

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Licenciatura em Música

Jéssica de Almeida Rocha

**O DEDILHADO ANTIGO APLICADO À MÚSICA BARROCA
PARA TECLADO**

Estudo de três obras.

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Licenciatura em Música

Jéssica de Almeida Rocha

**O DEDILHADO ANTIGO APLICADO À MÚSICA BARROCA
PARA TECLADO**

Estudo de três obras.

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Licenciatura em Música. Sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Dorotéa Machado Kerr.

São Paulo

2016

Jéssica de Almeida Rocha

O dedilhado antigo aplicado à música barroca para teclado:

Estudo de três obras.

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Licenciatura em Música. Sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Dorotéa Machado Kerr.

Dorotéa Machado Kerr

Lutero Rodrigues da Silva

São Paulo

2016

DEDICATÓRIA

Em memória do finado mestre Nicolau de Figueiredo, músico que cumpriu fervorosamente seu dever para com a Música e seu público, professor que de modo veraz arcou com os deveres de seu título demonstrando grande interesse e sensibilidade para com seus alunos. Uma querida alma que deixou aos amigos inesquecível saudade. Dedico-lhe este trabalho por suas espirituosas aulas repletas de carisma e virtuosismo artístico que, sem sombra de dúvidas, iluminaram notavelmente meu pensar musical.

AGRADECIMENTOS

Como em todas outras circunstâncias de conquistas, agradeço primeiramente a Deus pela oportunidade e capacidade que me são oferecidas, e ao sempre presente apoio de meus amados pais, Maria Alice e José, sem os quais certamente meu caminho como musicista estaria repleto de empecilhos. Sou grata pela memória musical deixada por meu avô, José, querido vovô Juca, com quem a vida não me permitiu ter a convivência e o tempo desejados, mas deixou lembranças agradáveis.

Se concluo o primeiro passo de minha carreira acadêmica neste ano, devo grande parte disto aos mestres que cuidadosamente me auxiliaram no início de meus estudos musicais, à minha querida professora de infância: irmã Vilma; à amabilíssima professora que me preparou para a entrada na universidade: irmã Marina; ao meu encarregado de orquestra: irmão Hélio; ao apoio de meu cooperador de jovens: irmão Almir; ao incentivo fundamental que recebi na infância da irmã Judith, quem me ensinou as primeiras melodias ao teclado; à professora Sônia Marianelli, que impulsionou minha entrada no conservatório.

Sou feliz pela presença iluminadora dos amigos que estiveram ao meu lado durante estes anos de graduação: meu querido amigo de infância Lucas Pedro, os amigos de graduação Jonathan Franco, Thaís Luz e André Rodrigues, os quais espero levar comigo por toda a vida. Agradeço a todos os competentes funcionários do Instituto de Artes que sempre me atenderam com muita boa vontade; um especial agradecimento às palavras amigas do Edmilson Rocha, nosso querido Ed. Sou também grata pelos conselhos acadêmicos da Flaviana Souza e da Dulcília Lucia de Oliveira.

Agradeço à professora Dorotéa, que proporcionou a realização deste trabalho aceitando-me como orientanda e deu-me bons conselhos de escrita. Não poderia deixar de agradecer ao professor Marcos Mesquita pela correção atenciosa de parte da minha análise, e ao professor Lutero Rodrigues por aceitar ser banca em minha defesa.

Ao mestre Nicolau – saudosas lembranças.

*Matto è chi spera che nostra
ragione possa trascorrer la
infinita via, che tiene una
sustanza in tre persone.*

*Louco é quem crê que a nossa
inteligência acompanhar possa
a infinita via que três pessoas
abriga numa essência.*

**Dante Alighieri - A Divina
Comédia, Purgatório (III-34)**

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma análise bibliográfica do dedilhado antigo aplicado ao cravo baseada nos tratados *Arte de tañer fantasia*, de Tomás de Sancta Maria, *L'art de toucher Le clavecin*, de François Couperin, e *Tratado sobre a maneira correta de tocar instrumentos de teclado*, de Carl Philipp Emanuel Bach. Tem como principal objetivo afirmar a importância do dedilhado antigo para a interpretação de peças barrocas para cravo, sendo este um mecanismo de alcance da fluência do discurso musical da época; e tem como objetivos gerais, que complementam o alcance do principal, a compreensão do mecanismo de produção sonora do instrumento aqui abordado, bem como postura e mobilidade das mãos do instrumentista. Foram analisadas três obras para teclado com foco no estudo de seus dedilhados e no modo como estes determinam a articulação das linhas melódicas. As peças analisadas são: *Applicatio*, de Johann Sebastian Bach; *Quatrième prélude (L'art de toucher Le clavecin)*, de François Couperin; *Toccata prima* (em sol maior), de Alessandro Scarlatti.

Palavras chave: dedilhado antigo; cravo; articulação.

ABSTRACT

This work is the result of a literature review of the old fingering applied to the harpsichord based on treatises *Arte de tañer fantasia*, Tomás de Sancta Maria, *L'art de toucher Le clavecin* of François Couperin, and the *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, of Carl Philipp Emanuel Bach. Its main objective is to affirm the importance of the ancient fingering for the interpretation of baroque pieces for harpsichord, which is a reach mechanism of the flow of historical music speech; and its overall objectives, which complement the range of the principal, the understanding of sound production mechanism of the instrument discussed here, as well as posture and mobility of the hands of the player. Three works for keyboard were analyzed in the study of his fingerings and how these determine the articulation of the melodic lines. The parts analyzed are: *Applicatio* of Johann Sebastian Bach; *Quatrième prélude (L'art de toucher le clavecin)*, François Couperin; *Toccata prima* (in G major), Alessandro Scarlatti.

Keywords: ancient fingering; harpsichord; articulation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Saltarello	12
Figura 2 - Plectro.....	13
Figura 3 – Mecanismo interno de um cravo inglês de dois manuais, século XVIII	14
Figura 4 – Posição de mãos levemente curva, defendida por H. Schott	16
Figura 5 – Posição de mãos estendidas, minimamente curvadas, defendida por Santa Maria	17
Figura 6 – Cravo francês construído por Pascal Taskin (1723 -1793), 1787, Paris .	18
Figura 7 – mecanismo de um cravo francês com dois teclados, séculos XVII – XVIII	19
Figura 8 – Cravo italiano construído por Domenico da Pesaro, ou Domenicus Pisaurensis, em Venedig, em 1553.....	20
Figura 9 – Cravo italiano construído por Giuseppe Mondini em 1701, Florença.....	20
Figura 10 – Cravo alemão <i>Zweimanager</i> , construído em 1728, por Christian Zell (1683-1763), <i>Eigentum der Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen</i>	21
Figura 11 - Trecho da peça <i>La Milordine</i> , do livro <i>Premier Livre de Clavecin</i> , de F. Couperin	25
Figura 12 - Início do quinto prelúdio de <i>L'art de toucher Le clavecin</i> , de F. Couperin	26
Figura 13 Trecho do Quinto prelúdio de <i>L'art de toucher Le clavecin</i>	26
Figura 14 Imagem retirada do livro <i>Essay on the true art of playing keyboard instruments</i> , página 47	33
Figura 15 Imagem retirada do livro <i>Essay on the true art of playing keyboard instruments</i> , página 63	34
Figura 16 <i>Applicatio</i>	35

Figura 17 <i>Applicatio</i> (2)	36
Figura 18 Compassos 1 e 2 de <i>Applicatio</i>	37
Figura 19 Compassos 3 e 4 de <i>Applicatio</i>	37
Figura 20 Exemplo de dedilhado dado por Sancta Maria	38
Figura 21 Exemplo de dedilhado dado por Sancta Maria 2.....	38
Figura 22 Compassos 5 e 6 do <i>Applicatio</i>	39
Figura 23 Compassos 7 e 8 do <i>Applicatio</i>	39
Figura 24 Página 1 – <i>Toccata prima</i>	42
Figura 25 Compassos 1 a 5 – <i>Toccata prima</i>	43
Figura 26 Compassos 6 e 7 – <i>Toccata prima</i>	43
Figura 27 Página 2 – <i>Toccata prima</i>	44
Figura 28 Página 3 – <i>Toccata prima</i>	45
Figura 29 Compassos 35 ao 37 – <i>Toccata prima</i>	46
Figura 30 Página 4 – <i>Toccata prima</i>	46
Figura 31 Início do segundo movimento – <i>Toccata prima</i>	47
Figura 32 Página 5 – <i>Toccata prima</i>	48
Figura 33 <i>Toccata prima</i> Movimento 2 – compassos 6 ao 10	49
Figura 34 Página 6 – <i>Toccata prima</i>	49
Figura 35 Página 7 – <i>Toccata prima</i>	50
Figura 36 Página 8 – <i>Toccata prima</i>	51
Figura 37 <i>Quatrième prélude</i>	52
Figura 38 <i>Quatrième prélude</i> - compassos 18 e 19 – dedilhado destacando (através de cesuras) as duas últimas semicolcheias das seqüências.....	54

Figura 39 <i>Quatrième prélude</i> - compasso 22	54
Figura 40 <i>Quatrième prélude</i> - compasso 22 (2)	54
Figura 41 Exemplo de suspensões (estilo <i>brisé</i>) compassos 9 ao 12.....	55
Figura 42 Exemplos de apojeturas.....	58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. A música historicamente orientada	3
2. O cravo	7
2.1 Surgimento, apogeu e declínio	7
2.2 Alguns aspectos sobre a música barroca	9
3. O instrumento e o instrumentista	11
3.1 A mecânica do cravo e o toque	11
3.2 Teclados	18
3.2.1 O cravo francês	18
3.2.2 O cravo italiano	19
3.2.3 O cravo alemão	21
3.3 Posicionamento do tecladista ao instrumento	22
3.4 Mobilidade das mãos	23
4. A articulação e o dedilhado antigo	23
4.1 Sonoridade e articulação	23
4.2 Tratados de ensino do cravo aqui estudados e suas propostas de dedilhados	27
4.2.1 Tomás de Sancta Maria – <i>Arte de tañer fantasia</i>	27
4.2.2 François Couperin – <i>L’art de toucher Le clavecin</i>	29
4.2.3 Carl Philipp Emanuel Bach – <i>Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado</i>	31
5. Análise das peças escolhidas	35

5.1 Applicatio – Johann Sebastian Bach.....	35
5.2 <i>Toccata Prima</i> – Alessandro Scarlatti	41
5.3 <i>Quatrieme Prelude</i> – François Couperin	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS.....	61
ANEXO 1.....	62
1. <i>Applicatio</i> – Johann Sebastian Bach.....	62
Manuscrito do primeiro prelúdio do livro de cravo de Wilhelm Friedemann Bach.....	62
ANEXO 2.....	63
2. Inscrições na contracapa do <i>Klavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann</i>	63
Página 1.....	63
ANEXO 3.....	64
3. Inscrições no <i>Klavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach</i>	64
Página 2.....	64
ANEXO 4.....	65
4. <i>Quatrième Prélude</i> – François Couperin	65
Manuscrito do quarto prelúdio de <i>L’art de toucher Le clavecin</i>	65
ANEXO 5.....	66
5. <i>Toccata prima</i> – Alessandro Scarlatti	66
Partitura em domínio público, editor John South Shedlock (1843-1919), Londres: Bach & Cº, 1908.....	66
Contracapa	67
Prefácio.....	68
Introdução.....	69

Página 1.....	70
Página 2.....	71
Página 3.....	72
Página 4.....	73
Página 5.....	74
Página 6.....	75
Página 7.....	76
Página 8.....	77
APÊNDICE	78
Entrevista com Nicolau de Figueiredo	78

INTRODUÇÃO

A motivação para realização desta pesquisa surgiu graças às aulas de cravo da Escola Municipal de Música de São Paulo ministradas pelo professor Nicolau de Figueiredo¹ de março de 2014 até junho de 2016. Quando realizei minha matrícula no curso deste instrumento “histórico”, meu objetivo era compreender melhor o período Barroco e as obras para teclado compostas durante o mesmo. Apaixonada por tudo quanto ouvia e descobria acerca dos estudos em performance barroca, desde meu primeiro bimestre na escola atraíram-me, em especial, dois aspectos do estudo do cravo: o dedilhado antigo e a articulação dos desenhos melódicos, que me pareceram contrastantes em relação a tudo quanto eu já havia observado em outros teclados.

Sob orientação do professor Nicolau, foram escolhidas três peças de três compositores cujas obras para cravo são vastas e bastante executadas. As peças escolhidas foram: *Applicatio* (de Johann Sebastian Bach), *Quatrième Prélude* (de François Couperin) e *Toccatà prima* (de Alessandro Scarlatti). A escolha de tais peças se deu pelo fato de que os referidos compositores deixaram impresso nas mesmas suas propostas de dedilhado, permitindo assim uma análise comparativa de tais dedilhados baseada em tratados que abordam o tema dedilhado ao teclado. Os tratados escolhidos foram: *Arte de tañer fantasia* (1565) de Tomas de Sancta Maria, *L'art de toucher le clavecin* (1717) de François Couperin, e *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* (1753-1762), de Carl Phillip Emanuel Bach, e a escolha se deu por semelhanças no tratamento do dedilhado em relação às peças.

Tomando como objetivo específico fazer uma análise das três peças através de um estudo comparativo destas com os tratados escolhidos, optei por relacionar cada peça apenas a um tratado. A escolha desta divisão se deu por semelhanças nas propostas de dedilhados observadas entre peças e tratados. O prelúdio de Couperin foi analisado conforme o tratado do mesmo autor, pois se trata de uma

¹ Cravista, organista e regente brasileiro, foi professor de performance barroca para cantores no Conservatório Nacional de Paris, diretor da *Schola Cantorum Basiliensis*, ministrou cursos no *Festival d'Aix-en-Provence*, no Centro de Música Barroca de Versailles, na Universidade de Musicologia de Dortmund (Alemanha) e na Ópera Bastille (França). Foi concertista ativo até seu falecimento, em 6 de julho de 2016, em São Paulo – onde ocupava o cargo de professor da Escola Municipal de Música de São Paulo. Fonte: <<http://associacaoruspoli.com.br/team/nicolau-de-figueiredo/>>, acesso em 20 de setembro, às 23:45.

peça constante no próprio tratado, e através desta análise foram levantadas algumas observações acerca de características de interpretação dos prelúdios de tal compositor. O *Applicatio* de J. S. Bach foi relacionado ao tratado de Sancta Maria por semelhanças no tratamento do dedilhado, assim como a *toccatà* de Alessandro Scarlatti foi relacionada ao tratado de Carl Philipp Emanuel Bach pelas mesmas razões. Ainda como parte da análise das peças foram observados aspectos como a articulação gerada em decorrência do dedilhado e a sonoridade no ataque às teclas do cravo.

Como objetivos gerais foram feitas observações a respeito do mecanismo de produção sonora do cravo, e a respeito da postura do músico ao mesmo, pois o posicionamento das mãos e dos dedos do cravista influenciam no ataque às teclas e, conseqüentemente, à sonoridade gerada.

Como parte da fundamentação da pesquisa, fez-se necessária uma revisão bibliográfica acerca de música historicamente orientada – tema tido, a meu ver, como validador da prática do dedilhado antigo ao cravo. O entendimento do que vem a ser a música historicamente orientada e de que modo seu conceito de linguagem musical é abordado é uma das bases primordiais para realização desta pesquisa. Através deste conceito pode-se afirmar a importância da compreensão do dedilhado antigo e do quanto este vem a moldar a sonoridade das peças para cravo durante o período Barroco. De modo algum tais questões foram assinaladas, neste trabalho, como sendo o único caminho plausível para realização de obras cravísticas, mas sim como sendo parte da compreensão da relação entre a aplicação do dedilhado proposto pelos tratados estudados e a sonoridade resultante. Esta sonoridade é uma das características que permitem visualizar (ou aproximar-se de tal visualização) a linguagem cravística do período.

Para contextualização do tema acerca da música historicamente orientada, o segundo capítulo foca no cravo enquanto instrumento histórico, em alguns aspectos acerca do repertório barroco para o cravo, e em seu papel na música europeia ocidental durante diferentes épocas, assinalando seus três momentos: surgimento, apogeu e declínio.

Para abordar questões relacionadas à sonoridade do cravo, isto é, ao ataque das teclas e em suas resultantes sonoras, foram utilizadas como referências observações constantes nos tratados estudados. Foi, feito, ainda, um breve levantamento de conteúdos sobre o mecanismo deste instrumento. A escolha por levantar tal tema em um dos capítulos deve-se ao fato de que, quando se fala em sonoridade, me parece ser essencial para o instrumentista compreender a mecânica de seu instrumento para que melhor possa adaptar sua própria técnica de manuseá-lo. Dentro deste conteúdo acerca do mecanismo do cravo, foram abordados aspectos específicos sobre três modelos de cravo (francês, italiano e alemão), unicamente em decorrência de serem estes modelos típicos dos países de onde provém os compositores das peças analisadas.

Tendo observado alguns itens acerca a relação do instrumentista com o instrumento, o quarto capítulo refere-se mais diretamente ao objetivo específico desta pesquisa: o dedilhado antigo e o estudo dos tratados escolhidos. O quinto e último capítulo trata de uma série de observações aos dedilhados das peças selecionadas e como estes se relacionam com os tratados estudados no período em que viveram os compositores de tal época.

1. A Música historicamente orientada

O cravo, que teve seu apogeu em salas de concerto e música de câmara no século XVIII, veio a cair em desuso no século seguinte, provocando uma reação progressiva de afastamento de sua prática. Contudo, graças aos esforços de alguns expoentes da música erudita ocidental no início do século XX, o instrumento voltou a ser apresentado em salas de concerto. O primeiro exemplo célebre a vir a público em salas de concerto e gravações sonoras é Wanda Landowska² (1879-1959) – musicista polonesa, pioneira a fazer gravações sonoras ao cravo. Com o crescimento do interesse pelos instrumentos históricos, musicistas passaram a tocar o cravo conforme sua compreensão da prática das épocas em que este instrumento

² Musicóloga e cravista polonesa, nasceu em Varsóvia em 5 de julho de 1879, e faleceu em 16 de agosto de 1959. Exerceu importante papel no século XX para o reaparecimento do cravo nas salas de concerto. Criou, em Paris (1925) a *École de musique ancienne* - Escola de música antiga. Fonte <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Landowska-Wanda.htm>>, acesso em 5 de setembro, às 13:30.

esteve constantemente nas salas de concerto e nos conjuntos musicais, temos a exemplo Gustav Leonhardt³ (1928-2012), tecladista holandês dedicado à corrente de música historicamente orientada e grande contribuinte para difusão da mesma pela Europa durante a segunda metade do século XX.

A busca por uma historicidade consciente, talvez uma performance “autêntica” se originou no século XIX e reflete a consciência geral deste período. No entanto, a atenção dada a evidências documentais é um reflexo da natureza positivista da musicologia em desenvolvimento pelo século XX (...). A aspiração à autenticidade também pode ser vista como uma consequência da preocupação no século XX com o passado e em como este é visto em relação ao modernismo e mais especificamente ao neoclassicismo emergente dos anos 1920. (BEARD & GLOAG, 2005, p.13)⁴

Segundo Harnoncourt⁵ (1990), os estudos de obras musicais de gerações passadas nos sugerem duas linhas de pensamento. A primeira linha, é apontada pelo autor como a mais natural, pois transporta a música antiga ao presente, sendo isto um indicativo de vivacidade no cenário musical contemporâneo. Esta vivacidade se dá através de arranjos e adaptações estruturais e físicas (como a escolha de instrumentos atuais), e relaciona-se com a movimentação intelectual do tempo em que ela é reproduzida. A segunda linha de pensamento é a busca pela compreensão do passado e das circunstâncias que nortearam sua música.

A performance historicamente orientada ou fundamentada surgiu no início do século XX e passou pouco a pouco a ser qualidade significativa para vários intérpretes. Para os músicos até o romantismo, a reprodução do passado era muito mais um suporte para estudos. Enquanto objeto produzido e reproduzido por uma

³ Musicólogo, maestro e tecladista holandês, nasceu 30 de maio de 1928, em Amsterdã, e faleceu em 16 de janeiro de 2012. Consagrou-se na linha da música historicamente orientada ao órgão, fortepiano, cravo e clavicórdio. Fonte: <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Leonhardt-Gustav.htm>>, acesso em 5 de setembro, às 13:35.

⁴ Tradução da autora. *The search for a historically aware, perhaps „authentic” performance originates in the nineteenth century and reflects the general historical consciousness of that period. However, the attention given to documentary evidence is a reflection of the positivistic nature of musicology as it developed through the twentieth century (see positivism). The aspiration towards authenticity can also be seen as a consequence of the twentieth century’s preoccupation with the past and as such it can be viewed in relationship to modernism and, more specifically with the neoclassicism that emerged in the 1920s.*

⁵ Nikolaus Harnoncourt foi um maestro austríaco consagrado por suas execuções de obras antigas com formações orquestrais de época, faleceu em 5 de março de 2016. Fonte: <<http://www.harnoncourt.info/en/biographie-2/>>, acesso em 6 de setembro de 2016, às 15:20.

sociedade do passado, a música pode ser vista como produto de seu tempo e parte da cultura que permeou uma geração.

Ela era a língua viva do indizível e só os seus contemporâneos podiam compreendê-la. (...) Devia sempre ser criada com o novo, da mesma forma que os homens deviam construir para si novas moradas que correspondessem a um novo modo de existência, a uma nova modalidade de vida espiritual. (HARNONCOURT, 1990, p. 13)

A busca por uma música fiel ao seu tempo de criação modificou os parâmetros de qualidade de execução de uma obra. A interpretação histórica passou a fazer parte do currículo de um bom intérprete à medida em que a música antiga deixou de ocupar lugar exclusivo nas execuções para ganho de técnica e passou a ocupar também lugar nas salas de concerto.

Este paradoxo que parece ser a performance histórica, que faz presente uma música passada, pode parecer agravado se considerarmos que a música é um produto cultural e intelectual de seu exato presente, corresponde ao pensamento de seus contemporâneos e é uma linguagem acessível aos mesmos. No entanto, se considerarmos também que os estudos musicológicos proporcionam novos caminhos de compreensão de uma linguagem, e que estes caminhos constituem uma forma de potencializar a execução das peças, poderemos chegar à conclusão de que estes estudos não são um fim em si mesmos, mas um meio de enriquecer uma prática.

Mas uma execução só será fiel se ela traduzir a concepção do compositor no momento da composição. Sabemos que isso é possível, mas até certo ponto: a ideia original de uma obra deixa-se apenas adivinhar, sobretudo quando se trata de música muito distante de nós no tempo. Os indícios que nos revelam a vontade do compositor se resumem nas indicações referentes à execução, na instrumentação e nas várias práticas de execução, em constante evolução, e que o compositor supunha fossem naturalmente do conhecimento de seus contemporâneos.(...) Os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução que, em última instância, será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara. (HARNONCOURT, 1990, p. 19)

A compreensão de determinada época e de determinada produção musical se dá, principalmente, no âmbito das transformações pelas quais passa a prática musical. Podemos compreender tal preceito quando analisamos cronologicamente

alguns aspectos da música ainda hoje aplicados, como a notação musical ocidental, o processo de improvisação, e a existência de tratados de cunho artístico pedagógico. Desses exemplos, tomemos a atual escrita da música ocidental. O processo de notação musical surgiu há vários séculos, no entanto, apenas por volta do século XIX fixou-se a maior parte daquilo que hoje conhecemos como símbolos e significados de escrita musical. Embora tenha surgido há vários séculos e se estabelecido como importante fonte de difusão de composições, a notação musical ocidental pode ser tão diferente em uma época em relação à outra que o intérprete necessita compreender estas diferenças para compreender o que executa.

Já os tratados de ensinamentos musicais permitem melhor visualizar a relação do músico e da música de seu tempo, evidenciando também diferenças e semelhanças com a prática atual de um determinado instrumento. Podem proporcionar, ainda, o aprimoramento da prática instrumental de maneira que esta seja fisicamente mais adequada para fornecer múltiplas opções de sonoridade.

O que, porém, faz uma diferença perceptível é a imagem sonora, quer dizer, dentre outros elementos, o caráter e a potência dos instrumentos. Da mesma forma que a leitura da notação ou a prática da improvisação foram submetidas a constantes modificações, segundo o espírito da época, a concepção e o ideal sonoro transformaram-se simultaneamente e com eles, os instrumentos, a maneira de tocá-los e até mesmo a técnica de canto. (HARNONCOURT, 1990, p.20)

Se mediante as anteriores observações ainda houver questionamentos que possam dificultar o entendimento do porquê buscar uma performance historicamente orientada, podemos nos ater ao intérprete e em como este está a serviço da música que interpreta.

É o intérprete que tem a responsabilidade de manter vivas as obras... porque a música é uma coisa que a gente não pode colocar ela num museu, né? Botar na vitrine... não adianta. Botar uma partitura na vitrine? Ela precisa soar! Então a música é a arte mais contemporânea que existe. Nós podemos tocar peças de quinhentos anos, seiscentos anos. (...) Então é uma responsabilidade o nosso fazer musical, a interpretação... é de manter vivas as bases de onde nós viemos, porque se a gente não sabe de onde veio, a gente não sabe para onde vai... (FIGUEIREDO, 2016)⁶

⁶ Fonte: Entrevista concedida a Jéssica de Almeida Rocha, em 18 de maio de 2016, Escola municipal de música de SP

A responsabilidade que o intérprete tem de transmitir uma linguagem histórica cujas funções e idiossincrasias concernentes a ela não são artisticamente recorrentes às suas linguagens contemporâneas faz ressoar na sua interpretação o valor da obra musical, tornando-a mais viva quando o bom intérprete consegue, paradigmaticamente, acrescentar suas intenções de espírito. Deste modo, a obra de arte se apresenta tão moderna quanto histórica, assim como afirma o cravista Nicolau de Figueiredo:

E a interpretação mais sincera de um artista não é aquela onde ele vai querer colocar sua própria personalidade em primeiro lugar – a música é uma linguagem, então ele vai procurar ser o mais claro na linguagem para que ela atinja o público com a maior precisão. (...) É uma coisa muito importante para nós sempre se manter acessível e claro, (...) a interpretação deve ser guiada nisso, o ponto mais forte é de se fazer entender, e mantendo essa tradição antiga que é um paradoxo: músicas tão antigas falam de coisas tão atuais, músicas muito antigas podem suscitar sentimentos completamente contemporâneos. (FIGUEIREDO, 2016)⁷

2. O cravo

2.1 Surgimento, apogeu e declínio.

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001)⁸ a mais antiga referência a respeito do cravo que se tem data é do ano de 1397, quando um jurista em Pádua escreveu que um certo Hermann Poll reivindicava a invenção de um instrumento chamado *clavicembalum*.

A base que poderia ter sugerido a construção do cravo pode remeter a tempos anteriores à Idade Média, a partir de outro instrumento – o saltério⁹. O saltério consiste em um sistema de cordas a serem pinçadas, e a partir de tal mecanismo um teclado poderia ser ajustado, provido de uma pinça correspondente a cada tecla para cada corda.

⁷ Fonte: Entrevista concedida a Jéssica de Almeida Rocha, em 18 de maio de 2016, Escola municipal de música de SP

⁸ volume 11, editado por Stanley Sadie.

⁹ Instrumento que consiste numa caixa de ressonância, com disposição de cordas presas por pinos metálicos, é também mencionado diversas vezes nos livros do Antigo Testamento – Bíblia cristã. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 817, edição de Stanley Sadie.

O cravo esteve entre os séculos XV até meados do século XVIII como um dos mais populares dentre os instrumentos de teclado, não apenas como instrumento solo, mas também como participante essencial em música de câmara, orquestras e óperas. Dentre os motivos de sua popularidade encontra-se sua fácil mobilidade e a rica produção musical para teclado deste período. Gillespie (1965) aponta como outra possível razão para sua fama o mérito de excelência em construção das famílias de *luthiers*¹⁰, como é o caso da família Ruckers – famosos construtores de cravo da Antuérpia (segunda maior cidade belga da região de Flandres) do século XVII.

Começando por volta de 1550 e estendendo-se até 1750, esta época é notável por seu reconhecimento do cravo. Durante esse tempo, o cravo assumiu um lugar em praticamente todos conjuntos musicais. Para além da sua utilização como um instrumento de apoio, o cravo logo acumulou seu próprio repertório. Na verdade, a maioria dos compositores depois de 1650 apontava pelo menos uma parte da sua escrita para o teclado - ou cravo ou órgão, ou ambos. (GILLESPIE, 1965, p. 38)¹¹

Apesar de seu papel primordial no cenário musical do período já citado, o uso cravo entrou em declínio a partir da segunda metade do século XVIII, e o instrumento de teclado que ganhou espaço a partir de então foi Fortepiano¹². Este, por sua vez, devido ao fato de ser dotado de possibilidades de variação de intensidades, oferecia novas nuances de expressão.

Assim, o cravo tornou-se um instrumento completamente obsoleto no início do século XIX e desapareceu das salas de concerto. Apenas no século XX houve um considerável reaparecimento desse instrumento em salas de concerto, quando se tornou alvo de interesse de musicistas e musicólogos entusiasmados com a possibilidade de realizar uma música historicamente fiel a seu período, com a utilização de instrumentos de época conforme construção e manuseio constantes em tratados.

¹⁰ Profissional que trabalha com a construção de instrumentos musicais. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 555, edição de Stanley Sadie

¹¹ Tradução da autora. *Beginning about 1550 and extending to 1750, this era is notable for its recognition of the harpsichord. During this time the harpsichord assumed a place in virtually every musical ensemble. Beyond its use as a supporting instrument, the harpsichord soon achieved a repertoire of its own. Indeed, most composers after 1650 singled out at least some part of their writing for the keyboard – either harpsichord or organ, or both.*

¹² Antecessor do piano moderno. Inventado por Bartolomeo Cristofori, foi comercializado por toda a Europa até finais do século XIX. Permite variações de intensidade muito sutis. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 235 e 339, edição de Stanley Sadie.

2.2 Alguns aspectos do repertório barroco para cravo.

Desde seu surgimento o cravo compartilhou grande parte de seu repertório com o clavicórdio¹³ e o órgão¹⁴, esta realidade mudou por volta da segunda metade do século XVII, embora muitos compositores ainda compusessem de modo ambíguo para teclados. Essa divisão entre as peças para cravo e os demais teclados tornou-se mais clara, segundo Schott¹⁵ (1971), primeiramente na França e na Inglaterra, ao mesmo tempo em que a Alemanha e Países Baixos ainda mantinham uma composição ambígua entre cravo e órgão.

Segundo Gillespie (1972), se durante a Renascença¹⁶, melodicamente a linha vocal era transformada em tema, a música Barroca trazia maior ousadia e expressividade quando analisado este fator.

Em usando intervalos maiores - saltos melódicos em qualquer direção - compositores barrocos orientavam suas composições para as especialidades dos instrumentos de teclado. Motivos e frases repetidas tornaram-se particularmente populares (estes eram mais eficazes sobre os instrumentos com dois teclados). (GILLESPIE, 1965, p. 38)¹⁷

Não havendo possibilidade de se utilizar da intensidade como modo de expressar as acentuações pretendidas nas peças, um dos importantes fatores que ressaltam essas acentuações é o ritmo, e este se relaciona com as ornamentações, as quais podem variar segundo cada compositor ou estilo da peça, necessitando de

¹³ Instrumento de teclas cujo mecanismo de produção sonora é percussivo como o piano moderno, porém, os martelos (de metais) não ricocheteiam as cordas (normalmente feitas de ligas de bronze ou ferro), mas permanecem próximos a elas enquanto durar o toque. O volume das notas pode ser controlado pelo ataque durante o toque. Era recorrentemente utilizado como instrumento para práticas de estudos técnicos nos referidos períodos. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 202, edição de Stanley Sadie.

¹⁴ Instrumento de teclas composto de manuais e jogo de pedaleiras. Faz parte da família dos aerofones devido ao fato de sua produção sonora se dar pela da passagem de ar comprimido através de tubos sonoros. Estes tubos variam em tamanho e material de construção, o que gera diferenças audíveis quanto à altura e ao timbre. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 679, edição de Stanley Sadie

¹⁵ Howard Shott, nascido em Nova Iorque em 17 de junho de 1923, foi um musicólogo do século XX dedicado a estudos e publicações na área de música antiga. Fonte: <<http://em.oxfordjournals.org/content/33/4/739.extract>>, acesso em 9 de setembro de 2016, 22:45.

¹⁶ Em música, a Renascença europeia compreende aproximadamente dos anos 1430 até o final do século XVI, este termo refere-se à oposição de intelectuais à era anterior (Idade Média). Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 776, edição de Stanley Sadie

¹⁷ Tradução da autora. *In using larger intervals – melodic leaps in either direction – Baroque composers oriented their compositions toward the specialities of keyboard instruments. Repeated motives and phrases became particularly popular (these were most effective on instruments with two keyboards).*

uma interpretação mais aprofundada acerca da execução das mesmas para completude da compreensão do fraseado. A importância da execução das ornamentações reside no fato de que elas oferecem muitas das vezes não apenas a acentuação das linhas melódicas e o caráter rítmico, mas delineiam as frases e também introduzem dissonâncias. Durante o Barroco, as dissonâncias geralmente deveriam ser acentuadas, ficando a resolução num plano menos acentuado.

Outro fator a ser considerado nas atribuições de sonoridade das linhas melódicas executadas ao cravo nas peças barrocas é a densidade sonora. Comumente linhas arpejadas¹⁸ podem ligar-se gradualmente num único acorde, fortalecendo o volume, por assim dizer, de uma harmonia ou acentuando-se determinado trecho. Há, ainda a contar, o acoplamento ou revezamento de teclados, que enriquece a sonoridade das notas tocadas em termos de volume e também de timbre.

Desde que *crescendo* e *diminuendo* são impossíveis no cravo por causa do método de produção do som, compositores compensavam parcialmente esta deficiência através do efeito "eco". A frase pode ser tocada em um teclado com um forte nível dinâmico, em seguida, "ecoada" ou suavemente repetida no segundo teclado. (GILLESPIE, 1965, p. 38)¹⁹

A textura da música barroca para cravo a princípio norteou-se por um estilo homofônico²⁰, em grande parte melodias com acompanhamento de acordes cifrados²¹. Por volta da metade do século XVII os compositores incorporaram a estas características elementos polifônicos, e mais para frente seria este tipo de composição (polifônica) bastante difundido na primeira metade do século seguinte, e a ser o mais executado pelos tecladistas da atualidade, como aponta Schott:

¹⁸ Maneira de se tocar as notas de um acorde sucessivamente. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 43, edição de Stanley Sadie

¹⁹ Tradução da autora. *Since crescendo and diminuendo are impossible on the harpsichord because of the method of tone production, the composers partially compensated for this deficiency by the "echo" effect. A phrase could be played on one keyboard with a strong dynamic level, then "echoed" or repeated softly on the second keyboard.*

²⁰ Estilo composicional em música em que as vozes se encontram ritmicamente próximas ou idênticas, não havendo oposição entre elas neste sentido. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 438, edição de Stanley Sadie

²¹ No Barroco os acordes cifrados são também chamados de Baixo Contínuo, escrita musical onde era oferecida uma linha melódica enumerada, segundo a qual o instrumentista organizava a distribuição de notas de cada acorde, podendo improvisar melodicamente sem fugir da harmonia proposta. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 66, edição de Stanley Sadie

O repertório ativo do cravo hoje consiste em grande parte das obras que datam da primeira metade do século XVIII. Grande parte dessa música nunca desapareceu por completo das salas de concertos, sobrevivendo mesmo durante o domínio total do pianoforte durante de século XIX e início do século XX. (SCHOTT, 1971, p.56)²²

Além de realizar a base harmônica em muitas formações instrumentais, o cravo conquistou também papel de destaque como instrumento solista neste período em que nasciam as orquestras e os concertos, tendo também séries de composições de destaque como peças para fins de estudos.

3. O instrumento e o instrumentista.

3.1 A mecânica do cravo e o toque.

Segundo Schott (1971), a construção de um cravo não difere necessariamente em complexidade em relação à espineta²³ ou ao virginal²⁴, evidenciando que a diferença reside, principalmente, no tamanho do instrumento. Com o tempo o cravo passou a ter dois teclados, e, excepcionalmente, três, sendo o teclado principal referido como 8-pés, o teclado adicional oitava acima referido como 4-pés e outro oitava abaixo, 16-pés. Essas nomenclaturas são provenientes do soar de tubos de órgão que possuem altura correspondente a essas numerações.

Apesar de alguns cravos terem apenas um único conjunto de cordas e saltarelos, a maioria tem pelo menos dois conjuntos com os saltarelos frente a frente em direções opostas (...) Esta disposição permite duas cordas associadas a uma única chave a ser colocada em um único nível; mas se houver mais de dois conjuntos de cordas, algumas devem passar pelos saltarelos em um nível diferente. Normalmente não mais do que dois dos conjuntos são sintonizados na mesma altura. Um terceiro conjunto é suscetível de ser afinado uma oitava acima do normal; um raro quarto conjunto uma oitava abaixo; e ainda mais raro quinto conjunto duas oitavas acima. (Como em órgãos, a afinação normal é denominada 8-pés; uma oitava acima é 4-pés; uma oitava abaixo 16-pés; e duas oitavas acima de 8-pés é denominado 2-pés). Estas afinações mais altas e mais baixas soam melhores através de cordas proporcionalmente mais curtas do

²² Tradução da autora. *The active repertoire of the harpsichord today consists largely of works dating from the first half of the eighteenth century. Much of this music has never disappeared entirely from the concert hall, surviving even during the total dominance of the pianoforte during the nineteenth and early twentieth centuries.*

²³ Instrumento da família dos cravos, difundiu-se grandemente pela Europa dos séculos XV ao XVIII. Trata-se de um teclado de cordas pinçadas por um plectro acoplado de um saltarelo. Possui menor tamanho e peso que o cravo, sendo mais facilmente transportável. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 303, edição de Stanley Sadie.

²⁴ É um pequeno tipo de cravo. Na Inglaterra até boa parte do século XVII indicava qualquer tipo de teclado com plectros. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 1002, edição de Stanley Sadie.

que aquelas que soam a 8-pés; tais cordas são melhor organizadas em seus próprios cavaletes, com as mais curtas em um nível inferior e as mais longas em um nível superior. Em um cravo típico do século XVIII, com dois conjuntos de cordas a 8-pés e um conjunto a 4-pés (disposição conhecida como 2×8', 1×4'), as cordas a 4-pés estariam em um nível inferior (...). Os dois conjuntos de 8-pés passam ambos separadamente, colocados distantes da aresta da placa de chaves, quanto maior o cavalete mais para trás no tampo. A corda pinçada perto de seu ponto médio terá um tom fundamental mais flautado que uma corda pinçada perto de sua extremidade, que tem um tom mais brilhante, rico nos agudos. Assim, cada jogo de saltarelos produz um timbre distinto de acordo com o cavalete. Às vezes há um registro especial de alaúde (“registro nasal”) com saltarelos muito próximos ao cavalete (...). (SADIE, 2001, volume 11, p. 5)²⁵



Figura 1 - Saltarelo²⁶

²⁵ Tradução da autora. *Although some harpsichords have only a single set of strings and jacks, most have at least two sets with the jacks facing in opposite directions (...). This arrangement permits two strings associated with a single key to be placed on a single level; but if there are more than two sets of strings, some must pass the jacks at a different level. Ordinarily no more than two of the sets are tuned to the same pitch. A third set is likely to be tuned an octave above normal pitch; a rare, fourth set an octave below; and a still rarer fifth set two octaves above. (As on organs, normal pitch is termed 8' pitch; an octave higher is 4'; an octave lower 16'; and a pitch two octaves above 8' is termed 2' pitch.) These higher and lower pitches are best sounded by strings proportionally shorter and longer than those sounding 8' pitch; such strings are best arranged on their own bridges with the shorter ones at a lower level and the longer ones at a higher level. On a typical 18th-century harpsichord with two sets of 8' strings and one set of 4' strings (known as 2 × 8', 1 × 4' disposition), the 4' strings would be at a low level (...). The two 8' sets would both pass over a separate, higher nut placed further from the edge of the wrest plank and a separate, higher bridge further back on the soundboard. A string plucked near its midpoint will have a more fundamental, flute-like tone than a string plucked near its end, which has a brighter tone, rich in upper partials. Thus each row of jacks yields a distinctive tone quality according to its proximity to the nut. Sometimes there is a special Lute stop („nasal stop”) with jacks very close to the nut(...)*

²⁶ Fotografia da própria autora – cravo francês do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, localizado em Tatuí - SP

Ao tocar uma tecla, é acionado um curto objeto de madeira chamado *saltarello* ou saltarelo, que aloja a pinça, também chamada plectro, e esta passa contra a corda que vibra e produz o som.



Figura 2 - plectro²⁷

O móvel do cravo consiste em cinco partes básicas. Em sentido horário, à esquerda do instrumentista estão: a coluna, a longa madeira à esquerda; uma curta peça reta em ângulo agudo à coluna; a madeira da parte mais anterior, uma parte curva mais ou menos paralela ao cavalete (...); a lateral, uma curta peça reta à direita do instrumentista; e a base (“tábua de base” ou base de madeira), que em todos os cravos do século XVI ao XVIII é uma peça de madeira que fecha o instrumento e assim atua como uma estrutura com função acústica. (SADIE, 2001, volume 11, p. 6)²⁸

²⁷ Fotografia da própria autora – cravo francês do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, localizado em Tatuí - SP

²⁸ Tradução da autora. *A harpsichord case consists of five basic parts. Clockwise from the player's left, these are: the spine, the long straight side at the left; the tail, a short straight piece at an acute angle to the spine; the bentside, a curving section running more or less parallel to the bridge (occasionally the bentside and tail are combined in a single S-shaped piece, yielding a curved tail rather like that of a modern grand piano); the cheekpiece, a short straight piece at the player's right; and the bottom („bottom board” or baseboard), which on all harpsichords from the 16th century to the 18th is a piece of wood that closes the instrument and thereby performs both a structural and an acoustical function.*

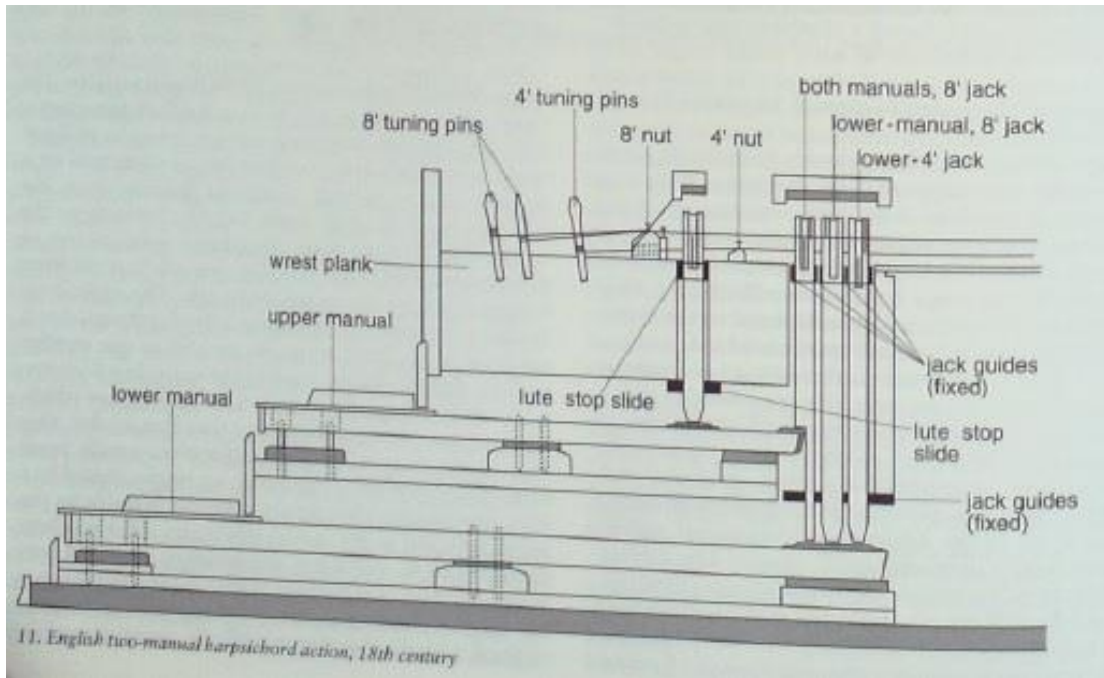


Figura 3²⁹ – Mecanismo interno de um cravo inglês de dois manuais, século XVIII

Acima vemos o mecanismo interno de um cravo inglês do século XVIII. *Lower manual* e *upper manual* indicam o teclado inferior e o superior respectivamente; *wrest planck* é o cepo em que ficam presas as cravelhas (*tunning pins*), que por sua vez são responsáveis pela afinação das cordas; *8\" turning pins* e *4\" turning pins* indicam o conjunto de cravelhas responsáveis pela afinação em oitava normal e oitava acima, assim como *8\" nut* e *4\" nut* indicam os cavaletes por onde essas cordas de cada conjunto passam; *both-manuals, 8\" jack* indicam os saltarelos responsáveis pela vibração das cordas afinadas a 8-pés de ambos os teclados (superior e inferior) quando acoplados; *lower-manual, 8\" jack* indica a fileira de saltarelos responsáveis pela vibração das cordas afinadas a 8-pés e tocadas pelo teclado inferior; *lower – 4\" jack* indica a fileira de saltarelos responsáveis pela vibração das cordas afinadas a 4-pés e tocadas pelo teclado interior; *jack guides (fixed)* indicam as réguas corredeiras por onde passam os saltarelos quando acionados; *lute stop slide* indica a lamela por onde passam os saltarelos do registro de alaúde.

A velocidade do toque unida à sua duração é intrinsecamente relacionada ao modo de soar, de tal maneira que um toque suave e lento resultará em sons mais

²⁹ Figura retirada do volume 11, página 28, do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie.

prolongados e suaves, e notas tocadas abruptamente e logo abandonadas resultarão em sons secos (não finalizados no que se refere ao vibrar das cordas, que são abafadas no auge de sua vibração).

A regra essencial do toque básico ao cravo é que toda a força do tocar é empregada, em princípio, pelos dedos apenas, com o resto do mecanismo do tocar - antebraço, braço, ombro e tronco - acionado exclusivamente para posicionar as mãos sobre as teclas e para ajudar a mover-se de uma posição para outra. (SCHOTT, 1971, p.82)³⁰

Embora seja possível empregar diferentes modos de expressão através do caráter do toque como demonstrado anteriormente, não é possível aplicar graus de intensidade no soar:

Esse elegante e simples mecanismo, embora capaz de produzir qualquer grau de legato ou cesura de notas com grande sensibilidade, não pode produzir qualquer mudança apreciável de dinâmica como resposta a graus de força empregados ao ataque da tecla, uma vez que, independentemente da força, a corda é deslocada praticamente da mesma forma pelo plectro - embora alguns instrumentos do século XVIII tenham um conjunto extra de saltarelos com palhetas de materiais macios, como o *peau de buffle* (couro de búfalo), permitindo alguma nuance na dinâmica. (SADIE, volume 11, p. 4)³¹.

A dependência da força do toque se dando unicamente pelos dedos não isenta as mãos ou os braços de uma movimentação condizente com a necessidade de mobilidade de cada cravista. Outro quesito referente ao toque e ao soar é a proximidade dos dedos às teclas. Estando os dedos próximos às teclas, toca-se de modo a acioná-las mais completamente (uma lentidão que proporciona o sentir de todos os passos do mecanismo de produção sonora). Em contrapartida, estando os dedos mais distantes a tendência é que a velocidade do toque possa tornar o som seco. Para evitar este som seco, toca-se como se quisesse "segurar os sons para prolongá-los".

³⁰ Tradução da autora. *The essential rule of the basic harpsichord touch is that the entire playing force is provided in principle by the fingers alone, with the rest of the playing mechanism – forearm, upper arm, shoulder and trunk – employed solely the position the hand over the Keys and to help it move from one position to another.*

³¹ Tradução da autora. *This elegant and simple mechanism, though capable of producing any degree of legato or detachment of notes with great sensitivity, cannot produce any appreciable change in loudness in response to a change in the force with which the key is struck, since, regardless of force, the string is displaced virtually the same amount by the plectrum – although a few late 18th-century instruments have an extra set of jacks bearing plectra of soft materials, such as *peau de buffle* (buff leather), permitting some dynamic nuance.*

Uma segunda regra básica que usualmente se observa sobre a primeira é: mantenha seus dedos próximos às teclas. Fazendo isto e mantendo ao mesmo tempo uma posição naturalmente curva da mão, o toque adequado é mais ou menos assegurado. A posição naturalmente curva da mão é aquela que nós observamos quando os braços estão para baixo, aos nossos lados, possivelmente com uma leve flexão de garra. (SCHOTT, 1971, p.82)³²



Figura 4³³ – Posição de mãos levemente curva, defendida por Howard Schott

Schott (1971) descreve o posicionamento das mãos de modo mais anatômico - a tendência é crer que as mãos levemente arqueadas signifiquem um mais completo repouso e relaxamento. Sancta Maria³⁴ (1565) também aponta a proximidade dos dedos em relação às teclas como parte dos seis itens que escreveu sobre o modo de atacar as teclas:

- utilizar-se da polpa dos dedos – isto é, sem proximidade das unhas às teclas;
- atacar as teclas impetuosamente;
- igualdade de toque entre as mãos;
- proximidade dos dedos às teclas;

³² Tradução da autora. *A second basic rule which virtually assures observance of the first one is: keep your fingers close to the keys. By doing so and maintaining at the same time a naturally curved hand position, proper touch is more or less assured. The basic naturally curved hand position of the hand is what we see when the arms are hanging down a our sides, possibly with the slightest additional grasping flexion.*

³³ Fotografia da própria autora – cravo francês do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, localizado em Tatuí - SP

³⁴ Organista e compositor renascentista, nascido em Madrid em data incerta, morreu em Ribadavia. Tornou-se célebre por sua publicação como músico teórico de *Arte de tañer fantasia*, de 1565. Fonte: <<http://www.hoasm.org/IVL/SantaMaria.html>>, acesso em 17 de setembro, às 12:28.

- aprofundar o toque de modo a baixar completamente a tecla;
- não apertar nem afrouxar demais os dedos sobre as teclas depois de tê-las afundado por completo.

Após essa sequência de itens, é defendida a ideia de que as mãos não devem estar destacadamente arqueadas, pois para tocar com as polpas dos dedos é necessário tê-los suavemente estendidos sobre as teclas (segundo Sancta Maria isto confere suavidade ao toque, e “as notas são tocadas por inteiro”), e ao atacá-las com ímpeto, evita-se o meio termo apontado no último item e defende-se ao mesmo tempo o quinto item. Todos estes quesitos a serem executados simultaneamente tornar-se-iam deficientes sem a proximidade das teclas.



Figura 5 – Posição de mãos estendidas, minimamente curvadas, defendida por Sancta Maria.³⁵

A segunda condição, que é pôr bem as mãos, consiste em três coisas. A primeira é que as mãos se ponham em garra, como mãos de gato, de tal maneira que entre as mãos e os dedos, de forma nenhuma, haja alguma corcova, mas, ao contrário, o nascimento dos dedos deve estar muito afundado, de tal maneira que [os dedos] estejam mais altos que a mão, arqueados, e assim ficam mais estirados para atacar com maior ímpeto, porque assim como o arco, quanto mais estirado está, tanto ataca com mais firmeza. (FAGERLANDE, 2013, p.22)

Segundo este posicionamento de mãos proposto [mãos estendidas] privilegia-se em primeiro lugar o afundar das teclas, e seguidamente permite aos

³⁵ Fotografia da própria autora – cravo francês do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, localizado em Tatuí - SP

dedos o dedilhado a ser observado durante a análise das peças escolhidas para esta pesquisa.

Tudo isso causa grande doçura e suavidade à música para os ouvidos, além de soarem muito as notas e pouco ou quase nada as teclas. Ao contrário, quando se ataca do alto, causa-se grande infortúnio e desgosto na música para os ouvidos, além de soarem muito as teclas e pouco as notas. Esse defeito comete-se por levantar muito os dedos depois de haver atacado as teclas. (FAGERLANDE, 2013, p.23)

De mesmo modo François Couperin³⁶ disserta acerca da proximidade dos dedos às teclas, considerando ainda necessárias correções no que diz respeito à altura dos dedos, seguindo o pensamento de que a mão deve manter-se levemente estirada, com muito sutil curvatura.

Se uma pessoa toca com o pulso muito alto, o único remédio que encontrei é fazer com que alguém segure uma pequena haste flexível que passará sobre o pulso defeituoso e sob o outro.(...) A doçura do toque depende ainda de manter seus dedos o mais perto possível das teclas. É sensato acreditar (experiência à parte), que uma mão que cai do alto dá um golpe mais seco do que se tocasse de perto, e que o plectro tirará um som mais duro da corda. (FAGERLANDE, 2013, p. 60)

3.2 Teclados.

3.2.1 O cravo francês.



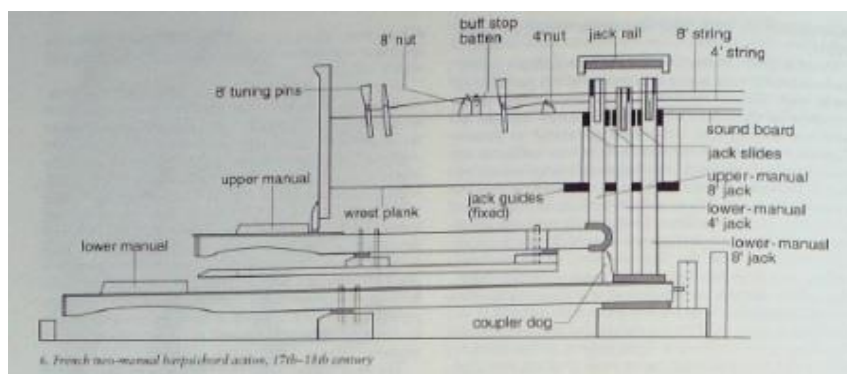
Figura 6 – Cravo francês construído por Pascal Taskin (1723 -1793),1787, Paris³⁷

³⁶ François Couperin, nascido em 10 de novembro de 1668, morreu em 11 de setembro de 1733 em Paris. Foi um organista e compositor francês da corte do rei Luís XIV. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 230, edição de Stanley Sadie

³⁷ Feito de madeira, ossos de animais, pigmentos de ouro e prata, com pintura a óleo e guache, e outros compostos de metal, couro e feltro. Medidas 226,2 cm x 96,4 x 14 cm. Fotografia de Angela

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001)³⁸, o expressivo cravo com dois manuais que podiam soar simultaneamente foi desenvolvido na França em meados do século XVII, rapidamente chegou ao norte da Europa e permaneceu popular até o uso do cravo entrar em declínio na segunda metade do século XVIII.

Este modelo disseminou-se pelos países europeus principalmente no início do século XVIII (período prolífico das composições cravísticas), quando houve entre os cravistas uma busca por uma sonoridade mais refinada no que se refere às experimentações sonoras – isto é, as variações de timbres. Destas variações destacam-se o baixo profundo e um agudo suave. Os registros típicos são: 8-pés, 8-pés, 4-pés e alaúde – podendo, com o acoplamento dos teclados chegar aos registros: 8-pés apenas; 8-pés com 4-pés; 4-pés apenas; alaúde.



39

Figura 7⁴⁰ – mecanismo de um cravo francês com dois teclados, séculos XVII – XVIII

3.2.2 O cravo italiano.

O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2011)⁴¹ aponta que a maior parte dos cravos italianos que chegaram à atualidade são anteriores ao

Franke, encontra-se em Hamburgo. Fonte em <<http://www.mkg-hamburg.de/en/collection/permanent-collection/musical-instruments/taskin-cembalo.html>> Acesso em 1 de setembro de 2016, 20:13.

³⁸ Volume 11, editado por Stanley Sadie.

³⁹ Tradução: *Tuning pins* – cravelhas ou pinos; *nut* – cavalete; *jack rail* – tampo de madeira responsável por parar os saltarelos; 8" – 8-pés; 4" – 4-pés; *string* – cordas; *jack* – saltarelo; *coupler dog* – acoplador; *wrest plank* – cepo onde se encontram as cravelhas; *lower manual* – teclado inferior; *upper manual* – teclado superior; *jack guides* – lamelas corrediças por onde passam os saltarelos; *sound board* – tampo de madeira que aumenta a potência sonora

⁴⁰ Figura retirada do volume 11, página 18, do *The New Grove Dictionary of Music*, editado por Stanley Sadie.

⁴¹ Volume 11, editado por Stanley Sadie.

período Barroco, entre meados e finais do século XVI, e muitos deles apresentam um manual de 8-pés.



Figura 8⁴² – Cravo italiano construído por Domenico da Pesaro, ou Domenicus Pisarenis, em Venedig, em 1553.

Durante o Barroco, os cravos italianos eram muito utilizados para realização do baixo contínuo. Em sua maioria conservavam o modelo mais usual de um único manual de registro 8-pés.



Figura 9⁴³ - Cravo italiano construído por Giuseppe Mondini em 1701, Florença

Os aspectos gerais acerca da sonoridade dos cravos italianos remetem ao modo como as cordas são atacadas pelo plectro, causando certo brilho timbrístico. O fato de que cravos italianos eram muito utilizados para realização de baixo

⁴² Faz parte da Coleção Paul Cesbron, encontra-se no Musée de la Musique, Paris. Foto Publimages n ° 1038. Fonte em <<http://www.cembalo-worldwide.de/harpsichord/the-italian-harpsichord/>> acesso em 1 de setembro de 2016, 20:15

⁴³ Giuseppe Mondini foi um construtor de cravos que morreu em 1718, este modelo faz parte da coleção Beurmann, MK & G Hamburgo © Foto: Angela Franke Fonte em <<http://www.cembalo-worldwide.de/harpsichord/the-italian-harpsichord/>> acesso em 1 de setembro de 2016, 20:16

contínuo durante o Barroco pode remeter aos seus timbres que permitiam mais facilmente a percepção das articulações nas melodias

O ponto em que a corda é pinçada é importante na determinação do carácter sonoro do instrumento. Quando o ponto do pinçar é próximo ao cavalete (pinçar proximal) o som é nasal; mais próximo ao meio da corda (pinçar central) ele é cheio. (...) No extremo agudo o ponto do pinçar é próximo ao meio da corda. No baixo o ponto do pinçar é, a fim de evitar uma chave de comprimento muito longo, relativamente próximo ao cavalete. (...) Cravos italianos são tipicamente descritos como tendo um som escuro com ataque mais pronunciado que em outros cravos, mas esse julgamento surgiu principalmente da audição do bronze tenso de cravos dos séculos XVII e XVIII (...) instrumentos de cordas de ferro tendem a ter um som mais brilhante com um tempo maior até a deterioração que as cordas de bronze. Devido a maior parte dos cravos que chegaram à atualidade datarem de antes de 1600 terem sido feitos em Veneza, sendo apenas alguns de outras localidades da Itália, não é possível generalizar a respeito de diferenças regionais no soar do cravo. (SADIE, 2001, volume 11, p. 9)⁴⁴

3.2.3 O cravo alemão



Figura 10 – Cravo alemão *Zweimanualiges*, construído em 1728, por Christian Zell (1683-1763), *Eigentum der Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen*.⁴⁵

⁴⁴ Tradução da autora. *The point at which a string is plucked is important in determining the character of the instrument's sound. When the plucking point is near the nut (close plucking) the sound is nasal; nearer the middle of the string (centre plucking) it is rounder. (...) At the extreme treble the plucking point was nearer the middle of the string. In the bass the plucking point was, in order to avoid over-long key lengths, relatively close to the nut. (...) Italian harpsichords are typically described as having a bold sound with a more pronounced attack than in other harpsichords, but this judgement has chiefly arisen from listening to brass-strung 17th- or 18th-century harpsichords. (...) iron-strung instruments tend to have a more brilliant sound with a longer decay time than brass-strung ones. Because the majority of the harpsichords that survive from before 1600 were made in Venice, with only a few from elsewhere in Italy, it is not possible to generalize about regional differences in harpsichord tone.*

⁴⁵ Fotografia de 1962, de Roman Raacke. Fonte: <<http://www.cembalo-worldwide.de/harpsichord/the-german-harpsichord/>> acesso em 1 de setembro de 2016, 20:16.

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001)⁴⁶ apenas alguns modelos de cravos alemães do período Barroco duraram até os dias atuais.

Apenas alguns cravos deste período feitos na Alemanha e regiões do leste e norte sobreviveram. Enquanto que variam muito em detalhes, em sua maioria pertencem estilisticamente à mesma tradição do cravo Hans Müller de 1537. As paredes do móvel eram usualmente feitas de uma madeira moderadamente fina e eram às vezes ligadas às bordas do fundo. (...) A disposição usual conta com riquezas de timbre e muitas das vezes incluem múltiplos 8-pés com diferentes pontos de pinçar. Um dos poucos exemplos assinados e datados, um cravo feito por Johann Mayer em Salzburg, 1619, é típico, tendo dois conjuntos de cordas a 8-pés agindo sobre três fileiras de saltarelos, um deles com um pinçar proximal e de timbre nasal. (SADIE, 2001, volume 11, p. 21)⁴⁷.

3.3 Posicionamento do tecladista ao instrumento

Se analisarmos inicialmente a estrutura física do instrumento, compreenderemos algumas das ideias acerca do posicionamento do instrumentista constantes nos tratados estudados neste trabalho. A princípio, sentar-se ao centro, isto é, de acordo com o centro do(s) teclado(s), é uma maneira adequada, pois permite igual alcance para as duas mãos e também equilibrada mobilidade no que se refere às mudanças de teclados ou ao acionar os diferentes registros.

Em *L'art de toucher le clavecin*, Couperin defende um aspecto técnico referente ao assento. Este deve permitir que o cravista esteja com a parte inferior dos cotovelos nivelados aos pulsos e aos dedos quando posicionado ao teclado. Este posicionamento leva conseqüentemente às mãos pouco arqueadas e levemente estendidas. Além disso, o autor dá ênfase no apoio dos pés, prescrevendo, inclusive, um apoio para os pés para crianças, para que as mãos e os braços possam trabalhar livremente sem qualquer tensão.

⁴⁶ Volume 11, editado por Stanley Sadie.

⁴⁷ Tradução da autora. *Only a few harpsichords made in Germany and regions to the east and north survive from this period. While varying greatly in detail, in general they belong stylistically to the same tradition as the Hans Müller harpsichord of 1537 (...). Case walls are usually of moderately thin hardwood and are sometimes attached to the edges of the bottom.(...) The dispositions usually provide a wealth of tone colour and often include buff stops and multiple 8' stops with widely different plucking points. One of the few signed and dated examples, a harpsichord made by Johann Mayer in Salzburg in 1619, is typical, having two sets of 8' strings acted upon by three rows of jacks, one of them a close-plucking nasal stop.*

Sentado ao Cravo, deve-se virar o mínimo possível o corpo para a direita, sem deixar os joelhos muito fechados, mantendo os pés lado a lado, mas sobretudo o pé direito bem para fora. (FAGERLANDE, 2013, p.60)

Esta ênfase dada ao pé direito deve-se ao fato de que, ao inclinar o corpo com o peso sobre um único pé, sente-se um ponto de equilíbrio mais preciso por estar concentrado, maiormente, num único lado – a escolha pelo lado direito pode ter ligação ao fato de que muito provavelmente se educava motoramente as pessoas para que fossem destros, mesmo aquelas que apresentavam uma maior coordenação natural como canhotas, pois ainda na primeira metade do século XX era comum obrigar crianças em fase de alfabetização a escreverem com a mão direita.

3.4 Mobilidade das mãos

O uso cuidadoso dos polegares, isto é, o menor uso possível deste dedo, é um fator que exige uma movimentação mais dependente das passagens entre os dedos longos. Porém, caso o cravista ou o compositor opte por não realizar passagem entre dedos, outra técnica muito recorrente é a movimentação das mãos sobre as teclas sem que haja um levantar de braços (um “salto”), como uma passagem escorregadia de uma tecla à outra. Este modo de atacar as notas exige muita prontidão em sua realização, pois o soar das notas deve indicar a continuidade da linha melódica, e a interrupção significativamente perceptível só deve tornar-se aparente caso seja exigência da própria linha melódica.

4 O dedilhado antigo

4.1 Sonoridade e articulação

Para compreender a sonoridade do cravo no período barroco poderíamos seguir a linha de pensamento que requer a instrumentação de tal época, comumente utilizando-se de réplicas de tais instrumentos. No entanto, o enfoque deste trabalho é um estudo do dedilhado antigo, e, como será abordado mais à frente, este se relaciona com a articulação – portanto, é preciso compreender, antes, a articulação dos sons nesse período.

A articulação barroca tratava de um "falar" musical, e este falar não necessitava a todo tempo ser escrito.

A articulação musical (na música dos séculos XVII e XVIII) era, por um lado, algo óbvio para o músico que deveria orientar-se apenas pelas regras gerais de acentuação e de ligação, quer dizer, pela "pronúncia" musical. (HARNONCOURT, 1990, p.49)

Harnoncourt (1990) compara a compreensão da escrita barroca à compreensão que se tem da língua materna, na qual não se faz necessária uma rememoração da gramática da mesma para discursar e se fazer compreender. O músico barroco não necessitava de anotações acerca das impressões musicais que os compositores desejassem passar para as obras, pois estas eram naturalmente compreendidas durante suas vivências musicais. O muito que se há detalhadamente escrito a esse respeito das obras de Johann Sebastian Bach se deve, segundo o mesmo autor, a uma necessidade didática direcionada a alunos inexperientes, e este fato veio a possibilitar a compreensão de vários aspectos acerca da interpretação histórica da música deste compositor.

Para a escrita musical barroca há uma hierarquia de sons, e esta pode ser observada não apenas no âmbito da acentuação de tempos dos compassos, mas também no âmbito da harmonia. A dissonância, no barroco, segundo Harnoncourt (1990), representa um elemento a ser acentuado ainda que em tempo fraco, e sua resolução segue de modo fraco – do contrário, ressalta o autor, não seria uma resolução. Ademais, há ainda fatores como as notas sincopadas e notas culminantes, claramente acentuadas – e sem indicações gráficas para tal.

O cravo, por seu mecanismo de produção sonora na qual logo o som se extingue e na impossibilidade de produzir diferenciações de intensidade, encontra na articulação uma forma de tornar enfáticas as notas fortes e secundárias as notas fracas. Segundo Schott (1971), a articulação é comparada mais comumente à pontuação, enquanto que o fraseado varia em sentenças e parágrafos - deste modo, a articulação diz respeito aos sons sendo tocados de modo ligado ou desligado, curto ou longo, em agrupamentos de notas que podem ser observadas dentro de uma frase musical.

Quanto aos sons tocados de modo ligado e desligado, podemos nos ater aos desenhos melódicos (linha melódica se alternando em saltos ou curvas), como os graus conjuntos. Sancta Maria (1565) ao falar sobre graus conjuntos, por exemplo, que sobem e descem em escalas ou longas progressões, enfatiza a

No trecho exposto na Figura 11 há uma repetição de figurações na linha melódica superior em que o compositor grafou o dedilhado idêntico para cada grupo de notas.

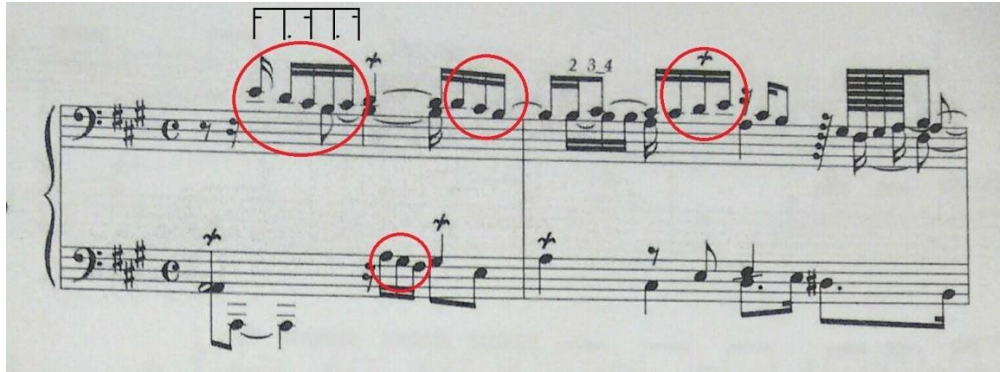


Figura 12⁵⁰ – Início do quinto prelúdio de *L'art de toucher Le clavecin*, de F. Couperin

No exemplo acima temos semicolcheias que são tocadas de modo desigual, chegam a soar como figuras pontuadas. No entanto, não são todas as semicolcheias que devem ser tocadas assim, mas apenas aquelas que formam linhas melódicas semelhantes umas às outras (no caso, de três em três graus conjuntos subindo ou descendo em graus conjuntos). Estes aspectos de interpretação são constantes no próprio tratado do compositor, e, quando postos em prática, parecem impulsionar a linha melódica num fluxo contínuo que naturalmente exige a realização de outras vozes como sua própria continuidade.

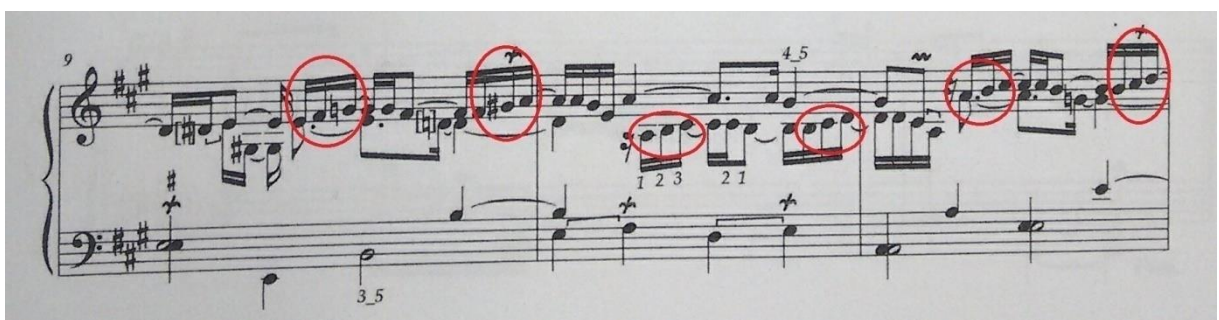


Figura 13⁵¹ – Trecho do Quinto prelúdio de *L'art de toucher Le clavecin*

⁵⁰ Imagem retirada do livro *Tratados e métodos de teclado. Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin e Rameau*. 2013, tradução de Fagerland.

⁵¹ ibidem

Tal como no exemplo anterior, o trecho apresentado na Figura 13 é tocado com desigualdade entre os valores. Esta desigualdade é evitada quando há saltos, mas pode ser encorajada por graus conjuntos.

Devemos prestar muita atenção a tais figuras repetidas, e até mesmo pares ou grupos inteiros destas. Algumas são destinadas a soar repetições literais; outras não são. A falsa tradição do "eco automático" na execução das sonatas de Scarlatti nasceu de uma tal falta de distinção entre as repetições reais e aparentes. Em termos de articulação apenas, há muita coisa que pode ser feita para enfatizar ou minimizar a mesmice, ou ocasionalmente até mesmo a sombra do grau de conexão ou desligamento, e produzir igual intensificação ou redução da linha musical. (SCHOTT, 1971, p.111)⁵²

Estas características da linguagem musical barroca, a desigualdade entre figuras de mesmo valor e diferenciação na articulação de trechos idênticos, deve-se, sobretudo, a uma das características universais do período Barroco: o contraste.

4.2 Tratados de ensino do cravo aqui estudados e suas propostas de dedilhado

4.2.1 Tomás de Sancta Maria – *Arte de tañer fantasia*

O tratado *Arte de tañer fantasia* data de 1565 (primeira publicação). Segundo as regras do dedilhado proposto por Tomás de Sancta Maria, os dedos são contados de um a cinco, do polegar ao dedo mínimo, e é conferida maior dominância aos dedos mais longos, isto é: indicador, médio e anelar. A importância conferida aos dedos médio e indicador durante passagens melódicas se deve, em grande parte, ao uso constante destes durante as ornamentações.

Quando a atacar com dedos convenientes, que é a sexta condição, há de se notar que a mão direita tem um dedo principal e a esquerda, dois. O da mão direita é o dedo terceiro, que é o do meio, e os dois da mão esquerda são o segundo e o terceiro. Chamam-se principais porque com eles se começam e acabam os Redobros e Quebros, com os quais se dá graça à música. (FAGERLANDE, 2013, p.25)

Ainda sob a ótica da hierarquia dos dedos, conforme o posicionamento das mãos proposto por esse autor, é exigido dos dedos mais longos maior movimentação durante passagens e ornamentações devido à anatomia das mãos,

⁵² Tradução da autora. *We should pay careful attention to such repeated figures, and even whole bars or groups of them. Some are meant to sound as literal repetitions; others are not. The false tradition of the „automatic echo“ in performing the sonatas os Scarlatti grew out of such a failure to distinguish between real and apparent repetitions.*

que, estando estas levemente estiradas sobre o teclado, privilegiam o toque dos dedos médio, indicador e anelar. Desta forma, facilmente compreende-se que o polegar, por ser o mais curto dos dedos, tem menor alcance quando mantida esta posição de mãos, e, portanto, não tão usual quanto os demais, sobretudo no que se refere às teclas elevadas – as teclas mais curtas.

Com nenhum dedo polegar há de se atacar as teclas pretas, exceto quando se atacarem oitavas com qualquer das duas mãos ou quando se apresentar alguma necessidade que não se possa fazer outra coisa. (FAGERLANDE, 2013, p.25)

Novamente a importância dada aos três dedos mais longos das mãos aparece quando Sancta Maria afirma que as semibreves (sons de longa duração) devem ser tocadas com o dedo médio quando na mão direita, e alternadamente com dedos médio e indicador quando na mão esquerda. Ele completa afirmando que:

Quando em uma mesma nota ou em uma mesma tecla, que é o mesmo, se atacam duas, ou três, ou quatro, ou mais Semínimas ou Colcheias, hão de se atacar todas com dois dedos, reiterando-os as vezes que forem necessárias. Se forem tocadas com a mão direita, hão de ser atacadas com os dois dedos que são segundo e terceiro; e se tocadas com a mão esquerda, hão de ser atacadas com os dois dedos que são primeiro e segundo, ou com os dois que são segundo e terceiro. (FAGERLANDE, 2013, p.26)

Ainda durante esta definição de dedilhado, o autor diz ser necessário que o braço, dos cotovelos aos dedos, não se incline nem se vire, apenas esteja como no inicial posicionamento sobre o instrumento. Isto demonstra a flexibilidade e mobilidade independente oferecida por esta forma de dedilhar o teclado – os dedos, assim, devem movimentar-se desde seu início, evitando ao máximo depender da movimentação das mãos ou braços para tocar as teclas que estão ao seu alcance.

Outro quesito acerca da mobilidade das mãos pertinente às análises desta pesquisa são as sequências, em especial graus conjuntos. Sancta Maria exemplifica sequências de duas em duas notas e quatro em quatro notas (no que se refere ao legato ou cisão ouvida), sobretudo passagens longas onde há repetição do mesmo dedilhado. Nestas passagens repetidas usa-se o dedilhado 4-3-2-1 quando indo de notas inferiores às superiores na mão esquerda, 1-2-3-4 quando indo de notas superiores às inferiores pela mesma mão. Quando estas mesmas sequências são realizadas pela mão direita, mais usualmente são utilizados os dedos três e quatro em sequência até o final da progressão, podendo ser aplicado no início da

sequência o dedo dois ou o polegar e o dois: 3-4-3-4-3-4 ou 1-2-3-4-3-4-3-4. Quanto aos saltos em sequências intervalares regulares, adverte-se para utilizar as mesmas numerações de dedos enquanto durar a sequência.

4.2.2 François Couperin – *L'art de toucher le clavecin*

L'art de toucher le clavecin foi publicado pela primeira vez em 1717, e foi descrito, pelo próprio autor, como um método voltado para o bom toque do cravo – ele salientou em seu texto que não traz referências de tablatura⁵³, acrescentando que “assim como há grande distância da Gramática à Declamação, há ainda um caminho infinito entre a Tablatura e a maneira de se tocar bem” (tradução de Fagerland, 2013).

Quanto às questões referentes ao posicionamento do cravista ao instrumento, mobilidade das mãos e o toque, são abordados os seguintes aspectos:

- Distância de 33 polegadas do instrumento em relação a uma pessoa adulta;
- Deve-se sentar em frente ao centro do teclado, com pés bem apoiados ao chão, com ênfase de peso sob um dos pés (é indicado o direito);
- Manter os dedos próximos às teclas confere doçura ao toque;
- Os pulsos devem manter-se paralelos à horizontalidade do teclado, com pouca curvatura dos dedos, conferindo maior importância aos três dedos – indicado, médio e anelar, por se encontrarem mais firmemente sobre as teclas;

Seguinte a estas observações, o autor disserta acerca de suas propostas de ensino do dedilhado.

⁵³ Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, edição concisa, editado por Stanley Sadie): sistema de notação que utiliza letras, algarismos ou outros sinais, em vez da notação em pauta musical. (...) A maior parte da música para teclado do final da Idade Média e início do Renascimento é notada em tablatura, usando letras e apenas as hastes das notas.

Os dedos contam-se da esquerda para direita, de 1 a 5 na mão direita, e 5 a 1 na mão esquerda. Para a execução de mordentes duplos⁵⁴, são exemplificadas duas maneiras de dedilhar, ascendente e descendente. Ascendentemente usa-se 3-2 e 4-3, ou 1-2 e 2-3 (direita e esquerda respectivamente), e descendentemente usa-se 3-4 e 4-5, ou 2-1 e 3-2 (direita e esquerda respectivamente). Couperin salienta que os trinados mais utilizados na mão direita são realizados pelo terceiro dedo com o segundo, e pelo quarto com o terceiro, e que os da mão esquerda são mais recorrentemente realizados pelo primeiro dedo com segundo e pelo segundo com terceiro. Além disso, afirma que é útil estimular os alunos a realizarem trinados com todos os dedos, porém, é necessário deixar essa decisão à escolha dos professores que as instruem devido à disposição natural de forças entre os dedos de cada pessoa.

Sobre a execução de peças ao cravo, o autor afirma que as peças compostas para cravo sempre serão as mais adequadas para execução neste instrumento, porém, há peças que podem ser tocadas com igual dominância, e são aquelas em que soprano e baixo encontram-se em constante movimentação melódica. As vantagens sonoras do cravo, segundo o autor, são a precisão, a clareza, o brilho e a extensão.

As recomendações de dedilhados que se seguem em momentos específicos de figurações melódicas são:

- Uso repetido de dedilhado em progressões intervalares;
- Evitar o uso do polegar em teclas elevadas (teclas curtas), salvo quando não houver opção devido à extensão intervalar;
- Substituição de 4º para 5º dedo durante suspensão da voz superior e movimentação da voz inferior na mão direita (sobretudo quando a voz inferior realiza movimentação em graus conjuntos, para que estes sejam executados de modo *legato*);
- Substituição de 3º para 5º dedo quando se sucede uma melodia descendente na mesma voz;

⁵⁴ Ornamento que consiste numa alternância da nota escrita para uma nota um grau abaixo, no caso de um mordente duplo esta alternância ocorre duas vezes, é um ornamento apropriado para andamentos lentos. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 620, edição de Stanley Sadie.

- Uso de 3-4-3-4 durante progressões ascendentes em graus conjuntos pela mão direita, e 3-2-3-2 para mesmas progressões em sentido inverso;
- Uso de 3-4-3-4 durante progressões descendentes em graus conjuntos pela mão esquerda, e 1-2-1-2 para mesmas progressões em sentido inverso;

4.2.3 Carl Philipp Emanuel Bach – Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado.

O tratado de C.P.E. Bach⁵⁵ é considerado por muitos musicólogos o mais importante tratado para teclados do século XVIII. Foi escrito em um momento de transição de estilos musicais e de tipos de teclados. Escrito em duas partes, a primeira foi publicada em 1753 e a segunda em 1762.

Conserva parte do que era de consenso entre os demais tratadistas já abordados, e considera ainda novas possibilidades de dedilhado, segundo ele devido às exigências que estavam sendo apresentadas pelas músicas para teclado, que necessitavam de mais abrangência na liberdade do uso dos dedos. Para este autor os equívocos de uso do dedilhado podem constituir erro grave caso não seja dada devida atenção a este quesito.

Este erro se torna mais grave na medida em que não se dá a ele a devida atenção, pois no teclado pode-se tocar quase tudo mesmo com um dedilhado errado, ainda que com muita dificuldade e de maneira desajeitada, enquanto em outros instrumentos a mínima falha no dedilhado acarreta frequentemente a impossibilidade de tocar o que está escrito. Assim, atribui-se tudo à dificuldade do próprio instrumento e das peças escritas para ele, acreditando-se que tenha que ser assim e não de outra forma. (BACH, 2009, p. 31, tradução de Fernando Cazarini)

Ele ressalta que o uso inadequado do dedilhado pode ser um fator prejudicial para a performance do tecladista:

Pode-se comprovar pela experiência que um intérprete mediano com dedos bem treinados sempre superará na execução o melhor

⁵⁵ Carl Philipp Emanuel Bach foi o segundo filho de Johann Sebastian Bach com Maria Barbara Bach, nasceu em 8 de março de 1714, em Hamburgo, e faleceu em 14 de dezembro de 1768. Trabalhou como *kantor* no Johanneum de Hamburgo, uma escola latina, substituindo seu padrinho Georg Philipp Telemann, e depois como cravista do rei Frederico II da Prússia durante trinta anos. Cerca de metade de sua obra é para teclado, e caracteriza-se pelo chamado Estilo Galante, introduzindo também inovações quanto à forma. Seu tratado sobre música para teclado é mundialmente conceituado para o estudo de música erudita em instrumentos de teclas. Fonte: Grove, edição concisa (1994) p. 58, edição de Stanley Sadie.

músico, se este último, devido ao uso de um dedilhado incorreto, for obrigado a fazer-se ouvir de maneira contrária a suas convicções. (BACH, 2009, p. 31, tradução de Fernando Cazarini)

Acerca da extensão e do arqueamento de mãos e dedos, Carl Philipp expressa a importância que deve ser dada ao relaxamento muscular, pois este seria o centro de dificuldades de toda a mobilidade das mãos. Além disso, disserta acerca do polegar como sendo um dedo compreensivelmente deixado de lado quando se trata de dedilhados que exijam que as mãos permaneçam esticadas ou com pouca curvatura. No entanto, seu posicionamento a respeito da hierarquia dos dedos é bastante otimista em relação ao polegar, ele o eleva a um patamar de principal dedo quando em decorrência de seu emprego nas passagens entre dedos.

Meu finado pai contava que, na sua juventude, ouvira grandes músicos que não usavam o polegar, a não ser quando necessário, em grandes extensões. Como viveu numa época em que pouco a pouco ia acontecendo uma modificação muito especial no gosto musical, ele foi obrigado a voltar-se para um uso dos dedos muito mais perfeito, especialmente do polegar, que, além de outras funções, é indispensável principalmente nas tonalidades difíceis, devendo ser usado exatamente como a natureza quer. Com isto o polegar, de sua anterior inatividade, foi elevado a dedo principal. (BACH, 2009, p. 31, tradução de Fernando Cazarini)

A natureza das mãos é vista por ele como fator fundamental para definir o polegar como um dedo naturalmente apto para realização de passagens, em especial durante escalas quando os demais dedos se veem impossibilitados ou dificultados na realização de uma passagem.

(...) o polegar sozinho é naturalmente apto para virar para baixo. Flexível e propiciamente curto, é o único a se preocupar com esta técnica, que é empregada quando os dedos, tocando em sua ordem normal, não podem abranger a distância de uma passagem. (BACH, p. 46, tradução para o inglês de William J. Mitchell)⁵⁶

⁵⁶ Tradução da autora. (...) *the thumb alone is naturally adept at turning under. Flexible and propitiously short, it is the only one to be concerned with this technique, which is employed when the fingers, playing in their normal order, cannot encompass the range of a passage.*



Figura 14⁵⁷ - Imagem retirada do livro *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, página 47

Embora as propostas de dedilhado fundamentadas por Carl Phillip incluam o polegar como um dedo propício a passagens como as passagens escalares expostas acima, em diversos momentos ele salienta que o uso do polegar em teclas elevadas, isto é, nas teclas curtas, deve ser evitado, pois este movimento não é favorecido pela anatomia das mãos.

A partir do estudo dessas escalas, aprendemos que o polegar não é colocado sobre uma tecla preta, ele pode ser utilizado após o segundo dedo, após o segundo e o terceiro dedos, ou o segundo, terceiro, e quarto, mas nunca depois do quinto. Nota-se que, a fim de manter uma digitação uniforme na reprodução através de duas ou mais oitavas de uma escala com os seus sete graus, o polegar é geralmente empregado após o segundo e o terceiro dedo, e novamente após o segundo, terceiro e quarto. Em movimento ascendente com a mão direita e descendente com a esquerda esta ação do polegar é chamada de passagem, uma técnica que deve ser praticada até que o dedo principal aprenda a se movimentar e tomar sua nota automaticamente. (BACH, p. 57)⁵⁸

Outro fator do dedilhado destacado por Carl Phillip é a flexibilidade dos dedos e sua velocidade no ataque das teclas. Consequentemente cada quesito do toque levantado por ele leva à melhora de outro. O relaxamento proporciona ataques

⁵⁷ Imagem retirada do livro *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, página 47

⁵⁸ Tradução da autora. *From the study of these scales we learn that the thumb is never placed on a Black key, that it may be used after the second finger, after the second and third fingers, or the second, third, and fourth, but never placed after the fifth. Note that in order to maintain a uniform fingering in playing through two or more octaves of a scale with its seven degrees, the thumb is usually employed once after the second and third finger, and again after the second, third, and fourth. In ascending with the right hand and descending with the left this action of the thumb is called turning, a technique which must be practiced until the principal finger has learned to turn and take its note automatically.*

mais precisos, e a precisão proporciona a velocidade, e ambas [precisão e velocidade] dependem diretamente da flexibilidade dos dedos, pois não raramente há momentos melódicos que exigem substituições e passagens em *legato*. Todos estes movimentos são realizados com uma relativa independência dos dedos – mãos e antebraços relaxados, acompanhando apenas a direção do dedilhar do teclado, sem inclinações laterais. O autor aconselha que os estudantes alonguem seus dedos tanto quanto puderem para atingir tais objetivos.



Figura 15⁵⁹ - Imagem retirada do livro *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, página 63

Na imagem anterior nota-se a obediência ao princípio de que o polegar não deverá tocar teclas pretas, mas serve principalmente como um dedo extensor, flexível na medida em que há necessidade de alcançar outras notas superiores,

⁵⁹ Retirada do livro *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, página 63, tradução para o inglês de William Mitchell.

principalmente em saltos maiores que uma terça. Ao mesmo tempo, o dedo cinco serve principalmente para alcance de notas distantes, apoiando-as para atingir as demais. Os dedos restantes, indicador, médio e anelar, continuam representando maior movimentação.

5 Análise das peças escolhidas

5.1 Applicatio BWV 994 – Johann Sebastian Bach

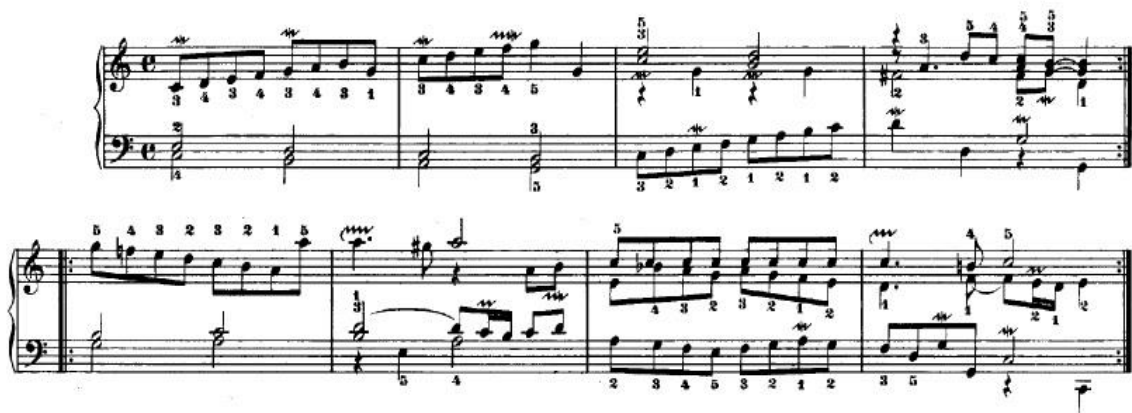


Figura 16 – *Applicatio*⁶⁰

Esta peça foi composta entre 1720 e 1721, constante no *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedmann Bach*, o caderno de lições de cravo de Wilhelm Friedmann Bach – filho mais velho (entre os rapazes) de Johann Sebastian Bach e Maria Barbara Bach. Este caderno de Wilhelm Friedmann foi dedicado pelo pai para seus estudos ainda na infância.

Esta peça sucede algumas explicações acerca de leitura em variadas claves e execução de ornamentações, e, por tratar-se de uma peça cujo dedilhado encontra-se escrito nos é sugerido seu emprego pedagógico.

Em tonalidade Dó maior, divide-se essencialmente em quatro frases, e foi escrita em forma binária simples ||: A :||: B :||. Nos compassos 1 e 2, temos o tema, cuja harmonia é composta pela seguinte sequência: T , D³ [dominante com baixo na

⁶⁰ Fonte em < http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP03323-Bach_-_BGA_-_BWV_994.pdf> acesso em 18 de setembro de 2016, às 00:49. Editor Ernst Neumann (1832-1910), Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 36 Leipzig: Breikopf und Härtel, 1890.

terça do acorde], Tr , D. Os dois compassos seguintes, 3 e 4, apresentam uma imitação variada do tema na voz mais grave, fechando a parte A, e apresenta harmonicamente: T , D , (D⁷) [dominante da dominante seguinte] D. Proporcionalmente a A, B se divide em duas partes de dois compassos. O Desenvolvimento (compassos 5 e 6), com harmonia D⁷ , Tr , uma breve tonicização em lá menor: Sr, D⁷ [ou V do VI], t, finalizando numa cadência autêntica em lá menor. Por fim, a coda (compassos 7 e 8), mantém uma nota pedal (Dó) para finalizar em uma cadência autêntica: Tr, T^{7/5}, S, T³, S, T⁵, S³ , T⁵ , (D^{7/3}), D , T. Uma forma binária simples com ritornelos.

J. S. Bach APPLICATIO BWV 994

Figura 17⁶¹ – *Applicatio* (2)

Os trechos em amarelo (compassos 1, 2, 3, 4) indicam o material temático, com predominância de graus conjuntos ascendentes. Ocorre durante toda a peça uma alternância entre 3 e 4 vozes: 3 vozes nos compassos 1,2,5,7 (e primeira metade do oitavo compasso); e 4 vozes nos compassos 3-4-6 (e segunda metade do oitavo compasso). Os trechos destacados em roxo (compassos 1, 2, 3, 5 e 6) trazem terças harmônicas que afirmam os graus da harmonia, nota-se que na parte B, quinto compasso, estas terças estão em movimento ascendente (em oposição às da parte A); o trecho em vermelho (compassos 5 e 6) é material melódico derivado

⁶¹ Partitura editada pela autora.

de A, com colcheias em graus conjuntos, mas desta vez em movimento contrário ao motivo da parte A.

O dedilhado apresentado por Bach na primeira parte apresenta em dois momentos um fator interessante para compreensão da articulação binária das peças de cravo do Barroco. Nos primeiros dois compassos, para os graus conjuntos da mão direita são apresentados dedilhado 3-4, com exceção da terça das últimas colcheias do primeiro compasso. Devido à cesura naturalmente causada pela movimentação do dedo médio sobrepondo o anelar, isto nos dará a seguinte figuração articulatória:



Figura 18⁶² – Compassos 1 e 2 do *Applicatio*

Nos compassos seguintes, embora com a mão esquerda possa-se tocar as notas de modo mais ligado, a imitação do motivo temático nos sugere que a articulação deve ser a mesma:



Figura 19⁶³ – Compassos 3 e 4 do *Applicatio*

62 Manuscrito da própria autora.

63 Ibidem.

É possível crer com estes curtos exemplos, dados por Bach, que este dedilhado fosse ensinado e perpetuava-se entre os seus contemporâneos, pois também estes mesmos princípios (dedos com passagens em 3-4-3-4 e 2-1-2-1) são apresentados nos exemplos do Tratado de Sancta Maria de 1565, consideravelmente anterior à composição de J. S. Bach, outra razão para considerar a frequência da aparição da articulação binária (isto é, legato a cada duas notas, sobretudo em sequências de figuras de igual valor) nas obras cravísticas durante o Barroco.

The image displays two musical examples in bass clef with a common time signature. The first example shows a sequence of notes with fingerings: [2 1 2 1 2 1 2 1] and [3 2 1 2 1 2 1 2]. The second example shows a sequence of notes with fingerings: [3 4 3 4 3 4 3 4], [2 3 4 3 4 3 4 3], and [1 2 3 4 3 4 3 4].

Figura 20⁶⁴ Exemplo de dedilhado dado por Sancta Maria

The image displays three musical examples in treble clef. The first example shows a sequence of notes with fingerings: [1 2 3 4 3 4 3 4] and [3 4 3 4 3 4 3 4]. The second example shows a sequence of notes with fingerings: [2 3 4 3 4 3 4]. The third example shows a sequence of notes with fingerings: [2 3 4 3 4 3 4].

Figura 21⁶⁵ – Exemplo de dedilhado dado por Sancta Maria 2

Na segunda parte, isto é, no desenvolvimento e coda, são apresentados os dedilhados 5-4-3-2-3-2-1-5 no quinto compasso para mão direita, 4-3-2-3-2-1-2-1-1 para a voz mais grave da mão direita no sétimo e oitavo compasso, e 2-3-4-5-3-2-1-2-3-5 para a mão esquerda no sétimo ao oitavo compasso. Embora não seja uma regra, é provável que com estas sequências, seja obtida uma articulação com pouca

⁶⁴ Imagem retirada do tratado de Sancta Maria, edição traduzida, organização Fagerland, página 34.

⁶⁵ Ibidem, página 27.

ou nenhuma cesura, pois se trata de um dedilhado notavelmente diferente do anterior.

Figura 22⁶⁶ – Compassos 5 e 6 do *Applicatio*

Figura 23⁶⁷ - Compassos 7 e 8 do *Applicatio*

66

Manuscrito da própria autora.

67

Ibidem.

Esta curva melódica da segunda parte do prelúdio realiza uma movimentação contrária àquela apresentada na primeira parte, pois desta vez são graus conjuntos descendentes com salto ascendente, o que explica o motivo para mudança na articulação – o contraste: a parte A apresentando linha melódica com articulação binária, e a parte B linha melódica em *legato*. Ligar todas as notas tocadas pela mão esquerda no compasso 7, ou dividi-las sutilmente em dois grupos de quatro colcheias (por convenção, devido à recorrente articulação a cada duas ou quatro figuras) pode ficar a critério do cravista; ainda na figura 23, as colcheias do compasso 8 podem desligar-se em dois pares de colcheias por estarem em saltos (de terça, quarta e oitava).

No último compasso, a mão direita realiza na voz superior grave um salto com o polegar (nota fá), isto é bastante útil visto que a voz superior é pontuada e ornamentada, porém, a maneira menos dificultosa (mais natural) de realizar essa passagem, é finalizar o trilo após a passagem das colcheias da voz superior grave, fazendo com que a colcheia da voz superior aguda seja atingida depois, tornando-a semelhante a uma semicolcheia.

Esta passagem do polegar em particular nos mostra algo sobre o trilar no teclado barroco: não se deve terminar o trilo de uma nota pontuada (longa) imediatamente antes do ataque da próxima nota (curta) quando há movimentação de uma outra voz de igual figuração rítmica, e nisto concluímos que há uma consentida desigualdade entre as duas vozes, ainda que possuam a mesma figuração.

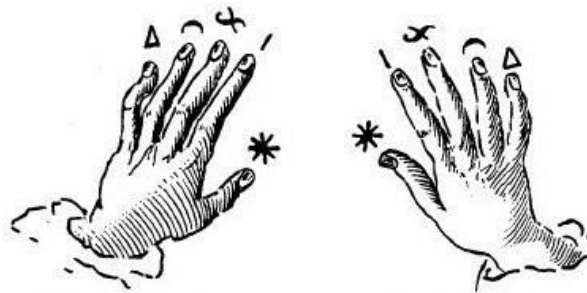
Na música barroca, é comum que os compositores escrevam uma semínima pontuada e três fusas. Isto não agrada aos músicos pedantes que, infelizmente, são bastante numerosos; eles contam matematicamente quantas fusas correspondem a uma colcheia – quatro – e escrevem-na, ligando a primeira delas à nota longa. (...) Isto poderia ter sido feito tranquilamente pelo compositor se ele o quisesse. Mas o que desejava era uma nota longa pontuada e três notas curtas. E, aqui, nada há de ser mudado, nem mesmo nas novas edições, pois assim toca-se um ritmo pontuado de outra maneira, muito mais livremente do que aquele rigorosamente notado. (HARNONCOURT, 1990, p.62)

5.2 *Toccata Prima* – Alessandro Scarlatti

A *Toccata* é um gênero musical em que se busca enfatizar as destrezas musicais do executante, bem como a sonoridade e potencialidades do instrumento. Assim como o Prelúdio, não possui uma forma pré-estabelecida, podendo variar, dentre outras características, estruturalmente quanto ao número de movimentos. Segundo o Dicionário Grove de Música (1994), as *toccatas* multiseccionadas para cravo de Alessandro Scarlatti foram um ponto de partida para que esse tipo de composição tomasse grandes proporções, incorporando fuga, recitativo e variações.

Esta peça, composta por Alessandro Scarlatti, apresenta um dedilhado proposto e grafado com sinais desenhados pelo próprio compositor em vez de números. A análise foi feita de acordo com este dedilhado proposto por Scarlatti, mas também com apontamentos sob fundamentação do Tratado de Carl Philipp Emanuel Bach devido às semelhanças no uso dos dedos 1 e 5, principalmente no que se refere ao constante uso do polegar durante arpejos [1-3-5; 5-3-1]. Ainda que estes dois músicos tenham vivido em momentos distintos do Barroco, podemos considerar que este tratamento no uso dos dedos durante arpejos e escalas não era incomum durante o período em que viveu Alessandro Scarlatti, e possivelmente também não durante o tempo seguinte até a escrita do tratado de Carl Philipp, como ele próprio afirma em seu tratado quando fala a respeito da necessidade que seu pai sentiu de utilizar com maior frequência o polegar devido às dificuldades técnicas das peças.

Dividida em dois movimentos, *allegro* e *allegretto*, possui como um dos contrastes a fórmula de compasso de cada movimento (quaternário e ternário). Logo ao início da peça há uma afirmação da tonalidade, sol maior, enquanto que no sexto compasso estabelece-se um pedal de subdominante que dura até o décimo sexto compasso. No período em que Alessandro Scarlatti compunha, era comum a escrita da armadura de clave com um acidente a menos, utilizando como acidente ocorrente o acidente que caracterizava a sensível da tonalidade – neste caso, o fá sustenido.



(These are very likely drawings from Scarlatti's own hands.)

TOCCATA PRIMO.



Figura 24⁶⁸ – Página 1 – *Toccata prima*

Antes do início da peça vemos a inscrição dos símbolos utilizados para identificação do dedilhado, e nos trechos em que não aparecem grafados tais sinais, há indicação na partitura para que se dê continuidade à linha melódica com o mesmo dedilhado apresentado (trata-se da repetição de dedilhado em sequências

⁶⁸ Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25.

intervalares idênticas ou muito próximas, particularidade apresentada anteriormente no tratado, como demonstrado por de Carl Philipp).



Figura 25⁶⁹ - Compassos 1 a 5 – *Toccata prima*

A secção destacada no início (5 primeiros compassos) é a afirmação da tonalidade, com cadência em Dó (subdominante, que soa como uma cadência autêntica). O dedilhado apresentado pelo compositor faz amplo uso de todos os dedos, não havendo hierarquia entre eles, apenas faço a seguinte observação sobre o modo como os dedos são empregados: dedo polegar como extensor, dedo mínimo como dedo de apoio (iniciando as sequências de quatro colcheias, por exemplo), dedos indicador e médio como intermediários entre estes dois.

Segue, em azul (na Figura 24), o pedal de subdominante (a partir do compasso 6), por enquanto as vozes não se encontram em contraponto, mas alternam-se e a segunda voz sucede a primeira com imitação intervalar. O dedilhado proposto continua fazendo amplo uso de todos os dedos, com destaque para alguns trechos específicos que apresentam uso dos dedos 4-3-4-3 e 3-4-3-4 pela mão direita, novamente ocasionando uma articulação binária entre as semicolcheias:



Figura 26⁷⁰ Compassos 6 e 7 – *Toccata prima*

⁶⁹ Imagem modificada. Trecho retirado de em <[http://imslp.org/wiki/Toccata_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccata_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 2 de setembro e 2016, às 15:25.

⁷⁰ ibidem

Na página seguinte, a partir da anacruse do compasso número 17, as vozes estão em contraponto, contrapondo semicolcheias e colcheias. Há uma alternância desde o último tempo do compasso 16 entre Dominante e Tônica, resultando em um pedal de dominante até o final do trecho assinalado em verde, cadenciando em sol maior.

Figura 27⁷¹ - Página 2 – *Toccata prima*

Após a breve cadência no compasso 24, inicia-se um trecho repleto de acordes secundários que optei por não analisar harmonicamente por tratar-se de um trecho imitativo. Nota-se através do dedilhado assinalado nas colcheias a partir do terceiro tempo do compasso 27 até o último tempo do compasso 28 que a

⁷¹ Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25.

articulação é binária (a cada duas notas) devido às cesuras (ou saltos) causados pela disposição das colcheias referentes ao dedilhado 2-4-3-4-2-4-2-4-2-4-2-4, em que, a distância intervalar das notas não permite ligá-las com facilidade.

Os trechos assinalados por cores azul [compassos 33 ao 35], salmão [48-49] indicam imitação melódica entre as vozes, o trecho em vermelho [compassos 39-40 e 42-43] apresenta uma imitação intervalar invertida. O trecho assinalado entre os compassos 42 e 47 em azul, apresenta semelhança no trato melódico por manter em ambas as vozes uma nota superior constante, pode-se ouvir aqui duas linhas melódicas (a nota superior que se repete, e a nota inferior que varia entre as repetições da superior).

The image displays six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass clef staff. The systems are numbered 32, 35, 38, 41, 44, and 47. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The word *simili* is written in the score, indicating melodic imitation. Several sections are highlighted with colored backgrounds: yellow (measures 32-33), light blue (measures 34-35), light blue (measures 38-40), light blue (measures 42-43), light blue (measures 44-45), light blue (measures 46-47), light blue (measures 48-49), and light blue (measures 50-51). A red highlight covers measures 39-40 and 42-43, indicating inverted interval imitation. A pink highlight covers measures 41-43, indicating melodic imitation. A light blue highlight covers measures 44-45, indicating melodic imitation. A light blue highlight covers measures 46-47, indicating melodic imitation. A light blue highlight covers measures 48-49, indicating melodic imitation. A light blue highlight covers measures 50-51, indicating melodic imitation.

Figura 28⁷² - Página 3 – *Toccata prima*

⁷² Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25.

No compasso 32, vemos mão direita e esquerda alternando-se em graus conjuntos, realizando a seguinte passagem de dedos: 5-4-3-2-1-3-2-1 em ambas as mãos. Esta passagem do dedo médio por cima do polegar (ou após o polegar) é habitual da defesa de Carl Philipp em seu tratado, e aparece com frequência nesta peça de Alessandro Scarlatti. Novamente há as passagens em 2-3-2-3 e 3-2-3-2 que geram uma articulação binária:

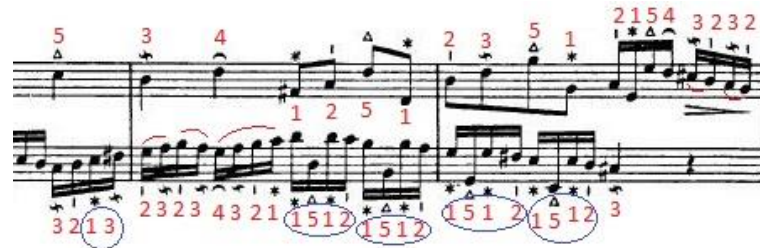


Figura 29 - Compassos 35 ao 37 – *Toccata prima*

The image shows a musical score for measures 50 to 60 of the Toccata prima. The score is written for two staves, treble and bass clef. Dynamics include *p*, *pp*, *dim.*, and *mf*. Articulation includes *trillo*, *tr.*, and *tr.*. The score is divided into sections with pink and purple backgrounds. Measure 50 is marked *simili*. Measure 53 is marked *trillo*. Measure 55 is marked *trillo*. Measure 58 is marked *dim.* and *simili*. Measure 60 is marked *pp* and *(poco rall.)*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 30⁷³ - Página 4 – *Toccata prima*

⁷³ Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25.

Os trechos assinalados dos compassos 50 a 52, e de 55 a 57 apresentam novamente motivos melódicos repetidos em sequência, com dedilhado idêntico para cada repetição melódica. A partir do compasso 58 (com anacruse no terceiro tempo de 57), devido à mudança no contraponto, considere como coda do primeiro movimento o trecho assinalado em rosa: do compasso 58 ao 62, em que ocorre uma passagem por todas as notas da escala da tonalidade. Este trecho inicia pelas semínimas da voz superior em lá e descendentemente finaliza em si. De mesmo modo, inicia na segunda voz na sensível (fá sustenido), terminando na tônica. Cada uma das notas da escala apresentadas neste trecho aparece como a cabeça do tempo, a cada dois tempos, exemplo do compasso 58: fá sustenido + outras notas / fá sustenido + outras notas / mi + outras notas / mi + outras notas /, etc. Ocorrem neste último trecho do primeiro movimento as seguintes passagens harmônicas:

- Compasso 58: D sem fundamental, Dr, Tr (terceiro e quarto tempo);
- Compasso 59: D (primeiro e segundo tempo), S (terceiro e quarto tempo);
- Compasso 60: Dr (primeiro e segundo tempo), Sr (terceiro e quarto tempo);
- Compasso 61: T (cadência autêntica na tonalidade de origem da peça).



Figura 31⁷⁴ - Início do segundo movimento – *Toccata prima*

⁷⁴ Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25.

Figura 32⁷⁵ - Página 5 – *Toccata prima*

O segundo movimento da *toccata*, em andamento *allegretto*, apresenta já no início uma sucessão de tonicizações (destacados na imagem pelas cores roxa, salmão e verde), os símbolos em vermelho assinalam as cadências correspondentes aos trechos tonicizados:

- Cadência autêntica em ré maior (compasso 13);
- Cadência autêntica em lá menor (compasso 17);
- Cadência autêntica em ré menor (compasso 26);

⁷⁵ Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25.

Observa-se, assim como no movimento anterior, uma proposta de dedilhado que vem a gerar a articulação melódica binária:

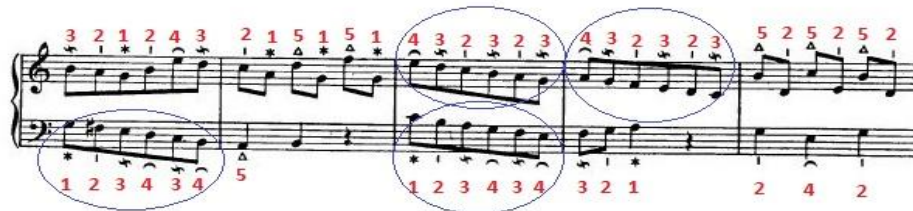


Figura 33⁷⁶ – *Toccata prima* Movimento 2 – compassos 6 ao 10

Nos compassos 19 ao 20, vemos na voz superior o dedilhado 2-3-4-3-4-3 (que se repete nos dois compassos seguintes), novamente destaque para a articulação binária. Os demais trechos assinalados tratam de sequências melódicas.

Figura 34⁷⁷ - Página 6 – *Toccata prima*

⁷⁶ Imagem modificada, trecho da partitura da *Toccata prima* retirada de < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>.

⁷⁷ Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25.

No trecho assinalado do compasso 36 a 43 ocorre uma nova tonicização, com cadência perfeita em mi menor no primeiro tempo do compasso 43.

Os demais trechos assinalados apresentam mais progressões melódicas.

The image displays six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The systems are numbered 54, 58, 61, 65, 68, and 71. Various passages are highlighted with colored backgrounds: green for system 54, pink for system 58, blue for system 61, light blue for system 65, brown for system 68, and tan for system 71. Dynamic markings include *cres.*, *molto*, *ff*, *dim.*, and *p*. The instruction *simili* is used in several places. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Figura 35⁷⁸ - Página 7 – *Toccata prima*

⁷⁸ Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25

As observações levantadas sobre o trecho da página 6 são válidas para a página 7.

The image shows a musical score for page 8 of Scarlatti's Toccata prima. The score is in G major and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef. The measures are numbered 74, 78, 81, 85, 88, and 92. The right-hand part features a melody with frequent trills and slurs. The left-hand part has a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include 'simili', 'mf', 'cresc.', 'ff', and '(rall)'. A red star is placed above the first measure of measure 88.

Figura 36⁷⁹ – Página 8 – *Toccata prima*

Em diversos trechos Scarlatti grafou o uso dos dedos 3-4 ou 4-3 em notas sucessivas, vemos que todas as semicolcheias do compasso 79 são tocadas de duas em duas pelo dedilhado 3-4 na mão direita, por exemplo. Na mão esquerda dos compassos 81 ao 83 também se afirma a articulação binária, com o seguinte dedilhado a partir do segundo tempo do compasso 81: 3-4-3-4-3-2-3-2-2-3-4-3-3-2-3-2-4-2-3-4.

⁷⁹ Imagem modificada, fonte em < <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/26592>>, acesso em 2 de setembro de 2016, às 15:25.

Ocorre uma cadência suspensiva na tonalidade original no início do compasso 89, e em seguida uma sucessão melódica com predominância da dominante, finalizando no último compasso numa cadência autêntica perfeita na tonalidade afirmada no início da peça – sol maior.

5.3 *Quatrième Prélude*⁸⁰ – François Couperin

O *Quatrième Prelude* composto por François Couperin é integrante de sua obra *L'art de toucher le clavecin* e apresenta, assim como as obras analisadas anteriormente, um dedilhado proposto pelo compositor durante grande parte das passagens, e também exercícios para mãos separadas. Na seguinte análise, será apresentada, uma fundamentação acerca da proposta de dedilhados do compositor e da revisora (tradução e revisão de Margery Halford).

QUATRIEME PRELUDE F. Couperin

The image displays a musical score for 'Quatrième Prélude' by François Couperin. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score is annotated with various fingering symbols, including numbers 1-5, slurs, and specific fingerings like '3 4 2 3 4' and '3 4 5'. The score is color-coded into sections: the first system (measures 1-8) is pink; the second system (measures 9-12) is light green; the third system (measures 13-17) is yellow; the fourth system (measures 18-20) is light blue; and the fifth system (measures 21-24) is dark blue. The piece is in G major and 3/4 time.

Figura 37⁸¹ – *Quatrième prélude*

80

Quarto prelúdio.

81

Edição de partitura feita pela autora.

Esta peça em ritmo binário possui caráter improvisatório, se divide em frases contínuas, sem repetições ou previsibilidade. Estas características se devem ao fato de fazer parte de um tratado de estudo instrumental, pois, assim como a Toccata, um dos propósitos deste tipo de peça era conhecer o instrumento ao qual se destinava, apresentando, portanto, sempre uma frase nova, com novas passagens e surpresas harmônicas.

Quanto aos aspectos harmônicos da peça, foram identificadas as seguintes cadências (encerrando seções):

- 1ª cadência (do quinto para sexto compasso): o final da 1ª seção nos leva a dó maior e aqui ocorre uma cadência suspensiva
- 2ª cadência (do nono para décimo compasso): cadência conclusiva em dó maior, o que indica que a seção 2 deva ser analisada em dó maior.
- 3ª cadência (do décimo quarto para décimo quinto compasso): cadência conclusiva em sol menor, esta seção pode ser analisada em fá maior, mas com ocorrência de uma tonicização em sol menor ao seu final.
- 4ª cadência (do décimo nono para o vigésimo compasso): cadência conclusiva em fá maior.

Em cada uma dessas seções apresentam-se contrastes melódicos e temáticos, uma das características do período Barroco. Melodicamente, podemos salientar:

- a desigualdade de valores da primeira seção, em que as semínimas pontuadas acabam por ser tocadas como longas e as colcheias seguintes como mais curtas do que seus valores proporcionais (como se fossem semicolcheias);
- seguindo para a segunda seção, notamos o estilo *brisé*;
- na terceira seção, que se inicia com um movimento melódico descendente, notamos algumas suspensões, e neste trecho não há uso de desigualdade entre as notas, com exceção das colcheias do

em seu início, que estão descendo por graus conjuntos – estas podem ser tocadas com suave desigualdade;

- por fim, na quarta secção, surge o mais acentuado dos contrastes melódicos da peça, com maiores sequências de notas, todas em graus conjuntos, estas não devem ser tocadas proporcionalmente idênticas, mas devem atingir precisamente a nota final de cada sequência de semicolcheias dentro do tempo em que se encontra.



Figura 38⁸² – *Quatrième prélude* - compassos 18 e 19 – dedilhado destacando (através de cesuras) as duas últimas semicolcheias das sequências

Durante o compasso 22, no manuscrito do tratado, Couperin escreve as semifusas abaixo representadas de outra maneira, fugindo à proporção das figuras dentro do compasso.



Figura 39⁸³ – *Quatrième prélude* - compasso 22



Figura 40⁸⁴ – *Quatrième prélude* - compasso 22 (2)

⁸² Edição de partitura feita pela autora

⁸³ Trecho de edição feita pela autora

⁸⁴ Imagem retirada da página 63, de *L'art de toucher le clavecin*, editado e traduzido para o inglês por Margery Halford (com dedilhado proposto nesta edição)

Na figura 40, vemos assinalado um dedilhado proposto na edição desta tradução para o inglês do tratado de Couperin. Essa cadência de notas curtíssimas ocorre com o seguinte dedilhado para a mão esquerda: 2-2-3-4-3-4. Quando executado, as duas primeiras notas (2-2) se ligam devido ao fato de que o si bemol é uma tecla alta e o dedo indicador pode escorregar para a tecla da nota lá; a seguir, há uma cesura e a passagem 3-4 e depois novamente uma cesura e a passagem 3-4.

Além do caráter improvisatório (que fique claro que não ocorre propriamente um improviso, nem é exigido do cravista tal coisa nessa ocasião), é uma peça de expressividade atenuada melódica e harmonicamente – observa-se a partir do compasso 9 uma série de suspensões. Esta forma de compor é referida como estilo *brisé*, chamado também de estilo *lute*⁸⁵ ou *broken style*⁸⁶, trata-se de uma exposição da harmonia de modo arpejado e suspenso, e aparecia, sobretudo, na música francesa para cravo devido ao potencial de ressoar dos sons dos cravos franceses.



Figura 41⁸⁷ - Exemplo de suspensões (estilo *brisé*) compassos 9 ao 12

Um termo usado para denotar o uso de uma textura arpejada e quebrada na música de instrumentos de cordas pinçadas, particularmente o alaúde, o cravo ou a viola. Apesar desse termo ser mais comumente aplicado à música francesa do século XVII, seu uso na França é de uma origem moderna e não pode ser rastreado ainda mais anteriormente do que com La Laurencie (1928), que escreveu o “*ce qu'on un appelé le „brisé estilo“ des Gautier*”. (...) O estilo tem origem como uma das divisões técnicas da música para alaúde do século XVI tardio(...) A sua característica principal é a quebra irregular e imprevisível sobre progressões acordais, e é, por

85 Alaúde.

86 Estilo “quebrado” – tradução literal.

87 Trecho de edição de partitura feita pela autora.

consequente, para ser distinguida da padronização regular de acordes quebrados. (...) Este é enfatizado por um dos ornamentos mais expressivos da escola de cravo francês - a suspensão (um termo cunhado por François Couperin, em suas *Pieces de clavecin - premier livre*, 1713), onde a nota da melodia é momentaneamente adiada. (SADIE, 2001, v. 24, p. 642-643 – Tradução da autora)⁸⁸

Este modo de dispor os acordes adiados por suspensões enriquece o caráter melódico, uma vez que a atenção de nossos ouvidos se volta para o movimento das vozes.

A impressão do sentimento que proponho deve seu efeito à cessação e à suspensão dos sons, feitas no momento certo e de acordo com o caráter exigido pelas melodias dos Prelúdios e das Peças. Esses dois ornamentos, por seu contraste, deixam o ouvido incerto, de sorte que nas ocasiões em que os instrumentos de arco aumentam seus sons, a suspensão dos sons do Cravo parecem – por um efeito contrário - trazer ao ouvido a impressão desejada. (FAGERLANDE, 2013, p.62)

Um caráter suave, de movimentação constante e notável fluidez é conferido à peça devido à repetição da rítmica repleta de figuras de mesma duração (no caso das colcheias), com apojeturas causando suaves deslocamentos rítmicos, mais o dedilhado que sugere bastante mobilidade aos dedos.

É importante salientar alguns detalhes específicos da música de Couperin, tais como: a apojetura, os trinados, cadências e andamento.

- As apojeturas de sua escrita devem ser notavelmente acentuadas, algumas das vezes tornando insignificante a nota real.
- O trinado seguido de grupos de notas curtas deve ser contínuo e ligar-se às notas seguintes, como se fossem todas as notas um único ornamento.

⁸⁸ Lionel de La Laurencie foi um musicólogo francês nascido em Nantes em 1861. Fonte: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/la_laurencie.htm>, acesso em 25 de setembro de 2016, às 22:55. Tradução da autora: *A term used to denote the use of broken, arpeggiated texture in music for plucked stringed instruments, particularly the lute, keyboard, or viol. Although the term is most commonly applied to 17th-century French music, its usage in French is of modern origin and cannot be traced further back than La Laurencie (1928), who wrote of 'ce qu'on a appelé le "style brisé" des Gaultier'. (...) The style originated as one of a number of division techniques in lute music of the late 16th century (...) Its primary leading characteristic is the irregular and unpredictable breaking up of chordal progressions, and it is therefore to be distinguished from the regular patterning of broken chords(...)*This is emphasized by one of the most expressive ornaments of the French harpsichord school – the suspension (a term coined by François Couperin in his *Pieces de clavecin... premier livre*, 1713) where the melody note is momentarily delayed.

- Os trinados sobre nota sem continuação de grupos de notas devem ser tocados apoiando bem a nota inicial (isto é, a nota superior à nota real), não atrasando em andamento;
- As cadências, por sua vez, podem apresentar grafia matematicamente inexata (isto é, quando calculadas as figuras musicais, pode haver notas a menos em agrupamentos de fusas ou semifusas). Estas notas curtas apenas devem ser tocadas com a intenção desejada: curtíssimas, confirmando o tempo seguinte.

A importância de se seguir o dedilhado proposto pelo autor relaciona-se fortemente à articulação, pois a movimentação natural dos dedos durante as passagens de uns sobre os outros causará cesuras ou ligaduras, de modo que pelo dedilhado pode-se obter a articulação.

Constatai que sem ver as mãos da pessoa que toca, distingo se a repetição das duas notas em questão foram feitas por um mesmo dedo ou por dois dedos diferentes. (FAGERLANDE, 2013, p.64)

Em muitos trinados e outras ornamentações pode-se sugerir o uso de um dos dedos tidos como principais (2-3-4), pois havia uma preocupação do compositor em empregar os mesmos. Essa preocupação se deve à sua admissão de que a anatomia das mãos muitas das vezes confere facilidades e dificuldades naturais ao tecladista (o que não impede deste desenvolver-se quanto aos demais dedos, porém, é algo recorrente à maioria).

Será muito útil poder estimular as pessoas jovens a fazer os trinados com todos os dedos; mas, como isso depende em parte da disposição natural, e alguns possuem maior ou menor liberdade e força em determinados dedos, é necessário deixar a escolha às pessoas que as instruem. (FAGERLANDE, 2013, p.65)

Nas composições de Couperin as apojeturas recebem um grau de importância igual e por vezes maior do que a nota à qual ornamenta, isto é, são notavelmente acentuadas, como pode se observar já nos 4 primeiros compassos. Estas apojeturas acabam por “roubar” o tempo das notas que ornamentam, pois a métrica do prelúdio segue a mesma.



Figura 42⁸⁹ – exemplos de apojaturas

Outro detalhe acerca desse prelúdio, assim como num geral durante o Barroco, é que as notas pontuadas significavam “uma nota longa e uma nota curta”, mas não necessariamente a divisão matemática que é muito realizada hoje (em que o músico geralmente preocupa-se em tocar uma semínima pontuada valendo três vezes o total da duração de uma colcheia). Nesta obra de F. Couperin, portanto, muitas colcheias, como nos compassos 3, 4, 5, são originalmente executadas mais curtas do que em teoria seriam, equivalendo por vezes a uma semicolcheia, ou, segundo a interpretação frasal do cravista, podendo adquirir ainda menor valor.

Foi com Gustav Mahler que surgiu a ideia de que se deveria tocar como está escrito, e os conhecimentos anteriores foram pouco a pouco sendo esquecidos. (HARNONCOURT, 1990, p.62)

Novamente a questão da historicidade se faz presente. Embora os signos estejam representados graficamente e sejam lidos pelos músicos atuais, a linguagem não pode ser traduzida apenas por eles, o discurso requer compreensão histórica.

Caso o compositor tenha escrito uma semibreve querendo dizer uma semicolcheia, o autêntico será aquele que toca a semicolcheia e não a semibreve. (HARNONCOURT, 1990, p.63)

⁸⁹ Trecho de edição de partitura feita pela autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa de três peças barrocas para cravo e três tratados de grande relevância para tecladistas que se dedicam à interpretação de músicas do período Barroco foi o centro desta pesquisa. Com base nestas análises, alguns pontos em comum foram observados:

- I. A anatomia das mãos durante considerável tempo foi um dos fatores determinantes para que o polegar fosse pouco utilizado como dedo propício a passagens no teclado, sendo utilizado principalmente como dedo extensor para atingir intervalos harmônicos de longa distância;
- II. Na música barroca para cravo, o grau de importância conferido aos dedos médio, anelar e indicador durante grande parte da movimentação melódica, inclusive passagens (com maior frequência do uso de dedos 2-3, 3-4, 3-2, 4-3 em passagens entre si) se deu pela anatomia das mãos e o posicionamento com pouca curvatura das mesmas ao teclado, garantindo a estes três dedos maior alcance às teclas;
- III. A realização sequencial de passagens entre os dedos já citados vem a proporcionar cesuras na linha melódica que ocasionam a articulação binária - que se tornou uma das características da música barroca para cravo;
- IV. A escolha do dedilhado influencia diretamente no discurso sonoro, portanto afeta o modo como o ouvinte compreenderá este discurso;
- V. O dedilhado é fator fundamental para realização de uma linha melódica condizente com a intenção e o estilo composicional de seu compositor;
- VI. Fatores como posicionamento do cravista ao instrumento, mobilidade das mãos e velocidade de ataque dos dedos influenciam diretamente na realização do dedilhado e na produção sonora.

Particularmente, esta pesquisa veio a proporcionar à sua autora melhor compreensão acerca da sonoridade do repertório analisado, permitindo também uma renovada escuta de peças para cravo dos mesmos compositores. A busca por uma fundamentação de aspectos sonoros característicos das obras cravísticas deste período é de relevante valor não apenas pelo conhecimento de um conteúdo, mas

pelo potencial de agregar novos e futuros conteúdos a partir deste, pois veio a somar à autora um conhecimento de grande validade prática para seus estudos ao cravo.

REFERÊNCIAS

BACH, C. P. Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. (1753-1762) Tradução de Fernando Cazarini, Campinas: Editora Unicamp, 2009.

_____. **Essay on the true art of playing keyboard instruments**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Tradução para o inglês de William Mitchell.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology – The key concepts**. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Taylor & Francis e-library, 2005.

COUPERIN, François. **L'art de toucher le clavecin**. Tradução para o inglês de Margery Halford, 3ª edição, Reino Unido: Alfred Masterwork, 2008.

FAGERLAND, Marcelo. **Tratados e métodos de teclado: Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724)**. Tradução de Marcelo Fagerlande, Ana Cecília Tavares, Clara Albuquerque, Maria Aida Barroso, Mayra Pereira. Rio de Janeiro, RJ: FAPERJ, 2013.

GILLESPIE, John. **Five centuries of keyboard music: an historical survey of music for harpsichord and piano**. 2ª Edição, Nova Iorque, NY: Dover Publications, 1972.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons – Caminhos para uma nova compreensão musical**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música – edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.. 1994.

_____. **The new grove Dictionary of music and musicians**. Volume 11, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001.

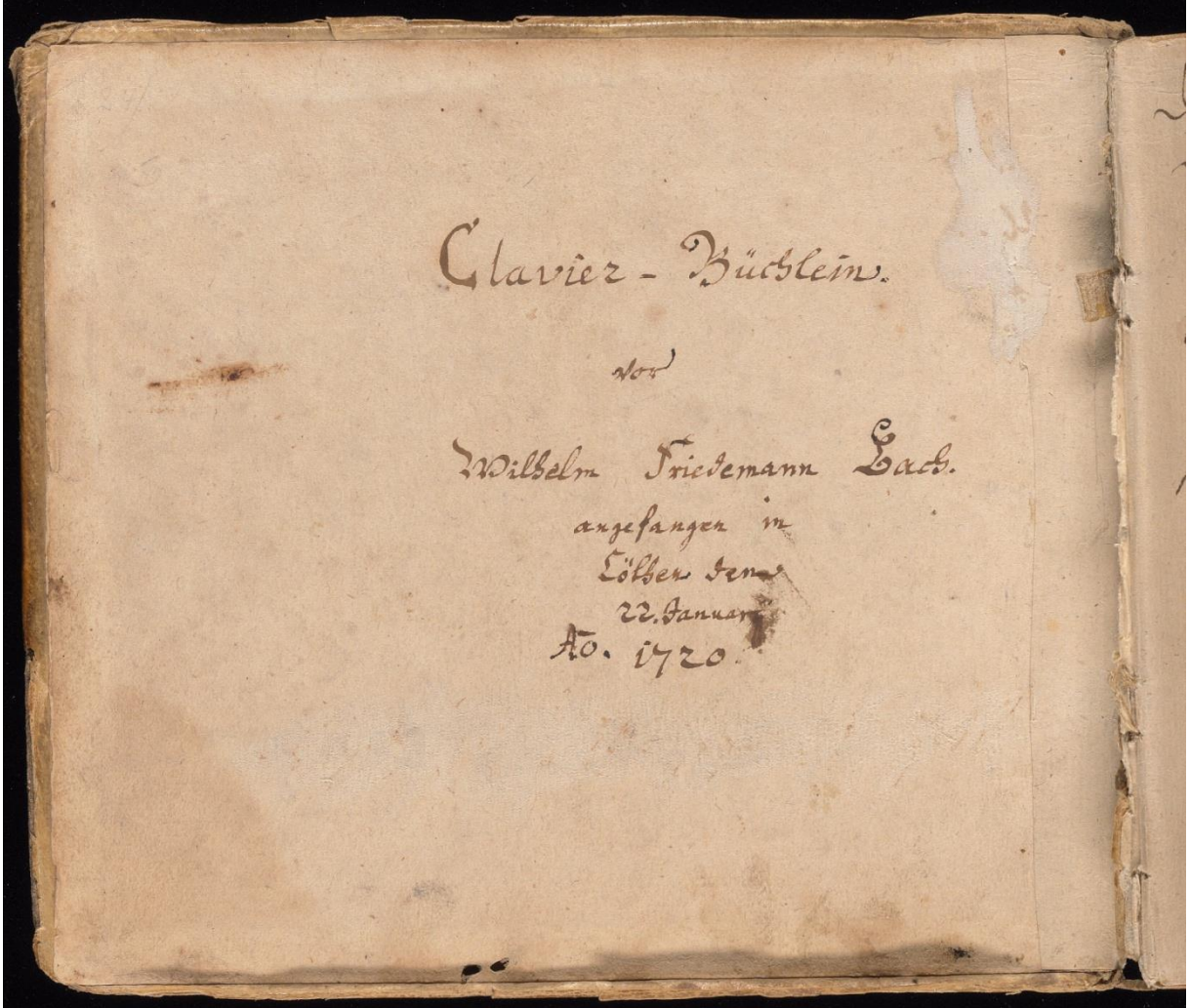
_____. **The new grove Dictionary of music and musicians**. Volume 24, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SCHOTT, Howard. **Playing the harpsichord**. Londres, Reino Unido: Faber and Faber Limited, 1971.

ANEXO 1**1. Applicatio – Johann Sebastian Bach**

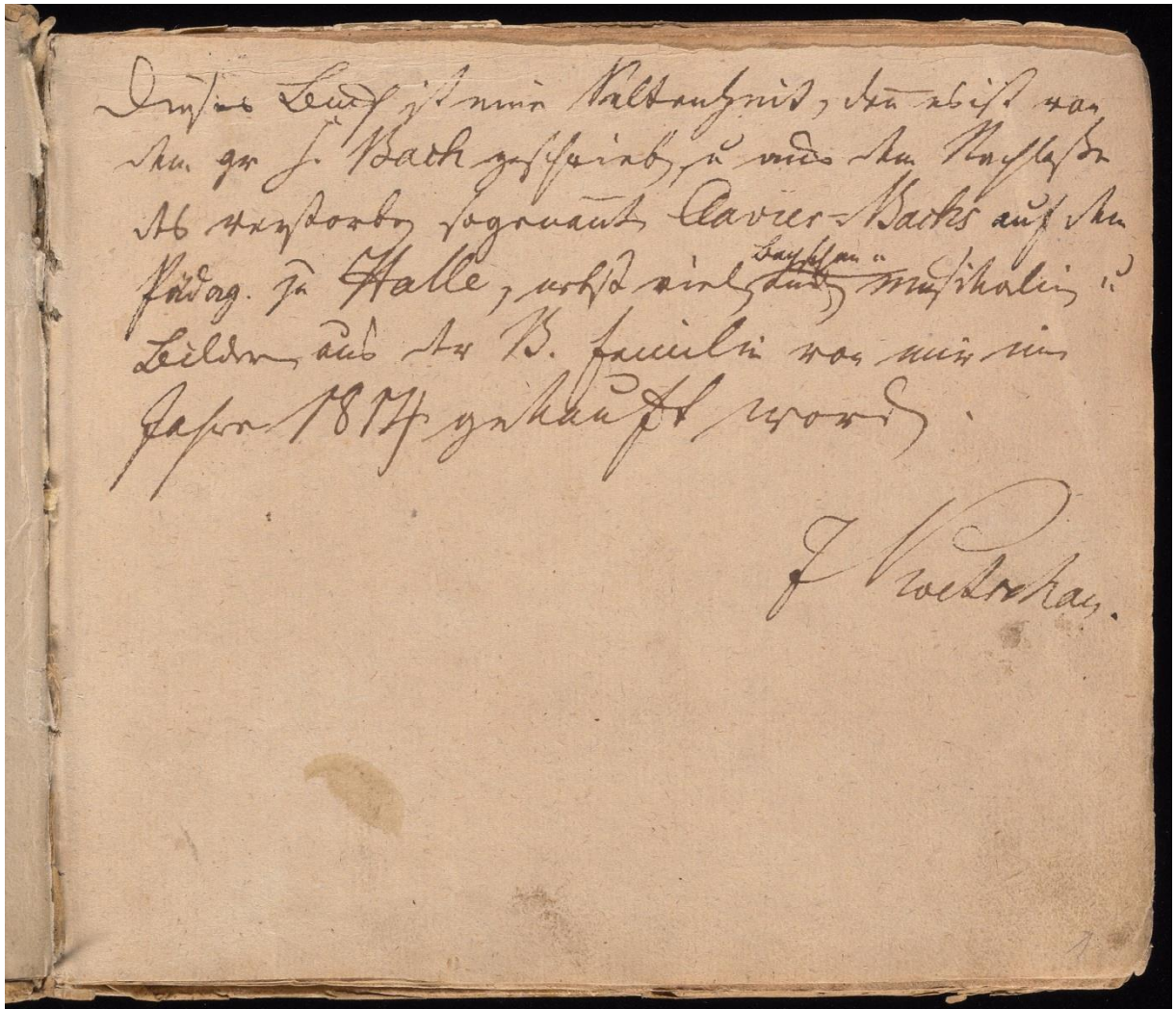
Manuscrito do primeiro prelúdio do livro de cravo de Wilhelm Friedemann Bach⁹⁰

⁹⁰ Fonte em: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3829593>> acesso em 17/09/2016> às 14:41

ANEXO 2**2. Inscrições na contracapa do *Klavier-Büchlein* vor *Wilhelm Friedemann Bach***Página 1⁹¹

⁹¹ Fonte em < http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3829593?image_id=10991082> acesso em 17/09/2016 às 14:46

ANEXO 3

3. Inscrições no *Klavier-Büchlein* vor Wilhelm Friedemann BachPágina 2⁹²

ANEXO 4

4. Quatrième Prélude – François Couperin

*Quatrième.
Prélude.*

The image shows a handwritten musical score for the fourth prelude by François Couperin. The score is written on ten staves. The first two staves are labeled 'Quatrième.' and 'Prélude.'. The music is in G minor and 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many ornaments and trills, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a 'Fin.' marking on the tenth staff.

Manuscrito do quarto prelúdio de *L'art de toucher Le clavecin*⁹³

⁹³ Fonte em < http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP278954-PMLP09374-Couperin_-_L_art_de_Toucher_le_Clavecin_-1717-.pdf> acesso em 18 de setembro de 2016, 1:06

ANEXO 5

5. *Toccata prima* – Alessandro Scarlatti


TOCCATE PER CEMBALO



Per bene principiare a Sonare et al nobile portamento delle Mani,
 si averte al Discepolo studioso di ponere le dita in quelli Segni
 che li uengono accenati dalle Mani.

Del Sig^o

CAVALIERE ALESSANDRO SCARLATTI

Primo Maestro della Real Cappella di Napoli.

EDITED BY
J. S. SHEDLOCK.

BACH & C^o
 139, Oxford Street,
 LONDON, W.

Copyright, MCMVIII, by Bach & C^o
 All rights reserved.

Partitura em domínio público, editor John South Shedlock (1843-1919), Londres: Bach & C^o,
 1908.⁹⁴

⁹⁴ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccata_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccata_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25



ALESSANDRO SCARLATTI was born in Sicily in 1659 or possibly 1658. His first opera "L'Errore Innocente," was produced at Rome in 1679. In 1684 he was appointed Maestro di Cappella to the Viceroy at Naples. In 1702 he was at Rome and became assistant Maestro di Cappella, and in 1707 principal Maestro at the church of S. Maria Maggiore. In 1706 he became a member of the Arcadian Academy, Corelli and Pasquini being elected at the same time. From 1708 Scarlatti was principally connected with Naples where he produced operas and oratorios. In 1721 his 114th and last opera "Griselda" was produced at Rome. The composer died at Naples, October 24th, 1725, and was buried in the church of Montesanto.

Contracapa⁹⁵

⁹⁵ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

PREFACE.

The name of ALESSANDRO SCARLATTI, the creator of modern opera, is universally known; yet it may indeed be said that he is now only remembered by the many beautiful songs from his operas. In various libraries in Italy, etc. there are however, manuscript copies of various Toccatas, Fugues, etc., which he wrote for Harpsichord, and some even for Organ. Thus at Naples (Conservatorio della Pietà de Turchini) there are two Books of Toccatas, and at Milan Conservatorio ten Toccatas.

The manuscript volume used for the present first publication is mentioned by Mr. Edward J. Dent ("Alessandro Scarlatti: His Life and Works," Preface, p. x), whose acquaintance with Scarlatti manuscripts, as shown by his book, is extensive. He says: "For the textual criticism of this department (i.e., of Harpsichord music) of Scarlatti's work, it is undoubtedly the most important and authoritative manuscript that I have seen."

The volume (oblong) contains 336 pages (eight staves on each page), all filled with music, with the exception of the last nine, which are blank. There is the original pagination as far as the music extends, also the original parchment cover on which is written in ink "Scarlatti per Cembalo," but in different handwriting from that inside the volume, by one of Scarlatti's copyists.

The Harpsichord music of Alessandro Scarlatti is especially interesting in that it was written before anything of Johann Sebastian Bach's had been published, and also because Scarlatti and Bernardo Pasquini, who wrote so much music for harpsichord, were contemporaries, and in fact both members of the Arcadian Academy at Rome. And again, it must surely have been known to the son, Domenico Scarlatti, one of the most brilliant writers of the 18th century for the harpsichord. From an historical point of view it is therefore of high importance. Its interest however, as will be seen is by no means entirely antiquarian.

It is not clearly known how far Alessandro Scarlatti was engaged in teaching, but the title-page of the volume in question points to the fact that he at any rate devoted attention to the subject.

The fingering of the *Tocatta Prima* is peculiar. Whether or not it was invented by Scarlatti cannot be said. Anyhow there is no mention of it, so far as I am aware, in any book or dictionary. At the present day we should not finger the music in the same way. But from an historical point of view it is most valuable, and a comparison of it with that of Carl Philipp Emanuel Bach cannot fail to interest.

With regard to the present publication, I have strictly followed the manuscript, excepting in a few places where there are evident slips of the pen. In certain passages in which there appears to be something wrong, I suggest in a foot-note what I think was probably the original reading. Some chords to be played in arpeggio look very strange on paper, as for instance, the one in the second bar before the Allegro in *Tocatta terza*—



The # against the *a* in the treble is an evident mistake, and will be found corrected. The *g* both in treble and bass however looks strange. But that dissonant note, and similar dissonant notes in other places, have, according to Geminiani, to be touched as though they were "hot," i.e., to be quitted immediately; the other fingers remaining on the keys.

In the M. S. volume the old soprano C clef is used, and this has been replaced for convenience of reading, by the treble clef.

J. S. SHEDLOCK.

PRÉFACE.

Le nom de ALESSANDRO SCARLATTI, le créateur de l'opéra moderne, est universellement connu, quoique, en vérité, l'on ne se souvienne guère de lui que par les superbes et innombrables mélodies tirées de ses opéras. Dans diverses bibliothèques en Italie, etc., on retrouve cependant des copies manuscrites de plusieurs Toccatas, Fugues, etc., que Scarlatti a composés pour clavecin, et même aussi pour orgue. C'est ainsi qu'à Naples, (Conservatorio della Pietà de Turchini) il y a deux Cahiers de Toccatas, et dix Toccatas au Conservatoire de Milan.

M. Edward J. Dent ("Scarlatti, Sa vie et ses œuvres," Préface, p. x) dont la connaissance des manuscrits Scarlatti, (telle qu'on la remarque dans son livre) est vaste, fait mention du volume manuscrit dont on s'est servi pour la présente première édition. Voici ce qu'il dit: "Par rapport à la critique textuelle de cette partie-ci" (i.e., de la musique pour clavecin) des œuvres de Scarlatti, c'est incontestablement le manuscrit d'autorité, et certes le plus important que je connaisse.

Le volume (oblong) contient 336 pages (huit portées à chaque page) toutes pleines de musique, excepté les neuf dernières qui sont blanches. L'original de la pagination se trouve jusqu'à la dernière page de musique, ainsi que l'original de la couverture en parchemin sur laquelle on voit, inscrit à l'encre "Scarlatti per Cembalo," mais d'une écriture différente de celle de l'intérieur du volume, d'un copiste de Scarlatti.

La musique pour clavecin d'Alessandro Scarlatti est surtout intéressante en tant qu'elle a été composée avant la publication d'aucune œuvre de Johann Sebastian Bach, et aussi parce que Scarlatti et Bernardo Pasquini, qui ont composé autant de musique pour clavecin, étaient contemporains, et de fait membres tous deux de l'Académie "Arcadia" à Rome. Et de plus, il a dû la connaître, lui, le fils, Domenico Scarlatti, un des compositeurs les plus brillants de musique pour clavecin du 18ème siècle. Donc, au point de vue historique, c'est très important. L'intérêt qu'elle offre, comme on le verra du reste, n'est nullement un intérêt entièrement d'antiquaire.

L'on ne sait au juste à quel point Alessandro Scarlatti s'était voué à l'enseignement, mais le titre du volume en question indique clairement qu'il s'en est occupé.

Le doigté de la *Tocatta Prima* est bizarre. Scarlatti en est-il l'auteur? C'est ce que l'on ignore. En tout cas, on n'en parle pas, que je sache, dans aucun livre, dictionnaire ou autre. De nos jours, le doigté est bien différent. Mais au point de vue historique, ce doigté là a beaucoup de valeur et ne peut qu'intéresser si on le compare à celui de Carl Philipp Emanuel Bach.

Pour ce qui regarde la présente première édition, j'ai formellement suivi le manuscrit, excepté à quelques endroits où il y a des erreurs de plume évidentes. A certains passages où il semble qu'il y ait quelque chose qui cloche, je suggère en bas de la page ce que je crois devoir être l'original. Les accords qui doivent se jouer en arpegges paraissent bizarres, tel celui de la seconde mesure avant l'Allegro de la "*Tocatta terza*"—



Le *la* dièse à la clef de sol est une faute évidente qui se trouve rectifiée. Toutefois le sol aux deux clefs paraît étrange. Mais cette note dissonante, et d'autres, çà et là, pareillement dissonantes, doivent, selon Geminiani, être jouées comme si elles étaient "brûlantes" i.e., quittées immédiatement, tandis que les autres doigts restent sur les touches.

Dans le volume manuscrit l'on se sert de l'ancienne clef d'ut que on a remplacée, pour faciliter la musique à déchiffrer, par la clef de sol.

J. S. SHEDLOCK.

VORREDE.

Der Name "ALESSANDRO SCARLATTI," des Vaters der modernen Oper, ist überall wohlbekannt, aber man möchte behaupten, dass man sich seiner erinnert bloss wegen der vielen schönen Lieder in seinen Opern. In manchen Bibliotheken in Italien etc. befinden sich Manuskripte-Abschriften von Scarlatti's Toccatas und Fugen für das Harpsichord und einige sogar für die Orgel; in dem Konservatorium in Neapel, (Conservatorio della Pietà de Turchini), giebt es zwei Bände Toccaten und im Konservatorium zu Mailand zehn Toccaten. Die für die jetzige erste Ausgabe benutzten Manuskripte werden von Herrn Edward J. Dent in seinem Werk („Alessandro Scarlatti, his life and works“) erwähnt, ein Werk, welches seine umfassende Bekanntschaft mit den Scarlatti-Manuskripten zur Genüge darlegt. Unter anderen sagt er in demselben: "Was die im Text enthaltenen Kritiken dieses Teiles (d. h. der Music für das Harpsichord) der Werke Scarlatti's betrifft, ist es unstreitig das wichtigste und massgebendste Manuscript, welches ich je gesehen habe."

Der Band (in länglichem Format) enthält 336 Seiten, (8 Systeme auf jedem Blatt), alle vollständig ausgefüllt mit musikalischen Kompositionen, ausgenommen die letzten neun Seiten, welche unbeschrieben sind. So weit als die musikalischen Werke reichen, sind die Zahlen der Seiten angegeben; auch der ursprüngliche Pergament-Einband ist derselbe, worauf die Worte (Scarlatti per Cembalo) geschrieben sind, jedoch verschieden von der Handschrift im Innern des Buches, und von einem Schreiber Scarlatti's ausgeführt.

Die Harpsichord Kompositionen Scarlatti's sind besonders von grossem Interesse, weil dieselben alle verfasst wurden, ehe etwas von den Werken Johann Sebastian Bach's veröffentlicht war und auch weil beide, Scarlatti und Bernardo Pasquini, welcher letzterer so viele Kompositionen für das Harpsichord verfertigte, Zeitgenossen waren, und in der Tat Mitglieder der Akademie "Arcadia" in Rom. Auch der Sohn, Domenico Scarlatti, einer der besten Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts für das Harpsichord, muss sicherlich damit bekannt gewesen sein. Vom historischen Standpunkt betrachtet, ist es daher von grosser Wichtigkeit, aber es ist leicht zu ersehen, dass das Interesse daran keineswegs gleich das eines Altertumsforschers ist. In wie weit Alessandro Scarlatti sich dem Lehramte widmete, kann nicht mit Bestimmtheit erörtert werden, jedoch scheint das Titelblatt des Bandes anzudeuten, dass er sicherlich diesem Gegenstand einige Aufmerksamkeit zollte.

Der Fingersatz der *Prima Toccata* ist sonderbar. Ob Scarlatti denselben erfunden hat oder nicht, kann nicht mit Bestimmtheit behauptet werden, denn, soviel ich weiss, findet sich in keinem Buche oder Lexikon eine Andeutung darüber. Heutzutage jedoch gebraucht man diesen Fingersatz beim Spielen nicht mehr in derselben Weise. Aber vom historischen Standpunkte betrachtet, ist es wieder sehr wichtig, besonders im Vergleich mit dem Fingersatz, welchen Carl Philipp Emanuel Bach einführt und kann deshalb nicht verfehlen grosses Interesse zu erregen.

Bezüglich der gegenwärtigen Erst-Ausgabe habe ich mich ausschliesslich an das Manuscript gehalten, ausgenommen an einigen Stellen, wo augenscheinlich Schreibfehler vorgekommen sind; an anderen Stellen, wo etwas verkehrt zu sein scheint, habe ich in einer Note am Fusse der Seite angedeutet, was wahrscheinlich die ursprüngliche Lesart war.

Einige Akkorde, welche in *arpeggio* gespielt werden sollten, haben ein sehr fremdartiges Ansehen, wenn man sie geschrieben sieht, z. B. der Akkord in dem zweiten Takte vor dem Allegro in *Tocatta Terza*:



Das # vor dem *a* im Violinschlüssel ist ein augenscheinlicher Irrtum und ist deshalb von mir verändert worden; so hat auch das *g* im Violinschlüssel sowohl, als im Bass etwas Befremdendes. Aber diese eine Dissonanz bezweckende Note und andere ähnliche Noten müssen nach dem Urtheil von Geminiani sehr leicht angeschlagen werden, grade als ob die Tasten brennend „heiss“ wären, d. h., der Finger muss sogleich wieder von den Tasten genommen werden, während die anderen Finger auf denselben liegen bleiben.

In dem alten ursprünglichen Bande wird von dem alten Soprano C-Schlüssel Gebrauch gemacht und statt dessen ist in dem jetzigen Buch der Violin-Schlüssel angewandt, um das Lesen zu erleichtern.

J. S. SHEDLOCK.

Prefácio⁹⁶

REGOLE PER PRINCIPIANTI.



Dou' è 4ª e 3ª, sopra la 4ª si pone la 5ª, e si chiama Cadenza, cioè terminazione, ed in passare alla 3ª maggiore si tocca pure la 7ª e si procuri per quanto si può, che la 4ª, e 3ª si facci superiormente, che non siano altre consonanze sopra di loro.



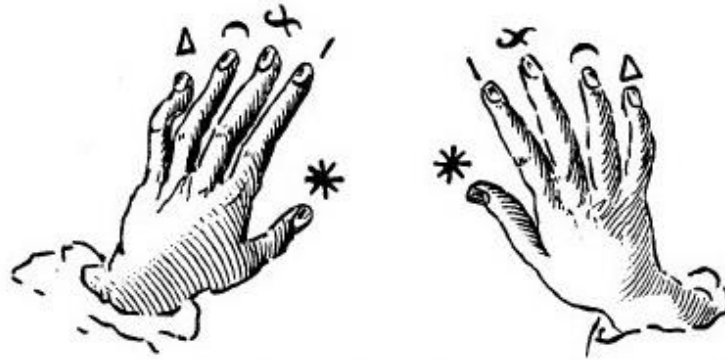
Dou' è 7ª e 6ª, si pone o sotto o sopra la 7ª, la 3ª della nota del basso, e passando alla 6ª maggiore, si aggiunge la 4ª alla 3ª sopra il basso.



Senza muouere La mano destra da un sito, in ciascheduno di questi esemplari sequenti, et è da auertire, che quando si troua 4ª e 3ª, si la 4ª ci si pone sempre la 5ª.

Introdução⁹⁷

⁹⁷ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatina_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatina_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25



(These are very likely drawings from Scarlatti's own hands.)

TOCCATA PRIMO.

(Allegro.)

The musical score is written in G major and 3/4 time. It begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegro.' The score is annotated with various symbols: triangles (Δ), asterisks (*), and 'x' marks, which correspond to the anatomical drawings of hands above. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns. The third system features a 'simili' marking and a long horizontal line indicating a similar pattern. The fourth system also features a 'simili' marking and a long horizontal line.

⁹⁸ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

The image displays six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff. The notation is highly detailed, featuring numerous trills, slurs, and dynamic markings. Key markings include *(mf)* in the first system, *(p)* in the fourth system, and *(P)* in the sixth system. The word *simili* appears in the fourth system, indicating a similar texture or articulation. The piece is characterized by intricate rhythmic patterns and frequent use of trills and slurs.

⁹⁹ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro)) > acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

The image displays six systems of musical notation for a piano piece, likely a toccata by Scarlatti. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as 'simili', 'f', and 'p'. The piece features intricate keyboard techniques and dynamic contrasts.

¹⁰⁰ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

The image displays six systems of musical notation for a piano piece, likely a toccata. The notation is arranged in two columns of three systems each. The first system includes a *f* dynamic and a *simili* instruction. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *p* dynamic, a *cresc.* marking, and another *f* dynamic. The fourth system includes a *dim.* dynamic and a *simili* instruction. The fifth system is marked *pp* and *(poco rall.)*, and concludes with a trill instruction: "Trillo tra e ~ ouero Tra le ~". The sixth system is marked *(Allegretto.)* and *mf*.

¹⁰¹ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro)) > acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is in G major, as indicated by the key signature. The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 74 at the top right and the page number 5¹⁰² at the bottom center.

¹⁰² Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatina_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatina_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

The image displays six systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in G major and features intricate sixteenth-note patterns in the right hand, often with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The notation includes various symbols such as asterisks, triangles, and slurs. The word "simili" is written in the final system, indicating a similar texture or style.

¹⁰³ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatina_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatina_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The notation includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1: *(cres.)*, *molto*, *ff*, *simili*
- System 2: *simili*, *simili*
- System 3: *simili*
- System 4: *simili*
- System 5: *simili*, *simili*
- System 6: *dim.*, *p*

¹⁰⁴ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

The image displays a musical score for a piano piece, likely a toccata, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various dynamics (mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (simili, cresc., rall.).

- System 1:** Features a complex rhythmic pattern in the right hand with many accents and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. A *simili* instruction is present in the right hand.
- System 2:** Continues the rhythmic complexity. The left hand has a more active role with eighth-note patterns.
- System 3:** The right hand has a more melodic line with slurs. Dynamics include *mf* and *cresc.*. A *simili* instruction is also present.
- System 4:** The right hand has a more melodic line with slurs. Dynamics include *mf* and *cresc.*. A *simili* instruction is also present.
- System 5:** The right hand has a more melodic line with slurs. Dynamics include *ff*. A *simili* instruction is also present.
- System 6:** The right hand has a more melodic line with slurs. Dynamics include *ff*. A *simili* instruction is also present. The system ends with a *(rall.)* instruction.

¹⁰⁵ Fonte em < [http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_\(Scarlatti,_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Toccatas_No.1_in_G_major_(Scarlatti,_Alessandro))> acesso em 20 de setembro e 2016, às 15:25

APÊNDICE

1. Entrevista com Nicolau de Figueiredo

Transcrição da entrevista - na ocasião, realizada como trabalho para a Didática, ministrada pela professora Rita L. B. Bredariolli, do curso de Licenciatura em Música da UNESP. Data e horário: 18h, quarta-feira, dia 18/05/2016.

Professor Nicolau de Figueiredo – professor de cravo e performance barroca.

Local: Escola Municipal de Música de São Paulo (EMMSP) – sala de música antiga.

1 – Boa tarde, professor.

Boa tarde, Jéssica.

2 – Estou aqui com o professor Nicolau de Figueiredo. É... professor, nos conte um pouco sobre sua trajetória musical.

Bom, eu comecei a estudar piano aos 12 anos de idade, porque minha família, como muita gente, tinha piano em casa, minha mãe tocava um pouquinho, “ah, vamos ensinar piano para o menino”, e comecei a estudar piano aos 12 anos. E com 14, 15, já comecei a me interessar pelo órgão, foi na missa de sétimo dia de minha avó, fiquei muito impressionado com aquela música tão linda que veio lá de cima. Vi que o órgão era instrumento de teclado, como o piano, então pensei “é possível”, e fui procurar o órgão, fui gostando muito de Bach – e fui procurar o cravo também. Fiquei tocando os três instrumentos até de maneira paralela, trabalhando os três, mas é impossível tocar os três de maneira exímia, perfeitamente, tem que se dedicar a um deles. E com... Com 18 anos eu tive a oportunidade de ir embora para a Europa estudar, larguei o piano e fui estudar órgão e cravo. Estudei no conservatório de Genebra, é... E se apresentou que órgão e cravo também ficou demais, porque o órgão tem um repertório muito grande, muito vasto, e o cravo também! Aí era incompatível estudar as duas coisas ao mesmo tempo, era muito complicado. E eu acabei ficando com o cravo, estudei cravo no conservatório de Genebra, me especializei nisso, e fui conhecendo... A vida me levou, eu sempre

gostei de canto, mas a vida me levou a acompanhar cantores, muito pelo fato profissional, mas financeiro também, eu precisava de trabalhinhos, e os trabalhinhos que eu tinha eram de acompanhar cantores – o que me ensinou muito na vida. E a partir de eu haver me diplomado no conservatório de Genebra, eu quis me transferir para o lado alemão da Europa, porque em Genebra se falava só francês, e eu não sabia falar alemão, não falava as outras línguas da nossa música. Aí eu optei pela Basileia, fui estudar fortepiano, mas acabei sendo convidado para ser professor da escola, e dirigi um departamento de ópera – durante 14 anos eu fui diretor musical do conservatório da Basileia, da *Schola Cantorum Basiliensis di opera*. E também, em seguida, fui convidado para ser professor no Conservatório de Paris, o conservatório nacional superior, dando aulas de repertório barroco para os cantores. E paralelamente a tudo isso eu fui assistente de um grande maestro, René Jacobs, e com ele viajei por toda a Europa durante 14, 15 anos, por todos os teatros da Europa, também Estados Unidos (fomos aos EUA uma vez...), e com ele pude fazer o giro da história da música de Monteverdi a Mozart várias vezes – foi uma grande experiência pra mim. E agora de volta ao Brasil, é... Eu dou aula aqui na Escola Municipal de Música, com muita felicidade, dou aula de cravo e coordeno a oficina de música antiga, que é dedicada a ensinar a interpretação de repertório antigo para músicos que sejam já profissionais.

3 – Nos conte um pouco sobre seus professores.

Eu tive muita sorte com meus professores, posso começar assim (risos). Comecei estudando piano com uma professora que não era... Era uma professora do bairro, mas que tinha muito bom senso, imediatamente me fez exercícios de alfabetização musical, muito rapidamente aprendi a ler as notas com ela, com alegria, aprendi tudo isso na alegria... me fazia massagem nas mãos, ela me abriu as mãos, uma coisa que poucos professores fazem, ela me abriu os dedinhos... então ela realmente me preparou, e com ela fiquei os três primeiros anos, foi realmente como o jardim da infância, com a querida tia Ireninha, Irene de Sá Picázio, que era sobrinha de dona Irene de Sá, professora do Conservatório Dramático e Musical. É... a partir dela eu tive vontade de ir para uma escola, de frequentar outros músicos, então eu ingressei na Escola Municipal de Música. Na época foi 1974, 1975, para ter aula com a professora Sônia Muniz, exímia pianista que me inspirou muitíssimo, me fez aprender muita coisa. E não somente Sônia Muniz ao piano,

mas, a diretora era Marisa Fonterrada, que era muito interessada em música antiga, tinha um grupo de música antiga de que participávamos nós todos. Tinha a Terezinha Saghaard, que ela tinha um cravo e emprestava pra gente, e foi lá que eu (suspiro)... E o professor Jorge Kissler, professor de História da Música, que realmente nos abriu o mundo, as aulas dele... eu nunca vou esquecer daquilo, todo mundo chorava de emoção nas aulas dele, porque ele servia a música pra gente de um jeito que a gente descobria, éramos todos crianças ali descobrindo a música com muita emoção, e ele tinha muita paixão, era muito lindo. É... Então eu fui iniciado, mais do que ensinado, eu fui iniciado na Música, foi uma coisa muito bonita com meus professores brasileiros. E professor de cravo, eu tive aulas com o professor Roberto de Regina, que me marcou muitíssimo, que dizia “cravo não é máquina de costura” (risos) “tem que tocar com muito sentimento”; e a professora Maria Helena Silveira, aqui de São Paulo, falecida, mas que foi realmente... me fazia ler os tratados de Couperin em francês, eu dizia “mas professora, eu não falo francês”, ela dizia “não tem importância, você aprende a ler com sotaque pra poder tocar a música francesa com o sotaque francês”. E tive também uma professora de órgão, que foi professora Gertrud Mersiovsky, ela era alemã, estava chegando no Brasil naquela época, e com ela eu tive o primeiro contato com a disciplina – todos os outros meus professores, eles eram uns amores... “não deu pra estudar, não deu, não tem importância, você vai estudando como pode”, e eu ia progredindo como podia... e dona Gertrud, não. Dona Gertrud exigia muito, ela era muito exigente, ficava brava quando eu não estudava, me mandava embora, não tinha aula, era uma escola russa, não tinha conversa: chegou pra ter aula, errou, não estudou, volta pra casa, não vai fazer o professor perder tempo. Era assim, e foi muito bom pra mim, porque só de talento a gente não vive. E fui pra... Aí tive a oportunidade após dona Gertrud, não, contemporaneamente a dona Gertrud, recebi uma oportunidade, uma ajuda de pessoas que me admiravam e que me respeitavam, pra eu estudar na Europa. Aí eu entrei como aluno de cravo e de órgão no conservatório de Genebra, e acabei não sendo... acabei desistindo do órgão depois de 2 anos, porque era muito difícil me concentrar nos dois instrumentos, e acabei tirando o diploma de... E a minha professora de cravo de Genebra foi muito boa comigo, como eu sempre digo, ela me colocou no trilho! Ela era discípula de Wanda Landowska, da mesma família, mesma linhagem de músicos, e ela soube realmente estruturar o meu estudo, e me ensinar o que é disciplina de estudo, ter uma disciplina de estudo, e

preparar, ter uma interpretação limpa, saber analisar... me obrigou a fazer seminários falando para organizar minhas próprias ideias, é... foi muito importante esse ensinamento da madame Jaccottet, Christianne Jaccottet. E depois de Christianne Jaccottet eu tive Gustav Leonhardt, que eu fazia questão de estudar com ele, porque ele era o mais famoso dos cravistas... e foi o que menos me ensinou realmente. E após Gustav Leonhardt, foi Scott Ross... Scott Ross, grande cravista.

4 – O que tem a dizer a respeito da formação de músicos eruditos no Brasil?

Hum... As nossas carências técnicas!... Órgão, por exemplo, era difícilimo eu encontrar um órgão, um que funcionasse para estudar, e quando encontrava não deixavam estudar, era muito complicado... Cravo era pior ainda nos anos 80, não tinha cravo, agora que estão começando a fazer, voltou... Então eu vivi fora do Brasil durante 35 anos e não posso falar muito. O que eu percebo voltando, faz dois anos que eu estou de volta, é uma falta de disciplina muito grande. É... A parte boa da moeda é que aqui existem grandes talentos, as pessoas são muito talentosas, muito mais do que na Europa, eu vejo talentos naturais, seja nos cravistas, nos cantores, ou outros instrumentos, pessoas que tocam de maneira natural, são verdadeiros artistas natos, coisa que na Europa não vi muito... Só que a diferença é que aqui esses talentos não estudam, ou estudam muito pouco, e a dificuldade que se tem quando você termina seus estudos e começa a ser um profissional aqui é muito grande – você ganha muito pouco, para o que você for fazer um emprego não basta, eles todos têm que ter 3, 4 empregos, então ninguém mais estuda. É muito difícil ainda, eu acho muito difícil... mas não perco a esperança. Se usa muito aqui o termo enrolação - se enrola muito, se fala, se conversa muito, e se faz muito pouco. “O caminho é mais importante que o fim”... Sim, é importante fazer um caminho bonito, mas é muito importante ter eficiência, é importante o fim. Então eu acho ela [a formação dos músicos eruditos brasileiros] ainda muito carente. Há mil propostas, mil experiências, mil laboratórios, mas não vejo muitas escolas que sejam realmente sérias e que exijam dos alunos um rendimento.

5 – O que tem a dizer sobre o papel do intérprete na música?

É o intérprete que tem a responsabilidade de manter vivas obras... porque a música é uma coisa que a gente não pode colocar ela num museu, né? Botar na vitrine... não adianta. Botar uma partitura na vitrine? Ela precisa soar! Então a música é a arte mais contemporânea que existe. Nós podemos tocar peças de 500 anos, 600 anos... Conheço gente que se dedica a músicas do século IX e X, eles não passam do século XI (risos), é... mas quando vai tocar, a música é contemporânea, ela não é antiga, está acontecendo hoje. Então é uma responsabilidade o nosso fazer musical, a interpretação, é de manter vivas as bases de onde nós viemos, porque se a gente não sabe de onde veio, a gente não sabe para onde vai... Quem não sabe de onde vem não sabe pra onde vai, então é bastante importante saber das nossas bases, as origens da música, né? E a interpretação mais sincera de um artista não é aquela onde ele vai querer colocar sua própria personalidade em primeiro lugar – a música é uma linguagem, então ele vai procurar ser o mais claro na linguagem para que ela atinja o público com a maior precisão. Um caso muito sensível e muito característico neste assunto, um exemplo, seria a ópera... muitas vezes eu mesmo vou, por mais que eu conheça as obras, bom, quando a gente conhece é diferente, mas quando não conhece a obra, eu nunca sei se a cantora está triste ou se está brava, se ela tá triste ou tá alegre, se ela tá furiosa... a gente nunca sabe, em geral ela tá sempre muito nervosa e canta muito forte (risos). É uma coisa muito importante para nós sempre se manter acessível e claro, um artista... (pausa) a interpretação deve ser guiada nisso, o ponto mais forte é de se fazer entender, e mantendo essa tradição antiga que é um paradoxo músicas tão antigas falam de coisas tão atuais, músicas muito antigas podem suscitar sentimentos completamente contemporâneos.