non troppo lento
Feierlich gemessen, doch nicht schleppend

f

f sempre molto energico

sempre assai marcato

più f

ten.
p subito

dolce
pp
mf

II. Ped.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system introduces the instruction *f sempre molto energico*. The third system is marked *sempre assai marcato* and includes a *più f* dynamic. The fourth system features a *ten.* (tension) instruction and a *p subito* (piano subito) dynamic. The fifth system is marked *dolce* and includes *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte) dynamics, as well as a *II. Ped.* (second pedal) instruction.

*molto espress.
e legato*

*p molto dolce
non arpegg.*

p poco espress. quasi f p quasi f

poco dolce

dimin. poco

*Più mosso, ma misurato
Bewegter, doch immer gemessen*

p poco cresc.

leggero ma marcato

più cresc. *dim.*
f *dim.*

più dim. *p* *leggiere*

poco cresc.

cresc.

largamente
breit
f marcatisimo fz fz fz fz

con bravura *m.d.* 3 5 5 1
2 2 1

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano key signature (one flat) and a 2/4 time signature. It features a melody in the treble staff and a complex accompaniment in the bass staff. Dynamics include *più cresc.*, *dim.*, and *f*. The second system continues the piece, with dynamics *più dim.*, *p*, and *leggiere*. The third system shows *poco cresc.*. The fourth system has *cresc.*. The fifth system is marked *largamente* and *breit*, with a very strong dynamic *f marcatisimo* and repeated *fz* markings. The sixth system concludes with *con bravura* and a *m.d.* (mezza destra) section with fingerings 3, 5, 5, 1 and 2, 2, 1.

m. d.

non affrettare!
nicht eilen!

staccatissimo
sempre f
ten.
fz

fz

fz

fz marcatis.
ten.

6

Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo
Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a grand staff with treble and bass clefs, featuring a *pesante* marking and a *ten.* (tension) instruction. A fermata is placed over a measure containing the number 10. The second system continues the grand staff with a *ten.* marking and a *cresc. possibile* instruction. The third system shows a grand staff with a fermata over a measure. The fourth system features a grand staff with a *dolce espress.* marking and a *tranquillo* instruction, with dynamics *mf* and *p*. The fifth system continues the grand staff with dynamics *ff-p* and *p*.

Sostenuto
a tempo dolente

molto p

p sempre

poco

pp

poco

poco

più

fest

non legato

più cresc.

con fuoco animato

f

fx

8

articolato assai

ff *non dim.* *fi*

tranquillo
sehr weich

p subito *II Ped.*

sempre p

poco marcato e tenuto
sempre Ped.

distintamente

5

ossia: m. d. m. s.

This system contains two staves. The upper staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and a fingering of '5' at the beginning. The lower staff is an alternative version of the piece, marked 'ossia:'. It includes markings for 'm. d.' and 'm. s.'.

simile

2 5 4 1 2

2

This system contains two staves. The upper staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and a fingering of '2' at the beginning. The lower staff is an alternative version of the piece, marked 'simile'. It includes markings for '2 5 4 1 2' and '2'.

crescendo non troppo

5 4 2

This system contains two staves. The upper staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and a fingering of '5 4 2' at the beginning. The lower staff is an alternative version of the piece, marked 'crescendo non troppo'. It includes markings for '5 4 2'.

This system contains two staves. The upper staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs. The lower staff is an alternative version of the piece.

sempre piu f poco a poco; animando il tempo
non legg.

Pedale ogni quarto
Pedal su jedem Viertel

più cresc.
poco accell. #

ossia:

poco a poco allargando il tempo

marcato
mit Bedeutung

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Second system of musical notation, including dynamic markings *ff* and *m.g.*, and the instruction *più allargando*.

Third system of musical notation, including the instruction *ossia:* and a section marked with *fff*.

Fourth system of musical notation, including the instruction *tempo animato*, dynamic markings *fz*, *ten.*, and *poco f*, and fingerings 3, 4, 3, 4, 5.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *f poco f*. The lower staff begins with a dynamic marking of *f*. Both staves feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. A *cresc.* marking is present in the upper staff.

Second system of musical notation. It begins with the tempo marking **Tempo I**. The upper staff has a dynamic marking of *ff*. The lower staff has a dynamic marking of *ff molto tenuto*. The music is more chordal and slower in tempo.

Third system of musical notation. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in both staves. There are some triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Fourth system of musical notation. It begins with the instruction **quasi Tromboni**. The upper staff has a dynamic marking of *ten. dolce*. The lower staff has a dynamic marking of *molto espress.*. The music is characterized by a slower, more expressive feel.

Fifth system of musical notation. It begins with a dynamic marking of *pp*. The upper staff has a dynamic marking of *dim.* and *molto legato p*. The lower staff has a dynamic marking of *pp*. The music is very soft and legato.

sostenuto
cresc. m. d.
un poco pesante

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'sostenuto'. The first measure has a fermata over the notes. The second measure has a 'cresc.' marking. The third measure has 'm. d.' (more deciso) above it. The overall character is 'un poco pesante'.

sostenendo
f
meno f
ff
poco a piacere
Allegro moderato ma deciso

The second system continues with two staves. The tempo changes to 'Allegro moderato ma deciso'. The first measure is marked 'sostenendo' and 'f'. The second measure is marked 'meno f'. The third measure is marked 'ff'. The overall character is 'poco a piacere'.

mf
ff
f
p
tranquillo
legg. staccato
dolce
poco marcato, espress.

The third system continues with two staves. The tempo changes to 'tranquillo'. The first measure is marked 'mf'. The second measure is marked 'ff'. The third measure is marked 'f'. The fourth measure is marked 'p'. The overall character is 'legg. staccato' and 'dolce poco marcato, espress.'.

sempre stacc.

The fourth system continues with two staves. The instruction 'sempre stacc.' (sempre staccato) is written above the staves. The music consists of eighth-note patterns in both staves.

The fifth system continues with two staves. It features detailed fingerings for the piano part, including numbers 1-5 for individual notes and 1-3 for groups. The music continues with eighth-note patterns.

14 Le seguenti 16 battute poco a poco sempre più cresc. ed animando il tempo
 Die folgenden 16 Takte nach und nach immer stärker und belebter

sempre stacc. *poco marc.* *ten.*

Ped. ogni battuta. poco marc.
Ped. zu jedem Takt.

rinforzando

marcatissimo

poco riten. *a tempo misurato* *ff* *non legato*

fp.
Red.

non legato *fz*

p

fz

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with slurs and accents, marked *non legato* and *fz*. The lower staff starts with a bass clef and a piano (*p*) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. A fortissimo (*fz*) dynamic is also indicated in the lower staff.

più largamente *fz* *f* *etwas breiter*

tr

This system contains the next two staves. The upper staff is marked *più largamente* and *fz*. The lower staff features a *tr* (trill) marking and is marked *f* and *etwas breiter*. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

This system contains two staves of music. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff features a complex rhythmic accompaniment with slurs and accents.

ff tenuto *non arpegg.* non affrettare! nicht eilen! non legato

This system contains two staves. The upper staff is marked *ff tenuto*. The lower staff is marked *non arpegg.* and includes the instruction *non affrettare! nicht eilen!* and *non legato*.

This system contains two staves of music. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff features a complex rhythmic accompaniment with slurs and accents.

sempre ff

This system contains two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff is marked *sempre ff* and features a complex rhythmic accompaniment with slurs and accents.

con fuoco
fz martellato

riten.
trillo a piacere
fz fz
largamente Più sostenuto
Ruhiger
fz mf espress. 2

più espress. poco cresc.

una corda
dolciss.
ten.
din.
p

egualmente

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a complex melodic line and fingerings.

dolce tranquillo

Musical notation for the second system, marked "dolce tranquillo", with a treble and bass clef.

sempre pp

Musical notation for the third system, marked "sempre pp", with a treble and bass clef.

languido
m.s.
p
plebile
II Ped. *pp*

Musical notation for the fourth system, marked "languido", "m.s.", "p", "plebile", "II Ped.", and "pp", with a treble and bass clef.

ossia: *simile*
dolciss.

Musical notation for the fifth system, marked "ossia:", "simile", and "dolciss.", with a treble and bass clef.

ossia:

cresc. sempre *martell.* *più cresc.*

cresc. poco a poco *più cresc.*

marcato

Detailed description: This system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a series of sixteenth-note chords with a dynamic marking of *cresc. sempre*. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords with a dynamic marking of *cresc. poco a poco*. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth-note chords with a dynamic marking of *marcato*. Vertical dashed lines separate the system into three measures. The first measure has a dynamic of *cresc. sempre*. The second measure has a dynamic of *cresc. poco a poco*. The third measure has a dynamic of *più cresc.* and includes the articulation *martell.* (martellato).

ossia:

sempre in tempo *ff*

allarg *ff e ritenuto*

ff

Detailed description: This system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a series of sixteenth-note chords with a dynamic marking of *ff*. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords with a dynamic marking of *ff*. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth-note chords with a dynamic marking of *ff*. Vertical dashed lines separate the system into three measures. The first measure has a dynamic of *ff*. The second measure has a dynamic of *ff* and includes the tempo marking *sempre in tempo*. The third measure has a dynamic of *ff* and includes the tempo marking *allarg* (allargando) and *ff e ritenuto* (fortissimo e ritenuto).

Più vivo

cresc. *f* *maro.*

mf

Detailed description: This system consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains a series of sixteenth-note chords with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth-note chords with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Vertical dashed lines separate the system into three measures. The first measure has a dynamic of *mf*. The second measure has a dynamic of *cresc.*. The third measure has a dynamic of *f* (forte) and includes the articulation *maro.* (marcato).

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *rinf.* is present in the middle of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and rhythmic elements to the first system, with various fingerings and slurs indicated.

Third system of musical notation, showing a more intricate melodic line in the treble clef and a corresponding bass line. The system is characterized by many slurs and a sense of continuous motion.

Tempo I
Largamente maestoso

Fourth system of musical notation, marked *ff* and *ff*. It features a series of chords and rhythmic patterns. Dynamic markings *pesante* and *sempre più* are present. Fingerings like 1 2 3 5 and 3 5 are shown.

allargando

Fifth system of musical notation, marked *allargando*. It features a series of chords and rhythmic patterns, with dynamic markings *Red.* and *Red.* appearing. The system concludes with a final chord.

