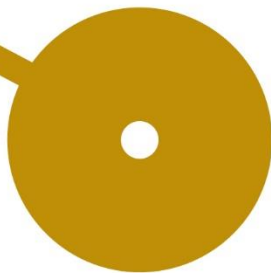


# A eloquência das palavras não escritas

Figuras retóricas e simbolismo religioso no primeiro livro do *Cravo bem temperado* de J.S. Bach

Giancarlo Mongelli

09/2017





MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
MÚSICA ANTIGA - CRAVO

# A eloquência das palavras não escritas

Figuras retóricas e simbolismo religioso  
no primeiro livro do Cravo bem  
temperado de J.S. Bach

Giancarlo Mongelli

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes  
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau  
de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização  
Música Antiga - Cravo.

Professor Orientador  
Professor Doutor Pedro Sousa Silva

09/2017

Dedico este trabalho aos meus pais com imenso afecto.



## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Prof. Doutor Pedro Sousa Silva, pela confiança, paciência, orientação e amigável disponibilidade com que me acompanhou ao longo deste trabalho.

À minha professora de cravo, Ana Mafalda Castro, que encorajou e incentivou este meu trabalho orientando-me, com grande disponibilidade e dedicação, na aprendizagem performativa dos 24 prelúdios e fuga do primeiro livro do *Cravo bem temperado* de J.S. Bach.

Ao Prof. Doutor Miguel Ribeiro-Pereira pelo encorajamento e pelas referências bibliográficas facultadas que se revelaram deveras providenciais para a minha investigação.

À minha amiga e colega, Catarina Sousa, por encaminhar oportunamente as leituras iniciais do meu percurso investigativo.

À doutora Carla Sofia Silva por disponibilizar o seu tempo, a sua experiência e a sua perícia investigativa para me auxiliar nas tarefas redaccionais mais complexas.

À minha namorada e companheira, Janine, por me instruir sobre o eficiente uso das ferramentas informáticas, por me socorrer nas traduções, com o seu apurado conhecimento de idiomas estrangeiros, e pela paciência e encorajamento com que me animou nos momentos mais críticos.

Um particular agradecimento ao Prof. Doutor Erasmo Estrada que, muito amavelmente, disponibilizou-me o seu trabalho investigativo cujos tópicos foram extremamente relevantes para o meu trabalho.

## **Resumo**

Este trabalho consiste numa abordagem retórico-figurativa dos vinte e quatro prelúdios e fugas do primeiro livro do *Cravo bem temperado* de J.S. Bach à luz dum entendimento devocional advindo duma apurada análise do específico contexto cultural em que o compositor e a obra se inserem. A partir duma atenta análise da terminologia presente no seu título de frontispício será evidenciada, enquanto obra didático-pedagógica, a sua adequação aos aspectos devocionais ínsitos no conceito de instrução na cultura luterana. Desta forma será feita uma sua leitura, do ponto de vista simbólico-religioso, das figuras retóricas presentes nesta obra, justificada pelos frequentes paralelismos figurativos advindo da comparação do seu material temático com as obras de carácter explicitamente religioso. Os resultados deste trabalho pretendem ser uma ulterior contribuição para uma abordagem historicamente informada da interpretação do primeiro livro do Cravo bem temperado.

## **Palavras-chave**

J.S. Bach; *Cravo bem temperado*; figuras retóricas; simbolismo religioso; análise e interpretação musical; música barroca.

**Abstract**

This dissertation consists in a rhetorical-figurative approach of the twenty-four preludes and fugues of J.S. Bach's first book of the *Well Tempered Clavier* in a devotional understanding perspective derived from an accurate analysis of the terminology present in its title page. Through an attentive analysis of the terminology present in its title page it will be stressed, as an educational-pedagogical work, its appropriateness to the devotional aspects inserted in the concept of musical education in Lutheran culture. Thus a reading will be made from a symbolic-religious perspective of rhetorical figures, present in this work, as a result of the frequent figurative parallels that result from comparisons of its thematic material with the explicit religious character works. The results of this work are intended to be a supplementary contribution to a historically informed approach of the interpretation of the first book of the *Well Tempered Clavier* by J.S. Bach.

**Keywords**

J.S. Bach; *Well tempered clavier*; rhetorical figures; religious symbolism; musical analysis and interpretation; baroque music.

# Índice

|  |     |
|--|-----|
| Lista de abreviaturas.....   | xiv |
| Introdução.....  | 1   |
| Estado da questão.....   | 3   |
| 1. Génese do <i>CBT I</i> .....  | 5   |
| 2. Instrução e prática musical na cultura luterana .....                             | 9   |
| 2.1 O coral na prática vocal e instrumental.....                                     | 9   |
| 2.2 Instrução e recreação musical no contexto luterano .....                         | 10  |
| 2.3 <i>Eine cantabile Art</i> .....  | 12  |
| 3. Retórica e música poética.....  | 15  |
| 3.1 A influência da retórica na concepção luterana da música .....                   | 15  |
| 3.2 <i>A musica poetica</i> .....  | 17  |
| 3.3 As figuras da retórica poético-musical .....                                     | 19  |
| 3.4 Bach. O último baluarte da <i>musica poetica</i> .....                           | 21  |
| 4. Análise retórico-figurativa do primeiro livro do <i>Cravo bem temperado</i> ..... | 25  |
| 4.1 <i>Ascensus/Anabasis</i> .....   | 25  |
| 4.2 <i>Descensus/Catabasis</i> .....   | 36  |
| 4.3 <i>Chiasmus</i> .....  | 45  |
| 4.4 <i>Circulatio</i> e <i>Circulo mezzo</i> .....                                   | 54  |
| 4.5 <i>Epizeuxis</i> .....   | 64  |
| 4.6 <i>Anaphora</i> .....  | 74  |
| 4.7 Figuras de silêncio .....  | 79  |
| 4.7.1 <i>Abruptio</i> .....  | 80  |
| 4.7.2 <i>Aposiopesis</i> .....   | 83  |
| 4.7.3 <i>Pausa</i> .....   | 98  |
| 4.8. Figuras de descrição e representação.....                                       | 100 |
| 4.8.1 <i>Hypotiposis</i> .....   | 101 |
| 4.8.2 <i>Assimilatio</i> .....   | 104 |

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 4.8.3 <i>Pathopoeia</i> ..... | 106 |
| Conclusão.....                | 111 |
| Bibliografia.....             | 113 |
| Anexo I .....                 | 123 |
| Anexo II .....                | 127 |

## Índice de Exemplos Musicais

|   |    |
|---|----|
| Exemplo musical 1. Lutero: Hino Aus Tiefer Not (Justi, 2013, p. 35).  | 17 |
| Exemplo musical 2. Prelúdio em dó maior BWV 846/1 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 26 |
| Exemplo musical 3. Fuga em dó maior BWV 846/2 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 27 |
| Exemplo musical 4. Fuga em dó maior BWV 846/2, cc. 25-27 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)   | 27 |
| Exemplo musical 5. Prelúdio coral BWV 665 (18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 139)  | 27 |
| Exemplo musical 6. Cantata BWV 4. Versus I, correspondência com a palavra Hallelujah (p. 107)   | 28 |
| Exemplo musical 7. Cantata BWV 112. Coro introdutivo, correspondência com as palavras Der Herr ist mein<br>getreuer Hirt (O Senhor é o meu pastor fiel) (p. 32) | 28 |
| Exemplo musical 8. Cantata BWV 29. Primeiro coro (p. 288).  | 29 |
| Exemplo musical 9. Fuga em ré menor BWV 851 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 29 |
| Exemplo musical 10. Ibid. cc. 1-2   | 30 |
| Exemplo musical 11. Ibid. cc. 1-2   | 30 |
| Exemplo musical 12. Cantata BWV 166. Ária Ich will an den Himmel denken (p. 110)  | 31 |
| Exemplo musical 13. Ibid. Ária Ich will an den Himmel denken (p. 112)   | 31 |
| Exemplo musical 14. Bach: fuga em sol maior BWV 60/2 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)   | 32 |
| Exemplo musical 15. Cantata BWV 191. Coro introdutivo (p. 3)  | 32 |
| Exemplo musical 16. Fuga em sol maior BWV 860. CC. 3-4 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)   | 32 |
| Exemplo musical 17. Fuga em mi maior BWV 854 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)   | 33 |
| Exemplo musical 18. Bach: Cantata BWV 116. Coro introdutivo (p. 3)  | 33 |
| Exemplo musical 19. Fuga em fá# menor BWV 859/2 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 34 |
| Exemplo musical 20. Fuga em si maior BWV 868 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)   | 35 |
| Exemplo musical 21. Prelúdio coral BWV 658 (18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 112)   | 35 |
| Exemplo musical 22. (Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works Von Gott will ich nicht lassen)  | 36 |
| Exemplo musical 23. Prelúdio em dó menor BWV 847/1 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)   | 37 |
| Exemplo musical 24. Cantata BWV 201. Ária Aufgeblasne Hitze (p. 60)   | 37 |
| Exemplo musical 25. Prelúdio em dó menor, BWV 847/1. CC. 28-38 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-<br>869)   | 38 |
| Exemplo musical 26. Fuga em dó menor, BWV 847/2 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 38 |
| Exemplo musical 27. Cantata BWV 26. Ária An irdische Schätze das Herze zu hängen (p. 212)   | 39 |
| Exemplo musical 28. Cantata BWV 109. Coro conclusivo (p. 255)   | 39 |
| Exemplo musical 29. Fuga em mi menor BWV 855/2 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)   | 40 |
| Exemplo musical 30. Ibid. CC. 15-18 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 40 |

|  |    |
|--|----|
| Exemplo musical 31. Prelúdio em dó# menor, BWV 849/1 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                    | 41 |
| Exemplo musical 32. Cantata BWV 12. Primeiro coro, contraltos (p. 67)  | 41 |
| Exemplo musical 33. Ibid., tenores (p. 69)   | 41 |
| Exemplo musical 34. Fuga em dó maior BWV 846/2 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 42 |
| Exemplo musical 35. Cantata BWV 4. Coro Versus I (p. 103)  | 42 |
| Exemplo musical 36. Fuga em ré maior BWV 850/2 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 43 |
| Exemplo musical 37. Cantata BWV 153. Ária Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter (p. 47)   | 44 |
| Exemplo musical 38. Prelúdio em ré maior BWV 850/1 (Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                      | 44 |
| Exemplo musical 39. Matthäus-Passion BWV 244. "Laß ihn kreuzigen" (Smith, 2009, p. 46)   | 46 |
| Exemplo musical 40. Missa em si menor BWV 232. Kyrie II (Bach J. S., p. 31)  | 46 |
| Exemplo musical 41. Prelúdio coral BWV 659 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 114)                                    | 46 |
| Exemplo musical 42. Prelúdio coral BWV 660 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 116)                                    | 46 |
| Exemplo musical 43. Cantata Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61. Overture (Bach J. S., p. 3)  | 47 |
| Exemplo musical 44. Fuga em dó# menor BWV 849/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                             | 47 |
| Exemplo musical 45. Prelúdio em si menor BWV 869/1, CC. 42-47 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)               | 48 |
| Exemplo musical 46. Fuga em si menor BWV 869/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                              | 48 |
| Exemplo musical 47. Fuga em fá menor BWV 857 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                | 49 |
| Exemplo musical 48. Fuga em sol menor BWV 861/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                             | 49 |
| Exemplo musical 49. Fuga em fá menor BWV 857/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                              | 50 |
| Exemplo musical 50. Cantata BWV 2. Coro introdutivo (Bach J. S., p. 83)  | 51 |
| Exemplo musical 51. Ibid. Coral conclusivo (Bach J. S., p. 108)  | 51 |
| Exemplo musical 52. Ibid. Baixos, cc. 7-17 (Bach J. S., p. 83)   | 51 |
| Exemplo musical 53. Ibid. Baixos, cc. 58-67 (Bach J. S., pp. 86-87)  | 52 |
| Exemplo musical 54. Fuga em sol menor BWV 861/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                             | 52 |
| Exemplo musical 55. Cantata BWV 89. Ária Ein unbarmherziges Gerichte Wird über dich gewiss ergehn (Bach J. S., p. 189)               | 53 |
| Exemplo musical 56. Cantata BWV 106. Segundo coro (Bach J. S., p. 160)   | 53 |
| Exemplo musical 57. Fuga em sol menor BWV 861/2 CC.1-3 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869, p. 58)               | 53 |
| Exemplo musical 58. Prelúdio coral BWV 660, cc. 7-9 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 116)                           | 54 |
| Exemplo musical 59. Fuga em dó# menor, exposição do segundo tema, cc. 36-41 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869) | 55 |
| Exemplo musical 60. Prelúdio em mi menor BWV 855/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                          | 56 |
| Exemplo musical 61. Cantata BWV 12. Sinfonia introdutiva (Bach J. S., p. 61)   | 57 |
| Exemplo musical 62. Fuga em mi maior BWV 854/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                              | 58 |
| Exemplo musical 63. Fuga em láb maior BWV 862/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                             | 59 |
| Exemplo musical 64. Cantata BWV 1. Coro inicial (Bach J. S., p. 4)   | 59 |
| Exemplo musical 65. Ibid. (Bach J. S., p. 5)   | 60 |
| Exemplo musical 66. Fuga em dó# maior BWV 848/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                             | 60 |

|   |    |
|---|----|
| Exemplo musical 67. Cantata BWV 121. Ária Johannis freudenvolles Springen (Bach J. S., p. 13)   | 61 |
| Exemplo musical 68. Fuga em dó# maior BWV 848/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                      | 61 |
| Exemplo musical 69. Cantata BWV 68. Ária Mein gläubiges Herze (Bach J. S., p. 261)  | 62 |
| Exemplo musical 70. Cantata BWV 191. Duetto Gloria Patri (Bach J. S., p. 33)  | 62 |
| Exemplo musical 71. Fuga em fá maior BWV 856/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                       | 63 |
| Exemplo musical 72. Cantata BWV 7. Coro inicial (Bach J. S., p. 180)  | 63 |
| Exemplo musical 73. Fuga em dó# menor BWV 849/2. CC. 48-54, entrada do terceiro tema (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869) | 64 |
| Exemplo musical 74. Fughetta Nun Komm' der Heiden Heiland BWV 699 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 16)                       | 65 |
| Exemplo musical 75. Prelúdio em mib maior BWV 852/1, cc. 25-27 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                       | 66 |
| Exemplo musical 76. Prelúdio coral BWV 607 (Bach J. S., Das Orgel-Büchlein, BWV 599-644, p. 10)   | 66 |
| Exemplo musical 77. Variação I (Bach J. S., Variações Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 769, p. 137)                                      | 67 |
| Exemplo musical 78. Prelúdio em mib maior BWV 852/1. CC. 25-27 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                       | 67 |
| Exemplo musical 79. Fuga BWV 552/2 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 121)  | 68 |
| Exemplo musical 80. Prelúdio em lá maior BWV 864/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                   | 69 |
| Exemplo musical 81. Ibid. CC. 15-17 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 69 |
| Exemplo musical 82. Ibid. CC. 1-2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 70 |
| Exemplo musical 83. Ibid. CC. 3-8 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 70 |
| Exemplo musical 84. Cantata BWV 3. Coro introdutivo (Bach J. S., p. 75)   | 71 |
| Exemplo musical 85. Ibid (Bach J. S., p. 76).   | 71 |
| Exemplo musical 86. Prelúdio em sib menor BWV 867/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                  | 72 |
| Exemplo musical 87. Fuga em sol# menor BWV 863/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                     | 73 |
| Exemplo musical 88. Fuga em sol# menor BWV 863/2. CC. 6-10 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                           | 73 |
| Exemplo musical 89. Cantata BWV 102. Coro inicial (Bach J. S., p. 35)   | 74 |
| Exemplo musical 90. Fuga em dó menor BWV 847/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                       | 75 |
| Exemplo musical 91. Cantata BWV 2. Ária Tilg, o Gott, die Lehren (Bach J. S., p. 95)  | 75 |
| Exemplo musical 92. Fuga em Ré# menor BWV 853/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                      | 76 |
| Exemplo musical 93. Prelúdio coral BWV 686 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 85)   | 76 |
| Exemplo musical 94. Cantata BWV 38. Coro inicial (Bach J. S., p. 285)   | 76 |
| Exemplo musical 95. Cantata BWV 177. Coro introdutivo (Bach J. S., p. 202)  | 77 |
| Exemplo musical 96. Ibid. (Bach J. S., p. 204)  | 77 |
| Exemplo musical 97. Fuga em ré# menor BWV 853/2. CC. 1-5 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                             | 78 |
| Exemplo musical 98. Cantata BWV 177 Coro introdutivo (Bach J. S., p. 204)   | 78 |
| Exemplo musical 99. Prelúdio em mi maior BWV 854/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                                   | 79 |

|   |    |
|---|----|
| Exemplo musical 100. Fuga em sol maior BWV 860/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                   | 79 |
| Exemplo musical 101. Fuga em dó menor BWV 847/2. CC. 28-31 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)         | 80 |
| Exemplo musical 102. Fuga em mib maior BWV 852/2. CC.34-37 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)         | 80 |
| Exemplo musical 103. Fuga em lá menor BWV 865/2, cc. 79-83 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)         | 80 |
| Exemplo musical 104. Prelúdio em sib menor BWV 867/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)               | 81 |
| Exemplo musical 105. Magnificat BWV 243. Coro Omnes generationes (Bach J. S., p. 34)  | 82 |
| Exemplo musical 106. Ibid. Coro Fecit potentiam (Bach J. S., p. 47)   | 82 |
| Exemplo musical 107. Fuga em lá menor BWV 865/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                    | 83 |
| Exemplo musical 108. Cantata BWV 109, coro conclusivo (Bach J. S., p. 225)  | 84 |
| Exemplo musical 109. Fuga em lá menor BWV 865/2. CC.1-5 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)            | 84 |
| Exemplo musical 110. Ibid. CC. 34-38 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                               | 84 |
| Exemplo musical 111. Prelúdio em ré maior BWV 850/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                | 85 |
| Exemplo musical 112. Cantata BWV 110. Ária Ihr Gedanken und ihr Sinnen (Bach J. S., p. 111)                                 | 85 |
| Exemplo musical 113. Prelúdio em ré maior BWV 850/1. CC. 33-35 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)     | 86 |
| Exemplo musical 114. Fuga em sib menor BWV 867/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                   | 86 |
| Exemplo musical 115. Cantata BWV 64, coro inicial (Bach J. S., p. 113)  | 87 |
| Exemplo musical 116. Fuga em mib maior BWV 852/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                   | 88 |
| Exemplo musical 117. Cantata BWV 11. Recitativo Und da sie ihm nachsahen (Bach J. S., p. 33)                                | 89 |
| Exemplo musical 118. Cantata BWV 17. Ária Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist (Bach J. S., p. 216)              | 89 |
| Exemplo musical 119. Cantata BWV 110. Ária Ach Herr, was ist ein Menschenkind (Bach J. S., p. 311)                          | 89 |
| Exemplo musical 120. Cantata BWV 125, dueto Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden (Bach J. S., p. 105) | 90 |
| Exemplo musical 121. Cantata BWV 191, dueto Gloria Patri (Bach J. S., p. 33)  | 91 |
| Exemplo musical 122. Fuga em fá# maior BWV 858/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                   | 91 |
| Exemplo musical 123. Cantata BWV 68, ária Du bist geboren mir zugute (Bach J. S., p. 271)                                   | 92 |
| Exemplo musical 124. Prelúdio coral BWV 655 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 98)                           | 92 |
| Exemplo musical 125. Fuga em fá# maior BWV 858/2. CC. 17-20 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)        | 92 |
| Exemplo musical 126. Cantata BWV 78, dueto Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten (Bach J. S., p. 269)             | 93 |
| Exemplo musical 127. Prelúdio em mib menor BWV 853 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                 | 94 |

|   |     |
|---|-----|
| Exemplo musical 128. Cantata BWV 114. Ária Wo wird in diesem Jammertale (Bach J. S., p. 96)                               | 94  |
| Exemplo musical 129. Cantata BWV 124. Ária Und wenn der harte Todesschlag (Bach J. S., p. 73)                             | 95  |
| Exemplo musical 130. Fuga em lá maior BWV 864/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                  | 95  |
| Exemplo musical 131. Prelúdio coral BWV 680 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 60)  | 96  |
| Exemplo musical 132. Cantata BWV 131. Coro conclusivo (Bach J. S., p. 24)   | 97  |
| Exemplo musical 133. Fuga em lá maior BWV 864. CC. 21-24 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)         | 97  |
| Exemplo musical 134. Fuga BWV 552/2. CC. 113-117 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 128)                                  | 98  |
| Exemplo musical 135. Fuga em sib maior, BWV 866. CC. 9-12, (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)       | 98  |
| Exemplo musical 136. Prelúdio em sib maior, BWV 866/1. CC. 12-15 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869) | 99  |
| Exemplo musical 137. Magnificat BWV 243. Gloria Patri (Bach J. S., p. 59)   | 99  |
| Exemplo musical 138. Fuga em sib maior BWV 866/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)                 | 100 |
| Exemplo musical 139. Prelúdio em ré menor, BWV 851/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)             | 101 |
| Exemplo musical 140. Prelúdio em sol maior BWV 860/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)             | 101 |
| Exemplo musical 141. Prelúdio em ré menor BWV 851/1. CC. 24-26 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)   | 102 |
| Exemplo musical 142. Cantata BWV 201. Coro inicial (Bach J. S., p. 3)   | 102 |
| Exemplo musical 143. Prelúdio em sol maior BWV 860/1. CC. 14-15 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)  | 102 |
| Exemplo musical 144. Prelúdio em fá maior BWV 856/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)              | 103 |
| Exemplo musical 145. Cantata BWV 7. Coro inicial (Bach J. S., p. 180)   | 103 |
| Exemplo musical 146. Prelúdio em dó# maior BWV 848/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)             | 104 |
| Exemplo musical 147. Cantata BWV 1. Ária Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen (Bach J. S., p. 36)                 | 105 |
| Exemplo musical 148. Prelúdio coral BWV 676 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 39)  | 105 |
| Exemplo musical 149. Prelúdio em fá menor, BWV 857/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)             | 106 |
| Exemplo musical 150. Cantata BWV 183. Recitativo Ich bin bereit (Bach J. S., p. 66)                                       | 106 |
| Exemplo musical 151. Prelúdio em fá menor BWV 859/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)              | 107 |
| Exemplo musical 152. Prelúdio em sol menor BWV 861/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)             | 107 |
| Exemplo musical 153. Prelúdio em láb maior BWV 862/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)             | 108 |
| Exemplo musical 154. Cantata BWV 29. Sinfonia (Bach J. S., p. 265)  | 108 |
| Exemplo musical 155. Prelúdio em sol# menor BWV 863/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)            | 108 |
| Exemplo musical 156. Prelúdio em lá menor BWV 865/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)              | 109 |

|  |     |
|--|-----|
| Exemplo musical 157. Prelúdio em si maior BWV 868/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869) | 109 |
| Exemplo musical 158. (Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works Von Gott will ich nicht lassen)            | 110 |
| Exemplo musical 159. Prelúdio em si menor BWV 869/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869) | 110 |

## Lista de abreviaturas

*AA = Aufrichtige Anleitung (Guia verídica): Invenções e Sinfonias*

*CBT = Os dois livros do Cravo bem temperado*

*CBT I = Primeiro livro do Cravo bem temperado*

*OB = Orgelbüchlein*

*WCB = Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*

## Introdução

Podemos entender a arte de Bach somente quando conhecemos as categorias que a informam: teologia, retórica e simbolismo. (Martin Geck *apud* Dias, 2011).

Numa actualidade em que surge cada vez mais a necessidade de focar parâmetros interpretativos historicamente informados, o conhecimento da retórica poético-musical e o uso das suas figuras impõe-se, de forma inquestionável, como uma imprescindível ferramenta de análise aquando duma correcta abordagem interpretativa do repertório vocal renascentista e barroco.

Tendo em conta a igual necessidade de alargar este tipo de análise também à música puramente instrumental, principalmente a do período barroco, este estudo visa colmatar uma aparente lacuna evidenciada pela carência de adequados estudos de análise retórico-figurativa relativamente a uma das mais emblemáticas obras instrumentais de toda a história da música, *O Cravo Bem Temperado* de J.S. Bach, nomeadamente, por quanto concerne este estudo, o seu primeiro livro.

Ciente das evidentes dificuldades na aplicabilidade desse processo analítico em relação a uma obra meramente instrumental, o processo investigativo terá como ponto de partida os vários estudos feitos, em termos retóricos e simbólico-religiosos, sobre a linguagem musical do compositor, em geral, bem como sobre a sua produção sacra. Passando por uma aprofundada análise das obras vocais sacras e das colectâneas de prelúdios corais para órgão, obras de cariz claramente religioso-devocional, como o *Clavier-Übung III*, o *Orgelbüchlein* e os 18 corais de Lípsia, o estudo terá como escopo a procura de evidências para a justificação duma adequada pertinência quanto a uma interpretação em chave simbólico-religiosa do urdido retórico-figurativo presente no seu primeiro livro do *Cravo bem temperado*.

O enquadramento teórico deste estudo, tendo como ponto de partida a importância e significado da música na cultura luterana da Alemanha de Bach, verterá primariamente sobre a atenta análise do título de frontispício do *CBT I*<sup>1</sup>. Desta forma, indagar-se-á o adequado significado dos conceitos de instrução e recreio dentro da perspectiva devocional do acto musical de acordo com os preceitos luteranos.

---

<sup>1</sup> A partir deste momento, e ao longo de todo este trabalho, a indicação de “primeiro livro do *Cravo bem temperado*” será abreviado com o acrónimo *CBT I*.

Após evidenciar o valor devocional da prática vocal na cultura luterana, será investigada, dentro desta perspectiva, uma diferente aceção do conceito de *cantabile Art* (arte do *cantabile*), cuja aquisição é uma das principais finalidades do acto pedagógico de Bach, como prescrito na página de frontispício das *Invenções e Sinfonias*.

A nova aceção do conceito de *cantabile*, assim relevada, permitirá perspectivar adequadamente a relação entre música vocal e música instrumental, de forma a poder evidenciar as implicações devocionais desta última, quando essa se propõe como momento pedagógico.

Seguidamente, depois duma breve introdução histórica, abordar-se-á, a importância da retórica poético-musical no processo de optimização, previsto por Lutero, duma transmissão eficaz e persuasiva da Palavra através da música (*Praedicatio Sonora*).

Ainda nesta secção, depois de amostrar o funcionamento da retórica poético-musical através da definição e ilustração das algumas das suas figuras, será evidenciado como estas intervêm no processo compositivo de Bach.

Uma vez relevadas as implicações religioso-devocionais da retórica musical, aplicada à música vocal e a música instrumental de cariz pedagógico, ver-se-á quais serão os moldes de intervenção, desta última, no *CBT I*.

No capítulo seguinte será feita uma investigação do *CBT I* a partir daquelas figuras presentes com particular incidência significativa ao longo do seu percurso retorico-figurativo: *ascensus*<sup>2</sup>, *descensus*, *chiasmus*, *circulatio*, *epizeuxis*, *anaphora*, figuras de silêncio e figuras descritivas e representativas.

Através da comparação dos moldes de uso destas figuras retóricas com o tratamento das mesmas encontradas nas obras com cariz explicitamente religioso, serão identificados oportunos e significativos paralelismos que poderão conduzir a um mais adequado entendimento da relação afectivo-devocional dos prelúdios e fugas do *CBT I*.

A análise em questão incidirá maximamente sobre os principais motivos temáticos das fugas do *CBT I* que caracterizam o momento retórico da *inventio*. Esta, correspondendo ao primeiro passo para a elaboração de um discurso, quando se obtém os argumentos, ideias e informações que serão desenvolvidos sucessivamente (Cano, 2000, p. 73), encontra-se geralmente presentes nas secções expositivas do tema e contra-tema.

---

<sup>2</sup> Para a consulta das definições de todas as figuras retóricas citadas neste trabalho, ver glossário de figuras em *appendix* no anexo I.

Relativamente à análise dos prelúdios, aceitando a proposta de (Corduban, 2011, p. 45) que defende a absoluta incindibilidade retórica dos dípticos prelúdios-fugas do *CBT I*, imputando aos prelúdios a específica função de *exordium*<sup>3</sup>, salvo casos particulares, será abordada de forma mais generalizada.

Como se pode observar, este estudo não verterá sobre a análise da estrutura retórica em grandes linhas de cada prelúdio e fuga, mas sim, exclusivamente sobre a relação entre motivos temáticos, figuras retóricas, e afectos, vistos numa perspectiva de representação simbólico-devocional.

## Estado da questão

A procura de referências desenvolvidas no âmbito do tema deste estudo, combinando as palavras-chave mais estritamente associadas ao tema da minha investigação (cravo bem temperado, figuras retóricas e simbolismo religioso) teve como resultado o encontro de vários títulos que apresentam conteúdos fortemente inerentes ao tema por mim investigado, constituindo, assim, uma forte e relevante fonte de informação, dados e fundamentação para o meu estudo.

A partir do texto de Ledbetter (2002), em que é abordada exaustivamente uma detalhada análise compositiva dos prelúdios e fugas do CBT, dentro dos títulos fundamentais para a minha investigação, destacam-se os de Engels (2006), Smith (2009), Snyder (2007) e Corduban (2011). Engels (2006) apresenta uma análise dos prelúdios e fugas do *Cravo bem Temperado*, evidenciando alguns interessantes e significativos paralelismos de certos motivos melódicos entre o CBT e outras obras de Bach, principalmente as obras vocais de cariz sacro. Enquanto a dissertação de Snyder (2007) e o artigo de Smith (2009) reportam uma análise simbólico-religiosa de algumas das mais emblemáticas fugas do CBT, Corduban (2011), fundamentando claramente a pertinência das aplicações dos conceitos retóricos na criação da música instrumental na época barroca, apresenta uma interessante proposta de divisão macroestrutural do discurso retórico-musical de cada prelúdio e fuga do *CBT I*, debruçando-se só pontualmente sobre a sua análise de carácter retórico-figurativa.

---

<sup>3</sup> O *exordium*, dentro do contexto retorico mais amplo do díptico prelúdio-fuga, como exposto há pouco, têm a função de mera introdução àquele ambiente afectivo que será apresentado, mais claramente, e desenvolvido, mais amplamente, no discurso retórico das respectivas fugas.

Os artigos de Lehman (2005), Lowrance (2013) e Williams (1983), juntamente com a dissertação de Estrada (2015), permitir-me-ão de abordar o enquadramento do *CBT I* numa perspectiva instrutivo-devocional.

Os aspectos mais estritamente relacionados com o simbolismo presente na música de Bach, serão encontrados, no texto de Geiringer (1956), numa abordagem geral, e no artigo de Kloppers (1994), relativamente a música organística. Ao mesmo tempo que o texto de Elferen (2008) me permitirá de abordar a relação entre certas figuras retóricas e alguns simbolismos religiosos, com a dissertação de Morrongiello (1976) viabilizar-se-á a possibilidade de identificar o significado religioso de alguns dos principais motivos rítmico-melódicos, presentes nas cantatas de Bach. A procura destes motivos rítmico-melódicos padronizados e relacionados com determinados significados religiosos será coadjuvada pelos textos de Schweitzer (1905) e Pirro (1907).

Relativamente à parte da minha investigação que diz respeito ao aspecto da retórica musical, em geral, e figuras retóricas, em particular, serão de fundamental apporto vários estudos publicados, nomeadamente os estudos desenvolvidos por Musumeci (1996) e Negreiros (2002), que reportam uns capítulos dedicados à retórica musical de forma geral e introdutiva. A esses juntam-se os estudos de Bartel (1997) e Cano (2000), que reportam umas exaustivas listas de figuras retóricas, relevadas, de forma comparativa, entre os principais tratados de retórica poético-musical, e o artigo de Villavicencio (2011) dedicado a um aprofundamento das figuras retóricas de silêncio.

Por último, o artigo de Lanzoni (2013) e as dissertações de Oliveira (2002) e Justi (2013) serão tidos em consideração como exemplos, claros e elucidativos, de como abordar uma análise retórico-figurativa numa obra instrumental, no primeiro caso, e de importantes obras sacro-vocais, nos outros casos.

## 1. Génese do *CBT I*

O *Cravo bem temperado*: Prelúdios e fugas em todos os tons e meios-tons, em modos maiores e modos menores, para o aperfeiçoamento das habilidades dos jovens músicos e para o deleite dos que já são mestres nessa arte [...] 1722. (Williams, 1983, p. 46).<sup>4</sup>

Assim, J.S. Bach escreve no seu único manuscrito autógrafo desta monumental obra da literatura musical para instrumentos de teclas que, juntamente com o *Orgelbüchlein*<sup>5</sup> e o ciclo das *Inventiones* e *Sinfoniae*, com os quais partilha umas claras e explícitas intenções pedagógicas, expostas nos respectivos títulos em página de frontispício, é considerado um dos pilares da didáctica do aperfeiçoamento em instrumentos de teclas.

O período de Köthen (1717-1723), a que pertencem as advertências dos títulos das três obras acima mencionadas, foi o mais prolífero de Bach quanto à composição puramente instrumental. Se durante os períodos anteriores, especialmente o de Weimar, como observado por Oliveira (2002, p. 28-29), Bach teve ocasião de se dedicar tão à composição instrumental quão à vocal-religiosa (Cantatas), nos anos seguintes, na corte calvinista de Köthen ele compôs principalmente música de câmara e orquestral com finalidade de mero entretenimento.

Neste mesmo período em que Bach compõe obras-primas da literatura musical camerística e orquestral (sonata para cravo e viola da gamba, sonatas para cravo e violino, concertos brandeburgueses), ele dedica-se mais consistentemente à instrução musical do seu filho maior, Wilhelm Friedemann, compilando em 1720, altura em que tinha 10 anos, o *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Desta colectânea, 15 *Preambula* e 15 *Fantasiae*, oportunamente revisados e reorganizados, tornaram-se, em 1723, as *Inventiones* e *Sinfoniae*, e 11 dos *Preludia* foram reelaborados e inseridos no *CBT I*, de acordo com as novas exigência previstas para esta obra (Dilaghi, 2004, pp. 111-112).

Apesar de existir esta estreita ligação derivativa entre o *WCB*,<sup>6</sup> os dois ciclos posteriores das *Inventiones* e *Sinfoniae* e os prelúdios e fugas do *CBT I*, uma relação ainda mais relevante intercorre entre estas duas últimas obras que patenteiam uma organização mais de carácter

---

<sup>4</sup> “Das Wohltemperirte *Clavier*. oder *Praeludia*, und *Fugen* durch alle *Tone* und *Semitonia*, So wohl *tertiam majorem* oder *Ut Re Mi* anlangend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen *Musicalischen* Jugend, als auch derer in diesem *studio* schon *habil* seyenden besonderem *ZeitVertreib* [...] 1722” (Williams, 1983, p. 46). A tradução deste texto foi redigida pelo autor deste trabalho e baseia-se nas fontes em outros idiomas de Williams (1983, p. 46) e Keller (1965, p. 13).

<sup>5</sup> De acordo com Williams (1983, p. 47) o título de frontispício do *Orgelbüchlein* foi redigido algum tempo depois de Bach ter composto a maioria das peças que o compõem.

<sup>6</sup> Acrónimo com que se costuma designar o *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*

pedagógica do que didáctica. Enquanto os 15 *Preambula* e as 15 *Fantasiae* do *WCB* apresentam uma organização de carácter propedêutico, com dificuldade crescente das peças, as *Inventiones* e *Sinfoniae* (1723) e o *CBT I* são organizados por ordem crescente de tonalidade, alternando modo maior e modo menor, subindo de dó maior até si menor e passando, no primeiro caso, pelas quinze tonalidades usualmente praticadas naquela altura (até quatro alterações) e, no segundo caso, pela inteira gama das vinte e quatro tonalidades (Dilaghi, 2004, p. 113).

A analogia há pouco relevada entre o *AA*<sup>7</sup> e o *CBT I* não se limita só aos aspectos formais e organizativos mas apresenta-se igualmente nos conteúdos, uma vez que é possível encontrar, no *AA*, algum material temático presente no *CBT I*.

Esta profunda ligação que une o *opus minor* ao seu *opus maior*<sup>8</sup>, faz com que o primeiro assuma a particularidade de se colocar como momento propedêutico ao *CBT I* (Dilaghi, 2004, p. 111), legitimando, desta forma, a possibilidade de fazer valer as instruções presentes no título do *AA*, similarmente para o *CBT I*, nomeadamente no que concerne a aquisição ao teclado daquela “*cantabile Art*” (arte do *cantabile*) que caracteriza a finalidade pedagógica do *AA* (Steglich, 1978, p. III).

Antes de passar para a análise da relação entre o sentido do conceito de *eine cantabile Art* e às finalidades instrutivo-educativas do *CBT I*, é fortemente significativo observar que, apesar de o *OB*<sup>9</sup>, o *AA* e o *CBT I* terem sido compilados em momentos diferentes, os títulos reportados nas respectivas páginas de frontispício parecem todos terem sido redigidos na mesma altura (Estrada, 2015, p. 172), altura em que Bach, em 1722, ponderava a hipótese de deixar Köthen (Lehman, 2005, p. 6), candidatando-se ao cargo de *Kantor* em Leipzig, deixado vago pela morte de Kuhnau (1660-1722).

A este propósito, a hipótese de Wolff, reportada por (Lehman, 2005, p. 6), de que o *CBT I*, em conjunto com o *AA* e *OB*, possa ter sido usado como amostra das capacidades didácticas e pedagógicas de Bach, quanto à submissão não presencial da sua candidatura a Leipzig, torna-se ainda mais plausível no momento em que o seu título, parafraseando a terminologia usada por Kuhnau no frontispício do seu *Neuer Clavier-Übung*, revele a intenção de ultrapassar o trabalho do antecessor por incluir todas as tonalidades e não só a maioria delas (Lehman, 2005, p. 6).

---

<sup>7</sup> Acrónimo com que se costuma designar o conjunto das *Inventiones* e *sinfoniae* por o seu frontispício exordiar com as palavras *Aufrichtige Anleitung* (Guia Verídica).

<sup>8</sup> Forma com que Dilaghi (2004, p. 111) denomina respectivamente o *AA* e o *CBT I* devido a estreita ligação intercorrente entre estas duas obras.

<sup>9</sup> Acrónimo com que se costuma designar o *Orgelbüchlein*

Em relação ao lugar de *Kantor* em Leipzig, sendo naquela altura ambicionado por muitos valentes músicos como Graupner (1683-1760) e Telemann (1681-1767) (Basso, 1979, p. 249), a preocupação de Bach era de conseguir impressionar as autoridades de Leipzig, especialmente o eminente teólogo, e reitor da *Thomasschule*, Ernesti (1652-1729) da sua capacidade de estar a altura dum trabalho que o teria ocupado tanto no ensino das disciplinas humanísticas e musicais como na composição litúrgica ao serviço das duas mais importantes igrejas da cidade (Basso, 1979, p. 552). Em Maio de 1723, após uma atribulada e longa fase de selecção, Bach consegue o cargo de *Kantor* em Leipzig (Basso, 1979, p. 212).

À luz destes acontecimentos, deduz-se, em linha com as observações de Wolff reportadas por Lehman (2005), que a única forma de Bach conseguir convencer as autoridades locais da sua capacidade de garantir adequada instrução musical e literária aos jovens lipsienses, num contexto sociocultural onde a devoção e a prática religiosa era o fundamento da vida quotidiana, era demonstrar possuir os meios pedagógicos para transmitir, através da instrução musical, aqueles valores que faziam com que a música servisse principalmente para exortar os ouvintes à devoção (Basso, 1979, p. 553).

De modo semelhante ao *OB*, onde a intenção devocional é bem evidente, por se basear exclusivamente no género explicitamente litúrgico do coral, os indicadores de que também o *CBT I* possa partilhar a mesma intenção poder-se-ão encontrar quanto a uma atenta análise da terminologia adoptada por Bach no seu título de frontispício e na sua intrínseca relação com o *AA*.

Palavras de louvor a Deus, como reportadas no título do *OB*, e acrónimos como *SDG* (*Soli Deo Gloria*)<sup>10</sup>, presentes na página final do *CBT I*, provavelmente não podiam ser consideradas, por si só, como declaração duma intenção devocional profundamente sentida. Numa sociedade em que a religião era imprescindível para a integridade do individuo, estas manifestações públicas de fé faziam parte de uma tradição em uso por todos os maestros de coros e compositores ao serviço da comunidade cristã. Assinalar nas próprias partituras acrónimos devocionais como *SDG*, *JJ* (*Jesus Juva*)<sup>11</sup> e outras, era comum a muitos outros compositores da Alemanha daquele período, entre os quais o mesmo Kuhnau, (Pirro, 1907, p. 442).

Pelo contrário, o entendimento apropriado de termos como *cantabile Art* e *Zeitvertreib* (passatempo), este último presente no frontispício do *CBT I*, poderá permitir focar melhor os

---

<sup>10</sup> Só a Deus a glória.

<sup>11</sup> Jesus, Ajuda!

princípios duma arte musical, vocal e instrumental, que, enquanto fortemente influenciada por princípios religiosos, é concebida como ato de adoração a Deus (Estrada, 2015, p. 172).

## 2. Instrução e prática musical na cultura luterana

A tradição musical luterana, reconhecendo na música um poderoso aliado, quanto à transmissão dos valores teológicos e devocionais presentes nos textos bíblicos e religiosos, incluiu-a como parte integrante duma completa formação e instrução dos indivíduos empenhados na partilha dos mesmos valores socioculturais que caracterizaram fortemente, desde o século XV, a cultura da Alemanha do tempo de Bach.

Para permitir que os crentes fossem levados a um estado de forte receptividade à palavra de Deus, Lutero criou o novo conceito de *sonora praedicatio* (sermão sonoro), resultante da junção de música a um texto. Desta forma, na nova teologia reformada, a música, tornando-se um veículo da Palavra, serviria não só para um melhor entendimento do texto, bíblico ou poético-devocional, como também para mover o sentimento dos fiéis para aqueles afectos contidos nele e transmitidos através da música (Bartel *apud* Justi, 2013, p. 105).

Nesta óptica compreende-se perfeitamente como o acto de cantar, especialmente identificado no género do coral, resultou numa ferramenta pedagógica mais adequada para inculcar nos jovens os valores das práticas devocionais, assim como para a integração e unificação da inteira congregação religiosa (Estrada, 2015).

### 2.1 O coral na prática vocal e instrumental

A estrita ligação entre música vocal e instrumental é fortemente evidenciada, como reportado por Estrada (2015, p. 175), pelo uso das melodias dos corais como base imprescindível na instrução da prática do baixo cifrado e nas fases iniciais da aprendizagem musical de qualquer instrumento de teclas.

Por exemplo, em 1697, Daniel Speer enfatizou que o estudo de todos os assuntos dignos e das boas artes livres deve começar com Deus e respeitabilidade. Por esta razão, as melodias dos corais devem ser preferidas aos *Balleten, Couranten, Arien, Sarabanden* e outras danças ao instruir os iniciantes (Estrada, 2015, p. 175)<sup>12</sup>

Ulteriormente, uma vez que as melodias dos corais eram conhecidas por todos os amigos e familiares do estudante, ainda se ocasionava a possibilidade de serem cantadas por eles

---

<sup>12</sup> "For instance, in 1697 Daniel Speer emphasised that the study of all worthy matters and good free arts should begin with God and respectability. For this reason, chorale melodies should be given preference to *Balleten, Couranten, Arien, Sarabanden*, and other dances when instructing beginners" (Estrada, 2015, p. 175)

durante os seus momentos de exercícios (Estrada, 2015, p. 175). Uma consequência disso era que os valores espirituais das práticas devocionais podiam ser reforçados não só durante a liturgia e os momentos de culto e adoração, como também durante a educação e o recreio, cujo significado, dentro do contexto sociocultural luterano, assume uma conotação mais profunda, como veremos no capítulo seguinte. Desta forma, uma vez que a estreita ligação entre música e religião era estendida também fora da igreja, era possível induzir o estudante de música a interiorizar às ocorrentes implicações devocionais que a música instrumental podia implicitamente oferecer (Estrada, 2015, pp. 175-176).

## 2.2 Instrução e recreação musical no contexto luterano

A personalidade profundamente religiosa de Bach, visto como “homem de genuína fé luterana” (Dias, 2011), de acordo com as observações de (Lowrance, 2013, p. 18), pode ser vista claramente na sua produção musical explicitamente designada para adoração e glorificação de Deus. Segundo as palavras de Butt, reportadas por Justi (2013, p. 23) resulta perfeitamente evidente que a inteira produção vocal de Bach, composta para ser executada nas igrejas (Cantatas, Missas, Paixões, Motetes), não era concebida com a intenção primária de entreter a congregação entre um momento e outro da liturgia, mas sim com a intenção de propor momentos válidos de edificação espiritual. “As cantatas foram concebidas não como peças de concerto, mas sim como sermão musical” (Justi, 2013, p. 23). No entanto, também é possível encontrar uma atitude devocional similar na sua música composta, aparentemente, só para fins instrutivos (didático-pedagógicos) ou recreativos.

A afirmação de Spitta, reportada por Butt, segundo a qual Bach, “mesmo ao compor obras seculares, escrevia de maneira sacra” (Justi, 2013, p. 23), acreditando que toda a música deveria servir unicamente para glorificar Deus (Lowrance, 2013, p. 18), é corroborada pelo uso parodístico que o compositor frequentemente fazia de obras vocais e instrumentais<sup>13</sup>, de

---

<sup>13</sup> Lista obras instrumentais parodiadas em obras vocais sacras.

- Allegro e Adagio (1º e 2º andamento) do Concerto para cravo em ré menor BWV 1052 em Cantata BWV 146
- Siciliano (2º andamento) do Concerto para cravo em mi maior BWV 1053 em Cantata BWV 169
- Cantabile, ma un poco adagio (2º andamento) da Sonata para violino e cravo em sol maior BWV 1019 em Cantata BWV 120
- Overture da Suite para orquestra em ré maior BWV 1069 em Cantata BWV 110
- Allegro (3º andamento) do Concerto Brandeburguês nº 1 BWV 1046 em Cantata BWV 207
- Prelúdio da Partita para violino em mi maior BWV 1006 em Cantata BWV 29
- Largo do Concerto para cravo em fá menor BWV 1056 em Cantata BWV 156
- [Sem indicação de Tempo] e Allegro (1º e 3º andamento) do concerto para cravo mi maior BWV 1053 respectivamente em Cantata BWV 49 e Cantata BWV 169

argumento não religiosos, em obras explicitamente sacras (Justi, 2013, p. 23; Kloppers, 1984, p. 137; Pirro, 1907, pp. 352-361).

Para um compositor tão profundamente religioso como Bach, não é de surpreender que a linha que separava o profano do sacro resultava extremamente débil, quase só aparente, viabilizando a plausibilidade de que o facto de colocar constantemente a fé em primeiro lugar podia ter influenciado integralmente o seu ato compositivo a todos os níveis. “Bach provavelmente se considerava mais devoto e religioso, precisamente quando escrevia sua música mais abstracta e complicada”. (Williams, 1983, p. 46 *apud* Lowrance, 2013, p.20).

À luz do exposto, compreende-se claramente que o conceito de “recreio”, presente principalmente na música instrumental que não seja explicitamente designada para fins litúrgicos, religiosos ou devocionais, reveste-se, em Bach, dum significado mais profundo, arcando o valor mais edificante de “recreação do espírito humano” (Kloppers, 1984, p. 137), principalmente quando se trata de música composta por fins pedagógicos.

Que a natureza instrutiva da sua música fosse uma direita expressão da sua cristandade é remarcado por Kloppers (1984, p. 137), quanto à observação que Bach, no frontispício do *OB*, usa palavras como *Nächsten* (próximo) e *belehren* (instruir-se), provenientes do vocabulário bíblico. O conceito de “desejar aprender”, manifesto nos frontispícios do *AA* e do *CBT I*, implicava um acto de consciência espiritual. A capacidade de se instruir em alguma arte, na acepção mais ampla do termo, era considerada, na cultura luterana, um dom de Deus e que o dever do instruendo era de cultivar este dom e levar os seus frutos o mais perto possível da perfeição (Williams, 1983, p. 46).

Voltando ao conceito de “recreio”, presente no título do *CBT I*, sendo as três obras (*OB*, *AA* e *CBT I*) estritamente interligadas pelas mesmas finalidades pedagógicas, como observado precedentemente, as implicações devocionais, evidenciadas acerca do acto de instruir, fazem com que à ideia de *ZeitVertreib* (passatempo), termo usado por Bach no *CBT I*, deva ser entendida, como sugerido por Williams (1983, p. 46), com um significado mais profundo do que simples entretenimento.

O aspecto devocional, implícito no conceito de *ZeitVertreib*, que posteriormente será mais evidente no termo *Seelenergötzung* (recreação da alma) que Bach reporta no título das suas Variações Goldberg (Williams, 1983, p. 46), encontra-se ulteriormente reforçado por outros compositores do mesmo período quando enfatizam o significado edificante das suas colecções musicais para teclado. A este propósito, Estrada (2015, p. 176) reporta o exemplo

---

- Allegro moderato (1º andamento) do Concerto brandeburguês nº 3 BWV 1048 em Cantata BWV 147

do compositor Daniel Vetter (1657-1721) que, posteriormente, em relação ao título da sua colecção *Musicalische Kirch und Haus Ergötzlichkeit* (1709), terá explicado que o conceito de *Ergötzlichkeit* (recreação) é muito mais nobre quando se baseia no exercício espiritual. “O fato de Vetter observar que a música da sua colecção pode ser tocada em órgão, bem como em *Spinnetten* e *Clavichordien* sugere que a prática doméstica da música era vista como uma forma de devoção privada” (Estrada, 2015, p 176)<sup>14</sup>.

Um ulterior elemento significativo que possa corroborar a ideia de Lowrance (2013, p. 18) que o *CBT I* tenha sido escrito com finalidades religiosas, logo legitimando um oportuno aprofundamento investigativo dos seus aspectos teológicos-devocionais, é a análise do conceito de *cantabile Art* presente no título do *AA*.

### **2.3 Eine cantabile Art**

Em consideração ao apurado anteriormente, principalmente em relação ao facto que o acto de cantar na cultura luterana era parte integrante da profissão de fé do crente, a suposição que Bach possa ter usado o termo *cantabile* numa acepção diferente, perspectivando uma finalidade devocional apresenta-se, a este ponto, particularmente significativa.

Sendo as interpretações usualmente correntes desse termo, relacionadas principalmente com questões técnicas inerentes à condução polifónica e melódica, assim como com a abordagem mecânica (toque) ao instrumento, um outro caminho de entendimento do termo é apontado por Estrada (2015), em linha com o significado do acto de cantar visto como postura de adoração e devoção.

Assim, o termo *cantabile* na página de título do *AA* [...] provavelmente deveria ser lido como uma expressão da sua crença de que as suas colectâneas de música instrumental [...] estavam firmemente situadas dentro da esfera da adoração. A este respeito, a instrução sobre o acto performativo era desempenhar um papel fundamental na capacidade do aluno de tocar música não-verbal no teclado com a intenção adequada, nomeadamente, adorar Deus e ajudar a conduzir os ouvintes para a devoção (Estrada, 2015, p. 173).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “The fact that Vetter observes that the music of his collection can be performed on the organ as well as on *Spinnetten* and *Clavichordien* suggests the performance of music at home was seen as a form of private devotion”. (Estrada, 2015, p. 176). Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

<sup>15</sup> “Thus, the term *cantabile* in the title page of the *AA* [...] was probably intended to be read as an expression of his belief that his instrumental music collections [...] were firmly situated within the sphere of worship. In this respect the instruction on performance was to play a fundamental role in the ability of the pupil to play non-verbal music on the keyboard with the proper intention, namely,

Nesta perspectiva, os prelúdios corais do *OB*, destinados ao uso tão litúrgico quanto doméstico, representam uma clara evidência da aplicação dessa diferente acepção do termo *cantabile* a um género de música puramente instrumental, onde a ligação entre música vocal e instrumental, era traçada pelas melodias dos corais de carácter explicitamente devocionais. Quando Bach pede ao seu aluno Ziegler para tocar os corais seguindo o significado das palavras (Candé, 1990, p. 493), não é difícil imaginar que estivesse a recomendar uma particular forma de tocar que pudesse ao mesmo tempo realçar não só o aspecto construtivo das frases musicais, como também o seu conteúdo religioso.

Como visto anteriormente, uma vez que o *OB* aparenta estar estritamente interligados ao *AA* e ao *CBT I* pelo mesmo tipo de finalidade instrutiva e pelo mesmo tipo de linguagem, usada nos respectivos títulos de frontispício, e uma vez que uma forte ligação pedagógica une o *AA* ao *CBT I*, a particular acepção do termo *cantabile*, reportado em *AA*, pode justificativamente estender-se ao *CBT I* e ser entendida naquela óptica instrutivo-devocional implícita no *OB*.

Num contexto em que a música tinha a função de cumprir o preceito luterano de realçar e vivificar a Palavra, resulta evidente que o termo *cantabile*, na sua acepção primordial ligada à música vocal, se prendesse principalmente com a necessidade de uma clara e nítida inteligibilidade do texto e do seu conteúdo intelectual e afectivo. Sendo este o contexto em que se insere a figura de Bach compositor, e dado que, como visto anteriormente, o processo de optimização da transmissão dos afectos contidos num texto era realizado através das modalidades da arte da retórica, não é injustificável entender uma estreita ligação entre a arte do *cantabile* e aquela técnica compositiva que virá a caracterizar, como marco sem-par na história da composição, todo o arco temporal da música barroca alemã: a retórica poético-musical.

Apenas dessa forma, a arte do *cantabile*, aplicada ao acto musical interpretativo-performativo e enquadrada na perspectiva finalística da retórica poético-musical, de que falaremos mais adequadamente no capítulo seguinte, implicando, peremptoriamente, uma particular atenção à diversificação da articulação musical, podia fazer com que a composição musical pudesse ter o mesmo efeito convincente e persuasivo da eloquência dum discurso falado.

Esta particular atenção à diversidade de articulação, emblematicamente evidenciada no testemunho de que Bach sabia como dar tanta variedade ao seu toque que nas suas mãos cada peça era tão eloquente quanto um discurso (Steglich, 1978, p. VII), mostra como a transferência das propriedades da música vocal para a música puramente instrumental,

---

worshipping God and helping to move listeners into devotion.” (Estrada, 2015, p. 173). Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

através da *cantabile Art*, se realizasse dentro das mesmas modalidades de inteligibilidade de conteúdo e transmissão de afectos com que a retórica poético-musical ligava estreitamente a composição musical a um texto literário, mesmo na ausência deste último.

### 3. Retórica e música poética

#### 3.1 A influência da retórica na concepção luterana da música

A música é a ciência e arte de colocar sabiamente sons apropriados e agradáveis, de os combinar e de os emitir numa bela forma a fim de celebrar, pelas suas eufonias, a glória de Deus e de todas as virtudes<sup>16</sup> (Mattheson *apud* Corduban, 2011, p. 21).

As palavras de Mattheson acima referidas remetem, significativa e indiscutivelmente, para uma concepção devocional e edificante da música que caracterizou a Alemanha luterana durante quase três séculos. Lutero, teólogo de formação monástico-católica, acreditando firmemente na natureza divina da música, reconhecia nesta a primazia sobre qualquer outra ciência ou arte. “A música é uma dádiva e uma presente de Deus e não dos humanos. [...] Depois da teologia, é à música que eu concedo o mais alto lugar e a maior honra.”<sup>17</sup> (Corduban, 2011, p. 16).

Ulteriormente, com a frase “[...] assim como a palavra falada é entendida intelectualmente, ela é afectivamente percebida através do canto.”,<sup>18</sup> escrita em 1542 (Corduban, 2011, p. 16), Lutero revelava como a nova igreja reformada não visava apenas a instrução teológica dos fiéis às práticas devocionais, como também tinha por intuito proporcionar ao crente uma comunhão mais íntima com Deus através da vivificação da sua palavra, tendo em conta o afecto humano como parte integrante do universo, como criação divina.

Desta forma Lutero encontra na música a mais perfeito e mais adequada aliada da Palavra, uma vez que, possuindo a peculiaridade de agir directamente nos sentimentos humanos, fazia com que esta última pudesse chegar não só ao intelecto dos fiéis, mas também aos seus corações. Ulteriormente, a optimização deste processo inovador, que Lutero chama *praedicatio sonora* (sermão sonoro), deu-se graças ao auxílio do poder persuasivo da arte retórica.

---

<sup>16</sup> “La musique est la science et l’art de placer sagement des sons appropriés et agréables, de les agencer correctement et de les émettre d’une belle façon afin de célébrer, par leur euphonie, la gloire de Dieu et toutes les vertus” (Corduban, 2011, p. 21). Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

<sup>17</sup> “La musique est un don et une largesse de Dieu et non un don humain. [...] Après la théologie, c’est à la musique que j’accorde la plus haute place et le plus grand honneur.” (Corduban, 2011, p. 16). Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

<sup>18</sup> “Tout comme le mot parle est compris intellectuellement, il est affectivement perçu à travers le chant.” (Corduban, 2011, p. 16). Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

Nascida com a finalidade de estruturar e dar rigor lógico e formal ao discurso falado do orador, em vista de uma mais eficaz capacidade persuasiva, esta arte, afundava as suas raízes na antiguidade clássica, com primeiros testemunhos na Grécia do séc. V a.C (Negreiros, 2002, p. 9). No decorrer do seu desenvolvimento, deixa ser uma prerrogativa exclusiva da linguagem falada para ser aproveitada, como recurso poético, na linguagem escrita da literatura latina, caracterizando, a volta do séc. I, as obras de escritores como Horácio, Ovídio e Plutarco (Cano, 2000, p. 23).

Seguidamente, em concomitância com a difusão do cristianismo, esta arte é introduzida no ensino monástico, por Cassiodoro no séc. VI, para aprimorar o estudo das sagradas escrituras (Negreiros, 2002, p. 9), chegando a se tornar, no séc. XVI, um imprescindível instrumento de persuasão e divulgação dos novos princípios teológicos promovidos pela igreja luterana cujo suporte primário, como visto no capítulo anterior, substanciava-se no conceito de *praedicatio sonora* (sermão sonoro).

As modalidades com que se processava o uso do poder persuasivo da retórica, aplicada aos princípios que regiam o novo conceito de sermão sonoro, residiam, de forma ainda rudimentar, nos processos imitativos dos recursos poéticos e da arte oratória. Como a metáfora e a alegoria eram as principais modalidades de transmissão da correcta interpretação das Escrituras, durante os sermões e homilias, da mesma forma a música tinha que usar, sempre numa perspectiva retórica, as mesmas ferramentas para suscitar nos fiéis uma variedade de afectos e levá-los a acções moralmente edificantes, persuadindo-os a afastar-se do pecado e conduzindo-os à virtude (Justi, 2013, p. 146).

Um exemplo significativo do uso que Lutero fazia de metáforas e alegorias é o seguinte:

Lutero diz que *na música [a Trindade é expressa] em três notas ré, mi, fá [...]* e escolhe estas três notas por conterem os dois intervalos fundamentais do qual toda escala musical depende: o tom e o semitom. Lutero acredita que as notas ré, mi, fá, são fundamentais à música, assim como a Trindade é fundamental à teologia. (Justi, 2013, pp. 34-35).

Um ulterior exemplo, sempre reportado por Justi (2013, p. 35), encontra-se no hino *Aus tifer Not* (Do profundo da minha angustia)<sup>19</sup>, composto em 1524, com que Lutero, para representar musicalmente o conceito de “profundo” recorre, metaforicamente, a um intervalo descendente de quinta<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

<sup>20</sup> Num contexto teórico-musical baseado numa escala de seis notas (hexacorde), um intervalo de quinta assume ainda mais significado quanto à sua representação do conceito de “profundo”.



Exemplo musical 1. Lutero: Hino *Aus Tiefer Not* (Justi, 2013, p. 35).

A partir desta altura o entendimento da música como meio de transmissão da Palavra (sermão sonoro) continuará a permear toda a cultura musical alemã até as primeiras décadas do séc. XVIII, encontrando a sua máxima expressão no conceito de música poética, estreitando assim cada vez mais a sua ligação com a retórica.

### 3.2 A *musica poetica*

Durante o período da Renascença, paralelamente ao processo de humanização da religião, advindo, como visto antes, com a reforma protestante, o mundo das artes, imbuído do novo pensamento humanístico, dirige as suas atenções para a cultura da antiguidade clássica greco-latina. Com o redescobrimiento da *Institutio oratória* de Quintiliano, a composição musical começa a caracterizar-se pela influência dos modelos construtivos próprios da arte da retórica. Contudo, é no período Barroco que encontra o seu auge com uma consistente processo de teorização e sistematização, constituindo os alicerces da composição musical por quase dois séculos até cair em desuso pelo advento das revolucionárias estéticas da música romântica.

A Teoria dos afectos<sup>21</sup> (*Affektenlehre*, em alemão; *Teoria degli affetti*, em italiano), podendo-se considerar como o fundamento da retórica musical, assentava essencialmente no princípio em que a música era capaz de suscitar específicos sentimentos no ouvinte (tristeza, raiva, ódio, alegria, amor, ciúme) (Lowrance, 2013, p. 20), com o uso de determinados e específicos recursos compositivos, consistentes em oportunos artifícios no ritmo e na condução melódica, assim como na escolha da tonalidade e da forma duma composição.

Estes recursos compositivos, identificados como dispositivos retorico-musicais denominados *figurae*, pela clara derivação das figuras da retórica literária, encontram a sua primeira

---

<sup>21</sup> O termo descreve, na música barroca, um conceito estético, originariamente derivado da arte da retórica grega e latina, pelo qual os compositores, principalmente na música vocal, preocupavam-se de suscitar, nos ouvintes, as emoções (afectos) evocadas literariamente pelo texto. (Buelow, 1994, pp. 135-136).

sistematização em Joachim Burmeister (1566-1629), com a publicação, em 1606, do seu tratado de teoria retorico-musical: *Musica poetica*. Nesse tratado, Burmeister cataloga, em primeiro lugar, toda uma serie de figuras musicais (figuras retóricas), criando, uma espécie de vocabulário da retórica poético-musicais, que passarão a ser usadas tão na música vocal quanto, em seguida, na música instrumental (Negreiros, 2002, p. 18).

A notável ressonância que esta obra teve naquele período fez com que o seu título passasse a ser usado como denominativo daquela ciência que, aplicando a retórica literária<sup>22</sup> à arte musical, permitia, nas palavras de Burmeister, “aprender como compor uma peça musical [...] de forma a orientar o coração e o espirito dos indivíduos em diferentes direcções”<sup>23</sup> (Burmeister *apud* Corduban, 2011, p.18).

Um aspecto significativamente inovador originado pelas novidades metodológicas de análise e composição, desenvolvida por Burmeister, era que a *musica poetica* se propunha como uma inédita síntese entre música especulativa e musica pratica (Negreiros, 2002, p. 16).

A organização metodológica do ensino da idade média, cujo curriculum preparativo para os estudos superiores se baseava na aprendizagem das sete artes liberais divididas em *Trivium* (lógica, gramática e retórica), e *Quadrivium* (aritmética, geometria, musica e astronomia), confinava a música exclusivamente à esfera do saber científico-matemático. Com o aparecimento da *Musica Poetica*, como observado por Corduban (2011, pp. 17-18), assiste-se a uma progressiva transição da música, enquanto teoria e prática, do *Quadrivium* para o *Trivium*, fortificando o novo entendimento da música como *ratio et sensus*, racionalidade e expressividade.

---

<sup>22</sup> A este propósito é de mencionar, embora não tenha um direito interesse para o nosso estudo, que a retórica musical seguia à retórica literária, não só no uso de figuras poético-musical, derivadas das correspondentes figuras da retorica literatura, mas também na divisão do discurso musical em várias secções, cada uma com características própria e específicas finalidades retóricas. Neste caso específico, sendo, a estrutura retórica de Quintiliano aquela privilegiada por Bach (Musumeci, 1996, pp. XIII-XIV), as principais secções, assim identificadas, corresponderiam a: *exordium*, preposto à apresentação dos argumentos; *narrativo*, onde estes argumentos são explicitados; *argumentativo*, preposta ao desenvolvimento destes últimos; *peroratio*, preposta a afirmar a validade dos argumentos iniciais retomando-os com maior assertividade (Terranova, 1996, p. 8).

<sup>23</sup> “apprendre comment composer une pièce musicale [...] de manière à orienter le coeur et l'esprit des individus dans diferentes directions”. Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

### 3.3 As figuras da retórica poético-musical

O cerne da poética musical, como visto na secção anterior, era constituído pelas figuras retorico-musicais<sup>24</sup>. Estas, semelhantemente às figuras da poética literária, eram gestos sintácticos padronizados cujo uso servia principalmente para conferir ao discurso musical mais ênfase, a semelhança da retórica literária, transmitindo e suscitando afectos e emoções (Negreiros, 2002, pp. 17-18).

Conseqüentemente, o entendimento dos processos de identificação e aplicação destas figuras, numa composição musical, permitiria abordar uma adequada análise do ponto de vista compositivo e afectivo. Desta forma, este tipo de análise não só mostraria como o compositor teria concebido a sua obra, mas também consentiria revelar o seu significado expressivo.

A ligação entre figuras da retórica musical e figuras da retórica literária era feita por analogia, transferindo as propriedades das características de umas para as outras. Por exemplo, como dentro da categoria das figuras de repetição da retórica literária, a característica destas figuras é ter uma ou mais palavras repetidas, seguindo um esquema bem preciso por cada figura, na retórica musical produzia-se o mesmo, havendo, neste caso, uma ou mais notas a serem repetidas seguindo os esquemas das figuras literárias correspondentes. (Exemplo: analisando a figura de *anaphora*, correspondente a um esquema de repetição “Xa-Xb-Xc...”, onde “X” corresponde a uma mesma palavra no início de frases diferentes, em música “X” corresponderia a uma específica nota ou inciso melódico repetido no início de cada frase, ou secção de frase, musical) (Cano, 2000, p. 126).

Estas analogias estruturais e formais entre figuras da retórica literária e figuras da retórica musical, permitiam transferir o poder persuasivo e a força de impacto das primeiras para as segundas. Uma vez que os compositores encontravam, numa determinada figura retorico-musical, a forma adequada para evocar um determinado gesto poético, a preocupação seguinte era de revesti-lo de conteúdo, procurando transmitir o afecto ligado ao significado deste gesto, mediante o uso dum adequada combinação de sons e ritmos. Por exemplo, no caso da figura de *exclamatio*, correspondente a um salto melódico, ascendente ou descendente, superior a uma terceira (Cano, 2000, p. 105), uma vez identificado nesta figura o gesto poético a evocar, o tipo de afecto e a sua intensidade podiam ser determinadas pela escolha apropriada do intervalo musical com que construir o salto melódico associado.

---

<sup>24</sup> Uma lista destas figuras, com as suas definições, encontra-se no glossário de figuras em *appendix* no anexo I.

Consequentemente, uma vez que a composição musical por figuras, assim como a sua análise, aplicava-se primariamente à música vocal, a identificação e o entendimento dos afectos contidos no texto literário era facilitado pela explícita evidência do significado do seu conteúdo. Contudo, uma vez que aquilo que os compositores mais procuravam era transmitir o afecto do significado da palavra, e não a sua mera descrição musical, resulta que não sempre as analogias figurativas entre parte literária e parte musical coincidiram. Um texto literário não obrigava à aplicação, na composição da parte musical, das mesmas figuras retóricas presentes nele.

Esta característica de flexibilidade, sujeita à sensibilidade e criatividade dos compositores, quanto às modalidades aplicativas destas técnicas compositivas, chegou a conotar os tratados de poética musical de tal maneira que a imaginação criativa dos vários teóricos originou não poucas discrepâncias relativamente à definição das figuras, na tentativa estimulante, mas sempre subjectiva, de encontrar paralelismos entre literatura e música. Consequentemente, como relevado por vários estudos comparativos dos vários tratados relativos à retórica poético-musical, o resultado foi uma tendência geral da música barroca para desenvolver diferentes aplicações para uma mesma figura (Corduban, 2011, p. 19).

Contudo, na perspectiva duma interpretação correctamente informada, o que realmente interessa, para uma apropriada abordagem analítica de um texto musical pertencente à época da poética musical, não é o conhecimento dos nomes das figuras, ou das suas exactas definições, mas sim a prática duma atitude analítica de procura “da melhor manifestação poética das palavras e dos afectos em causa” (Negreiros, 2002, p. 22).

Quanto a uma correcta análise por figuras, na sequência do referido anteriormente acerca dos perigos derivados da natureza polissémica das figuras retóricas-musicais, uma forma de contornar a sua ambiguidade encontra-se numa devida e oportuna contextualização do texto musical (Corduban, 2011, p. 19). Neste caso, esta última poderá ser feita através duma atenta análise dos elementos a ele associados, tais como um texto, no caso da música vocal, ou umas indicações reportadas num título, em caso de música puramente instrumental. Este último é o caso em que se enquadra o *CBT I*, objecto deste estudo.

Sendo o *CBT I* uma obra puramente instrumental, os únicos elementos que nos permitem ter uma apropriada orientação, quanto a uma adequada percepção do significado do seu urdido retórico-figurativo, são repostos naquelas informações provenientes duma oportuna análise do seu frontispício, assim como foi abordada no capítulo anterior.

### 3.4 Bach. O último baluarte da *musica poetica*.

Como visto precedentemente, o uso da retórica poético-musical, especialmente num contexto em que os músicos eram imersos quotidianamente em práticas musicais relacionadas com o espírito do pensamento luterano, era visto não tanto como instrumento de persuasão para convencer da eficácia do seu discurso musical, mas sobretudo para veicular e reforçar os conceitos devocionais da própria profissão de fé.

Este entendimento da música, não como necessidade de expressão individual, mas sim como desejo de se sentir parte integrante e funcional da criação divina, enxerga-se claramente nas seguintes palavras de Werckmeister (1645-1706): “Não é maravilhoso de saber que a música encontra as suas origens em Deus e que, por ela, como imagem de Deus, se pode harmonizar com Deus?”<sup>25</sup> (Corduban, 2011, p. 16).

No entanto, perto dos meados do séc. XVIII, o gosto musical estava sofrendo uma consistente mudança. A função da música ia lentamente perdendo a ligação com os preceitos luteranos de estabelecimento duma comunhão espiritual com a ordem divina, para abraçar uma nova tendência consistente em expressar emoções finalizadas a si próprias. Os compositores, a partir de 1720, começaram a se afastar progressivamente das tradicionais técnicas compositivas associadas à música antiga da igreja, para se debruçar sobre o mais ligeiro e mundano estilo galante, elegendo as características das arias de ópera face o desprezável e elaborado contraponto (Ledbetter, 2002, p. 76).

A posição de Bach perante esta mudança foi o compromisso de conciliar, ineditamente, o novo com o antigo. Como muitos outros compositores, Bach tinha absorvido e amalgamado estilos provenientes de diferentes áreas geográficas (Itália, França e Alemanha), mas nunca antes um compositor tinha tentado compatibilizar estilos de épocas diferentes (Ledbetter, 2002, p. 76).

Esta novidade pode ser indicadora do desejo de Bach de permanecer fiel à concepção teológico-luterana da música ao mesmo tempo que, adequando-se ao novo gosto musical, a sua música podia continuar a ser testemunho duma fé inabalável num mundo que estava em substancial mudança.

A sua firme lealdade aos preceitos luteranos prescritos para a música encontra-se significativamente expressa nas seguintes palavras de Leaver: “Bach, apesar de não ser

---

<sup>25</sup> “*N'est-il pas merveilleux de savoir que la musique trouve ses origines en Dieu et que, par elle, en tant qu'image de Dieu, on peut s'harmoniser avec Dieu?*” (Corduban, 2011, p. 16). Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

teólogo, ao realizar suas composições, agia como tal” (Justi, 2013, p. 35), e esta sua particular inclinação evidencia-se principalmente pela presença daqueles recursos retóricos próprios do discurso homilético nas suas composições, como auspiciado pela nova igreja reformada (Justi, 2013). “O fervoroso Bach, tal como um sacerdote, segue à risca os preceitos litúrgico-musicais propostos por Lutero e em suas cantatas pregava e edificava a Palavra fazendo uso da paródia, das metáforas e alegorias.” (Justi, 2013, p. 35).

Consequentemente, a aplicação dos princípios retóricos a que Bach recorria, como qualquer outro compositor deste período, reflectiria a concepção da música como reflexo da harmonia divina finalizada à edificação espiritual, contra a nova tendência, egocêntrica, de os utilizar exclusivamente para persuadir o ouvinte da eficácia do próprio discurso musical.

Bach, tendo frequentado em Lunenburg a *Latinschule*<sup>26</sup>, tinha que conhecer obrigatoriamente os princípios da retórica poético-musical. Contudo, relativamente às suas aplicações, além do testemunho de Birnbaum visto no capítulo anterior, são as recentes e exaustivas investigações que levam à conclusão, como reportado por Corduban (2011, p. 15) de como a inteira obra musical de Bach se possa considerar o apogeu do pensamento retórico da música ocidental.

Já desde as suas primeiras composições ele revela a sua engenhosa habilidade em utilizar eficazmente os princípios da retórica poético-musical, como demonstrado no seu *Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto* BWV 992, composto para cravo em idade juvenil e seguindo o modelo de Kuhnau (Pirro, 1907, pp. 371-372), quanto às modalidades de utilização dos procedimentos retóricos com finalidades descritivo-afectivas.

Mas a singularidade da linguagem compositiva de Bach reside não só na engenhosa aplicação dos preceitos retórico-musicais, como também na sua habilidade em combinar peculiarmente as figuras da poética musical com elementos de carácter simbólico. Esses últimos, ajustados principalmente a alguma figuras específicas, tais como: *circulatio*, *chiasmus* e particulares intervalos melódicos, ascendentes ou descendentes (figuras de *salto semplice*)<sup>27</sup>, originaram, dentro duma perspectiva de relação entre música e texto, um conjunto de invenções temáticas que, investigadas e inventariadas inicialmente por

---

<sup>26</sup> Modelo de escola, adoptada por Lutero que, como o próprio nome indica, era uma escola de preparação para os futuros clérigos e para os que iriam seguir o seu percurso educativo numa universidade. Baseando-se, principalmente no estudo das disciplinas literária e à leitura dos clássicos, em língua latina, garantia, como observado por Justi (2013, p. 58), a permanência e circulação de textos e teorias dos antigos no território alemão. “Desta forma, as directrizes teológicas e musicais criadas por Lutero, que continham no seu cerne, ainda que indirectamente, os preceitos dos antigos, chegariam intactas ao período de Bach.” (Justi, 2013, p. 58).

<sup>27</sup> Para uma consulta rápida das definições das figuras retórico-musicais ver o glossário de figuras em *appendix* no anexo I.

(Schweitzer, 1905) e seguidamente por (Pirro, 1907), sem nenhuma referência à retórica poético-musical, resultaram numa espécie de dicionário de motivos expressivo-figurativos próprio da música de Bach (Corduban, 2011, p. 25)

Contudo, apesar de as afirmações de Pirro (1907) e Schweitzer (1905) terem sido postas em dúvida por alguns autores modernos, como evidenciado por (Cano, 2000, p. 147), na perspectiva de David e Mendel, como reportado por Lowrance (2013, p. 21), não é de excluir totalmente a hipótese de que Bach poderá ter recorrido a um reservatório mental de figuras musicais, não no sentido de algo previamente confeccionadas, mas sim como algo que, gerado pela sua fértil imaginação, combinava magistralmente retórica poético-musical, simbolismos e metáforas, sem fazer da composição uma mera e rígida aplicação de regras teóricas.

A atitude de Bach acima referida pode ser vista claramente quando ele recorre à particular disposição quiasmática<sup>28</sup> de quatro notas em partitura, para representar simbolicamente a Cruz, ou quando recorre à harmoniosa sonoridade dum quarteto de cordas, em acompanhamento dos recitativos da personagem de Cristo na *Matthäus-Passion* BWV 244, para representar metaforicamente a envolvente luminosidade da auréola divina.

O acima exposto encontra-se significativamente resumido nas seguintes palavras de Massin reportadas por Lanzoni (2013, p. 120):

Bach jamais deixa passar uma ideia, uma imagem ou uma palavra importante, sem dela oferecer musicalmente uma transcrição simbólica. Bach possui todo um arsenal de procedimentos de escrita musical (melódicos ou harmónicos) que lhe permitem, a qualquer momento, modificar a marcha do desenrolar da música, mudar-lhe a direcção e traduzir, assim, a imagem contida no texto que transcreve musicalmente.

Apesar do procedimento sistemático de Bach de explicitar ideias, imagens ou palavras, através de elementos simbólicos e metafóricos, ser mais evidente na música vocal, muitos autores, tais como Geiringer (1956), Kloppers (1984) e Snyder (2007) defendem igualmente a legitimidade e viabilidade da tarefa de buscar os mesmos procedimentos numa obra puramente instrumental.

É claro que, à luz do que foi exposto relativamente à função da retórica poético-musical na música de Bach, a eficácia desta tarefa reside primariamente na investigação de oportunos paralelismos retórico-figurativos intercorrentes entre música vocal, explicitamente religiosa, e música instrumental.

---

<sup>28</sup> Ver definição de *chiasmus* no glossário de figuras em *appendix* no anexo I.

Os textos das obras vocais de Bach constituem uma vasta fonte de informação sobre o significado simbólico, metafórico ou meramente descritivo de específicas figurações conexas a determinados afectos a suscitar a partir do seu conteúdo literal. E serão estas informações que, através da análise dos eventuais paralelismos entre música vocal e música instrumental, poderão permitir, dentro duma perspectiva retórico-figurativa, a adequada transferência de significados entre estas duas categorias musicais, assim como uma mais apurada identificação dos afectos a eles relacionados.

Nesta óptica, uma vez que Bach, como realçado por Oliveira (2002, p. 34), nunca deixou obras de cariz teórico, e dado que o seu entendimento só é possível através da sua obra, não será injustificável auspiciar-se que o seu *CBT I*, por abranger universo tonal inteiro, se possa revelar, dentro da perspectiva associativa de tonalidade-afecto, como uma alegoria daquele universo de afectos musicais, próprio daquela linguagem compositiva que permeia toda a sua produção musical e a que nunca deu formalização teórica.

Que os vinte e quatro prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado, extremamente variados e diversificados entre eles, possam ter sido designados para afectar o ouvinte com uma vasta multiplicidade de sentimentos, encontra-se adequadamente conjecturado por Lowrance (2013) no seu artigo, em que, apoiando-se aos estudos de Bodky, Engels e Keller, o autor reporta as características de cada prelúdio e fuga, de ambos os livros do *Cravo bem temperado*, limitando-se, contudo, unicamente ao mero enquadramento teórico da relação tradicional entre tonalidades e afectos. Mas um mais profundo entendimento dessa multiplicidade de afectos e sentimentos só poderá ser encontrado à luz do prisma daquela perspectiva, promovida pela nova igreja reformada, de humanização e personalização da vivência do ato religioso-devocional.

Em suma, para que se possa abordar mais pertinentemente o estudo do *CBT I*, quanto à procura de elementos que possam orientar melhor um percurso interpretativo, historicamente informado, não será suficiente ter em conta apenas, e isoladamente, os indicadores que, como visto no capítulo anterior, apontam para uma visão religioso-devocional do *CBT I*, nem tampouco apenas uma útil, indispensável, mas estéril análise dos recursos retorico-figurativos nele presentes. Uma apropriada abordagem de leitura do *CBT I*, passando necessariamente por um adequado processo de identificação e relevação do significado dos elementos retóricos, nos moldes referidos neste capítulo, terá que ter em conta, peremptoriamente, a perspectiva em que os afectos musicais, por eles representados e suscitados, possam ser entendidos como um reflexo da vivência afectiva duma profunda devoção religiosa.

## 4. Análise retórico-figurativa do primeiro livro do *Cravo bem temperado*.

Dentro duma perspectiva macroscópica do *CBT I*, um particular significado paradigmático é conferido a uma figura específica que reflecte emblematicamente o plano geral da obra inteira: a figura de *ascensus*<sup>29</sup>. Esta, ao mesmo tempo que caracteriza o *incipit* da fuga em dó maior, espelha a sucessão das tonalidades dos prelúdios e fugas do *CBT I*, colocados em ordem crescente de dó maior até si menor, seguindo os graus da escala cromática.

A presença, desde a sua planificação, dum entendimento retórico do *CBT I*, evidencia-se ulteriormente, na sua estrutura, pela presença da figura retórica de *antitheton*, originada pela alternância opositiva do modo maior com o modo menor.

Quanto a uma análise figurativa dos seus prelúdios e fugas, à luz da poética musical, esta será abordada a partir das mais significativas figuras, (*ascensus*, *descensus*, *chiasmus*, *circulatio*, *epizeuxis*, *anaphora*, figuras de silêncio e figuras de representação e ilustração) que, encontrando uma significativa correspondência em obras de explícito carácter religioso, vocais e instrumentais, consentem uma leitura retórico-figurativa do *CBT I* em chave devocional.

### 4.1 *Ascensus/Anabasis*

A primeira destas figuras é emblematicamente, como referido anteriormente, a do *ascensus* que, caracterizando a estrutura retórica da inteira obra, conota similarmente, e de forma significativa, a inteira estrutura figurativa do primeiro número do *CBT I*.<sup>30</sup>

De acordo com as definições de Kircher e Vogt, esta figura corresponde a uma linha melódica ascendente preposta a suscitar afectos relacionados com a ideia de ascensão, subida ou elevação, especialmente em referimento a contextos literários de cariz teológico ou devocional (Cano, 2000, p. 152). Esta figura, podendo assumir uma conotação descritiva ou afectiva, permite descrever, musicalmente, as imagens evocadas pelo texto literário e suscitar, ao mesmo tempo, o afecto correspondente (Bartel, 1997, p. 179).

<sup>29</sup> Para a consulta das definições de todas as figuras retóricas reportadas neste capítulo de análise, ver o glossário de figuras em *appendix* no anexo I.

<sup>30</sup> Cada díptico prelúdio-fuga do CBT encontra-se assinalado com um número crescente de 1 a 24 de acordo com a sequência das tonalidades.

Sendo o *ascensus*, juntamente com a sua figura oposta (*descensus*), uma das figuras mais comuns da retórica poético-musical, limitar-me-ei a citar só os casos em que a sua presença, assumindo uma conotação fortemente significativa, determine claramente o afecto geral de alguns dos momentos mais emblemáticos do *CBT I*.

O primeiro destes momentos em que esta figura imediatamente se destaca, encontra-se no prelúdio em dó maior.

### PRAELUDIUM I.



Exemplo musical 2. Prelúdio em dó maior BWV 846/1 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

A particular figuração em arpejos ascendentes que caracteriza a inteira textura harmónico-melódica deste prelúdio remete, como evidenciado por Pirro (1907, p. 35), à ideia de plenitude. Frequentemente, na música vocal de Bach, as figurações em arpejo de acordes maiores encontram-se associadas a palavras como *ganz* (todo) e *Welt* (mundo)<sup>31</sup>. Esta conexão entre harmonia musical, expressa nos motivos figurativos deste prelúdio, e harmonia cósmica, presente na sua aceção metafísico-teológica de mundo inteiro enquanto criação divina, permite identificar neste prelúdio a figura retórica de *assimilatio* que, embora relacionada com a figura descritiva de *hypotiposis* (Bartel, 1997, p. 308), não se limita a fazer um mero retracto ilustrativo duma imagem evocada, mas sim, preocupa-se de representar o seu conteúdo e o seu significado (Bartel, 1997, pp. 207-208). Consequentemente e dentro duma óptica teológico-devocional, não é injustificável entrever, no caso específico deste prelúdio, constituído por um movimento puramente harmónico, uma representação, da imagem do universo, estilizado na sua essência, no momento da sua criação.

A figura de *ascensus*, conotando emblematicamente o exórdio do *CBT I*, como referido anteriormente, além de caracterizar inteiramente o prelúdio em dó maior, de igual maneira caracteriza a fuga a ele associada. A forma com que esta figura se encontra na fuga em dó maior pertence a um dos principais motivos rítmico-melódicos que Bach utiliza

<sup>31</sup> Ulteriores exemplos encontram-se reportados por Pirro (1907).

frequentemente como *incipit*: um movimento ascendente de quatro notas com ritmo de carácter declamatório.



Exemplo musical 3. Fuga em dó maior BWV 846/2 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

Como reflexo do seu prelúdio, a inteira fuga em dó maior é permeada por breves e incessantes movimentos melódicos ascendentes, encastoados uns aos outros, resultando na sensação de uma interminável ascensão até alcançar significativamente, no acorde final, a nota mais aguda prevista para o *CBT I*, o *dó5*.

A propósito de quanto acima referido, é significativa a observação que, antes do acorde conclusivo, a intensificação rítmica em fusas, que caracteriza as anabáticas figurações melódicas do penúltimo e último compasso, apresenta uma significativa analogia com o final do preludio-coral *Jesus Christus, unser Heiland* (Jesus Cristo, nosso Salvador) BWV 665, terminando, em ambos os casos, numa espécie de glorioso *trumpet tune* ascendente (Engels, 2006, p. 12).



Exemplo musical 4. Fuga em dó maior BWV 846/2, cc. 25-27 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)



Exemplo musical 5. Prelúdio coral BWV 665 (Bach J. S., *18 Chorale Preludes*, BWV 651-668, p. 139)





Mas o cerne expressivo do tema desta fuga que reitera, intensificando, o movimento anabático inicial, é a súbita empinada melódica representada por um inesperado salto de sexta ascendente, cujo afecto, originando uma figura de *exclamatio*<sup>35</sup>, é enfatizado pelo ponto de *staccato* na nota *sib*.



Exemplo musical 10. *Ibid.* cc. 1-2

O silêncio que desta forma se produz, antes da peremptória conclusão do tema, confere à figura de *exclamatio*, como observado por Ledbetter (2002, p. 172), um carácter emblematicamente interrogativo, principalmente por se seguir imediatamente a uma figura agrupada de três semicolcheias<sup>36</sup> que originam uma figura de *suspiratio*<sup>37</sup>.



Exemplo musical 11. *Ibid.* cc. 1-2

Para um adequado enquadramento afectivo do carácter que a figura de *ascensus* assume nesta fuga, inserida no contexto retórico das outras figuras que constituem o seu tema, será fortemente considerável a este respeito a análise do significado que estas figuras assumem num contexto musical em presença de um texto literário. Para os efeitos observaremos as informativas analogias presentes na ária *Ich will an den Himmel denken* (Pensarei no Paraíso) da cantata *Wo gehest du hin?* (Aonde vai então?) BWV 166<sup>38</sup>.

De acordo com o significado do texto notar-se-á, no exemplo aqui reportado, como a utilização desta particular combinação de figuras de *suspiratio* e *exclamatio* possa ser representativa dum gesto mental dirigido ao Céu.

<sup>35</sup> A figura de *exclamatio* corresponde geralmente a um salto melódico inesperado, ascendente ou descendente, e superior a um intervalo de terceira (Cano, 2000, p. 155).

<sup>36</sup> De acordo com algumas edições, o sinal de *legato* do segundo compasso inicia na segunda semicolcheia, abrangendo, desta forma, só as últimas três semicolcheias da quartinha. Desta forma, produzindo-se um ligeiro silêncio de articulação entre a primeira semicolcheia e o grupo das restantes três, unidas pelo sinal de *legato*, é possível, nestas últimas, identificar uma figura de *suspiratio*.

<sup>37</sup> A figura de *suspiratio*, segundo Bartel corresponde à expressão musical dum suspiro realizado por meio de um silêncio que, de acordo com Kirsher, pode ser de colcheia ou semicolcheia (Villavicencio, 2011, pp. 104-105)

<sup>38</sup> Todos os textos em língua original, referentes às cantatas e aos corais presentes neste trabalho, encontram-se traduzidos em língua portuguesa no anexo II.



Exemplo musical 12. Cantata BWV 166. Ária *Ich will an den Himmel denken* (Bach J. S., p. 110)

Seguidamente, no exemplo reportado em baixo, notar-se-á como a presença dum silêncio, após a *exclamatio*, confere à mesma figuração, uma conotação interrogativa de acordo com a expressão explicitada no texto.



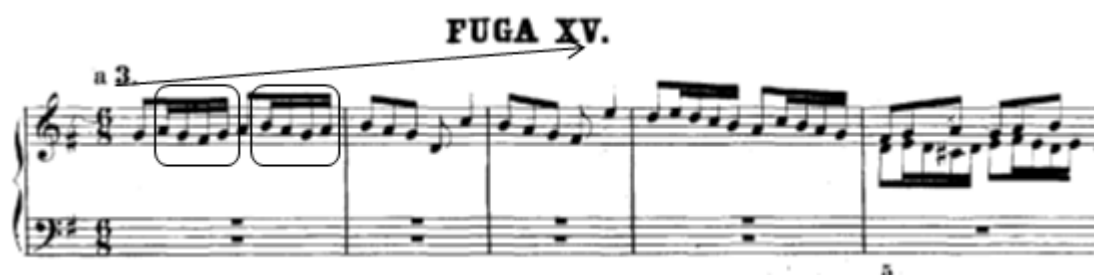
Exemplo musical 13. Ibid. Ária *Ich will an den Himmel denken* (Bach J. S., p. 112)

Esta particular combinação dos elementos retóricos acima referidos, inseridos no contexto anabático do tema da fuga em ré menor, confere à fuga o carácter de uma invocativa e lamentosa interrogação.

Um outro e significativo molde rítmico-melódico com que a figura de *ascensus* se possa apresentar, devido principalmente pela presença impulsionadora de melismáticas figuras de *circulo mezzo*<sup>39</sup>, encontra-se na fuga em sol maior.

<sup>39</sup> Segundo Printz, a figura de *circulo mezzo* corresponde a uma figura de quatro notas rápidas das quais, movendo-se por graus conjuntos e em forma de semicírculo, a segunda e a quarta ocupam a mesma posição na pauta e primeira e terceira se encontram em alturas diferentes (Bartel, 1997, p. 218).

Relativamente ao aprofundamento e ao tratamento melismático desta figura, ver capítulo dedicado à *circulatio*, particularmente referenciada em relação à fuga em mi maior.



Exemplo musical 14. Bach: fuga em sol maior BWV 60/2 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

O carácter de elevação festosa e jubilante que Bach confere ao *ascensus*, utilizando as características figurativas acima expostas, encontra uma adequada justificação na analogia retórico-figurativa com o coro introdutivo da cantata *Gloria in excelsis Deo* BWV 191.



Exemplo musical 15. Cantata BWV 191. Coro introdutivo (Bach J. S., p. 3)

Este afecto, explicitamente ínsito no movimento melódico ascendente do tema da fuga em sol maior, é ulteriormente marcado, nos dois compassos centrais, pela presença de uma figura de *anaphora*<sup>40</sup> que, associada a duas figuras de *exclamatio*, realça ulteriormente o seu aspecto ascensional.



Exemplo musical 16. Fuga em sol maior BWV 860. CC. 3-4 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

Similarmente à fuga precedentemente referida, o tema da fuga em mi maior apresenta-se igualmente caracterizado pela figura de *ascensus*, presente como um contínuo movimento melismático ascendente, constituído por uma ininterrupta sequência de figuras de *circulatio*<sup>41</sup> e *circolo mezzo* que permeia a inteira fuga.

<sup>40</sup> Esta figura consiste na repetição do mesmo fragmento musical ao início de diferentes unidades consecutivas segundo o esquema X.../X..., etc. (Cano, 2000, p. 126). Será tratada mais amplamente na secção deste trabalho a ela dedicado.

<sup>41</sup> A figura de *circulatio* corresponde usualmente a uma serie de oito notas que se movimentam em forma circular ou ondeante (Bartel, 1997, p. 216). Será tratada mais amplamente no capítulo a ela dedicado.

### FUGA IX.



Exemplo musical 17. Fuga em mi maior BWV 854 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Uma mais aprofundada discussão dos elementos retóricos que caracterizam esta fuga será abordada no capítulo dedicado à figura de *circulatio*. No entanto, e contextualmente à figura em discussão neste capítulo, poderá ser relevante o referimento ao coro inicial da cantata *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* (Ó príncipe da paz, Senhor Jesus Cristo)<sup>42</sup> BWV 116.

Musical score for the introductory chorus of Cantata BWV 116. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Violino I, Violino II, and Viola. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a prominent melodic line in the oboes and violins.

Exemplo musical 18. Bach: Cantata BWV 116. Coro introdutivo (Bach J. S., p. 3)

A sua introdução instrumental, além de ser dominada principalmente pela figura de *ascensus*, que caracteriza similarmente a melodia do homónimo coral presente na parte vocal, principia emblematicamente com um exclamativo salto ascendente de segunda maior, revelando uma extrema semelhança com a idêntica figuração que conota o *incipit* da fuga em mi maior.

Contudo, no caso da fuga em mi maior, o carácter exclamativo deste inciso rítmico-melódico, assume uma conotação mais peculiar, assimilável a uma figura de *interrogatio*<sup>43</sup>, devido à ênfase produzida por uma breve pausa de semicolcheia (*aposiopesis*<sup>44</sup>).

<sup>42</sup> Ver texto em anexo

<sup>43</sup> A figura de *interrogatio*, utilizada para expressar musicalmente o sentido de uma pergunta, realiza-se frequentemente com a subida de uma segunda maior da nota final de uma frase (Cano, 2000, pp. 153-154).

<sup>44</sup> Figura de silêncio (pausa) que, segundo Nucius, se utiliza em ocorrência de diálogos e perguntas (Cano, 2000, p. 196). A hipótese de Bartel que a figura de *aposiopesis* (figura de pausa musical) possa estar relacionada com a figura de *interrogatio*, por expressar o silêncio que prossegue a pergunta (Villavicencio, 2011, p. 104), torna razoavelmente plausível a identificação d o *incipit* dessa fuga com uma figuração interrogativa.

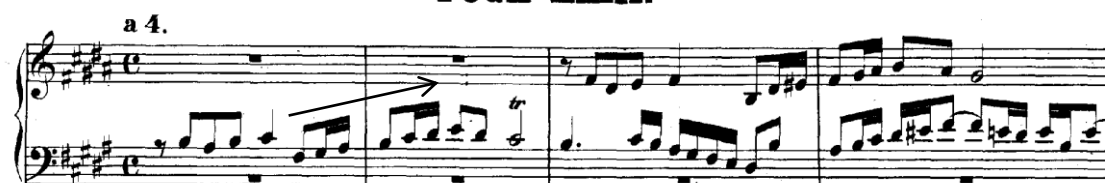


BWV 232 (Ledbetter, 2002, p. 198) e na *Matthäus-Passion* BWV 244<sup>50</sup> (Engels, 2006, p. 118).

Em conclusão desta secção, cita-se uma particular tipologia da figura de *ascensus* assim como se encontra na fuga em si maior. Colocada centralmente no tema dessa fuga, depois de uma introdutiva figura de *circulo mezzo*, esta é caracterizada por uma sucessão anabática de duas figuras *corta*<sup>51</sup> assim como se encontram no prelúdio coral *Von Gott will ich nicht lassen* (Eu não devo abandonar Deus) BWV 658.

A analogia com esta obra permite encontrar, no texto do respectivo coral em que se alude ao conforto dos crentes que decidem deixar-se conduzir por Deus, a razão de ser do carácter de serena felicidade da fuga em si maior, assim como identificado por Engels (2006, pp. 186-188).

### FUGA XXIII.



Exemplo musical 20. Fuga em si maior BWV 868 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

### Von Gott will ich nicht lassen BWV 658

Exemplo musical 21. Prelúdio coral BWV 658 (Bach J. S., *18 Chorale Preludes*, BWV 651-668, p. 112)

<sup>50</sup> Duo e coro *So ist mein Jesus* (n.33) e ária *O mensh beweirden Sünde gross*.

<sup>51</sup> Define-se por Figura Corta uma específica figuração rítmico-melódica composta por três notas onde o valor da primeira é igual à soma das restantes duas (Bartel, 1997, p. 234).

**Chorale: Von Gott will ich nicht lassen**  
from a 17th century hymnal



Von Gott will ich nicht las - sen, denn er läßt nicht von mir, Er reicht mir sei - ne Hand;  
führt mich auf rech - ter Stra - ßen, sonst ging ich in der Irr.  
den A - bend und den Mor - gen tut er mich wohl ver - sor - gen, wo ich auch sei im Land.

Exemplo musical 22. (Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works Von Gott will ich nicht lassen)

## 4.2 *Descensus/Catabasis*

*Descensus* ou *catabasis* é o nome que se dá a uma passagem musical descendente que usualmente expressa descida, humildade ou imagens negativas ou afectos (Bartel, 1997, p. 214). Essa figura coloca-se em clara contraposição com a figura anterior.

Os primeiros e significativos exemplos de movimento melódico catabático encontram-se, em antítese ao precedente, no prelúdio e fuga em dó menor. Em linha com a ideia duma concepção retórica da estrutura do *CBT I*, baseada na figura de *antithesis*, se o prelúdio em dó maior apresenta uma figuração melódica ininterruptamente ascendente, o prelúdio em dó menor contrapõe um padrão figurativo fortemente descendente.

A sua principal característica retorico-figurativa é constituída por uma reiterada figura de *messanza*<sup>52</sup>, individuada em cada quartina de semicolcheias. Além disso, por cada par de quartinas, a primeira semicolcheia da primeira quartina delinea, com a primeira semicolcheia da segunda quartina, um amplo salto descendente que caracteriza, persistentemente, a inteira estrutura melódica deste prelúdio.

<sup>52</sup> A figura ornamental de *messanza* corresponde a uma serie de quatro notas de curta duração que se movimentam quer por grau conjunto quer por saltos mais amplos (Bartel, 1997, pp. 318-319).

## PRAELUDIUM II.



Exemplo musical 23. Prelúdio em dó menor BWV 847/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Como observado por Pirro (1907, p. 30) e Schweitzer (1905, p. 368), amplos intervalos descendentes em moto dinâmico relacionam-se frequentemente, na música vocal de Bach, com os conceitos de abatimento, profundidade, pecado, queda e ruína.

Em relação ao seu impetuoso exórdio *ex abrupto*, caracterizado por amplos saltos descendente de oitava, nos moldes figurativos acima referidos, pode ser particularmente significativo reportar o exemplo da ária *Aufgeblasne Hitze* (Paixão inflamada) da cantata *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (Correi, ventos turbulentos) BWV 201, onde as palavras afogamento (Ertrinken), ruína (Schaden) e vergonha (Schanden) são associadas ao intervalo melódico em questão.

Exemplo musical 24. Cantata BWV 201. Ária *Aufgeblasne Hitze* (Bach J. S., p. 60)

O movimento catabático preanunciado pelos amplos intervalos descendentes que definem o urdido melódico deste prelúdio, encontra uma significativa correlação com a extensa e ininterrupta figura de *descensus* que caracteriza a inteira secção dos compassos de 5 a 20 e, toda a secção do *Presto* até ao penúltimo compasso.



Exemplo musical 25. Prelúdio em dó menor, BWV 847/1. CC. 28-38 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Uma ulterior observação, relativa a este prelúdio, é que toda a primeira secção é construída sobre a figura de *antithesis*, originada pelo movimento convergente das duas partes, aguda e grave, que, associada ao movimento rápido e extenso das figuras de *messanza*, suscita um afecto de extrema conflitualidade e angústia.

Também a fuga associada a este prelúdio, acomunada pelo mesmo tipo de afecto, caracteriza-se pela insistente presença de movimentos melódicos catabáticos.

## FUGA II.



Exemplo musical 26. Fuga em dó menor, BWV 847/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O contratema desta fuga apresenta uma figura de *descensus* que, contradistinguindo principalmente a linha de baixo dos principais *divertimenti* encontra uma forte correspondência na aria *An irdische Schätze das Herze zu hängen* (Ligar o próprio coração aos bens terrenos) da cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Ah quão fugaz, Ah quão efémera) BWV 26, onde a parte instrumental, associada às palavras *Trümmern zerfällt*

(ruinosamente desmorona-se), mostra claramente qual é o tipo de afecto que esta figuração se encontra preposta a suscitar.



Exemplo musical 27. Cantata BWV 26. Ária *An irdische Schätze das Herze zu hängen* (Bach J. S., p. 212)

Um ulterior exemplo do significado afectivo da figura de *descensus*, presente nesses nos moldes, encontra-se no coro conclusivo da cantata *Ich glaube, lieber Herr* (Eu acredito, Senhor) BWV 109 cujo texto alude aos conceitos de queda, abatimento e adversidades contra a força inabalável da fé reposta em Deus.



Exemplo musical 28. Cantata BWV 109. Coro conclusivo (Bach J. S., p. 255)

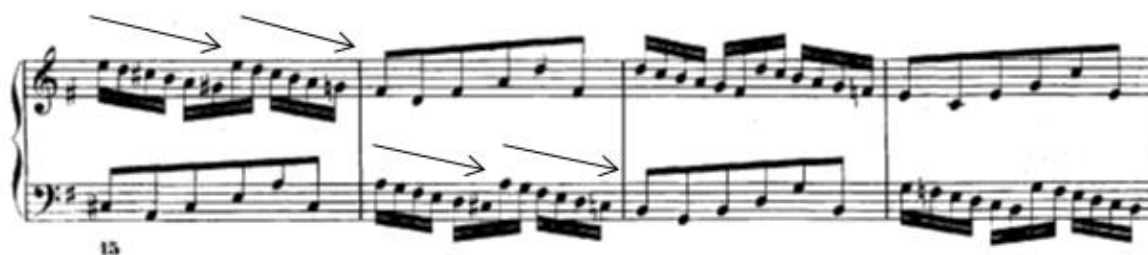
Este tipo de afecto, relacionado com abatimento e desmoronamento ruinoso, frequentemente associado a movimentos catabáticos em tonalidades menores e em andamentos rápido de semicolcheias, encontra-se igualmente na fuga em mi menor.

Neste caso, o afecto que caracteriza inteiramente o tema desta fuga, derivado duma sensação de queda rápida e ruínosa, é enfatizado pela figura de *passus duriusculus*<sup>53</sup> estreitamente associado à figura de *descensus* que, depois da empinada inicial *ex abrupto* da primeira quartina de semicolcheias, prolonga-se vertiginosamente até à última nota do tema.



Exemplo musical 29. Fuga em mi menor BWV 855/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O carácter catabático desta fuga é ulteriormente reiterado ao longo do discurso com uma série de escalas rápidas descendentes que, pela semelhança retórico-figurativa com as figuras análogas evidenciadas no trecho da cantata BWV 109 acima referida, remete ao mesmo tipo de afecto.



Exemplo musical 30. *Ibid.* CC. 15-18 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Quando a figura de *descensus* é associada a lentos movimentos melódicos, esta assume uma conotação mais aflitiva e suplicante, como no *incipit* do tema do prelúdio em dó# menor em que o sentimento de tristeza é reforçado pela presença do carácter plangente do intervalo de terceira menor descendente.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> A figura de *Passus duriusculus*, na definição de (Bartel, 1997, p. 357), corresponde a uma linha melódica, ascendente ou descendente, cromaticamente alterada.

<sup>54</sup> Segundo Marpurg, uma exclamação de tristeza representa-se afectivamente com um salto descendente de terceira menor, quarta ou quinta perfeita (Cano, 2000, p. 155).

## PRAELUDIUM IV.



Exemplo musical 31. Prelúdio em dó# menor, BWV 849/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O afecto desta figuração encontra-se bem explicitado, assim como o seu significado simbólico, no coro inicial da cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Prantos, lamentos, tormento, temor) BWV 12, em correspondência do verbo *tragen* (portar) assim como em correspondência da palavra *Zeichen* (símbolo).

Exemplo musical 32. Cantata BWV 12. Primeiro coro, contraltos (Bach J. S., p. 67)

Exemplo musical 33. *Ibid.*, tenores (Bach J. S., p. 69)

Os sobre citados exemplos evidenciam claramente a concordância de afecto entre a atmosfera geral do prelúdio e a particular expressividade dolente desta cantata cujo texto remete ao significado teológico da cruz de Cristo como símbolo de sofrimento e de resgate do pecado para o crente.

De acordo com a observação de Corduban (2011), que releva nos dísticos prelúdio-fuga do *CBT I* uma unidade retoricamente incindível, a plausibilidade dum significado devocional, contido neste prelúdio, encontra adequada consistência no explícito simbolismo religioso presente na sua fuga de que se falará sucessivamente.

Nos casos das fugas em dó maior e em ré maior, a conotação negativa do gesto descensional, implícito na figura de *descensus* e reforçada pelo afecto do modo menor,

atenua-se em presença do modo maior, tornando-se positiva numa perspectiva teológica da interpretação do texto musical.

No primeiro caso, a conclusão do tema inicial, afluindo no contratema sem solução de continuidade, é caracterizado por um movimento catabático (*descensus*).



Exemplo musical 34. Fuga em dó maior BWV 846/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Este tipo de figuração encontra-se similarmente no *Versus I* (coro inicial) da cantata *Christ lag in Todesbanden* (Cristo jazia sob mortalhas) BWV 4 em correspondência da palavra *fröhlich* (alegremente).



Exemplo musical 35. Cantata BWV 4. Coro *Versus I* (Bach J. S., p. 103)

A melódica ornamentação melismática da palavra *fröhlich*, como relevado por Morrongiello (1976, p. 125), parece contradizer algumas das mais comuns definições da figura de *descensus*, ligadas principalmente a sentimentos de tristeza ou inferioridade tais como servidão e humildade<sup>55</sup>. Contudo, considerando que, como evidenciado anteriormente, uma mesma figura pode significar afectos diferentes e que o seu significado afectivo deve ser devidamente contextualizado, não é infundado poder entender esta tipologia de *descensus*

<sup>55</sup> Segundo Kircher a *catabasis* ou *descensus* é uma passagem musical com a qual se expressam afectos opostos aos da *anabasis*, como servidão e humildade (Bartel, 1997, p. 215).

como representação daquela virtude teologal da humildade, fortemente auspçada e valorizada pelo cristianismo<sup>56</sup>, na perspectiva gaudiosa do humilde ser elevado.

No caso da fuga em ré maior, a textura melódica do tema é totalmente dominada por uma copiosa e ondeante figura ornamental em fusas (*circulatio*), seguida por uma súbita e inesperada figura de *exclamatio*.



Exemplo musical 36. Fuga em ré maior BWV 850/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

A imediata comparação do conjunto destas duas figuras com a mesma figuração melódica que se encontra na introdução instrumental da aria *Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter* (Enfurecem então, enfurecem, tempestades de tormento) da cantata *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* (Observa, Deus, os meus inimigos), BWV 153, permite identificar, neste específico motivo, uma figura de *hypotiposis*<sup>57</sup> alusiva à força de algo imperioso e incontrastável como o vívido movimento ondeante de águas tempestuosas.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> “Porquanto qualquer que a si mesmo se exaltar será humilhado, e aquele que a si mesmo se humilhar será exaltado.” Lc. 14,11 (Bíblia Almeida corrigida e revisada fiel - pt)

<sup>57</sup> Forma com que uma composição, através de determinadas figuras musicais prepõem-se de representar vividamente determinadas imagens presentes num texto (Bartel, 1997, pp. 307-308). Ulteriormente, como remarcado por Cano (2000, p. 147), esta figura pode aparecer facilmente na música puramente instrumental uma vez que as imagens prepostas a suscitar podem não prover necessariamente dum texto associado à composição musical.

<sup>58</sup> O texto desta ária alude à fúria da força destrutiva das águas e das chamas.

The image shows a musical score for the aria 'Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter' from Cantata BWV 153 by J.S. Bach. The score is arranged for Violino I, Violino II, Viola, Tenore, and Continuo. The title 'ARIE.' is written above the first staff. The music is in 3/4 time and G minor. A circled section in the first staff highlights a specific melodic phrase.

Exemplo musical 37. Cantata BWV 153. Ária *Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter* (Bach J. S., p. 47)

O carácter agitado e tumultuoso que esta figuração confere à ária (em ré menor) é atenuado, na fuga em análise, pela tonalidade maior e pela presença de uma passagem caracterizada por uma figura larga de *descensus*. Esta última, surgindo para diminuir a intensidade dinâmica originada inicialmente pela ornamentação anabática e pela inesperada *exclamatio* (interessante é notar o paralelismo retórico-figurativo com o tema da fuga em ré menor), confere ao tema da fuga em ré maior um afecto sereno e pacífico, em linha com a solenidade da tonalidade de ré maior, ulteriormente realçado pela presença dum característico ritmo pontuado que lhe confere o típico aspecto de *ouverture* francês.

The image shows a musical score for the prelude 'Prelúdio em ré maior BWV 850/1' by J.S. Bach. The score is for a single instrument, likely a harpsichord or keyboard. The title 'a 4.' is written above the first staff. The music is in 4/4 time and D major. A circled section in the first staff highlights a specific melodic phrase.

Exemplo musical 38. Prelúdio em ré maior BWV 850/1 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

Esta característica corresponde a um dos primários recursos compositivos elegidos por Bach, quanto à necessidade de aludir à grandiosidade de Deus e da sua criação, como evidenciado no coro introdutivo da cantata *Unser Mund sei voll Lachens* (A nossa boca ria de júbilo) BWV 110, parodiado na *ouverture* da *suite* orquestral BWV 1069, e cujo texto alude à maravilhosa admiração do crente perante a magnificência de Deus e da Criação.

Buscando um significado devocional do afecto celebrativo desta fuga, justificado pelas analogias com os exemplos acima referidos, é possível entrever uma interpretação do conjunto figurativo inicial, *circulatio* e *exclamatio*, como uma representação vívida da figura

de Deus, erguendo-se com imperiosa e incontrastável grandiosidade, podendo atribuir, assim, à figura seguinte (*descensus*) um afecto benévolo e complacente próprio da figura do Criador para as suas criaturas.

### 4.3 *Chiasmus*

A figura do *chiasmus*, presente copiosamente na literatura pela sua forte incisividade e eficácia retórica, é determinada por um cruzamento imaginário que se produz entre dois pares de palavras, ou conceitos (A e B) segundo o esquema AB –BA (Chiasmo: significato)

Exemplos literários:

“*Un pour tous, tous pour un*” (Um por todos, todos por um)

(Os Três Mosqueteiros)

(Dumas, p. 240)

“Saí do Pai, e vim ao mundo; outra vez deixo o mundo, e vou para o Pai.”

(João 16:28) (Bíblia Almeida corrigida e revisada fiel - pt)

Embora esta figura não apareça mencionada em nenhum tratado de poética musical, ela encontra-se utilizada oportunamente em música como recurso simbólico-representativo devido ao aspecto gráfico da disposição dos elementos que a constituem.

Esta figuração, aplicada principalmente a um agrupado de quatro notas, em que uma linha imaginária, unindo as duas notas extremas, intersecta uma segunda linha imaginária que une as duas centrais, assume uma forma assimilável àquela de uma cruz. Daí a atribuição do nome *chiasmus*, por derivar, etimologicamente, da letra grega X ( $\chi$ <sup>59</sup>) cuja forma descreve claramente a de uma cruz (Ledbetter, 2002, p. 370).

Como evidenciado por Geiringer (1956, p. 1), sendo que qualquer grafismo descritivo pode-se considerar como uma forma primitiva de simbolismo, as implicações teológico-devocionais desta figura retórica, ínsitas claramente no seu aspecto gráfico, fizeram com que esta se tornasse num valioso recurso simbólico por muitos compositores.

Já usada anteriormente por Schutz e Kerll, o uso mais emblemático que Bach faz dessa figuração é claramente mostrado na *Matthäus-Passion* BWV 244 em correspondência da

---

<sup>59</sup> Pronuncia-se “qui” (ki).

palavra *kreuzigen* (crucificado), como evidenciado neste exemplo reportado por Smith (2009, p. 46).



Exemplo musical 39. *Matthäus-Passion* BWV 244. "Laß ihn kreuzigen" (Smith, 2009, p. 46)

Outros exemplos do uso que Bach faz desta figura, associada a um significado teológico-devocional, encontram-se também nas primeiras quatro notas do segundo *Kyrie* da Missa em si menor BWV 232 e no início do *Trio super Nun komm' der Heiden Heiland* BWV 660, baseado na mesma melodia-corral sobre a qual são construídos os homônimos prelúdio coral BWV 659 e cantata BWV 61.

Musical notation for the beginning of the Kyrie II from the Mass in B minor, BWV 232. It shows the Bass and Continuo (Violoncello) parts. The lyrics "Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-" are written below the notes. A box highlights the first four notes of the vocal line: G2, A2, B2, C3.

Exemplo musical 40. Missa em si menor BWV 232. *Kyrie II* (Bach J. S., p. 31)

### Nun komm' der Heiden Heiland BWV 659

Musical notation for the beginning of the Chorale Prelude BWV 659. It shows the Treble and Bass clefs. A box highlights the first four notes of the bass line: G2, A2, B2, C3.

Exemplo musical 41. Prelúdio coral BWV 659 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 114)

### Trio super Nun komm' der Heiden Heiland BWV 660

Musical notation for the beginning of the Trio super BWV 660. It shows the Treble and Bass clefs. A box highlights the first four notes of the bass line: G2, A2, B2, C3.

Exemplo musical 42. Prelúdio coral BWV 660 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 116)



Exemplo musical 43. Cantata *Nun komm, der Heiden Heiland*, BWV 61. Overture (Bach J. S., p. 3)

A particular disposição intervalar dos elementos que compõem esta tipologia de figura quiasmática, e que origina uma intensa afectividade expressiva, revela uma extrema semelhança com o primeiro tema<sup>60</sup> da fuga em dó# menor.



Exemplo musical 44. Fuga em dó# menor BWV 849/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O carácter fortemente aflitivo e doloroso desta tipologia de figura é devido principalmente à presença fulcral da figura de *saltus duriusculus*,<sup>61</sup> especificadamente usada para representar estados de forte tensão emocional que, neste caso, são acentuados pela ambiguidade do intervalo de quarta diminuta. A enfatizar ulteriormente a dramaticidade desta figuração de *chiasmus*, são os dois intervalos cromáticos que emolduram a figura central do *saltus duriusculus*.

Similarmente, este tipo de figuração, encontra-se no trecho conclusivo do prelúdio em si menor e no tema da sua respectiva fuga.

<sup>60</sup> Trata-se duma fuga a três temas (Engels, 2006, p. 31)

<sup>61</sup> Entende-se por *saltus duriusculus* um salto formado por um intervalo melódico dissonante. (Cano, 2000, p. 166).



Exemplo musical 45. Prelúdio em si menor BWV 869/1, CC. 42-47 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)



Exemplo musical 46. Fuga em si menor BWV 869/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O aflitivo movimento quiasmático do tema da fuga em si menor, identificado nos três grupos de quartinas de colcheias, é enfatizado pela justaposição simultânea de outras figuras prepostas para as mesmas finalidades expressivas: o *incrementum*, a *suspiratio* e a *pathopoeia*.

A figura de *incrementum* é identificada pelo sentido ascendente das três figurações quiasmáticas, a de *suspiratio*, pelos pares de notas legadas e a *pathopoeia* encontra-se no exacerbado cromatismo que abrange, emblematicamente, toda a escala cromática.<sup>62</sup>

O evidente significado teológico-devocional, derivado da explícita conotação simbólica ínsita no grafismo desta figuração, e que permeia as fugas em dó# menor e si menor, já foi largamente investigado e discutido, inicialmente, por diversos autores como Schweitzer (1905), Pirro (1907) e Geiringer (1956), e mais recentemente, por Snyder (2007) e Smith (2009).

Julgando supérfluo abordar ulteriormente a discussão sobre a conotação simbólica da figura de *chiasmus*, relativamente ao seu aspecto gráfico, debruçar-me-ei sobre um aspecto de igual interesse, que consiste numa análise cujo foco se direcciona sobre uma perspectiva mais próxima da sua origem literária, isso é, sobre a relação sintáctica dos elementos que constituem o paralelismo inverso duma figura quiasmática.

<sup>62</sup> É emblematicamente significativo que Bach conclua o ciclo das vinte e quatro tonalidades do *CBT I* com um tema que resuma o seu inteiro percurso cromático.

Como explicado no início, a característica desta figura, na sua acepção literária, é a apresentação duma relação antitética de duas unidades sintáticas colocadas em planos paralelos. A tipologia de *chiasmus* identificada nas fugas anteriores não cumpre os pressupostos acima descritos, limitando-se exclusivamente ao aspecto gráfico.

Embora seja o aspecto mais comum com que esta figura se encontra identificada na literatura musical, um entendimento mais próximo da sua acepção literária revela-se quando uma figuração quiasmática se apresenta num outro molde específico, como no caso das fugas em fá menor e sol menor.

### FUGA XII.



Exemplo musical 47. Fuga em fá menor BWV 857 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

### FUGA XVI.



Exemplo musical 48. Fuga em sol menor BWV 861/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Nos casos acima reportados, contrariamente ao observado por Ledbetter (2002, p.81) e Engels (2006, p. 101),<sup>63</sup> a estrutura quiasmática não se encontraria identificada, graficamente, no cruzamento de linhas imaginárias, mas sim, na relação de paralelismo inverso presente nos elementos que a constituem.

Nestes moldes, a construção quiasmática seria determinada pela relação inversa entre o intervalo cromático do primeiro segmento AB (ascendente) e o intervalo, igualmente cromático, do segundo segmento BA (descendente), enquanto o paralelismo resulta presente na constante correspondente ao intervalo cromático. Desta forma realizar-se-ia um esquema sintático ABBA próximo da acepção literária desta figura, assim como ilustrada

<sup>63</sup> Estes dois autores continuam a identificar, na fuga em fá menor, uma estrutura quiasmática de cariz gráfico e não sintática apesar de não existir as condições para que se possa verificar este último tipo de esquema.

nos exemplos literários reportados no início desta secção. Contudo, este tipo de figuração, embora desprovida de um explícito referimento teológico-devocional, não deixa de conter, como ocorrente na sua adequada utilização retórico-literária, um forte potencial de incisiva expressividade.

Um profundo sentimento de resignação permeia a inteira fuga em fá menor caracterizada, além do *chiasmus*, pela presença de figuras como *pathopeia*, *passus duriusculus* e *suspiratio*, esta última originada pela figuração rítmico-melódica do contratema (Ledbetter, 2002, p. 139).



Exemplo musical 49. Fuga em fá menor BWV 857/2 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

A figura dominante do tema é a de *pathopeia* por caracterizar cromaticamente o movimento quiasmático de exórdio que, movendo-se bidireccionalmente e abrindo-se em forma de leque, ou cunha<sup>64</sup>, conecta-se, na sua finalização, ao cromatismo descendente do *passus duriusculus*. Estas duas figuras transmitem vividamente um intenso afecto de tristeza e angústia enquanto a figura de *chiasmus*, marcada pelo ritmo uniformemente escandido, confere ao tema, como sugerido por Engels (2006, p. 101), um carácter nobre e austero.

Para focar melhor o afecto geral desta fuga, oportunamente interessante poderá resultar a analogia entre o exórdio do seu tema com o do coro inicial da cantata *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Ah Deus, olha-nos do céu) BWV 2, cujo tema assenta na melodia do coral *Das wollst du Gott* (Quero, Senhor, conservar a tua Palavra).

<sup>64</sup> Semelhantemente ao tema da fuga para órgão BWV 548/2, como observado por Ledbetter (Ledbetter, 2002, p. 81).

## Ach Gott, vom Himmel sieh darein

BWV 2

### 1. Choral

Soprano  
Trombone I  
Violino I  
Sopr. Trbne. I

Alto  
Trombone II  
Oboe I, II  
Violino II  
Alto Trbne. II

Tenore  
Trombone III  
Viola  
Ten. Trbne. III

Basso  
Trombone IV  
Trbne. IV

Continuo  
Organo (bez.)  
Org.

Ach Gott, vom Him - mel sieh dar - ein und laß

Ach Gott, vom

Exemplo musical 50. Cantata BWV 2. Coro introdutivo (Bach J. S., p. 83)

### 6. Choral (5)

Soprano  
Trombone I  
Oboe I, II  
Violino I  
Sopr. Trbne. I

Alto  
Trombone II  
Violino II  
Alto Trbne. II

Tenore  
Trombone III  
Viola  
Ten. Trbne. III

Basso  
Trombone IV  
Trbne. IV

Continuo  
Organo  
Org.

Das wollst du, Gott, be - - wah - ren rein für  
und laß uns, dir, be - - foh - len sein, daß

Exemplo musical 51. *Ibid.* Coral conclusivo (Bach J. S., p. 108)

Esta analogia com a cantata BWV 2 torna-se adequadamente significativa quanto à presença da figura de *passus duriusculus* em correspondência das palavras *erbarmen* (misericórdia) e *Armen* (abandonado).

Him - mel sieh dar - ein und laß dichs doch er -

bar - - - - men; ach Gott, vom Him - mel, vom

Exemplo musical 52. *Ibid.* Baixos, cc. 7-17 (Bach J. S., p. 83)



Exemplo musical 53. *Ibid.* Baixos, cc. 58-67 (Bach J. S., pp. 86-87)

Relativamente ao tema da fuga em sol menor, o seu carácter incisivamente imperativo, devido ao tratamento conciso da figuração de *chiasmus*, é originado particularmente pelo dissonante intervalo descendente de sétima diminuta que se destaca, como notado por Geiringer (1956, p. 8), entre a nota mais alta e mais grave das quatro que formam esta figura.

### FUGA XVI.



Exemplo musical 54. Fuga em sol menor BWV 861/2 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

A propósito desta fuga é de reportar as observações de Geiringer (1956, p. 8) e Engels (2006, p. 129) relativamente a uma forte semelhança deste tema com o da ária *Ein unbarmherziges Gerichte Wird über dich gewiss ergehn* (Um julgamento impiedoso será pronunciado contra ti) da cantata BWV 89 e com o segundo coro da cantata *Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!* (É a antiga lei: Homem, tens que morrer!) BWV 106.

**ARIA.**

Alto.

Continuo.

Ein un.barm.her.zi.ges Ge.rich.te,

Exemplo musical 55. Cantata BWV 89. Ária *Ein unbarmherziges Gerichte Wird über dich gewiss ergehn* (Bach J. S., p. 189)

Alto.

(Sirach Cap. 14, V. 18.)

Tenore.

Basso.

Es ist der al-te Bund: Mensch, du musst

Es ist der

Exemplo musical 56. Cantata BWV 106. Segundo coro (Bach J. S., p. 160)

Semelhantemente a este trecho da cantata BWV 106, evidencia-se, no tema da fuga em sol menor, a presença da figura de *aposiopesis* que, identificada na pausa imediatamente seguinte ao primeiro segmento do tema, produz o mesmo efeito de tensiva suspensão presente neste último exemplo vocal, realçando ulteriormente o carácter incisivo e peremptório do seu exórdio em figuração quiasmática.

a 4.

Exemplo musical 57. Fuga em sol menor BWV 861/2 CC.1-3 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869, p. 58)

Os respectivos textos destes últimos exemplos mostram qual é o afecto que principalmente se relaciona com este específico tratamento figurativo do *chiasmus*, focado mais na relação sintáctica dos seus elementos constituintes do que no seu grafismo, principalmente por serem caracterizados pelo simbolismo do *saltus duriusculus*, identificado, como visto, no específico intervalo de sétima diminuta descendente.<sup>65</sup>

#### 4.4 *Circulatio* e *Circulo mezzo*

Como visto anteriormente, a figura de *circulatio* consiste, usualmente, numa série de oito notas, cujo movimento melódico assume a forma de um círculo ou dumas ondas e que geralmente, é constituída pela junção de duas opostas figuras de *circulo mezzo* (Bartel, 1997, p. 216).

Esta figura, além de poder ser entendida como uma forma descritiva de *hypotiposis*, revestia-se por longa tradição dum significado simbólico mais profundo. O conceito de circularidade, ínsito na sua denominação, era conexo aos conceitos de perfeição, eternidade e infinito (Bartel, 1997, p. 216).

De acordo com esta acepção simbólica, o seu uso teria servido a Bach para representar a figura de Deus-Pai, como evidenciado por Leahy (2011, p. 160) a propósito duma emblemática correspondência, no Trio *super Nun komm der Heiden Heiland*<sup>66</sup> BWV 660, entre o aparecimento desta figura e a palavra *Vater* (Pai)<sup>67</sup> em torno da nota *sib* no compasso 9.



Exemplo musical 58. Prelúdio coral BWV 660, cc. 7-9 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 116)

<sup>65</sup> Como Pirro (1907, pp. 370-371) e Geiringer (1956, p. 3) observam, este intervalo é frequentemente associado em Bach aos conceitos de morte, queda, ruína e pecado

<sup>66</sup> Prelúdio coral em forma de Trio.

<sup>67</sup> Os prelúdios corais, mesmo não apresentando um texto literário, eram construídos sobre as notas do coral que lhe dava o nome e a correspondência de cada palavra do texto a cada nota do coral era perfeitamente conhecida.

Este tipo de representação encontra a sua justificação no movimento circular da figura que, remetendo ao conceito de envolvimento já usado por madrigalistas italianos, remete por sua vez, numa conotação teológico-devocional, ao conceito de amor divino e abraço místico.

A observação feita por Honders, reportada por Elferen (2009, p. 227), em que Bach, nas suas obras vocais, fazia uso frequente desta figura com o significado acima descrito, permite identificar com maior clareza o afecto entendido pelo compositor, quanto ao utilizo deste recurso retórico, também numa obra puramente instrumental como o *CBT I*.

Dentro desta perspectiva, e ao longo de todo o *CBT I*, destaca-se primariamente a fuga em dó# menor por ter o segundo, dos três temas que a compõem, integralmente composto por um fluxo catabático de figuras em *circulatio* que domina incessantemente, logo depois da sua exposição, o inteiro resto da fuga.



**Exemplo musical 59. Fuga em dó# menor, exposição do segundo tema, cc. 36-41 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)**

De acordo com a visão fortemente simbólica desta fuga<sup>68</sup>, como visto na secção dedicada à figura do *chiasmus*, o segundo tema, proporcionando à textura musical um elemento fortemente contrastante com a angularidade do tema inicial (Snyder, 2007, p. 19), pode ser entendido, em termos devocionais e em linha com o entendimento de Elferen (2009, p. 227) acima referido, como uma imagem de Cristo que, por amor à humanidade, se verga sob o peso da Cruz, em direcção ao Calvário, para a resgatar do pecado através do seu sofrimento.

Esta perspectiva interpretativa, relacionada com a aplicação desta específica figuração de *circulatio*, encontra um ulterior indício da sua plausibilidade na parte instrumental do coro introdutivo da *Johannes-Passion* BWV 245, caracterizada similarmente por um fluxo incessante de figuras de *circulatio* e num contexto tonal de modo menor.

<sup>68</sup> Como reportado por Snyder (2007, p. 11) esta fuga é conotada como uma das três fugas da Paixão presentes nos dois livros do *Cravo bem temperado*.

A segunda do conjunto de peças que apresentam emblematicamente uma figura de *circulatio*, com conotações imputáveis a entendimentos devocionais, é o prelúdio em mi menor.

34

**PRAELUDIUM X.**



Exemplo musical 60. Prelúdio em mi menor BWV 855/1 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

Individuando, na linha melódica confiada em partitura à mão esquerda, uma voz composta pela primeira e nona semicolcheia de cada compasso e uma outra voz composta pelos dois grupos das restantes sete semicolcheia em movimento melódico ondeante, identifica-se facilmente a presença da figura em questão.

A inteira textura rítmico-melódica que identifica este prelúdio encontra uma significativa analogia na *Sinfonia* da cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12 devido a uma idêntica justaposição de determinadas figuras retóricas.

**SINFONIA. Adagio assai.**

Oboe.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Continuo e Fagotto.

Exemplo musical 61. Cantata BWV 12. Sinfonia introdutiva (Bach J. S., p. 61)

Como no prelúdio em mi menor, além da figura de *circulatio* aqui identificada nas partes dos violinos I e II como *circulo mezzo*, a linha melódica do oboé é inteiramente confiada à figura ornamental de *diminutio*.<sup>69</sup> Por último, nota-se a presença de umas breves pausas de colcheias que, originando umas figuras de *suspiratio*, segmentam a estrutura melódica dos violinos como uma espécie de lamento.<sup>70</sup> Relativamente às pausas mais amplas na secção relegada ao contínuo, uma figura de *tnesis*,<sup>71</sup> similarmente ao prelúdio em mi menor (pausas intercaladas entre os acordes da mão direita), enfatiza a expressão angustiante do afecto geral da obra por escandir incisiva e obsessivamente o espaço temporal do gesto musical.

A alusão do texto desta cantata ao desejo do crente de seguir Cristo e abraçar a sua Cruz, permite nortear significativamente a procura do afecto que permeia o prelúdio em mi menor, principalmente tendo em consideração o afecto tradicionalmente ligado a esta tonalidade. A tonalidade de mi menor, segundo Rita Steblin como reportado por Anderson (2012, p. 56), transmite expressão de profundo e inocente sofrimento assim como submissão (resignação), perseverança (paciência) e fé, todas características que pertencem ao universo afectivo da Paixão.

<sup>69</sup> *Diminutio*, assim como *variatio*, *coloratura* e *passaggio*, é uma figura que pertence à categoria das figuras de ornamentação. Essa corresponde a uma elaboração de uma linha melódica de notas longas com notas de breve duração (Bartel, 1997, p. 235).

<sup>70</sup> “Kircher afirma que por meio do [*suspiratio*] expressamos afectos relacionados aos lamentos ou suspiros usando pausas de colcheias ou semicolcheias” (Villavicencio, 2011, p. 104).

<sup>71</sup> *Tmesis* corresponde à uma interrupção ou fragmentação duma linha melódica por meio de pausas em forma de cortes (Bartel, 1997, p. 412).

A figura de *circulatio*, embora assumindo umas diferentes conotações, encontra-se de forma igualmente significativa no urdido melódico das fugas em mi maior e láb maior.

Na fuga em mi maior, a figuração sinusoidal de semicolcheias, presente nos primeiros dois tempos do segundo compasso, mostra claramente o aspecto gráfico de *circulatio*. Sucessivamente, no terceiro e quarto tempo do mesmo compasso, a linha melódica procede com uma figura de *circulo mezzo* imediatamente repetido e enfatizado por efeito da figura de *epizeuxis*.<sup>72</sup>



Exemplo musical 62. Fuga em mi maior BWV 854/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Este particular recurso ao uso da figura de *circulatio*, inserida no contexto duma tonalidade maior, origina uma figuração melismática rápida e fluente que, permeando a inteira fuga, se reveste duma mais específica conotação cujo simbolismo, de acordo com as teses de Elferen (2009), mostra-se mais evidente nos breves momentos em que duas das três vozes se movimentam em paralelo.

Havendo, dum lado, uma acentuação do carácter alegórico-representativo da *circulatio*, como união mística procedente do amor divino, principalmente sublinhado pelos seus movimentos em paralelo, e considerando, doutro lado, a associação das grandes linhas melismáticas ascendentes aos conceitos de nascimento, louvor e júbilo, como evidenciado por (Morrongiello, 1976, pp. 71-72), não dificilmente poder-se-á entrever, no díptico prelúdio-fuga em mi maior, uma representação afectiva da Natividade, sobretudo por o prelúdio ser imbuído de uma atmosfera pastoral (Engels, 2006, p. 74).

Similarmente à fuga em mi maior, uma ulterior evidência da atribuição dum significado simbólico-devocional à figura de *circulatio*, encontra-se na fuga em lab maior cujo tema, como observado por (Ledbetter, 2002, p. 208), revela uma emblemática analogia com a melodia do coral *Wie schön leuchtet der Morgensterne* (Como é belo o fulgor da estrela-d'alva), utilizada no coro introdutivo da homónima Cantata BWV 1.

<sup>72</sup> A figura de *Epizeuxis* consiste na imediata e enfática repetição de uma nota, motivo ou frase (Bartel, 1997, p. 263).

## FUGA XVII.



Exemplo musical 63. Fuga em *láb* maior BWV 862/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Além desta analogia, que evidencia uma plausível conotação teológico-devocional da fuga em *láb* maior, o paralelismo que intercorre entre os primeiros compassos da fuga (exposição do tema e contratema) com a secção relativa à entrada das quatro vozes do coro inicial da cantata BWV 1, resulta ser ainda mais significativo.

Exemplo musical 64. Cantata BWV 1. Coro inicial (Bach J. S., p. 4)



*Johannis freudenvolles Springen* (João saltitante de alegria) da cantata *Christum wir sollen loben schon* (Devemos louvar Cristo) BWV 121. O texto desta ária, alusivo à dançante alegria de João por reconhecer Cristo recém-nascido, permite focar adequadamente, dentro duma perspectiva oportunamente devocional, o tipo de jovialidade presente nas amplas figuras de *salto semplice*.

13

**ARIE.**

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Basso.  
Continuo.

Org. *piano* *piano* *piano*

6 6 6 6 7 7 6 6 6 7 7

Exemplo musical 67. Cantata BWV 121. Ária *Johannis freudenvolles Springen* (Bach J. S., p. 13)

O segundo segmento do tema desta fuga é caracterizado por um breve momento catabático, em amplas figuras de *salto semplice*, antecipado por uma *figura corta*.

12

**FUGA III.**

a 3. *tr.* *Ord.*

Exemplo musical 68. Fuga em dó# maior BWV 848/2 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

O carácter fortemente exclamativo desta figuração, sugerido pelo exemplo aqui reportado e referenciado por Engels (2006, p. 24), encontra-se similarmente na fuga em dó# maior em que uma *figura corta* é logo seguida por um salto ascendente de sexta e um salto discedente de sétima. Trata-se, da ária d *Mein gläubiges Herze* (Meu coração fiel) da cantata *Also hat Gott die Welt geliebt* (Deus amou tanto o mundo) BWV 68, exactamente em correspondência da exclamação: *Dein Jesus ist da!* (O teu Jesus está aqui!).

The image shows a musical score for Oboe and Violino from Cantata BWV 68. The Oboe part is in the top staff, and the Violino part is in the second staff. The vocal line is in the third staff, with the lyrics "Je - sus ist da!" written below it. The score is in G major and 3/4 time. The fugue is characterized by a catabatic motion and a triple repetition of a motif. The score is numbered BWV. 68.

Exemplo musical 69. Cantata BWV 68. Ária *Mein gläubiges Herze* (Bach J. S., p. 261)

O paralelismo originado por esta figuração, que no tema da fuga em *dó#* maior encontra-se enfatizado por uma tríplice reiteração em movimento catabático, permite identificar um carácter exclamativo semelhante ao da ária anterior.

Ulteriormente, esta transposição de afecto, encontrando uma evidente analogia com uma idêntica figuração presente no dueto para soprano e tenor<sup>73</sup> da cantata *Gloria in excelsis Deo* BWV 191, cujo texto exalta a glória da Santa Trindade, permite identificar, no afecto de exaltação jubilante do tema desta fuga, um claro aspecto devocional.

The image shows a musical score for a duet from Cantata BWV 191. The score is in G major and 4/4 time. It features a fugue with a catabatic motion and a triple repetition of a motif. The score is numbered BWV. 191.

Exemplo musical 70. Cantata BWV 191. Dueto *Gloria Patri* (Bach J. S., p. 33)

Por último, e a propósito dos elementos que contradistinguem esta fuga (tonalidade maior, tempo rápido, motivos triádicos e movimentos em *circulatio*), é fortemente significativa a observação de Elferen (2009, p. 301) que entrevê, nestas características, fortes indicadores

<sup>73</sup> Com texto: *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto*.

dum afecto relacionado com a festividade da comunhão e com o gáudio dos comungados, ulteriormente enfatizados pelo ritmo festoso de *bourrée*.<sup>74</sup>

Finalizando esta secção, também na fuga em fá maior identifica-se, abrangendo o inteiro tema, uma extensa figuração de *circulatio*. Identificada como figura de *circulo mezzo*, nas primeiras cinco notas, esta figuração prosegue, sem solução de continuidade, nas restantes notas do tema e do contratema num movimento melódico caracteristicamente ondeante.

### FUGA XI.



Exemplo musical 71. Fuga em fá maior BWV 856/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Neste caso, a atribuição dum significado simbólico a esta tipologia de figuração, e conseqüentemente à fuga inteira, não é direito. A analogia que se encontra com o movimento melódico das vozes no coro inicial da Cantata *Christ unser Herr zum Jordan kam* (Cristo, nosso Senhor, veio ao Jordano) BWV 7 permite identificar a figuração de *circulatio* nesta fuga como uma figura de *hypotiposis*, representando o movimento ondulante das águas.

Exemplo musical 72. Cantata BWV 7. Coro inicial (Bach J. S., p. 180)

Neste caso, o simbolismo desta fuga encontrar-se-ia na referência simbólica ao baptismo que resulta evidente pela alusão do texto às águas do rio Jordano, onde Cristo recebeu o Baptismo. Ulteriormente, uma vez que o sacramento do baptismo, preposto a conduzir o crente para uma nova vida na aceitação de Cristo como salvador e portador de paz e

<sup>74</sup> Dürr associa o ritmo dançante de *bourrée* à festiva natura da comunhão (Elferen, 2009, p. 301).

serenidade, percebe-se claramente qual deva ser, numa perspectiva afectivo-devocional, o referimento expressivo desta fuga.

#### 4.5 Epizeuxis

Consistindo, por definição, na imediata e enfática repetição de uma nota, motivo ou frase, esta figura, dentro das várias tipologias figurativas com que esta repetição se possa realizar, a que encontra maior incidência no *CBT I* é a dum motivo melódico martelado<sup>75</sup> baseado na tríplice repetição de uma nota.

Um dos mais emblemáticos momentos do *CBT I*, com que a *epizeuxis* aparece com esta específica figuração, encontra-se na fuga em dó# menor cujo curto e incisivo terceiro tema, composto inicialmente por um *salto semplice* ascendente de quarta perfeita<sup>76</sup>, é caracterizado fortemente por uma enfática e insistente tríplice repetição da nota fá#.



Exemplo musical 73. Fuga em dó# menor BWV 849/2. CC. 48-54, entrada do terceiro tema (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

Como observado por Ledbetter (2002, p. 163), é significativamente relevante a analogia deste tema com o motivo que se encontra na *fughetta* BWV 699, baseada no coral *Nun komm, der Heiden Heiland* (Agora vem, Salvador dos gentis) cujo texto é um invocativo anseio para a chegada de Cristo. Essa analogia permite enquadrar mais claramente a conotação afectivo-devocional que a figura de *epizeuxis*, nos moldes referidos, assume dentro do percurso simbólico-teológico desta fuga, principalmente pela concomitância emblemática das figuras de *chiasmus* e *circulatio* que, como observado precedentemente, caracterizam os outros dois temas.

<sup>75</sup> Adjectivo com que Pirro (1907, p. 43) designa específicos motivos rítmico-melódicos caracterizados pela repetição duma única nota.

<sup>76</sup> Emblemático símbolo teológico-musical, como reportado na secção dedicada à fuga em dó maior.





**Exemplo musical 75. Prelúdio em mib maior BWV 852/1, cc. 25-27 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)**

Iniciando no compasso 25, esta terceira secção do prelúdio apresenta outros elementos que, depois de terem sido enunciados nas duas secções anteriores, não deixam dúvidas sobre o aspecto fortemente teológico que este prelúdio assume e que permitem enquadrar perfeitamente o significado simbólico-afectivo da presença específica da figuração de *epizeuxis*.

O primeiro destes elementos, e com que o prelúdio também exordia no preâmbulo, é constituído por um contínuo fluxo melódico de semicolcheias em ininterruptos movimentos anabáticos e catabáticos que, identificados como figuras descritivas de *hypotiposis*, originam, por analogia melódico-figurativa, uma vívida representação das mesmas imagens evocadas no prelúdio coral *Von Himmel kam der Engel Schar* (Dos Céus descende um grupo de anjos)<sup>78</sup> BWV 607, assim como na primeira das variações para órgão sobre o coral *Von Himmel hoch da komm' ich her* BWV 769 (Engels, 2006, p. 58).

### **Vom Himmel kam der Engel Schaar.**

(a 2 Clav. e Pedale.)



**Exemplo musical 76. Prelúdio coral BWV 607 (Bach J. S., Das Orgel-Büchlein, BWV 599-644, p. 10)**

<sup>78</sup> O evidente referimento à imagem bíblica do sonho de Jacob, em que uma multidão e anjos subiam e desciam por uma escada que alcançava os céus, remete plausivelmente ao significado alegórico do conceito de escala musical que caracteriza a figuração melódica desta composição. “E sonhou: e eis uma escada posta na terra, cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela” Gênesis 28:12 (Bíblia Almeida corrigida e revisada fiel - pt)

Einige canonische Veränderungen  
über das Weihnachtslied:  
Vom Himmel hoch da komm' ich her.



Exemplo musical 77. Variação I (Bach J. S., Variações Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 769, p. 137)

O outro elemento, sempre relevado por Engels (2006, p. 58) e enunciado na segunda secção do prelúdio, é constituído por um tema coral, extremamente semelhante ao primeiro tema da fuga para órgão BWV 552/2 que conclui o *Clavier-Übung III*,<sup>79</sup> igualmente caracterizado por um *dúplice salto semplice* em intervalos ascendentes de quartas.



Exemplo musical 78. Prelúdio em mib maior BWV 852/1. CC. 25-27 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

<sup>79</sup> Colectânea de prelúdios-corais para órgão de explicito carácter teológico-musical, emoldurada no prelúdio e fuga em mib maior BWV 552.

## FUGA IN E FLAT

à 5. con pedale. pro Organo pleno.



Exemplo musical 79. Fuga BWV 552/2 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 121)

Dentro do contexto simbólico-figurativo até agora referido, torna-se perfeitamente justificável a atribuição de um significado teológico-devocional ao afecto conexo a esta específica tipologia de *epizeuxis*, devido especialmente à forte incisividade com que essa se destaca dentro do urdido melódico da terceira secção do prelúdio em mib maior.

Sendo os motivos martelados relacionados com o conceito de destino, logo com a impreteribilidade da vontade de Deus e das suas leis<sup>80</sup> (Pirro, 1907, p. 380), as ideias ou imagens evocadas no prelúdio em mib maior e na fuga em dó# menor, enquadradas no contexto retórico-simbólico evidenciado anteriormente, podem ser plausivelmente entendidas como uma alusão à anunciação do nascimento de Cristo, no primeiro caso, e à sua morte e crucifixão, no segundo.

Também o material temático do prelúdio em lá maior encontra-se caracterizado emblematicamente pela figura de *epizeuxis* nos moldes observados na fuga em dó# menor e no prelúdio em mib maior.

<sup>80</sup> Significativamente, o bíblico decálogo de Moisés (as leis dadas por Deus ao povo de Israel), tendo sido esculpido na pedra, remete à imagem da acção relativa (DECÁLOGO - Dez Mandamentos (CC) 3. A origem do Decálogo).

## PRAELUDIUM XIX.



Exemplo musical 80. Prelúdio em lá maior BWV 864/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Como observado por Engels (2006, p. 152), a tonalidade deste prelúdio (lá maior) encontra-se, similarmente à tonalidade de mi maior, estreitamente relacionada com o conceito da Trindade. Tendo como fulcro simbólico a representação do número 3, além de ser uma tonalidade com três sustenidos, releva-se que três são os distintos motivos melódicos que perfazem o urdido simbólico deste prelúdio (Engels, 2006, p. 152) e que o número 3 é presente na sua fuga por esta ser escrita no ritmo de 9/8 (subdivisão ternária em compasso ternário).

Dentro dos três elementos melódicos acima referidos, destaca-se o mesmo motivo catabático associado à representação das imagens suscitadas pelo texto do coral natalício *Von Himmel hoch da komm' ich her* que, como visto anteriormente, encontra-se igualmente no prelúdio em mi maior.



Exemplo musical 81. *Ibid.* CC. 15-17 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Também neste caso, de acordo com o texto do coral acima citado, alude-se ao nascimento de Cristo anunciado aos povos da terra por um anjo descido dos Céus.

O segundo elemento é um motivo cromático descendente, identificado na figura de *passus duriusculus*, que, associado a sofrimento e angústia, contrasta com a leveza e a

simplicidade que permeia o inteiro prelúdio em linha com o valor teológico que o sofrimento humano conduz à felicidade da salvação.<sup>81</sup>



Exemplo musical 82. *Ibid.* CC. 1-2 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

O último elemento presente neste prelúdio é representado por duas distintas figuras de *suspiratio* que encontram, como evidenciado por Engels (2006, p. 152), umas significativas analogias com semelhantes motivos do primeiro coro da cantata BWV 3 *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (Ah, Deus, quanta dor em meu coração) cujo texto alude à figura consoladora de Cristo que alivia o doloroso caminho terreno do fiel com a sua presença e a sua promessa de vida eterna.



Exemplo musical 83. *Ibid.* CC. 3-8 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

<sup>81</sup> Um dos conceitos mais emblemáticos do cristianismo luterano é resumido no mote *Christus Coronabit Crucigeros* (Cristo coroa todos os que portam a sua cruz) usado por Bach como *Symbolum* no seu cânone BWV 1077, como observado por Snyder (2007, p. 16), correspondente a um cromático motivo retórico-figurativo de *passus duriusculus*.



Exemplo musical 84. Cantata BWV 3. Coro introdutivo (Bach J. S., p. 75)



Exemplo musical 85. *Ibid* (Bach J. S., p. 76).

O evidente significado teológico-devocional, evidenciado no específico conjunto das várias figuras retóricas que originam os três elementos melódicos assim analisados, permite identificar claramente o contexto afectivo-devocional em que se insere a figura de *epizeuxis* no prelúdio em questão.

Evidenciado, pelas analogias acima expostas, que o afecto geral deste prelúdio se prenda ao significado devocional do aparecimento de Cristo à terra para aliviar o sofrimento humano com sua promessa de salvação ínsita na sua Palavra, poder-se-á entrever no tratamento da figura de *epizeuxis*, dentro do conjunto figurativo em que se insere no prelúdio em lá maior, um sentimento relacionado mais com o lado afectivo da palavra de Deus do que com a sua incontrastável peremptoriedade.

Uma tipologia de *epizeuxis*, similarmente caracterizada pela tríplice repetição de uma nota, encontra-se também no prelúdio em sib menor.

## PRAELUDIUM XXII.



Exemplo musical 86. Prelúdio em sib menor BWV 867/1 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

Atendendo ao facto que esta é a única composição instrumental de Bach em que aparece esta inusual tonalidade e que as únicas referências vocais, como reportado por Engels (2006, p. 176), encontram-se no último coral *O hilf, christe, Gottes Sohn* (Ajuda-me, o Cristo, filho de Deus) da *Johannes-Passion* BWV 245, e na *Matthäus-Passion* BWV 244, em correspondência das profundas e comoventes palavras proferidas por Jesus na Cruz antes de morrer “*Eli, Eli, lamá sabactâni; isto é, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?*”<sup>82</sup> (Bíblia Almeida corrigida e revisada fiel - pt), deduz-se que a especificidade desta tonalidade se prenda quase peremptoriamente com a expressão dos mais profundos e dolorosos afectos.

As figuras de *epizeuxis* e de *corta*, procedendo com um ritmo insistentemente escandidos, formam o motivo melódico que está à base deste prelúdio, originando um sentimento de penetrante angustia que permeia todo o prelúdio. Este afecto é logo introduzido, similarmente aos prelúdios em ré menor e sol menor, pela presença inicial duma insistente nota repetida na linha de baixo (*epizeuxis*), assim como nos coros iniciais da *Johannes-Passion* BWV 245 e *Matthäus-Passion* BWV 244.

Relacionando esta específica figuração de *epizeuxis* com o conceito de peremptoriedade da Palavra de Deus e da inflexibilidade da sua vontade, como visto anteriormente, o carácter de *Tombeau* ou *Lamento*, evidenciado neste prelúdio por Ledbetter (2002, p. 223) e originado pelo conjunto retórico-figurativo acima descrito, enquadra-se perfeitamente na atmosfera afectiva dos últimos momentos da Paixão cujo desfecho são as últimas palavras de Cristo proferidas na Cruz a testemunhar o dramático cumprimento das Profecias.

Um ulterior exemplo de como a figura de *epizeuxis* possa ser usada para suscitar afectos de veemente impacto, relacionados com os conceitos de dureza, firmeza e inexorabilidade, encontra-se na fuga em sol# menor.

---

<sup>82</sup> Mateus 27:46



Exemplo musical 87. Fuga em sol# menor BWV 863/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

A figuração específica com que se apresenta a *epizeuxis* nesta fuga enfatiza fortemente a cadência que cerra o seu tema, conferindo-lhe um carácter fortemente decisivo e talhante, como palavras esculpidas na pedra. A sua cortante incisividade é ulteriormente realçada por umas figuras de *tnesis*<sup>83</sup> originadas pelas pausas presentes na secção do contratema em exacta correspondência com figura de *epizeuxis* do tema.

A sobreposição destas duas figuras produz um afecto fortemente assertivo que se exacerba num dos episódios centrais desta fuga em concomitância da figura de *incrementum*.



Exemplo musical 88. Fuga em sol# menor BWV 863/2. CC. 6-10 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O tratamento conjunto das figuras de *epizeuxis* e *tnesis* encontra-se emblematicamente evidenciado no coro inicial da cantata *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!* (Senhor, os teus olhos procuram a fé!), BWV 102, em que o texto bíblico de Jeremias alude à dureza dos corações dos homens que, desprovidos de fé, recusam-se de seguir à lei de Deus.

<sup>83</sup> “As *tnesis* retóricas significam uma fragmentação, reflectindo o significado literal da palavra; um corte ou uma incisão” (Bartel *apud* Villavicencio, 2011, p. 108).

Oboe I.  
Oboe II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Soprano.  
Alto.  
Tenore.  
Basso.  
Continuo.

Exemplo musical 89. Cantata BWV 102. Coro inicial (Bach J. S., p. 35)

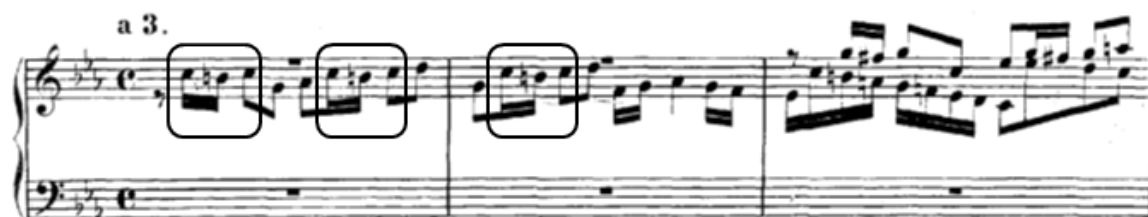
Sendo *schlägest* (percutido) e *härter* (endurecido) as palavras-chaves do texto, cuja representação é realçada pelas duas figuras acima mencionadas, o afecto que logo se evidencia nesta cantata, devido à presença da figura de *epizeuxis*, enquadra-se perfeitamente no carácter fortemente incisivo e assertivo da fuga em sol# menor (Engels, 2006, p. 144).

#### 4.6 Anaphora

Esta figura, consistente na repetição do mesmo fragmento musical ao início de diferentes unidades consecutivas segundo o esquema X.../X..., etc. (Cano, 2000, p. 126), caracteriza fortemente a estrutura melódica do tema da fuga em dó menor e em ré# menor.

No primeiro caso ela encontra-se constituída pela tríplice repetição duma idêntica *figura corta*, originada por uma característica figura rítmico-melódica identificada como mordente por Engels (2006, p. 18) e intervalada por três diferentes e incisivos saltos melódicos.

## FUGA II.



Exemplo musical 90. Fuga em dó menor BWV 847/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

A figura de *anaphora*, nestes moldes, é utilizada como recurso retórico de grande eficácia persuasiva para a representação de afectos assertivos e imperativos e encontra-se particularmente evidenciada nos primeiros compassos da parte do baixo contínuo da ária do contralto *Tilg, o Gott, die Lehren* (Acabe, ó Deus, com as doutrinas) da Cantata *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Ah Deus, olha-nos do céu) BWV 2.

A função afectiva a que figura retórica em questão está preposta encontra-se, nesta ária, perfeitamente em linha com o significado do texto, nomeadamente à representação da autoridade de Deus.

Exemplo musical 91. Cantata BWV 2. Ária *Tilg, o Gott, die Lehren* (Bach J. S., p. 95)

Na fuga em ré# menor, o elemento de repetição que determina a figura de *anaphora* é constituído por uma figura de *salto semplice* ascendente que, originada inicialmente por um intervalo de quinta, apresenta-se, na sua repetição, diminuído para um intervalo de quarta, alinhando-se ao movimento catabático da inteira linha melódica do tema. A intenção da aplicação da figura de *anaphora* é mais evidente na resposta em que o inciso rítmico-melódico que a determina conserva o mesmo intervalo.



Exemplo musical 92. Fuga em Ré# menor BWV 853/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

É particularmente relevante, como sugerida por Ledbetter (2002, p. 181), a analogia do tema desta fuga com a melodia do coral *Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir* (Do profundo da minha angustia para Ti grito)<sup>84</sup> que constitui a base compositiva dos homónimos prelúdio coral BWV 686 e cantata BWV 38.

## AUS TIEFER NOT SCHREI' ICH ZU DIR

a 6 in Organo pleno con Pedale doppio.



Exemplo musical 93. Prelúdio coral BWV 686 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 85)

**Soprano.**  
Oboe I. II. Violino I.  
Trombone I. col Soprano.

**Alto.**  
Violino II. Trombone II.  
col Alto.

**Tenore.**  
Viola. Trombone III.  
col Tenore.

**Basso.**  
Trombone IV. col Basso.

**Continuo.**

Exemplo musical 94. Cantata BWV 38. Coro inicial (Bach J. S., p. 285)

<sup>84</sup> Ver texto no anexo II referido à cantata BWV 38.

Um ulterior paralelismo, em relação ao tratamento da figura de *anaphora*, intercorre entre o tema da fuga em ré# menor e a secção vocal do coro introdutivo da cantata BWV 177 *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (Eu te Invoco, Senhor Jesus Cristo), cuja analogia melódica se encontra observada por Engels (2006, p. 67).

Os versos iniciais e centrais do texto vocal deste coro são construídos de acordo com a figura literária de *anaphora*:

*Ich* ruf zu dir, Herr Jesu Christ, / *Ich* bitt, erhör mein Klagen,  
*Den* rechten Glauben, Herr, ich mein, / *Den* wollest du mir geben,

Na sequência desta observação, o paralelismo com a fuga em ré# menor resulta claramente evidente uma vez que Bach, para uma perfeita adequação retórica da música ao texto, traduz composicionalmente a expressão afectiva do texto, originada pela figura literária de *anaphora*, utilizando, nos inícios de cada intervenção vocal, a mesma figuração da retórica poético-musical.

Aqui de seguida é reportado um exemplo, de quanto acima referido, aplicado aos primeiros versos do texto literário.

referida pela estreita analogia que intercorre entre os recursos retóricos que constituem os exórdios de ambas as obras. Estes recursos encontram-se identificados num exclamativo *salto semplice* inicial e numa ampla figura de *circulatio* que imediatamente lhe sucede.



Exemplo musical 97. Fuga em ré# menor BWV 853/2. CC. 1-5 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Exemplo musical 98. Cantata BWV 177 Coro introdutivo (Bach J. S., p. 204)

Finalizando esta secção, cita-se sucintamente a presença da figura de *anaphora* na organização retórico-figurativa da secção inicial do prelúdio em mi maior e no tema da fuga em sol maior que foram abordados no capítulo dedicado à figura de *ascensus*.

### PRAELUDIUM IX.



Exemplo musical 99. Prelúdio em mi maior BWV 854/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

### FUGA XV.



Exemplo musical 100. Fuga em sol maior BWV 860/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

## 4.7 Figuras de silêncio

Esta secção, baseando-se num artigo de Villavicencio (2011), visa apresentar os diferentes âmbitos em que o uso do silêncio assume uma conotação retórica fortemente afectiva em determinados momentos significativos do *CBT I*.

Dentro do vasto panorama das figuras de silêncio, as que foram identificadas no *CBT I* com características relevantes são: *abruptio*, *aposiopesis*, *pausa*, *suspiratio* e *tnesis*.

Sendo estas duas últimas já sidas abordadas em secções anteriores deste capítulo, esta secção focar-se-á exclusivamente nas figuras de *abruptio*, *aposiopesis* e *pausa*.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> As figuras de *suspiratio* e *tnesis* encontram-se abordadas anteriormente por constituírem parte integrante de determinados motivos rítmico-melódicos, caracterizados por um único afecto, enquanto

#### 4.7.1 Abruptio

De acordo com quanto reportado por Villavicencio (2011), a propósito da categorização das figuras de pausa propostas por Bartel (1997), os silêncios (pausas) presentes na fuga em dó menor (compasso 28), na fuga em mi maior (compasso 34), na fuga em lá menor (compassos 80 e 82) e no prelúdio em si menor (compasso 22) correspondem à ordem das figuras de interrupção com carácter de expectativa identificadas como *abruptio*.



Exemplo musical 101. Fuga em dó menor BWV 847/2. CC. 28-31 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)



Exemplo musical 102. Fuga em mi maior BWV 852/2. CC.34-37 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)



Exemplo musical 103. Fuga em lá menor BWV 865/2, cc. 79-83 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

---

*abruptio*, *aposiopesis* e *pausa*, representam o sentido retórico que conecta umas situações afectivas às suas sucessivas por meio de silêncios.



**Exemplo musical 104. Prelúdio em sib menor BWV 867/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)**

O que enfatiza ulteriormente o afecto de expectativa provocado por esta figura, nos três casos acima referidos, é o seu aparecimento em forma de brusca interrupção nas secções mais intensa do discurso musical, próximas da conclusão.

A pertinência retórico-literária deste recurso compositivo é claramente evidente uma vez que se conecta directamente com um dos mais eficazes gestos performativos da oratória: a interrupção momentânea e improvisa do discurso. Desta forma, em determinados e tensivos momentos compositivos em que a música se encontra principalmente preposta a vivificar o conteúdo dum texto, esta confere ao texto musical idêntica força e eficácia.

Como amostra de como estes últimos atributos se possam encontrar excelentemente evidenciados, por efeito do magistral uso da figura de *abruptio*, valem os exemplos do coro *Omnes generationes* (compasso 24) e do coro *Fecit potentiam* (compasso 28) do *Magnificat* BWV 243,<sup>86</sup> como sugerido por Oliveira (2002, pp. 63-64, 70).

---

<sup>86</sup> No caso do coro *Omnes generationes* o silêncio encontrar-se-ia subentendido devido à necessidade de respiração, física e musical das vozes, por efeito do prolongamento do acorde em suspensão.



#### 4.7.2 Aposiopesis

Esta figura, correspondendo ao significado retórico de uma suspensão, caracteriza a conclusão do prelúdio em ré maior e os temas das fugas em lá menor, sol menor e sib menor.

No caso da fuga em lá menor, a asserção que o afecto dum figura de silêncio se defina pela relação intercorrente entre as intenções afectivas que a precedem e que a subseguem (Villavicencio, 2011, p. 102), é nesta fuga que essa encontra um enquadramento peculiarmente significativo. A figura de *aposiopesis*, que caracteriza o tema desta fuga, colocando-se em posição central, vem realçar fortemente uma figura de *traductio*<sup>87</sup>, cujo efeito de intensificada assertividade é derivado da repetição alterada do segmento a ela antecedente.<sup>88</sup> Desta forma, o efeito de silêncio, assim produzido, vêm a enfatizar mais fortemente o afecto geral do tema desta fuga.

#### FUGA XX.



Exemplo musical 107. Fuga em lá menor BWV 865/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Relativamente ao seu significado afectivo, a representação musical dos conceitos de força e de inabalabilidade da fé poderá ser plausivelmente justificada pela presença duns motivos retórico-figurativos análogos aos que caracterizam o coro conclusivo *Wer hofft in Gott und dem vertraut* (Quem espera em Deus e acredita nele) da cantata *Ich glaube, lieber Herr* (Eu acredito, Senhor) BWV 109.

<sup>87</sup> Figura correspondente àqueles casos em que, numa repetição, o fragmento repetido aparece com algumas modificações em relação ao original (Cano, 2000, p. 134).

<sup>88</sup> A repetição por *traductio* implica uma atenuação ou amplificação do significado original do fragmento musical repetido (Cano, 2000, p. 134).

Exemplo musical 108. Cantata BWV 109, coro conclusivo (Bach J. S., p. 225)

A primeira destas analogias encontra-se na primeira parte do tema da fuga em lá menor, em que se destaca uma *figura corta* repetida num grau diferente (*synonimia*).<sup>89</sup> A outra analogia encontra-se nos motivos catabáticos (*descensus*) que caracterizam os vários *divertimenti*.

### FUGA XX.

Exemplo musical 109. Fuga em lá menor BWV 865/2. CC.1-5 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Exemplo musical 110. *Ibid.* CC. 34-38 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Relativamente à fuga em sol menor, o enquadramento afectivo da figura de *aposiopesis* foi abordado anteriormente.

No caso do prelúdio em ré maior, a sua linha melódica assenta na figura de *variatio*,<sup>90</sup> caracterizada por três notas em *fuga*<sup>91</sup> que, com movimentos alternadamente ascendentes e

<sup>89</sup> A figura de *synonimia* corresponde à repetição de um fragmento musical transposto numa outra altura ou grau da escala (Cano, 2000, p. 134).

<sup>90</sup> Figura de mera ornamentação (Bartel, 1997, p. 432).

descendentes, ornamentam o percurso harmónico. A linha de baixo apresenta uma serie contínua de colcheias intercaladas por pausas que formam uma extensa figura de *tnesis*.

### PRAELUDIUM V.



Exemplo musical 111. Prelúdio em ré maior BWV 850/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O carácter representativo deste prelúdio, enquadrando-se nas características retórico-figurativas da *assimilatio*<sup>92</sup>, revela-se imediatamente quando comparado com a ária *Ihr Gedanken und ihr Sinnen* (Vós, pensamentos e meditações) da Cantata BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens* (Que a nossa boca ria de alegria).

2. Ária

Exemplo musical 112. Cantata BWV 110. Ária *Ihr Gedanken und ihr Sinnen* (Bach J. S., p. 111)

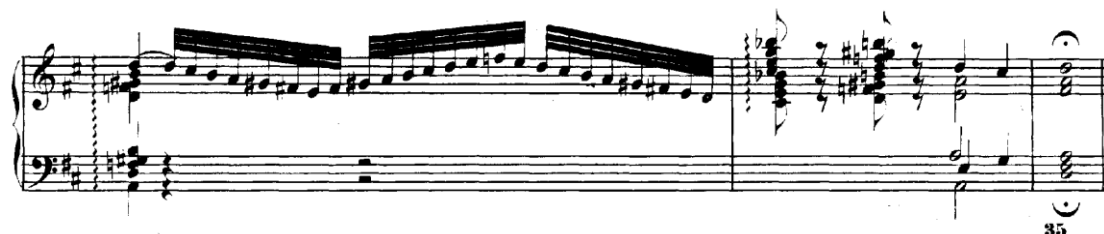
Nesta ária, além do recurso à sonoridade aguda das flautas, Bach utiliza a mesma tipologia de *variatio* presente no prelúdio em ré maior para remeter a uma clara descrição da imagem textual referente ao conceito ascensional de elevação ao Céu.

Lembrando que a fuga em ré maior, numa perspectiva devocional, constituía uma imagem da potência e magnanimidade da figura de Deus, é interessante relevar como o conteúdo do texto desta ária, em virtude das analogias retorico-figurativas acima mostradas, se possa adaptar perfeitamente ao carácter descritivo do prelúdio em ré maior.

<sup>91</sup> A figura de *fuga* corresponde a uma linha melódica, ascendente ou descendente, leve, rápida e de breve duração (Cano, 2000, p. 153).

<sup>92</sup> Pertencendo, juntamente com a *hipotiposis*, à mesma categoria de figuras descritivo-representativas, a *assimilatio* não se limita a fazer um mero retractor ilustrativo duma imagem evocada mas, sim, preocupa-se de representar o significado do seu conteúdo. Ver discussão relativa ao prelúdio em dó maior.

Neste contexto descritivo-afectivo, a figura de *aposiopesis*, surgindo na forma de duas improvisas e enfáticas interrupções, como possantes cortes suspensivos imediatamente anteriores à fuga seguinte, produz um afecto de deslumbramento inesperado correspondente àquele objectivo estético da “maravilha” que caracterizava a arte barroca. (Villavicencio, 2011, p. 101).



Exemplo musical 113. Prelúdio em ré maior BWV 850/1. CC. 33-35 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Por último, destaca-se a fuga em sib menor cujo afecto de expectativa da figura de *aposiopesis* é enfatizado por uma figura exclamativa de *salto semplice* descendente logo seguida por um amplo *saltus duriusculus* identificado num intervalo de nona menor.

### FUGA XXII.



Exemplo musical 114. Fuga em sib menor BWV 867/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Habitualmente, como reportado por Ledbetter (2002, p. 224), esta fuga é associada ao coro introdutivo da cantata *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (Vejam, quanto amore o Pai nos mostrou) BWV 64 devido à forte semelhança que intercorre entre os motivos temáticos de ambas as composições.

**Soprano.**  
Violino I. Cornetto  
coll' Soprano.

**Alto.**  
Violino II. Trombone I.  
coll' Alto.

**Tenore.**  
Viola e Trombone II.  
coll' Tenore.

**Basso.**  
Trombone III. coll' Basso.

**Organo e Continuo.**

Se - het, welel ei - ne Lie - be hat uns der Va - ter er - zei -

Exemplo musical 115. Cantata BWV 64, coro inicial (Bach J. S., p. 113)

Em ambos os casos o exórdio é constituído por uma figura de *exclamatio* que, de acordo com Marpurg, expressa profunda tristeza desde que seja um intervalo descendente de terça menor, quarta ou quinta perfeita (Cano, 2000, p. 155); estes dois últimos concernem o caso em questão. No caso desta cantata, o discurso melódico, depois da interrupção da figura de *aposiopesis*, é retomado com um *salto semplice* enquanto, no caso da fuga, é caracterizado por uma figura de *saltus duriusculus*. Esta diferença apresenta-se significativamente não por estarmos meramente perante dois intervalos distintos (uma oitava perfeita face uma nona menor), mas sim, por se tratar de duas diferentes figuras retóricas com distintos e específicos pressupostos afectivos.

A particular atenção à relação intervalo-afecto é frequentemente presente na música vocal religiosa de Bach, como amplamente evidenciada por Pirro (1907). O intervalo ascendente de nona menor, usualmente associados às palavras *weit* (longe) e *fern* (remoto) (Pirro, 1907, p. 35), remete a um afecto de grande angústia (Ledbetter, 2002, p. 224), derivado de situações que implicam distância e afastamento, inserindo-se perfeitamente no quadro das características dolorosamente expressivas do *saltus duriusculus*. O intervalo de oitava perfeita ascendente, por contra, representaria, em linha com as teorias que relacionam as proporções dos intervalos com determinados simbolismos teológicos (Bartel, 1997, pp. 14-15), uma aproximação com o que está distante mediante uma comunhão espiritual, tornando-se símbolo de busca e proximidade com a perfeição e com Deus.

Concluindo, no caso da fuga em sib menor, a figura de *aposiopesis* responde mais a um afecto de suspensão angustiante, marcada pela dureza e instabilidade do *saltus duriusculus*, do que um afecto de firme e confiante espera, como sugerido pelo texto do coro introdutivo da cantata BWV 64, onde a *aposiopesis* é realçada por uma figura de *salto semplice* em oitava.

Uma outra característica da figura de *aposiopesis* é de introduzir a presença duma figura de *interrogatio*, como encontrado precedentemente no caso das fugas em mi maior e ré menor.<sup>93</sup>

Em mais dois momentos do *CBT I* esta figura encontra-se com conotação semelhante: na fuga em mi maior e na fuga em fá# maior.

No caso da fuga em mi maior, analisando o contexto retorico-figurativo em que se insere a figura de *aposiopesis*, observamos que a inteira fuga é caracterizada por contínuas figuras de *messanza* e *salti composti*<sup>94</sup> que, emoldurando pontuais intervenções da figura de *exclamatio*, lhe conferem um afecto decisivamente jubilante.



Exemplo musical 116. Fuga em mi maior BWV 852/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O tema desta fuga, exordiano com duas figuras de *messanza*, interrompe-se por uma inesperada figura de *interrogatio* originada por um inciso melódico de duas notas em salto descendente de segunda maior, *dó* e *sib*, contrariamente a quanto previsto por esta figura.<sup>95</sup>

A tese que se trate de uma *interrogatio* é corroborada não só pelo retórico efeito de suspensão produzido pela *aposiopesis*, mas também pelo facto que o mesmo Bach costumava contrariar à regra usual.<sup>96</sup> Provas disso encontram-se nos exemplos seguintes onde é evidente a analogia com a fuga em mi maior.

<sup>93</sup> No caso da fuga em ré menor a pausa é entendida pelo efeito do ponto de *staccato* presente na nota *sib* com que a figura de *interrogatio* se enxerga.

<sup>94</sup> Figuração melódica por quatro notas que formam três intervalos consoantes (Bartel, 1997, p. 379)

<sup>95</sup> Ver definição de *interrogatio* no glossário de figuras em *appendix* no anexo I.

<sup>96</sup> Como reportado por Cano (2000, p. 154), para se originar uma *interrogatio*, em presença de um intervalo de segunda maior, este deveria ser ascendente. Contudo, Mattheson alerta que por vezes existem muitas circunstâncias que não só permitem fazer excepções a esta regra, mas sim, que as exigem (Pirro, 1907, p. 268).

Cantata, *Lobet Gott in seinen Reichen* (Louvai o Senhor em Seus reinos), BWV 11, recitativo *Und da sie ihm nachsahen* (E enquanto eles seguiam).



Exemplo musical 117. Cantata BWV 11. Recitativo *Und da sie ihm nachsahen* (Bach J. S., p. 33)

Cantata, *Wer Dank opfert, der preiset mich* (Quem me oferece sacrifícios de louvor, me glorifica) BWV 17, ária do soprano *Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist* (Senhor, tua bondade é tão vasta como o firmamento).



Exemplo musical 118. Cantata BWV 17. Ária *Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist* (Bach J. S., p. 216)

Cantata *Unser Mund sei voll Lachens* (A nossa boca ria de alegria) BWV 110, ária do contralto *Ach Herr, was ist ein Menschenkind* (Ah Senhor, o que é o filho do homem).



Exemplo musical 119. Cantata BWV 110. Ária *Ach Herr, was ist ein Menschenkind* (Bach J. S., p. 311)

É de notar que nestes três casos a pergunta expressa nos textos não corresponde a uma autêntica dúvida. Enquadrando-se naquela categoria de interrogação aparente pela qual, como alertado por Mattheson, não é viável a aplicação das usuais regras que regem a

construção da figura de *interrogatio* (Pirro, 1907, p. 268), por analogia figurativa o mesmo tipo de expressão poderá ser atribuído à figura de *interrogatio* da fuga em *mib* maior

Ulteriormente, o carácter extremamente jubiloso, suscitado pelas largas figuras de *messanza* e *salti composti* que permeiam a inteira fuga, relaciona-se oportunamente com o significado devocional conjecturado acerca do respectivo prelúdio. Frequentemente Bach recorre a estas figuras para expressar grande exultação e gáudio, como reportado nos dois exemplos seguintes.

Cantata *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (em paz e com alegria eu vou) BWV 125, dueto de tenor e baixo *Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden* (Uma luz misteriosa invade a terra inteira).

The image displays a musical score for a duet in G major, BWV 125. It consists of four staves: two vocal staves (Tenor and Bass) and two basso continuo staves. The lyrics are: "füllt den ganzen Kreis, er - füllt den ganzen Kreis, den ganzen Kreis, den ganzen Kreis, den". The music is marked "piano" and features complex rhythmic patterns and ornaments, with some passages circled in red. The basso continuo line includes figured bass notation: 6, 6, 5/3, 5/3, 6/3, 6, 7, 6, 7.

Exemplo musical 120. Cantata BWV 125, dueto *Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden*  
(Bach J. S., p. 105)

Cantata *Gloria in excelsis Deo* BWV 191, dueto do soprano e contralto *Gloria Patri*.



Exemplo musical 121. Cantata BWV 191, dueto *Gloria Patri* (Bach J. S., p. 33)

No caso da fuga em fá# maior, o afecto de ternura e júbilo, como sugerido por Engels (2006, p. 109) é introduzido inicialmente por uma exclamativa figura de *salto semplice*, reforçado por uma repetição de *epizeuxis* e logo suspenso por uma *aposiopesis* interrogativa.



Exemplo musical 122. Fuga em fá# maior BWV 858/2 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

A sua segunda secção é caracterizada por um movimento melódico catabático (*descensus*) que, esmorecendo o entusiasmo anterior, assume uma conotação expressiva de humildade e de íntimo contentamento.

À luz de quanto exposto há pouco, a propósito dos afectos ínsitos no tema da fuga em fá#, e tendo em consideração que o significado retorico dum silêncio prende-se principalmente com o entendimento das intenções afectivas que lhe precedem e que lhe sucedem (Villavicencio, 2011, p. 102), patenteia-se, neste caso, a plausibilidade de considerar o afecto desta figura de *aposiopesis* mais como aquela suspensão silenciosa que se segue a uma íntima reflexão interrogativa do que como aquela pausa natural que precede a resposta depois da pergunta.

Relativamente aos eventuais aspectos devocionais presentes nesta fuga, a analogia reportado por entre o *incipit* do tema da fuga em fá# maior e o início da ária *Du bist geboren*

*mir zugute* (Tu nasceste para a minha felicidade), da cantata *Also hat Gott die Welt geliebt* (Deus amou tanto o mundo) BWV 68<sup>97</sup>, permite atribuir ao motivo principal da fuga o mesmo afecto de felicidade devocional da ária.



Exemplo musical 123. Cantata BWV 68, ária *Du bist geboren mir zugute* (Bach J. S., p. 271)

O mesmo motivo encontra-se no prelúdio coral *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655

**Trio super**  
**Herr Jesu Christ, dich zu uns wend.<sup>9)</sup>**  
a 2 Clav. e Pedale  
di J. S. Bach.



Exemplo musical 124. Prelúdio coral BWV 655 (Bach J. S., 18 Chorale Preludes, BWV 651-668, p. 98)

Ulteriormente, uma específica figuração de *variatio*, que conota peculiarmente os vários *divertimenti* desta fuga, encontra, como notado por Ledbetter (2002, p. 197), um evidente paralelismo, embora invertido, com a linha melódica do baixo contínuo do dueto do soprano e contralto *Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten* (Nos corremos para Ti, com os nossos débeis mas firmes passos) da Cantata *Jesu, der du meine Seele* (Senhor, tu que a minha alma) BWV 78.



Exemplo musical 125. Fuga em fá# maior BWV 858/2. CC. 17-20 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

<sup>97</sup> Esta ária encontra-se parodiada na Cantata profana *Was mir behagt* BWV 208 à qual Engels (2006, p. 110) se refere quanto à analogia com o tema da fuga em fá# maior.



Exemplo musical 126. Cantata BWV 78, dueto *Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten* (Bach J. S., p. 269)

Estes dois paralelismos informam-nos significativamente sobre as conotações afectiva que os elementos retorico-figurativos presentes na fuga em fá# maior podem assumir numa perspectiva devocional. Neste caso, e de acordo com o significado literário dos exemplos referidos, estas conotações relacionar-se-iam substancialmente com os conceitos de fé, humildade, amor e íntimo júbilo com que o crente vai ao encontro de Cristo.

Para finalizar esta secção dedicada à figura de *aposiopesis*, abordar-se-á a circunstância em que, em presença duma figura *exclamatio*, o seu sentido afectivo, relacionado com um efeito de suspensão, origine uma particular fórmula exclamativa.

Existindo uma grande variedade de técnicas e recursos com que se pode realizar musicalmente uma exclamação, como pontualizado por Mattheson e Sheibe (Bartel, 1997, p. 266), uma destas é a que determina a figura de *ecphonesis*.<sup>98</sup>

Usualmente associada, em música vocal, a interjeições ou vocábulos monossilábicos, o seu aspecto exclamativo encontra-se não poucas vezes realçado pela presença de um enfático silêncio de *aposiopesis* como nos casos emblemáticos do coro introdutivo da *Johannes-Passion* BWV 245 e do exórdio da Fantasia e Fuga em sol menor para órgão BWV 542 (Kloppers, 1984, p. 139).

Dentro do universo afectivo do *CBT I*, dois são os momentos que utilizam este recurso retórico com forte impacto significativo: o prelúdio em mib menor e a fuga em lá maior.

No primeiro caso, a *ecphonesis*, presente logo na primeira nota, introduze emblematicamente o afecto geral do prelúdio.

<sup>98</sup> De acordo com o exemplo de Vogt, reportado por (Cano, 2000, p. 256) e (Bartel, 1997, p. 268), a *ecphonesis* é uma exclamação musical que em música vocal se encontra usualmente em correspondências de eventuais interjeições presentes no texto.

### PRAELUDIUM VIII.



Exemplo musical 127. Prelúdio em mib menor BWV 853 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Construído em forma de *solo* ornamentado (Ledbetter, 2002, p. 179), este prelúdio apresenta uma linha melódica caracterizada fortemente por um insistente ritmo pontuado e várias figuras de *exclamatio*, em saltos ascendentes e descendentes, e por segmentos em *coloratura*.<sup>99</sup>

Estas características retorico-figurativas encontram uma significativa equivalência na ária *Wo wird in diesem Jammertale* (Onde está neste vale de lágrimas) da cantata *Ach, lieben Christen, seid getrost* (Ah, caro cristãs, tenham confiança) BWV 114 e na ária *Und wenn der harte Todesschlag* (E quando o sopro cruel da morte) da cantata *Meinen Jesum laß ich nicht* (Não deixarei ir o meu Jesus) BWV 124.

Exemplo musical 128. Cantata BWV 114. Ária *Wo wird in diesem Jammertale* (Bach J. S., p. 96)

<sup>99</sup> Elaboração duma linha melódica por meio de várias figuras de ornamentação (Bartel, 1997, p. 432).



caracterizado pela proporção de 1:1, a representação da figura de Deus ao mesmo tempo que no intervalo de oitava (1:2) identificava a figura do seu Filho, enquanto gerado e não criado (Bartel, 1997, pp. 14-15).

Na óptica do simbolismo trinitário da fuga em lá maior, vislumbrada precedentemente a propósito do seu prelúdio, é interessante relevar como haja uma certa atinência entre as teorias simbólico-teológicas acima referidas e as características figurativas da fuga, evidenciadas no conceito de uníssono sugerido pelo isolamento da nota de exórdio, e no movimento anabático de saltos de quarta perfeita<sup>100</sup> que gera um intervalo de oitava.

A validade desta proposta de leitura vem a ser plausivelmente corroborada pela conotação simbólico-teológica que esta figuração revela quando comparada, de acordo com as observações de Ledbetter (2002, p. 216), ao passo inicial de pedaleira do prelúdio coral *Wir glauben all' an einen Gott* BWV 680 (Nós acreditamos todos num só Deus).

## WIR GLAUBEN ALL' AN EINEN GOTT

in Organo pleno con Pedale.

Exemplo musical 131. Prelúdio coral BWV 680 (Bach J. S., *Clavier-Übung III*, p. 60)

Ulteriormente, o significado teológico deste motivo figurativo encontra-se reforçado pela analogia que se encontra no coro da cantata *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (Das profundezas clamo a Ti, Senhor) em correspondência da palavra *Erlösung* (redenção) BWV 131.

<sup>100</sup> Símbolo religioso associado à Trindade (Engels, 2006, p. 58).

Exemplo musical 132. Cantata BWV 131. Coro conclusivo (Bach J. S., p. 24)

Neste caso, a ideia de libertação implícita no conceito de redenção, realizada, como evidenciado por Pirro (1907, p. 115), com a fragmentação da linha melódica por efeito de breves pausas (*trmesis*), remeteria ao conceito de salvação e, logo, relacionar-se-ia com a figura de Cristo redentor.

Sempre em relação à abordagem simbólico-trinitária desta fuga, depois de ter vislumbrado as figuras de Deus e Cristo no significado simbólico das particulares figurações de *ecphonesis* e *salto semplice* que caracterizam o tema e contratema, parece congruente entrever a figura do Espírito Santo na figura de *diminutio* que caracteriza o segundo contratema.

Exemplo musical 133. Fuga em Lá maior BWV 864. CC. 21-24 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

A intensificação rítmica que esta figura origina, com o propósito de saturar totalmente o espaço musical, adequa-se perfeitamente à representação de algo preposto a permear de forma viva e flamejante a suprema Criação.

Um claro exemplo de como Bach recorre a este expediente retórico para este tipo de representação, encontra-se nas terceiras partes do da Fuga BWV 552/2 cujo simbolismo trinitário foi já abordado a propósito do prelúdio em mi maior.



Exemplo musical 134. Fuga BWV 552/2. CC. 113-117 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 128)

#### 4.7.3 Pausa

Finalizando esta seção reporta-se a figura de *pausa*<sup>101</sup> que, correspondendo a um silêncio sem valor afectivo (Villavicencio, 2011, p. 105), tem a função de circundar um conteúdo expresso pelas figuras que ocupam o espaço do discurso retórico decorrente.

Este é o caso da fuga em sib maior em que umas largas pausas emolduram breves intervenções rítmico-melódicas em figuras de *suspiratio*. Este conjunto particular de figurações prepõe-se a enfatizar as figuras de *incrementum*, *paranomasia* e *epizeuxis* do tema e contratema às quais se sobrepõe.



Exemplo musical 135. Fuga em sib maior, BWV 866. CC. 9-12, (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

<sup>101</sup> Figura que corresponde geralmente ao homónimo sinal de notação musical (Bartel, 1997, p. 362).

O sentido afectivo-representativo desta fuga poder-se-á encontrar mais evidentemente na relação com o seu prelúdio caracterizado por extensas passagens em figuras de *tirata*,<sup>102</sup> analogamente ao já citado preludio-coral *Vom Himmel kam der Engel Schar*, BWV 607, e intervaladas por breves e compactas intervenções de carácter coral.



Exemplo musical 136. Prelúdio em sib maior, BWV 866/1.CC. 12-15 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

A este propósito, é interessante citar a estreita analogia destas secções com o *Gloria Patri* do *Magnificat* BWV 243 caracterizado, semelhantemente, por maciças intervenções homorrítmicas, alternadas com extensas secções em movimentos anabático e catabático.

Exemplo musical 137. *Magnificat* BWV 243. *Gloria Patri* (Bach J. S., p. 59)

<sup>102</sup> Figura correspondente a passagens rápidas em forma de escalas (Bartel, 1997, p. 409).

O afecto jubilante e festivo, evidenciado no prelúdio em sib maior em virtude desta analogia, encontra perfeita concordância com os afectos da sua fuga devido à textura melismática do tema, tendencialmente anabática, semelhantemente à fuga em mi maior, e à presença anteriormente referidas, das figuras de *incrementum* e *paranomásia*, nos primeiros dois compassos, e de *epizeuxis*, nos compassos 3 e 4.



Exemplo musical 138. Fuga em sib maior BWV 866/2 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

#### 4.8. Figuras de descrição e representação.

Nesta secção serão tratados aqueles prelúdios que, não mostrando uma específica peculiaridade quanto à identificação de um afecto claramente devocional no uso de um determinado tipo de figuração retórico-musical, apresentam um carácter meramente descritivo ou representativo dum imagem, um conceito ou dum estado de espírito, cujos significados prendem-se estreitamente com a ínsita conexão retórica que os une às respectivas fugas.<sup>103</sup>

De acordo com as características gerais de cada um destes prelúdios, esses serão agrupados e apresentados em três grupos, cada um relativo a uma distinta figura retórico-musical: *hypotiposis*, *assimilatio* e *pathopeia*.

De acordo com as observações de Bartel (1997, pp. 308-309), estas figuras assujeitam-se a ser consideradas mais como princípios ou técnicas de composição do que figuras específicas, assumindo, circunstanciadamente, a dúplici função de figura e de categoria de figuras, uma vez que podem recorrer ao uso específico de qualquer outra figura para construir determinadas elementos musicais descritivos, representativos ou transmissivos. De facto, enquanto a figura de *hypotiposis* é preposta principalmente para a vívida descrição de

<sup>103</sup> Lembra-se que, de acordo com Corduban (2011), numa perspectiva de estruturação retórica do díptico preludio-fuga, os prelúdios correspondem ao momento do *exordim* por introduzir o ambiente afectivo que será mais explicitamente apresentado e desenvolvido nas respectivas fugas.

imagens extramusicais e a *assimilatio* à representação dos seus significados por meio de paralelismos associativos, a *pathopoeia* prepõe-se especificadamente para a transmissão dos afectos suscitados por estas imagens ou pelo seu significado.

#### 4.8.1 Hypotiposis

Podem-se considerar pertencentes a este grupo, pelas características que os une, os prelúdios em ré menor, sol maior e fá maior.

A característica que conota e acomuna os primeiros dois destes prelúdios é uma figuração ininterrupta de tercinas em tempo rápido cuja tensão, é incrementada ou diminuída por movimentos anabático e catabático que se subseguem ao longo do discurso musical.

#### PRAELUDIUM VI.



Exemplo musical 139. Prelúdio em ré menor, BWV 851/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

#### PRAELUDIUM XV.



Exemplo musical 140. Prelúdio em sol maior BWV 860/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

No caso do prelúdio em ré menor, devido à tonalidade menor, o carácter impetuoso desta específica figuração assume, como sugerido por Pirro (1907, p. 390), uma conotação de tumultuosa agitação e angustia, ulteriormente enfatizada pelo extenso cromatismo descendente que origina uma figura de *passus duriusculus* imediatamente antecedente a cadência final.



Exemplo musical 141. Prelúdio em ré menor BWV 851/1. CC. 24-26 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Em relação ao prelúdio em sol maior, o afecto geral mantém-se numa perspectiva de mera representação de uma inexorável e vigorosa energia, como evidenciado pela analogia com a figuração em tercinas rápidas em moto perpétuo do coro inicial da cantata *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (Correi, ventos turbulentos!) BWV 201 cuja analogia é mais patente nos compassos 13-16 do prelúdio.

Exemplo musical 142. Cantata BWV 201. Coro inicial (Bach J. S., p. 3)

Exemplo musical 143. Prelúdio em sol maior BWV 860/1. CC. 14-15 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

No caso do prelúdio em fá maior o elemento descritivo, sugerido pelo incessantes movimento das sextinas de semicolcheias, conecta-se diretamente a quanto exposto relativamente à sua fuga.

### PRAELUDIUM XI.



Exemplo musical 144. Prelúdio em fá maior BWV 856/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Amplios arpejos em movimento rápido e com figuração ondeante, como prescrito para a figura de *circulatio*, remetem a uma representação vívida do movimento ondulatório das águas. Para este prelúdio vale a analogia com a secção instrumental do coro inicial da cantata BWV 7 cuja parte vocal foi precedentemente comparada com a sua fuga.

Exemplo musical 145. Cantata BWV 7. Coro inicial (Bach J. S., p. 180)

Neste caso é significativamente interessante observar que as referências retorico-figurativas para o prelúdio em fá maior e para a sua fuga provêm da mesma cantata em que o ambiente descrito pela parte instrumental emoldura o conteúdo afectivo presente na parte vocal. Desta forma, as estritas ligações, assim evidenciadas, que unem parte instrumental desta cantata ao prelúdio em fá maior e a parte vocal à sua fuga, reflectiriam aquele nexos retórico que une incindivelmente um prelúdio à sua fuga.

#### 4.8.2 Assimilatio

Os prelúdios que se caracterizam por esta figura, além dos prelúdios em dó maior e em ré maior analisados anteriormente, são os prelúdios em dó# maior, em mi maior e em fá# maior.

Estes dois últimos correspondem substancialmente, como indicada por Engels (2006, pp. 74, 108) a duas árias pastorais que, por possuírem as características próprias deste género e dentro duma perspectiva devocional corroborada pelas respeitantes fugas, podem plausivelmente serem entendidas como alusivas ao momento da Natividade.

Relativamente ao prelúdio em dó# maior, a referência que origina a figuração de *assimilatio* é determinada, como no prelúdio em dó maior, por um paralelismo conceptual.

Numa altura em que a tonalidade de mi maior era considerada a tonalidade dos Céus, por ser a mais alta das tonalidades então praticadas,<sup>104</sup> a tonalidade de dó# maior, dentro duma perspectiva simbólico-teológica, poderia, como sugere Engels (2006, p. 185), ser considerada como representativa do Reino dos Céus por conter todos os sustenidos possíveis. Nesta perspectiva, o facto que Bach use a tonalidade de dó# maior e não a sua homófona com menos alterações (cinco bemóis), parece sugerir, a partida, a intenção representativa acima referida.

No prelúdio em dó# maior esta intenção reflecte-se logo na figura de *assimilatio* identificada na primeira linha melódica ascendente cuja ideia de elevação é realçado pela repetição persistente da nota tónica.



Exemplo musical 146. Prelúdio em dó# maior BWV 848/1 (Bach J. S., *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869)

Esta figuração particular encontra umas significativas analogias na ária *Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen* (Preenchei, ó celestiais chamas divinas) da Cantata *Wie*

<sup>104</sup> Mi maior era, dentro das tonalidades usuais, a com o maior número de sustenidos (Engels, 2006, p. 185).

*schön leuchtet der Morgenstern* (Como é belo o fulgor da estrela d'alva) BWV 1 e no prelúdio coral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* BWV 676.

The image shows a musical score for the aria 'Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen' from Cantata BWV 1. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and the keyboard accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics and the keyboard accompaniment. The lyrics are: 'fül let, ihr himmlischen gött - li - chen Flammen, die nach euch ver - lau - gende gläubi - ge Brust.' The score is marked 'B. W. 1.' and 'Er -'.

Exemplo musical 147. Cantata BWV 1. Ária *Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen* (Bach J. S., p. 36)

The image shows the musical score for the chorale prelude 'Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (BWV 676). The title is written in large letters: 'ALLEIN GOTT IN DER HÖH' SEI EHR''. Below the title, it says 'a 2 Clav. et Pedal.'. The score is for two staves (treble and bass clef) and a pedal line. The treble clef staff has a melodic line with fingerings: 1, 3 1 2, 4 1 2, 5, 1 2 1, 3, 2 1. The bass clef staff has a simple accompaniment. The pedal line has a simple accompaniment. The score is marked 'A' and 'U'.

Exemplo musical 148. Prelúdio coral BWV 676 (Bach J. S., Clavier-Übung III, p. 39)

A clara referência à ideia de Reino dos Céus, identificada nos termos *Himmleschen* (celestial) e *Höh* (Alturas/Céu), presentes nos textos dos exemplos citados, enquadra-se perfeitamente no exposto acerca do prelúdio em dó# maior, permitindo justificar a associação da figura de *assimilatio* do prelúdio a estes conceitos teológico-devocionais.

### 4.8.3 Pathopoeia

Os restantes prelúdios que se caracterizam pela presença desta figura são os de fá menor, fá# menor, sol menor, láb maior, sol# menor, lá menor, si maior e si menor.

Em relação ao prelúdio em fá menor, a identificação da figura musical que caracteriza a *pathopoeia* deste prelúdio provêm da individuação do mesmo motivo presente no recitativo *Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben* (eu estou pronto para sacrificar o meu sangue) da cantata *Sie werden euch in den Bann tun* (Mandar-vos-ão embora das sinagogas) BWV 183.

#### PRAELUDIUM XII.



Exemplo musical 149. Prelúdio em fá menor, BWV 857/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

#### RECITATIV.

Exemplo musical 150. Cantata BWV 183. Recitativo *Ich bin bereit* (Bach J. S., p. 66)

Este motivo, destacando-se logo no segundo tempo do primeiro compasso, é o a que Engels (2006, p. 100) imputa o *pathos* de todo o prelúdio por aparecer, embora com algumas variações de intervalos, com significativa frequência ao longo da composição.

Sendo a *pathopoeia* preposta a transmitir vivamente os afectos contidos num texto e tendo evidenciado que essa se realizaria, no prelúdio em análise, utilizando o mesmo recurso figurativo que se encontra no recitativo referido, consegue-se que o conteúdo literário deste último possa constituir uma oportuna referência para um adequado enquadramento devocional deste prelúdio, em linha com o significado afectivo-devocional evidenciado anteriormente na sua fuga.

Em relação ao prelúdio em fá# menor, a *pathopeia* é realizada mediante o uso de duas figuras catabáticas de *variatio*, uma em semicolcheias e outra em colcheias, que, complementando-se e sobrepondo-se a cada aparição, caracterizam inteira textura melódica deste prelúdio. Esta específica figuração singultosa de *variatio* determina à especificidade da *pathopoeia* deste prelúdio de suscitar um afecto contido de tristeza e resignação, introduzindo perfeitamente o afecto de desesperada invocação presente na sua fuga.

#### PRAELUDIUM XIV.



Exemplo musical 151. Prelúdio em fá menor BWV 859/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Os elementos retórico-figurativos que originam a *pathopoeia* do prelúdio em sol menor, encontram-se nas figuras de *circulatio*, *corta inversa* e *syncopatio*. A justaposição de notas prolongadas, com função de pedal, às primeiras duas figuras identificadas, confere ao prelúdio, como observado por Engels (2006, p. 128), um carácter contemplativo, ao mesmo tempo que a angularidade das *syncopatio* produz uma ténue ansiedade, preanunciando o sobrevir da imperativa e sentenciosa figuração quiasmática do exórdio da sua fuga.

#### PRAELUDIUM XVI.

57



Exemplo musical 152. Prelúdio em sol menor BWV 861/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O prelúdio em láb maior apresenta uma amostra de como a *pathopoeia*, de acordo com a definição de Thuringus reportado por Bartel (1997, p. 359), possa não só ser preposta para suscitar afectos melancólicos ou angustiantes, mas sim, também afectos alegres.

Neste caso, a *pathopoeia*, realizada principalmente através duma particular combinação de ritmo ternário, modo maior, e figuras de *salti composti*, consegue transmitir um afecto de exultante júbilo análogo ao do início da sinfonia da cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (Nó te agradecemos, Deus, nós te agradecemos) BWV 29.

### PRAELUDIUM XVII.



Exemplo musical 153. Prelúdio em láb maior BWV 862/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

Exemplo musical 154. Cantata BWV 29. Sinfonia (Bach J. S., p. 265)

Diversamente, a *pathopoeia* do prelúdio em sol# menor caracteriza-se pela presença da figura de *traductio*. Esta, identificada na repetição alterada do primeiro inciso melódico, origina um efeito de amplificação do seu movimento anabático, enfatizado no compasso seguinte por uma figura de *exclamatio*.

Estes elementos, juntamente com as frequentes intercalações de umas figuras de *syncopatio*, permitem à *pathopoeia* deste prelúdio transmitir um afecto de ternura revestida duma áurea melancólica, como observado por Engels (2006, p. 142).

### PRAELUDIUM XVIII.

Exemplo musical 155. Prelúdio em sol# menor BWV 863/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

No caso do prelúdio em lá menor, o afecto de intensa dramaticidade que a *pathopoeia* transmite impetuosamente à sua audição, evidencia-se, desde os primeiros três compassos, pela sobreposição duma figura de *incrementum*, identificada na linha melódica superior, à uma marcante reiteração duma figura de *trillo*<sup>105</sup>, presentes na linha melódica inferior.

### PRAELUDIUM XX.



Exemplo musical 156. Prelúdio em lá menor BWV 865/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

De acordo com a incindibilidade da estruturação retórica dos dípticos prelúdio-fuga do *CBT I*, proposta por Corduban (2011), este prelúdio representa um modelo único de exórdio, onde é magistralmente exibido o ambiente afectivo da fuga cujos argumentos, dentro da óptica devocional apurada anteriormente, prendem-se com o conceito de força e inabalabilidade da fé.

No prelúdio em si maior, os elementos figurativos de *pathopoeia* que determinam uma estreita conexão afectiva e simbólica com a sua fuga, encontram-se nos vários movimentos melódicos anabáticos que permeiam o inteiro prelúdio.

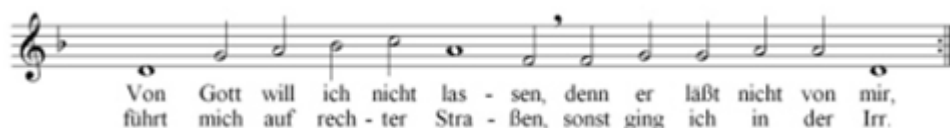
Esta conexão é logo evidenciada na exposição temática inicial. O motivo ascendente de semínimas do primeiro compasso, acompanhado na linha melódica superior por um motivo ornamental de semicolcheias em figura de *diminutio*, recalca a figura em *ascensus* que se encontra na melodia do coral *Von Gott will ich nicht lassen*, já citado anteriormente a propósito da fuga em si maior, arcando, desta forma, a função de *trait d'union* entre este prelúdio e a sua fuga.

### PRAELUDIUM XXIII.



Exemplo musical 157. Prelúdio em si maior BWV 868/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

<sup>105</sup> Figura ornamental consistente na alternância de duas notas adjacentes (Bartel, 1997, p. 427).



Exemplo musical 158. (Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works Von Gott will ich nicht lassen)

Por último, no prelúdio em si menor, concretiza-se uma perfeita simbiose entre os elementos simbólico-teológicos enfatizados nos últimos compassos, como visto precedentemente, e o elemento afectivo originado por uma exacerbada *pathopoeia*. As duas vozes superiores, entrelaçando um sinuoso diálogo imitativo, são caracterizadas quase exclusivamente pela constante presença de figuras de *salto semplice*, nos emblemáticos intervalos de quarta ascendente, e de *descensus*.

### PRAELUDIUM XXIV.



Exemplo musical 159. Prelúdio em si menor BWV 869/1 (Bach J. S., Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869)

O intenso *pathos* deste prelúdio, originado pelos elementos retórico-figurativos acima expostos, faz deste prelúdio a mais perfeita introdução afectiva àquele ambiente simbólico-teológico-devocional da fuga em si menor com que se conclui uma das obras mais emblemáticas de Bach e de toda a literatura musical: o primeiro caderno do *Cravo bem temperado*.

## Conclusão

Ao longo deste percurso investigativo, ao mesmo tempo que se relevava a importância e imprescindibilidade de uma análise retórico-figurativa para o adequado entendimento do significado expressivo do *CBT I*, assim como para qualquer obra musical do barroco alemão, evidenciavam-se aquelas dificuldades que este tipo de análise comporta, quanto à sua realização prática, devido a natureza polissémica e multiforme das figuras.

A análise adequadamente perspectivada das informações provindas da página de frontispício do *CBT I*, permitiu nortear a procura dum comum denominador que consentisse ultrapassar estas dificuldades.

O adequado entendimento dos conceitos de instrução, recreio e *cantabile Art*, fundamentos do desígnio do *CBT I*, oportunamente vistos à luz das finalidades religioso-devocionais da música numa cultura em que a aplicação dos princípios da retórica tinha um papel fundamental, permitiu justificar a pesquisa deste comum denominador no ambiente da música sacra de Bach.

Investigando a sua música vocal e os seus prelúdios-corais, os textos associados a essas obras possibilitaram individuar o significado e o valor afectivo de determinadas figuras retórico-musicais, presentes no *CBT I*, identificadas em específicos motivos rítmico-melódicos que se encontravam analogamente em não poucas obras de carácter explicitamente sacro ou devocional.

Os recorrentes paralelismos que se evidenciaram entre a produção musical de cariz sacro e os prelúdios e fugas do *CBT I*, consentiram, desta forma, focar mais adequadamente um oportuno entendimento teológico-devocional do arsenal retórico-figurativo presente nesta obra quanto a uma sua interpretação simbólica, alegórica, metafórica ou, por vezes, meramente descritiva,

O movimentar-se dentro dum campo aparentemente especulativo, determinado pela aplicação dum acto interpretativo, subjectivo, dentro dum contexto investigativo, cujos pressupostos teriam que se caracterizar por um imprescindível rigor científico, encontra a sua razão de ser na necessidade de adequação deste rigor às especificidades próprias da análise retórica, enquanto arte interpretativa. “Em síntese, a análise retórica é uma arte interpretativa” (Leach *apud* Lanzoni, 2013, p. 225).

Ciente disso, este estudo, com o intuito de informar, com o justo rigor investigativo, sobre a pertinência e fundamentação de uma visão devocional do *CBT I*, propõe-se de fornecer as

adequadas coordenadas retórico-expressivas a todos os que procuram aprofundar e aprimorar uma abordagem do *CBT I* que se enquadre adequadamente dentro duma perspectiva interpretativa historicamente informada.

Após um exaustivo processo de busca e identificação, foram seleccionadas e aprofundadas exclusivamente aquelas figuras retórico-musicais que caracterizavam de forma relevante cada prelúdio e fuga do *CBT I*. Desta forma, sendo o resultado obtido uma nova contribuição para uma mais adequada abordagem interpretativa deste repertório e considerando que uma análise de tipo retórico-figurativo pode assumir proporções quase ilimitadas, devido à enorme profusão das figuras, as sugestões para eventuais trabalhos futuro não poderão que provir da necessária exigência do aprofundamento deste tipo de análise em vista de uma cada vez mais sólida e aprimorada sensibilidade poético-musical e consciência interpretativa.

Epilogando, uma vez que a retórica poético-musical se propunha como o meio mais eficaz de persuasão, para que a música pudesse dar vida às palavras (“vivificar a Palavra”, na óptica luterana), e que a sua aplicação era igualmente preceituada para a música puramente instrumental, de que o *CBT I* é um esplendecente e significativo exemplo, valem, a este ponto, como conclusão, as seguintes palavras de Mattheson reportadas por Kloppers (1984, p. 151): “Embora as obras instrumentais não empreguem palavras reais, no entanto, mesmo as obras mais livres e independentes [...] devem conter uma expressão, um conteúdo inteligente, para que elas sempre tenham algo a dizer e também falem palavras.”<sup>106</sup> Assim, J.S. Bach, com o microcosmo dos vinte e quatro prelúdios e fugas do seu *CBT I*, continua ainda a falar, depois de quase três séculos de música, através da sua sublime arte da “eloquência das palavras não escritas”.

---

<sup>106</sup> “Although instrumental works do not employ actual words, nevertheless even the most free and independent works [...] should contain an expression, an inteligente content, so that they always have something to say and also speak words.” (Mattheson *apud* Kloppers, 1984, p.151). Tradução em língua portuguesa redigida pelo autor deste trabalho.

## Bibliografia

- Anderson, R. J. (2012). *The Arts of Persuasion: Musical rhetoric in the keyboard genres of Dieterich Buxtehude*. Obtido em 31 de Março de 2017, de UA Capus Repository: <http://hdl.handle.net/10150/242454>
- Bach, J. S. (s.d.). Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869. In F. Kroll (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 14). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866.
- Bach, J. S. (s.d.). 18 Chorale Preludes, BWV 651-668. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, (Vol. Band 25, pp. 79-151). Leipzig: Breitkopf und Härtel (1878).
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2. In P. Brainard (Ed.), *Neue Bach-Ausgabe, Serie I. Kantaten* (Vol. 16. Kantaten zum 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis, pp. 81-108). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1981.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Ach Gott, wie manches Herzeleid, BWV 3. In M. Hauptmann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 1, pp. 73-94). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1851.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Ach wie flüchtig, ach wie nichtig, BWV 26. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 5, pp. 189-216). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Ach, lieben Christen, seid getrost, BWV 114. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 24). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Also hat Gott die Welt geliebt, BWV 68. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 16). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1868.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir, BWV 131. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 28). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881.

- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 38* (Bach-Gesellschaft Ausgabe ed., Vol. 7). (W. Rust, Ed.) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1857.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Christ lag in Todes Banden, BWV 4*. In M. Hauptmann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 1, pp. 95-124). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1851.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Christ unser Herr zum Jordan kam, BWV 7*. In M. Hauptmann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 1, pp. 177-210). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1851.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Christum wir sollen loben schon, BWV 121*. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 26). Breitkopf und Härtel, 1878.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Der Herr ist mein getreuer Hirt, BWV 112*. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 24). Breitkopf und Härtel, 1876.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, BWV 116*. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 24, pp. 133-158). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Geschwinde, ihr wirbelnden Winde, BWV 201*. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 11.2). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Geschwinde, ihr wirbelnden Winde, BWV 201*. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 11.2). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Gloria in excelsis Deo, BWV 191*. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 41). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1894.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106*. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 23). Breitkopf und Härtel, 1876.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben, BWV 102*. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 23). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Ich glaube, lieber Herr, BWV 109*. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 23). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.
- Bach, J. S. (s.d.). *Cantata Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 177*. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 35). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1888. Obtido de IMSLP.

- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Jesu, der du meine Seele, BWV 78. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 18). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1870.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Lobet Gott in seinen Reichen, BWV 11. In M. Hauptmann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 2, pp. 1-58). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1852.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Meinen Jesum lass ich nicht, BWV 124. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 26, pp. 61-82). Breitkopf und Härtel, 1878.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Mit Fried und Freud ich fahr dahin, BWV 125. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 26). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 16). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1868.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Schau, lieber Gott, wie meine Feind, BWV 153. In E. Naumann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 32). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1886.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Sehnet, welch eine Liebe, BWV 64. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 16). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1868.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Sie werden euch in den Bann tun, BWV 183. In A. Dörffel (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 37). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1891.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Unser Mund sei voll Lachens, BWV 110. In A. Dürr (Ed.), *Neue Bach-Ausgabe, Serie I. Kantaten* (Vol. 2. Kantaten zum 1. Weihnachtstag, pp. 71-130). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1957.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Was soll ich aus dir machen, Ephraim, BWV 89. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 20.1). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1872.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12. In M. Hauptmann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 2, pp. 59-78). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1852.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Wer Dank opfert, der preiset mich, BWV 17. In M. Hauptmann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (pp. 199-226). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1852.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Wie schön leuchtet der Morgenstern, BWV 1. In M. Hauptmann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 1, pp. 1-52). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1851.

- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Wir danken dir, Gott, wir danken dir, BWV 29. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 5, pp. 273-320). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855.
- Bach, J. S. (s.d.). Cantata Wo gehest du hin, BWV 166. In F. Wüllner (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. Band 33). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1887.
- Bach, J. S. (s.d.). *Clavier-Übung III*. (A. Riemenschneider, Ed.) New York: Carl Fischer, Inc., 1959.
- Bach, J. S. (s.d.). Das Orgel-Büchlein, BWV 599-644. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 25). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878.
- Bach, J. S. (s.d.). Magnificat BWV 243. In W. Rust (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 11.1). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.
- Bach, J. S. (s.d.). Missa em si menor BWV 232. In F. Smend (Ed.), *Neue Bach-Ausgabe, Serie II. Messen, Passionen, Oratorische Werke* (Vol. Band 1, pp. 1-288). Kassel: Bärenreiter Verlag (1954).
- Bach, J. S. (s.d.). Variações Vom Himmel hoch, da komm ich her, BWV 769. In E. Naumann (Ed.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Vol. 15). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Basso, A. (1979). *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach, vol. I*. Torino: E.D.T.
- Bíblia Almeida corrigida e revisada fiel - pt.* (s.d.). Obtido em 18 de Setembro de 2017, de Bíblia Online: <https://www.bibliaonline.com.br/acf>
- Buelow, G. J. (1994). Affection, doctrine of the. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 1, pp. 135-136). London: Macmillan Publishers Limited.
- Candé, R. d. (1990). *Johan Sebastian Bach. Tradução de Paolo Peroni*. Pordenone: Edizione Studio Tesi srl.
- Cano, R. L. (2000). *Música y Rétorica en el Barroco*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Chiasmo: significado.* (s.d.). Obtido em 19 de Setembro de 2017, de Oilproject. Web site: <http://www.oilproject.org/definizione/chiasmo.html>

- Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works Von Gott will ich nicht lassen.* (s.d.). Obtido em 23 de Setembro de 2017, de Bach Cantata Website: <http://www.bach-cantatas.com/CM/Von-Gott-will-ich-nicht-lassen.htm>
- Corduban, M. (2011). *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach.* Sampzon: Delatour France.
- Dato, P. (1996). Análisi della fuga V in re maggiore dal i volume del Clavicembalo ben temperato. In M. Musumeci, *Sulla letteratura bachiana questioni analitiche e problemi interpretativi* (pp. 70-82). Catania: Latessa.
- DECÁLOGO - Dez Mandamentos (CC) 3. *A origem do Decálogo.* (s.d.). Obtido em 20 de Setembro de 2017, de Estudos bíblicos sem fronteiras teológicas: <http://www.estudos-biblicos.net/decalogo.html>
- Dias, L. (10 de Janeiro de 2011). *A Oferenda Musical.* Obtido de <http://aoferendamusical.blogspot.pt/search/label/Martin%20Geck>
- Dilaghi, F. (2004). Pedagogia, didática e retórica nelle "Invenzioni a due voci" di JS Bach. 39(1), pp. 107-145.
- Dumas, A. (s.d.). *Les trois mousquetaires.* (BeQ, Ed.) Obtido em 19 de Setembro de 2017, de La Bibliothèque électronique du Québec: [https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dumas\\_Les\\_trois\\_mousquetaires\\_1.pdf](https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dumas_Les_trois_mousquetaires_1.pdf)
- Elferen, I. v. (2009). *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music.* Lanham, Maryland. Toronto. Plymouth, UK.: The Scarecrow Press, inc.
- Engels, M. W. (2006). *Bach's Well Tempered Clavier: An Exploration of the 48 Preludes and Fugues.* Jefferson: Mc Farland & Company Inc.
- Estrada, E. (2015). *An organological basis for the development of keyboard technique from the sixteenth to the eighteenth centuries With an emphasis on Johann Sebastian Bach. Dissertação.* Edinburgh: The University of Edinburgh.
- Geiringer, K. (1956). *Symbolism in the music of Bach: a lecture delivered in the Whittall Pavilion of the Library of Congress, May 23, 1955.* Washington: The Library of Congress.
- Justi, K. R. (2013). *A Missa em Si Menor de J. S. Bach: A Poética e o Trágico.* Campinas : Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.
- Keller, H. (1965). *Il Clavicembalo Ben Temperato di j. S. Bach. L'opera e la sua interpretazione. Traduzione di C. Toscani.* Milano: Ricordi.

- Kloppers, J. (1984). *Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music*. vol. 3, pp. 131-162.
- Lanzoni, P. A. (2013). Apontamentos retórico-musicais no Largo do Concerto nº 5, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach. *Per Musi, Belo Horizonte, nº 27*, pp. 218-226.
- Leahy, A. (2011). *J.S. Bach's "Leipzig" Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. (R. A. Leaver, Ed.) Lanham, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, inc.
- Ledbetter, D. (2002). *Bach's Well-tempered Clavier. The 48 Preludes and fugues*. New Haven and London: Yale University Press.
- Lehman, B. (February de 2005). Bach's Extraordinary Temperament: Our Rosetta Stone--1. *Early Music, Volume 33, number 1, 33, Number 1*, pp. 3-23.
- Lowrance, R. A. (2013). Instruction, Devotion, and Affection: Three Roles of Bach's Well-Tempered Clavier. *Musical Offerings, Vol. 4. Nº 1, Article 2*, pp. 15-29.
- Morrongiello, L. A. (1976). *Music Symbolism in Selected Cantatas and Chorale Preludes. PhD Dissertation*. Ann Arbor, Michigan.
- Musumeci, M. (1996). *Sulla letteratura bachiana: questioni analitiche e problemi interpretativi*. Catania: Latessa.
- Negreiros, V. (2002). *Introdução às figuras da retórica poético-musical*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Oliveira, A. L. (2002). *O Magnificat de Johann Sebastian Bach: Uma interpretação a Luz do Seu Significado Retórico Musical, Mestrado em Artes*. Natal : Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.
- Oron, A. (Setembro de 2017). *Index to Texts & Translations of Bach Cantatas & Other Vocal Works*. Obtido em 24 de Setembro de 2017, de Bach Cantatas Website: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/index.htm>
- Oron, B. &. (Maio de 2015). *Texts & English Translations of Chorales used in Bach's Vocal Works*. Obtido em 24 de Setembro de 2017, de Bach Cantata Website: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/IndexTexts-Chorales-Title.htm>
- Pirro, A. (1907). *L' esthétique de Jean-Sébastien Bach*. Paris: Librairie Fischbacher.
- Schweitzer, A. (1905). *J.S. Bach. Le musicien-poète*. Leipzig: Breitkopf & Härtel .

- Smith, T. A. (2009). Fugues Without Words: A Hearing of Four Fugues from "The Well-Tempered Clavier" as Passion Music. *Bach*, Vol. 40, No. 2 (2009), pp. 45-66, Vol. 40, Nº 2, pp. 45-66.
- Snyder, V. G. (2007). *A Study of Religious Symbolism in Johann Sebastian Bach's "Well Tempered Clavier". Dissertação*. Long Beach: Californi State University.
- Steglich, R. (1978). Vorwort. In J. S. Bach, *Inventionen Sinfonien* (pp. II-IX). München: G. Henle Verlag.
- Terranova, G. (1996). Retorica musicale e Teoria degli Affetti. In M. Musumeci, *Sulla letteratura bachiana. Questioni analitiche e problemi interpretativi*. (pp. 7-10). Catania: Latessa.
- Villavicencio, C. M. (2011). A retórica do silêncio. *Per Musi, Belo Horizonte*, nº 24, pp. 101-109.
- Williams, P. (1983). J. S. Bach's "Well-Tempered Clavier": A New Approach . 1. *Early Music*, Vol. 11, No. 1, *Tenth Anniversary Issue*, pp. 46-52.



## Anexo I

### *Appendix*

#### **Glossário de figuras retórico-musicais<sup>107</sup>**

As seguintes definições são meramente sumárias. Essas poderão ser consultadas mais detalhadamente em Bartel (1997) e Cano (2000).

*Abruptio*: improvisa e inesperada quebra na composição musical.

*Anaphora*: repetição duma frase o motivo de abertura num número sucessivo de passagens musicais correspondente ao esquema: Xa-Xb-Xc...

*Antitheton*: passagem musical preposta a expressar ideias ou conceitos opostos realizada mediante o confronto de afectos musicais, harmonias ou matérias temáticos contrastantes.

*Aposiopesis*: pausa musical numa ou mais vozes duma composição musical, geralmente quando o silêncio não é esperado.

*Ascensus, Anabasis*: uma passagem musical que descreve ou expressa imagens ascendentes.

*Assimilatio*: forma com que uma passagem musical se prepõe de representar imagens extramusicais e o seu significado ou conteúdo.

*Catabasis, Descensus*: passagem musical descendente que expressa afectos ou imagens negativas. Oposta à *anabasis, ascensus*.

*Chiasmus*: específica figuração, aplicada principalmente a um agrupado de quatro notas, em que uma linha imaginária, unindo as duas notas extremas, intersecta uma secunda linha imaginária que une as duas centrais, assume uma forma assimilável àquela de uma cruz, de acordo com o esquema ABBA

*Circulatio*: figura que corresponde usualmente a uma serie de oito notas que se movimentam em forma circular ou ondeante

*Circulo mezzo*: figura corresponde a uma figura de quatro notas das quais, movendo-se por graus conjuntos e em forma de semicírculo, a segunda e a quarta ocupam a mesma posição na pauta e primeira e terceira se encontram em alturas diferentes.

---

<sup>107</sup> Para a compilação deste glossário foram consultadas as seguintes fontes: Bartel (1997), Cano (2000), Villavicencio (2011).

*Coloratura*: figura de ornamentação consistente na elaboração duma linha melódica por meio de várias figuras de ornamentação.

*Corta*: figura correspondente a uma específica figuração rítmico-melódica composta por três notas em que o valor da primeira é igual à soma das restantes duas. Pode-se apresentar também na variante de *inversa* em que as duas notas de valor mais curto antecipam à de valor mais longo.

*Diminutio*: figura que pertence à categoria das figuras de ornamentação, juntamente com *variatio*, *coloratura* e *passaggio*. Essa corresponde a uma elaboração de uma linha melódica de notas longas com notas de breve duração.

*Ecphonesis*: figura representativa duma exclamação musical que em música vocal se encontra usualmente em correspondências de eventuais interjeições presentes no texto.

*Epizeuxis*: figura consistente na imediata e enfática repetição de uma nota, motivo ou frase musical.

*Exclamatio*: figura correspondente a um salto melódico, ascendente ou descendente, superior a uma terceira.

*Fuga*: figura que corresponde a uma linha melódica, ascendente ou descendente, leve, rápida e de breve duração.

*Hypotiposis*: forma com que uma composição, através de determinadas figuras musicais prepõem-se de representar vividamente determinadas imagens presentes num texto

*Incrementum*: figura determinada por sucessivas repetições de um motivo que, subindo por graus conjuntos, representa uma intensificação do seu afecto.

*Interrogatio*: figura utilizada para expressar musicalmente o sentido de uma pergunta. Realiza-se frequentemente com a subida de uma segunda maior da nota final de uma frase musical.

*Messanza*: figura ornamental correspondente a uma serie de quatro notas de curta duração que se movimentam por grau conjunto e saltos.

*Paranomasia*: figura que corresponde à repetição de um fragmento musical com adições ou variações.

*Passus duriusculus*: figura correspondente a uma linha melódica, ascendente ou descendente, cromaticamente alterada.

*Pathopoeia*: figura que corresponde a uma passagem musical que procura suscitar intensos afectos através de vários recursos compositivos entre os quais o cromatismo.

*Pausa*: figura que corresponde geralmente ao homónimo sinal de notação musical.

*Salti compositi*: figuração melódica composta por quatro notas que formam três intervalos consoantes.

*Salto semplice*: figura corresponde a um intervalo melódico consonante.

*Suspiratio*: figura correspondente à expressão musical dum suspiro realizado por meio de um silêncio que pode ser de colcheia ou semicolcheia.

*Saltus duriusculus*: figura correspondente a um salto formado por um intervalo melódico dissonante.

*Synonimia*: figura correspondente à repetição de um fragmento musical transposto numa outra altura (grau) da escala musical.

*Tirata*: figura correspondente a passagens rápidas em forma de escalas, ascendentes ou descendentes.

*Tmesis*: figura que corresponde à uma interrupção ou fragmentação dum linha melódica por meio de pausas em forma de cortes.

*Traductio*: figura de repetição que implica uma atenuação ou amplificação do significado original do fragmento musical repetido.

*Trillo*: figura ornamental consistente na alternância de duas notas adjacentes

*Variatio*: Figura de mera ornamentação usada para preencher os espaços entre os vários intervalos que compõem uma linha melódica. Esta efectua-se, geralmente, com notas rápidas em graus conjuntos ou em saltos.



## Anexo II

### Cantatas e corais

#### Textos e traduções

#### Cantatas

Todos os textos das cantatas em língua original e as suas traduções em português, reportadas neste anexo, provêm, salvo indicação contrária, do *site* Bach Cantatas Website (Index to Texts & Translations of Bach Cantatas & Other Vocal Works). Nos casos de as traduções em língua portuguesa serem referidas da minha autoria, elas foram realizadas consultando as traduções em língua inglesa, francesa, espanhola e italiana publicadas no *site* acima referido.

#### **Cantata BWV 1/1. Coro *Wie schön leuchtet der Morgenstern***

|  |   |
|--|---|
| <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i>          | Como é belo o fulgor da estrela-d'alva      |
| <i>Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,</i>       | Repleto da graça e da verdade do Senhor.    |
| <i>Die süße Wurzel Jesse!</i>                      | A doce raiz de Jessé!                       |
| <i>Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,</i>            | Tu, ó filho de Davi, da estirpe de Jacó,    |
| <i>Mein König und mein Bräutigam,</i>              | Meu rei e meu prometido,                    |
| <i>Hast mir mein Herz besessen,</i>                | Tomaste posse de meu coração.               |
| <i>Liebllich,</i>                                  | Tu, ó amável,                               |
| <i>Freundlich,</i>                                 | Ó benigno,                                  |
| <i>Schön und herrlich, groß und ehrlich, reich</i> | Belo e magnífico, grandioso e honrado, rico |
| <i>von Gaben,</i>                                  | em dádivas,                                 |
| <i>Hoch und sehr prächtig erhaben.</i>             | Sublime e magnificamente elevado!           |

### **Cantata BWV 1/3. Ária *Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen***

|  |   |
|--|---|
| <i>Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen,</i> | Preenchei, ó celestiais chamas divinas,     |
| <i>Die nach euch verlangende gläubige Brust!</i>     | O peito crente que anseia por vós!          |
| <i>Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe</i>   | As almas sentem os poderosos impulsos       |
| <i>Der brünstigsten Liebe</i>                        | Do mais ardente amor                        |
| <i>Und schmecken auf Erden die himmlische</i>        | E conhecem na Terra as delícias celestiais. |
| <i>Lust.</i>   |   |

### **Cantata BWV 2/1. Coo *Ach Gott, vom Himmel sieh darein***

|  |   |
|--|---|
| <i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i>      | Ah Deus, olha-nos do céu                  |
| <i>Und lass dich's doch erbarmen!</i>        | E tem piedade de nós!                     |
| <i>Wie wenig sind der Heiligen dein,</i>     | Que escassos são teus fiéis               |
| <i>Verlassen sind wir Armen;</i>             | E em que abandono estamos!                |
| <i>Dein Wort man nicht lässt haben wahr,</i> | Não se crê na verdade da tua palavra      |
| <i>Der Glaub ist auch verloschen gar</i>     | E, além do mais, a fé está se extinguindo |
| <i>Bei allen Menschenkindern.</i>            | Entre os filhos dos homens.               |

### **Cantata BWV 2/3. Ária *Tilg, o Gott, die Lehren***

|  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| <i>Tilg, o Gott, die Lehren,</i>         | Acabe, ó Deus, com as doutrinas       |
| <i>So dein Wort verkehren!</i>           | Que agora falseiam a tua palavra!     |
| <i>Wehre doch der Ketzerei</i>           | Guarda-nos da heresia                 |
| <i>Und allen Rottengeistern;</i>         | E dos espíritos sectários,            |
| <i>Denn sie sprechen ohne Scheu:</i>     | Porque falam sem freio                |
| <i>Trotz dem, der uns will meistern!</i> | Contra o que quer ser nosso soberano! |

**Cantata BWV 2/6. Coral *Das wollst du, Gott,***

*Das wollst du, Gott, bewahren rein  
Für diesem arg'n Geschlechte;  
Und lass uns dir befohlen sein,  
Dass sichs in uns nicht flechte.  
Der gottlos Hauf sich umher findt,  
Wo solche lose Leute sind  
In deinem Volk erhaben.*

Quero, Senhor, conservar a tua Palavra  
Para este indigno povo.  
Encomendamos a ti, cuida de nós  
Para que não sejamos pervertidos.  
A multidão ímpia nos rodeia  
Enquanto teu polvo  
Exalta os eleitos.

**Cantata BWV 3/1. Coro *Ach Gott, wie manches Herzeleid***

*Ach Gott, wie manches Herzeleid  
Beegnet mir zu dieser Zeit!  
Der schmale Weg ist trübsalvoll,  
Den ich zum Himmel wandern soll.*

Ah, Deus, quanta dor em meu coração  
Encontro neste momento!  
O caminho estreito, cheio de aflição,  
É o que devo trilhar para chegar ao Céu.

**Cantata BWV 4/2. Coro (*Versus I*) *Christ lag in Todesbanden***

*Christ lag in Todesbanden  
Für unsre Sünd gegeben,  
Er ist wieder erstanden  
Und hat uns bracht das Leben;  
Des wir sollen fröhlich sein,  
Gott loben und ihm dankbar sein  
Und singen halleluja,  
Halleluja!*

Cristo jazia sob mortalhas  
Sacrificado por nossos pecados.  
Ele ressuscitou  
E nos trouxe a vida.  
Por isso devemos nos alegrar,  
Louvar a Deus e agradecer  
E cantar  
Aleluia!

### **Cantata BWV 7/1. Coro *Christ unser Herr zum Jordan kam***

*Christ unser Herr zum Jordan kam  
Nach seines Vaters Willen,  
Von Sankt Johannis die Taufe nahm,  
Sein Werk und Amt zu erfüllen;  
Da wollt er stiften uns ein Bad,  
Zu waschen uns von Sünden,  
Ersäufen auch den bittern Tod  
Durch sein selbst Blut und Wunden;  
Es galt ein neues Leben.*

Cristo Nosso Senhor veio ao Jordão  
Conforme a vontade de seu pai,  
Recebeu o batismo de São João  
Para completar o seu trabalho e destino;  
Assim, ele deseja nos banhar  
Para nos limpar do pecado,  
Para afogar a amarga morte  
Com seu próprio sangue e suas feridas  
Que dão uma nova vida.

### **Cantata BWV 11/7a. Recitativo *Und da sie ihm nachsahen gen Himmel***

*Evangelist:*

*Und da sie ihm nachsahen gen Himmel  
fahren, siehe, da stunden bei ihnen zwei  
Männer in weißen Kleidern, welche auch  
sagten:*

*Beide:*

*Ihr Männer von Galiläa, was stehet ihr und  
seheth gen Himmels Dieser Jesus, welcher  
von euch ist aufgenommen gen Himmel,  
wird kommen, wie ihr ihn gesehen habt gen  
Himmel fahren.*

Evangelista:

E, enquanto eles seguiam com os olhos Sua  
viagem aos Céus,  
Vê, lá estavam com eles dois homens em  
brancas vestes, que disseram:

Tenor e Baixo (dois homens):

Homens da Galiléia, por que estais aqui e  
olhais para o céu?  
Este Jesus, que de vós foi tomado e levado  
aos Céus,  
Voltará do mesmo modo como O vistes subir  
para lá.

### **Cantata BWV 12/2. Coro *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen***

*Weinen, Klagen,  
Sorgen, Zagen,  
Angst und Not  
Sind der Christen Tränenbrot,  
Die das Zeichen Jesu tragen.*

Prantos, lamentos,  
tormento, temor,  
angústia e sofrimento  
é o negro pão dos Cristãos  
que carregam o sinal de Jesus

**Cantata BWV 29/2. Coro Wir danken dir, Gott, wir danken dir**

*Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder.*

Nós Te agradecemos, ó Deus, nós Te agradecemos e proclamamos Teus milagres.

**Cantata BWV 38/1. Coro Aus tiefer Not schrei ich zu dir.**

*Aus tiefer Not schrei ich zu dir,  
Herr Gott, erhör mein Rufen;  
Dein gnädig Ohr neig her zu mir  
Und meiner Bitt sie öffne!  
Denn so du willst das sehen an,  
Was Sünd und Unrecht ist getan,  
Wer kann, Herr, vor dir bleiben?*

Do profundo da minha angustia, a Ti grito ó Senhor,  
Deus, ouve a minha voz;  
Inclina a Tua orelha benévola e ouve a minha prece!  
Porque se Tu olhasses para os nossos pecados e para todas as injusticias cometidas, quem poderia, ó Deus, mostrar-se à Tua frente?<sup>108</sup>

**Cantata BWV 64/1. Coro Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget**

*Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,  
dass wir Gottes Kinder heißen.*

Olhei, quão grande amor nos mostrou o Pai, por sermos chamados filhos de Deus.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Tradução em língua portuguesa realizada pelo autor do trabalho

<sup>109</sup> *Ibid.*

### **Cantata BWV 68/2. Ária *Mein gläubiges Herze***

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
| <i>Mein gläubiges Herze,</i>     | Meu coração fiel,                       |
| <i>Frohlocke, sing, scherze,</i> | Exulta, canta e alegra-te:              |
| <i>Dein Jesus ist da!</i>        | Teu Jesus está aqui!                    |
| <i>Weg Jammer, weg Klagen,</i>   | Vai-te embora, desgraça! Vai-te embora, |
| <i>Ich will euch nur sagen:</i>  | lamentação!                             |
| <i>Mein Jesus ist nah.</i>       | Direi-vos apenas:                       |
|                                  | Meu Jesus está perto de mim.            |

### **Cantata BWV 68/4. Ária *Du bist geboren mir zugute***

|   |   |
|---|---|
| <i>Du bist geboren mir zugute,</i>            | Nascenste para a minha felicidade,            |
| <i>Das glaub ich, mir ist wohl zumute,</i>    | estou disso convencido e confiante,           |
| <i>Weil du vor mich genug getan.</i>          | porque o que fizeste é bastante para mim.     |
| <i>Das Rund der Erden mag gleich brechen,</i> | O globo terrestre pode quebrar-se,            |
| <i>Will mir der Satan widersprechen,</i>      | Satã pode lançar-se contra a mim,             |
| <i>So bet ich dich, mein Heiland, an.</i>     | Mas eu adoro-Te, meu Salvador. <sup>110</sup> |

### **Cantata BWV 78/2. Ária (dueto) *Wir eilen mit schwachen, doch emsigen***

|   |   |
|---|---|
| <i>Wir eilen mit schwachen, doch emsigen</i>        | Corremos para Ti com os nossos débeis       |
| <i>Schritten,</i>                                   | mas firmes passos,                          |
| <i>O Jesu, o Meister, zu helfen zu dir.</i>         | ó Jesus, ó Mestre, para receber o teu       |
| <i>Du suchest die Kranken und Irrenden</i>          | socorso.                                    |
| <i>treulich.</i>                                    | Cuida com constança os enfermos e os        |
| <i>Ach höre, wie wir</i>                            | errantes.                                   |
| <i>Die Stimmen erheben, um Hülfe zu bitten!</i>     | Ah, ouve como                               |
| <i>Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!</i> | As nossas vozes elevam-se para invocar      |
|   | socorso!                                    |
|   | A visão do teu vulto seja para nos fonte de |
|   | júbilo! <sup>111</sup>                      |

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

### **Cantata BWV 89/3. Aria *Ein unbarmherziges Gerichte***

|  |   |
|--|---|
| <i>Ein unbarmherziges Gerichte</i>             | Um julgamento impío   |
| <i>Wird über dich gewiss ergehn.</i>           | será pronunciado contra ti.                                   |
| <i>Die Rache fängt bei denen an,</i>           | A vingança começa com aqueles                                 |
| <i>Die nicht Barmherzigkeit getan,</i>         | que não mostram misericórdia                                  |
| <i>Und machet sie wie Sodom ganz zunichte.</i> | e como Sodoma serão completamente aniquilados. <sup>112</sup> |

### **Cantata BWV 102/1. Coro *Herr, deine Augen sehen nach dem***

|   |  |
|---|--|
| <i>Herr, deine Augen sehen nach dem</i>             | Senhor, os Teus olhos buscam a fé!                     |
| <i>Glauben!</i>                                     | Tu percutiste-os, mas eles não mostram                 |
| <i>Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht;</i>   | dor;   |
| <i>du plagest sie, aber sie bessern sich nicht.</i> | Tu pisaste-os, mas eles recusam                        |
| <i>Sie haben ein härter Angesicht</i>               | entender a correção.                                   |
| <i>denn ein Fels und wollen sich nicht</i>          | Eles endureceram o rosto mais que um                   |
| <i>bekehren.</i>                                    | penhasco, eles não se querem converter. <sup>113</sup> |

### **Cantata BWV 102/4. Árioso *Verachtest du den Reichtum seiner***

|  |   |
|--|---|
| <i>Verachtest du den Reichtum seiner</i>       | Tu insultas a riqueza da sua bontade,     |
| <i>Gnade, Geduld und Langmütigkeit?</i>        | de sua tolerância e da sua paciência, sem |
| <i>Weißest du nicht, dass dich Gottes Güte</i> | reconhecê-lo, sem reconhecer que a        |
| <i>zur Buße locket?</i>                        | bontade de Deus te leva à conversão?      |
| <i>Du aber nach deinem verstockten und</i>     | Tu, no entanto, com a dureza do teu       |
| <i>unbußfertigen Herzen häufest dir selbst</i> | coração impenitente acumulas raiva        |
| <i>den Zorn auf den Tag des Zorns und der</i>  | sobre ti para o dia da ira e da revelação |
| <i>Offenbarung des gerechten Gerichts</i>      | do juízo justo de Deus. <sup>114</sup>    |
| <i>Gottes.</i>                                 |   |

---

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

**Cantata BWV 106/2d. Coro *Es ist der alte Bund***

|   |  |
|---|--|
| <i>Es ist der alte Bund: Mensch,<br/>du mußt sterben!</i> | É a antiga lei:<br>Homem, tens que morrer! |
|---|--|

**Cantata BWV 109/6. Coro *Wer hofft in Gott und dem vertraut***

|  |  |
|--|--|
| <i>Wer hofft in Gott und dem vertraut,<br/>Der wird nimmer zuschanden;<br/>Denn wer auf diesen Felsen baut,<br/>Ob ihm gleich geht zuhanden<br/>Viel Unfalls hie, hab ich doch nie<br/>Den Menschen sehen fallen,<br/>Der sich verlässt auf Gottes Trost;<br/>Er hilft sein' Gläubgen allen.</i> | Quem espera em Deus e acredita nele<br>nunca ficará desapontado;<br>que constrói sobre esta rocha,<br>mesmo quando atingido por inúmeras<br>adversidades, nunca o se viu cair,<br>se ele acredita no consolo de Deus;<br>Ele sempre ajuda quem tem fé nele. <sup>115</sup> |
|--|--|

**Cantata BWV 110/1. Coro *Unser Mund sei voll Lachens***

|   |  |
|---|--|
| <i>Unser Mund sei voll Lachens<br/>und unsre Zunge voll Rühmens.<br/>Denn der Herr hat Großes an uns getan.</i> | A nossa boca ria de alegria<br>e que a nossa língua te louva.<br>Grandes coisas o Senhor fez por nós. <sup>116</sup> |
|---|--|

**Cantata BWV 110/4. Ária *Ach Herr, was ist ein Menschenkind***

|   |  |
|---|--|
| <i>Ach Herr, was ist ein Menschenkind,<br/>Dass du sein Heil so schmerzlich suchest?<br/>Ein Wurm, den du verfluchest,<br/>Wenn Höll und Satan um ihn sind;<br/>Doch auch dein Sohn, den Seel und Geist<br/>Aus Liebe seinen Erben heißt.</i> | Ah Senhor, o que é o filho do homem,<br>porque Tu procuras a sua salvação com<br>tanto sofrimento?<br>Um verme que Tu amaldiçoa quando<br>Satanás e o inferno o cercam;<br>mas também o teu Filho, cujo corpo e<br>espírito são o legado do amor. <sup>117</sup> |
|---|--|

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.*

### **Cantata BWV 110/2. Ária Ihr Gedanken und ihr Sinnen**

|  |   |
|--|---|
| <i>Ihr Gedanken und ihr Sinnen,</i>      | Vos, pensamentos e meditações,          |
| <i>Schwinget euch anitzt von hinnen,</i> | elevem-se agora,                        |
| <i>Steiget schleunig himmeln</i>         | vão imediatamente para o céu            |
| <i>Und bedenkt, was Gott getan!</i>      | e pensem no que Deus fez!               |
| <i>Er wird Mensch, und dies allein,</i>  | Ele tornou-se um homem, e só por isso   |
| <i>Dass wir Himmels Kinder sein.</i>     | nos somos filhos do Céu. <sup>118</sup> |

### **Cantata BWV 112/1. Coro Der Herr ist mein getreuer Hirt**

|  |  |
|--|--|
| <i>Der Herr ist mein getreuer Hirt,</i>      | O Senhor é o meu fiel pastor,              |
| <i>Hält mich in seiner Hute,</i>             | Ele me tem sob a sua proteção              |
| <i>Darin mir gar nichts mangeln wird</i>     | Onde não me falta nada que seja o seu      |
| <i>Irgend an einem Gute,</i>                 | bem  |
| <i>Er weidet mich ohn Unterlass,</i>         | Conduzem a pastar continuamente lá         |
| <i>Darauf wächst das wohlschmeckend Gras</i> | onde cresce a relva deliciosa da sua santa |
| <i>Seines heilsamen Wortes.</i>              | Palavra. <sup>119</sup>                    |

### **Cantata BWV 114/2. Ária aria Wo wird in diesem Jammertale**

|   |  |
|---|--|
| <i>Wo wird in diesem Jammertale</i>             | Onde está nesta vale de lágrimas         |
| <i>Vor meinen Geist die Zuflucht sein?</i>      | o refúgio da minha alma?                 |
| <i>Allein zu Jesu Vaterhänden</i>               | Somente para as paternais mãos de Jesus  |
| <i>Will ich mich in der Schwachheit wenden;</i> | eu dirigir-me-ei na minha fraqueza;      |
| <i>Sonst weiß ich weder aus noch ein.</i>       | caso contrário, eu não saberia para onde |
|   | ir. <sup>120</sup>                       |

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

### **Cantata BWV 116/1. Coro Du Friedefürst, Herr Jesu Christ**

*Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,  
Wahr' Mensch und wahrer Gott,  
Ein starker Nothelfer du bist  
Im Leben und im Tod.  
Drum wir allein  
Im Namen dein  
Zu deinem Vater schreien.*

Ó príncipe da paz, Senhor Jesus Cristo,  
Verdadeiro homem e verdadeiro Deus,  
Teu auxílio é poderoso na necessidade,  
Na vida e na morte.  
Por isso, somente  
Teu nome  
Bradamos a Teu pai.

### **Cantata BWV 121/4. Ária Johannis freudenvolles Springen**

*Johannis freudenvolles Springen  
Erkannte dich, mein Jesu, schon.  
Nun da ein Glaubensarm dich hält,  
So will mein Herze von der Welt  
Zu deiner Krippe brünstig dringen.*

João, saltitante de alegria,  
Já reconhecera a Ti, meu Jesus.  
Da mesma forma que o braço da fé  
sustentou-Te,  
Meu coração quer deixar o mundo  
Para abraçar, fervoroso, Tua manjedoura.

### **Cantata BWV 124/3. Ária Und wenn der harte Todesschlag**

*Und wenn der harte Todesschlag  
Die Sinnen schwächt, die Glieder rühret,  
Wenn der dem Fleisch verhasste Tag  
Nur Furcht und Schrecken mit sich führet,  
Doch tröstet sich die Zuversicht:  
Ich lasse meinen Jesum nicht.*

E quando o sopro cruel da morte  
enfraquecer os meus sentidos, afectar os  
meus membros,  
quando o dia detestado pela carne  
trazer consigo apenas medo e terror,  
então uma convicção me tranquiliza:  
Não irei deixar ir o meu Jesus.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> *Ibid.*

**Cantata BWV 125/1. Ária (dueto) *Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen***

*Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen  
Kreis der Erden.*

*Es schallet kräftig fort und fort*

*Ein höchst erwünscht Verheißungswort:*

*Wer glaubt, soll selig werden.*

Uma luz misteriosa invade a Terra inteira.  
Ressoa com poder de um lugar para outro

a promessa tão desejada:

Quem crer será salvo.<sup>122</sup>

**Cantata BWV 131/5, Coro *Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem***

*Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem  
Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei  
ihm.*

*Und er wird Israel erlösen aus allen  
seinen Sünden.*

Espera, Israel, no Senhor,  
Pois nele há misericórdia e copiosa  
redenção.

E ele redimirá Israel de toda sua  
iniquidade.

**Cantata BWV 153/6. Ária *Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter***

*Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter,  
Wallt, ihr Fluten, auf mich los!*

*Schlagt, ihr Unglücksflammen,*

*Über mich zusammen,*

*Stört, ihr Feinde, meine Ruh,*

*Spricht mir doch Gott tröstlich zu:*

*Ich bin dein Hort und Erretter.*

Enfurecem, então, enfurecem tempestades  
de tormento!

Erguem-se, ondas, submergem-me!

Engolem-me, chamas de desgraça,

todas ao meu redor,

destruam, inimigos, a minha paz.

Ainda assim Deus me fala para me consolar:

Eu sou o teu refúgio e a tua sua salvação.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> *Ibid.*

**Cantata BWV 166/2. Ária *Ich will an den Himmel denken***

|   |   |
|---|---|
| <i>Ich will an den Himmel denken</i>          | Pensarei no paraíso                       |
| <i>Und der Welt mein Herz nicht schenken.</i> | e não em dar o meu coração ao mundo.      |
| <i>Denn ich gehe oder stehe,</i>              | Seja que vá ou que fique,                 |
| <i>So liegt mir die Frag im Sinn:</i>         | esta pergunta permanece:                  |
| <i>Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?</i>   | homem, ó homem, aonde vás? <sup>124</sup> |

**Cantata BWV 177/1. Coro *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ***

|   |  |
|---|--|
| <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,</i>    | Eu te envoco, Senhor Jesus Cristo,         |
| <i>Ich bitt, erhör mein Klagen,</i>         | por favor, escuta a minha súplica,         |
| <i>Verleih mir Gnad zu dieser Frist,</i>    | assegura-me a Tua graça nesta hora,        |
| <i>Laß mich doch nicht verzagen;</i>        | não me deixes desencorajar;                |
| <i>Den rechten Glauben, Herr, ich mein,</i> | Senhor, procuro o caminho certo            |
| <i>Den wollest du mir geben,</i>            | que Tu saberás indicar-me                  |
| <i>Dir zu leben,</i>                        | para viver para Ti,                        |
| <i>Meinm Nächsten nütz zu sein,</i>         | para ser útil para o meu próximo,          |
| <i>Dein Wort zu halten eben.</i>            | para guardar a tua Palavra. <sup>125</sup> |

**Cantata BWV 183/3. Recitativo *Ich bin bereit,***

|   |   |
|---|---|
| <i>Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben</i>  | Estou pronto para sacrificar meu sangue     |
| <i>Vor dich, mein Heiland, hinzugeben,</i>        | E a minha pobre vida para Ti, meu Salvador, |
| <i>Mein ganzer Mensch soll dir gewidmet sein;</i> | Todo o meu ser será consagrado a Ti;        |
| <i>Ich tröste mich, dein Geist wird bei mir</i>   | Me encoraja que o teu espírito esteja perto |
| <i>stehen,</i>                                    | de mim,                                     |
| <i>Gesetzt, es sollte mir vielleicht zuviel</i>   | Mesmo se acontecer algo que seja            |
| <i>geschehen.</i>                                 | demasiado para mim. <sup>126</sup>          |

---

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*

**Cantata BWV 201/13. Ária *Aufgeblasne Hitze***

*Aufgeblasne Hitze,*

*Aber wenig Grütze*

*Kriegt die Schellenmütze*

*Endlich aufgesetzt.*

*Wer das Schien nicht versteht*

*Und doch an das Ruder geht,*

*Ertrinket mit Schaden und Schanden zuletzt.*

Paixão inflamada,

porém pouco cérebro

fazem com que o capuz do tolo

se leve ao fim.

Se alguém não sabe navegar

e ainda assim toma o timão,

para seu prejuízo e escárnio acabará

afogado.

# Corais

## Textos e traduções

Todos os textos dos corais em língua original, reportadas neste anexo, provêm, salvo indicação contrária, do *site* Bach Cantatas Website (Texts & English Translations of Chorales used in Bach's Vocal Works). As suas raduções em língua português foram realizadas pelo autor do trabalho, a que este docuemto se encontra em anexo, consultando as traduções em lingua ingles, francesa, espanhola e italiana publicadas no *site* acima referido.

### **Coral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*. Prelúdio coral BWV 676**

*Allein Gott in der Höh sei Ehr  
und Dank für seine Gnade,  
darum dass nun und nimmermehr  
uns rühren kann kein Schade.  
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat;  
nun ist groß Fried ohn Unterlass,  
all Fehd hat nun ein Ende.*

Só a Deus do Céu seja a glória  
e O agradecemos pela sua misericórdia,  
desde agora e para sempre  
nenhuma pena nos pode afligir.  
Deus está feliz connosco,  
agora há uma grande paz e silêncio  
Todas as rivalidades chegaram ao fim.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

**Corale Herr Jesu Christ! dich zu uns wend . Prelúdio coral BWV 655**

*Herr Jesu Christ! dich zu uns wend,  
Dein' Heil'gen Geist du zu uns send:  
Mit Hilf' und Gnad', er uns regier  
Und uns den Weg zur Wahrheit führ.*

Senhor Jesus Cristo! Volta-te para nós,  
Envia-nos o teu Espírito Santo:  
Que nos governe com a sua ajuda e graça  
E nos leve ao caminho da verdade.

*Thu auf den Mund zum Lobe dein,  
Bereit das Herz zur Andacht fein,  
Den Glauben mehr, stärk den Verstand,  
Daß uns dein Nam werd wohl bekannt.*

Abre as nossas bocas para o teu louvor,  
Prepara os nossos corações para a  
adoração  
Aumenta a nossa fé, fortifica a nossa  
compreensão  
Para que o Teu nome seja bem conhecido  
por nós.

*Bis wir singen mit Gottes Heer:  
Heilig, heilig ist Gott, der Herr,  
Und schauen dich von Angesicht  
In ew'ger Freud' und sel'gem Licht.*

Até que cantem com o exército Deus:  
Santo, Santo é Deus, o Senhor,  
e vejo você cara a cara  
em alegria eterna e luz abençoada  
Até cantarmos Santo Santo é Deus, o  
Senhor e o vejamos cara-a-cara  
Em eterna alegria e luz abençoada.

*Ehr sei dem Vater und dem Sohn,  
Dem heil'gen Geist in Einem Thron,  
Der heiligen Dreieinigkeit  
Sie Lob und Preis in Ewigkeit.*

Honra para o Pai e o filho  
E o Espírito Santo, num trono  
para a Santíssima Trindade  
Louvor e glória em eternidade.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

**Coral Jesus Christus, unser Heiland. Prelúdio coral BWV 665**

|   |  |
|---|--|
| <i>Jesus Christ, unser Heiland</i>        | Jesus Cristo nosso Senhor e Salvador                   |
| <i>Der von uns den Gottes Zorn wandt,</i> | Que nos tirou da ira de Deus                           |
| <i>Durch das bitter Leiden sein</i>       | Através do seu amargo sofrimento                       |
| <i>Half Er uns aus der Höllen Pein</i>    | Nos ajudou a sair das penas do inferno. <sup>129</sup> |

**Coral Nun komm, der Heiden Heiland (verso 1). Preludios corais BWV 660, BWV 659 e Cantata BWV 61**

|   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| <i>Nun komm, der Heiden Heiland,</i>    | Vinde agora, Salvador dos gentis,     |
| <i>Der Jungfrauen Kind erkannt!</i>     | reconhecido como o filho da Virgem    |
| <i>Dass sich wundre alle Welt,</i>      | para que o mundo inteiro se espante   |
| <i>Gott solch' Geburt ihm bestellt.</i> | Deus ordenou tal nascimento para ele. |

**Coral Von Gott will ich nicht lassen (verso 1). Prelúdio coral BWV 658**

|  |  |
|--|--|
| <i>Von Gott will ich nicht lassen</i>  | Não devo abandonar Deus                  |
| <i>Denn er läßt nicht von mir,</i>     | Pois ele não me abandona,                |
| <i>Führt mich auf rechter Straßen,</i> | Ele me conduz no caminho certo,          |
| <i>Da ich sonst irrte sehr,</i>        | Onde de outra forma eu me desviaria mal, |
| <i>Reichet mir seine Hand.</i>         | Ele estende a mão para mim.              |
| <i>Den Abend wie den Morgen</i>        | Manhã e à noite                          |
| <i>Tut er mich wohl versorgen,</i>     | Ele cuida bem de mim                     |
| <i>Sei, wo ich woll', im Land.</i>     | Onde quer que eu esteja.                 |

---

<sup>129</sup> *Ibid.*

### **Coral Von himmel hoch. Variações canônicas BWV 869**

*Vom Himmel hoch, da komm ich her.  
Ich bring' euch gute neue Mär,  
Der guten Mär bring ich so viel,  
Davon ich singn und sagen will.*

Do Céu para a terra eu venho  
Para trazer boas notícias a todos os lares  
Felizes anúncios de grande alegria eu trago  
Dos quais agora irei dizer e cantar.<sup>130</sup>

### **Coral Wir glauben all an einen Gott (verso 1). Prelúdio coral BWV 680**

*Wir glauben all an einen Gott,  
Schöpfer Himmels und der Erden,  
der sich zum Vater geben hat,  
dass wir seine Kinder werden.  
Er will uns allzeit ernähren,  
Leib und Seel auch wohl bewahren;  
allem Unfall will er wehren,  
kein Leid soll uns widerfahren.  
Er sorget für uns, hüt' und wacht;  
es steht alles in seiner Macht.*

Nós acreditamos em um Deus,  
Criador do céu e da terra,  
que se entregou ao Pai,  
que nos tornamos seus filhos.  
Ele quer nos alimentar o tempo todo,  
Para manter o corpo e a alma bem;  
ele quer se defender contra um acidente  
não haverá tristeza para nós.  
Ele cuida de nós, guarda e assiste;  
tudo está no seu poder.

---

<sup>130</sup> *Ibid.*

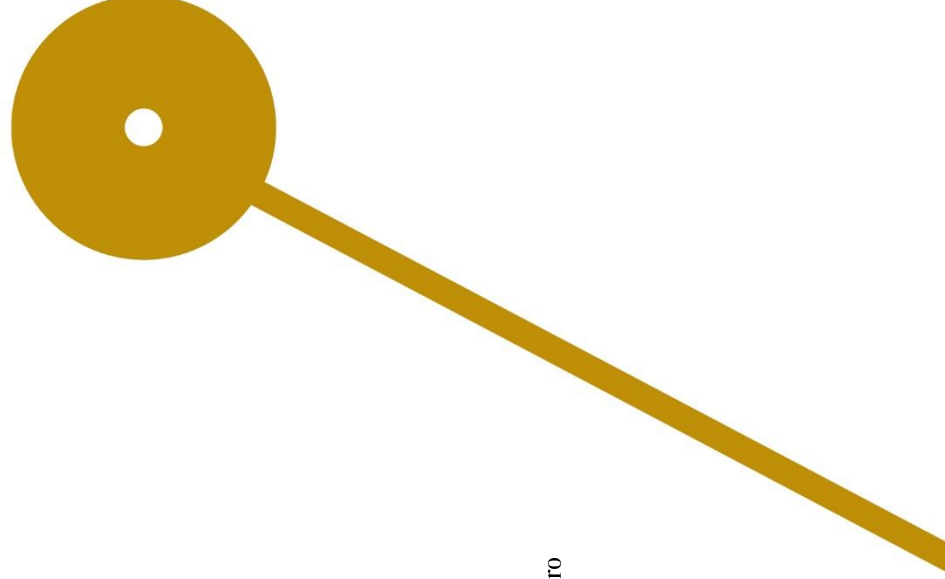


ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
MÚSICA ANTIGA – CRAVO



A eloquência das palavras não escritas:  
Figuras retóricas e simbolismo religioso no primeiro livro  
do *Cravo bem temperado* de J.S. Bach

Giancarlo Mongelli