

Análise Musical

Baldinerie da Suíte Orquestral nº2

de

Johann Sebastian Bach

Rafael Borba

2015

Sobre o Compositor:

Compositor alemão (21/3/1685-26/7/1750), um dos principais músicos do barroco. Nasce em Eisenach, filho caçula de Johann Ambrosius Bach, que toca cordas como músico da corte e ensina a ele o que sabe. Aos 10 anos está órfão e fica sob os cuidados do irmão mais velho, o organista Johann Christophe (1671-1721), que lhe dá as primeiras lições de teclado.

Começa a carreira como cantor, mas logo passa a violinista e organista na Igreja de Arnstadt e, depois, na corte. Casa com a prima, Maria Barbara Bach (1684-1720). De 1717 a 1723 dirige a orquestra do príncipe de Cöthen. Como o nobre é calvinista, a música ocupa lugar discreto nos cultos, e Bach tem liberdade de compor e tocar trabalhos seculares.

Dá recitais e cria diversas obras, incluindo *Concertos de Brandenburgo* (1721) e o primeiro livro de *O Cravo Bem Temperado* (1722). Fica viúvo em 1720, com quatro crianças. No ano seguinte, casa-se com a cantora Anna Magdalena Wilken (1701-1760), para quem escreve uma coleção de peças para teclado. Em 1723, luterano devoto, aceita uma posição mais baixa que aquela que exerce, a de organista da Igreja de São Tomás, em Leipzig, onde vive até morrer.

Compõe o melhor de seu trabalho nesse período, como *Paixão de São Mateus* (1727 ou 1729). É um dos pioneiros no uso do temperamento, afinação do teclado que permite tocar em mais de uma tonalidade sem reafinar o instrumento.

Sobre a Peça:

A *Badinerie* (Brincadeira) da *Suíte Orquestral no. 2* de Bach é rápida e difícil. Ela se tornou uma peça de demonstração para virtuosos da flauta.

Esta peça tem um estilo brilhante, num andamento rápido, transpirando pura música. Foi escrita por volta de 1720, em Leipzig. Sendo de um caráter suave, o compositor não fez questão de publicá-la. Esta obra lhe deu a chance de escrever para flauta transversal, tão em moda na época. Nesta suíte, podemos reconhecer o estilo de Vivaldi na *sarabande* e no *menuet*.

Partitura da Peça:

Badinerie from Orchestral Suite No. 2 in B minor

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Forma: AABB (binária)

BWV 1067

TOM: SI MENOR $\text{♩} = 120$ 1 **A** 2 3 4 5

mf 7 8 9 10 11

6 13 14 15 16

12 *mf cresc.* 17 **B** 18 19 20 21 22 *f*

TOM: RÉ MAIOR *f* 24 *mf* 25 26 27

23 *mf* *cresc.* 29 30 31 32 33 34

28 *f* 36 37 38 *mf* 39 40

35 *f* *mf* *f*

Tabela 1 - Tons Vizinhos

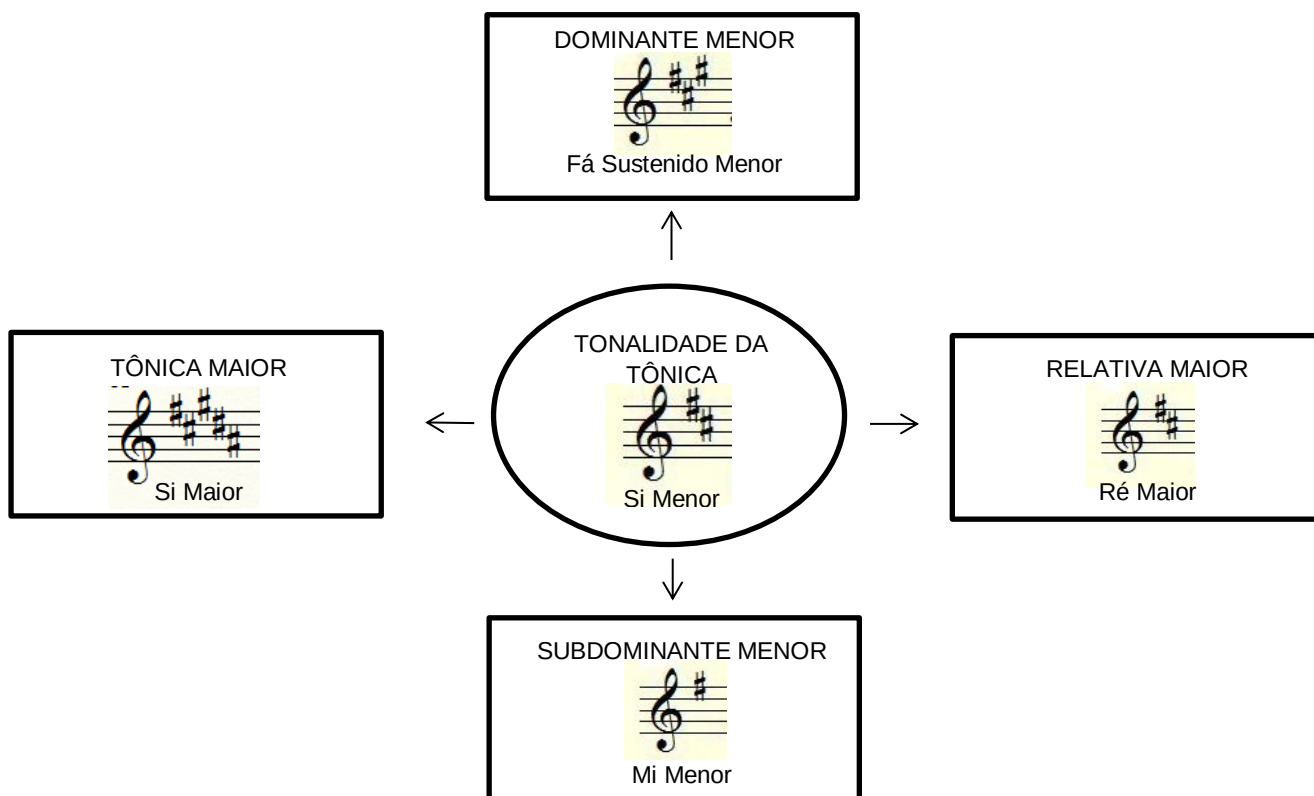


Tabela 2 - Partes

A	B
Si menor	Ré Maior
1 ————— 16	17 ————— 40

Análise da Peça:

A peça, de andamento *presto e vivace* (preciso e vivamente) tem um ritmo marcado, persistente, característica essa muito usual no período barroco.

A peça, em sua forma, tem características binárias - a enquadrando como tal - como, por exemplo, a não repetição das partes, em contraste com o fato da parte **B** ser, de certo modo “uma parte **A** com variações”, além de apresentar um número maior de compassos. Muitos dos motivos rítmicos e ideias melódicas estão presentes em ambas as partes.

Sobre a parte **A**, a mesma se encontra, sobretudo, na tonalidade de Si Menor, porém, dadas notas constantes e contrastantes na melodia, vê-se a utilização da escala de *Si Menor Harmônica* (ex: *compasso 3; fig.1*). A partir do *compasso 9*, novas notas contrastantes são adicionadas a melodia, tendo, em sua extensão a escala de *Fá# Menor Harmônica* (sendo *Fá# Menor* a *Dominante Menor* de *Si Menor*), logo, podemos considerar que houve uma modulação para tal tonalidade, o que se pode exemplificar pelo *compasso 10* onde as notas da melodia evidenciam a modulação, trabalhando com notas fortes do acorde (ex: *compasso 10; fig.2*). A parte **A** termina com uma cadência perfeita para *Fá# Menor*, que, como citado anteriormente, é a *Dominante Menor* de *Si Menor*.



Figura 1: Utilização da escala de Si Menor Harmônica

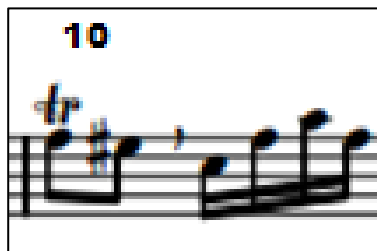


Figura 2: Utilização da escala de Fá# Menor Harmônica e melodia evidenciando o acorde de F#m(maj7)

Sobre a parte **B**, a mesma se encontra na tonalidade de Ré Maior, sendo a tonalidade da relativa maior da parte **A**. Nela podemos encontrar muitos elementos rítmicos e melódicos presentes em **A**, sendo que tais elementos serão expostos mais a frente, em uma comparação de ambas as partes.

Os elementos de interpretação na parte **B**, sobretudo após o *compasso 28*, têm uma carga muito efetiva para a peça, gerando contrastes de grande importância para o desenvolvimento do tema. A orquestração em **B** também traz uma riqueza melódica maior, o que soma tal contraste. *Timbres* e *sensações* são mais explorados em **B**. A parte **B** termina com uma cadência perfeita para a tonalidade da tônica.

Comparando **A** e **B**, podemos encontrar em ambos o uso predominante da utilização do motivo rítmico “colcheia + duas semicolcheias” e sua forma inversa “duas semicolcheias + colcheia” (ex: fig.3) sendo o primeiro motivo o mais constante:

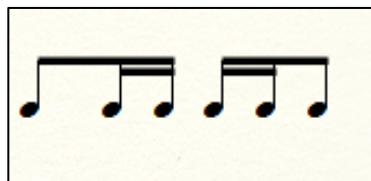


Figura 3: Motivos rítmicos constantes na peça

Ainda na comparação, a anacruse presente nos inícios de **A** e **B** apresentam além do mesmo motivo rítmico, motivo melódico equivalente, esse contrastando com a modulação da tonalidade da peça (ex: A – fig.4; B – fig. 5):

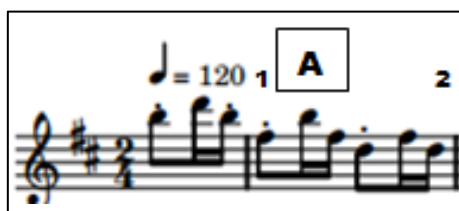


Figura 4: Anacruse iniciando-se sobre as notas Si e Ré e tema se desenvolvendo sobre a tríade de Si Menor

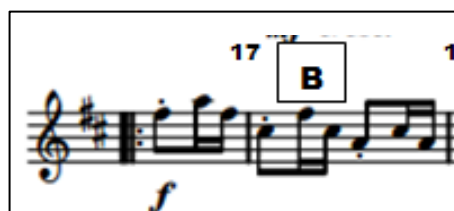


Figura 5: Anacruse iniciando-se sobre as notas Fá# e Lá e tema se desenvolvendo sobre tríade de Fá# Menor, que tem, analiticamente, função tônica, tal qual Ré Maior

A peça, em tese, tem um evidente sistema métrico de motivos. Para exemplificar isso, podemos citar as frases que se iniciam no segundo tempo dos compassos 10 (em **A**) e 22 (em **B**) - apesar da ligadura de valor em 22 - sendo os motivos desenvolvidos melodicamente – e metricamente, nos compassos - em ambas as partes (ex: fig.7) em suas considerações tonais, tendo seu ápice de desenvolvimento melódico com uma subida escalar adicionada a um motivo melódico constante, e, ao seu final, em forma descendente, procurando uma nota alvo, uma resolução (ex: fig.8):



Figura 7: Motivos melódicos e rítmicos idênticos desenvolvidos a partir da tonalidade da parte em questão (as partes estão paralelamente dispostas em terças). Há compensações no início do compasso 10 e final do compasso 28, em forma de duas colcheias, sendo essa um contraste e uma constante métrica, apesar da abordagem ser diferente. Há uma certa intensão para, em **A** desenvolver a frase – vide respiração – e, para **B**, iniciar um maior desenvolvimento da peça – após o compasso 28 - pois até então a peça se mostrava equivalente em ambas partes



Figura 8: Por padrão, motivo melódico constante, em soma a uma subida escalar, com sua resolução em notas alvo

Por fim, a *Badinerie da Suíte Orquestral no. 2* contém em ampla utilização elementos – sejam orquestrais, instrumentais, formas – muito bem expostos à sua época, o Barroco. As funções harmônicas, as melodias, as ferramentas de ornamentação também são bem evidenciadas na peça, nos trazendo, além de um “divertimento sonoro”, uma boa amostra de como as “cores sonoras” se somam maneira vivaz e eficiente.