

A presença do “*stylus phantasticus*” na Tocata BWV 912 de Johann Sebastian Bach

Lucas Thomasi Genero | Universidade Federal do Paraná | Brasil

Helena Jank | Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Resumo O *stylus phantasticus* foi um estilo de composição e de performance desenvolvido no século XVII e foi relacionado com a adoção da liberdade, tanto pelo compositor quanto pelo intérprete, para mover os afetos dos ouvintes, arrebatando-os por meio de um jogo de expectativas. Este estilo de composição musical foi objeto de estudo de diversos teóricos da música, especialmente por Athanasius Kircher e Johann Mattheson. Johann Sebastian Bach se valeu desse estilo notadamente em suas tocatas para cravo solo BWV 910-916, compostas no início do século XVIII. Este artigo propõe uma investigação do *stylus phantasticus*, a partir das fontes primárias que construíram este conceito até o contexto em que Bach estava inserido, e a análise de como este estilo se manifesta na tocata BWV 912.

Palavras-chave: Johann Sebastian Bach, *Stylus phantasticus*, Tocata.

Abstract: The *stylus phantasticus* was a style of composition and performance developed in the 17th century and it was related with the sense of liberty to the composer and to the performer so they could move the listeners' affects, enchanting them by a set of expectations. This style of musical composition was the focus of the studies of several music theorists, notably Athanasius Kircher and Johann Mattheson. Johann Sebastian Bach utilized this style particularly in his harpsichord tocatas BWV 910-916, composed in the beginning of the 17th century. This article proposes an investigation of the *stylus phantasticus* beginning with the primary sources that built this concept to the context that Bach was inserted and an analysis of how this style takes place at the toccata BWV 912.

Keywords: Johann Sebastian Bach, *Stylus phantasticus*, Toccata.

O final do século XVI e o início do século XVII representaram um período marcado por transformações na música. No renascimento, inovações já começavam a desabrochar de forma que ao fim do século XVI alguns compositores e teóricos da música percebiam uma cisão entre o estilo antigo, próprio da música renascentista, e o estilo moderno, próprio das composições que incluíam os princípios daquele novo momento histórico em que os afetos e as representações humanas na música eram a marca mais exaltada (COLLINS, 2008, p. 3). A música vocal foi o principal meio em que, inicialmente, essa linguagem moderna se materializou, notadamente com o surgimento da ópera, no começo do século XVII. A música instrumental, por sua vez, não foi excluída desse processo: a necessidade de criar uma música para persuadir o ouvinte e expressar os afetos ali presentes, mesmo sem palavras, ganhou centralidade a partir do século XVII. Assim, esse século também foi marcado pelo paulatino processo de emancipação da música instrumental da música vocal. As novas possibilidades técnicas que surgiam continuamente com a passagem do tempo estimulavam compositores e intérpretes a recorrerem a novos artifícios ligados à música instrumental.

Nesse contexto, diversos estilos de composição e execução musical surgiram e foram catalogados por estudiosos da música ainda no século XVII. Athanasius Kircher (1601-1680) foi um dos primeiros teóricos a tecer uma sistematização de estilos musicais distintos. Um desses estilos foi denominado por Kircher como *Stylus phantasticus*. Segundo o autor, esse é o estilo que mais concede liberdade ao compositor e ao intérprete, é adequado aos instrumentos e está exemplificado nas tocatas instrumentais. Portanto, segundo Kircher, a tocata é um exemplo de peça em que o *stylus phantasticus* pode se fazer presente de maneira eloquente.

Diversos compositores compuseram tocatas que remetiam ao *Stylus phantasticus*, notadamente Claudio Merulo, Michelangelo Rossi, Girolamo Frescobaldi, Jakob Froberger, Dietrich Buxtehude e Johann Sebastian Bach, foco deste estudo. Bach, antes de sua maturidade, em um período ainda distante das obras pelas quais sua fama é justificada, compôs sete tocatas para cravo solo. Trata-se das tocatas BWV 910-916 que remetem ao período em que Johann Sebastian tinha por volta de vinte anos e estava profundamente influenciado pelos compositores do círculo de Hamburgo, no norte da Alemanha. Nessas tocatas, encontramos evidências da presença do *stylus phantasticus*, em que procuramos demonstrar os processos composicionais em que Bach estava

inserido e utilizou para compor estas peças. Além disso, o estudo dessas peças e das características que as marcam demonstra sua relevância pela escassez de conhecimento sobre o início da carreira de Bach como compositor.

Em uma entrevista realizada em 2019 sobre a tocata BWV 912, Bertrand Cuiller aponta que há características fantásticas nessa peça, apontando um jogo de expectativas existentes na música, especialmente ressaltado pelos elementos do *stylus phantasticus*. Cuiller salienta elementos de súbita mudança de caráter, da expectativa criada a partir das seções profundamente dramáticas. Neste trabalho, portanto, os elementos desse estilo presentes na tocata BWV 912 serão apontados e analisados. Essa peça foi escolhida por representar um exemplo característico da coleção de tocatas BWV 910-916 com riqueza em elementos distintos daquele estilo.

1. As definições do *Stylus phantasticus* por Kircher e Mattheson

De acordo com Athanasius Kircher, no quinto capítulo de seu *Musurgia Universalis*, *Stylus phantasticus* é definido como:

Adequado aos instrumentos, é o mais livre e irrestrito método de compor; ele não é ligado a nada, nem a palavras nem a um tema harmônico; ele foi concebido para ostentar o engenho e a secreta razão harmônica, a engenhosidade das cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos. É dividido entre estas, que o povo chama fantasias, ricercatas, tocatas e sonatas (KIRCHER, 1650, p.585, *apud* BURMESTER, 2010, p.72).

Esta definição de Kircher nos apresenta o *stylus phantasticus* como uma categoria de composição musical exclusiva para instrumentos em que o compositor teria menos restrição do que em qualquer outra forma de composição, assumindo assim uma posição oportuna para “ostentar o engenho e a secreta razão harmônica, a engenhosidade das cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos”.

A noção de *stylus phantasticus* proposta por Kircher carrega consigo a carga advinda da tradição da *musica poetica*¹. Kircher evoca o conceito de “secreta razão harmônica” não somente

¹ A *Musica poetica* é um gênero de composição musical surgido na Alemanha reformada que envolve um conjunto de princípios sistemáticos para a composição musical advindos da retórica clássica (LUCAS, 2014, p.2)

para confirmar a boa resolução do contraponto, mas, também, para confirmar uma noção em que a composição deveria retratar uma situação análoga à harmonia e a ordem que regem o universo. Kircher (COLLINS, 2008, p. 33) se utiliza muitas vezes do conceito de perfeição e de *ingenium* para apresentar a tarefa do compositor neste estilo fantástico, em que ele teria que dispor de artifícios para associar elementos musicais desconexos e diversos para criar uma coesão harmônica que justificasse o fantástico.

Como exemplos desse estilo, Kircher cita em seu *Musurgia Universalis* cinco obras musicais em que reconhece o *stylus phantasticus*, justificando a escolha de cada uma das peças com uma pequena explicação sobre a razão de sua citação. É importante ressaltar que os exemplos muitas vezes contradizem as definições do próprio autor. A primeira destas cinco peças é uma obra vocal composta por Kircher para três vozes, chamada *In lectulo per noctes quesivi*. Esta peça é baseada nos versos do canto de Salomão e Kircher comenta sobre ela: “todas essas cantilenas cuidadosamente escritas que são chamadas sinfonias e fantasias, e outras melodias que ouvimos cantar em todos os lugares nas igrejas” (KIRCHER, 1650, *apud* COLLINS, 2008, p. 35). Kircher também nos informa que esta peça, como todos os demais exemplos, não é baseada em um *cantus firmus*, confirmando a tendência do *stylus phantasticus*. Entretanto trata-se de uma obra vocal, contradizendo a própria afirmação de Kircher sobre este estilo, que, segundo ele, seria adequado aos instrumentos.

O segundo exemplo citado por Kircher é uma obra polifônica para três vozes composta pelo próprio autor. Kircher justifica sua inclusão no *stylus phantasticus* pela liberdade que teve em dispensar o uso do *cantus firmus*, marcando a escrita pela “liberdade e por certa dedicação”. A liberdade defendida por Kircher no *stylus phantasticus*, nestes primeiros exemplos, se relaciona muito com a ausência do *cantus firmus* na composição. Ademais, Kircher confirma suas convicções sobre a harmonia universal relacionada ao contraponto ao identificar a razão universal dos “afetos harmônicos” como o louvor do “Melhor e Maior Deus” (KIRCHER, 1650, *apud* COLLINS, 2008, p. 39).

O terceiro exemplo citado por Kircher não é de sua própria autoria. Trata-se da *Fantasia supra Ut, re, mi, fa, sol, la* (FbWV201) composta por Johann Jacob Froberger. Uma das peças mais conhecidas desse compositor devido à extensa e celebrada introdução que Kircher forneceu para

explicar a presença dessa peça na *Musurgia Universalis* como um exemplo do *stylus phantasticus*
Nas palavras de Kircher (1650, *apud* COLLINS, 2008, p. 41):

Cravos, órgãos, órgãos positivos [regal] e todos os instrumentos de corda dedilhada [...] requerem composições, que de fato devem ser de tal ordem, que com elas o organista não apenas mostre seu próprio gênio, mas também nelas como preâmbulos, preparem os ânimos dos ouvintes e excite-os, para a harmonia da sinfonia preparada para se seguir. Muitos chamam composições harmônicas deste tipo, prelúdios, tocatas italianas, sonatas, ricercares, de tal maneira que apresentamos uma, a qual J. Jakob Froberger, organista imperial e anteriormente discípulo do mais célebre organista Hieronymus Frescobaldi, sobre ut, re, mi, fá, sol, la, exibiu adornada em sua arte, como um método perfeito de composição e fugas engenhosamente seguindo a ordem; se observares a notável mudança de tempo e as variedades, parece que absolutamente nada mais pode ser desejado, a tal ponto que a apresentamos a todos os organistas como espécime mais perfeito nesse gênero de composição, para que o imitem (tradução nossa).²

Collins (2008, p.41-42) defende que é a partir desse exemplo que os demais autores, ao tecer suas posições sobre o *stylus phantasticus* o entenderam como um estilo próprio para a música para teclado ou cordas dedilhadas. Podem ser delimitados três aspectos principais pelos quais Kircher reconhece a importância dessa obra, são eles: (1) um método perfeito de composição e fugas; (2) engenhosamente seguindo a ordem; (3) notável mudança de tempo e as variedades. O primeiro desses aspectos diz respeito à capacidade do compositor em lidar com o material musical e a tradição contrapontística. O segundo e o terceiro se relacionam à capacidade do compositor em organizar o discurso de forma a dispor corretamente as seções contrastantes que compõem a fantasia de Froberger bem como na execução da peça de modo a reconhecer e fazer reconhecer as diferenças entre essas seções e as executar de modo coeso.

² No original: Harpsichords, organs, regals and all multiplucked musical instruments ... require compositions, which indeed must be such, that with them the organist not only shows his own genius, but also with them as preambles as it were he prepares and excites the spirits of the listeners for the entertainmenot f the symphonich armonyt hat will follow. Many call harmonic compositions of this type praeludia, Italian tocatas, sonatas, ricercatas, of which manner we present one, which J. Jacob Froberger, imperial organist and formerly pupil of the most celebrated organist Hieronymous Frescobaldi made on ut, re, mi, fá, sol, la, prepared with such workmanship that whether you observe the most perfect method of composition and of fugues, the order of things following themselvesc leverly, or the remarkablec hangeo f the time, it seems that nothing at all can be missing; and therefore we consider it to be set out before all organists as a most perfect example of composition of this kind, which they might imitate.

FIGURA 1 – Primeira seção da Fantasia supra Ut, re, mi, fa, sol, la (FbWV201) de Johann Jacob Froberger.



Fonte: KIRCHER (1650, *apud* COLLINS, 2008, p. 42).

Importante ressaltar nesse texto de Kircher a citação das tocatas e prelúdios como formas musicais em que o *stylus phantasticus* pode se fazer presente, especialmente na passagem que afirma “[as tocatas] preparam os ânimos dos ouvintes e excita-os, para a harmonia da sinfonia preparada para se seguir”. Esses elementos podem ser reconhecidos como pontos comuns da tocata e do *stylus phantasticus* nessa passagem do *Musurgia Universalis*.

Outro elemento interessante dessa passagem de Kircher é a suposta contradição entre a liberdade do *stylus phantasticus* e a suposta rigidez do contraponto e das fugas. Kircher não entendia que a utilização do contraponto ou das regras desse método de composição faria diminuir as possibilidades criativas do compositor, pelo contrário, o engenho do compositor deveria lidar com as restrições impostas para desenvolver uma composição livre e fantástica. Soma-se essa perspectiva à ideia que Kircher possuía sobre os processos composicionais e sobre a própria música, advindo da tradição da *musica poetica* e entendendo a música como parte do *quadrivium*. Assim, Kircher assumia que o contraponto imitativo sem *cantus firmus* era uma espécie de composição que tinha características fantásticas, próximas ao improviso.

O quarto exemplo de obra musical própria do *stylus phantasticus* dado por Kircher é uma peça do instrumentista de cordas dedilhadas Lelio Colista (1629-1680), a quem Kircher se refere

como “verdadeiro Orfeu da cidade de Roma, destacado por suas atitudes e pela vivacidade de seu gênio” (KIRCHER, 1650, p. 480, *apud* COLLINS, 2008, p. 46). A peça de Colista escolhida por Kircher para ilustrar o *stylus phantasticus* foi uma *symphonia*, uma peça polifônica escrita para quatro alaúdes em que o tema inicial é marcado pelo ritmo da *canzona*³ (COLLINS, 2008, p. 50).

Em seu livro *Itinerarium exstaticum*, datado de 1656, Kircher menciona um concerto de Lelio Colista, Salvatore Mazzella (?-?) e Michelangelo Rossi (c.1601-1656). Kircher descreve a execução de uma peça pertencente ao *stylus phantasticus* de forma dramática. As impressões de Kircher em suas próprias palavras:

Aconteceu não muito tempo atrás, quando fui convidado para uma academia... de três incomparáveis músicos (se eu os devesse chamá-los de Orfeus de nossa era, em muito pouco divergiria da verdade), para oferecer mais que um costumeiro distinto exemplo da habilidade que eles professavam, eles me queriam só, para ser testemunha do seu método e destreza secretos, dificilmente ouvidos, de se fazer [música]. Entretanto, quando tudo fora meticulosamente preparado...o lugar e hora devidamente acertados, eles começaram [a tocar] uma composição em dois pequenos violinos [*chelybus minoribus*] e o que é chamado tiorba – com tal excelente concordância harmônica, tais incomuns passeggi com intervalos não usuais, que (embora não possa confessar que eu tenha experimentado nada fora do comum em música) eu não me lembro de ter experimentado nada parecido com isso. Pois enquanto o diatônico se misturava com o cromático, e estes com gorjeios enarmônicos, dificilmente se pode expressar o quanto a incomum mistura desse tipo excitou as emoções da mente. Agora pausando languidamente, por meios de uma oitava descendente do alto para um som profundo, eles afetaram a mente do ouvinte com certo langor; e através de uma ascensão, como se o guiasse para atacar qualquer altura; agora por uma delicada e súbita arcada, até que raspavam as cordas, e pareciam excitar o sopro do coração batendo junto com eles; às vezes com um murmúrio um pouco triste, indignante, eles moveram meus sentidos para a melancolia e a tristeza: poderias dizer que estava participando de uma cena trágica. Logo, das modulações um pouco tristes, eles gradualmente levaram as notas cromáticas, de relaxadas para densas, intensas, dançantes e cheias de alegria, todas com tal veemência que elas quase me dominaram com uma espécie de loucura. Imediatamente depois, urgindo na mente com ataques alterados para certo confuso estado de ferocidade veemente, eles incitaram à batalha, e quando a força finalmente estava relaxada, eles a moveram em direção a um sentimento mais doce peculiar à compaixão, amor divino, e contemplação do mundo, com tal graça e tão tremendo charme que eu estou bem convencido que estes velhos heróis - Orfeus, Terpandus, e outros músicos mais renomados na posteridade pela fama de seus nomes – nunca atingiram algo similar. Mergulhado nessa composição incomparável, minha mente foi levada por uma emoção exótica para a maravilhosa harmonia das esferas celestes; aqui ela contemplava as leis da harmonia e da discórdia [que regulamentam] cada e todo corpo neste mundo, leis determinadas de tal forma que enquanto harmonias individuais abundavam de discordâncias, eu não obstante observei, em suma, uma estrita harmonia preservando o universo. Quando a beleza desta composição estimulou minha mente (já

³ Uma mínima seguida de duas semínimas

satisfeita com seu movimento harmônico) em direção a várias visões fantásticas, a partir daí aconteceu que (mesmo que apenas em um determinado dia) eu contemplava atentamente, mais do que o habitual, a sabedoria de Deus, três vezes melhor e maior, revelando-se exclusivamente na maravilhosa e incompreensível constituição da estrutura do mundo (KIRCHER, 1656, *apud* BURMESTER, 2010, p. 86).

Desta longa citação, entende-se de forma bastante completa as idiosincrasias que o conceito de *stylus phantasticus* tem para Athanasius Kircher. Por um lado, ele se mantém bastante fiel ao conceito racional da música, da ordem do contraponto e do entendimento da música como um sistema ligado ao conceito de ordem e harmonia universal, principalmente nos trechos em que ele menciona “uma estrita harmonia preservando o universo” e “minha mente foi levada por uma emoção exótica para a maravilhosa harmonia das esferas celestes”. Por outro lado, ele também conecta o fantástico à experiência que se tem com a música e com os diferentes efeitos causados por ela, como em “eles moveram meus sentidos para a melancolia e a tristeza: poderias dizer que estava participando de uma cena trágica” e em “com ataques alterados para certo confuso estado de ferocidade veemente, eles incitaram à batalha”.

O último exemplo evocado por Kircher para demonstrar o *stylus phantasticus* é uma obra de Gregorio Allegri (1582-1652). O estilo desse compositor era primordialmente marcado pelo estilo antigo, referente à tradição de Palestrina. A peça escolhida reflete bastante essa marca: a *Symphonia à 4*, escrita para dois violinos, viola e viola da gamba. Essa obra é muito marcada pela polifonia, representando a importância que esse tipo de textura tinha para o entendimento da música por Kircher. O engenho do compositor nesse caso, assim como nos demais, se demonstrava pela boa conformidade com a tradição do contraponto. O *stylus phantasticus*, portanto, está muito relacionado à habilidade em lidar com o material contrapontístico.

A noção do *Stylus phantasticus* de Athanasius Kircher é fortemente marcada pelas noções racionais sobre a música e pela presença da polifonia e do contraponto. Todas as peças citadas por ele como exemplos desse estilo têm textura polifônica. Entretanto, Kircher não assume uma definição unívoca desse estilo, há também a presença de elementos da *seconda pratica*, dando um caráter moderno para a perspectiva do jesuíta. Kircher lidava com esses conceitos potencialmente contraditórios para definir o estilo fantástico, entretanto, o resultado de suas definições encontra eco na tradição da música desse estilo: a presença de múltiplas texturas é uma marca das tocatas. Ademais, a interpretação de Kircher sobre este estilo relaciona o compositor e o intérprete a uma

função parecida com a de um orador, que, imbuído da tarefa de realizar um discurso, se utiliza de artifícios tanto para se fazer entender de maneira organizada, quanto para manter a atenção e mover o ouvinte em função daquilo que está proferindo, ligando este estilo também à ideia da retórica. Sobre a execução de prelúdios de Dietrich Buxtehude, caracteristicamente marcados pelo *stylus phantasticus*, Ton Koopman (1991, p.150) menciona: “O organista deve se sentir como um ator, que está controlando todo o teatro, com todos os ouvintes agarrados a cada palavra sua. O *stylus phantasticus* é um estilo mágico que quer surpreender. Ele deve levar os ouvintes a uma sensação de total surpresa (tradução nossa).⁴”

As ideias de Kircher foram abraçadas e revisitadas por diversos outros nomes, como os de Sébastien de Brossard (1655-1730), Tomas Baltazar Janovka (1669-1741), Johann Gottfried Walther (1684-1748) e Johann Mattheson (1681-1764). Dentre esses nomes, Mattheson foi o que mais influenciou a teoria e a música alemã a partir do século XVIII. Em suas obras, Mattheson abordou o *stylus phantasticus* e apresentou um conceito que se diferencia do observado em Kircher e que possui importância no contexto das obras estudadas neste trabalho.

Johann Mattheson nasceu e construiu sua carreira em Hamburgo, no norte da Alemanha. Foi compositor, acadêmico, cantor, regente, teórico e diplomata. Mattheson escreveu diversos tratados em que propôs uma compreensão da música de sua época sob um viés progressista. Em seus tratados *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), *Das beschützte Orchestre* (1717), ele apresentou sua visão sobre a divisão da música em estilos, como fizeram Scacchi e Kircher, mas não se dedicou a apresentar uma definição detalhada sobre o *stylus phantasticus* nesses textos. É apenas em seu *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739, que Mattheson explora este estilo e apresenta sua versão sobre o tema. Nesse tratado, Mattheson define:

Então este estilo é a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar que se poderia inventar, pois nele ora nos deparamos com uma, ora com outra ideia, não nos prendemos a palavras, nem a melodia, ou ainda a harmonia, de modo que cantores e instrumentistas podem mostrar sua habilidade; nele são produzidas toda sorte de passagens de outro modo incomuns, de ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos, sem verdadeira observação da pulsação e do tom, que, sem respeitar a estes,

⁴ No original: The organist should feel him/herself as an actor, who is controlling the whole theatre with the audience hanging on to his/her every word. The *stylus phantasticus* is a magic style that wants to surprise. It should bring the audience into a feeling of utter astonishment.

tomam lugar no papel. É posto em prática sem frase principal e respostas formais, sem tema e sujeito; ora enérgico, ora hesitante; ora monódico, ora polifônico; ora num tempo estrito e seguindo a pulsação; sem massa sonora; mas nunca sem a intenção de agradar, de arrebatador e de causar deslumbramento. Estes são os traços essenciais do estilo fantástico (1739, *apud* BURMESTER, 2010, p. 88).

Nesse parágrafo, Mattheson reforça alguns argumentos que advêm de Kircher. Primeiramente afirmando que o *stylus phantasticus* “é a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar que se poderia inventar”, defendendo que é um estilo em que “não nos prendemos a palavras, nem à melodia, ou ainda à harmonia, de modo que cantores e instrumentistas podem mostrar sua habilidade”. Somente com essas duas declarações, já se pode assumir que a liberdade composicional e interpretativa sobre as peças são marcas do *stylus phantasticus* em Mattheson, assim como o foi em Kircher. Entretanto, o primeiro reforça essa ideia para além do entendimento de Kircher, propondo que tanto o compositor como o intérprete dessas peças poderia lançar mão de artifícios como “ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos, sem verdadeira observação da pulsação e do tom”.

Outro ponto que pode ser observado como herança de Kircher nas declarações de Mattheson é a observação de texturas distintas nas obras do *stylus phantasticus*. Quando ele menciona que as obras podem ter um caráter “ora enérgico, ora hesitante; ora monódico, ora polifônico; ora num tempo estrito e seguindo a pulsação; sem massa sonora” é semelhante à visão de Kircher sobre o engenho do compositor em lidar com ideias contrastantes para a criação de um resultado coeso. Se para Kircher, entretanto, esse exercício de organização estava ligado à ideia de harmonia universal, para Mattheson está de acordo aos princípios da música moderna, justificando esses esforços com “intenção de agradar, de arrebatador e de causar deslumbramento”. Em outro trecho do tratado *Der vollkommene Capellmeister*, Mattheson afirma:

As regras da harmonia, e nenhuma outra, devem ser obedecidas nesta forma da escrita. Tem mais êxito quem consegue exibir os ornamentos mais artísticos e as circunstâncias mais raras. E quando ainda, de vez em quando, se infiltra certo pulso ligeiro, este dura somente um piscar de olhos; e depois, não se seguindo outro [pulso], a medida de tempo sai de folga. As frases principais e as respostas não são completamente excluídas apesar do caráter frouxo; mas não se podem conectar umas às outras, e muito menos serem executadas regularmente. Por isto, portanto, aqueles autores, que em suas fantasias ou tocatas elaboram fugas rigorosas, não têm uma compreensão correta do estilo que pretendem, ao qual nada é tão espúrio quanto a ordem e a restrição. E por que deveria uma tocata, uma *boutade* ou um capricho eleger tonalidades, nas quais deveriam se

fechar? Elas não podem terminar no tom que quiserem? Não devem, sim, ser com frequência conduzidas de um tom para outro, que lhe é bem oposto e estranho, para seguir um canto periódico? Este fato é mesmo tão pouco notado quanto o anterior, embora faça parte característica do estilo fantástico (1739, *apud* BURMESTER, 2010, p. 89).

Nesse trecho, Mattheson reforça a noção de liberdade composicional e, principalmente, a de liberdade interpretativa na execução das peças do *stylus phantasticus*. Alguns fragmentos dessa citação podem ser destacados para confirmar essa noção de liberdade, como em “as regras da harmonia, e nenhuma outra, devem ser obedecidas nesta forma da escrita”, e ainda a seguir “de vez em quando, se infiltra certo pulso ligeiro, este dura somente um piscar de olhos; e depois, não se seguindo outro [pulso], a medida de tempo sai de folga”. Nessas afirmações, Mattheson nos apresenta a uma versão do gênero fantástico e de liberdade muito mais próxima do empirismo artístico do compositor e do intérprete, o que demonstra como os conceitos da *seconda pratica* estavam muito mais consolidados ao seu tempo do que estavam em Kircher.

Estas afirmações de Mattheson também se conectam com as instruções dadas por Girolamo Frescobaldi (1583-1643) no prefácio para seu livro de tocatas, onde ele afirma que as tocatas, um tipo peça bastante propício para a adoção do *stylus phantasticus*, devem ser tocadas de maneira que “não deve estar submissa ao compasso”. Essa conexão se reforça ainda pelo fato de que as tocatas são o tipo de obra musical mais citada por Mattheson no capítulo que ele dedica para a descrição do *stylus phantasticus*, inclusive mencionando nominalmente dois dos maiores compositores do gênero, Claudio Merulo e Michelangelo Rossi. A tocata parece ocupar um espaço de excelência como exemplo de peça desse estilo, Mattheson passa a utilizar este termo como sinônimo de gêneros improvisados e livres, delegando uma importância bastante grande para a tocata.

Mattheson forneceu dois exemplos para ilustrar o *stylus phantasticus*. As duas peças foram creditadas por ele a Froberger, sendo uma fantasia e uma tocata para instrumentos de teclas. Entretanto, como mencionado por Snyder (1987, p. 250), nenhuma se encontra entre as peças mais ilustres desse compositor e, ainda, que uma delas é, na verdade, o prelúdio BuxWV152 de Dietrich Buxtehude. Com esses exemplos podemos depreender que a ausência de *cantus firmus* ou sujeito na execução do contraponto no *stylus phantasticus* era uma exigência que permaneceu desde Kircher. Ademais, a riqueza de diferentes texturas compondo essas peças também era uma característica valorizada por Mattheson.

FIGURA 2 – *Sonate pour le clavecin* (1713) de Johann Mattheson.



Fonte: COLLINS (2008, p. 66)

Na figura 2 da sonata composta para cravo solo por Johann Mattheson, podemos observar características que foram estabelecidas por ele próprio como características do *stylus phantasticus*. Os espaços delegados ao intérprete durante os compassos em que as fusas se fazem presentes revelam a efervescência da fantasia e da virtuosidade dessa peça. O compositor, com esses gestos tão súbitos, mostra com sua música uma bravura inerente aos gestos súbitos, e aptos a capturar a imaginação e a fantasia do ouvinte. Revela, portanto, os aspectos fantásticos dessa música.

Portanto, a visão de Mattheson sobre o *stylus phantasticus* tem caráter muito empírico, confiando ao compositor e ao intérprete a liberdade para que demonstrem para o ouvinte a riqueza de afetos e paixões na música. A visão de Kircher, entretanto, como foi visto anteriormente, se fixa muito mais nas noções de harmonia universal e de respeito ao contraponto para construir uma versão de fantástico. Nas palavras de Kerala Snyder (1987, p. 251): “O *stylus phantasticus* de Kircher demonstra a habilidade do compositor, principalmente pelo artifício contrapontístico; o *stylus phantasticus* de Mattheson demonstra a habilidade improvisatória do executante e rejeita as fugas formais (tradução nossa).⁵”

Essas duas visões, embora pareçam contraditórias, refletem características do *stylus phantasticus* e a consolidação desse estilo como ferramenta composicional de obras como as tocatas. Como observamos na genealogia histórica dessas peças, a tradição foi abraçada por compositores do norte da Alemanha que estavam inseridos no mesmo contexto em que as definições de Kircher e Mattheson se faziam presentes. Assim, é possível utilizar tanto a perspectiva de Kircher quanto a de Mattheson para o entendimento dessas peças. É possível, ainda, compreender que os compositores que transitaram entre essas tradições ofereçam uma perspectiva fluída sobre essas duas interpretações, Collins (2008) e Snyder (1987) propõe que os compositores do norte da Alemanha como Matthias Weckmann (1616–1674), Johann Adam Reincken (1623–1722) e Dietrich Buxtehude (1637-1707) nos oferecem exemplos de obras que contém aspectos da visão de Kircher e da liberdade interpretativa que mais tarde seria teorizada por Mattheson. Assim, a partir da influência que estes compositores exerceram sobre Johann Sebastian Bach na composição de suas tocatas, podemos entender que ambas as definições podem ser utilizadas para compreender a presença do *stylus phantasticus* nessas composições.

⁵ No original: Kircher's *Stylus phantasticus* demonstrates the skill of the composer, chiefly through contrapuntal artifice; Mattheson's *Stylus phantasticus* demonstrates the improvisatory skill of the performer and rejects formal fugues.

2. O *stylus phantasticus* em J. S. Bach

Johann Adam Reincken é apontado por Wolff (2001, p. 56) como a grande referência para Bach em sua juventude. Estes dois compositores se encontraram pelo menos duas vezes entre 1700 e 1702, em viagens realizadas por Bach até Hamburgo para ter contato com a arte de Reincken. O terceiro encontro entre eles ocorreu apenas em 1720, quando Bach, mais maduro, executou ao órgão uma improvisação em forma de fuga sobre o tema da peça coral *An Wasserflüssen Babylon* (que era bastante caro à Reincken). Após essa apresentação, Reincken se dirige a Bach fazendo a seguinte afirmação “eu pensei que esta arte [da fuga improvisada] estivesse morta, mas eu vejo que ela vive em você”, que é bastante pertinente para o entendimento da presença do *stylus phantasticus* em Bach. Esta afirmação se encontra no obituário escrito por Carl Philipp Emanuel Bach para seu pai (*apud* WOLFF, 2001, p. 288, tradução nossa).⁶

Mace (2012, p. 74-79) aponta semelhanças entre as tocatas escritas por Reincken e as sete tocatas para teclado escritas por Bach em sua juventude BWV 910-916. A autora menciona semelhanças estilísticas entre as peças em questão de organização, apontando que tanto Bach quanto Reincken se utilizam de múltiplas seções para explorar as possibilidades de texturas oferecidas pelo *stylus phantasticus* e pela tocata, seja no contraponto (demonstrando a presença do conceito em Kircher) quanto nas passagens livre (Mattheson).

Outra semelhança apontada por Mace é a existência de uma seção livre virtuosística, baseada no material da última fuga da tocata, como forma de encerrar as peças. Além disso, as primeiras seções das tocatas de Reincken sempre são marcadas pela exploração do teclado em uma textura motívica típica dos prelúdios da tradição do norte da Alemanha, além da falta de movimentação harmônica. Pausas dramáticas, motivos retóricos e escrita de inspiração vocal, como recitativos, também são observados tanto em Reincken quanto em Bach.

Wolff (2001, p.202) aponta que Bach foi reconhecido não somente por manter a arte do *stylus phantasticus* em suas peças iniciais, como também por levar esta arte a um novo nível de composição e execução. Nas palavras de Johann Joachim Quantz (1697-1773), importante tratadista e músico da corte de Berlim no século XVII a música para órgão que adveio da tradição

⁶ No original: *I thought that this art was dead, but I see that in you it still lives.*

do norte da Alemanha e da Holanda “já se encontrava nesse momento em um alto estado de avanço, graças a [Froberger, Reinken, Buxtehude, Pachelbel, Nicolaus Bruhns] e outros homens engenhosos. Finalmente, o admirável Johann Sebastian Bach trouxe-nos a sua maior perfeição em tempos recentes” (*apud*, WOLFF, 2001, p.202, tradução nossa).⁷

A segunda grande presença do *stylus phantasticus* em Bach é a de Dietrich Buxtehude. Esse compositor estava inserido no mesmo círculo em que também estava Reincken, assim, as ideias que percorreram a influência deste em Bach são similares às que Buxtehude exerceu. A relação de Bach com Buxtehude é ornamentada pela famosa viagem realizada por Bach de Arnstadt até Lubeck para conhecer a arte de Buxtehude e que tomou quatro vezes mais tempo do que estava previsto inicialmente.

Os prelúdios deste compositor foram importantes fundamentos para que Bach desenvolvesse sua própria música para teclado. Considerando as sete tocatas de BWV 910-916, Mace (2012, p.82) aponta que o melhor exemplo para realizar uma avaliação entre essas peças como emulações de prelúdios de Buxtehude é o Prelúdio BuxWV 163. Essa peça é, como as tocatas de Bach, apenas para teclado, excluindo o uso de pedais, apresenta uma duração semelhante e uma organização baseada em seções livres e contrapontísticas intercaladas.

Essa organização demonstra que, apesar da existência de uma essência improvisatória levantada pela presença de escalas, arpejos e motivos irregulares, as peças de Buxtehude são organizadas de maneira bastante rígida, nunca encadeando seções livres ou contrapontísticas em sequência. Uma característica de Buxtehude que também teve seguimento em Bach é do uso do compasso composto para a última fuga presente nas peças. Kerala Snyder (1987, p.239, tradução nossa) define o estilo dos prelúdios de Buxtehude como:

A essência do prelúdio de Buxtehude reside na justaposição de seções em estilo livre, improvisatório, e idiomático para teclado com seções em um estilo fugato estruturado. [...] Eles devem conter uma, duas ou três fugas, usando uma ampla variedade de estilos e procedimentos contrapontísticos—ou a falta deles. As seções livres, que invariavelmente aparecem na abertura da peça e que normalmente voltam a aparecer mais tarde, são compostas com uma matriz deslumbrante de texturas e estilos, desde um pedal bastante

⁷ No original: *was already at this time in a high state of advancement, thanks to [Froberger, Reinken, Buxtehude, Pachelbel, Nicolaus Bruhns] and some other able men. Finally, the admirable Johann Sebastian Bach brought it to its greatest perfection in recent times.*

longo a semicolcheias fugazes, e até em escalas e arpejos em fusas, desde a pura homofonia de acordes passando por vários estágios da ornamentação desses para um contraponto imitativo e subseções ao estilo fugato, da estabilidade tonal para ousadas excursões harmônicas.⁸

As definições de Snyder são bastante ilustrativas do estilo de Buxtehude e também serviriam para definir o estilo das tocatas BWV 910-916 de Bach. Assim, o *stylus phantasticus* foi absorvido por Bach e marcou suas primeiras composições para teclado.

3. A estrutura da tocata e a presença do *stylus phantasticus*

A influência que as obras dos compositores do círculo de Hamburgo, especialmente Johann Adam Reincken e Dietrich Buxtehude, representaram para Johann Sebastian Bach em seus primeiros anos como compositor fez com que as obras compostas naquele momento fossem marcadas pelo *stylus phantasticus*. Neste período, Bach se dedicou à composição de peças no estilo livre, ou fantástico, que era muito observado nas tocatas e prelúdios para órgão desses dois compositores. O resultado desse esforço de Bach no começo do século XVIII foi a composição de sete tocatas BWV 910-916. Nas palavras de David Schulenberg (2006, p. 98, tradução nossa):

Estas tocatas carregam uma familiaridade com o prelúdio e outros gêneros quase improvisatórios cultivados por organistas alemães durante o século dezessete e o começo do século dezoito. Mas enquanto o prelúdio estava evoluindo para uma forma bem definida em dois movimentos—para o que chamamos de “prelúdio e fuga”—para Bach a palavra tocata evidentemente continuava a se referir a uma mais diversa, heterogênea sucessão de seções, algumas constituindo-se como movimentos autossuficientes e outras servindo como conexões ou transições.⁹

⁸ No original: “The essence of Buxtehude’s praeludia lies in the juxtaposition of sections in a free, improvisatory, and idiomatic keyboard style with sections in a structured fugal style. [...] They may contain one, two or three fugues, using a wide variety of styles and contrapuntal devices – or lack of them. The free sections, which invariably open them and which normally appear later in the piece, are composed in a dazzling array of textures and styles, from lengthy pedal points to fleeting sixteenth and even thirty-second-note scales and arpeggios, from pure chordal homophony through various stages of its decoration to imitative counterpoint and fugato subsections, from tonal stability to daring harmonic excursions.”

⁹ No original: “these toccatas bear a family resemblance to the praeludium and other quasi-improvisational genres cultivated by German organists during the seventeenth and early eighteenth centuries. But whereas the praeludium was evolving toward a well-defined two-movement form—what we call the “prelude and fugue”—for Bach the word tocata evidently continued to refer to a more diverse, heterogeneous succession of sections, some of which constitute self-sufficient movements, others serving as bridges or transitions.”

As peças de Bach do começo do século XVIII por vezes são consideradas portadoras de uma tradição advinda do século XVII. Nesse sentido, podemos destacar a semelhança entre as obras para órgão de Buxtehude e as primeiras peças de Bach como uma prova dessa assimilação. Das sete tocatas compostas por Johann Sebastian Bach no começo do século XVII, escolhemos a tocata BWV 912, em Ré maior. Esta obra foi escolhida por contemplar com clareza os elementos que são característicos das composições de Bach no *stylus phantasticus* sob a ótica de Kircher e Mattheson, o que será demonstrado nos próximos tópicos.

A tocata BWV 912 é considerada por David Schulenberg (2006, p.98) como “a mais bem sucedida entre as tocatas [de Johann Sebastian Bach]”, contém ao todo 278 compassos e é composta por sete seções distintas. Cada uma dessas seções tem uma caracterização bem específica e todas se diferenciam entre si em textura e em caráter. Apresentaremos na tabela abaixo, cada uma das seções que tem uma duração específica, bem como uma caracterização própria:

TABELA 1 – Classificação das seções da tocata BWV 912 por textura

Compassos	Textura
1-10	Livre
10-67	Fugato
68-80	<i>Stile recitativo</i>
80-111	Fugato
111-27	<i>Style Brisé</i>
127-265	“Fuga”
265-78	Livre

Fonte: elaborada pelos próprios autores (2023)

A primeira seção se relacionada com a ideia de Mattheson sobre o *stylus phantasticus* em que o compositor exercita a liberdade ao usar escalas, arpejos e trêmolos, o que revela “ornamentos mais artísticos e as circunstâncias mais raras”. O caráter improvisatório desta seção permite ao intérprete realizar seu papel na execução do *stylus phantasticus*, com mudanças inesperadas de tempo e procedimentos que demonstram engenho e virtuosismo na execução. A apresentação de um material dessa natureza no início da tocata remete também à Kircher, quando este afirma que nessas peças é possível que “o organista não apenas mostre seu próprio gênio, mas também nelas como

preâmbulos, preparem os ânimos dos ouvintes e excite-os” (KIRCHER, 1650 *apud* COLLINS, 2008, p. 41).

FIGURA 3 – Primeiros dois compassos da tocata BWV 912.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 1).

A primeira parte da tocata é caracterizada por escalas e arpejos em movimentos virtuosísticos sobre a tônica e a dominante da tonalidade da peça, em caráter não polifônico. Não há nenhum movimento harmônico complexo nesses primeiros dez compassos da tocata. Mesmo o trêmolo no compasso número 8 é um movimento virtuosístico, mas simples harmonicamente. Esta primeira seção, portanto, se relaciona com o conceito original de tocata, como uma peça inicial, para apresentar a tonalidade e o caráter do que vem a seguir, servir também como aquecimento para o instrumentista e silenciar os ouvintes.

FIGURA 4 – Oitavo compasso da tocata BWV 912, ocorrência do trêmolo.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 1).

A segunda seção da tocata em Ré maior tem uma textura polifônica a duas vozes. Embora este estilo e suas características sugiram a imitação, não se trata de uma fuga. Esta característica se relaciona com a perspectiva do *stylus phantasticus* em Kircher, que aponta a realização do contraponto sem *cantus firmus* como um elemento da escrita nesse estilo. Uma característica dessa

seção é a apresentação do mesmo tema em ambas as vozes de maneira consecutiva. Como pode ser observado nas figuras 5 e 6, a seguir:

FIGURA 5 – Décimo compasso da tocata BWV 912.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 2).

FIGURA 6 – Décimo quarto e décimo quinto compasso da tocata BWV 912.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 2).

A terceira seção é um adágio marcado por uma escrita característica do estilo recitativo. Nesse adágio, Bach evoca características de outros gêneros musicais, principalmente advindos da música vocal surgida a partir da *seconda pratica* e da ópera. Estas características podem ser observadas na aparição de uma voz destacada das demais, das pausas dramáticas e do material fragmentado que dá caracterização à esta seção. Ademais, há novamente a ocorrência de trêmolos, nos compassos 68, 69 e 70.

FIGURA 7 – Compasso 68, primeiro compasso da terceira seção da tocata BWV 912.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 6).

A quarta seção é novamente marcada pelo contraponto. Schulenberg (2006, p.105) realiza uma análise entendendo que se trata de uma fuga com sujeito e dois contra sujeitos, que se combinam de forma que o sujeito faz ao todo seis aparições.

FIGURA 8 – Compasso 80, sujeito da quarta seção da tocata BWV 912.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 6).

Deve-se entender esse material contrapontístico sob a ótica do *stylus phantasticus*, em que há a ocorrência do contraponto e de imitação, mas sem a demarcação de um sujeito específico. Nos compassos 99 e 102 há também a ocorrência de material musical fragmentado, afastando a suspeita de uma fuga formal. A tonalidade dessa seção é Fá sustenido menor, divergindo da tonalidade inicial da tocata; sob este aspecto, vai ao encontro da citação de Mattheson em seu *Der vollkommene Capellmeister* sobre a variação de tonalidade e de caráter.

A quinta seção desta tocata é marcada pelas palavras que Bach utilizou para caracterizá-la: *con discrezione*. Mattheson menciona estas palavras em seu *Der vollkommene Capellmeister* relacionando-as a uma liberdade rítmica para a interpretação das peças do *stylus phantasticus*. Assim sendo, esta seção tem caráter livre e apresenta uma voz, bastante semelhante a um recitativo, mas, dessa vez, com elementos do *style brisé*, que é marcado por arpejos quebrados, irregulares e sem uma melodia destacada. Novamente há a ocorrência de um trêmolo, no compasso 114. Nos compassos 117, 118 e 123 há a ocorrência de escalas que reforçam dois elementos do *stylus phantasticus*: o primeiro em Kircher, que levanta a necessidade de uma “notável mudança de tempo”, o que é bastante marcado nesses trechos; e o segundo é a liberdade interpretativa como um todo nessa seção, mas, especialmente na execução dos trechos apontados nesses três compassos.

FIGURA 9 – Compassos 111 e 112, primeiros compassos da quinta seção da tocata BWV 912.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 8).

Nos últimos três compassos da quinta seção da tocata há uma seção lenta que serve como preparação para a sexta seção, em estilo polifônico imitativo que sugere uma fuga. O desenvolvimento desta seção, entretanto, afasta qualquer suspeita da ocorrência de uma fuga com todos os procedimentos necessários, Schulenberg (2006, p.105) afirma que esta seção é governada pelos princípios da harmonia e não do contraponto. O sujeito é baseado em duas terças, sugerindo a oscilação entre tônica (Ré e Fá sustenido) e dominante (Dó sustenido e Mi). Como característica das tocatas e prelúdios de seus antecessores, Bach utiliza um compasso composto nesta última “fuga” de sua tocata.

FIGURA 10 – Transição da quinta para a sexta seção da tocata BWV 912.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 9).

A última seção desta tocata apresenta uma elaboração virtuosística sobre o material apresentado nos mais de cem compassos anteriores da sexta seção. O ritmo é bastante acelerado com o aparecimento de fusas e há progressões harmônicas sequenciais que nos levam ao final da peça, que ocorre nos dois últimos compassos em uma cadência baseada em arpejos irregulares e ornamentos que remetem à cadência da primeira seção da tocata. Essa última seção vai ao encontro

das ideias de Mattheson sobre a necessidade de apresentar o engenho do compositor e do intérprete em um exercício de eloquência marcado pelo virtuosismo.

FIGURA 11 – Excerto da última seção da tocata BWV 912.



Fonte: NAUMANN (1890, p. 15).

4. Considerações finais

Nikolas Forkel (p.73), primeiro biógrafo de Johann Sebastian Bach, apontou que as primeiras composições de Bach já apresentavam a “inegável evidência de um gênio”, mas que também eram marcadas por passagens de “baixa qualidade, extravagantes, insípidas” e que “difícilmente mereceriam ser preservadas” se não pelo estudioso que desejasse observar o desenvolvimento do gênio de Bach. Essa visão de Forkel demonstra como o primeiro período da carreira de Bach como compositor foi negligenciado. Podemos entender essa negligência, como afirmou Forkel, pelos erros cometidos por um jovem compositor ainda em desenvolvimento, e que a preservação dessas peças se justificaria pela observação das imperfeições e excentricidades que seriam aparadas para que o grande gênio surgisse anos mais tarde.

Esse trabalho, no entanto, busca uma direção oposta a essa proposta por Forkel: buscamos observar em uma dessas primeiras obras de Bach as estratégias de emulação, os artifícios e as referências utilizadas por esse compositor para construir suas primeiras peças e, além disso, conscientes da utilização dessas, buscar a justificativa pelas distinções dessas obras em relação àquelas que foram compostas mais adiante na carreira desse compositor. Assim, afastamos aqui a ideia de que essas peças não representam um conteúdo composicional a ser observado e, além disso, buscamos assinalar o estilo de composição específico que foi utilizado por Bach para dar coesão à peça estudada aqui.

Foi com o conceito de *stylus phantasticus*, portanto, que conseguimos encontrar as definições para compreender a tocata BWV 912 de forma coesa. Esse conceito, entretanto, não está disposto com as mesmas características e definições em todas as fontes primárias que utilizamos e nem mesmo se materializou nas composições musicais daquele período de forma homogênea. Paul Collins (2008) apresenta como esse estilo de composição surgiu a partir da inovação de diversos compositores em um momento de paulatino desenvolvimento da música instrumental e foi definido por diversos teóricos da música naquele momento e em quase cento e cinquenta anos seguintes sem encontrar um sentido unívoco.

As definições de *stylus phantasticus* de Athanasius Kircher e Johann Mattheson, apresentadas neste trabalho, são as que fornecem o maior número de recursos para a compreensão de uma peça de forma coesa dentro desse estilo composicional. Pode-se observar que a tocata é uma forma adequada às composições neste estilo e que ao mesmo tempo em que o imprevisível, o fantástico e o extravagante são marcas desse tipo de composição, a diligência, a perícia e a engenhosidade para o manejo do contraponto são também características encontradas em uma composição que segue os parâmetros do estilo. Esses dois caracteres, mesmo que aparentemente contrapostos, devem ser levados em conta para avaliar o *stylus phantasticus*, especialmente quando observamos o caráter fragmentado das tocatas, em que uma seção tem características opostas à anterior.

A partir da compreensão desse contexto, a tocata BWV 912 pôde ser avaliada sob o viés do *stylus phantasticus*. Não é possível afirmar as intenções de Bach ao compor uma tocata logo em seus primeiros esforços como compositor, provavelmente a influência dos compositores do círculo de Hamburgo o marcou bastante neste primeiro projeto, entretanto, essas peças não são mera cópia daquelas compostas por Reincken ou Buxtehude. Posteriormente em sua carreira, Bach escreveu mais cinco tocatas, todas as cinco fora da coleção BWV 910-916 não compartilham das mesmas características dessas composições iniciais. Não se sabe o porquê do distanciamento de Bach do estilo de composição que orientou a criação dessas primeiras tocatas, entretanto, esse abandono faz com que essas composições se consolidassem como marcas de um período específico da carreira desse compositor. Bach, como observamos na tocata aqui estudada, se valeu de estratégias e artifícios advindos de diversos gêneros musicais distintos e os uniu de forma coesa em uma única peça sob o signo do fantástico.

REFERÊNCIAS

- BACH, Johann Sebastian. NAUMANN, Ernst (ed.). *Tocatta BWV 912*. Leipzig: Bach-Gesellschaft Ausgabe, 1890.p.17. Cravo
- BURMESTER, H.R.B. *Aspectos do stylus phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)*. 158p. Dissertação (Mestrado em Música) —Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba. 2010.
- COLLINS, Paul. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Nova York: Routledge, 2008.
- CUILLER, Bertrand. *Cuiller on Bach Tocatta in D major BWV 912*. 2019. Entrevista para a Netherlands Bach Society. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cOw1cjUsUw0>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach: his life, art and work*. Nova York: Harcourt, Brace and Howe, 1920. Tradução e notas de Charles Sanford Terry.
- Koopman, Ton. *Dietrich Buxtehude's Organworks: A Practical Help*. The Musical Times, vol. 132, no. 1777, pp. 148–53, 1991, <https://doi.org/10.2307/965836>. Acessado em 4 Jan. 2023.
- LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. *OPUS*, [s.l.], v. 20, n. 1, p. 71-94, maio 2014. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/103/93>>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- MACE, Abigail Rebecca. *Style and Interpretation in the Seven Keyboard Toccatas of J. S. Bach, BWV 910-916*. 164 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, The University of Texas, Austin, 2012.
- SCHULENBERG, David. *The keyboard music of J. S. Bach*. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- SNYDER, Kerala. *Dietrich Buxtehude: organist in Lubeck*. Nova York: Shirmer Books, 1987.
- WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the learned musician*. Londres: W. W. Norton & Company, 2001.

SOBRE OS AUTORES

Lucas Thomasi Genero é pianista, cravista e educador musical. É licenciado em música pela Universidade Federal do Paraná (2020), aluno do curso superior em piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e mestrando em Musicologia (2021) sob orientação de Silvana Scarinci (UFPR) e coorientação de Helena Jank (Unicamp). Nos últimos anos, desenvolveu sua pesquisa sobre Johann Sebastian Bach e os compositores do norte da Alemanha do fim do século XVII. Também atua como continuísta e professor de música na escola regular. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2732-7279>. E-mail: lucasthomasigenero@gmail.com

Helena Jank é professora Titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde obteve o título de Doutor em Música, especializou-se na interpretação da música barroca em perspectiva historicamente orientada. Responsável pela criação do primeiro curso de Bacharelado em Cravo do país, na Unicamp, em cujo Instituto de Artes lecionou cravo, baixo contínuo, música de câmara e história da música. Desenvolve pesquisa e orientações em nível de Pós-Graduação na mesma instituição, sobre temas como retórica musical no período barroco, relação texto-música e uso de figuras na expressão dos afetos, na música do mesmo período. Foi Diretora do Instituto de Artes da Unicamp entre 1999 e 2003. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8831-5941> E-mail: jank@unicamp.br