XXXV CONGRESSO DA ANPPOM
DAS MARGENS AO CENTRO: MÚSICA E DIREITOS HUMANOS
06 A 10 DE OUTUBRO DE 2025 | CAMPO GRANDE - MS

Contraste rítmico e suas implicações formais na *Ciaccona* de J. S. Bach

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Ednelma Leida Soares da Cunha
UNESP
ednelma@hotmail.com

Yara Borges Caznok
UNESP
yara.caznok@unesp.br

Resumo. Este estudo apresenta uma análise da *Ciaccona* em Ré menor, BWV 1004 de J. S. Bach, com o objetivo de identificar o potencial do contraste rítmico na organização formal e nos agrupamentos internos das variações nas seções. Propõe identificar maneiras de como o gerenciamento dos padrões rítmicos, motívicos e de acentuação atuam para gerar contrastes capazes de indicar segmentações, e que, em nível mais profundo, também produzem elementos que unificam a obra. O conceito de contraste musical é delineado a partir de Schoenberg (1985), que o concebe como um dos fundamentos da lógica musical. Lester (1986) propõe o conceito de acento rítmico a ser utilizado neste estudo, que é o resultado da interação enfática de qualquer domínio musical sobre o ritmo. O estudo conclui que os contrastes rítmicos, que em sua totalidade incluem figurações características, diminuições de valores rítmicos e acentuações são potencialmente o elemento organizador das subdivisões internas das seções e os responsáveis pelo efeito último de acumulação que dão sentido direcional à obra.

Palavras-chave. *Ciaccona*, J. S. Bach, Contraste musical, Análise musical.

Rhythmic Contrast and Form in J. S. Bach's *Ciaccona*

Abstract. This study presents an analysis of J. S. Bach's *Ciaccona* in D minor, BWV 1004, with the aim of identifying the potential of rhythmic contrast in the formal organization and internal grouping of variations within the sections. It proposes to identify ways in which the management of rhythmic, motivic, and accentuation patterns act to generate contrasts capable of indicating segmentations, but which, at a deeper level, also produce elements that unify the work. The concept of musical contrast is outlined by Schoenberg (1985), who conceives it as one of the foundations of musical logic. Lester (1986) proposes the concept of rhythmic accent to be used in this study, which is the result of the emphatic interaction of any musical domain on rhythm. The study concludes that rhythmic contrasts, which include characteristic figurations, decreases in rhythmic values and accentuations, are potentially the organizing element of the internal subdivisions of the sections and responsible for the ultimate effect of accumulation that gives directional meaning to the work.

Keywords. *Ciaccona*, J. S. Bach, Musical contrast, Musical Analysis.

Introdução

Entre os anos de 1717 e 1723, Johann Sebastian Bach (1685-1750) serviu como Mestre de Capela da corte do Príncipe Leopold de Anhalt-Köthen (1694-1728). Esse foi um tempo muito profícuo em sua criação de música instrumental (Wolff, 2013) e são desse período os *Concertos de Brandenburgo* BWV 1046 - 1051, o primeiro volume de *O Cravo Bem Temperado* BWV 846 - 893, as *Suítes Francesas* BWV 812 - 817, a *Fantasia Cromática e Fuga* BWV 903, as *Suítes para violoncelo solo* BWV 1007 - 1012, as *Sonatas e Partitas para violino solo* BWV 1001-1006. A *Ciaccona*, último movimento da *Partita no. 2* para violino solo em Ré menor BWV 1004, destaca-se entre as obras mais representativas do repertório, com uma relevância musical que transpõe os limites da versão original estendendo-se para as mais variadas formações instrumentais, entre as quais destacamos: para piano, de Robert Schumann (1810-1856), de Johannes Brahms (1833-1897) e de Ferruccio Busoni (1866-1924); para orquestra, de Leopold Stokowski (1882-1977); para violão, de Andrés Segovia (1893-1987).

A chacona, assim como a passacalha são danças originárias provavelmente da Espanha, vinda das américas, com repercussões e modificações na Itália e França do século XVII (Crocker,1966). Autores do período mencionam o caráter e o tempo como os principais aspectos de distinção entre elas (Walther, 2001; Mattheson, 1999), entretanto, estudos mostram que a distinção entre elas é problemática pois havia à época, a prática dos compositores em usar os termos sem uma preocupação teórico-taxionômica rigorosa (Silbiger, 2014; Crocker, 1966; Nelson, 1949). A exemplo disso, Silbiger (1999) demonstra como Bach usa esses termos intercambiavelmente. Tecnicamente, ambas as danças podem ser baseadas em procedimentos similares, ou seja, variações sobre uma linha de baixo, de uma progressão harmônica, de um ostinato, ou ainda pela combinação de todos esses elementos.

Embora a *Ciaccona* em Ré menor pertença ao período em que os princípios retóricos eram preceptivos atuantes no pensamento composicional, nossa opção analítica terá como foco principal a observação da dimensão rítmica em seu papel como condutora do fluxo discursivo e em sua função como elemento de unificação das transformações que cada variação traz ao equilíbrio unidade / diversidade.

Existe uma lógica para a organização da série de variações? Quais princípios governam essa lógica? As variações poderiam ser trocadas de lugar sem prejuízo do sentido geral da peça? Arnold Schoenberg (1874-1951) foi um dos autores que mais se debruçou sobre a ideia de lógica musical, nomeando-a de inteligibilidade. Para este autor, a música não é para ser sentida apenas, mas principalmente compreendida. A compreensão musical centra-se na repetição

variada de seus elementos importantes. Por variação, entende-se o reformular gradual de elementos expostos, processo nos quais são introduzidos os contrastes significantes, que iluminam a ideia original (Schoenberg, 1985). Os contrastes estão em todos os domínios musicais, mas neste estudo, nos propomos a investigar como os contrastes rítmicos são introduzidos e compõem a lógica musical da organização das variações na *Ciaccona* em Ré menor para violino solo, de J. S. Bach. O conceito de acento proposto por Lester (1986) será usado conjuntamente como ferramenta no auxílio da análise do aspecto rítmico.

O papel do contraste nas repetições das formas-motivo[1]

A prática de análise musical, tradicionalmente, concentra-se na descoberta dos elementos capazes de unificar a obra, por meio da comparação e da medição da similaridade e diferença (Bent, 2001). São buscados padrões por meio de diversas técnicas, tais como reduções rítmicas e melódicas, despindo as texturas de elementos decorativos para chegar aos seus elementos estruturais. Esses procedimentos são elencados por Bent (2001) com o objetivo de "iluminar os três processos fundamentais de construção formal: recorrência, contraste e variação"[2]. O contraste é o elemento que impulsiona o desdobramento musical no tempo. É ele que, em última análise, define o tradicional conceito de forma, qual seja, a administração das ideias musicais dentro de uma lógica de organização das oposições, similaridades e complementariedade dos materiais. Para Schoenberg:

> As grandes formas desenvolvem-se mediante o poder gerador dos contrastes, dos quais existem inumeráveis espécies: quanto maior a peça, maior número de contrastes devem ser apresentados com o intuito de iluminar a ideia principal. (Schoenberg, 1985, p. 215)

Para a compreensão dos contrastes, Schoenberg advoga o conceito de inteligibilidade, que é obtido pela repetição variada do motivo, uma vez que a repetição literal produz monotonia e a justaposição de elementos díspares prejudica a compreensão. Dessa forma, a repetição variada é o ponto central para a compreensão musical. É nela que ele localiza o contraste inteligível, responsável pelo entendimento. O contraste é concebido como qualquer mudança em uma forma-motivo. Ele é produzido por diversas técnicas: mudança do ritmo, dos intervalos,

[1] Formas-motivo é o termo usado por Schoenberg (1985) para designar o novo material produzido pelas modificações em um motivo. A repetição determina o que é motivo: "cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação." (1985, p. 36).

[2] "These two operations serve together to iluminate the three fundamental form-building processes: recurrence, contrast and variation".

da harmonia, da melodia e da textura. Graus distintos de modificações resultam em contrastes mais ou menos profundos. As questões ainda em aberto na literatura, que justificam um estudo mais aprofundado sobre o tema, são a respeito da natureza, intensidade, função e efeitos do contraste musical.

Schoenberg (1985) propõe como níveis de contraste entre formas-motivo as repetições literais e as repetições modificadas. Repetições literais modificam algum elemento enquanto conservam a maior parte dos demais. Na *Ciaccona* temos como exemplo as variações 6 e 8[3]. As repetições que sofrem alterações em vários elementos simultaneamente podem resultar em formas-motivo mais distantes do original, como por exemplo a variação 13. Os contrastes profundos adicionam novas perspectivas sobre o material como na variação 32, no início da seção B, que, sob a perspectiva atenuada do modo maior, lança nova interpretação sobre os conflitos harmônicos e melódicos presentes na ideia temática original.

O estudo do ritmo na música é bastante amplo, não somente por causa dos elementos rítmicos em si, mas também pela sua interação com os demais domínios musicais, o que potencializa em muito essa amplitude. Os aspectos discriminados por Lester (1986), em seu estudo sobre o ritmo da música tonal são: padrões duracionais, acento e métrica, segmentação (motívica, de frases e forma) e a continuidade e fluxo. Na *Ciaccona*, por ser uma dança, a localização dos acentos se mostra promissora quanto à compreensão do processo rítmico como um todo. Lester (1986, p. 16) define como acento: “Acento é um ponto de ênfase.” A ênfase pode ser resultado da interação entre quaisquer dimensões musicais. Assim os fatores que contribuem para a identificação dos acentos podem ser de diversas categorias: inícios (de notas, níveis dinâmicos, motivos e harmonias), durações longas (acentos duracionais), acumulação de acentos, mudança de texturas, contorno, articulação, motivos e intervalos melódicos. Portanto, a identificação dos contrastes rítmicos, neste artigo, terá como referência tanto o aspecto duracional quanto a localização dos acentos para investigar como ele incide sobre a organização formal da obra.

Ideia temática e forma global na *Ciaccona*

A *Ciaccona* é composta de 64 frases[4] de 4 compassos. A forma global está articulada em três seções: A-B-A’, a partir do princípio *minore-maggiore*. A ideia temática está articulada

[3] O detalhamento da numeração das variações será apresentada no item a seguir.
[4] Neste contexto, usaremos o termo frase para indicar o padrão de quatro compassos sob o qual são elaboradas as variações.

em 8 compassos (4+4) mais 62 variações dispostas da maneira mostrada no Quadro 1. As seções A e A' começam e concluem com um par (4+4) de variações similares à ideia temática. A seção B também mantem o mesmo procedimento, com um par de variações, mas levemente diferentes.

Quadro 1 - Seções da *Ciaccona*

	A (Ré menor)	B (Ré maior)	A' (Ré menor)
Compassos	1 - 132 (132 compassos)	133 - 208 (76 compassos)	209 - 257 (49 compassos)
Variações	Ideia Temática 1 – 31	32 – 50	51 - 62

Fonte: Elaboração própria

A maneira como a ideia temática é apresentada pela primeira vez cria uma dubiedade em relação à sua natureza, pois, os vários aspectos do tecido musical que poderiam ser categorizados como tema, a saber, a linha do baixo, a progressão harmônica, e a melodia, são mostrados simultaneamente. Estabeleceu-se então uma discussão acadêmica em torno da definição do tema da *Ciaccona*, tal como mencionada por Curti:

> Schweitzer acha que o tema é a melodia de abertura de 8 compassos na voz superior. Spitta dá nada menos que cinco temas: alguns são explicitamente declarados no baixo, outros são extraídos da figuração. Robert Erikson acredita que a Chacona é "'o exemplo mais famoso" do tipo de peça "organizada por progressão de acordes, não por baixo ostinato melódico". Cedric Thorpe Davie afirma que "aqui, como em muitas chaconas, as variações são tanto sobre as harmonias solenes que acompanham o baixo no início quanto sobre o baixo em si'. Reinhard Oppel concluiu que o tema da Chacona de Bach é um tetracorde descendente. (Curti, 1985, p.76, tradução nossa).[5]

Este estudo parte da premissa de que a ideia temática é composta de múltiplas dimensões musicais, e que cada uma terá um papel diferenciado em momentos distintos do desdobramento da obra. A *Ciaccona* tem a apresentação de sua ideia temática, como se pode

[5]Schweitzer thinks that the theme is the opening 8-bar melody in the top voice. Spitta gives no less than five themes: some are explicitly stated in the bass, others are extracted from figuration. Robert Erikson believes that the Chaconne is "the most famous example" of the type of piece "organized by chord progression, not melodic basso ostinato'. Cedric Thorpe Davie asserts that "here, asin many chaconnes, the variations are as much upon the simple noble harmonies which accompany the bass at the outset as upon the bass itself'. Reinhard Oppel concluded that the theme of Bach's Chaconne is a descending tetrachord.

ver na Figura 1. A articulação em oito compassos é consistente com as reapresentações dessa ideia temática ao final das seções A e A'. Ela é concordante também com o início da seção B, cujas primeira e segunda variações formam um par de oito compassos com estrutura rítmica semelhante. O agrupamento em pares de variações ocorrerá muitas vezes durante a *Ciaccona*, mas outras formas de agrupar também são usadas.

As dimensões musicais que compõem a ideia temática são:

a. A linha do baixo: uma linha descendente da tônica em direção à dominante. Em sua forma inicial, ela tem um embelezamento do Ré pelo Dó# antes de prosseguir para o VI grau.

b. A progressão harmônica: a característica mais marcante da progressão harmônica são as dissonâncias do segundo e sexto compassos, resultantes do movimento das vozes, que configuram a sonoridade especialmente pungente.

c. A textura homofônica-homorrítmica: junto com o ritmo pontuado aparece caracterizando a ideia temática em todas as suas aparições.

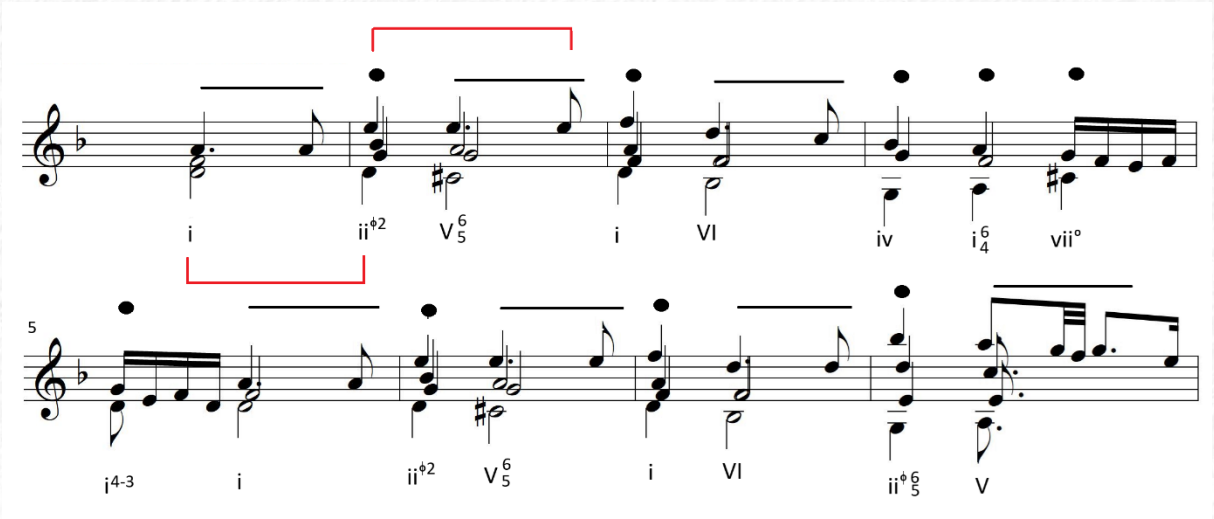
d. A dimensão melódica: acontece a partir da interação harmônica e contrapontística. Seus contornos e notas enfatizadas vão depender basicamente dessa interação e, em muitas ocasiões, a polifonia obscurece as relações de continuidade da verdadeira linha melódica. Um exemplo dessas ocasiões, que é discutida por Eiche (1985), é o significado da nota Mi4[6], do segundo compasso. Schenker (apud Marcozzi, 1983) o interpreta como a voz superior que inicia imitando o movimento de bordadura da voz central, que começa com o Lá3. Portanto, no salto Lá-Mi as duas notas não seriam parte de uma mesma melodia. O mesmo ocorre no compasso 8, com o aparecimento do Sib4 na voz superior.

e. A dimensão rítmica: o ritmo pontuado é o padrão rítmico mais proeminente da *Ciaccona* e será o responsável pela rememoração da ideia temática em todas as seções. Na Figura 1, vemos como os demais domínios coordenam-se para formar padrões de acentuação longos e curtos resultantes dele. São acentos duracionais, harmônicos e de contorno melódico que integram a estrutura rítmica da ideia temática (Lester, 1986)[7]. O ritmo anacrústico, com o acento sempre no segundo tempo caracteriza o retorno da ideia temática e o tético, com o deslocamento do acento longo para o primeiro tempo será característico das variações mais complexas e integra as técnicas de continuidade mencionadas acima.

[6] Para localização dos registros usamos o sistema de numeração das oitavas em português que localiza o Dó central (primeira linha inferior suplementar na clave de Sol como Dó3.

[7] A forma como os acentos estão colocados, a partir da definição de Lester (1986) é consistente com a interpretação da *Ciaccona* por Rotschild (1953).

Figura 1 – *Ciaccona*- Ideia temática c. 1-8



Fonte: Bach (1958)

Cada uma das três grandes seções possui organização e desenvolvimento internos próprios no agenciamento das variações, que são agrupadas em subseções, com critérios diversos, pois várias técnicas são usadas. Algumas delas são mencionadas por Curti (1985), tais como ornamentação, combinações entre baixo e linha melódica, padrões rítmicos, direção e contorno melódico, progressão harmônica, permuta de vozes (*voice-exchange*), *arpeggios*, tetracorde. Neste trabalho veremos o papel imprescindível da atividade rítmica para os agrupamentos internos das variações.

O papel do contraste rítmico na organização da série de variações

O contraste rítmico ocorre de acordo com as seguintes técnicas:

a. Aceleração rítmica (diminuição): o efeito da aceleração rítmica está ligado ao alcance de pontos culminantes melódicos. As camadas de atividade rítmica são: a mínima, semínima, colcheia, semicolcheia e a fusa[8].

b. Desaceleração rítmica: inversamente, a desaceleração rítmica está ligada aos pós clímaces, transições e momentos de fechamento e aos inícios.

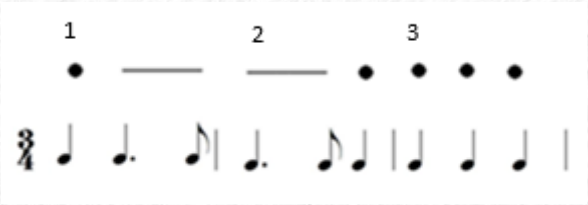
c. Modificações nos padrões de acentos internos (longos e curtos) dos compassos que são gerados pela interação com os demais domínios musicais. Grande parte da variedade

[8] Abravaya (2011) nomeias os estratos duracionais de lento, médio, rápido e super rápido como herança do estilo vocal renascentista e em sua análise que visa esclarecer os tempos na música de Bach. Este estudo não trata da questão do tempo na *Ciaccona*, mas somente da organização rítmica.

rítmica é devida a combinações desses padrões com as figurações rítmicas. Os acentos mais importantes são mostrados na Figura 2.[9] Os ritmos que geram esses acentos, característicos da chacona fornecem a estrutura interna básica dos compassos.[10]

.

Figura 2 -Padrões mais importantes de acentuação

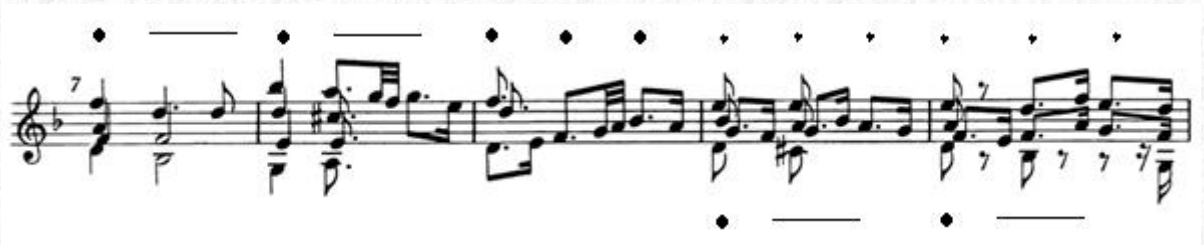


Fonte: Elaboração própria

Agrupamentos internos da Seção A

O primeiro grupo de variações - GRUPO I (compassos 1 - 24) inclui a apresentação da ideia temática (compassos 1 - 8) e a sua primeira elaboração nos pares das variações 1 - 2 e 3 - 4 (compassos 9 - 24). É unificado pelo ritmo pontuado que será apresentado em sua forma diminuída a partir da variação 1 (compasso 9). A aceleração rítmica ocorre com a sobreposição à estrutura original de curto-longo (no baixo e textura) os acentos duracionais em cada tempo da melodia na voz interna (Figura 3).

Figura 3 - Padrões de acentuação no Grupo I



Fonte: Bach (1958)

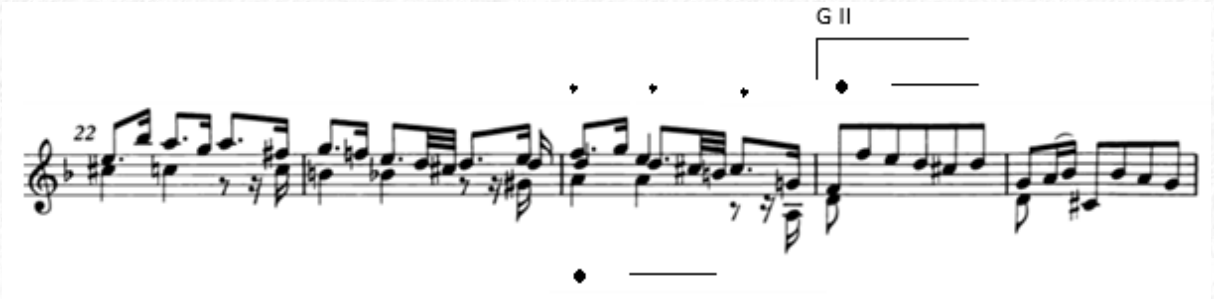
O desaparecimento do ritmo pontuado é o principal elemento de contraste do GRUPO II (compasso 25 - 56). O ritmo torna-se mais fluido com valores iguais após 24 compassos de

[9] Há vasta literatura que associa estes acentos aos padrões dos pés métricos. Neste estudo, entretanto, preferimos não explorar este aspecto da retórica, por razões de foco metodológico.

[10] Little e Jenne (1991) comentam a semelhança entre os ritmos da chacona e da sarabanda, praticamente indistintos.

valores pontuados.[11] A aceleração rítmica que começa com a técnica de dividir as colcheias em semicolcheias (variações 5 - 6 e 7 - 8) acaba por estabelecer as semicolcheias como valor rítmico preponderante a partir da variação 8. O grupo consiste, portanto em dois pares de variações com técnica semelhante (Figura 4).

Figura 4 - Contraste rítmico Grupo I – II



Fonte: Bach (1958)

Importante notar que Curti (1985) localiza o final do primeiro grupo no compasso 33, entre esses dois primeiros pares de variações, desconsiderando o processo de aceleração rítmica gradual que está em curso dentro do grupo[12].

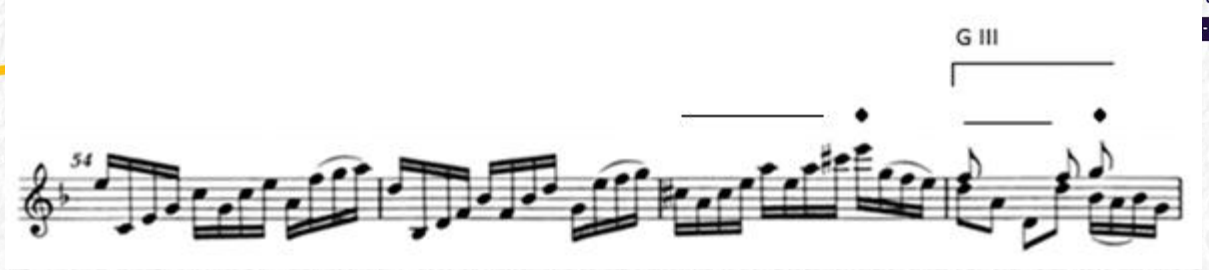
A técnica de distribuir as notas entre registro, a melodia polifônica ou pseudo polifonia, é a forma como ele transiciona da textura homofônica no grupo anterior para a polifônica do grupo seguinte.

O Grupo III (compassos 57 - 76), mostrado na Figura 5, inicia com um contraste rítmico desacelerando para as colcheias que traz pela primeira vez a textura polifônica a três vozes. A estrutura interna do compasso não é modificada em relação variação anterior, mas a textura e figuração motívica enfatizam o acento longo no primeiro tempo o que cria um contraste profundo com a ideia temática.

Figura 5 - Contraste rítmico Grupo II – III

[11] A fluidez rítmica, associada à direção melódica descendente compõem um nível de contraste necessário a partir do contexto do grupo anterior.

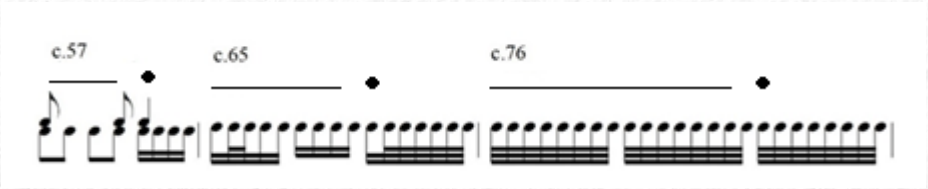
[12] Provavelmente o critério seguido por Curti é o movimento cadencial ‘perfeito’ que ocorre (apenas) no registro superior (Ré4). Mais à frente, um movimento cadencial perfeito mais convincente ocorre no compasso 49.



Fonte: Bach (1958)

Essa textura vai se dissipar nas variações 15 - 17 em uma melodia polifônica. O efeito do ritmo pontuado retorna contrabalançando a fluidez rítmica do grupo anterior. A nova onda de crescimento será principalmente em termos de diminuição de valores: a aceleração chegará, ao final, a 24 fusas por compasso. A mesma acentuação garante a coerência em nível mais profundo (Figura 6) por todo o grupo

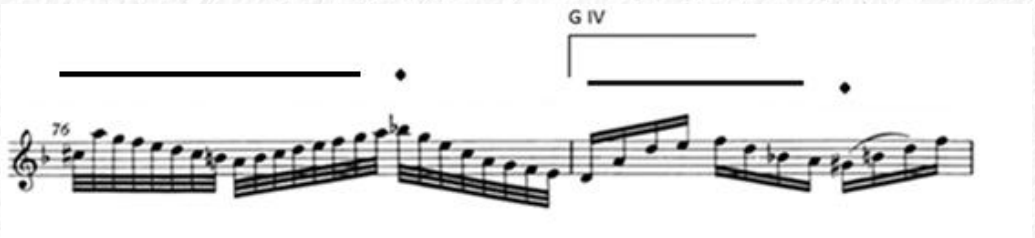
Figura 6 - Aceleração rítmica Grupo III



Fonte: Elaboração própria

O grupo IV (compassos 77 - 88), com apenas três variações, tem um caráter de transição, pela característica harmônica do seu material. Inicia desacelerando para semicolcheias, com arpejos menores e diminutos na variação 20 e repetição de notas na variação 22. Esta é a primeira vez que são usados acordes diminutos em sequência. O contorno melódico enfatiza os inícios de cada tempo

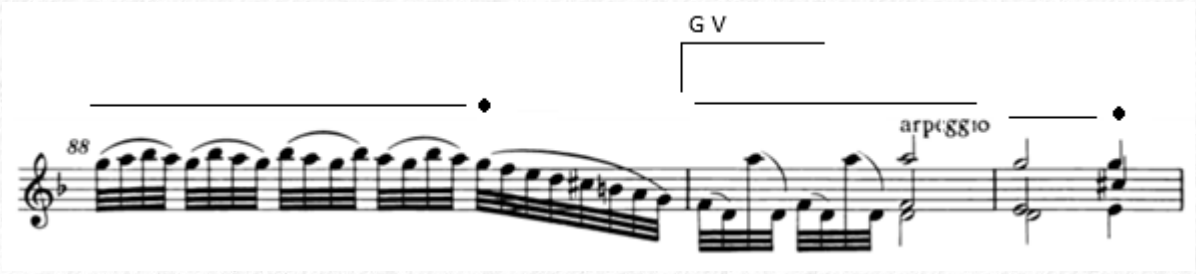
Figura 7 - Contraste rítmico Grupo III – IV



Fonte: Bach (1958)

GRUPO V (compassos 89 – 120) refere-se à extensa seção do arpeggio, que é a culminação da Seção A. O início do grupo, mostrado na Figura 8, mostra que, embora os dois grupos estejam na mesma camada de valores (fusas) a mudança de acento será o principal meio de contraste.

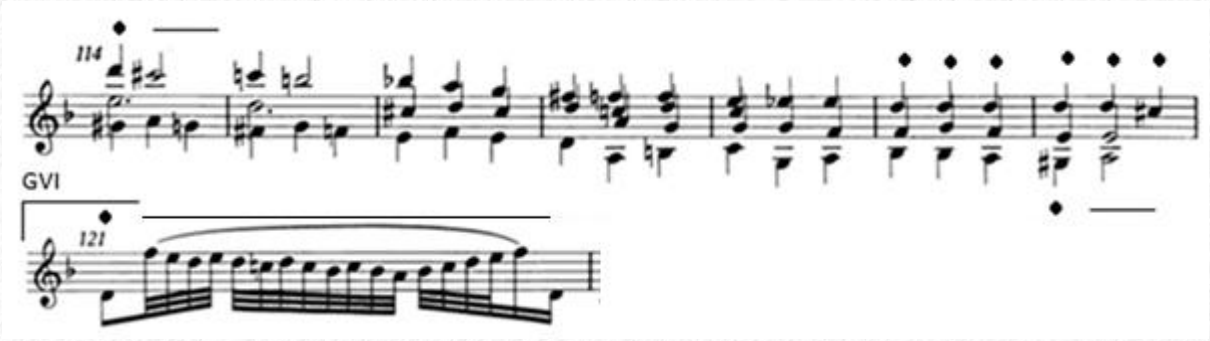
Figura 8 - Contraste rítmico Grupo IV-V



Fonte: Bach (1958)

O GRUPO VI (compassos 121 - 132), (Figura 9) inicia desacelerando as fusas do grupo anterior com a colocação súbita de uma colcheia no compasso 121. A textura, o ritmo e a figuração rítmica são responsáveis pelo grande contraste desse novo grupo. O padrão de acentuação no início é antecipado pelo baixo do compasso anterior.

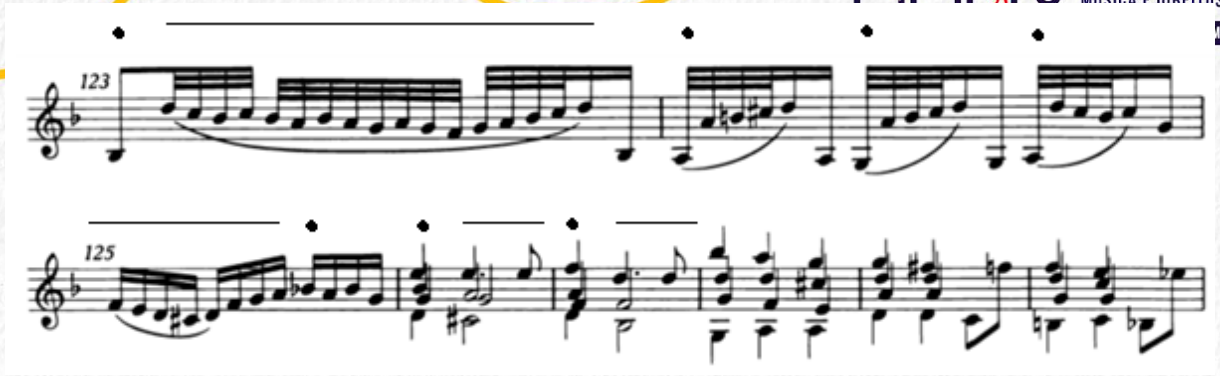
Figura 9 - Contraste rítmico Grupo V-VI



Fonte: Bach (1958)

Durante a variação 32 (compassos 121-125) acontece uma desaceleração rítmica de fusa-semicolcheia-semínima, que reintroduz a ideia temática no compasso 125. Este processo de desaceleração é acompanhado pela aceleração e permutação na acentuação.

Figura 10 – Desaceleração rítmica na Variação 29-30

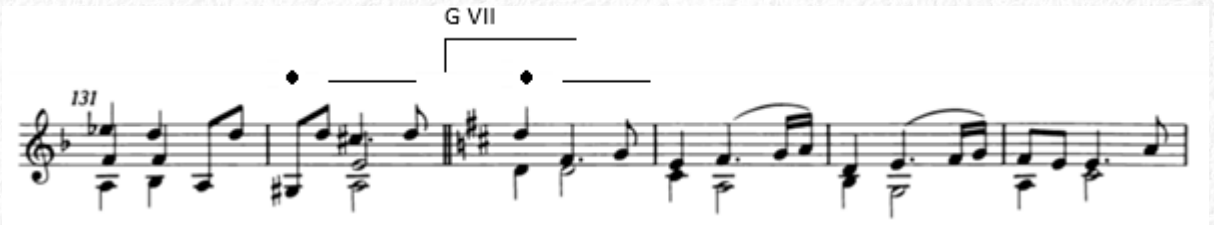


Fonte: Bach (1958)

Agrupamentos internos da Seção B

Na seção central, em modo maior, a ação recessiva da atividade rítmica reflete-se na ausência da camada mais rápida, as fusas, e a predominância do rítmo pontuado, especialmente no grupo IX. O GRUPO VII (compassos 133 - 152), Figura 11, inicia com o retorno do ritmo pontuado, textura homofônica, como uma espécie de rememoração da ideia temática, enquanto o padrão curto-longo reforça sua similaridade. O modo, a textura, menos densa; a direção melódica descendente; o baixo ornamentado e harmonizado em terças. O mais significativo, porém, é a ausência completa de dissonâncias. Ritmicamente acontece a aceleração gradual para semicolcheias a partir da variação 36 (compasso 149) que será o valor predominante no grupo subsequente.

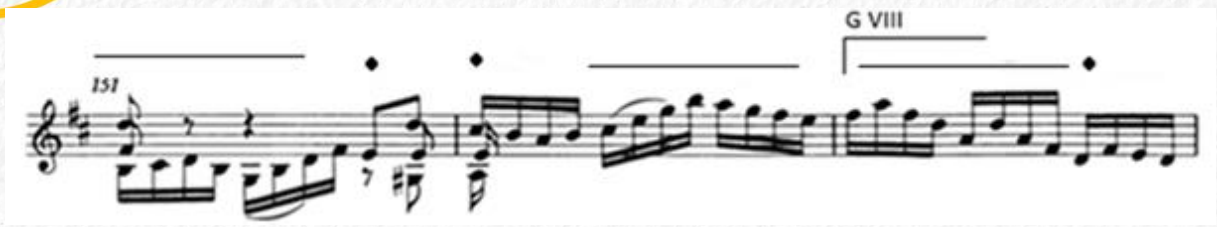
Figura 11 - Grupo VI-VII



Fonte: Bach (1958)

O GRUPO VIII (compassos 153 - 176) é dividido em duas partes. Inicia-se com o par das variações 37 - 38 com arpejos que preparam os compassos para o evento do pedal de dominante. O padrão de acentuação é alternado criando um tipo de efeito sincopado nos compassos 151 e 152.

Figura 12 - Grupo VII - VIII

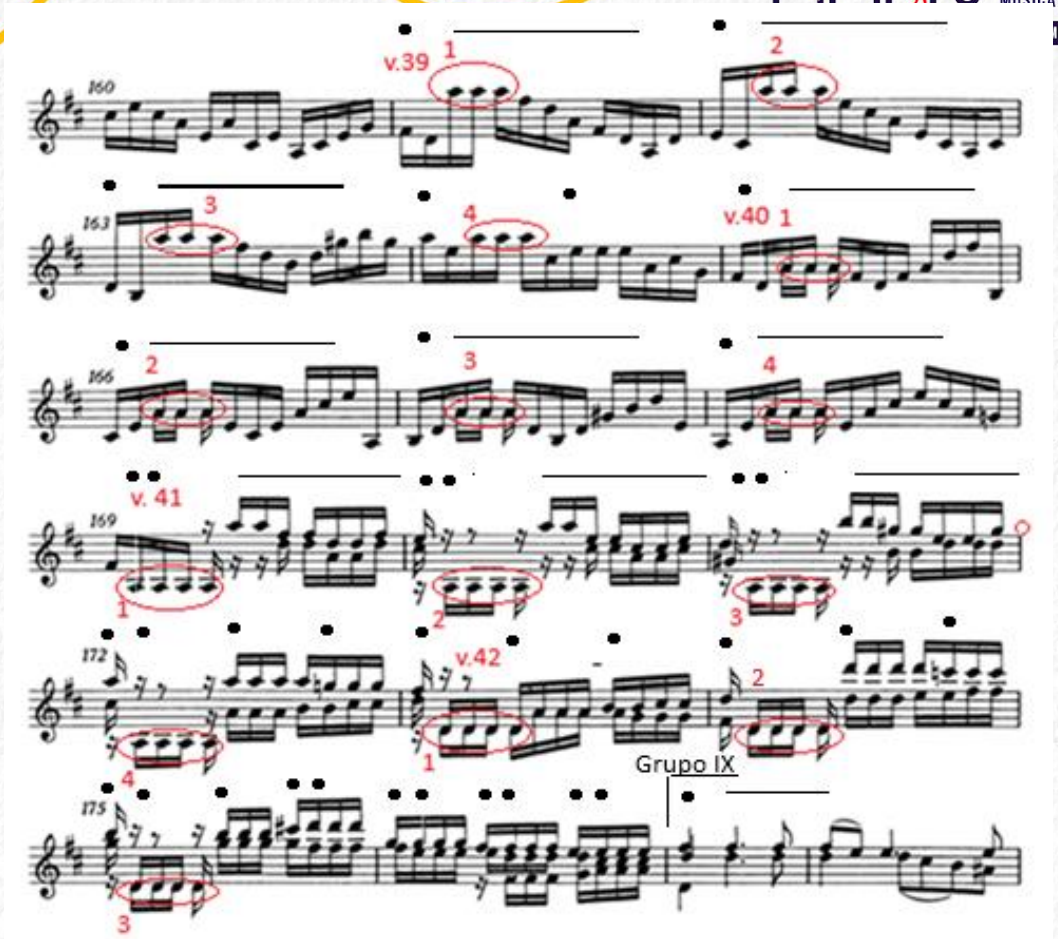


Fonte: Bach (1958)

As variações 39-42 formam a seção que explora o pedal de dominante mostrado na Figura 13. Ela está estruturada em 12 compassos com a repetição da nota Lá (emulação de um trompete) nos três registros, seguido por mais 3 compassos com a repetição da nota Ré. O deslocamento rítmico das notas repetidas cria um padrão de sincope, que é intensificado conforme as notas repetidas são coordenadas com as mudanças harmônicas em um efeito cumulativo que impulsiona para a chegada do Grupo IX com a acentuação e padrões rítmicos iniciais. A mudança brusca de estrato duracional (semicolcheia para semínima) acentua o contraste rítmico do novo grupo relaxando a tensão construída pelas semicolcheias.

O GRUPO IX (compassos 177 - 208) é o clímax da seção B. O retorno do material do início da seção (Figura 13), configura a organização como aba'.

Figura 13 - Pedal de dominante -Seção B; Grupo IX



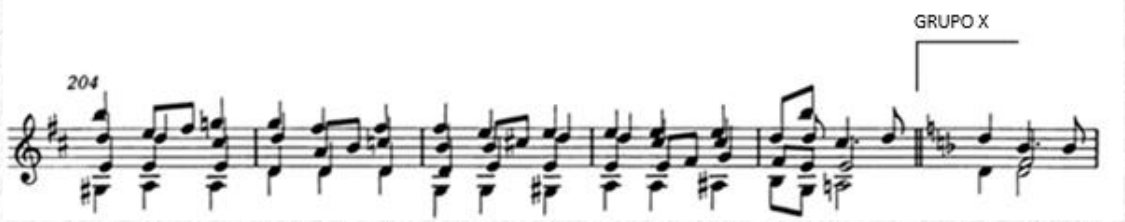
Fonte: Bach (1958)

Agrupamentos da Seção A’

A seção A’ pode ser organizada em tres agrupamentos. Ela retoma as quatro camadas de durações e acrescenta as quiálteras, embora o uso das fusas seja mais pontual e as semicolcheias são predominantes.

Inicia com o GRUPO X (compassos 209-228) que traz o retorno do ritmo pontuado, que, após 8 compassos de acordes em semínimas, acentua o contraste que relembra a ideia temática no início da seção.

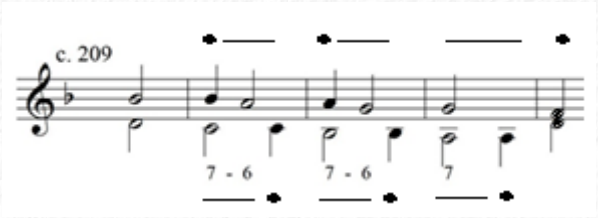
Figura 14 - Grupo IX e Grupo X



Fonte: Bach (1958)

A sequência de suspensões 7-6 que caracteriza esta variação, sobrepõe os acentos pelo deslocamento rítmico próprio das suspensões.

Figura 15 - Suspensões na variação 51 – Redução rítmica

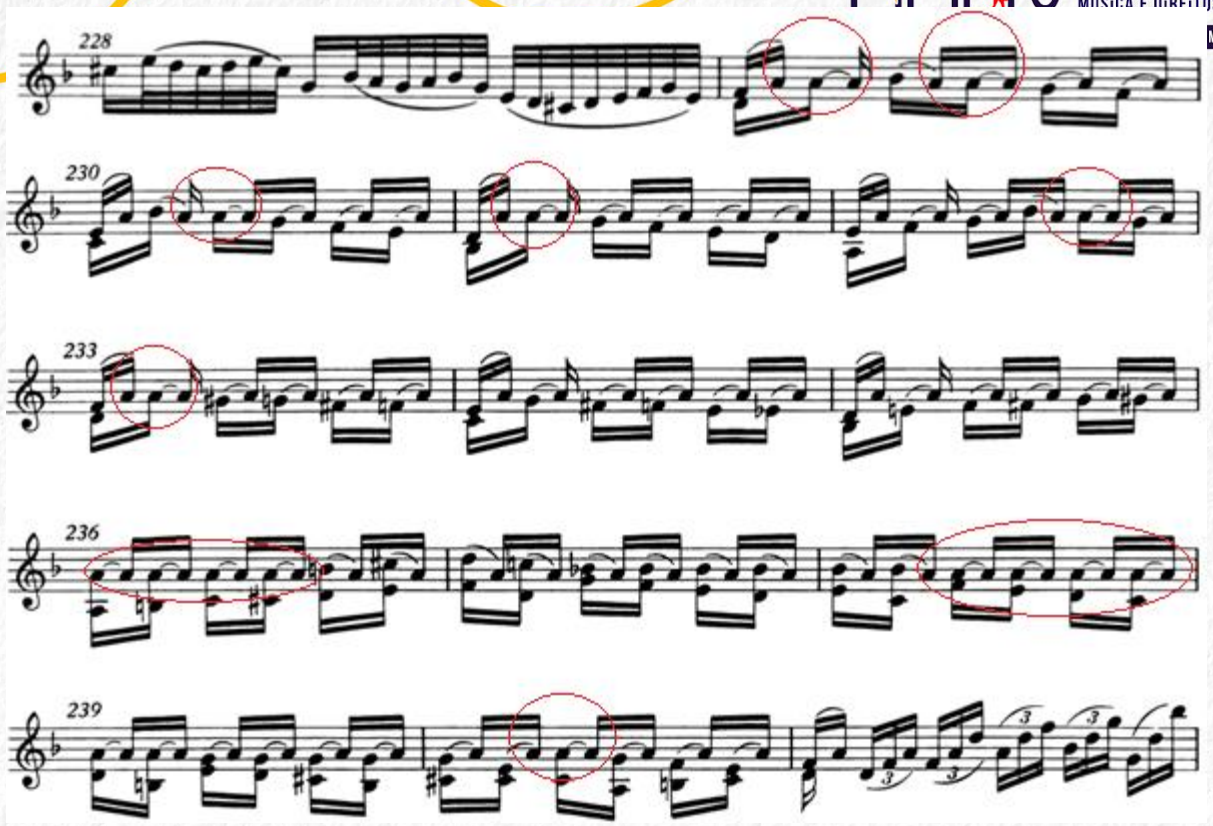


Fonte: Elaboração própria

O grupo XI (c.229-248) traz as últimas variantes e figurações características: a *bariolage*[13] (variações 56 - 58) e as quiálteras (variações 59 - 60). A *bariolage* exerce, nessa seção, a função de um novo pedal, análogo às variações 39 - 41 da seção A, enquanto as quiálteras podem ser relacionadas com as variações 37 e 38. O pedal é introduzido pelos arpejos na seção A e na seção A', é finalizado por ele. A repetição do Lá porém, não é tão numericamente sistemática quanto na seção A.

Figura 16 - - Pedal da Seção A' – Bariolage

[13] Técnica que usa o arco alternadamente em cordas presas e soltas produzindo notas adjacentes.

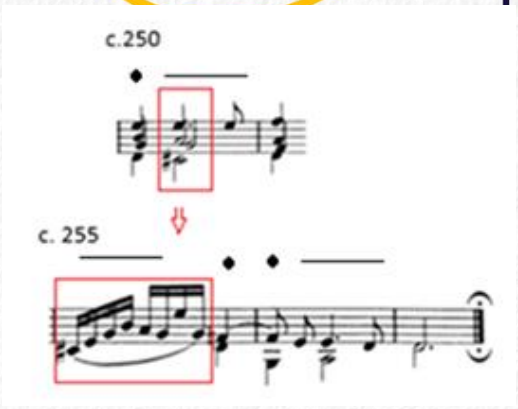


Fonte: Bach (1958)

O grupo XII (compassos 249 - 257) retoma a ideia temática, em todas as suas dimensões, na variação 61 e, na variação 62, abrevia (liquida) algumas delas para o fechamento. A transformação rítmica do acorde de dominante para semicolcheias altera os acentos espelhando o padrão de acento do compasso final.

Depois de todo trabalho textural e rítmico a última cadência tem um final surpreendente: após horizontalizar o acorde mais tenso da ideia temática, prossegue em direção ao Fá que conduzirá para o fechamento em um singelo, mas pleno de significado, Ré uníssono. Esse fechamento somente acontece na conclusão da última seção. As seções anteriores fecham com 8ª justa. Ao omitir a 3ª, Bach foge do padrão da terminação de terça de picardia e sintetiza os modos menor e maior, das seções A e B, além de compactar as texturas e ritmos e levá-las ao repouso.

Figura 17 – Mudança rítmica do acorde de dominante



Fonte: Bach (1958)

Considerações finais

Respondendo as questões levantadas na introdução, se existe uma lógica para a organização da série de variações, quais princípios governam essa lógica, e ainda, se as variações poderiam ser trocadas de lugar sem prejuízo do sentido geral da peça, na *Ciaccona*, essa troca arruinaria a lógica rítmica, construída por acelerações e desacelerações graduais ao longo dos grupos. Há dois tipos principais de figurações rítmicas usadas: o ritmo pontuado, que remete à temática de dança, e os ritmos com valores iguais, que trazem fluidez ao discurso. As diminuições são introduzidas de forma proporcional e na maioria das vezes, o valor rítmico da próxima variação é antecipado na variação anterior fazendo a transição suavemente, garantindo a continuidade. As subdivisões internas dos compassos, produzidas por combinações de figurações rítmicas, perfis melódicos, harmônicos e texturais criam padrões de acentos que funcionam como elementos de unidade em nível profundo, mas ao mesmo tempo produzem os contrastes que impulsionam a mudança dos agrupamentos internos das variações.

É curioso notar que com toda essa variedade, o ritmo não tenha sido listado entre os possíveis candidatos no debate acadêmico sobre o tema da *Ciaccona* citado por Curti. Talvez por normalmente ser considerado uma dimensão auxiliar de superfície, sem potencial de atuação na articulação dos segmentos. É interessante notar que, dentro das seções, as progressões cadenciais autênticas perfeitas estão deslocadas dos processos rítmicos de aceleração e desaceleração, produzindo assim, efeito ambíguo, quanto seu potencial de articulação, deixando espaço para que o ritmo assuma a proeminência nessa função. Com efeito, essa é mais uma das técnicas de garantir a continuidade e fluidez do discurso na *Ciaccona*. Inequivocamente há um pensamento sistemático conduzindo a introdução dos valores,

figurações e acentos que vão além da mera justaposição de variações. Este estudo convida novos detalhamentos de cada seção para melhor explicitação deste processo composicional.

Referências

ABRAVAYA, Ido. *On Bach's Rhythm and Tempo*. Kassel: Bärenreiter, 2011. 232 p.

BACH, Johann S. *Partita II*, Ré menor, BWV 1004; violino solo. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958. Partitura. 12 p.

BENT, Ian D. Analysis. *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862. Acesso em: 04/09/2025.

CROCKER, Richard. *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications, 1966. 554 p.

CURTI, Felicitas. J. S. Bach's Chaconne in D minor: A Study in Coherence and Contrast. *In*: EICHE, John F. (Org.) *The Chaconne for Solo Violin: A Collection of Views*. Urbana: American Strings Teachers Associations, 1985. p. 75 – 93.

EICHE, John. Background. *In*: EICHE, John F. (Org.) *The Chaconne for Solo Violin: A Collection of Views*. Urbana: American Strings Teachers Associations, 1985. p. 18 – 23.

LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986. 284 p.

LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 249 p.

MARCOZZI, Rudy T. Deep-Level Structures in J. S. Bach's D minor Chaconne. *Indiana Theory Review*, v. 6, n. 1/2, p. 5-16. Indiana University Press, 1982 (Fall), 1983, (Winter).

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeiter*. Neusatz des Textes und der Noten. 2. ed. Kassel: Bärenreiter, 1999.

MEYER, Leonard. *Explaining Music*. Berkeley: University of California Press, 1973. 298 p.

NELSON, Robert. *The Technique of Variation: a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*. Berkeley: University of California Press, 1949. 197 p.

ROTSCHILD, Fritz. *The Lost Tradition in Music: Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time*. NY: Oxford University Press, 1953. 325 p.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1985. 276 p.

SILBIGER, Alexander. Bach and the Chaconne. *The Journal of Musicology*, v. 17, n. 3, p. 358-385. University of California Press, 1999 (Summer).

SILBIGER, Alexander. Chaconne. Grove Music Online, Oxford University Press, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>. Acesso em 15/04/2025.

SISMAN, Elaine. Variation. *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050. Acesso em 15/04/2025.

WALTHER, Johann Gottfried. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Neusatz des Textes und der Noten. Kassel: Bärenreiter, 2001.

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W.W. Norton & Company, 2013. 640 p.