

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

DAVI CIRIACO MOREIRA

**TRANSCRIÇÃO PARA CONTRABAIXO E ANÁLISE DA FORMA E
INTERPRETAÇÃO DO PRELÚDIO DA SUITE N°5 EM DÓ MENOR DE
JOHANN SEBASTIAN BACH PARA VIOLONCELO**

São Paulo

2016

DAVI CIRIACO MOREIRA

**TRANSCRIÇÃO PARA CONTRABAIXO E ANÁLISE DA FORMA E
INTERPRETAÇÃO DO PRELÚDIO DA SUITE N°5 EM DÓ MENOR DE
JOHANN SEBASTIAN BACH PARA VIOLONCELO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Música em Instrumento Contrabaixo.

Orientador: Profº Dr. Marcos José Cruz Mesquita

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a. Valerie Ann Albright

**São Paulo
2016**

Agradecimento

Meus sinceros agradecimentos à Deus por ter me dado inspiração e todas demais habilidades para elaboração deste projeto, à minha família em especial aos meus pais, os quais sempre me deram todo o apoio necessário para chegar até aqui, me ajudando a enfrentar todos os sacrifícios e dificuldades que surgem durante esta jornada, sempre me dando suporte para procurar executar as tarefas com muita dedicação e amor.

Aos meus queridos docentes: meu professor orientador Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita, no qual disponibilizou seu empenho e profissionalismo como docente para me conduzir a elaborar o trabalho com muita destreza, me ajudando desde de todo material de pesquisa até mesmo na organização textual do projeto, à ele minha enorme gratidão pela oportunidade pela sua orientação.

À minha querida amiga, professora e co-orientadora Prof^a Dr^a Valerie Ann Albright que contribuiu muito na minha formação como instrumentista durante às aulas concernentes ao campo da performance e que, durante todos estes 4 anos ter me proporcionado um grande privilégio de compartilhar todo seu conhecimento e experiência como docente, instrumentista e amiga.

Outra pessoa importante a ser mencionada é professora e diretora da biblioteca do IA: Fabiana Colares pelo imenso carinho e dedicação na formatação deste trabalho, uma pessoa extremamente hábil no que faz e que sempre trabalha com o máximo de atenção à fim de ter certeza de ter executado suas tarefas com maestria, à ela registro minha profunda gratidão.

E por fim, contudo não menos importante, pelo contrário; à todos os membros docentes, colegas de classe e funcionários da UNESP- IA, por todos os momentos de aprendizagem que foram incrivelmente enriquecedores e valiosos para meu desenvolvimento não apenas como músico, mas também como pessoa. Tenho registrado nas “tábuas” do meu coração um enorme senso de carinho, amor e admiração por toda a instituição e seus funcionários no qual desejo atribuir aqui minha singela demonstração de reconhecimento à uma instituição na qual possui um lugar muito especial na minha formação e como indivíduo.

RESUMO

Este trabalho diz respeito ao Prelúdio da Suíte n°5 em Dó menor para violoncelo de Johann Sebastian Bach BWV 1011, transcrito para contrabaixo e transposto para Sol menor.

No primeiro capítulo iremos abordar aspectos históricos e estilísticos concernentes ao período no qual este prelúdio fora escrito. Em seguida no capítulo dois, será feita uma breve análise sobre a estrutura harmônica e formal da peça. No terceiro capítulo, serão discutidas questões sobre interpretação como: tipos de sonoridades e articulações comumente utilizados no período Barroco. Por último, uma explicação sobre fatores técnicos e sonoros deste prelúdio executados no contrabaixo e a importância da utilização da parte do alaúde para análise e adaptação desta transcrição.

Palavras-chave: 1. J.S. Bach 2.Prelúdio 3.Transcrição para contrabaixo

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 - Johann S. Bach, Prelúdio n°5 em Dó menor para violoncelo, compassos 1-3	14
Figura 2 - Johann S. Bach, Prelúdio n°5 em Dó menor para violoncelo, compassos 12-14	15
Figura 3 – Johann S. Bach, Prelúdio n°5 em Dó menor para violoncelo, compassos 89-99.....	17

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. PRELÚDIO	8
1.1. Adagio como prelúdio de uma fuga	8
1.2. O Prelúdio da suíte nº5 de Johann Sebastian Bach BWV 1011	8
2. ANÁLISE DO PRELÚDIO DA SUÍTE EM DÓ MENOR.....	10
2.1. Primeira parte	10
2.2. Segunda parte: a fuga	11
3. QUESTÕES INTERPRETATIVAS	14
3.1. Fraseado	14
3.2. Dinâmica	15
3.3. Pesquisa de sonoridade interpretativa no Barroco	16
3.4. Silêncio articulatório	17
3.5. Ligaduras.....	17
3.6. Rubato.....	18
4. TRANSCRIÇÃO.....	19
4.1. A relevância da versão de alaúde para a transcrição para contrabaixo	19
CONCLUSÃO.....	20
REFERÊNCIAS.....	21
ANEXOS	22

INTRODUÇÃO

Johann Sebastian Bach (1685-1750), foi um dos mais importantes compositores alemães que contribuiu muito para a escrita contrapontística no período barroco e também por ser um virtuose no órgão. Sua família e o modo de estudo composicional contribuíram significativamente para seu domínio da escrita da época, familiarizou-se com compositores de diversos lugares, como França, Alemanha, Itália e Áustria, copiando ou fazendo arranjos das peças de diferentes compositores de diversos lugares e estilos. O prelúdio da suíte n°5 em Dó menor, BWV 1011, para violoncelo solo, é muito interessante a ser analisado, pois o compositor explora toda a técnica de composição usando os recursos da assim chamada polifonia virtual para um instrumento solo. Nesta peça em particular, comparando com as demais suítes compostas para violoncelo solo de Bach, há algo bem interessante a ser visto do ponto de vista formal que é um prelúdio no estilo de uma abertura francesa.

1. PRELÚDIO

O flautista e musicólogo Jean-Claude Veilhan cita Hotteterre a respeito dos dois tipos de prelúdio do período barroco:

Um é o prelúdio composto que é normalmente a primeira peça do que é chamada suíte ou sonata e que é genuinamente uma peça formal; este tipo inclui prelúdios a óperas e cantatas que precedem e, eventualmente, simbolizam aquilo que será cantado. O outro tipo é o prelúdio impromptu (prélude de capriche) e é, de fato, o verdadeiro prelúdio [...] [Este] prelúdio deve ser composto no momento, sem qualquer preparação. (HOTTETERRE, apud VEILHAN, s. d., p. 89)

1.1. Adagio como prelúdio de uma fuga

No período barroco, quase sempre num estilo composicional de uma fuga, costumava-se acrescentar antes um movimento lento como introdução, assim como se fazia em uma introdução de discurso na retórica - área de estudo que cultiva e desenvolve a habilidade de se transmitir ideias claras, objetivas e de uma forma eloquente, a fim de poder chamar a atenção da audiência com argumentos persuasivos.

Todas as suítes para violoncelo e todas as suítes Inglesas se iniciam com um Prelúdio; somente a Sonata III, para violino solo começa com um prelúdio; as partitas para teclado se iniciam com: 1- Preludium, 2- Sinfonia, 3- Fantasia, 4- Overture, 5- Praeambulum, 6- Toccata.

1.2. O Prelúdio da suíte nº5 de Johann Sebastian Bach BWV 1011

O prelúdio da suíte nº5 em dó menor de Johann Sebastian Bach para violoncelo BWV 1011, possui uma característica muito peculiar por três razões: primeiro por ser a única, dentre as outras das suas suítes para violoncelo, a ser escrita como prelúdio e fuga. Em segundo lugar, por usar um recurso chamado de escordatura:

Bach pede para que a corda mais aguda do violoncelo, normalmente afinada em A3 seja afinada um tom abaixo. Chambers (1996) observa que este tipo de escordatura é conhecido como 'afinação italiana', e era um recurso relativamente comum no período barroco, especialmente na Itália. Muitas edições modernas são escritas para o instrumento na afinação padrão, eliminando algumas notas dos acordes tocáveis somente com recurso da escordatura. (Prindle, 2011, p. 59)

E em terceiro lugar, por haver uma transcrição feita para alaúde por suas próprias mãos, BWV 955, em sol menor.

Esta transcrição também foi utilizada para a análise harmônica desta peça.

2. ANÁLISE DO PRELÚDIO DA SUÍTE EM DÓ MENOR

2.1. Primeira parte

De acordo com Winold (2010), o primeiro movimento desta suíte pode ser dividido em duas grandes partes contrastantes: prelúdio (compassos 1-27) e fuga (compassos 28-223).

O prelúdio, como parte introdutória para a fuga que se segue logo após, pode ser segmentado em quatro seções. Na primeira seção, durante os três primeiros compassos, percebemos claramente um movimento cadencial harmônico onde se estabelece a tonalidade principal da peça (dó menor). A partir de então, até o compasso 10, vemos que há passagens cadenciais harmônicas com um espaço de tempo muito breve entre a tonalidade da tônica e sua subdominante, até finalmente resolver na dominante como uma cadência suspensiva e seguindo para a segunda seção através de uma cadência de elisão na tonalidade da dominante, onde esta se torna a nova tônica. Algo muito interessante a ser observado na segunda seção é sua pequena semelhança nos motivos rítmicos dos compassos 1 e 2,. Em comparação com os compassos 10-11, 17 e 21 existe claramente uma relação rítmica, contudo aplicadas em contextos harmônicos e desenhos melódicos diferentes.

Um detalhe harmônico marcante nesta segunda seção, está nos compassos 16 e 17 onde, após ocorrer tonicização para região da dominante ele conclui na tônica relativa desta que marca o início da terceira seção. A questão é, apesar de ter sido a primeira cadência conclusiva sobre um acorde maior de fato, auditivamente soa apenas como um acorde de passagem em direção a um dos pontos culminantes deste prelúdio na tônica principal (sol menor), no compasso 18. A seguir, encontramos a dominante da dominante como acorde pivô antes de resolver e terminar na tonalidade da dominante em ré com a terça da picardia (versão do alaúde) marcando a quarta e última seção deste prelúdio basicamente por uma progressão harmônica de tônica- subdominante- dominante- tônica, escondida no desenho monódico escalar dos últimos sete compassos.

2.2. Segunda parte: a fuga

A partir da anacruse para o compasso 28, encontramos a apresentação do sujeito ou exposição do desenvolvimento na tônica principal (*Dux*). Nove compassos depois este mesmo motivo rítmico e melódico é apresentado quase literalmente uma quinta justa acima na tonalidade da dominante, sendo denominado resposta tonal (*Comes*). Terminando esta seção introdutória da fuga e seguindo adiante para o compasso 43 até chegar no 47, notamos uma pequena instabilidade harmônica preparando para apresentar um desenvolvimento a partir do compasso 48. Este pequeno trecho chamo de compassos intermediários¹. Quando reaparece o desenvolvimento, já na tonalidade principal, existe apenas uma troca de registro, para uma oitava abaixo, das figuras do grupo de quatro semicolcheias dos compassos 28, 29 e 31 com as dos compassos 48, 49 e 51, e uma simples alteração melódica cadencial antes de modular para sua resposta uma quinta justa acima, do trecho dos compassos 36 a 42 e 57 a 62.

A seguir, dos compassos 63-72, vemos um movimento escalar em progressão que caminha num ciclo de quintas descendentes na qual podemos perceber uma certa duplicidade entre a tonalidade principal e a da dominante, até chegar no 2º desenvolvimento (comp. 72-88), agora apresentando o sujeito em si bemol maior. O trecho dos compassos 63 a 88, embora apresente cadências na tônica e na tônica relativa, apresenta passagens pelas funções de mediante o que causa uma certa ambiguidade, deixando o ouvinte em dúvida se a música está na região da tônica ou da tônica relativa. Portanto, podemos concluir que aqui apresenta-se o 2º desenvolvimento, pois é possível notar que a estrutura do sujeito permanece intacta mesmo sendo transposto e misturado em meio a tonicizações. De acordo com Homero de Magalhães:

O 2º desenvolvimento, representa em termos harmônicos, a parte contrastante intermediária. O sujeito aparece agora em outros tons. Em contraste com o 1º e o 3º desenvolvimentos, que fixam a tonalidade principal, aqui o acontecimento harmônico está em movimento. (Magalhães, 1998, p.16)

¹ Neste texto, é seguida a nomenclatura apresentada em Magalhães, 1998.

Após esta seção harmonicamente instável, o sujeito reaparece na tonalidade original, mas resumido, entre os compassos 88 e 94. Segue-se um episódio, até chegarmos ao sujeito transposto uma quinta acima no compasso 102. Segue-se o 3º episódio (comp. 110-150), uma longa seção intermediária instável harmonicamente, também passando por diferentes regiões tonais, mas que apresenta pequenas variações melódicas do sujeito da fuga, claramente nos compassos 129-133.

Para terminar esta extensa seção, uma das maiores partes intermediárias e contrastantes desta fuga, o compositor segue indo para as próximas seções de uma forma interessante, em razão de ter os dois últimos episódios terem um detalhe curioso; estas duas seções podem ser consideradas uma só, se levarmos em consideração que, embora haja um movimento harmônico entre as tonalidades vizinhas sem se estabelecer uma nova tonalidade, ambos, 4º e 5º episódios (comp. 150-176 e 176-197), possuem apenas uma citação do sujeito com uma diferença de oitava na tonalidade original. Ao olhar atentamente para os compassos 197-201, encontraremos uma forte semelhança no sujeito da seção do 2º episódio (comp. 72-88) que desta vez está parcialmente apresentado sem as notas de passagem contidas na sua aparição integral anterior. A versão para alaúde consegue mostrar esta semelhança de uma forma mais precisa. Outro aspecto que vale ressaltar neste pequeno trecho é que, tanto na versão do violoncelo quanto na do alaúde, é possível perceber pequenas partes do sujeito neste trecho. A versão para violoncelo pode causar uma certa dúvida no momento de indicar se os compassos 197 e 198 fazem parte da citação do 2º episódio e o restante faz parte do sujeito (comp. 199-203), ou se ele é parcialmente reapresentado durante cinco compassos e os dois últimos como sujeito. Por ser um trecho tão contraditório, a melhor opção é considerar esta seção como 6º episódio, tendo em vista sua continuidade e movimentação harmônica até o compasso 209, onde finalmente resolve na tônica principal.

Na tabela abaixo, estão sintetizadas as informações sobre a forma do prelúdio analisado aqui:

Prelúdio:

Tabela – Johann S. Bach, Prelúdio nº5 em Dó menor para violoncelo, tabela de análise formal.

Compassos:	Seções:	Regiões tonais:
1-10	1ª seção	i
10-17	2ª seção	VI
17-21	3ª seção	v
21-27	4ª seção	v

Fuga:

Compassos:	Seções:	Regiões tonais:
28-35	1º Desenvolvimento	i
36-42	Resposta tonal	v
43-47	Compassos intermediários	v
48-63	2º Desenvolvimento com resposta real a partir do comp. 56	i-v
63-72	1º episódio	i-III
72-78	Citação do tema na tônica relativa	III
79-102	2º episódio	i-v
102-109	Citação do tema na dominante menor	v
110-150	3º episódio	v-i-iv-i
151-154	Citação de parte do sujeito	i
154-175	4º episódio	i
176-182	Citação de parte do sujeito	i
183-199	5º episódio	i
200-203	Citação de parte do sujeito	i
203-208	Transição para a coda	i
209-223	Coda	iv-i

3. QUESTÕES INTERPRETATIVAS

3.1. Fraseado

Para construção de um fraseado melódico, para interpretar além daquilo que a partitura mostra e a fim de acrescentar um sentido musical artístico à peça, é necessário levar em consideração todo o aspecto rítmico, dinâmico, de articulação, direção intervalar e a harmonia implícita em uma peça para instrumento melódico solo. Dependendo do período histórico, podemos fazer uma espécie de mapa geral da peça ou do trecho em si, através das suas próprias características escritas e, a partir de então, extrair ideias de como determinado trecho pode ser interpretado. Quando não há informações precisas, tanto na parte quanto do ponto de vista histórico, existe a possibilidade de o intérprete usar as suas próprias intuição e experiência como ferramentas de análise para elaborar um modo de interpretação de acordo com as informações mais gerais disponíveis sobre o período histórico e o estilo. Em sua *Violinschule* (Método de violino), Leopold Mozart:

Fornece muitos exemplos individuais onde uma simples nuance normalmente influenciaria a performance, mesmo que esteja escrita ou não; porque 'não só é preciso observar exatamente tudo o que foi marcado e prescrito e não tocar ou interpretar de outra forma a menos que esteja escrito; mas deve-se estar envolvido no afeto a ser expresso e aplicar e executar em um bom estilo todas as ligaduras, portamentos e acentuação das notas.' (Lawson, 2004, p.54)

Figura 1 - Johann S. Bach, Prelúdio nº5 em Dó menor para violoncelo, compassos 1-3



3.2. Dinâmica

A dificuldade, no que concerne à falta de indicações de dinâmicas, articulações e outros aspectos para uma “leitura aproximada” de como uma peça do período barroco deve ser executada, causa alguns equívocos que fazem com que muitos intérpretes se limitem apenas a ver essas poucas informações contidas na partitura. Por exemplo, como se uma dinâmica de pouca intensidade (piano) seguida imediatamente por outra dinâmica contrastante fosse o suficiente para exprimir a ideia do compositor. Na maior parte dos casos, o que se pode dizer é que o compositor barroco não escrevia muitos detalhes interpretativos, contando que os instrumentistas já tinham uma prática comum de como interpretar a música de sua época.

Mesmo que também fosse muito usual utilizar estes dois tipos de dinâmica contrastante como uma maneira de fazer ecos, devemos ter em mente que as poucas indicações ou guias de dinâmica podem sugerir ao intérprete como acrescentar diferentes graus de intensidade à obra.

Além do mais, algumas indicações contêm diferentes significados para diferentes compositores ou teóricos –Walther, por exemplo, usa **pp** como **più piano**, não **pianissimo**. Uma vez mais, devem prevalecer decisões baseadas em considerações de estilo, bom gosto e musicalidade.

Uma interpretação estilística requer complementação da notação, seja esparsa ou densa, com gradações sutis a fim de enriquecer a linha melódica e, no canto, a expressão das palavras. (Lawson, 2004, p. 54).

Figura 2 - Johann S. Bach, Prelúdio n°5 em Dó menor para violoncelo, compassos 12-14



Uma ferramenta muito valiosa dentro do campo interpretativo de uma obra é a acentuação. Através deste recurso, o intérprete adiciona mais riqueza ao sentido fraseológico da peça, além da ênfase na direção melódica e articulação. Vale a pena ressaltar que o acento influencia na total compreensão da obra para o ouvinte e na clareza do discurso musical feita pelo executante. Especialistas modernos, ao perceberem que muito das interpretações sofriam por ausência de expressividade, decidiram então reestabelecer este recurso do acento como algo que pode enriquecer a performance.

Da mesma forma que um leitor de poesia se vale de diferentes acentos, entonações e nuances, na intenção de dar maior significado a cada frase escrita, é responsabilidade do intérprete musical também fazer uso deste recurso com muita diligência, notando e valorizando estas sutis características não claramente explícitas na composição e nas eventualmente escassas indicações do compositor na partitura.

3.3. Pesquisa de sonoridade interpretativa no Barroco

A notação musical em si sempre foi muito imprecisa em detalhar as reais intenções do compositor. Dessa imprecisão surgem exatamente os problemas e questões que podem dificultar a interpretação e a compreensão de uma obra, especialmente em se tratando de uma feita séculos atrás, como no Barroco por exemplo. Um dos pontos cruciais desta problemática é saber que o que está escrito no papel são símbolos que representam uma ideia muito aproximada dos ideais do compositor, da sonoridade e das convenções estilísticas de como interpretar uma determinada peça. Para o músico, ao se deparar com questões desta natureza no seu trabalho de execução de uma obra, é muito importante adquirir uma profunda intimidade com o estilo e a peça, coletando o máximo de informações sobre a mesma, a fim de despertar sua criatividade e intuição para encontrar uma forma coerente entre o que está escrito e os possíveis complementos propostos pelo material de pesquisa encontrado. Assim, a apresentação da composição se torna um diálogo entre compositor e intérprete.

3.4. Silêncio articulatório

No Barroco, entende-se por silêncio articulatório um recurso no qual as notas, embora tenham um determinado valor de duração designado, têm seu valor encurtado fazendo com que haja um silêncio entre as notas para auxiliar na articulação a fim de evitar o recurso do tenuto, característico da interpretação romântica.

3.5. Ligaduras

As ligaduras neste período são um recurso que deve ser usado com cuidado, comparando-se com o Classicismo e o Romantismo. Esta conclusão parte do pressuposto de que em muitas partituras da época havia apenas trechos parciais ou até mesmo nenhuma indicação de ligaduras, o que muitas das vezes também pode causar uma certa confusão para o intérprete na hora de escolher onde pode ou não acrescentar as ligaduras sem deixar que a obra perca sua característica. As ligaduras devem ser um recurso para enriquecer a performance. Além disso, é muito importante observar as ligaduras com atenção e cautela, pois elas interferem diretamente na construção do fraseado, acentuação, expressão e caráter de uma determinada passagem.

Figura 3 – Johann S. Bach, Prelúdio nº5 em Dó menor para violoncelo, compassos 89-99.

The image shows a musical score for Johann S. Bach's Prelúdio nº5 em Dó menor para violoncelo, compassos 89-99. The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 89 and ends at measure 93. The second staff starts at measure 94 and ends at measure 99. The music features a series of eighth notes with slurs and ties. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo).

3.6. Rubato

Há registros da utilização do rubato em meados do século XVI, de acordo com Caccini (*Nuove Musiche*), que é quando a quantidade de tempos de um determinado compasso sofre uma aceleração ou desaceleração, dependendo do tipo de sensação que se queira causar ao ouvinte, de acordo com o que é proposto pela frase do ponto de vista fraseológico, harmônico, rítmico etc. Nas palavras de Jean- Jacques Rousseau:

Talvez, numa ária pode ser que haja quatro compassos exatamente com a mesma duração(...) Porque se a música italiana extrai sua energia da submissão ao tempo estrito, os franceses colocam toda a sua submetida à mesma pulsação de acordo com sua vontade, apressando ou retardando conforme a característica da canção e a agilidade dos ditames dos órgãos vocais do cantor. (Rousseau, apud Veilhan, s. d., p.32)

4. TRANSCRIÇÃO

A transcrição desta obra para o contrabaixo surgiu da ideia do tipo de sonoridade que ela obtém, como por exemplo: os acordes nas regiões médio-graves do início e final da peça e o fato também de ser uma fuga para violoncelo solo, uma vez que estes aspectos do ponto de vista técnico trazem grandes desafios para o instrumentista, que através disto irá fazer com que ele explore o instrumento de um modo diferente. Para chegar à conclusão de transpor esta obra em dó menor para sol menor, foram feitas algumas observações no que abrange questões de facilidade para os dedos da mão esquerda. A tonalidade de sol menor está em uma região que propicia um determinado conforto para a mão esquerda do instrumentista, fazendo com que ele possa passear pelo braço do instrumento de uma forma mais livre, que auxilia na fluência da obra. No que se refere à sonoridade, pode-se notar que há um equilíbrio de som entre a tessitura da peça adaptada para o instrumento, partindo do ponto em que este não soe demasiadamente grave ou muito agudo.

4.1. A relevância da versão de alaúde para a transcrição para contrabaixo

Devemos observar que, mesmo a versão para alaúde estando na tonalidade de sol menor, também optei tomar como base de interpretação técnica alguns detalhes da parte do violoncelo como ligaduras e articulação, por ser um instrumento de cordas friccionadas. Por outro lado, a importância que a versão do alaúde exerce neste trabalho é de igual valor e confiabilidade, principalmente pelo seu aspecto histórico, que contém a assinatura do próprio Johann Sebastian Bach numa coletânea manuscrita para alaúde chamada *Pieces pour la Luth à monsieur Schouster por J. S. Bach* (Bibliothèque Royale de Belgique). Na partitura de alaúde podem ser tiradas dúvidas de análise harmônica e de como observar e dar menor ou maior ênfase na distribuição das vozes, uma vez que na parte do alaúde pode-se ter uma visão mais clara e ampla das linhas melódicas, já que estas, algumas vezes, estão escritas em dois pentagramas.

CONCLUSÃO

Podemos observar que o Prelúdio da Suíte n°5 em Dó menor para violoncelo é uma peça em que há muito o que se explorar em todo o seu aspecto formal, harmônico, melódico, rítmico, técnico e principalmente de timbre. Ao se executar esta peça ao contrabaixo, poderemos notar e comparar diferenças de técnicas e de sonoridades entre o violoncelo, alaúde e o próprio contrabaixo, trazendo consigo uma diversificação na maneira de como reproduzir uma mesma obra em três instrumentos diferentes e de como é possível fazer-se uso desta obra para o desenvolvimento técnico do instrumentista juntamente com seu conteúdo analítico de composição e estilo.

REFERÊNCIAS

- CYR, Mary. **Performing Baroque Music**. Ed. Brochura. Portland: Amadeus Press, 1998.
- DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music**. Londres: Faber and Faber, 1963.
- DOLMETSCH. **The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries**. Londres: Novello and Company, s. d.
- LAWSON, Colin; Stowell, Robin. **The Historical Performance of Music: An Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LESTER, Joel. **Bach's Works for Solo Violin**. Style, Structure, Performance. Nova Iorque: Oxford, University Press, 1999.
- MAGALHÃES, Homero de. **J. S. Bach: Prelúdios e Fugas**. São Paulo: Editora Novas Metas, 1988.
- PRINDLE, Daniel E. **The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites**. University of Massachusetts, 2011.
- STOWELL, Robin (ed.). **The Cambridge Companion to the Cello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- VEILHAN, Jean-Claude. **The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era**. Paris: Alphonse Leduc, s. d.
- WINOLD, Allen. **Bach's Cello Suites. Analyses and Explorations**. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 2v.

ANEXOS

Suite No.5

in G minor
Prelude

transcribed by Davi C. Moreira

Johann Sebastian Bach

TUNING

mf dim. mp cresc.

4 f dim. - - -

8 mp tr.

11 mf f mf cresc.

14 f mp tr.

17 f dim. - - -

20 mp p

23 cresc. - - - f

25 dim. - - - mp tr.

30 tr.

37 *mp* *cresc.*

42 *f* *mp* *mf* *mp* *cresc.*

47 *f* *mf* *mp*

54 *mf*

61 *f* *p* *mf*

66 *p* *cresc.*

72 *f* *mf* *cresc.*

78 *f* *p* *cresc.*

84 *p* *cresc.* *mf*

89 *p*

94 *cresc.* *p* *cresc.*

100 *f*

106 *mf* *dim.* *mp*

112 *mp*

118 *cresc.*

124 *mp* *cresc.*

129 *f*

134 *mp*

140 *mp*

146 *f* *p* *f*

152 *mp* *cresc.*

158 *mf* *cresc.*

164

mf *cresc.*

169

f

174

p *fp* *p*

181

f *mp*

186

cresc.

191

196

f

203

f *p* *cresc.*

208

f *p*

214

cresc. *f*

221

f

F. 2910

Pièces pour la Luth

à

Monsieur Schouster

par

J. S. Bach.



+

Suite pour la Luth par J. S. Bach.

Prelude

The image shows a page of handwritten musical notation for a lute prelude. The title at the top reads "Suite pour la Luth par J. S. Bach." The word "Prelude" is written in the first system. The notation is written in black ink on aged, yellowed paper. It consists of ten systems, each with two staves. The first staff of each system is a treble clef, and the second is an alto clef. The music is written in a complex, flowing style characteristic of Baroque lute music. There are several dynamic markings, including "très vite" in the eighth system. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration, particularly in the lower right quadrant.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes various note values, rests, and clefs, characteristic of early printed or manuscript notation. The score is organized into several systems, each consisting of two staves. The right-hand page of the manuscript is visible, showing the continuation of the musical piece. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, beams, and slurs. The ink is dark brown on aged, yellowish paper.

Volti.



SUITE V.

Discordant. Accord: 

Prélude.



^{*)} Über die, hier genau nach der Berliner Originalvorlage wiedergegebene Notierungsweise dieser Suite enthält das Vorwort nähere Mittheilung.

This page contains ten staves of musical notation for a bassoon part. The music is written in a single system and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several dynamic markings, such as *mf* and *f*, and some phrasing slurs. The notation is dense and technical, typical of a classical instrument part.

This page contains ten staves of musical notation, all in bass clef. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a single melodic line across the staves, with various rhythmic patterns and articulations. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are marked with accents or slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.