



**Universidade Federal da Paraíba**  
**Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

**Complexidade e Simplicidade:**  
**Paradoxo na Estrutura Composicional do**  
**Prelúdio da Suíte N<sup>o</sup>. 5 para Violoncelo Solo de**  
**J.S. Bach**

**Luz Yanaina Álvarez Campos**

**João Pessoa**

**2010**



**Universidade Federal da Paraíba**  
**Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

**Complexidade e Simplicidade:**  
**Paradoxo na Estrutura Composicional do**  
**Prelúdio da Suíte Nº. 5 para Violoncelo Solo de**  
**J.S. Bach**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas na sub-área de Violoncelo.

**Luz Yanaina Álvarez Campos**

**Orientador: Prof. Dr. Felipe José Avellar de Aquino**

**João Pessoa**  
**2010**

C198c Campos, Luz Yanaina Álvarez.  
Complexidade e Simplicidade: paradoxo na estrutura composicional do  
Prelúdio da Suíte N°. 5 para violoncelo solo de J.S. Bach / Luz Yanaina Álvarez  
Campos.-- João Pessoa, 2010.  
156f. : il.  
Orientador: Felipe José Avellar de Aquino.  
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.  
1.Música. 2.Bach. 3.Violoncelo. 4.Suíte. 5.Fuga. 6.Passepied.

UFPB/BC

CDU: 78(043)




UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

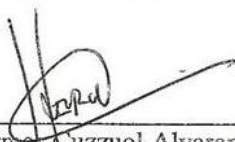
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO


Título da Dissertação: "Complexidade e Simplicidade: Paradoxo na estrutura composicional do Prelúdio da Suíte Nº. 5 para violoncelo solo de J. S. Bach"

Mestrando: Luz Yanaina Álvarez Campos

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Felipe José Aveflat de Aquino  
Orientador/UFPB

  
Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga  
Membro/UFPB

  
Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Rodrigues Silva  
Membro/OSUSP

João Pessoa, 17 de novembro de 2010.

*Dedico este trabalho, com amor, aos meus pais  
Nelson Videla e Sílvia Videla.*

## **Agradecimentos**

Primeiramente, agradeço ao Senhor Deus criador dos céus e da terra, por ter me acompanhado, me ajudado e por ter me dado forças renovadas em todas as situações, tornando tudo possível para que este trabalho pudesse ser concretizado. A Ele toda a glória.

Aos meus pais Nelson e Sílvia, que apesar da distância, sempre me incentivaram bastante em minha carreira profissional.

Ao meu amado marido Henderson Rodrigues, que em meio a tantas dificuldades se manteve paciente e prestativo, apoiando-me com grande carinho e amor.

Ao meu professor/orientador e amigo Felipe Aquino pela confiança, compreensão e orientação dedicada com toda paciência ao longo deste percurso, com quem muito tenho aprendido na arte de tocar violoncelo, bem como no despertar à pesquisa.

Aos professores Hermes Cuzzuol e Teresa Cristina Rodrigues pelo apoio e confiança, além de toda a atenção e conhecimentos prestados, enriquecendo desta forma, este trabalho.

Aos professores, amigos e funcionários do Departamento de Música da UFPB, em especial a Gabriel Rodrigues e a Izilda Carvalho, a todos que tenham contribuído e apoiado para que este trabalho fosse concluído.

*O temor do Senhor é o princípio da sabedoria.  
(Provérbios 9:10)*

## Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo demonstrar a origem estilística do *Prelúdio* da Suíte Nº 5 para violoncelo solo de J.S. Bach, oferecendo novos elementos e subsídios interpretativos para a obra em questão. Tendo como marco teórico, *Dance and the Music of J.S. Bach*, de Little e Jenne, procura-se estabelecer a importância das danças da corte francesa dentro do estilo composicional de Bach. A partir deste estudo, destaca-se a dança *passepied*, quanto às suas características e estrutura composicional, fato este relevante, uma vez que é encontrada estreita relação entre a dança e a segunda seção do *Prelúdio*. Desta forma, o ponto central da pesquisa foi definir e comprovar que, embora escrita dentro da complexa estrutura de uma fuga, a segunda seção do *Prelúdio* da 5ª Suíte está claramente baseada em uma *passepied*. Estabelecendo, assim, novos parâmetros interpretativos relacionados a estilo, andamento e caráter. Aspectos que certamente são relevantes à abordagem interpretativa da obra como um todo. Ao mesmo tempo, foi realizada uma nova edição do *Prelúdio* para violoncelo, a título de estudo comparativo, a partir da transcrição para alaúde de J.S. Bach e da cópia para violoncelo de Anna Magdalena Bach. Através desta análise foi possível destacar convergências e divergências entre as duas versões, obtendo como resultado a descoberta de novos elementos estruturantes relacionados à linguagem idiomática, com reflexo na compreensão da obra. A pesquisa constata que Bach combina, de maneira paradoxal, a complexa estrutura da fuga com os elementos simples característicos da dança *passepied*. Aspectos que reforçam e ampliam o entendimento para uma nova construção interpretativa do *Prelúdio*, a partir da origem estilística sob a qual a fuga foi elaborada.

**Palavras-chave:** Bach, Suíte, Violoncelo, Passepied, Fuga.



## Abstract

This research aims to demonstrate the stylistic origin of Bach's *Prelude* from the Cello Suite No. 5, offering new elements and sources for interpretation of the work. Thus, we have taken the book *Dance and the Music of J.S. Bach*, written by Little and Jenne, as theoretical reference in order to establish the importance of the French court dances for the compositional style of J.S. Bach. From this study, we have pointed the main characteristics of the *passepied*, as well as its compositional structure, for we have found a close relationship between this French court dance and the second section of the *Prelude*. Thus, the main focus of the research was to define and demonstrate that, although written in the complex structure of a fugue, the second section of the *Prelude* from 5th Suite is clearly based on a *passepied*. Thereby establishing new interpretative parameters related to style, tempo and character. Aspects that are certainly relevant to the interpretive approach to the work. At the same time, we have prepared a new edition of the *Prelude*, for comparative purpose, based on J.S. Bach's lute transcription and the cello manuscript copy made by Anna Magdalena Bach. Through this comparative analysis, it was possible to emphasize the similarities and discrepancies between the two versions. As a result, we have found new structural elements related to the idiomatic language, which reflects to the general understanding of the work. This study assumes that Bach paradoxically combines the complex structure of the fugue with the simple elements characteristic of the *passepied* dance. Aspects that reinforce and expand the understanding of the piece, in order to build a new interpretation of the *Prelude*, based on the stylistic origin under which the fugue was elaborated.

**Key-words:** Bach, Suite, Cello, Passepied, Fugue.

## Lista de Ilustrações

1.	<i>Scordatura</i> usada nos Ricercari de Domenico Gabrielli.....	18
2.	Capa do livro <i>Orchésographie</i> de Thoinot Arbeau (publicado por Jehan des Preyes, 1588).....	23
3.	Diagrama da origem dos manuscritos das Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach, de acordo com Schwemer e Woodfull-Harris – cópias disponíveis para consulta estão em evidência.....	50
4.	Diagrama das tonalidades das Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach.....	51
5.	Sequência dos modos das Seis Suítes (M = modo maior; m = modo menor)...	51
6.	Sequência palindrômica dos modos das Seis Suítes.....	52
7.	Sequência de modos: M – m – M repetido entre as três primeiras e as três últimas Suítes.....	52
8.	Acorde de dó menor com <i>scordatura</i> , no qual a corda lá soa a nota sol (dó – sol – mib – sol).....	53
9.	Arquétipos rítmicos de frases da <i>passepied</i> , de acordo com Little e Jenne (1998, p. 87).....	74
10.	Edição comparativa da versão para violoncelo e alaúde do <i>Prelúdio</i> da Suíte N° 5 de J.S. Bach, realizada por esta autora.....	102/105
11.	Indicação de andamento <i>Tres-vîte</i> no manuscrito para alaúde.....	106

## Lista de Exemplos

1.	Trecho do <i>Ricercar</i> para violoncelo solo de G.B. Degli Antoni.....	18
2.	Primeiro <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli.....	20
3.	Sexto <i>Ricercar</i> de Domenico Gabrielli. Compassos 37-95, demonstrando o grau de complexidade que o compositor alcançou nas últimas obras deste conjunto de peças.....	21
4.	Início da <i>Allemande</i> da Partita III para cravo de Johann Kuhnau, com evidência do gesto rítmico característico.....	29
5.	Início da <i>Allemande</i> da Suíte N° 1 de Bach: gesto rítmico característico em evidência.....	29
6.	Início da <i>Allemande</i> da Suíte N° 5.....	30
7.	Primeira seção da <i>Courante</i> da Suíte N° 5.....	31
8.	Primeira seção da <i>Corrente</i> italiana da Suíte N° 2.....	31
9.	<i>Sarabande</i> da Suíte N° 1.....	33
10.	<i>Sarabande</i> da Suíte N° 5.....	33
11.	Primeira seção da <i>Gigue</i> da Suíte N° 5, exemplo de <i>gigue</i> francesa.....	34
12.	Primeira seção da <i>Gigue</i> da Suíte N° 4, exemplo de <i>gigue</i> I.....	35
13.	Início da <i>Gigue</i> da Suíte N° 3, exemplo de <i>gigue</i> II.....	35
14.	<i>Menuet</i> I e II da Suíte N° 1.....	37
15.	<i>Menuet</i> I e II da Suíte N° 2.....	38
16.	Primeira seção da <i>Bourrée</i> I da Suíte N° 3.....	39
17.	Primeira seção da <i>Gavotte</i> I da Suíte N° 5.....	40
18.	Primeira seção da <i>Gavotte</i> I da Suíte N° 6.....	40
19.	Fragmento do manuscrito da versão para alaúde realizada pelo próprio J.S. Bach.....	55
20.	Exemplos de gestos anacrústicos no <i>Prelúdio</i> da 5ª Suíte.....	57
21.	Características do estilo francês no <i>Prelúdio</i> da 5ª Suíte, compassos 1-13.....	57

22. Manuscrito para violoncelo de Anna Magdalena Bach do <i>Prelúdio</i> da 5ª Suíte, compassos 1-14. Círculo vermelho evidencia o uso do duplo ponto no compasso 11.....	58
23. Início da <i>Allemande</i> dos manuscritos para alaúde e violoncelo da 5ª Suíte de J.S. Bach. Comparação entre as versões quanto à presença do duplo ponto. a) Manuscrito da versão para alaúde da <i>Allemande</i> , com presença do duplo ponto em destaque nos compassos 1, 2, 6 e 7 (J.S. Bach); b) Manuscrito da versão para violoncelo da <i>Allemande</i> , sem a presença do duplo ponto nos compassos 1, 2, 6 e 7, destacados (A.M.B.).....	59
24. Manuscrito para violoncelo de Anna Magdalena Bach da <i>Sarabanda</i> da 5ª Suíte....	60
25. <i>Passepied</i> I da obra <i>Le Carnaval de Venise</i> (1699) de André Campra (1660-1744).....	64
26. <i>Passepied</i> II da obra <i>Le Carnaval de Venise</i> (1699) de André Campra.....	65
27. <i>Passepied</i> da <i>Pieces in F Major</i> do conjunto de obras <i>Pieces de Clavessin</i> (1705) de Gaspard Le Roux (segunda metade do séc. XVII – 1705-07).....	66
28. <i>Passepieds</i> I e II da Peças para Teclado de Johann Ludwig Krebs (1713-1780).....	70
29. Suíte Inglesa Nº 5 de J.S. Bach, BWV 810: a) <i>Passepied</i> I ( <i>en rondeau</i> ), compassos 1-35; b) <i>Passepeid</i> II.....	71
30. <i>Passepied</i> extraída de “ <i>Aylesford Pieces</i> ” de G.F. Händel.....	72
31. Primeira seção da <i>Passepied</i> I da Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066, de J.S. Bach, com fórmula de compasso 3/4.....	72
32. <i>Passepied</i> da obra <i>Pieces in D Minor</i> do conjunto de obras <i>Pieces de Clavessin</i> (1705) de Gaspard Le Roux (segunda metade do séc. XVII – 1705-07), com fórmula de compasso 6/8.....	73
33. <i>Passepied</i> da Suite Melpomene de Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.a. 1670-1746), parte integrante do <i>Musicalischer Parnassus</i> (1738).....	75
34. Compassos 21-44 da <i>Passepied</i> da Cantata BWV 213, que nos mostram o pedal de fá na linha dos baixos, compreendendo quatorze compassos de pedal – do compasso 25 ao compasso 38 da figura acima.....	76
35. Final da <i>Passepied</i> da Cantata BWV 49, com a presença de suspensões sobre a barra de compasso nos compassos 249-255.....	77
36. Compassos 14 e 15 da <i>Passepied</i> da Segunda Suíte de C. Dieupart (c. 1670-1740), extraída das <i>Six Suites de Clavessin</i> (1701). Hemiola formada pela junção de dois compassos 3/4, formando um grande compasso 3/2.....	77
37. <i>Passepied</i> da Segunda Suíte das <i>Six Suites de Clavessin</i> (1701) de C. Dieupart.....	78

38. Início da <i>Passepied</i> da Cantata BWV 152, ( <i>Allegro ma non presto</i> ) no compasso 6. Compassos 11 e 12 mostram o deslocamento de acento (voz superior). Exemplo de compasso composto 9/8.....	79
39. Final da <i>Passepied</i> da Cantata BWV 152, (compassos 132-144). Deslocamentos de acento nos compassos 138, 140, 142 e 143.....	79
40. Segunda seção da <i>passepied</i> da Partita para teclado N° 5, BWV 829, de J.S. Bach. Movimento ritmado a partir da construção contrapontística das vozes, em destaque nas setas vermelhas.....	82
41. <i>Passepied</i> I da Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066, de J.S. Bach.....	84
42. <i>Passepied</i> II da Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066, de J.S. Bach.....	85
43. Primeira parte da <i>Passepied</i> da Partita N° 5 em sol maior para teclado, BWV 829, de J.S. Bach. ....	87
44. Segunda parte da <i>Passepied</i> da Partita N° 5 em sol maior para teclado, BWV 829, de J.S. Bach.....	87
45. <i>Passepied</i> I e II da Partita em Estilo Francês em si menor para teclado, BWV 831, de J.S. Bach.....	89
46. Fuga XI em fá maior do Cravo Bem Temperado, volume I, BWV 856, de J.S. Bach (compassos 1-11). Presença de figurações rítmicas padrões da <i>passepied</i> .....	91
47. Fuga XI em fá maior do Cravo Bem Temperado, volume I, BWV 856, de J.S. Bach (compassos 60-72). Presença de suspensões (compassos 68-71) e deslocamento de acento (compasso 71) no final da fuga.....	91
48. Fuga XXIV em si menor, do Cravo Bem Temperado, volume II, BWV 893, de J.S. Bach (compassos 1-12). Compasso 3/8, com a presença de figuras rítmicas características da <i>passepied</i> .....	92
49. Fuga XXIV em si menor, do Cravo Bem Temperado, volume II, BWV 893, de J.S. Bach (compassos 48-58). Presença de suspensões.....	92
50. Variação 19, das Variações Goldeberg, BWV 988 de J.S. Bach.....	93
51. Sinfonia da Cantata <i>Ich geh und suche mit Verlange</i> em mi maior, BWV 49, de J.S. Bach (compassos 1-6). Hemiola nos compassos 1-2 (violino II).....	94
52. Concerto da Cantata <i>Tritt auf die Glaubensbahn</i> , BWV 152, de J.S. Bach (compassos 1-21). Segunda parte ( <i>Allegro ma non presto</i> ) como uma <i>passepied</i> .....	95
53. Coro N° 8 intitulado <i>So lasset uns gehen in Salem der Freuden</i> da Cantata <i>Himmelskönig, sei willkommen</i> , BWV 182, de J.S. Bach (compassos 1-17).....	96
54. Início da Aria N° 7 <i>Sich Uben im Lieben</i> da Cantata <i>Weichet nur, betrübte Schatten</i> , BWV 202, de J.S. Bach (compassos 1-13).....	97

55. Aria N° 7 *Sich Uben im Lieben* da Cantata *Weichet nur, betrübte Schatten*, BWV 202, de J.S. Bach (compassos 134-144). Deslocamento de acento com ornamento no compasso 143..... 97
56. Movimento N° 11, *Zurückke, zurückke, geflügeltn Winde* da Cantata *Zerreiβet, zersprenget, zertrümment die Gruft*, BWV 205, de J.S. Bach (compassos 1-8)..... 98
57. Movimento N° 9, Arie, *Ich Will dich nicht, hören, ich will dich nicht wissen mag* da Cantata *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*, BWV 213, de J.S. Bach (compassos 1-16)..... 99
58. Comparação de três manuscritos: notação da indicação *Tres-vîte* no início da fuga (seta vermelha indica a fórmula de compasso, onde se inicia a fuga). a) Manuscrito de J.S. Bach: versão para alaúde com a indicação *Tres-vîte* – em destaque no quadro vermelho; b) Manuscrito de A.M.B.: versão para violoncelo sem a indicação *Tres-vîte*; c) Manuscrito de J.P. Kellner: versão para violoncelo sem indicação *Tres-vîte*..... 107
59. Comparação entre três manuscritos: presença da terça de picardia no último acorde do *Prelúdio* (indicada pelo círculo vermelho). a) Manuscrito de J.S. Bach: versão para alaúde, sem a presença da terça de picardia; b) Manuscrito de A.M.B.: versão para violoncelo, destacando-se a presença da terça de picardia. Na qual a nota ré soa dó, devido ao uso de *scordatura*; c) Manuscrito de J.P. Kellner: versão para violoncelo, destacando-se a presença da terça de picardia..... 108
60. Acorde final das duas seções do *Prelúdio*: a) Acorde final da seção lenta (compasso 27): ausência da terça na versão para violoncelo; presença da terça elevada na versão para alaúde (si bequadro vermelho); b) Acorde final da seção rápida (compasso 223): presença da terça de picardia na versão para violoncelo (azul); acorde menor na versão para alaúde (vermelho)..... 109
61. Manuscrito para alaúde do *Prelúdio* da 5ª Suíte de J.S. Bach, com o preenchimento de algumas vozes. Compassos 94-119..... 110
62. Notas da versão para alaúde (vermelho) que completam os acordes dos compassos 55 (a), 109-110 (b), 115 (c), 137-138 (d), 142 (e), 177-179 (f)..... 110
63. Ornamentos distintos nas duas versões: a) Apogiaturas de dó (sol na versão original) inseridas na versão para alaúde nos compassos 12-13; b) Tercinas de fusas de lá bequadro e sol (mi bequadro e dó na versão original) na versão para alaúde no compasso 26; c) Inserção de um ornamento (dó – si – dó) na versão para violoncelo de A.M.B., no compasso 220..... 111
64. Diferenças rítmicas das duas versões, nos compassos 56-59: a) Versão para violoncelo de A.M.B. enfatizando o motivo A em colcheias, assim destacado; b) Versão para alaúde, mostrando a sequência de semicolcheias, em destaque..... 112
65. Diferenças rítmicas das duas versões, compassos 197, 199 e 201: a) Versão para violoncelo de A.M.B. enfatizando o motivo A em colcheias, assim destacado; b) Versão para alaúde, com o motivo A em semicolcheias, assim destacado..... 112

66.	Diferenças rítmicas das duas versões: a) Versão para violoncelo formada pelas figurações superiores correspondentes, em ritmos característicos da <i>passepied</i> . Versão para alaúde formada pelas figurações intermediárias, apenas em semicolcheias. Compassos 56-59; b) Versão para violoncelo formada pelas figurações superiores correspondentes, apenas por colcheias. Versão para alaúde formada pelas figurações inferiores. Compassos 197, 199 e 201.....	113
67.	Segunda voz como contrasujeito da fuga a partir do compasso 36, presente apenas na versão para alaúde (vermelho).....	114
68.	Contrasujeito na voz inferior, presente na versão para alaúde, enfatizando o primeiro tempo dos compassos 111-117, 119-121 e 123. Pausa de semicolcheia na voz superior apenas na versão para alaúde, nos compassos 114, 119-121 e 123.....	114
69.	Ausência de contrasujeito em ambas as versões, nos compassos 94-104.....	115
70.	Três exemplos de discrepâncias entre as versões para violoncelo e alaúde (a, b e c). Notas com sequências trocadas entre as duas versões. As notas em azul referem-se à versão para violoncelo e as notas em vermelho à versão para alaúde...	115
71.	Diferenças de ligaduras entre as duas versões. As ligaduras azuis são da versão para violoncelo, as ligaduras vermelhas são da versão para alaúde e as ligaduras pretas correspondem às duas versões simultaneamente. a) Compassos 90-92, ligaduras distintas das duas versões; b) Compasso 94 mostrando a presença dos três tipos de ligaduras; c) Compasso 221 mostrando o paradoxo das ligaduras para violoncelo e para alaúde, o que resulta na mudança da acentuação.....	116
72.	Início da fuga com a apresentação das quatro vozes, na versão para violoncelo.....	119
73.	Construção do sujeito da fuga a partir dos motivos encontrados.....	120
74.	Sujeito da fuga do <i>Prelúdio</i> da 5ª Suíte, formado pelos primeiros oito compassos com anacrusa. Indicações dos padrões rítmicos da <i>passepied</i> de acordo com o Quadro 14.....	121
75.	<i>Passepied</i> do livro <i>Principes de Violon</i> (1718) de Pierre Dupont (? - 1740).....	122
76.	<i>Passepied</i> da Suíte N° 8, da série <i>Le Journal du Printemps</i> (1695) de Johann K.F. Fischer.....	123
77.	Ponto de chegada em sol menor no compasso 63, na edição para violoncelo.....	125
78.	Ponto de chegada em mi♭ maior no compasso 79, na edição para violoncelo.....	125
79.	Ponto de chegada em sol menor no compasso 109, na edição para violoncelo.....	126
80.	Ponto de chegada em fá menor no compasso 137, na edição para violoncelo.....	126
81.	Ponto de chegada em dó menor no compasso 183, na edição para violoncelo.....	127
82.	Ponto de chegada em dó maior (terça de picardia) na edição para violoncelo, no compasso 223.....	128
83.	Hemíolas dos compassos 92-93 e 106-107.....	129

84. Hemiola dos compassos 134-135.....	129
85. Hemiola dos compassos 204-205.....	129
86. Deslocamento de acentos nos compassos 42, 54 e 62, presentes na voz inferior, em destaque vermelho.....	130
87. Deslocamento de acento no compasso 78 na voz superior, em destaque vermelho...	131
88. Deslocamento de acento no compasso 182 na voz superior, em destaque vermelho.....	131
89. Pedal de dominante (sol) nos compassos 171-174 da fuga.....	132
90. Pedal de tônica (dó) nos compassos 209-214, no final da fuga.....	132



## Lista de Quadros

1.	<i>Six Suites de Clavessin</i> de C. Dieupart.....	27
2.	Seis Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach (BWV 1007-1012).....	27
3.	Obra instrumental solo de J.S. Bach (excetuando-se as obras para teclado).....	41
4.	Suíte e Partita para alaúde solo e Partita para flauta solo.....	42
5.	Sonatas e Partitas para violino solo de J.S. Bach (BWV 1001-1006).....	43
6.	Conjuntos de obras para teclado solo de J.S. Bach.....	44
7.	Seis Sonatas para órgão de J.S. Bach (BWV 525-530).....	44
8.	Suítes Francesas para teclado de J.S. Bach (BWV 812-817).....	45
9.	Suítes Inglesas para teclado de J.S. Bach (BWV 806-811).....	46
10.	Seis Partitas para teclado de J.S. Bach (BWV 825-830).....	47
11.	Características da <i>Passepied</i> .....	69
12.	Tabela de Quantz formulada por Donington: andamento das danças barrocas...	81
13.	Vozes da fuga da Suíte N° 5.....	118
14.	Motivos encontrados no sujeito da fuga.....	120
15.	Padrões rítmicos mais comuns da <i>passepied</i> , estruturada a partir dos arquétipos de Little e Jenne (1998, p. 87).....	121

# Sumário

Introdução	14
Capítulo 1 – As Seis Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach e a Suíte Barroca	17
1.1. Origem do gênero violoncelo solo: obras para violoncelo solo que precederam as Seis Suítes	17
1.2. Importância de Charles Dieupart no estabelecimento da estrutura da Suíte Barroca: um modelo para as Suítes de J.S. Bach	22
1.3. Danças da Suíte Barroca	28
1.3.1. Danças padrões das Seis Suítes	28
1.3.1.1. A <i>Allemande</i>	29
1.3.1.2. A <i>Courante</i> francesa e a <i>Corrente</i> italiana	30
1.3.1.3. A <i>Sarabande</i>	32
1.3.1.4. A <i>Gigue</i>	33
1.3.2. “ <i>Alternativement</i> ” empregados por Bach nas Seis Suítes	36
1.3.2.1. O <i>Menuet</i>	36
1.3.2.2. A <i>Bourrée</i>	39
1.3.2.3. A <i>Gavotte</i>	39
1.4. Comparação da estruturação das obras para instrumento solo de J.S. Bach	41
1.4.1. Obras solo para alaúde, violino, violoncelo e flauta	41
1.4.2. Obras solo para teclado	43
Capítulo 2 – As Suítes para Violoncelo solo de J.S. Bach: manuscritos, tonalidades e questões estilísticas	48
2.1. Manuscritos das Seis Suítes de J.S. Bach	48
2.2. Tonalidades, modos e a construção do ciclo das Seis Suítes	50
2.3. Aspectos Gerais da 5ª Suíte: singularidades e questões estilísticas	53
Capítulo 3 – Johann Sebastian Bach e a <i>Passepied</i>	62
3.1. A <i>Passepied</i>	63
3.2. <i>Passepied</i> na suíte de danças	70

3.3.	<i>Passepieds</i> nas obras de J.S. Bach	83
3.3.1.	Primeira Listagem de Little e Jenne	83
3.3.2.	Segunda Listagem de Little e Jenne	90
Capítulo 4	– Fuga e <i>Passepied</i> : estruturação da fuga a partir da dança e sua construção interpretativa	100
4.1.	Comparação entre os manuscritos para violoncelo e o manuscrito para alaúde	106
4.2.	Características da <i>Passepied</i> presentes na construção da Fuga	117
4.2.1.	Estrutura do Sujeito	117
4.2.2.	Fórmulas rítmicas características da <i>Passepied</i>	121
4.2.3.	Pontos de chegada	124
4.2.4.	Hemiolas	128
4.2.5.	Deslocamentos do acento	130
4.2.6.	Pedais	132
	Conclusão	133
	Referências	137
	Anexos	141
	Anexo 1 – Manuscrito de Anna Magdalena Bach do <i>Prelúdio</i> da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.	141
	Anexo 2 – Manuscrito de J.P. Kellner do <i>Prelúdio</i> da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.	144
	Anexo 3 – “Manuscrito Westphal” do <i>Prelúdio</i> da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.	148
	Anexo 4 – “Manuscrito Westphal” do <i>Prelúdio</i> da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.	151
	Anexo 5 – Manuscrito de copista anônimo do séc. XVIII, do <i>Prelúdio</i> da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.	154

## Introdução

As Seis Suítes para violoncelo solo, BWV 1007-1012, de Johann Sebastian Bach são consideradas obras basilares para o repertório violoncelístico. Estas são exemplos de genialidade composicional que exploram, ao mesmo tempo, alta complexidade técnica e interpretativa. Por este motivo, as Seis Suítes são tidas como obras essenciais para a formação de excelência do instrumentista.

Bach provavelmente escreveu este conjunto de obras entre os anos de 1717-1722, no período em que trabalhava como mestre de capela em Cöthen. Ou seja, em plena efervescência da música instrumental barroca. Com a ausência do manuscrito original, tido como perdido, a cópia disponível mais confiável é a que foi elaborada por Anna Magdalena Bach, entre os anos de 1727-1731. Ao contrário das Sonatas e Partitas para violino solo, nas Seis Suítes, Bach é extremamente consistente na estruturação dos movimentos. Cada Suíte é constituída por cinco danças, precedidas por um *Prelúdio*. Desta forma, podemos afirmar que Bach segue fielmente a estrutura da suíte barroca, composta por *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*. No entanto, além de inserir um *prelúdio* como movimento inicial, este adiciona um par de danças entre a *Sarabande* e a *Gigue*. Sendo este par de danças formado por dois *Menuets* nas Suítes 1 e 2, duas *Bourrées* nas Suítes 3 e 4 e, finalmente, duas *Gavottes* nas Suítes 5 e 6.

A Suíte Nº. 5 é considerada por muitos violoncelistas e pesquisadores, a mais complexa das seis, devido ao seu caráter introspectivo, gerado pela tonalidade de dó menor, além do uso extensivo de acordes e cordas duplas. De forma paradoxal, sua *Sarabande* é a mais simples das Seis Suítes, já que é a única escrita de forma linear, ou seja, com a completa ausência de acordes. Embora as sequências descendentes expressem a condução e o encadeamento de múltiplas vozes.

O *Prelúdio* desta Suíte, no entanto, é singular por ser o único das Seis Suítes estruturado na forma de uma abertura francesa. Segundo Anthony e Waterman, esta “vem a ser uma das formas proeminentes empregadas no período Barroco” (WATERMAN; ANTHONY, vol. 9, 2001, p. 233). Neste caso, o *Prelúdio* inicia com uma primeira seção lenta seguido por uma seção rápida na forma de fuga, a partir do modelo de abertura francesa estabelecido por Rameau.

A seção lenta do *Prelúdio* apresenta as figuras rítmicas pontuadas características do estilo francês, o que era comumente interpretado como pontos duplos seguidos por fusa (do inglês: “double-dotting”). Após esta introdução, é apresentada uma fuga a quatro vozes, claramente escrita em estilo de dança, criando uma estreita relação com o caráter de dança dos demais movimentos – aspecto inexistente nas demais Suítes. Embora Bach tenha intitulado todas as danças das Seis Suítes, este é o único movimento onde o compositor não expressa, por extenso, a dança na qual está estruturado. Provavelmente pelo fato desta dança estar inserida dentro de uma abertura francesa, na forma de motivo métrico e rítmico do sujeito da fuga.

Portanto, o ponto central desta pesquisa, iniciada em 2008, foi definir e comprovar que, embora escrita dentro da complexa estrutura de uma fuga, a segunda seção do *Prelúdio* da 5ª Suíte está claramente baseada na dança barroca francesa *Passepied*. Aspecto que certamente mudará a abordagem interpretativa da obra. Vale salientar, no entanto, que este enfoque da pesquisa foi primeiramente definido por Felipe Avellar de Aquino, que constatou clara semelhança entre a estrutura rítmica do sujeito que origina a fuga e as características métricas e rítmicas da dança. Ao final desta pesquisa tivemos acesso ao excelente livro de David Ledbetter (*Unaccompanied Bach: performing the solo works*, 2009) que faz menção à suíte em questão, e também relaciona este *Prelúdio* com a dança *Passepied*. Comprovando, desta forma, muitos dos pontos aqui levantados. Por outro lado, até então não havia sido localizada nenhuma bibliografia acerca da literatura violoncelística e, mais especificamente, sobre a suíte em questão, que viesse relacionar este *Prelúdio* com a referida dança.

A busca por uma interpretação fundamentada em critérios e elementos estilísticos da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach tem importância significativa para esta pesquisa. Por outro lado, apesar dos extensos trabalhos de pesquisa musicológica, nem todos os intérpretes se utilizam deste conhecimento para subsidiar sua interpretação. Como demonstrado anteriormente, verificamos uma lacuna com relação à definição de um estilo interpretativo deste *Prelúdio*. Por se tratar de uma obra complexa tanto no âmbito técnico quanto interpretativo, esta pesquisa visa suprir este hiato e oferecer novos subsídios para a interpretação da obra.

Apesar da vastidão da produção composicional de J.S. Bach, muitos acreditam que os estudos e pesquisa sobre sua obra já estão exauridos. Bach foi, certamente, um dos autores mais estudados ao longo da história da música, inclusive por compositores ávidos em explorar suas técnicas composicionais e, notadamente, seu contraponto. Ainda assim, acreditamos que

a pesquisa poderá trazer novas idéias interpretativas, historicamente embasadas, e novas abordagens sobre a obra em questão.

Para o campo de pesquisa na área de práticas interpretativas, este trabalho deve incentivar o interesse pela busca de um maior embasamento estilístico das obras, a partir de fontes primárias e secundárias. Assim, obtendo uma interpretação que venha ser, conscientemente, mais próximo da original, o que consideramos ser essencial para a formação acadêmica do instrumentista. A realização dessa pesquisa, portanto, valoriza os trabalhos que primam pela busca da integridade e originalidade das obras, enfatizando a importância do que vem a ser estilo em música. Este também se justifica pela possibilidade de expansão e difusão de conhecimento a respeito da literatura violoncelística, notadamente em língua portuguesa, onde ainda há uma carência de trabalhos com embasamento científico.

## Capítulo 1

# Estruturação das Seis Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach

### 1.1. Origem do gênero violoncelo solo: Obras para violoncelo solo que precedem as Seis Suítes

Analisando o repertório escrito para violoncelo solo, as Seis Suítes de Bach, por sua envergadura e complexidade estrutural, podem ser vistas como obras sem precedentes, já que a literatura pertinente cita poucos compositores que escreveram para este meio. Cowling (1975, p. 77) menciona G.B. Degli Antoni, Domenico Gabrielli e Domenico Galli, como os três primeiros autores a escrever para violoncelo solo, cujas obras sobrevivem até hoje.

Giovanni Battista Degli Antoni (1660-1696) publicou, em 1687, a obra *Ricercate/Sopra Il Violoncello/o Clavicembalo*, Op. 1, que consiste de doze *ricercari* para o instrumento solo. No Exemplo 1, podemos verificar a simplicidade da escrita de Degli Antoni, que, na opinião de La Monaco (1980, p. 323), “com as suas texturas multilineares, esta coleção pedagógica pode ser considerada como a antecessora das Suítes de Bach para violoncelo solo”. No entanto, a linguagem composicional demonstrada ainda é muito distante da estrutura polifônica empregada por J.S. Bach.



EXEMPLO 1 – Trecho do *Ricercar* para violoncelo solo de G.B. Degli Antoni.

Domenico Gabrielli (1659-1690) escreveu um outro conjunto de obras relevantes, intitulado *Sete Ricercari*, de 1689. No qual, segundo Markevitch (1984, p. 157), o violoncelo supostamente deveria ser afinado em “dó – sol – ré – sol”, ou seja, a mesma *scordatura* sugerida pelos manuscritos da 5ª Suíte de Bach (FIG. 1).

*scordatura*

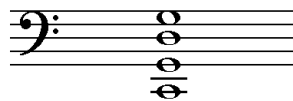


FIGURA 1 – *Scordatura* usada nos *Ricercari* de Domenico Gabrielli.

De acordo com Carter (2008),<sup>1</sup> Gabrielli foi um dos violoncelistas pioneiros do período Barroco, juntamente com seus professores Petrônio Francheschini e Giovanni Battista Vitali. Segundo este, a estrutura composicional dos *Ricercari* é bastante livre. Gabrielli escreve os primeiros *Ricercari* em uma textura relativamente simples, até se chegar a uma

<sup>1</sup> <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/gabrielli/gabrielli.htm#fn1>



textura mais densa, aliada a uma escrita virtuosística nos *Ricercari* seis e sete, como mostram os Exemplos 2 e 3. No entanto, ainda não podemos compará-las com a escrita contrapontística e multilinear das Suítes de J.S. Bach.

O *Trattenimento Musicale Sopra Il Violoncello A'Solo*, de 1691, de autoria de Domenico Galli (1649-1697) é outro conjunto de obras que precede as Suítes de Bach. Este consiste de uma série de doze *sonatas* para violoncelo solo, no qual o termo *sonata* refere-se simplesmente ao fato de ser uma obra instrumental.

Ainda que a escrita de Gabrielli possa ser considerada a mais avançada dentre os três compositores acima citados, não podemos afirmar que alguma destas obras tenha servido de base para a composição das Suítes, tanto pela complexidade da escrita quanto pelas dimensões da obra de Bach. Por outro lado, as Suítes de Bach causaram tamanho impacto musical que nenhum outro compositor, que se tenha conhecimento, se aventurou a escrever obra similar, ou desta envergadura, nos 200 anos seguintes, já que as próximas obras de importância para violoncelo solo só foram escritas no início do séc. XX por Max Reger (três Suítes, Op. 131c) e Zoltán Kodály (Sonata, Op.8), ambas em 1915.

The image displays a musical score for the first movement of Domenico Gabrielli's Ricercar. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number: 7, 13, 19, 25, 31, 37, 43, 50, 56, and 62. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

EXEMPLO 2 – Primeiro *Ricercar* de Domenico Gabrielli.

Fonte: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/gabrielli/gabrielli.htm#fn1>

The image displays a musical score for the Sixth Ricercar by Domenico Gabrielli, specifically measures 37 through 95. The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music. The notation is highly complex, featuring rapid sixteenth-note passages, intricate rhythmic patterns, and various ornaments. Measure numbers 37, 41, 45, 51, 56, 59, 66, 73, 76, 79, 85, and 89 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

EXEMPLO 3 – Trecho do Sexto *Ricercar* de Domenico Gabrielli. Compassos 37-95, demonstrando o grau de complexidade que o compositor alcançou nas últimas obras deste conjunto de peças.

Fonte: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/gabrielli/gabrielli.htm#fn1>

## 1.2. Importância de Charles Dieupart na expansão da estrutura da Suíte Barroca: um modelo para as Suítes de J.S. Bach

O modelo estrutural no qual J.S. Bach se baseou para a construção de suas Suítes consiste no gênero instrumental formado por um conjunto de movimentos em estilo de danças, na grande maioria, agrupados na mesma tonalidade, embora a partir do final do séc. XVII já fosse comum a alternância dos modos maiores e menores nos pares de danças (FULLER, 2001, vol. 24, p. 665). O termo ‘suíte’ é originário do francês, e quer dizer “sucessão”, uma vez que diz respeito a uma série de movimentos que devem ser executados em sequência. No entanto, muitas vezes aparecia intitulada com o termo *ouverture*, a partir do movimento introdutório daquelas que começavam com uma pequena abertura, conforme terminologia empregada por Kusser em 1682.

Nos séculos XV e XVI a dança ganhou um grande impulso em toda a Europa, chegando ao seu auge na França, com a consolidação da dança da corte. Apesar da dança ocidental ter sido considerada inicialmente como um rito profano, seu primeiro registro escrito foi elaborado pelo monge e compositor Jehan Tabourot (ca.1519-1595) que, devido a sua condição de religioso, empregou o pseudônimo de Thoinot Arbeau na obra intitulada *Orchésographie*, publicada em Langres, na França, em 1588 (HORST, 1966, p. 9-12). A *Orchésographie* contém descrições detalhadas das mais importantes danças da corte francesa do final do século XVI, incluindo notação musical, passos e coreografias das mesmas (FIG. 2).

No entanto, foi dentro da corte francesa que estas danças foram mais difundidas, despertando o interesse social, além de alcançar notoriedade no desenvolvimento musical das mesmas. Cada uma das danças passou a ter estilo e características bem definidas, como também ritmo, métrica e forma. Estas diferentes formas de dança acabaram por ser agrupadas em uma determinada ordem, de acordo com a necessidade de contraste das mesmas, originando assim suíte de danças (HORST, 1966, p. 13). Esta sequência de danças originou a suíte barroca, que estava organizada em *allemande*, *courante*, *sarabande* e *gigue* (A-C-S-G).

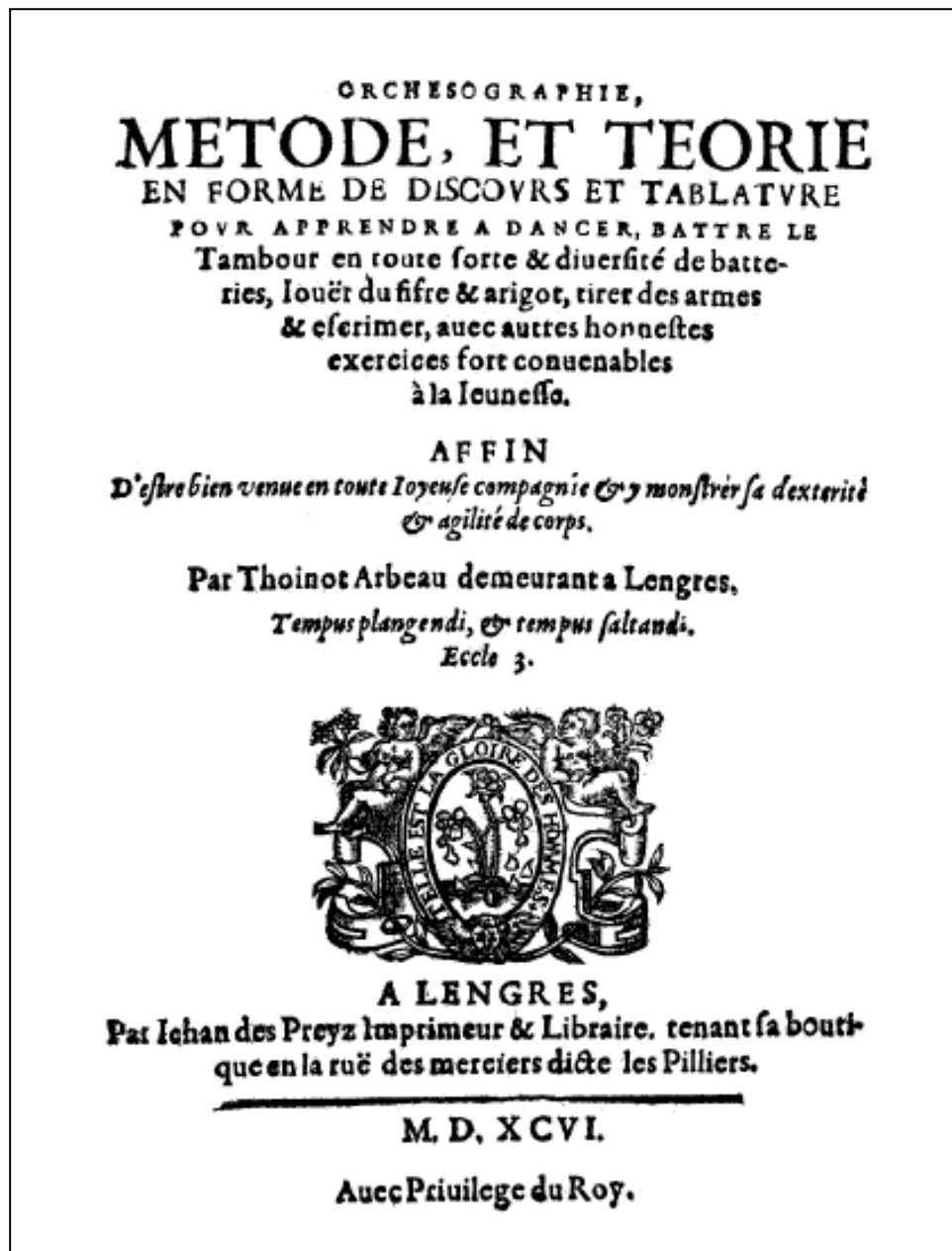


FIGURA 2 – Capa do livro *Orchésographie* de Thoinot Arbeau (publicado por Jehan des Preys, 1588).

Fonte: [http://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie\\_\(Arbeau,\\_Thoinot\)](http://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_(Arbeau,_Thoinot))

Ainda segundo Fuller (2001, vol. 24, p. 665), o inglês Thomas Mace foi o primeiro escritor, por volta de 1676, a descrever a suíte como uma forma musical composta pela sequência: *prelúdio*, o qual era improvisado, *allemande*, *ayre*, *courante* e um movimento livre, os quais estavam ligados por uma tônica em comum.

No entanto, a suíte barroca passou por duas etapas antes de se estabelecer. A primeira, foi sua formação estar constituída pelas danças *allemande*, *courante* e *sarabande* (A-C-S). Esta sequência poderia vir com a adição de outras peças e/ou de um movimento introdutório. O outro momento da suíte se deu em 1650 com a introdução da *gigue*. Foi provavelmente em 1640, na França, que alaudistas advindos da Inglaterra introduziram a *gigue* em seu repertório e, desta forma, acabaram por difundir esta dança como parte da formação da suíte barroca (FULLER, 2001, vol. 24, p. 673).

Segundo Borroff (1970, p. 64), referindo-se especificamente à música para alaúde no período barroco, as danças da renascença para este instrumento formaram a base para a suíte de danças da época, precedidas por um movimento improvisado, ou de caráter improvisatório, chamado *prélude*. Termo oriundo do francês *préluder*, ou seja, “improvisar”. Muitas vezes, este movimento improvisatório, marcado por escalas e encadeamentos de arpejos se fazia necessário para que o alaudista pudesse complementar e testar a afinação do instrumento antes de iniciar a suíte propriamente dita. Ainda segundo Borroff:

A arte do alaúde se manteve sem interrupção durante toda a era barroca. As danças para alaúde da renascença foram a base da suíte de danças para alaúde, precedidas por um movimento improvisatório ou um movimento composto em estilo improvisatório, chamado *prélude* (do francês, *préluder* significa ‘improvisar’); Este era sempre notado sem ritmo, de forma que o intérprete pudesse criar o seu próprio. Os outros movimentos da suíte seriam todos de dança, todos mesurados na forma de dança em duas seções (BORROFF, 1970, p. 64).<sup>2</sup>

A suíte barroca, no entanto, não possuía uma estrutura rígida que não pudesse ser alterada. Muitas obras compostas como suítes ou partitas, não obedeceram a sequência estabelecida das danças (A-C-S-G), mas acabavam por sofrer variações quanto ao uso destas e até mesmo de sua sequência. Tem-se, por exemplo, a Partita N° 3 para violino solo, em mi maior, de J.S. Bach, com a seguinte sequência de movimentos: *Prelude*, *Loure*, *Gavotte en Rondeau*, *Menuet I*, *Menuet II*, *Bourrée* e *Gigue*.

---

<sup>2</sup>“The art of the lute was maintained without interruption through the Baroque era. The lute dance of the Renaissance was the basis of the suite of lute dances, preceded by an improvised movement, or a movement composed in an improvised style, called a *prélude* (in French, *préluder* meant ‘to improvise’); this was often notated without rhythm, so that the performer could create his own. The other movements in the suite would all be dances, all metered and in the two-section dance form”.

Nas Suítes para violoncelo, Bach foi extremamente consistente na organização e sequência das danças, já que as Seis possuem exatamente a mesma estrutura: *prelúdio, allemande, courante, sarabande*, um par de danças e *gigue*.<sup>3</sup>

Segundo Palisca (1981, p. 211), Bach provavelmente se espelhou no compositor francês Charles François Dieupart (c. 1670-1740) para estruturar as Seis Suítes desta maneira, já que foi um dos poucos a seguir, de forma consistente, a sequência *prelúdio, allemande, courante, sarabande*, danças opcionais e *gigue*, adotadas por Dieupart em suas *Six Suites de Clavessin*. Na verdade, está registrado que Bach chegou a estudar a obra de Dieupart, tendo copiado, de seu próprio punho, as Suítes número 1 e 6 do compositor francês – cujos manuscritos, na caligrafia de Bach, ainda hoje sobrevivem:

Dieupart é mais conhecido hoje por suas *Six suites de Clavessin*, parcialmente porque J.S. Bach as copiou e supostamente foi influenciado por estas em suas Suítes Inglesas. As suítes estão todas em uma sequência de sete movimentos de overture, allemande, courante, sarabande, gavotte, menuet ou passepied e gigue, e mistura elementos da música orquestral francesa com o estilo idiomático para cravo (FULLER; HOLMAN, vol. 7, 2001, p. 339).<sup>4</sup>

Dieupart, apesar da origem francesa, se estabeleceu em Londres, provavelmente de 1704 até 1740, tendo preenchido o espaço entre a presença de Purcell e Handel naquela cidade. Vale salientar, no entanto, que as *Six Suites de Clavessin* de Dieupart foram publicadas por Étienne Roger em Amsterdã, em 1701. Ou seja, antes de seu período vivido na Inglaterra, que só ocorreu a partir de 1704.<sup>5</sup> Dieupart viveu na Inglaterra até sua morte, em 1740.<sup>6</sup>

Embora seja um compositor de certa forma obscuro, a obra de Dieupart ainda é tocada até hoje, notadamente, as suas Suítes. Palisca (1981, p. 211) afirma, ainda, que Bach observou esta sequência de danças e passou a empregar em suas próprias composições. Os próprios Fuller e Holman (2001, v. 7, p. 339) citam que Dieupart é mais conhecido hoje devido à cópia

<sup>3</sup> Este par de danças é descrito em francês como *galaneries* ou *alternativement*.

<sup>4</sup> “Dieupart is Best known today for his *Six suites de Clavessin*, partly because J.S. Bach copied them out (D-F Mus. Hs 1538), and was supposedly influenced by them in his English Suites. The suites are all seven-movement sequences of overture, allemande, courante, sarabande, gavotte, menuet or passepied and gigue, and mix elements of French orchestral music with an idiomatic harpsichord style”.

<sup>5</sup> Segundo Filiatrault (2001), as seis Suítes de Dieupart foram publicadas em duas versões, sendo a primeira para cravo e uma outra para instrumento de clave de sol (flauta ou violino) e baixo contínuo.

<sup>6</sup> François Charles Dieupart foi um compositor, cravista e violinista francês, que atuou a maior parte de sua vida na Inglaterra, notadamente no estabelecimento musical de Drury Lane. Suas composições mais importantes são as *Six Suites de Clavessin*. Dieupart provavelmente foi o primeiro compositor francês a escrever sonatas solo para flauta doce, além de concertos orquestrais. Apesar de suas obras revelarem um caráter vivo e sofisticado, muitas delas têm ficado no esquecimento (FULLER; HOLMAN, 2001, vol. 7, p. 338-339).

manuscrita realizada por Bach das suas *Six Suites de Clavessin*, o que provavelmente acabou por influenciá-lo na composição de suas Suítes Inglesas. Bach, inclusive, supostamente utiliza material melódico da Suíte de Dieupart na *gigue* da primeira Suíte Inglesa.<sup>7</sup> Como afirma Filiatrault (2001),<sup>8</sup> existem similaridades “entre a Gigue da primeira Suíte e o Prelúdio da primeira Suíte Inglesa, ambas em lá maior; entre uma seção da Overture da quarta Suíte e o prelúdio para a terceira Suíte Inglesa; e entre uma parte da Overture da terceira Suíte e o prelúdio da quarta Suíte Inglesa”.<sup>9</sup> Ao mesmo tempo, este especula sobre a possibilidade de Bach ter se espelhado na *Overture* da Suíte em si menor de Dieupart na composição da *Overture em Estilo Francês* para teclado, BWV 831. Note que esta *Overture em Estilo Francês* está, inclusive, escrita na mesma tonalidade de si menor (FILIA TRAU LT, 2001).<sup>10</sup> Concordando-se ou não com estas semelhanças, o fato é que Dieupart certamente exerceu influência sobre Bach na estruturação das seqüências das danças de suas Suítes e Partitas, incluindo aqui as Seis Suítes para violoncelo solo. Segundo Fuller e Holman:

O tratamento dado por Dieupart para a suíte como forma, com um número fixo de movimentos em uma ordem fixa, foi algo sem precedentes na música francesa para o cravo, como também o fato de se pré-fixar uma abertura para cada suíte. Alguns movimentos das suítes são ligados tematicamente (FULLER; HOLMAN, vol. 7, 2001, p. 339, tradução nossa).<sup>11</sup>

Isto pode ser claramente visualizado comparando-se os QUADROS 1 e 2, que contêm a estruturação das *Six Suites de Clavessin* de Dieupart e das Seis Suítes para violoncelo de Bach, respectivamente.

<sup>7</sup> Alguns autores consideram esta a razão do título “Suítes Inglesas” empregado por Bach.

<sup>8</sup> [http://www.boreades.com/en/disques/colpron/acd\\_2\\_2234\\_35/](http://www.boreades.com/en/disques/colpron/acd_2_2234_35/)

<sup>9</sup> “between the Gigue of the first Suite and the Prelude of the first English Suite, both in A major; between a section of the Overture of the fourth Suite and the Prelude to the third English Suite; and between a section of the Overture of third Suite and the Prelude of the fourth English Suite”.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> “Dieupart’s treatment of the suite as a form, with a fixed number of movements in a fixed order, was without precedent in French harpsichord music, as was the prefixing of an overture to each suite. Some of the suite movements are linked thematically”.



QUADRO 1  
*Six Suites de Clavessin de C. Dieupart*

SUÍTE 1 (LÁ MAIOR)	SUÍTE 2 (RÉ MAIOR)	SUÍTE 3 (SI MENOR)	SUÍTE 4 (MI MENOR)	SUÍTE 5 (FÁ MAIOR)	SUÍTE 6 (DÓ MENOR)
Overture	Overture	Overture	Overture	Overture	Overture
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande
Gavotte	Gavotte	Gavotte	Gavotte	Gavotte	Gavotte
Menuet	Passepied	Menuet	Menuet	Menuet en Rondeau	Menuet
Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue

QUADRO 2  
Seis Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach (BWV 1007-1012)

SUÍTE 1 (SOL MAIOR)	SUÍTE 2 (RÉ MENOR)	SUÍTE 3 (DÓ MAIOR)	SUÍTE 4 (MI B MAIOR)	SUÍTE 5 (DÓ MENOR)	SUÍTE 6 (RÉ MAIOR)
Prelude	Prelude	Prelude	Prelude	Prelude	Prelude
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande
Menuet I	Menuet I	Bourrée I	Bourrée I	Gavotte I	Gavotte I
Menuet II	Menuet II	Bourrée II	Bourrée II	Gavotte II	Gavotte II
Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue

Observando os dois quadros acima, constatamos que a *Overture* (Quadro 1) seria o equivalente ao *Prelúdio* das Suítes para violoncelo.<sup>12</sup> Ao mesmo tempo, podemos considerar as danças variáveis da estrutura empregada por Dieupart, ou seja, os movimentos cinco e seis (*Gavotte, Menuet, Menuet en Rondeau* ou *Passepied*), como o equivalente ao par de danças empregado por Bach nas Suítes para violoncelo. Desta forma, concluímos que a estrutura empregada por J.S. Bach nas Suítes para violoncelo é bastante similar àquela definida por Dieupart em suas Suítes. Note-se, no entanto, que Dieupart emprega a *passepied* uma única vez no ciclo inteiro das *Six Suites de Clavessin*, mais precisamente na Suíte N° 2, em ré maior.

### 1.3. Danças da Suíte Barroca

#### 1.3.1. Danças padrões das Seis Suítes

A seguir, selecionamos exemplos extraídos das Seis Suítes, para ilustrar, em breves descrições, as principais características das danças empregadas por Bach. Enfatizando aspectos relacionados à métrica, estrutura rítmica, andamento, caráter, além de características musicais como a presença de anacruse, hemiola, pedal, dentre outros. Desta forma, podemos perceber que cada dança possui características bem definidas e que a *passepied* empregada no *Prelúdio* da 5ª Suíte, como veremos, é bem distinta de todas as outras danças do ciclo das Seis Suítes.

##### 1.3.1.1. A *Allemande*

Pensando-se na suíte barroca como uma estrutura de quatro movimentos (lento – rápido – lento – rápido), a *allemande*, como primeira dança da suíte, possui andamento lento e caráter majestoso. De origem alemã, apresenta compasso binário simples, 2/2 ou quaternário

---

<sup>12</sup> *Prelúdio* é um movimento instrumental, que surgiu por volta do séc. XV, com a finalidade de introduzir as suítes ou algum grupo de peças. Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p.743), o *prelúdio* surgiu a partir de sons improvisados pelos instrumentistas, ao iniciar uma obra musical, a fim de se confirmar a afinação e o timbre dos instrumentos, ou ainda, executada pelo órgão, para se determinar a altura e o modo das obras a serem cantadas. Era comum se ter apenas cifras na linha do baixo, as quais guiavam os músicos em suas improvisações. O modelo de fuga ou suíte introduzido por um *prelúdio* se tornou a forma predominante no séc. XVII e XVIII, principalmente para J.S. Bach. No entanto, o caráter improvisatório passou a ser substituído por um movimento totalmente escrito e determinado pelo compositor.

4/4, geralmente iniciada com anacruse de colcheia ou semicolcheia (HORST, 1966, p. 35). Trata-se de uma dança lenta com figurações rítmicas rápidas, formadas por colcheias e semicolcheias. Vale salientar que o fragmento destacado abaixo representa um gesto rítmico característico da abertura das *allemandes* (EXEMPLOS 4-5).

Allemande

EXEMPLO 4 – Início da *Allemande* da Partita III para cravo de Johann Kuhnau, com evidência do gesto rítmico característico.

Allemande

EXEMPLO 5 – Início da *Allemande* da Suíte N° 1 de Bach: gesto rítmico característico em evidência.

Estas características fazem com que seu caráter seja majestoso e leve. Horst (1966, p. 35) afirma que a dança após ser introduzida na corte francesa, passou a ter características graciosas e tenras. Os registros escritos e iconográficos mostram que a *allemande* apresentava movimentos lentos e fluentes em suas coreografias, provavelmente devido ao uso contínuo de semicolcheias. Quando estão escritas em caráter francês, suas figuras pontuadas são interpretadas com a ênfase do duplo-ponto, como é o caso da *allemande* da 5ª Suíte (EXEMPLO 6).

### Allemande



EXEMPLO 6 – Início da *Allemande* da Suíte N° 5 de Bach.

#### 1.3.1.2. A *Courante* francesa e a *Corrente* italiana

Nesta dança temos que fazer uma diferenciação entre a *Courante*, em estilo francês, e a *Corrente*, em estilo italiano. Ambas empregadas por Bach, inclusive no ciclo das Seis Suítes. A *courante/corrente* está disposta como a segunda dança da suíte barroca, portanto, seu andamento, em contraste com a *allemande*, é rápido. No entanto, a *courante* francesa é considerada por Little e Jenne como uma dança de estilo mais grandioso e nobre (LITTLE; JENNE, 1998, p. 114). Segundo Horst (1966, p. 44), a *courante* “apesar de seu ar de nobreza, [...], apresentava ainda algumas corridas e deslizamentos [dos pés] e passos efetuados com um leve salto”. Pode-se perceber que, mesmo com seu caráter nobre, a *courante* ocupava o movimento rápido dentro da suíte. Como afirma Little e Jenne (1998, p. 115), a *courante* é tida por muitos autores como uma dança rápida, devido à velocidade dos movimentos das notas, porém a dança já foi a mais lenta das danças barrocas.

Outra característica importante, presente na maioria das *courantes*, é o uso de hemiolas, geralmente nos dois últimos compassos que precedem a cadência final. Os compositores costumam misturar as métricas, utilizando-se de hemiolas, para criar um efeito irregular dos compassos. Neste caso, o compasso é sempre de 3/2, porém, em determinados momentos, dá-se a impressão de se ter compassos em 6/4.

A dança apresenta, na maioria dos casos, figuras rítmicas de semínimas e colcheias. Apesar das inconstâncias rítmicas, a dança apresenta padrões rítmicos recorrentes, com a presença de anacruses e cadências claramente definidas (LITTLE; JENNE, 1998, p. 117-118).

Como apontado por Little e Jenne (1998, p. 126), a única *courante* francesa presente nas Suítes para violoncelo solo é encontrada na Suíte em dó menor (EXEMPLO 7).

### Courante

EXEMPLO 7 – Primeira seção da *Courante* (francesa) da Suíte N° 5 de Bach.

### Corrente

EXEMPLO 8 – Primeira seção da *Corrente* (italiana) da Suíte N° 2.

A chamada “*corrente*” teve sua origem na Itália e, como a *courante*, também foi empregada na Inglaterra. Seu significado quer dizer literalmente *correr*. Está escrita na

fórmula de compasso ternária simples, 3/4, em andamento rápido, sendo sua estrutura musical formada principalmente por passagens de colcheias (HORST, 1966, p. 39). Diferentemente da *courante* francesa, a *corrente* italiana apresenta um caráter bem mais movido e saltitante. As hemiolas também fazem parte das características de uma *corrente*.

A *corrente* foi empregada nas Suítes para violoncelo solo N° 1, 2, 3, 4 e 6. Segundo Little e Jenne (1998, p. 129) a *corrente* é escrita “com textura simples, ritmo harmônico lento e frases de variados comprimentos” (EXEMPLO 8).

### 1.3.1.3. A *Sarabande*

A *sarabanda* teve sua origem nas Américas, mais particularmente no México. Tratava-se de uma dança rápida que acabou sendo banida pela igreja. Do México, migrou para a Espanha, aonde era acompanhada por castanholas e violões, que executavam uma série de harmonias ou acordes pontuados (LITTLE; JENNE, 1998, p. 92). Os franceses introduziram a sarabande em seus balés como elemento exótico, tornando-se uma dança de andamento lento.

Como terceira dança da suíte barroca (A-C-S-G), a *sarabande* veio a apresentar, posteriormente, um caráter completamente distinto, mais calmo, sério e nobre. Sua métrica está formada sempre por compassos ternários simples, 3/4 ou 3/2 (EXEMPLO 9). Esta dança se caracteriza por um acento no segundo tempo, normalmente formado por uma nota pontuada. Encontra-se ainda a presença constante de *rubatos*, o que faz seu caráter ser de grande expressividade, contudo, com simplicidade na estrutura frasal. Hemiolas, sínopes e cadências femininas podem ser comuns nas *sarabandas*. Anacruses são ausentes e suas frases estão estruturadas em quatro e oito compassos, onde a harmonia muda de acordo com a pulsação (LITTLE; JENNE, 1998, p. 95-99). A *sarabanda* da 5ª Suíte é, no entanto, a que possui menos características rítmicas desta dança, por não apresentar acordes e sim, estrutura em arpejos (EXEMPLO 10).

## Sarabande

EXEMPLO 9 – *Sarabande* da Suíte N° 1.

## Sarabande

EXEMPLO 10 – *Sarabande* da Suíte N° 5.1.3.1.4. A *Gigue*

Trata-se do último movimento da suíte de danças barrocas. A *gigue* é encontrada em três tipos diferentes, descritos, segundo Little e Jenne, como *gigue* francesa, *gigue* I e *guige* II, de acordo com sua estrutura métrica.

As *gigues* francesas apresentam-se com figuras pontuadas, textura simples e em andamento mais rápido. Esta *gigue* é caracterizada pelo constante uso de figuras “*sautillant*” que faz com que seu caráter seja sempre alegre e vivo. Os passos da dança mudam de acordo com a harmonia. A *gigue* se caracteriza pela presença de cadências internas e tercinas que determinam o pulso. Sua fórmula de compasso é geralmente binária composta, 6/8 ou 6/4, podendo ser encontrada também em forma ternária no séc. XVII (LITTLE; JENNE, 1998, p. 146).

A presença de anacruses é característica comum a todos os tipos de *gigues*. Além disso, o caráter alegre, as frases inconstantes, a textura imitativa na maioria das peças e a presença de uma ou duas pulsações por compasso. Segundo Little e Jenne (1998, p. 139) a *gigue* da Suíte em dó menor é a única das suítes em estilo francês (EXEMPLO 11).

### Gigue



EXEMPLO 11 – Primeira seção da *Gigue* da Suíte N° 5, exemplo de *gigue* francesa.

A *gigue* I aparece na Suíte em mi bemol maior, demonstrada no Exemplo 12, enquanto que a *gigue* II nas demais Suítes para violoncelo solo, como podemos ver no Exemplo 13. Uma particularidade da *gigue* I é o agrupamento de tercinas no menor nível métrico, estas *gigues* estão escritas geralmente em textura contrapontística (LITTLE; JENNE, 1998, p. 154).

Segundo as autoras (ibid, p. 153), a *gigue* I é a única dança barroca que possui as tercinas em uma organização métrica reduzida, na qual cada pulsação contém mais de um grupo de tercinas. Com ritmos irregulares e desiguais, apresenta suas principais cadências, praticamente, apenas no final de cada parte. Diferentemente, a *gigue* II tem sua pulsação ao nível de cada grupo de tercinas. A figura “*sautillant*” também é recorrente nesta *gigue*, que possui características em congruência com a *gigue* francesa e *gigue* I. Pode-se dizer que “a *gigue* francesa e a *giga* I tem origens comparativamente separadas, mas a *giga* II é derivada historicamente de um tipo ou de outro” (LITTLE; JENNE, 1998, p. 168).



## Gigue

Musical score for Gigue, Suite No. 4, Example of Gigue I. The score is in bass clef, 12/8 time, and B-flat major. It consists of three staves of music. The first staff starts with a bass clef, a B-flat key signature, and a 12/8 time signature. The second staff begins with a measure number '4'. The third staff begins with a measure number '7' and ends with a double bar line and repeat dots.

EXEMPLO 12 – Primeira seção da *Gigue* da Suíte N° 4, exemplo de *gigue* I.

## Gigue

Musical score for Gigue, Suite No. 3, Example of Gigue II. The score is in bass clef, 3/8 time, and B-flat major. It consists of five staves of music. The first staff starts with a bass clef, a B-flat key signature, and a 3/8 time signature. The second staff begins with a measure number '8'. The third staff begins with a measure number '15'. The fourth staff begins with a measure number '22'. The fifth staff begins with a measure number '28' and ends with a double bar line and repeat dots.

EXEMPLO 13 – Início da *Gigue* da Suíte N° 3, exemplo de *gigue* II.

### 1.3.2. “*Alternativement*” empregado por Bach nas Seis Suítes

Dentre as danças opcionais mais empregadas por Bach incluem-se o *menuet*, a *bourrée* e a *gavotte* – descritas abaixo, por estarem presentes nas suítes para violoncelo. Como estruturadas em pares de danças, todas estas estão divididas em duas danças, sendo cada uma com duas seções. Após a dança II, há um retorno à dança I, executada sem repetição. Além destas, Bach também empregou, em muitas de suas composições, *passepieds*, *loures*, *polonaises*, dentre outras.

#### 1.3.2.1. O *Menuet*

A mais famosa de todas as danças francesas é, sem dúvida, o *menuet*. Este é considerado, por muitos, como símbolo de elegância e nobreza da França nos séculos XVII e XVIII. É a única dança barroca que sobreviveu como movimento das sinfonias clássicas e sonatas (LITTLE; JENNE, 1998, p. 62).

O *menuet* é uma dança bipartita com frases de quatro ou oito compassos, nas quais existe sempre a relação de “pergunta e resposta” (antecedente e conseqüente), finalizando com uma cadência forte. Sua fórmula de compasso geralmente é ternária simples, 3/8 ou 3/4, ou binária composta 6/8. No entanto, a pulsação é sempre contada como uma unidade de três tempos, tornando a estrutura sempre ternária, seja ela simples ou composta. De tempo moderato, possui um grande senso rítmico, com caráter anacrústico.

O *menuet* está fortemente associado à *passepied*. Apresenta uma estrutura melódica simples, frequentemente movendo-se por grau conjunto. Possui, também, a presença de hemíolas e síncope, que os torna mais atrativo (LITTLE; JENNE, 1998, p. 67-71). Bach utilizou em suas Suítes para violoncelo solo, *menuets* I e II nas duas primeiras Suítes (EXEMPLOS 14 e 15).

## Menuet I

5

9

13

17

21

*tr*

## Menuet II

7

13

19

*Menuet I da Capo*

EXEMPLO 14 – *Menuet I e II da Suíte N° 1.*

## Menuet I

## Menuet II

*Menuet I da Capo*EXEMPLO 15 – *Menuet I e II da Suíte N° 2.*

### 1.3.2.2. A *Bourrée*

Segundo Little e Jenne (1998, p. 35-41), a *bourrée* é a dança francesa menos complexa devido a sua estrutura rítmica muito simples. Utilizando-se, em sua maioria, de figuras rítmicas como a colcheia e a semínima. Sua métrica sempre binária, com fórmula de compasso binária simples, 2/2 ou 2/4. Devido ao emprego de passos rápidos e vivos na dança, tende-se a perceber a *bourrée* como uma dança relativamente rápida. A anacruse é uma característica marcante desta dança, impulsionando o movimento sempre para frente (EXEMPLO 16). As anacruses podem ser variáveis, sendo mais frequentes as de duas colcheias ou de uma semínima, sempre bem marcadas. Suas figuras melódicas estão dispostas por grau conjunto, em sua grande maioria. É comum a presença de cadências internas e síncofes formando acentos em contratempos.

#### Bourrée I



EXEMPLO 16 – Primeira seção da *Bourrée* I da Suíte N° 3 de Bach.

Bach empregou pares de *bourrées* nas Suítes 3 e 4 para violoncelo solo, como *alternativement* entre a *sarabande* e a *gigue*.

### 1.3.2.3. A *Gavotte*

A *gavotte* é uma dança de origem francesa, com compasso binário simples, 2/2, começando com uma anacruse equivalente a metade do compasso, o que a distingue de outras danças com anacruse. Em andamento rápido, ela é dançada com pequenos saltos, e nunca em corrida.

A *gavotte* é empregada como uma das danças opcionais da suíte. Esta veio a ter grande êxito durante a febre pastoral, 1720-1730, onde uma vida rural mais simples era idealizada (LITTLE; JENNE, 1998, p. 47), por isso a presença de pedal. Curiosamente, a *gavotte* tem origem da mesma região da *passepied*, ambas originárias da região da Bretanha, na França.

De andamento moderato, a dança apresenta caráter calmo, leve e sutil. Sua estrutura métrica é semelhante à da *bourrée*, em compasso binário simples (2/2), com o ritmo harmônico de quatro compassos. Segundo Little e Jenne (1998, p. 50), a diferença entre a *bourrée* e a *gavotte* está na sua acentuação métrica. Na *gavotte*, a acentuação métrica encontra-se na metade do compasso, enquanto que na *bourrée* esta se encontra no primeiro tempo. Desta maneira, a *gavotte* apresenta uma estrutura métrica em agrupamentos que sempre sobrepõem à barra de compasso (LITTLE; JENNE, 1998, p. 47-55). Bach empregou pares de *gavottes* nas suas Suítes 5 e 6 para violoncelo (EXEMPLOS 17 e 18).

### Gavotte I

The musical score for Gavotte I from Suite No. 5 is written for cello in bass clef, 2/2 time, and B-flat major. It consists of three staves. The first staff contains the melody with a trill (tr) in the fifth measure. The second staff is the left hand accompaniment, starting with a finger number '5' above the first note. The third staff is the right hand accompaniment, starting with a finger number '8a' above the first note. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

EXEMPLO 17 – Primeira seção da *Gavotte I* da Suíte N° 5.

### Gavotte I

The musical score for Gavotte I from Suite No. 6 is written for cello in bass clef, 2/2 time, and D major. It consists of two staves. The first staff contains the melody with slurs and accents. The second staff is the left hand accompaniment, starting with a finger number '4' above the first note. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

EXEMPLO 18 – Primeira seção da *gavotte I* da Suíte N° 6.

## 1.4. Comparação da estruturação das obras para instrumento solo de J.S. Bach

### 1.4.1. Obras solo para alaúde, violino, violoncelo e flauta

Incluindo apenas as Partitas, Sonatas e Suítes para instrumento solo de J.S. Bach, podemos considerar sua produção relativamente concisa. Sem contar com a vasta obra para teclado, sua produção integral para instrumento solo consiste apenas de duas Suítes e duas Partitas para alaúde, Seis Partitas e Sonatas para violino (sendo 3 Sonatas e 3 Partitas), Seis Suítes para violoncelo e uma Partita para flauta, conforme o quadro abaixo (QUADRO 3).

QUADRO 3  
Obra instrumental solo de J.S. Bach (excetuando-se as obras para teclado)

BWV	OBRA	TONALIDADES	ANO
995*	Suíte para alaúde solo	sol menor	c. 1730
996	Suíte para alaúde solo	mi menor	após 1712
997	Partita para alaúde solo	dó menor	c. 1740
1006**	Partita para alaúde solo	mi maior	c. 1736-7
1001-1006	Sonatas e Partitas para violino solo	sol menor, si menor, lá menor, ré menor, dó maior, mi maior	1720
1007-1012	Seis Suítes para violoncelo solo	sol maior, ré menor, dó maior, mi <i>b</i> maior, dó menor, ré maior	c. 1720
1013	Partita para flauta solo	lá menor	após 1723

\* Suíte para alaúde solo em sol menor, transcrição da Suíte N° 5 para violoncelo solo.

\*\* Partita para alaúde solo em mi maior, transcrição da Partita N° 3 para violino solo.

Analisando o quadro acima, podemos observar que, além de ser um repertório reduzido, Bach transcreveu duas de suas obras solo para outro instrumento. Primeiramente a Suíte N° 5 para violoncelo solo, em dó menor, transcrita para alaúde na tonalidade de sol menor, que será abordada mais adiante. Além disso, a Partita N° 3 para violino solo, em mi maior, também foi transcrita para alaúde, porém, mantendo-se a tonalidade original.

Considerando-se as obras para alaúde solo que não foram transcritas de um outro instrumento, temos a Suíte para alaúde BWV 996, em mi menor, e a Partita para alaúde BWV 997, em dó menor. Pode-se notar que a Suíte BWV 996 consiste de seis movimentos que seguem a mesma estrutura da suíte barroca, com uma *bourrée* simples como dança opcional e um *prelúdio* como movimento de abertura. Praticamente a mesma estrutura das Suítes 3 e 4 para violoncelo solo, com a diferença de que a dança opcional não se desdobra em *bourrée* I e *bourrée* II.

A Partita em dó menor para alaúde também inicia com um *prelúdio*. No entanto, Bach omite a *allemande* e a *courante*, introduzindo uma fuga como segundo movimento. Isto é seguido por uma *sarabanda* e uma *gigue*, acrescentando um *double* nesta última para finalizar a obra. A Partita para flauta solo BWV 1013, em lá menor, mantém quase que integralmente a sequência original da suíte barroca, porém possui como movimento final uma *bourrée anglaise*, ao invés de uma *gigue*. Estes detalhes são vistos no Quadro 4.

QUADRO 4  
Suíte e Partita para alaúde solo e Partita para flauta solo

SUÍTE PARA ALAÚDE BWV 996 (MI MENOR.)	PARTITA PARA ALAÚDE BWV 997 (DÓ MENOR.)	PARTITA PARA FLAUTA BWV 1013 (LÁ MENOR.)
Prelude	Prelude	Allemande
Allemande	Fuga	Courante
Courante	Sarabande	Sarabande
Sarabande	Gigue - Double -	Bourrée Anglaise
Bourrée	..	..
Gigue	..	..

Com relação ao repertório para violino solo, observa-se que Bach manteve a constância de agrupar suas Sonatas e Partitas, em três Sonatas e três Partitas de maneira alternada. A Partita N° 1 segue a mesma sequência de quatro movimentos da suíte barroca, porém apresenta uma *bourrée* com *double* no lugar da *gigue*, de forma semelhante à Partita para flauta, que acrescenta uma *bourrée anglaise*. Na Partita N° 2, Bach mantém esta mesma ordem da suíte barroca, adicionando uma *ciaccona* após a *Gigue* como movimento



conclusivo. Enquanto a Partita N° 3 apresenta uma sequência bastante irregular, ainda que se inicie com um *prelúdio* e finalize com uma *gigue*. Porém, as demais danças tradicionais da suíte barroca (A-C-S) não estão presentes, ao invés destas, outras danças são inseridas – *loure*, *gavotte en rondeau* e *bourrée*. Inclusive o par de danças opcionais, neste caso, *Menuet I e II*, se encontra fora de sua posição habitual de penúltimo movimento (QUADRO 5).

Segundo Lester (1999, p. 7), as Partitas exemplificam o gênero *sonata da chiesa*, na qual seus movimentos estão formados a partir das danças barrocas. Enquanto as Sonatas representam modelos do gênero *sonata de câmara*, com quatro movimentos alternados: lento, fuga (rápido), lento e rápido. Ou seja, as Partitas e as Sonatas para violino solo são claramente originadas a partir de gêneros distintos.

QUADRO 5  
Sonatas e Partitas para violino solo de J.S. Bach (BWV 1001-1006)

SONATA 1 (SOL MENOR)	PARTITA 1 (SI MENOR)	SONATA 2 (LÁ MENOR)	PARTITA 2 (RÉ MENOR)	SONATA 3 (DÓ MAIOR)	PARTITA 3 (MI MAIOR)
Adágio	Allemande -Double-	Grave	Allemande	Adágio	Prelude
Fuga (Allegro)	Courante -Double-	Fuga	Courante	Fuga	Loure
Siciliana	Sarabande	Andante	Sarabande	Largo	Gavotte en Rondeau
Presto	Bourrée -Double-	Allegro	Gigue	Allegro Assai	Menuet I
..	..	..	Ciaccona	..	Menuet II
..	..	..	..	..	Bourrée
..	..	..	..	..	Gigue

#### 1.4.2. Obras solo para teclado

Somando-se a esta série de obras previamente discutidas, podemos também incluir as seguintes Sonatas, Suítes e Partitas para teclado, apresentadas no Quadro 6. Estas foram acrescentadas por serem obras do mesmo gênero, e por estarem agrupadas como um conjunto de obras, assim como as obras mencionadas acima.

QUADRO 6  
Conjuntos de obras para teclado solo de J.S. Bach<sup>13</sup>

BWV	OBRA	TONALIDADES	ANO
525-530	Seis Sonatas para órgão	mi <i>b</i> maior, dó menor, ré menor, mi menor, dó maior, sol maior	cerca de 1730
806-811	Seis Suítes Inglesas para teclado	lá maior, lá menor, sol menor, fá maior, mi menor, ré menor	antes de 1720
812-817	Seis Suítes Francesas para teclado	ré menor, dó menor, si menor, mi <i>b</i> maior, sol maior, mi maior	1712-25
825-830	Seis Partitas para teclado	si <i>b</i> maior, dó menor, lá menor, ré maior, sol maior, mi menor	?

As Seis Sonatas para órgão, BWV 525-530, não apresentam danças barrocas em sua estrutura. Neste caso, os movimentos estão intitulados com marcas de expressão de andamentos, de acordo com o Quadro 7. No entanto, pode-se observar que todas estão construídas em três movimentos, seguindo a estrutura rápido – lento – rápido, exceto a Sonata N° 4.

QUADRO 7  
Seis Sonatas para órgão de J.S. Bach (BWV 525-530)

SONATA 1 (MI <i>B</i> MAIOR.)	SONATA 2 (DÓ MENOR.)	SONATA 3 (RÉ MENOR.)	SONATA 4 (MI MENOR.)	SONATA 5 (DÓ MAIOR.)	SONATA 6 (SOL MAIOR.)
Allegro	Vivacce	Andante	Adágio	Allegro	Vivacce
Adágio	Largo	Adágio e doce	Vivacce	Largo	Lento
Allegro	Allegro	Vivacce	Andante un poco allegro	Allegro	Allegro

Nas Suítes Francesas para teclado, os movimentos *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue* permanecem numa seqüência determinada, porém o movimento de abertura (*prelúdio* ou *overture*) não está presente. Os movimentos intermediários, entre a *Sarabande* e a *Gigue*,

<sup>13</sup> Além das obras mencionadas, existem outras Sonatas, Partitas e Suítes para teclado que não estão agrupadas nem formam um conjunto de obras, e que, por esta razão, não estão inseridas no quadro.

estão dispostos de forma irregular, variando as danças e o número delas em cada Suíte, porém sempre concluindo com a *gigue*, como mostra o Quadro 8. Podemos dizer que Bach manteve a seqüência da suíte barroca (A-C-S-G), porém, introduziu danças diversas entre a *Sarabande* e a *Gigue*. Sendo um par de danças na Suíte 1, duas danças nas Suítes 2 e 3, três danças nas Suítes 4 e 5, e quatro danças na Suíte 6.

QUADRO 8  
Suítes Francesas para teclado de J.S. Bach (BWV 812-817)

SUÍTE 1 (RÉ MENOR)	SUÍTE 2 (DÓ MENOR)	SUÍTE 3 (SI MENOR)	SUÍTE 4 (MI B MAIOR)	SUÍTE 5 (SOL MAIOR)	SUÍTE 6 (MI MAIOR)
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande
Menuet I	Air	Anglaise	Gavotte	Gavotte	Gavotte
Menuet II	Menuet	Menuet - Trio -	Menuet	Bourrée	Polonaise
Gigue	Gigue	Gigue	Air	Loure	Menuet
..	..	..	Gigue	Gigue	Bourrée
..	..	..	..	..	Gigue

Verificamos que nas Suítes Inglesas para teclado, os movimentos estão ordenados de maneira similar às Suítes para violoncelo solo. Ou seja, além das danças da suíte barroca (A-C-S-G), temos o *Prelúdio* como movimento introdutório, e um par de danças opcionais entre a *Sarabande* e a *Gigue*. Constatamos que Bach emprega exatamente as mesmas *galanteries* (*bourrées*, *gavottes* e *menuets*) das Suítes para violoncelo. No entanto, foi empregado um par de *passepieds* na Suíte N° 5. Podemos confrontar esta semelhança, comparando-se o Quadro 2 (Suítes para violoncelo) com o Quadro 9 (Suítes Inglesas).

QUADRO 9  
Suítes Inglesas para teclado de J.S. Bach (BWV 806-811)

SUÍTE 1 (LÁ MAIOR)	SUÍTE 2 (LÁ MENOR)	SUÍTE 3 (SOL MENOR)	SUÍTE 4 (FÁ MAIOR)	SUÍTE 5 (MI MENOR)	SUÍTE 6 (RÉ MENOR)
Prelude	Prelude	Prelude	Prelude	Prelude	Prelude
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante I Courante II -Double I- -Double II-	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande -Double-
Bourrée I	Bourrée I	Gavotte I	Menuet I	Passepied I (en Rondeau)	Gavotte I
Bourrée II	Bourrée II	Gavotte II	Menuet II	Passepied II	Gavotte II
Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue

Nas Partitas para teclado, BWV 825-830, Bach mantém a sequência da suíte barroca, ainda que de forma menos regular. Em cada Partita, o movimento de abertura está apresentado com títulos diferentes, mas que desempenham a mesma função (*Prelude*, *Sinfonia*, *Fantasia*, *Overture*, *Praeambulum* e *Toccat*). Nas Partitas 4 e 6 encontram-se inseridas uma *air* e uma *aria* entre a *Courante* e a *Sarabande*. O que é contrabalanceado com a presença de apenas uma dança opcional posicionada entre a *Sarabande* e a *Gigue*.

A Partita N° 1, por outro lado, tem exatamente a mesma estrutura das Suítes para violoncelo, com um par de *menuets* como danças opcionais. É de se destacar, no entanto, a estrutura da Partita n° 5, na qual Bach agrupa um *tempo di menuet* e uma *passepied* como um par de danças da Suíte. Embora não haja o retorno à primeira dança ao final da *Passepied*, é interessante visualizar o emparelhamento de duas danças estreitamente relacionadas, conforme descrito anteriormente.

QUADRO 10  
Seis Partitas para teclado de J.S. Bach (BWV 825-830)

PARTITA 1 (SI B MAIOR)	PARTITA 2 (DÓ MENOR)	PARTITA 3 (LÁ MENOR)	PARTITA 4 (RÉ MAIOR)	PARTITA 5 (SOL MAIOR)	PARTITA 6 (MI MENOR)
Prelude	Sinfonia (Grave, Adágio, Andante)	Fantasia	Ouverture	Praeambulum	Toccatà
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Sarabande	Sarabande	Sarabande	Aria	Sarabande	Air
Menuet I	Rondeau	Burlesca	Sarabande	Tempo di Menuet	Sarabande
Menuet II	Capriccio	Scherzo	Menuet	Passepied	Tempo di Gavotte
Gigue	..	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue

Portanto, dentre este repertório selecionado, contendo séries de obras para instrumento solo, verifica-se que Bach empregou *passepieds* na Suíte Inglesa N° 5 e na Partita N° 5 para teclado. Da mesma forma que este trabalho busca comprovar que Bach também empregou uma *passepied* na Suíte N° 5 para violoncelo.

## Capítulo 2

### **As Suítes para Violoncelo solo de J.S. Bach: manuscritos, tonalidades e questões estilísticas**

Embora o manuscrito/autógrafo das Seis Suítes esteja perdido, a Suíte N° 5 é a única que se tem registro de uma transcrição para alaúde, feita pelo próprio compositor, cujo manuscrito está disponível para pesquisa. Desta forma, um estudo comparativo da cópia para violoncelo de Ana Magdalena Bach com o manuscrito da transcrição para alaúde feita por J.S. Bach nos permite expandir a compreensão da obra, a partir de informações e observações dos elementos inseridos nesta segunda versão, como ornamentos, preenchimento de vozes, articulações e, até mesmo, a alteração dos acordes finais das duas seções principais do *Prelúdio*.

#### **2.1. Manuscritos das Suítes de J.S. Bach**

Para efeito de embasamento das discussões neste trabalho, é importante esclarecer a questão dos manuscritos existentes das Seis Suítes, os quais tivemos acesso através dos fascículos. Embora o manuscrito de J. S. Bach esteja perdido, temos outras cópias importantes disponíveis para consulta, como a de Anna Magdalena Bach, o de Johann Peter Kellner, o “manuscrito Westphal” e uma cópia anônima do final do séc. XVIII.

Segundo Schwemer e Woodfull-Harris (2000, p. 4-5), Bach teria feito um primeiro manuscrito das Seis Suítes e, posteriormente, uma outra cópia passada à limpo. Infelizmente, estas duas cópias estão perdidas.

Anna Magdalena Bach (A.M.B.), por outro lado, teria feito uma cópia das Suítes, provavelmente entre os anos de 1727-1731, a partir do manuscrito passado a limpo pelo próprio J.S. Bach, como parte de uma obra em dois volumes. Na qual a primeira parte consistia da cópia das Sonatas e Partitas para violino solo e, a segunda parte, das Seis Suítes para violoncelo solo. De acordo com Schwemer e Woodfull-Harris (2000, p. 4), esta cópia de A.M.B. foi “preparada provavelmente para Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774),

discípulo de Bach e que atuava como músico camerista na corte de Brunswick-Wolfenbüttel e residente em Leipzig a partir do outono de 1727”.

O manuscrito de J.P. Kellner (1705-1772), segundo Schwemer e Woodfull-Harris (2000, p. 4), é a cópia mais antiga das Suítes que ainda sobrevive, feita provavelmente em 1726, a partir do primeiro manuscrito de J.S. Bach (manuscrito original). Vale salientar, que Kellner foi um dos mais importantes copistas da música de Bach.

O “manuscrito Westphal”, por sua vez, foi copiado a partir de uma outra fonte, de autoria desconhecida. Este é parte de uma coleção de manuscritos de obras instrumentais de Bach, realizada por dois copistas não identificados, durante a segunda metade do séc. XVIII. O manuscrito pertenceu a Johann Christoph Westphal (1727-1799), organista, impressor e vendedor de música de Hamburgo.

O quarto manuscrito, ao qual também tivemos acesso, foi elaborado no final do séc. XVIII por um copista anônimo a partir do mesmo manuscrito de autoria desconhecida, que está perdido. Segundo Schwemer e Woodfull-Harris (2000, p. 5), este quarto manuscrito é provavelmente da região do norte ou do centro da Alemanha.

O manuscrito de autoria desconhecida serviu de fonte para o “manuscrito de Westphal”, o manuscrito anônimo do séc. XVIII e para a primeira edição publicada das Suítes, realizada em Paris no ano 1824.

Além destas quatro fontes previamente citadas, temos ainda o manuscrito da versão da 5ª Suíte para alaúde, do punho do próprio J.S. Bach, datado do mesmo período da cópia de A.M.B., ou seja, provavelmente, entre 1727-1731. Vale salientar que a Suíte N° 5 foi a única transcrita pelo próprio J.S. Bach para um outro instrumento, neste caso para alaúde. Para melhor compreensão da origem destes manuscritos, formamos o diagrama da Figura 3.

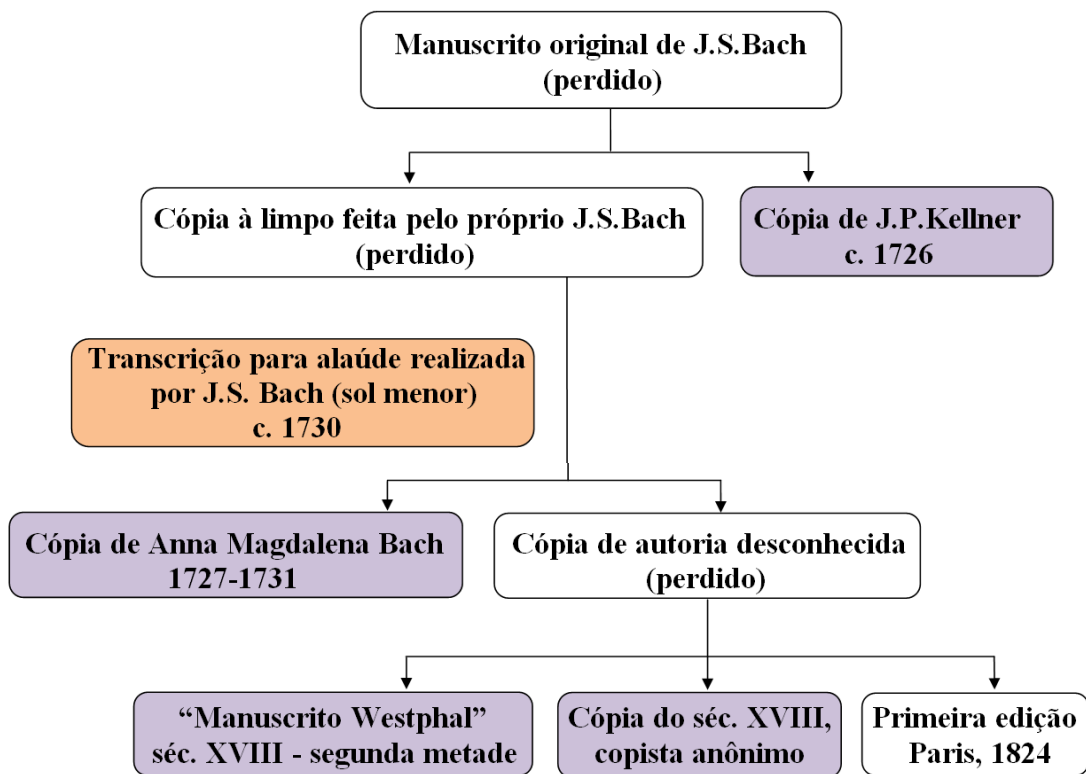


FIGURA 3 – Diagrama da origem dos manuscritos das Suítes para violoncelo solo de J.S. Bach, de acordo com Schwemer e Woodfull-Harris – cópias disponíveis para consulta estão em evidência.

## 2.2. Tonalidades, modos e a construção do ciclo das Seis Suítes

Pouco tem sido discutido sobre a sequência das tonalidades e respectivos modos das Seis Suítes. No entanto, uma breve análise sobre estes elementos nos leva a conclusões interessantes. Além de terem sido agrupadas em um único volume, elaborado por A.M.B., a sequência e estruturação das tonalidades das Suítes para violoncelo nos indicam que estas foram pensadas, provavelmente, como um ciclo.

Observando-se o diagrama abaixo, podemos perceber que a estruturação das tonalidades das Seis Suítes está muito bem distribuída e equilibrada. Em termos de tonalidade, temos a sequência de Sol M, Ré m, Dó M, Mi b M, Dó m e Ré M, de forma que as duas únicas Suítes em modo menor vêm suceder a primeira Suíte e anteceder a última. Desta forma, temos



duas Suítes em dó (maior e menor), duas Suítes em ré (maior e menor) – tonalidades paralelas – e as remanescentes em sol maior e mi bemol maior, respectivamente. A sequência de tonalidades nos mostra, de fato, um grande gesto de Sol M para Ré M (I – V), como pode ser visualizado no diagrama da FIG 4.

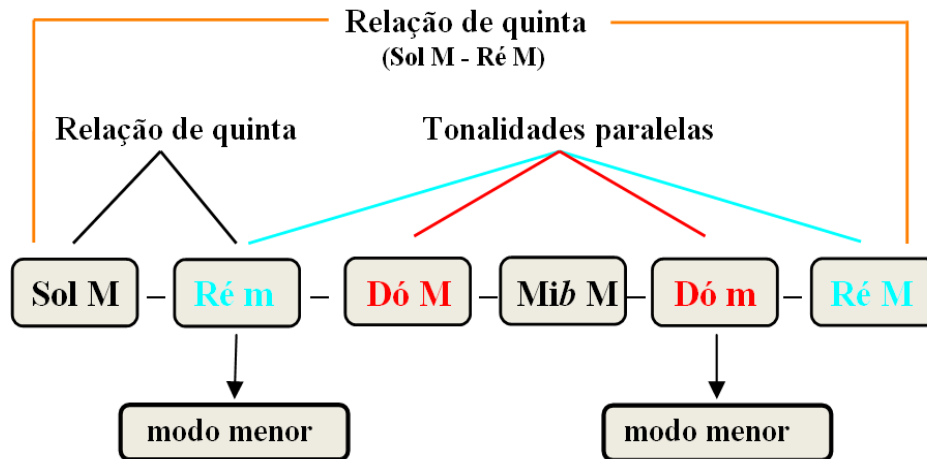


FIGURA 4 – Diagrama das tonalidades das Suítes para violoncelo solo de J.S.Bach.

Levando-se em consideração a distribuição dos modos, (relação maior/menor), estes estão dispostos da seguinte forma:

**M – m – M – M – m – M**

FIGURA 5 – Sequência dos modos das Seis Suítes  
(M = modo maior; m = modo menor).

Esta estrutura, de equilíbrio e balanço, na forma de palíndromo, pode ser claramente visualizada nas FIG. 6a e 6b.

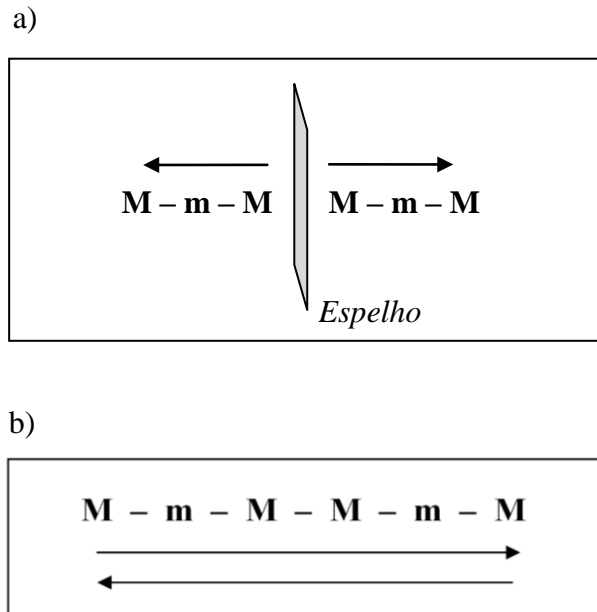


FIGURA 6 – Sequência palindrômica dos modos das Seis Suítes.

No entanto, se subdividirmos esta estrutura em duas partes (Suítes 1-2-3 e Suítes 4-5-6) teria a formação de duas estruturas absolutamente iguais:  $M - m - M$  (FIG. 7).

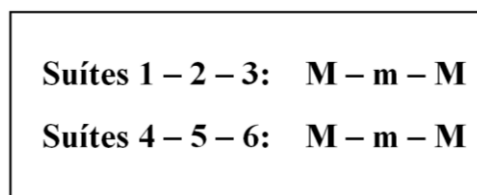


FIGURA 7 – Sequência de modos:  $M - m - M$  repetido entre as três primeiras e as três últimas Suítes.

Trata-se, pois, de uma relação de simetria que não se encontra em nenhum grupo de Suítes ou Partitas de Bach anteriormente mencionadas (QUADROS 5, 7 e 10, ver páginas 43, 44 e 47). A sequência mais próxima de uma estrutura simétrica como esta pode ser encontrada apenas nas Suítes Inglesas ( $M - m - m - M - m - m$ ) e nas Suítes Francesas ( $m - m - m - M - M - M$ ), porém não é observada nas Sonatas e Partitas para violino, nem nas Partitas para

teclado (BWV 825-830). No entanto, pelo fato de termos uma sequência palindrômica, nos indica que os modos das tonalidades das Suítes para violoncelo são as mais simétricas.

Pensando-se nas Suítes como um todo, esta sequência nos mostra que Bach provavelmente planejou este conjunto de obras como uma unidade. Ao analisar os QUADROS 2, 8 e 9 (ver páginas 27, 45 e 46), percebemos que as Suítes para violoncelo são as mais bem padronizadas, considerando-se o emprego das danças, o número de movimentos, além da cuidadosa escolha de tonalidades. O que nos leva a crer que estas foram, provavelmente, concebidas como um conjunto de obras coesas. Daí a coerência de alguns intérpretes em executá-las na íntegra, em um único concerto.

### 2.3. Aspectos Gerais da 5ª Suíte: singularidades e questões estilísticas

A Suíte N° 5 possui diversas singularidades em relação às outras Suítes para violoncelo, o que a diferencia em diversos aspectos, como vistos a seguir.

Esta obra apresenta, em seu manuscrito para violoncelo, a indicação do uso de *scordatura*, onde a corda lá é afinada um tom abaixo, ou seja, em sol.<sup>14</sup> “*Scordatura* é o termo utilizado para qualquer alteração de afinação padronizada de um instrumento de cordas” (SCHWEMER; WOODFULL-HARRIS, 2000, p. 40).<sup>15</sup> Isto ocorre, provavelmente, para se buscar um timbre ainda mais escuro e para enfatizar a tonalidade de dó menor. Desta forma, tocando-se o mi bemol, primeira posição, na corda ré, juntamente com todas as outras cordas soltas, temos a formação do acorde de dó menor com a quinta duplicada (FIG. 8).

*scordatura*



FIGURA 8 – Acorde de dó menor com *scordatura*, no qual a corda lá soa a nota sol (dó – sol – mi<sup>b</sup> – sol).

<sup>14</sup> *Scordatura* da 5ª Suíte está presente em todos os manuscritos consultados, exceto no manuscrito de J.P. Kellner.

<sup>15</sup> “*Scordatura* is the term used for any alteration to the standardized tuning of a string instrument”.

Também se pode dizer que Bach buscou uma relação timbrística mais próxima à viola da gamba, quando introduziu a *scordatura* nesta Suíte. Instrumento admirado pelos franceses, devido a suavidade sonora produzida pela facilidade de executar notas arpejadas e cordas duplas. Como esta Suíte está estruturada no estilo francês, é muito provável que o compositor tenha se utilizado deste artifício para aproximar a linguagem dos dois instrumentos.<sup>16</sup>

Desta forma, a Suíte N° 5, com características amplamente francesas, reflete um paradoxo estilístico em relação às demais Suítes, que são predominantemente no estilo italiano. Por outro lado, pelo fato de ser uma das suítes que mais explora o uso de cordas duplas e acordes, a *scordatura* acabou por facilitar a execução de algumas destas passagens.

Apesar do uso da *scordatura* ter sido comum no séc. XVII, segundo Walden (1998, p. 206), esta prática tornou-se rara no séc. XVIII, o que é reforçado pela ausência de referência na literatura pedagógica do violoncelo daquele período.

A *scordatura* foi empregada no violino de forma regular desde o início do séc. XVII. Embora afinações variantes tenham sido aplicadas ao violoncelo durante o séc. XVII, qualquer afinação diferente do Dó-Sol-ré-lá foi designada tão raramente por compositores do séc. XVIII, que aqueles exemplos que sobreviveram podem ser considerados anomalias (WALDEN, 1998, p. 206, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Além disso, ainda segundo Walden (1998, p. 206), esta “reafinação do violoncelo era algo não-convencional para a década na qual esta [suíte] foi escrita e, aparentemente, não se usou esta técnica novamente”.<sup>18</sup>

Outra particularidade, já mencionada, é que esta vem a ser a única Suíte para violoncelo solo transcrita para outro instrumento. Esta transcrição para alaúde em sol menor está disposta em dois pentagramas, nos quais o pentagrama superior está em clave de dó na quarta linha e o inferior, na clave de fá (EXEMPLO 19). Tal manuscrito feito pelo próprio Bach ainda existe.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Segundo Grout e Palisca, “enquanto na Itália a família do violino começava a substituir as antigas violas e os compositores aí desenvolviam um estilo especificamente violinístico, os franceses começavam a cultivar a viola, que se tornou, nos últimos decênios do século XVII, o instrumento de arco mais apreciado neste país” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 312).

<sup>17</sup> “*Scordatura* was employed on the violin with regularity from the beginning of the seventeenth century. While variant tunings were applied to the violoncello during the seventeenth century, tuning pitches differing from C-G-d-a were so rarely designated by eighteenth-century composers, that those few surviving examples may be considered anomalous”.

<sup>18</sup> “Bach’s re-tuning of the violoncello was unconventional for the decade in which it was written and it appears that it was not until the end of the century that a violoncellist used this technique again”.

<sup>19</sup> O alaúde alcançou grande popularidade no período Renascentista. Sua família apresentava uma variedade de tamanhos, de acordo com a necessidade de se ter um timbre mais agudo ou mais grave. Atuava tanto como instrumento de acompanhamento vocal, como instrumento solista. Trata-se de um instrumento extremamente



EXEMPLO 19 – Fragmento do manuscrito da versão para alaúde realizada pelo próprio J.S. Bach.

Estilisticamente, a 5ª Suíte é a que mais explora o estilo francês dentre as Seis Suítes, pelo fato de todos os seus movimentos estarem escritos dentro deste estilo.<sup>20</sup> O *Prelúdio* está apresentado na estrutura de uma abertura francesa no estilo de Rameau, permeada por ritmos que sugerem o uso do duplo ponto (do inglês: “*double-dotting*”), além dos gestos anacrústicos em estruturas escalares, interpretadas com muita liberdade rítmica (EXEMPLO 20). Todos estes, aspectos característicos do estilo francês. Vale salientar que a *Courante* e a *Gigue* desta Suíte acabam se destacando por serem as únicas, entre as Seis Suítes, escritas em estilo francês, já que as outras Suítes empregam a *corrente* italiana e as *gigues* modelo I e II, como mencionado por Little e Jenne (1998, p. 139).

---

versátil com características de instrumento harmônico e melódico, assim, tinha a capacidade execução de acordes, linhas melódicas, ritmos complexos e todo tipo de ornamentos, aspecto que levou o alaúde a ser o instrumento mais difundido da época, difundido por toda a Europa. Sua estrutura é basicamente formada por cinco cordas duplas e uma corda simples, com características bastante suaves (GROUT; PALISCA, 2001, p. 257-258).

<sup>20</sup> Verifica-se, historicamente, que as influências estilísticas italianas se mesclavam com as francesas. “À medida que se aproximava o final do século XIV, a música dos compositores italianos começou a perder as suas características especificamente nacionais e a absorver o estilo francês contemporâneo” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 147). De igual modo, o estilo francês começou a adotar aspectos do estilo italiano, cujas influências tornaram-se mais intensas durante o séc. XVIII. Desde então, era notória a preferência do violoncelo como instrumento solista no lugar da viola da gamba. Assim, um instrumento tipicamente italiano da família dos violinos passou a ocupar o espaço da viola da gamba, tida como a preferida da corte francesa (SILVA, 2009, p. 101). Neste sentido, Silva afirma: “Geminiani [compositor italiano do séc. XVIII] demonstraria que o violoncelo, apesar de suas origens italianas, seria apto também a executar música do gosto francês, dispensando o apelo ao brilho e ao virtuosismo típico do estilo italiano” (2009, p. 115). Pode-se notar, portanto, a influência exercida pelos estilos italiano e francês na composição das Seis Suítes para violoncelo solo.

A Abertura Francesa, como se sabe, surgiu como uma obra instrumental com a função de *overture* das óperas e balés da corte francesa. As danças das óperas de Lully foram arranjadas na forma de suítes, a fim de serem tocadas nos palácios, tornando-se modelos para a chamada suíte francesa (HARNONCOURT, 1990, p. 231). Lully estruturou a abertura de suas óperas em três seções, Lento – Allegro – Lento, na qual a seção Allegro apresentava-se em estilo fugato. Harnoncourt (1990, p. 231) afirma o seguinte sobre esta estrutura da suíte de danças, com a inclusão do *prelúdio*:

A suíte, completamente formada agora, era um autêntico produto do espírito francês: de extrema liberdade no conjunto, concisa na sua expressão, rigorosa e clara na elaboração dos detalhes. A construção do conjunto da obra era de uma liberdade sem limites, a um nível jamais permitido em qualquer outra forma musical (HARNONCOURT, 1990, p. 231).

Por volta do séc. XVII, Rameau adotou o modelo de abertura francesa com apenas duas seções: Lento e Allegro. Na qual a seção lenta atua como uma preparação para o allegro (ZAMACOIS, 1985, p. 215). Esta é marcada por ritmos pontuados além de suspensões harmônicas, e está seguida pela seção rápida na forma de fuga, ou com este estilo, de caráter bastante vivo.

Na forma de abertura francesa, o *Prelúdio* apresenta a primeira seção lenta repleta de passagens com *double-dotting* e gestos anacrústicos (EXEMPLO 21). Na tonalidade de dó menor, esta abertura traz um caráter introspectivo e majestoso. Organizada dentro de uma densa textura de múltiplas vozes, tem seu direcionamento e condução implícitas dentro de acordes e pedais. Ao término desta primeira seção, segue-se uma segunda seção rápida, em estilo de fuga, onde seu caráter muda de forma contrastante, agora, para um caráter enérgico e leve. Este caráter é gerado pela estrutura composicional da dança *passepied*, presente na construção desta fuga – fato que será abordado mais adiante. No entanto, a densa textura de múltiplas vozes permanece, uma vez que é enunciada a exposição de quatro vozes presentes nesta fuga.

a) *1*

b) *10*

c) *17*

d) *25*

EXEMPLO 20 – Exemplos de gestos anacrústicos no *Prelúdio* da 5ª Suíte.

De acordo com Hefling, o discípulo de Bach, J.P. Kirnberger (1721-83), defende o uso do duplo ponto na música de Bach com a devida cautela. Indicado, notadamente, para performance das aberturas e *loures*. Hefling, no entanto, recomenda atenção ao se aplicar indiscriminadamente essa prática em toda a obra de J.S. Bach (HEFLING, citado por Lester, 1999, p. 50). As figuras pontuadas podem ser observadas no *Prelúdio* nos compassos 6-8 e 11-13 do Exemplo 21, onde se sugere a execução com duplo ponto.<sup>21</sup>

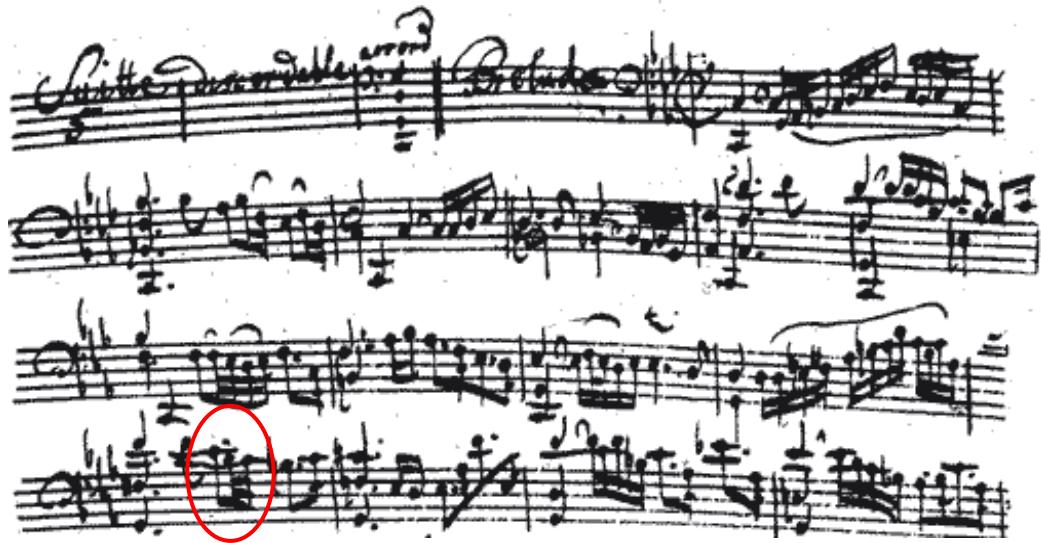
### Suíte V BWV 1011

#### Prelúdio

EXEMPLO 21 – Características do estilo francês no *Prelúdio* da 5ª Suíte, compassos 1-13.

<sup>21</sup> Para demonstrar os exemplos citados, a obra está editada de acordo com o manuscrito de Anna Magdalena Bach, porém sem o uso de *scordatura*.

Como exemplo desta prática, a expressão do “duplo ponto” já aparece por extenso no manuscrito de Anna Magdalena Bach, no compasso 11 do *Prelúdio* (EXEMPLO 22).



EXEMPLO 22 – Manuscrito para violoncelo de Anna Magdalena Bach do *Prelúdio* da 5ª Suíte, compassos 1-14. Círculo vermelho evidencia o uso da expressão do “duplo ponto” no compasso 11.

Exemplo deste tipo de notação também aparece por extenso no manuscrito para alaúde, do punho do próprio Bach, nos compassos 1-2 e 6-7 da *Allemande*, como pode ser visualizado no Exemplo 23 - a.<sup>22</sup> Note-se que esta escrita não aparece, no entanto, na versão para violoncelo de A.M.B., indicando que isto se trata de uma prática interpretativa que pode, eventualmente, estar notado na partitura (EXEMPLO 23 - b).

<sup>22</sup> Estas características são inerentes à grande flexibilidade rítmica da música da corte francesa. Os compositores, muitas vezes, pareciam escrever em seus manuscritos toda a liberdade que o intérprete deveria ou poderia expressar (GROUT; PALISCA, 2001, p. 147).



a)



b)



EXEMPLO 23 – Início da *Allemande* dos manuscritos para alaúde e violoncelo da 5ª Suíte de J.S. Bach. Comparação entre as versões quanto à presença do gesto de “duplo ponto”.

- a) Manuscrito da versão para alaúde da *Allemande*, com a presença do gesto de “duplo ponto” em destaque nos compassos 1, 2, 6 e 7 (J.S. Bach);
- b) Manuscrito da versão para violoncelo da *Allemande*, sem a presença do “duplo ponto” nos compassos 1, 2, 6 e 7, destacados (A.M.B.).

Vários elementos reforçam a estrutura de abertura francesa presentes no *Prelúdio* da 5ª Suíte. Inicialmente o fato de estar dividido em duas seções, aonde a primeira seção, lenta, está em compasso binário – neste caso  $\frac{3}{8}$  –, além da recorrência de ritmos pontuados e o fato de concluir esta primeira seção em sol menor, ou seja, na dominante. Seguindo-se a isto, temos uma segunda seção estruturada na forma de fuga, em compasso  $\frac{3}{8}$ . Este aspecto faz com que o *Prelúdio*, dentre todos os movimentos das Seis Suítes, seja o único a incluir, em seu bojo,

uma fuga. Segundo Markevitch (1984, p. 160), trata-se “de uma das fugas mais longas de Bach – um verdadeiro *tour de force*, mais importante do que qualquer uma das fugas do Cravo Bem Temperado.”<sup>23</sup>

Também digno de nota é o fato da *sarabande* desta Suíte ser a mais simples dentre todas as *sarabandes* empregadas neste conjunto de obras, além de ser a mais curta, com apenas 20 compassos, disposta em apenas três linhas no manuscrito de Anna Magdalena Bach (EXEMPLO 24). Esta *sarabande* é o único movimento da 5ª Suíte que não contém cordas duplas ou acordes em sua estrutura e a única *sarabande* das Seis Suítes com esta textura. Ao contrário do esperado, esta apresenta apenas gestos de arpejos descendentes, ao invés da estrutura cordal das demais *sarabandes*.



EXEMPLO 24 – Manuscrito para violoncelo de Anna Magdalena Bach da *Sarabande* da 5ª Suíte.

Talvez esta *sarabande* seja tão simples e concisa justamente para contrabalançar com o fato de termos o *prelúdio* mais extenso e, estruturalmente o mais complexo, de todas as Seis Suítes.

Portanto, concluímos que a Suíte N° 5 para violoncelo apresenta particularidades significativas que a distingue das demais. Dentre estas singularidades, destacamos o uso de *scordatura* e a existência da transcrição para alaúde realizada pelo próprio Bach, cujo manuscrito ainda está disponível. Ademais, o *Prelúdio* está escrito na estrutura de uma

<sup>23</sup> “One of Bach’s longest fugues – an amazing *tour de force*, more important than any of those in the Well – Tempered Clavier”.

abertura francesa, contendo uma fuga em sua segunda seção, baseada nos elementos da *passepied*. Por fim, trata-se da única Suíte, dentre as seis, que possui em sua estrutura uma *courante* francesa e uma *gigue* em estilo francês.

## Capítulo 3

**Johann Sebastian Bach e a *Passepied***

Recentemente, vários trabalhos têm sido publicados sobre a relação entre as danças da corte francesa e a obra de J.S. Bach. Notadamente, o trabalho de Meredith Little e Natalie Jenne (1998), intitulado *Dance and the Music of J.S. Bach*, que nos serve como referencial teórico para esta pesquisa.<sup>24</sup> Neste livro, as autoras fazem uma ampla descrição sobre as danças empregadas por Bach, além de incluir duas extensas listas de obras do compositor. Na primeira listagem as autoras incluem as danças denominadas pelo próprio Bach, seja no título da obra ou na indicação de andamento. Na listagem das *passepieds*, por exemplo, Little e Jenne incluem a Abertura Orquestral em dó maior, BWV 1066, como uma *passepied*, escrita entre 1724-1725 (em compasso 3/4); um par de *passepieds* inseridas como danças opcionais – quinto movimento – da Suíte Inglesa N° 5 para teclado em mi menor, BWV 810, escrita por volta de 1715-1725 (em compasso 3/8); a segunda dança opcional – quinto movimento – da Partita N° 5 para teclado em sol maior, BWV 829 (em compasso 3/8); além do par de danças opcionais inseridas no quarto movimento da Abertura em Estilo Francês para teclado em si menor, BWV 831 (também em compasso 3/8).

Após esta extensa relação, Little e Jenne incluem uma segunda lista, denominada de lista parcial, contendo as danças que não estão especificadas pelo compositor, porém definidas pelas autoras como obras notadamente baseadas em danças. Trata-se, pois, de uma extensa relação que inclui *bourées*, *gavottes*, *minuets*, *passepieds*, *sarabandes*, *correntes*, *gigues francesas*, *gigas*, *loures* e *polonaises* (LITTLE; JENNE, 1998, p. 217-221). O que demonstra que era comum Bach escrever obras baseadas em danças sem, no entanto, identificá-las. Nesta lista as autoras denominam a Fuga XI do Cravo Bem Temperado Vol. 1, BWV 856; a Fuga XXIV do Cravo Bem Temperado Vol. 2, BWV 893; e a Variação 19 das Variações Goldberg, BWV 988 como exemplos de *passepieds* em obras instrumentais. Dentre as obras vocais sacras, estão inclusas a Sinfonia da Cantata BWV 49; a segunda parte do Concerto da Cantata BWV 152; e o Coro, movimento N° 8 da Cantata BWV 182. Nas obras vocais seculares são descritas como *passepieds* a *Aria*, movimento N° 7 da Cantata BWV 202; o movimento N° 11 da Cantata BWV 205; e o movimento N° 9 da Cantata BWV 213. O

<sup>24</sup> Vale salientar que Little e Jenne são, provavelmente, as maiores referências sobre o assunto, autoras de vários verbetes do The New Grove Dictionary.

que demonstra que esta era uma dança empregada por Bach, mas que nem sempre estava designada por extenso.

### 3.1. A *Passepied*

A *passepied* é uma das danças mais leves da corte francesa, com um significado mais profundo, aproximando-se do sentimento de alegria (HORST, 1966, p. 94). O musicólogo e compositor alemão Johann Mattheson<sup>25</sup> (1681-1764) descreveu a dança, em 1739, da seguinte maneira: “A *passepied* pertence ainda às melodias vivaces. Seu caráter está muito perto do frívolo, pois certamente não se encontrará na inquietude e inconstância de uma *passepied* o ardor, a fúria ou a paixão que venha a ter uma *gigue* [...]” (1739, citado por HORST, 1966, p. 95).<sup>26</sup>

Ainda segundo Horst (1966, p. 95), esta dança exigia um talento dramático por parte do executante para interpretá-la. O pé direito era sempre mantido na frente, deslizando-se sobre o piso, cruzando-se em diversos passos, de onde vem a origem do nome *passepied*, que significa literalmente “passar o pé”. Era uma dança recorrente nas festas em estilo pastoral, nas quais os bailarinos disfarçavam-se de pastores. Semelhante a *gavotte*, no qual os dançarinos também se disfarçavam como pastores, retratando a vida pastoral como ideal de vida tranqüila e harmoniosa (LITTLE; JENNE, 1998, p.47).

Abaixo, segue um par de *passepieds* como exemplo típico de escrita desta dança, extraído da obra *Le Carnaval de Venise* (1699) de André Campra (1660-1744). A *Passepied I* está escrita para a formação de um quinteto: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* e *basse*.<sup>27</sup> A *Passepied II*, no entanto, tem sua notação para um trio de instrumentos de sopro, com dois *hautbois* (oboé) e um *basson* (antepassado do fagote). Ao fim da segunda *passepied*, há o retorno para a primeira *passepied* (EXEMPLO 25 e 26).

<sup>25</sup> MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Hamburg, 1739.

<sup>26</sup> “El paspié pertenece todavía a las melodías vivaces. Su carácter está muy cerca de lo frívolo, pues seguramente no se encontrará en la inquietud y veleidad de un paspié el ardor, la fúria o la pasión que se advierte en una *giga* alada.”

<sup>27</sup> Variedades de vozes dentro de uma mesma família de instrumentos da época, os quais se encontravam dispostos em diferentes tamanhos e tessituras.

## Premier Passepied

*Le Carnaval de Venise 1699*

André Campra 1660-1744

Dessus

Haute-contre

Taille

Quinte

Basse

EXEMPLO 25 – *Passepied I* da obra *Le Carnaval de Venise* (1699) de André Campra (1660-1744).

## Deuxième Passepied

*Le Carnaval de Venise 1699*

André Campra 1660-1744

Hautbois I

Hautbois II

Basson

8

16

*On reprend le premier Passepied*

EXEMPLO 26 – *Passepied II* da obra *Le Carnaval de Venise* (1699) de André Campra.

Segundo Horst (1966, p. 94), a forma musical da *passepied* é estruturada em duas ou quatro partes, de oito ou dezesseis compassos cada. A fórmula de compasso é geralmente em 3/8, iniciando-se com uma anacruse de concheia e em andamento bastante rápido. A presença de síncopes é comum, formando suspensões e hemiolas. Estas características podem ser vistas no Exemplo 27, com a *passepied* integrante da *Pieces in F Major*, do conjunto de obras *Pieces de Clavessin* (1705) de Gaspard Le Roux (segunda metade do séc. XVII – 1705-07).

## Passepied

Gaspard Le Roux

The image displays a musical score for the piece 'Passepied' by Gaspard Le Roux. It consists of four systems of piano notation, each with a treble and bass clef staff. The music is written in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The piece is characterized by its rhythmic complexity and the use of anacrusis. The notation includes various ornaments and slurs, indicating a lively and intricate performance style.

EXEMPLO 27 – *Passepied* da *Pieces in F Major* do conjunto de obras *Pieces de Clavessin* (1705) de Gaspard Le Roux (segunda metade do séc. XVII – 1705-07).

Segundo Little, a *passepied* é uma versão mais rápida do *menuet*, estruturada em duas seções, com frases de quatro compassos. A fórmula de compasso está geralmente em 3/8 ou 6/8, com a presença característica de anacruse e com movimento constante em colcheias e semicolcheias (LITTLE, 2001, v. 9, p. 197).



### Little e Jenne fazem a seguinte afirmação sobre a dança:

A *passepied* é uma dança delicada, ritmicamente intensa, embora os estudiosos nunca tenham dado muita atenção a esta. Era muito popular como dança na corte francesa no início do séc. XVIII, mas aparece com uma frequência muito menor nas suítes deste período do que o minuet, a gavotte e a bourrée. A lista de compositores que a empregaram pelo menos uma vez (por exemplo, Gaspard Le Roux, Montéclair, Dieupart, François Couperin, J.K.F. Fischer, Telemann, Kuhnau, J.E. Pestel) é muito menor do que a lista do que aqueles que não a empregaram de maneira alguma. Bach compôs apenas quatro *passepieds*, sendo três pares e uma dança simples (LITTLE; JENNE. 1998, p. 83).<sup>28</sup>

Little e Jenne (1998, p. 83) ainda afirmam que sua estrutura fraseológica é idêntica a do *menuet*, porém com fortes acentos em determinados pontos. A relação entre a *passepied* e o *menuet* é mesmo evidente. Johann Joachim Quantz (1697-1773), em seu tratado *On playing the flute* (1985, p. 291), descreve brevemente a interpretação da *passepied*, relacionando-o diretamente com o *menuet*. Segundo este, a *passepied* deve ser tocada um pouco mais leve e ligeiramente mais rápida que este último. Quantz, inclusive, exemplifica a hemiola como uma das características mais importantes da *passepied*, incluindo um exemplo no qual descreve:

[...] seus dois compassos são frequentemente escritos em um, com dois sinais colocados sobre a nota central do segundo compasso (ver Fig. 10).

Fig. 10



Alguns grafam estes compassos separados e, ao invés da semínima com as marcações, escrevem duas colcheias com uma ligadura sobre elas, colocando a barra de compasso entre estas. Em performance, estas notas são tocadas da mesma maneira, ou seja, as duas semínimas curtas e com arco separado, no mesmo andamento, como em um compasso 3/4 (QUANTZ, 1985, p. 291).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> “The *passepied* is a delicate, rhythmically exciting dance, though it has never been given much attention by scholars. It was very popular in French Court dancing of the early eighteenth century, but it appears much less often in suites of the period than do the minuet, the gavotte, and the bourrée. The list of composers who used it at least once (e.g., Gaspard Le Roux, Montéclair, Dieupart, François Couperin, J.K.F. Fischer, Telemann, Kuhnau, J.E. Pestel) is much shorter than the list of those who did not use it at all. Bach composed only four *passepieds*, three pairs and a single dance”.

<sup>29</sup> “[...] it two bars are frequently written in one, with two strokes placed over the middle note in the second bar (see Tab. XXIII, Fig. 10). Some separate these two bars from each other, and instead of the crotchet with the strokes, write two quavers with a tie above them, placing the bar-line between. In performance, these notes are played in the same manner, that is, the two crotchets short and with a detached bow, and in the same tempo as in three-four time.”

Embora a *passepied* seja muito próxima do *menuet*, em andamento mais vivo, esta contém figuras rítmicas mais complexas e acentos em contratempos. Caracteriza-se, ainda, pela presença de acentos mais vigorosos, frases mais longas e poucos pontos de repouso, ou seja, cadências conclusivas (LITTLE; JENNE, 1998, p. 83).

O teórico Borin,<sup>30</sup> em seu tratado *La Musique Theorique, et Pratique, Dans Son Ordre Naturel*, de 1722, descreve cinco andamentos possíveis para as danças com compassos de três tempos, descrito por ele como “*la mesure à trois temps*” (1722, citado por LITTLE; JENNE, 1998, p. 69). Estes são em ordem crescente de andamento:

1. Fort Grave
2. Grave (Sarabande, Passsacaille, Courante)
3. Léger (Chaconne)
4. Vîte (Menuet)
5. Tres-vîte (Passepied)

O que deixa claro a associação do termo “*Tres-vîte*” (do francês, ‘muito rápido’) com a dança *passepied*. Note-se que esta mesma indicação está presente apenas no manuscrito da versão para alaúde da Suíte em questão. Mais precisamente na indicação de andamento da fuga, expresso pelo próprio Bach (ver EXEMPLO 58, p. 107). É interessante notar que o livro de Borin foi publicado em 1722, mesmo período em que foi concluída a série das Seis Suítes, por J.S. Bach. Ainda segundo Little e Jenne (1998, p. 229), os autores Mattheson e Kirnberger estão de acordo com a afirmativa de Borin referente ao andamento das danças em compassos ternários. B. Gustafson (1996, p. 612), no verbete “*passepied*” do *The New Harvard Dictionary of Music*, faz uma descrição sucinta, porém, bastante precisa desta dança:

Uma dança barroca simples e viva em compasso ternário (geralmente 3/8). Esta tem uma anacruse, frases regulares de dois ou quatro compassos, além de textura homofônica. Os passos da dança encorajam a exploração da figura da hemiola, isto é, um compasso 3/4 formado por dois compassos no bojo de um movimento 3/8. Era popular em palco francês e na música para cravo do final do séc. XVII e início do séc. XVIII (Lully, Gaspard Le Roux), como também nas suítes orquestrais e para cravo na Alemanha (J.K.F. Fischer, Bach). Frequentemente, *passepieds* apareciam em pares a serem tocadas *alternativement*. Alguns compositores do séc. XIX e XX (Delibes, Debussy) utilizaram este título para peças melódicas simples com acompanhamento de figuras de acordes quebrados (GUSTAFSON, Bruce, 1996, p. 612).<sup>31</sup>

<sup>30</sup> BORIN. *La Musique Theorique, et pratique, Dans Son Ordre Naturel*: Nouveaux Principes Par Mr. XXXXX. Paris, 1722.

<sup>31</sup> “A lively, simple Baroque dance in triple meter (often 3/8). It has an upbeat, regular two- or four-measure phrases, and homophonic texture. The dance steps encourage the exploitation of a hemiola figure, e.g., a 3/4

A partir das descrições de Horst, Little e Jenne, e Gustafson, além dos relatos históricos de Mattheson, Quantz e Borin, podemos fazer um sumário das principais características da *passepied*, dispostas no quadro abaixo:

QUADRO 11  
Características da *Passepied*

1. Normalmente disposta como um par de danças nas suítes, aparecendo frequentemente como as danças opcionais de uma suíte – *alternativement*;
2. Estrutura bipartita, ou seja, em duas seções/partes;
3. Frases regulares de dois ou quatro compassos;
4. Fórmula de compasso ternária, geralmente 3/8, 3/4, mas podendo também aparecer em compasso 6/8;
5. Presença de anacruse, geralmente de uma colcheia;
6. Figurações rítmicas características;
7. Associação com cenas pastorais e marítimas;
8. Presença de pedal (que está associado ao caráter pastoral);
9. Presença de suspensões;
10. Presença de hemíolas com a formação de um compasso 3/4 oriunda da junção de dois compassos 3/8, comumente no penúltimo compasso de uma seção ou próximo ao final de uma seção;
11. Acentos vigorosos, em contratempo ou com deslocamento do acento;
12. Similaridades com o menuet, porém em andamento mais rápido, ritmos mais complexos, frases mais longas e com poucos pontos de chegada;
13. Andamento Tres-vîte;
14. Textura homofônica.

---

measure formed from two measures in the midst of 3/8 motion. It was popular in French stage and harpsichord music of the late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries (Lully, Gaspard Le Roux), as well as in German orchestral and harpsichord suites (J.K.F. Fischer, Bach). Frequently, passepieds were in pairs to be performed *alternativement*. Some 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>- century composers (Delibes, Debussy) have used the title for simple melodic pieces with broken-chord accompanimental figures”.

### 3.2. A *Passepied* na suíte de danças

Ao analisarmos exemplos de várias suítes barrocas, podemos constatar que a *passepied* apresenta-se disposta como um par de danças (*passepied* I e *passepied* II), frequentemente inseridas como as danças opcionais da suíte (*alternativement*), como mostra o Exemplo 28. Neste, verificamos o par de *Passepieds* da Peças para Teclado de Johann Ludwig Krebs (1713-1780). Da mesma forma, no Exemplo 29, na Suíte Inglesa N° 5 de J.S. Bach, BWV 810, na qual está inserido um par de *passepieds*, formando a seguinte estrutura: *Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Passepied* I (*en Rondeau*), *Passepied* II e *Gigue*.

Apresentada sempre em estrutura bipartita, cada *passepied* está formada por duas seções que se completam e, geralmente, contém barra de repetição ao final de cada seção. As frases da dança são regulares, de dois ou quatro compassos, nas quais o motivo rítmico é explorado sem grandes variações. Estas características também podem ser visualizadas no Exemplo 30, com a *Passepied* da obra *Aylesford Pieces* de G.F. Händel.

EXEMPLO 28 – *Passepieds* I e II da Peças para Teclado de Johann Ludwig Krebs (1713-1780).

a)

**Passépiéd I.**  
(en Rondeau.)

b)

**Passépiéd II.**

(Passépiéd I. d. v.)

EXEMPLO 29 – Suíte Inglesa Nº 5 de J.S. Bach, BWV 810:

- a) *Passépiéd I (en Rondeau)*, compassos 1-35;
- b) *Passépiéd II*.

## Passepied (et Menuet)

from the Aylesford Pieces

Andantino

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

EXEMPLO 30 – *Passepied* extraída de “*Aylesford Pieces*” de G.F. Händel.

Em compasso ternário, quase sempre 3/8, também pode aparecer em compasso ternário 3/4, o que é bastante comum, como por exemplo, na *Passepied I* da Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066, ilustrada no Exemplo 31.

**Passepied I.**

EXEMPLO 31 – Primeira seção da *Passepied I* da Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066, de J.S. Bach, com fórmula de compasso 3/4.

A *passepied* pode ser encontrada ainda em compasso composto 6/8, presente por exemplo, na *Passepied* da *Pieces in D minor*. Uma suíte parte integrante do conjunto de obras *Pieces de Clavessin*, (1705) de Gaspard Le Roux (segunda metade do séc. XVII – 1705-07), demonstrado no Exemplo 32. Ocasionalmente, ainda pode estar em compasso composto 9/8, como na suposta *Passepied* da Cantata BWV 152, de J.S. Bach, intitulada como *Allegro ma non presto*, exemplificada mais adiante (ver EXEMPLO 38, página 79).

## Passepied

Gaspard Le Roux

The musical score for 'Passepied' by Gaspard Le Roux is presented in four systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/8. The piece is in the key of D minor, indicated by one flat (B-flat) in the key signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

EXEMPLO 32 – *Passepied* da obra *Pieces in D Minor* do conjunto de obras *Pieces de Clavessin* (1705) de Gaspard Le Roux (segunda metade do séc. XVII – 1705-07), com fórmula de compasso 6/8.

Como podemos verificar, a dança *passepied* apresenta fórmulas rítmicas bastante características e emblemáticas. De acordo com Little e Jenne (1998, p. 87), as seguintes fórmulas rítmicas formam arquétipos desta dança, que podem ser visualizadas na FIG. 9.



FIGURA 9 – Arquétipos rítmicos de frases da *passepied*, de acordo com Little e Jenne (1998, p. 87).

Nestes arquétipos podemos verificar a presença característica da anacruse, suspensões marcadas pela ligadura sobre a barra de compasso, além da frase característica de quatro compassos. Obviamente, estas são figuras rítmicas padrões, que podem aparecer nas mais diversas combinações, conforme pode ser visto no Exemplo 33, com a *Passepied* da Suíte Melpomene de Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.a. 1670-1746), parte integrante do *Musicalischer Parnassus* (1738). Observe que, nesta *passepied*, estão inseridos praticamente todos os ritmos indicados nos arquétipos acima. Como na anacruse do primeiro compasso; compassos 1, 2, 3; anacruse do compasso 21 (voz inferior); e compasso 31.

Este também é um exemplo característico de *passepied* inserida na suíte de danças, já que seus movimentos compreendem: *Praeludium*, *Allemande*, *Passepied*, *Rondeau*, *Chaconne*, *Gigue*, *Bourrée*, *Menuet I* e *Menuet II*.



*Passepied*

EXEMPLO 33 – *Passepied* da Suíte Melpomene de Johann Caspar Ferdinand Fischer (c.a. 1670-1746), parte integrante do *Musicalischer Parnassus* (1738).

Portanto, caracteristicamente, a *passepied* é sempre iniciada com uma anacruse de uma colcheia, na maioria dos casos, ou de duas semicolcheias. A presença de pedais, suspensões, hemiolas e deslocamentos de acento também são traços marcantes desta dança. O pedal está geralmente associado a cenas pastorais e marítimas (Little e Jenne, 1998 p. 85). Sua presença se justifica, muito provavelmente, pelo fato da *passepied* ser originada da mesma região da *gavotte*, ou seja, da Bretanha. Estes pedais são relativamente curtos, de dois ou quatro compassos, podendo se estender até doze compassos, como no movimento N° 9 da Cantata *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*, de J.S. Bach, BWV 213, exemplificados a seguir (EXEMPLO 34).

21

Lasst uns sorgen, lasst uns wachen, lasst uns sor -

Lasst uns sorgen, lasst uns wachen, lasst uns sor - gen,

Lasst uns sorgen, lasst uns wachen, lasst uns sor -

Lasst uns sor -

33

- gen, lasst uns sor.gen, lasst uns wachen ü - ber un - sern Göt - ter - Sohn,

lasst uns sor - - gen, lasst uns sor.gen, lasst uns wachen ü - ber un - sern Göt - ter - Sohn,

- gen, lasst uns sor - - gen, lasst uns sor.gen, lasst uns wachen ü - ber un - sern Göt - ter - Sohn,

- gen, lasst uns wachen ü - ber un - sern Göt - ter - Sohn,

EXEMPLO 34 – Compassos 21-44 da *Passepied* da Cantata BWV 213, que nos mostram o pedal de fá na linha dos baixos, compreendendo quatorze compassos de pedal – do compasso 25 ao compasso 38 da figura acima.

As suspensões tendem a formar hemiolas, a partir da formação de um compasso 3/4, oriundo da junção de dois compassos 3/8, através do deslocamento de acento métrico, como mostra o Exemplo 36. No entanto, hemiola, suspensão e deslocamento de acento podem aparecer em pontos isolados, a fim de se criar momentos de assimetria, como na *Passepied* da Cantata BWV 49, de J.S. Bach. Na qual verificamos a presença de suspensões nos compassos 149-255 (EXEMPLO 35). Comumente, nas *passepieds*, estes eventos aparecem no penúltimo compasso de uma seção ou próximo ao final desta. Estes efeitos acabam por gerar um balanço assimétrico, deixando a dança mais graciosa (LITTLE; JENNE, 1998, p. 88-89).

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '248', shows a piano accompaniment in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a 'cresc.' marking and a suspension on the first beat of the measure. The second system, labeled '253', shows the continuation of the piece, ending with a 'Da Capo.' instruction.

EXEMPLO 35 – Final da *Passepied* da Cantata BWV 49, com a presença de suspensões sobre a barra de compasso nos compassos 249-255.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '14', shows a single melodic line. The second system shows the continuation of the piece, with a red box highlighting the first three notes of measure 15, labeled 'HEMIOLA', indicating the formation of a 3/2 time signature from two 3/4 measures.

EXEMPLO 36 – Compassos 14 e 15 da *Passepied* da Segunda Suíte de C. Dieupart (c. 1670-1740), extraída das *Six Suites de Clavessin* (1701). Hemiola formada pela junção de dois compassos 3/4, formando um grande compasso 3/2.

Observe como a hemiola apresenta-se inserida nos compassos 14 e 15 da *Passepied* da Segunda Suíte de C. Dieupart (EXEMPLO 37).

**Passepied**

The image displays a musical score for the piece 'Passepied' from the Second Suite of C. Dieupart. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 6, 12, and 18 are indicated in boxes above the treble clef. A red bracket is drawn under measures 14 and 15, highlighting a hemiola where the tempo is effectively doubled for two measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

EXEMPLO 37 – *Passepied* da Segunda Suíte das *Six Suites de Clavessin* (1701) de C. Dieupart.

Além da presença de pedais, hemiolas e suspensões, o deslocamento métrico é outra característica marcante da *passepied*, através da inserção de acentos vigorosos em contratempo, elemento bastante comum, como pode ser visto nos exemplos da Cantata BWV 152.

5 *Allegro ma non presto.* (♩ = 132.)



11

EXEMPLO 38 – Início da *Passepied* da Cantata BWV 152, (*Allegro ma non presto*) no compasso 6. Compassos 11 e 12 mostram o deslocamento do acento (voz superior). Exemplo de compasso composto 9/8.

132

138

EXEMPLO 39 – Final da *Passepied* da Cantata BWV 152, (compassos 132-144). Deslocamentos do acento nos compassos 138, 140, 142 e 143.

A *Passepied* da Cantata BWV 152, de J.S. Bach, é rica em deslocamentos de acento. O Exemplo 38 evidencia, nos compassos 11-12, um tipo de deslocamento de acento comum nas *passepieds*, formado pela seguinte estrutura rítmica: . Outro tipo de deslocamento métrico bastante comum desta dança consiste na fórmula . Ambas as fórmulas iniciadas no tempo forte do compasso, o que resultará no deslocamento métrico, como visualizado nos compassos 138 e 140 do Exemplo 39. Note-se que os dois exemplos encontram-se em *passepieds* com fórmulas de compasso 3/8.

Devido à sua fórmula ternária, a *passepied* está sempre relacionada ao *menuet*. Porém, mostra-se ainda mais complexa, devido aos acentos assimétricos e seu andamento mais rápido, sem deixar, no entanto, de explorar o ar de leveza característico da dança.

Little e Jenne definem o andamento da *passepied* em relação às outras danças em compasso ternário do seguinte modo: “[...] em ordem de velocidade, vem a sarabande, a passacaglia, e a chacone, todas movidas por três semínimas por compasso. Estas são seguidas pelo *minueto* e, finalmente, a mais rápida de todas [as danças], a *passepied*, que move em três colcheias por compasso” (LITTLE; JENNE, 1998, p. 69).<sup>32</sup> Esta afirmação, juntamente com a relação da indicação de andamento *Tres-vîte*, mencionada por Borin, demonstra que a *passepied* era a dança ternária mais rápida da corte francesa.



















A partir dos comentários de J.J. Quantz, a respeito das danças barrocas, Donington criou a chamada “Tabela de Quantz”, definida no Quadro 12, na qual este estabelece marcas metronômicas para cada uma destas danças (DONINGTON, 1992, p. 403). Conforme Donington (1992, p. 403), devemos levar em consideração que havia uma grande variação de andamento das danças, de acordo com o local e o período de sua prática ou, até mesmo, quando estas se tornaram formas musicais. Portanto, esta tabela tem que ser analisada com cautela, apesar da relação interessante de proporções e andamentos.

---

<sup>32</sup> “[...] in order of quickness, come the sarabande, the passacaille, and the chaconne, all moving by three quarter-note beats per measure”.

## QUADRO 12

Tabela de Quantz formulada por Donington: andamento das danças barrocas\*

DANÇA	FÓRMULA DE COMPASSO	ANDAMENTO
Bourrée	ou 2	 = 160
Canarie		 = 160
Chaconne		 = 160
Courante		 = 80
Entrée		 = 80
Furie		 = 160
Gavotte		ca. de  = 120
Guige		 = 160
Loure		 = 80
Marche	ou 2	 = 160
Menuet		 = 160
Musette	3/4	 = 80
	3/8	 = 80
Passecaille		ca. de  = 180
Passepied	3/4	ca. de  = 180
	3/8	ca. de  = 180
Rigaudon	ou 2	 = 160
Rondeau	ou 3/4	ca. de  = 140
Sarabande		 = 80
Tambourin		ca. de  = 180

\* Marcações metronômicas

Ao contrário do *menuet*, a *passepied* pode apresentar vários tipos de figuras rítmicas, como demonstrado anteriormente. Isto permite uma grande variedade de combinações, enriquecendo, desta forma, sua estrutura. Além disso, encontramos uma textura homofônica na *passepied*, porém, em alguns momentos, esta textura pode vir permeada com eventos contrapontísticos em determinados pontos, o que faz a dança estar sempre em movimento ritmado. Podem-se ver estes eventos contrapontísticos dentro de uma estrutura homofônica na segunda seção da *Passepied* da Partita para teclado N° 5, BWV 829, de J.S. Bach, evidenciado pelas setas em vermelho (EXEMPLO 40). Esta dinâmica rítmica, formada a partir de contrapontos das vozes, também pode ser vista na *Passepied (et Menuet)* da obra *Aylesford Pieces* de G.F. Händel (EXEMPLO 30, ver página 72) e na *Passepied* da Suíte Melpomene de J.C.F. Fischer (EXEMPLO 33, ver página 75).

EXEMPLO 40 – Segunda seção da *passepied* da Partita para teclado N° 5, BWV 829, de J.S. Bach. Movimento ritmado a partir da construção contrapontística das vozes, em destaque nas setas vermelhas.



### 3.3. *Passepieds* nas obras de J.S. Bach

#### 3.3.1. Primeira Listagem de Little e Jenne

Segundo Little e Jenne (1991, p. 83), J.S. Bach compôs várias *passepieds*. No entanto, anotou esta indicação em apenas quatro destas danças em seus manuscritos, dentre toda a sua produção composicional. Estas danças estão presentes em uma primeira listagem elaborada pelas autoras, que inclui as danças descritas por extenso pelo compositor em suas obras.<sup>33</sup> Estas *passepieds* estão inseridas na Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066; na Suíte Inglesa N° 5 em mi menor para teclado, BWV 810; na Partita N° 5 em sol maior para teclado, BWV 829; e na Partita em Estilo Francês em si menor para teclado, BWV 831.

Na Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066, Bach inclui um par de *passepieds* (I e II), como movimento conclusivo da obra. A instrumentação está disposta para cordas, contínuo, oboé I e II e fagote, com a seguinte sequência de movimentos: *Overture*, *Courante*, *Gavotte* I e II, *Forlane*, *Menuet* I e II, *Bourrée* I e II e *Passepiéd* I e II. Este par de *passepieds* está escrito de forma muito simples. É o único par de *passepieds* desta listagem escrito com fórmula de compasso ternário simples 3/4. Contém algumas suspensões nos compassos 2-3, 6-7, 13-14, 16-19, 27-28 dentro da *Passepiéd* I. E nos compassos 33-34, 37-38, 46-47 e 56-57 da *Passepiéd* II, que nos induzem a pensar em hemiolas. Na *Passepiéd* I, os oboés I e II dobram a melodia do violino I, realizando a mesma voz melódica, do início ao fim, enquanto o fagote dobra a voz do contínuo. Na *Passepiéd* II os oboés fazem a voz melódica, enquanto os violinos e a viola fazem uma segunda voz contrapontística. As *Passepieds* I e II desta Suíte estão ilustradas nos Exemplos 41 e 42.

---

<sup>33</sup> Ver listagem apresentada no apêndice A do livro *Dance and the Music of J.S.Bach*.

**Passépied I.**

The image displays a musical score for "Passépied I" by J.S. Bach, BWV 1066. The score is presented in three systems of staves. The first system includes a treble and bass staff for the right hand, a grand staff for the left hand, and a basso continuo staff. The second system continues the piece with similar staves. The third system concludes the piece. The score features various musical notations including slurs, trills, and dynamic markings. Measure numbers 11 and 21 are indicated at the start of the second and third systems respectively.

EXEMPLO 41 – *Passépied I* da Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066, de J.S. Bach.

## Passepied II.

31

31

piano

38

46

53

Passepied I. da Capo.

EXEMPLO 42 – *Passepied II* da Suíte Orquestral em dó maior, BWV 1066, de J.S. Bach.

A Suíte Inglesa N.º 5 em mi menor para teclado, BWV 810, como vista no QUADRO 9 (ver página 46), inclui um par de *passepieds* (I e II), porém, contendo a indicação ‘*Passepied (en Rondeau)*’ na primeira *passepied*. Os movimentos desta Suíte obedecem a sequência tradicional da suíte barroca, onde as *passepieds* ocupam o lugar das danças opcionais. Dispostos da seguinte forma: *Prelúdio*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Passepied en Rondeau I* e *Passepied II*, e *Gigue*.

A estrutura destas *passepieds* é um pouco mais complexa que na Suíte Orquestral, já que apresenta uma estrutura contrapontística a duas vozes, na *Passepied I*, e à três vozes na *Passepied II*. Sua fórmula de compasso é ternária simples, 3/8, com suspensões e hemiolas, além da presença do pedal na *Passepied II*, praticamente durante toda a dança. A *Passepied I* foi parcialmente ilustrada no Exemplo 31-a, enquanto a *Passepied II*, no Exemplo 31-b (ver página 72).

A Partita N.º 5 em sol maior para teclado, BWV 829, inclui apenas uma *passepied* (ver QUADRO 10, ver página 47). Muito semelhante à ordem da suíte barroca, seus movimentos estão dispostos da seguinte maneira: *Praeambulium*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Tempo di Minuetto*, *Passepied* e *Gigue*. Aqui, o *Praeambulium* tem a função de *prelúdio*. Já a *Passepied*, está disposta como a segunda dança opcional (par de danças), sendo o *Tempo di Minuetto*, a primeira. Neste caso, por serem danças distintas, não há a indicação de retorno à primeira dança deste par. De qualquer forma, o agrupamento de uma dança derivada do *menuet*, junto a uma *passepied*, exercendo a função do par de danças opcionais da suíte barroca, vem reforçar, em nossa opinião, a estreita relação entre estas duas danças, conforme mencionado por Quantz (1985, p. 291), além de demonstrar a influência das *Six Suites de Clavessin* de C. Dieupart.

A *Passepied* desta Partita encontra-se em compasso ternário simples, 3/8, e se inicia com anacruse de uma colcheia. Tem escrita contrapontística, incluindo três vozes. Esta dança é bastante rica em suspensões e hemiolas, tem a presença de um curto pedal de dominante (compassos 4 - 6) e apresenta estrutura bipartita. A primeira parte, com 16 compassos, divide-se em duas frases de oito compassos (EXEMPLO 43). A segunda parte está formada por frases de quatro e oito compassos, sempre encadeadas através de elisão de suas cadências (EXEMPLO 44).

Passapied.

EXEMPLO 43 – Primeira parte da *Passapied* da Partita N° 5 em sol maior para teclado, BWV 829, de J.S. Bach.

EXEMPLO 44 – Segunda parte da *Passapied* da Partita N° 5 em sol maior para teclado, BWV 829, de J.S. Bach.

A Partita em Estilo Francês em si menor para teclado, BWV 831, apresenta um par de *passepieds* (I e II), combinando seus movimentos com outros pares de danças, os quais não seguem a sequência tradicional de uma suíte barroca. Assim temos os movimentos: *Ouverture*, *Courante*, *Gavottes* I e II, *Passepieds* I e II, *Sarabande*, *Bourrées* I e II, *Gigue* e *Echo*. Observa-se que, além do par de *passepieds*, há ainda um par de *gavottes* e um par de *bourrées*.

A *Ouverture* apresenta a forma de uma abertura francesa, dividida em três seções A – B – A, sendo lento – rápido – lento. A primeira seção está densamente recheada por figuras que expressam o duplo ponto, além dos gestos anacrústicos. A segunda seção é uma fuga a três vozes. Similar ao *Prelúdio* da 5ª Suíte para violoncelo, além de ser uma abertura francesa, sua seção rápida está estruturada na forma de uma fuga. Após esta, o movimento de abertura conclui com o retorno da seção lenta. Portanto, verificamos uma grande semelhança entre a Partita em Estilo Francês, em si menor, e a 5ª Suíte para violoncelo solo de J.S. Bach.

A *Passepied* I desta Partita está em compasso ternário simples, 3/8, na tonalidade de si menor, escrito a quatro vozes, mescla uma estrutura pouco contrapontística com uma estrutura cordal, com a presença de três hemiolas. Está dividida em duas partes, a primeira com apenas uma frase de oito compassos, enquanto a segunda parte contém 24 compassos, concluindo com os oito compassos iniciais. O que estabelece uma forma binária circular, bastante incomum para as danças da suíte barroca.

A *Passepied* II, também em compasso ternário simples, 3/8, está na tonalidade homônima maior. Escrita a três vozes numa estrutura homofônica/homorítmica. Apresenta a primeira parte com uma frase de oito compassos e a segunda parte com 16 compassos, porém, dividida em duas frases de oito compassos. Esta *Passepied* explora bastante o uso de apogiaturas como ornamentos, além de mordentes, características comuns nas *passepieds*. Porém aqui, o uso destes ornamentos marca trechos importantes da obra, o que a destaca neste aspecto em relação às demais *passepieds* (EXEMPLO 45).

Passepied I.

Passepied II.

Passepied I Da Capo.

EXEMPLO 45 – *Passepied* I e II da Partita em Estilo Francês em si menor para teclado, BWV 831, de J.S. Bach.

### 3.3.2. Segunda Listagem de Little e Jenne

Como dito anteriormente, considera-se *Dance and the Music of J.S.Bach*, de Meredith Little e Natalie Jenne (1998), como a abordagem mais relevante em relação ao uso de danças barrocas na obra do compositor. Desta forma, consideramos importante a listagem contida no apêndice A, aonde estão compiladas as danças intituladas pelo próprio compositor. No apêndice B, por outro lado, as autoras elaboram uma lista parcial contendo os movimentos de dança que, no entanto, não foram discriminadas pelo compositor, incluindo as danças *bourées, gavottes, minuets, passepieds, sarabandes, correntes, giges francesas, gigas, loures e polonaises* (LITTLE; JENNE, 1998, p. 217-221).

Esta segunda listagem inclui outras nove *passepieds* de Bach, que não foram discriminadas como tais pelo compositor. Estas, segundo Little e Jenne, estão contidas na Fuga XI em fá maior do Cravo Bem Temperado, volume I (BWV 856); na Fuga XXIV em si menor do Cravo Bem Temperado, volume II (BWV 893); e na var. 19 das Variações Goldeberg (BWV 988). Das obras vocais sacras, Little e Jenne identificam *passepieds* na Sinfonia da Cantata *Ich geh und suche mit Verlange* em mi maior (BWV 49); na segunda parte do Concerto da Cantata *Tritt auf die Glaubensbahn* (BWV 152) e no Coro N° 8 intitulado *So lasset uns gehen in Salem der Freuden* da Cantata *Himmelskönig, sei willkommen* (BWV 182). Little e Jenne também identificam três *passepieds* em obras vocais seculares. Estas estão presentes na Aria, N° 7, *Sich Uben im Lieben*, da Cantata *Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202), para oboé, soprano e contínuo; no movimento N° 11, *Zurückke, zurückke, geflügeltn Winde*, da Cantata *Zerreiβet, zersprenget, zertrümment die Gruft* (BWV 205) e no movimento N° 9, *Ich Will dich nicht, hören, ich will dich nicht wissen mag*, da Cantata *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* (BWV 213). O que demonstra que Bach tinha grande interesse nesta dança, tendo-a incluído em muitas de suas obras, ainda que não identificadas.

Estas obras estão ilustradas nos exemplos seguintes, evidenciando as principais características da *passepiéd*.



## Fuga XI.

a 3 Voci.

Allegretto. (♩=66.)

EXEMPLO 46 – Fuga XI em fá maior do Cravo Bem Temperado, volume I, BWV 856, de J.S. Bach (compassos 1-11). Presença de anacruse de colcheia e figurações rítmicas padrões da *passepied*.

EXEMPLO 47 – Fuga XI em fá maior do Cravo Bem Temperado, volume I, BWV 856, de J.S. Bach (compassos 60-72). Presença de suspensões (compassos 68-71) e deslocamento de acento (compasso 71) no final da fuga.

### FUGA XXIV.

a 3.

5

EXEMPLO 48 – Fuga XXIV em si menor, do Cravo Bem Temperado, volume II, BWV 893, de J.S. Bach (compassos 1-12). Compasso 3/8, com a presença de figuras rítmicas características da *passepied*.

50

EXEMPLO 49 – Fuga XXIV em si menor, do Cravo Bem Temperado, volume II, BWV 893, de J.S. Bach (compassos 48-58). Presença de suspensões.

Estas duas Fugas do Cravo Bem Temperado apresentam características típicas da *passepied*, como a presença de anacruse, compasso 3/8, arquétipos rítmicos característicos da dança, além de suspensões e deslocamentos de acento próximos ao final da fuga. (EXEMPLOS 46, 47, 48 e 49).

Na variação 19, das Variações Goldeberg, verificamos o emprego do compasso 3/8, figurações rítmicas padrões da *passepied*, deslocamento de acentos, além do uso de suspensões sobre a barra de compasso (EXEMPLO 50).

The image displays a handwritten musical score for Variation 19 of the Goldberg Variations by J.S. Bach. The title at the top reads "Variatio 19. à 1 Clav." in cursive. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of four systems of two staves each, representing the right and left hands. The notation includes various rhythmic figures characteristic of the *passepied*, such as eighth-note patterns and rests. There are several instances of suspension marks (a vertical line with a horizontal bar) placed above the staff lines, indicating rests for the entire measure. The handwriting is clear and typical of 18th-century manuscripts.

EXEMPLO 50 – Variação 19, das Variações Goldeberg, BWV 988 de J.S. Bach.

Na Sinfonia da Cantata em mi maior, BWV 49, além da fórmula de compasso 3/8 e figurações rítmicas padrões da *passepied*, também podemos verificar a presença de hemiola nos compassos 1-2, (violino II), cujo modelo é repetido em determinados momentos nas demais vozes (EXEMPLO 51).

**Dominica 20 post Trinitatis.**  
**DIALOGUS.**  
*„Ich geh und suche mit Verlangen.“*

**SINFONIA.**

The musical score shows the beginning of the Sinfonia. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes parts for Oboe d'amore, Violino I, Violino II, Viola, Organo obbligato e Continuo. The first two measures of the Violino II part exhibit a hemiola pattern, which is a characteristic rhythmic feature of the piece.

EXEMPLO 51 – Sinfonia da Cantata *Ich geh und suche mit Verlangen* em mi maior, BWV 49, de J.S. Bach (compassos 1-6). Hemiola nos compassos 1-2 (violino II).

O Concerto da Cantata BWV 152 inicia com uma pequena introdução lenta (*Adagio*) nos quatro primeiros compassos, seguidos pela seção *Allegro ma non presto*, estruturada dentro das características de uma *passepied*, em compasso 9/8, porém sem o emprego de anacruse (EXEMPLO 52). Este movimento está repleto de deslocamento de acentos, como nos compassos 10 e 11, mencionados anteriormente.

Cantata No. 152  
Tritt auf die Glaubensbahn

**Concerto.**  
(Adagio ♩ = 66.)

2

4

10

**Allegro ma non presto.** (♩ = 132.)

16

EXEMPLO 52 – Concerto da Cantata *Tritt auf die Glaubensbahn*, BWV 152, de J.S. Bach (compassos 1-21). Segunda parte (*Allegro ma non presto*) como uma *passepied*.

O movimento N° 8 da Cantata BWV 182, intitulado Coro, também é um exemplo de *passepied*, cujo movimento não foi intitulado por extenso. No Exemplo 53 podemos ver a presença de suspensões, além do emprego de ritmos característicos da *passepied*.

**Schlusschor**  
(Allegro moderato  $\text{♩} = 60$ .)

EXEMPLO 53 – Coro N° 8 intitulado *So lasset uns gehen in Salem der Freuden* da Cantata *Himmelskönig, sei willkommen*, BWV 182, de J.S. Bach (compassos 1-17).

A Aria, movimento de N° 7 da Cantata BWV 202, apresenta-se em compasso 3/8, com anacruse de colcheia e figurações rítmicas características da *passepied*, além de suspensões, como nos compassos 1-2, 3-4, 5-6 (EXEMPLO 54 e 55).

Aria

7.

Ob.

Cemb.

7

EXEMPLO 54 – Aria N° 7 *Sich Uben im Lieben* da Cantata *Weichet nur, betrübte Schatten*, BWV 202, de J.S. Bach (compassos 1-13).

134

Pal-men auf Lip-pen und Brust, hier quel-len die Wel-len, hier

139

la-chen und wa-hen die sie-gen-den Pal-men auf Lip-pen und Brust..

Da Capo

EXEMPLO 55 – Aria N° 7 *Sich Uben im Lieben* da Cantata *Weichet nur, betrübte Schatten*, BWV 202, de J.S. Bach (compassos 134-144). Deslocamento de acento com ornamento no compasso 143.

**ARIA.**

The image displays a musical score for an aria. The top section consists of eight staves for the following instruments: Tromba I., Tromba II., Tromba III., Timpani., Corno I., Corno II., Aeolus., and Continuo. The music is written in 3/8 time. The Tromba parts feature rapid sixteenth-note passages. The Timpani part includes a dynamic marking of *(br)*. The Corno parts have melodic lines with some sixteenth-note runs. The Aeolus part is mostly rests. The Continuo part provides a rhythmic foundation with a steady eighth-note pattern. Below the main score is a piano accompaniment section with four staves, showing the keyboard part with intricate sixteenth-note textures in both hands.

EXEMPLO 56 – Movimento N° 11, *Zurücke, zurücke, geflügeltn Winde* da Cantata *Zerreiβet, zersprenget, zertrümmet die Gruft*, BWV 205, de J.S. Bach (compassos 1-8).



O movimento N° 11 da Cantata BWV 205 apresenta frases de oito compassos, como demonstrado no Exemplo 56 acima. De igual modo, o movimento N° 9 Arie da Cantata BWV 213 também apresenta frases de oito compassos, como mostra o Exemplo 57. Além disso, destacamos a presença de anacruse, compasso em 3/8 e ritmos padrões da *passepied*, observadas no mesmo exemplo.

The image shows a musical score for three parts: Violino I, Hercules, and Continuo. The title is 'ARIE.' and the tempo/mood is 'unisono e staccato'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with an anacrusis. The second system shows the continuation of the piece, ending with the lyrics 'Ich' written below the Continuo part. The Continuo part has a 'piano' dynamic marking in the final measure.

EXEMPLO 57 – Movimento N° 9, Arie, *Ich Will dich nicht, hören, ich will dich nicht wissen mag* da Cantata *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*, BWV 213, de J.S. Bach (compassos 1-16).

Como podemos ver, por se tratar de uma lista parcial, as autoras não incluem a fuga da Suíte N° 5 para violoncelo solo, objeto de estudo deste trabalho, no qual demonstramos ser, de fato, uma fuga elaborada a partir da *passepied*.

## Capítulo 4

## **Fuga e *Passepied*: estruturação a partir da dança e sua construção interpretativa**

Devido ao fato de se ter uma mesma obra composta e transcrita para dois instrumentos distintos, cujos manuscritos advindos da fonte primária ainda sobrevivem, tem-se a oportunidade de explorar as distintas formas de escrita, assim como notações e indicações de expressão. Estas diferenças coexistem, provavelmente, por questões idiomáticas e, possivelmente, para serem interpretados de forma distinta. Como afirmam Little e Jenne (1998, p. 126), “é particularmente valioso se comparar essa versão com o seu modelo [Suíte para violoncelo N° 5], uma vez que o BWV 995 [versão para alaúde] está preservado na forma de manuscrito do compositor, com ornamentos adicionais e com as notas do baixo que preenchem a harmonia”.<sup>34</sup>

Ao comparar os manuscritos do *Prelúdio* da Suíte N° 5 para violoncelo com a versão para alaúde, tomamos como fonte de pesquisa, além do manuscrito original para alaúde, os manuscritos de Ana Magdalena Bach e de Johann Peter Kellner – um dos mais importantes copistas da música de Bach, – consideradas as cópias mais próximas do original. Vale salientar que, dos quatro manuscritos para violoncelo disponíveis para pesquisa, o único que não apresenta *scordatura* é o manuscrito de J.P. Kellner.

Para uma melhor compreensão da obra em questão, também foi realizada uma edição comparativa do *Prelúdio*, baseada na combinação da versão manuscrita para alaúde de J.S. Bach e da versão manuscrita para violoncelo de A.M.B. Os dois manuscritos foram escolhidos como referência para esta edição por considerarmos as versões que contenham as informações mais próximas do ideal interpretativo proposto pelo compositor. A partir desta análise, destacam-se os pontos característicos, tais como harmonia, métrica, estilo, caráter, além de aspectos musicais relevantes de uma estrutura de fuga inteiramente baseada na dança *passepied*.

Com o propósito de realizar uma edição com a maior quantidade de informação, oriundas das fontes originais, foram incluídas todas as notas e indicações existentes nas duas versões primárias, uma vez que estão presentes divergências e discrepâncias originadas do

---

<sup>34</sup> “It is particularly valuable to compare this version with its model, for BWV 995 is preserved in the composer’s autograph, with additional ornaments and with bass notes to fill out the harmony.”

processo de transcrição, mas também resultado de complementações harmônicas e conduções de vozes distintas. A proposta desta edição tem por finalidade respaldar e esclarecer a estrutura composicional do *Prelúdio* para efeito de estudo comparativo. Cópias dos manuscritos para violoncelo e alaúde estão disponíveis nos Anexos 3 e 4.

Nesta edição, a notação original para violoncelo está nas cores preta e azul, enquanto a versão para alaúde está escrita nas cores preta e vermelha. Assim, as indicações em preto significam a concordância entre as duas versões, tornando visível a distinção entre ambas. Obviamente, para este fim, foi descartado o uso de *scordatura*, sendo realizada a transposição da versão de alaúde – originalmente em sol menor – para dó menor. As pausas da versão para alaúde foram acrescentadas, notadamente na fuga, para um melhor entendimento da estrutura rítmica e condução das vozes (FIGURA 10).

# Suite N° 5

em Dó menor BWV 1011

J.S.Bach

## *Prelude*

Violoncelo



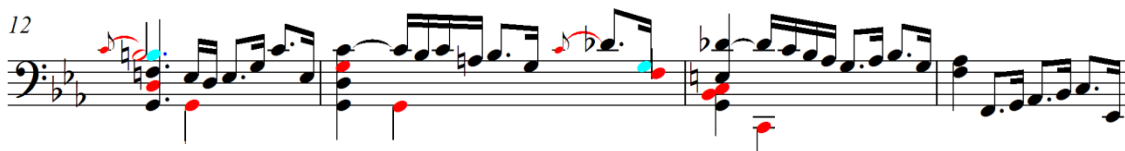
4



8



12



16



20



23



26

*Tres vite*

33

41

48

55

62

69

77

84

90

97

105

111

118

125

132

139

146

153

This page contains ten systems of musical notation, each starting with a measure number. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The systems are: 90, 97, 105, 111, 118, 125, 132, 139, 146, and 153. Each system consists of a single staff of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Red and blue markings are used to highlight specific notes and groups of notes throughout the piece.

160

167

174

182

189

196

204

211

218

FIGURA 10 – Edição comparativa da versão para violoncelo e alaúde do Prelúdio da Suíte de J.S. Bach, realizada por esta autora.

#### 4.1. Comparação entre os manuscritos para violoncelo e o manuscrito para alaúde

O *Prelúdio* da Suíte N° 5, como foi dito, compreende o estilo de abertura francesa, onde a segunda seção está escrita na estrutura de uma fuga. Este *Prelúdio* por sua vez, tem sua primeira seção lenta, abrangendo do compasso 1 ao compasso 27, enquanto que a seção rápida (fuga) tem seu início na anacruse do compasso 28 e segue até o final do movimento, no compasso 223. Portanto, a fuga corresponde a mais de 75% da extensão do *Prelúdio*.

No manuscrito para alaúde de J.S. Bach, BWV 995, a fuga contém a indicação de andamento *Tres-vîte* e, ao contrário da versão para violoncelo, esta não conclui com terça de picardia, finalizando o *Prelúdio* em sol menor (FIGURA 11). A versão para violoncelo, por sua vez, não apresenta tal marcação de andamento e conclui com a “terça de picardia” como pode ser visto no Exemplo 58.

Esta simples indicação de caráter (*Tres-vîte*) nos faz concluir que Bach realmente desejava que esta versão para alaúde soasse diferente, ainda mais leve e *leggiero*, do que na versão para violoncelo, provavelmente devido à sonoridade frágil e delicada do alaúde. Como visto anteriormente, a indicação *Tres-vîte* corresponde ao andamento da dança ternária *passepied*, ou seja, andamento este considerado muito rápido. Na versão para alaúde é, provavelmente, viável a referência metronômica estipulada na Tabela de Quantz, na qual a colcheia deverá valer o equivalente a 180 (QUADRO 12, ver página 81). Fator que deve ser levado em consideração na decisão de escolha do andamento.



FIGURA 11 – Indicação de andamento *Tres-vîte* no manuscrito para alaúde.

As duas versões também se distinguem pelos acordes conclusivos tanto da seção lenta, como da fuga. A introdução do *Prelúdio* conclui com o acorde de sol (sol-ré-sol) na versão para violoncelo, no compasso 28. Ou seja, a terça está omitida nos quatro manuscritos disponíveis. O que, segundo Winold (2007, vol. 1, p. 28), pode ser visto “como a tônica de sol menor ou a dominante de dó menor”. Na versão para alaúde, no entanto, encontramos a



presença da terça alterada (elevada), ou seja, concluindo com um acorde maior. Neste caso, de ré maior (ré-fá#-lá-ré), já que a versão desta Suíte para alaúde está originalmente transcrita para a tonalidade de sol menor.



EXEMPLO 58 – Comparação de três manuscritos: notação da indicação *Tres-vîte* no início da fuga (seta vermelha indica a fórmula de compasso, onde se inicia a fuga).

- a) Manuscrito de J.S. Bach: versão para alaúde com a indicação *Tres-vîte* – em destaque no quadro vermelho;
- b) Manuscrito de A.M.B.: versão para violoncelo sem a indicação *Tres-vîte*;
- c) Manuscrito de J.P. Kellner: versão para violoncelo sem indicação *Tres-vîte*.

De forma contraditória, na versão para violoncelo, a fuga conclui com um acorde de dó maior, ou seja, com a terça elevada (dó - mi bequadro - sol - dó), chamada “terça de picardia”. Enquanto a versão para alaúde conclui simplesmente em sol menor, sem alteração da terça (sol - sib - ré - sol). Pode-se comprovar esta afirmação no Exemplo 59, visualizando os manuscritos.

a)



SOL MENOR

b)



DÓ MAIOR

c)



DÓ MAIOR

EXEMPLO 59 – Comparação entre três manuscritos: presença da terça de picardia no último acorde do *Prelúdio* (indicada pelo círculo vermelho).

- a) Manuscrito de J.S. Bach: versão para alaúde, sem a presença da terça de picardia;
- b) Manuscrito de A.M.B.: versão para violoncelo, destacando-se a presença da terça de picardia. Na qual a nota ré soa dó, devido ao uso de *scordatura*;
- c) Manuscrito de J.P. Kellner: versão para violoncelo, destacando-se a presença da terça de picardia.

Utilizando-se de nossa edição comparativa, podemos ver os dois casos acima no Exemplo 60, onde a parte de alaúde está transposta para dó menor, ou seja, com o si bequadro (como terça elevada), ao invés do fá# demonstrado no primeiro caso. E de igual modo, no segundo caso, com um acorde final de dó menor, ao invés de sol menor.

a)

26

*Tres vite*

b)

218

EXEMPLO 60 – Acorde final das duas seções do *Prelúdio*:

- a) Acorde final da seção lenta (compasso 27): ausência da terça na versão para violoncelo; presença da terça elevada na versão para alaúde (si bequadrado vermelho);
- b) Acorde final da seção rápida (compasso 223): presença da terça de picardia na versão para violoncelo (azul); acorde menor na versão para alaúde (vermelho).

Além disso, Bach enriqueceu a harmonia na versão para alaúde, com o preenchimento de alguns dos acordes, além da adição de algumas vozes que aparecem fragmentadas ou implícitas na versão para violoncelo (EXEMPLO 61). Neste mesmo exemplo, a separação da melodia entre as duas vozes, superior e inferior, existentes a partir do compasso 108 até o compasso 115, demonstra bem a intenção de um diálogo com perguntas e respostas. Este aspecto, melhor visualizado na versão para alaúde, também deve ser levado em conta na execução por parte do violoncelista intérprete.

Pelo fato de o alaúde ser um instrumento harmônico, sua versão apresenta algumas notas da linha do baixo que são sustentadas, como dos compassos 3-9 (FIG. 10, p. 101). Ao contrário da versão para violoncelo, estas mesmas notas não podem ser sustentadas, devido a natureza melódica do instrumento. No entanto, para suprir esta condição, o violoncelo deve prolongar os acordes, similar à versão para alaúde, gerando, desta forma, a sensação de continuidade do som durante a execução da voz superior.

EXEMPLO 61 – Manuscrito para alaúde do *Prelúdio* da 5ª Suíte de J.S. Bach, com o preenchimento de algumas vozes. Compassos 94-119.

Verifica-se outro aspecto distinto nas notas que complementam certos acordes, presentes no manuscrito para alaúde, porém, ausentes no manuscrito para violoncelo. Estas notas soam como reforços harmônicos geralmente encontrados nas cadências, marcando desta forma, os pontos de chegada. Na fuga, estes reforços harmônicos estão presentes nos compassos 55, 109, 110, 115, 137, 138, 142, 146, 170, 177 e 179 (EXEMPLO 62).

EXEMPLO 62 – Notas da versão para alaúde (vermelho) que completam os acordes dos compassos 55 (a), 109-110 (b), 115 (c), 137-138 (d), 142 (e), 177-179 (f).

Ainda como ponto divergente, verifica-se a inserção de ornamentos para alaúde que não estão inseridos na versão para violoncelo. Estes ornamentos consistem de duas apogiaturas, encontradas nos compassos 12 e 13, além de uma tercina de fusas no final da primeira seção, compasso 26. Ao mesmo tempo em que não foi acrescido, na versão para alaúde, o ornamento de fusa presente no compasso 220 da versão para violoncelo (EXEMPLO 63).

The image displays three musical staves, labeled a), b), and c), illustrating differences in ornamentation between two versions of a piece. Each staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

- a)** Measure 12: Shows a melodic line with two apoggiaturas (accents) marked with red and blue symbols above the notes.
- b)** Measure 26: Shows a melodic line with a triplet of eighth notes (marked '3') and a trill (marked 'tr') on the final note.
- c)** Measure 218: Shows a melodic line with a fusa (trill) ornament on the final note, marked with a red and blue symbol.

EXEMPLO 63 – Ornamentos distintos nas duas versões:

- Apogiaturas de dó (sol na versão original) inseridas na versão para alaúde nos compassos 12-13;
- Tercinas de fusas de lá bequadro e sol (mi bequadro e dó na versão original) na versão para alaúde no compasso 26;
- Inserção de um ornamento (dó – si – dó) na versão para violoncelo de A.M.B., no compasso 220.<sup>35</sup>

Ainda é possível encontrar algumas diferenças rítmicas importantes entre as versões, como nos compassos 56 a 59. Estas distinções acabam por trazer algumas variações nos motivos melódicos empregados por Bach. Como o alaúde é um instrumento dedilhado, se faz necessária um maior movimento melódica, a fim de que o som não se perca. Esta característica resulta na adição de notas de passagem, o que resulta em maior ressonância sonora. Neste sentido, na versão para violoncelo, o compositor emprega o motivo A'' da fuga

<sup>35</sup> Como no manuscrito não consta indicação rítmica de fusa, isto pode ser simplesmente um erro de notação, já que está presente apenas neste manuscrito e é desconsiderado na grande maioria das edições.

(três notas ascendentes e escalares), enquanto que na versão para alaúde isto é transformado sutilmente, com a inserção de semicolcheias, no próprio motivo B do sujeito da fuga – motivos vistos mais adiante (EXEMPLO 64). O mesmo ocorre nos compassos 197 a 201, onde o motivo A” é destacado em colcheia, na transcrição para violoncelo. Estas passagens sugerem que o intérprete deve tocar as colcheias com mais ênfase, a fim de que se torne notória a presença do motivo (EXEMPLO 65).

a) 52



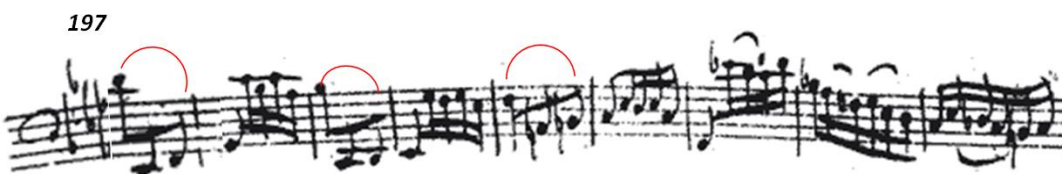
b)



EXEMPLO 64 – Diferenças rítmicas das duas versões, nos compassos 56-59:

- a) Versão para violoncelo de A.M.B. enfatizando o motivo A em colcheias, assim destacado;
- b) Versão para alaúde, mostrando a sequência de semicolcheias, em destaque.

a)



b)

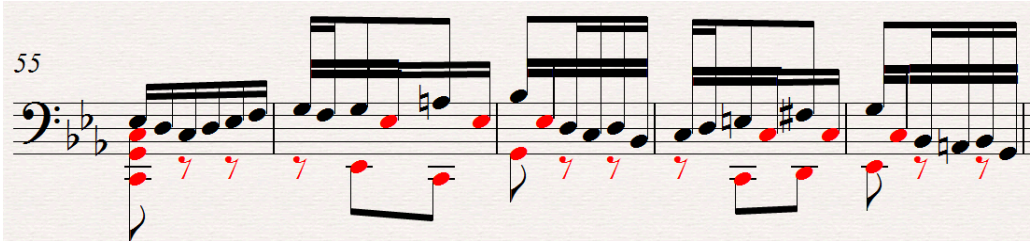


EXEMPLO 65 – Diferenças rítmicas das duas versões, compassos 197, 199 e 201:

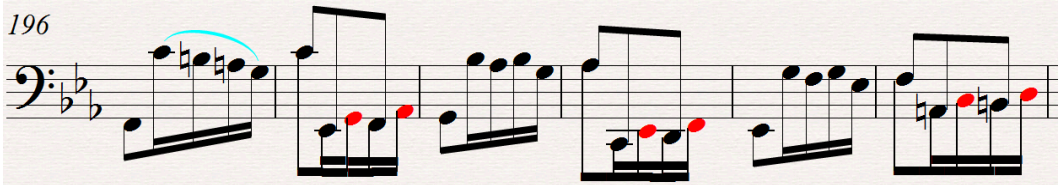
- a) Versão para violoncelo de A.M.B. enfatizando o motivo A em colcheias, assim destacado;
- b) Versão para alaúde, com o motivo A em semicolcheias, assim destacado.

Podemos ver estas divergências na versão unificada, no Exemplo 66.

a)



b)



EXEMPLO 66 – Diferenças rítmicas das duas versões:

- a) Versão para violoncelo formada pelas figurações superiores correspondentes, em ritmos característicos da *passepied*. Versão para alaúde formada pelas figurações intermediárias, apenas em semicolcheias. Compassos 56-59;
- b) Versão para violoncelo formada pelas figurações superiores correspondentes, apenas por colcheias. Versão para alaúde formada pelas figurações inferiores. Compassos 197, 199 e 201.

Encontramos, também, uma segunda voz na versão para alaúde, naturalmente, pela natureza harmônica do instrumento. Esta voz também está presente na introdução da versão para violoncelo, mas omitida durante a fuga. Pode ser entendida como fragmentos de um suposto contrasujeito da fuga, haja vista as limitações de recursos de execução contrapontística no violoncelo, como também do alaúde. Estes fragmentos podem ser visualizados no Exemplo 67.

Constantemente, esta voz apresenta-se como colcheia no primeiro tempo dos compassos, na maior parte das vezes na voz inferior. Em outros momentos, ainda na versão para alaúde, a colcheia vem como única nota do primeiro tempo do compasso, enquanto que a voz superior é introduzida por uma pausa de semicolcheia. Já no violoncelo devido sua limitação, o primeiro tempo do compasso corresponde à figuração de duas semicolcheias, normalmente (EXEMPLO 68).

26

*Tres vite*

33

41

EXEMPLO 67 – Segunda voz como contrasujeito da fuga a partir do compasso 36, presente apenas na versão para alaúde (vermelho).

111

118

EXEMPLO 68 – Contrasujeito na voz inferior, presente na versão para alaúde, enfatizando o primeiro tempo dos compassos 111-117, 119-121 e 123. Pausa de semicolcheia na voz superior apenas na versão para alaúde, nos compassos 114, 119-121 e 123.

Estes trechos demonstram que as notas ou acordes iniciais dos compassos são, de fato, importantes, enfatizando a pulsação em uma batida por compasso, aspecto este que também está presente na *passapied*. Portanto, a nota inserida neste primeiro tempo deve ser levemente sustentada pelo intérprete. No entanto, Bach ainda escreveu passagens como estas de outra forma. Omitiu a colcheia na versão para alaúde, deixando apenas a nota em semicolcheia, ou seja, em uma única voz, de forma similar com a escrita para violoncelo. Provavelmente, em



momentos em que a passagem deva ser mais fluente, como também para enfatizar o encadeamento harmônico, como nos compassos 94-104 (EXEMPLO 69).


EXEMPLO 69 – Ausência de contrasujeito em ambas as versões, nos compassos 94-104.

Uma outra divergência entre as versões ocorre quando Bach troca, em alguns compassos, a sequência de notas. No compasso 149 a mudança é bastante notória, como pode ser visto no Exemplo 70. Apesar destas mudanças, a harmonia não se altera. São exemplos destas, os compassos 40, 85, 86, 88, 98-100, 149, 156 e 164.


EXEMPLO 70 – Três exemplos de discrepâncias entre as versões para violoncelo e alaúde (a, b e c). Notas com sequências trocadas entre as duas versões. As notas em azul referem-se à versão para violoncelo e as notas em vermelho à versão para alaúde.

Também podemos verificar que a versão para alaúde tem um mínimo de indicação de ligaduras, que está mais presente na introdução. Completamente distinto da versão para violoncelo, na qual as ligaduras estão presentes durante todo o movimento. Por outro lado, temos algumas referências de ligaduras correspondentes às duas versões, encontradas nos compassos 86, 144, 155, 173, 184, 190, 191, 192, 194 e 203.


a) 90



b) 189



c) 218



EXEMPLO 71 – Diferenças de ligaduras entre as duas versões. As ligaduras azuis são da versão para violoncelo, as ligaduras vermelhas são da versão para alaúde e as ligaduras pretas correspondem às duas versões simultaneamente.

- a) Compassos 90-92, ligaduras distintas das duas versões;
- b) Compasso 194 mostra a presença dos três tipos de ligaduras;
- c) Compasso 221 mostra o paradoxo entre as ligaduras para violoncelo e para alaúde, o que resulta na mudança da acentuação.

## 4.2. Características da *Passepied* presentes na construção da Fuga

Como segunda seção da abertura francesa, a fuga é naturalmente mais rápida que a primeira seção – esta, solene e bastante introspectiva. Escrita em compasso ternário, de compasso simples 3/8, a fuga é iniciada com anacruse de colcheia, onde a indicação *Tres-vîte* está pontualmente posta na transcrição para alaúde, indicando claramente a mudança de andamento (ver EXEMPLO 58-a, página 107). Como estabelecido por Borin,<sup>36</sup> tal indicação é referente à dança barroca ternária *passepied*, relacionando-a com o andamento de dança mais rápido daquela época (1722, citado por LITTLE; JENNE, 1998, p. 69).

Portanto, consideremos esta seção rápida do *Prelúdio* como uma fuga construída a partir de características da dança *passepied*, que serão vistas, mais especificamente, a seguir.

Uma vez que a fuga está em compasso 3/8 e possui andamento rápido, podemos sugerir sua marcação como de uma pulsação por compasso. Logo, a batida da pulsação ou unidade de tempo deve ser equivalente ao valor de uma semínima pontuada, ou seja, a métrica deve ser pensada em um.

### 4.2.1. Estrutura do Sujeito

A segunda seção da abertura francesa trata-se de uma fuga real, pois a resposta do sujeito preserva a exata relação intervalar apresentada pelo sujeito. Desta forma, a fuga está construída a quatro vozes. O sujeito é apresentado na tônica, ou seja, em dó menor. Logo após, entra a resposta do sujeito (compasso 36), com a mesma estrutura, porém na dominante, em sol menor, até retornar novamente ao sujeito na tônica, desta vez, uma oitava abaixo da primeira aparição. Esta corresponde à terceira voz da fuga. A última voz surge como resposta, na dominante, porém, de igual forma, uma oitava abaixo da aparição anterior da resposta. Como a tessitura explorada no violoncelo está bastante concentrada, as quatro vozes têm seus registros bem próximos.

---

<sup>36</sup> BORIN. *La Musique Theorique, et pratique, Dans Son Ordre Naturel: Nouveaux Principes* Par Mr. XXXXX. Paris, 1722.

Portanto, a identificação das vozes está organizada da seguinte maneira:

QUADRO 13  
Vozes da fuga da Suíte N° 5

VOZ DO SUJEITO	IDENTIFICAÇÃO	COMPASSOS	GRAU HARMÔNICO
<b>1ª voz</b>	<b>Sujeito</b>	<b>28-35</b>	<b>Tônica (dó)</b>
<b>2ª voz</b>	<b>Resposta</b>	<b>36-43</b>	<b>Dominante (sol)</b>
<b>3ª voz</b>	<b>Sujeito</b>	<b>48-55</b>	<b>Tônica (dó) – 8ª abaixo da 1ª voz</b>
<b>4ª voz</b>	<b>Resposta</b>	<b>56-63</b>	<b>Dominante (sol) – 8ª abaixo da 2ª voz</b>

Trata-se, pois, de uma fuga a quatro vozes, na qual, muitas das vezes a aparição do sujeito está incompleta e o contrasujeito está simplesmente subentendido. Neste sentido, Bylsma diz que:

“... é possível que Bach, escrevendo estas obras para violino [solo], tornou-se mais e mais fascinado como quanto pode se suprimir e ainda ficar claro para o ouvinte, como é ainda mais possível de se sugerir mais com menos...? [...] Aqui, nas suítes para violoncelo, Bach escreve com o mínimo de notas. A música se torna completa com a ajuda da memória do ouvinte e suas expectativas lógicas” (BYLSMA, 1998, p. 34).<sup>37</sup>

<sup>37</sup> “Is it possible that Bach, writing those violin pieces, became more and more fascinated with how much one can suppress and yet be clear to the listener, with how it is even possible to imply more with less...? [...] Here, in the cello suites, Bach composes with the bare minimum of notes. The music becomes complete with the help of the hearer’s memory and his logical expectations”.

Pode-se constatar isto no Exemplo 72.

27a **1ª VOZ: SUJEITO**

34 **2ª VOZ: RESPOSTA**

40 **TRANSIÇÃO**

46 **3ª VOZ: SUJEITO**







52 **4ª VOZ: RESPOSTA**

58

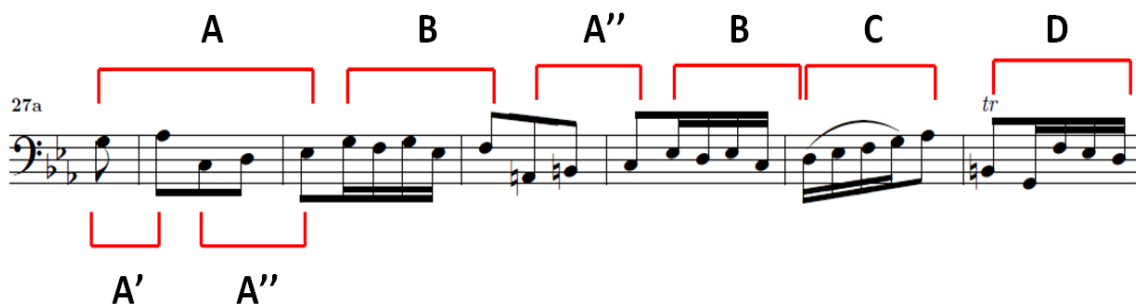
EXEMPLO 72 – Início da fuga com a apresentação das quatro vozes, na versão para violoncelo.

O sujeito da fuga está formado por alguns motivos relevantes. O motivo A corresponde a uma figura anacrústica, seguida por três colcheias ascendentes em graus conjuntos, subdividido em duas frações A' e A". Porém, ainda se apresenta em formas variadas em determinados momentos. O motivo B é formado por quatro semicolcheias, no segundo e terceiro tempo, seguidas por uma colcheia no primeiro tempo do compasso seguinte. O motivo C compreende quatro semicolcheias seguidas de uma colcheia, diferentemente do motivo B, este já inicia no tempo forte do compasso. E por último o motivo D, formado por uma colcheia em tempo forte seguida de quatro semicolcheias.

QUADRO 14  
Motivos encontrados no sujeito da fuga

IDENTIFICAÇÃO DO MOTIVO	FIGURAÇÃO DO MOTIVO (COM INDICAÇÃO DO COMPASSO)
A	
A'	
A''	
B	
C	
D	

A partir da construção motívica (A', A'', A, B, C e D), de acordo com o Quadro 14, temos a formação do sujeito da fuga, agrupados da seguinte maneira:



EXEMPLO 73 – Construção do sujeito da fuga a partir dos motivos encontrados.

#### 4.2.2. Fórmulas rítmicas característicos da *Passepied*

No terceiro capítulo foi apresentada a FIG. 9 (página 70), na qual contém os arquétipos da *passepied* demonstrados por Little e Jenne. De acordo com estes arquétipos, extraímos cada um destes modelos rítmicos, aplicando-os na estruturação da fuga da 5ª Suíte, conforme o Quadro 15.

QUADRO 15  
Padrões rítmicos mais comuns da *passepied*, estruturada a partir dos arquétipos de Little e Jenne (1998, p. 87).

IDENTIFICAÇÃO DO PADRÃO RÍTMICO	PADRÃO RÍTMICO (COMPASSO COMPOSTO 3/8)
A (anacruse)	
B (anacruse)	
C	
D	
E	
F	
G	

Desta forma, chegamos à seguinte combinação de padrões rítmicos empregados no sujeito da fuga da Suíte Nº 5:



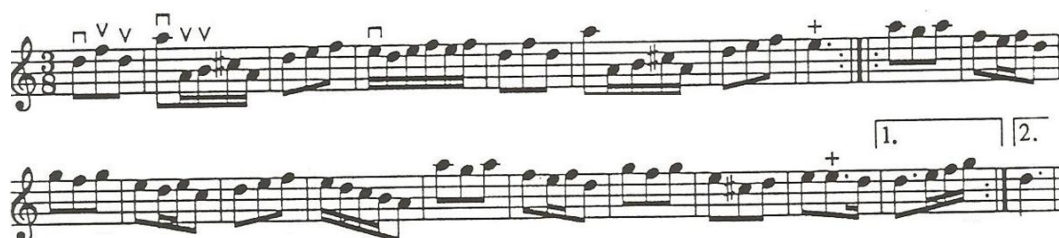
The musical notation shows a single line of music in bass clef with a key signature of two flats. The first eight measures are marked with red brackets above the notes, labeled with the rhythmic patterns A, C, D, C, D, E, D, and G. The notes are: Measure 1 (A): G4; Measure 2 (C): A4, B4; Measure 3 (D): C5, B4; Measure 4 (C): A4, G4; Measure 5 (D): A4, B4, C5, B4; Measure 6 (E): A4, B4, C5, D5, C5; Measure 7 (D): A4, B4, C5, B4; Measure 8 (G): A4, B4, C5, D5, C5, B4. A trill (tr) is indicated above the C5 note in the 7th measure.

EXEMPLO 74 – Sujeito da fuga do *Prelúdio* da 5ª Suíte, formado pelos primeiros oito compassos com anacruse. Indicações dos padrões rítmicos da *passepied* de acordo com o Quadro 14.

Seguindo esta tabela, podemos deduzir que Bach combinou os padrões rítmicos: A, C, D, C, D, E, D, G e G na elaboração do sujeito da fuga da Suíte N° 5, que compreende os oito compassos iniciais da fuga, como mostra o Exemplo 75. Isto demonstra claramente, que o compositor utilizou-se dos padrões rítmicos mais comuns da *passepied*, para a construção de toda a estrutura do sujeito e, conseqüentemente a elaboração de toda a fuga. Por outro lado, o único padrão rítmico característicos da *passepied*, não empregado por Bach na construção do sujeito, é o modelo F. Já que o modelo B – que seria outra opção de anacruse – é apresentado na primeira resposta do sujeito, ou seja, anacruse do compasso 36.

Por outro lado, podemos visualizar o exemplo destes arquetipos rítmicos na *Passepied* de P. Dupont (EXEMPLO 75).

### Passepeid



EXEMPLO 75 – *Passepied* do livro *Principes de Violon* (1718) de Pierre Dupont (? - 1740).

Ao compararmos estas fórmulas rítmicas com as fórmulas da *passepied*, veremos que todas fazem parte da estrutura rítmica da dança barroca em questão. O que demonstra a significativa relação desta fuga com a dança.

Pode-se notar clara semelhança das estruturas rítmicas do sujeito da fuga de Bach com os quatro primeiros compassos da *Passepied* integrante da obra *Le Journal du Printemps* de Johann K.F. Fischer (1656-1746) – quinto movimento da Suíte N° 8 – como mostra o Exemplo 76. Observe-se que nesta *Passepied* os padrões rítmicos utilizados na estruturação temática dos quatro primeiros compassos, correspondem aos motivos A, C, D, C e D, de acordo com o Quadro 15. Curiosamente, trata-se exatamente da mesma sequência inicial da fuga da 5ª Suíte. Esta Suíte N° 8 está composta para uma formação de cordas com violino I, violino II, viola alto, viola tenor e violoncelo, com os seguintes movimentos: *Overture*, *Entrée*, *Canaries*, *Gavotte en Rondeau*, *Passepied*, *Echo*, *Menuet et Trio*.



## Passepied

EXEMPLO 76 – *Passepied* da Suíte N<sup>o</sup> 8, da série *Le Journal du Printemps* (1695) de Johann K.F. Fischer.

Apesar de Bach ter composto as Suítes para violoncelo baseado em danças barrocas, estas não foram escritas com o objetivo de serem dançadas – uma vez que estão bastante estilizadas – mas interpretadas de acordo com o caráter da dança que intitula o movimento. No entanto, uma investigação a respeito dos passos<sup>38</sup> e coreografias destas danças e como

<sup>38</sup> Little destaca quatro passos características da coreografia da passepied: plié (uma pequena flexão dos joelhos - associada), élévé (pequena elevação dos pés), jetté (salto de uma perna para a outra/movimento feito com energia) e um último, chamado de “passo liso”, que consiste em um passo sem flexão dos joelhos ou levantamento dos pés. Curiosamente, a coreografia agrupa os passos, regularmente, a cada dois compassos.

estes se apresentavam em relação aos elementos estruturais da dança, trará uma melhor compreensão interpretativa das mesmas.<sup>39</sup>

### 4.2.3. Pontos de chegada

A fuga apresenta vários pontos de chegada. No entanto, seis cadências autênticas marcam os principais pontos, todas na sequência dominante com sétima seguidas da tônica, tanto em tonalidade maior (V--- I) quanto em menor (V--- i). Outras cadências são encontradas, porém com bem menos ocorrência.

Estas principais cadências são encontradas nos seguintes compassos, considerando o acorde na versão para violoncelo e alaúde, respectivamente:

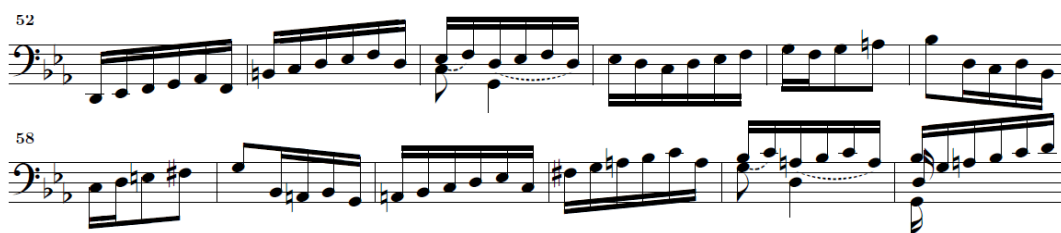
- 63 em sol menor/ré menor;
- 79 em mi $\flat$  maior/sib maior;
- 109 em sol menor/ré menor;
- 137 em fá menor/dó menor;
- 183 em dó menor/sol menor;
- 223 em dó maior/sol menor.

A cadência do compasso 63 resolve no acorde de sol menor com cadência V<sub>7</sub> --- i, tonalidade de sol menor (V grau), após a aparição do motivo A' presente na anacruse dos compassos 57 (lá-sib) e 59 (fá#-sol). O acorde conclusivo da passagem está antecedido por um deslocamento do acento no compasso 62, caracterizando ainda mais o estilo da *passepied* (EXEMPLO 77).

---

Segundo Little, “a *passepied* é a mais viva e rápida [das danças], utilizando-se de numerosos pequenos passos. Cada passo por si só não é importante, e elaborados padrões no solo tornam mais interessante o conjunto do que um único movimento ou passo” (LITTLE, 1975).

<sup>39</sup> Para uma melhor compreensão da coreografia da *passepied*, sugerimos a leitura do artigo “*The contribution of dance steps to musical analysis and performance: La Bourgogne*” de Meredith Little (1975), que faz uma detalhada descrição dos paços coreográficos de um exemplo desta dança. Levando em consideração que a *Passepied* analisada está em fórmula de compasso 3/8, ou seja, igual à *Passepied* da fuga objeto de nosso estudo, encontramos figurações rítmicas bastante comuns como os padrões A, C e D demonstrados no Quadro 15. Desta forma, é possível se fazer uma comparação estilística entre ambas. Baseando-se na análise de Little, pode-se entender um pouco mais sobre a organização dos passos coreográficos da *passepied* para, assim, compreender melhor como estão expressos os gestos interpretativos e estilísticos da mesma.



EXEMPLO 77 – Ponto de chegada em sol menor no compasso 63, na edição para violoncelo.

A próxima cadência, que marca um forte ponto de chegada, está presente no compasso 79, com o acorde de *mi*b maior, com mesma tonalidade *mi*b maior (III grau), o qual é confirmado com uma cadência  $V_7 \text{ --- } I$ . Esta passagem tem início na anacruse do compasso 72, onde novamente temos a presença do sujeito a partir do motivo A' (*si*b – dó). Pode-se notar o motivo A'' implícito nos compassos 72 e 73 em semicolcheias (*mi*b – fá – sol). Este ponto de chegada também está marcado pela presença do deslocamento de acento no compasso 78, típico da dança *passepied*, como foi visto no Exemplo 34 (ver página 76). Podemos comprovar estes fatos no Exemplo 78.



EXEMPLO 78 – Ponto de chegada em *mi*b maior no compasso 79, na edição para violoncelo.

Outro ponto de chegada importante pode ser encontrado no compasso 109, com uma cadência  $V_7 \text{ --- } I$ , em sol maior, ainda mais por ser um acorde sobre a dominante (V grau). Esta cadência também é fortemente marcada devido à presença de hemiola nos compassos 106-107. É notório que ela também conclui uma passagem na qual a 3ª voz da fuga (sujeito) se faz presente, desde o compasso 102, sobre a tonalidade de sol maior. Portanto, o mesmo está posto sobre a tônica sol, no entanto, com o motivo A'' sempre uma oitava abaixo da tessitura do motivo A' (EXEMPLO 79).



EXEMPLO 79 – Ponto de chegada em sol menor no compasso 109, na edição para violoncelo.

O quarto ponto de chegada está presente no compasso 137, com resolução V --- i na tonalidade de fá menor (iv grau). Este também é precedido por uma hemiola nos compassos 134-135. De mesmo modo que os exemplos anteriores, este também conclui uma passagem com a presença de uma das vozes, neste caso, a 1ª voz (sujeito) com início na anacruse do compasso 130. Aqui o sujeito sofre variação rítmica, na formação de semicolcheias. O motivo A' compreende as notas dó e réb, enquanto o motivo A'', as notas fá, sol, láb (EXEMPLO 80).

EXEMPLO 80 – Ponto de chegada em fá menor no compasso 137, na edição para violoncelo.

O quinto ponto de chegada importante é a conclusão no acorde de dó menor, compasso 183, com cadência V<sub>7</sub> --- i. Embora na versão para violoncelo encontra-se apenas a nota dó em semicolcheia, sabe-se que é uma cadência, devido a estrutura na qual está organizada. Seu compasso anterior, 182, contém um notório deslocamento de acento,

precedido pela aparição da 1ª voz (sujeito) desde a anacruse do compasso 176, com o motivo A' formado pelas notas sol-láb, e motivo A'' pelas notas dó, ré e mi $\flat$ , inicialmente (EXEMPLO 81). Portanto, todo o trecho está construído na tonalidade de dó menor (I grau). Além destes aspectos, a versão para alaúde mostra na construção da voz inferior um direcionamento musical de conclusão, ou seja, um movimento melódico em colcheias descendentes que leva a este acorde conclusivo de dó menor.

EXEMPLO 81 – Ponto de chegada em dó menor no compasso 183, na edição para violoncelo.

O último ponto de chegada, naturalmente, é o acorde conclusivo de todo o movimento. O compasso 223 alcança o acorde de dó maior, na versão para violoncelo e dó menor na versão para alaúde, como visto. Está precedido, na forma de um grande gesto conclusivo, o qual se pode chamar de *Coda*, inicia-se no compasso 209 com a presença do pedal de dó. Toda a *Coda* apresenta-se já na tonalidade de dó menor, onde podem ser encontrados dois acordes (compassos 217 e 219) que anunciam a cadência final  $V_7 \text{ --- } I$  (violoncelo) ou  $V_7 \text{ --- } i$  (alaúde), além da presença de suspensões nos compassos 220-221 (EXEMPLO 82).

EXEMPLO 82 – Ponto de chegada em dó maior (terça de picardia) na edição para violoncelo, no compasso 223.

#### 4.2.4. Hemiolas

Outra característica da *passepied*, presente nesta fuga, é a presença de hemiola em pontos estratégicos desta estrutura. Nas *passepieds*, estas estão associadas às suspensões e aos deslocamentos de acento. Nesta fuga, as hemiolas aparecem quatro vezes, sempre na forma de um compasso 3/4 oriundo da junção de dois compassos 3/8. Similar à característica da *passepied*, nas quais as hemiolas estão colocadas antes das cadências que concluem cada parte da estrutura bipartita, as hemiolas aparecem sempre poucos compassos antes de se iniciar um novo episódio da fuga. Quantz (1985, p. 291) afirma que as hemiolas existentes nas *passepieds* devem ser executadas com um arco curto e separadas.

Estas hemiolas são similares entre si, pois estão formadas sempre por três tempos de quatro semicolcheias cada. As que se encontram nos compassos 92-93, antecedem a cadência do compasso 102, ao mesmo tempo em que a resposta do sujeito reaparece, agora com parte do motivo uma oitava abaixo. No entanto, existe ainda um trecho de transição de oito compassos, entre a hemiola e a cadência. Logo após esta resposta do sujeito, surge a segunda hemiola, compassos 106-107, que antecede a cadência do compasso 109. A terceira hemiola está presente nos compassos 134-135, antes do ponto de chegada do compasso 137. A última hemiola encontra-se nos compassos 204-205, que caracteriza a passagem para a *Coda*, chegando à forte cadência de dó menor, com pedal de tônica, no compasso 110 (EXEMPLO 83, 84 e 85).

88

94

100

106

HEMIOLA

CADÊNCIA

HEMIOLA

CADÊNCIA

EXEMPLO 83 – Hemiolas dos compassos 92-93 e 106-107.

130

136

HEMIOLA

CADÊNCIA

EXEMPLO 84 – Hemiola dos compassos 134-135.

200

206

HEMIOLA

CADÊNCIA

EXEMPLO 85 – Hemiola dos compassos 204-205.

#### 4.2.5. Deslocamentos de acento

O deslocamento de acento ou deslocamento métrico é uma característica rítmica da *passepied* empregada para quebrar a fluência da dança e, desta forma, manter a atenção do ouvinte. Além deste aspecto, o deslocamento de acento sempre vem anunciar um ponto de chegada. Dois tipos de deslocamentos de acento foram encontrados nesta fuga. Os três primeiros correspondem a uma mesma figuração rítmica ♪ ♪, encontradas na voz inferior de ambos os manuscritos (violoncelo e alaúde). Já os dois últimos aparecem na figuração rítmica ♪♪ ♪♪ e estão presentes na voz superior, também em ambas as versões. Note-se que as duas figurações rítmicas são encontradas na *Passepied* da Cantata BWV 152, de Bach (ver EXEMPLOS 38 e 39, página 79).

Os três primeiros deslocamentos de acento mostram-se bem próximos uns dos outros, presentes nos compassos 42, 54 e 62 como mostra o Exemplo 87. No compasso 42, o deslocamento antecede a cadência em sol menor do compasso seguinte, após fazer a apresentação da 1ª e 2ª voz da fuga. O segundo ponto de deslocamento, compasso 54, antecede a cadência em dó menor, ao fim da exposição da 3ª voz, no compasso 55. E o último deslocamento deste tipo, presente no compasso 62, antecede a cadência em sol menor do compasso seguinte, considerada como o primeiro ponto de chegada importante da fuga, quando é finalizada a apresentação das quatro vozes.

The image displays a musical score for Example 86, consisting of six staves of music in bass clef with a key signature of two flats. The staves are numbered 27a, 34, 40, 46, 52, and 58. Red brackets highlight specific rhythmic patterns in the lower voice at measures 42, 54, and 62. A trill (tr) is marked above the final measure of the first staff.

EXEMPLO 86 – Deslocamento de acentos nos compassos 42, 54 e 62, presentes na voz inferior, em destaque vermelho.



O segundo tipo de deslocamento do acento encontra-se nos compassos 78 e 182. O primeiro finaliza a cadência de *mi*<sup>b</sup> maior, correspondente ao segundo ponto de chegada importante da fuga (EXEMPLO 87). E por fim, o deslocamento remanescente do compasso 182, que conclui na cadência em *dó* menor (EXEMPLO 88). Ponto este que finaliza o corpo da fuga, o qual teve início logo após a cadência anterior, compasso 79. A partir desta cadência, começa um processo de transição para a *Coda* e conseqüentemente à conclusão da fuga.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff is labeled with measure 70 and contains six measures of music. The second staff is labeled with measure 76 and contains five measures. A red rectangular box highlights the eighth measure of the second staff, which corresponds to measure 78 of the piece. This measure shows a specific rhythmic and melodic pattern that is the focus of the example.

EXEMPLO 87 – Deslocamento de acento no compasso 78 na voz superior, em destaque vermelho.

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff is labeled with measure 171 and contains five measures. The second staff is labeled with measure 177 and contains five measures. The third staff is labeled with measure 183 and contains five measures. A red rectangular box highlights the eighth measure of the second staff, which corresponds to measure 182 of the piece. This measure is marked with a trill (tr) and is the focus of the example.

EXEMPLO 88 – Deslocamento de acento no compasso 182 na voz superior, em destaque vermelho.

Note que todas as aparições dos deslocamentos de acento estão presentes em pontos bem estratégicos, enfatizando acontecimentos significativos da fuga.

#### 4.2.6. Pedais

Outra similaridade com a dança *passepied* é a presença do pedal. Na *passepied* o pedal está associado com idéias pastorais e marítimas, relacionada também à gavotte, já que as duas danças são originárias da mesma região da Bretanha na França.<sup>40</sup> Já na fuga, estes são partes harmonicamente estruturantes, pois se apresentam na dominante e na tônica da tonalidade principal. Na obra em questão, o pedal caracteriza tanto a dança como a construção harmônica da fuga, portanto, pode ser visto das duas formas. Este aparece em dois momentos durante a fuga, nos compassos 171-174, na dominante e nos compassos 209-214, na tônica, como podem ser vistos nos Exemplo 89 e 90, respectivamente.

166

171

177

EXEMPLO 89 – Pedal de dominante (sol) nos compassos 171-174 da fuga.

206

212

218

EXEMPLO 90 – Pedal de tônica (dó) nos compassos 209-214, no final da fuga.

<sup>40</sup> Ver exemplo do uso do pedal na *Passepied* da Cantata BWV 213 de J.S. Bach, no Exemplo 30, página 72.

## Conclusão

Em suas Suítes para violoncelo solo, Bach incluiu como par de danças opcionais apenas *menuets*, *bourrées* e *gavottes*. No entanto, ao escrever o *Prelúdio* da Suíte N° 5, o compositor se utilizou de elementos composicionais da dança *passepied*, para a estruturação da fuga. Aspectos que procuramos ressaltar a fim de trazer uma nova visão estilística e, portanto, uma nova concepção interpretativa da obra.

De acordo com Palisca (1981, p. 211), Bach, em sua maioria, adotou como danças opcionais de suas suítes, a *bourrée*, a *gavotte*, a *musette*, o *menuet* e a *passepied*. Isto demonstra a simpatia do compositor pela *passepied* na estruturação das suítes. A questão desta dança não estar compondo o quadro dos pares de danças opcionais das Seis Suítes, mas sim, parte do *Prelúdio*, considerando este ser o único caso dentro das Suítes, não torna o fato completamente isolado. Isto devido existirem outras composições de Bach, tais como a Sinfonia (movimento de abertura) da Cantata BWV 49 e o Concerto (movimento de abertura) da Cantata BWV 152, os quais também inserem uma *passepied*.

Apesar da indicação *Tres-vîte* estar presente apenas na versão para alaúde, o que sugere ao intérprete tocá-la de forma mais rápida, e ausente na versão para violoncelo, não implica dizer que esta indicação de andamento deva ser ignorada. Como tal notação não é encontrada em nenhum dos quatro manuscritos disponíveis para pesquisa, é muito provável que Bach, de fato, não a tenha especificado em sua própria versão para violoncelo. No entanto, a estrutura geral da construção composicional da fuga, nas duas versões (violoncelo e alaúde), está inteiramente relacionada com as características da dança *passepied*, conforme demonstrado. É natural que Bach pudesse ter especificado tal indicação apenas para o alaúde, devido ao fato do instrumento ser naturalmente mais ágil que o violoncelo, o que denota a intenção do compositor de que sua obra fosse executada fielmente nos parâmetros de andamento da *passepied*. Deve-se levar em consideração que na época da composição das Seis Suítes, o violoncelo ainda não havia alcançado o êxito como instrumento solista nem as habilidades técnicas hoje já conquistadas. Vale salientar, que não há registro de nenhuma *passepied* escrita para violoncelo solo até então.

Um dos parâmetros para se definir um andamento coerente desta *passepied*, pode ser a relação de andamento dos dois pares de *menuets* das Suítes 1 e 2. Uma vez que a *passepied* está em maior velocidade de andamento que o *menuet*. Desta forma, existirá uma relação de proporcionalidade entre as danças das Suítes para violoncelo.

A Tabela de Quantz demonstra que a *passepied* com fórmula de compasso 3/8, como no caso da fuga, deve estar em andamento metronômico de 180 por colcheia. Andamento este considerado bastante rápido. Como a indicação *Tres-vîte* está presente apenas no manuscrito para alaúde, devido à facilidade de agilidade do instrumento, consideramos que um andamento em torno de 150 por colcheia, seja o mais indicado para a interpretação no violoncelo. No entanto, como a *passepied* encontra-se com a pulsação marcada em um, ou seja, uma batida por compasso pode-se transformar a marcação metronômica para 50, onde cada batida do metrônomo terá o valor de uma semínima pontuada.

Apesar de se tratar de uma fuga, pode-se perceber a construção das idéias musicais a partir de grupos de quatro, oito e doze compassos. Podemos ver claramente isto na exposição das quatro vozes, cada uma com oito compassos. Portanto, a relação de idéias dentro de quatro compassos está presente tanto na dança como na fuga em questão.

A análise de algumas discrepâncias existentes entre as versões para alaúde e violoncelo é de fundamental importância para a construção interpretativa da obra. Como foi mencionado, as versões para alaúde e violoncelo apresentam divergências de notação. A mais notória a se destacar, além da indicação *Tres-vîte*, está na colocação dos acordes conclusivos de ambas as seções, lenta e rápida.

Omitindo-se a terça ao final da seção lenta e, ao mesmo tempo, utilizando-se da terça de picardia ao final no *Prelúdio*, na versão para violoncelo, cria-se um paradoxo composicional com conseqüências interpretativas, já que isto resulta em mudança de caráter. Na primeira seção, a construção do acorde final não identifica seu modo (sol-ré-sol), criando uma incógnita na transição entre as seções. Ao contrário do último acorde do *Prelúdio*, no qual a presença da terça de picardia é precedida por um grande gesto conclusivo nos últimos compassos. Fato que, após uma extensa elaboração musical na forma de fuga a quatro vozes, mostra a construção de um final determinadamente brilhante (dó - mi bequadro - sol - dó). Na versão para alaúde, por outro lado, verificamos que o acorde conclusivo da primeira seção é, expressamente, um acorde maior, enquanto o acorde final do movimento mantém o modo menor da obra.

É curioso perceber que em alguns momentos Bach decide escrever apenas uma única voz para o violoncelo em locais aonde verificamos a presença de acordes para o alaúde.

Acordes estes, porém, possíveis de serem executados no violoncelo (ver EXEMPLO 62, página 110). Isto ocorre, provavelmente, para que não se quebre a idéia de continuidade dos trechos, ou para que não se enfatizasse tais acordes demasiadamente, por conta da necessidade de se realizar um maior gesto por parte do violoncelista. Diferentemente do alaúdistas, que pode tocar estes acordes sem que haja uma movimentação desnecessária, portanto, não interrompendo a idéia musical.

De uma forma geral, as divergências entre as duas versões estão no acréscimo de mais informações na versão para alaúde. Fato este compreensivo, uma vez que o alaúde tem maior agilidade que o violoncelo, pela natureza harmônica do instrumento, que permite executar diversas notas sem maiores dificuldades, que provavelmente, estariam presentes para o violoncelo. Este aspecto torna visível a preocupação de Bach em escrever não só idiomáticamente, mas para que a orgânica musical possa ser compreendida em ambas as versões.

Por se tratar de um *passepied*, a fuga deve ser interpretada com leveza e agilidade, enaltecendo o caráter vivo e alegre da dança, portanto, tanto em uma versão como na outra, foi possível ver o direcionamento por parte do compositor em fazer compreender estas características, referente à dança. Dando ênfase aos elementos estruturais da dança, como a presença de hemíolas, suspensões e deslocamentos de acento, que assim marcam os pontos de chegada. Ao mesmo tempo, a presença dos pedais é bastante relevante, pois denota o ponto de convergência entre os dois aspectos existentes, a origem da dança (*passepied*) e a estrutura formal (fuga). O violoncelista deve, além disso, considerar a indicação de andamento *Tres-vîte* com fórmula de compasso 3/8, mantendo a pulsação em uma batida por compasso. Aliada ao estilo da dança, deve ainda destacar as quatro vezes implícitas da fuga – sujeito, resposta, sujeito e resposta – sempre com ênfase no principal motivo A. Executando de forma orgânica as idéias de antecedente e consequente, assim encontradas.

O fato de Bach inserir uma *passepied* dentro do *Prelúdio* realça o aspecto inovador desta suíte em comparação com as outras cinco. Trata-se, pois, da única a ter um prelúdio na forma de abertura francesa, além disso, é a única a fazer uso da *scordatura* e a mais francesa de todas as Seis Suítes. A segunda seção desta abertura está estruturada na forma de uma fuga a quatro vozes, no entanto, moldada a partir de uma *passepied*. Comparando-se com outras danças barrocas, a *passepied* é uma dança pouco empregada na obra de Bach como um todo e, dentro do ciclo das Seis Suítes para violoncelo, aparece nesta única vez. Constata-se, pois, que Bach combina paradoxalmente a complexa estrutura da fuga, com elementos simples que

são característicos da *passépiéd*. Aspectos que fazem esta ser qualificada como uma suíte absolutamente singular.

## Referências Bibliográficas

ARBEAU, Thoinot [Jehan Tabourot]. **Orchésographie**. Langres: Jehan des Preys, 1588.

BACH, Johann Sebastian. In: SCHWEMER, Bettina; WOODFULL-HARRIS, Douglas. (Ed.). **J.S. Bach: 6 suites a violoncello solo senza basso**. London: Bärenreiter Kassel, 2000. 1 partitura (p. 41). Violoncelo.

BORIN. **La Musique Theorique, et pratique, Dans Son Ordre Naturel: Nouveaux Principes** Par Mr. XXXXX. Paris, 1722.

BORROFF, Edith. **The music of the Baroque**. Iowa: Wm. C. Brown Company Publishers, 1970.

BYLSMA, Anner. **Bach, the fencing master: reading aloud from the first three cello suites**. Amsterdam: Anner Bylsma, 1998.

CARTER, Brian. **An examination of sources as they pertain to Domenico Gabrielli's first ricercar for violoncello solo**. Disponível em: <<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/gabrielli/gabrielli.htm#fn1>>. Acesso em 18 fev. de 2010.

COWLING, Elizabeth. **The cello**. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.

DIEUPART, Monsieur. **Six Suites de Clavessin**. Amsterdam: Etienne Roger, 2003. 6 partituras. Clavessin solo.

DONINGTON, Robert. **The interpretation of early music**. Edição revisada. New York - Londres: W.W. Norton & Company, 1992.

EMERY, Walter; WOLFF, Christoph. Bach, Johann Sebastian. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 2, 2001. p. 309-382.

FILIATRAULT, François. **Charles Dieupart : Les six suites**. Francis Colpron. Montreal : Johanne Goyette, 2001. 2 Cds. Digital, estéreo. B00006358G. Encarte. Tradução: Jacques-André Houle.

FULLER, David; HOLMAN, Peter. Dieupart, Charles. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 7, 2001. p. 338-340.

FULLER, David. Suite. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 24, 2001. p. 665-684.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 2. Ed. Lisboa: Gradiva, 2001. Tradução: Ana Luísa Faria.

GUSTAFSON, Bruce. Passepied. In: RANDEL, Don Michael. **The New Harvard Dictionary of music**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1996. p. 612.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. Tradução: Marcelo Fagerlande.

HORST, Louis. **Formas preclásicas de la danza**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

HUDSON, Richard; LITTLE, Meredith Ellis. Sarabande. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 22, 2001. p. 273-277.

JANOF, Tim. **Baroque dance and the Bach cello suites**. Internet cello society. Disponível em: <<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/mansbridge/mansbridge.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2008.

\_\_\_\_\_. **Interpretational angst and the Bach cello suites**. Internet cello society. Disponível em: <<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/angst.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2008.

LA MONACO, Neal W. Degli Antoni. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. 6.ed. Londres: Macmillan Publishers, v. 5, 1980. p. 323.

LEDBETTER, David. **Unaccompanied Bach: performing the solo works**. New Haven: Yale University Press, 2009.

LEDBETTER, David; FERGUSON/R, Howard. Prelude. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 20, 2001. p. 291-293.

LESTER, Joel. **Bach's works for solo violin: style, structure, performance**. New York: Oxford University Press, 1999.

LIM, Jungmook. **A performance guide to J. S. Bach's suite N.º 5 for violoncello solo: the interpretation of the ornaments, rhythm, bowing and phrasing, and polyphonic texture**. 1994. 77f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Cincinnati College Conservatory of Music, 2004.

LITTLE, Meredith Ellis. Bourrée. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 4, 2001. p. 119-120.

\_\_\_\_\_. Courante. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 6, 2001. p. 602-606.

\_\_\_\_\_. Gavotte. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 9, 2001. p. 591-59.



\_\_\_\_\_. Gigue. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 9, 2001. p. 849-852.

\_\_\_\_\_. Minuet. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 16, 2001. p. 740-746.

\_\_\_\_\_. Passepied. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 9, 2001. p. 197.

\_\_\_\_\_. The contribution of dance steps to musical analysis and performance: la bourgogne. **Journal of the American musicological society**, California, v. 28, n. 1, 1975, p. 112-124. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/830919>>. Acesso em: 09 jun. 2009.

LITTLE, Meredith Ellis; CUSICK, Suzanne G. Allemande. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 1, 2001. p. 294-398.

LITTLE, Meredith Ellis; JENNE, Natalie. **Dance and the music of J. S. Bach**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

MARKEVITCH, Dimitry. **Cello story**. Princeton: Summy-Birchard Music, 1984.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Hamburg, 1739. Reedição Facsimile, Kassel: Bärenreiter, 1954. Tradução: Ernest C. Harriss como **Johann Mattheson's "Der vollkommene Capellmeister": A Revised Translation with Critical Commentary**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

MOORE, Douglas. **Guia dos estilos musicais: do madrigal à música moderna**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

NAUMAN, Philip Daniel. **Survey of the history and reception of Johann Sebastian Bach's six suítes for violoncelo solo senza basso**. 2003. 27f. [?] – Boston University, Boston, 2003.

PALISCA, Claude V. **Baroque Music**. 2. Ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1981.

QUANTZ, Johann Joachim. **On playing the flute: the classic of baroque music instruction**. Tradução, notas e introdução de Edward Reilly. 2. Ed. New York: Schirmer Books, 1985.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., v.2, 1994.

SCHWEMER, Bettina; WOODFULL-HARRIS, Douglas. **J. S. Bach: 6 suítes a violoncello solo senza basso**. London: Bärenreiter Kassel, 2000. 41p.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. **Ao gosto de Il foribondo; um estudo das seis sonatas pour le violoncelle et basse continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

STOWELL, Robin. **The Cambridge companion to the cello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WALDEN, Valerie. **One hundred years of violoncello: a history of technique and performance practice, 1740-1840**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WALKER, Paul. Fugue. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 9, 2001. p. 318-332.

WATERMAN, George Gow; ANTHONY, James R. French overture. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of music and musicians**. New York: Oxford University Press, v. 9, 2001. p. 233-236.

WINOLD, Allen. **Bach's cello suites: analyses and explorations**. Volumes 1 e 2. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

ZAHAR, Jorge. **Dicionário grove de música**. Rio de Janeiro: Ana Cristina Zahar. 1994

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de formas musicales**. 6. Ed. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

## Anexos

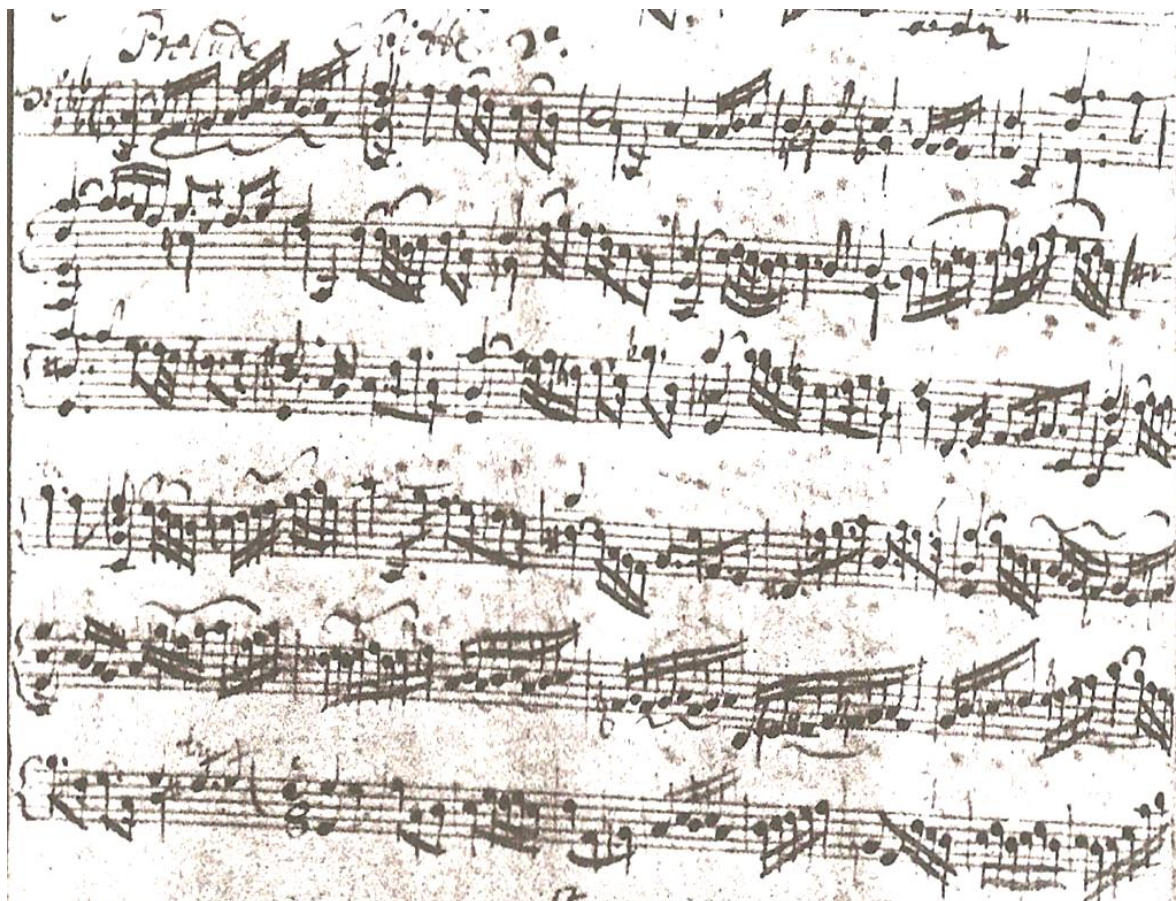
ANEXO 1 – Manuscrito de Anna Magdalena Bach do *Prelúdio* da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.

The image displays a handwritten musical score for the Prelude of Suite No. 5 for Cello by Anna Magdalena Bach. The score is written on ten staves of five-line music paper. The notation is in black ink and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals. The handwriting is fluid and characteristic of the 18th-century manuscript style. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains the title 'Suite pour Violoncelle' and 'Prelude' written in cursive. The music consists of a single melodic line with a steady eighth-note accompaniment. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

A page of handwritten musical notation, numbered 142 in the top right corner. The score consists of ten staves of music, arranged in two groups of five. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests, beams, and slurs. The handwriting is clear and consistent throughout the page.



ANEXO 2 – Manuscrito de J.P. Kellner do *Prelúdio* da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.





A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The music appears to be a single melodic line, possibly for a violin or flute. The staves are numbered 79 through 88 at the bottom of the page. The notation includes many slurs, ties, and accents, suggesting a highly technical and expressive piece of music.





ANEXO 3 – “Manuscrito Westphal” do *Prelúdio* da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.

96

*Discordable  
Accord.*

*Suite V.*

*Prelude*

26

A page of handwritten musical notation consisting of 12 staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The music is written in a single system across the page. At the bottom center of the page, the number '27' is written.

98

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves use a variety of clefs, including bass and alto clefs. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. At the bottom of the page, there is a large, stylized signature or flourish that spans across the final staff.

ANEXO 4 – Manuscrito de copista anônimo do séc. XVIII, do *Prelúdio* da Suíte N° 5 para violoncelo solo de J.S. Bach.

The image shows a page of handwritten musical notation for a cello solo. The title is written in cursive as "Suite. 5." followed by "Discordable Accord" and "Prelude". The notation is arranged in two systems, each with two staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some corrections and markings throughout the score, such as a large scribble in the middle of the first system and a "tr" marking. The page number "136" is written in the bottom left corner.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is complex, featuring many beamed notes and slurs. The score ends with a double bar line and a fermata on the final note of the tenth staff.

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and phrasing. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive, historical style. The bottom right corner of the page contains the handwritten numbers "223" and "40".

ANEXO 5 – Transcrição para alaúde de J.S. Bach do *Prelúdio* da Suíte N° 5 para violoncelo solo.

*Suite pour la Luth par J.S. Bach.*

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "Suite pour la Luth par J.S. Bach." The score is written on ten systems of two staves each. The first system is labeled "Lecture" in the left margin. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and ornaments. The handwriting is in black ink on aged paper.



Handwritten musical notation on two staves. The top staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bottom staff contains a more rhythmic accompaniment with fewer notes.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The bottom staff shows a steady accompaniment.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a melodic line with a prominent slur. The bottom staff continues the accompaniment.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is filled with dense, beamed notes. The bottom staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff continues the dense melodic line. The bottom staff shows the accompaniment.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff features a melodic line with many slurs. The bottom staff continues the accompaniment.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a melodic line with a large slur. The bottom staff shows the accompaniment.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows the accompaniment.

Handwritten signature or initials at the bottom right of the page.

This image shows a page of handwritten musical notation, consisting of ten systems of staves. Each system contains two staves, likely representing a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft, with many notes, beams, and slurs. The handwriting is somewhat hurried and less formal than printed music. The page is numbered '156' in the top right corner.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, rests, and melodic lines. The first nine staves are filled with musical notation, while the tenth staff is mostly blank with the word "Bolti:" written in cursive at the end. The handwriting is somewhat hurried and characteristic of a working draft.